

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ლიტერატურის თეორა

ქრესტომათია

I



წიგნი წარმოადგენს ვრცელი პროექტის — „ლიტერატურის თეორა. ქრესტომათია“ პირველ ნაწილს, რომელიც მოიცავს ლიტერატურათმცოდნეობითი აზროვნების განვითარების საფეხურებს ადრეული ეპოქებიდან ვიდრე მე-20 საუკუნემდე.

რედაქტორები:

1. გაგა ლომიძე
2. ირმა რატიანი

შემდგენლები:

ვენერა კავთიაშვილი
გაგა ლომიძე
თამარ ლომიძე
მაია ნინიძე
ირმა რატიანი
სოლომოს ტაბუცაძე
რუსუდან ცანავა

ISBN № 978-9941-0-1717-9

ISBN № 978-9941-0-1718-6

სარჩევი

უპანიშადები.....	5
პლატონი.....	9
არისტოტელე.....	42
ჰორაციუსი.....	92
ნეტარიავეუსტინე.....	110
ნიკოლა ბუალო დეპრეო.....	138
ვანტანგ VI.....	144
ანტონ I კათალიკოსი.....	150
მამუკაბარათაშვილი.....	159
დენი დიდრო.....	162
გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი.....	171
იოჰან ვოლფგანგ გოეთე	189
შილერი	192
გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი.....	227
სამუელ ტეილორ კოლრიჯი.....	250
ბესარიონ ბელინსკი.....	252
ართურ შოპენჰაუერი.....	292
ფრიდრიხ ნიცშე.....	300
ილიაჭავჭავაძე.....	304
იპოლიტ ტენი.....	331

წინათმძახ

წინამდებარე წიგნი წარმოადგენს ვრცელი პროექტის — „ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია“ პირველ ნაწილს, რომელიც მოიცავს ლიტერატურათმცოდნეობითი აზროვნების განვითარების საფეხურებს ადრეული ეპოქებიდან ვიდრე მე-20 საუკუნემდე. წიგნი მოაზრებულა, როგორც დამხმარე სახელმძღვანელო წიგნებისა — „უანრის თეორია“ (ავტორი — ირმა რატიანი) და „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“ (ავტორთა კრებული) და აუცილებელი პროფესიული საკითხავი ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულების სალექციო კურსებისათვის ბაკალავრიატსა და მაგისტრატურაში.

ქრესტომატიის წარმოდგენილი ტომი თავს უყრის ქართველი მეცნიერების მიერ სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ენებიდან თარგმნილ ტექსტებს, რომლებიც შეიცავენ მნიშვნელოვან ინფორმაციას ლიტერატურათმცოდნეობითი ცნებებისა თუ პროცესების შესახებ. ამასთან, წიგნში წარმოდგენილია ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი მასალა, რომელიც, შემდგენლების აზრით, გამოკვეთავს თეორიული აზრის განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპებს ქართულ სალიტერატურო სივრცეში. ქართული მასალა ორგანულად არის ჩართული ევროპული ლიტერატურათმცოდნეობითი პროცესების კინტექსტში.

ქრესტომატიის შემდგენლები და სარედაქციო კოლეგია უღრმეს მადლობას მოახსენებს თითოეული სტატიის მთარგმნელს, მათ ოჯახებს. განსაკუთრებულ მადლიერებას გამოუხატავს ბატონ ბაჩანა ბრეგვაძეს მის მიერ შესრულებული თარგმანების მოწოდებისა და კონსულტაციებისთვის; აგრეთვე, ბატონ ჯანსუღ კორძაიას პირადი ბიბლიოთეკით სარგელობის უფლებებისათვის.

უპანიშადები

კარი მეშვიდე

თავი მეორე

მეტყველების შესახებ

1. — „ჭეშმარიტად! მეტყველება – უმაღლესია სახელისა. და ჭეშმარიტად! მეტყველებისა ძალით შეიცნობა რიგვედა, იაჯურვედა, სამავედა, ატჰარვავედა, — მეოთხე ვედა, და იტიჰასა და პურანნი – მეხუთე, და გადმოცემანი და თქმულებანი, წინაპართა თაყვანისცემის წესნი, რიცხვთა ხელოვნება, და ხელოვნება წინასწარმეტყველებისა, და წელთაღრიცხვა, ლოგიკა, ქცევისა წესნი, მოძღვრება ღმერთთათვის, ბრაჰმანისა მოძღვრება, და სწავლანი არსთათვის, ლაშქრობისა ხელოვნება, ვარსკვლავთმრიცხველობა, სწავლანი გველთათვის და მდაბალ ღვთაებათათვის. მისი ძალით შეიცნობა ცა და მიწა, და ქარი და სივრცე, და წყლები და სიმხურვალე, და ღმერთნი და კაცნი, და ხვასტაგნი და ფრინველნი, და ბალახნი და ხენი, და ყოველნი ცხოველნი ვიდრე მატლდამდინ, კოლონი და ჯინჭველნი. და სამართლიანობა და უსამარლობა, და ჭეშმარიტება და ზაკვა, და სიკეთე და უკეთურება, და საამური და უამური. და ჭეშმარიტად! რომ მეტყველება არა, ვერ შევიძლებდით შეცნობას სამართლიანობისას და უსამართლობისას, და ჭეშმარიტებისას და სიცრუისას, და სიკეთისას და უკეთურებისას, და საამურისას და უამურისას. და ჭეშმარიტად! მეტყველებითა შეიცნობა ყოველი. თაყვანი ეც მეტყველებასა.

2. და მას, ვინცა თაყვანი სცა მეტყველებას ვითარცა ბრაჰმანს, ძალუძს ქმედებანი, როგორადაც ნებაეს, იმა ზღვრებშიდ, სადამდისინაც განვრცობილა მეტყველება. და ამგვარია იგი, ვინცა თაყვანი სცა მეტყველებას ვითარცა ბრაჰმანს“. — „არის რაიმე, მეუფეო, მეტყველებისა უმაღლესი?“ — „ჭეშმარიტად, არის მეტყველებისა უმაღლესი“. — „მამცნე, მეუფეო, იმისა“.

თავი მესამე

გონების შესახებ

1. — „ჭეშმარიტად! გონება – უმაღლესია მეტყველებისა. და ჭეშმარიტად! მსგავსად იმისა, ვითარცა მუჭი გარემოიკრებს ამაღაკის ორსა ნაყოფს, გინა კოლისას, გინა აკმისას, იმდაგვარადვე გონებაც

გარემოიკრებს მეტყველებასაც და სახელსაც. და რაჟამს კაცი ბჭობს გონებით: „ხოლო დავეუფლო მე საღმრთო წიგნებსა!“ — იგი ეუფლება. და რაჟამს ბჭობს: „ხოლო აღვასრულო მე საქმენი!“ — იგი აღასრულებს. და რაჟამს ბჭობს: „ხოლო ვინატრო მე შვილთაშვილობა და ხვასტაგი!“ — იგი ნატრობს. რა რაჟამს ბჭობს: „ხოლო ვისურვო მე ამიერ და იმიერ სოფელი!“ — მას სურს. და ჭეშმარიტად! გონება — ატმანია. და ჭეშმარიტება! გონება — სამყაროა. და ჭეშმარიტად! გონება — ბრაჰმანია. თაყვანი ეც ბრაჰმანსა!

2. და მას, ვინცა თაყვანი სცა გონებას ვითარცა ბრაჰმანს, ძალუძს ქმედებანი, როგორადაც ნებავს, იმა ზღვრებშიდ, სადამდისინაც განვრცობილა გონება. და ამგვარია იგი, ვინცა თაყვანი სცა გონებას ვითარცა ბრაჰმანს“. — „არის რაიმე, მეუფეო, გონებისა უმაღლესი?“ — „ჭეშმარიტად, არის გონებისა უმაღლესი“. — „მამცნე, მეუფეო, იმისა“.

თავი მეოთხე

გულისთქმის შესახებ

1. — „ჭეშმარიტად! გულისთქმა — უმაღლესია გონებისა. და ჭეშმარიტად! რაჟამს კაცს სწადია, იგი გულისხმისმყოფელია, იგი მეტყველია, და მეტყველია იგი სახელებით. და სახელებით შეიქმნება. ერთიანნი საღმრთო წიგნები, და საღმრთო წიგნები — საქმენით.

2. ხოლო ჭეშმარიტად! ყოველი შეკრბების გულისთქმაშიდ, და არსი — გულისთქმაშიდ, და საფუძველი — გულისთქმაშიდ, და ამგვარად აღმოცენდება ცა და მიწა, და აღმოცენდება ქარი და სივრცე, და აღმოცენდება წყალი და სიმხურვალე. და მათი აღმოცენებით აღმოცენდება წვიმა, და წვიმის აღმოცენებით აღმოცენდება საზრდელი, და საზრდელის აღმოცენებით აღმოცენდება სასიცოცხლო მშვივნანი, და სასიცოცხლო მშვივნათა აღმოცენებით აღმოცენდება საღმრთო წიგნები — და საღმრთო წიგნების აღმოცენებით აღმოცენდება საქმენი, და საქმეთა აღმოცენებით აღმოცენდება სამყარო, და სამყაროს აღმოცენებით აღმოცენდება ყოველი. აჰა, რაა გულისთქმა. თაყვანი ეც გულისთქმას!

3. და იგი, ვინცა თაყვანი სცა გულისთქმას ვითარცა ბრაჰმანს, ჭეშმარიტად, დაეუფლა სასურველსა სამყაროებს. და უცვალებელი, დაეუფლა უცვალებელსა სამყაროებს, და მყარად დაფუძნებულთ, და შეურყეველი — შეურყეველთ. და იმა ზღვრებშიდ, სადამდისინაც განვრცობილა გულისთქმა, ძალუძს ქმედებანი როგორადაც ნებავს, იმას, ვინცა თაყვანი სცა გულისთქმას, ვითარცა ბრაჰმანს“. — „არის რაიმე, მეუფეო, გულისთქმისა უმაღლესი?“ — „ჭეშმარიტად, არის გულისთქმისა უმაღლესი“. — „მამცნე, მეუფეო, იმისა“.

თავი მეხუთე

1. — „ჭეშმარიტად! აზრი – უმაღლესია გულისთქმისა. და ჭეშმარიტად! რაჟამს კაცი აზროვნებს, იგი მონადინეა, და იგი გულისხმისმყოფელია, და იგი მეტყველია, და მეტყველია იგი სახელებით. სახელებით შეიქმნებიან ერთიანნი საღმრთო წიგნები, და საღმრთო წიგნები — საქმენით.

2. ხოლო ჭეშმარიტად! ყოველი შეკრბების აზრშიდ, და არსი – აზრშიდ, და საფუძველი – აზრშიდ. და ამიტომაც, უკეთუ მრავლისა მეცნაურიც კი უქონელია აზრისა, მასზედ ამბობენ: „იგი – არარაა, თუმც კი მრავლისა მეცნაურია. და ჭეშმარიტად, იგი რომ ნამდვილად მრავლისა მეცნაური იყოს ვით იქნებოდა უქონელი აზრისა“. ხოლო პირუკუ, — უკეთუ მცირისა მეცნაური შეჭურვილია აზრით, მას უსმენენ, რამეთუ აზრი – შესაკრებელია ყოველივე ამისა, და აზრი – არსია, და აზრი – საფუძველია. თავყვანი ეც აზრსა!

3. და იგი, ვინცა თავყვანი სცა აზრს ვითარცა ბრაჰმანს, ჭეშმარიტად, დაეუფლა აზრიანსა სამყაროებს. და უცვალებელი, დაეუფლა უცვალებელსა სამყაროებს, და მყარად დაფუძნებული – მყარად დაფუძნებულთ, და შეურყეველი – შეურყეველთ. და იმა ზღვრებშიდ, სადამდისინაც განვრცობილა აზრი, ძალუძს ქმედებანი, როგორადაც ნებაეს, იმას, ვინცა თავყვანი სცა აზრს ვითარცა ბრაჰმანს“. — „არის რაიმე, მეუფეო, აზრისა უმაღლესი?“ — „ჭეშმარიტად, არის აზრისა უმაღლესი“. — „მამცნე, მეუფეო, იმისა“.

თავი მეექვსე

1. — „ჭეშმარიტად! ჭვრეტა – უმაღლესია აზრისა. და მიწა თითქოსდა მჭვრეტელია, და ჰაერისა სივრცე თითქოსდა მჭვრეტელია, და ცა თითქოსდა მჭვრეტელია, და წყლები თითქოსდა მჭვრეტელნი არიან, და მთანი თითქოსდა მჭვრეტელნი არიან, და ღმერთნი და კაცნი თითქოსდა მჭვრეტელნი არიან. და ამიტომაც კაცნი, რომელნი მიწევენულ არიან ამა სოფლად სიდიადეს, თითქოსდა თანაზიარ არიან ჭვრეტისა ნაყოფთ. და მდაბიონი მოჩხუბარნი არიან, მაბეზლარნი და ბოროტმზრახველნი. ხოლო დიდებულნი თითქოსდა თანაზიარ არიან ნაყოფთ ჭვრეტისა. თავყვანი ეც ჭვრეტასა!

2. და მას, ვინცა თავყვანი სცა ჭვრეტას ვითარცა ბრაჰმანს, ძალუძს ქმედებანი, როგორადაც ნებაეს, იმა ზღვრებშიდ, სადამდისინაც განვრცობილა ჭვრეტა. და ამგვარია იგი, ვინცა თავყვანი სცა ჭვრეტას ვითარცა ბრაჰმანს“, — „არის რაიმე, მეუფეო, ჭვრეტისა უმაღლესი?“ — „ჭეშმარიტად, არის ჭვრეტისა უმაღლესი“, — „მამცნე, მეუფეო, იმისა“.

თავი მეშვიდე

1. — „ჭეშმარიტად! შემეცნება — უმაღლესია ჭვრეტისა. და ჭეშმარიტად! შემეცნებითა შეიცნობენ რიგვედას, იაჯურვედას, სამავედას, ატჰარვავედას — მეოთხე ვედას, და იტიჰასთ და პურანთ — მეხუთე ვედას, და გადმოცემათ და თქმულებათ, და წინაპართა თაყვანისცემის წესთ, რიცხვთა ხელოვნებას, ხელოვნებას წინასწარმეტყველებისას, და წელთაღრიცხვას, ლოლიკას, ქცევისა წესთ, მოძღვრებას ღმერთთათვის, ბრაჰმანისა მოძღვრებას, და სწავლანს არსთათვის, ლაშქრობისა ხელოვნებას, ვარსკვლავთმრიცხველობას, სწავლანს გველთათვის და მდაბალ ღვთაებათათვის, და შეიცნობენ ცასა და მიწას, და ქარსა და სივრცეს, და წყლებსა და სიმხურვალეს, და ღმერთთ და კაცთ, და ხვასტაგთ და ფრინველთ, და ბალახთ და ხეთ, და ყოველთა ცხოველთ ვიდრე მატლამდინ, და კოლოთ და ჯინჭველთ. და შეიცნობენ სამართლიანობასა და უსამართლობას, ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს, და სიკეთესა და უკუთურებას, და საამურსა და უამურს, და საზრდელსა და დასარწყულბელს, და ამა სოფელსა და იმა სოფელს, — და ყოველივე ეს შემეცნებითა შეიცნობა. თაყვანი ეც შემეცნებასა.

2. და იგი, ვინცა თაყვანი სცა შემეცნებას ვითარცა ბრაჰმანს, ჭეშმარიტად, დაეუფლა შემეცნებისა და ცოდნის სამყაროებს. და იმა ზღვრებშიდ, სადამდისინაც განვრცობილა შემეცნება, ძალუძს ქმედებანი, როგორადაც ნებავს, იმას, ვინცა თაყვანი სცა შემეცნებას ვითარცა ბრაჰმანს“. — „არის რაიმე, მეუფეო, შემეცნებისა უმაღლესი?“ — „ჭეშმარიტად, არის შემეცნებისა უმაღლესი!“ — „მამცნე, მეუფეო, იმისა“.

ვედები, ანუ „ცოდნა“, სულიერ, საღმრთო ცოდნას რომ ნიშნავს, უძველესი ბიბლიაა ბრამინთა, მარად მყოფელი და წარუვალი ღვთაებრივი გამოცხადება, რისი შექმნის ხანაც მეორე ათასწლეულსა და პირველი ათასწლეულის (ქრისტემდე) შუა ხანებს მოიცავს, და იგი დღესაც ისევე აფიქრებს და აღელვებს ინდოელს, როგორც მრავალი საუკუნის წინათ.

თარგმანი **ლერი ალიმონაკისა**
(წიგნიდან „უპანიშადები“, თბ., 1995)

პლატონი (ძვ.წ. აღ. 427-347)

ფედონი

თავი IV

აქ მას კებესმა გაანყვეტინა სიტყვა: — ვფიცავ ზევსს, — თქვა მან, — სწორედ რომ დროზე გამახსენე ეგ: ხალხმა გაიგო, რომ შენ ეზოპეს იგავები გალექსე და ჰიმნიც შეთხზე აპოლონის სადიდებლად. ზოგი ადრეც მეკითხებოდა, ხოლო ამას წინათ ევენემაც¹ მკითხა: — რით აიხსნება, რომ მას შემდეგ, რაც აქ მოხვდი, ლექსების წერას მოჰკიდე ხელი, თუმცა ლექსები არასოდეს არ გინერია? ჰოდა, თუ სურს პასუხი გავსცე ევენეს, როცა ხელახლა მომმართავს კითხვით, ხოლო მე მწამს, რომ მომმართავს, მაშინ მარქვი, რა ვუთხრა მას?

— უთხარი მხოლოდ სიმართლე, კებეს, — თქვა მან, — უთხარი, რომ მიტომ კი რა დამინყია ლექსების წერა, რომ მას ან მის ლექსებს გავჯობებოდი, — მე ვიცე, ეს ადვილი საქმე როდია, — არა, მე მსურდა ჩავენდომოდი ზოგიერთი ჩვენების აზრს, მსურდა გამერკვია, რას ითხოვდნენ ისინი და მომეხადა ჩემი უწმინდესი ვალი, თუკი მართლაც მუსიკოსობას² ითხოვდნენ ჩემგან. ჩემი სიცოცხლის მანძილზე არა ერთგზის მჩვენებია ერთი ჩვენება და, თუმცა სულ სხვადასხვა სახით მჩვენებია, ერთსა და იმავეს ჩამჩურჩულებდა მუდამ: — სოკრატე, მესმოდა მე, — ხელი მოჰკიდე მუსიკურ ხელოვნებას და მისდე მას. უწინ ვფიქრობდი ის მირჩევს და მაქეზებს მივსდიო მას, რასაც ამდენ ხანს მივსდევდი-მეთქი. და როგორც მორბენლებს აქეზებს ხოლმე ბრბოს ყიყინი, მეგონა, ჩემი ჩვენებაც ასევე მაქეზებდა მუსიკური ხელოვნების სამსახურისათვის, რადგან ფილოსოფია უდიდესი მუსიკური ხელოვნებაა, ხოლო მე ვემსახურებოდი მას. მაგრამ ახლა, როცა განაჩენის გამოტანის შემდეგ ღვთაების დღესასწაულმა ხელი შეუშალა ჩემს სიკვდილს, გადავწყვიტე დავყოლოდი ჩვენების ნებას, რომელიც ამდენხანს, შესაძლოა, უბრალო მელექსეობისათვის მაქეზებდა მხოლოდ. რადგან, ვიფიქრე, უფრო უშიშრად წავალ წუთისოფლიდან, თუ ჩემს წმინდა ვალს მოვიხდი-მეთქი ორიოდე ლექსის დაწერით. ამიტომ ჯერ აპოლონის სადიდებლად დავწერე ჰიმნი; შემდეგ კი იმ აზრამდე მივედი, რომ პოეტმა, თუკი მას სურს ჭეშმარიტი პოეტი ერქვას, ნამდვილისაგან კი არ უნდა შექმნას ლექსი, არამედ მოგონილისგან, მითისგან და რაკი ვერაფერი მითების მთხვევლი გახლავართ, ისევ ეზოპეს იგავებს მივუბრუნდი — ზოგი მათგანი ზეპირად მახსოვდა — და გავლექსე ისინი, რომელნიც პირველად გამახსენდა.

შენიშვნები

1. ევენე პაროსელი – ცნობილი სოფისტი და პოეტი.
2. მუსიკოსობა – ყველაფერი, რაც ხელოვნების სფეროს მიეკუთვნება (დედნისეულ mousi khn poiein ასტი თარგმნის *artem facere, factitare sive exercere*).

ძველი ბერძნულიდან თარგმნა და
შენიშვნები დაურთო **ბაჩანა ბრეგვაძემ**
(ნიგნიდან „ფედონი“, თბ., 1966).

იონი

533 d–დან 536 d–მდე.

სოკრატე. მესმის და ახლავე აგიხსნი, იონ: შენ რომ კარგად ლაპარაკობ ჰომეროსზე, ამის მიზეზი, როგორც წელან მოგახსენე, ხელოვნება კი არ არის, არამედ ღვთიური ძალა, რომელიც ისე გძრავს და გაღელვებს, როგორც იმ უცნაურ ქვას, რომელსაც ევრიპიდე მაგნესიურს უწოდებს, ხოლო უმრავლესობა ჰერაკლეურის სახელით იცნობს.¹ ეს ქვა, არა მარტო იზიდავს რკინის რგოლებს, არამედ სხვა რგოლების მიზიდვის ძალასაც ანიჭებს მათ; ასე რომ ხშირად ერთმანეთზე დაკიდებული რგოლების საკმაოდ გრძელ ჯაჭვს ვიღებთ: თითოეულ მათგანს ქვა გადასცემს მიზიდულობის ძალას.

ზუსტად ასევე, ზოგიერთ კაცსაც თვითმუზაანიჭებს ზეშთაგონებას, რომელიც შემდეგ სხვებსაც გადაეცემა მათგან: ასე ვიღებთ ზეგარდმო შთაგონებულთა ჯაჭვს. დიდი ეპიკოსი პოეტები საკუთარი ხელოვნების კი არა, ზეშთაგონებისა და ღვთიური სიშმაგის წყალობით თხზავენ თავიანთ მშვენიერ პოემებს. იგივე ითქმის ლირიკოს პოეტთა მიმართ: ღვთიური სიშმაგით ცნობამიხდილი და აღტკინებით მროკავი კორიბანტების² მსგავსად, ისინიც ცნობამიხდილობის ჟამს ქმნიან თავიანთ მომხიბლავ ლექსებს; როცა მათ ეუფლებათ ჰარმონია და რიტმი,³ ბაკქურ ექსტაზში დანთქმულნი, ბაკქანტიებით⁴ ხარბად ეწაფებიან მდინარეებით ნადენ თაფლსა და რძეს.⁵ მაგრამ ეწაფებიან მხოლოდ ცნობამიხდილნი და არა სიშმაგედამცხრალნი და დამშვიდებულნი. და როგორც თვითონვე გვიმონებენ, ასევე შმაგობს მათი სულიც. მართლაც, პოეტები ამბობენ, რომ ისინი ფუტკრებით დაფრინავენ და მუზების თვალწამრტაც ბალებსა და ჭალაკებში,⁶ თაფლმწთოლვარე წყაროების პირას, გულმოდგინედ აგროვებენ ჩვენთვის გოლეულივით ტკბილ საგალობლებს.⁷ და მართლაც ამბობენ, იონ. პოეტი მსუბუქი, ფრთაშესხმული და წმინდა არსია; მას არ ძალუძს რაიმე შექმნას მანამ, სანამ ზეშთაგონება თუ ღვთიური სიშმაგე ცნობას არ მიხდის და გონს არ დაუხშობს,⁸ სხვაგვარად მას არც რისამე შექმნის ძალი შესწევს და არც მისწორი გალობისა, ხოლო როდესაც ქმნიან, პოეტები ბევრი მშვენიერი სიტყვით ამკობენ სხვადასხვა საგანს, ისევე როგორც შენ — ჰომეროსს, მაგრამ არა საკუთარი ხელოვნების, არამედ ღვთიური ზეშთაგონების წყალობით. თითოეულ მათგანს შეუძლია უნაკლოდ შექმნას მხოლოდ ის, რისთვისაც მას აღძრავდა მუზა: ერთს — დითირამბები, მეორეს — ენკომიები, მესამეს — ჰიპორხემები; ზოგს — ეპიური პოემები, ზოგს — იამბები⁹ და ა. შ. ეს არის და ეს, არც ერთ მათგანს მეტი არა შეუძლია რა, რადგან ისინი ხელოვნების კი არა, ღვთიური ძალის წყალობით ქმნიან. და მართლაც, პოეტები რომ ხელოვნების წყალობით ქმნიდნენ და სრულყოფილადაც ქმნიდნენ ერთ რასამე, მაშინ

ასევე შექმნიდნენ სხვა დანარჩენსაც.¹⁰ ამიტომაც ართმევს ღმერთი გონებას და თავის მსახურებად, ქურუმებად და მისნებად აქცევს მათ, რათა ჩვენ – მათმა მსმენელებმა – ვიცოდეთ, რომ ისინი — უცნობონი და უგონონი – კი არ ქმნიან ამ დიდებულ ქმნილებებს, არამედ თვით ღმერთი მეტყველებს მათი პირით და, ამრიგად, თავის ხმას გვანვდენს ჩვენ. ამ აზრის უკეთესი საბუთი ტინიქე ქალკისელი¹¹ გახლავთ. მას თავის სიცოცხლეში არ შეუქმნია რაიმე ღირსსახსოვარი, ერთადერთი პეანის¹² გარდა, რომელსაც ყველა მღერის და რომელიც ჭეშმარიტად უმშვენიერესია საგალობელთა შორის. ტინიქესავე სიტყვით რომ ვთქვათ, ეს იყო ნამდვილი „მუზების ნაპოვნი“. მე მგონია, ღმერთმა, ჩვენი ეჭვის გასაფანტავად, ცხადზე უცხადესად გვიჩვენა ამით, რომ ეს მშვენიერი ქმნილებანი ხელთქმნილნი და ადამიანური შემოქმედების ნაყოფნი კი არ არიან, არამედ ხელთუქმნილნი და ღვთაებრივნი; ასე რომ, არცერთი პოეტი სხვა არა არის რა, თუ არა ღმერთის მთარგმნელი და განმმარტებელი. თითოეული მათგანი მისი მპყრობელი ღვთაების ტყვეა და თავისი მეუფის ნებისმყოფელი. ამის დასამტკიცებლად ღმერთმა განზრახ იგალობა უმშვენიერესი საგალობელი უსუსტესი პოეტის პირით. რას იტყვი, განა მართალს არ ვამბობ, იონ?

იონი. მართალს ამბობ, ვფიცავ ზევსს; შენი სიტყვები, სოკრატე, გრძნეული ძალით აჯადოებენ ჩემს სულს, და მე მგონია, რომ ჭეშმარიტი პოეტები სწორედ ღვთიური ზემთაგონების წყალობით გვამცნობენ და განვგვიმარტავენ ღვთაების სიტყვას.

სოკრატე. ხოლო თქვენ – რაფსოდები – პოეტებს განმარტავთ, არა?

იონი. ამასაც მართალს ამბობ.

სოკრატე. მაშასადამე, თქვენ განმმარტებელთა განმმარტებელნი ხართ?

იონი. დიახ.

სოკრატე. ერთი ეს მითხარი, იონ, და თუ ღმერთი გნამს, ნურაფერს დამიმალავ: როდესაც ეპოსს ასრულებ და უცნაურის ძალით აღელვებ მსმენელთ, როდესაც მღერი, როგორ ავარდა ოდისეესი ზღურბლზე, როგორ გაუმჟღავნა თავისი თავი სასიძოებს და ბასრი ისრები დაყარა ფერხთით,¹³ როგორ ეკვეთა აქილევისი ჰექტორს,¹⁴ ან რაიმე საწყალობელს ანდრომაქეს, ჰეკაბასა თუ პრიამოსისთვის,¹⁵ – შენს ჭკუაზე ხარ თუ არა მაშინ? თუ ცნობამიხდის გგონია, რომ ზემთაგონებით აღტკინებული შენი სული იქვე ტრიალებს, სადაც შენ მიერ აღწერილი ამბები ხდება – ითაკაში,¹⁶ ილიონში თუ სადმე სხვაგან?

იონი. რა თვალსაჩინო საბუთი დაიმონმე, სოკრატე! არ დაგიმალავ, გულახდილად გეტყვი ყველაფერს: როდესაც რაიმე საწყალობელს ვასრულებ, ცრემლით მევსება თვალი, ხოლო საზარელისა თუ გულშემზარავის შესრულებისას თმა ყალყზე მიდგება და შიშით შემკრთალი გული გამალებით მიცემს მკერდში.

სოკრატე. მერედა, რას იტყვი, იონ, თავის ჭკუაზეა თუ არა კაცი, რომელიც, საზეიმოდ მორთულ-მოკაზმული და ოქროს გვირგვინით შუბლშემკული, მწარედ ტირის მხვერპლშენირვის დროს, დღესასწაულზე თავშეყრილ ბრბოში, თუმცა არცერთი სამკაული არ დაუკარგავს, ან შიშით ძრწის ოცი ათასი კაცის წინაშე, რომლებიც მის მიმართ მეგობრულად არიან განწყობილნი და რომელთაგან არავინ არ ძარცვავს და არ ემუქრება?

იონი. არა, ვფიცავ ზევსს, ასეთი კაცი, მართალი გითხრა, თავის ჭკუაზე არ უნდა იყოს, ჩემო სოკრატე.

სოკრატე. კი მაგრამ, იცი თუ არა შენ, რომ სწორედ ამნაირ ზემოქმედებას ახდენთ ბევრ თქვენს მსმენელზე?

იონი. ცხადია, ვიცი; მე ყოველთვის ვხედავ ჩემი ფიცარნაგიდან როგორ ტირიან და შიშამდგარი თვალებით იყურებიან ჩემი სიტყვებით გულშეძრულნი მსმენელნი. მე ხომ იძულებული ვარ თვალი ფხიზლად მეჭიროს მათზე: თუ ვატირე ისინი, მაშინ მე ვიცინებ: ფულს ვხვეტავ, გესმის? ხოლო თუ ვიცინე, მაშინ თვითონ უნდა ვიტირო: მშვიდობით, ფულებო!

სოკრატე. ახლა ხომ გესმის, რომ ასეთი მსმენელი უკანასკნელია იმ რგოლთაგან, რომლებიც ერთიმეორის მიყოლებით იღებენ ძალას მაგნესიური ქვის წყალობით. შუა რგოლი – ეს შენა ხარ, რაფსოდი და მსახიობი, პირველი რგოლი – პოეტი, ხოლო ღმერთი, თქვენი მეშვეობით იქით მიაქცევს კაცის სულს, საითაც მოეპრიანება, ეს მიქცევა კი ერთმანეთის მიყოლებით ხორციელდება. და იბმება მისგან, როგორც იმ ქვისაგან, ქორეცტების, ქოროს მოძღვართა თუ ქვემოძღვართა¹⁷ გრძელი ჯაჭვი, რომლის ყველა რგოლი პირდაპირ თუ არაპირდაპირ დამოკიდებულია მუზისაგან. ერთი პოეტი ერთ მუზაზეა დამოკიდებული, მეორე – მეორეზე, ხოლო ჩვენ მას „სიმშაგით შეპყრობილს“ ვუწოდებთ, რაც თითქმის ერთი და იგივეა, რადგან მუზას უპყრია იგი. ამ პირველი რგოლებისგან – პოეტებისგან – დამოკიდებული არიან სხვა ზემთაგონებულნი: ერთნი – ორფევსისგან, მეორენი – მუსეოსისგან,¹⁸ უმრავლესნი კი — ჰომეროსისგან, რადგან ჰომეროსს უპყრია ისინი. ერთი მათგანი შენა ხარ, იონ, და ჰომეროსს უპყრიხარ შენ. აი, რატომაა, რომ, როცა ვინმე სხვა პოეტის ქმნილებებს მღერის, შენ ძილი გიპყრობს და არ იცი, რა თქვა, ხოლო როდესაც შენი პოეტის ქმნილებებს მღერიან, მყისვე ფხიზლდები, შენი სული ალტკინებით იწყებს როკვას და სათქმელი თავისით გადგება პირზე, რადგან იმას, რასაც ჰომეროსზე ამბობ, ხელოვნებისა და ცოდნის კი არა, ღვთიური სიმშაგისა და ზემთაგონების წყალობით ამბობ. და როგორც კორიბანტები სულგანაბულნი უსმენენ მხოლოდ იმ მელოდიას, რომელიც მათი მპყრობელი ღვთაებისგან იღებს დასაბამს და სხვისთვის კი არა, მხოლოდ მისთვის პოულობენ სათანადო მოძრაობებს, მიმოხვრებას თუ სიტყვებს, ისე შენც, იონ, საკმარისია ჰომეროსი ახსენოს ვინმემ, რომ ხელად პოუ-

ლობ საჭირო სიტყვებს, სხვა პოეტებზე კი არ იცი, რა თქვა. შენ გასურდა გაგეგო, რატომაა, რომ ადვილად ლაპარაკობ ჰომეროსზე, მაგრამ არა სხვა პოეტებზე. ამის მიზეზი ის გახლავს, რომ შენ ხელოვნება კი არა, ღვთიური ზემოთაგონება გხდის ჭეშმარიტ მებოტბედ ჰომეროსისა.

შენიშვნები:

- 1. მაგნესიური (ქვა) –** იგულისხმება მაგნიტი. მაგნესია ეწოდებოდა ლიდიის ერთ-ერთ ქალაქს (მაგნესია პროს სიპილო-სიპილოსის მაგნესია); მაგრამ იგივე სახელი ერქვა კარიის ერთ ქალაქსაც (მაგნესია პროს მაიანდრო-მეანდროსის მაგნესია), რომლის მახლობლადაც მდებარეობდა მაგნიტის საბადოებით მდიდარი ქალაქი ჰერაკლეა (სუდას ლექსიკონი ასეც უწოდებს მაგნიტს — „ჰერაკლეია ლითოს“). სოფოკლე მაგნიტს „ლიდიური ქვის“ (ლიდიკოს ლითოს) სახელით იხსენიებს, რაც ზოგიერთი კომენტატორის აზრით, იმას მონიშნავს, რომ აქ სწორედ ლიდიის მაგნესია იგულისხმება. მაგრამ რაკი პლატონის ტექსტში მაგნიტის მეორე სახელიც („ჰერა-ლეური ქვა“) გვხვდება, ამიტომ შეიძლება აქ კარიის მაგნესია იყოს ნაგულისხმები. შდრ. ამ პასაჟს ლუკრეციუსი, საგანთა ბუნებისათვის, VI, 906-916.
- 2. კორიბანტები –** ფრიგიელთა ქალღმერთის, „დიდი დედის“ კიბელეს თანმხლები ღვთაებანი, რომელნიც ორგიასტული როკვით, ველური ყიფინით, ბუკ-ნალარითა და დაფდაფთა ცემით მიაცილებენ ქალღმერთს მცირე აზიის ტყეებსა და მთებში. უფრო გვიან, როცა კიბელეს კულტი ბერძენთა „დიდი დედის“ — რეას კულტს შეერწყა (რეა-კიბელე), კორიბანტები რეას ქურუმებთან – კურეტებთან იქნენ გაიგივებულნი.
- 3. ჰარმონია და რიტმი** პლატონური ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი ტერმინებია. დიალოგებში ისინი ძალიან ხშირად იხსენიებიან ერთმანეთის გვერდით (პროტაგორა. 326ab; ნადიმი, 187cd; სახელმწიფო, 397b, 442a; კანონები, 661c, 670d და ა. შ.). თვითონ პლატონი ერთგან ასე განსაზღვრავს ჰარმონიას და რიტმს: „მოძრაობის წესრიგს (ტაქსის) რიტმი ეწოდება, ხოლო ბგერათა წესრიგს, რომელიც მაღალი და დაბალი ტონების შერწყმა-შერევით მიიღწევა, ჰარმონია ჰქვია სახელად“ (კანონები, II, 665a). რასაკვირველია, ამგვარი დეფინიცია ძალზე ზოგადია და ასევე ზოგადად მიგვანიშნებს იმ უსასრულოდ მდიდარ შინაარსს, რასაც ამ ტევად ტერმინებში დებს პლატონი და რაც მხოლოდ მისი დიალოგების შესაბამისი ადგილების გულმოდგინე ანალიზით ცნაურდება ჩვენთვის. ჰარმონიისა და რიტმის შესახებ დანვრლებით იხ. Лосев А. Ф. История античной эстетики, М., 1969: 386-391; 402-404.
- 4. ბაკქანტები –** დიონისეს (ბაკქის) ქურუმი ქალები, მისი ორგიასტული საზეიმო მსვლელობის მუდმივი მონაწილენი, რომელთა გათქვირებულ, ვნებიან სხეულებს მხეცის ტყავი მოსავს, ხოლო შუბლს სუროს გვირგვინებით უმკობთ და რომლებიც თავიანთი შლეგური როკვითა და ველური ყიფინით: „იო, ბაკქა, იო, დესპოტა!“ („ეჰეი, ბაკქოს, ეხეი, უფალო!“) მოუწოდებენ ყველას, ყველაფერს, მთელს სამყაროს, უარყონ გონება და გონებსიმიერი, კრიტიკულ-სკეპტიკური სიბრძნე, შეუერთდნენ მათ ფერხულს, რათა დაინთქან ღვთაებრივ ექსტაზში და, ამრიგად, ეზიარონ უზენაეს სიბრძნეს, გრძნობებითა და ინსტინქტებით გაცხადებულს.
- 5. შდრ. ვერპიდე, ბაკქანტები,** 142 და შმდ.
- 6. შდრ. პინდარე,** ოლიმპ., IX, 26-27.
- 7. შდრ. არისტოფანე,** ფრინველები 748-751: „სწორედ აქ, ფუტკარივით აგროვებდა ფრინიქე თავისი ლექსების ნექტარს“.
- 8. პოეტური ზემოთაგონების ირაციონალურობის ამ მისტიურ კონცეფციას დიდი მხატვრული ექსპრესიით, გადმოგვცემს პლატონის „ფედროსიც“, 245ab; შდრ.**

დემოკრატე, 68,17; 68,18 (დილსი); შდრ. აგრეთვე არისტოტელე, პოეტიკა, 1455a.

9. დითირამბი — ბაკქის (დიონისეს) სადიდებელი საკრალური ჰიმნი. ენკომია (ენკომიონ) – სახობო ლექსი, სიმღერა, სიტყვა, ჰიპორხემა – სიმღერა ცეკვის თანხლებით. იამბი – დეკლამაციური ლირიკის ერთ-ერთი სახე, შინაარსით მეტწილად სატირული ხასიათისაა.

10. აღსანიშნავია, რომ ეს სიტყვები აშკარად ეწინააღმდეგება სოკრატესავე დასკვნითი სიტყვების აზრს პლატონის „ნადიმში“ (223d): „...ერთსა და იმავე კაცს უნდა შეეძლოს როგორც კომედიების, ისე ტრაგედიების წერა და დიდი ტრაგიკოსი პოეტი დიდი კომიკოსიც უნდა იყოსო ამავე დროს“.

11. ტინიქე ქალკისელი (VI-V ს. ძვ. წ.) — ბერძენი პოეტი. პორფიროსი გადმოგვცემს (De abst., II, 18): „...ესქილე ამბობდა, იმ პოეტთაგან, რომელთაც დელფოსმა აპოლონის სადიდებელი პეანის დაწერა უბრძანა, ყველაზე უკეთესი პეანი ტინი-ქემ შეთხზაო“.

12. პეანი (პეონი) – საგუნდო ჰიმნი, საზეიმო, სამადლობელი, სავედრებელი ან სხვა ხასიათისა, მეტწილად აპოლონისადმი მიძღვნილი.

13. ჰომეროსი, ოდისეა, XXII, 1-4.

14. ჰომეროსი, ილიადა, XXII, 131 და შმდ.

15. ასეთია, მაგალითად, „ილიადას“ შემდეგი ეპიზოდები: ჰექტორისა და ანდრომაქეს შეხვედრისა და გამოთხოვების სცენა (VI, 370-502); ჰექტორის დატირება დედამამის — ჰეკაბასა და პრიამოსისა და მუელის ანდრომაქეს მიერ (XXII, 4-5-515). და, ბოლოს, თითქმის მთელი XXIV სიმღერა (160-804), სადაც აღწერილია პრიამოსის მისვლა აქილევსთან ჰექტორის გვამის გამოსათხოვად და ტროელთა უპირველესი გმირის დატირება და დაკრძალვა.

16. ითაკა – ოდისევესის სამშობლო.

17. ქორეგები ეწოდებოთ გუნდის – ქოროს წევრებს, როგორც ტრაგედიასა და კომედიაში, ისე ლირიკულ კომპოზიციებშიაც. ქოროს წვრთნიდნენ ქოროს მოძღვარი (ხოროდიდასკალოს) და მისი თანაშემწე (ჰიპოდიდასკალოს). თავდაპირველად ქოროს მოძღვარი თვითონ პოეტები იყვნენ (ასე მაგ. ესქილე და სოფოკლე თვითონვე ამზადებდნენ გუნდს თავიანთი ტრაგედიებისთვის). უფრო გვიან პოეტმა მოიხსნა ეს ფუნქცია და სიმღერისა თუ ცეკვის ოსტატს გადააბარა იგი.

18. მუსესი – მითოური პოეტი. წინასწარმეტყველი და ქურუმი, ორფევესის მოწაფე, მისტიური ჰიმნებისა და საკრალური საგალობლების ავტორი (ჰეროდოტე, VII, 6; VIII, 6, 96; პლატონი, სახელმწიფო, II, 363c). VI ს. (ძვ. წ.ა.) ათენელ ონომაკრიტეს მისი თხზულებების რედაქცია მოუხდენია, მაგრამ, თავის მხრივ, იმდენი რამ ჩაურთავს შიგ, რომ, როგორც წმინდა ტექსტის შემრყვნელი, ათენიდან, გაუძევებიათ. მუსეოსს მიაწერდნენ ავტორობას პოემებისა — „ევმოლპია“, თეოგონია“, „ტიტანოგრაფია“ და სხვ.

ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, წინათქემები და კომენტარები დაურთო **ბაჩანა ბრეგვაძემ** (ნიგნიდან „ადრეული დიალოგები“, თბ., 1997)

სახელმწიფო

თხრობის პრინციპების შესახებ

– ამით დავამთავროთ სიტყვიერების განხილვა. ახლა კი გამომსახველობით საშუალებებსაც მივხედოთ და მაშინ, ალბათ, სრულად მიმოვიხილავთ იმასაც, თუ რას ვამბობთ და იმასაც, როგორ ვამბობთ.

– რა ვქნა, არ მესმის, — თქვა ადიმანტემ.

– უნდა გესმოდეს, — ვუთხარი მე, თუმცა, იქნებ, ასე უკეთ გაიგო: ყველაფერი, რასაც გადმოგვცემენ თქმულებათა მთხზველებიც და პოეტებიც, ან წარსულს ეხება, ან აწმყოს და ან მომავალს.

– რა თქმა უნდა.

— ხოლო ამას უბრალო თხრობის, ან მიბაძვის გზით აღწევენ, ან კიდევ როგორც ერთის, ისე მეორის საშუალებით.

– ნეტა უფრო ნათლად გამაგებინა.

– როგორც ჩანს, მასწავლებლად ღმერთს არ ვუქნივარ. ამიტომ იმ ხალხისა არ იყოს, ვისაც არაფრის გადმოცემა არ შეუძლია, მეც ერთბაშად მთელ საკითხს კი არა, მხოლოდ მის ერთ ნაწილს ავიღებ და ამის მიხედვით ავიხსნი, თუ რისი თქმა მსურს, ერთი ეს მითხარი: „ილიადას“ დასაწყისი თუ გახსოვს, სადაც პოეტი გვაუწყებს, როგორ ეახლა ქურუმი ქრისე აგამემნონს და შეევედრა, გაეთავისუფლებინა მისი ასული, რამაც საშინლად განარისხა აქაიელთა წინამძღოლი, და როგორ შეღალადა განზილებულმა ქურუმმა ღმერთს, სანაცვლო მიეგო ბერძნებისათვის?

– ცხადია, მახსოვს.

– მაშინ ისიც გემახსოვრება, რომ, აი, ამ ადგილამდე:

„ასე მხურვალედ ევედრებოდა აქაიელებს

საბრალო მამა,

უმეტესად კი ორივე ატრიდს, აქაიელთა ორ

მძლე წინამძღოლს“, —

პოეტი თავისი პირით ლაპარაკობს და ოდნავადაც არ ცდილობს სხვა მხრივ მიმართოს ჩვენი აზრი, ან გვაფიქრებინოს, თითქოს თვითონ კი არა, ვილაც სხვა ლაპარაკობს. აქედან მოყოლებული კი ისე გადმოგვცემს ამბავს და შეძლებისდაგვარად ცდილობს იმნაირი შთაბეჭდილება შეგვიქმნას, თითქოს თვითონ კი არა, აპოლონის მოხუცი ქურუმი ლაპარაკობდეს. ამნაირადვე წარმართავს მთელ დანარჩენ თხრობასაც, მიუხედავად იმისა, თუ რას გადმოგვცემს ილიონის, ითაკისა თუ იმ მხარეთა ამბავს, „ოდისეაში“ რომ აღვცინერს.

– მართალს ბრძანებ.

– მაშასადამე, როცა სხვის სიტყვებს გადმოგვცემს და მაშინაც, როცა მათ შორის თავის სიტყვასაც ჩაურთავს ხოლმე, ეს მაინც თხრობა იქნება?

– მაშ, რა?

– კი მაგრამ, როცა სხვისი პირით ლაპარაკობს, ხომ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის ცდილობს თავისი სიტყვა რაც შეიძლება უფრო მეტად მიაგვანოს მისას, ვისზედაც წინასწარ გვაუწყებს, ახლა ამას და ამას ვაძლევ სიტყვასო?

– რა თქმა უნდა, შეგვიძლია.

– ხოლო სიტყვით თუ სახით მიემგვანო სხვა ადამიანს, განა იგივე არ არის, რომ მიბაძო მას, ვისაც ემგვანები?

– რასაკვირველია.

– მაშ, როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში ჰომეროსიცა და სხვა პოეტებიც მიბაძვის მეშვეობით წარმართავენ თხრობას?

– ცხადია.

– პოეტი რომ არსად არ მაღავედეს თავს, მაშინ მისი თხრობისთვის და, საერთოდ, შემოქმედებისთვისაც უცხო იქნებოდა მიბაძვა. მაგრამ შენ რომ არ გათქმევიყო, არც ეს მესმისო, ვეცდები ახლავე აგისხნა. მას შემდეგ, რაც გვაუწყა, როგორ ეახლა ქრისე აგამემნონს, გამოსასყიდი მიაერთვა და გულმხურვალედ შეევედრა აქაიელებს, უწინარეს ყოვლისა კი – მათ ბელადებს, ჩემი ქალი დამიბრუნეთო, — ჰომეროსს კვლავაც თავისი პირით რომ გაეგრძელებინა ამბის გადმოცემა, და არა ისე, თითქოს ქრისედ ქცეულიყოს, შენთვის, ალბათ, გასაგებია, რომ ეს მიბაძვა კი არ იქნებოდა, არამედ უბრალო თხრობა, რომელიც დაახლოებით ამნაირ სახეს მიიღებდა (პროზაული სიტყვით გადმოგცემ, რადგანაც პოეტისა არა მცხია რა): „მოვიდა ქურუმი და აქაიელებს შეევედრა: ღმერთმა ინებოს, რომ ტროა აიღოთ, თქვენ კი უვნებელნი და საღსალამათნი დარჩეთ; გემუდარებით, ჩემი ღვთაების რიდით მიიღეთ გამოსასყიდი და ჩემი ქალი დამიბრუნეთო. ამის თქმაც იყო და აქაიელებმა ერთსულოვნად დაუდასტურეს თავიანთი თანხმობა, მაგრამ განრისხებულმა აგამემნონმა ქურუმს უბრძანა, სასწრაფოდ გასცლოდა იქაურობას და აღარასოდეს დაედგა ფეხი აქაიელთა ბანაკში, თორემ ველარც ქურუმის კვერთხი იხსნიდა და ველარც საღმრთო გვირგვინი. თანაც დასძინა, რომ ვიდრე ასულს დაუბრუნებდა, ტყვე ქალი მასთან ერთად დაბერდებოდა არგოსში; ბოლოს კი დაემუქრა: ნაღი, გამეცა, მოთმინების ძაფს ნუ გამინყვეტ, თუ გინდა მშვიდობით დაბრუნდე შინო. შეშინებული ბერიკაცი უსიტყვოდ გაეცალა აქაიელებს, მაგრამ მათ ბანაკს გასცდა თუ არა, გულმხურვალედ შეევედრა აპოლონს, ყველა სახელით უხმო და შეახსენა, რა სამსახური გაენია მისთვის, რამდენი ტაძარი აეგო და რამდენჯერ შეენირა ზვარაკი. ყოველივე ამის სანაცვლოდ კი სთხოვა, თავისი ბასრი ისრებით მისი ცრემლების სანაცვლო მიეგო აქაიელთათვის!“ აი, რანაირია, ჩემო ძვირფასო, ლიტონი თხრობა, ყოველგვარი მიბაძვის გარეშე.

– გასაგებია.

– ახლა კი შენთვის ალბათ ისიც გასაგები უნდა იყოს, რომ არსებობს

სულ სხვანაირი თხრობაც: საკმარისია მთლიანად ამოვიღოთ პოეტის სიტყვა, რომელიც მისივე გმირების სიტყვებს შორისაა ჩართული, და ხელთ შეგვრჩება მხოლოდ აზრთა გაცვლა-გამოცვლა.

– ესეც გასაგებია: ტრაგედიას გულისხმობ, არა?

– ნამდვილი გულთმისანი ყოფილხარ. მე მგონია, შენთვის ახლა მაინც ნათელია ის, რაც წელან ვერ გაგაგებინე; პოეზიისა და მითის-ქმნადობის ერთ დარგს წმინდა მიბაძვა უდევს საფუძვლად; ეს, შენი თქმისა არ იყოს, ტრაგედია და კომედიაა. მეორე დარგის საფუძვლად საკუთრივ პოეტის სიტყვა გვევლინება; ეს უპირატესად დითირამბოსე-ბი გახლავთ და ბოლოს, ეპიკური პოეზია და სიტყვიერების ბევრი სხვა დარგიც, თუ კარგად გესმის ჩემი, ორივე ზემოხსენებულ საფუძველს ემყარება.

– მე მგონია, როცა ღირსეული კაცი, ვისთვისაც უცხო არ არის ზომიერების გრძნობა, ამა თუ იმ ამბის თხრობისას იმ ადგილამდე მივა, სადაც მასავით ქველი კაცის სიტყვა თუ საქმე უნდა გადმოგვცეს, — უთუოდ მოინადინებს ისე გვაუნყოს ყველაფერი, თითქოს თვითონვე იყოს ის, ვის ამბავსაც გადმოგვცემს, და ალბათ სამარცხვინოდ არ მიიჩნევს ამნაირ მიბაძვას, მეტადრე მაშინ, თუ იმის ქცევაში, ვისაცა ბაძავს, მკაფიოდ ვლინდება სულის სიმტკიცე და სიბრძნე, და არა იმ შემთხვევაში, თუ მისი მიბაძვის საგანი უბრძოლველად ნებდება სნეულებას, წინააღმდეგობას ვერ უწევს ვნებათა ღელვას, ან თავს ვერ აღწევს სიმთვრალეს და სხვა მისთანათ. მაგრამ როცა იმნაირი კაცი უნდა წარმოგვიდგინოს, ვინც თავისი ღირსებებით ვერ შეეღრება, ის მხოლოდ ცოტა ხნით თუ იკადრებს მიბაძოს მას, და ისიც იმ შემთხვევაში, თუ ეს უკანასკნელი, ასე თუ ისე, ღირსეულად იქცევა; რადგანაც საგანგებოდ არ უვარჯიშნია მის მიბაძვაში და ამიტომ არა მარტო სათაკილოდ, თავისდა საზიანოდაც მიიჩნევს იმ კაცად გარდასახვას, ვინც მასზე უარესია; ასე რომ, მხოლოდ თავშესაქცევად თუ მიბაძავს იმას, ვინც, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, შეუძლებელია პატივისცემის ღირსად მიაჩნდეს.

– მართალს ბრძანებ.

– მაშასადამე, მისი თხრობა მსგავსი იქნება იმისა, რაზედაც წელან, ჰომეროსის ლექსების განხილვისას ვლაპარაკობდით: გადმოცემისას ის გამოიყენებს ორივე ხერხს, მიბაძვასაც და თხრობასაც, თუმცა მიბაძვის წილი ნაწარმოების მთლიან მოცულობაში გაცილებით უფრო უმნიშვნელო იქნება; ან, იქნებ, ვცდები?

– რას ბრძანებ? მისი თხრობა სწორედ ამნაირად წარმოგვიდგება.

– ესე იგი, იმას ვინც ჩვენს მთხრობელზე უარესია, გაცილებით უფრო მეტი მიდრეკილება ექნება ყოველგვარი მიბაძვისადმი: მე შენ გეტყვი, სათაკილოდ მიიჩნევს რასმე! ამიტომაც ეცდება გულმოდგინედ მიბაძოს ყველაფერს მრავალრიცხოვან მსმენელთა თანდასწრებით, თვით იმათაც კი, რაც წელან ჩამოვთვალეთ, კერძოდ, მეხის, ქარიშხლის

თუ სეტყვის გრიალს, კრაზანების ბზუილს, ღერძისა თუ ლილვაკის ჭრიალს, ყოველგვარი მუსიკალური საკრავის ხმიანობას, ბუკის გუგუნს, სალამურისა თუ სტივირის წკრიალს, აგრეთვე ძაღლების ყეფას, ცხვრების პეტელსა და ჩიტების ჭიკჭიკს. მთელი მისი გადმოცემა ბგერების, მოძრაობისა თუ მიხრა-მოხრის მიზაძვაზე დაიყვანება, თხრობას კი ძალზე უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს მასში.

– ეგ გარდაუვალია.

– აი, სწორედ ესაა გადმოცემის ის ორი სახე, წელან რომ გეუბნებოდი.

– და მართალსაც მეუბნებოდი.

– პირველი სახე დასაშვებს ხდის მხოლოდ უმნიშვნელო ცვლილებებს, და თუ მას სათანადო ჰარმონიას და რიტმს მივანიჭებთ, იმისათვის, რომ მართებულად გამოიყენო იგი, საჭირო იქნება კვალდაკვალ მიჰყვე ამ ჰარმონიას, რაკილა აქ მხოლოდ უმნიშვნელო ცვლილებებია შესაძლებელი, და დაახლოებით იგივე ითქმის რიტმზედაც.

– რა თქმა უნდა.

– მეორე სახე კი, პირიქით, სრულიად სხვადასხვა ჰარმონიას და რიტმს მოითხოვს, რათა სათანადო ზემოქმედება მოახდინოს მსმენელზე; აკი აქ ნაირნაირი ცვლილებებია შესაძლებელი.

– ჭეშმარიტად.

– მაგრამ ყველა პოეტი და, საერთოდ, ყველა ადამიანი, მსმენელთა წინაშე გამოსვლისას, გადმოცემის ან ერთ სახეს გამოიყენებს, ან მეორეს, ან კიდევ ორივეს ნაზავს.

– უცილობლად.

– სიტყვები, რომლებიც მელოსის ნაწილად გვევლინებიან, არსებითად, არ განსხვავდებიან სამწერლო ენაში ხმარებული სიტყვებისაგან, რაკილა ისინიც უნდა ესადაგებოდნენ იმ ნიმუშებს, რომლებზედაც წელან ვლაპარაკობდით.

– სწორია, — თქვა გლავკონმა.

– სიტყვას თან უნდა ახლდეს ჰარმონია და რიტმი.

– რა თქმა უნდა.

– მაგრამ ჩვენ ხომ შევთანხმდით, რომ პოეზიისათვის უცხო უნდა იყოს ცრემლის ღვრა და მოთქმა-გოდება.

– დიახ, შევთანხმდით.

– კი მაგრამ, რანაირი კილოები ახასიათებს მოთქმა-გოდებას? მითხარი, შენ ხომ მუსიკოსი ხარ.

– ნაზავი ლიდიური, მკვეთრი ლიდიური და ზოგიერთი სხვა მათნაირი კილო.

– მაშასადამე, ისინი უნდა უკუუვადოთ, რადგანაც თვით ღირსეული ქალებისთვისაც ფუჭნი და ურგებნი არიან, არამცთუ კაცებისათვის.

– რა თქმა უნდა.

– მცველებისათვის სრულიად შეუფერებელია სიმთვრალე, უნიათობა და უქნარობა.

- დიას.
- კი მაგრამ, რომელ კილოს შეიძლება ეწოდოს უნიათო და სუფრული სიმღერებისათვის ნიშნული?
- იონიურსა და ლიდიურს, რომლებსაც „დუნედ“ უხმობენ.
- მერედა, განა დასაშვებია, ჩემო ძვირფასო, რომ მათ იყენებდნენ მეომრები?
- არამც და არამც, ასე რომ შენ დორიული და ფრიგიული კილოლა გრჩება.
- რა ვქნა, არ მესმის ეს კილოები, მაგრამ დამიტოვე ის კილო, სათანადოდ რომ მიბაძავდა მხნე, მამაცი და შემმართებელი კაცის ხმასა თუ სიმღერას, კაცისა, რომელიც ბრძოლის შუაგულში ტრიალებს, ან ათასნაირ განსაცდელს ერკინება, მარცხს განიცდის, ჭრილობებიდან სისხლი სდის, თავის განწირვას აპირებს თუ სხვა რამ უდებურება ემუქრება, მაგრამ ქედს არ უხრის ბედისწერას და უდრტივინველად იტანს თავის უმძიმეს ხვედრს.
- დამიტოვე მეორე კილოც იმისათვის, ვინც მშვიდობის ჟამს, იძულებით კი არა, თავისი ნებით აკეთებს საქმეს, და მიზნის მისაღწევად ლოცვითა თუ ხვეწნა-მუდარით ცდილობს გული მოუღბოს ღმერთს თუ შეგონებით დაარწმუნოს კაცი, ანდა, პირიქით, თვითონვე უსმენს ყურადღებით სხვის რჩევას და შეგონებას, მოკლედ, გონივრულად იქცევა, არ ქედმაღლობს და ისე იგვარებს საქმეს, როგორც შემგენის თავდაჭერილსა და ჭკუადამჯდარ კაცს, რომელიც წინდახედულად ითვალისწინებს ყველა შესაძლო შედეგს.
- აი, სწორედ ეს ორი კილო — „იძულებითი“ და „ნებაყოფლობითი“ დამიტოვე, ყველაზე ზუსტად რომ გამოხატავენ ღირსეული ადამიანის ბედნიერებას თუ უბედურებას, მის სიბრძნეს და სიმამაცეს.
- მაგრამ შენ სწორედ იმათ დატოვებას მთხოვ, ნელან მე რომ დაგისახელე.
- ამრიგად, ჩვენი სიმღერებისა თუ მელოსისათვის არც მრავალსიმნიანი საკრავები დაგვჭირდება და არც ყველა კილო.
- მე მგონია, არა.
- ასე რომ, ჩვენ აღარ მოვამზადებთ იმ ოსტატებს, რომლებიც ტრიგონოსებს, ჰექტიდებსა და სხვა მრავალსიმნიან თუ მრავალკილოიან საკრავებს აკეთებენ.
- ალბათ აღარ მოვამზადებთ.
- ავლოსების ოსტატებსა და ავლეთისტებზე რაღას იტყვი, მათ მაინც თუ აბოგინებ ამ ჩვენს სახელმწიფოში? განა ავლოსი ყველაზე მრავალსიმნიანი საკრავი არ არის? ასე რომ, ყველა კილოს ნაზავი მხოლოდ მისი ხმანიობის მიბაძვად გვევლინება.
- ცხადია.
- მამასადამე, ქალაქში სახმარად მხოლოდ ღირა და კითარა გრჩება, სოფლად კი მწყემსებმა, დაე, სალამური აკვნესონ.

– ჩვენს მსჯელობას სწორედ ამ დასკვნამდე მივყავართ.
– განა რალაც უჩვეულოს ჩავიდნეთ, ჩემო ძვირფასო, თუკი აპოლონს მთელი თავისი საკრავებითურთ მარსიასა და მის საკრავებზე მალლა დავაყენებთ?

– ვფიცავ ზევსს, მეც ეგრე მგონია.

– ვფიცავ ძალსს, — ვუთხარი მე, — ვერც კი შევნიშნეთ, როგორ გავწმინდეთ ჩვენი სახელმწიფო, რომელსაც წელან უნიათოს და ფუფუნებაში ჩამყაყებულს ვეძახდით.

– ჩვენ ხომ გონივრულად ვიქცევით.

– მამ, მოდი, დანარჩენიც გავწმინდოთ. კილოს კვალდაკვალ განსახილველი დავგრჩა რიტმი. ნაირნაირ რიგსა და საზომებს ნუკი დავეძებთ, არამედ დავადგინოთ, რომელი რიტმი შეესაბამება ღირსეული და მამაცი კაცის ცხოვრებას, ხოლო როდესაც დავადგენთ, იმდენი ვქნათ, რომ საზომიცა და მელოსიც ამ კაცის სიტყვებს ესადაგებოდეს, და არა პირიქით: სიტყვები – საზომს და მელოსს. შენ თვითონ უნდა გვიჩვენო, მაინც რანაირია ეს რიტმი, ისევე, როგორც წელან კილოები გვიჩვენენ.

– ვფიცავ ზევსს, არ ვიცი, რა ვთქვა. თუ კარგად დავუფიქრდები, მხოლოდ ის შემიძლია მოგახსენო, რომ არსებობს ტერფების სამი სხვადასხვა სახე, რომელთაგანაც ითხზვის ყველა სალექსო საზომი, ისევე, როგორც ყველა კილო ოთხი სხვადასხვა ხმიანობისაგან წარმოიქმნება, მაგრამ რომელი მათგანი წარმოგვიდგენს მიბაძვის გზით ამა თუ იმ ცხოვრებას, ამისას კი ვერაფერს გეტყვი.

– მაშინ ჩვენც ავდგებით და დამონს დავეკითხებით, მაინც რომელი საზომი შეესაბამება სიმდაბლეს, კადნიერებას, სიშლეგეს და სხვა უკეთურ თვისებებს, ანდა რომელი საზომი უნდა შემოვინახოთ საპირისპირო თვისებების წარმოსაჩენად. თუ მეხსიერება არ მალლატობს, ოდესლაც გამიგონია, რომ დამონი ენოპლიოსს, დაქტილოსსა თუ ჰეროიკოსს უწოდებდა რომელიღაც შედგენილ ტერფს, მაგრამ არ ვიცი, რანაირად აგებდა, ან როგორ აღწევდა ხმის აწვეისა თუ დანევის თანაბარზომიერებას, რასაც ხმოვანთა სიგრძე და სიმოკლე უდევს საფუძვლად. თუ არა ვცდები, ის ახსენებს იამბიონსა და რომელიღაც სხვა ტერფსაც, ვგონებ ტროქიოსს, სადაც ერთმანეთს ერწყმის მოკლე და გრძელი მარცვლები. ზოგჯერ ამა თუ იმ საზომში ის აქებდა ან ინუნებდა ტერფთა მოძრაობას და არა საკუთრივ რიტმს. ზოგჯერ კი ერთსაც და მეორესაც, ზუსტად ვერ გეტყვი, თუმცა, როგორც წელან მოგახსენენ, მოდი, ყოველივე ეს დამონს მივანდოროთ, რადგანაც ამაზე მსჯელობა დიდ დროს წავგართმევს; მაგრამ იქნებ შენ სხვაგვარად ფიქრობ?

– არა ღმერთმანი.

– ასეა თუ ისე, ერთი რამ მაინც შეგიძლია აღნიშნო: მომხიბვლელობაც და ხიბლისაგან განძარცულობაც რიტმულობასა და არიტმულობაზეა დამოკიდებული.

- რა თქმა უნდა.
- მაგრამ რიტმულობა დახვეწილ სტილს შეესაბამება, არიტმულობა კი - საპირისპირო სტილს. იგივე ითქმის ნატივ ჰარმონიასა და დის-ჰარმონიაზედაც, რაკილა, ზემოთქმულის თანახმად, კილოც და რიტმიც სიტყვას უნდა ესადაგებოდეს და არა პირიქით.
- დიახ, სიტყვას უნდა ესადაგებოდეს, როგორც ერთი, ისე მეორეც.
- კი მაგრამ, განა გამოხატვის საშუალებებით და თვით სიტყვაც სულიერებას არ შეესაბამება?
- რასაკვირველია.
- ყოველივე დანარჩენი კი - სიტყვის თავისებურებებს?
- დიახ.
- ასე რომ, სიტყვის, ჰარმონიის, ხიბლისა თუ რიტმის სინატიფე სულის სიმარტივის შედეგად გვევლინება: მე იმ სიმარტივეს კი არ ვგულისხმობ, რასაც ჩვენ პირფერულად ვუნოდებთ მიამიტობას, არამედ სულის ჭეშმარიტ სიმარტივეს, საიდანაც იღებს დასაბამს სიკეთეც და მშვენიერებაც.

სოციალური უტოპიის შესახებ

სახელმწიფო რომ მხოლოდ ღირსეული ადამიანებისაგან შედგებოდეს, ყველა ერთმანეთს შეეცილებოდა იმის უფლებას, რომ უარი ეთქვათ მმართველობაზე, ისევე, როგორც ამჟამად ერთმანეთს ეცილებიან ძალაუფლებას. მაშინ აშკარა გახდებოდა, რომ ჭეშმარიტი მმართველი იმისთვის კი არ იღვწის, რაც მისთვის ხელსაყრელია, არამედ იმისთვის, რაც სასარგებლოა მისი ქვეშევრდომისთვის. ამის მცოდნე ყოველი კაცი ამჯობინებდა, თვითონ კი არ ეზრუნა სხვების სასიკეთოდ და საკეთილდღეოდ, არამედ სხვებს ეზრუნათ მასზე.

- ამრიგად, ჩემი წელანდელი თქმისა არ იყოს, უნდა ვეძებოთ ის ხალხი, ვინც ყველაზე მტკიცედ იცავს საკუთარ აზრს და თავს მოვალედ თვლის აღასრულოს ყველაფერი, რაც სახელმწიფოსათვის ყველაზე მეტად სასარგებლოა. ამიტომ ბავშვობიდანვე უნდა ვცდიდეთ და სხვადასხვა საქმეს ვაკეთებინებდეთ მათ, იმავდროულად კი ვაკვირდებოდეთ, ვინ უფრო მალე ივინყებს თავის მოვალეობას, ან ვის რა აცთუნებს; ამის შემდეგლა ვირჩევდეთ იმათ, ვისაც კარგი მესხიერება აქვს და ვისი ცთუნებაც ძნელია, ხოლო ვინც ამ მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს, ჩვენ არ გვჭირდება; ასეა, არა?

- დიახ.

- კიდევაც უნდა ვამუშაოთ, ვაომოთ და ჭირის ოფლი ვანურვინოთ, რათა ვნახოთ, ვინ როგორ გაუძღებს ამას.

– სწორია.

– მესამენაირი გამოცდაც უნდა მოვუწყოთ მათ, მე ვიგულისხმობ გამოცდას ცთუნების საშუალებით, და ვნახოთ, ვინ როგორ გაუძღვება საცთურს. როგორც კვიცებს ერეკებიან ყიჟინით, რათა დარწმუნდნენ, მფრთხალნი არიან თუ არა, ჩვენი ჭაბუკებიც ჯერ რაღაც საშინელებაში უნდა გამოვატაროთ, შემდეგ კი სასიამოვნო განცდით შევცვალოთ საშინელება, და ამრიგად, უფრო სასტიკი გამოცდის წინაშე დავაყენოთ ისინი, ვიდრე ოქროსა ცდიან ცეცხლით: ამნაირად გაირკვევა, შესწევთ თუ არა იმის ძალა, რომ საცთურს გაუძღონ, მტკიცედ იცავენ თუ არა თავიანთ თავსაც და მუსიკურ ხელოვნებასაც, რომელსაც დაუფლებიან, ყოველნაირ ვითარებაში უხამებენ თუ არა თავიანთ ქცევას ზომიერებას და ჰარმონიულობას და აქვთ თუ იმის უნარი, რომ რაც შეიძლება მეტი არგონ თავიანთ თავსაც და სახელმწიფოსაც. იმათ, ვინც ღირსეულად გაუძღო ამ გამოცდას ყველა ასაკში — ბავშვობაშიც, სიჭაბუკეშიც და მონიფულობაშიც, — სახელმწიფოს მმართველობასა და დაცვას მივანდობთ, უშურველ პატივს მივაგებთ არა მარტო სიცოცხლეში, არამედ სიკვდილის შემდეგაც, დიდებულ ძეგლებს აუფლებთ და ასე უკვდავყოფთ მათ ხსოვნას. ხოლო ისინი, რომლებმაც ამ გამოცდის ჩაბარება ვერ შეძლეს მმართველებად და მცველებად არ გამოდგებიან. წვრილმანებს რომ მოვეშვათ, გლავკონ, აი, როგორ უნდა მოხდეს ზოგადად მცველებისა თუ მმართველების შერჩევა, და როგორ უნდა გავამწესოთ ისინი თანამდებობებზე.

– მე მგონია, რომ სწორედ ასე უნდა მოვიქცეთ.

– განა სრული უფლება არა გვაქვს, ჭეშმარიტად სრულყოფილნი გვენოდებინა ამნაირი მცველებისათვის, რომლებიც გარეშე მტრებისგანაც დაიცავდნენ სახელმწიფოს და ქვეყნის შიგნითაც უზრუნველყოფდნენ თანხმობას და ერთსულოვნებას, რათა ზოგს საერთოდ არ აღძვროდა სიავის ჩადენის სურვილი, ზოგს ძალა არ ჰყოფნოდა საამისოდ. ხოლო ის ჭაბუკები, რომლებსაც ეს-ესაა მცველები ვუნოდეთ, მმართველთა თანამდგომნი და მათი გადანყვეტილებების განმხორციელებელნი იქნებოდნენ.

– გარდა სათანადო აღზრდისა, სალი აზრი გვკარნახობს ისე დავაბინაოთ და იმნაირი პირობები შევუქმნათ მათ, რომ არაფერმა შეუშალოთ ხელი თავიანთი მოვალეობის აღსრულებისას, რაც იმას გულისხმობს, რომ ყველაზე უკეთესი მცველები იყვნენ და არავითარ ზიანს არ აყენებდნენ თავიანთ თანამოქალაქეებს.

– დიახ, სალი აზრი სწორედ მაგას გვკარნახობს.

– მაშ, დაუკვირდი, თუ გვინდა, რომ ღირსეულად მოიხადონ თავიანთი ვალი, აუცილებელია თუ არა, ისე დავაბინაოთ და იმნაირი პირობები შევუქმნათ მათ, როგორც მე გეუბნები. ჯერ ერთი არცერთი მათგანი არ უნდა იყოს რაიმე კერძო საკუთრების მფლობელი. გარდა იმ საგნებისა, რომლებიც აუცილებელია ყოველი ჩვენიგანისათვის. მეორეც, არც-

ერთს არ უნდა ჰქონდეს იმნაირი საცხოვრისი თუ სათავსი, სადაც ვერ შეაღწევდა ნებისმიერი სხვა მოქალაქე, რაც შეეხება თავდაჭერილი და მამაცი მეომრებისათვის საკმარის სარჩოს, მას თავიანთი სამსახურის საზღაურად უნდა იღებდნენ დანარჩენი მოქალაქეებისაგან, ისე, რომ არც შემოაკლდეთ და არც მოსჭარბდეთ მთელი წლის განმავლობაში. ისევე, როგორც ლაშქრობისას, ისინი ერთად უნდა ცხოვრობდნენ და ერთადვე ჭამდნენ პურსაც. ოქრო-ვერცხლზე კი მათ უნდა ვუთხრათ, რომ სულში ყოველთვის უბრწყინავთ ღვთივბოძებული ოქრო, ასე რომ, კაცთაგან ბოძებული ოქრო აღარ სჭირდებათ, და, ეგეც არ იყოს, მკრეხელობა იქნებოდა მინიერი ოქროთი შეებლალათ ღვთიური ოქრო, რომელიც ყოველთვის წმინდაა და შეურევნელი, მაშინ როდესაც მინიერი ოქრო ურიცხვი უწმინდურებისა თუ დანაშაულის წყაროდ გვევლინება. მოქალაქეთა შორის მხოლოდ მათ ეკრძალებათ არა მარტო ოქრო-ვერცხლის ყოფნა, სადაც ოქრო-ვერცხლს ინახავენ და ოქროსა თუ ვერცხლის სასმისებით სმაც. მხოლოდ ესაა როგორც თვით მათი, ისე სახელმწიფოს ხსნის ერთადერთი საწინდარიც და საშუალებაც, რადგანაც საკმარისია საკუთარი ადგილ-მამულის, სახლ-კარისა თუ ოქრო-ვერცხლის მფლობელნი გახდნენ, რომ მცველები კი აღარ იქნებიან, არამედ მხვნელ-მთესველნი და მესაკუთრენი, ასე რომ, დანარჩენ მოქალაქეთა თანამდგომებად კი არა, მათ მტრებად და მრისხანე მბრძანებლებად მოგვევლინებიან. სხვათა მოძულენი და სხვებისგან მოძულეებულნი, სხვათა მგმობელნი და სხვებისაგან გმობილნი მთელი თავიანთი დღე და მოსწრება თავს ვერ დააღწევენ შიშსა და ძრწოლას, ხოლო მათი შიშის მიზეზი შინაური მტერი უფრო იქნება, ვიდრე გარეშე მომხდური, ასე რომ, ადრე თუ გვიან, უფსკრულში გადაიჩეხებიან და სახელმწიფოსაც თან გადაიყოლებენ.

ჩვენი სახელმწიფოს დაარსებისას იმას კი არ ვისახავთ მიზნად, რომ განსაკუთრებით ბედნიერი გავხადოთ მოსახლეობის ერთი რომელიმე ფენა, არამედ იმას მიველტვით, რომ მთელ სახელმწიფოს მოუუპოვოთ ყველაზე დიდი ბედნიერება, რადგანაც იმთავითვე გვეგონა, რომ სწორედ ამნაირ სახელმწიფოში შეიძლება სამართლიანობის მიკვლევა, ისევე, როგორც უსამართლობისა – მანკიერი წესწყობილების მქონე სახელმწიფოში, და იმედი გვქონდა, რომ ამ დაკვირვების წყალობით შევძლებდით გადაგვიჭრა ის საკითხი, რომელსაც ამდენი ხანია ვუკირკიტებთ. ამიტომაცაა, რომ ახლა ჩვენი წარმოსახვით ვიძერწავთ სახელმწიფოს, რომელიც ბედნიერი გვეგონია, მაგრამ არა ნაწილობრივ, არამედ მთლიანად; მოქალაქეთა მხოლოდ ერთი ნაწილი კი არ უნდა იყოს ბედნიერი, არამედ ყველა.

ძალითა თუ შეგონებით უნდა ვაიძულოთ არა მარტო ჩვენი მწენი და მცველები, არამედ დანარჩენებიც, რაც შეიძლება უკეთ შეასრულონ თავიანთი მოვალეობა. ამრიგად, ჩვენ მიერ დაარსებული და სათანადო წყობილების მქონე სახელმწიფოს კეთილდღეობის ზრდასთან ერთად

საშუალება უნდა მივცეთ ყველა ფენას, ყველა წოდებას, თავისი საკუთარი წილი ედოს საზოგადო სიკეთეში, მათი ბუნებრივი მონაცემების შესაბამისად.

– ჩემი აზრით, ჩვენი სახელმწიფოს იმ სამი თვისების – ზომიერების, სიმამაცის და სიბრძნის გარდა, ზემოთ რომ მიმოვიხილეთ, გვრჩება კიდევ ერთი თვისება, რომელიც დასაბამს აძლევს და განაპირობებს სახელმწიფოში პირველი სამის სუფევას. ჩვენ ისიც ვთქვათ, რომ თვისება, რომელიც სამი დანარჩენის განხილვის შემდეგ გვრჩებოდა, სამართლიანობა უნდა ყოფილიყო.

– ვიდრე სახელმწიფოში არ გამეფდებიან ფილოსოფოსები, ანდა ისინი, ვისაც დღეს მეფეებსა და მბრძანებლებს უწოდებენ, ნამდვილ და კეთილშობილ ფილოსოფოსებად არ იქცევიან, რათა ამრიგად ერთმანეთს შეერწყას სახელმწიფოებრივი ძალაუფლება და სიბრძნის-მეტყველება, ხოლო მეორე მხრივ, აუცილებლობის კარნახით არ ჩამოიშორებენ იმათ ბრბოს, ცალკე ძალაუფლებას რომ მიეღვიან და ცალკე – ფილოსოფოსობას, მანამდე, გლავკონ, ვერც სახელმწიფოები და, ჩემი აზრით, ვერც კაცთა მოდგმა თავს ვერ დააღწევენ ბოროტებას, ვერც იმნაირი სახელმწიფო წყობილება იხილავს დღის ნათელს, ზემოთ ჩვენი სიტყვით რომ აღვწერეთ. მიტომაც ვყოყმანობდი და ვერ ვბედავდი ბოლომდე მეთქვა სათქმელი, რომ ვგრძნობდი, რარიგად დავუპირისპირდებოდი საზოგადოებრივ აზრს. ადვილი როდია აღიარო, რომ სხვაგვარად შეუძლებელია, როგორც პირადი, ისე საზოგადო კეთილდღეობა.

როცა სახელმწიფოს სათავეში ჭეშმარიტი ფილოსოფოსები ჩაუდგებიან, — გნებავთ, ერთი და გნებავთ მრავალი, — მათ თვალში ფასი დაეკარგება ყველა იმ პატივს, დღეს ასე ხარბად რომ მიეღვიან, რადგანაც თავისუფალი კაცისთვის უღირსად და უფასურად მიიჩნევენ მათ, მაშინ როდესაც გაცილებით უფრო მაღლა დააყენებენ მოვალეობის პირნათლად მოხდას და უანგარობის ჯილდოს – ღირსებას. ყველაზე დიდ ფასეულობად კი დასახავენ სამართლიანობას, რომელსაც ერთგულად ემსახურებიან და რომლის მიხედვითაც ეცდებიან მართონ ქვეყანა.

ფილოსოფიისა და პოეზიის შესახებ

– და მართლაც, — განვაგრძე მე, — ბევრი სხვა ნიშნის მიხედვითაც ვრწმუნდები, რომ ყველაზე უკეთ დავაფუძნეთ ეს ჩვენი სახელმწიფო; ამას რომ ვამბობ, მე, უწინარეს ყოვლისა, პოეზიას ვგულისხმობ.

– მაინც?

– ვერასდობებით ვერ დავუშვებთ სახელმწიფოში, რადგანაც ის მიმბაძველობითია. ახლა, როცა ცალ-ცალკე განვიხილეთ სულის ყოველი სახე, ეს კიდევ უფრო აშკარა გახდა.

– როგორ?

– ჩვენს შორის დარჩეს და, — იმედია, არ დამასმენთ ტრაგედიების მთხზველებისა და სხვა მიმბაძველების წინაშე, — მთელი მათი შემოქმედება ნამდვილი უბედურებაა მსმენელთა სულისთვის, რადგანაც მათ შხამსაწინააღმდეგო საშუალება არ გააჩნიათ, რათა გაიგონ, რა არის ეს.

– რას გულისხმობ?

– მეტი რა გზაა, უნდა ვითხრათ. თუმცა ერთგვარი სიყვარული და პატივისცემა ჰომეროსის მიმართ, რაც სიყრმიდანვე ჩამენერგა გულში, ხელს უშლის ამ აღიარებას. როგორც ჩანს, ის იყო ამ მშვენიერი ტრაგიკოსი პოეტების პირველი მოძღვარი და ჰეგემონი. მაგრამ არ შეიძლება კაცს უფრო მეტ პატივს სცემდე, ვიდრე ჭეშმარიტებას. ამიტომ იძულებული ვარ ვთქვა ის, რის თქმასაც ვაპირებ.

– რასაკვირველია.

– მაშ, მისმინე, ან უფრო სწორად, მიპასუხე.

– შენც ადექი და მკითხე.

– თუ შეგიძლია მითხრა, რა არის მიბაძვა საერთოდ? რადგანაც, მართალი ვითხრა, მე კარგად არც კი მესმის, რა არის.

– და შენ გგონია, რომ მე შეიძლება მესმოდეს?

– ვითომ რა გასაკვირია? ხშირად სუსტი მხედველობის მქონე იმაზე მაღე არჩევს საგნებს, ვისაც ბასრი მზერა აქვს.

– ხდება ხოლმე. მაგრამ ნათლადაც რომ ვხედავდე, შენს გვერდით მაინც ვერ გაგებდავდი რაიმეს თქმას. ასე რომ, მაინც შენ მოგიწევს განხილვა.

– მაშინ, თუ გნებავს, ჩვენთვის ჩვეული გზით შევუდგეთ საქმის განხილვას: ერთი და იმავე სახელით აღნიშნულ საგანთა ყოველი სიმრავლისათვის ჩვენ ვიღებთ მხოლოდ ერთ სახეს, ერთ იდეას, ხომ გეხმის?

– მესმის.

– ახლა ავიღოთ ნებისმიერი სიმრავლე. ხომ არსებობს, ვთქვათ, სიმრავლე მაგიდებისა თუ საწოლებისა...

– რა თქმა უნდა.

– მაგრამ ყველა ამ ავეჯის იდეა მხოლოდ ორია – ერთი საწოლისა და ერთიც – მაგიდისა.

– დიახ.

– ჩვეულებრივ, იმასაც ვამბობთ, რომ ხელოვანი, ამა თუ იმ ნივთის დამზადებისას, უწინარეს ყოვლისა, აკვირდება იდეას და მისი მიხედვით ქმნის ერთი – საწოლებს, მეორე კი – მაგიდებს, რომლებსაც ჩვენ ვიყენებთ. მაგრამ არცერთ ხელოვანს არ შეუძლია საკუთრივ იდეის შე-

ქმნა; ასეა, არა?

– რა თქმა უნდა.

– მაგრამ შეგიძლია თუ არა ხელოსანი უნოდო იმასაც...

– ვის?

– ვინც მარტო ქმნის ყოველივე იმას, რასაც ცალ-ცალკე ქმნის ყველა ხელოსანი.

– განსაცვიფრებლად ხელმარჯვე ოსტატს გულისხმობ.

– ცოტაც და კიდევ უფრო განსაცვიფრებელი მოგეჩვენება. რადგანაც მას შეუძლია არა მარტო ყოველნაირი ავეჯის შექმნა, არამედ ყველაფრისა, რასაც თავისი ნიალიდან აღმოაცენებს დედამინა, ყოველი ცოცხალი არსებისა და, მათ შორის, თავისი თავისაც, დედამინისაც, ცისაც, ღმერთებისაც, ყოველივე ზეციურისაც და იმისაც, რაც არის მიწის ქვეშ, ჰადესში.

– ეს უკვე ჯადოქარია.

– რაო, არ გჯერა? ერთი ეს მითხარი, როგორ გგონია, საერთოდ არ არსებობს ამნაირი ხელოსანი თუ ვილაცას რალაცნაირად მაინც შეუძლია ყოველივე ამის შექმნა? ნუთუ ვერ ამჩნევ, რომ შენ თვითონაც შეგეძლო ყოველივე ეს მოგემოქმედა?

– კი მაგრამ, როგორ?

– არც ისე ძნელი საქმეა; საკმაოდ ხშირად და სწრაფადაც კი კეთდება; თუ გინდა, აიღე სარკე და რაც შეიძლება სწრაფად ატრიალე ყოველი მიმართულებით: ხელად გააჩენ მზესაც და სხვა ციურ სხეულებსაც, დედამინასაც, შენს თავსაც. დანარჩენ ცოცხალ არსებებსაც, ნაირ-ნაირ საგნებსაც, მცენარეებსაც და სხვა მისთანათ.

– დიახ, მაგრამ ყოველივე ეს ხომ მოჩვენებითი იქნება და არა ნამდვილი?

– კეთილი; მშვენივრად გამიგე; ჩემი აზრით, ამნაირ ხელოსანთა რიცხვს ეკუთვნის მხატვარიც, არა?

– უეჭველად.

– მაგრამ შენ, ალბათ, იტყვი, რომ ნამდვილი როდია, რასაც ის ქმნის, თუმცა მხატვარი, გარკვეულნილად, ქმნის სანოლს; ასეა, არა?

– დიახ, მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითი სანოლია.

– დურგალზე რაღას იტყვი? განა შენ არ ამბობდი ნელან, რომ ის სანოლის იდეას კი არ ქმნის, რასაც ჩვენ ნამდვილ სანოლად ვსახავთ, არამედ მხოლოდ ერთგვარ სანოლს?

– დიახ, ვამბობდი.

– მაგრამ რაკი იმას როდი ქმნის, რაც არის, ამიტომ ნამდვილ საგანს კი არ ქმნის, არამედ მხოლოდ ამ უკანასკნელის მსგავს საგანს, და ვინმეს რომ დაეჩემებინა, დურგლისა თუ რომელიმე სხვა ოსტატის მიერ შექმნილი საგანი ნამდვილი საგანიაო, არამც და არამც არ იქნებოდა მართალი.

– ყოველ შემთხვევაში, იმის აზრით მაინც, ვისთანაც ჩვეულებრივი ამბავია ამნაირ საკითხებზე მსჯელობა.

– ასე რომ, ნუ გაგიკვირდება, თუ მისი ნახელავი მხოლოდ ბუნდოვანი ასლი იქნება დედნისა.

– მართლაც.

– ხომ არ გსურს, ამ ქმნილებებზე დაყრდნობით, ვნახოთ, როგორი იქნება თვით მიმბაძველი?

– ვნახოთ.

– ყველა ეს საწოლი სამი სხვადასხვა სახით წარმოგვიჩნდება: ერთი თვით ბუნებაში არსებულია, და, მე მგონია, ჩვენ შეგვეძლო ღმერთის ქმნილებად მიგვეჩნია იგი; თუ არა და, ვინ უნდა დაგვესახა მის შემოქმედად?

– არავინ, მხოლოდ ის.

– მეორე – ღურგლის ქმნილებაა.

– დიახ.

– მესამე – მხატვრისა; ასეა, არა?

– ვთქვათ.

– მხატვარი, ღურგალი, ღმერთი – აი, სამი შემოქმედი საწოლთა ამ სამი სახისა.

– დიახ, სამი.

– ღმერთმა, იმიტომ, რომ არ უნდოდა, თუ აუცილებლობის ძალით, რომელიც მოითხოვდა, რომ ბუნებაში მხოლოდ ერთი საწოლი ყოფილიყო, — მარტო ერთი საწოლი შექმნა, და ესაა ერთადერთი ნამდვილი საწოლი, ორი ერთნაირი თუ მეტი საწოლი კი ღმერთს არ შეუქმნია და არც შექმნის.

– ვითომ რატომაო?

– რატომ და, ორიც რომ შეექმნა, მაინც ერთი იქნებოდა, რომლის იდეაც ხორცს შეისხამდა ორივეში, და ეს იქნებოდა ერთადერთი ნამდვილი საწოლი, ორი კი არა.

– სწორია, — თქვა მან.

– ეს რომ იცოდა, ღმერთს, ჩემი აზრით, სურდა ნამდვილად ყოფილიყო ნამდვილი საწოლის ერთადერთი შემოქმედი, და არა ამა თუ იმ საწოლის შემქმნელი ესა თუ ის ოსტატი; ამიტომაც იყო, რომ თავისი ბუნებით ერთადერთი ნამდვილი საწოლი შექმნა.

– როგორც ჩანს.

– თუ გნებავს, ამ საწოლის შემოქმედი, ან სხვა ამგვარი სახელი ვუწოდოთ მას.

– სამართლიანი იქნება, რადგანაც საწოლიც და ყოველივე დანარჩენიც მან ბუნების თანახმად შექმნა.

– კი მაგრამ, ღურგალს რაღა ვუნოდოთ? საწოლის შემქმნელი ოსტატი ხომ არა?

– დიახ.

- მხატვარსაც ამავე საგნის შემქმნელი და ოსტატი?
- არამც და არამც.
- მაშ, რას იტყვი, ვინაა ის ამ მიმართებით?
- მე მგონია, ეს იქნებოდა მისი შესაფერი სახელი: ის ამ საგნის შემქმნელთა მიმბაძველია.
- კეთილი; მაშასადამე, მიმბაძველს შენ უწოდებ იმას, ვისი ნახელავიც სამი საფეხურით დაშორებულია ნამდვილი არსისაგან?
- რა თქმა უნდა.
- მაშასადამე, აი, როგორი იქნება ტრაგედიების შემოქმედი: რაკილა მიმბაძველია, უთუოდ მესამე ადგილზე უნდა იყოს მეუფისა და ქეშმა-რიტების შემდეგ, ისევე, როგორც ყველა სხვა მიმბაძველი.
- როგორც ჩანს.
- ამრიგად, მიმბაძველობის თაობაზე უკვე მივალწიეთ თანხმობას; თუმცა ამ კითხვაზეც მიპასუხე მხატვართან დაკავშირებით: როგორ გგონია, ის ბუნებაში არსებული ერთადერთი ნამდვილი საგნის მიბაძვას ცდილობს თუ ოსტატთა ქმნილებებისას?
- ოსტატთა ქმნილებებისას.
- კი მაგრამ, როგორ ბაძავს მათ: როგორიც არიან სინამდვილეში თუ როგორიც ჩანან? ესეც ხომ უნდა განასხვავო.
- შენ თვითონ როგორ გგონია?
- აი, როგორ: თუ სანოლს გვერდიდან, პირდაპირ ან რომელიმე სხვა მხრიდან უყურებ, განსხვავდება თავისი თავისგან თუ, ყოველგვარი განსხვავების გარეშე, მხოლოდ განსხვავებული გეჩვენება, და იგივე ითქმის ყველა სხვა საგნის მიმართაც?
- იგივე; მხოლოდ განსხვავებული ჩანს, სინამდვილეში კი არაფრითაც არ განსხვავდება.
- ახლა კი ამასაც დაუკვირდი. რა ამოცანას ისახავს მხატვრობა ყველა ცალკეულ შემთხვევაში: ცდილობს ისე მიბაძოს საგანს, როგორც ის არის სინამდვილეში, თუ ისე, როგორც ის გვეჩვენება? ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხატვრობა ლანდების მიბაძვაა თუ სინამდვილისა?
- ლანდების.
- მაშასადამე, მიმბაძველობითი ხელოვნება შორსაა სინამდვილისაგან. ჩემი აზრით, ამიტომაც შეუძლია ასახოს ყველაფერი, რაც გნებავთ, სულ ოდნავ რომ ეხება ამა თუ იმ საგანს, რის შედეგადაც ლანდები იბადებიან. ასე მაგალითად, მხატვარი დახატავს დურგალს, ხარაზს ან სხვა ხელოსანს, თუმცა თვითონ არცერთი ამ ხელობის არა გაეგება რა. მაგრამ თუ კარგი მხატვარია, დურგალს რომ დახატვს და თავის ნახატს შორიდან აჩვენებს ხალხს, შეიძლება ბავშვები და ბრიყვები კი მოატყუოს და აფიქრებინოს, ნამდვილ დურგალსა ვხედავთო.
- რა თქმა უნდა.
- აი, რას უნდა ვფიქრობდეთ, ჩემო მეგობარო, ყოველივე ამის შესახ-

ებ. ვინმემ რომ გვითხრას, ერთი კაცი გამაცნეს, რომელიც ყველაფერს ყველაზე უკეთესს და უკეთეს იცის ყოველივე ის, რაც თითოეულმა იცის ცალ-ცალკეო, — პირში უნდა ვუთხრათ ამის მთქმელს: გეტყობა დიდი მიაბიტი ვინმე ბრძანდები, რაკილა ასე ადვილად მოატყუებინე თავი გაიძვერასა და მიმბაძველს, ყოვლისმოცდნე რომ გეგონა მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთმანეთისგან ვერ არჩევ ცოდნას, უმეცრებასა და მიბაძვას.

– მართალს ბრძანებ.

– ახლა კი უნდა განვიხილოთ ტრაგედია დამისი ჰეგემონი — ჰომეროსი, რადგანაც ზოგიერთებისგან გაგვიგონია, თითქოს ტრაგიკოსი პოეტები ყველა ხელობასა თუ ხელოვნებაში განაფულის იყენენ და არა მარტო ყველა ადამიანური საქმის – კეთილისა თუ ბოროტის – მცოდნენი, არამედ ყოველივე ღვთაებრივისაც. რადგანაც კარგმა პოეტმა, ვისაც სურს სრულყოფილად შეასხას ხორცი თავის შთანაფიქრს, მათი აზრით, აუცილებლად უნდა იცოდეს ის, რაზედაც წერს, თორემ ვერაფრის დანერასაც ვერ შეძლებსო. უნდა გავარკვიოთ, ტყუუდებოდნენ თუ არა ადამიანები ამნაირ მიმბაძველებთან შეხვედრისას, ამჩნევდნენ თუ არა, რომ მათ ქმნილებებს მთელი სამი საფეხური აშორებთ ნამდვილი ყოფიერებისაგან, და რომ მათ ადვილად შეიძლება შეასხას ხორცი იმან, ვისთვისაც უცნობია ჭეშმარიტება, რადგანაც აქ ლანდებს ქმნიან და არა ნამდვილ არსს. თუ ადამიანები არ ცდებიან და კარგმა პოეტებმა მართლაც იციან ყველაფერი, რაზედაც, უმრავლესობის აზრით, ასე კარგად ლაპარაკობენ?

– დიახ, ეს მართლაც იმსახურებს განხილვას.

– კი მაგრამ, ვინმეს რომ შეეძლოს როგორც ერთის, ისე მეორის – დედნის და ასლის შექმნა, როგორ გგონია, მთელ თავის უნარს ჩააქსოვდა ასლის შექმნაში და სწორედ მას მიიჩნევდა თავისი სიცოცხლის მთავარ და ყველაზე უკეთეს საქმედ?

– არა მგონია.

– მაგრამ კარგად რომ სცოდნოდა, რასაც ბაძავს, მთელი მისი ძალისხმევა შექმნისკენ იქნებოდა მიმართული და არა მიბაძვისაკენ. ის ეცდებოდა თავის სახსოვრად დაეტოვებინა ბევრი მშვენიერი ქმნილება და, ცხადია, ამჯობინებდა, თვითონ ის ედიდებინათ, ვიდრე თავად ედიდებინა სხვები.

– ალბათ; ეს უფრო საპატიო და სასარგებლო იქნებოდა მისთვის.

– ძალიან ბევრი საქმისთვის ანგარიშს არ მოვთხოვთ არც ჰომეროსს და არც რომელიმე სხვა პოეტს; არ ვკითხავთ, ექიმები იყენენ თუ ექიმთა ენის უბრალო მიმბაძველები. განა არსებობს გადმოცემა, რომ თუნდაც ერთ პოეტს, გინდა ახალს და გინდა ძველს, ჯანმრთელობა და ებრუნებინოს ვინმესთვის, როგორც უბრუნებდა ასკლეპიოსი, ან ისეთი მონაფეები დაეტოვებინოს მკურნალებად, როგორიც იყვნენ ასკლეპიოსის მემკვიდრენი? არც სხვა ხელოვნებასთან დაკავშირებით ვკითხავთ მათ

რამეს, თავს არ შევანყენთ. მაგრამ როცა ჰომეროსი ყველაზე დიადსა და მნიშვნელოვანს ეხება, როცა ომებზე, მხადართმთავრის ხელოვნებაზე, სახელმწიფოს მართვასა თუ ახალგაზრდობის აღზრდაზე ლაპარაკობს, მაშინ კი მართებული იქნება ვკითხოთ: „ძვირფასო ჰომეროსო, თუ სიქველისა და სრულქმნილების თვალსაზრისით ნამდვილი არსიდან მესამე ადგილზე კი არ დგახარ და მარტოოდენ ასლსა და მსგავსს კი არა ქმნი, რაც, ჩვენი განსაზღვრებისამებრ, მიბაძვა იქნებოდა, არამედ მეორე ადგილი გიჭირავს და, ამრიგად, შეგიძლია იცოდე, რას აკეთებენ ადამიანები უკეთ და რას – უარესად, როგორც კერძო, ისე საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც, — კეთილ-ინებე და გვითხარ-ი, რომელმა სახელმწიფომ მიაღწია შენი წყალობით უკეთეს მმართველობას როგორც ლაკედემონმა – ლიკურგეს მეოხებით, ან ბევრმა სხვა დიდმა თუ პატარა პოლისმა — ბევრი სხვა კანონმდებლის მეშვეობით? იტალია და სიცილია ამნაირ კანონმდებლად ქარონდას მიიჩნევენ, ჩვენ – სოლონს, შენ კი – ვინ?“ შეძლებდა თუ არა ჰომეროსი რომელიმე სახელმწიფოს დასახელებას?

– არა მგონია, — თქვა გლავკონმა, — ამაზე თვით ჰომერიდებიც კი არაფერს ამბობენ.

– ან სადმე თუ იხსენიება ჰომეროსის დროინდელი თუნდაც ერთი ომი, გამარჯვებით რომ დამთავრებულიყოს მისი მხედართმთავრობისა თუ რჩევის წყალობით?

– არავითარი ამნაირი ომი არ ყოფილა.

– ან ხელმარჯვე და მახვილგონიერ ოსტატად, მრავალი სხვადასხვა გამოგონებისა და სხვა მისთანათა ავტორად თუ მიიჩნევენ მას, როგორც ძველი გადმოცემები – მილეტელ თაღესს ან სკვით ანაქარსისს?

– არაფერი ამის მსგავსი ჰომეროსს არ მიეწერება.

– მაგრამ თუ სახელმწიფოს ბევრი ვერა არგო რა, იქნებ იმას მაინც ამბობენ, რომ კერძო ცხოვრებაში ვილაციის აღზრდას მაინც ხელმძღვანელობდა, რის გამოც ისე შეიყვარეს აღზრდილებმა, რომ შთამომავლობას გადასცენ ცხოვრების ჰომეროსისეული გზა, როგორც პითაგორელებმა – თავიანთი მოძღვრისა, რასაც დღემდე ცხოვრების პითაგორულ წესს უწოდებენ და რითაც მკვეთრად განირჩევიან სხვებისგან.

– არაფერ ამგვარს ჰომეროსზე არ გადმოგვცემენ, სოკრატე. თვით კრეოფილეც, რომელიც ჰომეროსთან დაახლოებული კაცი უნდა ყოფილიყო, თავისი აღზრდით კიდევ უფრო სასაცილო ჩანს, ვიდრე მისი სახელი, თუკი მართალია, რასაც ჰომეროსზე გადმოგვცემენ; გადმოცემით კი იმას გადმოგვცემენ, რომ თანამედროვეებს არაფრადაც არ მიაჩნდათ თურმე.

– დიახ, ასე ამბობენ, მაგრამ როგორ გგონია, გლავკონ, ჰომეროსს რომ მართლაც შესძლებოდა ადამიანების აღზრდა და მათი სრულყოფა, ხოლო ამ საქმეში მიბაძვა კი არ გამოეყენებინა, არამედ ცოდნა,

ნუთუ უამრავ მიმდევარს და თაყვანისმცემელს ვერ შეიძინდა? პროტაგორა აბდერელი, პროდიკე კეოსელი და სხვანი და სხვანი პირადი ურთიერთობის წყალობით არწმუნებდნენ თავიანთ თანამედროვეებს, რომ განსწავლისა და განათლების გარეშე ვერც თავიანთ შინაურ და ვერც სახელმწიფო საქმეებს ვერ გაართმევენ თავს, და აი, ამ სიბრძნის გულისთვის მონაფეებს ისე უყვართ ისინი, რომ ლამის თავზე დაისვან. ნუთუ ჰომეროსს, თუკი მართლა შეეძლო კაცთა სიქველის სრულყოფა, და ჰესიოდესაც ხალხი იმის ნებას მისცემდა, რომ მოხეტიალე რაფსოდების ცხოვრებით ეცხოვრათ და არ აიძულებდა მათ ერთ ადგილას დამკვიდრებულიყვნენ, ხოლო თუ ვერ დაიყაბულებდა, განა ფეხდაფეხ არ გაჰყვებოდნენ ყველგან, ოღონდ კი მათგან რამე ესწავლათ?

– რასაც შენ ამბობ, მე მგონია, სრული სიმართლეა, სოკრატე.

– მაშ, რა ვქნათ, ხომ არ ვაღიაროთ, რომ ყველა პოეტი, ჰომეროსიდან მოყოლებული, სიქველის მოჩვენებითი ხატებისა და სხვა მისთანათა უბრალო მიმბაძველია, მაგრამ ვერასოდეს ვერ აღწევს ჭეშმარიტებას? ასე, ჩვენი წელანდელი თქმისა არ იყოს, მხატვარმა შეიძლება დახატოს ხარაზი და ნამდვილ ხარაზადაც კი მოაჩვენოს ხალხს, თუმცა ხარაზის ხელობისა არც მას და არც მისი ნახატის მაყურებელს საერთოდ არა გაეგებათ რა: ისინი მხოლოდ ფერებისა და ხაზების მიხედვით მსჯელობენ.

– რა თქმა უნდა.

– მე მგონია, იგივე ითქმის პოეტებზედაც, სიტყვებისა და ხატოვანი გამოთქმების მეშვეობით გარკვეული ფერადოვნებით რომ წარმოგვიჩენენ ამა თუ იმ ხელოვნებას ან ხელოსნობას, თუმცა არცერთის არა გაეგებათ რა და მხოლოდ მიბაძვით გადიან ფონს, ასე რომ, არანაკლებ უმეცარსა და მხოლოდ სიტყვების ჟღერადობით თავბრუდასხმულ მსმენელს ეჩვენება, რომ ეს საუცხოოდ არის ნათქვამი, მიუხედავად იმისა, პოეტი რიტმული და ჰარმონიულად წყობილი სიტყვით ხარაზის ხელობაზე მსჯელობს თუ საომარ ხელოვნებაზე, — იმდენად მომწუსხველია პოეტური სამკაულების ბუნებრივი ხიბლი. მაგრამ თუ პოეტურ ქნილებებს მუსიკალური ხელოვნებით მინიჭებულ ფერადოვნებას ჩამოვაცილებთ, მოგეხსენება, რა უღიმღამოდ წარმოგვიჩნდებიან შიმველი სახით; თვითონაც ხომ შეგინიშნავს ეს?

– დიახ.

– განა ახალგაზრდობაში მშვენიერ, მაგრამ ხანდაზმულობაში გაცრეცილ და გახუნებულ სახეებს არა ჰგვანან?

– ძალიან.

– ერთსაც დაუკვირდი: ვინც ლანდებსა თუ ხატებს ქმნის, ესე იგი, როგორც ჩვენ ვუნოდებთ, — მიმბაძველი, საერთოდ ვერ ერკვევა, რა არის ნამდვილი არსი და მხოლოდ მის მოჩვენებით მხარეს იცნობს; ასეა, არა?

– დიახ.

– შუა გზაზე ნუ შეწყვეტთ სიტყვას და რაც ვთქვით, სრულად

განვიხილოთ.

– გისმენ.

– ჩვენ ვამბობთ, რომ მხატვარს შეუძლია შექმნას სადავე და ლაგამი.

– დიახ.

– დამზადებით კი სარაჯი და მჭედელი ამზადებენ მათ.

– რა თქმა უნდა.

– განა მხატვარმა იცის, როგორი უნდა იყოს სადავე და ლაგამი? ეს თვით მათმა დამამზადებლებმა – სარაჯმა და მჭედელმაც კი არ იციან, არამედ მხოლოდ იმან, ვინც მათ იყენებს, ესე იგი, მხედარმა, არა?

– დიახ.

– განა იგივე არ ითქმის ყველა სხვა საგნის მიმართაც?

– როგორ?

– ყოველ საგანს სამი სხვადასხვა ხელოვნება ესადაგება: მისი გამოყენების, დამზადებისა და გამოსახვის ხელოვნება.

– დიახ.

– მაგრამ რას ეთანაფარდება ავეჯის, ცოცხალი არსების ან მოქმედების თავისებურება, სილამაზე და სრულქმნილება, თუ არა მის გამოყენებას, რისთვისაც ის შექმნა ადამიანმა თუ ბუნებამ?

– სხვას არაფერს.

– მაშასადამე, ყველაზე დიდი გამოცდილების მქონე იქნება ის, ვინც ამა თუ იმ საგანს იყენებს და თავისი გამოცდილების მიხედვით შეუძლია მისი ნახელავის ავ-კარგზე მიუთითოს ამავე საგნის გამკეთებელს. ასე, მაგალითად, ფლეიტაზე დამკვრელი ფლეიტის ოსტატს უჩვენებს, როგორი ფლეიტა სჯობს საკრავად, ან როგორ უნდა დამზადდეს იგი, და ოსტატიც ყურად იღებს მის რჩევას.

– უეჭველად.

– ამრიგად, ვინც იცის, საკრავის ავ-კარგს უჩვენებს იმას, ვინც მცოდნეს ენდობა და მისი მითითების მიხედვით აკეთებს საკრავს.

– დიახ.

– მაშასადამე, ამა თუ იმ საგნის სრულქმნილებისა და ნაკლის შესახებ ამ საგნის გამკეთებელს სწორი წარმოდგენა ექმნება მცოდნესთან ურთიერთობის წყალობით და ძალაუვნებურად გაიზიარებს მის მითითებებს; მაგრამ მცოდნე მხოლოდ ისაა, ვინც ამ საგანს იყენებს.

– რა თქმა უნდა.

– რაც შეეხება მიმბაძველს, გამოცდილებით იძენს ცოდნას იმ საგნების შესახებ, რომლებსაც ხატავს, — რამდენად კარგი და სრულქმნილია თითოეული მათგანი, — თუ მცოდნესთან ურთიერთობის წყალობით იძენს სწორ წარმოდგენას მათზე და მცოდნისავე მითითებებს ეყრდნობა, თუ როგორ დახატოს ისინი.

– არც ერთის და არც მეორის წყალობით.

– ესე იგი, მიმბაძველს არც ცოდნა ექნება და არც სწორი წარმოდ-

გენა იმ საგნების შესახებ, რომლებსაც ხატავს.

– როგორც ჩანს, არა.

– დიდებული შემოქმედი კი უნდა იყოს ამნაირი მიმბაძველი.

– არც ისე.

– მაგრამ ის კვლავაც მიბაძავს საგნებს, თუმცა არ ეცოდინება მათი ავ-კარგი; ამიტომ, როგორც ჩანს, მშვენივრად წარმოგვიჩენს იმას, რაც მშვენივრად ესახება ბრბოს და უმეცართ.

– მეტის თავი რომ არა აქვს.

– ამ მხრივ, ეტყობა, სრულ თანხმობას მივალნიეთ: ჯერ ერთი, მიმბაძველმა ბევრი არაფერი იცის იმ საგნისა, რომელსაც ბაძავს და, ეგეც არ იყოს, მისი შემოქმედება დარბაისელი კაცისთვის შეუფერებელი ბავშვური თავშექცევაა. ტრაგიკული პოეზიის ყველა შემოქმედი, მიუხედავად იმისა, იამბიკურ ლექსს იყენებს თუ ეპიკურს, უპირატესად მიმბაძველია.

– რა თქმა უნდა.

– კი მაგრამ, ზევსის გულისთვის, განა ამნაირი მიბაძვა რაღაც ისეთს არ მიემართება, რაც მესამე ადგილზე დგას, ნამდვილი არსიდან მოყოლებული?

– დიახ.

– მეორე მხრივ, ადამიანის რომელ საწყისზე ახდენს მიბაძვა ზემოქმედებას?

– რა ზემოქმედებას გულისხმობ?

– აი, რას. ერთი და იგივე სიდიდე, იმის მიხედვით, შორიდან ვუყურებთ თუ ახლოდან, თანაბარი როდი ჩანს.

– მართლაც.

– ზუსტად ასევე, საგნები ან ტეხილნი ჩანან, ან სწორნი, იმის მიხედვით, წყალში ვაკვირდებით მათ თუ წყლის გარეთ, და მათი ჩაზნექილობაც და ამოზნექილობაც მზერის მცდარობის შედეგია, რასაც ამავე საგანთა შეფერილობა იწვევს. ცხადია, რომ ამნაირი მცდარობა ნიშნულია ჩვენი სულისთვის და ჩვენი ბუნების სწორედ ამ თავისებურებას ემყარება მხატვრობაც მთელი თავისი ხიბლით, თვალთმაქცთა ოინბაზობაც და სხვა მისთანანი.

– მართალს ბრძანებ.

– მაგრამ განა ამ მცდარობის გასაქარწყლებლად არ იქნა აღმოჩენილი ძალზე ქმედითი საშუალება გაზომვის, გამოთვლისა თუ აწონის სახით? ასე რომ, ჩვენში მთავარია არა სიდიდის და სიპატარავის, სიმრავლისა და სიმძიმის მოჩვენებითი ცვალებადობა, არამედ გაზომვის, გამოთვლისა და აწონის უნარი.

– რა თქმა უნდა.

– ყოველივე ეს კი ჩვენი სულის გონივრული საწყისის საქმეა, არა?

– რასაკვირველია.

– ხშირი გაზომვების წყალობით ამ საწყისმა აღმოაჩინა, რომ ზოგი-

ერთი საგანი უფრო დიდია, ზოგი – უფრო პატარა, ზოგი კი – ერთმანეთის ტოლი, თუმცა ეს საგნები, იმავდროულად, ურთიერთსაპირისპირო სახით წარმოგვიჩნდებიან ჩვენ.

– დიახ.

– ჩვენ კი ვამტკიცებდით, რომ ერთსა და იმავე საწყისს ერთსა და იმავე დროს შეუძლებელია ორი საპირისპირო აზრი ჰქონდეს ერთსა და იმავე საგანზე.

– და მართლაც ვიყავით.

– მაშასადამე, ჩვენი სულის ის საწყისი, რომელიც საგნებზე მათი ზომების საპირისპიროდ მსჯელობს, შეუძლებელია იგივეობრივი იყოს იმ საწყისისა, ამ ზომების შესაბამისად რომ აღიქვამს საგნებს.

– რა თქმა უნდა, შეუძლებელია.

– ის, რაც ჩვენს გაზომვას და გამოთვლას ენდობა, ჩვენი სულის უკეთესი საწყისია.

– უეჭველად.

– ხოლო ის, რაც ამას უპირისპირდება, უარესი საწყისი უნდა იყოს.

– უცილობლად.

– სწორედ ამ დასკვნისკენ მიმყავდი, როცა ვამტკიცებდი, რომ მხატვრობის, ისევე, როგორც ყველა მიმბაძველობითი ხელოვნების ქმნილებები შორს დგანან სინამდვილისგან და მათ საქმე აქვთ ჩვენი სულის იმ საწყისთან, რომელიც ასევე შორსაა გონივრულობისაგან, რის გამოც შეუძლებელია ყოველივე იმის თანამდგომი და ხელშემწყობი იყოს, რაც ჯანსაღია და ჭეშმარიტი.

– მართლაც.

– ასე რომ, თავისთავად დაბალი მიმბაძველობითი ხელოვნება დაბალთანავე შეუღლების შედეგად დაბალსვე აძლევს დასაბამს.

– როგორც ჩანს.

– ეს მხოლოდ იმ მიმბაძველობით ხელოვნებას ეხება, რომელსაც მზერით აღვიქვამთ, თუ იმასაც, სმენით რომ აღიქმება და პოეზია ჰქვია სახელად?

– ცხადია, ამ უკანასკნელსაც.

– ნუ ვენდობით მარტოოდენ მოჩვენებით მსგავსებას პოეზიასა და ფერწერას შორის, არამედ განვიხილოთ სულის ის საწყისიც, რომელთანაც საქმე აქვს პოეტურ მიმბაძველობას, და ვნახოთ, ღირსეულია ეს საწყისი თუ უბადრუკი.

– ეს მართლაც უნდა ვნახოთ.

– მოდი, ასეთი კითხვა დავსვათ: მიმბაძველობითი პოეზია ადამიანს გვიხატავს როგორც იძულებით ან ნებისით მოქმედს, ამ მოქმედების საფუძველზე კი ის ფიქრობს, რომ ან კარგად მოიქცა, ან ცუდად, და ყველა ამ ვითარებაში ან ნუხს, ან ხარობს. თუ ის სხვა რამესაც გვიხატავს, გარდა ამისა?

– სხვას არაფერს.

– კი მაგრამ, ყველა ამ ვითარებაში ადამიანი აუმღვრეველი რჩება? თუ როგორც მზერით აღქმადი საგნების ჭვრეტისას მასში თავს იჩენდა შინაგანი წინააღმდეგობა და ურთიერთსაპირისპირო წარმოდგენები ამ საგნებზე, თავის საკუთარ მოქმედებებთან მიმართებისას მისი სული ასეთსავე გაორებას განიცდის და ურთიერთსაპირისპირო შეხედულებათა ჭიდილის ასპარეზად იქცევა? თუმცა, გამახსენდა, რომ ახლა სულაც არ გვჭირდება ამის მტკიცება, რადგანაც ზემოთ ბევრი ვიმსჯელებთ და დაბეჯითებითაც დავასაბუთებთ, რომ ჩვენი სული სავსეა შინაგანი წინააღმდეგობებით, ერთდროულად რომ იჩენენ თავს.

– მართალია.

– დიახ, მართალია, მაგრამ, ჩემი აზრით, ახლა მაინც აუცილებლად უნდა განვიხილოთ ის, რაც მაშინ გამოგვრჩა.

– რა?

— ჩვენ ვამბობდით, რომ ნამდვილი ადამიანი სხვებზე უფრო ადვილად იტანს თავს დატეხილ უბედურებას, ვთქვათ, შვილის სიკვდილს თუ მისთვის რაღაც ძვირფასის დაკარგვას.

– რა თქმა უნდა.

– ახლა კი ესეცა ვნახოთ: ამნაირი ადამიანი საერთოდ არ იგლოვებს (რაკილა ეს წარმოუდგენელია), თუ გარკვეულწილად უფრო თავდაჭერილი იქნება თავისი მწუხარების გამოხატვისას?

– ეს უკანასკნელი უფრო სავარაუდოა.

– ამის შემდეგ ესეც მითხარი: როგორ გგონია, როდის დაუპირისპირდება უფრო მტკიცედ თავის მწუხარებას და მეტ წინააღმდეგობას გაუწევს მას: ხალხის თვალწინ თუ როცა მარტოა?

– ხალხის თვალწინ.

– სიმარტოვეში კი, ჩემი აზრით, თავს ველარ შეიკავებს და მწარედ ატირდება, რასაც, ალბათ, ვერ გაბედავდა, რომ სცოდნოდა, ვილაც მიყურებსო. და, საერთოდ, ბევრ ისეთ რამესაც ჩაიდენდა, რასაც ნამდვილად არ მიუტყვებდა სხვებს.

– ასე, – თქვა მან.

– რაც მას აძულებს წინააღმდეგობა გაუწიოს მწუხარებას, გონებაა და კანონი, ხოლო რაც მწუხარებისაკენ უბიძგებს, – თვით ტანჯვა?

– დიახ.

— მაგრამ რაკი ადამიანს ერთი და იმავე საბაბით ერთდროულად ორი ურთიერთსაპირისპირო სწრაფვა აღძვრის, შეიძლება ითქვას, რომ მასში ორი სხვადასხვა საწყისი უნდა იყოს.

– რა თქმა უნდა.

– ერთი უსიტყვოდ ემორჩილება კანონის მბრძანებლურ კარნახს.

– როგორ?

– კანონი ბრძანებს, რომ უბედურებაში ყველაზე უკეთესია ინარჩუნებდე სიმშვიდეს და გასაქანს არ აძლევდე მწუხარებას, რადგანაც არავინ იცის, რა არის კარგი და რა არის ცუდი ამაში, და რამდენიც არ უნდა

ივალალო, მაინც ვერაფერს გახდები. ადამიანურ საქმეთაგან ერთიც არ იმსახურებს იმას, რომ მეტისმეტად დიდი მნიშვნელობა მიანიჭო, მწუხარება კი ხშირად აბრკოლებს იმას, რასაც შეეძლო მწედ მოგვევლენოდა ამნაირ ვითარებაში.

– რას გულისხმობ?

– საჭიროა გავერკვეთ იმაში, რაც დაგვემართა; აქ, როგორც კამათ-ლებით თამაშში, ბედისწერის დარტყმებს უნდა დავუპირისპიროთ ყველა ის საშუალება, რასაც გონება მიიჩნევს უმჯობესად. პატარა ბავშვებს ხომ არ უნდა ვემსგავსოთ, როგორც კი რამე დაუშავდებათ, მაშინვე ხელს რომ იტაცებენ მტკივან ადგილზე და გულამოსკვნილი ტირიან. არა, უნდა მივაჩვიოთ სული იმას, რომ დაუყოვნებლივ შეუდგეს მკურნალობას, რათა აღიდგინოს დანაკარგი, დაიცხროს ტკივილი და წამლობით ჩაახშოს მწუხარე მოთქმა-გოდება.

– ყველაზე მართებული იქნებოდა ასე დავხვედროდით ბედისწერის დარტყმებს.

– ჩვენი უკეთესი სანყისი სწორედ ასე მისდევს გონების ხმას.

— ცხადია.

– უარეს სანყისს კი, რომელიც არ ივინყებს ტანჯვა-წამებას და ვერ ძლება მწარე გმინვით, ჩვენ უგუნურს, უქნარას და მხდალს ვუწოდებთ.

– დიახ.

– სულის აღგზნებადი სანყისი ხშირად ექვემდებარება მრავალფეროვან მიბაძვას, ხოლო გონივრული და თვინიერი ზნე ადამიანისა, რომელიც ყოველთვის ინარჩუნებს თვითიგივეობას, ძნელი მისაბაძია, მაგრამ თუ მაინც მოახერხეს მისი მიბაძვა, ძნელად თუ ვინმე გაუგებს რასმე, მით უმეტეს სახალხო ზეიმის ან თეატრალური წარმოდგენების დროს, სადაც უამრავი ხალხი იყრის თავს, რადგან მიბაძვა, რომელსაც ბრბოს შესთავაზებდნენ, მისთვის სრულიად უცხო სულიერი მდგომარეობის მიბაძვა იქნებოდა.

– დიახ, სრულიად უცხოა.

– ცხადია, მიმბაძველ პოეტს ცოტა რამა აქვს საერთო სულის გონივრულ სანყისთან და მის დასაკმაყოფილებლად როდი სრულყოფს თავის ხელოვნებას, რადგანაც მხოლოდ იმას მიეღტვის, რომ წარმატებას მიაღწიოს ბრბოს წინაშე. ის მხოლოდ აღგზნებად და ცვალებად ზნეს მიმართავს, რომელიც ადვილად ექვემდებარება მიბაძვას.

– რა თქმა უნდა.

– მაშასადამე, ჩვენ უფლება გვაქვს ხელი ჩავჭიდოთ ამნაირ პოეტს და მხატვრის გვერდით მივუჩინოთ ადგილი, რომელსაც ძალიანა ჰგავს იმით, რომ, ქვემარტების თვალსაზრისით, უფასურ ნაწარმოებებს ქმნის, და იმითაც, რომ სულის იმავე სანყისთანა აქვს საქმე და არა უკეთესთან. ასე რომ, მართალნი ვიქნებოდით, თუკი მას არ მივიღებდით ჩვენ მიერ დაარსებულ სახელმწიფოში, რომელსაც ბრძნული კანონები მართავენ; არ მივიღებდით იმიტომ, რომ აქეზებს,

ასაზრდოებს და ამტკიცებს სულის უარეს სანყისს, უკეთესს კი ღუპავს. ასეთია იმ სახელმწიფოს ხვედრიც, რომლის მმართველობასაც უღირსებს უგდებენ ხელში, ღირსეულებს კი მუსრს ავლებენ. ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ ასევე იქცევა მიმბაძველი პოეტიც, უარესი სანყისის ნაქეზებით უკეთურ მმართველობას რომ ამკვიდრებს თითოეული ადამიანის სულში, სანყისისა, რომელიც ერთმანეთისგან ვერ ასხვავებს უდიდესსა და უმცირესს, ერთსა და იმავეს ხან დიდად სახავს, ხან კი – პატარად, და ამრიგად ქმნის ხატებებს, რომლებიც ძალზე შორს არიან სინამდვილისაგან.

– უცილობლად.

– მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ არ წაგვიყენებია პოეზიისათვის ყველაზე მძიმე ბრალდება: მას შეუძლია თვით ნამდვილი ადამიანის სულიც კი შებღალოს თავისი ზემოქმედებით, რასაც ძალზე ცოტანი თუ აღწევენ თავს. აი, რა არის ყველაზე საშინელი.

– თუ ასეა, უფრო საშინელი რა უნდა იყოს?

– მომისმინე და თავად განსაჯე: როცა ჩვენ შორის თვით ყველაზე უკეთესნიც კი ჰომეროსსა თუ რომელიმე სხვა ტრაგიკოს პოეტს უსმენენ, მწუხარებით შეპყრობილ გმირს რომ გვიხატავენ, რომელიც ბედის სამღურავით საესე სიტყვას წარმოთქვამს, სხვებს კი აიძულებს ზარს ამბობდნენ და მჯიღს იცემდნენ მკერდში, — როგორც მოგესხენება, ამ შთაბეჭდილებას აყოლილნი, გმირის განცდების კვალდაკვალ, თვითონაც ერთგვარ სიამოვნებას განვიცდით, მასთან ერთად რომ ვიტანჯებით და გულსაკლავად დავტირით ყოველივე ამას. ჩვენ ვაქებთ და ვადიდებთ იმ პოეტს, რომელიც სწორედ ამ განწყობილებას იწვევს ჩვენში.

– როგორ არ მომეხსენება.

– მაგრამ როცა უბედურება ჩვენ თვითონ გვატყდება თავს, შეგიძინევია თუ არა, რომ სრულიად საპირისპირო ქცევით ვიკვებებით – ვცდილობთ შევიწარჩუნოთ სიმშვიდე და აუმღვრეველობა, როგორც შემგენის კაცს, ხოლო ის, რასაც ზემოთ ვაქებდით, ქალებისთვისაა ნიშნუელი.

– როგორ არ შემომჩნევია.

– მერედა, განა მოსაწონია იმისი ქება, ვისი დანახვაც არამცთუ გვანატრებინებს, ნეტავი შენ გგავდეთ, თვით ამის გაფიქრებაც კი სირხცვილით დაგწვავს, — დიახ, ვისი დანახვაც, ნაცვლად იმისა, რომ ზიზღს ჰგვრიდეს, სიამოვნებას ანიჭებდეს და ქების ღირსად მიაჩნდეს ხალხს?

– არა, ვფიცავ ზევსს, უაზრობას უფრო ჰგავს.

– დიახ, თუ ამ მხრივაც შეხედავ საქმეს...

– რა მხრივ?

– თუ დაუკვირდები, ამ შემთხვევაში პოეტები სიამოვნებას ჰგვრიან და ატკობენ ჩვენი სულის იმ სანყისს, რომელსაც ჩვენი საკუთარი უბედურების დროს ყოველნაირად ვცდილობთ თავი დავუჭიროთ

და გასაქანი არ მივცეთ; არადა, თავისი ბუნებრივი მიდრეკილების გამო, სწორედ მას სურს ტირილით მოიოხოს და მწუხარებით იჯეროს გული. მეორე მხრივ, ჩვენი სულის უკეთესი სანყისი, ჯერ კიდევ არასაკმარისად განმტკიცებული გონებისა და ჩვეულების მიერ, თავის ზედამხედველობას ასუსტებს ამ მოტირალ სანყისზე და სხვისი ვნებების შემყურეს ჰგონია, თითქოს თვითონ მას სრულიადაც არ ბლალავს იმითი ტკობა, რომ ეს სხვა, თუნდაც სიქველეზედაც დებდეს თავს, ღირსეულად ვერ გამოხატავს თავის მწუხარებას; ამიტომაც აქებს, თანაუღმობს და იმასაც კი ფიქრობს, რომ ეს თვითონ მასაც ამდიდრებს, ასე რომ, არასდიდებით არ ისურვებდა თავისი ზიზლი გამოეხატა მთელი ნაწარმოების მიმართ, და, ამრიგად, მოეკლო ეს სიამოვნება. მე მგონია, იშვიათად თუ ვინმე უწევს ანგარიშს იმას, რომ სხვისი განცდები გადამდები ძალით მოქმედებენ ჩვენზე: თუკი ისინი მძაფრ სიბრალულს აღძრავენ სულში, ძნელია თავი დავაღნიოთ ასეთსავე სიბრალულს ჩვენი საკუთარი უბედურებისას.

– მართალს ბრძანებ, — თქვა მან.

– განა იგივე არ ითქმის იმაზე, რაც სასაცილოა? თუკი, ერთი მხრივ, უფროხი იმას, ვაითუ ხალხი ვაციხო, მეორე მხრივ კი სიამოვნებით უყურებ კომიკურ წარმოდგენებს ან ვინრო წრეში აყვიათა უგვან ღიზლობას, მაგრამ, როგორც უკეთურს, ზიზლით არ უყურებ ამას, მაშინ ზუსტად ისე იქცევი, როგორც გულის აჩუყებისას. შენ გონებით თრგუნავ ღლაბუცისა თუ ქილიკის ჟინს, მაგრამ ზემოთ ჩამოთვლილ შემთხვევებში სრულ გასაქანს აძლევ მას, და ხშირად, შინაურებს შორის, შენდა შეუმჩნევლად თვითონვე იქცევი კომედიების მთხზველად.

– მართლაც.

– სიყვარული, მრისხანება, სულის ყველა სასიამოვნო თუ უსიამოვნო ვნება, რაც, ჩვენი მტკიცებით, თან ახლავს ჩვენსაც მოქმედებას, — ყოველივე ეს პოეტურ მიმბაძველობას იწვევს ჩვენში. ის ასაზრდოებს და რწყავს ყოველივე იმას, რაც აჯობებდა დამჭკნარიყო, და ჩვენს სულს მათ მბრძანებლობას ვუქვემდებარებთ, თუმცა ჩვენ თვითონ უნდა მოგვეთოკა ისინი, რათა უკეთესობას და ბედნიერებას ვწეოდით, ნაცვლად იმისა, რომ უარესნი და უბედურნი ვყოფილიყავით.

– სხვა რამეს ვერც ვიტყვოდი.

– ამრიგად, როცა ჰომეროსის თაყვანისმცემლებს შეხვდები, გლავკოს, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ამ პოეტმა აღზარდა ელადა და ადამიანურ საქმეთა წარმართვისა და განათლებისათვის გულმოდგინედ უნდა ვსწავლობდეთ მას, რათა მის სიბრძნეს შევუწონოთ მთელი ცხოვრება, — კეთილმოსურნედ და ალერსიანად მოეპყარი მათ, ვინაიდან ისინი, შეძლებისდაგვარად, შესანიშნავი ადამიანები არიან, დაუთმე და დაეთანხმე ამ ხალხს, რომ ჰომეროსი ყველაზე დიდი შემოქმედი და ტრაგიკოსთა შორის პირველი პოეტია, მაგრამ ნუ დაგავინყდება, რომ ჩვენს სახელმწიფოში მისაღებად მიგვაჩნია მხოლოდ ღმერთებისად-

მი მიძღვნილი ჰიმნები და კეთილშობილ კაცთა სახოტბო სიმღერები. ხოლო თუ მათ მაგივრად ვენებთან მუზას მიიღებ, გინდ მელიკური იყოს და გინდ ეპიკური, მაშინ სახელმწიფოში სიამოვნება და ტანჯვა გაგიბატონდება კანონისა და ზოგადი სანყისის ნაცვლად, რაც, საყოველთაო ალიარებით, ყოველთვის ყველაფერზე უმჯობესია.

– მართალს ბრძანებ.

– დაე, ეს იყოს ჩვენი თავისმართლება პოეზიის წინაშე, სახელმწიფოდან რომ გავაძევეთ მისი ბუნების გამო. საამისოდ ხომ საკმაო საფუძველი გვქონდა. მაგრამ სისასტიკესა და გაუთლელობაში რომ არ დაგედოს ბრალი, აქვე დაეძინო, რომ ოდითგანვე შეინიშნება ერთგვარი უთანხმოება ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის. მრავალრიცხოვანი ანდაზები, როგორც მაგალითად, — „აი, ძალი, პატრონს რომ უღრენს და უყევს“, „დიდი კაცია ბრიყვთა ფუჭსიტყვაობაში“, „ბრძენკაცთა ბრბო ზევსსაც სძლევს“, „წვრილმანებს ჩაჰკირკიტებენ, ესე იგი, ღატაკები არიან“ და სხვა მისთანანი ნათლად მოწმობენ მათ ძველისძველ უთანხმოებას. და მაინც, თუ მიმბაძველობითი პოეზია, რომელიც მიზნად ისახავს ხალხის გართობას, ერთ საბუთს მაინც მოიტანს იმის დასტურად, რომ ის საჭიროა სრულყოფილი წყობილების მქონე სახელმწიფოში, ჩვენ სიამოვნებით მივიღებთ მას. თვითონვე ვაღიარებთ, რომ მოწუხებულნი ვართ მისი ხიბლით. მაგრამ იმისი ღალატი, რაც ჭეშმარიტია, მკრეხელობაა. ისე კი, ჩემო მეგობარო, განა შენც არ გხიბლავს პოეზია, მით უმეტეს, როცა ჰომეროსის პოეზიას ეხება საქმე?

– პირდაპირ მაჯადოებს.

– ამრიგად, თუ ის გამართლდება, სულერთია, მელიკურ პოეზიას ვიგულისხმებთ თუ რომელიმე სხვა ზომით გამართულს, რა თქმა უნდა, განდევნილობიდან დაბრუნების უფლებას მოიპოვებს.

– აუცილებლად.

– ხოლო პოეზიის იმ დამცველებს, რომლებიც პოეტები კი არა, პოეტების მოყვარენი არიან, ჩვენ საშუალებას მივცემთ თუნდაც პროზით დაიცვან იგი და დაგვიმტკიცონ, რომ პოეზია არა მარტო სასიამოვნოა, არამედ სასარგებლოც როგორც სახელმწიფოს, ისე ადამიანის ცხოვრებისთვისაც. მართლაცდა, ხომ გავმდიდრდებოდით, ის არა მარტო სასიამოვნო, სასარგებლოც რომ ყოფილიყო?

– რა თქმა უნდა.

– მაგრამ თუ მისი დაცვა შეუძლებელი შეიქნა, მაშინ, ჩემო ძვირფასო მეგობარო, იმ შეყვარებულებივით უნდა მოვიქცეთ, ოდესღაც რომ უყვარდათ, მერე კი გადაწყვიტეს, რომ ეს სიყვარული უსარგებლო იყო მათთვის, და, მართალია, დიდი ძალისხმევის შედეგად, მაგრამ ბოლოს მაინც უარყვეს იგი. ასე ჩვენშიც – დღევანდელ მშვენიერ სახელმწიფოთა მიერ აღზრდილებშიაც ღვივის სიყვარული ამ პოეზიის მიმართ და ჩვენ წარმატებას ვუსურვებთ მას, ესე იგი, გვინდა, რომ ის

არა მარტო საუცხოო, არამედ ჭეშმარიტიც იყოს. მაგრამ ვიდრე თავი არ უმართლებია, ყოველთვის, როცა იძულებულნი ვიქნებით მოვეუსმინოთ, მისი ხიზლისაგან თავის დასაცავად შელოცვასავით გავიმეოროთ ის მოსაზრებები, რომლებზედაც წელან ვმსჯელობდით, და ყოველნაირად ვეცადოთ კვლავ ამ ბალღური სიყვარულის მახეში არ გავებათ. შეუძლებელია სერიოზულად იფიქრო, თითქოს ამნაირი პოეზია სერიოზულია და ჭეშმარიტების წვდომას ცდილობს. მის მსმენელს სიფრთხილე მართებს, რათა მტკიცედ დაიცვას თავისი სულიერი სამყარო და სახელმძღვანელო წესად აქციოს ის, რაც ჩვენ მიერ პოეზიაზე ითქვა.

ძველი ბერძნულიდან თარგმნა **ბაჩანა ბრეგვაძემ**
(წიგნიდან „ადრეული დიალოგები“, თბ., 1997)

არისტოტელე (ძვ.წ.აღ. 384-322)

პოეტიკა

თხზულების საგანი (I) ^{1447a8}

I

ჩვენ ვლავარაკობთ როგორც პოეზიაზე საერთოდ, ისე მის ცალკეულ სახეებზედაც; ვიტყვით, რა მნიშვნელობა აქვს თითოეულ მათგანს და როგორ უნდა ითხზებოდეს ფაბულა პოეტური ქმნილების სრულყოფის მიზნით; ვიტყვით აგრეთვე რამდენი და რანაირი ნაწილებისაგან შედგება პოეტური ნაწარმოები და ბევრ სხვა რამესაც, რაც უშუალოდ უკავშირდება ამავე საკითხს. ხოლო ჩვენს სიტყვას, რა თქმა უნდა, ყველაზე არსებითით დავინწყებთ.

I. პოეზია როგორც ბაძვა ^{47a13}

ეპოპეა და ტრაგედია, ისევე როგორც კომედია, დითირამბული პოეზია და ავლეთიკისა თუ კითარისტიკის უმეტესი ნაწილი, — ყოველივე ეს, კაცმა რომ თქვას, სხვა არა არის რა, თუ არა მიბაძვა.

ბაძვის საშუალებები ^{47a18}

ერთმანეთისაგან ისინი სამი რამით განსხვავდებიან: ან იმით, რითაც ბაძვენ, ან იმით, რასაც ბაძვენ, ანდა იმით, როგორც ბაძვენ და როგორც ზოგი ხელოვანი თავისი ხელოვნების, ჩვევისა თუ ბუნებრივი ნიჭის წყალობით ბევრ რასმე ბაძავს, როცა ფერებითა და ფორმებით ქმნის მისაბაძ საგანთა ხატებს. ზუსტად ასევე ხორციელდება მიბაძვა ხელოვნების ყველა ზემოხსენებულ დარგშიც. ყოველი მათგანი რიტმით, სიტყვით და ჰარმონიით ბაძავს, ან სამივეთი ერთად, ან თითოეულით ცალ-ცალკე. ასე მაგალითად, მარტოოდენ ჰარმონიას და რიტმს იყენებენ ავლეთიკა, კითარისტიკა და მუსიკალური ხელოვნების ზოგიერთი სხვა დარგი. ვთქვათ, სალამურზე დაკვრის ხელოვნება. მხოლოდ რიტმით, ჰარმონიის გარეშე, ბაძვენ მოცეკვავენი, რომელნიც გამომსახველობითი რიტმული მოძრაობებით წარმოსახავენ ხასიათებს, განცდებს, ქმედებებს, სიტყვიერი შემოქმედება კი იყენებს პროზაულსა თუ სალექსო საზომით გამართულ პოეტურ სიტყვას; ამასთან ის ხან რამდენიმე სალექსო საზომის მონაცვლეობას ახდენს, ხან კი მხოლოდ ერთ საზომს ხმარობს. < ... > არის ხელოვნების ზოგიერთი სხვა დარგი,

რომელიც იყენებს ყველა ზემოხსენებულ საშუალებას: რიტმს, მელოდიას, მეტრს. ასეთია, მაგალითად, დითირამბული პოეზია და ნომების პოეზია, ტრაგედია და კომედია, ხოლო ისინი ერთმანეთისაგან იმით განსხვავდებიან, რომ ზოგიერთი მათგანი იყენებს უკლებლივ ყველა საშუალებას. ზოგიერთი კი მხოლოდ ნაწილობრივ. აი, რა განსხვავებას ვგულისხმობ მე ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა შორის, იმის მიხედვით, თუ რა საშუალებებს მიმართავენ ისინი მიბაძვისას.

ბაძვის საგანი (II) ^{48a1}

რაკილა ყველა მიმბაძველი მოქმედ პირთ ბაძავს, რომელნიც, აუცილებლად ან კეთილნი არიან, ან უკეთურნი (ყოველი ხასიათისათვის მეტ-ნაკლებად ნიშნულია მარტოოდენ ეს ორი თვისება, რადგან ადამიანები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ხასიათის სიქველით თუ ბინიერებით). — ამიტომ მიბაძვის შედეგად ისინი წარმოგვიდგებიან ან როგორც ჩვენზე უკეთესნი, ან უარესნი, ან ისეთნი, როგორც ჩვენ ვართ. < ... >

ბაძვის ხერხები (III) ^{48a19}

არსებობს მესამე განსხვავებაც მიბაძვის ამ სახეთა შორის, სახელდობრ, ხერხი, რომლითაც ბაძავს თითოეული მათგანი და, მართლაც, ხომ შეიძლება მიბაძო ერთსა და იმავე საგანს ერთი და იმავე საშუალებით, მაგრამ სხვადასხვა ხერხით: ასე მაგალითად, ამა თუ იმ ამბის გადმოცემისას ან შენი პიროვნების მიჩქმალვით, თითქოს სხვისი პირით მოგვითხრო მასზე, როგორც იქცევა ჰომეროსი, ან – პირადად, შენივე პირით და, ამრიგად, სხვა ვინმედ არ იქცე, ანდა წარმოგვიდგინო შენი გამირები როგორც მოქმედნი და ქმედითნი.

აი, ამ სამი ნიშნით განსხვავდება მიბაძვის ყველა სახე ერთმანეთისაგან. კერძოდ, როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, მიბაძვის საშუალებით, საგნით და ხერხით. < ... >

ამრიგად, ჩვენ გავარკვეეთ, რამდენი და რა სახის განსხვავებანი არსებობს მიმბაძველობითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა შორის.

ტრაგედიის სრულყოფილება ^{49a7}

როდესაც დაიბადა ტრაგედია და კომედია, მაშინ, პოეზიის ამა თუ იმ დარგისადმი ბუნებრივი მიდრეკილების მიხედვით, ზოგიერთმა პოეტმა იამბების ნაცვლად კომედიის წერას მიჰყო ხელი. ზოგიერთმა კი ეპოსის ნაცვლად – ტრაგედიის თხზვას, ვინაიდან პოეზიის ორი უკანასკნელი დარგი პირველ ორზე უფრო მნიშვნელოვანია და ფასეული.

სხვა საკითხია, მიაღწია თუ არა ტრაგედიამ განვითარების საბო-

ლოო საფეხურს, როგორც თავისთავად, ისე თეატრთან მიმართებით. ტრაგედიის, ისევე როგორც კომედიის სანწყისი იმპროვიზაციაა, რადგან პირველი დითირამების ექსარქონტთაგან (წამომწყებთაგან) იღებს დასაბამს, ხოლო მეორე – ფალიკური სიმღერების ექსარქონტებისგან. < ... > შემდეგ ტრაგედია ნელ-ნელა გაიზარდა მისი შინაგანი შესაძლებლობების თანდათანობით განვითარების გზით და მრავალი სახეცვლილების შედეგად თავისი < ... > სახე მიიღო. ესქილე იყო პირველი ტრაგიკოსი, რომელმაც ერთის ნაცვლად ორი მსახიობი შემოიყვანა სცენაზე; მანვე შეამცირა ქოროს პარტია და არსებითი მნიშვნელობა მიანიჭა დიალოგს. სოფოკლემ სამამდე გაზარდა მსახიობების რიცხვი და მხატვრულად გააფორმა სცენა. ტრაგედიამ შედარებით გვიან აიღო ხელი მოკლე მითების დამუშავებასა და თავისი პირველსანწყისის – სატირული პოეზიისათვის დამახასიათებელ სახუმარო სტილზე. შედარებით გვიან მიაღწია თავის აწინდელ სიღიადეს, ხოლო მისი სალექსო საზომი ტეტრამეტრის ნაცვლად იამბიკური ტრიმეტრი გახდა. <...> შეიძლებოდა გვეთქვა, როგორ გაიზარდა ეპიზოდების რიცხვი და როგორ დაიხვეწა ყოველივე ის, რაც ამკობს და სრულყოფილს ხდის ტრაგედიის ცალკეულ ნაწილებს, მაგრამ ყველაფრის დაწვრილებით განხილვა შორს წავიყვანდა.

კომედიის არსი და სრულყოფილება (V) ^{49&32}

< ... > კომედია ბინიერ კაცთა მიბაძვაა, მაგრამ ის ბაძავს არა მთელს მათ ბინიერებას, არამედ მხოლოდ ზოგიერთ იმ ნაკლს, რომელშიაც სასაცილო სამარცხვინოს ნაწილად გვევლინება. ხოლო სასაცილო ერთგვარი შეცდომაა, ან კიდევ გარეგანი თუ შინაგანი მანკიერება, რომელიც არავის არ აყენებს ტკივილს ან მომაკვდინებელ ვნებას. ასეთია, თუნდაც, კომიკური ნიღაბი, რომელიც, თავისთავად, სამარცხვინოა და უმსგავსი, მაგრამ ტანჯვას კი არ გამოხატავს.

ტრაგედიის სახეცვლილებანი და ამ ცვლილებების მოქმედთა სახელები ჩვენთვის ცნობილია, რასაც ვერ ვიტყვით კომედიის მიმართ, ვინაიდან მას თავდაპირველად გაცილებით ნაკლებ ყურადღებას აქცევდნენ. ქორო რომ ქოროა, კომედიისათვის მისი მიცემაც კი ძალზე გვიან დაიწყო < ... >. ამიტომაც პირველი ქორეგები სცენისმოყვარე მოხალისენი იყვნენ. კომედიოგრაფთა სახელებიც მხოლოდ იმ დროიდან იხსენიება, როცა კომედიამ უკვე განვითარების გარკვეულ საფეხურს მიაღწია. მაგრამ ჩვენ არ ვიცით, ვინ შემოიღო ნიღბები ან პროლოგი, ვინ გაზარდა მსახიობების რიცხვი და სხვა მისთანანი. < ... > კომედია ჩაისახა სიცილიაში, საიდანაც მან საბერძნეთში გადმოინაცვლა < ... >.

განსხვავება ტრაგედიასა და ეპოსს შორის^{49b9}

ეპოპეა < ... >ტრაგედიას ჰგავს, რამდენადაც ორივე კეთილშობილურ ქმედებებს ბაძავს, ხოლო მისგან განსხვავდება იმით, რომ მარტივი მეტრი აქვს და სხვა არა არის რა, თუ არა გაბმული თხრობა. ეგეც არ იყოს, ისინი მოქმედების დროის ხანგრძლივობითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ტრაგედია ცდილობს, რამდენადაც ეს შესაძლოა, მთელი თავისი მოქმედება მზის ერთი სადღელამისო მოქცევის პერიოდით შემოფარგლოს, ან რაც შეიძლება მცირედი ხნით გადასცდეს ამ საზღვარს, ეპოპეა კი განსაზღვრული არ არის დროით, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს განუსაზღვრელობა თავდაპირველად ისევე დასაშვებია იყო ტრაგედიაში, როგორც ეპოსში. რაც შეეხება ცალკეულ ნაწილებს, ზოგი მათგანი საერთოა ორივესათვის, ზოგი კი მხოლოდ ტრაგედიის კუთვნილებაა. ამიტომ ვინც იცის, რა განსხვავებებია კარგსა და ცუდ ტრაგედიას შორის, ის ეპოსის ავკარგიანობასაც იცნობს, ვინაიდან ყოველივე ის, რაც ნიშნეულია ეპოსისათვის, ტრაგედიასაც ახასიათებს, თუმცა ყოველივე ის, რაც ნიშნეულია ტრაგედიისთვის, უკლებლივ ახასიათებს ეპოსსაც.

II. ტრაგედია:

მისი არსი (VI)^{49b21}

< ... >ტრაგედია არის სერიოზული, დასრულებული და გარკვეული განზომილების მქონე მოქმედების მიბაძვა კაზმული სიტყვით, რომლის სხვადასხვა ნაწილიც სხვადასხვაგვარად არის შემკული: მიბაძვა, რომელიც თხრობის კი არა, მოქმედების მეშვეობით ხორციელდება და რომელიც სიბრაულისა თუ შიშის გამოწვევის გზით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს. „კაზმული სიტყვაო“, რომ ვამბობ, მე ვგულისხმობ სიტყვას, რომლისთვისაც ნიშნეულია რიტმი, ჰარმონია და მელოდია, ხოლო როდესაც დავსძენ, რომ მისი სხვადასხვა ნაწილი „სხვადასხვაგვარად არის შემკული“. ამით ის მინდა ვთქვა, რომ ამ ნაწილთაგან ზოგიერთისათვის ნიშნეულია მხოლოდ მეტრი, ზოგიერთისთვის კი – მელოდიაც.

ტრაგედიის ელემენტები^{49b30}

რაკი მიბაძვა მოქმედების მეშვეობით ხორციელდება, ამიტომ, აუცილებლობის ძალით, ტრაგედიის პირველი შემადგენელი ნაწილი იქნება სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება, ხოლო შემდეგ – მუსიკალური კომპოზიცია და მხატვრული სტილი, რადგან ტრაგედია სწორედ ამ საშუალებით ახდენს მიბაძვას. სტილს მე ვუნწოდებ სიტყვების

თანკავშირს, ხოლო მუსიკალური კომპოზიციის მნიშვნელობა განუმარტავადაც ყველასათვის გასაგებია.

რაკი ტრაგედია მოქმედების მიბაძვაა და რაკი მოქმედება თავისთავად გულისხმობს მოქმედ პირთ, რომელთაც აუცილებლად უნდა გააჩნდეთ საკუთარი რაობა ხასიათისა თუ აზროვნების უნარის მიხედვით (ვინაიდან სწორედ მათი წყალობით განვსაზღვრავთ ჩვენ ამა თუ იმ მოქმედების რაობასაც) – ამიტომ მოქმედებას ორი ბუნებრივი მიზეზი აქვს: აზროვნება და ხასიათი, რომლებიც განაპირობებენ ყველა მოქმედის წარმატებს თუ წარუმატებლობას.

მოქმედების მიბაძვა არის ფაბულა. ფაბულას მე ვუწოდებ ფაქტებისა და მოვლენების საერთო ქარგას. ხასიათი არის ის, რაც განსაზღვრავს მოქმედთა მეობას, ხოლო აზროვნებას მე ვუწოდებ უნარს, რომლის წყალობითაც თანამოსაუბრენი რაიმეს უმტკიცებენ ერთიმეორეს, ან უბრალოდ, თავიანთ აზრებს გამოთქვამენ.

ამრიგად, ტრაგედიას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს ექვსი ნაწილი, რომლებიც განსაზღვრავენ მთელს მის რაობას. ეს ნაწილებია: ფაბულა, ხასიათები, აზროვნება, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება, სტილი და მუსიკალური კომპოზიცია. ამათგან მიბაძვის საშუალებებს მიეკუთვნება ორი ნაწილი, ხერხს – ერთი, ხოლო საგანს – სამი ნაწილი. ეს არის და ეს. < ... >

ფაბულა: მისი პირველადობა

ამ ნაწილთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია მოქმედებათა საერთო ქარგა, რადგან ტრაგედია არა მარტო კაცთა მიბაძვაა, არამედ მათი ქმედითობისა და სიცოცხლის, მათი ბედნიერებისა და უბედურების მიბაძვაც არის. ხოლო ბედნიერებაც და უბედურებაც მოქმედებაში ვლინდება. ამიტომ ტრაგედიის მიზანი საკუთრივ მოქმედების რაობაა და არა მოქმედების უბრალო უნარის ჩვენება. თავიანთი ხასიათის მიხედვით ადამიანები ამა თუ იმ თვისების მქონენი არიან, ხოლო მოქმედების მიხედვით — ბედნიერნი ან უბედურნი. აი, რატომაა, რომ პოეტები უშუალოდ ხასიათებს კი არ გვიხატავენ, არამედ — მოქმედებას, ხოლო მოქმედების ასახვით ხასიათებსაც წარმოსახავენ. ასე რომ, ტრაგედიის მიზანი სხვა არა არის რა, თუ არა მოქმედება და ფაბულა, ხოლო მიზანი ყველაზე უფრო არსებითია. ეგეც არ იყოს, მოქმედების გარეშე ტრაგედია უკვე აღარ იქნებოდა ტრაგედია. მაშინ როდესაც ხასიათების გარეშე ის მაინც ინარჩუნებს თავის რაობას. < ... >

ისიც უნდა ითქვას, რომ ეთიკური შეგონებებისა და ნატიფი სიტყვებისა თუ გამოთქმების მწყობრი კავშირის გადმოცემა სულაც არ ნიშნავს ტრაგედიის წინაშე დასახული მიზნის მიღწევას. პირიქით, თავის მიზანს უფრო უმალ მიაღწევს ტრაგედია, რომელიც გაცილებით მეტს სცოდავს ამ მხრივ, მაგრამ, ამასთან, ფაბულისა თუ მოქმედების საერ-

თო ქარგის სრულქმნილებით გამოირჩევა. < ... > გარდა ამისა, ჩვენს სულებზე ყველაზე მძაფრ ზემოქმედებას ტრაგედია სწორედ ფაბულის ნაწილებით – პერიპეტიებით და გამოცნობებით ახდენს. ამ მოსაზრების სისწორეში ისიც გვარწმუნებს, რომ დამწყები პოეტები სტილისტურ სრულყოფილებას უმაღლეს ალწვევენ და ხასიათების ხატვაშიც უფრო მალე ოსტატდებიან, ვიდრე მოქმედებათა თანმიმდევრობის დინამიკურ გადმოცემაში, რაც ნიშნულია ძველი დროის თითქმის ყველა პოეტისათვის.

ამრიგად, ტრაგედიის საწყისი და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მისი სული არის ფაბულა, მეორე ადგილი ეკუთვნის ხასიათებს, ვინაიდან ტრაგედია მოქმედების მიბაძვას, ხოლო ამ მიბაძვის წყალობით ის, უპირველეს ყოვლისა, მოქმედ პირთ ბაძავს. ტრაგედიის მესამე ნაწილი აზროვნებაა. აზროვნება ნიშნავს ამტკიცო ის, რაც საქმის არსს ეხება და ესატყვისება: მჭევრმეტყველების სფეროში სწორედ ამას მიეღწვიან პოლიტიკა და რიტორიკა. ძველი პოეტები თავიანთ გმირებს პოლიტიკოსებისვით ალაპარაკებდნენ, თანამედროვე პოეტების გმირთა მეტყველება კი რიტორთა მეტყველებას გვაგონებს. ხასიათი არის ის, რაშიც ნების სწრაფვა ვლინდება: ამიტომაც ხასიათს არ გვიხატავენ ის სიტყვები, რომელთა მიხედვითაც ვერ ვგებულობთ ვინ რას მიეღწვის ან რას გაურბის და რომლებიც სრულიად არაფერს გვეუბნებიან იმის შესახებ, თუ რას ირჩევს არ უარყოფს მთქმელი. და ბოლოს, აზროვნება სხვა არა არის რა, თუ არა უნარი, რომლის წყალობითაც რისამე არსებობას თუ არარსებობას ამტკიცებენ, ან, საერთოდ, გამოთქვამენ რასმე. ტრაგედიის მეოთხე ნაწილია სტილი. < ... > სტილი არის აზრის სიტყვიერი გამოხატულება. რასაც თანაბარი მნიშვნელობა აქვს პროზაშიც და პოეზიაშიც. დანარჩენი ნაწილია განმეხუთე – მუსიკალური კომპოზიცია – ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი სამკაულია, ხოლო სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება, ჩვენს სულებზე მთელი თავისი ზემოქმედების მიუხედავად, ძალზე შორს დგას ხელოვნებისგან და ამდენად, პოეტიკის გარეთ რჩება, ვინაიდან ტრაგედია ყოველგვარი შეჯიბრების თუ მსახიობთა ხელოვნების გარეშე ინარჩუნებს თავის ძალმოსილებას. ეგეც არ იყოს, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება უფრო დეკორატორის საქმეა, ვიდრე პოეტის.

ტრაგედიის მთლიანობა (VII) ⁵⁰⁶²¹

ყოველივე ამის განსაზღვრის შემდეგ, ისიც ვთქვათ, როგორი უნდა იყოს მოქმედებათა საერთო ქარგა, ვინაიდან ყველაზე მთავარი და არსებითი სწორედ ეს არის ტრაგედიაში. როგორც აღვნიშნეთ, ტრაგედია დასრულებული, მთლიანი და გარკვეული განზომილების მქონე მოქმედების მიბაძვას, ხოლო „გარკვეულ განზომილებას“ იმიტომ ვთვლი მისაბაძი მოქმედების ერთ-ერთ თვისებად, რომ არსებობს მთელი,

რომელსაც არავითარი განზომილება არ გააჩნია. მთელი კი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი. საშუალი და დასასრული. დასაწყისი არის ის, რაც აუცილებლობის გამო სხვას კი არ მოსდევს, პირიქით, ბუნებრივი თანმიმდევრობის თანახმად, თვით მას მოსდევს ან მის შემდეგ ხდება სხვა რამე. ამის საპირისპიროდ, დასასრული არის ის, რაც აუცილებლობის ძალით ყოველთვის სხვას მოსდევს, სხვის შემდეგაა. თვითონ მას კი აღარაფერი მოსდევს და ბოლოს, საშუალი არის ის, რაც ერთი მხრივ, სხვა რასმე მოსდევს, ხოლო მეორე მხრივ, წინ უსწრებს სხვას. ასე რომ, კარგად გამართული ყველა ფაბულა, თვითნებურად, საიდანმე კი არ უნდა იწყებოდეს და, ასევე თვითნებურად, სადმე კი არ უნდა წყდებოდეს, არამედ ზემოთ მოტანილ განსაზღვრებებს უნდა ემორჩილებოდეს აუცილებლად.

ტრაგედიის მოცულობა

< ... > მშვენიერი – სულდგმული არსება თუ უსულო ნივთი, — გარკვეული ნაწილებისაგან არის შემდგარი, ამიტომ ის არა მარტო მკაცრი წესრიგით უნდა აერთებდეს ამ ნაწილებს, არამედ, გარკვეულ სიდიდესაც უნდა წარმოადგენდეს: მშვენიერება ხომ სიდიდესა და წესრიგში ვლინდება. ამიტომ არ შეიძლება მშვენიერი იყოს მეტისმეტად ჰატარა არსება, ვინაიდან მზერით მისი აღქმა თითქმის შეუძლებელია, — ან მეტისმეტად დიდი, ვინაიდან, თუ დავუშვებთ, რომ ამ არსების სიგრძე შეიძლება ათი ათას სტადიონს აღწევდეს, მაშინ მას მთლიანად კი ვერ აღვიქვამთ, არამედ მხოლოდ დანაწევრებულად, მხოლოდ ნაწილ-ნაწილ, და, ამრიგად, ჩვენი მზერისათვის მიუწვდომელი დარჩება მისი ერთობა და მთლიანობა. მაშასადამე, როგორც სულდგმულ არსებებს და უსულო საგნებს უნდა ჰქონდეთ ადვილად აღსაქმელი სიდიდე, ისე ფაბულებსაც უნდა ჰქონდეთ გარკვეული სიგრძე, რომელიც ადვილად დასამახსოვრებელი უნდა იყოს. ფაბულის სიგრძის განსაზღვრა თეატრალურ შეჯიბრებებსა თუ გრძნობად აღქმასთან მიმართებით პოეტური ხელოვნების საქმე როდია. და მართლაც, შეჯიბრებისას რომ ასი ტრაგედია იყოს წარმოსადგენი, მაშინ შეჯიბრი კლუპსიდრებით (წყლის საათი) ჩატარდებოდა, ისევე, როგორც, გადმოცემის თანახმად, ეს ხდებოდა ზოგიერთ სხვა შემთხვევაში. რაც შეეხება ტრაგედიის სიგრძის განსაზღვრას საქმის ქეშმარიტი არსის მიხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ თავისი სიდიდით ყოველთვის უმჯობესია ფაბულა, რომელშიაც მოქმედების განვითარება სათანადო სიცხადემდეა მოყვანილი, ან, უფრო მარტივად განსაზღვრის მიზნით, ჩვენ ვიტყვით, რომ საკმარისია ის სიდიდე, რომლის ფარგლებშიც, ალბათობისა თუ აუცილებლობის თანახმად მოვლენათა თანმიმდევრული მსვლელობის გზით უბედურება შეიძლება ბედნიერებაში გადაიზარდოს, ანდა, პირუკუ, ბედნიერება – უბედურებაში.

მოქმედების ერთიანობა (VIII) ^{51a16}

ფაბულა მარტო კი არ არის ერთობლივი, რომ, როგორც ზოგიერთს ჰგონია, ერთი გმირის თავგადასავალს მოგვითხრობს. მართლაც, ხომ შეიძლება ერთსა და იმავე გმირს უსასრულოდ მრავალი რამ გადახდეს თავს. ხოლო ამ სიმრავლიდან ზოგიერთ რამეს არაფერი არ აერთებს ერთმანეთთან ზუსტად ასევე, ერთი და იგივე გმირი შეიძლება ათასგვარი საქმის მოქმედი იყოს, მაგრამ ამ საქმეთა ერთობლიობა არასოდეს არ იძლევა ერთ მთლიან საქმეს. < ... > ჰომეროსმა, < ... > „ოდისეას“ რომ ქმნიდა, < ... > ყველაფერი კი არ ჩართო შიგ, რაც მის გმირს თავს გადახდენია, < ... > პირიქით, < ... > ერთი მოქმედების ირგლივ ააგო, და ასევე მოიქცა იგი „ილიადას“ თხზვის დროსაც.

ამრიგად, რაკი მიმბაძველობითი ხელოვნების ყველა დარგში ერთობლივი მიბაძვა ერთის მიბაძვაა, ამიტომ ფაბულაც, რომელიც მოქმედებას ბაძავს, ერთი და, ამასთან, მთლიანი მოქმედების მიბაძვა უნდა იყოს. მოქმედების ნაწილები კი ისე უნდა ერწყმობდნენ ერთმანეთს, რომ ერთ-ერთი მათგანის გადაადგილება ან ამოღება მთელის ცვლილებასა და გადასხვაფერებას < ... > იწვევდეს, ხოლო ის, რისი მომატება ან გამოკლება არაფერს < ... > ცვლის, მთელის ორგანულ ნაწილად ვერ ჩაითვლება.

ზოგადი და ცალკეული მოქმედებაში (IX) ^{51a36}

<... > პოეტმა იმაზე კი არ უნდა ილაპარაკოს, რაც სინამდვილეში მოხდა, არამედ იმაზე, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო და, მაშასადამე, რაც ალბათობისა თუ აუცილებლობის მიხედვითაა შესაძლებელი. პოეტი და ისტორიკოსი იმით როდი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ პირველი სალექსო საზომით წერს, მეორე კი პროზით. < ... > პოეტი და ისტორიკოსი ერთმანეთისაგან სწორედ იმით განსხვავდებიან, რომ ისტორიკოსი სინამდვილეში მომხდარ ამბებს გადმოგვცემს, პოეტი კი იმას, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო. ამიტომ პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და სერიოზული, ვიდრე ისტორია. პოეზიის საგანი უფრო ზოგადია, ხოლო ისტორიისა – ცალკეული. ზოგადი არის ის, რისი თქმაც ან რისი ქმნაც მართებს ალბათობისა თუ აუცილებლობის მიხედვით, ამა თუ იმ ბუნების კაცს: სწორედ ამას მიელტვის პოეზია მაშინაც კი, როცა სახელებს არქმევს მოქმედ პირებს. ცალკეული კი არის ის, რაც ჩაიდინა ან განიცადა. < ... > ალბათობის მიხედვით რომ აგებენ ფაბულას, კომედიოგრაფები შემთხვევით სახელებს არქმევენ თავიანთ გმირებს და, ამრიგად, კონკრეტულ პიროვნებებზე როდი წერენ. < ... > ტრაგიკოსები კი წარსულის რეალურ სახელებს არჩევენ. ხოლო ამის მიზეზი ის გახლავთ, რომ შესაძლებელი, ამავე დროს, დამაჯერებელიც, სარწმუნოც არის: ჩვენ არა გვჯერა, რომ შესაძლებელია

ის, რაც ჯერ კიდევ არ მომხდარა, ხოლო ის, რაც უკვე მოხდა, რა თქმა უნდა, შესაძლებელია, ვინაიდან შეუძლებელი რომ ყოფილიყო, არც მოხდებოდა. < ... > ასე რომ, სულაც არ არის სავალდებულო მითიური თქმულების გამოდევნება, რომელთა ციკლსაც არ სცილდება ტრაგედიების უმრავლესობა. ის კი არა და სასაცილოც იქნებოდა ამისკენ სწრაფვა, ვინაიდან ის, რაც ცნობილია, მხოლოდ მცირედთათვის არის ცნობილი, მონონებით კი ყველას მოსწონს. ზემოთქმულიდან აშკარაა, რომ პოეტი უფრო მეტად ფაბულებს უნდა ქმნიდეს, < ... > ვინაიდან ის იმდენად არის შემოქმედი, რამდენადაც მიზაძველია. ხოლო ეს მიზაძვეა მოქმედების მიზაძვეა. მას რომ თუნდაც სინამდვილეში მომხდარი ამბის ასახვა მოუხდეს, ის მაინც პოეტად დარჩება, ვინაიდან არაფერი არ უშლის ხელს იმას, რომ ზოგი რამ, რაც სინამდვილეში ხდება, ალბათობისა თუ შესაძლებლობის მიხედვით მოხდეს; ამ ასპექტში ის მათი შემოქმედი.

მარტივ ფაბულათა და მოქმედებათა შორის ყველაზე უარესი ეპიზოდური ფაბულები და მოქმედებებია. ეპიზოდურს მე ვუნოდებ ისეთ ფაბულას, რომელშიაც ეპიზოდები ყოველგვარი ალბათობისა თუ აუცილებლობის გარეშე მისდევენ ერთმანეთს. < ... >

ტრაგედია არა მარტო დასრულებულია, არამედ შიშისა თუ სიბრაღის აღმძვრელი მოქმედების მიზაძვეაც არის. ხოლო ამ გრძნობებს მოქმედება მეტწილად აღძრავს მაშინ, როცა მოულოდნელად ხდება, უფრო მეტად კი მაშინ, როცა არა მარტო მოულოდნელად, არამედ გარემოებათა ურთიერთგანპირობებულობის შედეგადაც ხდება. ამ დროს განცვიფრება უფრო დიდი იქნება, ვიდრე იმ შემთხვევაში, რაიმე რომ თავისთავად ან სრულიად შემთხვევით მომხდარიყო, ვინაიდან შემთხვევითთაგან ყველაზე განსაცვიფრებელი სწორედ ის არის, რაც შეიძლება განზრახ მომხდარი ეგონოს კაცს. ასე მაგალითად, არგოსში მიტისის ქანდაკებამ მოკლა მიტისისავე მკვლეელი, რომელსაც თავზე დაეცა იმ დროს, როცა ეს უკანასკნელი მას ათვალიერებდა. შეიძლება იფიქრო, რომ მსგავსი მოვლენები მარტოოდენ შემთხვევითობას როდი მიეწერება.

მაშასადამე, ამნაირი ფაბულები უცილობლად ყველაზე უკეთესი ფაბულებია.

დახლართული და მარტივი ფაბულა (X) ^{52a12}

ზოგიერთი ფაბულა მარტივია, ზოგიერთი კი დახლართული, ვინაიდან ასეთია ის მოქმედებებიც, რომელთა მიზაძველსაც ფაბულები წარმოადგენენ. მარტივს <...> ვუნოდებ <...> უწყვეტსა და ერთობლივ მოქმედებას, რომელშიაც ცვალებადობა პერიპეტისისა და გამოცნობის გარეშე ხდება, ხოლო დახლართულს – ისეთ მოქმედებას, რომელშიაც ცვალებადობა გამოცნობის ან პერიპეტისის, ან კიდევ, ერთდროულად,

ორივე მათგანის მეშვეობით ხორციელდება. ყოველივე ეს ფაბულის აგებულებიდან უნდა გამომდინარეობდეს, მაგრამ ისე კი, რომ უნინ მომხდარისაგან აუცილებლობისა თუ ალბათობის მიხედვით ილებდეს დასაბამს, ვინაიდან მართლაც დიდი განსხვავებაა – ერთი რამ მეორის შედეგად ხდება, თუ, უბრალოდ, მეორის შემდეგ.

გამოცნობა (XVI) ^{54b19}

< ... > უკვე ვთქვით, რა არის გამოცნობა. ახლა კი მის სახეებზეც ვილაპარაკოთ. პირველი და ყველაზე ნაკლებ ოსტატური სახე, რომელსაც გამოუვალ მიდგომარეობიდან თავის დაღწევის მიზნით მიმართავენ, — ესაა გამოცნობა გარეგნული ნიშნების საშუალებით. ამ ნიშანთაგან ზოგი ბუნებრივია, < ... > ზოგი კი – შენაძენი, რომელთაგანაც ზოგიერთი ნიშანი ან გმირის ტანს ამჩნევია, როგორც < ... > ნაჭრილობევი < ... > ან ტანსამკაული ... < ... > ამ ნიშნების გამოყენება უკეთესადაც შეიძლება და უარესადაც. ასე მაგალითად, ოდისევსი ნაჭრილობევის მიხედვით სხვადასხვაგარად იცნეს, ერთი მხრივ, ძიძამ, ხოლო მეორე მხრივ, მელორეებმა. ყველაზე ნაკლებ ოსტატურია გამოცნობა, რომელიც დაჯერების გულისთვის ხდება, ისევე როგორც ყველა სხვა ამგვარი გამოცნობა საერთოდ. უკეთესია გამოცნობა, რომელიც პერიპეტეიდან გამომდინარეობს, როგორც მაგალითად, „განბანის“ სცენა „ოდისეაში“.

მეორე სახის გამოცნობა თვით პოეტის მიერ არის გამოგონილი და, ამდენად, ნაკლებ ოსტატურია. ასე მაგალითად, ორესტე „იფიგენიაში“ აღიარებს, რომ ის ორესტეა; იფიგენია წერილით ამჟღავნებს თავის ვინაობას. ორესტე კი ლაპარაკობს იმას, რაც პოეტს სურს, მაგრამ რასაც არ მოითხოვს თვითონ ფაბულა. ამიტომ ასეთი გამოცნობა ახლოა ზემოხსენებულ ნაკლთან: შესაძლო იყო ორესტეს ზოგიერთი გარეგნული ნიშანიც ჰქონოდა. < ... >

მესამეა გამოცნობა მოგონების საშუალებით, როცა ამა თუ იმ საგნის ხილვა რაიმე გრძნობას იწვევს. < ... > მაგალითად, < ... > გმირმა დაინახა სურათი და ქვითინი დაიწყა... < ... > მოუსმინა კითარისტეს და, წარსულის მოგონებით გულშემძრული, მწარედ ატირდა. < ... >

მეოთხე სახის გამოცნობა დასკვნის საშუალებით ხდება, როგორც მაგალითად, „ქოეფორებში“. მოსულა ვილაც ჩემი მსგავსი, მაგრამ ჩემი მსგავსი არავინაა, ორესტეს გარდა, მაშასადამე, მოსული – ორესტეა. ასეთივე გამოცნობაა გამოყენებული სოფისტ პოლიედეს თხზულებაში იფიგენიას მიმართ: ორესტე მართებულად დაასკვნის, რომ მისი და მსხვერპლად შესწირეს. ამიტომ მასაც შესწირავენ მსხვერპლად. ხოლო თეოდექტეს „ტიდევისში“ გმირი დაასკვნის, რომ, რაკი თავისი ვაჟის საძებნად მოვიდა, უსათუოდ დაილუპება. ასევეა „ფინეიდებშიც“: დაინახავენ თუ არა ადგილს, ქალები წამსვე მიხვდებიან, რომ აქ უნდა მოკვდ-

ნენ, ვინაიდან აქვე გადმოსხეს ისინი.

არსებობს ეგრეთწოდებული რთული გამოცნობაც, რომელიც მაყურებელთა მცდარ დასკვნაზეა დაფუძნებული, როგორც მაგალითად, „ცრუმაცნე ოდისევსში“, სადაც ოდისევსი აცხადებს, რომ შეუძლია იცნოს მშვილდი, რომელიც თვალთ არ უნახავს. მაყურებელს კი ჰგონია, რომ მართლა იცნობს და, ამრიგად, მცდარ დასკვნამდე მიდის.

მაგრამ ყველაზე უკეთესი გამოცნობა მაინც უშუალოდ მოქმედებიდან გამომდინარე გამოცნობაა. ამ დროს მაყურებლის განცვიფრებას მოვლენათა ბუნებრივი განვითარება იწვევს. < ... > მეორე ადგილი ეკუთვნის გამოცნობას დასკვნის საშუალებით.

თვალსაჩინობა (XVII) ^{55a22}

ფაბულის აგებისა და მათი სტილისტური დამუშავების დროს პოეტს თვალწინ უნდა ედგას ყველაფერი, რაზედაც წერს. შემოქმედი მხოლოდ მაშინ მიაკვლევს იმას, რისი მიკვლევაც მართებს და მის თვალს მხოლოდ მაშინ არ გამოეპარება შინაგანი წინააღმდეგობანი, როცა ყველაფერს ისე ცხადად ითვალისწინებს, თითქოს მის მიერ აღწერილი ამბების თვითმხილველი იყოს. < ... > რამდენადაც შესაძლოა, პოეტს ნათლად უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი გმირთა განცდებიც. ამა თუ იმ განცდის გადმოცემისას ყველაზე დამაჯერებელია ის, ვინც თვითონაც გულშეძრულია ამავე გრძნობით. გვაღელვებს ის, ვინც თვითონაც ღელავს, ხოლო ჩვენს რისხვას იწვევს რისხვით გულანთებული. ამიტომ პოეზია მაღალნიჭიერ ან ღვთაებრივი სიშმაგით შეპყრობილ კაცთა საუფლოა. ვინაიდან პირველთ გარდასახვის ძალა შესწევთ, ხოლო მეორეთ – აღტყინების, აღფრთოვანების.

ზოგადი და კერძობითი ^{55a34}

როგორც მითიური თქმულებებით შემონახული, ისე შეთხზული მასალაც პოეტმა ზოგადად უნდა მოიაზროს მზერის დროს, შემდეგ კი ეპიზოდების ჩართვით განავრცოს იგი. < ... > ზოგადი შეიძლება ისე მოიაზრო, როგორც მაგალითად, „იფიგენიაში“; უმანკო ქალწულს მსხვერპლად სწირავენ. ის გაეპარება მზორავთ და შორეულ ქვეყანაში გადაიხვეწება, რომლის მცხოვრებნიც, წინაპართა წესისამებრ, უცხოელებს მსხვერპლად სწირავენ ქალღმერთს. აქ მას მზორავ ქურუმად განამნესებენ. ცოტა ხნის შემდეგ, ღმერთის ბრძანებით, ამ ქვეყანაში ჩადის ქალწული ქურუმის ძმა. < ... > საბრალოს ჩასვლისთანავე შეიპყრობენ და მსხვერპლად შეწირვას დაუპირებენ. და აი, სწორედ აქ იცნეს იგი < ... > ვინაიდან უნებურად აღმოხდა სიტყვა, < ... > რომ არა მარტო მის დას, არამედ თურმე მასაც ბედად ეწერა, რომ მსხვერპლად შეწირათ ღვთაებისათვის. სწორედ ამან გადაარჩინა განწირული.

მას შემდეგ, რაც მოქმედ პირებს სახელები დაერქმევათ, პოეტს ეპიზოდების შემოტანა მართებს, მაგრამ ეს ეპიზოდები ორგანულად უნდა ერწყმოდნენ და ეხამებოდნენ მთელს მოქმედებას. < ... >

დრამაში ეპიზოდები მოკლეა, ეპოსში კი გავრცობილი. ასე მაგალითად, „ოდისეას“ მთელი შინაარსი შეიძლება სულ რამდენიმე ფრაზით გადმოვცეთ: გმირი წლების განმავლობაში დაეხეტება ხმელსა თუ ზღვაზე. მას სდევნის პოსეიდონი. ის მარტოა. ამასობაში სასიძოები მთელს მის ავლა-დიდებას ანიაკვებენ და ბოროტს იზრახავენ მისი ძის მიმართ. ხანგრძლივი ტანჯვა-წამების შემდეგ ის შინ ბრუნდება, თავის ვინაობას უმჟღავნებს ზოგიერთ შინაურს და თავს ესხმის სასიძოებს, რომლებსაც მუსრს გაავლებს, თვითონ კი გადარჩება. ამით ამოიწურება პოემის მთელი შინაარსი, ყოველივე დანარჩენი კი ეპიზოდებია.

კვანძის გასკვნა და გახსნა (XVIII) ^{55b24}

ყოველ ტრაგედიაში ორი ნაწილი გამოიყოფა: გასკვნა და გახსნა. პირველი, ჩვეულებრივ, მოიცავს მოვლენებს, რომლებიც დრამის გარეთაა და ზოგ რასმე იქიდან, რაც საკუთრივ დრამაში შედის, ხოლო მეორე – ყოველივე სხვა დანარჩენს. გასკვნას მე ვუწოდებ იმ ნაწილს, რომელიც გრძელდება დასაწყისიდან გარდატეხის მომენტამდე, საიდანაც ბედნიერებიდან – უბედურებაში, ან, პირუკუ, უბედურებიდან ბედნიერებაში გადასვლა ხდება, ხოლო გახსნას – იმ ნაწილს, რომელიც გარდატეხის მომენტი იწყება და დასასრულამდე მიდის. < ... >

არსებობს ტრაგედიის ოთხი სახეობა, ესე იგი, იმდენი, რამდენი ნაწილიც ზემოთ აღინიშნა. კერძოდ, დახლართული ტრაგედია, რომელშიც ყველაფერი პერიპეტეიასა და გამოცნობაზეა დაფუძნებული; პათეტიკური ტრაგედია, < ... > ხასიათების ტრაგედია < ... > და ბოლოს, ფანტასტიკური ტრაგედია. < ... >

პოეტი, უწინარეს ყოვლისა, უნდა ცდილობდეს იმას, რომ მისი ქმნილება ყველა ამ სახეობას აერთიანებდეს, ან, თუ ყველას არა, უმთავრეს და უმრავლეს სახეებს მაინც. < ... >

< ... > უფრო მართებულად მოვიქცევით, თუ ტრაგედიათა მსგავსებას ან არაამსგავსებას ფაბულების მიხედვით კი არ განვსაზღვრავთ, არამედ გასკვნისა და გახსნის მიხედვით. < ... >

ერთ და მრავალფაბულიანი ტრაგედიები ^{56a10}

< ... > ვერიდოთ ტრაგედიაში ეპოსისებური კომპოზიციის გამოყენებას. ეპოსისებურს მე ვუწოდებ მრავალფაბულიან ქმნილებას. <...> ეპოსის სიგრძის გამო მისი ნაწილებიც სათანადოდ არიან გავრცობილნი, ტრაგედიაში კი ნაწილთა ამნაირი გავრცობა სრულიად მოულოდნელ შედეგს იძლევა. < ... > იმ ტრაგიკოსებმა, რომლებმაც თავი-

ანთ ტრაგედიებს მთელი „ილიონის დამხობა“ დაუდეს საფუძვლად და არა მისი ზოგიერთი ნაწილი, ევრიპიდეს მსგავსად, ანდა ნიობეს მთელი თავგადასავალი დაამუშავეს და არა მისი ცხოვრების ერთი ეპიზოდი, როგორც ესქილემ, — < ... >სასტიკი მარცხი იწვნის. < ... > მიზანი მიღწეულად ითვლება მაშინ, როცა, ავტორის ჩანაფიქრით, ბრძენი, მაგრამ ბოროტი კაცი თვითონ რჩება მოტყუებული, < ... > ანდა მამაცი, მაგრამ უსამართლო კაცი მარცხდება. ეს ტრაგიკულიცაა და სამართლიანიც, მაგრამ, ამავე დროს, ბუნებრივიც არის, < ... > „ბუნებრივია ისიც, რომ ბევრი რამ არაბუნებრივად ხდება“.

ქოროს ქმედება ^{56a25}

< ... > ქორო ერთ-ერთ მსახიობად უნდა მიგვაჩნდეს. ის უნდა იყოს მთლიანის ნაწილი და თავისი წვლილი შეჰქონდეს მოქმედების გავითარებაში, მაგრამ არა ისე, როგორც ევრიპიდესთან, არამედ — როგორც სოფოკლესთან. დანარჩენ პოეტთა შემოქმედებაში კი ქოროს საგალობლები იმდენადვე დაკავშირებული საკუთარ ფაბულასთან, რამდენადაც ნებისმიერ სხვა ტრაგედიასთან. ამიტომ მათ ქმნილებებში ქორო ჩართულ საგალობლებს ასრულებს მხოლოდ. ამნაირი „ჩართვა“ პირველად აგათონმა შემოიღო. მაგრამ, კაცმა რომ თქვას, რა განსხვავებაა: გინდ ქოროს შეუსრულებია ჩართული საგალობელი და გინდ ერთი ტრაგედიიდან მეორეში გადაგვიტანია ვისიმე სიტყვა. ან, თუნდაც, მთელი ეპიზოდი.

ტრაგედიის შინაგანი დანაწევრება: პერიპეტია, ამოცნობა, ტანჯვა (XI) ^{52a22}

პერიპეტია არის მოქმედების გადასვლა მის საპირისპირო მოქმედებაში, და თანაც, ისეთი გადასვლა, რომელიც, ჩვენი < ... > ალბათობისა თუ აუცილებლობის მიხედვით ხდება. ასე მაგალითად, „ოიდიპოსში“ მეფის კარზე მოსულმა მაცნემ, რომელსაც სურდა კეთილი ამბავი ეხარებინა ოიდიპოსისათვის და, ამრიგად, დედის წინაშე შიშისაგან დაეხსნა იგი, მის მიერ მოტანილი ამბით საპირისპირო შედეგს მიაღწია. და კიდევ ერთი მაგალითი: „ლინკევსში“ ერთი კაცი სიკვდილით დასასჯელად მიჰყავთ, ხოლო დანაოსი უკან მიჰყვება, რათა მოაკვდინოს იგი, მაგრამ მოქმედების განვითარების შედეგად თვითონ დანაოსი მოკვდა, სიკვდილმისჯილი კი გადარჩა.

გამოცნობა, როგორც თვითსახელწოდება გვიჩვენებს, სხვაარაარის რა, თუ არა არცოდნიდან ცოდნაზე, ან კიდევ მეგობრობიდან მტრობაზე გადასვლა; მე ვგულისხმობ იმათ გადასვლას, ვისაც განგებამ ბედნიერება ან უბედურება არგუნა წილად. ყველაზე უკეთესი გამოცნობა ის გამოცნობაა, რომელიც პერიპეტიათა თანხლებით ხდება; ასეთი

გამოცნობა გამოყენებულია, მაგალითად, „ოიდიპოსში“. < ... > შეიძლება გამოცნობა უსულო საგნებისა თუ სხვადასხვა შემთხვევითობის მიხედვით; შეიძლება გამოცნობა იმის მიხედვითაც, თუ ვინ რა ჩაიდინა ან არ ჩაიდინა. მაგრამ ყველაზე არსებითი როგორც ფაბულისთვის, ისე მოქმედებისთვისაც მაინც ზემოაღნიშნული გამოცნობაა, ვინაიდან ამგვარი გამოცნობა უთუოდ გამოიწვევს სიბრაულს ან შიშს, ხოლო ტრაგედია < ... > სწორედ ამნაირი მოქმედების მიბაძვაა. ეგეც არ იყოს, ამგვარ გამოცნობასვე მოსდევს ბედნიერებაც და უბედურებაც.

რაკი გამოცნობა რამდენიმე გმირს შორის ხდება, ამიტომ ან ერთი გმირი ცნობილობს მეორეს (როცა ერთ-ერთი მათგანი ცნობილია), ან ორივე – ერთიმეორეს. ასე მაგალითად, ორესტემ იფიგენიას მიერ მისთვის გაგზავნილი წერილით იცნო და, იფიგენიას კი სხვაგვარი საბუთი დასჭირდა ორესტეს საცნობად.

მაშასადამე, ამ მხრივ, ფაბულას ორი ნაწილი აქვს: პერიპეტია და გამოცნობა. მესამე ნაწილია ტანჯვა. < ... > ტანჯვა ისეთი მოქმედებაა, რომელიც სიკვდილს ან სასტიკ ტკივილს იწვევს; ასეთია, მაგალითად, სხვადასხვაგვარი სიკვდილი სცენაზე, აუტანელი ტკივილი, ჭრილობის მიყენება და სხვა მისთანანი.

ტრაგედიის გარეგნული დანაწევრება (XII) ^{52b14}

ტრაგედიის იმ ნაწილთა შესახებ, რომლებიც მის საფუძვლად უნდა მიგვაჩნდეს, ზემოთ ვილაპარაკეთ, ხოლო მოცულობისა და ქვედანაყოფების მიხედვით მას შემდეგი ნაწილები აქვს: პროლოგი, ეპისოდირონი, ექსოდოსი და ქორიკონი, რომელშიაც, თავის მხრივ, შემდეგი ორი ნაწილი გამოიყოფა: პაროდოსი და სტასიმონი. ეს ორი ნაწილი საერთოა ყველა ქორიკონისათვის, ხოლო კომოსები და სიმღერები სცენიდან მარტოოდენ ზოგიერთი ქორიკონის კუთვნილებაა. პროლოგი არის ტრაგედიის მთლიანი ნაწილი ქოროს გამოსვლამდე; ეპისოდირონი არის ტრაგედიის მთლიანი ნაწილი, რომელიც ჩართულია ქოროს მთლიან საგალობელთა შორის; ექსოდოსი არის ტრაგედიის მთლიანი ნაწილი, რომელსაც ქოროს გალობა აღარ მოსდევს; რაც შეეხება ქორიკონის ნაწილებს, პაროდოსი არის პირველი მთლიანი სიტყვა, სტასიმონი – ქოროს გალობა უანეპესტოდ და უტროქეოდ, ხოლო კომოსი – ქოროსა და მსახიობთა საერთო გოდება.

ამრიგად, ტრაგედიის ამ ნაწილთა შესახებ, რომლებიც მის საფუძვლად უნდა მიგვაჩნდეს, ზემოთ ვილაპარაკეთ, ხოლო მოცულობისა და ქვედანაყოფების მიხედვით მას შემდეგი ნაწილები აქვს.

რა ინვეს სიბრალულსა და შიშს (XIII):

< ... > რას უნდა ესწრაფვოდნენ ან რას უნდა არიდებდნენ თავს ფაბულების მთხველნი და რა განაპირობებს ტრაგედიის წინაშე დასახული მიზნის მიღწევას, რაკი საუკეთესო ტრაგედია თავისი შედგენილობით მარტივი კი არ უნდა იყოს, არამედ რთული და, ამასთან, შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოქმედების მიზაძვას უნდა წარმოადგენდეს.

ა) აღამიანები (XIII), 52b30

< ... > არც კეთილი კაცი უნდა იქნეს წარმოდგენილი როგორც ბედნიერებიდან უბედურებაში გადამავალი, რადგან ეს შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი კი არ არის, არამედ აღმაშფოთებელი, და არც უკეთური – როგორც უბედურებიდან ბედნიერებაში გადამავალი, ვინაიდან ეს ყველაზე ნაკლებ ტრაგიკულია, რაკი ამნაირ ტრაგედიას არ გააჩნია არაფერი, რაც მისთვის საჭიროა, ესე იგი ის, რაც ინვეს კაცთმოყვარეობის, შიშისა თუ სიბრალულის გრძნობას და ბოლოს, არც ყოვლად უფარგისი კაცი უნდა ვარდებოდეს ბედნიერებიდან უბედურებაში, ვინაიდან ასე აგებული ფაბულა კაცთმოყვარეობის გრძნობას კი აღძრავდა ჩვენში, მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს. და მართლაც, სიბრალული ჩვენ აღგვეძვრის იმის მიმართ, ვისაც დაუმსახურებლად ატყდება თავს უბედურება, ხოლო შიში – ჩვენივე მსგავსის მიმართ. მაშასადამე, ამნაირი შემთხვევა ვერ გამოიწვევს ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს. ასე რომ, რჩება მხოლოდ კაცი, რომელსაც საშუალო ადგილი უჭირავს ზემოჩამოთვლილთა შორის. ხოლო ასეთია ის, ვინც განსაკუთრებული სიქველითა და სამართლიანობით არ გამოირჩევა და ვისაც უბედურება საკუთარი სიმდაბლისა და უკეთურების გამო კი არ ატყდება თავს, არამედ ამა თუ იმ შეცდომის გამო, თუმცაღა უნინ საყოველთაო პატვისცემით გარემოსილი და დიდად ბედნიერი იყო, როგორც მაგალითად, ოიდიპოსი < ... > და < ... > მსგავსი სხვა წარჩინებული პირნი.

ბ) მოვლენები. 53a12

< ... > აუცილებელია, რომ < ... > ფაბულა უმალ მარტივი იყოს, ვიდრე რთული, ანუ ორმაგი < ... > და რომ მას უბედურებიდან ბედნიერებაში კი არ გადავყავდეთ, არამედ ბედნიერებიდან უბედურებაში და თანაც, არა გმირის უკუთურების, არამედ შეცდომის გამო; ხოლო ეს გმირი ზედმიწევნით უნდა ჰგავდეს ზემოთ აღწერილს, ან, უმალ, უკეთესი უნდა იყოს, ვინემ უარესი. ამას გვიმონმებს ისტორიაც: თავდაპირველად პოეტები მრავალრიცხოვან შემთხვევითს მითებს ამუშავებდნენ. დღეს კი ყველაზე უკეთესი ტრაგედიები სულ რამდენიმე საგვარეუ-

ლოს ბედს გვიხატავენ; < ... >

ტრაგედიის მეორე სახეს, რომელსაც ზოგი პირველად თვლის, < ... > ორმაგი ფაბულა აქვს და ავთა და კარგათავის ურთიერთსაპირისპირო შედეგით მთავრდება. პირველ სახედ კი იმიტომ თვლიან, რომ საკმაოდ მდარე გემოვნების მასურებელი ჰყავს. პოეტები ხომ თავიანთ შემოქმედებას ხშირად მასურებელთა გემოვნებას უსადაგებენ, მაგრამ სიამოვნება, რომელსაც ამგვარი ქმნილება გვანიჭებს, უფრო კომედიისთვისაა ნიშნული, ვიდრე ტრაგედიისთვის. < ... >

როგორ აღვძრათ სიბრალული და შიში (XIV)^{53b1}:

შიშისა და სიბრალულის გრძნობა შეიძლება სპექტაკლის მხატვრულმა გაფორმებამაც აღძრას ჩვენში, მაგრამ მას თვით ფაბულის ზოგადი ქარგაც იწვევს, რაც უპირველესი ღირსება და ჭეშმარიტი პოეტის ნიშანი არის. ფაბულა ისე უნდა იყოს აგებული, რომ მასში გადმოცემული ამბავი სცენაზე წარმოდგენის გარეშეც აძრუნებდეს და სიბრალულით ავსებდეს მკითხველს. < ... > მაგრამ ამ გრძნობის გამონვევა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების საშუალებით ქორეგიის (ქორეგოსი ეწოდებოდა იმ პირს, რომელსაც სახელმწიფოსაგან ევალებოდა გაელო დრამის დადგმისათვის საჭირო თანხა) საქმეა და არა პოეტური ხელოვნებისა. ხოლო მას, ვისაც სასცენო წარმოდგენით შიშის კი არა, მარტოოდენ განცვიფრების გამონვევა სურს, არაფერი აქვს საერთო ტრაგედიასთან, ვინაიდან ტრაგედიაში ყოველნაირ სიამოვნებას კი არ უნდა ვეძებდეთ, არამედ მხოლოდ მისთვის ნიშნულს. და რაკი პოეტს მართებს მიბაძვის გზით გვანიჭებდეს სიამოვნებას, რომელიც შიშისა და სიბრალულისგან უნდა გამომდინარეობდეს, ამიტომ, ცხადია, თვით ტრაგედიის ფაბულა ამ გრძნობებით უნდა იყოს გამსჭვალული. მაშ, ვიკვლიოთ, რომელი მოქმედება იწვევს შიშს და რომელი – სიბრალულს.

ა) ვისა და ვის შორის, ^{53b14}

<... > მოქმედება აუცილებლად უნდა ხდებოდეს ერთურთის მიმართ ან მტრულად, ან მოყვრულად, ან არც მტრულად და არც მოყვრულად განწყობილ პირთა შორის. უკეთუ მტერი სტანჯავს მტერს, მაშინ მისი მოქმედება ანდა ზრახვა კი არ იწვევს ჩვენში სიბრალულს, არამედ თვით ტანჯვა თავისთავად. იგივე ითქმის იმ შემთხვევაშიც, როცა ასევე იქცევიან ერთურთის მიმართ არც მტრულად და არც მოყვრულად განწყობილი პირნი. < ... > როდესაც მოყვასი სტანჯავს მოყვასს, <... > მაგალითად, როცა ძმა ჰკლავს ძმას, შვილი – მამას, დედა – შვილს, შვილი – დედას და ა. შ., ან აპირებს მოკლას, ან რაიმე ამის მსგავსს სჩადის – აი, რას უნდა ეძიებდეს პოეტი მითში.

ბ) როგორი საქციელით. ^{53b22}

< ... >პოეტი თვითონ უნდა პოულობდეს მისთვის საჭირო მასალას და ოსტატურად სარგებლობდეს გადმოცემებით. < ... > მოქმედება შეიძლება ისე ხდებოდეს, როგორც წარმოედგინათ ძველ პოეტებს, რომელთა გმირები შეგნებულად მოქმედებენ; ასე მაგალითად, ევრიპიდეს მედია წინაზრახვით კლავს თავის შვილებს, მაგრამ გმირმა შეიძლება შეუგნებლადაც ჩაიდინოს შემზარავი დანაშაული და მხოლოდ შემდეგ შეიტყოს, რაოდენ ახლობელი ყოფილა მისთვის მისივე მსხვერპლი. ასეთია, მაგალითად, სოფოკლეს ოიდიპოსი. < ... > არსებობს მოქმედების მესამე სახეც, როცა გმირი შეუგნებლად, უცოდინარობის გამო, აპირებს ჩაიდინოს საშინელი დანაშაული, მაგრამ ბოროტი ზრახვის აღსრულებამდე სცნობს თავის მსხვერპლს. სხვა სახის მოქმედება აღარ არსებობს: აუცილებელია ჩაიდინო ან არ ჩაიდინო დანაშაული, და, თანაც, — შეგნებულად ან შეუგნებლად. ამ მოქმედებათაგან ყველაზე უარესი ისაა, როცა გმირი შეგნებულად აპირებს დანაშაულის ჩადენას, მაგრამ არ სჩადის. ეს გულშემზარავია, მაგრამ არა ტრაგიკული, ვინაიდან აქ გამოორიცხულია ტანჯვის მომენტი. < ... > მოქმედების სხვაგვარი განვითარებისას გმირი უკან კი არ იხევს, არამედ საქმედ აქცევს განზრახულს. მაგრამ ყველაზე უკეთესი მაინც ისაა, როცა გმირი შეუგნებლად უცოდინარობის გამო სჩადის დანაშაულს, ხოლო გამოცნობა დანაშაულის ჩადენის შემდეგ ხდება, ვინაიდან აქ არაფერია გულშემზარავი, გამოცნობა კი შემადრწუნებელ შთაბეჭდილებას ახდენს. და ბოლოს, ყველაზე ქმედითი გზა მოქმედების განვითარებისა: სანიმუშოდ ავიღოთ „კრესფონტი“, რომელშიაც მეროპე აპირებს მოკლას თავისი ვაჟი, მაგრამ არა კლავს – დედამ იცნო შვილი. ასე „იფიგენიაშიც“ და იცნობს ძმას, ხოლო „ჰელეში“ ვაჟიშვილი – საკუთარ დედას, რომელიც ის-ის იყო უნდა გაეცა. აი, რატომაა, რომ ტრაგედიები, როგორც ზემოთ ითქვა, სულ რამდენიმე საგვარეულოს ბედს აგვიწერენ. თავიანთი ძიებისას ტრაგიკოსებმა ხელოვნების წყალობით კი არა, შემთხვევით მიაგნეს იმას, რომ მათთვის საჭირო მასალა უშუალოდ მოცემულია მითებში, ამიტომ მათ ძალაუნებურად უხდებათ იმ საგვარეულოებზე წერა, რომლებსაც მიწყვი თანა სდევდათ ამნაირი უბედურება. < ... >

III. ხასიათები (XV) ^{54a16;}

რაც შეეხება ხასიათებს, არის ოთხი პირობა, რომელსაც უნდა ვითვალისწინებდეთ: პირველი და ყველაზე არსებითი ის გახლავთ, რომ ხასიათი კეთილშობილური იყოს. მოქმედ პირს ხასიათი აქვს, თუკი <...> მისი სიტყვა ან ქცევა ცხადყოფს, რომ ის რალაცას ირჩევს, ხოლო ხასიათის კეთილშობილებას არჩევანის კეთილშობილურობა განაპირობებს.

კეთილშობილება შეიძლება ყველა ადამიანს ახასიათებდეს, ასე გასინჯეთ, დიაცსა და მონასაც კი, თუმცა პირველი მდაბალი ქმნილებაა, ხოლო მეორე ყოვლად უზადრუკი არსება არის. მეორე პირობა ისაა, რომ ხასიათი შესაფერისი იყოს. < ... > მესამე პირობის თანახმად, ხასიათი მართალი უნდა იყოს. ხასიათის სიმართლე სულ სხვა გზით მიიღწევა. ეს არც კეთილშობილური ხასიათია და არც შესაფერისი. < ... >

შენიშვნა მათი თანმიმდევრულობის თაობაზე, ^{54e33}

მეოთხე პირობის თანახმად, ხასიათი თანმიმდევრული უნდა იყოს. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მოქმედი პირი არათანმიმდევრულია და ამ სახით წარმოდგება ჩვენს წინაშე, მისი არათანმიმდევრულობა მაინც თანმიმდევრულად უნდა იყოს ნაჩვენები. < ... >

ხასიათებში, ისევე როგორც მოქმედებათა ქარგაში, ყოველთვის უნდა ვეძებდეთ ალბათობას და აუცილებლობას, რათა ესა და ეს ამბობდეს ან აკეთებდეს ამას და ამას აუცილებლობისა თუ ალბათობის მიხედვით, და რათა ერთი რამ ხდებოდეს მეორის შემდეგ ისევე და ისეთი აუცილებლობისა თუ ალბათობის მიხედვით.

ზემოთქმულიდან აშკარაა, რომ ფაბულის გახსნა თვით ფაბულიდან უნდა გამომდინარეობდეს, თვით ფაბულით უნდა ხდებოდეს და არა მანქანის საშუალებით. < ... > მანქანას უნდა იყენებდნენ მხოლოდ იმის გასაცხადებლად, რაც დრამის გარეთ ხდება: ან იმისა, რაც ადრე მოხდა და, მაშასადამე, რისი ცოდნაც არ ძალუძს კაცს, ანდა იმისა, რაც უფრო გვიან მოხდება და ამიტომ წინასწარმეტყველებასა და ღვთაებრივ გამოცხადებას მოითხოვს. < ... >

შენიშვნა მსგავსების თაობაზე. ^{54b8}

მოქმედებაში არაფერი უნდა იყოს ალოგიკური, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ის ტრაგედიის გარეთ უნდა დარჩეს. < ... > რაკილა ტრაგედია უკეთეს კაცთა ასახვაა, ამიტომ ის კარგ პორტრეტისტებს უნდა ბაძავდეს; ვისიმე პორტრეტს რომ ქმნიან, ეს უკანასკნელნი მარტოოდენ მსგავსების გადმოცემით კი არ კმაყოფილდებიან, არამედ ლამაზადაც გვიხატავენ მას ზუსტად ასევე, ფიცხ, თავქარიან თუ სხვა ამნაირ თვისებათა მქონე პირებს რომ ბაძავს, პოეტი უფრო კეთილშობილ არსებებად უნდა წარმოგვიდგენდეს მათ. < ... >

IV. აზრები (XIX) ^{56a33}

< ... > ახლა < ... > აზროვნების შესახებაც ვილაპარაკოთ, მაგრამ ამ უკანასკნელის განხილვა უფრო რიტორიკის საქმეა, ვინაიდან თავისი არსით ის უმალ ცოდნის ამ დარგს უკავშირდება. აზროვნებისეულია

ყველაფერი, რაც სიტყვის მეშვეობით უნდა იქნას მიღწეული. კერძოდ, დამტკიცება, გაბათილება, ამა თუ იმ განცდის, მაგალითად, სიბრაჟის, შიშის, მრისხანების თუ სხვა მისთანათა გამოწვევა, აგრეთვე რისაზე განდიდება ან დაკნინება. რასაკვირველია, მოქმედებათა გადმოცემის დროსაც იმავე საშუალებებს უნდა მივმართავდეთ, რომლებსაც ვიყენებთ აზრის სიტყვიერი გადმოცემისას, თუკი გვმართებს წარმოვიდგინოთ საწყალობელი ან საშინელი, ჩვეულებრივი თუ არაჩვეულებრივი, განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ დრამატულ მოქმედებაში ყოველივე ეს თავისთავადაც, ესე იგი, ყოველგვარი ახსნა-განმარტების გარეშეც ცხადი უნდა იყოს მაშინ, როდესაც თავის სიტყვაში ყოველივე ამას თვითონ მოლაპარაკე გვიცხადებს. მართლაც, რილას მაქნისი იქნებოდა ეს უკანასნელი, მისი სათქმელი რომ უიმისოდაც ცხადყოფდეს, ვთქვათ, სასიამოვნოს ანდა საშინელს?

V. სტილი ^{56b8}

რაც შეეხება სტილს, აქ ერთი-ერთი განსახილავი საკითხია სიტყვის გარეგნული გაფორმება. მისი ცოდნაც სამსახიობო ხელოვნებისა თუ ამ ხელოვნებას სრულყოფილად დაუფლებული კაცის საქმეა. მე ვგულისხმობ იმის ცოდნას, თუ როგორი ფორმა უნდა ჰქონდეს ბრძანებას, თხოვნას, თხრობას, მუქარას, კითხვას, პასუხს და სხვა მისთანანი. ყოველივე ამის ცოდნა თუ არცოდნა პოეტური ხელოვნების არსებით ღირსებად ან ნაკლად ვერ ჩაითვლება და ამიტომ არც იმისი აზრია მაინცდამაინც დიდი ყურადღების ღირსი, ვინც ამ ნიშნით იწონებს ან იწუნებს პოეტს. მართლაც, განა შეიძლება ჰომეროსი დავგმოდოთ იმის გულისთვის, რისთვისაც მას ჰკიცხავს პროტაგორა? კერძოდ, ის თვლის, რომ ჰომეროსი სცოდავს, როდესაც ამბობს:

„მიმერე, ღმერთქალო, რისხვა“...

ვინაიდან, პროტაგორას აზრით, ბრძანებით კილოში დასმული მოქმედების აღმნიშვნელი სიტყვა მარტოოდენ ბრძანებას გამოხატავს და არა თხოვნასაც... მაშ, მოდი, ნულარ შევჩერდებით ამ საკითხზე, რომლის განხილვაც სხვა ხელოვნების საქმეა და არა პოეტიკისა.

VI. ეპოსი:

ეპოსისა და ტრაგედიის მსგავსება ფაბულის თვალსაზრისით (XXIII) ^{59a17},

რაც შეეხება თხრობითსა და საგმირო საზომის მქონე პოეზიას, ცხა-დია, რომ მისი, ისევე როგორც ტრაგედიის, ფაბულა დრამატული და, ამასთან, ერთი მთლიანი, დასრულებული მოქმედების მომცველი უნდა იყოს, მოქმედებისა, რომელსაც აქვს დასაწყისი, საშუალი და

დასასრული, რათა მან, როგორც მთლიანმა ცოცხალმა ორგანიზმმა, მისთვის ჩვეული სიამოვნება მოგვანიჭოს. თავისი კომპოზიციით ის არ უნდა ჰგავდეს ისტორიას, რომელშიაც აუცილებელია არა ერთი მოქმედების, არამედ დროის ერთი მონაკვეთის ასახვა, რომლის განმავლობაშიც ხდება ყოველივე ის, რაც შეემთხვა ერთსა თუ მრავალს და რის შიგნითაც ცალკეული მოვლენები მხოლოდ შემთხვევით უკავშირდებიან ერთიმე-ორეს. ასე მაგალითად, ერთდროულად გაიმართა სალამინის საზღვაო ბრძოლა და ბრძოლა კართაგენელებთან სიცილიაში, რომლებიც სულაც არ ისახავდნენ ერთსა და იმავე მიზანს. ზუსტად ასევე, დროის თანმიმდევრულ დინებაში ბევრი რამ ხდება ერთიმეორის შემდეგ, რომელთაგანაც არცერთს არ აერთებს საერთო მიზანი. და მაინც, ბევრი პოეტი მცდარ გზას ირჩევს და ისტორიკოსს ბძავს. ამიტომ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჰომეროსი ამ მხრივაც ღვთაებრივად გვეჩვენება სხვა პოეტებთან შედარებით: მას არ უცდია მთელი ომის ასახვა, თუმცა ღამომს თავისი დასაწყისიც ჰქონდა და დასასრულიც; არ უცდია, რადგან ამ შემთხვევაში მისი ქმნილება ან მეტისმეტად გრძელი გამოვიდოდა, რაც ძალიან გაართულებდა მის მიმოხილვას, ან შედარებით მოკლე, მაგრამ მოქმედებათა სიჭრელის გამო ძალზე დახლართული. და აი, არჩია რა ომის მხოლოდ ერთი ნაწილი, ჰომეროსმა მრავალი ეპიზოდი ჩართო შიგ, როგორც მაგალითად, „ხომალდთა კატალოგი“ და სხვა მისთანანი, რომელთა წყალობითაც მრავალფეროვნება მიანიჭა თავის პოემას. სხვები კი თავიანთ ქმნილებებს ერთი გმირის, დროის ერთი მონაკვეთისა და ერთი დანაწევრებული მოქმედების აღწერით აგებენ. < ... >

მსგავსება სახეებისა და შემადგენელი ნაწილების მიხედვით (XXIV) ⁵⁹⁶⁷

< ... > ეპოპეას იგივე სახეები უნდა ჰქონდეს, რაც ტრაგედიას, ესე იგი, ან მარტივი უნდა იყოს, ან დახლართული, ან ეთიკური, ან პათეტიკური, და იგივე ნაწილებისაგან უნდა შედგებოდეს, მუსიკალური კომპოზიციისა და სასცენო სანახაობის გამოკლებით, ვინაიდან მისთვისაც აუცილებელია პერიპეტეიები და გამოცნობანი, ხასიათები და ვნებანი, ისევე როგორც ნატიფი სტილი და მაღალი აზრი. < ... >

განსხვავებულობა მოცულობის თვალსაზრისით ⁵⁹⁶¹⁷

ეპოპეა თავისი შედგენილობის სიგრძითა და თავისი სალექსო საზომითაც გამოირჩევა. ამ სიგრძის საზღვრების დასადგენად საკმარისია ის, რაც ზემოთ ითქვა. საჭიროა ერთბაშად, თავიდან ბოლომდე შეიძლებოდეს მისი მიმოხილვა, რაც მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი, თუ პოემის შედგენილობა შეესატყვისება ერთი წარ-

მოდგენისათვის განკუთვნილი ტრაგედიების საერთო მოცულობას. თავისი ტევადობის წყალობით ეპოპეას ერთი არსებითი თავისებურება ახასიათებს. საქმე ისაა, რომ ტრაგედიაში შეიძლება აისახოს არა რამდენიმე ერთდროული მოვლენა თუ მოქმედება, არამედ მხოლოდ ის, რაც სცენაზე ხდება და რასაც მსახიობები წარმოადგენენ. ეპოპეაში კი, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა გაბმული თხრობა, შეიძლება ერთბაშად გადმოიციეს საქმის არსთან დაკავშირებული რამდენიმე ერთდროული მოქმედება, რომლებიც ზრდიან პოემის მოცულობას. ამრიგად, ეს უპირატესობა სიდიადეს ანიჭებს ეპოსს და მსმენელის განწყობილების სწრაფი ცვლისა და მრავალფეროვან ეპიზოდთა ასევე სწრაფი მონაცვლეობის შესაძლებლობას აძლევს მას. ხოლო გულისგამაწვრილებელი ერთფეროვნება ხშირად იწვევს ტრაგედიის ჩავარდნას სცენაზე.

**განსხვავებულობა საზომის თვალსაზრისით ^{59b31}, —
თუმცა განსხვავებულობა არ ანელებს ეპოსის დრამატულობას**

ეგრეთ წოდებული საგმირო საზომი ეპოპეამ ცდის საფუძველზეც შეითვისა და შეისისხლხორცა. ვინმეს რომ ეპოსი რომელიმე სხვა საზომით ან რამდენიმე საზომის მონაცვლეობით გაემართა, ეს უადგილოდ და შეუფერებლად მოგვეჩვენებოდა, ვინაიდან საგმირო საზომი ყველა სხვა მეტრზე უფრო სტატიკურია და უფრო ზვიადი; ამიტომაც ითავსებს ყველაზე მეტად გლოსებსა და მეტაფორებს. იამბი და ტეტრამეტრი კი უფრო დინამიკურია. ამასთან, პირველი მოქმედების გადმოცემისთვისაა ზედგამოჭრილი, ხოლო მეორე უკეთ უდგება, უკეთ ესადაგება ცეკვის რიტმს. კიდევ უფრო უადგილოა ეპოსში სალექსო საზომების აღრევა. < ... >

ბევრ სხვა ღირსებასთან ერთად ჰომეროსი იმ მხრივაც იმსახურებს ქება-დიდებას, რომ პოეტთა შორის მხოლოდ მან იცის, რისი ქმნა მართებს. და მართლაც, პოეტი ყველაზე ნაკლებ უნდა ჩანდეს თავის ქმნილებაში, ვინაიდან ამის მიხედვით როდი იწოდება ის მიმბაძველად. და მაინც, სხვა პოეტების პიროვნება აშკარად ცნაურდება მათს ქმნილებებში მაშინ, როდესაც თავიანთი თავის ეს მიმბაძველნი ხასიათებს ძალზე იშვიათად და ძუნწად ხატავენ. ჰომეროსს კი მოკლე შესავლის შემდეგ დაუყოვნებლივ შემოჰყავს კაცი, ქალი ან სხვა არსება და ყველას თავის დამახასიათებელ თვისებებს უძებნის, ყველას თავისი ხასიათით მოსაჯს.

**განსხვავებულობა და მსგავსებულობა საოცარისა და
სინამდვილის ასახვის თვალსაზრისით ^{60a11}.**

ეპოსში, ისევე როგორც ტრაგედიაში, უნდა აისახოს განსაცვიფრებელი, მაგრამ განცვიფრებას უმეტესწილად ალოგიკურობა იწვევს,

რომელიც ეპოსში უფრო ადვილი შესატანია, ვინაიდან აქ მოქმედ პირებს არ უყურებენ. მართლაცდა, ჰექტორის დევნის ეპიზოდი რომ სცენაზე ყოფილიყო წარმოდგენილი, უთუოდ სიცილს გამოიწვევდა: აბა, წარმოდგინეთ: აქაველნი უძრავად დგანან, აქილევსი კი თავის ქნევით რალაცას ანიშნებს მათ. ეპოსში კი ეს არავითარ უხერხულობას არ იწვევს. ხოლო განსაცვიფრებელი – სასიამოვნოა. ამის საბუთად ისიც კმარა, რომ, რაიმე ამბის მოყოლისას, თითქმის ყველა მთხრობელი, თავის მხრივ, რალაც უჩვეულოს უმატებს მას, რადგან ფიქრობს, რომ ამით აამებს მსმენელს.

ჰომეროსმა ისიც კარგად ასწავლა სხვებს, თუ როგორ უნდა იცრუო. ამნაირი სიცრუე მცდარ დასკვნაზეა დაფუძნებული. კაცნი ასე სჯიან: თუ ერთი რამის არსებობა ან გამოვლენა მეორე რამის არსებობის ან გამოვლენის პირობაა, ამიტომ, თუ არსებობს ან ვლინდება ეს უკანასკნელი, მაშინ პირველიც უნდა არსებობდეს ან ვლინდებოდეს, მაგრამ ეს მცდარი დასკვნაა, ვინაიდან თუ პირველი ყალბია, მაშინ, მიუხედავად იმისა, რომ მეორე, შესაძლოა, ჭეშმარიტიც იყოს, ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ ვიცყვით იმას, თითქოს პირველიც აუცილებლად არსებობს, ვლინდება ან გამომდინარეობს. მაგრამ ხშირად, რაკი ვიცით, რომ მეორე ჭეშმარიტია, ჩვენი სული მცდარად დაასკვნის, რომ პირველიც ჭეშმარიტი უნდა იყოს. ამის ნიმუშია ერთი ეპიზოდი „განბანიდან“.

შეუძლებელია, მაგრამ სარწმუნო უნდა გვერჩიოს შესაძლებელს, მაგრამ არასარწმუნოს, თხრობა თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარი ალოგიზმისაგან. რა შეეძრება თხრობას, რომელიც საერთოდ არ შეიცავს რაიმე არალოგიკურს. მაგრამ თუ ეს არ ხერხდება, ალოგიკური ფაბულის გარეთ უნდა იქნეს დატოვებული. < ... > ამიტომ სასაცილოა იმის მტკიცება, თითქოს ეს დაშლის და დაარღვევს ფაბულას. კაცმა რომ თქვას, პოეტმა თავიდანვე უნდა აიღოს ხელი ამნაირი ფაბულის თხზვაზე, მაგრამ თუ მას მაინც შემოაქვს ალოგიკური და ამის წყალობით თავისი ქმნილება უფრო სრულყოფილი ეჩვენება, შესაძლოა, ვერც სრული უაზრობა აიცილოს თავიდან. < ... > „ოდესეამიც“ კი ვხვდებით გარკვეულ შეუსაბამობას (კერძოდ, გმირის გადმოსვლა ითაკის ნაპირზე), < ... > მაგრამ ჰომეროსი სხვა ღირსებებით აფერმკრთალებს და სასიამოვნოდ წარმოგვიჩენს ალოგიკურს. < ... >

ტრაგედიის ეპოსზე აღმატებულობა (XXVI) ⁶¹²⁶

შესაძლოა, ვინმემ იკითხოს: რა სჯობსო – ეპოსი თუ ტრაგედია?! <...>

ტრაგედიას აქვს ყველაფერი, რაც გააჩნია ეპოსს. < ... >

ტრაგედიაში უმნიშვნელო ადგილი როდი უჭირავს მუსიკალურ კომპოზიციას და სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას, რომელთა წყალობითაც ის უფრო ცხოველმყოფელ ზემოქმედებას ახდენს მაყურე-

ბელზე. ტრაგედია უფრო ცხადია და თვალსაჩინო როგორც კითხვის, ისე სცენაზე წარმოდგენის დროსაც. < ... > ტრაგედია ეპოსზე მაღლა დგას იმიტაც, რომ უფრო მცირე მოცულობით აღწევს პოეტური ხელოვნების მიზანს, რადგან ყოველივე ის, რაც უფრო შეკრულია, გაცილებით უფრო სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს, ვიდრე ის, რაც დროის გრძელ მანძილზეა გაჭიმული და გაჭიანურებული. < ... > ტრაგედია ეპოსზე უფრო მთლიანია და ერთიანი. ამის საბუთად ისიც კმარა, რომ რომელიც გნებავთ ეპოპეა შეიძლება რამდენიმე ტრაგედიას დაედოს საფუძვლად. ასე რომ, როცა ეპიკოსები ერთ ფაბულას თხზავენ, პოემა ან „კუდმოკვეცილი“ ჩანს, თუ მოკლედაა გადმოცემული, ანდა წყალწყალა, თუ გრძელი მეტრით არის გამართული. < ... >

მაშასადამე, თუ ტრაგედია როგორც ყოველივე ზემოთქმულით, ისე თავისი ქმედობითაც განსხვავდება ეპოსისაგან < ... >

დასკვნა

ამრიგად, ტრაგედიისა და ეპოპეის, მათი სახეებისა და შემადგენელი ნაწილების, ამ უკანასკნელთა რაოდენობისა და ურთიერთგანსხვავების, პოეტურ ქმნილებათა ავკარგიანობის მიზეზების < ... > შესახებ საკმარისად ვილაპარაკეთ ^{62b16}.

ძველი ბერძნულიდან თარგმნა **ბაჩანა ბრეგვაძემ**
(ყურნალიდან „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976 წ., №12)

რიტორიკა

ნიგნი I

1

„სწავლანი მჭევრმეტყველების ხელოვნების შესახებ“

(1354a)

რიტორიკის ძირითადი ნაწილი დასაბუთებაა. ყოველივე სხვა კი ამის დანამატია. < ... >

(1354a)

< ... > მჭევრმეტყველების ხელოვნების მეთოდი დარწმუნების მეთოდი, დარწმუნება კი რალაცის დასაბუთებაა. ამიტომაც ყველაზე მეტად გვწამს ის, რაც დასაბუთებულად მიგვაჩნია. < ... > როგორც ჭეშმარიტების, ისე ჭეშმარიტებისდაგვარის განხილვას ერთი და იგივე უნარი სჭირდება. < ... > ადამიანებს საკმარისი ბუნებრივი მიდრეკილება აქვთ ჭეშმარიტებისაკენ და უმეტეს შემთხვევაში პოულობენ კიდევაც მას. ამიტომ ჭეშმარიტებისდაგვარის პოვნის უნარი აქვს იმას, ვისაც ჭეშმარიტების პოვნის უნარი აქვს.

< ... > რიტორიკა < სასარგებლოა, რადგან მასში ბუნებრივი ჭეშმარიტება და სიმართლე ქარბობს საწინააღმდეგოს.

< ... > საჭიროა განვიხილოთ საწინააღმდეგო მოსაზრებებიც, < ... > მაგრამ არა იმ მიზნით, რომ ორივე ვირწმუნოთ < ... >, არამედ იმიტომ, რომ ჩვენთვის მდგომარეობა არ იყოს გაურკვეველი და შეგვეძლოს იმის ძლევა, ვინც მჭევრმეტყველების უნარს უმართებულოდ იყენებს.

(1355b)

< ... > დიდი ზიანი მოაქვს იმას, ვინც მჭევრმეტყველების უნარს უმართებულოდ იყენებს.

რიტორიკა — დარწმუნების საშუალებების ცოდნა

< ... > რიტორიკას არა აქვს შესასწავლი გარკვეული გვარის საგნები, < ... > მისი საქმეა არა დარწმუნება, არამედ < ... > იმ საშუალებების ცოდნა, რომლითაც დარწმუნება შეიძლება. აქ ისეა საქმე, როგორც სხვა ხელოვნებაში. მაგალითად, საექიმო ხელოვნებას არ ევალება ჯანმრთელობის შექმნა. მან უნდა მიუთითოს იმ საშუალებებზე, რასაც ჯანმრთელობა მოჰყვება.

2

< ... > რიტორიკა უნდა იყოს ყოველი საგნის შესატყვისი დამაჯერებლობით განხილვის უნარი. ეს კი არც ერთი სხვა ხელოვნების საქმე

არაა, რადგან ყველა სხვა ხელოვნება არის გარკვეული საგნის ცოდნა და დასაბუთება, მაგალითად, მედიცინა — ჯანმრთელობის და ავადმყოფობის, გეომეტრია — სიდიდეების შემთხვევითი თვისებებისა, არითმეტიკა — რიცხვებისა, ასევე სხვა მეცნიერებანი და ხელოვნებანი. რიტორიკა კი, როგორც ვთქვით, < ... > ნებისმიერი საგნის დამაჯერებლად განხილვის უნარია. ამიტომაც ვამბობთ, რომ იგი არაა ერთი განსაზღვრული გვარის მოვლენათა ხელოვნება.¹

3

რიტორიკული სიტყვის სახეობანი (1358ხ)

< ... > არსებობს რიტორიკული სიტყვის სამი სახე, რადგან ამდენივეა მსმენელთა სახეებიც. სიტყვა შედგება სამი ნაწილისაგან: მოლაპარაკე, ის, რის შესახებაც ლაპარაკობს და ვისდამიც არის სიტყვა მიმართული.

მსმენელი

სწორედ ეს უკანასკნელი, ესე იგი, მსმენელი არის სიტყვის მიზანი. მსმენელი კი აუცილებლად ან მაყურებელია, ან მოსამართლე, რომელიც განსჯის წარსულ ან მყოფად მოვლენებს. მომავალს განსჯის სახალხო ყრილობის წევრი, მომხდარს — მოსამართლე, ხოლო მათ უნარს — მაყურებელი. ასე რომ, აუცილებელია არსებობდეს რიტორიკული სიტყვის სამი სახე: სათათბირო, სამართლებრივი, და ეპიდიქტიკური.

სათათბირო სიტყვებში, < ... > მოცემულია რაიმესაკენ მონოდება, ან აკრძალვა. სამოსამართლო სიტყვა ან საბრალმდებოა, ან თავდაცვითი. < ... > ეპიდიქტიკური სიტყვა შეიცავს ან ქებას, ან ძაგებას.

სიტყვის თითოეული სახე მოითხოვს გარკვეულ დროს, სათათბირო სიტყვა — მყოფად, რადგან ვინც ურჩევს ან უკრძალავს, მომავალს გულისხმობს. სამოსამართლო სიტყვა ეხება წარსულს, რადგან როგორც ის, ვინც ბრალს სდებს, ასევე ის, ვინც თავს იცავს, მომხდარს გულისხმობს. ეპიდიქტიკური სიტყვა კი აწმყოს ეხება, რადგან ყველა აქებს ან აძაგებს აწმყოში არსებულ საგნებს, რისთვისაც ხშირად იგონებენ წარსულს და წინასწარმეტყველებენ მომავალს.

სიტყვის მიზანი

სიტყვის თითოეულ ამ სახეს განსხვავებული მიზანი აქვს.¹ სიტყვის სამ სახეს სამი მიზანი შეესაბამება. სათათბირო სიტყვის მიზანია ან სიკეთე ან ზიანი, რადგან სიტყვა, რომელიც აქებს, მიმართულია უკეთესისკენ, რომელიც კრძალავს — კრძალავს უარესს; ყოველივე და-

ნარჩენს კი, სამართლიანობასა და უსამართლობას, მშვენიერებასა და სიმახინჯეს ამ მიზნით იყენებს. სამოსამართლო სიტყვის მიზანია მართლისა და მტყუანის გარჩევა; ყველა დანარჩენ მოსაზრებას კი ამისთვის იყენებს. ის, ვინც აქებს ან აძაგებს, ეხება მშვენიერსა და მახინჯს. ყველა სხვა მოსაზრებას კი ამისთვის იყენებს.

წიგნი III

1

სტილი და სიტყვათა განლაგების წესები

მეტყველებაში გასარკვევია სამი რამ: პირველი, საიდან მიიღება დასაბუთების საშუალებები, მეორე – სიტყვის სტილი და მესამე – რა წესით დავალაგოთ სიტყვის ნაწილები. < ... >

მეტყველების ხერხებზე < ... > ახლა ვიმსჯელებთ, რადგან არ კმარა ცოდნა იმისა თუ რა თქვა, არამედ აუცილებელია იმის ცოდნაც, თუ როგორ თქვა, რადგან ბევრი რამაა იმაზე დამოკიდებული, თუ რა შთაბეჭდილებას ახდენს ორატორი მსმენელზე. ჯერ განვიხილოთ ის, რაც ბუნებრივად პირველია — თუ საიდანა აქვს საქმეს დამაჯერებლობითი ძალა. შემდეგ – მივაქიცოთ ყურადღება სიტყვების განლაგებას და მესამეც, – რასაც განსაკუთრებით დიდი ზემოქმედებით უნარი აქვს, — < ... > ესაა საუბრის წარმოება გამომეტყველებით. იგი ტრაგედიასა და რაფსოდიასი გვიან შემოვიდა, რადგან წინათ ტრაგედიებს პოეტები თვითონ კითხულობდნენ. ცხადია, რომ რიტორიკაში მას იგივე მნიშვნელობა აქვს, რაც პოეტიკაში. < ... > საკითხი ეხება იმას, თუ როგორ გამოვიყენოთ ხმა სხვადასხვა გრძნობების გადმოცემისას, სად ვიხმაროთ ძლიერი, სად სუსტი და საშუალო ხმა. ან როგორ გამოვიყენოთ მაღალი, დაბალი და საშუალო ტონი და თითოეული მათგანის შესატყვისი რიტმი. შეჯიბრებაში, ჩვეულებრივ, ჯილდოს იმსახურებს ის, ვინც ეს იცის. როგორც სცენაზეა, — მსახიობი უფრო ახდენს შთაბეჭდილებას, ვიდრე პოეტი, — ასევე ხდება პოლიტიკურ ბრძოლებშიც < ... >.

რიტორიკის მეცნიერების საზრუნავი (1404a)

რიტორიკის მეცნიერების მთელი საზრუნავი არის არა ის, რომ სისწორე დაადგინოს, არამედ ის, რომ დაადგინოს რაიმე როგორც აუცილებელი. იგი იმდენად სიტყვის სიმართლეს არ იკვლევს, რამდენადაც იმას, რომ სიტყვა ვინმეს არ ახარებდეს ან არ ანუხებდეს, რადგან სამართლიანია ბრძოლა მხოლოდ საბუთებით იმგვარად, რომ მტკიცების გარდა, სხვა დანარჩენი ხერხი ზედმეტი იყოს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, <...>

სიტყვით ბევრი რამის მიღწევა შეიძლება მსმენელთა დაბალი დონის გამო. ყოველ მეცნიერებაში სტილს მცირე მნიშვნელობა ეძლევა, რადგან საკითხის ნათელსაყოფად განსხვავება მხოლოდ ისაა, თუ როგორ იხმარ სიტყვას. ამის მნიშვნელობა კი არც თუ ისე დიდია, რადგან მისი მიზანია წარმოდგენის შექმნა და მსმენელზე შთაბეჭდილების მოხდენა. < ... >

სტილს პირველად პოეტებმა მიაქციეს ყურადღება, რაიც სავსებით ბუნებრივია, რადგან სიტყვა ბაძვაა, ხოლო ადამიანის ნაწილთაგან ყველაზე მეტად ბაძვის უნარი ხმასა აქვს. აქედანვე წარმოდგება ხელოვნებაც, როგორც რაფსოდია, ისე მსახიობობა და ა. შ. რადგან პოეტები მარტივ აზრებს გამოთქვამენ, ამიტომ, ჩანს, მათ გავლენა სტილით მოიპოვეს. ამიტომაც პირველად პოეტული სტილი შეიქმნა. < ... > ბევრ გაუნათლებელს ახლაც ჰგონია, რომ პოეტები ლამაზად ლაპარაკობენ. სინამდვილეში კი ასე არაა, რადგან სრულიად განსხვავებულია სალაპარაკო, ჩვეულებრივი და პოეზიის სტილი. < ... >

2

სტილის მიზანშეწონილობა (1404b)

< ... > სტილის დადებითი მხარე სიცხადეში მდგომარეობს. < ... > თუ სტილი ნათელი არაა, ვერც მიზანს აღწევს, ე. ი. სტილი არ უნდა იყოს არც ამალღებული, არც მდაბალი, არამედ მიზანშეწონილი, რადგან პოეტური სიტყვა მდაბალი არაა, მაგრამ შეუფერებელია ჩვეულებრივი მეტყველებისათვის. < ... > ჩვეულებრივი სიტყვათხმარებიდან გადასხრა ამალღებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. როგორც ადამიანები განიცდიან თანამოქალაქეებსა თუ უცხოელებს, ამგვარადვე განიცდიან სტილსაც, — უცხოური აკვირვებთ, საკვირველი კი სასიამოვნოა. < ... > ამას პოეზიაშიც დიდი გავლენა აქვს და ეს მიზანშეწონილიცაა, რადგან იგი შორსა დგას სალაპარაკო ენისგან. სალაპარაკო ენაში კი ამას ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, რადგან საუბრის საგანი გაცილებით მდაბალია, ვიდრე პოეზიისა. < ... >

სიტყვა შედგება სახელებისა და ზმნებისაგან.¹ < ... > ჩვეულებრივ პროზაულ მეტყველებაში ნაკლებად იხმარება რთული და ახლადწარმოებული სიტყვები. < ... > ჩვეულებრივი და გავრცელებული გამოთქმები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ყოველდღიურ სალაპარაკო ენაშიც. ამას ადასტურებს ის, რომ ყველა მხოლოდ მათ იყენებს. ე. ი. ყველანი ლაპარაკობენ ჩვეულებრივი და გავრცელებული გამოთქმებითა და მეტაფორებით. ვინც მათ კარგად გამოიყენებს, ის ფარულსა და უცხო აზრს ნათელყოფს. < ... >

მეტაფორა (1405ა)

[მეტაფორა] უფრო მეტად უნდა გამოვიყენოთ პროზაში, რადგან აქ ნაკლებ არის დამხმარე საშუალებები, ვიდრე პოეტურ მეტყველებაში. სიცხადე, სიამოვნება და სიახლე მეტაფორაში ძლიერ არის მოცემული. სიტყვაში უნდა გამოყენებულ იქნეს მიზანშეწონილი ეპითეტები და მეტაფორები, რაც შეიძლება მივიღოთ შედარების გზით. თუ შედარება შეუსაბამობას ავლენს, მაშინ წინააღმდეგობა სიტყვასა და საგანს შორის კიდევ ურო შესამჩნევი ხდება. საჭიროა იმის განხილვა, რომ თუ ალისფერი წამოსასხამი უხდება ახალგაზრდას, მაშინ რაღა შეჰფერის მოხუცს. მათ ხომ ერთნაირი ტანისამოსი არ უხდებათ. ამიტომ, როცა გინდა ვინმე შეამკო, უნდა შეადარო იმავე გვარში საუკეთესოს, მაგრამ როცა გინდა აძაგო, მაშინ უარესს უნდა შეადარო. მე ვგულისხმობ იმას, რომ წინააღმდეგობა არსებობს თითოეული გვარის შიგნით; მაგალითად, მათხოვარზე თქვა, რომ ის გვხთხოვს, ხოლო ვინც გვხთხოვს, იმაზე თქვა, რომ მათხოვრობს იმის გამო, რომ ორივე სიტყვა რაღაც თხოვნას გამოხატავს. < ... >

< ... > სახელთა შერქმევისას უსახელო საგნები უნდა შევადაროთ არა დაშორებულ, არამედ მონათესავე და ამავე გვარის საგნებს, რომ ნათქვამში ცხადი იყოს მსგავსება < ... >.

(1405b)

მეტაფორები უნდა შევადგინოთ ისეთი სიტყვებისგან, რომლებიც მშვენიერი არიან ან ჟღერადობით, ან მნიშვნელობით, ან თვალისათვის, ან სხვა რომელიმე გრძნობისათვის. მაგალითად, განსხვავებული გამოთქმები: უკეთესია „ვარდისფერი განთიადი“, ვიდრე „ალისფერი განთიადი“, უარესია გამოთქმა: „წითელი განთიადი“.

ეპითეტები შეიძლება შევადგინოთ მდაბალი ან მახინჯი გამოთქმებისგანაც. მაგალითად, ისეთი უხეირო და სამარცხვინო გამოთქმებისგან, როგორცაა „დედის მკვლელი“.² ანდა იმგვარი უკეთესი გამოთქმისგან, როგორცაა „მამისათვის შურისმაძიებელი“. სიმონიდემ, როდესაც ჯორცხენებზე გამარჯვებულმავ მას მცირე გასამრჯელო შეაძლია, არ მოინდომა ოდის შეთხზვა. მან თქვა, რომ მისთვის ძნელია ნახევარვირებზე ოდის შეთხზვა. მაგრამ როდესაც საკმარისი თანხა შესთავაზეს, დაწერა ლექსი:

„სალამი თქვენდა მარდფეხა რაშთა ქალოშვილებო!“ თუმცა ცოტა ხნის წინ ისინი სახედართა შვილები იყვნენ. < ... >

3

სიტყვის სიცივე (1406a)

სიტყვის სიცივე ოთხნაირად წარმოშობა: შერწყმული სიტყვების ხმარებით. < ... > სიტყვის სიცივის პირველი მიზეზი ესაა. მეორე მიზეზია უჩვეულო გამოთქმების გამოყენება. < ... >

მეასამეა დიდი, შეუსაბამო, ან ხშირი ეპითეტების ხმარება. პოეზიაში დასაშვებია გამოთქმა „თეთრი რძე“, პროზაში კი ეს დიდი შეუსაბამობაა. მაგრამ თუ მას ხშირად ვიხმართ, მაშინ ცხადი გახდება, რომ ეს არის პოეტური გამოთქმა და რომ ის ზომიერად უნდა გამოვიყენოთ, რადგან ეს ცელის ჩვეულებრივ სიტყვათხმარებას და მას უცხო იერს აძლევს. ამ შემთხვევაში საჭიროა სიფრთხილე, რადგან ეპითეტების წინდაუხედავი ხმარება მეტ ზიანს მოგვიტანს. მათი ზედმეტი ხმარებისას სიტყვას აკლდება სილამაზე, ხოლო მოუფიქრებელი ხმარებისას საზიანო ხდება. < ... > ვინც პოეზიაში შეუფერებელ გამოთქმებს ხმაროს, იგი ქმნის სასაცილო და ცივ სტილს, ხოლო მრავალსიტყვაობის გამო აზრს გაუგებარსა ხდის. რადგან, როდესაც ბევრ სიტყვას ხმარობენ იმაზე, რაც ცნობილია, ამით ნათელ აზრს აბნელებენ. ხალხი შედგენილ სიტყვებს იყენებს < ... > მაშინ, როცა სიტყვების დაკავშირება ადვილია ან როდესაც საგანს სახელი არა აქვს. < ... >

(1406b)

სიტყვის სიცივის მეოთხე მიზეზი დაკავშირებულია მეტაფორების ხმარებასთან, — თუკი ისინი შეუფერებლად არიან გამოყენებული, — ზოგჯერ იმიტომ, რომ ეს სასაცილოა (მეტაფორებს ხომ კომედიოგრაფები იყენებენ), ზოგჯერ იმიტომ, რომ ძალზე ამაღლებული და ტრაგიკული ხასიათისაა. < ... >

4

შედარება

შედარებაც მეტაფორაა, რადგან მცირედ განსხვავდება მეტაფორისგან. როდესაც პოეტი ამბობს აქილევსზე, რომ „ის როგორც ლომი, ისე ეკვეთა“ — ეს შედარებაა, მაგრამ თუ ვიტყვით „ლომი ეკვეთა“ — ეს მეტაფორაა. რადგან ორივე მამაცია, პოეტმა¹ აქილევსს გადატანითი მნიშვნელობით ლომი უწოდა. შედარება შეიძლება გამოყენებულ იქნეს პროზაშიც, მაგრამ იშვიათად, რადგან ეს პოეტური ხერხია. შედარებები ისევე უნდა შევადგინოთ, როგორც მეტაფორები, რადგან შედარება იგივე მეტაფორაა, ოღონდ მისგან ზემოთქმულით განსხვავდება. შედარებაა, მაგალითად, ანდროტიონის² ნათქვამი იდრიევსზე,³ რომ იგი ჯაჭვიდან აშვებულ ძაღლსა ჰგავს. როგორც ძაღლები თავს ესხმიან და კბენენ ადამიანს, ასევე საშიშია ბორკილებიდან გათავისუფლებული იდივსი. < ... > ასევე პლატონი „სახელმწიფოში“ მიცვალებულების მძარცველთა ადარებდა ძაღლებს, რომლებიც ქვას კბენენ, რადგან ქვის მსროლელს ვერა წვდებიან.⁴ ხოლო ხალხს ადარებს გემის მფლობელს, რომელიც ძლიერია, მაგრამ ყრუ.⁵

(1407a)

პოეტურ ნაწარმოებებზე კი ამბობდა, რომ ისინი ჰგვანან ულამაზო

ახალგაზრდას.⁶ რადგან ხანში შესულები არ ჰგვანან იმას, რაც ახალგაზრდობაში იყვნენ, ასევე ზემოდარღვეული ლექსები არ ჰგავს იმას, რასაც ისინი ადრე წარმოადგენდნენ. პერიკლე სამოსელებზე ამბობდა, რომ ისინი იმ ბავშვებს ჰგვანან, რომლებიც ლუკმას ყლაპავენ, მაგრამ მაინც ტირიან.⁷ ხოლო ბეოტიელების შესახებ ამბობდა, რომ ისინი ჰგვანან იმ მუხებს, რომლებიც ერთმანეთს დაჯახებით ამტვრევენ. დემოსთენე ხალხზე ამბობდა, რომ ის ჰგავს ნავეში მსხდომთ, რომლებიც ზღვის ავადმყოფობით არიან ავად.⁸ ხოლო დემოკრატი⁹ ორატორებს ძიძებს უწოდებდა, რომლებიც ლუკმას ყლაპავენ, ბავშვებს კი ნერწყვს უსვამენ ტუჩებზე. ანტისთენე¹⁰ გამხდარ კეფისოდოტეს¹¹ ადარებდა საკმეველს, რომელიც სასიამოვნო სურნელებას აფრქვევს მაშინ, როცა იწვის. ყველა ასეთი გამოთქმა შეიძლება გამოყენებულ იქნეს, როგორც შედარება და როგორც მეტაფორა. ცხადია, რომ ისინი, რომლებიც დამაჯერებელი არიან, შეიძლება მეტაფორად გამოვიყენოთ. ისინი ამავე დროს შედარებებიც იქნებიან, რადგან მეტაფორები შედარებებიცაა. მეტაფორები ყოველთვის ორივე მხარის შედარების საფუძველზე უნდა შევადგინოთ და გამოვიყენოთ. თუ ეს მხარეები ერთგვაროვანი არიან; მაგალითად, დიონისესათვის ფიალა ფარია, არეოსისათვის კი ფარი არის ფიალა.

5
< ... >

6

სიტყვის სიფართოვე და სტილის დანურულობა

სიტყვის სიფართოვეს წარმოშობს შემდეგი მომენტები:

1. სახელის მაგიერ ცნების გამოყენება. მაგალითად, წრის ნაცვლად რომ თქვა სიბრტყე, რომლის კიდები თანაბრად არის დაშორებული შუაგულიდან. სტილის სიმოკლეს იწვევს საწინააღმდეგო მოვლენა: ცნების მაგიერ სახელის ხმარება. ამ ხერხს იყენებენ მაშინ, როდესაც სამარცხვინო და შეუსაბამო მოვლენების გადმოცემა უნდათ. თუ ზოგადი ცნება შეუსაბამოა, მაშინ ვხმარობთ სახელს, ხოლო თუ სახელია შეუსაბამო, მაშინ მივმართავთ ცნებას. საქმის ნათელყოფა შეიძლება მეტაფორებითა და ეპითეტებითაც, ოღონდ თუ პოეტურობას თავიდან ავიცილებთ.

2. სტილის სიფართოვეს წარმოშობს ერთის მრავლად ქცევა, როგორც ამას პოეტები სჩადიან. მაგალითად, ნავსადგური ერთია, მაგრამ პოეტი მაინც ამბობს:

ანდა „აქეველთა ნავსადგომები“,¹
„აგერ წერილის მრავალი კარი!“²

3. როდესაც სიტყვებს კი არ ვაკავშირებთ, არამედ ცალ-ცალკე წარმოვთქვამთ. მაგალითად, „იმ ქალისა, რომელიც ჩემი ცოლია“. მაგრამ როცა მოკლედ სურთ თქმა, ამბობენ: „ჩემი ცოლისა“.

4. სიტყვების დაშორება კავშირებით. თუ აზრის მოკლედ თქმა სურთ, მაშინ კავშირებს არ ხმარობენ. მაგალითად, კავშირია ნახმარი გამოთქმაში: „მივედი და მოველაპარაკე“.

(1408a)

უკავშიროა ფრაზა: „მოსვლისთანავე მოველაპარაკე“.

5. გამოსადეგია ანტიმაქეს ხერხიც,³ როდესაც ლაპარაკობს საგნის იმ თვისებებზე, რაც მას არა აქვს. როგორც, მაგალითად, იგი აღწერს ტევემსოს მთას:⁴ „იქ მდებარეობს ბორცვი პატარა, სადაც უბერავს ქარი ძლიერი“.

ასე შეიძლება მასალა უსაზღვროდ გავზარდოთ. შეიძლება ლაპარაკი დადებითსა და უარყოფით თვისებებზე, რომელიც საგანს არა აქვს, იმისდა მიხედვით, რომელი მათგანი უფრო გვჭირდება. ასე ქმნიან პოეტები ზოგიერთ გამოთქმას. მაგალითად, „უსიმო ჩანგი და უჩანგო სიმღერა“. ეს გამოთქმა მიღებულია თვისებების უარყოფით. ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს ისეთი მეტაფორები, რომელიც მსგავსებას იმყარება, მაგალითად, გამოთქმა: „სალამური არის უჩანგო მელოდია“.

7

სტილის თვისებები

სიტყვა მიზანშეწონილია მაშინ, თუ საგნის შესატყვისია, პათეტურია და ეთიკური. სიტყვა მიზანშეწონილია მაშინ, თუ მნიშვნელოვან მოვლენებზე არ არის ნათქვამი სასხვათაშორისოდ, ხოლო უმნიშვნელოზე სადღესასწაულოდ. წინააღმდეგ შემთხვევაში სიტყვა სასაცილო იქნება. < ... > სიტყვა პოეტურია მაშინ, თუ შეურაცხოფის შემთხვევაში მრისხანება, ხოლო უღმრთო და სამარცხვინო მოქმედებისას უკმაყოფილებისა და სიფრთხილის გამომხატველი. თუ საგანი საქებია, მაშინ სიტყვა სადღესასწაულაა, თუ შესაბრალისია, მაშინ სტილი დაბალია. ასევეა სხვა შემთხვევაშიც. თუ სიტყვა საგნის შესაბამისია, მაშინ ის სარწმუნო ჩანს, რადგან ადამიანის სული ტყუფდება და ჰგონია, რომ ორატორი სწორად ლაპარაკობს. ამ შემთხვევაში მსმენელს სწორი ჰგონია ის, რასაც ორატორი ჰყვება. საქმე ისეც რომ არ იყოს, როგორც ორატორი ლაპარაკობს, მსმენელი მაინც ფიქრობს, რომ სინამდვილეში ასე იქნება. მსმენელი ყოველთვის თანაუგრძნობს იმას, ვინც პათოსით ლაპარაკობს, — თუნდაც არაფერს ამბობდეს. მიტომ ბევრი ორატორი

მსმენელზე დიდ გავლენას ხმაურითაც კი ახდენს.

ეთიკური ხასიათის სიტყვაც ნიშნებით გამოიხატება, რადგან ნიშნები შესაბამისად თან ახლავს, როგორც გვარს, ისე მის თვისებას. ადამიანთა გვარში მე ვგულისხმობ ხნოვანებას, მაგალითად: ბავშვი, მამაკაცი და მოხუცი, აგრეთვე ქალი და კაცი, ლაკონელი ან თესალიელი. თვისებებში ვგულისხმობ იმას, თუ როგორ ცხოვრებას ეწევა იგი, რადგან ყოველ თვისებას არ შეაქვს განსხვავება ადამიანის ცხოვრების ხასიათში. თუ ორატორი იმგვარ სიტყვებს იყენებს, რაც თავისთავად თვისებებს ესატყვისება, იგი ამით საკუთარ ხასიათს გამოვლენს, რადგან გაუნათლებელი და განათლებული ადამიანი არც ერთსა და იმავეზე ლაპარაკობს და არც ერთნაირად. მსმენელი თანაუგრძნობს იმ ორატორს, რომელიც ხშირად იყენებს გამოთქმას: — „ვინ არ იცის?“, ან: — „ყველამ იცის“. მსმენელი ეთანხმება ორატორს სირცხვილის გამო, რათა ისიც თანაზიარი იყოს ამ თვისებებისა, რაიც ყველას აქვს.

(1408b)

ამგვარი ხერხებისათვის საერთოა როგორს დროული, ისე უდროო დროს გადაჭარბების თავიდან ასაცილებელი საშუალება: ორატორმა თვითონ უნდა გაიკიცხოს საკუთარი თავი, რამეთუ ჭეშმარიტებად იღებენ იმ ორატორის სიტყვას, რომელიც არ მალავს იმას, რასაც აკეთებს. ორატორმა ყველა ეს ხერხი ერთბაშად არ უნდა გამოიყენოს, რადგან ამ შემთხვევაში მსმენელი არ ენდობა. ვგულისხმობ იმას, რომ თუ სიტყვები მკაცრია, არაა საჭირო ამის გამოხატვა ბგერითაც, სახითაც და სხვა საშუალებებითაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსმენელისათვის ნათელი გახდება ორატორის განზრახვა. თუ ორატორი ერთ ხერხს იყენებს და მეორეს — არა, მაშინ ფარულად იმავე შედეგს მიიღებს, რასაც ყველა ხერხის გამოყენებით. მაგრამ თუ იგი ფაქიზ გრძნობებზე მკაცრად ლაპარაკობს, ხოლო მკაცრზე სათუთად, მსმენელი მას არ დაუჯერებს. რთული სიტყვები, მრავალი ეპითეტი და ორიგინალური გამოთქმა პათეტურად მოლაპარაკეს უფრო შეშვენის. ორატორს ეპატიება თუ ის სიბრაზით ბოროტებას გამოხატავს როგორც „ცად ამნდომს“, ანდა „უზარმაზარს“ და თუ მსმენელი აღტაცებაში მოიყვანა ან ქებით ან ძაგებით, სიძულვილით ან სიყვარულით < ... >.

8

სიტყვას არ უნდა ჰქონდეს არც ლექსის სახე და არც ურიტმო უნდა იყოს, რადგან პირველ შემთხვევაში დამაჯერებელი არ იქნება და ხელოვნური გამოჩნდება. გარდა ამისა, დააბნევს მსმენელის ყურადღებას, რომელიც ელის მსგავსი მარცვლების გამეორებას, თუ როდის შეხვდება იგივე მარცვალი. < ... > ურიტმო სიტყვა დაუსრულებელია, თუმცა საჭიროა, რომ სიტყვას დასრულებული სახე ჰქონდეს, ოღონდ არამეტრული. განუსაზღვრელი კი არც სასიამოვნოა და არც გასაგე-

ბი. ყოველივე რიცხვით იზომება. სიტყვის სახეც რიცხვია, ანუ რიტმი, რომლის ზომას მისი ნაწილები შეადგენს. მაშასადამე, საჭიროა, რომ სიტყვას რიტმი ჰქონდეს, მაგრამ არა მეტრი, რადგან მაშინ ის ლექსი იქნებოდა. რიტმიც სავსებით ზუსტი არ უნდა ჰქონდეს. რიტმი ზუსტი იქნება მაშინ, თუ მას გარკვეული საზღვარი ექნება.

< ... >

9

უნწყვეტი და პერიოდული სიტყვა

სიტყვა უნდა იყოს უწყვეტი და ერთ მთელად შეკრული კავშირებით, როგორც ამას დითირამბების შესავალში ვხვდებით, ანდა პირიქით, წყვეტილი, როგორც ამას ადგილი აქვს ძველი ჰოეტების ანტისტროფებში. უწყვეტი სიტყვა უფრო ძველია. < ... > უწყვეტში მე ვგულისხმობ სიტყვას, რომელსაც დასასრული არა აქვს, თუ საუბრის საგანი არ დამთავრებულია. სიტყვის ასეთი სახე უსიამოვნოა განუსაზღვრელობისა გამო, რადგან ყველას უნდა, რომ დასასრულს ხედავდეს. ამიტომაცაა, რომ სირბილისას მორბენალთ მოსახვევებში სუნთქვა უჭირთ და იღლებიან. ხოლო ადრე, როცა დასასრულს ხედავდნენ, ასე არ იტანჯებოდნენ. ყოველივე ეს წარმოშობს უწყვეტ სიტყვას. ხოლო სანინალმდეგო სახე არის პერიოდული სიტყვა. პერიოდულში მე ვგულისხმობ სიტყვას, რომელსაც აქვს დასაწყისი და დასასრული და ადვილად შესამჩნევი სიდიდე.

(1409b)

ასეთი სიტყვა სასიამოვნოა და ადვილად გასაგები, რადგან უპირისპირდება განუსაზღვრელ სიტყვას. აგრეთვე იმიტომ, რომ მსმენელს ჰგონია, რომ საქმე აქვს რაღაც განსაზღვრულთან და დასრულებულთან. ხოლო ის, რაც არ განისაზღვრება და არც დასასრული აქვს, უსიამოვნოა. ადვილად შესასწავლია ის, რაც ადვილად დასამახსოვრებელია. ეს კი იმიტომ, რომ პერიოდულ სიტყვას აქვს რიცხვი, რასაც ყველა ადვილად იმახსოვრებს. მაშასადამე, მეტრულ სიტყვას ადვილად იმახსოვრებენ, ვიდრე არამეტრულს, რადგან მეტრულს აქვს რიცხვი, რომლითაც ის იზომება.¹ პერიოდი უნდა დამთავრდეს აზრთან ერთად და არ უნდა წყდებოდეს მყისიერად < ... >.

პერიოდი შეიძლება შეიცავდეს ნაწილებს, მაგრამ შეიძლება მარტივიც იყოს. პერიოდული სიტყვა არის ერთი მთელი და დასრულებული, ნაწილებისაგან შედგენილი, ადვილად წარმოსათქმელი ერთი ამოსუნთქვით და არა ნაწილ-ნაწილ < ... >. „კოლონი“ არის პერიოდის ნაწილი. მარტივია ის პერიოდი, რომელიც ერთი ნაწილისაგან შედგება. არც პერიოდი და არც მისი ნაწილები არ უნდა იყოს მოკლე ან გრძელი. მოკლე პერიოდი აბრკოლებს მსმენელს, რომელიც მისწრაფვის წინ იმ

საზღვრისაკენ, რომელიც მას წარმოდგენილი აქვს. სიტყვის შეწყვეტისას კი უკუიტყვევა, როგორც დარბკოლებაზე შეჯახებისას. გრძელ პერიოდებში კი მსმენელნი ჩამორჩებიან, როგორც მოსეირნენი, რომელთაც თუ საზღვარი გადალახეს, თავის მგზავრებს ჩამოიტოვებენ. ასევე გრძელი პერიოდით შესავალს ემსგავსება. < ... >

პერიოდების ნაწილები ან ერთმანეთს მოსდევენ, ან ერთმანეთს ეწინააღმდეგებიან. პირველის მაგალითია: „ხშირად გამკვირვებია იმისა, ვინც სადღესასწაულო კრებები შემოიღო და ფიზიკური შეჯიბრებები დაანება“.²

(1410a)

დაპირისპირებული სიტყვა, სადაც თითოეულ ნაწილს მეორე ნაწილი უპირისპირდება, ანდა თვითონ არის საპირისპირო ნაწილებისაგან შემდგარი. მაგალითად: „მათ ორივე მხარის გული მოიგეს, როგორც იმათი, ვინც დარჩნენ, ისე იმათი, რომლებიც მათ გაჰყვნენ. ამ უკანასკნელთ მისცეს იმაზე მეტი მიწა, ვიდრე შინ ჰქონდათ, პირველთ კი საკმარისი დაუტოვეს“. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ცნებები: „დარჩენა“, „ნაყოლა“, „საკმარისი“, „მეტი“, ანდა ასეთი გამოთქმა: „როგორც ის, ვისაც ქონება აკლია, ისე ის, ვინც მისით სარგებლობს“. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ისეთი გამოთქმები, როგორიცაა „ქონება აკლია“ ანდა „ქონებით სარგებლობს“. ანდა ასეთი გამოთქმები: „ხშირად ხდება, რომ იმავე პირობებში, რომელშიც გონიერნი მარცხდებიან, უგუნური იმარჯვებენ“. „როგორც კი მიიღეს ჯილდოები დამსახურების გამო, ცოტა ხნის შემდეგ ზღვაზე ბატონობაც მოიპოვეს“. „მან ბრძანა მატერიკი გაეცურათ, ზღვა გაველოთ, ჰელესპონტზე ხიდი გაედოთ, რომ ათონის მთისათვის ძირი გამოეთხარათ“. „მოქალაქეთ დაბადებულთათვის კანონით მოქალაქეობის აღკვეთა“. „ზოგი მათგანი საშინლად დაიღუპა, ზოგი კი სამარცხვინოდ გადარჩა“. „პირად ცხოვრებაში ბარბაროსებს ვიყენებთ როგორც მსახურთ, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კი ვერ ვამჩნვთ ჩვენი მრავალი მოკავშირის მონურ მდგომარეობას“. „ან სიცოცხლეშივე უნდა გქონდეს, ანდა სიკვდილის შემდეგ დატოვო“. ანდა პითოლაესა და ლიკოფრონის თაობაზე ვილაცამ სასამართლოში ათენელებს უთხრა. „ესენი, როცა შინ იყვნენ, გყიდდნენ თქვენ, აქ მოსულნი კი გყიდულობენ“. 3 ყოველივე ეს ზემოთქმულ შედეგს იწვევს. ასეთი გამონათქვამები სასაიამოვნოა, რადგან მოვლენათა დაპირისპირება, ისევე, როგორც პარალელების გავლება, აზრს ფრიად გასაგებსა ხდის.

< ... >

10

სასაიამოვნო და გავრცელებული გამოთქმები

< ... > ახლა უნდა ვთქვათ ისიც, თუ როგორ წარმოიშობა სასაიამოვნო და ფართოდ გავრცელებული გამოთქმები. მათი შექმნა შეუძლია

ნიჭიერ და კარგად გავარჯიშებულ ადამიანს < ... >. განვიხილოთ მათი სახეები. დავიწყეთ ამით: ბუნებრივია, რომ ადვილად დასწავლა ყველა-სათვის სასიამოვნოა. სიტყვები რალაცაზე მიგვანიშნებენ. მაშასადამე, ის სიტყვები, რომლებიც ცოდნას გვაძლევს, ყველაზე სასიამოვნოა. ზოგი სიტყვა არ გვესმის, ზოგი კი, პირიქით, გვესმით ძალიან კარგად. ყველაზე კარგად გასაგებია მეტაფორები. მაგალითად, თუ პოეტი მოხუცებულობას ადარებს მოჭრილ ლერწამს,¹ იგი გვასწავლის და გვიხსნის გვარეობითი ცნებებით. რადგან ორივე ცნება ჭკნობას გამოხატავს. იმავე შედეგს აღწევენ პოეტები შედარებებით, ამიტომ თუ შედარებები კარგად არის შერჩეული, ძლიერ შტაბეჭდილებას ახდენს. < ... > შედარება იგივე მეტაფორაა, ოღონდ მეტაფორისაგან განსხვავებით, მას დამატება აქვს. მაგრამ შედარება ნაკლებ სასიამოვნოა, როგორც სიგრიძის, ისე იმის გამო, რომ არ გვეუბნება „ეს“ არის „ის“, რასაც არც ჩვენი სული მოითხოვს.

< ... >

(1411a)

მეტაფორების ოთხი სახიდან ყველაზე მეტად გავრცელებულია შედარებით მიღებული მეტაფორა. მაგალითად, პერიკლე ამბობდა ომში დაღუპული ახალგაზრდების შესახებ. „მათი გაქრობა სახელმწიფოდან, წელიწადიდან გაზაფხულია გაქრობას ჰგავს“.² ლეპტინე კი ლაკედემონელებზე ამბობდა. „ისინი არ დაუშვებენ იმას, რომ ელადა ცალი თვალით დაბრმავდეს!“³ < ... > ისოკრატე დღესასწაულზე შეკრებილთა შესახებ ამასვე ამბობდა, რაც საფლავის ქვაზე წერია: „ისინი, რომლებიც საღამინთან ბრძოლაში დაეცნენ, ღირსნი არიან იმისა, რომ ელადა მათ საფლავზე თმები შეიჭრას, ნიშნად იმისა, რომ მათს სიმა-მაცესთან ერთად დაიმარხა ელადის თავისუფლება“.⁴ მაგრამ ასე რომ ყოფილიყო ნათქვამი: „კარგი იქნებოდა, რომ ბერძნებს გამოეტირათ დამარხული სიმამაცე“ — ეს თვალსაჩინო მეტაფორა იქნებოდა მაგრამ გამოთქმა „სიმამაცესთან ერთად თავისუფლება“ ერთგვარი დაპირისპირებაა.

(1411b)

< ... > გამოთქმა: „მოუწოდეთ საფრთხეს საფრთხეში ჩავარდნილთა დასახმარებლად“ — არის თვალსაჩინო მეტაფორა. < ... > გამოთქმაში: „ისინი ყოველნაირად ცდილობდნენ, რომ თავმდაბლნი ყოფილიყვნენ“,⁵ სიტყვა „ცდილობდნენ“ ერგვარი გაზვიადებაა. ანდა ასეთი გამოთქმა: „ღმერთმა დაანთო სულში გონების ცეცხლი“.⁶ ორივე ეს სიტყვა თვალსაჩინოებას ემსახურება. „ჩვენ ომებს კი არ ვამთავრებთ, არამედ გადავდებთ ხოლმე“. ორივე ეს სიტყვა, როგორც „გადადება“, ისე „ზავი“ მომავალს ეხება. „ზავით მიღებული ნადავლი უფრო მშვენიერია, ვიდრე ომით მიღებული“. რადგან უკანასკნელი ეხება მცირე ან ერთ რომელიმე შემთხვევას, ზავი კი მთელ ომს, თუმცა ორივე გამარჯვების ნიშანია. < ... >

თვალსაჩინოება

უკვე ვთქვით იმის შესახებ, რომ მხატვრული გამოთქმები წარმოიშობა მეტაფორებისა და შედარებების საფუძველზე და მათი მიზანი არის თვალსაჩინოება. ახლა უნდა ვილაპარაკოთ იმაზე, თუ რა არის თვალსაჩინოება და როგორ მიიღება იგი. თვალსაჩინოს ისეთ გამოთქმას ვუნოდებ, რომელიც საგანს გვიჩვენებს ქმედებისას. მაგალითად, გამოთქმა: „კეთილი ადამიანი ოთხკუხოვანია“ — არის მეტაფორა, რადგან ორივე ცნება დასრულებულია, თუმცა მოქმედებას არ გამოხატავს.¹ ანდა ასეთი გამოთქმა. „ადამიანის მონიფულობის ასაკი მის ძალთა აყვავების დროს ემთხვევა“.² მოქმედების გამოხატულებაა აგრეთვე ასეთი გამოთქმა: „შენ როგორც თავისუფალი“.³ გამოთქმაში „ბერძნებმა ამის შემდეგ გაქუსლეს“⁴ სიტყვა „გაქუსლეს“ გამოხატავს მოქმედებას და ამავე დროს არის მეტაფორა. ჰომეროსი ხშირად იყენებდა ისეთ მეტაფორებს, რომლითაც უსულო საგნებს სულიერად წარმოადგენდა. ყველა ამ შემთხვევაში აზრს დამაჯერებლობას ანიჭებს მოქმედება. ასევე ქვემოთაღნიშნულ მაგალითებში:

- (1412a) „მინაზე უკან მიგორავდა ვერაგი ქვა“.⁵
 „გაქანდა ისარი“, „ეკვეთა გაბოროტებით“,
 „მინაზე იდგენ ჯიუტად სისხლის მწყურვალნი“.
 „გულგამგმირავი ისარი გაქანდა წინ ბოროტი ზრახვით“.

ამ მაგალითებში ყოველივე გასულიერებულია, ამიტომაც ისინი მოქმედნი სჩანან. თავხედობა და ვერაგობაც მოქმედებებია. ისინი შედარების საშუალებით მეტაფორებად არის გამოყენებული და როგორ მიმართებაც არის ქვისა სიზიფესთან, ისეთივე მიმართება აქვს ვერაგობას მასთან, ვის მიმართაც იგია ჩადენილი. ეს ხერხები კარგად გამოიყენა პოეტმა აგრეთვე უსულო საგნებში:

„აქაფებულ გრეხილ ტალღათა მთები ერთიმეორეს ეხეთქებოდა“.

ამ მაგალითებში ყოველივე გამოხატულია ცოცხლად და მოძრავად. მოძრაობა კი მოქმედებაა.

როგორც უკვე ვთქვი, მეტაფორები უნდა შევადგინოთ მახლობელი, მაგრამ არა სავსებით ნათლად მსგავსი მოვლენებისგან, როგორც ფილოსოფიაში ითვლება მიზანშეწონილად იპოვონ მსგავსება ერთმანეთისაგან დაშორებულ მოვლენებშიც კი. < ... >

მოხდენილი გამოთქმები მეტაფორებს წარმოადგენენ, სადაც მსმენელთა თვალის ახვევა ხდება. აზრი უფრო ნათელი ხდება მაშინ, როცა

ცოდნა მიღებულია დაპირისპირებულობის შედეგად. ამ შემთხვევაში თითქოს მეტაფორა უკარნახებს: „როგორი ჭეშმარიტებაა, მე კი ვცდებოდი“. მშვენიერი არიან აპოფთეგმებიც, რადგან იქ ორატორი არ ამბობს იმას, რასაც ფიქრობს. მაგალითად, სტესიქორე ამბობს: „ჭრიჭინები ერთმანეთს მინიდან უმღერებენ“.⁶ ამავე მიზეზით სასიამოვნოა კარგად შედგენილი გამოცანებიც. გამოცანა წარმოადგენს მეტაფორული ფორმით გამოთქმულ ცოდნას. < ... >

(1412b)

< ... >

„მშვენიერია სიკვდილი მანამ, სანამ გახდებოდე სიკვდილის ღირსი“. ანდა ასეთი გამოთქმა: „მშვენიერია სიკვდილი იმისი, ვისაც სიკვდილი არ დაუმსახურებია“, ანდა „ვისაც არაფერი ჩაუდენია ისეთი, რომ სიკვდილი დაემსახურებინა“. ამ გამოთქმებს ერთნაირი ფორმა აქვთ, მაგრამ ის წინადადება, რომელიც მოკლეა და გამოთქმულია დაპირისპირების გზით, უფრო მოსაწონია. ამის მიზეზი ისაა, რომ დაპირისპირება მეტ ცოდნას იძლევა. ხოლო მოკლე გამოთქმაში ცოდნა მსმენელამდე უფრო სწრაფად აღწევს. გამოთქმაში ყოველთვის დასრულებული უნდა იყოს ის, რაზეცაა მსჯელობა. გამოთქმა შედგენილი უნდა იყოს სწორად, ხოლო ნათქვამი ჭეშმარიტი უნდა იყოს და არა გადაკარგული. სხვადასხვა პიროვნებები სხვადასხვაგვარად უნდა იქნან დახასიათებული. მაგალითად, გამოთქმა: „უცოდველი უნდა მოკვდე“ — მოხდენილი არაა, ანდა „ღისრეულმა კაცმა ღირსეული ცოლი უნდა შეირთოს“. არც ესაა მოხდენილი გამოთქმა. ფრაზა მაშინ იქნება მშვენიერი, როცა ორივე ხერხი იქნება გამოყენებული, როგორც, მაგალითად, „ღირსეულია სიკვდილი იმისა, ვინც არაა სიკვდილის ღირსი“. იქ, სადაც მეტია ასეთი გამოთქმები, სიტყვა უფრო მშვენიერიც იქნება. მაგალითად, ის სიტყვა, სადაც ნახმარია მეტაფორები, კერძოდ, ისეთი მეტაფორები, რომელიც შეიცავს ან დაპირისპირებას, ან გათანაბრებას, ან მოქმედებას.

როგორც ზემოთაც ვქვი,⁷ არსებობს ისეთი შედარებებიც, რომლებიც როგორც მეტაფორები, ყოველთვის მოწონებას იმსახურებენ. ისინი ყოველთვის ორ საგანზე იხმარებიან, როგორც შედარებაზე დამყარებული მეტაფორა. მაგალითად, ჩვენ ვამბობთ ხოლმე, რომ „არეოსისათვის ფარი სასმისია“, ხოლო ისარზე, რომ „ის არის უსიმო ღირა“.

(1413a)

ეს არაა მარტივი მეტაფორები, მაგრამ ასეთი გამოთქმები: „ისარი არის ფორმინგი“,⁸ ანდა „ფარი-სასმისი“ — მარტივი მეტაფორებია. შედარებებს კი ასე აწარმოებენ: მაგალითად, მაიმუნს ადარებენ ფლეიტაზე დამკვრელს, ხოლო ახლომხედველს – მბუჭუტავ სანთელს. აქ ორივე მოვლენის დამცრობას აქვს ადგილი. შედარება უფრო მოსაწონია თუ მეტაფორულად არის ნახმარი. მაგალითად, ფარის შედარება არეოსის თასთან, ნანგრევების შედარება სახლის ნამსხვრევებთან < ... >. პოეტები

მარცხს განიცდიან, როცა კარგ შედარებებს ვერ ხმარობენ. მაგრამ თუ მათ მოხდენილად ხმარობენ, მონონებას იმსახურებენ. მე ვგულისხმობ შემდეგ შედარებას:

ანდა „ისე დაჰქონდა ფეხები, როგორც ნიახურის ლეროები“.
„ისე ებრძოდა, როგორც ფილამონი ტომარას“.⁹

ყოველივე ეს შედარებაა, ხოლო რომ შედარება იგივე მეტაფორაა, ამაზე ბევრი იყო ნათქვამი.

ანდაზა

ანდაზაც შედარებაა, ოღონდ ერთი გვარისა მეორე გვართან. მაგალითად, თუ ვინმემ წამოიწყო საქმე იმის იმედით, რომ მოგება ენახა, მაგრამ იზარალა, ამაზე იტყვიან, „ვითარცა კარპატოსელმა კურდღელი“,¹⁰ რადგან ორივემ ერთნაირად იზარალა; თუ საიდან და როგორ იწარმოება მახვილგონივრული გამოთქმები, ეს უკვე ითქვა.

ჰიპერბოლა

მოხდენილი ჰიპერბოლებიც მეტაფორებია. მაგალითად, სახეში ნაცემ კაცზე იტყვიან, „ისე გამოიყურება, როგორუ თუთის კალათა“. იგულისხმება, რომ სახე დანიტლებული აქვს. ეს გამოთქმა უფრო აზვიადებს ვითარებას. „ეს ისეთია, როგორც ის“ — აგრეთვე ჰიპერბოლაა. განსხვავდება მხოლოდ გამოთქმით. „როგორც ტომარას შებრძოლებული ფილემონი“, ნიშნავს იმას, რომ იგი ჰგავს იმ ფილემონს, რომელიც ტომარას ებრძოდა. გამოთქმა: „დაგრეხილი ფეხები ისე მიჰქონდა, როგორც ნიახურის ლეროები“, ნიშნავს იმას, რომ ფეხები ისე ჰქონდა დაღუნული, რომ გეგონებოდა ფეხები კი არა, ნიახურის ლეროები ესხა.
< ... >

(1413b)

12

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყოველ გვარში იხმარება ამ გვარისათვის შესაფერი სტილი, რადგან ერთი და იგივე არაა წერილობითი და საკამათო, საჯარო და სამოსამართლო სიტყვები. საჭიროა ორივე ამ სახის სიტყვის ცოდნა. პირველი გულისხმობს ბერძნული ენის კარგ ცოდნას, მეორე კი იმას, რომ არ იყო იძულებული სდუმდე მაშინ, როცა გინდა ვინმეს რაიმე უთხრა. ზემოაღნიშნულ მდგომარეობაში ვარდება ის, ვინც წერა არ იცის. წერილობითი სიტყვა ყველაზე ზუსტია, ხოლო საკამათო სიტყვა – ყველაზე მსახიობური. არსებობს მისი ორი სახე:

ეთიკური და პათეტიკური. ამიტომაც მსახიობები ასეთსავე დრამებს ეძებენ, ხოლო პოეტები – ამგვარსავე მსახიობებს. < ... > დაწერილი სიტყვები, საკამათოსთან შედარებით, სუსტნი მოჩანან, ხოლო ორატორების კარგად წარმოთქმული სიტყვები სუსტნი აღმოჩნდებიან წაკითხვისას. ამის მიზეზი ისაა, რომ ისინი გამოდგებიან მხოლოდ ზეპირ კამათში. ამიტომაცაა, რომ მსახიობური სიტყვა მსახიობის გარეშე მიზანს ვერ აღწევს და უბრალო მოჩანს. ისევე როგორც ერთმანეთთან დაუკავშირებლად ერთი და იმავეს გამეორება წერილობით სიტყვაში დასაგმობია, მაგრამ ზეპირ-მეტყველებაში ორატორები მას წარმატებით იყენებენ, რადგან ეს ხერხი მსახიობურია. < ... > ხოლო ის, ვინც ვერ ახერხებს მსახიობობას, ჰგავს ადამიანს, რომელიც კუნძს მიათრევს.¹

იგივე ითქმის დაუკავშირებელ გამოთქმებზე: „მივედი, შევხვდი, ვთხოვე“. აქაც საჭიროა მსახიობობა და არა ერთი და იგივე ხასიათითა და ტონით ლაპარაკი, თითქოს ერთსა და იმავე ამბობდე. დაუკავშირებელ გამოთქმასაც აქვს თავისი იერი, რადგან ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ერთსა და იმავე მონაკვეთში ბევრს ამბობდეს ორატორი. კავშირი ბვრს ერთად აქცევს, მაგრამ კავშირის მოშორებისას ერთი ბევრად იქცევა. ამ დროს შთაბეჭდილების გაძლიერება ხდება. მაგალითად, „მივედი, ველაპარაკე, ვთხოვე“.

(1414a)

შთაბეჭდილება ისეთ იქმნება, რომ თითქოს ბევრი რამაა ნათქვამი, ამისავე მიღწევა სურს ჰომეროსსაც შემდეგ სიტყვებში:

„ნირევსე მოსული სიმედან,
ნირევსე აგლაიეს ძე,
ნირევსე – უმშვენიერესი“.²

რაზედაც ბევრჯერაა ნათქვამი, ის ბევრჯერაც იქნება დასახელებული, და თუ ბევრჯერ იქნება დასახელებული, ბევრიც გამოჩნდება. ასე რომ, ერთისა და იმავეს ბევრჯერ გამეორება პარალოგიზმის საშუალებით აძლიერებს შთაბეჭდილებას და კარგადაც გვაშთაბეჭდებს, მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი მას < ... > სრულებით არ ახსენებს.

საჯარო სიტყვა ფერწერას ჰგავს, სადაც შუქ-ჩრდილია გამოყენებული. რაც უფრო მეტი ხალხი დახატული ტილოზე, მით უფრო შორიდან უნდა შეხედო მას. მაშასადამე, ამ შემთხვევაში არ იქნება დაცული სიზუსტე და ორივე შემთხვევა ცუდ შთაბეჭდილებას ტოვებს. სამოსამართლო სიტყვა უფრო ზუსტია, რადგან მიმართულია ერთი მოსამართლისადმი. მასში ნაკლებად არის გამოყენებული ორატორული ხერხები. ეს იმიტომ, რომ მასში ადვილად დასანახია როგორც ის, რაც დამახასიათებელია საგნისათვის, ისე ის, რაც მისთვის უცხოა. აქ არ არის ბრძოლა მოწინააღმდეგეებთან და მსჯელობაც უფრო დახვეწილია. სიტყვათა ამ სახეობებს ყველა ორატორი ერთნაირი წარმატებით

ვერ იყენებს; წარმატებას აღწევს ის ორატორი, რომელის სიტყვაშიც მეტია მსახიობური მხარე, თუმცა კი ნაკლებია სიზუსტე. ასეთია ის სიტყვები, სადაც საჭიროა ხმა და რაც შეიძლება მძლავრი ხმა.

ეპიდიქტიკური სიტყვა უფრო წერილობით გამოიყენება, რადგან ის ნაკითხულ უნდა იქნეს. მეორეა სამოსამართლო სიტყვა.

ჩვენ ზედმეტად მიგვანჩნია გამეორება, რომ სიტყვა სასიამოვნო და ბრწყინვალე უნდა იყოს და რომ ეს მისთვის უფრო მეტად საჭიროა, ვიდრე სიბრძნე და კეთილშობილება და სხვა ეთიკური მხარეები. ორატორული სიტყვა რომ სასიამოვნო უნდა იყოს, ეს ნათელი გახდება, თუ სწორად განვსაზღვრავთ სტილის დადებით მხარეებს. მაგალითად, იმას, თუ რატომ უნდა იყოს სიტყვა ნათელი, არც მდაბალი სტილისა, არამედ მიზანშეწონილი. თუ სტილი მრავალსიტყვა ან მოკლეა, ნათელი ვერ იქნება. აქედან ცხადია, რომ ყველაზე მიზანშეწონილია ზომიერი სიტყვა. ამრიგად, სიტყვის სიამოვნებას ზემოთქმული საშუალებებით ვაღწევთ: ჩვეულებრივი და უჩვეულო გამოთქმების შერევით, რითმით, დამაჯერებლობით და საგანთან შესატყვისობით.

< ... >

13

სიტყვების განლაგება

სიტყვა შედგება ორი ნაწილისაგან, რადგან აუცილებელია დაადგინო ის საგანი, რაზედაც მსჯელობ და დაამტკიცო კიდეც. მაშასადამე, არ შეიძლება არ დაამტკიცო ის, რაზეც მსჯელობ და არ თქვა ის, რასაც ამტკიცებ. ის, ვინც ამტკიცებს, რამეს ამტკიცებს და ვინც რამეს ამბობს, ამბობს იმიტომ, რომ დაამტკიცოს კიდეც. ამათგან პირველი არის თხრობა, მეორე დასაბუთება. ისევე, როგორც სიტყვა რომ ორად გაიყოს, რომელთაგან პირველი ნაწილია პრობლემის დაყენება, მეორე – მტკიცება. ახლა კი სიტყვებს სასაცილოდ ყოფენ. მოყოლა დამახასიათებელია მხოლოდ სამოსამართლო სიტყვებისათვის, ხოლო ეპიდიქტიკური და საჯარო სიტყვებისათვის თუ როდისაა მიზანშეწონილი მოყოლა, ან მონინაალმდეგის შეხედულებების უარყოფა, ანდა მტკიცება დასკვნით ნაწილში, ამის შესახებ ახლა ვილაპარაკებთ.

(1414b)

შესავალი, შედარება და განმეორება საჯარო გამოსვლებში მაშინ არის საჭირო, როდესაც წინააღმდეგობას აქვს ადგილი, რასაც ვხვდებით ბრალდებისა, დაცვის და არა რჩევის დროს. დასკვნაც არ გვხვდება ყველა სამოსამართლო სიტყვაში, არც მაშინ, როცა სიტყვა მოკლეა, არც მაშინ, როცა საქმე ადვილად დასამახსოვრებელია. მაშასადამე, იგი იხმარება სიტყვის შემოკლების მიზნით.

ამრიგად, სიტყვის აუცილებელი ნაწილებია მოყოლა და მტკიცება. ეს ყველა სიტყვას ახასიათებს, მაგრამ სიტყვების უმრავლესობა შეიცავს შესავალს, მოყოლას, მტკიცებასა და დასკვნას. მტკიცებითი ხერხები გამიზნულია მონინააღმდეგისათვის. ამის გაძლიერებას ემსახურება შედარება და მაშასადამე, ისიც მტკიცების ნაწილია. ვინც ყველა ამ ხერხს იყენებს, ის რაღაცას ამტკიცებს, მაგრამ არა შესავლით ან დასკვნით, რადგან ეს მხოლოდ გახსენებას ისახავს მიზნად. ის, ვინც სიტყვას ასე ყოფს, განაასხვავებს მოყოლას, მონაყოლის ბოლოს და მონაყოლის შესავალს, მხილებასა და მის ბოლო ნაწილს < ... >. ის, ვინც რომელიმე გვარს გამოყოფს, მისთვის განსხვავებული სახელიც უნდა შექმნას, წინააღმდეგ შემთხვევაში აბდაუბდა და ლაყბობა გამოვა. ასე იქცევა ლიკიმიზოსი თავის „ორატორულ ხელოვნებაში“, შემოაქვს რა სიტყვები: „დინების მიმართულებით“, „გადახრა“ და „განტოტება“.

14

შესავალი არის სიტყვის დასაწყისი. იგი პოეზიაში პროლოგად იწოდება, მუსიკაში პრელუდიად. ყოველივე ეს დასაწყისია. ისინი გზის მაჩვენებლები არიან მომდევნოსათვის. მაგალითად, პრელუდია ჰგავს ეპიდიქტიკური სიტყვის შესავალს. ფლეიტისტები, რაც კი კარგი აქვთ დასაკრავად, თავშივე უკრავენ და პრელუდიაში აერთიანებენ. ასე უნდა იწერებოდეს ეპიდიქტიკური სიტყვები. ორატორმა, რის თქმაც უნდა, ერთბაშად უნდა თქვას და შეაკავშიროს. < > ამავე დროს, თუ შესავალში გადახრა ხდება, ეს დასაშვებია, რადგან სიტყვა მონოტონური აღარ იქნება.

მტკიცებით სიტყვებში შესავალი იხმარება ან საქებად ან საძაგებლად. მაგალითად, გორგია „ოლიმპიურ“ სიტყვაში ამბობს: „მამაცნ ელინო, მრავალთაგან პატივისცემის ღირსნო!“ ამ სიტყვაში გორგია აქებს იმათ, რომელთაც სახალხო დღესასწაულები შემოიღეს. ისოკრატე კი აძაგებს მათ იმიტომ, რომ ისინი „სხეულებრივ უპირატესობის მქონეთ პატივს სცემენ და საჩუქრებით აჯილდოებენ, ხოლო ბრძენთ არაფრით არ აჯილდოებენ“.² სიტყვა შეიძლება რჩევით დაიწყოს. მაალითად, „საჭიროა კარგი ხალხის პატივისცემა“. იმიტომ აქებს არისტიდეს ორატორი. ანდა ასეთი შესავალი: „საჭიროა პატივი ვცეთ მათ, რომლებიც არ ცნობილნი არიან, არც ცუდნი, არამედ კეთილნი, მაგრამ არ ჩანან, როგორც პრიამეს ვაჟიშვილი ალექსანდრე“. ავტორი ასეთ რჩევას იძლევა.

(1415a)

სამოსამართლო სიტყვის შესავალი მიმართულია მსმენელებისადმი და ეხება ან პარადორქსულ, ან ძნელად გასაგებ მოვლენებს, ან ყველასათვის ცნობილ შეხუდულებას იმ მიზნით, რომ პატიებას მიაღწიოს. <... >

ეპიდემიკური სიტყვის შესავალში შედის შემდეგი ნაწილები: ქება, ძაგება, აკრძალვა და მსმენელისადმი მიმართვა. შესავალი სიტყვა ან შორს დგას ძირითადი საგნისაგან, ან მასთანაა დაკავშირებული. სამოსამართლო სიტყვის შესავალს < ... > იგივე მნიშვნელობა აქვს, რაც დრამის პროლოგს და ეპოსის შესავალს. ხოლო დითირამბული სიტყვის შესავალი ისეთივეა, როგორც ეპიდემიკური სიტყვისა. < ... >

ეპოსისა და ორატორული სიტყვების შესავალი გამიზნულია თვალსაჩინოებისათვის, რათა მსმენელმა წინასწარ შეიტყოს, თუ რაზე იქნება შემდეგში მსჯელობა და რათა გაუგებრობას ადგილი არ ჰქონდეს, რადგან გაურკვეველი სიტყვა დაბნეულობას იწვევს. მაგრამ როდესაც მსმენელს თითქოს ხელთ აძლევ დასაწყისს, ამით საშუალებას აძლევ, რომ მიჰყვეს მსჯელობის მსვლელობას. მაგალითად,

„ღმერთქალო, უმღერე რისხვას,³
მუზავ, მიაბე მამაც ადამიანზე.⁴
მითხარ იმ დროზე, როცა მრისხანე ომმა
აზიიდან ევროპისაკენ გადაინაცვლა!“⁵

ტრაგიკოსებიც იძლევიან ცნობებს დრამის არსის შესახებ, თუ მაშინვე არა, როგორც ვერიპიდე, შესავალში მაინც სადმე, როგორც სოფოკლე ამბობს:

„მამაჩემი პოლიბიოსი იყო“.⁶

ასევეა კომედიაშიც, შესავლის აუცილებელი დანიშნულება და თვისებაა ნათელყოს მიზანი, რასაც სიტყვა ემსახურება.

დანაჩენი ხერხები, რასაც ორატორები იყენებენ, საერთოა ყველა სიტყვისათვის და საქმის გამოსწორებას ემსახურება. ისინი გამომდინარეობენ, როგორც ორატორის პიროვნებისგან, ისე მსმენელისაგან, ან მსჯელობის საგნისგან, ანდა მოწინააღმდეგე მხარისაგან. ბრალდება და მისი გაბათილება ეხება ან მოლაპარაკეს, ან მის მოწინააღმდეგეს, აგრეთვე დავის ან მოსხნას, ან მის დაწყებას, მაგრამ ის ერთნაირად არ იხმარება. ვინც იცავს, ბრალდების შესახებ დასაწყისში ლაპარაკობს, ვინც ბრალს სდებს — ბოლოში. თუ რატომ, ეს ცხადია, რადგან ვინც თავს იცავს და სასამართლოს წინაშე აპირებს წარდგომას, მან აუცილებლად უნდა მოსპოს ყველა დაბრკოლება და ამრიგად, დასაწყისშივე თავიდან აიცილოს ბრალდება. ხოლო ვინც ბრალს სდებს, ბრალდება ბოლოში უნდა გადაიტანოს, რომ მსმენელმა ის კარგად დაიმახსოვრონ.

მსმენელი

სიტყვა, მიმართული მსმენელებისადმი, გამიზნულია ან იმისთვის, რომ ორატორმა მსმენელთა კეთილგანწყობილება მოიპოვოს, ან იმისთვის, რომ მათში ბრაზი გამოიწვიოს, ან მათი ყურადღება მიიპყროს,

ანდა პირიქით. რადგან მსმენელის ყურადღების მიპყრობა ყოველთვის არაა სასურველი, ამიტომ ბევრი ორატორი ცდილობს მსმენელი გააცინოს. ყოველივე ეს კი იწვევს იმის უკეთ გაგებას, რასაც ურჩევენ და აგრეთვე იმას, რომ ორატორი ზნეობრივად წმინდა პიროვნებად მოჩანდეს, რადგან უფრო მეტად ასეთ ორატორებს უსმენენ ხოლმე.

(1415b)

მსმენელი თანაუგრძნობენ დიდს, თავისებურს, საკვირველს, სასიამოვნოს. ამიტომ მსმენელი უნდა დავარწმუნოთ, როს სიტყვა ამას შეეხება. მაგრამ თუ მსმენელის ყურადღების მიპყრობა არ გვინდა, მაშინ უნდა შთავაგონოთ, რომ საქმე უმნიშვნელოა ან მათ არ ეხება, ან სამწუხაროა.

დასამალი არაა, რომ ყოველივე ეს ეხება არა სიტყვებს, არამედ ცუდ მსმენელს, იმ მსმენელს, რომელსაც საქმის არსი არ იზიდავს. მაგრამ თუ მსმენელი ასეთი არაა, მაშინ არც შესავალია საჭირო. შესავალი ხომ იმისთვის არის გაიზნული, რომ მსმენელს გადასცეს საქმის არსი, რათა შეუქმნას შთაბჭდილება, რომ საქმეს ისევე აბია თავი, როგორც სხეულს. ის საშუალებანი, რაც საჭიროა მსმენელის ყურადღების მისაპყრობად, საერთოა ყველა სიტყვის ნაწილისათვის, სადაც ეს აუცილებელია. ყურადღება სიტყვის დანარჩენ ნაწილში უფრო სუსტია, ვიდრე დასაწყისში. ამიტომ სასაცილოა ამ საშუალებების დასაწყისშივე გამოყენება, სადაც მსმენელი ყველაზე მეტად არიან ყურადღებიანი. ამიტომ, სადაც კი მოხერხდება, უნდა თქვას ხოლმე ორატორმა: „მომაპყარ ყური, რადგან საქმე თქვენ უფრო გეხებათ, ვიდრე მე“. ანდა „მე თქვენ გეტყვით ისეთ საშინელ და საკვირველ რამეს, რაც არასოდეს გასმენიათ“. < ... >

შესავალი

შესავალში ყველა ორატორი ან ბრალს სდებს, ანდა შიშს უფანტავს მსმენელს. მაგალითად,

„მეუფეო, მე არ ვამბობ იმიტომ, რომ მეჩქარება“⁷
„რა საჭიროა ამდენი შესავალი“.⁸

შესავალს იყენებენ აგრეთვე ისინი, რომლებსაც საქმე ცუდად აქვთ, ანდა ჰგონიათ, რომ ცუდად აქვს საქმე. ამიტომ ისინი ამჯობინებენ ილაპარაკონ ყველაფრის შესახებ, საქმის გარდა. < ... >

ამრიგად, უკვე ვთქვით იმის შესახებ, თუ როგორ განვანყოთ მსმენელი ჩვენს სასარგებლოდ. < ... >

მაშასადამე, საჭიროა ორატორი ამ ორი მიზნისკენ მიისწრაფოდეს. ეპიდექტიკურ სიტყვებში საჭიროა დავარწმუნოთ მსმენელი, რომ ვაქებთ ან თვითონ მას, ან მის ჩვევებს, ანდა სხვა რამეს მისას. სოკრატე საფლავზე წარმოთქმულ სიტყვაში სწორად ამბობს, რომ

„ძნელი არაა აქო ათენელები ათენელთა შორის, ძნელია აქო ისინი ლაკედემონელებში“.⁹

საჯარო სიტყვების შესავალი წარმოდგება სამოსამართლო სიტყვებისაგან, თუმცა პირველთ ბუნებრივი შესავალი ნაკლებ სჭირდებათ, რადგან საქმე, რომელსაც სიტყვა ეხება, მსმენელთათვის ცნობილია. ასე რომ, თვით საქმეს შესავალი არ სჭირდება. ის სჭირდება ან ორატორს, ან მის მონინალმდეგეს, ანდა საჭიროა იმისთვის, რომ საქმე წარმოადგინონ არა ისე, როგორც ის არის, არამედ ან უფრო დიდად, ან მცირედ. მაშასადამე, საჭიროა, როგორც ბრალდება, ისე უარყოფა, ასევე საქმის მნიშვნელობის გადიდება ან დამცირება. აი, ამისთვის, ანდა სიტყვის გალამაზებისთვის არის საჭირო შესავალი. რადგან სიტყვა შესავლის გარეშე უშნოდ გამოიყურება. ასეთია გორგიას სახოტბო სიტყვა, მიმართული ელევლებისადმი.¹⁰ იგი ყოველგვარი მანჭვა-გრეხისა და ხელების ქნევის გარეშე იწყებს: „ო, ელეავ, ბედნიერო ქალაქო“!

15

< ... >

16

ეპიდქტიკურ სიტყვებში მონაყოლი ერთბაშად არ უნდა იქნს მოცემული, არამედ ნაწილ-ნაწილ, რადგან განხილულ უნდა იქნეს ის მოქმედებანი, რასაც სიტყვა ეხება. რიტორიკული სიტყვის ერთი ნაწილი წარმოადგენს ბუნებრივ ფაქტებს (რადგან ორატორი ვერაფერს ამბობს საქმის მიზეზებზე). მეორე ნაწილი კი ხელოვნურია, რასაც ვიყენებთ მაშინ, თუ რაიმე დასაბუთება გვჭირდება, ანდა თუ საქმე უცნობია, ან თუ საჭიროა საქმის თავისებურების, მისი მნიშვნელობის, ან ყოველივე ამის ერთად ჩვენება. ამიტომ ზოგჯერ საჭიროა არა ყოველივეს თანმიმდევრული მოყოლა, რადგან მაშინ მტკიცება ძნელი დასამახსოვრებელი იქნება, არამედ საჭიროა ზოგიერთი საქმით დაამტკიცო, რომ ეს კაცი მამაცია, ზოგით – რომ ის არის ბრძენი ან სამართლიანი. ეს მსჯელობები არის უმარტივესი, პირველი კი – ჭრელი და არამარტივი.

ცნობილი საქმენი უნდა გავისხენოთ, რადგან ბევრ საქმეს მოყოლა სჭირდება. მაგალითად, თუ აქილევსის ქება გინდა, რადგან მისი საქმეები ყველამ იცის, ამიტომ საჭიროა მხოლოდ გახსენება ამ საქმეთა. მაგრამ თუ კრიტიკას ქება გინდა, მაშინ კი უნდა მოყვე, რადგან მისი საქმეები ბევრმა არ იცის. ახლა კი ზოგი სასაცილო მოთხოვნას აყენებს, რომ მონაყოლი სწრაფი უნდა იყოს. მაგალითად, ცომის მზელავს ვილაცამ კითხვაზე, როგორი ცომი მოვზილო — მაგარი თუ რბილიო, უპასუხა: „კარგად მოვზილო არ შეიძლება?“ აქაც იგივე მდგომარეობაა:

არაა საჭირო ვრცელი თხრობა, არც დიდი შესავალი და ვრცელი მტკიცება. კარგი მოყოლა არ ნიშნავს სწრაფად ან მოკლედ, არამედ ზომიერ თხრობას.

(1417a)

უნდა მოყვე ისე, რომ საქმე ნათელყო, ან შექმნა შთაბეჭდილება, რომ რალაც მოხდა, ან რომ ამან ზიანი მოიტანა, ან დანაშაულებრივი იყო, ან ისეთი სიდიდისა იყო მოქმედება, როგორც ორატორს სურს რომ იყოს. მონინალმდევე კი საინინალმდეგოს ამტკიცებს. საჭიროა აგრეთვე ისეთი მაგალითების მოტანა, რომლებიც ორატორის სათნოებას გამოავლენს. მაგალითად, „მე ვარიგებდი მას, რომ სიმართლე ეთქვა და ბავშვები არ მიეტოვებინა“. ასეთი მსჯელობა მონინალმდეგის ბოროტმოქმედებას ავლენს. მან მიპასუხა: „სადაც უნდა იყოს, მას ეყოლება ბავშვები“. როგორც ჰეროდოტე ამბობს, ასე უპასუხეს აჯანყებულმა ეგვიპტელებმა.¹ ან უნდა ილაპარაკო იმაზე, რაც მოსამართლეებს ესია მოვინებათ.

დაცვის დროს თხრობა ნაკლებ არის საჭირო, რადგან ამ შემთხვევაში საჭიროა იმის მტკიცება, რომ საქმე არ მომხდარა ან საზიანო არ ყოფილა, ან არ ყოფილა დანაშაულებრივი, ან არ ყოფილა ასეთი ზომის. ასე რომ, არაა საჭირო ლაპარაკი იმაზე, რაც ყველასათვის ცნობილია. < ... > მომხდარ საქმეებზე კი ისე უნდა ვიმსჯელოთ, რომ ისინი რომ არ მომხდარიყვნენ, დასანანი იქნებოდა, ან იქნებოდა საშინელება. < ... >

თხრობის ეთიკური ხასიათი

თხრობას ეთიკური ხასიათი უნდა ჰქონდეს. ეს კი მაშინ მოხდება, თუ გვეცოდინება რა ეთიკური მოქმედება არის ჩადენილი. ამას, ერთი მხრივ, ნათელყოფს არჩევანი, რადგან, როგორც არჩევანია, ისეთივეა ხასიათიც. ხოლო არჩევანს ნათელყოფს მიზანი. ამიტომაც მათემატიკოსების სიტყვებში ხასიათი არ ჩანს, რადგან მათ არჩევანთან არაფერი არ აქვთ საერთო. სოკრატელები კი, პირიქით, სულ ამაზე ლაპარაკობენ. ის, რაც ხასიათს მოსდევს შედეგად, არის ხასიათის გამოვლენა. მაგალითად, „ლაპარაკის დროს ის მიმოდიოდა“. ეს ავლენს თამამ და უხემ ხასიათს. ხასიათი იმაშიც ვლინდება, თუ მსჯელობ არა რაიმე მოსაზრებით, < ... > არამედ შენი მიდრეკილების მიხედვით. მაგალითად, „მე მინდოდა, ამიტომ ავირჩიე“. „მით უკეთესი თუ იგი არავითარ სარგებლობას არ მომიტანს“. პირველი დამახასიათებელია გონიერი ადამიანისათვის, მეორე – კეთილისათვის, რადგან გონიერება სარგებლობას ეძებს, სიკეთე კი – მშვენიერებას.

თუ ის, რაზეც მსჯელობ, დამაჯერებელი არაა, სიტყვის წინ უნდა წაუმძღვარო მიზეზების ახსნა, რის მაგალითსაც იძლევა სოფოკლე „ანტიგონეში“. ანტიგონე ამბობს, რომ ის უფრო ძმაზე ზრუნავდა, ვიდრე ქმარზე და ბავშვებზე, რადგან მათი დაღუპვის შემთხვევაში სხვა

ქმარ-შვილი ეყოლებოდა. რადგან

„ჰადესს არიან ჩემი მშობლები,
ვინლა მომივლენს მეორე ძმასა?!“²

როდესაც მიზეზს არ ასახელებ, არც დამაჯერებლად ლაპარაკობ. ამიტომ საჭიროა ახსნა, რომ ეს იმიტომ კი არ ხდება, რომ არ იცი, რას ამბობ, არამედ იმიტომ, რომ ასეთია ადამიანის ბუნება. ხალხს არ სჯერა, რომ ადამიანი ნებაყოფლობით მოქმედებს რაიმე სხვა მიზნით და არა სარგებლობის გამო.

< ... >

17

დასაბუთება

საბუთები დამაჯერებელი უნდა იყოს, დასაბუთება კი საჭიროა, რადგან დავა ოთხი საკითხის გარშემო წარმოებს. ამ სადავო საკითხებს კი დასაბუთება სჭირდება. მაგალითად, დავა შეიძლება ეხებოდეს იმას, მოხდა თუ არა რაიმე. ამ საკითხის გადასაწყვეტად განსაკუთრებით ძლიერი დასაბუთებაა საჭირო. ანდა თუ დავა ეხება იმას, მიაყენა თუ არა ვინმემ ვინმეს ზიანი, ან რა მოცულობის იყო ზიანი, იყო თუ არა მოქმედება სამართლიანი და საერთოდ, მოხდა თუ არა იგი? აქაც დასაბუთება იქნება საჭირო. არ უნდა დავივიწყოთ ის გარემოება, რომ ერთსა და იმავე დავაში დამნაშავეა მხოლოდ ერთი მხარე. < ... >

ეპიდემიკურ სიტყვებში ბევრი რამ შეიძლება გადაჭარბებულად იყოს ნაჩვენები, მაგალითად, მშვენიერება ან სარგებლობა, რადგან აქ თვითონ საქმემ უნდა დაგვარწმუნოს მის მართებულობაში. ამიტომ მათ შესახებ ნაკლები საბუთები მოაქვთ. < ... >

საჯარო სიტყვებში შეიძლება იდავო იმაზე, რომ რაიმე არ მოხდა ან მოხდა, რასაც ამტკიცებს მონინაალმდევე, მაგრამ არ იყო სამართლიანი ან სასარგებლო < ... >. ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმასაც, მონინაალმდევე ხომ არ ცრუობს < ... >, რადგან ეს იმის საბუთია, რომ ის სხვ რამეშიც იცრუებს.

(1418a)

უფრო მეტად საჯარო სიტყვებშია საჭირო მაგალითები. სამოსამართლო სიტყვებში კი საჭიროა ენთიმემები. პირველი მომავალს ეხება, ამიტომ იქ მაგალითის მოტანა აუცილებელია, ხოლო ენთიმემები ეხება არსებულს ან არარსებულს, რის დამტკიცებაც უფრო საჭიროა და აუცილებელი, რადგან მომხდარი საქმენი აუცილებლობის სფეროს განეკუთვნება. < ... >

საჯარო სიტყვებში დარწმუნება უფრო ძნელია, ვიდრე სამოსა-

მართლოში, რადგან საჯარო სიტყვა მყობადს ეხება, სამოსამართლო კი – წარსულს. < ... > სამოსამართლო სიტყვის საფუძველს კანონი წარმოადგენს და როცა საფუძველიც არსებობს, მტკიცებაც ადვილია. ასეთ სიტყვაში ორატორი დიდ დროს არ ანდომებს მონინაალმდეგის დაძლევის ან თავის თავზე ლაპარაკობს. < ... >

ეპიდქტიკურ სიტყვაში საჭიროა ქების შემოტანაც < ... >.

ორატორს კი უფრო ეთიკური სიტყვა შეჰფერის, ვიდრე ზუსტი.

როგორც სამოსამართლო, ისე სათათბირო სიტყვაში ლაპარაკი უნდა დავიწყოთ საკუთარი საბუთებიდან, ხოლო შემდეგ გადავიდეთ მონინაალმდეგის შეხედულებების დარღვევასა და უარყოფაზე. < ... > საჭიროა დაარღვიო მონინაალმდეგის თუ ყველა დებულება არა, უმრავლესობა, ან სარწმუნო, ან ადვილად დასარღვევი მინც, და შემდეგ დაასაბუთო საკუთარი თვალსაზრისი.

< ... >

18

(1419b)

< ... >

რაც შეეხება ხუმრობას, მას ერთგვარი გამოყენება აქვს კამათის დროს. გორგიაც ამბობს, რომ საჭიროა მონინაალმდეგის სიდიხზე სიცილით გააბათილო, ხოლო სიცილი სიდიხით, რაშიც ის მართალია. „პოეტიკაში“¹ ჩვენ ნათქვამი გვაქვს, თუ ხუმრობის რამდენი ფორმა არსებობს, რომელთაგან ზოგი თავისუფალ ადამიანს შეჰფერის, ზოგი კი არა. თუ ვის რა შეჰფერის, თვითონ უნდა შეარჩიოს. ირონია უფრო კეთილშობილურია, ვიდრე მასხარაობა, რადგან პირველი ხუმრობს საკუთარი სიამოვნებისათვის, მეორე – სხვისთვის.

19

ეპილოგი ოთხ ნაწილს შეიცავს: პირველი, თავის სასარგებლოდ და მოპირდაპირის საწინააღმდეგოდ მსმენელის განწყობა; მეორე, საბუთების მნიშვნელობის გაზრდა ან შემცირება, მესამე, მსმენელში პათოსის გამიწვევა, და მეოთხე — გამეორება.

ბუნებრივია, რომ მას შემდეგ, რაც ორატორმა თავისი თავი მართალ კაცად წარუდგინა მსმენელს, ხოლო მოპირდაპირე ცრუდ, შეიძლება აქოს ან აძაგოს შესაბამისად და მსმენელიც საამისოდ განაწყოს. ორატორი ორში ერთ გზას ირჩევს: ან უნდა დაამტკიცოს, რომ მას მსმენელთათვის ან საერთოდ, ყველასათვის სიკეთე სურს, ანდა რომ მონინაალმდეგეს მსმენელთათვის ან ყველასათვის ბოროტი უნდა. < ... > მას შემდეგ, რაც ნათელი გახდა, თუ რამდენ, როგორ ან რა მნიშვნელობის საგნებთან გვაქვს საქმე, შეიძლება მსმენელის პათოსის გაღვიძება, ე. ი. მასში სიბრაულის, ან შიშის, ან სიბრაზის, ან სიძულვილის, ან შუ-

რის, ან შეჯიბრის, ან სიყვარულის გრძნობის აღძვრა.¹ < ... > შესავალში ისე უნდა ილაპარაკო, რომ დაფარული არ დარჩეს ის, თუ რაზე იქნება მსჯელობა. დასკვნაში კი მოკლედ უნდა თქვა, რომ დაამტკიცე ის, რაც გინდოდა დაგემტკიცებინა. უნდა დაიწყო ასე:

„ამგვარად, დავამტკიცეთ ის, რის დამტკიცებასაც ვაპირებდით“. ეს შეიძლება აჩვენოთ მონინაალმდგის შეხედულებასთან საკუთარის შედარებით, თუ ერთსა და იმავე ფაქტზე რას ამბობთ ორივე. ანდა პირდაპირ განაცხადოთ, რომ „ის ამას ამბობს, მე ამას და რა მოხდებოდა, მას რომ ეს ემტკიცებინა და არა ეს“? ანდა შეიძლება კითხვა დასვათ: „რა დარჩა დასამტკიცებელი“? ანდა „რა დაამტკიცა მან“? < ... > მიზანშეწონილია, რომ სიტყვის ბოლო ნაწილი იყოს წყვეტილი სახისა, როგორც ეპილოგი და არა უწყვეტი სიტყვა. მაგალითად,

„მე გითხარით, თქვენ მოისმინეთ, ჩემი საქმე თქვენს ხელთაა, გადაწყვიტეთ?“²

შენიშვნები:

ნიგნი I

2

1. დანარჩენ მეცნიერებათაგან განსხვავებით, დიალექტიკასა და რიტორიკას არა აქვს გარკვეული ობიექტი, ამტკიცებს არისტოტელე.

3

1. „ტელოს“ (მიზანი) ნიშნავს აგრეთვე „ბოლოს“, დასასრულს.

ნიგნი III

2

1. „პოეტიკა“, თ. 21.

2. იგულისხმება ევრიპიდეს „ორესტე“, 1604.

3. არისტოტელეს მხედველობაში ჰყავს ანაქსილაე რეგიონელი.

4

1. ჰომეროსი, „ილიადა“, XX, 161.

2. ანდროტიონი – ათენელი ანდრონიკეს შვილი, დემოსთენეს თანამედროვე, ისორკრატეს მოწაფე, პოლიტიკური მოღვაწე.

3. იდრიევსკი – კარიელი მეფის მავზოლეს ძმა, ცხოვრობდა IV საუკუნეში.

4. პლატონი, „სახელმწიფო“, IV, 469 .

5. იქვე, VI, 488 ა.

6. იქვე, 601 ბ.

7. თუკიდდე, I, 115.

8. ეს სიტყვები ამოღებულია დემოსთენეს დაკარგული სიტყვიდან.

9. დემოკრატე – ათენელი ორატორი, დემოსთენეს თანამედროვე.

10. ანტისტენე – გორგიას მოწაფე, კინიკური სკოლის ფუძემდებელი.

11. კეთისოდოტე – კერამეველი ორატორი. მისი სიტყვით მრავალი ადგილი ეხება დემოსთენეს. აქედან ორი ადგილი მოტანილი აქვს არისტოტელეს ამ წიგნის მე-10 თავში.

6

1. ამ სიტყვების ავტორი უცნობია.
2. ევრიპიდე, „იფიგენია ტავრიდელი“, 727.
3. ანტიმაქე კოლოფონიდან – ეპისკოპოსი პოეტი. ცხოვრობდა პელოპონესის ომის დროს. სიტყვები ამოღებულია მისი პოემიდან „თემე“. მას დიდად აფასებდნენ ძველ საბენძნეთში და ხშირად ჰომეროსის გვერდით აყენებდნენ.
4. ტევმესოს მთა – მცირე მთა ბეოტიაში, რომელიც თებუდა აღმოსავლეთით 100 სტადიონის მანძილზე მდებარეობს.

9

1. ჰეროიკული ჰეგზამეტრი: 2X1X1=
 1. იამბი: — ანუ 1X2.
 2. ტროქე: — , 2X1.
 3. პეონი: — , ან — 2X3, ან 3X2.
2. ამოღებულია ისოკრატეს „პანეგირიკიდან“.
3. ლიკოფრინი და პათოლაე – ალექსანდრე ფერველის ცოლისძმები. მათ დის დახმარებით მოკლეს ალექსანდრე და მის ქონებას დაეპატრონენ. მიაღწიეს ათენის მოქალაქეობასაც. მათ ებრძოდა ფილიპე მაკედონელი. ისინი თავდაპირველად მტრულად იყვნენ განწყობილი ათენელების მიმართ, მაგრამ შემდეგ დახმარებას თხოვდნენ მათ.

10

1. ჰომეროსი, „ოდისეა“, XIV, 214.
2. „რიტორიკა“, I, 7.
3. ლეპტინე, ათენის საპატიო მოქალაქე, დემოსთენეს თანამედროვე. იგი მოითხოვდა გადასახედებისაგან განთავისუფლების შეზღუდვას, რასაც წინააღმდეგობას უწევდა დემოსთენე. ეს სიტყვები მან წარმოთქვა სახალხო კრებაზე, სადაც თემელებთან პროლაში დამარცხებული ლაკონელები ათენელებს დახმარებას სთხოვდნენ.
4. არაზუსტი ციტატი ლისიასის ეპიტაფიიდან, სადაც ლაპარაკია არა სალამინთან, არამედ ჰელესპონტთან დაღუპულ ათენელებზე.
5. სიტყვები ამოღებულია ისოკრატეს „პანეგირიკიდან“, 151.
6. ესეც და მომდევნო მაგალითიც ამოღებულია ისოკრატეს დასახელებული შრომიდან.

11

1. ეს გამოთქმა არისტოტელეს მოტანილი აქვს აგრეთვე „ნიკომაქეს ეთიკაში“ (წ. I, თ. 8). ამოღებულია სიმონიდეს ლექსიდან (ფრ. 5). მოხსენიებულია აგრეთვე პლატონის „პროტაგორაში“ (339).
2. ისოკრატე, „ფილიპეს მიმართ“, 10.
3. იქვე, 127.
4. ევრიპიდე, „იფიგენია ავლიდში“, 79,80.
5. „ოდისეა“, XI, 598. მომდევნო მაგალითიც ამოღებულია „ილიადა“ და „ოდისეა“-დან.
6. სტესიქორეს ეს ფრაზა არისტოტელეს მოტანილი აქვს აგრეთვე II წიგნის 21 თავში.
7. „რიტორიკა“, III, 4.
8. ფორმინგი – კითარის თავისებური სახეობა.

9. ფილამონი – ცნობილი ათლეტი, რომელიც ყველგან იმარჯვებდა, თავისუფალ დროს კი ანდომებდა ვარჯიშს ქვიშიანი ტომარით. აქ შედარება ნახმარია დაცინვით იმ კაცზე, რომელიც ღონით ფილამონს ვერ შეედრება, მაგრამ ფილამონივით მონდომებით ვარჯიშობს.

10. კარპათოსი – კუნძული, სადაც მცხოვრებლებმა ორი კურდღელი მიიყვანეს. კურდღლები შემდეგში ისე მომრავლდნენ, რომ მცხოვრებლებს მთელი ნათესები გაუნადგურეს. კარპათოსელები დიდხანს ნანობდნენ თავის შეცდომას.

12

1. „კუნძს მიათრევს“ — ამ გამოთქმაში არისტოტელე გულისხმობს ორატორის მონტონურ სიტყვას, რაც მას უარსაყოფად მიაჩნია.

2. „ილიადა“, II, 671.

14-15

1. ეს ადგილი მოტანილია გორგიას დაკარგული „ოლიმპიური სიტყვიდან“. როგორც ჩანს, გორგია ამ სიტყვაში მოუწოდებდა ბერძნებს ებრძოლათ ბარბაროსების წინააღმდეგ.

2. ისოკრატე „პანეგირიკში“ ჩამოთვლის ათენელების ღირსებებს და მოუწოდებს სპარსელების წინააღმდეგ საბრძოლველად. მას მიზანშეწონილად მიაჩნდა ათენელების ჰეგემონია. სიტყვაში იყო აგერთვე არისტიდესა და ალექსანდრეს ქება.

3. „ილიადა“, I, 1.

4. „ოდისეა“, I, 1.

5. სავარაუდოა, რომ ეს ორი სტრიქონი ამოღებული იყოს ქერილეს დაკარგული ისტორიული ეპოსიდან.

6. გაკვირვებას იწვევს ის, რომ არისტოტელე ამ ლექსს ათვისებს სოფოკლეს ტრაგედიის შესავალში მაშპ, როდესაც ის ტექსტის სიღრმეშია. კერძოდ, 774-ე სტრიქონში.

7. სოფოკლე, „ანტიგონე“, 229.

8. ევრიპიდე, „იფიგენია ტავრიდში“ (1162), სადაც იმართება საუბარი იფიგენიასა და მის ძმას შორის. ძმა შენიშნავს იფიგენიას, რომ ასეთი ვრცელი შესავალი საჭირო არ არის.

9. არისტოტელე ამ სიტყვას ახსენებს აგრეთვე I ნიგნის მე-9 თავში.

10. გორგიას „ბერძნების ქება“ თითქმის მთლიანად დაკარგულია.

16

1. ესაა ამბოხებული ეგვიპტელების პასუხი. ისტორია ეხება ეგვიპტელი ჯარისკაცების ნაწილის აჯანყებას, რომლებიც აჯანყების შემდეგ ეთიოპიაში გადავიდნენ.

2. „ანტიგონე“, 911-912.

17-19

1. არისტოტელეს „პოეტიკაში“ არაფერი არა აქვს ნათქვამი ხუმრობის ფორმების შესახებ, რაც გვაფიქრებინებს, რომ არისტოტელეს „პოეტიკამ“ სრული სახით არ მოაღწია.

2. რიტორიკა“, II, 19.

3. ვარაუდობენ, რომ ეს მაგალითი დასკვნის შესახებ ერთგვარი გამოძახილია ლისიპის დასკვნისა სიტყვაში, რომელიც ერატოსთენეს წინააღმდეგ იყო მიმართული.

თარგმნა **თამარ კუკავამ**
(ნიგნიდან „რიტორიკა“, თბ., 1981)

პორაციუსი (ძვ.წ.აღ. 65-8 წ.წ.)

პოეტური ხელოვნება

1. მხატვარმა რომ ადამიანის თავს ცხენის კისერი გამოაბას, ყოველგნით შეკრებილი ასო-ნაწილი ნაირგვარად შეუბუმბლოს, მერმე კი ლამაზი დიაცის გამოსახვით დაწყებული ეს ნახატი საზარლად დაასრულოს შავი თევზის კუდით, სახილველად მიხმობილი შეიკავებდით თავს სიცილისაგან, ჩემო მეგობრებო?

6. მენდეთ, პიზონებო,¹ სწორედ ასეთ სურათს დაემსგავსება ნიგნი, რომელშიც სიციხით გათანგული ავადმყოფის სიზმრისებურად აისახება საოცარზე საოცარი ხატები, სადაც არც თავი და არც ფეხი ერთი მთლიანი იერის შესაბამისი არ იქნება.² მართალია, მხატვრებსაც და პოეტებსაც იმთავითვე თანაბრად აქვთ მინიჭებული უფლება, გაბედონ, რაც ნებათ, — ეს მე კარგად ვუწყი და ამ წყალობას თავადაც მოვითხოვ და სხვასაც ვერ ავუკრძალავ; ოღონდ ეს უფლება იმად როდი გვეძლევა, მშვიდი მძვინვარეს შევუერთოთ, გველი — ნიბლია ჩიტს, ვეფხვი კი — ბატკანს!

14. მნიშვნელოვანი განზრახვით წამოწყებულ ქმნილებას, რომელიც ბევრსა და რალაც დიადს გვპირდება, მეტად რომ გაბრწყინდეს, ხშირად ძონისფერ ნაკერებს დაადებენ აქა-იქ: ან დიანას³ ჭალასა და საკურთხეველს აღწერენ, ან მჩქეფარე ნაკადულის ლალ დინებას თვალწარმტაც მდელოზე, ანდა მდინარე რენუსსა⁴ და წვიმის მაუწყებელ ცისარტყელას; — და ეს მაშინ, როცა არცერთი ამათგანის ადგილი არ გახლდათ აქ! შენ ეგებ კვიპაროსის ხის დახატვა ხელგეწიფების, მაგრამ რის მაქნისია კვიპაროსი, როცა ჩაძირული ხომალდიდან ცურვით ძლივს გამოღწეული, უკვე იმედაკარგული კაცი უნდა დაიხატოს, როგორც კი გაიღებს გასამრჯელოს?⁵ ვთქვათ, ამფორის გაკეთება შეგიკვეთე, როს ბორბალი დატრიალდა,⁶ რატომ გამოგივიდა ცალყურა დოქი?

საქმე ისაა, რასაც ქმნი, იყოს მარტივი და მთლიანი!⁷

24. მგოსანთა დიდ ნაწილს, მამავ და ღირსეულო მამის შვილებო, ხშირად გვაცდუნებს უკეთესისაკენ მისწრაფება: როცა ვცდილობ, მაგალითად, გრძელი სიტყვა მოკლედ ვთქვა, გაუგებარი და ბნელი ვხდები, სიმსუბუქისაკენ მღტოლველს კი ნერვები და ძალა აღარა მყოფნის; ხშირად ამაოდ იჭაჭება, ვაი-უშველებელს ვინც გვპირდებოდა, ხოლო ის, ვისაც ქარიშხლის მეტისმეტად ემინია, მიწაზე დაბობლავს თავის გადასარჩენად; ზოგიც ცდილობს, უბრალო და მარტივი რამე ნაირნაირად და სასწაულებრივ წარმოგვისახოს, ამიტომ დედინს ტყეში გვიხატავს, გარეულ ღორს კი — მღელვარე ტალღებში.

შეცდომისაგან თავდაღწევის სურვილი ხშირად შეცდომისაკენ მიაქანებს მას, ვისაც აკლია ხელოვნება!

32. ემილიუსის სკოლის ნებისმიერ ოსტატს შეუძლია ბრინჯაოსაგან

ფრჩხილებიც გამოსახოს და რბილი თმებიც, მაგრამ საბოლოო შედეგით მაინც ხელმოცარული რჩება ოსტატი იგი, რამეთუ მთლიანის შექმნა არ ძალუძს.⁸ მე რომ რაღაცის შეთხზვა მოვიწადინო, სრულიადაც არ ვისურვებდი, დავმსგავსებოდი ხსენებულ ოსტატს, როგორც არ ვისურვებდი, შავი თვალებისა და შავი თმის პატრონს მრუდე ცხვირი მქონდეს საჭვრეტელად.

38. დასამუშავებელი მასალა, მწერლებო, ყოველთვის თქვენ ძალთა შესაბამისად შეარჩიეთ და ხანდაზმით დაუკვირდით, რის აწევას შეძლებენ თქვენი ბეჭები და რის დაძვრაზე იტყვიან უარს. ვინც თავისი შესაძლებლობისდა მიხედვით აირჩევს საგანს, მას არც ენამჭევრობა დააკლდება და არც ნათელი სიმწყობრე. ამ სიმწყობრის სიკეთე და მშვენიერება, თუ არ ვცდები, ის გახლავთ, რომ ახლა ითქვას მხოლოდ ის, რაც სწორედ ახლაა სათქმელი, ბევრს კი გვერდი უნდა აევლოს და სხვა დროისათვის გადაიდოს.

45. დათქმული ლექსის წინდახედული და ფრთხილი მთხზველი როს სიტყვათ შეწვნას შეუდგება, ზოგს სიყვარულით და მოწინებით მოეკიდება, ზოგს კი ზიზლით მოიცილებს თავიდან.

თუ საყოველთაოდ ცნობილ სიტყვას მარჯვე შეხამება ახალ ელფერს აძლევს, ნათქვამი ჩინებული და სხარტი გამოგივა.

ზოგჯერ, შემთხვევის გამო, აუცილებელია იდუმალ ამბავთა გამჟღავნება ახლებური გადმოცემით; ეს სრულიად დასაშვებია და თუ ეს თავისუფლება გონივრულადაა გამოყენებული, დაკვირვებით გამოკვეთილი ახალი სიტყვა, ძირძველი ცეთეგუსებისათვის თუნდაც აქამდე გაუგონარი, უთუოდ კეთილ სამსახურს გასწევს.⁹

52. ახლადშექმნილი სიტყვა მეტ ნდობას მოიპოვებს, თუ ბერძნულ წყაროს ეყრდნობა და სიფრთხილითაა იქიდან გადმოღებული. და მართლაც: რატომ აღუკვეთს რომელი მოქალაქე ვერგილიუსსა და ვარიუსს იმის უფლებას, რომელსაც ცეცილიუსსა და პლავტუსს უყოყმანოდ უბოძებს?¹⁰ თუ ამ საქმეში მცირეოდენი ნვლილის გალება მეც ძალმიძს, ამისათვის რატომ უნდა შემრისხონ? კატონის და ენიუსის ენა ახალ სახელთა შემოტანით განა არ ამდიდრებდა ჩვენს მშობლიურ მეტყველებას?¹¹ ყოველთვის იყო და კვლავაც ნებადართული იქნება სიტყვის გამოკვეთა ანმყოს დამლით!

60. ვით ტყე მოისხამს წელთა სრბოლაში ნორჩ ფოთლებს ძველთა ცვენის შემდეგ, ისე ენა შეიმოსება ხოლმე ახალშობილი და ღონიერი სიტყვებით, როს მოძველებულთ გაუდით ყავლი. სიკვდილს ვერც ჩვენ ავცდებით და ვერც ის გადაურჩება, რაც ჩვენეულია! ვთქვათ და მეფური საქმე აღვასრულეთ — ჩრდილოეთის ქართაგან ხომალდთ კრებულის დასაცავად ზღვის უბე შევჭერთ ხმელეთში, ანდა ხანგრძლივი დროის მანძილზე უნაყოფო და მხოლოდ ნიჩბვით მისაწვდომი ჭაობი გუთნით გადავხანით მეზობლად მდებარე ქალაქთა გამოსაკვებად, ან კიდევ ჩვენი მოსავლისათვის მდინარის საზიანო ღინებას უკეთესი და

ახალი მიმართულება მიეცემა — მაინც წარმავალნი და მოკვდავნი არ-
იან საქმენი ჩვენნი!

ცხადია, არც ჩვენს მეტყველებას ძალუძს შეინარჩუნოს ოდინ-
დელი პატივი და მოხდენილობა. ბევრი გარდასული სიტყვა კვლავ აღ-
დგება ხოლმე, ხოლო ის სიტყვა-თქმანი, ახლა რომ ღირსება-პატივშია,
დავინყებას მიეცემა, თუ ეს მოისურვა ჩვეულებამ, რომლის ხელთაა
ძალა, სამართალი და მეტყველების წესი და რიგი.

73. თუ რა საზომით უნდა აღინეროს მეფეთა და გამირთა მიერ აღს-
რულებული საქმენი, ეს ჰომეროსმა გვიჩვენა,¹² ხოლო არათანაბარ
კარედთა¹³ დაკავშირებით თავდაპირველად ჩივილი გამოხატეს, მერმე
კი სასურველი რჩევა-დარიგებანიც ჩართეს შიგ. იმის თაობაზე, თუ ვინ
შექმნა ეს სტრიქონმცირე ელემენტები, გრამატიკოსები ცხარედ დავობენ
და დავა ჯერაც გადაუწყვეტელია. გამკილავი იამბით არქილოქე რისხ-
ვამ და წყრომამ შეაიარაღა.¹⁴ ეს ტერფი შემდგომ შეითვისეს სოკრუსებ-
მა და მალალმა კოთურნუსებმა,¹⁵ რამეთუ მეტად მარჯვეა იგი კითხ-
ვა-მიგებაში, ადვილად ახშობს ბრბოს გუგუნს და საერთოდ სასცენო
მოქმედებისთვისაა გაჩენილი.¹⁶

83. ღვთაებათა და ღმერთთა ნაშიერების, კრივში გამარჯვებულისა
და დოღში უპირველესი რაშის, ასევე ჭაბუკთა ოცნებებისა და ლალი
ღვინის ჰანგებით შემკობა მუზამ ჩანგის სიმებს მიანდო.¹⁷

86. რატომ უნდა მერქვას პოეტის სახელი, თუ არ ძალმიძს და არ ვიცი
უკვე მონესრიგებულ ხერხთა, თხზულებისათვის ეგ ზომ საჭირო ფერთა
შერჩევა-გამოყენება? განა სწავლა მრუდე უფიცობაზე სამარცხვინოა?

89. კომიკურ ამბავს როდი მოუხდება ტრაგედიის ენით გამოიცეს;
ასევე აუტანელია, თქმულება თიესტეს ნადიმზე¹⁸ კომედიისათვის გან-
კუთვნილი ლალი ლექსით აღინეროს; — თითოეულმა საგანმა მუდამ
თავისი ადგილი უნდა დაიკავოს! თუმცა ხანდახან, კომედიაც იმაღლებს
ხმას და რისხვამორეული ხრემესი¹⁹ ზომაზე მეტად გაბერილი სიტყვით
ილანძლება; ტრაგედიაში კი სამშობლოდან გამოძევებული და გაღატა-
კებული ტელეფუსი და პელეუსი საკმაოდ ხშირად უკუაგდებენ ხოლმე
მალაღფარდოვანსა და გაზვიადებულ სიტყვას და უბრალო სათქმელით
გოდებენ, რამეთუ მათი ჩივილი მხოლოდ და მხოლოდ მაყურებელთა
გულების შეძვრას ლამობს.²⁰

99. პოეტური ქმნილებისათვის სრულიადაც არ არის საკმარისი
გარეგნული პენი და სილამაზე, იგი უთუოდ ტკბილი საამოც უნდა იყოს,
რათა მსმენელის სული და გული, საითაც სურს, იქით წარიტაცოს.

101. ადამიანის სახე მოცინარს ღიმილით უპასუხებს, მგლოვარეს კი
ცრემლით. ამიტომ თუ გსურთ, მეც ამატიროთ, უწინარეს ყოვლისა, თა-
ვად გამართებთ გლოვა-ტირილი, ჩემო ტელეფუს ანდა პელევსო; მხოლოდ
მაშინ შემძრავს მე თქვენი უბედურება! თუ ამ მონდობილ საქმეს ცუ-
დად უპასუხებთ, ან ძილშს მივცემ თავს, ანდა სიცილს ავტებ. მწუხარე
სახეს წუხილის სიტყვა შეჰფერის, განრისხებულს — მუქარით სავეს,

მხიარულს — გაღალატებული, ხოლო დადინჯებულს — დარბაისლური. ბუნება ხომ ბედის ყოველი ცვალებადობის კვალობაზე მაშინვე ცვლის ჩვენს შინაგან სამყაროს: გვახარებს ან რისხვას მოგვრევს, ანდა მძიმე ტანჯვით შეგვძრავს და მიწაზე დაგვცემს; ხოლო ჩვენი სულის მოძრაობა ამის შემდეგ გაცხადდება სიტყვის მეშვეობით.²¹ თუ მოქმედი პირის სიტყვა ამ პირის ბედთან შეუსაბამოდ აჟღერდა, რომაელები — მხედ-რებიცა და ქვეითებიც²² სიცილ-ხარხარს ატეხენ. მეტად მნიშვნელოვანია, ვინ გამოგვყავს სალაპარაკოდ: ღვთაება თუ გმირი, სიბერეში შესული კაცი, თუ ჯერხნობით ყვავილობაში მყოფი მგზნებარე ახალგაზრდა, მამულის მფლობელი ქალბატონი თუ ერთგული ძიძა, მოხეტიალე ვაჭარი თუ აბიბინებულ მინის ნაკვეთზე მზრუნველი მეურნე, კოლხი თუ ასირიელი, თებესა თუ არგოსში გამოზრდილი მოქალაქე.²³ ასეთ შემთხვევაში ან დამკვიდრებულ გადმოცემას უნდა მიჰყვე, ან ცხოვრებისეულ ჭეშმარიტებას უნდა დაეყრდნო.

120. მწერალო, თუ ჰომეროსისეული აქილევის კვლავ გამოსახვას განიზრახავ, დაე, იყოს იგი დაუცხრომელი, მრისხანე, უღმობელი და სასტიკი, ვინც კანონ-სამართალს ყურად არ იღებს და ყველაფერს იარაღს ანდობს. დაე, იყოს მედეა მძვინვარე და შეუპოვარი, ინო — მგლოვიარე, იქსიონი — ვერაგი, იო — მოხეტიალე, ხოლო ორესტე — მწუხარებით აღსავსე.²⁴

125. თუ სცენაზე მანამდე უცნობი ამბავი გამოგაქვს და კისრულობ, გმირის ახალი სახე შექმნა, დაე, ბოლომდე ისეთივე იყოს, როგორც დასაწყისში ნარმოგვიდგა და თავისი თავის ერთგული დარჩეს. საყოველთაოდ ცნობილი საგნის დაპატრონება საკუთარი ახალი თქმით მეტისმეტად ძნელი საქმეა! უფრო სწორი იქნება, „ილიადა“ სამოქმედო ნაწილებად დაყო, ვიდრე მასში რალაც უცნობი და მანამდე უთქმელი შეიტანო. საჯაროდ გავრცელებული მასალის დასაკუთრების უფლებას მოიპოვებ, თუ იაფფასიან და ყველასათვის მისაწვდომ გაცვეთილ წრეში არ იწრიალებ, თუ არ ეცდები, სიტყვა-სიტყვით თარგმნო და ვითომ ერთგულად გაიმეორო, სანიმუშოდ რაც აგიღია და ვით უბრალო მიმბაძველი არ ჩახტები ისეთ ვინროში, საიდანაც ფეხის გამოყოფას სირცხვილის გრძნობაც კრძალავს და პოეტური თხზულების აგების ნესიც.

136. არამც და არამც არ დაიწყო თხზულება ისე, ვით კიკლიკოსმა პოეტმა²⁵ დაიწყო ოდესღაც: „პრიამუსის ბედს ვუგალობებ და სახელოვან ომსო“. ასე ფართოდ პირდაღებული ეს აღთქმის დამდები ვითომ იქმს ღირსეულ საქმეს? სამშობიარო ტკივილებით ეწამებთან მთები, დაიბადება კი სასაცილო თავუნა! ის, ვინც შეუფერებელს არ იკადრებდა, რაოდენ უკეთ ბრძანებს:²⁶ „მუზავ, მიაბზე ვაჟკაცზე, რომელმაც ტროას დატყვევნის შემდეგ მრავალი ტომის ქალაქნი ნახა და ზენი შეიტყო“. როდი ცდილობს, პოეტი იგი, ნაპერწკლიდან დააგუბოს კვამლი, პირიქით — კვამლიდან გამოჰყავს ნათელი სხივი, რათა მერმე მშვე-

ნიერი სასწაული გაგვიცხადოს, გვიჩვენოს — ანტიფატე და სკილა, კიკლოპი და მასთან ერთად ქარიბდისი;²⁷ არ იწყებს იგი დიომედეს დაბრუნების ამბავს მელეაგრეს დალუპვის დღიდან და თხრობას ტროას ომზე ტყუილი კვერცხიდან.²⁸ მუდამ პირდაპირ მიისწრაფის შედეგისაკენ და მსმენელი მაშინვე მისთვის ცნობილ ამბავთა შუაგულში შეჰყავს; რის ნათლად წარმოსახვის იმედი არა აქვს, იმას განზე ტოვებს; თან ისე ცრუობს და მოგონილს ჭეშმარიტში ისე შეურევს, რომ დასაწყისსა და შუანაწილს შორის, ისევე როგორც შუანაწილსა და დასასრულს შორის, თანხმობა არ ირღვევა.

153. ახლა მისმინე რა მსურს მე და რა სურს ჩემთან ერთად ხალხს: მაყურებლები რომ ბოლომდე შეგრჩეს და ადგილებზე მანამდე ისხდნენ, სანამ კანტორი იტყოდეს, „დასცხეთო ტაში“,²⁹ გმართებს, ყოველი ასაკი თავისი ზნე-ჩვეულებით გამოხატო, განსხვავებულ ხასიათებსა და ხანიერებას შესაბამისი მიუსადაგო:

158. აი, ბიჭუნა, რომელიც უკვე ტიტინებს და მიწაზეც ფეხს მტკიცედ ადგამს, ტოლებთანაც თამაშობს იგი და უმიზეზოდ ანჩხლობს კიდევაც; მერმე კვლავ მშვიდდება და, საერთოდ, მალ-მალე იცვლის ზნეს და ხასიათს.

161. პირტიტველ ჭაბუკს, რომელმაც ზედამხედველს სულ ახლახან დააღწია თავი, სიხარულის ფრთებს ასხამენ ჯიშინი ცხენები, ძაღლები და მზით გაბრწყინებული მწვანე მინდორი.³⁰ სანთელივით ადვილად იღრიკება იგი მანკიერების წინაშე, ჭკუის დამრიგებელთ უხეშად ექცევა, გვიან-გვიან წვდება სიკეთის არსს, ფულს უაზროდ ფლანგავს, მეტისმეტად პატივმოყვარეა და საყვარელი არსებაც შეუძლია მსწრაფლ მიატოვოს.

166. მოწიფული ვაჟკაცი, ვისაც ასაკმა მისწრაფებანი შეუცვალა, ბეჯითად ეძებს სიმდიდრესა და მეგობრებს, პატივ-დიდებას ელაციცება და ფრთხილობს, არ ჩაიდინოს ისეთი რამ, რის გამოსწორებაც შემდეგ გაუჭირდება.

169. სიბერეში შესულ კაცს ბევრი საზრუნავი აწვება ტვირთად: ან იმიტომ რომ ქონების ძიებითაა გართული და რომ მოიპოვებს, შიშობს საბრალლო, საგულდაგულოდ გადანახული არ შემოეხარჯოს; ანდა იმიტომ, რომ ყოველ საქმეს კრძალვით და ცივად ეკიდება იმედის ეჭვით შემყურე და მყოფადის წინაშე დამინებელი. ანჩხლი და ჭირვეულია იგი; ქება-დიდებათ იხსენებს გარდასულ დროს, თავისი ჭაბუკობის ჟამს და მკაცრი მსაჯულის თვალთ კიცხავს და აძაგებს იმას, რაც ახალმა დრომ მოიტანა.

175. მომავალ წლებს მრავალი სიკეთე მოაქვთ თან და წარმავალთ ასევე მრავალი მიაქვთ დაუბრუნებლად. გახსოვდეს: ახალგაზრდას არ დაეკისროს, ხანდაზმულს რაც ევალება და ვაჟკაცის სამოქმედო საქმე არ დაევალოს ყრმას. ვითარებათა და დროის შესაბამის ჩარჩოში უნდა ვტრიალებდეთ მუდამ!

179. ამბები შეიძლება სცენიური თამაშებითაც წარმოვადგინოთ და თხრობითაც გადმოვცეთ. მაგრამ ყურით გაგონილი სულსა და გულს ისე ვერ იპყრობს, ვით საიმედოდ თვალით ნახული და მნახველის ხსოვნაში აღბეჭდილი. ოლონდ ესაა: ყოველი საქმე, რაც შიგნით ხდება, სცენაზე არ უნდა გამოიტანო; მაყურებლის თვალს უნდა მოაცილო ბევრი რამ, რაც მერმე, ჯობს, დამსწრე მაცნემ გადმოსცეს დახვეწილი მჭევრმეტყველებით. დაე, ნუ დახოცავს მედეა თავის ბალებს ხალხის თვალნი და უწყალო ატრევისი ნუ მოხარშავს აშკარად ადამიანის შიგნულს;³¹ პროკნეც ნუ გარდაიქცევა ფრთოსნად და კადმუსი გველეშაპად.³² თუ მაინცდამაინც მაჩვენებ მსგავსს რასმე, არ დავიჯერებ და ზიზლით შევაქცევ ზურგს!

189. თუ დრამატულ თხზულებას მიზნად დაუსახავს, მაყურებელი ჰყავდეს და კვლავ და კვლავ დაიდგას, იგი ხუთ მოქმედებაზე, არც მეტი და არც ნაკლები არ უნდა იყოს.³³ არამც და არამც ღმერთი არ უნდა ჩაერიოს მოქმედებაში, თუ, რა თქმა უნდა, კვანძის გამოსახსნელად არ დარჩა საჭირო მისი ღირსების მოშველიება.³⁴ მოსაუბრე პირი ოთხი არ უნდა იყოს. მეოთხე მოქმედ პირს გუნდი შეენაცვლოს და მისი წილი ადგილი მან დაიკავოს; ოლონდ მოქმედებათა შორის არაფერი იმღეროს ისეთი, რაც სამოქმედოდ წარმოდგენილ ამბავს ხელს არ უწყობს და მარჯვედ არ ესადაგება.³⁵ გუნდი უნდა დაეხმაროს კეთილთ და მეგობრულად დაარიგოს; რისხვამორეულნი სწორ გზაზე უნდა დააყენოს და აღგზნებულნი დაამოშმინოს; დაე, ქებით შეამკოს მან მოკრძალებული სალხინო სუფრა, ჯანსაღი კანონ-სამართალი და ღია ჭიშკრის ჟამს არსებული მშვიდობა;³⁶ ხოლო მინდობილი საიდუმლო გულდაგულ შეინახოს და ღმერთებს შეევედროს, რათა ბედი ეწვიოს მხოლოდ საბრალოთ და გასცილდეს თავალერილ ამპარტავანთ.

202. ფლეიტა აწინდელივით როდი იყო სპილენძის საყვირსა და ბუკთან შეტოქებული. იგი იყო ნაზი, მარტივი, მცირეხვრელიანი და გუნდსაც კარგად ეხმატკბილებოდა და შველოდა.³⁷ მეტისმეტად მალალი ხმა მას არც სჭირდებოდა, რამეთუ მაყურებელთა ადგილები ჯერ კიდევ არ იყო გადაჭდილი. მცირეოდენი ხალხი, რომელიც აქ თავს იყრიდა, ადვილად დაითვლებოდა და გახლდათ მოკრძალებული, ღვთისმომში და ნესრიგის მოყვარული. როცა ძლევა მოსილმა ქვეყანამ სამფლობელო გაიფართოვა, ხოლო ქალაქებს უფრო განიერი გალავნები შემოავლეს, მფარველი ღვთაების პატივისცემა დღესასწაულობის ჟამს შეუზღუდავად დაიწყეს ღვინით და რიცხვშეზომილ მეტყველებასა და ჰანგებსაც მეტი სილალე მიენიჭათ.³⁸ საზეიმო დღეებში ჯაფისაგან თავისუფალი სოფლის უვიცი მოსახლეობა და მდაბიოთა ფენა გონივრული გართობისათვის სწორედ მაშინ შეერია მოქალაქეთა ღირსებით შემკობილ ნაწილს. ფლეიტაზე დამკვრელმა ძველ ხელოვნებას მოძრაობა და საზეიმო ელფერი დაუმატა³⁹ და ახლა იგი თავის წამოსახსნამს ფართოდ აფრიალებდა სცენაზე. საკრავების სიმთა მკაცრი ჟღერადობა ახალი

და მრავალფეროვანი ხმებით შეიცვალა, მიუჩვეველი მეტყველება კი მკვეთრმა ენამჭევრობამ აღამალა, რომელიც სასარგებლო საქმეთა წვდომით და მყოფადის თაობაზე ღვთაებრივი რჩევა-დარიგებებით დელფოს ბრძნულ მისნობასთან როდილა განსხვავდებოდა.

220. ვინც ტრაგიკული სიმღერით ერთი საცოდავი თხის გულისათვის შეჯიბრში ჩაება, მან სულ მალე გაშიშვლებული ველური სატირები გამოიყვანა სცენაზე და დარბაისლურ სახილველს ოხუნჯობა დაუმატა. ასეთი სიახლის წყალობით ცდილობდა, მიმზიდველი გამხდარიყო და წმინდა მსხვერპლის შეწირვით გართული შეზარხოშებული და თავანყვეტილი მაყურებელი დაეკავებინა.

225. ოხუნჯობის შემთხვევებს მართებს, სამოქმედო საქმე ისე მიანდოს ხუმარა სატირებს და დარბაისლური მოქმედება ისე შეცვალოს გართობა-თამაშით, რომ ახლახან სამეფო ოქრო-ძონეულით შემოსილი რომელიმე ღმერთი ან გმირი მდაბიური მეტყველებით ბნელ დუქანში არ გადასახლდეს, ანდა მიწისაგან თავდაღწევის სურვილით ღრუბლებსა და სიცარიელეში არ აფათურებდეს ხელებს.

231. ტრაგედიას ღირსება მოაკლდება, თუ იგი მსუბუქ ლექსთ დაეყრდნობა; ეს იმას დაემსგავსებოდა, კეთილშობილი მანდილოსანი რომ აიძულონ, დღესასწაულთა ჟამს მოკრძალებით ირონიოს გიჟმაჟ სატირთა შორის.

234. მე რომ სატირულ დრამებს ვწერდე, ჩემო პიზონებო, მხოლოდ შეუმკობელი და საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვა-გამოთქმებით როდი დაკმაყოფილდებოდი; როდი ვეცდებოდი, ტრაგედიის იერსახეს დავშორებოდი, რათა კაცს ვერ გაერჩია, თუ ვინ საუბრობს სანარმოებში: დავუსი, თავხედი პითიასი, ვინც სიმონს მთელი ტალანტი დასცინცლა, თუ ჯერ კიდევ ნორჩი ღვთაების გამდელი და მსახური სილენუსი.⁴⁰ ცნობილ გამოთქმათაგან ისეთ სალექსო თხზულებას ჩამოვქნიდი, ყოველს ჰგონებოდა: „ასეთს ხომ მეც შევთხზავდიო“; და თუ მართლა გაბედავდა შეთხზვას, ბევრ ოფლს დაიდენდა, მაგრამ ამაოდ გაირჯებოდა. აი, რა ძალა აქვს სიტყვათა რიგსა და შეკავშირებას; აი, რა პატივს აღწევს ის, რაც საშუალოსა და ჩვეულებრივისაგან მომდინარეობს!

244. მე რომ მსაჯული ვიყო, ტყიდან გამოყვანილი ფავნუსები,⁴¹ ვით გზაჯვარედინებსა და საბაზრო მოედნების ხშირი სტუმრები, ვერასოდეს ვერ გაბედავდნენ ვერც მეტისმეტად ყმანვილობანას თამაშს ვითომც ნაზი ლექსებით და ვერც უკადრისი და უწმანური გამოთქმებით ყიამყრლობას. ისინი ხომ შეურაცხყოფდნენ ცხენით, მამა-პაპითა და საკუთრებით დამშვენებულ პირთ,⁴² რომლებიც ხმელი ცერცვისა და კაკლის მყიდველივით⁴³ როდი იკადრებენ შეაქონ ხსენებული ტაკიმასხარები, სულითა და გულით მოუსმინონ მათ და გვირგვინი მიართვან.

251. ტერფს, რომელშიც გრძელი მარცვალი მოკლეს მოსდევს, იამბი ეწოდება. იგი სწრაფი ტერფია. მისგან წარმოდგა სახელი იამბური ტრიმეტრისა, რომელსაც ექვსი იქტუსი აქვს. უწინ ამ საზომში ყველა

ტერფი ერთმანეთის მსგავსი იყო, მაგრამ შემდეგ, მოსასმენად უფრო დაყოვნებული და დინჯი რომ გამხდარიყო, თავის ბუნებრივ და კანონიერ შედგენილობაში მარჯვედ და ასატანად შეითვისა მყარი სპონდეები, ოლონდისე, რომ მეორესა და მეოთხე ტერფებში მათ ადგილი არ დაუთმო.⁴⁴ თუმცა ასეთი რამ აკციუსის⁴⁵ ცნობილ ტრიმეტრებშიც იჩენს ხანდახან თავს და ენიუსიც ხშირად სცოდავდა სასცენოდ შეთხზულ თავის მძიმე ლექსებში: ან იმის გამო, რომ სახელდახელოდ და დაუხვეწავად თხზავდა მათ, ანდა იმიტომ, რომ მისდა სამარცხვინოდ ხელოვნებაში იყო გაუნაფავი.

263. ნებისმიერ მსაჯულს როდი ძალუძს შენიშნოს ლექსის არაკეთილხმოვანება; ასეთი ვითარება კი რომაელ პოეტებს შეუზღუდავ თავისუფლებას აძლევს. ამიტომ მეც გამოვიჩინო დაუდევრობა და თვითნებურად ვწერო? ამ საქმეში არსებული განუკითხაობის იმედით ვიფიქრო: თუნდაც ყველამ იხილოს ჩემეული შეცოდებანი, მაინც შეუვალი დავრჩები და ვერავინ ვერაფერს გამიბედავს-მეთქი? ვთქვათ, ბრალის დადებას გადავურჩი, ქებასაც ხომ ვერ დავიმსახურებ?

268. მეგობრებო, დღისითაც და ღამითაც დაიჭირეთ ხელთ და იკითხეთ ბერძნული სანიმუშო ქმნილებანი!

270. თქვენი წინაპრები, მართალია, აქებდნენ პლავტუსის ლექსსა და ოხუნჯობას, მაგრამ, არ ვიტყვი — ბრიყვულად-მეთქი, ერთსაც და მეორესაც მეტისმეტი მოთმინებით და გაცოცებით ეკიდებოდნენ; თუ, რა თქმა უნდა, მე და თქვენ უწმანურობისაგან მახვილსიტყვაობის გამორჩევა ვიცით და წესრიგზე გამართული სალექსო საზომის თითებით გამოთვლა და სმენით აღქმა ძალგვიძს.

275. ტრაგიკული პოეზიის მანამდე უცნობი გვარი, ამბობენ, თესპიდმა აღმოაჩინაო; იგი თურმე ფორნით დაატარებდა თეატრს, რომლის მსახიობნიც თხლით სახემოთხუპნულები გალობდნენ და მოქმედებდნენ.⁴⁶ შემდეგ მოღვანებდა ესქილე, ვინც კეთილშობილ პირთა ნილებები და საგანგებო შესამოსელი შემოიღო; მანვე დააგო მოზომილ ძელებზე სცენა და მსახიობებს ხმამაღალი ლაპარაკი და კოთურნუსებზე დგომა ასწავლა.

281. ტრაგიკულ პოეზიას მოჰყვა ძველი კომედია, რომელმაც არც-თუ მცირე ქება-დიდება დაიმსახურა; მაგრამ მისი თავისუფლება მანკიერებად მიიჩნეს და კანონის საგამგებლო ძალით შეზღუდეს. შემოღებული კანონით გუნდს აეკრძალა ვინმესთვის ვნების მიყენება და იგი სამარცხვინოდ დადუმდა.⁴⁷

285. ჩვენს პოეტებს ზემოხსენებულთაგან შეუსწავლელ-მოუსინჯავი არაფერი დარჩენიათ, მაგრამ მეტი პატივი იმით მოიპოვეს, რომ გაბედულად გადაუხვიეს ბერძნულ გზას და ზოგმა პრეტექსტებში, ზოგმაც ტოგატებში საშინაო ამბები წარმოაჩინეს.⁴⁸

289. ჩვენი ლაციუმი რომ ენითაც არანაკლებ ძლიერი იყოს, ვიდრე მამაცობითა და სახელოვანი იარაღით არის, ვერც ერთ აქაურ პოეტს

ვერ დააფრთხოდა თხზულების დასახვეწად საჭირო შრომა და დრო.

291. თქვენ, პომპილიუსის სისხლთაგანო,⁴⁹ დამეთ ის ლექსი, რომელიც ხანგრძლივმა გაშალაშინებამ მრავალ დღეს არ შეაყოვნა და ათგზისმა ბეჯითად დახვეწამ ფრჩხილებამდე არ დაწმინდა.

295. თანდაყოლილ ნიჭს დემოკრიტე უფრო დიდ ბედნიერებად თვლის, ვიდრე საბრალო ნასწავლ ხელოვნებას და მეტისმეტად ჭკუა-დამჯდარ პოეტებს ჰელიკონიდან აძევებს.⁵⁰ სწორედ ამის გამო ჩვენი პოეტების დიდი ნაწილი ფრჩხილებს აღარ იჭრის, ნვერს აღარ იპარსავს, განმარტოებულ ადგილებს ეტანება და აბანოს გაურბის. ასეთი ვინმე, რაკი სამი ანტიკირათი⁵¹ განუკურნავი თავი არასოდეს მიუწდვია ლიცინიუს დალაქისათვის, დაე ენიოს ჯილდოსა და პოეტის სახელს! მე კი რა სულელი ვარ, ყოველი გაზაფხულის პირს რომ ნალველისა და ბოლმისაგან ვინმინდები! ჩემზეუკეთესომ ვერავინ შეთხზავდა ლექსებს? მაგრამ ჩემთვის არ ყოფილა გაჩენილი ეგ საქმე. ჯობს შევასრულო მოვალეობა სალესი ქვისა, რომელიც სიბასრეს აძლევს რკინას, თვით კი ვერაფერს ჰკვეთს: „მე თავად არაფერს დავენერ, სხვას კი ვასწავლი პოეტის საქმესა და ვალდებულებას; იმას, — თუ საიდან მოდის ძალა შემოქმედებისა, რა კვებავს და აყალიბებს პოეტს; რა შეფერის და რა — არა; სად არის სათნოება და საით წარგვიტაცებს შეცდომა. სწორი და დაკვირვებული აზროვნება — აი, რა არის შემოქმედების საფუძველი, მისი წყაროსთვალი. საამისოდ საჭირო მასალას თქვენ წარმოგიჩენენ სოკრატული თხზულებები;⁵² კარგად განჭვრეტილ მასალას კი სიტყვებიც ხალისიანად მოჰყვებიან.

312. ნებისმიერ მოქმედ პირს თავის შესაბამისს მიაგებს ის, ვინც შეისწავლა: რა ვალი აწევს სამშობლოსა და რა მეგობრების წინაშე; როგორი სიყვარულით უნდა უყვარდეს მამა, ძმა, ანდა სტუმარი; როგორია სამსახურებრივი მოვალეობა სენატორისა და როგორი მოსამართლისა; რა არის ამოცანა ომში გაგზავნილი სარდლისა. ყოველ განსწავლულ მიმბაძველს ვურჩევდი, დაუკვირდეს ცხოვრებისეულ მაგალითს, ადათ-წესებს და მერმე ცოცხალი თქმებიც შემოიტანოს იქიდან.

319. ზოგჯერ საერთო სილამაზეს მოკლებული დრამატული თხზულება, რომელიც დიდი ოსტატობისა და ხელოვნების გარეშეა შექმნილი და მხოლოდ ადგილ-ადგილაა გამართული, იმის გამო რომ ზუსტად ასახავს სინამდვილეს, ხალხს უფრო ხიბლავს და უფრო მყარია, ვიდრე შინაარსისაგან დაცლილი და მხოლოდ შიშველი ჰანგებით შემკობილი ნაწარმოები.⁵³

323. შემოქმედების თანდაყოლილი ნიჭი და მწყობრი მეტყველების უნარი მუზამ უბოძა ბერძნებს, სწორედ ბერძნებს, რომლებიც არაფერს არ ესწრაფოდნენ ისე, როგორც ქება-დიდებას. სამაგიეროდ რომელი ბავშვები ხანგრძლივი დაკვირვებით სწავლობენ ანგარიშს, „ასისს“ დაყოფას ას ნაწილად.^{53a} აგერ ალბინუსუს ბიჭი! აბა, გვითხრას: ხუთ უნციას რომ ერთი უნცია გამოავაკლოთ, რა დაგვრჩება? „ასისს მესამე-

დიო“, — მაშინვე გვიპასუხებს სხაპასხუპით. „ყოჩაღ ბიჭო; შენ შეძლებ საკუთარი ქონების შენახვას. ახლა ამაზე გვიპასუხე: ხსენებულ თანხას ერთი უნცია რომ დაუმატო, რას მივიღებთ?“ — „ნახევარს!“ აი, როცა ეს სიხარბე და ქონებაზე ზრუნვა იმთავითვე დაეუფლება სულთ, იმედი ვიქონიოთ, რომ მათი პატრონები შეძლებენ ისეთი ლექსების შეთხზვას, რომელთაც კედრის ზეთს წასცხებენ და მსუბუქი კვიპაროსის ხის სკივრში შეინახავენ ხოლმე?

333. პოეტების სურვილია, ან სარგებლობა მოუტანონ მსმენელთ, ან გაართონ ისინი, ანდა ერთდროულად თქვან ის, რაც ცხოვრებისათვის მარჯვეა და საამო. თუ მსმენელს რჩევა-დარიგებას აძლევ, იყოს იგი მოკლე, რათა სწრაფად ნათქვამი შესათვისებლად აიტაცოს სულმა და ერთგულად შეინახოს (ზედმეტად ნათქვამი კი სავსე გულიდან მაშინვე გადმოიღვრება).

338. გართობის მიზნით გამოგონილი ამბები ჭეშმარიტებასთან ახლოს უნდა იყოს. ზღაპარი ნუ მოითხოვს, ყველაფერი დავიჯეროთ და ლამიას მიერ შექმულ ბიჭს კვლავ ცოცხლად ნუ გამოიყვანს მისი სტომაქიდან.⁵⁴

341. რაც სარგებლობასთან არ არის წილნაყარი, იმას სენიორთა ცენტურია უკუაგდება, ამაყი რამნები კი მოსაწყენ თხზულებას აუვლიან გვერდს.⁵⁵ საერთო მოწონება იმან დაიმსახურა, ვინც სასარგებლო საამოს შეურია და მკითხველი თანაბრად კიდევც გაართო და კიდევც დაარიგა. ასეთი ნიგნი სოსიუსებს⁵⁶ ფულს შესძენს, ზღვასაც გადალახავს და მწერალსაც ხანგრძლივად შეუნახავს ცნობილი კაცის სახელს.

347. შეცდომათა შორის არის ისეთები, რომელთა მიტევებაც სასურველია. სიმი, მაგალითად, ყოველთვის არ ჟღერს ისე, ვით ჩვენს ხელსა და გონებას სურს: როცა დინჯ ჰანგს ვთხოვთ, სწორედ მაშინ გამოსცემს მკვეთრ ხმას; მშვილდი მუდამ როდი სტყორცნის ისარს მიზანში! თუ ლექსში ბევრი რამ ბრწყინავს, მცირეოდენი ლაქებისათვის, უყურადღებობებით ან ადამიანური ბუნების მიზეზით რომ გაიპარა, რატომ უნდა შემოიპყროს წყრომამ? რა გამომდინარეობს აქედან? ის — რომ თუ მწერალი ცდება ნიგნის გადამწერივით, რომელიც მიუხედავად დარიგებისა მუდამ ერთსა და იმავე შეცდომას უშვებს, პატიება არ ეგების. დაცინვას დაიმსახურებს ის კითარედუსი, რომელიც ერთსა და იმავე სიმზე ტყაპუნით ყალბ ხმას გამოსცემს. როცა ქერილე,⁵⁷ ვინც საერთოდ ბევრს სტოდავს, ორ-სამ კარგ ადგილს გამოურევს თავის თხზულებაში, გაოცებას იწვევს ჩემში და მეცინება; ასევე — წყენით ვივსები, დიდებულ ჰომეროსს რომ ხანდახან ჩაეძინება. თუმცა გრძელ თხზულებაში ძილის შემოპარვა ცოდვად არ ითვლება!

361. ლექსი ნახატსა ჰგავს: არის სურათი, თუ ახლოს დაუდექ, ძალზე გაგიტაცებს; არის ისეთიც, რომელიც შორიდან მოგეწონება. ერთს ჩრდილი უყვარს, მეორეს კი სინათლე სჭირდება, რათა მსაჯულის მკაცრი შეფასების შიში არ ჰქონდეს. ზოგი მხოლოდ ერთხელ მოგვე-

წონება, ზოგი კი, ათგზისაც რომ ვიხილოთ, მუდამ ერთნაირად მოგვივა თვალში.

366. შენ, უფროსო ყმანვილო,⁵⁸ მართალია, მამისეული მოწოდებითაც და შენი საკუთარი გონიერებითაც ეტანები სისწორეს, მაინც ჩაიჭედე ხსოვნაში, რასაც ახლა გეტყვი:

368. ბევრია ისეთი რამ, სადაც საშუალო დონე სრულიად დასაშვებია და ასატანი. ასე, მაგალითად, საშუალო შესაძლებლობების სამართლის მცოდნე, ანდა ვეჭილი ვინმე, მჭევრმეტყველებაში შეიძლება ჩამოუვარდებოდეს მესალას და კასცელიუს ავლუსსაც⁵⁹ ვერ გაუტოლდეს ცოდნაში, მაგრამ მის საქმეს მაინც ფასი აქვს. პოეტებს კი საშუალო დონეზე ყოფნის უფლებას არც ღმერთები აძლევენ, არც ჩვეულებრივი ადამიანები და არც წიგნით მოვაჭრენი! ვით საამო სუფრას ვნებს შეუხმატკვილებელი ჰანგი, მეტისმეტად სქელი სალბუნი და სარდულ თაფლში შერეული ყყაჩო,⁶⁰ — ლხინი ამათ გარემეც კარგად წარიმართებოდა, — ისე სულის დასატკობად შექმნილ პოეტურ თხზულებას ვნებს და აკნინებს სიმაღლიდან ოდნავი გადაქანება.

379. ვინც თამაში არ იცის, თავს არიდებს საასპარეზო იარაღს, გაუნვრთნელი ხელს არ ახლებს ბურთს, ბადროსა და რკინის რგოლს, რათა გარსშემოჯარულმა ხალხმა სასაცილოდ არ აიგდოს. გაბედოს თუ არა ლექსის შეთხზვა მან, ვისაც ეს საქმე არ უსწავლია? რატომაც არა! იგი ხომ თავისუფალთაგანია და კეთილშობილი, მხედართა წოდების ღირსებით და ქონებით დამშვენებული და ყოველი მანკისაგან განწმენდილი! შენ კი, ჩემო კარგო, ნურას იტყვი და ნურას იქმ მიწერვას⁶¹ ნების გარეშე; მას დაუმორჩილე შენი განსჯა და გონება! თუ ოდესმე რამეს დავწერ, უთუოდ მოისმინოს იგი მეციურს მსაჯულის ყურმან;⁶² მეც მაჩვენე და მამასაც ნაუკითხე; მერმე ტყავის ბუდეში ჩადე და ცხრა წელს ნუ გამოსცემ! ის, რაც არ გამოგიცია, ადვილად გასწორდება; ლალად გაშვებულმა სიტყვამ კი უკან დაბრუნება არ იცის!

391. ველური ტყის კაცნი ღმერთთა წმინდა მისანმა ორფევსმა განარიდა მკვლელობათ და შემადრწუნებელ სისხლიან საკვებს.⁶³ აი, აქედან გაჩნდა თქმულება, თითქოს იგი ვეფხვებსა და მძვინვარე ლომებს ათვინიერებდა. ასევეა ნათქვამი თებეს ქალაქის დამფუძნებელ ამფიონზე: ჩანგის წკრიალით საგალავნო ლოდებს ამოძრავებდა და მომაჯადოებელი ვედრებით, სადაც სურდა, იქ ალაგებდაო.⁶⁴ ძველისძველად არსებობდა სიბრძნე, რომლის წყალობითაც საზოგადოს კერძოსაგან გამოყოფდნენ, საღვთოს — საეროსაგან; თავანყვეტილ მძუნაობას ლაგამს სდებდნენ და ქორწინებას სამართლებრივ სიმტკიცეს აძლევდნენ; ქალაქებს აგებდნენ და კანონებს ხეზე ამოკვეთით წერდნენ. რაკი პოეტური შემოქმედება ამას ხელს უწყობდა, მგოსნებმა და მათ მიერ შეთხზულმა სიმღერებმა დიდი პატივი და ღვთაებრივი სახელი მოიპოვეს. ამის შემდეგ პოეზიას მოველინა დიდებული ჰომეროსი და ტირტიოსმაც მარსისეულ ომებში ლექსებით აღუნთო მამაცური სული

მეომრებს.⁶⁵ ყოველი კაცისა და საქმის წილხვედრიც სიმღერებით გამო-
ითქვა, ცხოვრებისეული გზაც სიმღერითვე იქნა ნაჩვენები და მეფეთა
წყალობაც პიერიული ჰანგებით⁶⁶ აღნუსხეს. საგანგებოდ გამოგონილი
გართობა-თამაში და ხანგრძლივი შრომის საზღვრად დაწესებული უქ-
მობაც ლექსსა და სიმღერას დაუკავშირეს.⁶⁷ აი, ამიტომ შენ არ უნდა
გერცხვინებოდეს ჩანგის ოსტატი მუზისა და მგალობელი აპოლონის
საქმე!

408. ხშირად ისმის კითხვა: ბუნება ქმნის უკეთესსა და შესაქებ
პოეტურ ქმნილებას, თუ ხელოვნება?⁶⁸ მე არა მგონია, სისხლსავსე
ძარღვის გარეშე მხოლოდ სწავლამ შეძლოს რაიმე, ანდა ბუნებრივმა
ნიჭმა, რომელსაც თან წვრთნა არ ახლავს. ერთი მეორის დახმარებას
მოითხოვს და ასე ვთქვათ, ფიციტ შეკრულ მეგობრულ თანხმობას.

412. ვინც ცდილობს ნანატრ საზღვარს სრბოლით მიაღწიოს, ყრმობა-
ში უნდა გადაიტანოს ბევრი და ბევრი იშრომოს, ოფლიც უნდა დაიდინოს
და სიცივის სუსხიც იგრძნოს, ტრფობასაც და ღვინოსაც უნდა განერი-
დოს. ფლეიტაზე დამკვრელმა, რომელიც პითიურ ზეიმზე გამარჯვები-
სთვის⁶⁹ უკრავს, წინასწარ ბევრი ისწავლა, ივარჯიშა და ოსტატის წი-
ნაშეც ბევრი შიში გადაიტანა. არ არის საკმარისი თქვა: „მე გასაოცარ
თხზულებებს ვქმნი! თუნდაც ქეცი შეეყაროს მათ, მაინც არ შემრცხ-
ვება, რაც არ მისწავლია, ვაღიარო: არ ვიცი-მეთქი!“

419. ვით საგანგებო მაცნე მოუხმობს ხალხს საქონლის საყიდლად,
ისე მოუხმობს მლიქვნელებს ხოტბის შემსხმელებად პოეტი, რომელ-
იც მდიდარია მამულით და გირაოზე გაცემული თანხით, ვისაც შეუძ-
ლია თავდებად დაუდგეს საცოდავ ლატაკს და კამათის ხელოვნებით
სასჯელისაგან დაიხსნას ძნელ საქმეში გახლართული კაცი. მე ძალზე
გამიკვირდებოდა, ასე გალაღებულმა პოეტმა მასთან თავმოყრილ ხალხ-
ში ცრუ და ჭეშმარიტი მეგობარი რომ გაარჩიოს ერთმანეთისაგან.

426. შენ, ჩემო პიზონო, თუ ვინმეს საჩუქარი უბოძე, ანდა განზრახუ-
ლი გაქვს მისცე, ნუ მიიწვევ ასეთ პირს ახლახან შეთხზული შენეული
ლექსების კითხვისადმი მიძღვნილ სასიხარულო ზეიმზე. მიიწვევ და
მამინვე მორთავს ყვირილს: „მშვენიერია! საუკეთესოა! სწორზე სწო-
რია!“! შეიძლება ფერიც დაკარგოს და მაღლიერი თვალებიდან ცრემ-
ლებიც დაღვაროს, ხტუნვაც დაიწყოს და მინაზე ფეხის ბრაზხუნიც. ვით
დაქირავებული დამტირებელი მოთქვამს და გლოვობს მიცვალებულს
უფრო მეტი მწუხარებით, ვიდრე სულით ნამდვილად დატანჯული,
ისე ცბიერი ქილიკი უფრო მეტადაა ხოლმე თავგამოდებული პოეტური
თხზულების ალაღმართალ მაქებარზე. ამბობდნენ, მეფენი ღვინით სავსე
მრავალ თასს აძალებდნენ იმ პირს, ვისი განჭვრეტაც სურდათ — იყო თუ
არა იგი მათი მართლაც ღირსეული მეგობარი.⁷⁰

436. თუ ლექსები შეთხზე, დაე, ნურასოდეს ნუ შეგაცდენენ შენ
მელასავით გაიძვერა მლიქვნელები!

438. შენი თხზულება კვინტილიუსისათვის⁷¹ რომ წაგეკითხა, იგი

უთუოდ გეტყვოდა: „გაასწორე, გეთაყვა, აქ და აი, აქაც!“ თუ მიუგებდი: „უკვე ორ-სამჯერ ამოდ შევეასწორე და ეტყობა ამაზე უკეთ არ გამომდისო“, იგი გირჩევდა: „გაანადგურე რაიც არ ვარგა და გამოუკვეთავი ლექსი კვლავ გრდემლს დაუბრუნეო!“ თუ მოისურვებდი შეცდომათა დაცვას უფრო, ვიდრე გასწორებას, იგი ერთ სიტყვასაც აღარ გაიმეტებდა, ამოდ აღარ გაირჯებოდა და შემტოქებლის გარეშე შენი თავისა და ქმნილების სიყვარულით ტკბობის საშუალებას მოგცემდა.

445. კეთილშობილი და ჭკვიანი კაცი უღიმღამო ლექსებს მუდამ გაკიცხავს: უხეშად ნათქვამს ბრალს დასდებს, უსწორ-მასწოროს კალმის გადაბრუნებით შავ ნიშანს მიუსვამს, ზედმეტ მორთულობას შეკვეცს, მოითხოვს — ნაკლებად ნათელ ადგილებში მეტი შუქი იქნეს შეტანილი, ორაზროვნებას დაინუნებს, აღნიშნავს, რაც შესაცვლელია და, ერთი სიტყვით, იქმს იმას, რასაც არისტარქე⁷² აკეთებდა. ასეთი კაცი არ იტყვის: „რატომ ვაწყენინო მეგობარს წვრილმანთა გამო?“ საქმე ის გახლავთ, რომ ასეთ წვრილმანებს მეტად სავალალო შედეგი მოჰყვება, თუ თხზულების შემქმნელი ერთხელაც არის და სასაცილოდ აიგდეს და ცუდად მიიღეს.

453. როგორც შიშობენ ხოლმე, შეეხონ ქეციანსა და სურავანდით შეპყრობილს,⁷³ ან გონებალრეულსა და დიანას რისხვით დაავადებულს,⁷⁴ ანდა ცოფიანს, ასევე ყველა, ვისაც ჭკუა აქვს, გაურბის თავქარიან პოეტს; მას მხოლოდ ბაღლები დასდევენ უშიშრად.

457. ასეთი პოეტი ზოგჯერ მაშვების მდევარივით აღაპყრობს თავს ზეცისაკენ და მიჰყვება თავისი ლექსების ამონთხევას; თუ ამ დროს იგი ბარბაცის გამო ჭაში ან ორმოში ჩავარდა და ხმამაღალი ყვირილი მორთო: „არიქა, ხალხო, მიშველეთო!“ არავინ არ უნდა სცადოს მისი ზემოთ ამოყვანა! თუ ვინმე ეცდება უშველოს და თოკს ჩაუშვებს, მაშინვე ვეტყვი მას: „რა იცი, ეგ თავისი ზრახვით არ ჩავარდა მანდ და არავითარი შველა არ სურს? აქვე მოყვები ერთი სიცილიელი პოეტის დაღუპვის ამბავს: როცა ემპედოკლემ მოინდომა უკვდავ ღმერთად გარდაქეულიყო, არც აცივა, არც აცხელა და პირდაპირ გავარვარებულ ეტნაში ჩახტა.“⁷⁵ დაე მიეცით თავის დაღუპვის სრული უფლება პოეტებს! ვინც მათ ძალით აღმოუჩენს შემწეობას, მკვლელს ემსგავსება! სიკვდილისათვის თავის მიცემას მხოლოდ ერთხელ როდი იზრახავს შერეკილი პოეტი: ორმოდან ამოყვანილი კაცად მაინც არ გახდება და ისევ სახელოვან სიკვდილს მიესწრაფება სიყვარულით.

ვერა და ვერ გამოირკვა, რატომ თხზავს იგი ლექსებს, რამ შერისხა: ნინაპართა ფერფლი შებილნა შარდით, თუ ელვადაკრულ წმიდა ადგილს შეეხო უწმინდური? ვით გალიის დაცამლენველი დათვი გამოვარდება გარეთ და ბობოქრობს, ისე გიჟობს და აფრთხობს სწავლულსა თუ უსწავლელს თვისი ლექსების ვაი-მკითხველი პოეტი იგი. თუ ვინმე შეიპყრო, შეიკლავს ხელში კითხვით; არ დაეხსნება, ვით წურბელა არ დაეხსნება კანს, თუ სისხლით კარგად არ გაივსო.

შენიშვნები

1. ჰორაციუსის ამ ეპისტოლეს ადრესატების ვინაობა მთლად ნათელი არ არის. ერთ-ერთი კომენტატორი ანტიკური ხანისა დიდი რომაელი პოეტის მიმართვის ობიექტებად ასახელებს ძვ. წ. 15 წელს კონსულად მყოფ ლუციუს კალპურნიუს პიზონს და მის ორ ვაჟს. შესაძლოა, ჰორაციუსს მხედველობაში ჰყავს ძვ. წ. 23 წელს ასევე კონსულად ნამყოფი გნეუს კალპურნიუს პიზონი, რომელთანაც ერთად ბრუტუსის ლაშქარში იმყოფებოდა. ასეა თუ ისე, წერილის ადრესატებს მჭიდრო კავშირი ჰქონიათ მწერლობასთან, უფროსი ვაჟი, ეტყობა, დამწყები დრამატურგი იყო.

2. ჰორაციუსი აქ გულისხმობს იმ პოეტთა თხზულებებს, რომლებიც ნაწარმოების მწყობრ კომპოზიციას ყურადღებას არ აქცევდნენ.

3. ღმერთქალი **დიანა** — იუპიტერისა და ლატონის ასული, აპოლონ ღმერთის დაი (ბერძენთა არტემიდე).

4. რენუსი — მდინარე რაინი.

5. წესი იყო, დალუპული ხომალდიდან ბედზე გადარჩენილს ზღვის ღვთაების ტაძრისათვის შეენირა თავისი სველი ტანსაცმელი და სამადლობლო წარწერაიანი ნახატი. ასეთი ნახატის შესრულებისათვის მას გარკვეული თანხა უნდა გადაეხადა [შრ. ოდები 1, 5 (14)].

6. იგულისხმება მეთუნის ბორბალი.

7. ძვ. წ. V საუკუნის ბერძნულ ხელოვნებაში ჩამოყალიბდა ანტიკური ესთეტიკის საფუძვლები: ერთიანობა, მთლიანობა, ჰარმონიულობა, სიმწყობრე.

8. რომის ცირკთან მდებარეობდა ლუციუს ემილიუს ლევიდუსის საგლადიატორო სკოლა, რომელსაც ქვედა სართულზე ჰქონდა სახელოსნოები, მათ შორის — ბრინჯაოს სამსხმელო სახელოსნო.

9. ცეთეგუსი — მეტსახელი (კოგნომენი) კორნელიუსთა გვარში. სახელგანთქმული იყო **მარკუს კორნელიუს ცეთეგუსი** ძვ. წ. 213 წელს უზენაესი ქურუმი (პონტიფექს მაქსიმუსი), 211 წელს — პრეტორი, 204 წელს კონსული. ენიუსი და ჰორაციუსი უქებენ მჭევრმეტყველებას. ამ სახელის მრავლობითი რიცხვი — ცეთეგისები აღნიშნავდა ძველ გამობრძმედილ რომაელებს.

ჰორაციუსი აქ ეკამათება არქაული მიმართულების პოეტებს, რომლებიც მოითხოვდნენ, ენობრივ საკითხებში ძველი რომაელი მწერლებისათვის მიებაძათ.

10. **სტაციუს ცეცილიუსი და ტიტუს პლაგტუსი** — რომაელი კომედიოგრაფოსები; მოღვაწეობდნენ ძვ. წ. III — II სს-ში; მისაბაძ ნიმუშად იყენებდნენ ელინისტიური ხანის ბერძნულ საყოფაცხოვრებო კომედიას (ე.წ. ახალ ატიკურ კომედიას); შემოიღეს კონტრამინაციის ხერხი (რამდენიმე ბერძნული კომედიიდან ადგენდნენ ერთ რომაულს); ლათინურ ენაში ფართოდ შემოჰქონდათ ბერძნული ნასესხობები.

ვერგილიუსი და ლუციუს ვარიუს რუფუსი — ჰორაციუსის მეგობარი პოეტები.

11. **მარკუს პორციუს კატონი (კატონ ცენზორი, უფროსი)** - ძვ. წ. III-II სს-ის ორატორი, პროზაიკოსი მწერალი.

კვინტუს ენიუსი — კატონის თანამედროვე პოეტი და დრამატურგი; რომაული ეპოსის ფუძემდებელი; რომაულ პოეზიაში დაამკვიდრა ბერძენთა ეპიკური საზომი დაქტილური ჰექსამეტრი; შეთხზა პოემა „ანალები“ („უამთა აღწერა“), თარგმნა ბერძნული ტრაგედიები.

12. იგულისხმება ეპიკური მეტრული საზომი **დაქტილური ჰექსამეტრი**.

13. იგულისხმება ანტიკური ლირიკის უძველესი ჟანრის — ელეგიის საზომი, რომელიც ორ კარედს (დაქტილურ ჰექსამეტრსა და დაქტილურ პენტამეტრს) შეიცავდა. ეს იყო ე.წ. **ელეგიური დისტიქი**. ჰორაციუსის განმარტება, თითქოს თავდაპირველად ელეგიებით ჩივილს გამოხატავდნენ, ზუსტი არ არის, უძველესი ელეგიის მთავარი მოტივი იყო საბრძოლო მოტივი (კალინე, ტირტეოსი); ელეგიამ შემდეგ შეიძინა სხვა მოტივები: პოლიტიკური (სოლონი), ფილოსოფიური, სატრფიალო (მიმ-

ნერმე)... ჩივილის ანუ სევდის მოტივი ელეგიის ერთ-ერთი მოტივი იყო.

14. **არქილოქე პაროსელი** — ძვ. წ. VII ს-ის პოეტი იამბოგრაფოსი. იამბურ ტერ-ფებზე აგებული საზომით (იამბიკური ტრიმეტრით) თხზავდა პირადი მტრების დამ-ცინავ ლექსებს.

15. **სოკრუსი** — კომედია. სახელი მომდინარეობს ბერძნული კომედიის მსახიობ-თა მაღალი ფეხსამოსის (ს ო კ კ ო ს) სახელისაგან.

კოთურნუსი — ტრაგედია. სახელი მომდინარეობს ბერძნული კომედიის მსახიობ-თა მაღალი ფეხსამოსის (კოთორნოს) სახელისაგან.

16. ჰორაციუსი მთლიანად იზიარებს არისტოტელეს დებულებას იმის თაობაზე, რომ „იამბური საზომი ყველა მეტრზე მეტად შეჭფერის სასაუბრო ენას“ („პოეტიკა“, IV).

17. აქ იგულისხმება ბერძნული ლირიკის ის ჟანრი, რომელსაც ეწოდება მელოსი, კერძოდ — საგუნდო ლირიკა ანუ ქორიკა. მელოსმა ბოლომდე შეინარჩუნა მჭიდრო კავშირი მუსიკალურ აკომპანემენტთან.

18. თიესტეს ნადიმი ანტიკური ტრაგედიის ხშირი მითიური სიუჟეტია: პელოპ-სისა და შიპოდამიას ძენი ატრევსი და თიესტე ერთმანეთს მტრობდნენ. ატრევსმა თიესტეს შვილები დაუხოცა და მათი ხორცისაგან მომზადებული კერძი აჭამა მიკ-ენში გამართულ ნადიმზე.

19. ხრემესი — რომაელი კომედიოგრაფოსის **ტერენციუსის** (195 — 159 ძვ. წ.) კომედიის „თავისი თავის დამაჯვლის“ გმირთაგანი, ჭირვეული, ანჩხლი და ძუნდი მოხუცი.

20. **ტელეფუსი და პელევსი** — ეპიკური პერსონაჟები, სოფოკლესა და ევრიპი-დეს ტრაგედიების გმირები. **ტელეფუსი** იყო მიზის მეფე; დაჭრა აქილეესმა. მისი განკურნება მხოლოდ დამჭრელის შუბითვე შეიძლებოდა. **პელევსი** — აქილეესის მამა, სამშობლოდან გაძევებული, მრავალჭირგადახდილი გმირი.

21. სნორედ ასეთი აზრი აქვს გამოთქმული არისტოტელეს: „პოეტს ნათლად უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი გმირთა განცდები. ამა თუ იმ განცდის გადმოცემა-სას ყველაზე დამაჯერებელია ის, ვინც თვითონაც გულშემძრულია ამავე გრძნობით. გვაღელვებს ის, ვინც თვითონაც ღელავს, ხოლო ჩვენს რისხვას ინვეეს რისხვით გუ-ლანთებული“ („პოეტიკა“ XVII, თარგმანი ბ. ბრეგვაძისა).

22. **მხედრები** — ექვიტები — რომის საზოგადოების ერთ-ერთი (საშუალო) ფენა. **ქვეითები** — ამ სახელით პორაციუსი აქ რომის მოსახლეობის მრავალრიცხოვან და-ბალ ფენას აღნიშნავს.

23. მეტად საყურადღებოა ამ კონტექსტში „კოლხის“ მოხსენიება. ეს იმაზე მიუ-თითებს, რომ კოლხეთისა და მისი მოსახლეობის ხვედრითი ნონა ანტიკური საზოგა-დოების ისტორიაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო.

24. ინო — კადმოსის ასული, ათამანტის მეუღლე; გონება დაუბნელა ღმერთქალ-მა ჰერამ, ამ დროს მოკლა საკუთარი ვაჟი ლეარქე.

იქსიონი — მითიური ლაპითების მეფე, რომელმაც ვერაგულად მოკლა სიმამრი. **იო** — ინაქეს ასული; ზევსის მიერ ძროხად გარდაქმნილ იოს სასტიკად დევნიდა ღმერთქალი ჰერა (იხ. ესქილეს ტრაგედია „მიჯაჭვული პრომეთე“). ორესტე — აგამემ-ნონის ვაჟი, საკუთარი დედის — კლიტემნესტრას მკვლელი.

25. ეპიკური კიკლოსი შეიცავდა გენიალური ჰომეროსის „ილიადას“ და „ოდის-ეას“ შემავსებელ პოემებს, რომელთაც აკლდათ კომპოზიციური მთლიანობა და გამოსახვის სიძლიერე.

26. იგულისხმება ჰომეროსი. ციტირებულია მისი პოემის „ოდისეას“ შესავალი კარედები.

27. **ანტიფატე** — ლესტრიგონების მეფე. სკილა — ურჩხული; კიკლოპი — ოდისევისაგან თვალგამოთხრილი პოლიფემე ძე პოსეიდონისა.

ქარიბდისი — ყოვლის შთანთქმელი ზღვის მორევი — ურჩხულად პერსონი-

ფიცირებული.

28. დიომედე — „ილიადას“ გმირი, რომლის ამბავი დანვრილებით იყო გადმოცემული თებეს ციკლის თქმულებებში.

მელეაგრე იყო დიომედეს მამის ტიდევსის გერი — ძმა.

ტყუბი კვერცი — ზეჯის მიერ გედად ქცეულმა ლეამ დაღო ორი კვერცი, საიდანაც გამოიჩვენენ: ტროას ომის მიზეზი მშვენიერი ელენე და მისი ძმები კასტორი და პოლიდევეკე.

29. რომაელ მაყურებელს შეძახილით ვოს პლაუდიტე („ტაში დაუკარიო“) კომედიის დასრულებას აუწყებდა სპექტაკლის მონაწილე მომღერალი — მსახიობი (კანტორი).

30. იგულისხმება მარსის ველი, სადაც შეჯიბრებები იმართებოდა.

31. ჰორაციუსს აქ მხედველობაში აქვს სოფოკლეს ტრაგედია „ატრევსი“ და ევრიპიდეს ტრაგედია „თიესტე“. ჩვენამდე ამ ტრაგედიებს არ მოუღწევიათ. იხ. შენ. 18.

32. **პროკენ** — პანდიონის ასული, ტერევსის მეუღლე, ფრთოსნად გარდასახული. მითი დამუშავებული ჰქონდა სოფოკლეს ტრაგედიაში „ტერევსი“. ეს ტრაგედია არაა მოღწეული.

კადმუსი — თებეს ლეგენდარული დამაარსებელი (იხ. ოვიდიუსი, „მეტამორფოზები“, III, 1-130).

33. ჰორაციუსი აქ დრამის ელინისტურ თეორიას ეყრდნობა. კლასიკურ ხანაში (ძვ. წ. V საუკუნე) დრამატული თხზულებების მოქმედებებზე დაყოფა ჯერ კიდევ არ იყო დამკვიდრებული. მოქმედება აქ სხვაგვარ კომპოზიციურ ვითარდებოდა.

34. აქ იგულისხმება ევრიპიდეს მიერ ტრაგედიის ფინალური ნაწილისათვის დამკვიდრებული ხერხი **დეუს ექს მახინა** (deus ex machina).

35. ანტიკურ ტრაგედიაში სცენაზე მოქმედ პირთა (მსახიობთა) რაოდენობა მტკიცედ იყო განსაზღვრული. სოფოკლეს დროიდან სცენაზე ერთდროულად მხოლოდ **სამი მსახიობის** მოქმედება იყო ნებადართული. რაც შეეხება გუნდს, ჰორაციუსს აქ მხედველობაში აქვს მისი ფუნქცია კლასიკურ ხანაში. როგორც ცნობილია, უკვე ევრიპიდეს ტრაგედიებში გუნდმა თანდათან დაკარგა თავისი მჭიდრო კავშირი მოქმედების მსვლელობასთან.

36. მშვიდობიანობის დროს ანტიკური ხანის გალავანშემოვლებული ქალაქების ქიშკრები, როგორც ნესი, ღია იყო.

37. ფლეიტა — ბერძ. **„ავლოს“** (ლათ. **„ტიბია“**) თავდაპირველად ორხვრელიანი იყო, მერმე ხვრელთა რაოდენობა მოემატა.

38. აქ ჰორაციუსი უთუოდ გულისხმობს ბერძენთა საბოლოო გამარჯვებას სპარსეთთან გამართულ ხანგრძლივ ომში (500 — 450 წწ. ძვ. წ.). ამის ანალოგიური იყო რომის გამარჯვება კართაგენზე.

39. ჰორაციუსი აქ გვთავაზობს ტრაგედიის სახელის მნიშვნელობის არცთუ მართებულ ასხანას. „ტრაგედია“ ბერძნულად „თხის სიმღერას“ აღნიშნავდა, ოღონდ იმიტომ კი არა, რომ ტრაგიკულ აგონში (შეჯიბრში) გამარჯვებულ პოეტს იაფფასიანი თხით აჯილდოებდნენ, არამედ იმიტომ, რომ დიონისეს კულტთან დაკავშირებულ რიტუალთა აღსრულების დროს ღვთაების სახობტო სიმღერების შემსრულებელი გუნდის წევრები — სატირები თხის ტყავებით იყვნენ შემოსილნი (თხა დიონისე ღმერთის წმიდა ცხოველად მიაჩნდათ).

არისტოტელეს დებულების თანახმად, როგორც ტრაგედია, ისე კომედია, წარმოიშვა იმპროვიზაციული საწყისიდან: ტრაგედია წარმოიშვა დითირამბის დამწყებთაგან (ექსარქონტაგან), ხოლო კომედია ფალიკური სიმღერების დამწყებთაგან („პოეტიკა“, IV).

სატირული დრამა ანუ „დარბაისლურ სახილველს დამატებული ოხუნჯობა“ დრამატული წარმოდგენების — ტეტრალიგიების აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენდა V საუკუნის ბერძნულ თეატრში. სატირული დრამა ერთვოდა ტრილოგიას მეოთხე პიე-

სის სახით. მასში მონაწილეობდა სატირთა გუნდი სილენოსის მეთაურობით. არისტოტელეს მოძღვრების თანახმად, სატირული დრამა უაღრესად მჭიდრო კავშირში იყო ტრაგედიასთან: „ტრაგედიაშ შედარებით გვიან აიღო ხელი მოკლე მითების დამუშავებასა და თავისი პირველსაწყისის — სატირული პოეზიისათვის დამახასიათებელ სახუმარო სტილზე, შედარებით გვიან მიადგინა თავის აწინდელ სიდიადეს, ხოლო მისი სალექსო საზომი ტეტრამეტრის ნაცვლად იამბიკური ტრიმეტრი გახდა. ტრაგიკოსები სწორედ ტეტრამეტრს იყენებდნენ თავდაპირველად, ვინაიდან თვითონ პოეზია სატირული იყო და უფრო მეტად ეხამებოდა ცეკვას“ („პოეტიკა“, IV).

უახლოეს გამოკვლევათა ავტორები უპირატეს შემთხვევაში, ფიქრობენ რომ სატირული დრამა სერიოზული საკულტო თუ ეპიკური დრამატული შემოქმედების პარალელურად აღმოცენდა და განვითარდა.

40. **დაფუსი, პითიასი** — მონათა სახეები ახალ ატიკურ კომედიაში.

სიმონი — ძუნწი მოხუცია იმავე კომედიაში.

სოლენუსი (ბერძ. **სილენოსი**) — მერკურიუსის ან პანის ძე. უფროსი, მხიარული სატირი, დიონისე — ბაკუსის აღმზრდელი.

41. **ფანუსები** — რომაული ტყის ღვთაებები.

42. იგულისხმებიან ზედა ფენის რომაელები, ჰორაციუსი საერთოდ ორიენტაციას იღებს საზოგადოების მდიდარ, წარჩინებულ ფენაზე.

43. იგულისხმება რომაული საზოგადოების მდაბიოთა წარმომადგენელი.

44. აქ მოხსენიებულ სალექსო ტერფთა თაობაზე იხ. ა. ურუშაძე. ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები. თბილისი, 1980.

45. **ლუციუს აკციუსი** — რომაელი დრამატურგი, ტრაგიკოსი (170-35 ძვ.წ.).

46. **თესპიდი** — ბერძნული ტრაგედიის მამამთავარი. მას მიეწერება გუნდიდან პირველი მსახიობის გამოყვანა და ძვ. წ. 534 წელს პირველი ტრაგედიის დადგმა ათენში დიდი დიონისიების დღესასწაულზე.

47. პოლიტიკური თავისუფლება, რომელიც ძველ ანტიკურ კომედიაში შეუზღუდველი იყო, პელოპონესის ომის შემდეგ (ძვ. წ. IV საუკუნიდან) თანდათანობით აიკრძალა.

48. რომაულ ნაციონალურ დრამას საფუძველი დაუდო პოეტმა **გნეუს ნევიუსმა** (დაახლ. 270 — 201 ძვ. წ.), რომელმაც დანერგა კონტამინაციის ხერხი: ორი ან სამი ბერძნული კომედიის შეერთებით ქმნიდა ერთ კომედიას, რომელშიც **რომაული სინამდვილის** ამსახველი მასალა შეჰქონდა. ამ გზით შეიქმნა რომაული ტრაგედია „პრეტექსტატა“ (ფაბულა პრეტექსტატა) და და რომაული კომედია „ტოგატა“ (ფაბულა ტოგატა), რომელიც დაუპირისპირდა ბერძნული სინამდვილის ამსახველ კომედიას „პალიატას“ (**პრეტექსტა და ტოგა** მსახიობთა რომაული შესამოსელია, **პალიუმი** კი — ბერძნული).

49. ჰორაციუსის ეპისტოტლეს ადრესატი პიზონები აქ რომის **მეფის ნუმა პომპილიუსის** ჩამომავლებად არიან მიჩნეული.

50. დემოკრიტეს — დიდ ბერძენ ფილოსოფოს მატერიალისტს (460-370 ძვ. წ.) ციცირონი მიაწერს გამოთქმას: „არავინ შეიძლება იყოს დიდი პოეტი ერთგვარი სიმშაგის გარეშე“ (რიც. ე დივიანატ. I, 38, 80). ეს აზრი არისტოტელესაც აქვს გამოთქმული: „პოეზია მაღალნიჭიერი ან ღვთაებრივი სიმშაგით შეპყრობილ კაცთა საუფლოა, ვინაიდან პირველთ გარდასახვის ძალი შესწევთ, ხოლო მეორეთ — აღტიკინების, აღფრთოვანების“ („პოეტიკა“, XVII).

ჰელიკონი — მუზების სამკვიდრებელი მთა ბეოტიაში.

51. **ანტიკირა** — სამი ქალაქის სახელი ძვ. საბერძნეთში (თესალიის, ფოკიდისა და ლოკრიდის). ეს ქალაქები სახელგანთქმული იყვნენ სულის დაავადებულის სამკურნალო ე.წ. **შხამა** ბალახით (**ჰელლებოროს**).

52. იგულისხმება სოკრატეს ეთიკური სკოლა.

53. აქედან ჩანს, ჰორაციუსი არსებით მნიშვნელობას პოეტურ შემოქმედებაში

- შინაარსს ანიჭებდა, თუმცა ფორმასაც არისტოტელეზე მეტ ყურადღებას აპყრობს.
- 53ა. ასლი — თორმეტი უნციის შემცველი ერთეული ფულისა.
54. **ლამია** — რომაულ ფოლკლორში ბებერი ჯადოქარი, კუდიანი ქალი, რომლის ხსენებითაც ბავშვებს აფრთხოებდნენ.
55. **სენიორთა ცენტურია, ამაყი რამნები** — წარჩინებული ხანში შესული და ახალგაზრდა რომაელები.
56. **სოსიუსები** — ცნობილი წიგნით მოვაჭრენი ძველს რომში.
57. **ქერილე** — ელინისტური ხანის ეპიკოსი პოეტი, რომელსაც ჰორაციუსი სუსტ შემოქმედად თვლიდა.
58. ავტორი მიმართავს პიზონის უფროს ვაჟს, რომელიც ლიტერატურულ კარიერას იწყებდა.
59. **მარკუს ვალერიუს მესალა კორვინუსი** — რომაელი ორატორი;
- კასცილიუს ავლუსი** — ცნობილი რომაელი იურისტი, ძვ. წ. 31 წელს კონსულად მყოფი.
60. **სარდული თაფლი** — ცუდი გემოს მქონე თაფლი.
61. **მინერვა** — სიბრძნისა და ხელოვნების მფარველი ღმერთქალი.
62. **სპურიუს მციუს ტარპა** — ჰორაციუსის თანამედროვე კრიტიკოსი, ავგუსტუსის კარის ცენზორი.
63. **ორფეუსი** — თრაკიელი ლეგენდარული პოეტი — მომღერალი, გადმოცემით, ჩანგითა და სიმღერით ათვინიერებდა კლდეებსა და ფესვმაგარ ხეებს.
64. ზევსისა და ანტიოპეს ძენი **ამფიონი და ძეთე** თებეს ლეგენდარული გალავნის მშენებლობას მეთაურობდნენ.
65. **ტირტიუსი** — ძვ. წ. VII ს-ის ელეგიკოსი პოეტი. მისი ელეგიების უმთავრესი საბრძოლო მოტივი იყო.
66. **პიერიული ჰანგები** — მუზათა სამყოფელის ჰანგები.
67. აქ იგულისხმება ბერძენ ტრაგიკოს პოეტთა ტეტრალოგიებით შეჯიბრის (აგონის) შემოღება.
68. ბუნებრივი ნიჭის — **ინგენიუმის (ingenium)** და **ხელოვნების (ars)** ურთიერთობის საკითხი დიდი ყურადღებით განიხილებოდა ანტიკური ხანის არა მარტო პოეტის, არამედ სხვა დარგებშიც (განსაკუთრებით კი რეტორიკის ანუ ორატორული ხელოვნების თეორიაში).
69. **პითიური ზეიმი** — ერთ-ერთი პანელინური დღესასწაული, აპოლონ ღმერთისადმი მიძღვნილი.
70. ასე იქცეოდაო, მაგალითად აგათოკლე სირაკუზის ტირანი ძვ. წ. IV საუკუნეში.
71. **კვინტილიუს ვარუსი** — ვერგილიუსისა და ჰორაციუსის მეგობარი პოეტი, რომელიც ძვ. წ. 23 წელს გარდაიცვალა და რომელსაც ჰორაციუსმა ერთ-ერთი ოდა მიუძღვნა (I, 24).
72. **არისტარქე** ელინისტური ანუ ალექსანდრიული ხანის ფილოლოგოსი (ძვ. წ. 217-145), ჰომეროსის პოემების ტექსტთა რედაქტორი.
73. იგულისხმება სიყვითლის სენი.
74. იგულისხმება სამთვარიო სენი.
75. **ემპედოკლე** — ბერძენი პოეტი-ფილოსოფოსი, აკრაგანტელი (483-423 ძვ.წ.).

თარგმნა აკაკი ურუშაძემ
(ნიგინიდან „პოეტური ხელოვნებისათვის“, თბ., 1981).

ნეტარი ავგუსტინე (354-430 წ.წ.)

აღსარებანი

წიგნი მეთერთმეტე

IX

11. ამ „დასაბამით“ — შენი სიტყვით, შენი ძით, შენი ძალით, სიბრძნითა და ჭეშმარიტებით შეჰქმენი, ღმერთო, ცა და მიწა, სასწაულებრივ მეთყველმა და სასწაულებრივ მოქმედმა. ვინ ჩასწვდება, ან ვინ აგვიხსნის ამ სასწაულს? რა არის ეს, შორით რომ კიაფობს და განწონის ჩემს გულს, მაგრამ ისე კი, რომ არას ავნებს? შეძრწუნებული ვთრთი და სიყვარულის სახმილით ვინვი: ვძრწნი იმდენად, რამდენადაც შენ არა გგავარ; სიყვარულის სახმილით კი ვინვი იმდენად, რამდენადაც შენი მსგავსი ვარ. სიბრძნე კიაფობს, თვით სიბრძნის ნათელი მიწათებს ღრუბლებიდან, რომლებიც კვლავ გარს მახვევიან, ჩემი გაუძლისი წამებით სასომიხდილსა და სვედავისილობის სიბნელით გარემოცულს. ისე „დაუძღურდა ჩემი ძალა საღმობით“¹, რომ აღარ შემიძლია ვიტვირთო თვით ჩემი სიკეთე, ვიდრე შენ, უფალო, „მონყალევ და შემნდობო ყველა ჩემი შეცოდებისა“², არ „განკურნავ ჩემს სნეულებებს“³. მაშინლა იხსნი ჩემს ცხოვრებას ხრწნილებისაგან, შენი წყალობით და შეწყნარებით გვირგვინოსანმყოფ და „სიკეთით აღავსებ ჩემს სურვილს“, რადგანაც „განახლდება ჩემი სიჭაბუკე, როგორც ორბისა“⁴. „სასოებით ვცხოვრდებით“⁵ და „მოთმინებით მოველით“⁶, როდის აღასრულებ შენს აღთქმას.

დაე, ვისაც შეუძლია, გონების ყური მიაპყროს შენს სიტყვებს, მე კი, შენს წინასწარმეთყველებას მინდობილი, შემოგვალადებ: „რარიგ დიდებულნი არიან, უფალო, შენი საქმენი; ყველაფერი სიბრძნით შეჰქმენი“⁷. სწორედ შენი სიბრძნეა დასაბამი და ამ დასაბამით შეჰქმენი ცა და მიწა.

X

12. აჰა, სიბერის სიბრმავეში⁷ დანთქმულა მათი გონება, ვინც გვეკითხება: „კი მაგრამ, რას აკეთებდა ღმერთი ცისა და მიწის შექმნამდე? თუკი არაფერსაც არ აკეთებდა უქმად მყოფი, რატომ სამუდამოდ არ დარჩა ისევე უქმად, როგორც უკუნისიდან იყო? ხოლო თუ ღმერთში თავს იჩენს ახალი ნება-სურვილი იმის შექმნისა, რაც მანამდე არასოდეს არ შეუქმნია, მაშინ რალა მარადიულობა ეთქმის იმას, რაშიც მანამდე არარსებული სურვილი ჩნდება? და მართლაც, ნება ღმერ-

თის ქმნილება კი არა, ყოველგვარ ქმნილებაზე უწინარესი, რადგანაც შეუძლებელი იქნებოდა რისიმე შექმნა, შემოქმედის ნება შექმნილზე ადრე რომ არ არსებულებოდა. ამრიგად, ღმერთის ნება განუყოფელია თვით მისი სუბსტანციისაგან. ხოლო თუ ღვთაებრივ სუბსტანციაში თავს იჩენს ის, რაც მანამდე არ ყოფილა მასში, ამნაირ სუბსტანციას მარადიულს ვერ ვუნოდებთ, და ცამდე მართალნიც ვიქნებით. თუკი მარადიული იყო სამყაროს შექმნის ღვთაებრივი ნება-სურვილი, მაშინ რატომ არ არის მარადიული მისი ქმნილება?“⁸

XI

13. ამის მთქმელთ ჯერ კიდევ არ ესმით ღვთაებრივი სიბრძნე, რომელიც გაანათლებს კაცთა გონებას, ჯერ კიდევ არ ესმით ყოველივე ის, რაც შენით და შენში წარმოიქმნა, უფალო. ისინი ცდილობენ ჩასწვდნენ მარადისობის არსს, მაგრამ დროის ნაკადი კვლავინდებურად მიაქანებს მათ გულს, რომელიც დღემდე ამაოებითაა სავსე.

ვინ შეაჩერებს და გასაქანს არ მისცემს მას, რათა თუნდაც წამით შემდგარმა აღიქვას მარად უძრავი მარადისობის სხივოსანი ათინათი და დროის უწყვეტ დინებას შეადაროს იგი? დაე, დარწმუნდეს, რომ ისინი არათანაზომადნი არიან; დაე, შეიგნოს, რომ დროის ხანგრძლივობას ურიცხვი მსწრაფლწარმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. მარადისობაში არა არის რა წარმავალი, არამედ მარადი აწმყოა, მთელი თავისი სისავსით. დრო კი ვერასოდეს ვერ იქნება პირნიმნდად აწმყო; დაე, მიხვდეს, რომ მთელ წარსულს მომავალი მიერეკება, რომ მთელი მომავალი წარსულს მოსდევს, ხოლო ერთიცა და მეორეც იმისგან იღებს დასაბამს, იმისგან მომდინარეობს, რასაც მარადი აწმყო ჰქვია⁹. ვინ შეაჩერებს კაცის გულს, რათა უძრავად შემდგარმა იხილოს, თუ როგორ განაპირობებს წარსულსაც და მომავალსაც მარად უძრავი მარადისობა, რომლისთვისაც უცხოა წარსულიც და მომავალიც.

შესწევს კი ჩემს ხელს ამდენი ძალა? ან ენას ჩემსას თუ შეუძლია სიტყვით გადმოცეს ეს სასწაული?

XII

14. აი, ჩემი პასუხი იმას, ვინც მეკითხება: კი მაგრამ, რას აკეთებდა ღმერთი სამყაროს შექმნამდეო?

ისე როდი მივუგებ, როგორც, გადმოცემით, მიუგია ვილაცას, რათა ხუმრობით აერიდებინა თავი დაჟინებული კითხვისათვის: რას აკეთებდა და გეენის ცეცხლს უმზადებდა უზენაესი საიდუმლოების მჩხრეკელთაო. მაგრამ ერთია ნათლად ხედვა, და მეორე – მასხრად აგდება. არა, ასე კი არ მივუგებდი, არამედ ვარჩევდი მეთქვა: რაც არ ვიცი, არ ვიცი-

მეთქი, მაგრამ მასხრად კი არ ავიგდებდი იმას, ვინც უზენაესი საიდუმლოების თაობაზე მეკითხება რამეს, ანდა შევაქებდი კაცს, სიცრუით რომ პასუხობს ამნაირ კითხვას.

მე შენ ყოველი ქმნილების შემოქმედს გინოდებ, ღმერთო ჩემო, და თუ „ცად და მიწად“ ყოველი ქმნილება იგულისხმება, თამამად ვიტყვი: ცისა და მიწის შექმნამდე ღმერთი არაფერსაც არ აკეთებდა; რალაცის კეთება მისთვის ხომ შექმნას ნიშნავდა? ო, ნეტა ყველაფერი, რაც მიწადა ჩემდა სასიკეთოდ ვიცოდე, ისევე კარგად ვიცოდე, როგორც ის, რომ არავითარი ქმნილება არ ყოფილა მანამ, სანამ შეიქმნებოდა.

XIII

15. ხოლო თუ ვინმე თავქარიანი გარდასულ დროთა ხატებებს შორის დაეხეტება და კითხულობს, რატომაა, რომ შენ, უფალო, ყოვლისმძლეო და ყოვლისმპყრობელო, ცისა და მიწის შემოქმედო, — უთვალავი საუკუნის მანძილზე არ შესდგომიხარ შენს დიად საქმეს, დაე, გამოიღვიძოს და მიხვდეს, რაოდენ ფუჭია და ამაო მისი განცვიფრება.

რანაირად უნდა გაეველო უთვალავ საუკუნეს, თუკი ისინი ჯერ კიდევ არ შეგექმნა საუკუნეთა შემოქმედსა და დასაბამიერ მიზეზს? განა შეიძლება არსებობდეს დრო, შენ რომ არ იყო მისი დასაბამი? ან რანაირად შეიძლებოდა გაეველო, თუკი ჯერ კიდევ არ არსებობდა?

და რაკი შენა ხარ ყოველი დროის შემოქმედი¹⁰, ამიტომ, თუკი ცისა და მიწის შექმნამდე შეიძლება წარმოვიდგინოთ გარკვეული დროის არსებობა, რა უფლება გვაქვს ვამტკიცოთ, თითქოს უქმად და უმოქმედოდ იყავი?¹¹ თვით ეს დრო სწორედ შენ შეჰქმენი, და, რა თქმა უნდა, ვერავითარი დრო ვერ გავიღოდა, ვიდრე შენ არ შეჰქმნიდი მას. ხოლო თუ ცასა და მიწაზე უწინარეს საერთოდ არ იყო დრო, რალად ვკითხულობთ, რა იყო „მაშინ“? როცა არ იყო დრო, არ იყო არც „მაშინ“.

16. არა, დროში როდი იყავი დროთა უადრეს, თორემ მაშინ ვერ იქნებოდი ყველა დროზე უწინარესი. შენ წინ უსწრებდი მთელ წარსულს, მარადისობის წარუვალნი ანმყოს თხემზე დაგანებული და მთელ მომავალზე უზენაესი, რადგანაც მომავალი მოვა და წავა, „შენ კი მარად იგივე ხარ, და შენი წლები არ დაილევიათ“. შენი წლები არც მოდიან და არც მიდიან, ჩვენი წლები კი, გასასრულებლად, კიდევ მოდიან და კიდევ მიდიან. შენი წლები უძრავნი არიან და ერთდროულნი: ისინი დგანან. მომავალნი როდი განდევნიან მიმავალთ, რადგან ისინი საერთოდ არ გადიან. ჩვენი წლები კი მაშინ გასრულდებიან, როცა ყველანი წარსულად იქცევიან. „შენი წლები როგორც ერთი დღე“¹², ხოლო ეს დღე ყოველდღიურად როდი ახლდება, არამედ ყოველდღე ერთი და იგივეა, რადგანაც შენი დღევანდელი დღე ადგილს არ უთმობს ხვალინდელს და არ ცვლის გუშინდელს¹³. შენი დღევანდელი დღე მარადისობაა, ამიტომც შენი თანამარადისია¹⁴ შენი ძე, რომელსაც უთხარი: „დღეს გშობე

შენ“¹⁵. ყველა დრო შენ შექმენი და ყველა დროზე უწინარესი ხარ, რადგანაც არ არსებულა ისეთი დრო, როცა დრო სულ არ იყოს.

XIV

17. არ არსებულა ისეთი დრო, როცა შენ არ შეგექმნას რამე; აკი შენა ხარ თვით დროის შემოქმედი. არ არსებობს დრო, შენი თანამარადისი რომ იყოს, რადგანაც შენ წარუვალა ხარ, ხოლო დრო რომ წარუვალა იყოს, დროც აღარ იქნებოდა იგი.

რა არის დრო?¹⁶ ვინ განმარტოს ეს მარტივად და სხარტად? ვინ ჩასწვდეს ამას გონებით, რათა შემდეგ აგვიხსნას ცხადად? მაგრამ რა არის ჩვენთვის უფრო ჩვეულებრივი და ცნობილი? განა საუბრისას სწორედ ასე არ აღვიქვამთ მას? როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ დროზე, რა თქმა უნდა, მშვენივრად გვესმის, რა არის ეს, და როცა სხვა ლაპარაკობს მასზე, ასევე მშვენივრად გვესმის ჩვენი თანამოსაუბრის სიტყვებიც.

კეთილი და პატიოსანი; მაგრამ მაინც რა არის დრო? თუ არავინ მეკითხება ამას, დიახაც ვიცი, რა არის დრო, მაგრამ თუ მოვინდომებ შემკითხველს ავუხსნა დროის რაობა, მაშინ კი არაფერიც არ მესმის. და მაინც, მე შემიძლია დაბეჯითებით ვამტკიცო, რაც ვიცი: არაფერი რომ არ გადიოდეს, არ იქნებოდა წარსული დრო; არაფერი რომ არ მოდიოდეს, ასევე არ იქნებოდა მომავალი; და არაფერი რომ არ იყოს, არ იქნებოდა აწმყოც.

მაგრამ რანაირად შეიძლება იყოს ეს ორი დრო – წარსული და მომავალი, თუკი პირველი უკვე აღარ არის, ხოლო მეორე ჯერ კიდევ არ არის? აწმყოც რომ ყოველთვის აწმყოდ რჩებოდეს და წარსულში არ გადადიოდეს, მაშინ ის დრო კი აღარ იქნებოდა, არამედ მარადისობა; აწმყო მხოლოდ იმდენადაა დრო, რომ წარსულში გადადის. მაშ, როგორღა შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ აწმყო არის, თუკი მისი არსებობის ერთადერთი მიზეზი ისაა, რომ აღარ იყოს? მაშ, განა ვცდებით, როდესაც ვამბობთ – დრო მხოლოდ იმიტომ არსებობს, რომ არყოფნისაკენ მიიტყვის?

XV

18. და მაინც, ჩვენ დროს ხან მოკლეს ვუნოდებთ, ხანაც კი ხანგრძლივს, თუმცა ამას მხოლოდ წარსულსა და მომავალზე ვამბობთ. ასე მაგალითად, დროის ასწლოვან შუალედს წარსულშიც და მომავალშიაც „ხანგრძლივად“ ვთვლით, ათდღიან შუალედს კი, კვლავ წარსულსა თუ მომავალში, „ხანმოკლედ“ ვსახავთ. მაგრამ რანაირად შეიძლება ხანგრძლივი ან ხანმოკლე იყოს ის, რაც საერთოდ არ არის? მართლაცდა, წარსული უკვე აღარ არის, ხოლო მომავალი ჯერ კიდევ არ არის, მაშ, „ხანგრძლივს“ ნუკილა ვუნოდებთ დროს, არამედ ვთქვათ — „ხანგრძ-

ლივი იყო“, როცა წარსულს ეხება საქმე, ან „ხანმოკლე იქნება“, როცა მომავალზე ჩამოვარდება სიტყვა.

მაგრამ, ღმერთო ჩემო, ნათელო ჩემო¹⁷, აქაც ხომ არ დასცინებს შენი ჭეშმარიტება საბრალო კაცს? ხანგრძლივი წარსული მას შემდეგ გახდა ხანგრძლივი, რაც უკვე განვლო, თუ მანამდე, როცა ჯერ კიდევ ანმყო იყო? მისი ხანგრძლივობა მხოლოდ მაშინ იქნებოდა შესაძლებელი, როცა არსებობდა რაღაც ისეთი, რასაც შეეძლო ხანგრძლივი ყოფილიყო. მაგრამ წარსული ხომ უკვე აღარ არის; მაშ, როგორღა შეიძლება ხანგრძლივი იყოს ის, რაც საერთოდ არ არის?

ამიტომ ნულარ ვიტყვით, „ხანგრძლივი იყო წარსული დრო“ (რადგანაც ვერაფერს ვპოვებთ ისეთს, ხანგრძლივი რომ ყოფილიყო), არამედ ვთქვით: „ხანგრძლივი იყო ანმყო დრო“, რადგანაც ის მხოლოდ ანმყოში თუ შეიძლებოდა ყოფილიყო ხანგრძლივი, ვინაიდან ჯერ კიდევ არ გამქრალიყო, არ გაველო, და ამიტომაც შეეძლო ხანგრძლივი ყოფილიყო; ხოლო როგორც კი განვლო, მაშინვე დასრულდა მისი ხანგრძლივობა, რადგან საერთოდ დასრულდა მისი არსებობა.

19. ახლა კი ვნახოთ, სულს კაცისა, შეუძლია თუ არა ანმყო დროს ხანგრძლივი იყოს? აკი შენ მოგეცა დროთა შეგრძნებისა და გაზომვის უნარი. რას მიპასუხებ?

ხანგრძლივია თუ არა ანმყოს ასი წელი? მაგრამ ჯერ იმას დაუკვირდი, შეიძლება თუ არა ასივე წელი ანმყო იყოს? თუ ამ ასიდან პირველი მიმდინარეობს, სწორედ ისაა ანმყო, დანარჩენი ოთხმოცდაცხრამეტი წელი კი მომავალია, ესე იგი, ჯერ კიდევ არ არის. თუ მეორე წელი დაინყო, პირველი უკვე წარსულში გადავა, ეს მეორე ანმყო იქნება, დანარჩენი კი მომავალი. მოდით, ამ ასიდან ანმყოდ ვიგულისხმოთ ნებისმიერ წელი: მისი წინამორბედი ყოველი წელი უკვე წარსული იქნება, მომდევნო კი – მომავალი. ამიტომაც შეუძლებელია ასივე წელი ანმყო იყოს.

მაგრამ განვაგრძოთ განხილვა: შეიძლება თუ არა, რომ მიმდინარე წელი მთლიანად ანმყო იყოს? თუ მისი პირველი თვეა, დანარჩენი თერთმეტი მომავალი იქნება; თუ მეორე თვე მიმდინარეობს, პირველს უკვე წარსული ეთქმის, დანარჩენს კი – მომავალი. მაშასადამე, ვერც მიმდინარე წელს მივიჩნევთ მთლიანად ანმყოდ. ხოლო თუ ის მთლიანად არ არის ანმყო, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ანმყოდ გვევლინებოდეს, რადგანაც წელიწადში თორმეტი თვეა, და რომელი თვეც ამ ჟამად დგას, სწორედ ისაა ანმყო. დანარჩენი თერთმეტი კი ან წარსულია, ან მომავალი. თუმცა არც ეს მიმდინარე თვეა ანმყო: ანმყო მხოლოდ ერთი დღეა, თუ ის პირველი დღეა თვისა, ყველა დანარჩენი დღე მომავალი იქნება; თუ უკანასკნელი – ყველა წინამორბედი დღე წარსულს ეკუთვნის, ხოლო ნებისმიერ შუალედ დღეთაგანია, მაშინ წარსულსა და მომავალს შორისაა მოქცეული.

20. და, აი, იმ დასკვნამდე მივდივით, რომ ხანგრძლივი მარტოოდენ ანმყოს თუ შეიძლება ეწოდოს, და ისიც მხოლოდ ერთ დღემდე დაყვა-

ნილს. თუმცა, მოდი, ისიც დავანანევროთ, რადგან ერთ დღესაც ვერ მივიჩნევთ მთლიანად ანმყოფ. ის დღისა და ღამის საათებისაგან შედგება, ხოლო დღე-ღამეში ოცდაოთხი საათია. პირველი საათის მიმართ ყველა დანარჩენი საათი მომავალია, უკანასკნელის მიმართ – წარსული. ნეზისმიერი შუალედური საათის მიმართ კი ყველა წინამორბედი საათი წარსულად გვევლინება, ხოლო მომდევნო – მერმისად. თვით ეს ერთი საათიც კი მსწრაფლწარმავალი წამებისაგან შედგება: ყველა გაფრენილი წამი უკვე წარსულია, დანარჩენი წამი კი – მომავალი. ანმყო შეიძლება ეწოდოს დროის მხოლოდ იმ მომენტს, რომელიც თვით უმცირეს ნაწილაკებადაც აღარ იყოფა, მაგრამ ისე სწრაფად კი გადადის მომავლიდან წარსულში, რომ ვერავითარ ხანგრძლივობას მას ვერ მივანერთ. ანმყო რომ გრძელდებოდეს, მაშინ მასში შეიძლებოდა გამოგვეყო წარსული და მომავალი; მაგრამ ანმყოსთვის უცხოა ყოველგვარი ხანგრძლივობა.

მაშ, სადღაა ის დრო, რომელსაც ხანგრძლივს ვუწოდებთ? იქნებ მომავალში? მაგრამ ჩვენ ხომ არ ვამბობთ, რომ ის „ხანგრძლივია“, რადგან ჯერ კიდევ არ არის ის, რასაც შეიძლება ხანგრძლივი ეწოდოს, არამედ ვიტყვი, რომ ის „ხანგრძლივი იქნება“. კი მაგრამ, როდისღა იქნება? თუ მომავალში, რანაირად იქცევა ხანგრძლივად ის, რაც ჯერ კიდევ არ არის? ხოლო თუ ის ხანგრძლივად იქცევა მაშინ, როცა მომავლიდან მოიქცევა ანმყოფ და, ამრიგად, მოგვევლინება იმად, რაც შეიძლება ხანგრძლივი გახდეს, განა სწორედ ეს ანმყო ზემოთქმული სიტყვებით არ მოჰყვება ყვირილს, რომ არ შეუძლია ხანგრძლივი იყოს?

XVI

21. და მაინც, ჩვენ გვესმის, უფალო, რა არის დროის შუალედები; ერთმანეთს ვადარებთ მათ და ვამბობთ, რომ ზოგი გრძელია, ზოგი კი მოკლე. იმასაც კი ვზომავთ, რამდენად უფრო გრძელია დროის ერთი შუალედი მეორეზე, ან რამდენად მოკლე, და ვამტკიცებთ, რომ დროის ესა და ის შუალედი ორჯერ თუ სამჯერ გრძელია ან მოკლე მეორე შუალედზე, ანდა რომ ისინი ტოლნი არიან. მაგრამ დროის გაზომვა მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია, როცა ის მიმდინარეობს, და შეგვიძლია სწორედ იმიტომ, რომ მის მსვლელობას ვგრძნობთ. განა შეიძლება გაზომო წარსული, რომელიც უკვე აღარ არის, ან მომავალი, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის? ვინ გაბედავს იმის მტკიცებას, რომ შეიძლება გაზომო არარსებული? ასე რომ, სანამ დრო მიმდინარეობს, ის შეიძლება შეიგრძნოს და გაზომო კიდევ; მაგრამ როცა მან განვლო, ეს უკვე შეუძლებელი ხდება, რადგანაც დრო აღარ არის.

XVII

22. მე მხოლოდ ვეძებ, მამაო, როდი ვამტკიცებ. შემენიე, ღმერთო ჩემო, და მიწინამძღვრე¹⁹. ვინ გაბედავს იმის მტკიცებას, რომ ეს სამი დრო – წარსული, აწმყო და მომავალი, — როგორც ვსწავლობდით ბავშვობისას და თვითონაც ვასწავლიდით ბავშვებს, — არ არსებობს? რომ არსებობს მხოლოდ აწმყო, დანარჩენი ორი კი არა? თუ ეს ორიც არსებულად უნდა მიგვაჩნდეს? და დრო, მომავლიდან რომ მოიქცევა აწმყოდ, რომელიღაც ფარული საცავიდან მოედინება, და როცა წარსულად იქცევა, ფარულ საცავშივე გადადის? რადგან სად უნახავს მომავალი იმას, ვინც მერმისს წინასწარმეტყველებს, თუკი ის საერთოდ არ არის? არარსებულს ვერ დაინახავ. და ვინც წარსულის ამბავს გვაუწყებს, ვერაფერს გვეტყოდა მართალს, გონების თვალთ რომ არ ხედავდეს მას, თუმცა შეუძლებელია იმის დანახვა, რაც საერთოდ არ არსებობს. მაშასადამე, წარსულიც არსებობს და მომავალიც.

XVIII

23. ნება მიბოძე, უფალო, სასოებავ ჩემო²⁰, კვლავ განვაგრძო კვლევა-ძიება, დაე, ნურაფერი აამღვრევს ჩემს ძალისხმევას.

თუ წარსულიც არსებობს და მომავალიც, მიწა ვიცოდე, სად არიან ისინი. თუკი ამის შეცნობა ჩემს ძალ-ღონეს აღემატება, ის მაინც ვიცი, რომ, მიუხედავად იმისა, თუ სად არიან, იქ არც წარსული ეთქმის მათ და არც მომავალი, არამედ მხოლოდ აწმყო. თუ მომავალი იქაც მომავალია, ჯერ კიდევ არ არის იქ, და თუ წარსული იქაც წარსულია, უკვე აღარ არის იქ, ასე რომ, მიუხედავად იმისა, თუ სად არიან და რანი არიან, ისინი მხოლოდ აწმყოს სახით არსებობენ. და ვინც მართლად გადმოგვცემს წარსულს, თვით მოვლენებს როდი გამოიხიბობს თავისი მეხსიერებიდან, მოვლენებს, რომლებიც გარდასულან, განქარვებულან, არამედ მათი ხატებებით ნაკარნახევ სიტყვებს. გარდასულ მოვლენებს შეუძრავთ ჩვენი გრძნობები და თითქოს თავიანთი ნაკვალევი დაუტოვებიათ ჩვენი სულში. ასე მაგალითად, ჩემი სიყრმე უკვე აღარ არის, წარსულში დარჩა, რომელიც აღარ არსებობს, მაგრამ როცა მასზე ვფიქრობ, ან იმდროინდელ ამბებსა ვყვები, აწმყოში ვხედავ მის ხატებას, რადგანაც ცოცხლად აღბეჭდილა ჩემს მეხსიერებაში.

იქნებ ასევე წინასწარმეტყველებენ მერმისსაც? შესაძლოა, უკვე არსებულ ხატებათა მიხედვით წინასწარ გრძნობენ იმას, რაც ჯერ კიდევ არ არის? ვალიარებ, ღმერთო ჩემო, არ ვიცი ეს. მაგრამ ის კი დაბეჯითებით ვიცი, რომ ჩვენ უმეტესწილად ვცდილობთ წინასწარ მოვიფიქროთ ჩვენი მომავალი მოქმედებანი. ეს წინასწარი მოფიქრება აწმყოში ხდება, მაშინ როდესაც თვით მოქმედება, წინასწარ რომ მოვიფიქრეთ, ჯერ კიდევ არ დაგვიწყია: ის მყოფადშია. ხოლო როცა მის ხორცშესხმას შე-

ვუდგებით, მაშინლა იჩენს თავს თვით მოქმედება, რადგან ის მყოფადში კი აღარ არის, არამედ ანმყოში.

24. რანაირად ხორციელდება მომავლის ეს მისტიკური წინასწარ-ჭვრეტა? რადგანაც შეიძლება მხოლოდ იმის დანახვა, რაც არის, ხოლო ის, რაც არის, მომავალი კი აღარაა, არამედ ანმყო. ამიტომ, როცა ამბობენ მომავალს „ვხედავთო“, სინამდვილეში მას კი არ ხედავენ (რადგანაც მომავალი ჯერ კიდევ არ არის), არამედ, როგორც ჩანს, მის მიზეზებს თუ ნიშნებს, რომლებიც უკვე არსებობენ. ამრიგად, წინასწარმხედველი მომავალს კი არ ხედავს, არამედ ანმყოს, რომლის მიხედვითაც იწინასწარმეტყველება სულის მიერ აღქმული თუ წარმოდგენილი მერმისი. ეს წარმოდგენები უკვე არსებობენ და მომავლის წინასწარმჭვრეტნი თავიანთ სულშივე ჭვრეტენ მათ²¹.

ურიცხვი მაგალითიდან სანიმუშოდ მოვიხმობ ერთ-ერთს: მე ვხედავ განთიადს და წინასწარ ვაცხადებ, რომ მალე ამოვა მზე, რასაც მე ვხედავ, ანმყოა, ხოლო რასაც ვაცხადებ, — მომავალი. მომავალში მზე როდია, — ის უკვე არსებობს, — არამედ მისი ამოსვლა, რაც ჯერ კიდევ არ არის, მაგრამ ჩემს სულს რომ ისევე წარმოდგენილი არა ჰქონდეს ეს ამოსვლა, როგორც ამჟამად, როცა მასზე ვლაპარაკობ, ვერც მას ვინაწინასწარმეტყველებდი. ხოლო ეს განთიადი, ცის თავანზე რომ ვხედავ, ისევე არ არის მზის ამოსვლა, თუმცაღა წინ კი უსწრებს მას, როგორც ჩემი სულის მიერ წარმოსახული მზის ამოსვლის სურათი, მაგრამ ერთსაც და მეორესაც ანმყოში ვხედავ და წინასწარ ვაცხადებ, რომ მზე ამოვა. მომავალი ჯერ კიდევ არ არის, ხოლო თუ ჯერ კიდევ არ არის, ესე იგი, საერთოდ არ არის, და რაკი საერთოდ არ არის, მაშასადამე, ყოვლად შეუძლებელია მისი დანახვა. მაგრამ შეიძლება ანმყოში არსებული ნიშნების მიხედვით ვინაწინასწარმეტყველოთ იგი, ნიშნებისა, რომლებიც უკვე არიან და, რა თქმა უნდა, შეგვიძლია კიდევაც დაუუკვირდეთ მათ.

XIX

25. კი მაგრამ, რანაირად განუმარტავ, შენ მიერ შექმნილ არსთა გამრიგევ, დიახ, რანაირად განუმარტავ სულებს მომავალს? არადა, ხომ განუმარტავდი მას შენს წინასწარმეტყველთ? რანაირად ხსნი მომავალს, უფალო ჩემო, ვისთვისაც არ არსებობს მომავალი? ან იქნებ, უფრო სწორად, ანმყოს მეშვეობით ხსნი მერმისს? ვინაიდან, რაც არ არის, ყოვლად შეუძლებელია იმისი ახსნა. ჩემი მზერა არც ისე მახვილია და გამჭრიახი, რომ შენი მოქმედების გარჩევა შესძლოს. ეს ჩემს ძალ-ღონეს აღემატება და ჩემდა თავად კი არა²², მხოლოდ შენი შემწეობით თუ შევძლებ ამას. მაშ, შემენიე, ჩემი შინაგანი მზერის სულზე უტკებესო ნათელი²³.

XX

26. ახლა კი ერთი რამ მაინც სავესებით ცხადია ჩემთვის: არც წარსული არსებობს და არც მომავალი. ამიტომ სცდებიან, როცა არსებულად მიიჩნევენ სამ დროს – წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. ალბათ, უფრო მართებული იქნებოდა გვეთქვა: არის სამი დრო – აწმყო წარსულისა, აწმყო აწმყოსი და აწმყო მომავალისა. ეს რაღაც სამი დრო მხოლოდ ჩვენს სულში არსებობს და სხვაგან ვერსად ვერ ვხედავ მათ: აწმყო წარსულისა მეხსიერებაა; აწმყო აწმყოსი – უშუალო ჭვრეტა; აწმყო მომავლისა კი – მოლოდინი. თუ ნებას დამრთავენ ასე ვიმსჯელო, მაშინ მე ვხედავ და ვაღიარებ, რომ დრო სამია.

დაე, თუნდაც ჩვეულებისამებრ განაგრძონ (თუმცა ეს აშკარად მცდარია): არსებობს სამი დრო – წარსული, აწმყო და მომავალი; დაე, კვლავ განაგრძონ ასე. ახლა ეს როდია ჩემი საზრუნავი; არც დავას დავუწყებ და არც შევეკამათები ვინმეს; მხოლოდ იმ პირობით, რომ იცოდნენ, რასაც ამბობენ, და ესმოდეთ, რომ მომავალი ჯერ კიდევ არ არის, წარსული კი უკვე აღარ არის. რადგანაც ამ სიტყვებს იშვიათად თუ ხმარობენ მათი ჭეშმარიტი მნიშვნელობით; უმეტესწილად მცდარი აზრით ვიყენებთ მათ, მაგრამ ჩვენი კი ესმით.

XXI

27. ზემოთ უკვე ვთქვი, რომ ჩვენ მაშინ ვზომავთ დროს, როცა ის მიმდინარეობს. ამიტომაც შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ დროის ესა და ეს შუალედი ორჯერ უფრო გრძელია მეორეზე, ან მისი ტოლია და, საერთოდ, გარკვეული თანაფარდობა დავამყაროთ დროის იმ ნაწილებს შორის, რომლებსაც ვზომავთ.

ამრიგად, როგორც აღვნიშნე, დროს მისი მსვლელობისას ვზომავთ, და ვინმეს რომ ეკითხა ჩემთვის, კი მაგრამ, რა ვიცი, მართლა ასეა თუ არაო, პასუხად ვეტყვი: ვიცი იმიტომ, რომ ჩვენ ვზომავთ დროს; რაც არ არსებობს, მისი გაზომვა შეუძლებელია; წარსული და მომავალი კი არ არსებობს. მაგრამ რანაირად შეგვიძლია გავზომოთ აწმყო, რომელსაც ხანგრძლივობა არ გააჩნია? მისი გაზომვა შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როცა მიმდინარეობს; როგორც კი გაივლის, ველარ გავზომავთ, რადგანაც გასაზომი აღარაფერი გვექნება.

მაგრამ საიდან მოედინება, რა გზით მიდის და საით მიემართება დრო, როდესაც მას ვზომავთ? საიდან, თუ არა მომავლიდან? რა გზით, თუ არა აწმყოს გავლით? საითკენ, თუ არა წარსულისაკენ? მაშასადამე, იქიდან მოედინება, სადაც ჯერ კიდევ არ არის, იმ გზით მიდის, რომელსაც გრძლივობა არ გააჩნია, და იმისკენ მიემართება, რაც უკვე აღარ არის.

მაშ, რაღას ვზომავთ, თუ არა დროის რომელიღაც მონაკვეთს?

რადგან, როცა დროის შუალედებზე ვმსჯელობთ და ორმაგს, ოთხმაგს, ან ერთმანეთის ტოლფარდს ვუნოდებთ მათ, რას ვგულისხმობთ, თუ არა დროის ვრცელ მონაკვეთს? კი მაგრამ, მაინც რომელ მონაკვეთში იზომება დრო მისი მიმდინარეობისას? იქნებ, მომავალში, საიდანაც მოედინება? მაგრამ რაც ჯერ კიდევ არ არის, მისი გაზომვა შეუძლებელია. ანმყოფი, რომლის გავლითაც მიდის? ვერასდიდებით ვერ გავზომავთ იმას, რასაც არავითარი მონაკვეთი არ გააჩნია. წარსულში, საითკენაც მიემართება? მაგრამ რაც უკვე აღარ არის, ასევე შეუძლებელია მისი გაზომვა.

XII

28. ოჰ, ნეტა ეს გონებაშიუნვდომელი ამოცანა ამომახსნევინა. ნუ დამიმაღლავ, უფალო ღმერთო ჩემო, მამაო სახიერო, გევედრები, ქრისტეს გულისთვის, ნუ დამიმაღლავ მის პასუხს. მომეცი ძალი ჩავწვდე ამ მოვლენის არსს, ესოდენ ჩვეულებრივსა და, იმავედროულად, ესოდენ საიდუმლოს; ჩავწვდე და შენი გულმონყალების შუქი მოვფინო. ვის მივმართო ამ კითხვით? ვის წინაშე ვაღიარო, ჩემდა სასიკეთოდ, ეს ჩემი უმეცრება, თუ არა შენს წინაშე, დიდსულოვნად რომ შეინწყნარებ ჩემს მწველ სურვილსა და დაუოკებელ სწრაფვას, რომლის მიზანია საღმრთო წერილის შესწავლა? მომეცი, რაც მიყვარს; სიყვარულით კი ნამდვილად მიყვარს, და ამის ნიჭიც შენ მომმადლე. მომეც, მამაო, შენ ხომ ჭეშმარიტად შეგიძლია „კეთილი მისაცემელი მისცე შენს შვილებს“²⁴; მომეცი ძალი იმის შეცნობისა, რისთვისაც ვიღწვი, მაგრამ ეს „ძნელია ჩემს თვალში“²⁵, ვიდრე შენ არ ამიხელ მას. გევედრები, ქრისტეს გულისთვის, წმიდათა-წმიდის სახელით, დაე, ნურავინ აღუდგება წინ ჩემს ძალისხმევას. „მწამს და მიტომაც ვამბობ“²⁶, ესაა სასოება ჩემი, რისთვისაც ვცოცხლობ: მინდა „ვიხილო მშვენიერება უფლისა“²⁷. „აჰა, რა ხანია მომიზომე დღენი“²⁸, და ისინიც მიქრიან, მაგრამ არ ვიცი როგორ.

ჩვენ კი ერთთავად ეს გვაკერია პირზე: „დრო“, „უამი“, „ხანი“: „რამდენ ხანს ილაპარაკა“; „რა ხანია აკეთებდა“, „რა დრო გასულა მას შემდეგ, რაც არ მინახავს“; „გრძელი მარცვლის წარმოთქმას ორჯერ მეტი დრო სჭირდება, ვიდრე მოკლისას“, და სხვა მისთანანი. ჩვენ ვამბობთ ამას და სხვებიც ამასვე გვეუბნებიან; ჩვენც გვესმის მათი და მათაც ესმით ჩვენი. ყოველივე ეს ცხადზე უცხადესია და ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი, მაგრამ, ამასთანავე, არაფერია უფრო ბნელი და უფრო ძნელიც, ვიდრე ამ სიტყვების ჭეშმარიტი აზრის გაგება.

XXIII

29. ერთი სწავლულისაგან გამიგონია, რომ დრო სხვა არა არის რა, თუ არა მზის, მთვარისა და ვარსკვლავების მოძრაობა, მაგრამ მე არ ვიზიარებ მის აზრს, თუ ასეა, მაშინ რატომ არ უნდა მიგვაჩნდეს დროდ

ყველა სხეულის მოძრაობა! ციური მნათობები რომ შეჩერებულიყვნენ და მხოლოდ მეთუნის ბორბალს ებრუნა, ნუთუ აღარ იქნებოდა დრო, რომლითაც მის ბრუნვებს გავზომავდით? ვითომ იმისდა კვალად, თუ როგორ იბრუნებდა ბორბალი – თანაზომიერად, ნელა თუ ჩქარა, — ვერ შევძლებდით გვეთქვა, რომ ერთ შემობრუნებას უფრო მეტი დრო სჭირდება, ვიდრე მეორეს? და ნუთუ გარკვეული დრო არ დასჭირდებოდა ამის წარმოთქმას? განა ჩვენს სიტყვებში აღარ იქნებოდა გრძელი და მოკლე მარცვლები? პირველნი ხომ უფრო დიდხანს იხმიანებდნენ, ვიდრე მეორენი.

უფალო, მიეცი ხალხს იმის უნარი, რომ მცირედში შესძლონ იმ არსებით ნიშან-თვისებათა დანახვა, რაც ახასიათებთ დიდთაც და პატარათაც. არსებობენ ვარსკვლავები და ციური მნათობები „დღე-ღამის გასაყარად და დრო-ჟამის აღსანიშნავად“²⁹; დიახ, არსებობენ, მაგრამ ვერც მე ვიტყვი, ამ პატარა ხის ბორბლის შემობრუნება დღეა-მეთქი, და ვერც ის სწავლული გაბედავს იმის თქმას, რომ იგივე ბორბალი დროში არ ასრულებს ბრუნს.

30. მე მსურს გავიგო ბუნება და არსი დროისა, რომლითაც სხეულთა მოძრაობას ვზომავთ და ვამბობთ, რომ, მაგალითად, ესა და ეს მოძრაობა ორჯერ უფრო ხანგრძლივია, ვიდრე მეორე. მე მინდა ვიკითხო შემდეგი: როგორც ვიცით, დღედ მარტო ის დრო კი არ იწოდება, რომლის განმავლობაშიაც მზე დედამიწას დაჰყურებს (ამით განისაზღვრება განსხვავება დღესა და ღამეს შორის), არამედ ის დროც, რომლის განმავლობაშიაც მზე თავის წრიულ მიმოქცევას ასრულებს ერთი აისიდან მეორე აისამდე. სწორედ ამ მიმოქცევათა შესაბამისად ვამბობთ, ამდენი და ამდენი დღე გავიდაო, ხოლო ამ ცნებაში — „დღე“ — ღამეც იგულისხმება, რადგანაც ღამეულ დროს ცალკე როდი აღვრიცხავთ. მაშასადამე, ერთი სრული დღე აისიდან აისამდე მზის წრებრუნვით განისაზღვრება, და მეც სწორედ ამას ვკითხულობ: რა არის დღე, თვით ეს წრებრუნვა, ეს მოძრაობა, თუ დროის შუალედი, რომელშიაც იგი სრულდება? ან იქნებ, ორივე ერთად?

პირველ შემთხვევაში „დღედ“ უნდა გვეგულისხმებინა ერთი საათიც, თუკი მზე დროის ამ შუალედში შესძლებდა თავისი გზის გავლას; მეორე შემთხვევაში კი „დღე“ საერთოდ არ იქნებოდა, თუკი მზის ორ ამოსვლას შორის დროის მხოლოდ ეს მცირე შუალედი – ერთი საათი იქნებოდა მოქცეული. ერთი სრული დღის გასასრულებლად მზეს ოცდაოთხჯერ უნდა შეესრულებინა თავისი წრებრუნვა. მესამე შემთხვევაში „დღედ“ ვერც ერთსაათიან შუალედს მივიჩნევდით, რომლის განმავლობაშიც მზე თავის ერთ სრულ მიმოქცევას შეასრულებდა, და ვერც იმ დროს, რომლის მანძილზეც ჩვეულებრივ ასრულებს თავის წრებრუნვას განთიადიდან განთიადამდე (თუ დავუშვებდით, რომ მზე საერთოდ გაჩერდა).

ამრიგად, ახლა იმას კი აღარ ვკითხულობ, თუ რა იწოდება დღედ,

არამედ იმას, თუ რა არის დრო, რომლითაც მზის მოძრაობას ვზომავთ და ვამბობთ, რომ მზემ დროის ორჯერ უფრო მოკლე შუალედში განვლო თავისი გზა, ვიდრე ეს ჩვეულებრივ ხდება, თუკი დავეუშვებთ, რომ თორმეტი საათი მოანდომა ერთ სრულ წრებრუნვას. დროის ამ ორი შუალედის შედარებისას ჩვენ ვიტყვით, რომ ერთი ორჯერ უფრო გრძელია მეორეზე, და რომ მზე ზოგჯერ ამ ორთაგან ერთ-ერთის განმავლობაში ასრულებს თავის მიმოქცევას აისიდან აისამდე, ზოგჯერ კი ორჯერ მეტ დროს ანდომებს ამას³⁰.

მაშ, ნულარავინ მეტყვის, რომ დრო ციურ სხეულთა მოძრაობაა, როცა ერთმა კაცმა ლოცვით შეაჩერა მზე³¹, რათა გამარჯვებით დაესრულებინა ბრძოლა, მზე იდგა, დრო კი მიდიოდა. ბრძოლა გრძელდებოდა და თავის დროზე დამთავრდა. ამრიგად, მე ვხედავ, რომ დრო ერთგვარი ვრცეულობაა თუ განფენილობა, მაგრამ მართლა ვხედავ თუ მეჩვენება, რომ ვხედავ? შენ მიჩვენებ ამას, უფალო, ჩემო ნათელო, და ჭეშმარიტება.

XXIV

31. განა იმას მიზრძანებ, დავადასტურო, რომ დრო სხეულთა მოძრაობაა? არა, ამას როდი მიზრძანებ. კარგად მესმის, რომ სხეულს მხოლოდ დროში შეუძლია იმოძრაოს. ეს გამიგია შენგან. მაგრამ დრო რომ თვით სხეულთა მოძრაობა იყოს, ეს კი აღარ მესმის და არც გამიგია შენგან³². როდესაც სხეული ამოძრავდება, მე დროით ვზომავ, რამდენ ხანს მოძრაობს იგი მოძრაობის დაწყებიდან მის დასასრულამდე. თუ არ დამინახავს, როდის დაიწყო მოძრაობა, მაგრამ განუწყვეტლივ კი მოძრაობდა, და ვერც მოძრაობის დასასრული შევნიშნე, ვერ შევძლებ მისი მოძრაობის ხანგრძლივობა გავზომო, თუ არ ჩავთვლით იმ დროს, რომლის განმავლობაშიც თვალს ვადევნებდი მის მოძრაობას, დასაწყისიდან დასასრულამდე. თუ დიდხანს ვაკვირდებოდი, მხოლოდ იმის თქმა შემიძლია, რომ საკმაოდ დიდი დრო გავიდა, თუმცა ზუსტად კი ვერ განვსაზღვრავ მის ხანგრძლივობას, რადგანაც ხანგრძლივობა შედარებით განვსაზღვრება. ასე მაგალითად, ჩვენ ვამბობთ: „ეს იმდენხანს გაგრძელდა, რამდენსაც ის გრძელდებოდა“, ან „მეტი დრო დასჭირდაო“, და ა. შ. ხოლო თუ ჩვენ შეგვიძლია იმ ორი ადგილის ჩანიშვნა, საიდანაც მოძრაობას იწყებს და ამთავრებს სხეული ან მისი ნაწილი, როცა ისე მოძრაობს, თითქოს წრიულად ბრუნავსო, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რამდენ ხანს გრძელდებოდა სხეულისა თუ მისი ნაწილის მოძრაობა ერთი ადგილიდან მეორემდე.

მაგრამ რაკი სხეულის მოძრაობა ერთია, ხოლო ის, რითაც მის მოძრაობას ვზომავთ, — მეორე, განა აშკარა არ არის, თუ ამ ორი ცნებიდან რომელს უფრო შეიძლება ეწოდოს დრო? სხეული ზოგჯერ თანაბრად მოძრაობს, ზოგჯერ კი სულაც ჩერდება, და ჩვენ სწორედ დროით ვზო-

მავთ არა მარტო მის მოძრაობას, არამედ უძრაობასაც. ამ შემთხვევაშიც ვიტყვით ხოლმე: „იმდენ ხანს იდგა, რამდენსაც მოძრაობდა“, ან — „ორჯერ თუ სამჯერ უფრო მეტ ხანს იდგა, ვიდრე მოძრაობდაო“ და ა.შ., იმის მიხედვით, ზუსტია ჩვენი გამოთვლა თუ მიახლოებითი. მაშასადამე, დრო სხეულთა მოძრაობა როდია.

XXV

32. ვალიარებ, უფალო, დღემდე არ ვიცი, რა არის დრო; მაგრამ სხვა რამესაც ვალიარებ, ღმერთო ჩემო: ვიცი, რომ დროში წარმოვთქვამ ამ ჩემს სიტყვებს; რომ დიდი ხანია დროზე ვლაპარაკობ, და თვით ეს „დიდი ხანი“ სხვა არა არის რა, თუ არა დროის ერთგვარი შუალედი. მაგრამ რა ვიცი ეს, თუკი არ ვიცი, რა არის დრო? იქნებ, არ ვიცი, რანაირად გადმოვცე ის, რაც არ ვიცი? ვაიმე ბედკრულს! ისიც კი არ ვიცი, თუ რა არ ვიცი. აჰა, შენს წინაშე ვდგავარ, უფალო: არ ვცრუობ; რასაც ვამბობ, იმასვე ვფიქრობ. „მამ, ამინთე ლამპარი, უფალო ღმერთო ჩემო, სინათლედ მიქციე ბნელი“³³.

XXVI

33. განა წრფელი არ არის აღსარება ჩემი სულისა, რომელიც აღიარებს შენს წინაშე, დროსა ვზომავო? დიახ, უფალო, ვზომავ, მაგრამ ის კი არ ვიცი, თუ რასა ვზომავ. თვით დროს კი არა, სხეულის მოძრაობას ვზომავ დროით? როცა სხეულის მოძრაობის ხანგრძლივობას ვზომავ, თუ რამდენ ხანს უნდება იგი გადაადგილებას ერთი ადგილიდან მეორემდე, სხვა რასა ვზომავ, თუ არა დროს, რომლის განმავლობაშიაც მოძრაობს სხეული?

კი მაგრამ, რითი გავზომო თვით დრო? იქნებ, უფრო ხანმოკლე დროით – უფრო ხანგრძლივი, როგორც ლატანს ვზომავთ ხოლმე წყრთით³⁴! ისევე, როგორც გრძელი მარცვლის სიგრძეს ვზომავთ მოკლე მარცვლის გრძლივობით და ვამტიკვებთ, რომ პირველი ორჯერ უფრო გრძელია მეორეზე. აკი ლექსის სიგრძესაც სტრიქონთა რაოდენობით ვზომავთ, სტრიქონებისას – ტერფთა რაოდენობით, ტერფებისას – მარცვალთა რიცხვით, ხოლო გრძელი მარცვლებისას – მოკლე მარცვალთა გრძლივობით? ეს გაზომვა ფურცელზე როდი ხდება (თორემ სივრცის განფენილობას გავზომავდით და არა დროისას); არა, სიტყვების წარმოთქმისდაკვალად ჩვენ ვამბობთ: ეს ლექსი გრძელია; ამდენი და ამდენი სტრიქონისაგან შედგება; ეს სტრიქონიც გრძელია, რადგან ამდენ და ამდენ მარცვალს ითვლის; და ბოლოს, ეს მარცვალიც გრძელია, რადგანაც მისი სიგრძე ორჯერ აღემატება მოკლისას.

მაგრამ დროის ზუსტი საზომი აქ არა გვაქვს; რადგანაც შეიძლება შედარებით მოკლე ლექსი ისე გაჭიანურებულად წარმოითქვას, რომ

ამას მეტი დრო დასჭირდეს, ვიდრე უფრო გრძელი, მაგრამ სხაპასხუპით ნაკითხული ლექსის წარმოთქმას. იგივე შეიძლება ითქვას სტრიქონის, ტერფისა თუ მარცვლის მიმართაც.

ამიტომ, ჩემი აზრით, დრო ერთგვარი განფენილობაა, მაგრამ რისი განფენილობა? — ეს კი არ ვიცი, იქნებ, საკუთრივ სულისა?³⁵ მაშ, რაღას ვზომავ, უფალო, როცა სავარაუდოდ ვამბობ: „ეს დრო იმ დროზე ხანგრძლივია“, ან დაბეჯითებით ვამტკიცებ: „ეს დრო ორჯერ უფრო გრძელია, ვიდრე ის-მეთქი?“ ვიცი, რომ ამით დროს ვზომავ, მაგრამ მომავლის გაზომვა არ შეიძლება, რადგან ის ჯერ კიდევ არ არის; არც აწმყოსი თუ წარსულისა, რადგანაც პირველს ხანგრძლივობა არ გააჩნია, ხოლო მეორე უკვე აღარ არის. მაშ, რაღას ვზომავ? დროს, რომელიც გადის, მაგრამ ჯერ კიდევ არ გასულა? ზემოთ სწორედ ამას ვამბობდი.

XXVII

34. უდრეკი იყავ, სულო ჩემო, უფრო ძალუმად დაძაბე შენი აზრი: „ღმერთია ჩვენი შემწე; მან შეგვქმნა ჩვენ, თვითონ როდი შეგვიქმნია ჩვენივე თავი“³⁶. იქით მიაპყარ თვალი, სადაც უკვე კრთის ქვეშაირიტების განთიადი.

წარმოიდგინე, მაგალითად, ადამიანის ხმა; ბგერა თრთის, თრთის და ბოლოს ჩუმდება. მიწყდა და მდუმარებამ დაისადგურა. თვით ხმა კი განქარდა, გაქრა. ვიდრე ახმიანდებოდა, მომავალში იყო, და ამიტომაც ვერ გავზომავდით, რადგან ჯერ კიდევ არ არსებობდა. მაგრამ ვერც ამჟამად გავზომავთ, რადგანაც უკვე აღარ არის. შეიძლებოდა გავგეზომა მხოლოდ მანამ, სანამ ხმიანებდა, რადგანაც მხოლოდ მაშინ იყო რაღაც ისეთი, რისი გაზომვაც შეიძლებოდა. მაგრამ მაშინაც ხომ არ იყო უძრავად გახევებული: მოდიოდა და მიდიოდა. ამიტომაც შეიძლებოდა მისი გაზომვა? ვიდრე ჰაერში მიიჩხეოდა, დროის გარკვეულ შუალედში იყო მოქცეული, და სწორედ ამ შუალედით შეიძლებოდა მისი გაზომვა: აწმყოს ხომ ხანგრძლივობა არ გააჩნია.

ასე რომ, თუ შეიძლება მისი გაზომვა, მაშ, დაუფიქრდი: აი, ხმიანობას იწყებს მეორე ბგერა, რომელიც ჯერხნობით კვლავაც უწყვეტად და თანაბრად ხმიანებს. გავზომოთ, სანამ არ მიმწყდარა. თორემ მიწყდება თუ არა, აღარაფერი დაგვრჩება გასაზომი. მაშ, ზუსტად გავზომოთ და ვთქვათ, რანაირია მისი ხანგრძლივობა. მაგრამ ის კვლავაც ხმიანებს და მისი გაზომვა შეიძლება მხოლოდ იმ წამიდან, როცა ახმიანდა, იმ წამამდე, როცა მიწყდება. მაშასადამე, ჩვენ ვზომავთ შუალედს რომელიც დასაწყისს და დასასრულს შორის. ესე იგი, ვერ გავზომავთ ბგერას, რომელიც ჯერ კიდევ ჟღერს, და ვერც იმას ვიტყვით, გრძელია ის თუ მოკლე, ან მეორე ბგერის ტოლფარდია, ორჯერ გრძელია მასზე და ა. შ. ხოლო როცა ბგერა მიწყდება, ის უკვე აღარ იქნება. მაშ, როგორღა შეიძლება მისი გაზომვა? და მაინც ჩვენ ვზომავთ დროს, იმ

დროს კი არა, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის, არც იმას, რომელიც უკვე აღარ არის, არც იმას, რომელიც საერთოდ არ გრძელდება, და არც იმას, ზღვარი რომ არ გააჩნია. მაშასადამე, არც მომავალ დროს ვზომავთ, არც წარსულს, არც აწმყოს და არც მიმდინარეს, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც ვზომავთ დროს.

35. ეუს ცრეატორ ომნიუმ („ღმერთო, ყოვლის შემოქმედო“)³⁷ – ეს სტრიქონი რვა ურთიერთმონაცვლე გრძელი და მოკლე მარცვლისაგან შედგება. ამათგან ოთხი მოკლეა: პირველი, მესამე, მეხუთე და მეშვიდე; ისინი ოთხ გრძელ მარცვალს ეწყვილებიან: მეორეს, მეოთხეს, მეექვსესა და მერვს. ყოველი გრძელი მარცვლის წარმოთქმას ორჯერ მეტი დრო სჭირდება, ვიდრე მოკლისას, რასაც მკაფიოდ აღიქვამს ყური, და ეს ასეცაა. როგორც ჩანს, თუ გრძნობადი აღქმის სიზუსტეს ვენდობით, გრძელ მარცვალს მოკლეთი ვზომავ და ვგრძნობ, რომ პირველი ორ უკანასკნელს უდრის. მაგრამ როცა ერთიმეორის მიყოლებით ხმიანებენ, როგორღა „მოვიხელო“ მოკლე მარცვალი, რათა საზომად მივუსადაგო გრძელს და, ამრიგად, დავადგინო, რომ გრძელი მარცვალი ორი მოკლე მარცვლის ტოლია? გრძელი ხომ მანამდე არ გახმიანდება, ვიდრე არ მიწყდება მოკლე. განა გრძელ მარცვალს მანამ ვზომავ, სანამ ხმიანებს? არა, მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დასრულდება. მაგრამ დასრულებისთანავე ქრება კიდევ. მაშ, რაღას ვზომავ! სადაა ის მოკლე მარცვალი, რომლითაც ვზომავ? ან გრძელი მარცვალი, რომელსაც ვზომავ? ორივემ გაიხმიანა და გაქრა, განქარდა, არცერთი აღარ არის, მე კი ვზომავ და ჩემს სისწორეში დარწმუნებული ვამტყიცებ, — თუკი შეიძლება ერწმუნოთ დახვეწილ სმენას, — რომ გრძელი მარცვალი ორჯერ უფრო გრძელია, ვიდრე მოკლე; რა თქმა უნდა, დროის ხანგრძლივობა იგულისხმება. და ეს მხოლოდ იმიტომ შემიძლია, რომ ორივე მარცვალმა გაიხმიანა და მიჩუმდა. მაშასადამე, თვით მათ როდი ვზომავ, რაკი არცერთი აღარ არის, არამედ მათ ერთგვარ ნაკვალევს, ღრმად რომ აღბეჭდილა ჩემს მენსიერებაში.

36. ასე რომ, სულ ორჯერ, შენში ვზომავ დროს 38. ნუ შემედავები და შემეკამათები შენი შთაბეჭდილებების ორომტრიალში. გიმეორებ, შენში ვზომავ-მეთქი დროს. ყველაფერი, რაც გვერდით ჩაგივლის, შენში ტოვებს თავის აღნაბეჭდს; სწორედ ამჟამად არსებულ ამ აღნაბეჭდს ვზომავ და არა იმას, რამაც ჩაიარა და შენში თავისი ნაკვალევი დატოვა. დიახ, ამ უკანასკნელს ვზომავ, როცა დროის გაზომვას ვაპირებ. მაშასადამე, სწორედ ესაა დრო, ანდა საერთოდ არ ვზომავ მას.

მერედა რა? როცა დუმილს ვზომავთ და ვამბობთ, რომ ის იმდენ ხანს გრძელდება, რამდენი ხნის მანძილზეც ხმიანებდა ესა თუ ის ბგერა, განა აზრით არ ვცდილობთ ამ ბგერის გაზომვას, თითქოსდა კვლავაც ხმიანებდეს, რათა, ამრიგად, საშუალება გვქონდეს განვსაზღვროთ დუმილის დროული შუალედი? ზოგჯერ ასევე ჩუმადა და უსიტყვოდ წარმოვთქვამთ გულში ლექსს, მის ცალკეულ სტრიქონებსა თუ სიტყ-

ვებს, და ისე განვსაზღვრავთ მათ წარმოსათქმელად საჭირო დროის შუალედებსა თუ თანაფარდობებს ამ უკანასკნელთა შორის, თითქოს ხმამალა წარმოგვეთქვას ისინი. ვთქვათ, ვინმეს სურს დაუსტევის და აზრით განსაზღვროს სტევენის მომავალი ხანგრძლივობა. ცხადია, ჩუმად განსაზღვრავს დროის ამ შუალედს, კარგად დაიმახსოვრებს მას და მხოლოდ შემდეგ დაუსტევენს. სტევენა იმდენ ხანს გაგრძელდება, რამდენიც წინასწარ იქნა დადგენილი. ან, უფრო სწორად, სტევენა ის-მოდა და კვლავაც შეიძლება ისმოდეს: რაც უკვე გაისმა, რა თქმა უნდა, ხმიანება, რაც ანი უნდა გაისმას, შემდეგ გაიხმიანებს, და ყველაფერი ასე დასრულდება: ყურადღებას წარსულში გადააქვს მომავალი; რაც მომავალს აკლდება, წარსულს ემატება; და თუ მომავალი საერთოდ გაქრა, დარჩება მხოლოდ წარსული.

XXVIII

37. კი მაგრამ, რანაირად მცირდება ან სულაც ქრება მომავალი, რომელიც ჯერ კიდევ არ არსებობს? ან რანაირად იზრდება წარსული, რომელიც უკვე აღარ არსებობს? მხოლოდ იმნაირად, რომ ეს ხდება სულში, რადგანაც მარტოოდენ სულში არსებობს სამი დრო. ის ელის, ყურადღებას აპყრობს და ახსოვს: რასაც ელის, იმ გზით გაივლის, რასაც ყურადღებას აპყრობს, და იქითკენ მიემართება, რაც ახსოვს, ვინ შესძლებს იმის უარყოფას, რომ მომავალი ჯერ კიდევ არ არსებობს? მაგრამ მისი მოლოდინი უკვეა სულში. ანდა ვინ უარყოფს იმას, რომ წარსული უკვე აღარ არსებობს? მაგრამ სულში კვლავაც ცოცხლობს მისი ხსოვნა, და ბოლოს, ვინ გაბედავს უარყოს, რომ აწმყოს ხანგრძლივობა არ გააჩნია? რადგან ის მეყსეულად გადის. მაგრამ ხანგრძლივია ჩვენი ყურადღება, რომელსაც დაუყოვნებლივ არყოფნაში გადაჰყავს ყველაფერი, რაც კი თავს იჩენს. მაშასადამე, ხანგრძლივია არა მომავალი დრო, რომელიც არ არსებობს; ხანგრძლივია მხოლოდ მომავლის მოლოდინი. ხანგრძლივია არა წარსული დრო, რომელიც არ არსებობს; ხანგრძლივია მხოლოდ წარსულის ხსოვნა.

38. ვთქვათ, მსურს წამოვიწყო ნაცნობი სიმღერა. ვიდრე არ დამიწყია, მთელი ჩემი მოლოდინი მისკენაა მიჰყრობილი. მაგრამ როგორც კი დავიწყებ, მოლოდინი წყდება, სიმღერის ნაწილი წარსულში გადადის და, ამრიგად, ამდიდრებს ჩემს მეხსიერებას. ჩემი მოქმედების ძალა განწილულია ხსოვნასა და მოლოდინს შორის: ხსოვნაში გადადის, რაც უკვე ვიმღერე, მოლოდინი კი იმისკენა მიმართული, რაც ჯერ კიდევ სამღერი დამრჩა. ხოლო ჩემი ყურადღება აწმყოს ეკუთვნის, რომლის გავლითაც მიემართება მომავალი, რათა წარსულად იქცეს. რაც უფრო მეტს ვმღერი, მით უფრო იზღუდება მოლოდინი და ფართოვდება ხსოვნა, ვიდრე მოლოდინი, ბოლოს და ბოლოს, სულ არ გაქრება: სიმღერა დამთავრდა; ახლა ის მთლიანად მეხსიერებაშია გადასული. რაც მთელ

სიმღერას მოსდის, იგივე მოსდის მის ყველა ნაწილს, ყველა მარცვალ-საც. ჩემი სიმღერა შეიძლება უფრო ვრცელი საგალობლის ნაწილი იყოს, და მაშინ იგივე ითქმის ამ ვრცელი საგალობლის, ისევე, როგორც ადამიანის მთელი ცხოვრების მიმართაც, რომელიც ასევე ცალკეული ნაწილებისა თუ მოქმედებებისაგან ითხზვის. დასაბამიდან მოყოლებული ამავე კანონზომიერებას ექვემდებარება კაცთა მოდგმის მთელი ამქვეყნიური არსებობაც, რომლის ნაწილებადაც ცალკეულ თაობათა თუ კერძო პირთა ცხოვრებანი გვევლინებიან.

შენიშვნები:

1. ფსალმ. 30, 11.

2. ფსალმ. 102, 3.

3. ფსალმ. 102, 5.

4. რომ. VIII, 24.

5. რომ. VIII, 25.

6. ფსალმ. 103, 24.

7. „თავის ქადაგებაში (267, 2) სახარების იგავის განმარტებისას, რომლის მიხედვითაც ახალი ღვინო (მაჭარი) ძველ ტიკში არ უნდა ჩაისხას, ნეტარი ავგუსტინე ხორციელ კაცთან აიგივეს ძველ („ბებერ“) კაცს“. — პიერ დე ლაბრიოლის შენიშვნა. იხ. „აღსარებათა“ დასახ. გამოც. გვ. 304.

8. თავის გრანდიოზულ თხზულებაში „ღვთის ქალაქისათვის“ (XII, 12 და შმდ.) ნეტარი ავგუსტინე უფრო დანერვილებით ჩერდება ამ პრობლემაზე, თუმცა იქვე აღიარებს, რომ მისი გადაჭრა ადამიანური გონების შესაძლებლობას აღემატება.

9. შდრ. ფსალმ. 5, 10.

10. იხ. პირველი წიგნის შენ. 29. დროის ეს ორიგინალური კონცეფცია პლატონის „ტიმოლოსიდან“ იღებს დასაბამს; „ტიმოლოსი“ მიხედვით, კოსმოსის მონესრიგებული და ჰარმონიული მოძრაობა, გრძნობად-კონკრეტული სამყაროს დინამიზმი სხვა არა არის რა, თუ არა იდეალური სინამდვილის უძრაობის, მისი სტატიურობის პროეცირება ქმნადობის წიაღში; ზუსტად ასევე, დროც — ამქვეყნიურ საგანთა და მოვლენათა არსებობის, მათი მოძრაობისა და ცვალებადობის ფორმა — უცვლელი და უძრავი მარადისობის ანალოგიურ პროექციად გვევლინება. „მარადისობა“ („აიოს“) პლატონისათვის ძირეულად განსხვავდება ამ სიტყვის ჩვენი თანადროული გაგებისაგან. ამ ტერმინით „ტიმოლოსში“ აღინიშნება არა ბუნდოვანი, გაურკვეველი და ჯერ კიდევ არ არსებული მომავლიდან ან უკვე აღარ არსებული წარსულისაკენ ცალსახა და უკუმოუქცევლად მდინი „დროის“ („ხრონოს“) უსასრულო ოდენობა, რომელიც წინ უსწრებს ან მოსდევს ანმყოს, არამედ ერთგვარი ექსტრატემპორალური (დროის მიღმური, დროის გარეშე არსებული) რეალობა (ჩვენი „უჟამო ჟამი“, ალბათ, ყველაზე სრულად და ამომწურავად გამოხატავს ამ ცნების შინაარსს). დღევანდელი გაგებით „დრო“ სასრულია, მარადისობა კი უსასრულო, მაშინ როდესაც პლატონის აზრით, ამ ორ ცნებას შორის რაოდენობრივი (კვანტიტატური) კი არა, თვისობრივი (კვალიტატური) სხვაობა არსებობს.

„ტიმოლოსი“ მარადისობა ინტეგრალური, ცალკეულ მომენტებად (წარული, ანმყო, მომავალი) განუწილველი დროა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მარადიული, წარუვალი ანმყო, რომელიც ხასიათდება ერთადერთი პრედიკატით — „არის“, და პირიქით, საკუთრივ დრო ცალკეულ მომენტებადაა განწილული. მას თავისი ნაწილები („მერე“) და თავისი სახეები („ეიდე“) აქვს. დროის ნაწილებია დღეები და ღამეები,

თვეები და წლები, სახეები 235 — „იყო“ და „იქნება“ (ე. ი. წარსული და მომავალი). „არის“, პლატონის მიხედვით, მარტოდენ მარადისობის ატრიბუტია; რაც შეეხება დროის იმ მომენტს, რომელსაც აწმყოს ვუნოდებთ ჩვენ, ის თითქოს კიდევ არსებობს და არც არსებობს, რაკილა მხოლოდ და მხოლოდ წარსულისა და მომავლის ერთმანეთისაგან გამმიჯნავ ზღვრად, მსწრაფლწარმავალ წამად თუ დროული ნაკადის ერთგვარ „რტომად“ გვევლინება. შეადარე არისტოტელე: „ამრიგად, რამდენადაც „ახლა“ (არისტოტელეს „ახლა“ იგივეა, რაც პლატონის „არის“, — ბ.ბ.) სხვა არა არის რა, თუ არა ზღვარი, ის არ არის დრო და მხოლოდ თანხედომითაა ნიშნული დროისათვის, ვინაიდან ზღვარი ეკუთვნის მხოლოდ იმას, რის ზღვარადაც ის გვევლინება“. — ბ. ბრეგვაძე, „ანტიკური ცივილიზაციის გვირგვინი“ (იხ. წიგნში: პლატონი, „ტიმეოსი“, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, ნინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ბ. ბრეგვაძემ, თბ., 1994, გვ. 235-236).

11. დედანშია არა „creator“, არამედ სრულიად მოულოდნელი „operator“.

12. შდრ. დაბად. III, 3.

13. ფსალმ. 101, 28.

14. II პეტრე, III, 8.

15. შდრ. წიგნი I, VI, 10: „განა შეიძლება სხვაგან დოდეს წყარო, საიდანაც ჩუხჩუხით იღვრება ჩვენიმ არსებობა და სიცოცხლე? არა, შენა გვექმნი, უფალო, ვისთვისაც ერთია არსებობა და სიცოცხლე, რადგანაც შენა ხარ უზენაესი არსებობა და უზენაესი სიცოცხლე. დიახ, უზენაესი ხარ და უცვლელი, დღევანდელი დღე არასოდეს მთავრდება შენში, თუმცა არა, მაინც მთავრდება, რადგანაც ყოველი დღე შენშია; და ვერც ერთი დღე ვერ გაიკვლევედა გზას, შენში რომ არ ყოფილიყო. ხოლო რაკი „შენი წლები წარუვალნი არიან“, სწორედ ეს წლებია დღევანდელი დღე. ვინ მოსთვლის, ჩვენი წინაპრების რამდენ დღესა და წელს გაუვლია შენი დღევანდელი დღის გავლით, რომლისგანაც შეუძენიათ ელფერი და ზიარებიან არსებობას, ანდა რამდენი გაივლის კვლავაც, რამდენი შეიძენს იმავე ელფერს და ეზიარება იმავე არსებობას. „შენ კი ერთი და იგივე ხარ“: ყოველივე ხვალინდელსა თუ ზეგინდელს, ყოველივე გაუშინდელსა თუ გუშინდელს „დღევანდლად“ აქცევ, როგორც აქამდე გიქცევია“...

16. დედანში ზუსტად ასეა: „coaelernus“.

17. ფსალმ. 2, 7; ებრ. V, 5.

18. „რა არის დრო?“ — ამ კითხვით ჩვენ მივადგებით „აღსარებათა“ და, საერთოდ, ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრების ერთ-ერთ კარდინალურ პრობლემას, რომლის გადაჭრასაც უფრო ადრე ცდილობდა ანტიკური სიბრძნისმეტყველება, უფრო გვიან კი შუა საუკუნეების, რენესანსისა თუ ახალი დროის ევროპული კულტურის ნიაღში აღმოცენებული თითქმის ყველა უნივერსალური ფილოსოფიური სისტემა.

მკითხველს ალბათ ახსოვს დიდი გერმანელი მწერლისა და მოაზროვნის თომას მანის სიტყვები, რომლებითაც იწყება „ჯადოსნური მთის“ მეექვსე თავი და რომლებშიაც გარკვეულწილად შეჯამებულია ზემოხსენებული მცდელობის არა ერთი და ორი მომენტი:

„რა არის დრო? მისტერია! დრო ყოვლისშემძლეა, თუმცა საკუთარი რეალობა არ გააჩნია; ესაა მოვლენათა სამყაროს პირობა, ესაა მოძრაობა, სივრცეში სხეულთა არსებობასთან და თვით სივრცის მოძრაობასთან შერწყმული და შერთებული. მაგრამ იქნებოდა დრო, რომ არ ყოფილიყო მოძრაობა? იქნებოდა მოძრაობა, რომ არ ყოფილიყო დრო? ფუჭი კითხვაა! იქნებ დრო სივრცის ფუნქციაა? თუ პირიქით? ორივე ერთი და იგივეა? ფუჭია განვადგომოთ კითხვა! დრო აქტიურია, ქმნის, მაინც რასა ქმნის? ცვალებადობას. „ახლა“ არ არის „მამინ“, „აქ“ არ არის „იქ“, რაკილა მათ შორის ყოველთვის არსებობს მოძრაობა. მაგრამ რაკი მოძრაობა, რომლითაც იზომება დრო, წრაულია, თავის თავშივე იკეტება, ეს მოძრაობა და ეს ცვალებადობა შეიძლება სრულიად კვალიფიცირებულ იქნეს როგორც სიმშვიდე და უძრაობა.

„მაშინ“ განუწყვეტლივ მეორდება „ახლა“-ში, ხოლო „იქ“ — „აქ“-ში. მაგრამ რაკი, მეორე მხრივ, თავგანწირული ძალისხმევის მიუხედავად, შეუძლებელი შეიქნა სასრული დროისა და საზღვრული სივრცის წარმოდგენა, გადაწყდა მიეჩნიათ, რომ დროცა და სივრცეც მარადიულია და უსასრულო, იმის იმედით, რომ ცოტა უფრო სრულყოფილი დეფინიციისათვის მიეღწიათ. მაგრამ მარადიულისა და უსასრულოს პოსტულატის დადგენა ხომ არ აუქმებს ლოგიკურად და მათემატიკურად ყოველივე სასრულს და საზღვრულს? ყველაფერი სულზე ხომ არ დაიყვანება? შესაძლებელია თანმიმდევრობა მარადისობაში? შესაძლებელია ზედდება უსასრულობაში? როგორ შევეთანხმით მარადიულისა და უსასრულოს ეს დამხმარე ჰიპოთეზები დისტანციის, მოძრაობის, ცვალებადობის ცნებებს? აღარაფერი რჩება, გარდა საზღვრულ სხეულთა მოძრაობისა სამყაროში? ფუჭი კითხვაა!“

როგორც ვხედავთ, ამ ვრცელ ციტატაში კითხვითი წინადადებები ჭარბობს, ხოლო მათზე გაცემულ თითქმის ყველა პასუხს ჰიპოთეზა უფრო ეთქმის, ვიდრე მეცნიერული კვლევა-ძიების საბოლოო შედეგთა კონსტატაცია. მაგრამ ჩვენ დღემდე არ ვიცით, რა არის დრო, დღემდე არ გაგვაჩნია დროის ზუსტი და ამომწურავი განსაზღვრა. საქმე ისაა, რომ თვით პირნიშნად ფორმალური თვალსაზრისითაც კი შეუძლებელია დროის დეფინიცია. და მართლაც, ლოგიკურ მსჯელობაში — „დრო არის“... ჩვენ პრედიკატამდეც კი ვერ მივდივართ, რადგანაც ზმნის პირიელი ფორმა „არის“, რომელიც ჩვენს მსჯელობაში კოპულის როლს ასრულებს, ერთმანეთს რომ უნდა დაუკავშიროს სუბიექტი („დრო“) და პრედიკატი („X“), გრამატიკული გაგებით თვითონვე გვევლინება დროდ. ასე რომ, აქ თავს იჩენს აშკარა ტავტოლოგია, რაც ლოგიკური მსჯელობის გაგრძელების საშუალებას აღარ გვცდევებს.

მაგრამ კვლავ მივუბრუნდეთ ანტიკურ სიბრძნისმეტყველებას, რომელიც მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს დროის ნეტარი ავგუსტინისიეულ კონცეფციას, როდესაც ანტიკური ეპოქის ფილოსოფოსი დროზე ლაპარაკობს, ის, უწინარეს ყოვლისა, დღეებისა და ღამეების, თვეებისა და წლების რეგულარულსა და პერიოდულ თანმიმდევრობასა თუ მონაცვლეობაზე ფიქრობს. დრო ისე მჭიდროდაა დაკავშირებული ციურ სხეულთა სადღეღამისო მოძრაობასთან, რომ მას ხშირად ციური სფეროს მოძრაობასთან, ზოგჯერ კი თვით ამ სფეროსთანაც აიგივებენ. რაც შეეხება საკუთრივ დროის გენეზისს, ზოგიერთი ანტიკური კონცეფციის თანახმად, ის დაუსაბამოა. ზოგიერთის მიხედვით კი — დასაბამიერი. ასე მაგალითად, პლატონი ამტკიცებს, რომ სამყაროს შექმნამდე დრო არ არსებობდა: „ცის დაბადებამდე არც დღეები იყო და არც ღამეები, არც თვეები და წლები, არამედ მათი დასაბამი ციური წესრიგის შექმნასთან ერთად იქნა დასახული“ („ტიმოუსი“, 37 დ). და მართლაც, დროსა და სივრცეს თავისთავადი არსებობა არ გააჩნიათ; წარმოუდგენელია სივრცე ყოველგვარი ობიექტის, ყოველგვარი საგნის გარეშე, როგორც დრო — მოვლენათა გარეშე. ამიტომ როცა არ არსებობდა სამყარო, არც დრო და სივრცე არსებობდა.

პლატონის კონცეფციით, დრო, ისევე, როგორც მთელი მატერიალური, დროსა და სივრცეში არსებული გრძნობად-კონკრეტული სამყარო იდყარა ზედროული და ზესივრცული, მარად უცვლელი და უძრავი ინტელიგიბილური სინამდვილიდან იღებს დასაბამს. ცის, ანუ სამყაროს შექმნასთან ერთად შემოქმედი (დემიურგოსი) ქმნის დროსაც, რომელსაც „ტიმოუსი“ ახასიათებს როგორც ერთადერთი და უძრავი მარადისობის მოძრავსა და რიცხვთა კანონის მიხედვით მარადმედონ ხატებას, კოსმოსის მონესრივებული და ჰარმონიული მოძრაობა, გრძნობად-კონკრეტული სამყაროს დინამიზმი სხვა არა არის რა, თუ არა იდეალური სინამდვილის, მისი უძრაობის პროეცირება ქმნადობის წიაღში. ზუსტად ასევე, დროც — ამქვეყნიურ საგანთა და მოვლენათა არსებობის, მათი მოძრაობისა და ცვალებადობის ფორმა — უცვლელი და უძრავი მარადისობის ანალოგიურ პროექციად გვევლინება. „მარადისობა“ („აიოს“) პლატონისათვის ძირეულად განსხვავდება ამ სიტყვის ჩვენი თანადროული გაგებისაგან. ამ ტერმინით „ტიმოუსი“ აღნიშნება არა ბუნდოვანი, გაურკვეველი და ჯერ

კიდევ არარსებული მომავლიდან ან უკვე აღარ არსებული წარსულისაკენ ცალსახად და უკუმოუქცევლად მდინი „დროის“ („ხრონოს“) უსასრულო ოდენობა, რომელიც წინ უსწრებს, ან მოსდევს ანმყოს, არამედ ერთგვარი ექსტრატემპორალური (დროის მიღმური, დროის გარეშე არსებული) რეალობა (ჩვენი „უჟამო ჟამი“, ალბათ, ყველაზე სრულად და ამომწურავად გამოხატავს ამ ცნების შინაარსს). დღევანდელი გაგებით, „დრო“ სასრულია, „მრადისობა“ კი უსასრულო, მაშინ როდესაც პლატონის აზრით, ამ ორ ცნებას შორის რადიკალური (კვანტიტატიური) კი არა, თვისობრივი (კვალიტატიური) სხვაობა არსებობს.

„ტიმეოსის“ მარადისობა ინტეგრალური, ცალკეულ მომენტებად (წარსული, აწმყო, მომავალი) განუწილველი დროა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მარადიული, წარუვალაი ანმყო, რომელიც ხასიათდება ერთადერთი ატრიბუტით — „არის“. და პირიქით, საკუთრივ დრო ცალკეულ მომენტებადაა განწილული. მას თავისი ნაწილები („მერე“) და თავისი სახეები („ეიდე“) აქვს. დროის ნაწილებია დღეები და ღამეები, თვეები და წლები, სახეები კი — „იყო“ და „იქნება“ (ე. ი. წარსული და მომავალი). „არის“, პლატონის მიხედვით, მარტოოდენ მარადისობის ატრიბუტია; რაც შეეხება დროის იმ მომენტს, რომელსაც ანმყოს ვუნოდებთ ჩვენ, ის თითქოს კიდევ არსებობს და არც არსებობს, რაკილა მხოლოდ და მხოლოდ წარსულისა და მომავლის ერთმანეთისაგან გამიჯნავს ზღვრად, მსწრაფლწარმავალ წამად თუ დროული ნაკადის ერთგვარ „ატომად“ გვევლინება. შეადარე არისტოტელე: „ამრიგად, რამდენადაც „ახლა“ (არისტოტელეს „ახლა“ იგივეა, რაც პლატონის „არის“, — ბ. ზ.) სხვა არა არის რა, თუ არა ზღვარი, ის არ არის დრო და მხოლოდ თანხვედომითაა ნიშნული დროისათვის, ვინაიდან ზღვარი ეკუთვნის მხოლოდ იმას, რის ზღვრადაც ის გვევლინება“ („ფიზიკა“, 220 ბ 22-24).

აქ არც დროა და არც ადგილი, რათა უფრო დაწვრილებით შევჩერდეთ დროისა და მარადისობის პლატონური გაგების ცალკეულ მომენტებზე, და უშუალოდ გადავალთ დროის არისტოტელესეულ ინტერპრეტაციაზე, რომელსაც პლატონის კონცეფცია უდევს საფუძვლად. განსხვავება ისაა, რომ მონაწივე უფრო დეტალურად ამუშავებს და კონსტრუქციული ელემენტებით ამდიდრებს მასწავლებლის მიერ ზოგადად მოხაზულ სქემას; ამასთანავე, მეტაფიზიკური „მრადისობისაგან“ დამოუკიდებლად განიხილავს რეალურ სამყაროში მედინ დროს, სამყაროში, რომელიც, მისი მტკიცებით, დაუსაბამოა, მაშინ როდესაც პლატონის თვალსაზრისით მას დასაბამი აქვს. მაგრამ მოდით, უშუალოდ მოვუსმინოთ არისტოტელეს:

„დრო იმდენად ბუნდოვანი რამ არის, რომ ან საერთოდ არ არსებობს, ან ძლივძლივობით თუ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს არსებობად, რაც შეიძლება შემდეგზე დაყრდნობით ვივარაუდოთ: მისი ერთი ნაწილი იყო და უკვე აღარ არის, მეორე იქნება და ის ჯერ კიდევ არ არის; იმ ნაწილებისაგან ითხზვის უსასრულო დროცა და გამუდმებით გამოყოფილი დროის თითოეული შუალედიც. ხოლო ის, რაც არარსებულისაგან ითხზვის, როგორც ჩანს, შეუძლებელია წილწაყარა იყოს არსებობასთან. ამასთანავე, ყოველი დაყოფილი საგნისათვის, თუკი ის მართლაც არსებობს, აუცილებელია, რომ, ვიდრე არსებობს, ყველა, ან ზოგიერთი მისი ნაწილი მაინც არსებობდეს, ხოლო ასევე დაყოფილი დროის ზოგიერთი ნაწილი უკვე იყო, ზოგიერთი იქნება, და არც ერთი არ არის, არ არსებობს. „ახლა“ კი (ე. ი. „ანმყო“ — ბ. ზ.) ნაწილი არ არის, რადგანაც ნაწილით იზომება მთელი, რომელიც ნაწილებისაგან უნდა ითხზვოდეს; დრო კი, ეტყობა, „ახლა“-საგან არ ითხზვის. ეგეც არ იყოს, ადვილი დასადგენი როდია, რჩება თუ არა „ახლა“ (რომელიც, ეტყობა, ერთმანეთისაგან ჰყოფს წარსულსა და მომავალს) მუდამ ერთი და იგივე, თუ ყოველთვის სხვად იქცევა. თუ ის სულ მუდამ სხვადასხვაა და დროში არცერთი ნაწილი არ არის მეორესთან ერთად (გარდა მოძველებისა და მოცულისა, როგორც ნაკლებ დროს მოიცავს მეტი), ხოლო ამჟამად არარსებული, მაგრამ უწინ არსებული აუცილებლად ოდესღაც გაქრა, ამიტომ არცერთი „ახლა“ არ იარსებებს მეორე „ახლა“-სთან ერთად, არამედ ადრინდელი

ყოველთვის უნდა გაქრეს. თავის თავში ის ვერ გაქრება, რადგანაც სწორედ მაშინაა იგი; ისიც წარმოუდგენელია, რომ ადრინდელი „ახლა“ მეორე „ახლა“-ში გაქრეს, რადგანაც შეუძლებელია დაეუშვათ „ახლა“-თი თანმიმდევრობა, როგორც ნერტილისა – ნერტილის კვალდაკვალ, თუ, ამრიგად, ერთი „ახლა“ მის მომდევნოში კი არა, რომელიღაც სხვა „ახლა“-ში ქრება, მაშინ ის ერთდროულად შუალედურ „ახლა“-თა შორის იქნებოდა, რომელთა რიცხვაც უსასრულოა, ეს კი შეუძლებელი გახლავთ. მაგრამ ისიც შეუძლებელია, რომ ერთი და იგივე „ახლა“ ყოველთვის იყოს, რადგანაც რაღაც დაყოფილსა და საზღვრულს მხოლოდ ერთი ზღვარი როდი აქვს, თუნდაც ის ერთი ან რამდენიმე მხრივ უწყვეტიც იყოს; „ახლა“ კი ზღვარია; ასე რომ, შეიძლება ავიღოთ საზღვრული დრო. გარდა ამისა, თუ ერთდროული – არა ადრინდელი და არა მერმინდელი – არსებობდა ერთსა და იმავე „ახლა“-ში არსებობასა ნიშნავს, ამიტომ თუ ამ „ახლა“-ში მოქცეულია ადრინდელიც და მერმინდელიც, მაშინ ერთდროული იქნება ათი ათასი წლის წინანდელი ამბავი და ის, რაც დღეს მოხდა, და არავფერი არ იქნება ერთმანეთზე ადრინდელი ან გვიანდელი“ („ფიზიკა“, IV, 10, 218 ა).

არისტოტელეს მთელი შემდგომი მსჯელობა დროის შესახებ ძალზე რთულია, ზოგჯერ კი იმდენად ბნელი და ბუნდოვანი, რომ მრავალრიცხოვან კომენტატორთა თავგამოდებული მცდელობა კიდევ უფრო აბნელებს და აბუნდოვანებს საკითხს, ნაცვლად იმისა, რომ სინათლე მოჭვინოს მას. რაც დღეს ზოგადი აზრის გამოტანა მაინც ხერხდება: როგორც ზემოთ მოტანილი ფრაგმენტიდან ჩანს, დროის თვით არსებობაც კი სათუთაა, რადგანაც ის შემდეგი მომენტებისაგან ითხზვის: ერთი მხრივ, წარსული, რომელიც იყო და ან უკვე აღარ არის, მეორე მხრივ კი მომავალი, რომელიც იქნება, მაგრამ ჯერ კიდევ არ არის, „ხოლო ის, რაც არარსებულისაგან ითხზვის – არისტოტელეს მართებული შენიშვნით, — შეუძლებელია წილნაყარი იყოს არსებობასთან“. რაც შეეხება ანმყოს („ახლა“), ის მხოლოდ წარსულისა და მომავლის გამყოფი ზღვარია, წამდაუნუმ ცვალებადი ზღვარი, არავითარი გრძლივობა არ გააჩნია და ამიტომ არ შეიძლება დროის მომენტად იქნეს მიჩნეული. დროის ეს პარადოქსული თავისებურებანი უკიდურესად აძნელებენ მის გაგებას.

შემდეგ არისტოტელე აწვლივებს იმ სწავლულთა თვალსაზრისს, რომელნიც დროს ციური სფეროს მოძრაობასა და თვით ამ სფეროსთანაც კი აიგივებენ, რის შედეგადაც დაასკვნის, რომ „დრო არ არის მოძრაობა, თუმცა მოძრაობის გარეშე კი არ არსებობს“ („ფიზიკა“, IV, 10 219 ა; შდრ. თომას მანის კითხვა: „იქნებოდა დრო, რომ არ ყოფილიყო მოძრაობა? იქნებოდა მოძრაობა, რომ არ ყოფილიყო დრო?“), რადგანაც ჩვენ მხოლოდ მოძრაობის მეშვეობით აღვიქვამთ და ვზომავთ კიდევ დროს (აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ძველი ბერძენი ძალზე ფართო მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ტერმინს „მოძრაობა“; ეს იყო არა მარტო მატერიის სივრცული მოძრაობა, ფიზიკურიც და ქიმიურიც, ისევე, როგორც ადამიანის ყველა ფსიქიკური აქტი, მისი შეგრძნებები, აღქმები, აზრები თუ განცდები).

რაკილა დაადგინა, რომ დრო არ არის მოძრაობა, მაგრამ, ამასთანავე, არ შეიძლება მოძრაობის გარეშე არსებობდეს, არისტოტელე დროის განსაზღვრის საფუძვლად იღებს შემდეგ დებულებას: ესაა დანარჩენთაგან განსხვავებული ორი დროული მომენტის მსგავსების განცდა ჩვენი ცხოვრების მიერ: „ჩვენ შევიცნობთ დროს, როცა ზღვარს ვუდებთ მოძრაობას და ამრიგად განვსაზღვრავთ ადრინდელსა და მერმინდელს; მაშინ ვამბობთ, რომ დრომ განვლო, რაკილა გრძნობებით აღვიქვამთ ადრინდელსა და მერმინდელ მომენტს, ჩვენ იმის მეშვეობით ვაგვიჯნავთ მათ, რომ ერთხელ ერთს აღვიქვამთ, მეორეჯერ კი – მეორეს, ხოლო მათ შორის – რაღაც ორივესაგან განსხვავებულს. რადგანაც მაშინ ჩვენ ვიაზრებთ ორ კიდურა ნერტილს როგორც შუალედურისაგან განსხვავებულს, და სული აღნიშნავს ორ „ახლა“-ს – ადრინდელსა და მერმინდელს; აი, რას ვუნოდეტ დროს, რადგანაც სწორედ მომენტებით შემოსაზღვრული „ახლა“ ვეჩვენება „დროდ“ („ფიზიკა“, IV, 10 219ა 22-30). ბოლოს და ბოლოს, არისტოტელე გვთავაზობს დროის შემდეგ დეფინიციას: „როდე-

საც არის „უნიონ“ და „შემდეგ“, მაშინ ჩვენ ვლაპარაკობთ დროზე, რადგანაც დრო სხვა არა არის რა, თუ არა მოძრაობის რიცხვი ადრინდელსა და მერმინდელთან მიმართებით. ამრიგად, დრო თავისთავად როდია მოძრაობა, არამედ მოძრაობად გვევლინება იმდენად, რამდენადაც მოძრაობა შეიცავს რიცხვს“ (იქვე, 219ა 33 – 219ბ 3).

ერთი სიტყვით, არისტოტელეს ორნევერიან ლოგიკურ სტრუქტურაში: მოძრაობა – დრო, დრო – მოძრაობა, ძნელია ხაზი გაუსვა რომელიმე წევრის პრიმატს. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველგვარი მოძრაობა (ისევე როგორც ყოველგვარი ცვალებადობა) დროში ხდება და დროით იზომება. არც ერთი დაიყვანება მეორეზე და არც მეორე – პირველზე. „ჩვენ არა მარტო მოძრაობას ვზომავთ დროით, არამედ დროსაც – მოძრაობით, — იმის გამო, რომ ისინი ერთმანეთს განსაზღვრავენ, რადგანაც დრო განსაზღვრავს მოძრაობას, როგორც მისი რიცხვი, ხოლო მოძრაობა – დროს. და ჩვენ ვლაპარაკობთ დიდას და მცირე დროზე, როცა თას მოძრაობით ვზომავთ, ისევე, როგორც რიცხვს ვზომავთ საგნებით, რომლებიც ექვემდებარებიან, ასე მაგალითად, ცხენების რიცხვს – ცხენით. სწორედ რიცხვის მეშვეობით ვგებულობთ ცხენების რაოდენობას და, პირიქით, საითთაოდ რომ ვითვლით ცხენებს – მათ რიცხვს. იგივე ითქმის დროისა და მოძრაობის მიმართაც: დროით ჩვენ ვზომავთ მოძრაობას, მოძრაობით კი – დროს“ (იქვე, 220ბ 15-25).

მაგრამ არსებობს მოძრაობის (ცვალებადობის) ურიცხვი სხვადასხვა სახე, და თუ მისი რიცხვი, ანუ ზომა თუ საზომი არის დრო, მაშინ მოძრაობის თითოეულ სახეს მისი სპეციფიკური დრო უნდა შესაბამებოდეს. არისტოტელე თვითონვე გრძნობს ამას (იქვე, XIV, 223ბ 1-5), მაგრამ სათანადო დასკვნა კი არ გამოაქვს. სამყაროში მიმდინარე ყველა პროცესის დრო მის ნააზრევში უნიფიცირებულია და სტანდარტიზირებული: ესაა დრო, რომლითაც იზომება ციური სფეროს რეგულარული და თანაბარზომიერი წრებრუნვა; ამიტომაც გვეჩვენება, თითქოს დრო სწორედ ეს წრებრუნვა იყოს.

თავის მესამე „ენნეადაში“ (7, 9) პლოტინი კრიტიკის საგნად აქცევს დროს, როგორც მოძრაობის რიცხვის თუ ზომის არისტოტელესულ გაგებას: თუკი დრო მართლაც მოძრაობის რიცხვია, მაშინ ის უფრო მეტად როდი უკავშირდება მოძრაობას, ვიდრე რიცხვი „ათი“ ცხენებს თუ ხარებს, რომლებსაც ის აღრიცხავს, მეორე მხრივ, თუ დრო უშუალოდ უკავშირდება მოძრაობას, რომელსაც ზომავს, რაკილა მის ზრდასთან ერთად იზრდება, როგორ განვასხვავოთ ერთმანეთისგან საკუთრივ დრო და მისი მეშვეობით გაზომილი მოძრაობა? ხოლო თუ ეს განსხვავება მაინც შესაძლებელია, მაშინ დრო, როგორც მოძრაობის რიცხვი, პირნმინდად ექსტერიორული, პირნმინდად გარეგნულია მოძრაობის მიმართ და, მაშასადამე, ისევე, როგორც პირველ შემთხვევაში, უბრალო არითმეტიკულ რიცხვად რჩება, რომელიც დროის არავითარ გაგებას არ შეიცავს. ეგეც არ იყოს, არისტოტელე დაბეჯითებით ამტკიცებს: „ჩვენ არა მარტო მოძრაობას ვზომავთ დროით, არამედ დროსაც – მოძრაობით, — იმის გამო, რომ ისინი ერთმანეთს განსაზღვრავენ“. კეთილი და პატიოსანი, — შენიშნავს პლოტინი, — მაგრამ აქვე უნდა ვიკითხოთ: ნუთუ იმისათვის, რომ დრო არსებობდეს, აუცილებელი პირობაა მისი გაზომვა? ამასთანავე, რაკილა დრო უსასრულოა, რომელიც არავითარ განზომილებაში არ თავსდება, საინტერესოა, დროის მაინც რომელ მომენტს მივიჩნევთ ათვისის წერტილად, ანუ ამ უსასრულო დროის მიმართ „შემდგომად“ თუ „უნიარესად“?

საქმე აშკარა აბსურდამდე მიდის. დროის ბუნება იმდენად პარადოქსულია, რომ მისი განმარტებისას ანტიკურობის თვით ყველაზე დიდი ლოგიკოსიც კი ელემენტარულ ლოგიკურ შეცდომას (petitio principii Tu idem per idem) უშვებს. სწორედ ამიტომ – დასძენს პლოტინი, — ერთხელ და სამუდამოდ უარი უნდა ვთქვათ იმაზე, რომ ფიზიკურ სამყაროს დაუუქვემდებაროთ დრო, რაკილა მისი ნებისმიერი სუბორდინაცია მატერიალური სინამდვილისადმი გარდუღელ მარცხს გვიქადას და ჩინში გვამწყვეტს.

აი, რატომაა, რომ პლოტინი კვლავ მიუბრუნდება „მარადისობის“ („აიოს“)

პლატონისეულ ცნებას, „მარადისობისა“, რომელსაც თავისი დიდი მასწავლებლის კვალდაკვალ, კოსმიური გონების აზრობრივი და არსობრივი სისასვის, მისი უწყვეტი იდეალური ქმედითობისა თუ აბსოლუტური სიცოცხლის ატრიბუტად სახავს. პლატონისგანვე სესხულობს იგი ძირითად იდეას, რომლის მიხედვითაც დრო სხვა არა არის რა, თუ არა უცვლელი მარადისობის მოძრავი ხატი, და ახალი სტრუქტურული ელემენტით ამდიდრებს მას: დროს, როგორც „სამყაროული მოძრაობის ინტერვალს“, სამყაროს სულის „სასიცოცხლო ინტერვალთან“ აიგივებს. ასე იკვეთება უნივერსალური სიმეტრია: რა კავშირიცაა მარადისობასა და კოსმიურ გონებას შორის, იმავე კავშირით ერწყმიან ერთმანეთს დროცა და სამყაროს სულიც.

პლოტინის მიხედვით, სამყაროს სული ერთგვარი შუალედური საწყისია იდეალურ სინამდვილესა და გრძნობად-კონკრეტულ სამყაროს შორის. დემიურგოსის პირში, კოსმოსის მაცოცხლებელი და მამოძრავებელი ძალა, მისი ერთიანობის წარუვალი პრიციპი; სამყაროს, როგორც ღვთაებრივი ცოცხალი არსის თვითშემეცნება; მათემატიკურ და მუსიკალურ თანაფარდობათა ერთობლიობა, რომელთა მიხედვითაც იგება ცვლადი და ქმნადი სინამდვილე; კოსმიური სრულქმნილების პირველსაწყისი, როლის მეოხებითაც იდეები მატერიაში რეალიზდებიან, მატერიაში ისხამენ ხორცს.

დრო – მარადისობის პროექცია გრძნობად-კონკრეტულ სინამდვილეში – სამყაროს სულის სიცოცხლეა, მარად მოძრავი და ბოპოქარი სიცოცხლე, რომელიც გულისხმობს გამოდმებულ გადასვლას სიცოცხლის გამოვლენის ერთი რომელიმე ფორმიდან მეორეზე (სამყაროული სიცოცხლე – წერს პოლ ვალერი, — შეიძლება შეეადაროთ ბოპოქარ ხანძარს, რომელიც გააფთრებით უტევს ყველაფერს, რაზედაც კი „ალი მიუნდება“; უსასრულოდ ვრცელდება, დროებით უკან იხევს, ჩერდება, ნაპერწკალს ტყორცნის, რათა გადალახოს სივრცე, დაიპყროს ახალი მიჯნა, ფეხდაფეხ მისდევს თავისსავე თავს, იერიშით იღებს ყველაფერს, რასაც გზად აწყდება და რითაც საზრდობს, დაუსრულებლად ქმნადი, ცვლადი და თავისი ყოველნამიერი რაობისაგან განსხვავებული, — აი, როგორ აღიქვამდა დამკვირვებელი სიცოცხლის სტიქიურ მთლიანობას და ერთობლიობას, მაორგანიზებელ და მფორმირებელ ძალას, რომლის „ნადავლიც“ ხდება ყველაფერი, რაც შეიძლება ფორმით ორგანიზებულ იქნეს, ისევე, როგორც დეფორმირდება ყველაფერი, რაც შეიძლება დაინვას, დაიფერფლოს და დანახშირდეს“, — იხ. პოლ ვალერი, სულის კრიზისი; ფრანგულიდან თარგმნა ბ. ბრეგვაძემ, თბ., 1994, გვ. 113).

დრო სულის ქმედითობის მომენტთა თანმიმდევრული მონაცვლეობაა. გრძნობადი სინამდვილე რომ შექმნა, სამყარო სულმა „გაადროულა“, დროის დინებას დაუქვემდებარა იგი. სამყარო არსებობს და მოძრაობს სულში, და რაკი ამ სულის სიცოცხლე ცვალებადია, სწორედ ესა ქმნის დროში განსხვავებასაც. ამრიგად, დრო სამყაროული სულის სიცოცხლის ინტერვალებით იქმნება. სულის სიცოცხლე და ცხოველყოფილი ქმედითობა რომ არა, დროც გაქრებოდა. სამყარო, როგორც ცოცხალი არსება (მდრ. პლატონის „ტიმეოსი“, 31ა), გარემოცულია სულით, რომლის მუდმივი ქმედითობის თანმიმდევრული ინტერვალები განაპირობებენ სამყაროს წრებრუნვას, რაც, თავის მხრივ, ქმნის „იყო“-ს და „იქნება“-ს (პლატონისეული ტერმინებია, — იხ. „ტიმეოსი“, 37ც), ანუ წარსულს და მერმისს, ესე იგი, დროს; ხოლო რაკი სამყაროს სულის სიცოცხლე, არსებითად, მისი დაუოკებელი ლტოლვაა კოსმიური გონების მიმართ, ამიტომ დროის ყველაზე არსებით მომენტად მომავალი გვევლინება. დროს, რომელსაც ძველი ბერძნები, უწინარეს ყოვლისა, აღიქვამდნენ, როგორც ციური სფეროს წრებრუნვას, პლოტინი იაზრებს ამ წრებრუნვის ჭეშმარიტ მიზეზად – სამყაროული სულის სიცოცხლედ.

აქ ჩვენ ცოტა ხნით მაინც უნდა შევწყვიტოთ დროის ძველი ბერძნული კონცეფციების მიმოხილვა, რათა მკითხველის ყურადღება შევაჩეროთ ერთ საკმაოდ უცნაურ ფაქტზე: საქმე ისაა, რომ თანამედროვეობის ზოგიერთი თვალსაჩინო ევ-

როპელი ფილოსოფოსი კატეგორიულად ამტკიცებს, რომ ძველ ბერძნებზე და რომაელებზე მოკლებულნი იყვნენ დროის რეალური განცდისა თუ შეგრძნების უნარს; რომ მათთვის თითქოს არ არსებობდა არც ანმყო და არც მომავალი და მხოლოდ წარსულით სულდგმულობდნენ. ასე მაგალითად, სახელგანთქმული ესპანელი მოაზროვნე ხოსე ორტეგა ი გასეტი წერს:

„ამბობენ (შენგლერი და სხვ.), რომ ძველ ბერძნებს და რომაელებს არ გააჩნდათ დროის შეგრძნების უნარი, ისინი თითქოს ვერ გრძნობდნენ მათი სიცოცხლის განფენილობას დროში. ამიტომაც იყო, რომ მხოლოდ ანმყოში არსებობდნენ. ამნაირი განსაზღვრა მე არასწორი მგონია, ყოველ შემთხვევაში, ის ერთმანეთში ურევს ორ მოვლენას. ძველი ბერძენი თუ რომაელი გამოგნებლად ბრმაა მომავლის მიმართ. ის ვერც კი ამჩნევს მას, როგორც დალტონიკოსი ვერ არჩევს წითელ ფერს. ანტიკური ეპოქის ადამიანი წარსულით ცოცხლობს. ვიდრე რაიმეს აღასრულებული, ის უკან იხევს ხვლიკვით, თავდასმას რომ უპირებს მსხვერპლს. წარსულში ის ეძებს მისაბამ ნიმუშს და წარსულის პრიზმიდანვე ჭვრეტს მთელ სამყაროს, პრიზმიდან, რომელიც ყველაფრის დეფორმაციას ახდენს. ამიტომ მისი ცხოვრება წარსულის განცდა და გადამღერება. ეს კი ნიშნავს, რომ ძველი ბერძენები და რომაელები არქაისტები იყვნენ, თუმცა ყველა ძველი ხალხი არქაისტია. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს მათ არ შეეძლოთ დროის აღქმა, დროის მათეული აღქმა არასრულფასოვანია. მისთვის ნიშნულია მომავლისადმი ინტერესის უქონლობა და ჰიპერტროფირებული ყურადღება წარსულის მიმართ. ძველი ხალხებისაგან განსხვავებით, ჩვენ, ევროპელები, ყოველთვის მომავალზე ვართ ორიენტირებული, რადგანაც გვესმის, რომ სწორედ მომავალია დროის არსებითი განზომილება. ასე რომ, ჩვენთვის დრო თანდებულია — „მდე“ კი არ იწყება, არამედ ზმნიზედით — „შემდეგ“. ამიტომაც გვეჩვენება, რომ ძველი ბერძენისა და რომაელების ცხოვრებას დროისმიღმური ხასიათი ჰქონდა“ (ხოსე ორტეგა ი გასეტი, მასების ამბოხი, ესპანურიდან თარგმნა ბ. ბრეგვაძემ, თბ., 1993, გვ. 177-178).

მაგრამ ასე დაახასიათო ხალხი, რომელმაც კაცობრიობის ისტორიაში პირველმა ჩაუყარა საფუძველი დროისმეტყველებას თუ დროისმცოდნეობას („ქრონოლოგია“), მნიშვნელოვანი ილად რომ განაპირობებს დასავლური აზროვნების მთელ შემდგომ განვითარებას მის მიერ დასახული გზით; ამნაირი კვალიფიკაცია მისცე მთელ ცივილიზაციას, რომელიც თავისი ორიათასწლიანი არსებობის დამლევს დროის ყველაზე არსებით განზომილებად სწორედ მომავალს სახავს და, ამრიგად, უსასრულო პერსპექტივას ხსნის ადამიანური ცნობიერებისა და სულის წინაშე, რითაც გადაჭრით ამკვიდრებს მეტაფიზიკურ (და არა მარტო მეტაფიზიკურ) ოპტიმიზმს, — სულ ცოტა, ისტორიული ფაქტის გაყალბებას ნიშნავს. ორტეგა ი გასეტის დიდი თანამედროვე ამბობს: „ჩვენ უკუსვლით შევდივართ მომავალში“ (პოლ ვალერი, სულის კრიზისი, დასახ. გამოც. გვ. 16). საინტერესოა, რას იტყოდნენ დღევანდელ ევროპელებზე ორი თუ სამი ათასწლეულის შემდეგ, ასე ცალმხრივად და ტენდენციურად რომ განემარტათ ეს სიტყვები.

თუმცა კვლავ მივუბრუნდეთ სიტყვას, როგორც თავშივე აღვნიშნეთ, დროის ანტიკური თეორიები საფუძვლად უდევს ნეტარი ავგუსტინესეულ „ქრონოლოგიას“ („დროისმეტყველებას“), ყველაზე სრულად და ამომწურავად ჩამოყალიბებულს „ალსარბათა“ მეთერთმეტე წიგნში, სადაც ავტორი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ღმერთმა „არაფრისაგან“ („ex nihilo“) შექმნა სამყარო, რითაც გადაჭრით უპირისპირდება ყველას, ვისი აზრითაც, შეუძლებელია არაფრისაგან რაიმეს შექმნა, და ვინც სკეპტიკურად კითხულობს: „კი მაგრამ, რას აკეთებდა ღმერთი სამყაროს შექმნადე“ (Quid faciebat deus, antequam faceret caelum et terram?) თუკი არაფერსაც არ აკეთებდა უქმად მყოფი, რატომ სამუდამოდ არ დარჩა ისევე უქმად, როგორც უკუნისიდან იყო? ხოლო თუ ღმერთში თავს იჩენს ახალი ნება-სურვილი იმის შექმნისა, რაც მანამდე არასოდეს არ შეუქმნია, მაშინ რალა მარადიულობა ეთქმის იმას, რაშიაც მა-

ნამდგ არარსებული სურვილი ჩნდება? და მართლაც, ნება ღმერთის ქმნილება კი არა, ყოველგვარ ქმნილებაზე უზინარესია, რადგანაც შეუძლებელი იქნებოდა რისიმე შექმნა, შემოქმედის ნება შექმნილზე ადრე რომ არ არსებულყო. ამრიგად, ღმერთის ნება განუყოფელია თვით მისი სუბსტანციისაგან. ხოლო თუ ღვთაებრივ სუბსტანციაში თავს იჩენს ის, რაც მანამდე არ ყოფილა მასში, აშნაირ სუბსტანციას მარადიულს ვერ ვუწოდებთ, და ცამდე მართალნიც ვიქნებით. თუკი მარადიული იყო სამყაროს შექმნის ღვთაებრივი ნება-სურვილი, მაშინ რატომ არ არის მარადიული მისი ქმნილება? (“აღსარებანი”, XI, 12).

მარადისობა, ნეტარი ავგუსტინეს მიხედვით, უცვლელობის და უძრაობის, უფრო ზოგადად კი ღვთაებრივი სუბსტანციის და თვით ღმერთის ატრიბუტია. რაც შეეხება მარადისობისა და დროის ურთიერთმიმართების პრობლემას, ამ მხრივ, „აღსარება-თა“ ავტორი თითქმის უცვლელად იმეორებს და იზიარებს კიდევ პლატონის აზრს. „ვინ შეაჩერებს და გასაქანს არ მისცემს მას (დროის ნაკადში დანთქმულ გულს, — ბ.ბ.), რათა თუნდაც წამით შემდგარმა აღიქვას მარად უძრავი მარადისობის სხივოსანი ათინათი და დროის უწყვეტ დინებას შეადაროს იგი? დაე, დარწმუნდეს, რომ ისინი არათანაზომადნი არიან; დაე, შეიგნოს, რომ დროის ხანგრძლივობას ურიცხვი მსრნაფლწარმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. მარადისობაში არა არის რა წარმავალი, არამედ მუდმივი აწმყოა, მთელი თავისი სისავსით. დრო კი ვერასოდეს ვერ იქნება პირწმინდად აწმყო; დაე, მიხედეს, რომ მთელ წარსულს მომავალი მიერეკება, რომ მთელი მომავალი წარსულს მოსდევს, ხოლო ერთიცა და მეორეც იმისგან იღებს დასაბამს, იმისგან მომდინარეობს, რასაც მარადი აწმყო ჰქვია. ვინ შეაჩერებს კაცის გულს, რათა უძრავად შემდგარმა იხილოს, თუ როგორ განაპირობებს წარსულსაც და მომავალსაც მარად უძრავი მარადისობა, რომლისთვისაც უცხოა წარსულიც და მომავალიც“ (იქვე, XI, 13).

პლატონის გავლენის კვალი არანაკლებ აშკარაა ნეტარი ავგუსტინეს მეორე თხზულებაში — „ღვთის ქალაქისათვის“, სადაც ავტორი, მარადისობისა და დროის ურთიერთგანსხვავებიდან გამომდინარე, ცდილობს ერთმანეთისაგან გამიჯნოს ცნებები — „სამყაროს შექმნა დროში“ და „სამყაროს შექმნა დროსთან ერთად“, რათა გვიჩვენოს, როგორ გადადის უცვლელი და უძრავი მარადისობა წამით-წამად ცვალებადსა და მოძრავ დროში, როგორ იქმნება გრძნობა-კონკრეტული, განუწყვეტელიც ქმნადი და ცვლადი სამყარო, რომლის დასაბამიც, წარმართი კრეაციონისტის თვალსაზრისით, დემიურგოსია, ხოლო ქრისტიანი თეოლოგის მიხედვით — ბიბლიური ღმერთი:

„თუკი მართებულად განვასხვავებთ მარადისობასა და დროს, კერძოდ, იმას, რომ შეუძლებელია დროის არსებობა რაიმე მოძრავის ცვალებადობის გარეშე, მარადისობისათვის კი უცხოა ყოველგვარი ცვალებადობა, ვინ ვერ შეწინააღმდეგებს, რომ არ იქნებოდა დრო, თუკი არ იქნებოდა ქმნილება, რომელიც რალაცნაირი მოძრაობით შეცვლიდა რამეს?.. ვინ იტყვის, რომ სამყაროზე უზინარეს უკვე იყო სხვა რამე ქმნილება, რომლის ცვლილებითაც შეიძლება ედინა დროს? მაგრამ რაკი წმინდა და უჭეშმარიტესი წერილი ამბობს: „თავდაპირველად შექმნა ღმერთმა ცა და მიწა“, რათა არავინ იფიქროს, თითქოს მანამდე შექმნილიყოს სხვა რამე... ამიტომ ეჭვშეუვალად შეიძლება ითქვას, რომ სამყარო შექმნილია არა დროში (in tempore), არამედ დროსთან ერთად (cum tempore), ვინაიდან ის, რაც დროში იქმნება, ან ამა თუ იმ დროის შემდეგ, ან ამა თუ იმ დროზე უზინარეს იქმნება, ესე იგი, წარსულის შემდეგ და მომავალზე უზინარეს. მაგრამ შეუძლებელია წარსული ყოფილიყო სამყაროზე უზინარეს, ვინაიდან არ იყო ქმნილება, რომლის ცვალებადი მოძრაობითაც შეეძლო ედინა დროს. ამიტომ სამყარო დროსთან ერთად შეიქმნა“ („ღვთის ქალაქისათვის“, XI, 1).

მარადისობის — ამ უცვლელი, წარუვალი და ინტეგრალური აწმყოსაგან განსხვავებით, დრო, პლატონის, არისტოტელესა და პლოტინის კვალდაკვალ, ნეტარი ავგუსტინეს მიხედვითაც, სამ მომენტადაა განწილული (წარსული, აწმყო და მო-

მავალი). მაგრამ თუ პლატონი და არისტოტელე მხოლოდ რელატიურ არსებობას ანიჭებენ ანმეოს, ე. ი. ფაქტობრივად უარყოფენ მას, ნეტარი ავგუსტინესათვის, პირიქით, დროის ერთადერთი რეალურად არსებული მომენტი მხოლოდ ანმეოა, რომლითაც ის ზომავს „იყო“-სა და „იქნება“-ს, ე. ი. წარსულისა და მომავლის რეალობის ხარისხს, რის შედეგადაც როგორც ერთი, ისე მეორე დროის ფიქტიურ მომენტებად წარმოგვიდგება, ვინაირად წარსული (მკვდარი ანმეო) უკვე აღარ არსებობს, ხოლო მომავალს (დაუბადებელ ანმეოს) ჯერ კიდევ არ მიუღწევია იმ ფაზისათვის, როცა მასზე შეიძლება გვეთქვა „არის“, ე. ი. ჯერ კიდევ არ ზიარებია არსებობას. ნეტარი ავგუსტინეს აზრით, სული უშუალოდ ჭვრეტს და აღიქვამს მხოლოდ ანმეოს, მაშინ როდესაც წარსულს იგონებს და მომავალს მოეღის. ამ სუბიექტივისტური კონცეფციის თანახმად, დროის არსებობა ადამიანის სულითაა განსაზღვრული, სულით, რომელიც მოეღის, ჭვრეტს და იგონებს. თუ დროის სამ მომენტზე მაცნე შეიძლება მსჯელობა, ისევ და ისევ ამ სუბიექტივისტურ კონტექსტში; „არის სამი დრო – ანმეო წარსულისა, ანმეო ანმეოსი და ანმეო მომავლისა, ეს სამი დრო მხოლოდ ჩვენს სულში არსებობს და სხვაგან ვერსად ვერ ვხადავ მათ; ანმეო წარსულისა მახსოვრობაა; ანმეო ანმეოსი – უშუალო ჭვრეტა; ანმეო მომავლისა კი – მოლოდინი“ („აღსარებანი“, XI, 26).

თუმცა ნეტარი ავგუსტინე იმასაც გრძნობს, რომ ანმეოს არავითარი გრძლივობა არ გააჩნია და, ამ თვალსაზრისით, მართალნი არიან პლატონი და არისტოტელე, რომელთა მტკიცებითაც, ანმეო დროის რეალური მომენტი კი არა, მხოლოდ წარსულისა და მომავლის გამმიჯნავი, გამუდმებით ცვლადი ზღვარია. დროის პარადოქსული ბუნება კიდევ ერთხელ შინაგანი წინააღმდეგობის ჩიხში ამწყვედევს ადამიანის მაძიებელ აზრს, რომელიც ამ ჩიხიდან გამოსავალს ისევ და ისევ დროის სუბიექტივისტურ აღქმაში ეძებს:

„...ყურადღებას წარსულში გადააქვს მომავალი; რაც მომავალს აკლდება, წარსულს ემატება; და თუ მომავალი საერთოდ გაქრა, დარჩება მხოლოდ წარსული. კი მაგრამ, რანირად მცირდება, ან სულაც ქრება მომავალი, რომელიც ჯერ კიდევ არ არსებობს? მხოლოდ იმნაირად, რომ ეს ხდება სულში, რადგანაც მარტოოდენ სულში არსებობს სამი დრო, ის ელის, ყურადღებას აპყრობს და ახსოვს: რასაც ელის, იმ გზით გაივლის, რასაც ყურადღებას აპყრობს, და იქითკენ მიემართება რაც ახსოვს. ვინ შესძლებს იმის უარყოფას, რომ მომავალი ჯერ კიდევ არ არსებობს? მაგრამ მისი მოლოდინი უკვეა სულში. ანდა ვინ უარყოფს იმას, რომ წარსული უკვე აღარ არსებობს? მაგრამ სულში კვლავაც ცოცხლობს მისი ხსოვნა. და ბოლოს, ვინ გაბედავს უარყოს, რომ ანმეოს ხანგრძლივობა არ გააჩნია? რადგან ის მეყსეულად გადის. მაგრამ ხანგრძლივია ჩვენი ყურადღება, რომელსაც დაუყოვნებლივ არყოფნაში გადაჰყავს ყველაფერი, რაც კი თავს იჩენს. მაშასადამე, ხანგრძლივია მომავალი დრო, რომელიც არ არსებობს: ხანგრძლივია მხოლოდ მომავლის მოლოდინი. ხანგრძლივია არა წარსული დრო, რომელიც აღარ არსებობს; ხანგრძლივია მხოლოდ წარსულის ხსოვნა“ („აღსარებანი“, XI, 36-37).

დროის პლატონისა და არისტოტელესეული თეორიები საკმაოდ ორჭოფულია: როგორც მასწავლებლის, ისე მოწაფის აზრითაც, დრო არც პირნმინდად სუბიექტურია და არც ობიექტური, ე. ი. არც ადამიანის ცხოვრებითაა განსაზღვრული და არც დამოუკიდებელია მისგან. მათი დრო სადღაც ცნობიერებასა და ობიექტურ რეალობას შორის მიედინება, ასე რომ, არც ერთზე დაიყვანება და არც მეორეზე. ამიტომ ვერც ერთი ახერხებს დროის მკაცრ დეფინიციას და ვერც მეორე. თუმცა ისიც საკითხავია, შესაძლოა კი, საერთოდ, ამნაირი დეფინიცია? შეუძლია კი ადამიანს დროის გონებაშიუნდომელი იდუმალების ზუსტი და ამომწურავი წვდომა?

დროის ნეტარი ავგუსტინესეული კონცეფციის ორიგინალობა პლატონის, არისტოტელესა და პლოტინის თეორიებთან შედარებით, უწინარეს ყოვლისა, ისაა, რომ ჰიპოთეზი ეპისკოპოსის თვალსაზრისით, დრო არსებითად სუბიექტივისტურია,

ესე იგი, ადამიანის ცნობიერებითაა განსაზღვრული. თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ამ ორგინალობის შედეგი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყოს დროის ენიგმური ბუნების შეცნობის გზაზე. საპირისპირო აზრისაა ცნობილი ინგლისელი ფილოსოფოსი ბერტრას რასელი: „მე პირადად არ ვეთანხმები ავგუსტინეს თეორიას, რომლის მიხედვითაც დრო რაღაც ჩვენს გონებაში არსებულა, მაგრამ ეს უეჭველად ძალზე ჭკვიანური თეორიაა, ღირსი იმისა, რომ სერიოზული განხილვის საგნად იქცეს. მეტსაც გეტყვით: ავგუსტინეს თეორია გაცილებით უფრო წინ გადადგმული ნაბიჯია ყოველივე იმასთან შედარებით, რასაც ამ საკითხის ირგვლივ ბერძნულ ფილოსოფიაში ვპოულობთ. ეს თეორია შეიცავს პრობლემის უფრო უკეთესსა და უფრო ნათელ ფორმულირებას, ვიდრე დროის სუბიექტივისტური თეორია კანტისა, — თეორია, რომელმაც კანტის შემდეგ ფართო აღიარება ჰპოვა ფილოსოფოსთა შორის“ (Б. Рассел, История западной философии, М., 1959, стр. 370).

მკითხველი, რომელიც ყურადღებით გაეცნო, ერთის მხრივ, პლატონის, არისტოტელესა და პლოტინის თეორიების, ხოლო მეორე მხრივ, ნეტარი ავგუსტინეს კონცეფციების ამ მოკლე მიმოხილვას, უთუოდ დაგვეთანხმება იმაში, რომ ავგუსტინეს ორიგინალობას უპირატესად ერთი რამ განაპირობებს: დრო, მისი გაგებით, უფრო სუბიექტივისტურია, ვიდრე ბერძენ ფილოსოფიებსა აქეთ წარმოდგენილი. მაგრამ სწორედ ამ სუბიექტივიზმს არ იზიარებს ბერტრას რასელი. მამ, რაღას ემყარება მისი მტკიცება იმის თაობაზე, რომ „ავგუსტინეს თეორია გაცილებით უფრო წინ გადადგმული ნაბიჯია ყოველივე იმასთან შედარებით, რასაც ამ საკითხის ირგვლივ ბერძნულ ფილოსოფიაში ვპოულობთ“?

19. მიქა, VII, 8; I იოანე, 1, 5.

20. შდრ. ფსალმ. 22, 1; 27, 9.

21. ფსალმ. 70, 5.

22. „ნეტარი ავგუსტინე აქ მიმართავს რაციონალისტურ ახსნას. მომავალი ივარაუდება იმ ნიშნების მიხედვით, რომლებსაც აწმყო სთავაზობს იმ ხალხს, ვისაც მათი ანალიზისა და ინტერპრეტაციის უნარი შესწევს“. — პიერ დე ლაბრიოლის შენიშვნა; იხ. „აღსარებათა“ დასახ. გამოც. გვ. 313.

23. შდრ. ფსალმ. 138, 6.

24. ფსალმ. 37, 11.

25. მათე, VII, 11.

26. ფსალმ. 72, 16.

27. ფსალმ. 115, 1.

28. ფსალმ. 26, 4.

29. ფსალმ. 38, 6.

30. დაბად. 1, 14.

31. ნეტარი ავგუსტინე ზაფხულისა და ზამთრის დღეებს გულისხმობს.

32. იესო ნავ. X, 12-13.

33. არისტოტელეს მიხედვით (იხ. შენ. 18), დრო და მოძრაობა ერთმანეთს განსაზღვრავენ, ნეტარი ავგუსტინე კი, არსებითად, უარყოფს მათ ურთიერთგანსაზღვრულობას.

34. ფსალმ. 17, 29.

35. დედანში – cubitus = დაახლ. 45 სმ.

36. ნეტარი ავგუსტინე აქ უახლოვდება პლოტინის თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც, „დროის წვდომა შეუძლებელია სულის გარეშე“ („ენნ“, III, 7, II). მაგრამ პლოტინი, როგორც ვნახეთ (იხ. შენ. 18), აქ სამყაროს სულს გულისხმობს, ხოლო ნეტარი ავგუსტინე, რომელიც სუბიექტივისტურად იზიარებს დროს, — ადამიანის სულს.

37. ფსალმ. 61, 9; 99, 3.

38. ზემოთ (IX, XII, 31) ნეტარ ავგუსტინეს უკვე მოაქვს ამბროსი მედიოლანელის ამ მშვენიერი ჰიმნის პირველი ორი სტროფი.

39. სახელგანთქმული ფრანგი მეცნიერი პიერ მორის მარი დიუემი თავის გრანდიოზულ, ათტომიან გამოკვლევაში „სამყროს სისტემა. კოსმოლოგიურ მოძღვრებათა ისტორია პლატონიდან კოპერნიკამდე“, პარიზი, 1913-1959, შემდეგნაირად განმარტავს ამ პასაჟს: „მაშასადამე, დროის არსებობა და ხანგრძლივობა ჩვენი სულის საქმეა, სულისა, რომელსაც შეუძლია ყურადღების ერთი და იმავე, მუდმივი და მყარი ქმედითობით მოიცვას წარსულისა და მომავლის მოვლენები... ყოველივე იმაში, რაც ამჟამად ხდება, ჩვენს სულს შეუძლია გამოყოს თანმიმდევრულ მოვლენათა მთლიანობა, და ამრიგად, ერთი და იმავე, ამნამიერი ყურადღებით „მოიხელთოს“ ყველა ეს მოვლენა. ამის წყალობით ის მათ ანიჭებს მყარსა და პერმანენტულ, ინტელექტისმიერ არსებობას, რასაც ისინიც მოკლებულნი არიან გარე სინამდვილეში. სხვადასხვა გრძლივობის გაზომვისას სული ერთმანეთს ადარებს სწორედ ამ ფიქსირებულსა და ანმყოფ ქცეულ მთლიანობებს“ (P. Duhem. I. c Système du monde. t. II, Paris. 1914, p. 476).

ლათინურიდან თარგმნა და შენიშვნები
დაურთო **ბაჩანა ბრეგვაძემ**
(ნიგნიდან „ალსარებანი“, თბ., 1995)

ნიკოლა ბუალო დეპრეო (1636-1711 წ.წ.)

პოეტური ხელოვნება

პირველი სიმღერა

პოეტური ნაწარმოების შეთხზვის შესახებ

- 10 ნუ ფიქრობთ, რითმით წერა არის გენიოსობა.
გეშინოდეს ცარიელ მატყუარა ცდუნების:
საგანგებოდ გასინჯეთ თქვენი ძალა, გონება.
აღმატებულ გონებით ნოყიერმა ბუნებამ
იცის ავტორებისთვის ამორჩევა ტალანტის,
ერთს შეუძლია ლექსად სიყვარული დახატოს,
- 15 მეორემ – სახუმარო ეპიგრამა გალესოს.
25 როცა ამბავს გადმოსცემთ, სახუმაროს თუ საზეოს,
რითმა დაუმორჩილეთ საღ აზრს მუდამ, ყოველგან,
ნუ გგონიათ, რომ პირველს არ უყვარდეს მეორე.
- 30 რითმა არის მონა და უნდა იყოს გამგონი.
ოდეს ცდილობს მგოსანი საგანგებოდ მის ძებნას,
თავისუფლად ახერხებს იმის პოვნას გონება:
მძლე გონების უღელქვეშ იგი დრკება ადვილად
და მას ემსახურება, ამდიდრებს და არ ზღუდავს.
- 35 მაგრამ იგი ჯანყდება, როს ყურს არ ათხოვებენ
და იმის დასაჭერად საღი აზრი გამოდის.
მაშ, გიყვარდეთ გონება, რომ თქვენმა ნაწერებმა
გონებისგან მიიღოს ბრწყინვალეობა, ღირსება.
ბევრნი, გატაცებულნი გახელებულ სიფიცხით,
- 40 საღი აზრის გარეშე ქმნიან ნაწარმოებებს;
იქნებოდა სირცხვილი ჩვენი მგოსნებისათვის,
თუ იმას იაზრებდნენ, რაც სხვამ უკვე იაზრა.
შორს ამ ზედმეტობისგან. დავეთმოთ იტალიას
ყველა ამ ძვირფას ქვათა ყალბი ბრწყინვალეობანი.¹
- 45 ყველა საღი აზრისკენ უნდა მიისწრაფვოდეთ;
ძნელია იქ მიღწევა – გზა არის გალესილი;
თუ მას ოდნავ მოშორდით, წამსვე დაიღუპებით,
არის მხოლოდ ერთი გზა გონებისკენ სავალი.
- 100 „მკვდართა და მომაკვდავთა ას მთას შესაბრალისსა“²
ტონი უკვე აიღეთ – ხელოვნებით უბრალომ
და იყავით დიადი, არა ამპარტავანი.
მიანოდეთ მკითხველს ის, რაც მას მოსწონს, იზიდავს,
რიტმისათვის კი გქონდეთ ყური მუდამ მახვილი.

- 105 რომ მუდამ თქვენს ლექსებში აზრი სიტყვის გამპობი ნახევარ ლექსს გვიჭრიდეს, შესვენებას გვაძლევდეს. ერიდეთ, რომ ხმოვანი მეტად აჩქარებული, ხმოვნისაგან არ იყოს გზაში შეჯახებული.³ შეიძლება შერჩევაჰარმონიულ სიტყვების.
- 150 სანამ წერას დაიწყებთ, აზროვნება ისწავლეთ, რადგან ცოტად თუ ბევრად გვაქვს ბნელი იდეები და გამოთქმაც მისდევს მას ბუნდოვანი, ხან წმინდა: რასაც კარგად ვიფიქრებთ, იმას ცხადად გამოვთქვამთ. სიტყვებიც გვიგროვდება მის გამოსახატავად.
- 155 როცა დიდი სიჭარბე არის თქვენს ნაწერებში, მაშინ ენა გახადეთ თქვენთვის წმინდათანწმინდა. როცა სიტყვა ყალბია და გამოთქმა შემცდარი, ამაოა ჩემთვისა თქვენი მელოდიის ხმა. ჩემი ქუა-გონება არ იკარებს ბარბარიზმს,
- 160 არც გაბერილი ლექსის ამპარტავან სოლიციზმს.

მეორე სიმღერა

ისწავლეთ დიდი პოეტებისგან

- 25 ძნელი არის გზის პოვნა ამ ორ სიჭარბეს შორის, რომ იპოვოთ, მიჰყევით თეოკრიტეს და ვირგილს. მათი ნაზი შრომები აღსავსენი გრაციით დღე და ღამე იკითხეთ, არ გაუშვათ ხელიდან. მხოლოდ მათ შეუძლიათ ბრძნულ ლექსებით გვასწავლონ.
- 55 როცა ნაზი ოვიდი ტკბილ ხმებს აცხოველებდა, გვაძლევდა ხელოვნების მშვენიერ გაკვეთილებს.¹ მარტო გული უბნობდეს უნდა ელეგიაში. ოდა მეტ ბრწყინვალეებით, არა ნაკლები ძალით ცამდე ამაღლებს თავის გაქანებას ამაყურს,
- 60 ის ამყარებს ლექსებით მტკიცე კავშირს ღმერთებთან.

მესამე სიმღერა

დრამატული (ტრაგედია, კომედია) და ეპიკური პოეზიის შესახებ. მოქმედების დრო, ამბავი, სამეტყველო ენა

- 5 ტრაგედია მტირალი, ჩვენ რომ ძლიერ მოგვხიბლოს, ოიდიპოსს სისხლის ცრემლს, მის ტკივილებს ავკინერს. კაცის მკვლელი ორესტი შიშს და წუხილს გამოსქთვამს და, რომ კარგად გავერთოთ, გვადღვრევენებს ცრემლებსა. ო, თქვენ, რომელთაც გათბობთ ტკბილი ცეცხლი თეატრის,

- 10 ჯილდოსთვის იქ პაექრობთ საზეიმო ლექსებით,
 გასურთ სცენას მიაწოდოთ ისეთი პიესები,
 რომ თქვენ მთელი პარიზი ქებით გარს შემოგერტყათ?
 რომ უფრო იზრდებოდეს მისი მიმზიდველობა,
 რომ ხალხს კიდევ ოც წელსა მისი ნახვა სწყუროდეს?
- 15 ყოველ თქვენს ლაპარაკში, განცდა აღელვებული
 გულში უნდა ჩნდებოდეს, მას არხევდეს, ათბობდეს,
 მაგრამ თუ თქვენი გმირი უმძაფრესი განცდებით
 ველარ გვავსებს ხშირად ჩვენ ტკბილი საშიშროებით,
 ვერ აღვიძებს ჩვენს გულში შებრალებას მშვენიერს,¹
- 20 ვერ გვშველის თქვენი ცოდნა სცენის მოსაკაზმავად.
 თქვენი ცივი მსჯელობა მაყურებელს ადუნებს –
 ზარმაცი რომ შეიქმნა და ტაშს რომ აღარ გიკრავს.
 თქვენი მჭევრმეტყველების უნაყოფო დაჭიმვით
 დაქანცულს ეძინება ან ისევ გაკრიტიკებს.
- 45 რომ ერთ ადგილს, ერთ დღეში, მხოლოდ ერთმა ამბავმა
 მიიყვანოს ბოლომდე ავსებული თეატრი.
 მსმენელს ნუ მიაწოდებთ ამბავს დაუჯერებელს:
 შეიძლება მართალი ზოგჯერ მართალს არ ჰგავდეს;
 ვერასოდეს მოგვხიბლოს საკვირველ უაზრობამ,
- 50 რადგან გულს არ აღელვებს ის, რაც თვით მას არ სჯერა.
- 130 კალპრენედი და ძუბა მსგავსად ლაპარაკობენ.²
 ჩვენში ბუნება ბრძენი, ნაირსახოვანია,
 ყოველ განცდას სხვა და სხვა სამეტყველო ენა აქვს,
 საჭიროა რისხვისთვის ბობოქარი სიტყვები,
 ხოლო მწუხარებისთვის – უფრო მშვიდი, მარტივი.
- 160 ეპიკური ქმნილება უფრო დიდი სახითა
 გვაძლევს დიდ მოქმედებას მოზრდილ მოთხრობაშია,
 ცოცხლობს გამონაგონით და სარგებლობს მითებით.
 აქ ჩვენს მოსახიბლავად ყველაფერი მზად არის.
- 245 გინდათ ჩვენ რომ მოგვწონდეთ, არ დაგვღალათ არასდროს?
 გმირი საინტერესო ჩვენთვის ამოირჩიეთ.
 ბრწყინვალე სათნოების, განუზომელ ღირსების,
 რომ იმ სისუსტეშიც კი ისევ გმირი მოსჩანდეს,
 იყოს ტკბილი სასმენად იმისი საქმეები;
- 250 თანასწორი იყოს ის ლუდოვიკოს, ცეზარის,
 არასდროს პოლინიკეს და მის მუხანათი ძმის.³
 მეომარი უხეში ჩვენში ინვევს მთქნარებას.
 ნუ გვანოდებთ შინაარსს მეტად ბევრი ამბებით.
 რისხვა აქილევსისა ზომიერად გაშლილი
- 255 და განწესრიგებული ავსებს მთელს „ილიადას“.
 ზედმეტობა უკარგავს ხელოვნებას ღირსებას.

- მოთხრობაში იყავით სწრაფი და თან ცოცხალი,
 მაგრამ უხვი, ამაყი იყავით აღწერაში.
 შეიძლება გამართოთ აქ წარმტაცი ლექსები,
 260 მაგრამ ნუ შეეხებით მასში მდაბალ მოვლენებს.
 ნუ მიბაძავთ იმ შეშლილს, რომელიც ზღვას აგვიწერს.⁴
- 335 ტრაგიკულ წარმოდგენის ბრწყინვალე წარმატებამ
 ათენში ანტიკური კომედია დაბადა.⁵
 დამცინავმა ბერძენმა სახუმარო თამაშში
 გესლი გადმოანთხია ბოროტმეტყველ ენიდან.
 თავხედური ხუმრობის გააფრთხულ თამაშით
- 340 აზრი, პატიოსნება, სიბრძნე გახდა საკბილო.
 ხალხმა იქ განადიდა მხიარული მგოსანი,
 ხოლო იმან დაცინვით მოიპოვა ღირსება.
 როცა იმან „ღრუბლებში“ სოკრატე გამოხატა.⁶
- 345 მაგრამ ბოლო მოუღეს ასეთ თავისუფლებას:
 მოსამართლემ დაწერა სასტიკი კანონები,
 დაავალა პოეტებს მეტისმეტი სიდიდჯე,
 აუკრძალა პირების ცალკე დასახელება.
 აღარ აბობოქრებდა თეატრს ყრუ გააფრთხება,
- 350 გაჩნდა კომედიაში უწყინარი სიცილი;
 მან უვნებლად დაიწყო ხალხის გამოსწორება,
 მენანდრეს ნაწერებში შესძლო ყველას მოხიბვლა.
 ვინც სახე დაინახა კომედიის სარკეში,
 ახლა არ თვლის თავის თავს ის შეურაცხყოფილად.
- 355 ძუნწი ძუნწის სურათმა გააცინა და იგი
 ვერ მიხვდა, რომ თვით იყო ამ პორტრეტის ნიმუში.
 ფუქსავატი უცქერდა სურათს ზუსტად დახატულს,
 მაგრამ მაინც ვერ იცნო მასზე სახე თავისი.
 თუ გსურთ კომედიაში მოიპოვოთ დიდება,
- 360 ობიექტად სწავლების აირჩიეთ ბუნება.
 ვინც თავის ღრმა გონებით გულში ადამიანის
 შესძლო ნათლად განჭვრეტა საიდუმლოებისა,
 ვინც იცის, თუ რა არის გამფლანგველი და ძუნწი,
 წესიერი, მოშურნე, ცეტი, ახირებული,
- 365 შეუძლია სცენაზე კარგად წარმოაჩინოს
 და ჩვენს წინ გააცოცხლოს, ჩვენს წინ ალაპარაკოს,
 წარმოგვიდგინეთ ყველგან უბრალო სახეები,
 რომ თითოეულს ჰქონდეს იქ სულ ცოცხალი ფერები.
 მაშ, ნუ ალაპარაკებთ აქტიორებს შემცდარად,
- 390 მოხუცს ყმანვილის ენით და ყმანვილს კი – მოხუცის.
 შეისწავლეთ სასახლე და ქალაქს გაეცანით,
 იქ საკმაოდ ბევრია საჭირო ნიმუშები.

მოლიერი, რომელიც მის დახატვით განდიდდა,
შეიძლება დიდების ასულიყო მწვერვალზე,
თუ მხატვრულ ნიჭს ხალხს ასე უხვად არ აჩუქებდა,
ნილაბში არ შეხვევდა ხშირად მოქმედ პირებსა.
ნატიფი და საამო ბილნ ხუმრობად შეცვალა,
ურცხვად ტერენციუსი ტაბარენს მიაკედლა,
სასაცილო ტომარში მან სკაპენი გახვია.

- 400 აქ მე ველარ ვიცანი „მიზანტროპის“ ავტორი.⁷
კომედია ვერ ითმენს ამოოხვრას და ცრემლებს;
თვის ლექსებში არ უშვებს ის ტკივილებს ტრაგიკულს,
მაგრამ ის არასოდეს სახალხო მოედანზე
არ უნდა აკვირვებდეს ბრბოს სიბილწით, სიმდაბლით.
- 405 აქტიორი ხუმრობდეს უნდა კეთილშობილად,
რათა მისი კვანძები იხსნებოდეს ადვილად.
მოქმედება გონების ნაბიჯს უნდა მისდევდეს
და არ იჩქმალებოდეს ცარიელი სცენაზე.
სტილი ნაზი და სადა უნდა იმართებოდეს,
- 410 სიტყვას უნდა ამკობდეს იქ ენის სიმახვილე;
იყოს განცდით სავსე და თან მკვეთრად გამართული
და სცენები სცენებთან მჭიდროდ შეერთებული.
განერიდეთ ხუმრობას სალი აზრის გარეშე,
არასოდეს არ უნდა გაეთიშოთ ბუნებას.

მეოთხე სიმღერა

კრიტიკის შესახებ

- 230 და შორიდან გიჩვენოთ საჩუქარი, გვირგვინი.
მაპატიეთ, აგრეთვე, თუ კეთილი ზრუნვითა
თქვენ დიდებულ ნაბიჯთა ერთგული მეთვალყურე
მე, ხანდახან ვაშორებ ძვირფას ოქროს სიყალბეს
და თავს ვესხმი ტლანქ ავტორთ ნაკლთა, შეცდომათათვის,
- 235 მანყენარი ცენზორი, მაგრამ ხშირად საჭირო,
უფრო კი გამკიცხველი, ვიდრე თვითონ შემქმნელი.

შენიშვნები

პირველი სიმღერა

1. ბუალო აქ ილაშქრებს საფრანგეთის ლიტერატურაზე იტალიის გავლენის წინააღმდეგ. იტალიელი პოეტები წერდნენ ლექსებს გაჭიმული ტონით, გაბერილი სტილით, მათ შორის აღსანიშნავნი იყვნენ გუანონი და მარინი. ეს უკანასკნელი,

ჟან-ბასტიის მარინი, ცნობილი იყო „ჩავალიერ არინ“-ად. იგი დაიბადა ნეაპოლში. დანერა პოემა „ადონისი“, რომლის სტილი მეტად გაჭიმულია. აქედან წარმოიშვა მიმართულება მარინიზმის სახელწოდებით.

2. ბრეზეფი (1617-1691) იყო პოეტი, რომელმაც თარგმნა ფრანგულად ლუკანუსის „ფარსალი“. ამ ნაწარმოებში გამოხატულია ბრძოლა კეისარსა და პომპეუსს შორის. მას ახასიათებს გადაჭარბება ზებუნებრივი სურათების გადმოცემის დროს, რაც ბუალოს არ მოსწონს; მაგრამ იგი მაინც არ უარყოფს ბრეზეფის დამსახურებას ამ შრომის თარგმნის გამო. „*il est son fatras obscur, souvent Brebeuf etincelle*“, ამბობს იგი ერთ ადგილას.

3. აქ ლაპარაკია ჰიატუსის შესახებ, რომელსაც ფრანგული ლექსი ვერ ითმენს: ხმოვანი ხმოვნის წინ არ შეიძლება რომ დარჩეს.

მეორე სიმღერა

1. ბუალოს მხედველობაში აქვს ოვიდიუსის „არს ამატორია“.

მესამე სიმღერა

1. ბუალო დასძენს, რომ საშიშროება, ამავე დროს, უნდა იყოს ტკბილი (*Douce terreur*) და შებრალევა — მშვენიერი (პიტელ ცჰარმანტი). არისტოტელე ამბობს, რომ ტრაგედია საშიშროებისა და სიბრალულის მეოხებით ასუფთავებს ამავე გვარის განცდებს. ესპანელებმა და კორნელიმ მესამე ელემენტი – გაკვირვება დაუმატეს.

2. გოთიე დეკალპრენედი იყო ავტორი რომანისა „კლოპატრა“, რომლის გმირი არის ჟუბა – მიროტანიის მეფე. ბუალო დასცინის ამ მწერალს.

3. ცპოლინიკე და მისი ძმა ეტოკლე არიან სტასის პოემა „თებეიდას“ გმირები. ისინი იყვნენ ოიდიპოსის შვილები. მათ მამის სიკვდილის შემდეგ ბატონობისათვის ურთიერთ ბრძოლა გამართეს, სადაც ორივე დაიღუპა. პოემაში მოცემულია სახეებისა და სულების მოქმედება, რის გამოც იგი მითოლოგიურია. რასინმა „თებეიდაზე“ ტრაგედია დანერა, რომელსაც სხვანაირად „ძმები – მტრები“ ჰქვია.

4. ცამ შეშლილის ქვეშ ქვემოთ აღნიშნული სენტ-ამანი და მისი „გადარჩენილი მოსე“ იგულისხმება. ამბავი ხდება წითელ ზღვაზე.

5. ცროგორც მკვლევარნი აღნიშნავენ, ათენში კომედია ტრაგედიის წარმატების შემდეგ არ შექმნილა. იგი წარმოიშვა უფრო წინათ პატარა დაბებში, დიონისეს დღესასწაულთან დაკავშირებით.

6. ციგულისხმება არისტოფანეს „ღრუბლები“.

7. ცსკაპენი არის მოლიერის კომედიის „სკაპენის ოინების“ („*Les Fourberies de Scapin*“) გმირი. იგი არის ლაქია, რომელიც მოხუც ფერონტს ატყუებს, ხვევს მას ტომარაში (ე. ი. სკაპენი ფერონტს და არა სკაპენს, როგორც ეს პიესაშია) და ფულს ართმევს (სცენა მესამე მოქმედებაში). ბუალო აქ მოლიერს მხოლოდ კომიკურ ხერხს უწუნებს. ალიანსი ტერენციუსსა და ტაბარენს შორის მართლაც მოჩანს ამ კომედიაში. აღებულია ადგილები პირველის კომედია „ფერმიოდან“ და მეორე ფარსიდან „ფრანცისკინი“ (*Francisque*) ბუალო ამის გამო უსაყვედურებს ავტორს ისეთი დიდი ნაწარმოებისა, როგორც „მიზანტროპია“.

თარგმანი ფრანგულიდან, კრიტიკული ანალიზი და შენიშვნები **მანასე მენაზღისა** (ნიგნიდან „პოეტური ხელოვნება“, სერიით „რჩეულთა ბიბლიოთეკა“, თბ., 1998)

ვახტანგ VI (1675-1737)

ანდერძი დიდი ჭირსა შინა მყოფის მეფის ვახტანგისა

ლექსი

ეს ქილილა და დამანა ბრძენთაგან გამოთქმულები,
სპარსთა ენითა სიტყობითი დაშაქრულ-დამბასულები,
ვპოე და ჩვენად გარდმოვსთქვი ყვავილი ტურფად რგებული,
და ლექსი-ლექსად და ამბავი, არც ერთი დაკლებულები

როგორც მათში იყო, ამბავი თავის ადგილს და ლექსი თავის ადგილს
დავსწერე, ამთონის ჩემის ჭირის ხელფასად ლოცვა და შენდობა რომ
წერია, ავენობის პირს მაინც ნურვინ გახსნით.

ეს წიგნი ბრძენთა ნათელი, სხივით და შუქით მზიანი,
ყურითა ტკბილად სასმენი, სულით ვარდი და იანი,
მკითხველთა სარგო მრავალი, არ ათი, არა ზიანი.
და ვსწერ მეფე ვახტანგ ქართველთა, თესლ-ტომად დავითიანი.

(ს.ს. ორბელიანი, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 29-40)

ლიტერატურის შემამეცნებელი, აღმზრდელობითი დანიშნულება

ან დაიბეჭდა სტამბაში პირველ ნაწერი ხელისა
უგბილთა ფრიად სასწავლო: გონიერთ გულთა თმენისა

დასრულდა ესე წიგნი ქორონიკონს უნსა სმულსა
ყველაკასა უხაროდა: რიტორსა და ხმა უსულსა
საღმთოა და საეროცა: ვისცა აქუს სმენა გულსა
და უსწავლელსა სიბრძნეს მისცემს: გონიერსა გულს უსრულსა.

პოეზიის სახეობათა შესახებ

ვის შეენის: სჭირს რუსთველის ლექსსა სამი ესე საქმენი. სამზე ესე
უბნობს ერს საღ თოდ; მეორეს საცოლქმროდ; მესამეს რასაც ზღაპრის
მიზეზად ეს ლექსები უთქვამს და ან აქ შესავალში ეს მეოთხე მეფის
თამარის ქება მოუყვანია. წესია პირველად ანდერძსა და შესავალში
პირველად ქება ლთისა და მერმე მეფეთა.

შაირობა პირველია: მოჰყუა ამას რომ რადგან ლექსს უბნობს ლექსის თქმას აქებს რომ თავის ნამუშავეს აკეთებს. პირველი შაირობა სიბრძნის ერთი დარგი არისო. დარგი ერთს რიგსა ჰქვიათ. სამღთო რომ სალთოდ გაიგონოს და დაისწავლოს მსმენელისათვის დიდი სარგებელია. ამ თავის წიგნს უბნობს ვინც კაცი კარგია და მსმენელი საღთოს ამამიაც ბევრს გაიგონებს და იამების. შაირს აქებს რომ გრძელს ამბავს მოკლედ იტყვის.

მოშაირე არა... იმას მოშაირედ არ აგდებს, ვინც თვითო ოროლს ლექსს იტყვის და გრძელის ამბავის გალექსვა არ შეუძლია. ყოველ მელექსეს თავი კარგად მოლექსის სწორი ნუ ჰგონიაო. ერთი ორი და შორიშორი უმსგავსო განაღამც რომ კიდევ თქუას. ეს არ ჩაიგდებაო. მაგრამ ამ გვარი უცოდინარი კაცი კაცს არ შეიცილებს და ჯორივით ფეხს მისდგამს ჩემი ნათქვამი სჯობიაო.

მეორე ლექსი... ეს ლექსობა სამად გაუყვია: ერთს ხომ ამ თავის ლექსს ამბობს. მართალი ლექსობა ეს არისო და მართლაც ამბობს და მეორედ ლექსად როსტომიანი და თუ ამ გვარი ლექსები ჩაუგდია. და ერთად ესეც მგონია ჩახრუხაძეც მდივანი იყო და ისიც თავის ამხანაგს ლექსს უწუნებს და თავისას აქებს და მეორედ ლექსად ესეცა მგონია და არ იდარებს მოლექსეობაში კაი ნაწილს უდებს. და არც სიბრძნის ძალი აქუს იმგუარს ლექსს და არც გასრულება შეუძლიაო გულის გასაგმირალი თქვას რამეო. გაგმირვა შინ რომ მახვილი რამ გაუყაროს იმას ჰქვიათ. ამაღ ცუდს მშვილდოსანს ყმანვილს უდარის, როგორც იმათ დიდის ნადირის სიკუდილი არ შეუძლიათ და წვრილს ხოცენ. ესე ამ გვარს ფილოსოფოსებრი და ღრმა არა შეუძლია ცუდამდის ამბობსო.

მესამე ლექსი... ლექსად მესამედ სუფრის შაირობას უბნობს: ამას კარგად აგდებს და მეორეს ლექსს კი იმას აჯობებს და თავის ლექსს აჩენს, რომე ეს ჩემი ლექსი არც საცრუო არის და არც სახუმარო და სააშიყო და ამას უბნობს მესამეს შაირისას სააშიყოღ, სალაღობოდ, სახუმაროდ და ამხანაგთ სათრეველად კარგი არიო... ამიყობა არაბუღად ტრფილობას ჰქვიათ და ლაღობა ხუმრობას ჰქვიათ და ახლა უბნობს ჩვენ კარგს მელექსეებს სუფრის შაირობაც კარგად გვიამება. რომელსაც ნათლად იტყვიანო, მაგრამ ოღონდ სასიამოვნოდ უბნობს, თორემ მოშაირეში კი არ აგდებს: ვინც კარგად და გრძლად არ იტყვისო.

პოეზიის დანიშნულება

ჯამს მელექსე... ეს ესაია წინასწამეტყუელის სიტუა უთქვამს. ესაია იტყვს ვა მათთვინ, რომელნი წერენ სიცრუესა და ესეც ასრე ამბობს იმასავით: მელექსე ამს თავის ნაჭირნახულევს ცუდ საქმეზეო არ აბრკ-

მევედეს და ცუდზედ არაზედ უბნობდესო. და თავის ბატონის დაყუედრებაც არის. რომ თამარ მეფემ ამის თქმა დაპატიჟა რატომ ცუდს საქმეზედ ამ სიტყუას და წიგნს მახარჯვინებსო: ერთს სამიჯნუროდ ღთის უბნობს. ერთი ის უნდა უჩნდეს სამიჯნუროდ და იმას ეაშიყებოდეს და ყუელას იმისთვინ მელექესე ხელოვნებდეს იმას აქებდეს და იმას ამკობდეს და იმის მეტი ნურვინ უნდა საქებრად და ენას მისთვის ამუსიკებდესო. მუსიკი ბერძნულად მგალობლობას ჰქვიან და აქ გასინჯეთ რომელი მიჯნური ქებულა მგალობლად თუ არ ღთისათვინ.

ჩემი ან... ან ვერც მართლა ამ ზღაპრის თქმას მართლა თამარ მეფეს ადებს, რომე ბატონისათვის ვერ უკადრებია და თუ კაცი გაუსინჯავს არც თვითონ უბნობს ჩემი ახლა სცანითო. ვინც მიქია მას ვაქებო. ვითომ ღმრთი უქია და იმასვე ვაქებო და იმის ქება დიდად სახელად მიანჩნია და არც თავს გავიქიქებო. განქიქება განზილებას ჰქვიან, მაგრამ ან თავის მეფისას უბნობს. მეფე სიცოცხლედ უთქვამს. ასე სიცოცხლეა მეფე კაცთათვინ რომე იმითი რჩებიან და იმას დაფარვით უბნობს: ეს ჩემი სიცოცხლე უწყალო არის ჩემთვის ვითა ჯიქი. ჯიქი ბაბრია, რომე ამაზედ არ შემინყალა რომე ღთის ქების თქმა არა მიბრბანა და ზღაპარს მალექსებსო და რადგან ასრე მოუნდა ან იმას უბნობს, ვინც მიბრძანა იმათი სახელი ქვემოთ მითქვამს და შეფრქვევით მიქიაო. შეფრქვევა ხშირად ზედ შეყრას რასამე ჰქვიან.

ვთქუა მიჯნურო... იმ ზღაპრის თქმას მეფეს აბრალებს თავიდან კიდემ სამღთოს მოჰყუა და უბნობს: ვთქვა მიჯნურობა პირველი ვითამ თუ პირველ სასუფევლის მიჯნურობა და უბნობს ჯერ ისი ვთქვაო და მერმე ზღაპარიო და ამბობსვე სასუფევლის მიჯნურობის ტომობა და გვარობა რაც არისო. და ძნელად სათქმელად და ენისაგან გამოსაგებლად უბნობს იმის საქმეს და სიმდაბლითაც უბნობს. ვითამ დიდი ფილასოფოსი არა ვარო და არ შემიძლიაო და ასრე ამბობს ის ზეციური საქმე არისო. აღმა ამაფრენელი ვინც იმას შეეცდების ამ სოფლის წყენისა და მრავლის მოთმინე უნდა იყოს.

მას ერთსა... იმ ერთს მიჯნურობას სასუფევლის მიჯნურობაზედ უბნობს და იმას ჭკვიანნი ძნელად იპოვნისო და მრავალთ ენაც დაუშვრა და ყურნიც დაუვალანდა. ახლა თავის ზღაპრისას ამბობს ეს სოფლიოდ ვთქვი თორე მე იმას სად მისწვდებოდიო და სწავლად უბნობს. ვინც არ ისიძავს და ქრისტესთვინ ნდომას დასთმობს და სწორის ცოლქმრობით იქნების ესეც იმისივე სასუფევლის მიჯნურის მდომის მიბაძვა არისო.

იყო არაბეთს როსტევან... რადგად სამღთო ნახა რომ არავინ კითხულობდა სოფლიოს ზღაპარს უფრო წაიკითხავენ. სოფლიო ზღაპარი მოიგონა, მაგრამ ასეთი ზღაპარი არ უთქვამს რომ საცოდავი იყოს.

ან ენა: ამბობს ახლა ენა მინდა გამოთქმად გული და ჯელოვანება: რომ რადგან სამსახური მიბრძანა მეფემ: კარგად ვქნა და ღწოთ ეხვეწების: ძალი მომეც და შემეწიე შენგნით რომ გონება მაქუს იმას მიუგდო. და დავაპყრა: ამ თავის მოგონილის ზღაპრის ტარიელისასა და ავთანდილისას უბნობს: იმათს ქებაზედ შევეწიო, რომ ტურფად სახსენებელნი არიანო: იმ სამს ტარიელს ფრიდონს და ავთანდილს გმირად ახსენებს: ერთმანეთის მონად და მორჩილად ამბობს:

მო დავსხდეთ ტარიელისთვის: ამას ამბობს მოდით და დავსხდეთ ტარიელისთვის ვისაც ცრემლი შეუშრობლად გვდის: რომ ამას აქათ დაბადებული იმისთანა ვინ ყოფილა: ამას ამისთვის ამბობს იმ ამბავს ზღაპრად ხდის: არც დაბადებულან და არც ვის დაბადებულს იმას უდრის: თვარა დიამც გმირები იმათთან არ ყოფილიყოს თვარა იმის აქეთ რამდენი წმინდა კაცნი დაბადებულან იმათ როგორ აჯობინებდა: მაგრამ უბნობს ზღაპარია არა იყუნენ რაო: მე რუსთველმან გავლექსე ამთენის ტყუილის თქმისთვის ლახვარ გულ დასობილმა: აქამდის ამბავი იყო ან მარგალიტად წყობილად გავხადე: მარგალიტად ლექსს უცნობს და წყობილად ლექსის განწყობას.

თამარ ტარიელისა და ავთანდილის ქება ბრძანა: ქართულად ლექსის თქმა უბრძანა ლექსიც იმას გაუკეთებია და ამბავიცა.

მერუსთველი: ხამს ყმა პატრონის მიჯნური და ტრფიალი უნდა იყოს: და სამსახურისათვის ასე ხელი უნდა იყოს: რომე მისი სამსახურისათვის წასახდენელად და სასიკვდილოდ არ ზარობდეს: ან ამბობს მე რუსთველი ბატონის სამსახურისათვის რომ ხელი ვარ იმან რომ უბრძანა ამის თქმას იმას ადებს: რომე ამისთვის ვიქ და ამისთვის არისო: თამარ მეფეს მორჩილებდა სპაცა და ჯარიცა: და უბნობს იმის სამსახურისათვის ვხელობ და ვკუდებო: და მისის სამსახურის მიჯნურობით ესე ვერ გავმძღარვარ; და ვერც რომელიც მმართვეს ის მიმსახურებია და უმსახურობის უძღური ვარო: და წამალი არა მაქვს გავიკურნოო, ან ასრეთი სამსახური მიბრძანოს რომე გამაძღოს იმ სამსახურმაო: და ან მამკლასო. საჩივარსავით ასმენს: და ამაში გავს რუსთველი შემძლე და კაი კაცი ყოფილა რომე ძალიან სამსახურსა სთხოვს.

ესე ამბავი: ეს ამბავი სპარსში არ არის: და სპარსთ კაი მელექსობა იცოდნენ: და თამარ მეფე კარგი და ძალიანი ბელმნიფე რომ იყო. ვითამ ეს მასზედ მოინდომა: ასეთი საქმე სხვაშიდ რატომ იყოსო. რომე ქართლშიაც არ იყოსო: და უბრძანა მის მდივანს რუსთაველს ქართული ენით კარგი ლექსი თქვიო: ან ამას ამბობს სპარსულის მიბაძვით რადგან ათქმევინა თამარ მეფემ რომ სპარსთაგან ვსთარგმნეო: თვარამ სპარსშიდ ეს ამბავი არსად იპოება: ამბავიც თვითონ გააკეთა და ლექსადაც ამისთვის უბნობს: რომ სპარსის ლექსის ბაძხედ რომ სთქვა სპარსული ამბავი ქართულად ვსთარგმნეო: როგორც მარგალიტი ჯელის ჯელ

საგოგმანო არის: გოგმანი იმას ჰქვიან ფრინველი რომე ნიადაგ კარგა იარებოდეს: ისე ეს ამბავი მარგალიტისათვის შეუდარებია: და ვპოე და ლექსით სათარგმანოდ და საჭოჭმანოდ გაეხადეო: ჭოჭმანი საქმე რომ ვერა ექნას კაცსა და დია მტნელის იყოს ამას ჰქვიან: თავის ხელ მქნელი თამარ მეფეა: ის ხელმქნელი როგორც დამინერია იმან დამმართაო. ამას უბნობს.

თვალთა მისგან: ახლა მოჰყვა სხვასა ამბავს რომ მოლექსეების საქმეს ამბობს: და პირველზედ კიდევ სამღთ: თქუა რომე თვალთ უნინდელთ ქრისტეს მოსვლამდე უნათლოთ უჯობდაო: რომ ახლა ჩენა ენატრათ: აი რამდენი გული გამიჯნურდა ქრისტესთვის რამთონი ველად გაიჭრენენ: მეაჯე მახვენარსა ჰქვიან ვინც ეხვეწებიან სასუფევლისათვის ჴორცსა სწვენ: მაგრამ ის კმარა რომ სულს ლხენას მისცემენ: და სამს ფერად სამებას ამბობს: ლამის ლექს დალევნა უნდაო: ერთი ეს არის რომე სამების ქებისათვის ვის ექნება მაქთენი სიბრძნე, რომ არ დაელიოს: მეორედ ეს არის სხვა ამბავს მოჰყვა: და ისომ ვამბობდი ზეითი სიტყუა დალია: ახლა სხვას მოვჰყევ.

რაცა ვის რა: რაცა ვისცა ბედმა მისცეს როგორც იოვანე ნათლის მცემელი ბრძანებს კმა გეყავნ როჭიკი თქუენიო: როჭიკი ჯამაგირსა ჰქვიან: და პავლეც იტყვის ნურა რასა უფროსა განწესებულისა თქვენისა იქთ: ის მოუყუანია ვისაც რა მოგეცესთ იმას დასჯერდით: მუშა მუშაობს მეომარი გულოვნობს: მიჯნური რომ სამღდელონი არიან მიჯნურობდეთ და გიყუარდესთა და სამღთ – სიბრძნეს იკითხვიდეთ და თარგმნიდეთ: სამღთო საქმე არაცა ვისგან იზრახოს და დაინუნოს და არც სხვას სოფლის საქმესა თუ უსჯულოთ სჯულს შეუდაროს და შეუნონოს.

ესე თქვა: მგოსანი აფუზი არის მოშაითი ჯამბაზისა: და შემოხადა შემოპატიჟას ჰქვიან.

ამ საქმესა: დივანოსე არიოპაგელი დიდი ფილოსოფოსი იყო. კერპთა და პავლესაგან მოიქცა და ეფისკოპოზათ აკურთხა: ვისცა იმისის სიკეთის ცნობა გინდათ იმისის წიგნის კითხვით შეიტყობთ ან იმას მოწმობს და ეზრა წინასწარმეტყუელს და სამღვდელოს დასს რომ ასწავლის სამღვდელოს საქმე ვარდად ხდის და ამბობს ბრალია სამღთო ვარდი ცოდვით დათრთვილული იყოს და დაზრულიო: და რომელიც ლოცვისა და მარხვისაგან ასე გამხდარი იყოს.

დილასა ადრე: სახითა ოდენ სამითა რომე სწერია მართლა კი არ ვიცი და მე ასრე მგონია ორნი მეფე დედოფალი და მესამე ერთი ვეზირი მისანდოც თუ ასრე არ დაენერა სახითა ოდენ სამითა ლექსი არ გაინწყობდა და ერთს კიდევ ამას ვეჭობ რომე ვითაც ჴელმწიფენი ღთის ჩრდილად რომ არიან თქმულნი ორნი ერთად რომ ისხდენ სახით სამითა

ვითამ კინალამ სამების სახით ისხდენო. ძლიერებასა და საზარელობას უქებს თავის პატრონს ოდნობა რა არი ვერ ვაგრძნეთ.

მოედანს დაედგი: აღვსება აღდგომა არის და ქართველის კაცის გულისათვის უთქვამს და იმ ქორწილობის რიგებსაც ისწავლება.

თქვა ჩემო: თუ საღმთოდ ეს არ ეთქვას, საყვარელს დაძაბუნებული მოყვარე როგორ ეჯობინებაო. მაგრამ ესეც სამართო უთქვამს თქუა ჩემო. შენი შორს მყოფი რომ დაუკრულავს ვინც საყვარელს მოშორდეს უნდა დაჩუმდეს განა სულ ლაპარაკობდეს. მაგრამ ასრე უთქვამს კრულ იყოს ვინც შენ ცოდვით დაგშორდეს: ვინც დაჩუმდეს და სულ იმის ქებას არ ამბობდეს რადგან კერპმსახურებიდამ მოვიქეციით და გონება ქრისტეს დარჩა ხამს რომ კაცმან რამდენიც ცოდვა ქნას, გული ისრევე ქრისტეზედ უნდა ჰქონდეს და დაუბრუნდეს ბევრი კაცი ცოდვას იქს იტყვის მე რა მეშველებიხო. ახლა ეს იმაზედ უთქვამს თვალი რომ ცოდვით მტირალი ჰქონდეს და კიედვ ისრევე ქრისტეს შეხედვა უნდა სწადდეს და სასო არ უნდა წარიკვეთოს რაც რამ ამ სოფელს კაცს შეუყვარდება საყვარელი ის არის და მოყვარე ქრისტე არის ახლა ამბობს რაგინდარა ქრისტეს სანყენი რომ ქნას კაცმა და შეუყვარდეს ცოდვით ქრისტე დაძაბუნებულად ჰყვანდეს ის უთქვამს მაინც ისევე ქრისტე გიჯობსო და სჯობსო.

ესე არაკი: ესეები სულ სწავლება არის.

კულავ იტყვს: რაც ამას დაუნერია, თუ კაის გზით ისწავლით ერთს ოსტატად გეყოფათ.

ისმინე ჩემი: თნევა სათნოობა არის.

წიგნიდან „ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი მცირე ანთოლოგია“, თბ., 1997.

ანტონ I კათალიკოსი (1720-1788 წ.წ.)

თვს მეფისა თეიმურაზ I, დავითიან-ბაგრატიონისა

251(795)

არღაცა მათი ჰხსენება დავიდუმო,
რომელნი სიბრძნის ქუჭ-მდებარები
ჰსთქმიდეს,
ერის-კაცთაგან საქებელთა წერილთა,
რომელთა შორის თეიმურაზ არს მეფე,
შუწნიერ მეთქუ მალალ პიტიკოსი.

252(796)

ლუთის-მმეტყუწლები გორის პიტიკათა,
დოღმატთა თვსთა ბრძენ საღმრთო
თეიმურაზ,
კეთილ-მსახური, ქრისტეს-მოყუარე მეფე,
რიტორი უცხო, მჭევრ-მოუბნარი უხუად,
მონოზონებით მისრული უფლისადმი.

თვს არჩილ II, იმერთა მეფისა, დავითიან-ბაგრატიონისა

253(797)

არჩილ მრავალნი სთქუა შაირნი
ნაბრძუნლინი,
თარგმანება ჰქმნა ხრონოლრაფისცა კეთილ,
ბრძენთა მეფეთა ისტორია წერილთა,
ხოლო ბიბლია, სამღუდელო წერილი,
ბნეული ჰკრიბა, თანად დაანყო სიბრძნით.

254(798)

არჩილ ზრდილ იყო ზნითა ქართულებრითა,
ესრეთ ვითარმედ კმა იყო ყოველთა შინა,
ისარ-ჩოგანთა, ნადირთ-სრუათა და ოროლთ,
მღერათა ცხენით ყოველთავე, რაცა ჰსთქუა,
ლხინთა, ჭირებთა, რაცა სახმარ არიან.

255(799)

მეფობითნი და საპატრონო-ყრმობითნი ქცეულებანი განაბარგნა აღწერილით, მირიდა შფოთსა, როსსიად მიინია, მუნებურთაგან მეფეთა პატივ-იცა, ძილი მშმდობის დაიძინა მართალი.

თჳს ვახტანგ V მეფისა, დავითიან-ბაგრატიოვანისა

256(800)

ვახტანგ შაირნი შეანყუნა შუწნიერად, სიბრძნის მოყუარეა დაემონაფა სიბრძნეს, ძნელნი გამოთქუნა აღფავიტათა ზედა, სხუანიცა თჳსნი აღლესნა შაირობად, საქებ-არს მისნი შაირ-სიტყუობანი.

თჳს თეიმურაზ II მეფისა, დავითიან-ბაგრატიოვანისა

257(801)

თეიმურაზცა, კეთილ-მსახურნი მეფე, კეთილ-შუწნიერ, შაირთა მოქმედებდის, ქცევანი მეფეთ, ანუ მთავართ, ან სხუათა, ან ნადირობის, ანუ ასპარეზობის, შაირთა შინა შეანყუნა შუწნიერად.

თჳს შოთა რუსთაველისა

258(802)

შოთა ბრძენ-იყო, სიბრძნის-მოყუარე ფრიად. ფილოსოფოსი, მეტყუელი სპარსთა ენისა, თუ სამ-ჰსნადოდა, ლუთის-მეტყუჴლიცა მაღალ, უცხო-საკურუჴლ პიიტეიკოს-მესტიხე, მაგრა ამოდ დაშურა, სანუხარ-არს ეს.

თვს სარგის თმოგუშლისა

259(803)

სარგის ესეცა შოთაებრი არს კაცი,
სიბრძნის-მოყუარე, ფილოსოფოს
გამომთქმელ,
რიტორ შუშნიერ, პიიტიკოს საქებელ,
თვთ შოთა იტყუს, დილარგეთ უქია მას,
საქებ არს თქმულთა მათთვს მიზეზთა.

თვს ჩახრუხადის ძისა

260(804)

ჩახრუხადის ძე, უცხო პიიტიკოსი,
თამარ დიდისა მმკობი შაირებიოთა,
შოთას შაირთა, თუ ჰსთქუა უკეთესთაცა,
მთქმელი მესტიხე, დიდი სიბრძნის-მოყუარე,
ყოვლად საქები, რიტორთ-მესტიხთ გვრგვნი.

თვს სულხან საბა ორბელიანისა

261(805)

საბას არა ვაქებ ამაღ, ვითარმედ ესე,
ეკკლესიასა წმიდასა მტერ-განუდგა,
წინა-ალმდგომ, მბრძოლ ექმნა ჭეშმარიტებას,
სამოთხის კარი, გარნა ჯოჯოხეთის ბჭე,
აღწერა სულთა წარწყმედად, თვთცა
წარწყმდა.

261 (806)

მაგრა შაირნი მისნი საქებელობენ,
შაირთა ვაქებ, სადაც არა ლათინთა
განხეთილება ან შერია წუალეზა,
უცხო არს იგი, საქებელ პიიტიკა,
რაცა სოფლიოთ გამოთქუა სულხან-საბა.

თუს იესე ქსნის ერისთუს ძისა

262(807)

იესე ჰსთქმიდის შაირთა შუწნიერად,
აკოლოთია შეჰქმნა პაპათა თუსთა,
მონამეთათუს აკროსტიხოსებრ, ბრძნულად,
მეცნნი უყუარდეს, სიბრძნისა ტრფილ-იყო,
მეფეთუთუსება აქუნდა მახლობლობით.

თუს დიმიტრი ორბელიანისა

263(808)

დიმიტრი თუ სთქუა შაირთ მაკეთთა თანა,
ესთა პრაცხილ-არს, ვითარმედ, ზევდებისცა,
თან-მედროეთა თუსთა გარდა ვახტანგის,
უცხოდ შეანყუს, ფრასი განკაზმის უცხოდ,
ამო არს, კეთილ მისნი პიტიკანი.

თუს ვახტანგ ორბელიანისა

264(809)

ვახტანგ შაირთა დაღათუ ამოთად.
ჰშურებოდა, მაგრა საბას უკეთეს ჰსთქმიდა,
უცხოდ შეანყუნის, განსაკურვოდ დაჰლექსნის,
დასატკობელად მჰსმენელთა გონებისა,
ჩემდაცა იქმნა მოძღუარ ჰსწავლათა რათმე.

265(810)

ვახტანგ, სიბრძნისა ქუწ-მდებარეები კაცი,
რიტორ შუწნიერ, მჭევრ-მეთქუ საკურუწლი,
ფილოსოფოსი, პიტიკოსი უცხო,
მგელთა წარიტაცეს ორთა მიერ წუხილთა,
დავჰშით მე, მისთუს მორწმუნე ესე, მსმენო.

თვს ვახუშტი ნათესავისა ჩემისა

266(811)

ვახუშტის უქებ ლეოლრაფის ცნობასა,
ისტორიათ თქმას, ვრცელ-ბრძნად
გარდამოცემას,
ამან დაწყებით ქართუჯლთა ისტორია –
კახთ, მესხთ, აფხაზთა, მეგრელთა,
სუან-კავკასთა,
აღნერა, დაშურა, შეენია ქართუჯლთა.

267(812)

დავითიანთა, მეფეთა ხე გუარისა,
შეჰქმნა ვახუშტი – ნესიერ და კეთილად,
თუმცალა მდღურვა მიილო სამართლადრე,
რამეთუ ვითმე მტერობითნიცა თქმანი,
მისთა გამოჩნდეს წერილთა შინა მრავალ.

თვს დიმიტრი, მეგობრისა ჩემისა, ციცის შულისა

268(813)

ექთუა დიმიტრი, წამებულ ყოველთაგან,
ესე სამართალ შენდაჟ დიმიტრი
შენ ფილოსოფოს მაღალ გამოზრწყინდა ან,
მათემატიკოს, კმად ხოლო რიტორ კეთილ,
ჩემდა სასურუჭლ-არს პიიტყვა შენი.

269(814)

ამან ჰქმნა წიგნი გეომეტრია რუსებრ,
ესე ენათა ლათინ, ფრანცის, გერმანთა,
ხოლო რუსთაცა და ქართუთლთა მეცნიერ,
ქრისტეს-მოყუარე კაცი მაღალ გონება,
აგოს უფალმან ამას წელნი მრავალნი.

270(815)

ანინდელთათვს ჩუწნთა დავიდუმო მე,
ამად ვითარმედ პირისპირ ქება ცუდ არს,
დაღათუ ვჰსთუქუცა, დიმიტრისათვს ხოლო,
მაგრა დიმიტრის ცნობა ფრიად მაღალ-არს,
ამისთვს მისდა ითქუას და ნუ სხუათათვს.

გარდა შვიდთა ნაწილთა წყობილ-სიტყუაობისათა ზედ დართულთა სხუათაცა რომელთამე საქმეთა სტიხოლოლოსობითაც, ესე იგი შაირ-სიტყუაობით ჩემნივე ქმნილნი.

**წინა-სიტყუაობა განსაზღვრებისა
ფილოსოფიისა ფრიდერიკოს
ბაუმეისტერისა**

271

ფილოსოფოსმან ბაუმეისტერ ფრიდერიკოს,
საზღუარ-დებულ-ჰყუნა ნივთნი საბრძნოთ
შინანა,
ახალ ჳელ-ყოფით პაექრობითნი თქმანი,
სამ-მეოცდა სამ და ორასდა ათასნი
ესე ერთ წიგნად ქმნილი სარგებელ
ბრძენთა.

272

როსიასა პორფირსა ქალაქთასა
თარგმანებითა ლათინთა ენისაგან
გარდმოღებით ჩუწნსა ზედა ენასა
იმარხვა ესე ტკივილ-ამოყუარებითა
სარგებლად ჩუწნთა წრფილთა
სიბრძნისათა.

272(818)

ანტონი ვჰშურები მთარგმანე სიყუარულით,
თქუწნ ჩუწნთა მაგათ თანა მოქალაქეთა
ერთ ნათესავთა ერთ მეეკლესიეთა
ბრძენთა ქართულთა მირთმად ძღუწნ-
სიტყუერთა.
დროს მეფობისთა ირკალი მეორისსა.

თავი 2

წინასიტყუაობა ახლად ქმნილისა კატილორიისა ჩუწნისა

274(819)

არ სილალითმან ვარდმან გუთანადა ჩუენ,
ახლად კელ-ყოფად ქუწთქმულობანი ძუელნი,
რამეთუ ესე ძუწლთა სხოლასტიკოსთა
და ჩუწნთაცა ჰქმნეს მრავალთ კმაენი ჩუწნდა
მაგრა თკსთათკს შრომაი სარაცხ ტკბილად.

274(820)

მჰგონიეს რომელ სათანადო არს ესე
ვითარმედ ახლად ცნობად მომზიდველობა
მოძღუართად მათ რომელ თან მიინერგნეს
თმსთა გნოსისთა მონაფენი შედგომით,
ვინცა ახლად მივსჰცნე ძუწლნი ცნობანი.

275(821)

იპყრობს თკს შორის წიგნი წინა მდებარე
შეყუანილებას ჩემ მიერსა ქუწთქმულად
ხოლო სამგუართა ფილოსოფიისათა
კატილორიათ ახალთ ქმნილთა ჩემ მიერ
და პორფირითა ნამეორებთა ჩემგან.

274(822)

კუალად სიმტკიცეს ჰსჯილითურთ ჩემით
თქმულთა
რათა თქუენ ჩემთა მონაფეთა გონება
მკუწთრი აღულესო, უმკუწთრეს ცნობათადმი,
და მოგცე ჩემნი ახლად ძუწლნი ცნობანი
სახსენებლად ჩემდა თქუენ ჩემთა მაგათ.

275(823)

სამ მეოცესა და მერუწსა პარაღრაფს
პორფირიოსის ხეი დავანაკუწთე
სქიმად ახლითა მორფითა არ უმეცრად
და მუნ ცხოველი ჰსძეს მოზარდისა ადგიდ
ხოლო მშკნუწლი ცხოველისად ვანაცულე.

276(824)

მაგრა ესენი თუმცა კანონთა შინა
ესათავე სქიმებრ იცხადებიან ჩუწნგან
გარნა მშუნუწლი გაიგონე ცხოველად
ხოლო ცხოველი მოზარდად გულის ხმა ჰყავ
მიზეზ არს ამათ სხვათა ბრძენთა მიბაძუა.

277(825)

ჰსწერს პავლე საღმრთო კორინთელთა
პირველს შინა
პირველი ადამ სამშუნუწლად ცხოველად
აქა მშუნუწლი ჰსმენს ნაცვლად ცხოველისა
ხოლო ცხოველი ადგიდ მოზარდისაცა
ესფერ გკთარგმნეს ჩუწნთა ღრამატიკოსთა.

278(826)

ვინცა ვჰბაძუ ჩუწნთა წმიდათა თარგმანთ
ზემონერილთა სახეთა ჰმეულ-ყოფა
ამისთვის ნუწნ უმეცართად მიგუანერს
ვიციტ მშუნუწლი მშუნუწერი არს ჰსიხი
ხოლო ცხოველი კაცისა ნათესავი.

279(827)

იქმნა ჩუენ მიერ ცნობანი ესე დროსა
ირაკლი ბრძნისა მეორედ წოდებულის
მეფისა, ძმისა ჩემისა სატრფოისი
ბრძანებითაებრი მისისა სიმაღლისათ
დადებათ ესე ჩუწნთა წიგნთა საცაცესა.

თავი 3

შეყუანილება ანუ წინასიტყვაობა წიგნისა კატეხიზმოსისა

280(828)

არ მომწყინდების თქუენთანა საუბარი
რამეთუ ქართუელნო სიბრძნის-
შემყუარებლნი
აღტეხილება მაქვს ნიჭად თქუენდა მომართ
შრომად, უბნობად, წერად მოშაირებად.
ამად ვითარმედ მიყუართ ჭეშმარიტებით.

281(829)

ნამდგლ ჭეშმარიტ ზესთა-მყო ისმენს ამას
ვითარმედ თქუენთჳს შეჩუწნებულ-
ვჰყო თავი
არა რა მგამის არად შემირაცხიეს
არცა თქუენ თანა სიკუდილი, არცა ტანჯუა
ვჰშურები სურულით, არ დავჰსცხრე ვირე
ვიყო.

282(830)

ვჰქმენ კატეხიზმოს სარგებლად თქუენდა
ძმანო,
ჩემთ თან-ნერგულთად შკლთა თქუწნთა
ძმათადმი
მომწოდებელმან სათანადოისადმი
ქრისტეანეთად კეთილ-მსახურ მცხოვრებთა
მითრთურთ სარგებელ ჰყავთ ჩემის თქუენ
ლოცუაჲ.

ნიგნიდან „ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი
მცირე ანთოლოგია“, თბ., 1997.

მამუკა ბარათაშვილი (XVIII ს. II ნახევარი)

ლექსის სწავლის წიგნი

ქ. სწავლა ლექსის თქმისა და დასაწყისი პირველი წიგნისა ამის ქაშნიკისა, პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ ძველთა ნათქვამთაგან

ლექსის ანატომია

ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში. ამისთვის ამ სოფლის საქმის ცდა კაცისათვის ყოველივე ამაზედ არის – სიკუდილს უკან მოიგონებოდეს, და ესე ამისგანაც იქნება, რომ თუ კარგს იტყვი სიტყვის სიმარჯვითა და ცოდნის ძალითა, სულიერის ცოდნითა და სამხედროს ცოდნით, მთქმელი მოიგონება და მსმენი ისწავლის. ღმრთის ქებადიდება კარგები ითქმის, რომ სულის სარგებელი იყოს ამითი, რომ რაც საგალობელი და იაბშიკონია, ისიც ერთი რიგი ლექსობა არი; მაგრამ თუცა ავზედა თქვა, ურიგოდ თქვა, ქებისა და მოგონების ნაცვლად, საძრახავი და საგმობელი იქნება და ცოდვაც მძიმე, რომე კაცს ცოდვზედ აღძრავს და ავს ასწავლის, როგორც რუსთველს ცოლ-ქმრობის სიყვარულზე უთქვამს და სხვა მრავალი საღმრთოდ საერო სწავლება მოუყვანია, რომელსა მისი თარგმანი მეფეს რომ უბძანებია, ის გამოაცხადებს, მაგრამ ზოგიერთს მელექსეს იმისი წიგნი ცუდს სააშიყოთ გაუსინჯავს, და რომელსამე საღმრთო წერილი სამეძაოდ გაულექსავს, სხვას მრავალთ დედაკაცთ ტრფიალებისათვის თათრის ზღაპრები გაულექსავს, მსმენთ საზიანოდ და მთქმელთ საურიგოდ.

ან რადგან ლექსობისაგან ესენი და სხვა მრავალი რამ გამოვა, ამისთვის ეს სწავლა დავსწერე, რომ ლექსი ურიგოდ არავის მოუვიდეს, რადგან ამთენი კარგიცა და ავიც გამოვა.

მაშ, მართებს, კაცმა ავი ამბავი არ გალექსოს; თუ სააშიყო ლექსი უნდა, ღმრთის სააშიყო, ეკლესიისა წმინდათა [ამბავი გალექსოს], როგორც რუსთველს უთქვამს: „მას ერთსა მიჯნურობასა“, ანუ „მიჯნურობა არის ტურფა“; და თუ ქალის აშიყობაზე გინდა, ცოლ-ქმრობის სიყვარულზედა თქვი და იმის გზებზე, როგორც პავლე დიდი მოციქული ისწავლება და რუსთველი ცოლ-ქმრობის სიყვარულს ისწავლება და აქებს და ფატმანის მრუმეხას სძაგებს და იტყვის: „კაცსა დასვრის უგულობა და დიაცსა ბოზი ნაცი“, ან კარგი იგაგები მოიყვანე და იმაზედა თქვი, ან კაი სწავლის ამბებით კაი ამბები გალექსე, ან ომსა და ფალაგნების ამბავზედ თქვი, ამისთვის, რომ კაცს გააგულოვნებს, ომს მოანდომებს, ომისა და იარაღის ბმარებას ასწავლის, და რჯულისა და მეფის და ქვეყნის მტერზე გამოსაყენებელია.

ან ესე ვთქვათ: ლექსი მრავალ ჳმა არის, მაგრამ ჩვენს ენაზედ სხვას ჳმით მართალს მოლექსეს არავის უთქვამს, ამისთვის ვინც კაი მოლექსე ყოფილან, ამბები გაულექსავთ და ამბის გალექსვის რიგი-თქმა შაირი და ჩახრუხაული [იყო], თუმცა წინა მთქმელებს ადგილ-ადგილ გრძელ-შაირი და გრძელ-ჩახრუხაული ჩაურევიათ, მაგრამ სპარსის მოშაირეთ-ში ეს უკადრისი არის, ამისთვის რომ ის ამბავი სულ ერთი რიგი ჳმა უნდა იყოს, სხვა ჳმები სხვის რიგისათვის არის, რომელსაც თვითეულად ამას ქვემო გამოვაცხადებ.

გძელ-შენყობილი, გინა მდინარი და შენყობილი, კაის სწავლის იგავ-ებისათვის არის, რომ როგორაც ამ შაირში მეფეს უბძანებია იგავათ:

უნდა მოგვანდეს ეკალსა ყმა ახალ-ნორჩი რგულეხსა,
ბერი ბამბასა გაქონდეს, ითბობდენ იმით გულეხსა,
არ სატაცურსა, — გველსა გავს, იჩემებს მის უსულეხსა,
ვერც ხუთოს მოგვცემს, ვერც შხამსა, სარგოს და დასაწყულეხსა.

ამგვარი იგავეები ამ ჳმას უფრო გაენყობა.

წყობილი მრავალ-მუხლი ამისთვის არი, რომ ერთი იგავიანი ამბავი რომ ერთმანერთზე გრძლად მობმული იყოს და შაირი სადა წყობილში არ გაემართებოდეს, წყობილის მრავალმუხლით უნდა თქვა, რამთონს სტრიქონათაც გაემართოს, იმდონად თქვა, ურიგოდ არ არი.

გრძლედი შაირი სამკვეთი ამისთვის კარგია, ერთი საქმე რომ გასალექსავად გინდოდეს, სტრიქონში არ იმართებოდეს, ასე თქმა შეემატება, და რომ თქვა – კარგია.

რვეულიც აგრევე, თუ ერთი ამბავი ოთხს სტრიქონში არ მოდიოდეს, წყობილი რჩებოდეს, ამაზე რომ თქვა, უფრო განყობილი იქნება.

იამბიკო წმინდათ წერილში ბეურია და ვისაც გინდა, იქიღამ შეიტყობა.

შენყობილი მრავალრიგია: წყობილიცა ჳქვიან, შერეულიცა ჳქვიან, მრჩობლედიცა ჳქვიან, — ყოველს რიგით რიგი მოხმარება აქვს.

ძანაკორული ჩახრუხაული – ესეც ამავე რიგათ მოიხმარება, თუ სხვა ბმები, რომ ესეები ყველა ამ წიგნში დაინერა, სახელი თავს ანერია, რომელია, იმით მიიხდომება.

მაგრამ ლექსი ორი მუხლი იქნება, რომლისაც შაირისა თუ წინა თქმულების სახელი რომ დამინერია, იმის სულ ბოლოს სტრიქონის და იმაზეთის ჳმაზე რომ თქვა, რომლისაც ჳმასა იტყვი, იმ ჳმით ლექსი იქნება.

ტაევი ერთს მუხლსა ჳქვიან, რომლისაც ჳმასა ბოლოს სტრიქონის ჳმაზე იტყვი, იმ ჳმის ტაევი იქნება, რომ ესეებიც გარჩევით შინ [წიგნში] დამინერია.

პისტიკაური – ერთი ამბავი რომ ორ მუხლად გინდოდეს სათქმელად, ორ მუხლად არ იმართებოდეს, იმის სათქმელად კარგია.

ახლა ეს ვთქვათ, თუ ლექსი როგორ უნდა თქვას, ვისცა უნდა ლექსის თქმა ორია: ერთი – თავის აგებულებით ექნება კაცს ლექსის განყოფილება, მეორე – აგებულებით რომ არა ქონდეს, იქნება, რომ ლექსი დაიდევას წინ და რამთონათ ლექსი გაიყოფა, თითოს სანაცლოდ, ისე სიტყვა გაანყოს და თქვას ამგვარად:

ვარდასა ჰკითხეს: | ეგზომ ტურფა | რამან შეგქმნა | თვალად, პირად.

ამ თითო-თითოს მობმულსავით ოთხად სიტყვას გაანყოფს და ლექსი იქნება ასეთი გულისყურიათი. მერმე თავისითაც შეძლოს თქმა. იქნება ულექსოთ ვერა თქვას, მაგრამ ლექსი განყოფილი, ტკბილი იგავიანი უნდა იყოს, რომ ორს ბმათ გაისინჯებოდეს, როგორც ეს ლექსია:

მას უშმაგო ვით მიენდოს, ვინ მოყვარე გაამჟღავნოს.

ეს ლექსი საიდუმლოს შენახვასაც ისწავლება, მოძღვარ-მონაფობასაც და სააშოიკოშიაც მოიხმარება. ლექსი მძიმე და გრძელი სიტყვა უგემური იქნება, და უგვარო სიტყუა რომ ერიოს – გააუგემურებს. რაც გვარიანი, ენაზე ტკბილათ სათქმელი და მოკლე სიტყვა არის, რომ წინას სიტყვას შემდგომი მისდევდეს და ეწყობოდეს, დიად, გვარიანი იქნება, როგორც რუსთველის ლექსი, მაგრამ ეს ღრამატიკის და რიტორიკის უცოდინარს ცოტათ გაუძნელდება. ლექსის ბოლოები, ბევრი ასო რომ ერთმანერთის ტოლი იყოს, იმითი არ გაენწყობა. ასე უნდა: სიტყუა სიტყუას ეწყობოდეს, თვარემ ორი და სამი ასო ეყოფა. ერთმანერთისა თანა სათარგმანო ოთხივ რომ ბოლო ერთი იყოს, ასე უნდა ტანი კარგა აძლევდეს, მაგრამ რომელიც სტრიქონი წაიკითხო, გამგონეს გაუჭირდეს, ეს ბოლო სიტყუა წინა სტრიქონისა არის თუ უკანისა. მაგრამ სპარსის მოლექსენი ამას მაგთონს არად მიიჩნევენ. რაც ლექსი სავსე და გვარიანი იგავი ბევრად გასასინჯავია, იმას უფრო აქებენ. ბმები ყველა ამ წიგნში დამინერია და იმით შეიტყობთ, რომელი როგორ ითქმის. იქნება ლექსი გემრიელი და ნყოფილი იყოს, ეს ამბის გაულექსავათ სხვაში არად მოსახმარია, მაგრამ იმაშიაც თუ კაი სწავლის სიტყუა მოვა და იქ ლექსს არ ავსებს, მოლექსობაში ნაკლებობა არი.

ეს შაირი თითო სტრიქონი ოთხად გაიყოს, დახედე, თითო-თითო ორი სიტყუა შეუწყვია, თუ ერთი, თუ მეტი. ის მეოთხედი გაიჭრება, მერმე მეორე მუხლი მოებმის, მერმე მესამე და მერმე მეოთხე. ისიც გასინჯე, თავის მუხლი როგორ არი და იმას ქვეითები როგორ არი, აგრევე სტრიქონი თავისა როგორ არი. მეორე, მესამე და მეოთხე სხვა სიტყუა რომ ასე გაანყო, ლექსი იქნება. ლექსი ორს სტრიქონსაც ჰქვიან და ამბავს ერთად გალექსულს, სულ ლექსის წიგნსაც, — ყველას ლექსი ჰქვიან.

წიგნიდან „თხზულებათა სრული კრებული“, თბ., 1969.

დენი დიდრო (1713-1784 წ.წ.)

კრიტიკის შესახებ

მე ვისურვებდი, გამეგო, სად არის ის სკოლა, სადაც გრძნობას ასწავლიან.

არსებობს კიდევ სხვა სკოლა, სადაც მე მრავალ მოწაფეს გავგზავნიდი, ეს არის ის, სადაც ასწავლიდნენ სიკეთის დანახვას და ბოროტებაზე თვალების დახუჭვას. ეჰ! განა მხოლოდ ჰომეროსთან ნახე შენ ის ადგილი, სადაც პოეტი აქილევსის საზიზღარ ბავშვურ საქციელს აღწერს? შენ ხელს ურევ მდინარის ქვიშაში, რომელიც შეიცავს ოქროს მარცვლებს: და შენ ამოგაქვს ერთი მუჭა ქვიშა, ხოლო ძირს ტოვებ ოქროს მარცვლებს!

მე შევეკითხე ერთ ყმანვილს: რატომ კიცხავ შენ ყოველთვის, და არასოდეს არ აქებ; ეს იმიტომო, მიპასუხა მან, რომ ჩემმა უადგილო კიცხვამ მხოლოდ სხვას ავნოს... მე, რომ ის კარგ ბიჭად არ მცნობოდა, რარიგ შემცდარად ვიგულვებდი მას!

ხალხს უფრო სურს ჭკვიანის წოდება მიიღოს, ვიდრე ეშინია ბოროტის წოდებისა. განა არ კმარა ჭკუისაგან წარმოშობილ უსიამოვნებებს არ დაუმატო კიდევ სხვა — ბოროტებისაგან წარმოშობილი? ყოველ სულელს ეშინია ჭკვიანი ადამიანის, ეშინია ბოროტისა, ბოროტთა გამონაკლისით.

ცოტაა, ძალიან ცოტაა ისეთი ადამიანი, რომელსაც ამავე დარგის ადამიანის წარმატება გულწრფელად ახარებდეს: ეს ერთ-ერთი ყველაზე უფრო იშვიათი მოვლენაა ბუნებაში.

ცეზარის პატივმოყვარეობა ბევრად უფრო ჩვეულებრივია, ვიდრე ამას ფიქრობენ: გული ამორჩევის საშუალებასაც კი არ იძლევა, ის არ ამბობს: aut caesar, aut nihil.¹

არსებობს გონებამახვილობა, ძალიან დამლუპველი: ის წარმოშობს ეჭვს და ურწმუნოებას. ეს ბუნდოვნად მოსაუბრენი განსაკუთრებით მეჯავრებიან: ისინი ჰგვანან ქარს, რომელიც მტვერით გვიცხვებს თვალებს.

დიდი განსხვავებაა რეზონერსა და გონიერ ადამიანს შორის. გონიერი ადამიანი ხშირად სდუმს, რეზონერი ენას კი არ აჩერებს.

პოეტმა სთქვა:

... Trahit sua quemque volaptas.²

თუ ბუნებაზე დაკვირვება არ წარმოადგენს ლიტერატორის ან მხატვრის ორგანულ თვისებას, ნურაფერს ღირსეულს ნუ მოელოთ მისგან: და კიდევ რომ შენიშნოთ მასში ეს თვისება სიყრმიდანვე, ნუ აჩქარდებით მსჯელობით. მუზა — ქალია, ის არ სწყალობს ყოველთვის იმას, ვინც ყველაზე დაჟინებით ეძებს მის წყალობას. რამდენია მათგან გაუბედურებული შეყვარებული და რამდენს გააუბედურებენ კიდევ! და ბედნიერ შეყვარებულსაც კი მოელის ღალატის საფრთხე.

რა სულელური საქციელია უმაღლესი ხელი შეგვიშალონ სიამოვნების მიღებაში, ან გაგვანითლონ იმ სიამოვნებისათვის, რომელიც უკვე მივიღეთ: სწორედ კრიტიკოსები გვექცევიან ასე.

პლუტარქე ამბობს, რომ ყოფილა ერთხელ ისე დასრულებული მშვენიერი ადამიანი, რომ იმ დროს, როდესაც ხელოვნება ყვაოდა, მან დეფექტად ჩაუთვალა ფერწერასა და ქანდაკებას გამოხატვის საშუალებათა უძღურება, მაგრამ ეს ადამიანი ხელმწიფე იყო, მას ერქვა დემეტრიუს პოლიორცეტესი. იქნებ ამ ადამიანში არ იყო არცერთი ნაწილი, რომლის უფრო მეტად გამშვენიერებასაც ხელოვნება ველარ შეძლებდა: მლიქვნელებს ამაში ეჭვიც არ ეპარებოდათ, მაგრამ, რასაკვირველია, უფროსოდნენ ამის თქმას.

ერთმა ძველი დროის მხატვარმა თქვა, რომ სურათის წერა უფრო სასიამოვნოა, ვიდრე დასრულებული სურათის ცქერაო. არსებობს თანამედროვე ამბავი, რომ მხატვარმა ქურდს ესკიზის ნაცლად დამთავრებული სურათი დაუთმო.

არსებობს ყალბი თავაზიანობა, თუ არა დამღუპავი ხელოვნებისათვის, მაინც სამწუხარო ხელოვანისათვის. მოყვარული, რომელიც ლებულობს ქედმაღალ მსაჯულებს თავის გალერეაში, ამოად აჩერებს მათ ყურადღებას საუკეთესო სურათებზე: გაკვრით თუ გადახედავენ ისინი მათ: ისინი იმყოფებიან იქ, როგორც ქალაქის ვირთაგვა მინდვრის ვირთაგვას სუფრაზე.

...Tangentis male singula dente superbo.³

ეს ძალიან ლამაზია; მაგრამ ეს ყოველთვის ბევრად ჩამორჩება იმას, რაც სხვაგან უნახავთ, რანდონ დებუასე,⁴ თუ ეს მიზეზია, რომელიც შენი კაბინეტის კარს გაკეტვინებს, შენ ქების ღირსი ხარ.

როგორიც არ უნდა იყოს თქვენი წარმატება, მოელოდეთ კრიტიკას. თუ თქვენ ოდნავ ფაქიზი ხართ, თქვენ უმალ ნაკლებ გენყინებათ თქვენი მტრების შეტევა, ვიდრე მეგობრების გამოსარჩლება.

კომპოზიციისათვის, და სიუჟეტის შერჩევის შესახებ

მთლიანობის გარეშე არ არსებობს სიმშვენიერე: და არ არსებობს მთლიანობა სუბორდინაციის გარეშე. თითქოს აქ წინააღმდეგობაში ვვარდებით: მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ არის.

ყოველივეს მთლიანობა წარმოიშობა ნაწილთა სუბორდინაციით: და ამ სუბორდინაციით წარმოიშობა ჰარმონია, რომელიც გულისხმობს მრავალფეროვნებას.

მთლიანობასა და ერთფეროვნებას შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც წარმტაც ჰანგსა და ერთხმოვან გაჭიანურებულ ბგერას შორის.

სიმეტრია ნიშნავს შესატყვის ნაწილთა თანასწორობას ერთ მთლიანში. სიმეტრია, რომელიც არსებითია არქიტექტურაში, უარყოფილია

ფერწერაში. ადამიანის ნაწილთა სიმეტრია იქ მოქმედებდა და პოზათა ნაირფეროვნებით ყოველთვის დარღვეულია; ის არ არსებობს მაშინაც კი, როცა ფიგურა წინამო ხედშია და გაშლილი ხელებით მოჩანს. ფიგურის სიცოცხლე და მოქმედება ორი სხვადასხვა საგანია. სიცოცხლე ფიგურაში უძრავ მდგომარეობაშია. ხელოვანთ სიტყვას — მოძრაობა განსაკუთრებული გაგება მიანიჭეს. უძრავი ფიგურის შესახებ ისინი ამბობენ, რომ მას აქვს მოძრაობა, ე.ი. ის მზადაა მოძრაობისათვის.

ყველაზე ულამაზესი სურათის ჰარმონიაც კი ბუნების ჰარმონიისადმი მხოლოდ-ღა სუსტი მიბაძვაა.

ხელოვნება ყველაზე მეტად გაურბის სიძნელეებს.

უპირველესად სწორედ ეს ახსიათებს ყოველი ოსტატის ტექნიკასა და შესრულებას.

რაც უფრო მეტად ახდენს სურათის შექმნის მსურველი სურათის სიუჟეტის დეტალიზაციას, მით უფრო მეტად უნდა იყოს ის დარწმუნებული, რომ ცუდ სურათს მიიღებს. მან არ იცის, თუ რამდენად ვიწრო ჩარჩოები აქვს ხელოვნებას თვით უნიჭიერესი ოსტატის ხელშიაც კი.

რა მესაქმება, წინ უსწრებდა თუ არა მოქანდაკეთა ლაოკოონი პოეტთა ლაოკოონს? სარწმუნო კია, რომ ერთი გამოყენებულ იქნა მეორის მოდელად.

ყველა თანასწორ პირობებში მე ისტორია მირჩევნია მოგონილ ამბებს.

ადამიანის თავი ცხენის ტანზე მოგვწონს; ცხენის თავი ადამიანის ტანზე არ მოგვწონს. ეს ნიშნავს, რომ თვით გემოვნება ჰქმნის საშინელებას. შესაძლებელია მე ჩავეკონო სირენას: მაგრამ თუ ის ნაწილი, რომელიც ქალია, თევზი იქნებოდა, და ის ნაწილი კი, რომელიც თევზია, ქალი, მე მას ზედაც არ შევხედავდი.

ბუნებისადმი ყოველგვარ მიბაძვაში არის ტექნიკა და მორალი. მორალის განსჯა ეკუთვნის გემოვნების მქონე ყველა ხალხს: ტექნიკის განსჯა ეკუთვნის მხოლოდ ხელოვანთ.

ბუნების რომელ კუთხეშიც არ უნდა შეიხედოთ, ველურია თუ კულტივირებული ის, ღარიბი თუ მდიდარი, უდაბნო თუ დასახლებული, ყოველთვის ნახავთ იქ ორ მომხიბვლელ თვისებას — ჭეშმარიტებასა და ჰარმონიას.

ბუნებაში არსებობს ფუჭი სივრცეები, ასეთები შეიძლება მიბაძვაშიც (ხელოვნებაშიც) არსებობდეს.

ზოგჯერ ბუნება მშრალია, ხელოვნება კი არასოდეს არ უნდა იყოს ასეთი.

ეს იქნებოდა ხელოვნების ფარგლების სივიწროვის, მისი სილატაკის ნიშანი, რომელმაც ფერები მეგობრულ და არამეგობრულ ფერებად განასხვავა. არიან გაბედული კოლორისტიები, რომელთაც უგულვებელყვეს ეს განსხვავება, საფრთხილოა მათდამი მიბაძვა და თვალის ბუნებაზე დამყარებული გემოვნების განსჯის უგულვებელყოფა.

განათეთ საკუთარი ობიექტები საკუთარივე მზის შუქით, იმ მზისა, რომელიც არაა ბუნების მზე: დარჩით ცისარტყელას შეგირდად, მაგრამ ნუ იქცევით მის მონად.

თუ თქვენ გეხერხებათ საკუთარ პირმოთნეობათაგან განთავისუფლება, ნუ შესცოდებთ, თქვენი სურათის სიუჟეტის შესატყვისად, უკიდურესობამდე ატაროთ ისინი, მაშინ მთელი თქვენი სურათიც იქნება იმდენად გაცხოველებული, როგორიც შეიძლება იყოს და უნდა იყოს.

მე მესმის, რომ ხელოვნებას გააჩნია საკუთარივე წესები, რომელსაც არბილებენ ყველა წინამორბედ წესებს; მაგრამ იშვიათად მოხდება, რომ მორალი შეენიროს ტექნიკას: მე არ მივმართავ არც ვან გიუიზუმს და არც შარდენს; ჟანრის ფერწერაში ყველაფერი უნდა შეენიროს ეფექტს.

როდია ჟანრული ფერწერა ენთუზიაზმს მოკლებული: მაგრამ არსებობს ორგვარი ენთუზიაზმი: ენთუზიაზმი სულისა და ენთუზიაზმი ოსტატობისა. პირველის გარეშე იდეა უფერულია; მეორის გარეშე კი შესრულებაა სუსტი: ხოლო მათი შერწყმა დიად ელფერს აძლევს ნანარმოებს. დიდ პეიზაჟისტს გააჩნია თავისი განსაკუთრებული ენთუზიაზმი: ეს გახლავთ თავისებური ღვთაებრივი თრთოლვა.

ძლიერსა და დიად წარმოსახვას უნდა ავსებდეს მტკიცე, დამაჯერებელი და მსუბუქი ყალამი; დესპის თავი მისი სიმამრის მარჯვენით.

ყოველი ხოტბის ღირსი კომპოზიცია ყველაფერში და ყველგან ენყობა ბუნებას; უნდა შემეძლოს განვაცხადო: „არ მინახავს ეს ფენომენი, მაგრამ ის არის“.

როგორც დრამატიულ პოეზიას, ხელოვნებასაც გააჩნია მთლიანობის შემდეგი სამება: დროის, მზის ამოსვლის ჟამს თუ ჩასვლისას; ადგილის, ე. ი. ქოხში, ტყის მყუდროებაში თუ ხალხში; მოქმედების, ეს არის ან ქრისტე მძიმე ჯვრით მავალი გოლგოთისაკენ, ან სამარიდან ამომავალი ქვესკნელის დათრგუნვით, ანდა ემაუსის პილიგრიმთა წინაშე მოვლენილი.

დროის მთლიანობა ფერმწერისათვის კიდევ უფრო მკაცრადაა განსაზღვრული, ვიდრე პოეტისათვის; რადგან პოეტს თითქმის განუყოფელი წამიერობა გააჩნია.

პოეტის აღწერაში წამი წამს მისდევს, თითქოს ფერმწერის უწყვეტი გალერეა იქმნება. ვინ მოთვლის, რამდენი სიუჟეტია იმ მომენტიდან, როცა ეფთის ქალი უახლოვდება მამას, ვიდრე ეს მკაცრი მამა მას ხანჯლით გულს გაუმირავდეს.

ეს პრინციპები გაცვეთილია: სად ნახავთ ისეთ ფერმწერს, რომელიც მათ არ იცნობდეს? განა არსებობს ფერმწერი, რომელიც მათ იცავდეს?

გადაჭარბებულ ბუნებას ჭეშმარიტი ბუნების თანაბრად არ უნდა ვაყენებდეთ, თორემ წინააღმდეგობაში ჩავვარდებით. თუ ჰომეროსის გამირები კლდის გოროხებს ისვრიან, მისი ღმერთები მთებს ალაჯებენ.

მოგახსენებდით, რომ ხელოვანს აქვს მხოლოდ ერთი მომენტი; მაგრამ ეს მომენტი შეიძლება არსებობდეს წინამორბედ მომენტთა კვალთან ერთად, და მოსალოდნელ მომენტებთანაც, რომელნიც აწი იქნებიან. იფიგენია ჯერ კიდევ არ დაუკლავთ: მაგრამ უკვე ვხედავ ხელში იფიგენიას სისხლის მისაღებად მიახლოებულ ქურუმს დიდი თასით. ეს თანამდევი მომენტი ყრუანტიელსა მგვრის.

სცენის ადგილის დაშორების კვალობაზე მხედველობის კუთხეც ფართოვდება, შეიძლება სურათის არეც ასევე იზრდებოდეს. რამდენად დიდია ეს კუთხე თვალის ფსკერზე? ოთხმოცდაათი გრადუსი: ამ ზომის საზღვრებს მიღმა მიჩვენებენ იმაზე მეტ სივრცეს, ვიდრე მისი მიწოდება ძალმიძს. აქედან გამომდინარეობს აუცილებლობა, გავაფართოვოთ ამ ხაზების მიღმა არსებული სივრცე.

კომპოზიციები მონოტონური იქნებოდნენ, თუ მთავარი მოქმედება ზუსტად დაიჭერდა სცენის შუა ადგილს. შეიძლება, და შესაძლოა, საჭიროც იყოს, გადავსცდეთ ამ ცენტრს, ხოლო აქაც აუცილებელია ზომიერების დაცვა.

რას გულისხმობენ კომპოზიციის წონასწორობაში? შესაძლოა, მცდარი აზრი მქონდეს ამაზე: ის, რომ სურათის სიგანეს მე განვიხილავ როგორც ბერკეტს, განვიხილავ იმ ფიგურათა სიმძიმეს როგორც ნულს, რომელიც საყრდენ წერტილში არსებობს, უღელზე მყოფ ფიგურათა შორის არსებული წონასწორობის დადგენას და შემცირებას ან გადიდებას, ან დაჭიმვას მანძილის უკუპროპორციულად როგორც ერთი, ისე მეორე მხრიდან. ფიგურები ცოტაა, თუ ამას მოითხოვს სიუჟეტი, ხოლო მრავალია მათ შორის მეორეხარისხოვანი: ანდა, ბევრია ფიგურა და ცოტაა მეორეხარისხოვანი.

რა მიზეზია, რომ ხელოვნება ესოდენ ადვილად ეგუება მოგონილ სიუჟეტებს, მიუხედავად მათი არადამაჯერებლობა? იგივე მიზეზი, რა მიზეზითაც სცენა უკეთ ეგუება ხელოვნურ განათებას, ვიდრე დღიურ სინათლეს. ხელოვნება და ეს განათება წარმოადგენენ ილუზიისა და მოხიბვლის სანყისს.

რაოდენ დახელოვნებულიც არ უნდა იყოს მხატვარი, ადვილი მისახვედრია, მხედველობაში ჰქონდა მისაბაძი მოდელი თუ მუშაობდა საკუთარი გამოცდილებით: ბუნების ზოგი ჭეშმარიტების უთანაბრობა ამჟღავნებს ან მის სიძუნწეს, ან მის მედიდურობას. ხშირად რომ ჰბაძავდნენ ბუნებას, განა არ შეიძლებოდა მისთვის გვერდის ავლა? არა – და აი რატომ? იმიტომ, რომ სხეულის შეუმჩნეველი მოძრაობაც კი ცვლის კუნთების მდებარეობას, იძლევა სისწორეს იქ, სადაც უსწორობაა, ხოლო უსწორობას, სადაც სისწორე იყო; მთელი ფიგურა წააგავს სინამდვილეს, და ყველაფერია იქ შესაძლებელი.

ფიგურათაშორისი ასეთი კონტრასტი, რომელსაც ესოდენ სულელურად გვიჩვენებენ და კიდევ უფრო სულელურადვე ადარებენ დრამატულ პერსონაჟთა კონტრასტს, გაგებულია იმგვარად, როგორადაც ეს

ესმით მწერლებს და შესაძლოა, მხატვრებსაც, კომპოზიციებს აუტანელი ძალდატანების იერს მისცემდა.

თუ თქვენ იტყობით, რომ კონტრასტი წესის საქმეა, მე არ დაგიჯერებდით; თუ მოქმედება მოითხოვს, რომ ორი ფიგურა ძირს დაიხაროს, მაშინ ორივე წახრილი უნდა იყოს; ხოლო თუ თქვენ მათ ჰბაძავთ ნატურით, ნუ შიშობთ ისინი ერთმანეთს ჰგვანან თუ არა.

კონტრასტი ასევე არ წარმოადგენს შემთხვევისა და წესის საქმეს. ეს აუცილებლობითაა გამონწვეული და მისგან ადვილად ვერ გავთავისუფლდებით, თუ ყალბი წარმოდგენა გვაქვს, თითქოსდა შესაძლებელი იყოს ორი სხვადასხვანაირი ფიგურა ასაკის, სქესის, ან ხასიათის მიხედვით სხვადასხვანაირად ასრულებდეს ერთსა და იმავე საქმეს.

კომპოზიცია ისეთნაირად უნდა დალაგდეს, რომ დამარწმუნოს, რომ ის სხვანაირად არც შეიძლებოდა დალაგებულიყო. ფიგურა უნდა მოქმედებდეს ან ისვენებდეს იმგვარად, რომ მე დამარწმუნოს იმაში, რომ სხვანაირად მოქმედება არ შეეძლებოდა.

გრაციის, ულახათობის და უბრალოებისათვის

ყოველივე ჩვეულებრივი მარტივია: მაგრამ ყოველივე მარტივი ჩვეულებრივი არ არის. სიმარტივე ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა სილამაზისა: ხოლო იგი არსებითია დიადისათვის.

ჰორაციუსმა თქვა: მე მინდა სიტყვამოკლე ვიყო და ბუნდოვანი კი ვხდებო.⁶ შეიძლება დაემატოს: „მე მინდა მარტივი ვიყო და უშვერი კი ვხდები“.

ორიგინალურობა არ გამორიცხავს სიმარტივეს.

ზოგი კომპოზიცია ღარიბია მრავალი ფიგურით, ზოგი კი მდიდარია რამდენიმე ფიგურით.

განამებით მიღებული წინააღმდეგია ადვილისა: მაგრამ ზოგჯერ ადვილსაც მრავალი წვალებით ლებულობენ.

...Sudet multum, frustra que laboret

Ausus idem.

ბუნება არასოდეს არაა ნაწვალები: მისი იმიტაცია კი ხშირადაა ასეთი.

ბუალო თხზავს, ჰორაციუსი წერს: ვირგილიუსი თხზავს, ჰომეროსი წერს.

რაკურსები ცოდნის მაჩვენებელია: ხოლო ისინი იშვიათად არიან სასიამოვნო.

კომპოზიციის დაუდევრობა ლამაზი ქალის დილის ტანსაცმელს წააგავს, კიდევ ერთი წამი და ტუალეტი ყველაფერს წაახდენს.

არსებობს დაუდევარი გრაციები, და გრაციასმოკლებული დაუდევრობანი.

დაუდევრობა ამშვენიერებს პატარა საგანს, და ყოველთვის აფუჭებს დიდს.

სიცხიან დღეებში ცოცხალი არსებანი ზანტნი არიან, სწორედ ამ დროსაა მომკალის მდგომარეობა ძნელი.

ლამაზი პეიზაჟები გვასწავლიან ბუნების შეცნობას ისევე, როგორც მოხერხებული პორტრეტი გვკარნახობს ჩვენი მეგობრის სახის უკეთ შესწავლას.

ციცერონმა უთხრა ორატორ მარკუს ბრუტუსს: „Sed quodam etiam negligentia est diligens“*. ასეთი სიტყვები, განმარტებული გემოვნების მქონე ადამიანის მიერ, სიფაქიზით სავსე იქნებოდა. ეს დაუდევრობანი ყოველთვის დასაშვებია ნატიფ ხელოვნებაში ან ყოველგვარ იმიტაციაში. — და განა ბუნებას, მის მოდელს, არა აქვს დაუდევრობანი? — მაგრამ რაში გამოიხატებიან ისინი?

ვინ არის დაუდევარი პოეტი? ეს ისეთი პოეტია, რომელიც ჩინებული ლექსების გვერდით დროგამოშვებით იძლევა უსიცოცხლო და სუსტ პროზას; ეს არის სემი-პოეტა.** ეს უსიცოცხლო და სუსტი შრომა მეტ ენერგიას აძლევს იმ პოეზიას, რომელსაც ის ეხება. ეს მსახურია, რომლის ღარიბი ტანსაცმელი კარგად ამჟღავნებს მისი ბატონის მდიდრულ მოკაზმულობას. ბატონი წინ მიდის, მსახური უკან მისდევს.

J'ai vu près le Styx, j'ai vu les Euménides;

Déjà venainet frapper mes oreilles timides

Les affreux cris du chien de l'empire des morts.⁷

რატომ არასოდეს არ არის ბუნება დაუდევარი? იმიტომ, რომ რის-განაც არ უნდა იყოს ნაწარმოები, რა მანძილზეც არ უნდა იყოს ჩვენი მხედველობიდან დაცილებული, რა თვალთახედვითაც არ უნდა იყოს განჭვრეტილი, ბუნების მიერ მონოდებული ნივთი, არის ისეთი, როგორიც უნდა იყოს. ესაა შედეგი მიზეზებისა, რომელთა მოქმედება მან განიცადა.

მიამიტობისა და მლიქვნელობის შესახებ

მანერა ხელოვნებაში იგივეა, რაც ფარისევლობა ცხოვრებაში. ბუშე ყველაზე დიდი ფარისეველია, რომელსაც მე ვიცნობ: არ არის არც ერთი მისი ფიგურა, რომლის შესახებაც არ შეიძლებოდა, ითქვას: „შენ გსურს ქეშმარიტი იყო, მაგრამ არა ხარ“. მიამიტობა ყოველგვარ გარემოებაშია შესაძლებელი: შეიძლება იყო მიამიტად გმირი, მიამიტად ბოროტი, მიამიტად ღვთისნიერი, მიამიტად ლამაზი, მიამიტად ორატორი, მიამიტად ფილოსოფოსი. მიამიტობის გარეშე ნამდვილი სილამაზე არ არსებობს. ხე, ყვავილი, მცენარე, ცხოველი მიამიტად არიან ასეთნი.

* 'მაგრამ დაუდევრობაც ხომ ერთგვარად გაფაქიზებული უნდა იყოს'.

** ნახევარ-პოეტი.

მე ვიტყვოდი კიდევც, რომ წყალი მიამიტად წყალია, თორემ ის შეეცდებოდა, დამსგავსებოდა გაკრიალეზულ ფოლადს ან ბროლს. მიამიტობა არის საგანთან იმიტაციის დიდი მსგავსება, შესრულებული ღვთიური უბრალოებით: ეს არის წყალი, ალებული წყაროდან და გადატანილი ტილოზე.

მშენიერების შესახებ

იმ მომენტში, როდესაც ხელოვანი ფულზე ფიქრობს, ის ჰკარგავს მშენიერების გრძნობას.

ყველაფერი, რაც ითქვა ელიპსოიდურ, წრიულ, კლაკნილ, ტალღისებრ ხაზებზე – სისულელეა. სხეულის თითოეულ ნაწილს აქვს სილამაზის საკუთარი ხაზი: თვალის სილამაზის ხაზი სულ სხვა რამაა, ვიდრე მუხლის სილამაზის ხაზი.

სილამაზეს მხოლოდ ერთი ფორმა აქვს.

სილამაზე მხოლოდ ჭეშმარიტებაა, ამაღლებული, შესაძლებელი, მაგრამ იშვიათი და სასწაულებრივი გარემოებებით განპირობებული. თუ არსებობენ ღმერთები, არსებობენ აგრეთვე ეშმაკებიც: რატომ არ შეიძლება მოხდეს სასწაული ერთთა და მეორეთა შემწეობით?

სიკეთე არის მხოლოდ სარგებელი, ამაღლებული შესაძლებელი და სასწაულებრივი გარემოებებით.

მეტი — ნაკლები შესაძლებლობა ჰქმნის სიმართლის მსგავსებას: ჩვეულებრივი გარემოებანი ქმნიან შესაძლებლობას.

ხელოვნება არის ჩვეულებრივ გარემოებათა ჩართვა ყველაზე სასწაულებრივ საგნებში, და სასწაულებრივ გარემოებათა ჩართვა ყველაზე ჩვეულებრივ შინაარსებში.

აქ ტერმინები სასწაულებრივი და ჩვეულებრივი სინონიმებია. ამრიგად არსებობს სასწაულებრივი, რომელიც სიცილს ან ტირილს იწვევს; მისი თავისებურებაა – გამოიწვიოს გაკვირვება და განცვიფრება.

დროგამოშვებით ესაუბრეთ სწავლულს: მაგრამ რჩევა ჰკითხეთ პატიოსან და მგრძნობიარე ადამიანს.

მხატვართა ნაირგვაროვანი ხასიათი

მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ ერთი ბუნება არსებობს და მისი წარმოსახვის წესიც შეიძლება მხოლოდ ერთი იყოს და ისიც ისეთი, რომელიც მას წარმოსახავს ყველაზე დიდი სიძლიერით და ჭეშმარიტებით, თითოეულ ხელოვანს აქვს შესრულების საკუთარი მანერა; დაუთმობლობას იჩენენ მხოლოდ ნახატის მიმართ, რომლის წარმოსახ-

ვის წესი მხოლოდ ერთია: — განა თითოეულ მწერალს არა აქვს თავისი სტილი? — აქვს. — განა ეს სტილი არ წარმოადგენს წარმოსახვას? — გეთანხმებით, მაგრამ სად არის ამ წარმოსახვის მოდელი? სულში, გონებაში, წარმოსახვის მეტ თუ ნაკლებ უნარიანობაში, გულის მეტ თუ ნაკლებ სიფიცხეში. გარეგანი მოდელი არ უნდა არიოთ შინაგან მოდელში, — მაგრამ განა არ უხდება ზოგჯერ ლიტერატორს რომელიმე პეიზაჟის ან ბატალური სურათის აღწერა. ამ შემთხვევაში განა მისი მოდელი გარეგანი არაა? — სწორედ რომ ასეთია; მაგრამ მისი სიტყვები არ ფიზიკურად გადმოგვცემს ფერს; მასში არ არის არც ლურჯი, არც მწვანე, არც რუხი, არც ყვითელი ფერი; სხვანაირად კი მას არ ექნებოდა სიტყვათა შერჩევის თავისუფლება; სხვანაირად, თუ ენის სიმდიდრე იმის შესაძლებლობას მისცემდა, ენას რვაასცხრამეტი სიტყვა პალიტრის რვაასცხრამეტ ფერსა შეესაბამებოდა, საჭირო იქნებოდა, სიყალბის თავიდან ასაცილებლად, ეხმარა მხოლოდ ის ერთი სიტყვა, რომელიც ზუსტად გადმოგვცემდა საგნის ფერს. მხატვარი ზუსტია; სიტყვა, რომელიც გვიხატავს, ყოველთვის ბუნდოვანია, მე ვერაფერს ვერ დავუმატებ მხატვრის იმიტიაციას; ჩემს თვალს შეუძლია დაინახოს იქ მხოლოდ ის, რაც იქ არის, მაგრამ ლიტერატურულ სურათში, რაოდენ დამთავრებულაც არ უნდა იყოს იგი, მხატვრისათვის, რომელიც მოისურვებდა ლიტერატორის სიტყვების გადმოტანას ტილოზე, ყველაფერი ხელახლად გასაკეთებელი იქნებოდა. როგორი ქემშარიტიც არ უნდა იყოს ჰომეროსი რომელიმე ერთ-ერთ თავის აღწერაში, როგორადაც დაწვრილებითი არ უნდა იყოს ოვიდიუსი რომელიმე ერთ-ერთ თავის მეტამორფოზში — არც ერთი და არც მეორე არ აძლევენ მხატვარს ფუნჯის არც ერთი გასმის შესაძლებლობას, არ აძლევენ არც ერთ ფერს, მაშინაც კი, როდესაც ისინი ზუსტად აღნიშნავენ ფერს.

შენიშვნები

1. ან ცეზარი, ან არაფერი.
2. ყველას იტაცებს თავისი სიამოვნება.
3. იმის მკაცრი კბილით, ვინც ცუდად შეეხება თითოეულ საგანს.
4. რანდონ დებუასე — დიდროს თანამედროვე, მოიჯარე.
5. Dedhays — იყო ბუმეს სიძე.
6. მე მინდა სიტყვამოკლე ვიყო, ხოლო ბუნდოვანი კი ვხდები. *Brevis esse laboro, obscurus fio.*
7. მე დავინახე ახლოს სტიქსი, მე დავინახე ევმენიდები, რომელნიც უკვე შეიჭრნენ ჩემს მშობარა ყურებში მკვდართა სამეფოს ძალთა საშინელ ყევით.

წიგნიდან „ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია“, თბ., 1939.

გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი (1729-1781 წ.წ.)

ლაოკოონი

ანუ

მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ

ნაწილი I

წინათქმა

პირველი, ვინც მხატვრობა და პოეზია ერთიმეორეს შეადარა¹, უთუოდ ნატიფი გემოვნების კაცი ყოფილა, რომელსაც ორივე ხელოვნებიდან მსგავსი ზემოქმედება განუცდია. ჩანს, მიხვდა, რომ ორივე ხელოვნება თვალწინ გვიყენებს შორეულ საგნებს, მოჩვენებით სინამდვილედ გვიქცევს. ორივე ილუზიაა და ორივე ილუზია მოგვწონს.

მეორემ სცადა ამ მოწონების სიღრმეში შეჭრა და აღმოაჩინა, რომ მისი წყარო ორივესთან ერთნაირია. მშვენიერებას, რომლის ცნებაც თავდაპირველად ხორცშესხმული საგნებიდან გამოგვეყვას, აქვს საყოველთაო წესები, რომელთა მისადაგებაც შეიძლება მრავალ სხვა რამესთან: მოქმედებასთან, ფიქრებთან, ასევე ფორმებთან.

მესამე, რომელმაც ამ საყოველთაო კანონ-წესთა მნიშვნელობასა და გამოყენებაზე დაიწყო ფიქრი, შენიშნა, რომ ზოგი მათგანი უფრო მხატვრობაში ბატონობს, ზოგიც პოეზიაში; ამრიგად, ერთ შემთხვევაში პოეზიას შეუძლია დაეხმაროს მხატვრობას განმარტებებითა და მაგალითებით, მეორე შემთხვევაში კი მხატვრობა ეხმარება პოეზიას.

პირველი მათგანი გახლდათ მოყვარული, მეორე – ფილოსოფოსი, მესამე – ხელოვნების მსაჯული.

პირველი ორი უმართებულოდ ვერ გამოიყენებდა ვერც თავის გრძნობას, ვერც თავის დასკვნას. პირიქით, ხელოვნების მსაჯულის შენიშვნებში მთავარია სისწორე, ყოველი ცალკეული შემთხვევისადმი მსჯავრის სწორად მისადაგება. მაგრამ რადგანაც ერთ გამჭრიახ კრიტიკოსზე ორმოცდაათი მარტოოდენ მახვილგონიერი კრიტიკოსი მოდის, პირდაპირ საოცრება იქნებოდა ამ მსჯავრის გამოყენება ყოველთვის ისეთი გონივრული წინდახედულობით, რომელიც ორივე ხსენებულ ხელოვნებას შორის სასურველ წონასწორობას შეინარჩუნებდა.

II

ვინ იცის, ზღაპარია თუ სინამდვილე, რომ სახვითი ხელოვნების პირველი ცდები სიყვარულითაა შთაგონებული², მაგრამ ის კი უდავოა, რომ დიდ ძველ ხელოვანთა ხელს მარად და ყველგან ის წარმართავდა.

რაკი ამჟამად მხატვრობა ითვლება მთლიანად ისეთ ხელოვნებად, რომელიც სხეულს სიბრტყეზე განასახიერებს და მთელ მის გარეგნობას მოიცავს, ბრძენმა ბერძენმა მას უფრო ვიწრო ჩარჩოები დაუდგინა. მხოლოდ მშვენიერ სხეულთა მიბაძვა. ბერძენი ხელოვანი არაფერს არ ასახავდა, მშვენიერის გარდა. თვითონ ყოველდღიური უბრალო სილამაზე, უფრო დაბალი რიგის მშვენიერება მარტოოდენ შემთხვევითი საგანი იყო მისთვის, ვაჯიში, დასვენება. თვით საგნის სრულყოფას მის ნაწარმოებში აღტაცება უნდა გამოენვია. მხატვარი მეტისმეტად დიდი იყო, რომ მაყურებლისაგან მოეთხოვა მარტოოდენ ცივი კმაყოფილება, გამონვეული საოცარი მსგავსებითა და ოსტატობით, მხატვრის სიმარჯვით. თავის ხელოვნებაში მას არაფერი არა ახარებდა ისე ძლიერ, არაფერი არ მიაჩნდა ისე კეთილშობილურად, როგორც ხელოვნების საბოლოო მიზანი.

„ვინ ისურვებს შენ დახატვას, როცა არავის არ სურს შენი შეხედვა!“ — ამბობს ერთი ეპიგრამატისტი³ ერთ ძალზე უშნო გარეგნობის კაცზე. ჩვენი დროის ზოგი ოსტატი იტყოდა: „რა მახინჯიც არ უნდა იყო, მე მაინც დაგხატავ. თუ შენი ხილვა არავის სურს, ჩემს სურათს მაინც შეხედავენ სიამოვნებით; იმიტომ კი არა, რომ შენი შეხედვა სურთ, არამედ იმისათვის, რომ ეს იქნება ჩემი ხელოვნების საბუთი, რომ ასეთი საფრთხობელა, ასეთი მსგავსი დაგხატე“.

მინდოდა მხოლოდ ის დამედგინა, რომ ძველთა წარმოდგენით, სახვითი ხელოვნების უმაღლესი კანონი მშვენიერების ასახვაა.

ახლა, როცა ეს დამტკიცებულია, აქედან აუცილებლობით გამომდინარეობს, რომ ყველაფერი სხვა, რაც სახვითი ხელოვნების ფარგლებშია, თუ მშვენიერებასთან შეუთავსებელია, მას გზას უთმობს, ან თუ შეიძლება მასთან რამენაირად თანხმობა, სავსებით ემორჩილება მის კანონებს.

მე მინდა გამოხატვაზე შევჩერდე. არსებობენ ვნებანი და ვნებათა გამოხატვის ხარისხები, რომელნიც სახის სრულ დამახინჯებაში ვლინდებიან და მთელს სხეულს ისეთ მდგომარეობაში აყენებენ, რომ მშვენიერი ხაზები, სიმშვიდის ჟამს რომ სრულყოფილად ჰქონდა, სავსებით ქრებიან. ძველი მხატვრები ამ ხაზების ასახვას ან სრულიად უარყოფდნენ, ან იმდენად არბილებდნენ, რომ გარკვეული ზომით უნარჩუნებდნენ სხეულს სილამაზეს.

მძვინვარება და სასონარკვეთილება იმ ხელოვანთა არც ერთ ქმნილებას არ ბღალავს. გავბედავ და ვიტყვი, რომ მათ ფურიები არასოდეს აუსახავთ⁴.

რისხვა სერიოზულობამდე დააქვეითეს. პოეტებთან ეს იყო მრისხანე იუპიტერი, რომელიც მებს ტყორცნიდა, ხელოვანთან – მხოლოდ კუმტი და სერიოზული.

მწუხარებას ბერძენი არბილებდნენ, მდუმარე სევდად აქცევდნენ. მაგრამ როცა ეს შერბილება ადგილს ვერ პოულობდა (შეუძლებელი

იყო), სადაც სასონარკვეთილება ისევე დამამცირებელი იქნებოდა, როგორც დამამახინჯებელი, — როგორ მოიქცა მაშინ ტიმანთე?⁵ როდესაც აგამემნონის ასულს იფიგენიას მსხვერპლად სწირავენ, ყველა იქ მყოფს თავთავის კვალობაზე უნანილებს მწუხარებას, მამას კი, რომლის ურვა ყველაზე მძიმე უნდა ყოფილიყო, სახეს უფარავს, და ამაზე ბევრი რამ მახვილგონივრული ითქვა. ერთი ამბობს: „მხატვარმა ისე ამონწურა თავისი თავი მწუხარე სახეების ასახვაში, რომ მამის სახე აღარ უჩვენებია, რადგან აღარ შეეძლო ღირსეულად ჩვენებაო“. ამით მან აღიარა, რომ ასეთ უბედურ შემთხვევაში მამის დარდი ყოველ გამოსახვას ალემაცებაო, — უმატებს მეორე. მე კი, ჩემდა თავად, იმას ვიტყვი, რომ აქ საქმე არც მხატვრის შესაძლებლობის ამონწურვასთან გვაქვს და არც ხელოვნების უძღურებასთან. აგზნების ზრდასთან ერთად ძლიერდება სახის ნაკვთების შესაბამისი გამომეტყველებაც. უმაღლესი დაძაბულობის დროს, როცა ტანჯვა უკიდურეს ხარისხს აღწევს, ძლიერდება ნაკვთების უკიდურესი დაძაბულობაც (Die Allereentschiedensten Züge), და არაფერია ხელოვნებისთვის ისე იოლი, როგორც მისი ასახვა, მაგრამ ტიმანთემ იცოდა საზღვრები, რომლებიც გრაციებმა მის ხელოვნებას დაუდგინეს. მან იცოდა, რომ აგამემნონის, როგორც მამის, სასონარკვეთილების გამოხატვა სიმახინჯედ აღიქმებოდა ნებისმიერ დროში. რამდენადაც მშვენიერება და ღირსება ამის ნებას აძლევდა, იმდენად ასახა მხატვარმა მამის ტანჯვა. რაღა თქმა უნდა, სიამოვნებით აარიდებდა თავს სიმახინჯეს, ხალისით შეარბილებდა, მაგრამ კომპოზიცია, სურათის თემა არც ერთის ნებას აძლევდა, არც მეორისას და მხატვარს სხვა რა გზა ჰქონდა, გარდა იმისა, რომ ტანჯულის სახე დაებურა? რისი ასახვაც ვერ გაბედა, ის გამოსაცნობად დაუტოვა მნახველს. მოკლედ, ეს დაბურვა ხარკია, რომელიც ხელოვანმა მშვენიერებას გადაუხადა. ის მაგალითია არა იმისა, თუ როგორ სცილდება გამოსახვა ხელოვნების საზღვრებს, არამედ იმისა, თუ როგორ უნდა დაუმორჩილოს ხელოვანმა ის ხელოვნების პირველ კანონს, მშვენიერების კანონს.

ეს რომ ლაოკოონს მივუსადაგოთ, მაშინვე ნათელი ხდება საფუძველი, რასაც ვეძებ. ოსტატი მუშაობდა უმაღლესი მშვენიერების შესაქმნელად, რაც შესაძლებელი იქნებოდა ამნაირ ვითარებაში — მძაფრი ხორციელი ტკივილის დროს. ეს ტკივილი, მთელი თავისი დამამახინჯებელი სიმძაფრით, შეუთავსებელი იყო მშვენიერებასთან, ამიტომ ხელოვანს ის უნდა შეერბილებინა, ყვირილი გმინვით უნდა შეეცვალა. იმიტომ კი არა, რომ ყვირილი არაკეთილშობილი სულის გამოვლინებაა, არამედ იმიტომ, რომ ის სახეს ამახინჯებს. წარმოიდგინეთ პირდაღებული ლაოკოონი და განსაჯეთ: ააყვირეთ და ნახავთ, აქამდე იყო ქმნილება, რომელიც თანაგრძნობას იწვევდა, რადგან მშვენიერებასა და ტანჯვას ერთდროულად გვიჩვენებდა, ახლა კი მახინჯ, ამაზრზუნ ქმნილებად იქცა, ადამიანი რომ თვალს აარიდებს,

რადგან ტანჯვის ხილვა უხალისო განცდას აღვიძებს და ტანჯულის ხილვა უკმაყოფილებას იწვევს, ისე რომ ტანჯვის საგნის მშვენიერება უძლურია ეს უსიამოვნო გრძნობა სიბრაღულის საამო განცდად აქციოს.

მარტოოდენ პირის ფართოდ გაღებაც, — თუნდაც თავი გავანებოთ იმას, რომ ასეთი მდგომარეობა სახის დანარჩენ ნაწილებსაც აუსახურებს და აუშნობს, — მხატვრობაში ლაქაა, ქანდაკებაში კი — ჩაღრმავება, რომელიც ყველაზე უფრო ამაზრზენ შთაბეჭდილებას ახდენს. მონფოკონმა⁷ ვერაფერი გემოვნება გამოავლინა, როცა ვილაც პირდაღებული მოხუცი წვეროსანი მამაკაცი⁸ წარმოგვიდგინა იუპიტერად, რომელიც ვითომ წინასწარმეტყველებდა. განა შეიძლება ღმერთი მომავალს ღრიალით იუწყებოდეს? განა მისი წინასწარმეტყველება დამაჯერებლობას დაკარგავდა, თუ მის ბაგეს საკადრის მოხაზულობას მივცემდით? ვერც ვალერის დავუჯერებ, რომ ტიმანტეს ხსენებულ სურათზე აიაქსი⁹ ყვიროდაო. იმაზე უფრო დაბალი რანგის მხატვრებიც კი ხელოვნების დაქვეითების ჟამს თავიანთ სურათებში ერთხელაც არ აყვირებენ ბარბაროსებს¹⁰, როდესაც ისინი ხმალამოღებული გამარჯვებულის წინაშე მომაკვდინებელი შიშით ცახცახებენ.

უეჭველია, ხორციელი ტკივილის ასეთი უკიდურესი დაქვეითება უფრო დაბალ განცდამდე მრავალი ძველი ოსტატის ქმნილებაშია საცნაური. მონამღული სამოსისაგან ცეცხლმოდებული ტანჯული ჰერაკლე რომელიღაც უცნობი ოსტატისა სულაც არაა სოფოკლეს მყვირალა ჰერაკლე, რომელიც ისე საშინლად ღრიალებს, რომ ლოკრიდის კლდეები და ევბეის მთები აძლევენ ბანს. ქანდაკებაში გმირი უმალ პირქუშია, ვიდრე ველური და მძვინვარე. პითაგორა ლეონტინუსის¹¹ ფილოქტეტე თითქოს მაყურებელს უზიარებს თავის ტანჯვას, რასაც ერთი ზედმეტი ხაზიც კი იერს უცვლიდა და დაამახინჯებდა. შეიძლება მკითხონ, საიდან იცი, რომ იმ მოქანდაკემ ფილოქტეტე გამოკვეთაო. პლინიუსის ერთი ადგილიდან, რომელიც ჩემამდეც უნდა შეესწორებინათ, იმდენად ცხადია, რომ ნაყალბევი ან დამახინჯებულია¹².

IV

მე თავს ვუყყრი დამონმბებულ მიზეზებს, რომელთაც ლაოკოონის ოსტატი აიძულეს დაეცვა ზომიერება ხორციელი ტკივილის გამოხატვაში, და ვრწმუნდები, რომ ყველაფერი ეს ხელოვნების ამ სახეობის თავისებურებიდან გამომდინარეობს, მისი საზღვრებისა და საჭიროებების შედეგია. ამიტომაც გაჭირდება, რომ აქ განხილული რომელიმე თავისებურება პოეზიასაც მიესადაგოს.

აქ არ შევუდგები იმის კვლევას, თუ რამდენად ახერხებს პოეტი ხორციელი სილამაზის ასახვას. ერთი რამ კი სრულიად უდავოა! სრულყოფილობის მთელი ეს განუზომელი სამეფო რომ თვალწინ ეშლება მიბა-

ძვისათვის; ამ სამყაროს ხილული საფარველი, რომლის ჩვენებითაც ეს სრულყოფილობა ჩვენთვის მშვენიერი ხდება, პოეტისათვის არის მხოლოდ ერთი სრულიად უმნიშვნელო საშუალება, რითაც თავისი სახეებისადმი ჩვენს ცნობისმოყვარეობას აღძრავს. ხშირად ამ საშუალებას სულაც უგულვებელყოფს ხოლმე, რადგან დარწმუნებულია, რომ თუ გმირის სახემ ერთხელვე მოგვხიბლა, მისი კეთილშობილური ღირსებებით იმდენად გატაცებული ვართ, ამ გარეგნულ მხარეზე აღარც კი ვფიქრობთ, და თუ ამაზე დავფიქრდებით კიდევ, თვითონვე წარმოვიდგინებთ, რომ ის, თუ მშვენიერი არაა, არც საძაგელია (ყოველ შემთხვევაში, ჩვენთვის სულერთია). პოეტიც ყველაზე ნაკლებად მიმართავს სახის ყოველი ცალკეული ნაკეთის აღწერილობას იქ, სადაც ისინი უშუალოდ თვალისათვის არაა ნავარაუდები: უბრალოდ უყურადღებოდ ტოვებს ხოლმე. როცა ვერგილიუსის ლაოკოონი ყვირის, ვის მოუვა აზრად, რომ ყვირილისათვის საჭიროა პირის ფართოდ გაღება და რომ ეს დიდი პირი საძაგელ შთაბეჭდილებას ტოვებს? საკმარისია, რომ წერია: „ვარსკვლავთა მიმართ აღავლენდა საზარელ ყვირილს“¹³. სმენისათვის საკმარისი შთაბეჭდილება იქმნება, სახე კი იყოს თუნდაც დაღმეჭილი, ჩვენ ხომ მას არ ვხედავთ! ვინც აქ თვალისათვის საამო სურათს ელოდა, მისთვის პოეტი ვერაფერ შთაბეჭდილებას ვერ შექმნიდა.

პოეტს არც არავინ აიძულებს, სურათზე ერთადერთი მომენტის ასახვით შემოიფარგლოს. თუ სურს, ყოველ მოქმედებას იღებს სათავიდან და ბოლომდე მიჰყავს, ყველა საფეხურის გავლით, ყველა შესაძლებელი ცვლილების გადმოცემით. ამასთან, ყოველი ცვლილება, რაც მხატვრისაგან ცალკე დასრულებულ ნაწარმოებს მოითხოვდა, მისთვის მხოლოდ ერთი შტრიხის, ცალკე მონახაზის საქმეა. თანაც ასეთი უპირატესობა აქვს: თუ ეს შტრიხი, მონახაზი მსმენელს რაიმეთი აღიზიანებს ან აღაშფოთებს, პოეტს შეუძლია ან წინა აღწერილობით ისე მოამზადოს, ან შემდგომი მონახაზით ისე შეარბილოს და გააუმჯობესოს, რომ მთელი სიმწვავე დაკარგოს და ყველასათვის სასიამოვნო ქმნილებად აქციოს. ასე, თუ მამაკაცს მართლა არ ეკადრება რაღაც ტკივილისათვის ყვირილი, განა ჩვენი ვარაუდის მიხედვით, ამას შეუძლია ზიანი მიაყენოს, თუ მსმენლის გული უკვე მოიგო სხვა კეთილი საქმეებით?! ვერგილიუსის ლაოკოონი ყვირის, ღრიალებს, მაგრამ ჩვენ უკვე ვიცნობთ: ეს ლაოკოონია, რომელიც ხალხს უყვარს, როგორც მონინავე პატრიოტი და გულთბილი მამა. ჩვენ გვესმის მისი ყვირილი არა როგორც მისი ხასიათი, არამედ უბრალოდ მისი ტკივილის გამოხატულება. მხოლოდ ეს გვესმის მის ყვირილში, ეს გრძნობა კი პოეტს მხოლოდ ამ ყვირილით შეეძლო ჩვენთვის აესახა.

XI

სინამდვილეში პოეტი ფლობს დიდ უპირატესობას, საყოველთაოდ ცნობილ ამბავსა და ხასიათებს რომ ამუშავებს. მას შეუძლია გვერდი

აუაროს ასობით უმნიშვნელო წვრილმანს, რაც სხვა დროს მთლიანი-სათვის აუცილებელი იქნებოდა, და რაც უფრო მარჯვედ გაუგებენ მსმენლები, მით უფრო მარჯვედ და სწრაფად აღუძრავს მათ ინტერესს. იგივე უპირატესობა აქვს მხატვარსაც, თუ მისი სიუჟეტი ჩვენთვის ნაცნობია, თუ მთელი მისი კომპოზიციის ვარაუდი და მიზანი (იდეა) იმთავითვე გავიგეთ, თუ მისი გმირების ენა გვესმის და მათს მეტყველებას არა მარტო ვხედავთ, არამედ კიდევ გვესმის, რას მეტყველებენ. პირველ შეხედვაზეა დამოკიდებული მთელი შთაბეჭდილება, დიდი ზემოქმედება, და თუ ამ პირველ ხილვაზე დიდი ჯაფა დაგვადგა, მომქანცველი ფიქრი და რჩევა დავგვირდა, ჩვენი ცნობისმოყვარეობაც სუსტდება, გრძნობა ცვდება. მაშინ მოგვიცავს გაუგებარი მხატვრის მიმართ ერთგვარი შურისგების განწყობილება, ვინუნებთ მის გამომხატველობას, და ვაი მას, თუ ასახვის მანერას მშვენიერება შესწირა! ჩვენ ვხედავთ, არ მოგვწონს. და აღარ ვიცით, რა ვიფიქროთ.

XII

ჰომეროსმა დაამუშავა არსისა და მოქმედების ორმაგი სახეობა: ხილული და უხილავი. ამ განსხვავებას მხატვრობა ვერ გამოსახავს. მასთან ყველაფერი ხილულია, თანაც ერთნაირად ხილული.

ამიტომ, როცა გრაფი კიელუსი უხილავ მოქმედებათა სურათებს ერთ განუყოფელ თანმიმდევრობაში იხილავს, როცა შერეულ მოქმედებათა სურათში, რომლებშიაც ხილული და უხილავი არსებები იღებენ მონაწილეობას, არ გვიჩვენებს და ალბათ ვერც გვიჩვენებს, სად უნდა იყვნენ მოქცეული უხილავი სახეები, რომელთაც სურათის სახეები ვერ ხედავენ ან არ შეეძლოთ დაენახათ, — სრულიად გაუგებარი, არეულ-დარეული და წინააღმდეგობით სავსე ხდება როგორც ცალკეულ ნაწილებში, ასევე მთლიანობაში.

მაგრამ ასეთ შეცდომას კიდევ ეშველებოდა წიგნის შემწეობით. ყველაზე ცუდი ისაა, რომ მხატვრობაში ხილულსა და უხილავს შორის საზღვრის სრული მოშლის გამო იკარგება ყველა ის დამახასიათებელი ნაკვთი, რითაც არსთა უმაღლესი სახეობა — უხილავი რამ განირჩევა უმნიშვნელო ხილულისაგან.

მაგალითად, როცა ღმერთები ტროას ბედის თაობაზე ვერ შეთანხმდნენ და ხელჩართულ ბრძოლაში ჩაებნენ, მაშინ პოეტისათვის მთელი ეს ღმერთების ომი უხილავია, რაც ფართო გასაქანს აძლევს ფანტაზიას, ეს უხილავობა ქმნის საფუძველს, განავრცოს ბრძოლის ასპარეზი, მოგვცეს ღმერთებისა და მათი მოქმედების ამაღლებული, მნიშვნელოვანი, დიადი, ადამიანებისაგან სრულიად განსხვავებული სურათები, როგორც მისი წარმოსახვის თამაშს მოესურვება. მხატვარმა კი ხილული სცენა უნდა აიღოს, შემოფარგლული ასპარეზი, რომელიც იქნება

მოქმედი პირებისათვის განაწილებული აუცილებელი ნაწილებისაგან შემდგარი მასშტაბი. ის მასშტაბი, რომელიც მუდამ თვალწინაა და ამაღლებული არსებები, რომლებიც პოეტთან მხოლოდ უზომოდ დიდები იყვნენ, სურათზე. უსაზომოდ გაბერილი ურჩხულებივით მოგვეჩვენება.

მაგრამ მინერვამ, რომელსაც შებმა პირველად მარსმა გაუბედა, უკან დაიხია და ძლიერი ხელით აიღო მინიდან შავი ქვა, რაც ოდესღაც ადამიანებს შეერთებული ძალითა და დიდი ჯაფით ჩაუყრიათ, როგორც სამანი:

ზევის ასული უკუდგა და ძალუმი ხელით
უზომო შავი ქვა ასწია, ველზე მდებარე,
ოდესღაც მრავალ კაცის ხელით მიჯნად ჩადგმული.

ამ ქვის სიდიდეზე რომ სწორი წარმოდგენა შევიქმნათ, უნდა გავიხსენოთ, რომ ჰომეროსის გმირები მათი დროის უღონიერეს მამაკაცებზე ძლიერნი არიან, ხოლო იმ თაობის გმირები, რომელნიც ნესტორს ახალგაზრდობაში უნახავს, ღონით ამათაც ბევრად აღემატებიან. ახლა ესეც ვიკითხოთ, რა ტანადი უნდა ყოფილიყო მინერვა, რომ მარსისათვის ხელით ესროლა ლოდი, რომელიც მრავალი მამაკაცის ერთობლივი ძალით ჩაუდგამთ სამანის ქვად, თანაც ნესტორის ახალგაზრდობის დროინდელ გმირებს? თუ მხატვარი ქალღმერთს ლოდის პროპორციულად დახატავს, მაშინ საოცრება იხსნება. კაცი, რომელიც ჩემზე სამჯერ დიდია და სტყორცნის სამგზის უდიდეს ქვას იმასთან შედარებით, რომლის ტყორცნა მეც შემოძლია, დიდ გაოცებას ვერ გამოიწვევს, ეს ბუნებრივია. მაგრამ თუ ქალღმერთი ტანად მცირე დაიხატება, უზარმაზარი ლოდის მტყორცნელი, მაშინ შეიქმნება უსიამოვნო შთაბეჭდილება, რასაც ვერ გავანელებს იმისი წარმოსახვა, რომ ქალღმერთი უსათუოდ ზებუნებრივი ძალის მფლობელია. სადაც უფრო დიდ მოქმედებას ვხედავ, უფრო დიდი ზომის იარაღები და საგნებიც მინდა.

მარსს ეს ქვა მოხვდა, დავარდა და „შვიდი ქცევა მინა“ დაფარა¹⁴. მხატვარს არ შეეძლო მარსისათვის ასეთი განუზომელი ფართობი მიეცა. ხოლო თუ არ მისცა, მაშინ მის სურათში მინაზე ვარდება არა მარსი, არა ჰომეროსის მარსი, არამედ ჩვეულებრივი მეომარი.

ლონგინი¹⁵ ამბობს. ხშირად მეჩვენება, თითქოს ჰომეროსს სურს თავისი ადამიანები ღმერთებამდე აამაღლოს, ღმერთები კი ადამიანებამდე დაამდაბლოსო. მხატვრობა ამ დაქვეითებას ნამდვილად ასახავს. მასში სავსებით ქრება ყველაფერი, რაც ჰომეროსთან ღმერთებს ღვთაებრივ ადამიანებზეც მაღლა აყენებს. სიდიდე, ძალა, სისწრაფე, რთაც პოეტი ღმერთებს ამკობს ბევრად უფრო მაღალი ხარისხით, ვიდრე თავის უპირველეს გმირებს, სურათებში ჩვეულებრივი ადამიანების საზომით უნდა ვიხილოთ. იუპიტერი და აგამემნონი, აპოლონი და აქილევსი, აიაქსი და მარსი სრულიად ერთნაირი სიდიდის არსებები

იქნებიან და მათი შემდგომი გარჩევა მხოლოდ პირობითი გარეგნული ნიშნებით მოხდება.

საშუალება, რითაც მხატვარმა უნდა გაგვაგებინოს, თუ რომელია ხილული და რომელი უხილავი მის კომპოზიციაში, არის თხელი ღრუბლის ქულა, რომელშიაც გახვეულან ღვთაებრივი არსებანი, ნიშნად იმისა, რომ სურათზე გამოყვანილი მოკვდავნი მას ვერ ხედავენ. ეს ღრუბელიც, ეტყობა, ჰომეროსისაგანაა ნასესხები, რადგან როგორც კი ბრძოლის ქარცეცხლში ან ორთაბრძოლაში რომელიმე გმირს სასიკვდილო საფრთხე დაემუქრება, რომლისაგანაც ღმერთის მეტი ვერაფერი იხსნის, მას სქელი ნისლი ან ღამის წყვდიადი ფარავს ხოლმე და ასე განარიდებს უზენაესი ბრძოლის ველიდან. ასე იხსნა პარისი ვენერამ, იდეოსი¹⁶ – ნეპტუნმა, ხოლო ჰექტორი – აპოლონმა. კეილუსიც არასოდეს არ ივიწყებს ამ ნისლებს და მხატვარს ურჩევს ყოველ ხელსაყრელ შემთხვევაში გამოიყენოს. მაგრამ ვინ არ ხედავს, რომ პოეტისათვის ნისლი, ღრუბელი, ღამე სხვა არა არის რა, თუ არა პოეტური ხერხი, სიტყვის მასალა, რაც მხოლოდ ცვლის გამოთქმას „უჩინარი“, გაუჩინარება? მე ყოველთვის უცნაური მეჩვენებოდა ამ პოეტური გამოთქმის რეალიზება და ნამდვილი ღრუბლის ჩვენება სურათში, სადაც მას, როგორც თეჯირს, ესპანურ კედელს, ისე ეფარება გმირი, მტერს რომ ემალება. ეს არ იყო პოეტის მოსაზრება. ამას ჰქვია მხატვრობის სფეროდან გასვლა, რადგან ღრუბელი აქ მხოლოდ იეროგლიფია, მარტოოდენ სიმბოლური ნიშანია, რომელიც განთავისუფლებულ, დახსნილ გმირს კი არ ფარავს, არამედ დამკვირვებელს ეუბნება: „უნდა წარმოიდგინოთ, რომ უჩინარია“. ეს ღრუბლები კი იმ ფურცელაკზე უკეთესი არ არის, რომელიც გოტიკურ ხელოვნებაში ამა თუ იმ გმირს პირიდან გამოსდის, ვინაობის გასარკვევად¹⁷.

XIII

ჰომეროსის ქმნილებები რომ მთლიანად დაკარგულიყო, მისი „ილიადა“ და „ოდისეა“ რომ შემორჩენილიყო მხოლოდ იმ მსგავსი სურათების რიგით, რომელნიც კეილუსს მათგან გამოჰყავს, — თუნდაც ეს სურათები ყველაზე უფრო სრულყოფილ ოსტატს დაეხატა, — შევძლებდით განა ამის საშუალებით – მთელ პოეტზე არ ვიტყვი და – მხოლოდ მის ფერწერულ ნიჭზე იმ წარმოდგენის შექმნას, რაც დღეს გვაქვს?

ვცადოთ ეს თუნდაც ნებისმიერი პირველი სურათის, მაგალითად, შავი ჭირის სურათის დახმარებით. რას ვხედავთ ხელოვანის ტილოზე? გაყინულ გვამებს, მოგიზგიზე კოცონებს, მომაკვდავებს, დაღუპულებთან მოჯახირე მეომრებს, გაბრაზებულ ღმერთს, რომელიც ღრუბლებიდან ისრებს ტყორცნის. ამ სურათის უდიდესი სიმდიდრეა პოეტის სილარიბე, რადგან ვინმემ რომ ამ სურათიდან ჰომეროსის აღდგენა მოინადინოს, რა უნდა ათქმევინოს? „აქ განრისხდა აპოლონი და

თავისი ისრები სტრყორცნა ბერძენთა ჯარში. მრავალი ბერძენი მოკვდა და მათი გვამები დაწვეს“. ახლა ჰომეროსიც ნავიკითხოთ:

ასე ღალად-ყო და სხივოსან აპოლონს ესმა,
გული ირისხა, გადმოიჭრა ოლიმპოს მთიდან,
ბეჭზე კაპარჭი მოსალტული, მშვილდი მოეგდო
და ფრთოსან ისრებს ანივლებდა სისწრაფე სრბოლის, -
ღმერთი მაღალი მოღელავდა პირღამიანი.
გემებთან ახლოს ჩაიმუხლა, სტყორცნა ისარი,
ზარისმცემელი ვერცხლის მშვილდი ააზუზუნა.
მუსრი გაავლო მანანნალა ძაღლებს, სახედრებს,
შემდეგ სიკვდილის მთესველ ისრით მისწვდა მხედრობას.
გვამთა მშთანქმელი კოცონები დააგზნო ყველგან¹⁸.

რამდენადაც სიცოცხლე სურათს აღემატება, იმდენად მაღლა დგას აქ პოეტი მხატვარზე. განრისხებული, მშვილდ-კაპარჭოსანი აპოლონი ოლიმპოს მწვერვალისგან დაშვებულა. მე არა მარტო ვხედავ მის დაშვებას, არამედ მესმის კიდევ მისი. ყოველ ნაბიჯზე ჩხარუნობენ კაპარჭში მრისხანე ღმერთის ისრები. ჩამოდის, როგორც ღამე. აგერ, ზის, გემების პირდაპირ ზემოთ და ვერცხლის მშვილდის ზარდამცემ ზრიალში პირველი ისრები ხვდება ჯორებსა და ძაღლებს. შემდეგ იწყებს შხამიანი ისრებით კაცთა შემუსვრას, და ყველგან გვამთა დასანვავი კოცონები გიზგიზებენ. – შეუძლებელია რომელიმე სხვა ენაზე გადავიღოთ ის მუსიკალური ფერწერა, რომელსაც პოეტი ამ სიტყვებით გვასმენინებს. ასევე შეუძლებელია მისი აღდგენა სურათიდან. ამასთან, ესაა ერთი ყველაზე უფრო უმნიშვნელო უპირატესობა პოეზიისა მხატვრობის წინაშე. მთავარი უპირატესობა კი ის გახლავთ, რომ პოეტი სურათების მთელი გაღერებიდან ქმნის მხატვრის ერთი გარკვეული მატერიალური სურათის სიუჟეტს.

მაგრამ იქნება შავი ჭირის მოფენა არ არის მხატვრისათვის სახარბიელო თემა? აქაა მეორე, თვალისათვის უფრო საამო: სამსჯავროზე შეკრებილ ღმერთთა ნადიმი, თუ გნებავთ ოქროს ღია სასახლე. ნაირნაირი ჯგუფები უმშვენიერესი და ღირსებით აღსავსე სახეებისა, ფილები რომ აუწევიათ და მარადიული სიჭაბუკის განსახიერება — ჰებე ემსახურებათ. რა ხუროთმოძღვრებაა, რა სიუხვე შუქისა და ჩრდილისა, რა კონტრასტები, გამომეტყველებათა რა ნაირფეროვნება! საიდან დავიწყო, რომელს ვუცქირო და რით გავახარო თვალი? თუ მხატვარი ასეთ აღტაცებას იწვევს, რამდენად მეტის გაკეთება შეუძლია პოეტს! გავში და ვრჩები მოტყუებული. ვპოულობ მხოლოდ ოთხ კარგ ნათელ სტრიქონს, რომელნიც სურათის ქვეშ წარწერად გამოდგებოდა. ეს სტრიქონები სურათის მასალას ქმნიან, მაგრამ თვითონ არ არიან სურათი:

კრონიდის ოქროს სასახლეში ისხდნენ ღმერთები
და ბაასობდნენ, დედოფალი ჰებე ნარნარად
ოქროს ფიალით ურიგებდა უკვდავებს ნექტარს,
ერთურთს ეტყოდნენ სადღეგრძელოს და ტროას მხარეს
გადასცქეროდნენ...¹⁹

აპოლონიოსი ან რომელიმე სხვა უფრო დაბალი რანგის პოეტიც მოახერხებდა ამის თქმას, და ჰომეროსი აქ ისევე დაბლა დგას მხატვარზე, როგორც ზემოთ მოტანილ მაგალითში მხატვარი იდგა პოეტზე დაბლა.

ამავე დროს კეილუსი ილიადის მთელს მეოთხე თავში ვერ პოულობს ამ ოთხ სტრიქონში გამოხატულ სურათზე უკეთესს. რაოდენ უხვიც არ უნდა იყოს მეოთხე წიგნი, წერს ის, გამამხნეველებელი საიერიშო მონოდებებით, ბრწყინვალე და მკვეთრი ხასიათების სიმრავლით; რაოდენ საოცარიც არ უნდა იყოს ხელოვნება, რითაც პოეტს ლაშქარი მოძრაობაში მოჰყავს, — მხატვრობისათვის ეს თავი სრულიად გამოუსადეგარია. გრაფს შეეძლო დაემატებინა: რაოდენ მდიდარიც არ უნდა იყოს იმით, რასაც პოეტურ სურათს უწოდებენ!

XVI

მარამ მე მინდა საქმეს ძირისძირამდე ჩავყვე და იქიდანვე ავხსნა.

მე ასე ვმსჯელობ. თუ მართალია, რომ ფერწერა (ხელოვნება) თავის მიბაძვაში სულ სხვა საშუალებებსა და ნიშნებს საჭიროებს, ვიდრე პოეზია, სახელდობრ ფიგურებსა და ფერებს სივრცეში, პოეზია კი – დანაწევრებულ ბგერებს დროში; თუ უდავოა, რომ გამოსახვის საშუალებები (ნიშნები) გამოსახული საგნების მიმართ მოხერხებულ და მჭიდრო კავშირში უნდა იყვნენ, — მაშინ ერთიმეორის გვერდით განლაგებული გამოსახვის ნიშნები უნდა აღნიშნავდნენ მხოლოდ იმ საგნებს ან იმავე საგანთა ნაწილებს, რომლებიც ნამდვილად ერთიმეორის გვერდით იმყოფებიან, ხოლო გამოსახვის ნიშნები, რომელნიც ერთიმეორეს მოსდევენ დროში, პირიქით, უნდა ასახავდნენ იმ საგნებს, რომელნიც ნამდვილად ერთიმეორეს მისდევენ, ან მათს ნაწილებს, რომელნიც თანმიმდევრულად მისდევენ ერთმანეთს დროში. პირველია ფერწერა, მეორე – პოეზია.

საგნებს, ან საგანთა ნაწილებს, რომელნიც ერთიმეორის გვერდით არსებობენ, სხეულები ეწოდებათ. მაშასადამე, სხეულები და მათი ხილული თვისებები საკუთრივ მხატვრობის საგნები არიან.

საგნები, რომელნიც ერთიმეორეს მიჰყვებიან, ან რომელთა ნაწილები ერთმანეთს მისდევენ, მოქმედებებად იწოდებიან. ამრიგად, მოქმედებანი შეადგენენ პოეზიის საგანს.

მაგრამ ყველა სხეული არსებობს არა მარტო სივრცეში, არამედ დროშიაც. მათი არსებობა გრძელდება და ამ დროშივე შეიძლება ყოვ-

ელ წამს სხვანაირი გვეჩვენონ, სხვა ურთიერთკავშირში მოგვევლინონ. ყოველივე ეს წამიერი გამოვლინებანი და ურთიერთკავშირი არის წინა მოქმედების შედეგი და თავის მხრივ შეიძლება გახდეს მიზეზი მომდევნოსი და მაშასადამე, ახალი მოქმედების შუაგული (ცენტრი). ამრიგად, მხატვრობაც შეიძლება მოქმედებას ბაძავდეს, ოღონდ მხოლოდ სხეულთა მეშვეობით. მეორე მხრივ, მოქმედება არ შეიძლება ხდებოდეს თავისთავად, არამედ რაიმე არსებების, მიზეზის შედეგია, რამდენადაც ეს არსებები სხეულებია ან შეიძლება სხეულებად ვიგულოვოთ, პოეზიაც ასახავს აგრეთვე სხეულებს, ოღონდ მოქმედების მეშვეობით.

ფერწერაში, სადაც თანაარსებულთა კომპოზიციებში მოქმედების მხოლოდ ერთი წამია ნაჩვენები, საამისოდ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი წამია შერჩეული, რომლის მიხედვითაც საცნაური იქნება წინაც და მომდევნო მომენტებიც.

ასევე, პოეზიაც მოქმედებათა თანმიმდევრობაში (მიმდინარე მოქმედების მიბაძვაში) სხეულის ერთადერთი თვისებით სარგებლობს და ამიტომაც უნდა შეარჩიოს ისეთი თვისება, რომელიც ყველაზე უფრო გამოკვეთილად გამოხატავს სხეულის გრძნობიერ სურათსა და შექმნის წარმოდგენას იმაზე, რაც ამ მომენტშია საჭირო.

აქედან გამომდინარეობს მხატვრული ენის (ეპითეტების) ერთიანობასა და ხორცშესხმულ სხეულთა ასახვისათვის აუცილებელი სიძუნის (სიტყვის მომჭირნეობის) წესები.

მაგრამ მე მეტისმეტი ნდობით მოვეკიდებოდი ამ მშრალი დასკვნების ჯაჭვს, რომ ჰომეროსის პრაქტიკას მათი სიმტკიცე არ დაედასტურებინა, ან თვითონ ჰომეროსს არ მივეყვანე ამ დასკვნებამდე. მხოლოდ ამ მაგალითებზე შეიძლება გავიგოთ ბერძენი პოეტის მანერის მთელი სიდიადე, ამავე გზით შეიძლება ნათლად წარმოვიდგინოთ საპირისპირო მანერა ბევრი თანამედროვე პოეტისა, რომელნიც მხატვრებთან ბრძოლაში ჩაბმულან და იქ ეჯიბრებიან, სადაც მათ მხატვრები უსათუოდ დაამარცხებენ.

მე ვფიქრობ, ჰომეროსი არაფერს არ ხატავს, წინ მიმავალი მოქმედების გარდა, ხოლო დანარჩენ საგნებს აღწერს მხოლოდ ამ მოქმედებასთან მიმართების კვალობაზე, ამასთან ჩვეულებრივ მოკლედ, ერთი შტრიხით. რალა გასაკვირია, რომ მხატვარი ცოტას ან სულაც არაფერს ხატავს იქ, სადაც ჰომეროსი ხატავს და თავის მოსავალს ხედავს მხოლოდ იქ, სადაც მოთხრობილია ამბავი მრავალი მშვენიერი სახის, სახეთა ჯგუფის, მშვენიერი პოზების შესახებ, თანაც გარემოებაა ხელსაყრელი მხატვრისათვის, თუნდაც თვითონ პოეტს ნაკლებად ეზრუნა ამ სახეების, ამ ჯგუფის, ამ პოზებისა და სივრცის აღწერილობაზე? დაე, სათითაოდ გადასინჯონ სურათები, რომელნიც კეილუსს მოაქვს, ყოველი ნაწილი დაადასტურებს ჩემი თვალსაზრისის სისწორეს.

აქ კი დავტოვებ გრაფს, რომელსაც სურს პოეტის სასინჯ ქვად მხატვრის ფერების ქვა (დაფა) აქციოს, და გადავალ ჰომეროსის მანერის

უფრო დანვრილებით განხილვაზე.

ერთი საგნისათვის ჰომეროსს მხოლოდ ერთი შტრიხი აქვს-მეთქი, ვამბობ. გემი მისთვის შავი გემია, ხანაც მალალი გემი, სწრაფი გემი, სულ დიდი „კარგხოფებიანი შავი გემი“. ამაზე შორს ხომალდის აღწერილობაში ჰომეროსი არ მიდის („ალარ ხატავს“). მაგრამ ნაოსნობას, გემის გასვლას, გემის შემოსვლას დანვრილებით ხატვს, ასე რომ მისი ერთი სურათიდან მხატვარს შეუძლია ხუთი, ექვსი სურათი დახატოს, თუ ამ აღწერილობის გადატანას მოისურვებს თავის ტილოზე.

მაგრამ თუ ჰომეროსს განსაკუთრებული გარემოებანი ზოგჯერ აიძულებენ, დიდი ხნით შეაჩეროს ჩვენი ყურადღება საგანზე, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვარს თავისი ფუნჯით შეუძლია მას მისდოს. პირიქით, ჰომეროსი ამ საგანს უთვალავი ხერხით მრავალ ნაწილად აქუცმაცებს, ისე რომ ერთს მეორე მოსდევს და მხატვარმა უნდა დაუცადოს უკანასკნელს, რათა დასრულებული სახით ვიხილოთ ის, რისი დასაწყისიც უკვე ვნახეთ პოეტთან. მაგალითად, ჰომეროსი გვიჩვენებს ჰერას ეტლს, წინასწარ კი ჰებეს აიძულებს, ეს ეტლი ჩვენს თვალწინ ნაირნაირი ნაწილებისაგან შეკრას. ვხედავთ ბორბლებს, ღერძებს, დასაჯდომს, ხელნას, მოსართავეებს, თანაც მხოლოდ ისე, როგორც ჰებე მათ აწყობს, თავისი ხელით მართავს. მარტო ბორბლებს არაერთი ხერხით აღწერს და გვიჩვენებს სპილენძის მანებს (ბორბლის ჩხირებს), ოქროს ფერსოებს, სპილენძის სალტეებს, ვერცხლის მორგავებს – ყველა ნაწილს ცალკე. კაცი იტყოდა: რაკი ბორბალი ერთი არ არის, მის აღწერილობაზე დახანჯულია იმდენივე დრო, რამდენიც მათი მომზადებისათვისაა საქირო სინამდვილეში.

XVII

მაგრამ, შემომედავებიან, პოეზიის ნიშნები არა მარტო თანმიმდევრულია, არამედ თვითნებურიც, ამიტომაც ამ თვითნებური ნიშნებით შესაძლებელიაო ავსახოთ საგნები ისე, როგორც ისინი სივრცეში არსებობენო. თვით ჰომეროსსაც ხომ აქვს თავის პოემებში საამისო მაგალითები, და აქილევსის ფარის აღწერილობაა გადამწყვეტი მაგალითი იმისა, თუ რა დანვრილებით და თანაც პოეტურად შეიძლება მოგვცეს პოეტმა საგნის სურათი.

შევეცდები პასუხი გავცე ამ ორმხრივ შემოდავებაზე. მე მას ორმხრივს ვუნოდე, რადგან, ჯერ ერთი, ლოგიკური, მართებული დასკვნა მაგალითის გარეშეც ძალმოსილია, და მეორეც, ჰომეროსის მაგალითი ჩემთვის მნიშვნელოვანია, თუმცა არ ყოფილა გამაგრებული დასკვნით.

მართლაც, მეტყველების ნიშნები თვითნებურიცაა, ამიტომ შეგვიძლია მათი შემნებობით ჩამოვთვალოთ სხეულის ნაწილები თანმიმდევრობით, ისევე როგორც ისინი ბუნებაში ერთიმეორეს მიჰყვებიან. მაგ-

რამ ასეთი თვისება მხოლოდ ერთი მრავალთაგანია იმ თვისებებიდან, რომლებიც საერთოდ აქვს მეტყველებას და მის ნიშნებს, საიდანაც ის დასკვნა არ გამოდის, რომ ის პოეზიისათვის ძალზე მოხერხებულია. პოეტს მარტო ის არ სურს, რომ გასაგები გახდეს, მისი წარმოსახვა მხოლოდ ნათელი და მკაფიო კი არ უნდა იყოს. ამით კმაყოფილდება პროზაიკოსიც. არა, პოეტმა ჯერ იდეები უნდა დააღვიძოს ჩვენში და მერე ისიც ისე გააცოცხლოს, რომ ჩვენ წარმოვიდგინოთ, თითქოს მართლაც ნამდვილი გრძნობით განვიცადეთ მის მიერ ასახული საგნები და იმავე დროს სულაც ვივინყებთ ამ წარმოდგენისათვის გამოყენებულ საშუალებას – მხატვრულ სიტყვას. ამ აზრით ავხსენით ზემოთ პოეტური სურათის ცნება. მაგრამ პოეტმა უსასრულოდ უნდა ხატოს, და ახლა გვინდა ვნახოთ რამდენად გამოსადეგნი არიან პოეტური ხატოვნებისათვის სხეულები მათი ნაწილების სივრცეში ერთიმეორის მიყოლებით განლაგების თვალსაზრისით.

რანაირად ვაღწევთ სივრცეში საგნის ნათლად წარმოდგენას? ჯერ ვაკვირდებით მის ცალკეულ ნაწილებს, შემდეგ მათს კავშირს დაბოლოს მთლიანს. ჩვენი გრძნობები ამ სხვადასხვა ოპერაციებს ისეთი საოცარი სისწრაფით ახდენენ, რომ ყველა საფეხური ერთადერთ მთლიანობაში გვეჩვენება, და სწორედ ეს სისწრაფეა სრულიად აუცილებელი, რათა შეგვექმნას წარმოდგენა მთელზე, რაც სხვა არა არის რა, თუ არა მისი ცალკეული ნაწილების შერწყმის შედეგი. დავუშვათ ახლა, რომ პოეტს მშვენიერების სამყაროში შევყავართ სრულიად თანმიმდევრული გადასვლით საგნის ერთი ნაწილიდან მეორეში, მწყობრი წესრიგით. დავუშვათ, რომ ამ ნაწილების დაკავშირებით მთლიანობის წარმოდგენას უაღრესად სრულყოფილად გვიქმნის – რამდენი დრო დასჭირდა საამისოდ? რასაც თვალი ერთბაშად ამჩნევს და მოიცავს, მან დიდხანს უნდა გვიხატოს ნაწილ-ნაწილ; ხშირად ხდება ისე, რომ უკანასკნელ ნაწილთან მისულებს პირველების ხასიათი გვავინყდება, და მაინც ამ ნაწილებსაგან მთელი უნდა შევადგინოთ. თვალისათვის მოცემული საგანი და მისი ნაწილები ერთთავად მხედველობის არეშია და მრავალგზის შეუძლია გადახედოს. ყურისათვის კი მოსმენილი ნაწილები დაკარგულია, თუ მეხსიერებაში არ ჩარჩა, და თუნდაც გვახსოვდეს, რამდენი ჯაფა სჭირდება მეხსიერებას, რომ ყველა ნახულ-გაგონილი ნაწილისაგან მათი შთაბეჭდილებანი კვლავ ცოცხლად წარმოვიდგინოთ, წინა შთაბეჭდილება აღვადგინოთ, თუნდაც არა ისე სწრაფად, როგორც უწინ, და მივაღწიოთ მიახლოებით წარმოდგენას მთელზე!

ერთხელ კიდევ ვიმეორებ: მე სულაც არ უარვყოფ უნარს, რომ შეიძლება აინეროს სხეული მისი ცალკეული ნაწილების სახით: ეს შესაძლებელია. სიტყვას აქვს ამისი უნარი, რადგან მართალია, ისინი, ეს ნაწილები, დროში ერთიმეორეს მისდევენ, მაინც თვითნებური ნიშნებია. არა, მე უარვყოფ ასეთ აღწერილობას, სიტყვას, როგორც პოეზიის საშუალებას, რადგან საგანთა ასეთი ვრცელი, თანმიმდევრული აღწე-

რილობანი არღვევენ ილუზიას, მოჩვენებით ხილვას (das Täuschende), რომლის შექმნაც პოეზიის მთავარ მისწრაფებას შეადგენს. ეს ილუზია, მოჩვენებითი სურათი, ვიმეორებ, იმიტომაც ირღვევა, რომ აქ სხეულთა შეპირისპირება სივრცეში ეჯახება სიტყვის თანმიმდევრობას დროში. მართალია, სივრცობრივ ურთიერთობათა თანმიმდევრული შეერთება მთელის დაყოფას ნაწილებად კი აადვილებს, მაგრამ ამ ნაწილების კვლავ მთელად შეკვრა უჩვეულოდ ძნელდება და არც თუ იშვიათად შეუძლებელიც ხდება.

ყველგან, სადაც ილუზიის საჭიროება არაა, სადაც მწერალი მხოლოდ მკითხველთა გონებას ესაუბრება, მხოლოდ ნათელს, მკვეთრსა და რამდენადაც შესაძლებელია სრულ ცნებებს იძლევა, ე. ი. სადაც პოეზია გამორიცხულია, სავსებით დროული და გამოსადეგია საგნის მატერიალური აღწერილობა. და ამ აღწერილობის ხერხით შეიძლება სარგებლობდეს არა მარტო მწერალი, არამედ პოეტიც, თუ ის დოგმატიკოსია (დიდაქტიკოსი, დამრიგებელი), რადგან იქ, სადაც დოგმას ქადაგებს, პოეტი აღარ არის პოეტი.

XXIII

ერთადერთი შეუსაბამო ნაწილი მშვენიერი მთლიანის ჰარმონიას არღვევს, მაგრამ საგანი არც ამით ხდება საძაგელი. სიმახინჯეც მრავალ ხინჯს ითხოვს, სხვადასხვა უთანაბრო ნაწილს, რომელთაც ერთი თვალის გადავლებით ვხედავთ, და მხოლოდ მაშინ იქმნება შთაბეჭდილება, საპირისპირო იმისა, რასაც მშვენიერება გვაძლევს.

ამიტომაც, სიმახინჯე, როგორც ასეთი, თითქოს არც პოეზიის საგანი უნდა იყოს, მაგრამ ჰომეროსმა მაინც მოგვცა სიმახინჯე, უკიდურესი ნიმუში, თერსიტეს სახით, თანაც სხეულისა და ხასიათის ნაწილების აღწერილობით. საკითხავია, რა საფუძველზე მისცა თავს ნება, გამოეყენებინა სიმახინჯის აღწერაში ის ხერხი, რასაც მშვენიერების გადმოცემაში ასე გულმოდგინედ გაუბოდა – ნაწილ-ნაწილ აღწერა? განა სიმახინჯით გამოწვეული შთაბეჭდილება ისევე არ ნელდება ნაწილების აღწერილობაში, როგორც მშვენიერების აღწერაში ვნახეთ?

უეჭველად, აქაც ასეა, მაგრამ სწორედ ამაშია ჰომეროსის გამართლება. იმის გამო, რომ პოეტის აღწერილობაში საძაგლობის განცდა სუსტ-დება და ხორციელი ხინჯი, არასრულყოფილობა ნაკლებად საგრძნობ ფენომენად იქცევა, სიმახინჯის შთაბეჭდილება ნელდება და პოეტისათვის გამოსადეგი ხდება. თუ პოეტს არ შეუძლია ის თავისი უშუალო მიზნისათვის გამოიყენოს, ყოველ შემთხვევაში საძაგლობა შემოაქვს ინგრედიენტად (შემადგენელ ნაწილად), იმ შერეული შთაბეჭდილებების აღძვრისა და გაძლიერების მიზნით, რომელთა მეშვეობითაც გვართობს (გვინარჩუნებს), მარტოოდენ სუფთა სასიამოვნო შთაბეჭდილებების ნაკლებობის დროს.

ამრიგად, გარეგნული უმსგავსობა, საძაგელი ფორმები არც შეიძლება იყოს მხატვრობის, როგორც კაზიმული ხელოვნების საგანი თავისთავად, რადგან გრძნობა, რასაც ის აღძრავს, ჯერ ერთი, არასასიამოვნოა და მეორეც, ის არ ეკუთვნის იმ არასასიამოვნო საგანთა რიცხვს, რომელნიც მიბაძვის შედეგად (სურათში) სასიამოვნო გრძნობად იქცევა ხოლმე, მაგრამ აქ კიდევ სხვა კითხვა იჩენს თავს: ხომ არ არის ხელოვნებაში საძაგლობა მაინც საჭირო, როგორც შემადგენელი ნაწილი, სხვა გრძნობების გასაძლიერებლად, კონტრასტისათვის, როგორც პოეზიაში?

შეუძლია თუ არა მხატვრობას სასაცილოსა და საშინელის მისაღწევად საძაგელი ფორმების გამოყენება?

მე ვერ ვბედავ, რომ ასე პირდაპირ უარით ვუპასუხო ამ კითხვას. შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ უწყინარი საძაგლობა მხატვრობაშიაც სასაცილო შეიძლება იყოს, მეტადრე თუ ეს დაკავშირებულია მისწრაფებასთან, რომ ნაწარმოები იყოს სახიერი და მომხიბლავი. უდავოა ისიც, რომ მავნე საძაგლობა ბუნებაშიც და სურათშიც შიშს აღძრავს, ხოლო ის სასაცილო და ეს საშინელი, რომელნიც უკვე თავისთავად ნარევი განცდებია, მიბაძვაში უფრო რბილდება და სასიამოვნოც კი ხდება.

მაგრამ ამავე დროს კიდევ უნდა გავიხსენოთ, რომ ამის მიუხედავად აქ მხატვრობა პოეზიასთან ერთნაირ მდგომარეობაში ვერაა. პოეზიაში, როგორც უკვე შევნიშნე, საძაგლობა ფორმებისა თითქმის სრულიად კარგავს თავის არასასიამოვნო ზემოქმედებას იმის გამო, რომ უარყოფითი ნაწილები პოეზიაში გადმოიცემა არა ერთბაშად, არამედ თანდათანობით, დროში, მიმდევრობით. საძაგლობა პოეზიაში გარკვეული აზრით წყვეტს საძაგლობად გამოჩენას და სხვაგვარ მოვლენებს ისე შინაგანად უკავშირდება, რომ ახალ ზეგავლენას იწვევს, ახლებურ ზემოქმედებას ახდენს. მხატვრობაში, ფერწერაში კი საძაგლობა, პირიქით, ყველა თავისი ძალით იყრის თავს და ბევრად არ განსხვავდება იმისაგან, რასაც ბუნებაში ვხედავთ. უწყინარი (უვნებელი, განურჩეველი) საძაგლობა აქ დიდი ხნით ვერ დარჩება სასაცილო. უსიამოვნო განცდა იმარჯვებს, რაც პირველად თავშესაქცევი იყო, ის მალე ხდება მხოლოდ საზიზღარი. იგივე მოსდის მავნე საძაგლობასაც: საშინელი თანდათან ქრება მასში, და ბოლოს მხოლოდ სიმახინჯე (უფორმობა, ხინჯი) უკვე უცვლელი სახით გვრჩება თვალწინ.

შენიშვნები და კომენტარები

1. „შეადარა“ აქ ზუსტად ვერ გამოხატავს დედნის აზრს, თუმცა პირდაპირი თარგმანია სიტყვისა „ფერგლის“. სინამდვილეში აქ იგულისხმება პოეზიისა და ხელოვნების (მხატვრობის, ფერწერის, ქანდაკების) წარმოდგენა ერთიანობაში, საერთო ზოგად ასპექტში, მათი დანათესაობა, შეკავშირება, მიმსგავსება ან შენივთება,

როგორც თარგმანის პირველ ვარიანტში გვქონდა. ასევე, ქვემოთ, ილუზია გვინერია ცდუნების, მოჩვენებითის, მხედველობითი მცდარობის მნიშვნელობით.

2. „ზღაპარი თუ სინამდვილე“ — ლეგენდის თანახმად, კორინთელი მეთუ-ნის ქალმა, რომელიც შორეთს გასამგზავრებლად გამზადებულ საქმროს გვერდით იჯდა, მისი სახის ჩრდილი მოხაზა კედელზე, მეთუნემ კი ამ ნახაზის მიხედვით შექმნა თიხის პლასტიკური სახე, რათა ასულისათვის განშორების დარდი შეემსუბუქებინა (პლინიუსის და ათენაგორას ცნობა).

3. ეპიგრამატისტი — იგულისხმება ანტიოქე (ანთოლოგია, წიგ. II, 43). ან ვინმე პისო, პისონოსი — ჰარდუნის მიხედვით (წიგნი პლინიუსზე, 35, განყ. 36, გვ. 698). მაგრამ ასეთი ეპიგრამატისტი არც ერთ ანთოლოგიაში არაა ცნობილი (არც 1884 წლის ცნობილ გერმანულ ანთოლოგიაშია ნახსენები). საერთოდ, პისონი არსებობდა, მაგრამ ლესინგის მიერ ნახსენები ეპიგრამა მისი არაა.

4. ლესინგის მტკიცება, ფურიებს არავინ ხატავდა და აქანდაკებდაო, შემდგომი დროის მონაცემებითაც დასტურდება (იხ. როშერის მით. ლექსიკ.). ფურია (ლათ. „კუპრივით შავი“) ბერძნული ერიების რომაული ორეულია. სამი არიან, ბოროტ კაცთა სულები, მოსვენებას ვერ პოულობენ, ღამეობით დაძრინან, აფრთხოვენ და აგიჟებენ კნავენ ადამიანებს, უფრო მეტად დამნაშავეებს, ქვესკნელშიაც ცოდვილებს ამრწუნებენ და საერთოდ ბოროტ დედაკაცთა სინონიმად ქცეულან (ელენეს, მედეას „დამლუპველ ფიგურებს“ უწოდებენ). ხელოვნებაში არ ასახულან, ამიტომ მათი სახეც ბუნდოვანია.

ერთგვარი გამონაკლისია მედუზა, რომელიც ზოგან აგრეთვე ღამაზია, მაგრამ ეს გორგონაც ძველ გამოსახულებებზე მახინჯი, დაბლნეჯილია, ენაგადმოგდებული (ათენის აკროპოლისი, სპარტის აკროტერიონი, ბერლინის მუზეუმისა, კირენაიკის არქაული ჭურჭელი და სხვ.) — ეს სიმახინჯის ასახვაზე ხელოვნებაში. ფურია რომაული სახეა და ისედაც ნაკლებ აისახა. არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ მახინჯები არიან ჰარპიებიც, ერიებიც, კერბერიც, თანატოსიც, ჰიდრაც, რომლებიც მრავალგზის ასახულან.

ლესინგი ვრცელ სქოლიოში ედავება სპენსს, რომელსაც „სურს ფურიები ჰყავდეს“ (საგვინი, „ნუმიზმ.“, 178), მაგრამ უჯობს ეძიოს მათ რომელსამე მონეტაზე, სადაც მკაფიოდ არაფერი ჩანს, ვიდრე ძველი და ახალი ხელოვნების სხვა ძეგლებში, სადაც თვით სპენსის თქმით, ფურიების ასახვა „მართლაც იშვიათია“. სპენსი ფურიებს ხედავს მელეაგრეს ბედის ამსხველ ცნობილ ბარელიეფზე (იხ. მით. ლექსიკ., 305). „მამ ვინ უნდა იყოს დედის წინ მდგარი ორი ქალი, თუ არა ფურიები?“ „მე გიპასუხებთ, — წერს შემდეგ ლესინგი: — ალთეას (გმირის დედის) მოახლე ქალები, რომელნიც ცეცხლში შემას უკეთებენ. რაც შეეხება დისკოს, რომელზედაც თითქოს ფურიას თავია გამოსახული, სინამდვილეში მელეაგრეს ფარია და ზედ გამოსახული არა მახინჯი ფურია, არამედ მზე ჰელიოსი. მონფოკონი პარკის სახეს ხედავს იქ, სადაც, სპენსის აზრით, ფურიას გამოსახულებაა. იქვე დგას კლეოპატრა, მელეაგრეს ცოლი (და არა კასანდრა)“. ამრიგად, ფურიების ასახვა ძველ ხელოვნებაში არ მტკიცდება.

რაც ზემოთ ითქვა, უფრო რომაელთა ფურიებს ეხება. მაგრამ საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს ფურიები, ერიები საერთოდ არ ასახულა ხელოვნებაში. ბერძნული ხელოვნება ძველთაგანვე იცნობს ერიინებს, რომელთა ეფემისტური („მოსაფერებელი“) სახელია ევმენიდე („კეთილი“). უწინარეს ყოვლისა, ცნობილია არგოსის ევმენიდების ჭალაში დაცული რელიეფი, რომაული სარკოფაგის გამოსახულება (ლენინგრადი), ნეაპოლის ფერადი ამფორისა და ლუერის ყურიანი კანთაროსის გამოსახულება, მიუნხენის სარკოფაგისა, ქანდაკება „მძინარე ერიია“ და სხვ. ოღონდ ესაა, რომ ეს ქილეს საზარელი მახინჯი ბებერი ქალები შედარებით მივიწყეს და მხატვრებმა უფრო მიიღეს ევრიებიდეს მკვირცხლი ფროთსანი ქალები, რომელთაც ხელში დევნის სიმბოლო — გველები უჭირავთ. ხატავდნენ ახალ დროშიც (დიუ-

რერის გრავეურა და სხვ.).

5. ტიმანთე (დაახ. 420-380 ძვ. წ.) — ძველი ბერძენი მხატვარი. მისი მთავარი სურათი — „იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვა“ მხოლოდ ვარაუდით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რადგან ქმნილება არ შემონახულა. ამ სურათს ყველაზე უფრო ვრცლად კონტილიანე ახასიათებს (ორატ., ხელოვ., II წ., 13, 13). უზადოდ ასახა კალქანტი, ოდისეოსი, მენელაოსი, ამონურა ხელოვნების შესაძლებლობანი და მამის (ავამემონონის) თავი აღარ დაუხატავს, სიცრიელით შეცვალა, რადგან „ვერ შესძლო ღირსეულად ასახვა“.

6. „ერთი ამბობს“ — იგულისხმება პლინიუსი, წ. XXXV, 36 განყ.; იქვე, „მეორე“ — ვალერიუს მაქსიმუსი: „მან აღიარა, რომ არ ძალუძს ხელოვნების საშუალებებით გადმოგვცეს უდიდესი მწუხარების სიმწარე“ (წიგ. VIII, თავი 11).

ვალერიუს მაქსიმუსი — რომაელი ისტორიკოსი (ახ. წელთ. I საუკ. პირველი ნახევარი), დატოვა „ღირსასოფარი საქმენი და გამონათქვამები“ (9 წიგნად), რომელიც იმპერატორ ტიმერიუსს უძღვნა; წიგნი მორალზე.

7. მონფოკონი, დომ ბერნარდ დე (Montfaucon, 1655-1741) — ფრანგი ბენედიქტინელი, სიძველეთა მკვლევარი („ანტიკა განმარტებებითა და სურათებით“, 1719).

8. „ბებერი წვეროსანი“ — ლაპარაკია ტრაგიკულ ნილაბზე.

9. აიაქსი — რომაული ფორმა ბერძენთა გმირის აიანტის (ეანტის) სახელისა.

10. „ბარბაროსები“ — იგულისხმება დამარცხებულ დაკვილთა სახეები კონსტანტინეს თაღის გამოსახულებაზე.

11. პითაგორა ლეონტიუსი (ძვ. წ. V ს.) — რეგიუმელი მოქანდაკე, ბერძენი, შეცდომით ეწოდა ლეონტიუსი.

12. ლესინგი გულისხმობს პლინიუსის XXXIV წიგნის მე-19 თავს, სადაც ისტორიკოსი ფილოქტეტეს არ ასახელებს, მაგრამ წერს ახალგაზრდა კოჭლის ქანდაკებაზე, „რომლის წყლულის ტკივილი მნახველსაც უნდა განეცადა“. ლესინგი საფუძვლიანად ვარაუდობს, რომ ეს იქნებოდა დაგესლილი ფილოქტეტე.

13. ვერგილიუსი, ენეიდა, III, 222.

14. ვერესავეის თარგმანშია „7 ჰელეტრა“ (როგორც დედანშია: „epta heleTra“. ჰელეტრონი (პლეთრონი) ძველ ბერძენთა სიგრძის საზომი იყო, დაახლოებით 31 მეტრი (ე. ი. სულ 220 მეტრამდე), თუმცა პლეთრონი ფართობის საზომიც იყო: 0,095. ფოსის გერმანულ თარგმანშია „ჰუფე“ (7. ჰუფენ), რაც ზოგადად „ადგილმამულს“ აღნიშნავს. სხვა რუსულ თარგმანში წერია 7 დესეტინა (7 ჰექტარზე მეტი), რაც სამ-ოთხ ქცევას უახლოვდება. ამის ანალოგიურად რ. მიმინოშვილის ქართულ თარგმანშია „შვიდი ქცევა“, რაც სამ ჰექტარზე მეტია. ცხადია, ეს ყველა თვალსაზრისით გაზვიადებულია, რამდენიმე ჰექტარ მიწას ვერც ერთი ღმერთი ვერ დაფარავდა. კვიტუს კალაბერი მარსის ნაქცევასაც საეჭვოდ თვლის და თავის წიგნში ათენას მთელ კლდეს ატყორცნივებს, რაც არვისს შეხებაზე მტვრად იქცევა. ლესინგი ჰომეროსის შესწორებისათვის კალაბერს დასცინის.

15. ლონგინი, დიონისიუს კასიუს ლონგინიუსი (დაახლ. 213-273) — ათენელი რიტორი და ფილოსოფოსი, ნეოპლატონიკოსი, აღმზრდელი, მოღვაწეობდა ზენობიას სასახლეში, პალმირაში. სიკვდილით დასაჯა ავრელიუსმა. უმართებულოდ მიანერეს თხზულება „ამაღლებულზე“ (I საუკუნისა).

16. იდეოსი (იდაოსი) ჰეფესტოსის (და არა ნებტუნ-პოსეიდონის) ქურუმის — დარესის ძე იყო ტროაში, დიომედემ ძმა ფეგევის მოუკლა და მასაც ბოლოს მოუღებდა, მაგრამ ჰეფესტოსმა ნისლით შებურა და გაარიდა (სხვა იდაოსი — პრიამოსის შვილი ან მეეტლე; იგივეა ზევსის და ჰერაკლეს ზედნოდება, დიონისეს და ენეასის მხლებელი, პარისისა და ელენეს შვილი), ლესინგი რატომღაც პოსეიდონს ასახელებს, ჰომეროსთან კი იდეოსი ჰეფესტოსმა იხსნა (ილ. 5, 12). დიომედემ რომ ფეგევის მოკლა, ჰეფესტოსმა მისი ძმა ნისლით შებურა, რადგან ფეგევის და იდეოსი ჰეფესტოსის ქურუმის შვილები იყვნენ.

17. ლესინგის ეს მსჯელობა დასტურდება შემდგომი მეცნიერულ-ფილოლოგიური დაკვირვებებითაც: ბერძენთა აზროვნება ძალზე გასაგნებული იყო და უშუალო. ჰელიოსის ეტლის სრბოლა მზის ამოსვლის, გათენების სინონიმი იყო, თანატოსის გამოჩენა – სიკვდილისა და ა. შ. ასევე კონკრეტულია პოეტის აზროვნება სახეებში, მოცემულ შემთხვევასთან დაკავშირებით. ხშირად გვეუფლება სურვილი, რომ სურათი „ამოძრავდეს“, „გაგრძელდეს“. მაგალითად, ფიროსმანის ცნობილმა სურათმა „გლახი ქალი და მისი ვაჟი“ გამოიწვია ბავშვის კითხვა. „რატომ არ აძლევს დედა შვილს მტევანს?“

18. „ილიადა“, I, 43-53 (თარგმ. რ. მიმინოშვილის).

19. „ილიადა“, IV, 1-4 (თარგმ. მისივე).

გერმანულიდან თარგმნა, ნარკვევი და
კომენტარები დაურთო **აკაკი გელოვანმა**
(ნიგნიდან „ლაოკოონი ანუ მხატვრობისა და
პოეზიის საზღვრების შესახებ“, თბ., 1986).

იოჰან ვოლფგანგ გოეთე (1749-1831 წ.წ.)

გოეთეს საუბრები ეკერმანთან

მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ

— მე სულ უფრო ვრწმუნდები, განაგრძობდა გოეთე, — რომ პოეზია მთელი კაცობრიობის მონაპოვარია და ყოველ ეპოქაში ასობით, ათასობით ადამიანში გამოვლინდებოდა. ოლონდ ზოგს ცოტა უკეთესად გამოსდის, ვიდრე სხვებს და სხვებზე მეტხანს დაცურავს ზედაპირზე, მეტი არაფერი. ამიტომ არც ბატონმა მატისონმა¹ უნდა წარმოიდგინოს, მე ვარო გამორჩეული პოეტი, არც მე უნდა ვიფიქრო ეს ჩემს თავზე, არც სხვას უნდა ეგონოს, სხვაზე უკეთესი ვარო, რაკი ერთი-ორი კარგი ლექსი გამოუვიდა. მაგრამ ჩვენ, გერმანელები, როცა გარემომცველი სინამდვილიდან თავის გაყოფას თავს ვარიდებთ, იოლად ვვარდებით პედანტურ კუდაბზიკობაში. ამიტომ მე გულმოდგინედ ვეცნობი სხვა ერების მონაპოვარს და სხვასაც ვურჩევ ასე მოიქცეს. დღეს ეროვნული ლიტერატურა ბევრს ვერაფერს ამბობს. დღის წესრიგში დგება მსოფლიო ლიტერატურა,² და ყველას ვაღიარებ დააჩქაროს ამ ლიტერატურის მეუფების ეპოქა. მაგრამ უცხოური ლიტერატურის ასეთი მაღალი შეფასების დროსაც უნდა ვერიდოთ მოწონებულ ნიმუშებში ჩარჩენას და არ უნდა მივიღოთ ის ერთადერთ ნიმუშად. არ გვარგებს იმისი აღიარება, რომ ნიმუშია ჩინური ან სერბიული, კალდეური ან „ნიბელუნგები“, არა, სამაგალითო ნიმუშის ძებნაში ისევ ძველ ბერძნულ ლიტერატურას ვუბრუნდებით, რადგან ბერძენებმა მშვენიერი ადამიანი ასახეს. ყველა დანარჩენი ისე უნდა განვიხილოთ, როგორც ისტორიული, და გადმოვიღოთ უკეთესი რამ, რის გადმოღებასაც ვამჯობინებთ.

ხელოვნებისა და ზნეობრიობის შესახებ

— მე არაფერი მაქვს იმისი სანინაალმდეგო, რომ დრამატულმა პოეტმა კარგი მორალური ზემოქმედებაც მოახდინოს მაყურებელზე, — თქვა გოეთემ, მაგრამ როცა საქმე ეხება მაყურებლის წინაშე სიუჟეტის ნათლად და ეფექტურად მიტანას, გმირთა საბოლოო მორალური მიზნები ბევრს ვერაფერს დაეხმარებიან, უფრო იმისათვის უნდა იზრუნოს, წარმოდგენისა და სცენის მეტი ცოდნა გამოავლინოს, მეტი ფანტაზია ჩააქსოვოს მოქმედებაში, რათა სწორად განსაჯოს, რა შეიძლება და რა არ შეიძლება მოხდეს ფიცარნაგზე. როცა ზნეობრივი ზემოქმედება თვით პიესაშია ჩადებული, ის მაინც არსადარდაიკარგება, თუნდაც ავტორს მიზნად მხოლოდ მისი მხატვრული დამუშავება

დაესახა. ხოლო თუ ის სულიერადაც მდიდარია, როგორც სოფოკლე, მაშინ მთელი ქმნილებაც უდავოდ ზნეობრივი იქნება, როგორც არ უნდა გაიაზროს.

კლასიკური და რომანტიკული პოეზია

— კლასიკური და რომანტიკული პოეზიის გაგება, რაც ამჟამად მთელს ქვეყანას მოედო და ამდენ დავას, აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, თავდაპირველად ჩემი და შილერის თვალსაზრისში იღებს სათავეს, — განაგრძო გოეთემ. — პოეზიაში მე ვიყავი დაჯერებული მომხრე ობიექტურობისა და სხვას არაფერს არ ვცნობდი, მაშინ როდესაც შილერი ქმნიდა წმინდა სუბიექტური სულისკვეთებით, მართებულად რაცხდა მხოლოდ თავის მეთოდს, მედავებოდა მე და დანერა სტატია მიაშიტურ და სენტიმენტალურ პოეზიაზე, რითაც ამტკიცებდა, რომ მე ჩემდა უნებურად მაქვს მიდრეკილება რომანტიკული პოეზიისაკენ, რომ ჩემს „იფიგენიაში“ სჭარბობს რომანტიკური გრძნობიერება, და ამდენად ის არ შეიძლება ჩაითვალოს კლასიკურ ნაწარმოებად, ამ სიტყვის ანტიკური გაგებით, თუმცა პირველი შეხედვით შეიძლება ასეთად გვეჩვენოს. შლეგელებმა აიტაცეს ეს დაპირისპირება და განავრცეს. ასე რომ, ამ თვალსაზრისმა იწყო ქვეყნად ხეტიალი; ახლა კლასიციზმზე და რომანტიზმზე ყველა მსჯელობს, ორმოცდაათი წლის წინ კი მათ არავინ ახსენებდა.

ხელოვნება, როგორც კოლექტიური არსება

არსებითად ჩვენც ყველანი კოლექტიური არსებები ვართ, რასაც არ უნდა ვფიქრობდეთ, რა წარმოდგენებიც არ უნდა გვქონდეს. მართლაც, აბა რას წარმოვადგენთ იმისთანას, და რა გაგვაჩნია ისეთი, რომ სავსებით მარტო ჩვენს საკუთრებად მივითვალოთ! ჩვენც გულმოდგინედ უნდა ვისწავლოთ როგორც მათგან, ვინც ჩვენამდე ცხოვრობდა, ასევე მათგან, ვინც ჩვენს გვერდით ცხოვრობს. თვით უდიდესი გენია ბევრს ვერაფერს გააწყობს, მარტო თავის თავს რომ მიენდოს. მაგრამ ეს არ ესმით ზოგჯერ თვითონ უალრესად ჭკვიან ადამიანებს, ორიგინალობის ძიებაში რომ ნახევარ სიცოცხლეს ბნელში ცეცებით დაეხეტებიან. მე ვიცნობდი მხატვრებს, რომლებიც დიდგულობდნენ იმით, რომ არ აპყობიან სხვა დიდოსტატებს და ყველაფერს საკუთარ გენიას უმადლიან. სიბრყვე გახლავთ! მერე, განა ასეთი რამ შესაძლებელია? განა გარემომცველი საზოგადოება არ ახვევს თავის თავს ყოველ ჩვენგანს, არ ახდენს ჩვენს ფორმირებას, არ გვაყალიბებს, თუნდაც ჩვენი სისულელების საპირისპიროდ? მე, მაგალითად, დარწმუნებული ვარ, რომ თუ

თავდაჯერებული მხატვარი გაივლის ოთახს, რომელშიაც ჰკიდია დიდი ოსტატობის ნახატები, თუ მთლად უნიჭო არაა, ოთახიდან გარდაქმნილი გავა; თუნდაც საკუთარი გენიის მფლობელიც იყოს, სხვაგვარი და უფრო ამაღლებული იქნება, თუნდაც სურათებს მხოლოდ თვალი შეავლოს.

შენიშვნები:

1. მატისონი (მატისონი 1761-1831) – თავმომნონე გერმანელი პოეტი, საშუალო ნიჭისა, რომლის სახელიც ენციკლოპედიებშიც იშვიათად შეაქვთ. გოეთეს მსჯავრი დროული გაფრთხილება იქნებოდა ყოველი საშუალო პოეტისათვის, რომელიც თავისი ერის კლასიკოსებს „არ იცნობს“ და „მათისონობს“.

2. მსოფლიო ლიტერატურა (veltliteratur) – ტერმინი, რაც გასული საუკუნის ოციან წლებში გოეთემ ჩამოაყალიბა, შემდეგ მარქსმა და ენგელსმა „მანიფესტში“ შეიტანეს და ლიტერატურათმცოდნეობამ აღიარა, როგორც სხვადასხვა დროისა და ხალხის ლიტერატურათა კავშირი, ურთიერთდამოკიდებულება, იდეური და მხატვრული ღირებულების განსჯა საერთო კრიტერიუმით. დღეს უმაღლეს განვითარებას აღწევს კონტაქტებისა და თარგმანების მეშვეობით.

გერმანულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარი დაურთო **აკაკი გელოვანმა** (ნიგნიდან „გოეთეს საუბრები ეკემანთან“, თბ., 1988).

ფრიდრიხ შილერი (1759-1805 წ.წ.)

წერილები ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ

წერილი მეთხუთმეტე

თუ გრძნობად მიდრეკილებას ზოგადი ცნებით გამოვხატავთ, ცხოვრება ეწოდება ამ სიტყვის უფართოესი მნიშვნელობით, ეს ის ცნებაა, რომელიც ყოველგვარ მატერიალურ ყოფიერებასა და გრძნობებში ყოველივე უშუალოდ მოცემულს ნიშნავს. ფორმისადმი მიდრეკილების საგანს, თუ ზოგადი ცნებით გამოვხატავთ, ხატება ეწოდება ამ სიტყვის როგორც გადატანითი, ისევე პირდაპირი მნიშვნელობით; ეს ის ცნებაა, რომელიც მოიცავს საგანთა ყველა ფორმალურ მაჩვენებელს და მათ ყველა მიმართებას აზროვნებასთან. თამაშისადმი მიდრეკილების საგანს კი, თუ ზოგად სქემად წარმოვიდგენთ, ცოცხალი ხატება შეიძლება ეწოდოს; ეს ის ცნებაა, რომელიც მოიცავს საგანთა ყველა ფორმალურ მაჩვენებელს და მათ ყველა მიმართებას აზროვნებასთან. თამაშისადმი მიდრეკილების საგანს კი, თუ ზოგად სქემად წარმოვიდგენთ, შეიძლება ცოცხალი ხატება ეწოდოს; ეს ის ცნებაა, რომელიც მოვლენათა ყველა ესთეტიკურ თვისობრიობათა აღსანიშნად გამოიყენება, ერთი სიტყვით, ყოველივე იმის აღსანიშნად, რასაც მშვენიერებას უწოდებენ ამ სიტყვის უზოგადესი მნიშვნელობით.

ამ განმარტებით, თუკი ზემოთქმული ამას წარმოადგენს, მშვენიერება არ ვრცელდება მთელ ცოცხალ სამყაროზე და არც მარტოდენ მისი სფეროთი შემოიფარგლება. მარმარილოს ლოდი თუმცა უსულა და ასეთადაც რჩება, მაგრამ ძალუძს ხუროთმოძღვრისა და მოქანდაკის წყალობით ცოცხალ ხატებად იქცეს. ადამიანი კი, თუმცა ცოცხლობს და გამოხატულებაც აქვს, მაინც ჯერ კიდევ ცოცხალი ხატება არ არის, — ამისათვის აუცილებელია, რომ მის გამოხატულებას სიცოცხლე გააჩნდეს და მის სიცოცხლეს გამოხატულება. ვიდრე მხოლოდ ვფიქრობთ მის ხატებაზე, იგი უსიცოცხლო, შიშველი აბსტრაქციაა; ვიდრე მის სიცოცხლეს მხოლოდ შევიგრძნობთ, იგი ხატოვანებას მოკლებულია და უბრალო შთაბეჭდილებას წარმოადგენს. მხოლოდ მაშინ, როდესაც მისი ფორმა ჩვენს შერგდებაში ცოცხლდება და მისი ცხოვრება ჩვენს გონებაში ფორმას იღებს, წარმოადგენს ადამიანი ცოცხალ ხატებას და ეს ყოველთვის მაშინ ხდება, როდესაც მას, როგორც მშვენიერებას, განვიხილავთ.

მაგრამ იმით, რომ ძალგვიძს დავასახელოთ შემადგენელი ნაწილები, რომელთა შეერთებაც მშვენიერებას წარმოქმნის, არავითარ შემთხვევაში არ აისახება მისი გენეზისი, ვინაიდან ამისათვის საჭიროა ამ შეერთებას ჩავნვდეთ, რომელიც, როგორც საერთოდ, სასრულსა და უსასრულოს შორის, ყოველგვარი ურთიერთქმედება, ჩვენს კვლევას

არ ექვემდებარება. ტრანსცენდენტალური საფუძვლებიდან გამომდინარე, გონება შემდეგ მოთხოვნილებას აყენებს: ფორმალურ და მატერიალურ მიდრეკილებათა შორის ერთობა უნდა იყოს, ე.ი. თამაშისადმი მიდრეკილება უნდა არსებობდეს, ვინაიდან ადამიანობის ცნებას მარტოოდენ რეალობისა და ფორმის, შემთხვევითობის და აუცილებლობის, ვნებითობისა და თავისუფლების ერთიანობა ამოსწურავს. გონებამ უნდა წამოაყენოს ეს მოთხოვნილება, რადგან თავისი არსით სრულქმნასა და ყოველგვარ შეზღუდვათა მოხსნას ელტვის, ხოლო ერთისა ან მეორე მიდრეკილების ყოველგვარი განმხოლოებული მოქმედება კი ადამიანის ბუნებას დაუმთავრებელს ტოვებს და ზღვარს უდებს. მაშასადამე, რადგან გონება ამბობს: უნდა არსებობდეს კაცობრიული ბუნებაო, ამით უკვე ადგენს კანონსაც: მშვენიერება უნდა არსებობდესო. გამოცდილებას ძალუძს პასუხი გაგვცეს კითხვაზე: არსებობს თუ არა მშვენიერება და ეს გვეცოდინება, როგორც კი გამოცდილება გვასწავლის, არსებობს თუ არა კაცობრიული ბუნება. მაგრამ თუ როგორ არის მშვენიერებისა და კაცობრიული ბუნების არსებობა შესაძლებელი, ამის სწავლება არც გამოცდილებას ძალუძს და არც გონებას.

ჩვენ ვიცით, რომ ადამიანი არც მხოლოდ მატერიაა და არც მხოლოდ სული. მაშასადამე, მშვენიერება, როგორც მისი არსის დაგვირგვინება, არ შეიძლება მარტოოდენ სიცოცხლე იყოს, როგორც ამას ამტკიცებენ მახვილგონიერი დამკვირვებლები, რომლებიც ერთობ ზუსტად მისდევენ გამოცდილების ჩვენებებს, და რაზედაც სიამოვნებით დაიყვანდა ჩვენი დროის გემოვნება; მშვენიერება არც მარტოოდენ ხატება შეიძლება იყოს, როგორც ამას ამტკიცებდნენ განყენებულად მოაზროვნე ბრძენკაცები, რომელნიც ერთობ შორდებოდნენ გამოცდილებას, და მოფილოსოფოსე ხელოვანნი, რომლებიც მშვენიერების განმარტებაში უპირატესად ხელოვნების საჭიროებით ხელმძღვანელობდნენ.¹ მშვენიერება ორივე მიდრეკილების საერთო ობიექტია, ე.ი. თამაშისადმი მიდრეკილების ობიექტია. ამ სახელწოდებას სავსებით ამართლებს სიტყვათხმარება, რომელსაც სიტყვა „თამაშით“ აღნიშვნა სჩვევია ყოველივე იმისა, რაც არც სუბიექტურად და არც ობიექტურად შემთხვევითი არ არის და ამასთანავე არც გარეგნულ და არც შინაგან იძულებას არ წარმოადგენს. ვინაიდან სული მშვენიერების ჭვრეტის დროს კანონსა და საჭიროებას შორის, ბედნიერ შუალობაში იმყოფება ამიტომ, სწორედ იმის გამო, რომ ორივეს შორის ნაწევრდება, არც ერთისა და არც მეორის იძულებას არ ექვემდებარება. როგორც მატერიალური მიდრეკილება, ასევე ფორმისადმი მიდრეკილება დაბეჯითებით აყენებენ თავიანთ მოთხოვნებს, ვინაიდან პირველს სინამდვილის შემეცნებასთან აქვს საქმე, მეორეს კი საგანთა აუცილებლობის შემეცნებასთან; ვინაიდან მოქმედების ჟამს პირველი სიცოცხლის შენარჩუნებისაკენ, მეორე კი ღირსების დაცვისაკენ არის მიქცეული, ორივენი ერთად კი ჭეშმარიტებისა და სრულყოფილების უზრუნველყოფისაკენ.

მაგრამ სიცოცხლე მაშინვე უფასურდება, როგორც კი ღირსებას შეეხება საქმე, ხოლო მოვალეობა აღარ გაიძულებს, როდესაც ხალისი იჩენს თავს; ასევე სულიც, როგორც კი ფორმალურ ჭეშმარიტებას, აუცილებლობის კანონს შეხვდება და აბსტრაქცია აღარ ჰქანცავს; უფრო თავისუფლად და მშვიდად იღებს საგანთა სინამდვილეს, მატერიალურ ჭეშმარიტებას, როგორც კი შესაძლებელი ხდება, რომ უშუალო ჭვრეტა ახლდეს თან. ერთი სიტყვით, ყოველივე ნამდვილი, როდესაც იდეებთან მოდის შეხებაში, სერიოზულობას კარგავს, ვინაიდან კნინდება, ხოლო აუცილებლობა, როგორც კი შეგნებას თანხვდება, აგრერიგად საჭირობოროტო აღარ არის, ვინაიდან იოლი ხდება.

მაგრამ ალბათ უკვე დიდი ხანია გსურთ შემესიტყვოთ: ხომ არ ამცირებს მშვენიერებას ის გარემოება, რომ უბრალო თამაშთან აიგივებენ, ქარაფშუტულ საგნებს უთანაბრებენ, რომელთაც იმთავითვე ამ სახელს უწოდებდნენ? ხომ არ ენინაალმდეგება გონივრულ ცნებას და ღირსებას მშვენიერებისა, რომელიც კულტურის იარაღად მიიჩნევა, სილამაზის მარტოოდენ თამაშის სფეროთი შემოფარგვლა, და ხომ არ ენინაალმდეგება მისი მშვენიერებით შემოფარგვლა გამოცდილები-სეულ ცნებას თამაშისა, რომელიც ყოველივე იმის გამორიცხვის შემდეგაც რჩება, რაც გემოვნებას შეეხება.

მაგრამ რას შეიძლება უბრალო თამაში ეწოდოს, მას შემდეგ, რაც ვიცით, რომ ადამიანის ყველა მდგომარეობათაგან სწორედ თამაში და მხოლოდ და მხოლოდ თამაშია, რაც სრულყოფილსა ხდის და ერთბაშად ავლენს მის ორმაგ ბუნებას? იმას, რასაც ამ საგანზე თქვენი წარმოდგენის შესაბამისად შემოფარგვლას უწოდებთ, მე ჩემი გაგების თანახმად, რომელიც უკვე დავასაბუთე, გაფართოებას ვუწოდებ. ამიტომ მე სულაც პირიქით ვიტყვოდი: სასიამოვნოს, სიკეთეს და სრულყოფილებას ადამიანი მარტოოდენ სერიოზულად ეკიდება, ხოლო მშვენიერებით კი თამაშობს. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში არ უნდა გავიხსენოთ ის თამაშობები, რომლებიც ნამდვილ ცხოვრებაში გვხვდება და რომელიც, ჩვეულებრივ, ერთობ მატერიალური საგნებისადმი არიან მიძღვნილი. მაგრამ ნამდვილ ცხოვრებაში ამაოდ დაეუნყებდით ძებნას იმ მშვენიერებასაც, რომელზეც აქ არის ლაპარაკი. მშვენიერება, რომელიც სინამდვილეში გვხვდება, სრულიად შეესაბამება თამაშისადმი მიდრეკილებას, რომელიც აგრეთვე სინამდვილეში გვხვდება; მაგრამ მშვენიერების იდეალით, რომელსაც გონება აყენებს, მოცემულია აგრეთვე თამაშისადმი მიდრეკილების იდეალი, რომელიც ადამიანს თვალწინ უნდა ედგას ყველა მის თამაშში.

არასოდეს არ შეცდება ის, ვინც რომელიმე ადამიანის მშვენიერების იდეალს იმავე გზაზე ეძებს, რომელზედაც ეს უკანასკნელი თამაშისადმი მიდრეკილებას იკმაყოფილებს. თუ ბერძენი ტომები ოლიმპიურ თამაშობათა დროს ძალის, სიმარდის, სიჩაუქის უსისხლო ასპარეზობანით და ტალანტების კეთილშობილი შეჯიბრით ტკბებოდ-

ნენ და, თუ რომელი ხალხი დამარცხებული გლადიატორის სულთმო-
ბრძაობით ანდა მისი ლიბიელი მოწინააღმდეგის ჭვრეტით იქცევდა
თავს, უკვე მარტოოდენ ამითაც გასაგებია ჩვენთვის, რომ ვენერას,
იუნონას და აპოლონის იდეალური სახეები რომში კი არ უნდა ვეძიოთ,
არამედ საბერძნეთში² მაგრამ აი გონება ამბობს: მშვენიერება არ უნდა
იყოს მარტოოდენ ცხოვრება ან მარტოოდენ ხატება, არამედ ცოცხალი
ხატება უნდა იყოს, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, სილამაზე, ვინაიდან
სილამაზე ადამიანს აბსოლუტური ფორმისა და აბსოლუტური რეალო-
ბის ორმაგ კანონს კარნახობს. ასე რომ, გონება ამავე დროს ამბობს:
ადამიანი მხოლოდ მშვენიერებით უნდა თამაშობდეს და მხოლოდ მშვე-
ნიერებით უნდა თამაშობდეს.

უკეთუ, — რათა ეს, ბოლოს და ბოლოს, ერთხელ და სამუდამოდ ითქ-
ვას, — ადამიანი მხოლოდ მაშინ თამაშობს, როდესაც ის ადამიანია ამ
სიტყვის სრული მნიშვნელობით და სავსებით ადამიანი მხოლოდ მაშინ
არის, როდესაც თამაშობს, ეს დებულება, რომელიც ამ წამში შეიძლე-
ბა პარადოქსად მოგეჩვენოთ, დიდსა და ბრმა მნიშვნელობას შეიძენს,
როდესაც შევძლებთ მოვალეობისა და ბედისწერის ორმაგ დილემას მი-
ვუყენოთ; იგი იქნება, ამის თავმდეები მე ვარ, ესთეტიკური ხელოვნების
მთელი შენობის საძირკველი და ცხოვრების ხელოვნებისაც, რომელიც
კიდევ უფრო რთულია. ისე კი მხოლოდ მეცნიერებისათვის შეიძლება
იყოს ეს დებულება მოულოდნელი, თორემ ბერძენთა — ხელოვნების ამ
უსაჩინოეს ოსტატთა — ხელოვნებასა და გრძნობებში უკვე დიდი ხანია
ცოცხლობდა და მოქმედებდა; ესაა მხოლოდ: მათ ოლიმპოზე გადაჰ-
ქონდათ ის, რაც დედამიწაზე უნდა აღესრულებინათ. ამ დებულების
ჭეშმარიტებით ხელმძღვანელობდნენ, როდესაც ნეტარ ღმერთთა შუბ-
ლიდან წარხოცეს როგორც ჭმუნვა და გარჯა, რომელნიც ნაოჭებით
ღარავენ მოკვდავთა ღანვებს, ისევე ფუჭი გულისწადილი, რომელიც
აფუებს უშინაარსო სახეს, აზატჰყვეს მარად კმაყოფილნი ყოველგვარი
მიზნისა, მოვალეობისა და საზრუნავისაგან, ხოლო განცხრომასა და
გულგრილობას სახავდნენ ღმერთთა მოდგმის სახარბიელო ხვედრად,
რაც სხვა არა არის რა, თუ არა ყველაზე თავისუფალი და ამაღლებული
ცხოვრების შედარებით უფრო ადამიანური დასახელება. ბერძენთათ-
ვის, რომელნიც ერთბაშად სწვდებოდნენ ორივე სამყაროს, აუცილებ-
ლობის უფრო ამაღლებულ ცნებაში ჩაინთქა როგორც ბუნების კანონ-
თა მატერიალური ძალდატანება, ისევე ზნეობრივ კანონთა სულიერი
იძულება და ამ ორივე აუცილებლობის ერთიანობიდან წარმოდგა მათ-
თვის ჭეშმარიტი თავისუფლება, ასეთი სულით აღფრთოვანებულებმა
თავიანთი იდეალის პირისახიდან მიდრეკილებასთან ერთად ნებელო-
ბის ნატამალიც კი წარხოცეს, ან უფრო უკეთ, ორივენი განურჩევლნი
გახადეს, ვინაიდან ორივეს ერთმანეთთან შინაგანად შედუღაბება მოა-
ხერხეს. ეს არც სიტურფეა და არც ღირსება, რაც იუნონა ლუდოვიზის
პირმშვენიერი ხატებიდან გამოსჭვივის; ეს არც ერთია და არც მეორე,

ვინაიდან ორივე ერთდროულად. მაშინ, როდესაც ქალღმერთი ჩვენს თავყვანისცემას მოითხოვს, ღვთაებრივი დიაცი ჩვენს ტრფიალს ალაგზნებს; მაგრამ, მაშინ, როდესაც ზეციურ მომხიბლაობას თავდავინყებით ვემონებით, ზეციური თვითკმაყოფილება გვაფრთხობს. მთელი ხატება მწყაზარია და თვითკმარად სულდგმულობს, თავის თავში განმხოლოებული ქმნილებაა და თითქოს სივრცის გარეშე სუფევდეს, არც ნებდება და არც ერკინება არავის; არც ძალაა მასში, რომელიც ძალებს შეებრძოლებოდა, არც ხარვეზი, რომელშიაც დროებითობა შეძლება შეჭრას. დაუოკებლად გვიზიდავს და გვიტაცებს ერთი, ხოლო მეორე შორ მანძილზე გვაჩერებს მისგან; ჩვენ ერთსა და იმავე დროს უზენაეს სიმშვიდესა და უზენაეს ძრაობაში ვიმყოფებით; ასე იბადება ის საამური ჩქროლვა, რომლისთვისაც არც გონებას გააჩნია ცნება და არც ენას სახელწოდება.

წერილი ოცდამეორე

თუ სულის ესთეტიკური განწყობილება შეიძლება, ერთი მხრივ, ნულს გაუფტოლოთ, სახელდობრ, მაშინ, როდესაც მზერას ცალკეულ და გარკვეულ ზემოქმედებაზე შევაჩერებთ, მეორე მხრივ, იგი განხილულ უნდა იქნეს როგორც უზენაესი რეალობის მდგომარეობა მაშინ, როდესაც ყურადღებას ყოველგვარ ზღვართა არარსებობასა და იმ ძალების ჯამზე გავამახვილებთ, რომლებიც ერთობლივად მოქმედებენ მასში. ასე რომ, არ შეიძლება, არ დავეთანხმოთ იმათაც, ვინც ესთეტიკურ მდგომარეობას შემეცნებისა და ზნეობრიობისათვის ყველაზე ნაყოფიერად თვლის. ისინი მართალზე მართლები არიან, ვინაიდან სულიერი განწყობილება, რომელიც მთელ ადამიანობას მოიცავს, შესაძლებლობის ფარგლებში აუცილებლად მის ყოველ ცალკეულ გამოვლენასაც უნდა მოიცავდეს. სულიერმა განწყობილებამ, რომელიც ადამიანის მთელ ბუნებაში ყოველგვარ შეზღუდვებს სპობს ყოველ ცალკეულ გამოვლენაშიც, აუცილებლად უნდა მოსპოს ისინი. სწორედ იმის გამო, რომ არც ერთ ცალკეულ ფუნქციას არ მფარველობს, იგი ყოველ მათგანს განუზრჩევლად უწყობს ხელს, და ამიტომაც არ სწყალობს გამორჩევით არც ერთ მათგანს. მისი სახით ყველა ფუნქციის საფუძველი შესაძლებლობაშია მოცემული. ყველა დანარჩენი სავარჯიშოები სულს რაიმე განსაკუთრებულ სიჩაუქეს ანიჭებენ, მაგრამ სამაგიეროდ განსაკუთრებულ სამანებასაც უდებენ. მარტოოდენ ესთეტიკურს მივყავართ უსაზღვროსაკენ. ნებიცმიერი მდგომარეობა, რომელშიც შეიძლება აღმოვჩნდეთ, წინამავალზე მიგვითითებს და შუამავალს საჭიროებს თავის გამოსახსნელად; მხოლოდ ესთეტიკური წარმოდგენს თავის თავში დამთავრებულ მთლიანობას, ვინაიდან თავისი წარმოშობისა და შემდგომი არსებობის ყველა პირობას აერთებს.

მარტოდენ აქა ვგრძნობთ თავს დროისაგან აზატქმნილად და ჩვენი ადამიანობა ისეთი სიხალისითა და უმნიკვლოებით ვლინდება, თითქო გარეგან ძალთა ზემოქმედებით ჯერ ნირიც არ შეშლოდეს.

რაც ჩვენს გრძნობებს უშუალო შეგრძნების გზით ეამება, ის ჩვენს სათუთსა და მჩქროლავ სულს ყოველგვარი შთაბეჭდილებისათვის განალებს, მაგრამ ამასთანავე უძლურსაც გვცდის. რაც ჩვენს გონებრივ ძალებს ძაბავს და განყენებული ცნებებისაკენ მოუხმობს ჩვენს აზროვნებას, ის მედგარსა ხდის ჩვენს სულს, მაგრამ იმდენადვე გვაუხეშებს და უგრძნობელსა გვცდის, რამდენადაც ჩვენში უფრო მეტ თვითმოქმედებას უწყობს ხელს. სწორედ ამის გამო ერთსაცა და მეორესაც საბოლოო ჯამში აუცილებლად გამოფიცივისაკენ მივყავართ, რადგან მატერია დიდხანს ვერ იტანს მყალიბებელი ძალის ნაკლებობას. მაგრამ როდესაც, პირიქით, ჭეშმარიტი მშვენიერებით ტკბობას ვეძლევიტ, მაშინ თანაბრად ვბატონობთ ჩვენს ვნებით და ქმედით ძალებზე და ერთნაირი სიადვილით შეგვიძლია თავი გავართვათ სერიოზულსაც და თავშესაქცევსაც, სიმშვიდესაც და მოძრაობასაც, დათმობასაც და წინააღმდეგობასაც, განყენებულ აზროვნებასაც და განჭვრეტასაც.

ეს მაღალი სულიერი ნონასწორობა და თავისუფლება, ძალასა და მხნეობასთან შეერთებული, გახლავთ ის განწყობილება, რომელსაც უნდა გვიქმნიდეს ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები და ხალასი ესთეტიკური ღირებულებების ამაზე უფრო საიმედო სასინჯი ქვა არც მოიძევება. თუ ამგვარი ტკბობის შემდეგ უპირატესად რაიმე განსაკუთრებული ხასიათის შეგრძნების ან მოქმედებისადმი ვართ განწყობილნი, ხოლო მეორისადმი კი, პირიქით, უნდობლობასა და უჭმურობას ვიჩენთ, ეს უტყუარად ამტკიცებს იმას, რომ წმინდა ესთეტიკური ზემოქმედება არ განგვიცდია, სულ ერთია, საგანთა ბრალი იყო ეს, ჩვენი შეგრძნებისა, თუ (როგორც თითქმის ყოველთვის ხდება) ორივესი ერთად. ვინაიდან შეუძლებელია სინამდვილეში წმინდა ესთეტიკურ ზემოქმედების განცდა (უკეთუ ადამიანი ვერასოდეს ვერ დააღწევს თავს ძალებზე დამოკიდებულ მდგომარეობას), ამიტომ ხელოვნების რომელიმე ნაწარმოების უპირატესობა შეიძლება მხოლოდ ესთეტიკური სინამდის იდეალთან მეტ მიახლოებულობაში მდგომარეობდეს, და მისგან, მთელი იმ თავისუფლების მიუხედავად, რომლამდეც შეიძლება ამაღლდეს, მაინც ყოველთვის განსაკუთრებული განწყობა და თავისებური მიმართება დაგვრჩება. რაც უფრო ზოგადია განწყობა და რაც უფრო ნაკლებად შემოფარგლული მიმართება, რომელსაც ჩვენს სულს ხელოვნების რომელიმე ჟანრი და მისი რომელიმე კონკრეტული ქმნილება მიაგებს, მით უფრო კეთილშობილია ეს ჟანრი და მით უფრო დიდებულია ამგვარი ქმნილება. ეს შეიძლება შემონმდეს სხვადასხვა ჟანრის ხელოვნების ნაწარმოებებით და ერთი და იმავე ჟანრის ხელოვნების სხვადასხვა ნაწარმოებებით. მშვენიერი მუსიკა ჩვენში ცხოველ გრძნობას იწვევს, მშვენიერი ლექსი წარმოსახვის უნ-

არს გვიღვივებს, მშვენიერი ქანდაკება ან ნაგებობა ჩვენში შეგნებას ალვიძებს, მაგრამ ის შესაფერ დროს ვერ შეარჩევდა, ვინც ამაღლებული მუსიკალური ტკბობის შემდეგ დაუყონებლივ განყენებული აზროვნებისაკენ მოგვიხმობდა, ვინც ამაღლებული პოეტური ტკბობის შემდეგ დაუყონებლივ ყოველდღიური ცხოვრების სარისტიანი საქმიანობისაკენ მოგვიწოდებდა, ანდა მშვენიერი ნახატებისა და ქანდაკების ჭვრეტის შემდეგ დაუყონებლივ ჩვენი წარმოსახვის გაცხარებასა და გრძნობის შეჩქეფებას მოინდომებდა. მიზეზი ის არის, რომ თვით ყველაზე შინაარსიანი მუსიკა მასალის გამოისობით გაცილებით უფრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული გრძნობებთან, ვიდრე ეს ჭეშმარიტ ესთეტიკურ თავისუფლებას შეუძლია აიტანოს, რომ თვით ყველაზე მარჯვე ლექსიც კი უფრო მეტად იღებს მონანილეობას წარმოსახვის, როგორც თავისი გარემოს, ნებისმიერ და შემთხვევით თამაშში, ვიდრე ამის ნებას ჭეშმარიტად მშვენიერის შინაგანი აუცილებლობა იძლევა, რომ თვით უშესანიშნავესი ქანდაკებაც კი, — და შეიძლება ყველაზე უფრო სწორედ ეს უკანასკნელი, — თავისი ცნების განსაზღვრულობის გამო სერიოზულ მეცნიერებას ესაზღვრება. თუმცა, რაც უფრო მაღალ საფეხურს აღწევს ხელოვნების ამ სამი დარგის რომელიმე ქმნილება, მით უფრო იკარგება ეს განსაკუთრებული კავშირები, ხოლო ის, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგები ადამიანის სულზე ზემოქმედების მიხედვით ერთმანეთს სულ უფრო და უფრო უახლოვდებიან და თანაც ისე, რომ თავიანთ ობიექტურ საზღვრებს არ არღვევენ, მათი სრულყოფის აუცილებელი და ბუნებრივი შედეგი გახლავთ. უაღრესად კეთილშობილი მუსიკა უნდა ხატებად იქცეს და ჩვენზე ანტიკური ნაწარმოების მშვიდი ძალით მოქმედებდეს; უზენაესად სრულყოფილი სკულპტურა უნდა მუსიკად იქცეს და გულს უშუალოდ თავის გრძნობადი მხარით გვიჩქროლებდეს; ყველაზე სრულქმნილი პოეზია ისე ძალუმად უნდა გვიტაცებდეს, როგორც მუსიკა, მაგრამ ამასთანავე პლასტიკის დარად მშვიდი გარკვეულობით მოგვიცავდეს. სწორედ იმით ვლინდება სრულყოფილი სტილი ხელოვნებაში, რომ ხერხდება ხელოვნების მოცემული დარგის სპეციფიკური ჩარჩოების გადალახვა, მაგრამ ისე კი, რომ არ ისპობა მისი სპეციფიკური უპირატესობები და ამ თავისებურებათა ბრძნული გამოყენებით უფრო ზოგადი ხასიათი ენიჭება.

არა მხოლოდ ის შეზღუდვები უნდა სძლიოს ხელოვნამა სათანადოდ დამუშავებით, რომლებსაც ხელოვნების მოცემული დარგის სპეციფიკური ხასიათი ბადებს, არამედ ისინიც, რომლებიც მის ხელთ არსებული განსაკუთრებული მასალიდან გამომდინარეობენ. ხელოვნების ჭეშმარიტად მშვენიერ ნაწარმოებში ყველაფერი დამოკიდებული უნდა იყოს ფორმაზე და არაფერი შინაარსზე, ვინაიდან მარტოოდენ ფორმა მოქმედებს ადამიანის მთელ რაობაზე, შინაარსი კი, პირიქით, მხოლოდ ცალკეულ ძალებზე. შინაარსი, რაც არ უნდა ამაღლებული და ყოვლისმომცველი იყოს, მარად შემზღუდავად მოქმედებს სულზე და მხოლოდ

ფორმისაგან უნდა მოველოდეთ ჭეშმარიტად ესთეტიკურ თავისუფლებას. ამრიგად, ოსტატის ხელოვნების ნამდვილი საიდუმლო ისაა, რომ ფორმით ალაგმოს შინაარსი; და რაც უფრო დიდებული, პრეტენზიული და მაცდურია თავისთავად შინაარსი, რაც უფრო თვითნებურად მიიწვევს წინ თავისი ზემოქმედებით, ანუ რაც უფრო მეტადაა მჭვრეტელი განწყობილი უშუალოდ შინაარსის დასაწაფავად, მით უფრო დიდია ტრიუმფი ხელოვნებისა, რომელიც უკანა სწევს და ბატონობს მასზე. მაყურებლის ან მსმენლის სული სავსებით თავისუფალი და მოუწყვლელი უნდა რჩებოდეს; ხელოვანის ჯადოსნური რკალიდან იგი ისეთივე ნმინდა და სრულყოფილი უნდა გამოდიოდეს, როგორც შემოქმედის ხელიდან. ყველაზე ქარაფშუტული საგანიც კი ისე უნდა დამუშავდეს, რომ განწყობილი ვიყოთ, უშუალოდ მის შემდეგ თვით უმკაცრეს სერიოზულობაზე გადავიდეთ და უსერიოზულესი მასალაც ისე უნდა დამუშავდეს, რომ უნარი შეგვწევდეს, უშუალოდ თვით უიოლესი თამაშითაც კი შევცვალოთ. აფექტური ხელოვნებაც, როგორცაა, მაგალითად, ტრაგედია, არ ეწინააღმდეგება ამ მოთხოვნას; ვინაიდან, ჯერ ერთი, სავსებით თავისუფალ ხელოვნებას არ წარმოადგენს, რადგან გარკვეულ (პათეტიკურ) მიზანს ემსახურება, და მეორეც, ხელოვნების ვერც ერთი ჭეშმარიტი მცოდნე ვერ უარჰყოფს, რომ თვით ამ ტიპის ნაწარმოებებშიც მით უფრო სრულყოფილი არიან, რაც უფრო ინდომებენ სულიერ თავისუფლებას თვით აფექტის უმძაფრეს ქარტეხილშიაც კი. ვნებათა ხელოვნება არსებობს, მაგრამ ვნებიანი ხელოვნება კი უკვე წინააღმდეგობას შეიცავს, ვინაიდან მშვენიერების გარდაუვალი ეფექტი სწორედ ვნებათაგან გააზატებაა. არანაკლებ წინააღმდეგობრივია დამრიგებლური (დიდაქტიკური) ხელოვნებისა ანდა გამაუმჯობესებელი (მორალური) ხელოვნების ცნება, უკეთუ არაფერი ისე არ ეწინააღმდეგება მშვენიერების ცნებას, როგორც სულისათვის რაიმე გარკვეული ტენდენციის მიჩიჭების ცდა.

მაგრამ თუ ნაწარმოები მარტოოდენ შინაარსით ახდენს ეფექტს, ეს ყოველთვის როდი ამტკიცებს მის ამორფულობას; ეს შეიძლება ასევე ხშირად შემფასებელში ფორმის შეგრძნების ნაკლებობას მოწმობდეს. თუ შემფასებელი ერთობ დაძაბულია, ან ერთობ მოდუნებული, თუ ან მარტოოდენ გონებით ან მარტოოდენ გრძნობით აღქმას არის ჩვეული, მაშინ თვით ყველაზე უზადო მთლიანობაშიც მხოლოდ ნაწილებს და უნატიფეს ფორმაში მხოლოდ შინაარსს დაინახავს. მარტოოდენ უხეში სტიქიონის აღქმის უნარის მქონემ ჯერ უნდა ნაწარმოების ესთეტიკური ორგანიზაცია დაანგრიოს, ვიდრე მით სიტკბოებას განიცდიდეს და მერე მზრუნველად თავი მოუყაროს ცალკეულ კომპონენტებს, რომელნიც ოსტატს განუზომელი ხელოვნებით ერთ ჰარმონიულ მთლიანობაში ჰქონდა შეხამებული. მისი ინტერესი უთუოდ ან ზნეობრივი იქნება, ან ფიზიკური, მაგრამ ესთეტიკური კი არა, ე.ი. სწორედ ის არა, რომელიც უნდა ყოფილიყო. ამგვარი მკითხველები ისე სტკბებიან

სერიოზული და პათეტიკური ლექსით, როგორც ქადაგებით, ხოლო მეამბიტიო ან სახუმაროთი, როგორც მათრობელა სასმელით; და თუ საკმაოდ უგემოვნონი არიან იმისათვის, რომ დამრიგებლურს მოითხოვენ ტრაგედიისა ან ეპოპეისაგან, თუნდა „მესიადაც“ რომ იყოს, მაშინ რომელიმე ანაკრეონტული ან კატულისებური სიმღერით უთუოდ შეურაცხყოფილი დარჩებიან.

წერილი ოცდამეხუთე

ვიდრე ადამიანი თავის პირველ, ფიზიკურ მდგომარეობაში გრძნობად სამყაროს მხოლოდ პასიურად აღიქვამს, მარტოოდენ შეიგრძნობს, მანამდე მთლიანად შერწყმულია და სწორედ იმის გამო, რომ ჯერ კიდევ მხოლოდ სამყაროა, მისთვის ჯერ სამყარო არ არსებობს. მხოლოდ მაშინ, როდესაც ადამიანი ესთეტიკურ მდგომარეობაში სამყაროს თავის გარეშე წარმოადგენს ანდა სჭვრეტს, გამოჰყოფს მისგან თავის პიროვნებას, მხოლოდ მაშინ ჩნდება მისთვის სამყარო, რადგან აღარ არის მასთან მთლიანად შერწყმული.³

განსჯა (რეფლექსია) ადამიანის პირველ თავისუფალ დამოკიდებულებას წარმოადგენს გარემომცველ სამყაროსადმი. თუ წადილი თავის საგანთან უშუალოდ მოდის შეხებაში, განსჯა თავისას განზე აყენებს და ჭეშმარიტ და განუყოფელ საკუთრებად იხდის ამ საგანს სწორედ იმით, რომ ვნებათაღელვას არიდებს თავს. ბუნების აუცილებლობა, რომელიც უბრალო შეგრძნების მდგომარეობაში განუყოფლად ბატონობდა, რეფლექსიის დროს ეშვება, გრძნობებში უმაღლვე სიმშვიდე ივანებს და თვით მარად მსრბოლავი დროც კი ჩერდება, შეგნების გაფანტული სხივები ერთად იყრიან თავს და წარმავალ ფონზე უსასრულოს ხატება, ფორმა, ირეკლება. როგორც კი სინათლე აღინთება ადამიანში, უკვე მის გარეთაც აღარ არის ღამე; როგორც კი მშვიდობა დამყარდება მის შიგნით, სამყაროშიც ჩადგება გრიგალი და ბუნების მორკინალი ძალები დამოშმინდებიან, მტკიცე ზღუდეებში მოქცეულნი. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ძველი ეპოპეები იმ დიად ამბავზე, რომელიც ადამიანის შიგნით ხდება, ისე ლაპარაკობენ, როგორც გარე სამყაროში მომხდარ რევოლუციასზე და აზრს, რომელიც დროის კანონებზე იმარჯვებს, სიმბოლურად ზევსის ხატებაში ასხამენ ხორცს, სატურნის საბრძანებელს რომ უღებს ბოლოს.

ადამიანი მონაა ბუნებისა, ვიდრე მარტოოდენ შეიგრძნობს მას, ხოლო მისი კანონმდებელი ხდება, როგორც კი გაიაზრებს მას. ბუნება, რომელიც მანამდე ბატონობდა ადამიანზე, როგორც ძალა, ახლა მომზირალ თვალთა წინაშე დგას. როგორც ობიექტი. რაც ადამიანისათვის ობიექტს წარმოადგენს, არ შეიძლება ადამიანზე ძალა ჰქონდეს. იმისათვის, რომ ობიექტად რომ იქცეს, მისი ძალა უნდა განიცა-

დოს. რამდენადაც ადამიანი მატერიას ფორმას ანიჭებს და ვიდრე ანიჭებს, ბუნების ზემოქმედება ვერას დააკლებს. სულს სხვა ვერაფერი დაუშავებს რამეს, თუ არა ის, რაც თავისუფლებას ართმევს, და ის ხომ სწორედ იმით ამტკიცებს თავისუფლებას, რომ უფორმოს ფორმას აძლევს. მხოლოდ იქ, სადაც უფორმო და ტლანქი მასა სუფევს და გაურკვეველ საზღვრებში ბუნდოვანი კონტურები რიალებენ, ბინადრობს შიში. ბუნების ყოველ საფრთხეს დასჯაბნის ადამიანი, როგორც კი შესძლებს, რომ ფორმა მიანიჭოს და თავის ობიექტად გადააქციოს. მსგავსად იმისა, რომ ადამიანი ბუნებისადმი, როგორც მოვლენისადმი, დამოუკიდებლობის გამოჩენას იწყებს, ასევე ავლენს თავის ღირსებას ბუნების, როგორც ძალის მიმართ და კეთილშობილი თავისუფლებით ილაშქრებს თავისი ღმერთების წინააღმდეგ. ესენი იხსნიან მოჩვენებათა ნიღბებს, რომლებითაც ყრმობის ჟამს აფრთხობდნენ, მის წარმოდგენად იქცევიან და ანცვიფრებენ თავიანთ შესახედაობით. აღმოსავლეთის ურჩხული-ღვთაება, რომელიც მხეცური ძლევა მოსილებით მართავდა სამყაროს, ბერძნულ ფანტაზიაში სანდომიან კაცობრიულ სახეს იღებს, ტიტანების საუფლო ემხობა და უსასრულო ძლიერებას უსასრულო ფორმა ლაგმავს.

მაგრამ, ვიდრე მხოლოდ მატერიალური სამყაროდან გამოსავალს და სულიერ სამყაროში გადასასვლელს ვეძებდი, ჩემი წარმოსახვის ლაღმა დინებამ სულიერი სამყაროს შუაგულში მიმიყვანა. მშვენიერება, რომელსაც ვეძებთ, უკვე ჩვენს, უკანა ძვეს, მშვენიერებას გადავახტით, როდესაც უშუალო ცხოვრებიდან პირდაპირ წმინდა ხატებასა და ხალას ობიექტზე გადავედით. ამგვარი ნახტომი არ ახასიათებს ადამიანის ბუნებას და რათა მასთან ფეხდაფეხ ვიაროთ, კვლავ გრძნობად სამყაროში უნდა დავბრუნდეთ.

მშვენიერება, რასაკვირველია, თავისუფალი ჭვრეტის ნაყოფია და მასთან ერთად იდეათა სამყაროში შევდივართ, მაგრამ — რაც დილაც უნდა აღინიშნოს — ამის გამო გრძნობად სამყაროს არა სტოვებს, როგორც ეს ჭეშმარიტების შემეცნების დროს ხდება. ჭეშმარიტება ყოველივე მატერიალურისა და შემთხვევითისაგან განყენების პროდუქტია, ხალასი ობიექტი, რომელშიაც სუბიექტის შეზღუდულობის ნატამალიც არ უნდა დარჩეს, ხალასი თვითმოქმედებაა, ვნებითობის შეურევლად. მართალია, თვით უკიდურესი აბსტრაქციიდანაც მოიძევა გრძნობიერებისაკენ უკანდასახევი გზა, ვინაიდან აზრი შინაგან გრძნობას აჩქროლებს და ლოგიკური და მორალური ერთიანობის წარმოდგენა გრძნობადი თანხმობის განცდაში გადადის. მაგრამ, როდესაც შემეცნებით ვტკბებით, ჩვენს წარმოდგენას ჩვენი შეგრძნებისაგან ზედმინევენი ვასხვავებთ და მას ისე ვუყურებთ, როგორც რალაც შემთხვევითს, რაც შეიძლება არც ყოფილიყო და ამის გამო ჩვენი შემეცნება არ შეწყდებოდა და ჭეშმარიტება ჭეშმარიტებად დარჩებოდა. მაგრამ სრულიად ამაო იქნებოდა იმის მცდელობა, რომ შეგრძნე-

ბის უნარისადმი ეს დამოკიდებულება მშვენიერების წარმოდგენისაგან გამოგვეცალკევებინა; ამის გამო არ კმარა, ერთ-ერთი მათგანი მეორის შედეგად მივიჩნიოთ, არამედ საჭიროა ერთსა და იმავე დროს ორივეს ურთიერთობის შედეგადაც და მიზეზადაც განვიხილავეთ. როდესაც შემეცნებით ვსიამოვნებთ, ადვილად ვასხვავებთ მოქმედებიდან პასიურობაზე გადასვლას და ცხადად ვამჩნევთ, რომ პირველი დამთავრდა, როდესაც მეორე იწყება. როდესაც მშვენიერებით ვტკბებით, პირიქით, არ ხერხდება მოქმედებისა და პასიურობის ამგვარი შენაცვლების გარჩევა და რეფლექსია აქ იმდენად ერწყმის გრძნობას, რომ გვეჩვენება, თითქო ფორმას უშუალოდ შევიგრძნობდეთ.

ამრიგად, თუმცა მშვენიერება არის საგანი ჩვენთვის, უკეთუ რეფლექსია პირობაა, რომლის წყალობითაც მისი შეგრძნება გვაქვს, მაგრამ ამავე დროს ჩვენი სუბიექტის მდგომარეობასაც წარმოადგენს იგი, ვინაიდან გრძნობაც პირობაა, რომლის წყალობითაც მშვენიერების წარმოდგენა გვაქვს. ამრიგად, მშვენიერება თუმცა ფორმაა, ვინაიდან ვჭვრეტთ, მაგრამ ამავე დროს ცხოვრებაც არის, რადგან ვგრძნობთ. ერთი სიტყვით, მშვენიერება ერთსა და იმავე დროს ჩვენი მდგომარეობაც არის და მოქმედებაც.

და სწორედ იმის გამო, რომ ერთდროულად ორივეა, მშვენიერება ჩვენთვის ძლევამოსილ საბუთს წარმოადგენს იმისა, რომ პასიურობა არავითარ შემთხვევაში არ გამორიცხავს მოქმედებას, მატერია — ფორმას და შემოფარგვლა — უსასრულობას, რომ ამრიგად, ადამიანის აუცილებელი ფიზიკური დაქვემდებარებულობის გამო მისი მორალური თავისუფლება არავითარ შემთხვევაში არ ისპობა. მას ამტკიცებს მშვენიერება და უნდა დავეუმატო, რომ მარტოოდენ მას შეუძლია ეს დაამტკიცოს. ვინაიდან ჭეშმარიტებით ან ლოგიკური ერთიანობით ტკბობის უამს შეგრძნება აზრთან აუცილებლობით კი არ არის გაერთიანებული, არამედ შემთხვევით ახლავს თან, ჭეშმარიტებას მხოლოდ ის ძალუძს დაამტკიცოს, რომ გონივრულ ბუნებას შეიძლება გრძნობადი დაჰყვეს და პირიქით, მაგრამ არა ის, რომ ორივენი თანაარსებობენ, რომ ურთიერთზემოქმედებენ და უნდა აბსოლუტურად და აუცილებლად გაერთიანებულნი იყვნენ. პირიქით, აზროვნების დროს — გრძნობისა და განცდის დროს — აზრის გამორიცხვით უფრო მათი შეუთანხმებლობა უნდა დაგვესკვნა, და მართლაც ანალიტიკოსებს ადამიანობაში წმინდა გონების არსებობის დასამტკიცებლად იმაზე უკეთესი არგუმენტი ვერ მოაქვთ, რომ იგი აუცილებელია. მაგრამ ვინაიდან მშვენიერებით ანუ ესთეტიკური ერთიანობით ტკბობის დროს ჭეშმარიტი შერწყმა და მონაცვლეობა ხდება მატერიისა ფორმასთან და პასიურობისა ქმედითობასთან, სწორედ ამით მტკიცდება ორივე ბუნების შეერთებადობა, უსასრულოს სასრულობაში გამოვლენა და, მაშასადამე, ყველაზე ამაღლებული ადამიანობის შესაძლებლობაც.

ამრიგად, უკვე აღარ უნდა შეეჩვიოდეთ, თუ გრძნობადი დაქვემ-

დებარებულობიდან მორალურ თავისუფლებაზე გადასვლას წავაწყდებით; ეს მას შემდეგ, რაც მშვენიერების მაგალითზე დავინახეთ, რომ პირველისა და მეორის თანაარსებობა შეიძლება და რომ საჭირო არ არის ადამიანი მატერიას გაექცეს, რათა სრულად გამოავლინოს თავი. მაგრამ თუ ადამიანი უკვე გრძნობიერებასთან ერთიანობაშია თავისუფალი, როგორც ამას მშვენიერების ფაქტი გვასწავლის და, თუ თავისუფლება რაღაც აბსოლუტური და ზეგრძნობადია, რასაც აუცილებლად მოიცავს მისი ცნება, მაშინ საკითხავიც აღარ არის, თუ როგორ ახერხებს ადამიანი შეზღუდულობიდან აბსოლუტურამდე ამაღლებას, თავის აზროვნებასა და ნებელობაში გრძნობიერებისადმი დაპირისპირებას, ვინაიდან ეს ყოველივე უკვე მომხდარია მშვენიერებაში. ერთი სიტყვით, უკვე საკითხავი აღარ არის, თუ როგორ გადადის ადამიანი მშვენიერებიდან ჭეშმარიტებაზე, რომელიც უკვე მოცემულია მშვენიერებაში, როგორც შესაძლებლობა, არამედ თუ როგორ იკვლევს გზას ყოველდღიური სინამდვილიდან ესთეტიკურამდე ანდა შიშველი საარსებო გრძნობიდან მშვენიერების განცდამდე.

წერილი ოცდამეექვსე

ვინაიდან მარტოოდენ სულის ესთეტიკური განწყობილება, როგორც წინა წერილებში ვაჩვენე, აღძრავს თავისუფლებას, ადვილი გასაგებია, რომ ესთეტიკური განწყობილება არ შეიძლება თავისუფლებიდან წარმოიშვას და, მაშასადამე, არც ზნეობრიობაში შეიძლება ჰქონდეს დასაბამი, ბუნების ჯილდო უნდა იყოს იგი; მხოლოდ და მხოლოდ ბედნიერმა შემთხვევამ შეიძლება დაამსხვრიოს ფიზიკური მდგომარეობის ბორკილები და მშვენიერებას აზიაროს ველური.

მშვენიერების დერიტა თანაბრად ნაკლებ განვითარდება იქ, სადაც ძუნწმა ბუნებამ ადამიანი ყოველგვარი განცხრომისაგან განძარცვა და იქაც, სადაც მფლანგველი ბუნება ყოველგვარი ჯაფისაგან აზატსა ჰყოფს — სადაც ჩლუნგ გრძნობიერებას არავითარი მოთხოვნილება არ გააჩნია და სადაც მხურვალე ვნებათაღელვა ვერა და ვერ ძლება. არა იქ, სადაც ადამიანი ტროგლოდიტივით მღვიმეებში იმალება, მარად მარტოსულია და ადამიანობას თავის გარეშე ვერსად ვერ ჰპოვებს და არც იქ, სადაც მომთაბარესავით დაძრწის უშქარ ლაშქართა ურდოების სახით, — არამედ მხოლოდ იქ, სადაც თავის ქოხში მკვიდრობს, მშვიდობიანად საკუთარ თავთან, და როგორც კი გარეთ გამოაბიჯებს, მთელ მოდგმას ეხმაურება, გაიფურჩქნება მისი ტურფა კოკორი. მხოლოდ იქ განვითარდება გრძნობა და გონება, აღმქმელი და შემოქმედი ძალა, რაც მშვენიერების სული და გულია და ადამიანობის პირობა, სადაც მსუბუქი ეთერი გრძნობებს თვით უნახეს შეხებასაც აღაქმევინებს და ენერგიული სითბო სულს უდგამს მდიდარ მასალას, სადაც ბრმა მა-

სის სასუფეველი უკვე დამხობილია უსიცოცხლო შემოქმედებაში და ძლევამოსილი ფორმა თვით უმდაბლეს ქმნილებებს აკეთილშობილებს; სადაც სასიხარულო პირობებსა და კურთხეულ გარემოში მხოლოდ მოქმედებას მივყავართ სიტკბობამდე და მხოლოდ სიტკბობას მოქმედებამდე; სადაც თავად ცხოვრებიდან გადმოჩქეფს წმიდათანმიდა წესრიგი და წესრიგის კანონიდან მარტოოდენ ცხოვრება ვითარდება; სადაც წარმოსახვა სინამდვილეს გაურბის მარად და მაინც ბუნებრივი უბრალოებიდან განზე არასოდეს არ უხვევს.

და მაინც, რომელი მოვლენით ხდება საცნაური ველურის ადამიანად გადაქცევა? რაოდენ შორსაც არ უნდა ჩავსდეთ ისტორიას, ეს მოვლენა ერთი და იგივეა ყველა ტომისათვის, რომელიც კი ცხოველური მდგომარეობის მონობიდან გამოვიდა: მოჩვენებითობის სიყვარული, სამკაულებისა და თამაშობებისადმი მიდრეკილება.

უზენაესი სიჩლუნგე და უზენაესი გონიერება გარკვეულად ჰგავს ერთმანეთს იმით, რომ ორივე მხოლოდ რეალურს ეძიებს და შიშველ ხილვას სრულიად არ აღიქვამს. პირველის სიმშვიდე მხოლოდ განცდაში უშუალოდ მოცემულმა ობიექტმა შეიძლება დაარღვიოს, ხოლო მეორე გამოცდილების ფაქტებისადმი თავისი ცნებების მიყენებამ თუ შეიძლება დაამშვიდოს; ერთი სიტყვით, სიბრიყვეს არ ძალუძს სინამდვილეზე ამალდეს, ხოლო გონებას ჭეშმარიტების დონეზე დაბლა გაჩერდეს. იმას, რასაც პირველ შემთხვევაში წარმოსახვის ნაკლებობა იწვევს, მეორეში წარმოსახვაზე აბსოლუტური ბატონობა აღძრავს. ამგვარად, თუ რეალურობის მოთხოვნილება და სინამდვილეზე მიჯაჭვულობა უბრალოდ ნაკლოვანებების შედეგია, რეალობისადმი გულგრილობა და ხილვისადმი ინტერესი ადამიანურობის ჭეშმარიტ გაფართოებასა და კულტურისაკენ გადადგმულ გადამწყვეტ ნაბიჯს წარმოადგენს. უპირველეს ყოვლისა, ეს გარეგნულ თავისუფლებას მოწმობს; ვინაიდან, ვიდრე სიდუხჭირე გემბრძანებლობს და მოთხოვნილება გვაიძულებს, მანამდე წარმოსახვა მტკიცე ბორკილებით არის მიჯაჭვული სინამდვილეზე მხოლოდ როცა მოთხოვნილება დაკმაყოფილებულია, ლაღად იშლება მისი ძალა და უნარი. მაგრამ ეს მოწმობს აგრეთვე შინაგან თავისუფლებასაც, ვინაიდან გვიჩვენებს ძალას, რომელიც თავისით, გარეგანი მასალისაგან დამოუკიდებლად, მოდის მოძრაობაში და საკმაო ენერგიას ფლობს იმისათვის, რომ მატერიის მოწოლას გაუძლოს. საგანთა რეალურობა — ეს მათი (საგნების) საქმეა, საგანთა ხილვა ადამიანის საქმეა და სული, რომელიც ხილვით იკვებება, უკვე იმით კი აღარ განიხარებს, რასაც აღიქვამს, არამედ იმით, რასაც ჰქმნის.

თავისთავად გასაგებია, რომ აქ ლაპარაკია მხოლოდ ესთეტიკურ ხილვაზე, რომელიც სინამდვილისა და ჭეშმარიტებისაგან განსხვავდება არა ლოგიკურზე, რომელსაც ესთეტიკურში ურევენ ხოლმე — რომელიც, მამასადამე, იმიტომ უყვართ, რომ მოჩვენებითია და არა იმიტომ, რომ უკეთეს რამედ მიაჩნიათ. მხოლოდ პირველი ხილვაა თამაში, მაშინ,

როდესაც მეორე მოტყუებაა. პირველი სახის ხილვის რაიმედ მიჩნევა ქვმარიტებას ვერასოდეს ვერ შებღალავს, რადგან იმის საშიშროება არ არსებობს, რომ პირველი მეორეს შეენაცვლოს, ხოლო ქვმარიტებას კი მხოლოდ ამ ერთადერთი გზით შეიძლება ვავნოთ; მისი სიძულვილი ნიშნავს საერთოდ ყოველგვარი ხელოვნების სიძულვილს, რადგან ხელოვნების არსი სწორედ ხილვა გახლავთ, მაგრამ ზოგჯერ გონება რეალურობისადმი მისწრაფებას ამგვარ შეუწყნარებლობამდე მიჰყავს და უარყოფითად მსჯელობს მშვენიერი ხილვის მთელ ხელოვნებაზე მხოლოდ იმიტომ, რომ ხილვაა. მაგრამ გონებას ეს მარტოოდენ მაშინ ემართება, როდესაც ზევით დასახელებულ მსგავსებას გაიხსენებს. მე კიდევ მექნება საბაბი მშვენიერი ხილვის აუცილებელ საზღვრებზე საგანგებოდ ვილაპარაკო.

თავად ბუნება აღამაღლებს ადამიანს რეალურობიდან ხილვამდე. ბუნებას მისთვის მომზადებული აქვს ორი გრძნობის ორგანო, რომელსაც სინამდვილის შემეცნებამდე მხოლოდ ხილვით მივყავართ. თვალთა და ყურით აღქმული მატერია უკვე უკუგდებულია გრძნობებისაგან და ობიექტი, რომელსაც უშუალოდ ვეხებით ცხოველური გრძნობებით, დაცილებულია ჩვენგან. ის, რასაც თვალებით ვხედავთ, განსხვავდება იმისაგან, რასაც შევიგრძნობთ, ვინაიდან გონება სინათლის შუალობით სწვდება საგნებს. შეხების შეგრძნების საგანი ძალდატანებაა, რომელსაც ჩვენ განვიცდით, მხედველობისა და სმენის საგანი კი ფორმაა, რომელსაც ჩვენ ვქმნით. ვიდრე ადამიანი ჯერ კიდევ ველურია, მხოლოდ შეგრძნებათა განცდით ტკება. ამ პერიოდში ხილვის გრძნობები მხოლოდ მათ მსახურებენ და ხედვამდე ან სრულიად ვერ მალდება, ანდა იგი არ აკმაყოფილებს. ხოლო როგორც კი თვალთ ტკობას იწყებს და ხედვა მისთვის დამოუკიდებელ ღირებულებას იძენს, უკვე ესთეტიკურად თავისუფალია და თამაშისადმი მიდრეკილება უფითარდება.

თამაშისადმი მიდრეკილების აღძვრას, რომელიც ხილვაში ჰპოვებს სიამოვნებას, მაშინვე მოსდევს მიმბაძველობითი შემოქმედებისადმი მიდრეკილება, რომელიც ხილვას როგორც რალაც თავისთავადს განიხილავს. როგორც კი ადამიანი იმას მიაღწევს, რომ ხილვას სინამდვილისაგან, ფორმას სხეულისაგან განასხვავებს, უკვე ისიც ძალუძს, რომ დააცალკევოს ისინი; უკეთეს ეს უკვე მოიმოქმედა, როდესაც ერთმანეთისაგან განასხვავა, ამრიგად, მიმბაძველობითი ხელოვნების უნარი საერთოდ უკვე მოცემულია ადამიანში ფორმის გრძნობის უნართან ერთად. მისადმი მისწრაფება კი სხვა მონაცემზე დაფუძნებული, რომლის შესახებ მსჯელობა აქ არ მჭირდება. თუ რაოდენ ადრე ან გვიან უნდა განვითარდეს ხელოვნებისადმი ესთეტიკური მიდრეკილება, ეს მხოლოდ იმ სიყვარულის სიმძაფრეზე იქნება დამოკიდებული, რომლითაც ადამიანს უნარი შესწევს მარტოოდენ ხილვაზე შეაჩეროს ყურადღება.

ვინაიდან ყოველგვარი ყოფიერება ბუნებიდან, როგორც გარეშე ძალიდან, ხოლო ყოველგვარი ხილვა თავდაპირველად ადამიანისა-

გან, როგორც წარმომადგენელი სუბიექტისაგან წარმოსდგება, ადამიანი მხოლოდ და მხოლოდ საკუთრების აბსოლუტურ უფლებას იყენებს, როდესაც არსებულს ხილვას ართმევს და ამ უკანასკნელს თავისი კანონების მიხედვით განაგებს. მას შეუზღუდავი თავისუფლებით ძალუძს იმის გაერთიანება, რაც ბუნებამ გათიშა, თუკი შეუძლია როგორმე მათი ერთად გააზრება და გათიშვა იმისა, რაც ბუნებამ ერთმანეთს დაუკავშირა, თუკი მის გონებას შეუძლია ამგვარი დაყოფა მოახდინოს. ამ შემთხვევაში მისთვის არაფერი არ არის წმინდა, გარდა საკუთარი კანონისა, თუკი იმ მიჯნებს იცავს, რომლებიც მის სფეროს საგანთა ყოფიერებისაგან ანუ ბუნების სფეროსაგან ჰყოფს.

ადამიანი მეუფების ამ ადამიანურ უფლებას ხილვის ხელოვნებაში იყენებს და რაც უფრო მიჯნავს აქ „ჩემსა“ და „შენს“, რაც უფრო გულდასმით ჰყოფს ხატებას არსისაგან, მით უფრო მეტ დამოუკიდებლობას ანიჭებს პირველს, მით უფრო არა მხოლოდ განავრცობს მშვენიერების საუფლოს, არამედ თვით ჭეშმარიტების საზღვრებსაც კი იცავს, ვინაიდან ისე არ ძალუძს ხილვა სინამდვილისაგან განწმინდოს, რომ ამავე დროს სინამდვილაც არ განწმინდოს ხილვისაგან.

მაგრამ ეს თვითმპყრობლური უფლება ადამიანს მხოლოდ და მხოლოდ ხილვის საუფლოში აქვს, წარმოსახვის უსხეულო საუფლოში და ისიც მხოლოდ მანამდე, ვიდრე მისი ყოფიერების მტკიცებაზე კეთილსინდისიერად თავს იკავებს თეორიაში და ვიდრე პრაქტიკაში უარს ამბობს ამ ხილვით განაგოს ყოფიერება. ამგვარად, თქვენ ხედავთ, რომ პოეტი ერთნაირად არღვევს თავის სამანებს მაშინ, როდესაც თავის იდეალს ყოფიერებას აწერს და მაშინაც, როდესაც მისი შემწეობით გარკვეული ყოფიერების განხორციელებას ისახავს მიზნად. ვინაიდან არც ერთი და არც მეორე, ისე არ შეუძლია მოიმოქმედოს, რომ ან პოეტის უფლებას არ გადაამეტოს, თავისი იდეალებით გამოცდილების სფეროში არ შეიჭრას, და ცარიელი შესაძლებლობით ნამდვილი ყოფიერების განჩინების უფლება არ დაისაკუთროს, ან კიდევ უარი არა თქვას პოეტის უფლებაზე, გამოცდილებას არ მისცეს იდეალის სფეროში შეჭრის საშუალება და შესაძლებლობა სინამდვილის პირობებით არ შეზღუდოს.

ხილვა მხოლოდ იმდენად არის ესთეტიკური, რამდენადაც გულახდილია (ხელალებით აცხადებს, რომ რეალობაზე არავითარი პრეტენზია არ გააჩნია) და რამდენადაც დამოუკიდებელია (უარს ამბობს რეალობის ყოველგვარ დახმარებაზე). ვიდრე ხილვა ყალბია და რეალობად ასალებს თავს, ვიდრე ხალასი არ არის და ზემოქმედება რომ მოახდინოს, რეალობას საჭიროებს, იგი სხვა არა არის რა, თუ არა მატერიალური მიზნებისათვის განკუთვნილი მდაბალი სამარჯვი და სულის თავისუფლებას ოდნავადაც არ მოწმოს. თუმც კი სულაც არ არის აუცილებელი, რომ საგანი, რომელშიც მშვენიერ ხილვას ვპოვებთ, რეალობას მოკლებული იყოს, ოღონდაც ჩვენი მსჯელობა მის შესახებ ამ

რეალობას არ ითვალისწინებდეს, ვინაიდან, რამდენადაც ამ რეალობას მხედველობაში იღებს, იმდენადაც განსჯა არაესთეტიკურია. ცოცხალი ქალის სილამაზე, რასაკვირველია, ისევე ძლიერ მოგვეწონება და შეიძლება ცოტათი მეტადაც კი, ვიდრე იგივე ლამაზმანი დახატული, მაგრამ რამდენადაც პირველი უფრო მოგვწონს, იმდენადვე მოგვწონს არა როგორც დამოუკიდებელი ხილვა და მოსწონს არა მხოლოდ ხალას ესთეტიკურ გრძნობას. ამ უკანასკნელს ცოცხალიც მხოლოდ, როგორც მოვლენა უნდა მოსწონდეს და ნამდვილიც — მხოლოდ, როგორც იდეა. თუმცა ცოცხალ ობიექტში მარტოოდენ ხალასი ხილვის შეგრძნება ესთეტიკური კულტურის შეუდარებლად მაღალ დონეს მოითხოვს, ვიდრე ხილვაში უსიცოცხლობის ატანა.

რომელ ცალკეულ ადამიანში ანდა მთელ ხალხში გულახდილ და დამოუკიდებელ ხილვას ვპოვებთ, იქ შეგვიძლია ჭკუაც, გემოვნებაც და მათთან დაკავშირებული ყველა სიქველევც ვიგულისხმოთ. იქ იდეალი განაგებს ნამდვილ ცხოვრებას და ნახავთ, როგორ ზეიმობს ღირსება საკუთრებაზე, აზრი განცხრომაზე და უკვდავებაზე, ოცნება მყოფობაზე. ერთადერთი საშიშარი რამ იქ საზოგადოებრივი აზრი იქნება და ზეთისხილის რტოთა გვირგვინს უფრო პატივს დასდებენ, ვიდრე მენამულ შესამოსელს. ყალბი და მწირი ხილვის უკან მხოლოდ უძღურება და შერყვნილი ბუნება იმალება და როგორც ცალკეული ადამიანები, ისევე მთელი ხალხები, რომლებიც ან „რეალობას ხილვით აფერადებენ, ანდა ესთეტიკურ ხილვას — რეალობით“, — ორივე ხშირად ერთმანეთთან არის დაკავშირებული, — ერთდროულად თავიანთ მორალურ უღირსობასაც ამტკიცებენ და ესთეტიკურ უძღურებასაც.

ამრიგად, კითხვაზე: „რამდენად შეიძლება ხილვა მორალურ სამყაროში შეიჭრას?“ — მოკლე და კონკრეტული პასუხი ასეთი იქნება: იმდენად, რამდენადაც ეს ესთეტიკური ხილვა იქნება, ანუ ხილვა, რომელიც არც რეალობის შენაცვლებას ღამობს და არც იმას საჭიროებს, რომ რეალობა შეენაცვლოს. ესთეტიკური ხილვა არასოდეს არ შეიძლება ზნეობის სინმინდისათვის სახიფათო გახდეს და სადაც ეს სხვაგვარად აღიქმება, იქ ძნელი არ არის იმის ნათელყოფა, რომ ხილვა ესთეტიკური არ იყო. მხოლოდ თავაზიან ურთიერთობაში გაუთვითცნობიერებელი ადამიანი თუ მიიჩნევს, მაგალითად, ზრდილობიანი მოპყრობის საყოველთაოდ გავრცელებული ფორმით მოპყრობას პირადად მისდამი მიმართულ კეთილგანწყობილების ნიშნად და შემდეგ, გულაცრუებული, ფარისევლობაზე დაიწყებს ჩივილს. მაგრამ აგრეთვე თავაზიანი ურთიერთობის სრულიად უცოლინარი თუ მოიშველიებს სიყალბეს, რათა ზრდილობიანი იყოს, და პირფერობას დაუნყებს, რათა ვინმეს თავი მოაწონოს. პირველს ჯერ კიდევ აკლია დამოუკიდებელი ხილვის გაგება და ამის გამო მარტოოდენ ჭეშმარიტებად მიჩნევის გზით ძალუძს მნიშვნელობა მისცეს, მეორეს კი რეალობის გრძნობა აკლია და ღამობს ხილვით შესცვალოს იგი.

იმაზე ჩვეულებრივი არა არის რა, ვიდრე ჩვენი დროის გარკვეულ ტრივიალურ კრიტიკოსთაგან ჩივილის გაგონება, რომ ქვეყნიერებიდან ყოველგვარი სოლიდურობა გაქრა და ხილვის გამოისობით არსებითი ავინყდებათ. თუმცა მე სულაც არ მიმაჩნია თავი იმისათვის მოწოდებულად, რომ ჩვენი ეპოქა ამ საყვედურისაგან გავამართლო, მაგრამ უკვე იმ ფართო განზოგადებიდან, რომელსაც ზნე-ჩვეულებათა ეს განმჩინებლები თავიანთ ბრალდებას აძლევენ, ერთობ ამკარაა, რომ თანამედროვე ეპოქის არა მხოლოდ ყალბ, არამედ წრფელ ხილვასაც უჩივიან; და თვით გამონაკლისებიც კი, რომლებიც ჯერ კიდევ ახდენენ მშვენიერების სასარგებლოდ უფრო მწირ, ვიდრე დამოუკიდებელ ხილვას შეეხებებიან. ეს კრიტიკოსნი თავს ესხმიან არა მხოლოდ თითლიბაზურ ფერუმარისს, რომელიც სიმართლეს მალავს და სინამდვილის შენაცვლების უფლებას იჩემებს, არამედ ქველმოქმედი ხილვის წინააღმდეგაც ცხარობენ, რომელიც სიცარიელეს ავსებს და უბადრუკობას ფარავს. ასევე ცხოვრობენ იდეალური ხილვის წინააღმდეგაც, რომელიც მდაბალ სნამდვილეს აკეთილშობილებს. ზნე-ჩვეულებათა სიყალბე სამართლიანად შეურაცხჰყოფს მათ სიყვარულს ჭეშმარიტებისადმი. სამწუხაროა მხოლოდ, რომ ამ სიყალბეს თავაზიანობასაც ათვლიან. არ მოსწონთ, რომ გარეგნული ზიზილ-პიპილები და ბრწყინვალეობა ესოდენ ხშირად ჭეშმარიტ დამსახურებას ჩრდილავს; მაგრამ არანაკლებ უსიამოვნოა მათთვის ისიც, რაც ქველ საქმეთათვის ხილვასაც მოითხოვს ვინმე და საამურ ფორმას მდიდარი შინაარსისთვისაც სავალდებულოდ ხდის. გარდასულ დროთა გულითადობას, სიმამაცესა და სიხალისეს საკლისობენ, მაგრამ ამასთანავე სურთ კვლავ იხილონ პირველყოფილ ზნე-ჩვეულებათა სიტლანქე და უხეშობა, ძველი ფორმების მოუქნელობა და ძველებური გოტიკური სიჭარბე. ამგვარი განჩინებებით ისეთ ყურადღებას უთმობენ მატერიას თავისთავად, რაც არ ეკადრება ადამიანს, ვინაიდან მატერიალურს მხოლოდ იმდენად უნდა აფასებდეს, რამდენადაც ძალუძს ფორმა მიიღოს და იდეათა საუფლო განავრცოს. ასე რომ, ამგვარ ხმებს მაინცა და მაინც ყური არ უნდა მიაპყროს ჩვენი საუკუნის გემოვნებამ, თუკი სხვა უფრო უკეთესი ინტესტანციის განჩინებას შეუძლია გაუძლოს. არა, მშვენიერების მკაცრ მსაჯულს ის კი არ ძალუძს გვისაყვედუროს, რომ მნიშვნელობას ვანიჭებთ ესთეტიკურ ხილვას (ჩვენ ჯერჯერობით სულაც არ ვაფასებთ ჯეროვნად), არამედ ის, რომ ჯერ კიდევ ვერ ჩავნვდით ხალას ხილვას, რომ ჯერ კიდევ ყოფიერება მოვლენისაგან საკმაოდ არა გვაქვს გამიჯნული და ამით ორივეს საზღვრები სამარადისოდ უზრუნველყოფილი. ამ საყვედურს იქამდე დავიმსახურებთ, სანამ ვერ შევძლებთ ცოცხალი ბუნების მშვენიერებით ტკობას ისე, რომ მისი დაუფლება არა გვწადდეს, ხოლო ხელოვნების მშვენიერებით ისე აღტაცებას, რომ მის მიზანს არ ვკითხულობდეთ, — ვიდრე ჩვენს წარმოსახვაში მის საკუთარ აბსოლუტურ კანონმდებლობას არ დავინახავთ და იმ პატივისცემით,

რომელსაც მის ქმნილებათა მიმართ გამოვიჩინო, მის ღირსებაზე არ მივუთითებთ.

* * *

ყოველი ჭეშმარიტი გენიოსი მემამიტი უნდა იყოს, თუ არა და ის გენიოსი არ არის. მხოლოდ მემამიტობა აქცევს მას გენიოსად და თუკი ასეთია ინტელექტუალურ და ესთეტიკურ სფეროში, მორალურშიც არ ძალუძს სხვანაირი იყოს. იგი არ იცნობს წესებს — უილაჯოთა ამ ყავარჯნებს და უკულმართთა დამაშოშმინებელთ, მიჰყვება მხოლოდ ბუნებას ანუ ინსტინქტს, თავის მფარველ ანგელოზს და მშვიდად და არხეინად ჩაუვლის ყალბი გემოვნების ყველა მახეს, რომელშიც არაგენიოსი უთუოდ გაებმება, თუ იმდენად ჭკვიანი არ არის რომ მათ შორიდან მოუაროს. მარტოოდენ გენიოსსა აქვს მომადლებული ცნობილის მიღმაც შინაურულად გრძნობდეს თავს და განავრცობდეს ბუნებას მისი საზღვრების შეუღახავად. თუმცა ეს ამბავი ჟამიდან ჟამზე უდიდეს გენიოსებსაც ემართებათ, მაგრამ მხოლოდ იმის გამო, რომ მათაც აქვთ ფანტასტიკური ნუთები, როდესაც, სხვისი მაგალითით ატაცებულთ ანდა შერყვნილი გემოვნებით ცდუნებულთ, მფარველი ბუნება სტოვებთ.

ყველაზე დახლართული ამოცანები გენიოსმა უნდა უპრეტენზიო უბრალობითა და სიადვილით გადაწყვიტოს; კოლუმბის კვერცხი ყოველგვარი გენიალური გადაწყვეტის სიმბოლოდ გამოდგება. გენიოსი სწორედ იმით გვაიძულებს გენიოსად ვაღიაროთ, რომ თავისი უბრალოებით უიკლიკანტურეს ხელოვნებაზეც კი ზეიმობს. აღიარებულ პრინციპების მიხედვით კი არ მოქმედებს, არამედ ალლოთი და გრძნობებით. მაგრამ ალლო ღვთის მიერ აქვს მომადლებული (ყოველივე, რასაც ჯანსაღი ბუნება იქმს, ღვთაებრივია), ხოლო გრძნობები კანონებია ყველა დროისა და ადამიანთა ყველა თაობისათვის.

ბავშვური ხასიათი, რომლის დაღსაც ასვამს გენიოსი თავის ქმნილებებს, მის პირად ცხოვრებაში და ჩვეულებებშიც შეიმჩნევა. იგი კდემამოსილია, ვინაიდან ბუნებაც ყოველთვის ასეთია; მაგრამ სათნოებაზე თავს არა სდებს, ვინაიდან მხოლოდ გარყვნილება იქმს ამას. იგი გონიერია, ვინაიდან ბუნება არასოდეს არ შეიძლება უგუნური იყოს, მაგრამ ცბიერი არ არის, რადგან ასეთი მარტოოდენ ხელოვნება შეიძლება იყოს. იგი ერთგულია თავისი ხასიათისა და მიდრეკილებებისა, მაგრამ იმის გამო კი არა, რომ ასეთია მისი პრინციპები, არამედ იმიტომ, რომ ბუნება, რა რყევებიც არ უნდა განიცადოს, მუდამ ძველ ადგილს უბრუნდება, მუდამ ძველ მოთხოვნილებებს ანახლებს. იგი თავმდაბალია, და ლამის გაოგნებულად კი, ვინაიდან გენიოსი მარად საიდუმლო საკუთარი თავისათვის, მაგრამ მფრთხალი არ არის, უკეთუ არ უწყის იმ გზის საშიშროებანი, რომლითაც მიდის. ჩვენ ცოტა რამ ვიცით დიდ გენიოსთა პირადი ცხოვრებიდან, მაგრამ ის მცირედიც, რაც, მაგალითად, სოფოკლეს, არქიმედის, ჰიპოკრატეს, ხოლო ახალი დროიდან

არიოსტოს, დანტესა და ტასოს, რაფაელის, ალბრეხტ დიურერის, სერვანტესის, შექსპირის, ფილდინგის, სტერნის და სხვათა შესახებ არის შემონახული, ამას ადასტურებს.

* * *

როდესაც მშვენიერი ბუნება გვაგონდება, რომელიც გარს ერტყა ძველ ბერძნებს, როდესაც ვფიქრობთ, თუ რაოდენ შეხმატკბილებულად შეეძლო ამ ხალხს ლალ ბუნებასთან ეცხოვრა თავისი სვებედნიერი ზეცის ქვეშ, რაოდენ ბევრად უფრო ახლო იყო უბრალო ბუნებასთან მისი წარმოდგენათა და გრძნობათა ხასიათი, მისი ზნე-ჩვეულებანი და რაოდენ ხალასად აისახა ეს ყოველივე მის პოეტურ ქმნილებებში, შეიძლება უცნაურად მოგვეჩვენოს, რომ მათში ესოდენ მცირედ გვხვდება იმ სენტიმენტალური ინტერესის ნიშანწყალი, რომელიც ჩვენ, ახალი დროის პირმშოთ, ბუნების სურათებისა და ბუნებრივი ხასიათებისაკენ მიგვეწვევა. მართალია, ბერძენი უაღრესად ზუსტად, სანდოდ, საფუძვლიანად აღწერს მათ, მაგრამ უფრო მეტი გატაცებით არა და არც უფრო მეტი გულითადობით, ვიდრე, ვთქვათ, ტანსაცმელს, ფარს, აღჭურვილობას, საოჯახო ავლადიდებას ანდა რაიმე მექანიკურ ნაწარმს. მისი სიყვარული ობიექტისადმი, როგორც ჩანს, არ ასხვავებს იმას, რაც თავისით არსებობს, იმისაგან, რაც ხელოვნებისა და ადამიანის ნებასურვილის გამოისობით არსებობს. ბუნება, როგორც ჩანს, უფრო მის გონებასა და ცოდნისმოყვარეობას აინტერესებს, ვიდრე მის მორალურ გრძნობას, და მასთან დაკავშირებული არ არის იმ ინტიმური განცდებით, გრძნობებით, ტკბილი კაეშნით, როგორც ჩვენ, ახალი დროის პირმშონი. უფრო მეტიც, იგი ბუნების ცალკეულ მოვლენებს აპიროვნებს და აღმერთებს, მათ მოქმედებას თავისუფალ არსებათა საქციელად წარმოგვიდგენს და ამით ბუნებას ართმევს იმ მშვიდ აუცილებლობას, რომელიც ჩვენ განსაკუთრებით გვხიბლავს. ბერძენი მის სულსწრაფ ფანტაზიას ბუნებიდან ადამიანის ცხოვრების დრამაში გადაჰყავს. მას მარტოოდენ ცოცხალი და თავისუფალი — მარტოოდენ ხასიათები, მოქმედებები, ბედ-იღბალი და ზნე-ჩვეულებანი აკმაყოფილებენ; და თუ ჩვენ გარკვეული სულიერი და მორალური განწყობილების დროს შეიძლება მოვისურვოთ ჩვენი ნებისყოფის თავისუფლების უპირატესობა, რომელიც საკუთარ თავთან ამდენ დავას, ამდენ მოუსვენრობასა და არე-დარეას იწვევს, უგონო სამყაროს არჩევანმოკლებულ, მაგრამ მშვიდ აუცილებლობაში გავცვალოთ, ბერძენის ფანტაზია, პირიქით, იმით არის გართული, რომ ადამიანური ბუნების საწყისები თვით უსულო სამყაროშიც აღმოაჩინოს და ნებისყოფის ზეგავლენა დაინახოს იქაც, სადაც ბრმა აუცილებლობა ბატონობს.

ჰოდა, საიდან მოდის ამგვარი სულიერი სხვადასხვაობა? როგორ ხდება, რომ სწორედ ჩვენ, რომლებსაც ყველაფერში, რასაც კი ბუნება წარმოადგენს, ესოდენ უსაზღვროდ გვჯობნიან ძველები, ამ მხრივ

უფრო თაყვანს ვცემთ ბუნებას, უფრო ინტიმურად ვართ მასთან დაკავშირებულნი და შეგვიძლია თვით უსიცოცხლო სამყაროც კი ჩვენს უმხურვალეს გრძნობაში გაგვხვიოთ? ეს იმიტომ ხდება, რომ ბუნება გაქრა ჩვენი ადამიანობიდან და მხოლოდ ჩვენს გარეთ, უსულო სამყაროში ვხვდებით მას მთელი მისი ჭეშმარიტებით. უფრო მეტი ბუნებრიობა კი არა, პირიქით, ჩვენი დამოკიდებულებების, მდგომარეობისა და ჩვეულებების არაბუნებრივობა გვაიძულებს ფიზიკურ სამყაროში შევეცადოთ დავიკმაყოფილოთ ჭეშმარიტებისა და უბრალოებისადმი მიდრეკილება, რომელიც ზნეობრივი მონაცემის დარად, საიდანაც გამომდინარეობს იგი, ყოველი ადამიანის გულში მარხია, ვერც მოისყიდი, ვერც განდევნი იქიდან და, პირიქით, უფრო ღვივდება, და რომლის დაკმაყოფილების იმედიც მორალურ სამყაროში არ გაგვაჩნია. ამიტომაც, რომ გრძნობა, რომლითაც ბუნებაზე ვართ მიჯაჭვულნი, ესოდენ ახლოს ენათესავება სინანულის გრძნობას, რომლითაც ჩვენი სიყრმისა და ბალღური უმანკოების გარდასულ ხანას დავსტირით. ჩვენი ბავშვობა ერთადერთი შეურყენელი ბუნებაა, რომელსაც ჯერ კიდევ ვხვდებით კულტურულ კაცობრიობაში, ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ გარეშე ბუნების ყოველი გოჯი ჩვენს ბავშვობაში უკან გვაბრუნებს.

ერთობ სხვაგვარად იყო ეს ძველ საბერძნეთში. 4 მათთან კულტურის გადაგვარება ისე შორს არ წასულა, რომ მის გამო ბუნება მიეტოვებინათ. მთელი მათი საზოგადოებრივი ცხოვრების ნაგებობა გრძნობებზე იყო დაფუძნებული და არა ხელოვნურობის ხუხულაზე; თვით ღმერთებზეც კი მათი მოძღვრება მეთაბიტი გრძნობით იყო შთაგონებული, წარმოსახვის სვებედნიერი ძალის პირმშო გახლდათ და არა გონების განსჯისა, როგორცაა თანამედროვე ეროვნებათა საეკლესიო რწმენა; და, მაშასადამე, ვინაიდან ბერძენმა თავის ადამიანობაში ბუნებრივობა არ დაკარგა, ამ უკანასკნელით არც გარე სამყაროში შეეძლო გაკვირვებული დარჩენილიყო და არც იმ საგნების ესოდენ აკვიატებული მოთხოვნილება შეიძლებოდა ჰქონოდა, რომლებშიც ბუნებას კვლავ ჰპოვებდა. საკუთარ თავთან სრულ თანხმობაში მყოფი და თავისი ადამიანობის შეგრძნებით ბედნიერი ბერძენი, ამ ადამიანობის წინაშე, როგორც უმაღლესი ზღვარის წინაშე, უნდა გაჩერებულიყო და ცდილიყო სხვა ყველაფერი როგორმე მისთვის დაეახლოვებინა, მაშინ როდესაც ჩვენ, საკუთარ თავთან უთანხმოებაში მყოფთ და უბედურთ ადამიანის რაობაში მიღებული გამოცდილებით, სხვა უფრო ცხოველი ინტერესი არ გაგვაჩნია, თუ არა ის, რომ მას როგორმე გავექცეთ და თვალი ავარიდოთ ესოდენ მახინჯ ფორმას.

ამრიგად, გრძნობა, რომლის შესახებაც აქ ვლაპარაკობთ, ის არ გახლავთ, რაც ძველებს ჰქონდათ; იგი უფრო იმასა ჰგავს, რაც ძველების მიმართ გაგვაჩნია. ისინი ბუნებრივად აღიქვამდნენ, ჩვენ ბუნებრივს აღვიქვამთ. შეჭველია, სულ სხვა გრძნობით იყო აღსავსე ჰომეროსის სული, როდესაც თავის ღვთაებრივ მელორეს აიძულებდა ულისეს

გამასპინძლებოდა, ვიდრე ის გრძნობა, რომელიც ახალგაზრდა ვერთერს აღელვებდა, როდესაც მოსაწყენ სტუმრებს განრიდებული ამ სიმღერას კითხულობდა. ჩვენი გრძნობა ბუნებისადმი სწეული ადამიანის გრძნობასა ჰგავს ჯანმრთელობისადმი.

ისევე, როგორც ბუნებამ, როგორც გამოცდილებამ და როგორც (მოქმედმა და აღმქმელმა) სუბიექტმა თანდათანობით დაიწყო ადამიანის ცხოვრებიდან გაქრობა, ასევე ვხედავთ, თუ როგორ შედის პოეზიის სამყაროში იგი, როგორც იდეალი და როგორც საგანი. სწორედ ის ეროვნება, რომელიც ერთდროულად ყველაზე შორს წავიდა არაბუნებრივობასა და მის შესახებ მსჯელობაში, ყველაზე ადრე და ძლიერად უნდა ააღლევოს მეამიტიის ფენომენმა და სახელწოდებაც მისცეს მას. ასეთი ერი, რამდენადაც ვიცი, ფრანგები იყვნენ. მაგრამ მეამიტის შეგრძნება და მისდამი ინტერესი, რასაკვირველია, გაცილებით უფრო ძველია და მორალური და ესთეტიკური დაკნინების დასაწყისით თარიღდება. აღქმის ხასიათში ამგვარი ცვლილება, მაგალითად, უკვე უალრესად თვალში საცემია ევრიპიდესთან, თუკი მის წინამორბედთ, განსაკუთრებით კი ესქილეს, შევადარებთ; და მაინც ეს პოეტი თავისი დროის ფავორიტი იყო. ასეთივე გადატრიალება ძველ ისტორიკოსებთანაც შეინიშნება. ჰორაციუსი, კულტივირებული და შერყვნილი ეპოქის პოეტი, ხოტბას ასხამს აუმღვრეველ კეთილდღეობას თავის ტიბურში; მას შეიძლება სენტიმენტალური პოეზიის ჭეშმარიტი მამამთავარი ვუნოდოთ, მით უმეტეს, რომ ამ დარგში დღესაც ბადალი არ მოეძევა. არც პროპერციუსსა და ვირგილიუსთან ვპოვებთ ამგვარი აღქმის ნიშნებს, შედარებით ნაკლებად — ოვიდიუსთან, საამისოდ გულითადობა რომ აკლდა და, ტომში განდევნილი, მტკივნეულად განიცდიდა იმ კეთილდღეობის ნაკლებობას, რომელსაც ჰორაციუსი ესოდენ სიამოვნებით სთმობდა თავის ტიბურში.

პოეტები, რაც უკვე თავად ამ მცნებიდან გამომდინარეობს, ყველგან ბუნების დამცველნი არიან. იქ, სადაც არ ძალუძთ მთლიანად ასეთები იყვნენ და საკუთარ თავზე განიცდიან თვითნებურ და ხელოვნურ ფორმათა შემმუსრავე ზეგავლენას ანდა მასთან ბრძოლა უხდებათ, ბუნების მოწმეებად და შურისმგებლებად გამოდიან; ან ბუნებად იქცევიან, ანდა დაკარგულ ბუნებას დაუწყებენ ძებნას. აქედან წარმოიქმნება პოეზიის ორი სრულიად განსხვავებული სახეობა, რომლებითაც მთელი პოეტური ასპარეზი ამოიწურება და განიზომება. ყოველი პოეტი, თუკი ნამდვილად პოეტია, ან მეამიტი ან სენტიმენტალურ პოეტთა რიცხვს განეკუთვნება, იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ეპოქა, რომელშიც გაიფურჩქნა მისი შემოქმედება, და აგრეთვე როგორ ზეგავლენას ახდენენ მის ზოგად განვითარებაზე ანდა მის წარმავალ სულიერ განწყობილებაზე შემთხვევითი გარემოებანი.

მეამიტი და მახვილგონიერი ჭაბუკური სამყაროს პოეტი, ისევე როგორც ის, რომელიც ხელოვნური კულტურის ხანიდან მასთან ყვე-

ლაზე ახლოს დგას, მკაცრი და სათნოა, როგორც ქალწული დიანა თავის ტყეებში; უნდობლად გაუბრბის გულს, რომელიც მას ეძიებს, სურვილს, რომელსაც სწადია გულში ჩაიკრას. მშრალი სიმართლე, რომლითაც საგანს აგვიწერს, არცთუ იშვიათად შეიძლება უგრძობლობად მოგვეჩვენოს. ობიექტი მთლიანად მოიცავს მას, მისი გული ცუდმადი ლითონით ზედაპირთანვე კი არა ძვეს, არამედ ოქროსავით სიღრმეშია საძებარი. როგორც ღმერთი სამყაროს მიღმა, ისე დგას მეამიტი პოეტი თავისი ქმნილების უკან. იგი ქმნილებაა და ქმნილებაც იგივეა; ნანარმოების ღირსი არ უნდა იყო, ან ვერ გაიგო, ანდა მოგვეჩვენოს, რომ მხოლოდ მისი შემოქმედით დაინტერესდე.

ასეთად გვევლინება, მაგალითად, ჰომეროსი ძველებს შორის და შექსპირი ახლებს შორის: ორი უაღრესად განსხვავებული და ეპოქათა განუზომელი მანძილით გათიშული, მაგრამ სწორედ ამ დამახასიათებელი თვისებით კი სრულიად იგივეობრივი ბუნების მქონე პოეტი. როდესაც ერთობ ადრინდელ ასაკში შექსპირს პირველად გავეცანი, მისმა სიცივემ აღმამფოთა — მისმა უგრძობლობამ, რომელიც ნებას აძლევდა თვით ყველაზე პათეტიკურ ადგილებში ეხუმრა, მასხარას გამოყვანით დაერღვია „ჰამლეტის“, „მეფე ლირის“, „მაკბეტის“ და სხვა პიესათა გულისგამგმირავი სცენები, ხან დაყოვნებულიყო იქ, სადაც ჩემი გრძნობა მოუთმენლად წინ მიილტვოდა, ხანაც გულცივად ოტეზულიყო იქიდან, სადაც ჩემი გული სიამოვნებით დაივანებდა. თანამედროვე პოეტების გაცნობამ მე მიმაჩვია ნანარმოებში, უპირველეს ყოვლისა, თვითონ ავტორი მომეძებნა ხოლმე, მის გულს ჩავენდომოდი, მასთან ერთად მემსჯელა მისი ნანარმოების საგანზე, მოკლედ, ობიექტი სუბიექტში განმეჭვრიტა ხოლმე; და ვერ ვიტანდი, რომ აქ პოეტი ყველგან უხილავი იყო და არსად არ სურდა ჩემთან მასლაათი გაება. მრავალი წლის განმავლობაში იყო იგი ჩემი თაყვანისცემისა და შესწავლის საგანი, ვიდრე მისი, როგორც ინდივიდის, სიყვარულსაც ვისწავლიდი. ჯერ კიდევ არ გამაჩნდა იმის უნარი, რომ უშუალოდ, პირველი ხელითვე გამოწვდილი ბუნება გამეგო, მხოლოდ მის გონებაში გადახარშული და მოწესრიგებული სურათის ატანა შემეძლო. ხოლო ამისათვის ყველაზე შესაფერისი სუბიექტები იყვნენ ფრანგების და აგრეთვე გერმანელების სენტიმენტალური მწერლები 1750 წლიდან მოკიდებული დაახლოებით 1780 წლამდე. ისე კი, არა მრცხვენია ჩემი ბავშვური განჩინებისა, ვინაიდან მომნიჭებული კრიტიკაც აქეთკენ იხრებოდა და საკმაოდ მეამიტიც იყო იმისათვის, რომ საქვეყნოდ განეცხადებინა კიდევ ეს ამბავი.

იგივე დამემართა ჰომეროსთანაც, რომელსაც უფრო მოგვიანებით გავეცანი. ახლა მაგონდება ღირსშესანიშნავი ადგილი „ილიადის“ მეექვსე წიგნში, სადაც გლავკოსი და დიომედი ერთმანეთს შეეჯახებიან ხელჩართულ ბრძოლაში, მაგრამ როგორც კი ურთიერთში სტუმარ-მასპინძლობით დამოყვრებულთ შეიცნობენ, ერთმანეთს საჩუქრებს

სთავაზობენ. ეს გულისამაჩუყებელი სურათი იმისა, თუ როგორ წმინდად იცავდნენ სტუმართმოყვარეობის კანონებს თვით ომშიც კი, შეიძლება რაინდული კეთილშობილების გვერდით დავაყენოთ, რომელსაც არიოსტო აღწერს: ორი რაინდი, ორი მეტოქე, ფერანი და რინალდი, პირველი — სარკინოზი, მეორე — ქრისტიანი, ცხარე ბრძოლის შემდეგ, მთლად ჭრილობებით დასერილნი, რიგდებიან, ერთ ცხენზე სხდებიან, რათა გაქცეულ ანჟელიკას დაენიონ. ორივე მაგალითი, რაოდენ დიდი განსხვავებაც არ უნდა იყოს მათ შორის, ჩვენს გულზე თითქმის ერთნაირად მოქმედებს, რადგან ორივე ვნებებზე ზნეობის მშვენიერ გამარჯვებას გვიხატავს და სულისკვეთების მეამიტობით გვაღელვებს. მაგრამ როგორ სხვადასხვანაირად უჭირავთ თავი პოეტებს ამ მსგავს მოქმედებათა აღწერის დროს. არიოსტოს, უფრო გვიანდელი და უბრალო ჩვეულებათაგან განსხვავებული სამყაროს მოქალაქეს, ამ ეპიზოდის თხრობის დროს არ ძალუძს აღტაცება და მღელვარება დაფაროს! დათრგუნვილია იმ შეუსაბამობით, რომელიც ამ ჩვეულებათა და მისი ეპოქისათვის დამახასიათებელ ზნეთა შორის არსებობს. ანაზდეულად თავს ანებებს საგნის დასურათებას და თვითონ წარმოგვიდგება. ვინ არ იცნობს ამ მშვენიერ სტანსს, ვინ არ მოუყვანია აღტაცებაში:

ჰოი, სიქველევ, კეთილშობილ ძველ რაინდებს!
მოსისხლე მტრები, ღვითთ და რწმენით დღეს გათიშულნი,
რომელთ სხეულზე არ დამცხრალა ჯერ იარები,
ბრძოლის ქარ-ცეცხლში გამოვლილნი, დაჭრილ-გვემულნი,
მიჰრიან ორნი ერთ მერანზე, ვით ღვიძლი ძმები,
ეჭვისგან სუფთა, ნდობით სავსე ალალი გულით.
მერანი წყვიდადს მთარღვევდა უფსკრულის პირთან,
ვიდრემდე გზები გაიყარნენ გზაჯვარედინთან.⁵

აბა, ახლა ძველი ჰომეროსიც! როგორც კი დიომედი გლავკოსის, თავისი მოწინააღმდეგის, ნაამბობიდან შეიტყობს, რომ მამა-პაპათაგან სტუმარმასპინძლობის წესით იყო მის მოდგმასთან დამოყვრებული, მაშინვე შუბს მიწაში ჩაარჭობს, მეგობრულად იწყებს მასთან საუბარს და უთანხმდება, რომ ამიერიდან ბრძოლებში ერთმანეთს თავს აარიდე-ბენ ხოლმე. მაგრამ თვითონ ჰომეროსს მოვუსმინოთ:

სანატრელ სტუმრად გელოდები არგოსში მარად.
ლიკიად მოსულს შენც მასპინძლად დამიხვდებოდე.
აქ კი ვარიდოთ ერთურთს შუბი მედგარ ბრძოლაში,
კმა არის ჩემდა ტროელეზიც, მათი მიმყოფნიც,
ვისაც ღმერთი, თუ ფერხთ სიმარდე მომიხელთებდა.
შენ კი გეყოფინ აქაველნი — მოჰკალ ვინც შეგხვდეს.
ახლა დავცვალოთ საჭურველი, შეგხედოს ყველამ
მამა-პაპათა მეგობრობა რარიგ გვალალებს.
ესრედ მეტყველნი ეტლებიდან ჩამოქვეითდნენ,
ხელი ხელს მისცეს შეკრულ ფიცის განსამტკიცებლად.

თანამედროვე პოეტს (ყოველ შემთხვევაში ისეთს, რომელიც პოეტია ამ სიტყვის მორალური მნიშვნელობით) გაუჭირდებოდა თუნდაც მხოლოდ აქამდე მოეთმინა და ამგვარი საქციელით გამოწვეული სიხარული არ გამოეხატა. ჩვენ მით უფრო იოლად მივუტყეებდით ამას, რომ კითხვის დროს ჩვენი გულიც ამ ადგილას ყოვენება და ხალისით შორდება ობიექტს, რათა საკუთარ თავში ჩაიხედოს. მაგრამ ამის ნიშანწყალიც არ მოიძევა ჰომეროსთან. თითქოს რაღაც ყოველდღიური ეუნყებინოს და თითქოს მკერდში გულიც არ გააჩნდეს, მისთვის დამახასიათებელი მშრალი სიმართლით განაგრძობს:

გონი მიჰხადა უეჭველად ზევესმა გლავკოსს,
რომ გაუცვალა საჭურველი დიომედ ტიდიდს —
ას ძროხის ოქრო ცხრაძროხიან სპილენძის ბაღლად.⁶

ამგვარი მეამიტი ხასიათის პოეტები ხელოვნურობის ეპოქაში თავის ადგილზე ვერ გრძნობენ თავს. საერთოდ, ასეთ ეპოქებში მათი არსებობა თითქმის აღარც არის შესაძლებელი, ყოველ შემთხვევაში მაშინ ისინი თანამედროვეობას დაოთხილნი უნდა გაურბოდნენ და ბედმა უნდა გაუღიძოთ, რომ მის ავ ზეგავლენას გადაურჩნენ. თავად კულტურულმა საზოგადოებამ არასოდეს არ შეიძლება ისინი წარმოშვას; მაგრამ მის გარე დროაღრო ჯერ კიდევ გამოჩნდებიან ხოლმე, უფრო როგორც გადამთიელნი, რომელთაც გაკვირვებით უჭვრეტენ, და როგორც ბუნების გაუზრდელი შვილები, რომლებზედაც ჯავრი მოსდით. რაოდენ კეთილისმყოფელიც არ უნდა იყოს ასეთი პოეტების გამოჩენა ხელოვანთათვის, რომელნიც მათ სწავლობენ, და ჭეშმარიტ მცოდნეთათვის, რომელთაც მათი ფასი უწყიან, მაინც მათი ხვედრი არასახარბიელოა როგორც საერთოდ, ისევე მათ საუკუნეში. მეუფის ბეჭედი აქვთ აღბეჭდილი შუბლზე, ჩვენ კი, პირიქით, გვწადა, რომ მუზეუმმა დაგვარნიონ და აგვიტატონ. კრიტიკოსებს, გემოვნების ამ თავგამოდებულ გუშაგებს, სძულთ ისინი, როგორც მიჯნების დამრღვევნი, რომელნიც უმჯობესია აილაგმონ; თვით ჰომეროსიც ხომ მხოლოდ ათასი წლის მოწმობას უნდა უმადლოდეს, რომ გემოვნების ეს გამჩინებლები აღიარებენ; და მაინც შავი დღე ადგათ ხოლმე, როდესაც თავიანთ წესებს მისი მაგალითის წინააღმდეგ და მის სიღიადეს თავიანთი წესების წინააღმდეგ ამტკიცებენ.

ვიდრე ადამიანი ჯერ კიდევ ხალასი, მაგრამ, რასაკვირველია, არა უხეში ბუნებისაა, იგი მოქმედებს როგორც განუყოფელი გრძნობადი ერთიანობა და როგორც ჰარმონიული მთლიანობა. გრძნობები და გონება, აღქმისა და თვითმოქმედების უნარი, ჯერ კიდევ არ გათიშულან თავიანთ საქმიანობაში და ერთმანეთს მკვეთრად არ უპირისპირდებიან. მისი შეგრძნებანი შემთხვევის უფორმო თამაში არ არის, მისი აზრები წარმოდგენის უშინაარსო თამაში არ გახლავთ; პირველნი აუცილებლობის კანონიდან წარმოსდგებიან, მეორენი — სინამდ-

ვილიდან. ხოლო როდესაც ადამიანი კულტურის სტადიაში შედის და ხელოვნურობა თავის დაღს ასვამს, მაშინ მისი გრძნობადი ჰარმონია ისპობა და მხოლოდ როგორც მორალური ერთიანობა, ე.ი. როგორც ერთიანობისაკენ სწრაფვა, შეუძლია გამოვლინდეს. მის შეგრძნებასა და აზროვნებას შორის სრული თანხმობა, რომელიც პირველ მდგომარეობაში ნამდვილად ხორციელდებოდა, ამჟამად მარტოოდენ იდეალურად არსებობს; ადამიანში კი ის აღარ არის, როგორც მისი ცხოვრების ფაქტი, არამედ მის გარეთ, როგორც აზრი, რომელიც ჯერ კიდევ უნდა განხორციელდეს. ხოლო თუ ახლა პოეზიის ცნებას, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა ადამიანობის რაც შეიძლება სრულად გამოხატვა, ორივე ზემოაღნიშნულ მდგომარეობას მივუყვებით, აღმოჩნდება, რომ იქ, ბუნებრივი უბრალოების მდგომარეობაში, რომელშიაც ადამიანი, როგორც ჰარმონიული ერთიანობა, თავის გამოხატულებას ბოლომდე სინამდვილეში ჰპოვებს, სინამდვილის რაც შეიძლება სრულყოფილი მიბაძვა ხდის პოეტს პოეტად; ხოლო აქ, კულტურის ვითარებაში, რომელშიც ადამიანის მთელი ბუნების ჰარმონიული მოქმედება მარტოოდენ იდეას წარმოადგენს, პოეტს პოეტად ხდის სინამდვილის ამალღება იდეალამდე, ანუ რასაც აგრეთვე აქამდე მივყევართ, იდეალის გამოსახვა. და ეს ამასთანავე ის ორად-ორი შესაძლებელი სახეობა გახლავთ, რომელშიც კი, საერთოდ, პოეტურ გენიას ძალუძს გამოვლინდეს. ისინი, როგორც ვხედავთ, ერთობ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ მოიპოვება უფრო მაღალი ცნება, რომელიც ორივეს მოიცავს, და არ უნდა გვეუცხოოს, თუ ეს ცნება ადამიანობის იდეას თანხვედება.

ამიტომ ძველი და თანამედროვე, მეამიტი და სენტიმენტალური პოეტების ერთმანეთთან შედარება ან სულაც არ შეიძლება, ანდა მარტოოდენ მათთვის საერთო და უფრო მაღალი ცნების საფუძველზე (ასეთი რამ კი ნამდვილად არსებობს). მართლაცადა, თუ პოეზიის გვარეობით ცნებას წინასწარ, ცალმხრივი აბსტრაქციის გზით გამოვიყვანთ ძველ პოეტთაგან, მაშინ იმაზე იოლი, მაგრამ ამავე დროს იმაზე ტრივიალურიც არაფერია, რომ მათთან შედარებით თანამედროვენი დავაძვიროთ. თუ პოეზიას მარტოოდენ იმას ვუნდობთ, რაც ყველა დროში ერთნაირად მოქმედებს უბრალო ბუნებაზე, მაშინ სხვა გზა აღარ იქნება, ახალ პოეტებს სადავოდ უნდა გავუხადოთ პოეტის სახელი, თანაც სწორედ იმის გამო, რაც ყველაზე თავისებური, ამალღებული და მშვენიერია მათ შემოქმედებაში. რადგან სწორედ ამ მხრივ არიან მარტოოდენ ხელოვნებაზე აღზრდილთათვის მისანვდომნი და უბრალო ბუნების მქონეს კი არაფერს არ ეუბნებიან.⁷ ვისი სულიც უკვე მომზადებული არ არის იმისათვის, რომ სინამდვილიდან იდეების საუფლოში გაიჭრას, უმდიდრეს შინაარსს ცარიელ ხილვად მიიჩნევს, ხოლო უზენაეს პოეტურ აღმადრენას — ნაძალადევ გრძნობიერებად. ჭკუაზე მყოფ არცერთ ადამიანს არ მოუვა აზრად, რომ ჰომეროსს გვერდით ამოუყენოს რომელიმე თანამედროვე პოეტი სწორედ იმაში, რაც მის

სიდიადეს წარმოადგენს, და დიდაც სასაცილოდ ჟღერს, როდესაც მილტონს ან კლოპშტოკს ახალ ჰომეროსს უწოდებენ და ამითი სურთ, პატივი დასდონ. მაგრამ ასევე ნაკლებად შეედრება რომელიმე ძველი პოეტი და მათ შორის კი ყველაზე ნაკლებად ჰომეროსი თანამედროვე პოეტს იმაში, რაც ამ უკანასკნელს განსაკუთრებით ახასიათებს და გამოარჩევს. მე ვიტყვოდი, რომ პირველი ძლიერია შემოფარგვლის ხელოვნებით, მეორე კი უსასრულობის ხელოვნებით.

ვინაიდან მეამიტი პოეტი მარტოოდენ მარტივ ბუნებასა და გრძნობას ასდევს და მარტოოდენ სინამდვილის მიბაძვით იფარგლება, ამიტომ თავის საგანთანაც მხოლოდ ერთ მიმართებაში შეიძლება იყოს და, ამ თვალსაზრისით, ინტერპრეტაციის არჩევანი არ გააჩნია. მეამიტი ქმნილებებით მიღებული სხვადასხვა შთაბეჭდილება ემყარება ერთსა და იმავე ხასიათის შეგრძნების სხვადასხვა საფეხურებს (თუ დავუშვებთ, რომ ყველაფერს უკუვაგდებთ, რაც თავად შინაარსს განეკუთვნება და ამ შთაბეჭდილებას, როგორც პოეტური შესრულების ხალას ნაყოფს, ისე განვიხილავთ); თვით გარეგნულ ფორმათა სხვადასხვაობასაც კი არ ძალუძს რაიმე ცვლილება შეიტანოს ამ ესთეტიკური შთაბეჭდილების თვისებრიობაში. ფორმა შეიძლება ლირიკული ან ეპიკური, დრამატული ან აღწერითი იყოს; შეიძლება უფრო ნაკლებ, ან უფრო ძლიერ აგვადელვოს; მაგრამ (თუ მასალისაგან განყენებულად ვიმსჯელებთ), სხვანაირად კი არასოდეს. ჩვენი გრძნობა განუწყვეტლივ იგივეა, მთლიანად ერთი ელემენტისაგან შედგება, ასე რომ, იქედან არაფერი არ ძალგვიძს გამოვარჩიოთ. თვით ენებსა და ეპოქათა შორის არსებული სხვაობაც კი არაფერს არ ცვლის აქ. ვინაიდან სწორედ მისი წარმოშობისა და ეფექტის ეს ხალასი ერთიანობა შეადგენს მეამიტი პოეზიის ხასიათს.

სულ სხვაგვარადაა საქმე სენტიმენტალურ პოეტთან. იგი მსჯელობს იმ შთაბეჭდილებაზე, რომელსაც საგნები ახდენენ მასზე, და მხოლოდ ამ განსჯაზეა დაფუძნებული ის მღელვარება, რომლითაც თვითონ არის მოცული და ჩვენ გადმოგვცემს. საგანი იქ იდეას უკავშირდება და მხოლოდ ამ კავშირს ემყარება პოეტური ძალა. ამის გამო სენტიმენტალურ პოეტს ყოველთვის საქმე აქვს ორ მორკინალ წარმოდგენასა და შეგრძნებასთან, სინამდვილესთან, როგორც ზღვართან და თავის იდეასთან, როგორც უსასრულობასთან და ის შერეული გრძნობა, რომელსაც იგი აღძრავს, ყოველთვის ამ ორმაგ წყაროზე მიუთითებს.⁸ ვინაიდან აქ პრინციპთა სიმრავლე სუფევს, საქმე ისაა, თუ ორიდან რომელი გადასძლევს პოეტის შეგრძნებასა და მის მიერ შექმნილ გამოსახულებაში და ამიტომაც შესაძლებელია განსხვავება შესრულებაში. ახლა საკითხი ისმის, უფრო სინამდვილეზე სურს მას შეჩერდეს, თუ იდეალზე, პირველი როგორც უარყოფის საგანი სწადია წარმოგვიდგინოს, თუ მეორე — როგორც ლტოლვის საგანი. ამრიგად, მის მიერ შექმნილი გამოსახულება ან სატირიკული იქნება, ანდა ელე-

გიური (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, რაც ქვემოთ იქნება განმარტებული); ყოველი სენტიმენტალური პოეტი ალქმის ამ ორი სახეობიდან ერთ-ერთს მისდევს.

პოეტი სატირიკოსია, თუ თავის საგნად ბუნებისაგან დაშორებას და სინამდვილესა და იდეალს შორის არსებულ წინააღმდეგობას ირჩევს (რაც სულზე ზემოქმედების მიხედვით ერთი და იგივეა). მაგრამ ეს შეუძლია როგორც სერიოზულად და აფექტურად, ისევე ხუმრობითა და მხიარულად წარმოგვიდგინოს, იმისდა მიხედვით, წადილის სფეროში დაყოვნდება თუ განსჯის სფეროში. პირველი ხდება დამსჯელი ანუ პათეტიკური სატირის შემთხვევაში, მეორე — სახუმარო სატირის შემთხვევაში.

მკაცრად თუ მივუდგებით, პოეტურ მიზანს არც გამკიცხველის ტონი შეეფერება და არც გამართობისა. პირველი ერთობ სერიოზულია თამაშისათვის, რასაც პოეზია ყოველთვის უნდა წარმოადგენდეს; მეორე კი ერთობ ქარაფშუტულია ამ სერიოზულობისათვის, რაც ყოველგვარ პოეტურ თამაშს საფუძვლად უნდა ედოს. მორალური წინააღმდეგობანი არ შეიძლება არ აინტერესებდეს ჩვენს გულს და ამიტომ სულს ისინი თავისუფლებას ართმევენ, მაგრამ პოეტური ჩქროლვა მაინც გაცხრილული უნდა იყოს ყოველგვარი სპეციფიკური ინტერესისაგან, ე.ი. პრაქტიკულ საჭიროებასთან ყოველგვარი კავშირისაგან. გონებრივ წინააღმდეგობათა მიმართ კი, პირიქით, გული ინერტულია, მაგრამ პოეტს მაინც უნდა ჰქონდეს საქმე გულის უზენაეს სურვილებთან, ბუნებასა და იდეალთან. ამიტომ არცთუ იოლი ამოცანა დგას მის წინაშე: პათეტიკურ სატირაში პოეტურ ფორმას, რომელიც თავისუფალ თამაშში მდგომარეობს, ვნება არ მოუტანოს, ხოლო სახუმარო სატირაში პოეტური შინაარსი არ გამოჩნდეს, რომელიც მუდამ უსასრულო უნდა იყოს. ამგვარი ამოცანა მხოლოდ ერთადერთი გზით შეიძლება გადაიჭრას. დამსჯელი სატირა პოეტურ თავისუფლებას აღწევს ამაღლებულის სფეროში გადასვლით; მომცინარი სატირა პოეტურ შინაარსს იძენს თავისი საგნის მშვენიერების ასპექტში განხილვით.

სატირაში არასრულყოფილ სინამდვილეს იდეალი უპირისპირდება უზენაესი რეალობის სახით. ეს იდეალი აუცილებელი არ არის პოეტმა სიტყვიერად გამოხატოს, თუკი უწყის როგორ გააღვიძოს იგი ჩვენს სულში; მაგრამ ამას კი უთუოდ უნდა აღწევდეს, თორემ სხვაფრივ პოეტურ ზემოქმედებას ვერ მოახდენს. ამრიგად, სინამდვილე აქ უარყოფის აუცილებელი ობიექტია, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ თავად ეს უარყოფა აუცილებლობით გამომდინარეობდეს სინამდვილეს დაპირისპირებული იდეალიდან. მას მარტოოდენ გრძნობადი სათავე შეიძლება ჰქონდეს და მხოლოდ და მხოლოდ მოთხოვნილებაზე უნდა იყოს დაფუძნებული, რომელსაც სინამდვილე წინ ელობება; განა საკმაოდ ხშირად არ გვგონია, რომ სამყაროსადმი მორალური სიძულვილითა ვართ შეპყრობილნი, როდესაც მხოლოდ იმითა ვართ გამწარებულნი,

რომის ჩვენს მიდრეკილებებს ეწინააღმდეგება? ბანალური სატირიკოსი სწორედ იმ მატერიალურ ინტერესს ჩასჭიდებს ხოლმე ხელს და ვინაიდან ამ გზით ახერხებს კიდეც ჩვენში აფექტი გამოიწვიოს, ჰგონია, რომ ჩვენი გული დაიპყრო და პათეტიკურის ოსტატია. მაგრამ ყოველგვარი პათოსი, რომელსაც სათავედ ესა აქვს, უღირსი რამ გახლავთ პოეტური ხელოვნებისათვის, რომელიც მხოლოდ იდეებით უნდა გვალეღვებდეს და მარტოოდენ გონების მეშვეობით პოულობდეს ჩვენი გულისაკენ მიმავალ გზას. ამგვარი არახალასი და მატერიალური პათოსი ნიადაგ ტანჯვა-ვაების სიჭარბით იჩენს თავს და სამძიმო განწყობილებით გვიხუთავს სულს, მაშინ, როდესაც ჭეშმარიტად პოეტური პათოსი, პირიქით, თვითმოქმედების მოჭარბებითა და თვით აფექტის დროსაც კი არსებული სულიერი თავისუფლებით იცნობა. თუ ჩვენი მღელვარება გამონვეულია სინამდვილეს დაპირისპირებული იდეალით, მაშინ მის ამაღლებულობაში იკარგება ყოველგვარი ვიწრო გრძნობა და იდეის სიდიადე, რომლითაც ვართ აღვსილნი, გამოცდილების ყველა სამანზე მალა გვაყენებს. ამიტომ აღმამფოთებელი სინამდვილის გამოსახვის დროს მთავარია, რომ აუცილებლობა იყოს ის ფონი, რომელზედაც პოეტი ან პროზაიკოსი ხატავს სინამდვილეს, რათა ხელოვანმა შესძლოს და ჩვენი სული იდეებისადმი განანყოს. თუ ჩვენ ჩვენს განჩინებაში ჯეროვან სიმაღლეზე ვდგავართ, მაშინ თუნდაც საგანი მდაბალი და ბინიერი იყოს, ეს ვერას დააკლებს ჩვენს შემოქმედებას. როდესაც ჟამთაღმწერელი ტაციტუსი პირველი საუკუნის რომაელთა ღრმა გარყვნილებას აღწერს, იგრძნობა, რომ ეს მართლაც ამაღლებული სულია, რომელიც ამ მდაბალ საგანს ზევიდან დასცქერის, და ჩვენი განწყობაც ჭეშმარიტად პოეტურია, რადგან სწორედ ის სიმაღლე, რომელზედაც ავტორი დგას და ჩვენს აღზევებასაც ახერხებს, ამდაბლებს მის საგანს.

ამრიგად, პათეტიკური სატირა ნიადაგ ისეთი სულისკვეთებიდან უნდა გამომდინარეობდეს, რომელიც იდეალით მხურვალედ არის გამსჭვალული. მხოლოდ ჰარმონიისადმი დაუოკებელ ლტოლვას ძალუძს და უფლებაც აქვს ზნეობრივი დისჰარმონიის ის ღრმა განცდა და ზნე-დაცემულობით ის მეზნებარე აღმფოთება წარმოშვას, რომელიც ალაფრთოვანებს იუვენალს, სვიფტს, რუსოს, ჰალერს და სხვათ. ხსენებულ პოეტებს შეეძლოთ და ალბათ მოუხდებოდათ კიდეც ასევე ილბლიანად ემოლვანათ პოეზიის გულის ამაჩქროლებელ და უნაზეს ჟანრში, ახალგაზრდობაშივე რომ შემთხვევით მიზეზებს მათი სულისათვის ეს გარკვეული მიმართულება არ მიენიჭებინათ; თუმცა კი მათ ეს ნაწილობრივ მართლაც მოიმოქმედეს. ყველანი, ვინც აქ დავასახელებთ, ან გადაგვარებულ ეპოქებში ცხოვრობდნენ და თვალწინ ზნედაცემულობის შემზარავი სურათი ჰქონდათ გადაშლილი, ანდა საკუთარმა ხვედრმა დაგესლა მათი სული. ფილოსოფიური სულიც დაუნდობელი სიმკაცრით განასხვავებს ხილვას არსისაგან, ნივთთა სიღრმეში იჭრება და ამიტომ იმ უღმობლობისა და ზნეობრივი სისასტიკისაკენ იხრება, რომლითაც

რუსო, ჰალერი და სხვანი სინამდვილეს ხატავენ. მაგრამ ამ გარეგნულ და შემთხვევით ფაქტორებს, რომლებიც ყოველთვის შემზღუდავად მოქმედებენ, სულ ბევრი, პოეტური აღმაფრენის მიმართულების განსაზღვრა ძალუძთ, მის შინაარსს კი ვერ შეადგენენ. ყველაფერში ერთი და იგივე უნდა იყოს, სუფთა ყოველგვარი გარეგანი მოთხოვნებისაგან, და იდეალისადმი მგზნებარე ლტოლვიდან გამომდინარეობდეს, რაც ერთადერთი ჭეშმარიტი მოწოდებაა სატირიკოსისა და საერთოდ ყოველი სენტიმენტალური პოეტისათვისაც.

თუ პათეტიკური სატირა მარტოოდენ ამაღლებულ სულებს შეჰყვებით, მოქილიკე სატირა შეიძლება მხოლოდ მშვენიერ გულს გამოუვიდეს, რადგან პირველს უკვე მისი სერიოზული საგანი აზღვევს ქარაფშუტობისაგან, მეორე კი, რომელსაც მხოლოდ მორალურად ინერტული მასალა შეიძლება გააჩნდეს, აუცილებლად მასში ჩაიძირება და ყოველგვარ პოეტურ ღირსებას დაკარგავს, თუ შინაარსი დამუშავებით არ გაკეთილშობილდა და პოეტის სუბიექტი თუ არ შეენაცვლა თავის ობიექტს. მაგრამ მხოლოდ მშვენიერ გულს აქვს მომადლებული, დამოუკიდებლად მისი საქმიანობის საგნისა, ყოველ თავის გამოვლენაში საკუთარი ხატება სრულად აღბეჭდოს. ამაღლებულ ხასიათს თავისი თავი მხოლოდ მასთან მორკინალ გრძნობასთან მოპოვებულ ცალკეულ გამარჯვებებში, მხოლოდ აღმაფრენისა და წამიერი დაძაბულობის გარკვეულ მომენტებში ძალუძს გამომამულავნოს; მშვენიერ სულში კი, პირიქით, იდეალი, როგორც ბუნება, ისე მოქმედებს, მამასადამე, თანაბარზომიერად, და ამიტომ ძალუძს მშვიდ მდგომარეობაშიც გამოვლინდეს. ღრმა ზღვა ღელვის დროს არის ყველაზე ამაღლებული, ანკარა ნაკადული კი ყველაზე მშვენიერი მაშინ გახლავთ, როდესაც წყნარად მოლიკლიკებს.

ბევრჯერ უკამათიათ იმის შესახებ, თუ რომელი უნდა დავაყენოთ უფრო მაღლა — ტრაგედია თუ კომედია. თუ ეს კითხვა მხოლოდ იმას გულისხმობს, რომ რომელი მათგანის ობიექტია უფრო მნიშვნელოვანი, მაშინ უეჭველად პირველი დაიჩემებს უპირატესობას. მაგრამ თუ ისა სურთ გაიგონ, მათგან რომელი უფრო მნიშვნელოვან სუბიექტს მოითხოვს, მაშინ უფრო მეორის სასარგებლოდ გადაწყდებოდა კამათი. ტრაგედიაში ბევრი რამ ხდება უკვე თვითონ საგნის გამოისობით. კომედიაში კი საგნით არაფერი არ არის განპირობებული, ყველაფერს პოეტი განსაზღვრავს. ჰოდა, ვინაიდან გემოვნების განჩინებაში მასალა მხედველობაში არასოდეს არ მიიღება, ხელოვნების ამ ორი ჟანრის ესთეტიკური ღირებულება, ბუნებრივია, მათი მასალის მნიშვნელობასთან უკუმიმართებაში უნდა იყოს. ტრაგიკოს პოეტს საგანი ამაღლებს, კომიკოსმა კი, პირიქით, თავისი სუბიექტით უნდა აიყვანოს საგანი ესთეტიკურ სიმაღლემდე. პირველს ისეთი აღმაფრენის უფლება აქვს, რომლისთვისაც ბევრი რამ შეიძლება უცხოც იყოს; მეორე კი მარად იგივე უნდა რჩებოდეს და, მამასადამე, უკვე იქ იყოს და შინაურულადაც იყოს, სადაც პირველი რაიმე საგანგებო მიზეზის გარეშე ვერ შეაღწევს.

სწორედ ეს გახლავთ ის, რითაც მშვენიერი ხასიათი ამაღლებულისაგან განსხვავდება. პირველში ყოველი ოდენობა უკვე მოცემულია. მისი ბუნებიდან ძალდაუტანებლად და გაუჭირვებლად გამომდინარეობს, და შესაძლებლობაში უსასრულოა თავისი გზის ყოველ წერტილში; მეორეს კი ყოველგვარ სიდიდემდე ძალუძს ამაღლდეს, ნებისყოფის ძალით ყოველგვარი შეზღუდული მდგომარეებიდან აიწყვიტოს თავი. ეს, მაშასადამე, მხოლოდ ბიძგისა და დაძაბვის შედეგად არის თავისუფალი, ის კი მუდამ არხინი და ლალია.

კომედის მშვენიერი ამოცანა ჩვენში ამ სულიერი თავისუფლების ჩასახვა და საზრდოობაა, ხოლო ტრაგედია კი უნდა დაგვეხმაროს ამ სულიერი თავისუფლების ესთეტიკური გზით აღდგენაში, თუ რაიმე აფექტმა ძალდატანებით დაგვირღვია იგი. ამიტომ ტრაგედიაში სულიერი თავისუფლება ხელოვნურად, ექსპერიმენტის სახით უნდა იქნეს დარღვეული, უკეთუ მისი აღდგენა მის პოეტურ ძალას ამტკიცებს; კომედიაში კი, პირიქით, უნდა ვუფრხოდეთ, რომ აღნიშნული სულიერი თავისუფლება არ დაირღვეს. ამიტომ ტრაგიკოსი პოეტი თავის საგანს მუდამ პრაქტიკულად ეპყრობა. კომედიოგრაფი კი თავისას მუდამ თეორიულად, თუნდაც პირველს (როგორც ლესინგს თავის „ნათანში“) თეორიული მასალის დამუშავება მოეპრიანოს, მეორეს კი პრაქტიკულისა. პოეტს ტრაგიკოსად ან კომიკოსად ის სფერო კი არ აქცევს, საიდანაც საგანია აღებული, არამედ სამსჯავრო, რომლის წინაშეც აყენებს ამ საგანს პოეტი. ტრაგიკოსი უნდა დინჯ მსჯელობას ერიდებოდეს და მუდამ გულის დაინტერესებას ცდილობდეს, კომიკოსი კი პათოსს უფრთხოდეს და ნიადაგ გონებას ართობდეს. ამრიგად, პირველი თავის ხელოვნებას მუდმივ მღელვარებაში აჩენს, მეორე ვნებათა მუდმივ განმუხტვაში; და ეს ხელოვნება ორივე მხრივ, რა თქმა უნდა, მით უფრო დიდია, რაც უფრო აბსტრაქტული ბუნებისაა ერთის საგანი და რაც უფრო პათეტიკურისაკენ იხრება მეორისა.⁹ ამრიგად, თუ ტრაგედია უფრო მნიშვნელოვანი საწყისიდან ამოდის, მეორე მხრივ, უნდა ვაღიაროთ, რომ კომედია უფრო მნიშვნელოვანი მიზნისაკენ მიდის, და მას რომ აღწევდეს, ყოველგვარ ტრაგედიას ზედმეტსა და შეუძლებელს გახდიდა. კომედის მიზანი ემთხვევა უზენაესს, რომლისთვისაც ბრძოლა უხდება ადამიანს — ვნებათაღელვისაგან განთავისუფლებას, საკუთარ თავში და ირგვლივაც ნიადაგ ანკარა, ნიადაგ მშვიდი თვალთ მზერას, ყველგან უფრო შემთხვევითობის, ვიდრე ბედისწერის დანახვას და უფრო აბსურდულობაზე სიცილს, ვიდრე ბოროტების გამო შურისგებას ანდა მოთქმას.

თუ პოეტი ბუნებას ისე უპირისპირებს ხელოვნებას და იდეალს — სინამდვილეს, რომ პირველთა გამოსახულება სჭარბობს და ამით გამონვეული სიამოვნება გაბატონებულ განცდად იქცევა, მაშინ ასეთ პოეტს ელეგიურს ვუნოდებ. ამ ჟანრშიაც, ისევე როგორც სატირაში, ორი სახეობა განირჩევა. ბუნება და იდეალი შეიძლება გლოვის საგანი

იყოს, თუკი პირველი დაკარგულად, ხოლო მეორე მიუღწევლად არის წარმოდგენილი. ანდა შეიძლება ორივენი სიხარულის საგანს შეადგენდნენ, თუკი სინამდვილედ იქნებიან წარმოდგენილნი. პირველი ქმნის ელევას ვინრო მნიშვნელობით, ხოლო მეორე იდილიას ფართო მნიშვნელობით.

ისევე როგორც აღშფოთება პათეტიკურში და დაცივნა სახუმარო სატირაში, მწუხარებაც ელევიაში მარტოოდენ იდეალით აღძრული აღფრთოვანებიდან შეიძლება მომდინარეობდეს. მხოლოდ აქედან იძენს ელევია პოეტურ შინაარსს და ყოველი სხვა წყარო პოეტური ხელოვნებისათვის უღირსია. ელევიაური პოეტი ბუნებას ეძიებს, მაგრამ მის სიმშვენიერეში და არა მხოლოდ მის მისაღებობაში, იდეებთან მის ჰარმონიულ დამოკიდებულებაში და არა მარტოოდენ მოთხოვნილებისადმი დამთმობელობაში. მწუხარება დაკარგულ სიამეთა გამო, ამა ქვეყნიდან გამქრალი ოქროს ხანის გამო, სიჭაბუკის გარდასული ბედნიერებისა და მიჯნურობის გამო და ა.შ. მხოლოდ მაშინ შეიძლება ელევიაური პოეზიის მასალად იქცეს, თუ გრძნობადი სიმშვიდის ეს მდგომარეობანი ამავე დროს მორალური ჰარმონიის საგნადაც შეიძლება წარმოდგენილ იქნან. ამის გამო არ შემიძლია ოვიდიუსის მოთქმის სიმღერები, რომლებიც მისი გაძევების ადგილიდან, პონტოს ევქსინოსის ნაპირიდან დაირხა, მთლიანად პოეტურ ქმნილებებად მივიჩნიო, რაგინდ გულის ამაჩქროლებელნი არ უნდა იყვნენ და ალაგ-ალაგ მაღალპოეტურნიც. ერთობ მცირე ენერგია, ერთობ მცირე სული და კეთილშობილებაა მის გულისტკივილში. მოთხოვნილებითა და არა აღფრთოვანებით არის ეს მოთქმა-ვაება გადმონთხეული და შიგ შეიძლება ბანალური სული არა, მაგრამ ბედით მიწასთან გასწორებული კეთილშობილი სულის ბანალური განწყობილება გამოსჭვივის, თუმცა, როდესაც გვახსენდება, რომ ეს რომია და თანაც ავგუსტუსის რომი, რომელსაც გლოვობს, ჩვენ მივეუტევებთ სიხარულის პირმშოს მის გულისტკივილს; მაგრამ თავად დიდებული რომიც ხომ მთელი მისი სიამენით, თუ წარმოსახვის ძალა არ აკეთილშობილებს, მარტოოდენ სასრული სიდიდეა და, მაშასადამე, უღირსი ობიექტი გახლავთ პოეტური ხელოვნებისათვის, რომელსაც, ყოველივე იმაზე მაღლა მდგომს, რასაც სინამდვილე იძლევა, მარტოოდენ უფლება აქვს უსასრულოზე ინალვლოს.

ამრიგად, პოეტური ჩივილის შინაარსი ყოველთვის მხოლოდ შინაგანი, იდეალური საგანი უნდა იყოს, ხოლო გარეგნული კი არასოდეს; თვით მაშინაც კი, როდესაც პოეზია სინამდვილეში დაკარგულს დასტირის, მან ჯერ ეს დანაკარგი იდეალური უნდა გახადოს. პოეტური მიდგომა არსებითად სწორედ ამ შეზღუდულის უსასრულობამდე დაყვანაში მდგომარეობს. აქედან კი გამომდინარეობს, რომ გარეგანი მასალა თავისთავად ყოველთვის განურჩეველია, ვინაიდან პოეტური ხელოვნება ვერასოდეს ვერ გამოიყენებს მას იმ სახით, რომლითაც ჰპოვებს და მხოლოდ იმით, რასაც თვითონ ქმნის მისგან, აძლევს მას

პოეტურ ღირებულებას. ელევგიური პოეტი ბუნებას ეძიებს, მაგრამ როგორც იდეას, და თანაც ისეთ სრულყოფილს, როგორც ბუნება არასოდეს არ ყოფილა, თუნდაც როგორც ერთხელ უკვე არსებულსა და ახლა დაკარგულს დასტიროდეს. როდესაც ოსიანი გარდასულ დღეთა და გამქრალ გმირთა შესახებ მოგვითხრობს, მისმა შემოქმედებითა ძალამ ეს მოგონების სურათები უკვე დიდი ხანია იდეალად აქცია, ხოლო გმირები — ღმერთებად. გარკვეულ დანაკარგთა განცდა საყოველთაო წარმავლობის იდეამდე განევრცო და აღელვებული ბარდი, ყველგან მოდებული ნანგრევების ხატებით დევნილი, ზეცაში აიჭრება, რათა იქ, მზის წრებრუნვაში, გარდაუვალის გრძნობადი ხატი ჰპოვოს.¹⁰

დაუყოვნებლივ მოვშველიებ ელევგიური ჟანრის ახალ პოეტებს. რუსოს, როგორც პოეტსა და ფილოსოფოსს, სხვა არა ამოდრავებს რა, თუ არა ბუნების პოვნა ანდა ხელოვნებაზე შურისძიება. იმისდა მიხედვით, თუ ამ ორიდან რომელზე დაყოვნდება მისი გრძნობა, იგი ხან ელევგიურად გულაჩქროლებულია, ხან იუვენალისეული სატირისათვის აღფრთოვანებული, ხანაც, როგორც „იულიაში“, იდილიის სარბიელით აღტაცებული. მისი თხზულებანი უცილობლად პოეტურნი არიან შინაარსით, ვინაიდან იდეალს ეხებიან. ესაა მხოლოდ: რუსომ არ იცის ამ შინაარსის პოეტურ ყაიდაზე გამოყენება. მართალია, სერიოზული ხასიათი არასოდეს არ აძლევს საშუალებას, რომ ქარაფშუტულობამდე დაეშვას, მაგრამ ამავე დროს, არც ნებას რთავს პოეტურ თამაშამდე ამაღლდეს. ხან ვნებით, ხანაც აბსტრაქციებით ატაცებული, იგი იშვიათად, ანდა თითქმის ვერასოდეს ვერ აღწევს ესთეტიკურ თავისუფლებას, რომელიც პოეტმა მასალის მიმართ უნდა დაიმკვიდროს და მკითხველსაც გადასდოს. ხან ავადმყოფური გრძნობიერება იპყრობს და მის განცდებს შემადრწუნებელსა ხდის, ხანაც აზროვნების ძალა უბოროკავს ფანტაზიას და შექმნილი ნახატის მომხიბლაობას ცნებათა სიმკაცრით მუსრავს. ორივე თვისებრიობა, რომელთა შინაგანი ურთიერთზემოქმედება და შერწყმა არსებითად ქმნის კიდევც პოეტს, ამ მწერალში უჩვეულოდ მაღალი ინტენსივობით არის მოცემული და იმის გარდა სხვა აღარა აკლია რა, რომ ისინი მართლაც შერწყმულნი გამოვლინდნენ, რომ თვითმოქმედებამ მის განცდებში შეაღწიოს, ხოლო გრძნობიერებამ — აზროვნებაში. ამიტომ იდეალშიც, რომელსაც კაცობრიობას უყენებს, ერთობ დიდ ყურადღებას უთმობს ამ უკანასკნელის შეზღუდულობას და ერთობ ცოტას მის შესაძლებლობებს, და თანაც მასთან ყველაფერში უფრო ფიზიკური სიმშვიდის მოთხოვნილება გამოსჭვივის, ვიდრე მორალური ჰარმონიისა¹¹. რუსოს მგზნებარე გრძნობიერება დამნაშავე იმაში, რომ იგი ამჯობინებს კაცობრიობა პირველყოფილი მდგომარეობის უაზრო ერთფეროვნებას დაუბრუნოს, ოღონდაც მასში არსებული განხეთქილება რაც შეიძლება მალე მოიშოროს თავიდან, ვიდრე ეს განხეთქილება ბოლომდე განხორციელებული განვითარების შედეგად სულიერი ჰარმონიით დაგვირგვინებული იხი-

ლოს, რომ ურჩევნია ხელოვნება სულ არ ჩაისახოს, ვიდრე ელოდოს, როდის გახდება სრულყოფილი, მოკლედ, რომ ამჯობინებს მიზანი შეკვეცოს და იდეალიც დაამდაბლოს, რათა მათ უფრო მალე, რათა უფრო უტყუარად მივაღწიოთ.

შენიშვნები:

1. ბერკი მშვენიერებას ცხოვრებასთან აიგივებს თავის „ფილოსოფიურ გამოკვლევებში ამაღლებულსა და მშვენიერებასთან დაკავშირებულ ჩვენს ცნებათა წარმოშობის შესახებ“. მშვენიერება უბრალო ხატებამდე დაჰყავს, რამდენადაც მე ვიცი, დოგმატური სისტემის ყოველ მომხრეს, რომელსაც კი ოდესმე ამ საგნის ირგვლივ თავისი შეხედულებები ჩამოუყალიბებია; ხელოვანთა შორის ასეთია, მაგალითად, რაფაელ მენგსი თავის „აზრებში ფერწერული გემოვნების შესახებ“, რომ აღარაფერი ვთქვათ სხვებზე. ამ სფეროშიც, ისევე როგორც ყველაფერში, კრიტიკულმა ფილოსოფიამ ახალი გზა გადაგვიშალა, გზა პრინციპებადმე — ცდისა, ხოლო გამოცდილებამდე განყენებული აზროვნების დაყვანისა.

2. ძველი არ არის ნიუანსები გავარჩიოთ სხვადასხვა ხალხთა გემოვნებაში, თუ ერთმანეთს შევუპირისპირებთ (ისე რომ ახალი მსოფლიოს სამანებს არ გავცდეთ) ლონდონის დოღს, ხარების ბრძოლას მადრიდში, ძველი პარიზის სპექტაკლებს, მეგონდოლეთა სრბოლას ვენეციაში, ნადირთა დევნას ვენაში და კორზოს მხიარულ ცხოვრებას რომში. ამასთანავე ამ სხვადასხვა ქვეყნებში ხალხური თამაშობანი ბევრად უფრო ნაკლებად ერთფეროვანია, ვიდრე ამავე ქვეყნების წარჩინებულ ადამიანთა თამაშობანი, რაც ადვილად აიხსნება.

3. ერთხელ კიდევ მოგაგონებთ, რომ თუმცა აუცილებლად საჭიროა, ეს ორივე პერიოდი იდეაში ერთიმეორეს დავაცილოთ, მაგრამ გამოცდილებაში მეტნაკლებად ერთმანეთში შერეულნი არიან. აგრეთვე არ უნდა ვიფიქროთ, თითქო იყო დრო, როდესაც ადამიანი მხოლოდ და მხოლოდ ამ ფიზიკურ მდგომარეობაში იყო, და დრო, როდესაც მთლიანად დააღწია მას თავი. როგორც კი ადამიანი რაიმე საგანს ხედავს, უკვე აღარ იმყოფება მარტოდენ ფიზიკურ მდგომარეობაში, მაგრამ თავს ვერ დააღწევს ამ მდგომარეობას, ვიდრე რაიმეს ხედავს, უკეთუ მხოლოდ იმდენად შეუძლია ხედავა, რამდენადაც შეიგრძნობს. მართალია, ის სამი მომენტი, რომელიც ოცდამეოთხე წერილის დასაწყისში დავასახელებ, თუ მთლიანობაში განვიხილავთ, მთელი კაცობრიობის განვითარებასა და ცალკეული ადამიანის სრულ განვითარებაში სამ პერიოდს განსაზღვრავს, მაგრამ იგივე მომენტები შეიძლება გავარჩიოთ რაიმე ობიექტის ყოველ ცალკეულ აღქმაში და, ერთი სიტყვით, აუცილებელ პირობას წარმოადგენენ ყოველგვარი შემეცნებისა, რომელსაც გრძნობათა ორგანობით ვიღებთ.

4. მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ ბერძნებში; ვინაიდან საჭირო იყო სწორედ ადამიანური ცხოვრების ისეთი აზვირთებული მჩქეფარება და უხვი სისავსე, როგორც ბერძენი იყო გარემოცული, რომ სიცოცხლე თვით უსიცოცხლოშიც კი შეეტანათ და ასეთი მონდომებით ყველგან ადამიანურის ხატება დაენახათ. ოსიანის ადამიანთა სამყარო, მაგალითად, მწირი და ერთფეროვანი იყო; უსიცოცხლო კი, პირიქით, დიადი, ბუმბერაზული, ძალოვანი. ასე რომ თვითონ ადგენდა და ადამიანს თავს ახვევდა თავის უფლებებს. ამიტომ ამ პოეტის სიმღერებში უსიცოცხლო ბუნება (წინააღმდეგ ადამიანისა) გვევლინება, როგორც რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე განცდის საგანი, თუმცა კი უკვე ოსიანიც უჩივის კაცობრიობის დაცემას და კულტურის და მის მანკიერებათა რაოდენ პატარა სფეროც არ უნდა ჰქონდა ოსიანის ხალხს, მაინც ამით მიღებული გამოცდილება საკმაოდ ცხოველი და შთამბეჭდავი იყო იმისათვის, რომ ალევზნო მგრძნობიარე ზნეობრივი მგოსანი, უსიცოცხლო ბუნებისაკენ მიექ-

ცია და მის სიმღერებში ის ელეგიური კილო ჩაედვარა, რომელიც ესოდენ გვიჩქროლებს გულს და გვხიბლავს.

5. „მივინვარე როლანდი“, პირველი სიმღერა, 22-ე სტანსი.

6. „ილიადა“, VI, 224-236, თარგმანი ბერძნულიდან პ. ბერაძისა.

7. მოლიერს, როგორც მეამიტი პოეტს, ყოველ შემთხვევაში უფლება ჰქონდა თავისი მოახლის განჩინებისათვის მიენდო, რა უნდა დარჩენილიყო მის კომედიებში და რა უნდა ამოღებულიყო. აგრეთვე სასურველი იქნებოდა, რომ ფრანგული ამაღლებული სტილის ოსტატებსაც თავიანთი ტრაგედიებისათვის ჟამიდან ჟამზე ამგვარი გამოცემა მოენწყოთ ხოლმე. მაგარმ მე არავის არ ვურჩევდი, რომ კლოპტოკის ოდებისათვის, ან „მესიადის“, „დაკარგული სამოთხის“, „ნათან ბრძენის“ და სხვა მრავალი პიესის საუკეთესო ადგილებისათვის მსგავსი გამოცემა მოენწყოთ. მაგარმ რას ვამბობ? განა მართლაც ასეთ გამოცდას არ აჩალებენ ხშირად? განა ეს „მოლიერის მოახლე გოგო“ არ მსჯელობს აბდაუბდად ჩვენს კრიტიკულ გამოცემებში, ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ წელიწადეულებში. მოგ ზაურობათა აღწერებში პოეზიასა, ხელოვნებასა და სხვა მისთანებზე? ესაა მხოლოდ: გერმანულ მინა-წყალზე, როგორც წესი, ცოტა უფრო უგემოვნოდ, ვიდრე ფრანგულზე, და თანაც გერმანული ლიტერატურის პირობებთან შესაფერისად.

8. ვინც ყურდალებას მეამიტი პოეზიით მიღებულ შთაბეჭდილებაზე ამახვილებს და ამასთანავე შეუძლია მისგან ის წვლილი გამოაცალკევოს, რომელიც შინაარსს მიუძღვის, აღიარებს, რომ ეს შთაბეჭდილება თვით უაღრესად პათეტიკური თემის მქონე ნაწარმოებშიც კი ნიადაგ სასიხარულო, ნიადაგ ანკარა, ნიადაგ მშვიდია; სენტიმენტალური პოეზიისაგან მოგვრილი კი მუდამ ცოტა უფრო სერიოზული და დაძაბული იქნება. ეს იმის გამო ხდება, რომ მეამიტი განსახიერებებში, რასაც არ უნდა შევხებოდნენ ისინი, ჩვენს წარმოსახვის ძალას მუდამ ახარებს სიმართლე, ობიექტის ცოცხალი სინამდვილე და სხვას არც არაფერს არ ვეძიებთ მათში; სენტიმენტალურებში კი, პირიქით, იძულებულნი ვართ წარმოსახვის წარმოდგენები გარკვეულ გონივრულ იდეას შევუხამოთ და, მაშასადამე, ორ სხვადასხვა მდგომარეობას შორის ვკანაობდეთ.

9. „ნათან ბრძენი“ ეს არ მომხდარა. მასალის სუსხიანმა ბუნებამ ხელოვნების მთელი ნაწარმოები გააცვივა. მაგრამ ლესინგმა თავადაც იცოდა, რომ ის, რასაც წერდა, ტრაგედია არ იყო, და მხოლოდ ადამიანური სისუსტის გამო დაავიწყდა, რომ თავის თავზედაც გაეგრცელებინა „დრამატურგიაში“ ჩამოყალიბებული წესი, რომ პოეტს უფლება არა აქვს ტრაგედიის ფორმა სხვა მიზნისათვის გამოიყენოს, თუ არა ტრაგიკულიისათვის. ერთობ არსებითი ცვლილებების გარეშე, საეჭვოა, რომ შესაძლებელი იყოს ამ დრამატული პოემის კარგ ტრაგედიად გადაკეთება; მაგრამ მხოლოდ გარკვეული უმნიშვნელო ცვლილებებით შეიძლება მისი გადაქცევა კარგ კომედიად. ამ ბოლო მიზნისათვის პათეტიზმის შენირვა მოგვიხდებოდა, ხოლო პირველისათვის დინჯი მსჯელობისა, და განა საკითხავია, ამ ორიდან რომელს ემყარება პოემის სილამაზე?

10. მე რომ სახელწოდებებს: „სატირა“, „ელეგია“ და „იდილია“ — უფრო ფართო მნიშვნელობით ვხმარობ, ვიდრე ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, ამაში **თავისმართლება**, ვგონებ, არ დამჭირდება იმ მკითხველთა წინაშე, რომლებიც ღრმად იხედებიან საქმის ვითარებაში. ამასთან, მე სულაც არა მაქვს განზრახული გადავწიო ის საზღვრები, რომლებიც აქამდე კვლევა-ძიებისა და დაკვირვების შედეგად არცთუ უსაფუძვლოდ იყო გავლებული სატირასა, ელეგიასა და იდილიას შორის. მე მხოლოდ პოეზიის ამ ჟანრებში გაბატონებული შეგრძნების რაგვარობას განვჭვრეტ და ხომ საკმაოდ ცნობილია, რომ ეს რაგვარობა ვერავითარ შემთხვევაში ვერ თავსდება ასეთ ვიწრო ჩარჩოებში. ელეგიურად ჩვენზე არა მხოლოდ ელეგია მოქმედებს, რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ ასე ეწოდება: დრამატული და ეპიკურ პოეტებსაც ძალუძთ ელეგიურად განგვანყონ. „მესიადამი“, ტომსონის „წელიწადის დროებში“,

„დაკარგულ სამოთხეში“, „განთავისუფლებულ იერუსალიმში“ მრავალი სურათი გვხვდება, რომელიც ჩვეულებრივ მხოლოდ იდილიას, ელეგიას ან სატირას ახასიათებს. იგივე ითქმის მეტნაკლებად თითქმის ყოველ პათეტიკურ ლექსზე, მაგრამ ის, რომ ეს თავად იდილიასაც ელეგიურ ჟანრს ვაკუთვნებ, როგორც ჩანს, უფრო საჭიროებს დასაბუთებას. მაგრამ გავიხსენოთ, რომ აქ ლაპარაკია მხოლოდ იმ ელეგიაზე, რომელიც საკუთრივ სენტიმენტალურ პოეზიას ახასიათებს, რომლის არსებაც ბუნების დაპირისპირებაა ხელოვნებასთან და იდეალის დაპირისპირება სინამდვილესთან. თუნდაც ამას პოეტი საგანგებოდ ხაზს არ უსვამდეს და შეურყვნელი ბუნების ანდა განხორციელებული იდეალის ხალას და თავისთავად სურათებს შლიდეს ჩვენს თვალთა წინაშე, მაინც ეს წინააღმდეგობა არსებობს მის გულში და მისდა უნებურად ფუნჯის ყოველი მოსმით გასცემს თავის თავს. ესეც რომ არ იყოს, თვითონ ენაც კი, რომლითაც იძულებულია ისარგებლოს და რომელსაც დროის დალი აზის და ხელოვნურობის ზეგავლენა აქვს განცდილი, მოგვაგონებს სინამდვილეს მისი შეზღუდვებით, კულტურას მისი ხელოვნურობით; თავად ჩვენი საკუთარი გული დაუპირისპირდება იმ ხალას ბუნების ხატებას ბინიერების გამოცდილებას და ამნაირად ელეგიურს გახდიდა ჩვენი ალქმის ხასიათს, თუნდაც ეს პოეტს არც ჰქონოდა განზრახული. ეს იმდენად აუცილებელია, რომ თვით უზენაესი სიამოვნებაც კი, რომელსაც ძველი და ახალი დროის მემამიტი ჟანრის ნაწარმოებები კულტურულ ადამიანს ანიჭებენ, დიდხანს არ რჩება ხალასი და ადრე თუ გვიან, ელეგიური გრძნობა შეეწონება. დასასრულ, შევნიშნავ კიდევ, რომ აქ მოცემულ დაყოფას სწორედ იმის გამო, რომ მარტოოდენ შეგრძნების ალქმის რაგვარობაზე დაფუძნებული, თავად ლექსების დაჯგუფებასა და პოეზიის ჟანრთა განსაზღვრის თვალსაზრისით არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. უკეთუ, რადგან პოეტი თვით ერთსა და იმავე ნაწარმოებშიც კი განცდის ერთი და იგივე გვარეობით არ არის შებორკილი, ეს დაყოფა მის მიხედვით კი არ უნდა ხდებოდეს, არამედ გამოსახვის ფორმის მიხედვით.

11. ნაიკითხეთ, მაგალითად, საუცხოო ლექსი, რომელსაც „კარსონი“ აქვს სათაურად.

თარგმანი **კარლო ჯორჯანელისა**
(ნიგნიდან „რჩეული თხზულებანი სამ ტომად“,
ტ. III, თბ., 1965).

გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი (1770-1831 წ.წ.)

ლექციები ესთეტიკის შესახებ

ესთეტიკის შესავალი

I. ესთეტიკის განსაზღვრა და დაცვა

ბუნებრივი მშვენიერი და ხელოვნების მშვენიერი

ამ გამოთქმით თავიდანვე გამოვრიცხავთ ბუნებრივ მშვენიერს ხელოვნების მშვენიერის მეცნიერებიდან. ერთი მხრივ, ჩვენი საგნის ასეთი განსაზღვრა ვინმეს შეიძლება თვითნებურ განსაზღვრებად ეჩვენოს, რადგან ფიქრობენ, რომ ყოველ მეცნიერებას უფლება აქვს ნებისმიერად შემოიფარგლოს თავისი საზღვრები და მოცულობა. მაგრამ ამ აზრით არ უნდა გავიგოთ ესთეტიკის განსაზღვრა ხელოვნების მშვენიერით. მართალია, ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ადამიანები დაჩვეულნი არიან ილაპარაკონ ლამაზ ფერზე, ლამაზ ცაზე, ლამაზ მდინარეზე, გარდა ამისა, ლამაზ ყვავილებზე, ლამაზ ცხოველებზე და უფრო მეტად ლამაზ ადამიანებზე; თუმცა აქ სრულიადაც არ გვსურს ვიკამათოთ იმის თაობაზე, თუ რამდენდ მართებულია ამგვარი საგნებისათვის მშვენიერების თვისების მიკუთვნება და, საერთოდ, გვაქვს თუ არა უფლება ბუნებრივი მშვენიერი გვერდში ამოვუყენოთ ხელოვნების მშვენიერს, მაგრამ ამის საწინააღმდეგოდ მაინც შეგვიძლია აქვე დავამტკიცოთ, რომ ხელოვნების მშვენიერი უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ბუნება. რადგან ხელოვნების მშვენიერება გონისაგან შობილი და აღორძინებული მშვენიერებაა, და რამდენადაც გონი და მისი ქმნილებანი უფრო მაღლა დგანან, ვიდრე ბუნება თავისი მოვლენებით, ამდენად ხელოვნების მშვენიერი უფრო მაღალია, ვიდრე მშვენიერება ბუნებისა. თუ ფორმალურად განვიხილავთ, თვით უხეირო და უცაბედი აზრიც, როგორც კი ადამიანს თავში მოუვა, უფრო მაღლა დგას ბუნების ნებისმიერ ნაწარმოებზე; რადგან ამისთანა უცაბედ აზრში წარმოდგენილია გონისეულობა და თავისუფლება. მართალია, შინაარსის მიხედვით, მაგალითად, მზე აბსოლუტურად აუცილებელ მომენტს წარმოადგენს, მაშინ, როცა მცდარი აზრი ან ფანტაზია შემთხვევითია, წარმავალი და მალე ქრება; მაგრამ თავისთვის ალებული ბუნების ასეთი არსებობა, როგორც არის მზე, ინდიფერენტულია, არ არის თავის თავში თავისუფალი და თვითცნობიერი. მას განვიხილავთ სხვასთან აუცილებელ კავშირში და არა თავისთვის, არა როგორც მშვენიერს.

რაკი ზოგადად აღვნიშნეთ, რომ გონი და მისი ხელოვნების მშვენიერება ბუნებრივ მშვენიერზე უფრო მაღლა დგას, ეს კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ რაიმე დავადგინეთ, რადგან „მაღალი“ ძალიან გაუნსაზღვრელი გამოთქმაა; იგი ბუნებრივსა და ხელოვნების მშვენიერებას ჯერ მხოლოდ წარმოდგენის სივრცეში ასახავს, ერთმანეთის გვერდით მდგომად, მათ შორის მხოლოდ რაოდენობრივსა და ამით გარეგან განსხვავებას აღნიშნავს. ის გარემოება, რომ გონი და მისი ხელოვნების მშვენიერება ბუნებაზე უფრო მაღლა დგას, მარტო შეფარდებითი როდია, მხოლოდ გონია ჭეშმარიტი, ყველაფრის თავის თავში შემცველი, ისე რომ ყოველი მშვენიერი მხოლოდ მაშინ არის ჭეშმარიტად მშვენიერი, როდესაც იგი ამ უმაღლესის მოზიარება და შექმნილია მისგან. ამ აზრით, ბუნებრივი მშვენიერი, როგორც არასრულქმნილი, არასრული სახე [მშვენიერებისა], რომელიც თავისი სუბსტანციით მოთავსებულია თვით გონში, ვლინდება მხოლოდ გონის კუთვნილი მშვენიერის უკუფენის (რეფლექსიის) სახით. გარდა ამისა, ძალიან ბუნებრივად მიგვაჩნია, ჩვენი საგნის კაზმული ხელოვნებით განსაზღვრა, რადგან რამდენიც არ უნდა ილაპარაკონ ბუნებრივ მშვენიერებაზე, — ხოლო ანტიკურ ეპოქაში მასზე უფრო ნაკლებს ლაპარაკობდნენ, ვიდრე ჩვენს ეპოქაში, — აქამდე ჯერ მაინც არავის მოსვლია აზრად ის, რომ ბუნებრივ საგანთა მშვენიერების თვალსაზრისი საგანგებოდ გამოეცალკეებინა და მოეცა მეცნიერება – ამ მშვენიერებათა ერთგვარი სისტემატური დალაგება. მართალია, ხელმძღვანელობდნენ სარგებლიანობის თვალსაზრისით და შექმნეს, მაგალითად, დაავადებათა სანინამდეგო ბუნებრივი საგნების მეცნიერება, მატერია მედიცა, სამკურნალოდ გამოსადეგი მინერალების, ქიმიური პროდუქტების, მცენარეების, ცხოველების აღწერა, მაგრამ მშვენიერების თვალსაზრისით არავის შეუდარებია და არავის განუხილავს ბუნების სამყარო. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ წარმოდგენები ბუნებრივ მშვენიერებაზე ძალიან გაურკვეველია და საამისო კრიტერიუმიც არ გაგვაჩნია; ამის გამო საგანთა ასეთი შედარება და შეპირისპირება ძალიან ნაკლებად საინტერესოა.

ამ წინასწარმა შენიშვნებმა ბუნებრივ და ხელოვნების მშვენიერებაზე, მათ ურთიერთობაზე, და პირველის გამოორიცხვამ ჩვენი საგანგებო საგნის სფეროდან, თავიდან უნდა აგვაშოროს ის წარმოდგენა, თითქოს ჩვენი მეცნიერების განსაზღვრა მხოლოდ თვითნებობისა და ჟინიანობის შედეგი იყოს. მაგრამ ამ ურთიერთობის დასაბუთებას აქ არ შევუდგებით. მისი განსჯა-განხილვა უნდა მოხდეს თვით ჩვენი მეცნიერების ფარგლებს შიგნით. ამიტომ მას დაწვრილებით ავხსნით, განვმარტავთ და დავამტკიცებთ უფრო მოგვიანებით.

IV. დაყოფა

ცალკეულ ხელოვნებათა სისტემა

y) ბოლოს, რაც შეეხება ხელოვნების რომანტიკული ფორმის მესამე, ყველაზე უფრო გონისეულ გამოსახვას, იგი პოეზიაში უნდა ვეძებოთ. მისი დამახასიათებელი თავისებურება იმ ძალაშია, რომლითაც ის გონსა და მის წარმოდგენებს უმორჩილებს გრძნობად ელემენტს, რისგანაც ხელოვნების განთავისუფლება ჯერ კიდევ მუსიკამ და ფერწერამ წამოიწყა, რადგან ბგერა, პოეზიის უკანასკნელი გარეგანი მასალა, მასში აღარ არის ის მბგერავი შეგრძნება, არამედ თავისთავად უმნიშვნელო ნიშანი, ისიც თავის თავში კონკრეტულად ქცეული წარმოდგენისა, და არა მარტო განუსაზღვრელი შეგრძნებისა, მისი ნიუანსებისა და გრადაციებისა. ბგერა ამის წყალობით იქცევა სიტყვად, თავის თავში დანაწევრებულ ბგერად, რომლის დანიშნულებაცაა წარმოდგენებისა და აზრების აღნიშვნა, რადგან უარყოფითი ნერტილი, სანამდეც მუსიკა მივიდა, ახლა გამოდის როგორც დასრულებული კონკრეტული ნერტილი, გონის ნერტილი, თვითცნობიერი ინდივიდუუმი, წარმოდგენის დაუსრულებელ სივრცეს თავისი თავიდან ბგერის დროსთან რომ აკავშირებს. მაგრამ მუსიკაში შეგრძნებასთან, შინაგან სულიერ ცხოვრებასთან ჯერ კიდევ უშუალოდ ერთიანი გრძნობადი ელემენტი აქ ცნობიერების შინაარსისაგან გამოთიშულია, მაშინ როცა გონი ამ შინაარსს თავისთავის და თავის თავში წარმოდგენად განსაზღვრავს, რის გამოსახატავადაც ის, მართალია, ბგერას იყენებს, მაგრამ როგორც მხოლოდ თავისთავად ღირებულებასა და შინაარსსმოკლებულ ნიშანს. ამის მიხედვით ბგერა შეიძლება უბრალო ასოც კი იყოს, რადგან ჩამოქვეითებულია როგორც სმენადი, ისე ხილვადი გონის უბრალო მინიშნებამდე. ამიტომ პოეტური გამოსახვის განსაკუთრებული ელემენტია პოეტური წარმოდგენა და თვით გონითი მჭვრეტელობა, და რადგან ეს ელემენტი ხელოვნების ყველა ფორმისათვის საერთოა, ამიტომ პოეზია ყველა ამ ფორმას გასდევს და მათში დამოუკიდებლად ვითარდება. პოეზია ზოგადი, საყოველთაო ხელოვნებაა თავის თავში განთავისუფლებული, თავის სარეალიზაციოდ გარეგან გრძნობად მასალასთან დაუკავშირებელი გონისა, რომელიც წარმოდგენებისა და გრძნობების მხოლოდ შინაგან სივრცესა და შინაგან დროში მოქმედებს. მაგრამ სწორედ ამ უმაღლეს საფეხურზე ხელოვნება უკვე თავის თავზეც მაღლა დგება, რადგან აქ იგი გონის შერიგებული გრძნობადი თვალსაჩინოების, შერიგებული გრძნობადი ხორცშესხმის სტიქიას ტოვებს და წარმოდგენათა პოეზიიდან აზროვნების პროზაში გადადის.

ხელოვნების მშვენიერი იდეა, ანუ იდეალი

მესამე თავი

II. მოქმედება

2. სიტუაცია

ა. კოლიზია

სიტუაციის სერიოზულობა და მნიშვნელობა მის განსაკუთრებულობაში პირველად შეიძლება დაინყოს იქ, სადაც გარკვეულობა თავს იჩენს რაიმე არსებით განსხვავებად და, სხვის მიმართ დაპირისპირებაში მყოფი, კოლიზიას დაამყარებს.

კოლიზიას ამ მიმართებით თავისი საფუძველი ერთგვარ დარღვევაში აქვს, რაც არ შეიძლება დარღვევად დარჩეს და უნდა მოიხსნას; იგი უიმისოდაც ჰარმონიული მდგომარეობის შეცვლაა, რაც კვლავ უნდა შეიცვალოს. მაგრამ არც კოლიზიაა ჯერ კიდევ მოქმედება, ის მხოლოდ სანყისება და წანამძღვრებს შეიცავს რაღაც მოქმედებისათვის, და ამით, როგორც მოქმედების შიშველი საბაზი, სიტუაციის ხასიათს ინარჩუნებს. თუმცა დაპირისპირებაც, რომელშიაც კოლიზია გაიშალა, შეიძლება რომელიმე ადრინდელი მოქმედების შედეგი იყოს. როგორც, მაგალითად, ძველი ბერძენი ტრაგიკოსების ტრილოგიები გაგრძელებებია იმ აზრით, რომ ერთი დრამატული ნაწარმოების ბოლოდან გამომდინარეობს კოლიზია მეორე ნაწარმოებისათვის, ხოლო ეს კოლიზია თავის გადაჭრას მოითხოვს მესამე ნაწარმოებში. რადგანაც კოლიზია საერთოდ საჭიროებს გადაწყვეტას, რაც დაპირისპირებათა ბრძოლას მოსდევს, ამიტომ კოლიზიებით სავსე სიტუაცია უპირატესად დრამატული ხელოვნების საგანს შეადგენს; დრამატულ ხელოვნებას კი შეუძლია მშვენიერი მის უსრულყოფილესსა და უღრმეს განვითარებაში გამოხატოს, მაშინ, როდესაც, მაგალითად, სკულპტურას არ ძალუძს სრულად გააფორმოს ისეთი მოქმედება, როდესაც დიადი სულიერი ძალების განხეთქილება და შერიგება იჩენს თავს, ის კი არა და, თვით ფერწერასაც, მიუხედავად მისი ფართო ასპარეზისა, მოქმედების მხოლოდ ერთი მომენტის ჩვენება შეუძლია მუდამ.

მაგრამ ამ სერიოზულ სიტუაციებს თან სდევს თავისებური სიძნელე, რაც ჩამარხულია თვით მათსავე ცნებაში. სახელდობრ, ისინი დამყარებული არიან ქვეყნის მდგომარეობის ჰარმონიის დარღვევაზე და ისეთ ურთიერთობებს ქმნიან, რომლებსაც არ შეუძლიათ განაგრძონ არსებობა ისე, როგორც არიან და მათ გარდაქმნელ დახმარებას აუცილებელს ხდიან. მაგრამ იდეალის მშვენიერება სწორედ მის აუმ-

ღვრეველ ერთიანობასა, სიმშვიდესა და სრულქმნილებაშია. კოლიზია კი, პირიქით, არღვევს ჭეშმარიტად ნამდვილისა და ზნეობრივის ამ ჰარმონიას და თავის თავში ერთიანი იდეალი მოჰყავს დისონანსისა და დაპირისპირების [მდგომარეობაში]. ამიტომ ასეთი დარღვევის გამო თვითონ იდეალიც ზიანდება და ხელოვნების ამოცანა აქ მხოლოდ იმით გამოიხატება, რომ, ერთი მხრივ, ამ განსხვავებაში თავისუფალი მშვენიერება მაინც არ დაიღუპოს, მეორე მხრივ კი, ეს გაორება და ბრძოლა ისე გაატაროს, რომ კონფლიქტის გადაწყვეტის შედეგად ჰარმონია მივიდეთ, და, ამრიგად, ეს ჰარმონია თავისი სრულქმნილი არსებობით გამომჟღავნდეს. ხოლო რა საზღვრამდე შეიძლება მივიდეს დისონანსი, ამაზე არავითარი ზოგადი განსაზღვრების დადგენა არ შეიძლება, რადგან ყოველი ცალკე ხელოვნება ამ მიმართებით თავის განსაკუთრებულ ხასიათს ემორჩილება. შინაგან წარმოდგენას, მაგალითად, უფრო მეტი დაფლეთილობის გადატანა შეუძლია, ვიდრე უშუალო ჭვრეტას. ამიტომ პოეზიას უფლება აქვს შინაგან მდგომარეობათა გამოხატვის დროს სასწრაფო კეთილება უკიდურეს ტანჯვა-წამებამდე მიიყვანოს, ხოლო გარეგან მდგომარეობათა გამოხატვისას – საძაგლობასა და უმსგავსობამდე. მაგრამ სახვით ხელოვნებაში – ფერწერაში, მხატვრობაში და მით უფრო სკულპტურაში გარეგანი სახე მტკიცედ და მუდმივად დგას ისე, რომ არ მოიხსნება, არ ჰქრება კვლავად ანდა არ გაიფლავებს ჩვენს თვალწინ უცბად, რათა იმავე წუთს ისევე გაჰქრეს მუსიკის ბგერებივით, დიდი შეცდომა იქნებოდა აქ საზიზღარის ფიქსირება, თუ ის თავის გადაწყვეტას ვერ ჰპოვებს. ამიტომ სახვით ხელოვნებათათვის ყველაფერი ის როდია ნებადართული, რის უფლებაც დრამატულ პოეზიას აქვს, რამდენადაც დრამატული პოეზია მხოლოდ ერთი წუთით გამოავლენს და კვლავ გააქრობს.

ახლა რაც შეეხება კოლიზიის უფრო უახლოეს სახეებს, აქ კვლავ უზოგადესი თვალსაზრისები შეიძლება აღვნიშნოთ. ამ მიმართებით სამი მთავარი მხარე უნდა განვიხილოთ:

პირველი, კოლიზიები, რომლებიც წმინდა ფიზიკური, ბუნებრივი მდგომარეობებიდან გამომდინარეობენ, რამდენადაც თვით ისინი უარყოფითი, ცუდი და ამიტომ ხელშემშლელი რამ არიან.

მეორე, გონისმიერი კოლიზიები, რომლებიც დამყარებულია ბუნებრივ, ფიზიკურ საფუძვლებზე; თუმცა ეს საფუძვლები თავის თავში დადებითია, მაგრამ გონისათვის მაინც განსხვავებათა და დაპირისპირებათა შესაძლებლობას ატარებენ.

მესამე, განხეთქილებანი, რომელნიც თავიანთ საფუძველს გონისეულ განსხვავებებში ჰპოვებენ და პირველად უფლება აქვთ გამოვიდნენ ჭეშმარიტად საინტერესო დაპირისპირებების სახით მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ისინი ადამიანის საკუთარი ქმედებიდან გამოდიან.

3. მოქმედება

ც. ხასიათი

ჩვენ ამოვდიოდით მოქმედების საყოველთაო, სუბსტანციალური ძალებიდან. ისინი თავიანთი მოღვაწეობისა და განამდვილებისათვის საჭიროებენ ადამიანურ ინდივიდუალობას, რომელშიაც ისინი ვლინდებიან მამოძრავებელი პათოსის სახით. მაგრამ იმ ძალთა ზოგადსაყოველთაოება კერძო ინდივიდებში ტოტალობად და ერთეულობად უნდა შეიკრას. ეს ტოტალობა არის ადამიანი თავის კონკრეტულ გონისეულობასა და სუბიექტურობაში, ადამიანური, თავის თავში ტოტალური ინდივიდუალობა, როგორც ხასიათი. ღმერთები ადამიანის პათოსად იქცევიან, და პათოსი კონკრეტულ მოქმედებაში ადამიანის ხასიათია.

ამის მეოხებით ხასიათი ხელოვნების იდეალური გამოსახვის ნამდვილ სულსა და გულს წარმოადგენს, რამდენადაც იგი აქამდე განხილულ მხარეებს თავის თავში აერთიანებს თავისი საკუთარი ტოტალობის მომენტების სახით. ვინაიდან იდეა, როგორც იდეალი, ე. ი. გრძობადი წარმოდგენისა და მჭვრეტელობისათვის გაფორმებული და თავის მოღვაწეობაში მოქმედი და თავისი თავის აღმსრულებელი, თავის გარკვეულობაში თავის თავზე მიმართული სუბიექტური ერთეულობაა, მაგრამ ჭეშმარიტად თავისუფალმა ერთეულობამ, როგორც ამას იდეალი მოითხოვს, თავი უნდა გვაჩვენოს არა მარტო როგორც ზოგადობამ, არამედ ამდენადვე როგორც კონკრეტულმა განსაკუთრებულობამ, ერთიანმა გაშუალებამ და ამ მხარეთა გამსჭვალვამ, თვით თავისთვის რომ არსებობს ერთიანობის სახით. ეს შეადგენს ტოტალობას [მთლიანობას] ხასიათისას, რომლის იდეალი თავის თავში თავის თავის გამაერთიანებელი სუბიექტურობის მდიდარ სიმძლავრეში მდგომარეობს.

ამ მიმართებით ხასიათი სამი მხრით გვაქვს განსახილველი.

პირველი, როგორც ტოტალური [მთლიანი] ინდივიდუალობა, ხასიათის სიმდიდრე თავის თავში.

მეორე, ხოლო ეს ტოტალობა [მთლიანობა] ამავე დროს უნდა გამოვლინდეს განსაკუთრებულობად და ამიტომ ხასიათიც უნდა გამოვლინდეს გარკვეული ხასიათის სახით.

მესამეც, ხასიათი, თავის თავში ერთიანის სახით, უერთდება ამ გარკვეულობას როგორც თავის თავს, თავის სუბიექტურ თავისთვის ყოფნაში და მისი საშუალებით მან უნდა განახორციელოს თავის თავი, როგორც თავის თავში მტკიცე მყარი ხასიათი.

ახლა ჩვენ გვსურს აზრის ეს აბსტრაქტული განსაზღვრებანი განვმარტოთ და წარმოდგენას დავუახლოვოთ.

a) პათოსი, გაიშლება რა სრული ინდივიდუალობის ფარგლებში, ამის გამო თავის გარკვეულობაში ვლინდება უკვე არა როგორც გამოსახვის მთლიანი და ერთადერთი ინტერესი, არამედ იგი მოქმედი

ხასიათის თვით მხოლოდ ერთ, თუმცა ერთ მთავარ მხარედ გადაიქცევა. ვინაიდან ადამიანი თავის თავში, პათოსის სახით ატარებს არა მარტო ერთ ღმერთს, არამედ ადამიანის სული დიდია და ვრცელი, ჭეშმარიტ ადამიანს მრავალი ღმერთი ეკუთვნის და იგი თავის გულში ათავსებს ყველა იმ ძალას, ღმერთების წრეში რომ გაბნეულა. მთელი ოლიმპი თავმოყრილია მის მკერდში. ამ აზრით თქვა ერთმა ძველმა (ბერძენმა): „შენი ვნებებიდან შენ შეჰქმენ შენთვის ღმერთები, ჰოი, ადამიანო!“ მართლაც, სინამდვილეში რაც უფრო განათლებული, კულტურული ხდებოდნენ ბერძნები, მით უფრო მეტი ღმერთი ჰყავდათ; მათი ადრინდელი ღმერთები კი უფრო ჩლუნგებად და ყეყჩებად გამოიყურებოდნენ და არა ინდივიდუალობად და გარკვეულობად ჩამოყალიბებულ ღმერთებად.

ამიტომ ხასიათი ასეთ სიმდიდრეშიც უნდა გამოიჟღავნდეს. სწორედ ის არის ხასიათში საინტერესო, რომ ასეთი ტოტალობა [მთლიანობა] მჟღავნდება და ამ სავსეობაში ის მაინც თავის თავთან, თავის თავში დასრულებულ სუბიექტად რჩება. თუ ხასიათი ამ დამრგვალებასა და სუბიექტურობაში არ გამოიხატება და აბსტრაქტულად მიგდებულია მხოლოდ ერთადერთი ვნების ამარა, მაშინ იგი თავის თავში არარსებულად ანუ უგუნურად, გადარეულად, სუსტად და უღონოდ გვევლინება. რადგან ინდივიდების სისუსტე და უძლურება სწორედ ის არის, რომ იმ მარადიულ ძალთა შინაარსი მათში არ ვლინდება მათ უსაკუთრეს თვითობად, პრედიკატებად, რომლებიც მას, როგორც ამ პრედიკატების სუბიექტს, ახასიათებს.

ჰომეროსთან, მაგალითად, ყოველი გმირი თვისებასა და ხასიათის ნიშანთა მთელი ცოცხალი სისავსეა. აქილეესი ყველაზე უფრო ახალგაზრდა გმირია, მაგრამ მის ახალგაზრდულ ძალას არ აკლია არც ერთი სხვა ნამდვილი ადამიანური თვისება, და ჰომეროსი ამ მრავალმხრივობას სხვადასხვანაირ სიტუაციაში გადაგვიშლის. აქილეესს უყვარს თავისი დედა თეტიდა, იგი ტირის ბრიზეიდეს გულისთვის, როდესაც მას მონყვეტენ და შელახური თავმოყვარეობა აიძულებს წაეჩხუბოს აგამემნონს, რაც „ილიადაში“ ყველა დანარჩენი ამბის გამოსავალ წერტილს შეადგენს. ამასთან იგი პატროკლესა და ანტილოქეს უერთგულესი მეგობარია; ამავე დროს იგი ძალ-ღონით სავსე, ცეცხლივით მგზნებარე ახალგაზრდაა, ფეხმარდი, მამაცი, მოხუცებულთა წინაშე ღრმა პატივისცემით აღსავსე; ერთგული ფონიქსი, ნდობით აღჭურვილი ერთგული მსახური, მის ფერხთით იმყოფება, პატროკლეს დასაფლავებაზე მოხუც ნესტორს მან დიდი პატივი სცა. მაგრამ ამავე დროს აქილეესი მტრის მიმართ გულფიცხია, აბორგებული, ზვიადი, შურისმაძიებელი და უმკაცრესი, დაუნდობელი, საშინელებით სავსე, როდესაც იგი მოკლულ ჰექტორს თავის ეტლს გამოაბამს და გვამს ტროას კედლებს ირგვლივ სამჯერ თრევით შემოატარებს; მაგრამ მაინც მოღბება, როდესაც მოხუცი პრიამოსი მის კარავში მიდის, მას ამ დროს

თავის სახლში დატოვებული მოხუცი მამა გაახსენდება და მოტირალ მეფეს გაუნვდის იმ ხელს, რომლითაც შვილი მოუკლა. აქილევსზე შეიძლება ითქვას: ეს ადამიანია! კეთილშობილი ადამიანური ბუნების მრავალმხრივობა მთელი თავისი სიმდიდრით ამ ერთ ინდივიდუუმში იშლება და ვითარდება. ასევე ითქმის ჰომეროსის ყველა დანარჩენი გმირის მიმართაც; ოდისევსი, დიომიდე, აიაქსი, აგამემნონი, ჰექტორი, ანდრომაქე, — თითოეული მათგანი მთელი დამოუკიდებელი, თავისთავადი სამყაროა, თითოეული მათგანი სრული, ცოცხალი ადამიანია და არა მხოლოდ ხასიათის რომელიღაც ერთი ცალკეული თვისების რაღაც ალეგორიული აბსტრაქცია. რა შიშველი, ფერმკრთალი, თუმცა კი ძლიერი ინდივიდუალობანი არიან მათთან შედარებით რქოვანი ზიგფრიდი, ტრუაელი ჰაგენი და თვით ფოლკერიც, მუსიკოსი.

მხოლოდ ასეთი მრავალმხრივობა ანიჭებს ხასიათს ცოცხალ ინტერესს. მაგრამ ეს სისავსე ამასთანავე ერთ სუბიექტად შეკრული უნდა მოგვევლინოს, და არა როგორც გაბნეულობა, ყბედობა და მხოლოდ შიშველი, მრავალმხრივი აგზნებულობა, — ისე როგორც ბავშვები, მაგალითად, ყველაფერს ხელს ჰკიდებენ, ერთი ნუთით დაინტერესდებიან და რაღაც სათამაშო საქმეს გაიჩენენ, — მაგრამ მაინც უხასიათონი არიან, — პირიქით, ხასიათი ადამიანის სულის უსხვადასხვანაირეს თვისებებში უნდა შეიჭრას, მათში უნდა იმყოფებოდეს, თავისი თვისება ამ თვისებებით უნდა აავსოს და იმავე დროს არ უნდა შეჩერდეს, არამედ ინტერესების, მიზნების, თავისებურებების, ხასიათის თვისებების ამ მთლიანობაში თავის თავში კონცენტრირებული და მდგრადი სუბიექტურობა უნდა დაიცვას.

ასეთი მთლიანი ხასიათების გამოსახატავად ყველაზე უფრო შესაფერია ეპიკური პოეზია, უფრო ნაკლებად — დრამატული და ლირიკული.

ბ) მაგრამ ამ მთლიანობაზეც, როგორც ასეთზე, ხელოვნებას ჯერ კიდევ არ შეუძლია შეჩერდეს. რადგან საქმე გვაქვს იდეალთან მის გარკვეულობაში, ამის გამო მაშინვე იბადება ხასიათის განსაკუთრებულობის და ინდივიდუალობის მოთხოვნილება. მოქმედება განსაკუთრებით მის კონფლიქტსა და რეაქციაში აყენებს სახის შეზღუდულობისა და გარკვეულობის პრეტენზიას. ამიტომაც დრამატული გმი-რები მეტწილად უფრო მარტივნი არიან თავის თავში, ვიდრე ეპიკური სახეები. უფრო მტკიცე გარკვეულობა იმითი მიიღება, რომ განსაკუთრებული პათოსი ხასიათის არსებით და თვალსაჩინო, მნიშვნელოვან თვისებად იქცევა, გარკვეული მიზნების, გადანწყვეტილებებისა და მოქმედებებისაკენ რომ მიჰყავს იგი. თუ გამარტივება, შეზღუდულობა, გაცალმხრივება იმდენად შორს წავა, რომ ინდივიდუუმში გამოცარიელდება და გარკვეული პათოსის, როგორც სიყვარულის, პატივის და ა. შ., მხოლოდ შიშველ, თავის თავში აბსტრაქტულ ფორმად იქცევა, მაშინ ამის გამო ყოველგვარი სიცოცხლე და სუბიექტურობა იკარგება და გამოსახვა, რომელშიაც ხასიათის მხოლოდ ეს მხარე არის წინ წამოწე-

ლი, იქცევა, როგორც ეს ფრანგებთან ხშირად ხდება, შიშველ და ღარიბ გამოსახვად. ამიტომ ხასიათის განსაკუთრებულობაში, თუმცა, მართალია, ერთი მთავარი გაბატონებული მხარე უნდა გამოვლინდეს, მაგრამ ამ გარკვეულობის ფარგლებში სრული ცხოველმყოფელობა და სისასვე მაინც ისე უნდა იქნეს დაცული, რომ ინდივიდუუმს დარჩეს ასპარეზი, მოძრაობის შესაძლებლობა, მრავალმხრივ გვიჩენოს თავისი თავი, მიმართოს სხვადასხვა მხარეს, მრავალგვარ სიტუაციებში შეიჭრას და თავის თავში განვითარებული შინაგანი ცხოვრების მთელი სიმდიდრე მრავალნაირ გამოვლინებებში გაშალოს. ამგვარი ცხოველმყოფელობა, თავის თავში მარტივი პათოსის მიუხედავად, ახასიათებს სოფოკლეს ტრაგიკულ სახეებს. თავიანთი პლასტიკური დამთავრებულობით ისინი ქანდაკებებს შეიძლება შევადაროთ. რადგან სკულპტურასაც, თუმცა იგი განსაზღვრულია, მაინც შეუძლია გამოხატოს ხასიათის მრავალმხრივობა. მართალია, სკულპტურა, წინააღმდეგ მძაფრი ვნებისა, მთელი თავისი ძალ-ღონით მხოლოდ ერთ ნერტილს რომ ეძგერება ხოლმე, თავის წყნარ მდუმარებაში ძლიერ ნეიტრალიტეტს გამოხატავს და თავის თავში მშვიდად შეიცავს ყველა ძალას, მაგრამ ეს აუძღვრეველი ერთიანობა მაინც არ ჩერდება აბსტრაქტულ გარკვეულობაზე, არამედ წინასწარ გვაგრძნობინებს მის სიმშენიერებაში ამავე დროს სხვა ყველაფრის დაბადების ადგილს, როგორც უშუალო შესაძლებლობას, რათა უსხვადასხვანაირეს ურთიერთობებში გადავიდეს. ჩვენ სკულპტურის ნმდვილ სახეებში ვხედავთ მშვიდ სიღრმეს, რომელიც შესაძლებლობას შეიცავს თავის თავში თავის თავიდან ყველა ძალა განახორცილოს. ხასიათის შინაგანი მრავალმხრივობა სკულპტურაზე მეტად მოეთხოვება ფერწერას, მუსიკას და პოეზიას, ყოველი დროის ნამდვილი ხელოვანი ასეც იქცეოდნენ. მაგალითად, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაში“ რომეოს მთავარი პათოსია სიყვარული; მაგრამ ჩვენ მას მაინც ვხედავთ მშობლებთან, მეგობრებთან, პაყთან მრავალმხრივ ურთიერთობაში; თავისი პატივმოყვარეობის დასაცავად ტიბალტს წაეჩხუბება და ორთა ბრძოლაში იწვევს. ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორი მოწინებით და ნდობით ეპყრობა ბერ-მონაზონს, და თვით სამარის პირსაც კი საუბარს გაუბამს იმ მეაფთიაქეს, რომლისგანაც მომაკვდინებელ მხამს ყიდულობს, მას მუდამ ღირსეულად, კეთილშობილურად უჭირავს თავი, მაგრამ გამსჭვალულია ღრმა გრძნობით. ასევე ჯულიეტასაც მრავალნაირი ურთიერთობა აქვს დედასთან, მამასთან, ძიძასთან, გრაფ პარისტან, პატერთან; და მაინც იგი თანაბრად არის ჩაფლული როგორც თავის თავში, ასევე ყველა სხვა სიტუაციაშიც და მთელი მისი ხასიათი ერთი გრძნობით, სასიყვარულო ვნებით არის გამსჭვალული და ასულდგმულეზული; მისი სიყვარული ისეთი ღრმაა და ვრცელი, როგორც უსაზღვროა ზღვა, ასე რომ, ჯულიეტას უფლება აქვს თქვას: რამდენადაც მეტს გავცემ, იმდენადვე უფრო მეტი მაქვს მე: ორივე მასთან უსაზღვროა. ამიტომ თუმცა აქ გამოხატულია მხოლოდ ერთი პათოსი, მაგრამ

ის მაინც უნდა გაიშალოს და განვითარდეს თავის სიმდიდრედ თავის თავში. ეს შემთხვევა არსებობს თვით ლირიკაშიც კი, სადაც პათოსი არ შეიძლება იქცეს მოქმედებად კონკრეტულ პირობებში. თვით აქაც პათოსი უნდა გამოვლინდეს სრულიად განვითარებული სულის შინაგანი მდგომარეობის სახით, რომელსაც შეუძლია გარემოებათა და სიტუაციათა ყოველი მხრით გამომჟღავნდეს. ცოცხალი ენამჭკვრობა, ფანტაზია, ყველაფერს რომ ეხება, წარსულს ანმყოში გადმოიტანს, და იცის შინაგანი ცხოვრების სიმბოლური გამოთქმისათვის მთელი გარეგანი გარემოს გამოყენება, არ ეშინია ღრმა ობიექტური აზრებისა და ამ უკანასკნელთა გადმოცემაში გვაუნყევს შორმჭვრეტელ, ყოვლისმომცველ, ნათელ, ღირსეულ, კეთილშობილ გონს; ეს სიმდიდრე ხასიათისა, თავის შინაგან სამყაროს რომ გამოთქვამს, არც ლირიკაში არის უადგილო და მას იქ სამართლიანად შეიძლება ჰქონდეს ადგილი. განსჯის თვალსაზრისით განხილული ასეთი მრავალმხრივობა ერთი რომელიმე გაბატონებული გარკვეულობის ფარგლებში შეიძლება არათანამიმდევრულად მოგვეჩინოს. აქილევსი, მაგალითად, თავის კეთილშობილურ გმირულ ხასიათთან ერთად, რომლის მშვენიერი ახალგაზრდული ძალა ძირითად თვისებას შეადგენს, მამისა და მეგობრის მიმართ გულჩვილია; როგორღა შეიძლება, ისმება კითხვა, რომ მან საშინელი შურისძიებით შეპყრბილმა გალავნის ირგვლივ თრევით შემოატარა ჰექტორი. მსგავსი არათანამიმდევრობის არიან აგრეთვე შექსპირის ბრიყვი მასხარები, თითქმის მუდამ გონებამახვილნი და გენიალური იუმორით აღსავსენი. და აი, შეიძლება თქვას კაცმა: როგორ მიდიან ეს ჭკუამახვილი ინდივიდები იქამდე, რომ ასე ბრიყვულად იქცევიან. სახელდობრ, განსჯას სურს აბსტრაქტულად ხასიათის მხოლოდ ერთი მხარე გამოჰყოს, ამოსწიოს და მთელი ადამიანის ერთადერთ წესად აქციოს. ის, რაც ცალმხრივობის გაბატონების წინააღმდეგ გამოდის, განსჯას უბრალო ცალმხრივობად წარმოუდგენია. მაგრამ თავის თავში მთლიანის და მით ცოცხალის გონივრულობისათვის ეს არათანამიმდევრობა წარმოადგენს სწორედ თანმიმდევრობას და თანხმობას. რადგან ადამიანიც სწორედ ეს არის. მრავლის წინააღმდეგობას არა თუ თავის თავში ატარებს, არამედ გადააქვს კიდევაც და მასში თავის თავის თანაბარი და ერთგული რჩება.

y) მაგრამ ამიტომ ხასიათმა თავისი განსაკუთრებულობა თავის სუბიექტურობას უნდა შეუერთოს, იგი უნდა იყოს გარკვეული სახე, და ამ გარკვეულობაში უნდა ჰქონდეს მუდამ თავისი თავის ერთგული ერთიანი პათოსის ძალა და სიმაგრე. თუ ამგვარად ადამიანი თავის თავში ერთიანი არ არის, მაშინ მრავალგვარობის სხვადასხვა მხარე შეუგნებლად და უაზროდ იშლება. თავის თავთან ერთიანობაში ყოფნა შეადგენს სწორედ ხელოვნებაში ინდივიდუალობის უსაზღვროებასა და ღვთაებრიობას. ამ მხრივ, სიმაგრე, სიმტკიცე, შეუპოვრობა, გაბედულება მნიშვნელოვან განსაზღვრებას გვაძლევს ხასიათის იდეალური

გამოსახვისათვის. იგი იქიდან წარმოსდგება, როგორც ზემოთ უკვე შევეხეთ, რომ ძალთა ზოგადობა ინდივიდუუმის განსაკუთრებულობით განიმსჭვალება და ამ გაერთიანებაში თავის თავში ერთიან, თავისი თავისადმი მიმართულ სუბიექტურობად და ცალკეულობად, ერთეულობად იქცევა.

მაგრამ ამ მოთხოვნასთან ერთად ჩვენ უნდა გამოვიდეთ განსაკუთრებით უახლესი ხელოვნების მრავალი მოვლენის წინააღმდეგ.

კორნელის „სიდში“, მაგალითად, სიყვარულისა და პატივის კოლიზია ბრწყინვალე პარტიაა. ცხადია, რომ თავის თავში ასეთ განსხვავებულ პათოსს შეუძლია კონფლიქტამდე მისვლა; მაგრამ როცა ეს პათოსი შინაგანი ბრძოლის სახით გადატანილია ერთსა და იმავე ხასიათში, მაშინ, მართალია, ეს ბრწყინვალე რიტორიკისა და ეფექტიანი მონოლოგების საბაბსა და შემთხვევას იძლევა, მაინც ხასიათის ჯანსაღ სიმტკიცესა და თავის თავში ერთიანობას ეწინააღმდეგება ერთი და იმავე სულის გაორება, რაც პატივიღირსების აბსტრაქციიდან სიყვარულის აბსტრაქციას აწყდება და პირუკუ.

ასევე ეწინააღმდეგება ინდივიდუალურ სიმტკიცეს, როდესაც მთავარი პირი, რომელშიც ამა თუ იმ პათოსის ძალა იძვრის და მოქმედებს, დაქვემდებარებული ფიგურისაგან რჩევა-დარიგებას იღებს, გაერკვევა, დაჰყვება თათბირს და შემდეგ შესაძლებლობა ეძლევა, დანაშაული თავიდან მოიხსნას და სხვას გადააბრალოს. როგორც, მაგალითად, რასინის ფედრა ენონესაგან რჩევა-დარიგებას მიიღებს და მის თათბირს დაჰყვება. ნამდვილი ხასიათი თვით მოქმედებს და სხვას უფლებას არ მისცემს მის სულში შეიჭრას, მის მაგიერ იფიქროს და გადაწყვეტილება მიიღოს. მაგრამ თუ ის საკუთარი ნებით მოქმედებდა, მაშინ ჩადენილ დანაშაულსაც თვითონ კისრულობს და თვითონვე აგებს მასზე პასუხს.

ხასიათის მერყეობის, უსაყრდენობის მეორე სახე განსაკუთრებით ახალ გერმანულ ნაწარმოებებში ჩამოყალიბდა მგრძნობიარობის შინაგან სისუსტედ [სენტიმენტალობად], რაც საკმაოდ დიდხანს ბატონობდა გერმანიაში. ყველაზე უფრო მახლობელ და შესანიშნავ მაგალითად უნდა მოვიყვანოთ ვერთერი, მთლად დაავადებული ხასიათი; რომელსაც არ შესწევს ძალა თავისი სიყვარულის ჟინიანობაზე უფრო მაღლა დადგეს. მაგრამ ის, რაც მას საინტერესოს ხდის, არის ვნებიანობა და გრძნობათა სიმშვენიერე, ბუნებასთან მჭიდრო კავშირის გრძნობა, განცდათა სიფაქიზე და ლმობიერი სული. და შემდეგ, როდესაც საკუთარი პიროვნების უშინაარსო სუბიექტურობაში ჩაფლობა, ჩაღრმავება უფრო და უფრო გაიზარდა, ამ სისუსტემ, სირბილემ კიდევ სხვა მრავალნაირი ფორმა მიიღო. იაკობის მიერ მის „ვოლდემარში“ მოცემული სიმშვენიერე სულისა ამასვე უნდა მიეწეროს, ამ რომანში მთელი ზომით იჩენს თავს ისეთი წარმოდგენა საკუთარ თავზე, თითქოს [გმირი] დიდებული სულისა იყოს; ამით იგი თავს იტყუებს და თვალებს იხვევს საკუთარი სათნოებისა და უპირატესობის შესახებ. ეს არის აღმატებულება

დაღვთაებრიობა ისეთი სულისა, სინამდვილესთან ყოველმხრივ მცდარ ურთიერთობაში რომ იმყოფება და თავის თავსვე უმაღლავს საკუთარ სისუსტეს იმ მხრივ, რომ არ შეუძლია აიტანოს და გადაამუშაოს არსებულ ქვეყნის ნამდვილი შინაარსი იმ წარჩინებულობისა და გვარიშვილობის გამო, რომლითაც იგი ყველაფერს, ვითარცა უღირსს, ხელს ჰკრავს. ასეთი მშვენიერი სული ღია არ არის თვით ჭეშმარიტი ზნეობრივი ინტერესებისა და ცხოვრების ჯანსაღი მიზნებისათვის, საკუთარ თავს საკუთარ ქსელშივე ახვევს, ცხოვრობს და მოძრაობს მხოლოდ საკუთარ სუბიექტურ რელიგიურ და მორალურ გამოწვევებში. ამ შინაგან ენთუზიაზმს, აღტაცებას საკუთარი არაჩვეულებრივი წარჩინებულობის, უპირატესობის გამო, რომლითაც ასე ამაყობს და იბღინძება ისევე საკუთარი თავის წინაშე, ემატება აგრეთვე უსაზღვრო მგრძობიარობა ყველა სხვის მიმართ, ვინც ვალდებულია ეს განმარტოებული [ობოლი] მშვენიერება ყოველ მომენტში გამოიცნოს, გაიგოს, და თავყვანი სცეს; და თუ სხვები ამას ვერ შესძლებენ, მაშინვე ეს სული მთელი სიღრმით აღშფოთდება და უსაზღვრო შეურაცხყოფას იგრძნობს. მაშინ ერთი ხელის დაკვრით მთელი მისი ადამიანობა, ყოველგვარი მეგობრობა, ყოველგვარი სიყვარული ქრება. მისი უუნარობა – გადაიტანოს პედანტიზმი, წერილმანი უმნიშვნელო გარემოებანი და უხერხულობანი, რომელთაც დიადი და ძლიერი ხასიათი მშვიდად და უზიანოდ ჩაუვლის ხოლმე, — ყოველგვარ წარმოდგენას სჭარბობს და სწორედ ყველაზე უფრო არსებითად უმნიშვნელო რამ გარემოება ასეთ სულს უდიდეს სასონარკვეთილებაში აგდებს. მაშინ დარდას და ნაღველს, სევდას, ჭმუნვას, მოწყენილობას, ცუდ გუნებას, შეურაცხყოფის გრძნობას, მეღანქოლიას, საკუთარი უბედურების გრძნობას ბოლო არ ეღება; აქედან წარმოსდგება მტანჯველი ფიქრებით განამება თავის თავისა და სხვისა, შფოთი, ბორგვა, კრუნჩხვა და სულის თვით სიმკაცრე და უღმობელობაც, რომელშიაც ამ მშვენიერი სულის შინაგანი განცდების მთელი უბედურება, საცოდაობა და სისუსტე სავესებით მჟღავნდება. სულის ასეთმა უცნაურობამ არ შეიძლება გული მიიზიდოს, რადგან ნამდვილ ხასიათს ის შეჰფერის, რომ რაიმე ნამდვილის დაპყრობის სურვილი, გამბედაობა და ძალა შესწევდეს. ინტერესი ისეთი სუბიექტებისადმი, მუდამ მხოლოდ თავის თავს რომ დასტრიალებენ, ფუჭი ინტერესია, რადიდი წარმოდგენაც არ უნდა ჰქონდეთ მათ საკუთარ თავზე, რომ ისინი ყველაზე უფრო მაღალი და უწმინდესი არსებანი არიან, რომ მათი სულის უშინაგანეს ფენებში დაფარულია ღვთაებრივი – მათ საშინაო ტანსაცმელში დაუდევრად გამოვლენილი.

ხასიათის შინაგანი სუბსტანციალური საფუძვლიანობის ეს უქონლობა სულ სხვა სახითაც იმ მხრივ ჩამოყალიბდა, რომ სულის ის უცნაური, მაღალი და მშვენიერი თვისებები ჰიპოსტაზირებულია სულ უკუღმართად და გაგებულია დამოუკიდებელ ძალებად. ამას ეკუთვნიან მაგიური, მაგნიტური, დემონური მოვლენები, ნათელხილვის მოჩვენე-

ბანი, ძილში ხეტიალი, მთვარეული და ა. შ. ცოცხალი ინდივიდუმი, რომელზეც ამტკიცებენ, რომ სინამდვილეში არსებობდა, ამ შავბნელი ძალების მიმართ ისეთ ურთიერთობაში ჰყვება, რომ, ერთი მხრივ, ისინი [ეს ძალები] თვით მასში არიან, მეორე მხრივ კი, მისი შინაგანი სამყაროსათვის სულ უცხო და მიღმურ ძალებს წარმოადგენენ, რომლებიც განსაზღვრავენ და წარმართავენ მის შინაგან ცხოვრებას. ამ უცნობ ძალებშია თითქოს ამოუშიფრავი რაღაც საშინელების ჭეშმარიტება, რომლის წვდომა და გაგნება შეუძლებელიაო. მაგრამ ხელოვნების სამყაროდან სწორედ ბნელი ძალები უნდა განიღვნოს, რადგან ხელოვნებაში არაფერია ბნელი, პირიქით, მასში ყველაფერი ნათელია და გამჭვირვალე, ხოლო ეს ზეხილული, ჩვენი თვალისა და გონებისათვის მიუწვდომელი ძალები კი მხოლოდ სულის ავადმყოფობას უწყობენ ხელს და პოეზიას ბუნდოვანს, ნისლოვანს, ცარიელს, ფუჭსა და ამაოს ხდიან, რის მაგალითებსაც იძლევიან ჰოფმანი და ჰაინრიხ ფონ კლაისტი თავის „პრინც ჰომბურგელში“. ჭეშმარიტად იდეალურ ხასიათს თავის შინაარსად და პათოსად არავითარი მიღმური, საიქიო და მოჩვენებ-ბი-სეული არა აქვს, მას ნამდვილი ინტერესები ამოძრავებს, რაშიც იგი საკუთარ თავს პოულობს. განსაკუთრებით ნათელხილვა უახლოეს პოეზიაში ძალიან ტრივიალური და ჩვეულებრივი გახდა. პირიქით, როდესაც შილერის „ვილჰელმ ტელში“ მოხუცი ატინგჰაუზენი სიკვდილის წუთებში თავისი სამშობლოს ბედ-იბალს იუნყება, აქ ეს წინასწარმეტყველება ნახმარია მართებულად. მაგრამ ხასიათის სიჯანსაღის გადაცვლა სულის ავადმყოფობაზე კოლიზიის შესაქმნელად და ინტერესის გამოსანევევად, მუდამ უბედურებით, მარცხით დამთავრდება; ამიტომ თვით შემოიღობაც მხოლოდ დიდი სიფრთხილით არის გამოსაყენებელი.

ამგვარ გამრუდებებს, ხასიათის ერთიანობასა და სიმტკიცეს რომ უპირსპირდებიან, შეგვიძლია უახლესი ირონიის პრინციპიც დავურთოთ. ამ ყალბმა თეორიამ პოეტები იმით შეაცდინა, რომ ხასიათებში გაურთიანებელი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული თვისებები შეიტანეს, ასე რომ, თითოეული ხასიათი თვითვე ანგრევს და ანადგურებს თავის თავს, როგორც ხასიათს. თუ რომელიმე ინდივიდუმი თავიდან კიდევაც გამოდის გარკვეული მისწრაფებით, საერთოდ გარკვეულობით, მაშინ იგი სწორედ თავის საწინააღმდეგოში უნდა გადავიდეს და ამის გამო ხასიათმა არაფერი არ უნდა წარმოადგინოს, გამოხატოს, გარდა გარკვეულისა და თავისი თავის უმნიშვნელობა-არარაობისა. ეს ამბავი ირონიამ ხელოვნების განსაკუთრებულ და უმაღლეს მწვერვალად მიიჩნია, რადგანაც მაყურებელი რაიმე თავისთავად დადებითმა ინტერესმა კი არ უნდა შეიპყროსო, არამედ მასზე მალლა უნდა დადგეს, ისე როგორც თვით ირონია ქვეყნად ყველაფერზე მალლა და ყველაფრის იქით დგასო. ამავე აზრით უნდოდათ აქხსნათ შექსპირის ხასიათები. მაგალითად, ლედი მაკბეტი მოსიყვარულე მეუღლე და მეტად სათუთი, უწყინარი სულის ქალი იყო, თუმცა ის აზრებს მკვლელობაზე

არა მარტო ფართო ასპარეზს უთმობს, არამედ სისრულეშიაც მოჰყავსო. მაგრამ შექსპირი გამოირჩევა სწორედ მისეული ხასიათების სიმედგრიტ, კატეგორიულობითა და უდრეკობით, თვით ბოროტის მხოლოდ ფორმალური სიდიადისა და სიმტკიცის გამოხატვის დროსაც კი. მართალია, ჰამლეტი გაუბედავია, მაგრამ იგი დაეჭვებულია არა იმაში, თუ რა უნდა გააკეთოს, არამედ იმაში, როგორ უნდა შეასრულოს. ახლა ისინი შექსპირის ხასიათებსაც კი მოჩვენებითსა ხდიან და ფიქრობენ, თითქოს სწორედ ეს არარაობა-უმნიშვნელობა და ნახევრულობა, მერყეობა, ყოყმანი, აქეთ-იქით რწევანი, გაუთავებელი მიეთ-მოეთი იყოს თავისთავად საინტერესო. მაგრამ იდეალი სწორედ იმით გამოიხატება, რომ იდეა ნამდვილია და ამ სინამდვილეს ადამიანი სჭირდება სუბიექტის სახით, როგორც თავის თავში მტკიცე ერთიანი რამ.

რაც აქ ხელოვნებაში მტკიცე ხასიათის ინდივიდუალობაზე ვთქვით, ესეც კმარა. ასეთ ხასიათში მთავარია თავის თავში გარკვეული, არსებითი პათოსი მდიდარი და სავსე მკერდისა, რომლის შინაგან ინდივიდუალურ ქვეყანას პათოსი იმგვარად გამსჭვალავს, რომ სულის შინაგანი სამყაროს პათოსით განმსჭვალულობა, და არა მარტო პათოსი, როგორც ასეთი, თავის გამოხატვას ჰპოვებს. ამდენადვე პათოსმა ადამიანის მკერდში არ უნდა დაარღვიოს თავისი თავი იმისათვის, რომ გამომჟღავნდეს, როგორც თავის თავში არაარსებითი და უმნიშვნელო რაღაც.

III. იდეალის გარეგანი გარკვეულობა

C. ხელოვანი

2. გამოსახვის ობიექტურობა

a. უბრალო გარეგანი ობიექტურობა

სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით ობიექტურობა ასე ესმით, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველგვარმა შინაარსმა უკვე არსებული სინამდვილის ფორმა უნდა მიიღოს და ამ ჩვენთვის ნაცნობ გარეგან სახეში [ფორმაში] მოგვევლინოს. ჩვენ რომ ასეთი ობიექტურობით დავკმაყოფილებულიყავით, მაშინ შეგვეძლო კოცებუსათვის ობიექტური პოეტი გვენოდებინა, ვინაიდან მასთან კვლავ სრულიად იმავე მდაბიო, ბილწ სინამდვილეს ვნახულობთ, მაგრამ ხელოვნების მიზანი სწორედ ის არის, რომ ყოველდღიური ცხოვრებას როგორც შინაარსი, ასევე მისი გამოვლენის წესი შემოაცალოს, ჩამოხერტყოს, და მხოლოდ თავისთავად და თავისთვის გონივრული მხარე, გონისმიერი მოღვაწეობის საშუალებით, შინაგანი სამყაროდან მის ქვეშეშეგარე გარეგან სახედ [ფორმად] გამოავლინოს. ამიტომ ხელოვანმა მიზანში როდი უნდა

ამოიღოს მაინცდამაინც მხოლოდ ეს შიშველი გარეგანი ობიექტურობა, შინაარსის სრული სუბსტანცია რომ აკლია. მართალია, შეიძლება ობიექტურობის, არსებულის ასეთ გაგებას თავის თავში უმაღლესი ცხოველმყოფელობა ჰქონდეს და, როგორც უკვე ადრევე გოეთეს ახალგაზრდობის ნაწარმოების ზოგიერთი მაგალითიდან დავინახეთ, იგი თავისი შინაგანი გულწრფელობით ძალიანაც გვიზიდავდეს, მაგრამ თუ მას ნამდვილი შინაარსი არ გააჩნია, ის მაინც ვერ მიაღწევს ხელოვნების ჭეშმარიტ მშვენიერებას. ამიტომ ხელოვანი არ უნდა გამოეკიდოს ისეთ შიშველ გარეგან ობიექტურობას, შინაარსის სრული სუბსტანცია რომ აკლია.

ბ. გაუმჟღავნებელი შინაგანი სამყარო

ამიტომ ობიექტური გაგების მეორე სახე მიზნად არ ისახავს გარეგანს, როგორც ასეთს, არამედ ხელოვანი თავის საგანს ეუფლება სულის უღრმესი, უშინაგანესი განცდით. მაგრამ ეს შინაგანი იმდენად დაფარულია, კარჩაკეტილი და კონცენტრირებული, რომ მას არ შეუძლია ცნობიერ სიჭაბუდეს და ჭეშმარიტ გაშლა-განვითარებას მიაღწიოს. ამიტომ ჰათოსის მჭევრმეტყველება მარტო იმით კმაყოფილდება, რომ მიმახვედრებელი გარეგანი მოვლენებით, წინათგრძნობებით სავსე ნიშნებით მიახვედროს მკითხველი, თუმცა შინაარსის მთელი ბუნების ასახსნელად საჭირო ძალა და განათლება [კულტურა] არ გააჩნია. განსაკუთრებით ხალხური სიმღერები მიეკუთვნება გამოსახვის ამ წესს. ისინი გარეგნულად მარტივად ანიშნებენ [მიახვედრებენ] იმ ფართო და ღრმა გრძნობაზე, რაც მათ საფუძვლად უდევთ, მაგრამ მაინც არ შეუძლიათ, ნათლად გამოთქვან იგი, ვინაიდან თვით ხელოვნებამ აქ ჯერ კიდევ ვერ მიაღწია განათლებას [კულტურას] იმდენად, რომ მან თავისი შინაარსი სრული გამჭვირვალობით გამოარჩიოს, და მხოლოდ იმით უნდა დაკმაყოფილდეს, რომ გარეგანი ნიშნების საშუალებით შესაძლებელი გახადოს, მიახვედროს სულის წინათგრძნობა. გული თავის თავს ჩაჰკვირვებია, თავის თავში მომწყვდეულა, შეკუმშულა, და იმისათვის, რომ სხვა გულებისთვისაც გასაგები გახდეს, აისახება მხოლოდ სრულიად ბოლოვან გარეგან გრემოებებსა და მოვლენებში, რომლებიც, მართალია, საკმაოდ მჭევრმეტყველნი არიან, თუ მათ მიეცემათ თუნდაც სულ სუსტი მინიშნების ხასიათი სულსა და გრძნობაზე. გოეთემაც მოგვცა ამ სახის უაღრესად ჩინებული სიმღერები. „მეცხვარე-მწყემსის ნაღვლიანი სიმღერა“, მაგალითად, ამ სახის ლექსთა შორის ერთ-ერთი უმშვენიერესთაგანია; ტკივილისა და სევდა-კაემნისაგან გატეხილი სული, დაუნჯებული და გულდახურული თავის ამბავს გვამცნობს წმინდა გარეგან სახეებში და გრძნობის კონცენტრირებული სიღრმე მათში მაინც გამოუქთმელად ძგერს. „ტყის მეფესა“ და სხვა მრავალ ლექსში გაბატონებულია იგივე კილო, მაგრამ ეს კილო შეიძლება ისეთ ჩლუნგ

ბარბაროსობამდე ჩამოქვეითდეს, რომელიც არ იძლევა საშუალებას, შეიგნოს, ცნობიერჰყოს საგნისა და სიტუაციის დედაარსი და მხოლოდ ყველაზე უფრო ბოლოვადს, ნაწილობრივ უხემ, ნაწილობრივ უგემურ გარეგნულ ნიშნებს გამოჰკიდებია. როგორც მაგალითად, კრებულ „ეს ნაბენ ჭუნდერჰორნ-ში“ მოთავსებულ „მედაფდაფეში“ ნათქვამია: „ო, სარჩობელავ, მაღალო სახლო“ ან „მშვიდობით, ბატონო კაპრალი“, რომელთაც ფრიად ამაღელვებელ სტრიქონებადაც კი თვლიდნენ. პირიქით, როდესაც გოეთე მღერის:

ჩემგან მოკრეფილ თაიგულს
სალმად მოგიძღვნი ათასჯერ!
ხშირად დავხრილვარ მე მისკენ,
ვინ იცის, რამდენ ათასჯერ,
და მივიხუტე იგი გულს
მრავალჯერ, ასიათასჯერ!

იქ შინაგანი გულწრფელი გრძნობა ნაჩვენებია სრულიად სხვაგვარად, რაც ჩვენი მჭვრეტელობის წინაშე არავითარ ტრივიალურსა და თავის თავის საწინააღმდეგოს არ აყენებს. მაგრამ, საერთოდ, ობიექტურობის მთელ ამ სახეობას აკლია ნამდვილად ნათელი გამოხატვა [წარმოჩენა] გრძნობისა და ვნებისა, რაც ნამდვილ ხელოვნებაში არ უნდა რჩებოდეს იმ ფარულ სიღრმეში, გარეგან ნიშნებში გამოვლენით რომ ოდნავ მოგვაგონებს, ოდნავ ეხმაურება თავისთავს, არამედ ან უნდა თავისთვის თვითონ გამომჟღავნდეს, ან ნათლად და სრულად უნდა გამოსჭვიოდეს [გამოზრწყინდეს] იმ გარეგან ნიშნებში, რომელშიც იგი არის განსახიერებული. შილერი, მაგალითად, თავისი პათოსით მთელ თავის სულს გამოხატავს, ფრიად სულოს, საგნის არსებას რომ შესისხლხორცებია, შეთვისებია, და შეუძლია თავისი სულის სიღრმეები ამავე დროს ყველაზე უფრო თავისუფლად და ბრწყინვალედ, სრული სიუხვითა და კეთილხმოვანებით გამოთქვას.

ც. ჭეშმარიტი ობიექტურობა

ამ მიმართულებით, იდეალის ცნების თანახმად, სუბიექტური გამოთქმის მხრივ, ჭეშმარიტი ობიექტურობა აქაც ისე შეგვიძლია დავადგინოთ, რომ ხელოვანის შთამაგონებელი ნამდვილი შინაარსიდან არაფერი არ უნდა დარჩეს შინაგან სუბიექტურ სამყაროში, მთელი ეს შინაარსი სავსებით უნდა გაიშალოს და განვითარდეს იმ სახით, რომელშიც ამორჩეული შინაარსის ზოგადი სული და სუბსტანცია ხაზგასმით იქნება ნაჩვენები იმდენადვე, რამდენადაც მისი ინდივიდუალური გაფორმება მთლიანად წარმოსდგება დამთავრებულად და მთელი გამოსახვის მიხედვით იმ სულისა და სუბსტანციისაგან განიმსჭვალე-ბა. ვინაიდან უდიადესი და უსაჩინოესი არის არა რაღაც გამოუთქმელი, თორემ ამ შემთხვევაში პოეტის სული მის ნაწარმოებში გაუხსნელი

დარჩებოდა, თავის თავში უფრო მეტი სიღრმის მქონე იქნებოდა, ვიდრე ამას მისი ნაწარმოები გამოხატავს, მაშინ როდესაც სინამდვილეში ხელოვანის მიერ შექმნილი ნაწარმოები არის ის, რაც მასში ყველაზე უკეთესი და ჭეშმარიტია; რასაც გამოხატავს იგი, თვითონაც ის არის, რაც მხოლოდ მისი სულის სიღრმეში დარჩა დაფარული, იგი არ არის ის.

3. მანერა. სტილი და ორიგინალობა

მაგრამ რა ძლიერადაც არ უნდა მოეთხოვებოდეს ხელოვანს ობიექტურობა, სწორედ ახლახან აღნიშნული აზრით, გამოსახვა მაინც მისი შთაგონების (აღმაფრენის) ნაწარმოებია, ვინაიდან იგი, როგორც სუბიექტი, მთლიანად გაერთიანებულია საგანთან და მისი მხატვრული ხორცშესხმა, თავისი სულისა და თავისი ფანტაზიის შინაგანი ცხოველმყოფელობიდან მოახდინა. ხელოვანის სუბიექტურობისა და გამოსახვის ჭეშმარიტი ობიექტურობის იდენტობა მესამე მთავარი მხარეა, რომელიც ჩვენ ჯერ კიდევ მოკლედ უნდა განვიხილოთ, რამდენადაც მასში გაერთიანებული აღმოჩნდება ის, რაც აქამდე განცალკევებული გვექონდა როგორც გენია და ობიექტურობა. ეს ერთიანობა შეგვიძლია აღვნიშნოთ, როგორც ნამდვილი ორიგინალობის ცნება.

მაგრამ სანამ შეუდგებოდეთ იმის დადგენას, თუ რას შეიცავს თავის თავში ეს ცნება, მხედველობაში უნდა მივიღოთ კიდევ ორი პუნქტი, რომელთა ცალმხრივობა უნდა მოიხსნას, თუ გვსურს, რომ ჭეშმარიტმა ორიგინალობამ შეძლოს გამოსვლა. ეს არის სუბიექტური მანერა და სტილი.

a. სუბიექტური მანერა

რაც შეეხება, უპირველეს ყოვლისა, შიშველ მანერას, იგი ამ მიმართებით არსებითად უნდა განვასხვავოთ ორიგინალობისაგან. ვინაიდან მანერა ეხება ხელოვანის მხოლოდ კერძო და ამის გამო შემთხვევით თავისებურებებს, რამდენადაც ისინი, თუმიცა თვით საგნიდან და მათი იდეალური გამოხატვიდან არ გამომდინარეობენ, მაგრამ მაინც მხატვრული ნაწარმოების შექმნის დროს იჩენენ ხოლმე თავს.

a) მაშინ მანერა, სიტყვის ამგვარი გაგებით, ეხება ხელოვნების არა ზოგად სახეებს, თავისთავად და თავისთვის გამოხატვის განსხვავებულ წესს რომ მოითხოვენ, როგორც, მაგალითად, პეიზაჟისტი საგნებს უფრო სხვაგვარად ითვისებს, ვიდრე ისტორიული სურათების მხატვარი, პოეტი ეპიკოსი უფრო სხვანაირად, ვიდრე ლირიკოსი ან დრამატურგი; მანერა მხოლოდ ამ სუბიექტის ათვისების საკუთარი წესია, საკუთარი კონცეფცია და შესრულების შემთხვევითი თავისებურება, რასაც შეუძლია იმდენად შორსაც კი წავიდეს, რომ იდეალის ჭეშმარიტ ცნებასთან პირდაპირ წინააღმდეგობაში ჩავარდეს. ამ მხრივ განხილული მანერა ის უცუდეხი სახეა, რომელსაც შეიძლება გამოეკიდოს

ხელოვანი, ვინაიდან იგი მასში, იმის მაგიერ, რომ ნამდვილ ხელოვნებას მიეცეს, თავს ნებას აძლევს შეიჭრას სუბიექტურობაში, როგორც ასეთში, და მით თავი შეიზღუდოს, მაგრამ ხელოვნება მოხსნის საზოგადოდ როგორც შინაარსის, ასევე მისი გარეგანი გამოვლენის შიშველ შემთხვევითობას, და ამიტომ ხელოვანს მოთხოვნასაც ნაუყენებს, რომ თავისი სუბიექტური თავისებურების კერძო შემთხვევითი ნიშნები თავის თავში გაანადგუროს.

b) ამიტომაც მეორე, მანერა როდი უპირისპირებს თავის თავს ჭეშმარიტ მხატვრულ გამოსახვას, არამედ მხატვრული ნაწარმოების მხოლოდ გარეგან მხარეებს უფრო ინარჩუნებს საკუთარ სარბიელად სუბიექტური გადმოცემის წესის კერძო თავისებურებათათვის. ამიტომ მანერის ეს სახეობა უფრო მეტად მხატვრობაში [ფერწერაში] და მუსიკაში იკიდებს ფეხს, რადგან ხელოვნების ეს სახეობანი ათვისებასა და შესრულებას გარეგან მხარეთა უფრო ფართო ასპარეზს სთავაზობენ. თავისებური, გარკვეული მხატვრისა, მისი მიმდევრებისა და მოწაფეებისათვის დამახასიათებელი და ხშირ განმეორებათაგან ჩვეულებად ჩამოყალიბებული გამოხატვის წესი ქმნის მანერას, რომელმაც ორ შემდგომ მიმართულებათაგან შეიძლება ერთ-ერთი მიიღოს.

aa) პირველი მხარე ეხება ათვისებას. ჰაერის ტონი, მაგალითად, ხის ფოთოლთა განლაგება, ნათელისა და ჩრდილის განაწილება, საერთოდ შეფერვილობის ტონი ფერწერაში დაუბოლოებელ მრავალფეროვნებას ქმნის. ამიტომ მხატვართა ნაწარმოებებშიც, განსაკუთრებით შეფერადებისა და განათების წეს-მანერაში, უდიდეს სხვადასხვაობასა და აღქმა-ათვისების განსაკუთრებულ წესს ვხვდებით. ზოგჯერ შეიძლება ფერის ისეთი ტონიც შეგვხვდეს, რომელსაც საერთოდ ბუნებაში ვერ აღვიქვამთ, თუმცა იგი არსებობს, ჩვენ მისთვის ყურადღება არ მიგვიქცევია, მაგრამ ამა თუ იმ მხატვარს [ხელოვანს] იგი მოხვდა თვალში, აითვისა და ახლა უკვე მიეჩვია შეფერადებისა და განათების ამ სახით დანახვას და გადმოცემას. რაც შეფერადებას დაემართა მის თვალში, ის შეიძლება დაემართოს აგრეთვე საგნებსაც, მათ დაჯგუფებას, მდებარეობას, მოძრაობას, ხასიათს და ა. შ. განსაკუთრებით ნიდერლანდელებში ვხვდებით ხშირად მანერის ამ მხარეს: მაგალითად, ვან დერ ნეერის ღამის სურათებში მთვარის შუქის გადმოცემა; ვან დერ გოიენის ქვიშის ბორცვები მის მრავალ პეიზაჟში, ატლასისა და აბრეშუმის სხვა ქსოვილების მუდამ განმეორებული ბზინვა-ელვარება სხვა ოსტატების ესოდენ მრავალ სურათში, — ამ კატეგორიას ეკუთვნის.

bb) შემდეგ მანერა ვრცელდება შესრულებაზე, ყალმის მომარჯვებაზე, ფერების დადებაზე, მათ შერევაზე და ა. შ.

yy) მაგრამ, რადგანაც ათვისებისა და გადმოცემის ასეთი სპეციფიკური სახე მუდმივ განახლებადი გამეორების მეოხებით ჩვეულებად განზოგადდება და ხელოვანის მეორე ბუნებად იქცევა, იბადება იმის საფრთხე, რომ მანერა, რადმენადაც სპეციალურ ხასიათს იღებს, იმდენად

უფრო ადვილად გადაგვარდება უსულგულო, და ამის გამო, შიშველ განმეორებად და ფაბრიკაციად, რის დროსაც ხელოვანი მთელი გრძნობითა და მთელი აღმაფრენით აღარ განიმსჭვალება მისი შექმნის დროს. მაშინ ხელოვნება უბრალო ხელის სიმარჯვემდე, ხელოსნის განაფულობამდე ქვეითდება და მანერა, რომელიც თავისთავად იქნება უფარგისი არც იყოს, შესაძლოა, უგემურ და უსიცოცხლო რამედ გადაიქცეს.

y) ამიტომ ნამდვილი მანერა უნდა განთავისუფლდეს ამ შეზღუდული განსაკუთრებულობისაგან და თავის თავში იმდენად უნდა გაფართოვდეს, რომ გადმოცემის ასეთი სპეციალური სახეობანი შიშველ ჩვეულებად ვერ გადაგვარდნენ. ამ დროს ხელოვანი ზოგადი სახით უნდა მისდევდეს საგნის ბუნებას, უნდა შეეძლოს გადმოცემის ამ უზოგადესი წესის ისე გაგება და ათვისება, როგორც ამას საგნის ცნება მოითხოვს. ამ აზრით, მაგალითად, გოეთეს შემოქმედებაში მანერა შეიძლება ვუნოდოთ იმას, რომ იგი მხიარული საქცევით ოსტატურად აბოლოვებს არა მარტო სალხინო-სანადიმო ლექსებს, არამედ სხვა სერიოზულ დაწყებასაც, რათა სერიოზული განხილვა ან სიტუაცია მოიხსნას, შეანელოს ან სულაც მოიშოროს. ჰორაციუსიც ამ მანერას მისდევს თავის წერილებში. ეს საქცევი მუსაიფისა ან თავაზიანი, საამური დროსტარების ხერხია საერთოდ, როცა თავს იკავებენ, რათა საკითხის სიღრმეში არ შესტოპონ, სჯას უცბად სწყვეტენ და თვით ღრმა მსჯელობაც კი მარჯვე და მსუბუქი თამაშით კვლავ მხიარულ საუბარში გადააქვთ. მართალია, ესეც აგრეთვე მანერაა და განხილვის სუბიექტურობას მიეკუთვნება, მაგრამ ისეთ სუბიექტურობას, უზოგადესი ხასიათი რომ აქვს და მთლად ისე იქცევა, როგორც გადმოცემის განზრახულ სახეს ესაჭიროება. მანერის ამ უკანასკნელი საფეხურიდან შეგვიძლია სტილის განხილვაზე გადავიდეთ.

ბ. სტილი

Le style c'est l'homme même (სტილი – თვით ადამიანია) ცნობილი ფრანგული გამოთქმაა. აქ სტილი ეწოდება საერთოდ სუბიექტის თავისებურებას, რომელიც მისი გამოთქმის წესში, მისი სიტყვის საქცევის ხასიათში და ა. შ. სავსებით გამოიცნობა. ბატონი ფონ რუმორი („იტილიური გამოკვლევები“, I, გვ. 87), პირიქით ცდილობს, გამოთქმა „სტილი“ „ახსნას როგორც მასალის ჩვეულებად ქცეული დამორჩილება შინაგანი მოთხოვნილებებისადმი, მასალისა, რომელშიც მოქანდაკე თავის ფიგურებს ნამდვილად აქანდაკებს, ხოლო ფერმწერი მათ გამოავლენს“. იგი ამ მიმართულებით გვაცნობს ფრიად მნიშვნელოვან შენიშვნებს გამოსახვის იმ წესის შესახებ, რომელსაც სკულპტურის გარკვეული გრძნობადი მასალა, მაგალითად, ნებას რთავს ან კრძალავს. მაგრამ სიტყვა „სტილს“ გრძნობადი ელემენტის მხოლოდ ამ მხარით არ ზღუდავენ. იგი შეიძლება განვავრცოთ მხატვრული გამოსახ-

ვის იმ განსაზღვრებებსა და კანონებზე, ხელოვნების იმ სახეობის ბუნებიდან რომ გამომდინარეობენ, რომელშიაც საგანი მხატვრულ განხორციელებას აღწევს. ამ თვალსაზრისით, მაგალითად, მუსიკაში გაარჩევენ საეკლესიო და საოპერო სტილს, ფერწერაში – ისტორიულ სტილსა და უანრული ფერწერის სტილს და ა. შ. სტილი ნიშნავს გამოხატვის ისეთ წესს, რომელიც თავისი მასალის პირობებს იმდენადვე ემორჩილება, რამდენადაც იგი მთლიანად შეესატყვისება ხელოვნების გარკვეულ სახეობათა გაგება-ათვისებისა და შესრულების მოთხოვნილებებსა და საგნის ცნებიდან გამომდინარე მათ კანონებს. სტილის უქონლობა სიტყვის ამ ფართო მნიშვნელობით მაშინ, ან უუნარობა იმისა, რომ არ შეუძლია აითვისოს გამოსახვის თავის თავში აუცილებლად საჭირო წესი, ანდა სუბიექტური თვითნებობაა, რომელიც, ნაცვლად იმისა, რომ კანონზომიერ მოთხოვნილებას დაემორჩილოს, საკუთარ ნება-სურვილს აძლევს თავისუფალ გასაქანს და უხეირო მანერით ცვლის მას. ამიტომ, როგორც ბატონმა ფონ რუმორმა უკვე შენიშნა, მიუღებელია აგრეთვე ხელოვნების ერთი სახეობის სტილის კანონების გადატანა მეორეში, როგორც ეს ჩაიდინა, მაგალითად, მენგსმა ვილა ალბანში მდებარე თავის ცნობილ მუზეუმში, სადაც მან „თავისი აპოლონის ფერებით შეღებილი ფორმები ქანდაკების პრინციპით გაიგო და შეასრულა“. ასევე უყურებენ დიურერის ნახატებს, დიურერმა მთლიანად ხეზე ამოჭრის სტილი შეითვისა და ფერწერაშიც, განსაკუთრებით ტანსაცმლის ნაკეთების ხატვაში, გამოიყენა.

ხელოვნების სიმბოლური ფორმა

შესავალი

სიმბოლოს შესახებ საერთოდ

სიმბოლო იმ მნიშვნელობით, რა მნიშვნელობითაც ამ სიტყვას აქ ვხმარობთ, ქმნის ხელოვნების დასაწყისს, როგორც ცნების, ისე ისტორიული მოვლენის თანახმად, და ამიტომ უნდა განვიხილოთ კიდევ როგორც წინახელოვნება, უმთავრესად აღმოსავლეთს რომ ახასიათებს და პირველად მხოლოდ მრავალგვარი გადასვლების, გარდაქმნებისა და გაშუალებების შემდეგ მიდის იდეალის ჭეშმარიტ სინამდვილემდე, როგორც ხელოვნების კლასიკურ ფორმამდე. ამიტომაც ამთავითვე უნდა გავარჩიოთ სიმბოლო მისი იმ დამოუკიდებელი თავისებურებით, რომლითაც მხატვრული მჭვრეტელობისა და განსახიერებისათვის გადაწყვეტ ტიპს იძლევა, სიმბოლურის იმ სახეობისაგან, მხოლოდ შიშველ, თავისთავად არადამოუკიდებელ გარეგან ფორმამდე რომ არის ჩამოქვეითებული. სახელდობრ, ამ უკანასკნელი სახით სიმბოლოს კვლავ ვნახავთ აგრეთვე ხელოვნების კლასიკურ და რომანტიკულ ფორმებშიაც სრულიად ისევე, როგორც ცალკე მხარეებს თვითონ სიმ-

ბოლურშიც შეუძლიათ კლასიკური იდეალის ფორმა მიიღონ, ანდა რომანტიკული ხელოვნების დასაწყისი გვიჩვენონ. მაგრამ ასეთი გადასვლა ადრინდელისა გვიანდელში და გვიანდელის გამოჩენა ადრინდელში მხოლოდ და მხოლოდ მეორეხარისხოვან წარმონაქმნებს და ცალკეულ ნიშნებს ეხება ისე, რომ ის ხელოვნების მთელი ნაწარმოების განსაკუთრებულ სულსა და განმსაზღვრელ ბუნებას ვერ შეადგენს.

პირიქით, სადაც სიმბოლო თავისი განსაკუთრებული ფორმით დამოუკიდებლად ვითარდება, იქ მას საზოგადოდ ამალღებულის, სიდიადის ხასიათი აქვს, რადგან საერთოდ თავის თავში ჯერ კიდევ უზომოდ და არათავისუფლად განსაზღვრული იდეა სახედ უნდა იქცეს და ამიტომ არ ძალუძს კონკრეტულ მოვლენებში ამ აბსტრაქციისა და ზოგადობის სავსებით შესატყვისი რაიმე გარკვეული ფორმა ნახოს. ამიტომ ამ შეუსატყვისობაში იდეა თავის გარეგან მუნიციფობას აღემატება, იმის ნაცვლად, რომ მასში გაიხსნას, გაიშალოს, ანდა მთლიანად მოთავსდეს, ხოლო მოვლენის განსაზღვრულობის ფარგლებს გარეთ ამალღებულის ზოგად ხასიათს შეადგენს.

რაც შეეხება ფორმალურ მხარეს, ახლა სრულიად ზოგადად განვიმარტოთ, როგორ გვესმის სიმბოლო.

საერთოდ, სიმბოლო მჭვრეტელობისათვის ერთგვარი უშუალოდ და თვალსაჩინოდ არსებული რამ არის, ანდა მისთვის მოცემული გარეგანი არსებობა, რომელიც გაგებულ უნდა იქნეს არა ისე, როგორც ის ჩვენ წინაშე უშუალოდ და თვალსაჩინოდ იმყოფება, თავისი თავის გამო აღებულები, არამედ უფრო ფართო და ზოგადი აზრით. ამიტომ ამთავითვე სიმბოლოში ორი რამ უნდა გავარჩიოთ: უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელობა, ხოლო შემდეგ მისი გამოთქმა, გამოსახვა. ის, პირველი, არის რაიმე წარმოდგენა ან საგანი, სულერთია რა შინაარსისადაც უნდა იყოს, ხოლო ეს, მეორე, — ამის რაღაც გრძნობადი არსებობა ან სურათი რაიმე სახის.

1. სიმბოლო, როგორც ნიშანი

სიმბოლო, უპირველეს ყოვლისა, რაღაც ნიშანია. მაგრამ უბრალო აღნიშვნისას იგი არის მნიშვნელობისა და მისი გამოხატულების კავშირი, ოღონდ სრულიად თვითნებური. ეს გამოხატულება, ეს გრძნობადი ნივთი ანუ სურათი იმდენად ნაკლებ წარმოიდგენს საკუთარ თავს, რომ გამოხატულება, გამოთქმა ან ნიშანი წარმოდგენაში იწვევს მისთვის სრულიად უცხო შინაარსს, რომელთანაც ის არავითარ განსაკუთრებულ ურთიერთობასა და კავშირს არ საჭიროებს. ასე, მაგალითად, ენებში ბგერები გარკვეული წარმოდგენების, გრძნობებისა და ა. შ. ერთგვარი ნიშნებია. მაგრამ რომელიმე ენის ბგერათა უმეტესი ნაწილი შინაარსისათვის შემთხვევითი სახით დაკავშირებულია იმ წარმოდგენებთან, ისინი რომ გამოხატავენ, თუნდაც ისტორიული განვითარე-

ბის შემწეობით შეიძლებოდა იმის დამტკიცება, რომ თავდაპირველი კავშირი სხვაგვარი იყო, და ენათა სხვაობაც უმთავრესად იმაშია, რომ ერთი და იგივე წარმოდგენა სხვადასხვაგვარი ბგერით გამოიხატება. ამგვარი ნიშნების მეორე მაგალითია ფერები (ეს ცოლუელურს), ქუდის ნიშნებსა და ბაირალებზე და ა. შ. რომ ხმარობენ, რათა ამით გამოხატონ, თუ რომელ ეროვნებას ეკუთვნის ესა თუ ის ინდივიდუმი, გემი და სხვა. ფერი არ შეიცავს ამასთანავე თავის თავში მისთვის და მისი მნიშვნელობისათვის რაღაც საერთო თვისობრიობას ისე, რომ აუცილებლად აკავშირებდეს ამ ფერსა და იმ ეროვნებას, რომელსაც ის წარმოგვიდგენს. ხელოვნების მიმართ კი სიმბოლო არ უნდა ავიღოთ მნიშვნელობისა და აღნიშვნის ასეთი გულგრილობისა და განურჩევლობის აზრით, რადგან საზოგადოდ ხელოვნება სწორედ მნიშვნელობისა და სახის ურთიერთმიმართებას, ნათესაობასა და კონკრეტულ ურთიერთშეზღუდულობაში მდგომარეობს.

2. ნაწილობრივი თანხმობა სახესა და მნიშვნელობას შორის

ამიტომ სულ სხვაგვარია საქმის ვითარება ისეთი ნიშნის მიმართ, სიმბოლო რომ უნდა იყოს. მაგალითად, ლომს იღებენ ხოლმე სულგრძელობის, დიდსულოვნებისა და ღონიერების სიმბოლოდ, მელიას – ცბიერების სიმბოლოდ, წრეს, როგორც მარადისობის სიმბოლოს, სამკუთხედს, როგორც სამპიროვნების, სამერთიანობის სიმბოლოს. მაგრამ თვითონ ლომს, მელიას თავისთვის სწორედ ის თვისებები აქვთ, რომელთა მნიშვნელობას ისინი უნდა გამოხატავდნენ. ასევე წრეც არ გვიჩვენებს ისეთ დაუმთავრებლობას, ანდა თვითნებურად რომელიმე წერტილზე შეჩებერულსა და განსაზღვრულს, როგორც, მაგალითად, სწორი ან სხვა თავის თავში დაუბრუნებელი ხაზი, რაც ახასიათებს აგრეთვე დროის რომელიმე განსაზღვრულ მონაკვეთსაც; ხოლო სამკუთხედს, როგორც ერთ მთლიანს, გვერდებისა და კუთხეების წორედ იმდენი რიცხვი აქვს, რამდენსაც ღმერთის იდეაში მივიღებთ, თუ თვლასა და აღრიცხვას დაუქვემდებარებთ იმ განსაზღვრებებს, რომელთაც რელიგია ღმერთში ხედავს.

ამიტომ ამგვარ სიმბოლოებში გრძნობად არსებულ საგნებს უკვე თავიანთ საკუთარ არსებობაში ის მნიშვნელობა აქვთ, რომლის გადმოსაცემად და გამოსახატავად იხმარებიან ისინი; და ამის გამო, ამ ფართო აზრით, უბრალო და განურჩეველი ნიშანი როდია, არამედ ისეთი ნიშანი, რომელიც თავის გარეგნობაში [გარეგან ფორმაში] ამავე დროს იმ წარმოდგენის შინაარსს შეიცავს, რომელსაც გამოავლენს. მაგრამ იმავე დროს ჩვენი ცნობიერების წინაშე უნდა წარმოგვიდგინოს არა თავისი თავი, როგორც ესა თუ ის კონკრეტული ცალკეული ნივთი, არამედ და მხოლოდ მნიშვნელობის ზოგადი თვისობრიობა.

3. ნანილობრივი შეუთანხმებლობა სახესა და მნიშვნელობას შორის

შემდეგ, უნდა შევნიშნოთ, მესამეც, რომ სიმბოლო, თუმცა, მართალია, მას არ შეუძლია, როგორც უბრალო გარეგან და ფორმალურ ნიშანს, თავისი მნიშვნელობისათვის მთლად არაადეკვატური იყოს, მაგრამ მაინც იმისათვის, რომ სიმბოლოდ დარჩეს, პირიქით, არც მთლად ადეკვატური უნდა გახდეს. რადგან, თუ, ერთი მხრივ, შინაარსი, რომელიც მნიშვნელობაა, და სახე, მის აღსანიშნავად რომ იხმარება, ერთ რომელიმე თვისებაში ერთმანეთს ეთანხმებიან, მეორე მხრივ, სიმბოლური სახე თავისთვის მაინც შეიცავს კიდევ სხვა, სრულიად დამოუკიდებელ განსაზღვრებებს იმ საერთო თვისობრიობისაგან, ეს სახე ერთხელ რომ აღნიშნავდა; სწორედ ასევე შინაარსიც როდი უნდა იყოს მხოლოდ აბსტრაქტული ღონესა და ცბიერებასავით და ა. შ., იგი შეიძლება კონკრეტული შინაარსიც იყოს, რაც თავის მხრივ კვლავ შეიძლება შეიცავდეს განსაკუთრებულ თვისობრიობებს, განსხვავებულს იმ პირველი თვისებებისაგან, მისი სიმბოლოს მნიშვნელობას რომ შეადგენს, უფრო მეტად კი განსხვავებულს აგრეთვე ამ სახის ყველა დანარჩენი განსაკუთრებული თვისებისაგან. ასე, მაგალითად, ლომი მარტო ღონიერი როდია, ანდა მეღია მარტო ცბიერი და ა. შ., განსაკუთრებით, ღმერთს კიდევ სულ სხვა თვისებები აქვს, ვიდრე ის, რაც რიცხვით, მათემატიკური ფიგურით ან ცხოველის სახით შეიძლება გამოიხატოს. ამიტომ შინაარსიც მისი წარმომდგენი სახის მიმართ გულგრილი, განუჩრჩველი რჩება და აბსტრაქტული განსაზღვრულობა, ამ შინაარსს რომ შეადგენს, დაუსრულებლად მრავალ სხვა არსებასა და წარმონაქმნშიაც შეიძლება იმყოფებოდეს. ამავე დროს კონკრეტულ შინაარსს თავის თავში მრავალი განსაზღვრულობა აქვს, რომლის გამოსახატად შეიძლება გამოიყენონ იმავე განსაზღვრულობის სხვა წარმონაქმნები. იგივე სწორია აგრეთვე იმ გარეგანი არსებობისათვის, რომლშიც რაიმე შინაარსი სიმბოლურად გამოიხატება. მასაც აგრეთვე, როგორც კონკრეტულ მუნდყოფობას, თავის თავში აქვს მრავალი განსაზღვრება, რომლის სიმბოლო შეიძლება ის იყოს. ასე, მაგალითად, ყველაზე მახლობელი და უკეთესი სიმბოლო ღონისა, სიმაგრისა და სიძლიერისა, რა თქმა უნდა, ლომია, მაგრამ ასევე ხარიც, რქა და ა. შ. მაგრამ, პირიქით, ხარსაც, გარდა ამისა, სხვა აუარებელი სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. ხოლო დაუსრულებლად ბევრია იმ ფორმათა და წარმონაქმნთა სიმრავლე, რომელთაც ღმერთის წარმოსადგენად სიმბოლოდ გამოიყენებენ.

აქედან ის გამოდის, რომ სიმბოლო თავისი საკუთარი ცნების თანახმად, არსებითად ორაზროვანია, ორმნიშვნელოვანი.

გერმანულიდან თარგმნა **შალვა პაპუაშვილმა**
(ნიგინიდან „ესთეტიკა“, ტ. 1, თბ., 1973).

სამუელ ტეილორ კოლრიჯი (1772-1834)

პოეზიის არსის შესახებ

„დაკარგული სამოთხე“, ნიგნი II.

პოეზიის უდიდესი მიღწევაა, როცა ფანტაზია მოხმობილია არა გარკვეული ფორმის შესაქმნელად, არამედ აზროვნების ძლიერად ასამოქმედებლად, როცა ისევ და ისევ გვთავაზობს იმას, რაც ერთხელ დაგმობილია, და ხელახლა ქმნის იმას, რაც ერთხელ უკვე უარყოფილია. შედეგი იქნება ის, რის გამოსახვაზეც ოცნებობს პოეტი, სახელდობრ, წარმოსახვის უქონლობის დიდებული შეგრძნების სუფთა წარმოსახვით ჩანაცვლება. ხანდახან ვფიქრობ, რომ ნაწყვეტი, რომელიც ახლახან ნა-ვიკითხეთ, პოეზიის უსაზღვრო ძალასთან გაჯობრებული მხატვრობის ვინრო ჩარჩოების საჩვენებლად შეიძლება გამოდგეს: მხატვრობას არ შეუძლია ძირითადი თემის გარეშე. პოეზია კი უარყოფს ყოველგვარ კონტროლს, ყოველგვარ შეზღუდვას. ჩვენ ვიცით, რომ სხვადასხვა მხატვარმა სცადა დაეხატა ჯოჯოხეთის კარიბჭესთან სატანისა და სიკვდილის შეხვედრა. როგორ იყო წარმოდგენილი სიკვდილი? არა ისე, როგორც აღწერა იგი მილტონმა, არამედ ყველაზე უფრო გაუბრალოებული სახით, რისი წარმოდგენაც კი შეიძლება – ჩონჩხი – ყველაზე მშრალი და უვარგისი სახე, რისი მოძებნაც მოხერხდებოდა, რომელიც იმის ნაცვლად, რომ აზროვნებას ქმედითობა შეუნარჩუნოს, ამკარად უბიძგებს მას უმოქმედობისაკენ. სახე, რომელთან შედარებითაც კვადრატი, სამკუთხედი ან რომელიმე სხვა მათემატიკური ფიგურა სუფთა ფანტაზიის ნაყოფად მოჩანს.

გავრცელებული, მაგრამ მცდარი შეხედულებაა, რომ რადგან მწერლობის ზოგიერთი ფორმა და აზრის ზოგი კომბინაცია არ არის ჩვეულებრივი, მაშასადამე, არც ბუნებრივია. მაგრამ უნდა გავიხსენოთ, რომ დრამატურგი თავის ხასიათებს ყველა ცხოვრებისეულ სიტუაციასა და სულიერ მდგომარეობაში წარმოგვიდგენს და არ არსებობს ისეთი ენობრივი ფორმა, დიდი და გამჭრიახი პოეტი ეფექტურად რომ არ იყენებდეს და ბუნებასთან მიმართებაშიც ზუსტი არ იყოს. ავიღოთ, მაგალითად, სიტყვათა თამაში, რომელიც შეიძლება მდაბალია, მაგრამ ყველა შემთხვევაში უფლებელი, გონებამახვილობის სახეობაა და არასოდეს აღძრავს შურს. კალამბური შეიძლება ასოციაციის გარდაუვალი ნაყოფი იყოს: კაცმა, რომელიც ცდილობს დაამტკიცოს ის, რასაც მეორე ადამიანი ეწინააღმდეგება, ძლიერი განცდებით შთაგონებულმა, შესაძლოა გამოიყენოს იგივე გამოთქმა, რომელსაც სულ სხვა მიზნით მიმართავდა, იყენებდა მისივე მოწინააღმდეგე: კალამბური შეიძლება ნამოტივიტივდეს მის გონებაში, როგორც მოწინააღმდეგისათვის პა-

სუხის გაცემის ერთ-ერთი, ზოგჯერ შეიძლება საუკეთესო საშუალება: მეტყველების ეს ფორმა ბრაზისა და ზიზლის შეერთებითაა შექმნილი და სიტყვათა თამაშიც მათი გამოხატვის ბუნებრივი საშუალებაა.

ჩემს თავსა და ჩემს თანამოძმეებს განვიხილავ, როგორც შემაერთებელ რგოლს ზეცასა და დედამიწას შორის, შექმნილს სხეულისა და სულისაგან. ჩვენ აღვსილნი ვართ გონებისა და ნებისყოფის ძალით, იმ მარადიული მისწრაფებით, რომელიც გვაგრძნობინებს, რა გვეკუთვნის და რა არა ვართ ჩვენ. როცა განვიხილავ ადამიანს ერთ პიროვნებაში შესამებულები ამ ორმაგი თვისებით, ვხვდები, რომ არ შეიძლება არსებობდეს სიყვარულის ისეთი ზუსტი განსაზღვრა, რომელიც არ შეესატყვისება ჩვენს არსებას და ერთი ნაწილის დაქვემდებარებას მეორეზე, რაც ქმნის ჩვენს სრულყოფილებას. აქედან გამომდინარე, ვიტყვოდი, რომ „სიყვარული არის სურვილი მთლიანი არსისა, შეუერთდეს რამეს ან ვინმეს, იგრძნოს სრულყოფილების უცილობლობა, ყველაზე კარგი მნიშვნელობით, რის ვნებასაც გვაძლევს ბუნება და გონება გვიკარნახებს“.

ინგლისურიდან თარგმნა **ინგა მილორავამ**
(ნიგნიდან „შექსპირული ლექციები“,
სერიით „რჩეული ბიბლიოთეკა“, თბ., 1996).

ბესარიონ ბელინსკი (1811-1848 წ.წ.)

პოეზიის დაყოფის შესახებ*

პოეზია არის ხელოვნების უმაღლესი გვარი. ყოველი სხვა ხელოვნების შემოქმედებითი საქმიანობა ცოტად თუ ბევრად შეზღუდული და შემოსაზღვრულია იმ მასალით, რომლის მეშვეობითაც ეს ხელოვნება გამოვლინდება. არქიტექტურის ნაწარმოებნი გვაოცებენ ან თავისი ნაწილების ჰარმონიით, რომლებიც გრაციოზულ მთელს ჰქმნიან, ანდა თავისი უზარმაზარი და გრანდიოზული ფორმებით, და თვით ცაღანვდილნი, ჩვენს სულსაც აღიტაცებენ ცისკენ, რომელშიც

* მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი ლიტერატურა ახალგაზრდა და რუსულ საზოგადოებას დაწყებითი ლიტერატურული განათლება გააჩნია, ჩვენი უკვე ოცი წლის წინათ დაიწყო ძლიერი კრიტიკული მოძრაობა, რაც დღითიდღე უფრო და უფრო ძლიერდება. უფროსებში (წინათ კი ალბანახებში) განუწყვეტელი იბეჭდებოდა და იბეჭდება კრიტიკული ხასიათის, სულისკვეთებისა და მიმართულების ცოტად თუ ბევრად შესანიშნავი სტატიები. შეიძლება ჩვენს ლიტერატურაში მიუთითოთ რამდენიმე ადამიანზე, რომლებმაც კრიტიკოსთა სახელი მოიხვეჭეს. საზოგადოება, თავისი მხრივ, უფრანგულში კრიტიკას და რეცენზიას თითქმის ისეთივე ინტერესით კითხულობს, როგორც მოთხრობებს და კაზმული ლიტერატურის სხვა ნაწარმოებთ. ერთი სიტყვით, კრიტიკა ჩვენი უფროსებისა და ჩვენი ლიტერატურის ცხოვრებას შეადგენს. საზოგადოება დაქტია იგი მოწმობს, რომ საზოგადოებაში არსებობს ესეთივე კრიტიკის განათლების ცხოველი მოთხოვნილება, ცხოველი მისწრაფება მშვენიერების კანონების გონიერული შემეცნებისადმი, მობოლური ლიტერატურის ნაწარმოებთა ღირებულებისა და მისი თითოეული მოვლვის ღირსების ხარისხის გონიერული შემეცნებისადმი. მაგრამ ყოველთვის ჯერჯერობით მოთხოვნილების დაკმაყოფილება კი არ არის, არამედ მხოლოდ მოთხოვნილებაა, რომელიც მოუთხოვს სხვა, უფრო მნიშვნელოვან მოთხოვნილებას — მშვენიერების კანონების სისტემატური ცოდნისა და მის საფუძველზე — მობოლური ლიტერატურის ისტორიის სისტემატური ცოდნის მოთხოვნილებაზე. ამავე დროს, ჩვენ არ მოგვეპოვება არც ერთი წიგნი, რომელიც რამდენიმე მაინც აკმაყოფილებდეს ამ მოთხოვნილებას, მიუხედავად იმისა, რომ ამ მხრივ რამდენიმე ცდას ჰქონდა ადგილი. დღემდე ჩვენში შექმნილი ასეთი თხულებთა არადაკმაყოფილებლობის თაგარი მიზეზები, როგორც ჩანს, არის აზროვნების არასაკმარისი განვითარება, სისტემის უქონლობა, თვითონვე და მოძველებული შეხედულებები და ცნებები.

ერთ-ერთმა ახალგაზრდა ლიტერატორმა, ბ-მა ბელინსკიმ, რომელსაც სურს თავისი შესაძლებლობებისაგან მერ შეაგნოს რუსული ლიტერატურის ეს მნიშვნელოვანი ხარვეზი, გადაწყვიტა განახორციელოს მისი დიდი ხნის სასუკეარი აზრი — დაწეროს რუსული ლიტერატურის კრიტიკული ისტორია. მას უყვარს მობოლური სიტყვიერება, იმედი ხანია გულდასმით აკვირდება მის განვითარებას და ამ დარგში ცოდნის საკმაო მარაგი აქვს; ამიტომაც მას, როგორც ჩანს, შეუძლია იმედი ჰქონდეს, რომ მისი შრომა არც თუ მთლად ნარუმატებელი დარჩება, თუმცა ის იქნება რუსულ ენაზე ამგვარი თხულების ნამდვილად პირველი ცდა. გარდა თავისმართული მიზეზებისა, იგი ამ შრომის შექმნას შეუდგამს სურვილს გამოც, რომ საზოგადოებას ცალკე წიგნად და სისტემატური გადმოცემის სახით ნარუდგინოს თავისი იმ იდეების ჯამი მშვენიერსა და რუსულ ლიტერატურაზე, რომლებიც გაფანტულა სხვადასხვა უფრანგულ გამოქვეყნებულ მის სტატიებში, — იდეებისა, რომლებიც ორიგინალური მაინც არიან და საცემბით განსხვავდებიან ჩვენს ლიტერატურაში დღემდე გამოქვეყნული ყველა იდეისაგან. მისი წიგნის საერთო სახელწოდება იქნება „რუსული ლიტერატურის თეორიული და კრიტიკული კურსი“ და მასში შევაძირებთ თავი აზრის ერთიანობითა და სისტემატური გადმოცემით ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული შემდეგი ნაწილები: **ზოგადი შესავალი; ესეთიკა** (ხელოვნების იდეის განვითარება საერთოდ და პოეზიის თეორიისა — კერძოდ); რუსული ლექსთმწიგნის თეორია; **თეორია სიტყვიერებისა საერთოდ** (მჭვერნეცველების თეორია და შეხედულება გერთ ნოდებულ ბელეტრისტიკულ ანუ საკუთრივ — ლიტერატურულ — და არა მხატვრულ — და დოკუმენტურ თხულებებზე, რომლებიც არ მიეკუთვნება არც ხელოვნებას ზუსტი აზრით და არც მეცნიერულ ლიტერატურას); **შეხედულება ხალხურ პოეზიაზე საერთოდ; რუსული ხალხური პოეზიის ძეგლების კრიტიკული განხილვა** („ამაგი იგორის ლაშქრობისა“ და ეპიკური და ლირიკული შინაარსის რუსული სიმღერები); **რუსული დანერგობის ძეგლების ისტორიული მიმოხილვა მისი დაწყებიდან დაწყებული დღემდე; რუსული მწიგნობრული ლიტერატურის ისტორია კანტეხინიდან და ლომონოსოვიდან კარამზინამდე, კარამზინიდან პუშკინამდე და პუშკინიდან 1841 წლამდე ჩათვლით; რუსული ლიტერატურის ზოგადი მიმოხილვა, მომავლის იმედი, დასკვნა.** მხატვრული ქმნილებებისა და ამა თუ იმ მიზეზის გამო შესანიშნავ ბელეტრისტიკულ ნაწარმოებთა დანერგობითი კრიტიკული განხილვის გარდა, „რუსული ლიტერატურის თეორიული და კრიტიკული კურსში“ მთელი ყურადღება მიექცევა ყველა იმ დროგამომშვებითი გამოცემის ისტორიასაც, რომლებმაც მეტი თუ ნაკლები, კარგი თუ ცუდი გავლენა მოახდინეს ლიტერატურაზე და დამსახურებული თუ დაუმსახურებელი სახელით სარგებლობდნენ — უფრანგისტიკის დასაწყისიდან „მოსკოვსკი უფრანგამდე“ და კარამზინის „ვესტნიკი ვერობიმდე“, მათგან კი — დღემდე.

წინამდებარე სტატია ესეთიკის ნაწყვეტია; იგი შეიძლება მთელი თხულების ერთგვარ ნიმუშად გამოდგეს. ლიტერატურის ისტორიიდანაც „ოტჩენსტვენეი ზაპისკი“ მოთავსებს ერთ ან ორ ნაწყვეტს. წიგნი გამოვა მომავალი, 1842 წლის დამდეგს, კომპაქტური გამოცემის ოცდაათ თაბახზე მეტი მოცულობით, ფურცლის მერვედი ზომით, ორ სვეტად, საშუალო და წვრილი შრიფტით. გამოცემა თავს იდგა ერთ-ერთმა პეტერბურგელმა წიგნის გამყიდველმა.

იკარგება მათი გუმბათების წვეროები. მაგრამ ამით შემოისაზღვრება კიდეც ადამიანის სულზე მათი მომხიბვლელი გავლენის საშუალებანი. ეს არის ჯერ კიდეც მხოლოდ გადასვლა პირობითი სიმბოლიზმიდან აბსოლუტური ხელოვნებისაკენ; ეს ჯერ კიდეც არ არის ხელოვნება სრული მნიშვნელობით, არამედ მხოლოდ მისწრაფებაა, პირველი ნაბიჯია ხელოვნებისაკენ; ეს ჯერ კიდეც არ არის მხატვრული ფორმით განხორციელებული აზრი, არამედ — მხატვრული ფორმა, რომელიც მხოლოდ **ანიშნებს** აზრზე. ქანდაკების სფერო უფრო ფართოა, მისი საშუალებანი უფრო მდიდარია, ვიდრე ხუროთმოძღვრებისა: ქანდაკება უკვე გამოხატავს ადამიანის სხეულის ფორმათა სილამაზეს, აზრის გამოკრთომას ადამიანის სახეზე; მაგრამ ის გამოიჭერს სახის აზრის მარტო ერთ მომენტს, სხეულის ერთ მდგომარეობას (attitude). ამასთანავე, ქანდაკების შემოქმედებითი საქმიანობის სფერო მთელ ადამიანზე კი არ ვრცელდება, არამედ მისი სხეულის მარტო გარეგანი ფორმებით შემოიფარგლება, იგი გამოსახავს მხოლოდ მამაცობას, სიდიადეს და ძალას მამაკაცში, სილამაზეს და გრაციას — დედაკაცში. ფერწერისათვის მისანვდომია მთელი ადამიანი — მისი სულის შინაგანი სამყაროც კი; მაგრამ ფერწერაც მოვლენის ერთი მომენტის გამოჭერით იფარგლება. მუსიკა უპირატესად სულის შინაგანი სამყაროს გამოხატველია, მაგრამ მის მიერ გამოხატული იდეები განუყოფელია ბგერებისაგან, ბგერები კი თუმცა სულს ბევრს ეუბნება, მაგრამ გონებას ნათლად და გარკვევით არაფერს არ ეუბნება. პოეზია გამოიხატება ადამიანის თავისუფალი სიტყვით, რომელიც არის ბგერაც, სურათიც და გარკვეული, ნათლად გამოთქმული წარმოდგენაც. ამიტომ პოეზია შეიცავს სხვა ხელოვნებათა ყველა ელემენტს, თითქოსდა ერთბაშად და განუყოფლად იყენებს ყველა საშუალებას, რომლებიც ცალ-ცალკე მოეპოვება თითოეულ ხელოვნებას სხვა ხელოვნებათაგან. პოეზია არის ხელოვნების სრული მთლიანობა, მთელი მისი ორგანიზაცია, იგი მოიცავს ხელოვნების ყველა მხარეს და თანაც ნათლად და გარკვეულად შეიცავს მის ყელა **განსხვავებას**.

I. პოეზია ახორციელებს იდეის აზრს გარეგანში და სულიერ სამყაროს აყალიბებს სავსებით გამოკვთილ, პლასტიკურ სახეებად. მთელი შინაგანი აქ ღრმად იჭრება გარეგანში, და ორივე ეს მხარე — შინაგანი და გარეგანი — ერთიმეორისაგან განცალკევებით არა ჩანს, მაგრამ უშუალო ერთობლიობაში წარმოადგენს გარკვეულ, თავის თავში ჩაკეტილ რეალობას — **მოვლენას**. აქ არ ჩანს პოეტი; სამყარო, პლასტიკურად გამოკვეთილი, თვითონვე ვითარდება, და პოეტი თითქოსდა უბრალო მთხრობელია იმისა, რაც თავისთავად ხდებოდა. ეს არის **ეპიკური** პოეზია.

II. ყოველ გარეგან მოვლენას წინ უძღვის წადილი, სურვილი, განზრახვა, ერთი სიტყვით — აზრი; ყოველი გარეგანი მოვლენა შედგება შინაგანი, ფარული ძალების მოქმედებისა. პოეზია იჭრება **მოვლენის**

ამ მეორე, შინაგან მხარეში, ამ ძალთა სიღრმეში, რომლებისგანაც ვითარდება გარეგანი რეალობა, მოვლენა და მოქმედება; აქ პოეზია გვევლინება ახალი, მოპირდაპირე გვართ. ეს არის სუბიექტურობის სამეფო, ეს არის შინაგანი სამყარო, ნამოწყებათა სამყარო, რომელიც თავის თავში რჩება და არ გამოვლინდება ხოლმე. აქ პოეზია რჩება შინაგანის ელემენტში, შემგრძნებელ, მოაზროვნე ფიქრში; სული აქ გარეგანი რეალობიდან გადადის თავის თავში და პოეზიას აძლევს თავისი შინაგანი სიცოცხლის უსასრულოდ მრავალგვარ იერსა და ელფერს, ეს სიცოცხლე კი თავის თავში გარდაქმნის ყოველივე გარეგანს. აქ პოეტის პიროვნება პირველ პლანზე წარმოსდგება, და ჩვენ ყველაფერს მხოლოდ ამ პიროვნების მეშვეობით ვღებულობთ და გავიგებთ. ეს არის **ლირიკული პოეზია**.

III. ბოლოს, ეს ორი სხვადასხვა გვარი ურთიერთს შეერწყმის განუყოფელ მთელად: შინაგანი თავის თავში აღარ რჩება და გარეთ გამოდის, მოქმედებით გამოვლინდება; შინაგანი, იდეალური (სუბიექტური) იქცევა გარეგანად, რეალურად (ობიექტურად), როგორც ეპიკურ პოეზიაში, აქაც ვითარდება გარკვეული, რეალური მოქმედება, რომელიც სხვადასხვა სუბიექტურ და ობიექტურ ძალთაგან გამომდინარეობს; მაგრამ ამ მოქმედებას წმინდა გარეგანი ხასიათი აღარ აქვს. აქ მოქმედება, მოვლენა ჩვენს წინაშე წარმოსდგება არა ანაზღადად, არა სავსებით მზამზარეული, არა ჩვენგან ფარულ წარმომჩენ ძალთაგან გამომწვეული, არა როგორც ისეთი, რომელმაც თავის თავში თავისუფალი წრესვლა შეასრულა და იქვე დაშოშმინდა; არა, აქ ვხედავთ ინდივიდუალურ ნებისყოფათა და ხასიათთაგან ამ მოქმედების დაწყებისა და წარმოშობის თვით პროცესს. მეორე მხრით, ეს ხასიათები თავის თავში ჩაკეტილნი კი არ რჩებიან, არამედ განუწყვეტლივ გამოვლინდებიან და პრაქტიკული ინტერესით ამჟღავნებენ თავისი სულის შინაგანი მხარის შინაარსს. ის არის პოეზიის უმაღლესი გვარი და ხელოვნების გვირგვინი – **დრამატიული პოეზია**.

ახლა, პოეზიის სამი გვარიდან თითოეული მათგანის ამ ზოგადი და მოკლე ნარკვევის შემდეგ, უფრო ღრმად და დანვრილებით განვიხილოთ მათი მნიშვნელობა ურთიერთ შედარების გზით.

ეპიკური და **ლირიკული** პოეზია არის ნამდვილი სამყაროს ორი განყენებული, ერთიმეორისადმი დიამეტრალურად დაპირისპირებული უკიდურესობა; **დრამატიული** პოეზია არის ამ უკიდურესობათა შერწყმა (კონკრეტია) ცხოველ და დამოუკიდებელ მესამე გვარად.

ეპიკური პოეზია უპირატესად ობიექტური, გარეგანი პოეზიაა, როგორც თავისი თავის მიმართ, ისე პოეტისა და მისი მკითხველის მიმართაც. ეპიკურ პოეზიაში გამოხატულია ჭვრეტა სამყაროსი და სიცოცხლისა, როგორც **თავისთავად** არსებული საგნებისა, რომლებიც სრულიად გულგრილნი არიან თავისი თავისა და მათი მჭვრეტელი პოეტის ან მისი მკითხველის მიმართ.

ლირიკული პოეზია, პირიქით, უპირატესად **სუბიექტური**, შინაგანი პოეზიაა, თვით პოეტის გამოხატულება. „ლირიკულ პოეზიაში, — ამბობს ჟან-პოლ რიხტერი, — ფერმწერი იქცევა სურათად, შემოქმედი — თავის ქმნილებად“. ეპიკური პოეზია შეიძლება შევადაროთ საგანმანათლებლო ხელოვნებებს — არქიტექტურას, ძერწვასა და ფერწერას; ლირიკული პოეზია შეიძლება შევადაროთ მხოლოდ მუსიკას. არსებობენ ისეთი ლირიკული ნაწარმოებნიც კი, რომლებშიც თითქმის ისპობა მუსიკისაგან პოეზიის გამყოფი საზღვრები. ასე, მაგალითად, მრავალი რუსული ხალხური სიმღერა ხალხის მეხსიერებაში რჩება არა თავისი შინაარსით (რადგან მათში შინაარსი თითქმის სრულებით არ არის), არა მათი შემადგენელი სიტყვების მნიშვნელობით (რადგან ამ სიტყვების შეერთება თითქმის ყოველგვარ მნიშვნელობას მოკლებულია და თუმცა გრამატიკული აზრი აქვს, მაგრამ თითქმის არავითარი ლოგიკური აზრი არ გააჩნია), არამედ სიტყვათა შეერთებით წარმოშობითი ბგერების მუსიკალობით, ლექსების რიტმით და თავისი მოტივით სიმღერის დროს, ანუ თავისი „ხმით“, როგორც უბრალო ხალხი იტყვის ხოლმე.

ეპიკური პოეზია სახეებსა და სურათებს იყენებს იმ სახეებისა და სურათების გამოსახატავად, რომლებიც ბუნებაშია; ლირიკული პოეზია სახეებსა და სურათებს იყენებს უსახო და უფორმო **გრძნობის** გამოსახატავად, რომელიც ადამიანის ბუნების შინაგან არსს შეადგენს. „ეპოსი, — ამბობს ჟან-პოლ რიხტერი, — წარმოგვიდგენს მოვლენას, რომელიც წარსულიდან ვითარდება; ლირიკა — მგრძნობელობაა, რომელიც აწმყოშია“. მაშინაც კი, როდესაც ლირიკული პოეტი გამოხატავს ისეთ გრძნობას, რომელიც, როგორც ჩანს, მისი პიროვნებისათვის სრულიად გარეგანია და მისთვის უცხო სამყაროდან აულია, — მაშინაც ეს პოეტი სუბიექტურია: ვინაიდან მის მიერ გამოხატული ყოველი გრძნობა, შემოქმედების ჟამს მის პიროვნებაში გარდატეხილი, იქცევა მის საკუთარ გრძნობად; „ისტორიულს ეპოსი მოგვითხრობს, დრამა წინასწარ სჭვრეტს ან ჰქმნის, ლირიკა — გრძნობს ან განიცდის“, — ამბობს ჟან-პოლ რიხტერი. გერმანიის ამ განთქმული პოეტი-მოაზროვნის შეხედულებით, ლირიკა წინ უსწრებს პოეზიის ყველა ფორმას, იმიტომ რომ „ის არის ყოველი პოეზიის დედა, გამღვივებელი ნაპურნკალი, როგორც პრომეთეოსის უსახო ცეცხლი, რომელიც ყველა სახის გამაცოცხლებელია“. ისტორიული აზრით ჟან-პოლ რიხტერს ვერ დავეთანხმებით იმაში, რომ ლირიკა წინ უსწრებდა პოეზიის სხვა გვარებს. ჩვენთვის ნიმუში, ფორმა და უმაღლესი ავტორიტეტი უნდა იყოს ბერძნული ხელოვნება, რადგან მსოფლიოს არც ერთ ხალხში ხელოვნება არ განვითარებულა ისე თვითმყოფად და ნორმალურად, როგორც ბერძნებში, რომელთა მდიდარი ცხოვრების სისრულე უპირატესად ხელოვნებაში გამოიხატა. ამიტომ ბერძნული ხელოვნების ისტორიული განვითარების აქტებს ჩვენთვის გონივრული ავტორიტეტის მთელი ძალა უნდა ექნეს. საბერძნეთში ეპოპეა წინ უსწრებდა ლირიკას, ისევე როგორც ლირიკა

უსწრებდა დრამას. ხელოვნების ასეთი განვითარება გამართლებულია თვით გონებაჭვრეტითაც: ნორჩი ხალხისათვის ობიექტური შეხედულება ბუნებასა და სიცოცხლეზე, როგორც თავისთავად არსებულ საგნებზე, და აზრი, როგორც გადმოცემა წარსულზე, წინ უნდა უსწრებდნენ შინაგან ჭვრეტას და აზრს, როგორც თვითმყოფ ცნობიერებას. მაგრამ აქედან სრულებით არ უნდა დავასკვნათ, რომ ხელოვნების განვითარება ყველა ხალხში ერთნაირი თანმიმდევრობით უნდა მომხდარიყო. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ელინების ცხოვრების მთელი სისრულე უპირატესად ხელოვნებაში გამოიხატა, ასე რომ მათი ნაციონალური ისტორია უმთავრესად ხელოვნების განვითარების ისტორიაა, მაშინ როდესაც სხვა ხალხებში ხელოვნება ცხოვრების არამთავარი ელემენტი, მეორეხარისხოვანი ინტერესის საგანი იყო და საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა სტიქიონებს ემორჩილებოდა. მაგალითად, ებრაელთა რელიგიური პოეზია უპირატესად მხოლოდ ლირიკულია, ე. ი. ან წმინდა ლირიკულია, ან ეპიკურ-ლირიკული, ანდა ლირიკულ-დოგმატური. არაბებში, არა როგორც ხალხში, არამედ როგორც ტომში, და თანაც ნომადურ, უდაბნოში გაფანტულ ტომში, რომლისთვისაც უცხო იყო საზოგადოებრიობა, არსებობდა მხოლოდ ლირიკული ან ლირიკულ-ეპიკური პოეზია, მაგრამ დრამატული პოეზია არასოდეს არ ყოფილა და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. რომაელებში, როგორც დამპყრობ და კანონმდებელ ხალხში, რომელიც გატაცებული იყო წმინდა პოლიტიკური და სამოქალაქო ინტერესებით, პოეზია მდგომარეობდა საბერძნეთის სანიმუშო მხატვრული ნაწარმოებებისადმი უფერულ მიბაძვაში. ევროპის უახლეს ხალხებში, მათი ცხოვრების შინაარსის უსაზღვრო სიმდიდრის გამო, მათი საზოგადოებრიობის ელემენტთა დაუშრეტელი სიმრავლისა და ამ საზოგადოებრიობის უმაღლესი განვითარების გამო, არსებობს პოეზიის ყველა გვარი; მაგრამ ისინი თითოეულ ხალხში გაჩნდნენ თავისი განსაკუთრებული თანამიმდევრობით, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, სავსებით შერჩეული სახით.

ასე, მაგალითად, ინგლისელებში ჯერ განვითარდა დრამა შექსპირის სახით, და უკვე ორი საუკუნის შემდეგ ლირიკულმა პოეზიამ უმაღლეს განვითარებას მიღწია ბაირონის, ტომას მურის, უორდსვორტისა და სხვათა სახით, და, ლირიკულთან ერთად, ეპიკურმა პოეზიამ – ვალტერ სკოტის სახით, ხოლო ჩრდილო ამერიკის შტატებში, რომლებიც წარმოშობით და ენით ინგლისს ენათესავებიან, — კუპერის სახით.

რაც შეეხება ჟან-პოლის იმ აზრს, რომ ლირიკული პოეზია არის ყოველი პოეზიის ძირითადი სტიქიონი, — ეს აზრი სავსებით მართებულია და ღრმად საფუძვლიანია. ლირიკა ყოველი პოეზიის სიცოცხლე და სულია, ლირიკა არის პოეზია უპირატესად, არის პოეზიის პოეზია, — და ჟან-პოლ რიხტერი იმდენადვე მახვილგონიერად იქცევა, რამდენადაც მართებულია, როდესაც ლირიკას ყოველი პოეზიის საერთო ელემენტს უწოდებს და მთელ პოეზიაში მიმოქცევადას სისხლს ადარებს.

ამიტომ ლირიზმი, არსებობს რა თავისთავად, როგორც პოეზიის ცალკე გვარი, ყველა სხვა პოეზიაში შედის როგორც სტიქია, სიცოცხლეს შთაბერავს მათ, როგორც პრომეთეოსის ცეცხლი შთაბერავს ხოლმე სიცოცხლეს ზევსის ყველა ქმნილებას. აი ამიტომ შექსპირის დრამები – უმაღლესი შემოქმედებითი ძალის ეს უპირატესად **დრამატიული** ქმნილებანი – ესოდენ მდიდარია ლირიზმით, რაც გამოვლინდება ხოლმე დრამატიზმში და ამ უკანასკნელს მოჰფენს სიცოცხლის მოლივლივე შუქთა ციმციმს, ისე როგორც მშვენიერი ქალწულის სახელს გააცისკროვნებს სილაჟღაჟე, ხოლო მის მომხიბვლელ თვალებს – აღმასებრივი ციმციმი და ბრწყინვა. ულირიზმოდ ეპოპეა და დრამა მეტისმეტად პროზაული და თავისი შინაარსისადმი გულცივი იქნებოდა; სწორედ ისევე, როგორც ისინი ნელი, დამდგარი და მოქმედებით ღარიბი ხდებოდა, როგორც კი ლირიზმი მათს უმთავრეს ელემენტად იქცევა.

ეპოპეის შინაარს შეადგენს **მოვლენა**; სწრაფნარმავალი და ნამიერი შეგრძნება, რომელიც პოეტის სულს შეარხვეს, როგორც სიო ეოლოსის ქნარის სიმებს, — ლირიკული ნაწარმოების შინაარსს შეადგენს. ამიტომ როგორც უნდა იყოს ლირიკული ნაწარმოების იდეა, — ეს ნაწარმოები არასოდეს არ უნდა იქნეს მეტისმეტად გრძელი, არამედ მეტწილად მუდამ ძალიან მოკლე უნდა იყოს. ეპიკური პოეზიის მოცულობა დამოკიდებულია თვით მოვლენის მოცულობაზე, — და თუ მოვლენა ვრცელია, მაგრამ საინტერესოდ და კარგად არის გადმოცემული, იგი ჩვენს ყურადღებას არ ღლის; იგი შეიძლება კიდევაც განწყდეს, სხვა საგნებს მიმართოს და შემდეგ კვლავ წინანდელს დაუბრუნდეს: „ილიადა“, ისე როგორც ვალტერ სკოტის ან კუპერის ყოველი რომანი, შეგვიძლია რამდენიმე დღე ვიკითხოთ, წიგნი ხან განზე გადავდოთ და ხან კიდევ კითხვა განვაგრძოთ, დროდადრო კი სულ სხვა რამ ვაკეთოთ. საერთოდ, ეპოპეა, მოცულობის მხრივ, პოეტს გაცილებით მეტ თავისუფლებას აძლევს, ვიდრე პოეზიის სხვა გვარები. დრამას, როგორც ქვევით დავინახავთ, სიდიდისა და მოცულობის ცოტად თუ ბევრად გარკვეული საზღვრები აქვს, მაგრამ ლირიკული ნაწარმოებნი, ამ მხრივ, მეტად შეზღუდული არიან. დრამა მეტისმეტად დიდია რომ ყოფილიყო, — ჩვენი ყურადღება და შთაბეჭდილებათა ჩვენი აღქმის მოქმედება შეიძლებოდა დიდხანს მიეპყრო იმ მოქმედების განუწყვეტელ ცვალებადობას, რომელიც დრამაში ვითარდება; მაგრამ ლირიკული ნაწარმოები, რაკი მხოლოდ გრძნობას გამოხატავს, ამიტომ მარტოდენ ჩვენს გრძნობაზე მოქმედებს. მაგრამ ჩვენში არც ცნობისმოყვარეობას იწვევს და არც ჩვენს ყურადღებას მიაპყრობს ობიექტურ ფაქტებს, რომლებიც, სინამდვილეშიც კი – არა თუ პოეზიაში, ჩვენი გონების დიდ ყურადღებას იპყრობენ და გრძნობაზე მოქმედებენ. მიუხედავად თავისი შინაარსის მთელი სიმდიდრისა, ლირიკული ნაწარმოები თითქოს მოკლებულია ყოველგვარ შინაარსს, — როგორც მუსიკალური პიესა, რომელიც მთელ ჩვენს არსებას საამო შეგრძნებებით ავსებს, მაგრამ რომლის ში-

ნაარსის გამოთქმა ყოველად შეუძლებელია, იმიტომ რომ ეს შინაარსი ადამიანის სიტყვით ვერ გადმოიცემა. აი რატომ არის, რომ წაკითხული პოემის ან დრამის შინაარსი ყოველთვის შეიძლება არა თუ უამბო სხვას, არამედ ცოტად თუ ბევრად იმოქმედო კიდევ სხვაზე შენი ნაამბობით, — მაშინ, როდესაც ლირიკული ნაწარმოების შინაარსს ვერასოდეს ვერ მისწვდები. დიახ, მისი არც მოყოლა შეიძლება და არც განმარტება, შეიძლება მხოლოდ მისი განცდა, და ისიც მხოლოდ მაშინ, თუ მას ისე წაკითხავ, როგორც ის პოეტს დაუწერია; ხოლო სიტყვის ნაამბობი ან პროზად გადაკეთებული, იგი იქცევა უსახო და მკვდარ ჭურბლად, საიდანაც სწორედ ახლახან გამოფრინდა ლამაზი ჭრელი პეპელა. აი რატომ არის, რომ ფსევდო-ლირიკული და მოჩვენებითი „აზრებით“ მდიდარი ნაწარმოებნი ლექსიდან პროზად გადაკეთებისას თითქმის არაფერს ჰკარგავენ; მაშინ როდესაც შემოქმედებითი სულის უღრმესი წიაღიდან გამოსული უდიდესი ქმნილებანი პროზად გადაკეთების ან ოდნავ უხეირო თარგმანის დროს ხშირად ყოველგვარ მნიშვნელობას ჰკარგავენ. და ეს მეტად ბუნებრივა: როგორ მისცემთ სხვას წარმოდგენას თქვენს მიერ მოსმენილი მუსიკის მოტივზე, თუ მას არ იმღერებთ ან ინსტრუმენტზე არ დაუკრავთ? თუ იტყვით, ამა და ამ მუსიკალურ ნაწარმოებში მოხდენილად არის გადმოცემული სიყვარულისა და ეჭვიანობის იდეაო, — თქვენ ამით სრულებით ვერაფერს ვერ იტყვით ამ მუსიკალურ ქმნილებაზე; მაგრამ დაიწყეთ მისი სიმღერა ან დაკვრა – და ის თვითონ ამეტყველდება.

თუმცა დრამა მოპირისპირე ელემენტების – ეპიკური ობიექტურობისა და ლირიკული სუბიექტურობის – შერიგებაა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ის არ არის არც ეპოპეა, არც ლირიკა, არამედ მესამე რამეა, სრულიად ახალი და დამოუკიდებელი, თუმცა პირველი ორიდან გამომდინარე. ამიტომ ბერძნებში დრამა თითქოს ეპოსისა და ლირიკის შედეგი იყო, რადგან მათ შემდეგ გაჩნდა კიდევ, და ელინური პოეზიის ყველაზე მშვენიერი, მაგრამ თანაც უკანასკნელი ყვავილი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ დრამაში, ისე როგორც ეპოპეაში, არის **მოვლენა**, დრამა და ეპოპეა თავისი არსებით დიამეტრალურად უპირისპირდება ერთიმეორეს. ეპოპეაში გაბატონებულია **მოვლენა**, დრამაში – **ადამიანი**. ეპოსის გმირია **მომხდარი ამბავი**, დრამის გმირია **ადამიანის პიროვნება**. ცხოვრება ეპოპეაში წარმოსდგება როგორც რაღაც **თავისთავად** არსებული, ესე იგი ისე, როგორც ის არის, ადამიანისაგან დამოუკიდებელი, თავისი თავის ვერშემცნობი, ადამიანის მიმართაც და თავისი თავის მიმართაც გულგრილი. ეპოსი – ეს თვითონ ბუნებაა, მარად უცვლელი თავის გოლიათურ სიდიადეში, მუდამ გულგრილი თავისი სილამაზის მშვენიერ ბრწყინვალეებაში. დრამაში ცხოვრება წარმოდგება უკვე არა მხოლოდ **თავისთავად**, არამედ **თავისთვის** არსებულადაც, როგორც გონივრული ცნობიერება, როგორც თავისუფალი ნებისყოფა. დრამის გმირია **ადამიანი**, და დრამაში **მოვლენა** კი არ ბატონობს **ადამიანზე**, არამედ **ადა-**

მიანი ბატონობს **მოვლენაზე** და თავისუფალი ნებისყოფით ასე თუ ისე გახსნის ამ მოვლენის კვანძს, ასეთ თუ ისეთ დასასრულს აძლევს მას. ეს აზრი რომ უფრო ნათელვყოთ, მოვიტანოთ მაგალითები ძველი და ახალი მსოფლიოს ცნობილი და დიადი მხატვრული ქმნილებებიდან.

„ილიადაში“ ბედი მეფობს, იგი მართავს არა მარტო ადამიანთა, არამედ თვით ღმერთების მოქმედებასაც. პოეტმა ძლივს მოასწრო ფარდის აწევა, რომლითაც ჩვენთვის დაფარული იყო მის მიერ მოთხრობილი მოვლენის სცენა, — და ჩვენ უკვე წინასწარ ვტყობილობთ, რომ ილიონი აქეველთაგან უნდა დაეცეს. თუ მოჰკლეს პატროკლე, ეს მოხდა არა შემთხვევით, სისხლიანი ბრძოლის შესაძლებლობათა გამო; არა, ეს წინასწარ იყო ბედით განკუთვნილი, როდესაც ანტილოქე, ნესტორის ვაჟი, აქილევსთან მიეშურებოდა და თან პატროკლეს სიკვდილის მწარე ცნობა მიჰქონდა, ამ დროს აქილევსი თავისი კარვის წინ იჯდა, სევდიანი წინათგრძნობით გულგადაღლეული, და ასეთ ფიქრს შეეპყრო:

О, не свершили ли боги несчастий, ужаснейших сердцу,
Кои мне мать давно предвещала; она говорила:
В Трое, прежде меня, Мирмидонянин, в брани храбрейший,
Должен под дланью троянской расстаться с солнечным светом.
Боги бессмертные! Умер менетиев сын благородный
(სიმღერა XVIII, სტ. 8-12).

აქილევსმა შური უნდა იძიოს თავისი მეგობრის, პატროკლეს მკვლელებზე; მაგრამ მას რომ მოჰკლავს, თვითონაც უნდა მოკვდეს პარისის ისრით, რომელსაც ფებუსის ხელი წარმართავს. ეს იცის თვით აქილევსმა, — და აი რას ეუბნება იგი დედამისს, ვერცხლისფეხებიან თეტიდას, ოკეანის უკვდავ ნიმფას:

Должно теперь и тебе бесконечную горечь изведать,
Горечь о сыне погибшем, которого ты не увидишь
В доме отеческом! ибо и сердце мое не велит мне
Жить, и в обществе быть человеческом, ежели Гектор,
Первый, моим копием пораженный, души не извергнет,
И за грабеж над Патроклом любезнейшим мне не заплатит!
(იქვე, სტ. 88-93).

დედა ცდილობს გადაათქმევინოს შვილს ამ განზრახვის სისრულეში მოყვანა, რისთვისაც მას უწინასწარმეტყველებს მოსალოდნელ დალუპვას იმ შემთხვევაში, თუ იგი ჰექტორს მოჰკლავს:

Скоро умрешь ты, о сын мой, судя по тому, что вещаешь!
Скоро за сыном Приама конец и тебе уготован!
(იქვე, სტ. 95-96).

აქილევსი არც კი ეკითხება დედას, რატომ არის ეს ასე, და მხოლოდ გმირულ მზადყოფნას ამჟღავნებს, შურისგების ტკბილი საფასურის ნაცვლად დაემორჩილოს საბედისწერო ხვედრს:

О, да умру я теперь же! Далеко, далеко от родины милой
Пал он; и верно меня призывал, да избавлю от смерти!
Что же мне в жизни! Я ни отчизны драгой не увижу!
Я ни Патрокла от смерти не спас, ни другим благородным
Не был защитой друзьям, от могучего Гектора падшим.
Праздный, сижу пред судами, земли бесполезное бремя,
Будучи муж! Среди всех меднолатных героев ахейских
Первый во брани, хотя на советах и лучше другие!

.....
Я выхожу, да главы мне любезной губителя встечу,
Гектора Смерть же принять готов я, когда ни рассудит
Здесь мне назначать ее всемогущий Кронион и боги!
Смерти не мог избежать ни Геракл, из мужей величайший,
Как ни любезен он был громоносному Зевсу Крониду;
Мощного рок одолел и вражда непреклонныя Геры.
Также и я, коль назначена доля мне равная лягу,
Где суждено, но сияющей славы я прежде добуду!
Прежде еще же одну между жен полногрудных троянских
Вздохами тяжкими грудь разрывать я заставлю, и в горе
С нежных ланит отирать руками обеими слезы!
Скоро узнают, что долгие дни отдыхал я от брани!
В бой выхожу, не удерживай, мать, ничем не преклонишь!

(იქვე, სტ. 98-126).

აქილევსის სიცოცხლის საბედისწერო კატასტროფა ცნობილია თვით ჰექტორისათვის. როცა კვდებოდა, ჰექტორი თავის მტერს ევედრებოდა, საგინებლად და სათრეველად არ მიეცა მისი სხეული, მაგრამ თანხმობის ნაცვლად წყევლა-კრულვა რომ გაიგონა,

Дух испуская, к нему провещал шлемоблещущий Гектор:
Знал я тебя: предчувствовал я, что моим ты молением
Тронут не будешь: в груди у тебя железное сердце.
Но трепещи, да не буду тебе я божим гневом,
В оный день, когда Александр и Феб стреловержец,
Как ни могучего, в Скейских воротах тебя ниспровергнут!

(სიმღერა XXII, სტ. 355-360).

კიდევ მეტი: თვით განმგებელ ზევსს, ჰექტორის დიდ კეთილმო-სურნეს და მისი ხვედრის დიდ თანამღმობელს, არ შეუძლია დაეხმაროს ჰექტორს თავისი უზენაესი ღვთაების მეუფებით, რომლის წინაშე ყველა სხვა ღმერთები თრთიან, არამედ იგი მიმართავს სხვა, უმაღლესი მეუფების მსჯავრს:

Зевс распростер, промыслитель, весы золотые; на них он
Бросил два жребия смерти, в сон погружающей долгий:
Жребий один Ахиллеса, другой Приамова сына.
Взял посредине и поднял; поникнул Гектора жребий,
Тяжкий, к Аиду упал; Аполлон от него удалился.

(იქვე, სტ. 9-13).

ყოველივე აქედან ცხადია, რომ აქილევსი არ არის პომის გმირი, ვინაიდან იგი თითქოს მოკლებულია თავისუფალ ნებისყოფას, თავისით კი არ მოქმედებს, არამედ მხოლოდ სხვა, თავის თავზე მაღალი და გარდუვალი ნებისყოფის ნებას ასრულებს. ეს არის ბედის ნებისყოფა! რაღაა ეს „ბედი“, რომელიც ადამიანებს ძრწოლას ჰგვრის და რომელსაც თვით ღმერთები უსიტყვოდ ემორჩილებიან? ეს არის ბერძნების წარმოდგენა იმაზე, რასაც ჩვენ, უახლესი დროის ადამიანები, ვუნოდებთ გონივრულ აუცილებლობას, სინამდვილის კანონებს, თანაფარდობას მიზეზებსა და შედეგს შორის, ერთი სიტყვით – **ობიექტური მოქმედება**, რომელიც ვითარდება და თავისთვის მიმდინარეობს, თავისი გონივრულობის შინაგანი ძალით ამოძრავებული, მსგავსად ორთქლის მანქანისა, — მიდის შეუჩერებლივ და გზიდან გადაუხვევლად, სულ ერთია, შეხვდება მას ადამიანი, რომელიც შეიძლება გასრისოს, თუ ფრიალო კლდე, რომელზეც შეიძლება თვითონ დაიმსხვრეს...

ზოგი ვალტერ სკოტს უსაყვედურებს, რომ მისი მრავალი რომანის გმირები, რომელთა გარშემო თავმოყრილია მთელი ნაწარმოების მოქმედება, იმავე დროს იმდენად უფერული ხასიათით განირჩევიან, რომ განსაკუთრებით არ იპყრობენ მთელ ჩვენს ინტერესს, რასაც ისინი თითქოს უთმობენ რომანის მეორეხარისხოვან პირებს, როგორც უფრო ორიგინალურთ და დამახასიათებელთ. მართლაც, რა არის, მაგალითად, რაინდი **აივენგო** – ვალტერ სკოტის ერთ-ერთი საუკეთესო რომანის გმირი? — მამაცი და კეთილშობილი რაინდი თავისი დროის საერთო სულისკვეთებით, და მეტი არაფერი, შმაგ ბრიანთან, მომხიბლავ რებეკასთან, თვით ცედრიხ საქსონელთან და ატელსტანთან შედარებით, აივენგო რაღაც მკრთალი ჩრდილი, სუსტი მონახაზი, უპირო სახეა. იგი ნაკლებადაც მოქმედებს, ნაკლებ გავლენას ახდენს რომანის მსვლელობაზე. იგი ხან დაჭრილია, ხან სიკვდილის პირასაა, ხან ტყვეობაშია მაშინ, როდესაც სხვები მოქმედებენ და პირველ პლანზე წარმოგვიდგებიან. მიუხედავად თავისი მძვინვარე ვნებებისა, რომლებიც მხეცურად ვლინდება, მიუხედავად თავისი უზნეობისა და დანაშაულებრივი მოქმედებისა, ტაძრის რაინდი ბრიანი აივენგოზე ათასჯერ მეტად ინვესს მკითხველის თანაგრძნობას, იმიტომ რომ იგი ტიპიური სახეა, მძლავრი და თვითმყოფადი ხასიათია. ამავე დროს, ბრიანი მაინც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია, რომლის ყველა ძაფი იყრის აივენგოს, როგორც მთავარი პირის, როგორც რომანის **გმირის**, პირადი ბედის

გარშემო. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, გენიალური რომანისტიც წინააღმდეგ მიმართული ეს ბრალდება მხოლოდ გარეგნულად წააგავს სიმართლეს, ნამდვილად კი ის სავსებით ყალბია. ის, რაც რომანის ნაკლები ჰგონიათ, მხოლოდ ეპოსის არსია. ამის კიდევ უფრო დიდად განსაცვიფრებელ ნიმუშად შეიძლება გამოდგეს, მაგალითად, „მანერინგი, ანუ ასტროლოგი“, სადაც რომანის გმირი სცენაზე გამოდის მხოლოდ მესამე ნაწილში და ისიც როგორც რაღაც საიდუმლო პირი, რომელშიც გმირს მხოლოდ რომანის დასასრულს იცნობთ, თუმცა მოთხრობის პირველი გვერდებიდანვე, ქვეყნად გაჩნდა თუ არა, მის გარშემო უკვე თავს იყრის რომანის მთელი მოქმედება. ეს ასეც უნდა იყოს წმინდა ეპიკური ხასიათის ნაწარმოებში, სადაც მთავარი პირი განვითარების პროცესში მყოფი მოვლენის მხოლოდ გარეგანი ცენტრია და სადაც ის შეიძლება განირჩეოდეს მხოლოდ საერთო ადამიანური ნიშნებით, რომლებიც ჩვენს ადამიანურ თანაგრძნობას ინვევენ, რადგან ეპოპეის გმირია თვით ცხოვრება და არა ადამიანი. ეპოპეაში მოვლენა, ასე ვთქვათ, ახშობს ადამიანს, თავისი სიდიადით და უზარმაზარობით ჩრდილავს ადამიანის პიროვნებას, თავისი საკუთარი ინტერესით, თავისი სურათების მრავალფეროვნებითა და სიმრავლით ჩვენს ყურადღებას ჩამოაშორებს ხოლმე ამ პიროვნებას.

დრამაში მოვლენის ძალა და მნიშვნელობა თავს იჩენს როგორც „კოლიზია“, ანუ ის შეჯახება, ის შეტაკება გმირის ბუნებრივ გულისთქმასა და მოვალეობაზე მის ნარმოდგენას შორის, რომელიც მის ნებისყოფაზე დამოკიდებული არ არის, რომლის არც მოხდენა და არც თავიდან აცდენა მას არ შეუძლია, მაგრამ რომლის გადანყვევტა დამოკიდებულია არა მოვლენაზე, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ გმირის თავისუფალ ნებისყოფაზე. მოვლენის ძალა დრამის გმირს გზაჯვარედინზე აყენებს და აიძულებს ერთიმეორის სრულიად საწინააღმდეგო ორი გზიდან აირჩიოს ერთ-ერთი გზა, რათა თავი დააღწიოს ბრძოლას საკუთარ თავთან; მაგრამ გზის არჩევანის გადანყვევტა დამოკიდებულია დრამის გმირზე და არა მოვლენაზე. კიდევ მეტი: დრამის კატასტროფა შეიძლება გმირის გაუბედავი ყოყმანის შედეგადაც კი მოხდეს და დაჩქარდეს; მაგრამ ამ გაუბედაობის წყაროა არა მოვლენის არსი და ძალა, არამედ მხოლოდ გმირის ხასიათი; ამის საუკეთესო მაგალითს გვაძლევს შექსპირის **ჰამლეტი**; იგი მამამისის საზარელი სიკვდილის ამბავს შეიტყობს თვით აწრდილის პირით: აი მოვლენა, რომელიც ჰამლეტმა როდი მოამზადა, არამედ მკვდარი მეფის ვერაგი ძმის გარყვნილი ნებისყოფისგან წარმოსდგა. ეს მოვლენა ჰამლეტს აიძულებს შურისმაძიებლის როლი შეასრულოს; მაგრამ რადგან ეს როლი მის ბუნებას სრულებით არ ეგუება, ამიტომ მას იპყრობს საკუთარ თავთან შინაგანი ბრძოლა, რასაც ინვევს შეჯახება ორი მტრული ძალისა – მოვალეობისა, რომელიც უკარნახებს შური იძიოს მამის სიკვდილის გამო, და შურისძიების პირადი უუნარობისა: აი ტრაგიკული **კოლიზია!** მამის სიკვდილის საზარელი

საიდუმლოების შეტყობამ, ნაცვლად იმისა, რომ ჰამლეტი შეეპყრო ერთი გრძნობით, ერთი აზრით – შურისძიების გრძნობით და აზრით, რომლებიც ყოველ წუთს მზად უნდა ყოფილიყვნენ მოქმედებაში განსახორციელებლად, — ამ საზარელმა აღმოჩენამ იგი აიძულა თავისი არსებიდან კი არ გამოსულიყო, არამედ თავის არსებაში ჩაკეტილიყო და თავისი სულის სიღრმეში ჩაეხედნა, მასში აღძრა სიკვდილ-სიცოცხლის, დროისა და მარადიულობის, მოვალეობის და ნებისყოფის სისუსტის საკითხები, მისი ყურადღება მიაპყრო თავის საკუთარ პიროვნებას, ამ პიროვნების არარაობას და სამარცხვინო უმწეობას, მასში წარმოშვა საკუთარი თავისადმი სიძულილი და ზიზღი. ჰამლეტს აღარ სწამს სათნოება, ზნეობა, რადგან დაინახა, რომ მას უნარი არ შესწევს და არ ძალუძს არც მანკიერება და უზნეობა დასაჯოს, არც სათნოებასა და ზნეობაზე ხელი აიღოს. კიდევ მეტი: მას აღარ სწამს სიყვარულის სინამდვილე, ქალის ღირსება; როგორც შეშლილი, იგი ლაფში სვრის თავის გრძნობას, უღმობელი ხელით სწყვეტს თავის წმინდა კავშირს უმანკო, მშვენიერ ქალურ არსებასთან, რომელიც ასე ერთგულად და ალაღად მიენდო მას მთლიანად და რომელიც ჰამლეტს ასე ღრმად და სათუთად უყვარდა. უღმობლად და უხეშად შეურაცხყოფს ჰამლეტი ამ უწყინარ და ნაზ არსებას, რომელიც მთლიანად შექმნილია ეთერისა, სინათლისა და მელოდირი ბგერებისაგან, თითქოსდა ჩქარობს ქვეყნად ხელი აიღოს ყველაფერზე, რაც ბედნიერებასა და სათნოებას მოაგონებს. ცხადია, ჰამლეტის ნატურა წმინდა მინაგანი, მჭკრეტელობითი, სუბიექტურია, გაჩენილია გრძნობისა და აზრისათვის; ხოლო შემზარავი მოვლენა მისგან მოითხოვს არა გრძნობასა და აზრს, არამედ **საქმეებს**, იდეალური სამყაროდან მას მოუხმობს პრაქტიკულ სამყაროში, მისი სულიერი განწყობისათვის უცხო მოქმედების სამყაროში. ბუნებრივია, ეს მდგომარეობა ჰამლეტში წარმოშობს საშინელ ბრძოლას, რომელიც შეადგენს კიდევ ყოველი დრამის დედაარსს. და თუ **ამ** დრამის დასასრული თითქოს ეპიკური ხასიათით მიმდინარეობს და მისი წყაროა არა თავისუფალი გადაწყვეტილება ჰამლეტის ნებისყოფისა, არამედ შემთხვევითობა (ჰამლეტისა და ლაერტის მიერ დაშნების განუზრახველი გაცვლა და უნებლიე შეცდომა დედოფალ-დედისა, რომელმაც მისი ვაჟისთვის განკუთვნილი მონამლული ფიალა შესვა), მიუხედავად ამისა, „ჰამლეტი“ არის სრულიადაც არა ეპიკური, არამედ უპირატესად დრამატიული ნაწარმოები, რადგან ამ ტრაგედიის შინაარსისა და განვითარების არსია მისი გმირის შინაგანი ბრძოლა საკუთარ თავთან. ამ ბრძოლის გარეშე „ჰამლეტს“ ჩვენთვის არავითარი თანაური ინტერესიც კი არა აქვს, რადგან ოფელიას ხვედრიც, რაც ასე ღრმად გვაღელვებს, ამავე ბრძოლის შედეგია. გარდა ამისა, ძმის მკვლეელი მეფის სიკვდილი იმდენადვეა მისი დანაშაულის აუცილებელი შედეგი, რამდენადაც ნამოქმედარი ჰამლეტის ნებისყოფისა, რომელიც ძლიერი სიმტკიცით აენტო მისი სიცოცხლის მიწურულს, როგორც

ალაპლაპდება ხოლმე ალი ჩასაქრობად გამზადებული კანდელისა... „მაკბეტი“ და „ოტელო“ კოლიზიის, როგორც დრამატიული დედარსის, უალრესად სრულქმნილი ნიმუშებია. გამარჯვებულ მხედართმთავარს, განთქმულ დიდებულს და კარგი, კეთილშობილი მოხუცი მეფის ნათესავს, მაკბეტს ესმის თავის გულში ღრმად ჩამარხული, მაგრამ ძლიერი და შმაგი პატივმოყვარეობის მძლავრი ხმა. ეს სიმშაგე, რაც მძლავრ, მაგრამ სიყვარულისა და სამართლიანობის ტკბილი სითბოთი განუმსჭვალავ ადამიანებში ესოდენ საზარელი და დამღუპველია, მას მოევიწინება სამი ჯადოქარის საშინელი აპოთეოზით. მათი იდუმალი წინასწარმეტყველებანი, რაც მყისვე სრულდება, მაკბეტს დიდხანს ვერ აშფოთებენ, რადგან იგი მათში მალე გამოიცნობს საკუთარი სულის განხორციელებულ ღრმა და ბნელ განზრახვას. თავისი პატივმოყვარეობა მას მოევიწინება ახალი და კიდევ უფრო საშინელი აპოთეოზით – მისი ცოლის სახით, ქალად მოვლენილი ამ დემონური არსების სახით. ამ ქალმა მას ჩაუხშო სინდისის უკანასკნელი ქენჯნა, ბოროტების ჩადენის საკუთარი სატანური სიმტკიცის მაგალითით აღუძრა ყალბი სირცხვილი და საბოლოოდ გადააწყვეტინა წყეული საქმის ჩადენა. აქ მოვლენა თითქმის არავითარ როლს არ ასრულებს: იგი მზადდება თვით მაკბეტის ნებით, ბოროტების ხელშემწყობ გარემოებათა საბედისწერო დამთხვევა კი მხოლოდ ეხმარება ბოროტების ჩადენას, მაგრამ მას არ წარმოშობს. ჩვენ ვხედავთ მაკბეტს თავის თავთან ბრძოლაში, ტრაგიკულ კოლიზიაში: მაკბეტს შეეძლო თავის თავში დაემარცხებინა ცოდვითი წადილი და შეეძლო აჰყოლოდა მას. და მისი ნებისყოფის დანაშაულია ის, რომ იგი აჰყვა ბოროტი სანყისის წადილს; მისმა ნებისყოფამ წარმოშვა მოვლენა, მაგრამ მოვლენამ როდი მისცა მიმართულება მის ნებისყოფას. ამ დრამის დანარჩენი ნაწილი უკვე შედეგია საბედისწერო ბრძოლიდან მაკბეტის თავისუფალი გამოსვლისა: მას აღარ ძალუძს შესცვალოს მეფის მკვლელობის მომდევნო მოვლენები; დანაშაულმა იგი ხელში ჩაუგდო ფურიებს, რომლებმაც მას ხელი ჩასჭიდეს და ბრმასავით წაიყვანეს ბოროტმოქმედებიდან ახალი ბოროტმოქმედებისაკენ. მის ნებისყოფაზე დამოკიდებული იყო მხოლოდ ის, რომ ღირსეულად დაღუპულიყო, და იგი დაიღუპა, განგმირული, მაგრამ არა დამარცხებული, როგორც შეეფერება დამნაშავე, მაგრამ თვით თავისი დანაშაულით დიდ ადამიანს. მოვლენა ოტელოს ეჭვიანობის მდგომარეობაში აყენებს. ეს მოვლენა, რა თქმა უნდა, მისი ნებისყოფის ან ცნობიერების ნაყოფი არ არის, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მან თვითონ შეუწყო ხელი ამ მოვლენის მოხდენას თავისი ვულკანური ტემპერამენტით, თავისი მგზნებარე ვნებებით, რომლებიც წამიერად აენთებოდნენ, როგორც ქვიშის ქარბუქი ავარდება ხოლმე არაბეთის უდაბნოებში, და არ ემორჩილებოდნენ გონების ხმას; თავისი ბავშვურ-მიმნდობელი ხასიათით, თავისი ცრუმორწმუნე წარმოსახვით, რომელიც მას თავის აღმოსავლურ, აფრიკულ წარმოშობას მოაგონებდა. საბედისწერო წამს მას რომ

ვითომდა დამნაშავე დებდმონას მიმართ თავისი მხეცური განზრახვა აელაგმა, მაშინ ჭეშმარიტება მას თვალს აუხელდა ცხოვრების ბედნიერებისა და ნეტარებისათვის; მაგრამ მას არ სურდა ან არ შეეძლო მხეცური შურისგების განზრახვა აელაგმა, — და ჭეშმარიტების შუქმა აუხილა მას თვალი, მსგავსად ევმენიდთა სანთლების ჯოჯოხეთური ნათებისა, მხოლოდ იმისათვის, რომ გაეზომა იმ უფსკრულის სიღრმე, რომელშიც ელვის სისწრაფით გადაეშვა...

სწორედ ისევე, როგორც ეპოპეაში არის ხოლმე დრამა, დრამაშიც არის ეპოპეა. ბერძნების პოეზიის ყველა გვარი, მათ შორის თვით ლრიკაც, ცოტად თუ ბევრად ეპიკური ხასიათით განირჩევა, რადგან ამ ხალხის მთელი ცხოვრება უპირატესად პლასტიკური მჭვრეტელობით გამოიხატა. ბერძნული ტრაგედია განსაკუთრებით განირჩევა ეპიკური ხასიათით და ამ მხრივ დიამეტრალურად უპირისპირდება უახლეს, ქრისტიანულ, შექსპირულ დრამას. ბერძნული ტრაგედიის გმირია არა ადამიანი, არამედ მოვლენა; მისი ინტერესი უმთავრესად თავს დასტორიალებს არა ინდივიდუუმის ზვედრს, არამედ ხალხის ბედს, მის წარმომადგენელთა სახით. და ამიტომ ბერძნული ტრაგედიის მთავარი პირი ყოველთვის არის ნახევრად ღმერთი, მეფე, გმირი, ხოლო მის შემდეგ მეორე და მისდამი დაპირისპირებული პირის თვით ხალხი; ხალხი ტრაგედიაში მონაწილეობს როგორც გუნდი, რომელიც პიესის მსვლელობაზე პირდაპირ, ქმედით გავლენას თვითონ არ ახდენს, მაგრამ მის განვითარებას თითქოს სჭვრეტს და ამაზე თავის აზრს გამოსთქვამს. ბერძენი ტრაგიკოსები თავიანთი გმირებით განასახიერებდნენ ხალხური და საზოგადოებრივი ცხოვრების საერთო ძალებსა და სტიქიონებს. მაგალითად, სოფოკლეს უკეთილშობილეს ქმნილება „ანტიგონეში“, ტრაგედიის გმირი ქალის სახით განხორციელებულია ოჯახის შექმნის ბუნებრივი უფლების იდეა, ხოლო კრეონის სახით – სახელმწიფო სამართლის, კანონის ძალის გამარჯვება. კრეონმა სიკვდილის დასჯის მიუქართ აკრძალა პოლინიკეს, როგორც მამულის მტრის, ცხედრის დამარხვა; ხოლო დამარხვის აკრძალვა, ბერძენთა რელიგიური და საზოგადოებრივი წარმოდგენებით, უდიდეს სირცხვილად და უბედურებად ითვლებოდა როგორც მიცვალებულისათვის, ისე მისი ცოცხალი ნათესავებისთვისაც. ანტიგონე, პოლინიკეს და, ცდილობდა თავისი და – ისმენე დაეყოლიებინა იმაზე, რომ ფარულად დაეკრძალათ თავიანთი უბედური ხმის ცხედარი. გაუბედავმა და სუსტმა ისმენემ უარი სთქვა, — და დიდსულოვანმა ანტიგონემ მარტოდმარტომ ჩაიდინა თავისი კეთილშობილური გმირობა. როდესაც კრეონი, რომელმაც ეს ამბავი შეიტყო, შეეკითხვა ანტიგონეს, ნამდვილად მან ჩაიდინა თუ არა ეს ბოროტმოქმედება და იცოდა თუ არა რომ ამისთვის სიკვდილი მოელოდა, — ანტიგონემ დადებითი პასუხი მისცა და თან დასძინა, ჩემი ძმა დამნაშავეც რომ ყოფილიყო, მე მაინც „დავბადებულვარ არა იმისათვის, რომ მძულდეს, არამედ იმისათვის, რომ მიყვარდესო“. მან

აუთრთოლებლად მოისმინა საშინელი განაჩენი, ისე, რომ შეწყალება არ უთხოვნია. უმონმა, ანტიგონეს საქმრომ და კრეონის ვაჟმა, კრეონს სთხოვა შეეწყალებინა მისი საცოლე, მოუდრეკელ მამას წაეჩხუბა და სასონარკვეთილი განშორდა. ქურუმი ტირეზია კრეონს ნათესაური უფლების დარღვევით შეურცხყოფილი ღმერთების წყრომის ავის-მომასწავებელი გამოვლინებით დაემუქრა და პოლინიკეს ცხედრის დაკრძალვა ურჩია. ხალხის ხმა, გუნდის სახით, აშკარად მიემხრო კეთილშობილ ანტიგონეს. კრეონი შეუდრეკელი დარჩა, მაგრამ უკვე ეჭვმა შეანუხა, იგი მზად იყოს კიდევ აპატიოს კეთილშობილ დამნაშავეს, მაგრამ მას უმძიმს კანონის ძალის შესუსტება და სახელმწიფო სამართლის ღირსების დამცირება. ბოლოს, გუნდის ხმამ, რომელმაც გააძლიერა ტირეზიას მუქარის ძალა, კრეონი დაიყოლია იმაზე, რომ ეხსნა ანტიგონე, თუმცა მას ეს უმძიმდა. მაგრამ უკვე გვიან იყო: ანტიგონემ თავი ჩამოიხრჩო მღვიმეში, სადაც წაყვანილი იყო შიმშილით სასიკვდილოდ, ხოლო ემონმა, მამის თვალწინ, თავი მოიკლა ანტიგონეს ცხედართან. ევრედიკამაც, კრეონის მეუღლემ და ემონის დედამ, შვილის დაღუპვის ამბავი რომ შეიტყო, თავი მოიკლა. კრეონმა დასწყევლა თავისი სისასტიკე და საშინლად სასონარკვეთილი დასტიროდა მის მიერ დაღუპულ ერთსისხლიერთა საყვარელ აჩრდილებს. ტრაგედია საზეიმოდ მთავრდება გუნდის ზნეობრივი აპოფეგმით, ძველი ბერძნების გულუბრყვილო სულისკვეთების შესაბამისად. ამრიგად, საადათო სამართლით შებლაღულმა სახელმწიფო სამართალმა შური იძია შემბლაღველზე; მაგრამ შურისმგებელი, თავისი შურისგების საშინელ შედეგებში გახლართული, მის მიერ შებლაღული საადათო სამართლის შურისძიების მსხვერპლი გახდა; ხოლო სიბრძნე, რაც ხალხმა ამ ამბიდან გამოიტანა, ორივე უკიდურესობის შერიგებას ემსახურება... როგორც ეპოპეაში, ბერძნების ტრაგედიაშიც სჭარბობს მათი ძირითადი მსოფლჭვრეტა — ბედი. ოიდიპოსი ყოველგვარი დანაშაულის გარეშე იქცა საშინელ დამნაშავედ და ამისათვის თვითონ დასაჯა თავისი თავი იმით, რომ თვალები დაითხარა... წამებული მეფის სიკვდილი იწვევს მიწისქვეშა ძალთა შერიგებას მასთან და მისი საფლავი, ღმერთების მსჯავრით, იმ ქვეყნის კეთილღობის საწინდარი ხდება, რომელმაც მისი მონამებრივი გვამი შეიფარა... თითოეული ბერძნული ტრაგედიის მოქმედება სწარმოებს გარე სამყაროში, მოქმედ პირთა შინაგანი სამყარო მაყურებლისათვის დაფარულია. მოქმედების განვითარება მარტივი, არართულია, ერთ მომენტში ხდება, ვინაიდან თვით შინაარსიც, წმინდა ობიექტური და აბსტრაქტული, დიდ ნაწარმოებს ვერც გასწვდებოდა. მექანიზმი ერთფეროვანია, ზამბარები მუდამ ერთი და იგივეა. მოქმედი პირები ჰგვანან ქანდაკებებს, რომლებსაც მშვენიერი, მაგრამ თითქმის უცვლელი სახეები, რელიეფური გამომეტყველება აქვთ, მაგრამ თვალეში გუფა არა აქვთ და სიცოცხლის ნაპერწკალი არ უკრთით.

უახლეს ხელოვნებაში ზოგჯერ ეპიკური ხასიათით განირჩევიან მხოლოდ საკუთრივ ისტორიული შინაარსის დრამები, რომელთა ძირითადი იდეა აღებულია უმაღლესი სახელმწიფოებრივი ცხოვრების სფეროდან. ასეთია, მაგალითად, შექსპირის „მაკბეტი“ ან „რიჩარდ II“. „ოტელოში“ განვითარებულია თითოეულისათვის ცოტად თუ ბევრად გასაგები და მისანვდომი გრძნობა; „მეფე ლირში“ წარმოდგენილია მდგომარეობა, რაც კიდევ უფრო ახლობელი და შესაძლებელია თითოეულისათვის თვით ხალხში, — და ამიტომ ეს პიესები ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენენ ყველაზე. მაგრამ „მაკბეტის“ და „რიჩარდ II“-ის ინტერესი წმინდა ობიექტურია და ამიტომ ძალიან ცოტასთვის არის მოსანვდომი და ახლობელი, თუმცა, ორივე დრამას მხოლოდ ამ მხრით შეიძლება კიდევ ეწოდოს ეპიკური, მათი განვითარება კი უაღრესად დრამატიულია, რადგან იგი აღსავსეა მოძრაობით, და თითოეული პირი სავსებით და მთლიანად ამჟღავნებს თავს თავისი შინაგანი ინტერესის სფეროში, მაგრამ პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“ წმინდა ეპიკური ხასიათის ტრაგედიაა. გოდუნოვის დანაშაული ჩადენილია ჯერ კიდევ დრამის დაწყებამდე, და პოეტმა თავისი გმირი არ გვიჩვენა ტრაგიკული კოლიზიის ბრძოლაში. ჩვენ ვხედავთ, რა ცბიერად და მარჯვედ ახერხებს გოდუნოვი, რომ ხალხი მას შეევედროს მიიღოს გვირგვინი, რომელსაც იგი უკვე დიდი ხანია თავის გვირგვინად სთვლის; მაგრამ ვერ ვხედავთ, რა ხდება მისი არსების შიგნით და რა გამოძახილს პოულობს იქ მეფის მკვლელობის დანაშაულებრივი მოქმედება. ჩვენს ყურადღებას მაშინვე იპყრობს ახალი გმირი, მომავალი ცრუმოსახელე – იარალი, რომელიც ისტორიულმა ნემეზიდამ შებღალული სახელმწიფო სამართლის შურისგებისათვის აირჩია. მხოლოდ მაშინ, როდესაც სცენაზე გამოდის შურისმაძიებელი, პოეტი ოდნავ ასწევს ფარდას, რომელიც გოდუნოვის შინაგან განწყობილებას გვიფარავდა, და ჩვენ მოწმე ვხდებით მისი უსიტყვო ბაასისა საკუთარ თავთან, ვხედავთ, როგორ საზარლად უსწორდება ის საკუთარ სინდისს. პუშკინის ტრაგედიაში ორი გმირია, ან, კაცმა რომ სთქვას, არც ერთი გმირი არ არის. მისი გმირია **მოვლენა**, რომლის იდეა ისტორიული ნემეზიდას შურისძიება შებღალული სახელმწიფო სამართლისათვის. აი ამიტომ პუშკინის ეს დიადი ქმნილება მისანვდომია მცირეოდენათავის და ჩვენი საზოგადოების უმრავლესობაში არ შეიძლება სარგებლობდეს იმ სახელით, რის ღირსიც არის; მის იდეას და ხასიათს ყველასთვის საყოველთაოდ მისანვდომი ინტერესი არა აქვს. ამას უნდა მიეკუთვნოს თვით გოდუნოვის ხასიათიც: თავისი ნაწარმოების საზიანოდ, პუშკინი მეტისმეტად ზუსტად მიჰყვა ისტორიას და გოდუნოვი წარმოადგინა მხოლოდ როგორც არაჩვეულებრივად ჭკვიანი პატივმოყვარე ადამიანი, არ მიანიჭა მას არავითარი პირადი სიდიადე, სულის არავითარი გენიალური ძალა, რაც ისტორიის გმირის დამახასიათებელია. და ამიტომ, ესმით რა ტრაგედიის ზოგიერთი ადგილის ფასი (როგორც, მაგალითად, მე-

მატიანე პიმენის გენიალური სცენა სენაკში, როცა ის განმარტოებულა, და მომავალ ცრუმოსახელესთან საუბარში, არ შეუძლიათ ჩასწვდნენ თავისი დინჯი და დიდებულ-ეპიკური განვითარებით ესოდენ უზარმაზარი მთელი ქმნილების იდეას.

ეპიკურ დრამებს მიეკუთვნება მრავალი დრამატიული ნაწარმოები, რომლებსაც შუათანა ადგილი უჭირავთ ტრაგედიასა და კომედიას შორის. ასეთია, მაგალითად, შექსპირის „ქარიშხალი“, „ციმბელიანი“, „მეთორმეტე ღამე ანუ რას ინებებთ“, რომლებშიც გმირს თვით ცხოვრება წარმოადგენს. ავილოთ, მაგალითად, შექსპირის „რას ინებებთ“. აქ არ არის გმირი მამაკაცი ან გმირი ქალი; აქ თითოეული პირი თანაბრად იპყრობს ჩვენს ყურადღებას, მთელი ნაწარმოების გარეგანი ინტერესიც კი მიმართულია უმთავრესად ორ შეყვარებულ წყვილზე; მკითხველს ორივე ისინი თანაბრად აინტერესებს და დრამის კვანძიც მათი შეერთებით იხსნება.

ლირიკული ელემენტი სჭარბობს ხოლმე აგრეთვე ეპოპეაშიც და დრამაშიც. ლირიკულ პოემებს მიეკუთვნება ბაირონის და პუშკინის პოემები. მათში ბატონობს არა მოვლენა, როგორც ეპოპეაში, არამედ ადამიანი, როგორც დრამაში, ანდა ორივე ეს მხარე შენონასწორებული და ურთიერთ შერწყმულია. ამ პოემების მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი ის არის, რომ მათში აღებული და თავმოყრილია მოვლენის მხოლოდ პოეტური ელემენტები, და თვით ცხოვრების პროზა გაიდევალებული და პოეტიზირებულია. პუშკინის „ევგენი ონეგინი“ აგრეთვე ლირიკულ პოემებს უნდა მიეკუთვნოს. თუმცა ცხოვრების პროზა „ონეგინის“ შინაარსის თითქმის უმეტეს ნაწილს შეადგენს, მაგრამ ეს პროზა პოემაში ჩამოყალიბდა ცხოველ, მსუბუქ, ნათელ, პოეტურ და ჰარმონიულ ლექსად, რომელშიც, მაშინაც კი, როცა ის ეპიგრამის ცეცხლით ბრწყინავს, შერეულია სევდა – წმინდა ლირიკული ელემენტი. პოემის გადახვევა თხრობიდან, მისი მიმართვები საკუთარი თავისადმი – ამ ერთადერთი და უაღრესად შესანიშნავი მხატვრული ქმნილების უძვირფასესი ლირიკული მარგალიტებია.

შილერის „ორლეანელი ქალწული“ და „მეისინელი საპატარძლო“ უპირატესად ლირიკული დრამებია, რომლებშიც მოქმედება წარმოებს თითქოს არა თავისთვის, არამედ ოპერის ლიბრეტოს მნიშვნელობა აქვს; ამ დრამების დედაარსს შეადგენს ლირიკული მონოლოგები, რომლებშიც გამოთქმულია თითოეული მათგანის ძირითადი იდეა. ეს არის კეთილშობილურ ვნებათა, მაღალ ზრახვათა და დიად მოვლენათა პოეტური აპოთეოზები, რაც განსაკუთრებით შეიძლება ითქვას „ორლეანელ ქალწულზე“. ბაირონის „მანფრედი“ და გოეთეს „ფაუსტი“ აგრეთვე ლირიკული დრამებია, თუმცაღა სხვა ხასიათისა: ეს არის ადამიანის იმ შინაგანი აწეწილი ბუნების პოეტური აპოთეოზები, რომელიც რეფლექსიის მეშვეობით ესწრაფვის სიცოცხლის დაკარგულ სავსეობას. სუბიექტური, მჭვრეტელობითი სულის საკითხები, ყოფიე-

რებისა და მარადისობის საიდუმლოებათა საკითხები, პიროვნული ადამიანის ბედის და თავისი თავისა და საზოგადოებისადმი მისი ურთიერთობის საკითხები შეადგენს ორივე ამ დიდი ნაწარმოების დედაარსს. თავისი თვისების გამო ლირიკულ დრამას შეუძლია არაფრად ჩააგდოს გარეგანი სინამდვილის პირობები; სცენაზე გამოიწვიოს სულები და ცოცხალი სახეებითა და პირებით გამოხატოს ვნებები, სურვილები და ფიქრები. ლირიკული დრამის ნაკლი შეიძლება იყოს სიმბოლიზმისა და ალეგორიისაკენ მიდრეკილება, რასაც ასე თუ ისე სამართლიანად უსაყვედურებენ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილს.

რაც შეეხება საკუთრივ ლირიკულ ნაწარმოებებს, — ისინი ზოგჯერ ეპიკურ ხასიათს იღებენ, როგორც **რომანსში** და **ბალადაში**, რაზედაც დაწვრილებით ქვემოთ ვიტყვი. დრამისაგან კი ისინი სესხულობენ, მაგრამ არა დედაარსს, არამედ მხოლოდ ფორმას, რომელიც ხელს უწყობს აზრის უძლიერესად გამოთქმას და, ასე ვთქვათ, აძლიერებს გრძნობის ენერგიას. დრამატიული ფორმის ამგვარ ლირიკულ ნაწარმოებათა უმშვენიერესი ნიმუშებია: პუშკინის „პოეტი და ბრბო“ და „წიგნის გამყიდველის საუბარი პოეტთან“, ვენევიტინოვის „პოეტი და მეგობარი“, ლერმონტოვის „ფურნალისტი, მკითხველი და მწერალი“.

მას შემდეგ, რაც განვიხილეთ პოეზიის თითოეული გვარის ზოგადი მნიშვნელობა როგორც განსაზღვრის, ისე შედარების გზით, გადავიდეთ თითოეული მათგანის თავისებურებებზე და სახეებად დაყოფაზე.

ეპიკური პოეზიის შესახებ

ეპოსი, **ამბავი**, **თქმულება**, გადმოსცემს საგანს მისი გარეგანი სახით და საერთოდ გადაგვიშლის იმას, თუ **რა** არის საგანი და **როგორ** არის ის. ეპოსის დასაწყისი არის ყოველი გამონათქვამი, რომელიც დახვეწილი სისხარტით გამოიჭერს რომელიმე მოცემულ საგანში იმის მთელ სისრულეს, რაც ამ საგანში არსებითია, რაც მის დედაარსს შეადგენს. ძველ ხალხებში **ეპიგრამას** (**წარწერის** აზრით) ასეთი ხასიათი ჰქონდა. ამასვე მიეკუთვნება ძველების ეგრეთ ნოდებული **გნომები**, ესე იგი ზნეობრივი სენტენციები, რომლებიც ერთგვარად შეესაბამებიან ჩვენს ანდაზებსა და იგაგებს, თუმცა ამ უკანასკნელთაგან განსხვავდებიან თავისი ამბავებული, პოეტური, ზოგჯერ კი რელიგიური ხასიათითაც და კომიზმისა და პროზაულობის უქონლობით. ამასვე მიეკუთვნება მთელი კრებულები დარიგებებისა, ნორჩი ხალხის ამ ქორფა ქმნილებებისა, რომლებშიც ხალხი, მის ცხოვრებაში პოეზიისა და პროზის გათიშვამდე, ჭვრეტის უშუალო და ცხოველი ფორმით გადმოსცემდა თავის შეხედულებას სამყაროზე, ბუნების სხვადასხვა ნაწილებზე და ა. შ. ამათში სრულებით არ უნდა ავუროთ უგვიანესი ეგრეთ ნოდებული **დიდაქტიკური** ლექსები, რომლებიც ცხოვრების პროზამ წარმოშვა.

ეპოსის განვითარების კიბის უფრო მაღალ საფეხურზე იმყოფება ძველების **კოსმოგონიები** და **თეოგონიები**. კოსმოგონიებში წარმოდგენილია სამყაროს წარმოშობა თავდაპირველ სუბსტანციურ ძალთაგან, ხოლო თეოგონიებში – ამ ძალთა ინდივიდუალიზება სხვადასხვა ღვთაებაში. ბოლოს, ეპიკურმა პოეზიამ თავისი განვითარების მწვერვალს, თავის თავის სრულ განსახიერებას მაშინ მიაღწია, როცა მოვლენათა ცოცხალ წყაროს – ადამიანს მიმართა და საკუთრივ ეგრეთ წოდებული **ეპოპეით** გამოიხატა.

ეპოპეა მუდამ ითვლებოდა პოეზიის უმაღლეს გვარად, ხელოვნების გვირგვინად. ამის მიზეზია ის უდიდესი პატივისცემა, რომლითაც „ილიადას“ ეპყრობოდნენ ბერძნები, ხოლო მათთან ერთად – სხვა ხალხებიც ჩვენს დრომდე. ეს უსაზღვრო და შეუცნობელი პატივისცემა ძველი დროის უდიდესი ნაწარმოებისადმი, რომელშიც გამოიხატა ბერძნების ცხოვრების მთელი სიმდიდრე და სისრულე, იქამდე მიდიოდა, რომ „ილიადას“ უყურებდნენ არა როგორც თავისი დროისა და თავისი ხალხის სულისკვთების მატარებელ ეპიკურ ნაწარმოებს, არამედ როგორც თვით ეპიკურ პოეზიას, ესე იგი თხზულებას სთვლიდნენ პოეზიის იმ გვარად, რომელსაც ის მიაკუთვნეს. ფიქრობდნენ, რომ ყოველი ნაწარმოები, რომელიც „ილიადის“ ფორმას უახლოვდება, მისი ყოველი მინამსგავსი, ეპიკური პოემა უნდა იყოს და რომ ყოველ ხალხს უნდა ჰქონდეს თავისი ეპოპეა, თანაც სწორედ ისეთი, როგორც ბერძნებს ჰქონდათ. „ილიადის“ მიხედვით შეიმუშავეს ეპიკური პოემის განსაზღვრაც კი; ამ განსაზღვრით, ეპიკური პოემა იქცა იმ დიდი ისტორიული მოვლენის ხოტბად, რომელმაც გავლენა მოახდინა ხალხის ბედზე. ამის გამო საჭირო იყო მხოლოდ ის, რომ მშობლიურ ისტორიაში გამოენახათ მსგავსი მოვლენა, ჯერ მოეხმოთ მუზა, დაეწყოთ საყვარელი სიტყვით — „ვუმღერ“ და ხმის ჩახლეჩამდე ემღერათ. და აი, ვირგილიუსმა გაიხსენა გადმოცემა ტროადან ენეას მისვლაზე ტიბრის ნაპირას, უთვალავი გაჭირვების გადატანის შემდეგ, და როგორც კი დაიწყო სიტყვით „ცანო“, მაშინვე თვითონვე წარმოიდგინა და სხვებიც დაარწმუნა, თითქოს ეპიკური პოემა დაწერა, მისი გაკრიალებული, გაჩარხული და მორთული რიტორიკული ნაწარმოები, რომელიც ანტიპოეტურ ხანაში, ძველ მსოფლიოში ხელოვნების სიკვდილის ეპოქაში გაჩნდა, დიდხანს პირველობას ექიმპებოდა „ილიადას“. დასავლეთ ევროპის კათოლიკე ბერებმა ვირგილიუსი კინალამ წმინდანად შერაცხეს; ანტი-პოეტური ფრანგი კრიტიკოსი, ლაჰარპი, „ენეიდას“ თითქმის „ილიადაზე“ კიდევ უფრო მაღლა აყენებდა. ამრიგად, „ენეიდამ“ წარმოშვა „განთავისუფლებული იერუსალიმი“, „თავგადასავლი ტელემაკისა, ულისეს ვაჟისა“, „დაკარგული სამოთხე“, „მესიადა“, „ჰენრიადა“, „ჰონზალ კორდუელი“, „ტილემახიდა“, „როსსიადა“ და მრავალი სხვა „ადა“. ესპანელები ამაყობდნენ თავისი „არაუკანით“, პორტუგალიელები —

* ვუმღერ. — რედ.

„ლუიზიტანებით“. საკმარისია მხოლოდ თვალი გადავავლოთ ეპოპეის არსსა და პირობებს საზოგადოდ და „ილიადის“ ხასიათს, რომ დავრწმუნდეთ, თუ სადამდე მიდის ამ „ეპიკური“ და „საგმირო“ პოემებისა და პიესების უთუო ღირსება.

ეპოსი არის ხალხის ახალგაღვიძებული ცნობიერების პირველი მნიფე ნაყოფი პოეზიის სფეროში. ეპოპეა შეიძლება გაჩნდეს მხოლოდ ხალხის სინორჩის ხანაში, როცა მისი ცხოვრება ჯერ კიდევ არ გათიშულა ორ მოპირდაპირე მხარედ – **პოეზიად** და **პროზად**, როცა მისი ისტორია ჯერ კიდევ მხოლოდ გადმოცემაა, როცა მას სამყაროზე ჯერ კიდევ რელიგიური ნარმოდგენები აქვს, როცა მისი ძალა, ძლიერება და ახალი მოღვაწეობა მხოლოდ საგმირო საქმეებით გამოვლინდება.

ამრიგად, ეპოპეის შინაარსს უნდა შეადგენდეს ცხოვრების დედაარსი, სუბსტანციური ძალები, იმ ხალხის განწყობილება და ყოფა, რომელიც თავისი ცხოვრების ინდივიდუალურ წყაროს ჯერ კიდევ არ ჩამოცილებია. ამიტომ ხალხურობა ეპიკური პოემის ერთ-ერთი ძირითადი პირობაა: თვით პოეტი მოვლენას ჯერ კიდევ თავისი ხალხის თვალთ უყურებს ისე, რომ ამ მოვლენისაგან არ გამოჰყოფს თავის პიროვნებას. მაგრამ იმისათვის, რომ უაღრესად ნაციონალური ეპოპეა იმავე დროს მხატვრული ქმნილებაც იყოს, საჭიროა, რათა ინდივიდუალური ხალხური ცხოვრების ფორმა შეიცავდეს ზოგადსაკაცობრიო, მსოფლიო შინაარსს. ასეთი იყო ბერძნების ინდივიდუალური ცხოვრება, და ამიტომ მათი კოსმოგონიური და თეოგონიური სიმღერების ბავშვური ტიტინიც კი შეიცავს იდეებს, რომლებიც შემდგომ მთელი კაცობრიობის კუთვნილება გახდა. ვიმეორებთ: მუზებისადმი ჰეზიოდეს ჰიმნი, რაზედაც ზემოთ უკვე მივუთითეთ, შეიცავს უახლესი დროის ესთეტიკის მარცვალსა და არსს, ესთეტიკისა, რომელიც აღსავსეა მშვენიერის ფილოსოფიით და განვითარებულია ჩვენი თანამედროვე გერმანელების მჭვრეტელობითი აზროვნებით. აი ამიტომ არის, რომ „ილიადა“ და „ოდისეა“, რომლებიც ნაციონალური ბერძნული ქმნილებებია, იმავე დროს მთელ კაცობრიობას ეკუთვნის, ყველა საუკუნისა და ყველა ხალხისათვის თანაბრად მისაწვდომია და მსოფლიოს ყველა ენასა და კილოზე ცოტად თუ ბევრად მარჯვედ ითარგმნება. ბერძნებმა, თავისი სინორჩის ეპოქით, გამოხატეს მთელი კაცობრიობის ბავშვობა, როგორც კაცობრიობის სრულმა და ღირსეულმა ნარმომადგენლებმა, და ჰომეროსის პოემებში კაცობრიობა გრძნობამორეული იგონებს თავისი საკუთარი (და არა მხოლოდ ბერძნები) ბავშვობის ნათელ ეპოქას. მაგალითად, რუსულ სიმღერებსა და ეპიკურ თქმულებებში ბევრი პოეზიაა, მაგრამ ეს პოეზია მოქცეულია ხალხური ინდივიდუალობის ვინრო და მოჯადოებულ წრეში, მოკლებულია ზოგადსაკაცობრიო შინაარსს და ამიტომ გასაგებად და მძლავრად ელაპარაკება მხოლოდ რუსულ სულს, მაგრამ უტყვივა ყოველი სხვა ხალხისათვის და არავითარ სხვა ენაზე არ შეიძლება ითარგმნოს. ამავე მიზეზით ჩვენი ხალხური

სიმღერები და ეპიკური თქმულებანი მოკლებული არიან ყოველგვარ მხატვრულობას, და თუმცა მათში აქა-იქ გაიღვლებს ხოლმე პოეზიის ნათელი ნაპერწკლები, მაგრამ იმავე დროს ძალიან ბევრია პროზაული ადგილი; ხშირად აზრი მათში თავის გამოხატულებას ვერ პოულობს და ნართაულებით და სიმბოლოებით ტიტინებს. მხოლოდ ზოგადსაკაცობრიო, მსოფლიო შინაარსი შეიძლება გამოვლინდეს მხატვრული ფორმით.

ხალხის სუბსტანციური ცხოვრება მოვლენით უნდა გამოიხატოს, რათა შექმნას შინაარსი ეპოპეისათვის. ხალხის სინორჩის ხანაში მისი ცხოვრება უმთავრესად ვაჟკაცობით, მამაცობითა და გმირობით გამოიხატება. ამიტომ საყოველთაო-სახალხო ომი, რომელმაც ხალხის მთელი შინაგანი ძალები გამოაღვია, გამოავლინა და დაძაბა, რომელმაც ხალხის (ჯერ კიდევ მითიურ) ისტორიაში ეპოქა შექმნა და მთელ მის შემდგომ ცხოვრებაზე გავლენა მოახდინა, — ასეთი ომი უპირატესად ეპიკური მოვლენაა და მდიდარ მასალას იძლევა ეპოპეისათვის. ტროას საარაკო ომი ბერძნებისათვის სწორედ ასეთი მოვლენა იყო და შინაარსი მისცა „ილიადასა“ და „ოდისეას“, ამ პოემებმა კი შინაარსი მისცეს სოფოკლეს და ევრიპიდეს ტრაგედიების დიდ ნაწილს. ეპოპეის მოქმედი პირები ნაციონალური სულის სრული წარმომადგენლები უნდა იყვნენ, მაგრამ გმირი თავისი პიროვნებით უპირატესად უნდა გამოხატავდეს ხალხის ძალთა მთელ სისრულეს, მისი სუბსტანციური სულის მთელ პოეზიას. ასეთია ჰომეროსის აქილეუსი. თქვენ გიყვართ ჰექტორი, დაღუპვის გზაზე შემდგარი თავისი ხალხისა და ოჯახის ბურჯი, მოსიყვარულე მეუღლე და მამა, მამაცი და ძლიერი რაინდი, რომელიც მარტო აქილეუსს ჩამოუვარდება; თქვენ დიდად ნანობთ მის სიკვდილს და თითქოს გწყინთ ბედისა და ღმერთების მიკერძოება, რომლებიც აქილეუსს გამოესარჩლნენ და ამით გათელეს სამართლიანობა. მაგრამ უფრო ყურადღებით დააკვირდით — და დაინახავთ, რომ ფიცხი, მრისხანე, მამაცი და პოეტური პელიდი სამართლიანად ამარცხებს ჰექტორს. იგი უმთავრესად გმირია, თავით ფეხამდე დიდების აუტანელი შუქით მოსილი, საბერძნეთის სულის ყველა მხარის სრული წარმომადგენელი, ქალღმერთის ღირსეული ვაჟი. ჰექტორი აქილეუსზე უფრო ადამიანურია, მაგრამ აქილეუსი ჰექტორზე უფრო ღვთაებრივია, აქილეუსი ყველა სხვა გმირზე მთელი თავით მაღლა დგას; აიაქსი მას ღონით ეტოლება, მაგრამ ფეხის სისწრაფით ჩამოუვარდება. წლებით გაჭაღარავებული ნესტორი, დიდად ჭკვიანი კაცი, ხანგრძლივი აპოთეოზია, გულთბილობისა და მოხუცური დიდსულოვნების აპოთეოზია. ოდისეი წარმომადგენელია სიბრძნისა პოლიტიკის აზრით. აიაქსი მეტად ფიცხი, საშინლად მამაცი და ფიზიკური ძალით აღსავსეა. ხალხის მოძღვარი, აგამემნონი, მეფური სიდიადით განირჩევა. ერთი სიტყვით, „ილიადის“ თითოეული მოქმედი პირი ნაციონალური ბერძნული სულის რომელიმე მხარეს გამოხატავს, მაგრამ აქილეუსი ხალხის სუბსტანციურ ძალთა ერთობლიობის გამომხატველია. იგი თავის ტოლს ვერ ხედავს და მხო-

ლოდ ბჭობის დროს ნებაყოფლობით უთმობს ხოლმე ზოგიერთებს. აქილევსი – ეს გმირული საბერძნეთის პოეტური აპოთეოზია — ის სამართლიანად არის პოემის გმირი. მის დიად გმირულ სულს მშვენიერ, ღვთაებრივ სხეულში დაუსადგურნია, მისი სახით სიმამაცე შეერთებულია სილამაზესთან; მის მოძრაობაში არის ზვაობა, გრაცია და პლასტიკური სილამაზე, მის სიტყვებში – კეთილშობილება და ენერგია. საკვირველი არ არის, რომ მას ღმერთები და თვით ბედი სწყალობენ; საკვირველი არ არის, რომ მარტოოდენ მისმა გამოჩენამ მაღლობზე უიარალოდ და სამგზის შეძახილმა ტროელთა ჯარის გაქცევა გამოიწვია. იგი მთელი პოემის ცენტრია: აგამემნონზე აქილევსის განრისხებამ და მასთან შერიგებამ შეჰკრა და გახსნა პოემის კვანძი, ამან მისცა პოემას დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული. განრისხებული, იგი უმოქმედოდ ზის თავის კარავში, ოქროს სიმებიან ჩანგს უკრავს და ბრძოლებში არ მონაწილეობს; მაგრამ იგი მაინც ყოველ წუთს რჩება პოემის გმირად, პოემაში ყველაფერი აქილევსისაგან გამომდინარეობს და მისკენ მიემართება. მაგრამ ეს იმიტომ, რომ იგი პოემაში მონაწილეობს არა თავისი პირადულით, არამედ ხალხის სახელით, როგორც მისი წარმომადგენელი.

ეპოპეაში უნდა იყოს მთლიანობა, მოქმედების ერთიანობა, ნაწილთა თანაშეზომილება, — ეს არის ყოველი მხატვრული ნაწარმოების აუცილებელი პირობა და არა მარტო ეპოპეის დამახასიათებელი თვისება.

ჩვენი დროის ეპოპეა არის **რომანი**. რომანში არის ეპოსის ყველა გვაროვნული და არსებითი ნიშანი, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ რომანში სხვა ელემენტები და სხვა კოლორიტი ბატონობს. აქ უკვე არ არის გმირული ცხოვრების მითიური მასშტაბები, არ არის გმირთა უზარმაზარი ფიგურები, აქ არ მოქმედებენ ღმერთები; მაგრამ აქ გაიდევალებული და ზოგად ტიპად წარმოდგენილია ჩვეულებრივი პროზაული ცხოვრების მოვლენები. რომანმა შეიძლება თავისი შინაარსისათვის აილოს ან ისტორიული მოვლენა და მის სფეროში განავითაროს რომელიმე კერძო მოვლენა, როგორც ეპოსშიც: განსხვავება მდგომარეობს თვით ამ მოვლენების ხასიათში და, მაშასადამე, განვითარებისა და გამოხატვის ხასიათშიც; ან რომანმა შეიძლება აილოს ცხოვრება მისი დადებითი სინამდვილით, მისი არსებული მდგომარეობით. ეს საერთოდ უახლესი ხელოვნების უფლებაა, სადაც კერძო ადამიანის ბედი მნიშვნელოვანია არა იმდენად საზოგადოებისადმი, რამდენადაც კაცობრიობისადმი მისი დამოკიდებულების მხრით. თუმცა ყოველდღიური ცხოვრების საბოლოო საფუძველი არის მარადიული სუბსტანციური ძალები, მაგრამ თავისი გამოვლინებით ეს ცხოვრება შემთხვევითია და ჩახშობილია ყოველად უმნიშვნელო გარეგნული მოვლენებით. თუმცა ისტორია ნამდვილი გამოვლინებით უკვე ამჟღავნებს მარადიულ კანონებსა და გონივრულ აუცილებლობას, მაგრამ გამოვლინებისას

მისი ფაქტები თვითშეგნებას მოკლებული არიან და ამიტომ გარეგანი მოვლენების სახე აქვთ, იმავე დროს კი ისინი მუდამ გადახლართული და გადანული არიან ყოველდღიური ცხოვრების შემთხვევებთან. რომანის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების, ამოცანაა ჩამოაშოროს ყოველივე შემთხვევითი ყოველდღიურ ცხოვრებასა და ისტორიულ მოვლენებს, ჩასწვდეს მათს ფარულ გულს – ცხოველმყოფელ იდეას, სულისა და გონების ჭურჭლად აქციოს გარეგნული და განცალკევებული. რომანის მეტ-ნაკლები მხატვრულობა დამოკიდებულია ძირითადი იდეის სიღრმესა და იმ ძალაზე, რომლითაც ეს იდეა ცალკეულ თავისებურებებში ყალიბდება. თავისი ამოცანის შესრულებით რომანი თავისუფალი ფანტაზიის ყველა სხვა ნაწარმოების გვერდით დგება და, ამ აზრით, ზუსტად უნდა გამოიყოს ბელეტრისტიკის ეფემერულ ნაწარმოებთაგან, რომლებიც საზოგადოების საარსებო საჭიროებებს აკმაყოფილებენ. რიჩარდსონების, ფილდინგების, რადკლიფების, ლევისების, დიუკრედე-მენილების, ლაფონტენების, შპისების, კრამერების, პოლ-დე-კოკების, მარიეტების, დიკენსების, ლესაჟების, მიჩიურენების, ჰიუგოების, დე-ვინიების გვარებს თავისი შეფარდებითი მნიშვნელობა აქვთ და დამსახურებული სახელით სარგებლობენ ან სარგებლობდნენ; მაგრამ ისინი სრულებით არ უნდა აფურიოთ სერვანტესის, ვალტერ სკოტის, კუპერის, ჰოფმანისა და გოეთეს, როგორც რომანისტების, სახელებში.

რომანის სფერო ეპიკური პოემის სფეროზე შეუდარებლად უფრო ვრცელია. რომანი, როგორც თვით მისი სახელწოდება გვიჩვენებს, წარმოიშვა ქრისტიან ხალხთა უახლესი ცივილიზაციიდან, კაცობრიობის იმ ეპოქაში, როდესაც მთელი სამოქალაქო, საზოგადოებრივი, ოჯახური და საერთოდ ადამიანური ურთიერთობა უაღრესად გართულდა და დრამატიული გახდა, ცხოვრება გაღრმავდა და გაფართოვდა ელემენტების უსასრულო სიმრავლეში. გარდა იმისა, რომ რომანი საინტერესო და შინაარსით მდიდარია, იგი არაფრით არ ჩამოუვარდება ეპიკურ პოემას როგორც მხატვრული ნაწარმოებიც. შეიძლება შემოგვეკამათონ და გვითხრან, რომ ჩვენ თვითონ სანიმუშოდ მივიჩნით მხოლოდ ორი პოემა, მაშინ, როდესაც მარტო ვალტერ სკოტმა **ოცდაათ** რომანზე მეტი დაწერა. მართალია, ეპიკური პოემა მოითხოვს გენიოსის ძალის მეტ თავმოყრას, რადგან გენიოსი ამ პოემაში მთელი თავისი სიცოცხლის გამირულ საქმეს ხედავს; მაგრამ ამის მიზეზია სრულიადაც არა ეპოპეის უპირატესობა რომანთან შედარებით, არამედ უახლესი ხალხების ცხოვრების უმდიდრესი და უაღრესად მშვენიერი შინაარსი ძველი ბერძნების ცხოვრებასთან შედარებით. ბერძნების მთელი ისტორიული ცხოვრება ერთი მოვლენით და ერთი პოემით გამოიხატა (ვინაიდან „ოდისეა“ თითქოს „ილიადის“ გაგრძელება და დასასრულია, თუმცა ბერძნების ცხოვრების სხვა მხარეს გამოიხატავს). ბერძნებში რომ ახალი ჰომეროსი წარმოშობილიყო, — მისი პოემისათვის აღარ იქნებოდა

ტროას ომის მსგავსი სხვა მოვლენა; ხოლო, ვთქვათ, ასეთი მოვლენა კიდევ რომ გამოჩენილიყო, მისი პოემა მაინც „ილიადის“ განმეორება იქნებოდა და, მასასადამე, არავითარი ღირსება არ ექნებოდა. მაგრამ აიღეთ, მაგალითად, ჯვაროსნული ლაშქრობანი: ვალტერ სკოტმა მთელი ოთხი რომანი დაწერა ამ ეპოქის შესახებ („გრაფი რობერტ პარიზელი“, „ჩესტერის კონეტაბლი“, „თილისმა“, „აივენჰო“), — და ათასიც რომ დაეწერა, მაშინაც კი მთელი სისრულით ვერ ამონურავდა ამ მოვლენას. გარდა ამისა, რომანს კიდევ ის დიდი უპირატესობა აქვს, რომ შეიძლება მის შინაარსს შეადგენდეს კერძო ცხოვრებაც, რომელიც ვერასგზით ვერ იქნებოდა ბერძნული ეპოპეის შინაარსი: ძველ მსოფლიოში არსებობდა საზოგადოება, სახელმწიფო, ხალხი, მაგრამ არ არსებობდა ადამიანი, როგორც კერძო ინდივიდუალური პიროვნება, და ამიტომ ბერძნების ეპოპეაში, ისე როგორც მათ დრამაშიც, შეიძლება ყოფილიყვნენ მხოლოდ ხალხის წარმომადგენლები — ნახევრად ღმერთები, გმირები, მეფეები. რომანისათვის კი ცხოვრება წარმოდგენილია ადამიანში, და ადამიანის გულის, ადამიანის სულის მისტიკა, ადამიანის ხვედრი, ხალხის ცხოვრებასთან მთელი მისი ურთიერთობა რომანისათვის უხვი წყაროა. რომანში სრულებით საჭირო არ არის, რომ რებეკა უსათუოდ დედოფალი ან ივდითის მსგავსი გმირი ქალი იყოს; რომანისათვის საჭიროა მხოლოდ ის, რომ რებეკა ქალი იყოს.

მოთხრობა იგივე რომანია, მაგრამ ნაკლები მოცულობისა, რაც გამოწვეულია თვით შინაარსის არსითა და მოცულობით. ჩვენს ლიტერატურაში რომანის ამ სახის წარმომადგენელია ჭეშმარიტი მხატვარი — გოგოლი. მისი საუკეთესო მოთხრობებია: „ტარას ბულბა“, „ძველი მემამულენი“ და „მოთხრობა იმაზე, თუ როგორ წაეჩხუბა ივან ივანიჩი ივან ნიკიფოროვიჩს“. მხატვრული ღირსებით ამათ უახლოვდება პუშკინის მოთხრობა „კაპიტანის ქალიშვილი“, ხოლო მისი დაუმთავრებელი რომანის — „პეტრე დიდის ზანგის“ ნაწყვეტი მონმობს, პოეტი რომ უდროოდ არ დალუპულიყო, რუსული ლიტერატურა მხატვრული ისტორიული რომანით გამდიდრდებოდა. ამათ გარდა, მოთხრობისა და რომანის დარგშიც კი, დიდ იმედს იძლევა ახალგაზრდა ტალანტი — ბ-ნი ლერმონტოვი, რომელიც ჩვენი ლიტერატურის ასპარეზზე ამ ცოტა ხნის წინათ გამოვიდა. გერმანულ ლიტერატურაში მოთხრობის წარმომადგენელია ჰოფმანი, რომელმაც, შეიძლება ითქვას, ფანტასტიკური პოეზიის ცალკე გვარი შექმნა. სხვა ლიტერატურებში მოთხრობა ისე მდიდრულად განვითარებული არ არის; თვით ინგლისურ ლიტერატურაშიც კი არ არიან ნოველისტები, რომელთა სახელების მოხსენიება შეიძლებოდა ვალტერ სკოტისა და კუპერის სახელების შემდეგ, ვიმინგტონ ირვინგი მხოლოდ არაჩვეულებრივად ნიჭიერი მოამბეა.

ეპიკურ გვარს მიეკუთვნება კიდევ **იდილია** ანუ **ეკლოგა**, რომლისგანაც XVIII საუკუნემ შექმნა პოეზიის ცალკე გვარი — **მწყემსური** ანუ **ბუკოლიკური** პოეზია. მაშინ უსათუოდ უნდოდათ, რომ იდილიას ხოტ-

ბა შეესხა მწყემსების ცხოვრებისათვის კაცობრიობის საზოგადოების წინააღმდეგ პერიოდში, როდესაც ადამიანები (თითქოს) კრავებივით უმანკონი, ცხვრებივით კეთილნი და მტრედებივით გრძობიერნი იყვნენ. გულის მომსუყებელი, მოტკბო სენტიმენტალობა, ყოველგვარ ენერგიას მოკლებული გარყვნილი, გახრწნილი გრძნობა სიყვარულისა, — ამ მწყემსური პოეზიის განმასხვავებელ ხასიათს შეადგენდა. და ეს პოეზია გამოიგონეს ძველების საფუძველზე, თეოკრიტეს სახელით, იმისათვის, რომ ვაჩვენოთ, თუ რამდენად უაზროა ეს უკბილო ცილის-წამება ძველებისა და თეოკრიტეს მიმართ და ჭეშმარიტი წარმოდგენა მივცეთ იდილიაზე, — აქ ამ საგანზე მოგვყავს აზრი განთქმული გნედიჩისა, რომელიც ძველი დროის ღრმად მცოდნეა, გამსჭვალულია მისი მხატვრული არსით, მისი წმინდა ბგერებით და ჭეშმარიტი პოეტია სულითა და ნიჭით. აი რას ამბობს იგი მის მიერ ბერძნულიდან თარგმნილ თეოკრიტეს იდილიის — „სირაკუზელი ქალები ანუ ადონისის დღესასწაული“ — წინასიტყვაობაში.

„იდილიური პოეზია ჩვენში, ისევე როგორც ევროპის უახლეს ლიტერატურებში, შემოფარგლულია **მწყემსური** პოეზიის ვიწრო განსაზღვრით, ყალბი განსაზღვრაა. მისგან წარმოსდგება სხვა, ამდენადვე უსაფუძვლო აზრი, რომ მწყემსურ პოეზიას (ე. ი. იდილიებს, ეკლოგებს) ჩვენს სიტყვიერებაში არსებობა არ შეუძლია, ვინაიდან ჩვენ არა გვყავს ძველი დროის მწყემსთა მსგავსი მწყემსები, და სხვ. და სხვ.

„ბერძნების იდილია, თვით სიტყვის მნიშვნელობით, არის **სანახაობა, სურათი**, ანუ ის, რასაც ჩვენ ვუნოდებთ სცენას; მაგრამ სცენა როგორც მწყემსური, ისე სამოქალაქო ცხოვრებისა, გამირული ცხოვრებისაც კი. ამას ადასტურებს იდილიები თეოკრიტესი, პირველი, უკეთ რომ ვთქვათ, ერთადერთი პოეტისა, რომელიც პოეზიის განსაკუთრებულ გვარში დასავლეთის ყველა ხალხისათვის ნიმუში იყო. თუმცა ამ გვარის შემუშავება მას არ დაუწყია, მაგრამ მან იგი უფრო დაუახლოვა ბუნებას და ამით სრულყოფილი გახადა. მან თავისი იდილიებისათვის ფორმები გადმოიღო მიმებიდან, სცენიური წარმოდგენებიდან, რაც მის სამშობლო სიცილიაში გამოიგონეს, და მრავალფეროვანი შინაარსით გაამდიდრა ისინი; მაგრამ მათთვის მეტწილად შეარჩია მდაბიური საგნები, რათა ალექსანდრიის სასახლის ფუფუნებისათვის, სადაც იგი ცხოვრობდა, დაეპირისპირებინა მარტივი ხალხური აზრები და ამ დაპირისპირებით დაეტყველებინა მკითხველები, რომლებიც ბუნებას სრულიად ჩამოშორებული იყვნენ. პტოლომეების სასახლე სრულებით არ იცნობდა სიცილიელი მწყემსების ზნე-ჩვეულებებს; მათი ცხოვრების სურათებს იდილიის მკითხველებისათვის ორგვარი სიმშვენიერე უნდა ჰქონოდა როგორც საგნის სიახლით, ისე იმდროინდელი მეტისმეტი განაზებულობისა და თავაშვებული ფუფუნებისად-

* eidn 11* wn წარმოსდგება სიტყვისაგან „ეიდო“ – სანახაობა და კნინობითი სიტყვაა, ასე ვთქვათ, — სახიობანა.

მი დაპირისპირებით. ფუფუნების ტვირთით და ცხოვრების ხმაურით დაქანცულ გულს დიდად ხიბლავს ის, რაც მას უფრო მყუდრო, უფრო ტკბილ ცხოვრებას მოაგონებს. ბუნება არასოდეს არ კარგავს ადამიანის გულზე თავის მძლავრ გავლენას.

„ყველგან, სადაც ადამიანთა საზოგადოებანი აღწევდნენ იმ დონეს, რომელზეც მაშინ ეგვიპტე იდგა, პოეტებიც აგრეთვე ცდილობდნენ ამგვარი დაპირისპირებანი მოეხდინათ. მაგრამ მარტო ბერძნებს შეეძლოთ ერთსა და იმავე დროს ყოფილიყვნენ ბუნებრივიც და ორიგინალურიც. ყველა სხვა ხალხს უნდოდა გაეუმჯობესებინა ან თავისებურად გადაეკეთებინა თვით ბუნება: გრძნობას სცვლიდნენ მგრძნობელობით, სისადავეს – სინატიფით. რომაელებში რამდენჯერმე სცადეს ქალაქებისათვის დაეხატათ სოფლის ცხოვრების სურათები. იდილიებით დაინწყო თავისი მოღვაწეობა ვირგილიუსმა; მაგრამ, მიუხედავად ლექსების სიმშვენიერისა, იგი თეოკრიტეს ვერ გაუტოლდა: მისი მწყემსები მეტწილად ორატორები არიან, კალპურნიუსი და სხვა რომაელები ვირგილიუსს ბაძავდნენ და არა ბუნებას.

„უახლესი დროის ლიტერატურებში, განსაკუთრებით იტალიურში, როდესაც პოეზიის ყველა გვარი ნაცადი იყო, დიდძალი იდილია გაჩნდა გარყვნილ ხალხში; მაგრამ რა ცოტა ბუნებრიობაა სანნაზაროში, რა სინატიფაა გვარინიში! ფრანგებზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია, დროის გამოცდას ვერ გაუძლო ვერც ჰესნერმა, რომელსაც ბევრს კითხულობდნენ ლუი XV-ის სასახლეში; მან შექმნა სენტიმენტალური ბუნება თავისი ნიმუშით, თავისი მწყემსები იდეალური სახით წარმოადგინა, ხოლო, რაც უფრო უარესია, იდილიაში შეიტანა ბერძნული მითოლოგია. ეს იყო მისი უმთავრესი შეცდომა: ნიმფები, ფავნები, სატირები ჩვენთვის მოკვდნენ და ჩვენი დროის პოეზიაში ისე ვეღარ გამოჩნდებიან, რომ სიცივის გრძნობა არ გამოიწვიონ. ამრიგად, თეოკრიტე, როგორც ჰომეროსი, რჩება იმ ნათელ ფაროსად, რომელსაც უნდა დავეუბრუნდეთ ყოველთვის, როდესაც გზა აგვერევა.

ეპიკურ პოეზიას მიეკუთვნება **აპოლოგი** და **იგავი**, რომლებშიც პოეტებიზრებულა ცხოვრების პროზა და ცხოვრების პრაქტიკული ყოველდღიური სიბრძნე. პოეზიის ამ გვარმა თავის უმაღლეს განვითარებას მიაღწია მხოლოდ ორ უახლეს ლიტერატურაში – ფრანგულსა და რუსულში. ფრანგულ ლიტერატურაში იგავის წარმომადგენელია ლაფონტენი; ჩვენს ლიტერატურას რამდენიმე ნიჭიერი იგავთმწერალი მოეპოვება, ხოლო კრილოვის სახით ჰყავს ქეშმარიტად გენიალური შემოქმედი ხალხური იგავებისა, რომლებშიც მთელი სისრულით გამოიხატა რუსი ხალხის პრაქტიკული ჭკუა, მოსაზრებულობა, თითქოს გულუბრყვილო, მაგრამ გესლიანი გაქირდვა.

ეპიკურ პოეზიასვე უნდა მიეკუთვნოს ეგრეთ წოდებული **დიდაქტიკური** პოეზიაც; მაგრამ მის შესახებ კიდევ გვექნება ლაპარაკი.

ლირიკული პოეზიის შესახებ

ლირიკული ნაწარმოები, როგორც წამიერი შეგრძნების ნაყოფი, არ შეიძლება იყოს და არც უნდა იყოს ძალიან გრძელი; თუ ეს ასე არ არის, იგი ცივიც იქნება და ნაძალადევიც, და სიამოვნების ნაცვლად მკითხველს მხოლოდ დაღლის. იმისათვის, რომ ჩვენი გრძნობა გავაღვიძოთ და მისი მოქმედება ხანგრძლივად შევინარჩუნოთ, საჭიროა რაიმე ობიექტურ შინაარსს ვჭვრეტდეთ; წინააღმდეგ შემთხვევაში კი, რაც უფრო გავვივდება და მშვენივრად გაიფურჩქნება გრძნობა, მით უფრო მალე განელდება კიდეც ის. აი რატომ არის ოპერა ყველაზე გრძელი მუსიკალური ნაწარმოები. ოპერაში მუსიკა მჭიდროდ უკავშირდება ობიექტურ მოქმედებას, და მუსიკის დრამატიზმი, მიუხედავად გაბატონებული მოტივისა, ოპერას ცხოველ მრავალფეროვნებას ანიჭებს. იგივე ოპერა, მაგრამ წარმოსახულ და არა არსებულ ლიბრეტოზე დაწერილი, მომქანცველი მოგეჩვენებოდათ. ამავე მიზეზით ლირიკულ პოემასაც, ანუ დრამას, თავისი მოცულობის გარკვეული საზღვრები არა აქვს. მაგრამ საკუთრივ ლირიკულ ნაწარმოებს, წამიერი შთაგონების ნაყოფს, შეუძლია მთელი ჩვენი არსება შეიპყროს, ჩვენში დიდი ხნით აღიბეჭდოს, — ოღონდ მხოლოდ მაშინ, თუ მის წასაკითხად საჭიროა რამდენიმე წუთი. პოეტის სულის წამიერი განწყობილების ნაყოფი, — ლირიკული ნაწარმოები სამუდამოდ დაიკარგება, თუ ქალაქდზე არ იქნება გადატანილი მანამდე, სანამ პოეტის სულს ახალი განწყობილება დაეუფლებოდეს. ამიტომ ვერც პოეტი დაწერს გრძელ ლირიკულ ნაწარმოებს, რომელიც, მოცულობით დიდი, მაგრამ იმავე დროს განსხვავებული იქნებოდა შეგრძნების ერთიანობით. მაშასადამე, აზრის ერთიანობითაც, და ამიტომ სრული, მთლიანი და ინდივიდუალური იქნებოდა; ვერც ჩვენი გრძნობის აღქმადობა დიდხანს ვერ იმოქმედებს და მალე დაიღლება, თუ მას არ განამტკიცებს იმ იდეებისა და სახეების მრავალფეროვნება, რომლებიც მას ინვევენ და მასთან ერთად მოქმედებენ გონებაზეც. აი ამიტომ არის, რომ პუშკინის უკლებლივ ყველა ლირიკული ნაწარმოები ასე მოკლეა, მის წინამორბედთა ლირიკულ ნაწარმოებებთან შედარებით. ლირიკულ ნაწარმოებთა გაჭიანურებულობა ჩვეულებრივ გამოწვეულია ან იმით, რომ პოეტი, ერთ და იმავე ნაწარმოებში, ერთი შეგრძნებიდან მეორეზე გადადის და ძალაუზნებურად იძულებულია ეს გადასვლები რიტორიკული ჩანართი ადგილებით დააკავშიროს, ანდა მისი ყალბი, ანტი-პოეტური და კიდეც უფრო მეტად ანტი-ლირიკული მიდრეკილებით — დიდაქტიკურად განავითაროს რაიმე განყენებული აზრები. ლირიკული ქმნილებების გაჭიანურებულობის გამომწვევი ორივე ამ ნაკლის ნამდვილი წარმომადგენელი არის რიტორიკული ელეგისტი ლამარტინი. თუმცა დერჟავინის შემოქმედებაში ამავე ნაკლოვანებებს ზოგჯერ გამოისყიდის ხოლმე ძლიერი ნიჭის ნათელი გაელვება, მაგრამ მისი ისეთი გრძელი

ოდები, როგორცაა „ოდა იზმაილის ალების გამო“, საერთოდ აუტანლად მომქანცველია; თვით მისი „ჩანჩქერის“ ერთბაშად წაკითხვა ძნელია. რაც შეეხება გალექსილ ორატორულ სიტყვებს, რომლებითაც უკვდავი ლომონოსოვი ნამდვილ რუსთა სმენას ხიბლავდა, პეტროვის „საზეიმო ოდების“ რიტორიკული ემფაზის გაბერილ ბუშტებს, კაპიტნის წყალწყალა ყბედობას, რომელშიც იგი, ბ-ნ კომანსკის რიტორიკის წესების მიხედვით, დასტირის თავის ვარამსა და ბედის სიმუხთლეს; ბოლოს, მერზლიაკოვის საზეიმო და გაცვეთილ ლირიკულ ლექსებს*, რომლებსაც იგი საუნივერსიტეტო აქტების დროს კითხულობდა, — ისინი მხოლოდ იმისთვის გამოდგება, რომ მკითხველთა სულს მაგნიტივით შეჰყარონ მძიმე მოწყენილობა და ძილის აპათია.

ლირიკული პოეზია წარმოიშვება ცხოვრებისა და ცნობიერების ყველა საფეხურზე, ყველა საუკუნესა და ეპოქაში; მაგრამ იგი, წინააღმდეგ ეპოსისა, იფურჩქნება უკვე მაშინ, როდესაც ხალხში შეიქმნება სუბიექტურობა, ერთი მხრით, და დადებითი პროზაული სინამდვილე, მეორე მხრით. ხოლო უშუალო ცნობიერების საფეხურზე, სადაც ეპოსი ასე დიდებულად და სისავსით ვითარდება, ლირიკული პოეზია თავისი უმაღლესი დანიშნულებისაგან ჯერ კიდევ შორს არის და, ნამდვილი რომ ითქვას, ჯერ კიდევ ხელოვნების სფეროს გარეთ იმყოფება. ეს არის ეგრეთ წოდებული ბუნებრივი ანუ **ხალხური** პოეზია.

ლირიკული პოეზიის სახეები დამოკიდებულია სუბიექტის ურთიერთობისაგან იმ საერთო შინაარსისადმი, რომელსაც იგი თავისი ნაწარმოებისათვის იღებს. თუ სუბიექტი საერთო ჭვრეტის ელემენტში ჩაიძირება და ამ ჭვრეტაში თითქოს კარგავს თავის ინდივიდუალობას, მაშინ მივიღებთ **ჰიმნს, დითირამბს, ფსალმუნებს, პეანებს**. სუბიექტურობას ამ საფეხურზე თავისი საკუთარი ხმა თითქოს ჯერ კიდევ არა აქვს და იგი სავსებით შეუპყრია იმ უმაღლესს, რომელმაც მას ნათელი მოჰფინა; აქ ჯერ კიდევ ცოტაა **განკერძოება**, და თუმცა ზოგადი გამსჭვალულია პოეტის შთაგონებული შეგრძნებით, მაგრამ ცოტად თუ ბევრად **განყენებულად** მჟღავნდება. ეს არის ლირიკული პოეზიის დასაწყისი, პირველი მომენტი, და ამიტომ, მაგალითად, კალიმახოსა და ჰეზიოდეს **ჰიმნები**, პინდარის **დითირამბები** ეპიკური ხასიათისაა, მათში ვხვდებით თხრობას და საერთოდ ისინი საკმაოდ დიდი მოცულობის ლირიკული სახის პოემებია. უახლეს პოეზიას ამგვარ ლირიკულ ნაწარმოებთა მცირეოდენი ნიმუშების წარმოდგენა შეუძლია. შილერის განთქმული „სიხარულის ჰიმნი“ იმდენად ჭარბად არის გამსჭვალული ცნობიერებით, რომ ამგვარ ნაწარმოებთა წყებას ვერ მივაკუთვნებთ,

* აქ იგულისხმება მხოლოდ მერზლიაკოვის ოდები და არა მისი თარგმანები ძველი მწერლებიდან და რუსული სიმღერები, რომელთა დიდი ნაწილი ჩინებულია. მერზლიაკოვს პოეტური ბუნება ჰქონდა, მაგრამ გასული საუკუნის რიტორიკა და პიტიკა მას ხშირად თავგზას უბნევდა. რაც შეეხება ლომონოსოვის ოდებს, აქ იგულისხმება მხოლოდ საზეიმო ოდები, რომელთა გაჭიანურებულობასა და რიტორიკულ ხასიათს პოეზიის ნაპერწკლებიც კი ვერ შევლის.

თუმცა მგზნებარე ალფერთოვანების ექსცენტრიკული ძალით მას შეიძლება კიდევ ენოდოს ჰიმნიც და დითირამბიც. პუშკინის „ბახუსის ზემის“ მისივე „ბახუსის სიმღერის“ და ბატიუშკოვის „ბახუსის ქურუმი ქალის“ შინაარსი ალებულია ძველი ცხოვრებიდან. თუმცა პუშკინის „რუსეთის ცილისმნამებელი“ და „ბოროდინოს წლისთავი“ მძაფრი, მგზნებარე დითირამბული შთაგონებით არის აღსავსე, მაგრამ ვერც მათ ვუნოდებთ ჰიმნებს ან დითირამბებს ზუსტი აზრით, იმიტომ, რომ მათში ძალიან შესამჩნევია პოეტის პიროვნება. ამ გვარის ნაწარმოებთა ნიმუშებს მხოლოდ ძველი მსოფლიო იძლევა.

პოეტის სუბიექტურობა, უკვე მას შემდეგ, რაც თავის თავს შეიცნობს, თავისუფლად იღებს და მოიცავს მისთვის საინტერესო რაიმე საგანს: მაშინ ვლებულობთ **ოდას**. **ოდის** საგანს თავისთავადაც შეიძლება რაიმე სუბსტანციური ინტერესი ჰქონდეს (ცხოვრების, სინამდვილის, ცნობიერების სხვადასხვა სფერო: სახელმწიფო, ღმერთების, გამირების ხოტბა, სიყვარული, მეგობრობა და ა. შ.); ასეთ შემთხვევაში ოდებს საზეიმო ხასიათი აქვს. თუმცა აქ პოეტი მთელი არსებით ეძლევა კიდევ თავის საგანს, მაგრამ ამას თან ახლავს რეფლექსია მის სუბიექტურობაზე; იგი თავის უფლებას ინარჩუნებს და იმდენად თვით საგანს კი არ ავითარებს, რამდენადაც ამ საგნით აღსავსე თავის შთაგონებას. ასეთია პუშკინის ქმნილებანი: „ნაპოლეონი“, „ზღვას“, „კავკასიონი“ და „ზვავი“. საერთოდ, უნდა შევნიშნოთ, რომ **ოდა** – ეს შუათანა გვარი **ჰიმნსა** ანუ **დითირამბს** და სიმღერას შორის, აგრეთვე ნაკლებად დამახასიათებელია ჩვენი დროისათვის. ჩვენი დროის პოეტი მისი მომხიბლველი საგნისაგან ჰქმნის ფანტაზიას, სურათს (როგორც, მაგალითად, ლერმონტოვი კავკასიისაგან ჰქმნის „თერგის საჩუქარს“); მაგრამ მისი საყვარელი და გულითადი გვარია **სიმღერა**, რომლის მნიშვნელობა და არსი უფრო ლირიკული და სუბიექტურია. ოდაში მეტია გარეგანი ობიექტური, მაშინ როდესაც სიმღერა სუბიექტურობის უწმინდესი ეთერია. ამიტომ პუშკინს ასე ცოტა აქვს **ოდები**, რომლებშიც უპირატესად მჟღავნდებოდა დერჟავინის მძლავრი პოეტური მოქმედება. დერჟავინის მრავალი ოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი დაუხვეწელია, მხატვრულად გამოძერწილი არ არის, რეგულარული ფორმით და მეტ-ნაკლები რიტორიკით განირჩევა, — შეიძლება თავისი დროის მიხედვით გამოდგეს ოდების, როგორც ლირიკული პოეზიის სახის, ნიმუშებად. ასეთია განსაკუთრებით: „მეშჩერსკის სიკვდილის გამო“, „ჩანჩქერი“, „პირველ მეზობელს“, „შემოდგომა ოჩაკოვის ალყის დროს“, „ხარიტები“, „სილამაზის დაბადება“ და სხვ.

ლირიკის წმინდა, ხალასი ელემენტი **სიმღერაში**, ამ სიტყვის ყველაზე ფართო აზრით, გვევლინება როგორც წმინდა სუბიექტურ შეგრძნებათა გამოხატულება. იდუმალ, პოეზიის შემოქმედებითი ძალის დაუხმარებლად გამოუთქმელ იმ შეგრძნებათა მთელი ურიცხვი მრავალფეროვნება, რომლებიც ასე უანგარიშოდ, ასე განსაკუთრებუ-

ლად წარმოიშვებიან ჩვენი შინაგანი არსების სიღრმეში, აქ თავისუფლდება თავისი **განსაკუთრებულობისაგან**, ე. ი. მარტოოდენ **ჩემდამი** კუთვნილებისაგან, და, ფანტაზიით ფრთებშესხმული, ევლინება ქვეყანას, ბოლოს, სუბიექტი, ამ სავსებით პირად შეგრძნებათა გარდა, ლირიკულ ნაწარმოებებში გამოხატავს თავისი ცხოვრების უფრო საერთო, უფრო შეგნებულ ფაქტებს სხვადასხვა ჭვრეტას, შეხედულებებს, მიახლოებებს, აზრებს, ცოდნის მთელ ობიექტურ მარაგს და სხვ. საკუთრივ **სიმღერის** გარდა, ამას მიეკუთვნება **სონეტები, სტანსები, კანცონები, ელეგები, მიმართვები, სატირები** და, ბოლოს, მთელი ის მრავალგვარი ლექსები, რომლებსაც განსაკუთრებულ სახელს ვერც კი შეარქმევთ. ყველა ისინი, სიმღერასთან ერთად, ჩვენი დროის განსაკუთრებულ ლირიკას შეადგენენ.

მიმართვებსა და სატირებში შეგრძნებას სჭარბობს პოეტის შეხედულება საგნებზე. ამიტომ ამგვარი ლექსები მოცულობით შეიძლება აღემატებოდეს სიმღერას და სხვა საკუთრივ ლირიკულ ნაწარმოებთ. თუმცა, მიმართვასა და სატირაში პოეტი საგნებს უცქერის თავისი გრძნობის პრიზმის მეშვეობით, თავის ჭვრეტასა და შეხედულებას აძლევს ცოცხალ პოეტურ სახეებს; დიდაქტიზმს, როგორც ის ჩვეულებრივად ესმით, აქ არ შეიძლება ადგილი ექნეს. სატირა უნდა იყოს არა მანკისა და სისუსტის გაქირდვა, არამედ აღგზნებული გრძნობის ანთება, ენერგია, კეთილშობილური გულისწყრომის ჭექა-ქუხილი. მას საფუძვლად უნდა ედოს უღრმესი იუმორი და არა მხიარული და უწყინარი გონებაშახვილობა. **მიმართვის** საუცხოო ნიმუშია პუშკინის ლექსი „დიდაკაც“, რომელშიც პოეტმა მშვენიერი მხატვრული სახეებით დაახასიათა XVIII საუკუნის რუსეთი და გვანიშნა XIX საუკუნის მნიშვნელობა. რაც შეეხება **სატირას**, ჩვენ არ ვიცით რუსულ ენაზე მისი უკეთესი ნიმუშები, ვიდრე ლერმონტოვის „ფიქრი“ და „ნუ გჯერა შენი“.

ელეგია საკუთრივ სევდიანი შინაარსის სიმღერაა; მაგრამ ჩვენს ლიტერატურაში, ბატიუშკოვის მეოხებით, რომელმაც დანერა „მომაკვდავი ტასო“, წარმოიშვა **ისტორიული ანუ ეპიკური ელეგის** განსაკუთრებული გვარი. პოეტს აქ მოვლენაც კი შემოჰყავს სევდით გამსჭვალული მოგონების ფორმით. ამიტომ ასეთი ელეგიების მოცულობაც ჩვეულებრივ ლირიკულ ნაწარმოებებზე უფრო ვრცელია. ასეთებია: იმავე ბატიუშკოვის ელეგია „კოშკის ნანგრევებზე შვეციაში“, პუშკინის „ანდრე შენიე“; თვით დერჟავინის „ჩანჩქერს“ შეიძლება ეპიკური ელეგია ეწოდოს. თუმცაღა, ეპიკურ ელეგიას შეიძლება არა ისტორიული შინაარსიც ჰქონდეს, როგორც მაგალითად, გრეის განთქმული ელეგია „სოფლის სასაფლაო“, რომელიც ასე მშვენივრად გადმოსცა რუსულად ჟუკოვსკიმ, და ბატიუშკოვის ელეგია „მეგობრის აჩრდილი“. ეპიკურ ნაწარმოებთ მიეკუთვნება აგრეთვე **ფიქრი, ბალადა და რომანსი**. ფიქრი არის ისტორიული მოვლენის ალაპი, ანუ, უბრალოდ, — ისტორიული შინაარსის სიმღერა. ფიქრი თითქმის იგივეა, რაც ეპიკური ელე-

გია; მაგრამ იგი უსათუოდ მოითხოვს თვალსაზრისისა და გამოხატულების ხალხურობას. როგორც ერთის, ისე მეორის საუცხოო ნიმუშებია პუშკინის „სიმღერა გრძნეულ ოლეგზე“ და „პეტრე დიდის ნადიმი“.

ბალადაში პოეტი იღებს რაიმე ფანტასტიკურ ან ხალხურ გადმოცემას ან თვითონ იგონებს ამგვარ მოვლენას, მაგრამ მასში მთავარია არა მოვლენა, არამედ შეგრძნება, რომელსაც ეს მოვლენა იწვევს, ფიქრი, რომელსაც ის მკითხველში აღძრავს. ბალადა და რომანსი შუა საუკუნეებში წარმოიშვა, და ამიტომ ევროპული ბალადების გმირები არიან რაინდები, მანდილოსნები, ბერები; მათი შინაარსია სულელების გამოცხადება, მიწისქვეშა ფარული ძალები; მათი სცენაა ციხე-კოშკი, მონასტერი, სასაფლაო, უღრანი ტყე, ბრძოლის ველი. ჟუკოვსკის ჩინებულმა თარგმანებმა გაგვაცნო შილერის, გოეთეს, ვალტერ სკოტისა და სხვა გერმანელ და ინგლისელ მომღერალთა ბალადები. ჟუკოვსკიმ თვითონაც დაწერა რამდენიმე ჩინებული ბალადა; მათგან საუკეთესოა ისინი, რომელთა შინაარსი აღებულია არა რუსული ცხოვრებიდან. განსაკუთრებით მშვენიერია: „ეოლოსის ქნარი“ და „აქილევის“. პუშკინის „სასიძო“, „დამხრჩვალნი“ და „ქაჯები“ ნაციონალური რუსული ბალადის უმშვენიერესი ნიმუშებია. **რომანსი ბალადისაგან** იმით განსხვავდება, რომ რომანსში ეპიკურ ელემენტს გადაჭრით სჭარბობს ლირიკული ელემენტი, ხოლო ამის გამო რომანსის მოცულობაც ბევრად ნაკლებია. ჟუკოვსკიმ თავისი პოეტური თარგმანებით გაგვაცნო ლირიკული პოეზიის ეს გვარიც.

ლირიზმი გაბატონებული ელემენტია გერმანულ ლიტერატურაში. ლირიკული პოეზია და მუსიკა ამ ერის მხატვრული ცხოვრების უღამაზესი ყვავილია. შილერი და გოეთე – ეს არის ლირიკული პოეზიის მთელი ორი სამყარო, მისი ორი დიდი მზე, სხვადასხვა სიდიდის მრავალი თანამგზავრითა და ვარსკვლავებით გარშემორტყმული. ინგლისის მდიდარი ლიტერატურა ლირიზმშიც აგრეთვე საეჭვოა ჩამოუვარდებოდეს რომელიმე ლიტერატურას, ისევე როგორც ყველა სხვა ლიტერატურას სჯობნის ეპიკურ და დრამატიულ პოეზიაში. შექსპირის სონეტები და ლირიკული პოემები (როგორც, მაგალითად, „ვენერა და ადონისი“), ბაირონის პოემები და მცირე ნაწარმოებნი, ვალტერ სკოტის ლირიკული პოემები, ტომას მურის, უორდსვორტის, ბორნსის, სუთეის, კოლრიჯის, კოუპერისა და სხვათა ნაწარმოებნი ლირიკული პოეზიის უმდიდრეს საგანძურს შეადგენენ. ფრანგებს თითქმის არა აქვთ ლირიკული პოეზია; ყოველ შემთხვევაში, ფრანგებში ეს პოეზია ხალხურ სიმღერას (ვოდევილს) არ გასცილებია. ბერანჟე მათი ერთადერთი დიდი ლირიკოსია, მაგრამ მისი ჰაეროვანი ქმნილებანი, მათი გამოსახვის ხალხური ფორმის გამო, არც ერთ ენაზე არ შეიძლება ითარგმნოს. მისი სიმღერების შემდეგ აღსანიშნავია პლასტიკური ძველი დროის სულით გამსჭვალული ელეგიები ანდრე შენიესი და ენერგიული ბარბიეს იამბიკონი.

საკუთრივ ლირიკული პოეზია, შინაგანი სუბიექტური გრძნობის გამოხატვისა და ფორმის ვირტუოზულობის აზრით, ჩვენში პუშკინით დაიწყო. მის საკუთარ ნაწარმოებთა შესახებ აქ საკმაოა ითქვას, რომ ისინი ფასდაუდებელია. მან ამ ნაწარმოებებით თან გაიყოლია მთელი ჩვენი ლიტერატურა, ყველა წარმოშობილი ტალანტი და მისი გამოჩენის დროიდან ელეგია-სიმღერა ლირიკული პოეზიის განსაკუთრებულ გვარად იქცა; მხოლოდ მოხუცები და ხანშიშესული ადამიანები ამთავრებდნენ კიდევ თავიანთი საზეიმო ოდების მღერას. ნიჭიერი ადამიანები, რომლებიც პუშკინთან ერთად გამოჩნდნენ და მის მიერ მიცემულ მიმართულებას დაადგნენ, ახლა უკვე სავსებით ჩამოყალიბდნენ, ცოტას წერენ ან უკვე სულაც აღარ წერენ; მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი მათგანი შესანიშნავი ძალით განირჩეოდა და მათ რუსული ლირიკული პოეზია მშვენიერი ნაწარმოებებით გაამდიდრეს. მაგრამ თავისი პირველი გამოჩენისთანავე ფანტაზიის ისეთი ძალა, ისეთი სიმდიდრე, თავის ქმნილებათა ფორმაში ისეთი ვირტუოზულობა ვერავინ ვერ გამოამჟღავნა, როგორც ლერმონტოვმა. მის ზოგიერთ ლირიკულ ნაწარმოებს შეუძლია მხატვრული ღირსებით პუშკინის ნაწარმოებთ შეეცილოს. სამართლიანობა მოითხოვს აგრეთვე შევნიშნოთ, როგორც მკვეთრად გამორჩეული მოვლენა, კოლცოვის მძლავრი ტალანტი. მან შეჰქმნა პოეზიის თავისებური, სავსებით ორიგინალური და სწორუპოვარი გვარი. მართალია, მისი პოეზიის სფერო ხალხურობის მოჯადოებულ წრეში ტრიალებს, მაგრამ იგი ამ წრეს აფართოებს იმით, რომ თავისი სიმღერებისა და ფიქრების ხალხურ და გულუბრყვილო ფორმაში უფრო საერთო შინაარსი შეაქვს ცნობიერების უფრო მაღალი სფეროდან.

დრამატული პოეზიის შესახებ

დრამა მომხდარ მოვლენას წარმოგვიდგენს როგორც ისეთს, რომელიც თითქოს ანმყოში ხდებოდეს, მკითხველის ან მაყურებლის თვალწინ. დრამა, რომელიც ლირიკასთან ეპოსის შერიგებაა, ცალკე არც ერთი და არც მეორე არ არის, არამედ განსაკუთრებულ ორგანულ მთლიანობას შეადგენს. ერთი მხრით, მოქმედების წრე დრამაში სუბიექტისათვის ჩაკეტილი კი არ არის, არამედ, პირიქით, მისგან მომდინარეობს და მასვე უბრუნდება. მეორე მხრით, დრამაში სუბიექტს სულ სხვა მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ლირიკაში: ის უკვე აღარ არის თავის არსებაში თავმოყრილი, მგრძნობელი და მჭვრეტელი შინაგანი სამყარო, უკვე აღარ არის თვით პოეტი, არამედ ის გამოდის და თვითონ დგება ჭვრეტისათვის ობიექტურ და რეალურ სამყაროში, რომელსაც თავისი საკუთარი მოქმედებით ჰქმნის; იგი გაიყო და ცოცხალი ერთობლიობაა მრავალი პირისა, რომელთა ურთიერთწინააღმდეგობისაგან სდგება

დრამა. ამის გამო დრამაში დაუშვებელია ადგილის, შემთხვევათა, მდგომარეობათა, პირთა ეპიკური გამოსახვა, რადგან ყველა ისინი ჩვენი ქვრეტის წინაშე უნდა იყვნენ. თვით ხალხურობის მოთხოვნები დრამაში გაცილებით უფრო სუსტია, ვიდრე ეპოპეაში: „ჰამლეტი“ ჩვენ ვხედავთ ევროპას და, პირთა სულისკვეთებისა და ბუნების მიხედვით, ჩრდილოეთ ევროპას, მაგრამ არა დანიას, და თანაც ღმერთმა უწყის, რომელ ეპოქაში. დრამაში დაუშვებელია რაიმე ლირიკული გრძნობის გადმოშლა; პირები უნდა ჩანდნენ მოქმედებით: ესენი უკვე შეგრძნება და ჭვრეტა როდია, ესენი ხასიათებია. ის, რასაც დრამაში ჩვეულებრივად ეწოდება ლირიკული ადგილები, მხოლოდ გაღიზიანებული ხასიათის ენერგია, მისი **პათოსია**, რომელიც მეტყველებას უნებლიეთ შეასხამს ხოლმე განსაკუთრებული აღმაფრენის ფრთებს; ანდა მოქმედი პირის ფარული, იდუმალი ფიქრია, რაც ჩვენ უნდა ვიცოდეთ და რასაც პოეტი ამ პირს **ხმამალლა აფიქრებინებს**. დრამის მოქმედება ერთი ინტერესის გარშემო უნდა ტრიალებდეს და თანაური ინტერესები მისთვის უცხო უნდა იყოს. რომანში ზოგიერთი პირი შეიძლება შემოყვანილ იქნას არა იმდენად მოვლენაში ნამდვილი მონაწილეობის გამო, რამდენადაც ორიგინალური ხასიათის გამო; დრამაში არ უნდა იყოს არც ერთი პირი, რომელიც საჭირო არ იქნებოდა მისი მსვლელობისა და განვითარების მექანიზმში. მოქმედების სიმარტივე, არასრულყოფი და ერთიანობა (ძირითადი იდეის ერთიანობის აზრით) დრამის ერთ-ერთი უმთავრესი პირობა უნდა იყოს; დრამაში ყველაფერი მიმართული უნდა იყოს ერთი მიზნისაკენ, ერთი განზრახვისაკენ, დრამის ინტერესი თავმოყრილი უნდა იყოს უმთავრესი პირის გარშემო, რომლის ბედში გამოიხატება დრამის ძირითადი აზრი.

თუმცა, ყოველივე ეს შეეხება დრამის უფრო მაღალ გვარს – **ტრაგედიას**. ტრაგედიის არსი, როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, მდგომარეობს კოლიზიაში, ე. ი. ბუნებრივი გულისთქმის შეტაკებაში, შეჯახებაში ზნეობრივ მოვალეობასთან ან პირდაპირ გადაულახავ დაბრკოლებასთან. ტრაგედიის იდეას უერთდება საზარელი, საშინელი მოვლენის, საბედისწერო დასასრულის იდეა. გერმანელები ტრაგედიას უწოდებენ **სამწუხარო სანახაობას**, Trauerspiel, — და ტრაგედია მართლაც სამწუხარო სანახაობაა! თუ სისხლი და გვამები, ხანჯალი და სანამლავი მისი მუდმივი ატრიბუტები არ არის, მისი დასასრული მაინც ყოველთვის არის გულის უძვირფასესი იმედების დამსხვრევა, მთელი ცხოვრების ნეტარების დაკარგვა. აქედან წარმოსდგება კიდეც ტრაგედიის შემაზრზენი სიღიადე, მისი უზარმაზარი გრანდიოზულობა: მასში მეფობს ბედისწერა, ბედისწერა შეადგენს მის საფუძველსა და დედაარსს... რა არის კოლიზია? — ბედის უცილობელი მოთხოვნა შეინიროს მსხვერპლი. თუ გმირი თავის ბუნებრივ გულისთქმას დაამარცხებდა ზნეობრივი კანონის სასარგებლოდ, მაშინ – მშვიდობით ბედნიერება, მშვიდობით სიცოცხლის სიხარულო და მომხიბვ-

ლელობავ! იგი მკვდარია ცოცხალთა შორის; მისი სტიქიაა ღრმა სულის სევდა, მისი საზრდოა ტანჯვა, მისთვის ერთადერთი გამოსავალია ან ავადმყოფური თვითგანდგომა, ანდა ჩქარი სიკვდილი! თუ ტრაგედიის გმირი თავის ბუნებრივ გულისთქმას აჰყვებოდა, იგი იქნებოდა ბოროტმოქმედი საკუთარ თვალში, საკუთარი სინიდისის მსხვერპლი, რადგან მისი გული ის ნიადაგია, რომელშიც ღრმად გადგმულა ზნეობრივი კანონის ფესვები, და მათ ისე ველარ ამოჰგლეჯ, თუ თვით გულს სასიკვდილოდ არ გააპობ და სისხლისაგან არ დასცლი. კოლიზიაში ყოფიერების კანონი მოგვაგონებს ნერონის ბრძანებას, რომლის თანახმად როგორც ბოროტმოქმედნი სიკვდილით დასაჯეს ისინიც, ვინც მბრძანებლის განსვენებულ დას არ დასტიროდა, ვინაიდან ისინი არ თანაუგრძნობდნენ მბრძანებლის დანაკლისს, — და დასაჯეს ისინიც, ვინც განსვენებულს დასტიროდა, ვინაიდან იგი ქალღმერთთა კრებულს ეკუთვნოდა, ხოლო ქალღმერთის გამო ცრემლების დაღვრა შეიძლებოდა მხოლოდ მისი კეთილდღეობისადმი შურის ნიშანი ყოფილიყო... და იმავე დროს პოეზიის არც ერთი გვარი ისე ძლიერად არ ბატონობს ჩვენს სულზე, ისეთი უძლიერესი მომხიბვლელით არ გვიტაცებს და ისეთ მაღალ სიამოვნებას არ გვანიჭებს, როგორც ტრაგედია. და ამის საფუძველია დიდი ჭეშმარიტება, უმაღლესი გონივრულობა. ჩვენ ღრმად თანაუგრძნობთ ბრძოლაში დაცემულ ან გამარჯვებაში დაღუპრულ გმირს; მაგ-რამ ჩვენვე ვიცით, რომ თუ ეს დაცემა ან ეს დაღუპვა არა, იგი გმირი არ იქნებოდა, თავისი პიროვნებით ვერ განახორციელებდა მარადიულ სუბსტანციურ ძალებს, ყოფიერების მსოფლიო და წარუვალ კანონებს. პოლინიკეს ცხედრის დასაფლავებისას ანტიგონეს რომ არ სცოდნოდა, რომ მას ამისათვის აუცილებლად სიკვდილი მოეღოს, ან სიკვდილის საფრთხის არავითარი შიში რომ არ ჰქონოდა, მაშინ მისი მოქმედება მხოლოდ კეთილი და საქები, მაგრამ ჩვეულებრივი და არა გმირული მოქმედება იქნებოდა. ასეთ შემთხვევაში ანტიგონე მისდამი მთელ ჩვენს თანაგრძნობას ვერ გამოიწვევდა, და მაშინვე როგორმე შემთხვევით რომ არ მომკვდარიყო, ჩვენ მის სიკვდილს არ ვინანებდით: დედამინაზე ხომ ყოველ საათში ათასობით ადამიანი კვდება და ყოველი მათგანის სიკვდილი თუ ვინანეთ, ჭიქა ჩაის დალევის დროც კი აღარ დაგვრჩება! არა, ახალგაზრდა და მშვენიერი ანტიგონეს უდროოდ და ძალადურმა სიკვდილმა მხოლოდ იმიტომ შეაძრწუნა კიდევ მთელი ჩვენი არსება, რომ მის სიკვდილში ვხედავთ ადამიანური ღირსების გამოსყიდვას, საერთოსა და მარადიულის გამარჯვებას წარმავალსა და კერძოზე, გმირობას, რომლის ჭვრეტა ჩვენს სულს ცამდე აღამალლებს, ჩვენს გულს უდიდესი აღტაცებით იპყრობს! დიადი ზნეობრივი ამოცანების გადასაწყვეტად ბედი ირჩევს უკეთილშობილეს სულის საწყაულთ, უაღრესად აღმალლებულ პიროვნებებს, რომლებიც კაცობრიობას მეთაურობენ, იმ სუბსტანციურ ძალთა განმასახიერებელ გმირებს, რომლებსაც ზნეობრივი სამყარო ეყრდ-

ნობა. ისმენეც აგრეთვე პოლინიკეს და იყო; მის კეთილ და ნათესაური გრძნობით აღსავსე გულსაც აგრეთვე სტანჯავდა დაღუპული ძმის აუგის აზრი; მაგრამ ეს ტანჯვა მასში სიკვდილის შიშზე ძლიერი არ იყო. ანტიგონეს კი საშინელი სიკვდილით ტანჯვის ატანა უფრო ადვილი ეგონა, ვიდრე ერთსისხლიერი ადამიანის აუგი; მას ენანებოდა იმედებითა და მშვენიერებით ესოდენ აღსავსე ნორჩი სიცოცხლის გამოთხოვება; იგი ნაღვლიანად ეთხოვება ჰიმენეს ცთუნებებს, რომლის სიტკბოების განცდა მას ბედმა არ არგუნა; მაგრამ იგი არ ითხოვს შეწყალებას, პატიებას, იგი თავს კი არ არიდებს მის შემადრწუნებელ სიკვდილს, არამედ სიკვდილს ესწრაფვის, მამასადამე, ორივე დას შორის განსხვავებაა არა გრძნობებში, არამედ გრძნობის ძალასა, ენერგიასა და სიღრმეში, რის შედეგად ერთი მათგანი კეთილი, მაგრამ ჩვეულებრივი არსებაა, მეორე კი – გმირია. მოსპეთ საბედისწერო კატასტროფა, რომელიც გნებავთ ტრაგედიაში, — და თქვენ მას წაართმევთ მთელ სიდიადეს, მთელ მის მნიშვნელობას, დიადი ქმნილებიდან მას აქცევთ ჩვეულებრივ საგნად, რომელიც პირველად თქვენს თვალშივე დაჰკარგავს მთელ თავის მომხიბვლელ ძალას.

ზოგჯერ კოლიზიას შეიძლება შეიცავდეს ადამიანის ყალბი მდგომარეობა, იმის გამო, რომ მისი ბუნება არ შეესაბამება ბედისგან მისთვის განკუთვნილ ადგილს. მკითხველებს ვთხოვთ გაიხსენონ ვ. სკოტის რომანის „პერტელი მზეთუნახავის“ ერთ-ერთი გმირი, კლანის უბედური უფროსი, ამაყი სულისა და ძლიერი ვნებების პატრონი კაცი, რომელიც მისი კლანის ზვედრის გადამწყვეტი საბედისწერო ბრძოლის წინ თავის გამზრდელს გამოუტყდება იმაში, რომ იგი ლაჩარია... ჰამლეტი ლაჩარი არ არის, მაგრამ მისი შინაგანი მჭვრეტელი ბუნება შექმნილია არა ცხოვრების ქარტეხილებისათვის, არა მანკთან საბრძოლველად და დანაშაულის დასასჯელად, იმავე დროს კი ბედი მას ამ გმირობის ჩასადენად მოუწოდებს... რა ჰქნას მან? თავი აარიდოს – ადამიანები ვერ შეიტყობენ და ვერ დაჰგმობენ; მაგრამ განა ქვეყნად კუბოს გარდა კიდევ არის სხვა ადგილი, სადაც შეიძლება საკუთარ თავს დაემალო? — და საბრალო ჰამლეტმა მართლაც საფლავში ჰპოვა ნავსაყუდელი... ბედი ცხოვრების ყველა გზაზე დარაჯობს ადამიანს: უგუნური ნებით წამიერი გატაცება ყმანვილს ზოგჯერ მთელი თავისი სიცოცხლის ბედნიერების ფასად უჯდება, რადგან მას სიცოცხლეს უნამლავს მოგონება უმანკო მსხვერპლისა, რომელიც მისმა სიყვარულმა დაღუპა... და რატომ ხდება ასე? იმიტომ, რომ მის სულში ღრმად გაიდგა ფესვები ზნეობრივი კანონის თესლმა, მაშინ როდესაც საძაგელი, საზიზღარი არსება მშვიდად ტკბება თავისი გარყვნილების ნაყოფით და კადნიერად იკვებნის დაღუპულ მსხვერპლთა რიცხვით!.. მხოლოდ მაღალი ბუნების ადამიანი შეიძლება იყოს ტრაგედიის გმირი ან მსხვერპლი: ასე ხდება თვით სინამდვილეში!

შემთხვევითობას, როგორცაა, მაგალითად, ადამიანის უცაბედი

სიკვდილი ან სხვა გაუთვალისწინებელი გარემოება, რომელსაც ნანარ-
მოების ძირითად იდეასთან პირდაპირი დამოკიდებულება არა აქვს, არ
შეიძლება ტრაგედიაში ადგილი ექნეს. მხედველობიდან არ უნდა გა-
ვუშვათ, რომ ტრაგედია უფრო ხელოვნური ნანარმოებია, ვიდრე პოე-
ზიის სხვა გვარი. ოტელოს რომ დეზდემონას დახრჩობა ერთი წუთით
დაეგვიანებინა ან აჩქარებულიყო და კარი გაეღო ემილიასათვის,
რომელიც აკაკუნებდა, — ყველაფერი გაირკვეოდა, და დეზდემონა გა-
დარჩებოდა, მაგრამ სამაგიეროდ ტრაგედია დაიღუპებოდა. დეზდემო-
ნას სიკვდილი ოტელოს ეჭვიანობის შედეგია და არა შემთხვევის საქმე,
ამიტომ პოეტს უფლება ჰქონდა შეგნებულად მოემორებინა ყველა
სრულიად ბუნებრივი შემთხვევითობა, რასაც შეეძლო ხელი შეეწყო
დეზდემონას გადარჩენისათვის. დეზდემონას ისევე შეეძლო შეენიშნა
მისი ხელსახოცი, რომელიც ოტელომ თავიდან მოიგლიჯა, რასაც დეზ-
დემონას დაღუპვა მოჰყვა, როგორც შეეძლო არც შეენიშნა; მაგრამ
პოეტს სრული უფლება ჰქონდა გამოეყენებინა ეს შემთხვევითობა,
როგორც მისი მიზნის შესაბამისი ფაქტი. მისი ტრაგედიის მიზანი იყო
არა სხვების დაცვა ბრმა ეჭვიანობის საზარელი შედეგებისაგან, არამედ
მაყურებელთა სულის შეძრწუნება ბრმა ეჭვიანობის სანახაობით, — არა
როგორც მანკის, არამედ როგორც ცხოვრების მოვლენის სანა-ხაობით.
ოტელოს ეჭვიანობას ჰქონდა თავისი მიზეზობრიობა, თავისი აუცილე-
ბლობა, რაც მგზნებარე ბუნებასა, აღზრდასა და მთელი მისი ცხოვრე-
ბის გარემოებებში მდგომარეობდა: იგი იმდენადვე დამნაშავე იყო ეჭ-
ვიანობაში, რამდენად უდანაშაულოც. აი რატომ არის, რომ ამ დიადი
სულის, ძლიერი ხასიათის ადამიანი ჩვენში იწვევს არა მისდამი ზიზლსა
და სიძულვილს, არამედ სიყვარულს, გაკვირვებასა და თანაგრძნობას.
მსოფლიო სიცოცხლის ჰარმონია დაარღვია მისი დანაშაულის დისო-
ნანსმა, — და მან ეს ჰარმონია აღადგინა ნებაყოფლობითი სიკვდილით,
რითაც გამოისყიდა თავისი მძიმე დანაშაული, — და ჩვენ დრამას ვხ-
ურავთ შერიგების გრძნობით, ღრმა ფიქრით ცხოვრების მიუნვდომელ
საიდუმლოებაზე, და ჩვენი მოხიბლული თვალის წინ ხელიხელჩაკიდებ-
ული დაჰქრის სიკვდილის შემდეგ შერიგებული ორი აჩრდილი... გვამე-
ბი და სისხლი ჩვენს გრძნობას აღაშფოთებს მხოლოდ მაშინ, როდესაც
ვერ ვხედავთ მათს აუცილებლობას, როდესაც ავტორი ეფექტებისათ-
ვის უხვად ჰფარავს სცენას გვამებით და სისხლით. მაგრამ, მაღლობა
ღმერთს, ხშირი გამოყენებით ამ ეფექტებმა მთელი თავისი ძალა დაჰ-
კარგეს და ახლა უკვე სიცილს იწვევენ და არა ძრწოლას.

დრამატიული პოეზია არის პოეზიის განვითარების უმაღლესი
საფეხური და ხელოვნების გვირგვინი, ხოლო ტრაგედია არის დრამა-
ტიული პოეზიის უმაღლესი საფეხური და გვირგვინი. ამიტომ ტრაგე-
დია შეიცავს დრამატიული პოეზიის მთელ დედაარსს, მოიცავს მის ყვე-
ლა ელემენტს და, მაშასადამე, მასში სამართლიანად შედის კომიკური
ელემენტიც. პოეზია და პროზა ხელიხელგაყრილი დადიან ადამიანის

ცხოვრებაში, ხოლო ტრაგედიის საგანია ცხოვრება მისი ელემენტების მთელი მრავალფეროვნებით. მართალია, ტრაგედია თავს უყრის ცხოვრების მარტოოდენ უმაღლეს, პოეტურ მომენტებს, მაგრამ ეს შეეხება მხოლოდ ტრაგედიის გმირს ან გმირებს და არა დანარჩენ პირებს, რომელთა შორის შეიძლება იყვნენ ავკაცნიც, სათონიც, ბრიყვებიც, ტაკიმახსარებიც, ვინაიდან ადამიანთა მთელი ცხოვრება გმირების, ავკაცების, ჩვეულებრივი ხასიათების, არაკაცთა და ბრიყვთა შეტაკებებსა და ურთიერთ ზემოქმედებაში მდგომარეობს. ტრაგედიის დაყოფას ისტორიულ და არაისტორიულ ტრაგედიად, არავითარი არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს: როგორც ერთის, ისე მეორის გმირები თანაბრად წარმოადგენენ ადამიანური სულის მარადიულ, სუბსტანციურ ძალთა განხორციელებას. უახლეს ქრისტიანულ ხელოვნებაში ადამიანი მოდის არა საზოგადოებისაგან, არამედ კაცობრიობისაგან, ტრაგედია კი უახლესი ხელოვნების გვირგვინია, და ამიტომ მეფე რიჩარდ მეორეს, მავრ ოტელოს, არისტოკრატ ჭაბუკ რომეოს, ათენის მოქალაქე ტიმონს სრულიად თანაბარი უფლება აქვთ პირველი ადგილები ეჭიროთ ტრაგედიაში, რადგან ყველა ისინი თანაბრად არიან გმირები. აი რატომ არის, რომ ისტორიულ პირთა დამახინჯება, რაც რომანში ნაკლებად დასაშვებია, ტრაგედიის თითქოს განუყოფელი უფლებაა, რომელიც თვით მისი არსიდან გამომდინარეობს. ტრაგიკოსს სურს თავისი გმირი წარმოადგინოს გარკვეულ ისტორიულ მდგომარეობაში: ისტორია მას აძლევს მდგომარეობას, და თუ ამ მდგომარეობის ისტორიული გმირი ტრაგიკოსის იდეალს არ შეესაბამება, მას სრული უფლება აქვს ეს გმირი თავისებურად შესცვალოს. შილერის ტრაგედია „დონ კარლოსში“ ფილიპე გამოხატულია სულაც არა ისე, როგორც მას ისტორია წარმოგვიდგენს, მაგრამ ეს ოდნავადაც არ ამცირებს პიესის ღირსებას, უმალ აღიღებს მას. ალფიერიმ, თავის ტრაგედიაში, გამოხატა ნამდვილი ისტორიული ფილიპე II, მაგრამ მისი ნაწარმოები მაინც განუზომლად ჩამოუვარდება შილერისას. რაც შეეხება პრინც კარლოსს, — სასაცილოც არის მისი ისტორიული ხასიათის დამახინჯებას შილერის ტრაგედიაში შევხედოთ როგორც რალაც სერიოზულ რამეს, ვინაიდან დონ კარლოსი მეტად უმნიშვნელო პირია ისტორიაში. ბევრს აცთუნებს გოეთეს პრიანი, როდესაც მან სამოცდაათი წლის ეგემონტი, მრავალრიცხოვანი ოჯახის მამა, აქცია აღგზნებულ ჭაბუკად, რომელსაც გატაცებით უყვარს უბრალო გოგონა: ყველაზე კანონიერი პრიანია! — ვინაიდან გოეთეს უნდოდა თავის ტრაგედიაში გამოეხატა არა ეგემონტი, არამედ ახალგაზრდა კაცი, რომელიც გატაცებით ენაფება ცხოვრების სიტკბოებას და, ამასთან ერთად, სიცოცხლეს სწირავს სამშობლოს ბედნიერების გამოსასყიდად. ტრაგედიის ყოველი პირი ეკუთვნის არა ისტორიას, არამედ პოეტს, თუნდაც ის ისტორიულ სახელს ატარებდეს. დიდად სამართლიანია გოეთეს შემდეგი სიტყვები: „პოეტისათვის არ არსებობს არც ერთი ისტორიული პირი; მას უნდა

გამოხატოს თავისი ზნეობრივი სამყარო და ამ მიზნისათვის ზოგიერთ ისტორიულ პირს პატივს სდებს იმით, რომ მათ სახელებს მიაკუთვნებს ხოლმე თავის ქმნილებებს“.

რაც შეეხება ტრაგედიის დაყოფას აქტებად, მათ რიცხვს – ეს საერთოდ დრამის გარეგან ფორმას მიეკუთვნება. ტრაგედია შეიძლება დაინეროს პროზადაც და ლექსადაც; მაგრამ ყველაზე მეტად მას შეესაბამება ორივეს შერწყმა, ცალკე ადგილების შინაარსის დედაარსის მიხედვით, ესე იგი იმის მიხედვით, ცხოვრების პოეზიაა ამ ადგილებში გამოხატული თუ პროზა.

დრამატიული პოეზია ჩნდება იმ ხალხში, რომლის ცივილიზაცია უკვე მომნიჭებულია, მისი ისტორიული განვითარების უაღრესი გაფურჩქენის ეპოქაში. ასე მოხდა ბერძნებში. მათი დიდად განთქმული ტრაგიკოსები არიან ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე. ზემოთ უკვე გაკვრით შევხებით ბერძნული დრამის არსსა და ხასიათს, ხოლო „ანტიგონეს“ შინაარსის გადმოცემით მკითხველებს ფაქტიც მივცით ჩვენი ნათქვამის შესამოწმებლად. უახლეს ხალხთა შორის დრამას არც ერთ ხალხში არ მიუღწევია ისეთი სრული და დიადი აყვავებისათვის, როგორსაც ინგლისელებში მიაღწია. შექსპირი დრამის ჰომეროსია; მისი დრამა ქრისტიანული დრამის უმაღლესი პირველსახეა. შექსპირის დრამებში ცხოვრებისა და პოეზიის ყველა ელემენტი შერწყმულია ცხოველი ერთიანობით, რომლის შინაარსი უსაზღვრო და მხატვრული ფორმა – დიადია. ამ დრამებში არის მთელი ახლანდელი კაცობრიობა, მთელი მისი წარსული და მომავალი; ეს დრამები ყველა ხალხსა და ყველა საუკუნეში ხელოვნების განვითარების დიდებული ყვავილი და მშვენიერი ნაყოფია, მათში პლასტიციზმიც და მხატვრული ფორმის რელიეფურობაც, შთაგონების სპეტაკი უშუალობაც და მარეფლექსებელი ფიქრიც, ობიექტური სამყარო და სუბიექტური სამყარო ერთმანეთს შეერწყა, ურთიერთით განიმსჭვალა და განუყრელ ერთიანობად შედუღადა. მთელი მსოფლიოს პოეტების ამ მეფის ღრმა გულთმისნობაზე, ნატურისა და სინამდვილისადმი ერთგულებაზე, მისი შემოქმედებითი იდეების უსაზღვრობასა და სიდიადეზე რომ გველაპარაკნა, — ეს იქნებოდა ათასობით ადამიანის მიერ უკვე მრავალჯერ ნათქვამის განმეორება. მისი თითოეული დრამის ღირსების განსაზღვრა, იმის მომასწავებელი იქნებოდა, რომ უზარმაზარი ნიგნი დაგვეწერა, მაგრამ ვერ გვეთქვა იმის მეასედიც კი, რის თქმაც გვინდოდა, იმის მემილიონედიც კი, რასაც ეს დრამები შეიცავენ.

ინგლისური ტრაგედიის შემდეგ პირველი ადგილი გერმანულ ტრაგედიას უჭირავს. შილერმა და გოეთემ აიყვანეს ის სახელგანთქმულობის ამ საფეხურზე; თუმცა, გერმანულ დრამას სულ სხვა ხასიათი და სხვა მნიშვნელობაც კი აქვს, ვიდრე შექსპირის დრამას: მეტწილად ეს არის ან ლირიკული, ან მარეფლექსებელი დრამა. მხოლოდ გოეთეს „გოც ფონ ბერლიხინგენსა“ და „ეგმონტი“, შილერის „ვილჰელმ ტელსა“ და

„ვალენშტეინში“ იგრძნობა უშუალო შემოქმედებისადმი სწრაფვა. გერმანული დრამის მნიშვნელობა მჭიდროდ დაკავშირებულია საერთოდ გერმანული ხელოვნების მნიშვნელობასთან*.

ესპანური დრამა ნაკლებად ცნობილია, თუმცა არა ერთი დიდებული დრამატურგის სახელით ამაცობს, როგორცაა ლოპე-დე-ვეგა და კალდერონი, ვფიქრობ, ამის მიზეზია ნაციონალურობა ესპანური დრამისა, რომელიც ზოგად, მსოფლიო შინაარსამდე ჯერ კიდევ არ ამალღებულა.

ფრანგული ლიტერატურის ისტორია მრავალი დრამატურგის სახელით ბრწყინავს. კორნელი და რასინი თითქმის ორი საუკუნე ითვლებოდნენ მსოფლიოს პირველ ტრაგიკოსებად, მათ შემდეგ კი – კრეზილი-ონი და ვოლტერი. მაგრამ ახლაც ცხადია, რომ დრამატიული პოეზიის ისტორია საფრანგეთში დალოცვილი ძველი დროის ტანსაცმლის, მოდე-ბისა და საზოგადოებრივ ზნე-ჩვეულებათა ისტორიას მიეკუთვნება, ხოლო ხელოვნების ისტორიასთან საერთო არაფერი აქვს. უახლეს მწვერვალთაგან ჰიუგოს დრამებში გაიეღვებს ხანდახან შესანიშნავი ნიჭის ნაპერწკლები. ეს არის და ეს.

კომედია არის დრამატიული პოეზიის უკანასკნელი სახე, რომელიც დიამეტრალურად უპირისპირდება **ტრაგედიას**. ტრაგედიის შინაარსია დიად ზნეობრივ მოვლენათა სამყარო, მისი გმირები არიან ადამიანური სულიერი ბუნების სუბსტანციური ძალებით აღსავსე პიროვნებანი. კომედიის შინაარსია გონივრულ აუცილებლობას მოკლებული შემთხვევითობანი, აჩრდილების ანუ მოჩვენებითი, მაგრამ ნამდვილად არარსებული სინამდვილის სამყარო; კომედიის გმირები არიან ადამიანები, რომლებმაც უარჰყვეს თავიანთი სულიერი ბუნების სუბსტანციური საფუძვლები. ამიტომ მოქმედება, რასაც ტრაგედია ახდენს, — ეს არის სულის შემადრწუნებელი ნმიდათანმიდა შიში; მოქმედება, რასაც კომედია ახდენს, — ეს არის სიცილი, ხან მხიარული, ხან გესლიანი. კომედიის დედაარსია ცხოვრების მოვლენების წინააღმდეგობა ცხოვრების დედაარსისა და დანიშნულების მიმართ. ამ აზრით, კომედიაში ცხოვრება გვევლინება როგორც თავისი თავის უარყოფა. როგორც ტრაგედია თავისი მოქმედების ვინორწ ნრეში თავს უყრის მხოლოდ მაღალ, პოეტურ მომენტებს გმირის მოვლენაში, ისევე კომედია გამოხატავს უმთავრესად ყოველდღიური ცხოვრების პროზას, მის წვრილმანებსა და შემთხვევებს. ტრაგედია არის მოზრუნების წრე პოეზიის მზისა, რომელიც, როცა ტრაგედიას მიაღწევს, თავისი სვლის მწვერვალზე ადის, ხოლო როცა კომედიაში გადადის, დაბლა ეშვება. ბერძნებში კომედია პოეზიის სიკვდილი იყო: არისტოფანე მათი უკანასკნელი პოეტი იყო, ხოლო მისი კომედიები – სამგლოვიარო სიმღერა სამუდამოდ დაკარგული ცხოვრების სისრულისა და მისგან წარმოშობილი საბერძნეთის მშვენიერი ხელოვნებისა. მაგრამ ახალ სამყაროში, სადაც ცხოვრების ყველა ელე-

* ამაზე დანვრილებით ნათქვამია ამ თხზულების სხვა ადგილას.

მენტი ერთიმეორეს მსჭვალავს და ურთიერთის განვითარებას ხელს არ უშლის, კომედიას ხელოვნებისათვის ისეთი სავალალო მნიშვნელობა არ აქვს: მისი ელემენტი შევიდა, ან შეიძლება შედიოდეს პოეზიის ყველა გვარში, და კომედია შეიძლება ვითარდებოდეს ტრაგედიასთან ერთად და წინ უსწრებდეს კიდევ მას ხელოვნების ისტორიულ განვითარებაში.

ჭეშმარიტად მხატვრული კომედიის საფუძველია უღრმესი იუმორი. პოეტის პიროვნება კომედიაში არ ჩანს მხოლოდ გარეგნულად; მაგრამ პოეტის სუბიექტური ჭვრეტა ცხოვრებისა, როგორც *arrie-re-pensée*^{*}, უშუალოდ არის კომედიაში, და კომედიაში გამოყვანილი დამახინჯებული პირობის – ცხოველების იქით თქვენ გერევენებათ სხვა პირობი, მშვენიერნი და ადამიანურნი, და თქვენს სიცილს ახლავს არა მხიარულება, არამედ სიმწარე და ტკივილები... კომედიაში ცხოვრებას იმისათვის გვიჩვენებენ ისე, როგორც ის არის, რომ ნათლად განვჭვრიტოთ ცხოვრება ისეთად, როგორც ის უნდა იყოს. მხატვრული კომედიის უმშვენიერესი ნიმუშია გოგოლის „რევიზორი“.

მხატვრულმა კომედიამ პოეტის მიზანს არ უნდა შესწიროს თავის გამოსახულებათა ობიექტური ჭეშმარიტება; წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი მხატვრული კომედიიდან იქცევა **დიდაქტიკურ კომედიად**, იმ აზრით, რომლითაც ქვემოთ განვსაზღვრავთ ამ სიტყვის მნიშვნელობას. მაგრამ თუ დიდაქტიკური კომედიის წყაროა არა ოსუნჯობის უწყინარი სურვილი, არამედ ცხოვრების უხამსობით დიდად შეურაცხყოფილი სული, თუ მის დაცინვაში შერეულია სარკასტული გესლი, თუ მას საფუძვლად უდევს უღრმესი იუმორი, ხოლო გამოსატვაში ჩანს მგზნებარე ალტყინება, ერთი სიტყვით, თუ იგი ტანჯვით მოპოვებული ქმნილებაა, — მაშინ იგი ყოველ მხატვრულ კომედიას გაუტოლდება. რა თქმა უნდა, ასეთი კომედია არ შეიძლება დიდი ტალანტის ნაწარმოები არ იყოს; მისი გამოსახულებანი შეიძლება ზედმეტი სიკაშკაშით და მუქი საღებავებით განსხვავდებოდნენ, მაგრამ არაბუნებრიობამდე და კარიკატურულობამდე გაზვიადებული არ იყვნენ. ცხადია, რომ მოქმედ პირთა ხასიათები კომედიაში უნდა იყოს შექმნილი და არა გამოგონილი, და მათს გამოსახვაში ჩანს მხატვრულობის მეტ-ნაკლები ხარისხი. ასეთი კომედიის უმაღლესი ნიმუშია „ვაი ჭკუისაგან“. ეს არის გენიალური ადამიანის უკეთილშობილესი ქმნილება, მგზნებარე, დითორამბული გადმოშლა გესლიანი მქუხარე გულისწყრომისა, რაც გამოწვეულია უღირს ადამიანთა დამპალი საზოგადოების ხილვით. ამ ადამიანთა სულში არ შეჭრილა ღვთიური შუქი; ისინი ცხოვრობენ ძველი დროის დახვავებული გადმოცემებით, იმ უხამსი და უზნეო წესების სისტემის მიხედვით, რომელთა წვრილმანი მიზნებისა და მდაბალი მისწრაფებების საგანია მხოლოდ ცხოვრების მოჩვენებები – ჩინები, ფული და ჭორები, ადამიანის ღირსების დამცირება; ამ ადამიანთა აპათიური, რულმორეული ცხოვრება ყოველგვარი ცხოველი გრძნობის,

* ფარული აზრი. — რედ.

ყოველგვარი გონივრული აზრის, ყოველგვარი კეთილშობილური გატაცების სიკვდილის მომასწავებელია... „ვაი ჭკუისაგანს“ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი ლიტერატურისთვისაც და ჩვენი საზოგადოებისთვისაც.

კიდევ არის უფრო დაბალი კომედია, რომელსაც შეუძლია მხატვრულობამდე ამაღლდეს ორიგინალური ხასიათების შექმნით, საზოგადოების ზნე-ჩვეულებათა სწორი გამოხატვით. მაგრამ ასეთი კომედიის საფუძველია არა იუმორი, არამედ მხოლოდ კომიკური მხიარულება. თავისი ღირსების შესაბამისად, ასეთი კომედია შეიძლება ეკუთვნოდეს ხელოვნებასაც და ბელეტრისტიკასაც, ადგილი ეჭიროს ლიტერატურის ამ ორ მხარეს შორის. ჩვენს ლიტერატურაში ასეთი კომედიის ნიმუშები არ არის. ფონვიზინის „უსწავლელი“ და „ბრიგადირი“ ზნეობრივ და სატირიკულ კომედიებს მიეკუთვნება სიტყვა სატირიკულის ჩვეულებრივი მნიშვნელობით. ჭეშმარიტად მხატვრული კომედია არასოდეს არ შეიძლება დაძველდეს მასში გამოხატულ საზოგადოების ზნე-ჩვეულებათა შეცვლის შედეგად. „რევიზორი“ და „ვაი ჭკუისაგან“ უკვდავია.

კიდევ არის დრამატიული პოეზიის განსაკუთრებული სახე, რომელსაც შუა ადგილი უჭირავს ტრაგედიასა და კომედიას შორის: ეს არის ის, რასაც ეწოდება საკუთრივ **დრამა**. დრამა მომდინარეობს **მელოდიურობისაგან**, რომელიც გასულ საუკუნეში ებრძოდა მაშინდელ მალფარდოვან და არაბუნებრივ ტრაგედიას. მელოდიურობაში ცხოვრება პოულობდა თავის ერთადერთ თავშესაფარს, რათა გაქცეოდა მომაკვდინებელ ფსევდოკლასიციზმს, ისევე როგორც რადკლიფის, დიუკრედიუ-მენილისა და ავგუსტ ლაფონტენის რომანებს ეფარებოდა, რათა თავი დაეღწია ისეთი რიტორიკული პოემებისათვის, როგორიცაა „გონზალ კორდუანელი“, „კადმიუსი და ჰარმონია“ და სხვ. თუმცა, ეს წარმოშობა შეეხება მხოლოდ სახელწოდება „დრამას“, სახეობრივს და არა გვარეობითს სახელს, და, შეიძლება, კიდევ უახლეს დრამას (როგორიცაა, მაგალითად, გოეთეს „კლავიგო“). შექსპირმა, რომელიც ყოველთვის თავისი გზით მიდიოდა, შემოქმედების მარადიულ წესდებებს მიჰყვებოდა და არა უაზრო პიიტაკათა წესებს, დანერა მრავალი ნაწარმოები, რომლებმაც შუათანა ადგილი უნდა დაიკავონ ტრაგედიასა და კომედიას შორის და რომლებსაც შეიძლება **ეპიკური დრამები** ეწოდოს. მათში არის ტრაგიკული ხასიათები და მდგომარეობანი (როგორც, მაგალითად, „ვენეციელ ვაჭარში“); მაგრამ მათი დასასრული თითქმის ყოველთვის ბედნიერია, იმიტომ რომ მათი დედაარსი საბედისწერო კატასტროფას არ მოითხოვს. დრამის გმირი უნდა იყოს თვით ცხოვრება, მაგრამ, მიუხედავად დრამის ეპიკური ხასიათისა, მისი ფორმა უალრესად დრამატიული უნდა იყოს. დრამატიზმი მდგომარეობს არა მარტო საუბარში, არამედ მოსაუბრეთა ცოცხალ ზემოქმედებაშიც ერთიმეორეზე. თუ, მაგალითად, ორი ადამიანი დავობს რაიმე

საგანზე, აქ არა მარტო დრამა, არამედ დრამატიული ელემენტიც კი არ არის; მაგრამ როდესაც მოდავენი, ერთმანეთზე გამარჯვების სურვილით შეპყრობილნი, ცდილობენ ერთიმეორის ხასიათის რაიმე მხარეს ან სულის სუსტ სიმებს შეეხონ და როდესაც მათ დავაში თავს იჩენს მათი ხასიათი, ხოლო დავის დასასრული მათ ერთმანეთის მიმართ ახალ ურთიერთობაში აყენებს, — ეს უკვე თავისებური დრამაა. მაგრამ დრამაში მთავარია ის, რომ იქ არ უნდა იყოს გრძელი თხრობა და თითოეული სიტყვა უნდა გამოვლინდეს მოქმედებით. დრამა არ უნდა იყოს არც ბუნების უბრალო გადმოხატვა, არც ცალკეული, თუნდაც მშვენიერი, სცენების კრებული, არამედ ის უნდა ჰქმნიდეს ცალკე, დასრულებულ სამყაროს, სადაც თითოეული პირი, საკუთარ მიზანს რომ ესწრაფვის და მხოლოდ თავისთვის მოქმედებს, თვითონაც არ იცის ისე უწყობს ხელს პიესის საერთო მოქმედებას. ეს კი მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როდესაც დრამა წარმოშობილი და განვითარებულია აზრიდან და არა წარმოსახვის ჩამონაძერწია.

თარგმნა **ვ. მაგლობლიშვილმა**
(ნიგნიდან „რჩეული თხზულებანი“, ტ. I, თბ., 1952).

ართურ შოპენჰაუერი (1788-1860 წ.წ.)

ცხოვრებისეული ფასეულობების შესახებ

ცხოვრებისეული სიბრძნის აფორიზმები

ცხოვრებისეული სიბრძნის პირველ მცნებად მე მიმაჩნია არისტოტელეს მიერ „ნიკომაქეს ეთიკაში“ (XII, 12) გაკვრით გამოთქმული შენიშვნა, რომელიც თარგმანით შეიძლება შემდეგნაირად იქნეს ფორმულირებული: „ბრძენი განცხრომას კი არ უნდა მიეღწვოდეს, არამედ ტანჯვის თავიდან აცილებას“. ამ წესის უტყუარობა იმაზეა დაფუძნებული, რომ ყოველგვარი განცხრომა, ყოველგვარი ბედნიერება ნეგატიური ცნებაა, ტანჯვა კი – პოზიტიური. ეს უკანასკნელი თეზისი განვითარებული და დაფუძნებულია ჩემს მთავრ შრომაში (ტ. I, § 58). აქ მას ავხსნი მხოლოდ ერთი ფაქტით, რასაც შეიძლება ყოველდღიურ ცხოვრებაში დაუფიქვინდე. თუ მთელი სხეული მრთელი და უვნებელია, გარდა ერთი, მსუბუქად დაჭრილი ან, საერთოდ, მტკივნეული ადგილისა, ჯანმრთელობის შეგრძნება მთლიანად ქრება ჩვენს ცნობიერებაში, ყურადღება ერთ-თავად დაზიანებული და მტკივნეული ადგილისკენაა მიმართული და, ამრიგად, საერთოდ ვკარგავთ ცხოვრების ჩვენეული შეგრძნებიდან გამომდინარე ტკბობის განცდას. ზუსტად ასევე, თუ ყველაფერი ჩვენი სურვილისამებრ ხდება, ჩვენთვის არასასურველი ერთი მოვლენის გარდა, ეს უკანასკნელი, რაგინდ უმნიშვნელოც არ უნდა იყოს იგი, გამუდმებით გვიტრიალებს გონების თვალწინ. ჩვენ ხშირად ვფიქრობთ მასზე და იშვიათად თუ ვიხსენებთ სხვა, გაცილებით უფრო არსებითსა და ჩვენივე სურვილების შესატყვის მოვლენებს. ორსავე შემთხვევაში დაზიანებულია ნება, რომელიც პირველ შემთხვევაში თვით ორგანიზმშივე ობიექტივირდება, მეორე შემთხვევაში კი — ადამიანის სწრაფვაში. ორსავე შემთხვევაში მისი დაკმაყოფილება უარყოფითი მოქმედებით გამოიხატება და ამიტომ უშუალოდ კი არ განიცდება, არამედ მხოლოდ განსჯის მეშვეობით თუ აღწევს ჩვენს ცნობიერებამდე. პირიქით, ნების წინაშე აღმართული ყოველი დაბრკოლება პოზიტიურია და თვითონვე გვაგრძნობინებს თავს. ყოველგვარი განცხრომა, არსებითად, სხვა არა არის რა, თუ არა ამ დაბრკოლებათა დაძლევა, მათგან განთავისუფლება, და ამიტომაც ძალზე ცოტა ხანს გრძელდება.

აი, რას ეფუძნება არისტოტელეს ზემოთ მოტანილი თეზისი, რომელიც გვიჩვენებს, განცხრომასა და ამქვეყნიური სიამით ტკბობას კი არ მოველტვოდეთ, არამედ ვცდილობდეთ თავიდან ავიცილოთ ურიცხვი ცხოვრებისეული უბედურება. თორემ ვოლტერის გამოთქმა — „ბედნიერება ზმანებაა, რეალურია მხოლოდ ტანჯვა“, — იმდენადვე მცდარი იქნებოდა, რამდენადაც ჭეშმარიტია სინამდვილეში. ამიტომ,

თუ მოვიხილავთ, ევდემონიური თვალსაზრისით შეგვეჯამებინა ჩვენი ცხოვრება, ანგარიში ჩვენს მიერ განცდილ სიამოვნებათა საერთო რიცხვზე კი არ უნდა დაგვეფუძნებინა, არამედ — ყველა იმ ტანჯვაზე, რასაც ჩვენივე მცდელობით დავაღწიეთ თავი. ვიდრე ევდემონოლოგიაზე ჩამოვადგებდეთ სიტყვას, წინასწარვე უნდა დაგვეზუსტებინა, რომ მისი სახელწოდება ჰიპერბოლაა, და რომ „ბედნიერი ცხოვრება“ სხვა არა არის რა, თუ არა „ნაკლებად უბედური“, ასე თუ ისე „ასატანი“ ცხოვრება. ამ ქვეყნად იმისთვის კი არ მოვდივართ, რომ ცხოვრებით დავტკბეთ, არამედ იმისთვის, რომ ავიტანოთ, სწეულებასა თუ სასჯელივით „მოვიხადოთ“ იგი... სიბერე იმითაც კი ინუგემებს თავს, რომ მთელი ცხოვრება უკან დარჩა. უბედნიერესი ის კი არ იქნებოდა, ვისმა ცხოვრებამაც განცხრომასა და ტკბობაში განვლო, არამედ ის, ვინც აუტანელი ტანჯვის გარეშე გალია წუთისოფელი: მე ვგულისხმობ როგორც სულიერ, ისე ხორციელ ტანჯვას. ვინც განცხრომითა და ტკბობით ზომავს თავის სიცოცხლეს, მას არასწორი საზომი აურჩევია. ტკბობა ხომ ყოველთვის ნეგატიურია. მხოლოდ შურს შეუძლია ჩაგვაგონოს მცდარი აზრი, თითქოს ის ბედნიერება იყოს. ტანჯვა კი, პირიქით, პოზიტიურად აღიქმება; ამიტომაც ცხოვრებისეული ბედნიერების კრიტერიუმად უტანჯველობა უნდა მიგვანდეს. თუ ჩვენს ყოფას არც მწუხარება ამღვრევს და არც სევდა, მაშინ ბედნიერება, არსებითად, მიღწეულია. ყოველივე დანარჩენი ქიმერაა. აქედან გამომდინარე, არასოდეს არ უნდა ვცდილობდეთ, ტანჯვის, ან თუნდაც რისკის ფასად ვეზიაროთ განცხრომასა და ტკბობას; რადგანაც ეს ნიშნავს ნეგატიურსა თუ ქიმერას ვუმსხვერპლოთ პოზიტიური და რეალური. პირიქით, მოგებულნი დავრჩებით, თუ ტკბობას ვუმსხვერპლებთ იმას, რომ თავიდან ავიცილოთ ტანჯვა. ორსავე შემთხვევაში სულ ერთია, ტანჯვა წინ უსწრებს ტკბობას თუ უკან მოსდევს მას. არ არებობს უფრო დიდი სიშლეგე, ვიდრე მცდელობა იმისა, რომ გასართობ დაწესებულებად აქციო ჩვენი სამყარო, უბედურების ეს სამყოფელი, და ტანჯვისგან განთავისუფლება კი არა, განცხრომა და ტკბობა მიგაჩნდეს ცხოვრების მიზნად. გაცილებით ნაკლებად ცდება ის, ვინც მეტისმეტად ამუქებს ფერებს და ჯოჯოხეთად სახავს სამყაროს, ამიტომაც მხოლოდ იმას ესწრაფის, რომ რამენაირად მიაღწიოს ცეცხლისათვის მიუწვდომელ კუნჭულს. ბრიყვი განცხრომას მიელტვის და სასონარკვეთა კი რჩება ხელთ. ბრძენი კი მხოლოდ ტანჯვას გაურბის, თუ ეს ვერ შესძლო, ამაში თვითონ, ან მის სიბრიყვეს როდი მიუძღვის ბრალი, არამედ — ბედისწერას, ხოლო თუ ოდნავ მაინც მიუახლოვდა საწადადელს, იმედგაცრუების შიში აღარ უნდა ჰქონდეს: ტანჯვა, რომელსაც თავი დააღწია, ყოველთვის რეალური რჩება. როდესაც ტანჯვას გაურბის, მეტისმეტად რომ გადაუხვიოს განზე და ორიოდე სიტკბოება ტყუილუბრალოდ უმსხვერპლოს დასახულ მიზანს, ამ შემთხვევაშიც კი, არსებითად,

არაფერს დაკარგავს: ყოველგვარი ტკბობა ილუზორულია და ნუხილი იმის გამო, როგორ გავუშვი ხელიდანო, არა მარტო უღირსი, სასაცილო საქციელიც კია.

ამ ჭეშმარიტების ვერწვდომა, რასაც ოპტიმიზმი განაპირობებს, ურიცხვი უბედურების სათავე ხდება. კერძოდ, იმ ნუთას, როცა არაფერი არ გვტანჯავს, თვალწინ გვიტრიალებს არარსებული ბედნიერების აჩრდილი და მაცთური ხმით ჩაგვჩურჩულებს — მომყევითო; ამის შედეგი კი უცილობლად რეალური ტანჯვაა. მაშინ ჩვენ სინანულით ვიგონებთ ტანჯვისაგან თავისუფალ, ჩვენს უკან დაკარგულ სამოთხესავით შთენილ წარსულს და ამაოდ ვცდილობთ იმის შეცვლას, რაც უკვე მოხდა. თითქოს რომელიღაც ბოროტი სული თუ დემონი აუხდენელ სურვილთა მაცთური ხიბლით გვერეკება იმ უღრუბლო და უმწუხრო ყოფიდან, რომელსაც ერთადერთს შეიძლება ეწოდოს უზენაესი, ჭეშმარიტი ბედნიერება. მიაბიჭ ჭაბუკს ჰგონია, თითქოს სამყარო ტკბობისათვის არის შექმნილი და პოზიტიური ბედნიერების სავანედ გვევლინება, ბედნიერებისა, რომელიც ხელიდან უსხლტება მხოლოდ იმას, ვისაც მისი დაუფლების ძალი არ შესწევს. ამ აზრს მას განუმტკიცებენ არა მარტო რომანები და ლექსები, არამედ ადამიანთა თვალთმაქცური ზრუნვაც ყოველივე გარეგნულსა თუ მოჩვენებითზე... მისი ცხოვრება სხვა არა არის რა, თუ არა მეტ-ნაკლები გონივრულობით ორგანიზებული ნადირობა პოზიტიურ ბედნიერებაზე, რომელიც ასევე პოზიტიურ ტკბობათაგან შედგება. გოროზად მზირალს თავი მოაქვს იმით, რომ არად აგდებს საფრთხეს, რომელიც ბედნიერებისაკენ მიმავალ გზაზე ემუქრება. ამ ნადირობის მიზანია ხელთ იგდოს ნანადირევი, რომელიც სინამდვილეში არ არსებობს, და ამიტომ მონადირისათვის პოზიტიური უბედურებით — ტკივილით, ტანჯვით, სნეულებით, აურაცხელი დანაკარგით, ყოველდღიური საზრუნავით, სიღარიბით, სირცხვილითა თუ ათასნაირი უსიამოვნებით მთავრდება. დგება იმედგაცრუების მწუხარე ჟამი, მაგრამ ძალიან გვიანა დგება.

თუ, ზემოთ განხილული წესის თანახმად, მთელი ცხოვრება იმას ეძღვნება, რომ შეძლებისდაგვარად თავი დააღწიოს ტანჯვას, ესე იგი, გაჭირვებას, ავადმყოფობას თუ ათასნაირ უსიამოვნებას, — ამნაირი მიზანი რეალურია და გარკვეულწილად შეიძლება მიღწეულ იქნეს, თანაც, მით უფრო მეტად, რაც უფრო ნაკლებ უშლის ხელს ამ გეგმის განხორციელებას პოზიტიური ბედნიერების აჩრდილისაკენ სწრაფვა. ამის დასტურად გოეთე თავის ერთ-ერთ გმირს მიტლერს ათქმევინებს, ერთავად სხვის ბედნიერებაზე რომ ზრუნავს: „იმან, ვინც ცდილობს თავი დააღწიოს უბედურებას, ყოველთვის იცის, რაც სურს; ხოლო ვინც იმაზე მეტს მიეღობს, რაცა აქვს, ორივე თვალით ბრმაა“. ეს ჩვენ გვაგონებს მშვენიერ ფრანგულ ანდაზას: „უკეთესი კარგის მტერია“. აქედან შეიძლება გამოვიტანოთ კინიკოსების ძირითადი იდეა, რომე-

ლიც განხილულია ჩემს მთავარ შრომაში (ტ. II, თ. 16). მართლაცაა, რა აიძულებდა კინიკოსებს, უარი ეთქვათ განცხრომაზე, თუ არა იმ ტანჯვის წარმოდგენა, რომელიც თან ახლავს განცხრომას, ან შედეგად მოსდევს მას? კინიკოსებისათვის ტანჯვის თავიდან აცილება უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ტკბობა და განცხრომა. მათ შეგნებას განწონიდა ტკბობის ნეგატიური ხასიათი და ტანჯვის პოზიტიური ბუნება. ამიტომაც სავსებით თანმიმდევრულად იქცეოდნენ ისე, რომ თავიდან აეცილებინათ ტანჯვა, რისთვისაც აუცილებლად მიაჩნდათ უარი ეთქვათ ტკბობაზე, რაც ვერაგულად დაგებულ მახედ მიაჩნდათ, ტანჯვის მსხვერპლად რომ აქცევდა ადამიანებს.

თუმცა, შილერის თქმისა არ იყოს, ჩვენ ყველანი არკადიაში დავბადეთ, ესე იგი, ბედნიერების მოლოდინით მოვდივართ ამ ქვეყნად და მისი მიღწევის შლეგური სურვილით ვსულდგმულობთ. მაგრამ საქმეში ერევა ბედი, ქეჩოში ჩაგვავლებს ხელს და გვიჩვენებს, რომ ჩვენდა თავად არაფერიც არ შეგვიძლია, არამედ თვითონ განაგებს ყოველს, რომ, სრული უფლებამოსილებით, მის ხელთაა არა მარტო ჩვენი სიმდიდრე თუ ავლადიდება, არამედ ჩვენი ცოლ-შვილიც, ჩვენი ხელ-ფეხიც და, ასე განსაჯეთ, ჩვენი ყელ-ყურ-ცხვირიც. ყოველ შემთხვევაში, თანდათანობით შექმნილი გამოცდილება გვარწმუნებს, რომ ბედნიერება „ფატა მორგანაა“, რომელიც მხოლოდ შორიდან მოჩანს, მაგრამ როგორც კი ვუახლოვდებით, ქრება, და რომ ტანჯვა თუ ტკივილი, პირიქით, სავსებით რეალურია, უშუალო და დაუპატიჟებლადაც გვეწვევა ხოლმე, ასე რომ, არავითარ ილუზიას აღარ გვიტოვებს თავის საკუთარ ბუნებასთან დაკავშირებით. თუ ეს ჭეშმარიტება შევისისხლხორცეთ, უკვე აღარ მიველტვით ბედნიერებასა თუ განცხრომას და გაცილებით მეტს ვზრუნავთ იმაზე, თუ როგორ დავაღწიოთ თავი ტკივილს და ტანჯვას. ახლავს გვესმის, რომ ამ ქვეყნად არაფერია მშვიდი და უშფოთველი არსებობის ფასი; ამით ვუდებთ ზღვარს ჩვენს მისწრაფებათ და სწორედ ამის წყალობით უკეთ ვახერხებთ ხორცი შევასხათ მათ. თუ გინდა ნაკლებ უბედური იყო, მაინცდამაინც დიდ ბედნიერებას არ უნდა მოითხოვდე. ასე ფიქრობდა გოეთეს სიჭაბუკის მეგობარი მერკი, რომელიც წერდა: „უაზრო პრეტენზია იმისა, რომ ბედნიერნი ვიყოთ, და თანაც – იმდენად ბედნიერნი, რაზედაც მხოლოდ ოცნება თუ შეიძლება, უალრესად მავნეა ჩვენთვის. ვინც უარს ამბობს ამაზე და არაფერი სურს, გარდა იმისა, რაც მისთვის ხელმისაწვდომია, ცხოვრებას ვერ დაემდურება“ („მიმოწერა მერკთან“, გვ. 100). ამიტომ შეძლებისდაგვარად ფრთები უნდა შევაკვეცოთ ჩვენს სწრაფვას ტკბობის, სიმდიდრის, სახელისა თუ თუ პატივისაკენ, რადგანაც ამას შედეგად მოსდევს უდიდესი უბედურება. ეს მით უფრო სასურველია და კეთილგონივრული, რომ სულ ადვილად შეიძლება ძალზე უბედური გახდე. სავსებით

სამართლიანად ბრძანებს ცხოვრებისეული სიბრძნის პოეტი: „ვინც ოქროს შუადელი ირჩია, არც უბადრუკ ქოხმახებს დაეძებს განსასვენებლად და არც მდიდრულ დარბაზებს, შურს რომ ინვევენ სხვებში. გრიგალი უფრო ხშირად არყვეს ვეება ფიჭვებს, უფრო მძიმედ ემხოზიან მაღალი კოშკები და მეხიცი მეტწილად მთის მწვერვალებს ატყდება თავს“ (ჰორაციუსი, ოდა 10).

ცხოვრების პირველი ნახვერისათვის ნიშნეულია ბედნიერების დაუოკებელი წყურვილი, მეორისათვის კი — უბედურების შიში. ამ დროისათვის ჩვენ უკვე მეტ-ნაკლები სიცხადით გვესმის, რომ ყოველგვარი ბედნიერება ილუზორულია, ტანჯვა კი, პირიქით, — რეალური. საამდროისოდ ადამიანები, ყოველ შემთხვევაში, მათ შორის ყველაზე გონიერნი მაინც, ტანჯვისა და ტკივილისაგან თავის დაღწევას უფრო მიელტვიან, ვიდრე ბედნიერებას. სიჭაბუკეში, კარზე რომ მომიკაკუნებდა ვინმე, გახარებული გულში ვამბობდი: „მაღლობა ღმერთს“, მაგრამ გავიდნენ წლები; ახლა იგივე ვითარება ჩემში შიშს თულა ინვევს და მე ვამბობ: „აი, ისიც“. — მაღალი ნიჭით ცხებულ ყოველ კაცს, რომელიც სწორედ ამის გამო მთლიანად როდი ეკუთვნის ჩვეულებრივ მოკვდავთა მოდგმას, და თავის საკუთარ ღირსებათა მიხედვით, მეტ-ნაკლებად მარტოსულია, — ადამიანებთან ურთიერთობისას ორი საპირისპირო განცდა აღეძვრის გულში: სიჭაბუკეში ჰგონია, რომ ყველამ მიატოვა, ხანში შესული კი ფიქრობს, რომ თვითონვე გაექცა ყველას. პირველი — ძალზე უსიამოვნო განცდა — კაცთა ვერცნობისგან იღებს დასაბამს, მეორე — სასიამოვნო კი — მათი ცნობისგან. ამის შედეგად, ჩვენი ცხოვრების მეორე ნახევარი, მუსიკალური პერიოდის მეორე ნაწილის მსგავსად, გაცილებით ნაკლები წყვეტილობისა და მეტი სიმშვიდის შემცველია, ვიდრე პირველი. ეს იმიტომ, რომ სიჭაბუკეში წარმოგვიდგენია, თითქოს არსებობს უსასრულო ბედნიერება თუ სიამტკბილობა, და მხოლოდ მისი მიღწევაა ძნელი, მონიფულებმა კი ვიცით, რომ არაფერი ამდაგვარი არ არსებობს, და ამ მხრივ დამცხრალნი და დამშვიდებულნი მეტ-ნაკლებად ასატანი ანმყოთი, თვით უბადრუკი წვრილმანებითაც კი ვტკბებით.

უფრო ფართო გაგებით, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ცხოვრების პირველი ორმოცი წელი ტექსტია, მომდევნო ოცდაათი წელი კი — ამ ტექსტის კომენტარი, რაც საშუალებას გვაძლევს ჩავწვდეთ მის ჭეშმარიტ აზრსა თუ თანმიმდევრობას და, იმავდროულად, შევიცნოთ მისი ყველა დეტალი თუ ზნეობრივი მიმართულება.

სიცოცხლის დასასრული მასკარადის დასასრულს მოგვაგონებს, როცა ყველანი იხსნიან ნიღბებს. ახლალა ვხვდებით, რანაირნი ყოფილან ისინი, ვისთანაც რაიმე ურთიერთობა გვქონია. საამდროისოდ უკვე ყველა ხასიათი გამომჟღავნდა, ყოველმა საქმემ თავისი ნაყოფი

გამოიღო, შრომა სათანადოდ დაფასდა და ყოველგვარი ილუზია გაქრა. ამას, რა თქმა უნდა, დიდი დრო დასჭირდა. მაგრამ ყველაზე უცნაური მაინც ის არის, რომ ჩვენი სიცოცხლის ბოლოსლა ვცნობთ საკუთარ თავსაც, ვიცხადებთ ჩვენს მიზნებსა და საშუალებებს, მეტადრე, ჩვენს დამოკიდებულებას სამყაროსა და სხვების მიმართ. ხშირად, თუმცა არა ყოველთვის, იძულებულნი ვართ უფრო დაბლა დავაყენოთ ჩვენი თავი, ვიდრე უნინ წარმოგვედგინა, ზოგჯერ კი — უფრო მაღლაც, რაც იმის შედეგია, რომ ცხადად არ გვქონდა შეცნობილი ქვეყნის სიმხდალე და მეტისმეტად მაღალ მიზანს მიველტვოდით. მოკლედ, ჩვენ შევიცნობთ, ვის რა ფასი აქვს.

მთარგმნელი **ბაჩანა ბრეგვაძე**
(წიგნიდან „ცხოვრებისეული სიბრძნის აფორიზმები“,
სერიით „რჩეულთა ბიბლიოთეკა“, თბ., 1994).

ფრიდრიხ ნიცშე (1844-1900)

ზარატუსტრას წინასიტყვა

1

ოდეს ზარატუსტრას შეუსრულდა ოცდაათი წელი, მიატოვა სამშობლო თვისი და სამშობლოს ტბა და განვიდა მთად. აქ სტკებოდა თავისი სულით და მარტოობით და არ მოუწყენია ათსა წელს. ბოლოს იცვალა გული მისი და ერთ დილას წარმოსდგა რიჟრაჟთან, იბრუნა პირი მზისაკენ და ესე ესიტყვა:

„დიდო მნათობო! ვით იყო ბედნიერი, უკეთუ არ გყავდეს ვისაც ასინათლებ.

ათი წელია მაღლით ესტუმრები ჩემს გამოქვაბულს: მოგებზრდებოდა შენი ნათელი და ეს გზა უჩემოდ, გარეშე ჩემი არწივისა და გველისა.

ცისმარ დღეს გელოდებოდით, გვიზიარებდი შენს სიუხვეს და გლოცავდით ამისათვის.

ხედავ! გავებზრდი ჩემი სიბრძნით, ვით ფუტკარი თაფლით დატვირთული, ვჭირვობ ხელთა ჩემდა წდომილთა.

მსურს განვცდე და განვიდე, ვიდრე კაცთა შორის ბრძენთ თვისი უმეცრებით და ღარიბთ თვისი სიმდიდრით კვლავ არ განიხარონ.

ამად მსურს შენებრ ქვედავეშვა: ოდეს მწუხრის ჟამს ზღვის გაღმით დაჰხვალ და კვლავ ქვეშეთს ასინათლებ, შენ უუხვესო მნათობო!

მმართვეს დავეშვა, ესე იტყვიან ადამიანები, მათ ვეშურები დაღმით.

მაშ მაკურთხე შენ, თვალო წყნარო, უშურველად რომ უმზერ თვით უსაზღვრო ბედნიერებას!

დალოცე სასმისი, განმზადებული დასათხევად, რათა წყალი ოქროთი მდინარებდეს და წარიტანოს ყველგან ბრწყინვა ნეტარებისა შენისა.

ხედავ! სასმისსა ამას დაცლა სწყურის და ზარატუსტრას კვლავ კაცად ყოფნა“.

—ესე დაიწყო ზარატუსტრას დასავალი.

2

ზარატუსტრა მთიდან მწირად ქვედავეშვა და არავის შეჰყრია. ხოლო ოდეს ტყეში შევიდა, მეყსეულად გაჩნდა მის წინაშე მოხუცი, თავისი წმინდა სენაკი რომ დაეტოვებინა ტყეში ბალახეულობის საძიებლად და ესე მიმართა ზარატუსტრას:

„უცხო არ არის ჩემთვის ეს მგზავრი: ოდენ წლის წინათ აქ გაიარა. მას ზარატუსტრას უწოდებდნენ; ხოლო იგი შეცვლილა.

მაშინ შენი ნაცარი მიგქონდა მთად: დღეს განზრახულხარ შენი ცეცხლი ბარს მიაწოდო? არ გეშინის სასჯელის, გადამწველთათვის?

დიახ, მეცნაურება ზარატუსტრა, სპეტაკია გამოხედვა მისი, ბაგენი მისნი ზიზღს არ დაუღარავს. განა ამაღ არ მიიმართება ვით მცეკვარი?

ზარატუსტრა შეცვლილა, ზარატუსტრა ბავშვად ქმნილა, ზარატუსტრას გაუღვიძნია: მაშ რას ეძიებ მძინარეთთან?

ვით ზღვაში სცხოვრობდი მარტოობით და ზღვა გზიღვიდა. ვაგლახ, კვლავ ნაპირით ისწრაფი? ვაგლახ, კვლავ გსურს შენი გვამი თვით ათრიო?“

ზარატუსტრა ეტყოდა: „მიყვარს ადამიანები“.

„რამ განმწირა, სთქვა წმინდანმა, ტყვედ და უდაბნოდ, თუ არა ადამიანისადმი უსაზღვრო სიყვარულმა?“

ან ღმერთი მიყვარს, ადამიანი აღარ მიყვარს. ადამიანი ჩემთვის უსრული ნივთია, ადამიანისადმი სიყვარული დამლუპავდა“.

ზარატუსტრამ მიუგო: „რა ვსთქვი სიყვარულისათვის! ადამიანებთან ძღვენი მიმაქვს“.

— არაა მისცე, სთქვა წმინდანმა, უკეთესია რაიმე წაართვა და ზიღდე მათთან ერთად — ეს მათთვის უმჯობესია: უკეთუ შენც გარგებს! და თუ გსურს მისცე რამ, არაა მისცე გარდა მოწყალებისა და ამასაც თვით გთხოვდნენ!“

„არ განვსცემ მოწყალებას, უპასუხებდა ზარატუსტრა, არ ვიყო საამისოდ ლატაკი“.

წმიდანი ჰქირდავდა ზარატუსტრას და ეტყოდა: „მაშ ეცადე შენი საუნჯე მიაღებინო! იგინი არ ენდობიან განდგომილთ და არა რწმენით, რომ ძღვნით მივდივართ.“

ჩვენი ფეხისხმა ეუცხოებათ, ყურს მოჰკრავენ რა ღამით ლოგინში, გვიან მზის ამოსვლამდე, ადამიანის ფეხთა დგერას, ერთმანეთს ეკითხებიან: ნეტავ ეს ქურდი საით მიიპარება?

ნუ ნახვალ ადამიანებთან, დარჩი ტყეში! შეჰგავს ცხოველებთან ნახვიდე! რად არ გსურს ჩემებრ ყოფა, — დათვი დათვთა შორის, ფრინველი ფრინველთა შორის?“.

„და შენ, წმიდანო, რას აკეთებ ტყეში?“ — ჰკითხა ზარატუსტრამ.

წმიდანმა მიუგო: „ვთხზავ საგალობელთ და ვგალობ და ოდეს ვთხზავ საგალობელთ, ვიცინი, ვსტირი და ვბუტბუტებ: ესე ვადიდებ ღმერთსა. გალობით, ტირილით, სიცილით და ბუტბუტით ვადიდებ ღმერთსა, რომელ ჩემი ღმერთია. მაინც რა მოგაქვს საჩუქრად?“.

ესმა რა ესე, ზარატუსტრამ წმინდანს თავი დაუკრა და იტყოდა: „რა მაქვს თქვენდამი საძღვნელი! ხოლო მიშვი ჩქარა წავიდე, რათა არა წაგართვა რა!“ — და განშორდნენ ერთმანეთს მოხუცი და ადამიანი, მოცინარი ვით ბავშვები.

მარტოდ დარჩენილი ზარატუსტრა ესე გულისთხოვდა: „მჯეროდეს? ამ მოხუც წმიდანს თავის ტყეში ღმერთის გარდაცვალება ჯერ არ სმენია!“.

3

ოდეს ზარატუსტრამ მიაღწია ტყის მიღმა მდებარე ქალაქს, ნახა მოედნად თავმოყრილი ერი: ელოდებოდნენ ჯამბაზსა და ზარატუსტრა ესე ეტყოდა ხალხს:

გასწავით ზეკაცს. ადამიანი რაობაა, რომლის ძლევა ჰხამს, რა ჰქმენით მის დაძლევად?

ყოველ არსთ ზე-რამ შეუქმნიათ: ხოლო თქვენ გსურთ ამ დიდი ტალღის მოქცევა იყვნეთ და ამჯობინებთ კვლავ ცხოველებად უკუიქცეოდეთ, ვიდრე სძლევედით ადამიანსა?

რა არის მაიმუნი ადამიანისათვის? დაცინვა ან მტკივანი სირცხვილი. იგივედ ჰყოფდეს ადამიანი ზეკაცისათვის: დაცინვა ან მტკივანი სირცხვილი.

განვლეთ გზა მატლით ადამიანამდე და ბევრი რამ თქვენ შორის მატლურია. ოდესღაც მაიმუნები იყავით და ახლაც ადამიანი უფრო მაიმუნია, ვიდრე თვით მაიმუნი.

თვით უბრძნესიც თქვენ შორის მხოლოდ შეუსაბამობაა და მცენარისა და მოჩვენების ნაზავი. ხოლო მე მოჩვენებად ან მცენარედ გარდაქმნას მოგიწოდებთ?

მოხედეთ, გასწავით ზეკაცს!

ზეკაცი მიწის აზრია. აღიარებდეს თქვენი ნება: ზეკაცი მიწის აზრია!

გაფიცებთ, ძმებო, იყავნეთ ერთგულნი მიწისა და არ უჯერიდეთ რომელი საიქიოთი გაიმედებენ! იგინი მომწამლელები არიან, მმეცნებითა თუ უმეცრებითა.

იგინი ცხოვრების მოძულენი არიან, მომაკვდავნი და თვით მონამლულნი, მოჰბეზრდა იგინი მიწას: დეე წარხდნენ.

ოდესღაც ღვთის გამოა უდიდესი გინება იყო, ხოლო ღმერთი მოკვდა და მასთან ერთად მისი მაგინებელნიც. ან უსაშინელესია მიწის გამობა და პატივისცემა უცნობ წიაღთა, ვიდრე მიწის აზრისა!

ოდესღაც სულს სხეული ეზიზღებოდა და არაი იყო ამ ზიზღის უდიდესი: — მას ჰსურდა იგი გამხდარი, საზიზღარი, დამშეული! ესე ლამობდა იგი მასა და მიწას გაჰქცეოდა.

ჰოი, თვით ეს სული იყო გამხდარი, საზიზღარი და დამშეული: სიმკაცრე იყო მისი ვნება!

ძმანო, თქვენც მითხარით: რას გაუნყებთ თქვენი სხეული თქვენი სულისას? ხოლო თქვენი სულის სილატაკე ბინძურება არ არის და ბეჩავი სიამე?

ჭეშმარიტად, ადამიანი ბინძური მდინარეა, ჭეშმარიტად, ზღვა უნდა იყო, ბინძური მდინარე შეირთო და არ წაიბილწო.

ხედავთ, გასწავით ზეკაცს: იგია ზღვა და ძალუძს შთანთქას თქვენი დიდი ზიზლი.

რა არის უზენაესი თქვენ რომ შესძლებდეთ განცდას? იგი დიდი ზიზლის ჟამია. ჟამი, ოდეს თვით თქვენი ბედნიერება, გონება და სათნოება გეზიზლებათ.

ჟამი ოდეს იტყოდეთ: „რა არის ჩემი ბედნიერება! იგი სილატაკეა, ბინძურება და ბეჩავი სიამე. ხოლო ჰხამდა ჩემს ბედნიერებას ჩემი ყოფა გაემართლებინა!“

ჟამი ოდეს იტყოდეთ: „რა არს ჩემი გონება! ხარბია ცოდნისათვის, ვით ლომი ჭამადისათვის? იგი სილატაკეა, ბინძურება და ბეჩავი სიამე!“

ჟამი ოდეს იტყოდეთ: „რა არის ჩემი სათნოება! მას აროდეს შეუშფოთებვიარ. მოვიქანცე ჩემი სიქველით და ბოროტებითა! ყოველი ეს სილატაკეა, ბინძურება და ბეჩავი სიამე!“

ჟამი ოდეს იტყოდეთ: „რა არის ჩემი სიმართლე! ვერა ვხედავ ვიყო მხურვალეა და ნახშირი. ხოლო მართალი მხურვალეაა და ნახშირი!“.

ჟამი ოდეს იტყოდეთ: „რა არის ჩემი სიბრალული! ხოლო სიბრალული ჯვარი არ არის ადამიანთა მოყვასს ზე რომ აცმევენ? ხოლო სიბრალული ჩემი ჯვარცმა არ არის“.

ამას იტყოდით? ამას ლალადებდით? ნეტარძი მსმენოდეს!

არა თქვენი ცოდვა – თქვენი კმაყოფა შეჰლალადებს ცასა, თქვენი ძუნწობა თვით ცოდვისათვის შეჰლალადებს ცასა!

ნეტარძი სად არის ელვა, თვისი ენით რომ აგხოცდეთ? სად არის შეშლილობა, რომ უნდა აგეცრათ?

მისმინეთ, გასწავით ზეკაცს: იგია ის ელვა, იგია ის შეშლილობა! –

ოდეს ზარატუსტრა ამას იტყოდა ერთმა ერში წამოიყვირა: „გვაკმარეთ ლაპარაკი ჯამბაზისათვის; ან გვაჩვენეთ კიდეც“. და ერი დასცინოდა ზარატუსტრას. ხოლო ჯამბაზს ეგონა ეს მისთვის იყო თქმული და შეუდგა საქმეს.

გერმანულიდან თარგმნა **ერეკლე ტატიშვილმა**
(წიგნიდან „ესე ოტყოდა ზარატუსტრა“, თბ., 1993)

ილია ჭავჭავაძე (1837-1907)

ლიტერატურისა და კრიტიკის შესახებ

„ლიტერატურა, — ხალხის ჭკვა, ხალხის გონება, გრძნობა, ფიქრი, ჩვეულება და განათლების ხარისხია“.

„ხელოვნება არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა: მუზიკა, მხატვრობა, პოეზია — ესენი სულ სახეში გამოსატყვამენ იდეიას, მხოლოდ იმით განიყოფებიან, რომ თავის იდეის გამოსატყველად სხვადასხვა მასალებსა ხმარობენ, როგორც მუზიკა — ხმასა, მხატვრობა — ხაზსა, პოეზია — სიტყვასა. სიტყვიერებითი ხელოვნება პოეზიასა ჰქვია, რადგანაც სიტყვის საშუალებით და შემწეობით აღასრულებს ხელოვნების მნიშვნელობასა“ („პასუხი“, ტ. V, გვ. 34, 41).

„მეცნიერებას და ხელოვნებას ჩვენ ვუყურებთ, როგორც ცხოვრების გასამჯობინებელ ღონისძიებათა. დაე... ზოგიერთმა უნაყოფო პოეტმა ხელოვნების სახელითა უკუარიდოს პირი თავის ხალხის ცხოვრებასა, მეშვიდე ცას შეაჩეროს გაბეცებული თვალები და ბუღბუღსავით უაზრო შტვენა დაიწყოს და აღარ გაათავოს. ჩვენ იმათთან საერთო გზა არა გვაქვს... ჩვენ მეცნიერებას და ხელოვნებას მოვჰსთხოვთ არსებითა პურსა ცხოვრებაში გამომცხვარსა და მშიერთათვის მოსახმარსა და გამოსადეგსა...“

ხელოვნებასაც იმას მოვჰსთხოვთ, რომ სარკესავით ცხოვრება გარდმოიცეს, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოვლად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ. დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს „ღრუბლების ცურვასა“, „გაფაღარათებულ ვარსკვლავების ცაში ბოლთის ცემასა“, მთვარის ხვეწნასა, რომ ჩემ საყვარელს უთხარიო: ცხრა მთას იქით ერთი უბედური პოეტია, რომელსაც შენგამო „ოხვრის კვამლი“ თვალებსა ჰსწვავს და ცრემლს ადენსო; დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჭასა და თვალების სრესასა, ეგება ცრემლი მომივიდესო; დროა ჩავიდეს ცხოვრების მდინარის ძირშია, იქ მონახოს შიგმდებარე აზრი თავის ცხოველ სურათებისათვის. იქ, ცხოვრების ძირში, ის იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრს ლექსა და ლაფსა; არც ერთის გამოსატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვანსა და არც მეორისა...

მეცნიერება და ხელოვნება არ არიან მოგონილნი კაცის ჭკვის და გამოხატულობის არც ვარჯიშობისაგან და არც ვარჯიშობისათვის... იგინი იბადებიან ცხოვრებისაგან და არსებობენ ცხოვრებისათვის... იგინი წინ მიდიან ცხოვრების ვითარებისა გამო და მერე თავის რიგ ზედ თვითვე წინ მიჰყავთ ცხოვრება...“ („საქართველოს მოამბეზედ“, ტ. V, გვ. 131-134).

ლიტერატურის ეროვნული მნიშვნელობის შესახებ

მრავალჯერ თქმულა თუ რა მნიშვნელობა აქვს საზოგადოდ ლიტერატურას ყოველ ქვეყანაში და ყოველის ხალხის ცხოვრებაში; მრავალი თქმულა მაზედ, თუ რაგვარი ურთიერთობა და კავშირი სუფევს მწერლობისა და ცხოვრების შორის, ასე, რომ ამ საგანზედ სჯა და ბასი საჭირო აღარ არის. მაგრამ ჩვენი ცხოვრება იმგვარად არის მომართული; მასში არსებობს მრავალი იმისთანა გარემოება, რომელიც სრულიად სხვას და განსაკუთრებულს ფერსა სდებს როგორც თვით ლიტერატურის მნიშვნელობას, აგრეთვე იმ ურთიერთობასაც, რომელიც სუფევს ცხოვრებასა და მის შორის...

ჩემის აზრით, ლიტერატურის მნიშვნელობა და სამსახური ჩვენში ბევრად განირჩევა იმ სამსახურისა და მნიშვნელობისაგან, რომელიც უპყრია ლიტერატურას იმ ქვეყანაში, სადაც ცხოვრება უფრო ფართო ჩარჩოშია ჩამდგარი და უფრო ფრთაგაშლილი მიმდინარეობს. იმ ადგილას, სადაც არებობს თავისით მიმავალი ცხოვრება, რომელიც არავის არ დაეკითხება თავის ავ-კარგიანობაში; სადაც ავი ვარ თუ კარგი პასუხის გამცემი ვარ თვითონ მე — ძალა და მნიშვნელობა ლიტერატურისა სხვა უნდა იყოს, ვიდრე იქ, სადაც ცხოვრება დავარდნილია და მიყრუებული, სადაც ავია თუ კარგი, იგი არის ერთი რამ ფათერაკათ მოვლენილი და სხვა კი არაფერი.

პირველ შემთხვევაში ლიტერატურა რაც უნდა წინ წამდგარი და აყვავებული იყოს, მაინც არ არის ძალა უპირატესად მოქმედი ცხოვრებაში. მას, რასაკვირველია, აქაც დიდი გავლენა აქვს, მაგრამ მასთან ერთად მოქმედობენ სხვა ძალებიც, რომელთაც აქვსთ არა ნაკლები გავლენა ცხოვრების წარმატებისათვის და საზოგადოების განვითარებისათვის; იქ ამ წარმატების დროშა უჭირავს არა მარტო ლიტერატურას, არამედ სხვა ყოველ თვით საქმით მოქმედ ძალასაც. იქ ცხოვრება იმდენად წინ წამდგარია, ჭკუა-გონების განათლება და განვითარება იმდენად გავრცელებულია, რომ ლიტერატურას მინიჭებული აქვს ერთგვარი, ცოტად თუ ბევრად მოხაზული ადგილი და სამსახური ხალხის ავკარგიანობის საზოგადო მიმდინარეობაში. სადაც სუფევს დაუდგრომელი და ფრთაგაშლილი ბრძოლა ცხოვრების სხვადასხვა კავშირთა შორის იქ ლიტერატურაც, რასაკვირველია, იღწვის ამა ბრძოლისათვის, მაგრამ სხვათა შორის, და ძნელად არის ხოლმე მოთავედ, რომელიც არამც თუ მარტო წინ მიუძღოდეს მთელს თვისის დროის მიმართულებას, პირიქით, თვითონ ჰზადავდეს მიმართულებას და მით მთლად ხელთ იპყრობდეს ხალხის სურვილსა და გულის ნადილს — თუ იგი ხალხი ცოცხალია, და სულს უდგავდეს — თუ მამაკვდავია.

მაგრამ არის დრო და ადგილი, როდესაც და სადაც ცხოვრება მიყურადებულია და ჩამქრალი, სადაც საზოგადო ასპარეზზედ არამცთუ არავითარი ბრძოლა არ არსებობს, არამედ თითქმის ყოველგვარი ნიშანი სიცოცხლისაც კი გადანწყვეტილია“ არის თვალგაუწვდენელი წყვედიანიც, სადაც ხალხია წელმონწყვეტილი, ღონემიხდილი, გულგატეხილი. ამ შემთხვევაში თანამდებობა და სამსახური ლიტერატურისა სრულიად სხვააა“; ამ შემთხვე-

ვაში ლიტერატურის გავლენას ფართო და ვრცელი ადგილი აქვს თვალწინ გადაშლილი მას არა ჰყავს მოცილე, რომელსაც შეეძლოს მისი ზედმოქმედობის შემცირება ცხოვრებისათვის; ლიტერატურის ძალა, ამ შემთხვევაში, განუსაზღვრელია. იგი სულს უდგავს, თვალს უხელს, გზას უკაფავს წარმატებისას და აძლევს მთელს ცხოვრებას მიმართულებას...

თუ თავიდ-ბოლომდე დაჰკვივის ცხოვრებას ერთი ხმა; „უნდა ცოცხალ ვიყოთ“... ამ ხმის გამგონი არის მწერლობა, ამ გულის ძვრის ამომძახი არის ლიტერატურა; იგი სულს უდგავს, იმედს აძლევს და რწმენას უმკვიდრებს თავის დაცემულს და ილაჯგანყვეტილს სამშობლოს... ვიმეორებ; აქ იმას კი არ ვმბობ, რომ საცა ცხოვრება ამგვარ გარემოებაშია ჩავარდნილი, იქ უსათუოდ უმაღლესი ადგილი ეპყრას ლიტერატურას. მე მხოლოდ ვამბობ, რომ ამ შემთხვევაში ლიტერატურის გავლენისა და უპირატესობისათვის არსებობს ფართო მოედანი, სადაც აყვავდება ლიტერატურა თუ არა — ღმერთმა უწყის ეს გარემოება დამოკიდებულია ერთის მხრით თვით მწერლობის შინაგან თვისებაზე და მის მოღვაწეთა ძალზედ, მეორეს მხრით — თვით ხალხისა და საზოგადოების სიცხოველეზედ, რომელთაც დასტრიალებს იგი ლიტერატურა. გარდა ამისა, ისიც უნდა აღვიაროთ, რომ რა გვარიც უნდა იყოს თვით მწერლობის შინაგანი სიმძლავრე, აგრეთვე რაც უნდა მძლავრი სიცხოველე სუფევდეს თვით ხალხში და საზოგადოებაში, მინც ზემოხსენებული ადგილი მწერლობისა დამოკიდებულია იმ ურთიერთნდობაზედ, რომელიც არსებობს, ან უნდა არსებობდეს ლიტერატურისა და საზოგადოების შორის.

...თუ აქამდისინ ჩვენი მწერლობა დაშორებული ყოფილა იმ უმაღლეს სამსახურზედ და ადგილზედ, რომელიც უნდა ეჭიროს მას გარემოების გამო, ეხლა მაინც შეუწყოთ მას ხელი და ვეცადოთ, რომ ცოტაოდენად მაინც მოვიახლოვოთ ის დრო, როდესაც ლიტერატურა მართლა წინ გაუძღვება ცხოვრებას და მართლა დაიპყრობს იმ უმაღლესს ადგილს; თუ ჩვენ ჯერ ღირსნი არა ვართ ამ ნეტარებისა, ნიადაგი მაინც მოუშაადოთ, რომელზედაც უნდა აღმოცენდეს და აღყვავდეს ჩვენი ან ბედკრული ლიტერატურა. თუ აქამდისინ მწერლობა გარედამ მოსული სტუმარი იყო, ვისურვებ მკითხველისათვის, რომ შემდეგში მის მაგივრად ეღირსოს მას თვით შინაობაში გამოზდილი და გამოკვებული ოჯახისშვილი. ვინატრი მისთვის მწერლობას ნაციონალურს... თვალწინ მიდგა ის ზემოხსენებული უმაღლესი მნიშვნელობა და თანამდებობა ლიტერატურისა, რომელსაც თვით ჩვენის ქვეყნის გარემოება გვაჩვენებს... ვინატრი და ამაზედ უკეთესი ნატვრა მკითხველისათვის არა მაქვს...“ („ფიქრი და შენიშვნა“ ჟ. „ივერია“, 1879 1 გვ.118).

ლიტერატურის ზოგადსაკაცობრიო ღირებულების შესახებ

„...მსოფლიო გენიოსები — მწერალნი იმიტომ არიან მსოფლიონი, რომ მათს ნახატში, რომელის ერისაც გინდათ, იმ ერის კაცს იცნობთ, იმიტომ, რომ იგინი ადამიანის საზოგადო ტიპსა ჰქმნიან. ადამიანი ყველგან ყოველთ უწინარეს ადამიანია და ადამიანს ხომ არაფერი ადამიანური არ ეუცხოება... რამოდენადაც მწერლის შემოქმედობის ძალი სწვდება ამ ზოგადსაკაცობის ტიპსა, იმოდენად მწერალი დიდია, იმოდენად მსოფლიოა. თქმა არ უნდა, რომ ერი, რომელსაც ეკუთვნის ამისთანა მწერალი, თავისის სამკაულით აკაზმინებს, თავის საფერავით აფერვინებს პოეტს ყოველს ხატს, ყოველს ნამოქმედარს შემოქმედობისას, მაგრამ ეგ მარტო სამკაულია, ფერია და არა იგი შინაგანი ბუნება ხატისა, რომელიც ამ შემთხვევაში ზოგადია და არა კერძო, და რომელიც მარტო თავის საკუთარს კანონებს ექვემდებარება.

...ამ საზომისა და სანყაოს უარყოფა — უარყოფაა იმისი, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირნი საერთო-კაცობრიულს რასმე წარმოადგენენ. წუთუ მართლა ტარიელის ხასიათსა, თვისებასა და ბუნებაში, ანუ ავთანდილისაში, ანუ სხვისაში სხვა არა მოიპოვება რა საერთო-კაცობრიული იმისთანა, რომლის მეტ-ნაკლები გამოხატვა ერთადერთი საზომია, ერთადერთი სანყაოა მწერლის შემოქმედობის ძალის მეტნაკლებობისა! განა ამ შემოქმედობის ძალის მეტნაკლებობის გამორკვევა არ არის პირველი და უკანასკნელი საგანი კრიტიკოსისა?!

...კარგს, გონებამახვილს და გამჭრიახს პსიხოლოგს რომ ეს ძლიერება და ძალღონიერება ტარიელისა აცოდინოთ და ამასთან ეს უეცარი შემოყრა გულისა დაწვრილებით უამბოთ, პირდაპირ მოგახსენებთ, რომ ტარიელი დიდის გულისთქმის კაცია, იმისთანა გულისთქმისა, რომელსაც ველარც ხორცი უძლებს და ველარც სული, და რომელიც ჭკუას, გონებას მთლად იმორჩილებს, როგორც ზარი, ელდა, მეხი, რაკი კაცს ჭკუა და გონება გამოეცლება, ის მკვდარია საქმისათვის, მოქმედებათვის. ...წუთუ ძნელი მისახვედრია, ამით რის თქმა უნდა რუსთაველსა? რა პსიხოლოგიური შუქი მოჰფინა ამის თქმით გულის შემოყრის ამბავსა?

...რუსთაველმა ეს პსიხოლოგიური წუთი შეჰნიშნა და პსიხოლოგიის მიხედვით მართლდაც დაგვიხატა. ეს ხომ ქების ღირსია და ღირსი. ჩვენ აქ სხვა მხარესაც ვხედავთ. ჩვენ იმაზედაც გვინდა მივაქციოთ ყურადღება მკითხველისა, თუ რა ხელოვნებით არის ნაწიშნი იმა გრძნობის ძლიერება და სიდიადე, რომელსაც იმ წუთს უნდა შეეპყრა იმისთანა გულისთქმის ქალი, როგორიც ნესტან-დარეჯანია. რუსთაველი სასწაულთმოქმედსავით, ერთის კალმის მოსმით ჰქმნის ამ სასწაულსა და გვეუბნება, ტარიელი დაითხოვა, ისიც სხვისა პირით: „ან წადიო, ვერას გითხრობს“. ესე იგი, ქალი დამუფცდაო, — და, აბა, იფიქრეთ, რა გრძნობაა ამის მოქმედი გრძნობა!.. აქ ერთის კალმის მოსმით გამოთქმულია ის, რასაც ეხლანდელი მწერალი მთელს ფურცლებს მოანდომებდა და მაინც ესოდენ ცხოვლად ვერ გამოგვიხატავდა სათქმელსა.

...საქმე ის არის, რომ ეს ორი მაგალითიც საკმაოა, თვით მკითხველიც ჩვენთან ერთად დაარწმუნოს მასზედ, თუ რაოდენად მდიდარი და ფართო მოედანია „ვეფხის-ტყაოსანი“ ჭეშმარიტის კრიტიკის ფრთის გასაშლელად, თუ ეგ ფრთაგასაშლელი სარბიელი თვითონ კრიტიკამ შეცდომით, თუ განგებ, ვინრო ფარგალში არ მოამწყვდია და ტარიელის, ავთანდილის და სხვათა ავკარგიანობაში ქართლელს, კახელს, პეტრეს, ივანეს ძებნა არ დაუწყო. ზოგადი სახე ადამიანისა, რამოდენადაც ამ შემთხვევაში უფრო წვრილზედ დახურდავებული იქნება, მაგალითებრ, ზოგადი კაცი რომელისამე ერის კაცად, ერის კაცი რომელისამე თემის კაცად, თემის კაცი რომელისამე გვარეულობის კაცად, გვარეულობის კაცი ოჯახის კაცად, ოჯახის კაცი ივანედ, ფრიდონად და მებრვე სხვა, იმოდენად შემოქმედობა მწერლისა მალლიდამ დაბლა ჩამოდის, იმოდენად მწერალი ნიჭნაკლებია და დაქვეითებული.

შემოქმედობის ძალის ღონიერება ერთი და იგივე არ არის, როცა ერთი მთელს გადასწვდება ხოლმე და მეორე კი — მარტო ნაწილსა. მწერალმა თუ სხვა ვინმე ხელოვანმა, რაც უნდა ზედმიწევნით, მშვენივრად გამოხატოს ერთი რომელიმე ცალკედ სახელწოდებული კაცი — ივანე თუ პეტრე, ყოველთვის უპირატესობა უნდა დაუთმოს იმას, ვინც ზოგადის კაცის გამოხატვის შემძლებელია. ამიტომაც პორტრეტების მხატვარი, დიდად სახელგანთქმულიც და გამოჩინებული, ყოველთვის უმდაბლესია, უმდარესია მასზედ, ვინც ზოგადის კაცის ტიპის შემოქმედია, თუნდაც ხელთსაქმობით, ტეხნიკით ამისი თანასწორი იყოს. ამიტომაც თვითონ პორტრეტების წერას, ესე იგი ცალკე კაცის ხატვას, მხატვრობაში უკანასკნელი ადგილი უჭირავს და თითქმის ხელოვნებადაც არ არის ცნობილი, რადგანაც ეგ უფრო ოსტატობაა, ვიდრე ხელოვნება (<აკაკი წერეთელი და „ვეფხის-ტყაოსანი“>, ტ. V, გვ. 362-370).

ლიტერატურისა და ეპოქის მოთხოვნების შესახებ

ხშირად მოხდება ხოლმე, რომ რაც გუშინ სწამდა ლიტერატურას, რა მოძღვრებაც გუშინ ჰბატონობდა ლიტერატურაში, დღეს ყოველივე ის უარყოფილია და დევნილი იმავ ლიტერატურისაგან. ხშირად ერთს რომელსამე ხანაში აღძრული აზრი, თუ საგანი, მეორე ხანაში ისევე იმ საგანად და აზრად რჩება, მხოლოდ სულ სხვა სახით, სხვა შუქით, სხვა სიგრძე-სიგანით გამოდის. ამას ყოველისფერს თვალის დევნა უნდა და თუ არ კრიტიკითა და გამოძიებით გამოვლკვევა, შენიშვნა მაინც და ანგარიშის განევა, თორემ აქაო და ამ ოცისა და ოცდაათ წლის წინათ ამა და ამ საგანზედ ესა და ეს ითქვაო და დაიჟინონ, — ეს არის უკანასკნელი სიტყვა მეცნიერებისა და ლიტერატურისაო, მაშინ როდესაც უკანასკნელი სიტყვა დღეს სულ სხვაა, უჯიათობა და ჭირვეულობა იქნება ერთხელ და ერთხელ შებორკილებულ და დატყვევებულ გონებისა (<დედათა საქმის გამო>, ტ. V, გვ. 467-468).

„...რა ძალა ამოქმედებს ლიტერატურას? ყველაზედ უწინარეს ამალორ-
ძინებელი ლიტერატურისა, როგორადაც სხვა ყოველგვარის საზოგადოებ-
რივის მოღვაწეობისა, არის, რასაკვირველია, თვითონ ცხოვრების მოთხო-
ვნილება. ამ მოთხოვნილებასაცა აქვს თვისი განვითარებითი მსვლელობა:
დასაწყისში ეს მოთხოვნილება მოხაზულია და მცირე: შემდეგ ფრთას
შეისხავს, გავრცელდება და ღრმად გაუჯდება ცხოვრებას. ამა მსვლელო-
ბისდაგვარად სწარმოებს ლიტერატურაც. რამდენადაც მოთხოვნილება
ვრცელია და ღრმად გამჯდარი, იმდენად ლიტერატურის ნაყოფიც ვრცე-
ლია და მავალგვაროვანი. ეს არის ერთგვარი დამოკიდებულობა ლიტერა-
ტურისა და ცხოვრების შორის“ („ფიქრი და შენიშვნა“, ტ. XV, გვ. 67).

უცხოური ლიტერატურის გავლენის შესახებ

„ქართულ მწერლობაში არაერთხელ ყოფილა მოხსენებული... რომ ჩვენ
ცხოვრებას სჭირს ერთი სამწუხარო ხასიათი, რომლის გაქარწყლება ფრიად
სასურველია ქვეყნის წარმატებისათვის. მე ვამბობ სხვის ანაბრობაზედ,
სხვის ჭკუით ფიქრზედ და მოქმედობაზედ. ეს ტკივილი, რასაკვირველია,
არის არა უეცარი, ცილად მოვლენილი რამ, ანუ ბუნებით შეყოლილი თვისე-
ბა, არამედ არის ისტორიის ნაღვანი, მას აქვს თავისი შესაწყნარებელი მი-
ზეზი, თავისი დასაბამი და მსვლელობა და უნდა ჰქონდეს, აგრეთვე, თავისი
ბოლოც. მგონია თქმა არ უნდა, რომ ზემოხსენებულ სიტყვებსა — სხვის
ანაბრობას, სხვის ჭკუით ფიქრს, იმ აზრით კი არ ვხმარობ, ვითომ უკუგდე-
ბულ უნდა იქმნეს სხვის ჭკუის მონაგარი, სხვის ცხოვრებისა და ისტორიის
გამონახული. ამის თქმა მოკლე ჭკუის ნიშანი იქმნებოდა, სხვა კი არაფერი.

ყველასთვის ცხადია, რომ საზოგადოდ ცოდნა, მეცნიერება არც ერთის
ხალხის და ქვეყნის კერძო საკუთრება არ არის, არამედ ეკუთვნის მთელს
კაცობრიობას საერთოდ, მისის ნაღვანით ყველანი განურჩევლად სარგებ-
ლობენ, იგი შეადგენს ქვაკუთხედს ყოველის წარმატებისას და კეთილდღე-
ობისას, სადაც უნდა მოქმედებდეს იგი წარმატება და კეთილდღეობა. ესევე
ითქმის უცხო ხალხის ცხოვრებაზედ და ისტორიაზედ, რომელთა ცოდნის
სარგებლობას ეჭვი აღარა აქვს. მას აქეთ, რაც მტკიცედ დამყარდა, რომ წინ
ნადგომა ხალხისა შეუძლებელია თუ სხვას, მაზედ უფრო დანიხაურებულს
არ მიბაძა და არ მიხედა.

ეს ისეთი ცხადი და მკვიდრი ჭეშმარიტება არის-მეთქი, რომ მაზედ ლა-
პარაკი საჭირო აღარ არის, მაგრამ არის კიდევ მეორე ჭეშმარიტებაც, არა
ნაკლებად მკვიდრი, რომელიც არსებობს შემდეგში: ყოველ ხალხს და ქვე-
ყანას აქვს თავისი საკუთარი ხასიათი, თავისი საკუთარი ფეროვნება, რომ-
ლითაც იგი განირჩევა სხვა ხალხისა და ქვეყნისაგან. ეს ხასიათი და ფერო-
ვნება შეადგენს იმ ნიადაგს, რომელიც თავისის მხრით აძლევს განსაკუთრე-
ბულს და თავისებურ ფერს ყოველს ნაყოფს ამ ნიადაგზედ გამოზდილს.
რასაკვირველია, ბოლოსდაბოლოს ჭეშმარიტება, თუ სამართალი, თუ სი-

კეთე ყველგან ერთი და იგივე; მაგრამ ყველა ამის დამყარება სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვა საშუალებას და გზას თხოულობს. იქ, სადაც ხალხს გადაჰსვლია ეს საკუთარი ფერი, ეს სხვადასხვა ვითარება, იქ, თვითონ სიცოცხლედ ხალხისა დიდ განსაცდელშია. ჭკუა-გონებითს წარმოებასაც უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთარი, თავისებური ნიადაგი, იგიც გარემოცულ უნდა იყოს თავისი საკუთარის ჰაერით, რომელიც განსაკუთრებულს ფერს აძლევს მის უმაღლესს ნაწარმოებს — ლიტერატურას...

მასალა და საზრდო ამა მოღვაწეობისა და წარმოებისა, გარედამ მოვლენილი, მხოლოდ მაშინ შეიქმნება თესლათ თვითონ გვარტომისა და ხალხის განვითარებისათვის, როდესაც მას ღრმად გაუფლის ზემოხსენებული განსაკუთრებული ჰაერი... ჭკუა-გონების თვითმყოფობა, დამოუკიდებელი მოღვაწეობა არის თამასუქი ლიტერატურის განვითარებისა და იმ ადგილზედ დაყენებისა, რომელიც ზემოთ არის თქმული. უამისოდ ლიტერატურა, როგორც წინაც მოგახსენეთ, იქნება მხოლოდ გარედამ წვეული სტუმარი და არა თვით შინაობაში გამოზდილი ოჯახიშვილი“ („ფიქრი და შენიშვნა“ ჟ. „ივერია“, 1879 1 გვ.118).

„...ზედმოქმედებამ რუსულის ლიტერატურისამ მარტო იმას შესძინა სიკეთე, რომელმაც ყოველი გამონარკვევი ამ ლიტერატურისა თავის საკუთარ კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა, ბრმად არ იწამა, ბრმად არ მიიჩნემა და ამრიგად არ დაიხვია ხელზედ ცხოვრებაში იოლად წასვლისათვის. ყოველი აზრი მარტო ცარიელი ფრაზაა იმის ხელთ, ვისაც კრიტიკის ცეცხლში არ გამოუფოვლადებია და ისე არ შეუთვისებია. ამნაირი კაცი კაჭკაჭა და არა ჭეშმარიტი წარმომადგენელი მის მიერ ქადებულის აზრისა, რომელიც თუ სხვისაგან დაუჩემებია, კრიტიკის ძალით უნდა უსათუოდ თავისად გარდაექცია...“ (<დღეათა საქმის გამო>, ტ. V, 466-467).

ლიტერატურის ისტორიული მისიის შესახებ

„...1802 წელს 12 აპრილს სიონის ტაძარში ხმა მალა წარმოთქმულმა ფიცმა, რუსეთის ტახტის სრულს ქვეშევრდომობის აღვიარებით, სრულად მოსპო ფეოდალობა, რომელიც ჩვენის ძველ ცხოვრების ქვაკუთხედს შეადგენდა... ეს ხანა განსაცდელის ხანა იყო, სულის კვეთებას წარმოადგენდა. თვით ბესიკეზური ბაიათი, რომელიც ჩვენს პოეზიასა და ცხოვრებაში გაისმოდა, გლოვის ზარს მიაგავდა და უწინდელ უდარდელს და ეპიკურულს სიმთა ჟღერას სრულიადაც არვის აგონებდა. იმ დროინდელი სულთა სწრაფვა მეტად დიდის ნიჭით გამოჰხატა დიდებულმა ნ. ბარათაშვილმა, რომლის „სულის მარტოობა“ ცხადად გვიჩვენებს, რომ იმდროინდელი ცხოვრება ზნეობისა და გონების უდაბნოს წარმოადგენდა“ („ტფილისი, 1 იანვარი, 1902“, ტ. V, გვ. 461).

„...როცა რომელიმე ხალხი იმისთანა მდგომარეობაში ჩავარდება, როგორშიაც ჩვენ ვიმყოფებით ამჟამად, როდესაც ერს თავის ვინაობა ავიწყ-

დება, როცა ის ყველაფერს, რაც მშობლიურია, რაც გვარტომობის დამამყარებელია, გულგრილად შესცქერის; — ამისთანა დროს ძველ მწერლობის გახსენებას, ძველ მამა-პაპულ ნანგრევთა, ნაშთა აღდგენას, განახლებას, მოგონებას დიდი, განუსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს ხალხისათვის: ყველა ეს ამხნევებს, თავის თვალში ამალღებს, აკეთილშობილებს. ახალ იდეალებს აღმოუჩენს და ენერგიას უმატებს ამგვარ ერსა“ („ვეფხისტყაოსნის“ რედაქცია“, ტ. XV, გვ. 177).

„...საზოგადოებამ ცოტათი მაინც იგრძნო, რამდენად საჭიროა საკუთარის ვითარების გამორკვევა და შეგნება. ამის ნაყოფი იყო ისიც, რომ ჩვენმა მწერლობამ ხელი მიჰყო ძველის ვითარებისა და მწერლობის შესწავლას... მას აქეთ თანდათან ძლიერდება საკუთარის წარსულის და აწმყოს შესწავლა, რომლის მნიშვნელობას ვერაფერ ვერ უარჰყოფს, რადგანაც ის მწერლობა უქმი და მკვდრად შობილია, რომელსაც საძირკვლად საკუთარის ვითარების შესწავლა არ დაუდგია. ეს საქმე მოიმოქმედა იმ ძველმა (თერგდალეულთა) თაობამ და ეს არის უმთავრესი იმისი სამსახური. ძველის თაობის მწერლობამ თავისი ფერი დასდო ახალსაც, შესამჩნევი გავლენა იქონია ახალზე და ამ გავლენას ვერასგზით ვერ მივიჩნევთ მავნებელ გარემოებად. სამწუხარო მხოლოდ ის არის, რომ საკუთარის ვითარების საფუძვლიანად შესწავლა ჩვენში ნელის ნაბიჯით მიდის წინ...“

დღევანდელს ჩვენს მწერლობას უნდა ჰქონდეს და კიდევაცა აქვს ნათესაობა წარსულ მწერლობასთან... საფუძველი, დედააზრი ძველისა და ახლისა ერთი და იგივეა. ვგონებთ, ისიც ცხადია, რომ საფუძველი თანდათან იზრდება, თუმცა, როგორც წინათვე ვსთქვით, ჯერჯერობით ენა და მწერლობა იმდენად ვერ შეგვიმუშავებია, რამდენადაც საჭირო და სანატრელია. ყოველს სწავლასა და ცოდნას საძირკვლად საკუთარის მწერლობისა და ვითარების ცოდნა უნდა დაედოს...“ (<„თერგდალეულნი“ და ახალი თაობა>, ტ. V, გვ. 422-426).

ლიტერატურული მიმდინარეობების შესახებ

„როცა ცრუკლასიკური მიმართულება ეცემოდა ევროპიაში და იბადებოდა ნელ-ნელა რომანტიკული მიმართულება, რომლის წარმომადგენელი შეიქმნა ბოლოს დიდი შილლერი: როცა გამოჰსჩნდა გეტე თავის „ვერტერით“, ბერნარდენ დე-სენპიერი თავის „პოლ და ვირგინით“, ჟან-ჟაკ რუსო თავის „ელოიზით“, მაშინ ევროპას პირველად ეცა დამატკობელი სხივი პოეზიისა: მაშინ ცრუკლასიკურ მიმართულებით დათრგუნვილნი მწერალნი მივარდნენ მშიერსავით ახალშობილს პოეზიის მიმართულებას: მაგრამ პირველად ვერ იცნეს ვერც გეტეს „ვერტერი“, ვერც „ელოიზა“ ჟან-ჟაკ რუსოსი და ვერც „პოლ და ვირგინია“ ბერნარდენ დე-სენ-პიერისა: ამათში სენტიმენტალური სული მოესმათ, ეგ სული მამულთა მისთა განავითარეს და დაჰბადეს სენტიმენტალური სხოლა... რომ სენტიმენტალური მი-

მართულება არავისთვის არ არის საჭირო და, სხვათა შორის, ჩვენთვისაც, ამას თქმა აღარ უნდა

...სენტიმენტალურ მიმართულების მაგალითები გვაქვს ჩვენს ლიტერატურაში, მაგალითებ, „ვარდ-ბულბულიან“ და „შამი-ფარვანიანი“; რომანტიკულის მიმართულებისაც გვქონია ჩვენ მაგალითი ჩვენს ლიტერატურაში, მაგალითებ, „ვეფხის-ტყაოსანი“; ცრუკლასიკურიც, მაგალითებ, სულ იმ მწერლების მიმართულება, რომელთაც მიბაძეს მარტო გარეგან ფორმას ჩვენ უკვდავის რუსთაველის „ვეფხის-ტყაოსნისას“ და ვერ გაიგეს კი, რომ „ვეფხის-ტყაოსანი“ თუ არის უკვდავი, არა მარტო თავის ფორმით, არამედ თავის შინაგან ღირსებებებით...“ (სფირიდონის და თადეოზის ბაასი“, ტ. V, გვ. 58-59).

...სენტიმენტალური ჩვენებურად არისო — სათუთი, მგრძნობელი. იქნება თქვენებურად ეგრე იყოს და სწავლაში და ესტეტიკაში მაგ სიტყვით აღნიშნავენ იმ მწერალთა, რომელნიც მეტად ჰსჭიმავდნენ გრძნობას, ძალად ტიროდნენ...“ („სარდიონ მესხიევის კრიტიკის გამო“, ტ. V, გვ. 118).

„რა საჭიროა ეხლა ან ჩვენ ლიტერატურისათვის ან ხალხისათვის სენტიმენტალურ სხოლის მწერლების გაცნობა?.. იქნება ფიქრობენ, რომ ჩვენი ლიტერატურა არ აღზდგება, თუ არ განიმეორა თავის განვითარებაში წარსულ დროთა სიცრუე და ცთომილება?! თუ ამას ფიქრობენ, მაშ ისტორიას აღარა აქვს თავისი დიდი მნიშვნელობა. ისტორია იმითია დიდი, რომ გვაჩვენებს ჩვენ წინაპართა ცთომილებას, მასთანავე გვასწავლის ჭკვასა, როგორ უნდა მოვიქცეთ... მთელი კაცობრიობის უწინდელი ცხოვრება სულ უსარგებლო იქნება, თუ იმათ ცხოვრებიდამ ჩვენ სასარგებლო არას გამოვიტანთ“ („ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კაზლოვიდგან „შეშლილის“ თარგმნაზედა“, ტ. V, გვ. 16).

„მართალია, სამოციან წლებში გამოსულთ მწერალთ დაიწყეს გახსენება წარსულისა და ჩაუდგეს ქვაკუთხედი იმ ხიდს, რომელიც ჩასტყდა წარსულსა და აწმყოს შუა და რომლის ხელახლად გადებას სცდილობს დღევანდელი დღე, მაგრამ ისე სულით და გულით არავინ მისცემია ამ წარსულის ნატყვრას და სიყვარულს, როგორც თ. ვახ. ორბელიანი... ვახ. ორბელიანმა თითქმის მთელი თავისი პოეტური ძალღონე სულ ამ საგანს მოახმარა და ამით განმსჭვალული ცოტად თუ ბევრად იმ სფერომდე მივიდა, რომელსაც „რომანტიზმს“ ეძახიან და რომელსაც ერთ დროს ევროპის პოეზიაში მთელი მოედანი ეჭირა...“ (<წერილები ქართულ ლიტერატურაზე>, ტ. V, გვ. 555).

...თ. ვახტანგ ორბელიანი ნამდვილი ლირიკოსია რომანტიკულ სკოლისა, ეგრედწოდებულ „რომანტიზმს“ იგი ჰყავს ჩვენში თითქმის ერთადერთი წარმომადგენელი. ერთადერთს ვამბობ იმიტომ, რომ მისი პოეზია ამ მხრით თითქმის შეურეველია და აუჭრელებელი“ („მოკლე ბიოგრაფია ვახტანგ ვახტანგის ძის თავ ჯამბაკურიან ორბელიანისა“, ტ. V, გვ. 573).

სალიტერატურო ენის შესახებ

„...ძველს რიტორიკებში მაგრიგადა ჰყოფდნენ ენასა („მაღალი, საშუალო და მდაბალი“ მ. ნ.), რომელიცა ერთი უნდა იყოს ლიტერატურაში და არა სამგვარი. გონიერი და ჭკვის მისაღები საფუძველი მიჩვენეთ, რომ დავიჯერო ეგრეთი განყოფა მისი, რაც ბუნებით განუყოფელია. ჩვენ მართო ეს ვიცით ძალიან კარგად, რომ ლიტერატურას შეჰყავს წარმატებაში ენა, ესეც კარგად ვიცით, რომ ლიტერატურის განზრახვაც ის არის, რომ ერთგვარი ენა შეჰსდგეს და არა მრავალშტოიანი.

უნინ რომ ჰყოფდნენ მაგრიგად, იმ საფუძველითა ჰყოფდნენ, რომ არიანო ქვეყნად სამგვარნი საგანნი: მაღალი, საშუალო და მდაბალი, რომელთა გამოსახატავად უნდა იყოს კიდევცო სამგვარი ენაო; მაღალ საგნისთვის — მაღალი, საშუალო საგნისთვის — საშუალო და მდაბლისთვის — მდაბალი. აბა ესლა ერთი მიბძანეთ, არიან ქვეყნიერობაზედ ეგ სამგვარნი საგანნი? განა ყოველი საგანი თავის კვალობაზედ არ არის მაღალი, მაღალ ღვთაებრიობის სიბრძნის გამოთქმელი?

პოლიპი, რომელიც ძლივს აჩენს თავის სულიერობას, ისე ცხადად მოგვითხრობს ღვთის ძლიერებასა, როგორც მზე, ეს ქვეყნის მაცხოვრებელი მნათობი. ინფუზორია, რომელნიც მილიონობით არიან ერთ მუჭა წყალში, ისევე საკვირველნი არიან, როგორც მოძრაობა მედიდურ ცაში მილიონთა პლანეტთა. ერთი მუჭა ლაფის ნაწილთა დაკავშირება ისეთი საკვირველია, როგორც ვარდის მშვენიერების გამოცხადება. არა, ბუნებაში ღმერთს არ შეუქმნია მაღალი და მდაბალი საგანი. ყოველი საგანი მაღალია თავის კვალობაზედ და ერთნაირად მოგვითხრობს იმ დიდ სულზედ, რომელიც აცხოვრებს მთელს ქვეყანასა. მამასადამე ყოველი საგანი ერთნაირად გამოითქმის. ეგ სამგვარად განყოფა ენისა უსაფუძველობაა, და გთხოვთ ნულარ გააღვიძებთ კანონს, რომელიც დიდი ხანია, რაც დაიმარხა და რომელიც, ვიდრე იყო თავის მოქმედებაში, რკინის სალტესავით ავიწროებდა კაცის მეტყველებასა და აზრსა“ („სარდიონ მესხიევის კრიტიკის გამო“, ტ. V, გვ. 115-116).

იგაფური მეტყველების შესახებ

„...საბა ორბელიანმა რომ თავისი ზღაპრები დასწერა, სიბრძნე-სიცრუის წიგნი დაარქვა. მე ხშირად ჩავფიქრებვიარ ამ სახელს წიგნისას. მართლაც, სადაც სიბრძნეა, იქ სიცრუეს რა ხელი აქვს? სიბრძნესთან სიცრუე რა მოსატანია? რა სიტყვის მასალაა? რა უგავთ ერთმანეთს? საბა ორბელიანი — ეს ბრძენი, დარბაისელი კაცი, რათ იკადრებდა სიბრძნეში გაერია სიცრუე? ან რა სახარბიელო სახელია სიცრუე?

მე ვფიქრობ, რომ საბა ორბელიანს ამის თქმა უნდოდა: მე ზღაპარს გეუბნები და სიბრძნეს კი გამცნებო. ზღაპარი მოგონილი ამბავია, არამარ-

თალი, მაშასადამე, სიცრუეა. ამ მხრით წიგნი საბა ორბელიანისა სიცრუეა. ის სიცრუე კი არა, რომელიც სწამლავს და ჰშხამავს ადამიანს და სიცრუის მთქმელს უფრო სთხრის და აუნმინდურებს, ვიდრე სხვას. ის სიცრუე კი არა, რომელსაც აულია ურცხვად თავი და ქურდულად იკბინება გესლიან მორიელისავეთ და რომელიც ასე საზიზღარია და სამართლიანად დევნული ყოველ პატიოსან კაცისაგან...

საბა ორბელიანის სიცრუე-მეთქი სულ სხვაა. საბა ორბელიანის სიცრუე ზღაპარია, არაკია, იგავია. იგავი, არაკი, ზღაპარი იმისთანა სახეა, კანია აზრისა, რომელიც საჭკუო და საზნეო ჭეშმარიტებას ზედმინევენით გვიხატავს ხორცშესხმულად, ჭკუას გვასწავლის, გვარიგებს, ზნეს გვიწურთნის, ავსა და კარგს გვანიშნებს ერთმანეთში გასარჩევად. თუ საბა ორბელიანი-სებური ზღაპარი, არაკი ამას არა სჩადის, განზრახვად, საგნად კი სწორედ ეს უნდა ჰქონდეს, რომ ზღაპარი, არაკი, იგავი თავისს მიზეზს არსებობისას მოკლებულ იქნება. ამ მხრით ზღაპარი, არაკი, იგავი სიბრძნეც არის და სიცრუეც. სიცრუე თვითონ ამბავია, სიბრძნე — შიგ ჩასახული აზრია. ერთიც, მეორეც და მესამეც ხელოვნური ხორცთსხმაა, საჭკუო, საზნეო სწავლა-შთაგონებისა, განსახოვნებაა აზრისა, ისეთი განსახოვნება, რომელიც მარტო შემოქმედებითის ნიჭის საიდუმლოებას შეადგენს.

ჩვენი ზღაპარი ტყუილად კი არ იწყება “იყო და არა იყო რათი”. “იყო” შიგ ჩასახული აზრია და აზრი ხომ ყოველთვის ყოფილა, არის და იქნება. “არა კი იყო რა” ეკუთვნის თვით ამბავსა, რომელიც არც ყოფილა და არც არის. ამიტომაც არაკი, რომელშიაც ცოცხლად, ცხოვლად არის ჩასახული აზრი, იზიდავს ადამიანის გულისყურს იმდენად, რომ თვით არაკის სიცრუეც კი მართალი გგონია და სულ გავიწყდებათ, რომ ყურს უგდებთ მოგონილ ამბავსა. ამ სასწაულს სჩადის ხელოვნება. მე მგონია, რომ თვით სიტყვა “არაკი” წარმომდგარია “არა კი იყოდამ”, მხოლოდ შემოკლებულია...

როცა მთქმელი ასე იწყებს ზღაპარს: “იყო და არა კი იყო რაო,” თითქო თავიდანვე ჰსურს გაუნყოთ, რომ არყოფილს, არარსებულს ამბავს გეუბნებით, ხოლო სულს ადევნე გულისყური და არა ხორცსაო, აზრსა და არა ამბავსაო, რადგანაც ამბავი მარტო აზრის გამოსასახავად არის აქ ჩართული და მოგონილი. ამიტომაც, თუ ზღაპარს, არაკს, იგავს აზრი არა აქვს, უგემურია, უმარილოა...

ზღაპარი, არაკი, იგავი მხოლოდ მაშინ აიყოლიებს ხოლმე გატაცებით ადამიანის გულისყურს, როცა გამცნებთ რასმე საჭკუოს და საზნეოს მართალს, რომელიც ისე შიშვლად, ხორცშესხმელად. უსახოდ, უსურათოდ, უფერადოდ ყველასათვის ადვილად დასანახი არ არის. ვიმეორებთ: სწორედ ამიტომ ზღაპარი, არაკი, იგავი ერთსა და იმავე დროს სიბრძნეც არის და სიცრუეც, სიბრძნე სულით, სიცრუე ხორცით. აქ სიცრუე ხატებაა, განსახოვნებაა სიბრძნისა. ამიტომაც ესეთი სიცრუე არამცთუ ცოდვაა, ასე სამართლიანად საზიზღარი კაცთა ურთიერთობაში..., არამედ მადლია, რომლითაც ასე გამოჩენილნი არიან ეზოპე, ლაფონტენი, გრიმები — ძმანი, ანდერსონი, კრილოვი, საბა ორბელიანი და სხვანი, ამ სახით მქადაგებელნი

სიბრძნისა და ჭეშმარიტებისა. თვითონ საღმრთო წერილის იგავნი ამავე ორკეც თვისებისა და ღირსებისანი არიან.

მთელი ეგრედ-წოდებული სიტყვაკაზმული ლიტერატურაც ამ საფუძველზეა აშენებული: მოგონილის ამბით ცხადჰყოს მართალი. იგიც ამ სათავიდამ მოდის. ამიტომაც ამგვარს ლიტერატურაში არ არის არც ერთი მოთხრობილი ამბავი, რომ მართლა მართალი იყოს, მართლა ნამდვილი იყოს: სულ ადამიანის ფანტაზიით შექმნილია და ისეთის შემოქმედებით ხორცშესხმული, სულთჩასახული, რომ კაცსაც კი არ ეჯავრება, დიდადაც მოსწონს და ესურვება.

ტარიელი, ნესატიან-დარეჯანი, ავთანდილ, ფრიდონ, თინათინ არც თავის დღეში ყოფილან და არც იქნებიან, არც ოდესმე უცხოვრიათ და არც ეხლა სცხოვრებენ, მაგრამ აბანახეთ ჩვენი საკვირველი რუსთაველი როგორ სასწაულმოქმედობს ადამიანზე, როცა იმათს ცხოვრებას გვიამბობს, მათის ცხოვრების მაჯისცემას გვატყობინებს!.. შოთამ მის მიერ მოგონილ ამბავს ისეთი სული ჩაატანა, რომ ამ ჭეშმარიტ სულისაგან თვით არაჭეშმარიტი ამბავი მართალი გვგონია. აი ეს საოცარი გარდაქმნა, ანუ უკედ ვთქვათ, ქმნა არყოფილისა ყოფილად, მარტო შემოქმედს შეუძლიან და ამიტომაც ამ ღვთიურს ძალ-ღონეს ქმნისას შემოქმედობას ეძახიან.

დიად, ესეთია იგი საიდუმლოება ერთგვარის მაღლისა, რომელსაც ზეგარდამო შთაგონება ჰქვია და რომელიც თვით ცოდვილს სიცრუესაც კი მაღლს აქმნევინებს ხოლმე და ყურმოჭრილ მსახურად უხდის სიბრძნესა...

მართალია, სიცრუეს ისე სამართლიანადა აქვს წამხდარი სახელი, ისეთი საზიზღარი რამ არის ადამიანის ყურისათვის, რომ სჯობდა ამისთანა საქმეში სულაც არ ხმარებულიყო. მე დიდის სიხარულით აქ არც კი ვახსენებდი. ღმერთმა სიცრუეც შეარცხვინოს და მისი მაღლიც. ამ საქმის საკადრისი სხვა სიტყვაა ჰაჭირო!.. ხოლო იმისთანა ბრძენი და სათნო კაცი, როგორც საბა ორბელიანია, რაკი სიბრძნესთან სიცრუესაც ახსენებს და თავისს გონების ნაღვანსს სიბრძნე-სიცრუის წიგნს არქმევს, ჩვენ ამისთანა სიტყვისათვის ჭკუა უნდა მოგვენახა. უსათუოდ უნდა გვეკითხნა: ამით რის თქმა უნდოდა იმისთანა წინდახედულს, ჭკუიანს და სათნოებით სავსე კაცს, როგორც საბა ორბელიანია. ამას მოითხოვს იგი სამართლიანი პატივისცემა, რომლითაც ჩვენ აღსავსენი ვართ საბა ორბელიანის მიმართ. საბა ორბელიანის სიცრუე და ერთობ სიტყვაკაზმულ ლიტერატურისა უცოდველია, უმნიკლოა, უბოროტოა, უბრყვილოა. იგი ნამუსიანია, არც არავისა ჰმტრობს, არც არავისა ჰგმობს. ამაზე მეტსაც ვიტყვით, იგი მაღლიანია იმ მხრით, რომ აზრის ამხსნელია, მაუწყებელია, გაგების გზა და ხიდია, ცოცხალი ხატია, ხელთქმნილი დიდის გრძნეულებით („ჩვენი ეხლანდელი სიბრძნე-სიცრუე“ ტ. XIII, გვ. 177-181).

პოეზიის შესახებ

„პოეზია მაღლია, ნიჭია, რომელიც ეძლევა მხოლოდ კაცთა, ღვთივ რჩეულთა მაღლია, მაგრამ ამასთანავე ტვირთიც არის, რადგანაც იგი მოვლენილია, რომ ქრილობიდამ სისხლის შეუნწყვეტელი დენა კაცთა სიცოცხლეს შეუყენოს...“ (<სიტყვა, წარმოთქმული ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნემბის გადმოსვენებაზე>, ტ. V, გვ. 559).

„პოეტის სიტყვა იგი ხელთუქმნელი საგანძურია, საცაერი ჰპოებს ხოლმე თვისს უკეთესს ნაზრს და ნაგრძნობს, თვისს უკეთესს სულთა-სწრაფვას, თვისს იმედს და სასოებას, თვისს თავმოსაწონებელ გულთაძვრას, თვისს ჭირსა და ღზინსა, თვისს ენის და მეტყველების სიკეკლუცე-მშვენიერებას და ერთობ თვისს სულიერს საუნჯეს, იმ საუნჯეს, რომლითაც ერი ერობს, ადამიანი ადამიანობს. რაფიელ ერისთავზე“ (<შინაური მიმოხილვა 1895 წლისა>, ტ. XIII, გვ. 164).

„გრიგოლ ორბელიანმა... დაგვანახა პირველი, მაგრამ საუცხოვო და შეუდარებელი მაგალითი ქართულის ურითმო ლექსისა, არა იამბიკოს მსგავსისა, და მით დაგვიმტკიცა, რომ ქართულს სიტყვასაც თავისი ასამაღლებელი ხმა ჰქონია, ეგრე საჭირო ლექსთწყობის ხმოვანებისა და მუსიკისათვის. მან ამით გვაჩვენა, რომ ქართულადაც შესაძლოა ურითმო ლექსი, ეგრედწოდებული „თეთრი ლექსთწყობა“, რომელიც ხმოვანებით და მუსიკით არანაკლებია რითმიან ლექსისა...“ (<წერილები ქართულ ლიტერატურაზე>, ტ. V, გვ. 554).

„ძველ დროთაგან დანყობილი აქამომდე ჩვენ ლექსთ-თხზულებითს პოეზიაში შევნიშნეთ განვითარება მხოლოდ ლირიკულ პოეზიისა, რომელიც არის ერთი გვარი პოეზიისა და რომელსაც მუსიკას და პოეზიას შუაადგილი უჭირავს, ამისათვისაც ამგვარი ლექსი სულ მუდამ თითქმის უფრო სამღერაღია; ასე გონია — მთელი არ არისო, ასე გონია — რაღაც აკლიაო, როცა არ დაიმღერება; მუსიკა აქ თითქო ჰშველისო პოეზიასა და პოეზია — მუსიკასა. საგანი ამგვარ პოეზიისა თითონ პოეტის სულის მდგომარეობაა სხვადასხვა შემთხვევებში და გარემოებაში; წუთის გრძნობის, წუთის აღბეჭდილების გამოთქმა, ერთის სიტყვით, თითონ პოეტი აქ მხოლოდ თავის გრძნობას ხატავს, თავის გულის მოძრაობას და აღბეჭდილებას. გარედანი ბუნება მისთვის არ არსებობს, და თუ არსებობს, იმის ხელში ის წმინდა სანთელსავით ღბილია; გაათბობს თუ არა თავის გულის ცეცხლითა, იმას გამოსახავს ზედ, რაც თითონ უგრძვნია და არა იმას, რაც თვით ბუნებაშია, როგორც აუცილებელი თვისება მისი.

ეს მიმართულება ისე გაუფლებულია ჩვენში, რომ არამც თუ ჩვენი სასიქადულო და სახელოვანი პოეტები, არამედ ისიც, ვინც კი უნიჭოდ მოაწყობს ხოლმე ორ რითმას, ისიც კი ამგვარ პოეზიის მიმდევარია. ჩვენ მოლექსეთა შორის მარტო რუსთაველის გენიამ შეიძლო შექმნა ეპოსისა, ასე რომ აქამომდე მის მეტი თითქმის არავინა ჩანს. თუმცა არიან ზოგიერთნიც ჩვენ ლიტერატურაში, რომელთაც მოინდომეს მიბაძვა რუსთაველისა, მაგრამ

არც ერთს მათგანს არც ნიჭი ჰქონდა იმდენი, რომ წარმატებით ევლოთ რუსთაველისაგან ნაჩვენებ გზაზედ, და არც განათლება. იგინი ხშირად იწყებდნენ მოთხრობით და ბოლოს მაინც ლირიკისაკენ გადაუხვევდნენ ხოლმე...“ („ცისკარი“ 1857 წლიდან — 1862 წლამდინა“, ტ. V, 594).

„...ლექსი იმით არა ლექსობს, რომ სიტყვების ბოლოები ერთმანეთისათვის შეუწყვიტათ. ლექსი პოეზიის შვილია... პოეზია საგრძნობელია და არა საცნობელი... იგი გვატკობს და გვასიამოვნებს ჭირსა და ღვინისა. ვიცით, რომ იგი ხატებაა ჩვენთა გრძნობათა, გულისთქმათა, ფიქრთა, ნაღველთა, ღვინთა, ერთის სიტყვით, ხილულთა და არხილულთა... პოეზია უცნაური მადლია და პოეტი ამ მადლით მოსილი კაცია.

პოეზია ღვთაებური ღონეა, გულის სიღრმედაა ადამიანის გრძნობათა და მარგალიტების ამომტანელი, მხატვარია ცხოველმყოფელი და ხორცთშემსხმელი უსხეულო აზრისა, ფიქრისა, გრძნობისა, ერთის სიტყვით, ადამიანის და მსოფლიოს სულის მოძრაობისა...

ადამიანი, ბუნება, ცა, ქვეყანა, მსოფლიო, — ერთი დიდებული ნიგნია, უცნაურს ენაზედ დანერვილი. მეცნიერება ამას სთარგმნის უხატებო, უსურათო სიტყვითა, პოეზია კი ხატებითა და სურათითა. მეცნიერების ნათარგმნი ჯერ უნდა, რაც შეიძლება ბლომად მოგროვდეს გულის საგანძემი, რომ მერე პოეტის მხატვრობითმა სიტყვამ აღმოებქდოს, სული ჩაუდგას, ხორცით შემოსოს ადამიანის გასატაცებლად, აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად. თუ პოეტი მეცნიერებას არ მოიწვევს, მარტო ცარიელი ნიჭი ვერ უთარგმნის ამ ნიგნსა. საცა არა არის მეცნიერება, იქ მკითხველიც ამ ნიგნისა არ არის“ („პოეზიის ახალგაზრდა მოყვარულთა“, ტ. V, გვ. 233-235).

„...აბა, ჩაუკვირდით, რა შეუსაბამოდ არის შეხამებული ეს პოეტური სურათი! ცრემლი მხოლოდ მაშინ მინდა, რომ გრდემლად მივსცე ჩემს შვილსაო. აქ ძალღის თავი იმ გარემოებაშია ჩაფლული, რომ შეწყობილია ერთად ცრემლი და გრდემლი. მერე მითომ რაო? მე შენ გითხრა, არ არის მსგავსება თუ ამ ორ სიტყვას შორის! ჯერ ერთი, მარცვალთა და ბგერათა მიხედვით სარიტმოდ ერთი ერთმანეთს არ დაუვარდებიან, ერთიც ორმარცვლოვანია და მეორეც. პირველის ოთხი უკანასკნელი ბგერაც ენ, მან, ლას, ინია და მეორისაც, და მეორეც ისა, რომ ზედსართიც მეტია, რადგან ორივე სიტყვას თან ახლავს ბგერა რაე. მაღე მტერი მოგიკვდეს, მაღე ამ ორ სიტყვას სარიტმოდ გამოიყენებდა დახელოვნებული მელექსე, მაგრამ ევდოშვილი სულ სხვა ჯურის მგოსანია. აქაოდა ეს ორი სიტყვა გარეგანის მხრივ ესე თანხმობით სუფევენო, ადგა, არც აცივა, არც აცხელა და ამ ორ ცნებას ბუნების ერთიდაიგივეობაც დაულოცა.

...იქნება ვინმე ცილი დაგვწამოს და ბრძანოს, ძალიან სასტიკად ეპყრობით მგოსანს და აინუნში არ მოგაქვთ ლიცენცია პოეტიკაო ე. ი. პოეტური თავისუფლებაო. მაგრამ სცდებით, ბატონებო! ჩვენ ეგ პოეტების საშეღავათო ხერელიც ვიქონიეთ გუნებაში. პოეტური თავისუფლება ანუ ლიცენცია პოეტიკა გაგვიგონია ლექსთა წყობაში, რითმისთვის სიტყვების შეცვლა-შეთხზვაში, მხოლოდ ლიცენცია ლოგიკასა, ფსიხიკასა და საზო-

გადოდ ჭკვის სამთავროში — შეუწყნარებელია“ (სალიტერატურო პრემია „შურდულის“ რედაქციისა“, ტ. XV, გვ. 603-606).

დრამატურგიის შესახებ

„...თეატრი შეუძლებელია თუ რეპერტუარი (თვითონ წარმოსადგენი პიესები) მოკლებულია შინაგან ღირსებას, თუ იგი არ შეეფერება არც დროთა ბრუნვას და ყამთა ვითარებას, არც მაყურებელთა ცოტად თუ ბევრად განვითარებულ გემოვნებას...

რასაკვირველია, სანატრელია, რომ ჩვენ სცენაზედ დადგენილნი იყვნენ იმისთანა პიესები, რომელნიც თავისი სალიტერატურო და საზოგადოებრივ მხრითაც გამოსაყენი იყვნენ მაყურებლისათვის და სასცენო ხელოვნებისათვისაც შესამატნი.

...მელოდრამებს ადგილი ეკარგებათ-მეთქი აწინდელის დროის რეპერტუარში. პირველი ესა, რომ ცარიელი სიტყვიერი დარიგება არავითარი თამასუქი არ არის წარმატებისა. გარდა ამისა შეიცვალა მხედველობა თეატრზედ და ამასთანავე შეიცვალა აგრეთვე საზოგადოების გემოვნება („თეატრის მათიენე“, ტ. XV, გვ 224).

კრიტიკის შესახებ

„...თუ ჩვენს მწერლობასა და საზოგადოებას ჩაუკვირდებით, შენიშნავთ ერთს არასასიამოვნო გარემოებას, რომელიც ხელს უშლის ერთის და მეორის წარმატებასაც. არც მწერლობასა და არც საზოგადოებას არ აღმოუჩენია ნამდვილი გზა, რომლითაც უნდა მსვლელობდეს აზრი და გონება, არ დაუდგენია ნამდვილი აზრი ჩვენის წარსულ და აწმყო ვითარების შესახებ.. ერთის სიტყვით დღემდის ვერ დაგვიდგენია სამართლიანი კრიტიკული აზრი ჩვენის ცხოვრების შესახებ...

...ჩვენ ერთმანეთის აზრი და მოქმედება ვერ დაგვიფასებია და სამართლიანის თვალთ არ გაგვისინჯავს, და თუ ერთმანეთს წუნსა ვდებთ, მხოლოდ იმისთვის, რომ სურვილი და ღონე არა გვაქვს ერთმანერთის აზრსა და მიზიდულებას საძიკველი გაეფუსინჯოთ.

ყოველ დანინაურებულ საზოგადოებაში აზრის სხვადასხვაობა, მრავალგვარობა კრიტიკის შედეგია და სხვადასხვა აზრისა და მიმართულების მიმდევართ აქეთ ისეთი წერტილი, რომელიც ყველასთვის საერთოა. ჩვენში კი სხვადასხვაობა აზრისა კრიტიკულის აზრის უქონლობის ბრალია და ჩვენის გაუფრთხილებლობისა. ჩვენში ხშირად ერთსა და იმავე საგნის შესახებ იმდენად შეუთანხმებელს და წინააღმდეგს აზრს გაიგონებთ, მერე ისეთს საგნებზე, რომელთა შესახებ მორიგებულნი უნდა ვიყვნეთ, რომ სწორედ გასაოცარი...

გაბედეთ და სთქვით, რომ ესა და ეს მწერალი დიდად შესანიშნავია, თავისი ნაწერებით დიდი სამსახური გაუწია სამშობლო მწერლობასა და ენასაო და მაშინვე მოგვარდებიან და შეგძახებენ, რომ თქვენა სცდებით და უღირს მწერალს ადიდებთო. საბუთად იმას დაგისახელებენ, რომ ამ მწერალმა ამა და ამ დროს ესა და ეს უგვნო აზრი წარმოსთქვა და თანაც ესა და ეს საქციელი ჩაიდინაო. თუ გაბედეთ და სთქვით, რომ ჩვენში მწერლობა დიდი ძალაა საზოგადოების წარმატებისაო, მაშინვე თქვენის აზრის მიუხედავად, გაიძახიან, რომ ჩვენი მწერლობა სრულიად უძლურია, უფერულია, ენა გარყვნილიაო და სხვანი... წუთუ ამგვარი უთანხმოება აზრისა, ერთმანერთის გაუგებლობა სამწუხარო არ არის? განა ყოველივე ესე შესაძლებელი იქნებოდა, ჩვენში რომ კრიტიკული აზრი მუშაობდეს? განა ეს შესაძლებელი იქნებოდა, თუ რომ ჩვენ შეჩვეულნი ვიყვნეთ სამართლიანს მსჯელობას და ყოველსავე საქმის რიგინად დაფასებას და აწონ-დანონვას? (<კრიტიკული აზრის უქონლობა>, ტ. V, 403-405).

„კრიტიკა“ — ამის თანასწორ მნიშვნელობის სიტყვა არ არის ქართულს ენაზე და არც ძალიან საჭიროა რომ იყოს, თუმცა უკეთესი იქნებოდა, რომ ყოფილიყო, რადგანაც ეგ დაგვიმტკიცებდა, რომ ჩვენი მამა-პაპანი მაგ მხრით განვითარებულნი ყოფილან. სადაც სახელია, იქ უთუოდ საგანიც უნდა იყოს. ეგ სიტყვა ეხლა მთელ კაცობრიობას ეკუთვნის და ყოველი ხალხი, ცოტაოდენად განათლებული, ხმარობს თავის ენაში; მაშასადამე არც ჩვენთვის არის დასაძრახისი, რომ ეგ სიტყვა ჩვენში იხმარებოდეს.

„კრიტიკა“ არის განხილვაც, განჩხრეკაც, გარკვევაც, გარჩევაც და დაფასებაც ერთად. როცა რომელსამე საგანს ფასსა სდებს კაცი, ჯერ იმის ღირსებას იტყვის (თუ აქვს ღირსება) და დაამტკიცებს, მერე ამბობს, ამოდენად ღირსო, ესე იგი შინჯავს შიგნიდამ და გარედამ საგანსა, ყოველს მის თვისებასა, არჩევს ცუდსა და კარგსა და მერე ჰსწონავს მართალ სასწორზედ. ამ ორგვარ თვისებაებს საგნისას ზოგიერთი კრიტიკოსი, რა განარჩევს ცუდს და კარგსა, სასწორს დაუთმობს ხოლმე თითონ მკითხველს, ზოგიერთიც თითონვე ასწონამს ხოლმე“ („პასუხი“, ტ. V, გვ. 38-39).

„...ეს უეჭველად ასე უნდა იყვეს, რომ ყველამ თავისებურად უნდა განსაჯოს საგანი, ე.ი. ისე, როგორც ესმის, უნდა წარმოჰსთქვას აზრი. ეს კია, რომ კაცს ყოველთვის ეყოლება შემომწმებელი: ისე უთქვამს ის აზრი, როგორც უნდა თქმულიყო, თუ არა და ის აზრი უთქვამს, რაც შეჭფერის საგანს, თუ შემეცდარა. ჩვენ ვიცით, რომ რაც კი რამ არის დაარსებული ქვეყანაზედ, ყოველისფერს აქვს თავისი კანონი და მიზეზი; უკანონოდ და უმიზეზოდ არაფერი არც გაჩენილა და არც გაჩნდება. ჩვენი აზრიც მაგ კანონების და მიზეზების ცნობილად შედგება. მაგ კანონების და მიზეზების ცნობაზედ ტრიალებს მეცნიერებაცა...“

...ყველას ნება აქვს კრიტიკისა, ყველამ უნდა სახალხოთა სთქვას თავისი აზრი, როგორა ფიქრობს ამა და ამ საგანზედა; მათგანსა ზოგს გაანტყუნებენ, ზოგზედ დაეთანხმებიან, და ამასობაში სტატია გაინმინდება და დადგება ისე, როგორიც უნდა ნამდვილად ყოფილიყო. და თუ ხმას არავინ

ამოიღებს, მაშინ ყურის მგდებელმა რა ჰქმნას?

...კრიტიკა და ლანძღვა ძალიან შორისშორ არიან ერთმანეთზედა თავისი მნიშვნელობითა. ლანძღვა არ შეშვენის კაცსა არას დროს, არც პირად თქმითა და არც ქალაღდზედ გამოცხადებითა. კრიტიკა ნურას დროს ნუ გგონიათ ლანძღვა, ნურცა გგონიათ დაცინება; ის არის დარიგება, შეცდომილებს ცხადად ჩვენება, ბუნდიანი საქმისა გამორკვევით და ნათლად ჩვენება...

მარად ჭეშმარიტია ქართული ანდაზა: „კარგს მთქმელსა კარგი გამგონე უნდაო“; კარგის გასაგონებლად კაცი მომზადებული უნდა იყვეს, გონება უნდა ჰქონდეს გახსნილი, განათლებული, თორემა ბნელის გონებით, ბნელაში კაცი რას დანახამს. გონებაგახსნილი კაცი ნაიკითხამს თხზულებასა და იტყვის: ეს ცუდია, ეს კარგია, ეს არც ძრიელ ავია და არც ძრიელ კარგი; ცხადად იტყვის, რის მიზეზით არის ან კარგი, ან ავი, ან საშუალო; ცხადის საფუძველით, საბუთით დაამტკიცებს თავისს ნათქვამსა. კრიტიკოსი არის გამრჩევი თხზულებისა, კრიტიკოსი არის ცხადად მაჩვენებელი ავისა და კარგისა თხზულებაში... ის არის დამრიგებელი და მსაჯული... რა გამოვა იმ ჟურნალიდგანა, რომელსაც არა ჰყავს კარგი დამრიგებელი, კარგი კრიტიკოსი? ვერც ერთი ჟურნალი უკრიტიკოდ ვერ იცოცხლებს, კრიტიკა არის იმისი გზის მაჩვენებელი, იმისი წინამძღოლი, იმისი სინათლე და დამრიგებელი. იმან უნდა გამოარჩიოს ავი და კარგი ყოვლის სიმართლით და დაანახოს ყველა ჟურნალის წამკითხველსა. ყოველი წამკითხველისათვის, მგონია, სასიამოვნო უნდა იყოს ყოველთვის კრიტიკული სტატია, რადგანაც შეუძლიან თავისი აზრი შეამონმოს ამ კრიტიკითა, ნახოს, სხვა როგორა ფიქრობს იმ საგანზედა...

...კრიტიკოსი არის-მეთქი მსაჯული; მაშასადამე, იმან არ უნდა დაფაროს არა-რამე სიმართლე მთხველისა და შეცდომილება, და, მაშასადამე, უსამართლოდ არ უნდა მიუდგეს მტყუანსა და მართალი დასწავროს. მაგრამა... კრიტიკოსი ნიჭითა და სწავლით უნდა უთუოდ უმაღლესი იყვეს ავტორზე, თორემა რა დარიგება შეუძლიან?“ („სფირიდონის და თადეოზის ბაასი“, ტ. V, გვ. 92 ; 70-74).

„...ავტორი თვითონ უნდა გრძნობდეს ძალდაუტანებლად რომელიმე აზრის წარმოთქმის საჭიროებასა: აზრი უნდა გამომდინარეობდეს ლალად, თავისთავად გონებიდგანა, სადაც არის მოგროებული და დიდი ხანია აპირებს გამოხეთქასა, როგორათაც დაგუბებული წყალი... ძალად გამოყვანილს წყალსა წისქვილის დაბრუნება არ შეუძლიან; ის არის უღონო, რომელსაცა რაკი მოხვდება თიბათვის მზის შუქი, მაშინვე გაჰქრება...“

ეს არის გასაოცარი, რომა ვიდრე ადამიანი კალამს აიღებს ხელში, ლაპარაკობს რიგიანად... და ისევ ის ადამიანი, როცა კი კალამს ხელს მოჰკიდებს, სულ დაეკარგება კილოცა, ენაც მაშინ დაებმის, გონებაც სხვანაირად მოჰყვება ფიქრსა და წამოისვრის ისეთს სიტყვებსა, რომელთაცა სამარადისო, შინაურულ ლაპარაკში ყურს ვერ მოჰკრამ, ან არადა მოჰყვება ისეთ მაღალ ფარდებზე ლაპარაკსა, რომა ერთი სიტყვით, კაცს ველარ იც-

ნობ, რომელიცა ორის ან სამის საათის წინ გელაპარაკებოდა ისე საამურად. არ ვიცი, რისთვის, რის მიზეზით სცდილობს ისეთი სიტყვითა სთქვას თავისი აზრი, რომა ყველას არ ესმოდეს: ან უნდა გააკვიროს წამკითხველი თავისი ცოდნითა და ამისათვის წერაში მალ-მალე დაფიქრდება, მალ-მალე ჩაჰხედავს ლექსიკონში, ან ძველ წიგნებში, ერთი სიტყვით, სადაც ეგულება და იქიდგან ამორჩეული სიტყვებითა ნათელს აზრს დააბნელებს, გაამქისებს და გააუგემურებს“ („სფირიდონის და თადეოზის ბაასი“, ტ. V, გვ. 76-77).

„თავის თავის პატივისმცემელი ლიტერატურა მოვალეა ჰპატრონობდეს ადამიანის ნამუსს და ღირსებას და კაცი არავის გაალახვინოს ცილითა და ტყუილითა, რადგანაც ერთიცა და მეორეც ყურმოჭრილნი ყმანი და მოსამსახურენი არიან მარტო პირადის ანგარიშებისა. ლიტერატურა კი როგორც მოღვაწეობა უკეთესთა კაცთა, ერთადერთი ფარ-ხმალი უნდა იყოს ადამიანისა, როცა მის ღირსებას უღირსად, უკადრისად ხელს შეახებენ ხოლმე და მის ზნეობურს კუთვნილებას სტაცებენ. ლიტერატურის მრავალგვარ და რთულ მოვალეობათა შორის ეს მოვალეობა ერთი უდიდესთაგანია, იმიტომ, რომ ნამუსის შებლაღვა, ნამუსის ახდა, კაცის სახელის გატეხა ისეთი დიდი უბედურებაა, რომ თუ არ ზედმინეწით გამორკვეულ, უტყუარ საბუთით, ლიტერატურამ სხვა გზით ამაებში არავის არ უნდა დაუთმოს ერთის იოტის ოდენაცა. ამ მხრით ლიტერატურა ყოველის კაცის პატრონი უნდა იყოს და მფარველი, ნამეტნავად იქ, საცა ეგ პატრონობა და მფარველობა სხვა გზით არ არსებობს“ (<პრესა დაპირადობა>, ტ. XI, გვ. 62-63).

„ლოლიკა, თითქო ბაჟს რასმე ემალებაო, სადღაც გაექცა, სადღაც დაეკარგა ადამიანსა. ღრმად დაკვირვება არ არის საჭირო, კაცმა დაინახოს, რომ ადამიანის ჭკუას რაღაც გაუტყდა, ბუნებური მართულები მოეშალა, რაღაც სალტე ან მოჰშვებია, ან უფრო მეტად წასჭერია, რაღაც სოლი ამოვარდნია და ძირით თხემამდე თავი და ბოლო დაჰბნევია. კაც ეხლანდელ დროში ვერ გაუგია რა, ვერა გამოურკვევია რა, ხედვით ერთსა ჰხედავს, სმენით სულ სხვა ესმის. არის ერთი არეულობა... ეს ჭირი ასე თუ ისე ადვილად მოსანელებელია, ადვილად სახდელია, როცა შიშობაში, ერთმანერთობაში ცალკე კერძო კაცი მოგვივლენს ხოლმე. სულ სხვაა და დიდი და მეტისმეტი უბედურებაა, როცა ეს ბოროტი, ეს ჭირი გზას გაიხსნის, მოედანს მოიპოვებს იქ, სადაც თქმა და ქმნა ერთი უნდა იყოს, სადაც ჭემმარიტება უნდა ჭემმარიტობდეს, მართალი ჰმართლობდეს, კეთილი ჰკეთილობდეს და პატიოსნება ჰპატიოსნებდეს, სადაც ხმა ერისა და მაშასადამე, ღვთისაცა. ამისთანა „წმიდათა წმინდა“ ლიტერატურაა, საცა ჭკვათამყოფელი, უკეთესი, თავანკარა ნაწილი ერისა უნდა მეტყველებდეს აშკარად, უფერუმარილოდ, უტყუილოდ და უხვანჯოდ... ლოლიკა საძებნელი და საპოვნელი გაუხდა ადამიანსა ცალკედ და მწერლობასა საერთოდ!“ (<ყალბი და ნამდვილი>, ტ. V, 387-391).

„რა ადვილი ყოფილა, თქვენი ჭირიმეთ, კრიტიკის წერა ამ „ახალის დროის“ წესითა. ერთს გვერდზედ ჩაუარეთ, მეორეს გამარჯვება უთხარით, მესამეს გონებას ნუ მიაწვდენთ, მეოთხე გადაფურცლეთ; ერთს უთხარით,

ტაბუხს იცემ-თქო, მეორეს — უგემურია და უფერული-თქო, მესამეს — ვინ შენ, ვინ ლიტერატორობა-თქო, ყოველს ამას „კრიტიკული შენიშვნები“ დაარქვით და გამოვა კრიტიკა „ახალის დროისა“. არც მეტი, არც ნაკლები...

ნუ შეშინდებით, ბატონებო! ამისთანა ახალნი იქნება ახალგაზრდანი არიან, მაგრამ ახალთაობის კაცნი კი არა. აქ ახალის თაობისა და ახალის დროისა არა არის რა და, რვთის მონყალებით, თავის დღეშიაც ამისთანა რამ არც იქნება, არც ახალის თაობისა და არც ახალის დროის ნიშნად...

ერთსა და იმავე დროს, ერთსა და იმავე საგანზედ ჰოს თქმაც და არასიცა, ულოლიკობა, თითონ დააშავოს და სხვას დააბრალოს, სისტემა მხილებისა, უსაბუთობა კრიტიკისა, უფროსთან ხმა გაიკმიდეო, სხვის სიტყვის თავის ქიფისამებრ გადაბრუნება, ადამიანის გულში „ობისკების“ მოხდენა — ყოველივე ეს თვითვეულად ცალკე და საზოგადოდ ერთად ყოფილან და, ჩვენდა საუბედუროდ, კიდევ კარგა ხანს იქნებიან...

ჩვენ საზოგადოდ ახალს თაობას კი არ ვყოფთ უარს, არამედ იმას, ვინც მაგ სახელს ფართიფურობისათვის ტყუილად იჩემებს. ახალი თაობა ახალთა აზრთა წინამძღოლობაში, ახალთა აზრთა მოძღვრებაშია და არა იმაში, რომ მე დღეს დავინყე წერა და შენ გუშინაო... ნუთუ მართლა ამისთანა „ახალი რაზმი“ გამოდის ჩვენში და მატულობს კიდევ... ჩვენ გვწამს ადამიანის სიკეთე საზოგადოდ და ამიტომ არა გვჯერა ეგ ამბავი...“ („შინაური მიმოხილვა — „მითამ და „ახალის რაზმის კაცი...“, ტ. VII, გვ. 145-154).

„ზოგადი კუთვნილება ჭეშმარიტის ლიტერატურისა და არა იმ ცრუბენტელობისა, რომელიც ჩვენში ლიტერატურის სახელით დაიარება, გულწრფელობაა, უბოროტო განზრახვაა, სინდისიანობაა, პირმოუფერებლობაა და იმა გრძნობის და რწმენის გამომეტყველობაა, რომელიც სულსა და გულში ნამდვილად ჩაგასხვია, ნამდვილად გამოგკვანძია და შენის სულიერის ღონის შეძლებისამებრ გაგიზრდია, გაგინურთნია. ჭეშმარიტი ლიტერატურა ყოველგან და ყოველს შემთხვევაში მართებულობის, ზრდილობის, ადამიანის ღირსებისა ფარიც არის და ხმალიცა. უზრდელობა, უმართებულობა, გაუპატიურება ადამიანისა, უწურთნელობის, გონებაგაუხსნელობის და უჯიშობის უტყუარი ნიშანია...

თუ, ჩვენდა საბედნიეროდ, ქარის მოტანილ ლიბერალობის სახელით მორთულმა ცრუბენტელობამ და იმავ ლიბერალობის სახელით გაკადნიერებულმა ლანძღვა-თრევამ ჩვენის ლიტერატურიდამ ფეხი ამოიკვეთა, იმათ საფანელი მოაკლდებათ, კრიჭა შეეკვრით და ამის გამო ლიტერატურას ძალაუნებურად უნდა დაეთხოვნენ. ეგრე მოსდით ხოლმე ვაჭართა, რომელთ საქონელსაც ბაზარში მაზანდა დაუფოლდა და გასავალი არა აქვს...“ („ივერიის“ წინასიტყვაობა“, ტ. VII, გვ. 242-243).

„ჩვენი ზნე ლიტერატურული მეტად გარყვნილია და ზოგიერთების მონყალებით ჯერ კარგა ხანი გაივლის, ვიდრე თავის ბაზარს დაჰკარგავს ტყუილი სისინი, ტყუილი ბზუილი უკბილო მტრობისა და შურისა, ავყიანობის და კაპარწხიანობის უღონო ზედმოსევა კბენისათვის და დაბახანური პირწყლიანობა ლანძღვისა და თრევისათვის“ (<ვაზეთი მეურნე>, ტ. X, გვ. 28).

„გაუპატიურება ვისიმე საკადრისი არ არის არც ცალკე კაცისაგან, არც ლიტერატურისაგან, რომელიც მართებულობისა და რიგიანობის მაგალითი უნდა იყოს და თუ ან ერთი აკლია, ან მეორე, ღირსი არ არის წმინდა სახელი ლიტერატურისა ატაროს. ჭუჭყიანი სიტყვა-პასუხი, ჭუჭყიანი გულისნადები, რომელიც ზედ აბეჭდია ხოლმე ყოველს კაცს, სხვის გასაბიძგებლად გამოლაშქრებულს, მეტისმეტად ცხადი ნიშანია თვითონ მოლაშქრეს უწმინდურობისა და ჭუჭყისა“ (<საზოგადო საქმის მსახურთა სახელის დაცვისათვის>, ტ. IX, გვ. 647).

ჩვენს განათლებულს საზოგადოებაში ხშირად ისმის გულისტკივილი, რომ ჩვენს ლიტერატურას კრიტიკა აკლიაო. მართალიც არის, — ეს დიდი და ფრიად დიდი დანაკლისია. ლიტერატურა, თავისის ფართო მნიშვნელობით, გონების ნაჭირნახულები ხვავია, საცა წმინდა ხორბალიც არის და ბალახ-ბულახის თესლიცა. რაც ცხავია ხვავისათვის, ისიც კრიტიკაა ლიტერატურისათვის. ამ ნაკლის მიზეზად ზოგი იმას ამბობს, რომ ჩვენი ლიტერატურა კრიტიკისათვის მეტად ცოტას საზრდოს იძლევაო; ჯერ ხვავი ჩვენის ლიტერატურისა იმოდენა არ არის, რომ ღირდეს კაცმა კრიტიკის ცხავში გაატაროს და წმინდა ხორბალი ბალახბულახისაგან გამოარკვიოსო. ამ თქმას დიდი საბუთი არ მიუძღვის: ცოტა თუ ბევრი, მანაც გარჩევა უნდა და გარკვევა. ამიტომაც სხვები ამბობენ, მარტო სიცოტავე ლიტერატურისა ჯერ კიდევ მიზეზი არ არის, რომ კრიტიკა თავს არ იჩენსო; აქ რიცხვს იმოდენად მნიშვნელობა არა აქვს, რამოდენადაც თვით ღირსებას, ესე იგი ლიტერატურის შინაარსსაო, და აი ამ მხრით მეტად ხელმოკლეა ჩვენი ლიტერატურა და კრიტიკას ამიტომაც ჩვენს ლიტერატურაში ჯერ არავითარი საქმე და სარბიელი არა აქვსო. არც ამისთანა თქმა იმართლებს თავს იმ კაცის წინაშე, ვინც პარიზის ყავახანის სიბრძნით კი არ დაჰკვირვებია ჩვენს ლიტერატურას, არამედ გამჭრიახის გონების თვალითა, რომელიც ცოდნითა, სწავლით და მეცნიერებით განუერთვნილია და განმენდილი ხედვისა და ჩხრეკისათვის.

ჩვენ არას ვიტყვით ჩვენს ძველს ლიტერატურაზედ, რომელსაც ასეთის სიუხვით ასხივოსნებს „ვეფხის-ტყაოსანი“ — ეს უძირო მორევი, ზღვა აზრისა და გრძნობისა; ჩვენ არას ვიტყვით არც დავით გურამიშვილზედ, რომლის დიდაქტიური პოეზია პირს არ შეირცხვენს თუნდ ლუკრეციის, ვირგილის და ჰორაციოს დიდაქტიურ პოეზიას დაუყენეთ პირისპირ, და რომლის სარწმუნოებრივი ღალადება დავით წინასწარმეტყველის ფსალმუნების სიმალემდეა ასული. არას ვიტყვით მეფე ვახტანგ VI-ზე, არჩილ მეფეზე, თეიმურაზ I-სა და II-ზედ, რომელთაც, ნამეტნავად პირველს ორს, ვერავინ ვერ დასწამებს სიმწატეს აზრებისას და გრძნობისას და რომელნიც მოელიან გონებამახვილს კრიტიკოსს, რომ თავისი მიუწყონ და სამართლიანის შარავანდედით მოჰრთონ მათი ღირსშესანიშნავი გონებრივი ღვაწლი.

საკმაოა გავიხსენოთ ამ მეცხრამეტე საუკუნის ჩვენი პოეზია და მათი წარჩინებულნი წარმომადგენელნი, თ. ალ. ჭავჭავაძემდამ დაწყობილი დღევანდელ მწერლებამდე, და მაშინ აშკარად დავინახავთ, რომ კრიტიკის

უქონლობა ჩვენის ლიტერატურის უშინაარსობას კი არ უნდა დაჰბრალდეს, არამედ ჩვენს ქონდრისკაცობას, რომელიც იმოდენად უძლურია, იმოდენად უღონოა, რომ ვერც ჩვენის ლიტერატურის სიღრმისათვის გონების თვალი ჩაუნვდენია და ვერც ჩვენის პოეზიის სიმაღლისათვის თვალი გაუხსნორებია...

...უშინაარსობა ჩვენის ლიტერატურისა ამკარა ტყუილია. ვინც ამ ბრალს სდებს, იგი უმართლოდ ექცევა ჩვენს ნაწარმოებს და ნაღვანს გონებისას და გულისას, და ეს მოსდის ან უფიცობით, ან განგებ, რომ კრიტიკის უქონლობის სირცხვილი თავის თავს მოაშოროს და სხვას გადააბრალლოს. ჩვენ, რასაკვირველია, ვერ ვიტყვით, რომ ბევრი რამ ჯერ კიდევ სანატრელი არ იყოს ჩვენის ლიტერატურისათვის საზოგადოდ და პოეზიისათვის ცალკედ, მაგრამ ისიც, რაცა გვაქვს ჩვენ დღეს, ღირსშესანიშნავი განძია და მრავალგვარად გამოსაყენი და სახმარი ქვეყნის კრიტიკისათვის. ამას ყველა გვიმონმებს, ვისაც კი საკუთარის თვალთ ჩაუხედნია ჩვენს ლიტერატურაში და არა სხვის შთაგონებით, სხვის ჩაძახებითა. მაშასადამე, თუ კრიტიკას დღეს ჩვენში ფეხი არ აუდგამს, ამისი მიზეზი სულ სხვა უნდა იყოს და არა იგი, რასაც იძახიან ზოგნი იმისათვის, რომ ჩვენს ლიტერატურას ამაო თავმონონებით უკადრისობენ და ჰთაკილობენ, როგორც მითამდა ბალები-სათვის სათამამოს ჰთაკილობს დავაჟუკაცებული კაცი და ზოგნი იმისათვის, რომ საკუთარს უღონობას ნიღაბი ჩამოაფარონ, ბრალი თვით აიცილონ და თვითონ ლიტერატურას დასდვან...

ჩვენი ლიტერატურა საერთოდ და პოეზია ცალკედ ჯერ ხელუხლებელი განძია. არც ერთს უცხო ქვეყნის მეცნიერს, რომელსაც ჩვენს თვალში სახელი და აბრუ აქვს, მისთვის ჯერ ხელიც არ მიუკარებია, არავის ამ მხრით თავისი აზრი არ გამოუთქვამს, თავისი ბეჭედი არ დაუსვამს. მაშასადამე, ჩვენს ლიტერატურაზე მზამზარეულს აზრს ვერ ამოიკითხავთ ვერც წიგნებში და ვერც გაზეთებში. ამ საგანზედ ერთს სიტყვასაც ვერ იპოვით ვერსად. ეს გარემოება იძულებულ ჰყოფს ყოველს ჩვენგანს, ვისაც კი მოუნადინია ჩვენის ლიტერატურის კრიტიკა, თავისის საკუთარის ჭკუით, საკუთარის ცოდნით, საკუთარის მსჯელობით შეუდგეს კრიტიკის რთულს და მძიმე საქმესა, რომ თავისი საკუთარი განაჩენი დაადგინოს. ჩვენი უბედურებაც სწორედ ამ იძულებამია. რას იზამთ? ფეხს ვერ გასძრავთ, თუ საკუთარის ტვინის ძაფები არ ამოქმედეთ, თუ საკუთარი გრძნობა და ჭკუა არ წაიმძღვარეთ, თუ საკუთარი მსჯელობა არ იქონიეთ!..

ჩვენი ეგრედ წოდებული „ინტელიგენცია“ მეტად სუსტია ამ თვითმოქმედებისათვის. ჩვენნი „სწავლულნი, განათლებულნი“, დარვინის თეორიას ზედმიწევნით გაცოდინებენ, ჰეგელის ესტეტიკას, ლესინგისა და ტენის ფილოსოფიას ხელოვნებისას თავისის ხელისგულივით გადაგიშლიან, შექსპირზედ, გეტეზედ, ბაირონზედ და თუნდა ჰომეროსზედაც, რომელნიც, ჩვენში კი ითქვას, ათასში ერთს არ წაუკითხვას, თუნდა მთელს უზარმაზარ წიგნებს დასწერენ და იქნება ისეთი სასწაულიც მოხდეს, რომ წასაკითხად ღირსი წიგნებიც დასწერონ, — და ერთს პანია ლექსს კი ჩვენის რომელისამე პოეტისას ვერ გაუძღვებია, როგორც რიგია. ნუ გაიკვირებთ, რომ ეს ასეა.

პატარა რომ ჩაუფიქრდეს კაცი ამ საოცარს ამბავს, მიზეზს მალე მიუხვდება.

შექსპირი, გეტე, ბაირონი სხვა მეცნიერთაგან დიდი ხანია გარჩეულია მრავალგვარად. ამაზედ მრავალი უნერიათ, მრავალი უთქვამთ. მაშასადამე, ამათზედ ასეთისა თუ ისეთის აზრის შედგენა მეტისმეტად ადვილია და აზრის საბუთის პოვნა არ არის ძნელი. აქ ყველაფერი, აზრიც და საბუთიც მზად არის, თქვენ ოღონდ იმოდენა ღონე იქონიეთ, რომ მოჰკრიბოთ, ერთმანეთს შეუფარდოთ, შეუნონოთ და ყოველივე შეკრებილი, შეფარდებული და შენონილი ერთს ძნად შეჰკრათ და ისე მიართვათ მკითხველსა. რა თქმა უნდა, რომ ამასაც ჭკუა, ცოდნა უნდა და მცირეოდენი ხელოვნებაც, მაგრამ აქ თვითმოქმედება უფრო ხელისაა, თუ ესე ითქმის, ვიდრე იმ სულიერის ძალ-ღონისა, რომელიც თვითონ ჰქმნის, თვითონ სჯის, თვითონ სწლავს, თვითონ სჭრის და თვითონ ჰკერავს. აქ ყველაფერი უჯრა-უჯრად აწყვიტა ევროპიის ლიტერატურის სალაროში მზამზარეულად, ოღონდ იმ სალაროში შესვლის ღონე მოიპოვეთ და, რაკი ეს გექნებათ, ხელის განვდენის მეტი არა არის რა საჭირო, რომ უჯრა გამოსწიოთ და, რაცა გსურთ, ის გამოიღოთ.

სულ სხვაა, თუ სურვილი დაგეძრათ ჩვენის მწერლობის თუ მწერლების საკრიტიკოდ. აქ ყველაფერი საკუთარის ჭკუით უნდა ჰზიდოთ და საკუთარის გონების შუქი მიაყენოთ. თქვენს გარე აქ ვერას იპოვნით, ვერას იშოვით, აქ სხვა უნარია საჭირო, სხვა გამჭრიახობა, სხვა ძალ-ღონე. შეიძლება კაცს აუარეული ცოდნა და სწავლა ჰქონდეს და აქ ერთი ფეხიც ვერ წადგას, თუ ის „სხვა უნარიც“ არ ჰმეფის. ის „სხვა უნარი“ იგია, რასაც თვითმსჯელობას, თავისით მოქმედებას, თავისით სვლას ეძახიან. აი, ჩვენი სისუსტე სწორედ ამ თვით მსჯელობის, თვითმოქმედების უქონლობაშია. თუ რომელსაღამე საგანზედ ჩვენებურს „ინტელიგენტს“ სხვისის აზრისათვის ყური არ მოუკრავს, თუ რომელსაღამე საგანზედ სხვა უტყბო ენის წიგნებსა და გაზეთებში აზრი არ ამოუკითხვას, ის საგანი იმისათვის ყოვლად ბნელია და იმ საგნისათვის იგი ყოვლად მუნჯია: ვერას იტყვის, იმიტომ, რომ თვითმსჯელობას, თავისის გონების გაძლოლას იგი ჩვეულ არ არის. რამდენი სასაცილო მაგალითია თვითონ ჩვენს ლიტერატურაში, რომ საზოგადო თეორიის გულმხურვალე მქადაგებელს ვერ ეცნოს ცალკე მაგალითი ამავე თეორიისა და, რასაც ზოგადად, თეორიით ამტკიცებდეს თავგამოდებით და მხურვალეებით, იმას იმავე თავგამოდებით უარჰყოფდეს ცალკე მაგალითში. რათა? იმიტომ, რომ ამ ცალკე მაგალითს ქვეშ არა ჰქონია წარწერილი, რომ ამა და ამა მოძღვრებისააო, და თვითონაც მოძღვარს იმოდენა თვითმსჯელობა არა ჰქონია, რომ თავისავე მოძღვრების ერთი მაგალითთაგანი საქმეში ეცნო.

თვითმსჯელობა, თვითმხედველობა გონებრული უმაღლესი წერტილია ადამიანის განვითარებისა და წარმატებისა. შესაძლოა კაცს მრავალი ცოდნა ჰქონდეს და ის უნარი კი, რომელიც თავისით ჭრასა და კერვას მოასწავებს გონების საქმეში, არ გახსნოდეს, არ გამოლოდეს სამოქმედოდ. ამგვარის მშრალის და უქმის გონების კაცი სახელოვანმა გეტემ დაგვიხატა თავის „ფაუსტში“. „ფაუსტში“ რომ გამოყვანილია ვაგნერი, სწორედზედ გამოჭ-

რილი სახეა იმგვარის კაცებისა, რომელთაც ცოდნა აქვთ და საკუთარის ქკუთ ტარების უნარი კი ღმერთს თუ ბედს იმათთვის არ მიუმაძღვებია. ნუ გაგვიწყობიან, თუ ვიტყვი, რომ ჩვენს ინტელიგენციას სწორედ ეგ უნარი თვითმსჯელობისა, თვითმხედველობისა არა აქვს გახსნილი და გადაშლილი. ეგ ნაკლია მიზეზი, რომ ჩვენს საკუთარს საქმეში, ჩვენს საკუთარს ავკარგებინებთ ვერაფერი გავგიგია, თავი და ბოლო ერთმანეთზედ ვერ გადაგვიბამს. ეგ არის მიზეზი, რომ ჩვენ ჩვენი კრიტიკა არა გვაქვს არა რომელსამე საგნისა საზოგადოდ და ლიტერატურისა საკუთრად. ჩვენ იმედს არა ვკარგავთ, რომ ეგ კრიტიკა ჩვენც გვეღირსება ოდესმე და მაგის მოვლენა, ვითა შვილი თვითმსჯელობისა, ჩვენის სულიერ ძალ-ღონის აღმატების და განდიდების ნიშანი იქნება“ (<რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს>, ტ. V, გვ. 341-346).

„ყველაზე დიდი ნაკლი ჩვენის ქართულის ლიტერატურისა ის არის, რომ ეგრედწოდებული სალიტერატურო კრიტიკა სრულიად არ არსებობს ჩვენში. ბევრნი იმდურებიან და სამართლიანადაც, რომ ეს ასეა, მაგრამ კრიტიკა ჩვენში მაინც ვერ იშვა და ვერ., უკრიტიკოდ კი სვლა და წარმატება ლიტერატურისა, თუ არ რიცხვით, ღირსებით მაინც, ძალიან ძნელია და, რომ ვთქვათ, შეუძლებელია, არც ეს იქნება, ვგონებთ, მეტი. ცხოველმყოფელობა ლიტერატურისა, მისი სიცოცხლე, მისი სული და ხორცი თავს იჩენს არა მარტო მით, რაც იწერება, არამედ ნაწერების განკითხვითაცა, რაც უფრო ბევრი ნაწერია და მაღალისა თუ დაბალის ხარისხისა, მით უფრო საჭიროა კაცს ხელთ ეჭიროს იგი სანათური, რომელსაც კრიტიკა წარმოადგენს. კრიტიკა სწორედ სანათურია ლიტერატურისა, იგი სწორედ სამტკიცია, რომელიც ფქვილს არჩევს ქატოსაგან.

რამდენადაც ამ უწმიდაეს დანიშნულობაზე ახლოა კრიტიკა, იმდენად იგი დიდს სამსახურს უწევს მკითხველს საზოგადოებას და თვით ავტორებს, რომელთა შორის იგი მოციქულიც არის და ხელმძღვანელიც ერთსა და იმავე დროს. მრავალ სალიტერატურო საგნებში გზის გაგნება, კარგისა და ავის გარჩევა, ღვარძლის დაგლეჯვა, მარგვლა ხორბლის გაძლიერებისათვის, ადვილი საქმე არ არის. ამას ნიჭიც უნდა და დიდი ცოდნაც და ამასთან მაღალზნეობაც, რომ მიდგომით, თვალღებით მართალს არ უმტყუნოს და ტყუილს გზა არ მისცეს. საცა კაცი სჯის, იქ შეცდომაც შესაძლებელია, მაგრამ ყოველის კაცის მართალი ის არის, რაც გულით მიაჩნია მართლად და არა მიდგომით და თვალღებითა, ან იმ განზრახვით, რომ ამას ვასიამოვნო, იმას ვანყინო და სასწორი განკითხვისა ერთ-ერთს ამისთანა უღირსს სურვილს დააძლევინოს.

ხოლო კრიტიკამ რომ თავი იჩინოს, კრიტიკა რომ აღმოცენდეს და თავისი სანატრელი ფრთა გაშალოს, ამისათვის საკმაო არ არის მარტო ერთი — სურვილი. კრიტიკა ერთი დიდი საფეხურია ზეაღსვლისა კაცთა საზოგადოების წარმატების გზაზედ. კრიტიკა საზოგადოების გონებისათვის ასაკის საქმეა. როგორც ბამეს ვერ მოეთხოვება წვერ-ულვაში ჰქონდეს, ისეც საზოგადოებას — კრიტიკა, თუ გონების უასაკობით ხსენებულ ზეაღსვლის

საფეხურამდე არ მიუღწევია. კრიტიკა ცილამ ვერ ჩამოვარდება მანანასავით, რაც გინდა ხელები ბევრი ვიშვიროთ ცისკენ. მისი მშობელი და გამჩენელი თვით საზოგადოებაა და იგივეა მისი მზრდელი და ძუძუმწოვებელი.

ამ შემთხვევაში პირველი ნიშანი საზოგადოების ასაკოვნებისა და აღმატებულობისა, სხვათა მრავალთა შორის, ის არის, რომ საზოგადოება სხვისის აზრის შეწყნარებამდე ტანში იყოს გამართული. შეწყნარება დაჯერებას კი არ ჰნიშნავს, გინდა თუ არა, არამედ პატივსა, რომლითაც უნდა მოექცეთ სხვის აზრს, თუნდაც თქვენს უსიამოვნოს, თქვენს წინააღმდეგს. პატივით მოქცევა კიდევ იმას ჰქვიან, რომ მთქმელს თუ გამკითხველს საბუთი გაუჩხრიკოთ, საბუთი აუწონოთ თქვენს საკუთარს სასწორზე. ასე თუ ისე საკუთარი ფასი დასდოთ და მისანყავი ისე მიუწყაოთ. ყოვლად საკადრისი საქციელი გონებაგახსნილისა და მართლა განათლებულის კაცისა სწორედ ეს გზაა და სხვა არაა. ვისაც ეს არა სჭირს, ტყუილად თავსა სდებს განათლებაზე, ტყუილად აბრიყვებს თავისთავსაც და სხვასაც, განათლებული ვარო. იგი ყოველ გონებადახშულზედ უარესია.

საცა ჩვეულ არ არიან, ასეთს პატივით მოექცენენ სხვის აზრს, ის კრიტიკა მშვიდობიანი სამსახური კი არ არის საზოგადოების წინაშე, არამედ თავის გამომეტებაა სალანძღავად, საქიმპოდ, ჭუჭყისა და ჩირქის მოსაცხოზად და ამასთან თვით ხმაც კრიტიკოსისა ღალატებაა უდაბნოში. მართალია, კაი საქმისათვის, მართალისათვის თავდადება, უშიშრობა, დეე მლანძღონ, ჭუჭყი, ჩირქი მაცხონ, ჯვართ მაცვანო, ოღონდ რაც მართალი მგონია, იმას ფეხი მოვაკიდებინო საზოგადოებაშიო, დიდი სასახელო რამ არის, მაგრამ დიდს ვაჟკაცობას, დიდს სულის ღონესაც შთოულობს და ყველა ეს დიდბუნებოვანის კაცის საქმეა. ხოლო სად არის ამისთანა კაცი? ეს საჭიროება თავგამეტებისა, ეს ამოება ღალატებისა განა არ უნდა უშლიდეს კრიტიკის მოვლენას, მხნეს გულს არ უნდა უტეხდეს და გულგატეხილს გასამხნეველად ღონეს არ უნდა უფრო უუძღურებდეს!..

ესეთი გარემოება ისე არსად ჰხუთავს სულს კრიტიკას როგორც პატარა ქვეყანაში, როგორც ჩვენია, საცა ყველანი თითქმის ერთს ვინრო მოედანზე ვტრიალებთ ურთიერთობისათვის. მართალია, არიან პატარა ქვეყნები, საცა კრიტიკა ფრთაგამლილია, მაგრამ იქ თუ შინაობაში შემწყნარებელი არა ჰყავს გამკითხველსა, გარედ მაინც ჰშოულობს, რადგანაც ამ პანია ქვეყნების ენა, ან იგი, რომლის წყლობითაც კარტიკა თავისას ამბობს, სხვაგანაც გავრცელებულია. ქართული ენა კი ამას სრულიად მოკლებულია, ქართული მარტო საქართველოში იცინა. მამასადამე, თუ არ შინ, გარედ ჩვენებურ კრიტიკოსს გამკითხავი არა ჰყავს.

შინ კი ყველანი თითქმის ერთმანეთს ვიცნობთ, თითქმის ყოველდღე ერთმანეთსა ვხედავთ, ზოგს წინადადეგებებულნი მაქებარნი ჰყავს, ზოგს — მოწუნარნი, ზოგსა სწყინს, ჩემს საყვარელს კაცს რად რასმე უწუნებენო, ზოგი ჰჯავრობს, ჩვენს უსიამოვნო კაცს რად აქებენო, თუნდ ძაგება თუ ქება ისე ცხადი იყოს, როგორც ორჯელ ორი ოთხია. ჩვენში თუ წუნი რამე დასდე ვისსამე ნანერს, რაც გინდ საბუთიანი და ცხადი წუნი იყოს, არიან

იმისთანანი, რომ მტრობაში ჩამოგართმევენ ისე უარარაოდ, უმიზეზოდ, საბუთების უჩხრეკელად. არიან იმისთანებიც, რომ თუ აქებ ვისმე, მოუწონებ ნანერს, რაც გინდ საბუთიანი ქება და მოწონება იყოს, მაინც ნათელმირონობას, ფარისევლობას დაგნამებენ და ქებას თუ მოწონებას ახსნიან მით, რომ სადილ-ვახშმებით მოსყიდული ხარ. აქ ჩვენში განკითხვა გამკითხველისა კაცის გუნებაზეა მიგდებული და არა გონებაზე, რომელმაც მარტო საბუთით უნდა ჰსაჯოს. აქ „მე ასე მინდა, ასე მიაჩება“, უფრო მეტად სჭრის, ვიდრე საბუთით გამოჩხრეკილი და გულში გამონასკვილი მართალი.

საკვირველი იქნება, რომ თვითვეული ეს გარემოება ცალკე და ყოველი ერთად პირში ბურთი არ იყოს კრიტიკისათვის, პირს წყლით არ უვსებდეს კრიტიკასა. იქ, საცა კაცი კაცს ამართლებს იმით, რომ კაცია და გუნებაო, თქვენს კრიტიკას ისეთს კუდს გამოაბამენ, თქვენ თითონ ისეთს ჭუჭყში ამოგავლებენ, რომ თავი და ბედი უნდა ინყევლოთ — ეს რა ღმერთი გამინყრა და ხმა ამოვიღეო, რატომ ჩემთვის არ ვიჯექიო.

რაც ბეჭდურ სიტყვით შეუძლებელია ჩირქი მოგცხონ, იმას მითქმა-მოთქმითა და ჭორებით მოგცხებენ. მითქმა-მოთქმა, ჭორი ჩვენში უფრო შორსა სწვდება, პატარა ქვეყანაა, მალე შემოუვლის ხოლმე გარს, ვიდრე ბეჭდური სიტყვა, რომელიც დღემდე ტაატით დადის. თუნდაც კარგი მარბენალიც იყოს, სრულიად უღონოა კუდმოძუებულს ქურდულს მითქმა-მოთქმას და ჭორებსა უკან სდიოს და პირში ლაგამი ამოსდოს. მითქმა-მოთქმა და ჭორი თავკსავით ჩუმ-ჩუმად დაძვრება სოროებში და მოდით და სდიეთ! ტყუილუბრალოდ გაგაუპატიურებენ, თავზე ლაფს დაგასხმენ, თავს მოგჭრიან.

ეგ კიდევ არაფერი: მითქმა-მოთქმას და ჭორებს როგორმე აიტანს და გაუძლებს კაცი. კიდევ ვიტყვით, ჩვენი ქვეყანა პატარა ქვეყანაა, ყოველ ცისმარა დღეს ერთმანეთს თვალში ვეჩხირებით, გინდა თუ არა, ერთმანეთსა ვხედავთ, მოდით და იმისი გაბუტვა და თვალთა ბრიალი აიტენეთ, ვისაც ნანერი დაუნუნეთ, თუნდ ძალიან საბუთიანადაც, რომ გამკითხველს გაკითხული მტრად გადაეკიდება და ეცდება სხვაც გადაჰკიდოს, ამას ეჭვი არა აქვს და ყოველს ამას უნდა თუ არა გაძლება? განა ჯვარცმა არ არის ასეთი გარემოება კრიტიკოსისათვის!.. აი სწორედ ეს არის: საცა არა სჯობს, გაცლა სჯობსო, და აკი გაცლილია კიდევ ჩვენში კრიტიკა. კრიტიკოსიც ადამიანია, იმასაც უნდა ქვეყანაში ტკბილად, სიამოვნებით ცხოვრება და განა უნდა გვიკვირდეს, რომ ამ ტკბილისა და მშვიდობიანის ცხოვრების წყურვილმა სძლიოს იმ ჯვართაცმას, რომელიც მოელის ჩვენში კრიტიკოსსა, იმ სანამლაფს, რომელიც დაშხამავს ყოველ ნუთს მისის სიცოცხლისას.

ყოველი ეს არის ჩვენში იმიტომ, რომ სხვის აზრის შეწყნარებამდე ჯერ არ აღვზრდილვართ. საბუთიანად განკითხვისა კი არ ეშინიან კრიტიკას, უსაბუთოდ განკითხვას უფროთხის და ერიდება. უსაბუთოდ განკითხვა ლანძღვაა, გინებაა და გონებადახშულის, გულწამხდარის კაცის საქმეა. შეწყნარება სხვისა აზრისა, ესე იგი, საბუთიანი განკითხვა მართლმსაჯულებაა და გონებააღმატებულის, გულგანმენდილის, ჭეშმარიტად განათლებულის კაცის საქმეა. სხვისა აზრის შეწყნარება რომ საზოგადოებაში იყოს, კრიტი-

კაც ხმას ამოიღებს, ფრთას გაშლის, თუ ამასთან ყოველივე სხვა გარემოება მზაა საამისოდ. ეხლა კი, მინამ კაცი, თუნდ კარგად მომზადებული, კრიტიკას ხელს მიჰყოფს, ჯერ თავზედ ხელი უნდა აილოს, ჯვარსაცმელად თავი დასდოს, სალაყბოდ და გასაუპატიურებლად გახდეს, ჭუჭყისა და ჩირქის მოცხებას არ შეუშინდეს, ნაცნობები და მეგობრები გადაიკიდოს, გამოსალმოს მშვიდობიანს ცხოვრებას, მოინამლოს თავისის სიცოცხლის დღენი, ერთი სასიამოვნო დღე არ ჰნახოს და ყოველ ამ უბედურების წინაშე არ შედრკეს. ძნელია კაცმა ამოდენა დიდსულოვნობა და გულოვნობა იქონიოს, თუმცა კი დიდად სანატრელი, მაგრამ ნატვრა და ახდენა ნატვრისა ერთი და იგივე არ არის.

კიდევ ვიტყვი, პატარა ქვეყანა ჩვენი ქვეყანა და ამიტომაც ყოველივე ხსენებული უბედურება აქ უფრო შესაძლებელია, ვიდრე სხვაგან, თუ სახეში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ სხვის აზრის შეწყნარება ჩვენში ჯერ მოუწევარი ხილია და მკვახე ხილი კი, როგორც მოგეხსენებათ, კბილსა სჭრის.

იტყვიან, მამ დიდსულოვანი და გულოვანი ყოფილა იგი თითო-ოროლა კაცი, რომელთაც ჩვენში ზოგიერთხელ კრიტიკის ხმა მორთესო. არა, ბატონებო, ჩვენებური კრიტიკაც ამ საფეხურზეა, რაზედაც საზოგადოება, რომელსაც მარტო ერთადერთ სანყაოდ ის ხელმძღვანელი აზრი აქვს, რომ „კაცია და გუნებაო“. ყოველი მზგავსი მზგავსსა ჰმობსო, ნათქვამია. თუ სადმე ეხლა კრიტიკის ხმა ისმის ჩვენში, ეს ხმა ისე იქიდა გამოდის, საცა „კაცია და გუნებაო“ ჰბუდობს. მე ასე მინდა, ასე მიამება“ უფრო ჭლაპარაკობს ჩვენში, ვიდრე განკითხულის ნაწერის საქები თუ საწუნი.

ეხლანდელი ჩვენებური კრიტიკა ან ღვარძლის ნთხევაა იმის თავზე, ვინც ნიშანშია ამოღებული, უარარაოდ, უმიზეზოდ, დაუსაბუთებლად, ან ქების ხმა და გუნდრუკთ კმევა ეგრევე უარარაოდ, უმიზეზოდ, დაუსაბუთებლად. ამისთანა კრიტიკოსს რა აქვს, რომ იმის დაკარგვის შიშმა დააბრკოლოს? ამისთანას ჭორი და მითქმა-მოთქმა რას ჩამოართმევს, რაც არა აბადია რა? რას გაუფრთხილდეს, რომ ღმერთს გასაფრთხილებელი არა უღირსებია რა? კარს იგი ჰკეტავს, ვისაც დასაკარგავი საუნჯე რამა აქვს, ვისაც არარა, იმისი ქონი ფარღალალაა: თუ ღმერთმა მიშველა და შემოვიდა ვინმე, იქნებ იმას დარჩეს რამე აქ, თორემ აქედამ რას წაიღებს, რაც არ არისო. ეს გულოვნობა კი არ არის, პირდაპირი ანგარიშია.

სულ სხვაა, ვისაც გრძნობა ადამიანურ ღირსებისა გაღვიძებული აქვს. ამ საუნჯეს კაცი ისე ადვილად ვერ გაიმეტებს სხვის მიერ სათელავად და ჩირქმოსაცხობად, ჭორებისა და მითქმა მოთქმის ლაფში სათრევად. მართალია, ადამიანთა სასახელოდ, ბევრნი ყოფილან სიმართლისათვის წამებულნი ქვეყანაზე და ამიტომაც არიან წმიდათა შორის შერაცხულნი. ხოლო ეს ყველას არა აქვს დიდებული უნარი სიმართლისათვის ჯვარს ეცვას. ამისთანა ბუნებისანი იშვიათნი არიან. შესწირე თავი მართალს, დეე გლანძლონ და გათრიონ, დეე მოგინამლონ სიცოცხლე, ჩაგიმწარონ წუთ-სოფლის დღენი, ადვილი სათქმელია და ძნელი საქნელი“ (<კრიტიკა სანათურია ლიტერატურისა>, ტ. V, გვ. 576-581).

„...არაერთხელ მსმენია: ჩვენი მწერლობა იმდენად საცოდავი და ღარიბიაო, რომ ყოველი კაცი, რომელსაც ცოტად თუ ბევრად შემოუღდა მსოფთაო ფეხი მწერლობაში და ავად თუ კარგად ემსახურებო მას, ყოველად პატივსაცემი და ყურადღების ღირსიაო; თუკი სწერს და აბეჭდვინებსო, „ბარაქალა“ ერგებო, ერთის სიტყვით, ცუდად ჯდომას ცუდად შრომა სჯობიაო. რომელი ერთი სჯობია — ეს ამ აზრის მიმყოლთა გემოვნებაზედ მიმინდვია; მე რომ მკითხოთ კი — ორივე მათთვის მიმირთმევია. ჩემის აზრით, ზემოხსენებულ მსჯელობას დაერთვის ცრუმორწმუნეობა, რომელიც ვნებას თუ მოუტანს ჩვენს მწერლობას, თორემ ხეირს კი ვერ დააყრის ვერაგზით...

ყანა ჩვენის ლიტერატურისა მთლად მოქსაქსული და შამბორეულია-მეთქი. ყველაზედ უწინარესი და უსაჭიროესი საქმე არის გამარგვლა, ამოგლეჯა ამ შამბისა, გამოგვა და გამომწინდა, რაც მოქსაქსულია: ეს საქმე უპირველეს ვალად უნდა ჰქონდეს სალიტერატურო კრიტიკას; მან უნდა დაანახოს მკითხველს თუ რა ეკუთვნის ლიტერატურას და რა არა; რას უნდა ეპყრას კანონიერი ადგილი მწერლობის ასპარეზზედ და, პირიქით, რას არა აქვს არავითარი კავშირი ლიტერატურასთან. ერთის სიტყვით, სალიტერატურო კრიტიკა მოვალეა თავი გაატანინოს მკითხველს ზემოხსენებულ უგზო-უკვლობაში და არეულ-დარეულობაში“ („ფიქრი და შენიშვნა“, შ. „ივერია“, 18792 გვ. 105).

„...იმდენად იმატა ჩვენში ამ დღემდის მწერლობამ, რომ კრიტიკას კარგა ბლომად მასალა აქვს, ასწონ-დასწონოს და იგემოს ეს მრავალფეროვანი საგონებეიერო საზრდო, ჩვენის საზოგადოების საცხოვრებლად დანიშნული, კარგი კარგად იცნოს და რიგიანი ფასი დაადოს, ხოლო ავი, სუნ-მოკიდებულნი და დახავსებულნი, ჭკუის ბაზრიდგან ამოიღოს და ცეცხლი წაუკიდოს, თორემ, გარწმუნებთ, ჭკუის ხოლერა გაჩნდება, უეჭველად გაჩნდება და მაშინ კარგსა და ავსაც ხომ განურჩევლად მიწასთან გაასწორებს... კრიტიკა დიდი ღონეა, იგი მწერლობისათვის იგივეა, რაც... რაც გამოცდილი ექიმი ავადმყოფისათვის, რაც ნიჭიერი სარდალი ანუ წინამძღვარი მხედრობისათვის, რაც სინათლე თვალისათვის, რაც თოხი ყანისათვის ანუ ცოცხი ნაგვისათვის. კრიტიკა, როგორც კეთილი მეპატრონე, ზედ დასტრიალებს მწერლობას, ავს, მავნებელს ბალახ-ბულახს აცილებს მწერლობის ყანასა, ხოლო კარგს, წმიდას, სასარგებლოს გზას აძლევს აღორძინებისას, ანუ პოეტის სიტყვით, „ვარდას მფშინვარეს აყვავებს, / სულსა ხდის ნაკუნძალეებსა“, სადაც კრიტიკა არ მოქმედობს, იქ კარგიცა და ავიც ერთმანეთში აირევა და ყოველივე ავად გახდება, ნაგავად იქცევა. სამწუხაროდ, ჩვენს მწერლობას არ უფის ეგრეთი ხელთა აღმპყრობელი ძალი, კრიტიკა თითქმის არ არსებობს ჩვენში და ეს არის მიზეზი, რომ „ავლაბრული პოეზია“ უფრო საღდება ხალხში, ვინემ ანკარა წყარო, დაყურსული ოქრო, მაღალ-ნიჭიერთ მგოსნებისა. უნიჭობა და უმეცრება ბაზარს პოულობს და სახელ-დიდებას იხვეჭს, ხოლო შრომა, მეცნიერება და ნიჭი იჩაგრება, უფერულდება, კვდება“ („იცვნი იგინი კარავთა შენსა ხდომისაგან ენათასა“, გაზ. „ივერია“, 1887წ., 29 ოქტომბერი, 241).

იპოლიტ ტენი (1828-1893 წ.წ.)

ხელოვნების ნაწარმოების ბუნების შესახებ

I

ჩვენი მეთოდის ამოსავალი თვალსაზრისი მდგომარეობს იმ დებულებების ჭეშმარიტებად აღიარებაში, რომ ხელოვნების ნაწარმოები არ არის რაიმე განცალკევებული, და მაშასადამე, კვლევა-ძიების საგანს წარმოადგენს ის მთლიანი რამ, რითაც პირობადებულია ნაწარმოები და განიმარტება იგი.

ძნელი არ არის ეს პირველი ნაბიჯი. ყველასათვის ცხადია, რომ ხელოვნების რაიმე ნაწარმოები – სურათი, ტრაგედია, ქანდაკება – შეადგენს რომელიმე მთლიანის ნაწილს, მე მინდა ვთქვა, მხატვრის მიერ შექმნილი მთელი შემოქმედების ნაწილს. ეს ანბანური ჭეშმარიტებაა. ყველამ იცის, რომ ერთი და იგივე მხატვრის სხვადასხვა ნაწარმოები ერთმანეთის მონათესავენი არიან, როგორც ერთი მამის შვილები, ე. ი. მათ აქვთ თვალსაჩინოდ გამოსახული მსგავსება. ისიც მოგეხსენებათ, რომ ყოველ მხატვარს აქვს თავისი სტილი, რომლითაც გამოირჩევა ყველა მისი ნაწარმოები. თუ იგი ფერმწერია, მას თავისებური კოლორიტი აქვს, მდიდარი ან მკრთალი, თავისი გამორჩეული ტიპები ჰყავს, კეთილშობილნი ან მდაბიონი, თავისი მდგომარეობა, თავისი კომპოზიცია, თავისი ტექნიკური ხერხებიც კი – პირველად ფერის ნასმის, ნაცხის, საღებავებისა და გამშვენებისა. თუ მწერალია, მას თავისი გმირები ჰყავს – მძინვარენი ან მშვიდნი, თავისი კვანძი აქვს რთული ან მარტივი, თავისი დაბოლოება – ტრაგიკული ან კომიკური, სტილის თავისებური ეფექტები, თავისი რთული წინადადებანი და თავისი საკუთარი ლექსიკონიც კი. იმდენად ზუსტია ეს დებულება, მცოდნე კაცს რომ წარუდგინოთ ცნობილი ოსტატის ხელმოწერილი ნაწარმოები, იგი თითქმის შეუცდომლად იცნობს რომელ ხელოვანს ეკუთვნის იგი. და თუ სათანადო გამოცდილება და საკმარისად განვითარებული ალლო აქვს, შეიძლება ისიც ითქვას, მხატვრის ცხოვრების რომელ ეპოქას, მისი განვითარების რომელ პერიოდს ეკუთვნის წარმოდგენილი ნაწარმოები.

აი, ეს გახლავთ ის პირველი მთლიანობა, რომელსაც უნდა მივაკუთვნოთ ხელოვნების ნაწარმოები.

მეორე:

თვითონ მხატვარიც, თუ ავიღებთ მის შემოქმედებას მთლიანად, არ არის განცალკევებული; აქაც არსებობს მთლიანი, უფრო დიდი, ვიდრე თვით მხატვარი არის, რომლის ნაწილსაც შეადგენს იგი; ეს გახლავთ იმ ქვეყნის და ეპოქის მხატვრული სკოლა, რომელსაც მხატვარი ეკუთვნის. მაგალითად, შექსპირი, რომელიც პირველი შეხედ-

ვით თითქოს ციდან ჩამოვარდნილ სასწაულად, სხვა სამყაროდან ჩამოფრენილ მეტეორად გვეჩვენება, არ იყო მარტოდმარტო: მას თან ახლდა თორმეტამდე უალრესად წარჩინებული დრამატურგი, მათ შორის, ვებსტერი, ფორდი, მესენჯერი, მარლო, ბენ ჯონსონი, ფლეტჩერი და ფრანსის ბომონტი,¹ რომლებიც წერდნენ იმავე ენით და იმავე მიმართულებას მიეკუთვნებოდნენ, რომელსაც შექსპირი მიეკუთვნებოდა. მათ პიესებს აქვთ ისეთივე დამახასიათებელი ნიშნები, როგორიც შექსპირისას; მათ თხზულებაში ჰპოვებთ ისეთსავე თავშეუკავებელ, საზარელ მოქმედ პირებს, პიესის ისეთსავე სისხლისმღვრელ და მოულოდნელ დაბოლოებას, ისეთსავე ანაზღაურულ გაშმაგებულ ვნებათა აღგზნებას, ისეთსავე არეულ, უცნაურ, ღვლარჭნილ და მბრწყინავ სტილს, ბუნების პეიზაჟის ისეთსავე ფაქიზ პოეტურ გრძობას, ნაზი და ღრმადმოყვარული ქალების ისეთსავე ტიპებს. ასევე განცალკევებულ პიროვნებად გვეჩვენება რუბენსი,² თითქოს არც წინამორბედი ჰყავს, არც მემკვიდრე; მაგრამ საკმარისია გაემგზავროთ ბელგიაში, დაიაროთ ტადრები გენტში, ბრიუსელში, ბრიუგეში და ანტვერპენში,³ რომ დაინახოთ მთელი ჯგუფი მხატვრებისა, რომელთა ნიჭი მოგაგონებთ რუბენსის ნიჭს — თუნდაც კრაიერი, რომელიც თავის დროზე რუბენსის მეტოქედ ითვლებოდა, ანდა ადამ ვან ნოორტი, ჰერარდ ზეგერსი, რომბოუტესი, აბრაჰამ იანსენი, ვან როოზი, ვან ტულდენი, იან ვან ოსტი,⁴ და სხვანი. კიდევ, თქვენთვის ცნობილი იორდანსი, ვან დეიკი,⁵ რომლებმაც იმავე არსით შეიგნეს ფერწერა, როგორადაც რუბენსმა, და მიუხედავად პიროვნული განსხვავებისა, მყარად შეინარჩუნეს ერთმანეთის მონათესავე იერი. იმათაც, როგორც რუბენსს, უყვარდათ დასახატად ჯან-ლონით აღსავსე, მშვენიერი სხეული, ცხოვრების სიძლიერე და მთრთოლვარე გულისცემა, სისხლით და გრძობით აღსავსე მოუსვენარი ხორცი, რომელიც უხვად შემოჰხვევია სულიერ არსებას; რეალურად არსებული და ხშირად უხეში ტიპები, თავისუფალი მოძრაობის აღტაცება და ძალდაუტანებლობა, საუცხოოდ გაფერადებული და აჭრელეზული ქსოვილი, აბრეშუმის და მენამულის ლივლივი, ამოძრავებული და დახვეული მდიდრული ტანისამოსის შემოპურვილობა. დღეს ყველა ისინი ჩაიმაღლნენ მათი დიდი თანამედროვის დიდების სხივებში; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ჭეშმარიტად რჩება ის დებულება, რომ რუბენსის ასათვისებლად მასთან ერთად ერთ კონად უნდა შევკრიბოთ მისი დროის ნიჭიერბანი, სადაც მას უფრო მაღალი ღერო აქვს, ვიდრე სხვებს: შევისწავლოთ მხატვრების ის სკოლა, რომლის ყველაზე დიდებული წარმომადგენელი ის იყო.

აი, მეორე ნაბიჯი.

ერთილა დაგვრჩა, მესამე:

მხატვრების მთელი ეს სკოლა ნაწილია ერთი, უფრო ვრცელი მთლიანისა — იმ საზოგადოებისა, რომელშიაც მხატვარი იმყოფება, და რომლის გემოვნებას შეესაბამება პირადად მისი გემოვნებაც, რადგან

ერთი და იგივე ზნე-ჩვეულებანი და მსოფლმხედველობა აქვთ, როგორც საზოგადოებას, აგრეთვე მხატვრებსაც: საზოგადოებასა და მხატვარს შორის არ არის აღმართული კედელი. ჩვენ დღეს მხოლოდ მხატვრის ხმა გვესმის საუკუნეთა სიღრმიდან; მაგრამ ამ მქუხარე ხმის ქვეშ, რომლის გრიალი ჩვენამდე მოდის, ვამჩნევთ მრავალთავა ბრბოს გუგუნს და მიყრუებულ ხმებს, ხალხის დიად უსაზღვრო და მრავალბგეროვან ხმას, რომლითაც იგი მხატვართან ერთად ერთ კილოზე მღეროდა. და სწორედ ასეც უნდა ყოფილიყო: ფიდიასი, იქტინე,⁶ დიდებული მხატვრები, რომელთაც შეჰქმნეს პართენონი⁷ და იუპიტერი – ოლიმპიელნი იყვნენ, როგორადაც სხვა ათენელები, თავისუფალი მოქალაქენი და კერპთაყვანისმცემელნი, პალესტრაში⁸ აღზრდილნი, ტიტვლად ვარჯიშობას და ჭიდაობას მიჩვეულნი, სახელმწიფო საქმეების მცოდნენი და საზოგადო მოედნებზე ხმის მიმცემნი: მათ იგივე ჩვეულებანი ჰქონდათ, იგივე ინტერესები, იდეები და რწმენა, რაც ხალხს, ერთსა და იმავე ტომს ეკუთვნოდნენ, ისევე აღზრდილნი, იმავე ენით მოლაპარაკენი. ასე, რომ, არსებითად ისინი თავიანთ მაყურებლებს ჰგვანდნენ.

ეს თანამთხვევა უფრო თვალსაჩინო გახდება, თუ დავაკვირდებით ჩვენთან უფრო ახლომდგომ ხანას. მაგალითად ავიღოთ ესპანეთის ისტორიის დიდებული ეპოქა, რომელიც მეთექვსმეტე საუკუნიდან მეჩვიდმეტის ნახევრამდე გრძელდება. ეპოქა, რომელმაც მოგვცა სახელოვანი მხატვრები ველასკესი, მურილიო, ზურბარანი, ფრანცისკო და პერერა, ალონზო კანო, მორალუსი,⁹ და დიდებული მწერლები – ლოპე დე ვეგა, კალდერონი, სერვანტესი, ტირსო დე მოლინა, დონ ლუის დე ლეონი, გილიენ დე კასტრო¹⁰ და მრავალი სხვა.

ხელოვნების ნაწარმოების კონტექსტის შესახებ

მაშასადამე, ჩვენ იმ დასკვნამდე მივყავით, რომ ხელოვნების ნაწარმოების, მხატვრის ან მხატვართა მთელი ჯგუფის შესაცნობად საჭიროა სრული გარკვეულობით ნარმოვიდგინოთ იმ ეპოქის მსოფლმხედველობა და ზნე-ჩვეულებანი, რომელსაც ისინი ეკუთვნიან. იქ აღმოვაჩინოთ ყველა განმარტებას, იქ ვიპოვიოთ იმ პირვანდელ მიზეზს, რომელიც აგვისხნის დანარჩენს. ეს ჭეშმარიტება, ბატონებო, დამტკიცებულია გამოცდილებით; და მართლაც ხელოვნების ისტორიის უმთავრეს ეპოქებს რომ გადაავალოთ თვალი, ვნახავთ, ხელოვნება ჩნდება და შემდეგ ქრება აზროვნების და ზნე-ჩვეულებათა დარგში იმ განსაზღვრულ მიდრეკილებებთან ერთად, რომელთანაც თვითონ ეს ხელოვნება იყო დაკავშირებული. მაგალითად, ბერძნული ტრაგედია (ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე¹¹) ჩნდება მაშინ, როდესაც ბერძნები იმარჯვებენ სპარსელებზე, პატარ-პატარა რესპუბლიკური ქალაქების გამირულ ხანაში, იმ დიდი ბრძოლის დროს, როდესაც საბერძნეთი მთელ თავის ძალ-ღონეს იკრებს, რომ შეინარჩუნოს დამოუკიდებლობა და თავისი

გავლენის ქვეშ მოაქციოს მთელი განათლებული ქვეყნიერება. შემდეგ ამ დამოუკიდებლობისა და ენერგიის გაქრობასთან ერთად, როდესაც დაკნინდა ბერძენთა ხასიათი და მაკედონელების¹² მიერ დამარცხებული საბერძნეთი უცხოელების კუთვნილებად გადაიქცა, ჩვენ ვხედავთ ტრაგედიის გაქრობასაც. ასევე, გოტიკური არქიტექტურა¹³ ვითარდება ფეოდალური წესწყობილების საბოლოოდ დამყარების დროს ნახევრად აღორძინების ეპოქაში, მეთერთმეტე საუკუნეში, როდესაც ნორმანელების დაყაჩაღებისაგან განთავისუფლებული საზოგადოება იწყებს განვითარების გზით სვლას, და ქრება იმ დროს, როდესაც წვრილი, დამოუკიდებელი, მეომარი, ბარონების ბატონობა და მისგან გამომდინარე ზნე-ჩვეულებანი იშლება, მეთხუთმეტე საუკუნის დამლევს, თანამედროვე მონარქიების გაჩენის გამო. ასევე ჰოლანდიური მხატვრობა უდიდეს ნარმატებას აღწევს იმ სახელოვან დროს, როდესაც ჰოლანდია შეუპოვარი და მამაცური ბრძოლის გზით საბოლოოდ თავისუფლდება ესპანეთის ბატონობისაგან,¹⁴ ებრძვის ინგლისს ტოლფასი იარაღით და ევროპის სახელმწიფოთა შორის ყველაზე მდიდარ, ყველაზე თავისუფალ და განვითარებულ სამრეწველო ქვეყნად იქცევა. მეორე მხრივ, ჩვენ ვხედავთ, მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისში როგორ გადაინაცვლებს პირველობა მისგან ინგლისში. მალე ისიც ძირს ეცემა და მეორეხარისხოვან სახელმწიფოდლა რჩება. ამის შემდეგ იგი იქცევა კარგად მოწყობილ, მშვიდობიან, უბრალო საბანკო და სავაჭრო სახლად, სადაც ადამიანს შეუძლია საამოდ იცხოვროს პატივმოყვარული ზრახვებისა და მღელვარებისაგან განთავისუფლებული კეთილგონიერი ბურჟუის ცხოვრებით. სწორედ ასევე, ფრანგული ტრაგედია ჩნდება მაშინ, როდესაც სათავადაზნაურო მონარქიასთან ერთად ლუი XIV-ის¹⁵ დროს ბატონობდა სამეფისკარო ცხოვრება, ბრწყინვალე რაუტები, ტურფადკაზმული არისტოკრატიული შინაყმობა, და ქრება მაშინ, როდესაც პრივილეგიების მქონე საზოგადოება და სასახლის დერეფნების ზნე-ჩვეულებანი ეცემა რევოლუციის დარტყმისაგან.

მინდა შედარება მოვიხმო, რომ თქვენთვის უფრო საგრძნობი გახდეს ზნე-ჩვეულებისა და გაბატონებულ შეხედულებათა გავლენა ხელოვნებაზე.

თბილი ქვეყნიდან ჩრდილოეთისაკენ რომ წახვიდეთ, ახალ სარტყელს მიაღწევთ, შეინიშნავთ ნიადაგის სულ სხვა კულტურას და სულ სხვა მცენარეებს: ჯერ ალოე და ფორთოხალი; პატარა მანძილს რომ გაივლით ზეთისხილი და ყურძენი გაჩნდება; მერე მუხა და შვრია; — უფრო შორს ფიჭვი, დაბოლოს — ხავსი და ბონვერა. ყველა სარტყელს აქვს ნიადაგის თავისებური კულტურა და მცენარეები; ერთიცა და მეორეც იწყება სარტყელის თავში და თავდება მის ბოლოში; ერთიცა და მეორეც თავის სარტყელთან არის დაკავშირებული და ეს სარტყელი წარმოადგენს მათი არსებობის აუცილებელ პირობას; თავისი არსებობით ან არ არსებობით ის განაგებს ამ მცენარეთა გაჩენას, ან დალუპვას.

და რა არის ეს სარტყელი, თუ არა ერთგვარი ტემპერატურა, ერთგვარი ოდენობა სითბოსი და ნესტიანობისა; ერთი სიტყვით, გაბატონებული პირობათა რიგი არსებითად ანალოგიური იმისა, რასაც ჩვენ ეს-ეს არის ახლა ვუნოდეთ საზოგადოების მსოფლმხედველობა და იმისი ზნე-ჩვეულებანი? როგორც არსებობს ერთგვარი ფიზიკური ტემპერატურა, რომელიც თავისი ცვალებადობით ინვესს ამა თუ იმ მცენარის ჯიშის გაჩენას, — სწორედ ასევე არსებობს ერთგვარი მორალური ტემპერატურა, რომელიც თავისი ცვალებადობით ინვესს ამა თუ იმ მცენარის გაჩენას, — იქნება ეს სიმინდი თუ შვრია, ალოე თუ ნაძვი, ისევე უნდა შევისწავლოთ მორალური ტემპერატურა, რომ შევიგნოთ ხელოვნების რაიმე დარგის გაჩენა — კერპთაყვანისმცემლური ქანდაკებისა თუ რეალისტური ფერწერისა, მისტიკური არქიტექტურისა, თუ კლასიკური ლიტერატურისა, ვნებიანი მუსიკისა, ან იდიეალისტური პოეზიისა. ადამიანის სულის შემოქმედებანი, როგორც ცოცხალი ბუნების ნაწარმოებნი, შეიძლება შევიგნოთ მხოლოდ მაშინ, თუ მათ შევისწავლით გარემოცულ არესთან დაკავშირებით.

II

მიზაძვა

ხუთ დიად ხელოვნებათაგან, რომლებსაც ქანდაკება, პოეზია, ფერწერა, არქიტექტურა და მუსიკა შეადგენს, ჯერჯერობით ცალკე დავტოვოთ ორი უკანასკნელი. მათი განმარტება უფრო დიდ სიძნელეს წარმოადგენს; არქიტექტურას და მუსიკას დავუბრუნდებით, ჯერჯერობით მარტო სამი პირველი განვიხილოთ. ყველა სამივეს, როგორც თქვენცა ხედავთ — ერთგვარი დამახასიათებელი თვისება აქვს, ის თვისება, რომ სამივე, მეტად თუ ნაკლებად, წარმოადგენს მიზაძველობით ხელოვნებას.

პირველი შეხედვით ისე გეჩვენებათ, თითქოს მათი დამახასიათებელი თვისება მიზაძველობა იყოს და ხელოვნების მიერ შექმნილი ნაწარმოების ამოცანა რაც შეიძლება ზუსტ მიზაძველობაში გამოიხატებოდეს, რადგან თავისთავად ცხადია, რომ ქანდაკება ცდილობს სინამდვილესთან მეტი დაახლოებით წარმოსახოს ცოცხალი ადამიანი, რომ სურათის მიზანია წარმოსახოს ნამდვილი ადამიანი. რეალურ პოეზიაში, საცხოვრებელი ბინის შინამონყობილობანი, ან პეიზაჟი, როგორსაც იძლევა ბუნება. არა ნაკლებ ცხადია ისიც, რომ დრამა ან რომანი ცდილობს ზედმინევნით სიზუსტით წარმოგვიდგინოს ხასიათები, მოქმედებანი, საუბარი და მოგვცეს, რამდენადაც კი შეიძლება, ცხოვრებასთან ახლო მდგომი სახეები. და მართლაც, თუ უემარისი არის ეს

გამოსახვა ან სიზუსტეს მოკლებული, ჩვენ ვეუბნებით მოქანდაკეს: „არა, ასეთი ფორმა არა აქვს მკერდს ან ფეხს“. მხატვარსაც ვეტყვი: „თქვენი სურათის უკანა პლანზე ფიგურები მეტად მსხვილად დაგისათავთ და არაბუნებრივი ფერისა არიან თქვენი ხეები“. მწერალსაც ვეტყვი: „არასოდეს ყოფილა ასეთი ადამიანი, რომ ისე ეგრძნოს ან ეფიქროს, როგორც თქვენ მას მიაწერთ“.

მაგრამ სხვა საბუთიც არის, უფრო ძლიერი; პირველ ყოვლისა – ყველა დროის გამოცდილება. თუ დააკვირდებით რომელიმე მხატვრის ცხოვრების მიმდინარეობას — ადვილად შენიშნავთ, რომ იგი ჩვეულებრივად ორ ნაწილად არის გაყოფილი. პირველი ნაწილის მიმდინარეობაში, სიყმაწვილეში და თავისი ნიჭის მონიფულობაში, იგი შესცქერის თვით საგნებს; დაძაბულად და დაწვრილებით იკვლევს, თვალთაგან არ იშორებს მათ, წვალბოს და თავს იმტვრევს, რომ მიაღწიოს მათ გამოსახვას და გადაჭარბებული სიზუსტითაც სახავს მათ, დგება ისეთი მომენტები მის ცხოვრებაში, როდესაც ჰგონია, რომ უკვე საკმარისად იცნობს საგნებს, ახალს ველარ ჰპოვებს მათში და, განზედ უდგება რა ცოცხალ ნიმუშებს, თხზავს დრამას ან რომანს, ხატავს სურათს, ან ძერწავს ქანდაკებას გამოცდილებით შეძენილი რეცეპტების მიხედვით. პირველ ნაწილში მისი შემოქმედება გაყდენითლია ჭეშმარიტი გრძნობით; მეორე ნაწილში კი – ხდება ნაწვალეები ყაიდის და დაქვეითებისაკენ მიექანება. რომ დავუკვირდეთ დიდი ადამიანების ცხოვრებას, თითქმის ყოველთვის აღმოვანჩნეთ ამ ორ პერიოდს. ძალიან გრძელი იყო მიქელანჯელოს პირველ პერიოდი, იგი სამოც წელს გრძელდებოდა; ამ დროის განმავლობაში შექმნილ მის ნაწარმოებებში თქვენ ხედავთ ძლიერებასა და გმირული დიდების გრძნობას, ამ გრძნობით არის გაყდენითლი მხატვარი; სხვა აღარაფერი აგონდება. მრავალი გაკვეთანი, ურიცხვი ნახატი, საკუთარ გულის მუდმივი ანალიზი ტრაგიკულ ვნებათა შესწავლა და მათი განსახიერება სხეულში – ყოველივე ამას ხმარობს, როგორც საშუალებას, რომ გადმოაფრქვიოს ის მშფოთვარე ენერგია, რომლითაც იგი აღსავსეა. აი რა აზრს აღგიძრავთ თქვენ სიქსტეს კაპელის ყოველი კუთხე და მთელი კამარა.¹⁷ შედით იმავე, პაულინის¹⁸ მეზობელ ეკვდერში და გასინჯეთ მიქელანჯელოს სიბერისდროინდელი ნაწარმოებები: „მოქცევა წმიდა პავლესი“, „ჯვარცმა წმიდა პეტრესი“, დააცქერდით თუნდაც „უკანასკნელ განკითხვას“, რომელიც სამოცდაშვიდი წლისამ შექმნა. საქმის მცოდნენი, და პროფანებიც კი, პირველი შეხედვითვე შენიშნავენ, რომ ორთავე ფრესკა დახატულია მზამზარეული რეცეპტის მიხედვით, რომ მხატვრის განკარგულებაშია ფორმათა ცნობილი რაოდენობა და განსაზღვრული შაბლონით ხელმძღვანელობს, ერთიმეორეზე ალაგებს არაჩვეულებრივ პოზებს, ხელოვნურად ამოკლებს განზომილებას და ჩვენ ვამჩნევთ, რომ ცოცხალი შემოქმედება, ბუნებრივობა, დიადი ლტოლვა, უმაღლესი ჭეშმარიტება, რომლითაც სავსე იყო მისი პირველი პერიოდის ნაწარმოებნი, გაქრნენ, ან, უკიდურეს

შემთხვევაში, შესუსტდნენ, ხელოვნების ტექნიკის ბოროტად გამოყენების და ხელობად გადაქცევის გამო, და თუ იგი მაინც სხვებზე მაღლა დგას, მეტად დაბლა დგას თავის თავთან შედარებით.

იმასვე შევნიშნავთ ჩვენი, ფრანგების მიქელანჯელოს სიცოცხლის შესწავლის დროს. თავის მოღვაწეობის პირველ პერიოდში კორნელი¹⁹ ძლიერების და გამირობის იმავე გრძნობით იყო აღსავსე: იგი ამას ხედავდა თავის ირგვლივ, ძლიერებით აღსავსე ვენებებში, რომელიც სარწმუნოებრივმა ომებმა უანდერძეს ახალ მონარქიას, დუელისტების თავგანწირულ მამაცობაში, ღირსების ამაყ გრძნობაში, რომელიც ჯერაც შერჩენოდათ მათს ფეოდალურ სულებს, სისხლიმღვრელ ტრაგედიებში, რომლებიც გათამაშებულან სამეფო კარზე სასახლის დიდებულთა შეთქმულებისა და რიშელიეს²⁰ მიერ განხორციელებულ სიკვდილის დასჯათა წყალობით; და მაშინ შეჰქმნა კორნელმა ისეთი მოქმედი პირები, როგორც ჰიმენა და სიდი, პოლიევქტი და პოლინა, კორნელია და სერტორიუსი, ემილია და ჰორაციუსი.²¹ შემდეგ, სიბერის ჟამს შექმნა მან პერფარიტა, ატილა და მრავალი უხეირო პიესა, რომლებშიც საზარლად დაძაბული მდგომარეობაა, ღვლარჭნილობა ჰფარავს დიდსულოვნებას. ამ პიესების წერის დროს ცოცხალი ნიმუშები, რომლებსაც იგი უწინ ხედავდა, აღარ არსებობდნენ მსოფლიო სცენაზე, უკიდურეს შემთხვევაში, იგი აღარ ეძებდა მათ, შთაგონებამ მიატოვა იგი. ისიც შაბლონით სწერდა, იმ ძველი ხერხების გახსენებით, მან რომ აღმოაჩინა იმ დროს, როდესაც ენთუზიაზმით იწვოდა, სწერდა ლიტერატურულ თეორიებს, ტრაქტატებსა და მსჯელობებს თეატრალური პერიპეტეიებისა და დრამატურგიული თავისუფლების შესახებ. იგი ასლს იღებდა თავისი თავისას და იღებდა გადაჭარბებით: ჩვევა, გამოანგარიშება და რუტინა სულის დიად მოძრაობათა და საგმირო საქმეთა უშუალოდ ჭვრეტის მაგიერობას უწევდნენ მას, იგი აღარა ჰქმნიდა უკვე, იგი უბრალო ხელოსნად გადაიქცა.

არამარტო ამა თუ იმ დიდი ადამიანის ცხოვრების ისტორია გვიმტკიცებს, რომ საჭირო არის მიმბაძველობით გამოსახვა ცოცხალი მოდელისა და დაუცხრომელი და გულდასმით დაკვირვება ბუნებისა; ამასვე გვიმტკიცებს ყოველი დიდი სკოლის ისტორია, ყველა სკოლა (აქ შეუძლებელია გამონაკლისის არსებობა), განიცდის გადაგვარებას და დაცემას სწორედ იმიტომ, რომ იწყებს ზუსტ მიბაძვას და გაურბის ცოცხალ მოდელს. ასე მოუვიდათ ფერწერაში მიქელანჯელოს მიმდევრებს, რომელნიც კუნთების და არაბუნებრივი პოზების ხატვით იყვნენ გატაცებულნი; ასე მოუვიდათ თეატრალური დეკორაციების და ხორციანი, მომრგვალებული ფორმების მოყვარულთ, რომლებიც ბაძავდნენ დიდ ვენეციელებს.²² ასევე მოუვიდათ აკადემიკოსებს და ბუდუარის მხატვრებს, რომლითაც დასრულდა XVIII საუკუნის ფრანგული ფერწერა. ლიტერატურაში იგივე დაემართათ რომის დაცემის დროის მოლექსებს და რიტორებს; მგრძნობიარე დეკლამატორ-დრა-

მატურებს, რომლითაც დამთავრდა ინგლისური დრამა, და დაცემის ეპოქის იტალიაში მოსწრებული სიტყვების და ღვლარჭნილი ფრაზების შემთხზველთ. ყველა აქ დასახელებული მაგალითიდან ორს ამოვარჩევ მხოლოდ, მაგრამ ძალიან თვალსაჩინოს: პირველი, ეს არის ძველი დროის ქანდაკების და ფერწერის დაცემა, ამის ნათლად წარმოსადგენად საკმარისია რიგრიგობით ვინახულოთ პომპეი და რავენა.²³ პირველი საუკუნის ფერწერას და ქანდაკებას ვნახავ პომპეიში; რავენაში მეექვსე საუკუნის მოზაიკებს, რომელნიც იმპერატორ იუსტინიანეს²⁴ დრომდე აღწევნ. ამ ხუთასი წლის განმავლობაში, გამოუწნორებლად გაფუჭდა ხელოვნება, ეს დაცემა შედეგი იყო მარტო იმისა, რომ დავიწყებას მიეცა ცოცხალი მოდელი. პირველ საუკუნეში ჯერ კიდევ არსებობდნენ პალესტრის ჩვეულებანი და კერპთაყვანისმცემლური გემოვნებანი; მაშინ ადამიანი იცვამდა მსუბუქ ტანისამოსს, ადვილად მოსახდელს, აბანოში დადიოდა, გატიტვლებული ვარჯიშობდა, ესწრებოდა ცირკის ბრძოლას, სიყვარულით და შეგნებით უყურებდა ცოცხალი ტანის მოძრაობას; მაშინდელ დროის მოქანდაკეებს, ფერმწერლებს გარს ეხვივნენ შიშველი ან ნახევრად შიშველი მოდელები და შეეძლოთ მათი განსახიერება. ამიტომ არის, რომ პომპეიში თქვენ ხედავთ კედლებზე, პატარა ეკედერში, შიდაეზოებში მოცეკვავე მშვენიერ ქალებს, მარჯვე და ამაყ ახალგაზრდა გმირებს, ღონიერ მკერდს, მარდ ფეხს, რომელთა ჟესტი და ტანის ფორმა ისეთი სიმართლითა და ცოცხლად არის გამოხატული, რომ ბეჯითი შესწავლითაც კი ვერ მიუღწევიათ იმავე სრულქმნილებისათვის ჩვენს დროში; შემდეგი ხუთასი წლის განმავლობაში ნელ-ნელა შეიცვალა ყველაფერი; გაქრა კერპთაყვანისმცემლური ზნე-ჩვეულებანი, პალესტრის მიერ აღზრდილი ჩვევები, სრული სიშიშვლის გემო; თავს აღარ იწონებენ ტანის მშვენიერებით, პირიქით, მას მალავენ რთული ტანისამოსის ქვეშ, ქარგავენ მაქმანით, მენამული და საუცხოო აღმოსავლური ქსოვილებით. აღარ აფასებენ მოჭიდავეს და მონიფულ ყმანვილ კაცს; პირველ ადგილს იკავებს საჭურისი, დედაკაცი, ბერი. ასკეტიზმი იპყრობს ქვეყანასა და მასთან ერთად მიდრეკილება ბუნდოვანი ოცნების, უსაგნო კამათის, ქალღმადის ბლაჯინისა და უშინაარსო ყბედობისაკენ. ბიზანტიელ ნათრევ ყბედებს დარჩენიანთ ბურთი და მოედანი ბერძნების უძლეველი ბუმბერაზებისა და რომაელი მკაცრი მებრძოლების მაგიერ. აკრძალულია შეცნობა და შესწავლა ცოცხალი მოდელისა. მოდელს ვედარ ხედავენ; თვალწინ აღარაფერი რჩება, გარდა ძველი ოსტატების ნაწარმოებისა და მხატვრები მხოლოდ მათ ასლს იღებენ. შემდეგ ამ ასლის ასლს იღებენ, და ასე სულ უფრო და უფრო შორდება დედანს ყოველი შემდეგი თაობა. მხატვარს აღარ აქვს საკუთარი აზრი და გრძნობა; იგი მანქანად ქცეულა, მონურად რომ ასახიერებს სხვისას. წმიდა მამები ბრძანებენ, არ გაბედოს მხატვარმა და ახალი არა მოიგონოს რა; ხატოს ისე, როგორც ეს დაკანონებულია, გადმოცემულია ტრადიციით. მხატვარსა და ცოცხალ

მოდელს შორის შექმნილ განხეთქილებას მიჰყავს ხელოვნება იმ მდგომარეობამდე, რომელსაც ასე ცხადად ჰხედავთ რავენაში. გადის ხუთი საუკუნე და იქამდე ეცემა ხელოვნება, რომ ადამიანს მხოლოდ ფეხზე მდგომს ან მჯდომარეს ხატავენ; სხვა მდგომარეობაში მისი ასახვა მეტად ძნელად ეჩვენებათ – მხატვარს სხვაფრთი აღარ შეუძლია. ხელი და ფეხი თითქოს მხოლოდ და მხოლოდ ძვლად ქცეულა. ტანისამოსის ნაკეცები თითქოს გაშეშებულია: ადამიანი მანეკენს წააგავს, თვალები თითქმის მთელი სახის ადგილს იკავებს. ხელოვნება ჭლეტით დაავადებულ ადამიანს წააგავს. მას მოელის დაჭკნობა და სიკვდილი.

ამავე მიზეზებით გამოწვეულ დაცემას ვხედავთ წინამორბედი საუკუნის ხელოვნების სხვა დარგებშიც. მეფე ლუი XIV-ის დროს ლიტერატურამ მიაღწია სტილის სრულყოფას, სინამდვილეს, სიმართლეს და კეთილშობილურ უბრალოებას, რომლის მაგვარი სხვაგან არსად მოიპოვებოდა: და განსაკუთრებით სცენიურმა ხელოვნებამ ჰპოვა მაშინ ისეთი ენა და ლექსთწყობა, რომლებიც ადამიანის სულის სრულყოფილ ქმნილებად ეჩვენა ევროპას. ეს იმით აიხსნება, რომ მწერლების ირგვლივ არსებობდნენ ცოცხალი მოდელები, რომლებსაც დაჟინებით აკვირდებოდნენ ისინი. ლუი XIV-მ ნამდვილი მეფური სიღარბაისლითა და მჭევრმეტყველებით აღსავსე შესანიშნავი ლაპარაკი იცოდა. კარისკაცების წერილებიდან, დეპეშებიდან და მემუარებიდან ვიცით, რომ არისტოკრატიული კილო, უაღრესი მოხდენილობა, გამოთქმის სიზუსტე, სიტყვის მარაგი, მანერების კეთილშობილება კარისკაცებში ისევე მოიპოვებოდა, როგორც მეფეში, ასე რომ, თუ იმათ წრეში ტრიალებდა მწერალი, ადვილად შეეძლო მეხსიერების და გამოცდილების დახმარებით საუკეთესო მასალა მოეპოვებინა თავისი ხელოვნებისათვის.

ასი წელი გავიდა რასინიდან²⁵ დელილამდე და ყველაფერი ცხადლივ შეიცვალა. იმისთანა აღტაცება და გაკვირვება დაიმსახურა რასინის სიტყვამ და ლექსმა, რომ ცოცხალი ადამიანის შესწავლის ნაცვლად, ცდილობდნენ კარგად შეესწავლათ ის ტრაგედიები, სადაც ეს ადამიანები იყვნენ წარმოდგენილნი. მოდელად მწერლობას ცოცხალი ადამიანი კი არა, წინანდელი მწერლები გაეხადა. შემოიღეს პირობითი ენა, აკადემიური სტილი, ღვლარჭნილი მითოლოგია, ხელოვნური ლექსთწყობა, შტამპიანი, შემონმებული, სახელოვან მწერალთა თხზულებიდან ამოკრეფილი ლექსიკონი, მაშინ იყო, რომ გამეფდა ის შეუძლებელი სტილი, რომელმაც წაბილწა XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისის ფრანგული მწერლობა, ერთგვარი უარგონი, სადაც ერთ რითმას მოსდევდა მეორე, წინდანინ მომზადებული რითმა, სადაც ვერავინ ბედავდა თავისი სახელით ეხსენებინა საგანი; სადაც ზარბაზნის მაგიერ ხმარობდნენ ალფეორიას, ზღვას ამფიტრიტეს²⁶ ეძახდნენ. შებორკილ აზრს დაეკარგა გამომსახველობა, სიმართლე, სიცოცხლე; ეს სტილი თითქოს შექმნილი იყო პედანტების აკადემიის მიერ, რომელთაც ლათინური მოლექსეობის ქარხნის გამგეობა უფრო

მოუხდებოდათ.

აქედან ისეთი დასკვნა გამოდის, რომ განუწყვეტლივ უნდა ვაკვირდებოდეთ სინამდვილეს, რაც შეიძლება მეტის მიბაძვით ავსახოთ იგი, და რომ ხელოვნების არსი მდგომარეობს, რაც შეიძლება, ზუსტ და სრულ მიბაძვაში.

III

ახლა ვნახოთ, რამდენად სწორია ეს დებულება და შეიძლება თუ არა გამოვიყვანოთ აქედან დასკვნა, რომ ზედმინვენით მიბაძვა შეადგენს ხელოვნების მიზანს?

ეს რომ ასე ყოფილიყო, ბატონებო, მაშინ საუკეთესო ნაწარმოებნი მონური მიბაძვის ნაყოფი იქნებოდნენ. ნამდვილად კი ეს ასე არ არის. ავიღოთ, პირველ ყოვლისა, ქანდაკება. ტვიფარი იძლევა ორიგინალის ყველაზე ზუსტსა და სწორ ანაბეჭდს. მაგრამ, მაინც მიუხედავად ამისა, ცხადია, რომ კარგი ტვიფარი ვერ შეედრება კარგ ქანდაკებას. მეორე მხრივ, და უკვე სხვა დარგში – ფოტოგრაფია არის ხელოვნება, რომელიც ხაზების და ჩრდილების საშუალებით ყველაზე ზუსტად და შეუმცდარად წარმოსახავს ერთ სიბრტყეზე საგნის მოხაზულობას და ფორმებს. ეჭვი არ არის, ფოტოგრაფიას შეუძლიან დახმარება გაუწიოს ფერწერას; ზოგჯერ გამოცდილი, მცოდნე ადამიანის ხელში შესაძლებელი ხდება მისი მხატვრულად გამოყენება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მას აზრადაც არ მოსდის, რომ ფერწერას გაუტოლდეს. და ბოლოს, ერთი უკანასკნელი მაგალითიც. თუ მართალია, რომ ზედმინვენით მიბაძვა შეადგენს ხელოვნების საბოლოო მიზანთ, იცით, რა იქნებოდა მაშინ საუკეთესო ტრაგედია, საუკეთესო კომედია ან საუკეთესო დრამა?! – სტენოგრაფიული ანგარიშები სისხლის სამართლის პროცესების შესახებ, რადგან იქ მართლაც ჩანერილია უკლებლივ ყოველი სიტყვა. ცხადია ისიც, რომ ხანდახან შეიძლება აქ აღმოჩნდეს რაიმე ბუნებრივი ან წრფელი გრძნობით გატაცება, მაგრამ ეს გახლავთ ძვირფასეული ლითონის მარცვალი მთის შორეულ, წიაღისეულ მადანში. მწერალმა შეიძლება ის გამოიყენოს მასალად, მაგრამ თავისთავად კი მას ხელოვნებასთან არაფერი საერთო არა აქვს.

დრამატული პოეზიის საუკეთესო ნაწილი — ბერძნული და ფრანგული კლასიკური პიესები, უმეტესი ნაწილი ესპანური და ინგლისური დრამებისა, შორს უდგანან საზოგადო საუბრის ზედმინვენით გამოყენებას; პირიქით, განგებ შეაქვთ მასში ცვლილება. ყველა ეს პოეტები ლექსად ალაპარაკებენ თავიანთ გმირებს და მათ სათქმელს ზომას და ხშირად რითმას უყენებენ. აზიანებს თუ არა ხელოვნების ნაწარმოებს სინამდვილის ასეთი დამახინჯება? სრულიადაც არა. ამას უდავოდ ამტკიცებს გოეთეს „იფიგენიას“²⁷ მაგალითი, რომელიც ჯერ პროზად იყო დაწერილი და შემდეგ კი გაილექსა. იგი პროზადაც მშვენიერია,

მაგრამ, გალექსილი, განუზომლად მაღლა დგას. აქ, ცხადია, რომ სწორედ ჩვეულებრივი სასაუბრო ენის შესწავლა, რითმის და ზომის შეტანა, შეუდარებელ ძალას აძლევს გოეთეს თხზულებას, ნათელ განდიდებას, ფართო და ურყევ ტრაგიკულ ჟღერას, რომლის გაგონებისთანავე სული ამალდება ჩვეულებრივი ცხოვრების სისაძაგლეზე და ჩვენს თვალწინ აღსდგებიან ძველი გმირები, პირველყოფილი ადამიანების დავინყებულები ტომები, და მათ შორის, დედოფლური ქალწული, ღმერთების ნების განმმართველი, კანონების დამცველი, ადამიანის მწყალობელი, რომელშიც შეერთებულია ადამიანის ბუნების ყოველი სათნოება და დიდებულება, რათა სახელი გაუთქვას ჩვენს გვარს და აღამაღლოს ჩვენი სული.

IV

მაშასადამე, რომელიმე საგნის დახატვის დროს, ყველაფერი სრული სიზუსტით როდი უნდა გამოვსახოთ. გვრჩება გამოსარკვევი, რა ფარგლებში უნდა დავტოვოთ მიბაძვა. და აი, წინადადე გეუბნებით: იგი არ უნდა აღემატებოდეს ნაწილების თანაფართობას, რაც ურთიერთ დამოკიდებულებას გვაძლევს, ახლავე გავმარტავ ამას.

წარმოიდგინეთ, რომ ცოცხალი მოდელი გიდგათ თვალწინ, ქალი ან კაცი და მის დასახატავად ერთი ფანქარი გაქვთ და პატარა ქალაღდი – ორი ხელისგულის ოდენა. ცხადია ვერავინ მოგთხოვთ, რომ ნატურალური სიდიდით გამოვსახოთ იგი. ამისათვის ქალაღდი არ გეყოფათ; მით უფრო ვერავინ მოგთხოვთ, რომ ფერები გადმოგვცეთ, რადგან თქვენს განკარგულებაში მხოლოდ ორი ფერია – თეთრი და შავი. თქვენგან იმას მოითხოვენ, რომ მოდელის თანაფარდობა და, უპირველესად ყოვლისა, პროპორციები გამოვსახოთ, ესე იგი, ნაწილების ზომათა თანაფარდობა. თუ თავი განსაზღვრული სიგრძისაა, საჭიროა რომ ტანს რამდენჯერმე მეტი სიგრძე ჰქონდეს, ვიდრე თავს, ხელს – სხვა სიგრძე, ისიც თავის სიგრძესთან შეფარდებული; აგრეთვე ფეხს და ყველა დანარჩენ ნაწილს.

გარდა ამისა, თქვენგან მოითხოვენ, რომ დახატვის ფორმები ან მდგომარეობის თანაფარდობა გამოვსახოთ: ესა თუ ის მოდუნვა, ოვალი, კუთხე, კლაკნილი, რომელიც ორიგინალს აქვს, სათანადო ხაზებით უნდა იყოს სურათში გამოხატული, მოკლედ რომ ვთქვათ, ამოცანა მდგომარეობს ნაწილების თანაფარდობის, მის სრულ მთლიანობით გადმოცემაში, სხვა არაფერში; თქვენ ტანის მარტივი გარსი კი არ უნდა გადმოსცეთ, არამედ, ასე ვთქვათ, ტანის ლოგიკური აგებულება.

ამგვარადვე წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ წინ მდაბიონი ან დიდკაცნი მოქმედებენ ცხოვრების სცენაზე და თქვენ გთხოვენ ამის აღწერას. ამის ასასრულებლად თქვენ გაქვთ თვალი, ყური, მხესიერება, იქნებ ფანქარიც, რომ საჩქაროდ ჩაინეროთ ხუთი-ექვსი შენიშვნა; ცოტა რამ

გაქვთ, მაგრამ ეს საკმარისია, რადგან თქვენგან იმას კი არ მოითხოვენ, რომ უკლებლივ გადმოგვცეთ ყოველი სიტყვა, ყოველი ჟესტი, ყოველი მოძრაობა ამ კაცისა, ან იმ თხუთმეტი-ოცი კაცისა, რომლებსაც თქვენ უყურებდით. აქაც, როგორადაც ეს იყო წინათ მოყვანილი მაგალითში, თქვენგან მოითხოვენ აღნიშნოთ პროპორციები, დაკავშირება, თანაფარდობანი; უპირველეს ყოვლისა, — დაიცვათ სრული სიზუსტით თანაბრობა პიროვნების მოქმედებაში, ესე იგი, თქვენს აღწერაში უმეტესი მნიშვნელობა მისცეთ ისეთ საქციელს, რომელშიაც გამოსჭვივის მისი პატივმოყვარეობა, მისი სიძუნწე, თუ იგი ძურწია, მთავარი ყურადღება მიაქციოთ ძალმომრეობის აქტებს, თუ იგი თავდაუჭერელია, შემდეგ არ დაარღვიოთ სხვა და სხვა მოქმედებათა ურთიერთკავშირი, ესე იგი, სწეროთ ისე, რომ ერთი რეპლიკა ინვევედეს მეორეს, რომ ესა თუ ის გადანყვეტილება გამომდინარეობდეს წინათ მოცემულ გადანყვეტილებისაგან, გრძნობა-გრძნობისაგან, აზრი – წინათ აღძრულ აზრისაგან და, გარდა ამისა, რომ ყველაფერი აიხსნებოდეს მოქმედ პირთა არსებულ მდგომარეობით და იმ ხასიათის თვისებებით, რომლითაც დაჯილდოებულია იგი თქვენს მიერ. მოკლედ, რომ ვთქვათ, ლიტერატურაში, ისევე, როგორც ფერწერაში, საჭირო არის აღწეროთ არა ცოცხალ არსებათა და ამბების გრძნობებით აღქმული გარეგნობა, არამედ მათი თანაფარდობის და მათი ურთიერთდამოკიდებულების მთლიანობა, ესე იგი, მათი ლოგიკა. ამგვარად, საერთო წესით ყველაფერი ის რაც ცოცხალ არსებაში ჩვენ გვაინტერესებს, მისი შინაგანი ან გარეგანი ლოგიკა, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისი აგებულება, შემადგენლობა და ნაწილების თანაფარდობა და სწორედ ამის გამოჩენას და გადმოცემას ვთხოვთ ჩვენ მხატვარს. თქვენ ხედავთ, თუ როგორი შესწორება შეგვაქვს ჩვენს პირველ განზრახვაში; ჩვენ ის არ გავაქარწყლეთ, მხოლოდ დავნმინდეთ; ჩვენ აღმოვაჩინეთ ხელოვნების უფრო ამაღლებული ხასიათი; რომლის წყალობით ხელოვნება ხდება არა მარტო ადამიანის ხელის ნაშრომად, არამედ აგრეთვე მისი გონების ქმნილებად.

ხელოვნების არსი

ხელოვნების ნაწარმოების თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ პირველ პლანზე გამოიყვანოს, რაც შეიძლება თვალსაჩინო გახადოს საგნის ძირითადი ან მთავარი ხასიათი მაინც; ამის მისაღწევად მხატვარი აშორებს ისეთ ნიშნებს, რომლებიც უმთავრესს ფარავენ, ირჩევს იმისთანებს, რომლებშიაც იგი მჟღავნდება, ასწორებს – რომლებშიც შეცვლილად მოჩანს იგი და გადაამუშავებს იმისთანებს, რომლებშიც გაუქმებულად ეჩვენება იგი.

შენიშვნები:

1. ჯონ ვებსტერი (1575-1624), ჯონ ფორდი (1586-1639), მენს ენჯერი (1584-1616), კრისტოფერ მარლო (1564-1593), ბენ ჯონსონი (1574-1637), ჯონ ფლეტჩერი (1579-1625), ფრანსის ბომონტი (1584-1616) – გამოჩენილი ინგლისელი ფრამატურგები.

2. რუბენსი პეტერ პაულ (1577-1640) – დიდი ფლამანდიელი მხატვარი, მსოფლიო ფერწერის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი.

3. გენტი, ბრიუსელი, ბრუგე, ანტვერპენი – ქალაქები ეხლანდელ ბელგიაში, რომელიც უნინ ცნობილი იყო ფლანდრიის სახელწოდებით.

4. გასპარ კრაიერი (1584-1669), ადამ ვან ნოორტი (1562-1664), გერარდ ზევერსი (1591-1651), ტეოდორ რომბოუტსი (1597-1637), აბრაჰამ იანსენსი (1575-1632), ტეოდორ ვან ტულდენი (1606-1676), ვან ოსტი (1600-1661) – ფლამანდიელი მხატვრები, დიდი რუბენსის თანამედროვენი.

5. იორდანსი (1593-1678) – ფლამანდიელი მხატვარი, ავტორი მრავალი უან-რული სურათებისა, რომელნიც გამოხატავენ დღესასწაულებს და ქეიფებს; ანტონის ვან დეიკი (1599-1641) – ფლამანდიელი მხატვარი, მსოფლიო ფერწერის ერთ-ერთი უდიდესი პორტრეტისტი, ცხოვრობდა უმთავრესად ინგლისში.

6. ფიდასი (ძვ. წ. V საუკუნე) – უდიდესი ბერძენი მოქანდაკე. მის ქანდაკებებს შორის ცნობილია ათენა პალადა პართენონში, ზევსი (იუპიტერი) – ოლიმპიის ზევსის ტაძრისათვის. ათენა პრომაქოსი და სხვ. იქტინე — ძველი საბერძნეთის უდიდესი არქიტექტორი, ცხოვრობდა V საუკ. მეორე ნახევარში ჩვ. ერამდე. მისი აშენებულია პართენონი და მისტერიების ტაძარი ელევზინში.

7. პართენონი – მსოფლიო არქიტექტურის უდიდესი ძეგლი, ღმერთქალ ათენას ტაძარი ძველ საბერძნეთში (ელადაში), აშენებულია 443-432 წ. ჩვ. ერამდე, არქიტექტორ იქტინეს მიერ მარმაროლსაგან; იუპიტერი – ოლიმპიელი – მოქანდაკე ფიდასის მიერ ოქროსა და სპილოს ძვლისაგან გამოქანდაკებული ზევსის (რომაულად იუპიტერის) ქანდაკება ქალაქ ოლიმპიის ტაძარში, ეხლა დაკარგულია.

8. პალესტრა – ჭიდაობის სკოლა ძველ საბერძნეთში, სადაც ცმანვილებს ასწავლიდნენ ხტუნვას, სირბილს, დისკოს და შუბის ტყორცვას, ცურვასა და ჭიდაობას.

9. ველასკესი (1599-1660), ზურბარანი (1598-1662), ფრანცისკო პერერი (1576-1656), ალონზო კანო (1601-1687) და ლუის მორალესი (1509-1586) – ესპანური ფერწერის შესანიშნავი ოსტატები.

10. ლოპე დე ვეგა (1562-1635), კალდერონი (1600-1681), ტირსო დე მოლინა (1571-1618) და გილიენ დე კასტრო (1569-1631) – ესპანური დრამატურგიის ბრწყინვალე წარმომადგენლები; სერვანტესი (1547-1616) – დიდი ესპანელი მწერალი, „დონ-კიხოტის“ ავტორი; ლუის დე ლეონი (1527-1591) – ესპანური ლირიკის უდიდესი წარმომადგენელი.

11. ესქილე (ძვ. წ. 525-456), სოფოკლე (ძვ. წ. 496-406) და ევრიპიდე (ძვ. წ. 480-406) — ძველი ბერძნული ტრაგედიის უდიდესი წარმომადგენლები; საბერძნეთ-სპარსეთის ომები დაიწყო 494 წელს და ფაქტიურად დამთავრდა 480-479 წლებში, როდესაც ბერძნებმა ბრწყინვალედ გაიმარჯვეს სპარსელებზე სალამინთან და პლატეასთან.

12. გაძლიერებულმა მაკედონიამ 338 წელს ჩვ. ერამდე დაიპყრო საბერძნეთი ალექსანდრე მაკედონელის მამის ფილიპეს მეფობის დროს.

13. გოტიკური არქიტექტურა – გოტიკური ხელოვნების მთავარი დარგი მე-12-14 საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში (გოტიკური სტილი). აღმოცენდა საფრანგეთში, საიდანაც სწრაფად გავრცელდა ინგლისში, გერმანიაში, იტალიასა და ესპანეთში. გოტიკური არქიტექტურის შენობისათვის (უმთავრესად ეკლესიებისათვის); დამახასიათებელია: წვეტიანი, ე. წ. ისრისებრი თალი, რომელიც შესდგება მრავალი ზოძინისა და საყრდნობი თაღებისაგან; შენობა მსუბუქია და მოხდენილი. შიგნიდან და გარედან მრავალი ქანდაკებით დაფარული, ფერადი სარკმლები მალაღი და ვიწრო,

ფერწერით მოხატული.

14. ჰოლანდიელების ბრძოლა ესპანეთის წინააღმდეგ ფაქტიურად დაიწყო 1572 წელს, როდესაც მათ დაიკავეს ქალაქი ბრილი, ეს ბრძოლა მსოფლიო ისტორიაში, ცნობილია როგორც ნიდერლანდების ბურჟუაზიული რევოლუცია, დამთავრდა არასის უნით (1579 წ.), რომლითაც დაარსდა ჰოლანდიის ბურჟუაზიული რესპუბლიკა, შემდგარი ჩრდილოეთ ნიდერლანდების შვიდი პროვინციისაგან. ესპანეთმა ფაქტიურად ცნო ჰოლანდიის დამოუკიდებლობა მხოლოდ 1609 წელს.

15. ფრანგული კლასიკული ტრაგედიის უმაღლესი განვითარება დაემთხვა სწორედ ფრანგული აბსოლუტიზმის უდიდეს გაფურჩქვნას. მეფე ლუი XIV-ის (1613-1725) დროს.

16. რომის პაპის სასახლეში (ვატიკანი) არსებობს პაპი სიქსტი IV-ის კაპელა (სამლოცველო). 1508 წელს პაპმა იულიოს II-მ შეუკვეთა მიქელანჯელოს სიქსტეს კაპელის კამარის და ჭერის ფრესკებით მოხატვა.

17. 1542 წ. 67 წლის მიქელანჯელომ პაპი პავლე III-ის შეკვეთით შეასრულა ამ პაპის სამლოცველოს, ე. წ. „პაულინის კაპელას“ ფრესკებით მოხატვა.

18. პიერ კორნელი (1606-1684) – ფრანგული კლასიკური ტრაგედიის შემქმნელი.

19. კარდინალი რიშელიე (1585-1642) – საფრანგეთის მეფის ლუი XIII-ის მინისტრი, 1624 წლიდან საფრანგეთის ფაქტიური მმართველი.

20. პიერ კორნელის ტრაგედიების გმირები: პიმენე და სიდი („სიდი“), ჰორაციუსი, კამილა და ემილია („ცინა ანუ ავგუსტუსის ლმობიერება“) და პოლიევქტე და პოლინა („წამებული პოლიევქტე“); პერფარიტა, ატილა, სერტორიუსი – კორნელის ტრაგედიების გმირები.

21. დიდი ვენეციელები – ივლისზმება რენესანსის დროს ვენეციური მხატვრობის წარმომადგენლები: ჯორჯონე (1476-1510), ტიცინი (1480-1576), პაოლო ვერონეზე (1528-1588) და იაკოპო ტინტორეტო (1518-1594):

22. პომპეი – რომის იმპერიის ქალაქი, დაიღუპა ვულკან ვეზუვის ამოხეთქვის დროს 79 წელს, ცნობილია კედლის შესანიშნავი მხატვრობით, რავენა – იტალიის უძველესი ქალაქი, ცნობილია თავისი ბიზანტიური სტილის ტაძრებით და მოზაიკებით.

23. იუსტინიანე (527-565) — ბიზანტიის იმპერატორი, რომლის დროს კონსტანტინეპოლში აშენდა წმ. სოფიოს ტაძარი (532-537).

24. ვან რასინი (1639-1699) – ფრანგული კლასიკური ტრაგედიის დიდი წარმომადგენელი, ჟაკ დელილი (1738-1813).

25. ამფიტრიტე – პოსეიდონის მეუღლე, ზღვის ქალღმერთი.

26. ბალტაზარ დენერი (1685-1747) – ცნობილი მხატვარი-პორტრეტისტი.

27. დიდმა გოეთემ თავისი ტრაგედია „იფიგენია“ ჯერ პროზად დაწერა 1779 წელს, შემდეგ ლექსად 1780 წ.

ფრანგულიდან თარგმნა **ივანე მაჭავარიანმა**
(ნიგნიდან „ხელოვნების ფილოსოფია“, თბ., 1990).

