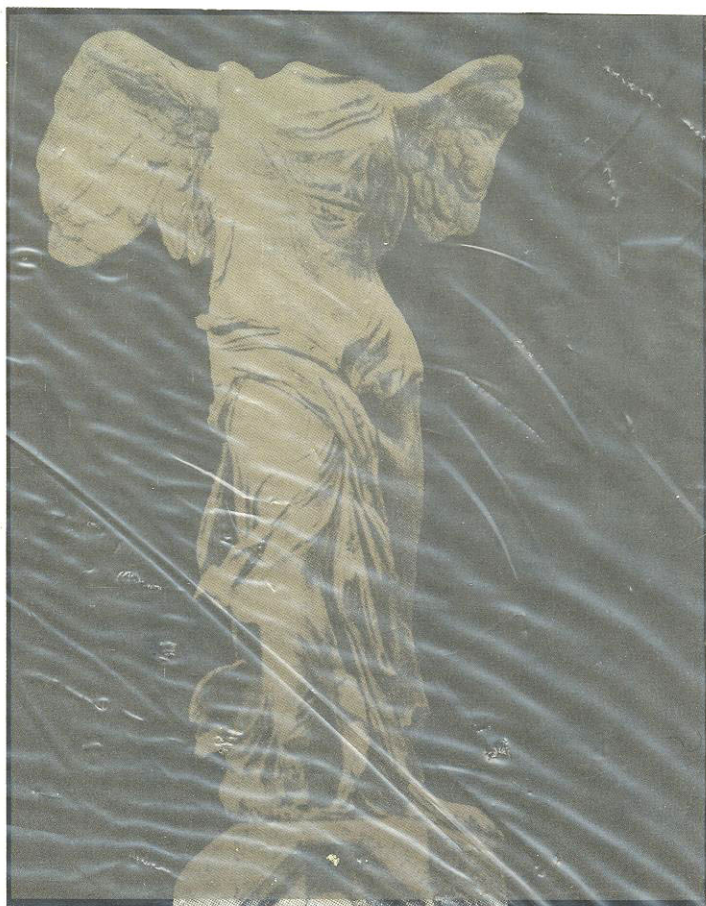


ქვეყნის  
სიძველესი  
მემკვიდრეობა



მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკის  
სარედაქციო საბჭო

---

მზინა ბაქრაძე

ბაჩანა ბრეზვაძე

თამარ ერისთავი

მაგალი თოდუა

ციალა თოფურძე

ელგუჯა მალრაძე

გურამ ფანჯიკიძე

ჯანსუღ ლვინჯილია

ჯანსუღ ჩარკვიანი

ოთარ ჩხეიძე

გიორგი ციციშვილი

გივი ციციშვილი

ვახტანგ ჭელიძე

ვახტანგ ჯავახიძე

მხატვარი ლადო გრიგოლია

## წინასიტყვა

ძველი ბერძნული თეატრი განსაკუთრებული სახეა ელინთა მხატვრული აზროვნებისა. ცნობილია, რომ მითოლოგია, რელიგია, ფილოსოფია, ეპოსი, ლირიკა და ხელოვნების სხვა სახეები ყოველი განვითარებული ერისათვის იყო ნიშნული. რაც შეეხება დრამატული ხელოვნების იმ ფორმას, რომელიც ანტიკური საბერძნეთისათვის იყო დამახასიათებელი, მას არც ერთი ერის ისტორიაში არ მოეძებნება ანალოგი. ბერძნული თეატრი, ბერძნული დრამატურგია იყო განსაკუთრებული და მხოლოდ ბერძენთათვის ნიშანდობლივი სინთეზი მითოლოგიისა, რელიგიისა, ლიტერატურისა, ფილოსოფიისა, მუსიკისა, ქორეოგრაფიისა, მხატვრობისა, არქიტექტურისა და მეცნიერებისა. ბერძნულ ტრაგედიაში მთლიანად გამოვლინდა ელინთა გენია. აქედან ცხადია, თუ რა როლი ენიჭება ბერძნული დრამის ანალიზს საერთოდ ბერძნული კულტურის შესწავლისათვის. სამწუხაროდ, ბერძნულმა ტრაგედიამ, ისევე, როგორც ბერძნული კულტურის ყველა სფერომ, ფრაგმენტულად მოაღწია ჩვენამდე. მრავალ ტრაგიკოსთაგან მხოლოდ სამის თხზულებები მოვიდა ჩვენამდე და ეს თხზულებები მხოლოდ მცირეოდენი ნაწილია მათი გრანდიოზული შემოქმედებისა. ესქილეს ოთხმოცდაათზე მეტი დრამა პქონია დაწერილი, ჩვენ კი შვიდის ტექსტი გვაქვს ხელთ. სოფოკლემ, რომელსაც ასოცზე მეტი დრამა მიეწერება, მხოლოდ შვიდი ტრაგედიითაა ჩვენთვის ცნობილი. ევრიპიდეს ასამდე ტრაგედიიდან კი თვრამეტი ნაწარმოები შემოგვრჩა — ჩვიდმეტი ტრაგედია და ერთი სატირული დრამა. ეს სურათი ძალაუნებურად მოგვაგონებს აკროპოლისისა და დელფოს ნანგრევებს, რომელნიც თავიანთი სიდიადით იმ გარდასულ დიდებაზე მიგვანიშნებენ, ჩვენი თვალი რომ ვეღარ სწვდება. მიუხედავად ყველაფრისა, ერთი სანუგეშო გარემოებაც ახლავს ყოველივე ზემოთქმულს — საქმე ის არის, რომ შემორჩენილ ტრაგედიათა უმრავლესობა სწორედ ის ნაწარმოებებია, რომელთაც ყველაზე მეტად გაუთქვეს სახელი ჩვენთვის საინტერესო სამ ავტორს და რომელნიც მათი შემოქმედების მწვერვალებად იქნენ აღიარებულნი მათსავე სი-ცოცხლეში. აქედან გამომდინარე, ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ მათი ხელოვნების ძირითად საკითხებზე, ერთმანეთს შევუღა-როთ მათი პოეტიკა, ვაჩვენოთ საერთო და ორიგინალური ნიშნები, მი-უუთითოთ განვითარების იმ გზაზე, რომელიც ბერძნულმა დრამამ განვ-ლო საბერძნეთის ისტორიის ოქროს ხანაში, ძველი წელთაღრიცხვის მეხუთე საუკუნეზე რომ მოდის.

ესქილე არ არის პირველი ბერძენი დრამატურგი. ჩვენთვის ცნობილია ორი ტრაგედია — თესპისი და ფრინიქოსი, რომლებიც ესქილეს წინამორბედნი ყოფილან ძველ საბერძნეთში. მათი თხზულებები არ მოღწეულა ჩვენამდე და მხოლოდ ანტიკურ გადმოცემებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მათი დრამა ჯერ კიდევ არ იყო იმდენად დაშორებული დიონისური დღესასწაულების რიტუალთა სტრუქტურას, ხელოვნების დამოუკიდებელ და წმინდა ნიმუშად რომ მიგვეჩნია. რა თქმა უნდა, მათი არსებობა უდიდეს მასალას მისცემდა დღევანდელ მეცნიერებას ბერძნული რელიგიისა და თვით დრამის წარმოშობის საკითხის შესწავლისათვის. მაგრამ ესქილეს შემოქმედებასთან მიმართებაში ერთი რამ უნდა აღინიშნოს — ესქილემდე ტრაგედიაში არ იყო დიალოგი, სცენაზე მხოლოდ ერთი მსახიობი გამოდიოდა და ტრაგედიის სტრუქტურა მხოლოდ მისი მონოლოგისა და საგუნდო პარტიების ერთიანობას წარმოადგენდა. ესქილეს უდიდესი რეფორმა სწორედ ის იყო, რომ მან სცენაზე ერთდროულად ორი მსახიობი გამოიყვანა და ამით ბერძნულ ტრაგედიაში პირველად შეიქმნა დიალოგი, ორთა საუბარი.

ძველი ბერძნები კარგად ხედავდნენ, თუ რა დიდი როლი ენიჭებოდა ნაწარმოების ფორმალურ მხარეს და სწორედ ამ სიახლის გამო მიიჩნიეს ესქილე ტრაგედიის ყველაზე დიდ შემოქმედად. საქმე ის არის, რომ სწორედ ამ რეფორმამ განაპირობა ყველა სიახლე, რომელიც ესქილეს ტრაგედიისთვის იყო ნიშანდობლივი. პარადოქსულია ერთი მომენტიც. ორი მსახიობის გამოყვანამ ესქილეს შესაძლებლობა მისცა კი არ დაშორებოდა დიონისური რიტუალების სტრუქტურასა და მასში ჩაქსოვილ რელიგიურ არსს, როგორც ეს მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო, არამედ პირიქით, მან შექმნა დიალოგის განსაკუთრებული ფორმა, რომელსაც ბერძნულად სტიქომითია ეწოდებოდა. ეს სიტყვა აღნიშნავდა დიალოგის ისეთ ფორმას, რომელშიაც მოსაუბრენი თითო პწყარით პასუხობდნენ ერთმანეთს, ასეთი სიტყვათმიგება კი სწორედ ბერძენთა რელიგიური რიტუალებისთვის იყო დამახასიათებელი და მას გარკვეული მითო-რელიგიური სემანტიკა და ფუნქცია ჰქონდა.

ესქილეს ტრაგედიაში ქორო, ე. ი. გუნდი, რომელი პარტიები სიტყვისმთვარი, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხელოვნების სინთეზს წარმოადგენდა, თორმეტი კაცისაგან შედგებოდა. მითოლოგიისა და რელიგიის მცოდნესთვის ცნობილია ამ რიცხვის საკრალური მნიშვნელობა. იგი იშვიათად გვხვდება შემთხვევითად და ალბათ ესქილესთანაც მას გარკვეული ფუნქცია ჰქონდა. ამ საკითხებზე განზრახ შევაჩერეთ ყურადღება, რადგან ისინი დაგვირდება სოფოკლეს სიახლეთა ანალიზისათვის. მანამდე კი კიდევ ერთხელ აღვნიშნოთ ესქილეს როლი დრამის განვითარებაში. ესქილე, თავისი პოეტური რეფორმების წყალობით ფაქტიურად პირველი ჰემმარიტი დრამატურგია ძველ საბერძნეთში; მის მიერ შექმნილი დიალოგი დრამის უმთავრესი საფუძველი გახდა. სწორედ ამიტომ არის, რომ თანამედროვე მეცნიერნიც ყოველმხრივი ანალიზის შედეგად ესქილეს შეფასებისას თვით ბერძენთა მიერ გამოთქმულ აზრს ეთანხმებიან. ასე მაგალითად, ედიტ ჰემილტონი თავის

წიგნში „დასავლური ცივილიზაციის ბერძნული გზა“ ესქილესადმი მიძღვნილ თავს ასევე ასათურეს: Aeschylus, the first dramatist (Edith Hamilton, The Greek way toy. Western Civilization, New York 1963).

საინტერესოა, შევადართო ესქილეს დრამატურგიის ზემოთჩამოთვლილი ნაშნები იმას, რაც სოფოკლესთან გვაქვს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს უმთავრესი სიახლე, რაც სოფოკლეს ტრაგედიებში გვხვდება. სოფოკლემ კიდევ უფრო განავითარა დრამის პოტენციურა შესაძლებლობანი, მან სცენაზე უკვე ერთდროულად სამი მსახიობი გამოიყვანა და ტრაგედიის დრამატული (მოქმედებისმიერი) მხარე კიდევ უფრო გააძლიერა. ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ სცენაზე სამ მსახიობზე მეტი ერთდროულად არასოდეს არ იმყოფებოდა მის დადგმებში. აქ იგულისხმება ის, რომ საუბარში უკვე სამი მოქმედი გმირი მონაწილეობდა, დიალოგი ორთა შორის შეიცვალა დიალოგით სამთა შორის. ამით გაძლიერდა გმირთა დაპირისპირებისა და ერთიანობის მაჩვენებელი კონსტრუქციები, გართულდა კოლიზია, უფრო მრავალფეროვანი და მრავალმხრივი გახდა ძირითადი სათქმელის გამომხატველი საშუალებანი. ეს სოფოკლესეული რეფორმა აღარ განვითარებულა ძველ საბერძნეთში, ევრიპიდე მისი ერთგული დარჩა და ორი და სამი მსახიობის დიალოგი ანტიკური დრამის კანონიკურ სტრუქტურად იქცა.

მეორე დიდი რეფორმა, რომელიც სოფოკლემ მოახდინა ბერძნულ დრამაში, ქოროს ეხებოდა. მან ქოროს რიცხვი თორმეტიდან თხუთმეტამდე გაზარდა. დღეს უკვე საცხებით ნათელი არ არის ამ სიახლის სრული მნიშვნელობა, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ბერძნები დიდ ყურადღებას უთმობდნენ ამ ფაქტს, ცხადი ვახდება, რომ ეს საკითხი სპეციალური კვლევის ღირსია, რასაც ამჯერად თავს ვარიდებთ, მითუმეტეს, რომ ჩვენი წერილის პოპულარული ხასიათი ამას არ მოითხოვს.

სოფოკლეს დრამატურგიაში ქოროს როლთან დაკავშირებით შემდეგიც უნდა აღინიშნოს. როგორც ცნობილია, ქოროს პარტიები ქორეოგრაფიულ და მუსიკალურ ხელოვნებასაც აერთიანებდა. ცნობილია ისიც, რომ ამ მუსიკას თვით დრამატურგი ქმნიდა და ცეკვასაც იგი დგამდა. ასე იყო ესქილესა და განსაკუთრებით სოფოკლეს შემთხვევაში, რაც შეეხება ევრიპიდეს, აქ, როგორც ანტიკური ცნობები იუწყებიან, ანტიკურმა დრამამ რეგრესი განიცადა. ევრიპიდეს საგუნდო პარტიების მეტრული სტრუქტურა გაცილებით მარტივია ესქილესა და განსაკუთრებით სოფოკლეს საგუნდო პარტიების მეტრულ სტრუქტურასთან შედარებით. ევრიპიდე უკვე სხვას აწერიან მუსიკას.

შევეხოთ ამ საკითხს უფრო ფართოდ. ესქილეს დრამაში ქოროს წამყვანი ადგილი უჭირავს, როგორც ფორმალურად ასევე შინაარსობრივად. მისი ტრაგედიების უდიდესი ნაწილი სწორედ გუნდის სიმღერებს ეკუთვნის, მისი ტრაგედიების მთავარ სათქმელს სწორედ გუნდი გამოხატავს. ამასთან ერთად, ესქილეს საგუნდო პარტიები მეტრული თვალსაზრისით უფრო ერთფეროვანი და ნაკლებად რთულია და ამის

კომპენსაციას უპირატესად მისი ამაღლებული ენა ახდენს, რომელსაც დაწვრილებით უფრო ქვემოთ შევვხებით.

სანამ სოფოკლეს ტრაგედიათა საგუნდო პარტიების სპეციფიკაზე ვისაუბრებდეთ, სასურველია გავიხსენოთ რამდენიმე ფაქტი სოფოკლეს ბიოგრაფიიდან. სიჭაბუკეში სოფოკლეს, სიტყვის ხელოვნებაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ბრწყინვალე მუსიკალური განათლება მიუღია. იგი კარგად გაწაფულა აგრეთვე ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში. ამ თავის ცოდნას სოფოკლე მაქსიმალურად იყენებდა თავის დადგმაში. მისი საგუნდო პარტიების მიტრული და მუსიკალური მხარე, როგორც ჩანს, მეტად მაღალ დონეზე დგა. საზომები, რომელნიც საგუნდო პარტიების სტროფების, ანტისტროფებისა და ეპოდების სტრუქტურას ქმნიან, საოცარი მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან. მრავალფეროვნაია აგრეთვე თვით კომპინაცია ამ საზომებისა. დღეს მხოლოდ წარმოდგენა შეიძლება იმისა თუ რა შთაბეჭდილებას ახდენდა მსურველებზე მისი ტრაგედიების საგუნდო ნაწილი. გავიხსენოთ ერთი ანტიკური გადმოცემა.

ოთხმოცდაათ წელს მიტანებულ სოფოკლეს უთანხმოება ჰქონია თავის ვაჟებთან. შვილებს სურდათ, მამის ქონება მის სიცოცხლეშივე ჩაეგდოთ ხელთ და სოფოკლეს გონების სისუსტე დააბრალებს, სასამართლოში აღძრეს საჩივარი და სურდათ დაემტკიცებინათ, რომ სოფოკლეს აღარ ძალუძდა გაძლოლოდა თავის ქონებას. სოფოკლეს თავის მართლება არ დაუწყია სასამართლოზე. მან მოსამართლეებსა და ხალხს წაუკითხა ნაწყვეტი თავისი ბოლო ტრაგედიიდან „ოიდიპოსი კოლონოსში“ რომელიც ის-ის იყო დამთავრებინა. ეს ნაწყვეტი ტრაგედიის საგუნდო პარტიიდან ყოფილა. ყველა ალტაცებაში მოუყვანია ტექსტის სილამაზესა და სიღრმეს. სოფოკლემ არათუ გაიმარჯვა შვილების მიერ აღძრულ პროცესზე, იგი ტრიუმფით მიუცილებით სახლამდე მოსამართლეებსა და ხალხს. რაღა თქმა უნდა, იგივე ტექსტი ალბათ უფრო შთაბეჭდავი იქნებოდა, როცა სცენაზე მსახიობთა მიერ მუსიკალურად განხორციელებოდა.

რაც შეეხება ევრიპიდეს საგუნდო პარტიებს, ისინი სულ რამდენიმე ძირითადი საზომის არცთუ მრავალფეროვან კომპინაციებს წარმოადგენენ. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ევრიპიდესთან მახვილმა საგრძობლად გადაიწია სილამაზიდან ფილოსოფიური აზრისაკენ. ხატიდან ცნებისაკენ. ეს ფაქტი თავისებურ პროცესს ასახავს ბერძნული დრამის განვითარებაში და ჩვენ მას ქვემოთ შევვხებით უფრო ფართოდ.

ამჯერად კი აკვრით შევხებით ბერძნული დრამის ერთ ყველაზე ზოგად და სპეციფიურ ნიშანს, რომლის სახეცვლილება მეტყველად ასახავს არა მარტო სამი ტრაგიკოსის პოეტური აზროვნების სხვაობას, არამედ თვით ბერძნული დრამის განვითარების პროცესსაც გვიხასიათებს გარკვეული ასპექტით. საქმე ეხება ბერძნულ ტრაგედიათა ტეტრალოგიურ სისტემას.

როგორც ცნობილია, ბერძნულ თეატრში ავტორი წარმოადგენდა არა ერთ პიესას, არამედ ერთდროულად ოთხს. ეს იყო ერთგვარი ტეტრალოგია, რომელიც შედგებოდა სამი ტრაგედიისაგან (ე. ი. ტრილოგია-

ისაგან) და ერთი სატირული დრამისაგან. ჩვენამდე არ არის მოღწეული არც ერთი ბერძნული ტეტრალოგია, თუმცა ხელთა გვაქვს ესქილეს ტრილოგია „ორესტეა“.

ბერძნული დრამის ტეტრალოგიური სისტემა შემთხვევითი არ იყო. მას ჰქონდა მეტად ღრმა და მნიშვნელოვანი საფუძველი, რომელიც ბერძენთა მითოლოგიაში, ფილოსოფიასა და საერთოდ მათს სამყარო-სეულ აღქმაში იღებდა დასაბამს.

საქმე ეხება ბერძენების წარმოდგენას სამყაროზე, მის სტრუქტურაზე. ბერძენთათვის სამყარო წარმოადგენდა უნივერსალურ, ჰარმონიულ, მწყობრ სტრუქტურას, წესრიგს. თვით ბერძნულ სიტყვა *κόσμος* — „კოსმოსი“, „სამყარო“ — სწორედ წესრიგს ნიშნავს. მაგრამ ეს წესრიგი ძველი ბერძენის აზრით როდი იყო მყარი და უცვლელი, მისი აზრით, სამყაროში მუდამ არსებობდნენ ქაოტური ძალები, რომლებიც დროდა-დრო არღვევდნენ კოსმოსის ჰარმონიას. ეს სპონტანური და იმანენტური ბრძოლა საბოლოოდ კეთილის გამარჯვებით მთავრდებოდა, რომელიც სამყაროში აღადგენდა წესრიგს. ძველი ბერძენისათვის სამყაროს ეს სტრუქტურა უნივერსალური იყო და იგი მას ავრცელებდა სიცოცხლის გამოვლენის ყველა სფეროზე, მათ შორის კი უპირველეს ყოვლისა აღამიანურზე, მიკროკოსმიურზე.

სამყაროს ამ ზოგადი კანონის, ამ უნივერსალობის ერთგვარი პოეტური პროექციაა სწორედ ბერძნული დრამის ტეტრალოგიური სისტემა. ტრილოგიაში სამი ტრაგედიის მანძილზე ხდება დაპირისპირებულ ძალთა გამოვლენა, მათი შეჯახება, რომელიც არღვევს სამყაროს წონასწორობას და დისჰარმონია შეაქვს მასში. ბოლოს ეს დაპირისპირება ქრება, ხდება ღვთაებრივი შერიგება და ჰარმონია აღდგება. სატირული დრამა ამ კოსმიური კათარსისის პროცესის მხილველ და თავადაც განწმენდილ მაყურებელს ეძლეოდა არა შიშისა და სიბრალულის განსაცდელად, არამედ სიცილისთვის, რაც ბერძენთა აზრით ღმერთის ერთ-ერთ ყველაზე მთავარ ნიშანს წარმოადგენდა, რადგან სიცილი მხოლოდ ბედნიერისა და ნეტარის საქმეა, ხოლო ასეთი მხოლოდ ნეტარი ღმერთი შეიძლებოდა ყოფილიყო.

სრული სახით მხოლოდ ერთი სატირული დრამაა შემორჩენილი, კერძოდ ვერიპიდეს „იკლოპი“. ამდენად, „ორესტეასთან“ ერთად იგი საქმით წარმოდგენას იძლევა ბერძნული დრამის ტეტრალოგიურ სისტემაზე.

აღსანიშნავია, რომ ესქილეს ტრაგედია „მიჯაჭვეული პრომეთე“ ამ თემაზე დაწერილი ტეტრალოგიის პირველ დრამას წარმოადგენდა. მესამე ტრაგედიაში, როგორც გადმოცემით ვიცით, თურმე ღვთაებრივი შერიგება ხდებოდა ზევსსა და პრომეთეს შორის. ცნობილია ესქილეს ტეტრალოგია თებეს ციკლის მითებზე. მასში შედიოდა სამი ტრაგედია: „ლაიოისი“, „ოიდიპოსი“ და „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ (რომელიც ჩვენამდე სრული სახით არის მოღწეული), ამ ტეტრალოგიის მეოთხე ნაწილს, სატირულ დრამას კი „სფინქსი“ რქმევია.

სამი დიდი ტრაგიკოსის შემოქმედების შედარებითი დახასიათებისათ-

ვის მეტად მნიშვნელოვანია ერთი ფაქტის აღნიშვნა. ბერძნული დრამის ტეტრალოგიური სისტემა, რომელიც ასე ცხადად ჩანს ესქილეს შემორჩენილ ტრაგედიებში, გაცილებით ძნელი აღსადგენია სოფოკლესა და ევრიპიდეს შემოქმედებაში. ის ფორმალური ძვრა, რომელიც ბერძნულ დრამის განვითარებაში მოხდა ამ მხრივ და რომელმაც ეს ფაქტი გამოიწვია, გასაგები მიზეზების გამო სრულყოფილად არ არის შესწავლილი თანამედროვე კლასიკურ ფილოლოგიაში, ამდენად ამაზე საუბარს ჩვენ ამჯერად თავს ავარიდებთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ თანამედროვე მეცნიერებაში მიღებულ აზრს იმაზე, რომ სოფოკლეს თებეს ციკლის სამი ტრაგედია, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტრაგედიები სხვადასხვა დროს არის დაწერილი, ითვლება ერთ ავტორისეულ კონცეფციასე აგებულ მთლიანობად. გარდა ამისა, ესქილესეული ტრილოგიის ნიმუშად სოფოკლეს შემოქმედებაში მიჩნეულია ერთი ნაკლებად. ხოლო ორი კარგად ცნობილი ტრაგედია „აიანტი“, „ტევკროსი“ და „ევრიპიკესი“. წამოჭრილი საკითხის განსახილველად ფრიად მნიშვნელოვანია ის, თუ რა ადგილი უჭირავს სამი ბერძენი ტრაგიკოსის შემოქმედებაში მისს.

არისტოტელე თავის პოეტიკაში დრამაზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ ტრაგედიის სული არის მითი. სხვათა შორის სიტყვა „(μῦθος)“-ს კონტექსტში ბევრი მთარგმნელი და მეცნიერი კითხულობს როგორც „ფაბულას“, ტრაგედიის სიუჟეტს, რაც სერიოზული ანალიზის შედეგად არ დასტურდება. როგორც ჩანს, აქ იგულისხმება ის მონოლითური კავშირი, რაც ბერძნულ ტრაგედიას ჰქონდა თავისი ხალხის მითოლოგიასთან, ამ მითებში ჩაქსოვილ იდეებთან, თვით მითოლოგიურ აზროვნებასთან, რომელიც ესქილეს, სოფოკლესა და განსაკუთრებით ევრიპიდესთან სულ უფრო და უფრო მისწრაფის საკუთრივ პოეტური, წმინდა ხელოვნებისმიერი აზროვნებისაკენ. ამდენად ამ პროცესის მოკლე განხილვა მნიშვნელოვანი დასკვნების გამოტანის საშუალებას მოგვცემს სამი ტრაგიკოსის დასახასიათებლად.

კლასიკური საბერძნეთისა და მისი კულტურის მკვლევარი ერთხმად აღიარებენ იმ განსაკუთრებულ სიახლოვეს ბერძნულ მითოლოგიასთან, რიტუალებთან, რომელიც ესქილეს დრამატურგიაში შემომჩნევა.

ასე მაგალითად, ესქილეს ტრაგედია „ემემნიდები“, განსაკუთრებით უახლოვდება ძველ ბერძენთა კათარკტიკულ (განსაკუთრებულ) რიტუალებს, რომელთა რელიგიური ფუნქცია ადამიანის მიერ ცოდვის მონანიება იყო. ამ საკითხთან დაკავშირებით დიდ მნიშვნელობას იძენს ტრაგედიის არისტოტელესეული თეორია, რომლის მთავარ არსს კათარსისა წარმოადგენს. ეს საკითხი უფრო ფართო განხილვის ღირსია.

როგორც თანამედროვე მეცნიერებაშია მიღებული, ესქილეს ტრაგედიებში მითოლოგიური ნაკადი გაცილებით ძლიერი და წმინდა სახითაა წარმოდგენილი, ვიდრე სოფოკლესთან და განსაკუთრებით ევრიპიდესთან.

ამ საკითხთან დაკავშირებით აუცილებელია გავისვენოთ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტი ესქილეს ცხოვრებიდან. როგორც ანტიკური ცნე-



ბები გადმოგვეყვინ, ესქილეს ბრალად ედებოდა ელევსინური მისტერიების საიდუმლოთა გამხელა.

ქურუმთა აზრით, მან ეს საიდუმლო ცოდნა თავის ტრაგედიებში გამოიყენა და ამდენად, მდაბითათვის ხელმისაწვდომი გახადა. ესქილე გადაურჩა მსჯავრს. ზოგი წყაროს მიხედვით მან შესძლო თავისი უღანაშუალობის დამტკიცება. სხვანი აღნიშნავენ, რომ მას ხელისუფალთა მფარველობამ უშველა. ასეა თუ ისე, ამ ფაქტს არ შეიძლება ვუწოდოთ შემთხვევითი. მითუმეტეს, რომ ესქილეს შემორჩენილი ტრაგედიები მართლაც მოწმობენ, თუ რაოდენ ღრმად იცოდა ესქილემ თავისი რელიგიის საიდუმლოებანი.

ესქილეს ტრაგედიებში არ არის ფილოსოფიური განსჯა, რასაც ევრიპიდესთან ვხედავთ. მისი ხატოვანი (მითოლოგიური აზროვნება) ძლიერ შორსაა ევრიპიდეს ცნებითი (ფილოსოფიური) აზროვნებისაგან. ევრიპიდე მუდამ იმას ცდილობს, ფილოსოფიური ცოდნა და იდეები ჩაქსოვოს დრამატულ ნაწარმოებში, რის გამოც მას ძველ საბერძნეთში ფილოსოფოს. დრამატურგს უწოდებდნენ. ამ აზრის სისწორე არა ერთგზის დადასტურებულა მისი შემოქმედების მკვლევართა ნაშრომებში. დღეს საკმაოდ კარგად არის გამოვლენილი თუ როგორ ამუშავებს ევრიპიდე ფილოსოფოსთა, განსაკუთრებით კი, სოკრატეს იდეებს. მეტად საველოსხმოა, რომ თვით სოკრატე სწორედ ამის გამო არცთუ ისე მაღალი შეხედულებისა იყო ევრიპიდეს დრამატურგიასა და მის ამგვარ პოზიციასზე. რადგან იგი, როგორც ეს პლატონის სოკრატულ დიალოგებიდან ჩანს, მკვეთრად მიჯნავდა ფილოსოფიისა და პოეზიის ენას.

სამაგიეროდ, განსაკუთრებულ პატივსა და ადგილს ბერძენ დრამატურგთა შორის სოკრატე სოფოკლეს ანიჭებდა. ქსენოფონტეს მოწმობით (იხ. ქსენოფონტე, „მოგონებები სოკრატეზე“, 1, 4, 3.), სოკრატე ბერძენ ტრაგიკოსთა შორის ყველაზე მაღლა სოფოკლეს აყენებდა. ეპიკოსთა შორის იგი მას პომეროსს ადარებდა, სკულპტურაში — პოლიელეტესს, ხოლო ფერწერაში — ზეკსილდესს. როგორც ვხედავთ. სოკრატე არსად არ ადარებს სოფოკლეს ფილოსოფოსს ანდა ვინმე სხვას. არახელოვანს.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, შეიძლება ითქვას: სოფოკლეს, რომელიც ქრონოლოგიურად ესქილესა და ევრიპიდეს შორის დგას, ხელოვნებაშიც შუალედური ადგილი უკავია. იგი არც იმდენად ახლოა მითოლოგიასთან, რომ ესქილესავით ხელოვნების წმინდა ნიმუში შექმნას და არც იმდენად არის დაშორებული მისგან, რომ ევრიპიდეს მსგავსად ცნებითი აზროვნების ფილოსოფიური სპეკულაციისა და სიმბოლოების სფეროში გადაიჭრას და ამით უმაღლესი ხელოვნების პრინციპებსა და ფორმებს უღალატოს. ბოლო აზრი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ესქილესა და ევრიპიდეს შემოქმედების დამცირებას ვებედავდეთ, ორივე ამ პოეტს აქვს ის ძლიერი მხარეები, რომელნიც სოფოკლეს ასე რიგად არ ახასიათებს, და მაინც თუკი საკითხს ხელოვნების პრინციპთა აღმატებითი ხარისხიდან შევხედავთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ სოფოკლე ოქროს შუალედს წარმოადგენს ამ ორ დიდ დრამატურგს შორის. ამის სა-

ბუთად შეგვიძლია მოვიტანოთ გოეთეს სიტყვები: „არავინ ისე არ იცნობდა სცენასა და თავის ხელობას, როგორც სოფოკლე“.

მითისადმი ტრაგიკოსის მიმართება უმთავრესი საკითხია ბერძნული დრამატურგიის კვლევისას. ამიტომაც, სასურველი იქნება კვლავაც გავაგრძელოთ ამ საკითხზე საუბარი.

ბერძნული დრამის ერთ-ერთი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი შემდგომდროინდელი და თანამედროვე დრამისაგან არის ის, რომ ბერძენ ტრაგიკოსს არ შეეძლო ეწერა ნებისმიერ თემაზე, ე. ი. თვითონ არ შეეძლო მოეფიქრებინა ტრაგედიის ფაბულა. საამისოდ მას მითისათვის უნდა მიემართა. რა თქმა უნდა, მისი მდგომარეობა არ იყო სავალალო ამ მხრივ, რადგან ბერძნული მითოლოგია მას უმდიდრეს მასალას აწვდიდა.

ტრაგიკოსის უპირველესი და უზენაესი მოვალეობა, როგორც ხელოვანისა, ის იყო, რომ მითში ჩაქსოვილი იდგა ავმეტყველებინა პოეტური საშუალებებით, მოეხდინა მისი დრამატული ინტერპრეტაცია.

როგორც მრავალრიცხოვანი გამოკვლევებიდან ჩანს, ეს ქილე ყველაზე ერთგული იყო მითოლოგიური მასალისა, შეიძლება ითქვას, უფრო მეტად ერთგულიც, ვიდრე ეს თავისუფალ ხელოვანს სჭირდება, რადგან მისი ტრაგედიების სტრუქტურა და სახეები ხშირად ისევე ბუნდოვანი და ძნელად გასაშიფრია, როგორც თავად მითი. ევრიბიდეს ტრაგედიებში ამ სურათის საპირისპირო შემთხვევას ვხედავთ. ეს დრამატურგი უკვე ზედმეტი თავისუფლებით ეკიდება მითს. შეაქვს მის ქსოვილში ისეთი სიხალენი, რომელნიც მითის დედააზრს ცვლიან. ამდენად, იგი მითს მხოლოდ საკუთარი სათქმელის გამოსახატავად იყენებს.

სოფოკლე აქაც შეუღარებელია. მისი შემორჩენილი ტრაგედიები ოდნავადაც არ იძლევიან იმის საბაბს, რომ მას მეტისმეტი პოეტური თავისუფლება დაევაბრალოთ. თვით ისეთი სიხალენი და დეტალებიც კი, რომელნიც მის თებეს ციკლის ტრაგედიებშია. საცნაური, არასოდეს არ ცვლის მითის კარდინალურ სტრუქტურას და ამდენად მის აზრს.

სოფოკლესული ინტერპრეტაცია ბერძნული მითისა წარმოადგენს მითში სიმბოლოთა ენაზე კოდირებული აზრის გახსნას, მის რეალიზაციას პოეტურ ხატებში და ამ აზრთან მასურებლის ზიარებას.

ამ მხრივ, სოფოკლეს ხელოვნების საუკეთესო მაგალითს ოიდიპოსის მითის მისეული ინტერპრეტაცია წარმოადგენს.

შევხოთ ამ საკითხს უფრო დეტალურად. თავის სამ ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“, „ოიდიპოსი კოლონოსში“ და „ანტიგონე“ სოფოკლემ მრავალი, ოიდიპოსის მითში მანამდე არარსებული ელემენტი შეიტანა. უპირველეს ყოვლისა, მან წამოსწია ანტიგონესა და ისმენეს სახეები, რომელნიც ამ მითის ადრეულ ვარიანტებში არც კი მოიხსენებიან. ან თუ მოიხსენებიან, მხოლოდ გაკვრივით. სოფოკლემ წამოსწია ანტიგონეს დიდებული სახე და მისგან შექმნა ტრაგედია, რომელიც ყველაზე დიდი ალტაეებით მიიღეს ათენელებმა.

სოფოკლემ გამოიყენა ოიდიპოსზე არსებული ნაკლებად ცნობილი მითი იმაზე, თუ როგორ მოვიდა უსინათლო მწირად ქცეული ოიდიპოსი

სოფელ კოლონოსში და როგორ გახდა მისი მფარველი ღვთაება. ოიდიპოსის სახის რელიგიური და მითოლოგიური გააზრების წყალობით შექმნა ტრაგედია „ოიდიპოსი კოლონოსში“, რომელიც თავისი ღრმა რელიგიურობითა და ღვთისმოსაური სულსიკვებებით შეუღდარებელია ყველა ანტიკურ ძეგლს შორის.

დაბოლოს, რაც შეეხება მის ტრაგედიას „ოიდიპოს მეფე“. ძირითადი ამბავი ამ მითისა ჯერ კიდევ პომეროსსა აქვს გადმოცემული „ოიდიპოსში“.

თებეს მეფემ, ლაიოსმა ძალა იხმარა პელოფსის ვაჟზე, ქრისიპოსზე. ამის გამო პელოფსმა ღმერთებს შესთხოვა დაესაჯათ ლაიოსი. პელოფსის წყველამ მართლაც უწია ლაიოსს და ღმერთებმა მას საკუთარი ვაჟისაგან სიკვდილი არგუნეს ხედრად. დღღვოს სამისნოში ლაიოსს უწინასწარმეტყველა აპოლონმა, რომ თუკი მას ვაჟი ეყოლებოდა, მაშინ შვილის ხელით გამოეთხოვებოდა სიცოცხლეს. როდესაც ლაიოსს ვაჟი შეეძინა, ამ მისნობით შეშინებულმა მამამ მისი მოკვლა განიზრახა და როგორც ეს მითოლოგიური აზროვნებისათვის არის დამახასიათებელი, პირდაპირ როდი მოჰკლა იგი, არამედ მთაში გადაავლო, რათა მისი სისხლით არ გაესვარა ხელი. ბავშვი გადარჩა, იგი კორინთოს მეფემ, პოლიბოსმა შეივრდომა, გამოზარდა და თავის უფლისწულად გამოაცხადა.

ჰაბუკი ოიდიპოსი (ბავშვს ეს სახელი ერქვა დასახიჩრებული ფეხების გამო) შემთხვევით ვაივებს, რომ იგი პოლიბოსის ვაჟი არ არის, და მხოლოდ მიგდებულია მის კარზე. პოლიბოსი და მისი მეუღლე შესძლებენ მის გადარწმუნებას. ოიდიპოსი ხვდება დღღვოს სამისნოში და იქ აპოლონისაგან გებულობს, რომ მას ბედისწერით ელის, მოჰკლას საკუთარი მამა და შეეერთოს საკუთარ დედას. მცირე ხნის შემდეგ ღმერთის ეს მისნობა მართლაც აღსრულდება, ოიდიპოსი შემთხვევით შეეჩენება ლაიოსს, რომელიც უცხო ჰგონია და მოჰკლავს მას, შემდეგ კი მის სამეფოსა და მის ცოლს, ე. ი. თავის დედას ეუფლება. ბოლოს ბრმა მისანის, აპოლონისა და თვით ოიდიპოსის წყალობით ყველაფერი ვაცხადდება, ოიდიპოსი თვალებს დაიბრმავებს, დატოვებს ტირანის ტახტს, თებეს და გადაიხვეწება.

აი ძირითადი ჭარბა, რომელიც სოფოკლემდე იყო ცნობილი ოიდიპოსზე.

სოფოკლეს ტრაგედიაში ეს უბრალო ამბავი ურთულესი პერიპეტეებით იხლართება. ეს რთული სტრუქტურა უპირველეს ყოვლისა, გადმოსცემს თვით ამბის ურთულეს აზრისეულ სიმბოლიკას და ემსახურება ადამიანის თვითშემეცნების უძნელეს გზას.

მითის ძირითადი ამბები „ოიდიპოს მეფეში“ ერთმანეთთან ლოგიკურად არიან დაკავშირებულნი და ერთმანეთისაგან ლოგიკურად გამომდინარეობენ. ამისათვის სოფოკლეს სჭირდება მრავალი მცირე დეტალის დამატება, ეს დეტალები ძირითად ამბებს ერთმანეთთან აკავშირებენ და ქმნიან საოცარ დრამატულ სიუჟეტს.

ეს სიუჟეტი გასაოცარი ლაკონიურობით არის აღბეჭდილი. ტრაგედია სულ ათას ხუთას ოცდაათ სტრიქონს შეიცავს, მიუხედავად ამისა, მას-

ში ჩატეულია მთელი მითი და ეს გაკეთებულია ისეთი ოსტატობით, რომ არსად არ იგრძნობა ძალდატანება. ყოველი დეტალის არსებობა სიუჟეტურად გამართლებულია და არსად არ ეტყობა ის, რომ იგი ინფორმაციისათვის არის მოტანილი.

ტრაგედიის ყოველი პერსონაჟის მითოლოგიურ-პოეტური სემანტიკა მაქსიმალურად არის გახსნილი. არცერთი სიტყვა არ არის ზედმეტია, ყველა მათგანს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ტრაგედიის მთავარი სათქმელის გამოხატვისათვის და ტექსტიდან ნებისმიერი მათგანის ამოღება უმაღლეს არღვევს ნაწარმოების მთლიან სტრუქტურასა და აზრს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მდის ინტერპრეტაციის ოპტიმალურ შემთხვევას ჩვენ სწორედ სოფოკლეს შემოქმედებაში ვხვდებით. აქ ისმის კითხვა, თუ რა მიმართებაშია სოფოკლეს შემოქმედება ბერძნულ ფილოსოფიასთან, ხომ არ ნიშნავს ეს ყოველივე იმას, რომ სოფოკლე უგულვებელყოფდა ბერძენთა მდიდარ ფილოსოფიურ აზროვნებას.

როგორც მრავალი მეცნიერის სერიოზულმა კვლევამ აჩვენა, სოფოკლე იმდროინდელი საბერძნეთის ფილოსოფიური აზროვნების შუა გულში მდგარა თავისი შემოქმედებით და, რაც ყველაზე საინტერესოა, მისი ეთიკურ-ფილოსოფიური კონცეფცია ყველაზე ახლო სწორედ სოკრატეს იდეებთან დგას.

ყველასათვის ცნობილია ბერძნული ფილოსოფიის სოფისტური სკოლა. სოფისტების მთავარი დებულება შემდეგში მდგომარეობდა: ყველაფრის საზომი არის ადამიანი. აქედან გამომდინარეობდა აზრა, რომ სამყაროში არ არსებობს ობიექტური ჭეშმარიტება, ჭეშმარიტება არის იმდენად, რამდენადაც მას გაიაზრებს ყოველი ცალკეული ინდივიდი.

ეს სუბიექტივისტური ნაკადი ადამიანის აზროვნებაში გადადის უკიდურეს რელატივიზმში, რომლის თანახმად ყველაფერი არსებობს იმდენად, რამდენადაც მას ხედავს მეორე და რომ სამყაროში არ არსებობს არავითარი მყარი, თავისთავად არსებული, მხოლოდ თავისი შეუცვლელი მნიშვნელობის მატარებელი ფენომენი. სოკრატემ თავის დროზე მთელი სოფისტური სკოლის ფილოსოფია ერთი პატარა ფრაზით უარყო. მან თქვა: თუკი ყველაფრის საზომი არის ადამიანი და ობიექტური ჭეშმარიტება არ არსებობს, მაშინ თქვენი ძირითადი დებულებაც, რომ ყველაფრის საზომი ადამიანია, ვერ იქნება ობიექტური ჭეშმარიტება, ისევე, როგორც ყველაფერი, რაც მისგან გამომდინარეობს.

სოკრატეს დროს ეს აზრი ევრიპიდემ დრამატულად გამოხატა თავის „მედეაში“. უფრო ადრე კი, მანამდე, სანამ სოკრატეს ეს ცნობილი სიტყვები ითქმებოდა, ამ პრობლემის დასმასა და თავისებურ გადაწყვეტას ჩვენ სოფოკლეს შემოქმედებაში ვხვდავთ.

უპირველეს ყოვლისა, აქ აღსანიშნავია მისი ტრაგედია „ანტიგონე“, რომლის მთავარ დრამატულ კოლიზიას ადამიანურ და ღვთაებრივ კანონთა დაპირისპირება ქმნის. ადამიანური კანონები თავისი ბუნებით სუბიექტურნი არიან, რადგან ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან

იმის მიხედვით, თუ ვისგან და რა სიტუაციაში იქმნებიან. სამაგიეროდ, ღვთაებრივი კანონი უნივერსალურია, იგი არასოდეს არ იცვლება, იგი ადამიანთა არსებობის ყველა დროსა და საფეხურზე შეუვარი, უცვლელი და ჭეშმარიტი რჩება.

კრეონტის კანონი, ბრძანება, ამბობს, რომ სამშობლოს მოღალატე პოლინიკეს არ უნდა ერგოს დაკრძალვის პატივი. ანტიგონე უპირისპირებს მას ღვთაებრივ, დაუწერელ კანონს, რომლის თანახმადაც ადამიანი, რომელიც მიწის შვილია, სიკვდილის შემდეგ მიწას უნდა დაუბრუნდეს და მასში უნდა დაიმარხოს.

ამ დაპირისპირებაში ერთის მხრივ დგას ამქვეყნიური ძალუფლებისა და ძლიერების მპყრობელი კრეონტი თავისი ადამიანური, სუბიექტური კანონით, მეორეს მხრივ კი სუსტი ქალი, რომლის ერთადერთი ძალა იმ ერთგულებაშია, რომელსაც იგი ღვთაებრივი კანონისადმი იჩენს. (ამ ერთგულებას იგი თავისი ძლიერი სიყვარულით ახერხებს და ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ტრაგედიის მითოლოგიურ სიმბოლიკაში). კოლიზია მთავრდება ანტიგონეს ფიზიკური და კრეონტის სულიერი დამარცხებით. როგორც ვიცით „ანტიგონე“ იმ აზრით მთავრდება, რომ ადამიანისათვის მთავარია ცოდნა, ცოდნა ღვთაებრივი კანონებისა ე. ი. ობიექტური კანონებისა, ობიექტური ჭეშმარიტებისა. „ანტიგონეს“ ეს მთავარი აზრი, რომელიც რატომღაც ხშირად არის მიჩქმალული, როგორც ვხედავთ, სოფისტების და საერთოდ ყოველგვარი რელატივიზმის წინააღმდეგაა მიმართული.

იგივე ძირითადი იდეა, კიდევ უფრო ფარული, პოეტური სიმბოლოების საშუალებით შენიღბული, სოფოკლეს სხვა ტრაგედიებშიც გვხვდება. მაგალითად გამოდგება „ოიდიპოს მეფე“, „ოიდიპოსი კოლონოსში“ და სხვ. ამჯერად მათ განხილვას აღარ გავაგრძელებთ. მაგრამ სოფოკლესა და ევრიპიდეს შედარებითი დახასიათებისათვის საინტერესო იქნება ვნახოთ, როგორ გადმოსცემს ამ აზრს ევრიპიდე, მას შემდეგ, რაც უკვე ცნობილია სოკრატეს სიტყვები.

როგორც ვიცით, ევრიპიდეს ტრაგედიაში „მედეა“ არის მედეასა და იასონის დიალოგის ეპიზოდი. ამ ეპიზოდში იასონი, რომელმაც უღალატა მედეას და კრეონტის (არა თებელის) ასულს ირთავს ცოლად, უმტიციებს მედეას, რომ ეს გზა არათუ ცუდი, უკეთესიც არის მისთვის და მისი შვილებისათვის, რადგან მეფედ ქცეული იასონი უკეთ შესძლებს მათ რჩენასა და გამოზრდას. იასონის ლოგიკა არის სოფისტის საუკეთესო ნიმუში, რომლის მცდარობის დანახვა მხოლოდ ასევე ლოგიკით თუ შეიძლება ანდა უბრალო ინტუიციით. მედეა ქალია, მასთან გრძნეული ქალი, მისთვის ადვილია იმ სიყალბის დანახვა, რამელიც იასონის ლოგურული აზრების მიღმა იმალება. სწორედ ამის გამო, იგი აღარ ცდილობს იასონის გადარწმუნებას, იგი მას სამაგიეროს უხდის მისივე ხერხით. მედეა ხოცავს თავის შვილებს, რათა უმძიმესი ტვიფილი მიაყნოს იასონს. სოფისტური ლოგიკით იგი მართალია, რადგან ის მორალური კანონი, რომლის გამოც სამიწელი ბოროტმოქმედება შემზარავ მნიშვნელობას იღებს, ობიექტურად არ არსებობს.

თანამედროვე მეცნიერებაში გამოთქმულია აზრი, რომ ევრობიდეს ამით უნდოდა ეჩვენებინა ათენელთათვის, თუ სადამდე შეიძლება მივიდეს აღმაშენებელი ყველაფრის საზომად თავისი თავის აღიარებით, თავისი განდიდებით, ამპარტყანებით.

მიუხედავად იმისა, რომ ევრობიდეს ხერხი ძლიერ ეფექტს ახდენს, ძნელი არ არის იმის დანახვა, რომ თავისი სტრუქტურით იგი ნაკლებ პოეტურია, ნაკლებ ზოგადი და გაცილებით უფრო აშკარა და სწორხაზო-ზოგანი. ვიდრე ეს „ანტიგონეს“ შემთხვევაში გვაქვს.

ყოველივე შემოთქმული შეიძლება შემდეგნაირად შევამდეს. ესქილეს, სოფოკლესა და ევრობიდეს შემოქმედების შედარებითი დახასიათება გვიჩვენებს, რომ ძველი საბერძნეთის სამი უდიდესი ტრაგიკოსის შემოქმედება ბევრი რამით ემსგავსება ერთმანეთს, მაგრამ ბევრითაც განსხვავდება.

მათი შემოქმედების განხილვა ქრონოლოგიურ ასპექტში მათი ნაწარმოების შესაბამის ანალიზსაც შეიცავს, რადგან სოფოკლეს შემოქმედებას, მის ღირსებებსა და სპეციფიკას ისევე უჭირავს შუალედურადგვილი ესქილესა და ევრობიდეს ნაწარმოებთა შორის, როგორც თავად სოფოკლეს.

ეს შუალედური მდგომარეობა, რომელიც სოფოკლეს შემოქმედებას მიეკუთვნება, განსაზღვრულია არა პოეზიის ზოგადი ღირსებებით, არამედ ბერძნული დრამის განვითარების იმ პროცესით, რომელსაც ამ სამი ტრაგიკოსის შემოქმედება წარმოაჩენს დღეს ჩვენთვის.

ძველი ბერძნები კარგად ხედავდნენ მათი ცხოვრებისა და შემოქმედების შინაგან კავშირს და როგორც მათ სჩვეოდათ, ლაკონური და პოეტური ხერხით მოახდინეს ამ აზრის ფორმულირება.

ძველი წელთაღრიცხვის 480 წელს, როდესაც ბერძნებმა სპარსელთა ლაშქარი გაანადგურეს სალამინთან, ათენი ტრიუმფით ხვდებოდა გამირებს, რომელთა შორის ღირსეული ადგილი ორმოცდახუთ წელს მიტანებულ ესქილეს ეჭირა. ბერძენთა გადმოცემით, იმ ჰაბუკთა შორის რომელნიც საგანგებო მუსიკითა და ცეკვებით ეგებებოდნენ გამირებს, განსაკუთრებული ადგილი თექვსმეტი წლის სოფოკლესთვის მიუნიჭებიათ ათენელებს, რადგან იგი უკვე განთქმული იყო არა მარტო თავისი მრავალმხრივი ნიჭით, არამედ უმშვენიერესი გარეგნობითაც, სწორედ იმავ დროს ათენში დაიბადა მესამე დიდი ბერძენი ტრაგიკოსი ევრობიდე.

ასეთივე შინაგანი კავშირია მათ შემოქმედებათა შორის. საინტერესოა თვით ბერძენთა აზრი ამის თაობაზე.

ცნობილია დიდი ბერძენი კომედიოგრაფის არისტოფანეს კომედია „ბაყაყები“. ამ კომედიაში მოქმედება საიქიოში ხდება, წარმოდგენილია ფანტასტიური სასამართლო პროცესი. ესქილესა და ევრობიდეს შორის. მრავალი საკითხის დასმისა და გადაწყვეტის შემდეგ ღმერთი ესქი-

ლეს მიანიჭებს გამარჯვებას და არისტოფანე სრულიადაც არ მალავს თავის სიშინაობასა და ანტიპათიას ამ ორი ტრაგიკოსის მიმართ. კომედიაში ისე, როგორც ეს ამ ქანარს შეეფერება, ესქილე ვერაზიდეს დამცირების ფონზეა განდიდებული. საგულისხმოა, რომ სოფოკლე ამ კამათში არც კი მონაწილეობს და თუმცა კომედიაში არ არის მოცემული ამის ახსნა, ძალუწუნებურად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, სოფოკლე ამ კამათზე მალლა დგას. ეს იგრძნობა არისტოფანეს იმ სიტყვებითაც, რომელსაც იგი სოფოკლეს მიმართ გამოთქვამს „ბაყაყებში“ (სტრ. 787.) და „მშვიდობაში“ (სტრ. 531, 695.)

რა თქმა უნდა, მეტად მნიშვნელოვანია ამ სამი ტრაგიკოსის დასახსიათებლად არისტოტელეს აზრიც. არისტოტელე, დრამაზე საუბრისას, თითქმის ყოველთვის სოფოკლეს დრამებს იყენებს სანიმუშოდ, მაგრამ როდესაც დრამატურგთა ტრაგიკულობის ასპექტს იხილავს, ყველაზე ტრაგიკულ პოეტად ვერაზიდეს ასახელებს. რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

ჩვენის აზრით, არისტოტელე ამ შემთხვევაში გულისხმობს იმ ფაქტს, რომ მყურებელს სწორედ ვერაზიდეს ტრაგედიები უფრო იზიდავდა და ისინი უფრო მიაჩნდა ტრაგიკულად, რადგან მათში დრამის ტრაგიკულობა უფრო მეტად ფიზიკურ პლანში ჩანდა, ვიდრე სულიერში. ამის გამო არის, რომ ვერაზიდეს ტრაგედიებში ყველაზე მეტი მკვლელობა ხდება. ამის საწინააღმდეგო სურათს ვხედავთ ესქილესთან და განსაკუთრებით სოფოკლესთან, რომლის ერთერთ ბოლო ტრაგედიაში „ფილოქტეტე“ არცერთი გმირი არ კვდება, მიუხედავად ამისა, ადამიანის სულის ტრაგედიაზე იგი გაცილებით უფრო ძლიერ მიანიშნებს, ვიდრე სისხლის ფაქტი.

საინტერესო და მეტად მნიშვნელოვანია სამი ტრაგიკოსის შემოქმედებაში მათი ენის საკითხი.

ესქილეს ენა განსაკუთრებული ამაღლებულობითა და სირთულითაა აღბეჭდილი: ეს ენა ისეთი შინაგანი ძალით არის დამუხტული, რომელიც არცერთ ბერძენ ტრაგიკოსს არა აქვს. სოფოკლე თურმე უწუნებდა ესქილეს ამ ამაღლებულ ენას. თვითონ გაცილებით უფრო საღად და დახვეწილად წერდა. ამავე თვისებით ხასიათდება მისი ტროპების ენაც, სადაც სოფოკლე საოცრად ლაკონურია და არასოდეს კარგავს ზომიერებას გრძნობას. ვერაზიდეს ენას აკლია როგორც ესქილეს ამაღლებულობა და ექსპრესია, ასევე სოფოკლეს სინატიფე და დახვეწილობა, მისი ენა კიდევ უფრო დაუახლოვდა ბერძენთა სასაუბრო ენას და ეს ფაქტი, რა თქმა უნდა, ბერძნული ლიტერატურის კანონზომიერ პროცესს ასახავდა.

ამ კონტექსტში საინტერესო იქნებოდა გვეთქვა, რომ ესქილეს გმირებს, რომელთაც ნახევრად ღმერთებს უფრო ვუწოდებდით, ვიდრე უბრალო ადამიანებს, მოსდევენ სოფოკლეს ზეადამიანური ბუნებით აღბეჭდილი პიროვნებები, ვერაზიდესთან კი ჩვენს წინაშე უკვე მიწი-

ერი ადამიანი დგას. სწორედ ამით აიხსნება ის პოპულარობა, რომელიც ევრიბიდეს ჰქონდა კლასიკურის შემდგომ პერიოდში და შემდგომაც დღევანდელი დღის ჩათვლით. ევრიბიდე თავისი დრამატურგიით ფაქტიურად ყველაზე უფრო ახლოს დგას თანამედროვე ადამიანის მსოფლ-აღქმასთან, მის დრამასთან.

აქ საინტერესო იქნებოდა სოფოკლეს სიტყვები მისი და ევრიბიდეს შემოქმედების თაობაზე. მისი თქმით, ევრიბიდე ხატავს ადამიანებს ისეთებს, როგორებიც ისინი არიან, თვითონ კი ისეთებს, როგორებიც უნდა იყვნენ. თუ ევრიბიდე ჩვენს წინაშე ჩვეულებრივ ადამიანებს წარმოადგენს, სოფოკლესთან და ესქილესთან ჩვენ ვხედავთ ადამიანს მის აღმატებით ხარისხში.

## გიორგი ხომერიკი