

თამარ ბოკუჩავა, ძაია გოშაძე

ძსნთულით თეატრის ისტორია

წიგნი I

უძველესი და ანტიკური

თეატრი



გამომცემლობა „კენტაური“

თბილისი

2018

რედაქტორი: **მარინე (მაკა) ვასაძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

რეცენზენტები: **მარინა ხარატიშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

თამარ ქუთათელაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

გარეკანზე – ავსტრალიელი აბორიგენი მხატვრის **ტომი მაკრაის** გრაფიკა

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri”, 2018

ISBN 978-9941-9572-7-7

შინაარსი

თავარ ბოკუჩაჲვა

წინათქმა	7
შესავალი	9
1. თეატრი და რიტუალი	11
2. პრიმიტიული რიტუალიდან უძველეს მისტერიებამდე შუემერი	14
3. საკულტო მისტერიები ეგვიპტეში	18
4. ქართული თეატრი უძველეს დროსა და ანტიკურ ეპოქაში	23
კითხვები და დავალებები 1 – 4 თავებისადმი	28
5. ბერძნული კულტურა ძვ. წ. VII-V საუკუნეებში	30
6. ათენის სახელმწიფო	35
კითხვები და დავალებები 5 – 6 თავებისადმი	37
7. თეატრის დაბადება	38
8. თეატრალური სანახაობის მოწყობა	42
9. ბერძნული თეატრის არქიტექტურა	45
10. ძველი ბერძნული თეატრის მსახიობი	47
11. ნილაბი	50
12. თეატრალური კოსტიუმი	52
13. ტრაგედიისა და კომედიის სტრუქტურა	54
14. ძველი ბერძნული წარმოდგენა	57
კითხვები და დავალებები 7 – 14 თავებისადმი	60
15. ესქილე	61
16. მავედრებლები	64
17. სპარსელები	69
18. შვიდთა ლაშქრობა თებეზე	74
19. ორესტეა	78
20. აგამემნონი	82
21. ქოეფორები	85
22. ეკმენიდები	89
23. მიჯაჭვული პრომეთე	94
24. კლასიკური ეპოქის ელინური სამყაროს ძირითადი მსოფლმხედველობრივი პრინციპები ესქილეს ტრაგედიებში	99
კითხვები და დავალებები 15 – 24 თავებისადმი	101
25. სოფოკლე	103
26. სოფოკლეს ცხოვრება და შემოქმედება	105
27. აიასი	107

28. ანტიგონე	114
29. ოიდიპოს მეფე	120
30. ოიდიპოსი კოლონოსში	126
31. ელექტრა	130
32. ფილოქტეტესი	132
33. ტრაქისელი ქალები	135
კითხვები და დავალებები 25 – 33 თავებისადმი	139

მანია გოზაძე

34. ევრიპიდე	140
35. ევრიპიდეს დრამატურგია	142
36. ტროელი ქალები	145
37. ჰერაკლე	147
38. ორესტე	148
39. იონი	151
40. იფიგენია ავლისში	153
41. ბაკქი ქალები	156
42. ჰიპოლიტოსი	157
43. მედეა	164
44. ევრიპიდეს ნაწარმოებებში გამოთქმული ავტორისეული აზრები	168
კითხვები და დავალებები 34 – 44 თავებისადმი	171

თამარ ბოკუჩავა

45. ძველი ბერძნული კომედია	173
46. კომედიის ფესვები	175
47. კომედია ათენში	177
48. გუნდი და აგონი	178
49. არისტოფანე	179
50. აქარნელები	182
51. მხედრები	188
52. მშვიდობა	193
53. ღრუბლები	196
54. კრაზანები	200
55. ფრინველები	206
56. ლისისტრატე	211
57. ქალები თესმოფორიების დღესასწაულზე	214
58. ბაყაყები	216
59. სოციალური უტოპია და ძველი კომედიის დასასრული	218
კითხვები და დავალებები 45 – 59 თავებისადმი	222

60. არისტოტელე „პოეტიკა“	225
კითხვები და დავალებები 60 თავისადმი	230

მანია გოზაძე

61. ელინიზმის ეპოქა და თეატრი	231
62. ახალი კომედია	236
63. მენანდროსი (ძვ. წ. 342-292/29 წწ.)	239
64. ელინიზმის ეპოქის თეატრი	246
65. კოსტიუმი	247
66. არქიტექტურა	248
67. მიმოსვები და ფლეაკები	250
68. რესპუბლიკის ხანის რომის თეატრი ძველი იტალიის მოსახლეობა	252
69. ფესცენინები	256
70. სატურნიები	258
71. ეტრუსკული სანახაობრივი ტრადიციის გავლენა ადრეულ რომაულ კულტურაზე	260
72. რესპუბლიკის პერიოდის პირველი რომაელი დრამატურგები	261
73. გენიუს ნევიუსი	263
74. პლავტუსი	265
75. ფსევდოლუსი	268
76. ბაქია მეომარი	271
77. მენენემები	274
78. ტერენციუსი	277
79. ძმები	279
80. საჭურისი	284
81. რომის თეატრი	288
82. სათეატრო სივრცე	291
83. იმპერიის პერიოდის რომაული თეატრი	292
84. სენეკა	296
85. გართობა-სანახაობები	300
კითხვები და დავალებები 61 – 85 თავებისადმი	303
დასკვნა (თამარ ბოკუჩავა)	305

წინათქმა

თქვენ წინაშეა მსოფლიო თეატრის ისტორიის პირველი წიგნი – „უძველესი და ანტიკური თეატრი“. სანამ მის წაკითხვას შეუდგებოდეთ, მინდა ორიოდ სიტყვით წარმოგიდგინოთ სახელმძღვანელო, მისი შექმნის ზოგადი მეთოდოლოგიური პრინციპები და პირველი გამოცემისთვის დამახასიათებელი ზოგიერთი კერძო გარემოება თუ თავისებურება.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ სახელმძღვანელოში თეატრი განიხილება როგორც საკაცობრიო ცივილიზაციის თანამდევი ფართო კულტურული და ანთროპოლოგიური ფენომენი. რომელიც, ერთი შეხედვით, სრულიად განსხვავებულად იჩენს თავს პრიმიტიულ საზოგადოებასა თუ საკაცობრიო კულტურის განვითარებულ საფეხურებზე. სინამდვილეში, სწორედ თანამედროვეობის სათეატრო პრაქტიკამ და მეცნიერების განვითარებამ, განსაკუთრებით, XIX საუკუნიდან მოყოლებული, გახადა შესაძლებელი თეატრის ფენომენის უფრო ფართო, დინამიკური გაგების ფორმირება. მისი რიტუალური და მისტიკური, საშემსრულებლო თუ დრამატურგიული ბუნების დიალექტიკის ურთიერთკავშირში დანახვა. XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თეატრის სფეროში მიმდინარე პროცესებმა, ახალი ფორმების შექმნამ, მხატვრის, ლაბორატორიული, ანთროპოლოგიური, პოსტდრამატული თუ სხვა უახლესი თეატრალური პრაქტიკის განვითარებამ კიდევ უკეთ გამოავლინა თეატრის არსი.

როგორც აღვნიშნეთ, ეს თეატრის ისტორიის სახელმძღვანელოს პირველი წიგნია, რომელიც აუცილებლად გაგრძელდება, რათა თეატრის ისტორიის კურსი თანამედროვეობამდე მოიცვას.

პირველ წიგნში შევიტანეთ თავი ქართული თეატრის შესახებ – „ქართული თეატრი უძველეს დროსა და ანტიკურ ეპოქაში,“ ის რამდენადმე ავტონომიურია, რადგან ამ პერიოდის ქართული თეატრის შესახებ იმ მოცულობის ფაქტობრივი ინფორმაცია არ არსებობს, როგორც სხვა კულტურების თეატრზე. თუმცა ჩვენი მიზანი იყო გვეჩვენებინა, რომ „ქართულმა თეატრმა უძველესი დროიდან დღემდე მსოფლიო თეატრის ისტორიის განვითარებისათვის დამახასიათებელი თითქმის ყველა საფეხური განვლო... (და,

ტიპოლოგიურად დასავლური) ტიპის დინამიკურად განვითარებად ღარგად ჩამოყალიბდა...“²

სწორედ თეატრის დინამიკური განვითარების პრინციპი დაედო საფუძვლად სახელმძღვანელოს, სადაც თეატრის რიტუალური და მითოლოგიური საწყისები, პროფესიული განვითარების მთელი სპექტრი ახალი ტიპის პრაქტიკის ყველა შესაძლო გამოვლენა (თერაპიული, ანთროპოლოგიური, სოციალური, და სხვ.) განიხილება როგორც ერთიანი ზოგადსაკაცობრიო გლობალური პროცესის ნაწილი თავისი ნაციონალური თუ ეპოქალური თავისებურებებით.

თეატრის ისტორიის I წიგნი გამოიცემა მისი თანაავტორის – მაია გოშაძის გარდაცვალების შემდეგ. მაიამ დაასრულა წიგნის მის მიერ მომზადებულ ნაწილებზე მუშაობა, თუმცა სახელმძღვანელოს გამთლიანებისა და საბოლოო სტრუქტურის მინიჭების პროცესში მონაწილეობა ვეღარ მიიღო. წიგნი გამოსაცემად მის გარეშე მომზადდა. ამიტომ მაია გოშაძის ტექსტის აუთენტურობა მაქსიმალურად არის შენარჩუნებული და მხოლოდ სტრუქტურის აუცილებელ მოთხოვნებთან შესაბამისობაშია მოყვანილი. ფაქტობრივად, ქვეყნდება შეკვეცის გარეშე ან უმნიშვნელო ტექნიკური შემცირებით.

თ. ბოკუჩავა

¹ ფრჩხილებში თავისუფალი ციტირებაა. (თ. ბ.)

² თამარ ბოკუჩავა, მაია გოშაძე, მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი I, უძველესი და ანტიკური თეატრი, გვ. 13.

შესავალი

ტერმინი **თეატრი** ბერძნულ ანტიკურ რეალობაში შეიქმნა და სანახაობის ადგილს ნიშნავს (ბერძნული სიტყვიდან თეატრონ – სანახაობის ადგილი, თეა – ხედვა, ყურება, თვალსაწიერი). მსოფლიო თეატრის დაბადების დღედ ძველი წელთაღრიცხვის 534 წელი ითვლება, როდესაც ათენში დიდ დიონისიებზე პირველი ბერძენი დრამატურგის – თესპისის ტრაგედია წარმოადგინეს (სახელწოდება უცნობია).

თეატრის წარმომავლობასა და რაობას ძველთაგანვე სწავლობდნენ. დრამატული თეატრის (ბერძნულად დრამა მოქმედებას ნიშნავს) წარმოშობისა და მისი ძირითადი ჟანრების პირველი მკვლევარი ბერძენი ფილოსოფოსი არისტოტელე სტაგირელია (ძვ.წ. 384-322). მისი „პოეტიკა“, ძირითადად, ტრაგედიის ანალიზს ეთმობა. აღმოსავლეთში თეატრზე ვრცელ ტრაქტატს ქმნის მითიური ბრაჰმანი, თეატროლოგი და მუსიკოლოგი ბჰარატა (ენციკლოპედია ბრიტანიკას მიხედვით, ცხოვრობდა ა. წ. I-III საუკუნეებში). „ნატია შასტრა“, ფაქტობრივად, თეატრალური ხელოვნების სახელმძღვანელოა, რომელიც მსახიობის ხელოვნების, სპექტაკლის დადგმისა თუ დრამატული ნაწარმოების შექმნის ძირითად პრინციპებს გადმოსცემს.

დრამისა და თეატრის კვლევა საუკუნეების განმავლობაში გრძელდება. დრამის თეორიასთან ერთად, იქმნება სხვადასხვა ტიპისა და ხასიათის ლიტერატურა, რომელიც XIX საუკუნის ბოლომდე, უფრო ფილოლოგიურ, მემუარულსა თუ ბიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს. მე-20 საუკუნის დასაწყისში ყალიბდება თეატრმცოდნეობა, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება, რომელიც სასცენო ხელოვნების პრაქტიკას, თეორიასა და ისტორიას ერთიანობაში სწავლობს.

საუკუნეების მანძილზე თეატრალური ხელოვნების პრაქტიკა იცვლება და ახალ სანახაობით ფორმებსა და დრამატურგიულ ჟანრებს ქმნის. ეპოქიდან ეპოქამდე იცვლება თეატრის წარმომავლობისა და არსის შესახებ შეხედულებებიც. მიუხედავად ამისა, იკვეთება სათეატრო შემოქმედებისთვის აუცილებელი რამდენიმე კომპონენტი, რომელთა გარეშე თეატრი არ არსებობს: **თეატრალური წარმოდგენის**

(პერფორმანსის, აქციის და სხვ.) ჩასატარებლად საჭიროა ადგილი (სივრცე, ნაგებობა და სხვ.), შემსრულებელი და მაყურებელი.

ბუნებრივია, იბადება კითხვა, თუ როგორ წარმოიშვა თეატრი. ანთროპოლოგიასა და თეატრის თანამედროვე ისტორიაში მიჩნეულია, რომ თეატრის ფესვები უძველეს რიტუალსა და ადამიანის მითოლოგიურ რწმენა-წარმოდგენებში უნდა ვეძებოთ.

1. თეატრი და რიტუალი

უძველესი რიტუალების ფორმირება ზედა პალეოლითში¹ დამწერლობამდელ პრიმიტიულ კულტურებში დაიწყო. ტერმინი ლათინური წარმოშობისაა და საკულტო ქმედებას აღნიშნავს (რიტუალის, რიტუს). რიტუალს უაღრესად მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა პრიმიტიული ადამიანის ცხოვრებაში და მისი ყოველდღიური არსებობის განუყოფელი ნაწილი იყო. „კულტურის ყველაზე არქაულ საფეხურებზე ადამიანის ცხოვრება თავადაა რელიგიური ქმედება, საკვების მიღებას, სქესობრივ ურთიერთობებსა და შრომას საკრალური მნიშვნელობა გააჩნია“.²

პრიმიტიულ რიტუალს მრავალი ფუნქცია ჰქონდა – რელიგიური, პრაქტიკული, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური. უძველესი ადამიანისათვის ის სამყაროს ხილულ და უხილავ ძალებთან ურთიერთკავშირის საგანგებო ფორმას წარმოადგენდა. მაგიური³ მეთოდებით ადამიანი პრაქტიკული მიზნების მიღწევასაც ცდილობდა და სჯეროდა, რომ რიტუალის დახმარებით მოსალოდნელ საფრთხეს აირიდებდა, ზაფხულის მოსვლას დააჩქარებდა, ბრძოლაში გაიმარჯვებდა და ა.შ. რიტუალში მონაწილენი თავის გრძნობებსა და მიზნებს ცეკვით, სიმღერით, შეძახილებით, სხვადასხვა საგნისა და ნივთის გამოყენებით გამოხატავდნენ. საგანგებოდ იკაზმებოდნენ, სხეულს იხატავდნენ, სახეს ნიღბით იფარავდნენ, უძველეს პრიმიტიულ საკრავებზე უკრავდნენ და სხვ. ასე ყალიბდებოდა რიტუალის, ასე ვთქვათ, „სამემსრულებლო“ თუ სანახაობრივი „თეატრალური“ მხარე.

რიტუალში, ისევე როგორც თეატრში, მოქმედება „აქ და ეხლა“ ხდებოდა, მონაწილეები სიტყვით, ჟესტით პლასტიკითა და მიმიკით გარკვეული ქმედების იმიტაციას ახდენდნენ. რიტუალში ასახული ემოციების სპექტრი საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. ამოცანიდან გამომდინარე, რიტუალის მონაწილენი სიყვარულს, სიძულვილს, მტრობას, შიშსა თუ სიხარულს გამოხატავდნენ. თუ ვკადოქარს ვინმესთვის ზიანის მიყენება ჰქონდა განზრახული, ის სიმბოლური მსხვერპლის მიმართ მრისხანებას, ბრაზსა და

¹ დაახლოებით ძვ. წ. 40-დან 14 ათას წლამდე.

² მირჩა ელიადე, „La Nostalgie des Origines“, 1969, გვ. 7.

³ რელიგიის პირველყოფილ ფორმებად ანიმიზმს, ფეტვიზმს, ტოტემიზმს და მაგიას მიიჩნევენ.

სიძულვილს „იჩენდა“, თუ სასიყვარულო მაგიით იყო დაკავებული, სიყვარულის სიმბოლური ობიექტი ალერსის საგანი ხდებოდა. სამხედრო მაგიაში მრისხანების გამომხატველი აგრესიული და შემტვევი მოქმედება სჭარბობდა. ბოროტი ძალების განდევნას თავზარდაცემული ადამიანის შიშის გამომხატულება ახლდა თან, რომელიც შესაბამისი მოძრაობებითა და პლასტიკით გადმოიცემოდა – შეკრთომით, კონვულსიებით, ტანჯვის განსახიერებით. ზოგჯერ ჯადოქარი მაგიურ რიტუალში მსხვერპლის დამარცხებისა თუ მოკვლის სურათსაც გადმოსცემდა. ბრონისლავ მალინოვსკის¹ აზრით, პრეისტორიულ ადამიანს რიტუალური მაგიის ყველაზე „ქმედით“ კომპონენტად მისი ვერბალური, „შელოცვითი ნაწილი და წარმოთქმული სიტყვის ძალა მიაჩნდა. აქვე ვლინდებოდა ადამიანის თანდაყოლილი თვისება თამაშით სიამოვნების განცდისა.

ამდენად, რიტუალურსა და თეატრალურ ქმედებას შორის ბევრი საერთო ნიშანი იძებნება. მათი მოქმედება ყოველთვის აქ და ამწუთს ხდება, მეორეც, მათში მონაწილე ადამიანი ბაძვას, განსახიერებას მიმართავს და სიტყვას, ჟესტს, პლასტიკასა და მიმიკას იყენებს.

„ორივე ამ მოდელს – აქ და ამწუთს ყოფნასა და მიმეტურ ქცევას... ძირითადი ადგილი უკავია შემსრულებლისა და მსახიობის ქცევაში... რაც ნებისმიერი წარმოდგენის აუცილებელი წინაპირობაა – რიტუალით დაწყებული და დრამით დამთავრებული“²

ზმირად, რიტუალი მითების „ინსცენირებას“ წარმოადგენდა. მათ შორის კოსმოგონიური მითებისა, რომლებიც სამყაროს წარმოშობის მითოლოგიურ ისტორიას ყვებიან. რიტუალის მეშვეობით ადამიანი სამყაროს განახლებაში მონაწილეობს, რაც სიმბოლური ქმედებით ხორციელდება, რადგან რიტუალი საგნებსა და მოვლენებს სიმბოლურ მნიშვნელობასა და ნიშან-თვისებებს ანიჭებს. ეთნოლოგების – მალინოვსკისა და დიურკჰეიმის³ შეხედულებით, რიტუალი პიროვნებისა და სოციუმის შექმნასა თუ განახლებას, კოლექტივების მთლიანობის შენარჩუნებას ემსახურება. ამ მთლიანობის შესანარჩუნებლად რიტუალურ ქმედებათა მთელი სისტემა მოქმედებს – სამყაროს

¹ ბრონისლავ კასპარ მალინოვსკი, პოლონელი ანთროპოლოგი, 1884-1942. ანთროპოლოგიასა და სოციოლოგიაში ფუნქციონალიზმის მიმართულების შემქმნელი.

² Theatre Histories, An Introduction; by Phillip Zarilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei; London and New-York: Routledge, 2010, გვ. 5

³ ემილ დიურკჰეიმი, ფრანგი სოციოლოგი და ფსიქოლოგი.

განახლება, ღმერთისა და წინაპართა პატივისცემა, მომადლიერება და მომხრობა, ბუნების მისტიკურ ძალებზე ზემოქმედება და მათთან კავშირის დამყარება, გმირის საქმეთა განდიდება-განმეორება, ინიციაცია¹, დაკრძალვა და სხვ. „სწორედ სამყაროს საზეიმო განახლების ფორმას წარმოადგენს არქაულ რეალობაში რიტუალი. ის იწყება მიღებული ნორმების დამრღვევი მოქმედებით, რითაც დაბერებულ კოსმოსს დროებით ნაყოფიერ ქაოსში აბრუნებს, შემდეგ კი თანმიმდევრულად აღადგენს საგანთა და მოვლენათა ტრადიციულ პირვანდელ წესრიგს“.²

როგორც ვნახეთ, თეატრალური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი საშემსრულებლო უნარ-ჩვევების, კომუნიკაციის ფორმებისა თუ მხატვრული საწყისების ფორმირება სხვადასხვა სახისა და დანიშნულების რიტუალთა წიაღში მოხდა, მაგრამ პრიმიტიული საზოგადოების მითოლოგიური წარმოდგენები და მოკლებული იყო განზოგადების იმ მასშტაბებს, რომელიც სამიწათმოქმედო კულტურების განვითარებულმა მითოლოგიებმა შეიძინა განვითარებული კოსმოგონითა³ და ანთროპოგონით,⁴ სადაც სამყაროსა და ადამიანის წარმოშობისა და განვითარების საკრალური ისტორია იყო მოთხრობილი.

¹ რიტუალთა და წესთა ერთობლიობა, რომლებიც თან ახლავს ინდივიდის ან პირთა ჯგუფის ერთი ცხოვრებისეული მდგომარეობიდან სხვა მდგომარეობაში გადასვლას. ქრისტიანობის ლექსიკონი, თბ. 2011.

² Новейший Философский Словарь, 2009. <http://iph.ras.ru/elib/1474.html>

³ მითოლოგიურ წარმოდგენათა ერთიანი სისტემა სამყაროს წარმოშობისა და განვითარების შესახებ.

⁴ ადამიანის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ წარმოდგენები.

2. პრიმიტიული რიტუალიდან უკველეს მისტერიებადღე. შუამერი

ძვ.წ. X-IV ათასწლეულებში კაცობრიობის ისტორიაში ახალი ეტაპი დადგა, „ნეოლითის რევოლუციამ“ ადამიანთა ცხოვრება რადიკალურად შეცვალა. საფუძველი ჩაეყარა თანამედროვე ცივილიზაციისათვის დამახასიათებელ უამრავ მოვლენასა და ინსტიტუტს, განვითარდა სოფლის მეურნეობა, მშენებლობა, დაიწყო რელიგიური სისტემების ფორმირება, შეიქმნა სხვადასხვა ტექნოლოგია, ჩამოყალიბდა ადამიანთა თანაცხოვრების ახალი ფორმები, გაჩნდა სახელმწიფოს შექმნის წინამძღვრები, დაარსდა ქალაქის ტიპის დასახლებები და უძველესი ქალაქები (დაახლოებით ძვ.წ. 3500-3000 წწ.) და სხვ. ძვ. წ. IV ათასწლეულში – სპილენძისა და ადრებრინჯაოს ხანაში – შუამდინარეთსა და ნილოსის აუზებში – უძველესი ცივილიზაციები აღმოცენდა. ძვ.წ. IV-III ათასწლეულების მიჯნაზე შუამერსა და ეგვიპტეში იქმნება უძველესი დამწერლობები, იწერება რელიგიური, სამართლებრივი, სამეურნეო, ისტორიული თუ სხვა დანიშნულების ტექსტები. ყალიბდება უმაღლეს ღვთაებათა პანთეონები, კოსმოგონიასა და თეოგონიაში¹, ყურადღება ცალკეული ტომისა თუ ტოტემის წარმოშობიდან სამყაროს მოწყობის უზოგადეს პროცესებზე, პირველყოფილი ქაოსიდან კოსმოსის შექმნაზე გადადის.

ქაოსის ძალთა დაძლევისა და დამორჩილების კოსმოგონიურ მოტივებთან ერთად, განვითარებული სამიწათმოქმედო ცივილიზაციების მითოლოგიებში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა მოკვდავ და მკვდრეთით აღმდგომ ღვთაებათა კულტებმა. მათში გარდაქმნილი სახით ბუნების სეზონური ციკლურობის, დაბადებისა და სიკვდილის საყოველთაო მონაცვლეობის, სამყაროს, საზოგადოებისა თუ ისტორიის კანონზომიერებებზე არსებული წარმოდგენები აისახა. სამიწათმოქმედო კულტებმა კაცობრიობის განვითარების წინარე ეტაპებზე შექმნილი რწმენა-წარმოდგენები შეითვისა, განავითარა და ახალ ხარისხში აიყვანა.² **ახალ მსოფლგანცდაში სიკვდილისა და სიცოცხლის, ქაოსისა და კოსმოსის, ბუნებისა და კულტურის დრამატული და წინააღმდეგობრივი ერთიანობა გამოიკვეთა. ღვთაებათა**

¹ მითოლოგიურ წარმოდგენათა ერთობლიობა ღმერთთა წარმოშობის შესახებ.

² Мелетинский Е, «Поэтика Мифа», М. 1976, стр. 171.

თაყვანისცემამ კალენდარული საკულტო დრამის სახე შეიძინა. საკულტო დრამის სიუჟეტს ღმერთის თავგადასავალი წარმოადგენდა. მესოპოტამიის უძველეს სახელმწიფოებსა თუ ეგვიპტეში საჯარო ცხოვრება ყოველწლიური რელიგიური ფესტივალების ირგვლივ იყო ორგანიზებული. რელიგიური კალენდრის ღირსშესანიშნავი თარიღები რიტუალებითა და წარმოდგენებით აღინიშნებოდა. რიტუალების მართვა და აღსრულება ქურუმების საქმიანობას წარმოადგენდა.

მოკვდავ და მკვდრებით აღმდგომ ღვთაებათა კულტების შესახებ ინფორმაცია უძველესმა ტექსტებმა და არტეფაქტებმა შემოინახა. ეს ღმერთები ადამიანების მიმართ კეთილგანწყობით გამოირჩეოდნენ, ბუნების ნაყოფიერებაზე, მოსავალსა და ხალხის კეთილდღეობაზე ზრუნავდნენ, ადამიანების მსგავსად ტკივილსა და სიკვდილს განიცდიდნენ, უსამართლობისა და ღალატის მსხვერპლნი ხდებოდნენ. ღმერთის ტანჯვის, სიკვდილისა და მკვდრებით აღდგომის განცდით ადამიანები თავის მიწიერ ზვედრს გაიაზრებდნენ, სიკვდილის შიშს სძლევენ და სიცოცხლეს განადიდებდნენ. შუმერთა ნაყოფიერების ღმერთი ღუმუზი – ენქისა და სირთურის ძე – თავდაპირველად მოკვდავი მწყემსი იყო, რომელიც მისმა სატრფომ, ქალღმერთმა ინანამ ღვთაების რანგში აიყვანა. ღუმუზს ტრაგიკული ზვედრი ზვდა წილად, თავისი ზეციური სატრფოს ნაცვლად დათმო სიცოცხლე და შუმერული მითოლოგიის პირქუშ საიქიოში აღმოჩნდა. ინანამ, რომელიც ნებსით თუ უნებლიეთ (სხვადასხვა ვერსიაში სხვადასხვაგვარადაა) ღუმუზის დაღუპვის მიზეზი გახდა, ძალიან განიცადა სატრფოს სიკვდილი. მასთან ერთად ღუმუზი შუმერის მთელმა ქვეყანამ დაიტირა. ღუმუზის მწუხარებამ გული მოულობო მიწისქვეშა სამეფოს ქალღმერთ ერეშკიგალს და მან ნება დართო მწყემს მეფეს, მხოლოდ ექვსი თვე გაეტარებინა ქვედა სამეფოში, მეორე ექვს თვეს კი ცოცხალთა შორის ეცხოვრა.

ნაყოფიერების ღვთაებათა – ღუმუზისა და ინანას პატივსაცემად შუმერში გაზაფხულის ბუნიობას (შუმერთა ახალი წელი) საღვთო ქორწინების რიტუალი იმართებოდა. „შუმერულ ენაზე შემონახულია მრავალრიცხოვანი ტექსტები, სადაც მოთხრობილია ღუმუზის სატრფიალო ურთიერთობა ქალღმერთთან, აღწერილია საღვთო ქორწინება, ჰიეროგამია. ღუმუზს სამოკვრებიდან თავისი სასძლოსთვის მოაქვს ძღვენი, ინანა ეგებება მას ურუქის ბეღელთან,

სადაც იმართება ქორწილი და იშლება საქორწილო სარეცელი“¹.

საღვთო ქორწინების შუმერული მისტერია, სავარაუდოდ, ძვ.წ. III ათასწლეულის შუა პერიოდიდან იმართებოდა. მისტერიები ძველ სამიწათმოქმედო ცივილიზაციებში „რელიგიური თეორიისა და მაგიური სარიტუალო პრაქტიკის“² შერწყმის შედეგად შეიქმნა. მისტერია ბერძნული „მისტერიონ“-იდან მოდის და საიდუმლოს ნიშნავს. მასში, ნაყოფიერების დღესასწაულის იდეასთან ერთად, ღვთაებასთან ზიარების გზით განახლებული სიცოცხლით სიკვდილის დაძლევის იდეაც დევს. **ეს იყო საზეიმო საკრალური ცერემონიები, რომლებშიც მოკვდავ და მკვდრეთით აღმდგომ ღვთაებათა თავგადასავლის ეპიზოდები თეატრალიზებულ-სიმბოლური ქმედების სახით გათამაშდებოდა.**

შუმერულმა ტექსტებმა ინანასა და ღუმუზის კულტის რიტუალური ტექსტების ფრაგმენტები შემოინახა, რომლებიც უძველესი სატრაფილო ლირიკის ნიმუშებს წარმოადგენს (**ღუმუზი: „დიდო დედოფალო, ყანაა მკერდი შენი, / ინანა, ყანაა მკერდი შენი! შენი ფართო ყანა, ბალახს რომ აღმოაცენებს, / შენი ფართო ყანა, ხორბალს რომ აღმოაცენებს...“**). საღვთო ქორწინებას საკრალური დანიშნულება ჰქონდა და ღვთაებრივ ძალებზე ზემოქმედებას ისახავდა მიზნად, რათა ბუნებას უხვი ნაყოფი მოეცა, ხეები ხილით დახუნძლულიყო, საქონელს ნამატი მოეგო, ყანა დაჰურებულიყო და ხალხს სვავი და ბარაქა მისცემოდა.

ადამიანის არსებობის ტრაგიკულობის, მისი სიცოცხლის სასრულობის განცდა ძველი შუმერიისა და აქადის ლიტერატურაშიც აისახა. უძველესი შუმერულ-აქადური ეპიკური თხზულება „გილგამეშინი“ (ძვ.წ. XXII–XVIII საუკუნეები) ურუქის (ძველი შუმერული ქალაქ-სახელმწიფო) მეფე გილგამეშის (სავარაუდოდ, ისტორიული პირი) ისტორიას მოგვითხრობს. გილგამეში ძლიერი, გავლენიანი და თავნება მეფეა, რომელიც თავის ქვეშევრდომებს ჩაგრავს. მას ზნე მხოლოდ ღირსეულ მოწინააღმდეგესთან – ცხოველთა ქომაგ ენქიდუსთან დამეგობრების შემდეგ ეცვლება. გილგამეში და ენქიდუ ერთად ებრძვიან ქვეყნად ბოროტებას, მაგრამ ენქიდუ დასნეულდება და კვდება, რაც გილგამეშს იძენად შეძრავს, რომ ის პირველად დაუფიქრდება სიკვდილ-სიცოცხლის

¹ კიკნაძე ზურაბ, „შუამდინარული მითოლოგიის ლექსიკონი“, თბილისი, 1984, გვ. 22.

² ჯეიმს ფრეზერი, „ოქროს რტო“, გვ. 363 (რუსულ ენაზე, მოსკოვი, 1980).

საიდუმლოებას. „ენქილუ თავისი გამოჩენით აღვიძებს მასში ზნეობრივ, ხოლო თავის სიკვდილით – მოაზროვნე პიროვნებას“¹, წერს ზურაბ კიკნაძე. „ვილგამეშიანი“ ცხადყოფს, რომ ადამიანი თავისი არსებობის საზრისზე, ეთიკურ ღირებულებებზე, სიკვდილის გარდუვალობასა და უკვდავების ძიებაზე ოდითგანვე ფიქრობდა.

უკვე ძველ შუამდინარეთში ყალიბდება ის მხატვრული და კულტურული წინამძღვრები, რომელთა განვითარება დრამატული თეატრის დაბადებამდე მიგვიყვანს. იქმნება ადრეული კალენდარული საკულტო დრამა, რომლის ფაბულასაც ღმერთის თავგადასავალი წარმოადგენს. ღმერთის საკრალურ ამბავს თეატრალიზებული ეპიზოდების მონაცვლეობის სახით წარმოადგენენ. ქურუმები მითის ღვთაებრივ პერსონაჟებს განასახიერებდნენ. რიტუალური ტექსტების ფრაგმენტების არსებობა გვაფიქრებინებს, რომ მისტიერების მონაწილეები სახოტბო, სამგლოვიარო თუ საზეიმო ხასიათის კანონიკურ ტექსტებს წარმოთქვამდნენ, რომელთაც მხატვრულ-პოეტური ფორმა ჰქონდა. სავარაუდოდ, უნდა არსებულიყო დიალოგიზებული მონაკვეთებიც, როგორც ეს ეპოსიდან თუ ლირიკული ლიტერატურიდან ჩანს. სწორედ მისტიერები დაედო საფუძვლად მსოფლიო თეატრის ერთ-ერთ ძირითად სახეობას, დრამატულ თეატრს, სადაც მსახიობის ფიზიკური მოქმედებით, ეპიზოდების ერთობლიობითა და დიალოგით გმირის (გმირების) ცხოვრების მნიშვნელოვანი ამბავია გადმოცემული. დრამატულ ფაბულაში გმირი წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით ტრაგიკულ ან ბედნიერ ფინალამდე მიდის. დრამის გმირის წინაპარი სწორედ მისტიერების ღმერთია, რომელსაც სამყაროს შექმნისა და ადამიანების მფარველობის გზაზე ქაოსის პერსონიფიცირებული ძალები ებრძვიან.

¹ ზურაბ კიკნაძე, „შუამდინარული მითოლოგიის ლექსიკონი“, გვ. 20, თბ.1984.

3. საკულტო მისტირიები ეგვიპტეში

მოკვდავ და მკვდრეთით აღმდგომ ღვთაებათა კულტები ძველი სამყაროს მრავალ ქვეყანაში იყო გავრცელებული (აქადური თამუზ-იშთარის, ფრიგიული ატის-კიბელას, ხეთური ტელეფინუსის კულტები თუ სხვ.). ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ეგვიპტური ცივილიზაცია, უძველესი ეროგლიფური დამწერლობით, განვითარებული საირიგაციო მიწათმოქმედებით, არქიტექტურით, ხელოვნებითა და ლიტერატურით, ხელოსნობითა და ინჟინერიით, მათემატიკით, მედიცინითა თუ ასტრონომიით. ეგვიპტურმა კულტურამ წინა აზიის კულტურებთან ერთად, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ბერძნული კულტურის ფორმირებაზე. ბერძენმა ისტორიკოსმა ჰეროდოტემ ძვ.წ. V საუკუნის შუა წლებში ეგვიპტეში იმოგზაურა და იმ დასკვნაზე მივიდა, რომ დიონისეს კულტი ოსირისის ეგვიპტურ კულტს ენათესავებოდა.

ეგვიპტური რელიგია პოლითეისტური იყო, ის დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა. ძლიერი იყო ისტორიის ადრეულ სტადიებზე აღმოცენებული ცხოველთა თაყვანისცემის კვალი. უფრო გვიანდელ, ანტროპომორფულ ღმერთებს, სმირად, თავისი ცხოველური ორეულები და ატრიბუტიკა ჰქონდათ. სწორედ ეგვიპტე იყო პირველი ქვეყანა, სადაც პირველი მონოთეისტური რელიგია – ატონის კულტი აღმოცენდა, მართალია, მან მხოლოდ 20 წელიწადს იარსება (ძვ.წ. XIV საუკუნე, შემოიღო XVIII დინასტიის ფარაონმა ეხნატონმა, იმავე ამენჰოტეპ IV-მ), მაგრამ ისტორიაში მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა.

ძველ ეგვიპტეში დაკრძალვის რიტუალებს უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, ხოლო ადამიანის მიწიერ ცხოვრებას მარადისობის ხანმოკლე ეპიზოდად მიიჩნევდნენ. ღმერთთან გათანაბრებული ფარაონის გარდაცვალება განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენდა, მის დასასვენებლად საგანგებო აკლდამები იგებოდა, რომლებმაც ძვ.წ. მესამე ათასწლეულის პირველ ნახევარში პირამიდების სახე მიიღო. სწორედ პირამიდებმა შემოინახა უძველესი რელიგიური თუ რიტუალური დანიშნულების ტექსტები, რომლებიც „პირამიდების ტექსტების“ სახელითაა ცნობილი. წარწერები პირამიდების შიდა კამერების კედლებზე კეთდებოდა, მათი უმრავლესობა ძველი სამეფოს დასასრულის პერიოდს ეკუთვნის და ძვ.წ. XXIV-XXI საუკუნეებშია

შესრულებული. ტექსტების დანიშნულებას გარდაცვლილის დახმარება წარმოადგენს. ეგვიპტელთა რწმენით, ადამიანის გარდაცვალება მზის ჩასვლას ჰგავს, გარდაცვლილმა სიკვდილის ფაზა უნდა განვლოს, რათა ახალი მარადიული სიცოცხლისთვის მზესავით ამოვიდეს. ამ ორი სამყაროს კავშირს, ღამისა და ღლის, სიკვდილისა და სიცოცხლის მარადიულ წრებრუნვას, ეგვიპტელთა რწმენით, ღმერთი ოსირისი განახორციელებდა.

ოსირისი ეგვიპტის ერთ-ერთი უძველესი ღმერთი იყო, მისი კულტი ძვ.წ. მესამე ათასწლეულის შუა პერიოდიდანაა ცნობილი, თუმცა ვარაუდობენ, რომ კიდევ უფრო ძველია და I დინასტიის დროიდან იწყება (III-IV ათასწლეულების მიჯნა). ის ეგვიპტის ერთ-ერთ უმაღლეს ღმერთთაგანია, რომელიც განსაკუთრებული თაყვანისცემით სარგებლობდა. მისი ცხოვრების, სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის ციკლი მდინარე ნილოსის ყოველწლიურ აღიდებას და ახალი მოსავლის ზრდას შეესაბამებოდა, ამიტომ მას ზოგჯერ მწვანე ფერისას გამოსახავდნენ. ოსირისის ფუნქციები ძალზე მრავალფეროვანია, ის მიწისქვეშა სამეფოს ღმერთი, გარდაცვლილთა მსაჯული, განახლებისა და მარადიული სიცოცხლის უფალია. ოსირისმა ასწავლა ადამიანებს მიწის დამუშავება, მარცვლეულის მოყვანა, პურის გამოცხობა, მევენახეობა, მეღვინეობა, სპილენძისა და ოქროს მადნის დამუშავება, მედიცინა, ქალაქების მშენებლობა და სხვ. მანვე დაუდო სათავე უძველეს კულტებსა და ღვთისმსახურებას. ოსირისის თავგადასავალი კულტურისა და მწარმოებელი ბუნების ქაოსთან ბრძოლას განასახიერებდა, რომელშიც ყოველთვის იგი იმარჯვებდა.

მითის თანახმად, ოსირისი ეგვიპტეში მეფობდა. მისმა ძმამ – უდაბნოს ბოროტმა ღმერთმა სეთმა ტახტის ხელში ჩაგდება განიზრახა და ძმა მოტყუებით მოკლა. ოსირისის ცოლმა და მისმა ღვთაებრივმა დამ ისიდამ ქმრის სხეულს მიაგნო, მასში ჩადებული სასიცოცხლო ძალა სასწაულებრივად მოიპოვა და ჰორუსი ჩასახა. დავაჟაკებულმა ჰორუსმა სეთზე შური იძია, მკვდარ მამას სეთთან ბრძოლისას თავისი ამოთხრილი თვალი გადააყლაპა და გააცოცხლა. მკვდრეთით აღმდგარმა ოსირისმა ღვთაებრივად დაბრუნება აღარ ისურვა, ტახტი ჰორუსს დაუთმო, თვითონ კი მიწისქვეშა სამეფოს მეფე და სულთა მსაჯული გახდა.

როგორც პირამიდების ტექსტთა ფრაგმენტებიდან, ძვ.წ. XVIII

საუკუნის ე.წ. აბილოსის სტელის წარწერიდან და ანტიკური პერიოდის ისტორიული წყაროებიდან ირკვევა, ოსირისისადმი მიძღვნილი რიტუალები და მისტერიული ღვთისმსახურება ეგვიპტეში ძვ.წ. 2500-დან 550 წლამდე მანც აღინიშნებოდა.¹ ქალაქი აბილოსი ძველი ეგვიპტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი რელიგიური ცენტრი იყო, სადაც, როგორც ჩანს, ოსირისის მისტერიები ყოველწლიურად ტარდებოდა. ითვლებოდა, რომ სწორედ აბილოსში გამოირიყა ნილოსმა ღმერთის ცხედარი ნაპირზე. მისტერიებს გაზაფხულის დამდეგს, ნილოსის აღიდეგის ბოლო თვეს მართავდნენ. აბილოსის სტელა XII დინასტიის ფარაონ სენსურეთის (მეფობის სავარაუდო პერიოდი ძვ. წ. 1882-1872 წწ. ან 1845-1837 წწ.) მოხელემ (შესაძლოა ქურუმმაც) იჰერნოფრეტმა თავისი საპატოი მისიის აღსანიშნავად აღმართა. წარწერა გვამცნობს, რომ აბილოსის ტაძარში ოსირისის მისტერიები გაიმართა, სადაც იჰერნოფრეტმა ტაძრის საქმიანობის შესამოწმებლად და ხსენებული მისტერიების ჩასატარებლად იყო მივლენილი. წარწერიდან ჩანს, რომ მისტერიები რამდენიმე ეპიზოდისაგან შედგებოდა, რომლებიც ოსირისის საკრალური ისტორიის ძირითად ეტაპებს სიმბოლურად განასახიერებდა. აბილოსი ეგვიპტელებისათვის მოლოცვისა და თავყანისცემის ადგილი იყო, მითოლოგიური გადმოცემით, სწორედ აქ მღებარეობდა საიქიოს კარიბჭე და დაკრძალული იყო ღმერთი ოსირისი (ღმერთის „განსვენების“ ადგილს, რომელიც აბილოსის სამხრეთით მდებარეობდა, პეკერი ერქვა). მისტერიის სანახაობითი ნაწილი ოსირისის ტაძრიდან იწყებოდა: (1) თავდაპირველად ტაძრიდან ღმერთ უპუატუს (სხვადასხვა ვერსიით მგლის ან ტურის) კერპს გამოიტანდნენ, უპუატუ ოსირისს გზას უჩვენებდა და მისი მთავარი მეომარი იყო, (2) შემდეგ თავისი ნავით გამოჩნდებოდა ოსირისი. მის ნავს მტრები ესხმოდნენ თავს, რომლებსაც ქურუმები და ღმერთის ამაღლა იგერიებდნენ. (3) სეთი ოსირისს მომდევნო – „ღიღი და იღუმალი გამოსვლის“ დროს კლავდა. ოსირისის დალუპვას მისი დატირება მოსდევდა. (4) ღმერთ თოთს (ტოტს) ოსირისის ცხედარი ნავით გადაჰყავდა. (5) სასულიერო პირები ცხედარს დაკრძალვისთვის ამზდებდნენ, ნავითვე მიჰყავდათ პეკერში და იქ კრძალავდნენ. (6) ნელიტაში, ოსირისის დალუპვის ადგილას მტრებს ბრძოლას გაუმართავდნენ და დაამარცხებდნენ. (7) დასკვნით ეპიზოდში ოსირისის მკვდრეთით

¹ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildey, History Of The Theatre, USA, 2003.

აღდგომას ზეიმობდნენ, „გაცოცხლებული“ ღმერთის გამოსახულებას კვლავ ტაძარში აბრუნებდნენ.¹ ოსირისის მისტერიის საჯარო ნაწილს მთელი ეგვიპტიდან მოსული მომლოცველები ესწრებოდნენ. სანახაობა საზეიმო და მდიდრული იყო, თუმცა მას მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოს ეგვიპტური თეატრი, რადგან ის ათასწლეულების მანძილზე ინარჩუნებდა თავის რელიგიურ-საკულტო ხასიათს. ოსირისის მითზე ინფორმაცია მრავალმა ეგვიპტურმა წყარომ შემოინახა, ხსენებულმა **„პირამიდების ტექსტებმა“**, ასევე **„სარკოფაგების ტექსტებმა“**, **„მკვდართა წიგნმა“**, **სტელეებმა თუ პაპირუსებმა**. იმ გარემოებას, რომ ოსირისის მისტერიებში მრავალი ადამიანი მონაწილეობდა, უფრო გვიანდელი ეპოქების ჩანაწერები და წყაროებიც ადასტურებს, მათ შორის, ბერძენი ავტორების – **ჰეროდოტეს, პლუტარქეს, ჰელიოდორეს თხზულებები. ვეიმს ფრეიზერი ოსირისის ციკლის დღესასწაულთა უმრავლესობას ძველ სასოფლო-სამეურნეო ზეიმებს უკავშირებდა. მაგალითად, ისიდას დღესასწაულს ნილოსის ყოველწლიური აღიდებისას აღნიშნავდნენ, ხოლო წყლის მატებას ისიდას მიერ ოსირისის დატირებისას დაღვრილი ცრემლით ხსნიდნენ.**

გვიანდელ მისტერიებში, რომლებიც ეგვიპტის სხვადასხვა ქალაქში იმართებოდა, განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ისიდასა და ნეფტიდას მიერ ოსირისის დატირების ეპიზოდს, რომელიც პოეტური ფორმით გადმოსცემდა ქალღმერთთა სასოწარკვეთას. დატირების სცენას ქურუმი ქალები განასახიერებდნენ, რომლებსაც მხრებზე ქალღმერთთა სახელები ეწერათ. ითვლება, რომ ეგვიპტეში, მისტერიული წარმოდგენების გარდა, არსებობდა კომედიური მოტივების შემცველი სანახაობებიც, „სარკოფაგების ტექსტებში“ (შუა სამეფო 21-18 სს. ძვ.წ.-აღმდე) შემორჩენილია კომედიური შინაარსის ნაწყვეტი, რომელშიც მითოლოგიური პერსონაჟები მონაწილეობენ. „მკვდართა წიგნის“² 39-ე თავში ასევე მოყვანილია კომიკური შინაარსის ნაწყვეტი, რომლის მთავარი პერსონაჟი ემმაკი აპოპია. **აღნიშნული ფაქტი იმაზე მეტყველებს, რომ, შესაძლოა,**

¹ Коростовцев М. А. Религия Древнего Египта М., 1976

² მკვდართა წიგნის“ კანონი იქმნებოდა ძვ.წ. 2325 წლიდან 1700 წლამდე. მასში შედის ნაწყვეტები „პირამიდების ტექსტებიდან“ და ახალი სამეფოს დაკრძალვის კულტის ქურუშთა გამონათქვამები. ჩვენს დრომდე მოსული საბოლოო რედაქცია 663-525 წწ. ეკუთვნის. წიგნიდან «Древнеегипетская книга мертвых: слово устремленного к свету», ЭКСМО, 2006.

ევგვიპტურ მისტერიულ კულტურაში, კომიკური სცენების სახით, ღრამის ჟანრობრივი ლიფერენციაციის ჩანასახი გაჩნდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ევგვიპტურ მისტერიებს მდიდარი გამოშსახველობითი და პერფორმატიული ტრადიცია ჰქონდათ, ისინი არ შეგვიძლია გავუთანაბროთ თეატრს, როგორც ხელოვნებისა და სანახაობის დამოუკიდებელ ფორმას. აქამდე არსებული მონაცემებიდან გამომდინარე, სავარაუდოდ, მისტერიების დანიშნულება და ფორმა ათასწლეულების მანძილზე თვისობრივად არ იცვლებოდა.

უძველესი დრამატული თეატრი სტატიკური, კონსერვატიული, მკაცრად იერარქიული აღმოსავლური ცივილიზაციებისაგან ტიპოლოგიურად განსხვავებულმა დინამიკურმა, სიახლეზე, განვითარებასა და ადამიანზე ორიენტირებულმა ბერძნულმა ცივილიზაციამ შექმნა ანტიკურ ხანაში.

4. ქართული თეატრი უძველეს დროსა და ანტიკურ ეპოქაში

ქართულმა თეატრმა უძველესი დროიდან დღემდე მსოფლიო თეატრის ისტორიის განვითარებისათვის დამახასიათებელი თითქმის ყველა საფეხური განვლო. თეატრის განვითარების სპეციფიკა და თავისებურებები ქვეყნის ისტორიულმა, პოლიტიკურ-კულტურულმა თუ გეოგრაფიულმა მახასიათებლებმა განაპირობა. დღევანდელი გადასახედიდან, ტიპოლოგიურად, ქართული თეატრი დასავლური ტიპის დინამიკურად განვითარებად დარგად ჩამოყალიბდა, მკაფიოდ გამოხატული ნაციონალური თავისებურებებით.

ქართული კულტურა წინა აზიისა და ხმელთაშუაზღვისპირეთის უძველეს კულტურებთან და მონათესავე ეთნოსებთან მჭიდრო ურთიერთკავშირში ყალიბდებოდა. ამ კავშირის კვალი არქეოლოგიურსა და ეთნოლოგიური მასალაში, ენაში, წერილობით წყაროებში, ფოლკლორში, რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებში, რიტუალებსა და ხალხურ დღესასწაულებში იკვეთება. ამ ურთიერთქმედებაში, ათასწლეულების მანძილზე შეიქმნა მდგრადი იდენტობის მქონე უძველესი ქართული კულტურა, რომელმაც მრავალ ისტორიულ გამოწვევას გაუძლო და დღევანდლობამდე განვითარების საინტერესო და დრამატული მოვლენებით აღსავსე გზა განვლო. თეატრმცოდნეობითი კვლევებით, ქართული სათეატრო კულტურის საწყისები წინაქართველურ ხალხთა – ხეთა-იბერთა ტრადიციებსა და რიტუალებში იძებნება. როგორც ცნობილია, უძველესი მისტერიების წარმოშობა და თეატრის ფორმირება ნაყოფიერების მოკვდავ და მკვდრეთით აღმდგომ ღვთაებათა კულტებს უკავშირდება. ხეთების ნაყოფიერების ღმერთის – ტელეფინუსის „დაკარგვის“ შესახებ მითი ახვა ცნობილ ღვთაებათა მითებს ენათესავება (დუმუხ-თამუხის, ოსირისის, ადონისის, ატისის, დიონისესა და სხვების). ხეთების მსოფლგანცდამი სამყაროს დრამატული მოწყობა, ბუნების ცვალებადობა ძალზე მძაფრად განიცდებოდა, ქაოსისა და კოსმოსის, სიცოცხლისა და სიკვდილის მონაცვლეობა ადამიანებს ბუნებისა და კულტურის არსებობის ძირითად ფორმად ესახებოდათ. ქაოსისგან თავდასაცავად, არსებობის პირველქმნილი წონასწორობის შესანარჩუნებლად აუცილებელი იყო მრავალრიცხოვანი რიტუალის, მაგიური და საწესო ქმედების ჩატარება.

ქართულმა კულტურამ დღემდე შეინარჩუნა გარკვეული სადღესასწაულო რიტუალობა, ყოფა-ცხოვრების მნიშვნელოვანი მხარეები მრავალფეროვანი ტრადიციებით რეგულირდება, რომლებიც მოწოდებულია საზოგადოების, თემისა თუ ჯგუფის სასიცოცხლო ციკლის გაერთიანება-განახლებისაკენ. ქართული თეატრის საწყისების მკვლევარის – დიმიტრი ჯანელიძის აზრით, ხეთა-იბერები ტელეფინუსის, თამუზ-იმთარის, ატის-კიბელას, დიონისესა და სხვა ღმერთების მისტერიებსაც აღასრულებდნენ, რომელთა საფუძველზეც უნდა შექმნილიყო დრამატული ქმედებისა და ტრაგედიის ადრეული ფორმები. მისტერიები წარმოადგენდა წმინდა დრამებს, რომლებიც გარკვეულ პერიოდებში თამაშდებოდა და ღმერთის თავგადასავალს განასახიერებდა. მათი დანიშნულება მიწიერისა და ზეციურის კავშირის განხორციელება, სიკვდილის დამარცხება, ფარულის გამოამკარავება და მდაბალი არსებობიდან ამაღლება იყო. ამდენად, თეატრალურ ქმედებაში საკრალური და ფილოსოფიური საზრისი იყო კოდირებული.

ტელეფინუსის კულტის კვალს დიმიტრი ჯანელიძე სხვადასხვა სიტყვასა თუ ტოპონიმში ხედავს, მაგალითად, სქესობრივი აქტის აღმნიშვნელ სიტყვა „ტულაობა“-ში, დაბა ტელეფას, ტოლების მთის, რიტუალური ცეკვა მელიაი-ტულეფიასის სახელწოდებებსა და სხვა. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მე-17 საუკუნით დათარიღებულ ე.წ. თრიალეთის¹ სასმისის ზემო ფრიზის გამოსახულება ივანე ჯავახიშვილის, შალვა ამირანაშვილისა და დიმიტრი ჯანელიძის აზრით, ღვთაებრივი უკვდავების სასმელის მომზადებისა და დარივების რიტუალს წარმოადგენს. ცხოველი, რომელსაც რიტუალური მსვლელობის 23 მონაწილე განასახიერებს, მელა უნდა იყოს. აქ ნაყოფიერების მამრობითი ღვთაების, შესაძლოა, ტელეფინუსის თაყვანისცემასთან უნდა გვქონდეს საქმე. მონაწილეთა მოძრაობები ქართული ცეკვის საფერხულო წყობას წააგავს, კერძოდ კი – „იალისა“ და „მელიაი ტულეფიასის“. სვანური მურყვამობის დღესასწაულის ხეთური ტელეფინუსის კულტთან კავშირს სიმონ ჯანაშიაც ხედავს: „სვანეთში, ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნეში ასრულებდნენ მურყვამობის დღეობა სალოცავს, რომელიც რვა ნაწილისაგან შედგებოდა, ჯერ ორპირად ჩაბმული ფერხული წმინდა საგალობელს ამბობდა, რომელიც

¹ თრიალეთის კულტურა.

ასე იწყებოდა: „ადრეკილა წაგვივიდა და მოგვივიდა“¹, შემდეგ სხვა გუნდი სხვა წესს ასრულებდა და ხალხისათვის გაუგებარ სიტყვებს იძახოდა: მელია ტელეფია, იოჰ, იოჰ! შემდეგ კვირია ღმერთის საგალობელი მოსდევდა, დასასრულ ფერხული და სხვადასხვა სიმღერა სრულდებოდა. მურყვამობის დღეობა-სალოცავი ძველი ხეთური ღმერთის ტელეფინის თაყვანისცემის ნაშთია“². მურყვამობა შავ ორშაბათს, დიდმარხვის პირველ დღეს იმართებოდა. სწორედ ამ დღეს აღინიშნებოდა ქართული ხალხური დღესასწაული „ყვენობაც“, რომელიც, ყველიერის კვირაში გამართულ ბერიკაობასთან ერთად, დიდმარხვის დაწყების წინა დღესასწაულთა ციკლში შედიოდა და ნაყოფიერების წარმართული კულტებიდან იღებდა სათავეს.

ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული რიტუალური სანახაობის – ქართული საფერხულო ცეკვის ელემენტები უძველეს ითიფალურ ფიგურათა მოძრაობებშიც შეინიშნება, ამ მცირე ზომის ფალიკურ ფიგურათა ექსპრესია ძალზე ცოცხალია და პლასტიკური. დიმიტრი ჯანელიძე მათში ნიღბოსან მოცეკვავეებს ხედავს, რასაც ქანდაკებათა ხელებისა და ფეხების სპეციფიკური მოძრაობებით ასაბუთებს. ზოგიერთი ფიგურის ნიღაბში ის ხალხური თეატრის – ბერიკაობისთვის დამახასიათებელ ნიღაბთა ტიპს ამოიცნობს. შალვა ამირანაშვილის აზრით, აქ გამოსახული უნდა იყოს განაყოფიერებისა და შვილიერების ღვთაება „საქმისაის“ ფერხულის მონაწილე მთავარი პირები.³ ნაყოფიერების ფალიკურ კულტთან აკავშირებს მათ ისტორიკოსი დავით ბერძენიშვილიც: „ფალოსის მისტერიებთან უნდა იყოს დაკავშირებული ქუთაისის მუზეუმის არქეოლოგიის ფონდში დაცული ითიფალური ქანდაკებები ანტროპომორფული და ზომორფული გამოსახულებებით, რომლებსთვისაც დამახასიათებელია მოძრავი პოზა, მკაფიოდ გამოსახული ითიფალობა და რომელიმე ცხოველის ატრიბუტი“⁴. ეს მცირე ზომის ქანდაკებები ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეებით თარიღდება, დაახლოებით იმ პერიოდით, როდესაც საბერძნეთში გავრცელებას (სავარაუდოდ, ხელახლა)

¹ სიტყვა ადრეკილის ფალიკური მნიშვნელობა აქვს, მურყვამობა-კვირიაობა ნაყოფიერების ღვთაება კვირიას ეძღვნებოდა.

² „საქართველოს ისტორია უძველესი დროიდან XIX საუკუნის დამდეგამდე“, აკადემიკოს სიმონ ჯანაშიას რედაქციით, თბილისი, 1943, გვ. 86.

³ დიმიტრი ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, გვ. 21, შალვა ამირანაშვილი „ხელნაწილის ისტორია“, გვ. 72-73.

⁴ დავით ბერძენიშვილი, წარმართული ნაყოფიერების ქანდაკებები ქუთაისის მუზეუმიდან, <http://saunje.ge/index.php?id=1480&lang=ru>

იწყებს დიონისეს კულტი და ბუნების ნაყოფიერების ძალისადმი მიძღვნილი ფალიკური დღესასწაულები, თანდათან, საერთო სახალხო ხასიათს იძენს. მანანა ზიდაშელის აზრით, ძველი წელთაღრიცხვის I ათასწლეულის პირველი ნახევრის გამოყენებით ხელოვნებაში, მათ შორის მცირე ზომის ბრინჯაოს ანთროპომორფული და ზომორფული ქანდაკებების მხატვრულ გადაწყვეტაში ვლინდება ახალი ტიპის აზროვნება: „საკულტო დანიშნულების მქონე ამ ძეგლების მხატვრულ გადაწყვეტაში ერთი მნიშვნელოვანი სიახლე შეინიშნება: იქმნება და ფართოდ ვრცელდება ღვთაების ახალი სახე. ის წარმოგვიდგენს ადამიანს, ღვთაების გარკვეული ნიშნებით. ნაჩვენებია ღვთაებათა კავშირი ნაყოფიერებასთან, ბრძოლასთან, ხაზგასმულია მათი უფლებამოსილება და ძალა. წინა პერიოდისთვის დამახასიათებელ ღვთაებათა განყენებულ სახეებთან შედარებით განსხვავება რადიკალურია არა მხოლოდ იდეის, არამედ მხატვრულად გამომსახველი ფორმის ახლებურად ჩამოყალიბების თვალსაზრისით“.¹ ეს პატარა საკულტო დანიშნულების ფიგურები საინტერესოა არა მხოლოდ დანიშნულებით, არამედ მხატვრული „მინაარსით“. ამკარაა, რომ შესრულების მანერა და სტენები, რომლებიც მათი მონაწილეობით „იკითხება“, გარკვეულ რიტუალურ მოქმედებასა და სანახაობებს ასახავს. ვინაიდან ეს ქანდაკებები ნაყოფიერების ღვთაებათა გამოსახულებების „წრეში“ შედიან, ადვილი საფიქრებელია, რომ ძვ.წ. I ათასწლეულის პირველ ნახევარში საქართველოში გავრცელებული იყო ნაყოფიერების ღვთაებათა სადიდებელი ზეიმები, რომლებიც სხვებს შორის მძლეოსანთა პაექრობებს, თეატრალიზებულ სანახაობებსა თუ სხვადასხვა ტიპის ასპარეზობებს მოიცავდა. ამასთან, როგორც გამოსახულებების ანალიზით ჩანს, სანახაობრივი და საშემსრულებლო კულტურა ევოლუციას განიცდიდა და ადამიანის მზარდი თვითშემეცნების პროცესს ასახავდა, ღვთაებათა გამოსახულებების ანთროპომორფიზმი ფორმალურიდან რეალისტური მსგავსების მიმართულებით ვითარდებოდა. ამკარაა, რომ საქმე უნდა გვქონდეს ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროგრესულ პროცესთან, ადამიანის ღირებულებისა და მნიშვნელობის, ამქვეყნიური ცხოვრების მშვენიერების გაცნობიერებისა და განცდის გაძლიერებასთან, რაც,

¹ მანანა ზიდაშელი, „ბრძოლის კოსმოგონიური კონცეფცია საქართველოს უძველეს სულიერ კულტურაში“, „საქართველოს სიძველენი“, №2, თბილისი, 2002. http://www.dzeglebi.ge/staticbi/arqologia/brdzolis_kosmogoniuri.html

უპირველეს ყოვლისა, სახვითსა და საშემსრულებლო ხელოვნებაში აისახა.

ქართულ სანახობათა წარმოშობას დიმიტრი ჯანელიძე ადგილობრივ სამიწათმოქმედო კულტებსაც უკავშირებს, კერძოდ, საქართველოში გავრცელებულ მნათობთა თაყვანისცემას, ამინდის ღმერთის – ტაროსის, განაყოფიერებისა და შვილიერების ღვთაება კვირიასა თუ ხეთა და ბუნების სულთა კულტებს და სხვ. ის განიხილავს ქართულ ე.წ. საფერხულო შესრულების მისტერიებს და ხალხური ზეპირსიტყვიერების მიერ შემონახულ დრამატულ დიალოგებს. იგი დარწმუნებულია, რომ ამ კულტების წიაღმა საფერხულო დრამები წარმოქმნა, რომლებმაც საუკუნეთა განმავლობაში არსობრივი და ჟანრობრივი ევოლუცია განიცადეს. იგი საფერხულო დრამის ორ ჟანრს განასხვავებს – მისტერიასა და ქართულ ტრაგედიას. ამ უკანასკნელს ის ქართულ ხალხურ სამიჯნურო ეპოსს „აბესალომ და ეთერს“ მიაკუთვნებს. ფოლკლორული ტექსტების ანალიზით ჯანელიძე დაასკვნის, რომ საფერხულო დრამა ევოლუციას განიცდიდა, ღვთაებრივ პერსონაჟთა გვერდით ადამიანთა პერსონაჟებიც ჩნდებოდნენ, რომლებიც თანდათან ცენტრალური გმირის ადგილს იკავებდნენ და ადამიანურ მიზანსწრაფვებს გადმოსცემდნენ.

სავარაუდოდ, ანტიკურ ეპოქაში, მეტადრე კი ელინისტურ და რომაულ პერიოდში, საქართველოში ანტიკური ტიპის თეატრი უნდა არსებულებოდა. დიონისეს კულტის კვალი ძალიან მოზაიკადაა შემონახვა. ზოგიერთი არტეფაქტი, რომელიც ბერძნულ-რომაულ ანტიკურობას ეკუთვნის, ნიღბებსა და სხვა სათეატრო რეალიებს ასახავს. პროკოპი კესარიელის მოწმობით, კოლხეთის ქალაქებში, კერძოდ ქალაქ აფსარაში, თეატრები და იპოდრომები იგებოდა. დიმიტრი ჯანელიძის ვარაუდით კი, ქალაქ უფლისციხეში არსებული თეატრის ნანგრევებმა დღემდე მოაღწია. ეს საკითხები კიდევ გამოსაკვლევიან, თუმცა ანტიკური კულტურის გავლენისა და ანტიკურ სამყაროსთან საქართველოს განსაკუთრებული კულტურული სიახლოვის შესახებ ახალი თეორიები და ჰიპოთეზები ისტორიკოსთა უახლეს კვლევებში საინტერესო მიმართულებას იძენს. მაგალითად, გიორგი ქავთარაძე წერილში „წარმართული იბერიის ღვთაებათა არსისათვის“¹, „ქართლის ცხოვრებაზე“ დაყრდნობით, საფუძვლიან ვარაუდს გამოთქვამს, რომ

¹ გიორგი ქავთარაძე, „წარმართული იბერიის ღვთაებათა არსისათვის“, თბილისი, 2009. <http://saunje.ge/index.php?id=1306&lang=ru>

ახ. წ. I საუკუნის შუახნებში ქართლის ანუ იბერიის სამეფოს დასავლეთ ნაწილში აპოლონიისა და არტემიდეს კულტი ყოფილა დამკვიდრებული და მათი სახელობის ტაძარიც არსებულა. ქავთარაძე ფიქრობს, რომ მცხეთა-არმაზციხის ძირითად ღვთაებებს შორის აპოლონი და არტემიდე ღვთაებათა წყვილს – გაცსა და გაიმს უნდა შეესაბამებოდეს, ხოლო არმაზი კი ანატოლიური წარმომავლობის ღმერთს – იუპიტერ დოლიხეუსს, რომლის კულტმაც ძვ. წ. III საუკუნიდან რომში შეაღწია.¹ (ქავთარაძის თეორია არმაზის კულტის ზოროასტრული წარმომავლობის შესახებ შეხედულებას უპირისპირდება).

ყველაფერი მოწმობს, რომ საქართველო ოდითგანვე მდიდარი იყო სანსახობრივ-საშემსრულებლო თეატრალური კულტურის მრავალფეროვანი ფორმებით, აქ არსებობდა საფერხულო მისტერია და ტრაგედია, რომელიც დიალოგის ფორმით იგებოდა და ეპოსსა და დრამას შორის ჟანრულ მიჯნაზე იდგა. წინა აზიისა და ხმელთაშუაზღვისპირეთის გეოგრაფიული და კულტურული გარემო საინტერესო კონტექსტს უქმნიდა ქვეყანას, სხვადასხვა წინაისტორიულსა თუ ისტორიულ ეტაპზე სხვადასხვა კულტურული ცენტრის დაწინაურება თავისებურ კვალს ამჩნევდა და ამდიდრებდა თვითმყოფადი იდენტობის მქონე ქართულ კულტურას.

კითხვები და დავალებები 1 – 4 თავებისადმი:

1. რას ნიშნავს ტერმინი თეატრი?
2. რომელი წელი ითვლება მსოფლიო თეატრის დაბადების დღედ?
3. ვინ არის დრამატული თეატრის (ბერძ. სიტყვიდან **ρᾶμα** –მოქმედება) წარმოშობისა და მისი ძირითადი ჟანრების პირველი მკვლევარი?
4. ვინ შექმნა „ნატია შასტრა“ და რას ნარმოადგენს ეს ნაწარმოები?
5. როგორ ხასიათს ატარებდა თეატრისა და დრამის კვლევა XIX საუკუნის ბოლომდე და რა შეიცვალა შემდეგ?

¹ გიორგი ქავთარაძე, „წარმართული იბერიის ღვთაებათა არსისათვის“, თბილისი, 2009. <http://saunjge.ge/index.php?id=1306&lang=ru>

6. დაასახელეთ ის რამდენიმე კომპონენტი, რომელთა გარეშე თეატრი არ არსებობს.
7. გადმოცით, როდის დაიწყო უძველესი რიტუალების ფორმირება და ჩამოთვალეთ პრიმიტიული რიტუალის ფუნქციები.
8. შეადარეთ ერთმანეთს თეატრალური ქმედება და რიტუალი და ახსენით მათ შორის კავშირი.
9. რა შეიცვალა კაცობრიობის ცხოვრებაში ძვ.წ. X-IV ათასწლეულებში?
10. როგორი ტიპის ღვთაებას სცემდნენ თაყვანს კალენდარულ საკულტო დრამაში?
11. სად შეიქმნა პირველი კალენდარული საკულტო დრამა?
12. როგორ აღინიშნებოდა საღვთო ქორწინების რიტუალი შუმერში?
13. ეგვიპტის ისტორიის რომელ პერიოდს ეკუთვნის „პირამიდების ტექსტები“ და რა დანიშნულება ჰქონდა მათ?
14. რას წარმოადგენდა ოსირისის კულტი და რას განასახიერებდა მისი თავგადასავალი?
15. რას გვამცნობს XII დინასტიის ფარაონ სენსურეთის მოხელის – იჰერნოფრეტის მიერ აღმართული სტელა?
16. წერილობით გადმოცემით ოსირისის საკრალური მისტერიების ძირითადი ეპიზოდები და დაასახელეთ ოსირისის დატირების სცენის მონაწილეები.
17. სად იძებნება ქართული სათეატრო კულტურის უძველესი საწყისების კვალი?
18. რომელ ღვთაებათა კულტებს ენათესავება ხეთების ნაყოფიერების ღვთაება ტელეფინუსის კულტი?
19. რომელ სიტყვას, ტოპონიმსა თუ საწესო ქმედებაში ხედავს ქართველი თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე ტელეფინუსის კულტის კვალს? (დაწერეთ ან ზეპირად გადმოცემით).
20. რა ინფორმაცია შეიძლება ამოვიკითხოთ ითიფალური ფიგურების საკულტო და მხატვრული ასპექტებიდან?
21. რომელ ადგილობრივ სამიწათმოქმედო კულტებს უკავშირებს დიმიტრი ჯანელიძე ქართულ სანახაობათა წარმოშობას და რა წარმოქმნა, მისი აზრით, ამ კულტების წიაღმა?
22. საფერხულო დრამის რომელ ჟანრებს განასხვავებს ჯანელიძე?
23. გადმოცით ის არგუმენტები, რომლებიც გვიდასტურებს, რომ ანტიკურ ეპოქაში, მეტადრე კი ელინისტურ და რომაულ პერიოდში, საქართველოში ანტიკური ტიპის თეატრი უნდა არსებულებოდა.
24. რა ვარაუდს გამოთქვამს მკვლევარი გიორგი ქავთარაძე საქართველოში გავრცელებული ანტიკურ კულტებთან დაკავშირებით და რა წყაროს ეყრდნობა ის თავისი პოზიციის გასამყარებლად?

5. ბერძნული კულტურა კვ. წ. VII-V საუკუნეებში

ჩვენს წელთაღრიცხვამდე VII-VI საუკუნეების საბერძნეთში მონათმფლობელური საზოგადოება ჩამოყალიბდა, რომელმაც გვაროვნული წყობილება შეცვალა. ამ ეპოქას არქაიკის პერიოდს უწოდებენ. გაიზარდა და განვითარდა ბერძნული პოლისები, რომლებიც საბერძნეთს ავტონომიური თვითმმართველობის მქონე მხარეებად ჰყოფდა. პოლისი ოლქისა თუ მხარის ურბანულ და ადმინისტრაციულ ცენტრს წარმოადგენდა. გაფართოვდა ბერძნების მიერ დასახლებული ტერიტორიები, ბერძნული კოლონიებით დაიფარა ხემლთაშუა, შავი თუ მარმარილოს ზღვის სანაპიროები, რამაც ვაჭრობისა და საერთაშორისო კულტურული კავშირების ქსელის განვითარება განაპირობა. აღნიშნული მოვლენები ბერძნულ ცივილიზაციაში რევოლუციური გადატრიალების სახელით არის ცნობილი.

ქალაქების განვითარებას მოჰყვა შეძლებულ მოქალაქეთა ახალი ფენის ფორმირება, რომლებიც ვაჭრობასა და ხელოსნობას მისდევდნენ. პერიოდულად იქმნებოდა დროებითი „ტირანიები“, რაც ისეთ მმართველობით სისტემას ნიშნავს, როდესაც მმართველ ხელისუფალს ძალაუფლება ძალისმიერი ხერხებით აქვს დაპყრობილი. ტირანიები, რომლებიც, უმეტესად ახალ სოციალურ ძალებს წარმოადგენდნენ, ხელისუფლებას ძველ საგვარეულო არისტოკრატიულ ოპოზიციასთან ბრძოლისათვის იყენებდნენ.

არსებული სოციალური და პოლიტიკური ბრძოლის პროცესში იცვლებოდა და ვითარდებოდა ბერძენთა სამართლებრივი ცნობიერების ფორმები, საგვარეულო სამართლებრივ ნორმებს კანონები ცვლიდა, საგვარეულო ერთობის განცდას, ერთი მხრივ, საპოლისო კოლექტივის, მეორე მხრივ კი ინდივიდის გაზრდილი თვითშეგნება ანაცვლებდა. ხდებოდა ღირებულებათა გადაფასება. სიძარითლისა და სამართლიანობის (დიკე) ცნებები საზოგადოებრივი ცნობიერების წინა პლანზე მოექცა და დაწერილ კანონმდებლობათა საფუძველი შექმნა. ბერძენთა კანონცნობიერება კანონის უზენაესობის პრინციპს ემყარებოდა. ადამიანური, ღვთაებრივი თუ კოსმიური მართლწესრიგის იდეა მათი მსოფლმხედველობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენდა. ჩამოყალიბდა მოქალაქის ღირსების კოდექსის

ღირებულებები, რომლებიც პოლისის კანონების დაცვისა და პირადი ღირსების (არეთე) იდეალებს მოიცავდა. არისტოკრატიული ღირსების საგვარეულო და მემკვიდრეობით გარდამავალ იდეალს ახალი, ფორმირების პროცესში მყოფი მოქალაქის საყოველთაო ღირსების იდეალი ენაცვლებოდა, რომლის ფუძემდებლურ პრინციპებად სამართალი და სიბრძნე (სოფია) ყალიბდებოდა.

სიბრძნის იდეალის საფუძველზე იქმნებოდა განყენებული ფილოსოფიური აზროვნების წანამდგვრები. იონიის ქალაქებში ბერძნულ ფილოსოფიასა და მეცნიერებას ჩაეყარა საფუძველი, რომლებიც სამყაროს, ბუნებისა თუ კოსმოსის არსისა და რაობის მეცნიერული პრინციპებით ახსნას ცდილობდნენ. მნიშვნელოვანი სიახლეები განვითარდა რელიგიური მსოფლმხედველობის სფეროშიც, სოციალურ, პოლიტიკურ თუ კულტურულ ცვლილებებს რელიგიურ წარმოდგენათა განვითარებაც ახლდა თან. განსაკუთრებული პოპულარულობა შეიძინა მოკვდავ და მკვდრეთით აღმდგომ ღვთაებათა კულტებმა. მათ შორის ყველაზე დიდი პოპულარულობითა და გავლენით სარგებლობდა დემეტრასა და პერსეფონეს ელევსისის კულტი¹, რომელსაც, საგვარუდოდ, კრეტული ძირი ჰქონდა, მათი თანმხლები მისტერიებით, ასევე ღვინისა და ნაყოფიერების ღმერთის – დიონისეს კულტი.

ახალი ღმერთების კულტების დამკვიდრებას ტირანებიც უწყობდნენ ხელს, რადგან ეს საგვარეულო არისტოკრატიის რელიგიური კონსერვატიზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული და მათი იდეოლოგიური გავლენის შესუსტებას ემსახურებოდა.

ითვლება, რომ დიონისეს ორგიულმა კულტმა სამოქალაქო ერთობისა და თანასწორობის ცნობიერების ფორმირების პროცესში

¹ კულტის ცენტრს ათენის მახლობლად მდებარე ქალაქი ელევსისი წარმოადგენდა, სადაც წელიწადში ორჯერ მისტერიები ტარდებოდა. ანთესტერიონის თვეში (თებერვალ-მარტში) მცირე, ხოლო სექტემბერში (ვიოდრომონში) დიდი მისტერიები, რომლებიც 9 დღეს გრძელდებოდა. მხოლოდ მე-10 დღეს აღწევდნენ მისტები (დემეტრას კულტის განდობილები) თავის მიზანს. მითის თანახმად, ნაყოფიერების (მიწის, ხორბლის, მარცვლეულის) ქალღმერთის ქალიშვილი პერსეფონე მინდორში ყვავილებს აგროვებდა, როდესაც ის ქვესკნელის მეუფე ჰადესმა მოიტაცა. დემეტრას გლოვას საზღვარი არ ჰქონდა. დედამიწაზე მოუსაველიანობამ დაისადგურა, ზევსი იძულებული გახდა ჰადესი შეთანხმებაზე დაეყოლიებინა, რომლის მიხედვითაც პერსეფონე წლის ორ მესამედს დედასთან გაატარებდა, ერთს კი – ქმართან. გახარებულმა დემეტრამ მინდორთა ნაყოფიერება დააბრუნა და საიდუმლო კულტი და მისტერიები დააფუძნა.

მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. დიონისური ორგია ადამიანებს შორის ყველა ბარიერს არღვევდა, მათ შორის სოციალურ ბარიერებსაც. კულტის დემოკრატიულობამ მალე მოუპოვა, სავარაუდოდ, მცირე აზიიდან მოსულ ღვთაებას პოპულარობა და ის ჭეშმარიტად სახალხო სარწმუნოებად აქცია. დიონისე – ზევსის ვაჟი და ოლიმპიელი ღმერთი გახდა, მაშინ, როდესაც მისი მითი წარმომავლობით ბერძნულ ოლიმპოსთან და ძველ ბერძნულ ღვთაებათა პანთეონთან საწყის „გენეტიკურ“ კავშირში არ იმყოფებოდა. ბუნების რეპროდუქციული ძალებისა და ციკლების საყოველთაოობამ, რომელიც ნებისმიერ ცოცხალ არსზე ვრცელდებოდა, ადამიანთა თანასწორობის, სოლიდარობისა და ერთიანი ბედისწერის ნიშნით კავშირის იდეა დაბადა. დიონისეს რელიგია ორგის თითოეულ მონაწილეს ღვთაებას უთანაბრებდა და ამით ყოველდღიურ ცხოვრებაში არსებულ უთანასწორობას არღვევდა.¹

როგორც უკვე ითქვა, ცნობილია, რომ VI საუკუნის მმართველები სპეციალურად ნერგავდნენ დიონისეს კულტს თავის ქვეყანაში. ასე, მაგალითად, ათენელმა ტირანმა პისისტრატემ, რომელიც დემოკრატიულ მასებს ეყრდნობოდა და ანტიარისტოკრატიულ პოლიტიკას ატარებდა, ათენში დიდი დიონისიების ღლესასწაული

¹ დიონისეს კულტის წარმოშობის შესახებ სხვადასხვა აზრი არსებობს, ამ ღმერთის სახელს XIV საუკუნის კრეტულ ფირფიტებზე ვხვდებით. ზოგი მკვლევარის აზრით, ის მცირეაზიული წარმომავლობისაა (ლიდიურ-ფრიგიული), სხვები მასში ადრებერძნულსა თუ წინაბერძნულ ფესვებს ხედავენ. ჰეროდოტე დიონისეს ეგვიპტური ოსირისის განსახიერებად მიიჩნევდა, თუმცა საბერძნეთში მისი საყოველთაო გავრცელება ძველი წ. VIII-VII საუკუნეებში იწყება, პოლისებისა და პოლისური დემოკრატიის ფორმირების პროცესში. ახალმა კულტმა ღმერთებისა და გმირების დამკვიდრებული კულტები შეავიწროვა. დიონისეს პოპულარულობას მისი წარმომავლობაც განაპირობებდა. მითის თანახმად, დიონისე ზევსისა და მოკვდავი ქალის – სემელეს (თებეს მეფე კადმოსის ქალიშვილის) ვაჟი იყო. ჰერას წაქეზებით, ფენქშიძე სემელემ ზევსის ნამდვილი სახის ხილვა მოისურვა. ზევსმა წინასწარ მიცემული პირობა ვერ გატეხა და ცეცხლოვანი სახით წარსდგა მის წინაშე. ქალს ცეცხლი მოეღო და დაიწვა. ზევსმა მხოლოდ დღენაკლული დიონისეს გადარჩენა მოახერხა და ჩვილი თემოში ჩაიკვრა. ზევსის თემოდან დიონისე ხელმეორედ იშვა, ისევე როგორც ღვინო მოდის ჯერ ყურძნისა და შემდეგ ღვინის სახით. ჰერას ეჭვიანობა მთელი ცხოვრების მანძილზე სდევდა დიონისეს, მაგრამ მან ყველა წინააღმდეგობის დაძლევა მოახერხა და ოლიმპიელ ღმერთებს შორის დამკვიდრა ადგილი. დიონისეს ბუნების ადამიანური საწყისი, ჰერასაგან მისი ჩაკვრა ნაყოფიერების, მიწათმოქმედებისა და მევენახეობის ღმერთს ხალხისათვის განსაკუთრებულად ახლობელს ხდიდა, ხოლო მოკვდავი ქალის ვაჟის ოლიმპიელ ღმერთად ქცევა ადამიანებს ღირსების გრძნობით აღავსებდა.

დააფუძნა (536-სა და 531 წწ. შორის). სწორედ პისისტრატეს დროს შედგა ტრაგედიის პირველი წარმოდგენა.

ახალი ტენდენციების გავლენით ვითარდებოდა ბერძნული პანთეიზმის ძველი ტრადიციებიც. კერძოდ, განსაკუთრებული პოპულარულობით სარგებლობდა აპოლონის დელფიური რელიგია, რომელიც არისტოკრატიულ გვარებს შორის უხსოვარი დროიდან არსებულ სისხლის აღების ადათს უპირისპირდებოდა. დელფიური რელიგიის ცენტრს დელფოსში მდებარე აპოლონის ტაძარი წარმოადგენდა. აპოლონის დელფიური კულტი ადამიანისაგან საკუთარი თავის შეცნობასა და ყოველგვარი ბიწიერებისაგან განწმენდას მოითხოვდა. დელფოსელი აპოლონის ტაძარზე ამოკვეთილი იყო წარწერა – *შეიცან თავი შენი*, რომელიც ყველა მლოცველისადმი იყო მიმართული. ანტიკური წყაროებით მის ავტორად ბრძენი ქილონი სახელდება, ზოგჯერ კი ფილოსოფოსი თალესი. სხვა გადმოცემების თანახმად, ასე უპასუხა პითიამ ქილონს შეკითხვაზე, თუ რა არის ადამიანისათვის საუკეთესო ქმედება. გაცემული პასუხია. ეს დელფიური მოწოდება სოკრატეს ფილოსოფიის ერთ-ერთ პოსტულატად იქცა.

ორფიკების მსოფლხედველობაში მისტერიების რელიგიისა და ეთიკური შეხედულებების ერთგვარი სინთეზი განხორციელდა, რომელიც ადამიანში ორ საწყისს განასხვავებდა – ღვთაებრივ დიონისურს და ბოროტ „ტიტანურს“ (დიონისე-ზაგრეოსის შესახებ მითის მიხედვით¹). ადამიანის სხეული ორფიკებისათვის ღვთაებრივი სულის „სამარე“ და „სატუსალო“ იყო.

¹ ორფიზმი, რომლის ფუძემდებლად ლეგენდარულ მუსიკოს ორფეოსს თვლიდნენ, ეზოთერულ სწავლებად ჩამოყალიბდა, რომელიც დიონისეს, დელფიური აპოლონისა და ელევსისის კულტებს ეყრდნობოდა. მათი შეხედულებით, ადამიანის სიცოცხლე ტრაგიკულია, რადგან ის თავის თავს არ ეკუთვნის და აუცილებლობისა და ბედისწერის ტყვეობაშია. ორფიკები დიონისე-ზაგრეოსის მითს აღიარებდნენ, რომლის მიხედვითაც დიონისე მიწისქვეშა სამეფოს დედოფალ პერსეფონესა და ზევსის ვაჟი იყო. იჭვიანმა ჰერამ ის ამბოხებულ ტიტანებს დააგლეჯინა. თავის დასახსნელად დიონისე სახეს იცვლიდა, ხან ზევსის სახე მიიღო, ხან კრონოსის, ახალგაზრდა ვაჟის, ლომის, ცხენის, გველის თუ ხარის. ტიტანებმა დიონისე-ხარი მოკლეს და შეჭამეს. განრისხებულმა ზევსმა ტიტანები თავისი ელვით დაწვა, დამწვარი ტიტანების ფერფლიდან კი კაცთა მოდგმა იშვა. ასე გაერთიანდა ადამიანებში ტანჯული ღმერთისა და მუამბოხე ტიტანების საწყისები, რამაც მათი ბუნების წინააღმდეგობრივი, დრამატული ხასიათი განაპირობა. ათენამ დიონისეს გულის გადარჩენა შეძლო, ზევსმა შვილის გული გადაყლაპა, შემდეგ კი სემელეს დაუახლოვდა, რომელმაც დიონისეს მეორე სიცოცხლე მისცა.

ფილოსოფიის, რელიგიურ-მისტიკური მოძღვრებების, სამართლებრივი წარმოდგენებისა და კანონმდებლობის განვითარებასთან ერთად, იცლებოდა და ვითარდებოდა ხელოვნების ფორმები და შინაარსი. მხატვრული გამომსახველობის ზემოქმედების ძალის გათვალისწინებით, ზოგჯერ, ფილოსოფოსები და პოლიტიკოსები თავის ნაშრომებს ლექსის მეტრითა და ფორმით ქმნიდნენ. ათენელმა კანონმდებელმა სოლონმა თავის რეფორმათა შინაარსი ლექსად გადმოსცა, ადრეული ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლებიც პოეტურ ფორმაში მოაქცევდნენ თავის საბუნებისმეტყველო და კოსმოლოგიურ შეხედულებებს. ლექსად გადმოიცემოდა მორალის, პოლიტიკის, სამართლის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებები. წამყვან ლიტერატურულ ჟანრად ლირიკა ყალიბდება. ლირიკის განვითარება მითის ინტერპრეტაციისა და დანიშნულების ფორმებსაც ცვლის. იზრდება სუბიექტური, რაციონალური და ემოციური გამომსახველობის ხვედრითი წილი.

VII-VI საუკუნეების იონიაში, თანდათან, იქმნება თხრობითი ჟანრის ლიტერატურული პროზაც, რომელშიც, მითოლოგიურ მოტივებთან ერთად, ისტორიული თემატიკაც შემოდის. VI საუკუნეში იწყება ლიტერატურული დრამის ჩასახვაც, თუმცა დრამატურგია თავისი განვითარების სიმაღლეს უკვე ათენის დემოკრატიული პოლისის რეალობაში, კლასიკურ ეპოქაში¹ აღწევს.

¹ კლასიკურ ეპოქას საბერძნეთის ისტორიის V-IV საუკუნეებს, პოლისური სახელმწიფო მოწყობის აყვავების პერიოდს უწოდებენ, როდესაც ბერძნული კულტურის მწვერვალს მიაღწია და ხელოვნების, მეცნიერებისა თუ პოლიტიკური კულტურის სფეროში ნორმატიული ნიმუშები შექმნა.

6. ათენის სახელმწიფო

ბერძნულ-სპარსულ ომებში (ძვ. წ. 500-479 წელი) გამარჯვებამ ატიკის ქალაქ ათენში დემოკრატიის ფორმირება დააჩქარა. ის პროცესები, რომლებიც სოლონის¹ და კლისთენეს² დროს დაიწყო, თანდათან დემოკრატიული წყობილების მწყობრი სახელმწიფოებრივი მოწყობის სისტემად ჩამოყალიბდა. ძვ. წ. 510 წელს ათენში ტირანთა მმართველობა დასრულდა. ძვ.წ. V საუკუნის ათენი ბერძნული ქალაქების დიდი გაერთიანების ჰეგემონი და ლიდერი იყო (პირველი საზღვაო კავშირი). თავის განვითარების მწვერვალს ათენის დემოკრატიულმა პოლისმა **პერიკლეს მმართველობის ხანაში მიაღწია**. ათენის სახელმწიფოს პოლიტიკური ძლიერების მწვერვალსა და დემოკრატიული რეფორმების დასასრულსაც პერიკლეს ეპოქას უკავშირებენ. ეს არის ძვ. წ. V საუკუნის 50-30-იანი წლები, ე.წ. „პერიკლეს საუკუნე“. პერიკლე ათენის დემოკრატიის სათავეში, ფაქტობრივად, 444 წლიდან (თუკიდიდეს განდევნის შემდეგ) 429 წლამდე – გარდაცვალებამდე დარჩა. თუკიდიდეს დახასიათებით, პერიკლე პატივცემული, ჭკვიანი და „მოუსყიდავი“ მმართველი იყო. მან ქვეყანაში ძალთა პოლიტიკური ბალანსი დაამყარა. მან გააძლიერა ათენის სამხედრო საზღვაო გავლენა, 445 წელს ათენის ხელისუფლებას დაუმორჩილა ეგეა, 440 წელს – სამოსი. პერიკლეს დროს ათენში ინტენსიური აღმშენებლობითი და შემოქმედებითი საქმიანობა მიმდინარეობდა, აიგო პართენონი, პროპილეუსი, ერესთიონი, რომლებსაც, ათენის აკროპოლისთან ერთად, ერთიანი მხატვრული კომპლექსი უნდა შეექმნათ. ეს ნაგებობები ფიდიასისა და მისი სკოლის სკულპტურებით იყო მორთული. ამ ნაგებობათა დიდებულება, სისადავე და დახვეწილობა დემოკრატიული ათენის სულიერი და პოლიტიკური კულტურის გამოხატულებას წარმოადგენდა. საერთოდ, პერიკლეს ეპოქა ხელოვნების უპრეცედენტო აყვავების ხანა იყო. ხელოვნებაშიც, ისევე როგორც ბერძნული იედოლოგიის ყველა სხვა სფეროში, ადამიანი და მისი პრობლემა ცენტრალურ ადგილს

¹ V საუკუნეში ათენის არქონტი და კანონმდებელი, არქონტის თანამდებობაზე არჩეულ იქნა 594 წელს, გაატარა მნიშვნელოვანი საკანონმდებლო რეფორმები, გააძლიერა ათენის სახალხო კრების მმართველობითი ფუნქციები, საფუძველი ჩაუყარა მოქალაქეთა უფლებების დემოკრატიზაციას.

² ათენელი პოლიტიკური მოღვაწე, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ათენის მმართველობითი სისტემის დემოკრატიზაციაში.

იკავებს. ყველაზე მკაფიოდ ეს ვითარება ბერძნულ ფილოსოფიაში აისახება, რომელიც იონიური სკოლის კოსმოლოგიური, სამყაროს შემსწავლელი ეტაპიდან ანთროპოლოგიურ, ადამიანის შემმეცნებელ ეტაპზე გადადის. ფილოსოფიურ სწავლებათა ცენტრში ადამიანი ექცევა. თავის კულმინაციას ეს ხაზი სოფისტების მოძღვრებაში აღწევს, სადაც ადამიანი ხდება ჭეშმარიტებისა და ღირებულებათა საზომი და შემქმნელი.

მიუხედავად ადამიანის მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულებისა, მისი ძალების რწმენისა, ათენური დემოკრატია საყოველთაო თანასწორობის ფორმას არ წარმოადგენდა, ეს მონათმფლობელური დემოკრატია იყო. ათენის მოსახლეობა უფლებრივი მდგომარეობის მიხედვით 4 კატეგორიად იყოფოდა: ყოველი 30 წელს მიღწეული ათენელი მამაკაცი სრულუფლებიანი მოქალაქე ხდებოდა. 30 წლამდე ახალგაზრდა კაცები და ქალები, რომლებსაც მოქალაქეობის სტატუსი ჰქონდათ, შეზღუდული უფლებებით სარგებლობდნენ, მესამე კატეგორიას თავისუფალი არამოქალაქე უცხოელები შეადგენდნენ, მონები ათენის არათავისუფალ და უუფლებო ფენას წარმოადგენდნენ.

ათენში გაცხოველებული პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრება მიმდინარეობდა. სწორედ ათენის დემოკრატიულ პოლისში ჩაეყარა საფუძველი იმ სამართლებრივ, მსოფლმხედველობრივსა თუ მხატვრულ კულტურულ ნორმებს, რომლებმაც, შემდგომში, ჯერ ანტიკური სამყაროს, შემდეგ კი უფრო გვიანდელი ევროპის განვითარების გზები განსაზღვრეს. აქედან იღებს სათავეს ევროპული სამეცნიერო და ფილოსოფიური აზრი, ხელოვნების სხვადასხვა დარგი და ჟანრი, ესთეტიკური შეხედულებები, რომლებიც დღესაც ნორმატიულ მნიშვნელობას ინარჩუნებს.

კითხვები და დაგალებები 5 – 6 თავებისადმი:

1. რა ურბანული და კულტურული პროცესები განვითარდა საბერძნეთში ძვ. წ. VII-Vსს.?
2. რა ღირებულებები დაედო საფუძვლად ბერძენთა ახალ სამართლებრივ ცნობიერებას, კანონებს, რომლებიც კოლექტიურ საგვარეულო სამართლებრივ ნორმებს ცვლიდა?
3. თქვენი აზრით, რა როლი ითამაშა პირადი ღირსების იდეალის – არეთეს ფაქტორმა ბერძენთა სამოქალაქო და ნაციონალური ცნობიერების ფორმირებაში?
4. რამ განაპირობა ახალი კულტების დამკვიდრების ხელშეწყობა ტირანების მიერ?
5. რომელი კულტები დაწინაურდა ათენის რელიგიური პოლიტიკის ხელშეწყობით ათენში?
6. თქვენი აზრით, რა როლს თამაშობდა ღმერთ დიონისეს პოპულარულობაში ის გარემოება, რომ დედამისი ჩვეულებრივი მოკვდავი ქალი იყო?
7. გადმოცით დიონისეს მითის ორფიკული ვერსია.
8. რომელი დელფური მოწოდება იქცა სოკრატეს ფილოსოფიის ერთ-ერთ პოსტულატად?
9. რამ დააჩქარა ატიკის ქალაქ ათენში დემოკრატიის განვითარება?
10. დასასაიათეთ პერიკლეს კულტურული პოლიტიკა ათენში.

7. თეატრის დაბადება

როგორც დასაწყისშივე აღინიშნა, VI-V საუკუნეების მიჯნაზე საბერძნეთში, კერძოდ კი ათენში, დრამატული თეატრი შეიქმნა. მისი ფორმირების საფუძვლები იმ ისტორიულ-კულტურულ გარემოებათა ერთობლიობამ განაპირობა, რომლებიც აქ განსაკუთრებით VIII-VII საუკუნეებიდან მოყოლებული განვითარდა. გავრცელდა ან განახლდა მისტერიული კულტები, რომლებმაც ჯერ საერთო-სახალხო პოპულარულობა მოიპოვა და შემდეგ კი ოფიციალური რელიგიის ნაწილი გახდა. მათი გავრცელებისა და დამკვიდრების მიზეზები ამ კულტების დემოკრატიულ, ხალხურ ხასიათში უნდა ვეძებოთ. ისინი ახალ სოციალურ გარემოს ქმნიდნენ, რომელშიც ყველა დაიშვებოდა, წარმომავლობისა თუ მდგომარეობის მიუხედავად. მაგალითად, ცნობილია, რომ VIII-VII საუკუნეებში დიონისეს კულტი განსაკუთრებით ქალებს შორის იყო გავრცელებული,¹ რომლებიც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მონაწილეობას არ ლებულობდნენ. ამ კულტების საყოველთაო ხასიათი მთელი ატიკის მოსახლეობას აერთიანებდა და წელიწადის საკრალურ ციკლებს მოიცავდა. როგორც დიონისეს, ისე ელევისის კულტებს მდიდარი სანახაობრივი მხარე ჰქონდათ. მათში ღმერთის სიკვდილით განცდილი სევდა მისი დაბრუნებით განცდილ სიხარულთან ერთიანდებოდა. დიონისეს დღესასწაულების მონაწილეებს ღვინით რიტუალური თრობა ყოველდღიურობის ტვირთისაგან ათავისუფლებდა და საყოველთაო სიცოცხლესთან, კოლექტივთან, თემთან თუ ჯგუფთან გაერთიანების გრძნობას ანიჭებდა. ეს რიტუალები და მისტერიები სახალხო საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებასაც უწყობდა ხელს. დიონისეს დღესასწაულებს ყველა ქალაქში აღნიშნავდნენ,

¹ „...მაზე შეფენილი ტყეები დროდადრო სიმღერითა და შეძახილებით ივსებოდა;... ქალები... ხეებს შორის თმაგაშლილი დაჰქროდნენ, ცხოველის ტყავი ემოსათ, თავზე სუროსაგან დაწული ვეირგვინები ედგათ; ხელში ტირსები – სვით შემკული ჯოხები ეყრათ; ისინი თავაწყვეტილად როკავდნენ პირველყოფილი ორკესტრის ჰანგბექვებზე: ჭყიოდნენ ფლეიტები, ჟღერდნენ ლიტავრები, ცეცხლმოკიდებული კანაფი და ფისი მათრობელა კვამლით ბოლავდა... ტყის ამ ველურ დღესასწაულებზე ქალები, რომლებიც დიდი ხანია შინ იყვნენ გამოკეტილი და ქალაქით დამონებულნი, რევანშს იღებდნენ: რამდენადაც მკაცრი იყო მათ მიმართ საზოგადოების კანონები, იმდენად დიდი იყო მათი თავაშვებული რიტუალის ენთუზიაზმი“ – წერდა ალექსანდრე მენი. Александр Мень, История религии, т.4. гл.4. Дионис. http://www.alexandmen.ru/books/tom4/4_gl_04.html

მხიარულ მსვლელობას ნაყოფიერების სიმბოლო – ფალოსი მოჰქონდა, მამაკაცები სატირებად იყვნენ ჩაცმულნი, სახეებს ნიღბები ან ღვინის ლექი უფარავდათ, ქალები მენადებს განასახიერებდნენ. ხელში სურთით შემკული ხის კვერთხები ეჭირათ, რომელთაც გირჩები აგვირგვინებდა. მსვლელობაში მონაწილეები ნაყოფიერების ღმერთს შეძახილებით ადიდებდნენ, „ეეოე, ბაკქოს“¹ გაჰყვიროდნენ ისინი. პისისტრატეს მიერ ძვ.წ. VI საუკუნის მეორე ნახევარში დიონისეს დღესასწაულებისთვის სახელმწიფო სტატუსის მინიჭებამ ისინი ნაციონალური ზეიმის რანგში აიყვანა.

დიონისეს კულტის წიაღში შეიქმნა საგუნდო ღირიკის ჟანრი – დითირამბი. ეს იყო დიონისეს სადიდებელი საზეიმო ჰიმნი, რომელსაც დღესასწაულზე გუნდი ასრულებდა. დითირამბული პოეზიის შემქმნელად პოეტი არიონ მეტიმნიოსელი² ითვლება. ძველი ავტორების თანახმად, სწორედ მან გადაამუშავა დითირამბი (დითირამბოსი) და საკულტო ქმედებიდან ხელოვნების რანგში აიყვანა. არიონმა ქოროდან დითირამბის წამომწყები გამოჰყო, რითაც ტრაგედიის წყობას ჩაუყარა საფუძველი. პოეტიკის IV თავში არისტოტელე წერს, რომ ტრაგედიამ მრავალი ტრანსფორმაცია განიცადა, მანამ, სანამ საბოლოო ფორმას მიიღებდა. ტრაგედიის სათავედ მას დითირამბის წამომწყებთა იმპროვიზაციები მიაჩნია. არიონის დითირამბებში ქორო კოსტიუმირებული იყო და სატირებს – ნაყოფიერების თხისფენა ღვთაებებს განასახიერებდა. დითირამბებში, გარდა მუსიკალური ნაწილებისა, სატირების დეკლამაციური პარტიებიც იყო ჩართული. ბერძნული დრამა და თეატრი დიონისეს კულტის რიტუალური მხარისა და დითირამბის სინთეზის შედეგად შეიქმნა. მკვლევართა აზრით, თავდაპირველად ტრაგედიას სატირების დრამის სახე უნდა ჰქონოდა, რომლიდანაც ტრაგედიისა და კომედიის დრამატურგიული ჟანრები განვითარდა, დიონისეს დღესასწაულის საზეიმო და სეკულანმა ნაწილმა ტრაგედიას დაუდო სათავე, ხოლო მხიარულმა – კომედიას. სიტყვა **ტრაგედია** (ტრაგოიდია) თხის სიმღერას ნიშნავს (ტრაგოს – თხა, ოიდე – სიმღერა), ხოლო კომედია კომოსის სიმღერას. „კომოს“ ეწოდებოდა იმ შეზარხოშებული ხალხის პროცესიას, რომელიც საერთო ღრეობის შემდეგ იმართებოდა. კომოსის წევრები სკაბრეზულ (უწმაწურ) სიმღერებს მღეროდნენ და გარშემომყოფთ დაცინოდნენ.

¹ ბაკქი – დიონისეს, ღვინის ღმერთის ერთ-ერთი სახელია.

² მეტიმნი ან მეტიმნიოსი – ქალაქი კუნძულ ლესბოსზე.

ტრაგედიის ფორმირებაში ზოგი მკვლევარი **ფრენოსის** – მიცვალებულის რიტუალური დატირების გავლენასაც ხედვას, რომელიც გარდაცვლილის ხოტბას შეიცავს. ფრენოსის ლიტერატურული ფორმები უკვე ჰომეროსთან, პინდარესა და სიმონიდე ამორგოსელთან გვხვდება. შემდგომ ის ტრაგედიაშიც გადაინაცვლებს. ეს ფორმა გახდა, როგორც ჩანს, ტრაგედიის გმირისა და ქოროს ერთობლივი გოდების ფორმალური პროტოტიპი.

რა თქმა უნდა, თეატრისა და დრამატურგიის წარმოშობის მიზეზები მხოლოდ საკულტო თუ ლიტერატურულ წინაპირობებში არ უნდა ვეძებოთ. მისი დაბადება საბერძნეთის ნაციონალურ აღმავლობასა და ათენური დემოკრატიის ფორმირებას უკავშირდება. საბერძნეთის მოწინავე ქალაქები კულტურის, ხელოსნობისა და ვაჭრობის მნიშვნელოვან ცენტრებად იქცა, კოლონიზაციის შედეგად გაიზარდა ბერძნული ელინური¹ სამყაროს კულტურული საზღვრები, შეიქმნა ახალი ქალაქები, გაფართოვდა ბერძენთა თვალსაწიერი, რამაც ხელი შეუწყო ფილოსოფიისა და მეცნიერების განვითარებას. განვითარდა ხელოვნება და ლიტერატურა, ჩამოყალიბდა ადამიანის ღირსებისა და მოქალაქეობის კოდექსი. ყველა ამ და სხვა გარემოებათა შედეგად, ატიკის ქალაქ ათენში შეიქმნა ბერძნული დრამატული თეატრი, რომელიც დემოკრატიის არსებობის მანძილზე ჭეშმარიტად საერთო სახალხო ხასიათს ატარებდა.

ბერძნული ტრადიციის თანახმად, დრამატული თეატრის უადრესი წარმომადგენელი დრამატურგი თესპისი იყო. სწორედ მან ისტორიაში პირველმა 534 წელს, დიდ დიონისიებზე დადგა ტრაგედია. თუმცა, თესპისის ნაწარმოებებს თანამედროვეობამდე არ მოუღწევია. 494 წელს დრამატურგმა ფრინიხემ დადგა ტრაგედია „მილეთის აღება“, ხოლო სალამინის აღებას მან ტრაგედია „ფინიკიელი ქალები“ (476 წელი) მიუძღვნა. ტრაგედიის დიალოგურ ფორმას ქოროდან მსახიობის გამოყოფამ დაუღო საფუძველი. ადრეულ ტრაგედიებში, ქოროს ძირითადი ფუნქცია ენიჭებოდა, ხოლო მსახიობს – დამხმარე სტატუსი. ამაზე მეტყველებს მსახიობის ფუნქციური სახელწოდებაც – ჰიპოკრიტე, რაც მოპასუხეს ნიშნავს. მსახიობს ქოროსთვის

¹ ელინები – ბერძენების ერთ-ერთი ტომის სახელი, რომელიც მთელი ბერძენი ხალხის მიმართებით პირველად VII საუკუნეში პოეტ არქილოქესთან გვხვდება. ბერძნულ-სპარსული ომების დროს მატერიკული საბერძნეთის მიმართებით იხმარება, ხოლო მაკედონელის ლაშქრობის შემდეგ ბერძენთა განსახლების მთელ სივრცეზე იხმარება.

მოვლენათა შესახებ ცნობები მოჰქონდა, რის მიხედვითაც იცვლებოდა ქოროს ლირიკული განწყობები. ის ქოროს წევრებს ან ქოროს თავკაცს – კორიფეოსს ესაუბრებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ტრაგედიის არსებობის საწყის ეტაპზე, მსახიობი ძალზე მცირე პარტიებით იყო წარმოდგენილი, მას უკვე ჰქონდა სპეციფიკური მახასიათებლები – შეეძლო დაეტოვებინა სცენა და უკან დაბრუნებულიყო, საჭიროების შემთხვევაში, შეეძლო სხვადსხვა პერსონაჟი განესახიერებინა ყოველ შემოსვლაზე. VI საუკუნის ბოლოდან ტრაგედიების შემდეგ სატირულ დრამას წარმოდგენდნენ. ეს იყო მითოლოგიურ სიუჟეტზე შექმნილი პიესა, რომლის ქორო სატირებისაგან შედგებოდა. სატირული დრამის შემქმნელად ტრადიცია ფლიუნტელ **პრატინუსს** ასახელებს.¹

დრამატურგიის თანდათანობითი ფორმირება თეატრის ჩამოყალიბებასა და განვითარებასთან ერთად მიმდინარეობდა. რაც უფრო დინამიკური ხდებოდა დრამის სტრუქტურა და ვითარდებოდა მსახიობის პარტია, მით უფრო იხვეწებოდა თეატრალური დადგმის ტექნიკაც. დრამის ლიტერატურული ფორმისა და სტრუქტურის განვითარება მჭიდროდ უკავშირდება სათეატრო გამომსახველობის ფორმირებას. ამ თვალსაზრისით, როგორც ტრაგედიის, ისე თეატრალური სახიერებისა და ტრაგედიის დადგმის ნოვატორული განვითარებით VI–V სს. მიჯნაზე ტრაგედიის მამად წოდებული ესქილე გამოირჩეოდა. ტრაგედიის უფრო ადრეულ წარმომადგენელთა – **თესპისის, ფრინიქეს, პრატინესა და ქერილეს** პიესებს ჩვენამდე არ მოუღწევია. ანტიკური ლიტერატურის მკვლევარების აზრით, ესქილემდე დრამაში ლირიკული ელემენტი დრამატულს სჭარბობდა. ესქილემ დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიაში ფუნდამენტური გადატრიალება მოახდინა – მან ქოროდან მეორე მსახიობი გამოჰყო, ამასთან, მან პრინციპულად გაზარდა პერსონაჟის ფუნქცია პიესაში და მოქმედების ცენტრში ადამიანი მოაქცია.

¹ ფლიუნტი – დამოუკიდებელი ქალაქი ჩრდილოეთ პელოპონესში.

8. თეატრალური სანახაობის მოწყობა

ტრაგედიებსა და კომედიებს მხოლოდ დიონისიებზე თამაშობდნენ. ათენში დიონისეს ოთხი ყოველწლიური დღესასწაული იმართებოდა. მცირე ანუ სოფლის დიონისიებს დეკემბერ-იანვარში აღნიშნავდნენ, მაშინ, როდესაც ახალი ღვინო ისინჯებოდა, დღესასწაულს მხიარული თამაშები და გადაცმულთა პროცესიები ახლდა თან. ლენეები სოფლის დიონისიების გავრძელება იყო და ათენის გარეუბანში მდებარე დიონისე-ლენეონის ტაძართან იანვარ-თებერვალში აღინიშნებოდა. თებერვალ-მარტში ტარდებოდა ანთესტერიები, გაზაფხულის გამოღვიძების ზეიმი, რომელიც, ამავე დროს, ღვინის დაღულების აღნიშვნასაც წარმოადგენდა. ანთესტერიები ბასილისასთან¹ დიონისეს რიტუალური ქორწილით სრულდებოდა. დიონისეს ამ ციკლს აკვირვებდა დიდი ანუ ქალაქის დიონისია, გაზაფხულის საბოლოო გამარჯვების დღესასწაული, დიონისიათა აპოთეოზი. დიდი დიონისია რამდენიმე დღეს გრძელდებოდა. დღესასწაულზე გამოდიოდნენ გუნდები, კოსტიუმირებული ჯგუფები, ეწყობოდა დრამატული წარმოდგენები. დიონისეს ოფიციალურ კულტთან დაკავშირებით, თეატრალურ სანახაობებს სახელმწიფო აწყობდა და მართავდა თავისი ოფიციალური წარმომადგენლების მეშვეობით. ციკლის პირველ დღესასწაულს მცირე ანუ სოფლის დიონისია წარმოადგენდა, რომელიც პოსეიდონის თვეში (დეკემბერ-იანვარი) იმართებოდა. თეატრის ფორმირებამდე ეწყობოდა ფალიკური მსვლელობა, სრულდებოდა ფალიკური და სკაბრეზული შინაარსის სიმღერები, ცეკვები, ხოლო მსხვერპლად ღმერთს მამალ თხას სწირავდნენ. მოგვიანებით, მცირე დიონისიებზე იმ დრამებს წარმოადგენდნენ, რომლებიც ქალაქის დიონისიებზე უკვე ითამაშეს. სოფლის დიონისიების ორგანიზება დემარქებს, სოფლის არჩეულ მაგისტრატებს ევალებოდათ. ლენეიას დღესასწაული ლოკალურ ხასიათს ატარებდა, რადგან ზამთარში იმართებოდა, როდესაც ნაოსნობა წყდებოდა. მცირე დიონისიებს შორის ყველაზე დიდი პოპულარულობით ათენის ნავსადგურ პირეაში ორგანიზებული დღესასწაულები სარგებლობდა. ლენეები, პისისტრატეს დროს, VI საუკუნეში დაარსდა. მათზე ტრაგედიებსაც წარმოადგენდნენ და კომედიებსაც. ყველაზე უფრო ფართო მასშტაბით ქალაქის დიონისია

¹ ბასილისა – ათენის არქონტის ცოლი.

ტარდებოდა, ლენეისა და დიდი დიონისიას ორგანიზება ათენის არქონტთა საბჭოს წევრთა – ხელისუფლების უმაღლესი ორგანოს წარმომადგენელთა ვალდებულება იყო. იმისათვის რომ დიონისიაზე პიესა დაედგა, დრამატურგს არქონტისთვის გუნდი უნდა მოეთხოვა, რომელიც ბერძნული დრამის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენდა. ხდებოდა პიესების პირველადი შეფასება, რის შედეგად დრამატურგი იღებდა (ან არ იღებდა) ქოროს. სადადგმოდ შერჩეული პიესებს სახელმწიფო აფინანსებდა. ფესტივალის დაწყებამდე რამდენიმე დღით ადრე, შერჩეული დრამატურგები (სამი ტრაგიკოსი პოეტი და ასევე კომედიოგრაფოსები) ე.წ. პროაგონზე თავის ნაწარმოებს პირველად წარადგენდნენ. პროაგონი იმართებოდა ოდონის შენობაში, რომელიც ათენის დემოკრატიის ლიდერმა პერიკლემ მუსიკალური შეჯიბრებებისთვის ააგებინა. **პროაგონი** ერთგვარ გენერალურ რეპეტიციას წარმოადგენდა.

დიდი დიონისია ქალაქში ღმერთის სიმბოლური შემობრძანების რიტუალით იწყებოდა, პროცესია ცეკვითა და თამაშებით მოიწვედა წინ, მონაწილეები გზად საკურთხევლებთან ჩერდებოდნენ რიტუალური მსხვერპლშეწირვისთვის, პროცესია დიონისე ელეუთერეუსის¹ საკურთხეველზე სამსხვერპლო ხარის შეწირვით სრულდებოდა. წარმოდგენის დაიწყებამდე, ირგვლივ გოჭის სისხლს მოაპკურებდნენ ადგილის განწმენდის მიზნით. ბროკეტისა და ჰილდის მიხედვით², მეხუთე საუკუნეში დიონისიაზე წარმოდგენები ხუთი დღის განმავლობაში იმართებოდა, აქედან სამი დღე ტრაგიკოს პოეტებს ეთმობოდა, თითოეული მათგანი თითო დღეს ტრილოგიად გაერთიანებულ სამ ტრაგედიას და ერთ სატირულ დრამას წარმოდგენდა. სატირული დრამის ქორო სატირებისაგან – დიონისეს თხისფეხა მხლებლებისაგან შედგებოდა. ორი დანარჩენი დღე, სავარაუდოდ, დითირამბის შემსრულებელ გუნდებს ეთმობოდა. ათენის თითოეული ფილა ორ გუნდს ამზადებდა – მამაკაცთა და ვაჟთა გუნდებს. 487 წლიდან მოყოლებული, ხუთივე დღეს თითო კომედიოგრაფოსის ნაწარმოებს თამაშობდნენ. პელოპონესის

¹ დიონისე ელეუთერეუსი, ძველბერძნული სახელიდან Ἐλευθέριος, რაც განმათავისუფლებელს ნიშნავს. ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში დიონისესა და ეროსის ეპითეტია.

² History of Theatre, Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy; Boston, New York, San Francisco, Mexico City, Montreal, Toronto, London, Madrid, Munich, Paris, Hong Kong, Tokyo, Cape Town, Sydney; 2003

ომის დროს, უსახსრობის გამო, კომიკოსთა რიცხვი სამამდე უნდა შემცირებულიყო.

დრამატურგები და ღითირამბული პოეტები ქოროს არქონტიისაგან იღებდნენ, ხოლო გუნდის მომზადებასთან დაკავშირებულ ხარჯებს მდიდარი მოქალაქეები გაიღებდნენ. ასეთ სპონსორს, რომელიც გუნდს შეჯიბრისთვის ამზადებდა, **ქორეგოსი** ერქვა. ქორეგოსს უნდა უზრუნველყო გუნდის პროფესიული მომზადება და ჩაცმა. ყოველი დღესასწაულისთვის 16-18 ქორეგოსი ინიშნებოდა. 10 ქორეგოსი ათენის ფილების მიერ წარმოდგენილ ლირიკულ გუნდებს, ხოლო დანარჩენები კი კომედიის, ტრაგედიისა და სატირული დრამის გუნდებს ამზადებდა. გუნდის წევრებს **ქორეგტები** ერქვათ. მათ მოყვარულთა წრიდან ირჩევდნენ, თუმცა, ცხადია, გარკვეული კვალიფიკაცია უნდა ჰქონოდათ. თავდაპირველად დრამატურგები თვითონ ამზადებდნენ გუნდს, შემდეგ კი სპეციალური მასწავლებლების პროფესია ჩამოყალიბდა, რომლებსაც „**ქოროდიდასკალოსები**“ ერქვათ.

ტრაგიკული გუნდის მონაწილეები, ისევე, როგორც ქორეგოსები, ღვთაების მსახურებად ითვლებოდნენ და საფესტივალო სამზადისისას სამხედრო ვალდებულებისაგან თავისუფლდებოდნენ. შეჯიბრის მსაჯულების არჩევის წესი დადგენილი არ არის. ცნობილია, რომ გამარჯვებული დრამატურგებისათვის სამი ჯილდო იყო დაწესებული. შეჯიბრზე მესამე ადგილზე გასული წაგებულად ითვლებოდა. გამარჯვებული ავტორი იღებდა ჰონორარსა და სუროს გვირგვინს, რაც დიონისეს კულტთან კავშირს გამოხატავდა. გამარჯვებული გუნდის მომზადება ქორეგოსისათვის დიდი პატივი იყო. მას უფლება ეძლეოდა გამარჯვების აღსანიშნავად ძეგლი აღემართა. ძეგლზე იწერებოდა დადგმის თარიღი, გამარჯვებული დრამატურგის სახელი, პიესის სახელწოდება, ასევე ქორეგოსის სახელი. დრამატურგთა შეჯიბრის შედეგები საგანგებო პროტოკოლებში – **დიდასკალიებში** იწერებოდა, ეს პროტოკოლები ათენის სახელმწიფო არქივში ინახებოდა. ძირითადად, ამ დიდასკალიების ჩანაწერების შესახებ ინფორმაცია ალექსანდრიელი მეცნიერების ნუსხებით მოვიდა დღემდე.

9. ბერძნული თეატრის არქიტექტურა

გადმოცემის თანახმად, პირველი დრამატული წარმოდგენები ათენში ცენტრალურ მოედანზე, წმინდა შავი ალვის ხის მახლობლად იმართებოდა. დაახლოებით ძვ. წ. 500 წელს, მაყურებელთა მოზღვაების გამო, ხის სახელდახელო სკამები ჩაიმტვრა, რასაც მსხვერპლი მოჰყვა. ამის შემდეგ, სახალხო კრების გადაწყვეტილებით, ათენის აკროპოლისის სამხრეთ ფერდობზე, დიონისე ელეუთერიუსის წმინდა ოლქში მუდმივი თეატრი აიგო.

დიონისეს თეატრის ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენდა ე.წ. ორქესტრა, კარგად დატკეპნილი 27 მეტრის დიამეტრის მქონე მოედანი, რომლის შუაში დიონისეს სამსხვერპლო იყო აღმართული. სამსხვერპლოს კიბეებზე მუსიკოსები განთავსდებოდნენ, გუნდი კი მის ირგვლივ, ხან ტრაგედიის დიდებულსა და მედიღურ ცეკვას ასრულებდა, ხან კი კომედიის კორდაქსის თავაწყვეტილ რიტმში როკავდა. ორქესტრას სახელწოდება ბერძნული სიტყვა ორქესის-იდან მოდის, რაც ცეკვას ნიშნავს. მაყურებლის განთავსების ადგილს თეატრონი ერქვა, სიტყვიდან ტჰე სტჰაი – ვუცქერ. დასავლეთ და აღმოსავლეთ ფერდობებიდან ორქესტრისაკენ გასასვლელები ეშვებოდა, ე.წ. პაროდოსები, რომლებსაც პოეტთა ბრინჯაოს ქანდაკებები ამშვენებდა. წარმოდგენის დასაწყისში გუნდი საზეიმო სვლით სწორედ პაროდოსებით შედიოდა ორქესტრაზე. ორქესტრას მაყურებელთა ადგილებისაგან დაბალი ბარიერი მიჯნავდა. მაყურებელი ორქესტრის ირგვლივ მდებარე ფერდობზე იჯდა, თავდაპირველად ხის, მოგვიანებით კი ქვის საფეხურისებრ სკამებზე. პირველი რიგი, 76 ადგილით, საპატიო სტუმრებისთვის იყო განკუთვნილი, აქ დიონისეს ქურუმები, არქონტები, თანამდებობის პირები და სხვა მნიშვნელოვანი ადამიანები იხლდნენ. რიგების რაოდენობა 78-ს აღწევდა. თეატრში სამი იარუსი იყო გამოკვეთილი. დიონისეს თეატრმა ანტიკური თეატრალური ნაგებობის ზოგადი არქიტექტურული პრინციპები განსაზღვრა.

ორქესტრას წრის ე. წ. მხებზე მდებარეობდა კარავი სახელწოდებით სკენე (სიტყვასიტყვით, კარავი). სკენე პირველად ხისა იყო, შემდეგ კი ქვისაგან ააგეს. სკენე კულისების ფუნქციას ასრულებდა, აქ რეკვიზიტი ინახებოდა, ხოლო მსახიობები და ქორეგტები სცენაზე თავისი შემოსვლის ჯერს ელოდებოდნენ. სცენის წინა ფასადი

ორქესტრაზე გადიოდა და სამი კარი ჰქონდა, მოგვიანებით სკენეს გვერდითი ნაგებობები – ე.წ. პარასკენიუმები მიაშენეს. სკენეს ფასადური ნაწილი დეკორატიული ფონის ფუნქციასაც ასრულებდა. დიონისეს თეატრში ძალზე კარგი სმენადობა იყო, ეს თავად თეატრის ნიჟარისებური ფორმითა და სპეციალური აკუსტიკური გამაძლიერებლებით იყო განპირობებული (ქოთნებით, რომლებიც რიგებს შორის ხმას ირეკლავდა და აძლიერებდა).

10. კველი ბერძნული თეატრის მსახიობი

როგორც ცნობილია, ტრაგედია ქოროდან ერთი მსახიობის გამოყოფით დაიბადა. ამ მსახიობს მოპასუხეს ანუ ჰიპოკრიტეს უწოდებდნენ. თვითონ სიტყვა გვაჩვენებს, რომ ადრეულ ეტაპზე ტრაგედიაში გუნდს პრიორიტეტული მდგომარეობა აქვს, ხოლო მსახიობი მხოლოდ „პასუხის გამცემად“ იწოდება. გადმოცემის თანახმად, თესპისი თავისი ტრაგედიების ერთადერთი მსახიობი იყო და თვითონ მონაწილეობდა წარმოდგენებში. ეს ქილე გუნდიდან მეორე მსახიობს გამოჰყოფს, ხოლო სოფოკლე – მესამეს. დრამა ვითარდება და უფრო დინამიკური ხდება. მსახიობთა ტრიადაში პირველ მსახიობს პროტაგონისტი, მეორეს დეეტარგონისტი, მესამეს კი ტრიტაგონისტი ჰქვია (ყველა ამ სიტყვის ფუძეა ბერძნული სიტყვა აგონ, რაც „შეჯიბრს“, „პაექრობას“ ნიშნავს. შეჯიბრის პრინციპი ბერძნული კულტურის ყველა სფეროში ფართოდ გამოიყენება, სპორტულ თამაშებში, რაფსოდთა შეჯიბრებში, ხელოვნებასა და თეატრში. აგონი დრამაში ორი სხვადასხვა პოზიციის დაპირისპირება- პაექრობას ჰქვია, პროტაგონისტის მოწინააღმდეგეს ანტაგონისტსაც უწოდებენ.) მიუხედავად მსახიობთა რიცხვის და ფუნქციის ზრდისა, ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში გუნდი არასოდეს კარგავს თავის მნიშვნელობას და მის აუცილებელ ნაწილად რჩება. გუნდის შემადგენლობაში საწყის ეტაპზე 12 ქორეგტი შედიოდა, სოფოკლემ მათი რიცხვი 15-მდე გაზარდა. გუნდის მეთაურს კორიფეს უწოდებდნენ. ტრაგედიის ადრეულ ეტაპზე სწორედ კორიფე იწყებდა გუნდის პარტიას და საზეიმო ანაპესტს წარმოთქვამდა.¹ დრამაში ძირითად როლებს პირველი მსახიობი – პროტაგონისტი ასრულებდა. ამიტომაც სწორედ მას ნიშნავდა არქონტი, ხოლო ორ დანარჩენ მსახიობს თავად პროტაგონისტი ირჩევდა.

დიონისეს კულტის მსახურის სტატუსი მსახიობს განსაკუთრებულ პატივსა და საზოგადოებრივ მდგომარეობას ანიჭებდა. მსახიობი მხოლოდ თავისუფალი მოქალაქე შეიძლებოდა ყოფილიყო. დრამატურგების მსგავსად, VI-V საუკუნეებში მსახიობები აქტიურად მონაწილეობდნენ საზოგადოებრივსა და პოლიტიკურ ცხოვრებაში, მაღალი თანამდებობების დაკავება შეეძლოთ. მიუხედავად ამისა, V

¹ ანტიკურ ლექსთწყობაში: ლექსის ზომა, რომლის ტერფი შედგება ორი მოკლე და ერთი გრძელი მარცვლისაგან.

საუკუნის პირველ ნახევარში, როდესაც პროტაგონისტის ფუნქციას, ხშირად, ჯერ კიდევ დრამატურგები ითავსებდნენ, დრამატულ შეჯიბრებზე გამარჯვებულებად მხოლოდ დრამატურგი და ქორეგოსი ითვლებოდნენ. სამსახიობო ხელოვნების განვითარებასთან ერთად, იზრდება პროფესიონალ მსახიობთა რიცხვიც. ძვ.წ. 449 წლიდან დიდ დიონისიებზე ტრაგედიის პროტაგონისტების კონკურსი ფუნდება. კომედიის პროტაგონისტების კონკურსს მხოლოდ 425 წელს შემოიღებენ.

ძველი ბერძნული თეატრის მსახიობი სასცენო დეკლამაციის ოსტატი უნდა ყოფილიყო. საჭირო იყო ცეკვისა და სიმღერის ოსტატობის ფლობა. ტრაგედიის მსახიობს უნდა ემღერა კომოსი – გუნდისა და მსახიობის ლირიკული სიმღერა და მონოდიები – სოლო პარტიები, ასევე, ზოგიერთ დრამაში გვხვდება ორი მსახიობის მონაცვლეობითი სასიმღერო პარტიები – ამეიბეიონები. საყოფაცხოვრებო საუბართან მიახლოებულ ნაწილებს მსახიობები კითხულობდნენ, ხან რეჩიტატივზე, ყველაზე ემოციურ ნაწილში კი სიმღერაზე – მელოსზე გადადიოდნენ. საგანგებო ვარჯიშებითა და მომზადებით ბერძნული თეატრის მსახიობები დეკლამაციისა და სიმღერის დიდოსტატებად ყალიბდებოდნენ. მათ შესანიშნავი დიქცია და მკაფიო, მჟღერი მეტყველება და ხმა ჰქონდათ. ტრაგედიის საცეკვაო პარტიას, რომელსაც გუნდი და მსახიობები ასრულებდნენ, **ემელია** ერქვა, ეს ტერმინი ჰარმონიას, გრაციასა და ღირსებას აღნიშნავდა. სხვადასხვა სახის ცეკვა კომედიაშიც სრულდებოდა. კომედიის ცეკვის აღმნიშვნელი ზოგადი ტერმინია **კორდაქსი**. კორდაქსის მოძრაობები მიბაძვისა და გროტესკული გაზვიადების პრინციპით იქმნებოდა, კლოუნადის ელემენტებს შეიცავდა, რაც ნახტომებსა და პანჩურებშიც გამოიხატებოდა. კომედიის ფანტასტიკური სიუჟეტიდან, მისი ანიმალისტური სახეებიდან თუ ომის პარტიის კრიტიკიდან გამომდინარე, კორდაქსი, რომელიც გაცილებით უფრო თავისუფალი და შეუზღუდავი იყო ფორმალური თვალსაზრისით, ცხოველთა მოძრაობებს (კრაზანები, ბაყაყები, ფრინველები), სამხედრო ცერემონიებს, ეროტიკულ მოძრაობებს და სხვა ცეკვებსა თუ რიტუალებს ბაძავდა. ხშირად, კომედია გუნდის ცეკვით სრულდებოდა, რომელიც საქორწილო მსვლელობას განასახიერებდა, რაც დიონისეს დღესასწაულის ფალიკური ზეიმის მსვლელობას ემსგავსებოდა. სატირულ დრამაში სატირთა ქორო ცეკვავდა **სიკინისს**

(შეიძლება შეგვხვდეს სიკინიდა), ცეკვის სახელწოდება მოდიოდა მისი შემქმნელის, სატირ სიკინისის სახელიდან. სიკინისი, როგორც ბროკეტი და ჰილდი წერენ, სავარაუდოდ, ენერგიულ ნახტომებს, ცხენის მოძრაობის ბაძვას, ეროტიკული პანტომიმის ელემენტებს შეიცავდა.

ბერძნულ თეატრში ქალების როლებსაც მამაკაცები ასრულებდნენ. როდესაც პიესაში სამზე მეტი როლი იყო, მსახიობებს რამდენიმე როლის თამაში უწევდათ. იშვიათ შემთხვევაში, სცენაზე შეიძლებოდა დამატებითი დამხმარე არტისტი შემოეყვანათ, თუმცა მისი როლი უსიტყვო იყო. ასეთ მსახიობს პარაქორეგემა ერქვა, რაც, სიტყვასიტყვით, „ქორეგოსის დამატებით შემონატანს ნიშნავს“. პარაქორეგემას დამატებას ერიდებოდნენ, რადგან ეს ზედმეტ ხარჯებთან იყო დაკავშირებული.

11. ნილაბი

ძველი ბერძნული თეატრის მსახიობი სახეს ნილბით იფარავდა, ამიტომ მსახიობის მიმიკა სპექტაკლში არავითარ როლს არ თამაშობდა. სამაგიეროდ, მნიშვნელოვანი იყო თავად ნილაბი, რომელიც ბერძნული დრამის საკულტო წარსულიდან მოდიოდა, მისტერიაში ქურუმი სახეს ნილბით იფარავდა და ღმერთს განასახიერებდა. ბერძნულ ტრაგედიაში ქალების როლებს მამაკაცები ასრულებდნენ, ეს ნილბის გამოყენებისა და განვითარების დამატებითი მიზეზი იყო. ნილბის გამოყენება ბერძნული თეატრის ზომითაც იყო განპირობებული, მსახიობის მიმიკის დანახვა დიონისეს თეატრის 17 ათას მაყურებელს არ შეეძლო, ხოლო ნილაბი, ისევე, როგორც კოსტიუმის საშუალებით პროპორციულად გაზრდილი სხეული, ორქესტრაზე მოქმედი მსახიობის უკეთ დანახვის შესაძლებლობას ქმნიდა. დიონისეს დღესასწაულის მონაწილეები სახეს ღვინის ლექითა და ფოთლებით ინილბავდნენ, თუმცა ნილბის გამოყენება გაცილებით უფრო პრაქტიკული იყო. ტრაგიკული ნილაბი ზომით ადამიანის თავის ზომას აღემატებოდა, მას ტილოსა და ხისაგან ამზადებდნენ. ნილაბი არა მხოლოდ სახეს, არამედ თავსაც ფარავდა, ამიტომ ტრაგედიის ნილაბი პარიკით სრულდებოდა, რომელიც ნილაბზე მაგრდებოდა. ნილაბს, საჭიროების შემთხვევაში, წვერიც უკეთდებოდა. ნილბის ზედა ნაწილი წაგრძელებულ შვერილს წარმოადგენდა, რომელსაც **ონკოსი** ერქვა. ონკოსი მსახიობს სიმაღლეს მატებდა. ონკოსის ზომა სხვადასხვა იყო. ნილბის გამომეტყველება ტრაგიკული გრიმისის ხასიათს ატარებდა, გრძნობისა და ემოციის დეტალიზაცია და პლასტიკური გამოსახვა, განსაკუთრებით ტრაგედიის განვითარების ადრეულ ეტაპზე, არ ხდებოდა, ნილბებს პირის ჭრილი ჰქონდა, რაც ხმის გავრცელების აუცილებლობით იყო განპირობებული. არსებობს აზრი, რომ ნილბის პირის არე ხმის გაძლიერებისათვის ღრმავდებოდა.

სატირულ დრამაში, რომელიც ტეტრალოგიას ასრულებდა და რომლის ფუნქცია ტრაგედიის დაძაბულობის განმუხტვა იყო, სატირთა ქორო განსაკუთრებულ ხასიათს ატარებდა, სატირის ნილაბი ცხოველისა და ადამიანის ნიშნებს აერთიანებდა და თხის (სატირის) და სილენის (ცხენკაცის) სიმბოლურ წარმოადგენდა. სატირები და სილენები დიონისეს მსლებლები იყვნენ, ამიტომ

სატირულმა დრამამ ნაყოფიერების დემონთა ნიშნები გააერთიანა. სატირული დრამის სატირის ნიღაბს გაჩენილი თმა, ხშირი წვერი, ბრტყელი სახე და ცხვირი ჰქონდა. სატირულ დრამებში ღმერთები და გმირებიც მოქმედებდნენ, რომლებიც შესაბამის ტრადიციულ ნიღბებს ატარებდნენ. სატირებს ხორცისფერი ტრიკო ეცვათ, რომელსაც ცხოველური საწყისის გამომხატველი ფალოსი ასრულებდა.

კომედიის ნიღაბი გროტესკული დეფორმაციით გამოირჩეოდა. რეალური პირების გამომსახველ პერსონაჟებს კარიკატურული ნიღბები ეკეთათ, თუმცა პორტრეტული მსგავსება არ არსებობდა. მსგავსებას ხასიათის რაიმე თვისების გაძლიერებით გამოხატავდნენ. მრავლად შემორჩენილ მცირე ზომის ქანდაკებებზე კომედიის მსახიობის ნიღაბს გადმოკარკლული თვალებით, „მონგრეული“ ცხვირითა და ფართოდ დაფხენილი პირით გამოსახავდნენ. ბერძნული თეატრის ნიღაბს სხვადასხვა საღებავით ფერავდნენ.

12. თეატრალური კოსტიუმი

ძველ ბერძნულ წარმოდგენას ათასობით მაყურებელი ესწრებოდა. ყველას კარგად უნდა დაენახა ორქესტრაზე მიმდინარე მოქმედება. ამიტომ, მსახიობი საგანგებოდ უნდა ყოფილიყო გამოწყობილი. სიმალის გასაზრდელად ბერძენი მსახიობები ფეხზე **კოთურებს (ემბატებს)** იცვამდნენ – სანდლებს, რომლებსაც მაღალი ხისაგან დამზადებული (ზოგიერთი წყაროთი ტყავის რამდენიმე ფენისაგან შეკერილი) ძირი ჰქონდა. იმისათვის, რომ სხეულის პროპორციები არ დარღვეულიყო, თეატრალური სამოსის ქვეშ სპეციალურ ბალიშებს იმაგრებდნენ და მხრებს ხელოვნურად ივანივრებდნენ. მსახიობის სამოსი რამდენიმე ნაწილისაგან შედგებოდა, მის ფუძეს ქიტონი წარმოადგენდა, რომელიც კოჭებადღე თუ ტერფებადღე ეშვებოდა. ამ სამოსის პროტოტიპს ძველი წელთაღრიცხვის VI საუკუნის დიონისეს გამოსახულებაში ვხედავთ, დიონისეს ქიტონს გრძელი სახელოები აქვს და ქალის სამოსს წააგავს. ქიტონის ზემოდან მოსასხამი (ლაბადა) იცმეოდა, გრძელსა და ფართო ლაბადას **გიმატიონი**, უფრო მოკლეს კი **ქლამიდა** ეწოდებოდა. ქიტონის ქამარი, ჩვეულებრივ, ზემოთ იყო შემოჭერილი, რაც საგრძნობლად აგრძელებდა მსახიობის სილუეტს. ქიტონი და ქლამიდა, როგორც წესი, მდიდრულად ირთვებოდა, ზედ სხვადასხვა გამოსახულება იქარგებოდა და იხატებოდა, ადამიანების, ცხოველების, მცენარეებისა თუ ციურ სხეულთა სახით, სამოსს ზოგჯერ, გეომეტრიული ორნამენტიკა ამშვენებდა. მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა სამოსის ფერი, დიონისე მუქ ყვითელს „ატარებდა“, დელოფლების სამოსი მეწამული საღებებით ირთვებოდა, ღმერთებს შალის ქსოვილის შესამოსავი მთელ სხეულს უფარავდათ. შავი ფერი მწუნარებასა და უბედურებას გამოხატავდა, ხოლო თეთრი დეენილობაში მყოფ პერსონაჟებს ეცვათ. ქალის როლების შემსრულებლებს, შესაძლოა, პეპლოსი – ქალის კაბა ცმოდათ. ვერიპიდე თავის რიგ პერსონაჟებს, მათი მდგომარეობიდან გამომდინარე, თეატრალურ „დონძებს“ აცმევდა. ეს მხატვრული ხერხი არისტოფანეს აქვს გამასხრებული პიესაში „ქალები თესმოფორიების დღესასწაულზე“.

კომედიის მსახიობებს V საუკუნეში ჩვეულებრივი საყოფაცხოვრებო სამოსი ეცვათ, თუმცა ძველი ატიკური კომედიის ბუფონური ხასიათის გამო აქ, კომიკური და გროტესკული ელემენტები შემოდიოდა.

კომიკოსი მსახიობებიც იყენებდნენ ბალიშებს, მაგრამ ეს სხეულის ნაწილების ვიზუალური დეფორმაციისათვის იყო გამიზნული. კომედიის მსახიობს სხეულის სპეციფიკური „მოყვანილობა“ ჰქონდა, დიდი მუცელი და ფუმფულა უკანალი. მსახიობებს, დიონისეს კულტის ფალიკურ ნაწილთან კავშირის „ნიშნად“, ტყავის ფალოსები ეკეთათ. სხეულის სხვადასხვა ნაწილის გაზრდა სამოსის ქვეშ ბალიშებისა თუ დაკეცილი ქსოვილის სქელი ფენის დამატებით ხდებოდა. ქიტონები მოკლე იყო, რაც უკანალისა და ფალოსის „დანახვის“ საშუალებას აძლევდა მაყურებელს. ამით ხაზი ესმებოდა ყოველივე სხეულბრივს, მიწიერს, ფიზიოლოგიურს – ღორმუცელობას, მექალთანეობას, სხვადასხვა ტიპის ვნებას, გაიძვერობას, პატივმოყვარეობასა და სხვ. კომედიის პერსონაჟის გარეგნული სახე ნატურალისტურ მსგავსებას არ გულისხმობდა, ის გაზვიადებულ სახეს ატარებდა და სიცილიური კომედიისა და ფოლკლორის ტიპურ ნიღბებს იყენებდა. კომედია თანამედროვე პოლიტიკოსთა, ხელოვანთა, ფილოსოფოსთა კარიკატურულ სახეებს ქმნიდა, თუმცა ის ინდივიდუალურ მსგავსებას კი არ ისახავდა მიზნად, არამედ გროტესკულ გაზვიადებას, ასე გამოჰყავდა არისტოფანეს ევრიპიდე, სოკრატე, კლეონი თუ მისი სხვა თანამედროვეები.

13. ტრაგედიისა და კომედიის სტრუქტურა

ძველი ბერძნული ტრაგედია მოქმედებებად (აქტებად) არ იყოფოდა. მისი სტრუქტურა გუნდისა და მსახიობის პარტიების მონაცვლეობით განისაზღვრებოდა. ტრაგედია ორქესტრაზე გუნდის შემოსვლით იწყებოდა, რასაც პაროდოსი ეწოდებოდა. შესაბამისი სახელი ერქვა ტრაგედიაში გუნდის საწყის სიმღერას. ზოგჯერ პაროდოსს წინ პროლოგი უსწრებდა, როგორც ეს, მაგალითად, ესქილეს ტრაგედია „აგამემნონშია“ ტრილოგიიდან „ორესტეა“. პაროდოსს 3-4 სტასიმონი და 3-4 ეპისოღია (იგივე ეპიზოდი) მოსდევდა, როლებშიც დრამატული მოქმედება ვითარდებოდა. სტასიმონები და ეპისოდიები ერთმანეთთან მონაცვლეობდნენ. სტასიმონებს გუნდი ასრულებდა, ეპისოდიებს კი, მსახიობები. ტრაგედია ექსოღოსით, ანუ გუნდის ორქესტრიდან გასვლით, იმავე ფინალური სიმღერით სრულდებოდა. სპექტაკლისა და წარმოდგენის სტრუქტურა იდენტური იყო.

ქორო ორქესტრაზე ორი მხრიდან მარშით შემოდიოდა და სიმღერას ასრულებდა. ვინაიდან ტრაგედია უწყვეტად მიდიოდა, ქორო სპექტაკლის დასასრულამდე სცენაზე რჩებოდა. ბერძნული დრამის ხასიათისა და წარმოდგენის უანტრაქტო მსვლელობის გამო, ტრაგედიაში, ძირითადად, მოქმედების განვითარების ადგილი არ იცვლებოდა. ასევე დიდი არ იყო წარმოდგენილ მოვლენათა ხანგრძლივობა, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ერთი დღის განმავლობაში ვითარდებოდა. ეპოსისაგან განსხვავებით, ტრაგედიის სიუჟეტი ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენისა და პერსონაჟის ირგვლივ იკვრებოდა და გმირის ცხოვრების ყველაზე დრამატულ ეპიზოდს გადმოგვცემდა. სიუჟეტი დინამიკურად ვითარდებოდა და პერსონაჟები კატასტროფისაკენ მიჰყავდა. ტრაგედიის სიუჟეტის აუცილებელ ფაქტორს წარმოადგენს კონფლიქტური სიტუაცია, რომელიც მოქმედების განვითარების საფუძველსა და ბერკეტებს ქმნიდა. სიტყვა დრამა ბერძნულად ხომ მოქმედებას ნიშნავს. ძველი ბერძნული ტრაგედიის გამოცდილება ძვ.წ. IV საუკუნეში ფილოსოფოსმა არისტოტელე სტაგირელმა თავის „პოეტიკაში“ განაზოგადა. „პოეტიკა“ მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და დღემდე აქტუალური ფილოსოფიური ტექსტია.

ძველი ატიკური კომედია პროლოგით იწყება, რომელსაც

დიალოგის ფორმა აქვს (მაგალითად, მონების დიალოგი არისტოფანეს „მშვიდობაში“, „მხედრებში“ და ა.შ.). პროლოგში პიესის ექსპოზიცია და მოქმედ პირთა ურთიერთმიმართება იკვეთება. ხშირად პროლოგი დიდ სახუმარო სცენას წარმოადგენს, რომელშიც რამდენიმე მოქმედი პირი ერთვება, იკვრება სიუჟეტის კონფლიქტი, რომელიც შემდგომში უკვე გუნდის (ქოროს) მონაწილეობით ვითარდება. პროლოგს, ისევე როგორც კომედიაში პაროდოსს – ორქესტრაზე გუნდის შემოსვლა მოსდევს. გუნდი ენერგიულად ერთვება მოქმედებაში და რომელიმე მოქმედი პირის მხარეს იჭერს. გუნდი ორ ნახევარგუნდად იყოფა, რომლებიც ერთმანეთის მონაცვლეობით ასრულებენ ქოროს სიმღერას. მოქმედება კულმინაციას ე. წ. **აგონში** აღწევს, რომელსაც სიმეტრიული სტრუქტურა აქვს, ჯერ სრულდება გუნდის სიმღერა, რომელშიც გამოიხატება მოსალოდნელი კამათის, პაექრობის მიმართ დამოკიდებულება, შემდეგ გუნდის მეთაური გამამხნეველი სიტყვებით მიმართავს მოკამათეს, რის შემდეგაც უკვე პერსონაჟი იწყებს თავისი არგუმენტების გადმოცემას, იგივე მეორდება კამათის მეორე სუბიექტის კამათში ჩართვის წინ – გუნდი ასრულებს სიმღერას, მიმართავს მეორე მოკამათეს, რის შემდეგაც უკვე ის გადმოსცემს თავის არგუმენტებსა თუ პოზიციას. ბოლო სიტყვა, ტრადიციულად, იმ პერსონაჟისაა, რომელმაც ამ შერკინებაში უნდა გაიმარჯვოს. აქ საგუნდო და სამსახიბო დიალოგური ელემენტების სინთეზთან გვაქვს საქმე. აგონს, რომელიც კომედიის ყველაზე სერიოზულ და კულმინაციურ ნაწილს წარმოადგენს, მოსდევს პარაბასა, გუნდის მიმართვა მაყურებლისადმი, რომელიც, ჩვეულებრივ, კომედიის სიუჟეტს არ უკავშირდება. პარაბასას პირველ ნაწილს პუბლიცისტური ხასიათი აქვს, აქ ავტორი მიმდინარე პოლიტიკურ მოვლენებზე, სხვადასხვა აქტუალურ საკითხზე თავის შეხედულებებს გადმოსცემს, პუბლიცისტური შინაარსის ანაპესტებს კორიფეოსი ასრულებს. ამას მოსდევს ნახევარგუნდთა სიმეტრიული სიმღერები, ე.წ. **ეპირემა** და **ანტიეპირემა**, სადაც გუნდი სამშობლოსა და ღმერთებს განადიდებს, მუხებს მიმართავს, ბუნების ლირიკულ სურათებს ხატავს, განვლილ დღესასწაულებს იგონებს და ა.შ. თუმცა, ამავე ნაწილში გვხვდება ცალკეულ თანამედროვეზე პერსონალური თავდასხმებიც, ადამიანებზე, რომლებიც სამოქალაქო კოდექსის ნორმებს არღვევენ, სამშობლოსა და ქვეყნის ინტერესებზე მალა პირად ინტერესებს აყენებენ და ა.შ.

აგონის დასრულებით, ტრაგედიის კონფლიქტი, ტრადიციულად, ამოწურულია. ფინალური სცენები, ჩვეულებრივ, ეპიზოდების მონაცვლეობას წარმოადგენს, რომლებშიც მაყურებლის თვალწინ მრავალფეროვან პერსონაჟთა გაღერება ჩაივლის, რომლებიც გამარჯვების ნაყოფით სარგებლობას ცდილობენ. უმეტეს შემთხვევაში, გამარჯვებული გმირი მათ ამასხარავებს და გაწბილებულებს გააბრუნებს, ზოგჯერ გაჯოხავს კიდევ. ამ სცენებში, უხვად იყო გროტესკი და ბუფონადა, კლოუნადის ელემენტები. კომედია საყოველთაო მხიარულებითა და ექსოდოსით სრულდება, რომლის დროსაც ქორო ორქესტრას ტოვებს.

14. კველი ბერძნული წარმოდგენა

დიონისეს დღესასწაული საერთო სახალხო ზეიმი იყო. მასში ყველა მონაწილეობდა, საღმრთო დღეები უქმედ ცხადდებოდა, ჩერდებოდა სასამართლო პროცესები, პატიმრებსაც კი უშვებდნენ ციხეებიდან ზეიმში მონაწილეობის მისაღებად. ზეიმობდა ყველა, დიდი თუ პატარა, კაცი, ქალი თუ ბავშვი. დღესასწაულზე მსახურები და მონებიც დაიშვებოდნენ. ღარიბ მოქალაქეებს პერიკლეს დროს სპეციალურ ფულს – **თეორიკონსაც** კი ურიგებდნენ, რომელიც სანახაობაზე დასასწრებად იჭრებოდა მხოლოდ.

მაყურებელი თეატრში დილით, მზის ამოსვლისას მიდიოდა და საღამომდე რჩებოდა წარმოდგენებზე. ყველაზე დიდი ხალხმრავლობა დიდ დიონისიებზე იყო, სპექტაკლებზე დასასწრებად მეზობელი ქალაქებიდან და სხვა ქალაქ-სახელმწიფოებიდანაც ჩამოდიოდნენ. მაყურებელი ემოციებს აქტიურად გამოხატავდა, მოწონების ნიშნად ტაშს უკრავდნენ და შეძახილებით ამხნეებდნენ შემსრულებლებს, წარუმატებელ დადგმას კი სტვენითა და ფეხის ბაკუნით აპროტესტებდნენ.

წარმოდგენა პროლოგითა და მომდევნო პაროდოსით იწყებოდა. სცენაზე გუნდი შემოდიოდა, რომელსაც წინ ფლეიტისტი მიუძღვოდა. ის ორქესტრის ცენტრში მდებარე დიონისეს საკურთხევლის კიბეებზე ჩერდებოდა. ტრაგედიის გუნდი თავიდან 12 ქორევისაგან შედგებოდა, სოფოკლემ გუნდის წევრთა რიცხვი 15-მდე გაზარდა. კომედიის 24 ქორევი შედიოდა. გუნდის წევრები ტრაგედიაში სხვადასხვა ასაკობრივ, სოციალურ, სქესობრივ, საგვარეულო ჯგუფს თუ სხვა ნიშნით გაერთიანებულ ჯგუფს განასახიერებდნენ. მაგალითად, ესქილეს „მავედრებლებში“ გუნდი დანაოსის ქალიშვილებს წარმოადგენდა, „სპარსელებში“ სპარს უხუცესებს, ხოლო „ემენიდებში“ ერინიებს, რომლებიც ორესტეს სასტიკი დანაშაულისთვის სდევნიდნენ. სატირულ დრამაში გუნდს სატირები შეადგენდნენ, ხოლო კომედიის გუნდს, ადამიანების გარდა, შეეძლო ცხოველები და ბუნების მოვლენებიც კი განესახიერებინა, მაგალითად, არისტოფანეს „ბაყაყებში“ ბაყაყები, „ღრუბლებში“ „ახალი ღვთაებები“ – ღრუბლები და ა. შ.

ტრაგედიაში, სტასიმონების შესრულებისას გუნდი ორქესტრაზე ხან ერთი, ხან საპრიისპირო მიმართულებით გადაადგილდებოდა. გადაადგილება ლექსის რიტმში ხდებოდა. სტასიმონი ორ თანაბარ

ნაწილად იყოფოდა, სტროფად და ანტისტროფად, რომლებიც ერთმანეთს სტრუქტურულად ზუსტად შეესაბამებოდა. სტროფა, სიტყვასიტყვით, მობრუნებასაც ნიშნავს. მართლაც, თითოეული სტროფის ბოლოს, გუნდი ბრუნდებოდა და საპირისპირო მიმართულებით გადაადგილდებოდა. თითოეულ სტასიმონში სტროფი და ანტისტროფი ორ-სამჯერ მეორდებოდა. გუნდი გმირისა და მოვლენების მიმართ დამოკიდებულებას გამოხატავდა, ის მიმდინარეობას აფასებდა, გმირებს თანაუგრძნობდა. ქორო დიდ როლს თამაშობდა ძველი ბერძნული თეატრის ესთეტიკურ-პლასტიკურ ხატებაში, მას მონუმენტურობას და ვიზუალურ სტრუქტურას ანიჭებდა.

მსახიობი გუნდთან და სხვა პერსონაჟებთან ურთიერთქმედებდა. ტრაგედიის მსახიობის ხელოვნების დეკლამაციური და მუსიკალური ხასიათი, სპეციფიკური კოსტიუმი, რომელიც სათავეს ქურუმის სამოსიდან იღებდა, ნიღაბი და ფეხსაცმელი მისი როლის გარეგნულ ნახაზს გასაზღვრავდა. სიკვდილის, თვითმკვლელობის, სხვა დარამტული მოვლენების შესახებ მაყურებელი მაცნესგან, შიკრიკისა თუ თვითმხილველისგან იღებდა. მაგალითად, ტრაგედიაში „აგამემნონი“ არგოსელ მოხუცებს მომაკვდავი აგამემნონის ხმა სასახლიდან ესმოდათ. მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი ხასიათის სცენებს ორქესტრაზე არ წარმოადგენდნენ, თვალსაჩინოებისათვის, შესალებელი იყო მაყურებლისათვის მომხდარის დასტურად „დაღუპული“ გმირის „ცხედარი“ წარმოედგინათ. ამისათვის არსებობდა ე. წ. **ეკიკლემა**, სპეციალური ბორბლებიანი ბაქანი, რომელსაც სცენაზე გამოავორებდნენ ხოლმე. სასცენო დანადგარებს შორის ცნობილია ე. წ. **ეორემა**, ლათინურად Deus ex machine, ანუ ღმერთი მანქანიდან. ეორემა ზემოდან ეშვებოდა და ღმერთის მოულოდნელ გამოცხადებისა თუ გმირის ცად ასვლის ეფექტის შესაქმნელად გამოიყენებოდა. ეორემით ტრაგედიის დადგმისასაც სარებლობდნენ და კომედიაშიც იყენებდნენ. მაგალითად, სწორედ ასე სტოვებდა ორქესტრას მედეა ვერიპიდეს ტრაგედიაში „მედეა“, ეორემით მიფრინავდა ტრიევოსი ოლიმპოზე არისტოფანეს კომედიაში „მშვიდობა“.

ბერძნული ტრაგედიის წარმოდგენაში დიდ როლს თამაშობდა მუსიკა და სიმღერა, სასიმღერო ფორმები მრავალფეროვანი იყო, გუნდის სიმღერით დაწყებული და მსახიობის მონოდიითა¹ თუ

¹ ერთი ადამიანის სასიმღერო პარტია ან დეკლამაცია.

მელოსით¹ დამთავრებული. ინსტრუმენტული მუსიკა აკომპანირებას უწევდა რეჩიტატიულ პარტიებსა თუ გუნდის სიმღერას. დრამის მუსიკალურ აკომპანემენტს ფლეიტაზე ასრულებდნენ. სპეციალური ეფექტებისათვის სხვადასხვა სახის დასარტყმელი ინსტრუმენტი გამოიყენებოდა.

ბერძნული თეატრის წარმოდგენა ღია ცის ქვეშ იმართებოდა. სპექტაკლების ჩვენება ადრე დილით იწყებოდა და გვიან ღამემდეგრძელდებოდა. მოქმედება მრგვალ ორქესტრაზე მიმდინარეობდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტრაგედიის მსახიობი ონკოსით ამადლებულ ნიდაბსა და კოთურნებს ატარებდა, რაც მის პლასტიკურ შესაძლებლობებს ზღუდავდა. ტრაგედიაში ღიდ როლს ასრულებდა მაცნე, რომელსაც სხვადასხვა ამბის – ძალადობის, თვითმკვლელობისა თუ სხვა ტრაგიკული მოვლენის შესახებ ინფორმაცია მოჰქონდა. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ფლეიტაზე დამკვრელი სპეციალური ხის ფეხსაცმლის „ბაკუნით“ წარმოდგენის მსვლელობას რიტმულ თანხლებას უქმნიდა. მუსიკას წარმოდგენისთვის დრამატურგი, მოგვიანებით კი მუსიკოსი-ფლეიტისტი ქმნიდა. ფლეიტას ძველ ბერძნულ დრამაში სიმბოლური დატვირთვაც ჰქონდა, რადგან ის ღმერთ პანის აუცილებელი ატრიბუტი იყო. ბერძნულად პანის ფლეიტას სირინგა ერქვა. პანი დიონისეს თანმხლები ღვთაება იყო, რომელიც სატირებთან ერთად ხორციელი სიყვარულისა და ნაყოფიერების ძალებს განასახიერებდა. ბროკეტი და ჰილდი ვარაუდობენ, რომ მუსიკა ბერძნულ ტრაგედიაში ემოციათა ილუსტრაციისა და გაძლიერებისთვისაც გამოიყენებოდა. აქ სხვადასხვა მუსიკალური წყობა არსებობდა, როგორც საკუთრივ ბერძნული, ისე მცირეაზიური – იონური, დორიული, ლიდიური, ფრიგიული და სხვ. კომედიისა და ტრაგედიის მუსიკალური თანხლების რიტმული და მელოდიური წყობა, დრამის ჟანრებიდან გამომდინარე, ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა.

როგორც ვხედავთ, ძველი ბერძნული ტრაგედიის წარმოდგენაში სხვადასხვა სახის სასცენო ეფექტები იქმნებოდა. მდიდრულად დეკორირებული კოსტიუმები, მიზანსცენათა პლასტიკური სკულპტურული კომპოზიციები სანახაობას დიდებულებას ანიჭებდა, ხოლო ინსტრუმენტული და ვოკალური თანხლება სპექტაკლის რიტმულ ორგანიზებას ახდენდა და დამატებით ემოციურ აქცენტებს ქმნიდა.

¹ დანამღერი, მელოდია.

კითხვები და დავალებები 7 – 14 თავებისადმი:

1. რომელმა ისტორიულ-კულტურულმა გარემოებებმა განაპირობა ათენში დრამატული თეატრის შექმნა?
2. როგორ მართავდნენ დიონისეს დღესასწაულებს და რატომ სარგებლობდა, თქვენი აზრით, ისინი ესოდენ დიდი პოპულარულობით?
3. რა როლი ითამაშა ტრაგედიის განვითარებაში დიითირამბულმა პოეზიამ?
4. გადმოეცით ტრაგედიის განვითარების საფეხურები თესპისიდან ესქილემდე.
5. როდის იმართებოდა დიონისეს დღესასწაულები?
6. როგორ ხდებოდა თეატრალურ სანახობათა მოწყობა? განმარტეთ, რას ნიშნავს შემდეგი ტერმინები: ქორო, ქორეგოსი, ქორეგტი, ქოროდიდასკალოსი.
7. რა ინფორმაციას ინახავდა დიდასკალიები?
8. სად იმართებოდა ათენში პირველი დრამატული წარმოდგენები?
9. წერილობით გადმოეცით, როგორი იყო დიონისეს თეატრის ძირითადი მოწყობის პრინციპი.
10. ჩამოთვალეთ და განმარტეთ ბერძნულ სათეატრო არქიტექტურასთან დაკავშირებული ტერმინები.
11. რა პროფესიული ჩვევები და პიროვნული ღირსებები უნდა ჰქონოდა ძველი ბერძნული თეატრის მსახიობს?
12. რა სოციალური სტატუსი ჰქონდა ძველი ბერძნული თეატრის მსახიობს?
13. როგორი და რა სახელწოდების ცეკვები სრულდებოდა ტრაგედიაში, კომედიაში და სატირულ დრამაში?
14. აღწერეთ ნიღბის ფუნქციის გენეზისი რიტუალიდან დრამატულ წარმოდგენამდე.
15. როგორი იყო ბერძნული თეატრალური კოსტიუმი ტრაგედიაში და კომედიაში?
16. სად ჩანს ბერძნული თეატრალური კოსტიუმის პროტოტიპი?
17. წერილობით გადმოეცით, თუ როგორი იყო ბერძნული ტრაგედიისა და ძველი ატიკური კომედიის სტრუქტურა, ქორო.
18. რა ცვლილებები განიცადა ტრაგედიის ქორომ თესპისიდან სოფოკლემდე?
19. აღწერეთ, როგორ მართავდნენ ძველ საბერძნეთში წარმოდგენას: ორგანიზება, მოქმედების მსვლელობა, რიტმი და მოძრაობა, მუსიკალური გაფორმება, დრამის სტრუქტურის სათეატრო ტრანსფორმაცია, მეტყველება, სასცენო ეფექტები და სხვ.

15. ესქილე

ესქილეს, ხშირად, ტრაგედიის მამას უწოდებენ. მიუხედავად იმისა, რომ ის პირველი ტრაგიკოსი პოეტი არ ყოფილა, სწორედ მის შემოქმედებაში მიღწეა ბერძნულმა ტრაგედიამ პირველად თავის ჭეშმარიტ მასშტაბსა და სიღიადეს. როგორც აღვნიშნეთ, ესქილემ ქოროდან მეორე მსახიობი გამოჰყო, რითაც დრამის ქმედითობა გაზარდა და მისი არსი გამოკვეთა. ლეგენდარული პოეტი და მამაცი მეომარი, ლეგენდის თანახმად, ელევისის კულტის საილუმო ცოდნასაც გახლდათ ნაზიარები. იგი ათენის ისტორიული აღმავლობის თანამონაწილე და შემოქმედი იყო. ესქილე ძვ. წ. 524 (525?) წელს ათენის მახლობლად მდებარე პატარა ქალაქ ელევისში დაიბადა, ატიკის ერთ-ერთ საკულტო ცენტრში, სადაც ტირანმა პისისტრატემ დემეტრასა და პერსეფონეს მისტერიებისთვის ახალი ტაძარი ააგო.

ესქილეს მამა ეფვორიონი დიდგვაროვან მემამულეთა ოჯახიდან წარმოსდგებოდა. დრამატურგმა თავისი წარმომავლობისათვის შესატყვისი განათლება მიიღო. მის მსოფლმხედველობაში ბერძნული არისტოკრატიისა და ახალი დემოკრატიული მსოფლმხედველობის საუკეთესო ტრადიციები შეერთდა.

ეპოქა, რომელშიც ესქილეს მოუწია ცხოვრება, დიდი ისტორიული და პოლიტიკური ცვლილებების ხანა იყო. 521 წელს აღმოსავლეთის უდიდესი სახელმწიფოს – სპარსეთის სამეფო ტახტზე დარიუსი ავიდა, თავდაპირველად, მან თავისი სამეფოს და უკვე დაპყრობილი ტერიტორიების კონსოლიდაციის პროცესი დაასრულა და თავი „მსოფლიოს მეფედ“ გამოაცხადა. დარიუსის შემდეგი მიზანი მთელი მაშინდელი მსოფლიოს დაპყრობა იყო, მან იერიში დასავლეთზე მიიტანა და თრაკია, ჰელესპონტი და მცირე აზიის კუნძულები დაიმორჩილა. ბერძნულ-სპარსული ომების მსვლელობისას სპარსელთა ჯარმა საბერძნეთის მნიშვნელოვანი ტერიტორიები დაიკავა, მათ შორის ატიკასა და თავად ქალაქ ათენშიც კი შეიჭრა. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ პერიოდში, აღმავლობის გზაზე მყოფი ბერძნული „დასავლური“ კულტურისა და აღმოსავლური სამყაროს სამხედრო და პოლიტიკური შეჯახების დროს ჩამოყალიბდა, საბოლოოდ, ბერძენთა ეთნიკური და კულტურული ცნობიერება, საფუძველი ჩაეყარა ევროპული ცივილიზაციის „დასავლურ“ თვითშეგნებასა და ღირებულებებს.

ძვ. წ. 499 წელს იონიის ქალაქები სპარსელების წინააღმდეგ აჯანყდა, რასაც, შედეგად, ხანგრძლივი ბერძნულ-სპარსული ომები მოჰყვა, რომლებიც ინტერვალებით 449 წლამდე გაგრძელდა. ამ ომებში სამმა ბრძოლამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა ბერძენთა საბოლოო გამარჯვებაში, ეს იყო მარათონის ბრძოლა (ძვ.წ.490წ.), სადაც თითქმის მხოლოდ ათენელთაგან შექმნილმა პატარა ჯარმა მასზე რიცხობრივად უპირატესი სპარსული არმია დაამარცხა, სალამინის საზღვაო ბრძოლა (ძვ.წ.480წ.-ით), რომელშიც ბერძენებმა ბრწყინვალე სტრატეგიული გამარჯვება მოიპოვეს და ბრძოლა პლატეასა (ქალაქი ბეოტიაში) და მიკალეს კონცხთან (ძვ.წ. 479 წელი).

სპარსელებთან ბრძოლაში ათენის მამაკაცთა უმრავლესობა მონაწილეობდა. მათ შორის იყო ესქილეს, რომელმაც მარათონისა და სალამინის ბრძოლებში რიგითი ჯარისკაცის სტატუსით იბრძოლა. სწორედ ამ გამოცდილებამ დააწერინა მას ბერძენთა თავისუფლებისადმი მიძღვნილი პატრიოტული ტრაგედია „სპარსელები“. გადმოცემით, ესქილეს, რომელიც 456 წელს სიცილიის ქალაქ ჰელაში გარდაიცვალა, თვითონ შეუდგენია საკუთარი ეპიტაფია, რომელშიც მარათონის ბრძოლაში გამოჩენილი სიმამაცით ამაცობდა და არაფერს ამბობდა თავის პოეტურ ღვაწლზე.

ანტიკური ავტორებისა და მკვლევრების მოწმობით, ესქილეს 90-მდე ტრაგედია დაუწერია, თუმცა, თანამედროვეობამდე მხოლოდ შვიდმა მოაღწია. აქედან სამი პიესა დღევანდლობამდე მოღწეულ ერთადერთ **ტრილოგიაშია** გაერთიანებული. ტრილოგიაში სამი ტრაგედია შედიოდა. დრამატურგთა შეჯიბრში მონაწილეობისათვის მისაღებად საჭირო იყო ტრილოგიისა და სატირული დრამის წარდგენა, რაც ერთობლიობაში **ტეტრალოგიას** ქმნიდა. სატირული დრამა კომედიურ-სატირული ხასიათის ნაწარმოები იყო და მასში სატირთა ქორო მონაწილეობდა.

ესქილეს ტრაგედიებში მოქმედება მონუმენტური დიდებულებით ხასიათდება. ეს მონუმენტალიზმი თემატური მასშტაბურობითა და ესთეტიკური ფორმით მიიღწევა. ის ახალი ბერძნული რეალობის „ღამფუძნებელი მამა“, რომელიც საზოგადოებისა და ადამიანის ყოფიერების ფუძემდებლურ პრინციპებს გამოკვეთს. ესქილეს შემოქმედებაში ღვთაებრივსა და ადამიანურ სამყაროს უზენაესი მართლწესრიგის ერთიანი კანონები განაგებს. სპარსელებზე

გამარჯვება ესქილესთვის უზენაესი სამართლიანობის პრინციპის კანონზომიერი გამოხატულებაა, რომელიც მხოლოდ თავისუფალი ადამიანების ნებაყოფლობითი ერთობით მიიღწევა. მისი ტრაგედიების შინაარსები, ძირითადად, მითოლოგიური ისტორიებიდან არის აღებული. ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენს პიესა „სპარსელები“ (ძვ.წ. 472 წელი), რომელიც სალამინის ბრძოლაში ბერძენთა ისტორიული გამარჯვების შესახებ მოგვითხრობს და, სავარაუდოდ, ასევე ტეტრალოგიის ნაწილი უნდა ყოფილიყო.

ესქილეს ტრაგედიები ბერძენი მაყურებლის მრავალათასიანი აუდიტორიის წინაშე თამაშდებოდა, წარმოდგენას, ფაქტობრივად, ყველა თავისუფალი მოქალაქე ესწრებოდა. თეატრალურ შეჯიბრს თავისუფალი მოქალაქეები ნაციონალური იდეის ირგვლივ უნდა გაემთლიანებინა, სიცოცხლის საკრალური ღირებულების, ადამიანური ღირსებისა და უზენაესი სამართლიანობის რწმენა განემტკიცებინა.

16. მავედრებლები

ესქილეს ტრაგედიების დათარიღებასა და მათი დაწერის თანმიმდევრობასთან დაკავშირებით, სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს. დრამატურგის შვიდ პიესას შორის, მკვლევართა დიდი ნაწილი უადრესად „მავედრებელ ქალებს“ მიიჩნევს. ვარაუდობენ, რომ პიესა ძველი წელთაღრიცხვის 90–80-იან წლებშია დაწერილი. სხვა შეხედულებით, „სპარსელები“ უფრო ადრე შეიქმნა.

ისინი, ვინც „მავედრებლებს“ უფრო ადრეულად მიიჩნევენ, შემდეგ არგუმენტებს იშვებობენ: პიესაში გუნდი ჯერ კიდევ წამყვან ადგილს იკავებს, „მავედრებლებს“ „კოლექტიური“ გმირი ჰყავს – დანაოსის ქალიშვილთა ქორო; პიესას არქაული სტრუქტურა აქვს, რადგან ქოროს პარტიები გაცილებით უფრო ვრცელია, ვიდრე პერსონაჟების; ალექსეი ლოსევის აზრით, პიესა უფრო ორატორიას ჰგავს, ვიდრე დრამას, ეს ყოველივე კი იმაზე მეტყველებს, რომ „მავედრებელნი“ ესქილეს ადრეულ ნაწარმოებთა რიცხვს უნდა განეკუთვნებოდეს. მასში მოცემული ხასიათები ჯერ კიდევ საკმაოდ სქემატურია, დინამიკურ განვითარებას მოკლებული, ასევე არ არის ხასიათთა კონფლიქტი. პიესა ტეტრალოგიის პირველ ნაწილს წარმოადგენს. მასში შედიოდა ტრაგედიები „ეგვიპტელები“ და „დანაიდები“ და სატირული დრამა „ამიმონა“.

„მავედრებელნი“ ესქილეს მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი იკითხება – ადამიანი თავის არჩევანში თავისუფალია და მასზე ძალადობის შემთხვევაში თანადგომას იმსახურებს. დანაოსის 50 ქალიშვილი ეგვიპტოსის ვაჟებს გამოექცნენ და არგოსს შეაფარეს თავი. აქედან იყო წარმოშობით მათი წინაპარი ნიმფა იო – არგოსის მეფისა და მდინარის ღმერთ ინაქეს ქალიშვილი, რომელიც ზევსმა შეიყვარა. იოს ზევსის ეჭვიანი ცოლი ჰერა სდევნიდა, ძროხადქცეული ფენშიძიმე ქალის ტანჯვა მხოლოდ ეგვიპტეში დასრულდა, სადაც დევნილმა შეაფარა თავი და ეპაფოსი შვა – „შეხების შვილი“. ეპაფოსს ბელუსი შეეძინა, ბელუსს ეგვიპტოსი და დანაოსი. ეგვიპტოსის ორმოცდაათმა ვაჟმა დანაოსის ორმოცდაათ ქალიშვილზე დაქორწინება განიზრახეს. ქალიშვილებმა არ ისურვეს ქორწინებაში შესვლა, მამასთან ერთად ეგვიპტიდან გაიქცნენ და არგოსს შეაფარეს თავი.

ტრაგედია „მავედრებელნი“ პროლოგით იწყება, სადაც ნათლად ჩანს ქალიშვილთა გადაწყვეტილების მიზეზი:

„არ მოუსჯია ქალაქიდან ჩვენი მოკვეთა
სისხლის სამსჯავროს,
არამედ გვედენის სისხლით ნათესავ
ეგვიპტელ ვაჟთა და ჩვენთა შორის უპატიურ ქორწინებაზე
ჩვენი უარი.

მამამან ჩვენმან დანაოსმა დარბაისელმა...

ურჩეულესი გზა გვირჩია ჭირთაგან ხსნიისა:...

მოკვიდებოდით არგოსის მიწას,

სადაც ოდესმე დასაბამი დაედო ჩვენს გვარს“.¹

ქალიშვილები და მათი მამა იმელოვნებენ, რომ არგოსში თავშესაფარს მიიღებენ. დანაიდები სისხლის აღმრევ ქორწინებას გაურბიან. ეს მითი, ლუის ჰენრი მორგანის² გამოკვლევაში „პირველყოფილი საზოგადოება“ ქორწინების ე.წ. ტურანულ³ სისტემას უკავშირდება. ამ სისტემის მიხედვით და-ძმებს (ბიძაშვილებს) შორის ქორწინება იკრძალებოდა და წარმომავლობას დედის ხაზით ითვლიდნენ. ამ მოსაზრებას ის გარემოებაც ამყარებს, რომ ლტოლვილებმა სწორედ არგოსს მიაშურეს, რადგან მათი გვარის დასაბამად არგოსის მიწა მიაჩნიათ – იოს სამშობლო. ესქილეს თანამედროვე ათენის საზოგადოებაში ქორწინების პატრიარქალური ნორმები მოქმედებდა (პატრიარქალური სამართლის დამცველად გვევლინება თავად დრამატურგი ტრილოგიაში „ორესტეა“). შესაბამისად, დანაიდების მითის ინტერპრეტაცია და ნათესაობის დედობრივი პრინციპის წინ წამოწევა ესქილეს ტრაგედიაში საოჯახო სამართლის ამ ფორმისადმი კონკრეტული ინტერესით არ უნდა ყოფილიყო განპირობებული. სავარაუდოდ, დრამატურგს ბერძენთა ნაციონალური ერთობის პრინციპების გამოკვეთა სურდა, რაც ბერძენთა განსახლების ფართო გეოგრაფიული არეალით შეიძლება აიხსნას. პატრიოტულად განწყობილ ესქილეს უნდა, რომ მაყურებელს ქვეყნის ფარგლებს გარეთ მცხოვრები ბერძენებისადმი სოლიდარობისა და მათთან სისხლისმიერი კავშირის განცდა გაუძლიეროს. ზოგიერთ მკვლევარს მიაჩნია, რომ პიესა პროპაგანდისტული ხასიათისაა და

¹ ესქილე. ტრაგედიები. თბილისი, 1978. გვ.21

² Морган Л. Г. - Древнее общество, или Исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации. Л. 1935

³ ტურანული სისტემა ე.წ. „კუნალუას“ ტრადიციიდან აღმოცენდა, რომელიც გულისხმობდა და-ძმებს შორის ქორწინების აკრძალვას და წარმომავლობას დედის ხაზით ითვლიდა.

დანაოსის ქალიშვილები სპარსელთა მიერ შევიწროებულ და დევნილ იონიელ ბერძნებს განასახიერებენ, რომლებსაც სრულიად ლეგიტიმური უფლება აქვთ, რომ სამშობლოში ეძებონ თავშესაფარი.¹

მიუხედავად იმისა, რომ დანაოსის ქალიშვილების ქორო ერთგვარ კოლექტიურ გმირს წარმოადგენს, მასში ადამიანთა გარკვეული ნიშნით გამორჩეული ჯგუფის თავისუფალი ნების მკაფიო გამოხატულება იკითხება. „მავედრებლები“ ტრილოგიის (სატირულ დრამასთან ერთად, ტეტრალოგიის) პირველი ნაწილია. სავარაუდოდ, დანარჩენ ნაწილებში ხასიათების შემდგომი ინდივიდუალიზების პრინციპით უნდა განვითარებულიყო (მითის თანახმად, დანაიდები იძულებულები გახდებიან დაყაბულდნენ ქორწინებას და ბიძაშვილებს გაჰყვინ ცოლად. მამის დარიგებით, ქორწინების ღამეს ორმოცდაცხრა ქალი თავის ქმარს მოკლავს, მხოლოდ ერთადერთს შეებრალება მეუღლე და სიკვდილისაგან იხსნის მას).

ქალიშვილები, უპირველეს ყოვლისა, იძულებას გაურბიან. მათ საკუთარი მტკიცე ნებელობა გამოავლინეს და გადამწყვეტი ნაბიჯი გადადგეს. თავისუფლება მათთვის უპირველესი ღირებულებაა. დანაოსის რჩევით, ქალები ღმერთების სამლოცველოში საკურთხეველთან დასხდებიან თეთრ ბაბთებშებმული ზეთისხილის რტოებით ხელში, რადგან

„ბომინი² ფარზე, ცინე-ქვაზე უმტკიცეს თქმულა“.

დანაოსი მათ ვედრებაშიც ზომიერების პრინციპის დაცვისაკენ მოუწოდებს, რაც ბერძენთა მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი ფუძისეული პრინციპია.

„მოსტუმრიაღე უცხო ქვეყნელთ ვით შეგფეროდეთ.

მოუთხრეთ თუ ვით სისხლმართალ ხართ და ვით

დევნილხართ.

ოღონდაც საზღვარს ნუ გადავალთ კეთილზომიერს“.³

დანაოსის ეს შეგონება, რომელიც ქალიშვილთა ვედრების ფორმას შეეხება, ძალზე მნიშვნელოვანია ზოგადად ადამიანის ქცევისა და, მათ შორის, სცენაზე მსახიობის სცენური ქცევის სამემსრულებლო ესთეტიკაზე ბერძენთა შეხედულების გააზრებისათვის. მწუხარებასაც ზომიერება და თავშეკავებულობა მართებს. ზომიერების პრინციპი ბერძენთათვის ადამიანის სოციალური და ესთეტიკური ქცევის

¹ Н. Сахарный. Трагедии Эсхила (Эсхил. Трагедии. - М., 1971).

² საკურთხეველი.

³ ესქილე. ტრაგედიები. თბილისი, 1978. გვ.27.

საფუძველია, სწორედ ასე შეიძლება მიაღწიო იდეალსა და სრულყოფილებას (მოგვიანებით, ბერძენი ფილოსოფოსი პლატონი „კალოკაგათის“ – სიქველის ცნებას შემოიტანს, ტერმინი ეთიკო-ესთეტიკური და სოციალურ-ეთიკური სრულყოფილების იდეალის განსაზღვრისათვის გამოიყენებოდა).

ეგვიპტიდან დევნილებთან არგოსის მეფე პელაზგოსი მოდის ამალით. მიუხედავად იმისა, რომ უცხოები გარეგნობითა და ჩაცმულობით ბერძნებს არ ჰგვანან (სტუმარო, მითხრობ არსარწმუნოს, დაუჯერებელს, რომ თითქოს ძველი არგეული ტომისა იყოთ, აქაურთა კი არ გცხნათ თქვენ არაფერი, ვგონებ, ღიბის ტომის ქალებს უფრორე ჰგვანობთ, ნილოსის მხარეს თუ იხარებს ეგეთი ჯიში.), როდესაც მოისმენს მათ დამაჯერებელ არგუმენტირებულ ისტორიას, აღიარებს, რომ ჭეშმარიტად ყოფილან „ნათესავები ამ ძველ მიწისა“. მის შეკითხვაზე, თუ რად მოადგნენ „ამბიონს ღმერთთა“, ქოროს წინამძღოლი მიუგებს: „იმაღ, რომ მხევლად ეგვიპტოსის მოდგმას არ ვექცე“.

დევნილთა მიერ მოყვანილი არგუმენტები პელაზგოსში თანაგრძნობასა და დანხარების სურვილს აღძრავს. მის წინაშე ჭეშმარიტად თავისუფლებისმოყვარე ბერძნები არიან. თავისუფლების იდეალისკენ სწრაფვა სწორედ ბერძნული იდენტობისა და ცნობიერების უნიკალური თვისებაა. სავარაუდოდ, სწორედ ამ ორი ფაქტორის – ბერძნული წარმომავლობისა და მეტადრე კი თავისუფლებისაკენ ლტოლვის, პირადი ღირსების გრძნობის არსებობა მოუპოვებს ქალიშვილებს პელაზგოსის სიმპათიას. ამასთან, მას სტუმართმოყვარეობის ვალდებულებაც აკისრია და ღმერთების რისხვის შიშიც აქვს. ის უკვე მზადაა დანხარების ხელი გაუწოდოს ქალებს, თუმცა კი ხვდება, რომ ამ ნაბიჯით, შესაძლოა, საკუთარი სამეფო დააყენოს საფრთხის წინაშე. მათ თხოვნაზე: „არ გადაგვცე ეგვიპტოსის ვაჟებს“, ის მიუგებს: „სამძიმოს რასმე, ახალ ომის საბაბს მთავაზობ“.

პელაზგოსის სახეში მკაფიოდ იკითხება ესქილეს თანამედროვეობის იდეალური მმართველის ნიშნები. ის გულმოწყალება, პატრიოტი, ღმრთის მოშიში, მაგრამ მისი მთავარი მახასიათებელი პასუხისმგებლობის გრძნობა და რაციონალური აზროვნებაა. ძალზე მნიშვნელოვანია პელაზგოსის დამოკიდებულება ხელისუფლებისა და ძალაუფლების ფენომენისადმი. მიუხედავად სამეფო სტატუსისა, ის

თავს ქვეყნის მსახურად განიხილავს და არა მფლობელად.

„თქვენ არ უზიხართ ჩემი კერძო სასახლის კერას, ამით მთელს ქალაქს ემუქრება სასისხლო საქმე და ხამს, რომ ხალხმა თვით ეძიოს აწ გზები ხსნიისა. ამად არ ძალმიძს, რომ ახლავე შეგპირდეთ რასმე, ვიდრე ამ ამბავს არ ვაუწყებ მოქალაქეთა“.¹

არგოსელ მოქალაქეთა კეთილგანწყობისა და მხარდაჭერის მოსაპოვებლად, პელასგოსმა დანაოსს ადგილობრივი ღმერთების სხვა სალოცავების მოლოცვა და მოქალაქეთათვის თავისი საწუნარის განდობა დაავალა. მხოლოდ ამის შემდეგ მიმართა მან ხალხს და ზევსის მიმართ სტუმართმოყვარეობის ვალდებულება შეახსენა, თანაც აუწყა, რომ თავშესაფრის მავედრებელნი მათი თანამოქალაქენი იყვნენ.

არგოსელებმა ერთხმად დაუჭირეს მხარი დევნილებს, მათ დაცვაზე პასუხისმგებლობა აიღეს. პელასგოსმა მდევრის მიერ გამოგზავნილი მაცნე გაწბილებული გააბრუნა. ომის მუქარაზე კი მიუგო, რომ არგოსშიც მოიძებნებიან უშიშარი მამაკაცები.

ტრაგედია მთავრდება დანაოსისა და ქალიშვილების არგოსელებისადმი მიძღვნილი სამადლობელი სიტყვებითა და ღმერთებისადმი ვედრებით, რომ იძულებითი ქორწინების საფრთხეს აარიდონ ისინი.

ფაქტობრივად, ერთადერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომლის უშუალო მოწმენი და თანამონაწილენი ვხდებით ამ ტრაგედიის გაცნობისას, პელასგოსის მიერ გადაწყვეტილების მიღებისა და არგოსელების მიერ ქალიშვილების დაცვაზე პასუხისმგებლობის აღების გადაწყვეტილებაა.

ერთი შეხედვით, ეს საკმაოდ სარისკო ნაბიჯია, რომელსაც შედეგად შეიძლება ეგვიპტელებთან ომი მოჰყვეს. თუმცა, ესქილესა და მისი თანამედროვეობის მსოფლმხედველობის რაკურსში ეს არჩევანი გამართლებულია, რადგან ის დიკეს – სამართლიანობის – სასარგებლოდ კეთდება. სამართალი კი თავისუფლებისა და სიმართლისათვის მებრძოლთა მხარეზეა. ელადის თავისუფალი დემოკრატიული წყობილება პიესაში არაერთხელ უპირისპირდება აღმოსავლეთის ერთპიროვნულობასა და დესპოტიზმს.

¹ ესქილე. ტრაგედიები. თბილისი, 1978, გვ.37.

17. სპარსელები

ტრაგედია „სპარსელებში“, რომელიც ესქილემ სალამინის საზღვაო ბრძოლას მიუძღვნა (ძვ. წ. 472 წ.), უზენაესი სამართლიანობა ერთიანი კოსმიური, სოციალური და პოლიტიკური მართლწესრიგის საფუძვლად წარმოგვიდგება. სპარსელებზე გამარჯვებამ, შეიძლება ითქვას, არა მარტო საბერძნეთის, არამედ მსოფლიო ცივილიზაციის ბედიც შეცვალა, რადგან ბერძნული კლასიკური კულტურის უპრეცედენტო აღმავლობა განაპირობა. სალამინის ბრძოლაში გამარჯვების თემას „სპარსელებამდე“ ოთხი წლით ადრე (476 წ.) თესპისის მოწაფემ, დრამატურგმა ფრინიქემაც მიმართა და ტრაგედია „ფინიკელი ქალები“ შექმნა. ბერძნული თეატრი ცდილობდა თანამოქალაქეებთან ერთად გაეაზრებინა თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები და მათში ისტორიული და მორალური კანონზომიერებები ეპოვნა.

„სპარსელებში“ სალამინის ბრძოლის ამბავს ტრაგედიის მაყურებელი სპარსთა თვალთახედვიდან შეიტყობს. ეს დიდი ემოციური და იდეოლოგიური ზემოქმედების მქონე მხატვრული ხერხია, რომელსაც ესქილე ბერძენთა გამარჯვებისთვის მეტი წონისა და მნიშვნელობის მისანიჭებლად იყენებს და ამასთან, ისტორიულ მასალას ტრაგედიის ფორმას აძლევს.

ტრაგედია სპარს უზუცესთა ქოროს პაროდოსით იწყება, რომელსაც სპარსეთის ბრწყინვალე ლაშქრის ბედი აშფოთებს. მეფეთ-მეფე ქსერქსე საბერძნეთზე სალაშქროდ არის წასული. სუსაში¹ მღელვარებაა. აზიის საუკეთესო ვაჟკაცები უცხო მხარეში იბრძვიან². სპარსთა ლაშქარი უძლეველად ითვლება, მაგრამ გამარჯვების ამბავი აგვიანებს. საბედისწერო შიში იპყრობს ქსერქსეს დედასა და გარდაცვლილი დარიუსის³ ქვრივს – დედოფალ ატოსას⁴. ის თავის წინასწარმეტყველურ სიზმარს უყვება უზუცესთა ქოროს: ორი ღვიძლი და ესიზმრა ატოსას, ერთს სპარსული სამოსი ეცვა,

¹ აქემენიდა იმპერიის ერთ-ერთი დედაქალაქი.

² სპარსელების ლაშქარი ეგვიპტელებს, ასირიელებს, ლიდიელებს, მისიელებს, კილიკიელებს, ბაქტრიელებს და მეფეთ-მეფის სხვა ქვეშევრდომ ქვეყანათა მეფეებსა და მეომრებს აერთიანებს.

³ დარიუს I, სპარსეთის მეფე აქემენიდა დინასტიიდან, მმართველობის წლები 522-486.

⁴ კიროს II დიდის ქალიშვილი.

მეორეს კი – დორიული¹ კაბა. უეცრად დებს შორის შუღლმა იფეთქა, ერთმანეთს წაეკიდნენ, ქსერქსემ მათი ღამოშმინება განიზრახა და ქალები უღელში შეაბა. სპარსი დანებდა უღელს, ხოლო ელადის მკვიდრი აჯანყდა, აპეურები გაწყვიტა, უღელი დაამსხვრია და თავი გაითავისუფლა, ქსერქსე კი თავისი მწუხარე მამის ფერხით მიწას დაენარცხა. ქორო ურჩევს ატოსას, ღმერთებსა და დარიოსის სულს ევედროს და დახმარება და მფარველობა სთხოვოს. ამასობაში მაცნეს ქსერქსეს სასტიკი მარცხის ამბავი მოაქვს. ბერძენთა ფლოტმა 310 ხომალდით სპარსელების 1000-მდე გემს სძლია, ხმელეთსა თუ ზღვაზე სპარსელების ხოცვა-ჟლეტა დაიწყო, მეფეთ-მეფე იძულებული გახდა სალამინიდან გაქცეულიყო. ლტოლვილი ჯარი მოწინააღმდეგემ, შიმშილმა და სიცივემ თითქმის სულ გაწყვიტა. ქმრის აკლდამასთან მიდის სასოწარკვეთლი ატოსა, იქნებ მისი აჩრდილისგან გაიგოს რამე სანუგეშო, თუმცა დარიოსი სპარსთა ლაშქრის განადგურებასა და ქსერქსესთან ერთად მხოლოდ ერთი მუჭა რაზმის დაბრუნებას წინასწარმეტყველებს. დარიოსი აფრთხილებს სპარსელებს, რომ ამიერიდან არასოდეს გაბედონ საბერძნეთზე გაღამქრება, რადგან ყოველთვის დასამარცხებლად იქნებიან განწირულნი.

ტრაგედია საკვსა სიმბოლიკით, რომელიც ბერძენთა გამარჯვებას წინასწარმეტყველებს. დედოფალ ატოსასა და ქოროს დიალოგი, მაცნეს მიერ მოთხრობილი ამბავი ბერძენთა მორალური და სამართლებრივი უპირატესობის დასტურია. როდესაც დედოფალი ეკითხება მაცნეს, თუ ვინ არის ბერძენთა მეთაური, მაცნე მიუგებს, რომ ისინი „კაცთაგან ვისმე არ ჰმონებენ, ქედს არ იხრიან“. ამ სიტყვებით ესქილე ბერძენთა თავისუფლებასა და მათი ბრძოლის სამართლიან ხასიათს უსვამს ხაზს². გარდა ადამიანების თავისუფალი ნებისა, ბერძენთა გამარჯვება უზენაესი მართლწესრიგისა და სამართლიანობის კოსმიური კანონებითაც არის განპირობებული³. მათთვის სამყარო ჰარმონიული და გაწონასწორებული კოსმოსია, რომლის ხელყოფა პირვანდელ ქაოსში დაბრუნების საშიშროებას

¹ ბერძნული კაბა; დორიელები, ბერძენთა ერთ-ერთი დიდი ეთნიკური ჯგუფი.

² სალამინის გამარჯვებაში უდიდესი როლი შეასრულა სახელმწიფო მოღვაწისა და მხედარმთავარ თემისტოკლეს სტრატეგიამ, რომელიც ათენის საზღვაო ფლოტს ხელმძღვანელობდა. თუმცა ესქილეს პანბერძნული ნებაყოფლობითი გაერთიანება აქვს მხედველობაში, რომელშიც საბერძნეთის 20-მდე პოლისი თუ მხარე იყო ნებაყოფლობით წარმოდგენილი.

³ ბერძნულ მითოლოგიაში მსოფლწესრიგის ამ ერთიან კანონს სიმართლის ქალ-ღმერთი დიკე განასახიერებდა.

ქმნის. ამიტომ ის, ვინც წესრიგსა და სამართლიანობის ზენაარ პრინციპებს არღვევს, სხვის უფლებებსა და სიწმინდეებს ხელყოფს, ისჯება. დანაშაული, ფაქტობრივად, დადგენილი წონასწორობის წინააღმდეგ წასვლას გულისხმობს, რაც, უმეტესწილად, ადამიანის ამპარტავნებით (ჰიბრისით) არის გამოწვეული.

ესქილეს შემოქმედებაში ჩანს, თუ როგორ ტრანსფორმაციას განიცდის ტრადიციული მსოფლმხედველობა ახალი დემოკრატიული ფასეულობების ფორმირების პროცესში. ვითარდება სამართლებრივი და მორალურ-ეთიკური ნორმები, იქმნება გეოპოლიტიკური ხედვა, რომელიც ღირებულებებისა და პოლიტიკური რეჟიმების სხვაობას ემყარება. ესქილეს თვალსაზრისით, დასავლეთსა და აღმოსავლეთს სახელმწიფოს მოწყობის პრინციპები და ადამიანისა და მისი თავისუფლების ხედვა განასხვავებს. „ელენების სპარსელებზე გამარჯვება, – წერს თეატრმცოდნე და ფილოსოფოსი ელენე თოფურიძე, – არის არა მხოლოდ ერთი ერისა თუ სახელმწიფოს მიერ მეორეს დამარცხება, არამედ თავისუფლების მონობაზე გამარჯვება, ტირანიის საფუძვლების შერყევა“.¹

აღმოსავლური დესპოტია ადამიანის ჰიბრისის საფუძველი ხდება, შეუზღუდავ ძალაუფლებას უსაზღვრო პატივმოყვარეობა მოაქვს. ზომიერების დარღვევა გონების დაბნელებას იწვევს.² ჰიბრისით შეპყრობილმა ქსერქსემ, თავისუფალი საბერძნეთის ტრიუმფალური დაპყრობის მიზნით, ჰელესპონტის ღვთაებრივი ნაკადის და ბოსფორის სრუტის ტალღების „ურჩ მონასავით“ „ჯაჭვებით“ შეკვრა³ განიზრახა, ტაძრები დაანგრია და ბომონები და საკურთხეველები დაამხო. ამპარტავნებით დაბრმავებული, ღმერთების ნებას არ შეეპუა და სამყაროს მოწყობის უზენაესი წესების წინააღმდეგ გაილაშქრა.

სიზმრის, დარიოსის აჩრდილისა და წინასწარმეტყველების სცენების შემოტანით ესქილე ისტორიული მოვლენის მითოლოგიზებას ახდენს, რითაც მის მნიშვნელობას ხაზს უსვამს და დამატებით ლეგიტიმაციას ანიჭებს. ამავე დროს, დრამატურგი

¹ Е.И. Топуридзе, «Человек в античной трагедии», გვ. 53.

² ბერძნები ამბობდნენ ატა დაეუფლაო. ქალღმერთი ატა სიცრუის, სისუფლის, დროებითი სიბრძავის პერსონიფიკაცია იყო, რომელსაც ადამიანი დალუპვამდე მიჰყავდა.

³ სპარსმა ინიწინრებმა ქსერქსეს განკარგულებით ჰელესპონტზე პონტონური ხიდი ააგეს, რომელშიც 674 ვემი ერთმანეთთან ბავირებით დააკავშირეს. ხიდი ათ დღეში აიგო და ზედ 240-მდე ჯარისკაცმა და სამხედრო ძალამ გაიარა. სწორედ ეს მიანჩია ესქილეს ქსერქსეს ჰიბრისად და სამყაროს წესრიგის დარღვევად.

სალამინის ბრძოლისა და ბერძნულ-სპარსული ომების ისტორიული და პოლიტიკური მნიშვნელობის გააზრებასა და ძველი მსოფლიოს მოწყობის ისტორიულ-კულტურულ მოდელს გვთავაზობს, რომელიც დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ურთიერთმიმართების დღემდე აქტუალურ კონცეფციას ქმნის. ეს ქილეს თვალსაზრისით, „დასავლეთი“ და „აღმოსავლეთი“ კოსმიური ბალანსის პრინციპით არის გაყოფილი, სპარსელებს აზიაში ბატონობა ებოძათ, ბერძნებს – ევროპაში. ის ამ ბალანსის შენარჩუნების მომხრეა, რაც მსოფლიოში წესრიგსა და მშვიდობას უზრუნველყოფს. ამავე დროს, მისთვის დასავლეთი, როგორც კულტურულ-ღირებულებითი და გეოგრაფიული სივრცე აღმოსავლეთზე მაღლა დგას. ამ უპირატესობის „კანონიზაცია“ ეს ქილეს „სპარსელების“ ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოადგენს. „სპარსელებში“ ბერძნული ტრაგედიის ძირითადი ეთიკური პრობლემებიც იკვეთება, როგორებიცაა ტრაგიკული დანაშაულისა და სასჯელის, თავისუფლებისა და დესპოტიის საკითხები.

ბერძენთა თვალსაწიერიდან ეს ქილეს ტრაგედია მათი მორალური და პოლიტიკური უპირატესობის დასტურს წარმოადგენს (თანაც ამ უპირატესობის მტერი აღიარებს, რაც კიდევ უფრო დამაჯერებელს ხდის მას). ისინი სამართლიან ომს აწარმოებენ და თავისუფალნი არიან. სამართლიანობასა და თავისუფლებასთან ერთად, ბერძენთათვის უმნიშვნელოვანეს ღირებულებას სიბრძნე, ცოდნა წარმოადგენს. ამპარტავნების მთავარი მიზეზი უცოდინრობაა. ქსერქსეს ჰიბრისი სიბრძნის არქონამ გამოიწვია. ტექსტში მას რამდენჯერმე უწოდებენ „სულელს“, „უგუნურს“ და „შეშლილს“.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ტრაგედიის სვედიანი, მწუხარე ასპექტი, რომელიც მზარდი ემოციური ზემოქმედებით ვითარდება. პოლიტიკური მდგენელის გარდა, აქ ძლიერია ჰუმანისტური ზოგადსაკაცობრიო მხარე, რომელიც სპარსთა უდიდესი დანაკარგის მიმართ თანაგრძნობით გადმოიცემა. შფოთის ატმოსფერო ავისმომასწავებელი სიზმრებითა და წინასწარმეტყველებებით მძაფრდება, მაცნეს მონათხრობი სპარსელების სრულ სამხედრო და ადამიანურ მარცხს გადმოსცემს, ხოლო დარიოსის აჩრდილის წინასწარმეტყველება მათ სამომავლო რევანშის პერსპექტივასაც უკარგავს. ტრაგედია ქოროსა და გადარჩენილი ქსერქსეს ერთობლივი ტირილით სრულდება, რომლებიც წაგებულ ბრძოლაში უსახელოდ დაღუპულ მეომრებს დასტირიან. ეს ქილეს სპარსელების მიმართ

შურისძიების გრძნობა არ ამოძრავებს, მას მიაჩნია, რომ საკუთარი დანაშაულისათვის მათ საკმარისი სასჯელი და მწუხარება მოიმკეს და ქსერქსეს ამპარტავენების მსხვერპლად იქცნენ.

ბერძნული თეატრის ისტორიაში „სპარსელებს“ განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ეს ჩვენამდე მოღწეულთა შორის ერთადერთი პიესაა, რომლის სიუჟეტი მითოლოგიიდან კი არა, ისტორიიდან არის აღებული. „მავედრებლებისგან“ განსხვავებით, აქ გუნდი გადამწყვეტ როლს აღარ თამაშობს, თუმცა პერსონაჟების სახეებს (ატოსა, ქსერქსე, მაცნე, დარიოსის აჩრდილი) ჯერ კიდევ ფრაგმენტული ხასიათი აქვს. მიუხედავად ამისა, სპარსელებში მკაფიოდ გამოჩნდა ანტიკური ბერძნული დემოკრატიის ძირითადი ღირებულებები და მსოფლგანცდა.

18. შვილთა ლაშქრობა თებეზე

ძვ.წ. 467 წელს დაიდგა ესქილეს ჩვენთვის ცნობილი კიდეც ერთი პიესა „შვილთა ლაშქრობა თებეზე“, სავარაუდოდ, თებეს ციკლის ტრილოგიის ფინალური ტრაგედია. ტრაგედიის შინაარსი ბერძნული მითოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი – ლაბდაკიდების ოჯახის მითის მნიშვნელოვანი ეპიზოდის დამუშავებას წარმოადგენს. ლაბდაკოსი – თებეს მეფე – თებეს დამაარსებელი კადმოსის შვილიშვილი, ლაიოსის მამა და ოიდიპოსის ბაბუა იყო. „შვილთა ლაშქრობა თებეზე“ მოგვითხრობს ოიდიპოსის შვილთა ქიშპობისა და თებესთვის ბრძოლის ამბავს. ოიდიპოსის სიკვდილის შემდეგ, ძმები წინაპართა ტახტისთვის გადაემტერნენ ერთმანეთს. ეტეოკლემ უფროსი ძმა პოლინიკე ხელისუფლებას ჩამოაშორა და ქალაქიდან გააძევა. პოლინიკემ არგოსში მონახა თავშესაფარი და მეფე ადრასტეს ქალიშვილი შეერთო ცოლად. მან ხელისუფლების დაბრუნება გადაწყვიტა და ძლიერ მოკავშირეებთან ერთად მშობლიური ქალაქის წინააღმდეგ გაილაშქრა.

ტრაგედია პოლინიკეს თებეზე ლაშქრობისა და თებეს ეტეოკლეს ხელმძღვანელობით თავდაცვის ამბავს მოგვითხრობს. ესქილე განზრახ ირჩევს მითის ისეთ ეპიზოდს, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, თებეს დამცველთა თავგანწირვასა და პატრიოტიზმს წარმოგვიდგენს. ჯერ კიდეც ძლიერია ბერძნულ-სპარსული ომების გამოძახილი. დრამატურგი არც ამჟამად ღალატობს თავის ლაიტმოტივს – სამშობლოსათვის ბერძენთა გმირული ბრძოლის თემას.

ტრაგედიის პროლოგი კადმოსის ქალაქის მკვიდრთა მიმართ ეტეოკლეს მიმართებით იწყება, სადაც ესქილესთვის დამახასიათებელი პატრიოტული განწყობა უღერს:

„თქვენ კი ვალად გძევთ ყველას, ვინაც უკვე გამოსცდა
კვირტობის ასაკს, ვის ვაჟობის დაუდგა ხანი,...

ემველოთ ქალაქს და მშობლიურ ადგილის ღმერთთა...“¹

მიუხედავად იმისა, რომ ეტეოკლე ძმის წინაშე მართალი არ იყო, პოლინიკეს დანაშაული ესქილესთვის შეუდარებლად უფრო მძიმეა – სამართლიანობის აღდგენის სახელით იგი მტრის ჯარს ჩაუდგა სათავეში და თებეზე წამოიყვანა. ამიტომაც ხდება მისი ტრაგედიის გმირი ეტეოკლე. ის წინააღმდეგობრივი ხასიათის

¹ ესქილე. ტრაგედიები. თბილისი, 1978. გვ.115.

ადამიანი, მაგრამ სამშობლოსათვის თავდადებული და დაუღალავი მებრძოლი. საქმეში ჭკვიანი, საქმიანი და მხნეა. ის სწრაფსა და მკაფიო გადაწყვეტილებებს იღებს, თუმცა პირქვე და ფიცხი ხასიათი აქვს. ძალიან მკაცრია თებელ გოგონათა გუნდის მიმართ, როდესაც ისინი, ომით შეშინებულნი, ქალაქის მფარველ ღვთაებებს საფრთხისაგან ხსნას ევედრებიან. ეტეოკლე მათ სიმხდალეში ადანაშაულებს:

„განა ეგ არის მიშველება, ხსნა ქალაქისა,
გულგამხნეება შემოციხულ მხედრონისთვის –
ქალაქის მფარველ ღმერთთა კერპებს რომ მიმთხვევიხართ
და გოდებთ, ყვირით, მძულვებელნი გონთსაუნჯისა?“¹

იგი ურჩევს ქალებს, ნაცვლად იმისა, რომ თავისი მოთქმა-გოდებით მოყვასნი სულით დასცენ, სჯობს, ელინთა წესის თანახმად, ღმერთებს გამარჯვება და თანადგომა შესთხოვონ და მებრძოლები გაამხნეონ. პელაზგოსის მსგავსად, ეტეოკლე პატივს სცემს სამშობლოს ღმერთებს და მათ მეკვაშირეებად და მფარველებად მოუხმობს. თუმცა, მისი სიტყვები ცხადყოფს, რომ ის უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს საბრძოლო განწყობას და ძნელბედობის უამს სულით გაუტენელობას. მისი პოზიცია აქტიური ქმედებისა და საკუთარი ძალების რწმენით არის განმსჭვალული.

ამავე დროს, ეტეოკლემ იცის, რომ ის საგვარეულო ბედისწერით განწირულია. მისი საბრძოლო შემართება და ოპტიმიზმი ძმასთან პირისპირ შერკინების საბედისწერო და გამომწვევ გადაწყვეტილებას ერწყმის. ესქილეს ადრეულ შემოქმედებაში ეტეოკლე პირველ ჭეშმარიტად ტრაგიკულ გმირად ითვლება. მართლაც, ამ პერსონაჟში ერთიანდება საკუთარი განწირულობის გრძნობა და სამშობლოს გამარჯვებისა და მისი კეთილი მომავლის რწმენა, ძმისდამი სიძულვილი და მხედართმთავრის სიმამაცე, ქალებისადმი ქედმაღლობა და მმართველისა და მეომრის ტალანტი.

მაცნე ატყობინებს ეტეოკლეს, რომ მტრის შვიდმა მხედართმთავარმა თებეს შვიდი ჭიშკარი შეტევისთვის დაინაწილა. ეტეოკლე ექვსი ჭიშკრის დასაცავად საგანგებოდ შერჩეულ მამაც მეთაურებს აგზავნის. მეშვიდე ჭიშკარს კი, რომელსაც პოლინიკე უტევს, თავისთვის იტოვებს.

¹ ესქილე. ტრაგედიები. თბილისი, 1978. გვ.120.

„ო, შლეგი ღვთისა და ღმერთების საქულებელი,
ოიდიპოსის დიდმტირალი მოდგმა ბედკრული!..

**მე გადავწყვიტე შევერკინო მაგ ვაჟკაცს თავად,
ჩემს უწინარეს ესე საქმე არვისად ჯერ-არს.**

**სარდალი სარდლის წინააღმდეგ, ძმა – ძმის, მტერი – მტრის,
უნდა გავიდნენ საბრძოლველად...“¹**

ის აცნობიერებს თავის დანაშაულსა და პასუხისმგებლობას და მის მიერვე პროვოცირებული კონფლიქტის გადაჭრას თავის ვალად თვლის. საბედისწერო ვითარებაში ეტეოკლე თავის თავზე იღებს ძმასთან სასიკვდილოდ შებმის პასუხისმგებლობას და თებეს ლაბდაკიდების საგვარეულო შუღლისაგან ათავისუფლებს.

„გარნა ამ საქმის მოთავებას მაჩქარებს ღმერთი.

ახვეტოს ქართ მთელი მოდგმა ლაიოსისა

და კოკიტოსის² ბნელ დინებას მისცეს ფებოსმა“³

ეტეოკლეს სახეში ტრაგიკული გაორების ნიშნები აშკარაა, ერთი მხრივ, ის სამშობლოს მომავლისა და კეთილდღეობისათვის მებრძოლი გმირია, რაციონალური სტრატეგოსი და მმართველი, მეორე მხრივ კი – საბედისწერო განწირულობის განცდით აღსავსე ადამიანი. შექმნილი ვითარება მას საგვარეულო ცოდვასა და მამის წყევლას ახსენებს („აჰა, კვლავ მამა, ოდინდელი წყევლა წყეული!/
გამომშრალ თვალებს არ მაშორებს მამის აჩრდილი/ და მეუბნება: სიკვდილიო, სიკვდილი მხოლოდ“⁴). თუმცა ეტეოკლე პოულობს თავის თავში ძალას, დაძლიოს ეს ტრაგიკული გაორება და თავისუფალი ნება გამოავლინოს.

ანტიკურობის მკვლევარ ალექსეი ლოსევის აზრით, ეტეოკლესა და ლაბდაკიდების განწირულობა ძველი საგვარეულო მმართველობის განწირულობასაც უნდა გამოხატავდეს. მმართველობის ძველი გვაროვნული წყობა იღუპება, თუმცა მის ადგილას აღმოცენდება ახალი, პოლისური ფორმის სახელმწიფო, რომლის შექმნისა და განვითარებისათვის თავგანწირვა ღირს.

მიუხედავად იმისა, რომ ტრაგედიაში ეპიკური საწყისი სჭარბობს და მოვლენათა შესახებ მაცნესა და ქოროსაგან შევიტყობთ, ის ძალზე ქმედითია, დაძაბული, საბრძოლო ჟინითა და პატრიოტული

¹ ესქილე. ტრაგედიები. თბილისი, 1978. გვ.138.

² მიწისქვეშეთის მდინარე.

³ ესქილე. ტრაგედიები. თბილისი, 1978. გვ.139.

⁴ იქვე.

შემართებით დაზუსტული. ესქილე მტრის მხედართმთავართა ინდივიდუალურ დახასიათებასაც გვთავაზობს, მათ შორის ერთ-ერთი – მისანი ამფიარაესი, მოკავშირეობისა და ვაჟკაცობის ვალმა ჩააბა შეიღთა ლაშქრობაში, თუმცა ის ფიქრობს, რომ პოლინიკემ არგოსის მეფე ადრასტე სახიფათო ავანტიურაში ჩაითრია. მაცნეს გადმოცემით, მან პირდაპირ უთხრა პოლინიკეს, რომ ის თავისი ქვეყნის მოღალატეა და მისი მეკავშირეობა პატივს არ სდებს ღირსეულ მეომარს.

ტრაგედიის ფინალში მისი ორივე ხაზი – პატრიოტული და ტრაგიკული ლოგიკურ დასასრულამდე მიდის, თებე გადარჩა მონობის უღელს, მაგრამ მისი მეფენი – მტრები და ძმები ერთმანეთის ხელით დაეცნენ.

მაცნე: „ქალაქის საქმე წარიმართა კეთილწაღმართად,
მაგრამ თავკაცმა მისამ ორმა, ორმა სარდალმა,
სკვითურ მახვილით მონაგარზე იყარეს წილი“.¹

ტრაგედიის დასასრულს ქოროს ფრენოსი დაღუპულ გვარს დაიტირებს, ხოლო ფინალში შემოდის ახალი პესონაჟი – ანტიგონეს სახე, რომელიც ახალი კონფლიქტის დასაწყისის მაუწყებელია – კადმოსის ქალაქის თავკაცებმა მოღალატე პოლინიკეს დაკრძალვა და დატირება აკრძალეს, ხოლო ეტეოკლე გმირად აღიარეს.

ტრაგედიის ეს ფინალი თითქოს მოვლენათა შემდგომი დრამატული განვითარების შესახებ გვაუწყებს, ლაბდაკიდების ოჯახში კიდევ არიან თავისუფალი სულის ადამიანები და მათი საბედისწერო ისტორია ჯერაც არ დასრულებულა.

ესქილეს ადრეულ ტრაგედიებში მკაფიოდ გამოიკვეთა როგორც პატრიოტული და პოლიტიკური მოტივები, ისე დრამატული საწყისის განვითარება და ტრაგიკული გმირის სახის გენეზისი.

¹ ესქილე. ტრაგედიები. თბილისი, 1978. გვ.145.

19. ორესტია

ესქილეს „ორესტია“ (458 წ.) ერთადერთი ტრილოგიაა, რომელიც ისტორიამ ბერძნული ლიტერატურის ანტიკური პერიოდიდან სრულად შემონახა. ის სამი ტრაგედიისაგან შედგება: „აგამემნონი“, „ქოეფორები“ და „ეგმენიდები“. ტრილოგია ტეტრალოგიის ნაწილი ყოფილა, მასში შემაჯავალ სატირულ დრამას – „პროტევს“ ჩვენამდე არ მოუღწევია. „პროტევსში“ ტროას ომის შემდგომ სპარტის მეფე მენელაოსის (აგამემნონის ძმის) სამშობლოში დაბრუნების ამბავი იყო გადმოცემული.

„ორესტეაში“ ბერძნული მითოლოგიის საგვარეულო დანაშაულით დაძვინებული კიდევ ერთი ცნობილი – ატრიდთა ოჯახის ისტორიის მნიშვნელოვანი ფინალური ეპიზოდებია მოთხრობილი. ატრიდების გენეალოგია ტანტალოსიდან იწყება. მათ ტანტალიდებსა და პელოპიდებსაც უწოდებენ, როგორც ტანტალოსისა და მისი ვაჟის – პელოპეს შთამომავლებს. ამ გვარის ისტორიაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ძალაუფლებისათვის ბრძოლის, ღალატისა და შურისძიების მოტივები.¹ ესქილეს „სპარსელებსა“ და „შვიდთა ლაშქრობაში“ უკვე მკაფიოდ გამოიკვეთა პოეტის ინტერესი დანაშაულისა და გმირობის, პატივმოყვარეობის, თავისუფლებისა და თვითნებობის თემებისადმი. როგორც ტირანიის მოწინააღმდეგე და სამართლიანი და კანონიერი საზოგადოების შენების მომხრე, მას ადამიანების ზნეობრივი სრულყოფა და მანკიერებათაგან განთავისუფლება სურს. ტრილოგიაში

¹ ტანტალოსის მთელი გვარი დაწყვეტილი იყო. მან ღმერთები განარისხა, რისთვისაც ჰადესში საპუდამო ტანჯვა მიუსაჯეს, მისმა ვაჟმა პელოპემ ძალაუფლება ეშმაკობითა და ღალატით ჩაიგდო ხელში, პელოპეს ვაჟებმა ატრევსმა და თიესტემ ერთმანეთს ტახტის გამო მრავალჯერ უმტყუნეს, ბოლოს ატრევსმა თიესტეს ვაჟები დახოცა და მამას მათგან დამზადებული კერძი აჭამა, ეგისტემ, ატრევსის ვაჟმა, ჯერ ატრევსი, შემდეგ კი მისი ვაჟი აგამემნონი მოკლა, აგამემნონის შვილმა ორესტემ თავის და ელექტრასთან შეთანხმებით, შურისძიების გამო ბიძა და მოღალატე დედა დახოცა.

იგრძნობა ორფიკული¹ თეოსოფიის² გავლენა, რომელიც ადამიანის ბუნებასა და ქცევაში ბოროტი ტიტანური საწყისის არსებობის შედეგებს ხედავს. „**მოკვდავთ ანიჭებს თავხედობას/სამარცხვინო ბოროტი ძირი**“³ – ამბობს „აგამემნონის“ პაროდოსში ქორო. ეს ფრაზა პირდაპირ მიგვანიშნებს დიონისე-ზაგრაეოსის ორფიკულ მითზე. ორფიზმის წარმოდგენა სამყაროზე, როგორც ორი საწყისის ბრძოლაზე, ადამიანზეც ვრცელდებოდა. ადამიანი და საზოგადოება სამყაროსეულ დუალიზმს იმეორებდა და შინაგანი დრამატიზმით, ორ საწყისს შორის ბრძოლით ხასიათდებოდა.⁴ თეატრის თეორიის თანახმად, თეატრის დანიშნულება შიშითა და თანაგანცდით აფექტთაგან⁵ განწმენდაა, რაც შინაგანი კონფლიქტის გადალახვას, დრამატული წინააღმდეგობის დაძლევას გულისხმობს. ტრაგედიის ფაბულა ისე უნდა შერჩეულიყო, რომ მაყურებელს სამყაროსა და საზოგადოებაში მოქმედი კანონზომიერებები დაენახა. ატრიდთა

¹ ორფიზმი, ძვ.წ.-ის მე-6 საუკუნის რელიგიური მოძრაობაა, რომელიც დიონისეს კულტის რეფორმას უკავშირდება. გადმოცემით, ორფიკული დოქტრინის ფუძემდებლად მითოლოგიურ ორფეოსს მიიჩნევენ, რომელიც აპოლონისა და დიონისეს თავანისმცემელი იყო. ორფიკებს სამყაროს შექმნის თავისი ევოლუციური მოდელი ჰქონდათ, რომელიც თეოგონიური შინაარსის პოემათა ნაწყვეტებში იკვეთება. ამ მოდელის თანახმად, ზევსმა ადამიანები იმ ტიტანების ფერფლისგან შექმნა, რომლებმაც მისი ვაჟი დიონისე დაგლიჯეს, ამიტომ ადამიანებში ორი საწყისია – ღვთაებრივი დიონისური და ბოროტი ტიტანური.

² წიგნში „დიონისე, ლოგოსი, ბედისწერა“ ალექსანდრე მენი ორფიკების ღვთისმეტყველებას თეოსოფიას უწოდებს. რადგან ორფიზმს საფუძვლად სხვადასხვა რწმენა-წარმოდგენათა, ოკულტიზმისა და მისტიკის ეკლექტიკური მთლიანობა დაედო. ორფიზმი გამოდიოდა ზოგადსაკაცობრიო დუალიზმის იდეიდან, ნათელისა და ბნელის, ბოროტისა და კეთილის, წესრიგისა და ქაოსის დაპირისპირებიდან. მისთვის სამყარო მუდმივ მოძრაობასა და ორ საწყისს შორის ბრძოლაშია, ამ ბრძოლის შედეგი და ნაყოფია ადამიანიც.

³ ესქილე, ტრაგედიები, თარგმანი გიგლა სარიშვილისა, თბილისი, 1978. „აგამემნონი“, გვ. 217-128.

⁴ პისისტრატეს ტირანიის პერიოდში, რომელმაც დიონისეს საერთო-სახალხო დღესასწაული დააფუძნა, ორფიზმი ათენში თითქმის სახელმწიფო რელიგიად გადაიქცა, თუმცა მისი გარდაცვალების შემდეგ ეს ტენდენცია აღარ განვითარდა. ვერც ელევსისისა და ვერც ორფიკულმა კულტებმა ვერ ჩაანაცვლეს, საბოლოოდ, ბერძნული პოლითეისტური ტრადიცია, თუმცა ტრაგედიის განვითარებაზე გადამწყვეტი ზემოქმედება მოახდინეს (ალექსანდრე მენი).

⁵ არისტოტელეს გრძნობათა თეორიით ღელვისგან, ნეგატიური ემოციებისგან განწმენდა. თუმცა აფექტი, შეიძლება, სასიამოვნოც იყოს.

გვარის მითოლოგიური ისტორია თავისი დრამატული კოლიზიებით¹ საუკეთესო მასალა იყო ტრილოგიის შესაქმნელად. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მითის თემატიკას ადრეულ პოეზიაშიც ვხვდებით (მაგ. ჰომეროსთან, კიკლიკური პოეზიასა თუ სხვა.), სწორედ ესქილეს დრამატურგიულ ნაწარმოებში შეიძინა მან ჭეშმარიტი მასშტაბი და მნიშვნელობა. ამ მითის მიხედვით, ტრაგედიები სოფოკლემ და ევრიპიდემაც შექმნეს.

ესქილემ ტრილოგიისთვის ატრიდთა მითის დელფური ვერსია აირჩია, რომლის თანახმადაც საგვარეულო ცოდვის და დანაშაულებათა ჯაჭვისგან ორესტეს აპოლონი განწმენდს (დელფური რელიგია სისხლის ალების გვაროვნულ ადათს უპირისპირდებოდა). თუმცა, ესქილე გასცდა მითის რელიგიურ ასპექტს და ის ფილოსოფიურსა და ეთიკურ ჭრილში წარმოაჩინა. დრამატურგი ეტაპობრივად გვიჩვენებს საზოგადოების ღირებულებითი და სამართლებრივი ცნობიერების ევოლუციას, რომელიც საგვარეულო შურისძიებისა და „სისხლის ალების“ ადათის გადალახვაში აისახება. მკვლევართა აზრით, ეს პროცესი, ესქილეს ხედვით, ძველი გვაროვნული წყობილების დაშლასა და ახალი დემოკრატიული წესწყობილების ფორმირებას ახლავს თან. ამას გარდა, ისტორიულ ასპექტში „ორესტეაში“ ე.წ. მამობრივი და დედობრივი სამართლის ბრძოლას ხედავენ, რაც პირველყოფილი გვაროვნული წყობილების დაშლასა და ახალ ცივილიზაციურ საფეხურზე ასვლას უკავშირდებოდა.² ძველსა და ახალ მსოფლგანცდას შორის ბრძოლა „ორესტეაში“ აპოლონისა და ერინიების დრამატულ წინააღმდეგობაში გამოიკვეთა.

შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოები რამდენიმე პლანში ვითარდება – სოციო-ისტორიულში, რელიგიურ-ფილოსოფიურსა და ეთიკურში.

¹ კოლიზია – ინტერესთა შეჯახება, დაპირისპირება, ცხოვრებისეულ კონფლიქტთა მხატვრული ასახვა.

² დედობრივი სამართალი განვითარების უფრო ადრეულ საფეხურს ახასიათებდა და მხოლოდ პატრიარქატის საბოლოო ფორმირებისა და ზეწოლის შემდეგ კნინდება. „ვერ კიდევ ძველებს აოცებდა ქალთა ძალაუფლებისა და დიდებულების გამოვლინება“, – წერს ბაპოფენი („Классики мирового религиоведения. Антология“, გვ. 220). ა. ბებელის აზრით, ათენში, მამობრივმა სამართალმა დედობრივი საკმაოდ ადრე ჩაანაცვლა და ამისათვის ძლიერი წინააღმდეგობის დაძლევა დასჭირდა. მისი ანალიზის თანახმად, დედობრივი სამართლის მიხედვით, კლიტემნესტრას სრული უფლება ჰქონდა, ქალიშვილის მსხვერპლშეწირვის გამო განაწყენებულს, აგამემნონის ლაშქრობაში ყოფნისას ეგისტოსი აერჩია ქმრად (ა. ბაბელი, ქალი და სოციალიზმი, 1959, რუსულ ენაზე).

მასში საინტერესოდ არის შერწყმული ესქილეს მსოფლგანცდის ორი ასპექტი – სკეპტიკური, რომელიც ადამიანის ბუნების ფუძისეული მანკიერების ხედვაში მდგომარეობს და ისტორიულ-პროგრესისტული, რომელიც კულტურისა და საზოგადოების სამართლებრივი ევოლუციის რწმენაში გამოიხატება. ეს გარემოება ეტეოკლეს ხასიათის დუალიზმსაც მოგვაგონებს („შვიდთა ლაშქრობა თებეზე“), რომელსაც, ერთი მხრივ, პროგრესისა და სამშობლოს კეთილი მომავლის სჯერა, თუმცა ამ მომავალში საგვარეულო ცოდვებით დამძიმებული ლაბდაკიდების ადგილს ვერ ხედავს. ამ მხრივ „ორესტეაში“ ესქილე უფრო „წინ“ მიდის, ის, რაც თებეს ტრილოგიაში ვერ მოხერხდა, აქ სურს რომ განახორციელოს და ორესტე საგვარეულო შურისძიებისა და ძალაუფლებისათვის დანაშაულებრივი ბრძოლის მანკიერი წრიდან „გამოიხსნას“. როგორც ჰუმანისტს, მას ადამიანის შინაგანი ძალისა და ეთიკური პოტენციალის სჯერა.

20. აგამემნონი

ტრილოგიის პირველი პიესა – „აგამემნონი“ ტროას ომიდან არგოსის მეფე აგამემნონის დაბრუნებისა და ეგისტოსა¹ და დედოფალ კლიტემნესტრას მიერ მისი მოკვლის ამბავს გვიყვება. ისევე როგორც „სპარსელებში“, „აგამემნონშიც“ ესქილე სახელმწიფოსა და ქვეყნის მიმართ მმართველის პასუხისმგებლობის თემას ეხება. ტრაგედიის მოქმედება იმ მომენტში იწყება, როდესაც სასიგნალო ცეცხლს ბერძენთა გამარჯვების ამბავი მოაქვს. მაგრამ გამარჯვების სიხარულს მოახლოებული კატასტროფის განცდა ამძიძებს. ცეცხლს პირველად სასახლის სახურავზე მოდარაჯე გუშავი ამჩნევს: „სვებუნდური ნეტავ ხელზე ხელს შემახებდეს/ ხელმწიფე იგი, სამშობლოში მობრუნებული“, ნატრობს იგი და იქვე ამატებს: „სხვა ამბებზე კი უნდა ვღუძდე.../ სახლს ენა ჰქონდეს – უცხადესად გვითხრობდა ყოველს“.² შფოთისა და მოლოდინის საყოველთაო განცდა ძლიერსა და პატივმოყვარე დედოფალ კლიტემნესტრას უკავშირდება. რომლის ორაზროვანი ქცევა არგოსელ მოხუცთა ქოროში ყველაზე პირქუშ მოლოდინებს აჩენს. ქორო იმ დროს იხსენებს, როდესაც საბრძოლო ყინით აღტკინებული „ორსკიპტროსან ატრიდთა ჯგუფი“ (არგოსის მეფე აგამემნონი და სპარტის მეფე მენელაოსი) ტროასკენ სალაშქროდ გაემართა. შინ მხოლოდ უძლური მოხუცნი დარჩნენ. ათი წლის წინ საომრად განწყობილ ბერძენთა გიჟურ აღტკინებას ქორო ბარტყებდაკარგულ გამწარებულ ძერათა ფრთხილს ადარებს და მიაჩნია, რომ ეს ომი არა მხოლოდ ტროელთათვის, არამედ ბერძენებისთვისაც ღვთის რისხვა იყო.

„რისხვა დაატყდათ დანაელებს“³

მსგავსად ტროელთა..

გარდასახდელი გარდახდების ბედის განგებით,

ვერც შესაწირით, ვერც ჯადოსნობით,

ვერცა თუ ცრემლით შეარბილებ რისხვას ღვთაებრივს“.

საომარი ლაშქრობა საბედისწეროდ დაიწყო. ძლიერმა პირქარმა ხომალდებს ტროასკენ საზღვაო გზა შეუკრა. გამგზავრების ამაოდ მომლოდინე ჯარში მზარდმა უკმაყოფილებამ დაისადგურა. ქურუძებმა

¹ აგამემნონის ბიძაშვილი – თიესტეს ვაჟი.

² ესქილე, ტრაგედიები, „აგამემნონი“, გვ. 212.

³ დანაელები – ბერძენთა ერთ-ერთი უძველესი სახელი, არგოველებთან და აქვეყნებთან ერთად. ამ სახელს უკავშირდება ისეთი მითოლოგიური საკუთარი სახელები, როგორებიცაა – დანაოსი, დანაიდა, დანაია.

უამინდობა ქალღმერთ არტემიდე რისხვით ახსნეს. სამხედრო ექსპედიციის გადასარჩენად აგამემნონმა უმძიმესი გადაწყვეტილება მიიღო – ქალღმერთის რისხვის დასაცხრობად საკუთარი ქალიშვილის – იფიგენიას არტემისისთვის მსხვერპლად შეწირვას დათანხმდა. „დაკლა ასული მშობელმა მამამ,/ რომ სხვა ქალისთვის/ დაეძრა ჯარი და ხომალდები“, ¹ ასე აფასებს აგამემნონის საქციელს ქორო. მძიმე იყო ტროას ომი, ძვირი დაუჯდა საბერძნეთს ეს გამარჯვება და პატივმოყვარე ატრიდების ახირება, უკანა გზაც დამღუპველი გამოდგა, ბერძნული ფლოტის დიდი ნაწილი ქარიშხალმა გაანადგურა. სინარული და მწუხარება ერთმანეთს გადაეჯაჭვა, სულ უფრო მეტად წუხს ქორო და შურისმაძიებელი ღმერთების რისხვისა ეშინია, თუმცა იმელოვნებს, რომ ქალღმერთი დიკე დაიფარავს ციხე-ქალაქს, მაგრამ დანაშაულისა და შურისძიების ჯაჭვი ჯერ არ გამწყდარა (ბოროტი მამა წარმოშობს ბოროტს,/ ვით ცუდი მამა²).

გამარჯვებული აგამემნონი ქალაქში ეტლით შემოდის, თან მეფე პრიამეს ტყვე ქალიშვილი – ნათელმხილველი კასანდრა მოჰყავს, როგორც სამხედრო ალავი. აგამემნონის გამომწვევი გამოჩენა მეფის ჰიბრისის კიდევ ერთი ნიშანია ესქილესათვის. მცირეოდენი ყოყმანის შემდეგ, ის კლიტემნესტრას დაგებული მეწამული ხალიჩითაც აივლის სასახლის კიბეებს. ავისმომასწავებელი ატმოსფერო კასანდრას ნათელხილვის სცენაში აპოთეოზს აღწევს, გრძნეულ ხილვაში ის ატრიდთა სახლის სისხლიან წარსულს დაინახავს და თავზარდაცემულს აღმოხდება: „ღვთისმგმობელთა ადგილია ევ სრა-პალატი, მოწმე მკვლელობის და ჯალათობის, განესტილია იატაკი მოყვასის სისხლით“³. კასანდრას სახეს ნაწარმოებში განსაკუთრებული ტრაგიზმი, ძალა და ღირსება გამოარჩევს, რომელიც ქალმა ყველა უბედურების მიუხედავად შეინარჩუნა. უუფლებო ტყვე უმაღლეს ადამიანურ თავისუფლებას ამჟღავნებს და მიუხედავად იმისა, რომ გარდაუვალი სიკვდილი აშინებს, შიშზე ამაღლდება და საკუთარი აღსასრულის შესახვედრად სასახლეში შედის.

სასახლის კარის ზღურბლზე კასანდრას გაუჩინარების შემდეგ, შენობიდან სასიკვდილოდ დაჭრილი აგამემნონის კვნესა მოისმის. კლიტემნესტრამ დიდი ხნის წინა ჩაფიქრებული შურისძიების გეგმა

¹ ესქილე, ტრაგედიები, თარგმანი გივლა სარიშვილისა, თბილისი, 1978. „აგამემნონი“, გვ. 128.

² იქვე, გვ. 236

³ იქვე, გვ. 248.

აღასრულა, აგამეზონს ქალიშვილის სიკვდილი აზღვევინა და თავის საყვარელ ეგისტოსს¹ ტახტისაკენ მიმავალი გზა გაუხსნა. ქორო რწმუნდება, რომ სამეფო ტირანიის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა – „უნდა დაფიქრდეთ, ავბედითი მოჩანს ნიშნები/სახელმწიფოში ტირანია მზადდება მიძიმე“.² არგოსელები წინააღმდეგობის გაწევას შეეცდებიან („არა, ჩვენ ამას არ მოვითმენთ, უმაღლეს გვამებად/ გადავიქცევით, ტირანიას სიკვდილი გვიჯობს“³), მაგრამ ისინი, ჯერჯერობით, უძლურნი აღმოჩნდებიან ტახტის უზურპატორების ძალმომრეობის წინაშე. კლიტემნესტრა ხალხის წინაშე გამოდის, თავი ქედუხრელად უჭირავს. მან უკვე ჩაიდინა დანაშაული, ახლა მისი ლეგიტიმაცია სჭირდება. ამიტომ ის შემტვე ტაქტიკას ირჩევს. ეს ქილე რემარკაში წერს: „ფართოდ იღება სასახლის კარი, გამოჩნდება კლიტემნესტრა, ხელში სისხლიანი ხანჯალი უჭირავს. დარბაზის სიღრმეში მოსჩანს აგამეზონისა და კასანდრას გვამები“.⁴ მისი თავხედობითა და გამბედაობით თავზარდაცემული ქორო კლიტემნესტრას მოკვეთითა და ორესტეს შურისძიებით ემუქრება. ამ გამოწვევას ქალი მუქართვე პასუხობს: „...ჩემი მუქარაც დაიხსომე, მზად ვარ ბრძოლისთვის...“⁵ შენს წინ დგას ახლა დიაცის სახით/ დემონი ძველი, შურისძებელი, ვინაც ატრევსის ბილწი ღხინისთვის, ბაღლებისათვის/ იძია შური“.⁶

დრამატურგი კლიტემნესტრას პატივმოყვარე, ძლიერ და შურისმაძიებელ ქალად გვინახტავს. მიუხედავად იმისა, რომ მას თავისი სიმართლე გააჩნია, ის მაინც ერთ-ერთი რგოლია იმ ჯაჭვში, რომელიც სისხლიანი შურისძიებისა და ძალაუფლებისათვის ჩადენილ დანაშაულთაგან შედგება.

ტრაგედია ქოროს ვრცელი პარტიებით და ხასიათთა სტატიკურობით ჯერ კიდევ ახლოსაა ორატორიის ჟანრთან, თუმცა ის დიდი დრამატული მუხტით არის აღსავსე და მასში მკაფიოდ იკითხება ეს ქილეს მსოფლმხედველობის ძირითადი პოსტულატები, რომელთა თანახმადაც თვითნებობას, ამპარტავნებასა და ძალმომრეობას დამოუკველი შედეგები მოჰყვება, რადგან სამყაროში სამართლიანი საზღაურის უზენაესი პრინციპი დიკე ბატონობს.

¹ თიესტეს ვაჟი, აგამეზონის ბიძაშვილი და სასიკვდილო მტერი

² იქვე, გვ. 260.

³ იქვე, გვ. 261

⁴ იქვე, გვ. 261

⁵ იქვე, გვ. 263

⁶ იქვე, გვ. 267

21. ქოეფორეპი

ტრილოგიის მეორე ტრაგედიაში – „ქოეფორები“¹ მოთხრობილია, თუ როგორ მოკლეს აგამემნონისა და კლიტემნესტრას ვაჟმა ორესტემ² და მისმა მეგობარმა პილადემ³, სამართლიანი შურისგების მიზნით, კლიტემნესტრასა და ეგისტე. პიესის ექსპოზიციური ნაწილი აგამემნონის საფლავზე ვითარდება. ფოკიდიდან დაბრუნებული დავაჟკაცებული ორესტე, რომელსაც თან ერთგული მეგობარი პილადე ახლავს, აგამემნონისა და ინაქეს⁴ საფლავებს მიაშურებს პატივის მისაგებად. აქ ის თავის და ელექტრას ზვდება, რომელსაც თან დამტირებელ ქალთა ქორო ახლავს. იმ ღამით დედოფალმა კლიტემნესტრამ საშინელი სიზმარი ნახა, „– მეზმანაო – ვშობე დრაკონი./ ... ბაღის სახვევში ვახვევდიო, ახალშობილ გველს.... სისხლის ლეკერტი ამოჰქონდა ძუძუს კერტიდან“⁵, – ჰყვება ის. ორაკულებმა სიზმარი მოკლულის სულის შფოთვას დაუკავშირეს („– არ ისვენებსო მოკლულის სული./დასტრიალებსო მკვლელის ბინას წყველით და კრულით“⁶). დაზაფრულმა კლიტემნესტრამ მხეველები წამოჰყარა გამთენიისას და აგამემნონის სასაფლაოზე „გამორეკა“ შესაწირავით, იმ იმედით, რომ მოკლული ქმრის სულის მომადლიერებას მოახერხებდა.

ისევე, როგორც კასანდრას ზმანება „აგამემნონში“, კლიტემნესტრას სიზმარიც ტრაგიკული გარდაუვალობის განწყობას ქმნის. ეს ორი პიესა თითქოს სამყაროს ფუძისეული წონასწორობის მათემატიკური

¹ სიტყვა ქოეფორები, რიტუალური ძღვენის მიმართმევეს ნიშნავს, სწორედ რიტუალური ძღვენი მიაქვთ საფლავზე ორესტეს, ელექტრასა და კლიტემნესტრას მიერ გამოგზავნილ მსახურ ქალებს.

² ორესტე – აგამემნონისა და კლიტემნესტრას უმცროსი ვაჟი, რომელიც საბედისწერო მოვლენების დროს ფოკიდაში იმყოფებოდა, სადაც მას მეფე სტროფიუსი და მისი მამიდა – დედოფალი ანაქსიბია ზრდიდნენ თავის ვაჟ პილადესთან ერთად.

³ პილადე – მითოლოგიის პერსონაჟი, ფოკიდის მეფე სტროფიუსისა და აგამემნონის და ანაქსიბიას ვაჟი, ორესტეს საყვარელი მეგობარი. ზოგიერთი წყაროს თანახმად, პილადე დედოფალი ამფიქტიონიას დამაარსებელია. ამფიქტიონია, იგივე დედოფალი კავშირი იმ ბერძნულ ტომთა კავშირს წარმოადგენს, რომლებიც აპოლონის დედოფალი სამისნოს სიახლოვეს ბინადრობდნენ და მის დასაცავად და პატივის მისაგებად გაერთიანდნენ. (Кулишова О. В. Дельфийский оракул в системе античных межгосударственных отношений. СПб, 2001. С.171).

⁴ ინაქე – არგოლიდის დამაარსებელი და პირველი მეფე.

⁵ ესქილე, ტრაგედიები, „ქოეფორები“, გვ. 297-298.

⁶ ესქილე, ტრაგედიები, „ქოეფორები“, გვ. 276.

პრინციპით ერთიანდება – საზღაური საზღაურის წილ – ასეთია დიკეს კანონი. პირველ პიესაში აგამემნონი და კასანდრა ილუბებიან, მეორეში – კლიტემნესტრა და ეგისტე ამ პროპორციულ პრინციპს „აგამემნონში“ ნათელმხილველი კასანდრაც განჭვრეტს:

„ქალისთვის, ჩემი სიკვდილისთვის ზღავს თვითონ ქალი, ბედკრულ კაცისთვის დაეცემა მხოლოდრე კაცი“.¹
ეუბნება ის არგოსელ მოხუცთა ქოროს.

„ქოეფორების“ მხევალი ქალების სიმღერა ტირანი მონარქების მიმართ არგოსში არსებულ ერთსულოვან სიძულვილს გადმოსცემს (*„ძალა გვიბრძანებს, ბრუნდს და მართალს ქალბატონისას/ მწარე ზიზლით განვადიდებდეთ“*²), მოძალადეების ხელში ხალხი შიშსა და გაჭირვებაში ცხოვრობს. აგამემნონისა და კლიტემნესტრას ქალიშვილი ელექტრა მსახურ ქალთა ხვედრს იზიარებს. დედის მიერ ათვალწუნებული, მას სიძულვილითვე პასუხობს. მამის საფლავთან მისულს სიტყვა ვერ მოუძებნია, რომ მოკლულს მკვლელის მიერ გამოგზავნილი შესაწირი მიართვას. ვითარების საზარელი ორაზროვნება კიდევ უფრო ამძაფრებს ქალიშვილის და მსახურთა პროტესტს. მათი ლოცვა შურისძიებისთვის ვედრებას ემსგავსება, ელექტრა მამას მისი შვილების მძიმე ხვედრს ამცნობს:

„ჩვენ ვართ ლტოლვილნი, მათხოვარნი ჩვენივ დედისა, მან ეგისტოსზე, შენს ჯალათზე გაგვცვალა მამავ, მონის ხვედრია ჩვენი ხვედრი, ხოლო ორესტე უქონელია და უწილო“.³

ელექტრა ღმერთებს, მიწას, ზეცას, სამართლიანობის ქალღმერთ დიკესა თუ მამამისის სულს სამართლის აღსრულებისა და შურისძიებისათვის მოუხმობს. კლიტემნესტრას წარგზავნილები დედოფლის დაღუპვას შესთხოვენ ღმერთებს და ისე აქცევენ სამსხვერპლო ზედაშეს. საფლავთან მსხვერპლშეწირვა უფრო დიდი ‘მსხვერპლშეწირვის’ რიტუალური დასაწყისი ხდება.

საფლავზე ელექტრა თმის მოკვეცილ კულულსა და ნაფეხურებს შენიშნავს და ორესტეს კვალს ამოიხმობს. დიდი ხნის უნახავ და-ძმას შეხვედრის სინარული და შურისძიების გადაწყვეტილება აერთიანებთ. ელექტრა, ორესტე, პილადე და მსახური ქალები კლიტემნესტრასა და ეგისტეს წინააღმდეგ პირს შეკრავენ. „დიკეს

¹ ესქილე, ტრაგედიები, „აგამემნონი“, გვ.259.

² ესქილე, ტრაგედიები, „ქოეფორები“, გვ.272.

³ იქვე, გვ.260.

ლახვარი გულს გაუბობს/ ვინც გაქელა დიკეს დიდება“, დაასკვნის ქორო. ორესტე და პილადე კლიტემნესტრას ორესტეს დალუპვის ცრუ ცნობას მიუტანენ და დასტურის ნიშნად ბრინჯაოს ურნით თითქოსდა მისი დამწვარი ცხედრის ფერფლს გადასცემენ. ჯერ ეგისტე ეწირება შურისძიებას, სასახლიდან მისი განწირული ყვირილი ისმის. მალე კლიტემნესტრაც გაიზიარებს მის ხვედრს. თუმცა ორესტეს უძნელდება დედის მოკვლა, მაგრამ პილადე აპოლონის დავალებასა და მუქარას გაახსენებს მას და მოვალეობის აღსრულებისაკენ უბიძგებს. დედის ვედრება და შეგონება კვლარ აბრკოლებს ორესტეს, სიტყვებით:

„ფუჭი არ იყო შიში შენი სიზმარეული.

შენ მოჰკალ – სცოდე, გკლავ და ვცოდავ სამაგიეროდ...“¹

იგი მოვალეობად მიჩნეული მართლმსაჯულების საზარელ ვალს აღასრულებს.

პიესის ექსოლოსში „აგამემნონის“ ფინალური სცენის ფორმალური განმეორება ხდება², ორესტე ხალხთან გამოდის, მის უკან სიღრმეში მოჩანს ეგისტესა და კლიტემნესტრას გვამები. ორესტეს, კლიტემნესტრასგან განსხვავებით, მოქალაქეების წინააღმდეგობის დაძლევა არ სჭირდება, პირიქით, ხალხი მადლობას უხდის მას როგორც მხსნელს და არგოსისათვის თავისუფლების მომტანს:

„წყვილულ დრაკონს სასიკეთოდ მოჰკვეთე თავი,

სრულიად არგოსს მიანიჭე თავისუფლება“³, ეუბნებიან ისინი უფლისწულს. მიუხედავად ამისა, ორესტეს სტანჯავს ჩადენილი ქმედების სიმძიმე: – „დავყურებ აგერ, ჩემს უბედურ ხვედრზე მგლოვარი/ და ვწყევლი ზიზღით ჩემს სისხლიან, მწარე გამირობას“.

მან იცის, რომ ჩადენილისთვის პასუხი მოეთხოვება, რომ მისი ტანჯვის გზა ჯერ არ დასრულებულა და შეცოდებათა გამოსყიდვისა და მათგან განწმენდის მძიმე გზა აქვს გასავლელი.

ორესტეს წინაშე მდგომი დილემა ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკულია დრამატურგიის ისტორიაში. ორ ათეულ საუკუნეში, სრულიად სხვა ეპოქაში, შექსპირის პიესაში დანიის უფლისწული

¹ ესქილე, ტრაგედიები, „ქოეფორები“, გვ.314

² დანამაულის აღსრულების შემდეგ კლიტემნესტრა არგოსის მოქალაქეების წინაშე გამოდის და პირდაპირ მიმართავს მათ, მის უკან აგამემნონისა და კასანდრას გვამები მოჩანს.

³ ესქილე, ტრაგედიები, „ქოეფორები“, გვ.318

ჰამლეტიც მსგავსი ამოცანის წინაშე დადგება. ჰამლეტისაგან შურისძიებას მამის აჩრდილი მოითხოვს, ორესტესაგან – აპოლონი. პიესაში ზმირად არის საუბარი იმაზე, რომ ორესტეს აპოლონის ბრძანებამ და მუქარამ უბიძგა ამ ნაბიჯის გადადგმისაკენ. ამის შესახებ თავადაც ლაპარაკობს:

„თავად ლოქსიამ შთამაგონა, მისანმა ღმერთმა,
გაბედულება – თუ ამ საქმეს აღვასრულებდი...
არა და მიძიმეს, აღუწონელს დამდებდა სასჯელს...“

თუმცა, მიუხედავად ღმერთის მონაწილეობისა, ორესტე მაინც არ არის მხოლოდ უფლის ზენაარი ნების ბრმა აღმსრულებელი. მისი თავისუფალი ნების გამოვლინება იმაში მდგომარეობს, რომ ის ცნობიერად კისრულობს ამ უმძიმეს პასუხისმგებლობას, რომელიც, მისი რწმენით, ადამიანურ და ზეციურ სამყაროში წონასწორობისა და სამართლიანობის აღდგენას ემსახურება. განსხვავებით კლიტემნესტრასაგან, ის სამართლიანობას ანგარების გამო კი არ იმიზეზებს, არამედ საკუთარი მრწამსის თანახმად მოქმედებს. ალექსეი ლოსევის აზრით, „ორესტე და აპოლონი ერთმანეთის საღარი არსებები აღმოჩნდებიან, რამდენადაც არ უნდა აღემატებოდეს ძალით პირველი უკანასკნელს“.¹

ორესტეს ზეადამიანური ძალის საქციელმა მის ადამიანურ ბუნებას უმძიმესი დარტყმა მიაყენა, საშინელმა მღელვარებამ მოიცვა მისი არსება, გონება აერია, სული აემღვრა:

„რით დასრულდება ყოველივე, თავად არ გუწყი,
გზას ასცდა თითქოს ეტლი ჩემი, ვერ დავიურვე
შლეგი ცხენები, ველარ ვიჭერ აზრთა სადავეს,
შეფართხალებულ გულში შიშმა იკივლა უკვე,
აცეკვდა გული იღუმალი დაირის ხმაზე“. ²

შურისძიების ქალღმერთ ერინიებით დევნილი გონებაშემოვლილი ორესტე გარბის. არგოსელები კი მოვლენების შემდგომ განვითარებას ელოდნენ:

„... ეს მესამე გაავდრება აღარ ვიცით
რას მოგვიტანს, ხსნას თუ დალუპვას“. ³

¹ ესქილე, ტრაგედიები, „ქოეფორები“, გვ.318

² იქვე, გვ.320

³ იქვე

22. ევმენიდები

ტრილოგიის მესამე ტრაგედიაში „ევმენიდები“ დედობრივი სამართლის თანახმად უპატიებელი ცოდვის – დედის მკვლელობისაგან ორესტეს განწმენდა უნდა განხორციელდეს. ორესტეს ცოდვა და მორალური ტვირთი იმდენად მძიმეა, რომ მისი გამართლებისათვის მხოლოდ ადამიანური არგუმენტები არ კმარა. საჭიროა გლობალური, სამყაროსეული მასშტაბის კონტექსტი. ამიტომაც, თუ პირველ ორ ტრაგედიაში კონფლიქტი ადამიანთა შორის თამაშდებოდა, ტრილოგიის მესამე ნაწილში ძველ და ახალ ღვთაებათა დაპირისპირება, ძველი და ახალი მართლწესრიგის ჭიდილი გამოდის წინა პლანზე.

ტრაგედიის ერთიანი მსოფლმხედველობის წვდომისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივია პროლოგი, რომელიც აპოლონის ტაძრის წინ იშლება. რემარკა გვამცნობს: „აპოლონის ტაძარი. ორქესტრაზე გამოდის პითია, მისანი ქალი“.

პითია: ღმერთთა დასიდან ლოცვას ჩემსას ჯერ შევავედრებ
ღმერთქალ გაიას¹ პირველ მისანს, მერმე თემიდას²,
ვინც დედის შემდეგ მანტიონზე ამაღლებულა –
ასეთი არის გადმოცემა, ხოლო მესამე
ტიტანიდა, ფებე³ მიწის მომდევნო ქალი,...
რომელმან ფებოსს,⁴ ახალშობილს უბოძა ტახტი,
სწორედ აქედან წარსმოდგება სახელი მისი.⁵

პითიას ლოცვის შესავალ ნაწილში ჩამოთვლილი ღმერთებისა

¹ იგივე ქალღმერთი გეა. გეა პირველი ფლობდა დელფოსის სამისნოს.

² ფემიდა – მართმსაჯულების ქალღმერთი; ესქილეს ვერსიით ტიტანიდაა, ტიტანიდა თებეს და. თემიდან დედამისი გეასაგან მიიღო დელფოსის ორაკული, რომელიც შემდეგ ფებეს გადასცა.. ფემიდა ზევსის მეორე ცოლი, ზევსისაგან შეეძინა სამი მორია: კლოტო (მაფის მრთველი), ლაქეისი (ბედი), ატროპოსი (გარდუვალობა) და სამი ორა: ევნომია (კანონიერების მფარველი), დიკე (სამართლიანობა), აირენე (მშვიდობა). ესქილესთან ფემიდა ძლიერ უახლოვდება გეას და მის ერთ ერთ ჰიპოსტასადაც კი მოიაზრება.

³ ტიტანიდა ფებე, ტიტან კოის ცოლი, ტიტანიდა ლატონას დედა, აპოლონისა და დიანას ბებია. ტიტანები, გეასა და ურანოსის შვილები იყვნენ, ექვსი ვაჟი და ექვსი ქალი.

⁴ ღმერთი აპოლონი, იგივე ფებოსი, იგივე ლოქსია, საკულტო სახელი. ლოქსია ბერძნული Λοξίας-იდან მოდის, რაც ორაზროვანს ნიშნავს. იგულისხმება აპოლონის ხშირად ბუნდოვანი, წინააღმდეგობრივი წინასწარმეტყველებები, რომლებსაც სამფეხზე მჯდომი ქურუმი ახმოვანბდა.

⁵ ესქილე, ტრაგედიები. „ქოეფორები“, გვ. 322

და მათთან ასოცირებული ღვთაებების მფარველობის სფეროები კანონთან, მართმსაჯულებასთან სამართლიანობასა და მშვიდობასთან არის დაკავშირებული. კარგად ჩანს დელფოსის სამისნოს ერთგვარი მისია, რომელიც მართლმსაჯულების, კანონიერებისა და სამოქალაქო სიქველის პრინციპების დამკვიდრებას ემსახურება. ამასთან, აქ გამოკვეთილია ერთგვარი მემკვიდრეობითობისა და თვისებრივი ევოლუციის პრინციპი, რომელსაც აპოლონის დელფური რელიგიის ფორმირების ეტაპამდე მივყავართ. ნიშანდობლივია, რომ ესქილეს ვერსიაში აპოლონი თვითონ კი არ აარსებს დელფოსის სამისნოს, არამედ მემკვიდრეობით იღებს მას.¹ ის პირველი მამაკაცი დღერთია, რომელსაც ეს წმინდა სამისნო გადაეცა. ეს ხაზი იმ ვერსიის სასარგებლოდ მეტყველებს, რომლის თანახმადაც ტრაგედია დედობრივი სამართლის ადრეული საფეხურიდან მამობრივი სამართლის უფრო მაღალ საფეხურზე გადასვლასა და ცივილიზაციური პროგრესის ასახვას წარმოადგენს.²

პითიას ტექსტში აპოლონის მიერ დელფოსოს ტახტის მემკვიდრეობით მიღება ზევსის ნების გამოხატულებაა:

„...ზევსისაგან კურთხეული და განბრძობილი

ტახტზე ავიდა, ვით მეოთხე ნათელმზილველი.

ამრიგად ზევსის ორაკული გახლავთ ლოქსია“.

ამით ესქილე აპოლონის ქმედებას უზენაეს ლეგიტიმაციას ანიჭებს.

მიუხედავად ამისა, დედობრივი ღვთაებების მიერ ძალაუფლებისა და ძველი სამართლებრივი პრინციპების დათმობა მტკივნეული დრამატული პროცესია. ერინიები, რომლებიც გავრცელებული ვერსიით, გემ ქრონოსის მიერ დაკოდილი ურანოსის სისხლისგან გააჩინა, აპოლონს უპირისპირდებიან და დედის მკვლელი ორესტეს განადგურება სურთ.

აპოლონის ნებას მინდობილი და ერინიებისაგან დევნილი ორესტე დელფოსში მის ტაძარს აფარებს თავს. აპოლონი ძილს მოჰკვრის

¹ ცნობილი მითის თანახმად, აპოლონმა თავისი სამისნო იქ დააარსა, სადაც პითონი მოკლა, დრაკონი, რომელიც აპოლონის დედა ლატონას სდევნიდა.

² შეიძლება ითქვას, რომ აქ, ისევე როგორც „სპარსელებში“, ევროპული კულტურის თვისობრივი მახასიათებლების გაცნობიერებასთან გვაქვს საქმე. თუ „სპარსელებში“ თავისუფლების იდეა წინ წამოწეული, „ორესტეაში“ ევროპული ცივილიზაციის დინამიკური, რევოლუციური და დიალექტიკური ბუნებაა ხაზგასმული, რომელიც წინააღმდეგობათა ბრძოლისა და ახალა ხარისხში დაზავების გზით წარმოიწმინდება. თ.ბ.

შურისმაძიებელ ქალღმერთებს და ორესტეს თავის თანადგომას აღუთქვამს. ის ორესტეს ათენში გააგზავნის, ათენა პალადას¹ ქალაქში, სადაც იგი მართლმსაჯულებას ჰპოვებს. ერინიებს კლიტემნესტრას აჩრდილი აღვიძებს საყვედურებით და მოვალეობისაკენ მოუწოდებს. აპოლონის ცბიერებით აღშფოთებულნი ისინი ღმერთს წმინდა მანტიკური² კერიის შებლაღვასა და ღმერთების წესის დალაშქმადანაშაულებენ, რომელსაც აპოლონმა მოკვდავთა წესი ამჯობინა:

„მანტიკური წმინდა კერია
ღმერთთაგანმა შებლაღა თავად,
ღმერთთა საწესოს ამჯობინა მოკვდავთა წესი.
მოირების მეუფება დაამხო ძველი“.³

ციტირებული სტროფის ბოლო სტრიქონი მიმდინარე ბრძოლის მასშტაბებზე მოწმობს, რომელსაც არა მხოლოდ მიწიერი, არამედ ზეციური სამყაროც მოუცავს. ამ ბრძოლის ცენტრშია მოქცეული ორესტე, რომელსაც ადამიანური და ღვთაებრივი მართლმსაჯულების წინაშე მოუწევს პასუხისმგება.

ესქილეს სრულიად გაცნობიერებული მიზანი ამოძრავებს, როდესაც ის თავის ტროლოგიას ათენის არეოპაგის მიერ ორესტეს გასამართლებით ასრულებს. სწორედ არეოპაგში⁴ უნდა გაერთიანდეს ადამიანური და ზენაარი მართლმსაჯულება, მნიშვნელოვანი

¹ ათენა პალადა – სიბრძნის ქალღმერთი. ათენის მფარველი ღვთაება.

² მანტიკა – ძველ საბერძნეთსა და რომში მკითხაობის ფორმა იყო, რომელიც სხვადასხვა ნიშანთა ახსნით ღმერთების ნების დადგენას ისახავდა მიზნად. აქ ერინიები დელფოსის სამისნოს გულისხმობენ, სადაც მოკვდავი ღმერთების ნების შესატყობად მოდიოდნენ.

³ ესქილე, ტრაგედიები, „ქოეფორები“, გვ. 328

⁴ არეოპაგია – ძველი სასამართლო ათენში, რომლის დაფუძნება ათენის ისტორიის მითიურ წარსულს განეკუთვნება. ესქილეს „ეკემენიდების“ თანახმად არეოპაგს ათენა პალადა მოიწვევს ორესტეს გასასამართლებლად. ისტორიული მნიშვნელობა არეოპაგმა სოლონის დროიდან შეიძინა, რომელმაც არეოპაგს განვრცობილი უფლებამოსილება მიანიჭა. არეოპაგის წევრებად მთელი ცხოვრებით ინიშნებოდნენ, მათ ყოფილი აქრონტიებისაგან ირჩევდნენ, რომლებმაც ეს პატივი სამშობლოსადმი უხნივო მსახურებით მოიპოვეს. სოლონის გადაწყვეტილებით, არეოპაგს განათლებაზე, ზნეობასა და რელიგიურ რწმენაზე, ასევე კანონების სამართლიან აღსრულებაზე მეთვალყურეობაც დაეკავა. კრიტიკულ ვითარებებში, როდესაც სახელმწიფოს საფრთხე ემუქრებოდა, არეოპაგია სახელმწიფოს მართვას თავი თავზე იღებდა, როგორც ეს მოხდა ბერძნულ-სპარსული ომების ეპოქაში. არეოპაგის სხდომები ღია ცის ქვეშ იმართებოდა. კენჭისყრისათვის პატარა კენჭებს იყენებდნენ. თუ ხმების ზუსტად ორად გაიყოფოდა, სასამართლოს გამამართლებელი განაჩენი გამოჰქონდა, რადგანაც ითვლებოდა, რომ ბრალდებულის მხარე ათენა პალადამ დაიკავა.

მსოფლმხედველობრივი და სამართლებრივი გარდატეხა უნდა მოხდეს. პოეტი ხაზს უსვამს ათენის როლს ახალი სახელმწიფოებრივი აზროვნების ჩამოყალიბების საქმეში, სისხლის აღების გვაროვნული წესიდან სამართლის უფრო მაღალ საფეხურზე გადასვლაში.

ათენა პალადა, რომელსაც ორესტემ ხსნისათვის მიმართა, მარტო ვერ იღებს თავის თავზე ამ მძიმე საქმის განსჯის პასუხისმგებლობას, ის ერთპიროვნული განჩინებისაგან თავს იკავებს და სამსჯავროს მოწვევას განიზრახავს, ფაქტობრივად, ის გვევლინება ათენის არეოპაგის დამაარსებლად:

„... მძიმეა ჩემი არჩევანი...

... რაკილა ეს საკითხი თათბირს მოითხოვს,
რადგან ახლოით სასიკვდილო ბრალდებას განეჩნრეკთ,
ვიწვევ სამსჯავროს სამუდამო კანონისათვის.

... მიბრძანებია, ღირსეული მოქალაქენი
საბჭოს წარუდგენ და მართალი ქმნან სამართალი,
დაიცვან ფიცი, რაც სწორია, არ გაამრუდონ“¹

სასამართლოს ჩატარების ადგილად ის არესის სახელობის მაღლობს აირჩევს, სადაც ოდესღაც ამორძალებს „აღუმართავთ დიდებული ახალქალაქი“.

„დე, ამ ალაგის მოშიშება ჰქონდეთ ნიადაგ,
რომ იმეუფოს სამართალმა და სათნოებამ.

... არც ანარქია მირჩევნია, არც ტირანია
ჩვენი ქვეყნისთვის...“²

სიტყვები, რომლებიც ესქილემ ათენას წარმოათქმევინა, ერთგვარ საპროგრამო დატვირთვას ატარებს და დემოკრატიული ათენის სამართლებრივ და სახელმწიფოებრივ კრელოს აყალიბებს („არც ანარქია მირჩევნია, არც ტირანია“).

სასამართლო შეიკრიბება და მხარეებს მოუსმენს. ერინიები ახალ ღმერთებს ძველი ღმერთების გათელვას აბრალებენ. აპოლონი აქტიურად იცავს „ახლების“ პოზიციას და ერინიებს ზევსის მიმართ უპატივცემულობას აბრალებს.

სასამართლოს ათენა თავმჯდომარეობს, ბჭობის დასასრულს ის კენჭისყრას გამოაცხადებს და თავის ხმას ორესტეს აძლევს. ხმები ტოლად გაიყოფა, რაც ორესტესათვის გამამართლებელ განაჩენს

¹ ესქილე, ტრაგედიები, „ვენიდები“, გვ.341

² იქვე, გვ.350

ნიშნავს. გახარებული ორესტე მადლობას უძღვნის ქალღმერთსა და ქალაქ ათენს და აპოლონთან ერთად არგოსში ბრუნდება.

პიესის დასასრულს ათენა ერინიების ძრისხანების დაცხრობას ცდილობს, ის მათ სათანადო პატივსა და დიდებას აღუთქვამს და ფორმალურად ძალაუფლებას უნაწილებს, ათენის მფარველ ღვთაებათა სტატუსსა და ადამიანების კეთილდღეობაზე ზრუნვას სთავაზობს. თვითონ ომსა და ქალაქის თავდაცვაზე ზრუნვას იღებს თავის თავზე, „რომ გამარჯვებით იხარებდეს ქვეყანა ესე“. ამის შემდგომ ერინიები ევმენიდებად (მოწყალეებად, ქველებად) იწოდებიან.

დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ერინიების ფინალური ტრანსფორმაცია წარმოადგენს ტრაგედიის საბოლოო მიზანს, როგორც დრამატული პროცესის დიალექტიკურ შედეგს, დიდი ხნის დარღვეული წონასწორობის აღდგენასა და წინააღმდეგობათა გადალახვის გზით ახალი მსოფლწესრიგის დამყარებას. ფაქტობრივად, შეიძლება ითქვას, რომ ესქილეს დრამატულ ტრილოგიას დიდი ეპიკური ძალა აქვს, ტრაგიკოსი პოეტი გადაულახავ წინააღმდეგობათა ბეწვის ხიდზე გაივლის და უდიდესი ძალის კათარზისს აღწევს. ნიშანდობლივია ისიც, რომ სასურველი წონასწორობის მიღება არა არგოსის, არამედ ათენის მიწაზე ხერხდება, რომელიც თვისობრივად ახალი ცნობიერებისა და სამართლის სუბიექტია.

23. მიჯაჭვული პრომეთე

ტრაგედია „მიჯაჭვული პრომეთეს“ დადგმის თარიღი უცნობია, სხვადასხვა ვარაუდით, ის 460-სა და 440 წლებს შორის უნდა წარმოედგინათ.¹ არსებობს „განთავისუფლებული პრომეთესა“ და „ცეცხლის მომნიჭებელი“ პრომეთეს ნაწყვეტებიც, თუმცა, არ არის ცნობილი, იყო თუ არა ეს სამი პიესა ერთიანი ტრილოგიის ნაწილი.

პრომეთეს მითის ადრეულ ვერსიას ჰესიოდეს „თეოგონიასა“ და „სამუშაოებსა და დღეებში“ ვხვდებით². თუმცა, ესქილეს ტრაგედიაში პრომეთეს ფიგურის მნიშვნელობა და მასშტაბი, ჰესიოდესთან შედარებით, განუზომლად დიდია. ერთი მხრივ, ის ტირანიასთან ბრძოლის იდეას წარმოადგენს, მეორე მხრივ კი, ადამიანთა მოდგმის დამცველი, საკაცობრიო კულტურის შემქმნელი, წარმმართველი და პროგრესის მამოძრავებელია. „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ პრომეთეს ბედი მჭიდროდ უკავშირდება კაცობრიობის ბედს. ესქილეს ტრაგედიაში ის ტიტან იაპეტისა და თემიდა-გაიას ვაჟია³. ტიტანომაქიის⁴ დროს პრომეთემ სცადა დაერწმუნებინა ტიტანები, რომ ოლიმპიელთა წინააღმდეგ ხერხით ემოქმედათ და არა უხეში ძალით, მაგრამ მათ არ ისმინეს პრომეთეს რჩევა და „მლიქვნელობა“ და „ჩხიბვა“ დასწამეს მას. მაშინ პრომეთე ზევსს მიემხრო და ტიტანების დამარცხებაში დაეხმარა. თუმცა, ზევსსა და პრომეთეს შორის თანხმობა დიდხანს არ გაგრძელებულა. როდესაც ზევსი მამის⁵ ტახტზე ავიდა, მან თავის მოკავშირე ღმერთებს უფლებამოსილებანი გაუნაწილა და დაუკანონა, ადამიანებს კი არაფერი განუწესა, რადგან მათი განადგურება სურდა. ზევსის მიერ შექმნილი ახალი სამყაროს მართლწესრიგი პრომეთესთვის მიუღებელი აღმოჩნდა,

¹ ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, „მიჯაჭვული პრომეთე“ ესქილეს ნაწარმოები არ არის და უფრო გვიან, 230 წლისათვის უნდა შექმნილიყო.

² ჰესიოდე, ძველი ბერძენი პოეტი, ცხოვრობდა VIII-VII სს. დიდაქტიკური მიმართულების პოეზიის წარმომადგენელი, დღევანდლობამდე მოაღწია მისმა ორმა ეპიკურმა პოემამ: „თეოგონი“ და „სამუშაოები და დღეები“.

³ ჰესიოდესთან ის იაპეტისა და კლიმენეს ვაჟად, ხოლო აპოლოდორუსთან იაპეტისა და აზიას ვაჟად სახელდება. ესქილე თემიდა-გაიას ვერსიას ირჩევს, რომელიც ბერძნულ მითოლოგიაში ღვთაებრივი მართლწესრიგის ქალღმერთი იყო.

⁴ ტიტანომაქია – ძველი ღმერთების – ტიტანების ათწლიანი ომი ოლიმპიელები-სა და ზევსის წინააღმდეგ.

⁵ ქრონოსი

თავიდან ის ოლიმპიელებს უფრო პროგრესული სამყაროსა და ქვეყნიერების შექმნის იმედით შეუერთდა, მაგრამ იმედი გაუცრუვდა. **ზევსს ადამიანების მოსვრა უნდოდა, სურდა, „... რომ სულ ახალი აღეზარდა მოდგმა გამგონე“¹. პრომეთეს ეს სიტყვები ტრაგედიის იდეის ამოსავალს წარმოადგენს.** ნათელი ხდება, რომ ადამიანთა მოდგმას აქვს პრომეთესათვის უმთავრესი თვისება – თავისუფალი ნება. ზევსისთვის კი, როგორც ტირანისთვის, თავისუფალი ნების გამოვლენა მიუღებელია. ამიტომაც სურს მას კაცთა მოსპობა და სწორედ ამიტომ იტვირთა პრომეთემ ადამიანთა დაცვა და გაძლიერება. /„მე ხელვიწიფე, თანაველმე მოკვდავთა მოდგმას და ავაშორე მათ ჰადესში ფერფლად განპნევა“². პრომეთემ ღმერთებს ღვთაებრივი ცეცხლი მოსტაცა და ადამიანებს უბოძა, მათ ცნობიერი ცხოვრება დააწყებინა, ძალა და ღირსება მისცა³. თუმცა მანამდე მან მოკვდავთ ბედის განჭვრეტის წინათგრძნობა დაუხშო და ბრმა იმედი ჩაუწერა⁴. საკარაულოდ, ესქილესთვის პროგრესს ადამიანების ორი ძირითადი თვისება განაპირობებს – თავისუფალი ნება და იმედი. ეს თვისებები, ცოდნასთან და მიზანშეწონილ საქმიანობასთან ერთად, ქმნის ცივილიზაციის არსებობის საფუძველს..

პრომეთე დაწვრილებით აღწერს თავის საამაყო ღვაწლს ოკეანიდების ქოროსთან საუბარში. მისი მონათხრობიდან ირკვევა, რომ მან მხოლოდ ცეცხლი კი არ უბოძა კაცთა მოდგმას, არამედ კულტურის სიკეთეებიც აჩუქა მათ: აზიარა მათემატიკასა და დამწერლობას /**ადმოუჭინე მე მათ რიცხვი – სიბრძნეთა/ შორის გამორჩეული და პირველმა მივეცი წიგნი – / ხსოვნად**

¹ ესქილე, ტრაგედიები, „მიჯაჭვული პრომეთე“, გვ.172.

² იქვე, გვ.173.

³ მანამდე კაცთა მოდგმის ყოფას ტიტანი ასე ახასიათებს:

„... უგუნური იყვნენ ისინი,
ვიდრე გონთ მე არ მოვიყვანე და ცნობიერყვა.
ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ კაცთ ვამცირებ,
არამედ იმის, რომ მე მათი მწყალობელი ვარ.
იცქირებოდნენ თვალთ, მაგრამ ვერას ხელავდნენ,
ისმენდნენ ყურით, მაგრამ არრა ეყურებოდათ.
მთელი სიცოცხლე თითქოს სიზმრის სამეუფოში
დააბიჯებდნენ. ...“

⁴ პრომეთე: „ბედის განჭვრეტის წინაგრძნობა დაუხშე მოკვდავთ.“
ქოროს გამძღოლი ქალი: „სად მოიპოვე სწულეების ესე წამალი?
პრომეთე: მე ბრმა იმედი ჩაუწერე მე მხოლოდ“ გვ. 173.

ყოველთა, დედად ყოველ ხელოვნებათა/, ასწავლა მიწათმოქმედება, მეცხოველეობა, საკვების მომზადება, მშენებლობა, ნაოსნობა და გემთმშენებლობა, მედიცინა თუ მისნობა, წიაღისეულის მოპოვება და დამუშავება, ფრინველთა და ცხოველთა ზნე თუ ციურ სხეულთა მოძრაობის კანონები და მანტიკის საიდუმლოებანი.

ესქილეს ზევსსა და პრომეთეს შორის კონფლიქტი მსოფლმხედველობრივ ჭრილში გადაჰყავს. პრომეთეს თვითნებობით განრისხებულმა ზევსმა ტიტანი დასაჯა და სკეითიის (თუ კაკასიის) მთებში მისი კლდეზე მიჯაჭვა ბრძანა სამუდამო სატანჯველისათვის.¹ ზევსსა და პრომეთეს შორის, ასე ვთქვათ, კონცეპტუალური შეუთანხმებლობაა. პრომეთე თავისუფალ ნებას განასახიერებს, ხოლო ზევსი ტირანიას, რომელიც სხვის თავისუფლებას ვერ ეგუება.

ტრილოგიის პროლოგში ჩვენ ზევსის მიერ პრომეთეს სასტიკი დასჯის მოწმენი ვხდებით. ძალა, უფლება და ზევსის ვაჟი – მჭვდლობის ღმერთი ჰეფესტო პრომეთეს კლდეს აჯაჭვავენ. ჰეფესტოს უძძიმს ამ ვალდებულების აღსრულება, თუმცა მამის ურჩობას ვერ ბედავს – ძალის კარნახით ის ჯერ მკლავებს მიუჯაჭვავს კლდეზე ტიტანს, შემდეგ კი გულის ფიცარს განუგმირავს რკინის სოლით.

ტრაგედიის ქოროს ტიტან ოკეანეს ასულები – ოკეანიდები შეადგენენ, რომლებიც ბიძაშვილის სანუგეშებლად მოდიან. პიესის ატმოსფერო ზევსის ტირანიის განცდით არის განმსჭვალული, რომელმაც ხელისუფლება ძალადობრივად ჩაიგდო ხელში. პრომეთე მას ეჭვით ავადმყოფს უწოდებს, რადგან „ყველა ტირანი ავადმყოფია/ ახლობელთ მიმართ ეჭვითა და მიუნდობლობით“,² ზევსის მიმართ ის შეურიგებელ პოზიციაზე დგას და კომპრომისზე წასვლას არ აპირებს. პრომეთე კატეგორიულად უარყოფს ტიტან ოკეანეს კონფორმისტულ რჩევას, რომ შეეგუოს და დამორჩილდეს ახალ რეალობასა და ზნე-ჩვევებს, „რაკილა ღმერთებს აწ ახალი მართავს ტირანი“.³ პრომეთე მზადაა, ამაყად ზიდოს თავისი ხვედრი ისევე, როგორც მისმა ძმამ ატლანტმა, რომლის მძლავრ მხრებზე მთელი ცის თალი ასვენია.

ტრაგედია მონუმენტურად სტატიკურია, მის ცენტრში პრომეთეს

¹ მითოგრაფოსისა და გრამატიკოსის აპლოდორუსის (ძვ.წ. 186-120. „მითოლოგიური ბიბლიოთეკა“) მიხედვით, ადამიანები პრომეთემ შექმნა წყლისა და მიწისაგან ღმერთებისაგან მალულად და ცეცხლიც უბოძა მათ.

² ესქილე, ტრაგედიები, „მიჯაჭვული პრომეთე“, გვ.172

³ იქვე, გვ.176

მონოლითური ფიგურა დგას, რომლის ზვედრს მთელი ქვეყანა გლოვობს, მას დასტირიან კოლხეთის მკვიდრი ამორძალები, სკვითიის მომთაბარენი თუ არიის მამაცი მოდგმა.¹ „კაკასიის მთათა ახლორე“² ჯარის გოდება და შუბთა ზრიალი გაისმის. ზევსთან მებრძოლი ტიტანის ფიგურა მთელი კაცობრიობის, პროგრესისა და ადამიანთა ცივილიზაციის მებრძოლი სულის სიმბოლო ხდება, ხოლო მის მიერ კაცთათვის ბოძებული ცოდნა საკაცობრიო კულტურის საფუძვლებს აერთიანებს. აზროვნება, მეხსიერება, ხელოსნობა, ხელოვნება თუ სიბრძნე – ყოველივე მისი ღვთაებრივი ძღვენის ნაწილია.

ზევის ტირანიის სურათს ძროხადქცეული იოს შემოსვლა აძლიერებს. იოს ჰერას³ მიერ შეჩენილი კრაზანა სღვენის. ყველა ეს უბედურება არგოსის მეფე ინაქეს ასულს ზევსის ტრფობამ დააწია. პრომეთემ, როგორც წინასწარმეტყველმა იცის, რომ მომავალში მას სწორედ იოს შთამომავალი⁴ გაათავისუფლებს.

თუმცა, ხსნის შორეული პერსპექტივა არ ამცირებს ტრაგიკული მოვლენების დრამატიზმს. ამაყი და ძლიერი პრომეთე მზადაა ნებისმიერი ტანჯვა დაითმინოს და ქედი არ მოუხაროს ზევსსა და მის სულმოკლე მსახურთ. სწორედ ერთ-ერთი მათგანი – ჰერმესი ეწვევა მას ტრაგედიის დასასრულს. ის ემუქრება ტიტანს, რომ ზევსი აურაცხელ სატანჯველს მოუვლენს, თუ იგი მისი ბედისწერის საიდუმლოს არ გაამხელს, მაგრამ პრომეთე შეუდრეკელია. ტრაგედიის დასასრულს ზევსის მრისხანების მოწმენი ვხდებით – უეცრად ჭეჭა-ქუხილის, ელვის, გრიგალისა და მტკრის ქარბუქი ამოვარდება და პირქუში კლდე, მასზე მიჯაჭვულ პრომეთესთან ერთად, ქვესკნელში გაუჩინარდება.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, „მიჯაჭვული პრომეთე“ ტრილოგიის ნაწილი უნდა ყოფილიყო. თუ ჩვენთვის ცნობილი ერთადერთი ტრილოგიის – „ორესტეას“ მიხედვით ვიმსჯელებთ, ზევსსა და პრომეთეს შორის პრაგმატული კომპრომისი უნდა

¹ არიას მოდგმა – ძველი სპარსული ტომი, რომელიც ირანის აღმოსავლეთით, კაკასიის სიახლოვეს სახლობდა.

² იქვე, 180.

³ ჰერა, ზევსის ცოლი, კრონოსისა და რეას ქალიშვილი, ქორწინებისა და მშობიარეთა მფარველი ქალღმერთი. მითოლოგიაში ეჭვიანი ხასიათითა და ზევსის სატრფოთა ღვენითაა ცნობილი.

⁴ ჰერაკლე, ალკმენესა და ზევსის ვაჟი, მის მიწიერ მამას ამფიტრიონი ერქვა. ცნობილია, როგორც ბერძენ გმირთა შორის უდიდესს, სიკვდილის შემდეგ უკვდავება ებოძა და ოლიმპოზე ამაღლდა.

მოძებნილიყო, ისევე, როგორც ეს „ორესტეაში“ ევმენიდებსა და ათენის მფარველ ახალ ღმერთებს შორის ხდება. სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობია, თუ როგორ განვითარდება კონფლიქტი შემდგომში და რის საფუძველზე მოხდება ზევსისა და პრომეთეს დაზავება. შერიგების ფორმალური მიზეზი ცნობილია: მითის თანახმად, პრომეთემ ზევსს მოირების საიდუმლო უნდა გაუმხილოს და უთხრას, თუ ვინ გაუჩენს „მისსავე დამმარცხებელ და დამმონებელ შვილს“.¹ თუმცა, როგორც „ორესტეაში“ ვნახეთ, ძველი და ახალი ღმერთების დაზავება და ერინიების ტრანსფორმაცია ახალი მართლწესრიგის დამყარებისა და წონასწორობის აღდგენის საფუძველი გახდა. შესაბამისად, პრომეთეს შესახებ ტრილოგიაშიც ზევსსა და პრომეთეს შორის სასურველი მსოფლმხედველობრივი კომპრომისი უნდა მოძებნილიყო, რომელიც ბერძენთა სამოქალაქო და სახელმწიფოებრივი ცნობიერების განვითარებისა და პროგრესის გამარჯვების გამომხატველი უნდა ყოფილიყო.

¹ მითის თანახმად, ეს ქალღმერთი თეტიდა უნდა ყოფილიყო. ამისთანა დამლუპველი შედეგების თავიდან ასარიდებლად, ზევსმა ფეტიდა მოკვდავ მეფე პელეასს მიათხოვა. ამ კავშირიდან ტროას ომის უდიდესი გმირი აქილეუსი დაიბადა.

24. კლასიკური ეპოქის ელინური სამყაროს ძირითადი მსოფლმხედველობრივი პრინციპები მსქილმს ტრაგედიაში

ესქილეს ტრაგედიებში კლასიკური ეპოქის ელინური სამყაროს ძირითადი და უზოგადესი მსოფლმხედველობრივი პრინციპები და შეხედულებები იკვეთება. სამყაროს საფუძველში უზენაესი მართლწესრიგის პრინციპი დევს, რომელიც ყოველივე არსებულზე ვრცელდება და ბუნებასა და კულტურას მოიცავს. ამ მართლწესრიგის დარღვევა გარდაუვალ დისბალანსს იწვევს და დამრღვევს ქაოსად უბრუნდება. ასე დაემართა ქსერქსეს, რომელსაც „დემონმა“ დაუბინდა გონება, ჰიბრისმა შეიპყრო. ქსერქსემ ბერძენთა თავისუფალ სამყაროზე გაილაშქრა და ბოსფორის დინება ხიდით შებოჭა, რის გამოც სამართლიანი მარცხი იწვინა, მის წინააღმდეგ. ბერძენთა გარდა, ბუნების ძალნიც გაერთიანდნენ, მეფემ უზარმაზარი ლაშქარი დაკარგა და სუზაში შერცხვენილი და სასოწარკვეთილი დაბრუნდა. „სპარსელებში“ მკაფიოდ იკვეთება სამყაროს მოწყობის დასავლურ-აღმოსავლური დუალიზმი, ხოლო ამ გაყოფის საფუძველში თავისუფლების ეთიკური პრინციპი დევს. ადამიანის თავისუფალი ნება დასავლური კულტურის პრეროგატივაა, აღმოსავლეთი მორჩილებაზე დგას, დასავლეთი კი თავისუფალ ნებაზე. თავისუფალი არჩევანის თემა ჯერ კიდევ „მავედრებლებში“ იკითხება, ორმოცდაათმა ქალიშვილმა საქმროთა თვითნებობას საკუთარი თავისუფალი ნება დაუპირისპირა. მათ თავისი წინაპრის – იოს სამშობლო არგოლიდას მიაკითხეს თავშესაფარებლად. ისინი თავს ბერძნებად თვლიან, რის საფუძველსაც არა იმდენად სისხლი, არამედ ეთიკური ცნობიერება ანიჭებთ. აქვე იხატება პელასგოსის სახე, ხელისუფალისა, რომელიც თანამოქალაქეთა ნებას უდიდეს ანგარიშს უწევს და მხოლოდ მათი თანხმობით იღებს გადაწყვეტილებას. თავისუფალი ნების განდიდება და ტირანიისადმი დაუმორჩილებლობაა „მიჯაჭვული პრომეთეს“ უმთავრესი თემა. ადამიანთა მოდემის გადარჩენაც ხომ მათი თავისუფალი ბუნების გამო ითავა პრომეთემ. მან საშუალება არ მისცა ზევსს, რომ კაცთა არსებული მოდგმა მოესრა და ახალი მორჩილი მოდგმა შეექმნა.

ესქილეს ნაწარმოებებით „ფუძნდება“ სამყარო და ნაციონალური კოსმოსი, თავისი უნივერსალური კანონებითა და ღირებულებებით.

„ორესტეაში“ სამართლებრივი ცნობიერების განვითარებას, საფეხურებრივად, არგოსიდან, აპოლონის დელფიური რელიგიის გავლით, ათენში მიყვავართ, სადაც ათენა არეოპაგს, სისხლის სამართლის სასამართლოს აარსებს, რითაც სისხლის აღების უძველეს გვაროვნულ ადათს ახალი, უფრო პროგრესული ფორმით ცვლის. ესქილეს ტრილოგიის ძირითად იდეას მესამე დამაგვირგვინებელი ტრაგედიის სახელწოდება „ევმენიდები“ ქმნის. შურისმაძიებელი ქალღმერთები მოწყალეებად გარდაიქმნებიან. აქ ხაზგასმულია ადამიანის ეთიკური და ემოციური ცნობიერების ევოლუცია, მაღალი ჰუმანური პრინციპების ფორმირება. ამასთან, ესქილე, როგორც ნაციონალური კულტურის „ობიექტურად მიკერძოებული“ პროპაგანდისტი, ევოლუციის გზას ძალის ძველი ცენტრებიდან ათენისაკენ წარმართავს, აქ იყრის თავს ღვთაებრივი და ადამიანური სამყაროს პროგრესი, ხოლო სისხლის აღების დანაშაული თუ ვალდებულება მოწყალეების უფრო მაღალი პრინციპით დაიძლევა. ეს ტრაგედია შეიძლება გრიგოლ რობაქიძის დრამა „ლამარაში“ განვითარებულ ვითარებას შევადაროთ, როდესაც იჩო მინდიას გაჟკაცობითა და თავდადებით მოიხიბლება და შვილის მკვლელობას შეუნდობს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ესქილე თავისი დრამატურგიის სამყაროში კლასიკური ეპოქის ბერძნულ სამყაროს „ქმნის“, მის გეოგრაფიულსა და კულტურულ მიჯნებს განსაზღვრავს და ძირითად ღირებულებითსა და ჰუმანურ პრინციპებს აფუძნებს.

კითხვები და დავალებები 15 – 24 თავებისადმი:

1. გადმოეცით ესქილეს ბიოგრაფია და იმსჯელეთ მის მსოფლმხედველობაზე.
2. რატომ ენიჭება ესქილეს ბიოგრაფიაში ესოდენ დიდი მნიშვნელობა ბერძნულ-სპარსულ ომებს?
3. გაიხსენეთ, რას წარმოადგენდა ტეტრალოგია, რა ნაწილებისგან შედგებოდა ის და რა კავშირი იყო ტეტრალოგიაში შემავალ ტრაგედიებსა და სატირულ დრამას შორის.
4. რატომ ითვლება „მავედრებლები“ ესქილეს ადრეულ დრამად და როგორია ნაწარმოების სიუჟეტური და კომპოზიციური თავისებურებები?
5. დაახასიათეთ ტრაგედიის ჰუმანისტური არსი და იმსჯელეთ ბერძენთა ნაციონალური ცნობიერების ფორმირებაზე.
6. დაახასიათეთ პელასგოსი – არგოსის მეფე.
7. გადმოეცით, მოკლედ. ტრაგედიაში ასახული მითის შინაარსი.
8. შეადარეთ ერთმანეთს ბერძნებისა და ეგვიპტელების ქცევა ადამიანის პიროვნული თავისუფლების პატივისცემის ჭრილში.
9. რა მნიშვნელობა ჰქონდა ბერძნულ-სპარსულ ომებში გამარჯვებას მსოფლიო ცივილიზაციისა და კლასიკური ბერძნული კულტურის განვითარების თვალსაზრისით?
10. რა მოვლენებია ასახული ესქილეს 472 წელს შექმნილ ტრაგედიაში „სპარსელები“.
11. ვისი თვალსაწიერიდან არის დანახული მოვლენები?
12. რას ნახულობს სიზმარში დედოფალი ატოსა და რისი მაუწყებელია სიზმრის სიმბოლიკა?
13. რა არის ჰიბრისი, რომელმაც ქსერქსეს გონება დაუბნელა და ბოსფორის თავისუფალი დინების შებოჭვა განაზრახინა?
14. ვინ იყო გაერთიანებული ქსერქსეს ლაშქარში?
15. ვინ იბრძოდა ბერძენთა მხრიდან?
16. რაში მდგომარეობდა ბერძენთა მორალური უპირატესობა?
17. რა ხერხი გამოიყენეს ბერძენებმა სპარსელთა ფლოტის დასამარცხებლად?
18. ვის აჩრდილს მიმართავს დედოფალი ატოსა შვილის ბედის გასაგებად?
19. რა გაფრთხილებას აძლევს ქსერქსეს გარდაცვლილ დარიოსის აჩრდილი?
20. გადმოეცით ესქილეს პიესის – „შვიდთა ლაშქრობა თებეზე“ შინაარსი და პრობლემატიკა.

21. შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ „ორესტეაში“ ესქილემ გადალახა ორფიკული თეოსოფიის პესიმიზმი და საზოგადოების ღირებულებითი ევოლუცია სამართლებრივ და ეთიკურ ჭრილში დაინახა. ნაწარმოებში საინტერესოდ არის შერწყმული ესქილეს მსოფლგანცდის ორი ასპექტი – სკეპტიკური, რომელიც ადამიანის ბუნების ფუძისეული მანკიერების ხედვაში მდგომარეობს და ისტორიულ-პროგრესისტული, რომელიც კულტურისა და საზოგადოების სამართლებრივი ევოლუციის რწმენაში გამოიხატება.
22. წაიკითხეთ ლექციაზე და განიხილეთ გუშაგის ტექსტი ტრილოგიის პირველი პიესიდან „აგამემნონი“.
23. მოძებნეთ პიესის ტექსტში დედოფალ კლიტემნესტრას ხასიათის აღმწერი მონაკვეთები, რომლებიც გუნდის სტასიმონებსა თუ სხვა პერსონაჟების ტექსტში ჟღერს.
24. განიხილეთ აგამემნონის სასახლეში შესვლის ეპიზოდი და კასანდრას ნათელხილვა.
25. აგამემნონის დალუპვა და მისი მიზეზები.
26. არგოსიდან ათენამდე – ორესტეს დევნა და გასამართლება, ერინიების ევმენიდებად გარდაქმნა. მოყევით და განიხილეთ.
27. აღწერეთ პრომეთეს ღვაწლი ადამიანების წინაშე და მისი კონფლიქტის მიზეზები ზევსთან. ტირანი და ეჭვიანობა.

25. სოფოკლე (496-406წწ.)

ათენის მეორე უდიდესი პოეტი – სოფოკლე დაიბადა ძვ. წ. 496 წელს, ათენთან ახლოს, კოლონოსში. ძველი ავტორების თანახმად, სოფოკლემ 120 (ზოგიერთი ავტორის მიხედვით 123) ტრაგედია დაწერა, თუმცა დღევანდელობამდე მხოლოდ შვიდმა ტრაგედიამ და ერთი სატირული დრამის („კვალის მადიებლები“) ნაწყვეტებმა მოაღწია.

არსებობს ატიკის სამი ტრაგიკოსი პოეტის – ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს – სალამინის ბრძოლასთან დაკავშირების ტრადიცია (ძვ.წ. 480 წელი). ესქილე ამ ბრძოლაში უშუალოდ მონაწილეობდა, სოფოკლემ ბიჭების ქოროს შემადგენლობაში იხეიმა სალამინის გამარჯვება, ხოლო ევრიპიდე ამ სახელოვანი ბრძოლის წელს – 480 წელს დაიბადა. შესაბამისად, ესქილეს შემოქმედება ათენის დემოკრატიის ადრეულ ხანას განეკუთვნება, სოფოკლესი – მისი აყვავების პერიოდს, ხოლო ევრიპიდე კრიზისის ეპოქის პოეტია.

ეს მიმართება ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ძვ. წ. V საუკუნის დამდეგს სალამინის ბრძოლაში გამარჯვებამ უდიდესი როლი ითამაშა ბერძენთა ეთნოცნობიერებისა და თანამედროვე მსოფლმხედველობის შემდგომ განვითარებაში. სწორედ ამ დიდი ისტორიული გამოწვევის გადალახვამ შეუწყო ხელი ათენის დემოკრატიის სახელმწიფოებრივი, ფილოსოფიური თუ მხატვრული კულტურის ფორმირებას, ადამიანისა და მისი თავისუფალი ნების შესახებ წარმოდგენათა ევოლუციას და დრამის საბოლოო ჩამოყალიბებას. „მათი (სამი ტრაგიკოსი პოეტის – თ.ბ.) ტრაგედიების წამყვანი პრობლემა თავისუფალი არჩევანის პრობლემა და *იმ ღირებულების პრობლემა*, რომელიც ამ არჩევანის ორიენტირს წარმოადგენს, რადგან ამ უკანასკნელზეა დამოკიდებული არა მხოლოდ არჩევანის განმახორციელებელი ინდივიდის ბედი, არამედ ადამიანთა მთელი საზოგადოების, უზუნაესი სამართლიანობის განხორციელების შესაძლებლობა“¹ წერს თეატრმცოდნე ელენე თოფურაძე.

ადამიანის თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის საკითხები სოფოკლეს დრამატურგიაში განსაკუთრებით მკაფიოდ არის

¹ Человек в Античной Трагедии, Е. И. Топуридзе, Тбилиси, 1984. გვ.46.

გამოკვეთილი. ამბობენ, რომ სოფოკლემ ტრაგედია უფრო მიწიერი და ადამიანური გახადა, თუმცა მისი ტრაგედიების გმირები, ესქილეს პერსონაჟთა მსგავსად, ძლიერი, მებრძოლი და თავისი პრინციპების ერთგული ადამიანები არიან. ისინი ჭეშმარიტებას, სამართალსა და ადამიანურ თვითრეალიზაციას ესწრაფვიან. მიზნისკენ მიმავალ გზაზე მათ მრავალი ტანჯვა და ტკივილი ხვდებათ, თუმცა საკუთარ პრინციპებს არასოდეს ღალატობენ, რადგან ზნეობრივი და სამოქალაქო ვალის აღსრულება სურთ. მათი ქმედება თავისუფალ არჩევანს ეფუძნება, რომელსაც ისინი საკუთარი ეთიკური მრწამსის თანახმად აკეთებენ. ქართველი ფილოსოფოსი ნიკო ჭავჭავაძე წერს: „სწრაფვა... თავისუფლების ბატონობისაკენ აუცილებლობის ყველა ფორმაზე... ადამიანის კულტურაში ქმედებითი საქმიანობის ძირითად სტიმულს წარმოადგენს, რომელიც კულტურის განვითარებას შიგნიდან განსაზღვრავს“.¹ ათენის დემოკრატიის არსი სახელმწიფო ცხოვრებაში ყველა ათენელის თანამონაწილეობის პირობას ქმნიდა. სოფოკლეს გმირთა შინაგანი თავისუფლება, მათი ადამიანური სითამამე სწორედ ამ თანასწორობის პრინციპის გამოხატულებას წარმოადგენს.

¹ Н.З. Чавчавадзе, Внешние и внутренние факторы развития культуры, «Мацне», 1977, №4, გვ. 177.

26. სოფოკლეს ცხოვრება და შემოქმედება

გადმოცემის თანახმად, სოფოკლე მდიდარი ოჯახიდან იყო. მამამისს იარაღის სახელოსნო ჰქონდა. ნიჭიერმა და მრავალმხრივმა ახალგაზრდამ იმ დროს ხელმისაწვდომი საუკეთესო განათლება მიიღო. კარგი გარეგნობის, ათლეტური აღნაგობისა და მუსიკალური ნიჭის გამო, 16 წლის სოფოკლე სალამინის გამაჯვების აღნიშვნისას ბიჭების გუნდში შეიყვანეს ღმერთების სადიდებელი ჰეანის¹ შესასრულებლად. მოგვიანებით, პოეტი თავად წერდა მუსიკას საკუთარი ტრაგედიებისათვის.

სოფოკლე აქტიურად იყო ჩართული ათენის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ახალგაზრდობაში ახლოს იყო კიმონთან – ათენის სამიწათმოქმედო პარტიის მეთაურთან, შემდეგ ათენის ლეგენდარულ სტრატეგოსსა და ათენის მმართველ პერიკლეს დაუშეგობრდა. 443/42 წლებში, მას, როგორც მდიდარ მოქალაქეს, დელოსის საზღვაო კავშირის ერთიანი ხაზინის ხაზინადართა კომისიის თავმჯდომარის თანამდებობა ეკავა. 441 წელს სოფოკლეს სტრატეგოსის თანამდებობა უკავია და პერიკლესთან ერთად კუნძულ სამოსის წინააღმდეგ მოწყობილ ექსპედიციაში მონაწილეობს. როგორც ანტიკურობის მკვლევარი სერგეი რადცივი წერს, სოფოკლეს მიერ ამ ორი არჩევითი თანამდებობის დაკავება იმაზე მეტყველებს, რომ ის ათენის საზოგადოების უმაღლეს და უმდიდრეს ნაწილს ეკუთვნოდა და, ამასთან, თანამოქალაქეებში ავტორიტეტითა და გავლენით სარგებლობდა. მიუხედავად ამისა, როგორც ჩანს, სოფოკლეს პოლიტიკოსისა და მხედართმთავრის განსაკუთრებული ნიჭი არ გამოუვლენია (გადმოცემის თანახმად, სამოსის ექსპედიცია დამარცხდა), რასაც მისი თანამედროვე პოეტი იონ ქიოსელიც აღნიშნავს თავის მოგონებებში². 413 წელს სოფოკლე პრობულოსთა კოლეგიის წევრი გახდა. კოლეგიას სირაკუზის ბრძოლაში³ ათენის

¹ ჰეანი – ღმერთების სადიდებელი სამადლობელი ჰიმნი, რომელიც აპოლონის (მოგვიანებით ჰელიოსის, დიონისესა და ასკლეპიოსის) პატივსაცემად იმღერებოდა. ჰეანი ასევე აპოლონისა და ასკლეპიოსის ეპითეტიც იყო, როგორც მკურნალი ღმერთებისა.

² Афиней, X III , 81, p. 603E-604D

³ სირაკუზის კამპანია – 415-413 წლები. ათენმა, თავისი პოლიტიკური გავლენის გასამდიდრებლად სპარტასთან მოსალოდნელი ომის წინ, მდიდარი სიცოლიური ქალაქ სირაკუზის დაპყრობა გადაწყვიტა. სამხედრო კამპანია, საბოლოოდ, ათენის მარცხით დასრულდა.

დამარცხების შემდეგ ათენის სახელმწიფოებრივი და ფინანსური საქმეების მოწესრიგება დაევალა. ბოლოს მას ასკლეპიოსთან დაკავშირებული ერთ-ერთი რელიგიურ-სამედიცინო ცენტრის ქურუმის თანამდებობა ეკავა, ხოლო გარდაცვალების შემდეგ თავად მიიღო გმირის წოდება დექსიონის სახელით. სოფოკლე 406 წელს 90 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

სოფოკლე ათენის ოქროს ხანის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი იყო. V საუკუნის შუა წლებისათვის ათენის სახელმწიფომ თავისი ძლიერებისა და ავტორიტეტის მწვერვალს მიაღწია. ბერძნულ ქალაქ-სახელმწიფოთა შორის ათენის სახელმწიფომ წამყვანი ადგილი დაიმკვიდრა. ის დიდი საზღვაო კავშირის მეთაური გახდა. კავშირში 150-ზე მეტი ქალაქ-სახელმწიფო იყო გაერთიანებული. თითოეული მოკავშირისაგან ათენი ყოველწლიურად დიდ ფულად შემონატანს იღებდა. ათენის მმართველმა პერიკლემ საკავშირო ხაზინა კუნძულ დელოსიდან ათენში გადმოიტანა, რამაც კიდევ უფრო გაზარდა პოლისის პოლიტიკური და ეკონომიკური ძლიერება. პერიკლე თავისი დემოკრატიული რეფორმებით იყო ცნობილი, ის თავისუფალ ათენელთა ინტერესებს გამოხატავდა და 15-ჯერ აირჩიეს სტრატეგოსად (445-430 წწ.). მისი რეფორმების წყალობით, გაიზარდა სახელმწიფოს მმართველობაში საშუალო ფენის ათენელთა თანამონაწილეობის შესაძლებლობა. მან არქონტის თანამდებობაზე ასარჩევად აუცილებელი ქონებრივი ცენზის მოთხოვნა გააუქმა და სახელმწიფო მოხელეებს ანაზღაურება დაუნიშნა. პერიკლემ ათენში მთელი საბერძნეთიდან მოიზიდა ხელოვანები და მეცნიერები. მოქანდაკე ფიდიასის თავმჯდომარეობითა და პერიკლეს თაოსნობით შექმნილმა სპეციალურმა კომისიამ ქალაქის რეკონსტრუქციის გეგმა შეიმუშავა, აიგო ისეთი შენობები, როგორებიცაა პართენონი – ათენა-პართენოსის (ქალწულის) ტაძარი, ქალღმერთ ნიკეს ტაძარი და ერესთეიონი – ადგილობრივი გმირის, ერესთეუსის სახელობის ტაძარი და მრავალი სხვა არქიტექტურულად სრულყოფილი ნაგებობა. V საუკუნის ათენში მოღვაწეობდნენ მოქანდაკეები – ფიდიასი, მირონი და პრაკსიტელი. ყვაოდა მედიცინა, ფილოსოფიური აზრი, ვითარდებოდა რიტორიკა და ორატორული ხელოვნება. **თეატრალური წარმოდგენების საყოველთაო (მოქალაქეთათვის) ხელმისაწვდომობისათვის, პერიკლემ შემოიღო საკაციალური ფულადი ერთეული – თეორიკონი, რომელიც ათენის ღარიბ მოქალაქეებს უსასყიდლოდ ურიგდებოდათ.**

გადმოცემის თანახმად, პერიკლეს ღროს არცერთი ათენელი მისი განკარგულებით სიკვდილით არ დაუსჯიათ.

სოფოკლე თავისი ხელოვნებით ათენის ოქროს ხანის ერთ-ერთი მთავარი შემქმნელი და თანამონაწილე იყო. ის მეგობრობდა პერიკლესთან, ჰეროდოტესთან, ფილოსოფოს არქელაოსთან. მისი შემოქმედების მკვლევარების ვარაუდით, სოფოკლე სოფისტებთანაც ურთიერთობდა და მათ მოძღვრებას იცნობდა. ამაზე მისი ნაწარმოებების ანალიზიც მეტყველებს. ცნობილია სოფისტ პროტაგორას გამოთქმა – „ადამიანი ყველა საგნის საზომია – არსებულთა, რომ ისინი არსებობენ და არარსებულთა, რომ ისინი არ არსებობენ“. სოფისტების მოძღვრებამ ადამიანი ყოფიერების ცენტრში დააყენა. სოფისტებს ხშირად მათი მოძღვრების პრაგმატულობისა და ჭეშმარიტების ფარდობითი ბუნების აღიარების გამო აკრიტიკებდნენ. სოფისტების პრაგმატიზმის კრიტიკული აღქმის გამოძახილი სოფოკლეს ტრაგედიებშიც შეინიშნება. ანტიკურობის მკვლევარ ლოსევის აზრით, სოფოკლეს ზოგიერთ ტრაგედიაში სოფისტებთან პოლემიკის კვალიც შეინიშნება.

დღევანდელი მისი თვალსაწიერიდან, სოფოკლეს ბიოგრაფიული ცნობების სიმწირის გამო, ძნელია მისი მრწამსის, შეხედულებებისა თუ პოლიტიკური გემოვნების შესახებ მხოლოდ ფაქტებზე დაყრდნობით მსჯელობა. სამაგიეროდ, მისი ტრაგედიები სოფოკლეს მსოფლგანცდის შესახებ გაცილებით მეტს გვეუბნება. მოუხედავად ამისა, ნათელია, რომ ტრაგიკოსი პოეტი აქტიური საზოგადოებრივი ცხოვრებით ცხოვრობდა და გამოკვეთილი პოლიტიკური თუ რელიგიური მრწამსი ჰქონდა. თუმცა, მის ტრაგედიებში, ღვთაებრივი ჩარევა იშვიათად ხდება. ხოლო პიესების მთავარ მამოძრავებელ ღერძსა და ძალას ადამიანები, მათი არჩევანი და ქცევა წარმოადგენს.

ტრაგიკოსთა შეჯიბრში სოფოკლემ პირველად ძვ.წ. 468 წელს გაიმარჯვა. ამის შესახებ პლუტარქე მოგვითხრობს. გამარჯვებულ ტრილოგიაში შედიოდა ტრაგედია „ტრიპტოლემოსი“ (თანამედროვეობამდე ვერ მოაღწია). ჯილდოს მინიჭებაში მონაწილეობდნენ ათენელი მხედართმთავარი კიმონი და ათი სტრატეგოსი. სოფოკლემ 20-ჯერ (ტრონსკის მიხედვით 24-ჯერ) მოიპოვა პირველი ჯილდო, ხოლო მესამე ადგილზე არასოდეს გასულა. მისი ბოლო ტრაგედია „ოიდიპოსი კოლონოსში“ პოეტის გარდაცვალების შემდეგ წარმოადგინეს (სოფოკლე ძვ.წ. 406 წელს გარდაიცვალა).

სოფოკლეს ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოებების შინაარსი სამი მითოლოგიური ციკლიდან არის აღებული – „აიასი“, „ელექტრა“ და „ფილოქტეტესი“ ტროას ციკლის მითოლოგიურ გადმოცემებს წარმოგვიდგენს, „ოიდიპოს მეფე“, „ანტიგონე“ და „ოიდიპოსი კოლონოსში“ – თებეს ციკლისას, ხოლო „ტრაქისელ ქალებში“ გათამაშებული მოვლენები ჰერაკლეს შესახებ თქმულებების ციკლიდანაა აღებული. რაც შეეხება მათი შექმნის თარიღებს და თანმიმდევრობას, „აიასი“ მოღწეულ ტრაგედიათა შორის უადრესად არის მიიჩნეული და 450 (?) წლითაა დათარიღებული, შემდეგ მოდის „ანტიგონე“ – 442 წელი, „ტრაქისელი ქალები“ – სავარაუდოდ, 438 წელი, „ოიდიპოს მეფე“ – სხვადასხვა დათარიღებით, 434/432 ან 429/425 წწ., „ელექტრა“ – 417 წელი, „ფილოქტეტესი“ – 409 და „ოიდიპოსი კოლონოსში“ – უკანასკნელი ტრაგედია, რომელიც უკვე სოფოკლეს გარდაცვალების შემდეგ, 401 წელს მისმა შვილიშვილმა წარმოადგინა დრამატურგთა შეჯიბრებაზე.

27. აიასი

„აიასი“ ჩვენამდე მოღწეულ სოფოკლეს ტრაგედიათაგან უადრესად არის მიჩნეული, თუმცა უკვე ამ ნაწარმოებში იკვეთება ადამიანის თვითშემეცნების სოფოკლესათვის დამახასიათებელი თემა. საკუთარი თავისა და სამყაროს შესახებ ცოდნის შექმნა ღირებულებათა გადაფასების მტკივნეულსა და მტანჯველ პროცესს წარმოადგენს, რომელსაც წინ უმეცრებით გამოწვეული „სიგიჟე“ თუ „სიბრმავე“ უძღვის. სიბრმავეს ილუზიების ტყვეობაში ყოფნა განაპირობებს, რადგან ადამიანი გარემოსა და თვითშეფასების სისტემას ქმნის, რომელიც ერთადერთ რეალობად მიაჩნია. ამის საფუძველზე, შესაძლებელია, განვითარდეს კონფლიქტი ადამიანის სუბიექტურ ხედვასა და რეალობას შორის. აიასის ქცევის კოდექსი მეომრული ღირსებისა და მორალის პრინციპებს ეფუძნება. მისი აზრით, ის, ვინც ამ კოდექსის პრინციპებს პირნათლად იცავს და სრულყოფილებას აღწევს, პირველია პირველთა შორის და ღმერთებსაც არ უდებს ტოლს. ასეთად აიასი საკუთარ თავს მიიჩნევს და უნებლიეთ ამპარტავნებასა და ჰიბრისში ვარდება.

პიესის სიუჟეტი კიკლიური პოემიდან (ძვ. წ. VIII-VII სს.) „მცირე ილიადადან“ არის აღებული. აიასი (იგივე აიას ტელამონიდი, კუნძულ სალამინის მეფე, რომელიც 12 ზომადით შეუერთდა ტროაში ლაშქრობას) ჰომეროსის „ილიადაში“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო პერსონაჟია, ის ყოველთვის მზადაა დაეხმაროს თავის მეგობრებს და თანამებრძოლებს. სწორედ ის აირჩიეს ჰექტორთან ორთაბრძოლისთვის აქველებმა აქილეუსის ნაცვლად, როდესაც აგამემნონზე განაწყენებულმა აქილეუსმა ომში მონაწილეობაზე უარი განაცხადა. ჰექტორისა და აიასის ორთაბრძოლა დაღამებამდე გავრძელდა, თუმცა იმდენად თანასწორი იყო მათი ძალები, რომ ვერცერთმა ვერ გაიმარჯვა. მოწინააღმდეგეები ერთმანეთის სიმაძაქემ ისე აღაფრთოვანა, რომ მათ ნიშნად პატივისცემისა საჩუქრები გაცვალეს – აიასმა ჰექტორს თავისი სარტყელი მისცა, ჰექტორმა კი ხმალი უსახსოვრა. ამ საჩუქრებმა ორივეს ცხოვრებაში საბედისწერო როლი ითამაშა (მოკლული ჰექტორის ცხედარი აქილეუსმა აიასის სარტყელით მიაბა ეტლს მტვერში სათრევად, აიასმა კი ჰექტორის ხმლით მოიკლა თავი). პოემის გადარჩენილი ნაწილიდან ირკვევა, რომ სწორედ აიასმა გამოიტანა დაღუპული აქილეუსის ცხედარი

ბრძოლის ველიდან. ასეთი მეომარია ის აიასი, რომელსაც სოფოკლე თავისი ტრაგედიის ცენტრალურ გმირად აქცევს, თუმცა ჩვენ მას მისი ცხოვრების საბედისწერო მომენტში გავიცნობთ, როდესაც მთელი მისი განვლილი გზის გადაფასება უნდა მოხდეს.

ტრაგედიის შინაარსი შემდეგია: აქილევსის გარდაცვალების შემდეგ გადაწყდა, რომ მისი იარაღი და საჭურველი ბერძენთა შორის საუკეთესო მეომარს გადასცემოდა. აქაველთა მხედართმთავრებმა აგამემნონმა და მენელაოსმა (ატრიდებმა), ჯილდო ოდისევსს მიაკუთვნეს. ამ გადაწყვეტილებამ აიასი საშინლად აღაშფოთა. მან გადაწყვიტა, რომ ღამით აქაველთა ბელადები დაეხოცა. ბერძენთა დამცველმა ათენა პალადამ მეომარს გონება დაუბნელა, „შეშლილი“ აიასი საქონელს დაერია და დახოცა, ხოლო ნაწილი თავის კარავში შეიყვანა და იქ დააბა ჯავრის საყრელად. როდესაც გონს მოეგო და თავისი ნამოქმედარი იხილა, სირცხვილი და უიმედობა დაეუფლა, მის თვალში არსებობამ აზრი დაკარგა. შეწუხებულ მეუღლესა და სალამინელ მებრძოლებს თავი ისე მოაჩვენა, თითქოს ატრიდებთან დაზავებას აპირებდა, თვითონ კი ზღვის ნაპირზე ჰექტორის ნაჩუქარ ხმალს დაეგო და თავი მოიკლა. ტრაგედიის დასკვნით ნაწილში აქაველები დაობენ, დაკრძალონ თუ არა მოღალატე. საბოლოოდ, ოდისევსის რჩევით, გადაწყვეტენ, რომ ღვთაებრივ კანონებს სცენ პატივი და იგი მიწას მიაბარონ.

აიასისა და აქაველების დაპირისპირებას რამდენიმე მიზეზი აქვს. აქედან უმთავრესი აიასის პატივმოყვარეობაა. კონფლიქტი თანამებრძოლთა მხრიდან მისი ღირსების არასათანადო აღიარებასა და ცნობას ემყარება. მისი მიზანი თვითდამკვიდრებაა, რომლისთვისაც ის გმირობის გზას ირჩევს. მაგრამ საკმარისია, მისი უპირატესობა არ სცნონ, საკუთარი თავის რწმენას კარგავს და ღირსების შენარჩუნების ერთადერთ გზად დამცირების მიზეზის მოსპობას – ატრიდებისა და ოდისევსის მოკვლას მიიჩნევს. ამით ის სამართლიანობისა და შელახული ღირსების აღდგენას აპირებს. მისი მრისხანება მისი სისუსტისა და უძლურების გამოხატულებაა. ამიტომაც სჯის მას ასე სასტიკად სიბრძნის ქალღმერთი ათენა პალადა. ათენა თავის ფავორიტ ოდისევსს გადაარჩენს, აიასს ღრობით სივიჟეს მოჰგვრის და შინაურ ცხოველებს დაახოცინებს. ქალღმერთი ამასაც არ დასჯერდა, ოდისევსის თანდასწრებით დასცინებს შეშლილს. ათენას სიტყვებით, აიასი „მხოლოდ ადამიანია“, რომელსაც ღმერთებთან გატოლებისა

და მათი შეურაცხყოფის უფლება არა აქვს. ის აფრთხილებს ოდისევს – რომ ღმერთებთან თავშეკავებული უნდა იყოს, რადგან მათ „ღვთისმოსავეები“ უყვართ, ხოლო „ამაყები“ კი სძულთ.

სოფოკლე, ერთი მხრივ, გვაჩვენებს, რომ აიასის გადაწყვეტილება საფუძველშივე მცდარია. სხვისი მოკვლით საკუთარი უპირატესობის მტკიცება ისეთივე ამაოა, როგორც უმწეო ცხოველებთან „გმირული შერკინება“. აიასი ბელადთა გადაწყვეტილებამ კი არა, საკუთარმა ქცევამ დაამცირა. თუმცა, მისი დანაშაულის ტრაგიკულობა გმირის ადამიანური თვისებებით არის განპირობებული. ის პირდაპირი და გულწრფელი ადამიანია. მისთვის უცხოა დიპლომატია, რაინდული წესებით მოქმედებს და საერთო საქმისათვის ძალ-ღონეს არ იშურებს. ამდენად, მისთვის უცხოა ის მოტივები, რომლებითაც ცბიერი არგიველები მოქმედებენ (აგამემნონი და მენელაოსი). აიასი ხვდება, რომ მათი შეფარული შური გამოიწვია, თუმცა ძალმომრეობის გარდა ვერაფერს უპირისპირებს მტრულ გარემოს. წრეგადასული მრისხანება მას საკუთარი პირდაპირი და რაინდული ბუნების საწინააღმდეგო ქცევისკენ – აქველთა ბელადების ღამით, მიპარვით დახოცვისაკენ უბიძგებს. ჩვენ წინაშეა ადამიანი, რომელმაც თავისი ცხოვრებისეული მრწამსისა და მსოფლხედველობის ტოტალური ნგრევა განიცადა. ის – უშიშარი მეომარი უმწეო ცხოველებს დაერია, ხოცა და სტანჯა ისინი. მას დასცინეს როგორც შემლილს და უიღბლო სულელს, დაივიწყეს მისი ყველა ღირსება და დამსახურება. აიასის სამყარო ერთბაშად დაინგრა, ის კოსმიური მასშტაბის განკერძოებაში აღმოჩნდა – ღმერთებისაგან და ადამიანებისაგან გარიყული. ქოროს სიტყვებით, აიასის სულში შინაგანმა განხეთქილებამ დაისადგურა, მან „თავი დაკარგა“. მართლაც, აიასი თავისი წინარე ცხოვრებისა და რწმენის გადაფასებას ახდენს. მის თავს დატრიალებული კატასტროფა, როდესაც ის ადამიანებისა და ღმერთების ხელში ნამდვილ სათამაშოდ იქცა, მას ყველა ილუზიისაგან ათავისუფლებს. „თავის დაკარგვა“ მას ახალ აიასს აპოვნინებს – ძლიერსა და თავისუფალს. ის აღარაფერს ელის, აღარაფერს ესწრაფვის, არავის წინაშე ვალდებულებას აღარ გრძნობს. ეუბნება კიდევ თავის თანამეცხედრე ტეკმესას – **„არ იცი განა, რომ ღმერთების არარა მმართველს?“**¹ აიასი ცნობიერად ირჩევს სიკვდილს. ეს ნაბიჯი პრობლემებისაგან გაქცევა კი არა, მისთვის მიუღებელი სამყაროს

¹ Софокл, Трагедии, стр.260. (ნაწყვეტი თარგმან თ. ბოკუჩავამ)

წინაშე პროტესტია. თავისი თვითმკვლელობით ის უარს ეუბნება უსიყვარულო და დაუნდობელ სამყაროს, უსაფუძვლო იმედებს, ღმერთებსა და ადამიანებს. აიასი თავისუფლებას აღწევს, თუმცა ეს ჯერ ნეგაციის, უარყოფის თავისუფლებაა, ყოფიერებისთვის უარის თქმის თავისუფლებაა. სოფოკლეს შემდეგი დრამები ადამიანური თავისუფლების სხვა ასპექტებსაც დაგვანახებს.

რაც შეეხება აიასის, არგიველებისა და ოდიპოსის ურთიერთობას, აქ აშკარად იკვეთება მსოფლმხედველობრივი ღირებულებითი კონფლიქტი. ერთ მხარეს დგას ოდისევსი, მეორე მხარეს კი აიასი. ოდისევსი, როგორც პერსონაჟი სოფოკლეს „ფილოქტეტესშიც“ შეგვხვდება. „აიასში“ ის მთავარი გმირის ოპონენტი და მისი სიგიჟის მიზეზია. ქოროს პაროდოსიდან ვიგებთ, რომ ოდისევსი აიასის შესახებ ცილისწამებას ავრცელებდა, ყველას მის წინააღმდეგ განაწყობდა და გმირის შესახებ უარყოფით აზრს ქმნიდა. აიასის სიგიჟემ კიდევ უფრო დაარწმუნა მისი მაგინებლები გავრცელებული ჭორების სიმართლეში, ის მოლაღატედ სცნეს. ამ ფონზე, ირონიულად ჟღერს ოდისევსის ფინალური თავგამოდება, სადაც ის აიასის დამსახურებების აღსანიშნავად სიტყვით გამოდის და მხურვალედ არწმუნებს ბერძნებს, რომ გმირი დაკრძალვის ღირსია. საბოლოო სურათი ასეთია, ოდისევსმა თვითონ მიიყვანა აიასი სიგიჟემდე, ახლა კი თავად აღმოჩნდა მისი ქომაგი. აიასის თვითმკვლელობის შემდეგ ქორო ასე ახასიათებს ოდისევსს:

„თავის შავ გულში,
ცბიერ გულში,
დასცინის ჩვენს დარდს,
თავსდატეხილ უბედურებას,
ბოროტ სიცილით
მამაკაცი მრავლისმნახველი“.¹

ფორმალურად, ოდისევსი ღვთაებრივი და საკაცობრიო კანონების გამოძნატველი გამოდის, მის მხარესაა ათენას მხარდაჭერა, მას არგუნეს აქილევსის საჭურველი, მისი მორალური პოზიცია მტრის მიმართ, დიდსულოვანი და კეთილშობილურია. ის ეუბნება ავამემნონს:

„... დაე, იყოს ჩემი მტერი. ვაღიარებ:
ჩვენს შორის, ვინც ტროასთან შევიყარენით,

¹ Софокл, Трагедии, стр.283. (ნაწყვეტი თარგმან თ. ბოკუჩავამ)

უმაჰაცესი იგი იყო, მომღვენოდ აქილევისა.

როდესაც მას ღირსებას აპყრი, სცდები.

ამით მას კი არა, ღვთაებრივ კანონებს

შეურაცხჰყოფ. როდესაც პატიოსანი კვდება,

პატივი არ უნდა აპყარო, თუნდ მტერი იყოს“.¹

თვით ტევკროსი, აიასის ნახევარძმა მოიხიბლა ოდისევის საქციელით (თუმცა აიასის დაკრძალვას არ დაასწრო იგი). ოდისევისა და აიასის ქმედება ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავდება, აიასი ღირსების კოდექსით ხელმძღვანელობს, ის ემოციურია და უშუალო. მისი სიშლევეც მის ემოციურ ბუნებას, მის გულწრფელობასა და პირდაპირობას ადასტურებს, ოდისევი კი მუდამ შენიღბულია, ღმერთებისა და კაცთა თვალში საზრისიანობით, მოხერხებულობით გამორჩეული. ჩვენ წინაშე ადამიანის ქცევის ორი მოდელი იკვეთება, ერთი ტრადიციული, პირად ღირსებასა და სიმამაცეზე დაფუძნებული, მეორე კი პრაგმატული, დიპლომატიური, უემოციო. შესაძლოა, „აიასი“ თანამედროვე იდეოლოგიაზე სოფოკლეს რეაქციას წარმოადგენს, რომელიც ადამიანის ქმედების ეგოცენტრულ ინდივიდუალისტურ მოტივაციას ამკვიდრებს და სოფისტების ფილოსოფიიდან იღებს სათავეს. ამ გარემოებაზე ირიბ მინიშნებად შეიძლება ჩაითვალოს ისიც, რომ აიას ტელამონიდი კუნძულ სალამინის მეფეა. სალამინის ბრძოლა კი ბერძენთა უახლესი გმირული წარსულის უდიდესი მოვლენაა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სოფოკლე იმ ღირსებათა დაკარგვას განიცდის, რომლებიც ერთიანი ბერძნული იდეალების ერთგულ მსახურებას გულისხმობდა. ალექსეი ლოსევის აზრით, შესაძლოა, პიესის კონფლიქტი ბერძნულ პოლისებს შორის ურთიერთობის დაძაბვასა და ინტერესთა კონფლიქტებსაც ასახავდეს, რაც საერთო ნაციონალური იდეის შენარჩუნებას საშიშროებას უქმნის.

¹ Софокл, Трагедии, стр.297. (ნაწყვეტი თარგმნა თ. ბოკუჩავამ)

28. ანტიგონე

ტრაგედია „ანტიგონე“ თებეს ციკლის ტრაგედიებიდან ქრონოლოგიურად პირველია. ის ათენის დემოკრატიული პოლისის აყვავების ხანაში (442 ძვ.წ.) – პერიკლეს მმართველობის საუკეთესო წლებში შეიქმნა. ეს ის პერიოდია, როდესაც ათენელებს ჯერ კიდევ აქვთ სამყაროს მოწყობის მიზანშეწონილობისა და გონივრულობის რწმენა. თუმცა სოფოკლე, როგორც მწერალი და პოლიტიკოსი, კარგად გრძნობს იმ საშიშროებებს, რომლებიც მუდამ დგას საზოგადოებისა და ადამიანის წინაშე – მას ადამიანის თავისუფლებისა და თვითნებობის საკითხი აფიქრებს.

„ანტიგონე“ სრულიად დასრულებული დამოუკიდებელი ნაწარმოებია. სოფოკლემ შეცვალა ტრილოგიის პრინციპი და თითოეული ტრაგედიის მოვლენები ერთი კონკრეტული ადამიანის ბედს დაუკავშირა და არა მთელი საგვარეულოს ამბავს. ბედისწერის იდეა სოფოკლესთან მოქმედებას მხოლოდ ფონს უქმნის, წინა პლანზე კი ადამიანის მორალური ცნობიერება დგას, რომლის მიხედვითაც წარიმართება გმირის ქცევა.

ტრაგედია „ანტიგონე“ ცენტრალური გმირის სახელს ატარებს. მოქმედება მოღალატე პოლინიკეს მიერ თებეზე მოწყობილი შვიდთა ლაშქრობის დასრულების შემდეგ იწყება. თებესთვის ბრძოლაში იოდიპოსის ორივე ვაჟი დაიღუპა – ეტეოკლემ და პოლინიკემ ერთმანეთი ორთაბრძოლაში დახოცეს. მეფე კრეონტის ბრძანებით, ეტეოკლე, როგორც სამშობლოს გმირი, დიდი პატივითა და ღირსებით დაკრძალეს, ხოლო პოლინიკეს ცხედარი ფრინველთა და ცხოველთა საჯიჯგნად ბრძოლის ველზე დააგდეს. ზნეობის უზენაესი ღვთაებრივი კანონების ერთგულმა ანტიგონემ დაარღვია მეფის აკრძალვა და ძმის ცხედარი დამარხა. ამ დანაშაულის გამო, კრეონტის ბრძანებით, ანტიგონე გამოქვაბულში დაამწყვდიეს, ხოლო შესასვლელი დაგმანეს. ხელისუფალთან კომპრომისს ანტიგონემ სიკვდილი არჩია. გამოქვაბულში გამოკეტილმა მან თავი ჩამოიხრჩო. ანტიგონეს საქმრომ – კრეონტის ვაჟმა ჰემონმა ვერ გაუძლო საცოლესთან განშორებას და სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. თავი მოიკლა შვილის სიკვდილით სასოწარკვეთილმა ევრიდიკემაც, კრეონტის ცოლმა. ამდენი უბედურების მნახველმა კრეონტმა თავისი შეცდომა დაინახა და აღიარა. ის დარჩა თებეს

მბრძანებელად, თუმცა ჰემონის სიტყვები აუხდა: „**იქ სადაც მხოლოდ ერთი მეფობს, სახელმწიფო აღარ არსებობს**“.

ჰემონის ამ სიტყვებში ტრაგედიის გასაღები შეიძლება მოიძებნოს. კრეონტის გადაწყვეტილება ტირანის გადაწყვეტილებაა, რადგან ის ერთპიროვნული მმართველის გზას დაადგა. დემოკრატიული ათენის პოლიტიკური მრწამსი სახელმწიფოს ცხოვრებაში თავისუფალ მოქალაქეთა თანამონაწილეობას გულისხმობდა. თებეს მითოლოგიური ისტორია, სოფოკლეს, თანამედროვეობის პრობლემებისა და ეთიკური დილემების გააზრებისა და წარმოჩენის საშუალებას აძლევს. კრეონტის სახით, სოფოკლე მმართველისა და ხელისუფალის სახეს წარმოგვიდგენს, რომელიც ურთულესი სახელმწიფოებრივი და ეთიკური ამოცანის გადაჭრის გზაზე გამოუსწორებელ შეცდომებს უშვებს. ჭეშმარიტების ცოდნას იგი მხოლოდ საკუთარ სამეფო უპირატესობად მიიჩნევს. გარდაცვლილი ეტეოკლეს ცხედრის „დასჯა“ როგორც უზენაესი, ისე ადამიანური მიზანშეწონილობის პრინციპს ეწინააღმდეგება. ის ირაციონალურია და აუხსნელი, ისევე, როგორც ვაჟა ფშაველას „ალუდა ქეთელაურში“ მოკლული მტრისათვის მარჯვენის მოჭრის ადათი, როგორც პრიმიტიული წარმართული რწმენა-წარმოდგენების გადმონაშთი და არა თავისუფალი ადამიანის ქცევა.

კრეონტის საქციელს თავისი ახსნა აქვს: ხელისუფლება მას ძმათამკვლელი ომის დასრულებისთანავე ერგო. მან თავი უნდა დაიმკვიდროს, ავტორიტეტი მოიპოვოს და ომგადახდილ და შინააშლილობით არეულ ქვეყანაში სახელმწიფოს უზენაესობის იდეა განამტკიცოს. ის ცდილობს, თანამოქალაქეებს პატრიოტიზმისა და სამშობლოს ერთგულების იდეალები შთაუწეროს, ამის გამო თებეს დამცველ ძმას – ეტეოკლეს, პატივითა და დიდებით დაკრძალავს, როგორც სამშობლოს გმირს, ხოლო პოლინიკეს დაუმარხავად ტოვებს. მას სურს აჩვენოს მოქალაქეებს, თუ რა საზარელი ხვედრი ელის ყველას, ვინც კი სამშობლოს ღალატს გაბედავს, თუნდ სამეფო გვარისა იყოს. კრეონტი თავის ნებას კანონს უთანაბრებს და მოქალაქეთაგან უპირობო მორჩილებას ითხოვს, სწორედ აქ უშვებს ის მთავარ შეცდომას, რადგან „კანონმორჩილება ცალკეული პიროვნების თავისუფალი ნების დათრგუნვა არ არის, ... ის ... ხორციელდება არა მასზე გარეშე ძალის ზემოქმედებით,

არამედ დარწმუნების მეშვეობით“.¹ ფაქტობრივად, კრეონტი თავისი „მორალური უმეცრებით“ ორ შეცდომას უშვებს – ერთი მხრივ, ადამიანთა თავისუფალი ეთიკური არჩევანის უფლებას არღვევს, ხოლო მეორე მხრივ მიზანშეწონილობისა და ზომიერების უზენაეს ღვთაებრივ პრინციპს ივიწყებს.

დაწერილ კანონებთან ერთად, ადამიანებმა დაუწერელი კანონებიც უნდა დაიცვან, ასეთია სოფოკლეს მრწამსი. ასეთი იყო ათენელების მსოფლმხედველობაც. იოსებ ტრონსკის პერიკლეს ერთ-ერთი გამოსვლის ტექსტი მოჰყავს, რომელიც თუკიდიდემ შემოინახა. **„ჩვენ განსაკუთრებით ვუწევთ ანგარიშს იმ კანონებს, რომლებიც დაჩაგრულთა სასარგებლოდ არსებობს და რომლებიც, არის რა დაუწერელი, საყოველთაო სირცხვილს იწვევს მათი დარღვევის შემთხვევაში“.**²

კრეონტის ქმედება უმეცრების ტოლფასია, რადგან უკვე ესქილესთან „ტირანია „უმეცრების“ ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს“³. არისტოტელეს პოეტიკაში ტრაგიკული დანაშაულის ცნებას (ჰამარტიას) მკვლევართა ნაწილი სწორედ უმეცრებას უკავშირებს. უმეცრება თვითნებობის საფუძველია, თვითნებობა კი კოსმიური ანუ ღვთაებრივი მართლწესრიგის წინააღმდეგ სვლას. აღნიშნული მართლწესრიგი სამყაროს (კოსმოსის) და ადამიანის, როგორც მიკროკოსმოსის არსებობის ფუძისეული პრინციპია.⁴

კრეონტის თვითნებობას ანტიგონეს ნება უპირისპირდება. პიესის ღირებულებითი კონფლიქტი ტრაგედიის ექსპოზიციურ ნაწილშივე ვლინდება – ანტიგონე თავის დას – ისმენეს შეატყობინებს კრეონტის გადაწყვეტილების შესახებ. იმ სასჯელსაც ამცნობს, რომელიც მეფის ბრძანების დამრღვევს მოელის – ვინც პოლინიკეს დაკრძალვას გაბედავს, ხალხი საჯაროდ ჩაიქოლავს. ანტიგონე დას სთავაზობს, მასთან ერთად ალასრულოს კანონი, რომელსაც ღმერთებიც კი

¹ Топуридзе Е. И., Человек в Античной Трагедии, Тбилиси, 1984. გვ.70.

² Тронский И. М., История античной литературы, <http://www.infoliolib.info/philol/tronsky/1222d.html>

Учебник для студентов филологических специальностей университетов

³ Топуридзе Е. И., Человек в Античной Трагедии, Тбилиси, 1984. გვ. 53.

⁴ ადამიანის მიერ უმეცრებით ჩადენილი დანაშაულის ერთ-ერთ მკაფიო მაგალითს ესქილეს „სპარსელებშიც“ ვხვდებით. სწორედ ასე იქცევა ქსერქსე, როდესაც ღვთაებრივი მართლწესრიგის წინააღმდეგ ილაშქრებს და თავისუფალ ბერძენთა დამონებას გადაწყვეტს. სამყაროს ფუძისეული პრინციპების დარღვევა ადამიანისთვის სრული კატასტროფით სრულდება.

ემორჩილებიან და ძმა დამარხოს. თუმცა ისმენეს საბედისწერო ამბოხისათვის გამბედაობა არ ჰყოფნის. ის თავის ხვედრს მორჩილებაში ხედავს, როგორც სუსტი ქალი და კანონმორჩილი მოქალაქე. დის მერყეობა კიდევ უფრო განამტკიცებს ანტიგონეს ნებას. ის რწმუნდება, რომ სრულიად მარტოა თავის გადაწყვეტილებაში ინერტული და კონფორმისტული საზოგადოების წინაშე. ტრაგედიის ქორო, რომელიც თებეს უხუცესებითაა წარმოდგენილი, ასეთივე კომპრომისულობას ამჟღავნებს, ის სრულიად იხსნის გადაწყვეტილების უფლებას და კრეონტს მოქმედების აბსოლუტურ თავისუფლებას ანიჭებს:

„ნება შენია, ვაჟო მენეკეისა,
ვინ მტერია და ვინ მოყვარე – შენ თავადვე წყვეტ,
ცოცხალთა მიმართ, გინდა მკვდართა
რომელ კანონსაც მოისურვებ, მას მიუყენებ“.¹

სოფოკლეს ტრაგედიაში პოეტის პოლიტიკური ცოდნა და გამოცდილება იკითხება. ის მკაფიოდ გამოკვეთს ადამიანთა ქცევის სტერეოტიპებს, მათ ინერტულობას და პასუხისმგებლობის თავიდან არიდების სურვილს. სწორედ ასეთი საზოგადოება უწყობს ხელს ტირანიის შექმნას, ხოლო ისეთი ადამიანები, როგორიც ანტიგონეა, რეალობას თავისი სიმტკიცითა და ზნეობრივი უკომპრომისობით ცვლიან. „თუ ადამიანი თავისუფალია, ის ისე იქცევა, როგორც მისგან... ცოდნით შობილი ღირებულება მოითხოვს (იგულისმხება შინაგანი ცოდნა, წვდომა, რომელიც ადამიანის ეთიკური ქცევის საფუძველს ქმნის – თ. ბ.), რომელიც უკვე გარე კი არა, შიდა დეტერმინანტია, შინაგანი მოთხოვნილება, ... გადაულახავი შინაგანი მიზანსწრაფვა. თუმცა გარეშეთათვის ეს სულის მოძრაობა შემთხვევითი, გაუაზრებელი და გაუთვლელია, რომელსაც შეიძლება რიგი უბედურებებისა მოჰყვეს. ასეთ მოქმედებად იქცევა კრეონტისათვის ანტიგონეს არჩევანი.“²

ანტიგონე-კრეონტის ეთიკური ჭიდილის ფონზე პიესის სხვა მოქმედ გმირთა ხასიათები იკვეთება, მათ შორის კრეონტის ვაჟისა და ანტიგონეს საქმრო ჰემონის, რომლის ერთ-ერთ მთავარ ღირსებას საკვირველად მოსიყვარულე და ფაქიზი ბუნება ქმნის. ჰემონისა და კრეონტის სცენაში ჰემონი დიპლომატიურ ტაქტიკას ირჩევს, ის ცდილობს ლოგიკური არგუმენტებით დაარწმუნოს მამა მის

¹ Софокл, Трагедии, Москва, 1958, стр.154.

² Человек в Античной Трагедии, Е. И. Топуридзе, Тбилиси, 1984. გვ.76.

შეცდომაში, რომელსაც შეიძლება გაუთვალისწინებელი შედეგები და მოქალაქეთა უკმაყოფილება მოჰყვეს. ის შეახსენებს კრეონტს, რომ უკვდავი ღმერთები ადამიანს გონებით აჯილდოვებენ, რაც ჯილდოთა შორის უძვირფასესია. ბრძენ ადამიანს კი სხვისი სმენა შეეფერება. გაჯიქებული და უდრეკი კაცი გრივალში აშვებული აფრასავით გადატყდება. თუმცა კრეონის ნება შეუვალია. ის შვილს ქალის მონობაში დაადანაშაულებს.

კრეონის გადაწყვეტილებას მხოლოდ წინასწარმეტყველ ტირესიასათან შეხვედრა ცვლის. ტირესია ღმერთების რისხვის შესახებ აუწყებს მას. თავდაპირველად კრეონს ტირესიას გულწრფელობაში ეჭვი შეაქვს და მას ფარული შეთანხმების მონაწილედ მიიჩნევს, თუმცა, შემდეგ ხდება რომ ბრმა წინასწარმეტყველი არ ცრუობს.

კრეონს გადაწყვეტილებას ლოგიკური არგუმენტები ვერ აცვლევინებს, მხოლოდ ღმერთების რისხვის წინაშე შიში აფხიზლებს მას. მისი გარდაქმნაც დანაკარგის შიშით არის გამოწვეული და არა სიმართლის თავისუფალი აღმოჩენით. ანტიგონე, კრეონისაგან განსხვავებით, თავის ხვედრს თავიდანვე განსაზღვრავს და მორალურ აუცილებლობას თავისუფალი ნების საფუძველზე ირჩევს. შინაგანად უკვე მოტეხილი მეფე ქოროს რჩევასაც იღებს და პოლინიკეს დაკრძალვისა და გამოქვაბულიდან ანტიგონეს განთავისუფლების ბრძანებას გასცემს.

აქ სოფოკლე, ერთი შეხედვით, მოვლენათა სასიკეთო გარდატეხის იმედს გააჩენს, რაც გახარებული ქოროს სიმღერაში აისახება, თუმცა კატასტროფა გარდაუვალია და მით უფრო მტკივნეული. კრეონი ველარ მოასწრებს მოვლენათა შემობრუნებას – ანტიგონემ თავი ქამარზე ჩამოიხრჩო, ჰემონი კი სატრფოს ცხედართან მამის თვალწინ იკლავს თავს.

მკვლევრები სხვადასხვაგვარად აფასებენ ანტიგონესა და კრეონის ფიგურებს და მათ ე.წ. ბრალეულობას. ზოგიერთი მათგანის აზრით (მაგ. ჰეგელის), პოზიციათა უკომპრომისობის გამო პასუხისმგებლობა ორივეს ეკისრება, ისინი ერთნაირი შეურთებლობით გამოირჩევიან და თავის გადაწყვეტილებას კანონად მიიჩნევენ. თუმცა უძრაველობა მაინც ანტიგონეს სიმართლეს აღიარებს, რადგან ის ფუძისეულ ღვთებრივ და ადამიანურ კანონებს იცავს.

ნაწარმოებში ერთგვარი წონასწორობის პრინციპი იკითხება – ტირესიასი აფრთხილებს კრეონტს, რომ მკვდარში ცოცხალის

გადახდა მოუწევს. ბალანსის დამრღვევი აუცილებლად დაისჯება, ხოლო წონასწორობის ფუძისეული კოსმიური პრინციპი აღდგება, თუმცა ეს პროცესი ადამიანთათვის, შესაძლოა, მეტად მტკივნეული და ტრაგიკული აღმოჩნდეს.

29. ოიდიპოს მეფე

სოფოკლეს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და არისტოტელეს მიერ ტრაგედიის სრულყოფილ ნიმუშად მიჩნეული პიესა „ოიდიპოს მეფე“¹. პიესას საფუძვლად ე.წ. ლაბდაკიდების მითი დაედო. თებეს მეფე ლაიოსს უწინასწარმეტყველეს, რომ თავისი ვაჟის ხელით დაიღუპებოდა. შეშინებულმა ლაიოსმა ბრძანა, რომ ახალშობილისათვის ფეხები გაეხვრიტათ და კითერონის მთაზე დაეგდოთ. მონას შეებრალა ჩვილი და ის კორინთოს მეფის მსახურს გადასცა. კორინთოს მეფე პოლიბოსი უშვილო იყო, მან და მისმა მეუღლე მეროპემ ბავშვი იშვილეს და ოიდიპოსი დაარქვეს, რაც „ფეხებმეშუპებულ“ ნიშნავს. ერთხელ, ნადიმზე, ნასვამმა სტუმარმა იოდიპოსს უთხრა, რომ ნაშვილები იყო. სიმართლის შესატყობად ახალგაზრდა კაცი დელფოსის სამისნოში წავიდა. აპოლონის მისანმა მის შეკითხვას პირდაპირი პასუხი არ გასცა, უბრალოდ უთხრა, რომ მამას მოკლავდა და დედაზე იქორწინებდა. თავზარდაცემულმა იოდიპოსმა გადაწყვიტა, რომ შინ აღარ მიბრუნებულიყო, რათა უნებლიეთ წინასწარმეტყველება არ აღესრულებინა. ის გზას დაადგა, რომელმაც თებეში მიიყვანა. გზად მიმავალს ვიღაც უცნობი დიდებული შემოხვდა ეტლით, რომელმაც ჩხუბი აუტეხა. ოიდიპოსმა მოხუცი და მისი ოთხი მხლებელი მოკლა და გზა განაგრძო. მოკლული მოხუცი მამამისი ლაიოსი იყო. გზად ოიდიპოსს კიდევ ერთი გამოცდა ელოდა – თებეს გზაზე სფინქსი¹ იყო ჩასაფრებული – ყველა გამვლელს ერთ შეკითხვას უსვამდა და მცდარი პასუხის გამო კლავდა. სფინქსს ქალაქისთვისაც დიდი უბედურება მოჰქონდა. მან ოიდიპოსს ჰკითხა: თუ ვინ არის ის, ვინც დილით ოთხ ფეხზე დადის, შუადღით ორზე, საღამოს კი სამ ფეხზე. ოიდიპოსმა უპასუხა, რომ ეს არსება ადამიანია. რადგან პასუხი სწორი იყო, გააფთრებულმა სფინქსმა თავი მოიკლა – მთიდან უფსკრულში გადაიჩენა. თებე ურჩხულისგან განთავისუფლდა. დაქვრივებული დედოფალი იოკასტე ქალაქის მხსნელს ცოლად გაჰყვა. ასე ახდა წინასწარმეტყველება, თუმცა ოიდიპოსმა ამის შესახებ არაფერი იცოდა.

პიესის უშუალო მოქმედება წლების შემდეგ იწყება. ოიდიპოსი

¹ სფინქსი – არსება ქალის თავით, ძაღლის სხეულითა და გრიფონის ფრთებით, ნგრევისა და განადგურების დემონი. ვ. იარზო წერს, რომ – ლომის ტანითა და ქალის თავით და მკერდით.

თებეს მეფეა. ქალაქს კვლავ უბედურება დაატყდა თავს. მოუსავლიანობამ შიმშილი გამოიწვია. საქონელი გაწყდა. ქალებს ნაყოფი მუცლად უკვდებათ. თებეს მოქალაქეები ქალაქს ღმერთებს ავედრებენ და ოიდიპოსს სთხოვენ, რომ კიდევ ერთხელ იხსნას თებე უმძიმესი განსაცდელისგან. ირკვევა, რომ ოიდიპოსმა უკვე გააგზავნა თავის ცოლისძმა კრეონი დელფოსში, მისნის პასუხის შესატყობად. კრეონი ბრუნდება და ყველას ამცნობს, რომ უბედურების სათავე ლაიოსის მკვლელია, რომელიც თებეს „ბილწავს“. ოიდიპოსი ლაიოსის მკვლელის გამოსავლენად ძიებას იწყებს. ის პირობას დებს, რომ აუცილებლად იპოვინს დამნაშავეს. სამართლიანობის აღდგენა ოიდიპოსს ღირსების საკითხად მიაჩნია. ის წყევლის მკვლელს და ყველა თებელს უბრძანებს, რომ ეს ადამიანი, ვინც არ უნდა იყოს იგი, ლოცვასა და მსხვერპლშეწირვას არ დაასწრონ, სახლის კარი ჩაუკეტონ და ყოველმხრივ განდევნონ ჩადენილი დანაშაულისათვის. ის კი, ვინც აკრძალვას დაარღვევს, დაისჯება, თვითონ ოიდიპოსიც რომ იყოს.

კრეონის რჩევით, ოიდიპოსი წინასწარმეტყველ ტირესიას გამოიძახებს და სთხოვს, რომ იხსნას ქალაქი და ლაიოსის მკვლელი დაასახელოს. ოიდიპოსისა და ქოროს მხურვალე თხოვნის მიუხედავად, ტირესია უარს ამბობს მკვლელის ვინაობის გამხელაზე.

განრისხებული ოიდიპოსი მას ქალაქის ღალატში ადანაშაულებს და შეთქმულების მონაწილედ მიიჩნევს. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც საპასუხოდ ტირესია მას ყველა სიწმინდის წამბილწავს, მამის მკვლელს, დედის ქმარსა და შვილების ძმას უწოდებს. ტირესიას სიტყვების მიღმა ოიდიპოსი შეთქმულთა ქმედებას ხედავს (ისევე, როგორც კრეონი ანტიგონეში). შეთქმულების მოთავედ ოიდიპოსი კრეონს მიიჩნევს, როგორც სამეფო ტახტთან ყველაზე ახლო მდგომ და, სავარაუდოდ, ხელისუფლების მოპოვებაში დაინტერესებულ ფიგურას. მეტიც, მისი აზრით, თავად ლაიოსიც იმავე შეთქმულებმა მოკლეს და ახლა მის წინააღმდეგ მოქმედებენ. ოიდიპოსი პოლიტიკოსის ლოგიკით მსჯელობს. მისთვის უკვე ცნობილია, რომ ლაიოსი ვიღაც მგზავრებმა მოკლეს, თუმცა ჯერ კიდევ ვერ აკავშირებს ამ ისტორიას საკუთარ თავთან. კრეონზე განრისხებული, ის მის გაძევებას განიზრახავს, თუმცა ათენელ უხუცესთა ქოროსა და იოკასტეს თხოვნას დაჰყვება და თავს შეიკავებს. ამის შემდგომ ის უფრო მეტად ჩაეძიება ლაიოსის სიკვდილის გარემოებებს და

რაც მეტს იგებს, მით უფრო ღიძია მისი შეშფოთება. იოკასტესთან საუბარი კიდევ უფრო მეტად ააღელვებს მეფეს, რადგან ოიდიპოსი შეიტყობს, რომ ლაიოსს საკუთარი შვილის ხელით სიკვდილი უწინასწარმეტყველეს. იოკასტეს არ სჯერა წინასწარმეტყველებებისა, ვინაიდან, მისი აზრით, ლაიოსის შემთხვევაში ისინი არ გამართლდა. ოიდიპოსი საკვირველი მიზანდასახულებით აგრძელებს კვლევას, რაც უფრო მეტად იკვეთება მეფის დაღუპვის გარემოებები, მით უფრო იზრდება ოიდიპოსის შიში. ის ინტუიციით თითქმის ხვდება, თუ საით მიდის საბედისწერო კვალი. თანდათანობით, გამოძიება უკვე ოიდიპოსის პირადი ინტერესის საგანი ხდება და მხოლოდ პასუხისმგებელი მეფის მოქმედების ფარგლებს გასცდება. მას ნებისმიერ მომენტში შეუძლია შეწყვიტოს ძიება, მაგრამ ამას არ აკეთებს. ტრაგედიის პირველ ნაწილში ოიდიპოსი პრაგმატულ ბრძენკაცად, წარმატებულ მეფედ და ქალაქის მხსნელად გვევლინება, ხოლო მისი ცოდნა გარეშე სამყაროს წვდომაზეა მიმართული, სადაც მას ბადალი არ ჰყავს – ის თავის ბედისწერას გაექცა, სფინქსის გამოცანა გამოიცნო, ქალაქი თებე დაღუპვისაგან იხსნა და მორჭმულ და ბრძენ მმართველად ჩამოყალიბდა. თუმცა, სწორედ აქ იყო, შეიძლება ითქვას, მისი ცოდნის ნაკლოვანება, მისი სიბრძნევე, „მისი ცოდნა ცალმხრივი აღმოჩნდა, რადგან ის საკუთარი თავის ცოდნის, თვითშემეცნების ღირებულების იგნორირებას ახდენს, რომელსაც უშუალოდ უტილიტარული ხასიათი არა აქვს, მაგრამ ადამიანის სულიერი სრულყოფისათვის აუცილებელია“¹.

ამბავი, რომელსაც სოფოკლე გადმოგვცემს, ადამიანის თვითშემეცნებისა და მის მიერ ჭეშმარიტი თავისუფლების მიღწევის გზას ასახავს. თავისუფლების შესაძლებლობის საჩვენებლად ის ბერძნული მითოლოგიის ერთ-ერთ ყველაზე საბედისწერო ისტორიას ირჩევს, სადაც ადამიანის თავისუფალი ნების გამოვლენა თითქოს შეუძლებელია, რადგან ყველაფერი წინასწარაა განსაზღვრული. ახალგაზრდა ოიდიპოსი, როგორც ბუნებით დამოუკიდებელი, მოაზროვნე და თავისუფალი ადამიანი, ბედისწერისაგან ფიზიკური გაქცევის გზას მიმართავს და წარმატების ხიბლში ვარდება. მას ყველა დაბრკოლების გადალახვა ადვილად ეძლევა, ის სფინქსის გამოცანასაც ადვილად გამოიცნობს და ურჩხულს დაამარცხებს. თუმცა სფინქსის ამოცანის ამოხსნა სრულყოფილ სიბრძნეს არ

¹ Человек в Античной Трагедии, Е. И. Топуридзе, Тбилиси, 1984, გვ. 83

მოითხოვს, რადგან ის ადამიანის არსებობის მხოლოდ გარეგნულ სქემას აღწერს. გამოცანაში არაფერია ნათქვამი იმაზე, თუ რას წარმოადგენს ადამიანი არსობრივად, რა არის მისი განმსაზღვრელი ფუძისეული თვისება (სოფოკლეს მიხედვით, ეს აზროვნება და თავისუფალი ნებაა).

ელენე თოფურიძე ოიდიპოსს სფინქსს ადარებს, ვინაიდან ორივე თებეზე ძალაუფლების უზურპაციას ახდენს თავისი არასულყოფილი ცოდნით. ის ყურადღებას ამახვილებს პიესის სახელწოდებაზე, რომელიც სიტყვასიტყვით ითარგმნება როგორც ოიდიპოსი ტირანი (უზურპატორი) და არა როგორც ოიდიპოსი ბასილევსი, ანუ კანონიერი მეფე. ოიდიპოსი მართლაც უნებლიე უზურპატორია, მაშინ, როდესაც თავი მხსნელი ჰგონია. აქაც „ანტიგონეს“ თემატური ხაზი გრძელდება – უმეცრება შობს ტირანიას. თუმცა, განსხვავებით კრეონისაგან, თავისი ქცევით გაცილებით უფრო დემოკრატიული ოიდიპოსი ტირანი სტატუსით აღმოჩნდა და არა ქცევით.

ოიდიპოსის სიმამაცე, მისი ადამიანური ღირსებების მასშტაბი სწორედ მაშინ ვლინდება, როდესაც გამოძიების შედეგები სულ უფრო საგანგაშო ხდება. მან გაარკვია, როგორ გამოიყურებოდა მეფე, რამდენი მხლებელის თანხლებით მოგზაურობდა. ამან ოიდიპოსის ხსოვნაში თითქმის დავიწყებული საგზაო შემთხვევა ამოატივტივა, რომელიც თებეს გზაზე გადახდა თავს. ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით ოიდიპოსს სინდისის ქენჯნა არ აწუხებს, რადგან ის თავს იცავდა და გადარჩენას ცდილობდა. თუმცა, ამჯერად ეს ისტორია სულ სხვა მნიშვნელობას იძენს. იოკასტესგან იმასაც შეიტყობს, რომ ლაიოსსა და იოკასტეს ვაჟი ჰყოლიათ, რომელიც საბედისწერო წინასწარმეტყველების თავიდან არიდების მიზნით სასიკვდილოდ გაიმეტეს. როგორც აღვნიშნეთ, ოიდიპოსს ყოველ წუთს შეუძლია შეწყვიტოს ძიება, რადგან ამის უფლებამოსილებაც აქვს და ავტორიტეტიც, მაგრამ ის სწორედაც რომ პირიქით იქცევა, ცდილობს, მოვლენათა ლოგიკური ჯაჭვის ყველა რგოლი შეკრიბოს და ლაიოსზე თავდასხმის შედეგად მეფის ერთადერთ გადარჩენილ მსახურს იბარებს, რომელიც იმ მოვლენების შემდეგ მთებში მწყემსად არის გადახვეწილი.

პიესის მესამე ეპისოდი მეთხე ეპისოდის კულმინაციურ გარდატეხას ამზადებს, სადაც არისტოტელეს შეფასებით, ანაენორისისი (შეცნობა, არცოდნიდან ცოდნაში გადასვლა)

და პერიპეტია (მოქმედების საპირისპიროსკენ შემობრუნება) ერთმანეთს ემთხვევა, რაც ტრაგედიის უმაღლეს დრამატურგიულ სრულყოფილებას მოწმობს. კორინთოდან მოდის მაცნე, რომელიც ატყობინებს ოიდიპოსს, რომ პოლიბოსი გარდაიცვალა და მას შინ ელიან, რათა სამეფო ტახტი ჩაიბაროს. ოიდიპოსს უხარია, რომ მამამისი ბუნებრივი სიკვდილით მოკვდა, მაგრამ კორინთოში წასვლის მაინც ეშინია, რადგან დედაზე დაქორწინების საფრთხე ჯერ კიდევ არსებობს, თუმცა ეს საშიშროება სულ უფრო ფანტასტიკურად და არარეალურად გამოიყურება. ამ შიშის უსაფუძვლოებას კორინთოელი მაცნეც დაადასტურებს, რომელიც ეტყვის ოიდიპოსს, რომ პოლიბოსი და მეროპე მისი ღვიძლი მშობლები არ არიან. **ერთი წუთით ოიდიპოსი შვებით ამოისუნთქავს, მას თითქოს თავდაჯერებულობა უბრუნდება, მაგრამ სწორედ ამ კულმინაციურ მომენტს მოსდევს ჭეშმარიტების შეცნობა და მოვლენათა საბედისწერო შემობრუნება, საპირისპიროში გადასვლა.** მთიდან ჩამოსული მონა აღიარებს, რომ ლაიოსის ვაჟი არ მოუკლავს, არამედ კორინთოელ მწყემსს გადასცა. ეს კორინთოელი მწყემსი პოლიბოსის სიკვდილის ცნობით მოსული მაცნე აღმოჩნდება. ერთი პერსონაჟი ორმაგი გზავნილის მატარებელი გახდება, სასიკეთო და საბედისწერო გზავნილისა. მოვლენათა ჯაჭვი იკვრება, ოიდიპოსის გამოძიება სრულდება. ოიდიპოსი თავისი საზარელი ბედისწერის მთელ სიმძიმეს აცნობიერებს.

ტრაგედიის ფინალურ ნაწილში ორი ადამიანის ქმედების ამბავს ვისმენთ – იოკასტესი, რომელმაც ყოველივეს შეტყობის შემდეგ თავი ჩამოიხრჩო და ოიდიპოსისა, რომელმაც დედის ქინძისთავით თავი დაიბრმავა. როდესაც ქორო დასახინჩრებულ ოიდიპოსს ეკითხება, თუ ვისი ბრძანებით განახორციელა მან ეს ქმედება, ის პასუხობს, რომ მისთვის თვალი არავის დაუთხრია, ეს მან საკუთარი ნებით ჩაიდინა. ეს ოიდიპოსის მიერ გადადგმული დამოუკიდებელი ნაბიჯია, რომელიც თავის დასჯისა და თვითგანწმენდის აუცილებლობით არის ნაკარნახევი. ამ ქმედებით ოიდიპოსი დელფოსში აპოლონის ტაძრის წარწერის (შეიცან თავი შენი) თავისუფალ და ტანჯვით მიღწეულ რეალიზაციას ახდენს. ოიდიპოსის თვითდაბრმავება ღვთაებრივი და ადამიანური ნების თავისუფალ თანხვედრას ასახიერებს. შეიძლება ითქვას, რომ ის კვლავ ნებაყოფილ დევნილად იქცევა, რადგან ლაიოსის მკვლელისათვის მის მიერვე დაწესებულ სასჯელს აღასრულებს.

ოიდიპოსის თვითდაბრმავება თვითშემეცნების გზაზე მის მიერ გადადგმული უკიდურესი ნაბიჯია, მან გააცნობიერა, რომ გარე სამყარო ადამიანს ხიბლში აგდებს და ცოდნის ფლობის ილუზიას უქმნის. მხოლოდ საკუთარი თავის შეცნობა, ჭეშმარიტი შინაგანი ხმის გაგება არის თვითსრულყოფისა და ჭეშმარიტი თავისუფლებისაკენ მიმავალი ერთადერთი სწორი გზა. ბერძნულ ტრაგედიაში მოქმედება და ცოდნა პრინციპულ ურთიერთკავშირია. მოქმედება ყოველთვის ადამიანისმიერია და მისი ცოდნითა თუ უშეცრებით არის განპირობებული.

ოიდიპოსის ტრაგედიას იოკასტეს ტრაგიკული ბედიც უკავშირდება. თუმცა, ოიდიპოსისაგან განსხვავებით, მან სრულიად სხვა გზა გაიარა თვითმკვლელობის მომენტამდე. იოკასტემ და ლაიოსმაც სცადეს ბედისწერის თავიდან არიდება და საკუთარი შვილი სასიკვდილოდ გასწირეს. მათ მხოლოდ საკუთარი ინტერესები ამოძრავებდათ, რისთვისაც სასტიკ დანაშაულსაც არ მოერიდნენ, ოიდიპოსის ქცევა კი მორალის კარნახით იყო განპირობებული და მომაკვდინებელი დანაშაულის თავიდან არიდებას ემსახურებოდა. როდესაც ჭეშმარიტება დადგინდა, სასოწარკვეთილმა იოკასტემ გააცნობიერა თავისი პასუხისმგებლობის სიმძიმე შვილის მიმართ და თავი მოიკლა. ოიდიპოსმა კი თავისუფლების უმაღლეს ხარისხს მიაღწია, ჭეშმარიტი ხედვა მოიპოვა და სიცოცხლე განბრძობილმა განაგრძო.

„ოიდიპოს მეფის“ ფაბულას მამაკაცის ბედის პარადიგმასაც (ერთგვარ ზოგად კანონს) უწოდებენ. თაობათა, მამა-შვილის ადგილმონაცვლეობა, შვილის მიერ მამის ჩანაცვლება „მამის მკვლელობის“ სიმბოლური გამოხატულებაა, რადგან მანამ მამა ძალაშია, შვილი მისი ძალაუფლების ჩრდილში იმყოფება. ოიდიპოსის მითი და მისი სოფოკლესეული გადაწყვეტა მრავალი გვიანდელი ინტერპრეტაციის საფუძველი გახდა, მათ შორის, ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიტიკური ვერსიისა, რომელმაც XX საუკუნეში უდიდესი პოპულარულობა და გავლენა მოიპოვა.

30. ოიდიპოსი კოლონოსში

„ოიდიპოსი კოლონოსში“ – თებეს ციკლის ჩვენამდე მოღწეული უკანასკნელი პიესა – დრამატურგთა შეჯიბრზე 401 წელს (სოფოკლეს გარდაცვალების შემდეგ) იქნა წარმოდგენილი. ეს პიესა ოიდიპოსის ისტორიის ეპილოგია წარმოადგენს. უსინათლო მეფე უმცროს ქალიშვილთან – ანტიგონესთან ერთად, რომელმაც მისი გამყოლობა იტვირთა, კოლონოსში ჩადის. კოლონოსი – ათენის გარეუბანში მდებარე პატარა ქალაქია, სადაც სოფოკლე დაიბადა. ისევე, როგორც ესქილეს „ორესტეა“, ოიდიპოსის ისტორიაც ატიკისა და ათენის მიწაზე სრულდება. ეს გარემოება სოფოკლეს საშუალებას აძლევს, კიდევ ერთხელ გასუვას ხაზი ათენის კულტურულ უპირატესობას თებესთან მიმართებაში, ღვთაებრივი და ადამიანური სამართლიანობისა და თავისუფლების პრინციპებთან მის სიახლოვეს.

პიესაში მოვლენები შემდეგნაირად ვითარდება: კოლონოსში ოიდიპოსს მეორე ქალიშვილი ისმენე ჩამოაკითხავს და ორაკულის ნათქვამს გააცნობს, რომლის თანახმადაც ოიდიპოსი იმ ქვეყნის მფარველი გახდება, სადაც აღესრულება. თუ თებემ მისი შინ დაბრუნება ვერ მოახერხა, დალუპვა ელის. ამის შესახებ იციან კრეონმა და მისმა ვაჟებმა, ეტეოკლემ და პოლინიკემ. კრეონი კოლონოსში ჩამოდის, რათა ოიდიპოსი ნებითა თუ ძალით თებეში წაიყვანოს ქალაქის საკეთილდღეოდ. მაგრამ თავის ვაჟებსა და თებელებზე განაწყენებული ოიდიპოსი არც კრეონს მიჰყვება და არც პოლინიკეს, რომელიც ძმასთან განხეთქილების გამო არგოსში გაიქცა. ოიდიპოსს ათენის სტუმართმოყვარე და ბრძენი მმართველი თესევსი ექომაგება. სწორედ ათენი აღმოჩნდება ის ადგილი, სადაც ეპენიდების ჭკალაში ოიდიპოსი სასწაულებრივად აღესრულება და ადგილის წმინდა გმირად – ჰეროსად იქცევა.

პიესის პროლოგში ოიდიპოსი სახელოვანი მეფე კი არა ბრმა და უსახლკარო მოხუცია. მოახლოებული სიკვდილის ჟამს ის თავისი აღსასრულის ადგილს მოადგა, როგორც აპოლონისგან ჰქონდა ნაწინასწარმეტყველები. ტრაგედიაში აღარ დგას ოიდიპოსის ბრალეულობის საკითხი. მეტიც, ის თითქოს სიწმინდის შარავანდელითაა მოსილი. ადამიანებში მოწიწებას იწვევს მისი ტანჯვა და სიმამაცე. ოიდიპოსმა მარადისობის ზღურბლს მიაღწია, მას მიწიერი ღიდება

აღარ აღელვებს, ამჯერად ის მსაჯულისა და მომავალი მფარველის სტატუსით გვევლინება. მისი ღირსება და ღირებულება ღმერთებმა და ადამიანებმა აღიარეს. კოლონოსში ჩამოსული ოიდიპოსი აღარც ძალმოსილი მმართველია, როგორც „ოიდიპოს მეფის“ დასაწყისში და აღარც სასოწარკვეთილი და უბედურებით გატეხილი ადამიანი, როგორც იმავე ტრაგედიის დასასრულს. მისივე თქმით, ტანჯვამ და განსაცდელმა მას მოთმინება ასწავლა. თავდაპირველად მან და ანტიგონემ არ იციან, თუ სად აღმოჩნდნენ. როდესაც შეიტყობენ, რომ კოლონოსში არიან, ოიდიპოსი ხვდება, რომ მისი ცხოვრება მალე დასრულდება, რადგან მან დანიშნულების ადგილს მიაღწია. მას აღარ სტანჯავს ჩადენილი დანაშაულის განცდა, რადგან სიბრძნის ახალ საფეხურზე ასულმა გააცნობიერა ადამიანთა ბედისწერის კანონზომიერებანი. „... უდანაშაულო ვარ! ეს ღმერთების სურვილი იყო...“¹ ეუბნება ის მის წასაყვანად ჩამოსულ კრეონს.

როდესაც კრეონი ოიდიპოსს თებეში დაბრუნებაზე ნებით ვერ დაითანხმებს, ძალას მიმართავს, თავის რაზმს ანტიგონესა და ისმენეს შეაპყრობინებს, რათა უგამყოლოდ დარჩენილი მეფე დანებდეს. მაგრამ ათენელები კრეონს ძალადობის ნებას არ მისცემენ. აქ იკვეთება ტრაგედიის ეთიკური და ჰუმანური არსი. კრეონი განცვიფრებულია, რომ კოლონოსელთა ქორო ლტოლვილებს ექომაგება, ოიდიპოსი ხომ გაუგონარ დანაშაულებათა წყებით წაბილწული ადამიანია – მამის მკვლელი და დედის ქმარი. ის არწმუნებს თესევსა და ქოროს, რომ ათენის მიწაზე თვითნებობა მხოლოდ იმიტომ გაბედა, რომ დარწმუნებული იყო, ათენის არეოპაგი ასეთ მოხეტესა და მაწანწალას ქვეყანაში ცხოვრების ნებას არ დართავდა. თუმცა ქოროს აზრით, მოგზაური სუფთაა და მიუხედავად მისი განსაცდელის დამლუპველობისა, დახმარებას იმსახურებს. ტრაგედიის მესამე სტასიმში ქორო ადამიანის სიცოცხლის საზრისზე მღერის, მისი აზრით, ის ავობებდა, ადამიანი საერთოდ რომ არ იბადებოდეს, რადგან ცხოვრება ყველას მიძიმე განსაცდელს უმზადებს, რომელსაც ვერაინ აიცილებს თავიდან, ხოლო ყველა დაბადებულის საბოლოო სვედრი სიკვდილია.

თესევსი, ათენის მმართველი, თავიდანვე მოწინააღმდეგეა და პატივისცემით ხვდება ოიდიპოსს და მზად არის, ყველანაირი დახმარება აღმოუჩინოს. ოიდიპოსს ბედისწერაში ის დანაშაულს კი

¹ Софокл, Трагедии, Москва, 1958, стр.114.

არა ბელის განსაცდელს ხედავს. თავადაც უცხო მხარეში გაზრდილს მრავალი სახიფათო თავგადასავალი გადახდა თავს. თესევესმა იცის, რომ მხოლოდ ადამიანია და სამეფო ღირსება სხვაზე აღმატებულ უფლებებს არ ანიჭებს.

თებესაგან განსხვავებით, ათენის სამეფო ის ადგილი აღმოჩნდება, სადაც ოიდიპოსის ხვედრი კი არ აშინებთ, არამედ თანაგრძნობით და გაგებით ეკიდებიან. ისინი ჭეშმარიტი სამართლისა და სიბრძნის პრინციპებთან გაცილებით უფრო ახლოს დგანან და სტუმართმოყვარეობისა და ადამიანური თანაგრძნობის კანონებს პატივს სცემენ. ამიტომაც, ოიდიპოსი თავისი ცხოვრების ბოლო საფეხურზე, უკვე ათენს „ეკუთვნის“ და არა თებეს, სფინქსის, ზედაპირული ცალმხრივი ცოდნის ქალაქს, რადგან მხოლოდ ათენია მზად გაიგოს და მიიღოს ის, როგორც ადამიანის მიწიერი ბედისწერის სიმბოლო. ისევე, როგორც ესქილეს „ორესტეა“, ოიდიპოსის ისტორიაც ათენში სრულდება, როგორც ბერძნული სულიერების ევოლუციის უმაღლეს წერტილში.

ოიდიპოსის ფინალური აპოთეოზის დადგომამდე სოფოკლეს მოქმედებაში ოიდიპოსის პოლინიკესთან შეხვედრის ეპიზოდი შემოაქვს. ოიდიპოსს სურს საძულველ შვილს თავი აარიდოს, მაგრამ თესევისა და ანტიგონეს თხოვნით პოსეიდონის საკურთხეველთან მინც ხვდება ვაჟს. ეტეოკლეს მიერ თებედან გაძევებული პოლინიკე, როგორც უფროსი ვაჟი, სამართლიანობის აღდგენას ესწრაფვის. არგოსს თავშეფარებულმა მან მეფე ადრასტეს ქალიშვილზე იქორწინა და ახლა ჯარით აპირებს თებეზე გალაშქრებას და ტახტზე ასვლას. ის მამისაგან ითხოვს თანადგომასა და მხარდაჭერას, რადგან მასავით დაჩაგრულად და გაძევებულად მიაჩნია თავი. ოიდიპოსი ვაჟის თხოვნას არ შეიწყნარებს, მეტიც, ის ორივეს – ეტეოკლესა და პოლინიკეს წყევლის და მომავალ შეტაკებაში ერთმანეთის ხელით დაცემას უწინასწარმეტყველებს. ანტიგონე შეეცდება პოლინიკეს გადაწყვეტილება შეაცვლევინოს, მაგრამ ვერაფერს გააწყობს.

ოიდიპოსი ვაჟების მიმართ შეუწყნარებელია. ის პოლინიკეს მამის მკვლელს უწოდებს, რადგან არც პოლინიკემ და არც ეტეოკლემ არაფერი იღონეს უმწეო მამის გადასარჩენად და სასიკვდილოდ გასწირეს ის, ანტიგონესა და ისმენესაგან განსხვავებით. მაშინ, როდესაც თავად ოიდიპოსი ბედისწერას იმიტომ ეურჩებოდა, რომ თავისი მშობლებისათვის უნებლიე ვნება არ მიეყენებინა და ამის გამო

სამეფოსა და დიდებაზე თქვა უარი, ეტეოკლემ და პოლინიკემ მამის მიმართ მცირედი თანადგომაც არ გამოიჩინეს, ქალაქიდან გააძევეს და ძალაუფლებისათვის ბრძოლა დაიწყო. განბრძობილი ოიდიპოსი დისტანცირებულად უცქერს მათ ბედისწერას. შეიძლება ითქვას, რომ მისი წყევლა და წინასწარმეტყველება კიდევ ერთი შესაძლებლობაა პოლინიკესთვის, რომ არჩევანი გააკეთოს და ძმათამკვლელი ომი არ წამოიწყოს. თუმცა პოლინიკე თავისი ბედისწერის შესახვედრად მიდის.

თავის ბედისწერისკენ მიემართება ოიდიპოსიც, ტანჯვით განბრძობილი ათენის მფარველად უნდა გარდაისახოს. მისი სიკვდილის საიდუმლოებას მხოლოდ თესევსი იხილავს. მაცნეს თქმით, თესევსის გარდა, არავინ იცის, როგორ „გაქრა“ ოიდიპოსი, მოკვდავთა შორის გამორჩეული.

ტრაგედიაში სოფოკლეს პოლიტიკური, ეთიკური და ფილოსოფიური მსოფლმხედველობაა ასახული. თესევსის სახით ის ჭკვიან, მამაცსა და დემოკრატ მეფეს წარმოგვიდგენს. კოლონოსის მცხოვრებლები შემწყნარებელი და ღირსეული მოქალაქეების მაგალითს ქმნიან. მმართველსა და მოქალაქეებს შორის თანხმობა სუფევს. შეიძლება ითქვას, რომ ტრაგედიის ათენი იდეალური ქალაქის ნიშნებსაც კი იძენს ნაწარმოებში.

31. ელექტრა

ტრაგედია „ელექტრა“ ატრიბუტა მითის დამუშავებას წარმოადგენს და შინაარსობრივად იმავე მოვლენებს გადმოგვცემს, რომლებიც ესქილეს „ქოეფორებსა“ და „ევმენიდებში“ ვითარდება, თუმცა სოფოკლეს ვერსიაში ქრება ერინიების – შურისძიების დემონების თემა, რომლებიც დედის მოკვლის გამო სდევნიან ორესტეს. აქ აღარ იკითხება მამობრივი და დედობრივი სამართლის დაპირისპირება. თავად ორესტეც შორსაა სინდისის ქენჯნისა და მერყეობისაგან. თუ ესქილეს „ქოეფორებში“ ორესტე ღმერთების ნების აღმსრულებელი უფროა, ვიდრე დამოუკიდებელი შურისმაძიებელი, სოფოკლესთან ის სრულიად ცნობიერ ნაბიჯზე მიდის. პროლოგიდან შევიტყობთ, რომ შურისძიება მას იმთავითვე ჰქონდა განზრახული, ხოლო აპოლონის სამლოცველოში იმიტომ მივიდა, რომ ღმერთისაგან გაეგო, რა ტაქტიკა აერჩია მამის მკვლელების დასასჯელად. აპოლონის რჩევით, მას ეშმაკობისთვის უნდა მიემართა, სხვისი სახელით შესულიყო ქალაქში და მოტყუებით გასწორებოდა მკვლელებს. ორესტეს გეგმა თავიდანვე ცხადია. მაყურებელი და მკითხველი მის განხორციელებას აღევნებს თვალს, თუმცა, მთავარი აქცენტი დრამატურგს ელექტრაზე გადააქვს. მაყურებლისაგან განსხვავებით, ელექტრა თითქმის ტრაგედიის დასასრულს შეიტყობს ორესტეს ჩამოსვლის შესახებ. მანამდე მას სანატრელი ძმის გამოტირებაც მოუწევს, რადგან, ორესტეს დავალებით, ტალფიბიუსი (ორესტეს აღმზრდელი) მისი დალუპვის ცრუ ამბავს გაავრცელებს, რათა მმართველთა ყურადღება მოაღუნოს. შესაბამისად, სოფოკლეს ელექტრას ხასიათის გამოკვეთაზე გადააქვს აქცენტი და შეურიგებელი, მამაცი და უკომპრომისო ქალის სახეს ქმნის. ელექტრას არ შეუძლია შეეგუოს დედისა და მამინაცვლის ტირანის, დაივიწყოს მათ მიერ ჩადენილი დანაშაული. მისი „მთლიანი“ ნატურა კომპრომისებს ვერ იტანს. ელექტრას შეურიგებელი და მეამბოხე ბუნების გამოსაკვეთად სოფოკლეს მოქმედებაში მესამე და – ქრისოფემიდა შემოჰყავს. ისევე როგორც ანტიგონე და ისმენე, ელექტრასა და ქრისოფემიდას სახეები სხვადასხვა ცხოვრებისეულ პოზიციასა და ადამიანურ ტემპერამენტს გამოხატავს.

ესქილესთან შედარებით შეცვლილია კლიტემნესტრას ხასიათიც. თუ „ორესტეას“ კლიტემნესტრას სახეს მონუმენტური დიდებულება

და ტრაგიკული ხიბლი გააჩნდა, სოფოკლე სრულიად განძარცვავს თავისი ტრაგედიის პერსონაჟს ამ თვისებებისაგან. კლიტემნესტრასა და ელექტრას დიალოგში ჩვეულებრივ შეშინებულ ქალს ვხედავთ, რომელსაც არგუმენტები არ ჰყოფნის ელექტრას მგზნებარე ბრალდებების გასაბათილებლად.

ორესტეს დაღუპვის ცრუ ცნობა ქალების ხასიათს უფრო მკაფიოდ გამოკვეთს. გახარებული კლიტემნესტრა ვერც კი მაღავს იმ სიხარულსა და შვებას, ამ ცნობამ რომ მოუტანა, რაც შეეხება ელექტრას, იგი, სასოწარკვეთის ნაცვლად, გადაწყვეტს, საკუთარ თავზე აიღოს შურისძიების ტვირთი. ტრაგედიის დასკვნით ნაწილში, ორესტე სიმართლეს გაუმხელს დას და საკუთარ განზრახვას გეგმაზომიერად ახორციელებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ შურისძიების მსხვერპლი ჯერ კლიტემნესტრა ხდება, შემდეგ კი ეგისტოსი, რაც მნიშვნელოვნად განასხვავებს სოფოკლეს ტრაგედიის ფინალს ესქილეს ტრაგედიისაგან, სადაც ორესტე დედას მხოლოდ პილადეს მოწოდების შემდეგ კლავს.

32. ფილოქტეტისი

ანტიკური ლიტერატურის მკვლევართა ნაწილის აზრით, ტრაგედია „ფილოქტეტესში“ ხასიათთა შესაქმნელად სოფოკლე ეკრიბიდას შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ ხერხებს მიმართავს, პრაგმატულ აუცილებლობას აქ სუბიექტური მორალური ცნობიერება უპირისპირდება. ოდისევსი და აქილევის ვაჟი ნეოპტოლემოსი ტროადან კუნძულ ლემნოსზე მიემგზავრებიან, რათა კუნძულზე მიტოვებული ფილოქტეტესი დაითანხმონ, რომ ტროაში წაჰყვას და თან ჰერაკლეს მშვილდ-ისარი წაიღოს. ლემნოსზე ფილოქტეტესი, ატრიდების გადაწყვეტილებით, ოდისევსმა დატოვა. ამის მიზეზი ის იყო, რომ შხამიანი გველის ნაკებმა ფილოქტეტესს მოუშუშებელი და მყრალი ჭრილობა დაუტოვა, მოლაშქრეებს კი მისი ტკივილის მტანჯველი შემოტყვევისა და სიმყრალის გაძლება მეტად აღარ შეეძლოთ. ლემნოსზე ფილოქტეტესმა ათი უძძიმესი წელი გაატარა მარტობაში. ამასობაში გაირკვა, რომ აქაველები ტროელებს ვერ დაამარცხებდნენ, თუ ტროასთვის ბრძოლაში ფილოქტეტესიც არ მიიღებდა მონაწილეობას ჰერაკლეს მშვილდითურთ. ოდისევსის დავალებით, ნეოპტოლემოსი ცდილობს მოტყუებით წაიყვანოს ფილოქტეტესი ტროაში, ჰერაკლეს მშვილდსაც კი მოჰპარავს, თუმცა შემდეგ სინდისი შეაწუხებს და აქაველთა ინტერესთა საზიანოდ მშვილდს პატრონს უბრუნებს. ტრაგედიის ფინალში ვითარება ჩინში შედის, რადგან ფილოქტეტესს მოღალატე ბერძენთა დახმარება არ სურს. პრობლემა მოქმედებაში ჰერაკლეს სულის შემოყვანით გადაიჭრება, რომელიც „deus ex machina“-ზე ამხედრებული გამოჩნდება და ფილოქტეტესს ტროაში გამგზავრებას უბრძანებს, სადაც მის სწულებას ასკლეპიოსი მორჩენს. ასეთია ზევსის ნება, რომლისთვისაც მოვლენათა განვითარების ობიექტური აუცილებლობა სუბიექტურ ადამიანურ მოტივებზე მალლა დგას.

„ფილოქტეტესში“ ერთმანეთს ორი ცხოვრებისეული პოზიცია უპირისპირდება – ოდისევსის პრაგმატულობა და ნეოპტოლემოსის კეთილშობილება. ქცევის მორალურ მოტივაციაზე მალლა, ოდისევსი სასარგებლოს აყენებს. მიზნის მისაღწევად მას ადამიანთა ქცვისა და აზროვნების თავისებურებათა ცოდნა სჭირდება. ცხოვრებამ აჩვენა, რომ მსოფლიო „სიტყვებით იმართება და არა ქმედებით“.¹

¹ Софокл, Трагедии, Москва, 1958, гл. 306.

„არ გეჩვენება, რომ სიცრუე სამარცხვინოა?“¹, – ეკითხება ნეოპტოლემოსი ოდისევსს, „არა, – მიუგებს ოდისევსი, – თუკი ის ხსნას ემსახურება“.²

ყმაწვილი კაცის მერყეობის მიუხედავად, ოდისევსი მაინც დაითანხმებს ნეოპტოლემოსს ბერძენთა გამარჯვებისათვის მის გეგმაში მიიღოს მონაწილეობა. აქილევსის ვაჟმა ფილოქტეტესი უნდა დაარწმუნოს, რომ თავადაც ატრიდებისა და ოდისევსის მტერია, რადგან მათ მამის ლეგენდარული საჭურველი მემკვიდრეობით არ არგუნეს. ოდისევსის შეთხზული მითის თანახმად, ნეოპტოლემოსმა დატოვა ტროა და სამშობლოში ბრუნდება. ფილოქტეტესი ბედნიერია, რომ მეგობრის ვაჟი და თანამოაზრე იპოვნა. მაგრამ ბერძენთა ღალატმა ის სამუდამოდ დაგესლა, ბუნებით კეთილშობილი და კაცთმოყვარე, ის მთელ სამყაროზე განაწყენებული. როდესაც ნეოპტოლემოსისაგან შეიტყობს, რომ ტროასთან მრავალი ღირსეული მეომარი დაეცა, ხოლო უღირსნი – „მოლაქლაქე“ ოდისევსი და ყბედი ავკაცი თერსიტე ცოცხლები დარჩნენ, ის კიდევ ერთხელ დაასკვნის თავისთვის, რომ ღმერთები ბოროტებას მფარველობენ, ცბიერ ადამიანს ისინი ჰადესიდანაც კი იხსნიან, ხოლო ღირსეულებს ბნელეთში ერეკებიან. როგორ უნდა შეასწავს ხოტბა ასეთ ღმერთებს? ეკითხება თავის თავს ფილოქტეტესი. ფილოქტეტესი სოფოკლეს სიკეთისა და ბოროტების ეთიკური კატეგორიებით მსჯელობს. ადამიანის სუბიექტური მორალური ცნობიერება უკვე ყოველთვის არ თანხვდება მის მიმართ წაყენებულ „ობიექტურ“ მოთხოვნებს. თუმცა, ფილოქტეტესი პირადი წყენის გამო ბოლომდე პირუთვნელ არბიტრად მაინც არ გამოდგება, ის მსხვერპლის სტივით არის დაღდასმული. ამასთან, მისი ჭრილობა და სიმყრალე იმ განსხვავებულობის ნიშანია, რომელიც მას ადამიანთა საზოგადოებისაგან თიშავს. სოფოკლე აჩვენებს, რომ თანაგრძნობის განცდა, დაღდასმულისადმი ემპათია დიდ ადამიანურ ძალისხმევას მოითხოვს და ყველას არ ხელეწიფება. ფილოქტეტესის საზოგადოებაში დაბრუნებას ჭეშმარიტი თანაგრძნობის აქტი, ეთიკური ცნობიერების ახალ საფეხურზე ასვლა სჭირდება. ეს აღმასვლა ნეოპტოლემოსის მეშვეობით ხორციელდება.

ნეოპტოლემოსი ტროას მებრძოლთა მეორე თაობას ეკუთვნის, ის მხოლოდ მამის სიკვდილის შემდეგ ჩავიდა ტროაში. ახალბედა მებრძოლი ჯერ უკრიტიკოდ იღებს მისთვის შეთავაზებულ

¹ Софокл, Трагедии, Москва, 1958, гл. 307.

² იქვე, გვ. 307.

ღირებულებებს. ერთი მხრივ, მამის პირდაპირი ხასიათი აქვს და აქილევსის მეომრულ კოდექსს მისდევს, რომელიც ყოველთვის ღია პირდაპირ ქცევას ამჯობინებდა. მეორე მხრივ, ოდისევსის შეგონებასა და საკუთარ პატივმოყვარე სურვილებსაც ემორჩილება. თუმცა, ფილოქტეტესთან დაახლოების შემდეგ, ის იცვლება და საკუთარ მორალურ კრიტერიუმებს შეიმუშავებს. მასში ქცევის პერსონალური კოდექსი ყალიბდება, რომელიც პრაგმატულ მოტივებს ჰუმანური ქცევის ნორმებს უპირიპირებს. ფილოქტეტესისადმი თანაგრძნობა, სიცრუისა თუ სხვის ნებაზე ძალადობის მიუღებლობა ნეოპტოლემოსს თამამ ნაბიჯს აღმევიწინებს – მას შემდეგ რაც ფილოქტეტესის მშვილდ-ისარს დაეუფლება, რომელსაც ავადმყოფი თავადვე ანდობს, ის ამ მშვილდ-ისარს პატრონს უბრუნებს. როგორც ელენე თოფურბიძე წერს: „ნეოპტოლემოსი ... ავტორს მიჰყავს იმის გაცნობიერებამდე, რომ ნებისმიერი ადამიანური საქციელის საფუძველში მორალური ღირებულება უნდა იდოს, იმისდა მიუხედავად, უქადის თუ არა ის მას ან საზოგადოებას სარგებელს“.¹ ნეოპტოლემოსი უფრო შორსაც კი მიდის, მას შემდეგ, რაც იგი ვერც დარწმუნებითა და ვერც სიმართლის გამხელთ გააწყობს ფილოქტეტესთან რაიმეს, ის თავისი დანაპირების აღსრულებასა და ფილოქტეტესის სამშობლოში წაყვანასაც კი დათანხმდება. სწორედ ამის შემდეგ შემოდის მოქმედებაში ჰერაკლე, რათა ფილოქტეტესი ტროაში გამგზავრების აუცილებლობაში დაარწმუნოს. ღმერთის ჩარევით კონფლიქტის გადაჭრა იმაზე მიგვანიშნებს, რომ სოფოკლე ნეოპტოლემოსის პიროვნულ განვითარებას ადამიანის მორალური ფორმირების აუცილებელ ასპექტად მიიჩნევს, თუმცა ობიექტურსა და სუბიექტურს, საზოგადოებრივსა და ინდივიდუალურს შორის ბალანსის შესანარჩუნებლად, აუცილებელია „გაველურებული“ ფილოქტეტესის ცივილიზაციაში დაბრუნება. ამ მოსაზრების სასარგებლოდ მეტყველებს ის გარემოებაც, რომ ჰერაკლეს თქმით, ტროას აღება მხოლოდ ნეოპტოლემოსისა და ფილოქტეტესის კავშირით შეიძლება განხორციელდეს, როგორც „ერთად აღზრდილი ლომები“ ისინი ერთმანეთს უნდა გაუფრთხილდნენ.

შეიძლება ითქვას, რომ სოფოკლე, როგორც კლასიკის პერიოდის დრამატურგიის მეორე (შუა) წარმომადგენელი, ერთგვარი ოქროს შუალედის მიღწევის გზასა და კულტურაში ადამიანის ყოფიერების აღსრულების მოდელს გვთავაზობს.

¹ Человек в Античной Трагедии, Е. И. Топуридзе, Тбилиси, 1984, გვ. 86.

33. ტრაქისელი ქალები

„ტრაქისელ ქალებში“ (დაახ. ძვ. წ. 438), რომელიც ჰერაკლეს ცხოვრების ფინალურ მოვლენებსა და მის სიკვდილს ეძღვნება, სოფოკლე კოსმოსისა და ქაოსის მუდმივი ბრძოლის თემას გამოკვეთს, რომელსაც გმირის არქეტაპში ცენტრალური ადგილი უკავია. გმირის მისია ურჩხულების ძლევაა, როგორც სამყაროში, ისე, საკუთარ სულში. ეს გზა წინააღმდეგობებით არის აღსავსე. გმირის კოსმიურ მისიას ქაოსის ძალები და ქტონიური საწყისი უპირისპირდება (ჰერაკლეს მითში ამ ანტაგონისტურ ძალთა გაერთიანების საფუძველს ჰერას ეჭვიანობა ქმნის, რომელიც გმირის ჩასახვის დღიდან ცდილობს მისი მისიის ჩაშლას).

ჰადესიდან დაბრუნებული ჰერაკლე ორთაბრძოლაში ამარცხებს მდინარის ურჩხულ აქელოესს და მის საცოლეს – მელეაგრეს დას – დეიანირას ირთავს ცოლად¹. ჰერაკლეს მიერ აქელოესის ძლევა „გარეგანი“ ურჩხულის დამარცხებას შეიძლება შევადაროთ, ისევე, როგორც სფინქსის ძლევა ჯერ კიდევ „ბრმა“ ოიდიპოსის მიერ. როგორც სოფოკლეს ნაწარმოებების ლოგიკა გვაჩვენებს, ურჩხულების ძლევა და აფექტთაგან განთავისუფლება გმირის სრულ და უპირობო ტრანსფორმაციას მოითხოვს. გმირი, ხშირად, ხიბლში ვარდება და თავად იკავებს დამარცხებული ურჩხულის ადგილს. ამის მიზეზი ჭეშმარიტი სიბრძნის არქონაა, რასაც არისტოტელე ტრაგიკულ დანაშაულს (ჰ)ამარტიას უწოდებს სახელად. როგორც ზემოთ ითქვა, ბერძენთა მსოფლმხედველობით არცოდნა ცოდვაა, რადგან გაუთვითცნობიერებელ ადამიანს სამყაროს წესრიგისათვის ზიანი მოაქვს. უმეცრება თვითნებობას ბადებს, თვითნებობა კი საყოველთაო კოსმიური მართლწესრიგის წინააღმდეგ სვლაა, რომელიც სამყაროსა და ადამიანის არსებობის ფუძისეულ პრინციპებს ეწინააღმდეგება.

„ტრაქისელი ქალების“ მოქმედების პროტაგონისტი და ტრაგიკული გმირი დეიანირაა, ჰერაკლეს მეორე ცოლი, რომელსაც ჰერაკლეს ცხოვრებაში საბედისწერო როლის თამაში მოუწევს. პიესის პროლოგში დეიანირა ჰერაკლესთან ქორწინების ამბავს ყვება, რამაც მას დიდ სიყვარულთან ერთად, უდიდესი ღელვა, შფოთი და ტკივილი მოუტანა. დღესაც, როდესაც ჰერაკლემ საგმირო საქმეები

¹ დეიანირა ჰერაკლეს მეორე ცოლია. პირველი ცოლი და შვილები მან ჰერას მიერ მოგერილი სიციყის აფექტში დახოცა.

დაასრულა, ტრაქისს შეხიზნული დეიანირა გაურკვევლობაშია და ქმრის შესახებ ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნობებს იღებს.

მისთვის ცნობილი ხდება, რომ ჰერაკლეს მეფე ევრიტოსის ქალიშვილი იოლე შეუყვარდა, კუნძული ევბეა დალაშქრა და ახალგაზრდა მეფის ასული სხვა ტყვეებთან ერთად შინ მოჰყავს. სასოწარკვეთილი ცოლი ქმრის გულის დაბრუნების ერთადერთ საშუალებას მიმართავს, ჰერაკლეს კენტავრ ნესუსის სისხლით გაჟღენთლ სამოსს უგზავნის გამარჯვების აღსანიშნავად. ოდესღაც ნესუსმა დაარწმუნა დეიანირა, რომ ასე ქმრის სიყვარულის დაბრუნებას შეძლებდა. სინამდვილეში, ლერნეის ჰიდრის შხამით გაჟღენთილი ნესუსის სისხლი ჰერაკლეს მოსაკლავად იყო გამიზნული. დეიანირა ჰერაკლესთან ქტონურ ძალთა ბრძოლის უნებლიე თანამონაწილე გახდა. ქიტონმა გმირის სხეული შხამით გაჟღენთა, ზედ შეეზარდა და აუტანელ ტანჯვას აყენებდა მას. ახდა წინასწარმეტყველება, რომლის თანახმადაც ჰერაკლეს სიკვდილის მიზეზი გარდაცვლილი მტერი გახდებოდა და არა ცოცხალი. ქაოსის ძალებზე საბოლოო გამარჯვებისთვის ჰერაკლე ერთადერთ შესაძლო გზას ირჩევს, კოცონზე ცოცხლად ადის და ცეცხლით განიწმინდება. სამგლოვიარო კოცონზე ასვლაში უკანასკნელ გზაზე მიმავალ გმირს მისი ერთგული ვაჟი ჰილუსი ეხმარება.

„ტრაქისელ ქალებში“ გმირის უმეცრების თემა სიყვარულის პლატონურ გაგებას უახლოვდება¹, სადაც სიყვარული სიბრძნისა და სიქველის ტროფაა. ხორციელ, პრაქტიკულ ცხოვრებაში არაფერია ჭეშმარიტად ღირსეული, მხოლოდ სიბრძნისაკენ ლტოლვით უახლოვდება ადამიანი ზეციურ აფროდიტეს და ყოველივე გრძნობადისგან და შემთხვევითისგან თავისუფლდება. როგორც ჰერაკლეს, ისე დეიანირას საქციელი ეროსით არის მოტივირებული, მაგრამ ორივე ეროსის დაბალ, პრიმიტიულ, „არასრულ“ ფორმას იცნობს და გადაულახავი წინააღმდეგობის მანკიერ წრეშია მოხვედრილი. მათ უყვართ, თუმცა მათი სიყვარულის ცალმხრივ ბუნებას დამანგრეველი შედეგები მოჰყვება მხოლოდ. ორივესთვის სიკვდილი ხდება გამოსავალი – ჰერაკლე გმირის მისიას ტანჯვით განასრულებს და ცეცხლით განიწმინდება, დეიანირა კი ცოლ-ქმრულ სარეცელზე განიგმირავს თავს, როდესაც შეიტყობს, რომ ქმრის საშინელი სიკვდილის მიზეზი გახდა.

¹ მხედველობაში გვაქვს პლატონის „ნადიმი“, რომელიც ფილოსოფოსმა IV საუკუნის დამდგს – 385-380 წწ. დაწერა.

ამ ტრაგედიაში დრამატურგი ადამიანის მიერ საკუთარი თავის შემეცნებისა და ჭეშმარიტი ცოდნისა და თავისუფლების მიღწევის ურთულესი გზის კიდევ ერთ ასპექტს სქესთა ურთიერთობისა და ეროსის ჭრილში გვაჩვენებს. ამ სფეროში შიში, ინტერესთა ჭიდილი, პარტნიორის დაუფლებისა და კონტროლის სურვილი განსაკუთრებით მძაფრია და ზომიერებისა და ბალანსის დარღვევის რისკი განსაკუთრებით იზრდება. ასეთ „დრამატულ გარემოში“ იბადება დეიანირას რელიეფური, ვნებიანი და ტრაგიკული სახე, რომელსაც სოფოკლეს შემოქმედებაში ახალი ფსიქოლოგიური ასპექტები შემოაქვს.

სოფოკლეს შემოქმედება კლასიკური საბერძნეთის დრამატურგიის მწვერვალია. მისი ნაწარმოებები შემდგომი დროის დრამატურგთა, მწერალთა, მხატვართა, მეცნიერთა ინსპირაციის ამოუწურავი წყაროა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მისმა „ოიდიპოს მეფემ“ XX საუკუნის ჰუმანიტარული აზროვნების განვითარებაზე განუზრელი გავლენა მოახდინა და ფსიქოანალიზისა თუ სიღრმის ფსიქოლოგიის, ინტელექტუალური დრამისა და ეგზისტენციური ფილოსოფიის განვითარებას შეუწყო ხელი. „სოფოკლეს ადამიანი“ განსაკუთრებული თვისებებით გამოირჩევა. ის თავისუფლებისა და „ახალი მე“-ს შექმნის ნიჭით არის დაჯილდოვებული. მაშინაც კი, როდესაც სოფოკლეს გმირს ძალაუფლების ჟინი, შიში, მრისხანება თუ ვნება მოეძალება, ის კლასიკური საბერძნეთის „იდეალური ადამიანის“ შინაგან მთლიანობასა და საკვირველ ძალას ინარჩუნებს. „სოფოკლეს ადამიანის“ უზენაესი ღირებულება უმაღლესი ცოდნაა, რომელსაც ჭეშმარიტი თავისუფლება მოაქვს. ოიდიპოს მეფეს შეუმცდარი შინაგანი ინტუიცია და ჭეშმარიტების უტყუარი ალლო აქვს. ამასთან, ის ნამდვილი ადამიანია – ხან თვითკმაყოფილი, ეჭვიანი, მრისხანე, უსამართლო, მარტოსული – მაგრამ ეს ყოველივე მისი ჭეშმარიტი ნატურა არ არის, ეს მხოლოდ მაიაა, ილუზიაა, რომლის ტყვეობისაგან გასათავისუფლებლად უნებლიე ტირანს ძალზე გრძელი გზის გავლა უხდება. ტრაგედიის დასაწყისში ის სხვადასხვა სტერეოტიპის ტყვეობაშია, თავდაპირველად კეთილი, ბრძენი და მზრუნველი მეფეა, შემდეგ გამოცდილი და ეჭვიანი პოლიტიკოსი, თუმცა, თანდათან მას ყველა ნიღაბი სცილდება და სიმამაცე ჰყოფნის, რომ შიშველ სიმართლეს თვალი გაუსწოროს. დრამატურგი თავის პერსონაჟს ფეხქვეშ ყველა საყრდენს აცლის,

ყველა მიწიერ ღირსებასა და პატივს აპყრის, რათა ნამდვილი და უპირობო ღირსებები შესძინოს. ოდიპოსი ადამიანური თავისუფლებისა და ცოდნის უმაღლეს საფეხურზე აღის. ის იმ ზღვარს გადალახავს, სადაც ვერავინ აღწევს და ისეთ გამოცდილებას იძენს, რომელსაც ვერავის გაუზიარებს.

ოდიპოსი, ანტიგონე, აიასი, ნეოპტოლემუსი თუ სხვები სოფოკლეს სამყაროში ცივილიზაციისა თუ ადამიანური ყოფიერების ფუძისეულ დილემებს ეჯახებიან, აზროვნების, ნებისა თუ ზეადამიანური ვნების ისეთ მასშტაბებს აღწევენ, ისეთ კონფლიქტებში აღმოჩნდებიან, რომ ქვეყნიერება ირყევა, მსოფლიო მართლწესრიგი, ღვთაებრივი და ადამიანური კანონები თავის სიღრმისეულ სახეს აჩენს, ხოლო თავისუფალი ადამიანი სამყაროს თანაშემოქმედი ხდება.

სოფოკლე, ათენის ოქროს ხანის დრამატურგი, ჰეროსი, პოეტი და მოაზროვნე, რომლის გავლენა საკაცობრიო ცივილიზაციასა და აზროვნებაზე, ალბათ, ახალ სიურპრიზებს გვპირდება, კლასიკური ათენის უკანასკნელ დიდ დრამატურგ ევრიპიდეზე რამდენიმე თვით ადრე გარდაიცვალა, რომლის სახელს ბერძნული ტრაგედიის შემდგომი განვითარება და ტრანსფორმაცია უკავშირდება.

კითხვები და დავალებები 25 – 33 თავებისადმი:

1. როგორ უკავშირებს ტრადიცია სალამინის ბრძოლას სამი ტრაგიკოსი პოეტის შემოქმედებას?
2. რა წამყვანი პრობლემა აერთიანებდა სამი დრამატურგის შემოქმედებას? (იხ. ტექსტში).
3. როგორ იყო წარმოდგენილი სოფოკლეს შემოქმედებაში ადამიანის თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის საკითხი?
4. როგორ ცხოვრობდა ტრაგიკოსი პოეტი და რა აკავშირებდა მას თანამედროვე ათენის პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებასთან?
5. როგორი იყო სოფოკლეს, როგორც დრამატურგის რეპუტაცია და ავტორიტეტი?
6. რამდენმა პიესამ მოაღწია ჩვენამდე და რომელ მითებზეა ისინი აგებული?
7. დაახასიათეთ „აიასში“ გამოკვეთილი ადამიანის ქცევის ორი მოდელი – ე. წ. ემოციური, „გმირულ-ჰეროიკული“ და პრაგმატული.
8. დაახასიათეთ ანტიგონე და გააანალიზეთ მისი არჩევანის მოტივები და ღირებულებითი საფუძვლები.
9. გადმოეცით, რაში მდგომარეობს კრეონტის „მორალური უმეცრება“ და რა კავშირშია ის ტირანიასთან, როგორც უმეცრების ფორმასთან.
10. გადმოეცით ლაბდაკიდების მითი და განიხილეთ „ოიდიპოს მეფე“.
11. დაახასიათეთ ოიდიპოსი როგორც პოლიტიკოსი და ხელისუფალი და ოიდიპოსი, როგორც თავისუფალი ადამიანი.
12. თქვენი აზრით, რატომ არჩია ოიდიპოსმა კოლონოსში (ათენში) სიკვდილი თებეს ჭიშკართან დაკრძალვას?
13. გაიხსენეთ და შეადარეთ ერთმანეთს ორესტეს გზა არგოსიდან ათენამდე და ოიდიპოსის გზა თებედან კოლონოსამდე.
14. რა განვითარება განიცადა ორესტეს სახემ ესქილეს ტრილოგიიდან სოფოკლეს „ელექტრამდე“?
15. ანალოგიით გაიაზრეთ, რატომ შემოიყვანა სოფოკლემ „ელექტრას“ მოქმედებაში მესამე დღის – ქრისოფემიდას სახე, რის შედეგად შეიქმნა ქალთა სამკუთხედი: ელექტრა, კლიტემნესტრა, ქრისოფემიდა.
16. თქვენი აზრით, რა არის მთავარი პრობლემა, რომელიც სოფოკლემ „ტრაქისელ ქალებში“ ჩადო – გმირის ქაოსთან ბრძოლის ჰეროიკული მოტივები და მასთან დაპირისპირებული ქტონიური ძალები; ქალისა და მამაკაცის კონფლიქტი დომინირებისთვის, თუ სიყვარულის ცალმხრივი ბუნების გააზრება?

34. ევრიპიდე (ძვ. წ. 485/480 – ძვ. წ. 406 წ.)

ევრიპიდე დიდ ბერძენ ტრაგიკოსთა სამეულის უკანასკნელი წარმომადგენელი იყო. ევრიპიდეს ცხოვრების შესახებ ძალზე მწირი და ისიც დაუზუსტებელი ცნობები არსებობს. ერთი გადმოცემით ის დაიბადა ატიკის სოფელ ფლიაში, მეორე გადმოცემით კი კუნძულ სალამისზე. ასევე, ვარაუდობენ, რომ ის წვრილ მოვაჭრეთა ვაჟი იყო და არ განეკუთვნებოდა წარჩინებულთა ფენას. სხვა მოსაზრების თანახმად, ევრიპიდე წარჩინებული ოჯახის შვილი გახლდათ, რადგან ბავშვობიდან ღებულობდა მონაწილეობას რელიგიურ ცერემონიალებში, რაც მხოლოდ გავლენიანი ოჯახის **ვაჟთათვის** იყო ხელმისაწვდომი. ევრიპიდეს მიერ მიღებული კარგი განათლების, ბერძნული ლიტერატურის და ფილოსოფიის ცოდნის საუკეთესო დასტურად მისივე შემოქმედება მიიჩნევა. პოეტის მეგობრად და მასწავლებლად დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი ანაქსაგორე სახელდება. ვარაუდობენ, რომ მის ნაცნობ- მეგობრებს შორის სხვა ცნობილი ფილოსოფოსებიც იყვნენ, მათ შორის, შესაძლოა, სოკრატეც, რომელიც, გადმოცემის თანახმად, მისი ტრაგედიების დიდი თაყვანისმცემელი ყოფილა.

ევრიპიდეს ცხოვრების შესახებ არსებული ცნობები მხოლოდ მწირი და დაუზუსტებელი კი არა, წინააღმდეგობრივიც არის. ეს ეხება ფაქტებს მისი წარმომავლობის, სოციალური მდგომარეობის, დაბადების თარიღისა თუ დაბადების ადგილის შესახებ. ევრიპიდეს შესახებ ჩვენამდე მოღწეულ ბიოგრაფიულ წყაროებზე გავლენა დრამატურგისადმი კრიტიკული განწყობის ამსახველმა მთარეულმა ჭორებმა მოახდინა. ევრიპიდე ატიკური კომედიის სატირის საყვარელ ობიექტად იქცა, რამაც ასევე განაპირობა მის შესახებ არსებულ ცნობათა ბუნდოვანება. ევრიპიდეს დაღუპვის მიზეზად ხან ძაღლების, ხან კი ბაკქი ქალების მიერ მისი სხეულის დაგლეჯვა სახელდება. ანალოგიური ცნობების მიხედვით, პოეტი მდაბალი წარმომავლობის, მახინჯი გარეგნობის, წარუმატებელი მეოჯახე, ქალთმოძულე მამაკაცი და უხასიათო მიზანთროპი იყო.

უფრო სარწმუნოდ შეიძლება ის ცნობები მივიჩნიოთ, რომელთა თანახმადაც ევრიპიდეს განმარტობა და ბუნების წიაღში დროის გატარება უყვარდა; აქტიურ საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცხოვრებას, – წიგნების კითხვას, წერასა და ფიქრს ამჯობინებდა, გაუბოღა ხალხმრავლობასა და წვეულებებს. სიტყვატუნწობით გამოირჩეოდა. სახელის მოხვეჭისა და პოპულარობისკენ არ მიისწრაფოდა, არც მაყურებლის გულის მოგებას ცდილობდა. ამგვარი ცნობების დამაჯერებლობის დასტურად, შესაძლოა, ევრიპიდეს ტრაგედია „მედეას“ მთავარი გმირის, კოლხი ქალის სიტყვები გავიხსენოთ, სადაც მედეა საზოგადოებრივი აზრისადმი გულგრილი ადამიანის მძიმე ხვედრზე მსჯელობს. განმარტობების მოყვარე ადამიანი, მედეას თქმით, მაშინვე ქედმაღალ და საეჭვო მოქალაქედ შეირაცხება, – ქილიკსა და უნდობლობას იწვევს. სწორედ ასეთი დამოკიდებულება სჭარბობდა, გადმოცემის თანახმად, კუნძულ სალამისზე, ზღვის პირას, გამოქვაბულში მცხოვრები ევრიპიდეს მიმართ, ცხოვრებაში მისი განრიდება ხალხისგან და საზოგადოებრივი საქმიანობისგან, შემოქმედებაში კი საყოველთაოდ დამკვიდრებული შეხედულებებისა და ფასეულობების გადაფასება, ათენელი მაყურებლის არაერთგვაროვან დამოკიდებულებას იწვევდა. შესაძლოა ამანაც განსაზღვრა უკვე ხანდაზმული ევრიპიდეს ათენიდან მაკედონიაში წასვლა. მეფე არქელაოსის კარზე, დიდი პატივით მიღებულმა პოეტმა გარდაცვალებამდე ორი წელი მაკედონიაში გაატარა. მისი გარდაცვალების მიზეზი უცნობია. ნაკლებ სარწმუნო ლეგენდის მიხედვით, ის ძაღლებმა დაგლიჯეს. მისი გარდაცვალების შემდეგ ევრიპიდეს პატივი მიაგეს და დიონისეს თეატრში სოფოკლესა და ესქილეს ქანდაკებების გვერდით მისი ქანდაკებაც აღმართეს.

35. ევრიპიდეს დრამატურგია

ევრიპიდეს მიერ დაწერილი პიესების ზუსტი რაოდენობა უცნობია. ზოგან მას 92, ზოგან 78 ტრაგედიის ავტორად მოიხსენიებენ. ჩვენამდე სრულად მისმა 17 ტრაგედიამ და ერთმა სატირულმა დრამამ მოაღწია. ესქილესა და სოფოკლესგან განსხვავებით, ევრიპიდე სიცოცხლეში დიდი პოპულარობით არ სარგებლობდა. საყოველთაო აღიარებით, ყოფითი დრამის სტილთან მიახლოებულ ევრიპიდეს ტრაგედიაში უარყოფილია ამაღლებული ენა და მაღალფარდოვანი საუბრის მანერა.

ევრიპიდეს შემოქმედებაში ტრაგიკული გმირის სახის მეტამორფოზას, – მის „დამიწებას“, ყოველდღიური ცხოვრებიდან ნაცნობ ადამიანთან მის მიახლოებას უკავშირებენ. ევრიპიდეს შესახებ ლიტერატურაში თითქმის ყველგანაა ციტირებული არისტოტელეს სიტყვები იმის შესახებ, რომ ესქილესა და სოფოკლესგან განსხვავებით, ევრიპიდე წარმოაჩენდა ადამიანებს ისეთებად, როგორებიც ისინი არიან. მართლაც, ესქილესა და სოფოკლეს არქეტაიპული გმირებისგან განსხვავებით, ევრიპიდესთან, – მის ისეთ უმნიშვნელოვანეს პიესებში, როგორებიცაა „მედეა“ და „ჰიპოლიტოსი“ გმირის სახის უნივერსალიზმში, არქეტაიპულ-მითოსური საწყისი ერწყმის ყოველდღიურობიდან ნაცნობი ადამიანის თავისებურებებს, – იქნება ეს გარკვეული ფსიქოტიპის გამომხატველი ხასიათი თუ ამბივალენტურ სწრაფვათა თანაარსებობა. ევრიპიდეს მთელ რიგ, ნაკლებად მასშტაბურ პიესებში კი, გმირები მართლაც ყოფითი დრამის პერსონაჟებს უახლოვდებიან, მოკლებულნი არიან ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიის გმირისთვის დამახასიათებელ უნივერსალურ არქეტაიპულ საწყისს.

ევრიპიდეს დრამატურგიაში შენარჩუნებულია ტრადიციული სტრუქტურული კომპოზიცია. ჩვეულებისამებრ, საჭირო ინფორმაციის მომცველ პროლოგს, რომელიმე პერსონაჟი – შესაძლოა მსახური, ძიძა ან სულაც ღმერთი წარმოსთქვამს. ფინალურ სცენებში კონფლიქტური სიტუაცია სწორად ღმერთების ამა თუ იმ სახით ჩარევის გზით გვარდება. ზოგ შემთხვევაში გამოიყენება დრამატული ხერხი – დეუს ექს მახინა – „მანქანიდან გადმოსული ღმერთი“. სწორედ, მზის ღვთაების მიერ გამოგზავნილი დეუს ექს მახინეთი უჩინარდება მედეა და ამით გამძვინვარებულ კორინთოს მოქალაქეთა შურისძიებას

გაექცევა. ზოგ შემთხვევაში გმირის გაუჩინარება, – კრიტიკულ მომენტში ღმერთების ჩარევით მისი გადარჩენა, შესაძლოა, მის სხვა თვისობრიობაში გადასვლის, – ტრანსფორმაციის, ამქვეყნიურზე ამაღლების გამოძნატველად მივიჩნიოთ. ამგვარი მოსაზრების დასტურად შეიძლება ჩავთვალოთ თავდადებული იფიგენიას ხვედრი, რომელიც სისხლისღვრის თავიდან ასაცილებლად ნებაყოფლობით თანხმდება მსხვერპლად შეწირვაზე, მაგრამ უკანასკნელ წუთს არტემისის ჩარევით უჩინარდება და ტავრისელთა ქვეყანაში ქალღმერთის ტაძრის ქურუმად იქცევა. თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, ტრაგედიის ფინალში ღმერთების ჩარევით აღდგენილი წესრიგი აშკარად ავტორისეული ფარული ირონიის კონტექსტში აღიქმება. დრამაში „ორესტისი“ აპოლონი არა მხოლოდ ნებისმიერი სახის მკრეხელური დანაშაულის გამამართლებლად, არამედ წამქეზებლად და შთამაგონებლადაც კი გვევლინება. პიესის ფინალში კი, ჩიხში შესულ კონფლიქტს აპოლონი ნამდვილ ურჩხულებად ქცეული გმირების გადარჩენითა და დასაჩუქრებით აგვარებს.

რაც შეეხება ქოროს როლს ევრიპიდეს პიესებში, ქორო უფრო პასიური დამკვირვებლის ფუნქციას იძენს. ქოროს მცდელობა, ზემოქმედება მოახდინოს გმირებზე ან პოლემიკაში შევიდეს პერსონაჟებთან, ევრიპიდეს დრამის სამყაროში მჭვრეტელობით-ფილოსოფიური დამოკიდებულებით იცვლება. ქოროსადმი ავტორისეული სექსტიციზმი აშკარად ვლინდება სატირულ პიესაში „კიკლოპი“, სადაც ოდისევსი კორინთეს ყბედობასა და მხდალ უმოქმედობაში ადანაშაულებს.

ევრიპიდეს დრამების ჟანრობრივ-სტრუქტურული განხილვისას მათ სამ პირობით ჯგუფად ყოფენ: ისეთ პიესებს, როგორებიცაა „მედეა“, „ჰიპოლიტოსი“, „ჰერაკლიტები“, „ტროელი ქალები“, „ბაკქი ქალები“, „პეკაბე“ წმინდა ტრაგედიებს მიაკუთვნებენ. ტრაგიკომედიებს შორისაა „ალკესტისი“, „ელენე“, „იონი“, „იფიგენია ტავროსელებში“, მელოდრამებსა თუ პათეტიკურ ტრაგედიებს „ელექტრა“, „ორესტისი“, „იფიგენია ავლისში“, „ფინიკიელი ქალები“ მიეკუთვნება.

თითქმის ყველა მისი პიესა პელოპონესის ომის მიმდინარეობისას დაიწერა. მემატანეთა თქმით, არც ერთი ომს, სტიქიურ უბედურებასა თუ ყველა სხვა სახის კატაკლიზმებს, ერთად აღებულით, იმდენი უბედურება არ მოუტანია საბერძნეთისთვის, როგორც ამ

ხანგრძლივმა ძმათაძველელმა ომმა. საბოლოოდ, სწორედ პელოპონესის ომმა, ჯერ ათენის მარცხი, შემდეგ კი მთელი საბერძნეთის შეუქცევადი დასუსტება განაპირობა. სამართლიანად მიიჩნევა, რომ ევრიპიდეს შემოქმედება ერთგვარად განმსჭვალულია მთელი ქვეყნის მომცველი კრიზისის წინათგრძნობით; მასში გამძაფრებულადაა წარმოჩენილი უსამართლობისა და ძალადობის პირისპირ ადამიანის მარტობისა და საზოგადოებისგან გაუცხოების პრობლემა. ადამიანი ვერ დაეყრდნობა ვერც საზოგადოებაში დამკვიდრებულ წესებსა და ვერც ღვთიურ სამართალს. თავად ღმერთები ევრიპიდეს პიესებში უმეტესწილად ტირანების ლოგიკით მოქმედებენ, მოკლებულნი არიან სამართლიანობისა და თანაგრძნობის განცდას, – ერთი საძულველი პირის დასასჯელად უყოყმანოდ სხვას გასწირავენ. ღმერთების თვითნებობა, უპირველესად, თავად ცხოვრებისეულ რეალობაში ყოველგვარი ეთიკური კანონზომიერებისა თუ პრინციპის არარსებობას გამოხატავს. ევრიპიდეს პიესებში ადამიანის ცხოვრება არა მხოლოდ წარმავალი და სწრაფმავალია, არამედ ერთი მხრივ, ბრმა შემთხვევითობაზე, მეორე მხრივ კი ღმერთებისა და ძალაუფლებით აღჭურვილი პირთა თვითნებობასა და ახირებებზეა დამოკიდებული. თვით ქოროც კი, რომელიც ესქილესა და სოფოკლეს პიესებში უზენაეს სამართლის მქადაგებელია, ევრიპიდეს დრამებში უფრო ზომიერ და ფრთხილ პოზიციას იკავებს.

როგორც ღმერთების, ასევე საზოგადოებაში დამკვიდრებული ნორმებისა და ღირებულებების მიმართ სკეპტიციზმი ევრიპიდესთან მრავალი თვალსაზრისით ვლინდება; იქნება ეს ომის, მათ შორის ტროას ომის სრული დეჰეროიზაცია, ჰეროიკული შარავანდედით მოცულ გმირთა, ხშირ შემთხვევაში დაუნდობელ მკვლევებად წარმოჩენა, მონობის ინსტიტუტის კრიტიკა, სოციალური მდგომარეობისა თუ ეთნიკური წარმომავლობის მიხედვით ადამიანის შეფასების მიუღებლობა, თუ ქალთა უუფლებო მდგომარეობის უსამართლობის წარმოჩენა. მაგრამ ესქილესა და სოფოკლეს მსგავსად, ევრიპიდესთანაც ადამიანის არსებობის ტრაგიზმის განცდა. არ იძენს ნიჰილისტურ ხასიათს. სწორედ ეგზიტენციალურ შინაგან „რეალობაში“ ჰპოვებს ადამიანი სულიერი ცხოვრებისა და ღირებულებების მასაზრდოებელ წყაროს, – სამყაროსთან პირისპირ მარტობაში ღირსეულად ღვთისთვის საჭირო ძალებსა და შინაგან რესურსებს.

36. ტროელი ქალები

ამგვარი ღირსების გრძნობის გასაოცარ უნარს ავლენენ ტროელი ქალები, ამავე სახელწოდების ტრაგედიის – „ტროელი ქალების“ გმირები. ტრაგედია ტროას დაცემის შემდეგ, ტყვეთა სავალალო ხვედრზე მოგვითხრობს. ტროას დამცველი მამაკაცები ბერძნებმა ამოხოცეს. ტყვეებს შორის მხოლოდ უმწეო ქალები, ბავშვები და მოხუცები აღმოჩნდნენ. მაცნე ატყობინებს პრიამოსის ოჯახს, თუ ვინ ვისი საკუთრება იქნება. ჰეკაბე ოდისევსის მხევალი გახდება; კასანდრა აგამემნონის საყვარელი, ანდრომაქე – ნეოპტოლემოსის, უმცროსს პოლიქსენეს კი აქაველთა საფლავს დააკლავენ. შემზარავ ამბავთა რიცხვი მატულობს. მაცნე ახალ ამბავს ატყობინებს ანდრომაქეს; აქაველებს მისი ჩვილი ვაჟის – ასტიანაქსის ტროას გაღავნის კოშკიდან გადაგდება გადაუწყვეტიათ. განაჩენი სასწრაფოდ სისრულეში მოჰყავთ. ანდრომაქე ჩვილის სისხლიან გვამს დასტირის, მის ნაზ კულულებს ეფერება. დასასრულს აქაველები ტროას ცეცხლს უკიდებენ, ტყვეები კი თან მიჰყავთ.

„ტროელ ქალებში“ როგორც ბერძნების მიერ წამოწყებული, ასევე ნებისმიერი სხვა, ექსპანსიისკენ მიმართული ომი ყოველგვარ ჰეროიკულ შარავანდელს მოკლებულ უბედურებადაა წარმოჩენილი, რომლის დროსაც ვლინდება ადამიანის ყველაზე ბნელი, ქვენა ინსტინქტები. ომი იძლევა დაუსჯელად ძალადობის, ნგრევისა და განადგურების შესაძლებლობას; სხვისი დამორჩილებისა და სხვისთვის ტკივილის მინიჭების უფლებას. ევრიპიდე დიდი სითამამით წარმოაჩენს ბერძენი გმირების სისასტიკესა და დაცემული ტროას გადარჩენილ მკვიდრთა თავს დატეხილ უბედურებას. გამარჯვებულები ნამდვილ ჯალათებად იქცევიან. ასეთივე სისასტიკით ხასიათდებიან ოლიმპოს მთის მკვიდრნი, – ამ შემთხვევაში ათენა-პალადა და პოსეიდონი. ათინა ჯერ ტროას დალუპავს, შემდგომ კი პოსეიდონთან მოლაპარაკების შედეგად გამარჯვებულ აქაველთა გემების ჩაძირვას გადაწყვეტს. პოსეიდონის დახასიათებით კი, ადამიანი დაუნდობელი და ბრიყვი არსებაა; საბოლოოდ თავადაც მსხვერპლად ქცეული ჯალათია. თუმცა თავად პოსეიდონის სიტყვები ნიჰილისტი მიზანთროპის განაჩენად უფრო აღიქმება, ვიდრე ღვთიური სიბრძნის გამომხატველად.

„ტროელი ქალების“ მსგავსად, ევრიპიდეს სხვა პიესებშიც

ღმერთები მხსნელის ან უზენაესი მსაჯულის ნაცვლად, უმეტესწილად, შურისმაძიებლობის სულმოკლე ვნების გამომხატველებად გვევლინებიან; იშვიათ შემთხვევაში კი მხსნელის ფუნქციას ისეთ დამნაშავეთა მიმართ კისრულობენ, როგორცაა ნამდვილ ურჩხულთა სამეული პიესაში „ორესტესი“. ტრაგედიაში „ტროელი ქალები“ ტოტალური ქაოსისა და სისასტიკის წინაშე ღირსების გრძნობის შენარჩუნების უნარის მქონე გმირებად სწორედ პრიამოსის ოჯახის დატყვევებული ქალები იქცევიან. პიესის ცენტრალურ, მართლაც მონუმენტურ პერსონაჟად დაცემული ტროას დედოფალი ჰეკაბე გვევლინება, რომლის თვალწინ შემზარავ ამბავთა მომცველი ეპიზოდები თამაშდება. ტყვედ ქცეული დედოფალი, თავისი გასაოცარი შინაგანი სიძლიერის წყალობით, ტანჯვას ღირსეულად იტანს, უბედურებასთან გამკლავების ძალას სხვებსაც ანიჭებს; თავად გაუბედურებული, სხვების თანაგრძნობის უნარს არ კარგავს; მეტიც, სწორედ ზოგად ადამიანურ ხვედრთან და ტკივილთან თანაზიარების იშვიათ, მხოლოდ რჩეულთათვის მისაწვდომ უნარს იძენს. სწორედ ექსტრემალურ სიტუაციაში ვლინდება, თუ ვინ ვინ არის – შინაგანად თავისუფალი თუ მონა. სულგრძელ ადამიანში სწორედ უკიდურესი სასოწარკვეთის ჟამს იღვიძებს მანამდე მთვლემარე პიროვნების იდუმალი შესაძლებლობები. მონებად ქცეული ტროელი ქალები შინაგან თავისუფლებას ავლენენ, მაშინ, როდესაც გმირებად შერაცხული აქაველები ადამიანურ სახეს კარგავენ და თავისივე ბრმა ინსტინქტების მონებად იქცევიან. ჰეკაბე თავის ქალიშვილებს არიებებს, რომ მოძალადე მტრისადმი სიძულვილს არ დაემონონ და ამ სიძულვილში მტერსავე არ დაემსგავსონ. ტროელ ქალებს თავს დატენილი უბედურება იმდენად დიდია, რომ მომავალიც აღარ აშინებთ. ყველაფერი შემზარავი და მოსახდენი უკვე მოხდა, სიკვდილი კი მხოლოდ შვებად აღიქმება. ერთადერთი, რის წინაშეც ბედისწერაც, ღმერთებიც და აქაველთა მთელი ჯარი უძლურნი არიან, რის წართმევასაც ტყვეებისთვის ვერ შეძლებენ, ეს ტანჯვის ღირსეულად ატანის უნარია.

37. ჰერაკლე

ტროას ამღებ აქაველებზე არანაკლები სისასტიკით იქცევიან ოლიმპოს მთის მკვიდრნი. შურისძიებაში გასაოცარი დაუნდობლობით გამორჩეულ ჰერას მორიგ მსხვერპლზე მოგვითხრობს ევრიპიდესეული „ჰერაკლე“. როდესაც ჰერაკლე კერბეროსის დასამორჩილებლად ჰადესში ჩავიდა და კარგა ხნით დაიკარგა, ყველას დაღუპული ეგონა. თებეს ტირანმა, ლიკოსმა ჰერაკლეს ოჯახის ამოხოცვა გადაწყვიტა. ყველაზე კრიტიკულ მომენტში დაბრუნებული ჰერაკლე ოჯახს გადაარჩენს და ლიკოსსაც მოკლავს. სწორედ ამ დროს მოუვლენს ჰერა ზევსის ვაჟს სიგიჟეს. გონწართმეული, გაშმაგებული ჰერაკლე ცოლ-შვილს თავად კლავს, გონზე მოსული და ჩადენილით შეძრწუნებული თვითმკვლელობას გადაწყვეტს. ფინალში ჰერაკლეს თვითმკვლელობას მისი მეგობარი ათენის მეფე თესევსი გადააფიქრებინებს. საბოლოოდ, ჰერაკლე თესევსს ათენში მიჰყვება.

ცოლ-შვილის დახოცვის დრამატიზმს კიდევ უფრო ამძაფრებს ამბის წინაისტორია, – ჰერაკლეს გაუჩინარება, მამას მონატრებულ მცირეწლოვან ვაჟიშვილთა წუხილი, მოსიყვარულე ცოლის დარდი, შემდგომ კი ოჯახის უფროსის დაბრუნებით გამოწვეული უზომო სიხარული. ჯერ მსხნელად, შემდეგ კი მკვლელად მოვლენილი ჰერაკლეს ტრაგედია ღმერთების სამართლის იმედით ყოფნის სრულ აბსურდულობას ავლენს. თუმცა „ტროელი ქალებისგან“ განსხვავებით, „ჰერაკლე“ მაინც ვერ სცდება მელოდრამის საზღვრებს და ვერ აღწევს ზოგადადამიანურ სატკივართან თანაზიარების განცდის მასშტაბს.

38. ორესტი

ასევე, პირობითად მელოდრამის ჟანრს შეიძლება მივაკუთვნოთ დრამა „ორესტი“, რომელიც მოკლებულია ტრაგედიისთვის დამახასიათებელ კათარზისის განცდას და რომელშიც ძალადობის მსხვერპლნი სქემატიზმით გამორჩეულ, უფერულად გაელვებულ ეპიზოდურ პერსონაჟებს წარმოადგენენ, მოძალადეები კი – დამანგრეველი ვნებებით შეპყრობილ პათოლოგებსა და ცივისსხლიან მკვლელებს. პიესაში მოთხრობილია კლიტემნესტარსა და ეგისტე მოკვლის შემდგომ მომხდარი ამბების შესახებ. მიკენში მყოფ დედისმკვლელ ორესტეს შურისძიების ქაღალდმერთები, ერინიები შემოესევინან. შეშლილობის პირამდე მისულ ორესტეს და, მისგან განსხვავებით, მუდამ ცივისსხლიან ელექტრას, მათი სიკვდილით დასჯის მსურველ არგოსელთა სასამართლო ემუქრებათ. მათი ხვედრის გასაზიარებლად ჩამოდის დამნაშავეთა სამეულის მესამე წევრი, ორესტეს მეგობარი პილადესი. აგამემნონის ძმა, მენელაოსი ძმისწულს დახმარებას დაპირდება, მაგრამ ორესტე ბიძამისის გულწრფელობას არ ირწმუნებს, – მენელაოსის სიფრთხილეს, დროის გაყვანის მცდელობად მიიჩნევს. შურისძიების მიზნით, ორესტესი მშვენიერ ელენეს, – მენელაოსის ცოლსა და დედამისის, კლიტემნესტრას დას კლავს. შემდგომ ელექტრა სასახლეში შეიტყუებს მენელაოსისა და ელენეს ქალიშვილს, თვინიერებითა და სათნოებით გამორჩეულ ჰერმიონეს, რომელსაც ორესტესი მძევლად აიყვანს. ცოლ-შვილის დასახმარებლად მოისწრაფის მენელაოსი, მაგრამ ცოლი მოკლული, ხოლო ქალიშვილი ორესტეს მიერ ყელზე ხანჯალმიბჯენილი დახვდება. ორესტესი ბიძამისს ქალიშვილის მოკვლით ემუქრება, იმ შემთხვევაში, თუკი არგოსელებს დედის-მკვლელთა დასჯას არ გადააფიქრებინებს. მენელაოსი შეგროვილ არგოსელებთან ერთად შეტევაზე გადასვლას ამჯობინებს, ორესტესი კი მამა-პაპისეული სასახლის გადაწვას გადაწყვეტს. მდგომარეობის უკიდურესი დაბადვის დროს ოლიმპოდან (deus ex machina-თი) ჩამოეშვება აპოლონი, რომელიც კონფლიქტის მშვიდობიანად მოგვარებისკენ მოუხმობს ყველას, – ორესტეს ცოლად ჰერმიონეს, პილადეს კი ელექტრას სთავაზობს. მეზრდოლი მხარეები აპოლონის ნებას აღასრულებენ და სასწრაფოდ შერიგდებიან. ახლახანს მოკლული ელენეს ცხედართან მენელაოსისა და ორესტეს ელვისებურად

სწრაფი და სახელდახელო შერიგება მათი კონფლიქტის ნამდვილ მოტივსაც ავლენს – ორივეს არგოსში ძალაუფლების მოპოვება სურს, ხოლო ორესტესა და ჰერმიონეს ქორწინება კი მეტოქეებს მოკავშირეებად აქცევს. კონფლიქტის უსწრაფესი გადაწყვეტა არა იმდენად აბოლონის ნებაზეა დამოკიდებული, რამდენადაც პრაგმატულ ინტერესებზე. მენელაოსი სასწრაფოდ მოუბოდიშებს ახალმოკლული მეუღლის ცხედარს და ჰერმიონეს, მისი დედის მკვლელისა და მისი მოკვლისთვის უყოყმანოდ მზადყოფ ორესტეზე ქორწინებას თანხმდება. შეიძლება ითქვას, რომ პიესის ბედნიერი დასასრული გმირებისა და ღმერთების ცინიზმსა და ნიჰილიზმზე უფრო მეტყველებს, ვიდრე ქაოსის ნაცვლად დამყარებულ წესრიგზე.

ამბის ბედნიერი დასასრული ვერაფრით აქარწყლებს იმ შემზარავ შთაბეჭდილებას, რომელსაც პიესის წამყვანი გმირები ახდენენ. დედის მოკვლის შემდეგ, ორესტეს გონების დაბნელება მალევე გაუვლის. ასევე მალე გაიარკვევა, რომ საზარელი მკვლელობა დანაშაულთან ზიარების პირველი ნაბიჯი ყოფილა მხოლოდ, ხოლო მელანქოლია კი სინდისის ქენჯენასთან საბოლოოდ დამშვიდობების ხანმოკლე გზა აღმოჩნდა მისთვის. საკმარისი იყო მენელაოსთან შეხვედრა და ბიძის სიფრთხილის ღალატად აღქმა, რომ ორესტესში კვლავ სისხლისღვრის დაუოკებელი სურვილი იღვიძებს.

თითქოს ერთმანეთის მოყვარული და-ძმისა და ერთგული მეგობრის, პილადეს კავშირი სინამდვილეში შურისძიების, თვითგადარჩენისა და საკუთარი ინტერესების გამო ნებისმიერი დანაშაულის ჩადენის მზაობაზე დაფუძნებულ თანამზრახველთა ერთობას წარმოადგენს. ორესტე ხოტბას ასხამს პილადეს მეგობრობას, რომლის არსი მეგობრის მიერ განზრახული თუ ჩადენილი ნებისმიერი დანაშაულის გამართლების და მასში მონაწილეობის მიღების მზაობაში ვლინდება. წარუმატებლობის შემთხვევაში, მეგობრის ხვედრის გაზიარების გადაწყვეტილება შურისძიებისა და ძალადობის სურვილში თანამოაზრე ფანატიკოსთა თავზნეხელაღებულობაზე მეტყველებს და არა სულიერ სიახლოვეზე დაფუძნებულ ერთგულებასა და თანადგომაზე. ნამდვილ ურჩხულად, – შემზარავ დანაშაულთა ჩადენის შთამავონებლად იქცევა ელექტრა, რომელსაც, დედის შემდეგ, მისი დის, მშვენიერი ელენეს მკვლელობა ავადყოფურ სიამოვნებას ანიჭებს. ელენეს მკვლელობის მიზეზად, მისი როგორც ტროას ომის გამომწვევისა და ძმისშვილების ინტერესების მოღალატე მენელაოსის დასჯა

სახელდება. მაგრამ ელენეს მკვლევლობისას განცდილი სიხარული და გამარჯვების ყიჟინა, – დეიდამისის გვემის, განგმირვისა და დაჩევის მომთხოვნი შეძახილებით, ელექტრაში სისხლს მოწყურებული ნადირის ინსტინქტებს ავლენს. დედის მკვლევლობის ყველაზე შეუდრეკელი მსურველი, ელენეს მკვლევლობის ავადმოფური ექსტაზით შემზვდრი და ჰერმიონეს მძევლად აყვანის გეგმის მომფიქრებელი ელექტრა, დედასთან მოქიშპე, ზოგადად ქალების მეტოქედ აღმქმელი როკაპი ქალის არქტიპულ სახეს მოგვაგონებს.

ქაოსიდან მსხნელი ღვთაების ნაცვლად, აპოლონი ამ სისხლიანი ბაკქანალიის წაქეზებლად იქცევა. ზეციდან მოვლენილი აპოლონი, დედის მკვლევლობის მისივე ბრძანებით ჩამდენ ორესტესა და მის თანამზრახველებს არა მხოლოდ ამართლებს, არამედ ასაჩუქრებს. მენელაოსმა კი სიძედ ცოლისმკვლელი და მხოლოდ ღმერთის ჩარევის შედეგად გადარჩენილი ჰერმიონეს მკვლევლობის მსურველი უნდა აღიაროს.

სავარაუდოდ, პიესაში სამი პროტაგონისტის შემზარავი გრძნობებისა თუ საქციელთა ავტორისეული შეფასების გამხმოვანებლად კლიტემნესტრესა და ელენეს მამა, მკვლელების ბაბუა ტინდარევისი შეიძლება მივიჩნიოთ. ტინდარევისი ერთადერთია, რომელიც უზუნაესი სამართლიანობის საფუძვლებს იცავს; ძალადობასა და შურისძიებას უარყოფს, – ყოველგვარი მიკერძობის გარეშე მკაცრად განიკითხავს როგორც და-მმის მიერ ჩადენილ მკრეხელურ დანაშაულს, ასევე ქალიშვილთა უზუნობასაც. ტინდარევისი არც ქმრის მკვლელ კლიტემნესტრას ინდობს და არც ტროას ომის მიზეზად ქცეულ, ქმრის მოღალატე ელენეს. ამავდროულად, ყველაზე შემზარავ ცოდვად, სამართლიანად სწორედ დედის მკვლევლობას მიიჩნევს. ტინდარევისი არც აპოლონის გაკიცხვას მოერიდება და ადამიანის ღირსებად არა ღმერთების მკრეხელური ბრძანების შესრულებას, არამედ საკუთარი სინდისის შესმენასა და დანაშაულის მხოლოდ კანონის ძალით დასჯის გადაწყვეტილებას მიიჩნევს.

39. იონი

ევრიპიდეს შემოქმედების შესახებ ლიტერატურაში, ხშირად, საზგასმითაა აღნიშნული ბრმა შემთხვევითობის გაზრდილი როლი ადამიანთა ცხოვრებაში, რის ერთ-ერთ დასტურადაც „იონი“ მიიჩნევა, სადაც თითქოს მხოლოდ შემთხვევითობის წყალობით არ ხდება დედა შვილის მკვლელი, შემდგომში კი შვილი დედის მკვლელი. მელოდრამასთან მიახლოებულ „იონში“, მართლაც, სიუჟეტური პერიპეტეიები უკიდურესად დაძაბულ ვითარებებს ქმნიან.

ათენის მეფე ერეხთევსის ასული კრეუსა აპოლონისგან ფარულად გაჩენილ შვილს ბედის ანაბარა მიაგდებს. დედის მიერ კალათაში მიტოვებულ პირმშოს აპოლონი გადაარჩენს, შემდგომ კი, ცრუ მისნობის საშუალებით, კრეუსას ქმრის, ქსუთოსის ვაჟიშვილად გაასაღებს. ჩვილის თავიდან მოცილების შემდეგ, ქსუთოსზე გათხოვილ კრეუსას შვილი აღარ უჩნდება. სწორედ მათი უნაყოფობის მიზეზის გასარკვევად მიდის ცოლ-ქმარი დელფოსში. ცრუ მისნობის შედეგად გახარებული ქსუთოსი, მისგან უკანონოდ გაჩენილად მიჩნეულ ვაჟს – პატარა იონს შვილად აღიარებს, მაგრამ საკუთარი პირმშოს დამკარგავი და სხვისი შვილის გაზრდის არმსურველი კრეუსა გერის მოწამვლას გადაწყვეტს. მხოლოდ შემთხვევითობის წყალობით გადაურჩება სიკვდილს იონი, შემდგომ კი – დედინაცვლად მიჩნეული კრეუსა იონის შურისძიებას. აპოლონის წყალობით, დედა-შვილი სიმართლეს იგებენ. ღმერთის ნებითვე ქსუთოსს და იონს ერთმანეთი მამა-შვილად მიაჩნიათ, რაც პიესის ბედნიერ ფინალს უზრუნველყოფს. ნაწყენი და გულნატკენი არავინ რჩება. იონი კი ყველაფერს ბედისწერას მიაწერს; – ადამიანის ცხოვრებაში ბრმა შემთხვევითობის გადამწყვეტ მნიშვნელობას აღიარებს, რომელსაც ერთ წამში შეუძლია გააუბედუროს ან გააბედნიეროს მოკვდავი. მაგრამ ამ თვალთახედვით ცხოვრებისა და ევრიპიდესეული დრამის აღქმა გარკვეულ კითხვებს აჩენს. რამდენად გამართლებულია, მოვლენათა ტრაგიკულად დასასრულის შესაძლებლობა მხოლოდ შემთხვევითობას მივაწეროთ. კრეუსა შვილის შესაძლო მკვლელად არა გაუგებრობის, არამედ უდანაშაულო ყმაწვილისადმი სიძულვილისა და გაუმართლებელი შურისძიების სურვილის გამო იქცევა. მის გამაუბედურებლად მიჩნეულ ღმერთს ქალი ვერაფერს დააკლებს, მსხვერპლად კი უდანაშაულოს, – არსებითად განტყვევის ვაცად

ქცეულ ყმაწვილს ირჩევს. ამდენად, შემთხვევითობა სინამდვილეში თავად ადამიანთა შეგნებული არჩევანისა და მოქმედების შედეგს წარმოადგენს ხშირად და არა ადამიანისგან დამოუკიდებლად მოქმედ ძალთა და გარემოებათა შედეგს.

საგულისხმოა, რომ პიესა „იონის“ მთავარი სიუჟეტური ხაზი, რომელიც დაკარგული შვილებისა თუ უცნობი მშობლების პოვნის გარემოებებს ასახავს, ელინისტური ეპოქის დრამისა თუ კომედიის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ სიუჟეტად იქცევა. შემთხვევითი არ არის, რომ ჭეშმარიტი აღიარება ევრიპიდეს დრამამ სწორედ ელინისტურ ხანაში ჰპოვა.

ადამიანთა ცხოვრებაში თავად ადამიანთა მოქმედების გარდა, შემთხვევითობის როლის მნიშვნელობას წარმოაჩენს პიესა „იფიგენია ტავროსელებში“, რომელიც გოეთეს ამავე სახელწოდების მქონე ტრაგედიის პირველწყაროდაა მიჩნეული. დრამა მოგვითხრობს ტავროსელთა ქვეყანაში არტემისის ტაძრის ქურუმად ქცეული იფიგენიას მიერ თავისი ძმის, ორესტესა და მისი მეგობრის პილადეს სიკვდილისაგან გადარჩენის შესახებ. დასთან შეხვედრის წყალობით გადაურჩებიან მეგობრები მსხვერპლად შეწირვის ხვედრს.

ასევე მელოდრამასთან სიახლოვეს ავლენს, მაგრამ უფრო წარმატებულადაა მიჩნეული აგამემნონისა და კლიტემნესტრას პირმშოს ხვედრის წარმომჩენი დრამა „იფიგენია ავლისში“.

40. იფიგენია ავლისში

ქალთმობძულებობაში ევრიპიდეს დადანაშაულების აბსურდულობის კიდევ ერთ დასტურად შეიძლება მივიჩნიოთ „იფიგენია ავლისში“, სადაც ტროას ომის ნამდვილ გმირად არა მხედართმთავარი აგამემნონი, არა აქაველთა ჯარის რიგითი ჯარისკაცები თუ რჩეული გმირები, არამედ ნორჩი იფიგენია იქცევა. პიესა ეფუძნება მითოლოგიურ ამბავს აგამემნონის მიერ საკუთარი ქალიშვილის, იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვის შესახებ, რის გარეშეც ტროას ომის დაწყება შეუძლებელი ხდებოდა. ტროასკენ მიმავალი აქაველთა ფლოტი, ზურგის ქარის ამომოლოდინში, გაურკვეველი დროით შეყვინდება. მისნობის შედეგად ირკვევა, რომ არტემისი მხედართმთავრისგან მისი ქალიშვილის მსხვერპლად შეწირვას მოითხოვს, სანაცვლოდ კი ომში ბერძნებს მფარველობას აღუთქვამს. აგამემნონი, ძალზე რთულად მიღებული გადაწყვეტილების სისრულეში მოყვანას მაინც გადაწყვეტს და ქალიშვილს, ცნობილ გმირზე, აქილევსზე გათხოვების საბაბით ავლისში გამოიძახებს. კლიტემნესტრასა და იფიგენიას ავლისში ჩამოსვლისთანავე გაირკვევა სიმართლე. აგამემნონი გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩნდება, რადგან მისნობის შესახებ ჯარმა უკვე შეიტყო. მხედართმთავრის მხრიდან გადაწყვეტილების შეცვლის შემთხვევაში, სიკვდილი უკვე არა მხოლოდ იფიგენიას, არამედ მთელ მის საგვარეულოს ემუქრება. მაგრამ საქმეს ისიც ართულებს, რომ კლიტემნესტრასთან შემთხვევითი შეხვედრის შედეგად, აქილევსი გაიგებს, რომ იფიგენია მასთან ქორწინების საბაბით მსხვერპლად შეწირვისთვის ჩამოიყვანეს. აღშფოთებული აქილევსი იფიგენიას დაცვას თავის მოვალეობად მიიჩნევს. კლიტემნესტრაც კმარს მტრად, აქილევსს კი მსხნელად მიიჩნევს. მდგომარეობა უკიდურესად იძაბება. ამჟამად ხდება, რომ იფიგენიას ვერაფერი უშველის, მის დამცველებს კი მისივე ბედის გაზიარება მოუწევთ, რადგან ბერძნებს ტროას აღება ნებისმიერ ფასად სურთ. უაზრო მსხვერპლის თავიდან ასაცილებლად და ქვეყნის ინტერესების დასაცავად, იფიგენია უარყოფს თავისი გადარჩენის მცდელობას და ნებაყოფლობით თავგანწირვას გადაწყვეტს. პიესის დასასრულს კი, ქალიშვილის მსხვერპლად შეწირვის დროს, არტემისი სასწაულს მოახდენს: იფიგენიას გააქრობს და მის სანაცვლოდ სამსხვერპლოზე ირემს გააჩენს. იფიგენიას სასწაულებრივი გაქრობა ქალღმერთის სამეუფოში მისი წაყვანის მაუწყებლად აღიქმება.

„ელექტრას“ მსგავსად, „იფიგენიას ავლისში“ მკვლევრები მელოდრამის ჟანრს მიაკუთვნებენ, სადაც სჭარბობს გულისამაჩრუებელი სენტიმენტალიზმი და პათეტიკურობა. მართლაც ცრემლის აღმძვრელია იფიგენიასა და აგამემნონის შეხვედრა, რომლის დროსაც დარდითა და სინდისის ქენჯნით შეპყრობილ მამას, ბავშვურად სუფთა და მიაძიტი ქალიშვილი დიდი მონატრებისა და სიყვარულის გამომხატველი გრძნობით ეალერსება. მაგრამ აზრობრივი თვალსაზრისით, ყველაზე საინტერესო ეპიზოდს პიესაში, ძმების – აგამემნონისა და მენელაოსის კამათის სცენა წარმოადგენს. როდესაც შფოთით შეპყრობილი აგამემნონი იცვლის გადაწყვეტილებას და ქალიშვილის გადარჩენას გადაწყვეტს, მენელაოსი ხელთ იღებს კლიტემნესტრასადმი ხელმეორედ მიწერილ წერილს და ძმის გაკიცხვას იწყებს. მენელაოსის სიტყვები არავითარ ილუზიას არ ტოვებს ტროას ომის წამომწყებთა პრაგმატული მოტივაციის შესახებ. ევრიპიდე ამჯერადაც ნებისმიერი ექსპანსიის სრულ დეჰეროიზაციას ახდენს. აქაველებისთვის, უპირველესად კი მხედართმთავარ აგამემნონისთვის, ომი მომხვეჭელობისა და მოძალბებული ამბიციების დაკმაყოფილების საშუალება იყო და არა მშვენიერი ელენეს დაბრუნებით შელახული ღირსების აღდგენის შესაძლებლობა. ძმის გაკიცხვისას, მენელაოსი მას უახლოეს წარსულს ახსენებს, – ახსენებს, თუ როგორ ცდილობდა მხედართმთავრად არჩევამდე ამომრჩევლის გულის მოგებას, – მლიქვნელობისა და სხვათა მამებლობის ტაქტიკის გამოყენებას, რომელიც მიზნის მიღწევისთანავე ქედმაღლობითა და ამპარტავნებით შეიცვალა. აშკარად, ავტორისეული შეფასებების გამომხატველი პერსონაჟის სიტყვებში, ძალაუფლების მოპოვებისკენ მსწრაფი ადამიანის ბუნების უცვლელი ხასიათი ვლინდება. მიზნის მისაღწევად თავის დამამცირებელი ადამიანი, – მტრებთანაც კი არაგულწრფელი კეთილმოსურნეობით მოსაუბრე, სასურველი მდგომარეობის მოპოვებისთანავე მიუწვდომელი და გულცივი ხდება. არა მხოლოდ გასაჭირი და უბედობა, არამედ წარმატებაც ადამიანის სულიერი უმწიფრობისა თუ მოწიფულობის საცდელ ქვად იქცევა.

არტემისის მხრიდან, იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვის მოთხოვნა, გარკვეულწილად, ძალაუფლებისა და პრაგმატულ ღირებულებებზე დაფუძნებული წარმატების მოხვეჭისთვის საჭირო საფასურის გადახდის გარდაუვალობის სიმბოლურ აქტად შეიძლება მივიჩნიოთ. უანგაროდ მოსიყვარულე იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვის აქტი,

აგამეზნონის სულის ყველაზე ძვირფასი ნაწილის გაწირვის გამომხატველადაც შეიძლება მოვიაზროთ.

აქაველებთა საერთო ფონზე ძალზე მომგებიანად გამოირჩევა იფიგენიას დამცველად ქცეული აქილევესი – ერთადერთი მამაკაცი ევრიპიდეს ამ დრამაში, რომელიც არა ამბიციების დასაკმაყოფილებლად, არამედ ღირსების დასაცავად იბრძვის. გარემომცველებთან იძულებით დაპირისპირებული აქილევესის სახით, – სწორედ საყოველთაოდ დამკვიდრებულისა და აღიარებულისგან პიროვნების განზე განდგომისა და გაუცხოების ევრიპიდესეული მოტივი წარმოჩინდება.

პიესაში „იფიგენია ავლისში“ ტროას ომის გმირთა დეჰეროიზაციის მიუხედავად, ევრიპიდე („ტროელი ქალებისა“ და „ორესტესისგან“ განსხვავებით) არ მიმართავს პერსონაჟთა დემონიზაციას, – ცალსახად ნეგატიური მხრიდან მათი წარმოჩენის ხერხს. აქაველების მხედართმთავარიც და მისი ძმაც გაორებულ ადამიანებად წარმოდგებიან, რომლებშიც ერთმანეთს ებრძვის ახლობლისადმი თანაგრძნობა და პატივმოყვარეობა. გარკვეულ დროს, აგამეზნონში ანგარებას მამობრივი გრძნობა სძლევეს, მენელაოსში კი – ძმისადმი თანაგრძნობა. მაგრამ ძალაუფლების მოხვეჭის გზაზე შემდგარი, უმეტესწილად საკუთარი არჩევანისვე მძევლად იქცევა. გაკეთებული არჩევანი კი, ხშირად, შეუქცევად ხასიათს იძენს, როდესაც გადაწყვეტილების შეცვლა და გზიდან გადახვევა შეუძლებელი ხდება. თავისუფლების ძალაუფლებისთვის გამწირავისთვის არსობრივად რაიმეს შეცვლა ყოველთვის უკვე დაგვიანებული აღმოჩნდება ხოლმე, მის მიერვე არჩეული თამაშის წესების შეცვლა კი – შეუძლებელი.

41. ბაკმი ქალები

კიდევ უფრო პირობით ხასიათს იძენს, – თავად ადამიანშივე მოქმედ ფსიქიკური ტენდენციებისა და ძალების პერსონიფიცირებად სახეს, ამჯერად უკვე ღვთაება დიონისე ევრიბიდეს დრამაში „ბაკმი ქალები“. ტრაგედიაში მოთხრობილია, თუ როგორ დაისაჯა თებეს მეფის, კადმოსის შვილიშვილი პენტეუსი დიონისეს კულტის უარყოფისთვის. დიონისემ თავდაპირველად ათენელ ქალებს დააკარგვინა გონი, შემდგომ კი ბაკქანტური ექსტაზით შეპყრობილებს, – მათ შორის პენტეუსის დედასა და დეიდას ნაწილებად დააგლეჯინა ურჩი სკეპტიკოსის სხეული.

დიონისეს კულტის უარყოფა თავისი სიმბოლური საზრისით, შესაძლოა, აღვიქვათ, როგორც გრძნობასა და გონებას, რაციონალურსა და ირაციონალურს, წესრიგსა და თამაშს, რეალობასა და ფანტაზიას შორის დარღვეული წონასწორობის სავალალო შედეგი. ზედმეტად რაციონალური თებელები, უპირველესად კი პენტეუსი, დაჟინებით უარყოფენ ადამიანის ბუნების გრძნობით მხარეს – ინსტინქტებისა და ვნებების ირაციონალურ სტიქიას და სწორედ ამ უარყოფისთვის ისჯებიან. ტყეში გავარდნილი ათენელი ქალების მდგომარეობა, ისევე როგორც მათ სათვალთვალოდ მისული პენტეუსის სავალალო დასასრული, ნებისმიერი ცალმხრივობის უგუნურებას წარმოაჩენს. საკუთარი ბუნების გრძნობითი მხარის ხანგრძლივი დროის მანძილზე უარმყოფელ ადამიანს, ადრე თუ გვიან, ამა თუ იმ სახით მოელის სასჯელი, – იქნება ეს დათრგუნვილი ლტოლვების უეცარი ამოფრქვევა, ცალმხრივად განვითარებული ინტელექტის დეგრადაცია თუ სხვა სახის ფსიქიკური ინფლაციის გამომხატველი პროცესი. ევრიბიდეს პიესა გარკვეულ გაფრთხილებას წარმოადგენს – სალი აზრისა და რაციონალური გონის, წესრიგისა და ნებისყოფის გამაკერპებელი, ადრე თუ გვიან, იმასაც კარგავს, რაც გააჩნია.

42. ჰიპოლიტოსი

სწორედ ცალმხრივობის მოტივი, თავისი ფილოსოფიური სიღრმითა და ანტიკური დრამის საუკეთესო ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი მრავალსაზრისიანი მეტაფორულობით, წარმოჩინდება ევრიპიდეს დრამატურგიის შედევრებად ქცეულ პიესებში – „ჰიპოლიტოსი“ და „მედეა“.

„ჰიპოლიტოსში“ ღმერთები აქტიურად მონაწილეობენ ადამიანთა ცხოვრებაში, თითქოს განმსაზღვრელ როლსაც კი თამაშობენ მათ იღბალსა თუ უბედობაში, მაგრამ პიესის სიძლიერეს სწორედ ღმერთების მოქმედების სიმბოლური საზრისის არსებობა განაპირობებს. სწორედ პერსონაჟთა ცალმხრივობა იქცევა დატრიალებული ტრაგედიის გამომწვევ მიზეზად.

ათენის მეფე თესევსის მეუღლეს, ფედრას, თავდავიწყებით შეუყვარდება თავისივე გერი ჰიპოლიტოსი. საკუთარი გრძნობითვე შემრწუნების მიუხედავად, ფედრა ვერაფრით უმკლავდება ჰიპოლიტოსისადმი ლტოლვის ძალას. დედოფალი იმდენადაა შეპყრობილი ჰიპოლიტოსისადმი ყოვლისმომცველი ვნებით, რომ სიცოცხლის გაგრძელების სურვილსა და უნარს კარგავს, – უარს ამბობს საჭმლის მიღებაზე, გარემომცველებთან ურთიერთობებზე და სასოწარკვეთას მიეცემა. ტანჯვად ქცეული ცხოვრებიდან გამოსავალს – მისი ღირსებისა და სახელის შემბლალავი ვნებისგან ხსნას ფედრა სიკვდილში ხედავს. მართლაც, სიკვდილის პირამდე მისულს, ძალაგამოცდილსა და სასოწარკვეთილ დედოფალს, მისი გამზრდელი ძიძა სიმართლეს ათქმევინებს. ფედრას გადასარჩენად და ამ მიზნით ჰიპოლიტოსში დედინაცვლისადმი საპასუხო გრძნობის გამოწვევის იმედით, ძიძა დედოფლის საიდუმლოს მის გერს გაუმხელს. გაგონილით გამძვინვარებული ჰიპოლიტოსის უკიდურესად აღშფოთებული რეაქციის გაგონებისას, ფედრა სიცოცხლესთან გამოსალმებას გადაწყვეტს. თვითმკვლელობამდე ფედრა, როგორც საკუთარი რეპუტაციის გადარჩენის, – ასევე ჰიპოლიტოსზე შურისძიების სურვილით შეპყრობილი, ცილისმწამებლურ წერილს დატოვებს, სადაც გერს მის მიმართ გამოვლენილ აღვირახსნილობაში ადანაშაულებს. როდესაც თებში დაბრუნებული თესევსი ფედრას წერილს წაიკითხავს, მრისხანებით შეპყრობილი, შვილს დასაღუპად გასწირავს. თესევსის თხოვნით, პოსეიდონი გავეშებული ხარის

საშუალებით ჰიპოლიტოსის ცხენებს დააფრთხოვს, რაც საბოლოოდ მისი კლდეზე მიხეთქვითა და სასიკვდილო ჭრილობის მიღებით სრულდება. ჰიპოლიტოსის მტანჯველ აღსასრულამდე, მისი მფარველი ქალღმერთი არტემისი თესვეს სიმართლეს ამცნობს, რაც მასში ჩადენილის გამო სინანულის განცდას აღძრავს.

ტრაგედიის სიუჟეტური ხაზის მიხედვით, მომხდარი ტრაგედიის მიზეზი ქალღმერთ აფროდიტეს შურისძიების შედეგს წარმოადგენს. ჰიპოლიტოსი უზომოდ ეთაყვანებოდა ნადირობისა და უბიწოების ქალღმერთ არტემისს; მთელ დღეებს მასთან ერთად ტყეში, – ნადირობასა და ბუნებით ტკობაში ატარებდა. ამავდროულად, ჰიპოლიტოსი არ აღიარებდა და ყოველმხრივ გაურბოდა სიყვარულის ქალღმერთ აფროდიტეს და მის ძალას. თავისი უმანკოებითა და თვითგმარობით კმაყოფილი ჰიპოლიტოსი ქალებს გაურბოდა. განრისხებულმა აფროდიტემ ჰიპოლიტოსზე შურისძიების იარაღად ფედრა აირჩია და, ამ მიზნით, ისიც გაწირა. ევრიპიდეს ტრაგედიაში ორივე ქალღმერთი, – როგორც აფროდიტე, ასევე არტემისი შურისმაძიებლად არიან წარმორჩენილი. ტრაგედიის ფინალში, ამჯერად უკვე არტემისი იბუქრება, რომ შურისძიების ქალღმერთს, მისი რჩეული გმირის დაღუპვით გადაუხდის სამაგიეროს. დამკვიდრებული მოსაზრების თანახმად, ოლიმპოს მთის მკვიდრთა შურისმაძიებლობისა და უსამართლობის წარმორჩენით, ღმერთების მიმართ თავად ავტორისეული სკეპტიციზმი ვლინდება. მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ თვით ანტიკურ მითოლოგიაში ღმერთები თავიანთი თვისებებით, ავ-კარგიანობითა და თვითნებობით ადამიანებს უფრო მოგვაგონებენ, ვიდრე უზენაესი სამართალისა და გონის განსახიერებებს. ევრიპიდეს, ესქილესა და სოფოკლესაგან, თავისი სკეპტიციზმით განსხვავებულ ავტორად მიჩნევთვალსაზრისი, ერთობ საკამათოა. საკმარისია გავიხსენოთ ავტორიტარიზმისა და მიზანთროპიის გამოძხატველი ძალის სიმბოლოდ ქცეული ზევსი ესქილეს ტრაგედიიდან „მიჯაჭვული პრომეთე“. ამავდროულად, აღსანიშნავია, რომ ევრიპიდეს უმნიშვნელოვანეს ტრაგედიებში ღმერთები უპირველესად თავად ადამიანისთვის დამახასიათებელი მისწრაფებებისა და ფსიქიკური ტენდენციების გამოძხატველ არქეტიპებს წარმოადგენენ. პიესის „ჰიპოლიტოსი“ ყველა წამყვანი გმირის ტრაგედიის განმსაზღვრელად ღმერთების წარმორჩენა მეტაფორული საზრისის გამოძხატველი უფროა, ვიდრე რეალურად

მოქმედ ძალთა ასახვა. ჰიპოლიტოსის მიერ აფროდიტეს უარყოფაც სიმბოლურად უნდა აღვიქვათ, როგორც მისივე ცალმხრივობის, – გრძნობასა და გონებას შორის საჭირო წონასწორობის უკიდურესი რღვევის მეტაფორა. ცალმხრივობა კი, ადამიანს, ამა თუ იმ სახით, ყოველთვის დამანგრეველი ძალით უბრუნდება. ტრფობის ვნების უარყოფელი ჰიპოლიტოსის უმანკოება არა მის შინაგან სისუფთავეზე, არამედ ნარცისული „თვითკმარობით“ ტკობაზე მეტყველებს. ჰიპოლიტოსი მიიჩნევს, რომ დაბადებიდან, თანდაყოლილი უმანკოებით გამორჩეულ ადამიანებს მიეკუთვნება, – იმ რჩეულებს, რომელთაც უმრავლესობისგან განსხვავებით, არ უწევთ ვნებებისგან გათავისუფლება ხანგრძლივი ტანჯვისა და მწარე ცხოვრებისეული გამოცდილების შექმნის შედეგად. საკუთარი თავის ბუნებით უმანკო რჩეულთათვის მიკუთვნებით, უბიწოების ქალღმერთთან სულიერი მეგობრობის ხაზგასმით, ჰიპოლიტოსი არსებითად საკუთარი სრულყოფილებით, სხვებზე მიმჯაჭვული გრძნობებისგან თავისუფლებით ამაყობს. დედინაცვლის საიდუმლოს გაგებისას, ჰიპოლიტოსი მხოლოდ ზნეობრივი ნორმების დარღვევის გამო არ გამოხატავს აღშფოთებას. ჰიპოლიტოსის ზღვარგადასული აღშფოთება არა მხოლოდ მანკიერი გრძნობის მიუღებლობის, არა მხოლოდ მასში შეყვარებულობის გამო სიკვდილის პირამდე მისული ქალისადმი თანაგრძნობის სრული არქონის, არამედ ქალთმოძულეობის, ქალებისადმი დიდი ხნის დაგროვილი სიძულვილის გამომხატველად იქცევა. ჰიპოლიტოსისათვის სხვისი ამორალურობა დათრგუნვილი ბრაზის გამოვლენის საბაბს წარმოადგენს. უზნეობის მხილების საბაბით, უმანკო ნარცისი, სინამდვილეში, გაუცნობიერებლად სწორედ საკუთარ მამაკაცურ „საჭურისობას“ – ქალის მშვენიერებით ტკობის, ქალზე ზრუნვისა და მისადმი სინაზის განცდის უუნარობას ავლენს. ნარცისული გულცივობა და ინფანტილიზმი, მძაფრი გრძნობის განცდის უარყოფელი სულიერი სიძუნწე, ადრე თუ გვიან, გარდაუვალად იწვევს სულიერ ინფლაციას; ადამიანს იმ ქედმაღალ და ღვარძლიან მიზანთროპად აქცევს, საკუთარი ბრაზის გამოსავლენად მორალისტის ნიღაბს რომ ირგებს. შემთხვევითი არ არის, რომ ჰიპოლიტოსს, მისი ერთგული მსახური, გულცივი ქედმაღლობის სავალალო შედეგების შესახებ აფრთხილებს. მოხუც მსახურთან კამათისას ჰიპოლიტოსი აფროდიტესადმი, როგორც ღამესთან – ღამის წვდიადთან ასოცირებული სასიყვარულო ვნების

ღვთაებისადმი ანტიპათიას ამხელს. მხოლოდ დღის ამღიარებელი, მიმღები ჰიპოლიტოსი არსობრივად ადამიანის ბუნების გრძნობისმიერი, ირაციონალური საწყისის უარყოფელად იქცევა, რაც ცალმხრივობისა და პიროვნული მთლიანობის უარყოფის გამომხატველად უნდა მივიჩნიოთ. ქალთმოძულე ჰიპოლიტოსი საკუთარი „სტერილური“ სიწმინდის შეუბღალავი სიმაღლიდან დასცქერის ვნებებით შეპყრობილ, ცოდვილ კაცთა მოდემას. მაგრამ თუკი მსახურთან საუბრისას ტრფობისადმი მისი ქედმაღალი გულგრილობა ვლინდება, ფედრას საიდუმლოს გაგებისას ქალთა მოდემის სიძულვილი მთელი ძალით ამოხეთქავს. ჰიპოლიტოსის მძვინვარე მონოლოგი ქალთმოძულეობის „მანიფესტად“ შეიძლება მივიჩნიოთ. ქალების გაჩენის დღის მაწვევარი, სუსტი სქესის წარმომადგენლებს ყველანაირი ბოროტების სათავედ, ყალბი ბრწყინვალეების მქონე მაცდურ და მანკიერ არსებებად შერაცხავს. ქალი, მისი თქმით, გესლიანი ასპიზია, – მამისთვისაც და ქმრისთვისაც. მისი აზრით, მამისთვისაც კი, გაზრდილი ქალიშვილი არა გაფურჩქნილ, არამედ მომწამვლელ ყვავილად იქცევა, რომლის შხამისგანაც გათავისუფლების საუკეთესო საშუალებას მისი გათხოვება, თავიდან მოშორება წარმოადგენს. თუმცა, ამჯერად, შხამიანი არსება ბედგრული მეუღლის სახლში გაიდგამს ფესვებს. ჰიპოლიტოსი ქალთა მოდემას ორ კატეგორიად ყოფს: უგუნურებად, რომელთაც მხოლოდ უჭკუობა არ აძლევს დიდი ბოროტების ჩადენის საშუალებას და ჭკვიან მზაკვრებად, რომელთა ახლოს გაკარებაც კი საშიშია. მონოლოგის ფინალში ჰიპოლიტოსი ირწმუნება, რომ ქალთა მოდემის წყევლა-კრულვითა და მათდამი სიძულვილით ვერასოდეს დაკმაყოფილდება.

ვფიქრობ, სრულიად მიუღებელია ჰიპოლიტოსის სახის ინტერპრეტაცია, როგორც ჰამლეტის თავისებური პროტოტიპის; მჭვრეტელობითი ცხოვრებით მტკბობი არაპატივმოყვარე არსების, რომელიც არ მიისწრაფის საზოგადოებაში თვითღამკვიდრებას. განმარტოებისკენ მსწრაფი ჰიპოლიტოსის ბუნება სწორედ ნარცისული გულცივობის გამომხატველია და არა ამაოებისგან თავისუფალი სულიერი თვითკმარობის.

ადამიანის ბუნების გრძნობადი მხარის უარყოფელ ჰიპოლიტოსის საპირისპირო ცალმხრივობის განსახიერებად, მასში უგონოდ შეყვარებული ფედრა იქცევა, – ყოვლისმომცველი და ყოვლისშთანთქმელი ვნების განმასახიერებელიც და მსხვერპლიც.

არა მხოლოდ ცალმხრივი, არამედ ტაბუდადებული, მისი ღირსების შემლახავი გრძნობით შეპყრობილ ფედრას მდგომარეობა, უძძიმესი სენით შეპყრობილის მდგომარეობისგან არაფრით განსხვავდება; – სასიცოცხლო ძალებისგან დაცლილობა, უძილობა და უმადობა, ერთსა და იმავეზე განუწყვეტელი ფიქრი. ძლიერმა და სწორედ დაუკმაყოფილებლობისთვის განწირულობის გამო ძნელად დასაძლევმა ვნებამ შესაძლოა სულიერი აშლილობის ტოლფასი ძალით დაიმონოს ადამიანი, – სიცოცხლის გასაგრძელებლად აუცილებელი ენერგია დააკარგვინოს. ძიძისთვის თავისი საიდუმლოს გამხელისას ფედრა ყოვლისმომცველი ვნების იდუმალ ბუნებაზეც ლაპარაკობს. დედოფალს არა ერთი ღამე გაუთენებია თავისი მდგომარეობის ჭეშმარიტი მიზეზის შეცნობის ამოდ მსურველს, მაგრამ ერთადერთი, რაშიც დარწმუნდა – გრძნობათა აბოზოქრებული სტიქიის წინაშე გონების ძალისა და საღი აზრის უძლურება აღმოჩნდა. გონებით ადამიანი შესაძლოა კარგად არჩევდეს მისთვის სასარგებლოს საზიანოსგან, მაგრამ მაინც დამანგრეველ სტიქიას დაემორჩილოს.

არსებობს მოსაზრება, თითქოს ევრიპიდემ თავის დრამატურგიაში, კერძოდ კი „ფედრასა“ და „მედეაში“, ესქილესა და სოფოკლესგან განსხვავებულად შეაფასა გონებისა და ცოდნის ძალა; თითქოს ევრიპიდემ ეჭვი შეიტანა გონების ყოვლისშემძლეობაში და პრიორიტეტი გრძნობებს მიანიჭა. ამ თვალსაზრისის გამხმოვანებელ მკვლევრებს მაგალითად ფედრა მოჰყავთ, რომელმაც იცის რა თავისი ვნების მანკიერების შესახებ, მაინც ვერ ახერხებს მის დაძლევას. ფედრამ ასევე იცის, რომ ცილისწამება დიდი ცოდვაა და ამ ცოდნის მიუხედავად სჩადის ბოროტებას. საგულისხმოა, რომ ევრიპიდეს დრამაში, გრძნობებს მოწყვეტილი გონება, ირაციონალურთან დაპირისპირებული რაციო, თვითშემეცნებას მოწყვეტილი ინტელექტუალური გონი და ცოდნა უძლური და არა დაპირისპირებულ საწყისთა – გრძნობისა და გონების, ლოგოსისა და ეროსის, რაციონალურისა და ირაციონალურის ჰარმონიულ მთლიანობაში მომქცევი გონითი სული. ფედრამ მხოლოდ „მორალისტური“ თვალსაზრისით, ბანალური გონების ჭვრეტით იცის ყოვლისმომცველი ვნების დამანგრეველი ბუნების შესახებ, მაგრამ ისიც, ჰიპოლიტოსის მსგავსად, ვერ სცდება თავისი „ეგოს“ საზღვრებს, ვერ ახერხებს ამ იდუმალი განცდის მეშვეობით თვითშემეცნებისა და სულიერი მოწიფულობისაკენ სავალი გზის გაკვლევას, თუკი

ჰიპოლიტოსის ნარცისიზმი საკუთარი „თვითკმარობის“ გაკერპებას ეფუძნება, ფედრამ, პირობითად რომ ვთქვათ, ნარცისიზმს მისი გამაკერპებელი ექოს როლი არჩია და არსობრივად ისიც ჩაკეტილ წრეში მოქცეული აღმოჩნდა.

თუკი გერზე ცილისწამებამდე ფედრა, მისი გრძნობის მანკიერების მიუხედავად, ჰიპოლიტოსზე მეტ თანაგრძნობას იწვევს, პიესის ფინალში ჰიპოლიტოსში გარკვეული კათარზისი მაინც ხდება – ის აღარც აფროდიტეს მსხვერპლად მიჩნეულ ფედრას განიკითხავს და სინდისის ქენჯნით შეპყრობილ, შვილის მკვლელად ქცეულ მამასაც უთანაგრძნობს. ჯერ კიდევ სასიკვდილო დაზიანების მიღებამდე, გამძვინვარებული მამის პირისპირ აღმოჩენილი ჰიპოლიტოსი მაინც არ გასტეხს ფედრას ძიძისთვის მიცემულ ფიცს და არ ამხელს დედინაცვლის საიდუმლოს. ამ შემთხვევაში ჰიპოლიტოსისთვის საკუთარი უდანაშაულობის ცოდნა უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, ვიდრე სხვის თვალში ნებისმიერ ფასად გამართლების აუცილებლობა. შეიძლება ითქვას, რომ ექსტრემალურ, კრიტიკულ სიტუაციაში, ჰიპოლიტოსში მართლაც გაიღვიძა შინაგან ღირსებაზე და არა ამაპარტავენებაზე დაფუძნებულმა თვითკმარობამ.

სწორედ უკიდურესი განსაცდელის ჟამი იძლევა ადამიანის ჭეშმარიტი ბუნებისა და შინაგანი არსის შეცნობის საშუალებას. ჰიპოლიტოსის მრისხანების საპასუხოდ, ფედრა ცილისწამებას გადაწყვეტს, რაც, ერთი მხრივ, შურისძიების, მეორე მხრივ კი, თავისი სახელის შელახვის საშიშროებისგან თავის დაცვის საშუალებას ანიჭებს. თვითმკვლელობამდე ფედრა ორი სახის სირცხვილზე ლაპარაკობს, – ერთი მაღალი „წარმომავლობის“ სირცხვილია, რომელიც ადამიანს საკუთარი სულიერი სიმდაბლის ნებისმიერი გამოვლენისას ეუფლება, მეორე კი – სხვის თვალში მომგებიანად წარმოჩენის სურვილისა და პატივმოყვარეობის გრძნობას ემყარება. ფედრამ არჩევანი აშკარად პატივმოყვარეობაზე ორიენტირებულ ღირებულებებს მიანიჭა.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰიპოლიტოსი საკუთარ თავს სრულიად უდანაშაულოდ მიიჩნევს და ფორმალური თვალსაზრისით არის კიდევ უდანაშაულო, – საკუთარი ტრაგიკული შეცდომის, უკიდურესი ცალმხრივობის შეცნობის უუნარობის მიუხედავად, განსაცდელის ჟამს ის, ფედრასგან განსხვავებით, სულიერ სიმდაბლეს არ ავლენს. სულის დაღვევამდე, ჰიპოლიტოსი სულგრძელი მიმტყვებლობით ტრაგედიის

ყველა მონაწილეს აფროდიტეს ძალის მსხვერპლად მოიხსენიებს და აღარც დამნაშავეს განიკითხავს. ჰიპოლიტოსის ღირსეული აღსასრული, სავარაუდოდ, მის მიერ სულიერი მეტამორფოზის განცდის პოტენციურ შესაძლებლობაზე მეტყველებს.

საბოლოოდ კი, ტრაგედია ორი ქალღმერთის სახით წარმოჩენილ კონტრასტულ საწყისთა ჰარმონიულ სინთეზში შერიგების აუცილებლობის იდეას – ნებისმიერი ცალმხრივობაში გადაზრდილი ცხოვრებისეული მიმართების დამანგრეველ ძალას წარმოაჩენს.

43. მედეა

ანალოგიურ პრობლემას წარმოაჩენს ევრიპიდეს ტრაგედია „მედეა“. მიუხედავად იმისა, რომ „ჰიპოლიტესთან“ ერთად „მედეა“ ევრიპიდეს შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშებს მიეკუთვნება, ტრაგედიამ აღიარება მოგვიანებით მოიპოვა; ძვ.წ. 43 წელს, დადგმისას, მას მხოლოდ მესამე პრიზი მიენიჭა, რაც წარუმატებლობის ტოლფასი იყო. პიესის სიუჟეტი არგონავტების მითოსის ციკლს მიეკუთვნება. მითის თანახმად, არგონავტები კოლხეთში, იასონის თაოსნობით ოქროს საწმისის მოსაპოვებლად გაემგზავრნენ. კოლხი მეფის – აიეტის ქალიშვილს და მზის ღვთაება ჰელიოსის შვილიშვილს, ჯადოქარ მედეას დანახვისთანავე შეუყვარდება იასონი. იასონის გადარჩენისა და დახმარების მიზნით მედეამ ყველაფერი გასწირა და ყველაფერი დათმო; უღალატა მამამისს, სამშობლოს ინტერესებს და ბოლოს ძმაც კი მოკლა. ამის შემდეგ დაქორწინებული მედეა და იასონი კორინთოს მეფესთან ჰპოვებენ თავშესაფარს. ევრიპიდეს ტრაგედია ასახავს მედეასა და იასონის ცხოვრების იმ პერიოდს, როდესაც იასონმა თავისი მდგომარეობის გაუმჯობესებისა და კეთილდღეობის მიღწევის მიზნით ცოლის მიტოვება და კორინთოს მეფის ერთადერთი ქალიშვილის ცოლად მოყვანა განიზრახა. პიესის პროლოგში ძიძის სიტყვებიდან ირკვევა, რომ მედეას მძვინვარება მისთვისაც და გარემომცველებისთვისაც საშიშ ხასიათს იძენს; ქმრის ღალატთან შეუგუებლობამ, შესაძლოა, შემზარავი უბედურების სახით იჩინოს თავი. პიესის დასაწყისშივე ცხადი ხდება, რომ მედეასთვის სასიცოცხლო მიზნად სწორედ შურისძიების სურვილი იქცევა. თავდაპირველად მედეა, კრეონის წინაშე თავის დამცირებით, უსუსური, დაბნეული და მორჩილი ქალის როლის გათამაშებით, ხვეწნა-მუდართით კორინთოში ერთი დღით დარჩენის უფლებას დასტყუებს მეფეს. მარტოდ დარჩენილი მედეა კმაყოფილებას გამოთქვამს მეფის უგუნურებით, რომელმაც შურისძიების განსახორციელებლად, ყველა მისი მტრის გასანადგურებლად და ღედა-ბუდიანად ამოსაძირკვად საკმარისზე მეტი დრო მისცა. ქმართან შეხვედრისას საყვედურისა და ბრალდებების სავსებით საფუძვლიანად გამოთქმის შემდეგ, მედეა კვლავ იმ მორჩილ, თვინიერ და ბედს შეგუებული ქალივით იქცევა, რომელსაც ყველაზე მეტად მომავლის შიში – შვილების ბედ-იღბალი აწუხებს. პრაგმატული, მაგრამ მედეასთვის

დამახასიათებელი ყოვლისშთანთქმელი სიძულვილის უნარს მოკლებული იასონიც ტყუედება და ყოფილ ცოლს შვილებისთვის კორინთოში თავშესაფრის დაპირების პირობით ტოვებს. შვილების მიმართ დედოფლის კეთილგანწყობის გამოწვევის საბაბით, მედეა მცირეწლოვან ვაჟიშვილთა ხელით საქორწინო საჩუქარს – პეპლოსსა და ოქროს გვირგვინს უგზავნის საპატარძლოს. მოწამლული გვირგვინის თავზე დადებისთანავე პატარძალი ცუდად განდება და საშინელი ტანჯვით ამოხდება სული. მეფე კრეონი ქალიშვილთან მივარდება, დალუპულის სხეულს გულში ჩაიხუტებს და იმავე შხამით მეფეც საზარელი ტანჯვით იღუპება.

სიუჟეტური თვალსაზრისით, ღალატის საფუძველზე აღმოცენებული მედეას და იასონის კონფლიქტი, საბოლოოდ, კვლავ გრძნობისა და გონების ცალმხრივი განვითარების, ზოგადად ზომიერების რღვევის საგალალო შედეგებს წარმოაჩენს. ერთი ადამიანისადმი ჯერ სიყვარულის, შემდგომ კი სიძულვილის გამო ყველაფრის დამთობი და ყველაფერზე წამსვლელი მედეა ყოვლისმომცველი და ყოვლისშთანთქმელი ვნების პერსონიფიცირებად გმირად იქცა. მხოლოდ საკუთარ ინტერესების დაცვისა და საღ აზრზე ორიენტირებული იასონი კი პრაგმატული გონის\ცალმხრივობის განსახიერებას წარმოადგენს.

იასონის გამო ოქროს საწმისის მომპარავი და ძმის მკვლელი მედეა თავის სამშობლოში მოღალატედ, საბერძნეთში კი უცხო ტომელად – უცხო ქვეყნიდან გადმოხვეწილ ბარბაროსად აღიქმება. მისივე თქმით, ნათესავებს, მეგობრებსა და გულშემატკივრებს მოკლებული, ბერძნებისთვის საძულადმოდ უცხოდ დარჩა. შეიძლება ითქვას, რომ მან მთელი სამყარო მართლაც იასონს ანაცვალა. სიუჟეტური თვალსაზრისით მედეას მარტოობა – ქმარზე სრული დამოკიდებულება, მის მიერ ჩადენილ დანაშაულებათა შედეგს წარმოადგენს, მაგრამ აზრობრივი თვალსაზრისით, ყოვლისშთანთქმელი სიყვარული არსობრივად კერპთაყვანისმცემლობის ნაირსახეობას წარმოადგენს. კერპი კი, ადრე თუ გვიან, ყოველთვის იმსხვერვა. ქმრის ღალატისა თუ ერთგულებისგან განურჩევლად, ყოვლისმომცველი სიყვარულის, ასეთივე ინტენსივობის სიძულვილში გადასვლის ალბათობაც ძალზე დიდია, – ნებისმიერ შემთხვევაში იმედის გაცრუება გარდაუვალია, რადგან ერთი ადამიანი ვერასოდეს ჩაენაცვლება მთელ სამყაროს.

მედეასგან განსხვავებული ხასიათის ცალმხრივობით გამოირჩევა

პრაგმატული გონისა და ინტერესების გამაკერპებელი იასონი. მედეასთან საუბრისას, იასონი გულწრფელად აღიარებს, რომ ცოლთან განშორება და მეფის ქალიშვილთან შეუღლება მხოლოდ კეთილდღეობის მიღწევის მიზნით განიზრახა. მისივე თქმით, მედეას, საღი აზრის შესმენის შემთხვევაში, ასევე შეეძლო სარგებელი ენახა იასონის ქორწინების საშუალებით; უცხო ტომელი მედეას ვაჟიშვილები, სამეფო ოჯახის მომავალი მემკვიდრეების ნახევარძმებად ქცეულნი, კორინთოში საპატიო მდგომარეობის მოპოვებას შეძლებდნენ. მაგრამ შვილებისთვის კეთილდღეობის მართლაც მსურველ იასონში მაინც ეგოცენტრიზმი სჭარბობს. იასონმა იცის, რომ თვინიერებას მოკლებული მედეას მხრიდან ქმრის ხელახალ ქორწინებასთან შეგუების ალბათობა ძალზე მცირეა. მედეას შეურიგებლობის შემთხვევაში კი, მეფის ოჯახის უსაფრთხოების დაცვის ინტერესები, მისი შვილების კორინთოდან გაძევებას გარდაუვალს ხდიან. განდევნილებს კი ამჟამინდელზე უფრო სავალალო ბედი – უსამშობლოდ და უთავშესაფროდ დარჩენილთა მძიმე ხვედრი მოელოთ. ამდენად, უპირველესად საკუთარ და არა ოჯახის ინტერესებზე მზრუნავი იასონი, შვილების უსახლკაროდ დარჩენის პერსპექტივის მიუხედავად, მაინც უყოყმანოდ მიისწრაფვის სამეფო ოჯახის წევრად ქცევისკენ. მაგრამ, იასონის დემაგოგია კიდევ უფრო მძაფრად ვლინდება, როდესაც უმადურობაში ბრალდების საპასუხოდ, ცოლის საბერძნეთში ჩამოყვანასა და ბარბაროსებზე უფრო მაღალ ცივილიზაციასთან მის ზიარებას ამადლის.

კონფორმისტი – გამორჩენაზე ორიენტირებული იასონისგან განსხვავებით, მედეას სახე უმეტესწილად მაინც არაერთგვაროვან, ხშირ შემთხვევაში კი პოზიტიურ შეფასებებს იმსახურებს. შვილების მკვლელობასაც კი ხშირად გამოუვალი მდგომარეობის შექმნით ხსნიან. თუმცა პიესაში ძალზე ნათლად ვლინდება, რომ კორინთოს მეფისა და მისი ქალიშვილის მკვლელობა საპასუხო შურისძიების სურვილს გამოიწვევდა და ისიც ნათლად ჩანს, რომ საკუთარი თავისთვის თავშესაფრის მოპოვებაზე დროულად მზრუნველი მედეა, მცირე ხნით ყოყმანობს, შვილები თან წაიყვანოს თუ დახოცოს; მაგრამ მალევე დაასკვნის, რომ იასონის მოდემის დედაბუდიანად ამოძიარების გადაწყვეტილების შეცვლა მისთვის შეუფერებელი სისუსტე იქნებოდა.

მედეას არა იასონის მანკიერ ანტიპოდად, არამედ ბრძენ, ღირსეულ და ძლიერ პიროვნებად წარმოჩენა ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. ამ შემთხვევაში ღირსებად მიჩნეულია პატივმოყვარეობა, სიყვარულად – კერპთაყვანისმცემლობა, თავდაცვის უნარად – შურისძიება, პიროვნულ თავისუფლებად კი სხვის თვალში ძლიერ ადამიანად წარმოჩენის სურვილი. მედეა თავადვე ამბობს, რომ არ მისცემს დედობრივ გრძნობებს შურისძიებაზე გამარჯვების უფლებას, რადგან მისთვის მთავარია, სხვისი დასაცინი არ გახდეს, – მთავარია, არავის ათქმევინოს, რომ მედეას დაუსჯელოდ წყენინება შესაძლებელია; თანაგრძობას კი სიძულვილს ამჯობინებს. ამდენად, არაერთი მკვლევრის მიერ უმრავლესობისგან გამორჩეულ, ჭეშმარიტ პიროვნებად შერაცხული მედეას საქციელის ორიენტირს, სინამდვილეში, სხვის უბედურებებზე მოქილიკე ადამიანთა უბადრუკი აზრი წარმოადგენს; მაშინ, როდესაც ჭეშმარიტი თვითკმარობა და დამოუკიდებლობა სხვათა აზრისთვის ესოდენ დიდი მნიშვნელობის მინიჭებისგან გათავისუფლებს. თვითშეფასებაზე დაფუძნებული ღირსების გრძნობისგან განსხვავებით, სხვის მიერ შეფასებაზე ორიენტირებული პატივმოყვარეობის გარდა, მედეას მოქმედების ასევე წამყვან მოტივს შურისძიების დაუოკებელი სურვილი წარმოადგენს. მედეა ნეტარებით შეისმენს კორინთოს მეფისა და მისი ქალიშვილის საზარელი ტანჯვის ამბავს. შემდგომ, მისივე თქმით, შვილების მოკვლით, იასონის მოდგმის ძირფესვიანად ამოძირკვის უინსაც იკმაყოფილებს. ამ საზარელი მკვლელობის შემდეგაც კი, გააფთრებული ქალი სასოწარკვეთილ იასონს შვილების გვამებთან შეხების საშუალებას ართმევს. იასონის მანკიერების მიუხედავად, მოკლულ შვილებზე დარდი მის სასიკეთოდ მეტყველებს და თანაგრძნობასაც იწვევს. ყოვლისშთანთქმელი სიძულვილით მოცული მედეა კი, არსებითად, კარგავს ადამიანურ სახეს და ნამდვილ ურჩხულად იქცევა.

44. ევრიპიდეს ნაწარმოებებში გაერთიანებული ავტორისეული აზრები

აღსანიშნავია, რომ მედეას მონოლოგთა ნაწილი იმ შეხედულებებს ეწინააღმდეგება, რომლებიც კრიტიკულ ვითარებაში განსაზღვრავენ კოლხი ქალის მოქმედებას. ევრიპიდე თავის დრამებში არაერთხელ იყენებს ავტორისეული აზრების გამხმოვანებლად სრულიად შეუფერებელი პერსონაჟის არჩევის მხატვრულ ხერხს – ესოდენ დამკვიდრებულს ყველა ეპოქისა და ჟანრის მსოფლიო ლიტერატურაში.

მედეას უაღრესად საინტერესო მონოლოგები – იქნება ეს ქალთა უფლებო მდგომარეობისა თუ პიროვნებისადმი უმრავლესობის დამოკიდებულების შესახებ მსჯელობა, აშკარად ავტორისეული მსოფლდქმის გამოხატველად უნდა მივიჩნიოთ და არა უბადრუკ ადამიანთა თვალში დასაცინად წარმოჩენის ვერამტანი ქალის აზრებად.

თავისი პერსონაჟის მეშვეობით, ევრიპიდე პიროვნებისადმი საზოგადოების არაკეთილგანწყობილი დამოკიდებულების მარადიულ პრობლემას წარმოაჩენს, მედეას თქმით, საზოგადოება ვერ იტანს მისგან დამოუკიდებელს, განზე მდგომსა და საკუთარი აზრის მქონეს. უმრავლესობისთვის მიუღებელი და საშიშია საყოველთაოდ დამკვიდრებული შეხედულებების, შეფასებების, ცხოვრებისა და აზროვნების წესის გამზიარებლობასა და მიმდევრობაზე უარის მთქმელი. უმრავლესობას უყვარს ყოველივე ნაცნობი, გასაგები და ჩვეული. სხვათა გაღიზიანებისა და უნდობლობის გამოსაწვევად სულაც არ არის აუცილებელი მემამბოხე და არსებული ტრადიციების კრიტიკულად შემფასებელი იყო. ადამიანები ეჭვის თვალით უყურებენ იმასაც, ვინც სხვებთან ერთად დროსტარებასა და ლაზღანდარობას განმარტებას ამჯობინებს, – იმას, ვინც არ არის სხვისთვის საკუთარი აზრებისა და გრძნობების გაზიარებისკენ მიდრეკილი, და ბოლოს, იმას, ვისაც ნაცნობსა და ჩვეულს, უცხოთა და უცნობთან ზიარება ურჩევნია. მედეას თქმით, განსაკუთრებულ თვინიერებას ბერძნები უცხო ტომელისგან მოითხოვენ, თუმცა კორინთოს მკვიდრსაც ვერ პატიობენ სხვებისგან გამორჩეულობას, – სხვებისთვის გამოუცნობსაც საეჭვოდ მიიჩნევენ.

მედეას მონოლოგები ძალზე საგულისხმოა ქალის სავალალო

მდგომარეობის წარმოჩენის მხრივაც. მსოფლიო დრამატურგიაში მედეას მონოლოგი შესაძლოა ერთ-ერთ პირველ „ფემინისტური“ პროტესტის გამომხატველად მივიჩნიოთ, რომელშიც ავტორი არსებითად გენდერულ პრობლემებს ეხება. მედეას თქმით, ქალის ხვედრი ძალზე მძიმეა. გასათხოვებლად ქალი მაღალ საფასურს იხდის, – შეძლებულ კაცზე გათხოვებისას საფასურიც იზრდება. ქმრის ყიდვისას კი მყიდველი ბატონის ნაცვლად მსახურად იქცევა და რაც მთავარია, შენაძენის შესახებ წინასწარ არაფერი იცის. არსებითად, ევრიპიდე „ბრმად“ ქორწინების იმ დამკვიდრებულ წესს აკრიტიკებს, რომლის თანახმადაც, მომავალ წყვილს ქორწინებამდე ერთმანეთის ხეირიანად გაცნობისა და ურთიერთშეგუების შესაძლებლობა არ ეძლევა. ადამიანი თანაცხოვრებას მისთვის სრულიად უცნობთან იწყებდა, მაგრამ უიღბლობის შემთხვევაში გაცილებით მეტად დაზარალებულ მხარედ, სწორედ ქალი იქცეოდა. ქალის უფლებო მდგომარეობა მას არც განქორწინების, არც ქმრის გაციცხვის და არც აქტიური ცხოვრების წესის არჩევის საშუალებას არ აძლევდა. თუკი ქმარი მექალთანე და ქარაფშუტა იყო, ცოლი მორჩილად, ოთხ კედელში გამოკეტილი, ბედს უნდა შეგუებოდა; მარტოობაში დარჩენილი დარდს ვერაფრით გაიქარწყლებდა, გულს ვერაფრით გაიხარებდა.

ევრიპიდე პირველი ავტორია მსოფლიო დრამატურგიაში, რომელმაც უმწვავესად წარმოაჩინა სქესთა შორის არსებული უთანასწორობის, უსამართლობის პრობლემა. პარადოქსია, რომ სწორედ ქალთმოძულებობაში აბსურდული ბრალდების ობიექტად ქცეული ევრიპიდეა ქალთა უფლებების დამცველი პირველი დრამატურგი.

მედეას მითოსურმა სახემ, უპირველესად კი ევრიპიდესეულმა ინტერპრეტაციამ, არქეტაპული გმირის მნიშვნელობა შეიძინა; საშიში დედისა და ყოვლისმომცველი, ყოვლისშთანთქმელი ვნების სახე-სიმბოლოდ იქცა.

ევრიპიდეს შემოქმედებაში, მართლაც, ახალი თვალთახედვითაა გააზრებული დამკვიდრებული იერარქიული წესრიგის მანკიერი მხარეები; იქნება ეს ქალის, მონისა თუ უცხო ტომელისადმი დამოკიდებულება. მონობა დრამატურგისთვის ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველია და არა მისი არსის. პიესაში „ელექტრა“ ერთადერთ კეთილშობილ ადამიანად, მდაბიო წარმომავლობის,

ელექტრას ქმარია წარმოჩენილი, რომელიც არ სარგებლობს თავისი უფლებით და არ ეკარება მასზე იძულებით გათხოვილ ქალს. ასევე პიესაში „იონი“ კრეუსას მსახური მონა მზად არის მისი ქალბატონის ინტერესების დასაცავად სიცოცხლე გაიღოს. ამავდროულად, თავგანწირვის მისეული მზაობა არა მონური მორჩილების, არამედ შინაგანად თავისუფალი ადამიანის ერთგულების გამომხატველია, რომელსაც, როგორც თავადვე ამბობს, დამაკნინებელი მხოლოდ სოციალური როლი აქვს და არა ბუნება.

ამდენად, ევრიპიდესთან გამძაფრებელია ადამიანის სოციალურ როლსა და მის შინაგან ბუნებას შორის არსებული შეუსაბამობის განცდა; განცდა იმისა, რომ შეუძლებელია ადამიანზე მისი წარმომავლობის, გვარიშვილობის, სოციალური სტატუსისა და როლის მიხედვით ვიმსჯელოთ. ასევე კრიტიკულადაა წარმოჩენილი უცხო ტომელისადმი ქედმაღლური და ეჭვიანი დამოკიდებულება. შემთხვევითი არ არის, რომ ევრიპიდეს ერთადერთ სატირულ დრამაში „კიკლოპი“ ცალთვალა ურჩხული კიკლოპი პოლიფემოსი და მისი ძმანი, მათთან კუნძულზე მოხვედრილ ყველა უცხოელს კლავენ და ჭამენ. „სტუმართმოყვარეობის“ ამგვარი გამოვლენა, გამოქვაბულში მცხოვრები კიკლოპის, – არსებითად კი საკუთარი ნაჭუჭის გამოქვაბულიდან ჯერ ვერ გამოსული ადამიანის უკიდურეს ჩაკეტილობას, – სტუმრის მოძულების სახით ყოველივე უცხოსა და უცნობის მიუღებლობის გამომხატველია.

დიდ დრამატურგთა სამეულიდან სწორედ ევრიპიდე აღმოჩნდა უპირობო აღიარებას მოკლებული. გადმოცემის თანახმად, დრამატულ შეჯიბრებებში ოცჯერ მონაწილეობის მიღების მიუხედავად, მხოლოდ ხუთჯერ მიანიჭეს მთავარი ჯილდო, აქედან მეხუთე ჯილდო სიკვდილის შემდეგ მიენიჭა. ესჭილესა და სოფოკლესგან განსხვავებით, მის შემოქმედებაზე, პიროვნებასა და პირად ცხოვრებაზე ბევრს ქილიკობდნენ, განსაკუთრებით ამ მხრივ გამოირჩეოდა არისტოფანე, რომლის კომედიები ბერძენი ტრაგიკოსის აბუჩად ამგდები ხუმრობებითაა აღსავსე. ევრიპიდეს თანამედროვეებს კი, როგორც ჩანს, აღიზიანებდათ საყოველთაოდ დამკვიდრებული შეხედულებების აშკარად უარყოფელი დრამატურგია. ნებისმიერი ეპოქისა და რელიგიის წიაღში მცხოვრებ დოგმატიკოსთა უმრავლესობისთვის მიუღებელია ადამიანის არსებობის ტრაგიზმის, უზენაესი სამართლის ემპირიულად განხორციელების არარსებობის,

უცხოთა და უცნობისადმი ტოლერანტობის მქადაგებელი ადამიანი თუ დამკვიდრებული იერარქიული წესრიგისა და ფასეულობების გამაპრიტიკებელი მსოფლალქმა. ევრიპიდეს შემოქმედებამ მისთვის კუთვნილი ღირსეული ადგილი მხოლოდ ელინისტური ეპოქიდან დაიმკვიდრა.

კითხვები და დავალებები 34 – 44 თავებისადმი:

1. რატომ იყო ევრიპიდე სამ ტრაგიკოსს შორის ყველაზე ნაკლებად პოპულარული?
2. რა პრობლემები მოექცა ევრიპიდეს შემოქმედების ყურადღების ცენტრში და რა მეტამორფოზა განიცადა გმირის სახემ მის ნაწარმოებებში?
3. რამდენ ჯგუფად ყოფენ ევრიპიდეს დრამებს, როდესაც მათ ჟანრობრივ-სტრუქტურულად განიხილავენ?
4. დაასახელეთ ტრაგედიის ჯგუფში შემაჯავლი ნაწარმოებები და ახსენით, რატომ მოხვდნენ ისინი ამ კატეგორიაში.
5. ჩამოთვალეთ და დაახასიათეთ ევრიპიდეს მელოდრამები თუ პათეტიკური ტრაგედიები.

6. ევრიბიდეს რომელი ნაწარმოებია სატირული დრამა?
7. გაიაზრეთ პელოპონესის ომის მოვლენების გავლენა ევრიბიდეს მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე და ასხენით, რამ გამოიწვია ტროას ომისა და ბერძენი გმირების დეჰეროიზაცია.
8. ევრიბიდეს ნაწარმოებთა მიხედვით დაახასიათეთ ათენის დემოკრატიის კრიზისი.
9. აჩვენეთ, როგორ იბადება მსხვერპლის უპირატესობა მტანჯველზე და იზრდება ტროელი ქალების ღირსება ბერძენ დამპყრობელთა სისასტიკის წინაშე ევრიბიდეს „ტროელ ქალებში“.
10. აჩვენეთ ევრიბიდეს მსოფლმხედველობაში ოლიმპოს ღმერთების დევაღაცია, მათი სისასტიკისა და განკითხაობის სუბიექტური მიზეზები. განიხილეთ ჰერაკლესადმი დამოკიდებულება ევრიბიდეს იმავე სახელწოდების პიესაში, სადაც იგი ღმერთების განუკითხაობის მსხვერპლია და არა მსოფლიო ქაოსთან მეტროლი გმირი.
11. ატრიდთა მითის დამუშავება ევრიბიდესთან. „ელექტრა“ და „ორესტე“. დამოუკიდებლად წაიკითხეთ ევრიბიდეს „ელექტრა“ და შეადარეთ ის მის წინამორბედ კლასიოსთა ვერსიებს.
12. მშვენიერი ელენეს სიკვდილი და პოლიტიკური თამაშები კლიტემნესტრასა და ეგისტოსის სიკვდილის შემდეგ. ელექტრას, ორესტესა და პილადეს ქორწინება. ფსევდობენიერი დასასრული და ღმერთებისა და კაცთა „პრაგმატული თანხმობა“ „ორესტეში“.
13. დიკეს ჩანაცვლება ბრმა შემთხვევითობის პრინციპით, რომელიც ადამიანის მიწიერი ცხოვრების ირაციონალურობაზე მეტყველებს. ბრმა შემთხვევითობის როლის გაცნობიერების დასაწყისი გვიან კლასიკურ ხანაში ევრიბიდეს დრამატურგიაში. მაგალითისთვის მოიყვანეთ ევრიბიდეს „იონი“ და ასხენით რატომ.
14. დაასახელეთ დიონისეს შურისძიების მიზეზები ზედმეტად რაციონალურ პენტევსზე „ბაკქ ქალებში“. გაიაზრეთ პენტევსის სხეულის დანაწევრების სიმბოლიკა და ფსიქიკური მთლიანობის „ბაკქური ვერსია“, ნებისმიერი ცალმხრივობის დამლუპველი შედეგები ევრიბიდესთან.
15. ჰიპოლიტოსისა და ფედრას ინტერესთა კონფლიქტი ევრიბიდეს „ჰიპოლიტოსში“. ენება თუ პატივმოყვარეობა, ერთგულება თუ თვითტკბობა? შემოგვთავაზეთ თქვენი ვერსია.
16. წარმოადგინეთ ევრიბიდეს „მედეა“ რადიკალურ ჭრილში, გმირების ადვოკატორების გარეშე. როგორ განსჯიდით მათი ქცევის რეალურ მოტივებს?
17. გადმოცით ევრიბიდეს ლიბერალური შეხედულებები მის გმირთა მონოლოგებსა და ტექსტებში: „ფემინიზმი“, ადამიანთა თანასწორობის იდეა, მონებისადმი თანადგომა და ა.შ.
18. შეაჯამეთ ევრიბიდეს შემოქმედება.

45. კმელი ბერძნული კომედია

ძველი ბერძნული ტრაგედიის წარმომადგენელთა შემოქმედებას ბევრი რამ აკავშირებდა თუ განასხვავებდა ერთმანეთისაგან, თუმცა ისინი ერთი უდიდესი ეპოქის შვილები იყვნენ და თავის ერისა და თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების, მიზნების, წინააღმდეგობებისა თუ ღირებულებების გადმოცემას ესწრაფვოდნენ. ყველა უმნიშვნელოვანესი სოციალური, კულტურული, ფილოსოფიური თუ ეთიკური პრობლემა, რომელიც V საუკუნის ათენელს აღელვებდა, ამ სამი დიდი დრამატურგის ფიქრისა და განსჯის საგანი გახდა. მათი შემოქმედება ჭეშმარიტად ცივილიზაციურ მასშტაბს აღწევს, ხოლო საუკუნეთა გადმოსახედიდან აშკარაა, რომ ბერძნული თეატრი, ბერძნული ტრაგედია იმ ფუნდამენტური პროცესის ერთ-ერთი ყველაზე ქმედითი ნაწილია, რომელმაც თანამედროვეობის კულტურული თუ მსოფლმხედველობრივი სახე განაპირობა. ტრადიციამ და ისტორიულმა ხსოვნამ მათი ცხოვრების წესისა თუ ათენელებთან დამოკიდებულების შესახებ საინტერესო ისტორიები შემოგვინახა. ზოგი მათგანი მეტად სარწმუნოა, ზოგი გამოვინდოს ჰგავს, თუმცა ერთი რამ ცხადია, ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ავტორიტეტმა და შემოქმედებამ ათენელთა ცენზურას გაუძლო და საუკუნეებში დაიმკვიდრა თავი. მათი ნაწარმოებების გავლენით ევროპულ ლიტერატურაში უდიდესი მოცულობის მხატვრული და სამეცნიერო და კრიტიკული ლიტერატურა შეიქმნა.

V საუკუნის ათენის დემოკრატიამ კლასიკურ ტრაგედიასთან ერთად, ატიკური კომედიის უნიკალური ტრადიციაც დაგვიტოვა, რომლის ფესვებიც, ტრაგედიის მსგავსად, სამიწათმოქმედო კულტურასა და ზნე-ჩვეულებებში იკითხება. ატიკურ კომედიას უპრეცედენტო სითამამე და პოლიტიკური სიმწვავე ახასიათებდა. ის ჭეშმარიტად ხალხურ მოვლენას წარმოადგენდა და მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ბერძნულ ფოლკლორთან, მითოლოგიასთან (პაროდიისა და კარიკატურის ფორმით) და ე. წ. სამოედნო კულტურასთან. ამასთან, ძველი კომედია იყო ათენის მოქალაქეთა სახელმწიფოს პოლიტიკურ ცხოვრებაშიც თანამონაწილეობისა და კორექტირების, საკუთარი თავის გარედან დანახვისა და გაქილიკების უპრეცედენტო და უნიკალური ფორმა. კომედიის სიუჟეტი, ხშირად,

რაიშე ფანტასტიკური პროექტის სახით წარმოგვიდგებოდა, რომელშიც ათენის რეალობის ყველაზე ტიპური პოლიტიკური და სოციალური ტიპები მონაწილეობდნენ, რომლებიც კომედიის ნიღბის პრინციპით იქმნებოდნენ. არ არსებობდა გარეგნული მსგავსების მოთხოვნა, რადგან ამ პერსონაჟების სახელები ძველი კომედიის სცენიდან, უმეტესწილად, პირდაპირ ჟღერდა და ადრესატის ამოცნობის აუცილებლობას აქრობდა. პოლიტიკური დაცინვის სამიზნე კომედიის კარიკატურული ასახვის ობიექტი ხდებოდა, ათენის რადიკალური დემოკრატიის ერთ-ერთი ლიდერის, დემაგოგ კლეონის სახე არისტოფანეს კომედიებში ატიკური და სიცილიური კომედიის გამოცდილებისა და ხერხების მთელი სიმრავლით მასხრდებოდა. ამ საყოველთაო გაქილიკებაში უდიდეს როლს ასრულებდა ინვექტივა, ხოლო „ფოკლორული“ სიმღერები და „მითოლოგიური“ პაროდიები თანამედროვე პოლიტიკური და სოციალური ცხოვრების გამოაშკარავების, გამოჯავრებისა და დაცინვის საშუალება ხდებოდა. ძველი კომედიის ეს თამამი თვისებები, მისი ვერბალური თავისუფლება, წრეგადასული სკაბრეზულობა, სანახაობრივი სითამამე, რომელიც ადამიანის სხეულის გროტესკულ, ფალო-ეროტიკულ გამოსახვაშიც ვლინდებოდა, პოლიტიკური და სოციალური მოთამაშეების გამოწვევა და კრიტიკა ძველ ატიკურ კომედიას მრისხანე იარაღად აქცევდა.

ატიკურმა კომედიამ განვითარების საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფაზები გაიარა და თანამედროვე ეპოქის წინააღმდეგობები, პელოპონესის ომის სავალალო შედეგები და ათენელთა დემოკრატიული მსოფლმხედველობის დეგრადაცია ასახა.

46. კომედიის ფესვაში

ჯერ კიდევ გვაროვნული პერიოდიდან მოყოლებული, ბერძენ ტომთა სამიწათმოქმედო კულტურაში ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებათა რთული სისტემა შეიქმნა, რომლის მიზანს კარგი მოსავლის უზრუნველყოფა წარმოადგენდა. ადამიანები თამაშის ფორმით განასახიერებდნენ თავის მითოლოგიურ რწმენა-წარმოდგენებს ბუნებაში არსებული მფარველი და მტრული ძალების ურთიერთდაპირისპირების შესახებ. ზამთრისა და ზაფხულის სიმბოლური გამოსახულებების ბრძოლა თამაშების ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ ფორმას წარმოადგენდა. თამაშში, ტრადიციულად, ზამთარი მარცხდებოდა და ზაფხული იმარჯვებდა. ნაყოფიერების გაზაფხულის დღესასწაულები განსაკუთრებული სითამამით გამოირჩეოდა. დღესასწაულის ფარგლებში რიტუალური ღრეობა, სქესობრივი თავისუფლება და მხიარულება ისადგურებდა. ითვლებოდა რომ სიცილი, ცეკვა, დავა-ქილიკი, კინკლაობა თუ ბილწისიტყვაობა სიცოცხლეს რიტუალური მაგიით აძლიერებდა.

საქილიკო სიმღერები, „იამბიკოები“, ცალკეული პირებისა თუ ჯგუფების დასაცინად იყო მიმართული. სწორედ ასეთი სიმღერებიდან განვითარდა ლიტერატურული იამბიკოს ჟანრი, რომელშიც ადამიანთა პირადი თუ საზოგადოებრივი განწყობები აისახებოდა. ნაყოფიერების კულტებთან დაკავშირებული რიტუალების ფარგლებში კომიკური ხასიათის ფოლკორული სასიმღერო და საცეკვაო ფორმები, დრამატული დიალოგები შეიქმნა. მაგრამ ლიტერატურული კომედიის ფორმირება მხოლოდ VII-VI საუკუნეებში დიონისეს კულტის საყოველთაო გავრცელებისა და დამკვიდრების პირობებში დაიწყო. ამას ხელი შეუწყო ატიკაში, კერძოდ კი ათენში მიმდინარე პოლიტიკურმა პროცესებმა და V საუკუნეში დემოკრატიული მმართველობის ფორმირებამ. VI საუკუნეში ათენის ტირანმა პისისტრატემ საკუთარი ძალაუფლებისა და იდეოლოგიური გავლენის გაზრდის მიზნით, ახალი კულტები და დღესასწაულები დააკანონა. სწორედ მან დააარსა ე.წ. ქალაქის დიდი დიონისიები, ხოლო ელევსინში დემეტრასა და პერსეფონეს მისტერიათა ჩასატარებლად ტელესტერიუმი¹ ააგო.

„პოეტიკაში“ არისტოტელე კომედიას, ისევე, როგორც ტრაგედიას, დიონისეს კულტს უკავშირებს, კერძოდ „ფალიკურ სიმღერათა

¹ დემეტრას ტამარი ელევსინში.

წამომწყებებს“. თავად ტერმინიც (კომედია – κωμῳδία ბერძნ.) დიონისეს რიტუალის ფალიკურ ნაწილს უკავშირდება და ორი სიტყვისაგან, კომოსი – შეზარხოშებული ბრბოს მსველელობა და ოდე – სიმღერა, წარმოსდგება. არისტოტელე წერს, რომ ათენს კომედიის შექმნის პირველობას მეგარელები და სიცილიელები ედავებიან. „მეგარელები ამბობენ, რომ ის (კომედია) მათთან დემოკრატიის დროს შეიქმნა, ხოლო სიცილიელების მტკიცებით, სიცილიიდან იყო ეპიქარმე, რომელიც ქიონიდესა და მაგნეტზე ბევრად ადრე ცხოვრობდა“. მართლაც, არსებობს გარკვეული ცნობები იმის შესახებ, რომ მეგარაში ძვ. წ. VI საუკუნის დასაწყისში არსებობდა პრიმიტიული კომედია, რომელიც, როგორც ჩანს, **რამდენიმე სახუმარო სცენისაგან შედგებოდა ხოლმე**. ეს მეგარული ფარსი, VI საუკუნის 80-70-იან წლებში სუსარიონმა ათენში გადმოიტანა.

კომედიის სიცილიურ ტრადიციას საფუძვლად ე. წ. **მიმოსი დაელო**, ჟანრული ხასიათის სანახაობა, რომელიც სასაცილო ჟესტიკულაციითა და მოძრაობით ხალხის ყოფაცხოვრების ამსახველ სახუმარო სცენებს წარმოადგენდა. სწორედ მის საფუძველზე შეიქმნა სოფრონისა და ქსენარქეს ლიტერატურული მიმოსი – პროზით დაწერილი მცირე გონებაამახვილური საყოფაცხოვრებო შინაარსის დიალოგები, რომლებშიც დრამატურული განვითარება არ ხდებოდა. ცნობილია სოფრონეს რამდენიმე მიმოსის სახელწოდება – „მეთევზე“, „ჯვადოქარი“, „მკემსავები“ და ა. შ.

ფაბულა კომედიაში ცნობილმა სიცილიელმა კომიკოსმა ეპიქარმემ შეიტანა, რითაც კომედიის სტრუქტურული განვითარება მოახდინა (დაიბადა ძვ.წ. 520-500 წწ. შორის, ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა სირაკუზებში). ის იყენებდა როგორც საყოფაცხოვრებო, ისე მითოლოგიურ სიუჟეტებს. კომედია „იმედი“, საყოფაცხოვრებო თემაზე უნდა ყოფილიყო აგებული, ამას ადასტურებს შემორჩენილი ფრაგმენტი პარასიტის მონაწილეობით, „ჰებას ქორწილი“ და „ბუსირისი“ კი მითოლოგიურ სიუჟეტებზე იყო დაწერილი. „ბუსირისში“ ჰერაკლეს კარიკატურული პერსონაჟი მოქმედებდა, ხოლო ეგვიპტეში აღმოჩენილი კომედიის ნაწყვეტებში – კარიკატურული ოდისეუსი. **ეპიქარმეს კომედიებს ფილოლოგები დრამებს უწოდებენ, რადგან ძველი ატიკური კომედიისაგან განსხვავებით, მათში არ არის ქორო, ასევე ამ ნაწარმოებებს არ ახასიათებს ის პუბლიცისტურობა და პოლიტიკური სიმძაფრე, რომელიც არისტოფანეს კომედიებს გამოარჩევს.**

47. კომედია ათენში

როგორც ამ ნაწილის დასაწყისში აღვნიშნეთ, ჭეშმარიტ განვითარებას კომედია მსწორედ ძვ.წ. V საუკუნის ათენში მიაღწია. აქ ჩამოყალიბდა მისი კლასიკური ფორმა, ხოლო შინაარსი იდეურ-თემატური და სოციალური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი გახდა. კომედია სახელმწიფო დღესასწაულების სისტემაში მოექცა. თუმცა, ტრაგედია, როგორც სერიოზულმა და საზეიმო ჟანრმა, დიონისიებზე აღვილი უფრო ადრე დაიმკვიდრა, ვიდრე კომედია.

კომედიაოგრაფოსების შეჯიბრები დიდ დიონისიებზე ოფიციალურად 488-486 წწ. დამკვიდრდა. მანამდე კომედიები დიონისიებზე კონკურსს მიღმა დღესასწაულისა და რიტუალის ფარგლებში იდგებოდა. ცნობილია, რომ ამ ადრეულ შეჯიბრებში (ქ)ხინიდე მონაწილეობდა, ხოლო კრატინე იყო პირველი, ვინც სახელმწიფოსგან გუნდი მიიღო (პოეტიკა, თავი V). არისტოტელე წერს, რომ კომედიის ფორმირების შესახებ ცოტა რამაა ცნობილი, მაგალითად, უცნობია, ვინ შემოიყვანა გუნდი (ქორო), ვინ შემოიღო ნიღბები, მსახიობთა სრული რიცხვი და ა.შ. მისი აზრით, ეს იმიტომ მოხდა, რომ გარკვეულ დრომდე კომედიას ნაკლებ ყურადღებას აქცევდნენ.

ძველი კომედიის ოცდაათამდე წარმომადგენელია ცნობილი, მათ შორის განსაკუთრებული პოპულარობით ქინიდე, ფრინიქე, მაგნეტი, კრატეტი, ფერეკრატე, ვინმე პლატონი (არა ფილოსოფოსი) და ევპოლიდე სარგებლობდნენ. ცნობილია, რომ ევპოლიდემ დიონისიებზე შვიდჯერ გაიმარჯვა. ანტიკურმა ფილოლოგებმა საუკეთესო კომედიის კანონში სამი ათენელი პოეტი – **კრატინე, ევპოლიდე და არისტოფანე შეიყვანეს**. V საუკუნისა და IV საუკუნის დამდეგის ატიკურ კომედიას ძველ ატიკურ კომედიას უწოდებენ, IV საუკუნეში შეიქმნა შუა ატიკური კომედია, ხოლო ძვ. წ. III საუკუნეში – ახალი ატიკური კომედია.

ძველი ატიკური კომედიის აუცილებელ ნაწილს, ისევე როგორც ტრაგედიისა, ქორო წარმოადგენდა, კომედიის ქოროში 24 კაცი შედიოდა. კომედია იწყებოდა პროლოგით, დიალოგური სცენით, რომელიც ნაწარმოების ექსპოზიციას წარმოადგენდა, აქ იკვებებოდა სიუჟეტური ხაზი და ძირითადი მოწინააღმდეგეები. პროლოგს, ისევე როგორც ტრაგედიაში, გუნდის შემოსვლა ანუ პაროდოსი მოსდევდა, კომედიის გუნდი ბევრად უფრო აქტიური იყო, ვიდრე ტრაგედიისა, ის ერთვებოდა მოქმედებაში და, ხშირად, კონფლიქტის მონაწილეთაგან ერთ-ერთის მხარეს იჭერდა.

48. გუნდი და აზონი

ძველი კომედიის სტრუქტურა რიტუალური კომოსის¹ სტრუქტურიდან განვითარდა. კომედიის გუნდი 24 კაცისაგან შედგებოდა. გუნდის სიმღერებს ორი ნახევარგუნდი მონაცვლებით, სიმეტრიული პრინციპით ასრულებდა. პროლოგში დასახული ინტერესთა კონფლიქტი მწვავედებოდა და დგებოდა **აგონი, სადაც ორი მთავარი მოქმედი პირი ეკამათებოდა ერთმანეთს.** აქ იკვეთებოდა კომედიის იდეური კონფლიქტი. აგონის პირველ ნაწილში, ტრადიციულად, უპირატესობა საბოლოოდ დამარცხებულ მოწინააღმდეგეს ენიჭებოდა, ხოლო მეორე ნაწილში იმარჯვებდა თავიდან „დაჩაგრული“ პერსონაჟი. დაპირისპირებულ მხარეთა შეტაკება, ხშირად, კომიკურ შეჯახებაში გადადიოდა. მოსდევდა ძველი ატიკური კომედიის უალრესად მნიშვნელოვანი და სპეციფიკური ნაწილი – **პარაბასისი, სადაც გუნდი მაყურებელს ავტორის უშუალო აზრს უზიარებდა,** პარაბასისი არღვევდა სანახაობის პირობითობას და პუბლიცისტური და ლირიკული გადახვევის სახეს ატარებდა. აქ ავტორი მიმდინარე პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ მოვლენებზე, ხელოვნებასა თუ სხვა რაიმე საჭირობოროტო თემაზე თავის შეხედულებებს გამოხატავდა. კომედიის მეორე ნაწილს ბალაგანური სცენების მონაცვლეობა ქმნიდა. კომედიის დასასრულს გუნდი სიმღერითა და ცეკვით ტოვებდა სცენას. ძველი ატიკური კომედია უკიდევანო სითამამითა და გაბედულებით ხასიათდებოდა, ეს ეხებოდა როგორც მის კრიტიკულ ხასიათს, რომელიც საზღვრებს არ ცნობდა. **დაცინვისა და კრიტიკის ადრესატის მიმართ გამოყენებოდა ე.წ. ინვექტივა – მაშნილებელ-დამაკინებელი, ხშირად სკაბრეზული მიმართვები,** რომლებშიც შეურაცხყოფისა და დამცირების მრავალფეროვანი არსებული თუ გამოგონებული ენობრივი ფორმულა და ჟესტი გამოიყენებოდა. ძველი ატიკური კომედია არ იცავდა ასახვითი რეალიზმის ფორმებს, ადგილისა თუ დროის ერთიანობის მოთხოვნებს, მისი გროტესკული სამყარო გაზვიადების, ფორმათა სინთეზის, სიტყვათწარმოქმნის სრული თავისუფლებით სარგებლობდა.

¹ შეზარხოშებული ხალხის სიმღერა, რომელიც დიონისეს დღესასწაულის ფალიკური ნაწილში სრულდებოდა.

49. არისტოფანე (დაასლოქი 445/6-385წწ)

არისტოფანე ძველი ატიკური კომედიის ერთადერთი წარმომადგენელია, რომლის თერთმეტმა ნაწარმოებმა თითქმის სრულად მოაღწია თანამედროვეობამდე, კრატინესა და ევპოლიდეს ნაწარმოებები მხოლოდ ნაწყვეტებითაა ცნობილი. მისი ბიოგრაფიის შესახებ თითქმის არაფერია ცნობილი გარდა იმისა, რომ ის თავისუფალი ათენელების ოჯახიდან იყო. არ არის ცნობილი მისი მშობლების ქონებრივი ცენზი ან განათლება, რომელიც კომედიოგრაფოსმა მიიღო. თუმცა, მისი კომედიებიდან გამოძინარე, ზოგიერთი გარემოების გააზრება შესაძლებელია. მაგალითად იმის, რომ ის კარგად იცნობს ბერძნულ ფოლკლორს, კომედიას და მის რიტუალურ საწყისებს. აქტიურია როგორც პოლიტიკოსი და მოქალაქე. 15 წლის ასაკში მასზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა სპარტელების სასტიკმა შემოჭრებმა ათენში და მისი შემოქმედება და პოლიტიკური მრწამსი განსაზღვრა. პელოპონესის ომის პირველი ტალღა პერიკლეს მმართველობის პერიოდში დაიწყო და ათენის საგარეო და საშინაო პოლიტიკის, ორი კავშირის (დელოსისა და პელოპონესის) ინტერესთა კონფლიქტის შედეგი იყო. 431 წელს პელოპონესის ომის მეორე ტალღა დაიწყო. პერიკლემ წინააღმდეგობის ორგანიზება და სპარტელებისგან თავდაცვა მოახერხა, მაგრამ ამასობაში ათენში ეპიდემია დაიწყო და 429 წ. პერიკლე გარდაიცვალა. ამ მომენტისათვის ათენმა თავისი სახელმწიფოებრივი ძლიერების, დემოკრატიული და კულტურული განვითარების მწვერვალს მიაღწია. ამავე წლიდან დაიწყო სახელმწიფოს სწრაფი უკუსვლა, რაც 404 წელს, ხუთთვიანი ალყის შემდეგ, ფერამნეს ზავის სახელით ცნობილი დოკუმენტის ხელმოწერით დასრულდა, რის საფუძველზეც ათენი კარგავდა ფლოტს, ე.წ. გრძელი სახმელეთო თავდაცვითი კედლის აგების უფლებას, ზღვისიქითა მიწებს და ა. შ. ის სრულ დანგრევას გადაურჩა და სპარტასთან კავშირი დადო, მაშინ, როდესაც კორინთო და თებე მის განადგურებას ითხოვდნენ. შესაბამისად, არისტოფანე ორ კულტურას ეკუთვნის – ატენის დემოკრატიის უმნიშვნელოვანესი ტრადიციების მატარებელი და მისი გასახიერებაა, ის სარგებლობს ბერძნული დემოკრატიის მიერ მოპოვებული ყველა უფლებით,

სიტყვის თავისუფლების ექსტრემალური გამოვლენის უფლებით, პოლიტიკური თავისუფლების გამოხატვის, დამოუკიდებელი ქცევის, ბრძოლის წარმოების უფლებებით.

მისი ლიტერატურული მოღვაწეობა 427-388 წწ. წარიმართა და, ფაქტობრივად, პელოპონესის ომის მსვლელობის პერიოდს დაემთხვა. პელოპონესის ომი (431-404) ათენის ხელმძღვანელობით არსებულ დელოსის კავშირსა და სპარტის მეთაურობით მოქმედ პელოპონესის ლიგას შორის წარმოებული ომი იყო, რომელმაც რადიკალურად შეცვალა პოლიტიკური კლიმატი ანტიკურ საბერძნეთში ხოლო სპარტის გამარჯვებამ მალევე წერტილი დაუსვა ათენური დემოკრატიის ფენომენს. ომში დამარცხებით დასრულდა ათენის ჰეგემონია ხმელთაშუაზღვისპირეთში. 404-403 წლებში ათენს 30 პროსპარტულად განწყობილი ხელისუფალი მართავდა, რაც ისტორიაში ოცდაათის ტირანიის სახელით შევიდა. მათ ხელისუფლებაში მოსვლას სპარტელმა ადმირალმა ლისანდრემ შეუწყო ხელი. ათენის დემოკრატია 211 წლის ოლიგარქიული გადატრიალებით დასრულდა, ათენზე პასუხისმგებლობა კი 400-მა ოჯახმა აიღო. საბოლოოდ, პელოპონესის ომმა ორი მოქიშპე კავშირი ისე დაასუსტა, რომ ვერცერთმა ვეღარ შეძლო წელში გამართვა, ხოლო ძვ. წ. IV საუკუნის შუა წლებისათვის საბერძნეთში ჰეგემონია მაკედონიის სამეფომ ჩაიგდო ხელში.

შეიძლება ითქვას, რომ არისტოფანეს შემოქმედება პელოპონესის ომის მოვლენების მორალური და პოლიტიკური კლიმატის ერთგვარი მატიანეა, დამცინავი და შემტვევი, ძველი ატიკური კომედიის ვიტალური სიცოცხლისმოყვარულობით აღსავსე. მისი პიესები, ხშირად, საკმაოდ ორაზროვანი და სკეპტიკურია და ეპოქის საყოველთაო მსოფლმხედველობრივსა თუ იდეოლოგიურ კრიზისს ასახავს. არისტოფანეს კომედიებში შესანიშნავად გამოჩნდა ათენის ეკონომიკური და სოციალური წინააღმდეგობები, ომისა და მშვიდობის მომხრეთა მიზნები და არგუმენტები, პოლიტიკური კულტურის დევალვაცია, პირადი ინტერესების დომინირება, უხეში პოპულიზმი და მრავალი სხვა მანკიერება, რამაც, როგორც ახლო მომავალმა გვაჩვენა, დრამატულ ფინალამდე მიიყვანა ანტიკურობის პირველი დემოკრატიული სახელმწიფო.

ამავე დროს, არისტოფანეს „თეატრმა“ ათენის დემოკრატიის ხალხური სული გადმოსცა. ინვექტივასთან ერთად, მან ძველი

კომედიის სიუჟეტური მხარეც განავითარა, რითაც, ატიკური კომედიის პუბლიცისტურ ასპექტთან ერთად, მისი შინაარსობრივი და იდეური მხარეებიც გაძლიერდა და კლასიკური ტრაგედიის კომედიური „საპირწონე“ შეიქმნა, როგორც მისი აპოლონური არსის დიონისური „უკუფენა“. მისი შემოქმედება მუდმივად „დიალოგში“ იყო ოფიციალური კულტურის პრობლემებთან, თუმცა მათ გადაჭრას კომედიისთვის დამახასიათებელი ზერზებით ცდილობდა: პარადოქსული განვითარებით, პრობლემის კომიკური დეკალვაციით თუ გაზვიადებით, მისი დერაციონალიზაციით და ა. შ. მაყურებლის წინაშე თანამედროვეთა „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ იშლებოდა. ისინი სრულიად პროზაული, პრაქტიკული და, ამავე დროს, სრულიად ფანტასტიკური საქმიანობით იყვნენ დაკავებულნი, მშვიდობის, სამოქალაქო თანხმობის, ვითარების დაუფლების მასხრულ, თაღლითურ სქემებს მიმართავდნენ. ატიკური კომედიის ლოგიკა „ფორმალური ლოგიკის“ სივრცეს ამოყირავებული სამყაროს არგუმენტებით უპირისპირდებოდა. ერთობლიობაში ეს ყოველივე ათენური რეალობის ძალზე საინტერესო სურათს ქმნიდა, გვაჩვენებდა თავისუფალ საზოგადოებას, გვაგზავნიდა ტრადიციისა და რიტუალისკენ, უპირისპირდებოდა პოლიტიკურ სამიზნესა და ა.შ.

არისტოფანე პერიკლეს ეპოქის ათენში, სავარაუდოდ, ძვ.წ. 445 წელს დაიბადა. ის შეძლებული ათენური ოჯახიდან იყო წარმოშობით და, როგორც ჩანს, შესაბამისი განათლებაც მიიღო. კომედიოგრაფოსთა შეჯიბრში მონაწილეობა სრულიად ახალგაზრდად, 427 წელს დაიწყო, ჯერ სხვისი სახელით გამოდიოდა, ხოლო 425 წელს „აქარნელები“ საკუთარი სახელით წარმოადგინა და პირველი ადგილიც დაიკავა. მისი პირველივე წარმოდგენა რადიკალურად პოლიტიკური და პელოპონესის ომის საწინააღმდეგო იყო.

50. აქარნელები

კომედია „აქარნელები“, რომელიც ლენებზე 425 წელს დაიდგა, ჩვენამდე მოღწეულთაგან უადრესია. ერთი წლით ადრე, 426 წელს არისტოფანეს დიდ ღიონისიებზე კომედია „ბაბილონელები“ დაუდგამს (ტექსტი დაკარგულია). ეს კომედია ათენის რადიკალური დემოკრატიის ლიდერის, ომის პარტიის მომხრე კლეონის მწვავე კრიტიკას შეიცავდა. კლეონი მექრთამედ და დემაგოგად იყო გამოყვანილი. კლეონმა არისტოფანეს სასამართლოში უჩივლა და უცხოელთა თანდასწრებით ათენის ხალხისა და ხელისუფლების შეურაცყოფა დააბრალა (დიდ ღიონისიებს ათენის განსაკუთრებით ბევრი მოკავშირე თუ უცხოელი სტუმარი ესწრებოდა). როგორც ჩანს, არისტოფანემ ძლივს დააღწია თავი სასჯელს. თუმცა, საბოლოოდ, ათენის სასამართლომ ის გაამართლა (ეს გარემოება, კრიზისის მიუხედავად, ათენის დემოკრატიის ხარისხსა და სასამართლოს დამოუკიდებლობაზე მეტყველებს).

„აქარნელებში“ უკვე მთელი სისრულით აისახა არისტოფანეს დრამატურგიის პრობლემატიკა, მისი ძირითადი იდეურ-თემატური თუ ჟანრულ-სტილისტური თავისებურებები. მისი პირველივე პიესა ათენის საგარეო და საშინაო პოლიტიკის კრიტიკას ეძღვნებოდა, რომელმაც ქვეყანა (ძვ. წ. 404 წელს) პელოპონესის ომში დამარცხებამდე მიიყვანა. ბერძნულ-სპარსულ ომებში ათენის გამარჯვების შემდეგ, ათენსა და სპარტას შორის დაძაბულობა თითქმის არ შენელებულა. ათენმა რეგიონში წამყვანი პოზიციები მოიპოვა და ლიდერის პრეტენზიები ჰქონდა. თუ სპარტა და მისი მოკავშირეები ხმელეთს აკონტროლებდნენ და საკმაოდ მნიშვნელოვან სამხედრო ძალებს ფლობდნენ, ათენს საზღვაო მმართველობა ეკუთვნოდა. ის ცდილობდა თავისი სტრატეგიული უპირატესობის გაძლიერებას – სპარტას მოკავშირეების გადაბირებას, მატერიკზე ტერიტორიების დასაკუთრებას, კორინთოს ყელის დაუფლებასა და ა.შ. ათენისა და სპარტას ქიშპობას მათი სახელმწიფო მოწყობის კონცეფციებისა და მსოფლმხედველობის სხვაობაც ამწვავებდა. თუ ათენი დემოკრატიული მმართველობის ფორმებს ამკვიდრებდა, სპარტა და მათი მომხრეები ოლიგარქიულ მმართველობას აღიარებდნენ. ურთიერთპრეტენზიებსა და კონფლიქტებში 460-445 წწ. სპარტასა და ათენს შორის 15-წლიანმა, ე.წ. მცირე პელოპონესის ომმა

იფეთქა, რომელიც 30-წლიანი საზავო ხელშეკრულებით დასრულდა, სადაც ორმა მოქიშპე-მოკავშირე ქვეყანამ 446/5 წწ. ზავის დადება მოახერხა. თუმცა, პელოპონესის ომის დასაწყისისთვის (431 წ.), ზავი რამდენჯერმე დაირღვა. 431-30 წწ. სპარტას ჯარები რამდენჯერმე შეიჭრა ატიკაში და სასტიკად აიკლო იქაურობა. მიუხედავად ამისა, პელოპონესის ომის პირველ ეტაპზე, 431-421 წწ. საომარი მოქმედებები ათენის უპირატესობით მიმდინარეობდა, 421 წელს ათენმა სპარტასთან კიდევ ერთი საზავო ხელშეკრულება დადო, რომელიც ისტორიაში ნიკიას ზავის სახელით შევიდა¹. თუმცა, ამან ვერ უშველა არსებულ წინააღმდეგობებს, სიტუაცია საბერძნეთში კვლავ დაძაბული რჩებოდა, რამაც ქვეყნები საომარ მოქმედებათა განახლებამდე მიიყვანა, ზოლო ათენის პოლიტიკურ ველზე კვლავ ომის პარტია დაწინაურდა (კერძოდ, ომის მომხრე პოლიტიკოსი ალკიბიადე). 421-404 წლებში პელოპონესის ომის პინა სპარტასა და პელოპონესის კავშირისკენ გადაიხარა და ათენის სრული განადგურებით დასრულდა.

სწორედ ათენსა და სპარტას შორის ომისა და ზავის საკითხი გახდა არისტოფანეს „აქარნელებში“ განსჯისა და გათამაშების საგანი. არისტოფანეს კომედია ვითარების აბსურდულობას გადმოსცემს და ათენის პოლიტიკასა და სოციალურ კრიზისს რამდენიმე მიმართულებით აკრიტიკებს. ამისთვის ის ძველი კომედიის გამომსახველობით ხერხებსა და რეალობის ასახვის სამოედნო ფორმების მთელ არსენალს იყენებს. პიესის მოქმედება პნიქსზე იწყება, ადგილზე, სადაც V საუკუნის მეორე ნახევრიდან ათენის სახალხო კრება იკრიბებოდა. აქ მოდის დიკეოპოლისი, ათენელი მიწათმოქმედი მტკიცე განზრახვით, რომ ორატორებს მშვიდობის საკითხის გადაწყვეტა მოსთხოვოს. პნიქსზე „გამაგრებული“, სოფლის მიმართ სიყვარულსა და ქალაქისადმი ზიზღზე საუბრობს. ათენელ მიწათმოქმედებს ეკონომიკური სტაბილურობისა და განვითარებისათვის მშვიდობიანი ცხოვრება სჭირდებათ, ქალაქის სავაჭრო და პოლიტიკურ ფუნქებს კი ომი აწყობთ, რადგან ის სხვადასხვა ტიპის ეკონომიკური დივიდენდების მოხვეჭის შესაძლებლობას იძლევა. მოულოდნელად, კრებაზე, 12 წლის წინ სპარსეთში ომის წარმოებისთვის ფულის საშოვნელად გაგზავნილი

¹ ნიკია ათენელი პოლიტიკოსი იყო, რომელიც პელოპონესის ომის პირველ ათწლეულში სარგებლობდა პოპულარულობით. თავისი მოწინააღმდეგე კლეონის გარდაცვალების შემდეგ, მან სპარტასთან ხსენებული ზავი დადო.

ელჩობა მოდის. მისია უშედეგოდ დასრულდა. თუმცა, მათ დიდი პატივით ხვდებიან და სადილზეც ეპატიჟებიან. სპარტასთან ზავის ერთადერთ მომხრეს – ნახევრად შეშლილ მქადაგებელ ამფითეოსს კი პნიქსიდან გააძევებენ, იმდენად არაპოპულარულია ზავის მხარდაჭერა.

დიკეოპოლისი აღმოვითებულია, ის გადაწყვეტს, რომ პერსონალური ზავი დადოს სპარტასთან და ამ მიზნისთვის, საკუთარ ელჩად, სწორედ, ამფითეოსს აირჩევს. ამფითეოსი დიკეოპოლისს ზავს ბოთლებით მოუტანს, რათა მან თვითონ გადაწყვიტოს, რომელი ზავი სურს: ხუთწლიან და ათწლიან „ზავებს“ იარაღის ჟღარუნის სუნი ასდის, „ოცდაათწლიანის“ სურნელი კი ხანგრძლივ მშვიდობას ჰპირდება დიკეოპოლისს. არისტოფანე 30-წლიან ზავს კარგად დაყენებული ღვინის თვისებებს მიაწერს, რომელიც, წლებთან ერთად, სულ უფრო მეტ ღირსებებს იძენს. ამასთან, ღვინო ათენური მიწათმოქმედებისა და კომედიის დიონისური ტრადიციის კვინტესენციაა. დიკეოპოლისის 30-წლიან ზავს აირჩევს, შემდეგ კი შინ მიდის, რათა წარმატება იზეიმოს. ასე მთავრდება პიესის პროლოგი და მოქმედების კვანძი იკვრება.

ორქესტრაზე პატრიოტულად განწყობილ აქარნელ მოხუცთა ქორო შემოიჭრება ყვირილით: – დაწვიე, დაიჭირე! ისინი მოღალატე დიკეოპოლისის შეპყრობასა და მისი ზავის განადგურებას ითხოვენ. აქარნა ათენის დემებს შორის ყველაზე დიდი იყო და, ტრადიციულად, ყველაზე მეტ ჰოპლიტს აწვდიდა პელოპონესის ომს. ხელისუფლება მათ მომხრობასა და მოსყიდვას ცდილობდა. ვიღაც არამკითხე დიკეოპოლისმა ყველას ინტერესები დაივიწყა და პერსონალური ზავი „მოიწყო“.

ამასობაში სახლიდან გამოდის დიკეოპოლისი, რომელიც ცოლის, ქალიშვილებისა და მონების თანხლებით დიონისეს სადიდებელ ფალიკურ მსვლელობას აწყობს, ღმერთს თავისი ოჯახისათვის ბარაქასა და ნაყოფიერებას შესთხოვს და მშვიდობისა და მფარველობის სანაცვლოდ, ოცდაათი წლის მანძილზე მხიარული და უხვი დღესასწაულების მოწყობას ჰპირდება. გუნდი მიეჭრება დიკეოპოლისს, ქვებს დაუშენს ზეიმის მონაწილეებს და ჩაქოლვით ემუქრება.

დიკეოპოლისი ნანშირით სავსე კალათას სტაცებს ხელს და ცოცხალივით დანით დაემუქრება. საქმე იმაშია, რომ აქარნის

მოსახლეობის ძირითადი საქმიანობა მენახშირეობა იყო. იმავე ხელობისა იყვნენ მოხუცებიც. ამ სცენაში არისტოფანე, კომედიის ხერხებით, ათენის მიწათმოქმედთა და ატიკის ყველაზე დიდი თემის სოციალურ დაპირისპირებას გვაჩვენებს. ეს დაპირისპირება აშკარად პოლიტიკოსთა წაქეზებით ხდებოდა, რადგან მათ ომისსაწარმოებლად ათენელთა ხმები, მხარდაჭერა, ფული და ცოცხალი ძალა სჭირდებოდათ. აქარნელ მენახშირეებს შეეშინდებათ, დიკეოპოლისს „ყელში არ გამოეხსვა მათთვის დანა“ და მისი არგუმენტების მოსმენას თანხმდებიან.

დიკეოპოლისმა ეს შანსი უნდა გამოიყენოს. ის გადაწყვეტს, რომ თავისი სატკივარი სათანადოდ შესაბრალების სახით გადმოსცეს. ამისათვის, ის ევრიპიდეს ერთ-ერთი უბედური პერსონაჟის – ტელეფოსის სამოსს ესესხება. ევრიპიდესა და მისი დრამატურგიის გაქილიკება არისტოფანეს ერთ-ერთი საყვარელი საქმიანობა იყო, თუმცა, არსებობს აზრი, რომ ის ევრიპიდეს მეგობარი გახლდათ და დიდ პატივს სცემდა მის შემოქმედებას, ისევე, როგორც სოკრატეს ფილოსოფიური მეთოდს.

დიკეოპოლისის მეშვეობით, არისტოფანე კლევონთან „ბაბილონელების“ გამო თავისი დაპირისპირების ისტორიასაც ყვება და პერსონაჟისათვის საავტორო ნიშნების მინიჭების ძველი ატიკური კომედიისთვის დამახასიათებელ ხერხს იყენებს. ის იხსენებს, რამდენი სიცრუე, ცილისწამება და ლანძღვა-გინება აიტანა კლევონისაგან და როგორ ძლივს გადაურჩა დაღუპვას.

ცხადია, რომ დიკეოპოლისის თავმდაბლობა და კომიკური თვითდამცრობა მხოლოდ ხერხია, რომელსაც ეს გაბედული პერსონაჟი მიმართავს. ის ხომ ათენსა და აქარნის დემში ყველაზე არაპოპულარულ პოზიციას იკავებს. დიკეოპოლისი გუნდის წინაშე თავს პელოპონესის ომის მიზეზების კომიკური გაშარჟებით იმართლებს. მისი თქმით, ომის მიზეზი მხარეების მიერ ერთმანეთისთვის მსუბუქი ყოფაქცევის ქალების მოპარვა იყო (როგორც ერთ დროს, ტროას ომი მშვენიერი ელენეს გამო დაიწყო), ის ამტკიცებს, რომ ომი მხოლოდ დემაგოგებსა და ლამაქეს მსგავს სტრატეგოსებს აწყობთ, რადგან ის მათთვის გამდიდრების წყაროა, რაც შეეხება ხალხს, ის ყოველთვის გაძარცვული და გაბრიყვებულია.

დიკეოპოლისი გუნდის დარწმუნებას ახერხებს. თუმცა, ამის შემდეგ, არისტოფანე კიდევ ერთი დილემის წინაშე გვაყენებს. მას

შემდეგ, რაც ზავი მოიპოვა და მისი ფლობის უფლება დაიცვა, დიკეოპოლისი თავისი პერსონალური ბაზრის საზღვრებს ადგენს. აქ ვაჭრობის უფლებას ის ათენთან დაპირისპირებულ პელოპონესელებს, მეგარელებსა და ბეოტიელებს რთავს და საკუთარ ტერიტორიაზე „მეგარული დეკრეტით“¹ გათვალისწინებულ აკრძალვებს აუქმებს. მეგარელთან დიკეოპოლისის ვაჭრობის კომიკური სცენა სკაბრეზული მინიშნებებითა და პოლიტიკური აქცენტებით არის შეზავებული. მეგარელი თავის გოჭად გადაცმულ ორ ქალიშვილს ყიდის. ბეოტიელი – ფრინველსა და თევზს. ვაჭრობის სცენებს არისტოფანე რეალური პოლიტიკური ურთიერთობებისა და მოქმედი დეკრეტების კონტექსტში ათავსებს.

მაგრამ დიკეოპოლისის „ზავი“ სხვა ათენელებზე არ ვრცელდება, მისი შედეგები მხოლოდ დიკეოპოლისსა და მის ინტერესებს ხმარდება. შესაბამისად, ერთი სოციალური ფენის მოგება მეორეს არ უნაწილდება, რაც ათენში დემოკრატიული და სამოქალაქო ღირებულებების ცვლილებასა და პრაგმატული ცნობიერების გავრცელებაზე მეტყველებს.

პიესა დიკეოპოლისის ტრიუმფალური ნადიმით მთავრდება, რომელიც დაჭრილი და შეტაკებაში დამარცხებული ლამაქეს გასაჭირისა და ჩივილის სცენების ფონზე მიმდინარეობს.²

არისტოფანეს მიზნად არა აქვს განყენებული პაციფისტური იდეების პროპაგანდა, ის ათენის მიწათმოქმედთა ძალზე კონკრეტული საჭიროებებიდან ამოდის. თავის შეხედულებებს ძველი ატიკური კომედიისათვის დამახასიათებელი ფასრული ხერხების, კომიკური გაზვიადებისა თუ რეალური პრობლემების კომედიისათვის დამახასიათებელი რედუქციის³ გზით ახდენს.

მკვლევართა ნაწილი დიკეოპოლისის გამართლებას ცდილობს, მაგალითად, კრისტოფერ კერის აზრით, პიესაში არის ეპიზოდები, რომლებიც ზავზე დიკეოპოლისის მონოპოლიის თემას ეწინააღმდეგება. „არისტოფანე საკმაოდ ბუნდოვანია მშვიდობის მოცულობასთან

¹ მეგარული დეკრეტით მეგარელებს ათენის იმპერიის სახელმწიფოებთან მიახლოება ეკრძალებოდათ.

² ლამაქე – ათენელი მხედართმთავარი, სპარტასტან ომის აქტიური მონაწილე, არისტოფანე მას მექრთამეობას მიაწერს კლეონის მსგავსად, თუმცა ლამაქე ნამდვილ პატრიოტად და წესიერ კაცად ითვლებოდა. ძველი ატიკური კომედიის ტენდენციური ბუნება ამას ცოლვად არ მიიჩნევს.

³ აქ, დამცრობის, ხელოვნურად შემცირების იოლად მორევის ზმით.

მიმართებით. იმწუთიერი საჭიროებიდან გამომდინარე, მშვიდობა ხან დიკეოპოლისით იზღუდება, ხან კი სხვებსაც მოიცავს. როდესაც არისტოფანეს სჭირდება, რომ დიკეოპოლისმა შეჯიბრში მონაწილეები სმაში დაამარცხოს, ის მშვიდობის სხვებზე განვრცობის საშუალებას იძლევა“.¹

¹ „The purpose of Aristophanes Acharnians“, pg. 250. <http://www.rhm.uni-koeln.de/136/0Carey.pdf>

51. მხედრები

„მხედრებში“ (ძვ.წ. 424, ლენეები) დრამატურგი კვალავ ომისა და მშვიდობის საკითხს უბრუნდება. პიესის სატირული მახვილი ისევ დემაგოგ კლეონის წინააღმდეგაა მიმართული, რომელიც დრამატურგს ძველი ატიკური კომედიისათვის დამახასიათებელი ხერხებით ჰყავს გამასხარავებული. თუმცა, არისტოფანეს კრიტიკის მიზანი მხოლოდ ერთი კონკრეტული პოლიტიკური პირის კრიტიკა კი არაა, თანამედროვე პოლიტიკური მმართველობის პოპულისტური და მომხვეჭელი არსის მხილებაა. კლეონი დემოსის – კრებსითი პერსონაჟის – პაფლაგონელი მონაა, თუმცა გეოგრაფიულ პაფლაგონთან¹ მას არაფერი აკავშირებს. მთავარი აქ სიტყვის ასოციაციური კავშირია ბერძნულ ზმნა „**პაფლაძეინ**“²-თან, რაც დუღილს, თუხთუხს ნიშნავს. არისტოფანეს სურს, რომ რადიკალური დემოკრატიის ლიდერის შემტევ, თავხედსა და მოუსვენარ ხასიათს გაუსვას ხაზი. პაფლაგონელი მონა პროფესიით მეტყვევა, რადგან ისტორიული კლეონი ტყავის დამმუშავებელ სახელოსნოს ფლობდა. ამდენად, არისტოფანე კვლავ გაბედულად უტევს კლეონს, რომელმაც „ბაბილონელების“ დადგმის შემდეგ, სასამართლოში ერთხელ უკვე უჩივლა.

კომედიის პროლოგი ორი მონის დიალოგით იწყება, რომლებიც სახლიდან გამორბიან და პაფლაგონელის თავხედობაზე ჩივიან, რადგან ამ უკანასკნელმა პილოსში² მოხელილი ცომი ხელიდან გამოსტაცა და დემოსს საკუთარი სახელით მიართვა. ეს მონები სტრატეგოსები ნიკია და დემოსთენე არიან, არისტოფანეს, ნიკიას სახით, 425/424 წწ. ჩვენთვის უკვე ნაცნობი სტრატეგოსი, წინდახდული პოლიტიკოსი და სპარტასთან 421 წლის ზავის ავტორი გამოჰყავს. დემოსთენემ პილოსთან გამარჯვებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა.

არისტოფანე მოხერხებულად იყენებს რეალური ისტორიული პირების ხასიათის თვისებებს და მათ კლოუნადის პერსონაჟებად აქცევს. ერთი მათგანი უფრო გაბედული და გონიერია, მეორე მოსულელო და მშიშარა. მგზნებარე და მოუსვენარი მეტყველისაგან განთავისუფლების მიზნით, ისინი გამოსავალს ეძებენ. ნიკია სთავაზობს დემოსთენეს, რომ დახმარება სთხოვონ ღმერთებს.

¹ პაფლაგონია ისტორიული რეგიონია მცირე აზიის ჩრდილოეთით.

² პილოსი – პელოპონესის ნახევარკუნძულზე მდებარე ქალაქი, რომელიც 425 წელს დიდი საზღვაო ბრძოლის შემდეგ ათენელებმა აიღეს.

დემოსთენეს უკვირს, რომ ნიკია მორწმუნეა, ნიკიას კი სჯერა, რომ რადგან თავად „ღვთის პირიდანაა გადავარდნილი“, ამიტომ სადღაც დემოკრატები უნდა არსებობდნენ.

ნიკიას რელიგიური არგუმენტაცია თანამედროვე ფილოსოფოსთა არგუმენტაციის პაროდიას წარმოადგენს. ერთი პირობა, ნიკია და დემოსთენე თვითმკვლელობაზეც კი ფიქრობენ, მაგრამ შემდეგ დემოსთენე მაგარ ღვინოს დალევს, დაფიქრდება და გამოსავალს მოძებნის (კლოუნადაში თვითმკვლელობის თემა XX საუკუნის აბსურდის დრამის, კერძოდ, ბეკეტის „გოლოს მოლოდინის“ პასაჟს გვაგონებს). გადაწყდება, რომ პაფლაგონელს ორაკულები¹ მოპარონ, რათა გაიგონ, თუ ვინ შეცვლის მას პოლიტიკურ სარბიელზე.

„ორაკულების“ თემის შემოტანით, არისტოფანე ათენელთა ცრუმორწმუნეობასაც ამასხარავენს. ტექსტში რამდენჯერმე ნახსენები ათენში ძალზე პოპულარული ვინმე წინასწარმეტყველი ბაქიდე, რომლის რჩევასაც, როგორც ჩანს, ათენელები ხშირად მიმართავდნენ. მოპარული ორაკულებით გაირკვევა, რომ პაფლაგონელ მონას კიდევ უფრო თავხედი, უმეცარი, ურცხვი და ფარისეველი დემაგოგი შეცვლის, რომელიც ამ თვისებებით მასაც კი გადააჭარბებს. ეს ადამიანი ხელობით მეძეხვე იქნება. მართლაც, ორქესტრაზე შემოდის ბაზარში ძეხვით მოვაჭრე. დემოსთენე და ნიკია არწმუნებენ უწიგნურსა და ტეტია მოვაჭრეს, რომ მას ყველა აუცილებელი თვისება აქვს იმისათვის, რომ ხალხის დემოკრატიული რჩეული გახდეს. ნიკია მომავალი ბედნიერებისა და გავლენის სურათებით აცდუნებს მას, უხსნის, რომ ყველაფრის სრული ბატონ-პატრონი იქნება – ბაზრის, ნავსადგურისა თუ საბჭოსი, რომელსაც, როგორც მოისურვებს, ისე ატრიალებს თავის ნებაზე. სიმდიდრეს, ძალაუფლებასა და გავლენას დახარბებული მეძეხვე ჯერ მერყეობს, შემდეგ კი დემოსთენესა და ნიკიას მიერ გამხნეებული პოლიტიკურ ბრძოლაში ებმება.

არისტოფანე დემოკრატიული ლიდერების პოლიტიკური ბრძოლის ხერხებსა და მეთოდებს, მათ ცრუმორწმუნეობას, სიმხდალესა და თავხედობას ამასხარავენს. ამასთან, ის პოლიტიკური ბრძოლის პრიმიტიულობასა და წვრილმან ხასიათს ამხელს. რაც შეეხება დემოსს, რომელმაც ჭკუა საბოლოოდ დაკარგა, მისი გულის მოგების სურვილი პოლიტიკოსთა დევრადაციასაც იწვევს.

¹ ორაკული – ძველ საბერძნეთში: წინასწარმეტყველების შემცველი ტექსტი, წინასწარმეტყველი და ის ადგილიც, სადაც წინასწარმეტყველება ხდებოდა.

პიესის ექსპოზიციურ ნაწილში მწიფდება აგონის აუცილებლობა. სცენაზე შემორბის გაცეცხლებული მეტყავე, პაფლაგონელი მონა. პაფლაგონელთან ბრძოლაში ოპონენტებს ძლიერი მოკავშირეები ესაჭიროებათ, დემოსთენე ათენის კავალერიას, მდიდარი მიწათმოქმედების – მხედრების გუნდს მოუხმობს. სტატისტების ზურგზე ამხედრებული 24 ახალგაზრდა მხედარი სცენაზე „შემოაჭენებს“. როგორც ვნახეთ, „აქარნელებში“ მოქმედების პროტაგონისტი დიკეოპოლისი, ათენელი მიწათმოქმედი იყო. ამჯერად სცენაზე მხედრების გუნდი დგას. იცავს რა მშვიდობას, არისტოფანე მიწისმფლობელთა ყველა ფენის ინტერესებს აერთიანებს, რადგან ომი მათ ყველას აზარალებს.

გუნდის პაროდოსს ანტაგონისტების ენერგიული შერკინება მოჰყვება. პაფლაგონელი მეძებვესა და მეტყავეს ორთაბრძოლა ძველი ატიკური კომედიისათვის დამახასიათებელი ბუფონურობითა და სკაბრეზულობით გამოირჩევა. აგონში კლეონის პოლიტიკისა და მმართველობის რეალური კრიტიკაც იკითხება, მეძებვე მას პირადი ინტერესებისათვის ლაკედემონელებთან¹ (სპარტასთან) ფარულ გარიგებებსა და ხაზინის ძარცვაში ადანაშაულებს. კლეონის მხილებაში გუნდიც ერთვება და მისი მმართველობის მანკიერებას ამხელს – მდიდარ მოსახელობას ამანტაჟებს, მოკავშირეებს ქრთამებს სძალავს, სახელმწიფოს ზარჯზე მდიდრდება.

მოწინააღმდეგეები ტოლს არ უდებენ ერთმანეთს თავხედობასა და გაიძვერობაში, რითაც გამალებით იკვეხნიან კიდევ. მათი ყოველი შეტაკება ჩხუბით მთავრდება. ამასთან, მეძებვე თავის გავლენიან ოპონენტს მისივე იარაღით უპირისპირდება – უზომო პირმოთნეობითა და პოპულისტური დაპირებებით. პირველი აგონი მოულოდნელად წყდება, განრისხებული მეძებვე ხუთასის საბჭოში გარბის, რათა კრება კლეონის გადაყენებაზე დაითანხმოს. ძალის მოსაკრებად დემოსთენე მას ნიორს აჭმევს, ასე იქცეოდნენ ხოლმე მამლების ბრძოლების წინ, ფრინველებისათვის საბრძოლო ჟინი რომ გაეღვიძებინათ. არისტოფანე პოლიტიკური კამათის დამაბულობას გრძნობად სახიერებას უხეში მიწიერი ყოფითობის სურნელს, „მარილს“ და „სიცხარეს“ ანიჭებს. საბჭოდან მეძებვე გამარჯვებული ბრუნდება და აცხადებს, რომ

¹ ლაკედემონი – იგივე სპარტა, საბერძნეთში პელოპონესის ნახევარკუნძულზე მდებარე ძველი სახელმწიფო, ათენის მოკავშირე და ოპონენტი მატერიკისა და საზღვაო გზების კონტროლში.

საბჭოს თავკაცი გახდა. მან მთელი თავისი ბაზრობის გამოცდილება მოიკრიბა და დაუნდობელ ბრძოლაში დაამარცხა კლეონი. საბჭოს წევრები ქაშაყის გაიაფების ცნობითა და მისი შეძენის მომგებიანი გზის დასახვით მოხიბლა, უფასო მწვანელიც ჩამოურიგა, თევზისთვის მისაყოლებლად. ამ „პრიმიტიული“ კომიკური ფორმით მან საბჭოს მხრდაჭერა მოიპოვა.

ახლა ხალხის გადმობირების დრო დადგა. კომედიაში მეორე აგონი მწიფდება. **არისტოფანეს კომედიათა უმრავლესობისაგან განსხვავებით, „მხედრებში“ ორი აგონია**, პირველი პაფლაგონელსა და მეძეხვეს შორის ნიკიასა და დემოსთენეს თანდასწრებით იმართება, მეორე უკვე დემოსის თანდასწრებით მიმდინარეობს. მეძეხვემ პოზიციები გაიმავრა, საბჭო მის მხარეზეა, ახლა დემოსის – იმავე ათენელი ხალხის გადმობირებაა საჭირო. პაფლაგონელი და მეძეხვე დემოსისათვის ერთგვარ „კომედიურ ნადიმს“ მართავენ, ისინი, ასე ვთქვათ, „ხალხზე ზრუნვაში“ მართავენ შეჯიბრს, ვინ უკეთ დააპურებს და მოესიყვარულება ჭკუასუსტ დემოსს, ვინ უკეთეს ორაკულს მიართმევს მას. სახუმარო გამასპინძლების პროცესი აგონის სერიოზული პოლიტიკური კრიტიკის საშუალება ხდება, მეძეხვე უარყოფს პაფლაგონელი მეტყავის დემოსის წინაშე დამსახურებებს: – პილოსთან გამარჯვება, ხაზინის სასარგებლოდ ფულის კონფისკაცია, ახალი დაპყრობითი გეგმები – ეს ყოველივე საკუთარი ინტერესებისათვის კეთდებოდა და არა ხალხისთვის. მეძეხვე დემოსს ბალიშს ჩუქნის, რბილად რომ დაჯდეს. ამ ომიანობის დროს ხომ სარდაფებსა და კოშკებში თავშეფარებულს უწევდა ყოფნა. ის ხალხს რბილ ჩუსტებსა და მოსასხამს, ბოლოს კი პაფლაგონელისთვის მოპარულ კურდღელსაც კი მიართმევს. მეორე აგონიც მეტყავის უპირობო გამარჯვებით სრულდება.

ერთი შეხედვით, არისტოფანეს პაროდიაში ხალხი კუჭსა და კომფორტზე დამოკიდებულ ბრიყვად არის გამოყვანილი. ატიკური კომედია ხომ სწორედ ზორციელი, მიწიერი თვისებების გაზვიადებით გამოირჩევა. აქ პერსონაჟთა სექსუალური ყინის, ღორმუცელობის, უხეშობის, უმეტერების, გაიძვერობისა და სხვ. კომიკური თვისებების დემონსტრირება მხატვრული მოდელირების საშუალებაა. პაფლაგონელსა (აგორაკრიტოსს) და მეძეხვეს ერთმანეთისაგან არაფერი განასხვავებთ, მეტიც, მეძეხვე უფრო გაქნილი, მლიქვნელი და მოხერხებული აღმოჩნდება, ვიდრე მეტყავე. თუმცა, კომედიის

ფინალში, რომელსაც ხალხური ზღაპრისა და ფანტაზიის სფეროში გადავყვართ, მეძეხვე თავის „ღვთაებრივ“ ბუნებას ავლენს, დემოსს ქვაბში მოხარშავს და გაახალგაზრდავებულს ამოიყვანს. ეს ზღაპრული მეტამორფოზა დემოსს ახალ ენერგიას, სასიცოცხლო ძალასა და ნათელ გონებას ანიჭებს. ასეთი დასასრული ერთგვარი დიაგნოზია ათენის საზოგადოებისათვის დასმული, რომელმაც დაკარგა ბერძნულ-სპარსული ომების პერიოდის ერთიანობისა და ღირსების განცდა, პოლიტიკოსებმა საკუთარი მერკანტილური მიზნებისადმი მსახურება საერთო ინტერესებზე მაღლა დააყენეს, ხოლო დემოკრატიის მთავარი სუბიექტმა – ხალხმა თავის მსახურებზე გავლენა იაფფასიანი მლიქვნელობის საფასურად დათმო.

52. მშვიდობა

არისტოფანე ომისა და მშვიდობის საკითხს კიდევ ერთ კომედიაში – „მშვიდობაში“ უბრუნდება. კომედია ძვ. წ. 421 წელს არის შექმნილი. თუ „აქარნელებში“ დიკეოპოლისი მშვიდობას მხოლოდ საკუთარი თავისთვის შოულობს, „მშვიდობაში“ გლეხი ტრიგეოსი, რომლის სახელი ითარგმნება, როგორც „მევენახე“, მას მთელი ელადისათვის მოიპოვებს. კომედია არისტოფანემ ქალკიდიკაში ამფიპოლთან 422 წლის ოქტომბერში შემდგარი ბრძოლის შემდეგ დაწერა, რომელშიც გადამწყვეტი გამარჯვება არავის მოუპოვებია. ათენელებმა დაინახეს, რომ სპარტელებს სახმელეთო ბრძოლებში გარკვეული უპირატესობა აქვთ, ამიტომ სამომავლოდ აქცენტი საზღვაო ოპერაციებზე გააკეთეს. ამფიპოლის ბრძოლამ ცხადყო, ორივე მეთმარი მხარე – დელოსის კავშირი ათენის მეთაურობით და პელოპონესის კავშირი სპარტის თაოსნობით – ათწლიანმა ომმა დაასუსტა.

ამფიპოლთან ომში დაიღუპნენ ომის მომხრე პოლიტიკოსები – ათენელი კლეონი და სპარტელი ბრასიდე. 421 წელს სპარტასა და ათენს შორის ნიკიას საზავო ხელშეკრულება დაიდო, რითაც პელოპონესის ომის პირველი ეტაპი დასრულდა.

„მშვიდობა“ დიდ დიონისიებზე წარმოადგინეს, სადაც მან მეორე ადგილი დაიკავა. პიესა მიწათმოქმედი ტრიგეოსის ორი მონის დიალოგით იწყება, რომლებიც, ბატონის დავალებით, გიგანტურ ნეხვის ხოჭოს ნაკელისა და ათასგვარი განავლისაგან სალაფავს უმზადებენ. გაუმძღარი ხოჭო ყბებს ღონიერად იქნევს და მადიანად შეექცევა „სასუსნავს“. მონებს აუტანელი სუნისაგან გული უწუხთ და შველას ითხოვენ.

მშვიდობის „მყარალი სუნი“ კომედიის სიტყვიერი სკაბრეზულობის ეკვივალენტურია. ამასთან, ის ნაყოფიერების უმდაბლეს საწყისს უკავშირდება, რომლიდანაც სიცოცხლე უნდა დაიბადოს. შემთხვევითი არ არის, რომ არისტოფანე სწორედ ნეხვის ხოჭოს ირჩევს ტრიგეოსის ზეცაში მოგზაურობის „ტრანსპორტად“. საბერძნეთში ცნობილი იყო ნეხვის ხოჭოს საკრალური სიმბოლიკა, მისი გამოსახულებები სხვადასხვა სახის ამულეტების ფორმით განსაკუთრებით ძვ.წ. V-VI საუკუნეებში გავრცელდა¹. ძველ ეგვიპტეში ნეხვის ხოჭო

¹ Encyclopedia of Ancient Greece By Nigel Wilson (scarab) Routledge, 2010 UK pg.312.

მზის ღმერთის ერთ-ერთი განსახიერება იყო. ხოლო ნაკელის ბურთი, რომელსაც ის მიაგორებს, მზის მოძრაობასა და მთელ სამყაროს განასახიერებდა. ნეხვის ხოჭო კვერცხებს ამ იდეალურ ბურთულაში დებს, რომელიც სიცოცხლის ფარს, საკვებსა და საწყისს წარმოადგენს. ძველ ეგვიპტეში ნეხვის ხოჭო მოსწავლისა და სიბრძნისაკენ მისი გზის განსახიერებადაც განიხილებოდა¹. მოსწავლეს თავისი ნაკლოვანებების „მასა“ ცოდნისა და სულიერების იდეალურ ცეცხლოვან სფეროდ უნდა ექცია. ზოგჯერ ნეხვის ხოჭოს შრომას სიზიფეს მითსაც ადარებენ, რადგან სიზიფეც მასზე ბევრად აღმატებულ ტვირთს მიაგორებს მწვერვალისკენ. არისტოფანეს პიესაში ნეხვის ხოჭოს სიმბოლიკა მრავალ საზრისს ითავსებს, ხოლო თავად მოქმედებას გროტესკულობასა და კომიზმს მატებს. ამასთან, თავად კომედიის ტექსტიდან ირკვევა, რომ არისტოფანეს ხოჭოს იდეა ეზოპეს იგავმა მისცა, რომელშიც ფრთოსანთა შორის ზეცას მხოლოდ ხოჭომ მიაღწია.

ომისაგან დაღლილ ტრიგეოსს ზეცაში ასვლა და ზევსთან შეხვედრა სურს, რათა გაიგოს, რატომ ხვეტს ის ელადას „ცოცხით“. ტრიგეოსის ქალიშვილები შიმშილით ტირიან, რადგან სახლში საჭმლის ნატამალი არ არის. მამა პირდება, რომ უკან მობრუნებული მთელ პურს ჩამოუტანს. ტრიგეოსი ხოჭოს შეკაზმავს და ოლიმპოს მწვერვალს მიაშურებს, მიწაზე დარჩენილებს კი სთხოვს, რომ „უკანალებს მოუჭირონ“, რათა მის ფრთოსან პეგასს უკან მობრუნება არ მოუნდეს. ოლიმპოზე ტრიგეოსს მხოლოდ ჰერმესი დახვდება, რომლისგანაც შეიტყობს, რომ ღმერთებს მობეზრდათ ბერძნების გაუთავებელი კინკლაობდა და დავიდარაბა, ათენელებისა და სპარტელების დაპირისპირება, ამიტომ ოლიმპო მიატოვეს და სამყაროს დასალიერს გადაბარდნენ. ოლიმპოზე მხოლოდ ომის ღემონი პოლემოსი დარჩა, რომელმაც ბურთი და მოედანი ჩაიგდო ხელში. მან დიდი როდინი მოათრია და ბერძნულ ქალაქებს ნაყავს, მშვიდობის ქალღმერთი ეირენე გამოქვაბულში გამოამწყვდია, კარი კი ვეებერთელა ლოდით ჩარაზა. პოლემოსი ერთმანეთის მიყოლებით ნაყავს სპარტას, მეგარას, სიცილიას და ატიკას რომ მიადგება, შეიტყობს, რომ საუკეთესო ათენური „სანაყი ქვა“ გამტყდარა და ზედ ლაკედემონურიც მიჰყოლია. როდინის ქვებში ათენელი კლეონი და ლაკედემონელი ბრასიდე იგულისხმებიან, ომის მომხრენი, რომლებიც

¹ Мудрость любви: сборник, Сикирич Е., М, 2009.

ხელიდან გამოეცალნენ პოლემოსს. ტრიგეოსი გამოსავალს ეძებს და ეირენეს განთავისუფლებას გადაწყვეტს, ამისათვის ის სრულიად ბერძნებს მოუხმობს ვეებერთელა ლოდის გადასაგორებლად. დაძახილზე ათენელ მიწათმოქმედთა გუნდი, რამდენიმე სპარტელი, ბეოტიელი, მეგარელი და არგოსელი მოგროვდება. მაგრამ თავშეყრილები კომიკურ ცეკვებსა და მხიარულებას მოჰყვებიან. ვერც ქალაქები მოერევიან ქვას. ბოლოს ტრიგეოსი ყველას გაყრის და მიწათმოქმედთა დახმარებით გაათავისუფლებს ეირენეს.

მიწაზე დაბრუნებულ ტრიგეოსს სამი ქალღმერთი – ეირენე, ოპორა და თეორია ჩამოჰყავს. ისინი მოსავალს, ვაჭრობას და მშვიდობიან ცხოვრებას უზრუნველყოფენ. თავად ტრიგეოსი ოპორაზე ქორწინდება. ყველაფერი საქორწილო მსვლელობითა და ელადის სადიდებელი სიმღერებით მთავრდება. არისტოფანეს სხვა კომედიების მსგავსად, „მშვიდობაში“ პოლიტიკური რეალობისა და კონკრეტული ისტორიული პირობის გაქილიკება ხდება, საქორწილო ნადიმზე ყველა მსურველი სწორედ ამ ნიშნით არ დაიშვება. არისტოფანე ზღაპრული სიუჟეტისა და პოლიტიკური სატირის სინთეზს აღწევს. კომედიის საზეიმო ხასიათს ზავით გამოწვეული იმედებიც განსაზღვრავს. ცნობილია, რომ „მშვიდობა“ ნიკიას ზავის დადებამდე ერთი დღით ადრე წარმოადგინეს.

53. ღრუბლები

არისტოფანეს შემოქმედებას პირობითად სამ ეტაპად ყოფენ. პირველ ეტაპი მძაფრი პოლიტიკური სატირით, ინვექტივით, პუბლიცისტურობითა და ბუფონადის, გროტესკისა და კლოუნადის სიუჟეტით გამოირჩევა. სწორედ ამ პერიოდში იქმნება „აქარნელები“, „მხედრები“ და „მშვიდობა“. ამავე წლებში იყო წარმოდგენილი „ღრუბლები“ და „კრაზანები“. არისტოფანეს შემოქმედების პირველი პერიოდი პელოპონესის ომში ათენის წარმატების წლებს მოიცავს. ეს კიდევ უფრო ზრდის მისი პოლიტიკური სატირის სიმძაფრეს, რადგან მწერალი, წარმატებული საომარი კამპანიების ფონზე, მშვიდობის მომხრედ გვევლინება. ამავე პერიოდში დაიწერა არისტოფანეს ორი პიესა – „ღრუბლები“, რომელიც წარმოდგენილი იყო 423 წლის დიონისიებზე და „კრაზანები“, წარმოდგენილი 422 წელს ლენეებზე. 423 წელს არისტოფანე დრამატურგთა შეჯიბრში დამარცხდა, მან მესამე ადგილი დაიკავა, თუმცა მწერალს „ღრუბლები“ თავის ყველაზე სერიოზულ პიესად მიაჩნდა. „კრაზანებმა“ ლენეებზე პირველი ადგილი დაიკავა. (ფიქრობენ, რომ არისტოფანე სოკრატესთან და ევრიპიდეუსთან მეგობრობდა და მათი იდეების თავყვანისმცემელიც კი იყო, თუმცა ასეთი დაშვება, ჩვენი აზრით, ნაკლებად სავარაუდოა და კომედიების გზავნილებთან რადიკალურ წინააღმდეგობაში შედის, თუ, რა თქმა უნდა, ჩვენ რაიმე ფარული ენა თუ კოდი არ გვესმის ამ კომედიების).

„ღრუბლებში“ არისტოფანე პოლიტიკური თემატიკის ნაცვლად კულტურულსა და ეთიკურ პრობლემატიკას აყენებს. პიესის გუნდი ღრუბლებისაგან შედგება, ეს ახალი ღმერთები არიან, რომლებსაც სოკრატე ძველ ღმერთთა სანაცვლოდ აღიარებს. ღმერთებმა დაკარგეს ანთროპომორფული¹ ფორმა და აბსტრაქციებად იქცნენ.

ათენის მოქალაქე სტრეფსიადე ადრე სოფელში ცხოვრობდა, მაგრამ მაჭანკალმა ქალაქელი ქალი გაურიგა და მას შემდეგ მისი ცხოვრება უკუღმა წარიმართა. ცოლმა ქალაქური წესით დააწყებინა ცხოვრება, შვილიც თავქარიანი და მფლანგველი გაზარდა. ფიდიპიდე, სტრეფსიადეს ვაჟი, ცხენებისა და ეტლების მოყვარულია, მისმა გატაცებამ ოჯახი ისეთ ვალებში ჩააგდო, რომ სტრეფსიადე ლამფის ზეთსაც კი ზოგავს, ხარჯში რომ არ ჩავარდეს. შვილის

¹ ადამიანის მსგავსი.

ვალემა მას ძილიც კი გაუფრთხო. ქალაქური ცხოვრების წესით შეზღუდულს, მსახურთა ცემაც კი აღარ შეუძლია, შეილზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. გამოსავლის ძიებაში გადაწყვეტს, რომ შვილი სოკრატესთან „საფიქრალეთში“ გაგზავნოს, სადაც ის იმგვარად ლაპარაკს ისწავლის, რომ ყოველგვარ საქმეში გაიმარჯვებს, მტყუნიც რომ იყოს. ფიდიპიდე უარზეა, მაშინ სტრეპსიადე თვითონ მიეპარება სოკრატეს. არისტოფანეს სატირის სამიზნე სოფისტიკაა, მწერალი სოკრატესაც სოფისტად მიიჩნევს. მისი აზრით, სოფისტები ცრუ სიბრძნის მქადაგებლები არიან. მათთვის კამათის ხელოვნება ჭეშმარიტებაზე მაღლა დგას (ისტორიულ სოკრატეს კამათი ანუ დიალექტიკა ჭეშმარიტების მიღწევის საშუალებად მიაჩნდა). ფაქტობრივად, არისტოფანემ სოკრატე სოფისტიკის კრებისთ კარიკატურად აქცია და მას სხვადასხვა ცრუ ფილოსოფოსთა თეორიები მიაწერა.

არისტოფანეს კარიკატურული სოკრატე სტრეფსიადეს მეზობლად „საფიქრალეთში“ ცხოვრობს და კომიკურად ფილოსოფოსობს უფერული და დამშეული მოწაფეებით გარემოცული. ისინი სრულიად ახირებულ და უსარგებლო დაკვირვებებს აწარმოებენ, იკვლევენ, რითი წუის კოლო, პირით თუ უკანალით? ვილაცას უკანალი მიუშვერია ცისკენ, რასაც საფიქრალეთში ასტრონომიის ახალ მეთოდად ასაღებენ. თავად სოკრატე დაკიდებულ კალათში წევს, მიწამ მისი აზრისა და გონების „სინოტივე“ რომ არ შეიწოვოს და მზის ბუნებაზე ფიქრობს. ის ახალ ღმერთებს – ღრუბლებს აღიარებს, რადგან „სწორედ ღრუბლებმა გამოზარდეს ბევრი სოფისტი, ბევრი მისანი, ბევრი ექიმი თითებზე მრავალბეჭდიანი, /დითირამების ლექსთმთხვევლები და ბევრი ყალბი ვარსკვლავთმრიცხველი, /მათ გამოკვებეს ბევრი მოცლილი, რათა უძღერონ იმათ და აქონ.“ ღრუბლების ქორო სოფისტებსა და მათ უსაგნო და ბუნდოვან სიბრძნეს განასახიერებს.

არისტოფანე იონელი ფიზიკოსების საბუნებისმეტყველო შეხედულებებსაც დასცინის. სოკრატე სხვადასხვა აბსურდული და გაუგებარი არგუმენტით დაარწმუნებს სტრეფსიადეს, რომ ახალი ღმერთები მანაც უნდა ირწმუნოს. სტრეფსიადე თანახმაა, ოღონდ კი ასწავლონ, როგორ დაჯაბნოს ყველა ლაპარაკით. სტრეფსიადეს სკოლის ოფიციალურ მოწაფედ იღებენ, სოკრატე მის თავზე „ზიარების“ რიტუალს ასრულებს. თუმცა ის უნიჭო და შეუგნებელი

გამოდგება, თანაც სკოლაში არსებული პირობებიც სტანჯავს და ბალღინჯოები გვერდებს უკბენენ. უკმაყოფილო სოკრატე მოწადინებულ ბერიკაცს გაწბილებულს გამოისტუმრებს, რადგან მან ვერაფრით აითვისა საფიქრალეთის სიბრძნე. თავის სანაცვლოდ, სტრეფსიადე, ფიდიპიდეს გააგზავნის საფიქრალეთში, რომელსაც ძლივს დაითანხმებს სწავლაზე.

საფიქრალეთში ახალმისული ფიდიპიდეს წინაშე სიძარტლე და ტყუილი მართავენ აგონს, ისინი სცენაზე კალათებით, საბრძოლო მამლებივით შემოჰყავთ. არსებობს ვარაუდი, რომ ტყუილისა და სიძარტლის აგონი არისტოფანემ პიესის დიონისიებზე დამარცხების შემდეგ ჩართო, როდესაც ნაწარმოები გადაამუშავა. **სიძარტლე აღზრდის ტრადიციული მეთოდების მომხრეა და მას მოქალაქეთა ფიზიკური და მორალური სიჯანსაღის საწინდრად მიიჩნევს, ტყუილი ახალი დროების შეხედულებებს იზიარებს და ვნებათა თავისუფლებას ქადაგებს. ეს გროტესკული სცენა ტყუილის გამარჯვებით სრულდება.**

ფიდიპიდე წარმატებით აითვისებს საფიქრალეთის სიბრძნეს. სასწავლებლიდან ის სრულიად შეცვლილი ბრუნდება, მისი რჩევის წყალობით, სტრეფსიადე მოვალეებს გაწბილებულებს გაისტუმრებს. პიესიდან ჩანს, რომ სტრეფსიადეს თაღლითობა მხოლოდ საფიქრალეთის გამოცდილების ბრალი არაა. მას ხომ თავიდანვე კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული, რა მიზნით სურდა ახალმოდური სწავლების ათვისება. მაშინაც კი, როდესაც ათენის რეალობაში „გამრავლებულ“ ფილოსოფოსებსა და სოფისტების ახალმოდურ სწავლებას დასცინის, არისტოფანე ე.წ. ძველი ყაიდის წარმომადგენლებსაც ამასხარავენს, რომლებსაც მხოლოდ საკუთარი სარგებელი ამოძრავებთ.

ძუნწი და მოსულელო სტრეფსიადე მხოლოდ ფულის შენარჩუნების სურვილით არის შეპყრობილი და სინდისთან ნებისმიერ კომპრომისზე მზადაა, ოღონდ ფულად ვალდებულებებს დაუძვრეს. სტრეპსიადეს მიზანი თითქოს მიღწეულია, მან მევალებები შვილის სოფისტური ხელოვნების წყალობით თავიდან მოიშორა, მაგრამ ფიდიპიდეს კამათის ხელოვნება მის წინააღმდეგაც შემობრუნდება. მამა-შვილი ხელოვნების საკითხებზე ვერ შეთანხმდებიან, ხნიერს ძველი პოეტები – სიმონიდე და ესქილე მოსწონს, ახალგაზრდას ევრიპიდე. კამათი ჩხუბში გადადის და ფიდიპიდე მამას „გალახავს“. მეტიც, ის ძალზე

დამაჯერებლად უმტკიცებს მას, რომ მამის ცემის უფლება ჰქონდა, რადგან მისთვის სიკეთე სურდა. სტრეფსიადე დაბნეულია, თუმცა როდესაც ფიდიპიდე ეტყვის, რომ დედის ცემაც დასაშვებია, გონს მოეგება და მიხვდება, რა შარში გაჰყო თავი. გამწარებული ბერიკაცი გარეთ გარბის და სოკრატეს „საფიქრალეთს“ გადაწვავს.

„ღრუბლებში“ არისტოფანე განყენებულ იდეებს და აბსტრაქტულ ცნებებს კომედიის მოქმედ პირებად აქცევს, ქორო „ახალი ღმერთების“ – ღრუბლებისაგან შედგება. არისტოფანე ახერხებს ატიკური კომედიის გროტესკული ჰიპერბოლიზებული ხასიათის შენარჩუნებას და ამასთან, განყენებული ფილოსოფიური განსჯის კომედიის საგნად ქცევას. ღრუბლები კომედიოგრაფოსს ახალი საბუნებისმეტყველო კონცეფციების განსახიერებად ჰყავს ქცეული, სწორედ ამ აბსტრაქტულმა იდეებმა ჩაანაცვლა ძველი პანთეონის ანთროპომორფული ღმერთები. კომედიის ფილოსოფიური დისკურსი გაზვიადებულ შეფასებებზე, აბსურდამდე მიყვანილ მტკიცებულებებზეა დამყარებული. არსებობს გადმოცემა, თითქოს პლატონს სირაკუზის ტირან დიონისესთვის უთქვამს, თუ ათენის გაგება გინდა, არისტოფანეს კომედიები წაიკითხო.

54. კრაზანები

არისტოფანეს კომედია „კრაზანები“, რომელიც ძვ. წ. 422 წელს ლენეებზე დაიდგა, ათენის ერთ-ერთ არჩევით ინსტიტუტს, ნაფიც მსაჯულთა სასამართლოს – ჰელიასა და მასთან დაკავშირებით შექმნილ ვითარებას ამასხარავეს. ნაფიც მსაჯულთა სასამართლო 6000 წევრისაგან შედგებოდა, რომლებიც ყოველწლიურად სრულწლოვან მოქალაქეთაგან კენჭისყრით აირჩეოდნენ. ჰელია სხვა სასამართლო ინსტანციების საქმეებსა და სახელმწიფო და სამსახურებრივ დანაშაულებს განიხილავდა. ის ასევე სახელმწიფო მოხელეთა საქმიანობას აკონტროლებდა და სახალხო კრების დადგენილებებს ამტკიცებდა. ჰელიას წევრებს, ე.წ. ჰელიასტებს სამი ობოლი გასამრჯელო ეხდებოდათ. როგორც კომედიიდან ჩანს, ეს საკმაოდ მცირე თანხა იყო, თუმცა გაღარიბებულ მოსახლეობას მოსამართლეობა პატივად და შემოსავლის წყაროდ მიაჩნდა. V საუკუნის მიწურულისთვის, პელოპონესის ომის პირობებში, ათენის დემოკრატიულმა ინსტიტუტებმა გარკვეული დეგრადაცია განიცადეს. მათი ძალაუფლება ფორმალური გახდა, ხოლო სასამართლო ხელისუფლების კონტროლის ქვეშ მოექცა. სასამართლოს წევრთა ასაკი, რომლის ქვედა ზღვარი 30 წლით განისაზღვრებოდა, საგრძნობლად გაიზარდა. ახალგაზრდები სამხედრო კარიერას ამჯობინებდნენ, ხოლო მოსამართლეებად, ძირითადად, მოხუცები აირჩეოდნენ. ჰელიას საშუალებით, ათენის დემოკრატიული ლიდერები მდიდარ მოქალაქეებს ავიწროვებდნენ და მათ უფლებებს ზღუდავდნენ, თავად სასამართლოს კი თავისი პოლიტიკური გავლენის განსამტკიცებლად იყენებდნენ. სწორედ ასეთი ვითარება იკითხება „კრაზანებში“, რომელსაც არისტოფანემ კარნავალური ფარსის სახე მისცა.

პიესას „კრაზანები“ მოხუცი მოსამართლეების ავი და ჭირვეული ზნის აღსანიშნავად დაერქვა. ასეთია „კრაზანების“ პოლიტიკური კონტექსტი. თუმცა არისტოფანე მოქმედებას განზრახ ბუფონურ, კარნავალურ სახეს აძლევს. ამ კომედიას, რომელიც „ღრუბლების“ მსგავსად, „მამათა და შვილთა“ მსოფლმხედველობრივ ჭიდილს გადმოგვცემს, მეორე მხარეც აქვს, ღარიბი მამა და მდიდარი შვილი ერთმანეთს უპირისპირდებიან, მამა საჯარო სამსახურისკენ მიილტვის, შვილს კი პრივატული ცხოვრება ურჩევნია.

კომედია მოსამართლეობის ყინით შეპყრობილი მოხუცი ფილოკლეონის (კლეონის მოყვარულის) ისტორიას მოგვითხრობს, რომელიც შვილს ბდელიკლეონს (კლეონის მოძულეს, მაგინებელს), შინ ჰყავს გამოკეტილი, რათა მამამ სასამართლოში წასვლა ვეღარ შეძლოს.

არისტოფანე, ტრადიციულად, სიტუაციის ჰიპერბოლიზაციას ახდენს და ის აბსურდულ კულმინაციამდე მიჰყავს. ვითარება პროლოგშივე ნათელია – ორი მონა სანადირო ბადეშემოვლებული სახლის წინ თვლემს, ხოლო სახლში მოსამართლეობის ყინით შეპყრობილი ფილოკლეონია (კლეონის მოყვარული) დამწყვედული. მისი ვაჟი ბდელიკლეონი (კლეონის მაგინებელი) ავი ზნისაგან მამის განკურნებას ცდილობს და სახლში ჰყავს გამოკეტილი. მოხუცი ფილოკლეონი ყველა ხერხსა და ღონეს ხმარობს, რომ გაიპაროს, ხან საკვამურიდან მიიპარება ბოლად მოკატუნებული („კვამლი ვარ, მოვბოლავ“¹), ხან სარკმლიდან უნდა ჩიტივით გაფრინდეს, ხანაც კი ვირს მუცელზე აეკვრება და ისე ცდილობს ყარაულებს გაეპაროს.² ფილოკლეონის მხარდასაჭერად მისი თანამომე მოსამართლეების გუნდი მოემართება. გუნდის წევრებს უკან კრაზანის ნესტარი ჰკიდიათ, რომელსაც ზოგჯერ ფეხებს შორის მოიტკეპვენ, ოპონენტები რომ დაგესლონ. „კრაზანების“ საკარნავალო ხასიათი სოციო-პოლიტიკური და ისტორიული ალუზიებითაა გაჯერებული. მოხუცი მოსამართლეები წარსულში ელადის დამცველები და მართონის გამირები იყვნენ. ისინი თავისი გმირული წარსულით ამაყობენ და მიაჩნიათ, რომ მტრის წინაშე ისეთი სიმამაცე გამოიჩინეს, ისე „დაუნესტრეს ტომრებით შარვლები“, რომ დღემდე „...ბარბაროსებში/სიმამაცის ნიმუშია ატიკური კრაზანა“³. ახლა კი სამშობლოს ამაყი დამცველი ატიკელი „ავტონთონები“ დაბერდნენ, დაჩაჩანაკდნენ და მოხუცებულობის ახირებულობა მოერიათ.

კრაზანათა ქორო ჯიუტად ცდილობს ფილოკლეონის ტყვეობიდან გამოხსნას, მაგრამ ბდელიკლეონის წინააღმდეგობას აწყდება. მამასა და შვილს შორის აგონი იმართება, რომელსაც სასამართლო დავის ფორმა აქვს. მათ სიტყვიერ პაექრობას კრაზანების გუნდი მსაჯობს. ფილოკლეონს გადაწყვეტილი აქვს, რომ თუ შვილთან დავაში დამარცხდება, ხმალზე დაიკლავს თავს, იმდენად დიდია მისი

¹ არისტოფანე, კომედიები, ტ. II, „კრაზანები“, თბილისი, 2004, გვ.108.

² ასე გაეპარა ციკლოპ პოლიფემოსს ოდისეუსი, ცხვარზე ქვემოდან მოხვეული.

³ არისტოფანე, კომედიები, ტ. II, კრაზანები“, თბილისი, 2004, გვ.162.

შემართება და მოსამართლეობის ჟინი. ის შვილს თავის არგუმენტებს წარმოუდგენს, რომელთა თანახმადაც, მოსამართლეობა ერთ-ერთი ყველაზე საპატიო საქმეა ათენის რეალობაში, მათ ყველა რიდითა და პატივით ეპყრობა, ეპირფერება, მდიდარ ათენელებს შიშის ზარს სცემს მათი სამართალი. ძალაუფლების განცდა უდიდეს სიამოვნებას ჰკვრის ჰელიასტებს (მოსამართლეებს), ღმერთების დარად მიაჩნიათ თავი. ხელისუფალნიც ეფერებიან და ზრუნავენ მათზე, შინაურები ანგარიშს უწევენ და სათანადო პატივს მიაგებენ. განა არსებობს ამაზე უკეთესი ხვედრი? ბდელიკლეონი პატივისა და ძალაუფლების მოყვარე მამას ცივ შხაპს გადასახამს: მას რა, მართლა თავისუფალი ჰკონია თავი? ის ხომ იურისტებისა და დემაგოგების მონაა, რომლებიც უსინდისოდ ძარცვავენ ხალხს, რომელსაც ვითომ ფილოკლეონი ემსახურება. განა რა არის სამი ობოლი იმ შემოსავლებიდან, რომელიც ათენს უგროვდება. მოკავშირე ქალაქები გადასახადებს უხდიან საზღვაო კავშირის ლიდერ ათენის იმპერიას, რომლის ძალაუფლება სარდინიიდან პონტოს ზღვამდე ვრცელდება. ბდელიკლეონი: „... უბრალოდ გამოითვალე.../ რა გვაქვს შემოსავალი ჩვენ მოკავშირე ქალაქებიდან, /ამას დაურთე ცალკე და ერთად შემდეგ სუყველა გადასახადი,/სარჩელის ფული, მალაროები, ნავსადგურები, კონფისკაცია,... ახლა გადადე მოსამართლეთა მთელი წლიური შემოსავალი“. ფილოკლეონი გაოგნდება, რა მცირე წილი ხვდებათ მოსამართლეებს ამ თანხებიდან. ის დაინტერესდება, თუ სად მიდის დანარჩენი თანხები, ბდელიკლეონი უხსნის: ეგ ფული მიდის მასთან, ვინც ამბობს, „არ ვუღალატებ ხალხს არასოდეს,/ მუდამ ვიბრძოლებ მისი გულისთვის“, შენ კი, ძვირფასო, პირს დაალებ და/ ამ დაპირებით გადარეული იმას აირჩევ აუცილებლად“. განა უმჯობესი არ იქნებოდა, ამბობს ბდელიკლეონი, რომ თითო მოკავშირე ქალაქს ერთი ოც-ოცი ათენელი ლატაკი შეენახა?

ფილოკლეონის რწმენა შერყეულია, მაგრამ მას მაინც არ ეთობა მოსამართლის მანტია, მაშინ შველი „ძაღლების პროცესის“ ჩატარებას შესთავაზებს, რომელიც ცოტაოდენ მაინც დააცხრობს მისი ძალაუფლებისა და მოსამართლების ჟინს. ორი ძაღლის დავის ამბავს ისტორიული ფაქტი უდევს საფუძვლად, 425 წელს სტრატეგოს ლაქტუს სიცილიურ ექსპედიციაში ჩადენილი ფინანსური დანაშაული დაბრალდა, მის ბრალმდებლად კლეონი გამოდიოდა. სწორედ ამ პროცესზე პაროდია აქვს წარმოდგენილი არისტოფანეს

ძალეების სასამართლოს სახით. კიდათინელი ძალდი (კლეონი) ბრალს დებს ლაბეტს (ლაქეტს) სიცილიური ყველის ქურდობაში, რომელიც ღორმუცელამ მარტო შესანსლა და არავის გაუზიარა. ფილოკლეონი მთელი სერიოზულობით მართავს სასამართლო პროცესს, ბდელიკლეონი კი ბრალდებულის დამცველად გამოდის.

კომედიის ფინალში ბდელიკლეონი მამას ახალგაზრდული გართობით აცდუნებს და სასამართლოს დაავიწყებს, თუმცა მოხუცი ისეთივე თავაშეხებული აღმოჩნდება დროსტარებაში, როგორც აქამდე მოსამართლეობაში იყო. ის ახალგაზრდებს დაჯაბნის თავისი უსაქციელობით, გვარიანად გამოთვრება და ფლეიტისტი ქალის თანხლებით გადის, თანაც აღშფოთებულ შვილს პედანტობის გამო დასცინის.

არისტოფანეს ადრეულ პიესებში დრამატურგის ათენის თანამედროვე რეალობის შეფასება იკითხება. მკვლევართა ნაწილი მას არისტოკრატთა ინტერესების გამომხატველად მიიჩნევს, თუმცა მისი პიესები უფრო ადამიანური მანკიერებისა და სახელმწიფო ინსტიტუტების დეგრადაციის წინააღმდეგაა მიმართული, ვიდრე დემოკრატიული მმართველობის წინააღმდეგ. პირიქით, მწერლის მთელი შემოქმედება ათენური დემოკრატიის პირობებში არსებული თავისუფალი თვითგამოხატვის შესაძლებლობის დადასტურებაა. პოლიტიკური სატირისა და ბუფონადის ის ხარისხი და ხასიათი, რომელიც მის ნაწარმოებებს ახასიათებს, მწერლის დემოკრატიულ მსოფლგანცდისა და თავისუფალი სულის დემონსტრაციაა. ამაზე მეტყველებს არისტოფანეს საყვარელი გმირის – ათენელი მიწათმოქმედის ხასიათის თვისებები, მისი ინიციატივიანი ბუნება, გაბედულება და ინდივიდუალური ნების გამოხატვის სითამამე. დიკეოპოლისს გაბედულება ყოფნის, რომ პერსონალური ზავი დადოს სპარტასთან, ერთსა და იმავე დროს ის თანამედროვე პოლიტიკოსების ინტერესებისა და თანამოქალაქეების შეხედულებების წინააღმდეგ ილაშქრებს. ამას დიდი სიმამაცე სჭირდება. თავად აგონის პოლემიკური ხასიათი ორი მხარის პოზიციათა დემონსტრაციაა, რაც ათენური დემოკრატიის გახსნილი სამოქალაქო ხასიათის დასტურად შეგვიძლია განვიხილოთ. მეორე მიწათმოქმედი – ტრიგეოსი ზეცაში მიდის სამოგზაუროდ და ღვთაებრივი მართლწესრიგის აღდგენას, ღმერთების ნების კორექციას ახდენს. ის ამარცხებს ომის დემონ პოლემოსს და მშვიდობის ქალღმერთს ათავისუფლებს. ამდენად,

არისტოფანეს კომედიის მთავარი პერსონაჟი მიწათმოქმედია, რომელიც თავის ბედს მართავს. სწორედ ათენელი მიწათმოქმედის, ზოგადად კი ათენის თავისუფალი მოქალაქისადმი არის მიმართული მწერლის კომედიების პუბლიცისტური პათოსი. ის გარემოება, რომ არისტოფანე სწორედაც რომ ჭეშმარიტი დემოკრატიის (და არა მისი ბიუროკრატიული ხასიათის) მომხრეა, კარგად ჩანს „მხედრებში“, სადაც კომედიის რიტუალური განახლების ობიექტი, ერთგვარი მომაკვდავი და მკვდრებით აღმდგომი ღმერთი სწორედ ხალხია (მხედველობაში გვაქვს დემოსის გაახალგაზრდაება „მხედრებში“). ათენური საზოგადოება არისტოფანეს კომედიებში საინტერესო ჭრილში წარმოგვიდგება. გარდა მიწათმოქმედისა, აქ გვხვდება დემაგოგის, მეომრის, ცრუ ფილოსოფოსის, მოსამართლე-ჰელასტის (ჰელასტები დემოკრატიული წესით აირჩეოდნენ) და სხვათა სახეები. იქმნება ათენური რეალობის სოციო-პოლიტიკური თეატრის ძირითადი აქტორების პორტრეტები.

ამავე პერიოდში ყალიბდება მისი შემოქმედების ძირითადი მხატვრული ხერხები. ატიკური კომედიის პოლიტიკური და პუბლიცისტური ხასიათი, მისი სიმწვავე და აქტუალობა, მიმდინარე რეალობის ძირითად თემებზე უშუალო და ცხოველი რეაგირების უნარი, ძალიან ახლოა ხალხურ საწყისებთან. მითოლოგიურ ძირებთან, ფოლკლორულ ჟანრებთან, ზღაპართან, იგავთან. სწორედ ფოლკლორული და რიტუალური საწყისები ქმნის რეალობის მოდელირების მხატვრული ხერხების საფუძველს. ინვექტივა, რომლის ძირებიც რიტუალის ფარგლებიდან მოდის და რომელიმე კონკრეტული პირის გამახარავებას ისახავს მიზნად, ნიღბიანი მონაწილეების შემოსვისა და რიტუალური გარდასახვის ტრადიცია არისტოფანეს კომედიაში კონკრეტული რელიური პერსონაჟის ჰიპერბოლური გარდაქმნის საფუძველს ქმნის. ამ ხერხის გამოყენებით კომედიოგრაფოსი თავისი პერსონაჟების უტრირებულ გროტესკულ, შარჟულ სახეებს ქმნის, მათ უკიდურესად ფარსული თვისებებით აღჭურავს. გესლიანი და კირკიტა მოსამართლე ჰელასტები კრახანებად გარდაიქმნებიან, ხალხის მსახური დემაგოგი კლეონი – დემენციური მოხუცი დემოსის უსირცხვილო მონად. არისტოფანეს ფანტაზიას საზღვარი არა აქვს, ის ადვილად „არჯულებს“ ნებისმიერ პირობითობას, ნეხვის ხოჭოთი მოგზაურობა, ზავის ღვინის ჭურჭელში ჩასხმა, საკვაძურიდან ბოლად გაპარვა – მთელი

ეს საზღაპრო პირობითობის არსენალი ნაყოფიერების ორგინასტულ-ფალიკური ატრიბუტებით, დრამატურგის კომედიური სამყაროს ქსოვილს უნიკალურსა და განუმეორებელ ხასიათს ანიჭებს. სიუჟეტური სიტუაციის გამძაფრებით, რეალისტური ვითარების ფარგლების გარღვევით, ურთიერთგამომრიცხავი კონტრასტებით, ფანტასტიკისა და ზღაპრის ელემენტებისა და სახიერი ენის შემოტანით, არისტოფანე თავის აზრს რელიეფურად გამოკვეთს და კომედიის მხატვრულ სივრცეს ქმნის. არისტოფანეს კომედიის პერსონაჟები ან საკუთარ სახელებს ატარებენ, ან თავისი სოციალური და ეთნიკური წარმომავლობითა თუ საქმიანობით ერქმევათ სახელი. გვხვდება ისტორიული და გამოგონილი სახელებიც, რომლებიც გმირის დახასიათების ელემენტებს შეიცავენ თავის თავში.

421 წელს ნიკიას ზავის დადებას ათენს დროებითი მშვიდობა მოუტანა, ნაწილობრივ აღორძინდა ეკონომიკა და სამეურნეო ცხოვრება, მაგრამ ზავის შედეგებით არცერთი მეომარი მხარე არ იყო კმაყოფილი, რადგან ათენმა ვერ მოახერხა ზღვაზე თავისი ბატონობის განგრცობა, ხოლო სპარტამ – მოწინააღმდეგის დამარცხება.

55. ფრინველები

421-414 წლებიდან არისტოფანეს ნაწარმოებებიდან მხოლოდ ნაწყვეტებმა მოაღწია, მთლიანად გადარჩა მხოლოდ „ფრინველები“, რომელიც დიდ დიონისიებზე 414 წელს დაიდგა. ეს მღელვარე მოვლენების წელი იყო, რომლებმაც მთელი საბერძნეთი მოიცვა. მშვიდობის შედეგებით უკმაყოფილო ათენი სამხედრო უპირატესობის მოპოვებას და სიცილიის ქალაქ სირაკუზზე შეტევას გეგმავდა.

ასეთი პოლიტიკური და სოციალური ფონი ჰქონდა არისტოფანეს კომედია-უტოპია „ფრინველებს“, რის გამოც მასში ათენის მომავალი წარმატების ფანტასტიკურ ხატებას ხედავენ. თუმცა, ბევრ მკვლევარს ისტორიულ მოვლენებსა და მხატვრულ სამყაროს შორის ასეთი პირდაპირი კავშირი გაზვიადებულად ეჩვენება. გამოძვინებლობით, ფოლკლორული, მითოლოგიური, ფარსული ელემენტებით, სოციალური იდეების ორიგინალურობით, ფანტაზიის უსაზღვრობით ამ ნაწარმოებს ძნელად თუ მოეძებნება ანალოგი. ის არისტოფანეს პოლიტიკური კომედიების პირველ ეტაპს აგვირგვინებს. ამასთან, ის ძალიან საინტერესოა არისტოფანეს მსოფლგანცდის ევოლუციის კუთხით.

თუ ტრიგეოსი და დიკეოპოლისი არსებული საზოგადოების გაუმჯობესებას, კორუფციის შეწყვეტას, ომის პარტიის დასრულებას ისახავენ მიზნად, ეველპიდე და პისთეტერე გაცილებით შორს მიდიან. ისინი ახალი მსოფლწესრიგის ფორმირების ამბიციით არიან შეპყრობილნი. როგორც აღინიშნა, არსებობს აზრი, რომ „ფრინველები“ სიცილიის მომავალი ექსპედიციის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ მიზნებზე მწერლის ერთგვარ რეაქციას წარმოადგენს. „შეუძლებელია ვერ ამოვიკითხოთ მასში (კომედიაში) იმ სისტემის ... ტენდენცია, რომელიც სიცილიური ექსპედიციის წარმატებით დასრულების შემდეგ დადგება. ასეთ... შემთხვევაში, მთელი საბერძნეთი გადაუხდის ბეგარას ათენს“¹ წერს იოჰან ვილჰელმ სიუვერნი. სხვები „ფრინველებში“ პოლიტიკური უტოპიისა და ახალი სახელმწიფოებრივი მართლწესრიგის არისტოფანესეულ ვერსიას ხედავენ. ნაწარმოებში შემდეგი ამბავია გადმოცემული: ორი ათენელი – ეველპიდე (ერთგული მეგობარი ანუ საიმედო) და პისთეტერე (სიქველის მომლოდინე ანუ იმედიანი), ათენის

¹ Essay on ‘the Birds’ of Aristophanes, tr. by W.R. Hamilton, By Johann Wilhelm Süvern, pg. 72.

რეალობით გაბეზრებულნი, ქალაქს ტოვებენ და ფრინველების სამყაროში მიდიან. მეგზურებად ჭკა და ყვავი აუყვანიათ, რომლებიც ფართხალითა და ყრანტალით ტერევის¹ ადგილსამყოფელთან მიიყვანენ. ტერევი – ერთ დროს თრაკიის მეფე, ღმერთებმა ოფოფად აქციეს, მისი ცოლი პროკნე კი ბუღბუღლად. ეველპიდე და პისთეტერე არწმუნებენ ტერევის, რომ დროა ფრინველებმა დაკარგული დიდება დაიბრუნონ და სამყაროზე კონტროლი დააწესონ. ტერევი ფრინველთა კრებას მოიწვევს, რომლებიც ჯერ მტრულად არიან განწყობილნი ადამიანების მიმართ, რადგან კაცთა და ფრინველთ შორის დიდი ხანია შუღლია ჩამოვარდნილი. ფრინველების ქორო სცენაზე სხვადასხვა ფანტასტიკური სამოსით, ნისკარტებითა და კლანჭებით შეიარაღებული გამოდის. პიესაში დავის, ჩხუბისა და კინკლაობის ტრადიციული სცენა ზღაპრულ ხასიათს იძენს, ათასი ჯურის ფრინველი ერთიანდება ეველპიდესა და პისთეტერეს წინააღმდეგ. ოფოფს დიდ ძალისხმევად უჯდება მათი დაშოშმინება. თუმცა, საბოლოოდ, ისინი მაინც მოისმენენ ათენელთა არგუმენტებს და ქალაქის აშენებას დასთანხმდებიან. ზეცასა და მიწას შორის ახალი ქალაქი – ღრუბელგუგულებითი აიგება, რაც ფრინველებს ზეცასა და მიწას შორის კავშირისა და მიმოქცევის კონტროლის საშუალებას მისცემს. ადამიანთა მიერ ღმერთებისათვის შეწირული თუ მირთმეული მსხვერპლის კვამლი ზეცამდე ვეღარ მიაღწევს, ღმერთები დაიმშვენიან და ადვილი სამართავი გახდებიან.

პისთეტერე არიგებს ჩიტებს: „კედლებს რომ აღმართავთ, ზევსს ძალაუფლება მოსთხოვეთ კუთვნილი.../ ადამიანებსაც უნდა გაუგზავნოთ ფრთამაღლი დესპანი. აცნობეთ, დღეიდან ფრინველნი მეფობენ და არა ღმერთები/ მსხვერპლი ჯერ ფრინველებს შესწირონ, ისინი მერე გაიხსენონ“. პისთეტერე, რომელიც ამ პოლიტიკური უტოპიის ძირითადი ავტორია, ფრინველებს ძალაუფლების მოპოვებისა და შენარჩუნების საომარ სტრატეგიასაც გააცნობს. ფაქტობრივად, იქმნება პოლიტიკური და სტრატეგიული კონტროლისა და დომინირების გეგმა. პისთეტერე ფრინველთა კონსოლიდაციით მათი სამყაროს

¹ ათენური მითის თანახმად, თრაკიის მეფე ტერევისმა თავისი მეუღლე პროკნეს დაზე, ფილომელაზე იძალადა, ღალატის დასამალად მან ფილომელასთვის ენის მოკვეთა ბრძანა. პროკნემ მაინც შეიტყო სიმართლე, ქმარზე შურისძიების მიზნით, მათი ვაჟი იტიისი მოკლა და ფილომელასთან ერთად გაიქცა. ტერევი დაედევნა გაქცეულებს. მაშინ ღმერთებმა პროკნე ბუღბუღლად, ფილომელა მერცხლად, ტერევი კი ოფოფად გადააქციეს. არსებობდა სოფოკლეს ტრაგედია სახელწოდებით „ტერევი“.

გარდაქმნას ახდენს, მანადე ჩიტები თავისუფლად ცხოვრობდნენ, მათი სამეფო ფარგლებს არ იცნობდა, ის ყველგან იყო და არსად. მათ არც „ქისა სჭირდებოდათ“ და არც სარჩოზე ზრუნვა („დავფრენთ ბალებში, შევექცევით ქათქათა სისიმს“).¹ პისთეტრემ ჩიტების სამყაროში „პრომეთეული“ გადატრიალება მოახდინა, ფრინველებს „კულტურა“ მოუტანა, მათი სამეფოს მდებარეობის სტრატეგიული უპირატესობები დაანახა, აუხსნა, რომ მათი სამყოფელი – ჰაერი, რომელიც მიწასა და ზეცას შორის მთელ სივრცეს ავსებს, ძალზე მომგებიანი პოლიტიკის წარმოების საშუალებას იძლევა. („მიწიდან ცამდე ჰაერი სუფევს.../ ჰოდა ღმერთებმაც გადაუხადონ ფრინველებს ბაჟი,/ კეთილ ინებონ, თუ არადა, სურნელოვანი სამსხვერპლო კვამლი არ გავუშვით ღმერთების კარად,/ დახშული იყოს მათთვის თქვენი ქალაქის ზეცა“. პისთეტრე).²

ფაქტობრივად, პისთეტრემ და ეველპიდემ ჩიტების სამეფო და მათი პოლიტიკური დოქტრინა შექმნეს. ჩიტების სამეფოს პოლიტიკური სტრატეგია ათენის რეგიონულ პოლიტიკასა და საზღვაო კავშირში მის როლსა და მდგომარეობას ჰგავს. თუმცა, არისტოფანემ ამ პოზიციის აბსოლუტიზაცია მოახდინა და მთელ სამყაროზე განავრცო ფრინველების გავლენა და ძალაუფლება. ჩიტების სამეფოს შიდა მოწყობის პრინციპი დემოკრატიულია, აქ მრავალი საეჭვო ხელობისა და რეპუტაციის ადამიანი არ დაიშვება. ღრუბელგუგულებთან ახალ ქალაქში ცხოვრების მსურველთა რიგი დგება – აქ მოდიან პოეტი, ასტრონომი მეტონი (რეალური ისტორიული პერსონაჟი), მდიდრულად ჩაცმული ჩინოვნიკი, ასევე სახალხო კრების დადგენილებათა გამყიდველი. პისთეტრე ყველას სცემს და აგდებს, მხოლოდ პოეტს დაასაჩუქრებენ ახალი სამოსით, თუმცა იმასაც უარით გაისტუმრებენ. ღრუბელგუგულებში ცხოვრებაზე უარი ეთქმებათ ურჩ შვილს, დითირამბულ პოეტ კინესიას, სიკოფანტს (ოფიციალურ დამსმენს). არისტოფანე „წმენდს“ არასასურველი ადამიანებისაგან თავის უტოპიურ ქალაქს, რომელშიც ახალი, უფრო სრულყოფილი მართლწესრიგი უნდა სუფევდეს.

ღრუბელგუგულებთან დაარსებისათვის, გარდა სამეფოს საზღვრების დადგენისა, საჭიროა პოლიტიკური დოქტრინისა და იდეოლოგიის

¹ არისტოფანე, „ფრინველები“, გვ. 24

² იქვე, გვ. 27

შექმნა, რომელიც ფრინველების ბატონობის ლეგიტიმაციას მოახდენს. ასეთი დოქტრინის საფუძველი ფრინველების კოსმოგონია ხდება, რომლის თანახმადაც ფრინველები ღმერთებზე, ხმელეთსა და ცაზე ადრე გაჩნდნენ ამქვეყნად. პირველად იყო ქაოსი, ღამე და ერებსი (წყვილი) და ტარტაროსი, „წყვილის წიაღში ღამემ ჩაისახა ქარისგან ნაყოფი“, დაიღო კვერცხი, რომლიდანაც ეროტი გამოიჩეკა. შავ ტარტაროსში ეროტი ქაოსს შეეუღლა და გაჩნდნენ ფრინველნი, „ეროტის პირველი განცხრომის ნაყოფნი“. მხოლოდ ამის შემდეგ გაჩნდა ხმელეთი, უკიდევანო ცა და უნაპირო ზღვა. უკვდავთა მოდგმა ყველაზე ბოლოს იშვა. ამ კოსმოგონიური ვერსიით, ფრინველებს სამყაროში პირველობა უმტკიცდებათ, რაც მათი ქმედების გამართლების მორალურ და პოლიტიკურ საფუძველს წარმოადგენს. ფრინველთა და მათ რიგებში მიღებულ ადამიანთა ერთობა პისთეტერეს გემის ბრწყინვალე განხორციელებით სრულდება, დამშეული ღმერთები კაპიტულაციას აცხადებენ, ქალაქი ყვავის. კომედია ტრადიციული მხიარული ქორწილით მთავრდება. ექსოლოსში სხვადასხვა ჯურისა და შეფერილობის ფრინველებით (კომედიის გუნდით) გარემოცული პისთეტერე მშვენიერ ბასილევზე ქორწინდება. გუნდი საქორწინო ჰიმნს მღერის.

არისტოფანეს პიესა, ტრადიციულად, პარადოქსულად ვითარდება. ეველპიდე და პისთეტერე, რომლებიც ქალაქის (ათენის) ყოველდღიურობას, გაუთავებელ სასამართლო დავებს, დასმენებსა და აურზაურს გაექცნენ, ფრინველების იდილიურსა და თავისუფალ სამყაროს თავისებურად გარდაქმნიან და, საბოლოო ჯამში, იმასვე იღებენ, რასაც გაურბოდნენ. „ფრინველების“ პოლიტიკური სატირა უფრო იგავურ, ზღაპრულ ხასიათს იძენს, ვიდრე მისი წინამორბედი კომედიებისა. აქაც უამრავ პუბლიცისტურ მინიშნებას, ისტორიული პირების ხსენებას ვხვდებით, მაგრამ არისტოფანე კიდევ უფრო აფართოვებს თავის შემოქმედების არსენალს. ერთი მხრივ, კომედიაში ადამიანთა და ფრინველთა სამყაროს თავისებურებათა შეპირისპირებას ვხედავთ. როდესაც ტერევსს ეკითხებიან: „მოდით ფრინველთა ცხოვრებაზე გვიამბე რამეო,“ ის პაუსნობს: „საამოა მათთან ცხოვრება, / რაც მთავარია, არ გჭირდება არაფრად ქისა“. ფრინველების სამყაროს მხატვრული ხატების შესაქმნელად არისტოფანემ ბერძნული კულტურის ყველა სფეროში არსებული ცოდნა და წარმოდგენები შეაერთა, საბუნებისმეტყველო თვალსაზრისი, მითოლოგია, მანტიკა,

ეზოპეს იგავები, თვით ალტერნატიული კოსმოგონიური მითიც კი, რომლის თანახმადაც ფრინველთა მეფობა მიწაზე და ღმერთებზე ადრე გაჩენილა. ცალკე აღნიშვნის საგანია კომედიის სანახაობრივი პოტენციალი, რომელიც კომედიის სცენური გამომსახველობის საფუძველს ქმნის, ანტრომორფული და ზომორფული ფორმების სინთეზს მიმართავს, ისევე როგორც „კრაზანებში“ თუ „ბაყაყებში“.

413 წელს სიცილიის სამხედრო ექსპედიცია მართლაც განხორციელდა, თუმცა ათენმა მასში სერიოზული მარცხი განიცადა. ნიკია და დემოსთენე, სწორედ ის მხედარმთავრები, რომლებიც დემოსის მსახურების სახელით „მხედრებში“ გავიცანით, ტყვედ ჩავარდნენ. სიცილიელებმა ისინი სიკვდილით დასაჯეს, ზოლო დატყვევებული ათენელი ჯარისკაცები მონებად აქციეს. ექსპედიციის ინიციატორსა და ხელმძღვანელ ალკიბიადეს ბრძოლების დაწყებამდე მოუწია გაქცევა, რადგან ათენში ის ჰერმესის გამოსახულებების შეურაცხყოფასა და ელევსინის მისტერიების გამასხარავებაში დაადანაშაულებს. სიცილიური ექსპედიციის მარცხით პელოპონესის ომი თავის ფინალურ ფაზაში შევიდა.

56. ლისისტრატი

411 წელს არისტოფანე ათენის მაყურებელს ახალ კომედიას სთავაზობს. „ლისისტრატეს“ ეროტიკულ კომედიურ ქსოვილში, მის ექსტრემალურად ბუფონურ ესთეტიკაში ომისა და მშვიდობის თემის ფილოსოფიური გააზრება იკითხება. არისტოფანემ კომედიის ფალიკური ტრადიციისა და თანამედროვე აზროვნების გაერთიანება შეძლო. ის კიდევ ერთხელ უბრუნდება ომისა და მშვიდობის თემას და მას კვლავ კომედიის სიცოცხლის დამამტკიცებელ, ორგიასტულ კონტექსტში ათავსებს. ლისისტრატე ბერძნულად ომის, ლაშქრობის შემწვევტს ნიშნავს. დიკეოპოლისისაგან განსხვავებით, რომელიც ზავს თავის თავზე მოირგებს, ლისისტრატე გაცილებით უფრო მასშტაბური ამოცანის განხორციელებას გადაწყვეტს. ამისათვის ის ათენისა და სპარტის ქალებს მიმართავს და შესთავაზებს მათ, ომის შეწყვეტის მიზნით, მამაკაცებთან სარეცელის გაზიარებაზე უარი თქვან მანამ, სანამ ისინი არ დაზავდებიან და მშვიდობიან ცხოვრებას არ დაუბრუნდებიან.

თუ არისტოფანეს ადრეული კომედიების მთავარი პროტაგონისტი ატიკელი მიწათმოქმედი და მემამულე-მხედარი იყო, მის გვიანდელ კომედიებში, სადაც ფანტასტიკურ-ზღაპრული ელემენტი ძლიერდება და პოლიტიკური ინვექტივა კლებულობს, ქალის ფიგურა წინაურდება, რომელსაც მწერალი ეროსს უკავშირებს. შეიძლება ითქვას, რომ ლისისტრატეში „ეროსისა“ და „თანატოსის“ ბრძოლა მიმდინარეობს, რომელიც ეროსის გამარჯვებით სრულდება. ათენელი ქალი ლისისტრატე აკროპოლის წინ მდებარე მოედანზე საბერძნეთის ყველა მხარიდან უხმობს ქალებს და ღვინის ტიკზე საზეიმო ფიცს დაადებინებს, რომ ქმრებსა და საყვარლებს ალერსზე უარს ეტყვიან. ათენელებს სპარტელი ლამპიტო შეუერთდება, რომლის გარეგნობა და ძალა ქალებში აღფრთოვანებას იწვევს. ქალები ძალზე რადიკალურად არიან განწყობილნი, ისინი აკროპოლსა და პართენონს (ათენას ტაძარს) დაიკავენ და სახელმწიფო ხაზინას დაეუფლებიან. ამით ისინი ომისათვის აუცილებელ სახსრებს ჩაიგდებენ ხელში, რითაც მეომარ მხარეებს ფინანსურ საყრდენს გამოაცლიან. არისტოფანეს კომედიაში კვლავაც აისახება ათენში მიმდინარე მოვლენების რეალიები. ამჯერად, მწერალი ოლიგარქების უსისხლო გადატრიალების წარმომადგენელს – პისანდრეს აკრიტიკებს. (სიცილიის ექსპედიციის წარუმატებლობის

შემდეგ, 411 წელს ათენში დემოკრატიული მმართველობის კრიზისი მომწიფდა. ხელისუფლებაში ხანმოკლე პერიოდით ოლიგარქიული პარტია მოვიდა. შემოღებულ იქნა ქონებრივი ცენზი). მრჩეველთან საუბრისას ლისისტრატე მმართველ ოლიგარქებს ომით გამდიდრების დაუოკებელ სურვილში ადანაშაულებს. მისი აზრით, ოქრო ომის საფუძველი და მთავარი მიზეზია. ქალები ხაზინის მართვას ახალი პრინციპებით აპირებენ. ქალებისა და მოხუცების ქოროს პაექრობა მთელი კომედიის მანძილზე გრძელდება და ხშირად ხელჩართულ შერკინებაში გადადის. მამაკაცები აკროპოლისისთვის ცეცხლის წაკიდებას აპირებენ, ქალები მათ ცეცხლს წყლით აქრობენ. ფიზიკურ დაპირისპირებას სიტყვიერი პაექრობა ახლავს თან. ორი ნახევარგუნდის დაპირისპირების ფონზე ცალკეული ეპიზოდები ვითარდება. ქალებს არანაკლებ ენატრებათ თავისი მამაკაცები, ვიდრე მამაკაცებს ისინი. ვეება ტყავის ფალოსით აღჭურვილი კინესია თავისი ცოლი მირინას სიყვარულს მოწადინებული აკროპოლისთან მიიპარება პაემანზე, თუმცა გაწბილებულს და უარესად გახელებულს გამოაბრუნებენ.

მრჩეველისა და ლისისტრატეს საუბრიდან იკვეთება, რომ ქალებს დაზავებისა და მშვიდობიანი თანაარსებობის მთელი პროგრამა აქვთ. ისინი წლების მანძილზე დაგროვილ გაუგებრობათა „გორგალს“ დაშლიან და ადამიანთა შორის კეთილმეზობლურ ურთიერთობებს აღადგენენ. ნახევარგუნდების პაექრობისა და კამათის ფონზე თანდათან იზრდება ეროტიკული დაძაბულობის მუხტი, მამაკაცები ხვდებიან, რომ ვერც შეტევით, ვერც ჩხუბითა და ვერც დარწმუნებით ვერ დაიმორჩილებენ ქალებს, ამიტომ ათენისა და სპარტის ელჩობა მოლაპარაკებას გადაწყვეტს. მათ ლისისტრატეც უერთდება და მშვიდობიანი დროის უპირატესობას შეახსენებს. ქალების მიზანი მიღწეულია. სპარტელი ქალები და მამაკაცები ერთ გუნდში ერთიანდებიან, ასე იქცევიან ათენელებიც და ყველაფერი საყოველთაო ცეკვითა და მხიარულებით მთავრდება.

„ლისისტრატეში“ არისტოფანე ტრადიციული ფორმისა და პატრიარქალური საზოგადოების კომედიური დისკურსის ფარგლებში, რომლის მიხედვითაც ქალები, თავქარიანი, ცრუ და მოღალატე არსებები, მხოლოდ საოჯახო საქმეებისა და ქმრის გასაცურებლად თუ ვარგიან, ქალთა სოციალური და ვიტალური ფუნქციის გააზრებას ახდენს. სწორედ ქალები ინახავენ ოჯახურ კერას, მათზე

მოდის ომის ყველაზე მძიმე განსაცდელი, ისინი უჩენენ და სწირავენ სამშობლოს მეომრებს. შინ მარტო დარჩენილნი ქვრივებით ცხოვრობენ და ყოველდღიური ცხოვრების ჭაპანს ეწევიან. ისინი რომ არა, საომრად აღერდილი მამაკაცების ხელში ქვეყანა უარეს დღეში ჩავარდებოდა.

ლისისტრატეს სახით, არისტოფანე მოაზროვნე და ჭკვიანი სტრატეგოსის ხასიათს ქმნის, რომელიც მისთვის ხელმისაწვდომი საშუალებებით აღწევს მიზანს და სიტუაციას რადიკალურად ცვლის. პიესაში საზგასმულია ქალების კავშირი დიონისეს, საბაზიუსისა თუ აღონისის ნაყოფიერების კულტებთან. შეიძლება ითქვას, რომ არისტოფანე ქალის სოციალურ და ბიოლოგიურ ფუნქციაში ძლიერ ცივილიზაციურ და ვიტალურ პოტენციალს ხედავს.

57. ქალები თესმოფორიების დღესასწაულზე

ევრიპიდეს მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება არისტოფანეს მრავალ კომედიაში გვხვდება. ამის მიზეზი მსოფლმხედველობრივ განსხვავებაში უნდა ვეძებოთ. ითვლება, რომ არისტოფანე, როგორც ძველი ატიკური კომედიის წარმომადგენელი, ძალზე ახლოა სამიწათმოქმედო დემოკრატიის იდეოლოგიასთან, ევრიპიდეს მსოფლგანცდა კი სოფისტების ფილოსოფიას უახლოვდება. ის ტრაგედიის დეჰეროიზაციას ახდენს, მისი ნაწარმოებები ათენის საზღვაო იმპერიის ეპოქის პრაგმატიზმითა და სკეპტიციზმითაა განმსჭვალული, ტრადიციული მსოფლმხედველობის, წესჩვეულებებისა და ცხოვრების წესის რღვევას, რელიგიური რწმენის საფუძვლების რევიზიასა და სოფისტების ანთროპოცენტრული დოქტრინის ფორმირებას ასახავს, რომელიც ათენი პატრიარქალური დემოკრატიის ნორმებს უპირისპირდება. ამიტომაც არისტოფანე, რომელსაც პოეტი „დიდების მასწავლებლად“ მიაჩნია, ევრიპიდეს მიმართ ძალზე კრიტიკულია და მას ისეთივე სარკაზმით აკრიტიკებს, როგორც სოკრატეს, თანაც თვლის, რომ ევრიპიდე, როგორც პოეტი პასუხისმგებელია ათენში შექმნილ მორალურ და მსოფლმხედველობრივ სიტუაციაზე. მიუხედავად ამისა, არისტოფანე ისეთი მხიარული აზარტით ამასხარავენს ევრიპიდეს, მისი მეტაფორები, ხშირად, იმდენად პირდაპირია, მკითხველს „საფუძვლიანი ეჭვი“ უჩნდება, ხომ არ არის ეს ყოველივე არისტოფანეს მორიგი მასხრობა და პროვოკაცია, რომლის მიღმა ევრიპიდესა და სოკრატეს დოქტრინებისადმი სიმპათია და ინტერესი იმალება.

„ქალები თესმოფორიების დღესასწაულზე“ (ძვ. წ. 411, დიონისიები) არისტოფანეს მეორე „ქალური“ კომედიაა. მისი ძირითადი თემა ტრაგიკოს ევრიპიდესა და აგათონის კრიტიკა და გამასხრებაა. თუმცა, ევრიპიდე არისტოფანეს კომედიის მთავარი სამიზნეა. „ქალთმოძულე“ ევრიპიდეზე განაწყენებულმა ქალებმა გადაწყვიტეს, თესმოფორიების¹ დღესასწაულზე თათბირი მოაწყონ და საძულველ პოეტზე შურსძიების გეგმა დასაზონ. ევრიპიდემ შეიტყო ქალების შეთქმულების შესახებ, თავის სიმამრ მნესილოქეს ქალის სამოსი ჩააცვა და დღესასწაულზე შეაპარა ამბის გასაგებად.

¹ დემეტრასა და პერსეფონესადმი მიძღვნილი დღესასწაული ძველ საბერძნეთში, რომელშიც მხოლოდ თავისუფალი ქალები მონაწილეობდნენ.

მნესილოქემ გამძვინვარებული ქალებისაგან ევრიპიდეს დაცვა სცადა, დაეჭვებულმა ქალებმა ის გამოააშკარავეს და შეიპყრეს. ევრიპიდეს დიდი ძალისხმევა დასჭირდა სიმამრის დასახსნელად. კომედია ევრიპიდეს ტრაგედიების გამოჯავრებაზეა აგებული. მნესილოქეს განთავისუფლების სცენებში არისტოფანე ევრიპიდეს ცნობილი ტრაგედიების პაროდირებას ახდენს, მაგალითად, „ელენესი“ (ქალად გადაცმული მნესილოქე ელენეს „განასახიერებს“, ევრიპიდე კი მენელაოსის სამოსით მოდის მის დასახსნელად), ან „ანდრომედასი“ (მნესილოქეს ტეტია სკვითი დარაჯისაგან დახსნის ეპიზოდი პერსევსის მიერ ანდრომედას ზღვის ურჩხულისაგან განთავისუფლების სცენას ემსგავსება). კომიკური ციტირება, პაროდია და კლოუნადა ევრიპიდეს ტრაგედიების გამასხრების ფორმად იქცევა.

58. ბაყაყუბი

„ბაყაყუბი“ ათენში 205 წელს დაიდგა, მალევე ევრიპიდეს გარდაცვალების შემდეგ. არისტოფანემ სწორედ ეს გარემოება გამოიყენა კომედიის სიუჟეტში, რომლის მიხედვითაც ღმერთი დიონისე, იმ მიზეზით, რომ მიწაზე არცერთი ნამდვილი პოეტი აღარ დარჩა, ჰადესში ჩადის ახალგარდაცვლილი ევრიპიდეს დასაბრუნებლად. დიონისეს გადაწყვეტილება იმთავითვე ირონიულად ედერს, რადგან პოლიტიკოსების შემდეგ, სწორედ ევრიპიდე იყო არისტოფანეს სატირის ერთ-ერთი ძირითადი სამიზნე. „ბაყაყუბიდან“ ჩანს, რომ არისტოფანეს ერიპიდეს მიმართ იგივე პრეტენზიები აქვს, რაც სოკრატეს მისამართით „ღრუბლებში“. ჰადესში მას ქურდები, ნაძირალები და მამის მკვლელები უჭერენ მხარს – სწორედ ისინი, რომლებიც მისი ტრაგედიის მსოფლმხედველობაზე გაიზარდნენ. ეს მოგზაურობა არისტოფანესთვის თავისი ესთეტიკური, პოლიტიკური თუ მორალური შეხედულებების გადმოცემის საშუალება ხდება.

„ბაყაყუბში“ არისტოფანე კომედიის ნაწილების ტრადიციულ კომპოზიციას ცვლის, მოქმედებას ეპიზოდებით იწყებს, ხოლო აგონი მეორე ნაწილში გადააქვს. პირველ ნაწილს კლოუნადისა და ბუფონადის ფორმა აქვს, მისი გმირები – ორი „ჯამბაზი“ – ღმერთი დიონისე და მისი მსახური ქსანთია არიან. დიონისე მხდელი ბატონია, ქსანთია კი გაიძვერა მოსამსახურე. დიონისეს ჰერაკლესავით ღომის ტყავი აქვს მოსხმული, ხელში კი დიდი კომბალი უჭირავს. ქსანთია მძიმე ბარგს მოათრევს და მუდმივად წუწუნებს. ღვინის ღმერთმა ჰერაკლეს სამოსი იმიტომ ჩაიცვა, რომ იმედი აქვს, გმირის ნიღბით ჰადესის ურჩხულებისა და ღმერთებისაგან უკეთ დაიცავს თავს, მათ რიდსა და პატივისცემას დაიმსახურებს, ჰერაკლემ ხომ ჯოჯოხეთის ძალლი კერბერი შებოჭა და მიწისქვეშა სამეფოდან მოიტაცა. თუმცა ჰერაკლედ გადაცმა გაროზგვისაგან მაინც ვერ დაიხსნის მას. პირიქით, ეაკი, ჰადესის სასახლის კარისკაცი (მითოლოგიაში კი ცოდვილთა მრისხანე მსაჯული), ძაღლის მოტაცებას გაუხსენებს თვითმარქვია გმირს. კომედიის პირველ ნაწილში ქორო ბაყაყუბის გუნდს განასახიერებს, რომლებიც მიწისქვეშა სამეფოში მოგზაურობისას დამცინავი ყიყინით მიაცილებენ ბატონსა და მსახურს, მეორე ნაწილში გუნდი ელევისის დემეტრასა და პერსეფონეს კულტს ნაზიარები მისტებისაგან შედგება, რომლებსაც ჰადესში განსაკუთრებული პატივი და მდგომარეობა აქვთ. მისტების გუნდი პარაბასაში პოეტის

სახელით მოუწოდებს ათენელებს, დაივიწყონ ძველი პოლიტიკური უთანხმოებები და სახელმწიფოს კეთილდღეობაზე იზრუნონ. ჰადესში დიონისე და ქსანთია ესქილესა და ევრიპიდეს შორის გამართული დავის მოწმენი განდებიან. ევრიპიდე მოითხოვს, რომ ტრაგედიის ტანტი დაუთმონ. დიონისეს, როგორც თეატრის ღმერთს, პლუტონი დავის მსაჯულობას სთხოვს. იწყება კომედიის ძირითადი ნაწილი – ესქილესა და ევრიპიდეს პოეტური შეჯიბრი. ამ პაექრობის მსვლელობისას, არისტოფანე ტრაგედიის პოეტიკის, მისი მიზნის, ენისა თუ სტრუქტურის თავის ხედვას წარმოაჩენს. ესქილეს ის მაღალფარდოვნებას უწუნებს, ხოლო ევრიპიდეს რიტორიკულობასა და ზედმეტ სიტყვაკაზმულობას.

პაროდირება და კრიტიკა ორივე პოეტის სტილის განსხვავებულ სისუსტეებს გამოავლენს, ამიტომ, დიონისე ლექსებს „ყველივით“ აწონის – ესქილეს სტროფები მიწამდე ხრის სასწორის პინას, ევრიპიდეს პოეზია კი „მჩატე“ აღმოჩნდება. თუმცა, დიონისე არც ამ ზომას დასჯერდება და ფინალურ გამოცდას აწყობს – მიწაზე იმას დააბრუნებს, ვინც „აღკიბიადეთი დასწეულებული“ ქალაქის ხსნის უკეთეს გზას მონაზავს.¹ ასეთი, რა თქმა უნდა, ესქილე აღმოჩნდება, რომელსაც დიონისე დედამიწაზე დააბრუნებს, რათა ტრაგედიას ძველი დიდება დაუბრუნოს და ათენის მოქალაქეები ჭეშმარიტი სამოქალაქო და ადამიანური ღირებულებებით აღზარდოს, სულის სიმტკიცე და სიმამაცე ჩაუნერგოს მათ. ტრაგედიის ტანტს ესქილე სოფოკლეს უთმობს, თვითონ კი მიწაზე ბრუნდება თეატრისა და ტრაგედიის აღორძინებისათვის.

ესქილეს ჰადესიდან ამოყვანა ერთგვარი სიმბოლური აქტია, რომელიც ათენის დემოკრატიის საუკეთესო დღეებზე არისტოფანეს ნოსტალგიას გადმოსცემს. არისტოფანეს პოლიტიკური შეხედულებები ნაკლებად რადიკალურია, ის პოლიტიკური თანხმობის პლატმორფაზე დგას და მიუხედავად არსებული მმართველობის კრიტიკისა, კომპრომისული ზომების მომხრეა. ხელისუფლების შეცვლას ის მშვიდობიანი პოლიტიკის გატარებას, სამოქალაქო თანხმობას, ვაჭრობის განვითარებას და მოკავშირეების მიმართ ლოიალურ საგადასახადო პოლიტიკას ამჯობინებს (ესქილეს გეგმა „ბაყაყებში“).

¹ არისტოფანეს ძალზე ზუსტად აქვს გადმოცემული აღკიბიადეს მიმართ ათენში არსებული დამოკიდებულება – ქალაქს, ერთსა და იმავე დროს, „სძულს და სურს“ აღკიბიადე, ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პოლიტიკოსი.

59. სოციალური უტოპია და კველი კომუნის დასასრული

პოეტის შემოქმედების ბოლო პერიოდიდან დღემდე მხოლოდ ორმა კომედია მოაღწია, ესენია „ქალები სახალხო კრებაზე“ (ძვ. წ. 392წ.), კომედია, რომელიც სოციალური უტოპიის ჟანრს მიეკუთვნება და „პლუტოსი“ (ძვ. წ. 388წ.) – სოციალურ-ფილოსოფიური ზღაპარი სიმდიდრესა და სიღარიბეზე. ძვ. წ. V საუკუნის დასასრულს პელოპონესის ომი ფინალურ ფაზაში შევიდა, 405 წელს საზღვაო ფლოტი სპატელებმა გაანადგურეს. ათენმა საბოლოო დამარცხება იკემა, ქვეყანას აღარ დარჩა ბრძოლისუნარიანი ფლოტი, არმია და ხსნის იმედი. 404 წლის აპრილში დაიდო საზავო ხელშეკრულება, რომელის მიხედვითაც ათენი კარგავდა თავის ზღვის გაღმა მდებარე სამფლობელოებს, ფლოტის ყოლის უფლებას, ვაგლენასა და სიმდიდრეს. კორინთო და თებე ქალაქის დანგრევასაც კი მოითხოვდნენ, მაგრამ, საბოლოოდ, შედარებით ზომიერი ზავი დაიდო.

ასეთი ვითარება იყო შექმნილი ძვ. წ. IV საუკუნის დამდეგს. ათენის დემოსს, რომლის უდიდეს ნაწილს თავისუფალი მიწათმოქმედები შეადგენდნენ, ახალ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სიტუაციასთან შეგუება უჭირდა, ათენელები მარცხის მიზეზებზე ფიქრობდნენ და საკუთარი თავის მიმართ სკეპტიკურად და ირონიულად იყვნენ განწყობილნი. აღარ არსებობდა აღმავალი კულტურისათვის დამახასიათებელი ენერგეტიკა და სასიცოცხლო მუხტი. მოსახლეობის დიდი ნაწილისათვის სახალხო კრებებში მონაწილეობა, რომლისთვისაც მცირე გასამრჯელო დაწესდა, შემოსავლის წყარო გახდა და არა გაცნობიერებული სამოქალაქო პასუხისმგებლობა.

„ქალები სახალხო კრებაზე“ ძალზე კარგად ასახავს ბერძნულ საზოგადოებაში დასადგურებულ სკეპტიციზმს, პიესაში არ არის პარაბაზისი, სადაც პოეტი გუნდის საშუალებით თავის შეხედულებებს გამოთქვამს, ტრადიციული აგონი ფორმალურ ხასიათს ატარებს. ნაწარმოებში ვითარდება იდეა-უტოპია მამაკაცთა მმართველობის ქალთა საყოველთაო მმართველობით შეცვლის შესახებ. ათენელი ქალები მოილაპარაკებენ, რომ მამაკაცებად გადაიცვან, ქმრებს გაეპარონ და სახალხო კრებაზე მივიდნენ, რათა ხმათა უმრავლესობით

ქალთა მმართველობა შემოიღონ. „სპიკერად“ და ხელმძღვანელად ისინი პრაქსავორას ირჩევენ, რომელმაც ქალთა მმართველობის უპირატესობაში უნდა დაარწმუნოს კრების წევრები. პიესის ექსპოზიციურ ნაწილში ქალები ჯერ კიდევ გათენებადღე იკრიბებიან კაცებად გადაცმულნი, მათ ქმრების სამოსი მოუპარავეთ და ხელოვნური წვერები მიუბამთ, რათა კრებაზე მოხვედრა შეძლონ. ქალების გეგმა გაამართლებს და ათენში ქალთა მმართველობა მყარდება. ახალი წყობილება საერთო საკუთრებასა და სამოქალაქო თანასწორობას ისახავს მიზნად, მყარდება სექსუალური თავისუფლებაც, რომელიც თანაბარი და სამართლიანი „განაწილების“ საყოველთაო პრინციპს ემყარება.

პიესის მეორე ნაწილში არისტოფანე საკუთარი თეზის პაროდირებას გუთავაზობს და ახალი კანონების პრაქტიკაში მოქმედების კომიკურ სცენებს ქმნის. ორი მოუცი ქალი ახალგაზრდა კაცს აიძულებს, რომ ახალგაზრდა შეყვარებულის ნაცვლად მათთან დაიჭიროს საქმე, მოხუცებსაც ზომ უნდათ ახალგაზრდების სიყვარული. თანდათან ცხადი ხდება, რომ პრიმიტიულად გაგებული თანასწორობა სასურველ ბედნიერებას და საყოველთაო კეთილდღეობას ვერ დაამყარებს. არისტოფანე ათენის საზოგადოებაში გავრცელებულ ჰელონიკურ განწყობებსა და სახელმწიფოსადმი მომხმარებლურ დამოკიდებულებას ვგაჩვენებს. სახელმწიფოს სასარგებლოდ თავისი ქონების შეწირვა ყველას როდი უნდა, სამაგიეროდ, საჯარო ნადიმზე დასასწრებად უკლებლივ ყველა გარბის. არისტოფანეს რეალიზმი შესანიშნავად ასახავს ათენის პელოპონესის ომისშემდგომ რეალობას, საზოგადოებისა და მისი მთავარი გმირის – თავისუფალი ათენელი მიწათმოქმედის დეგრადაციას.

არისტოფანეს უკანასკნელი კომედიის – „პლუტოსის“ გადაძუშავებული ვერსია 388 წელს ითამაშეს (ადრეული ვერსია მას 408 წელს შეუქმნია). კომედიაში აღარ არის პოლიტიკური სატირა და პაროდია, ამ ფილოსოფიური ზღაპრის საგანი ადამიანთა სისუსტეები და მანკიერებანი გახდა. ათენის მიერ პოლიტიკური და ეკონომიკური გავლენისა და ძლიერების დაკარგვამ საზოგადოებრივი სარბიელი შეკვეცა, დაირღვა დემოკრატიული საზოგადოების ღირებულებითი ერთობა და სულისკვეთება, დაისადგურა გაჭირვებამ, ადამიანთა ინტერესები პირადი კეთილდღეობით შემოიფარგლა, დაეცა ზნეობა. სწორედ ასეთი საზოგადოება იხატება „პლუტოსში“.

მოხუც მიწათმოქმედ ქრემილოსს, რომელმაც ცხოვრება შრომასა და სიღარიბეში გალია, თავისი ვაჟი ასეთი ხვედრისთვის ენანება. ის ორაკულთან მიდის და მისი რჩევით, პირველივე შემხვედრს აედევნება, რათა ის თავის სახლში მიიყვანოს პატივით. ეს ადამიანი ზევსის მიერ დაბრმავებული სიმდიდრის ღმერთი პლუტოსი აღმოჩნდება. ზევსს პატიოსანი ხალხის სიმდიდრე შურდაო, ეუბნება ქრემილოსს პლუტოსი, ამიტომაც დამაბრმავა, რომ თეთრი შავისაგან ვეღარ გამერჩიაო.

სამართლიანობის დამყარების ერთადერთი გზა პლუტოსისათვის მხედველობის დაბრუნებაა. ქრემილოსი და მისი მონა კარიონი პლუტოსს ასკლეპიოსის ტაძარში წაიყვანენ, სადაც მას თვალს აუხელებს. პლუტოსი მტყუანისა და მართლის გარჩევას იწყებს. თუმცა არისტოფანე, რომელიც არასოდეს არ იძლევა მარტივ რეცეპტებს, სამართლიანი განაწილების პრინციპსაც აკრიტიკებს (ისევე, როგორც კომედიაში „ქალები სახალხო კრებაზე“). სიღარიბე, ავი და საძაგელი გარეგნობის მოხუცი ქალი ამტკიცებს, რომ თუკი ყველა მუქთად მიიღებს ფულს, მუშაობას აღარავინ მოისურვებს, ხელოსნობა და მეცნიერება გაქრება და საზოგადოებრივი ცხოვრება დაქვეითდება. ქრემილოსი მიუგებს, რომ საქმეს მონები და მსახურები გააკეთებენ, თუმცა სიღარიბე ამის პერსპექტივასაც ვერ ხედავს, რადგან მონებისა და მსახურების ყიდვას ფული სჭირდება. ქრემილოსი და კარიონის ყურს არ უგდებენ სიღარიბეს. განკურნებული პლუტოსი პატიოსან ხალხს შორის სიმდიდრის თანაბარ განაწილებას იწყებს. ღმერთებს ძღვენს აღარავინ სწირავს, ისინი ჰერმესს გამოაგზავნიან სიტუაციის გამოსასწორებლად, თუმცა, საბოლოოდ, ჰერმესი ქრემილოსს მსახურად დაუდგება ლუკმაპურის საშოვნელად, ათენელთა მთავარი ღმერთი კი სიმდიდრის ღვთაება პლუტოსი ხდება.

არისტოფანე ამ კომედიაშიც ირონიული და ორაზროვანია, ის ცხადად აჩვენებს, რომ არ არსებობს სიმდიდრისა და კეთილდღეობის რეცეპტები და ყველაფერი მიზანდასახული შრომითა და პატიოსანი ცხოვრებით მოდის. ზოგიერთნი არისტოფანეს უკანასკნელ კომედიებს შუა ატიკურ კომედიას მიაკუთვნებენ, რომელშიც საყოფაცხოვრებო თემატიკა ძლიერდება, ჩნდება კომედიური ნიღბები (თუმცა ამის წინაპირობა ძველ კომედიაში უკვე არსებობს), იკარგება ინტერესი პოლიტიკური თემებისადმი. შუა ატიკური კომედიიდან ნაწარმოებთა მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტებია მოღწეული. ძვ. წ. III საუკუნეში

შუა ატიკური კომედია ე.წ. ახალ ატიკურ კომედიაში გადაიზრდება, რომელიც უკვე ელინიზმის ხანას მიეკუთვნება.

არისტოფანეს კომედიებს სამ ჯგუფად ყოფენ, პირველ ჯგუფს მწვავე პოლიტიკური სატირით, ინვექტივითა და კონკრეტულ მოღვაწეებზე პიროვნული თავდასხმებით გაჯერებულ ადრეულ პიესებს მიაკუთვნებენ, „ფრინველებიდან“ მოყოლებული ძლიერდება ნარატიული ელემენტი, სიუჟეტი უფრო მნიშვნელოვან დატვირთვას იძენს, სამაგიეროდ, იკლებს პოლიტიკური კომპონენტი, ინვექტივა, მცირდება და შემდეგ ქრება პარაბაზისი (ბოლო ორ კომედიაში), სულ უფრო კლებულობს გუნდის როლი, რბილდება ძველი ატიკური კომედიის რიტუალურ-ეროტიკული ასპექტისათვის დამახასიათებელი სკაბრეზულობა და სხვ.

ეს 11 კომედია დემოკრატიული ათენის სათეატრო და პოლიტიკური კულტურის წვდომისათვის უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენს. მათ ძალზე კარგად ასახეს ქვეყნის პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების დინამიკა, სოციალური პროცესები და ტენდენციები. ფაქტობრივად, ჩვენ წინაშე საკმაოდ დრამატული სანახაობა ჩაივლის, ძლიერი და გავლენიანი საზღვაო იმპერიის დაქვეითება დიდი საომარი ავანტიურის ჭრილში. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი არისტოფანეს კომედიებში სამოქალაქო და პიროვნული თავისუფლების ის ხმაა, რომელიც განსაკუთრებული ძალით გაისმის მის ადრეულ ნაწარმოებებში. არისტოფანეს, ზოგჯერ, კონსერვატორად და დემოკრატიული მმართველობის მოწინააღმდეგედ მიიჩნევენ, თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მისი შემოქმედება ბერძნული დემოკრატიის ქმედითი დემონსტრაციაა. მეტიც, არისტოფანე ძალიან კარგად ხედავს, რომ შექმნილი ვითარების ძირითადი სუბიექტი ათენელი მიწათმოქმედია, ადამიანი, რომელმაც თავის დროზე სპარსელებთან ომში ათენის დემოკრატიის აღმავლობას ჩაუყარა საფუძველი. პერიკლეს მმართველობის პერიოდში, ბერძნულ-სპარსული ომებში გამარჯვების შემდეგ, ათენის მიერ დასახული ამბიციური გეგმები სპარტისა და ძალის ძველი ცენტრების (თებე, კორინთო) გააფთრებული საუკუნოვანი წინააღმდეგობითა და ზეწოლით განადგურდა. თითქოს პერიკლე ის უკანასკნელი კაშხალი იყო, რომელიც ამ ღვარცოფს აჩერებდა. ათენის დემოკრატიამ ახალი ცნობიერების ექსპორტი რიგი მიზეზებით ვერ მოახერხა. პოლიტიკოსებს მოტივაცია, ტალანტი, ცოდნა და

ინტელექტი არ ეყოთ პერიკლეს პოლიტიკის გასაგრძელებლად. სწორედ ამიტომ, ინტუციითა თუ ცოდნით, არისტოფანე კვლავ დიონისეს რიტუალის წიაღში დაბრუნებას ითხოვს, რათა იქიდან განაზღვრულნი რძესა და წყალში გამოვლილნი დაბრუნდნენ და ქვეყნის ძლიერება ააღორძინონ.

თავისუფალი, მამაცი, სიცოცხლისმოყვარე ათენელი მიწათმოქმედი, რომლის დეგრადაცია მთელ ქვეყანას უქადის კატასტროფას. თავის სასაცილო და მხიარულ კომედიებში არისტოფანე უმნიშვნელოვანეს და ძალზე სერიოზულ თემებს ეხება, ხედავს რა, რომ პელოპონესის ომი მასში ჩართული თუ ჩათრეული ყველა ბერძნული პოლისისთვის დამღუპველია, ომისა და მშვიდობის თემა მისი ადრეული კომედიების ლაიტმოტივი ხდება. ის ყველა ნეგატიურ სოციალურ ფენომენს აკრიტიკებს – დემაგოგიას, მომხვეჭელობას, სასამართლოს ორგანიზების სისუსტეებს, მორალსა და აღზრდის საკითხებს, ეხება და გაიაზრებს ხელოვნებისა და შემოქმედების საკითხებს, პოეტის ფუნქციასა და ვალდებულებებს საზოგადოების წინაშე და სხვ. ის უპირისპირდება სოფისტებსა და თანამედროვე პოეტებს, რომელთა პესიმიზტური, სკეპტიკური ფილოსოფია, მისი აზრით, არღვევს ადამიანთა ერთობის საფუძვლებს, მათ სულიერ სიჯანსაღეს. ის ჰარმონიულად აერთიანებს დიონისეს კომედიის ვიტალურობას, ხალხურობას, სიცოცხლისა და ნაყოფიერების კულტს, რომელიც ასე ძლიერად ვლინდება ძველ ატიკურ კომედიაში, და მისი ეპოქისათვის დამახასიათებელ ინტელექტუალიზმს, პუბლიცისტურობას, შემოქმედებით ფანტაზიას.

კითხვები და დავალებები 45 – 59 თავებისადმი:

1. როდის დაიბადა არისტოფანე და რა არის ცნობილი მისი ბიოგრაფიიდან?
2. რა მოვლენები ვითარდებოდა ათენში 431-421 წლებში?
3. რისი მოწმე გახდა 15 წლის არისტოფანე და რამ განსაზღვრა მისი შემოქმედებითი და პოლიტიკური კრედი?

4. როდის დაიწყო პელოპონესის ომი და რა შედეგები გამოიღო მან ათენისათვის?
5. რომელი კავშირები იბრძოდნენ ზღვასა და მატერიკზე გავლენისათვის და როგორ დასრულდა ეს დაპირისპირება?
6. დაახასიათეთ ათენსა და სპარტას შორის დადებული სამი ზავის პირობები – 30 წლიანის, ნიკიას ზავისა და ფერამნეს ზავის პირობები.
7. რა კონფლიქტია ცნობილი არისტოფანესა და დემაგოგ კლეონს შორის, რომელსაც დრამატურგი ძლივს გადაურჩა?
8. როდის წარმოადგინეს „აქარნელები“ და რა ამოძრავებდა დიკეოპოლისს, როდესაც პნიქსზე მოდიოდა?
9. როგორია დიკეოპოლისი, როგორც პერსონაჟი და აღწევს თუ არა ის საწადელს? დაახასიათეთ იგი.
10. რა ირონიული საზრისი აქვს ჩადებული არისტოფანეს დიკეოპოლისისა და ლამაქეს აგონში?
11. როდის დაიდგა კომედია „მშვილობა“ და რატომ გააფრინა ავტორმა ტრიგეოსი ნეხვის ხოჭოთი?
12. როგორ გაათავისუფლეს ეირენე და რატომ გააკეთა არისტოფანემ აქცენტი, კვლავ, ატიკელ მიწათმოქმედებზე?
13. როგორია კომედიის აგონის ხერხების არსენალი „მხედრებში“? რა ეთიკური პრინციპებით „იზღუდება“ მისი ნორმები?
14. რა ტრანსფორმაციას განიცდის მოხუცებული დემოსი „მხედრებში“?
15. რა არის „მხედრების“ მორალი?
16. როგორ შემოდის, ე. წ. „სოკრატული თემა“ არისტოფანეს შემოქმეებაში?
17. რამდენად არის „ღრუბლები“ მართლაც სოკრატეზე და არა ათენელების მორალურ პრობლემებზე, რომლებიც დამნაშავეებს „გარეთ“ ეძებენ?
18. რა მიზანი ამოძრავებს სტრეფსიადეს, როდესაც ის საფიქრალეთში თანამედროვე სიბრძნეს ეძებს?
19. როგორ აისახა „ღრუბლებში“ სოფლისა და ქალაქის დაპირისპირების თემა. რომელიც ასე ორგანულია ატიკური კომედიისთვის?
20. რა პრობლემა აქვს დაყენებული არისტოფანეს კიდევ ერთი დემოკრატიული ინსტიტუტის – ჰელიასტების სასამართლოს კრიტიკისას?
21. ვის ასამართლებს მოხუცი მოსამართლე, როდესაც სახლიდან გაპარვას ვერ შეძლებს?
22. ვის ეძებენ „ფრინველებში“ ეველპიდე და პისთეტერე და როგორ ხვდებიან ისინი ბერძნული ფოლკლორის სივრცეში?
23. რას გამოექცნენ ისინი ათენიდან და რისი შექმნა სურთ?
24. რატომ ქმნიან ისინი ახალ იდეოლოგიას და როგორ იცვლებიან ფრინველები ადამიანებთან ურთიერთობით?

25. რა საბოლოო პროდუქტს მიიღებენ ისინი და რითი განსხვავდება ღრუბელგუგულებითი „უტოპიური ათენისაგან“?
26. გავლენისა და ეკონომიკური ძალაუფლების მოპოვების რა ბერკეტებს იყენებენ „ფრინველებში“?
27. როგორ შემოდის ე. წ. „ქალთა თემა“ არისტოფანესთან და რაში მდგომარეობს ლისისტრატეს ჩანაფიქრი მშვიდობის მიღწევის თვალსაზრისით?
28. რა მნიშვნელობას ანიჭებს არისტოფანე – ა), ეკონომიკურ ბერკეტებს თავის პიესებში პერსონაჟთა პროექტების განხორციელებისას, ბ) პოლიტიკური ბრძოლის ინტენსივობას და ხარისხს, დ) ჩანაფიქრის სიცხადესა და მიზანშეწონილობას?
29. როგორ შემოდის ღვინის, როგორც მშვიდობის მატერიალური ეკვივალენტის თემა კომედიებში?
30. რა ირონიული ორაზროვნება იკითხება ევრიპიდეს უზომო კრიტიკაში არისტოფანეს მიერ?
31. მართლაც ასეთი ძველმოდური ტრადიციონალისტია ეს მოწინავე აზროვნების კომედიოგრაფოსი?
32. რატომ ჩადის დიონისე ჰადესში არისტოფანეს „ბაყაყებში“ და ვინ დახვდება მას იქ?
33. რა ტრანსფორმაციას განიცდის დემოკრატიის ნორმები პიესაში „ქალები სახალხო კრებაზე“?
34. თქვენი აზრით, იყო თუ არა არისტოფანე „პრიმიტიული“ ქალთმოდულე? მოიყვანეთ თქვენი არგუმენტები.
35. რა ტრანსფორმაცია განიცდა ატიკურმა კომედიამ არისტოფანეს სოციალურ უტოპიაში?
36. დააკავშირეთ და შეადარეთ ერთმანეთს ევრიპიდესა და არისტოფანეს ფიგურები და გააანალიზეთ მათი შემოქმედება დემოკრატიული ათენის დაცემის ჭრილში.

60. არისტოტელე „კომიკა“

მეოთხე საუკუნის დამდეგისათვის, ძველი ბერძნული დრამის პრაქტიკა უკვე საუკუნეზე მეტს ითვლიდა. მომწიფდა ამ გამოცდილების თეორიული ანალიზის აუცილებლობა. ბერძნულ ფილოსოფიაში უკვე არსებობდა ხელოვნების ფილოსოფიური გააზრების მნიშვნელოვანი ნიმუშები. ამ კუთხით, ძალზე საინტერესოა პითაგორა სამოსელის (ძვ.წ. 570-490წწ.) შეხედულება მუსიკალურ ხელოვნებაზე. პითაგორას აზრით, სამყაროს საფუძველში აბსტრაქტული რიცხვი ძევს, რომელიც ყოველი არსებულის ფუძეს წარმოადგენს. კოსმოსი ერთგვარი რიცხვით-მუსიკალური კონსტრუქციაა, რომლის რიცხვი-ატომები ერთმანეთთან მკაცრად კანონზომიერ მიმართებაში იმყოფებიან. პითაგორამ და მისმა მიმდევრებმა მათემატიკა, ჰარმონია და მუსიკა ერთიან ესთეტიკურ სისტემაში გააერთიანეს, რომელიც არა მხოლოდ კოსმოსის, არამედ ადამიანის სულის (მიკროკოსმოსის) თუ ნებისმიერი არსებულის საფუძველია. ამ კონცეფციაზე დაყრდნობით, პითაგორა მუსიკას თერაპიულ ფუნქციას ანიჭებდა და მას ადამიანის სულიერ მდგომარეობაზე, სულიერ სიმართლეზე ზემოქმედების უნარს მიაწერდა. შესაბამისად, უკვე პითაგორელებთან, ხელოვნება და მხატვრული ნაწარმოები სამყაროს არსებობის ფუძისეულ პრინციპებს უკავშირდება.

მშვენიერის ბუნების გააზრებისას, სოკრატეც თავისი ფილოსოფიური დოქტრინიდან ამოდიოდა (მისი ფილოსოფიური თვალსაზრისი სხვადასხვა ავტორის, ყველაზე უკეთ კი ქსენოფონტესა – „მოგონებები სოკრატეზე“ და პლატონის ნაწერებიდან იკითხება). სოკრატეს თანახმად, სამყარო გონივრული და ჰარმონიულია. შესაბამისად, ყოველივე არსებული ამ თვისებებით ფასობს. მშვენიერს სოკრატე გაიაზრებს როგორც ზოგად ცნებას, კატეგორიას. მისთვის მოვლენისა თუ საგნის მშვენიერება შინაგანი მიზანშეწონილობის ხარისხით, ფორმისა და არსის თანხმობითა და ჰარმონიით განისაზღვრება.

სოკრატეს მოწაფე და ყველა დროის უდიდესი ფილოსოფოსი პლატონი მშვენიერისა და ხელოვნების არსზე რამდენიმე დიალოგში საუბრობს, მათ შორის „დიდ ჰიპიასს“ და „ნადიმში“, ასევე „იონში“ (პოეტური ინსპირაციისა და დიონისური ექსტაზის შესახებ). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პლატონის შეხედულებები

ხელოვნების ბუნებაზე. მისი აზრით, ხელოვნება რეალობის მიბაძვაა, რეალობა კი უზენაესი რეალობის – იდეათა სამყაროს ჩრდილია, ამდენად, ხელოვნების ნაწარმოები უკვე ორი საფეხურით წყდება უმაღლეს და ჭეშმარიტ ყოფიერებას. მიუხედავად იმისა, რომ პლატონი ხელოვნების მიმართ სკეპტიკურადაა განწყობილი, ის გამოყოფს ხელოვნების შექმნითი ბუნების ძირითად ასპექტს – მიმეზისს.

პლატონისაგან განსხვავებით, ფილოსოფოსი არისტოტელე (ძვ.წ. 384-322 წწ.), პლატონის მოწაფე და დრამის თეორიის შემქმნელი, ხელოვნებას მთლიანად პოზიტიურად უყურებს და მის შემეცნებით, აღმზრდელით და თერაპიულ თვისებებს აღიარებს. პლატონის მსგავსად, ისიც ხელოვნების მიმეტური (ბაძვითი) თეორიის მიმდევარია. ხელოვნება არისტოტელესთვის შემეცნების საფუძველია და ადამიანს გრძნობადი (ხილული და სმენადი) რეალობის უკეთ შესწავლის საშუალებას აძლევს. როგორც ის „პოეტიკაში“ (ძვ.წ. 335 წ.) წერს, არსებობს რეალობის ისეთი მხარეები, რომლებიც ადამიანისათვის საფრთხესა და საშიშროებას შეიცავს, ამიტომ, სინამდვილის ამ ასპექტის შესამეცნებლად მხატვრული ასახვა საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს. ხელოვნების თეორიას, არისტოტელე, ძირითადად, „პოეტიკაში“ აყალიბებს. არისტოტელეს მიხედვით, ადამიანს აქვს მიბაძვის თანშობილი თვისება, რომელიც ხელოვნების არსებობის საფუძველსაც ქმნის. მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანი რეალობის ყველა ასპექტს ასახავს, როგორც გარეშე რეალობას, ისე საკუთარ თავს, როგორც ერთიანი რეალობის ნაწილს. ამდენად, „პოეტიკის“ ძირითად ამოსავალ ცნებას ხელოვნების შექმნითი ბუნების საფუძველი – მიმეზისი წარმოადგენს. არისტოტელე მიმეზისის სახეებს რამდენიმე პრინციპით განასხვავებს: მიბაძვის საშუალებით, მიბაძვის საგნითა და მიბაძვის ხერხით. მიბაძვის საშუალებებს შორის ის რიტმს, სიტყვასა და ჰარმონიას ასახელებს. მიბაძვის საგნად მას რეალობის სხვადასხვა მხარე და ხარისხი მიაჩნია – ზოგი რეალობას ასახავს უკეთესად, ზოგი უარესად (შედეგად ვიღებთ პაროდიასა და კომედიას), ზოგი კი ისეთად, როგორიც ის არის. ასახვის ხერხიც სამია – პირველ შემთხვევაში პოეტი მოვლენებს გარეშე დამკვირვებლის თვალთ გადმოგვცემს, როგორც ამას ჰომეროსი აკეთებს. მეორე სახეობაში პოეტი საკუთარი სახელით გვესაუბრება, ხოლო მესამე შემთხვევაში ის პერსონაჟებს მოქმედებაში გვაჩვენებს.

არისტოტელე ხელოვნების აღქმის ასპექტებზეც საუბრობს, მისი აზრით, ხელოვნება სიამოვნებას გვანიჭებს როგორც შექმნით, ისე აღქმით. ამ სიამოვნების საფუძველი ცნობა და მიხვედრაა.

„პოეტიკაში“ არისტოტელე ტრაგედიისა და კომედიის წარმოშობის შესახებაც საუბრობს, სწორედ ის გვაუწყებს, რომ ტრაგედია იმპროვიზაციიდან და დითირამბთა წამომწყებიდან, ასევე სატირული დრამიდან განვითარდა, ესქილემ მეორე მსახიობი შემოიყვანა და გუნდის პარტიები შეამცირა, ხოლო სოფოკლემ მოქმედებას მესამე მსახიობი და სცენის ფერწერული მოხატვა დაამატა. კომედია ფალიკურ სიმღერათა წამომწყებთაგან წამოვიდა, ის მახინჯსა და უგვანოს ასახავს, თუმცა ტანჯვის გარეშე. ტრაგედია და ეპოსი სერიოზულ მოვლენებს გადმოგვცემენ, თუმცა ერთმანეთისაგან სტრუქტურითა და ენით განსხვავდებიან.

ტრაგედიაში არისტოტელე ექვს ძირითად ნაწილს განასხვავებს – ასახვის საგნის კუთხით ის სამს – მითოსს, ხასიათებსა და საფიქრალს (აზრებს) ასახელებს; მიბადვის ხერხით სასცენო გარემოს, მიბადვის საშუალებებით სიტყვიერ ფორმასა და მუსიკალურ კომპოზიციას. მნიშვნელობის მიხედვით ის ტრაგედიის ნაწილებს შემდეგი თანმიმდევრობით წარმოგვიდგენს: ფაბულა (მითოსი), ხასიათები, საფიქრალი (აზრები), სიტყვიერი ფორმა (სათქმელი), მუსიკალური კომპოზიცია (სასმენი) და სახილველი (სასცენო ხორცშესხმა).

არისტოტელესთვის ტრაგედია, ასახავს რა დასრულებულ სერიოზულ მოქმედებას, რომელსაც გარკვეული მოცულობა გააჩნია, ასახავს სიტყვითა და მოქმედებით და არა თხრობით, შიშითა და თანაგანცდით მსგავს აფექტთაგან გვათავისუფლებს (განგეწმენდს). ტრაგედია თავად წარმოადგენს ერთიან მთლიანობას, რომელსაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული. იმისათვის, რომ ტრაგედია გამართული და გასაგები იყოს. აუცილებელია არსებობდეს მოქმედების ერთიანობა, რომელიც მოვლენათა ურთიერთკავშირსა და თანმიმდევრობაზე იქნებოდა დამყარებული. მოვლენათა ჯაჭვის რომელიმე რგოლის გამოტოვება მთლიანობას უნდა არღვევდეს. პოეტის მიზანია ისაუბროს არა მომხდარზე, არამედ შესაძლებელზე, რომელიც აუცილებლობისა და ალბათობის პრინციპით ხორციელდება. ამდენად, არისტოტელეს აზრით, პოეზია, რომელიც შესაძლებელზე საუბრობს, ისტორიაზე უფრო სერიოზული და ფილოსოფიურია.

ამის შემდგომ, არისტოტელე ტრაგედიის ფაბულისა და ძლიანად ტრაგედიის ფორმალურ სტრუქტურას განიხილავს. ის ერთმანეთისაგან მარტივსა და რთულ ფაბულებს განასხვავებს. რთულია ფაბულა, რომელიც პერიპეტიასა და გამოცნობას შეიცავს. პერიპეტია არის მოქმედების საწინააღმდეგოში გადასვლა ალბათობისა თუ აუცილებლობის შედეგად, მაგალითად, როდესაც სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“ მაცნეს ოიდიპოსის დასამშვიდებელი ამბავი მოაქვს, შედეგი საპირისპირო აღმოჩნდება. გამოცნობა არის არცოდნიდან ცოდნაში გადასვლა, არისტოტელე ისეთ გამოცნობას ანიჭებს უპირატესობას, რომელიც პერიპეტიას უკავშირდება (როგორც ეს „ოიდიპოს მეფეში“ ხდება). მესამე მახასიათებელი, რომელიც ტრაგედიას პერიპეტიასა და გამოცნობასთან ერთად ახასიათებს, ტანჯვაა, რომელიც სიკვდილსა თუ ტკივილს იწვევს.

„პოეტიკის“ ერთ-ერთი მთავარი ცნება ტრაგიკული დანაშაულის ჰამარტიის (ბერძნ. ἄμ ო ἰ) ცნებაა, რომელსაც ადამიანი კატასტროფისკენ (ტრაგიკული დასასრულისკენ) მიჰყავს. არისტოტელე ასე მსჯელობს, იმისთვის რომ ტრაგედიის გმირს თანავუგრძნოთ, ის უნებლიე დანაშაულს უნდა სჩადიოდეს შეცდომის ან გარემოებების გამოისობით და არა მანკიერი ბუნების გამო. ტრაგედიის გმირი უნდა იყოს კეთილშობილი და თანმიმდევრული. მისი ქმედებაც ალბათობისა და აუცილებლობის მიხედვით უნდა ვითარდებოდეს.

„პოეტიკის“ ძირითადი ნაწილი არისტოტელემ ტრაგედიის პოეტიკას დაუთმო. ამასთან, დრამისა და ხელოვნების თეორიაში მან შემოიტანა ისეთი ცნებები, როგორებიცაა განწყობენა (კათარზისი), ტერმინი, რომელიც, ზოგიერთის აზრით, ფილოსოფიაში მედიცინიდან შემოვიდა. თუმცა კათარზისი, როგორც ესთეტიკური ტერმინი, სულიერი განწყობენისა და წონასწორობის მიღწევას ნიშნავს, რომელიც ემოციური თანაგანცდითა და სულიერი გამოცდილებით მიიღწევა; ჰამარტია – ტრაგიკული დანაშაულ, რომელსაც სხვადასხვანაირად ხსნიან, კერძოდ, ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, ჰამარტია არცოდნით დაშვებული შეცდომას შეიძლება ნიშნავდეს, რადგან ბერძენთათვის ცონდა, სამყაროს კოსმიურ კანონზომიერებათა წვდომა უმაღლესი სიქველეა. ადამიანი, რომელიც კოსმიურ კანონებს ვერ სწვდება, ბალანსს არღვევს და კატასტროფა მოელის, რადგან მან მოვლენათა უხენაესი მართლწესრიგი ხელყო. სხვები ჰამარტიას ცოდვის

ქრისტიანულ გაგებას უახლოვებენ, რაც ეთიკური ნორმებისა და პრინციპების დარღვევას უთანაბრდება.

„პოეტიკა“ დრამის თეორიისა და ესთეტიკის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ტექსტად ითვლება, თუმცა მისი მკვლევრები თანხმდებიან იმაზე, რომ ტექსტში ბევრი რამ ბუნდოვანია, რაც, მათი აზრით, იმიტია განპირობებული, რომ „პოეტიკა“ ერთგვარი კონსპექტის ხასიათისაა და, შესაძლოა, არისტოტელეს მოწაფეთა ჩანაწერსაც წარმოადგენდეს. მასში უნდა იყოს გვიანდელი ჩანართებიც. მიუხედავად ამისა, „პოეტიკის“ საიდუმლოება დღესაც სამეცნიერო და მხატვრული ინსპირაციის საბაბია, მით უფრო, რომ არისტოტელე ამ ტექსტში, ძირითადად, ტრაგედიას და ეპოსს ეხება, ხოლო კომედიის პოეტიკის განხილვას სამომავლოდ გადადებს.

„პოეტიკამ“ გაამთლიანა კლასიკური ეპოქის ტრაგედიის გამოცდილება და მისი ძირითადი ნიშან-თვისებები გამოკვეთა. არისტოტელეს „პოეტიკამ“ უდიდესი გავლენა მოახდინა დრამის თეორიის შემდგომ განვითარებაზე, ტრაგედიის მამოძღვრებელი ბუნების გაგებაზე. სწორედ არისტოტელეს „პოეტიკაზე“ დაყრდნობით ჩამოყალიბდა XVII-XVIII საუკუნის დრამის თეორიასა და პრაქტიკაში ე. წ. სამი ერთანობის – მოქმედების, ადგილისა და დროის ერთიანობის კანონი, რომლის თანახმადაც, გარდა მოქმედების ერთიანობისა, დრამაში დაცული უნდა ყოფილიყო ადგილის ერთიანობის (მოქმედების ადგილი ერთი კონკრეტული ადგილით უნდა ყოფილიყო შემოფარგლული) და დროის ერთიანობის (ტრაგედიის მოქმედების დროს 24 საათისთვის არ უნდა გადაეჭარბებინა) კანონი. რომანტიკულმა დრამამ ერთიანობის კანონების წინააღმდეგ გაილაშქრა და დრამის კომპოზიციასა და სტრუქტურაში თავისუფლება შეიტანა. არისტოტელეს პოეტიკამ გავლენა მოახდინა დრამის ელინისტურ და რომაულ კონცეფციებზე და, ზოგადად, მრავალი საუკუნით განსაზღვრა დრამის თეორიის განვითარება.

კითხვები და დავალებები:

1. რას ფიქრობდა პითაგორა კოსმოსის, მუსიკისა და ადამიანის სულის, როგორც მიკროკოსმოსის შესახებ?
2. რატომ მიაჩნდა პლატონს ხელოვნება მიმეზისის სახეობად და რა გავრცელება ჰპოვა ამ პლატონისეულმა აზრმა შემდგომ დრამის თეორიაში?
3. რას ფიქრობს არისტოტელე ხელოვნების შემეცნებით ფუნქციაზე?
4. როგორ განასხვავებს არისტოტელე მიმეზისის სახეებს?
5. რის საფუძველზე ახდენს ის ხელოვნების კლასიფიკაციას?
6. რა ცნობებს გვაწვდის ის ტრაგედიისა და კომედიის შესახებ?
7. რამდენ ნაწილს განასხვავებს ის ტრაგედიაში?
8. რომელი ტრაგედია მიაჩნია მას სანიმუშოდ?
9. რას წერს არისტოტელე ტრაგედიის ფაბულაზე, პერიპეტეიასა და გამოცნობაზე?
10. რა არის, მისი აზრით – ამარტია – ტრაგიკული დანაშაული?
11. განიხილეთ კათარზისის ცნება.
12. საიდან წამოვიდა, არისტოტელეს მიხედვით, კომედია?
13. რა გავლენა იქონია არისტოტელეს „პოეტიკამ“ დრამის თეორიის შემდგომ განვითარებაზე.

61. ელინიზმის ეპოქა და თეატრი

ელინიზმი: პოლიტიკური და კულტურული წინაპირობები. კულტურის ექსპორტი და კულტურული სინკრეტიზმი

ტერმინით „ელინიზმი“ აღინიშნება პერიოდი, რომელიც იწყება ალექსანდრე მაკედონელის იმპერიის წარმოქმნიდან (ძვ. წ. – აღ. 334-324 წწ.) და მთავრდება ძვ.წ. I საუკუნეში, რომაელთა მიერ უკანასკნელი დიდი ელინისტური სახელმწიფოს, ეგვიპტის დაპყრობით. ბერძნულიდან წარმომდგარი ტერმინი მეცნიერებაში პირველად დაამკვიდრა XIX საუკუნეში მოღვაწე გერმანელმა მეცნიერმა ი. დროიზენმა. ელინიზმით აღინიშნება გარკვეული ეპოქა (ძვ. წ. IV ს. 30-იანი წლები – I ს.) მთელი თავისი სოციალურ-პოლიტიკური, ისტორიული კატაკლიზმებითა და კულტურით.

ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობების შედეგად, შეიქმნა უზარმაზარი იმპერია, რომელიც მაშინდელი ცივილიზებული სამყაროს უდიდეს ნაწილს მოიცავდა; მაკედონია-საბერძენეთიდან მოყოლებული, ცენტრალური აზიის ჩათვლით. მაკედონელის მიზანს ერთიან სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურულ სივრცედ ქცეული მსოფლიო იმპერიის შექმნა წარმოადგენდა. ალექსანდრე მაკედონელის მიერ დაპყრობილ ტერიტორიაზე ბერძნული ენა დომინირებდა. ელინისტურ სახელმწიფოებში შექმნილ დიდ ფილოლოგიურ ცენტრებში კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლა და განსაკუთრებული ინტენსივობით ბერძნული ლიტერატურის პოპულარიზაცია მიმდინარეობდა.

ალექსანდრე მაკედონელის სიკვდილის შემდეგ იმპერია დაიშალა, მაგრამ მყარი და სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა თავად ელინისტური კულტურა (ამ სიტყვის ფართო გაგებით). არა მხოლოდ ბერძნულმა ლიტერატურამ და ხელოვნებამ, არამედ სახელმწიფო და სამართლებრივმა ნორმებმა დიდი გავლენა მოახდინეს აღმოსავლეთის ქვეყნებზე. თითქმის ყველა ელინისტურ სახელმწიფოში აარსებენ პოლისებს ან ძველ საქალაქო ცენტრებს ანიჭებენ პოლისის სტატუსს. ჯერ კიდევ ალექსანდრე მაკედონელის მიერ დაარსებული ქალაქები დიდ სამეურნეო და კულტურულ ცენტრებად იქცნენ. ბერძნული

ენის ატიკური დიალექტის საფუძველზე აღმოცენებული ახალი ნაირსახეობა საფუძვლად დაედო მთელ ელინისტურ ლიტერატურას. გარკვეული თვალსაზრისით. ცვლილება განიცადა ელინისტური ეპოქის ადამიანის ცნობიერებამაც. სულ უფრო აქტუალური ხდებოდა სამყაროს მოქალაქეობის, კოსმოპოლიტიზმის იდეა, რომელიც ადამიანის მიერ თავის არა მხოლოდ საკუთარი ეთნოსის, არამედ კაცობრიობის ნაწილად აღქმას ეფუძნებოდა. კოსმოპოლიტურ იდეებში ყურადღება ექცევა იმას, რაც ყველა ადამიანს, მისი ეთნიკური წარმომავლობისა და სარწმუნოებისგან განურჩევლად, აერთიანებს; იქნება ეს ყოველდღიური ცხოვრების მდინარება თუ მარადიული გრძნობები, მისწრაფებები და სატკივარი.

ელინისტური ჰუმანიტური პათოსი ისეთი ადამიანის აღზრდისკენ იყო მიმართული, რომელსაც მხოლოდ საკუთარი კუთხის ინტერესები არ აღეგულებს, რომელიც ღიაა სამყაროს მიმართ და ყოველგვარი იერარქიული დოგმების გარეშე აღიქვამს სხვას. ბერძნულისა და აღმოსავლურის გარკვეული სინთეზით გამორჩეული, თავად ელინისტური კულტურა ყოველგვარი კარნაკტილობის საპირისპირო მოვლენას წარმოადგენდა.

ელინისტური კულტურის წამყვან ცენტრებად ჩამოყალიბდა ეგვიპტეში – ალექსანდრია, მცირე აზიაში – პერგამონი, სირიაში – ანტიოქია, სიცილიაში – სირაკუზა, საბერძნეთში – ათენი. ბერძნული და აღმოსავლური ცივილიზაციების ურთიერთგავლენა მკვეთრად გამოვლინდა ახალი კულტურის სინკრეტიზმში, უპირველესად კი ელინისტური ხანის რელიგიებსა და მითო-რელიგიურ არქეტიპებში. სინკრეტიზმი აერთიანებს ბერძნულ და აღმოსავლურ რელიგიურ წარმოდგენებს და მძაფრად ავლენს ერთიან არქეტიპტა მომცველ ღვთაებათა იგივეობის განცდას. სინკრეტულ რელიგიურ კულტურაში ეგვიპტური ღვთაება ისიდა იგივედება ბერძნულ დემეტრასთან, აფროდიტესა და არტემიდესთან. ოსირისი კი – დიონისესთან. ფართოდ გავრცელდა ბერძნულ-ეგვიპტური ღვთაებას სერაპისის, ქვეყნის მეუფისა და განმკურნებლის კულტი. ელინისტურ რელიგიურ აზროვნებაში ასევე დამკვიდრდა მცირეაზიელთა დიდი დედის – კიბელეს კულტი. ასევე დამკვიდრდა ცოცხალ მეფეთა და დედოფალთა, როგორც ღვთაებრივ წყვილთა თაყვანისცემა.

სინკრეტიზმის ნიშნებით გამორჩეული კულტურა მისტიკურ ხასიათსაც იძენს. ბაბილონური ვარსკვლავთმრიცხველობისა და

ბერძნული ასტრონომიის ურთიერთზეგავლენამ საფუძველი ჩაუყარა ასტროლოგიის შექმნას, ამავედროულად წარმატებით ვითარდება მეცნიერება. მათემატიკა და ბუნებისმეტყველება განსაკუთრებით განავითარეს ეგვიპტეში, აპოლონიოსმა და არქიმედესმა. მათი აღმოჩენები მათემატიკასა და მექანიკაში, თავის მხრივ, მრავალი სიახლის საფუძველად იქცა. ასტრონომიაში უმნიშვნელოვანესი იყო არისტარქოს სამოსელის მიერ გამოთქმული თვალსაზრისი, რომ დედამიწა საკუთარი ღერძისა და მზის გარშემო მოძრაობს. აქტიურმა ზღვაოსნობამ ხელი შეუწყო გეოგრაფიის განვითარებას. მედიცინის სფეროში წინსვლა განიცადა ანატომიამ და ქირურგიამ.

ელინისტური ეპოქის ფილოსოფიურ აზროვნებაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ეპიკურიზმის და სტოიციზმის მიმართულებები. ეპიკურიზმი ეპიკურე სამოსელის (ძვ. წ. – აღ. 341-270 წწ.) მოძღვრებასთანაა დაკავშირებული. ეპიკურიზმი ადამიანს საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცხოვრების მღელვარებისგან განზე განდგომასა და მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში სახელმწიფოს საქმეებში მონაწილეობის მიღებას ურჩევს. ამავედროულად, ეპიკურე არ იყო დესპოტიზმისადმი მორჩილების მომხრე, ის დესპოტიზმის ნებისმიერ ნაირსახეობას კიცხავდა, იქნება ეს მონებისადმი, ქალებისა თუ საკუთარი შვილებისადმი ტირანული დამოკიდებულება. ეპიკურე ფიქრობდა, რომ ადამიანს, უმეტესწილად, თრგუნავს არა გარემომცველი სამყარო, არამედ მისივე ცრურწმენები, შიშები, პატივმოყვარეობა, ვნებები, ამიტომაც ყველაზე მეტად შინაგანი სიმშვიდისა და დამოუკიდებლობის შეგრძნებას აფასებდა. ბუნების წიაღში დაბრუნებასა და ახლობელთა გარემოცვაში უშფოთველ ცხოვრებას ადიღებდა.

სტოიელთა ფილოსოფია – იგივე სტოიციზმი, რომლის ფუძემდებლადაც ზენონი მიიჩნევა (ძვ. წ. 335-262 წწ.), ეპიკურიზმთან შედარებით, უფრო ტრაგიკულად აღიქვამს ადამიანის ხვედრსა და ბედისწერის პირქუშ ძალებს. მაგრამ ბედისწერის ფატალურობის აღიარებასთან ერთად, სტოიციზმი ადამიანის შინაგანი თავისუფლების პრეროგატივებსაც აღიარებს; ადამიანს, ცხოვრებისეული ჭირვარამისა თუ სიამეთა მიმართ უშფოთველი დამოკიდებულების გამოვლენისკენ, აფექტებისა და მძაფრი ვნებებისგან გათავისუფლებისკენ მოუხმობს. ასევე სტოიკოსები ჭეშმარიტ თავისუფლებას ადამიანის შინაგანი და არა სოციალური მდგომარეობის

გამომხატველად მიიჩნევენ. სტოიკოსები კიცხავდნენ ქალისადმი უპიროვნო, უტილიტარულ დამოკიდებულებას და მხოლოდ სულიერ სიახლოვეზე დამყარებული ქორწინების ფასეულობას აღიარებდნენ. ელინისტური ჰუმანისტური პათოსის გამომხატველმა ეპიკურიზმმა და სტოიციზმმა დიდი გავლენა მოახდინეს ამ ეპოქის ადამიანის ცნობიერებაზე. მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით კი, ეპიკურიზმი ელინისტური კომედიოგრაფიის ერთ-ერთ მასაზრდოებელ წყაროდ მიიჩნევა.

როგორც წარსული ლიტერატურული მემკვიდრეობის დაცვისა და შესწავლის, ასევე მისი სამომავლო განვითარების თვალსაზრისით, ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ფილოლოგიის მეცნიერების აღმოცენება-განვითარებას, რომლის ცენტრი ალექსანდრია აღმოჩნდა. პირველი მნიშვნელოვანი ფილოლოგიური ნაშრომების ავტორებად ერატოსთენე, ზენოდოტე, არისტარქე სამოთრაქიელი, აპოლონიოს როდოსელი და სტეფანე ბიზანტიელი მიიჩნევიან.

ელინისტური კულტურისა და განათლების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კერად ალექსანდრიაში, დიდებულ სასახლეში განლაგებული მუზეუმი და ბიბლიოთეკა იქცა. მუზეუმის სასახლის დარბაზებსა და ბალებში ლექციებს კითხულობდნენ საგანგებოდ მოწვეული მეცნიერები. მუზეუმისვე უძლიერეს ბიბლიოთეკაში თავმოყრილი იყო მთელი იმხანად არსებული ლიტერატურული მემკვიდრეობა, ჩვ. წ. III საუკუნეში ალექსანდრიულ ბიბლიოთეკაში ინახებოდა ნახევარ მილიონზე მეტი გრაგნილი, პაპირუსის მწარმოებელი ეგვიპტე წიგნების საგამომცემლო წარმოების ცენტრადვე იქცა. უკვე ჩვ. წ. II საუკუნეში საბერძნეთში, კერძოდ პერგამოსში, შეიქმნა მეორე უდიდესი ბიბლიოთეკა, სადაც აქტიურად მიმდინარეობდა სამეცნიერო მუშაობა; როგორც ბიბლიოგრაფიის შედგენა, ასევე ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლა, კომენტირება, რეცენზირება, ავტორისეულ ორიგინალურ ტექსტთა დადგენა და გამოჯენა არავტორისეული ტექსტების დანამატისგან. ძალზე რთული და შრომატევადი აღმოჩნდა ჰომეროსისეული ეპოსის შესწავლა და ეპოსის ტექსტში ავტორისეული ნაწილის დადგენა. თუმცა, ამ მხრივ, ერთიანი აზრი მეცნიერებს შორის არც თანამედროვე ეპოქაში არსებობს, მაგრამ წარსულის ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლის თვალსაზრისით, ელინისტურმა ფილოლოგიურმა მეცნიერებამ უდიდესი როლი ითამაშა.

ელინისტური ეპოქის კულტურის ერთ-ერთ ყველაზე თვითმყოფად მოვლენას თეატრი წარმოადგენდა, სადაც ძალზე თვალნათლივ გამოვლინდა ეპოქალური მსოფლალქმის თავისებურებები; განსაკუთრებული ინტერესი ინდივიდისადმი, მისი ყოველდღიური ცხოვრებისა და პრობლემებისადმი, მისი პირადი გრძნობებისა და განცდებისადმი; ასევე გაიზარდა ადამიანის ღირებულების განცდა მისი პიროვნული თვისებებიდან გამომდინარე, სქესისა თუ სოციალური სტატუსისგან განურჩევლად.

62. ახალი კომედია

ელინისტური ეპოქის არა მხოლოდ დრამატურგიის, არამედ მთლიანად ლიტერატურის ყველაზე დიდ მონაპოვრად კომედიაა მიჩნეული. წინა ეპოქისგან განსხვავებით, ელინისტური ტრაგედიის ჟანრში ღირსშესანიშნავი არაფერი შექმნილა – გაცილებით უფრო წარმატებული და ამავდროულად თვისობრივად განსხვავებული აღმოჩნდა კომედოგრაფია, რომლის ყველაზე ცნობილი წარმომადგენლები იყვნენ **მენანდროსი, ავილემონი და დეფილოსი**. ახალი კომედიის განვითარების ეპოქად ძვ. წ. IV საუკუნის მიწურულისა და III საუკუნის მომცველი პერიოდია მიჩნეული. ანტიკურ ხანაში დამკვიდრებული განსაზღვრება „ახალი კომედია“ ელინური პერიოდის კომედიისგან ელინისტურის განსხვავებულობას წარმოაჩენს. ძვ. წ. IV საუკუნეში ათენში (ატიკის ცენტრში) შექმნილმა კომედიამ შემდგომი განვითარება სწორედ ახალ ატიკურ კომედიაში ჰპოვა. ძველისგან განსხვავებით, ახალ კომედიაში იგნორირებულია ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენები თუ გმირები, სინამდვილის პოლიტიკური ასპექტები, უარყოფილია არა მხოლოდ პოლიტიკური სატირა, არამედ ნებისმიერი მოვლენის, ადამიანისა თუ მსოფლალქმის წარმოჩენისას მძაფრად კრიტიკული პათოსიც.

ელინისტური ხანის კომედოგრაფია ადამიანთა პირადი ცხოვრების, ყოველდღიური პრობლემებისა და განცდების წარმოჩენით ხასიათდება. ახალი კომედიის დადგმის ინტენსივობაც და პოპულარობაც იმ ხანის საზოგადოებაში დამკვიდრებულ განწყობებზეც მეტყველებს. შესაძლოა, ვივარაუდოთ, რომ ელინისტური საზოგადოება გაუცხოებული აღმოჩნდა სინამდვილის მძაფრად სატირული და, ამ თვალსაზრისით, არისტოფანესეული აღქმის სულისკვეთებისგან.

დროებით მივიწყებას მიცემული ძველი კომედია, მისთვის დამახასიათებელი პოლიტიკური სატირითა და ფანტასმაგორიით, ყოველდღიური რეალობის ზომიერად კრიტიკული აღქმის პათოსით გამორჩეულმა ახალმა კომედიამ ჩაანაცვლა. ახალი კომედიის წარმომადგენელთა შემოქმედებამ, მენანდროსის პიესების მცირედი (და ისიც, უმეტესწილად, ფრაგმენტების სახით შემორჩენილი) ნაწილის გამოკლებით, ჩვენამდე ვერ მოაღწია. არსებული ცნობების თანახმად, ახალი კომედიის ავტორები, სიუჟეტური თვალსაზრისით ან ყოველდღიური ცხოვრების რეალიებს წარმოაჩენდნენ, ან მითოლოგიით საზრდოობდნენ. მითოლოგიური სიუჟეტებისა და გმირების პაროდოულ ვარიაციებს წარმოადგენდნენ.

ახალ კომედიას, როგორც ხასიათთა, ასევე ვითარებათა ან ზნე-ჩვეულებათა კომედიად მოიხსენიებენ. გმირთა ხვედრის განმსაზღვრელად უკვე არა ოლიმპოს მთის მკვიდრნი, არა ისტორიული მოვლენები თუ კატაკლიზმები, არამედ, ერთი მხრივ, შემთხვევითობა, მეორე მხრივ კი, მათივე ხასიათი იქცევა. ახალი კომედიის ყველაზე ტიპური სიუჟეტი შეყვარებული ყმაწვილის სიყვარულის ამბის განსხვავებული ვარიაციით წარმოჩენაა. შეყვარებულ პროტაგონისტს კომიკური ელფერით წარმოჩენილი წინააღმდეგობის გადალახვა უწევს, – იქნება ეს მშობლის ახირებული ხასიათი, სოციალური უთანასწორობა, გავლენიანი მეტოქე თუ რომელიმე სხვა სახის ხელისშემშლელი გარემოება ან გაუგებრობა. საბოლოოდ კი, კომედიის ჟანრის შესატყვისად, როგორც შეყვარებული ყმაწვილისა და მისი დამხმარე გულშემატკივრების ძალისხმევის შედეგად, ასევე ბედნიერი შემთხვევითობის წყალობით ყველაფერი გვარდებოდა.

ახალ კომედიაში თვისობრივად იცვლება ქოროს როლიც. ქოროს კარგავს პიესის საზრისისეული, მსოფლმხედველობრივი მხარის წარმომჩენის, გმირთა ცხოვრების წარმმართველი კანონზომიერების გამომხატველისა და მოვლენების შემფასებლის ფუნქციას. ელინისტურ თეატრში ქოროს როლი სცენურ მოქმედებებს შორის ინტერვალებში ინტერლუდიების შესრულებით ამოიწურებოდა.

ახალი კომედია გარკვეული ფსიქო-ტიპის გამომხატველ პერსონაჟთა ფიქსირებული ნიღბების (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. ასე მაგალითად, ცნობილია, რომ არსებობდა მოხუცი მამაკაცის ცხრა, ახალგაზრდა მამაკაცის ოთხი, მონის შვიდი, ახალგაზრდა ქალის ხუთი ტიპის ნაირსახეობა, თითოეული პერსონაჟი რომელიმე ცნობილი ნიღბის გამომხატველი იყო, მყარად ფიქსირებული მახასიათებლებით გამოირჩეოდა. ამდენად, მსახიობის სცენაზე გამოჩენისთანავე მაყურებელი სცნობდა მის მიერ განსახიერებულ გმირს. პიესის გმირი, ხშირ შემთხვევაში, შეყვარებული ყმაწვილი იყო. ყმაწვილის მეტოქეს ასევე ხშირად, მკვეხარა მეომარი წარმოადგენდა, – მეტად ბაჟია, მაგრამ, უმეტესწილად, უბოროტო.

უფრო ნეგატიურ ტიპს წარმოადგენდა მაჭანკალი ქალი, ანგარებიანი და ფულის გამო ყველაფრის მკადრებელი. მაჭანკალი ქალი, ყველა სხვა სიკეთესთან ერთად, შესაძლოა ლოთიც ყოფილიყო და ცდილობდა სარფიანად ევაჭრა საკუთარი, ღვიძლი ან აყვანილი ქალიშვილით. უმანკო ქალიშვილით ვაჭრობასა და მის ჰეტერად ქცევაში მაჭანკალს შეყვარებული ყმაწვილი ხელს უშლიდა. ყმაწვილის

მთავარ მოკავშირეს და დამხმარეს მისივე მსახური წარმოადგენდა. ჩვეულებისამებრ, ყმაწვილის ტრფობის ობიექტსაც, მშვენიერ ქალიშვილსაც ჰყავდა დამხმარე მსახური, მხიარული, მოხერხებული, ანცი ახალგაზრდა ქალი ან მოზუცი, ერთგული ძიძა. კომედიათა ნაწილში ახალგაზრდების ბედნიერების მოწინააღმდეგედ ერთ-ერთი მათგანის შშობელი მამა იქცეოდა, – საკუთარი მძიმე ხასიათის გამო ან რომელიმე პრაგმატული მოსაზრებით მოტივირებული.

ახალ კომედიაში ხშირად მეორდებოდა დაკარგული პირშობების პოვნისა და ცნობის მოტივი. პიესის დასაწყისში უთვისტომოდ მიჩნეული ქალიშვილი შესაძლოა მდიდარი და გავლენიანი ათენელის ქალიშვილი აღმოჩენილიყო. დაკარგული შვილის პოვნის მოტივი სხვა ვარიაციითაც თამაშდებოდა. რომელიმე დღესასწაულზე, ნასვამი ყმაწვილის ძალადობის მსხვერპლად ქცეული ქალიშვილი, თავადაც აჩენდა უკანონო პირშშოს და გარემომცველთა შიშით, თავიდან იცილებდა ჩვილს. პიესის ფინალში კი ქალიშვილის შეყვარებული ან მასზე დაქორწინებული ყმაწვილი აღმოჩნდებოდა უცნობი მოძალადეც და კვლავ ნაპოვნი შვილის მამაც.

ახალი კომედიის ავტორები სიუჟეტური ინტრიგის დინამიკურად წარმართვის ოსტატებად ითვლებოდნენ. პიესის მოქმედება აგებული იყო მთელ რიგ გაუგებრობებზე, რომელთა მოგვარებაც ნაწილობრივ ბედნიერი შემთხვევითობის წყალობით ხდებოდა. კომედიოგრაფოსები ჩვეულებისამებრ მიმართავდნენ გადაცმისა და კარნავალური თამაშის მხატვრულ ხერხს. ამა თუ იმ კონფლიქტის საფუძველად ქცეული გაუგებრობის მოგვარება, ხშირად, სხვისი საუბრის უნებლიე ან განზრახ მოსმენის შედეგად გვარდებოდა, – ასე, მაგალითად, შეყვარებულის ან მეუღლის ეჭვიანობა უსაფუძვლო აღმოჩნდებოდა. ამდენად, ახალ კომედიაში ბედისწერის ძალა შემთხვევითობის სახით ვლინდება, რაც ცხოვრების წარმმართველი, უზენაესი კანონზომიერების, – ყოვლისმომცველი ეთიკური და გონითი საწყისის არსებობაში, ელინისტური ეპოქის ადამიანის დაეჭვების გამომხატველადაა მიჩნეული. თანამედროვეობამდე ამ ჟანრის წარმომადგენელთა სამოცდაოთხი ავტორის სახელმა და ათას ოთხასამდე პიესის დადგმის შესახებ ცნობებმა მოაღწია. ამ, რაოდენობრივი თვალსაზრისით დიდი შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან, ჩვენამდე მხოლოდ მენანდროსის პიესების მცირედმა ნაწილმა – ისიც (ერთი პიესის, „დისკოლოსის“ გამოკლებით) არასრული, ფრაგმენტული სახით მოაღწია.

63. მენანდროსი (ძმ. წ. 342-292/29 წწ.)

ათენში დაბადებული, ბერძენი კომედიოგრაფი მენანდროსი ალექსისი, ახალი ატიკური კომედიის ყველაზე მნიშვნელოვან წარმომადგენლად მიიჩნევა. წარჩინებული ათენელის პირშემო, ეპიკურეს მეგობარმა და თეოფრასტეს მოწაფემ, მენანდროსმა კარგი განათლება მიიღო, განსაკუთრებით ლიტერატურის, ფილოსოფიისა და რიტორიკის განხრით. თავდაპირველ ინტერესს თეატრისა და დრამატურგიისადმი მისი ახლო ნათესავის, საშუალო ატიკური კომედიის პოეტის, ალექსიდესის გავლენასაც მიაწერენ. პიესების წერა 21 წლის ასაკიდან დაიწყო და არასოდეს შეუწყვეტია. 52 წლის ასაკში, შემოქმედებითი ენერგიით აღსავსე მენანდროსის სიცოცხლე უბედურმა შემთხვევამ იმსხვერპლა; პოეტი თავის მამულში, პირეოსში ცურაობისას წყალში დაიხრჩო. დაღუპვის შემდგომ, მენანდროსს დიონისეს თეატრში ძეგლი დაუდგეს. ჰერმაზე ჰომეროსთან ერთად გამოსახეს, ხოლო მისი მამულიდან ათენისკენ მიმავალ გზაზე კენოტაფი აღუმართეს. სწორედ მისი სიკვდილის შემდგომ მოხდა კომედიოგრაფოსის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის სათანადოდ დაფასება. სიცოცხლეში მენანდროსმა, თეატრალური შეჯიბრებებში სულ რვა გამარჯვება მოიპოვა, – ხუთი დიდ დიონისიებზე, სამი ლენეებზე, თუმცა მის მიერ დაწერილ პიესათა რიცხვი 100 აღემატებოდა. გაცილებით უფრო ხშირად შეჯიბრებებში იმარჯვებდნენ სხვა კომედიოგრაფოსები. გარდაცვალებისთანავე მენანდროსი ახალი კომედიის წამყვან წარმომადგენლად აღიარეს. მისმა პოპულარობამ მზარდი ხასიათი შეიძინა. რომაული კულტურის განვითარების პერიოდში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ დრამატურგად მენანდროსი იქცა, რომლის კომედიებს აქტიურად დგამდნენ და კითხულობდნენ კიდევ. რომაელი კომედიოგრაფოსები თავიანთ უშუალო წინაპრად მენანდროსს მიიჩნევდნენ, ხშირად მიმართავდნენ თავიანთ კომედიებში მენანდროსისეული პიესების მოტივებს, ხასიათებსა თუ მხატვრულ ხერხებს. მენანდროსს აღმატებულად მოიხსენიებდნენ ჰორაციუსი და პლუტარქე. მისი პიესები სასკოლო პროგრამებში შეიტანეს, – წასაკითხად სავალდებულო ავტორთა რიცხვს მიაკუთვნეს. მენანდროსისეულ გმირთა გამონათქვამების ციტირება ფართოდ იყო დამკვიდრებული მთელ ანტიკურ სამყაროში.

მენანდროსზე იწერებოდა მონოგრაფიები, გამოკვლევები, სტატიები. ძვ.წ. V-IV სს-ში მისმა აღირებამ უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია, მაგრამ მერე ხანგრძლივი დროით დავიწყებას მიეცა. დრამატურგის მივიწყებას შემდგომ ეპოქებში ხელი შეუწყო მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის დაკარგვამ. მხოლოდ XIX საუკუნის შუა წლებიდან მოყოლებული, განსაკუთრებული ინტენსივობით კი საუკუნის მიწურულს, დაიწყო პაპირუსსა თუ პერგამენტზე შემორჩენილი მისი პიესების ფრაგმენტების აღმოჩენის პროცესი.

მენანდროსის, სავარაუდოდ 108 პიესიდან ჩვენამდე სრული სახით მხოლოდ ერთმა კომედიამ „დისკოლოსმა“ მოაღწია, ფრანგმენტების სახით კი აღმოჩენილია სხვადასხვა პიესა: „თმა მოკვეთილი“, „სამედიატორო სასამართლო“, „სამოსელი ქალი“, „ფარი“, „გმირი“, „შერისხული“, „შეძულებული“, „მიწის მუშა“, „ორჯერ მოტყუებული კითარისტი“, „კართაგენელი“, „სიკიონელი“, „მლიქვნელი“, „მოჩვენება“. ასევე აღმოჩენილია მისი სხვა კომედიების ძალზე მცირედი ფრაგმენტები.

საგულისხმოა, რომ მენანდროსის პიესების აღმოჩენა დღესაც გრძელდება. 2003 წელს ვატიკანის ბიბლიოთეკაში მიაგნეს მენანდროსისეული ტექსტის 200 სტრიქონს. XIX საუკუნეში სირიელ მონაზონს გამოუყენებია დეფიციტური საწერი მასალა და მენანდროსის ტექსტის იგნორირებით ქრისტიანული ქადაგება დაუწერია. თუმცა რესტავრაციის წყალობით, ყველა არქეოლოგიური აღმოჩენის შედეგად ნაპოვნი მენანდროსისეული ტექსტის აღდგენა შესაძლებელი გახდა. არსებითად, მენანდროსისეული შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ნაწილობრივი გადარჩენა. ერთი მხრივ, მეცნიერთა ძალისხმევით, მეორე მხრივ კი, სწორედ იმ ბედნიერ შემთხვევითობათა წყალობითაც მოხდა, რომელსაც ესოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კომედიოგრაფოსის ყველა პიესაში.

მენანდროსის ერთადერთი, სავარაუდოდ, სრული სახით შემორჩენილი კომედია „დისკოლოსი“ პირველად XX საუკუნის 60-იან წლებში გამოქვეყნდა; თავის დროზე ძვ. წ. 312 წელს პირველად ათენის თეატრში, ლენეების დღესასწაულზე დაიდგა.

მეცნიერი რისმაგ გორდეზიანი მენანდროსის ამ პიესის სათაურის ქართულ ენაზე თარგმნის პრობლემატურობას აღნიშნავს. მისი თქმით, თარგმანი „ბრაზიანი“, „აუტანელი“, „ადამიანთმოძულე“, „ბუზღუნა“ ვერ გამოხატავს ბერძნული სათაურის არსს, რომლის შესატყვისად

სწორედ „დისკოლოს“ მიიჩნევს. დისკოლოსი სახეობაა ადამიანი ზღარბის, რომელიც მუდამ მზადაა სუსხიანი თავდაცვისთვის და ზუსტად გამოხატავს პიესის გმირის ხასიათს.

მენანდროსის პიესის გმირი, ყველათი და ყველაფრით უკმაყოფილო, ეჭვიანი მიზანთრობია, რომლის ნაირსახეობები სხვადასხვა ეპოქის დრამატურგიაში გვხვდება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მოლიერიესული მიზანთრობის სახე, რომლის ერთ-ერთი მთავარ ლიტერატურულ წინაპრად მენანდროსეული ბრაზიანი კნემონი მოიაზრება. მოლიერის კომედიის პერსონაჟის მსგავსად, არც მენანდროსისეული გმირია ცალსახა და ერთგვაროვანი პერსონაჟი. გაჭირვებასთან დაუღალავად მებრძოლი კნემონი, უფრო ახირებული ხასიათის ადამიანია, ვიდრე კაცთმოძულე, უფრო ეჭვიანი და იმედგაცრუებული, ვიდრე ავის მსურველი ან ავის მაქნისი. პიესის ფინალში, როცა მის მიერ შერისხული ყმაწვილი ჭაში ჩავარდნილ კნემონს დახმარებას გაუწევს, ახირებული მოხუცი ალიარებს ადამიანების მიერ ურთიერთდახმარების საჭიროებას ცხოვრებაში. მართალია, ჯიუტი მოხუცი თავისი ზნის შეცვლაზე უარს აცხადებს, მაგრამ სხვების ბედნიერებისთვის ხელის შეშლასაც აღარ აპირებს. კნემონი ქალიშვილის გათხოვებასაც დათანხმდება და უსამართლოდ სახლიდან გაგდებულ ცოლსა და გერს მათთვის კუთვნილი მემკვიდრეობის ნაწილსაც უწილადებს.

მიზანთრობიისა და ბრაზიანობის ღიად გამომხატველი, ენაშტარე კნემონის გარეგნულ ანტიპოდად იქცევა გამორჩენის მიზნით ტკბილად მოუბარი და ყველას მაქებარი მზარეული სიკონი. ამდენად, მენანდროსი, მხოლოდ გარეგნული გამოხატვის ფორმების მიხედვით, ადამიანის კაცთმოყვარეობასა თუ კაცთმოძულეობაზე მსჯელობის სიმცდარესაც წარმოაჩენს.

პიესაში კნემონის მორჯულებასა და შეყვარებული წყვილის შეუღლებაში გადამწყვეტ როლს შემთხვევითობის ძალა თამაშობს, მაგრამ ბედნიერების „შერგებას“ სწორედ კეთილი ზნე სჭირდება. ამავედროულად თავად შემთხვევითობაც მენანდროსის კომედიაში მაინც გარკვეული კანონზომიერების გამომხატველია, რადგან ნებისმიერი, ადამიანებისგან განდგომილი მიზანთროპი ადრე თუ გვიან, ამა თუ იმ სახით მოვლენილი გასაჭირის შემთხვევაში, სხვების დახმარებისა და თანადგომის საჭიროებას მაინც შეიგრძნობს.

„დისკოლოსში“ საკმაოდ ნათლად ვლინდება სიცოცხლის

დამაკვიდრებელი სტიქიის გამოხატველ, ადამიანურ მისწრაფებებში ავტორისეული რწმენა.

მენანდროსი ევრიპიდისეული მსოფლალქმის, ევრიპიდესეული ჰუმანისტური პათოსის გამზიარებლად მიიჩნევა, რაც განსაკუთრებით ნათლად ვლინდება მონებისადმი, ქალებისა და ქორწინების გარეშე გაჩენილი უკანონო შვილებისადმი დამოკიდებულებაში. იმხანად საზოგადოებაში დამაკვიდრებელი მამაკაცის სტერეოტიპული აზროვნებისა და მოქმედების წესს მენანდროსისეული გმირი მამაკაცები არღვევენ და უარყოფენ კიდევ, როგორც მცდარსა და ბედნიერებისთვის ხელის შემშლელს. საზოგადოებაში დამაკვიდრებელი და პოპულარულ ორატორთა მიერ განმოვანებული შეხედულებების თანახმად, ცოლი მამაკაცს გვარის გასაგრძელებლად და მეურნეობის მისახედად, მსახური მონა ქალი სხეულის ყოველდღიური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად, ჰეტერა კი სიამოვნების მისაღებად სჭირდება. ევრიპიდეს დრამების მსგავსად, მენანდროსის პიესებშიც ქალისადმი განსხვავებული დამოკიდებულება ვლინდება. მენანდროსისეული მამაკაცი გმირები თავადვე აღიარებენ იმის უსამართლობას, რომ კაცს ადვილად მიეტევა ქალისთვის მიუტევებლად მიჩნეული ცოდვები. მართლაც, ძალადობის მსხვერპლად ქცევის შემთხვევაშიც კი ქალი მიიჩნევა დამნაშავედ, მოძალადე კი – თავქარიან მექალთანედ. ცოლისადმი საკუთარი დამოკიდებულების სიმცდარეს გააცნობიერებს პიესის „სამედიატორო სასამართლოს“ გმირი, რაც მისი პიროვნების გაკეთილშობილების საწინდრად იქცევა. თუკი ელინური პერიოდის დრამატურგიაში მასშტაბური მოვლენები და კატაკლიზმები იწვევდნენ კათარზისს, მენანდროსის კომედიებში გმირის კათარზისს უახლოეს ადამიანთა შორის არსებულ ურთიერთობებში დაშვებული შეცდომის გაცნობიერება იწვევს.

„სამედიატორო სასამართლო“ სიუჟეტური თვალსაზრისით ახალი კომედიის ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს, მაგრამ მასში უჩვეულოა მოვლენების აღქმისა და შეფასების რაკურსი. კომედიის გმირი, მდიდარი ათენელი ყმაწვილი ქარისიოსი, დროებით გაემგზავრება მშობლიური ქალაქიდან და ახალშერთულ ცოლსაც, პამფილას სტოვებს. ამასობაში, ქმრის გამგზავრებიდან ხუთი თვის შემდეგ, პამფილა ბავშვს აჩენს და ძიძის დახმარებით, სხვადასხვა ამოსაცნობ ნივთთან ერთად, ჩვილს სხვას მიუგდებს. ქალის მიერ შვილის გაჩენის შესახებ ქარისიოსის მსახური ონისიმე შეიტყობს

და ბატონს ჩამოსვლისთანავე ამცნობს. ცოლში შეუყვარებელი ქარისიოსი პაფილას სახლიდან არ გააგვებს, მაგრამ დარდის გაფანტვას ჰეტერასთან, პაბროტონიონთან გართობით ცდილობს. ბედნიერი შემთხვევითობის წყალობით ქარისიოსი შეიტყობს, რომ ჯერ კიდევ ქორწინებამდე მისივე ცოლის მოძალადე და ჩვილის მამაც თავადვე ყოფილა. თავადვე, ნასვამ მდგომარეობაში ქალზე მოძალადე ქარისიოსი განიცდის, რომ სხვისი ძალადობის მსხვერპლად ქცეულ ცოლს ადანაშაულებდა. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიტყობს ყმაწვილი კაცი, რომ წარსულში მის მიერ ჩადენილის მსხვერპლი მისივე ცოლი ყოფილა. პიესა ყველა გაუგებრობის გარკვევითა და კონფლიქტის მოგვარებით სრულდება, რასაც ხელს უწყობს ჰეტერია ჰაბროტონინი. მენანდროსის კომედიაში ადამიანს კეთილშობილება არ არის გაპირობებული არც მისი წარმომავლობითა და არც სოციალური მდგომარეობით, ისევე, როგორც ადამიანის შეხედულებებს, საბოლოო ჯამშიც, შინაგანი თავისუფლება განსაზღვრავს და არა აღზრდა ან გარემოს გავლენა.

მენანდროსი მამაკაცურ სიძლიერესა და ღირსებას ხედავს არა საკუთარი სქესობრივი უპირატესობის შეგრძნებაში, – საკუთარი თავის მიმართ უკრიტიკო, ყველაფრის მპატიებელ დამოკიდებულებაში, არამედ სრულიად საპირისპირო თვისებებში; შეცდომის აღიარების, შეხედულებების შეცვლის, ყოველგვარი კლიშეებისა და დოგმებისაგან გათავისუფლების უნარში.

ნაცნობი ნიღბის მოულოდნელი კუთხით წარმოჩენითა და მამაკაცური სიძლიერის ასევე არატრადიციული თვალთახედვით ჩვენებით ხასიათდება მენანდროსისეული კომედია „თმაშეჭრილი“, ჩვეულებისამებრ, თვითკმაყოფილებითა და ბაქიაობით ცნობილი მეომრის ნიღაბი მოულოდნელ ელფერს იძენს მენანდროსის კომედიაში. პიესის გმირი პოლემონი მკვებარა მეომრის ფსიქოტიპის გამომხატველი პერსონაჟი, საკუთარი თავისთვისაც და გარემომცველთათვის გასაკვირ ტრანსფორმაციას განიცდის. სიყვარულის გავლენით, უხეში და ფიცხი არსებიდან სათუთ რომანტიკოსად იქცევა. თავდაპირველად ამპარტავანი პოლემონი, უსაფუძვლო ეჭვით შეპყრობილი, იმხანად დიდად შეურაცხყოფელ მიჩნეულ საქციელს სჩადის და თავის საყვარელს – გლიკერას თმას მოაჭრის. თმაშეჭრილობა ქალის უღირსობის მაჩვენებლად აღიქმებოდა, ამდენად შეურაცხყოფილი გლიკერა პოლემონს

მიატოვებს და მისი სახლიდან მიდის. საყვარელთან განშორების შემდეგ, პოლემონი თავისი გრძნობის სიძლიერეს პირველად გააცნობიერებს, სინანულისა და მონატრების მძაფრი განცდა ეუფლება. ამავდროულად, გაკეთილშობილებული პოლემონი მისგან გაქცეული საყვარლის იძულებით დაბრუნების ყოველგვარ მცდელობას უარყოფს და თითქმის იმედდაკარგული იტანჯება. ამ განშორების დროსვე ირკვევა, რომ გლიკერა წარჩინებული და შეძლებული მოქალაქის კანონიერი პირშეშა — ბედის უკუღმართობის გამო დაკარგული. მაგრამ წლების შემდეგ ბედნიერი შემთხვევითობის წყალობით, მამან კვლავ ნაპოვნა. სწორედ მაშინ, როდესაც პოლემონი საბოლოოდ კარგავს თავისი შეყვარებულის დაბრუნების იმედს, აღმოჩნდება, რომ გლიკერამ დააფასა კაცში მომხდარი ცვლილება და კვლავ მას უბრუნდება. დასასრულს კი პოლემონი თავისი სიუხემის დაძლევისა და ცოლის პატივისცემის პირობას იძლევა.

თუკი ელინურ დრამატურგიაში სიყვარული არაერთგვაროვანი, — როგორც შემოქმედებითი, ასევე ძალზე ხშირად დამანგრეველი სტიქიის სახით ვლინდებოდა, მენანდროსთან სიყვარული ყოველთვის მაინც პოზიტიურ როლს თამაშობს. მენანდროსისეული გმირები საბოლოოდ ყოველთვის სიყვარულის ღირსნი აღმოჩნდებიან და კრიტიკულ ჟამს სულგრძელობას ავლენენ. მამაკაცი თავისი სტერეოტიპული როლის დაძლევის, ქალი კი მისი ღირსების დანახვის უნარმქონე აღმოჩნდება.

მენანდროსის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი და შედარებით მოზრდილი ფრაგმენტების სახით შემორჩენილი პიესა „შექულებული“ ადამიანის შინაგანი თავისუფლების მნიშვნელობას წარმოაჩენს, მისი სოციალური მდგომარეობისგან განურჩევლად. პიესის გმირი, მეომარი ორაკონი, ყველა მცდელობის მიუხედავად, უძლურია თავისივე ტყვე მონას, კრეტეას თავი შეაყვაროს — მანამ, სანამ ქალში თავისთავად არ იღვიძებს სიყვარულის გრძნობა. როდესაც ირკვევა, რომ ორაკონი არ არის ქალის ძმის მკვლელი, მეომრის გრძნობის სიძლიერითა და დელიკატურობით მოხიბლულ კრეტეაშიც საპასუხო გრძნობა იღვიძებს. ჩვეულებისამებრ, კრეტეაც წარჩინებული წარმომავლობის აღმოჩნდება, მაგრამ ამ სიუჟეტური სვლის მიუხედავად, მენანდროსი აშკარად პიროვნული თვისებებით გამოიარჩევს ადამიანს. თავისუფლებაც და მონობაც შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველად იქცევა. თავისუფლება კი უპირველესად სხვისი არჩევანის პატივისცემაში

ვლინდება. ორაკონს აზრადაც კი არ მოსდის მისივე ტყვე მონის ძალით დამორჩილება, რადგან სიყვარულის გრძნობა მისთვის არა თავისუფლების დამთრგუნველი, არამედ პირიქით, თავისუფლების გამომხატველია. მენანდროსის ამ კომედიის ფინალშიც შეუღლებიან სწორედ შინაგანად თავისუფალი, ძლიერი ადამიანები, რომლებიც მხოლოდ საკუთარი არჩევანისა და გულის კარნახის ძალას სცნობენ.

მენანდროსის კომედიების გმირები ხშირად ცდებიან, ნაჩქარებ დასკვნებს აკეთებენ, თავს არიდებენ ურთიერთობებისა და სიმართლის დროულად გარკვევას, მაგრამ, ამავდროულად, საკუთარი შეცდომის აღიარებისა და სხვისი პატიების ძალაც შესწევთ.

მენანდროსისეული კომედიის სამყაროში ადამიანთა ცხოვრებას არც ოლიმპოსის მთის მკვიდრნი და არც რაიმე სხვა სახის უზენაესი კანონზომიერება წარმართავს. ბედისწერის ძალა ბრმა შემთხვევითობის ძალით ვლინდება. ამავდროულად, მენანდროსი იმასაც გვიჩვენებს, რომ იღბალი ქარის მოტანილად და ქარისავე წაღებულად იქცევა, თუკი ადამიანს მისი დანახვის, დაფასების – საბოლოოდ კი სიცოცხლით ტკბობის უნარი არ გააჩნია.

64. ელინიზმის ეპოქის თეატრი

ელინისტურ ეპოქაში გაიზარდა საერთო დღესასწაულების და მათთან დაკავშირებული წარმოდგენების რაოდენობა. წარმოდგენების გამართვის სიხშირის გაზრდამ ხელი შეუწყო სადადგმო კულტურის ამაღლებას. ჩვ.წ. IV საუკუნეში საბერძნეთში პირველად გაჩნდნენ დიონისეს მსახიობთა კავშირად წოდებული გაერთიანებები. მიუხედავად იმისა, რომ დროთა მანძილზე ბევრი დღესასწაული და თეატრალური შეჯგობრივი აღარ იყო დაკავშირებული დიონისეს კულტთან, როგორც თეატრალური გაერთიანების სახელწოდება იუწყება, თეატრალური ხელოვნება ყველაზე მჭიდროდ კვლავ დიონისეს ღვთაებასთან ასოცირდებოდა. თეატრალური გაერთიანების წევრობა მხოლოდ თავისუფალ მოქალაქეებად დაბადებულ მამაკაც მსახიობებს შეეძლოთ. გაერთიანებაში არ ღებულობდნენ მიმებს, მაგრამ მასში, მსახიობების გარდა, შედიოდნენ ქოროს შემსრულებლები, პოეტები, მუსიკოსები, სცენოგრაფები. მსახიობობა პრესტიჟულ საქმიანობად ითვლებოდა, ისინი თავისუფლდებოდნენ სამხედრო ვალდებულებებისაგან, მათი პროფესიული საქმიანობისა და გასტროლებისთვის ხელის შეწყობა ომის შემთხვევაშიც კი იყო გარანტირებული. მსახიობების გავლენა დრამატურგებთან მიმართებაშიც მზარდი აღმოჩნდა. ხშირი იყო შემთხვევები, როდესაც დრამატურგები რომელიმე მსახიობის ინდივიდუალობას ამა თუ იმ სახით არგებდნენ როლს, – მსახიობთან თანამშრომლობის შედეგად ტექსტს ცვლიდნენ. ცნობილია, რომ იმხანად არსებობდა დაახლოებით 300 კაცის ოდენობით გასტროლიორ მსახიობთა ჯგუფი, რომელიც ინტენსიურად მუშაობდა საკონტრაქტო სისტემის საფუძველზე. დღესასწაულის გამართვის წინ ამა თუ იმ ქალაქის მმართველობა უკავშირდებოდა მსახიობთა კავშირის უახლოეს წარმომადგენლობას. ორ მხარეს შორის დადებული კონტრაქტი ზუსტად ითვალისწინებდა მოწვეულ მსახიობთა უფლება-მოვალეობებს. დღესასწაულის ჩატარება სათანადო დონეზე იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ თეატრალურ კონტრაქტს ელინისტურ სამყაროში საერთაშორისო შეთანხმების ძალა ჰქონდა. კონტრაქტის ყველა პირობის შესრულება სავალდებულო იყო ნებისმიერ, თუნდაც საომარ პირობებში.

65. კოსტიუმი

ცნობილია, რომ ელინისტურ ხანაში ტრაგიკული როლის შემსრულებელი მსახიობები ატარებდნენ მაღალ თავსაბურავებს, გაბერილ კოსტიუმებს და ამაღლებულ ფეხსაცმელებს (კოთურნებს). მსახიობის ჩაცმულობის მიზანი იყო მსახიობისთვის პომპეზურობისა და მონუმენტურობის შექმნა. ტრაგიკული ნიღაბიც ადამიანის სახის ნაკვთების უტრირებული წარმოჩენით ხასიათდება. მთლიანობაში, ტრაგიკოსი მსახიობის გარეგნული იერი მაქსიმალურად დაშორებულია ადამიანის ყოველდღიურ, ჩვეულ იერ-სახეს. ტრაგიკული როლის შემსრულებელთა კოსტიუმებისგან განსხვავდებოდა კომედიის სათამაშოდ განკუთვნილი კოსტიუმები. კომიკური როლის შემსრულებლის კოსტიუმი, გარკვეული სტილიზაციის მიუხედავად (რომელიც, ძირითადად, თმის ფერში ვლინდებოდა), მაინც ყოველდღიურობაში დამკვიდრებული ტანსაცმლის ნაირსახეობას წარმოადგენდა. თავისი მრავალფეროვნებით, კომიკური ნიღბები ტრაგიკულს აღემატებოდნენ. კომედიურ ნიღბთა ნაწილი – მაგალითად, შეყვარებულთა წყვილის ნიღბები რეალისტურობით გამოირჩეოდნენ, უფრო გროტესკულ პერსონაჟთა ნიღბები კი სატირულ ხასიათს ატარებდნენ. ყველაზე მკაფიოდ პირობითობა მაინც თმის ფერში ვლინდებოდა. ცნობილია, რომ მსახურების როლის შემსრულებელი უმეტესწილად წითელი ფერის პარიკებს ატარებდნენ, ხოლო ჰეტერები – ყვითელი ფერის.

66. არქიტექტურა

ელინისტურ ეპოქაში თეატრებს ქვისგან აშენებდნენ. თანამედროვეობამდე მრავალი ელინისტური თეატრის ნანგრევებმა მოაღწია, ცნობილია, რომ იმხანად მართო საბერძნეთში არსებულ, სავარაუდოდ 170 თეატრალურ ნაგებობათა უმრავლესობა ელინისტური ტიპის იყო.

ორქესტრა ამ თეატრებში წრიული ან ნახევრად წრიული სახის იყო. ახალ კომედიაში ქოროს არარსებობასთან დაკავშირებით, ვარაუდობენ, რომ ორქესტრამ დაკარგა სათამაშო სივრცის ფუნქცია. თუმცა, ბოლომდე უცნობი დარჩა ორქესტრას დანიშნულება. მეცნიერთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ მსახიობები მაინც იყენებდნენ ორქესტრას, როგორც სათამაშო სივრცის ნაწილს, სხვების ვარაუდით კი, ორქესტრაზე მხოლოდ არა დრამატული სახის სანახაობების – მაგალითად, დითირამები სრულდებოდა. არც ის ვარაუდი გამოირიცხება, რომ ორქესტრა წარსულის გადმონაშთად, უფუნქციო სივრცედ იქცა. ელინისტური თეატრის სიანლეს ორსართულიანი სცენა წარმოადგენდა. სცენის პირველ სართულს ქვისგან აშენებული სვეტებიანი პროსკენიონი ებჯინებოდა, რომლის (სიღრმეში 2,5 – 3,5 მეტრის) სახურავზე სცენური მოქმედება თამაშდებოდა. პროსკენიონის თავზე აღმართული იყო სკენეს (იგივე სცენის) მეორე სართული ეპისკენიონი – რამდენიმე კარიბჭიანი კედელი, რომლის წინ გაშლილ სივრცეში ასევე თამაშდებოდა მოქმედება. ორქესტრადან სცენაზე მოხვედრა შესაძლებელი იყო ან გვერდითა კიბეებით ან ასევე, ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეს აღმართული, დაქანებული კონსტრუქციის მეშვეობით. მაყურებელთა დარბაზი უცვლელი დარჩა. სავარაუდოდ, მცირე დარბაზიანი თეატრი 3000 კაცს იტევდა, ხოლო მოზრდილი თეატრები – 24.000 მაყურებელს. თეატრალურ ნაგებობებთან დაკავშირებული მრავალი კითხვა ჯერ კიდევ პასუხგაუცემელი რჩება. უცნობია სცენის მეორე სართულის ზუსტი დანიშნულება, – წარმოადგენდა ის თამაში სივრცის ჩვეულ ნაწილს თუ სპეციფიკური ეპიზოდების გასათამაშებლად იყენებდნენ, – მაგალითად, ოლიმპოს მთიდან მოვლენილი ღმერთების ტრიბუნად იქცეოდა. ცნობილია, რომ დროთა განმავლობაში შეიცვალა სცენის მეორე სართულის ფასადი, თავდაპირველად 3-კარიბჭიანი კედელი 7-კარიბჭიანად იქცა. კარიბჭის აღმა 7 მეტრიან სიღრმეში სივრცეში კი მოხატული ნიშები იყო განლაგებული.

ელინისტური სამყაროს შემადგენელი სხვა ქალაქებისგან განსხვავებით, ათენის თეატრები დიდხანს ინარჩუნებდნენ ძველ იერ-სახეს, მაგრამ ჩვ. წ. I საუკუნისათვის დიონისეს თეატრმაც ელინისტური ელფერი შეიძინა, სცენის გაზრდა ორქესტრას შემცირების ხარჯზე მოხდა. მოგვიანებით ორქესტრა სხვადასხვა სანახაობათა, უპირველესად კი, გლადიატორთა ომების გასამართ სივრცედ იქცა.

67. მიმოსება და ფლჟაჟები

ელინისტურ სამყაროში პოპულარობას იძენს მიმოსების ხელოვნება, მიმოსები ასრულებდნენ პაროდულ-სატირული ხასიათის ლექსებს ყოფითი ცხოვრებიდან. მიმოსებს უწოდებდნენ როგორც ხალხური, ბალაგანური სანახაობის ამ ნაირსახეობას, ასევე ამ სანახაობისთვის შექმნილი მცირე ზომის პიესების ტექსტებსა და თავად შემსრულებლებსაც. მიმები თამაშობდნენ როგორც ადამიანებს, ასევე ცხოველთა, მცენარეთა და ფრინველთა იმიტირებასაც ახდენდნენ, ასევე ფლობდნენ აკრობატიკის და ცეკვის ხელოვნებას. გამორჩეულად მეტყველი პლასტიკა და მიმიკა უნდა ჰქონოდათ. მიმების ტექსტებმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია – შემოგვრჩა მხოლოდ მწირი ცნობები მიმების ხელოვნების შესახებ. მიმების მიერ წარმოჩენილი პერსონაჟები გარკვეულ ნაზავს წარმოადგენდნენ – ერთი მხრივ, ახალი კომედიის ცნობილი ნიღბებით ნასაზრდოვებს, მეორე მხრივ კი, თავად ცხოვრებისეული რეალობიდან ნასესხებ ტიპებს წარმოაჩენდნენ, – იქნებოდა ეს მკვეხარა მეომარი, სწავლული შარლატანი, მუქთახორა პარაზიტი, ბრიყვი ან საზრიანი მსახური, რომანტიკული შეყვარებული, დესპოტური ან ლიბერალური ბუნების ოჯახის უფროსი და სხვა. ასევე მიმები ყველა ტიპის საქმიანობისა თუ პროფესიის ადამიანთა სახე-ნიღბებსაც წარმოაჩენდნენ – ექიმის, მზარეულის, მეზღვაურის, მეთევზის, მეწალის, მეპურის, მწყემსის, ქურდის, თაღლითის, ჰეტერასა თუ მაჭანკლის. მიმების შესრულებით, მითოლოგიური პერსონაჟები, თვით ღმერთებიც კი ყოველდღიურობიდან კარგად ნაცნობ, სატირულ ტიპაჟებს წარმოადგენდნენ. კომიკურ ეფექტს ქმნიდა მითოლოგიური გმირებისა და ღმერთების ტაკიმასხრული ჩაცმულობა, რასაც მიმები ხშირად მიმართავდნენ. უმეტესწილად, მიმები, სამხრეთ იტალიისა და სიცილიის გამოკლებით, როგორც ნიღბებით, ასევე უნიღბოდ თამაშობდნენ. აღსანიშნავია, რომ პირველად სწორედ მიმოსში გამოვიდა სცენაზე ქალი. ქალები არა მხოლოდ გარკვეულ პერსონაჟებს ასახიერებდნენ, არამედ ცეკვითაც და აკრობატიკითაც ართობდნენ მაყურებელს. მცირე ჯგუფის მიმები წარმოდგენებს მართავდნენ ნადიმებზე, ბაზრობებსა თუ რომელიმე სხვა სახის თავყრილობებზე. რამდენადაც ცნობილია, მცირე ზომის მიმიკური პიესები პირველად ძვ.წ. IV საუკუნის საბერძნეთში, კერძოდ მეგარაში დაიდგა. ამავე პერიოდში მიმების ხელოვნება

ძალზე პოპულარული გახდა ბერძნულ კოლონიებში – სიცილიასა და სამხრეთ იტალიაში, სადაც მიმებს ფლიაკებს უწოდებდნენ. ფლიაკებს მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ. ნიღბების გარეშე არ თამაშობდნენ და უმეტესწილად არა ყოფილი ცხოვრების რეალიებს, არამედ მითოლოგიური სიუჟეტებისა და გმირების პაროდირებას მიმართავდნენ. ცნობილია, რომ ფლიაკების ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული თემა ჰერაკლეს გმირთა პაროდირება იყო.

ელინისტურ ეპოქაში მიმების ხელოვნებამ კიდევ უფრო ფართო ასპარეზი ჰპოვა და აღმოსავლეთის ქვეყნებშიც დამკვიდრდა. მიმისური წარმოდგენების ტექსტებმა გარკვეული სახეცვლილება განიცადეს; სახუმარო იმპროვიზაციებიდან უფრო ცეკვისა და სასიმღერო დიალოგების მომცველ სანახაობად იქცნენ. მითოლოგიურ სიუჟეტთა თუ ყოფილი ცხოვრების წარმომჩენი ტექსტების პოპულარულ მოტივებს თაღლითობები ან სასიყვარულო თავგადასავლები წარმოადგენდნენ. მიმები სატირულად წარმოაჩენდნენ ადამიანურ მანკიერებათა ამა თუ იმ მხარეს – იქნებოდა ეს ცრუპენტელობა, ღორმუცელობა, თვითკმაყოფილება თუ თაღლითობა.

სავარაუდოდ, მიმების დასი მოგზაურობისას თან დაატარებდა ფიცრის სცენას, რომლის დროებითი აღმართვა შესაძლებელი იყო. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ლარნაკების მოხატულობა, მეცნიერთა ნაწილის აზრით, მიმების წარმოდგენას ასახავს. მეცნიერებს შორის აზრთა სხვადასხვაობას ისიც იწვევს – ლარნაკზე გამოსახულია მუდმივი თეატრის სცენა თუ დროებით აღმართული სცენა. ცნობილია, რომ მიმების წარმოდგენების რეკვიზიტს შეადგენდა: საკურთხეველი, ხატი, მაგიდა, სკამები, ზანდუკი, ხეები. მიმების პოპულარობამ მზარდი ხასიათი შეიძინა და თავის მწვერვალს მიმოსი უკვე რომის პერიოდში აღწევს. რომის იმპერიის ხანაში მიმების ხელოვნებამ თავისი პოპულარობით დაჩრდილა ყველა სხვა სათეატრო ჟანრი.

68. რესპუბლიკის ხანის რომის თმატრი ჰველი იტალიის მოსახლეობა

ძველი იტალიის მრავალენიკურ მოსახლეობას შორის, გამოირჩეოდნენ ერთიანი ენობრივი და კულტურული ფესვების მქონე იტალიკური ტომები: ბერძნები და ეტრუსკები. იტალიკური წარმომავლობის ტომებს შორის განსაკუთრებული გავლენა მოიპოვა ლათინელთა ტომმა. ლათინელები, უმთავრესად, ტიბროსის ქვედა ნაკადის გაყოლებაზე განლაგებულ, ლაციუმად წოდებულ ოლქში სახლობდნენ, რომლის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ მონათმფლობელურ ქალაქ-პოლისად, დროთა მანძილზე, რომი იქცა.

გადმოცემის თანახმად, რომი ძვ. წ. VIII საუკუნეში, 753 წელს დაარსდა. თუმცა, რომის დაარსების თარიღი მაინც პირობითადაა მიჩნეული. როგორც არქეოლოგიური გათხრების შედეგები მოწმობენ, ლათინელთა და საბინელთა ტომები მომავალი რომის ტერიტორიაზე, აღნიშნულ თარიღზე გაცილებით უფრო ადრე დამკვიდრდნენ, რომის დაარსება კი ხანგრძლივ, ეტაპობრივად განხორციელებად პროცესს წარმოადგენდა. ძველი იტალიის ეთნიკურად მრავალფეროვან მოსახლეობას შორის, გამოირჩეოდნენ ბერძნები, რომლებსაც ოდითგანვე, ჯერ კიდევ დიდი კოლონიზაციის პერიოდიდან მოყოლებული, დასავლეთ იტალიასა და სიცილიაში თავისი კოლონიები ჰქონდათ. ეტრუსკების ეთნიკური წარმომავლობის ფესვები დღემდე უცნობია, მაგრამ მათი კულტურის მაღალგანვითარებულობა ეჭვს არ იწვევს. ძვ.წ.-ად. VI საუკუნემდე, ეტრუსკებმა იტალიის ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილში დიდი გავლენის მოპოვება და იტალიკური წარმომავლობის ტომების თავის დაქვემდებარებაში მოქცევა შეძლეს. იტალიის დასავლეთ სანაპიროზე ჰეგემონიისთვის ხანგრძლივი დროის მანძილზე ერთმანეთს შორის ბერძნები და ეტრუსკები იბრძოდნენ. იტალიის დასავლეთ სანაპიროზე განლაგებული ლაციუმი, ერთმანეთს შორის დაპირისპირებულ, ეტრუსკულ დასახლებებსა და ბერძნულ კოლონიებს შორის აღმოჩნდა მოქცეული.

ძვ. წ. VI საუკუნის მიწურულამდე ლაციუმის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან პოლისს, რომს, ეტრუსკების სამეფო დინასტია მართავდა. ლათინელთა ამბოხების შედეგად, რომში ეტრუსკების ჰეგემონიას ბოლო მოეღო და რესპუბლიკა დამყარდა.¹ ამის

¹ 509 წელს რომიდან გაძევეს უკანასკნელი ეტრუსკი მეფე ტარკვინიუს ამაყი, რომელიც აქ 534-509 წწ. მეფოდა. 510 წელს რომში რესპუბლიკა გამოცხადდა.

შემდეგ, რომის მნიშვნელობა და რომის მოსახლე ლათინელთა ძლევამოსილება მზარდ ხასიათს იძენს. რომაელებმა თანდათანობით მთელი იტალიის დაპყრობა და იტალიკური ტომებისგან შემდგარი ერთიანი ფედერაციის შექმნა დაიწყეს. რომაელების წარმატებას ხელს უწყობდა ტიბროსის გაყოლებაზე, იტალიის ცენტრში განლაგებული, ზღვასთან დაკავშირებული რომის სტრატეგიულად მომგებიანი გეოგრაფიული მდგომარეობა.

ძვ. წ. VI საუკუნიდან ძვ. წ. I საუკუნემდე რომი არისტოკრატიულ რესპუბლიკად რჩებოდა. უმაღლეს მმართველ ორგანოდ კი – წარჩინებულ მოქალაქეთაგან შემდგარი სენატი. რომის რესპუბლიკის ყველაზე გავლენიანი ფენა არისტოკრატია იყო, მოსახლეობის ყველაზე უუფლებო ნაწილს კი მონები წარმოადგენდნენ. ძვ. წ. I საუკუნეში რესპუბლიკური მმართველობა სამხედრო დიქტატურით, შემდგომ კი იმპერიით შეიცვალა.

კულტურული გავლენის თვალსაზრისით, რომაელებმა ბევრი რამ ბერძნებისა და ეტრუსკებისგან აითვისეს. რომაული კულტურის განვითარება ელინისტურ ეპოქაში იწყება. იტალიის ბერძნულმა დასახლებებმა ერთიანი ელინისტური კულტურის შექმნაში თავისი წვლილი შეიტანეს, – უპირველესად იმით, რომ ბერძნულ ენას იტალიის მკვიდრი მოსახლეობის დიდი ნაწილი აზიარეს. რომაული ლიტერატურისა და თეატრის დაბადება-განვითარების პერიოდად ძვ. წ. III საუკუნეა მიჩნეული. ელინისტური კულტურის აყვავების ხანაში, ბერძნული მითოლოგია და ხელოვნება რომაელთათვის მასაზრდოებელ წყაროდ იქცა. ბერძნულმა ღმერთებმა რომაული სახელები შეიძინეს, ზევსი იუპიტერმა ჩაანაცვლა, ჰერა-იუნონამ, არტიმიდესი – დიანამ, ვენერა აფროდიტემ, დიონისე-ბაკუსმა.

რომაელებისთვის მითოლოგია არა მხოლოდ რელიგიური წარმოდგენების ამსახველი იყო, არამედ ისტორიული წარსულის მატრიანესაც წარმოადგენდა. სწორედ რომის დაარსების ლეგენდარული ისტორიის ამსახველი ამბავი გამოირჩეოდა იმ თვითმყოფადობით, რომელიც აკლდა ბერძნული ოლიმპოს მთის მკვიდრთა შესახებ მითების რომაულ ვარიაციებს.

რომაული მითოლოგიის მიხედვით, რომის დამაარსებელი, ტროას ომის სახელგანთქმული გმირის, ენეასის შთამომავლის – ნუმიტორის შვილიშვილი რომულუსი იყო. ნუმიტორს მისსივე

ძმამ ამულეუსმა მუხანათურად წაართვა ძალაუფლება, ვაჟიშვილი მოუკლა, ქალიშვილი კი – რეა სილვია ქალღმერთ ვესტას ქურუმად აქცია, რადგან ქურუმებს უმანკობის დაუცველობის შემთხვევაში ცოცხლად მარხავდნენ. მაგრამ რეა სილვიას სილამაზით მოხიბლულმა მარსმა მასთან ყოფნა განიზრახა. მარსისგან დაფენძმძიმებული რეა სილვიას ტყუპები – რომულუსი და რემიუსი ეყოლა. ამულეუსმა მათი დალუპვაც განიზრახა, მაგრამ მარსმა შვილები გადაარჩინა. ტიბროსის გაყოლილი კალათა შიგ მყოფი ტყუპებით წყალმა ნაპირზე გარიყა. ტყუპები ძუ მგელმა იპოვა და თავისი რძით გამოკვება, რამაც განსაკუთრებული სიძლიერე შესძინა მარსის ვაჟებს. შემდგომ, ტყუპები მწყემსმა იპოვნა, სახლში წაიყვანა და ღვიძლ შვილებთან ერთად გაზარდა. მარსის შვილები სიმამაცით, სილამაზითა და მედიდურობით გამოირჩეოდნენ. ორივე ძმა წარმატებული მეომარი და მონადირე იყო. ორივე უშიშრად იცავდა თავის მშობლიურ კუთხეს ყაჩაღების თავდასხმებისგან. საბოლოოდ, როდესაც რემუსი ამულეუსის ხელში ჩავარდა, რომულუსმა შეძლო მეფის საწინააღმდეგოდ ხალხის ამხედრება, ამულეუსის დამარცხება და ძმის გათავისუფლება. ძმებმა ტახტიდან ჩამოგდებულ ნუმიტორს, მისთვის კუთვნილი ძალაუფლება დაუბრუნეს, მაგრამ ალბა-ლონგაში დარჩენის ნაცვლად, ახალი ქალაქის აშენება განიზრახეს. ლეგენდის თანახმად, ძმებმა ახალი ქალაქის დაარსება სწორედ იმ ადგილას გადაწყვიტეს, სადაც ტიბროსის წყალმა ისინი ნაპირზე გარიყა. ეს ადგილი, მოგვიანებით, ძველი რომის აკვნად შერაცხული უძველესი, პალატინის ფერდობი იყო. ძმებს შორის პირველობისთვის ბრძოლას რემუსის სიცოცხლე ემსხვერპლა. რომულუსმა მის მიერვე დაარსებულ ქალაქს თავისი სახელი მიანიჭა და რომის პირველი მეფეც თავადვე გახდა.

რომის ისტორია, ქალაქის დაარსებიდან მოყოლებული, მზარდი ძლიერების, საომარი გამარჯვებების, მოქიშპე მეზობელი ტომების დაპყრობისა და საზღვრების გაფართოების ისტორიას წარმოადგენს. რომაული კულტურა რომაულ სახელმწიფოზე გაცილებით უფრო გვიან განვითარდა. ხელოვნების განვითარებას წინ უსწრებდა საკულტო რიტუალების განვითარება, რომელთა შემადგენელ ნაწილსაც რომაული პოეზიის უძველეს ნიმუშად მიჩნეული საკულტო ჰიმნები წარმოადგენდა. იმხანად მხატვრული სიტყვა მუსიკასთან შერწყმულად მოიაზრებოდა და მითო-რიტუალური ფესვებით საზრდოობდა.

ასევე საკულტო რიტუალებს უკავშირდება რომაული თეატრის უძველესი საწყისები. ყოველწლიურად, მარტისა და ოქტომბრის თვეებში, ომის ღმერთის – მარსის სადიდებლად, სამხედრო ატრიბუტიკით – ფარებითა და მახვილებით შეიარაღებულ ქურუმთა ჯგუფი რიტუალური ცეკვით მთელ ქალაქს მოივლიდა.

დედამიწის ქალღმერთ დეისადმი მიძღვნილი სამღლიანი რიტუალის ჩატარებისას კი, მროკავი ქურუმები ქალღმერთს უხვ მოსავალს სიმღერით შესთხოვდნენ.

ამა თუ იმ ღვთაებასთან დაკავშირებული სადღესასწაულო რიტუალის ჩატარებისას, შესრულებული სიმღერების ტექსტები მოიცავდა ლოცვებს, შელოცვებს, წინასწარმეტყველებებსა თუ ღმერთების მადიდებელ ჰიმნებს.

ჩვენამდე ასევე მოაღწია ცნობებმა სამგლოვიარო რიტუალების შესახებ, რომლის ჩატარებისას, ფლეიტის თანხლებით, ნენიად წოდებული დატირება ხდებოდა. დატირების სახელწოდება გარდაცვლილთა ქალღმერთ ნენიას სახელს უკავშირდება. რომაელებს სწამდათ, რომ დატირება გარდაცვლილს საიქიოში მოსახვედრ გზას უმსუბუქებდა. დატირებისას გარდაცვლილთა ანლობლები მძიმე დანაკარგის გამო განცდილ მწუხარებას გამოხატავდნენ და ამავდროულად, ხოტბა-დიდებას ასხამდნენ გარდაცვლილს. ცერემონიას დაქირავებული პროფესიონალი დამტირებელი მიუძღოდა.

69. ფესცენინები

რომაული თეატრის დაბადების ერთ-ერთ წყაროდ მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებული რიტუალებია მიჩნეული. მკის დასრულებისას იმართებოდა დღესასწაული – ფესცენინები, რომლის სახელწოდებაც, სავარაუდოდ, სამხრეთ ებრაულ ენაში განლაგებულ ფესცენიუმის სახელს უკავშირდება. ჰორაციუსი ფესცენინების დღესასწაულს ყოველგვარი შეზღუდვებისა და ცენზურისგან თავისუფალი სიტყვის დღესასწაულად მოიხსენიებდა. დღესასწაულის დროს ორ ჯგუფად გაყოფილი ადამიანები ერთმანეთს ენაკვიმატ და უწმაწურ ხუმრობათა მომცველ, ასევე ფესცენინებად წოდებული სიმღერების შესრულებაში ეჯობებოდნენ. რომაელების რწმენით, სილაღე, მხიარულება და უწმაწურობა ხელს უწყობდა ნაყოფიერებას, უხემოსავლიანობას და, ამავდროულად, ავსულებისგანაც იცავდა მათ. ფესცენინები ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული და სიცოცხლისუნარიანი დღესასწაული აღმოჩნდა. ფესცენინები, საუკუნეთა მანძილზე, რომაელთა ქორწინებების განუყოფელ შემადგენელ ნაწილად იქცა. ვინაიდან ქორწილიც ნაყოფიერების დღესასწაულს წარმოადგენდა, მისი მონაწილენი სახუმარო უწმაწურობებით აქილიკებდნენ ახალდაქორწინებულებს.

ავი სულისგან დამცავი და ადამიანისთვის ყოველივე სასიკეთოს გამრავლებისთვის ხელის შემწყობი ფესცენინები სრულდებოდა სამხედრო გამარჯვების მომპოვებელი მხედართმთავრის სადიდებლად. ზეიმი თეატრალიზებულ სახეს იძენდა. რომაული ჯარი საზეიმო მსვლელობას აწყობდა კაპიტოლიუმისკენ. საომარ ეტლში იუპიტერის სამოსში გამოწყობილი, იუპიტერისეული ძღვევამოსილების გამომხატველი ატრიბუტიკითა და დაფნის გვირგვინით შემკული მხედართმთავარი ჯარს წინ მიუძღოდა. საომარ ეტლში შებმული საგანგებოდ შერჩეული თეთრი რაშები სანახაობას განსაკუთრებულ პომპეზურობას სძენდნენ. ამავდროულად, თვით იუპიტერთან შედარებული გმირის მაღიღებელ მსვლელობას თან სდევდა მისივე განმაქილიკებელი ფესცენინები. სახუმარო ლანძღვის გამომხატველი სიმღერები, ღვთაებასთან თითქმის გატოლებული ტრიუმფატორის, მის არაკეთილმოსურნეთა ავი თვალისგან დაცვისა და, ამავდროულად, თვითგაკრებების ცთუნებისგან დაცვის მიზანს ემსახურებოდნენ.

თუკი ტრიუმფატორთან მიმართებაში, ფესცენინების სალანძღავი ხასიათი სახუმარო განწყობის გამომხატველი იყო, სოციალური პროტესტის გამოხატვისას ისინი ცალსახად გამკიცხავ პათოსს იძენდნენ. პროტესტის გამოვლენა, ხშირად ძალაუფლებით აღჭურვილი პირის სახლის წინ ხალხის შეკრებისა და მისი აბუნად ამგდები სანახაობის გამართვის ფორმით ხდებოდა. დროთა განმავლობაში, რომაული კანონმდებლობით, სოციალური უკმაყოფილების გამომხატველი ფესცენინები აიკრძალა.

70. სატურნიები

ფესციანების გარდა, რომაული თეატრის წარმოშობის ერთ-ერთი წყაროდ სატურნიების (სატურნალიები – ლათ. შატურნალია) დღესასწაულია მიჩნეული. სატურნიები ძველი რომაელების ერთ-ერთი ღმერთის, სატურნისადმი მიძღვნილი უდიდესი დღესასწაული იყო. სატურნს ლაციის მკვიდრნი მიაწერდნენ მიწათმოქმედების, მევენახეობის, მეღვინეობისა და მრავალი სხვა სახის სასარგებლო საქმიანობისა თუ კულტურათა განვითარებას; მითოლოგიის თანახმად, სატურნის მიერ იტალიის მმართველობის ხანა საყოველთაო კეთილდღეობისა და თანასწორობის ეპოქად – ოქროს ხანადაა მიჩნეული. სატურნის მადიდებელი დღესასწაული დეკემბრის მეორე ნახევარში ტარდებოდა. ამ დროისთვის, უკვე დასრულებული სამიწათმოქმედო სამუშაოებისა და მოსავლის აღების შემდეგ, ხალხს ბუნებრივად უჩნდებოდა სადღესასწაულო განწყობილებაც, – მხიარულად დასვენებისა და განტვირთვის სურვილი. სატურნიები ძველ რომაელთათვის უმნიშვნელოვანეს დღესასწაულად იქცა, რომლის დროსაც წყვეტდა მუშაობას ყველა საზოგადოებრივი უწყება, ცხადდებოდა სასკოლო არდადეგები, არ სჯიდნენ დამნაშავეებს, არ ითხოვდნენ გადასახადების გადახდას, მონებს ათავისუფლებდნენ ჩვეული მოვალეობების შესრულებისგან. სიმბოლურად, 19 დეკემბერი მონათა თავისუფლების დღედ მიიჩნეოდა, თუმცა არსებითად სატურნიები იქცა ადამიანის ყოველგვარი ყოფითი მოვალეობებისგან, იერარქიული ურთიერთობებისა და ფასეულობებისგან დროებითი თავისუფლების გამომხატველ დღესასწაულად.

დღესასწაული ფორუმში, სატურნის ტაძარში განხორციელებული მსხვერპლშეწირვით იწყებოდა. მსხვერპლშეწირვას მოჰყვებოდა ნადიმი; ოჯახებში ღორის დაკვლით სრულდებოდა მსხვერპლშეწირვის რიტუალი, შემდეგ მხიარულება ქუჩაში გრძელდებოდა. ახლობლები ერთმანეთს საჩუქრებს ჩუქნიდნენ. სადღესასწაულო საჩუქრებად მიიჩნეოდა ცვილის სანთლები, ტერაკოტისა და ცომისაგან დამზადებული მცირე ზომის ფიგურები, სხვადასხვა გამოსახულებანი. დღესასწაული რამდენიმე დღე გრძელდებოდა – რესპუბლიკის ბოლო პერიოდში კი ერთ კვირას ითვლიდა.

სატურნიები მთელი თავისი ატრიბუტიკითა და ფორმით, განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამორჩეულ, თეატრალიზებულ

დღესასწაულს წარმოადგენდა, – კოსტიუმებით, ნიღბებით, მიმიკური თამაშით, სახუმარო სიმღერებით, დიალოგებით, სიტყვიერი იმპროვიზაციითა და კარნავალური სტიქიის თავისუფლებით. სატურნიების დღესასწაული ყველა იერარქიული ურთიერთობების, ჩვეული ნორმების, წესებისა და დოგმების დარღვევით და პაროდირებით ხასიათდებოდა. დროებით, ყველაფერი ჩვეული დამკვიდრებული, თითქოს ყირაზე დგებოდა, – უფროსი უმცროსად იქცეოდა, ბატონი-ყმად, მონა-ბატონად. დღესასწაულის მონაწილენი კენჭისყრით სატურნიების თავკაცს – მეფეს ირჩევდნენ. მეფის ბრძანების შესრულება კი ყველასთვის სავალდებულო იყო. ჩვ. წ. I საუკუნეში მცხოვრები რომაელი ისტორიკოსის, ტიტუს ლივიუსის გადმოცემით, რომაული რიტუალური დღესასწაულების, მათ შორის სატურნიების თამაშისეულ ფორმებზე დიდი გავლენა ეტრუსკულმა სანახაობრივ-რიტუალურმა კულტურამ მოახდინა.

71. ეტრუსკული სანახაობრივი ტრადიციის გავლენა ადრეულ რომაულ კულტურაზე

მართლაც, რომის ისტორიის ადრეულ პერიოდში, სანახაობრივი კულტურის განვითარების განმსაზღვრელი, ეტრუსკული სანახაობრივი ტრადიციების გავლენა აღმოჩნდა. ცნობილია, რომ შავი ჭირის ეპიდემიის გავრცელების დროს, 364 წელს, ღმერთების მფარველობის მოსაპოვებლად, რომაელებმა სატურნიების ჩატარება გადაწყვიტეს. ამ მიზნით, ეტრუსურიდან რომში მიმიკური ცეკვების შემსრულებლები მოიწვიეს. დროთა მანძილზე, რომაელებმა უფრო მრავალფეროვანი გახადეს სატურნიები. ფლეიტის თანხლებით ცეკვას სახუმარო დიალოგები დაემატა. საბოლოოდ კი, რიტუალური დღესასწაული მუსიკის, ცეკვის, აკრობატიკის, სიმღერისა და დიალოგის გამაერთიანებელ, სინთეზურ სანახაობად იქცა. რომაული სანახაობრივი კულტურისა და სადღესასწაულო რიტუალური თამაშების ფორმირებაზე ეტრუსკების გავლენის დასტურადაა მიჩნეული მსახიობის აღმნიშვნელი სიტყვის – ჰისტრიონის ეტრუსკული წარმომავლობა.

სატურნიების გარდა, ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ რომაულ სანახაობად, კომიკური ხასიათის ატელანა იყო მიჩნეული. სანახაობის ეს ნაირსახეობა რომაელებმა სამხრეთ იტალიაში წარმოებული ექსპანსიის დროს, კამპანიაში მცხოვრები ოსკების ტომებისგან ისესხეს. სავარაუდოდ, სანახაობის სახელწოდებაც კამპანიის ერთ-ერთი ქალაქის ატელას სახელწოდებას უკავშირდება. ატელანა კომიკური სცენებისგან შემდგარი ერთაქტიანი წარმოდგენა იყო. ლიტერატურულ ატელანას ნიღბებს შორის წამყვანი ოთხი ნიღაბი აღმოჩნდა. ყოველი მათგანი კარიკატურული გარეგნობით და გროტესკულად წარმოჩენილი მანკიერებებით გამოირჩეოდა. დიდყურა, მელოტი, მოკაუჭებული ცხვირით გამორჩეული *მაკო*, – ღორმუცელა და წარუმატებელი, მუდამ გაბრიყვებული რჩებოდა. ლაბაბინი, დრუნჩიანი *ჰაჰო*, – ბრიყვი, ყბედი, ღორმუცელა და ძუნწი მოხუცის ტიპს წარმოადგენდა. კუზიანი *დოსენი* კი შარლატანი სწავლული, უმეცარი და თვითკმაყოფილი იყო, მაგრამ თავისი თავდაჯერებული, პრეტენზიული ლაპარაკის მანერით გარემომცველებზე განსწავლული ადამიანის შთაბეჭდილების მოხდენა შეეძლო. ბუკონი, *ბუკონი-ალაზონი* გასუქებული ღორმუცელა იყო, ყბედი და ბაქია.

72. რესპუბლიკის პერიოდის პირველი რომაელი დრამატურგები

რესპუბლიკის პერიოდის ლიტერატურის, დრამისა და თეატრის ხანად ძვ. წ. V საუკუნიდან მოყოლებული ძვ. წ. I საუკუნის პირველი ნახევრის ჩათვლით პერიოდი მიიჩნევა.

ძვ. წ. IV-III საუკუნეების ანტიკურ პოლისად ქცეული რომი მზარდ ძლიერებას იძენს, – იმორჩილებს როგორც ლათინური წარმომავლობის ტომებს, ასევე ბერძნულ კოლონიებს; კამპანიას, ეტრურიას, იტალიის მნიშვნელოვან ნაწილს. რომმა მეტოქე კართაგენტან ხანგრძლივი დროის მანძილზე წარმოებული პუნიკური ომების შედეგად, სრული საზღვაო ჰეგემონიის მოპოვება შეძლო. მზარდმა სიძლიერემ რომს მზარდი ამბიციები და ხმელთაშუაზღვისპირეთში გაბატონების სურვილი გაუჩინა. მეორე პუნიკური ომის (218-201 წწ.) შედეგად კართაგენი საბოლოოდ დამარცხდა, რომაელებმა კი ესპანეთის ნაწილი, ხმელთაშუაზღვისპირეთის დასავლეთით არსებული კუნძულები, აფრიკის ნაწილი კართაგენის ოლქი, მაკედონია, საბერძნეთი, მცირე აზიის დასავლეთი სანაპირო, პირენეის ნახევარკუნძული და წინააღპური გალია დაიპყრეს. რომაელების ექსპანსიამ გრანდიოზულ მასშტაბებს ძვ.წ. II საუკუნეში მიაღწია.

რომი, როგორც სამხედრო, ასევე ეკონომიკური თვალსაზრისითაც ძლიერდება, ვაჭრობის შედეგად ჩნდება ახალი მდიდარი ფენა, რომელიც, თავისი ფინანსური ძლიერებით, მეტოქეობას უწევს არისტოკრატიას. ბერძნებით დასახლებული სამხრეთ იტალიის ტერიტორიის დაპყრობამ ხელი შეუწყო ბერძნულ კულტურასთან რომაელების ზიარების პროცესს, – განსაკუთრებული ინტენსივობა შესძინა ელინიზაციის საერთო ტენდენციას. განათლებული ბერძენი ხშირად წარჩინებულ რომაელ ყრმათა აღმზრდელის ფუნქციას ასრულებდა. ბერძნული მითოლოგიის მოტივები თითქმის სრულად აისახა რომაულ მითოლოგიაში. სახელშეცვლილ ბერძენ ღმერთებს ტაძრებს უგებდნენ და, ხშირად, ბერძნებისგანვე ნასესხებ რელიგიურ რიტუალებს უსრულებდნენ. თეატრის დაბადებაც, უპირველესად, ამა თუ იმ ღვთაებისადმი მიძღვნილ საკულტო დღესასწაულებს, მსვლელობებს, ჰიმნებსა და რიტუალურ თამაშებს უკავშირდება.

სავსებით კანონზომიერია, რომ პირველ რომაელ დრამატურგთა

შორის ერთ-ერთი, წარმომავლობით ბერძენი ლივიუს ანდრონიკუსი იყო. ტყვედ აყვანილ ბერძენს სახელი ლივიუსი და თავისუფლებაც მისმა რომაელმა ბატონმა უბოძა. ლივიუსი წარჩინებულ რომაელთა შვილებს ბერძნულსა და ლათინურს ასწავლიდა. ამასთანვე, ლივიუსი აქტიურ ლიტერატურულ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. მან სახელი, როგორც დრამატურგმა და მთარგმნელმა გაითქვა. სწორედ მას ეკუთვნის ჰომეროსისეული „ოდისეის“ პირველი თარგმანი ლათინურ ენაზე, რომელიც რომაული სასკოლო სავალდებულო ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს შემადგენელ ნაწილად იქცა. ორი საუკუნის მანძილზე, ლივიუსის თარგმანით ეცნობოდნენ რომაელი მოწაფეები ჰომეროსისეულ ეპოსს.

ამასთანვე, 14 ტრაგედიისა და 3 კომედიის ავტორად მიჩნეული ლივიუსი, როგორც რომაული ტრაგედიის, ასევე კომედიის მამამთავრად მოიხსენიება. რომში თეატრალური რეპერტუარის დამკვიდრების საწყისს ეტაპს მისი პიესების დადგმებს უკავშირებენ. კომედიოგრაფიაში ის პალიატას პირველი კომედიის ავტორად მიიჩნევა (მოსასხამის კომედიის „Comedia palliata; pallium – ბერძნული მოსასხამი). პალიატად წოდებულ კომედიაში მოქმედების ადგილი საბერძნეთი იყო, – ბერძნული ტანსაცმლით შემოსილი მოქმედი გმირები კი ბერძნული ტრადიციებისა და წესების შესატყვისად ცხოვრობდნენ. ახალი ატიკური ყოფითი ხასიათის ელინისტური კომედიის საფუძველზე შექმნილი რომაული კომედია წარმატებით სარგებლობდა ძვ. წ. IX საუკუნეში პალიატას მოქმედი გმირები საშუალო ფენის ბერძენი წარმომადგენლები, ძირითადად, ვაჭრები და ხელოსნები იყვნენ.

ასევე ცნობილია, რომ პირველი პუნიკური ომის წარმატებით დასრულების შემდეგ, გამარჯვების აღმნიშვნელი ზემისთვის დრამატული წარმოდგენის მომზადების საპატიო მისია მასვე დაეკისრა. მიუხედავად ამისა, ციცერონი, ლივიუსს რომაული დრამატურგიის მამამთავრად, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით, საკმაოდ სუსტი პიესების ავტორად მოიხსენიებს.

ბერძნული დრამის მსგავსად, რომაულ დრამაშიც პოეზიის ენა დამკვიდრდა. ელინისტურ პერიოდში უკვე ფორმალურად არსებული ქორო კი, რომაულ თეატრში მთლიანად უარყოფილ იქნა. ტრაგედიასთან ერთად ვითარდება რომაული კომედიოგრაფია, რომლის მასაზრდოებელ წყაროდ არისტოფანეს შემდგომი – პოლიტიკური სატირის უარყოფელი კომედიოგრაფია იქცა.

73. ბეიუს ნეიუსი (ძვ. წ. დაახლ. 280-201 წწ.)

როგორც კომედიოგრაფიის, ასევე ტრაგედიის ჟანრში იმხანად წარმატებულ დრამატურგად გნეუს ნევიუსი მიიჩნეოდა. რომაელი მაცურებლის ინტერესს უფრო მძაფრსიუჟეტოანი და ღინამიკური პიესა იწვევდა და დრამატურგებიც მაცურებლის დაკვეთის შესრულებას ცდილობდნენ. ნევიუსის ტრაგედიები მოქმედების ღინამიკური განვითარებით გამოირჩეოდა. დრამატურგი თავის ტრაგედიებში, როგორც რომის ისტორიულ წარსულს, ასევე მის თანამედროვე რეალებსაც წარმოაჩენდა. ისტორიული თემატიკის საფუძველზე შექმნილ ტრაგედიებს პრეტექსტას უწოდებდნენ. ნევიუსის ტრაგედიებს ხშირად თამაშობდნენ სამხედრო გამარჯვების აღნიშვნისას ან რომელიმე მხედართმთავრის დაკრძალვისას. თუმცა, მაცურებლის ინტერესს, იმხანად, ტრაგედიებზე მეტად კომედიები, მათ შორის ნევიუსის კომედიები იწვევდა.

ნევიუსი აქტიურად მიმართავდა ბერძნული პიესების გადმოკეთებასა და კონტამინაციის ხერხს – რამდენიმე, ორი ან სამი ბერძნული კომედიის სიუჟეტური მოტივის კომედილაში გაერთიანების მხატვრულ ხერხს. კონტამინაციის საშუალებით ნევიუსმა შეძლო მძაფრი სანახაობის მომთხოვნი რომაელი მაცურებლის მოლოდინის დაკმაყოფილება. ამასთანავე, ნევიუსი ტოგატად წოდებული კომედიების ავტორიც იყო.

ტოგატა – (togata) ძველი რომაული ნაციონალური კომედილა, რომლის მოქმედი გმირები არა საზოგადოების მაღალი წარმომადგენლები, არამედ რიგითი ადამიანები იყვნენ: გლეხები, ხელოსნები, ვაჭრები. კომედიის სახელწოდება უკავშირდება მსახიობთა რომაულ მოსასხამს – ტოგას. კომედილა ტოგატას პალიატასგან, მოქმედ გმირთა რომაული ჩაცმულობა, მათი ლათინური წარმომავლობა, გარემო და რომაული ტრადიციების შესატყვისი ყოფაცხორება განასხვავებდა. ამავდროულად, ტოგატა გარკვეულწილად პალიატაზე კონსერვატიული აღმოჩნდა. ტოგატას ავტორებმა უარყვეს გამჭრიახი, მოხერხებული და თავის ბატონზე უფრო საზრიანი მსახურის სახე. ასევე უფრო კონსერვატიული აღმოჩნდა ტოგატა ქალთა სახეებთან მიმართებაში. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, პალიატასთან შედარებით, ტოგატა უფრო იშვიათად წარმოაჩენდა

ჰეტერებს. ტოგატას ქალი გმირები უმეტესწილად მაინც უმანკო ქალიშვილები ან დაოჯახებული ქალები იყვნენ. ძალზე ხშირად პიესის კონფლიქტი ოჯახურ უთანხმოებებს წარმოაჩენდა. ჩვენამდე ტოგატას 70 კომედიის დასახელებამ მოაღწია. ტოგატას შემქმნელ პოეტებს შორის მოიხსენიებენ ტიტინიუსს, ატტას და აფრანიუსს. ყველაზე წარმატებულად მათ შორის ლუციუს აფრანიუსი (სავარაუდოდ, დაბადებული ძვ.წ. 150 წელს) მიიჩნევა. ჩვენამდე მოაღწია აფრანიუსის 40-მდე პიესის სახელწოდებამ და მცირე ზომის ფრაგმენტებმა.

მაყურებელში, კომედიაზე ნაკლები წარმატებით სარგებლობდა რომაული ტრაგედია, რომელიც ამავდროულად მოკლებული იყო ბერძნული დრამისთვის დამახასიათებელ აზრობრივ სიღრმეს. რომაული ტრაგედია მძაფრსიუჟეტთანობითა და პათეტიკურობით გამოირჩეოდა. ბერძნული დრამის მსგავსად, რომაულ ტრაგედიაშიც დრამატურგები პოეზიის და არა პროზის ენას მიმართავდნენ. ძვ.წ. III-IV საუკუნეებში წამყვან რომაულ ტრაგიკოსებად მიიჩნევიან ანიუსი, პაკუვიუსი და აქციუსი. იმხანის, ვერც ტრაგედიებმა და ვერც კომედიებმა ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს. თანამედროვეობას შემორჩა მხოლოდ ფრაგმენტები პიესებიდან და იმდროინდელი დრამატურგიის შესახებ არსებული მწირი ცნობები.

74. პლავტუსი (ძვ. წ. დაახლ. 254-189 წწ.)

ტიტუს მაკუსს პლავტუსი, რომაული კომედიოგრაფიის პირველი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი, რომლის შემოქმედება ბერძნული დრამატურგიის მოტივებით საზრდოობის მიუხედავად, ჭეშმარიტი თვითმყოფადობით გამოირჩევა. „ბრტყელტერფიანის“ აღმნიშვნელი პლავტუსის მეტსახელით ცნობილი დრამატურგის საგვარეულო სახელი დღემდე უცნობი რჩება. სახელი ტიტუსი რომაელის აღმნიშვნელ სინონიმს წარმოადგენს, – მაკუსი კი, სავარაუდოდ იტალიკური სახალხო თეატრის ნიღბების კომედია „ატელანას“ ერთ-ერთი პერსონაჟისგან ნასესხებ მეტსახელს. გადმოცემის თანახმად, პლავტუსი უმბრიის სარსინაში დაიბადა და რომში გარდაიცვალა. ვარაუდობენ, რომ დრამატულ ხელოვნებას პლავტუსი თავდაპირველად მსახიობობის საშუალებით ეზიარა, კომედიების წერა კი მოგვანებით დაიწყო. პლავტუსის ლიტერატურული მოღვაწეობის პერიოდი ძვ.წ. III საუკუნის დასასრულისა და V საუკუნის დასაწყისს მოიცავს. ძველი დროის სხვა ცნობილ მოღვაწეთა მსგავსად, პლავტუსის ცხოვრების შესახებ დანამდვილებით თითქმის არაფერია ცნობილი, – ვარაუდების სინამდვილესთან შესაბამისობის შემოწმება კი უმეტეს შემთხვევაში შეუძლებელი აღმოჩნდა. გადმოცემის თანახმად, პლავტუსი საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე იტალიკური ხალხური ნიღბების კომედიის, ატელანას მსახიობი იყო, შემდგომ სავაჭრო საქმესაც მიჰყო ხელი, რომის ჯარშიც ექვსი წელი უმსახურია და მეორე პუნური ომის მონაწილეც ყოფილა, თუმცა საბოლოოდ სულიერ დაკმაყოფილებასაც და უზრუნველ ცხოვრებასაც დრამატურგიული მოღვაწეობის შედეგად მიაღწია.

პლავტუსს 130 კომედიის ავტორობას მიაწერენ. მწერლის პოპულარობის გამო მისთვის მიწერილ პიესათა დიდი ნაწილი, სინამდვილეში, მას არ ეკუთვნის. ჭეშმარიტად პლავტუსისეულად ჩვენამდე მოღწეული 21 პიესაა მიჩნეული. მისმა თანამედროვეებმა პლავტუსი იმთავითვე კომედია პალიატას შეუდარებელ დიდოსტატად აღიარეს. მისი კომედიის სიუჟეტური მოტივებიც და პერსონაჟთა ტიპებიც ახალი ატიკური კომედიის წარმომადგენელთა, უპირველესად მენანდროსის კომედიოგრაფიიდანაა ნასესხები, თუმცა ამით არ დაკნინებულა პლავტუსის შემოქმედების მხატვრული ღირებულება და

თვითმყოფადობა. განსაკუთრებით წარმატებულად, პლავტუსის მიერ შექმნილ საზრიან, მხიარულ, ენაკვიმატ მსახურთა სახეები მიიჩნევიან. როგორც წესი, შეყვარებული ბატონის დასახმარებლად გარჯილი მსახური სასურველ მიზანს თავისი მოხერხებულობის, გამჭვრიახი სკეპტიციზმისა და ლალი არტისტულობის წყალობით აღწევს. სწორედ სიცოცხლის მოყვარეობა ანიჭებს პლავტუსის კომედიათა გმირებს საკუთარ ძალებსა და ფორტუნის კეთილგანწყობაში რწმენას. ილბალიც იმას სწყალობს, ვისაც მისი დაფასებისა და შემთხვევითობის თავის სასიკეთოდ გამოყენების უნარი შესწევს. პალიატას წესების შესატყვისად, პლავტუსის კომედიების მოქმედების ადგილი საბერძნეთი იყო, გმირები ბერძნები, მაგრამ, ამავედროულად, რომაული ყოფის – სწორედ რომაული საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების წარმომჩენნი. ახალი ატიკური კომედიის თავისებურებანი პლავტუსის შემოქმედებაში რომაული ხალხური ატელანას ტრადიციებს ერწყმოდა, – ფოლკლორის, ანდაზების, ენაკვიმატი გამონათქვამების კარნავალური სტიქიის გამომხატველი იყო. თუკი ახალ ატიკურ კომედიაში სიმღერა, ცეკვა და მუსიკა ანტრაქტების დროს შესრულებული ინტერმედიების კუთვნილებას წარმოადგენდნენ. პლავტუსი თავის კომედიებში კანტიკებად წოდებულ (ლათინური სიტყვისგან Canto „ვმღერი“ წარმოებული) მუსიკალურ-ვოკალურ ელემენტებს ხშირად მიმართავდა. კანტიკები მის კომედიებში არიის ან რეჩიტატივის სახით სრულდებოდა.

პლავტუსის კომედიებში გამძაფრებულია როგორც სიტუაციის, ასევე ხასიათების კომიზმი. გადაცმა, მოტყუება, ავანტიურიზმი თუ ოინები არა მხოლოდ კომიკურ ეფექტს, არამედ მოქმედების დინამიკურ განვითარებასაც უზრუნველყოფს. რომაელი დრამატურგის თითქმის ყველა პიესისათვის დამახასიათებელი პროლოგი, უმეტესწილად, დრამატურგიული კონფლიქტის არსის, პიესის ძირითადი სიუჟეტური მოტივებისა და ლიტერატურული პირველწყაროს შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის. პლავტუსის თითქმის ყველა კომედიის სიუჟეტის წარმმართველად სასიყვარულო ინტრიგა იქცევა, – კომიკური სიტუაციებით, გაუგებრობებით, კარნავალური გადაცემებითა და ოინებით აღსავსე.

კომედია პალიატას წარმომადგენელი პლავტუსი ე.წ. კონტამინაციის, – რამდენიმე ბერძნული პიესის სიუჟეტური მოტივის გაერთიანების

ხერხს მიმართავს, რაც მოქმედების დინამიკურ განვითარებას და მაყურებლის მზარდ ინტერესს განსაზღვრავდა. თუმცა ისიც ცნობილია, რომ პლავტუსის პიესების პოპულარობის მიუხედავად, მისი თანამედროვენი მეტ ინტერესს სპორტული შეჯიბრებების მიმართ იჩენდნენ. გადმოცემის თანახმად, ისეთი შემთხვევებიც ყოფილა, როდესაც თეატრალური წარმოდგენის მიმდინარეობისას, აშკარად უფრო მძაფრი სანახაობის მომთხოვნი მაყურებლის მზარდი უკმაყოფილების დასაშოშმინებლად, ფლეიტისტებს შეუწყვეტიათ მუსიკის დაკვრა და ერთმანეთს შესჭიდებიან. პლავტუსის კომედიებში კი რომაელ მაყურებელს, სავარაუდოდ სწორედ ფარსის, ბუფონადის, ბალაგანურობის, გროტესკის, პაროდის, გადაცემების და ოხუნჯობების სინთეზი იზიდავდა. გარდა ამისა, პლავტუსის კომედია მსახიობს სცენაზე აქტიური შესტიკულაციის, სირბილის, აყალმაყალისა და ცემა-ტყეპის გამართვის საშუალებას აძლევდა, რაც განსაკუთრებით სახალისოს ხდიდა წარმოდგენას და იმდროინდელი მაყურებლის გემოვნებას შესატყვისებოდა.

75. ფსევდოლუსი

გადმოცემის თანახმად, თავად პლავტუსს ყველაზე მეტად თავისი კომედიებიდან „ფსევდოლუსი“ მოსწონდა. პიესის სიუჟეტს, მოხერხებული მსახურის მიერ, თავისი სიხარბითა და დაუნდობლობით ცნობილი მონათმფლობელი მაჭანკლის, ბალიოს კლანჭებიდან, თავის ბატონ კალიდორუსის შეყვარებულის – ფენიკიუმის დახსნის ამბავი წარმოადგენს. ელინისტური და რომაული კომედიოგრაფიისთვის ესოდენ ჩვეული ამბის მომცველი კომედიის ჭეშმარიტ თვითმყოფადობას ბევრად განსაზღვრავს პიესის მთავარი გმირის, მსახურ ფსევდოლუსის სახე. სკეპტიციზმით, არტისტიზმით, ირონიითა და თვითირონიით აღსავსე ფსევდოლუსი არა მხოლოდ აღწევს დასახულ მიზანს, არამედ თავისი მოხერხებულობითა და გამომგონებლობით მოწინააღმდეგეებსაც კი მოხიბლავს. ფსევდოლუსი, სპექტაკლში გათამაშებული სპექტაკლის თავისებურ რეჟისორად ქცეული პერსონაჟი, თავისი ენაკვიმატობით ყველაფრის პაროდირების უნართა და არტისტული ავანტიურიზმით, თითქოს ერთი მსახიობის თეატრის განსახიერებას წარმოადგენს; სადაც სხვადასხვა სახის, ფსიქო-სოციალური სტერეოტიპებისა და ქცევის ნორმების გაშარჟებას ახდენს, – იქნება ეს მკვებარა მეომარი, თავისი წინაპრებით ბაქია დიდგვაროვანი თუ მელანქოლიას მიცემული შეყვარებული. ფსევდოლუსის ხიბლი თვითირონიის უნარშიც ვლინდება, რომლის დემონსტრირებასაც ის თვითკამყოფილებისადმი საკუთარი მიდრეკილების პაროდირებით ახდენს. ენაკვიმატი, მხიარული და არტისტული ფსევდოლუსი ყოველივე პირქუშისა და დოგმატურად სერიოზულის მიუღებელი კარნავალური სტიქიის სილალის განსახიერებად იქცევა. იმავდროულად, ფსევდოლუსის არტისტიზმი განყენებულ ხასიათს კი არ ატარებს, არამედ სავსებით კონკრეტული, ცხოვრებისეული პრობლემების გადაჭრას ემსახურება. ფსევდოლუსი თავისი ახალგაზრდა შეყვარებული ბატონის სასიყვარულო საქმეების მოგვარების მიზნით ახერხებს როგორც გამოცდილი და ფრთხილი უფროსი ბატონის, ასევე თავისი გაქნილობით ცნობილი მაჭანკლის გაცუცურაკებას. სიტუაციის კომიზმს ისიც ამბაფრებს, რომ ფსევდოლუსი წინასწარ აფრთხილებს თავის მოწინააღმდეგეებს, რომ მათ გაბრიყვებას აპირებს. კომედიის თითქმის დასაწყისშივე ფსევდოლუსი რომის

სასამართლო პროცედურული ფორმების პაროდირებით, ერთ დღეში მაჭანკლის ხელიდან ქალის თავდახსნის საზეიმო ფიცს იძლევა; ყველა დამსწრის მხიარული გაფრთხილებით – რომ ამ დღეს არ ენდონ, ყველას კარნავალური თამაშის სტიქიასთან ზიარებისკენ მოუხმობს.

ფსევდოლუსის ძირითადი მოწინააღმდეგე, მაჭანკალი ბალიო, მისი საქმიანობისადმი გარემომცველთა მიერ გამოვლენილი ნეგატიური დამოკიდებულების მიუხედავად, – საბოლოოდ მაინც მხოლოდ ძალის, სიმდიდრის, გავლენის პატივისმცემელი და ნებისმიერი წარუმატებლობის აბუჩად ამგდები საზოგადოების ზნე-ჩვეულებების განსახიერებად იქცევა. მაჭანკალი ბალიო, ერთგვარი სიამოვნებითაც კი ეთანხმება მისი მისამართით ნათქვამ სალანძღავ სიტყვებს, რადგან ურჩევნია წარმატებული თაღლითი იყოს, ვიდრე პატიოსანი უიღბლო. როდესაც სიტყვის გამტეხს გარეწრად მოიხსენიებენ, გალანძღული ბალიო ჯიბეგაფხევილ კეთილშობილებას მხიარული ენაკვიმატობით აბუჩად იგდებს, სალანძღავ სიტყვებს საკუთარი მოხერხებულობის დასტურად მიიჩნევს მხოლოდ, რაც საზოგადოებაში დამკვიდრებულ შეხედულებას ნაწილობრივ მაინც ეხმიანება. ფსევდოლუსი მაჭანკლის ცინიზმსა და გაიძევრობას მხიარულ ენაკვიმატობასა და მოხერხებულობას უპირისპირებს. ფსევდოლუსის ხასიათიც და ქცევაც იმ მარადიული სიბრძნის დასტურად გვევლინება, რომლის თანახმადაც, მართლაც – ხერხი სჯობია ღონესა, თუ კაცი მოიგონებსა. ფსევდოლუსის არტისტული ავანტიურიზმი და ირონია, უპირველესად, ფოიერვერკული ენაკვიმატობით გამორჩეულ, მისივე გამონათქვამების კასკადში ვლინდება. მისი სითაყხედეც იმდენად მახვილგონივრულია, რომ მათაც კი ხიბლავს, ვისი მისამართითაც მჟღავნდება. როდესაც მოხუცი ბატონი სიმოსი ფსევდოლუსს დაემუქრება, რომ ვაჟიშვილის სასიყვარულო ამბების მოსაგვარებლად საჭირო თანხის მათთვის შესწავას არავის ურჩევს, ფსევდოლუსი ენაკვიმატად პასუხობს, რომ სანამ სიმოსი ცოცხალია, სხვისი გაცუცურაკების საჭიროებას ვერ ხედავს.

ფსევდოლუსი ონაერული თავდაჯერებულობით თან აფრთხილებს თავის ბატონს, რომ მის გაბრიყვებას აპირებს და, ამავდროულად, იმასაც დასძენს, რომ გაფრთხილება მაინც ვერ უშველის, – ვერ დაიხსნის მის ანკესზე წამოგებისგან. ფსევდოლუსის თავდაჯერებით განცვიფრებული სიმოსის მეგობარი, – სოლიდური ასაკის

მიუხედავად, ძალზე ლიბერალური შეხედულებების, – ახალგაზრდების მიმართ მეტად ლოიალური კალიდორუსი, მოვლენათა შემდგომი განვითარებით დაინტერესებული, დაგეგმილ მგზავრობასაც კი დროებით გადადებს.

პიესის მანძილზე ფსევდოლუსი დროდადრო მაყურებელსაც მიმართავს სიტყვებით, რომ თავად ჯერ არც კი იცის, რას მოიმოქმედებს და არც ის იცის, რის საფუძველზეა ასეთი თავდაჯერებული. მართლაც, მიზნის მისაღწევად ყოველგვარი გეგმის არქონის მიუხედავად, გარემოებების თავის სასიკეთოდ გამოყენების უნარის ყოვლისშემძლეობაში რწმენით შთაგონებულს იღბალი სწყალობს.

76. ბაქია მეომარი

საზრიანი მსახურის სახე ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული და ხშირად განმეორებადია პლავტუსის კომედოგრაფიაში. კომედიაში „ბაქია (მკვეხარა) მეომარი“, კვლავაც თავისი ბატონისათვის, პლევსიკლესთვის წართმეული შეყვარებულის დასაბრუნებლად გარჯილი მსახური პალესტრიო მოჩვენებითი ერთგულებით ემსახურება ქალს დაპატრონებულ მკვეხარა მეომარ პირგოპოლინიკეს. ფსევდოლუსის მსგავსად, საბოლოოდ, მოხერხებული მონა თავისი ნამდვილი ბატონის პირადი საქმეების მოგვარებასა და ბაქია პირგოპოლინიკისთვის ჭკუის სწავლებასაც შეძლებს. თუმცა, პალესტრიოს მიერ მეომრის წინააღმდეგ გათამაშებული და ამ მიზნით დაქირავებული სპექტაკლის მონაწილეები, თავიანთი გაიძვერობით, თავად მათ დამქირავებელსაც კი აფრთხობენ. გონებაშეზღუდულ და ხარბ პირგოპოლინიკეს, მოხერხებული, თაღლითი და ცრუპენტელობაში გამობრძმედილი როსკიპი აბრიყვებს. ამდენად, მკვეხარა მეომრის დამარცხება, მართალია, კომიკურია, სიცილის მომგვრელი, მაგრამ გარკვეულწილად სკეპტიციზმის გამომწვევიც, რადგან, არსებითად, ერთ გაიძვერას კიდევ უფრო გაქნილი გაიძვერები აბრიყვებენ. პიესის ფინალში პოზიტიურ განცდას იწვევს შეყვარებულების გამარჯვება, თუმცა ცხადია ისიც, რომ ამ გამარჯვების შესაძლებლობას ფულის ძალა და მოსყიდულ ავანტიურისტთა მოხერხებულობა იძლევა. როგორც წესი, პლავტუსთან შეყვარებულთა სახეები უფრო სქემატური და ნაკლებ საინტერესოა. მხიარულ და ენაკვიმატ ავანტიურისტთა გარდა, რომელთა ლიდერადაც პალესტრიო გვევლინება, კომედიაში საინტერესოა წარმოჩენილი ორი ხაზგასმულად კონტრასტული ხასიათის ადამიანთა სახეები და ფსიქოტიპები. ერთი მათგანი მკვეხარა მეომარია, – თვითმტკობი და ბრიყვი პირგოპოლინიკესი, – საკუთარ თავზე მუდამ აღმატებულად მოლაპარაკე და ნებისმიერი, მისთვის მამებლური სიცრუის დამჯერი. პირგოპოლინიკესი თავს სამყაროს ცენტრად აღიქვამს, – გარემომცველებს კი მისით აღტაცებულ, მისით მოსულდგმულე ან პირუკუ, მის მოშურნე არსებებად. მკვეხარა მეომრის სრული ანტიპოდაა პლევსიკლეს მამის მეგობარი და სატრფიალო ამბების მოგვარებაში აქტიურად დამხმარე პერიპლექტომენუსი. სოლიდური ასაკის მიუხედავად, ის სრული

გაგებითა და თანაგანცდით განიმსჭვალეა ახალგაზრდა შეყვარებულის მგზნებარე განცდების მიმართ და, ამავედროულად, თავად ანტიკურ სამყაროში ესოდენ დამკვიდრებული ზომიერების გრძნობის დაცვის მომხრედაც და თავისებურ განსახიერებადაც გვევლინება. არა მხოლოდ პრავმატული გონის, – ე.წ. ცხოვრებისეული სიბრძნის, არამედ ზოგადად მოაზროვნე ადამიანისათვის დამახასიათებელი სიბრძნით გამოირჩევა, ანტიკური კომედიოგრაფიისთვის საკმაოდ არასტერეოტიპული პერსონაჟი, შუახნის პერიპლექტომენუსი, – იმხანად გაცილებით უფრო ასაკოვნად მიჩნეული ადამიანი, თავს ჯერ კიდევ ძალ-ღონით, ახალგაზრდული ენერგიითა და მხნეობით აღსავსედ მიიჩნევს; არ კარგავს სიცოცხლით ტკობის უნარს და, ამავედროულად, სულიერად მოწიფული, ცხოვრებისეულ სიბრძნეს ნაზიარევი კაცის შეხედულებებით გამოირჩევა. ძველი ბერძნების მსგავსად, მის ცხოვრებისეულ კრედოს ზომიერების გრძნობა; გრძნობასა და გონებას შორის ჰარმონიული თანაარსებობის მიღწევა წარმოადგენს. მისი ლიბერალური და, ამავედროულად, საღი აზრით აღსავსე შეხედულებები ადამიანების მიმართ კეთილგანწყობისა და იმავედროულად, გარკვეული სკეპტიციზმის გამომხატველია. პერიპლექტომენუსი ადამიანებისადმი ჰუმანურ დამოკიდებულებას – დახმარების, თანადგომის, თანაგრძნობის გამოვლენის საჭიროებას მხოლოდ სიტყვიერად კი არ ქადაგებს, არამედ ავლენს კიდევ. თუმცა, მართლაც ჭეშმარიტი ჰუმანისტი ადამიანებისა და ადამიანური ურთიერთობების იდეალიზაციის წინააღმდეგეცაა. მკვეხარა მეომრის სრული ანტიპოდი, პერიპლექტომენუსი, მისადმი კარგ დამოკიდებულებას არასოდეს აღიქვამს გადაჭარბებულად და აღტაცებით ნათესავების მისადმი მგზნებარე ყურადღებას, საკუთარი მართლაც კარგი ზნის გარდა, საკმაოდ სახარბილო ფინანსური მდგომარეობითაც ხსნის, მით უფრო, რომ დაოჯახებაზე უარის მიქმელს, არც პირდაპირი მემკვიდრე ჰყავს. ყოველგვარი ილუზიებისგან თავისუფლების მიუხედავად, ან შესაძლოა სწორედ ამგვარი თავისუფლების წყალობითაც, მოკლებულია ყოველგვარ მიზანთროპიას, გარემომცველებს ღებულობს, ისეთებად, როგორებიც არიან – გადაჭარბებულად არ აღიქვამს არც მათ ღირსებებს და არც მანკიერებებს. ცდილობს ცხოვრების ყოველი წამით დატკეპს და სხვასაც სასიამოვნო განწყობა შეუქმნას. ყოველმხრივ ცდილობს, თავი აარიდოს კამათს, უთანხმოების შემთხვევაში კი

შეუმჩნევლად განერიდოს აბეზარ მოკამათეს. სტუმართმოყვარე, თავაზიანი და მხიარული, – როგორც საუბრის, ასევე სხვისი მოსმენის უნარის მქონე, მკვებარა მეომრის სახით წარმოჩენილი ეგოცენტრული და ინფანტილური ნარცისიზმის სრულ ანტიპოდს წარმოადგენს. მოწიფული სულის ადამიანისთვის დამახასიათებელი რეალობის ადეკვატურად აღმქმელი, არც თავის პერსონას ანიჭებს გადაჭარბებულ მნიშვნელობას, – გარე სამყაროსთან მიმართებაში. ქალებისადმი დიდი ინტერესის მიუხედავად, პერიპლექტომენუსი შეგნებულად უარს ამბობს დაოჯახებაზე. ოჯახური მოვალეობებისგან თავისუფალი ცხოვრების წესს ირჩევს, თუმცა ნებისმიერ არჩევანს ამ თვალსაზრისით თანაბრად ღირსეულად მიიჩნევს. განსხვავებული შეხედულებებისა და აზრის პატივისმცემელი, გონიერ ადამიანებშიც საპასუხო პატივისცემას იწვევს.

მისთვის ხოტბის შემსხმელი ნებისმიერი ცრუპენტელა მათებლის დამჯერე ნარცისებისგან განსხვავებით, პერიპლექტომენუსი ადეკვატურია როგორც გარემომცველთა პრაგმატული ინტერესების აღქმისას, ასევე სიყვარულის, მეგობრობის, თანაგრძნობისა და ნებისმიერი უანგარო, წრფელი გრძნობების დაფასებისას. ამკარაა თავად პლაგატუსისეული სიმპათიაც კეთილგანწყობისა და ჯანსაღი სკეპტიციზმის შეთავსების უნარის მქონე ადამიანების მიმართ.

77. მენესმეზი

პლავტუსისეულ კომედიებში არა მხოლოდ ეგოცენტრიზმი, არამედ ზედმეტი მიმდობლობა ან გრძნობებს აყოლა დიდ საფრთხეს უქმნის ადამიანს. კომედია „მენესმეზი“ თაღლითობასა და გაიძვერობაში გაწაფული ცრუპენტელეების ტოტალური მოძალეების ატმოსფეროში, ნებისმიერი სისუსტე ადამიანისთვის აქილევსის ქუსლად იქცევა. კომედიაში, მომხიბვლელი ჰეტერებისა და მათთან შუამავალი მაჰანკლების ანკესზე წამოგებულ მამაკაცებს ელვისებური სისწრაფით ეზრდებათ ხარჯები და მათ, ვინც დროზე გონს ვერ მოეგება, სრული გაკოტრება მოელი. უსახსროდ დარჩენილს კი კარის ზღურბლზეც არ უშვებენ ისინი, ვინც სულ ცოტა ხნის წინ თავს ევლებოდა და მისი სურვილების გამოცნობას ლამობდა. პიესის სიუჟეტს საფუძვლად უდევს ადრეულ ასაკში გარემოებების გამო ერთმანეთს დაცილებული, წლების შემდეგ კი კვლავ ერთ ქალაქში აღმოჩენილი ტყუპისცალი ძმების შეხვედრისა და გაწყვეტილი კავშირის აღდგენის ამბავი. სიტუაციების კომიზმს კი ძმების შეხვედრამდე, გარემომცველთა მიერ ტყუპისცალების ერთმანეთისგან განურჩევლობისა და ერთმანეთში აღრევის საფუძველზე აღმოცენებული გაუგებრობები ქმნის. მაგრამ კომიზმის მიღმა „მენესმეზი“ კარგად ჩანს ფულის ყოვლისშემძლეობის ამლიარებელი საზოგადოების ზნე-ჩვეულებანი. ძმის საძებნელად უცხო ქალაქში ჩამოსული მენესმი, დროადრო სხვების მიერ თავის ტყუპისცალად მიჩნეული, ხან ძმის მდიდარი ცოლის ტირანის აუტანლობას შეიგრძნობს, ხან მამაკაცების გამაკოტრებელი ჰეტერას დაუნდობლობასა და სიხარბეს, ხან კი სხვის ხარჯზე ცხოვრების მსურველი პარაზიტის აბეზარ გამომძალველობას. როგორც ირკვევა, დაოჯახებული მენესმი, თავისი სიმდიდრის მუდამ ქმრისთვის დამყვედრებელი, ენამწარე და კაპასი ცოლის დესპოტიზმისგან, მის მამებელ ჰეტერასთან გაქცევის შედეგად, გაცილებით უარეს განსაცდელში აღმოჩენილა. ყველაფრით უკმაყოფილო ცოლისგან ყველაფრით კმაყოფილსა და მუდამ მამებელ ჰეტერაზე სრულად დამოკიდებული გამხდარა. დაოჯახებული მენესმი ცოლის ტირანისაგან ამა თუ იმ გზით გათავისუფლების ძალას არა საკუთარ თავში, არამედ სხვაში ეძებს. დესპოტი ცოლისგან დასვენების მსურველი კი, მამაკაცების გაკოტრებაში გაწაფული, თუმცა ტკბილად მოსაუბრე ჰეტერას

ხელში აღმოჩნდება, – კვლავ სხვისი მანიპულაციის უძწეო მსხვერპლად ქცეული, კომედიის ფინალში ძმების შეხვედრა ქალაქიდან მათი ერთად გამგზავრების გადაწყვეტილების მიღებით სრულდება. ახლადნაპოვნი ძმის ზეგავლენით, დაოჯახებული მენენხმი დარჩენილი ქონების გაყიდვასა და ცოლის მიტოვებასაც განიზრახავს. კომედიაში, დამყოლი ხასიათის, დამთმობი, რომანტიზმისკენ მიდრეკილი ადამიანების გაბრიყვების, გაკოტრების, გამოყენებისა და დაჩაგვრის გარდაუვალობის პრობლემაა წამოჭრილი. ბრძოლის უუნარო ადამიანი დაუცველი რჩება ყველაფრის მიტაცებისკენ მსწრაფ გარემომცველთა წინაშე. პიესაში სიტუაციების კომიზმის მიღმა, ადამიანის მიერ საკუთარი თავის, საკუთარი პრაგმატული და პიროვნული ინტერესების დაცვის აუცილებლობის მოტივი მძაფრი აქტუალობით ვლინდება.

დაოჯახებული ტყუპისცალისგან განსხვავებით, მისი ძმა სხვების ზეგავლენის ქვეშ მოქცევისგან თავისუფალი, ლალი და ძლიერი ადამიანი აღმოჩნდება, – თავადაც ადვილად ივერიებს თავხედების, გამომძალველებისა და თაღლითების შემოტევებს და ძმასაც ეხმარება. ამავროულად, გარემომცველთა მიერ ერთმანეთში ტყუპისცალების აღრევით განპირობებული კომიკური სიტუაციები იმასაც თვალნათლივ წარმოაჩენენ, რომ არჩევანს თითოეული ადამიანი თავად აკეთებს; იყოს საზოგადოების, გარემომცველების, თუნდაც ოჯახის წევრების მსხვერპლი თუ სხვების მავნე გავლენისგან თავისუფალი, საკუთარი ჭკუით მცხოვრები ადამიანი. ძალზე მნიშვნელოვანია დროზე მოეგო გონს და თავს უშველო, როგორც ამას ცოლისა და საყვარლის ტირანისგან, ძმის დახმარებით გაქცევის მსურველი მენენხმი აკეთებს. კომედია ადამიანს სიფხიზლის, სალი აზრისა და კრიტიკული განსჯის უნარის შენარჩუნებისკენ მოუხმობს, – რადგან მიაბიტი ან გრძობებს აყოლილი მისთვის ყოველ ნაბიჯზე დაგებულ მახეში მაშინვე გაებმება და მშველელიც, შესაძლოა, არსად გამოჩნდეს.

ნებისმიერ ასაკში სალი აზრის შენარჩუნების აუცილებლობის მოტივი წამყვანი ხდება პლაგატუსის კომედია „ვაჭარშიც“. პიესის გმირს, უკვე ხანდაზმულ მამაკაცს, ახალგაზრდა ქალისადმი სასიყვარულო ვნება შეიპყრობს. შემდგომში ირკვევა, რომ ასაკოვანი მამაკაცის ტრფობის ობიექტი მისივე ვაჟიშვილის საყვარელი ყოფილა. სიმართლის გარკვევისა და საკუთარი იმედე-

ბის განუხორციელებლობის გაცნობიერების შემდეგ, ოჯახის უფროსი ეგუება რეალობას, აცნობიერებს საკუთარი სასიყვარულო ეგზალტაციის კომიზმს და სულიერ სიმშვიდესაც იბრუნებს.

ნებისმიერი თვისება, ვნება თუ მისწრაფება, – იქნება ეს სიძუნწე, თვითგანდიდების მანია თუ სასიყვარულო ვნება, რომელიც ადამიანს სიცოცხლით ტკობისა და რეალობის ადეკვატურად აღქმა-შეფასების უნარს უკარგავს, პლავტუსისეულ კომედიოგრაფიაში დამანგრეველ აკვიატებადაა წარმოდგენილი. საბოლოოდ მაინც თავად ადამიანზეა დამოკიდებული გამოავლენს თუ არა სულიერი ჯანმრთელობის დაბრუნების ნებას, ეზიარება თუ არა შინაგან თავისუფლებას. შემთხვევითი არ არის, რომ, სავარაუდოდ, მსოფლიო დრამატურგიაში ძუნწის სახის პირველად წარმომჩენ პიესად მიჩნეულია სწორედ პლავტუსისეული კომედია „განდი“, რომელმაც თანამედროვეობამდე მხოლოდ მცირედი, ფრაგმენტული სახით მოაღწია.

პლავტუსისეულ კომედიებში აღსანიშნავია მუსიკალურ-რიტმული მხარე, რომელიც აქტიურად ვლინდება კანტიკებად წოდებულ არიებში. დიალოგი რეჩიტატივებსა და არიებში გადაიზრდება და ოპერეტის ჟანრთან სიახლოვით ხასიათდება. პლავტუსისეული კანტიკები მუსიკალური სტრუქტურის მრავალფეროვნებით ხასიათდებიან.

სასიყვარულო განცდების გამოსახატავად შეყვარებულ პერსონაჟთა შემსრულებლები მიმართავდნენ მუსიკალურ მონოლოგებს, სერენადებს, – მაღალფარდოვანი ტრაგიკული სტილის პაროდირებისათვის კი – არიებს.

პლავტუსის, როგორც კომედიოგრაფის ერთ-ერთ უმთავრეს მიღწევად მახვილგონიერება მიიჩნევა, – სიტყვებით თამაში მის კომედიაში ფოიერვერკული გამომგონებლობითა და სილადით ხასიათდება. სავსებით ბუნებრივია, რომ პლავტუსი მსოფლიო დრამატურგიისა და თეატრის განვითარებაზე (იქნება ეს იტალიური ნიღბების კომედია, შექსპირისა თუ მოლიერის დრამატურგია) ერთ-ერთი უძლიერესი გავლენის მქონე დრამატურგადაა მიჩნეული.

78. ტერენციუსი (ძმ. ჟ. დაახლ. 190-159 წწ.)

ჩვენამდე მოღწეული ცნობების თანახმად, პუბლიუს ტერენციუსი (დაახლოებით 190-159 წწ.) წარმომავლობით კართაგენელი იყო, რის გამოც მიიღო ზედწოდება აფრი (აფრიკელი). კართაგენიდან რომში გასაყიდად ჩამოყვანილი ყმაწვილი სენატორ ტერენციუს ლუკანუსის მონა აღმოჩნდა. სენატორმა მასში ნიჭიერი ახალგაზრდა ამოიცნო, კარგი განათლება მისცა და შემდგომში, თავისუფლებაც უბოძა. თავისუფლება მიანიჭებულმა ყმაწვილმა კი თავისი პატრონის სახელი მიიღო. ტერენციუსის ნიჭის დამფასებლები მაღალი წრის სხვა წარმომადგენლებიც აღმოჩნდნენ. მწერალი მეგობრობდა კართაგენის დამპყრობლობით სახელმძღვანელო უმცროს სტიპიონთან და კონსულ გაიუს ლელიუსთან. სტიპიონ ემალიანუსის ლიტერატურული წრე კულტურის, ენისა და განათლების განვითარებაზე, გავრცელება-პოპულარიზაციაზე ზრუნავდა. მწერლის არაკეთილმოსურნეებმა ჭორები გაუვრცელეს, თითქოს მისი პიესების ნამდვილი ავტორები უმცროსი სტიპიონი და გაიუს ლელიუსი იყვნენ, რომელთა მეტად წარმოჩინებული სოციალური მდგომარეობა თითქოს საჩოთიროს ხდიდა მათთვის კომედიების ავტორობის აღიარებას. ტერენციუსის მფარველებისთვის ამგვარი ჭორები მამებლური აღმოჩნდა და ტერენციუსიც აქტიურად არ აპროტესტებდა მისი ავტორობის უარმყოფელ სიცრუეს. მწერლის ლიტერატურული მოღვაწეობა ხანმოკლე აღმოჩნდა. მან სულ ექვსი პიესის დაწერა მოასწრო. ყოველმა მათგანმა ჩვენამდე სრული სახით მოაღწია. გადმოცემით, მენანდროსის კომედიების თარგმანის მოსაპოვებლად მოგზაურობისას ზღვაში დაიხრჩო. მისი დაღუპვის ზუსტი თარიღი უცნობია. სავარაუდოდ, დაღუპვისას ტერენციუსი 35 წელს არ აღემატებოდა, – შესაძლოა, ბევრად უფრო ახალგაზრდაც ყოფილიყო.

ტერენციუსის კომედიები მის სიცოცხლეშივე დადგმულია, მაგრამ, უმეტესწილად, დიდი წარმატება არ მოუპოვებია. პლავტუსის მსგავსად, ტერენციუსიც პალიატას ჟანრში მოღვაწეობს და კონტამინაციის ხერხს მიმართავს. მისი პიესების სიუჟეტურ წყაროს მენანდროსის დრამატურგია წარმოადგენს. პლავტუსისგან განსხვავებით, ტერენციუსის კომედიებში არ ხდება ბერძნულ-რომაული ყოფისა და კოლორიტის შეჯერება. მისი შემოქმედება

უფრო ბერძნულ ნიადაგზე „დამყნობადაა“ აღიარებული. პლავტუსის კომედიებისგან გამორჩეულ, ტერენციუსის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ თვისებებად მიიჩნევა – როგორც სიუჟეტური, ასევე ენობრივი სისადავე, ნაკლებ სკაბრეზული იუმორი, ნაკლებად გესლიანი ხუმრობები, – ასევე სიმღერის, ცეკვის, კალამბურების, კანტიკების, ბუფონადებისა და ფარსის ელემენტების სიმწირე. სიუჟეტური ინტრიგისა და დიალოგის სისადავის პარალელურად იზრდება გმირის ხასიათის სირღმისეულად წარმოჩენის ტენდენცია. მართალია, ტერენციუსი ანტიკურ დრამატურგიაში კარგად ცნობილ ნიღბებს მიმართავს (იქნება ეს შეყვარებულთა წყვილი, მოხერხებული მსახური, ბაქია მეომარი, ხარბი მაჭანკალი თუ მკაცრი მამა), მაგრამ ამ ტიპური ნიღბებისგან ძალზე არასტანდარტულ, არაერთგვაროვან ხასიათებს ქმნის.

79. კმეზი

ტერენციუსის ერთ-ერთ საუკეთესო პიესაში „კმეზი“ (160 წ. ჩვ. წ.), ალბათ ყველაზე სრულყოფილად და მრავალმხრივად წარმოდგენილია თაობათა შორის ურთიერთობისა თუ აღმზრდელობითი ხასიათის პრობლემები.

პიესა ორი ძმის მაგალითზე ორ განსხვავებულ აღმზრელობით პოზიციას გამოხატავს. ძმათაგან ერთ-ერთს, სოფელში მცხოვრებ მოზუც დემეასს ორი ვაჟი – ესქინესი და კტესიფონი ჰყავს. ესქინესს ქალაქში მცხოვრები, უცოლშვილო მიკეოსი იშვილებს. დემეასის და მიკეოსის აღზრდის მეთოდები მათივე ხასიათებიდან და მსოფლალქმიდან გამომდინარე რადიკალურად განსხვავებული აღმოჩნდა. მთელი ცხოვრება ქანცგამწყვეტ შრომაში გამტარებული, – უკვე საჭიროების გარეშე, საკუთარი თავის არდანდობის ჩვევის ტყვედ ქცეული დემეასი, შესაბამისად, შვილისადმიც ზედმეტად მომთხოვნ მამად იქცა; ახალგაზრდული თავქარიანობისგან შვილის დამცველ საუკეთესო საშუალებად დაუღალავ შრომასა და მკაცრ დისციპლინას მიიჩნევს. მისი ქალაქელი ძმა კი პირუკუ, – ცხოვრებით ტკბობის უნარით დაჯილდოვებული, ცდილობს სხვა(ც – უპირველესად კი ნაშვილები ყმაწვილი გაანაროს. დამთმობი და ტოლერანტული მიკეოსი მისთვის ჩვეულ გულგახსნილობას, მიმნდობლობასა და ლოიალურობას კტესიფონისადმი გულუხვად ავლენს და სათანადო დაფასებასაც იმსახურებს, – როგორც ვაჟიშვილის, ასევე გარემომცველთა მხრიდან. მიკეოსი თვლის, რომ ზედმეტი მომთხოვნელობა, ახალგაზრდას თავქარიანობისგან განკურნების ნაცვლად სიცრუეს მიაჩნევს; მამის მხრიდან გამოვლენილი ნდობა და ლოიალურობა კი საპასუხო ნდობასა და გულგახსნილობას ბადებს. საპირისპირო შეხედულებების მქონე ძმასთან კამათისას, მიკეოსი ირწმუნება, რომ მამის შიში შვილში არა პატივისცემას, არამედ არაგულწრფელობასა და, ზოგ შემთხვევაში, არაკეთილ-მოსურნეობასაც იწვევს.

მართლაც, მალევე მიკეოსის აღზრდის მეთოდი – მისი მსოფლალქმა თითქოს სრულად მართლდება. კითარისტ ქალში შეყვარებული კტესიფონის დასახმარებლად, მისი ძმა ესქინესი ქალს მაჭანკლის ხელიდან ძალით დაიხსნის. დემეასი, მიკეოსს შვილის ცუდად აღზრდისთვის ადანაშაულებს. შემდგომში კი ირკვევა,

რომ მამის ნების ესოდენ მორჩილად მიმჩნევი კტესიფონი არც ისეთი მორჩილი ყოფილა, მშობელ მამაზე მეტად კი ბიძას ენდობა. დემეასის მარცხი მასში თავისებურ მეტამორფოზას გამოიწვევს, დემეასი არა იმდენად ძმის შეხედულებების სისწორეში, რამდენადაც საკუთარი პოზიციის ცალმხრივობასა და სწორხაზოვნებაში რწმუნდება. ზედმეტმა სიმკაცრემ მისგან ორივე შვილის გაუცხოება გამოიწვია. მდიდარი, მაგრამ ყველასგან მოძულეულ მარტოსულად სიბერეში დარჩენის პერსპექტივას, დემეასი გულუხვობის გამოვლენას ამჯობინებს. სხვების მამებლობით საკუთარი თავისთვის სიხარულის მინიჭებას გადაწყვეტს. დემეასის მიერ საკუთარი შეხედულებების შეცვლის უნარში მისი პიროვნული სიძლიერე, გონიერება, ჯანსაღი პრაგმატიზმი ვლინდება. საკუთარი თავისთვისვე ყველაფერზე უარის მიქმედლ სიძუნწეს გულუხვობა ენაცვლება, ეგოცენტრიზმი ალტრუიზმით იცვლება. დემეასი აღმოჩნდება ადამიანი, რომელსაც ცხოვრებისეული გამოცდილების მიღებისა და გათვალისწინების, – ახლის მიღებისა და შეთვისების უნარი შესწევს. საგულისხმოა, რომ სხვისი აღზრდის პროცესი თავად აღმზრდელისთვისაც შესაძლოა ჭკუის სასწავლებელი აღმოჩნდეს, – მეტიც, აღზრდა ყოველთვის ორმხრივ ურთიერთგავლენასა და ურთიერთგანვითარებას გულისხმობს. პარადოქსულია, რომ სწორედ უკიდურესად კონსერვატიულ დემეასს აღმოჩნდება თავისი ცხოვრებისეული შეხედულებების ცალმხრივობის კრიტიკულად აღქმის უნარი, მაშინ, როდესაც მიკეოსი საკუთარი ლოიალურობით თავმოძვონების მძევალი აღმოჩნდება. მიკეოსი, მოულოდნელად გარდასახული ძმისა და ვაჟიშვილის ზეწოლით, ყოველნაირ, მათ შორის, უგუნურ თხოვნაზეც კი, უარს ვერ ამბობს, – ესქინესის საცოლის მოხუც დედაზე დაქორწინებაზეც კი თანხმობას იძლევა. მიკეოსი მის მიერვე არჩეული, ყოვლის გამგები, ყოვლის მპატიებელი და დამთმობი კაცის „როლის“ ტყვეობაში აღმოჩნდება და ძმისგან განსხვავებით, საკუთარი პოზიციის ცალმხრივობის შეცნობის ძალა არ შესწევს. მამობილის უზომო დამთმობობით ზედმეტად სარგებლობა, – მისთვის, არასასურველი გადაწყვეტილებების თავზე მოხვევა, – მათ შორის ადამიანის პირად ცხოვრებაში გაუმართლებლად ჩარევა, სწორედ ვაჟიშვილის ეგოცენტრიზმზე მეტყველებს. მის აღზრდაში დამწებულ შეცდომებს და რაც მთავარია, ამ შეცდომების შეცნობის მიკეოსისეულ უუნარობას ავლენს. კომედია „მემბში“ ტერენციუსი

ზომიერების გრძნობის მქადაგებელ ნებისმიერი სწორხაზოვნებისა და ცალმხრივობის არამყოფელ, ერთი და იმავე მოვლენის სხვადასხვა თვალსაზრისით აღმქმელ და ამ თვალსაზრისების შეჯვერებისკენ მომწოდებელ ავტორად გვევლინება.

არსებითად, ანალოგიური თვალსაზრისითაა წარმოჩენილი აღზრდის პრობლემა 163 წელს დადგმულ პიესაში „თვითმკვები“. პიესის გმირი, სათაურშივე თვითმკვებად შერაცხული მენედესი მკაცრი მამის ნიღბის ერთ-ერთ ნაირსახეობას წარმოადგენს. თავისი გაუთავებელი შეგონებებითა და პირქუში სიმკაცრით მენედესმა უკიდურესად დათრგუნა თავისი ვაჟიშვილი კლინია. მამის ზეწოლა შვილისთვის განსაკუთრებით აუტანელი მას შემდეგ გახდა, რაც კლინიას მშვენიერი, მაგრამ დაბალი წარმომავლობის ანტიფილა შეუყვარდება. ბოლოს და ბოლოს, შეყვარებული ყმაწვილი თავს ჯარში წასვლით უშველის. მარტოდ დარჩენილი მოხუცი მენედესი თვითმკვემას მიეცემა, – საკუთარ თავს ვერ პატიობს შვილისადმი გულცივ დამოკიდებულებას, როდესაც სინდისის ქენჯნით გატანჯული მოხუცი, მისგან ფარულად, შვილის დაბრუნების შესახებ შეიტყობს, მზადაა უპირობოდ მიიღოს, გულში ჩაიკრას და ყველაფერი დათმოს. უკიდურესი სიმკაცრიდან უკიდურეს ლოიალურობაში, – ყოვლის მიმდებლობასა და ყოვლის დამთმობაში გადავარდნილ მენედესს მისი მეგობარი და მეზობელი ქრემესი ეხმარება საღი აზრისა და ზომიერების გრძნობის შენარჩუნებაში. ქრემესი თავის მეგობარს დაარწმუნებს, რომ ნებისმიერი უკიდურესობა საზიანოა როგორც მისთვის, ასევე მისი ვაჟიშვილისთვის. თუკი მამის დესპოტიზმი შვილის დათრგუნვას ან მასში პროტესტის გრძნობის გაღვივებას იწვევს, ზედმეტი დამთმობლობა ახალგაზრდული თავქარიანობის წაქეზების თვალსაზრისით, შესაძლოა, საშიში აღმოჩნდეს. მამისგან ფარულად სამშობლოში დაბრუნებული კლინია კი სწორედ ქრემესის ვაჟიშვილთან, თავის მეგობარ კლიტიფოსთან ჰპოვებს თავშესაფარს. პიესის ბოლოს გაირკვევა, რომ ანტიფილა ქრემესის ქალიშვილი, შესაბამისად კი, კლიტიფოს და აღმოჩნდება. ახალგაზრდების ქორწინებისთვის ხელის შემშლელი პრობლემა მოგვარდება. თავქარიან კლიტიფოს გონიერი და ზომიერად დამთმობი მამა მფლანგველობის სენისგან განკურნავს და ცოლის მოყვანაზეც დაითანხმებს. საბოლოოდ პიესაში სიყვარულისა და კეთილგონიერების ძალა იმარჯვებს.

ტერენციუსის, როგორც ადამიანის ჰუმანურ ბუნებაში რწმენით აღსავსე მწერლის თავისებურება, ყველაზე მკვეთრად კომედია „დედამთილში“ ვლინდება. „დედამთილის“ პირველი ორი დადგმა მეტად წარუმატებელი აღმოჩნდა – მაყურებელი ხან მოკრივეების, ხან კი გლადიატორების საცქერად გაქცეულა. მხოლოდ მოგვიანებით, ხუთი წლის შემდეგ, 160 წლის განხორციელებული დადგმა აღმოჩნდა მეტ-ნაკლებად წარმატებული. ტერენციუსი ამჯერადაც სიუჟეტის დინამიკური განვითარების ხერხს უარყოფს და ყურადღებას მთლიანად კრიტიკულ ვითარებაში ადამიანის შინაგანი ბუნების გამოვლენის წარმოჩენაზე ამახვილებს.

ჰეტერა ბაკქისში შეყვარებული ყმაწვილი პამფილუსი, მშვენიერ ქალიშვილ ფილუმენაზე ქორწინდება. ჰეტერასადმი ტროფობის გამო თავის ახალგაზრდა ცოლს არ ეკარება, მაგრამ დროთა განმავლობაში საყვარლის მზარდი მომთხოვნელობის ფონზე, მომთმენ და მორჩილ ცოლს დააფასებს და შეიყვარებს. თავდაპირველად არასასურველად მიჩნეული ქორწინებით, მოულოდნელად გაბედნიერებული პამფილუსი ცოტა ხნით ქალაქიდან საქმეზე გაემგზავრება, ჩამოსვლისას კი ცოლი მშობლების სახლში გაურკვეველი მიზეზით დაბრუნებული დახვდება. რძლის წასვლის გამო, გარემომცველები ფილუმენას დედამთილს, სოსტრატას ადანაშაულებენ. ისედაც დადარდიანებული პამფილუსი მისთვის კიდევ უფრო მწარე სიმართლეს შეიტყობს. ქორწინებამდე, ვიდაც უცნობი მოძალადის მიერ დაორსულებულ ფილუმენას მშობიარობის დრომ მოუწია და სწორედ თავისი მდგომარეობის დასაფარად დაბრუნებულა სახლში. პამფილუსს არც სხვისგან დაფეხმძიმებული ცოლის უკან მიღება სურს და ამავედროულად ფილუმენას დანდობის მიზნით მისი მდგომარეობის გამხელასაც თავს არიდებს. საბოლოოდ კონფლიქტის მომგვარებლის როლში მოულოდნელად ჰეტერა ბაკქისი აღმოჩნდება. შემთხვევითობის წყალობით, ჰეტერა ყოფილი საყვარლის ცოლში პამფილუსისვე ძალადობის მსხვერპლს, შესაბამისად კი მისივე შვილის დედას ამოიცნობს, კვლავ გაბედნიერებული პამფილუსი თავის ცოლს უბრუნდება. პიესაში, დაფარული სიმართლის შედეგად წარმოქმნილი გაუგებრობების უპირველეს მსხვერპლად სოსტრატა ექცევა, რომელსაც გარემომცველები, უპირველესად კი მისივე ქმარი, რძლისადმი არაკეთილგანწყობასა და მისადმი ეჭვიანობაში ადანაშაულებენ, მაგრამ უსამართლოდ დამნაშავედ მიჩნეული

დედამთილი უპირველესად შვილის ბედნიერებაზე ფიქრობს. დაუმსახურებელი ბრალდებების მიუხედავად, სოსტრატა მზად არის, რძალს მოუბოდიშოს და გაუგებარი კონფლიქტი ნებისმიერი დათმობის ხარჯზე მოაგვაროს. საბოლოოდ, სოსტრატა შვილის ბედნიერებისთვის სოფლად დასახლებასაც კი გადაწყვეტს და ამით ახალგაზრდებისთვის სრული თავისუფლების მინიჭებას ცდილობს. ასეთივე სულგრძელობასა და კეთილშობილებას ავლენს პამფილუსი, რომელიც ცოლის ღირსების დასაცავად მზადაა, გულცივობაში ბრალდება აიტანოს. კრიტიკულ ვითარებაში კეთილშობილებას ავლენს ჰეტერა ბაკქისი და ყოფილი საყვარლის გაბედნიერებას სრულიად უანგაროდ ხელს უწყობს. ადამიანის დიდბუნებოვნებაში რწმენით აღსავსე პიესა „დედამთილს“ ხშირად ოჯახურ დრამადაც მოიხსენიებენ და ძალზე პირობითად მიაკუთვნებენ კომედიის ჟანრს. პიესაში არც სიტუაციებია კომიკური და არც ადამიანები ახდენენ კომიკურ შთაბეჭდილებებს. პიესის გმირები ერთმანეთს თითქოს სულგრძელობაში ეჯიბრებიან და ამ თვალსაზრისით ადამიანის შინაგანი რესურსების ამოუწურავობას წარმოაჩენენ – ნებისმიერი სახის სიყვარულის სწორედ გამაკეთილშობილებელი ძალის ზემოქმედებას განიცდიან.

80. საჭურისი

161 წელს დადგმული პიესა „საჭურისი“, ასევე საუკეთესო ადამიანური თვისებების დემონსტრირებას ახდენს. ტერენციუსის ყველაზე წარმატებული პიესა სწორედ „საჭურისი“ აღმოჩნდა და 2000 სესტერციაც მიუღია ჯილდოდ. როგორც კომედიის პროლოგი გვამცნობს, ავტორმა მენანდროსის ორი პიესა – „საჭურისი“ და „ქლესა“ გააერთიანა.

ჰეტერა თაისს, გამორჩენის მიზნით, საყვარლად ჰყავს ბაქია მეომარი თრასო, მაგრამ თავად, ნაკლებად შეძლებული ფედრია უყვარს. ამავდროულად, თრასოსთან თაისს გამორჩენაზე მეტად დედამისის მიერ ნაშვილები და ადრეულ ასაკშივე გარემოებების გამო დაკარგული გოგონას, პამფილეს დაბრუნების სურვილი აკავშირებს. თრასომ თაისს ათიკიდან ჩამოუყვანა მსახურად პამფილე, მაგრამ, ფაქტობრივად, მის მეპატრონედ თავადვე რჩებოდა. ბაქია მეომრისგან პამფილეს საბოლოოდ თავდახსნის მიზნით, თაისს მცირე ხნით ფედრიასგან თავის შორს დაჭერა უწევს. ფედრია ეჭვიანობს და მისდამი თაისის შესაძლო გულგრილობისგან იტანჯება. ამავდროულად, თაისისათვის ესოდენ ძვირფასი პამფილეთი ფედრიას ძმა, ქერეასი მოიხიბლა, როდესაც ქერეასი გაიგებს, რომ მისმა ძმამ თაისს საჭურისი აჩუქა, ქალთმოძულე მსახური, პარმენის რჩევით, გადაიცვამს და თავს საჭურისად გაასაღებს. შემდეგ საჭირო დროს მოიხელთებს, ქალიშვილს გააუპატიურებს და გაიქცევა. ქალზე მოძალადის ვინაობა მალევე ირკვევა. ჰეტერა თაისი არცხვენს ქერეასს, მისთვის უკადრისი საქციელის გამო უსაყვედურებს. საბედნიეროდ, პამფილე ატიკელი მოქალაქის ქალიშვილი აღმოჩნდება და ქერესიც მის ცოლად მოყვანას შეძლებს. ბაქია მეომრის კმაყოფაზე მცხოვრები პარასიტი კი ფედრიას გაურიგდება და მისი ინტერესების დამცველობას ამჯობინებს. სწორედ პარასიტი არწმუნებს ფედრიას თაისის სრულ გულგრილობაში თრასოსადმი და ამიტომაც დაიყოლიებს შეყვარებულ ახალგაზრდებს, მომავალშიც ისარგებლონ ბაქია მეომრის ფულით. პიესის ფინალში გაბრიყვებული, მაგრამ საკუთარი თავითა და ხვედრით კვლავ უზომოდ კმაყოფილი თრასო რჩება.

„საჭურისის“ მხატვრული ღირსება, ამჯერადაც ადამიანის ხასიათისა და გრძნობების საინტერესოდ წარმოჩენაში კლინდება.

ამ პიესაში ყველაზე მრავალმხრივად და სიღრმისეულად შეყვარებულობის განცდისთვის დამახასიათებელ გრძნობათა ჭიდილია წარმოჩენილი; იქნება ეს სიხარული და მწუხარება, სინაზე და გაღიზიანება, ეჭვიანობა და ნდობა. ფედრიას მსახური პარმენონი შეყვარებულობის განცდას სივიჟესთან აიგივებს, რასაც გარკვეული თვალსაზრისით პიესის გმირებიც ადასტურებენ. შეყვარებული ფედრია აღიარებს, რომ ეჭვიანობით შეპყრობილობის მიუხედავად, არ სურს განიკურნოს იმ მტანჯველი სიყვარულისგან, ნებაყოფლობით მონობაში რომ ამყოფებს. ჰეტერას მისადმი საპასუხო გრძნობაში დაეჭვებული ფედრია უძლურია მცირე ხნითაც კი გაუძლოს ქალთან განშორებას. მაგრამ ტერენციუსი ამჯერადაც ადამიანის საუკეთესო მხრიდან წარმოიჩენ ავტორად რჩება; სიყვარული მისი გმირებისთვის არა დამთრგუნველ, არამედ გამაკეთილშობილებელ გრძნობად იქცევა. ისინი არ ცდილობენ ერთმანეთი დათრგუნონ, დაიმორჩილონ, პრაგმატული მოსაზრებით ან სიამოვნების მიღების მიზნით გამოიყენონ. ფედრიაც და ფაიდაცც, ეჭვიანობის გრძნობის მიუხედავად, მაინც საკუთარ თავზე მეტად ერთმანეთის ინტერესებზე ზრუნავენ. საბოლოოდ მაინც ურთიერთნდობა და ერთმანეთისთვის სიხარულის მინიჭების სურვილი იმარჯვებს. როდესაც ფაიდა, სიყვარულის გამო, მზადყოფნას გამოხატავს, მისთვის ძვირფასი ადამიანის დაბრუნებაზეც კი უარი თქვას, ფედრია ამგვარ მსხვერპლს უარყოფს, ქალის გულწრფელობას კი მაშინვე ირწმუნებს.

განსაკუთრებული მომხიბვლელობით გამოირჩევა ჰეტერა თავისი, – მისი საქმიანობის მიუხედავად, ადამიანებთან ურთიერთობაში სულგრძელობის გამოვლენის, – უანგარო სიყვარულის, თანაგრძნობის, სხვაზე ზრუნვისა და დახმარების უნარით დაჯილდოებული ქალი. თავისი არა მხოლოდ თავის შეყვარებულს განკურნავს ეჭვიანობის გრძნობისგან, არამედ თავისი სათქმელის, თუნდაც საყვედურის დიდი ტაქტით გამოთქმის წყალობით, მის ძმაზე, ქერეხზეც გამაკეთილშობილებლად მოქმედებს.

კომედიაში შედარებით ნეგატიურადაა წარმოჩენილი, სწორედ სიყვარულის გამაუფასურებელი, არმცნობი და ქალთმოძულე ადამიანის – ფედრიას მსახურ პარმენონის სახე. პარმენონი ფედრიას ძმას უკადრისი საქციელისკენ უბიძგებს. თუნდაც სხვების ჩადენილი, ქალების მოტყუებისა და დამცირების ნებისმიერი შემთხვევა მას დიდ სიამოვნებას ანიჭებს. მხოლოდ საღი აზრისა და საკუთარი

პრავმატული ინტერესების სადარაჯოზე მდგარი პარმენონი იმ სულიერად ხეიბარი ადამიანის განსახიერებას წარმოადგენს, რომელიც მტრულადაა განწყობილი მისთვის მიუწვდომელი გრძნობებისა და განცდებისადმი – უპირველესად სიყვარულის ირაციონალური, მომაჯადოვებელი სტიქიისადმი. პარმენონი თითქოს თავისი ბატონების ინტერესების დასაცავად ირჯება, როდესაც ფედრიას საყვარლისადმი უნდობლობისკენ მოუწოდებს, ქერეას კი ქალიშვილის მოტყუებაში ეხმარება. სინამდვილეში კი მსახური ამ გზით ქალებისადმი სიძულვილისა და შურისძიების გრძნობას იკმაყოფილებს. პარმენონი შეყვარებულობის განცდას სივიწყედ აღიქვამს, – საშიში ვირუსივით რომ შეეყრება ადამიანს და თავდავიწყებამდე მიჰყავს. გონწართმეული კაცის დამლუპველად კი, მისი აზრით, თავისი ბუნებით ყოველთვის მტაცებელი ქალი იქცევა. პარმენონი განსაკუთრებული სიამოვნებით ეხმარება თავის ბატონთაგან უმცროსს, ქერეას საკუთარი თავის საჭურისად გასაღების გზით ფაიდასთან მოხვედრასა და მისი მფარველობის ქვეშ მყოფ ქალიშვილზე ძალადობაში. ქალთმოძულე კაცისთვის ქალის მარცხი, დამცირება და მოტყუება თავისთავადაა სასიამოვნო, განსაკუთრებით თუკი მამაკაცმა თავის საწადელს ზედმეტი ემოციური და ფინანსური დანახარჯის გარეშე მიაღწია.

კომედიის სათაური „საჭურისი“ შესაძლოა ორგვარი მნიშვნელობით აღვიქვათ. საჭურისად გადაცმა პიესის ერთ-ერთი სიუჟეტური ხაზის განვითარების საფუძვლად იქცევა, მაგრამ უფრო არსებითად საჭურისის მნიშვნელობა ალბათ სწორედ სიყვარულის მოძულე სულიერი ხეიბრობის მოტივს უკავშირდება, რომლის განსახიერებადაც პარმენონის სახე წარმოჩინდება. ტერენციუსი გვიჩვენებს, რომ სიყვარულის გავლენის ზედმეტად მოშიშის, საღი აზრის მოძალებულად დამცველის სკეპტიციზმი სინამდვილეში მისთვის მიუწვდომელი გრძნობების მტრობისა და უარყოფის გამოვლენას წარმოადგენს. იბლიანი თუ უიღბლო, ორმხრივი თუ ცალმხრივი სიყვარულის განცდის უნარის გარეშე კი ადამიანი სულიერი სიმშვიდის ნაცვლად სულიერ საჭურისობას აღწევს.

ტერენციუსის ყველა პიესა ინტერესს იწვევს არა სიუჟეტური პერიპეტეებით, არამედ ადამიანის ბუნების საუკეთესო მხრიდან წარმოჩენით, – ადამიანის იმ გამაკეთილმობილებელი გრძნობების ხიბლის ჩვენებით, რომლებთანაც თანაზიარება კათარზისის ეფექტს ასდენს.

ტერენციუსის გარდაცვალების შემდეგ, მისი პიესები რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე იდგმებოდა, მაგრამ საკმაოდ დიდი ხნით დავიწყებას მიეცა და ძველი რომის თეატრალური რეპერტუარიდან გაქრა. თუმცა მოგვიანებით, ტერენციუსის შემოქმედება ევროპული დრამის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მასაზრდოებელ წყაროდ იქნა მიჩნეული. მსოფლიო თეატრების რეპერტუარში კვლავ დამკვიდრებული ავტორის დრამატურგიის გავლენას, სხვებთან ერთად, აღიარებდნენ დიდრო და ლესინგი.

81. რომის თეატრი

თეატრალური წარმოდგენები რომში დღესასწაულებისა და სხვადასხვა სახის, საზეიმო ან სამელოვიარო ცერემონიალების შემადგენელ ნაწილად იქცნენ. სპექტაკლებს მართავდნენ სამხედრო გამარჯვებებისა ან რომელიმე ტრიუმფატორის სადიდებელი ზეიმის აღსანიშნავად – მნიშვნელოვან თანამდებობებზე არჩევნების ჩატარების ან გამორჩეულ რომაელთა დაკრძალვის დღეს. ასევე წარმოდგენები იმართებოდა როგორც პატრიციუსების, ასევე პლბეებად წოდებული მოსახლეობის არაწარჩინებული ნაწილის დღესასწაულებზეც – იუპიტერის პატივსაცემად სექტემბრის თვეში გამართული თამაშებისა და იენისში აპოლონისადმი მიძღვნილი თამაშების გამართვისას. განსაკუთრებული მრავალფეროვნებითა და პომპეზურობით გამოირჩეოდა რომაელ პატრიციუსთა დღესასწაული, რომლის მიმდინარეობისას, თეატრალურ წარმოდგენებთან ერთად, იმართებოდა საციკრო სანახაობები და სპორტული შეჯიბრებები. რომაულ სცენაზე იღვებოდა ტრაგედიები, კომედიები, მიმიკური წარმოდგენები და ატელანა. რესპუბლიკის პერიოდში, ძვ.წ. II საუკუნიდან მოყოლებული, თამაშების ხანგრძლივობა მზარდ ხასიათს იძენდა. პლბეების დღესასწაულებზე გამართული თამაშები ორ კვირას გასტანდა ხოლმე, პატრიციუსების სადღესასწაულო ღონისძიებები კი 16 დღეს მოიცავდა. დღესასწაულები ნაწილობრივ სახელმწიფო ხაზინიდან, ნაწილობრივ კი შეძლებულ რომაელთა სახსრებით ფინანსდებოდა. სადღესასწაულო ღონისძიებების მთავარ ხელმძღვანელად მაგისტრატის ინიშნებოდა. თავის მხრივ, მაგისტრატის ანტერპრენიორს ირჩევდა. მაგისტრატის და ანტერპრენიორის კი ერთად არჩევდნენ თამაშებისთვის განკუთვნილ ადგილს, თამაშების ნაირსახეობებს, დასადგმელად განკუთვნილ პიესებსა და შემსრულებლებს. საუკეთესოდ მიიჩნეულ წარმოდგენებსაც მაგისტრატები ფულადი პრემიის მინიჭებით გამოყოფდნენ.

მიმებისგან განსხვავებით, კომედიებისა და ტრაგედიების დადგმებში ყველა როლს კაცები თამაშობდნენ. ძველი ბერძნებისგან განსხვავებით, რომაელების დამოკიდებულება მსახიობისადმი არ გამოირჩეოდა პატივისცემით. მსახიობი არ მიიჩნეოდა სრულუფლებიან მოქალაქედ; მისი სოციალური მდგომარეობაც, ცხადია, ერთობ არაპრესტიჟული იყო. მსახიობები, მონები ან თავისუფლებამინიჭებული მონები იყვნენ.

ცული თამაშისთვის მსახიობი შესაძლოა გაეროზგათ კიდევ. ძვ. წ. II საუკუნის დასასრულიდან მსახიობებმა გრიმის გამოყენების ნაცვლად, ბერძნული ტიპის ნიღბებს მიმართეს.

მსახიობის პროფესიისადმი უპატივცემულო დამოკიდებულების მიუხედავად, გამორჩეული ნიჭით დაჯილდოვებული, ერთეული მსახიობების ხელოვნება მაინც დაფასებული იყო. გადმოცემის თანახმად, საყოველთაო აღიარებით სარგებლობდნენ ტრაგიკოსი ეზოპე და კომიკოსი როსციუსი. ეზოპე ტრაგიკული როლებისთვის შესატყვისი მედიდურობით გამოირჩეოდა. მისი გარეგნობა, პლასტიკა, შესტიკულაცია, ხმა შთამბეჭდავი სიდიადით ხასიათდებოდა. ცნობილია, რომ ეზოპე ძალზე ემოციური მსახიობი იყო. ერთ-ერთი პერსონაჟის თამაშისას, იმდენად გაიტაცა მეფის როლმა, რომ სამეფო კვერთხით მსახურის როლის შემსრულებელი მოკლა.

კომიკოსი როსციუსი კი კომედიის ჟანრისთვის შესატყვისი სიმსუბუქით, სილაღითა და სისხარტით გამოირჩეოდა. ცნობილია, რომ ერთ-ერთი უარყოფითი გმირის, ხარბი მაჭანკლის თამაშისას როსციუსმა თავისი მტრის სახის ნატურალისტური სიზუსტით წარმომჩენი ნიღაბი გაიკეთა და ამით გონებამახვილურად დასცინა თავის არაკეთილმოსურნეს. როსციუსი ცნობილი იყო არა მხოლოდ როგორც დიდი კომიკოსი მსახიობი, არამედ — მსახიობთა აღმზრდელი.

ეზოპეც და როსციუსიც ნიღბებით თამაშობდნენ. სავარაუდოდ, ნიღაბი რომაულ სცენაზე ძვ. წ. I საუკუნის დასაწყისიდან დამკვიდრდა. მანამდე ნიღაბს მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში, გარკვეული სცენური ამოცანის გადაწყვეტის მიზნით მიმართავდნენ. მაგალითად, კომედიაში ხშირად განმეორებადი მოტივი, — ერთმანეთისგან განურჩეველ ტყუპისცალთა მოტივის გათამაშებისას ხშირად ნიღაბს მიმართავდნენ. რომაელებს თვითმყოფადი კოსტიუმები არ შეუქმნიათ, ძირითადად კოსტიუმების ნაირსახეობებიც ბერძნებისგან იესესეს და მხოლოდ მცირედი ცვლილება შეიტანეს.

რომაულ სცენაზე ტრაგედიების დადგმისას კოსტიუმს პერსონაჟების მასშტაბურობის ხაზგასმისა და მედიდურობის ეფექტის გაძლიერების ფუნქცია ჰქონდა. რომაელი მსახიობები ბერძნებზე უფრო მაღალი ხის კოთურნებზე დგებოდნენ და უფრო მაღალ პარიკებსაც ხმარობდნენ. კულულებიანი პარიკი ფარავდა მსახიობის შუბლს და მხრებამდე სწვდებოდა, კაცის როლის შემსრულებლებს წვერიც კი დაკულულებული ჰქონდათ.

კომედის შემსრულებლებს კი ხაკი ეცვათ – მსუბუქი ფეხსაცმელი, რომელსაც იმხანად ქალები ატარებდნენ. კომედიებში მოთამაშე მამაკაცები ბერძული პლაშჩის ტიპის (პალიუსად წოდებულ) ტანსაცმელს ატარებდნენ. პალიუსი არ იყო ტანზე მოტკეცილი, ის ფართო ნაკეცებით გამოირჩეოდა. მსახურთა პლაშჩები კი უფრო დიდი შარფის ფორმის იყო, – შარფივით მოკეცილი და ცალ მხარეზე გადაკიდებული. ყმაწვილკაცებისა და ჯარისკაცების როლის შემსრულებლები კი მოკლე პლაშჩებს მოსასხამივით ატარებდნენ; პლაშჩი მარჯვენა მხარეს მაგრდებოდა ისე, რომ მარჯვენა მკლავი თავისუფალი რჩებოდა. ქალების როლის შემსრულებლები კი ბერძნული ხიტონის შესატყვის რომაულ ტუნიკას ატარებდნენ, რომელიც ტერფეხამდე აღწევდა.

მკვლევართა აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკას რომაელები დიდად არ აფასებდნენ, ეტრუსკული კულტურის გავლენით მუსიკა მაინც დამკვიდრდა რომაულ თეატრში. მუსიკალური თანხლება ლათინური პიესების დადგმისას უფრო ინტენსიურად გამოიყენებოდა, ვიდრე ბერძნულის. წარმოდგენაში ჩართული იყო ფლეიტისტი. სავარაუდოდ, ზოგ შემთხვევაში თითოეულ პერსონაჟს საკუთარი მუსიკალური ლაიტმოტივი თან სდევდა, ზოგჯერ კი გარკვეული მუსიკალური მოტივი წინასწარ ამცნობდა მათთვის სცენაზე გამომსვლელი გმირის ხასიათის ტიპს. ასევე, სავარაუდოდ მუსიკა ამა თუ იმ ეპიზოდის ემოციური განწყობის შესატყვის ატმოსფეროს აძლიერებდა.

82. სათეატრო სივრცე

დროთა განმავლობაში სახეს იცვლიდა სათეატრო სივრცე. თავდაპირველად წარმოდგენა თამაშდებოდა მოედანზე – საგანგებოდ აღმართულ სცენაზე, დაახლოებით, ერთი მეტრის სიმაღლეზე აღმართულ სცენაზე. მსახიობები 4-5-საფეხურიანი კიბით აღიოდნენ. მაყურებელი ფეხზე მდგომი უყურებდა წარმოდგენას. შემდგომში წარჩინებულ რომაელთათვის, სცენის წინ საგანგებოდ გამოყოფილ ადგილას დროებით სავარძლებს განათავსებდნენ. 146 წლიდან კი დაიწყო სადღესასწაულო სანახაობისათვის განკუთვნილი ხის ნაგებობის აღმართვა სცენითა და მაყურებლისთვის განკუთვნილი ადგილებით. სადღესასწაულო თამაშების დასრულების შემდეგ, ნაგებობის დემონტაჟი ხდებოდა. ჩვ.წ. 55 წელს ცნობილი მხედართმთავრის – გნეუს პომპეუსის ინიციატივით აშენდა პირველი ხის თეატრალური ნაგებობა. ტრაგედიაში მოქმედება სასახლის წინ თამაშდებოდა. კომედიაში მოქმედების ადგილად ქუჩა მოიაზრებოდა, – შესაბამისად, დეკორაციაც ქუჩასა და რამდენიმე სახლის ფასადს წარმოაჩენდა. რამდენიმე რიგის მომცველ მაყურებელთა ადგილები ნახევარ წრეს ქმნიდა, ორქესტრას ნახევარი ასევე მაყურებელს დაეთმო. ორქესტრადან წარმოდგენის ნახვის უფლება სენატორებს ჰქონდათ. ამფითეატრი კამაროვანი გალერეის სისტემას ქმნიდა, რომელიც იარუსიდან იარუსზე მოხვედრისა და იმავდროულად ფოიეს ფუნქციის შესრულების შესაძლებლობასაც იძლეოდა.

პროსცენიუმად წოდებული სცენური სივრცე სივრცეში 6 მეტრს აღწევდა და ორქესტრაზე 1,5 მეტრი სიმაღლეზე აღიმართებოდა. პროსცენიუმის თავზე ხის სახურავი აღიმართებოდა. დროთა განმავლობაში რომაულ თეატრშიც დამკვიდრდა ფარდა, რომელიც წარმოდგენის დაწყების წინ ზევით იწეოდა, დასრულების შემდეგ კი ქვევით ჩამოეშვებოდა. თეატრს სახურავი არ ჰქონდა, ამიტომაც მცხუნვარე მზისგან დასაცავად მეწამური ფერის ტილოთი დროებით გადახურვას მიმართავდნენ ხოლმე.

83. იმპერიის ეპოქის რომაული თეატრი

საუკუნოვანი სამოქალაქო ომების შემდეგ, რომში ოქროს ხანად წოდებული ოქტავიანე-ავგუსტუსის მმართველობის ხანა დგება. გაიუს ოქტავიანე (ძვ. წ. IX – ახ. წ. VIII) იულიუს კეისრის მიერ შვილობილად აღიარებული, იულიუსის სიკვდილის შემდეგ, ანტონიუსთან ერთად იყოფს ძალაუფლებას. შემდგომში, მათ შორის წარმოქმნილი უთანხმოების შემდეგ გაიუს ოქტავიანე აქტიურ ბრძოლაში ანტონიუსს ამარცხებს – ანტონიუსის მოკავშირე დედოფალ კლეოპატრას სიკვდილის შემდეგ კი, ეგვიპტეს რომის პროვინციად აცხადებს. ოქტავიანე ჯერ პრინცივსად (პირველ სენატორად), მუდმივ სახალხო ტრიბუნად, კონსულად, შემდგომ კი უმაღლეს ქურუმად აღიარეს. ასევე სენატმა ოქტავიანეს ავგუსტუსის (დემოთთავან აღზევებულის) სტატუსი მიანიჭა. ავგუსტუსმა მოახერხა სამხედრო დიქტატურაზე დაფუძნებული მონარქიისა და რესპუბლიკის მმართველობის ფორმების ურთიერთშევისება, – უპირველესად სენატისა და კონსულების თანამდებობის შენარჩუნებით. ავგუსტუსმა მოახერხა ხალხის დიდი ნაწილის მხარდაჭერა მოეპოვებინა, მისი ძალაუფლების ერთ-ერთ ძირითად დასაყრდენად კი ჯარი იქცა.

ავგუსტუსი ყოველმხრივ ხელს უწყობდა არსებული თუ მივიწყებული რელიგიური კულტების შენარჩუნებასა და აღდგენას, იულიუს კეისრის მსგავსად, რომის მმართველთა გარდაცვალების შემდეგ. მათი გაღმერთების ტრადიციის დამკვიდრებას.

ავგუსტუსის მმართველობის ოქროს ხანა, რომაული ლიტერატურის და ხელოვნების, ზოგადად მთელი კულტურის აყვავების ხანად იქცა, რომლის დროსაც მოღვაწეობდნენ ციცერონი, ტიტუს ლივიუსი, ვერგილიუსი, ჰორაციუსი, ოვიდიუსი. ავგუსტუსის დროს რომი მონუმენტური არქიტექტურული ნაგებობების ქალაქად იქცა, ქვისგან აშენდა მრავალი ტაძარი, შენობა თუ სასახლე. შეიქმნა წარსულის გამოჩენილ მოღვაწეთა ქანდაკებები.

ავგუსტუსი ყოველმხრივ ხელს უწყობდა ლიტერატურის განვითარებასაც, რის გამოძახილსაც წარმოადგენდა მისი მეგობრის, თანაშემწისა და თანამოაზრეს მეცენას საქველმოქმედო კულტურული პოლიტიკა. მეცენას სახელს უკავშირდება საყოველთაოდ ცნობილი ტერმინის – მეცენატის წარმოშობა. მეცენას მიერ დაარსებულ

ლიტერატურულ წრეში შედიოდნენ და მისი მფარველობით სარგებლობდნენ ისეთი დიდი პოეტები, როგორებიც იყვნენ ვერგილიუსი და ჰორაციუსი.

რომის არისტოკრატიულ წრეებში არნახულად მზარდი აღმოჩნდა ინტერესი ლიტერატურის ყველა ჟანრისადმი, ლიტერატურის კრიტიკის პრობლემებისადმი, განსაკუთრებით კი პოეზიისადმი. წამყვან ფილოსოფიურ მიმდინარეობად სტოიციზმი იქცა, რომელსაც თავად ავეუსტუსიც იზიარებდა. სტოიციზმმა გავლენა მოახდინა თითქმის ყველა ხელოვანსა თუ მოაზროვნეზე, მათ შორის, ვერგილიუსზეც. ვერგილიუსისთვის ახლობელი აღმოჩნდა, სტოიციზმისთვის დამახასიათებელი ბედისწერის ფატალური ძალის აღიარების მიუხედავად, სულიერი სრულყოფისკენ ადამიანის სწრაფვის შესაძლებლობა.

თანამედროვეობამდე მოაღწია მისმა სამმა თხზულებამ – „ბუკოლიკები“, „გეორგიკები“, „ენეიდა“. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მითოლოგიის საფუძველზე შექმნილი, 12 სიმღერის შემცველი დაუმთავრებელი პოემა „ენეიდა“ რომლის წერა პოეტმა უშუალოდ ავეუსტუსის დაკვეთით დაიწყო. პოემაში წარმოჩენილია ტროას დაცემის შემდგომ, ტროელი ენეას თავგადასავალი, – იქნება ეს მოგზაურობა, ბრძოლებში მონაწილეობა თუ სასიყვარულო ამბები. მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, პოემას სტოიციზმისთვის დამახასიათებელი ბედისწერის ფატალური აღქმა უდევს საფუძველად. ვერგილიუსმა უდიდესი გავლენა მოახდინა მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაზე, – უპირველესად კი აღსანიშნავია, რომ თვით დანტეს პოეტური შთავონების წყაროდ იქცა.

ვერგილიუსთან ერთად, ასევე ოქროს ხანაში მოღვაწე დიდი პოეტი იყო ჰორაციუსი, რომელმაც, ამავდროულად, გავლენა მოახდინა დრამის თეორიის განვითარებაზე. ვერგილიუსთან ერთად, ჰორაციუსი მეცენასის მიერ დაარსებული ლიტერატურული წრის წარმომადგენელი იყო. ჰორაციუსის ლიტერატურული მემკვიდრეობა მოიცავს ეპოდებს, სატირებს, საიუბილეო ჰიმნებს, ეპისტოლეებს. მისი ოდები ლათინური პოეტური ენის დახვეწილი სტილის ნიმუშად მიიჩნევიან. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა მისი ეპისტოლეტა II წიგნის მესამე წერილი „პოეტური ხელოვნება“. ეს ეპისტოლე 476 პექსამეტრულ კარედს მოიცავს და ნორმატიულ ტრაქტატად მიიჩნევა. „პოეტური ხელოვნება“ თეორიულ მანიფესტადაც მოიხსენიება. ჰორაციუსის ტრაქტატი განათლებისა და

წიგნიერების დამკვიდრების პათოსითაა გამსჭვალული. ჰორაციუსის აზრით, პოეტი კი არ უნდა წერდეს ხალხისთვის გასაგებ ენაზე, არამედ მკითხველი და მაყურებელი უნდა იყოს განვითარებისა და ხელოვნების ნიმუშების აღქმის კენ მსწრაფი. იმავდროულად ჰორაციუსის აზრით, პოეტი არა მხოლოდ ნიჭიერი, არამედ ფილოსოფიურად განსწავლული უნდა იყოს. ღრმა მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებს მოკლებული პოეზია მისთვის უსაზრისო სიტყვათა თამაშს წარმოადგენს. ასევე, ჰორაციუსი სკეპტიკურადაა განწყობილი მისი დროის მაყურებლის გემოვნებისა და ინტერესებისადმი, რომელიც იმხანად დრამატულ წარმოდგენაზე გაცილებით მეტად მძაფრ სანახაობებს, განსაკუთრებით კი გლადიატორთა ორთაბრძოლებს ეტანებოდა. ჰორაციუსი მაღალმხატვრული ტრაგედიისა და კომედიის დამკვიდრება-განვითარების მომხრეა.

ჰორაციუსი მიიჩნევს, რომ ჭეშმარიტი პოეზია არა მხოლოდ ნიჭის, არამედ ხანგრძლივი შრომის ნაყოფს წარმოადგენს, – მისი აზრით, პოეტი წლების მანძილზე უნდა ხვეწდეს თავისი შემოქმედების ნაყოფს და მხოლოდ საკუთარი შესაძლებლობების სრულად გამოვლენის შემთხვევაში გააცნოს ის მაყურებელსა და მკითხველს.

ჰორაციუსი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ტრაგედიის ჟანრს. თავისი ესთეტიკური პრინციპების გამოხატვისას, ამკარად ჩანს, რომ პოეტი სანიმუშოდ სწორედ ბერძნულ ტრაგედიას მიიჩნევს, – უბირატესობას სადა სიუჟეტური ხაზის მთლიანობას ანიჭებს, აღიარებს ქოროს როგორც ავტორისეული პოზიციის საუკეთესოდ გამომხატველის მნიშვნელობას და ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივი სიღრმის აუცილებლობას. იმავდროულად, ჰორაციუსი მოვლენების ნატურალისტური სიზუსტით წარმოჩენის წინააღმდეგია. მისი თქმით, განსაკუთრებული სისასტიკის მომცველი ამბები, – როგორც მაგალითად, მედეას მიერ თავისი შვილების დახოცვა ან ატრეუსის მიერ საკუთარი ძმისშვილების შიგნეულობის მოხარშვა, მაყურებლის თვალწინ არ უნდა გათამაშდეს. ასეთ შემთხვევაში, ქმედება ამბის მოყოლამ უნდა ჩაანაცვლოს. ამ ფუნქციას კი ტრადიციისამებრ მაცნის როლი უნდა ასრულებდეს. ჰორაციუსის შეხედულებებმა, – უპირველესად კი ერთიანი სიუჟეტური ხაზის დაცვის აუცილებლობამ და მაყურებლის ესთეტიკური გრძნობების დანდობით, ზედმეტი ბრაზისა თუ ზიზღისგან მაყურებლის დაცვისა

და ამავე დროს კათარზისის გამოწვევის აუცილებლობის აღიარებამ, დიდი გავლენა მოახდინეს კლასიციკისტური დრამის განვითარებაზე, უპირველესად კი ბუალოს ნაშრომზე პოეტური ხელოვნების შესახებ.

ოქროს ხანის მესამე უდიდეს პოეტად აღიარებულია პუბლიუს ნაზონ ოვიდიუსი (ძვ. წ. 43 – ახ. წ. 17). ვარაუდობენ, რომ ოვიდიუსი განზე იდგა როგორც ავგუსტუსის მიერ მხარდაჭერილი კულტურული პოლიტიკისგან, ასევე მეცენას მიერ დაარსებული ლიტერატურული წრიდანაც. მსოფლიო ლიტერატურის შედეგადაა აღიარებული პოემა „მეტამორფოზები“, რომელიც მოიცავს 250-მდე მითოლოგიურ თუ ფოლკლორულ თქმულებას. პოემა გამართულია დიქტილური ჰეპტამეტრით. ოვიდიუსი სხვადასხვა პრინციპით აერთიანებს მითებს – ხან პერსონაჟთა მსგავსების, ხან მოქმედების ადგილის, ხან კი ციკლების საფუძველზე. ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“ წარმართობის თავისებურ სახარებადაც კი აღიარეს, – ამოუწურავი სიღრმისა და სიმბოლოების მომცველ უდიდეს პოეტურ ქმნილებად შერაცხეს.

ლიტერატურასთან ერთად, ავგუსტუსის ეპოქის ისტორიოგრაფიის წარმატებულ განვითარებას უკავშირებენ უპირველესად ტიტუს ლივიუსის (ძვ. წ. 59 – ახ. წ. 17) მოღვაწეობასა და მის მიერ შექმნილი რომის ისტორიის ამსახველ ნაშრომს.

84. სენეკა (დაახლ. ძვ. წ. 4 – ახ. წ. 65)

გაწონასწორებული, მშვიდობის დამამკვიდრებელი ავეუსტუსის მმართველობის შემდეგ, სულ უფრო ახირებულ, სასტიკ და ზოგ შემთხვევაში სიგიჟის ტოლფასი სიშმაგით გამორჩეულ იმპერატორთა მმართველობის ხანა დგება, რომელთა შორის ყველაზე შემზარავთა, – კალიგულასა და ნერონის თანამედროვე და თვითმხილველი სენეკა იყო.

იმპერიის ხანის ყველაზე გავლენიან ფილოსოფიურ მიმდინარეობას სტოიციზმი წარმოადგენდა, რომლის რომაელ წარმომადგენელთაგან უმნიშვნელოვანესად სენეკა, ეპიქტეტე და მარკუს ავრელიუსი მიიჩნევიან.

სტოიციზმის წარმომადგენელი ლუციუს ანეუს სენეკა (დაახლ. ძვ. წ. 4 – ახ. წ. 65) ფილოსოფოსი, პოლიტიკური მოღვაწე და ამავედროულად დრამატურგი იყო, თუმცა უმნიშვნელოვანესად მაინც მისი ფილოსოფიური მოღვაწეობაა მიჩნეული. ნერონის იმპერატორად ქცევის შემდეგ, სენეკა, როგორც მისი აღმზრდელი და დაახლოებული პირი, სახელმწიფოს მართვაში აქტიურად აღმოჩნდა ჩართული. ნერონის მმართველობის პირველი ხუთი წელი წარმატებული იყო, რასაც ბევრწილად სენეკას გავლენას მიაწერენ, მაგრამ შემდგომში, ნერონის მზარდი თავაშებებულობისა და მანიაკალური ახირებების გამოვლენის წლებში, სენეკა კარგავს იმპერატორზე გავლენას, ჩამოშორდება საზოგადოებრივ საქმეებს და თავის მამულში განმარტოებული ფილოსოფიას უბრუნდება. თუმცა, თითქმის შეშლილ მიზანთროპად ქცეული ნერონის რისხვას საბოლოოდ ვერც მისი აღმზრდელი გადაურჩა. იმპერატორის ბრძანებით, 65 წელს სენეკა იძულებული ხდება თვითმკვლელობით დაასრულოს სიცოცხლე.

სენეკას ლიტერატურული მემკვიდრეობა ფილოსოფიური ხასიათის თხზულებებსა და ტრაგედიებს მოიცავს. მისი ფილოსოფიური ტრაქტატების უმნიშვნელოვანეს ნაწილებადაა მიჩნეული: „ბედისწერის შესახებ“, „ბრძენის სიმტკიცის შესახებ“, „რისხვის შესახებ“, „უფოთველი ცხოვრების შესახებ“, „მოცალების შესახებ“, „სულის სიმშვიდის შესახებ“, „სიცოცხლის სწრაფლმავლობის შესახებ“.

სენეკა ბედისწერის გარდაუვალობის აღიარების მიუხედავად, უზენაეს ძალად შემოქმედებით გონს მიიჩნევს. მისი აზრით,

მართალია, ადამიანს არ ძალუძს ცხოვრების თანამდევით ტრაგიზმის გადალახვა, მაგრამ მის ძალაშია სულიერი სრულყოფილებისკენ სწრაფვის ერთგული დარჩენა. ნამდვილი მონობა არა ბედისწერის ძალის აღიარებაში, არამედ საკუთარი ვნებებისა და აფექტების მორჩილებაშია. სულიერი განვითარების უპირველეს საშუალებად ფილოსოფიასთან ზიარებას მიიჩნევს. ვინაიდან ტანჯვისა და დანაკარგის განცდა ცხოვრებაში გარდაუვალია, ადამიანმა თავისი შინაგანი ძალები არა გარდაუვალის დაძლევისკენ, არამედ შინაგანი თავისუფლების, ჰარმონიისა და გაწონასწორების მიღწევისკენ უნდა წარმართოს.

სენეკას შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ასევე მოიცავს ტრაგედიებს, რომელთა შექმნის არც თარიღები, არც თანამიმდევრობა და არც დადგმის ისტორია არ არის ცნობილი. სენეკას ტრაგედიები ყველაზე შემზარავი ამბების მომცველ მითოლოგიურ სიუჟეტებს ეფუძნება, რაც რომაელ დრამატურგს ყოვლისმომცველი ვნებების დამღუპველი ძალისა და ტრაგიკული სიგიჟის თემის წარმოჩენის შესაძლებლობას ანიჭებს. სენეკას ტრაგედიის გმირები ძლიერი ვნებებისა და აფექტებისადმი მიდრეკილებით გამორჩეული მითოლოგიური გმირები არიან – მათ შორისაა ფედრა, მედეა, კლიტემნესტრა, თიესტესი, ოიდიპოსი.

სენეკას ტრაგედიებში შენარჩუნებულია როგორც ძველი ბერძნული ტრაგედიის სიუჟეტები, ასევე ქოროს პარტიები, თუმცა მოძალებულია დეკლამაციური პათეტიკა და რიტორიკა. ამავედროულად, მის ტრაგედიებში ყველაზე შემზარავი ტრაგიკული ამბები არა სცენის მიღმა, არამედ სცენაზე ხდება; იქნება ეს იოკასტესა თუ ფედრას თვითმკვლელობა ან მედეასა თუ ჰერკულესის მიერ საკუთარი შვილების დახოცვა. ტრაგედია „ჰერკულესი“ ევრიპიდეს „ჰერაკლეს“ მიხედვითაა შექმნილი და იუნონას მიერ ჰერკულესის ჭკუიდან შემლის შედეგად ცოლ-შვილის დახოცვის შემზარავ ამბავს წარმოაჩენს. ევრიპიდეს დრამების – „ტროელი ქალებისა“ და „ჰეკაბეს“ სიუჟეტების გაერთიანების შედეგად შეიქმნა სენეკასეული „ტროელები“, სადაც ანტიანაქსისა და პოლიქსენას მსხვერპლად შეწირვის ისტორია გათამაშდება. ასევე ევრიპიდეს დრამები იქცა სენეკას „მედეას“ და „ფედრას“ შექმნის შთაგონების წყაროდ. სენეკა სხვა ცნობილი მითების თავისებურ დრამატურგიულ ინტერ-

პრეტაციებსაც ქმნის – იქნება ეს „ოიდიპოსი“, „აგამემნონი“, „თიესტესი“ თუ „ფინიკიელი ქალები“.

სენეკას დრამატურგიაში შენარჩუნებულია ბერძნული ტრაგედიის ფორმები – პოეზიის ენა, დიალოგებისა და მონოლოგების მონაცვლეობა ქოროს ლირიკულ პარტიებთან. მაგრამ ანტიკური დრამის მრავალმხრივი გმირებისგან განსხვავებით, სენეკასეული გმირები ყოვლისმომცველი და ყოვლისშთანთქმელი ვნების, – უმეტესწილად შურისძიების სურვილით არიან შეპყრობილნი. თუკი ძველ ბერძნულ დრამაში გმირები მოვლენების განვითარებასთან ერთად გარკვეულ ცვლილებებს განიცდიან, სენეკასთან გმირთა სახეები სტატიკურია. მედეა თუ ატრეუსი თავიდანვე დაუოკებელი შურისძიების სურვილით არიან შეპყრობილნი და არავითარი ყოყმანი და ეჭვი არ ახასიათებთ. სავარაუდოდ იმის გამო, რომ ტრაგედიები საყოველთაოდ ცნობილ მითოლოგიურ ამბებს შეეხება, პიესებში არ არის ექსპოზიცია. პერსონაჟთა მეტყველების მანერა დეკლამაციური პათეტიკურობით გამოირჩევა. სენეკას ტრაგედიებში ყოველთვის უფრო ძლიერი მტაცებელი იმარჯვებს, ამდენად თანაგრძნობას მსხვერპლიც არ იწვევს. სიმულვინი და შურისძიების დაუოკებელი წყურვილი წარმოჩენილია, როგორც სულიერი დაავადების ტოლფასი სნეულება – არა მხოლოდ გარე სამყაროსკენ წარმართული აგრესიის, არამედ თვითნგრევისკენ, თვითგანადგურებისკენ წარმართული სწრაფვის სახით ვლინდება. სენეკასეული გმირები ავადმყოფური ვნებით ტკბებიან შურისძიებით, – მედეა ნეტარებით კლავს იასონის თვალწინ მერვე შვილსაც. ატრეუსი ტკბება ძმის ტანჯვით, რომელსაც მისივე, დაზოცილი შვილების ხორცით გაუმასპინძლდება. სენეკას ტრაგედიებში ადამიანის ხასიათის წინააღმდეგობრიობა სწორხაზოვნებით იცვლება, ტრაგიზმის შეგრძნებას კი ზღვარგადასულ სისასტიკეთა დემონსტრირება ბადებს. რომელიც დრამატურგის პიესების ძირითად პათოსს ყოვლისმომცველი სისასტიკის სტიქიის წინაშე შეძრწუნების განცდა წარმოადგენს. ადამიანისადმი, მისი თვისებებისგან დამოუკიდებლად. დაუნდობელია ბედისწერაც, ბუნებაც, საზოგადოებაც და უახლოესი გარემოცვაც. პერსონაჟთა მიერ წარმოთქმულ მონოლოგთა ძირითად მოტივს შემადრწუნებელ მოვლენათა ან ვნებათა წარმოჩენა წარმოადგენს; იქნება ეს შავი ჭირის სნეულების დაწვრილებითი აღწერა „ოიდიპოს მეფეში“ თუ „მედეაში“ ქმრის ღალატით გაბოროტებული ქალის

დაუოკებელი სიძულვილი მთელი სამყაროსადმი. სენეკასეული დრამის სამყაროში, სიგიჟის ტოლფასი სიძულვილის ვნებით შეპყრობილ გმირთა შემადრწუნებელ სისასტიკეს, ხშირად, ბუნების სტიქიის პირქუში მძვინვარებაც თითქოს ეხმიანება. ჰუმანისტური პათოსის ერთადერთ გამომხატველად კი ქორო იქცევა, რომლის სიტყვებიც აღსავსეა შეძრწუნებით როგორც ბედისწერის, ასევე ყოვლისმომცველ ვნებათა დამანგრეველი ძალების წინაშე. ქორო მუდამ ნეგატიურად აფასებს სიძულვილით შეპყრობილ ადამიანთა სულიერ სიბრმავეს და უგუნურებას.

სენეკას ლიტერატურული სტილი მოქმედების შესატყვისი აფექტების შთაბეჭდილების გაძლიერების ამოცანას ემსახურება – იქნება ეს მძაფრად ემოციური შემახილები თუ შეკითხვები, მზარდი დათრგუნვილობის ატმოსფეროს გამომხატველი განმეორებები, ჰიპერბოლიზაცია თუ დეკლამაციური პათეტიკა.

როგორც მსოფლიო თეატრის პრაქტიკა ადასტურებს, სენეკას პიესები ნაკლებ სცენურია და უფრო საკითხავ ტრაგედიებადაა მიჩნეული. სენეკამ მსოფლიო კულტურის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უპირველესად როგორც სტოიციზმის წარმომადგენელმა ფილოსოფოსმა დაიმკვიდრა.

85. გართობა-სანახაობები

რომში იმპერიის პერიოდში, ავეუსტუსის მიერ წარმოებული კულტურული პოლიტიკის ხანაშიც კი, მაყურებლის ინტერესს დრამატულ წარმოდგენებზე მეტად სხვა სახის გასართობი სანახაობები იწვევდნენ, განსაკუთრებით კი სისასტიკით გამორჩეული გლადიატორთა ორთაბრძოლები.

რესპუბლიკის პერიოდის მსგავსად, იმპერიის პერიოდშიც თეატრალური წარმოდგენები, უმეტესწილად, მაინც დღესასწაულებსა და რელიგიურ სადღესასწაულო რიტუალებთან კავშირში მოიაზრებოდნენ; – იქნებოდა ეს ოლიმპოს მთის მკვიდრთა რომაულ ნიადაგზე „დამყნობილი“ ღმერთებისა თუ უფრო ადრე ხანის ანიმისტური რელიგიური კულტის გამომხატველი ძალების მადიდებელი ზეიმები.

იმპერიის შექმნის საწყისს ეტაპზე, ჯერ კიდევ წარმატებით იდგმებოდა პალიატა და ტოგატა, მაგრამ ყველაზე დიდი წარმატებით მიმების ჟანრი სარგებლობდა. მიმოსის წარმოშობის წყაროდ სამოედნო ფარსია მიჩნეული. თანდათანობით მის ლიტერატურულ საფუძვლად საკმაოდ მოზრდილი, ხშირად მძაფრსიუჟეტოანი პიესები იქცნენ. ამავედროულად, იდგმებოდა მცირე ზომის სცენებისგან შემდგარი წარმოდგენებიც, – მცირერიცხოვანი, ორ-სამკაციანი ან სულაც ერთი მონაწილისგან შემდგარი მიმოსებიც.. მიმოსის სიუჟეტი, ტრადიციისამებრ, სატირული ხასიათის კომიკურობით გამოირჩევა, – იქნება ეს მოსამართლეთა თაღლითობები, ყაჩაღთა თავგადასავლები, ცოლ-ქმრული ღალატი, მითებისა თუ ქრისტიანული მოტივების პაროდირება.

ტექსტის არსებობის მიუხედავად, მიმოსში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა იმპროვიზაცია, ამიტომაც, მსახიობს იმპროვიზაციის ნიჭი უნდა ჰქონოდა. მიმოსის შემსრულებლებს ნიღბები არ ეკეთა. ამიტომაც, მათი შერჩევისას მნიშვნელოვან როლს გარეგნობა თამაშობდა. უმეტესს შემთხვევაში მიმი ან მომხიბლავი გარეგნობის ან სასაცილოდ შეუხედავი უნდა ყოფილიყო, იმის და მიხედვით თუ რა ამპლუას შეესატყვისებოდა. მიმოსის შემსრულებლებს ეცვათ ტუნიკა და ეკეთათ თავსაბურავები.

მიმოსის გარდა, ასევე პოპულარულ ჟანრად იმპერიის პერიოდში იქცა პანტომიმოსი, რომელიც ერთი მსახიობის მიერ შესრულებულ

სოლო ცეკვას წარმოადგენდა. მოცეკვავე მამაკაცი მსახიობი, ერთდროულად, რამდენიმე როლს განასახიერებდა – როგორც მამაკაცის, ასევე ქალის. მიმოსისგან განსხვავებით, პანტონიმის შემსრულებელი ნიღაბს ატარებდა. ტრაგედიისა და კომედიისგან განსხვავებით, პანტონიმის მოცეკვავეს ნიღაბი მთლიანად უფარავდა სახეს. პანტონიმში მონაწილეობდა ქოროც, რომლის სიმღერაც, უმეტეს შემთხვევაში, მაყურებელს ამა თუ იმ მითოლოგიურ სიუჟეტს მოუთხრობდა. პანტონიმისი მუსიკის თანხლებით სრულდებოდა და იმხანად, მომაკვდავი ტრაგედიის შემცველ ჟანრად მიიჩნეოდა.

ასევე წარმატებით სარგებლობდა პირიხა – მითოლოგიურ-სასიყვარულო სიუჟეტის გამომხატველი ანსამბლური ცეკვა. პირიხას შემსრულებელნი იყვნენ როგორც ქალები, ასევე კაცები. მრავალრიცხოვანი ანსამბლები რამდენიმე ასეულ მოცეკვავეს მოიცავდა. პირიხას დადგმისას, მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობოდა გამომსახველობით მხარეს – ეფექტურ დეკორაციას, კოსტიუმებს და საკმაოდ გამომწვევ დაუფარავ ეროტიკას. პანტონიმის შემსრულებლები გრძელ ტუნიკასა და მოსასხამში იყვნენ გამოწყობილნი, რაც მოძრაობის თავისუფლებას უზრუნველყოფდა. ტრაგიკული სიუჟეტის წარმომჩენ პანტონიმში, კოსტიუმი, სავარაუდოდ, ტრაგედიისთვის ჩვეულ კოსტიუმს იმეორებდა. ოდნავ უფრო მოძვრო ზომის კომედიური სიუჟეტის გათამაშებისას გამოყენებული კოსტიუმის შესახებ არაფერია ცნობილი.

საჯარო წარმოდგენების გარდა, რომში კერძო დასებიც არსებობდა. სავარაუდოდ, კერძო დასების შემადგენლობაში იმპერატორის ან მდიდარ რომაელთა მონები შედიოდნენ. საშინაო თეატრის ფუნქციას მისი მესაკუთრის ოჯახის წევრებისა და ახლობლების გართობა წარმოადგენდა.

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ რომაული იმპერიის ხანაში გაჩნდა გამონათქვამი – ხალხს სჭირდება პური და სანახაობა. სათეატრო ხელოვნებაზე გაცილებით უფრო დიდ ინტერესს, ხალხში საცირკო სანახაობა და გლადიატორთა ბრძოლები იწვევდნენ.

საცირკო წარმოდგენებში სპორტული სანახაობები მოიაზრებოდა, – იქნება ეს საომარ ეტლთა შეჯიბრი, შეჯიბრი მუშტი-კრივისა თუ სირბილში, მაგრამ შეუდარებელი წარმატებით მაინც გლადიატორთა ბრძოლები სარგებლობდა, რომლებსაც ამფითეატრებში ატარებდნენ.

მონებს გლადიატორთა ბრძოლებისთვის საგანგებოდ წვრთნიდნენ

– როგორც საიმპერატორო, ასევე კერძო სასწავლებლებში მკაცრი ზედამხედველობის ქვეშ ამყოფებდნენ. ზოგ შემთხვევაში, გლადიატორთა ბრძოლები თეატრალიზებული იყო და გარკვეულ მითოლოგიურ სიუჟეტსაც ეფუძნებოდა, – მაგალითად, ტროას ომის ეპიზოდების წარმოჩენას. გლადიატორთა სისხლიანი ბრძოლების გარდა, ამფითეატრებში, ხშირად, იმართებოდა სიკვდილმისჯილთა დასჯა: მათ პირდაპირ მხეცებს უგდებდნენ დასაგლეჯად.

ყველა სახის სანახაობები იმართებოდა რომის იმპერიის დაქვემდებარებაში მყოფ ტერიტორიებზეც, – ამ მიზნითვე აგებდნენ ამფითეატრებსა და სხვადასხვა სახის წარმოდგენებისთვის განკუთვნილ შენობებს. ყველაზე სახელგანთქმულ ამფითეატრად ჩვ. წ. 80 წელს აგებული რომაული კოლიზეუმი (ფლავიების ამფითეატრია), რომელიც, დაახლოებით, 50.000 მაყურებელს იტევდა.

ჩვ. წ. IV საუკუნის შემდეგ სანახაობების დადგმის პომპეზურობა ნელ-ნელა კლებულობს, – ქრისტიანობის დამკვიდრების მერე კი, სანახაობრივი კულტურა მძაფრი კრიზისის ხანაში აღმოჩნდება. არა მხოლოდ სისხლიანი სანახაობები, არამედ თეატრიც ქრისტიანობის მესვეურთა მხრიდან მძაფრი ანტაგონიზმის სამიზნედ იქცევა. ახალი რელიგიის დამამკვიდრებლები თეატრალურ წარმოდგენას მათთვის მიუღებელი წარმართული ღმერთების კულტს უკავშირებდნენ, – ყოველივე არაქრისტიანული კი მათთვის მიუღებელი აღმოჩნდა. ასევე რადიკალურად მიუღებელი აღმოჩნდა ქრისტიანობის წარმომადგენელთათვის მიმოსი, რომელიც ხშირად სატირულად წარმოაჩენდა ქრისტიანულ რიტუალებსა და დოგმებს. ცნობილმა თეოლოგმა ტერტულიანემ თეატრი ღვთისმცემობელ ფენომენად შერაცხა. რომის იმპერიის მზარდმა დასუსტებამ, შემდგომ კი დაცემამ გააძლიერა თეატრზე ქრისტიანობის ზეწოლის ძალა. რომის იმპერია ორ ნაწილად იყოფა, დასავლეთის დედაქალაქად რომი რჩება, აღმოსავლეთის დედაქალაქი კი კონსტანტინოპოლი ხდება. ჩვ.წ. VI საუკუნეში რომის იმპერია, საბოლოოდ, შეუქცევად დეზინტეგრაციასა და დაქუცმაცებულობას განიცდის. 476 წელს ბარბაროსთა ერთ-ერთ ტომთა მიერ რომის უკანასკნელი იმპერატორის – რომულუს ავგუსტულუსის ტახტიდან ჩამოგდების თარიღი – 476 წელი – რომის იმპერიის დასასრულის პირობით თარიღად ითვლება.

კითხვები და დავალებები 61 – 85 თავებისადმი:

1. რა პერიოდი აღინიშნებოდა ტერმინით „ელინიზმი“ და რას გულისხმობდა ის?
2. რა ისტორიულმა გარემოებებმა განაპირობა ელინისტური კულტურის შექმნა?
3. რა ნიშან-თვისებები ჰქონდა ელინიზმს და რაში მდგომარეობდა მისი ზოგადჰუმანური არსი?
4. დაასახელეთ ელინისტური კულტურის ცენტრები.
5. რომელი დარგები იყო წამყვანი ელინისტურ მეცნიერებაში?
6. რა პრინციპები და დებულებები ჰქონდა ეპიკურეულ და სტოას სკოლებს?
7. სად შეიქმნა ელინიზმის ყველაზე მდიდარი და სახელგანთქმული ბიბლიოთეკები?
8. რაზე იწერებოდა დოკუმენტთა უმრავლესობა ეგვიპტეში?
9. რა ადგილი ეკავა ახალ ატიკურ კომედიას ელინისტური კულტურის კონტექსტში?
10. როდის შეიქმნა ახალი ატიკური კომედია და ვინ იყო მისი თვალსაჩინო წარმომადგენელი?
11. როგორ ახასიათებენ ახალ კომედიას?
12. როგორი იყო მენანდროსის დრამატურგიის სამყარო, ვინ იყვნენ მისი პერსონაჟები?
13. აღწერეთ ელინისტური წარმოდგენა.
14. კიდევ რა მცირე ჟანრები იყო პოპულარული ელინიზმის ეპოქაში?
15. დაახასიათეთ ძველი იტალიის თეატრალური კულტურა და მისი გავლენა რომზე.
16. აღწერეთ რომაული რიტუალები და დღესასწაულები – ფესცენიები, სატურნიები და სხვ.
17. როგორ დაარსდა რომი: ლეგენდები და ისტორიული რეალობა. რესპუბლიკის ხანა.
18. ვინ იყვნენ რესპუბლიკის პერიოდის რომაელი დრამატურგები და რა ღვაწლი დასდეს მათ რომაული ლიტერატურისა და თეატრის განვითარებას. ლივიუს ანდრონიკუსის მოღვაწეობა. გენიუს ნევიუსი.
19. დაწერეთ პლავტუსის ბიოგრაფია, გაიაზრეთ მისი სახელი და წარმომავლობა. დაასახელეთ მისი პიესების საერთო რაოდენობა და ვარონის მიერ განსაზღვრული რიცხვი.
20. ვინ არიან პლავტუსის პერსონაჟები და რომელ პიესებში ჩანან ისინი ყველაზე რელიეფურად. განიხილეთ „ფსევდოლუსი“.
21. ჩამოთვალეთ და დაახასიათეთ პლავტუსის ბუფონური კომედიის პერსონაჟები.

22. რა დილემის წინაშე დგება პლავტუსის „ორი მენეხმეს“ პერსონაჟი მენეხმე, როდესაც უცნობ ეპიდავროსზე ამდენ უცნაურ ადამიანს შეხვდება.
23. პლავტუსის კიდევ რომელ კომედიებს იცნობთ. დაახასიათეთ ისინი სტილისტურად და ტიპოლოგიურად.
24. ვინ იყო ტერენციუსი და რა ურთიერთობა ჰქონდა სციპიონის ლიტერატურულ წრესთან?
25. როგორი იყო ტერენციუსის ლიტერატურული კარიერა და მისი ყველაზე წარმატებული პიესები?
26. როგორ დაიდუბა ტერენციუსი.
27. იმპერიის პერიოდის თეატრი.
28. სენეკასა და ნერონის ურთიერთობა. სენეკას შემოქმედება ეპოქის ჭრილში.
29. იმპერიული რომის ყოველდღიურობა. გართობა-სანახაობები. გლადიატორების როლი „სანახაობრივ ინდუსტრიაში“ რომში.

დასკვნა

დასავლეთ რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ ევროპაში ჯერ კიდევ გვიან ანტიკურობაში დაწყებული პროცესები გაგრძელდა, რომლებმაც შეცვალა ძველი სამყაროს მსოფლმხედველობრივი, გეოგრაფიული, კულტურული თუ პოლიტიკური საზღვრები. ძველი სამყაროს წიაღში ახალი სამყარო ისახებოდა, წინააღმდეგობებით აღსავსე, განსხვავებული ენობრივი და კულტურული სუბიექტებით, განსხვავებული ტრადიციებით. ძველსა და ახალ სამყაროებს შორის „დროთა კავშირი დაირღვა“. რამდენიმე საუკუნე დასავლეთ ევროპაში კარნაკეტილობამ დაისადგურა, ხოლო აღმოსავლეთ რომის იმპერია ბერძნულენოვან ქრისტიანულ სახელმწიფოდ გარდაიქმნა, რომელმაც კიდევ ათი საუკუნე იარსება და 1453 წელს დაეცა.

ასეთ ვითარებაში ანტიკური მემკვიდრეობა ნელ-ნელა დავიწყებას მიეცა, აღამიანები და ერები გაუცხოვდნენ იმ უზარმაზარი ცოდნისა და კულტურისგან, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე ქმნიდა ღირებულებებსა და ისტორიას. დადგა ეტაპი, როდესაც ანტიკური კულტურა კვლავ უადრესად აქტუალური და ქმედითი გახდა დასავლური კულტურის განვითარებისათვის. ანტიკური კულტურის აღორძინების შესახებ, ჩანაფიქრით, მსოფლიო თეატრის ისტორიის წიგნის მესამე ტომში იქნება საუბარი, ხოლო მეორე ტომში უკეთ გამოჩნდება სახელმძღვანელოს ე. წ. „გლობალისტური კონცეფცია“. აქ საუბარი იქნება ინდური თეატრის მითო-რიტუალურ საწყისებზე, ინდრას მისტერიებსა თუ სანსკრიტული დრამის წარმოშობაზე, რომელიც ჯერ კიდევ ველურ ტექსტებსა და მაგიურ ფორმულებში იღებს სათავეს. ეს საშუალებას მოგვცემს, კიდევ უფრო გავაფართოვოთ ჩვენი ცოდნა მსოფლიო თეატრის საწყისებსა და სპეციფიკაზე. აქვე გავცნობით სანსკრიტული დრამის ტრადიციას და მის კავშირს ინდური ეპოსის სახელგანთქმულ ნიმუშებთან. ბრძენი ბრაჰმანის – ბჰარატას „ნატია შასტრას“ შექმნის ისტორია კიდევ ერთხელ დაგვანახებს, თუ როგორ შეიქმნა ე. წ. მეხუთე ველა, მოძღვრება თეატრის შესახებ, რომელიც ოთხი ძირითადი ველის სინთეზს ემყარება და ყველა კასტისთვისაა განკუთვნილი. ინდურ ტრადიციაში თეატრი გააზრებულია, როგორც ადამიანთა გამაერთიანებელი და დამცველი ფენომენი.

II ტომში, ერთსა და იმავე დროს, გავეცნობით ორი კულტურის თეატრს – სანსკრიტულს, თავისი ენობრივი მრავალფეროვნებით, მსოფლმხედველობითა და პერსონაჟებით და აღმოსავლეთ რომის იმპერიისას, რომელიც მეოთხე საუკუნის მიწურულს, 395 წელს შეიქმნა. ამავე დროს, გავეცნობით დასავლეთ ევროპის შუასაუკუნეობრივ თეატრს, მისი მრავალფეროვანი ფორმებით, გენეტიკური კავშირებითა თუ ახალი პროცესებით. თეატრის რომანული და გოთიკური საწყისები, ანტიკურთან და აღმოსავლურთან ერთად, კიდევ უკეთ დაგვანახებს თეატრალური ხელოვნების დინამიკურსა და მრავალფეროვან არსს. კიდევ ერთი თეატრალური კულტურა, რომელიც II ტომის ინტერესთა სფეროში მოექცევა, ჩინური თეატრია, კერძოდ კი შუა საუკუნეების საშემსრულებლო ხელოვნება და დრამატული თეატრი თავისი თემატიკით, ბუდისტური ტრადიციითა და პოეტიკით.

ფაქტობივად, II ტომის მიზანია – ახალ კავშირებში წარმოაჩინოს შუა საუკუნეების მსოფლიო თეატრის განვითარება, მისი გეოგრაფიული, რელიგიური თუ მითო-რიტუალური ფესვებით.

აქ გათვალისწინებული იქნება ანტიკური მემკვიდრეობის სპეციფიკა, ელინისტური თეატრის გავლენა აღმოსავლურ თეატრზე და მრავალი სხვა გარემოება, რომლებიც მოქმედებს თეატრალური კულტურის ფორმირებაზე.

ჩანაფიქრით, II ტომის შინაარსი მაღალი (განვითარებული) შუა საუკუნეებით დასრულდება.

თამარ ბოკუჩავა

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანაკრეონტი, ლირიკა, თბილისი, 1988.
2. ანტიკური ლიტერატურა, თბილისი, 2009. საუნივერსიტეტო კურსი, ივანე ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, კლასიკური ფილოლოგიის, ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეციისტიკის ინსტიტუტი.
3. ანტიკური ლიტერატურის ანთოლოგია, 2009.
4. ანტიკური ლიტერატურის ანთოლოგია, თბილისი, 2008.
5. არისტოფანე, კომედიები (თარგმანი ლევან ბერძენიშვილის), 3 ტომად, თბილისი, 2002.
6. არისტოტელე, პოეტიკა, თბილისი, 1979.
7. ბაყაყებისა და თავკვების ომი: ბატრაზომოიმახია (თარგმანი ლევან ბერძენიშვილის), 2001.
8. ბერძნული და რომაული სახელების ორთოგრაფიული ლექსიკონი, თბილისი, 1985.
9. გილგამეშიანი: ძველი შუამდინარული ეპოსი, თბილისი, 1984.
10. გორდეზიანი რისმაგ, რჩეული ნაშრომები, თბილისი, 2000.
11. გორდეზიანი რისმაგ, ბერძნული ცივილიზაცია, თბილისი, ტ. I, 1988, ტ. II, 1997.
12. გორდეზიანი რისმაგ, მითების სიბრძნე, თბილისი, 2005.
13. გორდეზიანი რისმაგ და ტონია ნანა, ანტიკური ლიტერატურა, საუნივერსიტეტო კურსი, თბილისი, 2005.
14. ელინისტური და რომაული კომედია, თბილისი, 2013.
15. ესქილე, ტრაგედიები, თბილისი, 1978.
16. კინკნაძე ზურაბ, შუამდინარული მითოლოგიის ლექსიკონი, თბ., 1984.
17. თუკიდიდე, ისტორია, VI ტომი, თბილისი, 2013.
18. პინდაროსი, ოდები და ფრაგმენტები, თბილისი, 2003.
19. რომაული ლიტერატურა (ძვ. წ. V ს. – ახ. წ. V ს.), 2009.
20. ტონია ნანა, საფოს პოეტური სამყარო, თბილისი, 1991.
21. ყაუხჩიშვილი სიმონ, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, ტ. II, თბილისი, 1949-50 წწ.
22. ყაუხჩიშვილი სიმონ, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, თბილისი, 1971.
23. წერეთელი გიორგი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი, 1930.
24. ზიდაშელი მანანა, „სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში“, თბილისი, 2001.
25. ხეთაგური ლევან, მსოფლიო თეატრის ისტორია: უძველესი და შუასაუკუნეების თეატრის ისტორია: სასწავლო პროგრამა-კონსპექტი და მეთოდოლოგიური რეკომენდაციები. თბილისი, 2009.
26. ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948.

27. *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, by Christopher Innes, London-New-York, Routledge, 1996.
28. *The Ancient theatre*, by Erika Simon, New-York, 1982.
29. *The Cambridge Ancient History*, Cambridge University Press, 1994.
30. *Dionysus: Myth and Cult*, By Walter Friedrich Otto, Indiana University Press, 1965.
31. *The Death of Heraclius*, by Eve Cochhrane. *Aeon Journal of Myth and Science*, Volume 2:1, 1989.
32. *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, by Spyros D. Syropoulos. *Archaeopress*, 2003.
33. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century, B.C.*, by Arnott, Peter D. Oxford, 1962.
34. *Greek Theatre Peformance*, by Wiles David, Cambridge. 2000.
35. *A Guide to Ancient Greek Drama*, By Ian C. Storey, Arlene Allan, Blackwell Publishing, 2005.
36. *The Hero and the City: An Interpretation of Sophocles' Oedipus at Colonus*, By Joseph P. Wilson, University of Michigan Press, 1997.
37. *A History of the Theatre*, by Glynne Wickham, Cambridge, 1985.
38. *History of the Theatre*, by Oscar G. Brockett, Indiana University, Allyn and Bacon, Inc, Boston, 1974.
39. *Mystery Cults in the Greek and Roman World*, by Karoglu K., 2013, https://www.metmuseum.org/toah/hd/myst/hd_myst.htm
40. *The new comedy of Greece and Rome*, by Hunter, R.L., New-York, 1985.
41. *The Origins of theatre in Ancient Theatre and beyond*, Eric Csapo and Margaret C. Miller, Cambridge, 2008.
42. *The Oxford Illustrated History of Theatre*, by Oxford University Press, 1995.
43. *Philosophy and Comedy: Aristophanes: Logos and Eros*, by Bernard Freydsberg, Indiana University Press, 2008
44. *Public and Performance in the Greek Theatre*, by Arnott, Peter D. London, 1989.
45. *Rites and Symbols of Initiation*, by Mircea Eliade, Woodstock, 1995.
46. „The role of women in the art of ancient Greece“, chapter: women in ancient Greek drama including roles, influences, audiences, and questions and answers. <http://www.rwaag.org/>
47. *The Roots of Theatre. The Journal of Religion and Theatre*, by Eli Rozik, Vol. 2, No. 1, Fall 2003 <http://www.rjournal.org>.
48. *Sacred Theatre*, devised and edited by Ralph Yarrow, written by Frank Chamberlain, William S.Haney II, Carl Lavery, Peter Malekin and Ralph Yarrow, UK/USA, 2007.

49. Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint: Polysemy and Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term, by Adrean Rademaker, Leiden, 2004.
50. Sophocles: An Interpretation, By R. P. Winnington-Ingram, Cambridge University Press, 1980.
51. Theatre Histories, An Introduction; by Phillip Zarilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei, Routledge, 2006.
52. Theatrical performances in the ancient world; Hellenistic and early Roman theatre, by Gentill Bruno, Amsterdam, 1979.
53. Theater, The Penguin Dictionary by John Russell Taylor, Penguin books, 1978.
54. Theater, by Phyllis Hartnoll, A concise history, L., 1995.
55. Theatre in ancient Greek society, by Green J.R., New-York, 1994.
56. Theater, The Penguin Dictionary by John Russell Taylor, Penguin books, 1978.
57. Theater, by Phyllis Hartnoll, A concise history, Thams and Hadson L., 1995.
58. Авдиев В., История Древнего Востока, М., 1970.
59. Андреев Ю, Цена свободы и гармонии, Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации. Санкт-Петербург, 1998.
60. Аникст А., Теория драмы от Аристотеля до Лессинга., М., 1967.
61. Алиханова Ю., Классическая драма Востока. М., 1976.
62. Аристофан, Избранные комедии, М., 1974.
63. Бахофен И., Материнское право, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/klass/04.php
64. Бебель А., Женщина и Социализм, 1959.
65. Бояджиев Г. Н., История зарубежного театра, Ч. 1. Театр Западной Европы от античности до Просвещения, М., 1981.
66. Бэкон Ф., Сочинения в двух томах. Т. 2, М., 1978.
67. Варнеке Б., История античного театра, М., 1940.
68. Герцман Е., Музыка Древней Греции и Рима, Санкт-Петербург, 1995.
69. Головня В., История античного театра, М., 1972.
70. Голосовкер Я., Логика античного мифа, М., 1987.
71. Дилите Д., Античная литература, М., 2003.
72. Дитер Л., Элевсинские Мистерии, М., 1996.
73. Драч Г.В., Рождение античной философии и начало антропологической проблематики, М., 2003.
74. Египетский театр и Драматургия, <http://www.slovco.ru/sin/e/>

- EGIPETSKIY-TEATR--I--DRAMATURGIYA.--P-1657.html
75. Еврипид, Античная Трагедия В -2-х томах, М.-Л. Искусство, 1980.
 76. Зайцев А., Культурный переворот в Древней Греции VIII-V вв. до н.э. Л., 1985.
 77. Знаки Балкан (Балканские чтения), М., 1994.
 78. Зелинский Ф., Древнегреческая Религия, <http://centant.spbu.ru/sno/lib/index.htm>
 79. Иванов В., «Дионис и Прадионисиство», Баку, 1923.
 80. Иванов В., Религия Диониса. <http://www.rvb.ru/ivanov/>
 81. Иванов В., Античное переосмысление архаических мифов, Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции „Випперовские чтения - 1985“ (выпуск XVIII).
 82. История всемирной литературы, Т. 1, М., 1983.
 83. История Веры и Религиозных идей, Том 1-ый, От каменного века до Элевсинских мистерии. Перевод Н.Н.Кулаковой, В.Р.Рокитянского и Ю.Н.Стефанова, М., 2002.
 84. История Римской Литературы, под ред. С.И. Соболевского (и др.), Т. 1, 1959.
 85. История учении о драме, М., 1967.
 86. Йегер В., Вершина и кризис аггического духа (Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан), 2001. <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/jeger-eskil.htm>
 87. Красавица и чудовище. Тайны мужской и женской психологии, Курпатов А., Санкт-Петербург, 2006.
 88. М. А. Коростовцев, Литература Древнего Эгипта, История всемирной литературы, Т. 1, М., 1983.
 89. Латышев В., «Очерк греческих древностей», http://lectures.edu.ru/default.asp?ob_no=16824
 90. Лифшиц М., Мифология древняя и современная, М., Искусство, 1980.
 91. Лосев А., Античная литература, Л., 2005.
 92. Малиновский Б., «Магия, наука и религия», М., 1998.
 93. Менандр, Комедий, М., 1982.
 94. Менандр, Комедий, М., 1936.
 95. Мень А., История религии, т.4. М., 1992 г.
 96. Мень А., История религии, В 2-х кн. Кн. 1-я: В поисках Пути, Истины и Жизни: Учеб. пособие, М., 1997
 97. Николаев Д., Структурные парадигмы Др. Греции, Мистерии Диониса, <https://www.proza.ru/2013/10/23/1819>

98. Никулин Д., Комедия Философии, журнал «Вопросы Философии», http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=138
99. Сахарный Н., Эсхил. Трагедии, М., 1971.
100. Сергеев К., Толстенко А., Философия Платона: греческая мудрость в ее эросном измерении, Альманах «ΑΚΑΔΗΜΕΙΑ», СПб., 1997.
101. Софокл, Трагедии, М., 1988.
102. Топуридзе Е., «Человек в античной трагедии», Тбилиси, «Мецниереба», 1984.
103. Тронский И.. История античной литературы, М., 1959.
104. Джеймс Фрезер, «Золотая Ветвь», М., 1980.
105. Хейзинга И., «Homo Ludens», М. 1992.
106. Чистякова Н., Вулик Н., История Античной литературы, М., 1972. История всемирной литературы: В 9 т., Т.1, М., 1983.
107. Шюре Э., Великие Посвященные. Очерк эзотеризма религий, Калуга, 1914.
108. Радциг С., История древнегреческой литературы, учебник, М., 1982.
109. Религиозная поэзия, <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000054/st111.shtml>
110. Элиаде М., Очерки Современного религиоведения, М., 1999.
111. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, Санкт-Петербург, 1890-1907.
112. Эсхил, Трагедии, М., 1971.
113. Эсхил, Софокл, Аристофан, Библиотека Античной Литературы, собр из 4-ех книг, М., 2001.
114. Ярхо В., Аристофан., М., 1954.
115. Ярхо В., Софокл, Трагедии, М., «Художественная литература», 1988.
116. Ярхо В., Художественное мышление Эсхила, Л., 1977.
117. <http://godsbay.ru/egypt/osiris.html>
118. <https://www.litmir.me/a/?id=4885>
119. <http://antique – lit niv.ru>
120. www.wikipedia.org.
121. www.google.com
122. <http://vslovar.ru/>
123. www.theatrehistory.com
124. www.bartleby.com
125. <http://antique-lit. niv-ru>.
126. <http://lib.ru>
127. <http://erlis.com>

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაური“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40

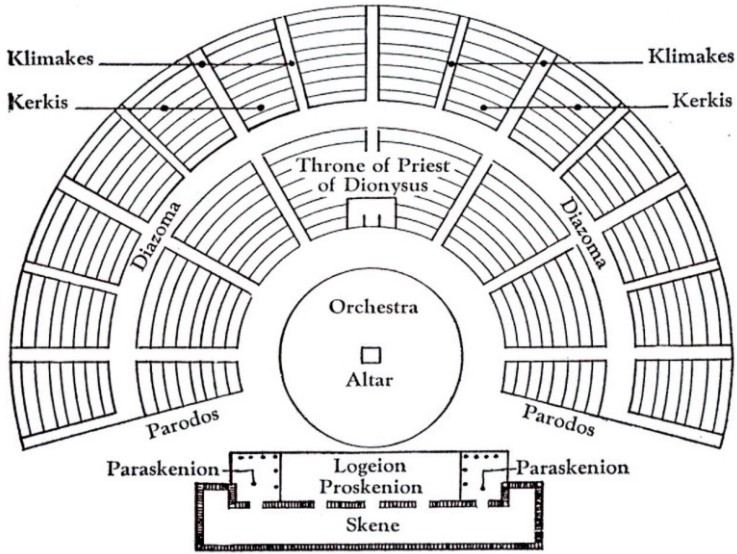


დიონისეს თეატრი ათენში

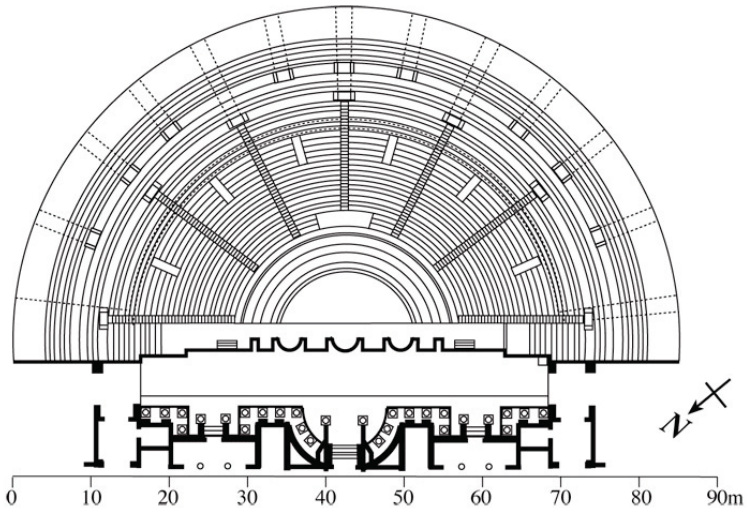


ეპიდავროსის თეატრი

THEATRON OR KOILON



ბერძნული თეატრის სქემა



The Roman Theatre at Augusta Emerita (modern Mérida, Spain).
Cavea width: 86.63 m, orchestra width: 25.73 m; capacity: 5,000/6,250; 16 BC.

რომაული თეატრის სქემა



რომაული თეატრი ბასრაში (სირია)



რომაული თეატრი მერიდაში (ესპანეთი)

მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღმერთები



დუმუზი და ინანა



ოსირისი



ოსირისი, ისიდა და ჰორუსი



დიონისეს დაბადება ზევსის თეძოდან



დიონისე

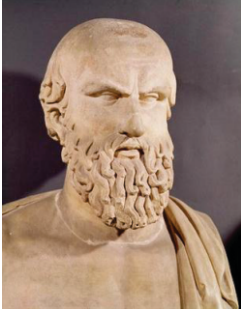


დიონისე

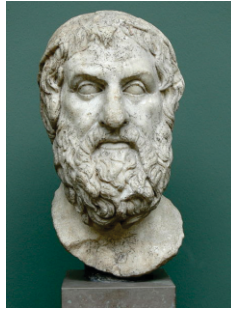


დიონისე და სატირი

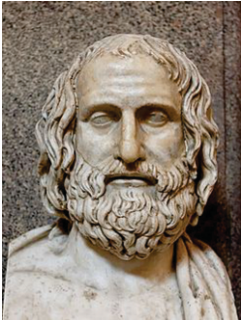
ბერძენი და რომელი დრამატურგები



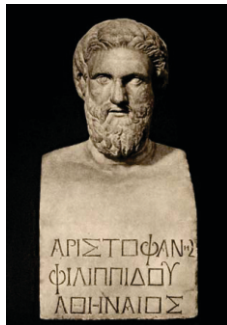
ესქილე



სოფოკლე



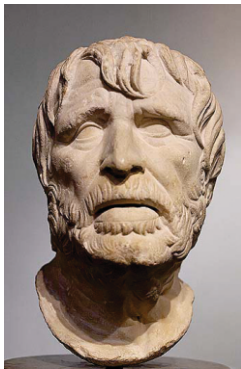
ეერი პილე



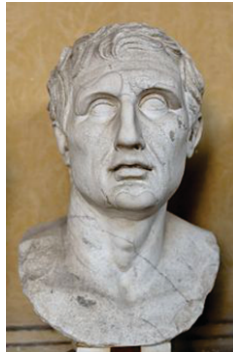
არისტოფანე



მენანდროსი



სენეკა



პლავტუსი

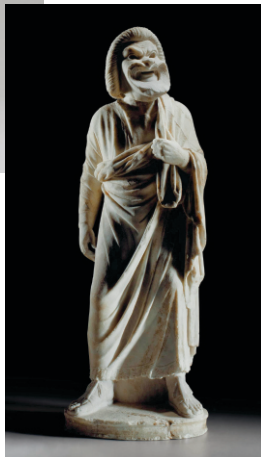
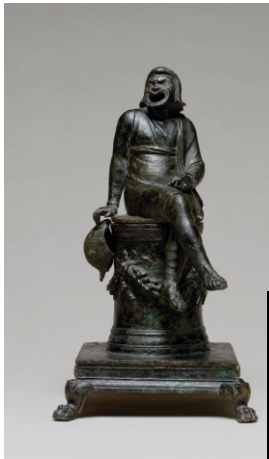
ანტიკური თეატრალური ნიღაბი



ანტიკური თეატრის მსახიობი



ანტიკური თეატრის მსახიობი



თეატრის თემა ანტიკურ ხელოვნებაში



სცენა კომედიიდან



მენანდროსი ნიღბებით



კომედიის წარმოდგენა



სცენა კომედიიდან



ბერძენი მსახიობის
სავარაუდო კოსტიუმი



ბერძნულ-სპარსული ომების
ბერძენი მეომარი



პომპეის მოზაიკა



კომედის პერსონაჟები

ანტიკური დრამის მითოლოგიური პერსონაჟები



პითია დელფოსის ტაძარში



ოიდიპოსი და სფინქსი



სატირი და მენადა



ელექტრა, ორესტე და პილატე



ოდისეუსი

ანტიკური დრამის მითოლოგიური პერსონაჟები



აიაქსის თვითმკვლელობა



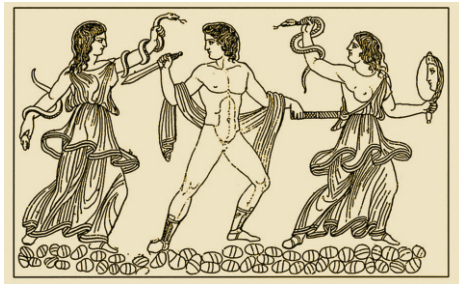
აპოლონი ორესტეს განწმენდის რიტუალს ასრულებს



ორესტე კლავს ეგისტოს



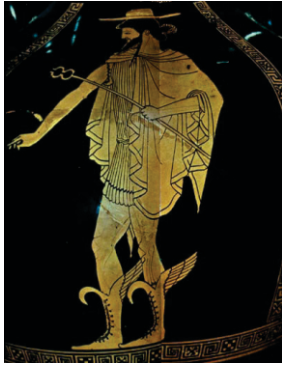
ორესტე კლავს კლიტემნესტრას



ორესტეს სღვნიან ერინიები



ორესტე და პილადე



პრომეუსი



პრომეუე



მედეა ეტლით



მედეა კლავს შვილს



ფილოქეტესი



მედეას ჯგაღოსნობა



ოდისევსი ზომალღზე



პოლიფემოსის დაბრმავება



ანტიგონე კრეონტის წინაშე



ჰეკაუბე



ჰექტორი და ანდრომაქე



მშვენიერი ელენეს დაბადება



მშვენიერი ელენე



იპოლიტე და ფედრა



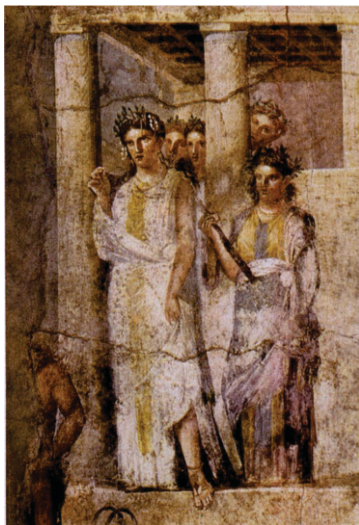
ჰერაკლე



იფიგენია და ორესტე



იფიგენიას მსხვერპლშეწირვა



იფიგენია ტავროსელებში



ტროელი ქალი

ელენე და მენელაოსი



ალექსტისი ემშვიდობება ადმეტოსს

ეტრუსკული სანახაობრივი და სამუსიკო ხელოვნება



მოცეკვავე მამაკაცი



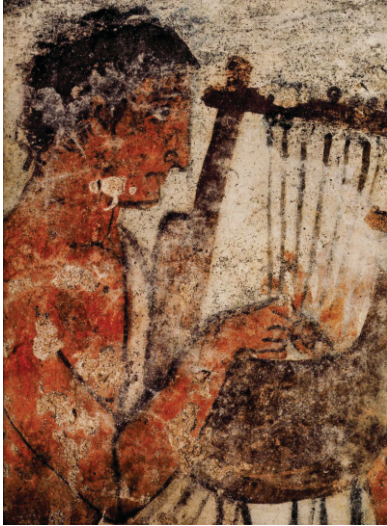
მოცეკვავე ქალი



მოცეკვავეები



მძღვანელები



ერუსკი მუსიკოსები

