

# ARISTOTELIS

# DE ARTE POETICA

## LIBER

In Ibericum e Graeco convertit, prolegomenis et  
commentariis illustravit doctor philosophiae

SERGIUS DANELIA

# არისტოტელის

# პოეტიკა



წიგნის გამომცემი, თარგმანი და კომპენტარები

პროფ. ს. დანელიანი

მეორე გამოცემა

საქართველოს  
პარლამენტის  
ბიბლიოთეკის  
სამუშაო ნიშანი

გამომცემლობა „განათლება“  
თბილისი © 1979

რედაქტორისაგან

არისტოტელეს „პოეტიკა“ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურა აზროვნების ერთ-ერთი პირველი ძეგლია კაცობრიობის ისტორიაში. არ არის ოდნავ კულტურული ებრი, რომელსაც არ გააჩნდეს „პოეტიკის“ თარგმანი (ხშირად რამდენიმე). ქვემოთ წარმოდგენილი თარგმანი „პოეტიკისა“ შესავალი წერილითა და კომენტარებით ეკუთვნის პროფესორ სერგი დანელიას. იგი დაიბეჭდა 1943 წელს.

შესავალ ნაწილში მთარგმნელსა და კომენტარების ავტორს მკითხველი შეჰყავს ბერძნული ფილოსოფიური აზროვნების სამყაროში და ამ ბაზაზე აჩვენებს არისტოტელესა და მისი „პოეტიკის“ მნიშვნელობას. მისი და შემდეგდაკონინდელი ბერძნული თუ მსოფლიო ფილოსოფიურ-ესთეტიკური და მხატვრული აზროვნების ისტორიაში.

ახალ გამოცემაში ძირითადად დაცულია ავტორისეული გამოცემის ტექსტი, მცირედი კორექტივით. წიგნი, რომლის გამოცემიდან დღემა ხანმა განვლო და უკვე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა, დახმარებას გაუწევს პროფესორ-მასწავლებლებს, სტუდენტ ახალგაზრდობასა და ამ საკითხით დაინტერესებულ ყველა მკითხველს.

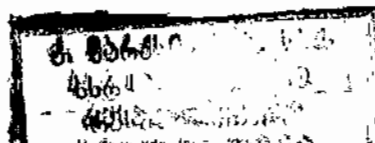
2010.05.17

1. არისტოტელეს სხოპრება

არისტოტელეს თხზულებათა შორის „პოეტიკას“ თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს. მან ღრმა კვალი დასტოვა არა მხოლოდ პოეზიის, არამედ საზოგადოდ მთელი ხელოვნების ისტორიაში. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ვერ დავასახელებთ ასეთივე მცირე მოცულობის მეორე ნაწარმოებს, რომელსაც თანაბარი გავლენა მოეხდინოს მოწინავე კაცობრიობის მხატვრულ შემოქმედებაზე.

არისტოტელე დაიბადა 99 ოლიმპიადის პირველ წელს, ე. ი. 384 წელს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. მისი სამშობლო იყო ქალაქი სტაგირა, რომელიც ჩრდილოეთ ელადის ერთ განაპირა კუთხეში მდებარეობდა, დიდ მატერიალისტ დემოკრიტეს დედაქალაქ აბდერას მახლობლად. როგორც წარმოშობით, ისე სწავლა-აღზრდით არისტოტელე იყო ქვეშაირიტი ელინი. მისი მამა, სახელად ნიკომახე, ასკლეპიადების<sup>1</sup> წოდებას ეკუთვნოდა და, როგორც გამოჩენილი ექიმი, მაკე-

<sup>1</sup> ასკლეპიადები იგივეა, რაც ასკლეპიოსის შთამომავლები. ასკლეპიოსი კი (ან ლათინურად ესკულაპე) ეწოდებოდა მკურნალობის ღვთაებას. ძველად საბერძნეთში ექიმება-მეწყვიდრეობით გადადიოდა მშობლიდან შვილზე და ექიმები წარმოადგენდნენ განსაკუთრებულ წოდებას, რომლის წინაპრად ასკლეპიოსი ან ესკულაპე ითვლებოდა.



დონის მეფე ამინტას სასახლეში ლეიბმედიკოსის თანამდებობას ასრულებდა. საფიქრებელია, რომ ბაეშვობისას არ ასტოტელე იზრდებოდა მამასთან მაკედონიის სატახტო ქალაქ პელაში, ხოლო მამის გარდაცვალების შემდეგ იგი წაიყვანეს მცირე აზიაში, ქალაქ ატარნოსში, სადაც ცხოვრობდა მისი შორეული ნათესავი პროქსენი, რომელმაც იკისრა ობლად დარჩენილი ყმაწვილის აღზრდა. როგორც მცირე აზიაში, ისე ჩრდილოეთ საბერძნეთში ჭარბობდა საბუნებისმეტყველო განათლება, და ამ გარემოებას არ შეეძლო გავლენა არ მოეხდინა არისტოტელეს აღზრდაზე. მით უმეტეს, რომ, თანახმად საოჯახო ტრადიციისა, არისტოტელესაც ექიმის პროფესიისათვის ამზადებდნენ მამის მსგავსად და შესაფერის საბუნებისმეტყველო სწავლა-განათლებას აძლევდნენ. ალბათ, ამ დროს გაცნობდა ახალგაზრდა არისტოტელე ძველი საბერძნეთის უდიდესი ბუნებისმეტყველის, მატერიალისტ დემოკრიტეს<sup>1</sup> ნაწერებს. ყოველ შემთხვევაში, დარწმუნებულად შეიძლება ითქვას, რომ 366 წელს, როდესაც 18 წლის არისტოტელე ჩავიდა ათენში სწავლის გასაგრძელებლად, მას უკვე საკმაოდ საფუძვლიანი საბუნებისმეტყველო სკოლა ჰქონდა გავლილი.

ათენი იყო ამ დროს მთელი ელადის გონებრივი მოძრაობის ცენტრი. ის ბუნებისმეტყველური მიმართულება, რომელიც ჰქონდა განათლებას მცირე აზიასა და ჩრდილოეთ საბერძნეთში, აქ უკვე ჩამორჩენილობად ითვლებოდა. ნაცვლად ბუნებისმეტყველურისა, ათენში ბატონობდა უფრო ფაქიზი და მოქნილი ჰუმანიტარული განათლება, რომელმაც თავისი დასაბუთება პპოვა სოკრატისა და პლატონის ფილოსოფიაში. არისტოტელე ათენში ჩასვლისთანავე შედის პლატონის აკადემიაში და დაჰყოფს იქ ოცი წლის განმავლობაში — 347 წლამდე, ე. ი. პლატონის სიკვდილამდე.

როგორ მუშაობდა არისტოტელე აკადემიაში, ამის შესახებ ჩვენ თითქმის არავითარი ზუსტი ცნობა არ მოგვეპოვება. საფიქრებელია, რომ ის დემოკრიტესებური ბუნებისმეტყვე-

<sup>1</sup> დემოკრიტეს შესახებ იხ. ჩემი წიგნი „ატომისტური ფილოსოფია ძველ საბერძნეთში“, 1932 წ.

ლური ინტერესი, რომელიც ჭარბობდა არისტოტელეს სამშობლოში და რომელიც გამოჰყვა მამის ოჯახიდან, აკადემიაში ყოფნის დროს არამც თუ არ გაჰქრობია ახალგაზრდა მეცნიერს, არამედ კიდევ უფრო განუფითარდა და, ადვილად შესაძლებელია, რომ ეს გარემოება შეიქნა დიდ იდეალისტ პლატონისაგან არისტოტელეს დაშორების ერთ-ერთი მიზეზი.

აკადემიაში ყოფნის უკანასკნელ წლებში არისტოტელე უკვე გამოჩენილ მეცნიერად ითვლებოდა: მას ჰყავდა საკუთარი მსმენელები და, ზოგად ხაზებში შემუშავებული ჰქონდა თავისი ფილოსოფიური თეორია, რომელიც პლატონის ფილოსოფიისაგან განსხვავდებოდა და ზოგიერთ შემთხვევაში, ალბათ, მასწავლებლისა და მოწაფის პერსონალურ უთანხმოებასაც კი იწვევდა<sup>1</sup>. თუ ათენის ბრწყინვალე არისტოკრატიული ოჯახის შვილი და ნახევრად მითოლოგიური კოდრეს შთამომავალი პლატონი ყველა თავის აზრს თავის მასწავლებელ სოკრატის აზრად ასაღებდა ხოლმე და ამით თავის პირად დამსახურებას ზრდილობიანად აფარებდა ხელს, პროვინციელი ექიმის შვილს არისტოტელეს, რომელსაც არისტოკრატიული ტრადიციები არ ამძიმებდა, უფრო უცვრემონიო ინდივიდუალიზმი ახასიათებდა: იგი არამც თუ ცდილობდა თავისი ორიგინალობა დაეჩრდილა, არამედ სათაკილოდ არ თვლიდა თავისი მსოფლმხედველობის განსხვავება პლატონის მოძღვრებისაგან ხაზგასმით წამოეწია წინ და აქა-იქ, პოლემიკასაც არ ერიდებოდა მასწავლებლის წინააღმდეგ. საბედნიეროდ, ამას ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებისათვის ზიანი არ მოუტანია; უმალ სასარგებლოც კი გამოდგა, რამდენადაც აზრთა ზიდილით ჰუმანიტარული მოგებულები დარჩა. მაგრამ, ესეც რომ არ ყოფილიყო, არავითარი საფუძველი არ არსებობს იმისათვის, რათა ვიფიქროთ, რომ თავისი ყოფაქცევით აკადემიაში ყოფნის დროს არისტოტელემ დააკლო პლატონს ის პირადი პატივისცემა, რომელიც მასწავლებელს მოწაფისაგან ეკუთვნის. წინააღმდეგ შემთხვევაში გაუგებარი იქნებოდა ის უცილობელი ფაქტი, რომ არისტოტელე ოცი წლის განმავლობაში აკადე-

<sup>1</sup> უფრო დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. Ed. Zeller, Die Philosophie der Griechen, 1879, II T., II Abt., S. 9 f.

მისი ერთგული წევრი იყო და, პლატონის სკოცხლემში, აკადემიიდან გასვლა არც ერთხელ არ მოუწადინებია. მხოლოდ პლატონის სიკვდილის შემდეგ, 347 წელს, როდესაც აკადემიის შეთაფრობა გადავიდა პლატონის დისწულ სპევსიპეს ხელში. არისტოტელე გადაწყვეტილებას იღებს გამოვიდეს აკადემიიდან, რომელმაც ახალი სქოლარქოსის თაოსნობით პითაგორესტულ მისტიკაში იწყო სწრაფად ჩაძირვა. მისტიციზმთან კი არისტოტელეს ზუნებისმეტყველურ მისწრაფებებს, რომლებიც დემოკრიტეს ნატერიალისტურ ნაწერებზე იყვნენ ნაწილობრივ აღზრდილი,<sup>1</sup> არაფერი ჰქონდათ საერთო: და სხვა მიზეზი რომ არ ყოფილიყო, ესეც იკმარებდა იმის საფუძვლად, რომ არისტოტელეს თავი დაენებებინა აკადემიისათვის.

მართლაც, მალე პლატონის სიკვდილის შემდეგ, არისტოტელე ბრუნდება ატარნეოსში, სადაც მას ეპატიყებოდა ამ ქალაქის მფლობელი ჰერმიასი, რომელიც პლატონის აკადემიის წევრი იყო და რომელსაც არისტოტელე, ალბათ, უწინაც იცნობდა, როგორც პროქსენის ოჯახში აღზრდილი კაცი. როდესაც ჰერმიასი 344 წელს მუხანათურად ჩაიგდო ხელში და ჯვარს აცვა სპარსეთის მეფემ არტაქსერქსემ, ჰერმიასის ახლობელმა მეგობარმა<sup>2</sup> არისტოტელემ, თანახმად სტრაბონის გადმოცემისა, საჭიროდ დაინახა თავი დაეზღო სპარსელთა დევნისაგან. იგი ცოლად შეირთავს ჰერმიასის დას, სახელად პითიას<sup>3</sup>, გადასახლდება მახლობლად მდებარე კუნძულ ლესბოსზე, სადაც მოხვდება თავის ლესბოსელ მეგობართა წრეში (ამათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია თეოფრასტე, რომელიც შემდეგ იქცა არისტოტელეს უახლოეს თანაშემწედ), და აპირებს აქ ფილოსოფიური სკოლის დაარსებას.

ამ დროს საბერძნეთში ხდებოდა დიდი ისტორიული ამ-

<sup>1</sup> იხ. A. Dyroff. Ueber die Abhängigkeit des Aristoteles von Demokritos. (Philologus, Bd. LXIII).

<sup>2</sup> არისტოტელემ უძღვნა ჰერმიასს ჰიმნი, რომელიც დაცული აქვს დიოგენ ლაერტს. იხ. Diog., V, 7.

<sup>3</sup> შეიძლება აქ აღინიშნოს, რომ პითია მალე გარდაიცვალა, და არისტოტელემ შეირთო მეორე ცოლი, სტაგირელი ქალი ჰერპილიდე.

ბები, რომლებსაც შედეგად მოჰყვა ხერონის ბრძოლა, კონინთის პანელანური კონგრესი და მაკედონის ფორმალური გადაქცევა მთელი ელადის ჰეგემონად. ქალაქმა-სახელმწიფომ ან პოლისმა (πῦλις), როგორც ელინთა პოლიტიკური ორგანიზაციის ერთგულმა ფორმამ, დიდი ხნის წინ დაჰკარგა თავისი არსებობის ისტორიული აზრი<sup>1</sup> და იგი საბერძნეთის სოციალურ-ეკონომიური წინსვლისა და საერთო-საკაცობრიო კულტურული პროგრესის შემაფერხებელ ფაქტორად იქცა. ელადის პოლიტიკურ ატომიზაციას ბოლო უნდა მოეღებოდა, და ნაცვლად მრავალ პოლისებად დაქსაქსულ საბერძნეთისა, საჭირო იყო ერთი მთლიანი ბერძნული ეროვნული სახელმწიფოს შექმნა. ამოდ ცდილობდნენ მინიატურული პოლისები, რომელთაგანაც თითოეულს ძალიან მცირე ტერიტორია ეჭირა, თავისი ძალით გადაეწყვიტათ ეს დიდი ისტორიული ამოცანა და პატარ-პატარა ატომებად დაკოფილი საბერძნეთის მაგიერ პოლიტიკურად გაერთიანებულ და მთლიანი საბერძნეთი შეექმნათ. ეს ცდა მიზანს ვერ აღწევდა, რა თქმა უნდა, ისევე ისტორიული მიზეზების გამო და არა იმიტომ, თითქო ბერძენთა ტომს თანდაყოლილი ჰქონოდა რაღაც გაურკვეველი შიში დიდი სივრცის წინაშე, რომლიც ვითომცდა არ აძლევდა მათ საშუალებას ფართო ტერიტორიის სახელმწიფო შეექმნათ, როგორც ამას ჩვენი ეპოქის ერთი გამოჩენილი მეტაფიზიკოსი ამტკიცებს<sup>2</sup>. ამიტომ ბერძენთა ტომის პოლიტიკური გაერთიანების ისტორიული ამოცანის რეალური გადაწყვეტა შესაძლებელი იყო მხოლოდ იმ პირობით, თუ ბერძენები დაჰკარგავდნენ თავის პოლიტი-

<sup>1</sup> ჩვენ ვამბობთ ისტორიულ აზრზე და არა მათემატიკურზე, ვინაიდან არ ეეთანხმებოდა კროს ქართველ პუბლიცისტს, (Багратион-Мухранский „О существе национальной индивидуальности и образовательном значении крупных народных единиц.“), რომელიც ოდესღაც ამტკიცებდა, თითქო არსებობდეს „დიდი ერთეულები“ მათემატიკური კანონი („закон крупных единиц“) და ამ კანონის ძალით მცხოვრებთა მცირე რიცხვის შქონე ხალხი აუცილებლად უნდა გადაეკლასოს მცხოვრებთა დიდი რიცხვის შქონე ხალხში. ამ პუბლიცისტის მსჯელობა შეიძლება მიჩნეულ იქნას მეტაფიზიკური, ანტი-ისტორიული და სრულიად აბსტრაქტული მსჯელობის ნიმუშად.

<sup>2</sup> O. Spengler, Der Untergang des Abendlandes, I, 93.

კურ დამოუკიდებლობას<sup>1</sup>, ხოლო ბერძნულ პოლისს წაერთმეოდა პოლიტიკური ფუნქციები და იგი უბრალო კომუნალ-იქცეოდა. მართლაც ასე მოხდა: საბერძნეთის პოლიტიკური გაერთიანება მოვიდა ვარედან, ბერძენთა ტომის მონათესავე მაკედონელებისაგან, რომლებმაც ამინტა მეფის მემკვიდრე ფილიპე მაკედონელის მართვა-გამგეობის დროს დიდს სამხედრო წარმატებას მიაღწიეს.

ფილიპე მაკედონელის გამჭირახი თვალი წინასწარ ხედავდა მაკედონიის ისტორიულ გზას, მის აუცილებელ შეტაკებას აზიისა და აფრიკის ვეგერთელა სივრცეზე გაჭიმულ სპარსეთთან, და იმ დიდ როლს, რომელიც ამ შეტაკებაში ბერძენთა ტომს უნდა ეთამაშა. ამიტომ ფილიპე ცდილობდა, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, ეგრძნობინებინა ბერძენთა სათვის, რომ თავის თავს იგი, თუ ბერძნად არა, ბერძნული კულტურის კაცად თვლიდა. ფილიპეს სასახლეში გაბატონებული იყო ბერძნული ენა და ბერძნული ეტიკეტი. თვითონ მეფეს კი ბერძენთა ეროვნული გმირის, მითოლოგიური ჰერაკლეს, შთამომავლად მოჰქონდა თავი. ასეთ პირობებში სრულიად ბუნებრივი იყო ის ფაქტი, რომ თავისი შვილის ალექსანდრესათვის, რომელმაც უკვე 13 წლის ასაკს მიაღწია, ფილიპე მეფემ გადაწყვიტა ბერძენი მასწავლებელი მოენახა. მეფის არჩევანი მოხვდა არისტოტელეს, და ესეც არ არის გასაკვირი, ვინაიდან არისტოტელე იყო ნიკომახეს შვილი და ბავშვობიდანვე ფილიპე მეფის ნაცნობი, ხოლო, მეორე მხრით, არისტოტელე დიდი მეცნიერის სახელით სარგებლობდა საბერძნეთის გონებრივი კულტურის ცენტრში, ათენში, რაც ფილიპე მეფისათვისაც არ იქნებოდა საიდუმლოება, ვინაიდან ფილიპე თვალყურს ადევნებდა საბერძნეთის ყოფას და მას, უეჭველად, ძალიან კარგად მოეხსენებოდა, თუ რა ხდებოდა მთელს ელადაში, განსაკუთრებით კი ათენში, სადაც ამ დროს სოკრატი და დემოსთენი გააფთრებულ ბრძოლას აწარმო-

<sup>1</sup> მშვენივრად წერს ცელერი: «Die griechischen Staaten waren nicht mehr fähig... ihr inneres Leben aus sich zu verbessern». Op. c., 45. «Своим политическим падением исполнил греческий мир свою культурную задачу» (Виндельн., 240. ეს აზრი ვაგს სლავოფილებს აზრს რუსეთის შესახებ).

ებდნენ ურთიერთთან მაკედონიისადმი ათენის მიმართების პოლიტიკური საკითხის გასარკვევად.

ასე იყო თუ ისე, 343 თუ 342 წელს არისტოტელე მიიღებს მაკედონიის მეფე ფილიპესაგან წინადადებას იყისროს მისი შვილის ალექსანდრეს აღზრდა. თავისთავად ცხადია, თუ რა სიხარულით უნდა შეგებებოდა არისტოტელე მაკედონიის სიხარულით უნდა შეგებებოდა არისტოტელე მაკედონიის მეფის ამ მოულოდნელ წინადადებას: დაუყოვნებლივ გადასახლება იგი პელაში და შეუდგება თავისი ახალი მოვალეობის შესრულებას.

სამწუხაროდ, ჩვენ ცოტა რამ ვიცით იმის შესახებ, თუ როგორ აწარმოებდა არისტოტელე ალექსანდრეს აღზრდას, რაც პედაგოგიკის ისტორიისათვის, უმკველად, დიდ დანაკარგს წარმოადგენს. მაგრამ, თუ ამ აღზრდის შესახებ ვიმსჯელებთ მისი შედეგის მიხედვით, არ შეიძლება არ ითქვას, რომ არისტოტელე არ ყოფილა უნიჭო აღმზრდელი, რაკი მან შესწლო ალექსანდრეს მსგავსი გმირი აღეზარდა კაცობრიობისათვის.

ისტორია არ იცნობს ალექსანდრე მაკედონელის ტოლ მეორე დიდ მხედართმთავარს, რომელსაც იმდენივე კეთილშობილი ადამიანურობა, სისადავე და თავმდაბლობა შეენარჩუნებინოს, რამდენიც ჰქონდა ალექსანდრეს, — განსაკუთრებით მისი მეფობის პირველ წლებში, და ჩვენის მხრით დიდი შეუსაბამობა იქნებოდა ივეფიქრა, რომ ასეთი ადამიანური თვისებების დასამკვიდრებლად ალექსანდრეს ხასიათში არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონოდა იმ გარემოებას, რომ არისტოტელემ თავისი მოწაფე უაღრესად ჰუმანური ბერძნული პოეზიის ქმნილებებზე აღზარდა და სიყრმიდანვე შეაყვარა მას აქილევსისა და ორესტის მომხიბლავი მხატვრული სახეები. როგორც პლუტარქოსი გადმოგვცემს, არისტოტელეს გადაუსინჯავს და კომენტარებით შეუძვია ალექსანდრესათვის სახმარებლად ჰომეროსის „ილიადის“ ტექსტი<sup>1</sup>. ფიქრობენ, რომ სწორედ ამ დროს დაინტერესდა არისტოტელე პოეზიის საკითხებით და შეიმუშავა თავისი შეხედულება პოეტურ

<sup>1</sup> Zeller, Ibid., 24. П. Шустер, Поэтика Аристотеля, Ж. М. Н., Пр. 1875, ч. 177, стр. 46.

ხელოვნებაზე<sup>1</sup>. ეჭვს გარეშეა აგრეთვე, რომ, ბერძნული პოეზიის გარდა, არისტოტელე შეასწავლიდა თავის მოწაფეს ბერძნული მეცნიერების საფუძვლებსაც. ამიტომ, თუმცა გადაჭარბებაა, როდესაც ლაპარაკობენ, რომ აზიაში შემოჭრილ ალექსანდრეს ერთ ხელში ეპყრა მახვილი, ხოლო მეორეში არისტოტელეს „ანალიტიკა“<sup>2</sup>, მაგრამ იმავე დროს უდავოა ის, რომ ალექსანდრე მაკედონელს აზიაში თან მოჰქონდა ბერძნული სწავლა-განათლება, რომლის პატივისცემა და სიყვარული არისტოტელემ ჩაუნერგა.

თუ უფრო ადრე არა, 336 წელს მაინც, როდესაც ფილიპე მაკედონელი მოჰკლეს და მის ნაცვლად ალექსანდრე ავიდა სამეფო ტახტზე, არისტოტელეს პედაგოგიური მოღვაწეობა მაკედონიაში უკვე დასრულებული იყო, და იგი ბრუნდება თავის სამშობლო ქალაქ სტაგირაში, სადაც რამდენიმე ხნის განმავლობაში ეწევა სამეცნიერო მუშაობას (აგროვებს საბუნებისმეტყველო და საისტორიო მასალებს). რასაკვირველია, ალექსანდრე მეფის ურთიერთობა არისტოტელესთან არ შეწყვეტილა სწავლის დასრულებასთან ერთად. ძლევაშობილი მოწაფე მფარველობას უწყევდა თავის მასწავლებელს, რომელსაც საკმაო ტაქტი აღმოაჩნდა იმისათვის, რათა ხანგრძლივად შეენარჩუნებინა გავლენა მაკედონიის მეფეზე და მრავალი კარგი საქმე გაეკეთებინა ამ გავლენის საშუალებით. ჯერ კიდევ, ფილიპეს დროს არისტოტელეს შუამდგომლობით აღდგენილ იქნა მაკედონელთა ჯარის მიერ 348 წელს განადგურებული

<sup>1</sup> «Man wird nicht fehlgreifen mit der Annahme, dass Aristoteles gerade durch diese Aufgabe (sc. der Erziehung des jungen Alexander) veranlasst worden sei, sich mit der griechischen Dichtkunst eingehender zu beschäftigen», წერს არისტოტელეს „პოეტიკის“ ერთი მთარგმნელი (Stich, S. 5).

<sup>2</sup> ამას ამბობდა შ. ნუცუბიძე.

სტაგირა<sup>1</sup>, რომელსაც იმავე არისტოტელემ შეუქმნა კონსტიტუცია. საბერძნეთის ბევრ სხვა ქალაქსაც (მათ შორის ათენსაც) მიუმართავს არისტოტელესათვის და მიუღია მისგან დახმარება მაკედონიის მეფის წინაშე. აგრეთვე თავისი მეცნიერული მოღვაწეობისათვისაც კარგად ეხერხებოდა არისტოტელეს თავისი მოწაფის გამოყენება. ცნობილია, რომ ალექსანდრე მაკედონელი აძლევდა არისტოტელეს ძალიან უხვ სუბსიდიებს მეცნიერულ კვლევა-ძიების საწარმოებლად.

334 წელს, მცირერიცხოვანა, მაგრამ კარგად შეიარაღებული ჯარით ალექსანდრე გადალახავს ჰელესპონტს იმ განზრახვით, რომ დაიპყროს სპარსეთი და იქცეს მთელი ქვეყნის მბრძანებლად. იმავე წელს მისი მასწავლებელი არისტოტელე ჩამოდის სტაგირიდან ათენში იმ განზრახვით, რომ დააარსოს აქ ფილოსოფიური სკოლა და იქცეს საბერძნეთის გონებრივი სოპრობის მეთაურად. რასაკვირველია, არც ნივთიერად და არც ზნეობრივად ალექსანდრე მაკედონელის მასწავლებულს არ გაუჭიოლებოდა ათენში თავისი სკოლის დაარსება. მალე მოინახა შესაფერი ადგილიც ახალი სკოლისათვის: ეს იყო ქალაქის განაპირა უბანში მდებარე გიმნაზია<sup>2</sup>, რომელიც აპოლონ ლიკეოსის<sup>3</sup> ტაძრის გვერდით იყო მოთავსებული. ამ გიმნაზიაში გახსნის არისტოტელე ფილოსოფიურ სკოლას, რომელსაც ადგილმდებარეობის გამო ეწოდა სახელად ლიკე-

<sup>1</sup> Пелъман, Очерк греческой истории, 273.

<sup>2</sup> გიმნაზია (γυμνάσιον) წარმოადგენდა ბერძნული სიტყვიდან γυμνασιον, რაც ნიშნავს ტანის ვარჯიშს (იმავე სიტყვიდან წარმოებულია სიტყვა „გიმნასტიკა“). გიმნაზია ეწოდებოდა ტანის სავარჯიშო დარბაზს, რომელიც ღამის კოლონებით იყო მორთული და ბაღის გვერდით იყო ჩვეულებრივ მოთავსებული. აქ სამოსავალი ან ღალატობა (γυμνασტიკა) ნიშნავს „შიშველს“ გიმნასტიკურ ვარჯიშობას აწარმოებდა. იქვე თავს იყრდნენ საქმეებისაგან თავისუფალი მოქალაქეები, რომლებიც სასიამოვნო საუბარში ატარებდნენ ხოლმე დროს, პირველი ფილოსოფიური სკოლები გიმნაზიებში იქნა გახსნილი.

<sup>3</sup> ლიკეოსი (Λικεον) წარმოადგენდა სიტყვიდან Λικη — შუქი, სინათლე და არა სიტყვიდან (Λικηად მგელი) და ნიშნავს იგი „სათელს“, „შუქურას“, „შუქის მომფენს (და არა... „მგელთა დამხოცველს“, როგორც ეს ანტიკურ გრამატიკოსებს ეგონათ). მაშასადამე, აპოლონ ლიკეოსი ნიშნავს შუქურა აპოლონს, ე. ი. შუქურა მზეს, ვინაიდან აპოლონი იყო მზის განსახიერება.

იონი (τὸ λῆξιν) ან, მოგვიანო ხანის ლათინური გამოთქმით, ლიცეუმი. ამავე სკოლას ძველები უწოდებდნენ სახელად Περιατας („სასეირნო ხეივანი“), ხოლო მის მიმდევრებს უწოდებდნენ οἱ ἐκ τῆς Περιατας („ხეივანის კაცები“, „ხეივანელები“) ან კიდევ οἱ Περιαταῖσι („მოსეირნეები“). თუ რა იყო ასეთი სახელწოდების მიზეზი, კარგად არ არის გამოჩვენებული. ზოგი ამ მიზეზს ეძებს იმ გარემოებაში, რომ არისტოტელეს ლექციის კითხვის დროს უყვარდა სეირნობა თავის მსმენელებთან ერთად ლიკეონის ბაღში და სეირნობისას ასწავლიდა<sup>1</sup>. ზოგიერთი კი ფიქრობს, რომ სახელწოდება „პერიატოსი“ არისტოტელეს სკოლას მიეცა იმის გამო, რომ მის ბაღს ფართო სასეირნო ხეივანი ჰქონდა<sup>2</sup>.

პლატონის აკადემიის მსგავსად, არისტოტელეს ლიკეონიც ფორმალურად იყო რელიგიური საზოგადოება (θίασος), რომლის დანიშნულებას მუზეუმის სარწმუნოებრივი კულტი წარმოადგენდა<sup>3</sup>. მაგრამ ეს იყო მხოლოდ ფორმალური მხარე; არსებითად კი ლიკეონის მთავარი მიზანი არა სარწმუნოებრივ კულტში, არამედ მეცნიერებათა შესწავლაში მდგომარეობდა. აქ სწავლობდნენ: ლოგიკას, მეტაფიზიკას, მათემატიკას, ფიზიკას, ასტრონომიას, ბოტანიკას, ზოოლოგიას, ფსიქოლოგიას, ეთიკას, პოლიტიკას, ეკონომიკას, რიტორიკას, პოეტიკას. ბევრი მათ შორის პირველად არისტოტელეს მიერ იქნა მეცნიერების სახით ჩამოყალიბებული.

მეცადინეობა გამოიხატებოდა არა მხოლოდ სხვების მიერ აღმოჩენილ ჭეშმარიტებათა შეთვისებაში, არამედ ახალ ჭეშმარიტებათა ღამოუკიდებელ კვლევა-ძიებაში. ფორმა მეცადინეობისა გამოიხატებოდა ნაწილობრივ სოკრატისებური დიალოგების წარმოებაში,<sup>4</sup> ნაწილობრივ კი ლექციების კითხვაში<sup>5</sup>. დილით არისტოტელე უკითხავდა ლექციებს მხო-

ლოდ დაწინაურებულ მსმენელთა ვიწრო ჯგუფს (ამ ლექციების საფუძველზე შეიქმნა არისტოტელეს ე. წ. აკროამატული ანუ მოსამენად დანიშნული თხზულებები), საღამოობით კი აწარმოებდა საუბარს მსმენელთა უფრო ფართო ჯგუფთან. არისტოტელე სამეცნიერო სკოლის გენიალური ორგანიზატორი აღმოჩნდა, და მალე მისმა ლიკეონმა გაუსწრო აკადემიას: მეცადინეობას მიეცა უფრო წესიერი ხასიათი, და მეცნიერული კვლევა-ძიება ჩაყენებულ იქნა უფრო მტკიცე კალაპოტში. 12 წელიწადი ედგა სათავეში არისტოტელე თავის ფილოსოფიურ სკოლას, და ამ მოკლე ხნის განმავლობაში სკოლამ შესძლო სანიმუშოდ ჩამოყალიბებული სახე მიეღო.

ამავე დროს არისტოტელე აწარმოებდა ფრიად ინტენსიურ ლიტერატურულ მუშაობას და მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოები დაწერა. არ დარჩენილა იმდროინდელი მეცნიერების არცერთი მნიშვნელოვანი დარგი, რომლისათვისაც არისტოტელეს არ ეძღვნას ან მთელი წიგნი, ან წიგნის ნაწილი მაინც. ანდრონიკე როდოსელის სიტყვით, არისტოტელეს ათასი წიგნი დაუწერია, ხოლო დიოგენ ლაერტს მოჰყავს არისტოტელეს თხზულებათა სია, სადაც 146 ნაწარმოები არის დასახელებული<sup>1</sup>.

დიდი უმრავლესობა მათ შორის დღეს დაკარგულია, ხოლო არისტოტელეს გადარჩენილ თხზულებათა კრებული მრავალჯერ ყოფილა ახალ ევროპაში გამოცემული. პირველი გამოცემა ლათინურ ენაზე გადათარგმნილ და არაბთა ფილოსოფოს იბნ-როშტის კომენტარებით შევსებულ არისტოტელესეულ თხზულებათა კრებულისა შედგა 1489 წელს ვენეციაში. ამჟამად არისტოტელეს თხზულებათა საუკეთესო გამოცემად ითვლება ბერლინის აკადემიის მიერ ბეკერის რედაქციით 1831 წელს დაწყებული გამოცემა (editio bekkeriana), რომლის პაგინაციის მიხედვით ხდება მეცნიერებაში არის-

<sup>1</sup> Zeller, II, 14, 29.

<sup>2</sup> Виндельбанд, Ист. др. фил., 191.

<sup>3</sup> Ueberweg, I, 361.

<sup>4</sup> არტემატული მეთოდი სწავლებისა.

<sup>5</sup> აკროამატული მეთოდი სწავლებისა.

<sup>1</sup> Diog. L., V, 21—27.

<sup>2</sup> საკვირველია, რომ ამ წესს არ იცავს 1887 წელს მეორეჯერ გამოცემული წიგნი პროფ. ს. შევიროვისა „Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов“.

ტოტელეს თხზულებათა ციტირება (ჩვენს თარგმანში ეს პა-  
გინაცია აღნიშნულია არშიაზე, ტექსტის გვერდით).

323 წელს, ბაბილონში, სრულიად მოულოდნელად, გარ-  
დაიცვალა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა და ჯან-ლონით სავსე ალექს-  
სანდრე მეფე, რასაც მალე მოჰყვა საბერძნეთის მრავალი ქალა-  
ქის აჯანყება მაკედონიის წინააღმდეგ. აჯანყებულებს სათავე-  
ში ჩაუდგა ათენი, სადაც ამ დროს გაიმარჯვა დემოსთენის ახ-  
ტი-მაკედონურმა პოლიტიკამ, თუმცაღა მრავალი ათენელი,  
განსაკუთრებით კი ინტელიგენციის მაღალი წრე („პროფესო-  
რების პარტია“), ასეთს პოლიტიკას არ თანაუგრძობდა. ამ ამ-  
ბებთან დაკავშირებით არისტოტელეს მდგომარეობა ათენში  
ძლიერი გაართულდა. სხვა რომ არა ყოფილიყო რა, ყველამ  
იცოდა, რომ არისტოტელე იყო ალექსანდრე მაკედონელის  
მასწავლებელი. მართალია, ბოლო ხანებში არისტოტელესა და  
ალექსანდრეს ურთიერთობა შეირყა, — განსაკუთრებით კი  
იმის შემდეგ, რაც ალექსანდრემ 328 წელს სიკვდილად დასაჯა  
არისტოტელეს დასწული და მოწაფე კალისტენი. რომელიც  
ალექსანდრე მეფეს, არისტოტელეს რეკომენდაციით, თავის  
ამალაში ჰყავდა მიღებული და ისტორიოგრაფის თანამდებო-  
ბაზე დანიშნული<sup>1</sup>. გარდა ამისა, არისტოტელეს არ შეეძლო  
თანაგრძნობით მოკიდებოდა იმ მოვლენასაც, რომ ალექსან-  
დრე მეფემ თითქო დაიფიქსა ახალგაზრდობის წლებში  
მიღებული გაკვეთილები და იწყო აღმოსავლეთის დესპოტების  
ზნე-ჩვეულების გადმოღება. შესაძლებელია, რომ ასეთ გადმო-  
ღებას მოითხოვდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის პოლიტი-  
კური გაერთიანების ინტერესები. მაგრამ ალექსანდრეში მომ-  
ხდარ ცვლილებებს არისტოტელე უდგებოდა არა პრაქტიკუ-  
ლი პოლიტიკოსის, არამედ ფილოსოფოსის თვალსაზრისით,  
და არ შეეძლო არ ეგრძნო უქმყოფილება, რადგანაც ალექ-  
სანდრემ პოლიტიკურ მოსაზრებათა გამო, საჭიროდ დაინახა,  
აღმოსავლეთის დესპოტების მსგავსად, ღმერთად გამოაცხა-  
დებინა თავისი თავი და პროსკინეზისი მოეთხოვა თავისუფ-  
ლების მოყვარულ ბერძნებისაგან. ალექსანდრე მეფის ასეთი

<sup>1</sup> კალისტენის დასჯის მიზეზი იყო ის, რომ მას ბრალად დასდეს ალექს-  
სანდრეს წინააღმდეგ მოწყობილ შეთქმულებაში მონაწილეობის მიღება.

ქცევა არისტოტელეს უნდა ლალატად მოჩვენებოდა იმ დიდი  
ბერძნული კულტურის მიმართ, რომლის გავრცელებითაც შეი-  
ძლებოდა არისტოტელეს თვალში სპარსეთის დაპყრობა ყო-  
ფილიყო გამართლებული. ყველაფერი ეს, ალბათ, გავლენას  
ახდენდა მასწავლებლისა და მოწაფის ურთიერთობაზე და მო-  
რალურად აშორებდა მათ ერთმანეთისაგან<sup>1</sup>. მაგრამ ათენის  
ფართო საზოგადოებისათვის არისტოტელეს ეს სულიერი  
დრამა სრულიად დაფარული იყო. საზოგადოება ხედავდა  
შხოლოდ იმას, რომ არისტოტელე სარგებლობდა ალექსან-  
დრე მაკედონელის აშკარა მფარველობით, რომ მას რეგულა-  
რულად ეძლეოდა სახელმწიფო ხაზინიდან ვეგბერთელა სუბ-  
სიდიე<sup>2</sup>, რომ ალექსანდრეს ბრძანებით უამრავ საბუნების-  
მეტყველო მასალას უგზავნიდნენ ლიკეიონს ახლად დაპ-  
ყრობილი ქვეყნებიდან, რომ არისტოტელე მეგობრულ გან-  
წყობილებაში იმყოფებოდა ანტიპატრესთან, რომელიც ალექს-  
სანდრე მეფის ნაცვალი იყო საბერძნეთში და აჯანყებულ  
ბერძენთა წინააღმდეგ მოქმედ მაკედონელთა ჯარს სარ-  
ქლობდა.

ასეთ პირობებში გასაგებია, რომ ათენელების თვალ-  
ში არისტოტელე იყო მაკედონური პარტიის კაცი. ამიტომ  
როდესაც ატიკაში ატყდა მაკედონური ორიენტაციის მოქა-  
ლაქეთა დევნა, არისტოტელეც ვერ ასცდა მას; მით უმეტეს,  
რომ არისტოტელეს ათენში ბევრი პირადი მტერი ჰყავდა  
(მათ შორის პლატონის აკადემიის წევრები, რომლებიც არის-  
ტოტელეში თავის ზედნიერ მოქიშპეს ხედავდნენ). საიდან-  
ღაც გამოჩნჩიკეს ზემოთ ჩვენ მიერ ნახსენები ლექსი, რო-  
მელიც ოდესღაც არისტოტელეს თავის მეგობარ ჰერმიასისათ-  
ვის ეძღვნა, და ამ ლექსის საფუძველზე შეადგინეს ბრალდ-

<sup>1</sup> ვინც ეს ამბავი იცოდა, მას შეეძლო შეეთხზა ზღაპარი, თითქო ალექ-  
სანდრე მაკედონელი მოწამლეს არისტოტელემ და მისმა მეგობარმა ანტი-  
პატრემ, — ზღაპარი, რომელიც გავრცელებული იყო ძველად და რომლის  
საფუძველზე, III სუტ. ქრ. შ., რომის იმპერატორმა კარაკალამ (გათანაბ-  
რების დიდმა ოსტატმა) არისტოტელეს მიმდევრებს ალექსანდრიაში წა-  
აროვა მათი განსაკუთრებული უფლებები.

<sup>2</sup> ზოგიერთი მოწმის ვადმოცემით, არისტოტელეს ეძლეოდა ალექსან-  
დრე მაკედონელის ხაზინიდან ყოველწლიურად 800 ტალანტი<sup>2</sup>. ერთი ტა-  
ლანტი კი უდრიდა 1456 მანეთს ოქროთი. ქ. მბრძსსსს სპს. სსპ.

ბა, რათა არისტოტელე სამართალში მიეცათ. როგორც ეს ათენში ჩვეულებრივ ხდებოდა, როდესაც ანგარიშს ფილოსოფოსებთან ასწორებდნენ ხოლმე. არისტოტელესაც დააბრალეს რელიგიის წინააღმდეგ დანაშაულის ჩადენა (αείθεια), ვითომცდა იგი პერმიასს ღმერთად თვლიდა და თაყვანსასცემდა! თუკია ასეთი „დანაშაული“ არისტოტელეს ლექსით არ მტკიცდებოდა, მაგრამ უკვე სოკრატის გასამართლება მშვენიერი ილუსტრაცია იყო იმისა, რომ ათენის სასამართლოში ჭეშმარიტებას ქედი უნდა მოეხარა პოლიტიკური ალტყინების წინაშე. არისტოტელე ხედავდა, რა დიდი საფრთხე ელოდა მას, და ამიტომ გადაწყვიტა გაქცეულიყო ათენიდან, არ მიეცა ათენელებისათვის საშუალება მეორედ ჩაედინათ ფილოსოფიის წინააღმდეგ საშინელი ბოროტმოქმედება (პირველი ბოროტმოქმედება იყო სოკრატის მოკვლა). არისტოტელე გაიქცა ათენიდან ქალაქ ხალკისში (კუნძულ ევბეიაზე), სადაც მას დედისაგან მემკვიდრეობით მიღებული სახლი და ბაღი ჰქონდა. ეს მოხდა 323 წელს, შემოდგომის დასაწყისში, ხოლო 322 წელს, ზაფხულს, კუქის ავადმყოფობამ, რომელიც, ერთი ძველი მწერლის ცნობით, უწინაც აწუხებდა არისტოტელეს, ბოლო მოუღო ამ დიდი ფილოსოფოსის სიცოცხლეს. არისტოტელე მოკვდა ხალკისში, ხოლო მისი ცხედარი სტაგირაში გადაიტანეს და იქ დიდი პატივით დასაფლავეს მადლობელმა სტაგირელებმა, რომლთათვის არისტოტელეს არა ერთი კარგი საქმე გაუკეთებია.

### პლატონის ლიტერატურული ისტორია

ვიდრე „პოეტიკის“ შინაარსის გარჩევას შევუდგებოდეთ, საჭიროა მოკლედ მაინც გავცნოთ მის ლიტერატურულ ისტორიას. უწინარეს ყოვლისა საკითხავია, არის თუ არა „პოეტიკა“ ნამდვილად არისტოტელეს თხზულება. როგორც ვიცით, ძველ სბერძენეთში იშვიათი მოვლენა არ იყო გამოჩენილ მწერალთა თხზულებების კონტრაფაქტია. თვითონ არისტოტელესათვისაც მიუწერიათ არა ერთი ისეთი ნაწარმოები, რომლის ავტორიც იგი არ ყოფილა. ასე, მაგალითად, არისტოტელეს მიაწერდნენ ძველად ერთ ნაშრომს, რომელმაც ჩვენამდისაც მოაღწია

და რომელიც ელვატური სკოლის ორი დიდი წარმომადგენლის (ქსენოფანეს და მელისოს) და სოფისტიკოს ერთი დიდა მოლკაწის (გორგიას) ფილოსოფიურ მოძღვრებათა დახასიათებას შეიცავს: მხედველობაში გვაქვს „De Melisso Xenophane Gorgia“, რომელმაც დიდი კამათი გამოიწვია მეცნიერებაში და რომელიც, როგორც ეს დღეს საგნებით გამოჩვენებულია, არისტოტელეს მიერ არ ყოფილა დაწერალი. თუ მივიღებთ მხედველობაში ის გარემოება, რომ არისტოტელე ცხოვრობდა ორიათას სამასი წლის წინ, კონტრაფაქტის ფაქტა კი ზოგჯერ ჩვენ თვალწინ ხდება, სრულიად ბუნებრივია დაისვას კითხვა „პოეტიკის“ ავტორის შესახებ.

საბედნიეროდ, პასუხის გაცემა ამ კითხვაზე არ არის ძნელი: ჩვენ გვაქვს მრავალი და სრულიად სანდო ცნობა იმის შესახებ, რომ „პოეტიკა“ არისტოტელეს მიერ არის დაწერილი. უკვე თვითონ არისტოტელე ახსენებს ამ თხზულებას თავის მეორე ნაწარმოებში, „რიტორიკაში“<sup>2</sup>. გარდა ამისა, არისტოტელეს თხზულებათა როგორც იმ სიაში, რომელიც ეკუთვნის დიოგენ ლაერტს, აგრეთვე იმ სიაში, რომელიც ალექსანდრიის ბიბლიოთეკის მიერ იყო შედგენილი, მოხსენებულია არისტოტელეს „პოეტიკა“. დაბოლოს, არისტოტელეს თხზულებათა იმ კრებულში, რომელიც გამოსცა ანდრონიკე როდოსელმა და რომელიც საფუძველია ჩვენი დროის ყველა გამოცემისათვის, იყო „პოეტიკაც“. ამრიგად, ექვსი გარეშეა, რომ „პოეტიკა“ არის არისტოტელეს ნაწარმოები.

ადვილია აგრეთვე გადაწყვიტა შეორე საკითხისა, თუ როდის დაწერა არისტოტელემ თავისი „პოეტიკა“. ეს საკითხი წყდება არისტოტელეს თხზულებათა საერთო ისტორიის საფუძველზე. როგორც ვთქვით, „პოეტიკა“ შესულია ანდრონიკე როდოსელის მიერ გამოცემულ თხზულებათა კრებულში. ანდრონიკე როდოსელმა კი გამოსცა ე. წ. „აკროამატიკული“ თხზულებები არისტოტელესი. მაშასადამე, „პოეტიკა“ შედიოდა არისტოტელეს აკროამატიკულ თხზულებათა რიცხვში. ტერმინი „აკროამატიკული“ წარმოდგება ბერძნული

<sup>1</sup> იხ. ჩვენი წიგნი „ქსენოფანე კოლოფონელის მსოფლმხედველობა“, I, თავი მეოთხე, გვ. 26—52.

<sup>2</sup> Rhetor., 1404 a 38; 1404 b 17,28; 1405 a 5.

სიტყვიდან ἀρχαίως, რაც „მოსმენას“ ნიშნავს. ასეთი სახელწოდება არისტოტელეს თხზულებათა აღნიშნულ ჯგუფს იმიტომ მიეცა, რომ ისინი არისტოტელეს მოწაფეთა მიერ მოსასმენად დაუწერია 334—322 წლებში, როდესაც არისტოტელე ლიკეიონს მეთაურობდა; ე. ი. ისინი იყვნენ მოსასმენი (ἀρχαματικοί) თხზულებები. გარდა ამ „მოსასმენი“ ანუ „აკრომატიკული“ თხზულებებისა, არისტოტელეს ჰქონდა სხვა სახის თხზულებებიც. ამ უკანასკნელთა შორის იყო ისეთებიც, რომლებსაც თვითონ არისტოტელე უწოდებდა სახელად „გამოცემულ თხზულებებს“ („ἄρχει ἐκδομένα“): ეს იყო თხზულებები, რომლებიც არისტოტელეს დაუწერია პლატონის აკადემიაში ყოფნის დროს, თავისი ახალგაზრდობის წლებში. პლატონის თხზულებათა მსგავსად, არისტოტელეს ამ ახალგაზრდობის ნაწერებს ჰქონდა დიალოგური ფორმა: ისინი წარმოადგენდნენ ფილოსოფიურ თემებზე დაწერილ დიალოგებს, თუმცა მხატვრულობის თვალსაზრისით ვერ შეედრებოდნენ პლატონის დიალოგებს. „გამოცემული თხზულებები“ ეწოდათ არისტოტელეს ამ დიალოგებს იმ მიზეზის გამო, რომ ისინი არისტოტელეს მიერვე იყვნენ თავის დროზე გამოცემული ან გამოშვებული ფართო საზოგადოებისათვის. ამ „გამოცემული თხზულებებისაგან“ განსხვავებით, „აკრომატიკულ“ ან „მოსასმენ“ თხზულებებს ჰქონდათ არა დიალოგური, არამედ მონოლოგური ფორმა, — ისეთი, როგორიც აქვთ ჩვენი დროის სამეცნიერო თხზულებებს. გარდა ამისა, ისინი დაწერა არისტოტელემ არა ახალგაზრდობის წლებში, არამედ იმ დროს, როდესაც სრული მოწიფულობის ასაკში იმყოფებოდა და სათავეში ედგა ლიკეიონის ფილოსოფიურ სკოლას, 334—322 წლების განმავლობაში. თუ გამოცემული თხზულებები არისტოტელესა დანიშნული იყვნენ ფართო საზოგადოებისათვის, საკითხავად, „აკრომატიკული“ თხზულებები დანიშნული იყვნენ იმისათვის, რომ მოესმინა არისტოტელეს პირიდან ლიკეიონის წევრთა ვიწრო ჯგუფს. სხვაანაირად რომ ითქვას, „აკრომატიკული“ თხზულებები წარმოადგენდნენ არისტოტელეს ზეპირი ლექციების დაწერილ ტექსტებს, რომელთა

გამოცემა ან ფართო საზოგადოებისათვის წასაკითხავად გამოშვება არისტოტელეს არ ემუხრებოდა. შესაძლებელია, რომ არისტოტელეს ჰქონოდა აზრად დაემუშავებინა თავისი ლექციების ტექსტები მკითხველთა ფართო საზოგადოებისათვის და შემდეგ კიდევაც გამოეცა ისინი; მაგრამ არისტოტელე ისე გარდაიცვალა 322 წელს, რომ მას თავის „აკრომატიკული“ ან „მოსასმენი“ ნაწერები თვითონ არ გამოუცია<sup>1</sup>. ისინი იყვნენ გამოუცემელი ნაწერები, და, ცხადია, მათ ვერ აცდებოდა გამოუცემელი ნაწერების ხიფათიც, პირველ რიგში კი ტექსტის შერყვნისა. „პოტიკაც“ ამ გამოუცემელ და მოსასმენად დანიშნულ თხზულებათა რიცხვს ეკუთვნოდა. ამრიგად, „პოტიკაც“ ყოფილა პოეზიის საკითხების შესახებ არისტოტელეს ლექციების ტექსტი, რომელიც 334 და 322 წლებს შუა დაუწერია, მაგრამ არ გამოუცია ფართო საზოგადოებისათვის საკითხავ წიგნად.

<sup>1</sup> როგორც ზემოთ ითქვა, არისტოტელეს აკრომატიკულ თხზულებათა კრებული გამოცემა პირველად ანდრონიკე როდოსელმა ქლაქ რომში 60—50 წლებში, ე. ი. არისტოტელეს გარდაცვალებიდან დაახლოებით სათუთნის შემდეგ, მანამდე კი არისტოტელეს „აკრომატიკული“ ან „მოსასმენი“ ნაწერებით სარგებლობდნენ პერიპატეტიკულ სკოლაში. ექვი არ არის, რომ თვითონ არისტოტელე აძლევდა ლიკეიონის წევრებს თავისი ლექციების ტექსტს, რომელიც მას, ცხადია, ლექციის წაკითხვამდე ეცნებოდა დაწერილი, — ამლიყა იმ მიზნით, რათა მათ უკეთესად შეესწავლათ საკანი. ისიც საფიქრებელია, რომ ლიკეიონის წევრები გადაიწერდნენ ამ ტექსტს თავისათვის ან მოსმენის დროს ჩაიწერდნენ ისე, როგორც იქცევიან დღეს სტუდენტები, რომლებიც თავისთვის იწერენ მოსმენილ ლექციას. ვინაიდან არისტოტელეს ლექციების ტექსტი არ იყო გამოცემული, სრულიად ბუნებრივად ხდებოდა ის, რომ არისტოტელეს ტექსტად საღებობდა ბევრი რამ ისეთი, რაც არისტოტელეს ლექციების ნამდვილ ტექსტში არ იყო. ამ აღრევას ბოლო მოუღო ანდრონიკემ, რომელმაც გამოსცა არისტოტელეს აკრომატიკული ნაწერები. თუ რამდენად უტყუარი იყო არისტოტელეს თხზულებათა ის ტექსტი, რომელიც ჰქონდა ანდრონიკეს სანამ იგი მის გამოცემას შეუდგებოდა, ეს ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხია, მაგრამ საბუთების ნაკლებობის გამო მისი გადაწყვეტა დღეს შეუძლებელია. უნდა აღინიშნოს მხოლოდ, რომ ანდრონიკე თვითონ იყო დიდი მეცნიერი, და, რაც მას არისტოტელეს კუთვნილებად ჩაუთვლია, ის რაც ჩვენ შეგვიძლია არისტოტელეს კუთვნილებად არ მივიჩნიოთ, თუ სრულიად ნათელი და სანდო საბუთები არ ეწინააღმდეგებან ამას.

ეს გარემოება გვიხსნის ჩვენ „პოეტიკის“ მრავალ ლიტერატურულ თვისებას. უწინარეს ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ სტილისტიკურად „პოეტიკა“ არ არის ზედმიწევნით დამუშავებული თხზულება (რაც, სხვათა შორის, აძნელებს მისი გამოთარგმნის საქმესაც). და ეს გასაგებიც არის: რაკი არისტოტელე არ ფიქრობდა მოკლე ხანში გამოეცა თავისი „პოეტიკა“, მას არც იმაზე უზრუნვია, რომ მიეცა თავისი ნაწარმოებისათვის დახვეწილი ლიტერატურული ფორმა. ეს გარემოება მით უფრო მეტად არის აღსანიშნავი, რომ ძველს მწერლობაში არისტოტელეს დიდი სტილისტის სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი. არისტოტელეს ენა ითვლებოდა სანიმუშოდ. ანტიკური მწერლები (ციცერონი, კვინტილიანე და სხვ.) აქებდნენ არისტოტელეს ნაწერებს იმიტომ, რომ ისინი მშვენიერი სტილით იყვნენ დაწერილი. განსაკუთრებით მოხიბლული იყო არისტოტელეს ენით მეტყველების დიდი ოსტატი, მსოფლიო ორატორი ციცერონი. მისი სიტყვებით, არისტოტელეს ნაწერები ხასიათდებოდნენ არა მხოლოდ აზრების ზიღრმით, „არამედ აგრეთვე მეტყველების დაუჭვრებელი რაღაც სიუხვითა და სიტკობებით“ („sed dicendi quoque incredibili quadam cum copia tum etiam suavitate“)<sup>1</sup>, ხოლო თვითონ არისტოტელე იყო მწერალი, რომელსაც „ოქროს დარი მეტყველების მდინარე გამოსდიოდა“ („flumen orationis aureum fundens Aristoteles“)<sup>2</sup>. არც „პოეტიკას“ და არისტოტელის არც სხვა აკრომატიკულ თხზულებას ასეთი აღფრთოვანებული დახასიათება არ შეეფერება: როგორც ვტყობა, ციცერონს მხედველობაში ჰქონდა არისტოტელის გამოცეული თხზულებები (ე. ი. არისტოტელის მიერ ახალგაზრდობის წლებში დაწერილი დიალოგები, რომლებიც არისტოტელემ მაშინვე გამოსცა), და არა აკრომატიკული თხზულებები, რომელთა რიცხვსაც ეკუთვნის „პოეტიკა“.

„პოეტიკის“ ერთ-ერთი ნაკლოვანება, ბერძნული ენის სპეციალისტების დაკვირვებით<sup>3</sup>, ისაა, რომ წინადადებებს არ

<sup>1</sup> Cicer., Top., I, 3.

<sup>2</sup> Cicer., Acad., II, 38, 119.

<sup>3</sup> «Dictio brevior, concisior, durior, asperior est quam in reliquis scriptis», — ამბობდა „პოეტიკის“ ენის შესახებ მისი გამომცემელი გ. პერბანი

აქვთ დასრულებული სახე. არისტოტელე, თითქოს ჩქარობს, ცდილობს მოკლედ ილაპარაკოს, და აქედან წარმოდგეი სიტყვების გადაჭარბებული ეკონომია: „პოეტიკის“ ფრაზები რაღაც აბრევიატურებს წარმოადგენენ. ცხადია, რომ გამოცემად საბოლოოდ დამზადებულ ნაწარმოებს ასეთი თვისება არ ექნებოდა. იქ არისტოტელე წინადადებებს მისცემდა სავსებით დასრულებულ სახეს, რათა მკითხველს გაადვილებოდა მათი გაგება.

აქედან ცხადია, რომ „ოქროს დარი მდინარეზე“ ლაპარაკი „პოეტიკის“ მიმართ შეუფერებელი იქნებოდა: „პოეტიკის“ ენას არ შეეძლება არც ოქროს დარი მდინარე და არც საზოგადოდ რაიმე მდინარე ეწოდოს. ვინაიდან მას აკლია სწორედ ის დენადობა, ის სიმსუბუქე, რომელიც წიგნის წაკითხვას სასიამოვნო საქმედ აქცევს. „პოეტიკა“ მძიმედ იკითხება და დიდ შრომას მოითხოვს იმისაგან, ვისაც სურს მისი გაგება, როგორც ჩანს, „პოეტიკის“ დაწერის დროს არისტოტელე არ ფიქრობდა მკითხველთა ფართო წრეების მოთხოვნილებაზე და თავის ნაწერისათვის არ მიუცია ის დასრულებული ლიტერატურული გაფორმება, რომელიც საჭიროა მიეცეს ყოველ ნაწარმოებს, როდესაც მას მიზნად აქვს პოპულარულ თხზულებად იქცეს.

ამასთან დაკავშირებით ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „პოეტიკას“, როგორც არისტოტელეს ბევრ სხვა „აკრომატიკულ“ თხზულებას, ემჩნევა ნაწილების არევა: ის ნაწილი, რომელიც მსჯელობის ლოგიკური მსგელობის თანახმად წინ უნდა ყოფილიყო, სინამდვილეში უკან არის მოქცეული, და პირუკუ: რაც უკან უნდა ყოფილიყო, ის წინ არის მოთავსებული. მაგალითად, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით<sup>1</sup>, „პოეტიკის“ მე-15 პარაგრაფი, რომელიც ეხება ფაბულის პრობლემატიკას, მსჯელობის ლოგიკური მსგელობის თანახმად უნდა ყოფილიყო მოთავსებული მე-18 პარაგრაფის უკან. ვინაიდან ფაბულის იმავე პრობლემატიკას ეხება მე-17 და მე-18 პარაგრაფები. „პოეტიკის“ არსებული რედაქციის მიხედვით გამოდის, რომ ფაბულებზე არისტო-

<sup>1</sup> Zeller, II, II, 107.

ელე ლაპარაკობს ჯერ მე-15 პარაგრაფში, ამის მომდევნო მე-16 პარაგრაფში ფაბულებზე იგი არაფერს ამბობს, მაგამ მე-17 პარაგრაფში ისევ იწყებს ფაბულებზე ლაპარაკს, რომელსაც განაგრძობს მე-18 პარაგრაფში. სხვანაირად რომ ითქვას, ფაბულის შესახებ, რომელსაც ეგზომ დიდი ნიშნელობა აქვს პოეტური ნაწარმოებისათვის, არისტოტელე ლაპარაკობს გაბნეულად, ნაცვლად იმისა, რომ ცალკე ამოყოფ ფაბულის პრობლემა და „პოეტიკის“ ერთს გარკვეულ ნაწილში კონცენტრირებულად, სისტემატურად და საბოლოოდ ამოწერა იგი. მსგავსი რამ შეიძლება ითქვას სხვა პრობლემებზედაც: ერთსა და იმავე საკითხს არისტოტელე ეხება „პოეტიკის“ სხვადასხვა ნაწილში, და ეს აბუნდოვანებს „პოეტიკის“ აზრს მკითხველისათვის, აქცევს ამ აზრს ნელად გამოსარკვევ აზრად. თვითონ არისტოტელეს რომ გავიყუცო „პოეტიკა“, მაშინ ჩვენ უეჭველად დაცული ვიქნებოდით ამ სიძნელისაგან, ვინაიდან გამოსაკვმად საბოლოოდ ამზადებულ ნაშრომში არისტოტელე, ცხადია, სანიმუშო როგიურით თანდათანობით დაალაგებდა მის ნაწილებს. ახლა კი ჩვენ ისიც არ ვიცით კარგად, „პოეტიკის“ ნაწილების ჭამად არსებული თანამიმდევრობა თვითონ არისტოტელეს აღნაწერებში იყო მოცემული ამავე სახით, თუ ასეთი თანამიმდევრობა მიეცა „პოეტიკას“ მხოლოდ ანდრონიკე როდონის გამოცემაში, რომელიც მართო არისტოტელეს ხელნაწერთა კრებულს კი არ ემყარებოდა (ვინაიდან ეს ხელნაწერებია ძალიან დაზიანებული იყო), არამედ პერიპატეტიკური სკოლის ტრადიციასაც.

ამიტომ მართალია ვ. კრისტი. როდესაც იგი წინააღმდეგობაში. რომელიც „პოეტიკის“ გამოცემას წარუმიძღვანა, წერს:

«Ad transpositionum vero audaciam non confusum, nisi quo loco transpositione facta disputationis do certa restitui poterat. Unde Heinsio Spengelio aliis p. XV post cap. XVIII transponentibus oboedire non nisi sumus, quandoquidem ut scriptorem post disputationem de fabula ejusque partibus finitam de moribus scribere coepisse par fuit, ita in capp. XVII et XVIII

questiones nonnullae moventur, quae ne ad fabulam quidem apte referuntur»<sup>1</sup>.

გარდა ზემოაღნიშნული მაგალითის მსგავსი შემთხვევებისა, გვხვდება „პოეტიკაში“ განმეორებებიც: „პოეტიკა“ არაიშვიათად იმეორებს იმას, რაც მას უკვე ნათქვამი ჰქონდა. ზოგიერთ შემთხვევაში კი განმეორებას ისეთი სახე აქვს, რომ იგი აშკარად მოწმობს „პოეტიკის“ ტექსტის დაზიანებას. მაგალითად, მე-12 პარაგრაფში დასაწყისი სტრიქონები და ბოლო სტრიქონები ზუსტად ემთხვევიან ერთმანეთს. აგრეთვე მე-20 პარაგრაფში „კავშირის“ განსაზღვრება ორჯერ არის მოცემული, და უკანასკნელი განსაზღვრება ზუსტად იმეორებს პირველს, რაც სრულიადაც არ იყო საჭირო. უეჭველად აქაც ტექსტი დაზიანებულია.

გარდა ნაწილების გადასმებისა და განმეორებებისა, „პოეტიკის“ ტექსტის დაზიანებას ამჟღავნებენ აგრეთვე ინტერპოლაციები, რომლებიც უცხო ხელს შეუტახია არისტოტელეს ტექსტში.

თუ შვილეთ მხედველობაში არისტოტელეს ნაწერთა ისტორიული ბედი, ასეთი ინტერპოლაციების წარმოშობა ძვილი გასაგებია.

ტექსტის დაზიანებით შეიძლება აიხსნას აგრეთვე ის გარემოება, რომ „პოეტიკას“ აშკარა ხარვეზები ემჩნევა. მაგა-

<sup>1</sup> Aristotelis de arte Poetica liber. Recensuit Guilelmus Christi. Lipsiae, 1698, praefatio, p. V: «ჩვენ ვერ ვაგებდეთ „პოეტიკის“ ნაწილების გადასმა-გადმოსმა, თუ არა იმ შემთხვევაში, როდესაც გადასმის საშუალებით მსჯელობის მსვლელობას წესი დანამდვილებით შეიძლებოდა ყოფილიყო აღდგერილი. ამიტომ ჰეინსიუსის, შპენგელის და სხვათა მაგალითს, რომლებმაც XV თავი გადასვეს XVIII თავის შემდეგ, ჩვენ ვერ ვაგებდეთ გვეყოლოდით, ვინაიდან, თუმცა კარგი იყო, რაო ამწერალს მსჯელობა ხასიათის შესახებ დაეწყო მას შემდეგ, რაც იგი მობრა ფაბულის და მისი ნაწილების განხილვას, მაგრამ XVII და XVIII პარაგრაფებში მსჯელობა წარმოებს ზოგიერთ ისეთ საკითხზე, რომელიც ზუსტად არც კი ეხება ფაბულას».

<sup>2</sup> უმართებულო თანამიმდევრობის შემთხვევა გვაქვს აგრეთვე მე-9 პარაგრაფში, სადაც ნაწილი, რომელიც იწყება სიტყვებით „მართე ფაბულებიდან“ და თავდება სიტყვებით „მომხდარის პოეტი იქნება“, უნდა იქნას, კრისტის წინადადების თანახმად, გადატანილი ქვევით, იმავე პარაგრაფის ბოლო ნაწილში.

ლითად, არისტოტელეს „პოეტიკის“ ტექსტოლოგები აღნიშნავენ, რომ მე-11 პარაგრაფის ბოლო ნაწილსა და მე-12 პარაგრაფს შორის არსებობს ხარვეზი. არისტოტელეს უნდა მოეცა აქ ხასიათის პრობლემატიკის განხილვა, ვინაიდან, მისივე სიტყვით, ფაბულას ოთხი „ნაწილი“ აქვს: პერიპეტია, გამოცნობა, განცდა და ხასიათი. ამათგან მე-11 პარაგრაფში განხილულია პერიპეტია, გამოცნობა და განცდა. ხასიათის შესახებ კი არაფერია ნათქვამი. შესაძლებელია, რომ ამის მიზეზი იყოს ტექსტის დაზიანება. ის, რომ არისტოტელეს „პოეტიკის“ ტექსტს არ მოუღწევია ჩვენამდე იმ სახით, რომელიც ჰქონდა მას ხელნაწერში.

ტექსტის დაზიანებად და ხარვეზად თვლიან აგრეთვე იმ გარემოებას, რომ „პოეტიკაში“ მოცემული არ არის „კათარზისის“ ცნების განმარტება. „კათარზისის“ ცნება დიდ როლს თამაშობს არისტოტელეს ესთეტიკაში საზოგადოდ, კერძოდ კი მის პოეტიკაში. და აი, არისტოტელეს ესთეტიკისა და პოეტიკის ეს ძირითადი ცნება მის ერთადერთ ნაწარმოებში, რომელიც ხელოვნების საკითხებისადმი არის მთლიანად მიძღვნილი, „პოეტიკის“ მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, ვერ პოულობს საკმაო განმარტებას; და ეს მით უფრო საკვირველია, რომ თავისი „პოლიტიკის“ მერვე წიგნში (თავი მე-7), სადაც იგი გაცვრივთ შეეხო ხელოვნების მიმართებას ზნეობისა და აღზრდისადმი და ახსენა „კათარზისი“, არისტოტელე სრულიად გარკვეულად ამბობს, რომ კათარზისის შესახებ იგი უფრო ნათლად იმსჯელებს<sup>1</sup> პოეტიკის საკითხებისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებში ( *ἐν τῷδε περὶ ποιητικῆς* )<sup>2</sup>. ძნელი დასაჯერებელია (ასე ფიქრობენ „პოეტიკის“ მკვლევარები), რომ არისტოტელეს „პოეტიკაში არ შეესრულებინა „პოლიტიკაში“ მოცემული ეს დაპირება. მაშასადამე, რაკი „პოეტიკის“ არსებულ რედაქციაში კათარზისის ვრცელი ახსნა-განმარტება არ არის მოცემული, ჩვენ ეს მხოლოდ იმით

შეგვიძლია ავხსნათ, რომ „პოეტიკის“ სრული ტექსტი არ არის ჩვენს განკარგულებაში, რომ ტექსტი დამახინჯებულია.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს შეხედულება, რომელსაც ხანგრძლივი ისტორია აქვს (იგი გამოთქმული ჰქონდა საფრანგეთის დრამატურგს პიერ კორნელს<sup>3</sup>), არ არის საკმაოდ დასაბუთებული, და ამ შემთხვევაში არ გვაქვს საფუძველი ხარვეზზე ვილაპარაკოთ. მართალია, არისტოტელე დაგვიბრდა „პოლიტიკაში“, რომ იგი იმსჯელებს კათარზისის შესახებ *τῷδε περὶ ποιητικῆς*, მაგრამ ჯერ ერთი, საკითხავია, რას გულისხმობდა იგი გამოთქმაში *ἐν τῷδε περὶ ποιητικῆς*; იმ თხზულებას, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ არისტოტელეს „პოეტიკის“ სახელწოდებით, თუ სხვა რამეს? რატომ არ შეეძლო არისტოტელეს განზრახვა ჰქონოდა დაწვრილებით შეხებოდა კათარზისის ცნებას იმავე „პოლიტიკაში“, რომელსაც ჩვენამდე სრული სახით არ მოუღწევია? ასეთი განზრახვაც ხომ სასურველი საკმარისი საფუძველი იქნებოდა იმის სათქმელად, რაც არისტოტელემ „პოლიტიკაში“ სთქვა, ე. ი. იმის სათქმელად, რომ დაწვრილებით კათარზისის შესახებ ლაპარაკი იქნება *ἐν τῷδε περὶ ποιητικῆς*. მაშასადამე, არ არის საკმაოდ დასაბუთებული, თითქო „პოლიტიკაში“ მოცემული დაპირება, რომ კათარზისის შესახებ მსჯელობა იქნება *ἐν τῷδε περὶ ποιητικῆς*, აუცილებლად გულისხმობდეს სწორედ იმ თხზულებას, რომელსაც ჩვენ „პოეტიკის“ სახელწოდებით ვიცნობთ, და ამიტომ არც ის არის სავალდებულო, რომ ამ ნაწარმოებში ჩვენ კათარზისის ცნების ვრცელი ახსნა-განმარტება ვეძიოთ: არისტოტელეს შეეძლო კათარზისის ცნების სრული ახსნა-განმარტება მოეცა „პოლიტიკის“ იმ ნაწილში, რომელსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია<sup>3</sup>, ისე როგორც შეეძლო ეს მას გაეკეთებია სხვაგანაც. და თუ ეს ასე მოხდა ნამდვილად, მაშინ „პოეტიკაში“ არამც თუ საჭირო არ იყო

<sup>1</sup> პოეტიკის საკითხებისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებში (ე. ი. „პოეტიკის შესახებ მსჯელობაში“).

<sup>2</sup> Polit., 1341 b 39; *πᾶσιν δὲ τῶν περὶ ποιητικῆς ἔργων σαφέστερον* (εἰ, ἐπὶ τῆς κἀμάρου).

<sup>3</sup> კორნელს დაწვრილი აქვს „მსჯელობა დრამატული პოემის შესახებ“. („Discours sur le poème dramatique“). კათარზისის საკითხს კორნელი ეხება მეორე „მსჯელობაში“. Oeuvres de P. Corneille, Paris, Hachette, t. 1, p. 52.

<sup>2</sup> ამ აზრს ემხრობოდა ჰეიცი (D. verlor. Schrift. d. Arist., 101).

კათარზისის ცნების ვრცელი ახსნა-განმარტების მოცემა, არამედ ზედმეტიც კი იქნებოდა.

მაგრამ ესეც რომ არ იყოს, და „პოლიტიკის“ ზედიზედ მოთქმაში არისტოტელეს მხედველობაში რომ ჰქონოდა „პოეტიკა“, სადაც იგი აპირებდა კათარზისის ახსნა-განმარტებას, მაინც საკითხავია, განახორციელა თუ არა არისტოტელემ „პოეტიკაში“ ის, რასაც იგი, თანახმად „პოლიტიკის“ სიტყვებისა, აპირებდა. რატომ მოხდა, რომ არისტოტელეს „პოეტიკაში“ არ მოუცია კათარზისის ახსნა-განმარტება, თუმიცა კი აპირებდა მის მოცემას? „პოეტიკა“ ხომ არ არის არისტოტელეს მიერ გამოცემული ნაწარმოები. მაშასადამე, არავითარი საფუძველი არ არსებობს იმისათვის, რათა ვიფიქროთ, რომ მას სავსებით დასრულებული სახე ჰქონდა, როდესაც იგი არისტოტელემ სხვა თავის თხულებებთან ერთად თეოფრასტეს უანდერძა, შეიძლება არისტოტელეს მართლაც განზრახული ჰქონოდა კათარზისის ცნების ვრცელი ახსნა-განმარტება მოეცა „პოეტიკაში“, მაგრამ ვერ მოასწრო, და „პოეტიკის“ ხელნაწერიც, რომელიც არისტოტელესაგან დარჩა, კათარზისის ახსნა-განმარტებას არ შეიცავდა. ჩვენ ხომ მრავალი ანალოგიური მაგალითი ვიცით არისტოტელეს სხვა ნაწერებიდანაც, როდესაც ის იძლევა დაპირებას, მის თხულებებში კი ეს დაპირება შესრულებული არ არის, თუმიცა ტექსტის დაზიანებაზე და ამით გამოწვეულ ხარვეზზე ლაპარაკიც კი არ შეიძლება.

რა თქმა უნდა, აქ ვრთი რამ არ უნდა დაგვაფიქვდეს: არისტოტელეს არ შეეძლო კათარზისის ცნება. რომელსაც ასეთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მის ესთეტიკაში, სრულიად განუმარტებლად დაეტოვებინა: ეს იქნებოდა უსაგებლად ძალიან დიდი ხარვეზი მთელს მის ფილოსოფიურ სისტემაში, ზოლო ხარვეზი ფილოსოფიურ სისტემაში უფრო მძიმე ნაკლოვანება არის, ვიდრე ერთს რომელიმე თხულებებში და, მით უმეტეს, ამ თხულებების ჩვენამდე მოღწეულ ტექსტში. ამიტომ შეუსაბამობა იქნებოდა არისტოტელეს „პოეტიკის“ ჩვენამდე მოღწეული ტექსტი გაგვეთავისუფლებინა იმ საყვედურისაგან, რომ მას ხარვეზი აქვს, და ამის დასასაბუთებლად ხარვეზი თვითონ არისტოტელეს ფი-

ლოსოფიური სისტემისათვის დაგვებრალებინა: ხარვეზის გადატანა არისტოტელეს ფილოსოფიური თხულებების ტექსტიდან არისტოტელეს ფილოსოფიური სისტემის არეში დიდ დამსახურებად, ცხადია, ვერ ჩაეთვლება კომენტატორს. მაგრამ საკითხავია, განა აუცილებლად არისტოტელეს „პოეტიკის“ ტექსტის ხარვეზად უნდა მივიჩნიოთ ის გარემოება, რომ ამ ტექსტში ვერ ვპოულობთ ვრცელ პასუხს იმ კითხვებზე კათარზისის შესახებ, რომლებსაც ახალი დროის ზოგიერთი მეცნიერი აყენებდა<sup>1</sup>. ეს იქნებოდა უმართებულო მიდგომა, რიგორც მოაზროვნისადმი, ისე მისი თხულებისადმი. ყოველი მოაზროვნე და მისი ნაწარმოები უნდა მათი იმანენტუური საზომით გაიზომოს, და ხარვეზიც შეიძლება დაინახოთ მხოლოდ იქ, სადაც ეს იმანენტური კრიტერიუმი არ არის დაკმაყოფილებული. მაგრამ ის, რაც შინაგანი ლოგიკის ძალით პოეტიკაში უნდა ეთქვა არისტოტელეს კათარზისის შესახებ, მან კიდევაც სთქვა და ამ მხრივ, არავითარი ხარვეზი არისტოტელეს „პოეტიკაში“ არ მოიპოვება, ამიტომ ჩვენ არაფერს წავაგებთ, თუ კვლავ დავუბრუნდებით იმ შეხედულებას, რომელიც ჰქონდა ამ საკითხზე დიდს მწერალს და კრიტიკოსს გოტჰოლდ ფრაიმ ლესინგს, რომელმაც ეგზომ დიდი როლი ითამაშა ევროპული ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში, რომლის წინაშე მოწიწებით იხრიდა თავს რუსეთის სახელოვანი პუბლიცისტი ნიკოლოზ ჩერნიშევსკი და რომელსაც კარგად ჰქონდა შესწავლილი როგორც არისტოტელეს „პოეტიკა“, ისე მთელი ანტიკური ხელოვნება და ლიტერატურა. „ჰამბურგულ დრამატურიაში“ ლესინგი წერს:

<sup>1</sup> სწორედ ეს მეცნიერები ლაპარაკობენ დღეს, კორნელის კვალად, ხარვეზის შესახებ „პოეტიკის“ ტექსტში. მათ შეუდგენიათ თავისი წარმოდგენა „კათარზისზე“ და ფიქრობენ იგი არისტოტელეს წარმოდგენად გასაღონ, მაგრამ, როდესაც არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ვერ ვპოულობენ საკმაო მონაცემს, რომელიც გაამართლებდა მათ წარმოდგენას კათარზისზე, ისინი ამას თავის წარმოდგენას კი არ აბრალებენ, არამედ არისტოტელის „პოეტიკის“ ტექსტს: ტექსტში არის ხარვეზი, ამბობენ ისინი. სწობდა კი, რომ ხარვეზი მსჯელობის იმ შეთოდში დაგვენახა, რომლითაც ხსენებული მეცნიერები სარგებლობენ, და არა „პოეტიკის“ ტექსტში.

თავისი «პოლიტიკის» ბოლო ნაწილში, იქ, სადაც არისტოტელე მუსიკის საშუალებით ვნებათა განწმენდის შესახებ ლაპარაკობს, იგი იძლევა დაპირებას, რომ თავის პოეტიკაში ლაპარაკებს უფრო დაწვრილებით ამ განწმენდის შესახებ. მაგრამ, ვინაიდან — ამბობს კორნელი — „პოეტიკაში“ ამის შესახებ (ე. ი. განწმენდის შესახებ — ს. დ.) სრულიად არაფერი არ არის ნათქვამი, ამიტომ მისი კომენტატორების უმრავლესობა მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „პოეტიკამ“ მოაღწია ვენამდე არა მთლიანად შენახულად». როგორ თუ სრულად რაფერი? მე კი, ჩემის მხრით, ვფიქრობ, რომ უკვე იმ ნაწილში, რომელიც დარჩენილია არისტოტელეს „პოეტიკაში“, დიდი არის ეს ნაწყვეტი თუ მცირე, მოცემულია ყველაფერი. რაც არისტოტელეს საჭიროდ მიაჩნდა ეთქვა ამ საგნის შესახებ იმ კაცისათვის, ვინც რამდენადმე მაინც იცნობს მის ფილოსოფიას<sup>1</sup>.

ასეთია ლესინგის შეხედულება ამ საკითხზე, და ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში უკეთესია ლესინგს დავეთანხმოთ იდრე ზოგიერთ სპეციალისტს, რომელსაც სუსტი წარმოდგენა აქვს არისტოტელეს ფილოსოფიაზე საზოგადოდ და იმ ლოგიკურ კავშირზე, რომლითაც არისტოტელეს პოეტიკა მის ფილოსოფიასთან არის დაკავშირებული. როგორც ზემომოყვანილი ციტატიდან ჩანს, ლესინგს მშვენივრად ესმოდა, რომ არისტოტელეს პოეტიკა მისი ფილოსოფიის ფუნქციაა, და ვისაც ამ ფილოსოფიაზე ნათელი წარმოდგენა არ აქვს, იგი არისტოტელეს „პოეტიკასაც“ კარგად ვერ გაიგებს და, შესაძლებელია, არავეზიც კი დაინახოს იქ, სადაც არავითარი ხარვეზი არ არის.

ამით ჩვენ ის კი არ ვვინდა ვთქვათ, თითქო ჩვენს განმარტულებაში ამჟამად არისტოტელეს „პოეტიკის“ სრული ტექსტი იყოს, ამას არც ლესინგი ამბობდა. არისტოტელეს „პოეტიკის“ ის ტექსტი, რომელიც დღეს ჩვენს ხელშია, უმკაცრესად დაზიანებული და შეკვეცილია: მას აკლია ბევრი რამ. ასე რომ, თანახმად ლესინგის ზემომოყვანილი სიტყვებისა, ბევრ შეგვეძლო მისთვის არისტოტელეს „პოეტიკის“ ნაწყვეტი ანუ ფრაგმენტი გვეწოდებინა. ანტიკური მოწმეების

ცნობებიდან ჩანს, რომ ძველად „პოეტიკას“ უფრო დიდი მოცულობა ჰქონია, ვიდრე დღეს. მაგალითად, არისტოტელეს თხზულებათა იმ სიაში, რომელიც დიოგენე ლაერტელს აქვს მოყვანილი, „პოეტიკის“ შესახებ აღნიშნულია, რომ იგი ორი წიგნისაგან შედგებოდა: *πραγματικῶς τέχνης ποιητικῆς β'*<sup>1</sup>

რა იყო მიზეზი იმისა, რომ „პოეტიკის“ ტექსტი ასე დაზიანდა და იგი უფრო ნაკლებ არის დაცული, ვიდრე არისტოტელეს ბევრი სხვა თხზულების (მაგალითად, ლოგიკური ნაწერების) ტექსტი? არისტოტელეს „პოეტიკის“ ცნობილი გამოცემელი ზუზემილი ამ გარემოებას იმით ხსნიდა, რომ „პოეტიკა“ არ იღვა მკითხველთა ყურადღების ცენტრში. და ეს ახსნა ჩვენც სწორად მიგვაჩნია. მართლაც, პოეზიის დაცემას საბერძნეთში თან მოჰყვა ინტერესის შესუსტება პოეზიის თეორიის მიმართ. ამ გარემოებას კი არ შეეძლო არ შეემცირებინა არისტოტელეს „პოეტიკის“ მკითხველთა რიცხვიც. მაშასადამე, მის ხელნაწერებსაც არ ამრავლებდნენ გადაწერის საშუალებით. ამას კი უამთა განმავლობაში ის შედეგი უნდა მოყოლოდა, რომ „პოეტიკა“, როგორც დავიწყებული ნაწარმოები, მოვლის გარეშე რჩებოდა; თანდათან იგი უფრო ძნელად საშოვარ თხზულებად იქცეოდა, ამის შესაბამისად ეი მისი ხელნაწერები ზიანდებოდნენ. საშუალო საუკუნეების ქრისტიანულმა ევროპამ პირველ პერიოდში უკვე სრულიადაც არა იცოდა რა არისტოტელეს „პოეტიკის“ შესახებ, და თუ იგი მთლად არ დაეკარგა თანამედროვე კაცობრიობას, მოხდა მხოლოდ სირიელთა მეოხებით, რომლებმაც არისტოტელეს მრავალი თხზულება, მათ შორის „პოეტიკაც“, იმით გადაარჩინეს დალუპვისაგან, რომ გადათარგმნეს ასინი IX საუკუნეში სირიულ ენაზე. სირიული ენიდან „პოეტიკა“ გადათარგმნილ იქნა არაბულად, ხოლო 1174 წელს, ქალიქ კორდოვაში, არაბთა გამოჩენილმა ფილოსოფოსმა იბნ-როშტიმა კომენტარები გაუკეთა მას არაბულ ენაზე. არაბულიდან 1256 წელს არისტოტელეს „პოეტიკა“ თარგმნეს ესპანეთში ლათინურ ენაზე, და ეს თარგმანი გავრცელდა შემდეგ

<sup>1</sup> Diog. L. V, 1,24. უფრო დაწვრილებით იხ. П. Шустер, *Поэтика Аристот.*, 49.

<sup>1</sup> «Гамбургская драматургия», 1936 г., стр. 285.

ქრისტიანულ ევროპაში (აქ კარგად მოჩანს სწავლა-განათლების გავრცელების ისტორიული გზები მსოფლიოში).

თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი შემოვლილი წესით ლათინურ ენაზე გადათარგმნილი „პოეტიკა“ ძალიან დაშორებული იქნებოდა ბერძნული ორიგინალიდან. ამიტომ, როდესაც რენესანსის ეპოქამ გააცხოველა ინტერესი ანტიკური კულტურისადმი და თან ძველი ბერძნული ენის ცოდნაც მოიტანა, შესაძლებელი გახდა არისტოტელეს „პოეტიკის“ გადმოთარგმნა პირდაპირ დედნიდან. პირველად ასეთი თარგმანი გააკეთა სახელგანთქმული ჰუმანისტის ლაერენტი ვალას თანამოგვარემ, იტალიელმა მეცნიერმა გიორგი ვალამ: 1498 წელს გიორგი ვალამ თარგმნა „პოეტიკის“ ბერძნული ტექსტა ლათინურ ენაზე. როდესაც ევროპული კულტურის გაეროვნებასთან ერთად სწავლა-განათლებასაც მიეცა ეროვნული ხასიათი, საჭირო შეიქმნა „პოეტიკის“ ლათინური თარგმანების შეცვლა ეროვნულ ენებზე გაკეთებული თარგმანებით. 1549 წელს არისტოტელეს „პოეტიკა“ ითარგმნა პირველად იტალიურ ენაზე, 1671 წელს იგი ითარგმნა ფრანგულ ენაზე, 1674 წელს — ინგლისურ ენაზე, ხოლო 1753 წელს — გერმანულ ენაზე. რუსეთში არისტოტელეს „პოეტიკის“ თარგმანი უფრო დაგვიანებით გამოვიდა: მხოლოდ 1854 წელს ბ. ორდინსკიმ პისცა საზოგადოებას (არა სრული) რუსული თარგმანი არისტოტელეს „პოეტიკისა“, — თარგმანი, რომელიც ნიკოლოზ ჩერნიშევსკიმ იმდენად დიდი მნიშვნელობის საქმედ ჩასთვალა რუსული კულტურის ისტორიაში, რომ ამ თარგმანს ვრცელი კრიტიკული წერილი უძღვნა უფრონალ „სოცრემენიკში“<sup>1</sup>.

ჩვენ აქ აღვნიშნეთ ეროვნულ ენებზე არისტოტელეს „პოეტიკის“ პირველი თარგმანების თარიღები. ამ პირველი თარგმანებით არ შეწყვეტილა არისტოტელეს „პოეტიკის“ თარგმნის საქმე. ყოველ ევროპულ ენაზე ამჟამად არსებ-

ობს არისტოტელეს „პოეტიკის“ რამდენიმე თარგმანი, სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მთარგმნელის მიერ გაკეთებული. განსაკუთრებით ხშირად თარგმნიდნენ არისტოტელეს „პოეტიკის“ გერმანულ ენაზე, რაც გასაგებია იმ დიდი შეფასების შემდეგ, რომელსაც ამ ნაწარმოებს აძლევდნენ გერმანული ლიტერატურის ისეთი მნათობლები, როგორც ლესინგი, შილერი და გოეთე<sup>1</sup>. რუსულ ენაზედაც რამდენიმეჯერ არის გადათარგმნილი არისტოტელეს „პოეტიკა“<sup>2</sup>. უკანასკნელი თარგმანი ეკუთვნის მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორს ნ. ი. ნოვოსადსკის, რომელმაც თავისი თარგმანი გამოცემა 1927 წელს. გარდა თარგმანისა, ამ გამოცემაში მოთავსებულია ტექსტის კომენტარები და შესავალი, სადაც პროფ. ნოვოსადსკი იძლევა არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრების გარჩევას (თავი I—IV) და ცნობებს იმის შესახებ, თუ რა ბედი ეწია „პოეტიკას“ დასავლეთ ევროპასა და რუსეთში (თავი V—VI). აქედან კომენტარები და უკანასკნელი ნაწილი შესავლისა საფუძვლიან ერუდიციას ამჟღავნებენ. რაც შეეხება შესავლის პირველ ნაწილს (თავი I—IV), სადაც არისტოტელეს „პოეტიკის“ გარჩევა არის მოცემული, იგი შეიძლება სხვანაირადაც ყოფილიყო დაწერილი.

## არისტოტელეს პოეტიკის ძირითადი ცნებები

### § 1. პოეტიკის ცნება არისტოტელეს მოძღვრებაში

#### ა. პოეტიკის მნიშვნელობა

არისტოტელეს პოეტიკა აშენებულია არისტოტელეს ესთეტიკურ კონცეპციაზე, რომელსაც საფუძვლად უდევს არისტოტელეს მეტაფიზიკა. ამიტომ შეუძლებელია არისტოტელეს პოეტიკის სწორი გაგება მისი მეტაფიზიკის გათვალისწინების გარეშე.

<sup>1</sup> ლესინგის თქმით, არისტოტელეს „პოეტიკას“ ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა ესთეტიკაში, როგორც ევკლიდის „ელემენტებს“ გეომეტრიაში, და ახალი ნაბიჯი წინ არისტოტელეს შემდეგ ესთეტიკას არც გაუკეთებია.

<sup>2</sup> Ордынскии, В. Апелерот.

<sup>1</sup> «Современник», 1854 г., т. 45. ჩერნიშევსკის თქმით, არისტოტელის „პოეტიკა“ არის «первый капитальнейший трактат об эстетике, служивший основой всех эстетических теорий конца прошлого века».

როგორც ცნობილია, არისტოტელეს მეტაფიზიკა პლატონის მეტაფიზიკის უარყოფას წარმოადგენს. არისტოტელესა და პლატონის სახით ერთმანეთს დაუპირისპირდა ორი მოწინააღმდეგე, ფილოსოფიური ინტუიციის მქონე მოაზროვნე, რომელთაგანაც თითოეულს თავისებური წარმოდგენა ჰქონდა ფილოსოფიის ამოცანაზე და თავისებურად ესმოდა ფილოსოფოსობა. ოდესღაც ძლიერი და ბრწყინვალე, მაგრამ მეხუთე საუკუნეში უკვე დეკადანსის გზაზე მდგარი კოდრიდების არისტოკრატიული გვარის შთამომავალი პლატონი ათენელი ფილოსოფოსის სოკრატეს მოწაფე იყო, და მისთვის ფილოსოფოსობა იმასვე ნიშნავდა, რაც სოკრატესათვის. თუ სოკრატეს გაგებით, ფილოსოფია იყო კრიტიკა<sup>1</sup> და სხვა ამოცანა, გარდა ტრადიციით გადმოცემულ და საზოგადოებაში გაბატონებულ ჩვეულებრივ შეხედულებათა კრიტიკისა, ფილოსოფიას არ ჰქონდა,—ადვილად წარმოსადგენია, რა დიდი ენთუზიაზმით უნდა მიეღო ფილოსოფიის ასეთი გაგება პლატონს, რომელიც სოკრატური დაქვეითების გზაზე დამდგარი კლასის ღვიძლი შვილი იყო. მართალია, პლატონმა ახალი ნაბიჯი გადადგა წინ სოკრატესთან შედარებით: მან ააგო მეტაფიზიკური სისტემა, რომელიც სოკრატეს არ აუშენებია. მაგრამ რა არის პლატონის მეტაფიზიკა, თუ არა ჩვეულებრივ შეხედულებათა კრიტიკის დასაბუთება? მეტაფიზიკა სჭირდებოდა პლატონს მხოლოდ იმისათვის, რათა უფრო გამიჯნოდა მის გარშემო არსებულ საზოგადოებრივ წრეს, რომელიც მას არ უყვარდა, უფრო დასაბუთებულად უარეყო ამ საზოგადოებრივი წრის ზნეობა. სამართალი, პოლიტიკური წესწყობილება<sup>2</sup>, მეცნიერება და ხელოვნება, ვინაიდან პლატონი ახალგაზრდობის წლებიდანვე შეეჩვია იმ აზრს, რომ მისი დროის საბერძნეთს ჭეშმარიტი ზნეობის, სამართლის, სახელმწიფოებრივი წესწყობილების და მეცნიერების ნაცვლად, ჰქონდა მხოლოდ ყალბი ზნეობა. სამართალი, სახელმწიფო და ყალბი მეცნიერება. თავისი ფილოსოფიის მთელს ამოცანას პლატონი ამ სიყალბას მხილებაში, კრიტიკაში ხედავდა. შეეფხოთ მხოლოდ იმას, თუ

<sup>1</sup> იხ. „სოკრატეს ფილოსოფია“, 66.

<sup>2</sup> შეად. Republ., VIII.

როგორ ამხილა პლატონმა ხელოვნება, რომელსაც უდიდესი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა ძველ საბერძნეთში.

ბერძნული კულტურა ესთეტიზმით ხასიათდებოდა. ხელოვნებამ შთანთქა საბერძნეთში კულტურის სხვა კომპონენტები, უწინარეს ყოვლისა კი რელიგია. თუ ეგვიპტელის, ბაბილონელის, ფინიკიელის ან ძველი ქართველის დამოკიდებულება ბუნებისადმი რელიგიურ ხასიათს ატარებდა, თუ მზე, მთვარე და ვარსკვლავები იყვნენ მათთვის, უწინარეს ყოვლისა, ღმერთები, რომლებსაც ისინი შიშითა და მოკრძალებით ევედრებოდნენ და ზოგჯერ შვილებსაც კი სწირავდნენ მსხვერპლად, ბერძენმა შესძლო თამამი, თავისუფალი, უფრო ადამიანური პოზიცია დაეჭირა ბუნების მიმართ.

ბერძენი არ შეუშინდა ბუნებას: მან გაბედა გაესწორებინა ბუნებისათვის თვალი. და აი ამ სითამამემ მისცა ბერძენს საშუალება შეენიშნა, რომ მზე, მთვარე და ვარსკვლავები მძევნიერ სანახაობას წარმოადგენენ, რომ მსოფლიო არის კოსმოსი (κόσμος), რომელიც მოითხოვს ადამიანისაგან არა შიშზე დამყარებულ ბრმა რელიგიურ თაყვანისცემას, არამედ ესთეტიკურ ცქერას<sup>1</sup>.

ბუნებისადმი ამ ესთეტიკური მიმართების ნიადაგზე გაიფურჩქნა და აყვავდა ძველ საბერძნეთში დიდი ხელოვნება. არქიტექტურა, სკულპტურა და პოეზია,— აი ხელოვნების ის დარგები, სადაც ბერძენმა შექმნეს მშვენიერების მარადიული ნიმუშები. ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე, არისტოფანე, ფილიასი, პოლიკლიტე ამშვენებენ საბერძნეთის ისტორიას. არც ერთი ისტორიული ერის ცხოვრებაში ხელოვნებას არ ჰქონდა იმდენი საზოგადოებრივი გავლენა, რამდენიც საბერძნეთში, და არსად არ მიუღწევია მას განვითარების იმ მაღალ საფეხურამდე, რომელზედაც იდგა ძველ ჰელადაში— განსაკუთრებით კი პერიკლეს დროის დემოკრატიულ ატიკაში. კარგად აღნიშნა ეს გარემოება კარლ მარქსმა, რომელიც „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის შესავალში“ წერს:

<sup>1</sup> Кареев. Общий ход Всемирной истории, 52, 63; 134.

და, რომ ბერძნული ხელოვნება „დღემდე ინარჩუნებს ჩვენთვის ნორმისა და მიუღწეველი ნიმუშის მნიშვნელობას“<sup>1</sup>.

განსაკუთრებით დიდი ძალა გამოაჩინა ბერძენთა ერმა პოეზიაში, რომლის ისტორიული ევოლუცია დაიწყო ჰომეროსის ეპოსით, შემდეგ, ლირიკის მეშვეობით, ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს და არისტოფანეს დრამატურგიაში თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილს მიაღწია. ბერძნული ეპოსი იყო ბერძნული პოეზიის ძირი, ხოლო ბერძნული დრამა იყო ამ პოეზიის მწვერვალი, მისი ზენიტი, მისი სინთეზი, სადაც ნათლად გამოვლინდა მთელი ამ პოეზიის დამახასიათებელი თვისებები.<sup>2</sup>

ესთეტიკური მიმართება ბუნებისადმი, რომელმაც ასეთი ძალით იჩინა თავი ანტიკური საბერძნეთის ხელოვნებაში, გაცილებით უფრო მაღალი მოვლენა იყო ისტორიულად, ვიდრე ბუნებისადმი ის ბრმა, რელიგიური დამოკიდებულება, რომელშიაც ჩაფლული იყვნენ აზიისა და აფრიკის ხალხები.<sup>3</sup> მიუხედავად ამისა, ესთეტიკური მიმართება ბუნებისადმი არ იყო მაინც ის, რომლის გარდა ადამიანს არაფერი სჭირდებოდა და რომელსაც შეეძლო მისთვის სრული კმაყოფილება მიეცა. ბუნდოვანად იგრძნეს ეს გარემოება პირველად მილეტის ფიზიკოსებმა (რომლებმაც შექმნეს ფიზიკური თეორიები და, ნაცვლად ესთეტიკურისა, სცადეს ბუნებასთან მეცნიერული მიმართება დაემყარებინათ)<sup>4</sup>, ხოლო უფრო გარკვეულად შეიგნეს იგი სოკრატემ და მისმა მოწაფემ პლატონმა.

სოკრატემ შენიშნა, რომ ესთეტიზმში ჩაძირული ბერძნული კულტურა ბერძნული საზოგადოების ბავშვობას მოასწავებდა, რომ ამ კულტურის ადამიანები გულუბრყვილო ბაღლებს ემსგავსებოდნენ, რომ მათ აკლდათ დასრულებუ-

<sup>1</sup> K. Marx, Zur Kritik der politisch, Oekonomie, 1924, S. XLIX.

<sup>2</sup> «Высший род поэзии и венец искусства — поэзия драматическая», ამბობს ბელინსკი («Разд. поэзии на роды и виды» Соч. II, 479).

<sup>3</sup> «Главным, основным элементом культуры для народов древнего Востока была религия». Н. Адрианова-Перетц. История др. русской лит. I (Акад. изд., стр. 16.).

<sup>4</sup> ე. ი. nicht die Schönheit suchten sie, sondern die Wahrheit.

ლი პიროვნების გონებრივი და ზნეობრივი სიმწიფე. მიუხედავად ბეჯითი ძიებისა, სოკრატემ ვერ იპოვა საბერძნეთში ისეთი უაღრესი, რომელიც აღჭურვილი ყოფილიყო დამოუკიდებელი მსჯელობისა და თავისუფალი ქცევის უნარით, ე. ი. ვერ იპოვა სრულიად მომწიფებული და ფხიზლად მოაზროვნე მორალური პიროვნება. აქედან წამოიშვა სოკრატის წინაშე დიდი ისტორიული ამოცანა; ბრძოლა ბერძნული შეგნების, აზროვნების გაღრმავებისათვის, ბრძოლა რეფლექსისათვის, რომელიც ნაცვლად ესთეტიკურისა, ფილოსოფიურ მიმართებას დაამყარებდა ბუნებასთან, ე. ი. გააანალიზებდა ბერძნული გრძნობისათვის ასეთი მშვენიერებით მოვლენილ კოსმოსს, გადაადნობდა მის ლამაზ გარეგნულ ფორმებს და წარმოადგინებდა გრძნობისეულ სახეების ქვეშ აღმოაჩენდა ფარული აზრის შინაარსს. სოკრატმა მიატოვა მოქანდაკის ხელოვნება და იწყო ფილოსოფოსობა, ხელოვნება გასცვალა ფილოსოფიას, როგორც დაბალი ღირსების მოღვაწეობა უფრო მაღალზე.

სოკრატის კვალს მისდევს პლატონი. ისიც ახალგაზრდობის წლებში ხელოვნებით იყო გატაცებული: ბავშვდა პოეტ სოფრონს და წერდა მიმებს, მაგრამ მალე ხელი მიჰყო ფილოსოფიას და პოეტური მიმების ნაცვლად იწყო ფილოსოფიური დიალოგების წერა, პოეზია ფილოსოფიაზე გასცვალა, როგორც არასერიოზული საქმე ჭეშმარიტად სერიოზულზე. თავის ფილოსოფიურ დიალოგებში პლატონი აწარმოებს ბერძნული ესთეტიზმის კრიტიკას და ამტკიცებს მის სივიწროვესა და განსაზღვრულობას. პლატონი მოითხოვს, სოკრატის მსგავსად, ბუნებისადმი ესთეტიკურის ნაცვლად, ფილოსოფიური მიმართების დამყარებას. იგი დარწმუნებულია, რომ უმაღლესი ფორმა კულტურისა არის არა ხელოვნება, არამედ ფილოსოფია, ხოლო უმაღლესი სახე ადამიანობისა არის არა ხელოვნანი, როგორც ამას ხელოვნების წარმომადგენლები ფიქრობდნენ, არამედ ფილოსოფოსი! ამიტომ ხელოვნათა ჰეგემონიამ საზოგადოებაში, პლატონის მოძღვრებით, ადგი-

<sup>1</sup> «Философ для взрослых, а поэт для ювошей», говорит Аристотел в «Лягушках».

ლი უნდა დაუთმოს ფილოსოფოსთა ჰეგემონიას, და ნორმა-  
ლურ საზოგადოებად მხოლოდ ისეთი საზოგადოება უნდა ჩა-  
ითვალოს, სადაც მთელი მართვა-გამგეობის საქმე დემოკრა-  
ტიული მასების ნაცვლად ფილოსოფოსებს ექნებათ<sup>1</sup> და სა-  
დაც მოქალაქეთა უმაღლეს იდეალად მშვენიერება და ლამა-  
ზი გარეგნულობა კი არა, სხეულის ტლანქი გრძნობებისათ-  
ვის დაფარული და მხოლოდ ფილოსოფიურად გაწვრთნილი  
გონებისათვის საწვდომი სიკეთე იქნება აღიარებული. ბერ-  
ძნულია. ეროვნული კულტურის ესთეტიზმი პლატონმა თავის  
მოძღვრებაში ეთიციზმით შესცვალა, მშვენიერება დაუქვემ-  
დებარა სიკეთეს, ხოლო ხელოვნებაზე მალა დააყენა ფი-  
ლოსოფია. უმაღლესი ადგილი პლატონის იდეათა სისტემაში  
ეკუთვნის სიკეთის იდეას, რომელიც იდეათა იდეად არის გა-  
მოცხადებული; რაც შეეხება მშვენიერების იდეას, იგი სიკე-  
თის სახეობად არის მიჩნეული. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ, პლა-  
ტონის აზრით, მშვენიერი შეიძლება იყოს მხოლოდ, ის, რაც კე-  
თილია; ის რაც კეთილი არ არის, არც მშვენიერია.

ყველა ამან გარკვეული მიმართულება მისცა ხელოვნების  
იმ კრიტიკასაც, რომელსაც აწარმოებს პლატონი თავის თხზუ-  
ლებებში<sup>2</sup>, განსაკუთრებით კი „სახელმწიფოს“ მეათე წიგნში.  
პლატონი გამოდის ამ ნაწარმოებში უმთავრესად პოეზიის  
წინააღმდეგ მიმართული კრიტიკით. მთელ ამ კრიტიკას კი  
საფუძვლად უდევს ის აზრი, რომ პოეზია არ არის ფილო-  
სოფია, და ესაა პოეტური ხელოვნების ძირითადი ნაკლოვა-  
ნება. თავისი კრიტიკა პლატონმა უმთავრესად ბერძნული  
დრამის წინააღმდეგ მიმართა, ვინაიდან კარგად ხედავდა, რომ  
დრამა იყო ბერძნული პოეზიის უმაღლესი მიღწევა და ამ  
დრამის კრიტიკა მთელი ბერძნული პოეზიის კრიტიკა იქნე-  
ბოდა. ამრიგად, ბერძნული დრამა პლატონისათვის იქცა იმ  
ნიმუშად, რომლის მიხედვით მის მოძღვრებაში განისაზღვრა  
არა მარტო პოეზიის, არამედ მთელი ხელოვნების ლოგიკური  
არსება და ღირებულება.

დრამატული ხელოვნების ძირითად ნიშანს, პლატონის აზრით,  
შეადგენს მიმბაძვა (μίμησις). ყოველი აქტიური ჯაძვას,  
ე. ი. თამაშობს, და თავისი თამაშით წარმოადგენს ან ასახავს  
ვიდაც სხვის. ქართველებს კარგად დაუჭერიათ ეს აზრი და  
აქტიორისათვის „მსახიობი“ დაურქმევიათ: იმიტომ არის  
აქტიორი მსახიობი,<sup>1</sup> რომ იგი სხვის სახეს, გადმოგ-  
ვცემს თავისი თამაშით და არა თავის საკუთარ ბუნებრივ არ-  
სებას. მაგრამ, პლატონის აზრით, არა თუ მარტო მსახიობი,  
არამედ დრამატურგიც მიმბაძველია, ვინაიდან თვითონ  
დრამა ბაძვას. ასეთვე ბაძვას, პლატონის მოძღვრებით,  
ეპოსი, ეპიკური პოეზია. ბაძვა არის აგრეთვე სკულპტურა,  
ნახატვრობა, მუსიკა და ყოველი სხვა ხელოვნება (Rp., I. II),  
ყველაზე უფრო ნათლად ხელოვნების მიმბაძველობა ჩანს  
დრამაში, რომელიც ბაძვას ან წარმოადგენს კაცის ქცევებს.  
ამრიგად, დრამის მისაბაძ საგანს კაცი და მისი ქცევები შეად-  
გენენ. კაცი შეადგენს აგრეთვე მომეტებულ შემთხვევ-  
ში სხვა ხელოვნებათა მისაბაძ საგანს: კაცს ბაძავს (ე. ი.  
წარმოადგენს ან ასახავს) ეპოსი, კაცს ბაძავს სკულპტურა,  
კაცისადმი ბაძვას მხატვრობა, კაცს ბაძავენ ორხესტიკა და  
მუსიკა<sup>1</sup>. იბადება კითხვა: ვინ არის ის ადამიანი, რომელსაც  
ბაძავს ხელოვნება, პირველ რიგში კი დრამა? სხვანაირად  
რომ ითქვას, რა შეადგენს ხელოვნების მისაბაძ საგანს? აი  
ამ კითხვაზე პასუხის გაცემით გადაწყვიტა პლატონმა ხე-  
ლოვნების მნიშვნელობისა და ღირსების საკითხი. ე. ი. ხე-  
ლოვნების ღირსება, პლატონის კონცეპციით, განისაზღვრა  
მისი საგნის ღირსებით. მნიშვნელობისა და ღირსების საკი-  
თხის ამგვარ გადაწყვეტას ფილოსოფიაში ეწოდება გენე-  
ტიზმი. ხელოვნების კრიტიკოსი პლატონი თავისი მიზნის  
მისაღწევად სარგებლობდა გენეტიკური მეთოდით. რაც  
ერთგვარი გულუბრყვილობაა ფილოსოფიაში.

ყოველი დრამის და თითქმის ყოველი ხელოვნების მისა-  
ბაძ საგანს შეადგენს, პლატონის მოძღვრებით, ადამიანი,

<sup>1</sup> დიאלოგი „გორგია“.

<sup>2</sup> «Пир», «Федр», «Ион», «Гиппий старший».

<sup>1</sup> ე. ი. ამსახველი.

<sup>2</sup> ამას იმეორებს დღეს ტიმოფევი! ბერევერზეიც ამბობდა, რომ მი-  
ბაძვის საგანია „Социальный характер“.

როგორც ინდივიდუუმი, ე. ი. ინდივიდუალური ადამიანი — სოფრონი, თეოდორე, კალისტრატე, სოკრათი და სხვები. მაგალითად, არისტოფანემ თავის „ლოზებში“ სოკრატს მიხატა (ე. ი. წარმოადგინა, ასახა). ასე იქცევიან სხვა ზელოვანნიც, ვინაიდან ისინიც ბაძავენ ინდივიდუალურ ადამიანებს, რომლებსაც ისინი იცნობენ და რომლებიც მათი მხატვრული შემოქმედების ამოსავალ წერტილს და დასაყრდენს შეადგენენ. რა არის მერე ინდივიდუალური ადამიანი? რა არის სოფრონი ან თეოდორე? ამ კითხვაზე პასუხობს პლატონის მეტაფიზიკა. ყოველი ინდივიდუალური ადამიანი ან ყოველი ადამიანი, როგორც ინდივიდუუმი, არის, პლატონის მეტაფიზიკური თეორიით, ადამიანობის ზოგადი ცნების ან ადამიანობის იდეის კერძო შემთხვევა ან მოვლენა, რომელიც ისე უპირისპირდება თავის ცნებას ან იდეას, როგორც ლანდი უპირისპირდება იმ საგანს, რომლის ლანდიც არის იგი. საგანსა და ლანდს შორის არის მსგავსება: ლანდი ჰგავს საგანს, თათქო ბაძავს მას; ლანდი არის საგნის მიბაძვა ან წარმოდგენა. მაგრამ ამავე დროს საგანსა და ლანდს შორის არის დიდი განსხვავებაც. კიდევ უფრო მეტი განსხვავება არის ადამიანობის ცნებასა და ინდივიდუალურ ადამიანს შორის: ადამიანობის ცნება ან იდეა ზოგადია, ინდივიდუალური ადამიანი კი კერძოა; ადამიანობის ცნება ერთია, ინდივიდუალური ადამიანები კი მრავალია; ადამიანობის ცნება მარადიულია (ე. ი. დროისა და სივრცის გარეშე არის, დროსა და სივრცეს არ ექვემდებარება — არ ჩნდება, არ ისპობა, არ იცვლება), ინდივიდუალური ადამიანი კი წარმავალია (ე. ი. დროისა და სივრცის განსაზღვრულ მანძალზე არსებობს ან დროისა და სივრცის პირობებს ექვემდებარება — ჩნდება, იცვლება, ისპობა). ადამიანობის ცნება ნუშენალური ან გონებისეულია (ე. ი. მას შეიცნობს აზროვნება, რომელიც გონების ფუნქცია არის). ინდივიდუალური ადამიანი კი გრძნობისეულია (ე. ი. ინდივიდუალურ ადამიანს, როგორც ინდივიდუალურს, შეიცნობს ყველა, ვისაც კი აქვს გრძნობის ორგანოები — თვალი, ყური, თითები და სხვ.). ამრიგად, ერთი, უცვლელი, წარუვალი, მარად თავის სწორი, ნუშენალური ცნება (იდეა) ადამიანობისა ან ადამიანობა

უპირისპირდება ინდივიდუალურ ადამიანებს. ამათგან სრული რეალობა, პლატონის მეტაფიზიკური თეორიით, ეკუთვნის მხოლოდ ადამიანობის ზოგად ცნებას, ზოგად იდეას ან ადამიანობას. ადამიანობის ზოგადი იდეა არის ადამიანობა. თავისთავად რაც შეეხება ინდივიდუალურ ადამიანს, იგი არის მის გარეშე მყოფი ადამიანობის ზოგადი ცნების ან იდეის მოჩვენება მისი აჩრდილი, რომელიც არსებობს არა თავისთავად (აბსოლუტურად), არა რეალურად, არა ობიექტურად, არამედ რელატიურად, ფენომენალურად და სუბიექტურად. ე. ი. ინდივიდუალური ადამიანი არსებობს იმ სუბიექტის წარმოდგენაში, რომელმაც იგი გრძნობათა საშუალებით შეიცნო. ყოველი ადამიანი, როგორც ინდივიდუუმი, არის ადამიანობის ზოგადი ცნების აჩრდილი, ადამიანობის წარმავალი ლანდი, რომელიც სუბიექტის გრძნობისეული შემეცნების ზედაპირზე აახულა დროისა და სივრცის მოკლე მანძილზე და კვლავ გაქრება.

სწორედ ეს წარმავალი ლანდი, ეს მერყევი მოჩვენება (φανταზია) შეადგენს, პლატონის ესთეტიკური თეორიით, ხელოვნების მისაბამ საგანს. თანახმად ამ ესთეტიკური თეორიისა, რომელიც პლატონის მეტაფიზიკას ემყარება, ყოველი ხელოვნება ბაძავს ლანდებს, ვინაიდან ის საგნები, რომელთაც ხელოვანი ბაძავს, არიან კერძო საგნები, გრძნობათა საშუალებით შეცნობილი და მხოლოდ ფენომენალურ სამყაროში არსებული მოჩვენებები, რომლებიც, მართალია, ჩამოგვანან მარადიულ ცნებებს ან იდეებს, მაგრამ მოკლებული არიან ამ ცნებათა ზოგადობას და მტკიცე რეალობას. მაშასადამე, ის, რასაც ხელოვნება ჰქმნის, ყოფილა ლანდის ლანდი ან მიბაძვის მიბაძვა (φανεσιματις μιμησις<sup>1</sup>), ვინაიდან, როგორც გამოიჩვენა, ის საგნები, რომლებსაც ხელოვნება ბაძავს, თვითონ ყოფილან ზოგად ცნებათა ან იდეათა ლანდები, მათი მიბაძვები, მათი წარმოდგენები ან ნიღბები.

აქედან ცხადი ხდება, როგორ უნდა წარმოედგინა პლატონს ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ურთიერთ მიმართება. ხელოვნება და ფილოსოფია, პლატონის მოძღვრებით, დიამეტრულად ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს. მათ შორის

<sup>1</sup> De Republica, 598 b.

სუფევს ანტაგონიზმი. ეს ანტაგონიზმი (ბიძოქა) ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის იყო და იქნება, ვინაიდან იგი პრინციპული ხასიათის არის<sup>1</sup>. მართალია, ხელოვანის მსგავსად ფილოსოფოსიც ამოდის ინდივიდუალური საგნებიდან, რომლებიც მის გრძობებს ეძლევა, მაგრამ დიალექტიკური აზროვნების საშუალებით ფილოსოფოსი აანალიზებს და არკვევს ინდივიდუალურ საგნებს (ე. ი. არკვევს გრძობისეულ წარმოდგენებს, ვინაიდან პლატონის მეტაფიზიკურ თეორიაში ინდივიდუალური საგანი არის იდეის გრძობისეული წარმოდგენა, იდეის მიბაძვა) და ცდილობს მისწვდეს ამ საგნების ზოგად ცნებას, ზოგად იდეას. რაც შეეხება ხელოვანს, მისი იარაღია არა დიალექტიკა, არა ფხიზელი მეთოდური აზროვნება<sup>2</sup>, არამედ ფანტაზია, და ამიტომ ხელოვანი არამც თუ უახლოვდება ინდივიდუალურ საგანთა ზოგად ცნებას, არამედ შორდება მას, ხელოვნებაში საგნის ცნება ან იდეა უფრო დაბნელებულია, ვიდრე თვით იმ საგანში, რომელსაც ხელოვნება ბაძავს. მაშასადამე, თუ ყოველი ინდივიდუალური საგანი განსხვავებულია თავისი შესატყვისი იდეისაგან, ორჯერ მეტად მაინც განსხვავებულია იდეისაგან ხელოვნების მიერ შექმნილი სახე; თუ ყოველი ინდივიდუალური საგანი არის ყალბი მოჩვენება და არა სინამდვილე, ორჯერ მეტად ყალბი მოჩვენებაა მხატვრული სახე, ვინაიდან ის არის არა ნამდვილად არსებული იდეის მოჩვენება, არამედ იმ ინდივიდუალური საგნის მოჩვენება, რომელიც თვითონ არის იდეის მოჩვენება. ამიტომ ყოველი მხატვრული სახე, პლატონის ესთეტიკის თანახმად, არის მოჩვენების მოჩვენება, ნიღბის ნიღბი ან ყალბის ახალი გაყალბება. მაშასადამე, გადასვლა თავისთავად არსებული ზოგადი იდეიდან ან ცნებიდან ინდივიდუალურ საგანზე და ამ ინდივიდუალური საგნიდან მის მხატვრულ სახეზე არის, პლატონის გაგებით, პროგრესული დაშორება იდეისაგან, ე. ი. დაშორების მათემატიკური

<sup>1</sup> Die Rep., 607 b.

<sup>2</sup> სიტხიზე და მხატვრული შემოქმედება, პლატონის მოძღვრებით, შეუთავსებელია, და ხელოვანი არ შეიძლება მანიაკს ან შეშლილს არ ჰგავდეს. Phaedr., 245 e.

პროგრესია. ფილოსოფია აახლოებს კაცს იდეათა სამყაროსთან, ხელოვნება კი, პირუკუ, აშორებს მისგან. ფილოსოფიურ შემოქმედება ცდილობს მოხსნას საგნებს გრძობათა მიერ აფარებული ნიღბი და გამოააშკაროს მათი არსება, მათი იდეა ან ცნება. მხატვრული შემოქმედება კი, წინააღმდეგ ამისა, ახალ ნიღბს აფარებს საგანს და კიდევ უფრო აბნელებს და აყალბებს მის არსებას, მის იდეას ან ცნებას.

რა თქმა უნდა, პლატონი არ იყო ვანდალი, და იგი არ მოითხოვდა ხელოვნების განადგურებას: პირიქით, იგი მზად იყო ეცნო ხელოვნების პედაგოგიური მნიშვნელობა ბავშვთა აღსაზრდელად. მაგრამ პლატონი ამბობდა, რომ ხელოვნება ფილოსოფიაზე დაბლა დგას და იგი არის არა გონებრივად მომწიფებული და ფხიზელი კაცის სერიოზული საქმე, არამედ „საბაღლო გასართობი“, „თამაშობა“. საგანთა ჭეშმარიტება, მათი იდეა ან ზოგადი ცნება, რომლის გარკვევა ფილოსოფიის საქმეს შეადგენს, ხელოვნებაში დაფარულია ორმაგი საბურველით, რომელიც გვიშლის ხელს შევიცნოთ ეს ჭეშმარიტება ისეთი ადეკვატურობით, როგორც ფილოსოფიის ახასიათებს<sup>2</sup>. ხელოვნება ფილოსოფიაზე დაბლა დგას, ვინაიდან ფილოსოფიის საგანია ჭეშმარიტად არსებული იდეა, ხოლო ხელოვნების საგანია ამ ჭეშმარიტად არსებული იდეის მოჩვენება, მისი ბნელი აჩრდილი. თუ ყოველი ადამიანის გრძობათა წინაშე გაშლილი სამყარო არის უკვე წარმავალი და ყალბი მოჩვენება, რომელიც სივრცისა და დროის ვიწრო ფარგლებში გვევლინება, მით უფრო წარმავალი და ყალბი მოჩვენება უნდა იყოს ის სამყარო, რომელიც ჭეშმინს ხელოვანის სუბიექტური ფანტაზია, მით უფრო ნაკლები სიმტკიცე და გამძლეობა, ნაკლები რეალობა და ხუბსტანციულობა, ნაკლები ჭეშმარიტება და დამაჯერებლობა

<sup>1</sup> ἡ ἀληθὴς ἡμῶν διασκεψεται, τὸν τὴ μαθητικὸν μὲν εἶδεναι αἴτιον ἕχον περὶ αὐ μαίεται, ἀλλ. εἶναι παιδῶν τινῶ καὶ ἐπαισινῶν ἢ μὲν μαθητικὸν De Rep., 602 b. მრავალ სხვა ადგილას პლატონი უწოდებს ხელოვნებას თამაშობას. იხ. Ed Müller, Geschichte der Theorie der Kunst, Breslau, 1834, S. 35.

<sup>2</sup> ἢ ἡ μαθητικὴ καὶ ἡ μὴ μαθητικὴ πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ἢ αὐ ἀμύτης ἐργῶν ἀπεργάζεσθαι. De Rep., 603 a.

უნდა გუთვნოდეს ამ ფანტასტიკურ ხამყაროს. ამიტომ გრძობათა წინაშე გაშლილ სამყაროზე უშუალო დაკვირ-  
ვება მეტს ცოდნას იძლევა, ვიდრე უდიდესი მგონის მიერ შეთხზული პოემის კითხვა, და სწორედ ამაშია ხელოვნების განსხვავება ფილოსოფიისაგან. ფილოსოფია არკვევს საგან-  
თა ცნებებს და სინათლე შეაქვს ჩვენს წარმოდგენებში; ხელოვნება კი აბნელებს საგნებს და აბუნდოვანებს ჩვენს წარმოდგენებს. ფილოსოფია აცლის საგანს მის გარეგნულ ქერქს და ცდილობს გვიჩვენოს საგნის შინაარსი, საგნის გუ-  
ლი; ხელოვნება კი ეხება საგნის გარეგნულ ქერქს და ცდი-  
ლობს გადააკრას მას გარედან ფანტაზიის ახალი ქერქი (ე. ი. გრძობათაგან დაფარული შინაარსი საგნისა ხელო-  
ვანმა არ იცის). ფილოსოფიას გამოჰყავს კაცი ავლემის მდგომარეობიდან და აფხიზლებს მას; ხელოვნება კი ათრობს და აძინებს კაცს და მატყუარა სიზმრებს გვრის მას.

მაგრამ ამით არ ამოიწურება ხელოვნების კრიტიკა პლა-  
ტონის მოძღვრებაში. გარდა იმ ზიანისა, რომ ხელოვნება აბნელებს საგნებს და აშორებს ჩვენს შემეცნებას იდეებისა-  
გან, ხელოვნება ზიანს აყენებს ჩვენს ზნეობასაც, ვინაიდან ზნეობა, პლატონის მოძღვრებით, ცოდნაზე არის დამოკიდე-  
ბული. ფილოსოფოსი ცხოვრობს სიკეთისათვის: მისი ცხოვ-  
რება არის ხორციელი სიკვდილის პროცესი, რომლითაც მზად-  
დება სულის გამოსხნა სხეულის ტყვეობისაგან, ე. ი. სულის განთავისუფლება ან განწმენდა (ἀπαρῆξις) ნივთიერების ნიღბისაგან<sup>1</sup>. ამის საშუალებას კი იძლევა ფილოსოფოსობა ან ჭეშმარიტი ცოდნის (ე. ი. იდეათა ცოდნის) ძიება. მაგრამ მხატვრული შემოქმედება არის არა ფილოსოფოსობა, არა ჭეშმარიტების ძიება, არამედ სიცრუეში ჩაძირვა და სულის გაბინძურება, ე. ი. ფილოსოფოსობის რაღაც საწინააღმდე-  
გო. ამიტომ ხელოვანის ცხოვრება, პრინციპულად, ზნეობის უფრო დაბალ საფეხურზე დგას, ვიდრე ფილოსოფოსის ცხოვრება, რაკი ხელოვნება უფრო დაშორებულია იდეებისა-  
გან, ვიდრე ფილოსოფია, ამიტომ მას ნაკლები სარგებლობის მოტანა შეუძლია სათნოებისათვის, ვიდრე ფილოსოფიას.

<sup>1</sup> Phaedo, 67 a d.

ამავე დროს არის ხელოვნების ისეთი დარგები, რომლებიც არამც თუ ემსახურებიან სათნოებას, არამედ გვაშორებენ მისგან და რყენიან ზნეობას. ხელოვნების ასეთი დარგია, პლატონის აზრით, კომედია, რომელიც ჰქმნის საძაგელ კაცთა ხანებებს და ამით ხელს უწყობს მაყურებელთა შორის ბორო-  
ტი გრძობების დანერგვას.<sup>1</sup> გარდა ამისა, კომედიას შეაქვს საზოგადოებაში მასხრული ჩვევები და სიტყვა-პასუხი. „სა-  
ბელმწიფოს“ მეათე წიგნში პლატონი წერს: „ძალიანაც რომ გძაგდეს მასხრის პიროვნება, თუ შენ იწყე გადაჭარბე-  
ბული სიამოვნებით მასხრობის მოსმენა, თეატრში იქნება ეს თუ კერძო საუბარში, თვითონაც მიჰყოფ ხელს იმას, რაც სხვებში მოგწონდა: ლაგამს მოხსნი სურვილს აცინო ხალხი, ე. ი. იმ სურვილს, რომელსაც უწინ ახშობდი, რადგან გეში-  
ნოდა მასხრად არ მოჩვენებოდი სხვებს. მას შემდეგ კი, რაც კომედიის ცქერით გააძლიერე ეს სურვილი, შენ არ დააყოფ-  
ნებ სხვებთან საუბრის დროს, აქა-იქ, წინასწარი განზრახვის გარეშე ისეთი გამოთქმები ჩაუერთო, რომლებიც მხოლოდ მას-  
ხრისათვის არიან შესაფერისი“<sup>2</sup>. ამ სიტყვებში მოიხმის პლა-  
ტონის სიძულვილი არა მხოლოდ იმ ჯამბაზური სიტყვა-პასუ-  
ხისადმი, რომელსაც ზოგჯერ გონებრივი სიმახვილის ნიშნად თვლიან, არამედ მისი უარყოფითი დამოკიდებულება ათენუ-  
რი კომედიისადმი, განსაკუთრებით კი ამ კომედიის უდიდეს წარმომადგენელ არისტოფანესადმი, რომელმაც ძალიან სამ-  
წუხარო როლი ითამაშა სოკრატის ცხოვრებაში და რომელიც პლატონს არ უყვარდა. პლატონის აზრით, კომედია ჯამბაზო-  
ბას ავრცელებს საზოგადოებაში და ამით რყენის მას ზნეობ-  
რივად.

მწარედ გააკრიტიკა პლატონმა ეპიკური პოეზიაც, რომ-  
ლის კრიტიკაში იგი მისდევდა ელევატური ფილოსოფიური სკოლის მეთაურ ქსენოფანე კოლოფონელის მიერ პირვე-  
ლად გაკეთულ ბილიკს. თუ ანტიკურ მწერლობაში ქსენო-  
ფანე კოლოფონელს მეტსახელად შეარქვეს „ჰომეროსის ტყუილების მამხილებელი“ (Ὁμηρομαντρεξ ἑπιστάτης), ერთ-

<sup>1</sup> შტრ. Zeller, II, II, 787.

<sup>2</sup> Rep., 606 c.

ლევსი მისდევს ჰექტორს მოსაკლავად, იგი შეწუხდება და დაიწყებს სუსტნიებან დიაცივით გოდებას. მეორეჯერ იგივე ზევსი, მოპკრავს რა თვალს თავის მეუღლე ჰერას გაშლილ ადგილზე, იგრძნობს უეცრად სქესობრივ აღგზნებას და მივარდება ცოლს, თუმცა არც სახლი, არც საწოლი ღმერთთა და კაცთა მბრძანებელ ზევსს არ აკლდა. ასე დამონებული არიან ჰომეროსის პოემებში თავისივე გრძნობებით ზევსი და ახვა ღმერთები, რაც სრულიადაც არ ამტკიცებს მათ სიბრძნეს, ვინაიდან ბრძენი მხოლოდ ის არის, ვისაც აქვს უნარი თავისი გრძნობების ბატონი იყოს და თავისი სულის მგრძნობელთბითი ნაწილი ( τὸ ἐπιθυμητικόν ) დათრგუნოს სულის გონიერი ნაწილის ( τὸ νοητικόν ) საშუალებით.

თუ ღმერთები ვერა, მით უმეტეს გმირები არ ჰყავს ჰომეროსს ბრძენებად წარმოდგენილი. ყველაზე უფრო საყვარელი გმირი „ილიადაში“ არის აქილევისი. მაგრამ თავისი ქცევით აქილევისი სრულიად არ ჰგავს ბრძენს, და, მაშასადამე, მისი სახეც არ შეიძლება ზნეობისათვის სასარგებლო სახედ ჩაითვალოს. მთელი „ილიადა“ ტრიალებს აქილევისის რისხვის გარშემო. მაგრამ ბრძენი ასე არ დაემორჩილებოდა რისხვის აფექტს. ამავე დროს ჰომეროსის აქილევისი არ არის ანგარების გრძნობისაგანაც თავისუფალი: იგი სასყიდელს მოითხოვს აგამემნონისაგან, და ჰექტორის ცხედარს უბრუნებს პრიამეს მხოლოდ სასყიდლის მიღების შემდეგ<sup>1</sup>. როდესაც ჰექტორმა მოპკლა პატროკლე, აქილევისმა გამოიყვანა ტყვედ ჩავარდნილი 12 ტროიანელი ჭაბუკი და ხარებსაკეი, დააკლა ზედ ეს უდანაშაულო ადამიანები პატროკლეს საფლავს<sup>2</sup>. უღმობლობა, თავდაუტყვერლობა, ანგარება, ვნებებით გატაცება, — ასეთი თვისებებით არიან ჰომეროსის პოემებში საუკეთესო გმირები წარმოდგენილი. ეს გარემოება კი საზიანოა, ვინაიდან ჰომეროსის პოემების მკითხველს აუცილებლად უნდა ასეთი აზრი გაუჩნდეს: თუ ღმერთები და გმირები ამნაირები არიან, მე რისთვისაა უნდა ვიყო უკეთესი? „ყოველი კაცი გაამართლებს თავის თავის წინაშე საკუთარ

სიამევეს, როდესაც იგი დარწმუნებული იქნება, რომ არაფერს აკეთებს ისეთს, რაც არ გაუკეთებიათ ღმერთებს და მათ ნათესავეებს“, წერს პლატონი „სახელმწიფოს“ მესამე წიგნში<sup>3</sup>.

ამავე წესით აკრიტიკებს პლატონი ტრაგედიას. მისი აზრით, ტრაგედიაც რყვნის საზოგადოებას ზნეობრივად. არც თავისი შეხედულებებით, არც ქცევით ტრაგედიის გმირები არ ეშსგავსებიან ბრძენებს. ბრძენი და ფხიზელი კაცი, რომელიც თავის ვნებათა ბატონია, სრულიადაც არ არის ტრაგედიისათვის შესაფერისი გმირი, ვინაიდან მაყურებელთა ინტერესს ასეთი გმირი ვერ გამოიწვევდა, მეტად მშრალი იქნებოდა იგი ამისათვის. ტრაგედია მიმბაძველი ხელოვნება *κατὰ τὴν ἰδέαν* მასში ბაძვის მომენტი განსაკუთრებული სიცხადით მოჩანს, ვინაიდან ტრაგედიაში (ისე როგორც კომედიაში) პოეტი სრულიად დამალულია და მხოლოდ წარმოდგენილი გმირები ლაპარაკობენ და მოქმედებენ<sup>4</sup>. მაგრამ ბრძენი კაცის მიბაძვა ტრაგედიის შემოქმედისათვის, რომელსაც მაყურებელთა დეპოკრატულ მასაზე აქვს გეზი აღებული და არა გონებრივად დაწინაურებულ მცირერიცხოვან საზოგადოებაზე, სრულიად არ არის ხელსაყრელი. „ბრძნული, მშვიდი, მუდამ თავისი თავის მსგავსი ხასიათი ძალიან ძნელი მისაბაძია; და ასეთი კაცის სახე ვერც მოახდენდა შთაბეჭდილებას იმ არაუდარეულ ბრბოზე, რომელიც ჩვეულებრივ იყრის თავს თეატრში“, წერს პლატონი<sup>5</sup>. ამიტომ ტრაგედია წარმოადგენს

<sup>1</sup> Rep., 391 e.

<sup>2</sup> Rep., 394 b. არც ეპოსში, არც ლირიკაში (ღითორამებებში), პლატონის აზრით, ასეთ მდგომარეობას არ ვაძინებთ; ლირიკაში (მაგალითად, ღითორამებებში) პოეტი ლაპარაკობს თავისი სახელით, ეპოსში კი იგი ლაპარაკობს ხან თავისი სახელით (როდესაც იგი ვადმოგვეცემს გმირების მოქმედებას), ხან კი გმირების სახელით (როდესაც იგი გმირებს ალაპარაკებს). გმირების სახელით მეტყველება, პლატონის აზრით, მეტ ხელოვნებას მოითხოვს პოეტისაგან, ვინაიდან პოეტმა უნდა ალაპარაკოს თითოეული გმირი, როგორც ეს ამ გმირის ხასიათს შეეფერება. Rp., 393 c.

<sup>3</sup> Rep., 604 e. პლატონის აზრით, დრამატურგი ცდილობს ასიამოვნოს გაუნათლებელ ბრბოს, და ამნაირადვე იქცევიან მუსიკის, კითარისტიკის და ავლუტიკის ოსტატები, რომელთა სარგებლობა ვერ შეედრება გიმნასტიკის, მედიცინის და კანონმდებლობის ოსტატთა სარგებლობა. ხელოვნების ოსტატები პლატონისათვის იმავე რიგში დგანან, რომელშიაც იმყოფ

<sup>1</sup> Rep., 390 a.  
<sup>2</sup> Rep., 391 b.

სწორედ ისეთ გმირებს, რომლებიც დიდი აფექტებით არიან დამონებული, იტანჯებიან ამ ვნებათა უღელქვეშ და რომლებსაც არ ყოფნით გონების ძალა იმისათვის, რომ, ფილოსოფოსთა მსგავსად, მუდამ თავის ვნებათა ბატონი აყვენს. ასეთი ვნებიანა ხასიათების ასახვა (მიბაძვა) ამავე ურსო უფრო ადვილი საქმეა, ვიდრე ბრძენი და ზომიერი ხასიათებისა<sup>1</sup>. ამის შესაფერისად, ტრაგედიის მწერალთა ყურადღების ცენტრში იმყოფება „ჩვენი სულის უგნური ნაწილი“, თბ ჰამიუს-ჟიუს და არა გონიერი ნაწილი, არა თბ ლიუსიუს<sup>2</sup>.

ყველაფერი ეს ცუდად მოქმედებს ტრაგედიის მაყურებელზე და რყენის მას ზნეობრივად<sup>3</sup>. როდესაც ჩვენ ვუცქვართ, თუ როგორ იტანჯება სცენაზე ტრაგედიის გმირი, ჩვენში იღვიძებს თანაგრძობა (აჟაქსი) ამ გმირისადმი, ტრაგედია გვალელებს, და ჩვენც ვაქვებთ მის ავტორს<sup>4</sup>. გმირი ტირის თავის უბედურების გამო, და ჩვენც ვტირით მასთან ერთად, რომ ეს უბედურება ჩვენ თვითონ შეგვმთხვეოდა ბუნებრივ ცხოვრებაში, ეგების არ გვეტირა მაშინ, ვინაიდან ტირილი არ არის სიბრძნისა და ვაჟკაცობის ნიშანი, და ჩვენც ამიტომ ძალას დავატანდით თავს, გონების საშუალებით და-

ფებიან სოფისტები, კულინარები, კოსმეტიკის სპეციალისტები, ჯამბაზები, შეძავი ქალები და სხვა მისთ. რომელთა მიზანია წუთიერი სიამოვნება მისცენ ბრძოს, და არც ერთი არ აძლევს მას ისეთ რამეს, რაც სერიოზულ საჭიროებას წარმოადგენს. არამცთუ ექიმი, არამედ ყოველი ღორგალი და კალატოზი უფრო მალა ღვას, ვიდრე პოეტი, ვინაიდან, გარდა იმისა, რომ ექიმსა და ღურგალს მეტი სარგებლობა მოაქვს საზოგადოებისათვის, მათ უფრო მეტი ცოდნა აქვთ, ვიდრე პოეტს. ექიმმა უკეთესად იცის კაცის სხეული, ვიდრე პოეტმა, რომელიც ექიმობის შესახებ ლექსებს წერს. ხოლო ღურგალმა უკეთესად იცის მეღურგლეობა. მართალია, ღურგლის ცოდნა არის პრაქტიკული და კერძო ცოდნა, რომლის ხარისხი არ არის მაღალი, მაგრამ პოეტს ასეთი ცოდნაც კი არ გააჩნია არც ერთ საქმეში. შდრ. Müller, Gesch. d. Theorie der Kunst, 85.

<sup>1</sup> Rep., 604 c.  
<sup>2</sup> Rep., 605 b.  
<sup>3</sup> ამას იმეორებს შემდეგ რუსსო, რომელიც ამბობდა: по своей праздной сущности, театр очень мало может способствовать к тому, чтобы исправить нравы и очень много к тому, чтобы их испортить». ციტ. Амфитеатров «Антики», 76.  
<sup>4</sup> Rep., 605 d.

ვეუფლებოდით ჩვენს გრძნობას და ვეცდებოდით შეგვეჩერებინა ცრემლები. მაგრამ, როდესაც საქმე ცხოვრებაში კი არა, თეატრის სცენაზე ხდება, ჩვენ არ ვაჩერებთ ჩვენს თავს და თავისუფლებას ვაძლევთ გრძნობებს. როდესაც ასეთი რამ ხშირად მეორდება (ეს კი მოხდება, თუ ჩვენ ხშირად დავდივართ თეატრში), ჩვენში ძლიერდება მგრძნობელობა, და სენტიმენტალური ვხდებით. „მას შემდეგ, რაც ჩვენ სხეულის უბედურებათა ცქერით გავაძლიერეთ ჩვენი მგრძნობელობა (τὸ ἐλαεινόν), ძალიან ძნელია ამ მგრძნობელობის ჩაყენება კალაპოტში, როდესაც ჩვენ თვითონ შეგვემთხვევა უბედურება“, — წერს პლატონი<sup>1</sup>.

ამრიგად, პლატონის აზრით, ტრაგედია ასუსტებს და ანეზივრებს მაყურებელს, ართმევს მას ძალას თავისი ვნებები მორჩილებაში ჰქონდეს და სულის გონიერი ნაწილის საშუალებით იყოს ამ ვნებათა ბატონი. ამით კი ტრაგედიის ზემოქმედება ზნეობაზე ეწინააღმდეგება ფილოსოფიის ზემოქმედებას. ფილოსოფია აძლიერებს სულის გონიერ ნაწილს, რომლის საშუალებით ვეუფლებით ჩვენს ვნებებს, მგრძნობელობას, ე. ი. ჩვენი სულის უგნურ ნაწილს. რაც შეეხება ტრაგედიას, იგი აძლიერებს ჩვენში სულის არა გონიერს, არამედ უგნურ ნაწილს, ე. ი. ჩვენს მგრძნობელობას, ვნებებს. „ნაცვლად იმისა, რომ დააშროს ეს ვნებები, პოეტური ბაძვა<sup>2</sup> აწვდის მათ საზრდოს და უვლის. იგი ჩვენ ბიწიერებით სავსე და უბედურ ქმნილებებზე გვაქცევს, ვინაიდან ვნებებს სანიჭებს ბატონობას ჩვენს სულზე, ნაცვლად იმისა, რომ სრულ მორჩილებაში ჰყოლოდა ისინი და ამით უზრუნველყო სათნოება და ჩვენი ბედნიერება“<sup>3</sup>.

მოკლე დასკვნა რამ გავუკეთოთ ზემონათქვამს, ასეთ შედეგს მივიღებთ: პლატონის ესთეტიკური თეორია უდგება ხელოვნებას პლატონის მეტაფიზიკის ძირითადი მიმართულების შესაფერისად, პლატონის მეტაფიზიკა კი იყო კრიტიკის დასაბუთება. ამიტომ, პლატონის ესთეტიკური თეორიასაც მიეცა ხე-

<sup>1</sup> Rep., 606 b.  
<sup>2</sup> ასეთია კი პირველ რიგში ტრაგედია.  
<sup>3</sup> Rep., 606 d.

ლოვნების კრიტიკის სახე. მთავარი აზრი ამ კრიტიკისა ის იყო, რომ ხელოვნება არ არის ფილოსოფია და, მაშასადამე, ხელოვნებას არა აქვს ის ნიშნები, რომლებიც აქვს ფილოსოფიას. თუ ფილოსოფია არის ცნებათა ან თავისთავად არსებულ იდეათა შემეცნება, ხელოვნება არის ცნებათა დაბნელება, ვინაიდან ის არის გრძობისეული ან ინდივიდუალური საგნებისადმი მიბაძვა. თუ ფილოსოფია ემსახურება სიკეთეს, ხელოვნება არ ემსახურება სიკეთეს და ზოგიერთ შემთხვევაში რყვნის კაცს ზნეობრივად.

### ბ. არისტოტელეს კოლემიკა პლატონის ესთეტიკის წინააღმდეგ

არისტოტელეს „პოეტიკის“ დედააზრს პლატონის ესთეტიკურ თეორიასთან პოლემიკა შეადგენს<sup>1</sup>. მთელი „პოეტიკა“ არისტოტელესი პლატონის ესთეტიკის წინააღმდეგ არის მიმართული: ამ ნაწარმოებში არისტოტელე ისეთ შეხედულებებს გამოთქვამს პოეზიაზე და, კერძოდ, ტრაგედიაზე, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან პლატონის შეხედულებებს და ამავე დროს აზუსტებენ მათ და მაღალ საფეხურზე აპყავთ. ებრძვის რა პლატონს, არისტოტელე ავითარებს ისევ მის დებულებებს და უფრო სრულ სახეს აძლევს მათ. ამიტომ, როგორც ხელოვნების ფილოსოფიაზე არისტოტელეზე ერთსა და იმავე დროს შეიძლება ისიც ითქვას (ბელგერის<sup>2</sup>, ფორხჰამერის<sup>3</sup> და ფინსლერის<sup>4</sup> მსგავსად), რომ იგი მისდევდა პლატონს, როგორც შეგნებული მოწაფე მისდევს ხოლმე თავის მასწავლებელს, და ისიც ითქვას (ლუნაჩარსკის, ნოვოსადსკის და ასმუსის კვალად), რომ არისტოტელე პოლემიკას ეწეოდა პლატონის წინააღმდეგ. სწორედ იმაშია არისტოტელეს სიდიადე, რომ მან, შეითვისა რა თავისი მასწავლებლის

<sup>1</sup> Aristoteles «заложил основы материалистической эстетики, видящей в искусстве прежде всего познание жизни и наиболее полно развитой в марксистской философии и истории искусства». Л. Тимофеев. Теория лит., 42.

<sup>2</sup> Belger, De Aristotele in arte componenda Platonis discipulo.

<sup>3</sup> Forchhammer, De Aristotelis Poetica ex Platone illustrata.

<sup>4</sup> Finsler, Platon und die aristotelische Poetik.

მეორ მიღწეული შედეგები, კი არ გაჩერდა უკრიტიკოდ ამ შედეგებზე, არამედ ახალი თვალსაზრისით გადაამუშავა ისინი და გადააკეთა.

აქედან ცხადია, რომ არისტოტელეს პოეტიკის გასაღები პლატონის ესთეტიკასთან მის მიმართებაში არის საძიებელი. ვინც ამას არ გაითვალისწინებს, ის ვერ გაიგებს ჯეროვნად არისტოტელეს პოეტიკას, ვერ შევა მის აზრთა სიღრმეში.

არისტოტელეს პოეტიკის შინაარსი მოკლედ ასე შეიძლება იქნას წარმოდგენილი: ხელოვნება არ არის ფილოსოფიის ანტაგონისური, როგორც ამას პლატონი ასწავლიდა. პირიქით, თავისი ბუნებით ხელოვნება ენათესავება ფილოსოფიას, ვინაიდან იგი, წინააღმდეგ პლატონის შეხედულებებისა, არც ცნებებს აბნელებს და არც ზნეობას რყვნის. ხელოვნების ასეთ გაგებას არისტოტელემ ორი ბურჯი მოუწახა: ერთი იყო „ბაძვის“ ცნება (μυθία), ხოლო მეორე „განწმენდის“ ცნება (κἀθάρσις). ეს ორი ცნება შეადგენს არისტოტელეს „პოეტიკის“ დედაბოძს. პირველი ცნება გამოყენებული ჰქონდა პლატონს, როგორც ხელოვნების არსებითი ნიშანი. მაგრამ არისტოტელემ გადაამუშავა ეს ცნება და აღმოაჩინა, რომ ბაძვა, რომელსაც ეწევა ყოველი ხელოვნება, არის ტიპიზაცია. რაც შეეხება „განწმენდის“ ან კათარზისის ცნებას, პლატონის ესთეტიკური თეორია ამ ცნებას სრულიად არ იცნობდა: პლატონი ხმარობდა ტერმინს „კათარზისი“, რომელიც მას, ალბათ, ან მედიცინიდან, ან რელიგიური მისტიკებიდან ჰქონდა გადმოღებული, არა ესთეტიკური, არამედ ეთიკური მნიშვნელობით. კათარზისი იყო პლატონისათვის სულის ზნეობრივი განწმენდა, და ამ ფუნქციას ასრულებდა ფილოსოფია და არა ხელოვნება, რომელიც პლატონის მოძღვრებაში არამცთუ ემსახურებოდა კათარზისს, არამედ ეწინააღმდეგებოდა მას და აძევებდა თავისი ასპარეზიდან. პლატონის მიერ ხელოვნების გარეშე დატოვებული კათარზისი არისტოტელემ შეიტანა ხელოვნების წრეში, მისცა მას ესთეტიკური მნიშვნელობა და მტკიცედ დაუკავშირა ბაძვის ცნებას, რათა ეთქვა, რომ კათარზისი, რომელიც ხორციელდება ხელოვნ-

ბაში, შედეგია ხელოვნების იმავე ბუნებისა, რომელიც მეღვინეობა ბაძვაში, და როგორც (ბაძვა), ისე (კათარზისი) ამტკიცებს ხელოვნების ნათესაობას ფილოსოფიასთან. როგორც ვხედავთ, ბაძვისა და კათარზისის ცნება არისტოტელეს პოეტიკაში ერთი და იმავე დებულების ფუნქციას წარმოადგენენ, სახელობრივ იმ დებულებებისა, რომ ხელოვნება ენათესავება ფილოსოფიას და არ არის მისი ანტაგონური, როგორც ამას პლატონი ასწავლიდა. ამრიგად, პლატონის მიერ ერთმანეთის წინააღმდეგ ამხედრებული ხელოვნება და ფილოსოფია არისტოტელემ სცადა ერთმანეთთან შეერიგებინა, როგორც ეს საზოგადოდ შეეფერებოდა მისი მოძღვრების სისტემატურსა და დიალექტიკურ ხასიათს. თუ პლატონის მიმართება ხელოვნებისადმი იყო კრიტიკა, არისტოტელეს მიმართება ხელოვნებისადმი სრულიად ძალდაუტანებლად თავსდება დიალექტიკის სახელწოდების ქვეშ<sup>1</sup>. თუ აღშფოთებული პლატონი გმობდა ხელოვნებას და ქვეყნისადმი ესთეტიკურ მიმართებას, დინჯი არისტოტელე არ გმობს ხელოვნებას, არამედ ცდილობს ახსნას იგი, გაიგოს მისი ადგილი კაცობრიობის სულიერ ვითარებაში და ამით გაამართლოს მისი არსებობა. მასალად კი ამისათვის არისტოტელე იყენებს არა მხოლოდ საკუთარ დაკვირვებას ბერძნული ხელოვნების მოვლენებზე, არამედ იმ დებულებებსაც ხელოვნების შესახებ, რომლებიც უკვე პლატონის კრიტიკამ ნათელყო, და შეჰყავს ეს უკანასკნელი დებულებები ახალ სინთეზში. ასეთია, საზოგადოდ, არისტოტელეს ფილოსოფიური პოზიცია ყველა საკითხში. მისი ფილოსოფიის მიზანია არა კრიტიკის, არამედ ახსნის<sup>2</sup> დასაბუთება<sup>3</sup>, ვინაიდან ამ ფილოსოფიას იმპულსი მისცა ბუნებისმეტყველებმა მისწრაფებამ, რომელმაც ვამაზვილა არისტოტელეს ყურადღება განვიტარების

<sup>1</sup> პლატონი აგრძელებდა ესთეტიკაში დიორიელი პარმენიდეს, არისტოტელე კი — იონიელი პერაკლიტეს საკმეს.  
<sup>2</sup> ახსნა ნიშნავს არა ახსნის უარყოფას, არამედ მის გადარჩენას. ამხსნის დევნი არის  $\sigma\delta\epsilon\iota\varsigma \tau\acute{\epsilon} \phi\alpha\iota\tau\alpha\epsilon\upsilon\alpha$  (მოვლენათა გადარჩენა).  
<sup>3</sup> *Απτι-Дюринг*, 19.

პრინციპის მიმართ და აქცია ეს უკანასკნელი არისტოტელეს ფილოსოფიის ქვაკუთხედად.

თავისი დროის საზოგადოების მიმართაც არისტოტელეს როგორც ვიცით, ეჭირა არა კრიტიკოსის პოზიცია, რომელიც ჰქონდა რეფორმატორული სულით გატაცებულ პლატონს (გავიხსენოთ, მაგალითად, პლატონის ურთიერთობა დიონისე ტირანთან და ახალი საზოგადოებრივი წესწყობილების შექმნის უნაყოფო ცდები), არამედ პოზიცია დინჯი მეცნიერისა, რომელიც თვალყურს ადევნებს ამ საზოგადოებას, ბუნებისმეტყველთა მსგავსად. აუღელვებლად, ფხიზლად აკვირდება საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენებს და ცდილობს ახსნას ეს მოვლენები<sup>1</sup>, ცხადყოს მათი გენეზისი და ამ გზით გაარკვიოს საზოგადოების კანონები, ფილოსოფოსობაც არისტოტელეს ესმოდა როგორც ახსნის ძიება, ე. ი. როგორც მიზეზების გამოკვლევა, და ამაზე მეტს თავის თავს იგი არ თხოვდა. არისტოტელე არასოდეს არ მისცემდა თავს ნების პოლიტიკურ ცხოვრებაში ჩარეულიყო პლატონის მსგავსად და ჩაედინა ისეთი აქტი, რომლის გამო პლატონი მონად გაჰყიდა სირაკუზების ტირანმა დიონისე უფროსმა. ბევრს უფრო მოეწონებოდა პლატონის პიროვნება<sup>2</sup>, მაგრამ ეს უკვე პერსონალური სიმპათიის საკითხია.

აქედან აიხსნება არისტოტელეს უაპაზნობა პლატონთან და ახალი გაგება როგორც იდეისა, ისე იმ ფუნქციისა, რომელსაც იდეა ასრულებს<sup>3</sup>. თუ პლატონისათვის ზოგადი იდეა იყო

<sup>1</sup> «Философы лишь различным образом объяснили мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его», ამბობს მარქსი (*Соч.*, II, 1959, стр. 385).

<sup>2</sup> «Wenn alle Griechen so waren wie Aristoteles, dann war das Griechentum des Untergangs wert, denn es waren ihm die Lebensäfte ausgetrocknet». *Leisegang Hellenistische Philosophie*, 53.

<sup>3</sup> პლატონისათვის იდეა იყო ბუნების სავანთა ღირებულებების შესაღონებელი მეტაფიზიკური პრინციპი. არისტოტელმა «მეტაფიზიკის» XIII წიგნში პლატონის იდეის ძირითად ნაკლად ის ჩასთვალა, რომ ეს იდეა, რამდენადაც იგი ბუნების მიღმა ( $\chi\alpha\rho\iota\varsigma$ ) იმყოფება, არ ვარგა ბუნების სავანთა გენეზისის ასახსნელად, ე. ი. არ ვარგა სავანთა ფიზიკურ პრინციპად. ცხადია, რომ პლატონი არ დაუწყებდა დევას არისტოტელეს, რადგან მას მშვენივრად ესმოდა მეტაფიზიკისა და ფიზიკის განსხვავება.

კერძო გრძნობისეული საგნის უარყოფა, არისტოტელესათვის ზოგადი იდეა იქცა კერძო გრძნობისეული საგნის (ე. ი. რნ-დივიდუალური საგნის) ფორმად, რომელიც მოწოდებული იყო მიენიჭებინა ამ საგნისათვის სინამდვილე. თუ პლატონის მეტაფიზიკით ზოგადი იდეა იმყოფებოდა კერძო ინდივიდუალურ საგანთა გარეშე და, ამრიგად არსებობდა ორი ერთმანეთისაგან მოწყვეტილი სამყარო (იდეათა ნუმენალური სამყარო და ინდივიდუალურ საგანთა ფენომენალური სამყარო), არისტოტელეს მეტაფიზიკით ზოგადი იდეა იმყოფებოდა მხოლოდ ინდივიდუალურ გრძნობისეულ საგნებში, იგი არსებობდა ამ გრძნობისეულ საგანთა საშუალებით და მხოლოდ იმით იყო გამართლებული, რომ საჭირო იყო ამ უკანასკნელთათვის. პლატონისეული დუალიზმი და ანტაგონიზმი არსებულსა და იდეალს, კერძოსა და ზოგადს, აღქმასა და ცნებას, გრძნობასა და აზროვნებას, მოვლენასა და არსებას. მატერიასა და ფორმას შორის არისტოტელემ შესცვალა არსებულისა და იდეალის, კერძოსა და ზოგადს, აღქმისა და ცნების, გრძნობისა და აზროვნების, მოვლენისა და არსების, მატერიისა და ფორმის მონიზმით: არსება (ὄνεια) ყოველთვის მოვლენილია, არისტოტელეს აზრით, და ზოგადი ყოველთვის კერძოშია. იდეალური არ არის არსებულის გარეშე და არსებული არ არის იდეალურის გარეშე: იდეალური არსებულშია და არსებულიც ყოველთვის იდეალურია. არ არსებობს აგრეთვე ცნება აღქმის გარეშე და აღქმა ცნების გარეშე, არ არსებობს გრძნობა აზროვნების გარეშე და აზროვნება გრძნობის გარეშე. არ არსებობს მატერია ფორმის გარეშე და ფორმა მატერიის გარეშე: მატერია არის ფორმისათვის და ფორმა არსებობს მატერიით. ყოველ ინდივიდუალურ გრძნობისეულ საგანში მატერიაც არის და ფორმაც: ისინი ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ჰქმნიან, ერთმანეთს ეხმარებიან, ერთმანეთზე მიუთითებენ: საგნის მატერია არსებობს ამ საგნის ფორმისათვის, ხოლო საგნის ფორმა არის ამ საგნის მატერიისათვის. მატერია საჭიროა სახიერი ფორმის განხორციელებისათვის, მაგრამ ფორმა საჭიროა უსახო მატერიის განსახიერებისათვის ან გაფორმებისათვის. ფორმის გარეშე მატერია ვერ განსახიერდებოდა,

ვერ მიიღებდა სისრულესა და გარკვეულობას და იქნებოდა მხოლოდ როგორც გაურკვეველი შესაძლებლობა (δύναμις). მაგრამ, მეორე მხრით, მატერიის გარეშე ფორმა ვერ შეისხამდა ხორცს, ვერ მიიღებდა არსებობას და დარჩებოდა გარკვეულობის წმინდა პრინციპად (ἐπέφευε), რომელსაც გასარკვევი არაფერი აქვს მოცემული. ამიტომ, არისტოტელეს აზრით, არცერთი ინდივიდუალური საგნის შესახებ არ შეიძლება ითქვას, პლატონის მსგავსად, რომ ამ საგანს აკლია სინამდვილე და გარკვეულობა, რომ იგი არის მის გარეშე არსებული ზოგადი იდეის ლანდისებური მოჩვენება. ყოველი ინდივიდუალური საგანი (τὸ ἐκ τῆς) არისტოტელეს მოძღვრებით, ნამდვილი და გარკვეულია, და არცერთი ინდივიდუალური საგანი არ არის მის გარეშე არსებული ზოგადი იდეის ლანდი, ამ იდეის აჩრდილი და მოჩვენება, ვინაიდან ზოგად იდეას მხოლოდ ინდივიდუალურ საგნებში აქვს არსებობა. აღსანიშნავია, რომ თავის მთავარ ხაზებში არისტოტელეს მეტაფიზიკა ძალიან ემსგავსება XIX საუკუნის რომანტიკოსების (იაკობი, ფიხტე, შელინგი, ჰეგელი) დიალექტიკურ ფილოსოფიას, რომელიც ისტორიულად კანტის კრიტიციზმთან პოლემიკაში ყალიბდებოდა. ლენინი ამბობდა: У Аристотеля везде находим запрос диалектики.

არისტოტელეს მეტაფიზიკაზე შენდება არისტოტელეს მოძღვრება ხელოვნებაზე, პოეზიაზე და, კერძოდ, ტრაგედიაზე, რომელსაც დათმობილი აქვს „პოეტიკის“ მთავარი ნაწილი. ბერძნული ტრაგედიის გამოკვლევის საშუალებით არისტოტელე არაკვესს საკითხს, თუ რა არის პოეზია და როგორია საზოგადოდ ხელოვნების ბუნება.

ხელოვნების ეს ბუნება არისტოტელეს ესთეტიკაში ირკვევა საკაცობრიო კულტურის ისეთ დარგებთან დაპირისპირ-

1 ძნელი გასაზიარებელია ცელერის შეხედულება, თითქო არისტოტელესთან „die Lehre von der Kunst ein eigenes, mit den übrigen in keinem bestimmten Zusammenhang gesetztes Fach ausfüllt“. D. Phil. d. Griech. II, II, 185. ჩვენი ნარკვევის მთავარი მიზანია ცხადყოს არისტოტელეს პოეტიკის მტკიცე კავშირი არისტოტელეს მთელ ფილოსოფიასთან.

რებით, როგორცაა ხელოსნობა, მორალი, პოლიტიკა, აღზრდა, ფილოსოფია და სხვა მისთ. მიჯნავს რა ხელოვნების ცნებას აღნიშნულ დარგთა ცნებებისაგან, არისტოტელე არკვევს, თუ რა არის ხელოვნება, როგორია მისი ლოგიკური არსება, მისი ბუნება. ამის მსგავსად მოიქცა იმანუილ კანტიც თავისი ესთეტიკური მოძღვრების აგების დროს.

აღსანიშნავია უწინარეს ყოვლისა, რომ არისტოტელეს თეორიით, ხელოვნება არ არის ხელოსნობა (τέχνη), და, მაშასადამე, ხელოვანიც არ არის ხელოსანი. ხელოსნობისაგან ხელოვნების გამოჩენის საშუალებით არისტოტელე ამყარებს ხელოვნების ერთ-ერთ ნიშანს, რომელიც პლატონსაც ჰქონდა გათვალისწინებული<sup>1</sup> და რომელსაც შემდეგ კანტისა და შილერის ესთეტიკურ თეორიებში დიდი ადგილი დაეთმო. არისტოტელეს მოძღვრებით, ხელოვნება უფრო მაღალი ხარისხის მოვლენაა, ვიდრე ხელოსნობა, და იგი ადამიანის ისეთ უნარს გულისხმობს, რომელიც ხელოსანს შეიძლება არ ჰქონდეს. ძირითადი განსხვავება ხელოვანსა და ხელოსანს შორის ის არის, რომ ხელოსანი აკეთებს იმნაირ საგანს, რომელიც აკმაყოფილებს კაცის ბიოლოგიურ მოთხოვნილებას, ე. ი. ისეთ მოთხოვნილებას, რომელიც აქვს კაცს, როგორც ბიოლოგიურ არსებას, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს ან ცხოველს. ამგვარ საგანს ეწოდება არისტოტელის ენაზე სასარგებლო საგანი (τέσφελίμοον), ხოლო იმ მოთხოვნილებას, რომელსაც იგი აკმაყოფილებს, ეწოდება აუცილებელი (τέσναυροδόν), რადგან იგი აუცილებელია იმისათვის, რათა კაცი არსებობდეს ფიზიკურად. პური სასარგებლო საგანია, ვინაიდან იგი აკმაყოფილებს საზრდოობის ბიოლოგიურ მოთხოვნილებას, რაც აუცილებელია კაცის ფიზიკური არსებობისათვის. სასარგებლო საგნებია ქვაბი, ქოთანის, გობი, საცერი და სხვ., რასაც ხელოსანი აკეთებს და რაც საჭიროა ბიოლოგიური არსებობის თვალსაზრისით. მაგრამ იგივე არ შეიძლება ითქვას არც ყვავილის, არც პომის, სურათის ან ხელოვნების სხვა რომელიმე ქმნილების შესახებ. არც ყვავილი, არც

პომე და არც სურათი არ აკმაყოფილებენ იმას, რაც ბიოლოგიური მოთხოვნილებაა და აუცილებლად საჭიროა კაცის ფიზიკური არსებობისათვის. ამიტომ არც ყვავილი, არც პომე, არც სურათი და ხელოვნების სხვა რომელიმე ქმნილება არ ეკუთვნის სასარგებლო საგანთა კატეგორიას. ამდენად მათ შეიძლება ეწოდოს უსარგებლო საგნები, რომლებიც აუცილებელისათვის (ე. ი. ბიოლოგიური მოთხოვნილებისათვის) არ არიან საჭირო და, მაშასადამე, თვითონაც არ არიან აუცილებელი. რომ კაცი ყოფილიყო მხოლოდ ბიოლოგიური არსება, მხოლოდ ცოცხალი ორგანიზმი ან ცხოველი, ცხენისა ან ხარის მსგავსად, მაშინ კაცს არც ყვავილი, არც ხელოვნების ქმნილებები არ დასჭირდებოდა, და ხელოვნებაც არ გაჩნდებოდა. მაგრამ კაცი მეტია, ვიდრე უბრალო ცხოველი: არისტოტელეს განსაზღვრით<sup>1</sup>, კაცი არის „საზოგადოებრივი ცხოველი“ (ζῷον πολιτικόν) და, როგორც ასეთს, გარდა ბიოლოგიური მოთხოვნილებებისა, აქვს სხვაგვარი მოთხოვნილებებიც: ასეთი მოთხოვნილებაა მეგობრობა (φιλία). როგორც ცხოველს, კაცს შეეძლო უმეგობროდ ეცოცხლა, და იგი არ მოკვდებოდა იმის გამო, რომ მას მეგობარი არ ეყოლებოდა. მაგრამ, როგორც საზოგადოებრივი ცხოველს, კაცს სჭირდება მეგობარი, მას აქვს მეგობრობის მოთხოვნილება, აი, ასეთი ხასიათის მოთხოვნილებები, რომლებიც ბიოლოგიური არსებობის ფარგლებს სცილდებიან და დაკავშირებული არიან იმ გარემოებასთან, რომ კაცი არის საზოგადოებრივი ცხოველი, არისტოტელემ გააერთიანა ძიკაყუჭ ტერმინის საშუალებით<sup>2</sup>. ძიკაყუჭ ნიშნავს ქართულად „გართობას“, „დროს ტარებას“, ე. ი. ისეთ მოქმედებას, რომელსაც არა აქვს თავის გარეშე მიზანი, რომელიც თვითონ არის თავის მიზანი და რომელიც სხვის გამოკი არ არის სასურველი, არამედ თავის თავად არის

<sup>1</sup> Polit., 1, 2.

<sup>2</sup> Zeller, II, II, 735, 5.

<sup>1</sup> Hippias, 296 e.

სასურველი და სასიამოვნო. მაგალითად, მეგობრობა არის ძაცყაყი, რადგანაც იგი მხოლოდ იმისათვის კი არ არის სასურველი, რომ მისი საშუალებით რაღაც მიზანი ხორციელდებოდა, არამედ იგი თავისთავად არის სასურველი და სასიამოვნო; აზროვნება არის ძაცყაყი, რადგან აზროვნება თავისთავად არის სასიამოვნო: ვინც აზროვნებს, იგი ამ აზროვნების პროცესში სიამოვნებას განიცდის<sup>1</sup>. ხელოვნებაც ამ კატეგორიას ეკუთვნის: ხელოვნება არის ძაცყაყი, ე. ი. ისეთი მოქმედება, რომელიც თავისთავად არის სასიამოვნო. რაც შეეხება ხელოსნობას, იგი არ არის ძაცყაყი არამედ იგი ეკუთვნის ისეთ მოქმედებათა კატეგორიას, რომლის მიზანი მათ გარეშე იმყოფება, ვინაიდან ხელოსნობის მიზანია აუცილებელი (τὸ ἀναγκαῖον) ან ის, რაც კაცის ფიზიკური არსებობისათვის არის საჭირო, რასაც პრაქტიკული გამოყენება აქვს, რაც სასარგებლოა (συμφέρον). ქვაბი, რომელსაც აკეთებს ხელოსანი, სასარგებლოა, პოემა, რომელსაც ჰქმნის ხელოვანი, უსარგებლოა. მაგრამ ეს უსარგებლო პოემა მშვენიერია (καλόν), ლამაზია, და იგი უფრო მეტად სჭირდება ადამიანს,<sup>2</sup> როგორც ასეთს, იგი უფრო მეტად დამახასიათებელია ადამიანისათვის, უფრო მეტად ადამიანურია, ვიდრე ფრიად სასარგებლო ქვაბი. პოემის გარეშე გაძლებდა კაცი, უქვაბოდ კი ვერა, მაგრამ პოემის გარეშე ცხოვრება წაართმევდა კაცს ადამიანური არსებობის ერთ-ერთ ნიშანს და დაამსგავსებდა მას ბიოლოგიურ მოთხოვნილებებს დამონებულ პირუტყვს. ამრიგად, არისტოტელეს აზრით, ხელოვნება ადამიანის უფრო მაღალი ფუნქცია არის, ვიდრე ხელოსნობა<sup>3</sup>. ვინაიდან ხე-

ლოვნება აკმაყოფილებს ადამიანს, როგორც საზოგადოების წევრს, როგორც სოციალურ არსებას, ხელოსნობა კი აკმაყოფილებს კაცს, როგორც ბიოლოგიურ არსებას, როგორც ცხოველს. ბიოლოგიური კი, არისტოტელეს მოძღვრების თანახმად, სოციალურზე დაბლა დგას განვითარების კიბეზე, ვინაიდან ბიოლოგიური არის სოციალურის მატერია, ხოლო სოციალური არის ბიოლოგიურის ფორმა, მისი მიზანი, ენტელეხია, მისი არსებობის გასამართლებელი საფუძველი. ხელოსნობა აკმაყოფილებს აუცილებელს და თვითონაც ამის გამომთავსებელია; ხელოვნება არის არა აუცილებელი, არამედ თავისუფალი: ხელოვნება არის ადამიანის თავისუფლების მანიფესტაცია<sup>4</sup> და თვითონაც ამის გამო უნდა ეწოდოს მას თავისუფალი ხელოვნება<sup>5</sup>.

როგორც ვხედავთ, მთელი ეს მსჯელობა ხელოვნების შესახებ, რომელსაც არისტოტელე აწარმოებს, დიალექტიკური ან ფილოსოფიური სულით არის გაკლენთილი (როგორც აღინიშნა, ბევრი რამ აქედან შევიდა შემდეგ კანტის და შილერის ესთეტიკაში) და ამედევნებს არისტოტელეს მაღალ შეხედულებას ხელოვნებაზე, არისტოტელე თითქო მოწადინებულა დაიცვას ხელოვნება დამცირებისაგან და ამ მიზნით წამოსწიოს წინ ხელოვნების დიდი ღირსება. ფსიქოლოგიურად ეს გარემოება შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც არისტოტელეს პასუხი იმ კრიტიკულ განწყობილებაზე ხელოვნების მიმართ, რომელიც პლატონის იდეალისტურ ფილოსოფიას ახასიათებდა.

**ჩვენ ვნახეთ, რომ არისტოტელეს მოძღვრებით ხელოვნება არის საზოგადოებრივი ადამიანის ფუნქცია, რომლის**

<sup>1</sup> აქედან მომდინარეობს „თავისუფალ ხელოვნებათა“ (artes liberales) იდეა, რომელიც ასეთ დიდ როლს თამაშობდა არისტოტელეს მომდევნო ისტორიულ ეპოქებში, განსაკუთრებით კი საშუალო საუკუნეებში. იხ. Циглер. Ист. педагог., 33.

<sup>2</sup> Kunst ist «Heroobringing durch Freiheit als ob es ein Product der blassen Naturzei» (Sulzev).

<sup>1</sup> Metaph., 981 b.

<sup>2</sup> «C'est que vien ne m'a manqué pour le nécessaire, que je me suis senti le plus malheureux des mortels (რუსსო).

<sup>3</sup> Metaph., 982 b. 18.

დანისწულებაა, დააკმაყოფილოს ადამიანი, როგორც სოციალური არსება. მაგრამ ისეთივე ხასიათი აქვს ადამიანის მოღვაწეობის ბევრ სხვა დარგსაც, მაგალითად, მორალს. იბადება კითხვა: როგორია ხელოვნების მიმართება მორალთან? ხომ არ ემთხვევიან ისინი ერთმანეთს? არისტოტელე უარყოფით პასუხს იძლევა ამ კითხვაზე. მისი მოძღვრების თანახმად, ხელოვნება არ არის მორალი, და ხელოვანიც არ არის მორალისტი, კეთილი ზნეობის დამრიგებელი.<sup>1</sup> მორალისტის უშუალო და პირდაპირი მიზანია სათნოება (ἀρετή). მაგრამ ხელოვნების უშუალო მიზანს სათნოება არ შეადგენს. სათნოების ფორმა არის სიკეთე (τὸ δῆλον), ხელოვნება კი ჰქმნის ლამაზ საგნებს, რომლებიც, არისტოტელეს სიტყვით, განსხვავდება კეთილი საგნებისაგან. ერთია კეთილი საგანი, და სხვა არის ლამაზი საგანი; ერთია სიკეთე და სხვა არის სილამაზე (τὸ καλόν). „სიკეთე და სილამაზე ერთი და იგივე არ არის“, — წერს არისტოტელე თავის „მეტაფიზიკის“ მეცამეტე წიგნში; „პირველი (ე. ი. სიკეთე — ს. დ.) ყოველთვის გამოისახება მოქმედებაში, მეორე კი (ე. ი. სილამაზე — ს. დ.) შეიძლება იყოს უძრავ საგნებშიც“. ამას უნდა დაემატოს შემდეგიც: ის, რაც სიკეთეს ეწინააღმდეგება და მორალისტს აღაშფოთებდა, ხელოვნების ჩარჩოებში თუ მოვაქციეთ, შესაძლებელია სასიამოვნო შეიქნეს. ასე, მაგალითად, ბოროტი კაცი გვეზიზღება, მაგრამ ბოროტი კაცის მხატვრულად გაკეთებული სურათი ლამაზი და სასიამოვნოა, ისე როგორც ლამაზი და სა-

<sup>1</sup> Пoesия выше нравственности, или по крайней мере совсем иное дело... Какое дело поэту до добродетели и порока» («Пушкин»). Русские писатели о литературе, I, 109. «Прекрасно то, что нравятся независимо от смысла (კანტი).

<sup>2</sup> Metaph., 1078 a 13. τὸ δῆλον καὶ τὸ καλὸν ἑστῆρα, τὸ μὲν γὰρ ἄδει ἐν ἀρετῇ, τὸ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἀκαίροις. ე. ი. სიკეთე არის მხოლოდ მოქმედი არსების პრედიკატი, და „კეთილიც“ შეიძლება ეწოდოს რასმე მხოლოდ მოქმედების ან ქცევის გამო. „ლამაზიც“ კი შეიძლება ეწოდოს ისეთ საგანსაც, რომელსაც არ აქვს მოქმედების უნარი. მაშასადამე, სილამაზე არ არის მხოლოდ მოქმედის პრედიკატი.

სიამოვნო დასანახავია გველის ან სხვა რომელიმე მავნებელ ცხოველის მხატვრული სურათი<sup>1</sup>.

ანალოგიური მსჯელობა შეიძლება გამოგვეყენებინა ხელოვნების გასამიჯნავად პოლიტიკის, აღზრდის და ამათ მსგავს სხვა საქმიანობისაგან, რომელსაც ეწევა ადამიანი, როგორც სოციალური არსება, როგორც საზოგადოების წევრი. სამწუხაროდ, თვითონ არისტოტელეს თხზულებებში ეს საკითხი სისტემატურად არ არის განხილული, თუმცა ამ თხზულებებში გარკვეულად არის მაინც ნათქვამი, რომ ხელოვნება არ შეიძლება გათქვეფილ იქნას სხვა საქმიანობაში, რომელსაც ეწევა ადამიანი, როგორც საზოგადოებრივი არსება, სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, ხელოვნებას აქვს თავისი საკუთარი სახე, სპეციფიკა, რომელიც აქცევს მას განსაკუთრებული ხასიათის მოვლენად.

რა შეადგენს ხელოვნების სპეციფიკას? არისტოტელეს მოძღვრებით, ხელოვნების სპეციფიკას შეადგენს ბაძვა (μυθία). ყოველი ხელოვნება არის ბაძვა, და ყოველი ხელოვანი ბაძავს, — ასეთია არისტოტელეს ესთეტიკის ერთი ძირითადი დებულება. „ეპოპეა და ტრაგედია, აგრეთვე კომედია, დითირამბული პოეზია და ავლეთიკისა და კითარისტიკის მომეტებული ნაწილი — მიბაძვები არიან“, — წერს არისტოტელე<sup>2</sup>. ბაძვა არის ხატვა, ქანდაკება, პოეზია, მუსიკა და ყველა სხვ ხელოვნებისა.

რომ თავის ესთეტიკურ მოძღვრებაში არისტოტელე აქ განჩერებულიყო, არსებითად ახალი არაფერი ექნებოდა ნათქვამი, ვინაიდან არისტოტელეზე აღრე პლატონიც ამბობდა, რომ ხელოვნება ბაძვა არისო, მაგრამ არისტოტელე არ კმაყოფილდება იმის აღნიშვნით, რომ ბაძვა შეადგენს ხელოვნების დამახასიათებელ თვისებას, მის სპეციფიკურ ნიშანს, არამედ აყენებს საკითხს, თუ რა

<sup>1</sup> Poet., 1448 E.  
<sup>2</sup> Poet., 1447 a 14; შდრ. აგრეთვე Phys. 199 a 15: ὁμοίαν τε τῷ τέλει τὰ μὲν εἰσατελεῖα ἢ φῦσιν ἀδύναται: ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖσθαι.

არის ბაძვა, ე. ი. არკვევს ბაძვის ცნებას და ამით ახალ ნაბიჯს დგამს წინ პლატონთან შედარებით. შეიძლება ითქვას, რომ ბაძვის ცნების გარკვევით არისტოტელემ უდიდესი სამსახური გაუწია ესთეტიკას და მტკიცე საფუძველზე შეაყენა ეს ფილოსოფიური დისციპლინა.

არისტოტელე გაემიჯნა ბაძვის იმ გაგებას, რომელიც ჰქონდა პლატონს, როგორც მისი დუალისტური მეტაფიზიკის ლოგიკური შედეგი, და შექმნა ბაძვის ისეთი ცნება, რომელიც თვითონ არისტოტელეს მეტაფიზიკას შეეფერებოდა. მართალია, პლატონის მსგავსად, არისტოტელეც იმას ფიქრობს, რომ ბაძვის ამოსავალი წერტილია ინდივიდუალური საგნები, რომლებიც ჩვენს გარშობებს ეძლევა, მაგრამ ეს ინდივიდუალური საგნები არისტოტელესათვის სრულიადაც არ არიან ცარიელი მოჩვენებები ან ობიექტურად არსებული ზოგადი იდეების სუბიექტური ლანდები, როგორც ამას პლატონი ასწავლიდა. არისტოტელეს მეტაფიზიკამ, როგორც ვთქვით, უარყო პლატონის თეორია, თითქოს ზოგადი იდეა და კერძო ან ინდივიდუალური საგანი ერთმანეთისაგან გათიშულად არსებობენ, ე. ი. უარყო ნუმენალურისა და ფენომენალურის, არსისა და მოვლენის, ზოგადისა და კერძოს დუალიზმი და მის ნაცვლად დაამყარა მონიზმი, რომლის მიხედვითაც ზოგადი არსებობს არა თავის თავში, არამედ კერძოში, ხოლო კერძო არის არა თავისი თავით, არამედ ზოგადის მეოხებით. ამიტომ ყოველი ინდივიდუალური ან კერძო საგანი არის არისტოტელესათვის არა მოჩვენება, არა ლანდი, არამედ რეალობა ὄντως, რომელიც თავის თავში ატარებს ზოგად იდეას ან ცნებას.

ინდივიდუალური საგნის ასეთმა გაგებამ, რომელსაც შეიძლება დიალექტიკური გაგება ეწოდოს, ლოგიკურად განსაზღვრა ესთეტიკური ბაძვის ახალი კონცეფცია. პლატონისათვის ესთეტიკური ბაძვა იყო მოჩვენებისადმი მიბაძვა φαντασματὸς μιμησάν) ვინაიდან ინდივიდუალური საგანი, რომელსაც ხელოვანი ბაძავს, იყო, პლატონის გაგებით, ცარი-

ელი მოჩვენება (φῆμιμα). ნაცვლად ამისა, არისტოტელეს ესთეტიკურ მოძღვრებაში ბაძვა იქცა რეალურად არსებული საგნისადმი მიბაძვად, ვინაიდან ინდივიდუალური საგანი აღიარებულ იქნა არისტოტელეს მიერ სრულ რეალობად. არისტოტელეს აზრით, ხელოვანი ბაძავს არა ირრეალურ მოჩვენებას, არა იდეისაგან დაცლილს უაზრო ლანდს, არამედ სრულიად რეალურ საგანს, რომელიც ზოგადი იდეით ან აზრით არის სავსე, რადგან უაზრო ან უიდეო საგანი არ შეიძლება არსებობდეს. „Was wirklich ist, das ist vernünftig, und was vernünftig ist, das ist wirklich“ (რაც ნამდვილია, ის გონიერია, და, რაც გონიერია, ის ნამდვილია), — ამბობდა ჰეგელი<sup>1</sup>. არანაკლები უფლებით შეეძლო ივივე ვთქვა არისტოტელესაც.

მაგრამ ამით არ ამოიწურება არისტოტელეს დაშორება პლატონისაგან ესთეტიკური ბაძვის გაგებაში, თუმცა ზოგიერთა თანამედროვე მკვლევარი მხოლოდ აქ ხედავს არისტოტელეს ესთეტიკის დიალექტიკურ ბუნებას. არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრების მთავარი დაშორება პლატონისაგან ამის იქნებოდა... ე. ი. არისტოტელეს შეხედულება ბაძვაზე (და, მაშასადამე, ხელოვნების ბუნებაზე) მხოლოდ იმით კი არ განსხვავდება პლატონის შეხედულებისაგან, რომ პლატონს და არისტოტელეს სხვადასხვანაირი მეტაფიზიკა ჰქონდათ და მათ სხვადასხვანაირად ესმოდათ ინდივიდუალური საგნის მეტაფიზიკური ბუნება, რომელსაც ბაძავს ხელოვანი, არამედ განსხვავდება იმითაც, რომ პლატონს სხვანაირად ესმოდა ბაძვის ესთეტიკური პროცესი, ბაძვის აქტი, ბაძვის ფორმა, ვიდრე არისტოტელეს.

პლატონის მოძღვრების თანახმად, ის, რასაც ბაძავს ან წარმოადგენს ხელოვანი, ყოველთვის უფრო რეალური, უფრო სუბსტანციალური, უფრო ზოგადი და არსებითია, ვიდრე ის, რასაც ბაძვა იძლევა. როგორც ნამდვილი ხე უფრო რეალური და უფრო სუბსტანციალურია, ვიდრე მისი სურათი სარკეში, სწორედ ასე ყოველი არსება, რომელსაც ბაძვენ, უფრო რეალური და უფრო სუბსტანციალურია, ვიდრე

<sup>1</sup> Hegel, Philos. des Rechts, Vorrede.

ის, რაც ამ მიბაძვის შედეგად ჩნდება. მაგალითად, ინდივიდუალური საგანი, რომელსაც ჩვენ გრძნობის საშუალებათ ვიცნობთ, პლატონის აზრით, თავისთავად არსებული ზოგადი იდეის მიბაძვას წარმოადგენს. აქედან ზოგად იდეას მეტი სინამდვილე, მეტი სუბსტანციალობა ეკუთვნის, ვიდრე ინდივიდუალურ საგნებს. თავის მხრით ამ ინდივიდუალურ საგნებს ბაძავს ხელოვანი, და ის, რასაც ეს ახალი მიბაძვა იძლევა (ე. ი. მხატვრული სახე), ნაკლებ რეალური, ნაკლებ სუბსტანციალური, ნაკლებ ზოგადი და ნაკლებ ობიექტურია, ვიდრე თვით ინდივიდუალური საგნები. ამრიგად, იდეა უფრო რეალური, უფრო ობიექტური და უფრო ზოგადია, ვიდრე იდეის მიბაძვა, ხოლო იდეის მიბაძვა (ე. ი. გრძნობისეული ინდივიდუალური საგანი) უფრო რეალური, უფრო ობიექტური და უფრო ზოგადია, ვიდრე ამ მიბაძვის მიბაძვა (ე. ი. ხელოვანის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ბაძვა ან წარმოდგენა, როგორც ასეთი, ყოფილა მოჩვენებისაკენ და არარაობისაკენ გადასვლა, გაფენომენება, განკერძოება, გაუშინაარსება, თავისთავად ან ობიექტურად არსებული ზოგადი იდეისაგან დაშორება და გასუბიექტურება. ე. ი., ბაძვა ყოფილა სუბიექტივიზმში ჩაძირვა ან ფენო-მენალიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის პროცესი. ბაძვის რა ინდივიდუალურ საგნებს, ხელოვანი შორდება ამ საგნების სინამდვილეს, იძირება თავის ინდივიდუალურ ფანტაზიაში, სუბიექტურ წარმოდგენებში, და ეთიშება ზოგადი მნიშვნელობის მქონე ჭეშმარიტებას: სწორედ ამიტომ არის ხელოვნება ფილოსოფიის საწინააღმდეგა<sup>1</sup>. მართალია, იმ წარმოდგენაში, რომელსაც აძლევს კაცს თვალი, ყური და გრძნობის სხვა ორგანოები, სრული ცოდნა არ არის, მაგრამ, პლატონის აზრით, იქ მეტი ცოდნა და მეტა ზოგადობაა, ვიდრე ხელოვანის ნაწარმოებში. ამა თუ იმ კონკრეტულ კაცში (მაგალითად, სოფრონში) მეტი კაცობაა, ვიდრე კაცის სურათში, ხოლო ხელით შესახებ მაგიდაში მეტი სინამდვილეა, ვიდრე მაგიდის სურათში, ამიტომ გასაკებია.

<sup>1</sup> და ამიტომ სჭირდება მას ფილოსოფიის კონტროლი, ამიტომ არის საჭირო, რომ ხელოვნება ფილოსოფიას ემორჩილებოდეს.

რომ, პლატონის მოძღვრებით, ხელოვნება არის სიცრუე, ხოლო საბერძნეთის უდიდესი პოეტი ჰომეროსი მატყუარა. ხელოვნება გვატყუებს, რადგან ბაძვის არსებას ტყუილი შეადგენს; ხელოვნება გვაშორებს ზოგად იდეას, რადგან ბაძვა არის ინდივიდუალიზაცია და ფენომენალიზაცია.

სხვაგვარად გაიგო მხატვრული ბაძვა არისტოტელემ, და ამისგან დამოკიდებით სხვაგვარი შეფასება მიიღო ბაძვამ მის თეორიაში. არისტოტელეს აზრით, მხატვრული ბაძვა არ არის სუბიექტურ მოჩვენებაში ჩაძირვა, როგორც ეს პლატონის შეხედულებით გამოდიოდა. პირიქით, მხატვრული ბაძვა არის ობიექტური ცოდნისაკენ მისწრაფების ერთ-ერთი სახეობა, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს ხელოვნების იმ დარგში, რომელსაც პოეზია შეადგენს.

„პოეზია შექმნა, — წერს არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“, — ორმა მიზეზმა. ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი აქვს კაცს ბავშვობიდანვე: და კაციც იმით განსხვავდება სხვა ცხოველებისაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძვია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვა ყოველ კაცს ახარებს. ამის საბუთია ის, რასაც ჩვენ განვიცდით ხოლმე ხელოვნების ქმნილებათა წინაშე. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნოდ შევხვდავდით, იმის ზუსტად გავეთხურებულ სურათს (εἶχον) სიამოვნებით ვუცქერით, — მაგალითად, უსაძაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს. ამის მიზეზია ის, რომ სწავლის მიღება ძალიან საამოა არა მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ სხვებისათვისაც, ოღონდ სხვები ამას ცოტა დროს ანდომებენ. ამიტომ კაცს უხარია, როდესაც იგი ხედავს სურათებს, ვინაიდან, როდესაც კაცი უცქერის სურათებს, მას უხდება სწავლის შეძენა და დასკვნის გაკეთება იმაზე, თუ რა არის თითოეული საგანი, მაგალითად: „აი ეს არის ის“<sup>1</sup>.

ამ ციტატას არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორიისათვის. აქ

<sup>1</sup> Poet., 1448 b 5. უკანასკნელ წინადადებაში ლოგიკური სუბიექტია „ის“, პრედიკატია „ეს“.

მოცემულია ბაძვის ცნების ისეთი განმარტება, რომელიც ხელოვნების დრმა ვაგებაზე არის აგებული. აღვნიშნოთ ჯერ ერთი მომენტი; არისტოტელე ლაპარაკობს აქ პოეზიის „ორ მიზეზზე“; პირველი მიზეზია ის, რომ კაცს „მიბაძვა თანდაყოლილი (σῆμασις) აქვს ბავშვობიდანვე“<sup>1</sup>, და ადამიანიც ყველა სხვა ცხოველზე უფრო წამბაძვია (μυηταίματιος τῶν ἄλλων ζῴων). მეორე მიზეზია ის, რომ „სწავლის მიღება ძალიან საამოა“. მაგრამ, რომ დავაკვირდეთ საკითხს, დავინახავთ, რომ პოეზიის ეს ორი მიზეზი ერთი და იმავე მიზეზის შედეგია: ეს ერთი მიზეზი კი არის ცოდნისადმი მისწრაფება. რომ კაცს არ ჰქონოდა ცოდნისაკენ მისწრაფება, ან ცნობისმოყვარეობა, ცოდნის სიყვარული (და არა ნატურის), იგი წამბაძვიც არ იქნებოდა, მეორე მხრით, რომ კაცს არ ჰქონოდა ცოდნისაკენ მისწრაფება, სწავლის მიღება მისთვის სრულადაც არ იქნებოდა საამო, და არც თვითონ შექმნიდა მხატვრულ სურათს (ე. ი. მიბაძვას) და არც სხვის მიერ შექმნილ მხატვრულ სურათსა ან მხატვრულ სახეში (εἶμας) იბოვიდა სიხარულს. თუ კი ადამიანი სიამოვნებით ბაძვას და სხვების მიბაძვებსაც სიამოვნებით აღიქვამს ხოლმე, ხდება ეს იმიტომ, რომ კაცს აქვს მისწრაფება ცოდნისაკენ. „ყველა ადამიანი ცოდნისაკენ მისწრაფვის თავისი ბუნებით“, — ამ სიტყვებით იწყებს არისტოტელე თავის „მეტაფიზიკას“<sup>2</sup>. მაშასადამე, ცოდნისაკენ მისწრაფება აუცილებელია კაცის ბუნებისათვის. მაგრამ კაცის ბუნება, არისტოტელეს მოძღვრების თანახმად, ხომ იგივეა, რაც კაცის არსება, ხოლო კაცის არსება არის ის, რაც არის კაცი. კაცი კი საზოგადოებრივი ცხოველია.

<sup>1</sup> ამ აზრს ამჟღავნებს რუსსოც, Emile, I. II: «il est de tout âge (de l'homme) de vouloir creer imiter, produire... L'homme est imitateur, (l'animal même l'esr“ წერს იგი ცოტათი ქვეით, რუსსოც უარყოფითად აფასებს ბაძვას. «Le fondement de l'imitation parmi nous vient du désir de se transporter toujours hors de soi. Emile n'aura sûrement ce désir» (p.131)

<sup>2</sup> Metaph., 980 a 21.

ζῴον πολιτικόν<sup>1</sup>. ის გარემოება, რომ კაცი არის საზოგადოებრივი ცხოველი, იმის მიზეზი ან საბუთია, რომ ყოველი კაცი ცოდნისაკენ მიისწრაფვის და ამ მიწრაფების გამო თვითონაც სიამოვნებით ბაძვას და სხვების მიბაძვებსაც სიამოვნებით აღიქვამს. რომ კაცი არ ყოფილიყო საზოგადოებრივი ცხოველი, რომ იგი საზოგადოებისათვის არ ყოფილიყო დანიშნული, რომ ის განმარტოებული ინდივიდუუმი ყოფილიყო, ხარის ან ცხენის მსგავსად, მაშინ კაცს არ ექნებოდა არც ცოდნისაკენ ძლიერი მისწრაფება, არც ძლიერი მიბაძველობის თვისება<sup>2</sup> და არც ხელოვნება, რომელიც მიბაძვას წარმოადგენს.

ცოდნისაკენ მისწრაფებაა ფილოსოფიაც, — ასეთი აზრის იყო არისტოტელე. ამის მსგავსად ფიქრობდა პლატონიც, ვინაიდან ორავენი ამოდიოდნენ სოკრატედან, რომლის მოძღვრებით ფილოსოფია იყო სიბრძნის სიყვარული, სიბრძნისაკენ მისწრაფება ან სიბრძნის ძიება, ხოლო სიბრძნე — შემეცნების უმაღლესი სახე ან სრული ცოდნა<sup>3</sup>. რაკი გამოირკვა, რომ ბაძვა, რომლის სახესაც წარმოადგენს ხელოვნება, ყოფილა ცოდნისაკენ მისწრაფების შედეგი (ე. ი. შემეცნება), საჭიროა გამოვკვლეთუ იქნას ბაძვის ლოგიკური არსება, რათა ცხადი გახდეს ბაძვის საშუალებით შექმნილი ხელოვნების მიმართება ფილოსოფიასთან. ვავიგეთ, რომ ბაძვას, რომლის საშუალებითაც ჩნდება ხელოვნება, იწვევს ცოდნისაკენ მისწრაფება, და, მაშასადამე, თვითონ ეს ბაძვაც შემეცნებაა. მაგრამ ცოდნისაკენ მისწრაფება არ იწვევს განა ფილოსოფიასაც? ფილოსოფიაც ხომ შემეცნების მოვლენაა. თუ ხელოვნება იგივეა, რაც ფილოსოფია, მაშინ ხელოვნებაში განხორციელებული ცოდნაც იგივე იქნება, რაც ფილოსოფიაში განხორციელებული

<sup>1</sup> Polit., I, 2.

<sup>2</sup> აქ in nuce მოცემულია ო. ტარდის თეორია, რომ საზოგადოებას ჰქმნის ბაძვა: „La société c'est l'imitation“.

<sup>3</sup> იხ. ჩემი სოკრატის ფილოსოფია, 42.

ცოდნა, და, მაშასადამე, შესაძლებელია ბაძვის ლოგიკური არსების გამოკვლევას ესთეტიკურ თეორიაში თავი ავარი-ლოთ. მაგრამ, თუ ხელოვნება იგივე არ არის, რაც ფილოსო-ფია, მაშინ ესთეტიკა ვალდებულია გამოიკვლიოს ბაძვის ლოგიკური არსება ან ცნება, ვინაიდან ბაძვა ძირითადი ნიშა-ნია ხელოვნებისათვის, რომელიც ესთეტიკის კვლევა-ძი-ების საგანს შეადგენს. არისტოტელესაც მშვენივრად ეს-მის ამ მსჯელობის ლოგიკა და, არ კმაყოფილდება რა იმის აღნიშვნით, რომ ბაძვას იწვევს ცოდნისაკენ მისწრაფება, არკვევს იმ ცოდნის ბუნებას, რომელსაც აღწევს ბაძვა და რომელიც ხელოვნების არსებას შეადგენს.

აქაც არისტოტელე პლატონის ესთეტიკის საწინა-აღმდეგო თვალსაზრისზეა, პლატონის ესთეტიკაში ცოდნა, რომელსაც აღწევდა ხელოვნება ბაძვის საშუალებით, იყო მოჩვენების მოჩვენება, ლანდის ლანდი, ე. ი. ისეთი რამ, რა-საც ფილოსოფიურ ცოდნასთან არაფერი ჰქონდა საერთო. არისტოტელე არ უარყოფს იმას, რომ ხე-ლოვნება არ არის ფილოსოფია, და, მაშასადა-მე, ის ცოდნაც, რომელსაც აღწევს ბაძვა ხელოვნებაში, არ არის ისეთივე ცოდნა, რომელიც ფილოსოფიის მიზანს შეად-გენს. მაგრამ არისტოტელემ იცის, რომ ხელოვნება ენა-თესავეება ფილოსოფიას, ვინაიდან ერთი ც-და მეორეც ცოდნისაკენ მისწრაფებაა. ორი-ვენი ამოდიან ინდივიდუალური საგნებიდან, რომლებიც გრძნობისეულ აღქმაში გვეძლევა. ფილოსოფია აწარმოებს ამ ინდივიდუალური საგნების ანალიზს და შედეგად იღებს საგანთა ცნებას ან საგნის ლოგიკურ განსაზღვრე-ბას. ანალიზირების ნაცვლად, ხელოვნება ბაძვას ინდივი-დუალურ საგნებს და შედეგად იღებს საგანთა სურათს, მხატვრულ სახეს ან ხატს (εἶκον)<sup>1</sup>. აი, ეს მხატვრული სახე (სურათი, ხატი) უნდა იქნას შესწავლილი, რათა გაირ-კვეს ბაძვის ლოგიკური არსება და ხელოვნების მიმართება

<sup>1</sup> ზოგი რამ აქედან შევიდა შემდეგ პანრი ბერგსონის ფილოსოფიურ მოძღვრებაში. რასაც არისტოტელემ εἶκον დარქვა, იმას პლატონმა უწოდა εἰδωλον (მოჩვენება, ხატი). Rep., 501 c.

ფილოსოფიასთან, ე. ი. უნდა იქნას შესწავლილი მხატვრული სახის მიმართება ცნებასთან.

როგორც ვნახეთ, პლატონმა ორმაგი უფსკრული ამოთხა-რა ცნებასა და მხატვრულ სახეს შორის: ერთი უფსკრული იმყოფებოდა ცნებასა და ინდივიდუალურ საგანს შორის; მე-ორე უფსკრული ინდივიდუალურ საგანსა და მხატვრულ სახეს (εἰδωλον) შორის. არისტოტელეს დამსა-ხურება ის იყო, რომ მან სცადა ეს ორი უფსკრული ამოეცსო: პირველი უფსკრული ამოავ-სო თავისი მეტაფიზიკური მოძღვრებით, ხოლო მეორე თავი-სი ესთეტიკური მოძღვრებით, რომელიც მის მეტაფიზიკაზე იყო აშენებული. ამის შედეგად ბაძვის ცნებასაც მიეცა გარ-კვეული შინაარსი.

არისტოტელეს აზრით, ბაძვას რა ინდი-ვიდუალურ საგნებს, ხელოვანი არამც თუ აბნელებს ამ საგნების ცნებას, როგორც ამას პლატონი ფიქრობდა, არამედ, პირი-ქით, უზსლოვდება მას; და სწორედ აქ იჩენს ხე-ლოვნება თავის ნათესაობას ფილოსოფიასთან. თუ პლატონის მოძღვრებაში ცნება გაგებული იყო როგორც ზოგადი (καθόλου), მხატვრული სახე კი როგორც ზოგადის ანტიპოდი, ე. ი. როგორც კერძო ან ინდივიდუალური, და ამის თანახ-მად მხატვრული შემოქმედებაც შეფასებულ იქნა, როგორც ინდივიდუალიზაციის პროცესი, — არისტოტელემ წამოსწია წინ მხატვრული სახის მსგავსება ცნებასთან. არისტოტელეს მოძღვრებით, მხატვრული სახე ემსგავსება ცნებას, ვინაიდან, თუ ცნება არის ზოგა-დი, მხატვრული სახეც ზოგადია (καθόλου)<sup>1</sup>. მართალია, ხელოვანი ბაძვას არა ზოგადს, არამედ ინდი-ვიდუალურ საგნებს, მაგრამ, არისტოტელეს აზრით, სრულიად არ არის სავალდებულო, რომ ხელოვანმა ისე მი-ბაძოს თავის საგანს და იმნაირად წარმოადგინოს იგი, რომ ყოველგვარი განსხვავება საგანსა და მიბაძვას შორის წაიშა-

<sup>1</sup> Poet., 1451 b 7.

ლოს, როგორც ამას ნატურალისტური მიმართულება მოი-  
 თხოვდა ხელოვნებაში: ასე რომ ყოფილიყო საქმე, მაშინ მი-  
 ზაძვა თვითონ იქცეოდა საგნად, და ხელოვნებაც, როგორც  
 ასეთი, გაუქმდებოდა<sup>1</sup>. ვინაიდან ხელოვნება არის ბაძვა, ამი-  
 ტომ მხატვრულ ქმნილებაში ყოველთვის ჩანს და კიდევაც  
 უნდა ჩანდეს იმის ნიშნები, რომ ის არის მიბაძვა საგნი-  
 სადმი და არა თვითონ საგანი, ე. ი. რეალურ საგანსა და მხატ-  
 ვრულ სახეს შორის ყოველთვის უნდა არსებობდეს შესამ-  
 ჩნევი განსხვავება. როგორც ვადმოგვეცემენ, მხატვარ ზეფ-  
 ქსისს აქებდნენ თურმე საბერძნეთში, მას ისე დაუბატავს  
 ყურძნის მტევანი, რომ ჩიტები ტყუფდებოდნენ და მოფრინ-  
 დებოდნენ მტევნის საკენკავად. არისტოტელე არ დაეთანხმე-  
 ბოდა ზეფქსისის მეთოდს და არ მოიწონებდა მის სურათს,  
 რადგან ეს სურათი აჭარბებდა და ზომაზე მეტად ჰგავდა ნამ-  
 დვილ საგანს<sup>2</sup>. როგორც ვხედავთ, არისტოტელე აქ გზას უკ-  
 რავს ესთეტიკურ ნატურალიზმს, რომელმაც განსაკუთრებით  
 ძლიერი გავლენა მოიპოვა ხელოვნებაში არისტოტელეს შემ-  
 დეგ. „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ  
 ის, თუ რა მოხდებოდა და რა იყო ალბათობის (κατα τὸ εἰκῶς)  
 ან აუცილებლობის მიხედვით (κατα τὸ ἀναγκαιόν) შესაძ-  
 ლებელი“, — წერს არისტოტელე<sup>3</sup>. ამის თანახმად, ის მხატ-  
 ვრული ნაწარმოები კი არ შეეფერება უფრო ხელოვნების  
 დანიშნულებას, რომლის მიერ მოცემული სახე ზუსტად ემს-  
 გავსება იმ ინდივიდუალურ საგანს, რომელსაც ხელოვანი ბა-  
 ძავდა, არამედ ის ნაწარმოები, რომლის სახეც ათქმევინებს

<sup>1</sup> ამ აზრზე ავგო ნიკოლოზ გოგოლმა თავისი ცნობილი მოთხრობა  
 „პორტრეტი“. აღგრედ დე ვინი ამბობდა: „на что нужно искусство,  
 если оно только удвоение действительности?“ (Лит. вичник.,  
 2,245). «Искусство требует осознания его произведений за дей-  
 ствительность» (В. И. Ленин, филос. тетради, 1947, 50).  
<sup>2</sup> Эту мысль повторяет Тэн, осуждая натурализм Деннера  
 (Фил. иск., 58): «буквальное подражание не есть цель искусства». ამავე  
 აზრისაა შოპენჰაუერი: Раскрашенные, восковые фигуры не вы-  
 зывают эстетического эффекта, хотя и вызывают иллюзию будто  
 имеешь перед собой самую действительность. (Афоризмы I, 266).  
<sup>3</sup> Poet., 1451 a 35.

მაყურებელს: „აი ეს არის ეს“<sup>4</sup> ე. ი. ხელოვანი ისე ბაძავს  
 თავის საგანს და ჰქმნის იმნაირ სახეს, რომ ამ სახეში  
 იცნოს მნახველმა ის საგნები, რომლებიც თვითონ უნახავს.  
 მაგალითად, მხატვარმა აპელესმა მიბაძა ერთ ათენელ მხე-  
 დარს და აქილევსის სურათი ისე დახატა, რომ მნახველმა  
 იცნო ამ სურათში ის მხედარი, რომელიც მას უწინ უნახავს  
 და თქვა თავის გულში: „ის არის ეს“ (ე. ი. სურათში წარ-  
 მოდგენილ აქილევსი ჰგავს იმ მხედარს). რას ნიშნავს ეს,  
 თუ არა იმას, რომ აპელესს შეუქმნია აქილევსის ისეთი სურ-  
 რათი, რომელიც ჰგავს არა მხოლოდ ერთ რომელიმე რეალურ  
 მხედარს (არა ერთს ინდივიდუალურ პირს), არამედ მრავალ  
 მხედარს? მაგრამ იმას, რაც მრავალს ჰგავს ან მრავალს აერ-  
 თებს თავის თავში, ეწოდება ხომ ზოგადი (κατὰ τὸν), ვი-  
 ნაიდან ზოგადი არის ის, რაშიც თავისი წილი აქვს (Μετέχει)  
 რამდენიმეს, რაც მრავალისათვის არის საზიარო (Κοινὸν) და  
 რაშიაც რამდენიმე ან მრავალი არის გაერთიანებული<sup>5</sup>. მხედ-  
 რის ცნება ზოგადია, რადგან მხედრის ნიშანთა კომპლექსი  
 მრავალს აქვს. მაგრამ ზოგადია აქილევსის შემონსუნებული  
 მხატვრული სახეც, ვინაიდან მას მრავალი ჰგავს. ცნების ზო-  
 გალობა იმაშია, რომ იგი მრავალ ინდივიდუალურ წარმოდ-  
 გენას გამოადგება პრედიკატად, ამის მსგავსად ხელოვანის  
 მიერ შექმნილი სახის ზოგადობაც იმაშია, რომ იგი მრავალ  
 ინდივიდუალურ საგანს მოერგება. „მილტიადი არას მხედა-  
 რი“, ვამბობთ ჩვენ გარკვეულად ფილოსოფიის ენით და ამით  
 ვათავსებთ მილტიადზე წარმოდგენას „მხედარი“ ცნების  
 ქვეშ. „მილტიადი ჰგავს აქილევსს“, ვფიქრობთ ჩვენ გაურ-  
 კვევლად ან ბუნდოვნად ჩვენს გულში, როდესაც ვუცქირით  
 აქილევსის სურათს და გვაგონდება მილტიადი.

თუ ცნების შესახებ ითქმის, რომ ის არის მრავალთა სინ-  
 თეზი ან მრავალფეროვანის სინთეტიკური ერთობა (ἐν ἑπὶ  
 πολλῶν<sup>6</sup>) მხატვრული სახეც, არისტოტელეს კონცეფციით,  
 არის მრავალთა სინთეზი, მხატვრული სახის შექ-

<sup>1</sup> Poet., 1448 b 17: αὐτὸς ἐξῆσθαι.  
<sup>2</sup> De interpretatione, 17 a 39: λέγω δὲ κατὰ τὸν μὲν ὅτι ἐπὶ πλείοσι  
 περιουσι κατεργασθῆαι.  
<sup>3</sup> Met., 990 b, 6. შტრ., Plato, Parmen, 132.  
<sup>4</sup> და არ შექანიკური გამო.

მნიშვნელოვანი მხატვარი მრავალფეროვან საგანთა იმ ქაოსში, რომელიც მისი გრძნობების წინაშე ირევია, აღმოაჩენს რაღაც ერთობას, წესს, ფორმას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული შემოქმედება ყოფილა გრძნობათა მიერ გარედან მიღებული მასალის გაფორმება, განსახიერება, გაწესიერება, გაშინოიანება, გალამაზება, ვინაიდან არისტოტელესათვის სახიერი, შწოიანი, წესიერი და ლამაზი ერთი და იგივეა, ხოლო უსახო, უფორმო, უშნო, უწესო და მახინჯი—ერთი და იგივე აქედან ცხადია, რომ ბაძვაც, რომელიც, არისტოტელეს მოძღვრებით, მხატვრული შემოქმედების განუყრელი ნიშანია, სინთეზირების პროცესი ყოფილა, და, მამასადამე, ყოველი ბაძვა მეტს უნდა აღეგდეს მაყურებელს, ვიდრე იმ ინდივიდუალური საგნების უშუალო ცქერა, რომლებსაც მხატვარი ბაძვდა. „ხელოვნება არის გადაჭარბების ერთ-ერთი სახე“, — თქვა ოსკარ უაილდმა<sup>1</sup>, ხოლო დე-ვინი ამბობდა: „на что искусство, если оно только удвоение действительности?“ არისტოტელესაც შეეძლო იგივე ეთქვა<sup>2</sup>.

თანამედროვე ესთეტიკის ენაზე მხატვრულ სახეს, რომელიც მრავალსა ჰგავს და მრავალს აერთიანებს თავის თავში, ჰქვია მხატვრული ტიპი, ხოლო კერძო საგანთა შთაბეჭდილებებიდან ხელოვანის მიერ მხატვრული ტიპის შექმნას ეწოდება ტიპიზაცია. „ტიპი“ არის ბერძნული ენიდან ნასესხები სიტყვა — τύπος. იგი წარმოდგარია ზმნიდან

<sup>1</sup> Оскар Уайльд. Упадок лжи. იმასვე ამბობს იპოლიტე ტენცი, რომლის აზრით ხელოვნების მიზანია შეავსოს ბუნების ნაკლავანება. «Для устранения недостатков природы призывают искусство; она была не в силах достаточно ярко обрисовать основной характер; художник должен восполнить этот пробел». Тэн, Филос. искусства (в сборнике «Иск. и общ. жизнь», 1925, стр. 63). ასეთივე შეხედულება გამოსთქვა მაქსიმ გორკიმ, რომელიც მოითხოვდა, «чтобы художник изображал сущность явления, а это значило прибегать к художественному проувеличению». Б. Бялик, Эстетич. взгляды Горького, 209. «Подлинное искусство всегда более или менее преувеличивает действительность», სტევა გორკიმ.

<sup>2</sup> შტრ. Phys., 199 а 15.

τύπτειν, რაც ნიშნავს „დარტყმას“. თავდაპირველი მნიშვნელობით τύπος არის კვალი, რომელიც ერთი საგნის ზედაპირზე დარტყმისაგან რჩება მეორე საგანის ზედაპირზე და რომელიც ჰგავს პირველს (ე. ი. დამრტყმელ საგანს). რუსულად τύπος სიტყვის შესაფერისი სიტყვაა „образ“ (რომელიც წარმოდგება ზმნიდან „развить“, რაც უდრის სიტყვას „ударять“: „образ“ იგივეა, რაც „след от удара“, „отпечаток“; იმავე ზმნიდან არის „подражать“; всякое подражание дает образ), ხოლო ქართულად მას შეეფერება სიტყვა „აღნაბეჭდი“<sup>1</sup>, აღნაბეჭდი ეწოდება საგნის სახეს, რომელიც მეორე საგანზე არის გადატანილი და იქ აღბეჭდილი. ამრიგად, „ტიპი“ სიტყვა, გენეტიკურად, ნიშნავს „წარმოდგენას“, სპეციფიკურად კი იგი ნიშნავს ხელოვანის მიერ შექმნილ წარმოდგენას ინდივიდუალურ საგანთა ჯგუფზე ან კლასზე.

არისტოტელე არ ხმარობს ტერმინს „ტიპი“, τύπος. საშაგიეროდ იგი ხმარობს სიტყვას δίκτυον, რომელიც ნაწარმოებია ზმნიდან εἰκῆσαι („მსგავსად ყოფნა“, „მსგავსობა“) და ნიშნავს „მსგავსს“, „ხატს“, „სურათს“, „წარმოდგენას“, „სახეს“, ე. ი. იმას, რაც საგნის მსგავსია და არის ამ საგნის (ორიგინალის) სურათი, სახე ან წარმოდგენა. ეს კი კვამლევის უფლებას ეთქვათ, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვა τύπος („ტიპი“) არისტოტელეს თხზულებაში არ გვხვდება, მხატვრული ტიპის ცნება არის მაინც არისტოტელეს პოეტიკის ძირითადი ცნება, რომელიც თვითონ არისტოტელეს აღნიშნული აქვს სიტყვით εἰκῶν (ხატი, სახე, სურათი). არისტოტელეს εἰκῶν უდრის იმას, რასაც ჩვენ დღეს „ტიპს“ ვუწოდებთ.

<sup>1</sup> ი. პეტრიწიმ თარგმნა τύπος სიტყვით „დატვიფრვა“ (ი. პეტრიწი, შრომები, ტ. 1, 100).

ამრიგად, არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრებით, ხელოვნება ჰქმნის ტიპებს (ე. ი. აწარმოებს მოვლენათა ტიპი-ზაციას), და ყოველი მისი ნაწარმოები მხატვრულია იმდენად, რამდენადაც ის იძლევა ტიპებს<sup>1</sup>. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნება ბაძავს რა ინდივიდუალურ საგნებს, ჰქმნის ერთს სახეს ან ერთს წარმოდგენას, რომელშიაც წარმოდგენილია არა ერთი რომელიმე, არამედ მრავალი საგანი. რამდენადაც კი ხელოვანის მიერ შექმნილი ტიპი ან მხატვრული სახე (ე. ი. მიბაძვა ან წარმოდგენა) აერთიანებს მრავალს, ის არის ზოგადი, და მის შესახებ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის არის მრავალის სინთეზი ან მრავალთა სინთეტიკური ერთობა. მაგრამ მრავალთა სინთეტიკური ერთობა არ არის განა ცნებაც, რომელ-

<sup>1</sup> ვინმეს შევძლო ესაყვედურებინა არისტოტელესათვის, რომ მან დაავიწროვა ხელოვნების ცნება, ვინაიდან ხელოვნების იმ გაგების ქვეშ, რომელსაც ვაწყვდის არისტოტელე, ვერ მოთავსდება პოეზიის ისეთი დარგი, როგორცაა ლირიკა. მაგრამ ეს საყვედური არ იქნებოდა მართებული, ვინაიდან, საბოლოო ანგარიშით, ლირიკოსიც ჰქმნის ზოგად სახეებს, აწარმოებს ტიპიზაციას და სრულიადაც არ ემყოფილდება თავისი ნატურალური განცდების ზუსტი აღწერით. თავის ნატურალურ და ინდივიდუალურ განცდებს ლირიკოსი აძლევს ზოგად-აღაზიანურ სახეს, რათა მკითხველმა შესძლოს ლირიკოსის მიერ აღწერილ განცდებში თავისი საკუთარი განცდები იცნოს და აღედგეს. მაგალითად, თავის ლირიკულ ლექსში „ტყემ მოისხა ფოთოლი“ ილია ჭავჭავაძემ ერთნაირი გრძნობის იმ ინდივიდუალურ განცდას, რომელიც ჰქონდა თვითონ, მისცა ზოგადი სახე და ისეთ-ნაირად წარმოადგინა და ასახა ეს განცდა, რომ ბევრმა ქართველმა იცნო იქ თავისი საკუთარი ტკივილი და აღელდა. რომ ასე არ ყოფილიყო და ილიას თავისი განცდა ისე აეწერა, და ეგრძნობინებინა მკითხველისათვის, რომ ეს არის მხოლოდ ილიას პერსონალური განცდა, მაშინ ლექსს არ ექნებოდა დიდი პოეტური ძალა. ამრიგად, განზოგადების, ტიპიზაციის, განსახიერების ან იდეალიზაციის გარეშე შეუძლებელია ლირიკაც, შდრ. В. П. Полонский. Проблемы марксистск. литературовед. Новый мир. 1930. кн. 8, стр. 199 и сл. Л. Тимофеев. Современная литература, 1940, стр. 242. Теория литерат., 39. ლირიკოსიც ეწევა ტიპიზაციას, და მის ლექსში მეტყველებს არა მარტო ინდივიდუალური, ემპირიული, ნატურალური „მე“ მწერლისა, არამედ ზეინდივიდუალური ან ზოგადი ლირიკული „მე“. ყოველი პირადი, კერძო, ინდივიდუალური და ნატურალური შედის ლირიკაში ზოგადი ფორმით, ზოგადის იდეალურ ნიშან ქვეშ ან ზოგადის პირობით. ნატურალიზმი ლირიკაშიც არანაკლებ შეუსაბამოა, ვიდრე ეპოსში და დრამაში, და პირადი განცდა მხოლოდ მაშინ იქცევა პოეტურად, როდესაც მას ზოგადი ფორმა მიენიჭება და სილამაზე დაეუფლება.

საც აღმოაჩენს ფილოსოფია? მაშასადამე, ტიპი ან მხატვრული სახე, რომელსაც ჰქმნის ხელოვანი, მსგავსი ყოფილა იმ ცნებისა, რომელსაც ეძიებს ფილოსოფოსი: ერთიც და მეორეც ყოფილა მრავალთა სინთეტიკური ერთობა, ἐν ἑνί πολλαῖν.

აი, ეს მსგავსება ხელოვანის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახესა და ფილოსოფოსის მიერ დადგენილ ცნებას შორის აძლევს არისტოტელეს საფუძველს თქვას, რომ ისეთი ხელოვნება, როგორიც არის პოეზია, უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ზოგიერთი მეცნიერება, რომელიც კერძო ხასიათის მქონე ემპირიულ მასალაზე ვერ მალდდება და განზოგადებას ვერ იძლევა. *ἡ ἀποσιωπητικὸν καὶ ἡ ἀποσιωπητικὸν ποίησις ἰστορίας ἐστὶν* წერს არისტოტელე „პოეტიკაში“<sup>1</sup>. არისტოტელეს ამ დებულებაში დაპირისპირებულია ერთმანეთთან „ფილოსოფია“, „ისტორია“ და „პოეზია“ და აღნიშნულია, რომ პოეზია უფრო ახლო დგას ფილოსოფიასთან, ვიდრე „ისტორია“.

ტერმინი „ისტორია“ წარმოდგება ბერძნული ზმნიდან *ἱσθῆναι*, რაც ნიშნავს „ცოდნას“. არისტოტელეს დროს „ისტორიის“ სახელი ეწოდებოდა ცოდნას ყოველგვარ საგანზე და არა მხოლოდ ხალხის წარსულზე და მის განვითარებაზე, როგორც ჩვენს დროში ეს სიტყვა. არისტოტელესათვის გეოგრაფიაც „ისტორია“ იყო, ისე როგორც ბოტანიკა და ზოოლოგია<sup>2</sup>. აი, ასე გაგებულ „ისტორიას“ უპირისპირებს არისტოტელე „ფილოსოფიას“. თუ ფილოსოფია, არისტოტელეს გაგებით, იყო მოძღვრება უზოგადეს პრინციპებზე და, როგორც ასეთი, იგი თვითონაც იყო უზოგადესი მეცნიერება<sup>3</sup>, „ისტორია“ იყო კერძო ან სპეციალური მეცნიერება, რომელიც შეიცავდა ცოდნას კერძო მოვლენებზე,

<sup>1</sup> Poet., 1451 b 6: „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია“. (ποεζία ἑμμελέστερον ἢ ἱστορία φιλσοφίῃ ἢ ἱστορίᾳ). სობოლევსკის თარგმანი.

<sup>2</sup> პითაგორი კი გეომეტრიასაც „ისტორიას“ უწოდებდა: *ἐκείνη δὲ ἡ γεωμετρία πρὸς Πυθαγόρου ἱστορία* ამბობს აშბლიხი „პითაგორის ცხოვრებაში“. Burnet, 85.

<sup>3</sup> Metaph., 982 ab.

ე. ი. ისეთ ცოდნას, რომელიც ფილოსოფიური ცოდნის ზოგადობას მოკლებული იყო და ემპირიულ ხასიათს ატარებდა<sup>1</sup>. პოეზია უფრო მეტად ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორიით, წერს არისტოტელე, და გვეუბნება პოეზიაში მოცემულ წარმოდგენას საგანთა შესახებ (ე. ი. ტიპს) მეტი ზოგადობა ახასიათებს, ვიდრე იმ ცოდნას, რომელსაც ამავე საგნებზე გვეწვდის ესა თუ ის სპეციალური მეცნიერება და რომელიც დაკვირვების საშუალებით მიღებულ კერძო დებულებათა დონეზე არ მალდებდა. ἡ μὲν γὰρ ποιητικὴ μᾶλλον τὰ κατὰ φύσιν ἢ ἡ ἱστορικὴ μᾶλλον τὰ κατὰ ἕκαστον λέγει წერს კიდევ უფრო გარკვეულად არისტოტელე<sup>2</sup>.

ყველაფერი ეს ამტკიცებს, რომ პლატონის დებულება ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ანტიგონისტური დამოკიდებულების შესახებ არ ყოფილა, არისტოტელეს მოძღვრებით, მართებული, და, მაშასადამე, ის ისარი, რომელიც პლატონმა პოეზიის წინააღმდეგ მიმართა, ცუდად ყოფილა დამიზნებული. მაგრამ არისტოტელე აქ არ ჩერდება: იგი არ კმაყოფილდება იმის აღნიშვნით, რომ პოეზია ენათესავება ფილოსოფიას, ხოლო მხატვრული სახე ან ტიპი, რომელსაც პოეზია ჰქმნის, ემსგავსება მეცნიერულ ცნებას, რომელიც ფილოსოფიის მიზანს შეადგენს. არისტოტელეს აზრით, ხელოვნება არ ეწინააღმდეგება ფილოსოფიას, მაგრამ ის მაინც არ არის ფილოსოფია, ვინაიდან მხატვრული სახე ან ტიპი იგივე არ არის, რაც მეცნიერული ცნება: ტიპი და ცნება განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, როგორც თავისი ლოგიკური არსებით, ისე თავისი გენეზისით, და ამ განსხვავებათა გარკვევით არისტოტელე არკვევს ხელოვნების განსხვავებას ფილოსოფიისაგან, ე. ი. არკვევს ხელოვნების სპეციფიკურ ნიშნებს.

<sup>1</sup> ასე ესმოდა ტერმინი „ისტორია“ (historia) ფრ. ბეკონსაც, როდესაც იგი ასე ანაწილებდა ცოდნას: ისტორია, პოეზია და ფილოსოფია. „Historia“ т. е. опытные знания“ (Винд. Нов. филос. 1, 108).

<sup>2</sup> Poet., 145 b 7: „პოეზია უფრო მეტად ამბობს ზოგადს, ისტორია კი უფრო მეტად ამბობს კერძოს“.

თავისი ლოგიკური არსებით მეცნიერული ცნება, რომლის შემუშავება შეადგენს ფილოსოფიური აზროვნების მიზანს, არის წარმოდგენათა სინთეზი ან წარმოდგენათა წესი. როგორც ასეთი, მეცნიერული ცნება არის წარმოდგენა წარმოდგენათა შესახებ ან ხარისხში აყვანილი (გაპოტენციურებული) წარმოდგენა, და იგი მხოლოდ იმდენად არის რეალურ საგანთა კანონი, რამდენადაც შეეფერებიან ამ საგნებს ის წარმოდგენები, რომლების წესიც არის მეცნიერების მიერ შემუშავებული ცნება. რაც შეეხება ტიპს ან მხატვრულ სახეს, რომელსაც ჰქმნის ხელოვნება, არის, არისტოტელეს აზრით, არა წარმოდგენათა შესახებ წარმოდგენა, არა გაპოტენციურებული წარმოდგენა, ე. ი. არა წარმოდგენა წარმოდგენებზე, როგორც ეს ეგონა პლატონს, არამედ არის წარმოდგენა უშუალოდ საგნებზე. ფილოსოფიური ცნება ეხება რეალურ საგნებს წარმოდგენების საშუალებით, ვინაიდან ცნების შესამუშავებელი მეთოდი არის დიალექტიკა, რომელიც თავის ამოსავალ წერტილად ხმარობს საგანთა შესახებ არსებულ წარმოდგენებს. პოეტური ტიპი კი ეხება რეალურ საგნებს უშუალოდ და არა წარმოდგენების საშუალებით<sup>1</sup>. ამიტომ ტიპი არის რეალური საგნების მხატვრული სახე, იგი არის ამ რეალური საგნების უშუალო მიბაძვა და არა მიბაძვათა მიბაძვა, არა სახეთა სახე, როგორც ამას პლატონი ასწავლიდა.

ამაზედ უფრო ნაკლები არ არის პოეტური ტიპის გენეტიკური განსხვავება ფილოსოფიური ცნებისაგან. ფილოსოფიის ქმნის თავის ცნებებს დიალექტიკის საშუალებით, იგი აზროვნებს, ე. ი. აღარებს ერთმანეთთან კერძო წარმოდგენებს და გამოყოფს მათგან საერთოს ან საზოგადოს. სხვანაირად რომ ითქვას, ფილოსოფოსი აანალიზებს კერძო წარმოდგენებს, და ის ცნებაც, რომელსაც აღწევს ფილოსოფოსი, არის ანალიზის შედეგი, განსჯის ნაყოფი. სულ სხვანაირია მხატვრული სახის ან ტიპის გენეზისი. პოეტი

<sup>1</sup> Понятия суть опосредствованные образы вещей.

აღმოაჩენს ტიპს არა დიალექტიკის, არა ანალიზის, არა აზროვნების ან მსჯელობის (დისკურსიის), არამედ ინტუიციის ან ჰერეტიკის საშუალებით. პოეტი უშუალოდ ჰერეტიკს ტიპს, მას არ სჭირდება ამისათვის არც ანალიზი, არც დისკურსია ან მსჯელობა: უცქერის რა ამა თუ იმ კონკრეტულ გრძნობისეულ საგანს, პოეტი (და ყოველი სხვა ხელოვანი) უშუალოდ ხედავს მასში ტიპს<sup>1</sup>, ვინაიდან, არისტოტელეს აზრით, ტიპი ობიექტურად მოცემულია უკვე კონკრეტულ ინდივიდუალურ საგანში და საჭიროა მხოლოდ მისი დანახვა. ეს კი განსაკუთრებულ რეტუიციას, განსაკუთრებული ჰერეტიკის უნარს მოითხოვს, და, პოეტობაც მხოლოდ ამ განსაკუთრებული ინტუიციით, განსაკუთრებული თვალთა და ყურით დაჯილდოებულ კაცს შეუძლია. XIX საუკუნის რომანტიკოსები ასეთ კაცს „გენიოსს უწოდებდნენ ხოლმე<sup>2</sup>. არისტოტელე არ ხმარობს ამ ტერმინს, მაგრამ მისი „პოეტიკიდან“ ნათლად ჩანს, რომ მხატვრული შემოქმედების აუცილებელ პირობად მას ასეთი „გენიალობა“ მიაჩნდა: „*ἄφαινε δὲ ποιητικὴ δῆθεν ἢ μακροῖς*“ („პოეტური შემოქმედება ან ბუნებისაგან კარგად დაჯილდოებული კაცის საქმეა ან გადარეულის“), — წერს არისტოტელე<sup>3</sup>. როგორც განსაკუთრებული ნიჭის მქონე კაცი, პოეტი, არისტოტელეს თქმით, „ძალიან ცხადად ხედავს“ იმას<sup>4</sup>, რასაც სხვები ვერ ხედავენ: იგი ამჩნევს გრძნობებისათვის მოცემულ საგანში ტიპს და ამის გამო შეუძლია სხვებსაც შეამჩნევინოს იგი. მართალია, ცნებაც

<sup>1</sup> ამიტომ ტიპი არ არის ისევე გარკვეული, როგორც ცნება. მე არ შემიძლია ვთქვა, რით არ გავს ეს ტიპი მეორეს, მაგრამ ყველას შეუძლია სთქვას, რით არ გავს ეს ცნება მეორეს, მე არ შემოიძლია სიტყვებით გახსენსდნენ ტიპი, ვთქვა რით განსხვავდება იგი. მაგრამ ადვილია თქმა, რით განსხვავდება ცნება. ცნება უფრო განსაზღვრულია, ვიდრე ტიპი. *Милль. система логики II, 266.*

<sup>2</sup> «Сущность гения должна заключаться в совершенстве и энергии созерцательного познания» — ამბობს შოპენჰაუერი (სტატია «О гении»).

<sup>3</sup> Poet., 1455 a 32. შდრ. ამას პლატონის ნათქვამი, Phaedr., 245 e

<sup>4</sup> Ibid., 1455 a 24.

(არისტოტელეს მოძღვრებით) არანაკლებ, ვიდრე ტიპი, მოცემულია ინდივიდუალურ გრძნობისეულ საგანში. მაგრამ ფილოსოფოსს არ აქვს უნარი ეს ცნება უშუალოდ დაინახოს, უშუალოდ განჰერეტიკოს, უშუალოდ განიცადოს<sup>1</sup>, ვინაიდან არც ერთ კაცს არ შეუძლია ცნების განჰერეტიკა, ცნების დანახვა, ცნების ინტუიციური გაცნობა: არისტოტელეს აზრით, ინტუიციით ცნებას კაცი ვერ წვდება<sup>2</sup>. კაცი აღმოაჩენს ცნებას მხოლოდ რეფლექსიით, მხოლოდ ანალიზით, და ამის იარაღია დიალექტიკა, მსჯელობა, ლოგიკური აზროვნება ან დისკურსია, რომელიც არც ერთი კაცის პრივილეგიას არ შეადგენს

<sup>1</sup> შემდეგ კანტი იტყვის, რომ კაცს არა აქვს ინტუიციური განხილვა (ე. ი. ჰერეტიკის საშუალებით ცნებათა ანუ საგანთა არსების შეცნობის უნარი), რომ კაცის განხილვა (ე. ი. ცნებათა შეცნობის უნარი) დისკურსიულია და არა ინტუიციური.

<sup>2</sup> შდრ. ამას იმ ტენის სიტყვები: „მხატვარი უნდა აღიქვამდეს მის გარშემო არსებულს რაღაც განსაკუთრებული და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი წესით. მას აღიზიანებენ საგნის დამახასიათებელი ნიშნები, და ამის შედეგად იგი იღებს ძლიერსა და თავისებურ შთაბეჭდილებას. სხვანაირად რომ ითქვას, როდესაც კაცი დაჯილდოებულია ნიჭით, აღქმის უნარი მისი, განსაკუთრებით ზოგიერთი საგნის მიმართ, განირჩევა განსაკუთრებული სისათუთით და სისწრაფით. თავისი მხვილი და შეუცდომელი გრძნობების საშუალებით იგი ყოველგვარი დაძაბვის გარეშე იჭერს და არჩევს ურთიერთისაგან მცირეოდენ განსხვავებებს და მიმართებებს... ამ უნარის საშუალებით მხატვარი იჭრება საგანთა სიღრმეში და სხვებზე უფრო გამჭირვალედ მოიხილავს“ (იხ. კრებული „Искусство и общество. Жизнь“, 1925 г., стр. 60). ტენი უწოდებს პოეტის ამ თვისებას „განსაკუთრებულ ნიჭს“, „ტალანტს“ და ამბობს: „ტალანტის უქონლობას ვერ აანაზღაურებს საგნის ვერაფერით, თვით უბეჯითესი, შესწავლა. თუ ტალანტი არ მოეპოვებათ, მაშინ მხატვრები არიან უბრალო ხელოსნები, ასლის გადამღებები“. ეს ცოცხალი აღქმის უნარი, რომელიც ახასიათებს მხატვარს, არ რჩება მოქმედების გარეშე: აზრის მთელი მექანიზმი, მთელი მისი ნერვული სისტემა, აფორიაქებულია. კაცი უნებურად გამოხატავს თავის შეგრძნებას; მისი ტანი აკეთებს მოძრაობას, უესტიკულია იღებს გარკვეულ აზრს, იგი გრძნობს მოთხოვნილებას გამოსახოს საგანი გარეგნულად ისე, როგორც იგი აღიქვამს მას, ხმა ეძებს შეაფერის ინტონაციებს, მეტყველება პოულობს ფერად ფერად გამოთქმებს, მოულოდნელ მიმოხერხებს; სტილი იქცევა სახიერად, კარგავს სიმარტივეს, მდიდრდება ჰიპერბოლებით“. რასაც აქ ტენი წერს, ყველაფერი არისტოტელეს ესთეტიკური კონცეპციის უბრალო პოპულარიზაციაა.

და ყველასათვის თანასწორად მისაწვდომი ხერხია. ამიტომ, როდესაც მოცემულია ესა თუ ის წარმოდგენები (წანამძღვრები), ყოველ კაცს შეუძლია ლოგიკური აზროვნების საშუალებით ის დასკვნები გამოიყვანოს და ის შედეგები მიიღოს მათგან, რომელიც მიუღია ყოველ სხვა კაცს, ძალიან დიდი ფილოსოფოსიც რომ იყოს ეს უკანასკნელი, და, მაშასადამე, განსხვავებაც პირველხარისხოვანსა და მეორეხარისხოვან ფილოსოფოსებს შორის რაღაც განსაკუთრებულ ბუნებრივ ნიჭზე არ ყოფილა დამოკიდებული. ფილოსოფიისა და მეცნიერული აზროვნების სფეროში ადამიანები განირჩევიან ერთმანეთისაგან არა თვისობრივად, არა ქვალიტეტურად, არა განსაკუთრებული ბუნებრივი ნიჭით, არამედ მხოლოდ ქვანტიტეტურად, მხოლოდ ოდენობით: ერთი მეტს ენერჯიას იჩენს და მას უფრო შორს მიყავს ანალიზი, ვიდრე მეორეს, რომელსაც თავის მხრით შეეძლო იგივე გაეკეთებინა, რომ მას მეტი სურვილი ან უფრო ხელსაყრელი პირობები ჰქონოდა. აქედან კი ის დასკვნა გამომდინარეობს, რომ ფილოსოფიასა და მეცნიერებაში გენიოსი ლოგიკურად შეუძლებელია და არც არის საჭირო<sup>1</sup>. გენიოსი შესაძლებელი და აუცილებელი ყოფილა მხოლოდ ხელოვნებაში, სადაც საჭიროა განსაკუთრებული ინტუიციის ნიჭი, საგანთა ხილვის რაღაც განსაკუთრებული უნარი, და ინტუიციის სწორედ ეს განსაკუთრებული უნარი არის საგნებში ტიპის განჭვრეტის ნიჭი. ტიპი განიჭვრეტივება, ცნება კი არა. ტიპს ხელოვნანი უშუალოდ ხედავს, ცნებას ფილოსოფოსი კი არ ხედავს, არამედ გამოიყვანს და ნახულისაგან მსჯელობის საშუალებით. ტიპი არის ინტუიციის ობიექტი, ცნება კი განსჯის ობიექტია. ტიპი მთლიანი წარმოდგენაა, ცნება კი ნიშანთა კომპლექსია.

თავისთავად ცხადია, რომ ასეთ შეხედულებათა საფუძ-

<sup>1</sup> ამ აზრს შემდეგ განავითარებს კანტი. აგრეთვე ჰეგელიც. Лекция по эстетике, I, 44.

ველზე არისტოტელე ვერ გაიზიარებდა იმ რაციონალისტურ დებულებას, რომ პოეტური შემოქმედება არის აზროვნება სახეებით, ხოლო პოეზია (და საზოგადოდ ყოველი ხელოვნება) არის შენიღბული (ე. ი. განუვითარებელი) ფილოსოფია და მეტი არაფერი. ვერ გაიზიარებდა არისტოტელე იმ დებულებასაც, რომ ტიპი ან მხატვრული სახე არის შენიღბული (ე. ი. დაბნელებული და გაბუნდოვანებული) ცნება, და, ვინც ტიპს მოხსნის ამ ნიღაბს, იგი შედეგად მიიღებს ცნებას. ასეთი შეხედულება პოეზიაზე ჰქონდათ XVII საუკუნის საფრანგეთში კარტეზიანელებს, შემდეგ კი — მათგან დამოკიდებულ მოაზროვნეებს (ბაუმგარტენს, ვოლფს<sup>1</sup>). თავისებურად გაიმეორა ეს შეხედულება გერმანიაში რომანტიზმის ფილოსოფოსმა ჰეგელმა, რუსეთში ბელინსკიმ, რომლისთვისაც პოეზია იყო „აზროვნება სახეებში“, ე. ი. ფილოსოფიის გასახიერება. მაგრამ, პოეზია რომ ისეთი რამ ყოფილიყო, როგორც ეს ზემომოყვანილ მოაზროვნეებს წარმოუდგენიათ, მაშინ ფილოსოფიის გაჩენის შემდეგ სათუოდ იქცეოდა პოეზიის საჭიროება, და არც არის გასაკვირი, რომ ჰეგელს მოჰყვა „ახალგაზრდა გერმანია“, ხოლო ბელინსკის ადგილი რუსულ ლიტერატურულ კრიტიკაში დაიჭირა პისარევმა, რომელმაც პოეზია და ხელოვნება არააბოძად გამოაცხადა. ბელინსკიც მეცნიერულ აზროვნებას პოეზიაზე მაღლა აყენებდა სტატიაში «Идея искусства». მხოლოდ 1847 წ. სტატიაში „Взгляд на русскую литературу 1847 г.“ ბელინსკი წერდა: „Ни наука не может заменить искусства, ни искусство — науки“.

ასეთი ესთეტიკური ნიპილიზმის აგან არისტოტელე ძალიან შორს იდგა. პირიქით, იგი ებრძოდა სოკრატესა და პლატონის კონცეპციას, თითქო ფილოსოფია იყოს ადამიანობის უმაღლესი საფეხური, რომელიც აუქმებს და თავის მასალად აქცევს ხელოვნებას, როგორც ადამიანობის დაბალ საფეხურს. არისტოტელეს აზრით, პოეზია ენათესავება ფილოსოფიას, რადგან ორივე არის ცოდნისაკენ მისწრაფება, მაგრამ ფილოსოფია არ არის

<sup>1</sup> ვოლფის აზრით, ესთეტიკური განცდა იყო ბნელი შემეცნება.

პოეზიის ფორმა, ისე როგორც ფილოსოფიური ცნებაც არ არის მხატვრული სახის ან ტიპის ფორმა. ამიტომ არც პოეზია არის ფილოსოფიის მატერია, რომელიც აუცილებელია ფილოსოფიად იქცეს, და არც მხატვრული სახე არის მატერია ფილოსოფიური ცნებისა, რომლის მთელი ღირებულება აზრისეული შინაარსით განისაზღვრება. მაშასადამე, ფილოსოფია (მეცნიერება) ვერ გააუქმებს პოეზიას (ხელოვნებას), როგორც ეს სურდა პლატონს, ხოლო XIX საუკუნეში — ზოგს მემარცხენე ჰეგელიანელს<sup>1</sup>. პირიქით, არისტოტელეს აზრით, შეუძლებელია ხელოვნების ხარჯზე ფილოსოფიის ზრდა. მართალია, ფილოსოფია და პოეზია ერთი და იმავე ძირიდან არიან წარმოშობილი: ეს ძირი ცოდნისაკენ მისწრაფებაა, მაგრამ ცოდნისადმი ამ მისწრაფებამ ფილოსოფიაში ერთი ფორმა მიიღო (ფილოსოფიამ შექმნა ცნებები), ხოლო პოეზიაში სხვა (პოეზიამ შექმნა მხატვრული სახეები ან ტიპები), და ორივე ეს ფორმა თანასწორად საჭირო არის კაცისათვის. როგორც ცნება ვერ გაწევს მხატვრული სახის ან ტიპის მაგივრობას, ისე ტიპი ვერ გაწევს ცნების მაგივრობას: ორივე აუცილებელია თავის ადგილზე, და, მაშასადამე, ფილოსოფია თავისი ცნებებით საჭიროა პოეზიის გვერდით, ხოლო პოეზია თავისი ტიპებით ფილოსოფიის გვერდით<sup>2</sup>. თითოეულს აქვს თავისი საკუთარი არსება, ფორმა, მიზანი, და, მაშასადამე, პლატონი ცდებოდა, როდესაც ამტკიცებდა, რომ მხატვრული სახე არის შენიღბული ცნება, ხოლო პოეზია არის შენიღბული ფილოსოფია. სხვანაირად რომ ითქვას, არისტოტელეს კონცეპციით, განსხვავება მხატვრულ სახეებსა (ტიპებსა) და ცნებებს შორის, ისე რო-

გორც განსხვავება პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის, არის თვისობრივი (ქვალიტეტური) ან გვარეული (გენერული) განსხვავება, და რიცხობრივ ან ქვანტიტეტურ განსხვავებაზე იგი არ დაიყვანება. მაშასადამე, არ შეიძლება ითქვას, თითქო პოეზია იმით განსხვავდებოდეს ფილოსოფიისაგან, რომ ამ უკანასკნელში მეტი ან უკეთესი ხარისხის ცოდნა იყოს მოცემული, ვიდრე პირველში: ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ კაცობრიობის ცოდნის ზრდასთან ერთად პოეზიას გამოეცლებოდა ნიადაგი და იგი ზედმეტ ბარგად იქცეოდა. მაგრამ არაფერი არ ეწინააღმდეგება არისტოტელეს აზრთა წყობას ისე, როგორც ისეთი ვიწრო შეხედულება პოეზიაზე, რომელსაც იცავენ დღეს გერმანიაში აუბურტინი, შპენგლერი, მეიერ-გრეფე და მათი თანამოაზრეები<sup>1</sup>. არისტოტელეს შეხედულებით, პოეზია (და საზოგადოდ ხელოვნება) მუდამ საჭირო იქნება კაცობრიობისათვის, და ფილოსოფია ვერ გააუქმებს ხელოვნებას, ვერ შეცვლის მას. პოეზიაში, ისე როგორც ხელოვნების ყოველ სხვა დარგში, ხორციელდება ისეთი ცოდნა, რომელიც ფილოსოფიას არ გააჩნია და არც შეიძლება გააჩნდეს. პოეზიაში ცოდნა ხორციელდება ტიპების საშუალებით, ფილოსოფიაში კი ცნებების საშუალებით; ტიპი არ არის არც ცნება და არც ცნების მატერია. ტიპს აქვს თავისი ფორმა, თავისი არსება, თავისი მიზანი და ღირებულება: ტიპი ან მხატვრული სახე თავისთავად არის ღირებულ<sup>2</sup> და იწვევს ადამიანში სიამოვნების ემოციას.

აი, ამ სიამოვნებას, რომელსაც მხატვრული სახე გვანიჭებს თანამედროვე მეცნიერების ენით, დღეს ჩვენ ვუწოდებდით ესთეტიკურ სიამოვნებას. არისტოტელეს არ უხმარია ასეთი ტერმინი. მაგრამ ის, რასაც წერს იმ სიამოვნების შესახებ, რომელსაც აძლევს კაცს ხელოვნების ქმნილება, ცხადად ამტკიცებს, რომ არისტოტელეს ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი, რომ ესთეტიკური სიამოვნება შეადგენს მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკურ ნიშანს, და, მაშასადამე, მხატვრული

<sup>1</sup> თვითონ ჰეგელიც ამბობდა, რომ რაც უფრო განვითარებულია აზროვნება, მით უფრო ჭრება მის წინაშე მშვენიერი. საკვებით განვითარებული აზროვნებისათვის არსებობს მხოლოდ ჰეგელიანობა, ხოლო მშვენიერი არ არსებობს. ჩერნიშევსკი არ ეთანხმებოდა ჰეგელს: „აზროვნების განვითარება სრულიად არ არღვევს ადამიანში ესთეტიკურ ვრძობას“. წერდა ჩერნიშევსკი.

<sup>2</sup> Ср. Оск. Вальцель: искусство есть самостоятельное выражение сущности жизни, отличное от философии. Литература есть параллельная философии отрасль познания. Ср. также Гефдинг. Филос. религия, 75: Важно различить понятие и образ.

<sup>1</sup> см. В. Фриче, Очерки по искусству, М. 1923, стр. 199 сл.

<sup>2</sup> Гефдинг, Филос. религия, 75.

ქმნილება მხოლოდ ისეთი ნაწარმოები, რომელიც ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევს. „რასაც სინამდვილეში უსიამოვნებით შევხედავდით, იმის ძალაან ზუსტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით — აი, მაგალითად, უსაძაგლესი ცხრველებისა და შკვდრების სურათებს“, — წერს არისტოტელე<sup>1</sup> და იქვე ამბობს, რომ „მიბაძვა ყოველ კაცს ახარებს“, —<sup>2</sup> რათა აღნიშნოს ამით, რომ ხელოვნება, რომელიც არის მიბაძვის ფუნქცია, სიხარულს აძლევს ყოველ კაცს, განურჩევლად იმისა, ფილოსოფოსია ის თუ არა. მაშასადამე, ფილოსოფოსისათვისაც საჭირო ყოფილა ხელოვნება, რაკი მასაც ახარებს ის მიბაძვა, რომელიც ხელოვნებაში ხორციელდება.

რომ დაგვეყენებინა კითხვა, თუ რატომ ახარებს კაცს ხელოვნება, არისტოტელეს (იმის მიხედვით, რაც ჩვენ არისტოტელეს შესახებ ვიცით) შეეძლო ამ კითხვაზე მხოლოდ ასეთი პასუხის გაცემა: ხელოვნება იმიტომ კი არ ახარებს კაცს, რომ სასიხარულოა ის საგანი, რომელსაც ხელოვნება ბაძავს, ვინაიდან ძალიან არასასიხარულოც რომ იყოს რეალური საგანი, რომელსაც ბაძავს ხელოვანი, ხელოვნების ჩარჩოებში თუ მოექცა იგი, მაშინვე სასიხარულო გახდება: გველი საზიზღარია, მაგრამ გველის სურათი სასიამოვნოა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სიამოვნება, რომელსაც იძლევა ხელოვნება, როგორც ასეთი, დამოკიდებული ყოფილა არა საგნისაგან, რომელსაც ხელოვანი ბაძავს, არამედ თავითონ მიბაძვისაგან. არისტოტელეს აზრით, თვით მიბაძვა არის სასიამოვნო თავისთავად, ე. ი. თვით მიბაძვა, როგორც ასეთი, იწვევს სიამოვნებას: რეალური საგანი კი, რომელსაც ბაძავს ხელოვანი, არის მხოლოდ მასალა ან გარეგნული საბაბი, რომელზედაც და რომლის საშუალებით უნდა გამოვლინდეს ბაძვა, და, მაშასადამე, ამ მასალიდან არ გამომდინარეობს ხელოვნების სპეციფიკური სიტკბოება. „პოეტი ვალდებულია მიბაძვას საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება“, — წერს

არისტოტელე<sup>1</sup>. ე. ი. პოეტური ნაწარმოები საამო უნდა იყოს მიბაძვის იმ ოსტატობით ან მიბაძვის იმ ფორმით, რომელიც გამოიჩინა პოეტმა, და არა იმით, რომ სასიამოვნო და სასურველი არის ის საგანი, რომელსაც პოეტმა მიბაძა. მაშასადამე, არ შეიძლება არც იმის თქმა, თითქო ბაძვა, როგორც ასეთი, სასიამოვნო იყოს იმიტომ, რომ მისი საშუალებით ხორციელდება სარგებლობა (τὸ ἀρξίμωτον), რომელიც ხელოსანის მიზანია და არა ხელოვანის. მეორე მხრით, არ შეიძლება იმის თქმაც, თითქო ბაძვა იმიტომ იყოს სასიამოვნო, რომ მისი საშუალებით ხორციელდება სიკეთე (τὸ ἀγαθόν), რომელიც, უშუალოდ, მორალისტის მიზანია და არა ხელოვანის, როგორც ასეთის. არისტოტელეს აზრით, ბაძვა იმიტომ არის სასიამოვნო და სასურველი, რომ მისი საშუალებით ხორციელდება სილამაზე (τὸ καλόν) და მხატვრული ნაწარმოების გასამართლებელი საბუთი სწორედ ამ სილამაზეში არის საძიებელი და არასხვაგან<sup>2</sup>. სილამაზე არ არის არც სარგებლობა და არც სიკეთე<sup>3</sup>, ხოლო ხელოვანი არ არის არც ხელოსანი და არც მორალისტი, ისე როგორც არ არის იგი არც პოლიტიკოსი და არც ფილოსოფოსი: ხელოვანი არის ხელოვანი; მას აქვს თავისი საკუთარი სახე ჯაღირსება, ხოლო მისი ბაძვა იმიტომ გვახარებს, რომ ის არის ბაძვა, რომლითაც ხორციელდება თავისთავად ღირებული და თავისთავად საყვარელი სილამაზე ან მშვენიერება<sup>4</sup>.

მხატვრული სახის ან ტიპის შექმნა (ე. ი. ბაძვა) არის სწორედ ან თავისთავად ღირებულები და თავისთავად საყვარელი

<sup>1</sup> Poet., 1453 d.

<sup>2</sup> მაშ, სილამაზე არ ყოფილა თვით საგანში, როგორც ამას კანტი ამბობდა (?).

<sup>3</sup> პლატონი ფიქრობდა, რომ სილამაზე არის სიკეთის სახეობა. მაგრამ არისტოტელე, არ ეთანხმებოდა ამ შეხედულებას.

<sup>4</sup> Καλὸν μὲν ἂν εἴη τὸ αὐτὸ αὐτὸ ἀρετῶν ἢ βλαπτικῶν τ.— წერს არისტოტელე (Rhet., 1, 9, 1366 a 33) (ე. ი. „მშვენიერია ის, რაც ქების ღირსია იმის გამო, რომ იგი არის თავისთავად სასურველი“).

<sup>1</sup> Poet., 1448 b 10.  
<sup>2</sup> Poet., 1448 b 8.

სილამაზის რეალიზაცია. აძლევს რა მრავალს გრძნობისეულ საგანს ერთს სახეს ან ერთს ფორმას, ათანხმებს რა მრავალ ინდივიდუალურ საგანს ერთს ტიპში ან ერთს ზოგადს წარმოდგენაში (ე. ი. აკეთებს რა მრავალს სინთეზს), ხელოვანი ჰქმნის ლამაზ ნაწარმოებს ან ლამაზ საგანს (ე. ი. ტიპს) და ამით აბორციელებს სილამაზეს, ვინაიდან სილამაზის ნიშნებია მრავალის ერთობა, შინაარსის წესიერება, მასალის გაფორმებულობა<sup>1</sup>: უფორმო და უწესო მახინჯია და არა ლამაზი. სწორედ ამ ლამაზი საგნების შექმნით ან სილამაზის განხორციელებით გვაძლევს ჩვენ ხელოვანი სიამოვნებას.<sup>2</sup> და ის ტიპიზაცია, რომელიც ხელოვნების განუყრელ ნიშანს შეადგენს, იგივეა, რაც გრძნობათა წინაშე გაშლილ საგანთა მასალის გალამაზება, გაშლიანება, განსრულება (ἐπιτελεῖν).<sup>3</sup> ხელოვანი ბაძავს სინამდვილეს, წესრიგში მოიყვანს გრძნობათათვის მოცემულ შთაბეჭდილებათა ქაოსს და ჰქმნის მხატვრულ ტიპებს, და სწორედ ამით ალამაზებს, აფორმებს და ასახიერებს თავის შთაბეჭდილებებს. მაშასადამე, სინამდვილისადმი მიბაძვა, რომელიც ხელოვნების ძირითად ფუნქციას და განუყრელ ნიშანს შეადგენს, იგივე ყოფილა არისტოტელესათვის, რაც სინამდვილისაგან მხატვრული სახეების ან ტიპების შექმნა; გარდა ამისა, მხატვრული სახეების ან ტიპების შექმნა იგივე ყოფილა, რაც სინამდვილის განსახიერება ან გალამაზება; დაბოლოს, მხატვრული სახე ან ტიპი იგივე ყოფილა, რაც სილამაზის პირობის ქვეშ (ე. ი. სილამაზის ფორმით) წარმოდგენილი სინამდვილე ან გალამა-

ზებული და გაფორმებული სინამდვილე<sup>1</sup>. ტიპი არის იდეალი. გვრჩება განსახილველად უკანასკნელი საკითხი: რა არის მიზეზი იმისა, რომ სილამაზე სახიამოვნოა? ერთგვარ პასუხს ამ კითხვაზე ვპოულობთ არისტოტელეს შემდეგ სიტყვებში: „ვინაიდან მშვენიერი ცხოველი და ყოველი მშვენიერი საქმე შედგენილია რაღაც ნაწილებისაგან, მას არა მარტო ესენი უნდა ჰქონდეს მწყობრად დალაგებული, არამედ სიდიდეს უნდა ჰქონდეს არა შემთხვევითად. სიმშვენიერე ხომ სიდიდესი და წყობაშია, რის გამო მშვენიერი ცხოველი ვერ

<sup>1</sup> შდრ. ამას კანტის შეხედულება, რომელსაც კენო ფიშერი ასე გადმოგვცემს (რუსულ ენაზე გადმოთარგმნის) თავის წიგნში: «Совершенство формы человеческого или животного тела есть не что иное, как степень согласования между родом и индивидуумом: чем чище представлен тип первого в образовании второго, тем совершеннее форма последнего, тем прекраснее сам индивидуум» (К. Фишер, им. Кант, т. II, 479). ე. ი., კანტის აზრით, (კანტი ამოკრებდა პლოტინს, რომლის აზრით чувственная вещь прекрасна, когда она проявляет в чувственно образе свой λόγος свой εἶδος Виндель-банд, Ист. др. Филос. 307). ის ინდივიდუალური საგანი არის უფრო ლამაზი, რომელშიც უფრო ვარკვეულად მოჩანს მისი გვარის მისი აზრის თანახმად, ის მიმინო არის უფრო ლამაზი, რომელშიც უფრო ვარკვეულად მოჩანს მიმინოთა ჯიში ან მიმინობა, და ის ქართველი არის უფრო ლამაზი, რომელშიც უფრო ვარკვეულად მოჩანს ქართველებისათვის საზოგადო ნიშანთა კომპლექსი ან ქართველობა. მიმინო, რომელშიც მიმინოს ჯიში ვარკვად არ ჩანს, არის უჯაშო მიმინო, ცუდი მიმინო, მახინჯი მიმინო, ხოლო ქართველი, რომელშიც ქართველობა ვარკვად არ ჩანს, არის უმგვანო, უშნო ან უსტილო ქართველი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ საგნის გალამაზება (გაშლიანება, გაფორმება, სტილის მიცემა) იგივე ყოფილა, რაც საგნის გვარეული ან ზოგადი ნიშნების წამოწევა წინა პლანზე. მაგრამ ტიპიზაცია, რომელსაც, არისტოტელეს აზრით, ეწევა ყოველი ხელოვნება, არის სწორედ ამ ზოგადი ნიშნების წამოწევა წინა პლანზე. მაშასადამე, კანტისათვისაც ტიპიზაცია იგივე ყოფილა, რაც გალამაზება (გაფორმება, გაშლიანება, სტილის მიცემა) და ხელოვნების საქმეც, რამდენადაც იგი ტიპიზაციას ეწევა, ყოფილა რეალურ საგანთაგან მიღებული შთაბეჭდილებების არა რუსტი განმეორება, არა ნატურალისტური გადმოცემა, არამედ მათი გალამაზება. მხატვარმა, რომელიც ხატავს პეტრეს და მის ცხენს, ისე უნდა დახატოს პეტრეს ცხენი, რომ ნათლად გამოაჩინოს მისი ცხენობა, ხოლო ისე უნდა დახატოს პეტრე, რომ ნათლად ჩანდეს მისი კაცობა. სწორედ ეს იქნება პეტრეს და მისი ცხენის მხატვრული წარმოდგენა, სახიერი წარმოდგენა ან ლამაზი სურათი. ასე ფიქრობდა კანტი. ასე ფიქრობდა არისტოტელეც. ასე ფიქრობდნენ მხატვრული რეალიზმის დიდი ოსტატები და თეორეტიკოსები (გოგოლი, ჰეგელი, ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, ილია ჭავჭავაძე და სხვ.).

<sup>1</sup> τὸν δὲ καλοῦ μεγέτη εἶδη ταῖς καὶ συμπετρίαι καὶ τὸ οὐρανόθεν Metaph., 1078 a 36.  
<sup>2</sup> «Сущность поэзии красота» (Бел., соч., II, 285).  
<sup>3</sup> Phus., 199 a 15. შდრ. Poet., 1454 b: „პოეტი, ასახავს რა... ნაკლიანი ხასიათის პატრონებს, წარმოადგენს ამგვარ ადამიანებს კარგებად“.

იქნებოდა ძალიან მცირე საგანი, ვინაიდან მისი ჰერეტიკა ძალიან დაუახლოვდებოდა უგრძობელი სივრცის ჰერეტას. ძალიან დიდი საგანიც ვერ იქნებოდა მშვენიერი, რადგან: მისი ჰერეტიკა ერთბაშად ვერ განხორციელდებოდა და მჭკრეტელებს ჰერეტის გარეშე დაურჩებოდა ასეთი საგნის ერთობა და მთლიანობა, როგორც ეს მოხდებოდა, მაგალითად, რომ ცხოველს ათი ათასი სტადიონის სიდიდით ჰქონოდა. ამრიგად, როგორც უსულო სხეულებსა და ცხოველებს უნდა ჰქონდეთ გარკვეული სიდიდე, ხოლო ეს სიდიდე ადვილად განსაჰერეტი უნდა იყოს, სწორედ ასე ფიქსირდება უნდა ჰქონდეს გარკვეული სიგრძე, ხოლო ეს სიგრძე ადვილად დასამახსოვრებელი უნდა იყოს<sup>1</sup>.

ეს ადგილი არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ ძალიან საყურადღებოა. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვაძლევთ ჩვენ აქ სიტყვებს „ადვილად განსაჰერეტი“ და „ადვილად დასამახსოვრებელი“. რაც ადვილად არ არის განსაჰერეტი და დასამახსოვრებელი, ის მშვენიერიც არ შეიძლება იყოს<sup>2</sup> — ასეთია არისტოტელეს აზრი, რომელიც შევა შემდეგ კანტის ესთეტიკაში, სადაც მტკიცდება, რომ მშვენიერი საგანი არის საბაბი „zur bequemen Zusammenfassung des Mannigfaltigen zur Einheit“, და, როგორც ასეთს, მას ჰარმონიულ მოძრაობაში მოჰყავს ჩვენი შემეცნებითი ძალები<sup>3</sup>. თუ ასეთი იყო არისტოტელეს შეხედულება, მაშინ არ შეიძლება განა ვიფიქროთ, რომ ის სიამოვნება, რომელსაც ვაძლევს ჩვენ ხელოვნება, ნაწილობრივ მაინც იმით უნდა იყოს, არისტოტელეს აზრით, გამოწვეული, რომ ხელოვნების მიერ შექმნილი მხატვრული სახე ან ტიპი, რომელიც ბაძვის შედეგია, თავისებურად გვიადვილებს საგნების შემეცნებას და დამახსოვრებას? ასე, მაგალითად,

<sup>1</sup> Poet., 1450 p.

<sup>2</sup> Это—против теории формалистов, что условием эстетичности является трудность восприятия (теория «заторможенной формы». «острашения»). Жирмунский был прав, говоря, что условием эстетичности восприятия является его легкость (см. статью Жирмунского «К вопросу о форм. методе» в сборн. «Вопросы теории литературы»).

<sup>3</sup> Falkenberg, Geschn. d. neuer Philos., 374.

სოფოკლეს მიერ შექმნილი სახე ოდიპოსისა თავისებურად გვიადვილებს მის მსგავს რეალურ ადამიანთა შემეცნებას. თუ არისტოტელე მართლაც ასე ფიქრობდა, როგორც ჩვენ აქ ვიგულისხმეთ, მაშინ მას ხელოვნების ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებად ქვეყნის შეცნობის თავისებური გადავილება წარმოუდგენია და შემეცნების თავისებურ ეკონომიაში დაუნახავს ტიპიზაციის ერთ-ერთი ნიშანი. ამ თვალსაზრისით კი, ცხადია, ხელოვნების გამოცანად უნდა ეცნოთ ისეთი მიბაძვა ქვეყნისადმი, სადაც იგი წარმოდგება ჩვენს წინაშე არა ნაკუწ-ნაკუწად, არა ერთმანეთთან ყოველგვარ კავშირს მოკლებულ მოვლენათა უწყესრიგო, მახინჯ და უაზრო ქაოსად, არამედ მოწესრიგებულ, გაფორმებულ ან გალამაზებულ კოსმოსად. რამდენადაც კი, არისტოტელეს მეტაფიზიკის თანახმად, ქვეყანა მართლაც ასეთი მოწესრიგებული და მიზანშეწონილად აგებული მშვენიერი კოსმოსია და არა უგუნური და უშნო ქაოსი, იმდენად, მის ესთეტიკურ მოძღვრებაში ხელოვნების მთავარ გამოცანად *implicite* აღიარებული ყოფილა, რომ ხელოვნებამ ისე მიბაძოს ქვეყანას ან ისე წარმოდგინოს იგი, როგორც არის ეს ქვეყანა სინამდვილეში. ამაზე მეტი მხატვრულ რეალიზმს არა უთქვამს რა.

მსოფლიო არის მიზანშეწონილად აშენებული, მწყობრი და მშვენიერი სინამდვილე (მაკროკოსმოსი), ვინაიდან ის არის ცოცხალი ორგანიზმი, რომლის თითოეული ნაწილი ცოცხლობს მთელისათვის, ხოლო მთელი ცოცხლობს ნაწილებისათვის და სადაც, გოეთეს „ფაუსტის“ სიტყვებით რომ გამოვთქვათ არისტოტელეს აზრი,

Alles sich zum Ganzen webt,  
Eins in dem Anderen wirkt und lebt.

ჩვენ, ადამიანები, ათასგვარი გაჭირვებით შეწუხებულნი, ხშირად ვერ ვაძინებთ ამ სინამდვილის მშვენიერებას, მის სიცოცხლეს, რადგან არ გვყოფნის ძალა ჩვენს გარშემო მიმობნეულ თავმოყრილ წვრილმანებზე ავმალდეთ, ჩვეულებრივს ჩვენს წარმოდგენაში მსოფლიოს მთლიანი ჰარმონიული ორგანიზმი დამსხვრეულია წვრილმან და მკვდარ ნაწილებად. ხელოვნების დანიშნულებაა აგვამადლოს ამ წვრილმან-

ნებზე, ვამოგვიყვანოს მათი ქოტიური ლაბირინთიდან, აღადგინოს ჩვენს წარმოდგენაში მსოფლიოს ცოცხალი მთლიანობა და დაგვანახოს სინამდვილის მშვენიერება, მისი ჰარმონია და სიცოცხლე. სწორედ ამ მიზნით ბაძავს ხელოვნება საგნებს და ჰქმნის მხატვრულ სახეებს ან ტიპებს, რომლებიც გვაძლევენ საშუალებას მივხვდეთ, რომ ის, რაც ჩვენ გვაწუხებდა, არის მხოლოდ ნაწილი იმ დიადი და მშვენიერი ერთეულისა, რომელსაც კოსმოსი ეწოდება, და ამის წვდომით ვიგრძნობთ სულის დამამშვიდებელი ესთეტიკური სიამოვნება. ვინც შეიცნო საგანი, რომელიც მას აწუხებდა, და გაიგო, რომ ეს საგანი არის კოსმოსის ნაწილი და, მაშასადამე, რაღაც ზოგადი, კანონზომიერი და მიზანშეწონილი<sup>1</sup>, მას უკვე მოპოვებული აქვს საშუალება თავისი მწუხარებისაგან განთავისუფლებისათვის. ხელოვნებას აძულებს კაცი მსოფლიო კანონზომიერების ჰერმეტიკადე და ამით აძლევს მათ ესთეტიკურ სიამოვნებას. რამდენადაც კი მსოფლიოს კანონზომიერება შეადგენს ფილოსოფიური შემეცნების მიზანსაც, ამდენად ხელოვნება ენათესავენა ფილოსოფიას და სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება მას. ასეთია ის დასკვნა, რომელიც ბაძვის ცნების ანალიზიდან ლოგიკური აუცილებლობით გამომდინარეობს.

## § 2. განწმენდის ცნება არისტოტელეს მოძღვრებაში

ა. „განწმენდა“-ცნების ბიზური ინტერპრეტაცია

ზემოთ ჩვენ დავინახეთ, როგორ განავითარა არისტოტელემ ბაძვის იდეა და დაადგინა ტიპის ცნება, რომელმაც მისცა მას საშუალება წინააღმდეგობა გაეწია პლატონის ესთეტიკისათვის და დაეცვა ხელოვნება ფილოსოფიის აგრესიისაგან. მაგრამ ხელოვნების მიმართება ფილოსოფიასთან ირკვევა არისტოტელეს ესთეტიკურ მოძღვრებაში არა მხოლოდ ბაძვის ცნების, არამედ კათარზისის ცნების საშუალებით. ბერძნული სიტყვა *καθαρσις*, რომელიც წარმოდგება *καθαριον* ზმნიდან, ნიშნავს ქართულად „განწმენდას“. ამ

სიტყვას ძველს საბერძნეთში თავდაპირველად ჰქონდა რელიგიური მნიშვნელობა. იგი იხმარებოდა ბერძნულ მისტერიებში, სადაც ახლადმიღებულ წევრს რამდენიმე საფეხური უნდა გაეგლო, ვიდრე იგი ამ საიდუმლო რელიგიური საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრი გახდებოდა. პირველ საფეხურს ეწოდებოდა *καθαρσις* ან განწმენდა: ამით იგულისხმებოდა, რომ საიდუმლო რელიგიურ საზოგადოებაში მისაღები კაცი უწინარეს ყოვლისა უნდა განწმენდილიყო იმ ცოდვებისაგან, რომლებიც მას ჩაუდენია და აბინძურებდნენ მის სულს, რათა განწმენდილი და სპეტაკი სულით შედგომოდა საიდუმლოებას. ამავე დროს ტერმინი *καθαρσις* იხმარებოდა მედიცინაშიც. ამ სიტყვას ხმარობდა სახელგანთქმული ექიმი ჰიპოკრატე, ოღონდ არა რელიგიური, არამედ სამედიცინო მნიშვნელობით. ჰიპოკრატეს საექიმო ენაზე *καθαρσις* ეწოდებოდა არა სულის განწმენდას მის გამაბინძურებელ ცოდვებისაგან, არამედ სხეულის განწმენდას ავადმყოფობის გამოწვევ ნივთიერებისაგან: მაგალითად, სათანადო წამლის საშუალებით კუჭის განთავისუფლება მავნე ნაჭამისაგან იყო ჰიპოკრატესათვის „კათარზისი“. ამავე ცნების აღსანიშნავად დღეს მედიკოსები ხმარობენ ლათინურ სიტყვას „პურგაციას“<sup>1</sup>. ამრიგად, ჰიპოკრატესათვის „კათარზისი“ ნიშნავდა პურგაციას.

რელიგიური მისტერიებიდან და მედიცინიდან „კათარზისი“ გადავიდა ფილოსოფიურ ლექსიკონში. პითაგორული სკოლის ფილოსოფოსთა კვალად, ხშირად ხმარობს ამ ტერმინს პლატონი თავის თხზულებებში „ფედონი“, „სახელმწიფო“, „კრატილე“ და სხვაგანაც, ოღონდ უკვე არა რელიგიური და სამედიცინო, არამედ ვიწრო ეთიკური მნიშვნელობით. *Καθαρσις* ნიშნავს პლატონის ენაზე არა სულის გაწმენდას ცოდვებისაგან, ან სხეულის გაწმენდას მავნე ნივთიერებისაგან, არამედ სულის გაწმენდას იმ აფექტებისა ან ვნებებისაგან, რომლებშიც ახვევს სულს კაცის სხეული, სადაც სული დამწყვედელია კაცის სააქაო ცხოვრების განმავ-

<sup>1</sup> შტრ. H. Stebeck, Aristoteles, 1910, S. 123: «Die Kunst lässt allgemeine Gesetze und Werte erkennen».

<sup>1</sup> Purgare ნიშნავს ლათინურად „განწმენდას“. აქედან წარმოდგარა სიტყვა „პურგაცია“ (purgatio), რაც ნიშნავს კუჭის გაწმენდას.

ლობაში<sup>1</sup>. თანახმად პლატონის მოძღვრებისა, „კათარზისი“ ან სულის განწმენდა ვნებებისაგან არის სათნოების მიღწევა. სანამ კაცი არ არის ვნებებისაგან განწმენდილი და განთავისუფლებული, მას არ აქვს არც მამაცობა, არც სამართლიანობა, არც თავდაჭერილობა, არც სხვა რომელიმე სათნოება (ἀρετή), ვინაიდან იგი მოკლებულია ავტარკიას. ამიტომ ყოველი სათნოების მისაღწევად საჭიროა ვნებებისაგან სულის განწმენდა ან „კათარზისი“. აი, ასეთი ეთიკური მნიშვნელობით ესმის სიტყვა *καθάρσις* პლატონს; კათარზისი პლატონისათვის იგივეა, რაც სულის განწმენდა მისი გამაბინძურებელი ვნებებისაგან და ამ გზით სათნოების მოპოვება<sup>2</sup>.

ტერმინი *καθάρσις* შეთვისებული აქვს არისტოტელესაც, რომელიც ხმარობს მას როგორც „პოეტიკაში“, ისე „პოლიტიკაში“. მაგალითად, „პოეტიკის“ მეექვსე თავის დასაწყისში, სადაც მოცემულია ტრაგედიის განსაზღვრა, არისტოტელე წერს, რომ ტრაგედიას შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ვნებათა „კათარზისი“ სისრულეში მოყავს (δὲ ἐξ ἧσθε καὶ φθῖσι *περὶ νοσησθε τῶν τῶν τοιούτων παθημάτων καθάρσις*).

მაგრამ რა მნიშვნელობით ხმარობდა არისტოტელე ტერმინს „*καθάρσις*“, თანამედროვე მეცნიერულ ლიტერატურაში არ არის საბოლოოდ გარკვეული. ზოგიერთების აზრით, არისტოტელეს ესმოდა ტერმინი „კათარზისი“ ეთიკური მნიშვნელობით, — ისე, როგორც პლატონს „ფაიდონში“. ამ აზრის თანახმად, „კათარზისი“ იყო არისტოტელესათვის ზნეობრივი ფაქტი. ასეთი ინტერპრეტაციის მომხრეთა რიცხვი ბევრი იყო მე-17 — 18 საუკუნეებში. განსაკუთრებით დასასახელებელი არიან აქ პიერ კორნელი და გოტჰოლდ ლესინგი, რომლებიც ამტკიცებდნენ, რომ კათარზისი იყო არისტოტელესათვის ეთიკური ფაქტი, ე. ი. ადამიანის განწმენდა ისეთი ვნებებისაგან, რომლებიც გვაზიანებენ მორალურად, და ამ

<sup>1</sup> Phaedo, 67 e.

<sup>2</sup> Phaedo, 69 c. შედ. აგრეთვე Leges, 790 d., 2.

<sup>3</sup> Poet., 1449 b 26.

გზით ხელის შეწყობა როგორც ცალკე პიროვნების, ასე მთელი საზოგადოების ზნეობრივი გაუმჯობესებისათვის. მეორე ჯგუფის ინტერპრეტატორების აზრით, არისტოტელეს ესმოდა ტერმინი „კათარზისი“ არა ეთიკური, არამედ სამედიცინო, ან ბიოლოგიური მნიშვნელობით, — იმის მსგავსად, როგორც ესმოდა იგი ექიმ ჰიპოკრატეს ძველ საბერძნეთში. ამ ჯგუფის მთავარ წარმომადგენლად შეიძლება ჩაითვალოს ცნობილი ფილოლოგი იაკობ ბერნაისი, რომელსაც მეტად თუ ნაკლებად ეხმარებიან იბერვეგი, დერინგი, ტიურო, ვიან. ივანოვი და სხვ. ჩვენის აზრით, არცერთი ზემოხსენებული ინტერპრეტაცია არ არის სავსებით დამაკმაყოფილებელი: ჩვენ ვფიქრობთ, რომ არისტოტელეს კათარზისი არ შეიძლება გაგებულ იქნას არც ისე, როგორც ესმოდა კორნელს (ე. ი. ეთიკური მნიშვნელობით), და არც ისე, როგორც ესმოდა ბერნაისს (ე. ი. ბიოლოგიური მნიშვნელობით); ჩვენის აზრით, არისტოტელეს კათარზისი უნდა გაგებულ იქნას ესთეტიკური მნიშვნელობით: იგი იყო არისტოტელესათვის, უწინარეს ყოვლისა, არა ეთიკური და ბიოლოგიური, არამედ ესთეტიკური ფაქტი. როგორც სხვა შემთხვევაში, ისე აქაც არისტოტელე მოიქცა თავის ჩვეულების თანახმად: გადმოიღო პლატონის ტერმინი *καθάρσις*, მაგრამ ნაცვლად ეთიკური მნიშვნელობისა, რომელიც ჰქონდა ამ ტერმინს პლატონთან, მისცა მას სრულიად ახალი, ესთეტიკური მნიშვნელობა.

საფრანგეთის კლასიციტური დრამატურგიის დიდმა ოსტატმა პიერ კორნელმა მთელი გამოკვლევა უძღვნა არისტოტელის „პოეტიკას“. ნარკვევში „Discours sur le poème dramatique“ კორნელი ამტკიცებდა, რომ „კათარზისი“ არისტოტელეს ესმოდა როგორც ზნეობრივი ფაქტი, ე. ი. როგორც გაწმენდა ისეთ ვნებებისაგან, რომლებიც ზნეობრივად აზიანებენ კაცს და აქცევენ მას უზნეო და უთნო არსებად. ასეთი ვნებებია: შურიანობა, პატივმოყვარეობა, სიხარბე, სიძუნწე, უმადურობა, სიამაყე, სიავე და სხვ. პოეტური ნაწარმოები (განსაკუთრებით კი დრამა) ამორებს ადამიანს ამ ზნეობრივ ნაკლოვანებებს, წმენდს მას მათგან და ამ გზით ხელს უწყობს ადამიანის ზნეობრივ გაუმჯობესებას, მის მორალურ

გაჯანსაღებას. რა საშუალებით აღწევს პოეტი ამგვარ შედეგს? ძალიან მარტივად: იგი უჩვენებს ამა თუ იმ ვნებით შეპყრობილ კაცს მისი ვნების სურათს, ისე, როგორც სარკეში დანახვებზენ ხოლმე კაცს, რომ მას სახე გასერილი აქვს. მაგალითად, ამა თუ იმ პოეტმა, შენიშნა რა საზოგადოებაში გავრცელებულა პატივმოყვარეობა, დაისაზა მიზნად გაწმინდოს თანამოქალაქენი პატივმოყვარეობის ვნებისაგან: იგი წერს ამ მიზნით ტრაგედიას, სადაც გამოყავს გმირი, რომელიც პატივმოყვარეობის გამო იღუპება; ტრაგედიის მაყურებელი ხედავს ამ უბედურებას სცენაზე, მას აიტანს შიში, რომ შესაძლებელია ასეთივე უბედურება მასაც შეემთხვეს ცხოვრებაში და, რაკ მან იცის, რომ ეს უბედურება გამოიწვია პატივმოყვარეობის ვნებამ, მაყურებელი შეეცდება არ დანებდეს თვითონ ამ დამღუპველ ვნებას და, თუ ასეთი უკვე აქვს მას თავის გულში, ყოველგვარი ღონისძიება იხმაროს მის აღმოსაფხვრელად. ამრიგად, ტრაგედიაში ასახული პატივმოყვარეობა წმენდს მაყურებლის პატივმოყვარეობას, ტრაგედიაში ასახული შურიანობა წმენდს მაყურებელს შურიანობისაგან, ტრაგედიაში ასახული შიში წმენდს მაყურებლის შიშს და ტრაგედიაში ასახული სიბრალული წმენდს მაყურებლის სიბრალულს, ვინაიდან სიბრალულიც შეიძლება დამღუპველი აღმოჩნდეს, თუ იგი ზომას გადააჭარბებს. მოკლედ რომ ითქვას, კორნელის ინტერპრეტაციით, არისტოტელე ფიქრობდა, რომ ყოველი ვნება იწმინდება მისი მსგავსი ვნების ტრაგიკული ასახვით: მ ს გ ა ვ ს ი ი წ მ ი ნ დ ე ბ ა მ ს გ ა ვ ს ი თ. ზემოხსენებულ ნარკვევში კორნელი წერდა: „თანაგრძობა იმ უბედურებისადმი, რომელიც ჩვენს მოყვასს შეემთხვა, ბედებს ჩვენში შიშს, რომ ასეთივე უბედურება შესაძლებელია ჩვენც შეგვემთხვეს. ეს შიში იწვევს ჩვენს სურვილს, ავიცილინოთ თავიდან ამგვარი უბედურება. ეს სურვილი კი აჩენს ჩვენში მიდრეკილებას გაწმინდოთ, დაგაწყნაროთ, გავასწოროთ, კიდევ მეტი — აღმოვფხვრათ ის ვნება, რომელმაც უბედურება შეამთხვია იმ პირს, რომელიც ჩვენ შეგვეცოდა“<sup>1</sup>.

ამრიგად, პიერ კორნელის აპერეპეციაში „კათარზისი“ იყო არისტოტელესათვის ზნეობრივი გაუმჯობესება, ხოლო

ტრაგედიის მწერალი, რამდენადაც „კათარზისი“ შეადგენდა მის მიზანს, იყო მორალისტი, რომელიც, მეიგავარაკეს მსგავსად, თხზავდა დიდაქტიკურ ალეგორიებს და ზნეობრივ გაკვეთილს აძლევდა საზოგადოებას. ასეთი მორალისტურ-დიდაქტიკური მიზნით წერდა თავის ტრაგედიებს თვითონ კორნელი და, ვერ ამჩნევდა რა განსხვავებას თავის ისტორიულ ეპოქასა და არისტოტელეს ისტორიულ ეპოქას შორის, ფიქრობდა, რომ არისტოტელესაც ამგვარივე მორალისტურ-დიდაქტიკური შეხედულება ჰქონდა პოეზიაზე. მაგრამ ეს იყო კორნელის შეცდომა. სინამდვილეში არც ანტიკური ტრაგედიის ბუნებას, არც ტრაგედიის იმ თეორიას, რომელიც შექმნა არისტოტელემ ამ ანტიკურ ტრაგედიაზე დაკვირვების საშუალებით, არ შეეფერებოდა კორნელის ინტერპრეტაცია კათარზისის ცნებისა. ანტიკური ტრაგედია თავისუფალი იყო იმ ვიწრო მორალისტური დიდაქტიზმისაგან, რომელიც კორნელს და საზოგადოდ მე-17—18 საუკუნის ლიტერატურის წარმომადგენლებს (ვოლტერს, დასიეს და სხვ.) პოეზიის საგაღებულ თვისებად მიაჩნდათ.

მართალია, ესქილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს ტრაგედიები ღრმადაა გაედენთილი, მათი შემქმნელი პოეტების მორალური მსოფლმხედველობით და, ვინც სოფოკლეს ტრაგედიებს შეადარებს შექსპირის, გოეთეს, ალფიერის ან იბსენის ტრაგედიებს, იგი დაინახავს, რომ სოფოკლეს ტრაგედიები სულ სხვა მორალური იდეების მარაგს შეიცავენ, ვიდრე ახალი ევროპის ზემოდასახელებულ მწერალთა ტრაგედიება. მაგრამ ანტიკური დრამატურგებისათვის, ისე როგორც ახალი დროის ხსენებული დრამატურგებისათვის, ეს მორალური იდეები იყო მხოლოდ მასალა, რომლისაგანაც შენდებოდა მათი ტრაგედიები, და არა მიზანი, რომლის შეგნებული პრობაგანდისათვის საბერძნეთის დრამატურგი წერდა თავის ნაწარმოებებს, მით უმეტეს არ ჰქონდათ ამ მორალურ იდეებს იმ საგაღებულ ფორმის მნიშვნელობა, რომელიც ანტიკური საზოგადოების თვალსაზრისით გამოდგებოდა ტრაგედიის ღირსების საკმაო გასამართლებელ საბუთად, როგორც ეს ეგონათ კლასიციტური დრამატურგიის ადებტებს, რომელთა ნაწერებში ბოროტება აუცილებლად ისჯებოდა, ხოლო სათნოება ჯილ-

<sup>1</sup> P. Corneille, Discours de la tragédie (Oeuvres, t. I, p. 53, Hach.).

დოვლებოდა, რათა ამით დაკმაყოფილებული ყოფილიყო მაყურებლის მორალური შეგნება. ამიტომ შეუხაბამო იქნებოდა, რომ ტრაგიკული კათარზისი, რომელიც არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიის დამახასიათებელ ნიშანს შეადგენს, გავგო მას პიერ კორნელის მსგავსად, როგორც მაყურებელთა მორალური გაუმჯობესება, და ვფიქრობ, რომ ტრაგედიის დამწერი ავტორის პირდაპირს ან შეგნებულ მიზანს უნდა შეადგენდეს კეთილი ზნეობის დანერგვა საზოგადოებაში<sup>1</sup> და, მაშასადამე, მორალური დიდაქტიზმი ტრაგედიის სავალდებულო თვისებად უნდა ჩაითვალოს. პირიქით, არისტოტელემ მშვენივრად იცოდა, რომ დიდაქტიზმი ეწინააღმდეგება ხელოვნებას<sup>2</sup>, და თავის „პოეტიკაში“ საჭიროდ სცნო მიეცა მწერლისათვის სათანადო გაფრთხილება. „პოეტიკის“ მეცამეტე თავში არისტოტელე წერს, რომ სრულიადაც არ არის სავალდებულო, ტრაგედიაში ცუდი ზნეობის კაცი ისე იყოს წარმოდგენილი, „რომ იგი ბედნიერებიდან უბედურებაში ვარდებოდეს“<sup>3</sup>. იქვე იწუნებს არისტოტელე ისეთ ტრაგედიას, სადაც კეთილი ზნეობის გმირები ჯილდოდ ამ თავისი სიკეთისათვის აუცილებლად იღებენ ბედნიერებას. არისტოტელეს აზრით, ასეთი დიდაქტიკური მიზნით დაწერილი ტრაგედია მეტისმეტად მშრალი იქნებოდა: იგი ვერ მოახდენდა მაყურებელზე ძლიერ შთაბეჭდილებას, ვერ იმოქმედებდა მის გრძნობებზე, „ვერ გამოიწვევდა სიბრალულს“ (ე. ი. იმას, რასაც კარგად დაწერილი ტრაგედია აუცილებლად უნდა იწვევდეს), ვინაიდან, არისტოტელეს განსაზღვრით. „სიბრალული არის გრძნობა დაუმსახურებლად უბედურთა მიმართ“<sup>4</sup>. დიდაქტიკური პიესები ვერ აღეღვებენ საზოგადოებას, მათ აკ-

<sup>1</sup> «Цель художника есть идеал, а не правоучение» Русск. писат. о литературе 1, 114.

<sup>2</sup> Ф. Энгельс тоже восставал против дидактизма в поэзии, против шиллеровщины, превращения индивидов в простые рупоры «духа времени» и требовал от поэтов «большие шекспиризировать» (Тимофеев, теория лит., 25).

<sup>3</sup> Poet., 1453 a 1.

<sup>4</sup> Poet., 1453 a.

ლიათ ის ემოციონალურობა, რომელიც სავალდებულოა ყოველი პოეტური ნაწარმოებისათვის, — ასეთი იყო არისტოტელეს შეხედულება ამ საკითხზე.

ისიც უნდა ითქვას, რომ, პიერ კორნელისაგან განსხვავებით, არისტოტელე არ იზიარებდა აზრს, თითქოს მაყურებლის ყოველ ვნებას ტრაგედია წმენდს მსგავსი ვნების წარმოდგენით, რომ, მაგალითად, პატივმოყვარეობისაგან მაყურებლის განსაწმენდად საკმარისია, დრამატურგმა ჩაახედოს პატივმოყვარე კაცი ტრაგედიის სარკეში და უჩვენოს მას მისივე სახე. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ შურიანობისაგან მაყურებლის განსაწმენდად საჭირო იქნებოდა ტრაგედიაში შურიანობის დამღუპველი შედეგების წარმოდგენა, ხოლო უმადურობისაგან მაყურებლის განსაწმენდად უმადურობის დამღუპველი შედეგების წარმოდგენა. ასე შექანისტურად ესმოდათ ტრაგედიის ბუნება თვითონ კორნელს და ფრანგული კლასიციზმის დრამატურგებს, არისტოტელე კი ძალიან დაშორებული იყო ტრაგედიის ასეთ გულუბრყვილო გაგებას. იგი გარკვეულად წერდა, რომ ტრაგედია წმენდს მაყურებელს მისი აფექტებისაგან მხოლოდ ორი ვნების (სახელდობრ — სიბრალულისა და შიშის) აღძვრის საშუალებით. არისტოტელეს ამ სიტყვების თანახმად, მხოლოდ სიბრალულისა და შიშის აღძვრით წმენდს ტრაგედია პატივმოყვარეობას, შურიანობას, უმადურობას, ყინიანობას და ყოველს სხვა აფექტს, რომელიც გვაშორებს სათნოებას. მაშასადამე, ტრაგედიაში მოცემული მხატვრული სახე პატივმოყვარეობისა კი არ წმენდს მაყურებლის ხასიათში რეალურად მოცემული პატივმოყვარეობის ვნებას (ასე ფიქრობდა კორნელი, რომლის აზრით, მსგავსი იწმინდებოდა მსგავსით, და არა არისტოტელე), არამედ ტრაგედიის ცქერით მაყურებელში აღძრული რეალური ემოცია სიბრალულისა და შიშისა წმენდს მაყურებლის პატივმოყვარეობას, შურიანობას, უმადურობას, ყინიანობას და სხვა რეალურ ვნებებს. ე. ი. არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიამ სიბრალულისა და შიშის ცოცხალი ემოციები უნდა აღუძრას მაყურებელს: წინააღმდეგ შემთხვევაში უფრო ვერ გამოიწვევს კათარზისს ან განწმენდას, და, მაშასადამე, დრამატურგის მიერ წარმოდგენილი არა ყოველი სახე პატიუ-

მოყვარეობისა ივარგებდა პატივმოყვარეობისაგან მაყურებლის განსაწმენდად, არამედ პატივმოყვარეობის მხოლოდ ისეთი მხატვრული სახე, რომელსაც შეუძლია აღძრას მაყურებელში სიბრალულისა და შიშის რეალური ემოციები. არისტოტელეს სიტყვით, ტრაგედიის მაყურებელი თეატრში უნდა „ცახცახებდეს სიბრალულისა და შიშის ემოციებისაგან“<sup>1</sup> ხოლო ამ ემოციების აღსაძრავად სრულიადაც არ არის დრამატურგისათვის სავალდებულო ერთი რომელიმე ვნების ასახვა: სიბრალულისა და შიშის აღსაძრავად მაყურებელთა შორის დრამატურგს შეუძლია ასახოს ყოველგვარი ვნება და არა მხოლოდ პატივმოყვარეობა, მით უმეტეს არა მხოლოდ სიბრალული და შიში. ისე როგორც სიცილის გამოსაწვევად მაყურებელთა შორის არ არის სავალდებულო, რომ გმირი თვითონ იცინოდეს, და აღშფოთების გამოსაწვევად არ არის სავალდებულო, რომ თვითონ გმირი აღშფოთებული იყოს, სწორედ ამგვარად სიბრალულის გამოსაწვევად მაყურებელთა შორის არ არის საჭირო, რომ ტრაგედიაში ასახული იყოს გულჩვილი და სიბრალულის მქონე გმირი. პირიქით, შესაძლებელია, რომ სიბრალული, რომელიც აუსახავს თავის ტრაგედიაში დრამატურგს, სრულიადაც არ იწვევდეს სიბრალულის ვრძობას, და შიში, რომელიც აუსახავს დრამატურგს, არ იწვევდეს მაყურებელში შიშის რეალურ ემოციას (მოლიერის ჰარპაგონს ეშინია ქონება არ დაკარგოს. მაგრამ ჰარპაგონის შიში იწვევს მაყურებელთა არა შიშს, არამედ სიცილს. მეორე მხრით, ოტელო არ ტირის სცენაზე, მაგრამ მაყურებელი შეიძლება ცრემლებით გაივდოს). ყველაფერი ეს კარგად ესმოდა არისტოტელეს, და მის პოეტიკაშიც ამის შესაფერისად იყო ეს საკითხი გაშუქებული და არა ისე, როგორც ესმოდა იგი კორნელს, რომლის აზრით მაყურებლის განსაწმენდად ამა თუ იმ ვნებისაგან საქმარისია დახატო ეს ვნება ტრაგედიაში და შემდეგ უჩვენო იგი მაყურებელს, — ისე, როგორც სარკეში დაანახებენ ხოლმე კაცს მის გასვრილ სახეს. არისტოტელემ იცოდა, რომ ასე მარტივად და გულუბრყვილოდ როდი წყდება ხელოვნების ამოცანა, ვინაიდან აღვილად შესაძლებელია, რომ დრამაში მოცემულმა სურათმა

<sup>1</sup> Poet., 1453 ს.

სრულიადაც არ აღელვოს მაყურებელი, ხოლო მაყურებლის აღელვების გარეშე მხატვრულ ნაწარმოებს დაეკარგებოდა ყოველგვარი ეფექტი.

პოეზიის იმ გაგებას, რომელიც ჰქონდა არა მხოლოდ კორნელს, არამედ ფრანგულ კლასიციზმს საზოგადოდ, დიდი ბრძოლა გაუმართა დენი დიდროს თანამოაზრემ და სენტიმენტალური დრამის ოსტატმა ლესინგმა. მაგრამ, როგორც მთელმა სენტიმენტალურმა ლიტერატურულმა მიმართულებამ საზოგადოდ, ისე მისმა ბრწყინვალე წარმომადგენელმა ლესინგმა ვერ შესძლეს ფრანგული კლასიციზმის დიდაქტიზმის დაძლევა და სრული ლიკვიდაცია. ამიტომ მათთვის ძალაში დარჩა ჰორაციუსის პრინციპი, რომ პოეზიის მთავარ დანიშნულებას შეადგენს „*mares castigare*“, და თავის პოეტურ მოღვაწეობასაც ამ პრინციპზე აგებდნენ. ცნობილია, რომ ლესინგის დრამატული პიესები დიდაქტიზმის ნიშნის ქვეშ ამყოფებიან, და ყოველი მისი დრამა ამა თუ იმ მორალურ დებულების მკვერმეტყველურ პროპაგანდას ისახავს მიზნად: „ბრძენი ნათანი“ ებრძვის სარწმუნოებრივ ფანატიზმს და ქადაგებს რელიგიურ ტოლერანტობას, „ემილია ვალოტი“ კი დაწერილია იმ მიზნით, რათა გრაფ აპიანის სახით სამარცხვინო ბოძზე გააკრას პოლიტიკურად დაქსაქსული გერმანიის წვრილფეხა მთავართა ტირანია და კულტურულად ჩამორჩენილს გერმანულ საზოგადოებაში გაავრცელოს პიროვნების ხელუხლებლობის რევოლუციური იდეა. რომ დიდი მხატვრული წარმატება ამ დიდაქტიზმისაგან ლესინგის პიესებს არ შეუძენიათ, ეს კარგად იცოდნენ არა მხოლოდ რევოლუციის მოწინააღმდეგეებმა, არამედ რევოლუციის მომხრეებმაც (მაგალითად, ჰანრიხ, ჰაინემ)<sup>2</sup>. მაგრამ ეს სხვა საკითხია.

ლესინგის პოეტურ პრაქტიკას შეეფერებოდა მისი პოეტური თეორია. თავის „ჰამბურგულ დრამატურგიაში“ ლესინგი წერდა: „პოეზიის ყოველი სახე ვალდებულია ჩვენს ზნეობ-

<sup>1</sup> «Divertir pour instruire», utile dulci.

<sup>2</sup> იხ. ჰაინეს ხარკვევი რომანტიკული სკოლის შესახებ გერმანიაში. კანტაჟ არ მოსწონდა ლესინგის „ბრძენი ნათანი“. იხ. К. Финер, Иммануил Кант, II, 285.

ჩივ გაუმჯობესებას ემსახუროს. სამწუხაროა, თუ ამას სჭირდება კიდევ დამტკიცება, და კიდევ მეტად უფრო სამწუხაროა, თუ არსებობენ ისეთი პოეტები, რომლებიც ამაშიც კი დაეჭვებული არიან“<sup>1</sup>.

ფასაგებია აქედან, რომ ლესინგმაც ვერ დასძლია არისტოტელეს „კათარზისის“ ის დიალექტიკურ-მორალისტური ინტერპრეტაცია, რომელსაც იძლეოდა კორნელი და რომელიც ასე ეწინააღმდეგებოდა ვიწრო დიდაქტიზმისაგან თავისუფალსა და არისტოტელეს მეშვეობით გათვითცნობიერებულს ანტიკურ ტრაგედიას. ყველაფერი ეს კარგად გვიხსნის ირ განმარტებასაც, რომელიც „ჰამბურგულ დრამატურგიაში“ მისცა ლესინგმა ტრაგიკული კათარზისის ცნებას: ლესინგი ვერ ვახსენებდა ტრაგიკული კათარზისის მორალისტური ინტერპრეტაციის ფარგლებს. ასეთი ინტერპრეტაცია კი იყო არა ახალი სიტყვა ლესინგისა, არა ნაბიჯი წინ არისტოტელეს „პოეტიკის“ ევროპული აპყრეპაციის ისტორიაში, არამედ ტრადიციით მიღებული მემკვიდრეობა. ლესინგმა ბევრი რამ გააკეთა არისტოტელეს „პოეტიკის“ სწორი გაგებისათვის. მან გაფანტა სქელი ბურუსი, რომელიც არისტოტელეს ამ უკვდავ ნაწარმოებს ფრანგულმა კლასიციზმმა შემოახვია. მაგრამ ზოგი რამ არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ლესინგისათვისაც გაუგებარი დარჩა. ასეთი გაუგებრობა იყო უეჭველად, როდესაც ლესინგი ამტკიცებდა, რომ „კათარზისი“ ან განწმენდა. რომელსაც, არისტოტელეს აზრით, უნდა აღწევდეს ტრაგედია, ისაა, რომ ტრაგედია აუმჯობესებს მყურებელთა ზნეობას და აქცევს მათ მორალურად საღ ადამიანებად. განწმენდა ვნებათა სათნოებებად გადაქცევაში მდგომარეობს. („diese Reinigung in nichts anderem beruht, als in Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“), — წერდა ლესინგი „ჰამბურგულ დრამატურგიაში“ (78 სტატია) და ცდილობდა ვრცლად განემარტა ის მექანიზმი, რომელიც ასეთ სასწაულს აკეთებდა.<sup>2</sup> როგორც ეს განმარტება, ისე ლესინ-

<sup>1</sup> Лессинг, Гамбургская драматургия, 1935, стр. 285.  
<sup>2</sup> ლესინგის ამ განმარტებით, არისტოტელეს ის შეხედულება უნდა სჭონოდა, რომ ვნება მხოლოდ მაშინ არის ცუდი, როდესაც ზომას აჭარბებს: ან ძალიან დიდია, ან ძალიან მცირე. ამიტომ ვნებებს სჭირდება არა

ჯის ძირითადი დებულება, რომ ტრაგიკული კათარზისი არისტოტელეს ესმოდა, როგორც მორალური გაუმჯობესება, კარგად შეეფერებოდა იმ პოზიციას, რომელიც ეჭირა თვითონ ლესინგს ევროპული ლიტერატურის ისტორიულ ვითარებაში; მაგრამ არისტოტელეს შეხედულებას ტრაგიკულ კათარზისზე ისინი არ შეეფერებოდნენ, და ამიტომ საჭირო იყო მათი დაძლევა. ამ ისტორიული ამოცანის შესრულება წილად ზვდათ იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს და ფრიდრიხ შილერს. როგორც გერმანული რომანტიზმის პოეტები,<sup>1</sup> ისინი, ჰერდერის ძლიერი გავლენით, ებრძოდნენ ამ ვიწრო მორალისტურ დიდაქტიზმს, რომელიც ფრანგულმა კლასიციზმმა დააკანონა ლიტერატურაში, და ფიქრობდნენ უფრო ფართო შექსპირისეული შეხედულება დაემყარებინათ პოეზიაზე. ფილოსოფიური საფუძველი ამისათვის შილერმა იპოვა კანტის

სრული აღმოფხვრა, არამედ ზომიერ კალაპოტში ჩაყენება (მეტრიოპათია). არ არის საჭირო შიშის სრული გაძევება, ვინაიდან შიშის ყოველგვარ განცდას მოკლებული კაცი ზეს დაემსგავსებოდა. მაგრამ არ ვარგა გადაჭარბებული შიშინაობაც, ისე რომ კაცს ყველაფერი აშინებდეს. საჭიროა ზომა, ე. ი. არც სიმბდაღე და არც შიშის სრული უგრძობლობა. სწორედ ასეთი ზომიერი ვნება არის ყოველი სათნოება, და, მაშასადამე, აყენებს რა მყურებლის ვნებებს ზომიერ კალაპოტში, ტრაგედია აქცევს მათ სათნოებებად. აი, ამას ნიშნავდა, ლესინგის გაგებით, ტრაგიკული კათარზისი არისტოტელეს „პოეტიკაში“.

<sup>1</sup> რომანტიზმი აღებულია აქ ფართე გაებით, არა პედანტურად. როგორც კოვანს ესმის, 1 ტ., 315. შდრ. Брандес, 350, 335, 337 — რომანტიზმი უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე რომანტიკული სკოლა. რომანტიკულ სკოლაში შედიან შლეგელები, ნოვალისი, ტიკი, პოფმანი. „სიმღერა როლანდზე“ რომანტიკულ სკოლას არ დაუწერია, მაგრამ ის რომანტიკულია. გოეთე არ ეკუთვნოდა რომანტიკულ სკოლას, მაგრამ — გი რომანტიკოსი იყო. Гуманизм в период свой сознательности — это романтика самой чистой росы“, სწერდა ალექსანდრე ვესელოვსკი. (Лит. энци. II, 198). ჰერდერზე ეციტლინი ამბობს: „романтик Гердер“. Лит. энци. т. 7 с. 271. См. Брокгауз-Ефрон. Энци. сл. Романтизм. 3-й. ტურგენევი წერდა: Фауст Гете является самым репичительным выражением романтизма, хотя это имя вошло в моду гораздо позже (сочин. т. 12, стр. 224) „Виднейшие представители романтизма Байрон, Гюго, Лерте, Шиллер“, — (Поспелов, Теория литер. 1940, 235).

Романтизм древнее романтической школы Тика и Новалиса.

ტრანსცენდენტალურ იდეალიზმში. იმანუილ კანტის გავლენით შილერი ბევრს მუშაობდა ესთეტიკის პრობლემებზე და ამ თემაზე რამდენიმე მეცნიერული ნარკვევიც ეწერა („Das Wesen der tragischen Kunst“, „Ueber das Pathetische“, „Ueber die naive und sentimentale Dichtung“, „Ueber die aesthetische Erziehung“).

ამ ესთეტიკური შინაარსის მეცნიერულ წერილებში შილერი გამოდის იმ ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ, რომელიც მისცა არისტოტელეს ტრაგიკულ კათარზისს ლესინგმა და მასზე ადრე კორნელმა. შილერის აზრით, ტრაგედიის ავტორს არ შეიძლება თავის უშუალო და შეგნებულ მიზნად ჰქონდეს ზნეობის გაუმჯობესება დასახული, ვინაიდან ასეთი მიზანი საზოგადოდ არ აქვს პოეზიას. მართალია, პოეზიას შეუძლია გააუმჯობესოს როგორც ცალკეული პიროვნების, ისე მთელი საზოგადოების ზნეობა, და ყოველი ჰუმანიტარი პოეზია ნამდვილად აღწევს ასეთს შედეგს. მაგრამ ეს არის ჰუმანიტარი პოეზიის აუცილებელი შედეგი და არა ის შეგნებული მიზანი, რომელსაც პოეტი უშუალოდ უნდა ემსახურებოდეს. პოეზიის უშუალო მიზანი არის თვითონ პოეზია, და თუ რომელიმე პოეტს ეს დაავიწყდება, მაშინ იგი დაიწყებს ფსევდოკლასიკოსების მსგავსად, მოსაბეჭრებელი ალეგორიების წერას და ვერავითარ ზემოქმედებას ვერ მოახდენს ჩვენს ზნეობაზე. ასეთი შეხედულება პოეზიაზე მიუყენა შილერმა არისტოტელესაც და სცადა გაეგო მისი „პოეტიკა“ ამ შეხედულების პოზიციიდან. აქედან კი ცხადია, რომ შილერს უნდა უარეყო ტრაგიკული კათარზისის ის დიდაქტიკური ინტერპრეტაცია, რომელიც წამოაყენა კორნელმა და შემდეგ დაიცვა ლესინგმა.

ეთანხმებოდა შილერს ამ საკითხში გოეთეც, რომელსაც ცხოველი მიწერ-მოწერა ჰქონდა შილერთან არისტოტელეს „პოეტიკის“ შესახებ. 1797 წელს, არისტოტელეს „პოეტიკის“ გერმანული თარგმანის გამო, გოეთე წერდა შილერს: „მე ძალიან გახარებული ვარ, რომ ჩვენ სწორედ კარგ დროს გავშალეთ არისტოტელეს ნაწარმოები. ყოველი წიგნი პირველად მხოლოდ მაშინ არის ნაპოვნი, როდესაც იგი გაგებულა. მე ძალიან კარგად მაგონდება, რომ 30 წლის წინ ეს თარგმა-

ნი წავიკითხე, მაგრამ ამ ნაწარმოების აზრი სრულიად ვერ გავიგე“<sup>1</sup>. ამ ბარათის დაწერის დროს კი გოეთე ფიქრობდა, რომ მას უკვე სწორად ესმოდა არისტოტელეს „პოეტიკა“. ისტორიამ გამოარკვია შემდეგ, რომ არც მაშინ ჰქონდა გოეთეს სავსებით სწორი წარმოდგენა არისტოტელეს „პოეტიკაზე“. მაგრამ იგი უეჭველად მართალი იყო, როდესაც შილერთან ერთად ეწინააღმდეგებოდა ფრანგულ კლასიციზმს და პოეზიის იმ მორალისტურ-დიდაქტიკურ გაგებას, რომელიც კლასიციზმსა და სენტიმენტალიზმს ახასიათებდა. შილერის მსგავსად, გოეთესაც შეუძლებლად მიაჩნდა, რომ არისტოტელეს რსეთივე ვიწრო მორალისტური შეხედულება ჰქონოდა პოეზიაზე, როგორც კორნელის და ფრანგული კლასიციზმის სხვა პოეტებს. ამიტომ გოეთემ სცადა იმგვარი ინტერპრეტაცია მიეცა არისტოტელეს „კათარზისისათვის“, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა როგორც კორნელის, ისე ლესინგის ინტერპრეტაციას. გოეთე დაეთანხმა კორნელის, ისე ლესინგს იმ აზრში, რომ „კათარზისი“, რომელიც, არისტოტელეს „პოეტიკის“ მიხედვით, უნდა ახასიათებდეს ტრაგედიას, ნიშნავს ზნეობრივ განწმენდას, ზნეობრივ გაუმჯობესებას. მაგრამ იგი ფიქრობდა, რომ არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად ამ ზნეობრივ გაუმჯობესებას განიცდიან არა ტრაგედიის მაყურებელნი, როგორც ეს კორნელისა და ლესინგს ეგონათ, არამედ ტრაგედიის მოქმედი პირობები ან გმირები. ტრაგედიაში წარმოდგენილი გმირები დიდი აფექტებით არიან გამსჭვალული. ისინი იტანჯებიან ამ აფექტების გამო, და სწორედ ეს ტანჯვა წმენდს ტრაგედიის გმირებს აფექტებისაგან და აჯანსაღებს მათ ზნეობრივად. მაყურებელი კი შორიდან უცქერის ამ ზნეობრივი გაუმჯობესების პროცესს, რომელიც სცენაზეა წარმოდგენილი, და ესთეტიკურად ტკბება. ამ ესთეტიკურ სიამოვნებაზე შეტს ტრაგედია უშუალოდ არაფერს აძლევს მაყურებელს, და მეტი რამ, არისტოტელეს „პოეტიკის“ თანახმად, ტრაგედიას არც მოეთხოვება; მაშასადამე, არ მოეთხოვება მაყურებელთა ზნეობრივი გაუმჯობესებაც, ვინა-

<sup>1</sup> Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, 1910, S. 365. ციტირებულია ნოვოსადსკის ნარკვევიდან.

იდან არისტოტელეს შეხედულებით (როგორც იგი ეს-  
მოდა გოეთეს), ტრაგედია იმ განზრახვით როდი იწე-  
რება, რათა საზოგადოების ზნეობაზე იმოქმედოს და  
მაყურებელთა ნებისყოფა გააუმჯობესოს: როგორც პოეზიის  
ყოველი ქმნილება, ტრაგედია იწერებოდა საბერძნეთში  
მხოლოდ იმ მიზნით, რათა ესთეტიკური შთაბეჭდილება მო-  
ეხდინა მაყურებელზე და არა ეთიკური. ე. ი. პოეზიის მიზა-  
ნი იყო არა ზნეობა, არამედ თვითონ პოეზია: პოეზია თვი-  
თონ იყო თავისი თავის მიზანი, და სხვა მიზანი გარეშე ამი-  
სა პოეზიას არ ჰქონდა. როგორც თვითმიზანი, პოეზია  
ძველ საბერძნეთში იყო თავისუფალი პოეზია, ხოლო სა-  
ბერძნეთის პოეტი იყო თავისუფალი პოეტი, რომელიც  
მე-17—18 საუკუნეების ფრანგი პოეტებისაგან განსხვავებით,  
არც მეფეს ემსახურებოდა და არც მის სასახლეს. ეს კარ-  
გად იცოდა არისტოტელემ და ამიტომ მას, გოეთეს აზრით,  
არ შეეძლო ეთქვა, რომ პოეზიის მიზანს შეადგენს მაყუ-  
რებელთა ზნეობრივი გაჯანსაღება. თუ კი, მიუხედავად ამი-  
სა, არისტოტელემ თავის „პოეტიკაში“ მაინც დაწერა, რომ  
ტრაგედიის მიზანს შეადგენს „კათარზისი“, რომელიც გოეთეს  
აზრითაც სწორედ ზნეობრივ გაუმჯობესებას ნიშნავდა, ეს,  
გოეთეს ინტერპრეტაციით (ამ ინტერპრეტაციას მიემხრო ჰეგე-  
ლიც), იმნაირად უნდა იქნა გაგებული, რომ არისტოტელე  
გულისხმობდა იქ არა მაყურებლის. არამედ ტრაგედიის  
მოქმედი პირების ან გმირების ზნეობრივ გაუმჯობესებას<sup>1</sup>.

დადებითი ხასიათის მრავალ თვისებასთან ერთად გოეთეს  
შეხედულებას არისტოტელეს „პოეტიკაზე“ ჰქონდა შეცდო-  
მებიც. როგორც ეს ღღეს გარკვეულია გოეთე უმკველად ცდი-  
ბოდა, როდესაც ამტკიცებდა, რომ არისტოტელეს „პო-  
ეტიკის“ თანახმად, კათარზისს ან ტრაგიკულ განწყობდას  
ვნებებისაგან განიცდიან ტრაგედიის გმირები და არა მა-  
ყურებლები. მართლაც და, „პოეტიკაში“ ნათლად არის ნათ-  
ქვამი, რომ კათარზისს ან განწყობდას იწვევენ შიშისა და სიბრა-  
ლულის გრძნობები; თუ ამ კათარზისს განმცდელი სუბიექტე-

ზი იყვნენ ტრაგედიის გმირები, მაშინ აუცილებელი იქნებოდა,  
რომ ტრაგედიის ყოველი გმირი სიბრალულსა და შიშის  
შქონე პერსონაჟად ყოფილიყო სცენაზე წარმოდგენილი: წი-  
ნააღმდეგ შემთხვევაში, რას უნდა გამოეწვია ვნებებისაგან მა-  
თი განწყობდა ან კათარზისი? მაგრამ არისტოტელეს არ შეეძ-  
ლო არ სცოდნოდა, რომ ამ გარემოებას სრულიადაც არ ჰქო-  
ნდა ადგილი სინამდვილეში, და არსებობდა ძველ საბერძნეთ-  
ში მრავალი პირველხარისხოვანი ტრაგედია, რომლის გმირე-  
ბი არც შიშით იყვნენ შეხებული და არც სიბრალულით; მი-  
უხედავად ამისა, კათარზისი მაინც ხორციელდებოდა. ვისი  
კათარზისი? ცხადია, არა ტრაგედიის გმირების, არამედ მაყუ-  
რებლების.

როდესაც აშკარა შეიქნა, რომ გოეთეს განმარტება კათარ-  
ზისის ცნებისა არ არის მართებული<sup>1</sup>, და არისტოტელეს სი-  
ტყვების ფილოლოგიურად სწორი გაგების თანახმად ტრაგე-  
დიის განუყრელ ნიშანს შეადგენს არა გმირის, არამედ მაყუ-  
რებლის განწყობდა, საჭიროდ იქცა ტრაგიკული კათარზი-  
სის ახალი ინტერპრეტაცია. ერთი ასეთი ინტერპრეტაცია  
მიაწოდა ევროპულ საზოგადოებას იაკობ ბერნაისმა 1857  
წელს გამოკვლევაში „Grundzüge der verlorenen Abhan-  
dlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie“.  
შეიძლება ითქვას, რომ ბერნაისმა ეპოქა შექმნა არისტოტე-  
ლეს „კათარზისის“ ევროპული ანერცეპციის ისტორიაში.  
მან გადაჭრით უარყო ტრაგიკული კათარზისის ის დიდაქტი-  
კურ-მორალისტური ინტერპრეტაცია, რომელსაც იზიარებდნენ  
არა მხოლოდ კორნელი და ლესინგი, არამედ გოეთეც, და სცა-  
და დაემტკიცებინა, რომ ტერმინი „კათარზისი“ არისტოტე-  
ლეს „პოეტიკაში“ სრულიადაც არ ნიშნავს ზნეობრივ გაჯან-  
საღებას და, მაშასადამე, არისტოტელეს „პოეტიკა“ არ ესმო-  
დათ სწორად არა მარტო კორნელის და ლესინგს (ე. ი. კლა-  
სიციზმისა და სენტიმენტალიზმის მწერლებს), არამედ გოეთე-  
საც (ე. ი. რომანტიკული<sup>2</sup> მიმართულების პოეტს).

სამწუხაროდ, ჩვენ არ გვქონდა ხელში ბერნაისის ზემო-

<sup>1</sup> Zeller, II, II, 773, 2.

<sup>2</sup> გოეთე იყო რომანტიკოსი თუმცა არ იყო რომანტიკი, ე. ი. რომან-  
ტიკული სკოლის პოეტი, ჰერდერი იყო უკვე რომანტიკოსი.

<sup>1</sup> Goethe, Nachlese zu Arist. Poet. (Sämtl. Werke, 1807, B. XXIX,  
S. 9. f. შტრ. Zeller, II, II, 773.

ხსენებული გამოკვლევა, რომელიც ბიბლიოგრაფიულ იშვი-  
ათობას წარმოადგენს. ამიტომ იძულებული გავხდით ბერნა-  
ისის შეხედულებათა დასახასიათებლად დავმყარებოდით ცე-  
ლერის, იბერვეგის და ეისლერის გადმოცემებს<sup>1</sup>. როგორც ამ  
გადმოცემებიდან ჩანს, ბერნაისის განუახლებია კათარზისის ის  
რელიგიურ-თერაპევტიკული გაგება, რომელიც გავრცელებ-  
ული იყო ძველი საბერძნეთის მისტიკურად განწყობილსა  
და სამედიცინო წრეებში, და მიუწერია ეს გაგება არისტო-  
ტელესათვისაც. უეჭველია, ერთი მხრით, ანტიკური ტრაგე-  
დიის გენეტიკური კავშირი რელიგიურ კულტთან (ბერძნული  
ტრაგედია ხომ დიონისეს კულტიდან წარმოიშვა), ხოლო  
მეორე მხრით, არისტოტელეს ბიოგრაფიული კავშირი ასკლე-  
პიადების სამედიცინო წოდებასთან, ერთგვარს საბაბს წარ-  
მოადგენდნენ ბერნაისის თეორიისათვის. მაგრამ აქ უფრო  
კონკრეტული ხასიათის მიზეზებიც მოქმედებდნენ: ჯერ კი-  
დეც 1830 წელს სახელგანთქმულმა ფილოლოგმა ბეკმა<sup>2</sup> წამო-  
აყენა მოსაზრება, რომ „კათარზისი“ არისტოტელეს ესმოდა  
მედიცინაში პურგაციის მსგავსად. მაგრამ ამ მოსაზრებას არ  
გამოუწვევია დიდი ყურადღება, სანამ ბერნაისმა ზემოხსენე-  
ბულს თავის გამოკვლევაში არ სცადა უფრო ენერგიულად  
და ვრცლად დაესაბუთებინა კათარზისის ახალი გაგება. თა-  
ვისი ინტერპრეტაციის დასახაზუთებლად ბერნაისმა გამო-  
იყენა უმთავრესად არისტოტელეს „პოლიტიკა“, რომლის  
მერვე წიგნში „კათარზისის“ შესახებ მეტია ნათქვამს, ვიდ-  
რე „პოეტიკაში“. მართალია, „პოლიტიკაში“ საუბარია იმ კა-  
თარზისზე, რომელსაც იწვევს მუსიკა და არა ტრაგედია. მაგ-  
რამ, ბერნაისის აზრით, არსებითი ხასიათის განსხვავება მუსი-  
კალურ და ტრაგიკულ კათარზისს შორის არისტოტელეს არ  
უნდა ჰქონოდა დაშვებული, და მთელი განსხვავებაც ის იყო,

<sup>1</sup> Zeller, II, II, 775, 778. Ueberweg, I, 420 f. Eisler, Wörterbuch,  
der philosoph. Begriffe, I, 623. ბერნაისის წინამორბედად ითვლება  
E. Egger (Карпеев, 112); ზოგ რამეში გაუსწრო მას ბარტელემი სენტ-  
ილერმაც.

<sup>2</sup> Boeckh, A. Энциклопедия и методология филологических наук.  
Киев, 1817, Reinach Introduction dans la philologie, Мандес, О зада-  
чах филол., — Журн. «филолог. образование», 1897, т. XII.

რომ ერთ შემთხვევაში კათარზისი ხორციელდებოდა მუსიკის  
შაშუალებით, ხოლო მეორე შემთხვევაში ტრაგედიის საშუ-  
ალებით. ამიტომ ბერნაისმა შესაძლებლად ჩასთვალა გადა-  
უტანა ტრაგიკულ კათარზისზე ის ნიშნები, რომლებიც არის-  
ტოტელემ მუსიკალურ კათარზისს მიაწერა „პოლიტიკაში“. ბერნაისის  
ინტერპრეტაცია, მეტად თუ ნაკლებად, გაიზიარა  
მრავალმა გამოჩენილმა მეცნიერმა — მათ შორის ღერინგმა  
და იბერვეგმა.

ამ ინტერპრეტაციის მიხედვით, კათარზისი, რომელსაც  
აღწევს ხელოვნება, ნიშნავს არისტოტელეს აზრით არა ზნე-  
ობრივ გაუმჯობესებას, არამედ ვნებათა მიერ დამძიმებულ და  
დაავადებულ სულის განთავისუფლებას ამ ვნებებისაგან, რა-  
რასაც შედეგად მოსდევს სულის შემსუბუქება, გაჯანსაღება და,  
ამ შემსუბუქებისა და გაჯანსაღების სასიამოვნო გრძნობა<sup>1</sup>.  
თეატრი არის თავისებური კლინიკა, დრამატურგი არის ექიმი,  
ხოლო ტრაგედია არის ის წამალი, რომლითაც უნდა ვნებით  
დაავადებული სული განიკურნოს. მოდის რა თეატრში, მაცუ-  
რებელს მოაქვს თან სული, რომელიც დამძიმებულია სხვა-  
დასხვა ვნებით: მედიდურობით, შიშით, რისხვით, ავზორცი-  
ანობით, შურით, პატივმოყვარეობით. როგორც საზოგადო-  
ებისათვის მავნებელი და ამორალური მოვლენები, ჩვეულებ-  
რივ ცხოვრებაში ეს ვნებები დათრგუნვილი არიან განსჯის

<sup>1</sup> იბერვეგის გადმოცემით, ბერნაისის ინტერპრეტაციის თანახმად კა-  
თარზისი იყო არისტოტელესათვის «eine Befreiung des mit den Affekten  
behafteten von denselben», «eine erleichternde Entladung bleibender  
Gefühlsdispositionen (der Furchtsamkeit, Mitleidigkeit usw)». თვითონ  
იბერვეგის გაგებით კი, კათარზისი იყო არისტოტელესათვის «eine zeit-  
weilige Wegschaffung, Ausscheidung, Aufhebung der jedesmaligen  
Affekte (der Furcht, des Mitleids usw.)». см. Ueberweg-Prächter,  
Grundriss der Gesch. der philos. des Alterthums, S. 420 f. შდრ.  
ამას ეგუერის აზრი: «По Аристотелю, каждый аффект уже су-  
ществует в глубине нашей души. Сдерживаемый внутри нас, он  
бы вызывал расстройство; возбуждение, вызываемое музыкою  
или пьесой, открывает ему выход, а это именно очищает душу.  
ослепчая ее» (ციტ. კარნევეის დასახ. ნაშრ., 112). ღერინგს ესმის კათარ-  
ზისი, როგორც «Erregung von Lust durch sollicitation zweier an sich  
mit verbundenen Affekten»

საშუალებით და ვერ ბედავენ გარეთ გამოჩენას. მაგრამ ისინი მაინც ბუდობენ სულში მალულად და ამძიმებენ მას: უშლიან ზელს სულის თავისუფალ მუშაობას, განსაკუთრებით კი სწავლას, ცოდნის შექმნას. ბუნება მოითხოვს ამ ვნებებისაგან სულის განტივრთვას, და თვითონ სულსაც აქვს ამის მოთხოვნილება. მაგრამ საკუთარი ძალით კაცი ვერ ახერხებს ამას და მიდის თეატრში, რათა იპოვოს იქ ხსნა თავისი ვნებებისაგან, მოიშოროს თავიდან ის, რაც მის სულს ამძიმებს და აუბედურებს. სწორედ ამისათვის არის თეატრიც დანიშნული: თეატრი სჭირდება მაშვრალთ, ტანჯულთ, გაუბედურებულთ, და არა ბედნიერთ, არა იმთ, ვისაც მსუბუქი და ვახარებელი სული აქვს, ვისაც არაფერი არ ამძიმებს, არაფერი არ აწუხებს. ღმერთებს თეატრი არ დასჭირდებოდათ და ისინი ვერავითარ სიამოვნებას ვერ ნახავდნენ თეატრალურ წარმოდგენაში: თეატრი ადამიანებს სჭირდებათ, რადგან მათ საშუალო ადგილი უჭირავთ ყოვლისშემძლე ღვთაებასა და გრძნობების მიერ დამონებულ პირუტყვებს შორის.

როგორ ასრულებს თეატრი თავის უანიშნულებას? როგორ ათავისუფლებს იგი მწყურებელს იმ ვნებებისაგან, რომლებიც თეატრში თან მოჰყვება და რომლისაგან განთავისუფლება ცუდი სწყურია? რამდენადაც გვესმის, ბერნაისის ინტერპრეტაციით ამის შესახებ არისტოტელეს ასეთი შეხედულება უნდა ჰქონოდა: თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი ტრაგედია აღიზიანებს მწყურებლის ვნებებს, რომლებიც მანამდე განსჯის მიერ იყვნენ დათრგუნვილი. შიში, სიბრაღული, რისხვა და სხვა აფექტები, რომლებიც მწყურებელში მიუჩეხბული იყვნენ. ტრაგედიის ცქერის დროს მოდიან მოძრაობაში. მწყურებელი ზედავს თეატრში მსახიობთა თამაშს და, უცქერის რა ტრაგედიის გმირას შიშს, სიბრაღულს, პატივმოყვარეობას, თვითონაც განიცდის შიშს, სიბრაღულს, პატივმოყვარეობას და ამით იწმინდება ამ ვნებებისაგან. მწყურებელი ცხოვრობს თეატრში გრძნობის ინტენსიური ცხოვრებით. რომელსაც იგი მოკლებული იყო სახლში, სადაც მას უხდებოდა ცხოვრება არა ფერადი და ცოცხალი გრძნობით, არამედ უფერული და მშრალი განსჯით, თუმცა გრძნობით ცხოვრების დიდი მოთხოვნილება ჰქონდა. რაც ჩვეულებრივმა ცხოვრებამ ვერ

მისცა კაცს, იმას პოულობს იგი თეატრში, ე. ი. პოულობს ფხიზელი განსჯით დათრგუნვილ ვნებათა აძორავებას; და სწორედ ეს მოძრაობა აძლევს გაღვიძებულ სულს ხალისსა და სიხარულს. ტრაგედიის ცქერა არამც თუ მოხსნის ვნებას განსჯის მიერ ამოღებულ ლაგამს, არამედ აღიზიანებს და აძლიერებს ამ ვნებას, რომელიც, პოულობს რა გამოსავალს, მოდის მოძრაობაში და ამ მოძრაობასთან ერთად კიდევაც იხარჯება, იღვება, იცლება, რის გამო სული თავისუფლდება ან იწმინდება ვნებისაგან და გრძნობს სიამოვნებას. როგორც ექიმი დაავადებულ ეუჭს წამლის საშუალებით აღიზიანებს და აიძულებს გამოადგოს. გარეთ ის მავნე ნივთიერება, რომელიც იწვევდა დაავადებას, სწორედ ამგვარად დრამატურგიც არჩენს დაავადებულ სულს, ამშვიდებს მას და აღუდგენს დარღვეულ წონასწორობას. ტრაგედიის საშუალებით იგი აღიზიანებს სულს და აიძულებს გამოდგნოს ის ვნება, რომელიც ამძიმებდა სულს და იწვევდა მის დაავადებას. დამშვიდება და წონასწორობის აღდგენა იმ ზიანისაგან, რომელსაც აყენებს სულს ვნებები, — აი რა იყო, ბერნაისის ინტერპრეტაციით, ტრაგიკული კათარზისი არისტოტელესათვის, ის *καθαρσις τῶν παθημάτων*, რომელიც ტრაგედიის მიზანს შეადგენს.<sup>1</sup>

ბერნაისის ამ ინტერპრეტაციაში ბევრი საგულისხმო აზრია მოცემული. ბერნაისი მართალია, როდესაც იგი იმიჯნება იმ მორალისტურ-დიდაქტიკური ინტერპრეტაციისაგან, რომელსაც უწინ აძლევდნენ არისტოტელეს კათარზისს. მოწონების ღირსია აგრეთვე ის აზრი, რომ თეატრი ადვიტებს და აძლიერებს მწყურებლის გრძნობებს, რომ ტრაგედიის ცქერის დროს კაცი ცხოვრობს გრძნობის ინტენსიური ცხოვრებით და არა მშრალი განსჯით, ცხოვრობს გულით და არა თავით, და აი ამ გულით ცხოვრებას აქვს თავისი უფლებები, რომლის

<sup>1</sup> Сущности катарсиса состоит в возбуждении аффектов с целью их разряджения, «повышение аффекта и последующее его разряджение». ასე ესმის ტრონსკის კათარზისი (Ист. англ. лит., 188, 187).

<sup>2</sup> შდრ. ამას პლატონის ნათქვამი, რომ თეატრში ჩვენ თავისუფლებას ვაძლევთ ჩვენს გრძნობებს, იხ. ზემოთ, გვ. 48.



ი, სადაც თავს იყრის მრავალი მაცურებელი და ერთსა და იმა-  
 ე ტრაგედიას თამაშობენ ყველა მაცურებლისათვის, აზრს  
 ქნებოდა მოკლებული, ანდა შესაძლებელი უნდა ყოფილი-  
 რაღაც პლუტონის ჩეკების მაგვარი ერთი ისეთი ტრა-  
 გედიის დაწერა, რომელიც აღძრავდა ყველა მაცურებლის  
 ყველა შესაძლებელ ვნებას, ე. ი. შიშს, სიბრალულს, სიძულ-  
 ელს, უმადურობას, შურიანობას, პატივმოყვარეობას, მედი-  
 ურობას და სხვებსაც. მაგრამ არისტოტელე ეწინააღმდე-  
 გება ასეთი ახირებული ტრაგედიის საჭიროებას, ვინაიდან იგი  
 არკვეულად წერს, რომ ტრაგედია აღძრავს მაცურებელთა  
 ორის მხოლოდ ორ ვნებას, სიბრალულსა და შიშს, და ამ ორი  
 ვნების აღძვრით იწვევს კათარზისს, ე. ი. წმენდს მაცურე-  
 ბელს ვნებებისაგან. ერთს კი არ წმენდს, არამედ ყველა მაცურ-  
 ბელს, და ერთი ვნებისაგან კი არ ათავისუფლებს, არამედ  
 ყველა ვნებისაგან. ცხადია, რომ ასეთი რამ შეუძლებელი  
 ვნებოდა, თუ ზემომოყვანილი ინტერპრეტაციის თანახმად  
 ა თუ იმ კონკრეტული ვნებისაგან განსაწმენდად საჭიროა,  
 რომ ტრაგედიამ იგივე ვნება აღუძრას მაცურებელს.  
 დაბოლოს, ბერნაისის ინტერპრეტაციის სასარგებლოდ არ  
 ტყველებს შემდეგი მოსაზრებაც: როდესაც არისტოტელე  
 ლა, რომ ტრაგედია აღწევს კათარზისს მაცურებელთა-  
 ორის სიბრალულისა და შიშის აღძვრის საშუალებით, მას  
 ზნად ჰქონდა ტრაგედიის სპეციფიკური თვისების  
 ნიშნა, ვინაიდან ფრაზა *δι ἐξουσίας δὲ τῆς ψυχῆς*  
*τῆς τῶν τοιοῦτων ἀμφιφοῦν* („შეწყალებისა და  
 შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან  
 წმენდა სისრულეში მოჰყავს“) არის ტრაგედიის  
 განსაზღვრების ნაწილი, რომელსაც იძლევა არის-  
 ტელე „პოეტიკაში“<sup>1</sup>. ბერნაისი ცდილობს მოგვაწო-  
 ოს ტრაგიკული კათარზისის ახსნა-განმარტება და გვე-  
 ნება, რომ არისტოტელეს აზრით სიბრალულისა და შიშის  
 აღძვრის საშუალებით იწმინდებიან ტრაგედიის წარმოდგენის  
 ოს იგივე სიბრალული და შიშიო. მაგრამ აქ არ შეიძლება  
 დაისვას ასეთი კითხვები: განა სიბრალულსა და შიშს მხო-

ლოდ ტრაგედია იწვევს კაცში? განა პოეზიის სხვა დარგს (მა-  
 გალითად, პოემას) არ შეუძლია სიბრალული და შიში აღძრას?  
 მაგრამ პოეზიასაც რომ თავი დავანებოთ, განა რეალური სი-  
 ნამდვილე ან ბუნება, რომლის მიბაძვაც არის. არისტოტელეს  
 აზრით, პოეზიის ყოველი ქმნილება, არასოდეს არ აღვიძებს  
 სიბრალულსა და შიშს? ცხადია, რომ უარყოფითი პასუხების  
 გაცემა ამ კითხვებზე შეუძლებელია, ვინაიდან როგორც პო-  
 ეზიის სხვა დარგის ქმნილებას, ისე რეალურ სინამდვილესაც  
 აქვს ძალა აღძრას კაცში სიბრალული და შიში, და არისტო-  
 ტელეს არ შეეძლო ეს არ სცოდნოდა. განა სიბრალულს არ იწ-  
 ვევს ჰომეროსის „ილიადაში“ სურათი, სადაც აღწერილია,  
 თუ როგორ ევედრება გულზვიად აქილეუსს მოხუცებული  
 პრიამე, დაუბრუნონ საკვარელი შვილის. ჰექტორის, გვამი?  
 „ჩემი შვილის მკვლელის ხელს ვეამბო-  
 რებო“, — თავდახრილი ლულულებს გაუბედურებული მა-  
 შა, და მკითხველსაც გული სიბრალულით ევსება. განა ასე-  
 თივე სიბრალულს არ იწვევს მნახველთა შორის ლაოკონის  
 ქანდაკება, სადაც გენიალურად არის გამოსახული ადამიანის  
 ტანჯვა? განა სიბრალული არ იგრძნობო კრეზის მიმართ სპარსე-  
 თის მბრძანებელმა კიროსმა, როდესაც მოისმინა ამ უბედუ-  
 რი მფეთის თავგადასავალი? მაშ, რაკი სიბრალული და შიში  
 ტრაგედიის გარეშეც გვხვდება ხოლმე, საჭიროა გაიცეს პასუ-  
 ხი კითხვაზე, თუ რა მოსაზრებით შეეძლო არისტოტელეს  
 ეთქვა, რომ სიბრალული და შიში შეადგენენ ტრაგედიის  
 იმ დამახასიათებელ თვისებას, რომელსაც შედეგად მოაქვს  
 კათარზისი. უამისოდ გაურკვეველ დარჩებოდა არისტო-  
 ტელეს შეხედულება ტრაგიკულ კათარზისზე. ბერნაისის  
 მიერ მოწოდებული ინტერპრეტაცია კი (რამდენადაც ჩვენ  
 მას ზემოდასახელებული წყაროებიდან ვიცნობთ) არ იძლე-  
 ვა ამომწურავ პასუხს ჩვენს მაერ დასმულ კითხვაზე. ამი-  
 ტომ ბერნაისის ინტერპრეტაცია, მართალიც რომ იყოს  
 ბევრს მუხლში, არ შეიძლება არისტოტელეს პოეტური მოძ-  
 ღვრების სრულიად დამაკმაყოფილებელ ინტერპრეტაციად  
 ჩაითვალოს და ამ მოძღვრების ახალი ინტერპრეტაციის  
 საჭიროება გააუქმოს. სწორედ ამ ახალმა ინტერპრეტაციამ  
 პასუხი უნდა გასცეს იმ მთავარ კითხვაზე, რომელიც ბერნა-

<sup>1</sup> Poef, 1449 b.

ისმა უპასუხოდ დატოვა, და გაგვაგებინოს, თუ რაში გამო-  
 იხატებოდა, არისტოტელეს მოძღვრებით, სიბრაღულისა და  
 შიშის გრძნობებისადმი ტრაგედიის ს პ ე ც ი ფ ი კ უ რ ი  
 მიმართება, ე. ი. რით განსხვავდებოდა იგი ერთი მხრით, ხე-  
 ლოვნების სხვა დარგების მიმართებისაგან, ხოლო, მეორე  
 მხრით, ყოველდღიური რეალური სინამდვილის მიმართებისა-  
 გან. კითხვის უკანასკნელ ნაწილზე პასუხმა უნდა გაარკვიოს  
 განსხვავება რეალური სინამდვილისაგან, ხოლო კითხვის პირ-  
 ველ ნაწილზე პასუხმა ტრაგედიის განსხვავება ხელოვნების  
 სხვა დარგებისაგან.

### ბ. „განფხენდა“-ცნების შინაარსი

ტრაგედია აღწევს მაყურებელთა განწმენდას სიბრაღუ-  
 ლისა და შიშის აღძვრით — წერს არისტოტელე<sup>1</sup>. მაგრამ რა  
 არის სიბრაღული? სიბრაღული არის ტანჯვა ტანჯვის მიმართ  
 ან თანატანჯვა. მე წარმოვიდგინე ან შევიცახი, თუ რო-  
 ვორ იტანჯება ესა თუ ის არსება, და ამის გამო თვითონაც  
 ვიტანჯები, — აი ამას ეწოდება სიბრაღული ან შეწყალება<sup>2</sup>.  
 რა არის შიში? სიბრაღულის მსგავსად, შიშიც არის ტან-  
 ჯვა ტანჯვის მიმართ ან თანატანჯვა. ოღონდ სიბრაღული-  
 საგან განსხვავებით, შიშის შემთხვევაში ტანჯვას იწვევს  
 წარმოდგენა (ცოდნა, ცნობა) არა რეალურ ტანჯვაზე, არამედ  
 შესაძლებელ ტანჯვაზე ან ისეთ ტანჯვაზე. რომელიც მოსა-  
 ლოდნელია, აწმყოში არ არის მოცემული, მაგრამ მომავალში  
 მოხდება. მაგალითად, მე შევიცანი, რომ მე ან ვისმე სხვას  
 მოელის მომავალში ტანჯვა, და ახლაც ამის გამო ვიტან-  
 ჯები, — აი ამას ეწოდება შიში<sup>3</sup>. როგორც ვხედავთ, სიბრა-  
 ლული და შიში ემსგავსებიან ერთმანეთს: ორივე თანატან-  
 ჯვა ან ტანჯვის შეცნობის გამო გაჩენილი ტანჯვაა, რო-  
 მელიც შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ შემეცნების (წარ-

მოდგენის, რეპრეზენტაციის) უნარით აღჭურვილ არსებას ან  
 სუბიექტს. რასაც შემეცნების, წარმოდგენის ან რეპრეზენ-  
 ტაციის უნარი არა აქვს (ასეთ საგნად ან ობიექტად მაჩინათ,  
 ჩვეულებრივ, ქვა, ხე, ზოგიერთ შემთხვევაში კი პირუტყვიც,  
 რომელიც თავის თავშია ჩაკეტილი და არაფერს არ წარმო-  
 იდგენს, არაფერს არ გადაიტანს თავისთავად არსებობის სფე-  
 როდან სხვის შეგნებაში არსებობის სფეროში), იმას არ შეიძ-  
 ლება სიბრაღული და შიში ჰქონდეს: არც ქვას, არც ხეს,  
 არც ჭიას, ჩვეულებრივ, არ მივაწერთ სიბრაღულისა და  
 შიშის განცდის უნარს<sup>1</sup>, ვინაიდან ვგულისხმობთ, რომ  
 მათ არ აქვთ წარმოდგენის, რეპრეზენტაციის, შემეცნების  
 ნიჭი. რამდენადაც სიბრაღული და შიში არის ტანჯვაზე  
 წარმოდგენით ან ცნებით გამოწვეული ტანჯვა, მათი სა-  
 განი შეიძლება იყოს ან ამ განცდათა სუბიექტი, ან ამ სუ-  
 ბიექტის გარეშე მყოფი არსება: მე შემიძლია მეცოდე-  
 ბოდეს ჩემი თავი, ე. ი. ვატანჯებოდე იმ ტანჯვაზე წარ-  
 მოდგენით, რომელიც მე მტანჯავს<sup>2</sup>, მაგრამ მე შემიძლია

<sup>1</sup> პანიკური შიში, რომელიც პირუტყვთა დამახასიათებელ განცდად  
 ითვლება, არის არა ნორმალური შიში, არამედ მისი ხაზღვარი. იგი არის  
 რეფლექსური მოძრაობა, რომელიც არ გულისხმობს შემეცნებას, შეგნე-  
 ბას: ერთი დამფრთხალი ცხვარი გარბის, ამის დანახვისას სხვებიც გარ-  
 ბიან, მაგრამ თვითონაც არ იციან, რატომ გარბიან. ინვლისელ ფსიქოლოგ-  
 თა ტერმინოლოგია რომ ვიხმაროთ, შიში არის რეპრეზენტატიური ფენო-  
 მენი, პანიკური შიში კი მხოლოდ პრეზენტატიური ფენომენია, რომელიც  
 შეგნების (წარმოდგენის) გარეშე მიმდინარეობს შეად. Г. Спенсер —  
 Основания психологии, IV, § 423.

<sup>2</sup> ვთქვათ, მე მტანჯავს თითის ტყვილი. თუ მე, გარდა თითის ტყი-  
 ვილისა, რომელსაც შეიძლება პრეზენტატიური განცდა ეწოდოს, განვიცდი  
 ახალ ტანჯვას იმ წარმოდგენისაგან ან იმ ცნობისაგან, რომ მე თითის ტყი-  
 ვილის გამო ვიტანჯები, აი ამ ახალი ტანჯვის შესახებ, რომელსაც უნდა  
 რეპრეზენტატიური განცდა ეწოდოს, იტყვიან, რომ მე ვებრაღება ჩემი  
 თავი. ამრიგად, საკუთარი თავის ვებრაღება რთული განცდა ყოფილა  
 და იგი იშვიათად გვხვდება ცხოვრებაში. იმ დროს, როდესაც მე ვანვი-  
 ცდი თითის ტყვილს, თითქმის შეუძლებელია, რომ მე, გარდა ამისა,  
 მქონდეს ჩემი თავის სიბრაღულიც მაგრამ, როდესაც მე მომავალზე ვხედავ,  
 რომ ოდესღაც მქონდა თითის ტყვილი და ვიტანჯებოდი, და ეს მოგო-  
 ნება გამოიწვევს ჩემს ახალ ტანჯვას, აი ეს უკანასკნელი ტანჯვა იქნება  
 თანატანჯვა ან სიბრაღული ჩემი თავისადმი. ასეთი სიბრაღული გულის-

<sup>1</sup> Poet., 1449 b 27.

<sup>2</sup> შტრ. Arist., Rhetor., 1385 b 13: εστω δὲ ελεος λυπη τις ἐπὶ φησινο-  
 μων κακῶν.

<sup>3</sup> შტრ. Arist., Rhet., 1382 a 21: εστω δὲ φοβος λαπτεις ἐκ φαυτα-  
 τας μᾶλλον κακῶν.

მებრალეობდეს სხვა ვინმე, ე. ი. ვიტანჯებოდე იმ ტანჯავს, წარმოდგენით, რომელიც სხვას ტანჯავს. ანალოგიურად, მე შემიძლია მეშინოდეს ჩემი თავისათვის (ე. ი. ვიტანჯებოდე იმ ტანჯავზე წარმოდგენით, რომელიც მე მომელის), მაგრამ მე შემიძლია მეშინოდეს სხვისათვის (ე. ი. ვიტანჯებოდე იმ ტანჯავზე წარმოდგენით, რომელიც სხვას მოელის).

აი, ეს ნათესაობა სიბრალულსა და შიშს შორის (ე. ი. ის გარემოება, რომ სიბრალული და შიში გულისხმობენ წარმოდგენას) იყო, ალბათ. ჩვენი შეხედულებით, იმის ერთ-ერთი საფუძველი, რომ არისტოტელემ ტრაგედიის ნიშნად ორივე ეს გრძნობა ჩასთავალა, რათა ეთქვა, რომ ტრაგედია იწერება მხოლოდ ისეთი მაცურებლისათვის, ვისაც აქვს წარმოდგენის (ან რეპრეზენტაციის) ნიჭი და შეუძლია ამის გამო სიბრალული და შიში განიცადოს. ვინც კი თავის თავში არის ჩამწყვედული და გონებრივი განუვითარებლობის გამო სუბიექტის დონემდე არ ასულა, იგი ტრაგედიის ცქერისათვის არის მომწიფებული, და ტრაგედიის ყურებაც დიდ სიამოვნებას ვერ მიანიჭებს<sup>1</sup>. აქედან გასაგებია, თუ რატომ ფიქრობდა არისტოტელე, რომ მოზარდი თაობისათვის თეატრი არ არის შესაფერისი. ჰეგელი ლაპარაკობდა იმ შინაურ პირუტყვებზე, „welche alle Töne der Musik mit durchgehört haben, an deren Sinn aber das Eine, nämlich die Harmonie dieser Töne nicht gekommen ist“. არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრების თანახმად კი შეიძლებოდა ისეთ ადამიანთა შესახებ ლაპარაკი, რომლებზედაც ვერავითარი ტრაგედია ვერ მოახდენდა შთაბეჭდილებას მათი გონებრივი განუვითარებლობის გამო.

ხმობს განვითარებულ პიროვნებას, რომელსაც უკვე აქვს წარმოდგენა თავის „მე“-ზე. თავის თავისადმი სიბრალულზე უფრო მარტივი და ხშირი მოვლენაა სიბრალული სხვისადმი.

<sup>1</sup> ეთანხმება ამ აზრს კანტი, როდესაც ამბობს, რომ ესთეტიკური განცდა არის სპეციფიკური ადამიანური მოვლენა, რომელსაც საჭიროებს როგორც გრძნობით, ისე გონებით დაჯილდოებულ არსებას. ცხოველს, რომელსაც აკლია გონება, არ შეიძლება ჰქონდეს ესთეტიკური განცდა. თანამედროვე ავტორები წერენ „სიმპათიურ წარმოსახვის“ ნიჭზე, რომლის გარეშე შეუძლებელია ესთეტიკური განცდა (Овсянко-Куликовский, Сочин., 1, 135).

ამრიგად, სიბრალული და შიში შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ სუბიექტს, რამდენადაც ის არის წარმოდგენის უნარით აღჭურვილი არსება; ხოლო ობიექტს, რომელიც სუბიექტის დონემდე არ ასულა და წარმოდგენის უნარს მოკლებულია, არც სიბრალული შეიძლება ჰქონდეს და არც შიში. მაგრამ, რაკი ტრაგედია მხოლოდ სიბრალულისა და შიშის აღძვრის საშუალებით იწვევს კათარზისს, ამიტომ ცხადია, რომ ტრაგიკული კათარზისი შეიძლება განიცადოს მხოლოდ სუბიექტმა, რომელსაც აქვს „მე“, და ტრაგედია, მხოლოდ ასეთი სუბიექტისათვის არის დანიშნული.

მაგრამ სიბრალულისა და შიშის განცდისათვის (ტრაგიკული კათარზისის განცდისათვის) საჭიროა არა მხოლოდ შესაფერისი სუბიექტი ან ტრაგედიის მაცურებელი, არამედ სათანადოდ მოწოდებული მასალაც. როგორც ზემოთ აღინიშნა, სიბრალული და შიში არიან თანატანჯვები ან ტანჯავზე წარმოდგენის საშუალებით გამოწვეული ტანჯვები. მაგრამ ტანჯვა ხომ იგივეა, რაც დაშლისა და დაღუპვის სუბიექტური ან ფსიქიკური განცდა. რამდენადაც ყოველი საგანი, რომელიც არსებობს ბუნებაში, წარმავალია, დაღუპვაც ყოველი საგნის ხვედრია. იღუპება კლდე, რომელიც ნელ-ნელა იფიტება და ჰკარგავს თავის რაობას. იღუპება მცენარე, რომელიც თახდათან ბერდება და ხმება. იღუპება ნადირი, რომლის თითოეული ახალი ნაბიჯი არის სიკვდილთან დაახლოება. იღუპება კაცი, ვინაიდან არც კაცი არის, არასტოტელეს აზრით, მარადიული. ამრიგად, ბუნებაში ყოველ ნაბიჯზე ვამჩნევთ დაღუპვის მოვლენებს. მიუხედავად ამისა, ჩვეულებრივს ჩვენს ცხოვრებაში სიბრალულისა და შიშის გრძნობებს ჩვენ არ განვიცდით დაღუპვის ამ მოვლენათა უმკარავლესობის მიმართ. რატომ? იმიტომ, რომ ამ მოვლენათა განმცდელი საგნები ჩვენ არ მიგვაჩნია სუბიექტებად და მათ დაღუპვაში ვერ ვამჩნევთ ამ დაღუპვის სუბიექტურს ან ფსიქიკურ განცდას, ე. ი. ტანჯვას, იქ კი, სადაც ტანჯვას ვერ ვამჩნევთ, არც სიბრალულის განცდა გვაქვს და არც შიშისა. ამიტომ არამცთუ არ გვებრალება კლდე, ხე, ნადირი, არამედ კაციც კი იშვიათად გვებრალება ხოლმე, ვინაიდან კაცსაც კი იშვიათად ვუდგებით როგორც სუ-

პიექტს. ყოველდღიურ ცხოვრებაში კაცი არის ჩვენი წარ-  
მოდგენისათვის ისეთივე ობიექტი, ისეთივე საგანი ან ნივთი,  
როგორც ყოველი სხვა ობიექტი, და ჩვენი მიდგომაც  
მის მიმართ იმდაგვარია, როგორც ყოველი სხვა საგნის  
მიმართ. თუ ყოველ სხვა საგანზე წარმოდგენა არის ჩვენი  
ბიოლოგიური არსებობის შენარჩუნების პრაქტიკული ინტე-  
რესის ფუნქცია<sup>1</sup>, ასეთივე ხასიათს ატარებს ჩვენი წარ-  
მოდგენა ჩვენს გარშემო რეალურად არსებულ ადამიანთა  
უმრავლესობაზე. თუ ჩვენი წარმოდგენა ობიექტზე ექ-  
ვემდებარება სარგებლობის პრინციპს და ობიექტის ზედა-  
პირზე დაცურავს, ხოლო მის სიღრმეში ან მის არსებაში  
არ იჭრება, ასეთსავე ხასიათს ინარჩუნებს ჩვენი წარმოდგე-  
ნა ჩვენს გარშემო არსებულ ადამიანთა უმრავლესობაზე:

ჩვენ ვამჩნევთ ამ ადამიანებში მხოლოდ ზედაპირულს, მხოლოდ  
გარეგნულ მხარეს, რომელსაც რაიმე დამოკიდებულება  
აქვს ჩვენს პრაქტიკულ ინტერესთან<sup>2</sup>, ჩვენი საკუთარი  
არსებობის შენარჩუნებასთან; ხოლო მათ შინაგან არსებაში,  
მათ სულში, არ ვიხედებით და არც კი ვფიქრობთ იმაზე, რომ  
ამ ადამიანებს აქვთ თავისი შინაგანი არსება. ყოველ-  
დღიურს ცხოვრებაში ადამიანთა უმრავლესობა ისახება ჩვენს  
წინაშე უცხო და უსულო მანქანებად, მერყევ ლანდებად,  
რომელთა სინამდვილე ჩვენთვის ზოგჯერ მთლად სარწმუნო  
არც კი არის, თითქო გვეძინოს და სიზმარში გვესმოდეს  
მათი ფუსფუსი. სხვანაირი მიდგომა ადამიანთა უმრავლე-  
სობისადმი ჩვეულებრივს ჩვენს ცხოვრებაში სენტიმენტა-  
ლიზმად ან გრძობათა აღვირაბსნილობად მიგვაჩნია, და  
ზოგჯერ იძულებული ვართ შეგნებულად ვებრძოლოთ ასეთ  
სენტიმენტალიზმს, რადგან ამას მოითხოვს ჩვენი პრაქტი-  
კული ინტერესი. ან სად გვეყოფოდა სულიერი ენერგია  
იმისათვის, რათა ყოველდღიურს ცხოვრებაში ჩვენს პრაქტი-  
კულ ინტერესზე ავმადლებულიყავით და გარშემო არსე-

ბულ ადამიანებში დაგვენახა ჩვენი ძმები, ჩვენსავით სუ-  
ლიერი სუბიექტები, რომლებიც ჩვენს მსგავსად იტანჯებიან  
ცხოვრებაში. შეუძლებელია, რომ ყველაფერი ეს მშვენიერ-  
რად გათვალისწინებული არ ჰქონოდა პლატონის მოწაფე  
არისტოტელეს და სრულიად გასაგებია, რომ მან სიბრა-  
ლულისა და შიშის განცდები ტრაგედიის თავისებურებად  
გამოაცხადა და ამით პოეზია ყოველდღიურს  
ჩვენს ცხოვრებას დაუპირისპირა. საქმე ის  
კი არ არის, რომ ყოველდღიურს ჩვენს ცხოვრებაში სიბრა-  
ლულისა და შიშის მოვლენებს სრულებით არ ჰქონდეს

ადგილი: ამის თქმა არ იყო საჭირო, და არისტოტელესაც  
არ უთქვამს; საქმე ის არის, რომ, არისტოტელეს აზრით,  
ტრაგედიაში მოცემულია რაღაც ისეთი თვისება, რომელიც  
სწორედ იმისათვის არის დანიშნული, რათა ოსტატუ-  
რად გააღვიძოს მაყურებელთა შორის სიბრალულისა და ში-  
შის განცდები, და არა ისე, როგორც ეს ხდება ჩვეულებ-  
რივს სინამდვილეში, პრაქტიკულ ცხოვრებაში. ან ბუნებაში  
ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. თუ ჩვენ გავიგეთ,  
რა არის ეს „რაღაც თვისება“, მაშინ გავიგებთ იმასაც, თუ  
რა საშუალებით აღწევს, არისტოტელეს აზრით, ტრაგედია  
მაყურებელთა კათარზისს და რა არის თვით ეს კათარზისი.  
თავისთავად ცხადია, რომ ეს რაღაც თვისება იმ მოვლენა-  
თა არეში ვეძიოთ, რომლებითაც თეატრალურ სცენაზე გათა-  
მაშებული ტრაგედია განსხვავდება ჩვენი პრაქტიკული ცხოვ-  
რებისაგან ან რეალური სინამდვილისაგან ე. ი. ბუნების ფაქ-  
ტებისაგან. რაში მდგომარეობს ეს განსხვავება? რა თქმა უნ-  
და, იმაში, რომ ტრაგედია არის არა რეალური სინამდვილე,  
არამედ ამ რეალური სინამდვილისადმი მიბაძვა. სწორედ იმი-  
ტომ ახერხებს ტრაგედია სიბრალულისა და შიშის ოსტატუ-  
რად აღძვრას მაყურებელში და ამ გზით კათარზისის გამოწ-  
ვევას, რომ ტრაგედია არის ხელოვნების ქმნილება და,  
როგორც ასეთი, იგი ბაძავს სინამდვილეს, ბაძავს ბუნების

<sup>1</sup> იხ. ამ დებულების განვითარება ვ. ჯემსის „ფსიქოლოგიაში“,  
თ. XXII.

<sup>2</sup> ჩვენს ნებისყოფასთან — იტყოდა შოპენჰაუერი. იხ. მისი სტატია  
«Мысли об интеллекте вообще» (Афоризмы и максимы, I)

ასახვა — არის ამგვარი მნატურული მიბაძვის თავისებურება<sup>1</sup>. სწორედ ამ სპეციფიკას უნდა შეეფერებოდეს ტრაგედის შინაარსი და აღნაგობა. ტრაგედის მწერალმა იმნაირად უნდა წარმოადგინოს გმირები და ამ გმირების ცხოვრება, რომ მათ ჰქონდეთ ძალა სიბრალოული და შიში გამოიწვიონ მაცურებელში, ვინაიდან ტრაგედია არის სიბრალოული და შიშის ხელოვნება, სიბრალოული და შიშის აღძვრის ოსტატობა, და იგი მხოლოდ მაშინ არის კარგად დაწერილი და სცენაზე კარგად გათამაშებული, როდესაც თავისი დანიშნულების შესაფერისად მთელს თეატრს სიბრალოულისა და შიშისაგან ააცახცახებ<sup>2</sup>, ჟრუანტელს მოგვრის. ვინ გააკეთებდა ამას, თუ არა ხელოვანი? მართალია, სიბრალოულის გამოიწვევი მოვლენები ჩვენ გვხვდება რეალურ სინამდვილეშიც, მაგრამ გვხვდება იშვიათად და ჩვენი განზრახვისაგან დამოუკიდებლად. რეალურ სინამდვილეში ჩვენ ხომ განზრახ ვერ შევამთხვევდით ცოცხალ კაცს უბედურებას მხოლოდ იმ მიზნით, რათა სხვებს ამ რეალურად გაუბედურებული კაცის ცქერი-საგან ეგრძნოთ სიბრალოული: ეს იქნებოდა, ლოგიკურად შეუძლებელი ექსპერიმენტი თუ არა, საშინელი ბარბაროსობა. მართალია, ამ საშინელი ბარბაროსობის მსგავსი რამ ხდებოდა შემდეგ რომის ცირკში, სადაც გლადიატორებს ახოვინებდნენ ერთმანეთს, რათა ასეთი სასახაობის ცქერით გაერთოთ რომის მოქალაქენი, მაგრამ იქ არავითარ სიბრალოულს არ ჰქონდა ადგილი: პირიქით, გლადიატორი იყო ცირკის მაცურებლისათვის ორფეხა მხეცი და არა უბრალების ღირსი აღამიანი, თვითონ ცირკი კი იყო არა სიბრალოულის, არამედ მხეცური შეუბრალებლობის გაღვივების ადგილი: რომის ცირკი აველურებდა მაცურებელს<sup>3</sup>. სულ სხვანაირი იყო

მდგომარეობა ბერძნულ თეატრში, რომლის თეორიასაც ვგაწვდის არისტოტელე: თეატრში შეიძლება სიბრალოულის ექსპერიმენტული გამოწვევა ვისიმე რეალური გაუბედურების გარეშე, ვინაიდან უბედურება ან ტანჯვა, რომელსაც უჩვენებენ მაცურებელს თეატრში, არის არა რეალური უბედურება, არამედ მხოლოდ მიბაძვა, ნილაბი ტანჯვისა, მხოლოდ წარმოდგენა, სახე ან ტიპი, და მაცურებელსაც რომ არ სცოდნოდა, სცენაზე დანახული უბედურება არის არა ნამდვილი უბედურება, არამედ წარმოდგენა ამ უბედურებისა ან მიბაძვა მისადმი, საეჭვოა, მას ეგრძნო სიამოვნება თეატრში მოსვლისაგან: სიბრალოული, რომელსაც ასეთა პირობებში თამაში გამოიწვევდა, მალე იქცეოდა აღშფოთებად იმათ წინააღმდეგ, ვინც იგი მოაწყო, და არავითარ კათარზისს ადგილი არ ექნებოდა. მაცურებელი შეხტებოდა სცენაზე და თვითონ დაიწყებდა მოქმედებას თავისი მორალური შეგნების კარნახით. რამდენი ანეგდოტია ამ ჭეშმარიტებაზე აშენებული<sup>4</sup>, ყველამ იცის, და არისტოტელესაც ეს ჭეშმარიტება გათვალისწინებული ექნებოდა<sup>5</sup>.

ყველაფერი ეს, არისტოტელეს მოძღვრების თანახმად, აყენებს ტრაგედის მწერალს განსაზღვრულ ჩარჩოებში და ზელთ აძლევს მას ოსტატობის გარკვეულ იარაღს. არისტოტელის აზრით, ტრაგედის შინაარსი არ შეიძლება ისეთის სიზუსტით ემთხვეოდეს რეალურ სინამდვილეს, რომ მაცურებლის წარმოდგენაში წაიშალოს ყოველგვარი განსწვავება რეალურ სინამდვილესა და ტრაგედის შინაარსს შორის<sup>6</sup>, და მაცურებელსაც სრულიად დაავიწყდეს, რომ ყველაფერი, რასაც მას სცენიდან უჩვენებენ, არის მხოლოდ ტრაგიკულ მსახიობთა თამაში, ე. ი. მიბაძვა, და არა

<sup>1</sup> Poet., 1452, d, 33.

<sup>2</sup> Poet., 1453, b, 5.

<sup>3</sup> რომის ცირკის დახასიათება მოცემულია რენანის წიგნში «Антихрист», გვ. 98, 127; «Грения была бы удивлена, если бы ей вдумали внушить применить зверство к эстетике, искусство с пытками», — წერს ეს ფრანგი მეცნიერი. შედ. აგრეთვე А. Амфитеатров Антики, 97, 99.

<sup>4</sup> შუა საუკუნეების თეატრში მაცურებლები სცემდნენ მსახიობს, რომელიც ეუდა ისკარიოტელის როლს ასრულებდა სცენაზე, და ამით ამტკიცებდნენ, რომ არ იყვნენ თეატრისათვის გონებრივად მომწიფებულნი.

<sup>5</sup> შედ. Barth. S. Hilaire, Preface, XXI Корнеев, о. с, III.

<sup>6</sup> «Буквальное подражание не есть цель искусства, пишет Тэн (Фил. иск., 58.)» «Нельзя слишком близко подражать даже природе, даже правде» (Дидро).

რეალურ სინამდვილეში მომხდარი. ამიტომაც არ შეიძლება  
ოთქვას, რომ ტრაგედია მით უფრო შეეფერება იაკობის დანიშ-  
ნულებას და მით უფრო კარგად იწვევს კათარზისს, რაც უფ-  
რო მეტად ემსგავსება სინამდვილეში მომხდარ შემთხვევას.  
ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ ტრაგედიის დაწერა გაადვილდებო-  
და, და დიდი ტრაგედიის შესაქმნელად საკმარისი იქნებოდა  
დრამატურგიული ტექნიკის ცოდნა, რაც ყოველი საშუ-  
ალო ნიჭის მქონე კაცისათვისაც მისაწვდომია. ვისაც აქ  
ტექნიკის ცოდნა ექნებოდა, მას არ გაუჭირდებოდა ტრა-  
გედიის ფორმით გამოესახა ესა თუ ის საშინელი და სიბ-  
რაალულის აღმძვრელი ეპიზოდი, რომელიც ნამდვილად  
მომხდარა ცხოვრებაში, და, ზემოაღნიშნული პირობის  
ძალით, ასეთი წესით დაწერილი ნაწარმოებია თვითონაც  
იქნებოდა სიბრაალულისა და შიშის აღმძვრელი ტრაგე-  
დია. მაგრამ არისტოტელე შორს იყო დრამატურგიაზე  
ასეთი მექანიკური და გულუბრყვილო შეხედულებისა-  
გან, რომელსაც დღეს ჩვენ ნატურალისტურ შეხედულებ-  
ბას დავარქმევდით სახელად. პირიქით, არისტოტელეს  
ესთეტიკური კონცეპცია სასტიკ წინააღმდეგობაშია ნატუ-  
რალიზმთან. მისი აზრით, დრამატურგია, როგორც პოეზიის  
ერთ-ერთი ღარგი, მოითხოვს განსაკუთრებულს ბუნებ-  
რივს ნიჭს, რომელიც მხოლოდ ზოგიერთებს შეიძლება  
ჰქონდეს, და, მართო რეალურ ცხოვრებაში მომხდარი შემ-  
თხვევის ზუსტი გადმოცემის უნარი არ კმარა პოეტისათვის.  
პოეტის საქმე არ არის იმის ზუსტი აღწერა, რაც სინამ-  
დვილეში მომხდარაო, ამბობს არისტოტელე თავის „პო-  
ეტიკაში“<sup>2</sup>, და ამაზე უფრო ავტორიტეტიანი სიტყვა ესთე-  
ტიკური ნატურალიზმის წინააღმდეგ მეცნიერთა შორის  
არავის უთქვამს.

არისტოტელეს ზემომოყვანილი ნათქვამის თანახმად,  
ტრაგედიის მწერალს არ შეუძლია რეალურ სინამდვილეში

<sup>1</sup> ფორმალისტები იცავენ, რადგან მათი აზრით ხელოვნებას ქმნის მხო-  
ლოდ ტექნიკა. არისტოტელე აქ იმიჯნება ფორმალისტებისაგან.

<sup>2</sup> Poet., 1451, a, 33. ου τα γυνομενα λεγεται, ταστο ποιηταισ αρχυ  
εστιν.

მომხდარი შემთხვევის უბრალო გადმოცემით დაკმაყოფილ-  
დეს. ძალიან დიდი სიბრაალულისა და შიშის აღმძვრელიც რომ  
ყოფილიყო რეალური შემთხვევა, მასში მაინც მოიძებნებო-  
და ზოგიერთი ელემენტი, რომელიც არამცთუ არ უწყობდა  
ხელს სიბრაალულისა და შიშის გამოწვევას მაყურებელთა  
შორის, არამედ უმალ ამცირებდა ამ განცდებს. მაგალითად,  
ვთქვათ, რომ რეალურ სინამდვილეში უბედურება შეემთხვა  
ძალიან ავ კაცს. რომ ამ უბედურების აღწერასთან ერთად  
დრამატურგს აღენიშნა ამ კაცის სიავეც, საფიქრებელია,  
რომ იგი ამით შეამცირებდა სიბრაალულის გრძნობას ნა-  
ყურებელთა შორის. რათა ეს არ მომხდარიყო, შესაძლებე-  
ლია, რომ დრამატურგს სრულიად არაფერი ეთქვა იმ კა-  
ცის სიავეზე, ან ისეთი ახალი თვისება მიეწერა მისთვის,  
რომელიც შეასუსტებდა ცუდს შთაბეჭდილებას. ეს იქნე-  
ბოდა სწორედ დრამატურგის პოეტური ოსტატობის საქ-  
მე, და ვისაც ასეთი ოსტატობა აკლია, იგი, არისტოტე-  
ლეს აზრით, კარგს ტრაგედიასაც ვერ დაწერდა. თანამედ-  
როვე მეცნიერების ენით, პოეტური ოსტატობის ამ მხა-  
რეს ეწოდება იდეალიზაცია, რომელიც არის ტი-  
პიზაციის განუყოფელი ინგრედიენტი. არისტოტელესაც  
ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი, რომ იდეალიზაციის გარე-  
შე ხელოვნება შეუძლებელია, და ტრაგედიაც სიბრაალუ-  
ლისა და შიშის აღსაძრავად მაყურებელთა შორის მიმარ-  
თავს იდეალიზაციას და, უბრალოდ როდი იმეორებს სი-  
ნამდვილეში მომხდარ ფაქტებს, არამედ ასხვაფერებს მათ  
და ასახიერებს, რათა შექმნას სიბრაალულისა და შიშის  
აღმძვრელი ტიპები ან მხატვრული სახეები. პოეტის საქმე  
არ არის ოქვას ის, რაც მოხდა<sup>2</sup>, ვინაიდან იმის მოსაყოლად,  
რაც მოხდა სინამდვილეში, საკმარისი იქნებოდა კარგი  
მეხსიერება; დრამატურგს კი, გარდა კარგი მეხსიერებისა,  
სჭირდება რაღაც სხვა—სახელდობრ, წარმოსახვის ან შე-  
მოქმედი ფანტაზიის ნიჭი, რომლის საშუალებითაც

<sup>1</sup> «Искусство создания характеров и типов требует воображе-  
ния, догадки, выдумки» (Горький).

<sup>2</sup> Poet., 451 a 33.

რეალურ სინამდვილეში მომხდარი. ამიტომაც არ შეიძლება  
ფიქვას, რომ ტრაგედია მით უფრო შეეფერება თავის დანიშ-  
ნულებას და მით უფრო კარგად იწვევს კათარზისს, რაც უფ-  
რო მეტად ემსგავსება სინამდვილეში მომხდარ შემთხვევას.  
ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ ტრაგედიის დაწერა გაადვილებო-  
და, და დიდი ტრაგედიის შესაქმნელად საკმარისი იქნებოდა  
დრამატურგიული ტექნიკის ცოდნა, რაც ყოველი საშუ-  
ალო ნიჭის მქონე კაცისათვისაც მისაწვდომია. ვესაც ამ  
ტექნიკის ცოდნა ექნებოდა, მას არ გაუჭირდებოდა ტრა-  
გედიის ფორმით გამოესახა ესა თუ ის საშინელი და სიბ-  
რაალულის აღმძვრელი ეპიზოდი, რომელიც ნამდვილად  
მომხდარა ცხოვრებაში, და, ზემოაღნიშნული პირობის  
ძალით, ასეთი წესით დაწერილი ნაწარმოებები თვითონაც  
იქნებოდა სიბრაალულისა და შიშის აღმძვრელი ტრაგე-  
დია. მაგრამ არისტოტელე შორს იყო დრამატურგიაზე  
ასეთი მექანიკური და გულუბრყვილო შეხედულებისა-  
გან, რომელსაც დღეს ჩვენ ნატურალისტურ შეხედულებას  
დავარქმევდით სახელად. პირიქით, არისტოტელეს  
ესთეტიკური კონცეპცია სასტიკ წინააღმდეგობაშია ნატუ-  
რალიზმთან. მისი აზრით, დრამატურგია, როგორც პოეზიის  
ერთ-ერთი დარგი, მოითხოვს განსაკუთრებულს ბუნებ-  
რივს ნიჭს, რომელიც მხოლოდ ზოგიერთებს შეიძლება  
ჰქონდეს, და, მართო რეალურ ცხოვრებაში მომხდარი შემ-  
თხვევის ზუსტი გადმოცემის უნარი არ კმარა პოეტისათვის.  
პოეტის საქმე არ არის იმის ზუსტი აღწერა, რაც სინამ-  
დვილეში მომხდარაო, ამბობს არისტოტელე თავის „პო-  
ეტიკაში“<sup>2</sup>, და ამაზე უფრო ავტორიტეტიანი სიტყვა ესთე-  
ტიკური ნატურალიზმის წინააღმდეგ მეცნიერთა შორის  
არავის უთქვამს.

არისტოტელეს ზემომოყვანილი ნათქვამის თანახმად,  
ტრაგედიის მწერალს არ შეუძლია რეალურ სინამდვილეში

<sup>1</sup> ფორმალისტები იცავენ, რადგან მათი აზრით ხელოვნებას ქმნის მხო-  
ლოდ ტექნიკა. არისტოტელე აქ იმიჯნება ფორმალისტებისაგან.

<sup>2</sup> Poet., 1451, a, 33, οὐ γὰρ γινώσκουσα λέγουσα, τὰς αὐτὰς ποιήσασα ἀρχὰς

მომხდარი შემთხვევის უბრალო გადმოცემით დაკმაყოფილ-  
დეს. ძალიან დიდი სიბრაალულისა და შიშის აღმძვრელიც რომ  
ყოფილიყო რეალური შემთხვევა. მასში მაინც მოიძებნებო-  
და ზოგიერთი ელემენტი, რომელიც არამცთუ არ უწყობდა  
ხელს სიბრაალულისა და შიშის გამოწვევას მაყურებელთა  
შორის, არამედ უმაღლ ამცირებდა ამ განცდებს. მაგალითად,  
ვთქვათ, რომ რეალურ სინამდვილეში უბედურება შეემთხვა  
ძალიან ავ კაცს. რომ ამ უბედურების აღწერასთან ერთად  
დრამატურგს აღენიშნა ამ კაცის სიავეც, საფიქრებელია,  
რომ იგი ამით შეამცირებდა სიბრაალულის გრძნობას მა-  
ყურებელთა შორის. რათა ეს არ მომხდარიყო, შესაძლებე-  
ლია, რომ დრამატურგს სრულიად არაფერი ეთქვა იმ კა-  
ცის სიავეზე, ან ისეთი ახალი თვისება მიეწერა მისთვის,  
რომელიც შეასუსტებდა ცუდს შთაბეჭდილებას. ეს იქნე-  
ბოდა სწორედ დრამატურგის პოეტური ოსტატობის საქ-  
მე, და ვისაც ასეთი ოსტატობა აკლია, იგი, არისტოტე-  
ლეს აზრით, კარგს ტრაგედიასაც ვერ დაწერდა. თანამედ-  
როვე მეცნიერების ვნით, პოეტური ოსტატობის ამ მხა-  
რეს ეწოდება იდეალიზაცია, რომელიც არის ტი-  
პიზაციის განუყოფელი ინგრედიენტი. არისტოტელესაც  
ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი, რომ იდეალიზაციის გარე-  
შე ხელოვნება შეუძლებელია, და ტრაგედიაც სიბრაალუ-  
ლისა და შიშის აღსაძრავად მაყურებელთა შორის მიმარ-  
თავს იდეალიზაციას და, უბრალოდ როდი იმეორებს სი-  
ნამდვილეში მომხდარ ფაქტებს, არამედ ასხვაფერებს მათ  
და ასახეირებს, რათა შექმნას სიბრაალულისა და შიშის  
აღმძვრელი ტიპები ან მხატვრული სახეები. პოეტის საქმე  
არ არის თქვას ის, რაც მოხდა<sup>2</sup>, ვინაიდან იმის მოსაყოლად,  
რაც მოხდა სინამდვილეში, საკმარისი იქნებოდა კარგი  
მეხსიერება; დრამატურგს კი, გარდა კარგი მეხსიერებისა.  
სჭირდება რაღაც სხვა—სახელდობრ, წარმოსახვის ან შე-  
მოქმედი ფანტაზიის ნიჭი, რომლის საშუალებითაც

<sup>1</sup> «Искусство создания характеров и типов требует воображе-  
ния, догадки, выдумки» (Горький).

<sup>2</sup> Poet., 451 a 33.

თ ხ ზ ა ე ს, ახალს იგონებს და ამიტომაც არის იგი პოეტი (ποιητής<sup>1</sup>) ე. ი. შემთხვეული, შემოქმედი ან ახლის გამომგონებელი. ამრიგად, არისტოტელეს აზრით, დრამატურგი ყოფილა ახლის გამომგონებელი ოსტატი, და სწორედ ასეთი ოსტატობა აძლევს მას საშუალებას შეთხზას სიბრალულისა და შიშის აღმძვრელი ტრაგედია, რომელიც იწვევს მაყურებელთა ვნებათა განწმენდას ან კათარზისს.

ამავე დროს არისტოტელეს მხედველობიდან არ გამოორჩენია საკითხის მეორე მხარეც. ჩვენ ვნახეთ, რომ სიბრალულისა და შიშის აღმძვრელი ტრაგედიის შესათხზავად დრამატურგი ვერ დაკმაყოფილდება სინამდვილეში მომხდარი ფაქტების უბრალო განმეორებით, მათი ზუსტი აღწერით, რომ დრამატურგს სჭირდება ახლის გამოგონების უნარი ან შემოქმედი ფანტაზია. მაგრამ ამ ფანტაზიასაც აქვს თავისი კანონი, რომელიც ტრაგედიის ბუნებიდან გამომდინარეობს და სიბრალულისა და შიშის აღძვრას ემსახურება. ტრაგედიაში არ შეიძლება ადგილი ჰქონდეთ ისეთ ფანტასტიკურ გმირებს, რომლის მსგავსი რეალურ სინამდვილეში ან ძალიან იშვიათად, ან სრულიადაც არ მოიპოვება ხოლმე, კინაიდან ასეთი ფანტასტიკური გმირები ჩვენს სიბრალულსა და შიშს ვერ გამოიწვევდნენ. შეგვიძლია სიბრალული ვიგარბნოთ მხოლოდ ისეთი არსების მიმართ, რომელიც ასე თუ ისე ჩვენ გვემსგავსება, რომელიც ჩვენსავით განიცდის ტივილსა და სიხარულს, რომელსაც ჩვენი მსგავსი თვისებები აქვს. ამიტომ ჩვენში მეტი სიბრალულის გამოწვევა შეუძ-

<sup>1</sup> სიტყვა „პოეტი“ (ποιητής) წარმოდგება ბერძნული ზმნისაგან ποιεῖν, რომელიც ნიშნავს „შემოქმედებას“, „შეთხზვას“, „ახლის გამოგონებას“, „გაფორმებას“; ποιεῖν — ცნებას არისტოტელე უპირისპირებს ποιῆσαι — ცნებას, რაც ნიშნავს „მოქმედებას“ და რომლისაგანაც წარმოდგება სიტყვა „პრაქტიკული“. „პოეტური“ არ არის „პრაქტიკული“, და პოეზიაც (ποίησις) არ არის პრაქტიკა (πραξις) ან პროზაული საქმე. არისტოტელეს მოძღვრებით, „პოეზია“ და „პოეტური“ უპირისპირდებიან „პრაქტიკას“ და „პრაქტიკულს“, ხოლო თხზვა უპირისპირდება მოქმედებას, მართლაც მოქმედება არის ნებისყოფის ღუნქცია, თხზვა კი წარმოსახვის ფუნქციაა.

ლია ადამიანს, ვიდრე პირუტყვს, ხოლო პირუტყვს უფრო მეტი, ვიდრე მცენარეს, მცენარეს უფრო მეტი, ვიდრე ქვას ან რკინას. ამათ შორის ყველაზე მეტად გვემსგავსება ჩვენ ადამიანი, ყველაზე ნაკლებად კი რკინა. როგორც ზემოთ ითქვა, ჩვენ შეგვიძლია სიბრალული გვექონდეს მხოლოდ ზუბიექტის მიმართ<sup>1</sup>, და ტრაგედიამაც ამიტომ ისე უნდა გამოსახოს თავისი გმირები, რომ მაყურებელმა დაინახოს, რომ ისინი არიან მისი მსგავსი ადამიანები, ე. ი. სუბიექტები, რომლებსაც აქვთ თავისი „მე“, თავისი სიცოცხლე, სულიერი განცდები. ამის თანახმად, ტრაგედიაში გამოყვანილი გმირები უნდა ატარებდნენ არა იშვიათი ინდივიდუალური გამონაკლისის, არამედ კანონზომიერის, ჩვეულებრივის, ზოგადის ან ტიპურის ხასიათს, რათა ყოველმა მაყურებელმა იცნოს მათში ის, რაც თითოეულს უნახავს, და სთქვას თავის გულში: „ეს არის ის“ (οὗτος ἐστὶ καί ἐγώ)<sup>2</sup>. არისტოტელე ვიძებს ისეთ დრამატურგს, რომელიც თავის ტრაგედიაში წარმოადგენდა ან აბსოლუტურად კეთილს, ან აბსოლუტურად ბოროტ გმირებს: ასე იქცეოდნენ მე-17 — 18 საუკუნეების კლასიციკლური დრამატურგიის ოსტატები (კორნელი, რასინი და ვოლტერი საფრანგეთში, სუმაროკოვი და კნიაჟინი რუსეთში), რომლებიც წერდნენ ემოციონალური ელემენტებისაგან დაცლილს (მორალისტურს, მშრალსა და ცივ) ალეგორიებს. არისტოტელეს მოძღვრებით, ასეთი რამ დაუშვებელი იყო, ვინაიდან ტრაგედიამ უნდა აღძვრას მაყურებლებში სიბრალულისა და შიშის ძლიერი ემოციები, ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ტრაგედიაში წარმოდგენილი არიან ისეთი გმირები, რომლის მსგავსი ყველას უნახავს და რომლებიც არავისათვის არ არიან უცხო და გაუგებარი. „შიშის აღსაძრავად საჭიროა ისეთი კაცი, რომელიც ჩვენ გვგავს“, — წერს

<sup>1</sup> აქედან ვასაგებია, რატომ არის შეუძლებელი ტრაგედიის დაწერა ცხოველებზე ან მინერალებზე და რატომ იწერება ტრაგედია მხოლოდ ადამიანებზე. ადამიანი იყო არისტოტელესათვის ხელოვნების მთავარი საგანი.

<sup>2</sup> Poet, 1448 b 17.

არისტოტელე<sup>1</sup>. ამიტომ ტრაგედიის გმირი, არისტოტელეს აზრით, უნდა იყოს საშუალო კაცი, ე. ი. არც ისეთი, რომელსაც არავითარი ნაკლი არა აქვს<sup>2</sup>, და არც ისეთი, რომელსაც არავითარი ღირსება არა აქვს: არც ძალიან კარგი და არც ძალიან ცუდი<sup>3</sup>. წინააღმდეგ შემთხვევაში მაყურებელს გაუჭირდებოდა ტრაგიკული გმირის გაგება, მისთვის გმირის შინაგანი სულიერი სამყარო შეუვალა იქნებოდა, მაყურებელი ვერ იგრძნობდა, რომ ეს გმირი არის ცოცხალი სუბიექტი, რომ მას აქვს „მე“, ე. ი. ტრაგედიის ცქერის დროს მაყურებელი ვერ გამოცდიდა იმას, რის აღსანიშნავადაც ახალი დროის გერმანელ ესთეტიკოსებსა და ფსიქოლოგებს (ლოტცე, ფიშერი, ლიპსი, ფოლკელტი<sup>4</sup>, ვუნდტი, მიუნსტერბერგი) შემოღებული აქვთ რომანტიკოს ჰერდერის კვალად, ტერმინი „Einfühlung“<sup>5</sup>. ასეთს პირობებში მაყურებელს არ გაეღვიძებოდა არც სიბრაღული, არც შიში, და კათარზისსაც ადგილი არ ექნებოდა, რამდენადაც ტრაგედიის მიზანია მაყურებელთა კათარზისი, ტრაგედიის გმირიც უნდა „საშუალო კაცი“ იყოს, „ჩვენ გვგავდეს“, რათა მაყურებელმა შესძლოს მასში იგრძნოს ცოცხალი არსება, რომელსაც აქვს სულიერი ცხოვრება, თავისი „მე“. უცქერის რა თეატრში ტრაგედიის გმირის ცხოვრებას, მის სულიერ ტანჯვას, მისი „მე“-ს წვალებას, მაყურებელი იცნება თანაგრძნობით გმირის მიმართ და მას ავიწყდება თავისი საკუთარი „მე“, საკუთარი პროზაული ცხოვრება, ავი-

წყდება საკუთარი უსიამოვნებები, რომლებიც აწუხებდნენ მას თეატრში მოსვლამდე, და სწორედ ეს არის ის „განწყმენდა“ (χαλμαρσις), ის „შემსუბუქება“ (καταρσις) და „სიამოვნება“ (ἡδονή), რომელსაც აძლევს მაყურებელს ტრაგედიის ცქერა<sup>6</sup>. ამრიგად, ტრაგიკული კათარზისი ყოფილა იმ ვნებების დავიწყება, რომლებიც მოჰყვა თეატრში მაყურებელს მისი ჩვეულებრივი ან პრაქტიკული ცხოვრების გამოცდილებიდან. მაშასადამე, ტრაგედია იმით კი არ იწვევს მაყურებელთა კათარზისს, რომ წარმოდგენს კეთილი ზნეობის ნიმუშებს და აძლევს მაყურებელს კეთილი ზნეობის გაკვეთილებს: ასეთი მორალისტურ-დიდაქტიკური წარმოდგენა კათარზისზე ჰქონდათ კორნელსა და ლესინგს, მაგრამ არისტოტელე ასეთ შეხედულებას არ იზიარებდა, ვინაიდან არისტოტელემ იცოდა, რომ კეთილი ზნეობის ნიმუშებმა, რომლებსაც დრამატურგი გამოიყვანს ნაწარმოებში, შესაძლებელია სრულიად არ აღელვონ მაყურებელს და არ გამოიწვიონ მასში თანაგრძნობა; ეს კი აუცილებლად მოხდება იმ შემთხვევაში, თუ ტრაგედიაში ასახული გმირები ატარებენ განწყენებულ ხასიათს და დაშორებული არიან სინამდვილეს ე. ი. არ ემსგავსებიან მაყურებელთათვის ცნობილს რეალურ ადამიანებს. კორნელისა და ლესინგის ინტერპრეტაციის გასაბათილებლად არისტოტელე ხაზს გაუსვამდა თავისი თეორიის იმ დებულებას, რომ ტრაგედიამ პირველ რიგში უნდა აღძვრას მაყურებელთა შორის ძლიერი ემოციები, რომ ეს ემოციონალურობა შეადგენს ესთეტიკური ეფექტიანობის აუცილებელ პირობას, რომლის გარეშე ტრაგედიას ეკარგება ყოველგვარი მნიშვნელობა. მეორე მხრით, არისტოტელეს შეხედულება ტრაგედიისზე არ ჰგავდა ბერნაისის შეხედულებასაც, ვინა-

<sup>1</sup> Poet., 1453 a 4.

<sup>2</sup> Poet., 1453 a 6.

<sup>3</sup> არისტოტელე იმეორებს აქ პლატონის შეხედულებას, რომ ტრაგედიის გმირად ვერ გამოდგება ბრძენი კაცი, იხ. ზემოთ, გვ 47. მაგრამ პლატონი ამ გარემოებას ტრაგედიის მიწუსად თვლის, არისტოტელე კი არ თვლის.

<sup>4</sup> შტრ. Мейман. Эстет., II, 143. Вчувствование есть условие эстетики. восприятия, но не само эст. восприятие.

<sup>5</sup> ეს გერმანული სიტყვა „Einfühlung“ რუსულს ვილსოფიურ ლიტერატურაში ითარგმნება სიტყვით „вчувствование“. ქართულად იგი, რამდენადაც ვიცით, არ არის გაღატაკებული. ეგონებ, ამის გამოსახატავად გამოდგებოდა სიტყვა „შინაშეგრძნობა“.

<sup>6</sup> შტრ. ამას ელჰარდ ცელერის მშვენიერი სიტყვები II, II, 784; «Unser eigenes Leid für unsere Empfindung tritt gegen das fremde zurück Unsere persönlichen Klagen verstummen in der Anschauung des gemeinsamen Schicksals.. wir werden von dem Drucke, der auf uns lag, befreit». ზიბეკი (op. c., 126) უსაბუთოდ ეწინააღმდეგება ასეთ ინტერპრეტაციას.

იდან, არისტოტელეს აზრით, ტრაგედია იმით კი არ იწვევს კათარზისს, რომ აღვივებს მაცურებელში მის ვნებებს და მოხსნის მათ ყოველდღიური ცხოვრების მიერ ამოდებულ ლაგამს, როგორც ამას ბერნაისი და მისი მიმდევრები ამტკიცებდნენ, არამედ, პირუტყვ, ტრაგედია იმით იწვევს მაცურებლის კათარზისს, რომ სრულიად ავიწყებინებს მას მის საკუთარ ვნებებს.<sup>1</sup> მაგალითად თუ, თეატრში მისვლამდე მაცურებელს აწუხებდა იმის შიში, რომ მან ხვალ სასამართლოში უნდა პასუხი აგოს გადაუხდელი ვალისათვის, თეატრში „ოიდიპოს მეფის“ (ქერის დროს იმდენად აღელვებულია ოიდიპოსის თავგადასავლით, იმდენად გატაცებულია ოიდიპოსის წარმომადგენელი ცხოვრებით, რომ თავისი პირადი, თავისი საკუთარი ცხოვრება უკვე არ ახსოვს. შიში, რომ ოიდიპოსს რაღაც დიდი უბედურება მოეღოს, ავიწყებინებს მაცურებელს იმ ვულგარულ შიშს, რომ მან, მაცურებელმა, შესაძლებელია ხვალ სასამართლოში თავისი საქმე წააგოს. ტრაგედიის მიერ მაცურებელში აღძრულმა შიშმა (ე. ი. შიში, რომ ოიდიპოსს დიდი უბედურება მოეღოს) გააუქმა და მოხსნა მაცურებლის პირადი შიში, რომელიც მას თავისი პრაქტიკული ცხოვრებიდან მოჰყვა (ე. ი. ის შიში, რომ მაცურებელს შედარებით მცირე უსიამოვნება მოეღოს სასამართლოში). ეს მოხსნა კი იმის გამო როდი მოხდა, რომ ტრაგედიამ გაახსენა მაცურებელს მისი პირადი შიში, გააძლიერა ეს შიში და დაახარჯინა იგი (ასე ესმით კათარზისი ბერნაისის მიმდევართ), არამედ მაცურებლის პირადი შიშის გაუქმება და მოხსნა მოხდა იმის გამო, რომ ტრაგედიამ გაუღვიძა მაცურებელს სავსებით ახალი, არა-პირადი და თეატრში მოსვლამდე სრულიად უცნობი შიში, ე. ი. შიში, რომ ოიდიპოსს (და არა მაცურებელს) დიდი საფრთხე მოეღოს<sup>2</sup>

<sup>1</sup> შტრ. კ. მარქსის ნათქვამი: «нуждающийся, полный забот человек не способен понять прекраснейшие пьесы» (Маркс и Энгельс об искусстве, 1937, 43 стр.)

<sup>2</sup> „ვისთვის განიცდის მაცურებელი შიშს, როდესაც იგი ხედავს, თუ როგორ დაუშინა მეროპემ ნაჭაბი თავის შვილს? რა თქმა უნდა, არა თავისი თავის, არამედ ეგისტეთათვის, რომლის გადარჩენაც ჩვენ ასე გვსურს,“ — წერს ლესინგი „ჰამბურგულ დრამატურგიაში“ (273), და ამით თითქო სურს გადაეღობოს კათარზისის იმ ინტერპრეტაციას, რომელიც შემდგომში შექმნა ბერნაისმა.

შიშმა მოხსნა შიში, მაგრამ მომხსნელი შიში სხვა იყო და მოხსნილი სხვა. შიშმა განწმინდა სული შიშისაგან, მაგრამ ეს განწმინდა მოხდა არ შიშის მარაგის დახარჯვისა და გამოღვივის საშუალებით, როგორც ამას ბერნაისის მიმდევრები ფიქრობენ, არამედ შიშის განცდისათვის ახალი ფორმის მოპოვების საშუალებით. თუ იმ შიშის საგანი, რომელიც მოჰყვა მაცურებელს თეატრში და რომლისაგანაც იგი განწმინდა ტრაგედიის (ქერით, იყო მაცურებლის პირადი „მე“, იმ შიშის საგანი, რომელიც აღძრა ტრაგედიამ, იყო არა მაცურებლის პირადი „მე“, არამედ ტრაგედიის გმირის „მე“. სხვანაირად რომ ითქვას, ვნებათა ტრაგიკული განწმინდა იყო არისტოტელესათვის ვნებათა მოხსნა, მათი გარდაქმნა, მათთვის ახალი ფორმის მიცემა. ინდივიდუალურ (ბიოლოგიურ) ვნებათა ფორმის ნაცვლად ტრაგედია აძლევს მაცურებლის ვნებებს სოციალურ გრძნობათა ფორმას, ე. ი. სრულიად როდი სპობს ვნებებს, არამედ აღისცაპლინებს, აფორმებს, აღამაზებს, ასაზოგადოებრივებს, ადამიანურებს მათ და ამავთა ის დიდი სამსახური, რომელსაც თეატრი უწყობს საზოგადოებას. მართლაც და, ამოიყვანო კაცი იმ პატარა განცდათა საპრობილიდან, სადაც იგი მისი პროზაული ცხოვრების პრაქტიკულმა ინტერესმა დაამწყვდია, და შეიყვანო იმ დიდ ინტერესების ფართო სფეროში, რომლებიც საერთო ან საზოგადო არიან კაცობრიობისათვის, — ამანვე მეტი სამსახური ძნელი წარმოსადგენია, და თეატრიც, არისტოტელეს აზრით, ამ დიდ სამსახურს ეწევა საზოგადოებაში. ამრიგად, თეატრი როდი რყენის კაცს, როდი აქცევს მას სენტიმენტალურ და უნებისყოფო ადამიანად, როდი ხსნის აღვირს მის მგრძობელობას, როგორც ამას პლატონი ფიქრობდა, არამედ დისციპლინირებულს ხდის გრძნობებს.

როგორც ირკვევა, არისტოტელეს თეორიის თანახმად, ტრაგედია იმით აღწევს კათარზისს, რომ ხატავს ტიპებს და ამ ტიპების საშუალებით ავიწყებინებს მაცურებელს მის ემპირი-

<sup>1</sup> «Субстанциальной целью искусства, его призванием является смягчать дикость вожделений», пишет Гегель. Лекции по эст., II т., 52.

ას. ოიდიპოსები, ორესტები და ეგისტები, იოკასტები, ანტიგონები და იფიგენიები იმიტომ ავსებენ მაყურებლის გულს სიბრაღულითა და შიშით და იმიტომ იწვევენ მაყურებლის კათარზისს, რომ ესინი არიან ტიპები ან ზოგადი მხატვრული სახეები (მიბადვები) და მათი ტანჯვაც არის ადამიანური ტანჯვის განზოგადებული სახე ან წარმოდგენა. ოიდიპოსის წარმოდგენილ ტანჯვაში მაყურებელს შეუძლია იცნოს თავისი ტანჯვა და იფიქროს გულში: ოიდიპოსი არის ჩემი ძმა. კიდევ მეტი — მე თვითონ ოიდიპოსი ვარ, ვინაიდან ოიდიპოსი არის ადამიანი, და მეც ხომ ადამიანი ვარ, და ყველაფერი, რაც ადამიანურია, ჩემთვისაც არ არის უცხო“. ამრიგად, ოიდიპოსის ცქერით და მის წარმოდგენილ ტანჯვებისადმი თანაგრძნობით მაყურებელი მალდდება თავის თავზე, თავის ემპირიულ ან კერძო „მეობაზე“ და ერთვის ზოგად ადამიანობას ან კაცობრიობას<sup>1</sup>. ოიდიპოსის ცქერის დროს მაყურებელი გრძნობს თავს არა იზოლირებულ და ჩაკეტილ ველურ და უბედურ ქმნილებად, არამედ კაცობრიობის წევრად, ზოგადი ადამიანობის მოვლენად, და ეს ახარებს მას.

„Im Grenzenlosen sich zu finden.  
Wird gern der Einzelne verschwinden:  
Da löst sich aller Ueberdruss“, —

სთქვა გოეთემ, და ამ სიტყვებში კარგად არის აღწერილი ის მექანიზმიც, რომელიც, არისტოტელეს თეორიის თანახმად, მოქმედებს მაყურებლის სულიერ ცხოვრებაში, როდესაც იგი ტრაგედიას უცქერის. პირადი „მე“-დან ამოსვლა, ემპირიული „მე“-ს იმ ვიწრო კედლების ვარღვევა, რომლებშიაც ჩაკეტილი ჩვენი ბიოლოგიური არსებობის შენარჩუნების პრაქტიკულმა ინტერესმა, და კაცობრიობის დიდ ოკეანესთან შეერთება, — აი, რა ყოფილა ტრაგიკული კათარზისი არისტოტელეს მოძ-

ღვრებით<sup>1</sup>. ამ კათარზისს კი ტრაგედია ვერ გამოიწვევდა, რომ იგი არ ყოფილიყო ხელოვნების ქმნილება, რომელიც ბაძავს რეალურ სინამდვილეს და თხზავს ამ სინამდვილის ზოგად სახეებს ან ტიპებს.

ამით შეიძლება დავასრულოთ ჩვენი ნარკვევი. როგორც ზემონათქვამიდან სჩანს, არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრება არის პლატონის ესთეტიკის დიალექტიკური უარყოფა<sup>2</sup>. აზროვნების განვითარების შემდგომს ეტაპზე ეს ანტიგონიზმი უნდა მოხსნილიყო, და არისტოტელემაც დააკმაყოფილა ეს ისტორიული მოთხოვნილება იმით, რომ შექმნა მხატვრული ტიპის მეცნიერული ცნება, რომელიც საფუძვლად დაედო „ბაძვის“ და „განწმენდის“ ცნებებს. ამით არისტოტელემ გააღრმავა და დაახუსტა პლატონის მიერ პირველად წამოყენებული ცნება „ბაძვისა“, ხოლო პლატონის მიერ ხმარებულ ცნებას — „განწმენდას“, ნაცვლად ეთიკურისა, მისცა ესთეტიკური მნიშვნელობა. არისტოტელეს მოძღვრებით, ბაძვის პროცესში ხელოვნება აწარმოებს რეალური სინამდვილის ტიპიზაციას ან ჰქმნის მხატვრულ ტიპებს, ხოლო ტიპების საშუალებით ხელოვნება აღვიძებს ტრაგედიის მაყურებელთა სიბრაღულისა და შიშის ემოციებს და აღწევს მათ კათარზისს ან „განწმენდას“.

<sup>1</sup> ასეთი კათარზისი, ცხადია, მით უფრო მეტად არის საჭირო კაცი-სათვის, რაც უფრო ძნელია მისი პირადი ყოფა, რაც უფრო გაჭირვებულსა და იზოლირებულ ცხოვრებას ეწევა იგი, რაც უფრო მძიმეა ის ტვირთი, რომელიც მას ბედმა არგუნა. ამიტომ ტრაგედია გაჭირვებულთათვის იწერება და არა დაღუპულთათვის. ვინც ისედაც ბედნიერია, იმას ტრაგედია არ სჭირდება. ტრაგედია სჭირდება მათ, ვისაც ბედმა მოაკლო ბედნიერება. (ყოველი მითოლოგია ძღვეს, იმორჩილებს ბუნებას ფანტაზიაში, მაშასადამე იგი ისპობა ბუნებაზე ნამდვილ ბატონობასთან ერთად. იუპიტერი შეუძლებელია მესამრიდის ეპოქაში). ასე შეგვეძლო ჩვენ დღეს გავვევითარებინა არისტოტელის აზრი თეატრის შესახებ.

<sup>2</sup> პლატონმა ხელოვნება დაუმორჩილა ფილოსოფიას, დააყენა მისი კონტროლის ქვეშ, წაართვა თავისუფლება. არისტოტელეს მიზანია ხელოვნების განთავისუფლება: ხელოვნება თავისი ბუნებით ფილოსოფიურია და ამიტომ მას არ სჭირდება ფილოსოფიის კონტროლი. ხელოვნება თავის ბუნებით ელტვის ზოგადსო, ამბობს არისტოტელე.

<sup>1</sup> «Искусство должно объединять чувство, мысль и волю народных масс, подымать их» (Лит. энци. 6, 254) შტრ. Тимофеев. Теория лит., 54.



დაბოლოს, საჭიროა რამდენიმე სიტყვა ითქვას, არისტოტელეს „პოეტიკის“ ქართული თარგმანის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ შოთა რუსთაველისა და ჩაბრუნხაძის სამშობლოში პოეზიის პრობლემები ახალი პრობლემები არ უნდა იყვნენ, ქართულ ენაზე ჭერ მაინც არავის გამოუცია არისტოტელეს „პოეტიკა“ — ეს უდიდესი ძეგლი პოეტიკის ისტორიაში. საეჭვოა, რომ დღეს არსებობდეს ისეთი კულტურული ერი, რომელსაც არისტოტელეს „პოეტიკა“ არ ჰქონდეს ერთ-ხელ მაინც ნათარგმნი და გამოცემული. ამ მიზეზის გამო არისტოტელეს „პოეტიკის“ გადმოთარგმნა ქართულ ენაზე ჩვენ ქართული-ეროვნული კულტურის ღირსების საქმედ ჩავთვალეთ და დავიწყეთ ამ მიმართულებით მუშაობა. 1940 წელს ჩვენ დავბეჭდეთ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (ყოველგვარი კომენტარების გარეშე) არისტოტელეს „პოეტიკის“ ქართული თარგმანის შემოკლებული ტექსტი. გავიდა მას შემდეგ სამი წელიწადი, მაგრამ არც ერთს ჩვენს ჟურნალსა და გაზეთს დღემდის ვერ უპოვია იმის საშუალება, რომ თავის ფურცლებზე მოეთავსებინა, თუ ვრცელი კრიტიკული გარჩევა არა, მოკლე ბიბლიოგრაფიული ცნობა მაინც, რომ დაიბეჭდა არისტოტელეს „პოეტიკის“ ქართული თარგმანი და მკითხველს შეუძლია ქართულ ენაზე წაიკითხოს არისტოტელეს ეს უკვდავი ნაწარმოები. რუსეთში კი არისტოტელეს „პოეტიკის“ პირველი თარგმანის გამოსვლას საზოგადოება ღიდი ყურადღებით შეხვდა, ისეთმა გამოჩენილმა პუბლიცისტმა როგორც იყო ნ. ჩერნიშევსკი, საჭიროდ დაინახა თავისი სხვა საქმეები გადაედო და ვრცელი წერილი დაეწერა მასზე, ამ გარემოებამ გვაიძულა ჩვენ გვეზრუნა არისტოტელეს „პოეტიკის“ ისეთ გამოცემაზე, სადაც განმარტებული იქნებოდა ამ ნაწარმოების შინაარსი.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ ამ მეორე ქართული გამოცემისათვის ჩვენ, გარდა შესავლისა, სადაც მოცემულია არისტოტელეს ესთეტიკური თეორიის ისტორიულ-კრიტიკული დახასიათება, შევამზადეთ კომენტარები, რომელთა მიზანია,

უმთავრესად, გაუადვილონ მკითხველს არისტოტელეს ტექსტის გაგება. როგორც არისტოტელეს „პოეტიკის“ თარგმნის, ისე კომენტარების შედგენის დროს ჩვენ ხელთ გვქონდა სხვადასხვა ნაშრომი, მათ შორის არისტოტელეს „პოეტიკის“ რუსული, ფრანგული და გერმანული თარგმანები (ნოვოსადსკა, ბარტელემი სენტ-ილერი და შტიხი).

შედარებით იმ პირველთან, რომელიც „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა, არისტოტელეს „პოეტიკის“ წინამდებარე გამოცემაში შეტანილია მნიშვნელოვანი ცვლილება. ჩვენ საფუძვლიანად გადავამუშავეთ პირველი გამოცემის ტექსტი. ამას ეწერთ მკითხველთა გასაფრთხილებლად და აგრეთვე იმის აღსანიშნავად, რომ არისტოტელეს „პოეტიკის“ ჩვენ მიერ მოცემულ თარგმანს არ ვუცქერით როგორც უნაკლოსა და საბოლოოს; პირიქით, ვფიქრობთ, რომ არისტოტელეს ამ უკვდავ ქმნილებას სხვა მთარგმნელებიც გამოუჩნდებიან

თბილისი, 21 აგვისტო, 1943 წ.

ბუნების თანახმად, დავიწყოთ, უწინარეს ყოვლისა, ძირითად პრინციპებიდან და ვთქვათ პოეზიის არსზე და მის სახეებზე — თუ როგორი მნიშვნელობა (δύναμις) აქვს თითოეულ სახეს, როგორ უნდა იქნას შედგენილი ფაბულები (πῶς κάθισται), რათა პოეტური ქმნილება იყოს კარგი, შემდეგ — რამდენი და როგორი ნაწილებისაგან შედგება იგი: ვთქვათ აგრეთვე სხვა რამეებზე, რაც მეთოდით წყდება.

ეპოპეა და ტრაგედია, აგრეთვე კომედია, დითირამბული<sup>1</sup> პოეზია და ავლექტიკისა<sup>2</sup> და კითარისტისა<sup>3</sup> მომეტებული ნაწილი — ყველა ესენი, საზოგადოდ, მიბაძევი (μιμῆσις) არიან. განირჩევიან კი ისინი ერთმანეთისაგან სამი რამით: სხვადასხვა საშუალებით ბაძვენ, სხვადასხვა საგანს ბაძვენ და სხვადასხვანაირად ბაძვენ. როგორც ზოგიერთნი<sup>4</sup> ასახვევენ მრავალს რასმე, ჰქმნიან რა ფერებისა და ფიგურების საშუალებით მსგავს სახეებს ან ოსტატობის (τέχνη) ან ჩვევის (συστήματα), ან ბუნებრივი ნიჭის (φύσις) მეოხებით —

<sup>1</sup> ე. ი. პოეტური ქმნილება.

<sup>2</sup> დითირამბი (θύρμαχος) ეწოდებოდა სახობო ლექსს, რომელსაც ვალობდა ხორო, კითარის ან ფლეიტის აკომპანემენტით. მის შემოღებას ბერძნები მიაწერდნენ VII საუკ. კორინთელ პოეტს არიონს.

<sup>3</sup> ავლექტიკა — ფლეიტაზე (სასულე ინსტრუმენტზე) დაკვრის ხელოვნება.

<sup>4</sup> კითარისტისა — კითარაზე (ე. ი. სიმებიან ინსტრუმენტზე) დაკვრის ხელოვნება.

<sup>5</sup> აქ ნაგულსხმევი არიან მხატვრება და მოქანდაკეები, რომლებიც ასახვევენ საგნებს ფერებისა და ფორმების საშუალებით.

სწორედ ასევე არის ხელოვნების ხსენებულ დარგებშიც<sup>5</sup>. ყველა ესენი იაძვენ რიტმით, სიტყვით და ჰარმონიით — ან ცალკე რომელიმეთი, ან ერთად. მხოლოდ ჰარმონიით და რიტმით სარგებლობენ ავლექტიკა, კითარისტისა და შეიძლება სალამურზე დაკვრის ხელოვნება. მხოლოდ რიტმით და ჰარმონიის დაუხმარებლად ბაძვენ მოცეკვავეთა ხელოვნება<sup>6</sup>, ვინაიდან ისინი (მიმსგავსებულ) რიტმულ მოძრაობათა საშუალებით ასახვევენ ხასიათსაც (ῥῆθι), განცდასაც (πάθος) და ქცევასაც (πράξις). სიტყვიერი ხელოვნება (ἔπεισις) ბაძვენ მხოლოდ ან პროზაული მეტყველებით, ან ლექსით, ხოლო ამ უკანასკნელით სარგებლობს ისე, რომ ერთს ზომას აერთებს მეორე ზომასთან, ან ზომათა მარტო ერთ სახეს ხმარობს, რის გამო დღევანდლამდე რჩება უსახელოდ (ἀσυστοις). ჩვენ ხომ ვერ მივცემდით საერთო სახელს არც სოფრონისა<sup>7</sup> და ქსენარქეს<sup>8</sup> მიმებს და სოკრატის კულ დიალოგებს (ἀρχαί), არც იმ თხზულებებს, რომლებიც ვისიმე მიერ დაწერილი იქნებოდნენ ან ტრიმეტრებით, ან ელეგებით, ან სხვა რომელიმე ზომით. თუმცაღა აღამიანები ზომის აღმნიშვნელ სიტყვას უმატებენ რა სიტყვას

<sup>1</sup> ეს წინადადება, ზოგიერთების აზრით (Difour, Новосадский), ინტერპოლაციას უნდა წარმოადგენდეს, რადგან იგი: 1) არღვევს აზრთა თანამიმდევრობას, 2) შეიცავს არისტოტელესათვის უჩვეულო დაპირისპირებას ოსტატობასა და ჩვევის შორის, 3) არღვევს ბერძნული გამოთქმის წესებს. მაგრამ ვიღვემ კრისტი არ ხედავს აქ ინტერპოლაციას, და ჩვენც მას ვემყარებით.

<sup>2</sup> ნაგულსხმევი ორხესტიკა ან საღმრთო ცეკვათა ხელოვნება.

<sup>3</sup> სოფრონა (V საუკ. სიცილიელმა პოეტმა) შეადგინა პროზით დაწერილი პატარა საყოფაცხოვრებო პიესები (მიმები), რომლებსაც, როგორც ცნობილია, დიდი გატაცებით კითხულობდა ახალგაზრდა პლატონი. მიმების საფუძველზე ეპიკარმემ შექმნა კომედიები.

<sup>4</sup> ქსენარქე იყო სოფრონის შვილი. ისიც მიმებს წერდა, თუმცა მამის ნიჭი აკლდა.

<sup>5</sup> სოკრატის დიალოგი (Σωκράτους ἄρχαί) იყო პროზაული ენარის თხზულება. ასეთ დიალოგებს წერდა პლატონი. შესაძლებელია, რომ დიალოგური ფორმა ჰქონდა ზენონ ელეატელის ფილოსოფიურ თხზულებასაც. შტრ. ს. დანელია, ანტიკ. ფილოს., 115.

„თხზვა“, — ზოგს ეძახიან ელევგიათა<sup>1</sup> მოხზველს, ზოგს კი — ეპოსისას და ამრიგად, აძლევენ პოეტებს საერთო სახელს არა ბაძვის, არამედ ლექსის ზომის მიხედვით. რომ ვინმემ სამკურნალო ან საბუნებისმეტყველო ხასიათის ნაწარმოები ლექსად გამოსცეს, მასაც კი ამ ლექსის მიხედვით აძლევენ ხოლმე სახელს, თუმცა ჰომეროსსა და ემპედოკლეს<sup>2</sup> შორის არაფერია საერთო, გარდა ლექსის ზომისა. ამიტომ, სწორი უქნება, რომ პირველს სახელად ვუწოდოთ პოეტი, ხოლო მეორეს — უმაღლესი ბუნებისმეტყველი (φυσιολόγος), ვიდრე პოეტი. ამის მსგავსად, რომ ვისმე მიბაძვა გაეკეთებინა ლექსის ყველა ზომის შეერთების საშუალებით, როგორც ხაირემონიმას<sup>3</sup> შეთხზა „კენტავრის“ სახით ყველა მეტრისაგან ნარევი რატუსოღია, ისიც უნდა პოეტად ყოფილიყო გამოცხადებული. ამ საკითხების შესახებ მე განვისაზღვრები ნათქვამით. მაგრამ არის ზოგიერთი დარგი, რომელიც სარგებლობს ყველა ზემოხსენებული საშუალებით — რიტმით (ρυθμός), მელოდით (μέλος) და მეტრით (μέτρον). ასეთებია, დითირამბული პოეზია და ნომების პოეზია<sup>4</sup>; აგრეთვე ტრაგედია და კომედია. განსხვავდებიან კი ესენი ერთმანეთისაგან იმით, რომ პირველი ორი სარგებლობს ყველა საშუალებით ერთდროულად (ἄμα), უკანასკნელი ორი კი — ნაწილ-ნაწილად (κατά μέρος).

<sup>1</sup> ელევგია (ελεγεῖα) ეწოდებოდა საბერძნეთში ლექსს, რომელშიც ჰეგზამეტრული და პენტამეტრული სტრიქონები ერთმანეთს მორაგებობით მისდევდნენ. ელევგიებს წერდა, ქსენოფანე კოლოფონელი. იხ. ს. დანელია, ქსენოფანე კოლოფონელის მსოფლმხედველობა, 19.

<sup>2</sup> ემპედოკლე იყო საბერძნეთის სახელგანთქმული ფილოსოფოსი (V საუკ.), ფიზიკოსთა უმეტროსი თაობის წარმომადგენელი. მის კალამს ეკუთვნოდა ჰეგზამეტრით დაწერილი ფილოსოფიური პოემა „Περὶ φύσεως“. ემპედოკლეს შესახებ იხ. ს. დანელია, ანტიკური ფილოსოფია სოკრატის წინ.

<sup>3</sup> ხაირემონი იყო არისტოტელეს თანამედროვე დრამატურგი (IV ს.).

<sup>4</sup> ნომების პოეზია (ἡ ἀελιαία τῆς ἰσθμίας), ე. ი. კანონების ან აღათების პოეზია: ასე ეწოდებოდა სარწმუნოებრივ-ხელობრივი შინაარსის ლექსებს, რომლებსაც მღეროდნენ ფლეიტის, ან კითარის აკომპანემენტით.

აი, რა განსხვავებებს ვამჩნევ მე ხელოვნებათა შორის, როდესაც ვეხები იმ საშუალებებს, რომლებითაც ისინი ახორციელებენ ბაძვას.

## § 2

ვინაიდან ხელოვანი ასახავს მოქმედ პირებს, ესენი კი აუცილებლად ან კარგები, ან ავები უნდა იყვნენ (ხასიათებს ყოველთვის თითქმის მარტო ეს თვისებები ახლავს თან, ვინაიდან ყველა ადამიანი განსხვავდება სიავით და სათნოებით), ამიტომაც ხელოვანი წარმოადგენს მათ უკეთესებს, უარესებს, ან ისეთებს, როგორც ვართ ჩვენ, — ე. ი. წარმოადგენს ისე, როგორც მხატვრები: პოლიგნოტე<sup>1</sup> ხატავდა ადამიანებს უკეთესად, პავსონი<sup>2</sup> უარესებად, დიონისი<sup>3</sup> კი ისეთებად, როგორც ისინი არიან. ცხადია, რომ მიბაძვის ზემოხსენებულ სახეობათა შორის თითოეულს ექნება განმასხვავებელი ნიშანი და იგი, ამრიგად, იმით განსხვავდებოდეს იქნება სხვებისაგან, რომ სხვა საგანს ასახავს. ეს განსხვავება შეიძლება იყოს ცეკვაშიც, ფლეიტაზე და კითარაზე დაკვრაშიც, აგრეთვე პროზაში და წმინდა ლექსებში. მაგალითად, ჰომეროსი ხატავდა თავის გმირებს უკეთესებად, კლეოფონი<sup>4</sup> — მსგავსებად, ხოლო ჰეგემონ თანოსელი<sup>5</sup>, რომელმაც პირვე-

<sup>1</sup> პოლიგნოტე იყო V საუკუნის გამოჩენილი მხატვარი, რომელიც წარმოადგენდა ადამიანებს, როგორც იდეალური მისწრაფებებით გატაცებულ ქმნილებებს.

<sup>2</sup> პავსონი (V საუკ.) ათენელი მხატვარი, ასახავდა მომეტებულად ცხოვრების უარყოფითს მოვლენებს. პოლიგნოტე იყო ნათელი სინამდვილის, პავსონი კი ბნელი სინამდვილის მხატვარი.

<sup>3</sup> დიონისი იყო V საუკ. პორტრეტისტი.

<sup>4</sup> კლეოფონი იყო ძველი საბერძნეთის ნაკლებად ცნობილი დრამატურგი. როგორც ჩანს, მისი მეთოდი ნატურალიზმისაკენ იხრებოდა, ვინაიდან, თანახმად არისტოტელეს ნათქვამისა, იგი ხატავდა გმირებს „მსგავსებად“ (ἰσότη), ე. ი. ნატურის თანასწორებად.

<sup>5</sup> ჰეგემონ თანოსელი (V საუკ. ბოლო) წერდა ეპიკური და დრამატული ეპოეზის ჰაროდებს. თუ ათინეოსისა და ეგსევი კესარიელის ცნობა იმის შესახებ, რომ ქსენოფანე კოლოფონელი წერდა პაროდებს, სწორია (იხ. ს. დანელია, ქსენოფანე კოლოფონელი, 14), მაშინ საეჭვოა, რომ ჰეგემონი ყოფილიყო პაროდების პოეტური ეპოეზის შემქმნელი, ვინაიდან ქსენოფანე (570 — 470 წ. წელთაღრიცხვამდე) უსწრებდა წინ ჰეგემონს. არისტოტელე გულისხმობს ალბათ დრამატულ პაროდებს.

ლად შექმნა პაროდები, და ნიკოხარი, რომელმაც დაწერა „დელიადა“, ხატავდნენ გმირებს უარესებად. მსგავსი რამე შეიძლება ითქვას დითირამებისა და ნომების შესახებ, მაგალითად, როგორცაა „სპარსნი“<sup>1</sup> და „კიკლოპები“ ტიმოთე-სი<sup>2</sup> და ფილოქსენისა<sup>3</sup>. ამავე განსხვავებით შორდება ტრაგედია კომედიას, ვინაიდან ერთს სურს ადამიანები წარმოადგინოს უარესებად, ვიდრე ჩვენი დროის ადამიანებია, მეორეს სურს წარმოადგინოს ისინი უკეთესებად.

## § 8

არის კიდევ მესამე განსხვავება ამ დარგში, სახელდობრ: რა ხერხით ბაძავს ვინმე ამა თუ იმ საგანს. ხომ შესაძლებელია ერთი და იგივე აისახოს ერთი და იმავე საშუალებით, მაგრამ სხვადასხვა ხერხით: ხან მოთხრობის ხერხით, როდესაც ან სხვის შესახებ გვიამბობენ (ასე იქცევა პომპროსი)<sup>4</sup>, ან თავის შესახებ ლაპარაკობენ და არა სხვის შესახებ<sup>5</sup>, ხან

<sup>1</sup> ნიკოხარი იყო კომედოტოგრაფების უფროსი თაობის წარმომადგენელი.

<sup>2</sup> ჩვენ აქ ვიქტორიუსის კონიექტურას უპირატესობას ვაძლევთ კასტელ-ვეტროს კონიექტურის წინაშე, თუმცა კრისტს საკითხი არ აქვს გადაწყვეტილი.

<sup>3</sup> ტიმოთე (V საუკ.) — პოეტი მცირე აზიის ქალაქ მილეტიდან, რომელიც 494 წ. დაიპყრეს სპარსელებმა. მისი ნაწარმოები „სპარსნი“ აღმოჩენილ იქნა 1902 წ. ეგვიპტეში. იხ. გრ. წერეთელი, ბერძნ. ლიტერ., 1, 372. K. Heinemann, Dichtung der Griech., 85.

<sup>4</sup> ფილოქსენი (V საუკ.) — პლატონის თანამედროვე მწერალი, იყო სიცილიის ტირანის, დიონისი უფროსის კარის-პოეტი, თხზულებაში „კიკლოპები“ მას პოლთემის სახით გამოუყვანია თეოთონ დიონისი ტირანი.

<sup>5</sup> დედანი აქ დიდ სიმწერეს წარმოადგენს მთარგმნელთაგან. ჩვენ ვფიქრობთ ცელერის ინტერპრეტაციას (II, 2, 782, 3), რომელიც თავის მხრივ მისდევს ზუზევილს. შდრ. აგრეთვე შტიხის თარგმანი.

<sup>6</sup> როგორც ჩანს, არისტოტელეს აქ მხედველობაში აქვს მოთხრობა ობიექტურ სამყაროში მომხდარ შემთხვევებზე, რაც ეპოსისათვის არის დამახასიათებელი.

<sup>7</sup> აქ შეიძლება ეგულისხმებოდეს ლირიკა და ავტობიოგრაფიული ხასიათის ეპიკური ნაწარმოები, რომელშიც ავტობიოგრაფიული უჩვეულო იყო.

კი იმ ხერხით, როდესაც ყველა ასახული გმირი ვამოდის მოქმედად და ენერგიის გამოიმყვავნებლად<sup>1</sup>.

აი, ამ საში ნაშნით — მიბაძვის საშუალებებით (ἐν ὄντι), მისაბაძი საგნით (ἄ) და მიბაძვის ხერხით (ὡς) — განსხვავდებიან შემოქმედების სახეები, როგორც ვთქვით თავიდანვე. ამიტომ სოფოკლე, როგორც პოეტი, ერთი თვალსაზრისით შეიძლება მივამსგავსოთ ჰომეროსს, ვინაიდან ორივენი გამოსახავენ კარგს კაცებს, ხოლო მეორე თვალსაზრისით შეიძლება მივამსგავსოთ არისტოფანეს, ვინაიდან ორივენი ასახავენ რაიმე ქცევის ჩამდენს და მოქმედ პირებს. ამის გამო, როგორც ზოგიერთები ამბობენ, მიეკუთვნება ამ თხზულებებს „მოქმედებათა“ (ῥιζματα) სახელწოდება, ვინაიდან ისინი ბაძავენ მოქმედებას. ამიტომაც დორიელები თავის გამოგონებად თვლიან ტრაგედიას და კომედიას: კომედიას თავის გამოგონებად თვლიან მეგარელები (აქაური მეგარელები — იმ საბუთით, რომ კომედია გაჩნდა მათ წრეში დემოკრატის დროს<sup>2</sup>, ხოლო სიცილიელები იმ საბუთით, რომ სიცილიიდან იყო ეპიქარმე პოეტი<sup>3</sup>, რომელიც

<sup>1</sup> აქ ნაგულისხმევია დრამა, სადაც მოქმედი გმირების შესახებ ავტორი თავისი პირით კი არ მოგვიხრობს, არამედ თვითონ ამ გმირებს ალაპარაკებს და ამოქმედებს უშუალოდ. როგორც ვხედავთ, არისტოტელეს მოცემული აქვს პოეზიის განაწილება სამ სახეობად. პირველი ნაწილია ის, სადაც ავტორი მოგვიხრობს მის გარეშე მომხდარ ობიექტურ შემთხვევებზე (επειρατε ἰστορικῶς), მეორე ნაწილია ის, სადაც ავტორი ლაპარაკობს თავის თავის შესახებ (τὸν αὐτὸν), მესამე ნაწილია ის, სადაც ავტორი თავის საკუთარი პირით (μὴ μεταβάλλουσα) კი არ მოგვიხრობს გმირის თავგადასავალს, არამედ თვითონ გმირს ამოქმედებს ჩვენს წინაშე. უკანასკნელი ნაწილი პოეზიისა ზუსტად ემთხვევა იმას, რასაც ჩვენ დღეს დრამას ვუწოდებთ, ხოლო პირველ ორ ნაწილში იგულისხმებიან პოეზიის ის სახეები, რომლებსაც ჩვენ დღეს ეპოსს და ლირიკას ვუწოდებთ, იმ განსხვავებით ოღონდ, რომ არისტოტელეს მოთხრობა თავის თავის შესახებ გამოყოფილი აქვს მოთხრობიდან სხვის შესახებ (ე. ი. ეპოსიდან) და გაერთიანებული აქვს ლირიკულ კმნილებებთან, რის გამო სადემარკაციო ხაზი ეპოსსა და ლირიკას შორის არისტოტელეს კლასიფიკაციაში არ არის ზუსტად გავლებული. შდრ. ზემოთ, 49, 3.

<sup>2</sup> ე. ი. VI საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე.

<sup>3</sup> ეპიქარმე იყო V საუკუნის სიცილიელი პოეტი, რომელიც წერდა კომედიებს.

დიდი ხნით უსწრებდა წინ ხიონიდსა და მაგნესს<sup>1</sup>); ტრაგედიას კი თავის გამოგონებად თვლის პელოპონესის ზოგიერთი მცხოვრებთაგანი, ამის საბუთად მოყავთ რა თვით სახელწოდებები, ამბობენ, რომ ქალაქის გარშემო მდებარე სოფლებს ისინი<sup>2</sup> ეძახიან „კომებს“, ათენელები კი ეძახიან „დემებს“. ხოლო მსახიობებს ეწოდათ კომიკოსები არა  $\kappa\omicron\mu\acute{\iota}\delta\epsilon\iota\upsilon$  სიტყვიდან<sup>3</sup>. არამედ იმიტომ, რომ ისინი დაეხეტებოდნენ კომებში<sup>4</sup>, როდესაც მათ პატივასრულად ერეკებოდნენ ხოლმე ქალაქიდან. აგრეთვე მოქმედებას დორიელები აღნიშნავენ სიტყვით  $\delta\rho\acute{\alpha}\nu$ ; ათენელები კი—სიტყვით  $\pi\rho\delta\tau\epsilon\iota\upsilon$ . მიბაძვის<sup>5</sup> განსხვავებათა შესახებ, თუ რამდენი და როგორი არიან ისინი. დავჯერდეთ ნათქვამით.

§ 4

როგორც ჩანს, პოეზია შექმნა, საზოგადოდ, ორმა მიზეზმა, ორივე — ბუნებრივი მიზეზია. ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი ( $\sigma\upsilon\mu\phi\upsilon\sigma\tau\omicron\nu$ ) აქვს ადამიანს ბავშვობიდანვე, და ადამიანი იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძვია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. ვარდა ამისა, მიბაძვის შედეგი ყოველ ადამიანს ახარებს. ამის საბუთია ყოველდღიური ჩვენი გამოცდილება. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნოდ შევხვდავდით, იმის ძალიან ზუსტად გაცეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუყუქებით — აი, მაგალითად, უსაძავლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს. ამის მიზეზია ის, რომ სწავლის მიღება ძალიან საამოა არა მხოლოდ ღილოსოფოსთათვის, არამედ

<sup>1</sup> ხიონიდი და მაგნესი იყვნენ V საუკუნის ათენელი მწერლები. ისინი წერდნენ კომედიებს, რომლებსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია.  
<sup>2</sup> ე. ი. დორიელნი.  
<sup>3</sup>  $\kappa\omicron\mu\acute{\iota}\delta\epsilon\iota\upsilon$  ნიშნავდა მხიარული პროცესიის მოწყობას. ბაკოსის ან სხვა რომელიმე ღვთაების სასახლოდ პროცესიას აწყობდნენ მუსიკით, მღერით, ცეკვა-თამაშით, ოხუნჯობით. იხ. K. Heinemann, 195.  
<sup>4</sup> ე. ი. ქალაქის გარშემო მდებარე სოფლებში, ბერძნ.  $\kappa\omicron\mu\acute{\iota}\delta\epsilon\iota\upsilon$  ნიშნავს სოფელს.  
<sup>5</sup> ე. ი. ასახვებს, შემოქმედების.

აგრეთვე სხვებისათვისაც, ოღონდ სხვები ამას ცოტადროს ანდომებენ. ამიტომ ადამიანს უხარია, როდესაც იგი ხედავს სურათებს, ვინაიდან, უცქერის რა სურათებს, ადამიანს უხდება სწავლის შეძენა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თითოეული სურათი, მაგალითად, „აი ეს არის ის“. და თუ აღრე არ გვექონია შემთხვევა გვენახა საგანი, მაშინ სურათი სიამოვნებას ჰქმნის არა საგანთან შესავესებათ, არამედ ნაკეთობით ( $\delta\pi\sigma\tau\omicron\upsilon\sigma\tau\epsilon\iota$  ფერადობით ან სხვა რომელიმე ამდაგვარი მიზეზით.

ვინაიდან ჩვენს ბუნებრივ თვისებას შეადგენს ბაძვა, აგრეთვე ჰარმონია და რიტმი — ლექსის ზომები ხომ, როგორც ეს ნათელია, რიტმის ნაწილებია, — ამიტომ იმათ, ვისაც თავიდანვე ჩანერგილი ჰქონდა ამისაკენ განსაკუთრებული მიდრეკილება, ცოტ ცოტად განავითარეს რა იმპროვიზაციული ხასიათის ცდები, შექმნეს პოეზია. პოეზია კი განაწილდა იმის მიხედვით, თუ როგორი ზნე ჰქონდათ მთხზეულებს ( $\kappa\alpha\tau\alpha\ \tau\alpha\ \sigma\prime\chi\epsilon\iota\alpha\ \eta\mu\eta$ ). უფრო მაღალი მიმართულების პოეტებმა ( $\sigma\upsilon\iota\upsilon\tau\epsilon\pi\omicron\iota$ ) იწყეს კარგი საქმეებისა და ასეთების ჩამდენ ადამიანთა ასახვა; იმათ კი, ვინც უფრო საღა მიმართულების იყო ( $\rho\acute{\alpha}\tau\epsilon\lambda\acute{\iota}\sigma\tau\epsilon\pi\omicron\iota$ ), იწყეს მდარე ადამიანთა საქმეების ასახვა. ვინაიდან უკანასკნელი მიმართულების პოეტები ჰქმნიდნენ უწინარესად სატირებს ( $\psi\alpha\upsilon\sigma\epsilon\delta$ ), პირველები კი ჰქმნიდნენ პიმნებსა და სახობზო ლექსებს ( $\epsilon\upsilon\chi\acute{\alpha}\mu\alpha\iota$ ). ჩვენ ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ სატირიკულ ნაწარმოებს ჰომეროსზე უფრო აღრე, თუმცა ბევრი იყო, ალბათ, ასეთები: ჰომეროსის დროიდან დაწყებული კი შეგვიძლია დავასახელოთ: მაგალითად, ჰომეროსის „მარგიტი“<sup>1</sup> და სხვა მისი

<sup>1</sup> „მარგიტი“ არის კომიკური პოემა, რომლის ავტორად ბერძნები თვლიდნენ ჰომეროსს და რომლისგანაც მხოლოდ ნაწყვეტებია დღეს დარჩენილი. იგი დაწერილი იყო დაქტილებსა და იამბებისაგან ნარევი ლექსით და სასაცილო შტრიხებით ასახავდა თავის მოსულელო გმირს, რომელმაც არაფრის გაკეთება არ იცის ხეირიანად, ეტანება კი ყველაფერს და მუდამ უხერხულ მდგომარეობაში ვარდება. როგორც ტექსტიდან ირკვევა, არისტოტელე ფიქრობდა, რომ კომედიის სათავე „მარგიტში“ იყო მოცემული. შტრ. Heinemann, 27. წერეთელი, I; 116.

მსგავსი ქმნილებები. მათთან ერთად გაჩნდა შესაფერისად იამბიკური ზომა (ιαμβικόν μέτρον). სწორედ ამის გამო ეწოდება მას ამჟამად იამბიკური, ვინაიდან ამ ზომით დაწერილი ლექსებით დასცილოდნენ (ιαμβικός) ერთმანეთს<sup>1</sup>. ამრიგად, ძველ პოეტთაგან ზოგიერთი იქცა საგმირო თხზულებათა (ἥρωϊκόν) პოეტად<sup>2</sup>, ზოგი კი — იამბების პოეტად<sup>3</sup>. ჰომეროსი კი მაღალი მიმართულების თხზულებათა უდიდესი შემოქმედი იყო, ვინაიდან მან, ერთადერთმა, შექმნა სახეები არა მარტო მშვენიერი, არამედ დრამატულიც. ამნაირადვე მან პირველად მოხაზა კომედიის ფორმები, წარმოადგინა რა მოქმედებაში არა სამარცხვინო, არამედ სასაცილო საქმეები. როგორი მიმართებაც აქვთ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ტრაგედიებისადმი, შესაფარდი მიმართება აქვს „მარგიტეს“ კომედიებისადმი. როდესაც ტრაგედიამ და კომედიამ ფეხი მოიკიდეს, მაშინ იმის მიხედვით, ორიდან თუ რომელი პოეზიისაკენ ჰქონდათ ბუნებრივი მიდრეკილება, ზოგიერთი იქცა, იამბების ნაცვლად, კომედიის პოეტად, ზოგიერთი კი ეპოსის ნაცვლად, ტრაგედიის პოეტად, ვინაიდან პოეზიის ამ უკანასკნელ სახეებს მეტი მნიშვნელობა აქვთ, ვიდრე პირველებს, და ისინი უფრო მეტს პატივში იმყოფებიან.

სხვა საკითხია იმის განხილვა, კმარა თუ არა ტრაგედიის დასებულ სახეები, თუ ამის შესახებ ვიმსჯელებთ თავისთავად და თეატრთან მიმართებით. თავიდან კი ისიც<sup>4</sup> და

<sup>1</sup> როგორც ვხედავთ, ἱαμβίαι — სიტყვა, რომელიც აღნიშნავდა გარკვეული ზომით (—) დაწერილ ლექსს, არისტოტელეს გამოყვას ἱαμβικόν — ზმნიდან, რომელიც ნიშნავდა დაცივნას. უფრო მართებული კი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ἱαμβικόν ზმნი შეიქმნა ἱαμβίαι-იდან, ისე როგორც, მაგალითად, ἰαμβίαι — ἰαμβίαι, φιλῆλαι — φιλῆλαι ზმნები შექმნილი არიან სახელებიდან εν (ერთი), Μῦθαι (მიდიელი), Φιλῆται (ფილიპე) (შდრ. ს. დანელია, ქსენოფანე კოლოფონელი, 147): ამის თანახმად ἱαμβικόν ნიშნავს იამბის შესატყვისად მოქცევას; რამდენადაც კი იამბი (ιαμβία) იყო დაცივნის შემცველი ლექსი, ამდენად ἱαμβικόν სიტყვას მიეცა დაცივნის მნიშვნელობა.

<sup>2</sup> ე. ი. ეპიკოსად.  
<sup>3</sup> ე. ი. იამბიკურ პოეტად. ან სატრიკოსად  
<sup>4</sup> ე. ი. ტრაგედიად.

კომედიაც გაჩნდნენ იმპროვიზაციიდან (ἀπὸ σχῆμασιν) — ერთი წარმოიშვა დათირამბის წამომწყებთაგან, მეორე კი წარმოიშვა იმ ფალიკურ სიმღერათა წამომწყებთაგან, რომლებსაც ამჟამადც მრავალ ქალაქში მღერიან. გაიზარდა რა თანდათან, ვინაიდან პოეტებმა განავითარეს ის, რაც მას ებადა, ტრაგედია გაჩერდა, რადგანაც მიაღწია თავის ბუნებას. ესქილემ პირველმა აიყვანა მსახიობთა (ἄποιστοι) რიცხვი ერთიდან ორამდე, შეკვეცა ხოროსათვის (χορός) მიჩენილი ნაწილები<sup>5</sup> და განავითარა მთავარი მსახიობის სათქმელი<sup>6</sup>. სოფოკლემ შემოიყვანა სამი მსახიობი და შემოიღო სცენის მხატვრობა<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> ნაულისხმევია ის იმპროვიზირებული (ჩვეულებრივ, ტროქეული ტეტრამეტრის ზომით შედგენილი) ლექსები, რომლებსაც სახორო სიმღერებს შუა წარმოთქვამდა ხოლმე ხოროს მეთაური. თესპისმა შემოიყვანა ერთი მსახიობი, რომელიც პასუხს აძლევდა ხოროს მეთაურს. ასე წარმოიშვა დიალოგი, და მასთან ერთად გაჩნდა დრამაც.

<sup>2</sup> ე. ი. ტრაგედია.  
<sup>3</sup> ე. ი. კომედია.  
<sup>4</sup> ფალიკური სიმღერა არის ის სიმღერა, რომელსაც მღეროდნენ დიონისეს ან ბაკხოსის სახელზე მოწყობილი პროცესიების დროს (იხ. ზემოთ გვ. 147, შენ. 3). ფალიკური ეწოდებოდა ამ სიმღერას იმიტომ, რომ პროცესიას წინ მიუძღოდა კაცი, რომელსაც მიჰქონდა ფალოსის (მამაკაცის სასქესო ორგანოს) გამოხატულება.

<sup>5</sup> ხორო (χορός) ეწოდებოდა ძველ საბერძნეთში 12 — 15 კაცისაგან შემდგარს მომღერალთა ან მოცეკვავეთა გუნდს. ბერძნული დრამისათვის ხორო აუცილებელი იყო, თუმცა თვით დრამატული მოქმედების ვითარებაში ხორო არ აღებდა მონაწილეობას. მისი ფუნქცია შედგებოდა სცენაზე წარმოებული მოქმედებისას ისეთი პიმნების გალობა, სადაც ავტორი მაყურებლებს აწვდიდა მოქმედ პირთა მორალურ შეფასებას. ამრიგად, ხოროს ანტიკურ ტრაგედიაში ლირიკული (დიდაქტიკური) ელემენტი შეჰქონდა და იგი ახალი დროის დრამატურგიის რეზონერების წინამორბედი იყო. თავდაპირველად ხოროს პარტიას მთავარი ადგილი ეჭირა დრამაში, რომელიც, ისტორიულად, დიონისეს სახელზე მოწყობილ ცეკვა-თამაშობიდან წარმოიშვა.

<sup>6</sup> ამ ადგილს პროფ. ნ. ნოვოსადსკი თარგმნის ასე: „Подготовил первенствующую роль диалогу“. იგი ემყარება იმიშს, რომელშიც „პოეტის“ არაბული თარგმანის საფუძველზე, შემოიტანა წინადადება, რათა კრისტის რედაქციაში მოცემული ფრაზა τὸν λαόν πρῶτα αἰσθεῖται παρῶθεν ἄρχοντος შემცვლილი ყოფილიყო ფრაზით τὸν λαόν ἀρχῆς αἰσθεῖται. ჩვენი თარგმანი მისდევს კრისტის რედაქციას.

<sup>7</sup> ე. ი. დეკორაცია.

(*σκηνοποιία*). შემდეგ, პატარ-პატარა ამბავიდან (*μυθισ*) წარმოიშენენ დიდი თხზულებები და სასაცილო სიტყვიდან წარმოიშვა დიალოგი (*λόγιος*), ვინაიდან იგი განვითარდა სატირიკული დრამიდან და იქცა გვიან მაღალი შინაარსის მეტრულ. ტეტრამეტრის<sup>1</sup> ნაცვლად გაჩნდა იამბიკური მეტრი<sup>2</sup>. (*τὸ μῆτρον ἐκ τετραμῆτρον ἰαμβιαίου ἐχέσεται*). ტრაგედიაში სარგებლობდნენ ჯერ ტეტრამეტრით, ვინაიდან პოეზიის ამ ფორმას ჰქონდა სატირიკული ხასიათი და ემსგავსებოდა იგი ცეკვას. როდესაც დიალოგი წარმოიშვა, მაშინ უკვე მისმა ბუნებამ თავისათვის შესაფერისი მეტრი მონახა, იამბიკური მეტრი ხომ ყველა სხვა მეტრზე უფრო შესაფერისია საუბრისათვის; ამის ნიშანაა ის, რომ ჩვენ ურთიერთშორის საუბარში ძალიან ხშირად ვლაპარაკობთ იამბებით, ხოლო ჰეგზამეტრით ვლაპარაკობთ აშვიათად და სასაუბრო ენისათვის ჩვეული კილოს დარღვევით. შემდეგ, გადიდებულ იქნა ეპიზოდების<sup>3</sup> რაოდენობა და ტრაგედიის სხვა ნაწილებს მიეცათ მწყობრი სახე. მაგრამ ყველა ამის მსგავს საკითხის შესახებ ჩვენთვის საკმარისი იყოს ნათქვამი, ვინაიდან ძალიან გრძელ<sup>4</sup> საქმე იქნებოდა, ვფიქრობ, განგვეხილა ყოველი წვრილმანი.

§ 5

როგორც ვთქვით, კომედია არის ასახვა მდარე ადამიანებისა, მაგრამ არა მთელ იმათი სიაცის მიხედვით, არამედ სასაცილო მხარეების მიხედვით: სასაცილოა კი არის სამარცხვინოს ნაწილი. სასაცილოა რაიმე შეცდომა ან სამარცხვინო საქმე, რომელიც ტანჯვასა და ზიანს არ შეიცავს:

<sup>1</sup> ტეტრამეტრი ეწოდებოდა 4 ტერფისაგან შემდგარ ლექსს. უფრო ჩვეულებრივი იყო კატალექტური ტროქეული ტეტრამეტრი. ამ ზომის ლექსი ემსგავსებოდა იამბიკური ტრიმეტრით შედგენილ ლექსს. იხ. გრ. წერეთელი, II. 32.

<sup>2</sup> იამბიკური მეტრი: იგულისხმება იამბიკური ტრიმეტრი, რომელმაც გააქვეა დრამიდან კატალექტური ტროქეული ტეტრამეტრი.

<sup>3</sup> *ἐπιπέσεις* — სახორო სიმღერებს შორის მოთავსებული ნაწილი დრამისა, ე. ი. მსახიობთა დიალოგი.

ასეთია, მაგალითად, კომიკური ხილაი, რომელიც არის რალაც სამარცხვინო და დაღრანჯული, მაგრამ ტანჯვას არ გამოხატავს.

ტრაგედიის (ისტორიული) ცვლილებანი და ისინი, ვისმე მოეხებოდაც ეს ცვლილებანი წარმოიშენენ, კარგად არიან ცნობილი; კომედიის შესახებ კი ეს არ არის ნათელი, ვინაიდან მას თავიდანვე არ აქცევდნენ დიდს ყურადღებას. ზოროს მოცემაც კი კომედიებისათვის არქონტმა გვიან იწყოს. პირველად კი ზორვეტებად მოხალისეები იყვნენ. კომედიის შემთხვევლი პოეტები იხსენიებია მხოლოდ იმ დროიდან. როდესაც კომედიას ჰქონდა უკვე რაღაც გარკვეული ფორმები. ის კი უცნობია, თუ ვინ შემოიღო ან ნიღბები, ან პროლოგი, ან მსახიობთა სრული რიცხვი და სხვა ასეთები. კომიკურ თქმულებათა შეთხზვა იწყეს ეპიქარმემ და ფორმისმა<sup>2</sup>. სიცილიიდან კომედია, ჩანასახის ფორმით, გადმოვიდა ათენში, ათენელთა შორის კი პირველად კრატესმა, მიატოვა რა კერძო ხასიათის (*ιδίωτος*) იამბიკური ლექსები. იწყო ზოგადი ხასიათის (*δημόσιος*) დიალოგებისა და ფაბულების შეთხზვა<sup>3</sup>.

ეპოპეა ემსგავსება ტრაგედიას, გარდა დიადი მეტრისა<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> ძველ საბერძნეთში პიესების დადგმა თეატრში წარმოებდა სახელმწიფო ხარჯზე. პიესის ავტორს, თუ კი მას სურდა თავისი ნაწარმოების წარმოდგენა სცენაზე, უნდა მიემართა წინასწარ აოქონტისათვის და ეთხოვა, რომ არქონტს მიეცა საჭირო პერსონალი პიესის გასათამაშებლად. ამ პერსონალის უმრავლესობას ხორო შეადგენდა, და ამიტომ გამოთქმა „ხოროს მიცემა“ ძველ საბერძნეთში იმასვე ნიშნავდა, რასაც დღეს ნიშნავს გამოთქმა „სცენაზე დადგმის უზრუნველყოფა“.

<sup>2</sup> ფორმისი იყო ეპიქარმეს თანახმდროვე პოეტი, რომელიც ცნობრობდა სიცილიაში.

<sup>3</sup> კრატესი იყო ათენელი კომიკოსი. V საუკ. იამბოგრაფებისაგან განსხვავებით, მან ხელი აიღო კერძო პირების ლანდღეზე და სიცილის საგნად აქცია საზოგადოებრივი წრეები. ამით კომედიას ზოგადი ხასიათი მიეცა.

<sup>4</sup> დიადი მეტრის (*διὰ μέτρον*) ქვეშ, თუ ეს ორი სიტყვა ინტერპოლაცია არ არის, არისტოტელე, ალბათ, გულისხმობს ჰეგზამეტრს. ორიოდ სტრიქონით ქვემოთ იგი ამბობს, რომ ეპოპეა განირჩევა ტრაგედიისაგან იმით, რომ მას აქვს საღა მეტრი. „საღა“ ნიშნავს აქ არანარკეს.

იმითაც, რომ იგი არის დიადი საქმეების მიზანძვეა, ხოლო განიჩევა მისგან იმით, რომ მას აქვს სადა მეტრი (τὸ μέτρον ἔστι νόμος) და არის მოთხრობა. კიდევ განიჩევიან ისინი დროის მანძილით:—ტრაგედია ცდილობს, რამდენადაც შეიძლება, მზის ერთი შემოტრიალების (περίοδος) ფარგლებში ჩაეთიოს, ან რაც შეიძლება ნაკლები რაოდენობით გადააცილოს ამ ზღვარს<sup>1</sup>, ეპოპეა კი განუსაზღვრელია დროის მხრივ. მაგრამ თავდაპირველად ეს განუსაზღვრელობა თანასწორად დამკვიდრებული იყო ტრაგედიაშიც და ეპოსშიც. ნაწილები კი ზოგი ერთი და იგივეა ორივესათვის, ზოგი კი საკუთარია ტრაგედიისათვის. ამიტომ ვინც ტრაგედიის მიმართ იცის, თუ რა არის კარგი და რა არის ცუდი, მან იცის ეს ეპოსის მიმართაც, ვინაიდან ის, რაც აქვს ეპიკურ პოეზიას, მოცემულია ტრაგედიაშიც; ის კი, რაც ტრაგედიაშია, ყველა არ არის ეპოსში.

## § 6

პეგზამეტრებისაგან შემდგარ პოეზიაზე და კომედიაზე ჩვენ ვიტყვით შემდეგში<sup>2</sup>, ტრაგედიაზე კი ახლა ვთქვათ, რისთვისაც მისი არსის განსაზღვრა გამოვიყვანოთ უკვე ნათქვამიდან. მაშ, ტრაგედია არის ასახვა დიადი (σπουδαία) და დასრულებული (τελεία) მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, — ასახვა შემკობილი ენით (ῥητισμὸν ἔχουσα)

<sup>1</sup> აქ მოცემულია დროის ერთობის იმ პრინციპის ჩანასახი, რომელიც ფრანგულმა კლასიციზმმა წამოაყენა. მაგრამ ადგილის ერთობა, რომელიც XVI — XVIII საუკ. დრამის მეორე პრინციპად ითვლებოდა, არისტოტელეს სრულიად არ აქვს ნაგულისხმევი. ამგვარად, კლასიციზტური დრამატურგიის სამი ერთობიდან არისტოტელეს გათვალისწინებული აქვს მხოლოდ ერთობა მოქმედებისა (იხ. „პოეტიკა“, § 8, § 9, 1451 b 33 და § 18, 1426 b 10). (Ср. У Тронского.)

<sup>2</sup> მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელე პირდება აქ მკითხველს, რომ ის შემდეგში (Μακρῶν) იტყვის კომედიის შესახებ, ჩვენამდე მოღწეულ „პოეტიკაში“ არ იძლევა კომედიის სისტემატურ ანალიზს. ამიტომ ერთგვარი უფლებით ფიქრობენ, რომ არისტოტელეს „პოეტიკას“ არ მოუღწევია ჩვენამდე სრული სახით და არისტოტელემაც, ალბათ, გააკეთა კომედიის ანალიზი „პოეტიკის“ იმ ნაწილში, რომელიც დღეს დაკარგულია. შდრ. Zeiler, II, II, 107.

სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში<sup>1</sup>, ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებისა (ἔλεος) და შიშის (φρίξις) აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან (παθηματα) განწმენდას (κάθαρσις) აღწევს<sup>2</sup>. „შემკობილ“ ენას მე ვეძახი ისეთ ენას, რომელსაც აქვს რიტმი, ჰარმონია და მეტრი, ხოლო „მისი სხვადასხვა სახეების“ ქვეშ ვგულისხმობ იმას, რომ ტრაგედიის ზოგიერთი ნაწილი სრულდება მხოლოდ მეტრებით, სხვა ნაწილი კი აგრეთვე გალობით...

ვინაიდან ასახვა ხდება მოქმედების საშუალებით, ამიტომ უპირველესად აუცილებელია, რომ ერთი რაღაც მცირე ნაწილი ტრაგედიისა იყოს თვალთასამზერის (ὄψις) მორთულობა (κοσμησις), შემდეგ — საგალობელი (μελοποιία) და სათქმელი (λέξις)<sup>3</sup>. ამათი საშუალებით ხდება ხომ ასახვა. „სათქმელს“ მე ვეძახი თვით სიტყვათა სისტემას, ხოლო „საგალობლის“ მნიშვნელობა ყველასათვის ნათელია. ვინაიდან ტრაგედია აქვს სხვადასხვა სახეების ასახვა, მოქმედება კი წარმოებს ისეთ მოქ-

<sup>1</sup> ამ ძველ ადგილს ცვლური (II, II, 783,3) ასე განმარტავს: „შემკობილი ენის“ სახეებია „სათქმელი“ (λέξις) და „საგალობელი“ (μελοποιία). რომლებიც წესიერად განაწილებული არიან მსახიობებსა და ხოროს შორის: მსახიობთა დიალოგი არის „სათქმელი“, ხოროს კი რჩება „საგალობელი“.

<sup>2</sup> ტრაგედიის შემომოყვანილმა განსაზღვრებამ მრავალი უთანხმოება წარმოშვა მეცნიერთა შორის. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხანგრძლივი დავა იმის გამო, თუ როგორ უნდა გავიგოთ ამ განსაზღვრების ბოლო ნაწილი: ἢ ἔλεος καὶ φρίξις περιχύεται τῶν τῶν τῶν παθημάτων αὐτῶν καθάρσις ეს სიტყვები ჩვენ ასე გადავთარგმნეთ: „რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“. მაგრამ იგივე წინადადება შეიძლება სხვანაირად გადმოითარგმნოს, ვინაიდან გამოთქმას τῶν παθημάτων καθάρσις როგორც ამაზე მიუთითებენ ცვლური (II, 774,4) და იბერვევი (I, 423), შეიძლება ჰქონდეს ორი სხვადასხვანაირი მნიშვნელობა: a) „ვნებათაგან განწმენდა“ და b) „ვნებათაგანწმენდა“. ჩვენის აზრით, პირველი ვარიანტი უკეთესად შეგვიფერება არისტოტელეს პოეტიკის დედა-აზრს. იხ. ჩვენი შესავალი წერილი.

<sup>3</sup> სათქმელი, ე. ი. ტექსტი.

მედთა საშუალებით, რომელთაც აუცილებლად უნდა ჰქონდეთ გარკვეული ბუნება ხასიათისა (ψυχή) და განსჯის (δυναμις) მიხედვით (ხომ ამის გამო ვამბობთ, რომ მოქმედებებს აქვთ რაღაც გარკვეული თვისება), ამიტომ მოქმედებათა ბუნებრივი მიზეზებია ორი რამ — განსჯა და ხასიათი. და აი, ამ ორი მიზეზისაგან დამოკიდებით ყველანი ან იმარჯვებენ (τυγχάνουσιν) მარცხდებიან (ἀποτυγχάνουσιν). მოქმედების (πράξις) ასახვა არის ამბავი<sup>2</sup> (ἡ μῆσις). ამბავს მე ვეძახი მოქმედებათა სისტემას (τύχην τῶν πράξεων). ხასიათს კი მე ვეძახი ომას, რის გამო, როგორც ჩვენ ვამბობთ, მოქმედი არის ასეთი. განსჯას მე ვეძახი იმას, რითაც მოლაპარაკენი ამტკიცებენ რასმე ან თავის შეხედულებას გამოავლენენ.

მაშ, აუცილებელია, რომ მთელი ტრაგედიის ნაწილები იყოს ექვსი, რის მიხედვითაც ტრაგედიას აქვს რაიმე გარკვეული ბუნება. ეს ნაწილებია ამბავი, ხასიათი, განსჯა, სამზერო<sup>3</sup>, სათქმელი და საგალობელი. რითაც ბაძავენ<sup>4</sup>, ის ორი ნაწილია: როგორ ბაძავენ<sup>5</sup>, ის ერთი ნაწილია; რასაც ბაძავენ<sup>6</sup>, ის სამი ნაწილია. ამაზე მეტი კი არავითარი ნაწილი, არ არის. ტრაგედიის პოეტთა შორის ამ სახეებით<sup>7</sup> სარგებლობენ

<sup>1</sup> ე. ი. მოქმედი პირები აღწევენ ან ვერ აღწევენ მიზანს განსჯა-სა და ხასიათისაგან დამოკიდებით. Τυγχάνουσιν სიტყვა ჩვენ გადავთარგმნეთ გამოთქმით „იმარჯვებენ“, რადგან მხედველობაში გვაქვს, რომ τυχῶν, რამელიც ამ სიტყვაში იგულისხმება, ნიშნავს ბედს, ზოგჯერ კი ბედნიერებას.

<sup>2</sup> ამბავი, ე. ი. ის, რასაც დღეს ზოგ. ეძახის ფაბულას, ზოგი — სიუჟეტს.

<sup>3</sup> სამზერის ოქვი ქვეშ არისტოტელე. როგორც ჩანს, გულისხმობს ყველაფერს, რაც ტრაგედიის შესრულების დროს თვალთ დაინახება. მაშასადამე, აქ მხოლოდ სცენის მორთულობა კი არ უნდა ვიგულისხმოთ ცეცხლი (II, 785 B) განმარტავს ოქვი — სიტყვას ასე: „äussere Darstellung“, ხოლო ბარტელემი თარგმნის მას ასე: „le spectacle“.

<sup>4</sup> ე. ი. მიბაძვის ან ასახვის საშუალებები.

<sup>5</sup> ე. ი. მიბაძვის ან ასახვის ხერხი.

<sup>6</sup> ე. ი. მიბაძვის ან ასახვის საგანი

<sup>7</sup> ე. ი. ამ ექვსი ზემოჩამოთვლილი ნაწილით.

არა ზოგიერთნი, არამედ, შეიძლება ითქვას, ყველანი. და ამიტომ ყოველ ტრაგედიას აქვს სამზერიც, ხასიათებიც, ამბავიც, სათქმელიც, საგალობელიც (μέλος) და განსჯაც. ამათ შორის ყველაზე უმნიშვნელოვანესია მოქმედებათა სისტემა. ტრაგედია ზომ არის ასახვა არა ადამიანთა, არამედ მოქმედებისა და ცხოვრებისა ბედნიერებაში და უბედურებაში ἄκακία μισία), ხოლო ბედნიერება და უბედურება მოქმედებაშია მოცემული, და ჩვენი მიზანიც არის რაიმე მოქმედება და არა უქმი თვისება (πίστης). ადამიანები ამა თუ იმ თვისებებს მქონენი არიან თავიანთი ხასიათის გამო; მოქმედებათა გამო კი ისინი ან ბედნიერი არიან, ან ამის საწინააღმდეგო. ამიტომ, პოეტები ცდილობენ არა ხასიათების ასახვას, არამედ ისინი მოქმედებათა ასახვის საშუალებით თან ხასიათსაც იჭერენ ხოლმე<sup>1</sup>. ასე რომ, მოქმედებები და ამბავი — აი რა არის მიზანი ტრაგედიისა, მიზანი კი ყველაფერზე უფრო დიდია. გარდა ამისა, მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ შეიქმნებოდა, ხასიათების გარეშე კი შეიქმნებოდა. ახალგაზრდა პოეტთა უმრავლესობის ტრაგედიები უხასიათო ტრაგედიებია<sup>2</sup>, და, საზოგადოდ, ბევრი პოეტია ასეთი, მსგავსი რამ შეინიშნება მხატვართა შორისაც, თუ შევადარებთ ზევქსისსა და პოლიგნოტეს: პოლიგნოტე არის ხასიათების კარგი მხატვარი (ἡμιορφάριος.) ზევქსისის ნახატს კი არავითარი ხასიათი არა აქვს<sup>3</sup>. გარდა ამისა,

<sup>1</sup> ე. ი. ხასიათის ასახვად პოეტების საშუალება არის მოქმედებათა ასახვა. თუ მოქმედებები ასახულია, მაშინ ხასიათიც ასახულია. შტრ. ჰეგელი ამბობს, რომ *пействие есть «наиболее ясное разоблачение индивидуума как в отношении его образа мыслей, так и его целей; то, что человек есть в глубочайшей основе своего быта осуществляется в действительности лишь через его действие»* (Мир. Энци. 8 кн., 808).

<sup>2</sup> ე. ი. ისეთი ტრაგედიები, სადაც ხასიათები არ არიან წარმოდგენილი. ამავე დროს სიტყვას „უხასიათო“ (ἀψυχία) შეიძლება მიეცეს აქ მეორე მნიშვნელობაც: უხასიათო ტრაგედია შეიძლება ამ შემთხვევაში ეწოდოს ისეთ ტრაგედიას, რომელსაც არ აქვს ხასიათი ან ვარკვეულობა. დღეს ასეთ ტრაგედიას დაარქმევდნენ უსტილოს.

<sup>3</sup> პოლიგნოტეს შესახებ იხ. ზემო, 144, შენ. 1. ზევქსისის შესახებ იხ. ქვემოთ, 210, 1.

რომ ვინმემ მწყობრად დააღაგოს ზნეობრივი სენტენციები და კარგად ჩამოქნილი სიტყვები და აზრები, იგი ამით ვერ შექმნის ქეშმარიტ ტრაგედიას, არამედ ამაზე ბევრად უკეთესი იქნება ის ტრაგედია, რომელსაც ყველაფერი ეს აკლია, მაგრამ აქვს ამბავი და მოქმედებათა სისტემა. მსგავსი რამ ხდება ფერწერაშიც. რომ ვინმემ საუკეთესო საღებავები უწესრიგოდ მიუსვ-მოუსვას (ἀναλίσθησε), იგი იმდენად არ გაგვახარებს, რამდენადაც ის, რომელმაც თეთრით მოხაზა სურათი. გარდა ამისა, ყველაზე უმთავრესი, რითაც ტრაგედია იზიდავს სულს, ეს არის ამბავის ნაწილები — პერიპეტეიები (περιπέτειαι) და გამოცნობები (ἀναγνώρισις). ზემონათქვამს კიდევ ისიც ამტკიცებს, რომ პოეტები, რომლებიც მხოლოდ იწყებენ წერას, აღწევენ ოსტატობას უმალ სიტყვებსა და ხასიათებში, ვიდრე მოქმედებათა აწყობაში; ასეთია, მაგალითად, უძველესი დროის თითქმის ყველა პოეტი.

პაშ, ტრაგედიის საწყისი (ἀρχή) და, ასე ვთქვათ, მისი სული არის ამბავი, მერე კი — ხასიათები. ტრაგედია ხომ არის ასახვა მოქმედებისა, ხოლო ამის საშუალებათ, უმთავრეს ყოვლისა, ასახვა მოქმედთა. მესამეა კი განსჯა. იგი არის უნარი თქვა ის, რაც საქმის შინაარსშია, რაც მას ეთანხმება. სიტყვებში ეს არის პოლიტიკისა და რიტორიკის გამოცანა: ბევრი პოეტები თავის გმირებს წარმოადგენდნენ პოლიტიკოსის მსგავსად (πολιτικῶς) მოლაპარაკებებს, თანამედროვე პოეტები კი წარმოადგენდნენ მათ, ორატორის მსგავსად (ῥητορικῶς) მოლაპარაკებებს. ხასიათი არის ის, რაც განსაზღვრავს, თუ როგორია გადაწყვეტილება. ამის გამო არ გამოხატავენ ხასიათს ის სიტყვები, საიდანაც არ ხდება ცხადი, თუ რას ირჩევს ვინმე, ან რას გაუბრძის, იგი, ან ისეთები, სადაც სრულიად არ არის მოცემული, თუ რას ირჩევს, ან რას გაუბრძის მთქმელი. ხოლო განსჯა არის ის უნარი, რითაც ამტკიცებენ, რომ რამე არის ან არ არის, ან რითაც საზოგადოდ გამოსთქვამენ რასმე. მეოთხე ნაწილი: საბოლოო (τέλος), როგორც ზემოთ ითქვა, საბოლოო არის ახ

სნა-განმარტება (ἐπιμνησθεῖς) სიტყვების საშუალებით. და ამ დებულებას ერთნაირი ძალა აქვს როგორც ლექსის, ისე პროზის მიმართ. დანარჩენ ნაწილებს შორის საგალობლო არის ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი სამკაული<sup>1</sup>... სამზერი კი (ῥήσις) თუმცა იგი სულს იტაცებს, ყველაზე უფრო ნაკლებ არის ოსტატობის შემცველი (ἀταχῶτατον) და პოეტიკასთან მას ძალიან მცირე კავშირი აქვს<sup>2</sup>: ტრაგედიის ძალა მაინც არის, არავითარი შეჯიბრი (ζῦψος) და არავითარი მსახიობიც (ἀποκριτῆς) რომ არ იყოს. გარდა ამისა, სამზერის მოწყობის საქმეში ბუტაფორის (σχεσιασινῆς) ოსტატობას მეტა ადგილი უჭირავს, ვიდრე პოეტებისას.

## § 7

განვსაზღვრეთ რა ესენი, ამის შემდეგ ვთქვათ, როგორიღა უნდა იყოს მოქმედებათა შედგენილობა, ვინაიდან ტრაგედიაში ეს არის პირველი და უმთავრესი. ჩვენთვის ურყევია ის აზრი, რომ ტრაგედია არის ასახვა დასრულებული და მთელი მოქმედებისა, რომელსაც აქვს რაღაც სიდიდე: ხომ არის ისეთი მთელი, რომელსაც არავითარი კიდდე არა აქვს. მთელი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო. დასაწყისი არის არა ის, რაც აუცილებლობის გამო თვითონ სხვის შემდეგ არის, არამედ ის, რის შემდეგ სხვა არის და ჩნდება. ბოლო კი, ამის საწინააღმდეგოდ, არის ის, რაც სხვის შემდეგ არის ხოლმე ან აუცილებლად, ან მრავალ შემთხვევაში, ხოლო მის შემდეგ სხვა არაფერია; შუა ნაწილი კი არის, ის რაც თვითონ არის სხვის შემდეგ და რის შემდეგ სხვაც არის. ამიტომ საგალობლოა, რათა კარგად შედგენილი ფაბულა იწყებოდეს არა იქიდან, საიდანაც მოგვეპრიანება, და თავდებოდეს არა იქ, სადაც მოგვეპრიანება, არამედ იგი უნდა ეთანხმებოდეს ზემოთაღნიშნულ ცნებებს. შემდეგ, ვინაიდან

<sup>1</sup> რამდენადაც გალობა შეადგენდა ბერძნული ტრაგედიის ნაწილს, ეს ტრაგედია ემსგავსებოდა თანამედროვე ოპერას.

<sup>2</sup> ე. ი. სცენის მორთულობის საკითხი ყველაზე ნაკლებ შეადგენს პოეტიკის საგანს.

მშვენიერი ცხოველი და ყოველი საქმე შედგენილია რა-  
ღაც ნაწილებსაგან, მას არა მარტო ესენი უნდა ჰქონდეს  
მწყობრად დალაგებული, არამედ სიდიდეც უნდა ჰქონდეს  
არაშემთხვევითი. სიმშვენიერე ხომ სიდიდეში და წყობაშია.  
რის გამო მშვენიერი ცხოველი ვერ იქნებოდა ძალიან  
მცირე საგანი, ვინაიდან მისი ჰერეტი ძალიან  
დაუახლოვდებოდა გრძობით შეუმჩნეველ (მუხომჩუთს) სი-  
ვრის ჰერეტას, იმ სმენის მსგავსად, რომელიც ძალიან ახლო  
წარმოებს უგრძობელ დროსთან<sup>1</sup>. ძალიან დიდი საგანიც ავ-  
რეკვე ვერ იქნებოდა მშვენიერი, ვინაიდან მისი ჰერეტი  
ერთბაშად ვერ განხორციელდებოდა და მჰერეტელებს  
ჰერეტის გარეშე დაურჩებოდათ ასეთი საგნის ერთობა და  
მთლიანობა, როგორც ეს მოხდებოდა, მაგალითად, რომ  
ცხოველს ათი ათასი სტადიონის<sup>2</sup> სიდიდე ჰქონოდა. ამრი-  
ვად, როგორც უსულო სხეულსა და ცხოველებს უნდა  
ჰქონდეთ გარკვეული სიდიდე, ხოლო ეს სიდიდე ადვილად  
განსაჰერეტი უნდა იყოს, სწორედ ასე ამბავებსაც უნდა  
ჰქონდეს გარკვეული სიგრძე, ხოლო ეს სიგრძე ადვილად  
დასამახსოვრებელი უნდა იყოს. ამ სიგრძის საზღვარი, შე-  
ჩიბრებათა და მათ მაცურებელთა აღქმის მიხედვით, ხე-

<sup>1</sup> ე. ი. ძალიან მცირე საგანი ვერ იქნებოდა მშვენიერი ამიტომ, რომ  
ძალიან მცირე საგნის შენიშვნა შეუძლებელი იქნებოდა. ასეთი საგანი  
დამსგავსებოდა იმ საგანს, რომელსაც არ აქვს არც განფენილობა, არც  
გრძობა, და რომელიც არც სივრცეში არსებობს, არც დროში, ე. ი. და-  
ემსგავსებოდა გრძობისათვის მიუწვდომელ საგანს. ხოლო გრძობა-  
სათვის მიუწვდომელი საგანი (მუხომჩუთ) არ შეიძლება იყოს მშვენიერი საგანი.  
ან ესთეტურად (ინამირა) საგანი, — ასეთია იმის აზრი, რასაც წერს აქ  
არისტოტელე. არისტოტელეს ეს აზრი ემსგავსება იმას, რომელიც ჩა-  
დებულია ლაიბნიცის მიერ მცირე პერცეპციის ცნებაში. იხ. ლაიბნიცის  
„მონადოლოგიის“ ჩვენი თარგმანი, გვ. 23 და შემდ. ამიტომ სჯობს ბერ-  
ძნულ ტექსტში დატოვებულ იქნას სიტყვა (γρηγορ), რომელიც შემოიტანა  
ბონიცმა და რომელიც ცელერს საჭიროდ მიაჩნია ამოაგდოს (II, II, 766)  
დრო შეადგენს აქ სივრცის (επιχειρη) კორელატს, ხოლო სმენა—ხედვის  
კორელატს.

<sup>2</sup> სტადიონი უდრის დაახლოებით 160 მეტრს. ათი ათასი სტადიონი  
არის 1600 კილომეტრი.

ლოვნების საგანს არ შეადგენს<sup>1</sup>, ვინაიდან ასი ტრაგედია-  
რომ ყოფილიყო წარმოსადგენი შეჯიბრისას, ჯიბრი ჩატარ-  
დებოდა კლეპსიდრის<sup>2</sup> საშუალებით, როგორც ეს მარ-  
თლაც მომხდარა ზოგჯერ, ზოგიერთის გადმოცემით<sup>3</sup>. თვით  
საგნის ბუნების მიხედვით კი საზღვარი ასეთია, რომ სიღ-  
რის მსრივ უკეთესია უფრო გრძელი ამბავი, თუ ამით არ  
ზიანდება თვალსაჩინოება. უფრო მარტავად რომ ითქვას,  
ტრაგედიის ფაბულის სიდიდის საკმარისი საზღვარია ეს სი-  
ღადე. რომლის ფარგლებშიც, თუ შემთხვევები ერთმანეთს  
ჭუნებისამებრ ან აუცილებლობისამებრ მისდევენ, შესაძლე-  
ბელია უბედურებიდან ბედნიერებაში ან ბედნიერებიდან უბე-  
დურებაში გადასვლა<sup>4</sup>.

§ 8

ამბავი (ფაბულა) არის ერთობლივი არა იმის გამო, რომ იგი,  
როგორც ფიქრობენ ზოგიერთები, ერთის შესახებ არის  
მოთხრობილი. ერთის შესახებ შესაძლებელია ხომ მრავალი

<sup>1</sup> ე. ი. დრამატურგის ხელოვნება საზღვარს უდებს ფაბულის სიდიდეს  
არა ტრაგედიისათვის იმ გარეგნული ნიშნის მიხედვით, თუ რამდენ ხანს  
გრძელდება ის სადღესასწაულო თამაშობა ან შეჯიბრი, რომლის ერთ-  
ერთ ნაწილს შეადგენდა ტრაგედიის წარმოდგენა, და არც იმ ნიშნის  
მიხედვით, თუ როგორია მაცურებელთა აღქმის უნარი.

<sup>2</sup> კლეპსიდრა — წყლის საათია.

<sup>3</sup> ე. ი. ასი ტრაგედია რომ ყოფილიყო წარმოსადგენი შეჯიბრების  
დროს, ის დრო, რომლის განმავლობაში უნდა ჩატარებულიყო ყველა  
ტრაგედიის წარმოდგენა, აუცილებელი იქნებოდა ასზე გაეყოთ, ხოლო  
ათორეული ტრაგედიის წარმოდგენა ასე განსაზღვრულ დროს არ უნდა  
გასცილებოდა.

<sup>4</sup> ე. ი. ტრაგედიის სიდიდე უნდა განსაზღვროს არა მის გარეშე მდ-  
ებარე საგნებმა, არამედ მისმა საკუთარმა ბუნებამ: ტრაგედიის სიდიდის  
საზომი თვით ტრაგედიაშია მოცემული. რომელია ეს საზომი? ტრაგე-  
დიას ისეთი სიდიდე უნდა ჰქონდეს, რომ მასში ასახული ამბავი ნათ-  
ლად იქნას განვითარებული: არც მეტი, რც ნაკლები. არ შეიძლება, მაგა-  
ლითად, ტრაგედიის შემოკლება. ესე, რომ მისი შინაარსის ათვისება  
ძნელი გახდეს. არ შეიძლება აგრეთვე, ტრაგედიის ხელოვნური გადიდება  
ისეთი ნაწილებით, რომელნიც არაფიქრის საჭიროებას არ წარმოადგენენ  
მისი შინაარსისათვის და მხოლოდ უსარგებლოდ აქიანურებენ მას.

და ურთიბვი რამ, რომელთაგანაც ზოგჯერ არ შეიქმნება ერთი. სწორედ ამგვარად არის ერთის მიერ გაცემებული მრავალი საქმე, რომელთაგანაც არცერთი არ იქცევა ერთ საქმედ<sup>1</sup>. ამის გამო, საფიქრებელია, რომ შემცდარია ყველა პოეტი, რომლებსაც შეთხზული აქვთ პერაკლეიდა<sup>2</sup>, თუზიდა<sup>3</sup> ან მათი მსგავსი პოემები. ისინი ფიქრობენ, რომ, რაკი პერაკლე იყო ერთი, ამბავიც მის შესახებ აუცილებლად იქნება ერთობლივი. ჰომეროსი კი, რომელიც სხვა საკითხებშიც გამოირჩევა, ამ საკითხში, როგორც ჩანს, კარგად ერკვეოდა ან რაიმე თეორიის, ან ბუნებრივი ნიჭის გამო. როდესაც ჰომეროსი თხზავდა ოდისეას, მას ამბავში (ფაბულაში) არ შეუტანია ყველაფერი, რაც ოდისევსს შეემთხვა. მაგალითად, არ შეუტანია ის, თუ როგორ დაიჭრა ოდისევსი პარნასზე, თუ როგორ მოიგონა მან შეშლილობა ყრილობის დროს, ვინაიდან არც აუცილებლობა, არც ალბათობა არ მოითხოვდა იმას, რომ ერთი ამ შემთხვევათაგანი გაჩენილიყო მეორე შემთხვევის გაჩენას შემდეგ. ოდისეას ყველა შემთხვევა ჰომეროსმა შეკრიბა ერთი საქმის გარშემო იმ აზრით, რომლითაც ჩვენ ვლაპარაკობთ. ასევე მოიქცა იგი ილიადაში. ამრიგად, როგორც სხვა მიზნად ველ ხელოვნებებში ერთი მიზანდა არის ერთის მიზანდა, ისე ფაბულაც, რამდენადაც იგი მოქმედების მიზანდაა, არის ერთისა და იმავე მთელის ასახვა, ხოლო საქციელთა ნაწილები

<sup>1</sup> ე. ი. ერთის მიერ გაცემებულ საქმეს შეიძლება აკლდეს შინაგანი კავშირი და ამიტომ იყოს იგი არა ერთი, არამედ მრავალი საქმე. ამრიგად, შესაძლებელია ბევრი ისეთი შემთხვევა, როდესაც ჩვენ გვაქვს ერთის მიერ გაცემებული საქმე, მაგრამ არცერთს ასეთს შემთხვევაში არ გვაქვს ერთი საქმე. შდრ. Siebeck, Aristot., 123 f.

<sup>2</sup> ე. ი. პოემა პერაკლეს შესახებ. პერაკლე იყო ბერძენთა მითოლოგიური გმირი, რომელმაც მრავალი საგმირო საქმე გააკეთა: გასწყვიტა ალამიანთა მკვნიბელი მხეცები, დაამარცხა გიგანტი ანტიოქოსი, გასწმინდა ავგუასის საჯინიბო; მოიტაცა ჯოჯონხეთიდან სამთავიანი ძაღლი კერბერი. ასეთი უმაგალითო გმირობისათვის პერაკლე იმბო დააჯილდოვეს, რომ სიკვდილის შემდეგ მრღებულ იქნა ღმერთთა წრეში.

<sup>3</sup> ე. ი. პოემა თუზევსის შესახებ. თუზევსიც ბერძენთა მითოლოგიური გმირია, რომელმაც კრეტის ლაბირინთში მოჰკლა სომინელი მინოტაური და გაათავისუფლა თავისი სამშობლო ათენი მონობისაგან.

ისე არიან ურთიერთ შორის შეწყობილი, რომ, თუ ერთი ნაწილი ან გადასმული ან ამოღებულ იქნა, მაშინ მთელიც გამოიცვლება და წაბოროტდება. ხოლო ის, რის მიმატებას ან გამოკლებას არავითარი სინათლე არ შეაქვს ნაწარმოებში, მთელის არავითარ ნაწილს არ შეადგენს.

## § 9

ნათქვამიდან ცხადია, რომ პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი. ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განირჩევიან არა იმით, ლაპარაკობენ ისინი ლექსით თუ პროზით, ვინაიდან პეროდოტეს ნაწარმოები შეიძლებოდა გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არა ნაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი: ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი (τὰ καθόλου), ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული (καθ' ἑαυτὸν)<sup>1</sup>.

ზოგადი, რომელიც პოეზიას თავისი გმირებისათვის სახელების მიცემის დროსაც კი უკვე მიზნად აქვს, ის არის, რომ წარმოიდგინოს, თუ რომელ კაცს როგორი სიტყვა ან ქცევა

<sup>1</sup> არისტოტელეს ამ შეხედულებაში ისტორიის შესახებ ზოგი ხედავს იმ თეორიის ჩანასახს, რომელიც შემდეგ კანტის ღირებულებათა ფილოსოფიის ნიადაგზე, განავითარა ჰაინრიხ რიკერტმა თავის წიგნში „Ueber die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung“, სადაც ამტკიცებს, რომ ისტორიის საკვლევ საგანს წარმოადგენს არა ზოგადი, არამედ კერძო, სპეციფიკური, თავისებურა, ის, რითაც ერთი კი არ ემსგავსება მეორეს, არამედ განირჩევა მისგან, ე. ი. ისტორიული შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, რაც განსხვავებულია, რაც არ ჰგავს სხვებს, რაც ხევაზე აღმატებულია, რაც გამოჩენილია. ჩვენი აზრია იხ. შესავალ წერილში, 77

შეეფერება ალბათობისა ან აუცილებლობის კანონის მიხედვით. ცალკეული კი, რომელიც ისტორიის საგანს შეადგენს, ისაა, თუ რა ქნა ან რა განიცადა (მაგალითად) ალკიბიადემ. კომედიის შესახებ ეს უკვე ნათელია, ვინაიდან მას შემდეგ, რაც შედგენილია ფაბულა ალბათობის მიხედვით<sup>1</sup>, კომედიის ავტორებს შეაქვთ ფაბულაში შემთხვევითი სახელები და, იამბოგრაფებისაგან<sup>2</sup> განსხვავებით, ისინი არ აძლევენ გმირებს სახელებს ნამდვილ პიროვნებათა მიხედვით<sup>3</sup>. ტრაგე-

<sup>1</sup> ე. ი. ფაბულა ისეა შედგენილი, რომ იგი დაუჭერებელს და შეუძლებელს არაფერს შეიცავს.

<sup>2</sup> ე. ი. სატირიკული მწერლებისაგან.

<sup>3</sup> არისტოტელე ეხება აქ ფრად სინტერესო საკითხს, თუ როგორია პოეზიის დამოკიდებულება რეალური სინამდვილისადმი. დასაშვებია თუ არა, მაგალითად, რომ კომედიის ავტორმა თავისი გმირის პორტრეტი გადმოიწეროს რეალური პიროვნებისაგან და მისცეს ამ გმირს ამ რეალური პიროვნების სახელიც — აი ისე, როგორც მოიქცა არისტოფანე, რომელმაც „ღრუბლებში“ დაციწვის საგნად აქცია სოკრეტი და დიდი ზიანი მიაყენა ამ კეთილშობილ კაცს. არისტოტელეს ასეთი რამ დაუშვებლად მიიჩნია როგორც საზოგადოდ პოეზიისათვის, ისე კერძოდ კომედიისათვისაც, რომელიც პოეზიის ერთ-ერთი სახეობაა. პოეზია უნდა შეიცავდეს განზოგადებას. იგი უნდა იძლეოდეს ტიპს და არა დაგეროტიპს, — ასე შეგვეძლოს გამოგვეთქვა ჩვენს ენაზე არისტოტელეს აზრი, მაშასადამე კომედიის მწერალსაც არ აქვს უფლება თავის პიესაში გაკილვის მიზნით გამოიყვანოს ესა თუ ის რეალური პიროვნება, ამ პიროვნების სახელს შენარჩუნებით, ვინაიდან მაშინ ჩვენ გვექნებოდა არა ზოგადი მნიშვნელობის მქონე ტიპი, არამედ კერძო პორტრეტი. არისტოტელეს გადმოცემით, კერძო პირების გაკილვის იძლეოდნენ იამბოგრაფები, რომლებიც ხშირად პირად ანგარიშს ასწორებდნენ თავის მტრებთან და არ ერიდებოდნენ თავისი მსხვერპლის სახელიც კი გაემჟღავნებინათ მკითხველისათვის. დღეს ჩვენ ასეთი ხასიათის თხზულებას პასკვილს დეარქემედით, ხოლო მის დამწერს ეუწოდებდით არა პოეტს, არამედ პასკვილიანტს. არისტოტელე სრულიად სამართლიანად მიჩნევს პოეზიას (კომედიას) ასეთი პასკვილისაგან და ამის საშუალებას იგი პოეზიას იმ მოსაზრებაში, რომ პოეზიის მიზანია არა კერძო, არა ცალკეული, არამედ ზოგადი.\*

არისტოტელეს შემოამოყვანილი შეხედულება უშედეგოდ არ დარჩენილა, არა ვარეშე ამ შეხედულების გავლენისა, მენანდრემ და კომედიოგრაფების მოთელმა უმცროსმა თაობამ ვაათაეისუფლეს კომედია პერსონალური სატირის ელემენტისაგან, რომელიც ახასიათებდა არისტოფანეს და კომედიოგრაფების უფროს თაობას, და აქციეს კომედია მხოლოდ ტიპიურ (ე. ი. ზოგადი ხასიათის მქონე) მოვლენათა მამხილებელ პოეტურ კან-

დიში კი ეტანებიან ნამდვილ პირთა სახელებს. ამის მიზეზია ის, რომ შესაძლებელი აგრეთვე დამაჯერებელიც არის: ჩვენ არ გვჯერა, რომ ის, რაც არ მომხდარა, შესაძლებელი იყოს; ხოლო ის, რაც მომხდარა, ცხადია, შესაძლებელია, ვინაიდან შეუძლებელი რომ ყოფილიყო, არც მოხდებოდა. მაგრამ ზოგიერთ ტრაგედიაში ერთი ან ორი სახელი თუ არის ცნობილ გმირთა სახელი, დანარჩენი სახელები კი გამოგონებულია. ზოგიერთ ტრაგედიაში კი ერთი სახელიც არ არის ცნობილი — ასეა, მაგალითად, აგათონის „ყვავილში“<sup>1</sup>. როგორც შემთხვევები, ისე სახელებიც ამ ტრაგედიაში გამოგონებულია; მიუხედავად ამისა, იგი ნაკლებად მოსაწონი არ არის. ასე რომ, სრულიად არ არის საჭირო, რათა ტრაგედიები მისდევდნენ ძველს გადმოცემებს იმ ამბავის შესახებ, რაზედაც აგებულია ტრაგედია. სასაცილოც კი იქნებოდა ასეთი რამ, ვინაიდან ცნობილიც კი მხოლოდ მცირე რიცხვისათვის არის ცნობილი, ხოლო მოსაწონი არის იგი ყველასათვის. აქედან ცხადია, რომ საჭიროა პოეტი იყოს უფრო მეტად ამბავის შემთხვეული, ვიდრე ლექსების, რამდენადაც იგი ასახვის გამო არის პოეტი, ხოლო ასახავს იგი მოქმედებებს, და რომ მას შეხვედროდა აესახა ის, რაც ხდება, იგი მაინც არანაკლები უფლებით პოეტი იქნებოდა: არაფერი არ უშლის ხომ ხელს; რათა ზოგი რამ იმისაგან, რაც ხდება, ისეთი იყოს, როგორც დასაჯერებელია და შესაძლებელია რომ ხდებოდეს, რის მიხედვითაც ასეთი მწერალი ამ მომხდარის პოეტი იქნება<sup>2</sup>.

რად. თავისი დებულებით, რომ პოეზიის მიზანია ზოგადი, არისტოტელე იმაჯნება პლატონისაგან, რომლის აზრით პოეზია მიმართულია ფენომენალურისაკენ. შდრ. ლესინგი, ჰამბ. დრამ., XС, XСI.

\* Эту мысль повторит Аддисон См. Благой, Из. р. лит. XVIII в. 189—190.

<sup>1</sup> აგათონი იყო V საუკუნის მწერალი, რომელიც წინამორბედი დრამატურგებისაგან განსხვავებით, თავისი ტრაგედიების სიუჟეტებს მითოლოგიიდან არ სესხულობდა. K. Heinemann, 194.

<sup>2</sup> აქ ძნელი ადგილი გვაქვს: ზემოთ არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ პოეტი არ არის ისტორიკოსი, რომელიც იმას წერს, რაც ნამდვილად მოხდა. ახლა კი ამბობს, რომ იმის აღწერა, რაც მოხდა, მაინც შეიძლება პოეზია იყოს.

მარტივი ფაბულებიდან და მოქმედებებიდან ეპიზოდურები არიან ყველაზე უცუდესი: ეპიზოდურს მე ვეძახასეთს ფაბულას, სადაც შემთხვევების თანამიმდევრობა არც დამაჯერებელია და არც აუცილებელი. ასეთ ფაბულებს ცუდი პოეტები თხზავენ თავისი სისუსტის გამო, ხოლო კარგი პოეტები თხზავენ მსახიობთა გამო<sup>1</sup>. ქმნიან რა (თავის ტრაგედებს) შეჯობრებათათვის და ძალზე მეტად აჭიანურებენ რა ფაბულებს, პოეტები ხშირად იძულებული არიან დაარღვიონ მოქმედებას თანამიმდევრობა<sup>2</sup>.

ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა, ხოლო ეს გრძნობები ძალიან ადვილად იზადებიან მაშინ, როდესაც მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან, უფრო ადვილად კი მაშინ, როდესაც ეს მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან ერთმანეთის გამო (δὲ μάλιστα)<sup>3</sup>.

ამნაირად მომხდარი უფრო საკვირველი იქნება, აღივსეთი, რომელიც ხდება თავისთავად და უცაბედად (τὸ χῆν), ვინაიდან უცაბედად მომხდარ მოვლენათა შორის ყველაზე უფრო საკვირველი არიან ისინი, რომლებიც თითქმის განზრახ მოხდნენ, როგორც, მაგალითად, არგოსში მიტუს ქანდაკებამ მოჰკლა მიტუს მკვლელი, დაეცა რა მას იმ დროს, როდესაც ეს მკვლელი ათვალეირებდა ამ ქანდაკებას: ასე ვგვიჩვენება, რომ ასეთი რამ არ ხდება შემთხვევით (ἐιχαῖ). ამრიგად, აუცილებელია, რომ ასეთი ფაბულები (ამბები) იყვნენ უკეთესები.

<sup>1</sup> ე. ი. იმის გამო, რომ პიესის წერის დროს მხედველობაში ჰყავთ ესა თუ ის გამოჩენილი მსახიობი, რომლის უნარსაც უთანხმებენ თავის პიესას.

<sup>2</sup> მოელ ამ აბზაცს, კრისტის აზრით, კავშირი აქვს მეათე პარაგრაფთან.

<sup>3</sup> ეს ადგილი არ არის საკმაოდ ნათელი. რამდენადაც ვუვსმის, არისტოტელე მოითხოვს, რომ პიესაში ერთი მოვლენა მისდევდეს მეორეს არა უაზროდ, არამედ გარკვეული აუცილებლობით, რათა სრულად უცაბედ მოვლენებს ადგილი არ ჰქონდეს პიესაში. ზემოთ ასეთ უცაბედ მოვლენებს არისტოტელემ უწოდა ეპიზოდური მოვლენები.

## § 10

ზოგიერთი ფაბულა მარტივია, ზოგიერთი კი დახლართულია. ის მოქმედებებიც, რომლების ასახვას წარმოადგენენ ეს ფაბულები, ხომ ასეთებია. მარტივ მოქმედებას მე ვეძახისეთს, რომელიც ხდება, როგორც ნათქვამია, განუწყვეტელივ და ერთობლივად, და სადაც გადასვლა (μεταβασις) ხდება პერიპეტეებისა<sup>1</sup> და გამოცნობის საშუალებათა (ἀναγνωρισμοῖν) გარეშე. რთული კი არის ის მოქმედება, სადაც გადასვლა ხდება ან გამოცნობის, ან პერიპეტეების, ან ორთავეს საშუალებით. თვით ფაბულის აგებულებიდან უნდა გამომდინარეობდეს ეს გადასვლა, — ასე რომ იმისაგან, რაც უწინ მოხდა, იგი ჩნდებოდეს ან აუცილებლობის, ან ალბათობის მიხედვით: დიდი განსხვავებაა ხომ, ჩნდება ერთი მოვლენა მეორის გამო, თუ მეორის შემდეგ.

## § 11

პერიპეტია არის, როგორც ითქვა, მოქმედების გადასვლა საწინააღმდეგოში, ხოლო ეს გადასვლა, როგორც ვთქვით, უნდა მოხდეს ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით. მაგალითად, „ოიდიპოსში“ შიკრიკმა, რომელიც მოვიდა იმისათვის, რათა გაეხარებინა ოიდიპოსი და განეთავისუფლებინა იგი დედის შიშისაგან, აუხსნა რა ოიდიპოსს, თუ ვინ იყო იგი, საწინააღმდეგო გააკეთა<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> პერიპეტია (περιπέτεια) — უცარი ცვლილება დრამაში, ე. ი. მდგომარეობის ან უცარი გაუმჯობესება, ან გაუარესება.

<sup>2</sup> ე. ი. გახარების ნაცვლად შიკრიკმა დიდი წყენა მიაყენა ოიდიპოსს და, შიშისაგან განთავისუფლების ნაცვლად, შიშის ზარი დასცა მას, რადგან შიკრიკის ნათქვამიდან ცხადი შეიქნა ოიდიპოსისათვის, რომ მას დედა შეურთავს ცოლად, ე. ი. გაუკეთებია ის, რასაც იმთავითვე გაურბოდა. აქ მხედველობაში აქვს არისტოტელეს სოფოკლეს სახელგანთქმული ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“.

აგრეთვე „ლინკევისში“<sup>1</sup> ერთი კაცი<sup>2</sup> მიჰყავთ დასაკლავად, დანაოსი კი მიჰყვება მას, რათა მოკლას იგი. მაგრამ მოქმედების განვითარებიდან გამოვიდა, რომ კვდება უკანასკნელი<sup>3</sup>, პირველი კი გადაარჩება. გამოცნობა (ἀναγνώρισις), როგორც ამას თვით სახელწოდება აღნიშნავს, არის იმათი გადასვლა უცოდინარობიდან ცოდნაში, ან მეგობრობაში და მტრობაში, ვინაა ცხად ბედნიერება ან უბედურება უწყობია. საუკეთესო გამოცნობაა ის, რომელიც ხდება პერიპეტეიასთან ერთად, აი როგორც ეს არის „ლიდიპოსში“. არის სხვაგვარი გამოცნობაც: იგი შეიძლება მოხდეს, როგორც ითქვა, უსულო და შემთხვევითი საგნის მიხედვით; გამოცნობა ხდება იმის საშუალებითაც, გააკეთა ვინმემ რამე თუ არ გააკეთა. მაგრამ ფაბულისათვის საუკეთესო და მოქმედებისათვის საუკეთესო არის ზემოაღნიშნული გამოცნობა. ასეთს გამოცნობას და პერიპეტეიას შედეგად ექნებათ ან სიბრალოლე, ან შიში, ე. ი. ის გრძნობები, რომლების აღმძვრელი საქმედების ასახვაც არის ტრაგედია. გარდა ამისა, ასეთი გამოცნობის შემდეგ აუცილებელი იქნება ბედნიერების განცდაც და უბედურების ჯანცდაც. ვინაა დანაოსი ყოველი გამოცნობა არის რამდენიმეს გამოცნობა, ზოგიერთ გამოცნობაში მხოლოდ ერთი მხარე გამოიცნობს მეორეს, თუ კი ცხადია, ზინ არის მეორე; ზოგიერთ გამოცნობაში კი ორივე მხარე უნდა იქნას გამოცნობილი, როგორც, მაგალითად, იფიგენია იქნა გამოცნობილი ორესტეს მიერ გამოგზავნა-

<sup>1</sup> „ლინკევისი“ იყო IV საუკუნის ერთი ნაკლებად ცნობილი პოეტის (თეოდექტის) ტრაგედია, რომლისგანაც ამჟამად მხოლოდ ნაწყვეტებია დარჩენილი. ამ ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირი იყო მეფე ეგვიპტის შვილი ლინკევისი, რომელმაც, თავისი ძმების მსგავსად, შეირთო ცოლად თავისი ბიძის არგოსელი მეფის, დანაოსის ქალიშვილი, ჰიპერმნესტრა. მაგრამ, თუ მისი დემა, მამის ბრძანებით, დახოცეს თავისი ქმრები, ჰიპერმნესტრამ არ მიიღო სურვა ქმრის სისხლში გაესვარა ხელები და არ შეასრულა მამის ბრძანება, რომელიც შურისძიების გრძნობით იყო ჩაგონებული: როგორც ცნობილია, ეგვიპტე და დანაოსი ერთმანეთზე მტრულად გადაკიდებული ძმები იყვნენ. როდესაც უკმაყოფილო დანაოსმა მოისურვა გადაარჩენილი ლინკევისის მოკვლა, არგოსელებმა წინააღმდეგობა გაუწიეს.

<sup>2</sup> ე. ი. ლინკევისი.

<sup>3</sup> ე. ი. დანაოსი

ლი ბარათის გამო, ხოლო ორესტეს გამოსაცნობად იფიგენიას მიერ საჭირო შეიქნა სხვა საშუალება<sup>1</sup>.

მაშასადამე, ამ მხრივ ფაბულას აქვს ორი ნაწილი. სულ კი ფაბულის ნაწილი ოთხია. მათ შორის ორია პერიპეტეია და გამოცნობა, მესამეა განცდა (ἄδησις).<sup>2</sup> ამათგან პერიპეტეიებისა და გამოცნობის შესახებ უკვე ითქვა. რაც შეეხება განცდას, იგი არის დამლუპველი ან დამტანჯავი მოქმედება, როგორცაა, მაგალითად, სცენაზე წარმოდგენილი სიკვდილი, ძალიან ძლიერი მწუხარება, ჭრილობის მიყენება და სხვა ასეთები...<sup>3</sup>

## § 12

ჩვენ უკვე ვთქვით ტრაგედიის იმ ნაწილების შესახებ, რომლებიც უნდა ტრაგედიის ყანრის დამახასიათებელ ნაწილებად მივიჩნიოთ<sup>4</sup>. ხოლო მოცულობის მიხედვით და იმის მიხედვით, თუ რა ნაწილებად განიყოფება ტრაგედია, ეს ნაწილები ასეთებია: პროლოგი, ეპიზოდოიონი, ექსოდოსი და ხოროს სამდერი, ხოლო ამ უკანასკნელს აქვს თავისი ნაწილები — პაროდოსი და სტასიმონი<sup>5</sup>. ეს ნაწილები საერთოა ყველა ტრაგედიისათვის, ხოლო კომოსები<sup>6</sup> და სიმღერები სცენიდან (τὰ ἐξῆς τῆς σκηνῆς) ზოგიერთი ტრაგედიის თავისებურებაა. პროლოგი არის ტრაგედიის მთლიანი ნაწილი, რომელიც უსწრებს წინ ხოროს გამოსვლას<sup>7</sup>. ეპიზოდოიონი

<sup>1</sup> არისტოტელეს აქ მხედველობაში აქვს V საუკუნის ათენელი პოეტის ევრიპიდეს ტრაგედია „იფიგენია ტავრებში“. იხ. Heinemann, Op. c., 172

<sup>2</sup> ტერმინი ἄδησις ითარგმნება აგრეთვე სიტყვებით „ვენება“, „ტანჯვა“.

<sup>3</sup> არისტოტელეს, მსჯელობის მსვლელობის თანახმად, უნდა მოეცა ქვემოთ ფაბულის მეოთხე ნაწილის, ე. ი. ხასიათის, განსაზღვრება. მაგრამ ეს განსაზღვრება არ არის მოცემული. შესაძლებელია, რომ ეს ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერების ნაკლოვანების შედეგი იყოს.

<sup>4</sup> იხ. ზემოთ § 6, სადაც ლაპარაკი იყო ტრაგედიის თვისობრივ ნაწილებზე. ან ისეთ ნაწილებზე, რომელთა მიხედვითაც „ტრაგედიას აქვს გარკვეული ბუნება“. ქვემოთ კი ლაპარაკია არა თვისობრივ, არამედ მექანიკურ ნაწილებზე, ე. ი. ნაწილებზე „მოცულობის მიხედვით“, ἄδησις ἄδησις ἄδησις.

<sup>5</sup> შტრ. Heinemann, 92. Stich, 96.

<sup>6</sup> კომოსი (κόμος) ეწოდებოდა ტრაგედიაში ნაღვლიან სიმღერას, რომელსაც მორიგეობით მღეროდნენ მსახიობი და ხორო. იხ. სიტყვა „Chorus“ ლუბერის ლექსიკონში.

<sup>7</sup> ე. ი. ხოროს პაროდოსს.

არის ტრაგედიის მთლიანი ნაწილი, რომელიც მოთავსებულია საზოგადოებრივ სიმღერათა მთლიან ნაწილებს შორის. ექსოდოსი არას ტრაგედიის ის მთლიანი ნაწილი, რომლის შემდეგ ხორბო არ მღერის. ხორბოს პაროდოსი არის ხორბოს პირველი მთლიანი საგალობელი. სტასიმონი არის ხორბოს სიმღერა ანაპესტისა და ტროქეს გამაჯლებით. კომოსი არის ხორბოსა და მსახიობთა საერთო გოდება, ხოლო სიმღერა სცენიდან არის მსახიობთა კერძო სიმღერა.

ჩვენ უკვე ვთქვით ტრაგედიის იმ ნაწილების შესახებ, რომლებიც ტრაგედიის უანრის ღაძახასიათებელ ნაწილებად უნდა მივიჩნიოთ. ხოლო მოცულობის მიხედვით და იმის მიხედვით, თუ რა ნაწილებად განიყოფება ტრაგედია, ეს ნაწილები ასეთებია<sup>1</sup>.

§ 18

ნათქვამის შემდეგ ახლავე უნდა უშუალოდ აღინიშნოს, რას უნდა ეწაფებოდნენ და რას უნდა ერიდებოდნენ ფაბულაების შემდგენელნი და როგორ ვაკეთდება ტრაგედიის დაწერის საქმე. რაკი საუკეთესო ტრაგედიის შედგენილობა (ბა ანუ მხედ) უნდა იყოს არა მარტივი, არამედ რთული, ხოლო ტრაგედიის ეს რთული შედგენილობა უნდა იყოს შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელ საქმეთა ასახვა (ეს არის ხომ ამგვარი მხატვრული ნაწარმოების თავისებურება), ამიტომ, უწინარეს ყოვლისა, ცხადია, რომ არც კარგი კაცია უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ გადადიოდეს (ვინაიდან ეს არც შიშის აღმძვრელია და არც სიბრალულის აღმძვრელი, არამედ აღმაშფოთებელია), არც ცუდი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი უბედურებიდან ბედნიერებისაკენ გადადიოდეს (ეს ხომ ტრაგედიისათვის ყველაზე მეტად შეუფერებელი რამ იქნებოდა): ასეთს ტრაგედიას არ ექნებოდა

არაფერი, რაც საჭიროა—იგი არ იქნებოდა არც კაცთმოყვარული, არც სიბრალულის აღმძვრელი, არც შიშის გამომწვევი. აგრეთვე არც ძალიან ცუდი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი ბედნიერებიდან უბედურებაში ვარდებოდეს, ვინაიდან ფაბულის ასეთი შედგენილობა გამოიწვევდა კაცისადმი სიყვარულს. მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს: სიბრალული ხომ არის გრძნობა დაუშასხურებლად უბედურთა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ. ასე რომ შემოაღნიშნული სახის კაცი არც სიბრალულის გამომწვევი იქნებოდა და არც შიშის გამომწვევი. ამრიგად, რჩება ისეთი კაცი, რომელსაც უჭირავს საშუალო ადგილი მათ შორის. ასეთი კაცია ის, ვინც დიდს პატივისცემაში და ბედნიერებაში მყოფთაგან განირჩევა არა სათნოებითა და სიმართლით. და ვინც უბედურებაში ვარდება არა სიღვიძისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რაღაც შეცდომის გამო, როგორც, მაგალითად. თიდიპოსი და თიესტესი და ამდაგვარი გამოჩენილი მამაკაცები. ნაშასადამე, აუცილებელია, რომ კარგად ვაკეთებული ფაბულა უმაღლესი (ἀριστὸν) იყოს, ვიდრე ორგული (δυσλίστην)<sup>2</sup>, როგორც ამას ზოგიერთებმა ამბობენ, და გადადიოდეს

<sup>1</sup> აქ, ვგონებ, არისტოტელე მიმართავს კალამბურს, სიტყვა δῆλος ნიშნავს მარტივს, არა-რთულს. ამავე დროს იგი ნიშნავს ზნეობრივად პარადპირს, გამართულს. ამ სიტყვას უპირისპირდება არისტოტელეს ტექსტში სიტყვა δῆλος ὅς რომელიც ორმაგსაც ნიშნავს და ზნეობრივად არაპარადპირსაც, ცბიერსაც. ზემოთ ლაპარაკი იყო, რომ ტრაგედიის ფაბულა უნდა იყოს δῆλος იმ აზრით, რომ იგი უნდა იყოს მარტივი, არა რთული, არა „ორმაგი“. ახლა კი ირკვევა, რომ ტრაგედიის ფაბულა უნდა იყოს ზნეობრივად არა მიხვეულ მოხვეული, არა ცბიერი, არა „ორმაგი“, არა δῆλος არამედ სწორი, პირდაპირი, მართალი, ძლისა. აი, ეს ზნეობრივი მიმენტი გვაქვს მიღებული მხედველობაში, როდესაც ტერმინები δῆλος—δῆλος, რომლებიც პირდაპირი მნიშვნელობით უდრიან ქართულს „მარტივი—ორმაგი“, ჩვენ გადავთარგმნეთ „ერთგული—ორგული“. ტრაგედიის ფაბულა უნდა იყოს δῆλος ე. ი. არქიტექტონიკურად მარტივიც და ზნეობრივად გამართულიც. — აი არისტოტელეს აზრი.

<sup>2</sup> უკანასკნელი აზრები იმის გამოტყობაა, რითაც დაწვებულია ეს პარაგრაფი. ამ გარემოებამ და აგრეთვე იმანაც, რომ მთელი ეს პარაგრაფი არ არის კარგად შეთანხმებული არისტოტელეს მსჯელობის ლოგიკურ ვითარებასთან, საფუძველი მისცა ზოგიერთ მკვლევარს ინტერპოლაციად გამოცხადებინა „პოეტის“ ეს პარაგრაფი. იხ. Zeller, II, II, 107.

არა უბედურებიდან ბედნიერებისაკენ, არამედ, წინააღმდეგ ამისა, ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ -- გადადიოდეს არა სიანვის გამო, არამედ დიდი შეცდომის გამო, რომელიც ჩაუდენია ან ისეთს კაცს, როგორც ჩვენ ვახსენეთ, ან უმალ უკეთესს, ვიდრე უარესს, ამის დამამტკიცებელი კი არის ის, რაც ხდება. უპირველესად პოეტები ითვლიდნენ შემთხვევითი ხასიათის ფაბულებს, ახლა კი საუკეთესო ტრაგედიები იწერება მცირეოდენი ოჯახთა შესახებ, როგორც არის ალკმეონის<sup>1</sup>, ოიდიპოსის, ორესტეს<sup>2</sup>, მელეაგრეს<sup>3</sup>, თიესტესის<sup>4</sup>, ტელეფეს<sup>5</sup> და ყველა იმათი ოჯახი,

<sup>1</sup> ალკმეონმა შური იძია მამის სიკვდილისათვის და მოკლა თავისი დედა ერთდღე, რომელმაც ურჩია ქმარს მონაწილეობა მიეღო თუბისის წინააღმდეგ ომში, სადაც ალკმეონის მამა დაიღუპა. თუმცა ალკმეონის დედა ღირსი იყო სიკვდილისა, ვინაიდან ასეთი დამლუპველი რჩევა მან თავის ქმარს იმითმ მისცა, რომ მოსყიდული იყო საჩუქრებით, მაგრამ ერთიანი ან შურისძიების ღმერთები მანაც სდევნიან ალკმეონს, როგორც ბოროტმოქმედს.

<sup>2</sup> ორესტე იყო „ილიადიდან“ ცნობილ მთავარსარდალ აგამემნონის შვილი. მან მოკლა თავისი დედა კლიტემნესტრა, შური იძია დედაზე, რომელმაც უღალატა ქმარს და თავის საყვარელს ეგისტოსს მოაკვლევინა ილიონიდან დაბრუნებული აგამემნონი. ორესტეს დები იყვნენ ელექტრა და იფიგენია.

<sup>3</sup> მელეაგრე იყო ერთი იმ არგონავტთაგანი, რომლებიც ესტუმრნენ კოლხიდან ოქროს ვერძის მოსაძიებლად. მას ნადირობისას შემოაკვდა თავისი დედის ძმა, რისთვისაც განრისხებულმა დედამ საგანგებოდ ცეცხლში შეაგდო მუგუზალი, რომლის დაწვასაც, როგორც ეს ამ ქალმა იცოდა, ბედის გადაწყვეტილების ძალით აუცილებლად უნდა მოყოლოდა მელეაგრეს სიკვდილი.

<sup>4</sup> თიესტესი იყო აგამემნონის ბიძა და ეგისტოსის მამა. მან შეაცდინა თავისი ძმის, ატრეუსის, ცოლი მეროპე, რის შემდეგ მტრობა ჩამოვარდა ძმებს შორის. ორესტესმა მოტყუებით მოაკვლევინა ატრეუსის მისი შვილი პლეისტენე, სამაგიეროდ, ატრეუსმა დაპატიჟა თიესტესი და მოტყუებით აჭამა მისი შვილის, ტანტალეს, ხორცი. ეს მტრობა გააგრძელეს თიესტესის და ატრეუსის შვილებმა ეგისტემ და აგამემნონმა. ეგისტემ მოკლავს ატრეუსსაც და აგამემნონსაც.

<sup>5</sup> ტელეფე იყო პერაკელის შვილი. დედამ მიატოვა იგი და გაიქცა მიზის მეფესთან. დედის მიერ უმწეოდ დაგდებული ნორჩი ბავშვი აღზარდა ძუძუნამ. როცა ტელეფე დაფაქცდა, მან მრავალი საგმირო საქმე გააკეთა. სხვათა შორის, მან დიდი დახმარება გაუწია ბერძნებს ილიონის აღებაში.

რომლებსაც მოუხდათ ან განეცადათ, ან ჩაედინათ საშინელი რამ

მაშ, ხელოვნების მიხედვით საუკეთესო ტრაგედიას ასეთი შედგენილობა აქვს. ამიტომ ცდება ის, ვინც ევროპიდეს იმას უჩივის, რომ ევროპიდე ასე იქცევა თავის ტრაგედიებში და მისი მრავალი ტრაგედია უბედურებით თავდება. მაგრამ ეს ხწორია, როგორც უკვე ითქვა. ხოლო ამის უმთავრესი საბუთია შემდეგი (მოსაზრება): შევიბრებათა დროს, სცენაზე, აი ასეთი თხზულებები ყველაზე უფრო ტრაგიკულ თხზულებებად მოჩანან, თუ კი ისინი წესიერად არიან შესრულებული, და ევროპიდეს ყველაზე უფრო ტრაგიკულ პოეტად გვევლინება, კიდევაც რომ კარგად არ ჰქონდეს მას დანარჩენი მხარეები მოწესრიგებული. მეორე სახის, ან ზოგიერთების მიერ პირველი სახისად წოდებული, ფაბულა არის ის, რომელსაც ორგული შედგენილობა აქვს, როგორც, მაგალითად, „ილიდას“, და რომელიც თავდება საწინააღმდეგოდ უკეთესთათვის და უარესთათვის. ფაბულის ეს სახე პირველ სახედ ითვლება მაცურებელი საზოგადოების

(*νῆμαρ*) სისუსტის გამო: პოეტები ხომ ეგუებიან თავის შენობმედებაში მაცურებელთა სურვილებს. მაგრამ ამგვარი სიამოვნება არის არა ტრაგედიის, არამედ უმალ კომედიის შესატერისი თვისება. იქ ხომ ასეთი უკიდურესი მტრები, მითოსის მიხედვით, როგორც ორესტე და გგსთეა, დასასრულად გადიან მეგობრებად ქციულნი და არცერთი არ კვდება მეორისაგან.

§ 14

შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი (ძალა) შეიძლება სამხერისაგან (*ἄψευδ*) გაჩნდეს. მაგრამ იგი ჩნდება აგრეთვე თვით ფაბულის შედგენილობიდან, რაც უპირველესია და უკეთესი პოეტის ნიშანი. ვინაიდან საპიროა, რათა ფაბულა ისე იყოს შედგენილი, რომ ის, ვინც ისმენს მომხდარ

<sup>1</sup> ე. ი. სიამოვნების გამოწვევა მაცურებელი საზოგადოების სურვილებთან შეგუების საშუალებით.

ამბავს, შემთხვევების დაუნახავადაც ცახცახებდეს და სიბრალულით ივსებოდეს: აი, როგორც ამას განიცდის ის, ვინც მოისმენს ოიდიპოსის ამბავს. ხოლო ასეთი განცდის გამოწვევა სამზერის საშუალებით პოეტური ოსტატობისათვის სრულიად შეუფერებელი რამ არის და იგი ხორეგოსის<sup>1</sup> ნაამაგარია (χρειώτατ ἄξιόνισ). იმას კი, ვინც სანახავის საშუალებით წარმოადგენს არა საშიშარს, არამედ მხოლოდ გასაოცარ მოვლენას, არაფერი აქვს ტრაგედიასთან საერთო: ტრაგედიასი საჭიროა ვეძიოთ არა ყოველგვარი, არამედ მისთვის შესაფერისი სიამოვნება. ხოლო ვინაიდან პოეტი ვალდებულია მიბაძვის<sup>2</sup> საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც სიბრალულისა და შიშისაგან გამომდინარეობს, ამიტომ, ცხადია, რომ ეს უნდა იყოს ჩანერგილი თვით ფაბულაში. შევეხოთ, თანადამთხვეულ მოვლენათა შორის, თუ როგორი მოვლენები არიან საშინელი და რომლები არიან საწყენი. აუცილებელია, რომ ამგვარი მოქმედებები ეკუთვნოდნენ ან ურთიერთ მიმართ მეგობრებს, ან მტრებს, ან ისეთებს, რომლებიც არც მეგობრები, არც მტრები არიან ერთმანეთს. თუ მტერი აკეთებს მტრულ საქმეს ან აპირებს ასეთის გაკეთებას, მაშინ არაფერია სიბრალულის აღმძვრელი, გარდა ამ მტრული განცდისა თავისთავად. არაფერია სიბრალულის გამომწვევი ანაო მოქმედებაშიც, ვინც ურთიერთის არც მეგობრებაა და არც მტრები. საძიებელია, მაშასადამე, ისეთი შემთხვევები, როდესაც ვნებანი (τὰ πάθη) ჩნდებიან მოყვარეთა შორის: მაგალითად, როდესაც ან ძმა ძმას, ან შვილი მამას, ან დედა შვილს, შვილი დედას ჰკლავს, ან აპირებს მოკვლას, ან აკეთებს ამის მსგავსს სხვა რამეს. მაგრამ გადპოცემული მითების გასწორება არ არის საჭირო. მე ნაკულისხმევი მაქვს, მაგალითად, კლიტემნესტრა, რომელიც კვდება ორესტესაგან, და ერიფილე, რომელიც კვდება ალკმეონისაგან, — არამედ საჭიროა, რომ პოეტი თვითონ აღ-

მოაჩენდეს და გადმოცემებით კარგად სარგებლობდეს. რას ვეძახით ჩვენ „კარგად“-ს, ამის შესახებ ვთქვათ უფრო ნათლად. მოქმედება შეიძლება ისე ხდებოდეს, როგორც ძველ პოეტებს ჰყავთ წარმოდგენილი მცოდნე და გაგებული პირები: ასე წარმოადგინა, მაგალითად, ევრიპიდემ მედეა, რომელიც ჰკლავს თავის ბავშვებს<sup>3</sup>. მაგრამ მოქმედება შეიძლება ხდებოდეს მეორენაირადაც: შეიძლება, რომ საშინელ მოქმედებას ჩადიოდნენ უცოდინარები<sup>4</sup> და მხოლოდ შემდეგ იგებდნენ, რომ ეს საშინელი საქმე მათ უქნეს მოყვრებს — როგორც დამართა ეს სოფოკლეს ოიდიპოსს. მაგრამ უკანასკნელი ამბავი მოხდა დრამის ფარგლების გარეშე<sup>5</sup>, თვით ტრაგედიასი კი ასე ემართება, მაგალითად, „ასტიდამასის“<sup>6</sup> ალკმეონს და აგრეთვე ტელეგონეს „დაჭრილ ოდისევსში“<sup>6</sup>. არის კიდევ მესამეაირი მოქმედებაც ამათ გარეშე: როდესაც ვინმე უცოდინარობის გამო აპირებს მოიმოქმედოს რაღაც საშინელი, მაგრამ, ვიდრე ჩადიდნდეს ამას, გაიგებს (თუ რის გაკეთებას აპირებდა). ამათ გარდა სხვანაირი მოქმედება არ არის, ვინაიდან აუცილებელია, რომ ან იყოს მოქმედება ან არა, ან მცოდნე მოქმედებდეს, ან უცოდინარი. ამ მოქმედებათა შორის ყველაზე უარესია ის, როდესაც ვინმე შეგნებულად აპირებს რამე ცუდი მოიმოქმედოს, მაგრამ არ აკეთებს: ეს საძაგელია, და არა ტრაგიკული, ვინაიდან აქ არ არის ვნება. ამიტომ-

<sup>1</sup> ე. ი. სცენიური ვეჟეტების.  
<sup>2</sup> ხორეგოსი ეწოდებოდა ათენში იმ პირს, რომელსაც სახელმწიფოსაგან ევალებოდა გავლო დრამის დადგმისათვის საჭირო თანხა.  
<sup>3</sup> ე. ი. ასახვის.

<sup>4</sup> ე. ი. ისეთი პირები, რომლებმაც იციან წინასწარ, თუ რანაირ საქმეს ჩადიან ისინი.  
<sup>5</sup> აქ ნაფულისხმევა ევრიპიდეს ტრაგედია *Μήδεια*, რომელიც 431 წელს დაიდგა.  
<sup>6</sup> ე. ი. ისეთი პირები, რომლებმაც არ იციან, თუ რანაირ საქმეს ჩადიან ისინი.  
<sup>7</sup> ე. ი. სოფოკლეს დრამაში არ არის წარმოდგენილი, როგორ გაიგო ოიდიპოსმა, თუ რა საქმე ჩაუდენია მას.  
<sup>8</sup> ასტიდამასი იყო ათენელი დრამატურგი, რომელიც IV საუკუნეში ცხოვრობდა. მისი მრავალრიცხოვანი დრამატული თხზულებებიდან სათაურების შეტი თითქმის არაფერია დარჩენილი.  
<sup>9</sup> „დაჭრილ ოდისევსში“ იყო ხაირემონის ტრაგედია, რომელსაც ასეთი ფაბულა ჰქონდა: ოდისევსის შვილი (კირკესაგან) ტელეგონე დაეძებს თავის მამას; ბოლოს ნახავს მას, მაგრამ არ იცის, რომ ეს მისი მამაა, და ჩხუბის დროს დაჭრის მას.

მაც არავინ არ წარმოადგენს ასეთს მოქმედებას, თუ არა იშვიათად, როგორცაა, მაგალითად, „ანტიგონეში“<sup>1</sup> ჰაიმონის მოქმედება კრეონის მიმართ. მეორე შემთხვევაა, როდესაც ვინმე აკეთებს (ცუდს საქმეს). მაგრამ უკეთესია, როდესაც ვინმე აკეთებს ამას უცოდინარად, გაიგებს კი იმის შემდეგ, როცა გააკეთებს: ვინაიდან საძაგელი აქ არაფერია და გამტკნობა (შეტყობა) საშინელია. მაგრამ საუკეთესოა უკანასკნელი შემთხვევა: მხედველობაში გვაქვს, მაგალითად, ისეთი შემთხვევები, როდესაც „კრესფონტში“<sup>2</sup> მეროპე აპირებს მოჰკლას შვილი, მაგრამ არ ჰკლავს, არამედ გამოიცნობს: აგრეთვე როდესაც „იფიგენიაში“ და გამოიცნობს მმას, „პელეში“ შვილი გამოიცნობს დედას, რომლის გაცემასაც აპირებდა. ამის გამო, როგორც უწინ იყო ნათქვამი, არა მრავალ გვართა შესახებ არსებობენ ტრაგედიები, არა მეცნიერების, არამედ შემთხვევის მეოხებით აღმოაჩინეს მაძიებელმა პოეტებმა, რომ ასეთი რამ<sup>3</sup> მზამზარეულად აპოვება მითებში. ამიტომ ისინი იძულებული არიან შეხედონ ერთმანეთს ისეთი ოჯახების წარმოდგენაში, რომლებმაც ასეთი განცდები (αἰμίη) შეემთხვათ.

## § 15

იმის შესახებ, აუ მოქმედებათა როგორი შედეგნილობა უნდა ჰქონდეთ და როგორი უნდა იყვნენ ფაბულები, საკმაოდ არის ნათქვამი. რაც შეეხება ხასიათებს, არის ოთხი რამ, რასაც უნდა ვეწაფებოდეთ.

პირველი და მთავარია, რომ ხასიათები იყვნენ პატიოსანი (ἄριστε), კაცს ექნება ხასიათი, როგორც ითქვა, მაშინ, თუ მისი სიტყვა ან საქციელი ცხადყოფს, რომ იგი რალაცას ირჩევს. ხოლო პატიოსანი ხასიათი ექნება მაშინ, თუ მისი სიტყვა და საქციელი ცხადყოფენ, რომ იგი ირჩევს პატიოსანს. უკანასკნელი შესაძლებელია ყოველს მდგომარე-

<sup>1</sup> არისტოტელეს მხედველობაში აქვს სოფოკლეს ტრაგედია „ანტიგონე“.

<sup>2</sup> ე. ი. ტრაგედიისათვის შესაფერისი ფაბულები.

ობაში: თვით დედაკაციც და მონაც კი შესაძლებელია იყვნენ პატიოსანი, თუძცა პირველი ამათ შორის უარესია (ვიღრე მამაკაცი), ხოლო მეორე სრულიად გლახა არის.

მეორეა, რომ ხასიათები იყვნენ შესაფერისი: ატლანტეს<sup>4</sup> ხასიათი არის ვაჟკაცური, მაგრამ დედაკაცისათვის შეუფერებელია, რომ იგი იყოს ვაჟკაცური ან საშინელი.

მესამეა, რომ ხასიათი იყოს მსგავსი: ეს სხვა არის, ვიდრე პატიოსანი და შესაფერისი ხასიათის შექმნა, როგორც ეს ნათქვამი იყო.

მეოთხეა, რომ ხასიათი იყოს სწორი (ἔμμελον) ამ შემთხვევაშიც, რომ ის კაცი, რომელიც ასახვის საგანს წარმოადგენს, იყოს უსწორმასწორო (ἀνύμμελον) და ხასიათიც მას ასეთი ჰქონდეს, იგი მაინც სწორად უნდა იყოს უსწორმასწორო.

ხასიათის ისეთი სიგლახის მაგალითი, რომელიც არ არის აუცილებლობით გამოწვეული, არის მენელაოსი „ორესტეში“<sup>5</sup>. უხამსი (ἀπειρεσις) და ხასიათთან შეუფერებელი საქციელის მაგალითია ოდისევსის ტირილი „სკილაში“<sup>6</sup> და მელანიპეს<sup>7</sup> სიტყვა... უსწორმასწორო ხასიათის მაგალითია იფიგენია ავლისში, ვინაიდან მომუდარე იფიგენია სრულიად არ ჰვავს მერმინდელ იფიგენიას<sup>8</sup>. ხასიათებში, ისე როგორც მოქმედებათა შედეგნილობაში, საჭიროა ყოველთვის ვეძიოთ ან აუცი-

<sup>1</sup> ატლანტე არის მითოლოგიური დედაკაცი, რომელიც, მამაკაცთა მსგავსად, ნადირობასა და ომში ატარებდა ღრის.

<sup>2</sup> „ორესტე“ არის ევრიპიდეს ტრაგედია, რომელიც დაიდგა სცენაზე 409 წელს, ე. ი. პელოპონესის ომის დროს. ტრაგედიაში მოხანს ამ ომის გავლენა, ვინაიდან, წინააღმდეგ ძველი გადმოცემებისა, ათენელმა ევრიპიდემ სპარტელი მენელაოსი მხალ და ორივე ადამიანად წარმოადგინა.

<sup>3</sup> „სკილა“, როგორც ფიქრობენ, იყო ევრიპიდეს ერთ-ერთი ტრაგედიის სათაური. ამ ნაწარმოებს ჩვენამდე არ მოუღწევია.

<sup>4</sup> „მელანიპე“ იყო ევრიპიდეს ტრაგედია.

<sup>5</sup> აქ ლაპარაკია ევრიპიდეს ერთ-ერთი ტრაგედიის („იფიგენია ავლისში“) გმირზე იფიგენიაზე. როდესაც ავამემნონი ბერძენთა ფლოტისათვის გზის გასახსნელად დაპირებს მსხვერპლად შესწიროს განრისხებულ არტემისს თავისი ქალიშვილი იფიგენია, უკანასკნელი ჭერ შეშინდება და დაუწყებს მამას ხეყნას, რათა შეებრალოს იგი, მაგრამ შემდეგ მოიყრება ძალას და მიიღებს გმირულ გადაწყვეტილებას მოკვდეს სამშობლოსათვის.

ლებელი ან შესაძლებელი (τὸ εἰκός), რათა ის, რასაც ესა თუ ის პირი ლაპარაკობს ან აკეთებს, ან აუცილებელი იყოს, ან დასაჯერებელი (εἰκός) და ერთი რამ ხდებოდეს მეორის შემდეგ ან აუცილებლობის, ან ალბათობის გამო.

მაშასადამე, ცხადია, რომ ფაბულების გახსნა თვით ფაბულიდან უნდა გამომდინარეობდეს და მანქანის<sup>1</sup> საშუალებით არ უნდა ხდებოდეს, როგორც ეს არის „მეღვამი“ და აგრეთვე „ილიადაში“, ზღვით უკან გამომგზავრების (ἀποπλοῦν) სურათში. მანქანით საჭიროა სარგებლობა იმის ასახავად, რაც დრამის გარეშე: ან იმის, რაც უწინ მოხდა და რაც კაცს არ შეუძლია იცოდეს, ან იმის, რაც პერე მოხდება და საჭიროებს წინასწარმეტყველებას ან დეტალებრივ უწყებას: ჩვენ ხომ მივაწერთ ღმერთებს, რომ ისინი ყველაფერს ხედავენ. მოქმედებებში არაფერი უნდა, იყოს ულოგიკო, თუ არა და იგი უნდა იყოს ტრაგედიის გარეშე, როგორც ეს არის სოფოკლეს „ოიდიპოსში“, ვინაიდან ტრაგედია არის უკეთესთა ასახვა, ვიდრე ჩვენ ვართ, ამიტომ საჭიროა სახეთა კარგი მხატვრებისადმი εἰκονοποιεῖσθαι<sup>2</sup> მიბაძვა. ისინი ხომ, აძლევენ რა თითოეულს მის კერძო ფორმას და აქცევენ რა (სურათს ორიგინალის) მსგავსად, (ამავე დროს) უკეთესებად ხატავენ სახეებს. სწორედ ასე, პოეტიც, ასახავს რა ფიცხებს, ქარაფშუტებს და ხევა ასეთი ნაკლიანი ხასიათის პატრონებს, წარმოადგენს ამგვარ ადამიანებს კარგებად, როგორც, მაგალითად, წარმოადგინეს აგათონმა და ჰომეროსმა მკაცრი აქილევსი<sup>3</sup>. აი, ეს უნდა გვქონდეს მუდამ მხედველობაში და აგრეთვე ის გრძნობები, რომლებიც თან სდევნენ აუცილებლად პო-

<sup>1</sup> ე. ი. ღმერთების უეცარი ჩარევით: ამ ღმერთების მოსაველნად სცენაზე ხმარობდნენ მანქანას. აქედან შოდის გამოთქმა „deus ex machina“ („ღმერთი მანქანიდან“).

<sup>2</sup> შტრ. შას მხატვარ კონტის სიტყვები ლესინგის პიესაში „ემალია გლოტი“: „Wir malen mit Augen der Liebe, und Augen der Liebe müßten uns auch nur beurteilen“ (1, 4).

ეტურ ქმნილებებს: ამათ შესახებაც ხომ ხშირია შეცდომა. მაგრამ მათ შესახებ საკმაოდ ითქვა ჩემს აღრინდელ ნაწერებში<sup>4</sup>.

§ 16

რა არის გამოცნობა (ἀναγνώρισις), ეს ითქვა უკვე. გამოცნობის სხვადასხვა სახეებს შორის, პირველი სახის გამოცნობა, რომელიც ყველაზე უფრო ნაკლებს ოსტატობას მოითხოვს და რომლითაც ყველაზე უფრო ხშირად სარგებლობენ სიძნელებიდან თავის დასაღწევად, არის გამოცნობა გარეგნული ნიშნების საშუალებით. მათ შორის ზოგიერთი არის დაბადებიდან თანდაყოლილი, როგორც, მაგალითად, „შუბი, რომელსაც ატარებენ მიწათშობილნი“<sup>2</sup>, ან ვარსკვლავები, როგორც არის ეს კარკინეს „თიესტესში“<sup>3</sup>; ზოგიერთი კი შენაძენია; ხოლო ამ უკანასკნელთა შორის ზოგი არის ტანის შიგნით, როგორც, მაგალითად, ჭრილობიდან დარჩენილი ნიშანი, ზოგი კი არის ტანის გარეთ, როგორც, მაგალითად, გულქანდა τειχίδειαι<sup>4</sup> ან გობი, რომლის საშუალებით ხდება გამოცნობა ტრაგედიაში „ტირო“<sup>4</sup>. ამ ნიშნებით შესაძლებელია ან უკეთესად სარგებლობა, ან უარესად, როგორც, მაგალითად, ოდისევსი ჭრილობისაგან დარჩენილი ნიშნის მიხედვით სხვადასხვანაირად იქნა გამოცნობილი ძიძის მიერ და მეღორეთა მიერ. ნაკლებ ოსტატურად არიან გაკეთებული ის გა-

<sup>1</sup> აქ იგულისხმება, ალბათ, დიალოგი περὶ ποιητῶν შტრ. III, 11, 46.

<sup>2</sup> „მიწათშობილნი“ (Γήγεναι) ან გიგანტები—მიოლოგიური არსებებია. ბერძენთა წარმოდგენით, გიგანტებს ტანზე ჰქონდათ შუბის მაგვარი ნიშანი.

<sup>3</sup> ტექსტში მოხსენებული კარკინე იყო IV საუკ. პოეტი, რომელიც წერდა ტრაგედიებს. ერთ-ერთი მისი ტრაგედია იყო „თიესტესი“. ამ ტრაგედიის გმირს, თიესტესს, ტანზე ჰქონდა ვარსკვლავის მაგვარი ნიშანი. იხ. ქვემოთ გვ. 181, შენ. 1.

<sup>4</sup> „ტირო“ არის სოფოკლეს ტრაგედია, რომლისაგანაც ჩვენამდე ნაწყვეტებმა მოაღწია. ამ ტრაგედიის გმირია ელისის მეფის ქალიშვილი ტირო, რომელსაც ზღვის ღმერთ პოსეიდონისაგან ვეოლა ორი ბავშვი. დედამ მოიშორა ეს ბავშვები და თან გააყულა მათ ვაზის მაგვარი სათამაშო, რომ ოდესმე მომავალში შესაძლებელი ყოფილიყო ამ ნიშნის მიხედვით მათი გამოცნობა.

მოცნობები, რომლებიც რწმენას მოითხოვენ, და ყველა ამა-  
თი მსგავსი; ხოლო უკეთესებია ისინი, რომლებიც პერიპე-  
ტიებიდან გამომდინარეობენ, როგორც, მაგალითად, „საბან  
წყლებში“<sup>1</sup>.

მეორე სახის გამოცნობებია ისეთები, რომლებიც პოეტის  
მიერ არიან შეთხზული და ამის გამო უხერხულებია (ἄτεχν-  
ον) როგორც, მაგალითად, ორესტემ აღიარა „იფიგენიაში“,  
რომ იგი ორესტეა. იფიგენიამ გამოამჟღავნა თავისი ენობა წე-  
რილით, ხოლო ორესტე თვითონ ლაპარაკობს, რაც პოეტს  
სურს და არა სიუჟეტს: ამიტომ ასეთი გამოცნობა ახლოა  
ნახსენებ შეცდომასთან. ხომ შესაძლებელი იყო, რომ მას  
თან რაიმე (საბუთი) მოეტანა. ასეთივეა ნაქსოვას ხმა  
სოფოკლეს „ტერევესში“<sup>2</sup>.

მესამე სახის გამოცნობა არის გამოცნობა მოგონების  
საშუალებით, როდესაც ამა თუ იმ საგნის დანახვისას ჩნდება  
რაიმე გრძნობა. მაგალითად, დიკაიოგენის „კიპრებში“<sup>3</sup> გმირმა  
დაინახა ნახატი (γραφία) და იტირა; „ალკინოსთან მოთხრო-  
ბაში“<sup>4</sup> გმირმა გაიგონა კითარაზე დამკვრელის ხმა და, მო-  
ავონდა რა წარსული, მორთო ტირილი. ასე იქნენ ორივენი  
გამოცნობილი.

მეოთხე სახის გამოცნობა არის გამოცნობა დასკვნის სა-  
შუალებით (ἐκ συλλογισµῆς), როგორც, მაგალითად, არის ეს

<sup>1</sup> ე. ი. „ოდისეას“ ერთ-ერთ ნაწილში.

<sup>2</sup> სოფოკლეს ეს ტრაგედია, რომლისაგანაც მხოლოდ ფრაგმენტებია  
დარჩენილი, აგებული იყო შემდეგ თქმულებზე: თრაკიის მეფე ტერევესმა  
გააუპატიურა თავისი ცოლის და, ათენის მეფის ქალიშვილი ფილომელე  
და, რათა დაეზღო თავი მხილებისაგან, მოჰკვეთა მას ენა. მაგრამ დამენ-  
ჯებულმა ფილომელემ ტანისამოსზე მოქარვა გაუპატიურების ამბავი და  
ასე ამხილა ტერევესი. იხ. ლუბკერთან სიტყვა „Phylomele“.

<sup>3</sup> დიკაიოგენი იყო IV საუკ. პოეტი. მისი პოემა „კიპრები“ დაკარგუ-  
ლია. დარჩენილია მხოლოდ ნაწყვეტები.

<sup>4</sup> „ალკინოსთან მოთხრობა“ (Ἀλκίνοσ ἀπὸλεγεῖς) არის პომპროსის „ოდი-  
სეას“ ერთ-ერთი მთავარი ნაწილი, ალკინოსე იყო ფეაკების მეფე, ნავზიკა-  
იას მამა; ხოლო გმირი, რომელმაც მორთო ტირილი, იყო ოდისეესი.

„ხოფორებში“; აქ (გამოცნობა ასეთი დასკვნის საშუალებით  
წარმოებს): მოსულა ვილაც მსგავსი, მაგრამ მსგავსი არავინ  
არის, გარდა ორესტესი; მაშასადამე, ორესტე მოსულა. ასე-  
თივე გამოცნობაა მოცემული სოფისტ პოლივიდეს<sup>5</sup> თხზუ-  
ლებებში იფიგენიას შესახებ: ორესტე იქ სწორად დაასკვნის,  
რომ მასაც მოელის მსხვერპლად იქნას შეწირული, რაკი მისი  
და მსხვერპლად შეწირეს. აგრეთვე თეოდექტეს „ტიდევესში“  
გმირი დაასკვნის, რომ იგი დაიღუპება, რადგანაც მოვიდა  
შვილის საპოვნელად<sup>6</sup>. ასეთივე შემთხვევა გვაქვს „ფინეი-  
დებში“: როდესაც ქალებმა დაინახეს ადგილი, მათ დაასკვნეს,  
თუ რა ბედი მოელით: (სახელდობრ) რომ ამ ადგილზე  
უწერიათ მათ სკვდარი, რადგანაც ისინი იქ იყვნენ გადმო-  
სმული.

არის რთული გამოცნობაც, რომელიც მაყურებელთა  
მცდარ დასკვნასთან (παράλογισµον) არის შეერთებული, რო-  
გორც არის ეს „ცრუ მახარობელ ოდისევესში“<sup>7</sup>. აქ გმირი ამბობს,  
რომ იგი შესძლებს იცნოს მშვილდი, რომელიც არ უნახავს;  
მაყურებლები კი, ფიქრობენ რა ამის გამო, რომ იგი გამო-  
ცნობს, აკეთებენ მცდარ დასკვნას.

ყველა გამოცნობას შორის საუკეთესოა ის გამოცნობა,  
რომელიც გამომდინარეობს თვით მოქმედებათაგან, როდესაც  
მაყურებლები გაოცებული არიან ბუნებრივობით  
დი εἰχτέα). ასეა, მაგალითად, სოფოკლეს „ოიდიპოსში“  
და „იფიგენიაში“: მართლაც, ბუნებრივია, რომ იფიგენიას  
სურს წერილის გადაცემა. მხოლოდ ასეთი გამოცნობები (ხდე-

<sup>5</sup> „ხოფორები“ არის ესქილეს ტრაგედია, სადაც წარმოდგენილია,  
თუ როგორ მოკლა ორესტემ ქმრის მოღალატე თავისი დედა კლიტემნეს-  
ტრა და მისი საყვარელი ეგისტოე. „ხოფორი“ ბერძნ. ენაზე ნიშნავს კაცს,  
რომელიც მიცვალებულს მსხვერპლად წირავს რაიმე სასმელს. ასეთ  
მსხვერპლს ჩვენებურად ეწოდება „საკურთხი“, ხოლო კაცს — „მესა-  
კურთხე“.

<sup>6</sup> ამ მწერლის არც ერთი ნაწარმოები არ დარჩენილია.

<sup>7</sup> თეოდექტეს ამ ტრაგედიას ჩვენამდე არ მოუღწევია.

<sup>8</sup> „ფინეიდები“ და „ცრუ-მახარობელი ოდისევესი“ ჩვენთვის უცნობი  
ტრაგედიებია. ფინეიდები, ბერძნ. მითოლოგიით, იყვნენ თრაკიის მეფის  
ფინეესის შვილები, რომლებსაც მამამ, დედინაცვალის რჩევით, თვალები  
დასთხარა.

ბა) ხელოვნურად ნაკეთები ნიშნებისა და გულქანდების მო-  
უშველიებლად. მეორე ადგილი კი უჭირავთ გამოცნობებს  
დასკვნის საშუალებით.

### § 17

საჭიროა ფაბულები ისე იქნან შედგენილი და სათქმელიც  
ისე იქნას დამუშავებული, რომ ყველაფერი რაც შეიძ-  
ლება მეტად თვალსაჩინო იყოს, ვინაიდან პოეტი, რო-  
შელიც ძალიან ცხადად ხედავს მომხდარ საქმეებს, თით-  
ქოს ის ამ საქმეთა თანადამსწრე ყოფილიყო, მონახავს  
იმას, რაც შესაფერისია, და მას ძალიან ნაკლებად თუ დაურ-  
ჩება შეუმჩნევლად წინააღმდეგობანი. ამის საბუთია ის, რასაც  
ჟურნებდნენ კარკინეს<sup>1</sup>: (მისი გმირი) ამფიარაოსი<sup>2</sup> გამოდი-  
ოდა ტაძრიდან, ამას კი ვერ ხედავდა და ვერ ამჩნევდა მაცუტო-  
ბელი, და ვინაიდან მაცუტობები ამით უკმაყოფილო იყ-  
ვნენ, ტრაგედიაც ჩავარდა სცენაზე. რამდენადაც კი მესაძ-  
ლებელია, მოქმედება უნდა იყოს თან გარეგნულადაც კარ-  
გად გამოკვეთილი. ყველაზე უფრო დამაჯერებელი არიან ის  
პოეტები, რომლებიც ვნებათა დარგში იმავე ბუნების არიან:  
აღელვებს ის, ვინც თვითონ აღელვებულადაა, და რისხვას იწ-  
ვევს ის, ვინც უჭეშმარიტესად განრისხებულა. ამიტომაც  
პოეტური შემოქმედება (ποίησις) არის ან ბუნებისაგან კარგად  
დაჯილდოებული კაცის (εὖφυστος) საქმე<sup>3</sup>, ან გადარეულის  
(μακροσ), ხოლო ამათგან პირველებს აქვთ უნარი სხვადასხვა

<sup>1</sup> კარკინეს სახელს ატარებდა რამდენიმე დრამატურგი ათენში. ამათ-  
გან არც ერთი არ იყო დიდი ნიჭით დაჯილდოებული. არისტოფანე დას-  
ციროდა მათ თავის კომედიებში. არისტოტელეს ნაგულისხმევი ჰყავს აქ  
უმცროსი კარკინე. მას დაუწერია 160 ტრაგედია, რომელთაგან მხოლოდ  
ერთს რგებია სახალხო მოწონება.

<sup>2</sup> ამფიარაოსი - ერთ-ერთი არგონავტთაგანი, დაიღუპა თებესთან ომ-  
ში, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო მეუღლის, ერითილეს, ვერაჯულთ  
ჩრევით. იხ. ზემოთ გვ. 171, შენ. 1.

<sup>3</sup> გ. ი. ძალიან ნიჭიერი კაცის ან გენიოსის.

ფორმა მიიღონ (ὑπλάσσει), ხოლო მეორენი ექსტატიკოსები<sup>1</sup>.  
არიან<sup>2</sup>.

ეს მოთხრობები<sup>3</sup> და აგრეთვე პოეტის მიერ შეთხზულე-  
ბიც საჭიროა პოეტმა, როდესაც იგი ქმნის, ჯერ ზოგადად  
მოხაზოს და შემდეგ შემოიტანოს კერძო შემთხვევები  
(ἐπεισοδιόν) და განავრცოს (ამბავი). მე ვფიქრობ, რომ  
ზოგადი სქემა, მაგალითად, „ფიგენიისა“ ასე შეიძლება  
ყოფილიყო წარმოდგენილი: როდესაც მსხვერპლად წირავ-  
დნენ ვიღაც ქალიშვილს, იგი მსხვერპლის შემწირავთათვის  
შეუმჩნევლად გაიპარა და გადაიხვეწა სხვა ქვეყანაში, სადაც  
კანონად იყო დაწესებული, რათა ქალღმერთისათვის მსხვერ-  
პლად შეეწირათ უცხოელები. მან მიიღო ეს საღმრთო ღანამ-  
დებობა. რამოდენიმე ხნის შემდეგ ამ ქურუმი-ქალის ძმას<sup>4</sup>  
მოუხდა იქ ჩასვლა. ის კი რომ ღმერთმა უბრძანა (რა მიზეზის  
გამო უბრძანა, ეს არ შედის ზოგადს სქემაში) იქ ჩასვლა და  
რა მიზნისათვის უბრძანა, ფაბულის გარეშე რჩება. ჩამო-  
ვლისთანავე შეპყრობილი და სამსხვერპლოდ განმზადებული,  
იგი იქნა გამოცნობილი — ან ისე როგორც ევრიპიდემ წარ-  
მოადგინა, ან ისე როგორც პოლიეიდემ წარმოადგინა — ვინა-  
იდან ბუნებრივად წარმოსთქვა, რომ არა მარტო მის დას,  
არამედ მასაც თურმე ის ბედი ჰქონია, რომ მსხვერპლად  
ყოფილიყო შეწირული. და აი აქედან (გაჩნდა) ხსნა.

ამის შემდეგ კი საჭიროა, როდესაც სახელები უკვე მიცე-  
მულია, შემოიტანილ იქნას ეპიზოდები, მაგრამ ისე, რომ  
ეპიზოდები იყვნენ შესაფერისი, როგორცაა, მაგალითად,  
„ორესტეში“ (მისი) გადარევა, რომლის გამო იგი შეპყრო-  
ბილ იქნა, და (მისი) ხსნა განწმენდის გამო. დრამაში ეპიზო-

<sup>1</sup> გ. ი. ამათ აქვთ ექსტაზის ან თავის თავის გარეშე გახლის უნარი,  
რომელიც არ სჭირდება იმას, ვინც ბუნებისაგან უხვად არის დაჯილდო-  
ებული, ვისაც ფართო ან მრავალფეროვანი ბუნება აქვს, გ. ი. გენიოსს.  
პოეტიც ასეთი გენიოსი უნდა იყოს და არა გადარეული, არა ექსტა-  
ტიკოსი. არისტოტელე აქ ეკამათება პლატონს.

<sup>2</sup> მთელი ზემოთყვანილი აბზაცა, რომელიც იწყება სიტყვებით „სა-  
ჭიროა ფაბულები ისე იქმნან შედგენილი“ მოულოდნელად იჭრება ტექს-  
ტში და არღვევს აზრის თანამიმდევრობას.

<sup>3</sup> ლაპარაკია ძველ მითებში შენახულ მოთხრობებზე.

<sup>4</sup> გ. ი. ორესტეს. იხ. ზემოთ გვ. 171, შენ. 2.

ღები შემოკლებულია, ეპოპეა კი გრძელდება ეპიზოდების საშუალებით. „ოდისეას“ შინაარსი (ἀργεία) ხომ მოკლეა: ერთი კაცი<sup>1</sup> მრავალი წლის განმავლობაში მოგზაურობს; მას არ ასვენებს პოსტიდონი; იგი მარტონელაა; გარდა ამისა, სახლშიაც მისი საქმე ისეა, რომ სასიძვები<sup>2</sup> ანიავებენ მის ქონებას და ცუდ საქმეს უპირებენ მის შვილს<sup>3</sup>. მრავალი უბედურების გადატანის შემდეგ იგი ჩამოდის, გამოიცინობს ზოგიერთებს და, შეუტევს რა (სასიძვებს), თვით გადარჩება, მტრებს კი გაანადგურებს. აი, ეს არის „ოდისეას“ შინაარსი, დანარჩენი კი ეპიზოდებია.

## § 18

ყოველი ტრაგედიის ერთი ნაწილია შესკვნა (მῆσις), ხოლო მეორე ნაწილი გახსნა (ἀσσις). შესკვნას ხშირად შეადგენს ის, რაც დრამის გარეშეა, და ზოგი რამ იქიდან, რაც დრამაშია. დანარჩენი კი არის გახსნა. შესკვნას ვუწოდებ მე იმას, რაც დრამის დასაწყისიდან მოდის იმ უკიდურეს ნაწილამდე, საიდანაც ხდება გადასვლა ბედნიერებაში უბედურებიდან ან უბედურებაში ბედნიერებიდან. ხოლო გახსნას ვუწოდებ იმ ნაწილს, რომელიც ამ გადასვლის დასაწყისიდან გრძელდება დასასრულამდე. მაგალითად, თეოდექტეს „ლინიკევსში“ შესკვნას შეადგენენ უწინ მომხდარი საქმეები და ბავშვის მოტაცება და კიდევ მტაცებელთა გამომჟღავნება. ხოლო გახსნა მოდის მკვლელობაში ბრალდების წაყენებიდან დასასრულამდე.

არის ტრაგედიის ოთხი სახე. როგორც ითქვა<sup>4</sup>, ამდენივეა ხომ ფაბულის ნაწილიც. ერთი სახეა დახლართული ტრაგედია, რომელიც მხოლოდ პერიპეტეიასა და გამოცნობისაგან

<sup>1</sup> ე. ი. ოდივესი.

<sup>2</sup> ოდივესის ცოლის, შინ დარჩენილი პენელოპეს საქმროები. რომლებიც წინადადებას აძლევენ პენელოპეს აიარაღის მათ შორის ერთი ვინმე.

<sup>3</sup> ე. ი. ტელემაქეს.

<sup>4</sup> იხ. ზემოთ 1452 ბ.

შედგება; მეორეა პათეტიკური ტრაგედია, როგორც „აიასები“<sup>1</sup> და „იქსიონეი“<sup>2</sup>; მესამეა ხასიათის (ψυχή) ტრაგედია, როგორც „ფთიოტიდები“<sup>3</sup> და „პელევსი“<sup>4</sup>. მეოთხეა ფანტასტიკური (τερατωνές) ტრაგედია, როგორც „ფორკიდები“<sup>5</sup>, „პრომეთეისი“<sup>6</sup> და ყველა ისეთები, რომელთა მოქმედება ჯოჯოხეთში წარმოებს.

საჭიროა, პოეტები შეძლებისამებრ ცდილობდნენ, რომ

<sup>1</sup> „აიასი“ სათაურად აქვს სოფოკლეს ორ ტრაგედიას. აიასი ან აიაქსი მონაწილეობდა ილიონის აღებაში.

<sup>2</sup> იქსიონის შესახებ დაწერილია რამდენიმე ტრაგედია — ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს მიერ. იქსიონმა მოკლა თავისი სიმაჰრი და გაბედა პერას შეყვარება, რისთვისაც შეურაცხყოფილმა ზევსმა მიაკრა იგი მუდამ მბრუნავ ბორბალს.

<sup>3</sup> ფთიოტიდების სახელს ატარებდა თესალიის ქველი მოსახლეობა, საიდანაც წარმოდგებოდა ილიადის ცნობილი გმირი აქილეუსი.

<sup>4</sup> პელევსი იყო აქილეუსის მამა.

<sup>5</sup> „ფორკიდები“ იყო ესქილეს ერთი ტრაგედიის სათაური. ფორკიდები ან ფორკისი ქალიშვილები იყვნენ გორგონები და გრაიები. ერთი ამ ფორკიდებს შორის იყო მელუზა (εὐμῆ) ნიშნავს „ზრუნვას“, ხოლო μῆτις — „მზრუნავს“), საშინელი არსება, რომელსაც თემბის ნაცვლად გველები ესხა თავზე და რომლის შემოხედვა ქვად აქცევდა ცოცხალ ქმნილებას. როდესაც პერსევსმა მოკვეთა თავი მელუზას, მისი სისხლიდან გაჩნდა რაში პევასი, პოეტური აღმაფრენის განსახიერება.

<sup>6</sup> „პრომეთეისი“ სათაურით ესქილეს დაწერილი ჰქონდა სამი ტრაგედია: „ცეცხლის მომტანი პრომეთეისი“, „მიჯაჭვული პრომეთეისი“ და „გათავისუფლებული პრომეთეისი“. ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ „მიჯაჭვულმა პრომეთეისმა“. პრომეთეისის შესახებ იხ. Roscher, Lexicon der Mythologie. Preller, Griechische Mythologie. I. B., 72 f. A. Веселовский, Этюды и характеристики. პრომეთეისი ეკუთვნოდა ზევსის მოწინააღმდეგე ტიტანების მოღმას. იგი მფარველობდა კაცობრიობას, რომლის ინტერესების დასაცავად არ ერიდებოდა ზოგჯერ ზევსისათვისაც ურჩობის გაწევს. როდესაც ზევსმა, ურჩი პრომეთეისის დასაცავად, წაართვა კაცობრიობას ცეცხლი, პრომეთეისმა მოსტაცა ცეცხლი ღმერთებს, დამალა იგი კალამში და კვლავ კაცობრიობას გადასცა, რომლისთვისაც ცეცხლი იყო კულტურული პროგრესის პირობა. განრისხებულმა ზევსმა მიაჯაჭვა პრომეთეისი კავკასიის მთას. პრომეთეისის სახით ბერძნულ მითოლოგიაში განსახიერებული იყო კულტურის შემოქმედი ქუუა, რომელიც არღვევდა წარმართულ რელიგიას და რევოლუციურ როლს თამაშობდა ძველს საბერძნეთში.

მათ ჰქონდეთ ტრაგედიის ყველა ეს სახე; თუ კი ეს შეუძლებელია, ჰქონდეთ უმთავრესები და უმრავლესები: განსაკუთრებით იმიტომ, რომ ახლა ცილისწამებით ილაშქრებენ ხოლმე *συχιομαχισμοί*) პოეტების წინააღმდეგ: იმ დროს, როდესაც არის კარგი პოეტები ტრაგედიის თითოეულ დარგში, მაინც საჭიროდ სთვლიან, რომ ერთი პოეტი სჯობნიდეს სხვას ამ უკანასკნელის სპეციალურ დარგში.

სამართლიანია ეგებ, რომ ფაბულის მიხედვით კი არ ითქვას, განსხვავებულია თუ მსგავსია ტრაგედია, არამედ იმის მიხედვით, თუ რანაირია შეკვანძვა (*πλοκή*) ან გახსნა. ბევრი პოეტი, რომელიც კარგად აკეთებს შეკვანძვას, ცუდად აწარმოებს გახსნას. საჭიროა კი ყოველთვის ორივეს უკრავდნენ ტაშს.

საჭიროა გვახსოვდეს ის, რაც ხშირად ითქვა, და ტრაგედია არ იქნას დაწერილი ეპოსის ყაიდაზე. ეპოსის ყაიდაზე დაწერილს ტრაგედიას ვუწოდებ მე უხვ-ფაბულიან ტრაგედიას, რომ, მაგალითად, ვინმეს შეეთხზა ტრაგედიას ფაბულა მთელი „ილიადიდან“. იქ ხომ ნაწარმოების სივრცის გამო შესაფერის სიდიდეს იღებენ ნაწილები, დრამებში კი ასეთი რამ მოლოდინს ძალიან დაშორდებოდა. ამის დასამტკიცებელი საბუთია შემდეგი: ის ტრაგიკოსები, რომლებმაც ასახეს ილიონის დანგრევა, მთლიანად და არა ნაწილ-ნაწილად, როგორც ეს გააკეთა ევრიპიდემ, ან წარმოადგინეს ნიობეს<sup>1</sup> თავგადასავალი მთლიანად და არა ისე, როგორც ესქილემ წარმოადგინა, ან ჩავარდნენ, ან სუსტები აღმოჩნდნენ შეჯიბრში.

<sup>1</sup> ნიობე (მით.) იყო თებესის დედოფალი. მას ჰყავდა 6 ვაჟი და 6 ქალიშვილი, რითაც ძალიან ამოყობდა. ერთხელ ნიობე ისე გაიტაცა ამ სიამაყემ, რომ მან გაბედა თავისი თავი უფრო მაღლა დაეყენებინა, ვიდრე ქალღმერთი ლატონა, ვინაიდან ამ ქალღმერთს მხოლოდ ორი შვილი ჰყავდა: მზის ღმერთი აპოლონი და მთვარის ღმერთი არტემისი. უკანასკნელებმა შური იძიეს თავისი დედის შეურაცხყოფისათვის და ნიობეს ყველა შვილი გაუწვევტეს. გაუბედურებული ნიობე მწუხარებისაგან იქცა ლოდად, საიდანაც ნელ-ნელა მოჰონავს ცრემლის წვეთები. ნიობეს შესახებ საბერძნეთში არა ერთი ტრაგედია დაწერილა, ვინაიდან მისი თავგადასავალი მშვენიერ მასალას აწვდიდა დრამატურგს.

აგათონი<sup>1</sup> დამარცხდა მხოლოდ ამ მიზეზის გამო. რაც შეეხება პერიპეტეებსა და მარტივ მოქმედებებს, აქ იგი საკვირველად აღწევდა იმას, რაც სურთ.

მაგალითად, როდესაც ბოროტი ბრძენი მოტყუებულია, როგორც სიზიფე<sup>2</sup>, ხოლო უსამართლო ვაჟკაცი დაძლეულია: ეს ხომ ტრაგიკულია და კაცთმოყვარეობის მაუწყებელი. მაგრამ ეს ბუნებრივიც არის: როგორც ამბობს აგათონი, ბუნებრივია ისიც, რომ ბევრი რამ ზღვება არაბუნებრივი.

ხორაც უნდა იქნას აღებული როგორც ერთ-ერთი მსახიობთაგანი. იგი უნდა იყოს მთელის ნაწილი და მონაწილეობდეს მის განვითარებაში — არა ისე, როგორც ეს არის ევრიპიდესთან, არამედ ისე, როგორც ეს არის სოფოკლესთან<sup>3</sup>. დანარჩენ პოეტთა თხზულებებში კი ხოროს სიმღერები თავის ფაბულასთან დაკავშირებული არიან არა უფრო ძლიერად, ვიდრე სხვა ტრაგედიასთან. ამიტომ (ამ პოეტებთან) ხორომღერის ელოვნურად ჩასმულ სიმღერებს (*ἐμψόλιμα*). აგათონი კი იყო პირველი, რომელმაც შემოიღო ასეთები. ამასობაში კი, რა განსხვავებაა, მღერიან ჩასმულ სიმღერებს, თუ, როდესაც ეს ასე თუ ისე შესაფერისია, გადააქვთ ერთი ტრაგედიიდან მეორეში ტექსტის ნაწილი (*ρῆσι*) ანდა მთელი ეპიზოდი?

## § 10

სხვა საკითხების შესახებ უკვე ითქვა. დაგვრჩა განსახილველად „სათქმელი“ (*ἀξιόλογα*) და „განსჯა“. მაგრამ განსჯის (*τιμωρία*)

<sup>1</sup> აგათონი იყო ევრიპიდეს მეგობარი. მას დასცინოდა არისტოფანე; სამაგიეროდ პლატონმა „სიმპოსიონში“ დადებითად გამოიყვანა აგათონი, როგორც ღიალოგის ერთ-ერთი მონაწილეთაგანი. მის შესახებ იხ. ზემოთ, 164, 1.

<sup>2</sup> სიზიფე წარმოდგენილი იყო მითებში (II, 6, 153; Theog., 702) როგორც მონერხებული, მაგრამ პატიოსნებას მოკლებული პიროვნება. მის შესახებ არა ერთი ტრაგედია იყო საბერძნეთში დაწერილი (ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს და სხვათა მიერ).

<sup>3</sup> სოფოკლესთან ხოროს ღიდი როლი ეკუთვნოდა ტრაგედიის მოქმედების განვითარებაში: იგი თვითონ მოქმედებდა. თანდათან, ტრაგედიის მოქმედი ძალის ნაცვლად, ხორო იქცა მოქმედების უბრალო მოწმედ ან, ავტ. შლეგელის გამოთქმა რომ ვინმართ, „იდეალურ მაყურებლად“.

102) განხილვა უნდა მოთავსდეს რიტორიკის შესახებ დაწერილ თხზულებაში, ვინაიდან იგი უფრო ამ დარგის მეთოდს ექვემდებარება. განსჯისეულია, ის, რაც სიტყვის საშუალებით უნდა იქნას გამოთქმული. მისი ნაწილებია — დამტკიცება, გაბათილება, ვნებათა გამოწვევა (παρὰχρησις), მაგალითად, სიბრალოლის, შიშის, რისხვის და სხვა ასეთების, აგრეთვე სიდიდისა და სიმცირის. ცხადია, რომ მოქმედებათა ასახვაშიც იმავე პრინციპებით უნდა ვისარგებლოთ, როდესაც საჭიროა წარმოვადგინოთ ან საბრალო, ან საშინელი, ან დიადი, ან შესაგესი რამ. ოღონდ განსხვავება ის არის, რომ დრამატულ მოქმედებაში ყველაფერი ეს უნდა მოვლინდეს ახსნა-განმარტების დაუხმარებლად, ორატორულ სიტყვაში კი იგივე მოცემულ უნდა იქნას ორატორის მიერ და ვითარდებოდეს მისი სიტყვის შესაფერისად. რა საქმე ექნებოდა ორატორს, თუ სასიამოვნო და საშინელი თავისით მოვლინდებოდა, და არა მისი სიტყვის საშუალებით?

იმ დარგში, რომელიც სათქმელს ეხება, განხილვის ერთი საგანია სიტყვის გარეგნული ფორმა. ამის ცოდნა არის სამსახიობო ხელოვნებისა და იმ პირის საქმე, რომელსაც ეკუთვნის წარმოდგენის მოწყობა. მაგალითად, ცოდნა იმისა, თუ როგორი გარეგნული ფორმა უნდა ჰქონდეს ბრძანებას და როგორი ჰქონდეს ვედრებას, ამბავის მოყოლას, დამუქრებას, შეკითხვასა და პასუხის გაცემას და სხვა ასეთებს. ამის ცოდნისა თუ არცოდნის გამო პოეტური ხელოვნების წინააღმდეგ არ მიიტანება არავითარი ისეთი გაკიცხვა, რომელიც ღირსი იყოს ყურადღებისა. მართლაც, რა გაკიცხვა იქნებოდა ის, რომ ვინმეს ეფიქრა, თითქო (ჰომეროსი), როგორც მას პროტაგორი უწუნებდა ამას, ცდება, როდესაც ფიქრობს, თითქო ვედრებას გამოთქვამს ასეთი სიტყვებით — „რისხვის შესახებ ამდგრადი, ქალღმერთო“<sup>1</sup>. (პროტაგორი) ამბობდა, რომ ამა თუ იმ საქმის გაკეთებისა ან არ-

გაკეთების ბრძანება არის ბრძანება (და არა ვედრება). ამრიგად, საჭიროა განზე იქნას დატოვებული ეს საკითხი, როგორც ისეთი, რომელიც განსახილველია სხვაგან და არა პოეტიაში.

§ 20

ყოველ სათქმელს შემდეგი ნაწილები აქვს: ასო (αὐτοχρησ), მარცვალი (συναφία), კავშირი (συνθεσις), სახელი (ὄνομα), ზმნა (ῥήμα), სახსარი (სადრეკი, ἔμφορις), მთხვევა (παισις) და დებულება (ἀπόδειξις). ასო არის განუყოფელი ბგერა, მაგრამ არა ყოველი, არამედ ისეთი, რომლისაგანაც ბუნებრივად ჩნდება გონიერი ხმა (συνετη φωνή). მხეცებსაც კი აქვთ განუყოფელი ბგერები, რომელთაგანაც არც ერთს მე არ ვაძლევ ასოს სახელს. ამ უკანასკნელის სახეები<sup>2</sup> ხმოვანი, ნახევრად ხმოვანი და უხმო. ხმოვანია (ის ასო), რომელიც გასაგონად ბგერს ენის შეხების გარეშე; ნახევრად ხმოვანია (ის ასო), რომელიც გასაგონად ბგერს (ენის) შეხების შემდეგ, როგორც, მაგალითად, ს და რ; უხმოა (ის ასო), რომელსაც (ენის) შეხების შემდეგაც თავისთავად არავითარი ბგერა არ აქვს, ხოლო ვასაგონა ხდება იმ ასოებთან, რომლებსაც აქვთ რაიმე ბგერა. ასეთებია, მაგალითად, გ და დ. ეს ასოები განსხვავდებიან იმისაგან დამოკიდებულად, თუ როგორია პირის გარეგნული ფორმა (ამ ასოების წარმოთქმის დროს), რომელია ის ადგილი (სადაც ხდება ბგერათა წარმოშობა), როგორია ასოების სისქე

<sup>1</sup> მიუხედავად ამისა, არისტოტელეს ქვემოთ ეხება დრამატიკის საკითხებს, რასაც პოეტიკაში არ უნდა ჰქონდეს ადგილი.

<sup>2</sup> ე. ი. ტექსტს.

<sup>3</sup> ე. ი. ასოს სახეები. აღსანიშნავია, რომ არისტოტელე ლაპარაკობს აქ არა იმაზე, რასაც ქართულად ეწოდება „ასო“, ხოლო რუსულად „СЪКВА“, არამედ იმაზე, რასაც ქართულად ეწოდება „ბგერა“, ხოლო რუსულად „ЗВУК“. „ასო“ ტერმინით ჩვენ აქ ვთარგმნებ ბერძნული სიტყვა (αὐτοχρησ), რომელიც ნიშნავს უმარტივეს ნაწილს, ელემენტს. ასოსათვის ტექსტში არისტოტელეს მიერ ზუსტად გამოჩნული არ არიან ერთმანეთისაგან ასოსა და ბგერის ცნებები.

<sup>1</sup> ე. ი. ტექსტს.  
<sup>2</sup> პროტაგორი იყო ათენელი სოფისტი (V სუკ.). მან პირველმა იწყო ენის კვლევა-ძიება. იხ. ჩვენი „ანტიკ. ფილოსოფია“, 240, 253.  
<sup>3</sup> ამ სიტყვებით იწყება ჰომეროსის „ილიადა“.

(დასათეს), სიშიშველე (ψιλότης), სიგრძე და სიმოკლე. აგრეთვე სიმახკაღე (ἐξήτης), სიმძიმე (βαρύτης) და საშუალობა (τὸ μέσον). ამათგან თითოეული საჭიროა მეტრიკის შესარება დაწერილ წიგნში იქნას განხილული.

მარცვალი (συλλαβή) არის მნიშვნელობას მოკლებული (ἄρμος) ბგერა, რომელიც შედგენილია უხმო და ხმოვანი ბგერისაგან, ან ხმოვანი და რომელიმე უხმო ბგერისაგან. მაგალითად, „გა“ მარცვალია, „რ“ ასოს გარეშე. იგი მარცვალია „რ“ ასოიანადაც, აი ასეთ შემთხვევაში — „გრა“<sup>1</sup>. მაგრამ მარცვლების განსხვავებათა განხილვაც მეტრიკის საქმეა. კავშირი არის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა (φραση ἄρμος), რომელიც არც აბრკოლებს და არც უწყობს ხელს მრავალ სიტყვათაგან ერთი აზრიანი წინადადების წარმოქმნას, რომელსაც ათავსებენ ხოლმე წინადადების კიდურებშიც და შუა ნაწილშიც და რომლის დასმა წინადადების დასაწყისში შეუფერებელია თავისთავად. ასეთებია, მაგალითად, μέν, ἔτι, ἔτι. ანდა კავშირი არის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა, რომელიც ჰქმნის ერთს აზრიან წინადადებას რამდენიმე სიტყვიდან, რომლებსაც თავისი მნიშვნელობა აქვთ<sup>2</sup>. სახსარი (ἄρμος) არის

<sup>1</sup> აქ არისტოტელემ აიღო პირველი შემთხვევითი სიტყვა „γρ“ რომელიც უდრის ქართულს „ხომ“, „ვინაიდან“. ამ სიტყვას ასო რომ მოაკლდეს, დარჩება უაზრო მარცვალი „გრ“ ასეთივე უაზრო მარცვალი გვექნებოდა იმ შემთხვევაში, რომ, ρ<sup>1</sup> ასო მოგვექცია შუაში, ვინაიდან γρ არაფერს არ ნიშნავს.

<sup>2</sup> კავშირი, არისტოტელეს გაგებით, შეიცავს არა მხოლოდ იმ სიტყვებს, რომლებსაც ჩვენ დღეს კავშირის კატეგორიას მივაკუთვნებთ, არამედ ყველა სიტყვას, ვარდა ზმნისა. სახელისა და სახსარისა (სადრეკისა). ამოიგად, არისტოტელეს კლასიფიკაციით, არის მხოლოდ ოთხი ნაწილი სიტყვისა: სახელი, ზმნა, სახსარი და კავშირი. ამათგან ყველაზე გაურკვეველია სახსარის (ἄρμος) ტერმინი. პროფ. ნოვოსადსკი ამ ტერმინს თარგმნის სიტყვით „ყაენ“, რაც უდრის ქართულს „წევრი“, „ნაწევარი“. მაგრამ თვითონვე ამბობს, რომ, ἄρμος და ყაენ არ ემთხვევიან ერთმან-

დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა, რომელიც ახლავნებს წინადადების ან დასაწყისს, ან ბოლოს, ან განაწილებას; ასეთებია, მაგალითად: ἄμφι, παρὶ და სხვა ასეთები.

[ან ეს არის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა, რომელიც არც აბრკოლებს და არც ხელს უწყობს მრავალ სიტყვათაგან ერთი აზრიანი წინადადების წარმოქმნას, და რომელსაც ათავსებენ წინადადების კიდურებში და შუა ნაწილშიც]<sup>1</sup>.

სახელი (ὄνομα) არის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის შემცველი რთული სიტყვა, რომელსაც არ აქვს დრო, და რომლის ნაწილებს თავისთავად არ აქვთ მნიშვნელობა: ორმაგ სახელებში თითოეულ ნაწილს ჩვენ ზომ არ ვაძლევთ თავისთავადს მნიშვნელობას: მაგალითად, „თეოდორე“ სიტყვაში „დორე“-ს არ აქვს თავისთავადი მნიშვნელობა<sup>2</sup>. ზმნა (ῥημα) არის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის შემცველი რთული სიტყვა, რომელსაც აქვს დრო და რომლის არც ერთ ნაწილს თავისთავადი მნიშვნელობა არა აქვს, ისე როგორც ეს არის სახელებში. მაგალითად, სიტყვა „კაცი“ ან „თეთრი“ არ აღნიშნავენ ოდესობას<sup>3</sup> (τὸ πῶς), მაგრამ სიტყვა „მიდის“ ან სიტყვა „მივიდა“ აღნიშნავენ თანდროსაც: პირველი სიტყვა აღნიშნავს აწმყო დროს, ხოლო

ნეთს ყოველ შემთხვევაში ἄρμος-ის მაგალითები, რომლებიც მოჰყავს არისტოტელეს (παρὶ, ἀμφι). არ თავსდება იმ კატეგორიაში, რომელსაც გულისხმობს გრამატიკული ტერმინი „ყაენ“. საზოგადოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ძნელი ადგილია არისტოტელეს „პოეტიკაში“, დ. ტექსტის შესახებ არ არსებობს სრული თანხმობა მკვლევართა შორის.

<sup>1</sup> ტრჩხილებში ჩასმული სტრიქონები გამეორებას წარმოადგენენ.

<sup>2</sup> ბერძნული „თეოდორე“ (θεοδωρος) შედგება ორი ნაწილისაგან: θεος ღმერთი და დორა—ნაჩუქარი. ამრიგად, ეტიმოლოგიური სტრუქტურის მიხედვით, „თეოდორე“ უდრის ქართულს „ღვთის ნაჩუქარი“. მაგრამ სიტყვა „თეოდორეს“ წარმოთქმისას, არისტოტელეს აზრით, ჩვენ არ ვაკეთებთ ამ სიტყვის შემადგენელ ნაწილთა დამოუკიდებელი მნიშვნელობის რეალიზაციის ჩვენს შეგნებაში და როდესაც ვეძახით თეოდორეს, იმ დროს არ ვფიქრობთ, რომ ის ღვთის ნაჩუქარია.

<sup>3</sup> ე. ი. არ აღნიშნავენ დროს.

მეორე — ნამყო დროს. მთხვევა (πᾶσι)<sup>1</sup> აქვს სახელს და ზმნას: სახელში მთხვევა აღნიშნავს ან ისეთს მიმართებას, როგორცაა „ამისა“, „ამას“ და სხვა მსგავსი რამ, ან მხოლოდისა და მრავლობის მიმართებას, როგორცაა „კაცები“ და „კაცი“; ზმნაში კი მთხვევა აღნიშნავს თქმის მოდლობას, მაგალითად, შეკითხვას ან ბრძანებას ἀρ. ἐβιάδισεν („განა გაიარა?“ ან βιάδισεν („იარე“) არის თქმის ფორმების მიხედვით ზმნის მთხვევა.

დებულება (λῆξις) არის მნიშვნელობის შემცველი რთული ბგერა (φωνή), რომლის ცალკეული ნაწილები თავისთავად რამეს ნიშნავს. არა ყოველი დებულება შედგება ზმნებისა და სახელებისაგან, არამედ შესაძლებელია დებულება უზმნოდ, მაგალითად, კაცის განსაზღვრება? მაგრამ დებულებას მაინც ყოველთვის ექნება მნიშვნელობის მატარებელი რაიმე ნაწილი [ასეთია, მაგალითად, „კლეონი“ დებულებაში „კლეონი მიდის“].

დებულება (λῆξις) კი ერთობლივია ორი აზრით: ან იმ აზრით, რომ იგი ერთს საგანს აღნიშნავს, ან იმ აზრით, რომ იგი აღნიშნავს მრავალთა კავშირის შედეგს. მაგალითად, „ილიადა“ კავშირით არის ერთი<sup>2</sup>, ხოლო კაცის განსაზღვრება ერთია იმ აზრით, რომ იგი ერთ საგანს აღნიშნავს<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ტერმინი πᾶσι: წარმოდგება ზმნიდან πᾶσι, რომელსაც შეეფერება ლათინური cadere, გერმანული fallen, რუსული падать, ქართული ვარდნა ან დამთხვევა. აქედან ვაწარმოეთ ტერმინი „მთხვევა“, რომელიც შედის სიტყვაში „შემთხვევა“ (= ლათ. casus). ის, რასაც არისტოტელე გულისხმობს πᾶσι: ტერმინის ქვეშ, აერთიანებს როგორც სახელის, ისე ზმნის ცვლილებას, ე. ი. ბრუნებას და უღვლილებას. ამ ტერმინის გადმოსათარგმხელად Stich-ი ხმარობს სიტყვას „Beugung“ („მოღრევა“, „მოხრა“, „მოღუნვა“), Berthélémy—სიტყვას „le cas“, ხოლო ნოვოსადსკი—სიტყვას „флекция“.

<sup>2</sup> კაცის ეს განსაზღვრება, რომელსაც გულისხმობს არისტოტელე, როგორც უზმნო დებულების მაგალითს. ასეთია: τὸς ἄνθρωπος ἄνθρωπος (ორფეხა მაწიერი ცხოველი). Topic. 101 b.

<sup>3</sup> ე. ი. „ილიადა“ არის საერთო სახელი მრავალი რაფსოდის ჯამისა.

<sup>1</sup> როგორც ვხედავთ, „დებულებას“ არისტოტელე უწოდებს არა მხოლოდ წინადადებას, არამედ სიტყვების ყოველ სასტემას: პოემატ „დებულება“ (λεξίς) არის.

სახელთა ზოგი სახე მარტივია (ἁπλοῦς), ზოგი კი ორმაგი (διπλοῦς): მარტივს ვუწოდებ მე იმ სახელს, რომელიც არ არის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე სიტყვებისაგან შემდგარი. ასეთია, მაგალითად, ὄψι („მიწა“). ორმაგი სახელებიდან ზოგი შედგება ერთი მნიშვნელოვანი (და უმნიშვნელო)<sup>1</sup> ნაწილისაგან—ოლონდ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს მას არა თვით სახელში — და ერთი უმნიშვნელო ნაწილისაგან, ზოგი კი შედგება მრავალ მნიშვნელოვან ნაწილებისაგან. არის კიდევ სამმაგი, ოთხმაგი და მრავალმაგი სახელები, როგორცაა ბევრი გაპრანჭული (μειχραῖα) სახელი; მაგალითად, პერმოკაიკოქსანთოსი<sup>2</sup>; ყოველი სახელი არის ან მთავარი (ἄριστος), ან უცხო (γλῶττα) ან მეტაფორა, ან სამკაული (κόσμος), ან ნაკეთები (πεποιημένον), ან გაგრძელებული (ἐπεκτεταμένον) ან შემოკლებული (σφαιρημένον) ან შეცვლილი (ἐξελλαχμένον). მთავარს მე ვუწოდებ იმ სახელს, რომლითაც სარგებლობენ ყველანი, ხოლო უცხოს ვუწოდებ იმას, რომლითაც სარგებლობენ სხვები. ამრიგად, ცხადია, რომ შესაძლებელია ერთი და იგივე სიტყვა უცხოც იყოს და მთავარიც, მაგრამ არა ერთი და იმავეთა შორის. მაგალითად, სიტყვა (οἶσυσ)<sup>3</sup> კვიპროსის მცხოვრებთა შორის არის მთავარი, ჩვენთან კი იგი არის უცხო. მეტაფორა არის სახელის გადატანა ან გვარიდან სახეობაზე, ან სახეობიდან გვარზე, ან ერთი სახეობიდან მეორე სახეობაზე, ან ამის მსგავსად. მე ვამ-

<sup>1</sup> „და უმნიშვნელო“ უნდა იყოს ინტერპოლიცია, რომელიც აზრს აბნელებს. კრისტის ტექსტში იგი მიჩნეულია ამოსაგდებ ნაწილად

<sup>2</sup> პერმოსი, კაიქი და ქსანთოსი მდინარეთა სახელებია.

<sup>3</sup> οἶσυσ ნიშნავს შუბს. პეროლოტე (1,9) ადასტურებს, რომ ამ მნიშვნელობით ხმარობდნენ ამ სიტყვას კვიპროსზე. როგორც ვხედავთ, „უცხო“ სიტყვის სახელწოდების ქვეშ აქ გაერთიანებულია ის სიტყვები, რომლებსაც დღეს „ბარბაროზმებს“ და „ლილექტოზმებს“ დავარქმევდით, ხოლო „მთავარი“ ეწოდება ყოველს არა უცხო სიტყვას.

ზობ გვარიდან სახეობაზე გადატანის შესახებ იმ აზრით, რომელიც მოცემულია, მაგალითად, წინადადებაში „ჩემი გემი კი უკვე დგას“ (ἔσται κειν), ვინაიდან ლუზაზე დგომა (ῥημα-κείν) არის რაღაც დგომა<sup>1</sup> (ἔσται αὐτὸ τὸ). სახეობიდან გვარზე სიტყვის გადატანის მაგალითია წინადადება: „დიახ, ოდისეცმა გააკეთა ათი ათასი კეთილშობილი საქმე“—ვინაიდან ათი ათასი არის რაღაც მრავალი<sup>2</sup>, და ეს რაღაც მრავალი ხმარებულა აქ ზოგადად მრავალის<sup>3</sup> ნაცვლად. სახეობიდან სახეობაზე სიტყვის გადატანის შემთხვევა გვაქვს შემდეგ მაგალითებში: „სპილენძით სული ამოართვა“ და „მაგარი სპილენძით მოკვეთა“, ვინაიდან აქ „ამოართვა“ ითქვა „მოკვეთა“-ს ნაცვლად: და „მოკვეთა“ ითქვა „ამოართვა“-ს ნაცვლად: ორივე სიტყვა ზომ რაღაც წართმევას ნიშნავს<sup>4</sup>. ანალოგიას მე ვეძახი იმას, როდესაც მეორეს მიმართება პირველთან ემსგავსება მეოთხეს მიმართებას მესამესთან. ამიტომ მეორეს ნაცვლად ითქმის მეოთხე ან მეოთხეს ნაცვლად ითქმის მეორე, და ზოგჯერ ამატებენ, თუ რის მიმართ არის ის, რომლის მაგივრად ითქვა სხვა. მაგალითად, მე ვამბობ, რომ თასი დიონისესათვის ისეთივეა, რაც ფარი არესისათვის: მასასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ თასი არის დიონისეს ფარი და ფარი არის არესის თასი. ანდა, სიბერე სიცოცხლის მიმართ ისეთივეა, როგორც საღამო დღის მიმართ: მასასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ საღამო არის დღის სიბერე, და სიბერე არის სიცოცხლის საღამო ან, როგორც ემპედოკლემ თქვა, სიცოცხლის ჩასვლა. ზოგიერთი ცნებისათვის არ არის ენაში შესაფერი სიტყვა, მაგრამ მაინც შეიძლება მოინახოს მსგავსი გამოთქმა. მაგალითად, თესლის მიმობნევას ეწოდება თესვა. მზის მიერ სხივების მიმობნევას კი არ აქვს საკუთარი სახელი. მაგრამ მისი მი-

<sup>1</sup> ე. ი. დგომის სახეობა.

<sup>2</sup> ე. ი. მრავლობის სახეობა.

<sup>3</sup> ე. ი. მრავლობის გვარეული ცნების.

<sup>4</sup> ე. ი. თითოეული სიტყვა აღნიშნავს „წართმევას“ სახეობას. ნაგულისხმევა „სპილენძით“ (ე. ი. ხმლით) სიცოცხლის წართმევა.

მართება მზისადმი და თესვის მიმართება თესლისადმი მსგავსნი არიან. ამიტომ ითქვა მზის შესახებ: „ღვთიური სინათლის მთესველი“. ამგვარი მეტაფორის გამოყენება შეიძლება სხვანაირადაც: სიტყვის გადმოტანის დროს შეიძლება დამახასიათებელი რომელიმე ნიშნის უარყოფა. მაგალითად, რომ ვისმე ფარისათვის ეწოდებინა თასი არა არესია, არამედ უღვინო.

ნაკეთები სიტყვა არის ის, რომელიც სრულიად არ ყოფილა არავის მიერ წარმოთქმული და თვითონ პოეტმა დაადგინა; ვგონებ, არის რამდენიმე ასეთი სიტყვა. მაგალითად, ზრუსაჲ „რქების“ (τὰ ζῆρατα) მნიშვნელობით და ჰერუძის<sup>1</sup> (ἑ. ραῖς) მნიშვნელობით.

არის სიტყვა გაგრძელებული და შემოკლებული. გაგრძელებულია სიტყვა, თუ მის ხმოვანს მიეცა ჩვეულებრივზე მეტი სიგრძე ან თუ ჩამატებულია მარცვალი. შემოკლებულია კი მაშინ, თუ სიტყვას წაერთვა რამე. გაგრძელებული სიტყვის მაგალითია πῆλιος სიტყვა πῆλεως-ის ნაცვლად. Πηλῖος სიტყვა Πηλεῖος-ის ნაცვლად და Πηληϊδῆας სიტყვა Πηλεΐδης-ს ნაცვლად შემოკლებული სიტყვების, მაგალითად, ჰრ<sup>2</sup> და ბ<sup>3</sup> და μῆα ᾗςεται ἄποστρεῖον ἔρ<sup>4</sup>.

შეცვლილი სიტყვაა, როდესაც დასასახელებელიდან ზოგს რასმე ტოვებენ, ზოგს კი ამატებენ. მაგალითად, ამბობენ ἄξιτερον κατὰμαδῶ<sup>5</sup> ნაცვლად იმისა, რომ თქვენ ბῆξι<sup>6</sup>.

თვით სახელებიდან ზოგი არის მამრობითი, ზოგი მდედრობითი, ზოგი არის საშუალო. მამრობითია სახელები, რომლებიც ბოლოვდებიან ν, ρ, σ ასოზე და ისეთებზე, რომ-

<sup>1</sup> ἑρუძი არის ის, ვინც ლოცულობს, ღმერთებს ვეფლრება, ხოლო ἑρუძის ნიშნავს „წყარას“, „ყლორტს“, „ტოტეს“.

<sup>2</sup> ჰრ<sup>2</sup> ებოსში იხმარება ჰრ:მ<sup>2</sup>-ს ნაცვლად. ἦ ჰრ:მ<sup>2</sup> ნიშნავს ქერს.

<sup>3</sup> ბ<sup>3</sup> ებოსში იხმარება ბ<sup>3</sup>:ა-ს ნაცვლად. ἔ ბ<sup>3</sup>:ა ნიშნავს სახლს.

<sup>4</sup> „ორივე (თვალს) ხედვა ერთად იქცევა“. ეს ფრაზა ეკუთვნის ემპედოკლეს. იხ. Diels, Vorsokrat., 21 B 88. ბ<sup>3</sup> არის შემოკლებული ἑ<sup>3</sup>:ა

<sup>5</sup> „მარჯვენა ძუძუში“.

<sup>6</sup> „მარჯვნივ“.

ლებიც ამ უკანასკნელ ასოსაგან შედგებიან: ასეთებია კი ორი —  $\psi$  და  $\xi$ . მდებრობითია ის სახელები, რომლებიც ბოლოვდებიან მუდამ გრძელ ხმოვანებზე, როგორც არიან  $\eta$  და  $\omega$  და აგრეთვე გაგრძელებულ  $\alpha$ -ზე. ასე რომ ის ასოები, რომლებითაც ბოლოვდებიან მამრობითი სიტყვები და მდებრობითი სიტყვები, რიცხვობრივად თანასწორი არიან, ვინაიდან  $\psi$  და  $\xi$  იგივენი არიან. რაც  $\sigma$ . უხმოზე კი არც ერთი სახელი არ ბოლოვდება, არც მოკლე  $\sigma$  ხმოვანზე  $\iota$ -ზე ბოლოვდება მხოლოდ სამი სიტყვა —  $\mu\acute{\epsilon}\lambda\iota^1$ ,  $\alpha\acute{\iota}\mu\alpha\mu^2$  და  $\pi\acute{\epsilon}\alpha\alpha\rho\iota^3$ ,  $\upsilon$ -ზე ბოლოვდება ხუთი სიტყვა<sup>4</sup> იმავე ასოებზე და აგრეთვე  $\nu$  და  $\sigma$ -ზე თუ ბოლოვდებიან საშუალო სიტყვები.

§ 22

სათქმელის (ἀξίωμα) ღირსებაა, რომ იგი იყოს ნათელი (σφῆς), მაგრამ არა ტლანქი (ἡ ταραχή). ყველაზე უფრო ნათელია ის სათქმელი, რომელიც მთავარი სახელებისაგან შედგება, მაგრამ იგი ტლანქია. ამის ნიმუშია ქლეოფონის და სთენელის<sup>5</sup> შემოქმედება. საზეიმო და სიტლანქისაგან თავისუფალი სათქმელია ის, რომელიც სარგებლობს უჩვეულო სიტყვებით. უჩვეულო სიტყვას ვეძახი მე უცხო სიტყვას, მეტაფორას, გაგრძელებას (ἐπέκτασις) და ყველაფერს. რაც მთავარი სიტყვის გარეშეა. მაგრამ ვისმე რომ ყველა ასეთი სიტყვა ერთად მოეჭკია, ან გამოცანა იქნებოდა, ან ბარბარიზმი: თუ სათქმელი შედგება მხოლოდ მეტაფორებისაგან, იგი გამოცანაა; თუ იგი შედგება უცხო სიტყვებისაგან—ბარბარიზმი. გამოცანის ცნება (ἰδέα) ხომ ეს არის: ლაპარაკობენ რაღაც შეუძლებელს, თან კი გულისხმობენ ისეთ რამეს, რაც არსე-

<sup>1</sup> τὸ μέλι ნიშნავს თაფლს.  
<sup>2</sup> τὸ αἶμα ნიშნავს გუმას (წებოს). ეს სიტყვები ბერძნებს ნახესხები აქვთ.  
<sup>3</sup> τὸ πέπερι ნიშნავს პიპილს.  
<sup>4</sup> ეს ხუთი სიტყვა — τὸ πῶς (ცხვრების ფარა), τὸ ἄπα (მდოგვი), τὸ γῆς (მუხლი), τὸ δῆα (შუბა), τὸ ἀνα (ქალაქი).  
<sup>5</sup> სთენელე იყო IV საუკ. დრამატურგი. მას დასცინოდა არისტოფანე.

ბობს. ამის გაკეთება არ შეიძლება მთავარი სიტყვების შეერთებით, მეტაფორის საშუალებით კი შესაძლებელია. მაგალითად, „ვნახე კაცი, რომელმაც ცეცხლის საშუალებით კაცს სპილენძი მიაწება“<sup>1</sup> და სხვა ასეთები... ბარბარიზმი წარმოიშობა უცხო სიტყვებისაგან. მაშასადამე, საჭიროა, რომ ეს სიტყვები სათქმელში იყვნენ ზომიერად შერეული, ვინაიდან უცხო სიტყვა, მეტაფორა, სამკაული და სიტყვის სხვა შემოხსენებული სახე აქცევენ სათქმელს არა ტლანქ (μῆ ἰδέωμαι) და არა უხეშ (μῆ ταραχή) ნათქვამად, ხოლო მთავარი სიტყვა ჰქმნის სინათლეს. ნათქვამის სინათლეს და ამავე დროს მისგან სიტლანქის მოცილებას არამცირედენად ეხმარებიან სახელების გაგრძელება (ἐπέκτασις), შეკვეცა და შეცვლა, ვინაიდან განსხვავება გაბატონებული ლაპარაკის ჩვეულებრივი ფორმისაგან მოაშორებს ნათქვამს სიტლანქეს, ხოლო მსგავსება ჩვეულებრივ ლაპარაკთან მისცემს მას სინათლეს. ასე რომ, უმართებულოდ ილანძვებიან ამგვარი ენის გამოცხველები და მგოსნის დამცინავები, როგორც არის, მაგალითად, ძველი ევკლიდი, თითქოს ადვილი იყოს პოეტური შემოქმედება, თუ კაცს მიეცა უფლება გააგრძელოს (სიტყვა) რამდენიც მოესურვება. ევკლიდმა გასცინა ასეთს ენას თვითონ თავისი ლექსის ფორმით:

Ἐπιχαρῆ εἰδὸν Μαρχιδάδῃ βᾶδιξοντα<sup>2</sup>  
 ან კიდევ  
 Οὐκ ἂν γ' ἐρχάμενος τὴν ἐκείνου ἐκλέβοιο<sup>3</sup>.

მართლაც, ასეთი გამოთქმების შეუფერებლად ხმარება სასაცილოა. სათქმელის ყველა საზისათვის საერთო პირობაა

<sup>1</sup> ამ გამოცანაში ნავულისხმევია სისხლის ამოღების პროცესი, როდესაც მცირე კუროვლში ჩაადგებიან ხოლმე ცეცხლმოკიდებულ ქალაქს და ამის საშუალებით მიაკრავენ მას კანზე.  
<sup>2</sup> „ვნახე მე-ე ეპიქარი, მართონისკენ მავალი“. შემომოყვანილი ლექსი არის უმართებულოდ შედგენილი ჰეგზამეტრული სტრიქონი. რომ იგი ლექსად გამოდგეს, საჭიროა, პირველი მარცხლის ხმოვანი ε (სიტყვაში Ἐπιχαρῆ) გამოთქმული იყოს, როგორც გრძელი ხმოვანი. მაგრამ ეს შეუძლებელია ენის კანონების მიხედვით, ვინაიდან ε არის მოკლე ხმოვანი.  
<sup>3</sup> „საყვარელი არ არის მისი ხარისხირა“.

ზომა ვინაიდან ის, ვინც მეტაფორებით, უცხო სიტყვებით და უჩვეულო სიტყვის სხვა სახეებით სარგებლობს შეუფერებლად და ლიცის გამოწვევის განზრახვით, იგი იმასვე მიაღწევდა<sup>1</sup>. რამდენად საჭიროა, რომ ყოველივე შესაფერისი იყოს, ეს შეიძლება დავინახოთ ეპიკურ თხზულებათა მაგალითზე, როდესაც მეტრში შეტანილია მთავარი სიტყვები, და აგრეთვე უცხო სიტყვების, მეტაფორების და სხვა ასეთების მაგალითზედაც. რომ ვინმეს მათ ადგილზე ჩაესვა მთავარი სიტყვები, იგი დაინახავდა, რომ ჩვენ ჭეშმარიტებას ვლამპარაკობთ. მაგალითად, როდესაც ესქილემ და ევრიპიდეშ შეადგინეს ერთი და იგივე იამბიკური ლექსი, მართლ ერთი სიტყვის შეცვლის გამო და ჩვეულებრივი მთავარი სიტყვის ადგილზე უცხო სიტყვის ჩასმით, ერთის ლექსი<sup>2</sup> გამოჩნდა მშვენიერი, მეორის ლექსი კი — უფერული. ესქილემ „ფილოქტეტში“ დასწერა:

φαῦδαινα δ' ἦ μὲν σήραξ ἐσμίει πιδῆς<sup>3</sup>.

ევრიპიდეშ კი სიტყვა ἐσμίει („ჭამს“) შესცვალა სიტყვით მიυ-  
αἰται („თავისთავს უმასპინძლებდა“). ან კიდევ, მაგალი-  
თად, ნაცვლად ამ ლექსისა

νῦν δὲ μ' ἐὼν ἰλίργος τε καὶ ὀπιιδανός καὶ νειδῆς<sup>4</sup>

ვინმეს რომ ეხმარა მთავარ სიტყვები და ეთქვა:

νῦν δὲ μ' ἐὼν μυχρός τε καὶ ἀμεινικός καὶ ἀειδῆς<sup>5</sup>.

ან კიდევ, მაგალითად:

δῖφρον ταινεῖλιον κατὰμεις ἰλάργην τε τρῶπεζαν<sup>6</sup>

შეეცვალათ ასე:

<sup>1</sup> ე. ი. სახაილო იქნებოდა.

<sup>2</sup> ე. ი. ევრიპიდეშ ლექსი.

<sup>3</sup> „კიბო (სნეულემა), რომელიც ჭამს ჩემი ფეხის ხორცს“.

<sup>4</sup> „ახლა მე ისეთმა, რაც არის მცირე, უღირსი და უსახო“.

<sup>5</sup> „ახლა მე ისეთმა, რაც არის პატარა, უძლური და უსახო“.

<sup>6</sup> „მიაღვა რა უბრალო სკამი და მცირე მაგიდა“.

δῖφρον μυχρῶν κατὰμεις μυχρῶν τε τρῶπεζαν<sup>7</sup>.

ან კიდევ „ზღვის ნაპირები ბლავიან“ რომ შეეცვალათ ასე:  
„ზღვის ნაპირები ყვირიან“, — არ ივარგებდა. უკვე არიფრა-  
ლი<sup>2</sup> დასცინოდა ტრაგედიათა მწერლებს იმისათვის, რომ  
ისინი სარგებლობენ ისეთი გამოთქმებით, რომლებსაც  
არავინ იტყოდა ჩვეულებრივი საუბრის დროს. მაგალითად,  
ამბობენ. δματαν ἄπρ და აზა απρ δματαν<sup>3</sup>; ამბობენ  
Αχιλλῆας ἄρι<sup>4</sup> და არა ἄρι: Αχιλλῆας<sup>5</sup>; ამბობენ, σῆμ<sup>6</sup> ამბობენ  
γῦ δὲ νῦ<sup>7</sup> და სხვა ასეთებს. ყველა ასეთი გამოთქმა იმის გა-  
მო, რომ ისინი არ შედგებიან მთავარი სიტყვებისაგან, ჭეშნიან  
იმას, რომ ენას შორდება სიტლანქე: არიფრადმა კი ეს არ  
იცოდა. დიდი საქმეა შესაფერისად ისარგებლო სიტყვათა  
ზემოხსენებულ თითოეული სახეობით, ორმაგი სიტყვებით  
და უცხო სიტყვებით. მაგრამ უდიდესი საქმეა მეტაფორუ-  
ბის ოსტატურად გამოყენება. ვინაიდან მხოლოდ ეს არ შე-  
იძლება სხვისაგან იქნას გადმოღებული და იგი არის ბუნებ-  
რივი ნიჭის (ἐμφυῖος) ნიშანი. კარგი მეტაფორის შექმნა იგი-  
ვეა, რაც მსგავსების ხილვა.

სახელთა შორის ორმაგი სახელები საუკეთესოდ შეეფე-  
რებიან სახატბო ლექსებს (დამუარქაქიოს), უცხო სიტყვები—  
საგმირო ლექსებს (ჩრავიოს), მეტაფორები—იამბებით დაწე-  
რილ ლექსებს (იაქაქიოს). საგმირო ლექსებში<sup>8</sup> სიტყვის ყველა  
ზემოაღნიშნული გვარი გამოიყენება. იამბიკურ ლექსში კი

<sup>1</sup> „მიაღვა რა საძაგლი სკამი და პატარა მაგიდა“.

<sup>2</sup> არიფრადის შესახებ იხ. Paulys Real-Encyclop. d. class. Alter-  
thumswiss, II B.

<sup>3</sup> „სახლებიდან“: განსხვავება თანდებულთა მდგომარეობაშია.

<sup>4</sup> „შესახებ აქილესისა“.

<sup>5</sup> „აქილესის წესახებ“.

<sup>6</sup> ჩვეულებრივ კი იტყოდნენ ოას („შენის“).

<sup>7</sup> „შე კი იგი“: ნაძიები გამოთქმა.

<sup>8</sup> საგმირო ლექსი (აქ ტრავიკ) ან ეპიკური ლექსი გმირთა შესახებ იწე-  
რებოდა ჰეგზამეტრით ან ექვსტერფიანი დაქტილით. ამიტომაც ჰეგზამეტრს  
გწოდებოდა საგმირო მეტრი (აქ რავ ურ ოკოს).

იმის გამო, რომ იგი ყველაზე მეტად ბაძავს ჩვეულებრივ ლაპარაკს (ლენ), სახელთა შორის ისეთებია შესაფერისი, რომლებსაც ჩვეულებრივ საუბარშიც იხმარდა კაცი. ასეთებია მთავარი სიტყვა, მეტაფორა და სამკაული.

§ 23

დავკმაყოფილდეთ იმით, რაც ითქვა ტრაგედიისა და მოქმედებით ასახვის შესახებ. ზოლო მომთხრობი და საგმირო მეტრით<sup>1</sup> დაწერილი პოეზიის შესახებ ცხადია, რომ ამბავი (ფაბულა) აქაც ისე, როგორც ტრაგედიაში, უნდა იყოს დრამატულად შედგენილი, კონცენტრირებული ერთი მთლიანი და დასრულებული მოქმედების გარშემო. რომელსაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო, რათა ასეთმა პოეზიამ, როგორც ერთმა მთლიანმა ცოცხალმა ორგანიზმმა, გამოიწვიოს მისთვის შესაფერი სიამოვნება. კომპოზიციის მიხედვით  $\pi\alpha\delta\epsilon\ \sigma\upsilon\sigma\mu\epsilon\tau\epsilon\iota\varsigma$  იგი არ უნდა ემსგავსებოდეს ისტორიას, სადაც არა ერთი მოქმედების, არამედ დროის ერთი მონაკვეთის გაშუქება წარმოებს, ვინაიდან იქ წარმოდგინება ისეთი ამბები, რომლებიც შეემთხვა ერთს თუ მრავალს და რომელთა შორის თითოეულს აქვს შემთხვევითი დამოკიდებულება მეორესთან<sup>2</sup>. მაგალითად, ერთსა და იმავე დროს მოხდა საზღვაო ბრძოლა სალამინთან და (ბრძოლა) კართაგენელებთან სიცილიაში, რომლებიც არ იყვნენ ერთი და იმავე მიზნისა-

<sup>1</sup> ე. ი. ჰეგზამეტრით.  
<sup>2</sup> როგორც ეხდავთ, ისტორია აქ წარმოდგენილია, როგორც შინაგან მთლიანობას მოკლებული და მხოლოდ ქრონოლოგიური თანამიმდევრობის შენარჩუნებით წარმოდგენილი მოთხრობა იმის შესახებ, რაც სინამდვილეში მოხდა. ასეთ მოთხრობას დღეს ჩვენ ვეძახით მატრიანეს და არა ისტორიას. ამგვარი მოთხრობისაგან განსხვავებით, ებოსი მოგვითხრობს ამბავს მოქმედების შინაგანი მთლიანობის მიხედვით, რისთვისაც ეპიკოსს სჭირდება მოკლენათა კავშირში ღრმად ჩაწვდომა. საცხებით ეთანხმება ამ აზრს ფრ. ენგელსი, როდესაც იგი ეპიკური ნიჭის დაცემას თანამედროვე ევროპაში იმის შედეგად თვლის, რომ ჩამოქვეითდა ცხოვრებაზე დაკვირვების უნარი, ე. ი. „ზოგად პირობებთან იმ კერძო ფაქტების დაკავშირების ნიჭი, რომლების შესახებაც მიმდინარეობს მოთხრობა“ (К. Маркс и Фр. Энгельс, Сочинения, т. V, 126. Гиз, 1929).

ენ მიმართული. აი ასე, უამთა თანამიმდევრობაში ზოგჯერ ერთი რამ ხდება მეორის შემდეგ, ერთი ბოლო კი ამათგან არასოდეს არ წარმოიშობა ზოლმე. მაგრამ თითქმის ამაირად მოქმედებს ბევრი პოეტი. ამიტომაც, როგორც ზემოთ ვთქვით უკვე, ჰომეროსი ამ მხრივაც ღვთაებრივ მგოსნად მოჩანს სხვებთან შედარებით: მას არ უცდია თავის პოემაში წარმოდგინა ტროიას მთელი ომი, თუმცაღა ამ ომს ჰქონდა დასაწყისი და ბოლო: ასეთი პოემა იქნებოდა უზომოდ დიდი რაღაც, რის ერთბაშად ვანხილვა ვერ მოხერხდებოდა, ანდა იგი იქნებოდა, სიდიდის თვალსაზრისით, ზომიერი, მაგრამ, მოქმედებათა სიჭრელის გამო, დახლართული. და აი, აილო რა ერთი ნაწილი (ომისა), მან შეიტანა შიგ მრავალი ეპიზოდი, მაგალითად, გემების სია და სხვა ეპიზოდები, რომელთა საშუალებით იგი იჭერს პოემის მთლიანობას ( $\delta\iota\alpha\lambda\alpha\mu\beta\acute{\alpha}\nu\epsilon\iota$ ) სხვები კი ერთი მოკლენის, ერთი დროის და ერთი მოქმედების შესახებ ჰქმნიან მრავალნაწილიან თხზულებას. როგორც მოიქცა, მაგალითად, „კიპრიების“<sup>1</sup> შემთხვევლი ახ „მცირე ილიადის“<sup>2</sup> ავტორი. აი, ამიტომ ილიადა და ოდისეაიდან შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ ორი ტრაგედია — თითოეული პოემიდან თითო ტრაგედია, „კიპრიებიდან“ კი შეიძლება შეიქმნას მრავალი ტრაგედია, ზოლო „მცირე ილიადიდან“ — რვაზე მეტი ტრაგედია: მაგალითად, „დავა იარაღის შესახებ“, „ფილოქტეტი“, „ნეოპტოლემე“, „ევრიპილე“, „მათხოვრობა“, „ლაკონიის ქალები“, „ილიონის დამხობა“ და „უკან გამომგზავრება“ [„სინონი“ და „ტროიას ქალები“]<sup>3</sup>.

§ 24

გარდა ამისა, ეპოპეის ქანრს იგივე სახეები უნდა ჰქონდეს, როგორც ტრაგედიას — ან მარტივი ან რთული, ან სა-

<sup>1</sup> „კიპრიება“ — ამჟამად დაკარგული ბერძნული პოემა, სადაც მოთხრობილი იყო, თუ როგორ მომზადდა ტროიას ომი. დარჩენილია მისგან მხოლოდ ფრაგმენტები. იხ. ზემოთ, გვ. 177, შენ. 3.  
<sup>2</sup> „მცირე ილიადა“ იყო ლესქე ლესბოსელის პოემა, სადაც მოთხრობილი იყო ტროიას ომის ამბები აქილესის სიკვდილის შემდეგ. ამ პოემაშიაგანაც მხოლოდ ნაწევრები დარჩენილი. გრ. წერეთელი, I, 102.  
<sup>3</sup> ფრჩხილებში ჩასმული ნაწილი ინტერპოლაცია არის.

ყოფაცხოვრებო, ან პათეტიკური — და იგი უნდა შეიცავდეს იმავე ნაწილებს, გარდა საგალობელისა (μυσιουσις) და სამზერისა (σψαδ) მასაც ხომ უნდა ჰქონდეს პერიპეტეები, გამოცნობები, ხასიათები და ვნებები, გარდა ამისა — განსჯა და ლამაზი სათქმელი (λῆξις). ყველაფერი ეს გამოიყენა პირველად და საკმაოდ ჰომეროსმა. მისი პოემებიდან „ილიადა“ არის მარტივი თავისი შედგენილობის მიხედვით და პათეტიკური, „ოდისეა“ კი არის რთული (ვინაიდან მთელი პოემის მანძილზე გაბნეულია გამოცნობები) და ზნე-ჩვეულების აღმწერი (ἠθικῆ) გარდა ამისა, ერთ და განსჯით ჰომეროსის სჯობნის ყველას.

ეპოპეა განირჩევა კიდევ თავისი შედგენილობის (συστάσε-  
ως) სიგრძით და მეტრით. სიგრძის საზღვრის შესახებ საკმა-  
რისია, რაც ითქვა: ე. ი. აუცილებელია, რააა შესაძლებელი  
იყოს დასაწყისისა და დაბოლოების ერთბაშად განჭვრეტა.  
ეს კი იქნება იმ შემთხვევაში, თუ პოემის შედგენილობა  
ძველი პოემების შედგენილობაზე უფრო მცირე იქნება და  
თუ იგი მიუახლოვდება იმ ტრაგედიების ჯამის სიდიდეს,  
რომლებიც ერთი მოსმენისათვის იდგმებიან<sup>1</sup>. სიდიდის გან-  
გრძობის თვალსაზრისით, ეპოპეას ბევრი რამ აქვს თავისე-  
ბური, და აი რატომ: ტრაგედიაში არ შეიძლება მრავალი ნა-  
წილი ასახოს როგორც ერთდროულად წარმოებული, არამედ  
შესაძლებელია ასახოს მხოლოდ ის ნაწილი, რომ-  
ელიც სვენაზე არის მსახიობთა მიერ წარმოდგე-  
ნილი. ეპოპეაში კი, იმის გამო, რომ იგი მოთხრობაა, შესაძ-  
ლებელია მრავალი ნაწილი იქნას წარმოდგენილი, როგორც  
ერთად წარმოებული. ამ ნაწილებსაგან, რომლებიც პოემის  
არსებას შეადგენენ, იზრდება პოემის მოცულობა. ამრიგად,  
ამ გარემოებას ის აქვს კარგი, რომ იგი ხელს უწყობს პოემის

<sup>1</sup> ე. ი. თუ პოემას ექნება დაახლოებით 4000 სტრიქონი, ვინაიდან ჩვეულებრივ სწორედ ამდენ სტრიქონს შეიცავდა „ერთი მოსმენისათვის“ დანიშნული ტრაგედიების ჯამი, ე. ი. ტრაგედიათა ტრილოგია. „ერთი მოსმენა“ ან ერთი წარმოდგენა გრძელდებოდა დაახლოებით რვა საათი: იწყებოდა დილას და თავდებოდა საღამოს.

სიდიადეს (μυσαλιονομα) და აძლევს მას საშუალებას მსმე-  
ნელის განცდა გამოცვალოს და ეპიზოდები მიუმატოს არა-  
მსგავს ეპიზოდებს<sup>1</sup>. მსგავსება<sup>2</sup> კი ძალე აბეზრებს თავს და  
იწვევს ტრაგედიების ჩაყარვას.

საგმირო მეტრი, როგორც ცდა ამტკიცებს, შესაფერისია  
ეპოპეისათვის. რომ ვისმე სხვა რომელიმე მეტრით ან მრავალი  
მეტრით დაეწერა მოთხრობითი ხასიათის თხზულება,  
ეს შეუფერებლად მოგვეჩვენებოდა, ვინაიდან საგმირო  
მეტრი არის ყველა მეტრზე უფრო მყარი (σθεαυατατον) და  
უფრო მძიმე (βραχυσθεατον). ამიტომაც ღებულობს იგი ყვე-  
ლაზე მეტად უცხო სიტყვებსა და მეტაფორებს: მოთხრობითი  
ხასიათის შემოქმედებაში ესენი ხომ უფრო უხვად არიან, ვიდ-  
რე სხვებში. რაც შეეხება იამბიკურსა და ტეტრაამეტრულ ზო-  
მებს, ისინი მოძრავი არიან: ერთი შესაფერია ცეკვისათვის,  
მეორე კი მოქმედებისათვის. კიდევ უფრო საკვირველი იქ-  
ნებოდა, რომ ვინმეს მოეხდინა ეპოსში ამ ზომების შერევა,  
როგორც ჰქნა ეს ხაირემონმა<sup>3</sup>. ამის გამო დიდ ლექსს არავინ  
არ წერს სხვა ზომით, თუ არა საგმიროთი, არამედ, როგორც  
ეთქვათ, თვით ბუნება გვასწავლის, რომ დიდი ლექსისათვის  
შესაფერისი ზომა იქნას არჩეული.

ჰომეროსის მრავალ სხვა საკითხშიც ღირსია ზოტბისა, მაგ-  
რამ განსაკუთრებით იმიტომ, რომ სხვა პოეტებს შორის მარ-  
ტო მან იცის, თუ რა უნდა (პოემაში) გააკეთოს: საჭიროა,  
რომ თავისი სახელით პოეტი რაც შეიძლება ცოტას ლაპარაკ-  
ობდეს, ვინაიდან ამის მიხედვით როდი არის იგი შემოქმე-  
დი. სხვა პოეტები თვითონ გამოდიან მთელი თავისი ნაწარ-  
მოების მანძილზე, ამავე დროს კი ასახავენ ცოტას და იშ-  
ვიათად; იგი კი<sup>4</sup>, დაიწყებს თუ არა (თხზულებას), მაშინვე  
შემოჰყავს ან კაცი, ან ქალი, ან სხვა ვინმე, და არც ერთი  
მისი გმირი არ არის ხასიათის გარეშე, არამედ ყველას აქვს

<sup>1</sup> ე. ი. მისცეს შინაარსს მრავალფეროვანობა.

<sup>2</sup> ე. ი. ერთფეროვანობა, მონოტონურობა.

<sup>3</sup> შტრ. ზემოთ. გვ. 193.

<sup>4</sup> ე. ი. ჰომეროსი.

ხასიათი'. ეპოსშიც, და ტრაგედებშიც საჭიროა გასაოცარის (μαχαράς) სახევა, მაგრამ გასაოცარის უმთავრესი მიზეზია ულოგიკო (ξλογοσ), რომელიც ეპოპეაში უფრო ადვილად შეიძლება იქნას შემოტანილი, იმიტომ რომ აქ მოქმედ პირებს არ უცქვრიან. მართლაც, ჰექტორისათვის გამოკიდება, რომ სცენაზე ყოფილიყო წარმოდგენილი. სასაცილოდ გამოჩნდებოდა: ყველა ბერძენი დგას და არ მისდევს ჰექტორს, აქილევსი კი თავს აქნევს უარყოფის ნიშნით<sup>2</sup>. ეპოსში კი ეს შეუმჩნეველია. გასაოცარი სასიამოვნოა: ამის საბუთია ის, რომ ყველანი ისე ყვებიან ხოლმე რაიმე ამბავს, რომ თან რაღაც ამბებენ, თითქო ამით სურთ გაახარონ მსმენელი.

ჰომეროსმა აგრეთვე ძალიან კარგად ასწავლა სხვებს, თუ როგორ უნდა ტყუილის თქმა (ψευη λαγειν), მაგრამ ეს მცდელობა დასკვნაა. კაცები ფიქრობენ: თუ რაღაც<sup>3</sup> არის, როდესაც რამე სხვა<sup>4</sup> არის, ან რაღაცა ჩნდება, როდესაც რამე სხვა ჩნდება, — მაშინ, თუ უკანასკნელი<sup>5</sup> არის, პირველიც არის ან ჩნდება. მაგრამ ეს შეცდომაა. ამიტომ საჭიროა დაემატოს: თუ პირველი ჰეშმარიტად არ არის, მაშინ ტყუილია ისიც, რომ აუცილებელია იყოს იგი, როდესაც არის მეორე. იმის ცოდნის გამო, რომ ეს მეორე ჰეშმარიტად არის, ჩვენი სული მცდარ დასკვნას აკეთებს, რომ პირველიც თითქოს იყოს<sup>6</sup>. ამის მაგალითი იპოვება „საბან წყლებში“<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> ჰეშმთა ნაწილი, რომელიც იწყება სიტყვით „ეპოსში“ და თავდება სიტყვებით „გაახარონ მსმენელი“, კრისტის წინადადებით, ძირს უნდა იქნას გადატანილი: იგი უნდა მოთავსდეს ამ სიტყვების შემდეგ: „ამის მაგალითი იპოვება „საბან წყლებში“.

<sup>2</sup> ე. ი. აქილევსმა აუკრძალა სხვებს ჰექტორზე შეტევა, რათა ჰექტორზე გამარჯვებას სახელი მხოლოდ მს. აქილევსს, რეგბოდა. იხ. II. 22, 205.

<sup>3</sup> მაგალითად, ა.

<sup>4</sup> მაგალითად, ბ.

<sup>5</sup> ე. ი. ხ.

<sup>6</sup> საჭიროა აღინიშნოს, რომ ამ ადგილის ზუსტი გადათარგმნა ძნელია. საფიქრებელია, რომ ტექსტი აქ შერყვნილი იყო.

<sup>7</sup> ე. ი. „ოდისეას“ ერთ-ერთ ნაწილში, სადაც პენელოპე, მოისმენს რა უცნობ პირისაგან ოდისევსის ტანისამოსის ზუსტს აღწერას, დაასკენის, რომ ამ პირს უნდა მართლაც ენახა ოდისევსი (Od., 19, 225). მაგრამ პენელოპე შეცდა, ვინაიდან თვით ეს უცნობი პირი იყო ოდისევსი.

საჭიროა, რათა შეუძლებელი დასაჯერებელი (ἀδύνατα ει-ρήτα) უმაღ ვარჩიოთ შესაძლებელ დაუჯერებელს (δύνατα ἀ-ρήτα). მოთხრობები არ უნდა იყოს ულოგიკო ნაწილგებისაგან შედგენილი, არამედ საჭიროა, რომ მათ შეძლებისამებრ სრულიად არ ჰქონდეთ რაიმე ულოგიკო. თუ ეს არ ხერხდება, ულოგიკო უნდა იქნას ფაბულის გარეშე მოქცეული (როგორც, მაგალითად, ის, რომ ოიდიპოსმა არ იცის, თუ როგორ მოკვდა ლაიოსი), და არა თვით დრამაში, როგორც „ელექტრაში“<sup>1</sup> მოქცეულია ცნობა პითიას თამაშობათა შესახებ, ან როგორც „მიზიელეში“<sup>2</sup> კაცი მიაღწევს ტეგეიდან მიზიამდე ხმის ამოუღებლად<sup>3</sup>. ამრიგად, იმის თქმა, თითქო ფაბულა ამის გარეშე იშლებოდეს, სასაცილოა: ვინაიდან საჭიროა, რომ თავიდანვე ასეთები არ შედიოდეს. თუ არა და, მაშინ უფრო გონიერად უნდა მოჩანდეს უცნაურის შილებაც. ასე, მაგალითად, ცხადია, რომ ნაპირზე გამოსვლის შესახებ „ოდისეას“ მოთხრობაში ულოგიკობანი აუტანელი იქნებოდნენ, რომ ისინი ცუდს პოეტს გაეკეთებინა. მაგრამ აი ჰეშმარიტმა პოეტმა სხვა კარგი რამეების საშუალებით საამოდ აქცია ისინი და გააუჩინარა უცნაურობა.

<sup>1</sup> „ელექტრა“-ს სათაურს ატარებდა ორი დრამა: ერთი ეკუთვნოდა სოფოკლეს, მეორე — ევრიპიდეს. ზემოთ ლაბარაკია სოფოკლეს დრამაზე, რომელიც თავისი შინაარსით ემსგავსებოდა ესქილეს ტრაგედიას „ხოფეორები“ (იხ. ზემოთ, გვ. 178. შენ. 1) და ევრიპიდეს ტრაგედიას „ელექტრა“. სამივე ტრაგედიაში წარმოდგენილი იყო, თუ როგორ მოკლა ორესტემ ქმრის მოღალატე თავისი ღვდა კლიტემნესტრა.

<sup>2</sup> პითიას თამაშობა (ად ἄσκησις) იყო დიდი ერთგული დღესასწაული, რომელსაც ბერძნები ყოველ 5 წელში ერთხელ მართავდნენ აპოლონის სასახლოდ ქალაქ დელფოსის მახლობლად (უფრო დაწვრილებით იხ. ლუბკერთან). პითიას თამაშობათა ხსენება „ელექტრაში“ იყო ტლანქი ანაქრონისმი.

<sup>3</sup> „მიზიელეში“ ესქილეს დაკარგული დრამაა. ფიქრობენ, რომ ასეთივე სათაური ჰქონდა სოფოკლეს ერთ-ერთ დრამასაც.

<sup>4</sup> ტეგეა მდებარეობდა პელოპონესში, მიზია კი — მცირე აზიაში. გაიარა ეს იანძილი ხმის ამოუღებლად ტელეფემ, რომელიც ამით თავის აღთქმას ასრულებდა. ტელეფეს შესახებ იხ. ზემოთ გვ. 167. შენ. 5.

<sup>5</sup> ე. ი. ულოგიკობანი.

<sup>6</sup> ლაბარაკია იმ ეპიზოდზე, როდესაც ოდისევსი გამოდის კუნძულ ითაკის ნაპირზე. Od., 13.

რაც შეეხება ენას, საჭიროა მისი დამუშავება უფრო იმ ნაწილებში, სადაც არც მოქმედებაა, არც ხასიათია და არც განსჯაა, ვინაიდან ზომიერად მეტად ბრწყინვალე ენა ჩრდილავს ხასიათსა და განსჯას.

## § 25

საკითხი კრიტიკული შენიშვნებისა და მათი გაბათილების შესახებ, თუ რამდენი და როგორი სახეებისა არიან ისინი, ნათელი იქნება იმათთვის, ვინც მას შემდეგნაირად განიხილავს. ვინაიდან პოეტი არის მიმბაძველი, ისე როგორც მხატვარი ან რომელიმე სხვა ამსახველი (επιποιητής). ამიტომ აუცილებელია, რომ ასახვის სამი შესაძლებლობიდან იგი ყოველთვის ასახავდეს საგანს ერთ-ერთ რომელიმენაირად: ან ისე, როგორც იგი იყო თუ არის, ან ისე, როგორც ამბობენ და როგორც იგი გვეჩვენება, ან ისე, როგორც იგი უნდა იყოს. ეს კი გამოითქმება სათქმელში ან მთავარი სახელებით, ან კიდევ უცხო სიტყვებით და მეტაფორებით. არის კიდევ სათქმელის მრავალი განცდა<sup>1</sup>, ვინაიდან ჩვენ ვაძლევთ პოეტებს უფლებას გამოიყენონ ისინი. გარდა ამისა, ერთი და იგივე არ არის სისწორე პოლიტიკაში და პოეტურ ხელოვნებაში, ან კიდევ — სხვა რომელიმე ხელოვნებაში და პოეტურ ხელოვნებაში. თვით პოეტურ ხელოვნებაში შესაძლებელია ორნაირი მარცხი. ერთი — ხელოვნების არსების გამო, მეორე — შემთხვევითი. რომ ვასმე განეზრახა იმის გამო შეუძლებელის ასახვა, რომ ეს ხელოვნებას არ შეუძლია, ეს იქნებოდა თვით ხელოვნების არსების გამო მარცხი. მაგრამ, თუ უმართებულო არჩევანის გამო, ცხენი ასახული იქნება ისე, რომ მას ორივე მარჯვენა ფეხი ერთბაშად ჰქონდეს წინ გაწეული, ან თუ დაშვებული იქნება შეცდომა რაიმე ხელოვნებაში, მაგალითად, მედიცინაში, ან ისეთი რამ წარმოადგინეს სხვა რომელიმე ხელოვნებაში,

<sup>1</sup> იძულებულია ლენჯაო: ეს არის ბერძნულ გრამატიკის ტექნიკური ტერმინი. მაგალითად, სინკოპე (συνκοπή) არის იძულებული ან „სათქმელის განცდა“, ე. ი. მეტყველების მოღუსი.

რაც შეუძლებელია, — აი ეს არ იქნებოდა მარცხი ხელოვნების არსების გამო. ამრიგად, ამ თვალსაზრისის გამოყენებით უნდა იქნან გაბათილებული (ἀνεπι) ის საყვედურები, რომლებსაც აქვს ადგილი კრიტიკულ განხილვებში (παραίτημα)ნი მიღწეულა. მიზანი მიღწეულია, თუ ამ გზით იგი უპირველეს ყოვლისა — საყვედურები თვით ხელოვნების შესახებ. ვთქვათ, ასახულია ისეთი რამ, რაც შეუძლებელია. ეს შეცდომაა, მაგრამ ხელოვნება მართალია, თუ მისი მიზანი მიღწეულია. მიზანი მიღწეულია, თუ ამ გზით იგი უფრო შთამბეჭდავად აქცევს ამა თუ იმ ნაწილს. ამის მაგალითა პეტრორი-სადმი გამოდევნება. მაგრამ, თუ შესაძლებელი იყო მიზნის განხორციელება თანახმად სათანადო ხელოვნებისა ან უკეთესად, ან არა უარესად მაინც, მაშინ შეცდომა არ იქნებოდა გამართლებული. ვინაიდან საჭიროა, თუ ეს შესაძლებელია, რომ არავითარი შეცდომა არ იყოს სრულიად. შემდეგ საკითხებია, როგორია შეცდომა — არის იგი შეცდომა თვით ხელოვნების არსების მიმართ, თუ სხვა შემთხვევითი მოვლენის მიმართ. ნაკლებია შეცდომა, თუ ხელოვნება არ იცის, რომ ფურ-ირემს არ აქვს რქები, ვიდრე ის, თუ მან ვერ მოახერხა დაეხატა იგი შესატყვისად. გარდა ამისა, თუ ხელოვნანს უსაყვედურებენ, რომ მან ჰეშმარიტად არ ასახა საგანი, შესაძლებელია გაიცეს პასუხი, რომ ასედაც უნდა აესახა. მაგალითად, თვითონ სოფოკლემ სთქვა, რომ იგი წარმოადგენს საგნებს ისე, როგორიც უნდა ისინი იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე — ისე, როგორიც არიან. აი, ასე უნდა გაბათილდეს ასეთი საყვედური. თუ კი არც ერთი ითქმის, არც მეორე, მაშინ ითქვას, რომ ასე ლაპარაკობენ. აი. მაგალითად, თქმულებები ღმერთების შესახებ: შესაძლებელია, რომ არც სინამდვილეზე უკეთესი იყოს და არც ჰეშმარიტი მათ შესახებ ასე ლაპარაკი<sup>2</sup>, არამედ მართალი იყოს ქსენოფანე<sup>2</sup>; მაგრამ მაინც ხომ ლაპარაკობენ. ზოგი რამ, შესაძლე-

<sup>1</sup> ე. ი. ისე, როგორც ლაპარაკობენ პოეტები.

<sup>2</sup> ქსენოფანე კოლოფონელი უარყოფდა თქმულებებს ღმერთების შესახებ და ამტკიცებდა, რომ ამ თქმულებებში წარმოდგენილი ღმერთები არც კეთილები არიან და არც სინამდვილის შესაფერისები. იხ. ამ საკითხზე „ქსენოფანე კოლოფონელის მსოფლმხედველობა“, ნაწილი III, თავი პირველი.

ბელია სინამდვილეზე უკეთესი კი არა, სწორედ მისი შესატყვისი იყოს; მაგალითად, ის, რაც ნათქვამია (ჰომეროსთან), იარაღის შესახებ:

ἔγχ'εχ δὲ σφ'ιν Ὀρὸν ἔπ: αὐραῖ'φρος<sup>1</sup>.

ასეთი იყო წესი იმ დროს, როგორც აქვე ამჟამად ილირიელებს.

იმის შესახებ, ლამაზი არის თუ არა ვინმეს მიერ ნათქვამი ან გაკეთებული, საჭიროა ვიმსჯელოთ არა მხოლოდ გაკეთებულის ან ნათქვამის მიხედვით, — კარგია იგი თუ ცუდი, — არამედ აგრეთვე მკვეთებელისა და მთქმელის მიხედვითაც: ვის მიმართ, ან როდის, ან როგორ, ან რისთვის? მაგალითად, მეტი სიკეთისათვის, რათა იგი გაჩნდეს, თუ მეტი სიავისათვის, რათა იგი შეწყდეს?

საყვედურები სათქმელის მიმართ უნდა თვალხილულად გავაბათილოთ. აი, მაგალითად, უცხო სიტყვა: ἔσφ'αδ μὲν πρᾶτος<sup>2</sup>. ხომ შესაძლებელია, რომ ჰომეროსი ლაპარაკობდეს აქ არა ნახევრად ვირებზე (ἑμ'σ'αυαδ), არამედ დარაჯებზე (φ'σ'λ'α'αδ)<sup>3</sup>. აგრეთვე ლექსში დოლონის შესახებ ἔγ' ἦ τ'οι εἴδ'οι μὲν ἔγ'οι καὶ εἴδ'οι<sup>4</sup> შესაძლებელია იგულისხმებოდეს არა სიმეტრიას მოკლებული ტანი, არამედ სამარცხვინო პირისახე: კრეტელები ხომ ლამაზ პირისახიანს ეძახიან კეთილსანახავს (εἰσ'ε'λ'ἰ'δ'ε'ς), აგრეთვე ἔσφ'αδ μὲν πρᾶτος<sup>5</sup> ნიშნავს არა წინადადებას „მოგვა-

<sup>1</sup> „მიწაში ტარით ჩარკობილი მათი შუბები პირდაპირ იყენენ აღმართული“.

<sup>2</sup> „პირველად ჭორებს“.

<sup>3</sup> აქ აღვიღოს გასაგებად საჭიროა ვიცოდეთ, რომ ჭორს ბერძნულად ეწოდება σφ'αδ: ხოლო დარაჯს — ἔσφ'α: ძველი კომენტატორების ინტერპრეტაციით „ილიადის“ ერთ-ერთ ადგილას (II., X, 84) ἔσφ'αდ ნახმარია ἔσφ'αდ-ის ნაცვლად სწორედ ეს გარემოება აქვს აქ მხედველობაში არისტოტელს.

<sup>4</sup> „რომელიც სანახავად იყო ცუდი“.

<sup>5</sup> „ნაკლებად შეუარავე“: ლაპარაკია ღვინოზე, რომელსაც ბერძნები სვამდნენ წყლანარევად.

წოდენ გაურვეელი“ (μοχ'α'ο'ι'σ) როგორც ლოთებს შეფერის, არა მდ „მოგვაწოდენ უფრო ჩქარა“.

ზოგი რამ სხვა აიხსნება მეტაფორით. მაგალითად: πᾶντες μὲν οὐ μῆοι τε καὶ χ'ε'ρ'αδ ἰπ'σ'ο'ι'ο'ρ'σ'σ'α'ι Ἐἴδ'ο'ν π'α'ν'σ'χ'ο'ι'σ<sup>1</sup>. ამასთან ერთად ჰომეროსი ლაპარაკობს: ἦ τ'οι δ'ε' π'ε'δ'ο'ν τ'ο Τρ'α'κ'α'ν δ'ἰ'ρ'ο'σ'α'ί'ε'ν, Ἀἴ'λ'ο'ν σφ'ρ'γ'α'ν μ'ε'μ'α'δ'ο'ν<sup>2</sup> ყველა (πᾶντες<sup>3</sup> აქ ნათქვამია მეტაფორულად, ნაცვლად სიტყვისა „მრავალნი“, ვინაიდან „ყველა“ არის რაღაც მრავალი. აგრეთვე ὀ'η' δ'ε'μ' μ'ο'ι'σ<sup>3</sup> ნათქვამია მეტაფორულად, ვინაიდან ის, რაც ყველაზე ცნობილია, არის ერთი. ზოგჯერ შეიძლება საყვედურის გაბათილება მახვილის შეცვლით, როგორც გააკეთა ეს ჰიპიას თაზოსელმა შემდეგს მაგალითებში: δ'α'ρ'α'μ'ε'ν δ'ε' ὀ'η' ნაცვლად ἄ'δ'ο'ι'ε'ν სიტყვისა<sup>4</sup> და τ'ο μὲν ὀ'η' κατ'α'π'σ'ε'μ'ε'α ἔμ'φ'α'σ<sup>5</sup> [ან სიტყვა ჰიპიასმა შეცვალა ὀ'η' სიტყვით]<sup>6</sup>.

ზოგიერთი საყვედური ბათილდება შესვენების ნიშნით დასმით, მაგალითად, ემბედოკლეს ნათქვამში: εἰ'σ'α δ'ε' μ'ν'ε'ρ'ε'φ'σ'ο'ν'τ'ο τ'α π'ρ'ο'ν μ'α'θ'ο'ν εἰ'σ'α'ν'ε'ν, ἔσφ'αδ τ'ε π'ρ'ο'ν κα'ρ'ο'ι'σ<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> „ღმერთებს და მხედრებს — ყველას ეძინათ მთელი ღამე“.

<sup>2</sup> „უკაცქროდა. რა ტროიელთა ველს, იგი ამჩნევდა ფლიტებისა და სალამურების ხმაურს“.

<sup>3</sup> „მხოლოდ ერთი. რომელსაც არ აქვს წილი“ აქ ლაპარაკია ძეჯათვის ვარსკვლავთა გუნდის შესახებ. რომელიც არასოდეს არ ჩადის, ე. ი. არ ერთვის ზღვას, „არ აქვს წილი“ ზღვაში. ჰომეროსს უთქვამს (H., XVIII, 489), რომ ეს არის ერთადერთი ჯგუფი ვარსკვლავებისა, რომელსაც აქვს ასეთი ნიშანი. არისტოტელე კი განმარტავს, რომ ერთადერთი (ὀ'η') ნახმარია აქ ჰომეროსის მიერ მეტაფორულად, ნაცვლად გამოთქმისა „ყველაზე უფრო ცნობილი“. მართლაც, არა ხომ სხვა ვარსკვლავიც, რომელიც არასოდეს არ ჩადის.

<sup>4</sup> ჰიპიას თაზოსელი უნდა ყოფილიყო ჰომეროსის პოემების ინტერპრეტატორი. მის შესახებ ცოტა ცნობები მოგვეპოვება. იხ. Paulys Real-Encycl., B. VIII.

<sup>5</sup> „მისი ნაწილი წვიმისაგან ღებება“.

<sup>6</sup> ასეთი შეცვლის გამო წინადადებასაც შეეცვალა აზრი: τ'α μὲν εἰ κατ'α'π'σ'ε'μ'ε'α ἔμ'φ'α'ს ნიშნავს „იგი არ ღებება წვიმისაგან“.

<sup>7</sup> „უცხად იქცა მოკვდავად ის, რასაც უწინ თვლიდნენ უკვდავად, და უწინ შეურვეელი შეირაა“. შესვენების ან გამოყოფის ნიშანი ἔσφ'αდ უნდა იყოს მეორე „π'ρ'ο'ν“ სიტყვის შემდეგ.

ზოგი რამ ორაზროვანია. მაგალითად, — *παρὰχρησθ* ძე *πλῆσ* *νῆξ*<sup>1</sup>, აქ *πλῆσ* („უმეტესი“) ორაზროვნობას შეიცავს.

ზოგი საყვედური ბათილდება სიტყვის ჩვეულებრივ ხმა-რებაზე მითითებით: ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ ღვინო არის დასავლეთელთა ხარვევი; ამის გამო იტყვიან, რომ განიმედი ზევსს უსხამს ღვინოსო, თუმცა ღმერთები ღვინოს არ სვამენ. იმათ, ვინც რკინას ამუშავებს, ჩვეულებრივ ეძახიან მესპილენძეებს (*χαλκῆες*); ამის გამო ლექსში ნათქვამია *αὐτὸς ἴσχυος* *αἰσάνειρος*<sup>2</sup>. შესაძლებელია, რომ ეს მეტაფორულია იყოს ნათქვამი. როდესაც კი ისე ჩანს, თითქო რომელიმე სახელი რაღაც წინააღმდეგობას შეიცავს, საჭიროა გაისინჯოს, რამდენი მნიშვნელობა შეიძლება მას ჰქონდეს ნათქვამში. მაგალითად, წინადადებაში *τῆρ ἄσχεον* *χαλκῆος* *ἔργου*<sup>3</sup>, საჭიროა გაისინჯოს, რამდენი მნიშვნელობით შეიძლება მიღებული ის, რომ იგი იმით იქნა დაბრკოლებული: ასეთათ, თუ სხვა რომელიმე ისეთით, რომელსაც ვინმე საუკეთესოდ ჩასთვლიდა. ე. ი. საჭიროა, სწორედ იმის საწინააღმდეგოდ (*ἀλλὰ δὲ τῶν ἀνασχεόντων*) მოქცევა, ვიდრე იტყვიან ზოგიერთი კრიტიკოსები, რომლებიც, როგორც ამას გლავკონი ამბობს<sup>4</sup>; გამოდიან რა წინასწარ უგზურად მიღებულ შეხედულებებიდან, იმ რწმენით, თითქო პოეტს ეთქვას ის, რაც შათ ეჩვენებათ, იწყებენ კიცხვას, თუ ეს ნათქვამი ეწინააღმდეგება მათ შეხედულებას. ასე დაემართა მოაზრობას იკარი-

<sup>1</sup> „გაიარა უმეტესმა ღამემ“. არისტოტელს აქ მხედველობაში აქვს ილიადის შემდეგი სტრიქონი *παρὰχρησθ* ძე *πλῆσ* *νῆξ* *τῶν* *δὲ* *μαρτύρων* (X, 252), სადაც არ ჩანს ვარკვეულად, რის „უმეტესზე“ არის ლაპარაკი; მთელი ღამის უმეტესზე, თუ ამ ჭამის ორი მესამედის უმეტესზე. იხ. პართ. ნოვოსადსკის კომენტარი, იხ. აგრეთვე *Stich*, 93 Anm.

<sup>2</sup> „მუხლების დასაფარავი ჯავშანი ახლად გამოკვილი კალსაგან“. ტექსტის თარგმანი გაკეთებულია მადიუსის წინადადებას თანახმად. იხ. კრისტის შენიშნა.

<sup>3</sup> „იმით იქნა სპილენძის შუბი დაკავებული“. ეს და სხვა ზემოთ მოყვანილი გამოთქმები არისტოტელს ამოღებული აქვს პომპროსის პოემებიდან

<sup>4</sup> გლავკონი იყო მუსიკისა და პოეზიის კრიტიკოსი. პლატონს გამოჰყავს იგი „სახელმწიფოში“ დიאלოგის მთავარ მონაწილედ.

ოსის შესახებ „ოდისეაში“. ფიქრობენ, რომ იგი იყო ლაკონიელი. ამიტომ გასათვრად მიაჩნიათ, რომ ტელემაქე, როდესაც იგი ჩავიდა ლაკედემონში, არ შეხვედრია მას. მაგრამ შესაძლებელია საქმე ისე იყოს, როგორც ამბობენ კეფალონკლები: ისინი მოგვითხრობენ, რომ ოდისევსმა ცოლი შეირთო მათ ქვეყანაში და (მისი სიმამრი) იყო იკადიოსი და არა იკარიოსი. ცხადია, რომ ეს საყვედური წამოყენებულია შეცდომის გამო.

საერთოდ კი, შეუძლებელი უნდა გამართლებულ იქნას თხზულების საფუძვლებით: ან უკეთესის, ან მიღებულ შეხედულებასთან შეგუების სურვილით. პოეზიისათვის უკეთესია დასაჯერებელი შეუძლებელი, ვიდრე დაუჯერებელი შესაძლებელი. არ შეიძლება, რომ ათლეტები ისეთები იყვნენ, როგორც ზევქსისმა<sup>1</sup> დახატა; მაგრამ მაინც ასე სჯობს<sup>2</sup>, ვინაიდან ნიმუშა (*παρ δὲ ἄσχεον*) უნდა უკეთესი იყოს (ვიდრე ის, რასაც ჩვენ ვხედავთ სინამდვილეში). იმის შესახებ კი, რასაც ულოგიკოს უწოდებენ, უნდა ითქვას ისე, როგორც ვთქვით; აგრეთვე ისიც, რომ იგი ზოგჯერ არ არის ულოგიკო. ვინაიდან დასაჯერებელია, რომ დაუჯერებელიც ხდება. წინააღმდეგობები ან არამსგავსად ნათქვამი ისე უნდა იქნას განხილული, როგორც თეორიულ გამოკვლევებში განიხილებიან ზოლმე გაბათილებანი (*ἐλέγχου*) — ე. ი. არის თუ არა ნათქვამი იგივე იმავსე მძიმართ და იმავენაირად. ასე რომ, მათი მოხსნისას საჭიროა გათვალისწინებულ იქნას ის, რასაც ამბობს თვითონ პოეტი, ან ის, თუ რა შეეძლო ეგულისხმა გონიერ კაცს. მაგრამ საყვედური ულოგიკობასა და სიმდაბლეში სწორია, თუ პოეტი ყოველი აუცილებლობის გარეშე სარგებლობს ან

<sup>1</sup> ზევქსისი იყო საბერძნეთის სახელგანთქმული მხატვარი მეხუთე და მეოთხე საუკუნის მიჯნაზე. იგი ხატავდა ფიგურებს ნატურალურ ზომაზე ვადაჭარბებით. მაგრამ ეს არ ამცირებდა მისი სურათების მომზიბელობას და მხატვრულ რეალიზმს.

<sup>2</sup> ტექსტში ამ აღგილას ხარვეზია. თარგმანში ჩვენ მივსდევთ კრისტის მიერ მოცემულ რესტავრაციას, ე. ი. ვგულისხმობთ, რომ ტექსტიდან ამოვარდნილია სიტყვები *εἰς* *αὐ* *εἶθ* *τῆς* *ἐπι* *κρίσεως*.

ულოგიკობით, როგორც ჩადის ამას ევრიბიდე „ეგვესში“<sup>1</sup>, ან სიმდაბლით, როგორც არის მენელაოსის სიმდაბლე „ორესტეში“.

მაშასადამე, საყვედურები პოეტურ ქმნილებათა წინააღმდეგ ხუთი სახისაა, ისინი მდგომარეობენ შემდეგში: წარმოდგენილია ან შეუძლებელია, ან ულოგიკოა, ან ზნეობრივად მავნებელია, ან წინააღმდეგობის შემცველია, ან ხელოვნების წესების გარეშე მდებარეა. ხოლო გაბათილებანი უნდა იქნან განხილული აღნიშნულ რიცხვთა თვალსაზრისით: ისინი აორმეტს უდრიან.

## § 26

ვისმე შეეძლო დაეყენებინა საკითხი: რა სჯობს — ეპოსი ანუ ტრაგედია? თუ ნაკლებ ტლანქი პოეზია უკეთესია — ასეთია კი ყოველთვის უკეთეს მასურებელთაღმი მიმართული პოეზია, — მაშინ ცხადია, რომ ის, რაც ფიქრობს ყველაფერი ასახოს, ტლანქია. მსგავსად იმ ცუდი ფლეიტისტებისა, რომლებიც ტრიალებენ, თუ საჭიროა დისკოს ასახვა, და მოათრევენ კორიფეოსს<sup>2</sup>, თუ „სკილას“ უკრავენ ფლეიტაზე, მსახიობები აკეთებენ მრავალ მოძრაობას, თითქო მასურებლები ვერ შენიშნავდნენ იმას, რაც საჭიროა, თუ შემსრულებელი რამეს არ წააშატებდა. მაშასადამე, ტრაგედია ისეთია, როგორც უფროსი ლაობის მსახიობები ფიქრობდნენ უმცროსთა შესახებ: კალიბიდეს, რომელიც თამაშში აქარბებდა, მონისკე ყძახოდა მაიმუნს. ასეთივე ხმა იყო აგრეთვე პინდარეს<sup>3</sup> შესახებ. რა მიმართებაშიც ისინი იმყოფებიან ამათ-

<sup>1</sup> ეგვესი ათენის მითოლოგიური შეფე, იყო მამა სახელოვანი გმირი თუზევსისა, რომელმაც მოკლა სპინელი მინოტავრი. როდესაც გამარჯვებული თუზევსი ბრუნდებოდა ხომალდით სამშობლოში, მას დააეწყა დაპირებული ნაშნის მიცემა, ეგვესმა იფიქრა, შეილი დამეღუპაო, და სასოწარკვეთილმა თავი დაიხრჩო ზღვაში, რომელსაც ამის შემდეგ ეგვესის ზღვა დაერქვა. ევრიბიდეს დაწერილი ჰქონდა ტრაგედია ეგვესის შესახებ.

<sup>2</sup> კორიფეოსი ეწოდებოდა ხორის წინამძღოლს. იხ. ლუბერთან სიტყვა „Chorus“.

<sup>3</sup> აქ ლაპარაკია პინდარე მსახიობზე. ზემოხსენებული კალიბიდე და პინდარე იყვნენ აგრეთვე ტრაგიკული მსახიობები. იხ. Pape, Wörterbuch der griechischen Eigennamen.

<sup>4</sup> უკანასკნელი წინადადება, კრისტის შეხედულებით, ინტერპოლაციას უნდა წარმოადგენდეს.

თან, ასეთსავე მიმართებაშია მთელი ხელოვნება ეპოსთან. ამბობენ, რომ იგი<sup>1</sup> დანიშნულია კარგი ხარისხის მასურებლებისათვის, ვინაიდან ამათ არ სჭირდებათ არავითარი ფიგურები, ტრაგედია კი დანიშნულია მდარე ხარისხის მასურებლებისათვის. მაშასადამე, რაკი ტრაგედია ტლანქია, ცხადია, რომ ის ეპოსზე უარესი იქნება. მაგრამ ეს არის უპირველესად არა პოეტური ხელოვნების, არამედ მსახიობთა ხელოვნების წინააღმდეგ მიმართული ბრალდება, ვინაიდან შესაძლებელია, რომ ჟესტიკულაციის გადაქარბება მოხდეს დეკლამაციის დროსაც, რის მაგალითია სოსისტრატე<sup>2</sup>, და ვალობის დროსაც, როგორც ამას აკეთებდა მნასითეოს ოპუნტიელი<sup>3</sup>. შემდეგ ამისა, არ შეიძლება ყოველი მოძრაობის დაწინაურება, თუ არ გვსურს ცეკვაც დავიწუნოთ, არამედ დაიწუნება მდამალი მოძრაობა, როგორც ამას უწუნებდნენ კალიბიდეს და ამ უმად სხვებსაც, რომ ისინი ბაძავენ არათავისუფალ ქალებს<sup>4</sup>. მერე, მოძრაობის გარეშედაც ტრაგედია აკეთებს თავის საქმეს არანაკლებ, ვიდრე ეპოსი, ვინაიდან მისი კითხვის დროს უკვე ჩანს, როგორია იგი, მაშასადამე, თუ იგი<sup>5</sup> უკეთესია სხვა მხრივ, არ არის აუცილებელი, რომ ეს<sup>6</sup> მას ჰქონდეს. შემდეგ, მას აქვს ყველაფერი, რაც აქვს ეპოპუსს, — მეტრიკაც კი შეუძლია ისარგებლოს; აქვს აგრეთვე არა მცირეოდენი ნაწილში ძუსიკა და სამზერი, რომლის მეოხებითაც სიამოვნებანი მეტადრე ცხადი ხდებიან. შემდეგ, ტრაგედია ცხადი არის კითხვის დროსაც და წარმოდგენის დროსაც. გარდა ამისა, უფრო მცირე მოცულობის ნაწარმოებით მიღწეულია ხელოვნების მიზანი ის, რაც უფრო კონცენტრირებულია, უფრო სასიამოვნ-

<sup>1</sup> ე. ი. ეპოსი.

<sup>2</sup> სოსისტრატეს სახელს ატარებდა საბერძნეთში მრავალი გამოჩენილი პიროვნება. აქ ლაპარაკია სოსისტრატე რაფსოდზე.

<sup>3</sup> მნასითეოსი ოპუნტიელის შესახებ არავითარი სხვა ცნობა, გარდა ტექსტში მოცემულისა, არ მოიპოვება. შტრ. Pape, Op. c.

<sup>4</sup> ე. ი. ცუდი ყოფაქცევის ქალებს, რომლებიც დაბალ სოციალურ წრეს ეკუთვნოდნენ და არა თავისუფალ მოქალაქეთა წრეს.

<sup>5</sup> ე. ი. ტრაგედია.

<sup>6</sup> ე. ი. მოძრაობა.

ნოა, ვიდრე ის, რაც მრავალი დროით არის ნარევი<sup>1</sup>. მე მხედველობაში მაქვს, მაგალითად, რომ ვისმე სოფოკლეს „ოიდიპოსი“ გადმოეცა იმდენსავე ლექსში, რამდენიც აქვს „ილიადას“. შემდეგ, ეპოსში მოცემული ასახვა უფრო ნაკლებ არის ერთობლივი. ამის საბუთია ის, რომ, რომელი ეპოპეაც გინდ აიღოთ, მისგან მრავალი ტრაგედია გაკეთდება. ასე რომ, რადესაც ეპიკოსები ჰქმნიან ერთს ფაბულას, იგი მოჩანს ან უკუდოდ (πύσιον) თუ მოკლედ არის გადმოცემული, ან წყალწყალად, თუ პოემას ახლავს თან მეტრის განიერობა. მე მხედველობაში მაქვს, მაგალითად<sup>2</sup>... თუ კი იგი შედგება მრავალ მოქმედებათაგან, როგორც „ილიადა“ და „ოდისეა“, მაშინ მას აქვს მრავალი ასეთივე ნაწილი, რომლებსაც თავისთავადაც აქვთ ხიდიდე. თუმცა ეს პოემები<sup>3</sup> რაც შეიძლება უკეთესად არიან შედგენილი და უადრესად ერთი მთლიანი საქმის ასახვა არიან. მაშ, თუ ყველა ამით და აგრეთვე ხელოვნების მოქმედებით განიროჩევა ეპოსისაგან ტრაგედია — ესენი ხომ უნდა ჰქმნიდნენ არა ყოველგვარ შემთხვევითს სიმოვნებას, არამედ ისეთს, რომლის შესახებაც ითქვა — მაშინ, ცხადია, რომ ტრაგედია ეპოპეაზე უკეთესი იქნება, რადგანაც იგი მიზანს უფრო აღწევს.

აი, ამდენი ითქვა შესახებ ტრაგედიისა და ეპოპეისა, მათი არსებობისა, სახეებისა და დანაწილებისა, თუ რამდენი არიან ისინი და რით განსხვავდებიან, აგრეთვე რა მიზეზებია, რომ ზოგი ნაწარმოები კარგია, ზოგი არა, და როგორია საყვედურები და მათი გაბათილებები.

<sup>1</sup> ე. ი. უფრო კონცენტრირებული მოქმედება ან მოქმედება, რომელიც დროის მცირე მანძილზე ხდება, უფრო ძლიერ შთაბეჭდილებას იწვევს, ვიდრე ისეთი მოქმედება, რომელიც დროის დიდ მანძილზეა გაჭიმული და რომელშიაც ამის გამო მოქმედებისაგან ცარიელი დრო ურევია.

<sup>2</sup> აქ ხელნაწერებში ხარვეზია.

<sup>3</sup> ე. ი. „ილიადა“ და „ოდისეა“.

აღმკვლელობა და სხვათარი სხვაღმკვლეობის ნუსხა

	ა	
აბდერა — 5		ატარნეოსი — 6, 8
აგათონი 164, 186		ატეკა — 17
აგამემნონი — 1/1, 176		ატრეგსი —
აგგეასი — 161		ბ
აგლისი — 176		ბაბილონი — 16
ათენი — 161		ბარტელეში — 108, 125, 137
ათენეოსი — 144		პაუშგარტენი — 83
ათისი — 183		ბეკერი — 15
ათაქსი — 183		ბელგერი — 52
ალექსანდრე მაკ. — 12—17		ბელინსკი — 83, 89
ალკიბიადე — 163		ბერგსონი — 70
ალკინოე — 179		ბერნისი — 95, 107, 131
ალკმეონი — 171, 173, 174		ბერნე — 47
ამინტა — 6, 10		ბონიცი — 160
ამვიარაოსი — 181		
ანდრონიკე როდოსელი — 15, 19.		გ
21		გავეკონი — 209
ანტეონი — 161		გოგოლი — 72, 69
ანტიგონე — 175		გოეთე — 33, 91, 103, 106, 107,
ანტიპატრე — 17		გორგია — 19
აპელესი — 73		გუცკოვი — 47
აპოლონი — 13, 185		
არგოსი — 165		დ
არესი — 194		დინაოსი — 167
არიონი — 141		დასიე — 97
არისტოფანე — 35, 163, 181, 186		დემოკრიტე — 6, 8
არიფრადი — 198		დემოსთენე — 12, 16
არტემისი — 176, 185		დიდრო — 101
ასკლეპიოსი — 5		დიკაიოგენი — 179
ასტიდამასი — 174		დიოგენე ლაერტი — 15, 51
ატალანტე — 176		

დიონისი — 150, 108  
ფიონისი (მხატვ.) — 144  
დიონისი (ტირანი) — 145

**8**

მგევი — 209  
მგვიპტე — 145  
მგისტე — 171, 180  
მგვერი — 108, 109

მგებია — 18  
მგვლიდე (მწერალი) — 196  
მგვლიდე (მათემატ.) — 33,  
მგვრბიდე — 35, 97, 168, 172,  
174, 182,

186, 197, 204, 206,  
მგსევი კესარ. — 145  
მღუქტრა — 171, 204  
მღისი — 178  
მმპედოკლე — 194, 203  
მნგელსი ფრ. — 199  
მპიხარი — 196

მპიქარმე — 142  
მრთიფილე — 152, 171, 173  
მსკულაპე — 5  
მსქილე — 24, 35, 97, 150, 180,  
184, 185, 197,

**8**

ვალა გიორგი — 32  
ვალა ლავრ. — 32  
ვაქტორიუსი — 145  
ვოლფი ქრისტ. — 83  
ვოლტერი — 97, 129  
ვუნდტი — 130

**%**

ზევექსისი — 72, 156, 210,  
ზევისი — 48, 183,  
ზიბეკი — 113  
ზეზემილი — 31, 145

**თ**

თებესი — 171, 181, 185  
თეზეუსი — 161, 211  
თეოფრასტე — 8  
თესალია — 184  
თიესტესი — 171  
თეოდექტი — 167, 180, 183

**ი**

იაკობი — 57  
იბერვეგი — 108, 112, 154  
იბნ-როშტი — 15, 31  
ივანოვი ვიაჩ. — 95  
იკარიოსი — 209  
ილიონი — 171  
ისოკრატი — 10  
იფიგენია — 166, 171, 176, 177,  
179, 180  
იქსიონი — 183

**კ**

კალბიდე — 210  
კალისტენი — 16  
კანტი — 58, 62, 82, 89, 90, 91,  
101, 118  
კარაკალა — 17  
კარკინე — 178, 181  
კარნეევი — 108, 125

კასტელ-ვეტრო — 145  
კერბერი — 161  
კვინტილიანე — 22  
კვიპროსი — 192  
„კვიპრიები“ — 179, 200  
კირკე — 174  
კიროსი — 115

კლეოფოხი — 145, 195  
კლიტემნესტრა — 171, 173, 180,  
204  
კოდრე — 7  
კორნელი პიერ — 29, 23

95—107, 129, 131  
კრატესი — 152  
კრეზი — 115  
კრისტი — 24, 142, 145, 165, 192,  
203

**ლ**

ლაიბნიცი — 159  
ლაიოსი — 204  
ლატონა — 185  
ლესინგი — 28, 94, 131, 132,  
162, 177  
ლესხე ლესბოსელი — 200  
ლინკესი — 167, 183  
ლიპსი — 130  
ლიკურგე — 46  
ლოტცე — 130  
ლუნაჩარსკი — 52

**მ**

მაგნესი — 147  
მაკედონია — 5, 12, 16  
მართონი — 196  
მარქსი კ. — 35  
მედეა — 174, 177  
მედუზა — 184  
მელანიე — 176  
მელეაგრე — 171  
მელისო — 19  
მენანდრე — 163  
მენელაოსი — 176, 210  
მეროპე — 132, 171, 175  
მეუნარგია ი. — 47  
მიზია — 171, 204  
მიზია — 171, 204  
მიუნსტერბერგი — 130  
მიტუ — 165  
მნასიფოხი — 211  
მოლიერი — 100  
Müller — 50

**ნ**

ნეზიკაია — 179  
ნიკოლაძე ნ. — 47  
ნიკომახე — 5, 10  
ნიკობარი — 145  
ნიობე — 185  
ნოვოსადსკი — 33, 52, 105

**ო**

ოდისეესი — 161, 174, 178, 183,  
193, 203,  
ოდისეა — 179, 183, 203, 212,  
ოდიპოსი — 166, 167, 173, 174,  
180, 204, 212  
ორესტე — 166, 171, 173, 174,  
179, 182, 204, 209

**პ**

პავსონი — 144  
პარნასი — 161  
პატროკლე — 48  
პეგასი — 184  
პელეესი — 184  
პელა — 6, 11  
პელმანი — 13  
პენელოპე — 183, 203  
პერიპატოსი — 14  
პერსევსი — 184  
პეტრიწი ი. — 75  
პითია — 8  
პისარევი დ. — 47, 83  
პლატონი — 6, 7, 17, 20, 33—  
52, 53, 57, 61, 62, 63, 64, 70,  
71, 79, 84, 93, 94, 112, 133,  
135, 145.

პლეისტენი — 171  
პლუტარქოსი — 11  
პოლიგნოტე — 144, 156  
პოლიეიდე — 180, 182  
პოლიკლიტე — 35  
პოსეიდონი — 178, 183  
პრიაპე — 48  
პრომეთეუსი — 184  
პროტაგორა — 187

რ

რასინი — 129  
რენანი — 124  
რიკტი პ. — 162  
რუსთაველი — 136

ს

სთენელე — 195  
სიზიფე — 184  
სვილა — 171, 210  
სოკრატე — 6, 7, 14, 18, 19, 34,  
36, 37, 45, 69  
სოლონი — 46  
საისისტრატე — 211  
სოფოკლე — 146, 150, 166, 174,  
177, 178, 184, 186, 200, 204,  
212  
სოფრონი — 37, 143  
სპესიპე — 8  
სპენსერი პ. — 117  
სტაგირა — 5, 13, 18

ტ

ტანტალე — 171  
ტარდი გ. — 69  
ტეგეა — 204  
ტელეგონე — 174  
ტელემაქე — 183, 209

ტელეფე — 171, 204  
ტენი იპ. — 74, 81  
ტერესი — 179  
ტიდეუსი — 180  
ტიმოთე — 145  
ტირო — 178  
ტროია — 200

უ

უაილდი ოსკარ — 74

ფ

ფალკენბერგი — 90  
ფიდაისი — 35  
ფილაპე შაკედონ. — 10, 11, 12  
ფილომელე — 179  
ფილოქსენი — 145  
ფინეესი — 180  
ფინეიდები — 180  
ფინსლერი — 52  
ფინტე — 57  
ფიშერი თ. — 100  
ფიშერი კუნო — 89  
ფთიოტიდები — 184  
ფოლკლტი — 130  
ფორკისი — 184  
ფორკიდები — 184  
ფორმისი — 152  
ფორსჰამერი — 52  
ფრიზე კლ. — 85

ქ

ქსენარხე — 142  
ქსენოფანე — 19, 43, 46, 144,  
206

შ

შელინგი — 57  
შილერი — 33, 57, 61, 103, 104

შლეგელი ა. — 186  
შპენგელი — 25  
შპენგლერი — 10  
შტიხი — 12, 137, 145  
შუსტერი — 11, 31

ჩ

ჩახრუხაძე — 136  
ჩერნიშევსკი — 22, 47, 83, 136,  
145

ც

ცელერი — 7, 14, 23, 57, 107,  
108, 131, 145, 153, 154  
ციგლერი — 61  
ციცერონი — 22

წ

წერეთელი — 145

ჭ

ჭავჭავაძე — 76

ხ

ხაირემონი — 143, 174, 202  
ხალკისი — 18

ხერონეია — 9  
ხიონიდე — 147

ჯ

ჯემსი უ. — 113

კ

კაინე პ. — 47, 101  
კეგელი — 57, 65, 82, 118  
კეგემონი თაზოსელი — 144

Keinemann — 143

კელადა — 6, 9, 10

კელე — 175

კელესპონტი — 13

კერა — 48, 183

კერაკლე — 10, 171

კერდერი — 130

კერმისი — 8, 18

კეროდოტე — 162

კერპილიდე — 8

კექტორი — 48, 203, 206

კიპერმნესტრა — 167

კიპიას თაზოსელი — 208

კიპოკრატე — 93, 95

კომეროსი — 11, 36, 45, 46, 115,

143, 145, 95, 146, 161, 176,

187, 200, 201, 202, 203,

კორაციუსი — 101

ს ა ზ ა ნ ო ბ ა ს ა ძ ი ე ბ ე ლ ი

ბ

ადამიანობა — 83, 118, 134  
 ადგილის ერთობა — 163  
 ავლუტიკა — 63, 141,  
 ავტობიოგრაფია — 45  
 აზროვნება — 81, 82  
 ალეგორია — 129  
 ამბავი — 151, 155, 157, 159, 161,  
 164, 182,  
 ასაყადისა — 166  
 ანალიზი — 80, 81  
 ანაპესტი — 169  
 ასეთი — 122  
 აპათია — 112  
 ატფივა — 42  
 არსებობა — 58  
 არსი — 64  
 ასახვა — 164, 29  
 ასო — 41  
 აუცილებელი — 32, 58  
 აფექტი — 93, 110  
 აღზრდა — 11, 64  
 აღნაბეჭდი — 75

ბ

ბარბარიზმი — 45, 47  
 ბაძვა — 142, 9, 53, 64 და შემდ.  
 ბაძვის საგანი — 65  
 ბაძვის ფორმა — 65  
 ბგერა — 41  
 ბიოლოგიური — 58, 59, 60 120,  
 123

ბოლო — 17  
 ბოტანიკა — 77  
 ბუტაფორი — 17

გ

გადაჭარბება — 74  
 გადარეული — 182  
 ვალობა — 60  
 გამოცნობა — 157, 166, 25, 31,  
 178, 179, 35, 183, 51  
 განსჯა — 14, 155, 157, 40, 54, 81,  
 82  
 განცდა — 142, 25  
 განწყენდა — 14, 92  
 გახსნა — 32, 183, 38  
 გენეტიკა — 39  
 გენიოსი — 80, 82  
 გეოგრაფია — 77  
 გიგანტები — 178  
 გმირი — 145, 129, 130  
 გმირთა სახელები — 164  
 გორგონები — 38  
 გრაიები — 38

დ

დაგეროტიკი — 163  
 დამაჯერებელი — 22  
 დასაჯერებელი — 32, 54, 59  
 დასაწყისი — 17  
 დატვიფრვა — 75  
 დებულება — 41. 43  
 დედაკაცი — 31  
 დეკლამაცია — 60

დეკორაცია — 150

ბიავაყუ — 123  
 დიალექტიკა — 54, 57  
 65, 80, 81  
 დიალექტიკაში — 45  
 დიალოგი — 142, 10,  
 დიდაქტიკაში — 98  
 დითირამები — 141, 145  
 დითირამული პოეზია — 141, 143  
 დრამა — 146, 10, 29, 183, 76  
 დრამატურგია — 126, 127  
 ბრავ — 8  
 დროის ერთობა — 163

ე

ეჭყაფისი — 9  
 ეტიმოლოგია — 71  
 ეთიკა — 67, 68, 70, 75,  
 Einführung — 130  
 ელფგია — 142  
 ემოციონალურობა — 99, 131  
 ენა — 59  
 ეთერეია — 57  
 ეპიზოდი — 151, 23, 182, 183, 51,  
 52  
 ეპოპეა — 141, 163, 183, 51, 52,  
 61, 62  
 ეპოსი — 142, 146, 163, 38, 50,  
 53, 60  
 ერთობლიობა — 19  
 ესთეტიკური ნიჰილიზმი — 83  
 ესთეტიკური სიამოვნება — 85,  
 86, 92  
 ეთიკა — 181  
 ექსოლოგი — 168, 169  
 ექსტატიკოსი — 182

ვ

ვინება — 25, 29

ზ

ზმნა — 41, 43  
 ზოგადი — 57, 65, 71, 78, 76, 77,  
 92, 129, 162, 163  
 ზომა — 142

თ

თანაგრძნობა — 134  
 თანატანჯვა — 116, 117  
 თეატრი — 51, 110, 111, 118, 120,  
 124, 125, 130, 131, 132, 133  
 თეატიკა — 37  
 თხზვა — 4

ი

იამბიკური ზომა — 9, 151, 52  
 იამბიკური ლექსი — 49  
 იამბოგრაფია — 163  
 იქაბი — 9  
 ისტორია — 20, 50, 77

კ

კავშირი — 41, 42  
 კამპანია — 14, 44, 53, 93, 129  
 კაცი — 8, 26, 27, 44, 58, 62, 68,  
 129  
 კარძო — 162  
 კითარა — 141  
 კითარისტისკა — 141  
 კლესილრა — 160  
 კამაქდესი — 8  
 კომედია — 141, 145, 146, 8,  
 12, 19, 163  
 კომოსი — 25, 26  
 კორიფეოსი — 60  
 კიავითა — 163  
 კრიტიკა — 53, 54

ი — 65  
 ი — 142, 144  
 — 40  
 ი — 76, 145  
 — 37  
 8  
 ი — 122  
 ი — 32  
 ი — 41, 42  
 ი — 74, 86  
 ი — 57  
 ი — 35, 60  
 ი — 143  
 ი — 45, 46, 47, 48, 49,  
 52, 55, 57  
 ი — 143, 163  
 ი — 42  
 ი — 141, 8, 161  
 — 31  
 ი — 41, 53, 141, და შემდ.  
 — 142  
 ი მსახიობი — 150  
 ი სიტყვა — 50  
 ი — 41, 43  
 ი პირი — 14,  
 — 31  
 ი — 97,  
 ი — 142  
 ი — 8, 157, 17, 166, 81,  
 181, 40  
 ი — 13  
 ი — 142  
 ი — 10, 12, 165, 39, 60,  
 125  
 ი — 61, 63  
 ი — 141, 156, 32, 177  
 ი რელი რელიზმი — 89  
 ი რელი სხვ — 80, 83, 84, 88,

5  
 ნაკეთობა — 9  
 ნამდვილი — LIV  
 ნატურალიზმი — 14, 76, 89, 126  
 ნიჰილიზმი — 83  
 ნომები — 142, 145  
 6  
 ობიექტი — 117  
 ოსტატობა — 87, 141, 124, 125,  
 128  
 ოქტა — 14  
 3  
 პანთეონ — 14  
 პანთეონ — 25, 29, 31  
 პაროდია — 144, 145  
 პანიკური შიში — 127  
 პაროდოსი — 168, 169  
 პასქვილი — 163  
 პენტამეტრი — 143  
 პერიპატეტკოსი — 14  
 პერიპეტია — 157, 162, 25, 178,  
 183, 39, 51  
 პითია — 54  
 პოეზია — 141, 146, 8, 9, 16,  
 163, 60, 57, 63, 68, 77, 83,  
 84, 85, 115, 128, 136  
 პოეტი — 143, 162, 165, 29, 32,  
 35, 182, 38, 53, 55, 80, 87, 127,  
 128  
 პოეტურა — 127  
 პორტრეტი — 163  
 რაქსა — 128  
 რეალისტი — 8, 128  
 პრაქტიკული — 128  
 პრაქტიკული ინტერესი — 120, 133,  
 134  
 პრეზენტატიური — 117  
 პროზა — 144

პროლოგი — 12, 25  
 რაქსა — 41, 43  
 პურგატია — 93  
 7  
 ვესტიკულაცია — 60  
 6  
 რაფსოდია — 143  
 რეპრეზენტატიური — 115, 116,  
 117, 118,  
 რეფლექსია — 81  
 რიტმი — 141, 143  
 რიტორიკა — 14  
 8  
 საგალობელი — 14, 155, 51  
 საგმირო ლექსი — 49  
 საგმირო მეტრი — 50, 52  
 სადრეკი — 41, 42  
 საზოგადოება — 81  
 საზოგადოებრივი ცხოველი — 68,  
 69  
 სათნოება — 62, 94  
 სათქმელი — 14, 155, 35, 40, 41,  
 53, 56  
 სალამური — 142  
 სამზერო — 14, 155, 17, 29  
 სამკაული — 50  
 სარგებლობა — 87  
 სასარგებლო — 59  
 სატირა — 9  
 სატირიკული დრამა — 151  
 სახე — 70, 71, 75, 135  
 სახელი — 182, 41, 43, 44, 49  
 სახიერი — 74  
 სახობო ლექსი — 49  
 სახსარი — 41, 42  
 საზოგადოება — 29, 61  
 სიბრალული — 165, 169, 170, 172,  
 98, 99, 100, 116, 117, 118,

119, 124, 128, 129  
 სიბრძნე — 69  
 სიკეთე — 62, 87  
 სილამაზე — 62, 76, 87, 88, 89  
 სიმშვენიერე — 18  
 სინამდვილე — 57, 92, 115, 116,  
 125, 126, 135  
 სინთეზი — 76  
 სინთეტიკური ერთობა — 73  
 სიტყვა — 141, 40  
 სიტყვიერი ხელოვნება — 4  
 სიცოცხლე — 91  
 აკუსტიკა — 151  
 სოციალური — 61  
 სპეციფიკური — 162  
 სტასიმონი — 168  
 სტილი — 81, 89  
 სურათი — 8, 68, 72, 75, 86  
 სცენა — 123, 124  
 სცენიური ეფექტი — 29  
 9  
 ტალანტი — 81  
 ტანჯვა — 12, 119, 134, 168  
 ტეტრაპეტი — 151  
 ტერამეტრული ზომა — 32  
 ტეხუ — 58  
 ტიპი — 21, 75, 76, 77, 78, 19,  
 80, 81, 82, 83, 84, 123, 125,  
 127, 133, 134  
 ტიპიზაცია — 53, 89, 135  
 ტიპიური — 129  
 ტრაგედია — 141, 143, 145, 10, 12,  
 163,  
 157, 160, 163, 165, 29, 169,  
 171, 83, 38, 39, 50, 52, 53, 50,  
 61, 49—135  
 ტრიმეტრი — 142  
 ტროქე — 169  
 ტროქეული ტეტრაპეტი — 10

უ  
 სახო — 74  
 სახა — 64  
 მხო — 74  
 ცხო სიტყვა — 45, 47, 49, 52,  
 შესო — 74

ფ  
 ბულა — 141, 163, 165, 166,  
 168, 29, 31, 32, 35, 183, 39, 40,  
 54  
 ალიკური სიმღერა — 10  
 ნტაზია — 128

ქ  
 ანაჰა — 65  
 ენომენალიზაცია — 64  
 ერწერა — 157  
 ელოსოფია — 64, 69, 76, 82, 83,  
 84, 92  
 ელოსოფოსი — 8, 67, 77, 86,  
 87

ღ  
 ელოსოფოსობა — 55  
 ლეიტა — 143  
 ლექსია — 43  
 ღორმა — 57, 74, 87  
 გვა — 141

ძ  
 ნლაკება — 63  
 რთველი — 9, 12, 89  
 გეგა — 142

წ  
 ლეკელი — 163  
 ეკვა — 144, 151, 60  
 არკი — 125  
 ენება — 64, 68, 76, 77, 78, 81,  
 82, 84, 85

ჭ  
 გეტები — 110

წ  
 წარმოდგენა — 66, 73, 75, 76,  
 117, 125.

შ  
 შეკვანძვა — 38  
 შემეცნება — 69, 92  
 შემოქმედება — 71, 74, 80, 128  
 შესაძლებელი — 22  
 შესვენა — 183  
 შეცოდება — 14  
 შეჯიბრი — 165  
 შინაშეგარძნობა — 130  
 შიში — 14, 100, 117, 118, 164,  
 169, 170, 172, 133, 134

ჩ  
 ჰერეტა — 80, 81, 82, 90, 92

ც  
 ხასიათი — 142, 14, 155, 157, 25,  
 31, 183, 53, 54  
 ხატვა — 32, 63  
 ხელოვანი — 56, 65, 71, 80,  
 82, 96, 87  
 ხელოვნება — 141, 55, 116, 121  
 124, 135  
 ხელოვნების სპეციფიკა — 63, 78,  
 86  
 ხელოსანი — 86  
 ხელოსნობა — 58  
 ხოფორი — 34  
 ხოჭესი — 29  
 ხორო — 10, 12, 168, 39, 40, 60  
 ხოროს სიმღერა — 25, 26

ძ  
 ჰარმონია — 142  
 ჰეგზამეტრი — 143, 151, 13  
 ჰიმნი — 9

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი	5
არისტოტელეს ცხოვრება	5
პოეტიკის ლიტერატურული ისტორია	18
არისტოტელეს პოეტიკის ძირითადი ცნებები	33
1. ბაძვის ცნება არისტოტელეს მოძღვრებაში	33
ა. პლატონის ესთეტიკა	33
ბ. არისტოტელეს პოლემიკა პლატონის ესთეტიკის წინააღმდეგ	52
2. განწმენდის ცნება არისტოტელეს მოძღვრებაში	92
ა. „განწმენდა“ ცნების ტიპური ინტერპრეტაციები	92
ბ. „განწმენდა“ — ცნების შინაარსი	116
პოეტიკა	139
ადგილისა და საკუთარი სახელების ნუსხა	213
საგანთა საძიებელი	218