

# აქისტრეფა

# პეტიუს



წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები  
პროფ. ს. ლანელიასი  
მეორე გამოცემა

გამომცემლობა „განათლება“  
თბილისი © 1979

### რედაქტორისაგან

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

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

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

## 1. არისტოტელეს სხოვეება

არისტოტელეს თხზულებათა შორის „პოეტიკას“ თვალსა-  
ჩინოდ ადგილი უჭირავს. მან ღრმა კვალი დასტოვა არა მხო-  
ლოდ პოეზიის, არამედ საზოგადოდ მთელი ხელოვნების ის-  
ტორიაში. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ვერ დავასახელებთ  
ასეთივე მცირე მოცულობის მეორე ნაწარმოებს, რომელ-  
საც თანაბარი გავლენა მოეხდინოს მოწინავე კაცობრიობის  
მხატვრულ შემოქმედებაზე.

არისტოტელე დაიბადა 99 ოლიმპიადის პირველ წელს,  
ე. ი. 384 წელს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. მისი სამშობლო  
იყო ქალაქი სტაგირა, რომელიც ჩრდილოეთ ელადის ერთ  
განაპირა კუთხეში მდებარეობდა, დიდ მატერიალისტ დემოკ-  
რიტეს დედაქალაქ აბდერას მახლობლად. როგორც წარმოშო-  
ბით, ისე სწავლა-წიწრდით არისტოტელე იყო ქვეშაირიტი  
ელინი. მისი მამა, სახელად ნიკომახე, ასკლეპიადების<sup>1</sup> წო-  
დებას ეყუთვნოდა და, როგორც გამოჩენილი ექიმი, მაკე-

<sup>1</sup> ასკლეპიადები იგივეა, რაც ასკლეპიოსის შთამომავლები. ასკლეპი-  
ოსი კი (ან ლათინურად ესკულაპე) ეწოდებოდა მკურნალობის ღეთაებას.  
ძველად საბერძნეთში ექიმობა მემკვიდრეობით გადადიოდა მშობლიდან  
შვილზე და ექიმები წარმოადგენდნენ განსაკუთრებულ წოდებას, რომ-  
ლის წინაპრად ასკლეპიოსი ან ესკულაპე ითვლებოდა.

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

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

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

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



ლური ინტერესი, რომელიც ჰარბობდა არისტოტელეს სამშობ-  
ლოში და რომელიც გამოჰყვა მამის ოჯახიდან, აკადემიაში  
ყოფნის დროს არამც თუ არ გაჰქრობია ახალგაზრდა მეცნი-  
ერს, არამედ კიდევ უფრო განუვითარდა და, აღვილად შესაძ-  
ლებელია, რომ ეს გარემოება შეიქნა დიდ იდეალისტ პლატონისაგან  
არისტოტელეს დაშორების ერთ-ერთი მიზეზი.

აკადემიაში ყოფნის უკანასკნელ წლებში არისტოტელე  
უკვე გამოჩენილ მეცნიერად ითვლებოდა: მას ჰყავდა საკუთარი  
მსმენელები და, ზოგად ხაზებში შემუშავებული ჰქონდა თა-  
ვისი ფილოსოფიური თეორია, რომელიც პლატონის ფილო-  
სოფიისაგან განსხვავდებოდა და ზოგიერთ შემთხვევაში, ალ-  
ბათ, მასწავლებლისა და მოწაფის პერსონალურ უთანხმო-  
ებასაც კი იწვევდა<sup>1</sup>. თუ ათენის ბრწყინვალე არისტოკრატი-  
ული ოჯახის შვილი და ნახევრად მითოლოგიური კოდრეს  
შთამომავალი პლატონი ყველა თავის აზრს თავის მასწავლე-  
ბელ სოკრატის აზრად ასაღებდა ხოლმე და ამით თავის  
პირად დამსახურებას ზრდილობიანად აფარებდა ხელს,  
პროვინციელი ექიმის შვილს არისტოტელეს, რომელსაც არის-  
ტოკრატიული ტრადიციები არ ამძიმებდა. უფრო უცერე-  
მონიო ინდივიდუალიზმი ახასიათებდა: იგი არამც თუ ცდი-  
ლობდა თავისი ორიგინალობა დაეჩრდილა, არამედ სათაკი-  
ლოდ არ თელიდა თავისი მსოფლმხედველობის განსხვავება  
პლატონის მოძღვრებისაგან ხაზგასმით წამოეწია წინ და  
აქა-იქ. პოლემიკასაც არ ერიდებოდა მასწავლებლის წინააღმდეგ.  
საბედნიეროდ, ამას ფილოსოფიური აზროვნების განვითარე-  
ბისათვის ზიანი არ მოუტანია; უმაღლეს სასარგებლოც კი გამო-  
დგა, რამდენადაც აზრთა კიდლით ჰქმნარიტება მოგე-  
ბული დარჩა. მაგრამ, ესეც რომ არ ყოფილიყო, არა-  
ვითარი საფუძველი არ არსებობს იმისათვის, რათა ვიფი-  
ქროთ, რომ თავისი ყოფაქცევით აკადემიაში ყოფნის დროს  
არისტოტელემ დააკლო პლატონს ის პირადი პატივისცემა,  
რომელიც მასწავლებელს მოწაფისაგან ეკუთვნის. წინააღ-  
მდეგ შემთხვევაში გაუგებარი იქნებოდა ის უცილობელი  
ფაქტი, რომ არისტოტელე ოცი წლის განმავლობაში აკადე-

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

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

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

ამ დროს საბერძნეთში ხდებოდა დიდი ისტორიული ამ-

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

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

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

ბები, რომლებსაც შედეგად მოჰყვა ხერონის ბრძოლა, კონსტანტინის პანელინური კონგრესი და მაკედონიის ფორმალური გადაქცევა მთელი ელადის ჰეგემონად. ქალაქმა-სახელმწიფომ ან პოლისმა (პისის), როგორც ელინთა პოლიტიკური ორგანიზაციის ეროვნულმა ფორმამ, დიდი ხნის წინ დაკარგა თავისი არსებობის ისტორიული აზრი<sup>1</sup> და იგი საბერძნეთის სოციალურ-ეკონომიური წინსვლისა და საერთო-საეკონომიკო კულტურული პროგრესის შემაფერხებელ ფაქტორად იქცა. ელადის პოლიტიკურ ატომიზაციას ბოლო უნდა მოღებოდა. და ნაცვლად მრავალ პოლისებად დაქსაქსულ საბერძნეთისა. საჭირო იყო ერთი მთლიანი ბერძნული ეროვნული სახელმწიფოს შექმნა. ამოდ ცდილობდნენ მინიატურული პოლისები, რომელთაგანაც თითოეულს ძალიან მცირე ტერიტორია ეკირა; თავისი ძალით გადაეწყვიტათ ეს დიდი ისტორიული ამოცანა და პატარ-პატარა ატომებად დაყოფილი საბერძნეთის მაგიერ პოლიტიკურად გაერთიანებული და მთლიანი საბერძნეთი შეექმნათ. ეს ცდა მიზანს ვერ აღწევდა. რა თქმა უნდა, ისევ ისტორიული მიზეზების გამო და არა იმიტომ, თითქო ბერძენთა ტომს თანდაყოლილი ჰქონოდა რაღაც გაურკვეველი შიში დიდი სივრცის წინაშე, რომელიც ვითომცდა არ აღწევდა მათ საშუალებას ფართო ტერიტორიის სახელმწიფო შეექმნათ. როგორც ამას ჩვენ ეპოქის ერთი გამორჩენილი მეტაფიზიკოსი ამტკიცებს<sup>2</sup>. ამიტომ ბერძენთა ტომის პოლიტიკური გაერთიანების ისტორიული ამოცანის რეალური გადაწყვეტა შესაძლებელი იყო მხოლოდ იმ პირობით, თუ ბერძნები დაკარგავდნენ თავის პოლიტი-

<sup>1</sup> ჩვენ ვამბობთ ისტორიულ აზრზე და არა მათემატიკურზე. ვინაიდან არ ეეთანხმებით ერთს ქართველ პუბლიცისტს, (Вагратшн-Мухранский „О существе национальной индивидуальности и об образовательном значении крупных пародных единиц.“), რომელიც ოდესღაც ამტკიცებდა, თითქო არსებობდეს „დიდი ერთეულების“ მათემატიკური კანონი („закон крупных единиц“) და ამ კანონის ძალით მცხოვრებთა მცირე რიცხვის მქონე ხალხი აუცილებლად უნდა გადაეკლამოს მცხოვრებთა დიდი რიცხვის მქონე ხალხთა. ამ პუბლიცისტის მსჯელობა შეიძლება მიჩნეულ იქნას მეტაფიზიკური, ანტი-ისტორიული და სრულიად აბსტრაქტული მსჯელობის ნიმუშად.

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

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

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

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

უბღნენ ურთიერთთან მაკედონიისადმი ათენის მიმართების პოლიტიკური საკითხის გასარკვევად.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Пелъм ац, Очерк греческой истории. 273.

<sup>2</sup> გიმნაზია (γυμνάσιον) წარმოდგება ბერძნული სიტყვიდან γυμνασιον, რაც ნიშნავს ტანის ვარჯიშს (ამავე სიტყვიდან წარმოებულია სიტყვა „გიმნასტიკა“). გიმნაზია ეწოდებოდა ტანის საუარჯიშო დარბაზს, რომელიც ლამაზი კოლონებით იყო მორთული და ბაღის გვერდით იყო ჩვეულებრივ მოთავსებული. აქ სამოსგანძლი ახალგაზრდობა (γυμνασιωνιστὰς „შიშველს“) გიმნასტიკურ ვარჯიშობას აწარმოებდა. იქვე თავს იყრდნენ საქმეებისაგან თავისუფალი მოქალაქეები, რომლებიც სასიამოვნო საუბარში ატარებდნენ ხოლმე დროს, პირველი ფილოსოფიური სკოლები გიმნაზიებში იქცა გახსნილი.

<sup>3</sup> ლიკეოსი (Λικεΐα) წარმოდგება სიტყვიდან λικη — შუქი, სინათლე და არა სიტყვიდან (λυγαι — მგელი) და ნიშნავს იგი „ნათელს“, „შუქერას“, „შუქის შიშველს“ (და არა... „მგელთა დამბოცველს“, როგორც ეს ანტიკურ გრამატიკოსებს ეგონათ). მაშასადამე, აპოლონ ლიკეოსი ნიშნავს შუქერა აპოლონს, ე. ი. შუქერა მზეს, ვინაიდან აპოლონი იყო მზის განსახიერება.

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

✓ პლატონის აკადემიის მსგავსად, არისტოტელეს ლიკეონიც ფორმალურად იყო რელიგიური საზოგადოება (ἱερεῖον), რომლის დანიშნულებას მუზეუმის სარწმუნოებრივი კულტი წარმოადგენდა<sup>2</sup>. მაგრამ ეს იყო მხოლოდ ფორმალური მხარე; არსებითად კი ლიკეონის მთავარი მიზანი არა სარწმუნოებრივ კულტში, არამედ მეცნიერებათა შესწავლაში მდგომარეობდა. აქ სწავლობდნენ: ლოგიკას, მეტაფიზიკას, მათემატიკას, ფიზიკას, ასტრონომიას, ბოტანიკას, ზოოლოგიას, ფსიქოლოგიას, ეთიკას, პოლიტიკას, ეკონომიკას, რიტორიკას, პოეტიკას. ბევრი მათ შორის პირველად არისტოტელეს მიერ იქნა მეცნიერების სახით ჩამოყალიბებული.

მეცადინეობა გამოიხატებოდა არა მხოლოდ სხვების მიერ აღმოჩენილ ქეშმარიტებათა შეთვისებაში, არამედ ახალ ქეშმარიტებათა უამოუკიდებელ კვლევა-ძიებაში. ფორმა მეცადინეობისა გამოიხატებოდა ნაწილობრივ სოკრატისებური დიალოგების წარმოებაში,<sup>3</sup> ნაწილობრივ კი ლექციების კითხვაში<sup>4</sup>. დილით არისტოტელე უკითხავდა ლექციებს მხო-

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

<sup>2</sup> Випдельманд, Ист. др. фпл., 191.

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

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

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



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

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

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

<sup>1</sup> Diog. L., V, 21—27.

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

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

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

<sup>1</sup> კალისტენის დაქვის მიზეზი იყო ის, რომ მას ბრალად დასდეს ალექ-  
სანდრეს წინააღმდეგ მოწიგობილ შეთქმულებაში მონაწილეობის მიღება.

ქცევა არისტოტელეს უნდა დალატად მოჩვენებოდა იმ დიდი ბერძნული კულტურის მიმართ, რომლის გავრცელებითაც შეიძლებოდა არისტოტელეს თვალში სპარსეთის დაპყრობა ყოფილიყო გამართლებული. ყველაფერი ეს, ალბათ, გავლენას ახდენდა მასწავლებლისა და მოწაფის ურთიერთობაზე და მორალურად ამორებდა მათ ერთმანეთისაგან<sup>1</sup>. მაგრამ ათენის ფართო საზოგადოებისათვის არისტოტელეს ეს სულიერი დრამა სრულიად დაფარული იყო. საზოგადოება ხედავდა მხოლოდ იმას, რომ არისტოტელე სარგებლობდა ალექსანდრე მაკედონელის აშკარა მფარველობით, რომ მას რეგულარულად ეძლეოდა სახელმწიფო ხაზინიდან ვეებერთელა სუბსიდი<sup>2</sup>, რომ ალექსანდრეს ბრძანებით უამრავ საბუნების-შეტყველო მასალას უგზავნიდნენ ლიკეიონს ახლად დაპყრობილი ქვეყნებიდან, რომ არისტოტელე მეგობრულ განწყობილებაში იმყოფებოდა ანტიპატრესთან, რომელიც ალექსანდრე მეფის ნაცვალი იყო საბერძნეთში და აჯანყებულ ბერძენთა წინააღმდეგ მოქმედ მაკედონელთა ჯარს სარდლობდა.

ასეთ პირობებში გასაგებია, რომ ათენელების თვალში არისტოტელე იყო მაკედონური პარტიის კაცი. ამიტომ როდესაც ატიკაში ატყდა მაკედონური ორიენტაციის მოქალაქეთა დევნა, არისტოტელეც ვერ ასცდა მას; მით უმეტეს, რომ არისტოტელეს ათენში ბევრი პირადი მტერი ჰყავდა (მათ შორის პლატონის აკადემიის წევრები, რომლებიც არისტოტელეში თავის ბედნიერ მოქიშპეს ხედავდნენ). საიდანღაც გამოჩნდებოდა ზემოთ ჩვენ მიერ ნახსენები ლექსი, რომელიც ოდესღაც არისტოტელეს თავის შეგობარ პერმიასისათვის ეძღვნა, და ამ ლექსის საფუძველზე შეადგინეს ბრალდე-

<sup>1</sup> ვინც ეს ამბავი იცოდა, მას შეეძლო შეეთხზა ზღაპარი, თითქო ალექსანდრე მაკედონელი მოწამლეს არისტოტელემ და მისმა მეგობარმა ანტიპატრემ, — ზღაპარი, რომელიც გავრცელებული იყო ძველად და რომლის საფუძველზე, III საუკ. ქრ. შ., რომის იმპერატორმა კარაკალამ (გათანაბრების დიდმა ოსტატმა) არისტოტელეს მიმდევრებს ალექსანდრიაში წაართვა მათი განსაკუთრებული უფლებები.

<sup>2</sup> ზოგიერთი მოწმის გადმოცემით, არისტოტელეს ეძლეოდა ალექსანდრე მაკედონელის ხაზინიდან ყოველწლიურად 800 ტალანტი. ერთი ტალანტი კი უდრიდა 1456 მანეთს ოქროთი.

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

## პოეტის ლიტერატურული ისტორია

ვიდრე „პოეტის“ შინაარსის გარჩევას შეუდგებოდეთ, საჭიროა მოკლედ მაინც გავეცნოთ მის ლიტერატურულ ისტორიას. უწინარეს ყოვლისა საკითხავია. არის თუ არა „პოეტის“ ნამდვილად არისტოტელეს თხზულება. როგორც ვიცით, ძველ საბერძნეთში იშვიათი მოვლენა არ იყო გამოჩენილ მწერალთა თხზულებების კონტრაფაქცია. თვითონ არისტოტელესათვისაც მიუწერიათ არა ერთი ისეთი ნაწარმოები, რომლის ავტორიც იგი არ ყოფილა. ასე, მაგალითად, არისტოტელეს მიაწერდნენ ძველად ერთ ნაშრომს, რომელმაც ჩვენამდისაც მიაღწია

და რომელიც ელვატური სკოლის ორი დიდი წარმომადგენლის (ქსენოფანეს და მელისოს) და სოფისტიკის ერთი დიდი მოღვაწის (გარგიას) ფილოსოფიურ მოძღვრებათა დახასიათებას შეიცავს: მხედველობაში გვაქვს „De Melisso Xenocrisane Gorgia“, რომელმაც დიდი კამათი გამოიწვია მეცნიერებაში და რომელიც, როგორც ეს დღეს სავსებით გამორკვეულია<sup>1</sup>, არისტოტელეს მიერ არ ყოფილა დაწერილი. თუ მივიღებთ მხედველობაში ის გარემოება, რომ არისტოტელე ცხოვრობდა ორიათას სამასი წლის წინ, კონტრაფაქციის ფაქტა კი ზოგჯერ ჩვენ თვალწინ ხდება, სრულიად ბუნებრივია დაისვას კითხვა „პოეტიკის“ ავტორის შესახებ.

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

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

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

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

სიტყვიდან ἀρχαίς, რაც „მოსმენას“ ნიშნავს. ასეთი სა-  
 ხელწოდება არისტოტელეს თხზულებათა აღნიშნულ ჯგუფს  
 იმიტომ მიეცა, რომ ისინი არისტოტელეს მოწაფეთა მიერ მო-  
 სასმენად დაუწერია 334 — 322 წლებში, როდესაც არისტო-  
 ტელე ლიკეიონს მეთაურობდა; ე. ი. ისინი იყვნენ მოსასმენი  
 (ἀρχοματῆται) თხზულებები. გარდა ამ „მოსასმენი“ ანუ  
 „აკრომატიკული“ თხზულებებისა, არისტოტელეს ჰქონდა სხვა  
 სახის თხზულებებიც. ამ უკანასკნელთა შორის იყო ისე-  
 თებიც, რომლებსაც თვითონ არისტოტელე უწოდებდა სახე-  
 ლად „გამოცემულ თხზულებებს“ („ἰστοὶ ἐκδημιόμῃνοι“):  
 ეს იყო თხზულებები, რომლებიც არისტოტელეს დაუწერია  
 პლატონის აკადემიაში ყოფნის დროს, თავისი ახალგაზრდო-  
 ბის წლებში. პლატონის თხზულებათა მსგავსად, არისტოტე-  
 ლეს ამ ახალგაზრდობის ნაწერებს ჰქონდა დიალოგური ფორ-  
 მა: ისინი წარმოადგენდნენ ფილოსოფიურ თემებზე დაწერილ  
 დიალოგებს, თუმცა მხატვრულობის თვალსაზრისით ვერ  
 შეედრებოდნენ პლატონის დიალოგებს. „გამოცემული თხზუ-  
 ლებები“ ეწოდათ არისტოტელეს ამ დიალოგებს იმ მიზეზის  
 გამო, რომ ისინი არისტოტელეს მიერვე იყვნენ თავის დროზე  
 გამოცემული ან გამოშვებული ფართო საზოგადოებისათვის.  
 ამ „გამოცემული თხზულებებისაგან“ განსხვავებით, „აკრო-  
 /მატიკულ“ ან „მოსასმენ“ თხზულებებს ჰქონდათ არა დი-  
 ალოგური, არამედ მონოლოგური ფორმა, — ისეთი, როგო-  
 რიც აქეთ ჩვენი დროის სამეცნიერო თხზულებებს. გარდა  
 ამისა, ისინი დაწერა არისტოტელემ არა ახალგაზრდო-  
 ბის წლებში, არამედ იმ დროს, როდესაც სრული მო-  
 წიფულობის ასაკში იმყოფებოდა და სათავეში ედგა  
 ლიკეიონის ფილოსოფიურ სკოლას, 334—322 წლების  
 განმავლობაში. თუ გამოცემული თხზულებები არისტოტელე-  
 ჯა დანიშნული იყვნენ ფართო საზოგადოებისათვის, ს აკრო-  
 მათიკულად, „აკრომატიკული“ თხზულებები დანიშნული იყ-  
 ვნენ იმისათვის, რომ მოესმინა არისტოტელეს პირიდან  
 ლიკეიონის წევრთა ვიწრო ჯგუფს. სხვანაირად რომ ითქვას,  
 „აკრომატიკული“ თხზულებები წარმოადგენდნენ არისტოტე-  
 ლეს ზეპირი ლექციების დაწერილ ტექსტებს, რომელთა

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

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

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

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

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

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

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



აქვთ დასრულებული სახე: არისტოტელე, თითქოს ჩქარობს, ცდილობს მოკლედ ილაპარაკოს, და აქედან წარმოდგენა სიტყვების გადაქარბებული ეკონომია: „პოეტის“ ფრაზები რაღაც აბრევიატურებს წარმოადგენენ. ცხადია, რომ გამო-საცემად საბოლოოდ დაშვადებულ ნაწარმოებს ასეთი თვისება არ ექნებოდა. იქ არისტოტელე წინადადებებს მის-ცემდა სავსებით დასრულებულ სახეს, რათა მკითხველს გაად-ვილებოდა მათი გაგება.

აქედან ცხადია, რომ „ოქროს დარ მდინარეზე“ ლაპარაკი „პოეტის“ მიმართ შეუფერებელი იქნებოდა: „პოეტი-კის“ ენას არ შეიძლება არც ოქროს დარი მდინარე და არც საზოგადოდ რაიმე მდინარე ეწოდოს. ვინაიდან მას აკლია სწორედ ის დენადობა. ის სიმსუბუქე, რომელიც წიგ-ნის წაკითხვას სასიამოვნო საქმედ აქცევს. „პოეტუკა“ მძიმედ იკითხება და დიდ შრომას მოითხოვს იმისაგან, ვისაც სურს მისი გაგება. როგორც ჩანს, „პოეტის“ დაწერის დროს არის-ტოტელე არ ფიქრობდა მკითხველთა ფართო წრეების მოთ-ხოვნილებაზე და თავის ნაწერისათვის არ მიუცია ის დასრუ-ლებული ლიტერატურული გაფორმება, რომელიც საჭიროა მიეცეს ყოველ ნაწარმოებს, როდესაც მას მიზნად აქვს პო-პულარულ თხზულებად იქცეს.

ამასთან დაკავშირებით ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „პო-ეტისას“, როგორც არისტოტელეს ბევრ სხვა „აკრომატი-კულ“ თხზულებას, ემჩნევა ნაწილების არევა: ის ნაწილი, რომელიც მსჯელობის ლოგიკური მსვლელობის თანახმად წინ უნდა ყოფილიყო, სინამდვილეში უკან არის მოქცეუ-ლი, და პირუკუ: რაც უკან უნდა ყოფილიყო, ის წინ არის მოთავსებული. მაგალითად, ზოგიერთი მკვლევარის აზ-რით<sup>1</sup>, „პოეტის“ მე-15 პარაგრაფი, რომელიც ეხება ფაბუ-ლის პრობლემატიკას, მსჯელობის ლოგიკური მსვლელო-ბის თანახმად უნდა ყოფილიყო მოთავსებული მე-18 პარაგ-რაფის უკან, ვინაიდან ფაბულის იმავე პრობლემატიკას ეხე-ბა მე-17 და მე-18 პარაგრაფები. „პოეტის“ არსებულ რედაქციის მიხედვით გამოდის, რომ ფაბულებზე არისტო-

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

ტელე ლაპარაკობს ჯერ მე-15 პარაგრაფში, ამის მომდევნო მე-16 პარაგრაფში ფაბულაზე იგი არაფერს ამბობს, მაგრამ მე-17 პარაგრაფში ისევ იწყებს ფაბულაზე. ლაპარაკს, რომელსაც განაგრძობს მე-18 პარაგრაფში. სხვანაირად რომ ითქვას, ფაბულის შესახებ, რომელსაც ეგზომ დიდი მნიშვნელობა აქვს პოეტური ნაწარმოებისათვის. არისტოტელე ლაპარაკობს გაბნეულად, ნაცვლად იმისა, რომ ცალკე გამოეყო ფაბულის პრობლემა და „პოეტიკის“ ერთს გარკვეულ ნაწილში კონცენტრირებულად, სისტემატურად და საბოლოოდ ამოეწურა იგი. მსგავსი რამ შეიძლება ითქვას სხვა პრობლემებზედაც: ერთსა და იმავე საკითხს არისტოტელე ეხება „პოეტიკის“ სხვადასხვა ნაწილში, და ეს აბუნდოვანებს „პოეტიკის“ აზრს მკითხველისათვის, აქცევს ამ აზრს ძნელად გამოსარკვევ აზრად. თვითონ არისტოტელეს რომ გამოეცა „პოეტიკა“, მაშინ ჩვენ უეჭველად დაცული ვიქნებოდით ამ სიძნელისაგან, ვინაიდან გამოსაცემად საბოლოოდ დამზადებულ ნაშრომში არისტოტელე, ცხადია, სანიმუშო ლოგიკური თანდათანობით დაალაგებდა მის ნაწილებს. ახლა კი ჩვენ ისიც არ ვიცით კარგად, „პოეტიკის“ ნაწილების ამქამად არსებული თანამიმდევრობა თვითონ არისტოტელეს ხელნაწერებში იყო მოცემული ამავე სახით, თუ ასეთი თანამიმდევრობა მიეცა „პოეტიკას“ მხოლოდ ანდრონიკე როდოსელის გამოცემაში, რომელიც მართო არისტოტელეს ხელნაწერთა კრებულს კი არ ემყარებოდა (ვინაიდან ეს ხელნაწერები ძალიან დაზიანებული იყო), არამედ პერიპატეტიკული სკოლის ტრადიციასაც.

ამიტომ მართალია ვ. კრისტი, როდესაც იგი წინასიტყვაობაში, რომელიც „პოეტიკის“ გამოცემას წარუძღვარა, წერს:

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

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

გარდა ზემოაღნიშნული მაგალითის მსგავსი შემთხვევებისა<sup>2</sup>, გვხვდება „პოეტიკაში“ განმეორებებიც: „პოეტიკა“ არაიშვიათად იმეორებს იმას, რაც მას უკვე ნათქვამი ჰქონდა. ზოგიერთ შემთხვევაში კი განმეორებას ისეთი სახე აქვს, რომ იგი აშკარად მოწმობს „პოეტიკის“ ტექსტის დაზიანებას. მაგალითად, მე-12 პარაგრაფში დასაწყისი სტრიქონები და ბოლო სტრიქონები ზუსტად ემთხვევიან ერთმანეთს. აგრეთვე მე-20 პარაგრაფში „კავშირის“ განსაზღვრება ორჯერ არის მოცემული, და უკანასკნელი განსაზღვრება ზუსტად იმეორებს პირველს, რაც სრულიადაც არ იყო საჭირო. უმკველად აქაც ტექსტი დაზიანებულია.

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

თუ მივიღებთ მხედველობაში არისტოტელეს ნაწერთა ისტორიული ბედი, ასეთი ინტერპოლაციების წარმოშობა ადვილი გასაგებია.

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

---

<sup>1</sup> Aristotelis de arte Poetica liber. Recensuit Guilelmus. Christ. Lipsiae, 1898, praefatio, p. V: -ჩვენ ვერ გავხედეთ „პოეტიკის“ ნაწილების გადასმა-გადმოსმა, თუ არა იმ შემთხვევაში, როდესაც გადასმის საზღაურებით მსჯელობის მსჯელობის წესი დანამდვილებით შეიძლება და ყოფილიყო ადგენილი. ამიტომ ჰეინზიუსის, შენგელის და სხვათა მაგალითს, რომლებმაც XV თავი გადასვეს XVIII თავის შემდეგ. ჩვენ ვერ გავხედეთ გაეყოლოდით, ეინაიდან, თუმცა კარგი იყო, რათა მწერალს მსჯელობა ხასიათის შესახებ დაეწყო მას შემდეგ, რაც იგი მოძრა ფაბულის და მისი ნაწილების განხილვას, მაგრამ XVII და XVIII პარაგრაფებში მსჯელობა წარმოებს ზოგიერთ ისეთ საკითხზე, რომელიც ზუსტად არც კი ეხება ფაბულას“.

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

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

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

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

<sup>2</sup> Polit., 1341 b 39; πολιτικῶν βιβλίου δ, σ. 39: περὶ ποιητικῆς βρομαὺν σαφῆτα-ε-  
 φανῶ (εἰ. ἐπὶ τῆς κἀμαρτοῦ).

შეგვიძლია ავხსნათ, რომ „პოეტიკის“ სრული ტექსტი არ არის ჩვენს განკარგულებაში, რომ ტექსტი დამახინჯებულია. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს შეხედულება, რომელსაც ხანგრძლივი ისტორია აქვს (იგი გამოთქმული ჰქონდა საფრანგეთის დრამატურგს პიერ კორნელს<sup>1</sup>), არ არის საკმაოდ დასაბუთებული, და ამ შემთხვევაში არ გვაქვს საფუძველი ხარვეზზე ვილაპარაკოთ. მართალია, არისტოტელე დაგვირდა „პოლიტიკაში“, რომ იგი იმსჯელებს კათარზისის შესახებ ταῖς παρὰ ποιητικῶν, მაგრამ ჯერ ერთი. საკითხავია, რას გულისხმობდა იგი გამოთქმაში ἐν ταῖς παρὰ ποιητικῶν: იმ თხზულებას, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ არისტოტელეს „პოეტიკის“ სახელწოდებით, თუ სხვა რამეს? რატომ არ შეეძლო არისტოტელს განზრახვა ჰქონოდა დაწვრილებით შეხებოდა კათარზისის ცნებას იმავე „პოლიტიკაში“, რომელსაც ჩვენამდე სრული სახით არ მოუღწევია? ასეთი განზრახვაც ხომ სავსებით საკმარისი საფუძველი იქნებოდა იმის სათქმელად, რაც არისტოტელემ „პოლიტიკაში“ სთქვა, ე. ი. იმის სათქმელად, რომ დაწვრილებით კათარზისის შესახებ ლაპარაკი იქნება ἐν ταῖς παρὰ ποιητικῶν. მაშაადამე, არ არის საკმაოდ დასაბუთებული, თითქო „პოლიტიკაში“ მოცემული დაპირება, რომ კათარზისის შესახებ მსჯელობა იქნება ἐν ταῖς παρὰ ποιητικῶν, აუცილებლად გულისხმობდეს სწორედ იმ თხზულებას, რომელსაც ჩვენ „პოეტიკის“ სახელწოდებით ვიცნობთ, და ამიტომ არც ის არის სავალდებულო, რომ ამ ნაწარმოებში ჩვენ კათარზისის ცნების ვრცელი ახსნა-განმარტება ვეძიოთ: არისტოტელეს შეეძლო კათარზისის ცნების სრული ახსნა-განმარტება მოეცა „პოლიტიკის“ იმ ნაწილში, რომელსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია<sup>2</sup>, ისე როგორც შეეძლო ეს მას გაეკეთებია სხვაგანაც. და თუ ეს ასე მოხდა ნამდვილად, მაშინ „პოეტიკაში“ არამც თუ საჭირო არ იყო

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



ცნობებიდან ჩანს, რომ ძველად „პოეტიკას“ უფრო დიდი მოცულობა ჰქონია, ვიდრე დღეს. მაგალითად, არისტოტელეს თხზულებათა იმ სიაში, რომელიც დიოგენე ლაერტელს აქვს მოყვანილი, „პოეტიკის“ შესახებ აღნიშნულია, რომ იგი ორი წიგნისაგან შედგებოდა:  $\pi\rho\alpha\gamma\mu\alpha\epsilon\iota\sigma\varsigma\ \tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon\sigma\varsigma\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\acute{\iota}\varsigma\ \beta^{\prime}$ <sup>1</sup>

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

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

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

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

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

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

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

## არისტოტელეს პოეტიკის ძირითადი ცნებები

### § 1. ბაჰის ცნება არისტოტელეს მოძღვრებაში

#### ა. პლატონის მსოფიო

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

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

<sup>2</sup> О р д ы н с к и й, В. Апфельрот.

როგორც ცნობილია, არისტოტელეს მეტაფიზიკა პლატონის მეტაფიზიკის უარყოფას წარმოადგენს. არისტოტელესა და პლატონის სახით ერთმანეთს დაუპირისპირდა ორი მოწინააღმდეგე, ფილოსოფიური ინტუიციის მქონე მოაზროვნე, რომელთაგანაც თითოეულს თავისებური წარმოდგენა ჰქონდა ფილოსოფიის ამოცანაზე და თავისებურად ესმოდა ფილოსოფოსობა. ოდესღაც ძლიერი და ბრწყინვალე, მაგრამ მეხუთე საუკუნეში უკვე დეკადანსის გზაზე მდგარი კოდრიდების არისტოკრატიული გვარის შთამომავალი პლატონი ათენელი ფილოსოფოსის სოკრატეს მოწაფე იყო, და მისთვის ფილოსოფოსობა იმასვე ნიშნავდა, რაც სოკრატესათვის. თუ სოკრატეს გაგებით, ფილოსოფია იყო კრიტიკა<sup>1</sup> და სხვა ამოცანა, გარდა ტრადიციით გადმოცემულ და საზოგადოებაში გაბატონებულ ჩვეულებრივ შეხედულებათა კრიტიკისა, ფილოსოფიას არ ჰქონდა, — ადვილად წარმოსადგენია, რა დიდი ენთუზიაზმით უნდა მიეღო ფილოსოფიის ასეთი გაგება პლატონს. რომელიც სოკრატის დამკვიდრების გზაზე დამდგარი კლასის ღვიძლი შვილი იყო. მართალია, პლატონმა ახალი ნაბიჯი გადადგა წინ სოკრატესთან შედარებით: მან ააგო მეტაფიზიკური სისტემა. რომელიც სოკრატეს არ აუშენებია. მაგრამ რა არის პლატონის მეტაფიზიკა. თუ არა ჩვეულებრივ შეხედულებათა კრიტიკის დასაბუთება? მეტაფიზიკა სპირდებოდა პლატონს მხოლოდ იმისათვის, რათა უფრო გამჭნოდა მის გარშემო არსებულ საზოგადოებრივ წრეს, რომელიც მას არ უყვარდა. უფრო დასაბუთებულად უარყო ამ საზოგადოებრივი წრის ზნეობა. სამართალი, პოლიტიკური წესწყობილება<sup>2</sup>. მეცნიერება და ხელოვნება, ვინაიდან პლატონი ახალგაზრდობის წლებიდანვე შეეჩვია იმ აზრს, რომ მისი დროის საბერძნეთს ჭეშმარიტი ზნეობა<sup>3</sup>, სამართლის, სახელმწიფოებრივი წესწყობილების და მეცნიერების ნაცვლად, ჰქონდა მხოლოდ ყალბი ზნეობა. სამართალი, სახელმწიფო და ყალბი მეცნიერება. თავისი ფილოსოფიის მთელს ამოცანას პლატონი ამ სიყალბის მხილებაში, კრიტიკაში ხედავდა. შევეხოთ მხოლოდ იმას, თუ

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

<sup>2</sup> შეად. Republ, VIII.

როგორ ამხილა პლატონმა ხელოვნება, რომელსაც უდიდეს საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა ძველ საბერძნეთში

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> K. M a r x, Zur Kritik der politisch, Oekonomie, 1924, S. XLIX.

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

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

<sup>4</sup> ე. ო. nicht die Schönheit suchen sie, sondern die Wahrheit.

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

სოკრატის კვალს მისდევს პლატონი. ისიც ახალგაზრდობის წლებში ხელოვნებით იყო ვატაცებული: ბაძავდა პოეტ სოფრონს და წერდა მიმებს, მაგრამ მალე ხელი მიჰყო ფილოსოფიას და პოეტური მიმების ნაცვლად იწყო ფილოსოფიური დიალოგების წერა, პოეზია ფილოსოფიაზე გასცვალა, როგორც არასერიოზული საქმე ქვეშარტად სერიოზულზე. თავის ფილოსოფიურ დიალოგებში პლატონი აწარმოებს ბერძნული ესთეტიზმის კრიტიკას და ამტკიცებს მის სივიწროვესა და განსაზღვრულობას. პლატონი მოითხოვს, სოკრატის მსგავსად, ბუნებისადმი ესთეტიკურის ნაცვლად, ფილოსოფიური მიმართების დამყარებას. იგი დარწმუნებულია, რომ უმაღლესი ფორმა კულტურისა არის არა ხელოვნება, არამედ ფილოსოფია, ხოლო უმაღლესი სახე ადამიანობისა არის არა ხელოვანი, როგორც ამას ხელოვნების წარმონადგენლები ფიქრობდნენ, არამედ ფილოსოფოსი<sup>1</sup>. ამიტომ ხელოვანთა ჰეკემონიამ საზოგადოებაში, პლატონის მოძღვრებით, ადგი-

<sup>1</sup> «Философ для взрослых, а поэт для юношей», говорит Аристотель в «Яггушках».

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

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

<sup>1</sup> დიალოგი „გორგია“.

<sup>2</sup> «Πυρ», «Φεдр», «Ион», «Гиппиий старший».



დრამატული ხელოვნების ძირითად ნიშანს, პლატონის აზრით, შეადგენს მიზანძვევა (μῆτις). ყოველი აქტიორი ბაძავს, ე. ი. თამაშობს, და თავისი თამაშით წარმოადგენს ან ასახავს ვიღაც სხვას. ქართველებს კარგად დაუქერიათ ეს აზრი და აქტიორისათვის „მსახიობი“ დაურქმევიათ: იმიტომ არის აქტიორი მსახიობი,<sup>1</sup> რომ იგი სხვის სახეს, გადმოგვცემს თავისი თამაშით და არა თავის საკუთარ ბუნებრივ აჩსებას. მაგრამ, პლატონის აზრით, არა თუ მარტო მსახიობი, არაძედ დრამატურგიც მიზანძველია. ვინაიდან თვითონ დრამა ბაძვია. ასეთვე ბაძვია, პლატონის მოძღვრებით, ეპოსი. ეპიკური პოეზია. ბაძვა არის აგრეთვე სკულპტურა, მხატვრობა, მუსიკა და ყოველი სხვა ხელოვნება (Rp., I. II). ყველაზე უფრო ნათლად ხელოვნებას მიზანძველობა ჩანს დრამაში. რომელიც ბაძავს ან წარმოადგენს კაცის ქცევებს. ამრიგად, დრამის მისაბამ საგანს კაცი და მისი ქცევები შეადგენენ. კაცი შეადგენს აგრეთვე მომეტებულ შემთხვევაში სხვა ხელოვნებათა მისაბამ საგანს: კაცს ბაძავს (ე. ი. წარმოადგენს ან ასახავს) ეპოსი, კაცს ბაძავს სკულპტურა, კაცისადმი ბაძვია მხატვრობა, კაცს ბაძვენ ორხესტიკა და მუსიკა<sup>2</sup>. იბადება კითხვა: ვინ არის ის ადამიანი. რომელსაც ბაძავს ხელოვნება. პირველ რიგში კი დრამა? სხვანაირად რომ ითქვას, რა შეადგენს ხელოვნებას მისაბამ საგანს? აი ამ კითხვაზე პასუხის გაცემით, გადაწყვიტა პლატონმა ხელოვნების მნიშვნელობისა და ღირსების საკითხი. ე. ი. ხელოვნების ღირსება. პლატონის კონცეპციით. განისაზღვრა მისი საგნის ღირსებით. მნიშვნელობისა და ღირსების საკითხის ამგვარ გადაწყვეტას ფილოსოფიაში ეწოდება გენეტიზმი. ხელოვნებას კრიტიკასი პლატონი თავისი მიზნის მისაღწევად სარგებლობდა გენეტიკური მეთოდით. რაც ერთგვარი გულუბრყვილობაა ფილოსოფიაში.

ყოველი დრამის და თითქმის ყოველი ხელოვნების მისაბამ საგანს შეადგენს, პლატონის მოძღვრებით, ადამიანი,

<sup>1</sup> ე. ი. მსახიველი.

<sup>2</sup> ამას იმეორებს დღეს ტომოფეევი! პერევერზევიც ამბობდა, რომ მიზანძვის საგანია „Сорциальный характер“.

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

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

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

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

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

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

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

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

პროგრესია. ფილოსოფია აახლოებს კაცს იდეათა სამყაროს-  
თან, ხელოვნება კი, პირუტყუ, აშორებს მისგან. ფილოსოფი-  
ურა შემეცნება ცდილობს მოხსნას საგნებს გრძნობათა მიერ  
აფარებული ნიღაბი და გამოააშკაროს მათი არსება, მათი  
იდეა ან ცნება. მხატვრული შემოქმედება კი, წინააღმდეგ  
ამისა, ახალ ნიღაბს აფარებს საგანს და კიდევ უფრო აბნე-  
ლებს და აყალბებს მის არსებას. მის იდეას ან ცნებას.

რა თქმა უნდა, პლატონი არ იყო ვანდალი. და იგი არ მო-  
ითხოვდა ხელოვნების განადგურებას: პირიქით. იგი მზად  
იყო ეცნო ხელოვნების პედაგოგიური მნიშვნელობა ბავ-  
შვთა აღსაზრდელად. მაგრამ პლატონი ამბობდა, რომ ხე-  
ლოვნება ფილოსოფიაზე დაბლა დგას და იგი არის არა გო-  
ნებრივად მომწიფებული და ფხიზელი კაცის სერიოზული  
საქმე, არამედ „საბალლო გასართობი“, „თამაშობა“. საგან-  
თა ქეშმარიტება, მათი იდეა ან ზოგადი ცნება. რომლის გარ-  
კვეთა ფილოსოფიის საქმეს შეადგენს. ხელოვნებაში დაფა-  
რულია ორმაგი საბურველით, რომელიც გვიშლის ხელს შე-  
ვიცნოთ ეს ქეშმარიტება ისეთი ადეკვატურობით. როგორც  
ფილოსოფიას ახასიათებს<sup>1</sup>. ხელოვნება ფილოსოფიაზე დაბ-  
ლა დგას, ვინაიდან ფილოსოფიის საგანია ქეშმარიტად არ-  
სებული იდეა, ხოლო ხელოვნების საგანია ამ ქეშმარიტად  
არსებული იდეის მოჩვენება. მისი ბნელი აჩრდილი. თუ ყო-  
ველი ადამიანის გრძნობათა წინაშე გაშლილი სამყარო არის  
უკვე წარმავალი და ყალბი მოჩვენება. რომელიც სივრცისა  
და დროის ვიწრო ფარგლებში გვევლინება. მით უფრო წარ-  
მავალი და ყალბი მოჩვენება უნდა იყოს ის სამყარო. რო-  
მელსაც ჰქმნის ხელოვანის სუბიექტური ფანტაზია. მით უფ-  
რო ნაკლები სიმტკიცე და გამძლეობა. ნაკლები რეალობა და  
სუბსტანციულობა, ნაკლები ქეშმარიტება და დამაჭერებლობა

<sup>1</sup> „ἡ φιλοσοφία ἔστιν ἀποκαλύπτειν, τὸν τὴν κατὰ φύσιν ἰσχυρὸν εἰδέναι ἀπὸ τοῦ ἴδεναι αὐτὸν ἢ ἀπὸ τοῦ ἀποκαλύπτου, ἀλλ' εἶναι παρὶς αὐτὸν τὸν αὐτὸν καὶ εἰς τὸν αὐτὸν ἢ ἢ κατὰ φύσιν  
De Rep., 602 b. მრავალ სხვა ადგილას პლატონი უწოდებს ხელოვნებას  
თამაშობას. იხ. Ed Müller, Geschichte der Theorie der Kunst, Breslau,  
1834, S. 35.

<sup>2</sup> „Ἡ ὑπερφύσις καὶ ὁ ἄλλος ἢ κατὰ φύσιν ἰσχυρὸς καὶ τὴν ἀπὸ φύσιν αὐτὴν  
ἀπὸ τοῦ ἴδεναι ἀπὸ τοῦ ἀποκαλύπτου. De Rep., 603 a.

უნდა იკუთვნოდეს ამ ფანტასტიკურ ხამყაროს. ამიტომ გრძნობათა წინაშე გაშლილ სამყაროზე უშუალო დაკვირვება მეტს ცოდნას იძლევა, ვიდრე უდიდესი მგოსნის მიერ შეთხზული პოემის კითხვა, და სწორედ ამაშია ხელოვნების განსხვავება ფილოსოფიისაგან. ფილოსოფია არკვევს საგანთა ცნებებს და სინათლე შეაქვს ჩვენს წარმოდგენებში; ხელოვნება კი აბნელებს საგნებს და აბუნდოვანებს ჩვენს წარმოდგენებს. ფილოსოფია აცლის საგანს მის გარეგნულ ქერქს და ცდილობს გვიჩვენოს საგნის შინაარსი, საგნის გული; ხელოვნება კი ეხება საგნის გარეგნულ ქერქს და ცდილობს გადააკრას მას გარედან ფანტაზიის ახალი ქერქი (ე. ი. გრძნობათაგან დაფარული შინაარსი საგნისა ხელოვნება არ იცის). ფილოსოფიას გამოჰყავს კაცი თვლემის მდგომარეობიდან და აფხიზლებს მას; ხელოვნება კი ათრობს და აძინებს კაცს და მატყუარა სიზმრებს გვრის მას.

მაგრამ ამით არ ამოიწურება ხელოვნების კრიტიკა პლატონის მოძღვრებაში. გარდა იმ ზიანისა, რომ ხელოვნება აბნელებს საგნებს და აშორებს ჩვენს შემეცნებას იდეებისაგან. ხელოვნება ზიანს აყენებს ჩვენს ზნეობასაც, ვინაიდან ზნეობა, პლატონის მოძღვრებით, ცოდნაზე არის დამოკიდებული. ფილოსოფოსი ცხოვრობს სიკეთისათვის: მისი ცხოვრება არის ხორციელი სიკვდილის პროცესი, რომლითაც მზადდება სულის გამოხსნა სხეულის ტყვეობისაგან, ე. ი. სულის განთავისუფლება ან განწმენდა (καθαρσις) ნივთიერების ნალექისაგან<sup>1</sup>. ამის საშუალებას კი იძლევა ფილოსოფოსობა ან ჰემმარტი ცოდნის (ე. ი. იდეათა ცოდნის) ძიება. მაგრამ მხატვრული შემოქმედება არის არა ფილოსოფოსობა, არა ჰემმარტიების ძიება, არამედ სიცრუეში ჩაძირვა და სულის გაბინძურება, ე. ი. ფილოსოფოსობის რაღაც საწინააღმდეგო. ამიტომ ხელოვანის ცხოვრება, პრინციპულად, ზნეობის უფრო დაბალ საფეხურზე დგას, ვიდრე ფილოსოფოსის ცხოვრება, რაკი ხელოვნება უფრო დაშორებულია იდეებისაგან, ვიდრე ფილოსოფია, ამიტომ მას ნაკლები სარგებლობის მოტანა შეუძლია სათნოებისათვის, ვიდრე ფილოსოფიას.

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

ამავე დროს არის ხელოვნების ისეთი დარგები, რომლებიც არამც თუ ემსახურებიან სათნოებას, არამედ გვაშორებენ მისგან და რყვნიან ზნეობას. ხელოვნების ასეთი დარგია, პლატონის აზრით, კომედია, რომელიც ჰქმნის საძაგელ კაცთა სახეებს და ამით ხელს უწყობს მათურებელთა შორის ბოროტი გარძნობების დანერგვას.<sup>1</sup> გარდა ამისა, კომედიას შეაქვს საზოგადოებაში მასხრული ჩვევები და სიტყვა-პასუხი. „სახელმწიფოს“ მეათე წიგნში პლატონი წერს: „ძალიანაც რომ გძაგდეს მასხრის პიროვნება, თუ შენ იწყე გადაქარბებული სიამოვნებით მასხრობის მოსმენა, თეატრში იქნება ეს თუ კერძო საუბარში, თვითონაც მიჰყოფ ხელს იმას, რაც სხვებში მოგწონდა: ლაგამს მოხსნი სურვილს აცინო ხალხი, ე. ი. იმ სურვილს, რომელსაც უწინ ახშობდი, რადგან გეშინოდა მასხრად არ მოჩვენებოდი სხვებს. მას შემდეგ კი, რაც კომედიის ცქერით გააძლიერე ეს სურვილი, შენ არ დააყოვნებ სხვებთან საუბრის დროს, აქა-იქ, წინასწარი განზრახვის გარეშე ისეთი გამოთქმები ჩაუტოო, რომლებიც მხოლოდ მასხრისათვის არიან შესაფერისი“<sup>2</sup>. ამ სიტყვებში მოისმის პლატონის სიძულელი არა მხოლოდ იმ ჯამბაზური სიტყვა-პასუხისადმი, რომელსაც ზოგჯერ გონებრივი სიმახვილის ნიშნად თვლიან, არამედ მისი უარყოფითი დამოკიდებულება ათენური კომედიისადმი, განსაკუთრებით კი ამ კომედიის უდიდეს წარმომადგენელ არისტოფანესადმი, რომელმაც ძალიან სამწუხარო როლი ითამაშა სოკრატის ცხოვრებაში და რომელიც პლატონს არ უყვარდა. პლატონის აზრით, კომედია ჯამბაზობას ავრცელებს საზოგადოებაში და ამით რყვნის მას ზნეობრივად.

მწარედ გააკრიტიკა პლატონმა ეპიკური პოეზიაც, რომლის კრიტიკაში იგი მისდევდა ელევატური ფილოსოფიური სკოლის მეთაურ ქსენოფანე კოლოფონელის მიერ პირველად გაკეთულ ბილიკს. თუ ანტიკურ მწერლობაში ქსენოფანე კოლოფონელს მეტსახელად შეარქვეს „ჰომეროსის ტყუილების მამხილებელი“ (Ὁμηραπίτερος ἐπιχρητής), ერთ-

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

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

გვარი უფლებით შეიძლებოდა პლატონისათვისაც ამ სახელის წოდება, ვინაიდან, ქსენოფანეს მსგავსად, პლატონიც ილაშქრებს ჰომეროსის წინააღმდეგ იმ საბუთით, რომ ჰომეროსის პოეზია ჰემმარიტების ნაცვლად ჰორებით კვებავს საზოგადოებას და რყენის მას ზნეობრივად. ამრიგად, პოეზიის კრიტიკა-შიც. ისე როგორც მრავალ სხვა საკითხში, პლატონი იყო ელესტიზმის მემკვიდრე. ამ ელესტიური ფილოსოფიის სული მეტყველებს იმ სტრიქონებში, რომლებიც პლატონმა ჰომეროსის ეპოსის შეფასებას უძღვნა. პლატონის თქმით, ჰომეროსი ყველაფერზე წერდა: ომზე, სახელმწიფო კანონებზე, პოლიტიკურ მართვა-გამგეობაზე, მედიცინაზე, ტექნიკაზე; მაგრამ არც ერთ დარგს იგი ზედმიწევნით არ იცნობდა, თორემ იმის მაგივრად, რომ პოემები ეწერა ომზე, ჰომეროსი თვითონ მიაღებდა მონაწილეობას ომში და დიდი სარდლას სახელს მიახვეჭდა. ანალოგიურად მოიქცეოდა ჰომეროსი, რომ მას უკეთესად სცოდნოდა სახელმწიფო მოღვაწის ხელობა, ნაცვლად იმისა, რომ ლექსები ეწერა სახელმწიფო მოღვაწეებზე. თვითონ გახდებოდა სახელმწიფო მოღვაწე და გააბედნიერებდა თავისი კანონებით ხალხს, ისე, როგორც მოიქცნენ დიდი სახელმწიფო კანონმდებლები ლიკურგე და სოლონი. მაგრამ ჰომეროსს ეს არ შეეძლო: მას ეხერხებოდა პოემებს წერა სახელმწიფო მოღვაწეობაზე და არა თვით სახელმწიფო მოღვაწეობა, ე. ი. ეხერხებოდა მხოლოდ მიბაძვა იმ საქმისათვის, რომელსაც სხვები ნამდვილად აკეთებდნენ, თვითონ ჰომეროსი კი ვერ გააკეთებდა. საქმეზე პოემების წერას კი, პლატონის აზრით, ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე თვით საქმეს, და ყოველი პოეტი ავკობინებდა იმ საქმის ნამდვილად გაკეთებას. რომელზედაც იგი პოემას წერს, რომ მას ჰქონოდა ამ საქმის უკეთესი ცოდნა — აი ისეთი. როგორც აქვთ ამ საქმის პრაქტიკულად გამკეთებლებს<sup>1</sup>. ერთი სიტყვით, ჰომეროსმა იცოდა მხოლოდ სინამდვილას ზედაპირი. მისი გარეგნული ქერქი. მისი მოჩვენება, და არა ამ სინამდვილის: არსება, ვინაიდან ასეთია ყოველი პოეტი, ყოველი ხელოვანი, ყოველი მიმბაძველი, რომელიც ჰქმნის არა რეალურს, არა

<sup>1</sup> Rep., 599 a—600 c.



ნამდვილ საგნებს, არამედ მხოლოდ მოჩვენებებს, მხოლოდ მიბაძვებს ან წარმოდგენებს<sup>1</sup>. ბევრი რამ პლატონის ამ მსჯელობიდან ბელოვებაზე გაიმეორეს შემდეგ „ახალგაზრდა გერმანიის“ მწერლებმა (გუტკოვმა, ბერნემ, ჰაინემ), რუსეთში კი — ნიკოლოზ ჩერნიშევსკიმ და დიმიტრი პისარევმა<sup>2</sup>.

კიდევ უფრო მწარედ ისმის პლატონის სიტყვები, როდესაც იგი ეხება ეპოსის ზნეობრივ მხარეს. პლატონის აზრით, ჰომეროსის პოემებში ბევრი რამ არის ისეთი, რაც ეწინააღმდეგება კეთილ ზნეობას. სამართლიანობა, თავდაპირველობა, უანგარობა, სისწორე ქცევაში, უშიშროება და სხვა ამათი მსგავსი სათნოება ვერ პოულობენ ჰომეროსის პოემებში თავის დასაყრდენს: ნაცელად იმისა, რომ შთაუწერგონ მკითხველს ისეთი სულიერი განწყობილება, რომ მას არ ეშინოდეს სიკვდილის. ჰომეროსის პოემები იმნაირად ასწერენ მდგომარეობას, რომელიც ელის ყოველ კაცს სიკვდილის შემდეგ. რომ აძლიერებენ სიკვდილის შიშს<sup>3</sup>. გარდა ამისა, ჰომეროსის პოემებში ღმერთები და გმირები ისეთი სახით არიან წარმოდგენილი, რომ ამ პოემებს არ შეუძლიათ გაპრყენული გავლენა არ მოახდინონ მკითხველთა ზნეობაზე: ღმერთები მრუშობენ, ერთმანეთს ატყუებენ, ჰამენ და სვამენ უზომოდ, თავის დაქერა არ იციან. ზოგჯერ ისეთი სიცილი აუტყდებიან ხოლმე, რომ ძალა არ ყოფნით თავი შეიკავონ, და მთელი ოლიმპო ზანზარებს ღმერთების აღვირახსნილი ხარხარისაგან. რა აღმზრდელობითი გავლენა უნდა მოახდინოს მკითხველთა ზნეობაზე ასეთმა სურათმა, როდესაც არამც თუ ღმერთს, კაცსაც კი არ შეშვების ამგვარი თავდაუპყრობა! მეორე მხრით, ღმერთები ზოგჯერ ეძლევიან უსაზღვრო მწუხარებას, წუწუნებენ და უზომოდ ტირიან. ამ შეუძლიათ თავის გრძნობებს დაეპატრონონ. როდესაც ზევსი დაინახავს, რომ აჭი-

<sup>1</sup> Rep., 601 b; (1) რამ მძებნა პირველად, და მან მათი მძებნი წაიკითხა.

<sup>2</sup> საქართველოში ანლო იდგა ამ შეხედულებასთან ნიკო ნიკოლაძე, რომელიც „რეალისტურად“ აკრიტიკებდა იონა მეენარგიას კემანიტაროზის თავის პოლემიკურ გამოსვლებში.

<sup>3</sup> Rep., 386 a—d.

<sup>4</sup> Rep., 388 d.

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

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

<sup>1</sup> Rep., 390 a.

<sup>2</sup> Rep., 391 b.

სიავეს, როდესაც იგი დარწმუნებული იქნება, რომ არაფერს აკეთებს ისეთს, რაც არ გაუკეთებიათ ღმერთებს და მათ ნათესავენს“, წერს პლატონი „სახელმწიფოს“ მესამე წიგნში<sup>1</sup>.

ამავე წესით აკრიტიკებს პლატონი ტრაგედიას. მისი აზრით, ტრაგედია რყვნის საზოგადოებას ზნეობრივად. არც თავისი შეხედულებებით, არც ქცევით ტრაგედიის გმირები არ ემსგავსებიან ბრძენებს. ბრძენი და ფიზიკური კაცი, რომელიც თავის ვნებათა ბატონია, სრულიადაც არ არის ტრაგედიისათვის შესაფერისი გმირი, ვინაიდან მაყურებელთა ინტერესს ასეთი გმირი ვერ გამოწვევდა, მეტად მშრალი იქნებოდა იგი ამისათვის. ტრაგედია მიმბაძველი ხელოვნებაა  $\chi \alpha \tau \epsilon \xi \theta \chi \tau \nu$  ჰასში ბაძვის მოქმენტი განსაკუთრებული სიცხადით მოჩანს, ვინაიდან ტრაგედიაში (რე როგორც კომედიაში) პოეტი ხრულიად დამალულია და მხოლოდ წარმოდგენილი გმირები ლაპარაკობენ და მოქმედებენ<sup>2</sup>. მაგრამ ბრძენი კაცის მიბაძვა ტრაგედიის შემოქმედისათვის, რომელსაც მაყურებელთა დეკორატიულ მასაზე აქვს გეზი აღებული და არა გონებრივად დაწინაურებულ მცირერიცხოვან საზოგადოებაზე, სრულიად არ არის ხელსაყრელი. „ბრძნული, მშვიდი, მუდამ თავისი თავის მსგავსი ხასიათი ძალიან ძნელი მისაბაძია; და ასეთი კაცის სახე ვერც მოახდენდა შთაბეჭდილებას იმ არუვდარეულ ბრბოზე, რომელიც ჩვეულებრივ იყრის თავს თეატრში“, წერს პლატონი<sup>3</sup>. ამიტომ ტრაგედია წარმოადგენს

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

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

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

სწორედ ისეთ გმირებს, რომლებიც დიდი აფექტებით არიან დამონებული, იტანჯებიან ამ ვნებათა უღელქვეშ და რომლებსაც არ ყოფნით გონების ძალა იმისათვის, რომ, ფილოსოფოსთა მსგავსად, მუდამ თავის ვნებათა ბატონი იყვნენ. ასეთი ვნებიანი ხასიათების ასახვა (მიბაძვა) ამავე ღროს უფრო ადვილი საქმეა, ვიდრე ბრძენი და ზომიერი ხასიათებისა<sup>1</sup>. ამის შესაფერისად, ტრაგედიის მწერალთა ყურადღების ენტრში იმყოფება „ჩვენი სულის უგზური ნაწილი“, თბ  $\epsilon\pi\iota\sigma\mu\eta\tau\alpha$  და არა გონიერი ნაწილი, არა თბ  $\lambda\omicron\gamma\iota\sigma\tau\epsilon\iota\chi\omicron\nu$ <sup>2</sup>.

ყველაფერი ეს ცუდად მოქმედებს ტრაგედიის - მაყურებელზე და რყვნის მას ზნეობრივად.<sup>3</sup> როდესაც ჩვენ ვუცქვართ, თუ როგორ იტანჯება სცენაზე ტრაგედიის გმირი, ჩვენში იღვიძებს თანაგრძნობა ( $\sigma\upsilon\mu\mu\alpha\chi\epsilon\iota\nu$ ) ამ გმირისადმი, ტრაგედია გვაღელვებს, და ჩვენც ვაქვებთ მის ავტორს<sup>4</sup>. გმირი ტირის თავის უბედურების გამო, და ჩვენც ვტირით მასთან ერთად, რომ ეს უბედურება ჩვენ თვითონ შეგვემთხვეოდა რეალურ ცხოვრებაში, ეგების არ გვეტირა მაშინ, ვინაიდან ტირილი არ არის სიბრძნისა და ვაეკაცობის ნიშანი, და ჩვენც ამიტომ ძალას დავატანდით თავს, გონების საშუალებით და-

---

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

<sup>1</sup> Rep., 604 e.

<sup>2</sup> Rep., 605 b.

<sup>3</sup> ამას იმეორებს შემდეგ რუსსო, რომელიც ამბობდა: по своей праздной сущности, театр очень мало может способствовать к тому, чтобы исправить нравы и очень много к тому, чтобы их испортить». ციტ. Амфитеатров «Аптики», 76.

<sup>4</sup> Rep., 605 d.

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

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

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

<sup>1</sup> Rep., 606 b.

<sup>2</sup> ასეთია კი პირველ რიგში ტრაგედია.

<sup>3</sup> Rep., 606 d.

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

## ბ. არისტოტელეს კოლემიკა პლატონის ესთეტიკის წინააღმდეგ

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

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

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

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

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

მიერ მიღწეული 'შედგებები, კი არ გაჩერდა უკრიტიკოდ ამ შედეგებზე, არამედ ახალი თვალსაზრისით გადაამუშავა ისინი და გადააკეთა.

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

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

ბაში, შედეგია ხელოვნების იმავე ბუნებისა, რომელიც მკლავ-  
 ნდება ბაძვაში, და როგორც (ბაძვა), ისე (კათარზისი) ამტკი-  
 ცებს ხელოვნების ნათესაობას ფილოსოფიასთან. როგორც  
 ვხედავთ, ბაძვისა და კათარზისის ცნება  
 არისტოტელეს პოეტიკაში ერთი და იმავე  
 დებულების ფუნქციას წარმოადგენენ, სა-  
 ხელობრიმ დებულებისა, რომ ხელოვნება  
 ენათესავება ფილოსოფიას და არ არის მი-  
 სიანტაგონურა, როგორც ამას პლატონი  
 ასწავლიდა. ამრიგად, პლატონის მიერ ერთმანეთის წი-  
 ნააღმდეგ ამხედრებული ხელოვნება და ფილოსოფია არისტო-  
 ტელემ სცადა ერთმანეთთან შეერიგებინა, როგორც ეს საზო-  
 გადოდ შეეფერებოდა მისი მოძღვრების სისტემატურსა და  
 დიალექტიკურ ხასიათს. თუ პლატონის მიმართება ხელოვნე-  
 ბისადმი იყო კრიტიკა, არისტოტელეს მიმართება ხელოვნე-  
 ბისადმი სრულიად ძალდაუტანებლად თავსდება დიალექტი-  
 კის სახელწოდების ქვეშ<sup>1</sup>. თუ აღმფოთებული პლატონი  
 გმობდა ხელოვნებას და ქვეყნისადმი ესთეტიკურ მიმართე-  
 ბას, დინჯი არისტოტელე არ გმობს ხელოვნებას, არამედ  
 ცდილობს ახსნას იგი, გაიგოს მისი ადგილი კაცობრიობის  
 სულიერ ვითარებაში და ამით გაამართლოს მისი არსებობა.  
 მასალად კი ამისათვის არისტოტელე იყენებს არა მხოლოდ  
 საკუთარ დაკვირვებას ბერძნული ხელოვნების მოვლენებზე,  
 არამედ იმ დებულებებსაც ხელოვნების შესახებ, რომლებიც  
 უკვე პლატონის კრიტიკამ ნათელყო, და შეჰყავს ეს უკანას-  
 კნელი დებულებები ახალ სინთეზში. ასეთია, საზოგადოდ,  
 არისტოტელეს ფილოსოფიური პოზიცია ყველა საკითხში.  
 მისი ფილოსოფიის მიზანია არა კრიტიკის, არამედ  
 ახსნის<sup>2</sup> დასაბუთება<sup>3</sup>, ვინაიდან ამ ფილოსოფიას იმპულსი  
 მისცა ბუნებისმეტყველებამ მისწრაფებამ, რომელმაც ვა-  
 ამაზვილა არისტოტელეს ყურადღება განვიტარების

<sup>1</sup> პლატონი აგრძელებდა ესთეტიკაში დორიელი პარმენიდეს, არისტოტელე კი — იონიელი ჰერაკლიტეს საქმეს.

<sup>2</sup> ახსნა ნიშნავს არა ასახსნელის უარყოფას, არამედ მის გადარჩენას. ამხსნელის დევიზი არის *ὁμῶς εἶναι καὶ φαῖναι* (მოვლენათა გადარჩენა).

<sup>3</sup> *Αἴτιι-Διῦρησι*, 19.



პრინციპის მიმართ და აქცია ეს უკანასკნელი არისტოტელეს ფილოსოფიის ქვაკუთხედად.

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

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

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

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

<sup>3</sup> პლატონისათვის იდეა იყო ბუნების საგანთა ღირებულების შესაფასებელი მეტაფიზიკური პრინციპი. არისტოტელმა „მეტაფიზიკის“ XIII წიგნში პლატონის იდეის ძირითად ნაკლად ის ჩასთვალა, რომ ეს იდეა, რამდენადაც იგი ბუნების მიღმა (γὰρ ἔν) იმყოფება, არ ეარგა ბუნების საგანთა გენეზისის ასახსნელად, ე. ი. არ ეარგა საგანთა ფიზიკური პრინციპად. ცხადია, რომ პლატონი არ დაუწყებდა დავას არისტოტელეს, რადგან მას მშვენიერად ესმოდა მეტაფიზიკისა და ფიზიკის განსხვავება.

კერძო გრძნობისეული საგნის უარყოფა, არისტოტელესათვის  
 ზოგადი იდეა იქცა კერძო გრძნობისეული საგნის (ე. ი. ინ-  
 დივიდუალური საგნის) ფორმად, რომელიც მოწოდებული  
 იყო მიენიჭებინა ამ საგნისათვის სინამდვილე. თუ პლა-  
 ტონის მეტაფიზიკით ზოგადი იდეა იმყოფებოდა კერძო  
 ინდივიდუალურ საგანთა გარეშე და ამრიგად არსებობდა ორი  
 ერთმანეთისაგან მოწყვეტილი სამყარო (იდეათა ნუმენალურ-  
 რი სამყარო და ინდივიდუალურ საგანთა ფენომენალური  
 სამყარო), არისტოტელეს მეტაფიზიკით ზოგადი იდეა იმ-  
 ყოფებოდა მხოლოდ ინდივიდუალურ გრძნობისეულ საგნებ-  
 ში. იგი არსებობდა ამ გრძნობისეულ საგანთა საშუალებით  
 და მხოლოდ იმით იყო გამართლებული, რომ საჭირო იყო  
 ამ უკანასკნელთათვის. პლატონისეული დუალიზმი და ანტა-  
 გონიზმი არსებულსა და იდეალს, კერძოსა და ზოგადს, აღ-  
 ქმასა და ცნებას, გრძნობასა და აზროვნებას, მოვლენასა და  
 არსებას. მატერიასა და ფორმას შორის არისტოტელემ შესცვა-  
 ლა არსებულისა და იდეალის, კერძოსა და ზოგადის,  
 აღქმისა და ცნების, გრძნობისა და აზროვნების, მოვლენისა  
 და არსების, მატერიისა და ფორმის მონიშნით: არსება (ὄν) ო-  
 ყველთვის მოვლენილია, არისტოტელეს აზრით, და ზოგადი  
 ყოველთვის კერძოშია. იდეალური არ არის არსებულის გარე-  
 შე და არსებული არ არის იდეალურის გარეშე: იდეალური არ-  
 სებულშია და არსებულიც ყოველთვის იდეალურია. არ არსე-  
 ბობს აგრეთვე ცნება აღქმის გარეშე და აღქმა ცნების გარე-  
 შე, არ არსებობს გრძნობა აზროვნების გარეშე და აზ-  
 როვნება გრძნობის გარეშე. არ არსებობს მატერია ფორ-  
 მის გარეშე და ფორმა მატერიის გარეშე: მატერია არის  
 ფორმისათვის და ფორმა არსებობს მატერიით. ყოველ ინ-  
 დივიდუალურ გრძნობისეულ საგანში მატერიაც არის და  
 ფორმაც: ისინი ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ჰქმნიან,  
 ერთმანეთს ეხმარებიან, ერთმანეთზე მიუთითებენ: საგნის  
 მატერია არსებობს ამ საგნის ფორმისათვის, ხოლო საგნის  
 ფორმა არის ამ საგნის მატერიისათვის. მატერია საჭიროა  
 საწიერი ფორმის განხორციელებისათვის, მაგრამ ფორმა სა-  
 ჭიროა უსახო მატერიის განსახიერებისათვის ან გაფორმე-  
 ბისათვის. ფორმის გარეშე მატერია ვერ განსახიერდებოდა,

ვერ მიიღებდა სისრულესა და გარკვეულობას და იქნებო-  
და მხოლოდ როგორც გაურკვეველი შესაძლებლობა  
(δύσκατος). მაგრამ, მეორე მხრით. მატერიის გარეშე ფორ-  
მა ვერ შეისხამდა ხორცს, ვერ მიიღებდა არსებობას და  
დარჩებოდა გარკვეულობის წმინდა პრინციპად (ἐνεργεια).  
რომელსაც გასარკვევი არაფერი აქვს მოცემული. ამიტომ,  
არისტოტელეს აზრით. არცერთი ინდივიდუალური საგნის  
შესახებ არ შეიძლება ითქვას, პლატონის მსგავსად. რომ  
ამ საგანს აკლია სინამდვილე და გარკვეულობა. რომ იგი  
არის მის გარეშე არსებული ზოგადი იდეის ლანდისებური  
მოჩვენება. ყოველი ინდივიდუალური საგანი (τίθε τι)  
არისტოტელეს მოძღვრებით, ნამდვილი და გარკვეულია,  
და არცერთი ინდივიდუალური საგანი არ არის მის გარეშე  
არსებული ზოგადი იდეის ლანდი. ამ იდეის აჩრდილი და  
მოჩვენება, ეინაიდან ზოგად იდეას მხოლოდ ინდივიდუ-  
ალურ საგნებში აქვს არსებობა. აღსანიშნავია. რომ თავის  
მთავარ ხაზებში არისტოტელეს მეტაფიზიკა ძალიან ემსგავ-  
სება XIX საუკუნის რომანტიკოსების (იაკობი, ფიხტე. შე-  
ლინგი, ჰეგელი) დიალექტიკურ ფილოსოფიას. რომელიც  
ისტორიულად კანტის კრიტიციზმთან პოლემიკაში  
ყალიბდებოდა. ლენინი ამბობდა: У Аристотеля везде  
находим запрос диалектики.

არისტოტელეს მეტაფიზიკაზე შენდება არისტოტელეს  
მოძღვრება ხელოვნებაზე, პოეზიაზე და, კერძოდ, ტრაგედი-  
აზე, რომელსაც დათმობილი აქვს „პოეტიკის“ მთავარი ნაწი-  
ლი<sup>1</sup>. ბერძნული ტრაგედიის გამოკვლევის საშუალებით არის-  
ტოტელე არკვევს საკითხს, თუ რა არის პოეზია და როგო-  
რია საზოგადოდ ხელოვნების ბუნება.

ხელოვნების ეს ბუნება არისტოტელეს ესთეტიკაში ირ-  
კვევა საკაცობრიო კულტურის ისეთ დარგებთან დაპირისპი-

<sup>1</sup> ძნელი გასაზიარებელია ცელერის შეხედულება, თითქო არისტოტე-  
ლესთან „die Lehre von der Kunst ein eigenes, mit den übrigen in  
keinem bestimmten Zusammenhang gesetztes Fach ausfüllt“. D. Phil.  
d. Griech. II, II, 185. ჩუენი ნარკვევის მთავარი მიზანია ცხადყოს არის-  
ტოტელეს პოეტიკის მტიკეე კავშირი არისტოტელეს მთელ ფილოსოფიას-  
თან.

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

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

<sup>1</sup> Hippias. 296 c.

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

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

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

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

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

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

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

ლოვნება აკმაყოფილებს ადამიანს, როგორც საზოგადოების წევრს, როგორც სოციალურ არსებას, ხელოსნობა კი აკმაყოფილებს კაცს, როგორც ბიოლოგიურ არსებას, როგორც ცხოველს. ბიოლოგიური კი, არისტოტელეს მოძღვრების თანახმად, სოციალურზე დაბლა დგას განვითარების კიბეზე, ვინაიდან ბიოლოგიური არის სოციალურის მატერია, ხოლო სოციალური არის ბიოლოგიურის ფორმა, მისი მიზანი, ენტელეხია, მისი არსებობის განამართლებელი საფუძველი. ხელოსნობა აკმაყოფილებს აუცილებელს და თვითონაც ამის გამო აუცილებელია; ხელოვნება არაა არა აუცილებელი, არამედ თავისუფალი: ხელოვნება არის ადამიანის თავისუფლების მანიფესტაცია<sup>1</sup> და თვითონაც ამის გამო უნდა ეწოდოს მას თავისუფალი ხელოვნება<sup>2</sup>.

როგორც ვხედავთ, მთელი ეს მსჯელობა ხელოვნების შესახებ, რომელსაც არისტოტელე აწარმოებს, დიალექტიკური ან ფილოსოფიური სულით არის გაყენებული (როგორც ალინიზმა, ბევრი რამ აქედან შევიდა შემდეგ კანტის და შილერის ესთეტიკაში) და ამეღვენებს არისტოტელეს მაღალ შეხედულებას ხელოვნებაზე, არისტოტელე თითქო მოწადინებულია დაიცვას ხელოვნება დაპირებისაგან და ამ მიზნით წამოსწიოს წინ ხელოვნების დიდი ღირსება. ესეიქოლოგიურად ეს გარემოება შეიძლება გაგებულ იქნას. როგორც არისტოტელეს პასუხი იმ კრიტიკულ განწყობილებაზე ხელოვნების მიმართ, რომელიც პლატონის იდეალისტურ ფილოსოფიას ახსიათებდა.

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

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

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

დანიშნულებაა, დააკმაყოფილოს ადამიანი, როგორც სოციალური არსება. მაგრამ ისეთივე ხასიათი აქვს ადამიანის მოღვაწეობის ბევრ სხვა დარგსაც, მაგალითად, მორალს. იბადება კითხვა: როგორია ხელოვნების მიმართება მორალთან? ხომ არ ემთხვევიან ისინი ერთმანეთს? არისტოტელე უარყოფით პასუხს იძლევა ამ კითხვაზე. მისი მოძღვრების თანახმად, ხელოვნება არ არის მორალი, და ხელოვანიც არ არის მორალისტი, კეთილი ზნეობის დამრიგებელი.<sup>1</sup> მორალისტის უშუალო და პირდაპირი მიზანია სათნოება (ἀρετή). მაგრამ ხელოვნების უშუალო მიზანს სათნოება არ შეადგენს. სათნოების ფორმა არის სიკეთე (τὸ ἀγαθόν), ხელოვნება კი ჰქმნის ლამაზ საგნებს, რომლებიც, არისტოტელეს სიტყვით, განსხვავდებიან კეთილი საგნებისაგან. ერთია კეთილი საგანი, და სხვა არის ლამაზი საგანი; ერთია სიკეთე და სხვა არის სილამაზე (τὸ καλόν). „სიკეთე და სილამაზე ერთი და იგივე არ არის“, — წერს არისტოტელე თავის „მეტაფიზიკის“ მეცამეტე წიგნში<sup>2</sup>; „პირველი (ე. ი. სიკეთე — ს. დ.) ყოველთვის გამოისახება მოქმედებაში, მეორე კი (ე. ი. სილამაზე — ს. დ.) შეიძლება იყოს უძრავ საგნებშიც“. ამას უნდა დაემატოს შემდეგიც: ის, რაც სიკეთეს ეწინააღმდეგება და მორალისტს აღაშფოთებდა, ხელოვნების ჩარჩოებში თუ მოვაქციეთ, შესაძლებელია სასიამოვნო შეიქნეს. ასე, მაგალითად, ბოროტი კაცი გვეზიზღება, მაგრამ ბოროტი კაცის მხატვრულად გაკეთებული სურათი ლამაზი და სასიამოვნოა, ისე როგორც ლამაზი და სა-

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

<sup>2</sup> Metaph., 1078 a 13. τὸ ἀγαθόν καὶ τὸ καλὸν ἑστῆσαν, τὸ μὲν γὰρ δεῖν ἢ πράξει, τὸ δὲ καὶ ἐν τῆς ἀπούθεως. ე. ი. სიკეთე არის მხოლოდ მოქმედი არსების პრედიკატი, და „კეთილიც“ შეიძლება ეწოდოს რასმე მხოლოდ მოქმედების ან ქცევის გამო. „ლამაზი“ კი შეიძლება ეწოდოს ისეთ საგანსაც, რომელსაც არ აქვს მოქმედების უნარი. მაშასადამე, სილამაზე არ არის მხოლოდ მოქმედის პრედიკატი.



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

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

რა შეადგენს ხელოვნების სპეციფიკას? არისტოტელეს მოძღვრებით, ხელოვნების სპეციფიკას შეადგენს ბადქვა (μικραξ). ყოველი ხელოვნება აჩრის ბადქვა, და ყოველი ხელოვანი ბადქავს, — ასეთია არისტოტელეს ესთეტიკის ერთი ძირითადი დებულება. „ეპოპეა და ტრაგედია, აგრეთვე კომედია, დითირამბული პოეზია და ავლექტიკისა და კითარისტისკის მონეტრული ნაწილი — მიბადქვები არიან“, — წერს არისტოტელე<sup>2</sup>. ბადქვა არის ხატვა, ქანდაკება, პოეზია, მუსიკა და ყველა სახე ხელოვნებისა.

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

<sup>1</sup> Poet., 1448 b

<sup>2</sup> Poet., 1447 a 14; შდრ. აგრეთვე Phys. 199 a 15: ὁμοια τὴν ἀέχην ταμεισ εἰσπελεῖα ἢ φῶς εἰς ἀδύναται ἰσπερ γὰρ ἀναί, ἀδ ὄν μίμειται.

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

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

ინდივიდუალური საგნის ასეთმა გაგებამ, რომელსაც შეიძლება დიალექტიკური გაგება ეწოდოს, ლოგიკურად განსაზღვრა ესთეტიკური ბაძვის ახალი კონცეპცია. პლატონისათვის ესთეტიკური ბაძვა იყო მოჩვენებისადმი მიბაძვა *φύσις μιμητική* (მსკიჟის) ვინაიდან ინდივიდუალური საგანი, რომელსაც ხელოვანი ბაძავს, იყო, პლატონის გაგებით, ცარი-

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

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

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

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

ის, რაც ამ მიზანების შედეგად ჩნდება. მაგალითად, ინდივიდუალური საგანი, რომელსაც ჩვენ გრძნობის საშუალებით ვიცნობთ. პლატონის აზრით. თავისთავად არსებული ზოგადი იდეის მიზანძვას წარმოადგენს. აქედან ზოგად იდეას მეტი სინამდვილე, მეტი სუბსტანციულობა ეკუთვნის, ვიდრე ინდივიდუალურ საგნებს. თავის მხრით ამ ინდივიდუალურ საგნებს ბაძვეს ხელოვანი, და ის, რასაც ეს ახალი მიზანძვა იძლევა (ე. ი. მხატვრული სახე), ნაკლებ რეალური, ნაკლებ სუბსტანციუალური, ნაკლებ ზოგადი და ნაკლებ ობიექტურია, ვიდრე თვით ინდივიდუალური საგნები. ამრიგად, იდეა უფრო რეალური, უფრო ობიექტური და უფრო ზოგადია, ვიდრე იდეის მიზანძვა, ხოლო იდეის მიზანძვა (ე. ი. გრძნობისეული ინდივიდუალური საგანი) უფრო რეალური, უფრო ობიექტური და უფრო ზოგადია, ვიდრე ამ მიზანძვის მიზანძვა (ე. ი. ხელოვანის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ბაძვა ან წარმოდგენა, როგორც ასეთი, ყოფილა მოჩვენებისაყენ და არარაობისაყენ გადასვლა, გაფენომენება, განკერძობება, გაუშინაარსება, თავისთავად ან ობიექტურად არსებული ზოგადი იდეისაგან დაშორება და გასუბიექტურება. ე. ი., ბაძვა ყოფილა სუბიექტივიზმში ჩაძირვა ან ფენომენალიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის პროცესი. ბაძვეს რა ინდივიდუალურ საგნებს, ხელოვანი შორდება ამ საგნების სინამდვილეს, იძირება თავის ინდივიდუალურ ფანტაზიაში, სუბიექტურ წარმოდგენებში, და ეთიშება ზოგადი მნიშვნელობის მქონე კუმპარიტებას: სწორედ ამიტომ არის ხელოვნება ფილოსოფიის საწინააღმდეგო<sup>1</sup>. მართლაა, იმ წარმოდგენაში, რომელსაც აძლევს კაცს თვალი, ყური და გრძნობის სხვა ორგანოები, სრული ცოდნა არ არის, მაგრამ, პლატონის აზრით, იქ მეტი ცოდნა და მეტი ზოგადობაა, ვიდრე ხელოვანის ნაწარმოებში. ამა თუ იმ კონკრეტულ კაცში (მაგალითად, სოფრონში) მეტი კაცობაა, ვიდრე კაცის სურათში. ხოლო ხელით შესახებ მაგიდაში მეტი სინამდვილეა, ვიდრე მაგიდის სურათში, ამიტომ გასაგებია

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> Metaph., 960 a 21.

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

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

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

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

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

ცოდნა, და, მაშასადამე, შესაძლებელია ბაძვის ლოგიკური არსების გამოკვლევას ესთეტიკურ თეორიაში თავი ავარილოთ. მაგრამ, თუ ხელოვნება იგივე არ არის, რაც ფილოსოფია, მაშინ ესთეტიკა ვალდებულია გამოიკვლიოს ბაძვის ლოგიკური არსება ან ცნება, ვინაიდან ბაძვა ძირითადი ნიშანია ხელოვნებისათვის, რომელიც ესთეტიკის კვლევა-ძიების საგანს შეადგენს. არისტოტელესაც მშვენიერად ესმის ამ მსჯელობის ლოგიკა და, არ კმაყოფილდება რა იმის აღნიშვნით, რომ ბაძვას იწვევს ცოდნისაკენ მისწრაფება, არკვევს იმ ცოდნის ბუნებას, რომელსაც აღწევს ბაძვა და რომელიც ხელოვნების არსებას შეადგენს.

აქაც არისტოტელე პლატონის ესთეტიკის საწინააღმდეგო თვალსაზრისზეა, პლატონის ესთეტიკაში ცოდნა, რომელსაც აღწევდა ხელოვნება ბაძვის საშუალებით, იყო მოჩვენების მოჩვენება, ლანდის ლანდი, ე. ი. ისეთი რამ, რასაც ფილოსოფიურ ცოდნასთან არათფერი ჰქონდა საერთო. არისტოტელე არ უარყოფს იმას, რომ ხელოვნება არ არის ფილოსოფია, და, მაშასადამე, ის ცოდნაც, რომელსაც აღწევს ბაძვა ხელოვნებაში, არ არის ისეთივე ცოდნა, რომელიც ფილოსოფიის მიზანს შეადგენს. მაგრამ არისტოტელემ იცის, რომ ხელოვნება ენათესავება ფილოსოფიას, ვინაიდან ერთი ცდა მეორეც ცოდნისაკენ მისწრაფებაა. ორივენი ამოდიან ინდივიდუალური საგნებიდან, რომლებიც გრძნობისეულ აღქმაში გვეძლევა. ფილოსოფია აწარმოებს ამ ინდივიდუალური საგნების ანალიზს და შედეგად იღებს საგანთა ცნებას ან საგნის ლოგიკურ განსაზღვრებას. ანალიზირების ნაცვლად, ხელოვნება ბაძვას ინდივიდუალურ საგნებს და შედეგად იღებს საგანთა სურათს. მხატვრულ სახეს ან ხატს (εἶκον)<sup>1</sup>. აი, ეს მხატვრული სახე (სურათი, ხატი) უნდა იქნას შესწავლილი, რათა გაირკვეს ბაძვის ლოგიკური არსება და ხელოვნების მიმართება

<sup>1</sup> ზოგი რამ აქედან შევიდა შემდეგ პანრი ბერგსონის ფილოსოფიურ მოძღვრებაში. რასაც არისტოტელემ εἶκον დაარქვა, იმას პლატონმა უწოდა εἰκόνα (მოჩვენება, ხატი). Rep., 601 c.



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

როგორც ვნახეთ, პლატონმა ორმაგი უფსკრული ამოთხარა ცნებასა და მხატვრულ სახეს შორის: ერთი უფსკრული იმყოფებოდა ცნებასა და ინდივიდუალურ საგანს შორის; მეორე უფსკრული ინდივიდუალურ საგანსა და მხატვრულ სახეს (εἰδωλον) შორის. არისტოტელეს დამსახურება ის იყო, რომ მან სცადა ეს ორი უფსკრული ამოეცა: პირველი უფსკრული ამოაქნა თავისი მეტაფიზიკური მოძღვრებით, ხოლო მეორე თავისი ესთეტიკური მოძღვრებით, რომელიც მის მეტაფიზიკაზე იყო აშენებული. ამის შედეგად ბაძვის ცნებასაც მიეცა გარკვეული შინაარსი.

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

<sup>1</sup> Poet., 1451 ს 7.

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

<sup>1</sup> ამ აზრზე ააგო ნიკოლოზ გოგოლმა თავისი ცნობილი მოთხრობა „პორტრეტი“. აღფრედ დე ეინი ამბობდა: „на что пужно искусство, если оно только удвоенные действительности?“ (Лит. вѣдѣкл., 2, 245). «Искусство требует осознания его произведений за действительность» (В. И. Ленин, филос. тетради, 1947, 50).

<sup>2</sup> Эту мысль повторяет Тэн, осуждая натурализм Деннера (Фил. иск., 58): «буквальное подражание не есть цель искусства». ამავე აზრისაა შოპენჰაუერი: «Раскрашенные, восковые фигуры не вызывают эстетического эффекта», хотя и вызывают иллюзию будто имеешь перед собой самую действительность. (Афоризмы I, 266).

<sup>3</sup> Poet., 1451 a 35.

მაყურებელს: „აი ეს არის ის“<sup>1</sup> ე. ი. ხელოვანი ისე ბაძავს თავის საგანს და ჰქმნის იმნაირ სახეს, რომ ამ სახეში იცნოს მნახველმა ის საგნები, რომლებიც თვითონ უნახავს. მაგალითად, მხატვარმა აპელესმა მიბაძა ერთ ათენელ მხედარს და აქილევის სურათი ისე დახატა, რომ მნახველმა იცნო ამ სურათში ის მხედარი, რომელიც მას უწინ უნახავს და თქვა თავის გულში: „ის არის ეს“ (ე. ი. სურათში წარმოდგენილი აქილევის ჰგავს იმ მხედარს). რას ნიშნავენ ეს, თუ არა იმას, რომ აპელესს შეუქმნია აქილევის ისეთი სურათი, რომელიც ჰგავს არა მხოლოდ ერთ რომელიმე რეალურ მხედარს (არა ერთს ინდივიდუალურ პირს), არამედ მრავალ მხედარს? მაგრამ იმას, რაც მრავალს ჰგავს ან მრავალს აერთებს თავის თავში, ეწოდება ხომ ზოგადი (καθόλου), ვინაიდან ზოგადი არის ის, რაშიც თავისი წილი აქვს (Μετέχει) რამდენიმეს, რაც მრავალისათვის არის საზიარო (Κοινός) და რაშიაც რამდენიმე ან მრავალი არის გაერთიანებული<sup>2</sup>. მხედრის ცნება ზოგადია. რადგან მხედრის ნიშანთა კომპლექსი მრავალს აქვს. მაგრამ ზოგადია აქილევის ზემოხსენებული მხატვრული სახეც, ვინაიდან მას მრავალი ჰგავს. ცნების ზოგადობა იმაშია, რომ იგი მრავალ ინდივიდუალურ წარმოდგენას გამოადგება პრიდიკატად, ამის მსგავსად ხელოვანის მიერ შექმნილი სახის ზოგადობაც იმაშია, რომ იგი მრავალ ინდივიდუალურ საგანს მოერგება. „მილტიადი არის მხედარი“, ვამბობთ ჩვენ გარკვეულად ფილოსოფიის ენით და ამით ვათავსებთ მილტიადზე წარმოდგენას „მხედარი“ ცნების ქვეშ. „მილტიადი ჰგავს აქილეუსს“, ვფიქრობთ ჩვენ გაურკვეველად ან ბუნდოვნად ჩვენს გულში, როდესაც ვუცქერით აქილეუსის სურათს და გვაგონდება მილტიადი.

თუ ცნების შესახებ ითქმის, რომ ის არის მრავალთა სინთეზი ან მრავალფეროვანის სინთეტიკური ერთობა (ἐν ἑπὶ ποικίλων<sup>3</sup>) მხატვრული სახეც, არისტოტელეს კონცეფციით, არის მრავალთა სინთეზი,<sup>4</sup> მხატვრული სახის შექ-

<sup>1</sup> Poet., 1448 b 17: οὐδὲ ἐξῆσθε.

<sup>2</sup> De interpretatione, 17 a 39: λέγω δὲ καθόλου μὲν ὅτι πλείονα τερυσε κατεχαιρομαι

<sup>3</sup> Met., 990 b, 6. შტრ., Plato, Parmen, 132.

<sup>4</sup> და არ შექანსკური ყამი.

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

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

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

<sup>2</sup> შტრ. Phys., 199 а 15.

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

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

<sup>1</sup> ი. პეტრიწიშ თარგმნა τῆσταιν სიტყვით „დატიფრვა“ (ი. პეტრიწი, შრომები, ტ. I, 100).

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

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

საც აღმოაჩინეს ფილოსოფია? შაშასადმე, ტიპი ან მხატვრული სახე, რომელსაც ჰქმნის ხელოვანი, მსგავსი ყოფილა იმ ცნებისა, რომელსაც ეძიებს ფილოსოფოსი: ერთი ც და მეორე ც ყოფილა მრავალთა სინთეტიკური ერთობა, ἐν ἐπί πῶσι λῆσιν.

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

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

<sup>1</sup> Poet., 1451 b 6: „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია“. (*ποεζία γλυβθε προβακνυτα φιλοσοφειῖ χεμ ιστορία*). სობოლევსკის თარგმანი.

<sup>2</sup> პითაგორი კი გეომეტრიასაც „ისტორიას“ უწოდებდა: *ἐκλετεο δὲ ἡ γεωμετρία παρὰ Πυθαγόρου μαθηματικῶν ἀμμοβλῆσιν* „პითაგორის ცხოვრებაში“. Burnet, 85.

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

ე. ი. ისეთ ცოდნას, რომელიც ფილოსოფიური ცოდნის ზოგადობას მოკლებული იყო და ემპირიულ ხასიათს ატარებდა<sup>1</sup>. პოეზია უფრო მეტად ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორიაო, წერს არისტოტელე. და გვეუბნება პოეზიაში მოცემულ წარმოდგენას საგანთა შესახებ (ე. ი. ტიპს) მეტი ზოგადობა ახასიათებს, ვიდრე იმ ცოდნას, რომელსაც ამავე საგნებზე გვაწვდის ესა თუ ის სპეციალური მეცნიერება და რომელიც დაკვირვების საშუალებით მიღებულ კერძო დებულებათა ზონეზე არ მალდდება. ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καμίστου, ἢ ἢ ἰστορίῃ μᾶλλον τὰ καμὲν ἐκαστον λέγει წერს კიდევ უფრო გარკვეულად არისტოტელე<sup>2</sup>.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> შტრ. ამას იპ. ტენის სიტყვები: „მხატვარი უნდა აღიქვამდეს მის გარშემო არსებულს რაღაც განსაკუთრებულად და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი წესით. მას აღიზიანებენ საგნის დამახასიათებელი ნიშნები, და ამის შედეგად იგი იღებს ძლიერსა და თავისებურ შთაბეჭდილებას. სხვანაირად რომ ითქვას, როდესაც კაცი დაჭილდობებულია ნიშნით, აღქმის უნარი მისი, განსაკუთრებით ზოგიერთი საგნის მიმართ, განიზრჩევა განსაკუთრებული სისათეთით და სისწრაფით. თავისი მახვილი და შეუცდომელი გრძნობების საშუალებით იგი ყოველგვარი დამახვის გარეშე იჭერს და არჩევს ურთიერთისაგან მკირვოდენ განსხვავებებს და მიმართებებს... ამ უნარის საშუალებით მხატვარი იჭრება საგანთა სიღრმეში და სხეებზე უფრო გამჭირაბ კაცად მოჩანს“ (იხ. კრებული „Искусство и бытие. 1925 г., стр. 60). ტენი უწოდებს პოეტის ამ თვისებას „განსაკუთრებულ ნიჭს“, „ტალანტს“ და ამბობს: „ტალანტის უქონლობას ვერ აანაზღაურებს საგნის ვერაფერით, თვით უბეჭითესი, შესწავლა. თუ ტალანტი არ მოეპოვებათ, მაშინ მხატვრები არიან უბრალო ხელოსნები, ასლის გადაშლენები“. „ეს ცოცხალი აღქმის უნარი, რომელიც ახასიათებს მხატვარს, არ რჩება მოქმედების გარეშე: აზრის მთელი მექანიზმი, თელი მისი ნერვული სისტემა, აფორიაქებულია. კაცი უნებურად გამოხატავს თავის შეგრძნებას; მისი ტანი აკეთებს მოძრაობას, ექსტრეუალაია იღებს გარკვეულ აზრს, იგი გრძნობს მოთხოვნილებას გამოსახოს საგანი გარეგნულად ისე, როგორც იგი აღიქვამს მას, ხმა ეძებს შეაფერის ინტონაციებს, მეტყველება პოულობს ფერად ფერად გამოთქმებს, მოულოდნელ მიმოხერებს; სტილი იკეუვა სახიერად, კარგავს სიმარტივეს, მდიდრდება ჰიპერბოლებით“. რასაც აქ ტენი წერს, ყველაფერი არისტოტელეს ესთეტიკური კონცეპციის უბრალო პოპულარიზაციაა.

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

თავისთავად ცხადია, რომ ასეთ შეხედულებათა საფუძ-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

<sup>4</sup> Καλὸν καὶ τὸ ἰπέρλειπον ἔστιν ἄλλο ἀπὸ τοῦ καλοῦ καὶ τῆς ἰπέρλειποντος, — წერს არისტოტელე (Rhet., 1, 9, 1366 a 33) (ე. ი. „მშვენიერია ის, რაც ქების ღირსია იმის გამო, რომ იგი არის თავისთავად სასურველი“).

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

<sup>1</sup> τὸ δὲ καλὸν μέγιστα εἶδη ταῦτα καὶ σαφέστερον καὶ το σπουδαιότερον Metaph., 1078 a 36.

<sup>2</sup> «Сущность поэзии красота» (Бел., соч., II, 285).

<sup>3</sup> Phus., 199 a 15. შდრ. Poet., 1454 b: „პოეტი, ასახავს რა... ნაკლიანი ხასიათის პატრონებს, წარმოადგენს ამგვარ აღამიანებს კარგებად“.

ზებული და გაფორმებული სინამდვილე<sup>1</sup>. ტიპი არის იდეალი.

გერჩება განსახილველად უკანასკნელი საკითხი: რა არის მიზეზი იმისა, რომ სილამაზე სასიამოვნოა? ერთგვარ პასუხს ამ კითხვაზე ვპოულობთ არისტოტელეს შემდეგ სიტყვებში: „ვინაიდან მშვენიერი ცხოველი და ყოველი მშვენიერი საქმე შედგენილია რაღაც ნაწილებისაგან. მას არა მარტო ესენი უნდა ჰქონდეს მწყობრად დალაგებული, არამედ სიდიდეც უნდა ჰქონდეს არა შემთხვევითად. სიმშვენიერე ხომ სიდიდეში და წყობაშია, რის გამო მშვენიერი ცხოველი ვერ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## § 2. განწმენდის ცნება არისტოტელეს მოძღვრებაში

### ა. „განწმენდა“-ცნების ბიპური ინტერპრეტაცია

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

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

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

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

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

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

ტერმინი ჯმთარაჲს შეთვისებული აქვს არისტოტელესაც, რომელიც ხმარობს მას როგორც „პოეტიკაში“, ისე „პოლიტიკაში“. მაგალითად, „პოეტიკის“ მეექვსე თავის დასაწყისში, სადაც მოცემულია ტრაგედიის განსაზღვრა, არისტოტელე წერს, რომ ტრაგედიას შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ვნებათა „კათარზისი“ სისრულეში მოყავს (δι ἐλπίου καὶ φόβου παρὰ νόσου τῶν τοιοῦτων πασημάτων ἁμθάραιν).<sup>3</sup>

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

დოვდებოდა, რათა ამით დაქმავოფილებული ყიფილიყო მ-  
 ყურებლის მორალური შეგნება. ამიტომ შეუსაბამო იქნებო-  
 და, რომ ტრაგიკული კათარზისი, რომელიც, არისტოტელეს  
 აზრით, ტრაგედიის დამახასიათებელ ნიშანს შეადგენს, გაეგო  
 მას პიერ კორნელის მსგავსად, როგორც მაყურებელთა მო-  
 რალური გაუმჯობესება, და ეფიქრა, რომ ტრაგედიის დამწე-  
 რი ავტორის პირდაპირს ან შეგნებულ მიზანს უნდა შეად-  
 გენდეს კეთილი ზნეობის დანერგვა საზოგადოებაში<sup>1</sup> და,  
 მამასადამე, მორალური დიდაქტიზმი ტრაგედიის სავალდე-  
 ბულო თვისებად უნდა ჩაითვალოს. პირიქით, არისტოტელემ  
 მშვენიერად იცოდა, რომ დიდაქტიზმი ეწინააღმდეგება  
 ხელოვნებას<sup>2</sup>, და თავის „პოეტიკაში“ საჭიროდ სცნო მიეცა  
 მწერლისათვის სათანადო გაფრთხილება. „პოეტიკის“ მეცა-  
 მეტე თავში არისტოტელე წერს, რომ სრულიადაც არ არის  
 სავალდებულო, ტრაგედიაში ცუდი ზნეობის კაცი ისე იყოს  
 წარმოდგენილი. „რომ იგი ბედნიერებიდან უბედურებაში  
 ვარდებოდეს“<sup>3</sup>. იქვე იწუნებს არისტოტელე ისეთ ტრაგე-  
 დიას, სადაც კეთილი ზნეობის გმირები ჯილდოდ ამ თავისი  
 სიკეთისათვის აუცილებლად იღებენ ბედნიერებას. არისტო-  
 ტელეს აზრით, ასეთი დიდაქტიკური მიზნით დაწერილი ტრა-  
 გედია მეტისმეტად მშრალი იქნებოდა: იგი ვერ მოახდენდა  
 მაყურებელზე ძლიერ შთაბეჭდილებას, ვერ იმოქმედებდა მის  
 გრძნობებზე, „ვერ გამოიწვევდა სიბრალულს“ (ე. ი. იმას,  
 რასაც კარგად დაწერილი ტრაგედია აუცილებლად უნდა იწ-  
 ვევდეს), ვინაიდან, არისტოტელეს განსაზღვრით. „სიბრალუ-  
 ლი არის გრძნობა დაუმსახურებლად უბედურთა მიმართ“<sup>4</sup>.  
 დიდაქტიკური პიესები ვერ აღელვებენ საზოგადოებას, მათ აკ-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

პოეზიის იმ გაგებას, რომელიც ჰქონდა არა მხოლოდ კორნელს, არამედ ფრანგულ კლასიციზმს საზოგადოდ, დიდი ბრძოლა გაუმართა დენი დიდროს თანამოაზრემ ლა სენტიმენტალური დრამის ოსტატმა ლესინგმა. მაგრამ, როგორც მთელმა სენტიმენტალურმა ლიტერატურულმა მიმართულებამ საზოგადოდ, ისე მისმა ბრწყინვალე წარმომადგენელმა ლესინგმა ვერ შესძლეს ფრანგული კლასიციზმის დიდაქტიზმის დაძლევა და სრული ლიკვიდაცია. ამიტომ მათთვის ძალაში დარჩა ჰორაციუსის პრინციპი, რომ პოეზიის მთავარ დანიშნულებას შეადგენს „*mores castigare*“<sup>1</sup>. და თავის პოეტურ მოღვაწეობასაც ამ პრინციპზე აგებდნენ. ცნობილია, რომ ლესინგის დრამატული პიესები დიდაქტიზმის ნიშნის ქვეშ იმყოფებიან, და ყოველი მისი დრამა ამა თუ იმ მორალური დებულების მქვეყრმეტყველურ პროპაგანდას ისახავს მიზნად: „ბრძენი ნათანი“ ებრძვის სარწმუნოებრივ ფანატიზმს და ქადაგებს რელიგიურ ტოლერანტობას, „ემილია გალოტი“ კი დაწერილია იმ მიზნით, რათა გრაფ აპიანის სახით სამარცხვინო ბოძზე გააკრას პოლიტიკურად დაქსაქსული გერმანიის წერილფეხა მთავართა ტირანია და კულტურულად ჩამორჩენილს გერმანულ საზოგადოებაში გაავრცელოს პიროვნების ხელუხლებლობის რევოლუციური იდეა. რომ დიდი მხატვრული წარმატება ამ დიდაქტიზმისაგან ლესინგის პიესებს არ შეუძენიათ, ეს კარგად იცოდნენ არა მხოლოდ რევოლუციის მოწინააღმდეგეებმა, არამედ რევოლუციის მომხრეებმაც (მაგალითად, ჰანრიხ, ჰაინემ)<sup>2</sup>. მაგრამ ეს სხვა საკითხია.

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

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

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

რევ გაუმჯობესებას ემსახუროს. სამწუხაროა, თუ ამა სკირდება კიდეც დამტკიცება, და კიდეც მეტად უფრო სამწუხაროა, თუ არსებობენ ისეთი პოეტები, რომლებიც ამაშიც კი დაექვევებული არიან“<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> Лессинг, Гамбургская драматургия, 1935, стр. 285.

<sup>2</sup> ლესინგის ამ განმარტებით, არისტოტელეს ის შეხედულება უნდა ჰქონოდა, რომ ვნება მხოლოდ მაშინ არის ცუდი, როდესაც ზომას აჭარბებს: ან ძალიან დიდია, ან ძალიან მცირე. ამიტომ ვნებებს სკირდება. არა



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

სრული აღმოფხვრა, არამედ ზომიერ კალაპოტში ჩაყენება (მეტრიკათია). არ არის საჭირო შიშის სრული გაძევება, ვინაიდან შიშის ყოველგვარ განცდას მოკლებული კაცი ხეს დაემსგავსებოდა. მაგრამ არ ვარგა გადაქარბებული შიშიანობაც, ისე რომ კაცს ყველაფერი აშინებდეს. საჭიროა ზომა, ე. ი. არც სიშხდალე და არც შიშის სრული უკარბნობლობა. სწორედ ასეთი ზომიერი ენება არის ყოველი სათნოება, და, მათსადამე, აყენებს რა მყურებლის ენებებს ზომიერ კალაპოტში, ტრაგედია აქცევს მათ სათნოებებად. აი, ამას ნიშნავდა, ლესინგის გაგებით, ტრაგიკული კათარზისი არისტოტელეს „პოეტიკაში“.

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

Романтизм древнее романтической школы Тика и Новалиса.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Goethe, Nachlese zu Arist. Poet. (Sämtl. Werke, 1867, B. XXIX, S. 9. I. შდრ. Zeller, II, II. 773.

ბი იყვნენ ტრაგედიის გმირები, მაშინ აუცილებელი იქნებოდა, რომ ტრაგედიის ყოველი გმირი სიბრალულსა და შიშის მქონე პერსონაჟად ყოფილიყო სცენაზე წარმოდგენილი: წინააღმდეგ შემთხვევაში, რას უნდა გამოეწვია ვნებებისაგან მათი განწმენდა ან კათარზისი? მაგრამ არისტოტელეს არ შეეძლო არ სცოდნოდა, რომ ამ გარემოებას სრულიადაც არ ჰქონდა ადგილი სინამდვილეში, და არსებობდა ძველ საბერძნეთში მრავალი პირველხარისხოვანი ტრაგედია, რომლის გმირები არც შიშით იყვნენ შეხებული და არც სიბრალულით; მიუხედავად ამისა, კათარზისი მაინც ხორციელდებოდა. ვისი კათარზისი? ცხადია, არა ტრაგედიის გმირების, არამედ მაყურებლების.

როდესაც აშკარა შეიქნა, რომ გოეთეს განმარტება კათარზისის ცნებისა არ არის მართებული<sup>1</sup>, და არისტოტელეს სიტყვების ფილოლოგიურად სწორი გაგების თანახმად ტრაგედიის განუყრელ ნიშანს შეადგენს არა გმირის, არამედ მაყურებლის განწმენდა, საჭიროდ იქცა ტრაგიკული კათარზისის ახალი ინტერპრეტაცია. ერთი ასეთი ინტერპრეტაცია მიაწოდა ევროპულ საზოგადოებას იაკობ ბერნაისმა 1857 წელს გამოკვლევაში „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie“. შეიძლება ითქვას, რომ ბერნაისმა ეპოქა შექმნა არისტოტელეს „კათარზისის“ ევროპული აპერცეპციის ისტორიაში. მან გადაკრით უარყო ტრაგიკული კათარზისის ის დიდაქტიკურ-მორალისტური ინტერპრეტაცია, რომელსაც იზიარებდნენ არა მხოლოდ კორნელი და ლესინგი, არამედ გოეთეც. და სცადა დაემტკიცებინა, რომ ტერმინი „კათარზისი“ არისტოტელეს „პოეტიკაში“ სრულიადაც არ ნიშნავს ზნეობრივ გაჯანსაღებას; და, მაშასადამე, არისტოტელეს „პოეტიკა“ არ ესმოდათ სწორად არა მარტო კორნელის და ლესინგს (ე. ი. კლასიციზმისა და სენტიმენტალიზმის მწერლებს), არამედ გოეთესაც (ე. ი. რომანტიკული<sup>2</sup> მიმართულებების პოეტს).

სამწუხაროდ, ჩვენ არ გვქონდა ხელში ბერნაისის ზემო-

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

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

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

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

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

რომ ერთ შემთხვევაში კათარზისი ხორციელდებოდა მუსიკის საშუალებით, ხოლო მეორე შემთხვევაში ტრაგედიის საშუალებით. ამიტომ ბერნაისმა შესაძლებლად ჩასთვალა გადაეტანა ტრაგიკულ კათარზისზე ის ნიშნები, რომლებიც არისტოტელემ მუსიკალურ კათარზისს მიაწერა „პოლიტიკაში“. ბერნაისის ინტერპრეტაცია, მეტად თუ ნაკლებად, გაიზიარა მრავალმა გამოჩენილმა მეცნიერმა — მათ შორის ღერინგმა და იბერეევმა.

ამ ინტერპრეტაციის მიხედვით, კათარზისი, რომელსაც აღწევს ხელოვნება, ნიშნავს არისტოტელეს აზრით არა ზნეობრივ გაუმჯობესებას, არამედ ვნებათა მიერ დამძიმებულ და დაავადებულ სულის განთავისუფლებას ამ ვნებებისაგან, რაასაც შედეგად მოსდევს სულის შემსუბუქება, გაჯანსაღება და, ამ შემსუბუქებისა და გაჯანსაღების სასიამოვნო გრძობა<sup>1</sup>. თეატრი არის თავისებური კლინიკა, დრამატურგი არის ექიმი, ხოლო ტრაგედია არის ის წამალი, რომლითაც უნდა ვნებით დაავადებული სული განიკურნოს. მოდის რა თეატრში, მაყურებელს მოაქვს თან სული, რომელიც დამძიმებულია სხვადასხვა ვნებით: მედიდურობით, შიშით, რისხვით, ავზაოციანობით, შურით, პატივმოყვარეობით. როგორც საზოგადოებისათვის მავნებელი და ამორალური მოვლენები. ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ეს ვნებები დათრგუნვილი არიან განსჯის

<sup>1</sup> იბერეევის გადმოცემით, ბერნაისის ინტერპრეტაციის თანახმად კათარზისი იყო არისტოტელესათვის «eine Befreiung des mit den Affekten behafteten von denselben», «eine erleichternde Entladung bleibender Gefühlsdispositionen (der Furchtsamkeit, Mitleidigkeit usw)». თითონ იბერეევის გაგებით კი, კათარზისი იყო არისტოტელესათვის «eine zeitweilige Wegschaffung, Ausscheidung, Aufhebung der jedesmaligen Affekte (der Furcht, des Mitleids usw.)». იხ. Ueberweg-Prächter, Grundriss der Gesch. der philos. des Alterthums, S. 420 f. შტრ. ამას ეკუთრის აზრი: «По Аристотелю, каждый аффект уже существует в глубине нашей души. Сдерживаемый внутри нас, он бы вызывал расстройство; возбужденные, вызываемое музыкою или пьесой, открывает ему выход, а это пение очищает душу, облегчая ее» (ცატ. კარნევის დასახ. ნაშრ., 112). ღერინგს ესმის კათარზისი, როგორც «Erregung von Lust durch sollicitation zweier an sich mit verbundenen Affekten»

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

როგორ ასრულებს თეატრი თავის ჯანიშნულებას? როგორ ათავისუფლებს იგი მაყურებელს იმ ვნებებისაგან, რომლებიც თეატრში თან მოჰყვება და რომლისაგან განთავისუფლებაც სწყურია? რამდენადაც გვესმის, ბერნაისის ინტერპრეტაციით ამის შესახებ არისტოტელეს ასეთი შეხედულება უნდა ჰქონოდა: თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი ტრაგედია აღიზიანებს მაყურებლის ვნებებს, რომლებიც მანამდე განსჯის მიერ იყვნენ დათრგუნვილი. შიში, სიბრალული, რისხვა და სხვა აფექტები. რომლებიც მაყურებელში მიყუჩებული იყვნენ. ტრაგედიის ცქერას დროს მოდიან მოძრაობაში. მაყურებელი ხედავს თეატრში მსახიობთა თამაშს და, უცქერის რა ტრაგედიის გმირას შიშს, სიბრალულს, პატივმოყვარეობას, თვითონაც განიცდის შიშს, სიბრალულს, პატივმოყვარეობას და ანით იწმინდება ამ ვნებებისაგან. მაყურებელი ცხოვრობს თეატრში გრძნობის ინტენსიური ცხოვრებით, რომელსაც იგი მოკლებული იყო სახლში, სადაც მას უხდებოდა ცხოვრება არა ფერადი და ცოცხალი გრძნობით, არამედ უფერული და მშრალი განსჯით, თუმცა გრძნობით ცხოვრების დიდი მოთხოვნილება ჰქონდა. რაც ჩვეულებრივმა ცხოვრებამ ვერ



მისცა კაცს, იმას პოულობს იგი თეატრში, ე. ო. პო-  
 ულობს ფიზიკური განსჯით დათრგუნვილ ვნებათა აქოდრა-  
 ვებას; და სწორედ ეს მოძრაობა აძლევს გაღვიძებულ  
 სულს ხალისსა და სიხარულს. ტრაგედიის ცქერა არამც თუ  
 მოხსნის ვნებას განსჯის მიერ ამოდებულ ლაგამს, არამედ  
 აღიზიანებს და აძლიერებს ამ ვნებას, რომელიც პო-  
 ულობს რა გამოსავალს, მოდის მოძრაობაში და ამ მოძრა-  
 ობასთან ერთად კიდევაც იხარჯება, იღევა, იცლება, რის გა-  
 მო სული თავისუფლდება ან იწმინდება ვნებისაგან და  
 გრძნობს სიამოვნებას. როგორც ექიმი დაავადებულ კუჭს  
 წამლის საშუალებით აღიზიანებს და აიძულებს გამოადგოს.  
 გარეთ ის მავნე ნივთიერება, რომელიც იწვევდა დაავადე-  
 ბას, სწორედ ამგვარად დრამატურგიც არჩენს დაავადე-  
 ბულ სულს, ამშვიდებს მას და აღუდგენს დარღვეულ წო-  
 ნასწორობას. ტრაგედიის საშუალებით იგი აღიზიანებს სულს  
 და აიძულებს გამოდენოს ის ვნება, რომელიც ამძიმებდა  
 სულს და იწვევდა მის დაავადებას. დამშვიდება და წონას-  
 წორობის აღდგენა იმ ზიანისაგან, რომელსაც აყენებს სულს  
 ვნებები, — აი რა იყო, ბერნაისის ინტერპრეტაციით, ტრაგი-  
 კული კათარზისი არისტოტელესათვის, ის *καθάρσις τῶν  
 παθῶν*, რომელიც ტრაგედიის მიზანს შეადგენს.<sup>1</sup>

ბერნაისის ამ ინტერპრეტაციაში ბევრი საგულისხმო აზ-  
 რია მოცემული. ბერნაისი მართალია, როდესაც იგი იმიჯნება  
 იმ მორალისტურ-დიდაქტიკური ინტერპრეტაციისაგან, რო-  
 მელსაც უწინ აძლევდნენ არისტოტელეს კათარზისს. მოწო-  
 ნების ღირსია აგრეთვე ის აზრი, რომ თეატრი აღვიძებს და  
 აძლიერებს მაყურებლის გრძნობებს, რომ ტრაგედიის ცქერის  
 დროს კაცი ცხოვრობს გრძნობის ინტენსიური ცხოვრებით და  
 არა მშრალი განსჯით, ცხოვრობს გულით და არა თავით<sup>2</sup>, და  
 აი ამ გულით ცხოვრებას აქვს თავისი უფლებება, რომლის

<sup>1</sup> Сущность катарсиса состоит в возбуждении аффектов с целью их разряджения, «повышение аффекта и последующее его разря-  
 жение». ასე ესმის ტრონსკის კათარზისი (Ист. арт. чл. лит., 188, 187).

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

უარყოფა კაცის ბუნებას ეწინააღმდეგება. სწორად არის და-  
კერილი აგრეთვე არისტოტელეს ის აზრიც, რომ თეატრის  
მოვალეობას არ შეადგენს გრძნობის მოკვლა და სრული  
უგრძნობლობის ან აპათიის მიღწევა, როგორც ამას პლა-  
ტონის ეთიკური კათარზისი გულისხმობდა, ხოლო მას შემ-  
დეგ სტოიკოსები ქადაგებდნენ. არისტოტელეს მოძღვრებით,  
გრძნობა არის კაცის ბუნებრივი ნაწილი და, როგორც ასეთის,  
მისი მოკვლა კი არაა საჭირო, არამედ მოვლა. თეატრიც უვ-  
ლის გრძნობებს, აძლევს მათ თავისუფალი გაქანების საშუ-  
ალებას<sup>1</sup>.

მაგრამ ამ სწორი აზრების გვერდით ბერნაისის ინტერ-  
პრეტაცია ბუნდოვან აზრებსაც შეიცავს. ამ ინტერპრეტაციის  
მიხედვით, არისტოტელე ფიქრობდა, რომ ტრაგიკული კა-  
თარზისი არის სულის განწმენდა ვნებებისაგან ამ უკანას-  
კნელთა გაღიზიანებით. მაშასადამე, გასაძევებელი ვნება და  
ის ვნება, რომელსაც აღძრავს ტრაგედია, ერთი და იგივე  
ყოფილა<sup>2</sup>. მაგრამ საეჭვოა, რომ არისტოტელეს ასეთი წარ-  
მოდგენა ჰქონოდა ვნებათა შესახებ, ვინაიდან ამჟამა არის  
უელასათვის (განსაკუთრებით კი პედაგოგებისათვის), რომ  
ვნების გაღიზიანება ახალ საზრდოს მისცემდა მას, და არამც  
თუ არ შეუწყობდა ხელს მის გაძევებას, არამედ გაამაგრებდა  
მას, რაც კარგად იცოდა პლატონმა<sup>3</sup> და თვითონ არისტო-

<sup>1</sup> «Es handelt sich dabei (sc. bei der Katharsis oder Reinigung) nicht um dauernde Austilgung der Leidenschaft überhaupt, um Erzeugung der Apathie oder auch nur der Metriopathie, auch nicht um (qualitative) Besserung («Läuterung»), sondern um die jedesweilige Befriedigung eines regelmässig wiederkehrenden Gemüthsbedürfnisses, welches an sich durchaus normal ist, bei längere Dauer aber anderen Funktionen, insbesondere der Vernunft hinderlich werden würde, weshalb es (und zwar nach Aristoteles eben durch die rechte und massvolle Befriedigung selbst) aufgehoben und die Seele von ihm befreit oder gleichsam gereinigt werden muss». Ueberweg, Gesch. d. Phil., I, 421.

<sup>2</sup> «Bei dem Anschauen der Darstellung einer Tragödie werden zunächst eben diejenigen Affekte durch den Ablauf selbst wieder gestillt und gleichsam aus uns herausgeschafft, welche der Künstler in uns erregt hat». Ueberweg, 423.

<sup>3</sup> იხ. ზემოთ გვ. 48.

ტელემაქ<sup>1</sup>. ძნელი წარმოადგენია, რომ შიშის აღძვრის საშუალებით შესაძლებელი იყოს იმავე შიშის გაძევება და სიბრალულის აღქრით შეიძლებოდეს იმავე სიბრალულსაგან განთავისუფლება. მართალია, არისტოტელე წერს „პოეტიკაში“, რომ სიბრალულისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ტრაგედია აღწევს ვნებათა განწმენდას, მაგრამ არისტოტელი სრულიადაც არ ამბობს, რომ სიბრალულის აღქრით ტრაგედია აძევებს მაყურებლის ფსიქიკიდან იმავე სიბრალულის ვნებას და შიშის აღქრით აძევებს იმავე შიშის განცდას. ამის თქმა რომ ნდომოდა არისტოტელეს, იგი შესაფერის სიტყვებსაც მონახავდა. იმ სიტყვებიდან კი, რომლებიც ნახმარია „პოეტიკაში“, ნათლად ჩანს, რომ ტრაგედია აძევებს მაყურებლის სულიდან არა იმ ვნებებს, რომლებიც მანვე აღუძრა მაყურებელს (ე. ი. არა სიბრალულს და არა შიშს), არამედ რაღაც სხვა ვნებებს<sup>2</sup>.

გარდა ამისა, თუ არისტოტელეს მოძღვრებაში ყოველი ვნებისაგან განწმენდა ან კათარზისი ტრაგედიას სისრულეში მოჰყავს იმავე ვნების აღძვრის საშუალებით, როგორც ამას ზოგიერთი გულისხმობს, მაშინ თითოეულ მაყურებელს თავისი საკუთარი ტრაგედია დასჭირდებოდა, ვინაიდან თითოეულ მაყურებელს აქვს თავისი საკუთარი ვნებების მარაგი, რომლის ცენტრს მისი საკუთარი „მე“ შეადგენს და რომელიც მეორე მაყურებლის ვნებებისაგან განსხვავდება. მაშასადამე, ან იმდენი ტრაგედია უნდა დაწერილიყო, რამდენი მაყურებელიც არის, და ერთი თეატრი, ერთი საზოგადო აღგი-

<sup>1</sup> Elh., 1163 b 17. Zeller, II, II, 779,1. თანამედროვე ფსიქოლოგები (ლანგე, ჯემსი) ამტკიცებენ, რომ ემოცია არის იმ ფიზიოლოგიური პროცესების შეგრძნება, რომლებიც ემოციის ნივთიერ კორრელატს შეადგენენ. მაშასადამე, ემოციისაგან განსათავისუფლებლად საჭირო ყოფილა ამ ფიზიოლოგიური პროცესების შეჩერება და არა მათი გალიზიანება.

<sup>2</sup> შტრ. Poet., 1449 b 27, სადაც ნათქვამია, რომ სიბრალულისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ტრაგედია აღწევს *ἐξ ἑαυτοῦ καὶ ἑαυτοῦ* *ἀμφοτέρω* *ἐπιπέσει* და არა *ἐξ ἑαυτοῦ καὶ ἑαυτοῦ ἀμφοτέρω ἐπιπέσει* ამას არ უწევს საკმაო ანგარიშს ზიბეცი, როდესაც წერს, რომ არისტოტელეს კათარზისი იყო „Umwandlung der unangenehmen Affekte (sc. der Furcht u. Mitleid, die eine Tragödie erregt hat) in Lustaffekte“. Op. c., 125.

ლი, სადაც თავს იყრის მკაველი მაცურებელი და ერთსა და იმავე ტრაგედიას თამაშობენ ყველა მაცურებლისათვის, აზრს იქნებოდა მოკლებული, ანდა შესაძლებელი უნდა ყოფილიყო რაღაც პლუშკინის ჩექმების მაგვარი ერთი ისეთი ტრაგედიის დაწერა, რომელიც აღძრავდა ყველა მაცურებლის ყველა შესაძლებელ ვნებას, ე. ი. შიშს, სიბრალულს, სიძულვილს, უმადურობას, შურიანობას, პატივმოყვარეობას, მედიდურობას და სხვებსაც. მაგრამ არისტოტელე ეწინააღმდეგება ასეთი ახირებული ტრაგედიის საჭიროებას, ვინაიდან იგი გარკვეულად წერს, რომ ტრაგედია აღძრავს მაცურებელთა შორის მხოლოდ ორ ვნებას, სიბრალულსა და შიშს, და ამ ორ ვნების აღძვრით იწვევს კათარზისს, ე. ი. წმენდს მაცურებელს ვნებებისაგან. ერთს კი არ წმენდს, არამედ ყველა მაცურებელს, და ერთი ვნებისაგან კი არ ათავისუფლებს, არამედ ყველა ვნებისაგან. ცხადია, რომ ასეთი რამ შეუძლებელი იქნებოდა, თუ ზემომოყვანალი ინტერპრეტაციის თანახმად ამა თუ იმ კონკრეტული ვნებისაგან განსაწმენდად საჭიროა, რომ ტრაგედიამ იგივე ვნება აღუძრას მაცურებელს.

დაბოლოს, ბერნაისის ინტერპრეტაციის სასარგებლოდ არ მტყველებს შემდეგი მოსაზრებაც: როდესაც არისტოტელე წერდა, რომ ტრაგედია აღწევს კათარზისს მაცურებელთა შორის სიბრალულისა და შიშის აღძვრის საშუალებით, მას მიზნად ჰქონდა ტრაგედიის სპექტაკული თვისების აღნიშვნა. ვინაიდან ἡ δὲ τῆς αἰτίας ἐστὶν ἡ ἀποκαθάρσις τῆς ψυχῆς τῆς τοιαύτης ἀποκαθάρσις („შეწყალებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდა სისრულეში მოჰყავს“) არის ტრაგედიის იმ განსაზღვრების ნაწილი, რომელსაც იძლევა არისტოტელე „პოეტიკაში“-1. ბერნაისი ცდილობს მოგვაწოდოს ტრაგიკული კათარზისის ახსნა-განმარტება და გვეუბნება, რომ არისტოტელეს აზრით სიბრალულისა და შიშის აღძვრის საშუალებით იწმინდებიან ტრაგედიის წარმოდგენის დროს იგივე სიბრალული და შიშიო. მაგრამ აქ არ შეიძლება არ დაისვას ასეთი კითხვები: განა სიბრალულსა და შიშს მხო-

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

ლოდ ტრაგედია იწვევს კაცში? განა პოეზიის სხვა დარგს (მაგალითად, პოემას) არ შეუძლია სიბრალული და შიში აღძრას? მაგრამ პოეზიასაც რომ თავი დავანებოთ, განა რეალური სინამდვილე ან ბუნება, რომლის მიბაძვაც არის. არისტოტელეს აზრით, პოეზიის ყოველი ქმნილება, არასოდეს არ აღვიძებს სიბრალულსა და შიშს? ცხადია, რომ უარყოფითი პასუხების გაცემა ამ კითხვებზე შეუძლებელია, ვინაიდან როგორც პოეზიის სხვა დარგის ქმნილებას, ისე რეალურ სინამდვილესაც აქვს ძალა აღძრას კაცში სიბრალული და შიში, და არისტოტელეს არ შეეძლო ეს არ სცოდნოდა. განა სიბრალულს არ იწვევს ჰომეროსის „ილიადაში“ სურათი. სადაც აღწერილია, თუ როგორ ევედრება გულზვიად აქილევსს მოხუცებული პრიაძე, დაუბრუნონ საყვარელი შვილის. ჰექტორის, გვამი?

„ჩემი შვილის მკვლელის ხელს ვეამბობ რეზი“, — თავდახრილი ლულულებს გაუბედურებული მამა, და მკითხველსაც გული სიბრალულით ევსება. განა ასეთივე სიბრალულს არ იწვევს მნახველთა შორის ლოკოონის ქანდაკება, სადაც გენიალურად არის გამოსახული ადამიანის ტანჯვა? განა სიბრალული არ იგრძნო კრეზის მიმართ სპარსეთის მბრძანებელმა კიროსმა, როდესაც მოისმინა ამ უბედური მეფის თავგადასავალი? მაშ, რაკი სიბრალული და შიში ტრაგედიის გარეშეც გვხვდება ხოლმე, საჭიროა გაიცეს პასუხი კითხვაზე. თუ რა მოსაზრებით შეეძლო არისტოტელეს ეთქვა, რომ სიბრალული და შიში შეადგენენ ტრაგედიის იმ დამახასიათებელ თვისებას. რომელსაც შედეგად მოაქვს კათარზისი. უამისოდ გაურკვეველი დარჩებოდა არისტოტელეს შეხედულება ტრაგიკულ კათარზისზე. ბერნაისის მიერ მოწოდებული ინტერპრეტაცია კი (რამდენადაც ჩვენ მას ზემოდასახელებული წყაროებიდან ვიცნობთ) არ იძლევა ამომწურავ პასუხს ჩვენს მიერ დასმულ კითხვაზე. ამიტომ ბერნაისის ინტერპრეტაცია. ნართალიც რომ იყოს ბევრს მუხლში, არ შეიძლება არისტოტელეს პოეტური მოძღვრების სრულიად დამაკმაყოფილებელ ინტერპრეტაციად ჩაითვალოს და ამ მოძღვრების ახალი ინტერპრეტაციის საჭიროება გააუქმოს. სწორედ ამ ახალმა ინტერპრეტაციამ პასუხი უნდა გასცეს იმ მთავარ კითხვაზე, რომელიც ბერნა-

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

### ბ. „განწყენა“-ცნების შინაარსი

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

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

<sup>2</sup> შტრ. Arist., Rhetor., 1385 b 13: εἴτις δὲ εἰλεῖς λυπητὴς ἐπὶ φαινο-  
μεῖσι καὶ ἄλλοις.

<sup>3</sup> შტრ. Arist., Rhet., 1382 a 21: εἴτις δὲ φοβῶς λυπητὴς ἐκ φαντα-  
σιῶν μελεχρῶτος καὶ ἄλλοις.

მოდგენის, რეპრეზენტაციის) უნარით აღქურვილ არსებას ან სუბიექტს. რასაც შემეცნების, წარმოდგენის ან რეპრეზენტაციის უნარი არა აქვს (ასეთ საგნად ან ობიექტად მიაჩნიათ, ჩვეულებრივ, ქვა, ხე, ზოგიერთ შემთხვევაში კი პირუტყვიც) რომელიც თავის თავშია ჩაკეტილი და არაფერს არ წარმოიდგენს, არაფერს არ გადაიტანს თავისთავად არსებობის სფეროდან სხვის შეგნებაში არსებობის სფეროში), იმას არ შეიძლება სიბრალული და შიში ჰქონდეს: არც ქვას, არც ხეს, არც ჭიას, ჩვეულებრივ, არ მივაწერთ სიბრალულისა და შიშის განცდის უნარს<sup>1</sup>, ვინაიდან ვგულისხმობთ, რომ მათ არ აქვთ წარმოდგენის, რეპრეზენტაციის, შემეცნების ნიჭი. რამდენადაც სიბრალული და შიში არის ტანჯვაზე წარმოდგენით ან ცნებით გამოწვეული ტანჯვა, მათი საგანი შეიძლება იყოს ან ამ განცდათა სუბიექტი, ან ამ სუბიექტის გარეშე მყოფი არსება: მე შემიძლია მეცოდებოდეს ჩემი თავი, ე. ო. ვიტანჯებოდე იმ ტანჯვაზე წარმოდგენით, რომელიც მე მტანჯავს<sup>2</sup>, მაგრამ მე შემიძლია

---

<sup>1</sup> პანიკური შიში, რომელიც პირუტყვთა დამახასიათებელ განცდად ითვლება, არის არა ნორმალური შიში, არამედ მისი საზღვარი. იგი არის რეფლექსური მოძრაობა, რომელიც არ გულისხმობს შემეცნებას, შეგნებას: ერთი დამფრთხალი ცხარი ვარბის, ამის დანახვისას სხვებიც ვარბიან, მაგრამ თვითონაც არ იციან, რატომ ვარბიან. ინგლისელ ფსიქოლოგთა ტერმინოლოგია რომ ეიხმართ, შიში არის რეპრეზენტატიური ფენომენი, პანიკური შიში კი მხოლოდ პრეზენტატიური ფენომენია, რომელიც შეგნების (წარმოდგენის) გარეშე მიმდინარეობს შეად. Г. Спенсер — Основания психологии, IV, § 423.

<sup>2</sup> ვთქვათ, მე მტანჯავს თითის ტკივილი. თუ მე, გარდა თითის ტკივილისა, რომელსაც შეიძლება პრეზენტატიური განცდა ეწოდოს, განვიცდი ახალ ტანჯვას იმ წარმოდგენისაგან ან იმ ცნობისაგან, რომ მე თითის ტკივილის გამო ვიტანჯები, აი ამ ახალი ტანჯვის შესახებ, რომელსაც უნდა რეპრეზენტატიური განცდა ეწოდოს, იტყვიან, რომ მე მეტრალეა ჩემი თავი. ამრიგად, საკუთარი თავის მეტრალეა რთული განცდა ყოფილა და იგი იშვიათად გვხვდება ცხოვერებაში. იმ დროს, როდესაც მე განვიცდი თითის ტკივილს, თითქმის შეუძლებელია, რომ მე, გარდა ამისა, მქონდეს ჩემი თავის სიბრალულიც მაგრამ, როდესაც მე მომაგონდება, რომ ოდესღაც მქონდა თითის ტკივილი და ვიტანჯებოდი, და ეს მოგონება გაპოიწვევს ჩემს ახალ ტანჯვას, აი ეს უკანასკნელი ტანჯვა იქნება თანატანჯვა ან სიბრალული ჩემი თავისადმი. ასეთი სიბრალული გულის-

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

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

---

სმობს განვითარებულ პიროვნებას, რომელსაც უკვე აქვს წარმოდგენა თავის „მე“-ზე. თავის თავისადმი სიბრალულზე უფრო მარტივი და სშირი მოელენა სიბრალული სხვისადმი.

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



ამრიგად, სიბრაღული და შიში შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ სუბიექტს, რამდენადაც ის არის წარმოდგენის უნარიან აღქურვილი არსება; ხოლო ობიექტს, რომელიც სუბიექტს დონემდე არ ასულა და წარმოდგენის უნარს მოკლებულია, არც სიბრაღული შეიძლება ჰქონდეს და არც შიში. მაგრამ, რაკი ტრაგედია მხოლოდ სიბრაღულისა და შიშის აღქვრის საშუალებით იწვევს კათარზისს, ამიტომ ცხადია, რომ ტრაგეკული კათარზისი შეიძლება განიცადოს მხოლოდ სუბიექტმა, რომელსაც აქვს „მე“, და ტრაგედიაც, მხოლოდ ასეთი სუბიექტისათვის არის დანიშნული.

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

პიექტს. ყოველდღიურ ცხოვრებაში კაცი არის ჩვენი წარმოდგენისათვის ისეთივე ობიექტი, ისეთივე საგანი ან ნივთი, როგორც ყოველი სხვა ობიექტი, და ჩვენი მიდგომაც მის მიმართ იმდაგვარია, როგორც ყოველი სხვა საგნის მიმართ. თუ ყოველ სხვა საგანზე წარმოდგენა არის ჩვენი ბიოლოგიური. არსებობის შენარჩუნების პრაქტიკული ინტერესის ფუნქცია<sup>1</sup>, ასეთივე ხასიათს ატარებს ჩვენი წარმოდგენა ჩვენს გარშემო რეალურად არსებულ ადამიანთა უმრავლესობაზე. თუ ჩვენი წარმოდგენა ობიექტზე ექვემდებარება სარგებლობის პრინციპს და ობიექტის ზედაპირზე დაკურავს, ხოლო მის სიღრმეში ან მის არსებაში არ იჭრება, ასეთსავე ხასიათს ინარჩუნებს ჩვენი წარმოდგენა ჩვენს გარშემო არსებულ ადამიანთა უმრავლესობაზე: ჩვენ ვამჩნევთ ამ ადამიანებში მხოლოდ ზედაპირულს, მხოლოდ გარეგნულ მხარეს, რომელსაც რაიმე დამოკიდებულება აქვს ჩვენს. პრაქტიკულ ინტერესთან<sup>2</sup>, ჩვენი საკუთარი არსებობის შენარჩუნებასთან; ხოლო მათ შინაგან არსებაში, მათ სულში, არ ვიხედებით და არც კი ვფიქრობთ იმაზე. რომ ამ ადამიანებს აქვთ თავისი შინაგანი არსება. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანთა უმრავლესობა ისახება ჩვენს წინაშე უცხო და უსულო მანქანებად, მერყევ ლანდებად, რომელთა სინამდვილე ჩვენთვის ზოგჯერ მთლად სარწმუნო არც კი არის, თითქო გვეძინოს და სიზმარში გვესმოდეს მათი ფუსფუსი. სხვანაირი მიდგომა ადამიანთა უმრავლესობისადმი ჩვეულებრივს ჩვენს ცხოვრებაში სენტემენტალიზმად ან გრძნობათა აღვირაზსნილობად მიგვაჩნია, და ზოგჯერ იძულებული ვართ შეგნებულად ვებრძოლოთ ასეთ სენტემენტალიზმს, რადგან ამას მოითხოვს ჩვენი პრაქტიკული ინტერესი. ან სად გვეყოფოდა სულიერი ენერჯია იმისათვის, რათა ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩვენს პრაქტიკულ ინტერესზე ავმალდებულებიყავით და გარშემო არსე-

<sup>1</sup> იხ. ამ დებულების განვითარება ვ. ქემისის «ფსიქოლოგიაში», თ. XXII.

<sup>2</sup> ჩვენს ნებისყოფასთან — იტყოდა შოპენჰაუერი. იხ. მისი სტატია «Мысли об интеллекте вообще» (Афоризмы и максимы, 1)

ბულ ადამიანებში დაგვენახა ჩვენი ძმები, ჩვენსავით სუ-  
 ლიერი სუბიექტები, რომლებიც ჩვენს მსგავსად იტანჯებიან.  
 ცხოვრებაში. შეუძლებელია, რომ ყველაფერი ეს მშვენიერ-  
 რად გათვალისწინებული არ ჰქონოდა პლატონის მოწაფე:  
 არისტოტელეს და სრულიად გასაგებია, რომ მან სიბრა-  
 ლულისა და შიშის განცდები ტრაგედიის თავისებურებად  
 გამოაცხადა და ამით პოეზია ყოველდღიურს  
 ჩვენს ცხოვრებას დაუპირისპირა. საქმე ის  
 კი არ არის, რომ ყოველდღიურს ჩვენს ცხოვრებაში სიბრა-  
 ლულისა და შიშის მოვლენებს სრულებით არ ჰქონდეს  
 ადგილი: ამის თქმა არ იყო საჭირო, და არისტოტელესაც  
 არ უთქვამს; საქმე ის არის, რომ, არისტოტელეს აზრით,  
 ტრაგედიაში მოცემულია რაღაც ისეთი თვისება, რომელიც  
 სწორედ იმისათვის არის დანიშნული, რათა ოსტატუ-  
 რად გააღვიძოს მაყურებელთა შორის სიბრაღულისა და ში-  
 შის განცდები, და არა ისე, როგორც ეს ხდება ჩვეულებ-  
 რივს სინამდვილეში, პრაქტიკულ ცხოვრებაში. ან ბუნებაში.  
 ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. თუ ჩვენ გავიგეთ,  
 რა არის ეს „რაღაც თვისება“, მაშინ გავიგებთ იმასაც, თუ  
 რა საშუალებით აღწევს, არისტოტელეს აზრით, ტრაგედია-  
 მაყურებელთა კათარზისს და რა არის თვით ეს კათარზისა.  
 თავისთავად ცხადია, რომ ეს რაღაც თვისება იმ მოვლენა-  
 თა არეში ვეძიოთ, რომლებითაც თეატრალურ სცენაზე გათა-  
 მაშებული ტრაგედია განსხვავდება ჩვენი პრაქტიკული ცხოვ-  
 რებისაგან ან რეალური სინამდვილისაგან ე. ი. ბუნების ფაქ-  
 ტებისაგან. რაში მდგომარეობს ეს განსხვავება? რა თქმა უნ-  
 და, იმაში, რომ ტრაგედია არის არა რეალური სინამდვილე,  
 არამედ ამ რეალური სინამდვილისადმი მიბაძვა. სწორედ იმი-  
 ტომ ახერხებს ტრაგედია სიბრაღულისა და შიშის ოსტატუ-  
 რად აღძვრას მაყურებელში და ამ გზით კათარზისის გამოწ-  
 ვევას, რომ ტრაგედია არის ხელოვნების ქმნილება და,  
 როგორც ასეთი, იგი ბაძავს სინამდვილეს, ბაძავს ბუნების

ფაქტს ე. ი. იძლევა რეალური სინამდვილის წარმოდგენას, ნიღაბს, სახეს ან ტიპს<sup>1</sup>.

ყოველდღიური რეალური სინამდვილის არედან ტრაგედიას გადაჰყავს მყურებელი ამ რეალურ სინამდვილეზე წარმოდგენათა არეში. თეატრალურ სცენაზე გათამაშებული ტრაგედიის ცქერის დროს მყურებელი ამორთულაა ჩვეულებრივი ცხოვრების იმ მოვლენის ქსელიდან, რომლები-სადმი მისი მიმართება პრაქტიკული ინტერესით განისაზღვრება. და ჩართულია მოვლენათა ახალ სისტემაში: და იმ მდგომარეობაში იმყოფება, რომელსაც არისტოტელემ თავის „პოლიტიკაში“ უწოდა τῆς αὐτοῦ αἰδῶνα (ინტენსიური მოქმედებისაგან დასვენება<sup>2</sup>) და ἀνεῖς („დამშვიდება“)<sup>3</sup>. ე. ი. თეატრალურ სცენაზე ტრაგედიის ცქერის დროს მყურებელი ისვენებს თავისი პროზაული ცხოვრების ყოველდღიური შთაბეჭდილებებისაგან ახალი გვარის შთაბეჭდილებათა მიღების საშუალებით და ამასთან ერთად მშვიდება, წყნარდება. „პოლიტიკაში“ არისტოტელე წერს: „მუსიკას უნდა ჰქონდეს სასარგებლო გამოყენება არა ერთი, არამედ რამდენიმე მიზნისათვის: აღზრდისათვის (παιδεία), განწყობისათვის (თუ რა იგულისხმება „განწყობის“ ქვეშ, ამის შესახებ აქ უბრალო მითითებით განვიხილავთ, ხოლო უფრო დაწვრილებით ამ საკითხს განვიხილავთ პოეზიის შესახებ მოძღვრებაში), მესამე რიგში — გონებრივი გართობისათვის (διεψυχῆ), დამშვიდებისათვის და ინტენსიური მოღვაწეობისაგან დასასვენებლად“<sup>3</sup>. რაც აქ მუსიკის შესახებ სტკვა, იგივე შეეძლო არისტოტელეს ეთქვა ტრაგედიის შესახებაც, ე. ი. ეთქვა, რომ ტრაგედიის ცქერა არც დასვენება პროზაული ცხოვრების ინტენსიური საქმიანობისაგან, რომელსაც თითოეული ჩვენთაგანი ეწევა თავისი ბი-

<sup>1</sup> შტრ. ამას არისტოტელეს ნათქვამი Poet., 1453 b 10. αὐτὰ παρὰ τῆς αἰδέου ἡδονῆς ἀπὸ τρυφῆς, ἀλλὰ τῆς οὐκ αἰδέου, ἐπεὶ δὲ τῆς ἀπὸ εὐδαιμονίας φέρει μακρῶς δὲ ἡδονῆς παρὰ τρυφῆς καὶ αἰδέου.

<sup>2</sup> Polit., 1341 b 36—39.

<sup>3</sup> Polit., 1341 b 36.

ოლოგიური არსებობის შენარჩუნებისათვის. როგორც ასეთი, ტრაგედია არის გართობა (δίαψαυσις), რომელიც მაყურებელს სახლიდან მოტანილი ვნებებისაგან წმენდს და ამშვიდებს. იგი გამოსადეგი იქნებოდა ბავშვთა აღზრდისათვისაც (παιδεία), რომ მის აღსაქმელად საქირო არ ყოფილიყო მომწიფებული სუბიექტის გონებრივი განვითარება.

გადაბიჯებს თუ არა ფეხს თეატრის ზღურბლს, მაყურებელი შედის ახალ სამყაროში (რომელიც ყოველდღიური პროზაული ცხოვრების სამყაროსაგან განსხვავდება) და სრულიად სხვაგვარი განწყობილებით აღიქურვება ხოლმე განსაცდელ მოვლენათა მიმართ. რასაც ყოველდღიურს თავის პრაქტიკულ ცხოვრებაში მაყურებელი ყურადღებას არ მიაქცევდა და არ შეამჩნევდა, იმას თეატრში სხვანაირად შეხედავს, და, რაც ყოველდღიურს პროზაულ ცხოვრებაში არც სიბრალულსა და არც შიშს გამოიწვევდა, თეატრში სიბრალულის ცრემლებს აღვრევენებს და შიშის ყრუანტელს ჰგვრის<sup>1</sup>, ასეთია ძალა თეატრალური სცენისა, რომელიც აცლის მაყურებლის განცდებს პრაქტიკული ინტერესის ჯავშანს და ათავისუფლებს მათ ბიოლოგიური არსებობის ვიწრო მიზნისაგან.

მაგონ ამით არ ამოიწურება მაყურებელზე ტრაგედიის ზემოქმედება. თვით ის მოვლენები, რომლებსაც ვუცქერით თეატრში, თავისებურ დაღს ატარებენ. ყოველდღიური ჩვენი ცხოვრების მოვლენებისაგან ისინი იმით განსხვავდებიან, რომ დრამატურგის პოეტურ წარმოდგენაში, და მსახიობთა თამაშში არიან გარდატეხილი და მათი ოცნებით შემოსილია. ტრაგედია გვაწვდის არა ნელს, არა გაშიშვლებულს რეალურ სინამდვილეს, არამედ მის მიბაძვას, ნიღაბს, ე. ი. მხატვრულ სახეს ან ტიპს. ტრაგიკული ტიპის სპეციფიკა ის არის, რომ მან უნდა სიბრალული და შიში აღძრას მაყურებელში: „სიბრალულისა და შიშის აღძვრელ საქმეთა

<sup>1</sup> აქ არისტოტელე იმეორებს პლატონს, შდრ. ზემოთ, გვ. 45.

ასახვა — არის ამგვარი მბატერული მიბაძვის თავისებურება“<sup>1</sup>. სწორედ ამ სპეციფიკას უნდა შეეფერებოდეს ტრაგედიის შინაარსი და აღნაგობა. ტრაგედიის მწერალმა იმნაირად უნდა წარმოადგინოს გმირები და ამ გმირების ცხოვრება, რომ მათ ჰქონდეთ ძალა სიბრალული და შიში გამოიწვიონ მაყურებელში, ვინაიდან ტრაგედია არის სიბრალულისა და შიშის ხელოვნება, სიბრალულისა და შიშის აღძვრის ოსტატობა, და იგი მხოლოდ მაშინ არის კარგად დაწერილი და სცენაზე კარგად გათამაშებული, როდესაც თავისი დანიშნულების შესაფერისად მთელს თეატრს სიბრალულისა და შიშისაგან ააცანცახებს<sup>2</sup>, ყრუანტელს მოგვრის. ვინ გააკეთებდა ამას, თუ არა ხელოვანი? მართალია, სიბრალულის გამომწვევი მოვლენები ჩვენ გვხვდება რეალურ სინამდვილეშიც, მაგრამ გვხვდება იშვიათად და ჩვენი განზრახვისაგან დამოუკიდებლად. რეალურ სინამდვილეში ჩვენ ხომ განზრახ ვერ შევამთხვევდით ცოცხალ კაცს უბედურებას მხოლოდ იმ მიზნით, რათა სხვებს ამ რეალურად გაუბედურებული კაცის ცქერი-საგან ეგრძნოთ სიბრალული: ეს იქნებოდა, ლოგიკურად შეუძლებელი ექსპერიმენტი თუ არა, საშინელი ბარბაროსობა. მართალია, ამ საშინელი ბარბაროსობის მსგავსი რამ ზღებოდა შემდეგ რომის ცირკში, სადაც გლადიატორებს ახოცვინებდნენ ერთმანეთს, რათა ასეთი სანახაობის ცქერით გაერთოთ რომის მოქალაქენი, მაგრამ იქ არავითარ სიბრალულს არ ჰქონდა ადგილი: პირიქით, გლადიატორი იყო ცირკის მაყურებლისათვის ორფეხა მხეცი და არა შებრალების ღირსი ადამიანი, თვითონ ცირკი კი იყო არა სიბრალულის, არამედ მხეცური შეუბრალებლობის გავლივების ადგილი: რომის ცირკი აველურებდა მაყურებელს<sup>3</sup>. სულ სხვანაირი იყო

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

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

<sup>3</sup> რომის ცირკის დახასიათება მოცემულია რენანის წიგნში «Аптихрист», გვ. 98, 127; «Греция была бы удивлена, если бы ей вздумалось впустить примешать зверство к эстетике, искусство с пытками», — წერს ეს ფრანგი მეცნიერი. შედ. აგრეთვე А. Амфиштеатров Аптики, 97, 99.

მდგომარეობა ბერძნულ თეატრში, რომლის თეორიასაც გვაწვდის არისტოტელე: თეატრში შეიძლება სიბრალოლის ექსპერიმენტული გამოწვევა ვისიმე რეალური გაუბედურების გარეშე, ვინაიდან უბედურება ან ტანჯვა, რომელსაც უჩვენებენ მაყურებელს თეატრში, არის არა რეალური უბედურება, არამედ მხოლოდ მიბაძვა, ნილაბი ტანჯვისა, მხოლოდ წარმოდგენა, სახე ან ტიპი, და მაყურებელსაც რომ არ სცოდნოდა, სცენაზე დანახული უბედურება არის არა ნამდვილი უბედურება, არამედ წარმოდგენა ამ უბედურებისა ან მიბაძვა მისადმი, საექვოა, მას ეგრძნო სიამოვნება თეატრში მოსვლისაგან: სიბრალოლი, რომელსაც ასეთს პირობებში თამაში გამოიწვევდა, მალე იქცეოდა აღშფოთებად იმათ წინააღმდეგ, ვინც იგი მოაწყო, და არავითარ კათარზისს აღგილი არ ექნებოდა. მაყურებელი შეხტებოდა სცენაზე და თვითონ დაიწყებდა მოქმედებას თავისი მორალური შეგნების კარნახით. რამდენი ანეგდოტია ამ ჰემმარიტებაზე აშენებულის<sup>1</sup>, ყველამ იცის, და არისტოტელესაც ეს ჰემმარიტება გათვალისწინებული ექნებოდა<sup>2</sup>.

ყველაფერი ეს, არისტოტელეს მოძღვრების თანახმად, აყენებს ტრაგედიის მწერალს განსაზღვრულ ჩარჩოებში და ზელო აძლევს მას ოსტატობის გარკვეულ იარაღს. არისტოტელის აზრით, ტრაგედიის შინაარსი არ შეიძლება იუეთის სიზუსტით ემთხვეოდეს რეალურ სინამდვილეს, რომ მაყურებლის წარმოდგენაში წაიშალოს ყოველგვარი განსხვავება რეალურ სინამდვილესა და ტრაგედიის შინაარსს შორის,<sup>3</sup> და მაყურებელსაც სრულიად დააეაწუდეს, რომ ყველაფერი, რასაც მას სცენიდან უჩვენებენ, არის მხოლოდ ტრაგიკულ მსახიობთა თამაში, ე. ი. მიბაძვა, და არა

<sup>1</sup> შუა საუკუნეების თეატრში მაყურებლები სცემდნენ მსახიობს, რომელიც იუდა ისკარიოტელის როლს ასრულებდა სცენაზე, და ამით ამტკიცებდნენ, რომ არ იყვნენ თეატრისათვის გონებრივად მომწიფებულნი.

<sup>2</sup> შტრ. Barth. S. Hilaire, Preface. XXII Корсеев, о. с, III.

<sup>3</sup> «Буквальное подражание не есть цель искусства, пишет Тэн (Фил. иск., 68.)» «Нельзя слишком близко подражать даже природе, даже правде» (Дидро).

რეალურ სინამდვილეში მოქმდარი. ამიტომაც არ შეიძლება ათქვას, რომ ტრაგედია მით უფრო შეეფერება იაკვის დანიშნულებას და მით უფრო კარგად იწვევს კათარზისს, რაც უფრო მეტად ემსგავსება სინამდვილეში მომხდარ შემთხვევას. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ ტრაგედიის დაწერა გაადვილდებოდა, და დიდი ტრაგედიის შესაქმნელად საკმარისი იქნებოდა დრამატურგიული ტექნიკის ცოდნა. რაც ყოველი საშუალო ნიქის მქონე კაცისათვისაც მისაწვდომია. ვინაც ამ ტექნიკის ცოდნა ექნებოდა, მას არ გაუქირდებოდა ტრაგედიის ფორმით გამოესახა ესა თუ ის საშინელი და სიბრაალულის აღმძვრელი ეპიზოდი, რომელიც ნამდვილად მომხდარა ცხოვრებაში, და, ზემოაღნიშნული პირობის ძალით. ასეთი წესით დაწერილი ნაწარმოები თვითონაც იქნებოდა სიბრაალულისა და შიშის აღმძვრელი ტრაგედია. მაგრამ არისტოტელე შორს იყო დრამატურგიაზე ასეთი მექანიკური და გულუბრყვილო შეხედულებებისაგან, რომელსაც დღეს<sup>1</sup> ჩვენ ნატურალიზტურ შეხედულებას დავარქმევდით სახელად. პირიქით, არისტოტელეს ესთეტიკური კონცეპცია სასტიკ წინააღმდეგობაშია ნატურალიზმთან. მისი აზრით, დრამატურგია, როგორც პოეზიის ერთ-ერთი დარგი, მოითხოვს განსაკუთრებულს ბუნებრივს ნიქს, რომელიც მხოლოდ ზოგიერთებს შეიძლება ჰქონდეს, და, მართო რეალურ ცხოვრებაში მომხდარი შემთხვევებს ზუსტი გადმოცემის უნარი არ ემარა პოეტისათვის. პოეტის საქმე არ არის იმის ზუსტი აღწერა, რაც სინამდვილეში მომხდარა, ამბობს არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“<sup>2</sup>, და ამაზე უფრო ავტორიტეტისანი სიტყვა ესთეტიკური ნატურალიზმის წინააღმდეგ მეცნიერთა შორის არაღის უთქვამს.

არისტოტელეს ზემომოყვანილი ნათქვამის თანახმად, ტრაგედიის მწერალს არ შეუძლია რეალურ სინამდვილეში

<sup>1</sup> ფორმალისტები იყაენ, რადგან მათი აზრით ხელოვნებას ქმნის მხოლოდ ტექნიკა. არისტოტელე ამ იმიჯნება ფორმალისმისაგან.

<sup>2</sup> Poet., 1451, a, 33. ეს რაი ვახუტაძის ლექსის, რასაო პოეტიკა ძველია 277-ზე.



მომხდარი შემთხვევის უბრალო გადმოცემით დაკმაყოფილდეს. ძალიან დიდი სიბრალულისა და შიშის აღმძვრელიც რომ ყოფილიყო რეალური შემთხვევა, მასში მაინც მოიძებნებოდა ზოგიერთი ელემენტი, რომელიც არამცთუ არ უწყობდა ხელს სიბრალულისა და შიშის გამოწვევას მაყურებელთა შორის, არამედ უმალ ამცირებდა ამ განცდებს. მაგალითად, ეთქვათ, რომ რეალურ სინამდვილეში უბედურება შეემთხვა ძალიან ავ კაცს. რომ ამ უბედურების აღწერასთან ერთად დრამატურგს აღენიშნა ამ კაცის სიღვეც, საფიქრებელია, რომ იგი ამით შეამცირებდა სიბრალულის გრძნობას მაყურებელთა შორის. რათა ეს არ მომხდარიყო, შესაძლებელია, რომ დრამატურგს სრულიად არაფერი ეთქვა იმ კაცის სიღვეზე, ან ისეთი ახალი თვისება მიეწერა მისთვის, რომელიც შეასუსტებდა ცუდს შთაბეჭდილებას. ეს იქნებოდა სწორედ დრამატურგის პოეტური ოსტატობის საქმე, და ვისაც ასეთი ოსტატობა აკლია, იგი, არისტოტელეს აზრით, კარგს ტრაგედიასაც ვერ დაწერდა. თანამედროვე მეცნიერების ენით, პოეტური ოსტატობის ამ მხარეს ეწოდება იდეალისტიკა, რომელიც არის ტიპისტიკის განუყოფელი ინგრედიენტი. არისტოტელესაც ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი, რომ იდეალისტიკის გარეშე ხელოვნება შეუძლებელია, და ტრაგედიაც სიბრალულისა და შიშის აღსაძრავად მაყურებელთა შორის მიმართავს იდეალისტიკას და, უბრალოდ როდი იმეორებს სინამდვილეში მომხდარ ფაქტებს, არამედ ასხვაფერებს მათ და ასახიერებს, რათა შექმნას სიბრალულისა და შიშის აღმძვრელი ტიპები ან მხატვრული სახეები. პოეტის საქმე არ არის თქვას ის, რაც მოხდა<sup>1</sup>. ვინაიდან იმას მოსაყოლად, რაც მოხდა სინამდვილეში, საკმარისი იქნებოდა კარგი მესხიერება; დრამატურგს კი, გარდა კარგი მესხიერებისა, სჭირდება რაღაც სხვა—სახელდობრ, წარმოსახვის ან შემოქმედი ფანტაზიის ნიჭი, რომლის საშუალებითაც

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

<sup>2</sup> Poel., 451 а 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>5</sup> ეს გერმანული სიტყვა „Einfühlung“ რუსულს ფილოსოფიურ ლიტერატურაში ითარგმნება სიტყვით „вчувствование“. ქართულად იგი, რამდენადაც ვიცი, არ არის გადათარგმნილი. ვგონებ, ამის გამოსახატავად გააოღებოდა სიტყვა „შინაშეგრძნობა“.

წყდება საკუთარი უსიამოვნებები, რომლებიც აწუხებდნენ მას თეატრში მოსვლამდე. და სწორედ ეს არის ის „განწყმენდა“ (χόμψασις), ის „შემსუბუქება“ (κίσιψισις) და „სიამოვნება“ (ἡδονή), რომელსაც აძლევს მაყურებელს ტრაგედიის ცქერა<sup>1</sup>. ამრიგად, ტრაგეული კათარზისი ყოფილა იმ ვნებების დავიწყება, რომლებიც მოჰყვა თეატრში მაყურებელს მისი ჩვეულებრივი ან პრაქტიკული ცხოვრების გამოცდილებიდან. მაშასადამე, ტრაგედია იმით კი არ იწვევს მაყურებელთა კათარზისს, რომ წარმოადგენს კეთილი ზნეობის ნიმუშებს და აძლევს მაყურებელს კეთილი ზნეობის გაკვეთილებს. ასეთი მორალისტურ-დიდაქტიკური წარმოდგენა კათარზისზე ჰქონდათ კორნელსა და ლესინგს, მაგრამ არისტოტელე ასეთ შეხედულებას არ იზიარებდა, ვინაიდან არისტოტელემ იცოდა, რომ კეთილი ზნეობის ნიმუშებმა, რომლებსაც დრამატურგი გამოიყვანს ნაწარმოებში, შესაძლებელია: სრულიად არ ააღლევონ მაყურებელს და არ გამოიწვიონ მასში თანაგრძნობა; ეს კი აუცილებლად მოხდება იმ შემთხვევაში, თუ ტრაგედიაში ასახული გმირები ატარებენ განყენებულ ხასიათს და დაშორებული არიან სინამდვილეს ე. წ. არ ემსგავსებიან მაყურებელთათვის ცნობილს რეალურ ადამიანებს. კორნელისა და ლესინგის ინტერპრეტაციის გასაბათილებლად არისტოტელე ხაზს გაუსვამდა თავისი თეორიის იმ დებულებას, რომ ტრაგედიამ პირველ რიგში უნდა აღძრას მაყურებელთა შორის ძლიერი ემოციები, რომ ეს ემოციონალურობა შეადგენს ესთეტიკური ეფექტიანობის აუცილებელ პირობას, რომლის გარეშე ტრაგედიას ეკარგება ყოველგვარი მნიშვნელობა. მეორე მხრით, არისტოტელეს შეხედულება ტრაგედიაზე არ ჰგავდა ბერნაისის შეხედულებასაც, ვინა-

<sup>1</sup> შტრ. ამას ეღუარდ ცელერის მშენიერი სიტყვები II, II, 784: «Unser eigenes Leid für unsere Empfindung tritt gegen das fremde zurück Unsere persönlichen Klagen verstummen in der Anschauung des gemeinsamen Schicksals... wir werden von dem Drucke, der auf uns lag, befreit». ზიბეკი (op. c., 126) უსაბუთოდ ეწინააღმდეგება ასეთ ინტერპრეტაციას.

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

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

<sup>2</sup> «ვისთვის განიცდის მაყურებელი შიშს, როდესაც იგი ხედავს, თუ როგორ დაუმობნა მეროპემ ნაჭახი თავის შვილს? რა თქმა უნდა, არა თავისი თავის, არამედ ეგისტოსათვის, რომლის გადარჩენაც ჩვენ ასე გესურს.» — წერს ლესინგი «კამბურგულ დრამატურგიაში» (273), და ამით თითქო სურს გადაეღობოს კათარზისის იმ ინტერპრეტაციას, რომელიც შემდეგში შექმნა ბერნაისმა.

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

როგორც ირკვევა, არისტოტელეს თეორიის თანახმად, ტრაგედია იმით აღწევს კათარზისს, რომ ხატავს ტიპებს და ამ ტიპების საშუალებით ავიწყებინებს მათემატიკის ეპიკრი-

<sup>1</sup> «Субстанциальной целью искусства, его призванием является смягчать дикость вожделенный», пишет Гегель. Лекции по эстет., II ч., 52.

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

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

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

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



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

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

<sup>1</sup> ასეთი კათარზისი, ცხადია, მით უფრო მეტად არის საჭირო კაცობისთვის, რაც უფრო ძნელია მისი პირადი ყოფა, რაც უფრო გაქირვებულსა და იზოლირებულ ცხოვრებას ეწევა იგი, რაც უფრო მძიმეა ის ტვირთი, რომელიც მას ბედმა არგუნა. ამიტომ ტრაგედია გაქირვებულთათვის იწერება და არა დალხენილთათვის. ვინც ისედაც ბედნიერია, იმას ტრაგედია არ სჭირდება. ტრაგედია სჭირდება იმთ, ვისაც ბედმა მოაკლო ბედნიერება. (ყოველი მითოლოგია ძლევს, იმორჩილებს ბუნებას ფანტაზიაში, მაშასადამე იგი ისპობა ბუნებაზე ნამდვილ ბატონობასთან ერთად. იუპიტერი შეუძლებელია მეხამრიდის ეპოქაში). ასე შეგვეძლო ჩვენ დღეს გავვეყიოთარებინა არისტოტელის აზრი თეატრის შესახებ.

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

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

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

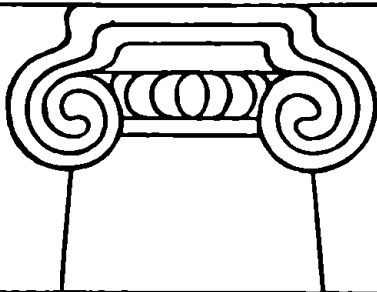
უმთავრესად, გაუადვილონ მკითხველს არისტოტელეს ტექსტის გაგება. როგორც არისტოტელეს „პოეტიკის“ თარგმნის, ისე კომენტარების შედგენის დროს ჩვენ ხელთ გვქონდა სხვადასხვა ნაშრომი, მათ შორის არისტოტელეს „პოეტიკის“ რუსული, ფრანგული და გერმანული თარგმანები (ნოვოსადსკა, ბარტელემი სენტ-ილერი და შტიხი).

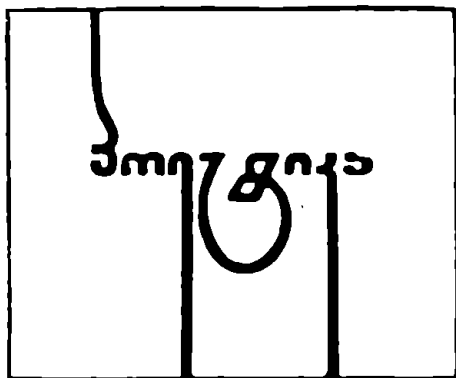
შედარებით იმ პირველთან, რომელიც „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა, არისტოტელეს „პოეტიკის“ წინამდებარე გამოცემაში შეტანილია მნიშვნელოვანი ცვლილება. ჩვენ საფუძვლიანად გადავამუშავეთ პირველი გამოცემის ტექსტი. ამას ეწერტ მკითხველთა გასაფრთხილებლად და აგრეთვე იმის აღსანიშნავად, რომ არისტოტელეს „პოეტიკის“ ჩვენ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

თბილისი, 21 აგვისტო, 1943 წ.

2. 11. 43

*DE ARTE POETICA*





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

ეპოპეა და ტრაგედია, აგრეთვე კომედია, დითირამბული<sup>2</sup> პოეზია და ავლექტიკისა<sup>3</sup> და კითარისტისა<sup>4</sup> მომეტებული ნაწილი — ყველა ესენი, საზოგადოდ, მიბაძვები (μυμήσεις) არიან. განარჩევიან კი ისინი ერთმანეთისაგან სამი რამით: სხვადასხვა საშუალებით ბაძავენ, სხვადასხვა საგანს ბაძავენ და სხვადასხვანაირად ბაძავენ. როგორც ზოგიერთნი<sup>5</sup> ასახავენ მრავალს რასმე, ჰქმნიან რა ფერებისა და ფიგურების საშუალებით მსგავს სახეებს ან ოსტატობის (τέχνη) ან ჩვევის (συστήμις), ან ბუნებრივი ნიჭის (φύσις) მეოხებით —

<sup>1</sup> ე. ი. პოეტური ქმნილება.

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

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

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

<sup>5</sup> აქ ნაგულისხმევი არიან მხატვრები და მოქანდაკეები, რომლებიც ასახავენ საგნებს ფერებისა და ფორმების საშუალებით.

სწორედ ასევე არის ხელოვნების ხსენებულ დარგებშიც<sup>1</sup>. ყველა ესენი დაძვევხ რიტმით, სიტყვით და ჰარმონიით — ან ცალკე რომელიმეთი, ან ერთად. მხოლოდ ჰარმონიით და რიტმით სარგებლობენ ავლექტიკა, კითარისტკია და შეიძლება სალამურზე დაკვრის ხელოვნება. მხოლოდ რიტმით და ჰარმონიის დაუხმარებლად ბაძავს მოცეკვავეთა ხელოვნება<sup>2</sup>, ვინაიდან ისინი (მომსგავსებულ) რიტმულ მოძრაობათა საშუალებით ასახვენ ხასიათსაც (ῥυθμῆ), განცდასაც (ἡσθητικὴ) და ქეცეასაც (παιδεία). სიტყვიერი ხელოვნება (ἑπιποιεῖα) ბაძავს მხოლოდ ან პროზაული მეტყველებით, ან ლექსით, ხოლო ამ უკანასკნელით სარგებლობს ისე, რომ ერთს ზომას აერთებს მეორე ზომასთან, ან ზომათა მარტო ერთ სახეს ხმარობს, რის გამო დღევანდლამდე რჩება უსახელოდ (ἀσυστατος). ჩვენ ხომ ვერ მივცემდით საერთო სახელს არც სოფრონისა<sup>3</sup> და ქსენარქეს<sup>4</sup> მიმებს და სოკრატეკულ დიალოგებს (ἑρμῆς), არც იმ თხზულებებს, რომლებიც ვისიმე მიერ დაწერილი იქნებოდნენ ან ტრიმეტრებით, ან ელეგიებით, ან სხვა რომელიმე ზომით. თუმცაღა ადამიანები ზოვის აღმნიშვნელ სიტყვას უმატებენ რა სიტყვას

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> ელეგია (ἐλεγεῖα) ეწოდებოდა საბერძნეთში ლექსს, რომელშიც ჰეგზამეტრული და პენტამეტრული სტრიქონები ერთმანეთს მორიგეობით მისდევდნენ. ელეგიებს წერდა, ქსენოფანე კოლოფონელი. იხ. ს. დანელია, ქსენოფანე კოლოფონელის მსოფლმხედველობა, 19.

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

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

<sup>4</sup> ნომების პოეზია (ῥ. ἀπολυτὸς ἄσπ. ἰαμα), ე. ი. კანონების ონდათების პოეზია: ასე ეწოდებოდა სარწმუნოებრივ-ზნეობრივი შინაარსის ლექსებს, რომლებსაც მღეროდნენ ფლეიტის, ან კითარის აკომპანემენტით.



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

## § 2

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

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

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

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

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

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

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

### § 3

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

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

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

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

<sup>4</sup> ფილოქსენი (V საუკ.) — ლატონის თანამედროვე მწერალი, იყო სცილიის ტირანის, დიონისის უფროსის კარის-პოეტი, თხზულებაში „კიკლოპები“ მას პოლიფემის სახით გამოუყვანია თვითონ დიონისი ტირანი.

<sup>5</sup> დედანი აქ დიდ სიძნელეს წარმოადგენს მთარგმნელთათვის. ჩვენ ვეშვარებით ცელერის ინტერპრეტაციას (II, 2, 782, 3), რომელიც თავის მხრივ მისდევს ზუზემილს. შდრ. აგრეთვე შტიხის თარგმანი.

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

<sup>7</sup> აქ შეიძლება იგულისხმებოდეს ლირიკა და ანტიპოეტიკური ხასიათის ეპიკური ნაწარმოები, რომელიც ანტიკურობისათვის უჩვეულო იყო.

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

აი, ამ სამი ნიშნით—მიბაძვის საშუალებებით (ἐν οἴκῳ), მისაბაძი საგნით (ἔ) და მიბაძვის ხერხით (ἄδ) — განსხვავდებიან შემოქმედების სახეები, როგორც ვთქვით თავიდანვე. ამიტომ სოფოკლე, როგორც პოეტა, ერთი თვალსაზრისით შეიძლება მივამსგავსოთ ჰომეროსს, ვინაიდან ორივენი გამოსახავენ კარგს კაცებს, ხოლო მეორე თვალსაზრისით შეიძლება მივამსგავსოთ არისტოფანესს, ვინაიდან ორივენი ასახავენ რაიჰე ქცევის ჩამდენს და მოქმედ პირებს. ამის გამო, როგორც ზოგიერთები ამბობენ, მიეკუთვნება ამ თხზულებებს „მოქმედებათა“ (ἠρώματα) სახელწოდება, ვინაიდან ისინი ბაძავენ მოქმედებას. ამიტომაც დორიელები თავის გამოგონებად თელიან ტრაგედიას და კომედიას: კომედიას თავის გამოგონებად თელიან მეგარელები (აქაური მეგარელები — იმ საბუთით, რომ კომედია გაჩნდა მათ წრეში დემოკრატიის დროს<sup>2</sup>, ხოლო სიცილიელები იმ საბუთით, რომ სიცილიიდან იყო ეპიქარმე პოეტი<sup>3</sup>, რომელიც

<sup>1</sup> აქ ნაგულისხმეია დრამა, სადაც მოქმედი გმირების შესახებ ავტორი თავისი პირით კი არ მოგვითხრობს, არამედ თვითონ ამ გმირებს ალაპარაკებს და ამოქმედებს უშუალოდ. როგორც ვხედავთ, არისტოტელეს მოცემული აქეს პოეზიის განაწილება სამ სახეობად. პირველი ნაწილია ის, სადაც ავტორი მოგვითხრობს მის გარეშე მომხდარ ობიექტურ შემთხვევაზე (ἐκείνου το γένους ἔχοντος), მეორე ნაწილია ის, სადაც ავტორი ლაპარაკობს „თავის თავის შესახებ“ (ἐν αὐτῷ), მესამე ნაწილია ის, სადაც ავტორი თავის საკუთარი პირით (ἑαυτοῦ ἕνεκα) კი არ მოგვითხრობს გმირის თავგადასავალს, არამედ თვითონ გმირს ამოქმედებს ჩვენს წინაშე. უკანასკნელი ნაწილი პოეზიისა ზუსტად ემთხვევა იმას, რასაც ჩვენ დღეს დრამას ეუწოდებთ, ხოლო პირველ ორ ნაწილში იგულისხმებიან პოეზიის ის სახეები, რომლებსაც ჩვენ დღეს ეპოსს და ლირიკას ეუწოდებთ, იმ განსხვავებით ოღონდ, რომ არისტოტელეს მოთხრობა თავის თავის შესახებ გამოყოფილი აქვს მოთხრობიდან სხვის შესახებ (ე. ი. ეპოსიდან) და გაერთიანებული აქვს ლირიკულ ქმნილებებთან, რის გამო სადემარკაციო ხაზი ეპოსსა და ლირიკას შორის არისტოტელეს კლასიფიკაციაში არ არის ზუსტად გავლებული. შტრ. ზემოთ, 49,3.

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

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

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

#### § 4

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

<sup>1</sup> ხიონიდი და მაგნესი იყვნენ V საუკუნის ათენელი მწერლები. ისინი წერდნენ კომედიებს, რომლებსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია.

<sup>2</sup> ე. ი. დორიელები.

<sup>3</sup>  $\chi\alpha\mu\alpha\iota\epsilon\iota\upsilon$  ნიშნავდა მხიარული პროცესიის მოწყობას. ბაკოსის ან სხვა რომელიმე ღეთაების სასახელოდ პროცესიას აწყობდნენ მუსიკით, მღერით, ცეკვა-თამაშით. ოხუნჯობით. იხ. K. Heinemann, 195.

<sup>4</sup> ე. ი. ქალაქის გარშემო მდებარე სოფლებში, ბერძნ.  $\chi\alpha\mu\alpha\iota\epsilon\iota\upsilon$  ნიშნავს სოფელს.

<sup>5</sup> ე. ი. ასახვის, შემოქმედების.

აგრეთვე სხვებისათვისაც, ოღონდ სხვები ამას ცოტა დროს ანდოებენ. აპიტომ ადამიანს უხარია, როდესაც იგი ხელდავს სურათებს. ვინაიდან, უცქერის რა სურათებს, ადამიანს უხდება სწავლის შექმნა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თითოეული სურათი, მაგალითად, „აი ეს არის ის“. და თუ ადრე არ გვექონია შემთხვევა გვენახა საგანი, მაშინ სურათი სიამოვნებას ჰქმნის არა საგანთან მსგავსებით, არამედ ნაკეთობით (ἀπαργασι: ფერადობით ან სხვა რომელიმე ამდაგვარი მიზეზით.

ვინაიდან ჩვენს ბუნებრივ თვისებას შეადგენს ბაძვა, აგრეთვე ჰარმონია და რიტმი — ლექსის ზომები ხომ, როგორც ეს ნათელია, რიტმის ნაწილებია, — აპიტომ იმათ, ვისაც თავიდანვე ჩანერგილი ჰქონდა ამისაკენ განსაკუთრებული მიდრეკილება, ცოტ ცოტად განავითარეს რა იმპროვიზაციული ხასიათის ცდები, შექმნეს პოეზია. პოეზია კი განაწილდა იმის მიხედვით, თუ როგორი ზნე ჰქონდათ მთხვეელებს (ἄρχαι τῶν ἄξιων ποιῶν). უფრო მაღალი მიმართულების პოეტებმა (ἀριστοί) იწყეს კარგი საქმეებისა და ასეთების ჩამდენ ადამიანთა ასახვა; იმათ კი, ვინც უფრო სადა მიმართულების იყო (ἐπιτελεῖσθαι); იწყეს მდარე ადამიანთა საქმეების ასახვა. ვინაიდან უკანასკნელი მიმართულების პოეტები ჰქმნიდნენ უწინარესად სატირებს (ψῦχος), პირველები კი ჰქმნიდნენ ჰიმნებსა და სახოტბო ლექსებს (ἐγκώμιον). ჩვენ ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ სატირიკულ ნაწარმოებს ჰომეროსზე უფრო ადრე, თუმცა ბევრი იყო, ალბათ, ასეთები; ჰომეროსის დროიდან დაწყებული კი შეგვიძლია დავასახელოთ: მაგალითად, ჰომეროსის „მარგიტი“<sup>1</sup> და სხვა მისი.

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

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

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

<sup>1</sup> როგორც ვხედავთ, ἰαμψία — სიტყვა, რომელიც აღნიშნავდა გარკვეული ზომით (—) დაწერილ ლექსს, არისტოტელეს გამოყავს ἰαμψιζόν — ზნნიდან, რომელიც ნაშნავდა დაცინებას. უფრო მართებული კი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ἰαμψιζόν ზმნა შეიქმნა ἰαμψία-იდან, ისე როგორც, მაგალითად, ἄλκιον — ἄλκιον, φιλανθρωπία — φιλανθρωπία ზნნები შექმნილი არიან სახელებიდან εὖ (ერთი), ἄδრῆς (მიდრედი), φιλοπῶς (ფილიპე) (შდრ. ს. დანელია, ქსენოფანე კოლოფონელი, 147). ამის თანახმად ἰαμψιζόν ნიშნავს იამბის შესატყვისად მოქცევას; რამდენადაც კი იამბი (ἰαμψία) იყო დაციონის შემცველი ლექსი, ამდენად ἰαμψιζόν სიტყვას შეეცა დაციონის მნიშვნელობა.

<sup>2</sup> ე. ო. ეპიკოსად.

<sup>3</sup> ე. ო. იამბიკურ პოეტად ან სატირიკოსად.

<sup>4</sup> ე. ო. ტრაგედიად.

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

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

<sup>2</sup> ე. ი. ტრაგედია.

<sup>3</sup> ე. ი. კომედია.

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

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

<sup>6</sup> ამ ადგილს პროფ. ნ. ნოვოსადსკი თარგმნის ასე: „Подготовил первенствующую роль диалогу“. იგი ემყარება იმიშს, რომელმაც, „პოეტიკის“ არაბული თარგმანის საფუძველზე, შემოიტანა წინადადება, რათა კრისტის რედაქციაში მოცემული ფრაზა τὸν ἄρχον ἑρμῆα ἠγούρευεν παρῆσαντας შეცვლილი ყოფილიყო ფრაზით τὸν ἄρχον ἀγούρευεν παρῆσαντας. ჩვენი თარგმანი მისდევს კრისტის რედაქციას.

<sup>7</sup> ე. ი. ლეკორაცია.

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

## § 5

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

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

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

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



ასეთია, მაგალითად, კომიკური შილაძი, რომელიც არის რა-  
ღაც სამარცხვინო და დაღრანჯული, მაგრამ ტანჯვას არ  
გამოხატავს.

ტრაგედიის (ისტორიული) ცვლილებანი და ისინი, ვისი  
მეოხებითაც ეს ცვლილებანი წარმოიშენენ, კარგად არიან  
ცნობილი; კომედიის შესახებ კი ეს არ არის ნათელი, ვინა-  
იდან მას თავიდანვე არ აქცევდნენ დიდს ყურადღებას. ბო-  
როს მოცემაც კი კომედიებისათვის არქონტმა გვიან იწყო<sup>1</sup>.  
პირველად კი ხორევეტებად მოხალისეები იყვნენ. კომედიის  
შემთხვეული პოეტები იხსენიებიან მხოლოდ იმ დროიდან.  
როდესაც კომედიას ჰქონდა უკვე რაღაც გარკვეული ფორ-  
მები. ის კი უცნობია, თუ ვინ შემოიღო ან ნიღბები, ან  
პროლოგი, ან მსახიობთა სრული რიცხვი და სხვა ასეთები.  
კომიკურ თქმულებათა შემთხვა იწყებს ეპიქარმემ და ფორ-  
მისმა<sup>2</sup>. სიცილიიდან კომედია, ჩანასახის ფორმით, გადმოვი-  
და ათენში, ათენელთა შორის კი პირველად კრატესმა, მია-  
ტოვა რა კერძო ხასიათის (ιδίωτης) იამბიკური ლექსები, იწყო  
ზოგადი ხასიათის (ჯαμισთა) დიალოგებისა და ფაბულების  
შეთხზვა<sup>3</sup>.

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

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

<sup>2</sup> ფორმისი იყო ეპიქარმეს თანამედროვე პოეტი, რომელაც ცხოვ-  
რობდა სიცილიაში.

<sup>3</sup> კრატესი იყო ათენელი კომიკოსი. V საუკ. იამბოგრაფებისაგან  
განსხვავებით, მან ხელი აიღო კერძო პირების ლანძღვაზე და სიცილის საგ-  
ნად აქცია საზოგადოებრივი წრეები. ამით კომედიას ზოგადი ხასიათი მი-  
ეცა.

<sup>4</sup> დიადი მეტრის (ძანჴჴჴჴჴჴჴჴ) ქვეშ, თუ ეს ორი სიტყვა ინტერპო-  
ლატია არ არის, არისტოტელე, ალბათ, გულისხმობს ჰეგზამეტრს. ორი-  
ოდე სტრიქონით ქვემოთ იგი ამბობს, რომ ეპოპეა განირჩევა ტრა-  
გედიისაგან იმით, რომ მას აქვს სადა მეტრი. „სადა“ ნიშნავს აქ არა-  
ნაბეჯს.

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

## § 6

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> ამ ძნელ აღიღოს ცელერი (II, II, 783,3) ასე განმარტავს: „შემკობილი ენის“ სახეებია „სათქმელი“ (ἄξις) და „საგალობელი“ (μελοποιεῖα) რომლებიც წესიერად განაწილებული არიან მსახიობებსა და ხოროს შორის: მსახიობთა დიალოგი არის „სათქმელი“, ხოროს კი რჩება „საგალობელი“.

<sup>2</sup> ტრაგედიის ზემომოყვანილმა განსაზღვრებამ მრავალი უთანხმოება წარმოშვა მეცნიერთა შორის. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხანგრძლივი დავა იმის გამო, თუ როგორ უნდა გაეიგოთ ამ განსაზღვრების ბოლო ნაწილი: ὅς ἐλεος καὶ φρίδις ἀπαρτίζουσιν τὴν τραγωδίαν ἅμα ἔτασαν καὶ ἄσμεσις ἔστιν ἡ σιτυαία ἢ ἡ ἄξις. როგორც ამაზე მიუთითებენ ცელერი (II, 774,4) და იბერვეგი (I, 423), შეიძლება ჰქონდეს ორი სხვადასხვანაირი მნიშვნელობა: ა) „ვნებათაგან განწმენდა“ და ბ) „ვნებათაგანწმენდა“. ჩვენის აზრით, პირველი ვარიანტი უკეთესად შეეფერება არისტოტელის პოეტიკის დედა-აზრს. იხ. ჩვენი შესავალი წერილი.

<sup>3</sup> სათქმელი, ე. ი. ტექსტი.

შედთა საშუალებით, რომელთაც აუცილებლად უნდა ქონდეთ გარკვეული ბუნება ხასიათისა (ἰδιότης) და განსჯის (δίκαιον) მიხედვით (ხომ ამის გამო ვამბობთ, რომ მოქმედებებს აქვთ რაღაც გარკვეული თვისება), ამიტომ მოქმედებათა ბუნებრივი მიზეზებია ორი რამ — განსჯა და ხასიათი. და აი, ამ ორი მიზეზისაგან დამოკიდებით ყველანი ან იმარჯვებენ (εὐχχάσονται)<sup>1</sup> ან მარცხდებიან (ἀποεὐχχάσονται). მოქმედების (ἡδονῆς) ასახვა არის ამბავი<sup>2</sup> (ἰμῆσις). ამბავს მე ვეძახი მოქმედებათა სისტემას ὁψιμίαιον ἄνθ' ἡμεῶν (ან ἡμεῶν ἡμεῶν). ხასიათს კი მე ვეძახი იმას, რის განზო, როგორც ჩვენ ვამბობთ, მოქმედი არის ასეთი. განსჯას მე ვეძახი იმას, რითაც მოლაპარაკენი ამტკიცებენ რასმე ან თავის შეხედულებას გამოავლენენ.

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

<sup>1</sup> ე. ი. მოქმედი პირები აღწევენ ან ვერ აღწევენ მიზანს განსჯისა და ხასიათისაგან დამოკიდებით. *Τυχχάσται*: სიტყვა ჩვენ გადავთარგმნეთ გამოთქმით „იმარჯვებენ“, რადგან მხედველობაში გვაქვს, რომ *εὐχχῆ* რომელიც ამ სიტყვაში იგულისხმება, ნიშნავს ბედს, ზოგჯერ კი ბედნიერებას.

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

<sup>3</sup> სამზერის მქა: ქვეშ არისტოტელე, როგორც ჩანს, გულისხმობს ყველაფერს, რაც ტრაგედიის შესრულების დროს თვალთ დაინახება. მაშასადამე, აქ მხოლოდ სცენის მორთულობა კი არ უნდა ვიგულისხმოთ. ცულერი (II, 7853) განმარტავს მქა: — სიტყვას ასე: „*äussere Darstellung*“, ხოლო ბარტელემი თარგმნის მას ასე: „*le spectacle*“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

სნა-განმარტება (ἐπιμνηστέα) სიტყვების საშუალებით. და ამ დებულებას ერთნაირი ძალა აქვს როგორც ლექსის, ისე პროზის მიმართ. დანარჩენ ნაწილებს შორის საგალობელი არის ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი სამკაული!... სამზერი კი (ἄφες) თუმცა იგი სულს იტაცებს, ყველაზე უფრო ნაკლებ არის ოსტატობის შემცველი (ἀτεχνάτερον) და პოეტუკასთან მას ძალიან მცირე კავშირი აქვს: ტრაგედიის ძალა მფინც არის, არავეითარი შეჯიბრი (ἀγών) და არავეითარი მსახიობი (ὑποκριτής) რომ არ იყოს. გარდა ამისა, სამზერის მოწყობის საქმეში ბუტაფორის (σχευοποιός) ოსტატობას მეტა ადგილი უჭირავს, ვიდრე პოეტებისას.

## § 7

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

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

<sup>2</sup> ე. ო. სცენის მორთულობის საკითხი ყველაზე ნაკლებ შეადგენს პოეტის საგანს.

მშვენიერი ცხოველი და ყოველი საქმე შედგენილია რა-  
 ლაც ნაწილებისაგან, მას არა მარტო ესენი უნდა ჰქონდეს  
 მწყობრად დალაგებული, არამედ სიდიდეც უნდა ჰქონდეს  
 არამემთხვევითი. სიმშვენიერე ხომ სიდიდეში და წყობაშია.  
 რის გამო მშვენიერი ცხოველი ვერ იქნებოდა ძალიან  
 მცირე საგანი, ვინაიდან მისი ჰერეტა ძალიან  
 დაუახლოვდებოდა გრძნობით შეუმჩნეველ (*ἀναμεικτος*) სიკ-  
 რცის ჰერეტას, იმ სმენის მსგავსად, რომელიც ძალიან ახლო  
 წარმოებს უგრძობელ დროსთან<sup>1</sup>. ძალიან დიდი საგანიც აგ-  
 რეთვე ვერ იქნებოდა მშვენიერი, ვინაიდან მისი ჰერეტა  
 ერთბაშად ვერ განხორციელდებოდა და მკვრეტელებს  
 მკრეტის გარეშე დაურჩებოდათ ასეთი საგნის ერთობა და  
 მთლიანობა, როგორც ეს მოხდებოდა, მაგალითად, რომ  
 ცხოველს ათი ათასი სტადიონის<sup>2</sup> სიდიდე ჰქონოდა. ამრი-  
 გად, როგორც უსულო სხეულსა და ცხოველებს უნდა  
 ჰქონდეთ გარკვეული სიდიდე. ხოლო ეს სიდიდე ადვილად  
 განსაპყრეტი უნდა იყოს, სწორედ ასე ამბავებსაც უნდა  
 ჰქონდეს გარკვეული სიგრძე, ხოლო ეს სიგრძე ადვილად  
 დასამახსოვრებელი უნდა იყოს. ამ სიგრძის საზღვარი, შე-  
 ჯიბრებათა და მათ მაცურებელთა აღქმის მიხედვით, ხე-

<sup>1</sup> ე. ი. ძალიან მცირე საგანი ვერ იქნებოდა მშვენიერი იმიტომ, რომ  
 ძალიან მცირე საგნის შენიშვნა შეუძლებელი იქნებოდა. ასეთი საგანი  
 დაემსგავსებოდა იმ საგანს, რომელსაც არ აქვს არც განფენილობა, არც  
 გრძობა, და რომელიც არც სივრცეში არსებობს, არც დროში, ე. ი. და-  
 ემსგავსებოდა გრძნობისათვის მიუწვდომელ საგანს. ხოლო გრძნობი-  
 სათვის მიუწვდომელი საგანი (*ἀναμεικτος*) არ შეიძლება იყოს მშვენიერი საგანი.  
 ან ესთეტიკური (*ἰσθητικός*) საგანი, — ასეთია იმის აზრი, რასაც წერს აქ  
 არისტოტელე. არისტოტელეს ეს აზრი ემსგავსება იმას, რომელიც ჩა-  
 დებულია ლაიბნიცის მიერ მცირე პერსპექტიის ცნებაში. იხ. ლაიბნიცის  
 „მონადოლოგიის“ ჩვენი თარგმანი, გვ. 23 და შემდ. ამიტომ სჯობს ბერ-  
 ძნელ ტექსტში დატოვებულ იქნას სიტყვა (*γρῆσις*), რომელიც შემოატანა  
 ბონიკმა და რომელიც ცელერს საჭიროდ მიაჩნია ამოავდოს (II, II, 766).  
 დრო შეადგენს აქ სივრცის (*ἔμπεδος*) კორელატს, ხოლო სმენა—ხედვის  
 კორელატს.

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



ლოვნების საგანს არ შეადგენს<sup>1</sup>, ვინაიდან ასი ტრაგედია რომ ყოფილიყო წარმოსადგენი შეჭიბრისას, ჭიბრი ჩატარდებოდა კლესიდრის<sup>2</sup> საშუალებით, როგორც ეს მართლაც მომხდარა ზოგჯერ, ზოგიერთის გადმოცემით<sup>3</sup>. თვით საენის ბუნების მიხედვით კი საზღვარი ასეთია, რომ საღლის მხრივ უკეთესია უფრო გრძელი ამბავი, თუ ამით არ ზიანდება თვალსაჩინობა. უფრო მარტივად რომ ითქვას, ტრაგედიის ფაბულის სიდიდის საკმარისი საზღვარია ის სიდიდე, რომლის ფარგლებშიც, თუ შემთხვევები ერთმანეთს ბუნებისამებრ ან აუცილებლობისამებრ მისდევნ. შესაძლებელია უბედურებიდან ბედნიერებაში ან ბედნიერებიდან უბედურებაში გადასვლა<sup>4</sup>.

## § 8

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

---

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

<sup>2</sup> კლესიდრა — წყლის სათია.

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

<sup>4</sup> ე. ი. ტრაგედიის სიდიდე უნდა განსაზღვროს არა მის გარეშე მდებარე საგნებმა, არამედ მისმა საკუთარმა ბუნებამ: ტრაგედიის სიდიდის საზომი თვით ტრაგედიაშია მოცემული. რომელია ეს საზომი? ტრაგედიის ისეთი სიდიდე უნდა ჰქონდეს, რომ მასში ასახული ამბავი ნათლად იქნას განვითარებული: არც მეტი, რც ნაკლები. არ შეიძლება, მკვლითად, ტრაგედიის შემოკლება ისე, რომ მისი შინაარსის ათვისება ძნელი გახდეს. არ შეიძლება აგრეთვე ტრაგედიის ხელოვნური გადიდება ისეთი ნაწილებით, რომელნიც არაერთგვარ საჭიროებას არ წარმოადგენენ მისი შინაარსისათვის და მხოლოდ უსარგებლოდ აკიანურებენ მას.

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

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

<sup>2</sup> ე. ი. პოემა ჰერაკლეს შესახებ. ჰერაკლე იყო ბერძენთა მითოლოგიური გმირი, რომელმაც მრავალი საგმირო საქმე გააკეთა: გასწყვიტა აღამიანთა მავნებელი მხეცები, დაამარცხა გიგანტი ანტეოსი, გასწმინდა ავგეასის საჩინიბო, მოიტაცა ჭოჯოხეთიდან სამთავიანი ძაღლი კერბერი. ასეთი უმაგალითო გმირობისათვის ჰერაკლე იმით დააჩილდოვეს, რომ სიყვდილის შემდეგ მიღებულ იქნა ღმერთთა წრეში.

<sup>3</sup> ე. ი. პოემა თეზევსის შესახებ. თეზევსიც ბერძენთა მითოლოგიური გმირია, რომელმაც კრეტის ლაბირინთში მოკლეს საშინელი შინორაკრი და გაათავისუფლა თავისი სამშობლო ათენი მონობისაგან.

ისე არიან ურთიერთ შორის შეწყობილი, რომ, თუ ერთი ნაწილი ან გადასმული ან ამოღებულ იქნა, მაშინ მთელიც გამოიცილება და წაბორძიკდება. ხოლო ის, რის მიმატებას ან გამოკლებას არავეითარი სინათლე არ შეაქვს ნაწარმოებში, მთელის არავეითარ ნაწილს არ შეადგენს.

## § 9

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

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> არისტოტელე ეხება აქ ფრიად საინტერესო საკითხს, თუ როგორია  
პოეზიის დამოკიდებულება რეალური სინამდვილისადმი. დასაშვებია თუ  
არა, მაგალითად, რომ კომედიის ავტორმა თავისი გმირის პორტრეტი გად-  
მოიწეროს რეალური პიროვნებისაგან და მისცეს ამ გმირს ამ რეალური  
პიროვნების სახელიც — აი ისე, როგორც მოიქცა არისტოფანე, რომელ-  
მაც „ლრუბლებში“ დაციწვის საგნად აქცია სოკრატი და დიდი ზიანი  
მიაყენა ამ კეთილშობილ კაცს. არისტოტელეს ასეთი რამ დაუშვებლად მი-  
აჩნია როგორც საზოგადოდ პოეზიისათვის, ისე კერძოდ კომედიისათვი-  
საც. რომელიც პოეზიის ერთ-ერთი სახეობაა. პოეზია უნდა შეიცავდეს  
განზოგადებას. იგი უნდა იძლეოდეს ტიპს და არა დაგეროტიკს, — სე  
შეგვეძლო გამოგვეთქვა ჩვენს ენაზე არისტოტელეს აზრი, მაშასადამე  
კომედიის მწერალსაც არ აქვს უფლება თავის პიესაში გაკილეის მიზნით  
გამოიყვანოს ესა თუ ის რეალური პიროვნება, ამ პიროვნების სახელის  
შენარჩუნებით, ვინაიდან მაშინ ჩვენ გვექნებოდა არა ზოგადი მნიშვნე-  
ლობის მქონე ტიპი, არამედ კერძო პორტრეტი. არისტოტელეს გადმოცე-  
მით, კერძო პირების გაკილვას იძლეოდნენ იამბოგრაფები, რომლებიც  
ხშირად პირად ანგარიშს ასწორებდნენ თავის მტრებთან და არ ერიდე-  
ბოდნენ თავისი მსხვერპლის სახელიც კი გაემჟღავნებინათ მკითხველი-  
სათვის. დღეს ჩვენ ასეთი ხასიათის თხზულებას პასკვილს. დაეარქმევე-  
დით, ბოლო მის დამწერს ეუწოდებდით არა პოეტს, არამედ პასკვილი-  
ანტს. არისტოტელე სრულიად სამართლიანად მიცნავს პოეზიას ცომე-  
დიას) ასეთი პასკვილისაგან და ამის საშუალებას იგი პოულაბს იმ პოსაზ-  
რებაში, რომ პოეზიის მიზანია არა კერძო, არა ცალკეული, არამედ  
ზოგადი.\*

არისტოტელეს ზემოთყვანილი შეხედულება უშედეგოდ არ დარჩე-  
ნილა. არა გარეშე ამ შეხედულების გავლენისა, მენანდრემ და კომედიო-  
გრაფების მთელმა უმცროსმა თაობამ გაათავისუფლეს კომედია პერსონა-  
ლური სატირის ელემენტისაგან, რომელიც ახასიათებდა არისტოფანეს და  
კომედიოგრაფების უფროს თაობას, და აქციეს კომედია მხოლოდ ტიპიურ  
(ე. ი. ზოგადი ხასიათის მქონე) მოვლენათა მამხილებელ პოეტურ კან-

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

რად. თავისი დებულებით, რომ პოეზიის მიზანია ზოგადი, არისტოტელე იმიჯნება პლატონისაგან, რომლის აზრით პოეზია მიმართულია ფენომენალურისაკენ. შტრ. ლესინგი, ჰამბ. დრამ., XC, XCI.

<sup>1</sup> Эту мысль повторит Аддисон См. Благой, Из. р. лит. XVIII в. 189—190.

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> მიუღ ამ აბზაცს, კრისტის აზრით, ყვეშირი აქვს შეათე პარაგრაფთან.

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

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

## § 11

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

<sup>1</sup> პერიპეტია (περιπέτεια) — უეცარი ცვლილება დრამაში, ე. ი. შტუკმა-რობის ან უეცარი გაუმჭობესება, ან გაუარესება.

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

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

<sup>1</sup> „ლინკევისი“ იყო IV საუკ. ერთი ნაქლებად ცნობილი პოეტის (თეოდექტის) ტრაგედია, რომლისგანაც ამჟამად მხოლოდ ნაწყვეტებია ჯარჩენილი. ამ ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირი იყო მეფე ეგვიპტეს შვილი ლინკევისი, რომელმაც, თავისი ძმების მსგავსად, შეირთო ცოლად თავისი ბიძის არგოსელი მეფის, დანაოსის ქალიშვილი, ჰიპერმნესტრა. მაგრამ, თუ პისნდებმა, მამის ბრძანებით, დახოცეს თავისი ქმრები, ჰიპერმნესტრამ არ მოიხურვა ქმრის სისხლში გავსვარა ხელები და არ შეასრულა მამის ბრძანება, რომელიც შურისძიების გრძნობით იყო ჩაგონებული: როგორც ცნობილია, ეგვიპტე და დანაოსი ერთმანეთზე მტრულად ვადაკიდებული ძმები იყვნენ. როდესაც უკმაყოფილო დანაოსმა მოისურვა გადარჩენილი ლინკევისის მოკლა, არგოსელებმა წინააღმდეგობა გაუწიეს.

<sup>2</sup> ე. ი. ლინკევი.

<sup>3</sup> ე. ი. დანაოსი



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

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

## § 12

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

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

<sup>2</sup> ტერმინი αἰδώς ითარგმნება აგრეთვე სიტყვებით „ენება“, „ტანჯვა“.

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

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

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

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

<sup>7</sup> ე. ი. ხოროს პაროდოსს.

არის ტრაგედიის მთლიანი ნაწილი, რომელიც მოთავსებულია სახორო სიმღერათა მთლიან ნაწილებს შორის. ექსოდოსი არას ტრაგედიის ის მთლიანი ნაწილი, რომლის შემდეგ ხორო არ მღერის. ხოროს პაროდოსი არის ხოროს პირველი მთლიანი საგალობელი. სტასიმონი არის ხოროს სიმღერა ანაქსტიისა და ტროქეს გამაქლებით. კომოსი არის ხოროსა და მსახიობთა საერთო გოდება, ხოლო სიმღერა სცენიდან არის მსახიობთა კერძო სიმღერა.

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

## § 18

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

<sup>1</sup> უქანასენელი აბზაცი იმის გამოტოვებაა, რითაც დაწყებულია ეს პარაგრაფი. ამ გარემოებამ და აგრეთვე იმანაც, რომ მთელი ეს პარაგრაფი არ არის კარგად შეთანხმებული არისტოტელეს მსჯელობის ლოგიკურ ვითარებასთან, საფუძველი მისცა ზოგიერთ მკვლევარს ინტერპოლაციად გამოცხადებინა „პოტიკის“ ეს პარაგრაფი. იხ. Zeller, II, II, 107.

არაფერი, რაც საჭიროა—იგი არ იქნებოდა არც კაცთმოყვარული, არც სიბრალულის აღმძვრელი, არც შიშის გამომწვევი. აგრეთვე არც ძალიან ცუდი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი ბედნიერებიდან უბედურებაში ვარდებოდეს, ვინაიდან ფაბულის ასეთი შედგენილობა გამოიწვევდა კაცისადმი სიყვარულს. მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს: სიბრალული ხომ არის გრძნობა დაუმსახურებლად უბედურთა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ. ასე რომ ზემოაღნიშნული სახის კაცი არც სიბრალულს გამომწვევი იქნებოდა და არც შიშის გამომწვევი. ამრიგად, რჩება ისეთი კაცი, რომელსაც უჭირავს საშუალო ადგილი მათ შორის. ასეთი კაცია ის, ვინც დიდს პატივისცემაში და ბედნიერებაში შეუფერხებლად განირჩევა არა სათნოებითა და სიშარტლით. და ვინც უბედურებაში ვარდება არა სიღვისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რაღაც შეცდომის გამო, როგორც, მაგალითად, ოიდიპოსი და თიესტესი და ამდაგვარი გამოჩენილი მამაკაცები. რამასადამე, აუცილებელია, რომ კარგად გაკეთებული ფაბულა უმალ ერთგული (ἀπλοῦς) იყოს, ვიდრე ორგული (δυσλόγος)<sup>1</sup>, როგორც ამას ზოგიერთები ამბობენ. და გადადიოდეს

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

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

<sup>1</sup> ალკმონმა შური იძია მამის სიკედილისათვის და მოკლა თავისი დედა ერიფილე, რომელმაც ურჩია ქმარს მონაწილეობა მიეღო თებესის წინააღმდეგ ომში, სადაც ალკმონის მამა დაიღუპა. თუმცა ალკმონის დედა ღირსი იყო სიკედილისა, ეინაიდან ასეთი დამღუპელი რჩევა მან თავის ქმარს იმიტომ მისცა, რომ მოსყიდული იყო საჩუქრებით, მაგრამ ერთიანი ან შურისძიების ღმერთები მაინც სდევნიან ალკმონს, როგორც ბოროტმოქმედს.

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

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

<sup>4</sup> თიესტესი იყო აგამემნონის ბიძა და ეგისტეს მამა. მან შეაძვინა თავისი ძმის, ატრევსის, ცოლი მეროპე, რის შემდეგ მტრობა ჩამოვარდა ძმებს შორის. თიესტესმა მოტყუებით მოაქვლევინა ატრევსს მისი შვილი პლეისტენე, სამაგიეროდ, ატრევსმა დაპატივა თიესტესი და მოტყუებით აკაბა მისი შვილის, ტანტალეს, ხორცი. ეს მტრობა გააგრძელეს თიესტესის და ატრევსის შვილებმა ეგისტემ და აგამემნონმა. ეგისტე მოკლა ეს ატრევსსა და აგამემნონსაც.

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

რომლებსაც მოუხდათ ან განეცადათ, ან ჩაედინათ საშინელი რაჰ

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

(ὄψιματῶν) სისუსტის გამო: პოეტები ხომ ეგუებიან თავის შემოქმედებაში მაყურებელთა სურვილებს. მაგრამ ამგვარი სიამოვნება არის არა ტრაგედიის, არამედ უმაღლესი კომედიის შესაფერისი თვისება. იქ ხომ ასეთი უკიდურესი შტრები, მითოსის მიხედვით, როგორც ორესტე და ეგისტეა, დასასრულ გადიან მეგობრებად ქცეულნი და არცერთი არ კვდება მეორისაგან.

## § 14

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

---

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

ამბავს, შემთხვევების დაუნახავდაც ცანცახებდეს და სიბრალულთ ივსებოდეს: აი, როგორც ამას განიცდის ის, ვინც მოისმენს ოდიპოსის ამბავს. ხოლო ასეთი განცდის გამოწვევა სამზერის<sup>1</sup> საშუალებით პოეტური ოსტატობისათვის სრულიად შეუფერებელი რამ არის და იგი ხორეგოსის<sup>2</sup> ნაამაგარია (χρημύιας δειψέσιον). იმას კი, ვინც სანახავის საშუალებით წარმოადგენს არა საშიშარს, არამედ მხოლოდ გასაოცარ მოვლენას, არაფერი აქვს ტრაგედიასთან საერთო: ტრაგედიაში საჭიროა ვეძიოთ არა ყოველგვარი, არამედ მისთვის შესაფერისი სიამოვნება. ხოლო ვინაიდან პოეტი ვალდებულია მიბაძვი<sup>3</sup> საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც სიბრალულისა და შიშისაგან გამომდინარეობს, ამიტომ, ცხადია, რომ ეს უნდა იყოს ჩანერგილი თვით ფაბულაში. შეევეხთ, თანადამთხვეულ მოვლენათა შორის, თუ როგორი მოვლენები არიან საშინელი და რომლები არიან საწყენი. აუცილებელია, რომ ამგვარი მოქმედებები ეკუთვნოდნენ ან ურთიერთ მიმართ მეგობრებს, ან მტრებს, ან ისეთებს, რომლებიც არც მეგობრები, არც მტრები არიან ერთმანეთის. თუ მტერი აკეთებს მტრულ საქმეს ან აპირებს ასეთის გაკეთებას, მაშინ არაფერია სიბრალულის აღმძვრელი, გარდა ამ მტრული განცდისა თავისთავად. არაფერია სიბრალულის გამომწვევი იმარ მოქმედებაშიც, ვინც ურთიერთის არც მეგობრებია და არც მტრები. საძიებელია, მაშასადამე, ისეთი შემთხვევები, როდესაც ვნებანი (τὰ πάθη) ჩნდებიან მოყვარეთა შორის: მაგალითად, როდესაც ან ძმა ძმას, ან შვილი მამას, ან ღედა შვილს, შვილი ღედას ჰკლავს, ან აპირებს მოკლას, ან აკეთებს ამის მსგავსს სხვა რამეს. მაგრამ გადბოცებული მითების გასწორება არ არის საჭირო. მე ნაკულისხმევი მაქვს, მაგალითად, კლიტემნესტრა, რომელიც კვდება ორესტესაგან, და ერიფილე, რომელიც კვდება ალკმონისაგან, — არამედ საჭიროა, რომ პოეტი თვითონ აღ-

<sup>1</sup> ე. ი. სენიური ეფექტების.

<sup>2</sup> ხორეგოსი ეწოდებოდა ათენში იმ პირს, რომელსაც სახელმწიფოსაგან ევალბოდა გაელო ღრამის დაღვმისათვის საჭირო თანხა.

<sup>3</sup> ე. ი. ასახვის.

მოაჩენდეს და გადმოცემებით კარგად სარგებლობდეს. რას ვეძახით ჩვენ „კარგად“-ს, ამის შესახებ ეთქვათ უფრო ნათლად. მოქმედება შეიძლება ისე ხდებოდეს, როგორც ძველ პოეტებს ჰყავთ წარმოდგენილი მცოდნე და გაგებული პირები: ასე წარმოდგინა, მაგალითად, ევრიპიდემ მედია, რომელიც ჰკლავს თავის ბავშვებს<sup>2</sup>. მაგრამ მოქმედება შეიძლება ხდებოდეს მეორენაირადაც: შეიძლება, რომ საშინელ მოქმედებას ჩადიოდნენ უცოდინარები<sup>3</sup> და მხოლოდ შემდეგ იგებდნენ, რომ ეს საშინელი საქმე მათ უჩნეს მოყვრებს — როგორც დაემართა ეს სოფოკლეს ოიდიპოსს. მაგრამ უკანასკნელი ამბავი მოხდა დრამის ფარგლების გარეშე<sup>4</sup>, თვით ტრაგედიაში კი ასე ემართება, მაგალითად, „ასტიდამასის“<sup>5</sup> ალკმეონს და აგრეთვე ტელეგონეს, „დაკრილ ოდისეესში“<sup>6</sup>. არის კიდევ მესამენაირი მოქმედებაც ამათ გარეშე: როდესაც ვინმე უცოდინარობის გამო აპირებს მოიმოქმედოს რაღაც საშინელი, მაგრამ, ვიდრე ჩაიდენდეს ამას, გაიგებს (თუ რის გაკეთებას აპირებდა). ამათ გარდა სხვანაირი მოქმედება არ არის, ვინაიდან აუცილებელია, რომ ან იყოს მოქმედება ან არა, ან მცოდნე მოქმედებდეს, ან უცოდინარი. ამ მოქმედებათა შორის ყველაზე უარესია ის, როდესაც ვინმე შეგნებულად აპირებს რამე ცუდი მოიმოქმედოს, მაგრამ არ აკეთებს: ეს საძაგელია, და არა ტრაგიკული, ვინაიდან აქ არ არის ვნება. ამიტო-

<sup>1</sup> ე. ი. ისეთი პირები, რომლებმაც იციან წინასწარ, თუ რანაირ საქმეს ჩადიან ისინი.

<sup>2</sup> აქ ნავულისხმევია ევრიპიდეს ტრაგედია *Μήδεια*, რომელიც 431 წელს დაიდგა.

<sup>3</sup> ე. ი. ისეთი პირები, რომლებმაც არ იციან, თუ რანაირ საქმეს ჩადიან ისინი.

<sup>4</sup> ე. ი. სოფოკლეს დრამაში არ არის წარმოდგენილი, როგორ გაიგო ოიდიპოსმა, თუ რა საქმე ჩაუდენია მას.

<sup>5</sup> ასტიდამასი იყო ათენელი დრამატურგი, რომელიც IV საუკუნეში ცხოვრობდა. მისი მრავალრიცხოვანი დრამატული თხზულებებიდან სათაურების მეტი თითქმის არაფერია დარჩენილი.

<sup>6</sup> „დაკრილი ოდისეესი“ იყო ხაირემონის ტრაგედია, რომელსაც ასეთი ფაბულა ჰქონდა: ოდისეესის შვილი (კირკესავან) ტელეგონე დაემტნა თავის მამას; ზოლოს ნახავს მას, მაგრამ არ იცის, რომ ეს მისი მამაა, და ჩხუბის დროს დასჭრის მას.

მაც არავინ არ წარმოადგენს ასეთს მოქმედებას, თუ არა რწ-  
ვათად, როგორცაა, მაგალითად, „ანტიგონეში“<sup>1</sup> ჰაიმონის  
მოქმედება კრეონის მიმართ. მეორე შემთხვევაა, როდესაც  
ვინმე აკეთებს (ეუდს საქმეს). მაგრამ უკეთესია, როდესაც  
ვინმე აკეთებს ამას უცოდინარად, გაიგებს კი იმის შეზღვევ,  
როცა გააკეთებს: ვინაიდან საძაგელი აქ არაფერია და გამოც-  
ნობა (შეტყობა) საშინელია. მაგრამ საუკეთესოა უკანასკნე-  
ლი შემთხვევა: მხედველობაში გვაქვს, მაგალითად, ისეთი  
შემთხვევები, როდესაც „კრესფონტში“<sup>2</sup> მეროპე აპირებს  
მოჰკლას შვილი, მაგრამ არ ჰკლავს, არამედ გამოიცინობს;  
აგრეთვე როდესაც „იფიგენიაში“ და გამოიცინობს ძმას,  
„ჰელეში“ შვილი გამოიცინობს დედას, რომლის გაცემასაც  
აპირებდა. ამას გამო, როგორც უწინ იყო ნათქვამი, არა  
მრავალ გვართა შესახებ არსებობენ ტრაგედიები, არა  
მეტწიერების, არამედ შემთხვევის მეოხებით აღმოაჩინეს  
მაძიებელმა პოეტებმა, რომ ასეთი რამ<sup>2</sup> მზამზარეულად  
აბოვება მითებში. ამიტომ ისინი იძულებული არიან შეხვ-  
დნენ ერთმანეთს ისეთი ოჯახების წარმოდგენაში, რომლებ-  
საც ასეთი განცდები (αἰσῆ) შემთხვავთ.

## § 15

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

პირველი და მთავარია, რომ ხასიათები იყვნენ პატიოსანი  
(χρηστῶν), კაცს ექნება ხასიათი, როგორც ითქვა, მაშინ, თუ მი-  
სი სიტყვა ან საქციელი ცხადყოფს, რომ იგი რაღაცას  
ირჩევს. ხოლო პატიოსანი ხასიათი ექნება მაშინ, თუ მისი  
სიტყვა და საქციელი ცხადყოფენ, რომ იგი ირჩევს პატი-  
ოსანს. უკანასკნელი შესაძლებელია ყოველს მდგომარე-

<sup>1</sup> არისტოტელეს მხედველობაში აქვს სოფოკლეს ტრაგედია „ანტი-  
გონე“.

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



ობაში: თვით დედაკაციც და მონაც კი შესაძლებელია იყვნენ პატიოსანი, თუმცა პირველი ამათ შორის ტარესია (კიდრე შამაკაცი), ხოლო მეორე სრულიად გლახა არის.

მეორეა, რომ ხასიათები იყვნენ შესაფერისი: ატლანტეს<sup>1</sup> ხასიათი არის ვაჟკაცური, მაგრამ დედაკაცისათვის შეუფერებელია, რომ იგი იყოს ვაჟკაცური ან საშინელი.

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

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

ხასიათის ისეთი სიგლახის მაგალითი, რომელიც არ არის აუცილებლობით გამოწვეული, არის მენელაოსი „ორესტეში“.<sup>2</sup> უხამსია (ἄπειρος) და ხასიათთან შეუფერებელი საქციელის მაგალითია ოდისევსის ტირილი „სკილაში“<sup>3</sup> და მელანიპეს<sup>4</sup> სიტყვა... უსწორმასწორო ხასიათის მაგალითია იფიგენია ავლისში, ვინაიდან მომუდარე იფიგენია სრულიად არ ჰგავს მერმინდელ იფიგენიას<sup>5</sup>. ხასიათებში, ისე როგორც მოქმედებათა შედგენილობაში, საქირთა ყოველთვის ვეძიოთ ან აუცი-

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

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

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

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

<sup>5</sup> აქ ლაპარაკია ევრიპიდეს ერთ-ერთი ტრაგედიის („იფიგენია ავლისში“) გმირზე იფიგენიაზე. როდესაც აგამემნონი ბერძენთა ფლოტი-სათვის გზის გასახსნელად დაპირებს მსხვერპლად შესწიროს განრისხებულ არტემისს თავისი ქალიშვილი იფიგენია, უკანასკნელი ჭერ შემინდება და დაუწყებს მამას ხეყენას, რათა შეიბრალოს იგი, მაგრამ შემდეგ მოიკრებ. ძალას და შიილებს გმირულ გადაწყვეტილებას მოკედეს სამშობლო-სათვის.

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

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

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

<sup>2</sup> შდრ. ამას მხატვარ კონტის სიტყვები ლუსინგის პიესაში „ემალია გალტი“: „Wir malen mit Augen der Liebe, und Augen der Liebe müsstest uns auch nur beurteilen“ (1, 4).

ეტურ ქმნილებებს: ამათ შესახებაც ხომ ხშირია შეცდომა. მაგრამ მათ შესახებ საკმაოდ ითქვა ჩემს ადრინდელ ნაწერებში!

## § 16

რა არის გამოცნობა (ἀναγνώρισις), ეს ითქვა უკვე. გამოცნობის სხვადასხვა სახეებს შორის, პირველი სახის გამოცნობა, რომელიც ყველაზე უფრო ნაკლებს ოსტატობას მოითხოვს და რომლითაც ყველაზე უფრო ხშირად სარგებლობენ სიძნელეებიდან თავის დასაღწევად, არის გამოცნობა გარეგნული ნიშნების საშუალებით. მათ შორის ზოგიერთი არის დაბადებიდან თანდაყოლილი, როგორც, მაგალითად, „შუბი, რომელსაც ატარებენ მიწათშობილნი“<sup>1</sup>, ან ვარსკვლავები, როგორც არის ეს კარკინეს „თიესტესში“<sup>2</sup>; ზოგიერთი კი შენაძენია; ბოლო ამ უკანასკნელთა შორის ზოგი არის ტანის შიგნით, როგორც, მაგალითად, კრილობიდან დარჩენილი ნიშანი, ზოგი კი არის ტანის გარეთ, როგორც, მაგალითად, გულქანდა τειχίδης<sup>3</sup> ან გობი, რომლის საშუალებით ხდება გამოცნობა ტრაგედიაში „ტირო“<sup>4</sup>. ამ ნიშნებით შესაძლებელია ან უკეთესად სარგებლობა, ან უარესად, როგორც, მაგალითად, ოდისევსი კრილობისაგან დარჩენილი ნიშნის მიხედვით სხვადასხვანაირად იქნა გამოცნობილი ძიძის მიერ და მელორეთა მიერ. ნაკლებ ოსტატურად არიან გაკეთებული ის გა-

<sup>1</sup> აქ იგულისხმება, ალბათ, დილოგი πειρ ανιχνήσθαι შტრ. Шустер. 46.

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

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

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

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

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

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

მეთხე სახის გამოცნობა არის გამოცნობა დასკვნის სა-  
შუალებით (ἐκ ἀσκλησιῶσιν), როგორც, მაგალითად, არის ეს

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

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

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

<sup>4</sup> „ალკინოესთან მოთხრობა“ (Αλκίνοιας παραίχθης) არის ჰომეროსის „ოდი-  
სეას“ ერთ-ერთი მთავარი ნაწილი, ალკინოე იყო ფეაქების მეფე, ნაუნტიკა-  
იას მამა; ხოლო გმირი, რომელმაც მორთო ტირილი, იყო ოდისევსი.

„ხოფორებში“<sup>1</sup>; აქ (გამოცნობა ასეთი დასკვნის საშუალებით წარმოებს): მოსულა ვილაც მსგავსი, მაგრამ მსგავსი არაინ არის, გარდა ორესტესი; მაშასადამე, ორესტე მოსულა. ასეთივე გამოცნობაა მოცემული სოფისტ პოლიეიდეს<sup>2</sup> თხზულებებში იფიგენიას შესახებ: ორესტე იქ სწორად დაასკვნის, რომ მასაც მოელის მსხვერპლად იქნას შეწირული, რაკი მისი და მსხვერპლად შეწირეს. აგრეთვე თეოდექტეს „ტიდეესში“ გმირი დაასკვნის, რომ იგი დაიღუპება, რადგანაც მოვიდა შვილის საპოვნელად<sup>3</sup>. ასეთივე შემთხვევა გვაქვს „ფინეიდებში“<sup>4</sup>: როდესაც ქალებმა დაინახეს ადგილი, მათ დაასკვნეს, თუ რა ბედი მოელით: (სახელდობრ) რომ ამ ადგილზე უწერიათ მათ სკვდილი, რადგანაც ისინი აქ იყვნენ გადმო-სმული.

არის რთული გამოცნობაც, რომელიც მაყურებელთა მცდარ დასკვნასთან (παραλογισμῶν) არის შეერთებული, როგორც არის ეს „ცრუ მახარობელ ოდისეესში“<sup>5</sup>. აქ ვმირი ამბობს, რომ იგი შესძლებს იცნოს მშვილდი, რომელიც არ უნახავს; მაყურებლები კი, ფიქრობენ რა ამის გამო, რომ იგი გამოცნობს. აკეთებენ მცდარ დასკვნას.

ყველა გამოცნობას შორის საუკეთესოა ის გამოცნობა, რომელიც გამომდინარეობს თვით მოქმედებათაგან. როდესაც მაყურებლები გაოცებული არიან ბუნებრივობით დი ეჩιδნა<sup>6</sup>). ასეა, მაგალითად, სოფოკლეს „ოიდიპოსში“ და „იფიგენიაში“: მართლაც, ბუნებრივია, რომ იფიგენიას სურს წერილის გადაცემა. მხოლოდ ასეთი გამოცნობები (ხდე-

<sup>1</sup> „ხოფორები“ არის ესქილეს ტრაგედია, სადაც წარმოდგენილია თუ როგორ მოკლა ორესტემ ქმრის მოღალატე თავისი დედა კლიტემნესტრა და მისი საყვარელი ეგისტუ. „ხოფორი“ ბერძნ. ენაზე ნიშნავს კაცს, რომელიც მიცვალებულს მსხვერპლად წირავს რაიმე სასმელს. ასეთ მსხვერპლს ჩვენებურად ეწოდება „საკურთხი“, ხოლო კაცს — „მესაკურთხე“.

<sup>2</sup> ეს მწერლის არც ერთი ნაწარმოები არ დარჩენილა.

<sup>3</sup> თეოდექტეს ამ ტრაგედიას ჩვენამდე არ მოუღწევია.

<sup>4</sup> „ფინეიდები“ და „ცრუ-მახარობელი ოდისეესი“ ჩვენთვის უცნობი ტრაგედიებია. ფინეიდები, ბერძნ. მითოლოგიით, იყვნენ თრაქიის შეფის ფინეესის შვილები, რომლებსაც მამამ, დედინაცვალის რჩევით, თვინდობი დასთხარა.

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

## § 17

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

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

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

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

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

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

აჩის შემდეგ კი საჭიროა, როდესაც სახელები უკვე მიცემულია, შემოტანილ იქნას ეპიზოდები, მაგრამ ისე, რომ ეპიზოდები იყვნენ შესაფერისი, როგორცაა, მაგალითად, „ორესტეში“ (მისი) გადარევა, რომლის გამო იგი შეპყრობილ იქნა, და (მისი) ხსნა განწმენდის გამო. დრამაში ეპიზო-

<sup>1</sup> ე. ი. ამთ აქეთ ექსტაზის ან თავის თავის გარეშე გასვლის უნარჯ, რომელიც არ სჭირდება იმას, ვინც ბუნებისაგან უხეად არის დაჯილდოებული, ვისაც ფართო ან მრავალფეროვანი ბუნება აქვს, ე. ი. გენიოსს. პოეტიც ასეთი გენიოსი უნდა იყოს და არა გადარეული, არა ექსტატიკოსი. არისტოტელე აქ ეკამათება პლატონს.

<sup>2</sup> მთელი ზემომოყვანილი აბზაცი, რომელიც იწყება სიტყვებით „საჭიროა ფაბულები ისე იქმნან შედგენილი“ მოულოდნელად იჭრება ტექსტში და არღვევს აზრის თანამიმდევრობას.

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

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

ღები შემოკლებულია, ეპოპეა კი გრძელდება ეპიზოდების საშუალებით. „ოდისეას“ შინაარსი (λῆϊος) ხომ მოკლეა: ერთი კაცი<sup>1</sup> მრავალი წლის განმავლობაში მოგზაურობს; მას არასვენებს პოსეიდონი; იგი მარტოხელაა; გარდა ამისა, სახლშიაც მისი საქმე ისეა, რომ სასიძეები<sup>2</sup> ანიავებენ მის ქონებას და ცუდ საქმეს უპირებენ მის შვილს<sup>3</sup>. მრავალი უბედურების გადატანის შემდეგ იგი ჩამოდის, გამოიცნობს ზოგიერთებს და, შეუტევს რა (სასიძეებს), თვით გადაარჩება, მტრებს კი გაანადგურებს. აი, ეს არის „ოდისეას“ შინაარსი, დანარჩენი კი ეპიზოდებია.

## § 18

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

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

<sup>1</sup> ე. ი. ოდიესი.

<sup>2</sup> ოდიესის ცოლის, შინ დარჩენილი პენელოპეს საქმროები, რომლებიც წინადადებას აძლევენ პენელოპეს აირჩიოს მათ შორის ერთი ეინშე.

<sup>3</sup> ე. ი. ტელემაქეს.

<sup>4</sup> იხ. ზემოთ 1452 ბ.



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

საჭიროა, პოეტები შეძლებისამებრ ცდილობდნენ, რომ

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

<sup>2</sup> ექსიონის შესახებ დაწერილა რამდენიმე ტრაგედია — ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს მიერ. იქაონმა მოკლა თავისი სომამრი და გაბედა პერას შეყვარება, რისთვისაც შეურაცხყოფილმა ზევსმა მიაკრა იგი მუდამ მბრუნე ბორბალს.

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

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

<sup>5</sup> „ფორკიდები“ იყო ესქილეს ერთი ტრაგედიის სათაური. ფორკიდები ან ფორკისის ქალიშვილები იყვნენ გორგონები და გრაიები. ერთი ამ ფორკიდებს შორის იყო მედუზა (εὐρυπύλοιο ἢ „ზრუნეა“, პოლიქანდას — „მზრუნეა“), საშინელი არსება, რომელსაც თმების ნაცელად გველები ესხა თავზე და რომლის შემოხედვაც კვად აქევედა ცოცხალ ქმნილებას. როდესაც პერსეუსმა მოკვეთა თავი მედუზას, მისი სისხლიდან გაჩნდა რაში პეგასი, პოეტური აღმაფრენის განსახიერება.

<sup>6</sup> „პრომეთეისი“ სათაურით ესქილეს დაწერილი ჰქონდა სამი ტრაგედია: „ეცხლის ზომტანი პრომეთეისი“, „მიჭაქველი პრომეთეისი“ და „გაფთავისუფლებული პრომეთეისი“. ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ „მიჭაქველმა პრომეთეისმა“. პრომეთეისის შესახებ იხ. Roscher, Lexicon der Mythologie. Preller, Griechische Mythologie. I. B., 72 f. A. Бечеловский, Мтуды и характерности. პრომეთეისი ეკუთვნოდა ზევსის მოწინააღმდეგე ტიტანების მოდგმას. იგი მფარველობდა კაცობრიობას, რომლის ინტერესების დასაცავად არ ერიდებოდა ზოგჯერ ზევსისათვისაც ურჩობის გაწევას. როდესაც ზევსმა, ურჩი პრომეთეისის დასასჯელად, წაართვა კაცობრიობას ეცხლი, პრომეთეისმა მოსტაცა ეცხლი ღმერთებს, დამალა იგი კალამში და კვლავ კაცობრიობას გადასცა, რომლისთვისაც ეცხლი იყო კულტურული პროგრესის პირობა. განრისხებულმა ზევსმა მიაჩქეა პრომეთეისი კავკასიის მთას. პრომეთეისის სახით ბერძნულ მითოლოგიაში განსახიერებული იყო კულტურის შემოქმედი ქეუა, რომელიც არღვევდა წარმართულ რელიგიას და რევოლუციურ როლს თამაშობდა ძველს საბერძნეთში.

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

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

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

---

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

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

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

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

## § 10

სხვა საკითხების შესახებ უკვე ითქვა. დაგვრჩა განსახილველად „სათქმელი“ (ἀεὶνδ) და „განსჯა“. მაგრამ განსჯის (δικ)

<sup>1</sup> აგათონი იყო ევრიპიდეს მეგობარი. მას დასცინოდა არისტოთანე: სამაგიეროდ პლატონმა „სიმპოსიონში“ დადებითად გამოიყენა აგათონი, როგორც დიალოგის ერთ-ერთი მონაწილეთაგანი. მის შესახებ იხ. ზემოთ, 164, 1.

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

<sup>3</sup> სოფოკლესთან ხოროს დიდი როლი ეკუთვნოდა ტრაგედიის მოქმედების განვითარებაში: იგი თვითონ მოქმედებდა. თანდათან, ტრაგედიის მოქმედი ძალის ნაცულად, ხორო იქცა მოქმედების უბრალო მოწმედ ან, ავგ. შლეგელის გამოთქმა რომ ვიხმართ, „იდეალურ მათურებლად“.

1012) განხილვა უნდა მოთავსდეს რიტორიკის შესახებ დაწერილ თხზულებაში, ვინაიდან იგი უფრო ამ დარგის მეთოდს ექვემდებარება. განსჯისეულია, ის, რაც სიტყვის საშუალებით უნდა იქნას გამოთქმული. მისი ნაწილებია — დამტკიცება, გაბათილება, ვნებათა გამოწვევა (παρρησιάζειν), მაგალითად, სიბრალულის, შიშის, რისხვის და სხვა ასეთების, აგრეთვე სიდიდისა და სიმცირის. ცხადია, რომ მოქმედებათა ასახვაშიც იმავე პრინციპებით უნდა ვისარგებლოთ, როდესაც საჭიროა წარმოვადგინოთ ან საბრალო, ან საშინელი, ან დიადი, ან მსგავსი რამ. ოღონდ განსხვავება ის არის, რომ დრამატულ მოქმედებაში ყველაფერი ეს უნდა მოვლინდეს ახსნა-განმარტების დაუხმარებლად, ორატორულ სიტყვაში კი იგივე მოცემულ უნდა იქნას ორატორის მიერ და ვითარდებოდეს მისი სიტყვის შესაფერისად. რა საქმე ექნებოდა ორატორს, თუ სასიამოვნო და საშინელი თავისით მოვლინდებოდა. და არა მისი სიტყვის საშუალებით?

იმ დარგში, რომელიც სათქმელს<sup>1</sup> ეწება, განხილვის ერთი საგანია სიტყვის გარეგნული ფორმა. ამის ცოდნა არის სამსახობო ხელოვნებისა და იმ პირის საქმე, რომელსაც ეკუთვნის წარმოდგენის მოწყობა. მაგალითად, ცოდნა იმისა, თუ როგორი გარეგნული ფორმა უნდა ჰქონდეს ბრძანებას და როგორი ჰქონდეს ვედრებას, ამბავის მოყოლას, დამუქრებას, შეკითხვასა და პასუხის გაცემას და სხვა ასეთებს. ამის ცოდნისა თუ არცოდნის გამო პოეტური ხელოვნების წინააღმდეგ არ მიიტანება არავითარი ისეთი გაკიცხვა, რომელიც ღირსი იყოს ყურადღებისა. მართლაც, რა გაკიცხვა იქნებოდა ის, რომ ვინმეს ეფიქრა, თითქო (პომპროსი), როგორც მას პროტაგორი<sup>2</sup> უწუნებდა ამას, ცდება, როდესაც ფიქრობს, თითქო ვედრებას გამოთქვამს ასეთი სიტყვებით — „რისხვის შესახებ ამღერდი, ქალღმერთო“<sup>3</sup>. (პროტაგორი) ამბობდა, რომ ამა თუ იმ საქმის გაკეთებისა ან არ-

<sup>1</sup> ე. ი. ტექსტს.

<sup>2</sup> პროტაგორი იყო ათენელი სოფისტი (V საუკ.). მან პირველმა იწყო ენის კვლევა-ძიება. იხ. ჩვენი „ანტიკ. ფილოსოფია“, 240. 253.

<sup>3</sup> ამ სიტყვებით იწყება პომპროსის „ილიადა“.

გაქეთების ბრძანება არის ბრძანება (და არა ვედრებაო). აჭრი-  
გად, საჭიროა განზე იქნას დატოვებული ეს საკითხი, რო-  
გორც ისეთი, რომელიც განსახილველია სხვაგან და არა პოე-  
ტიაში<sup>1</sup>.

## § 20

ყოველ სათქმელს<sup>2</sup> შემდეგი ნაწილები აქვს: ასო (ατ οίχθ-  
ον), მარცვალი (σουλχάρι), კავშირი (συνήθεμος), სახელი (ὄνομα),  
ზმნა (ῥήμα), სახსარი (სადრეკი, ἔριπον), ჰახვევა (πῶσις)  
და დებულება (ἀγος). ასო არის განუყოფელი ბგერა, მაგ-  
რამ არა ყოველი, არამედ ისეთი, რომლისაგანაც ბუნებრივად  
ჩნდება გონიერი ხმა (συσετή φωνή). მხეცებსაც კი აქვთ გა-  
ნუყოფელი ბგერები, რომელთაგანაც არც ერთს მე არ ვაძ-  
ლევ ასოს სახელს. ამ უკანასკნელის სახეებია<sup>3</sup> ხმოვანი, ნახვე-  
რად ხმოვანი და უხმო. ხმოვანია (ის ასო), რომელიც გასაგო-  
ნად ბგერს ენის შეხების გარეშე; ნახვერად ხმოვანია (ის ასო),  
რომელიც გასაგონად ბგერს (ენის) შეხების შემდეგ, როგორც,  
მაგალითად, ს და რ; უხმოა (ის ასო), რომელსაც (ენის) შეხების  
შემდეგაც თავისთავად არავითარი ბგერა არ აქვს, ხოლო ვასა-  
გონი ხდება იმ ასოებთან, რომლებსაც აქვთ რაიმე ბგერა. ასე-  
თებია, მაგალითად, გ და დ. ეს ასოები განსხვავდებიან იმისაგან  
დამოკიდებულად, თუ როგორია პირის გარეგნული ფორმა (ამ  
ასოების წარმოთქმის დროს), რომელია ის ადგილი (სადაც  
ხდება ბგერათა წარმოშობა), როგორია ასოების სისქე

<sup>1</sup> მიუხედავად ამისა, არისტოტელეს ქვემოთ ეხება გრამატიკის საკით-  
ხებს, რასაც პოეტიკაში არ უნდა ჰქონდეს ადგილი.

<sup>2</sup> ე. ი. ტექსტს.

<sup>3</sup> ე. ი. ასოს სახეებია. აღსანიშნავია, რომ არისტოტელე ლაპარაკობს  
აქ არა იმაზე, რასაც ქართულად ეწოდება „ასო“, ხოლო რუსულად  
, гласная“, არამედ იმაზე, რასაც ქართულად ეწოდება „ბგერა“, ხოლო რუ-  
სულად „звук“. „ასო“ ტერმინით ჩვენ აქ ვთარგმნეთ ბერძნული სიტყვა  
(ᾠήσις), რომელიც ნიშნავს უმარტივეს ნაწილს, ელემენტს, ასოს.  
თვით ტექსტში არისტოტელეს მიერ ზუსტად გამოჩნული არ არიან ერთ-  
მანეთისაგან ასოსა და ბგერის ცნებები.

(δασυτης), სიშიშვლე (ψιλότης), სიგრძე და სიმოკლე. აგრეთვე სიმაღვალე (ἐξήτης), სიმძიმე (βαρύτες) და საშუალოზა (τό μέσον). ამათგან თითოეული საკიროთა მეტრიკის შესაბებ დაწერილ წიგნში იქნას განხილული.

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

---

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

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

დამოუკიდებელ მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვა, რომელიც აშქლავნებს წინადადების ან დასაწყისს, ან ბოლოს, ან განაწილებას; ასეთებია, მაგალითად: *ἄλλοι*, *ἄλλοι* და სხვა ასეთები.

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

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

---

ნეთს ყოველ შემთხვევაში *ἄρθε*-ის მაგალითები, რომლებიც მოჰყავს არისტოტელეს (*ἄρθε* ἢ *ἄρθε*). არ თავსდება იმ კატეგორიაში, რომელსაც გულისხმობს გრამატიკული ტერმინი „*ῥημα*“. საზოგადოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ძველი ადგილია არისტოტელეს „პოეტიკაში“, და ტექსტის შესახებ არ არსებობს სრული თანხმობა მკვლევართა შორის.

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

<sup>2</sup> ბერძნული „თეოდორე“ (*Θεοδωρος*) შედგება ორი ნაწილისაგან: *θεο* — ღმერთი და *δωρος* — ნაჩუქარი. ამრიგად, ეტიმოლოგიური სტრუქტურის მიხედვით, „თეოდორე“ უდრის ქართულს „ღვთის ნაჩუქარი“. მაგრამ სიტყვა „თეოდორეს“ წარმოთქმისას, არისტოტელეს აზრით, ჩვენ არ ვაქვით ამ სიტყვის შემადგენელ ნაწილთა დამოუკიდებელი მნიშვნელობის რეალიზაციას ჩვენს შეგნებაში და როდესაც ვეძიებთ თეოდორეს, იმ დროს არ ვფიქრობთ, რომ ის ღვთის ნაჩუქარია.

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

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

დებულება (ἀρχὴ) არის მნიშვნელობის შემცველი რთული ბგერა (φωνῆ), რომლის ცალკეული ნაწილები თავისთავად რამეს ნიშნავს. არა ყოველი დებულება შედგება ზმნებისა და სახელებისაგან, არამედ შესაძლებელია დებულება უზმნოდ, მაგალითად, კაცის განსაზღვრება<sup>2</sup>. მაგრამ დებულებას მაინც ყოველთვის ექნება მნიშვნელობის მატარებელი რაიმე ნაწილი [ასეთია, მაგალითად, „კლეონი“ დებულებაში „კლეონი მიდის“].

დებულება (ἀρχὴ) კი ერთობლივია ორი აზრით: ან იმ აზრით, რომ იგი ერთს საგანს აღნიშნავს, ან იმ აზრით, რომ იგი აღნიშნავს მრავალთა კავშირის შედეგს. მაგალითად, „ილიადა“ კავშირით არის ერთი<sup>3</sup>, ხოლო კაცის განსაზღვრება ერთია იმ აზრით, რომ იგი ერთ საგანს აღნიშნავს<sup>4</sup>.

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

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

<sup>3</sup> ე. ი. „ილიადა“ არის საერთო სახელი. მრავალი რაფსოდისი ემისა.

<sup>4</sup> როგორც ვხედავთ, „დებულებას“: არისტოტელე უწოდებს არა მხოლოდ წინადადებას, არამედ სიტყვების ყოველ სასტემას: პოემაც „დებულება“ (λέξις) არის.



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

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

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

<sup>3</sup> εἶς ἑαυτοῦ ნიშნავს შუბს. პეროდოტე (1.9) აღასტურებს, რომ ამ მნიშვნელობით ხმარობდნენ ამ სიტყვას კვიპროსზე. როგორც ეხედავთ, „ეცხო“ სიტყვის სახელწოდების ქვეშ აქ გაერთიანებულია ის სიტყვები, რომლებსაც დღეს „პარბაროზმებს“ და „დილაქტიზმებს“ დაეარქმევდით, ხოლო „მთავარი“ ეწოდება ჰოუელს არა უცხო სიტყვას.

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

<sup>1</sup> ე. ი. დგომის სახეობა.

<sup>2</sup> ე. ი. მრავლობის სახეობა.

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

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

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

ნაკეთები სიტყვა არის ის, რომელიც სრულიად არ ყოფილა არავის მიერ წარმოთქმული და თვითონ პოეტმა დაადგინა: ვგონებ, არის რამდენიმე ასეთი სიტყვა. მაგალითად, ვიხილავ „ტქების“ (τὴ χίρτα) მნიშვნელობით და ἀφῆται „ქურების“ (ἡ χίρτα) მნიშვნელობით.

არის სიტყვა გაგრძელებული და შემოკლებული. გაგრძელებულია სიტყვა. თუ მის ხმოვანს მიეცა ჩვეულებრივზე მეტი სიგრძე ან თუ ჩამატებულია მარცვალი. შემოკლებულია კი მაშინ, თუ სიტყვას წაერთვა რამე. გაგრძელებული სიტყვის მაგალითია πῆλξος სიტყვა πῆλξας -ის ნაცვლად. Πηλξὶς სიტყვა Πηλξίος -ის ნაცვლად და Πηλξυζήξω სიტყვა Πηλξίδιος -ს ნაცვლად. შემოკლებული სიტყვების, მაგალითად, χιρ<sup>2</sup> და ბ<sup>3</sup> და μῖα γύναξι ἀφοσιῶσιν ἔφ<sup>4</sup>.

შეცვლილი სიტყვაა, როდესაც დასასახელებელიდან ზოგს რასმე ტოვებენ, ზოგს კი ამატებენ. მაგალითად, ამბობენ ἰσχυραῖον χῆρα<sup>5</sup> ნაცვლად იპინა, რომ თქვან ἰσχυρ<sup>6</sup>.

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

<sup>1</sup> ἀφῆται არის ის, ვინც ლოცულობს, ღმერთებს ვეუბრება, ხოლო ἔραος ნიშნავს „ნაყარს“, „ყლორტს“, „ტოტეს“.

<sup>2</sup> χιρ<sup>2</sup> ეპოსში იხმარება χιρ:მი -ს ნაცვლად. ἡ χιρ:მი ნიშნავს ქერს.

<sup>3</sup> ბ<sup>3</sup> ეპოსში იხმარება ბ<sup>3</sup>:α -ს ნაცვლად. ἡ ბ<sup>3</sup>:α ნიშნავს სახლს.

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

<sup>5</sup> „მარჯენა ძუძუსი“.

<sup>6</sup> „მარჯენით“.

ლებიც ამ უკანასკნელ ასოსაგან შედგებიან: ასეთებია კო-  
ორი — ψ და ξ. მდებრობითია ის სახელები, რომლებიც ბო-  
ლოვლებიან მუდამ გრძელ ხმოვანებზე, როგორიც არიან  
η და α და აგრეთვე გაგრძელებულ α-ზე. ასე რომ ის ასო-  
ები, რომლებითაც ბოლოვლებიან მამრობითი სიტყვები და  
მდებრობითი სიტყვები, რიცხვობრივად თანასწორი არიან,  
ვინაიდან ψ და ξ იგივენი არიან, რაც α. უხმოზე კი არც ერთი  
სახელი არ ბოლოვდება, არც მოკლე σ ხმოვანზე. ι-ზე ბოლოვ-  
დება მხოლოდ სამი სიტყვა — μᾶλι<sup>1</sup>, ἄμυ<sup>2</sup> და πᾶρι<sup>3</sup>. υ-ზე  
ბოლოვდება ხუთი სიტყვა<sup>4</sup> იმავე ასოებზე და აგრეთვე ν და  
σ-ზე თუ ბოლოვლებიან საშუალო სიტყვები.

## § 22

სათქმელის (λῆξιασ) ღირსებაა, რომ იგი იყოს ნათელი (σφαι-  
ρή), მაგრამ არა ტლანქი (ἰψία τλαεινή). ყველაზე უფრო ნათელია  
ის სათქმელი, რომელიც მთავარი სახელებისაგან შედგება, მაგ-  
რამ იგი ტლანქია. ამის ნიმუშია კლეოფონის და სტენელეს<sup>5</sup>  
შემოქმედება. საზეიმო და სიტლანქისაგან თავისუფალი სათ-  
ქმელია ის, რომელიც სარგებლობს უჩვეულო სიტყვებით.  
უჩვეულო სიტყვას ვეძახი მე უცხო სიტყვას, მეტაფორას,  
გაგრძელებას (ἐπέκτασις) და ყველაფერს, რაც მთავარი სიტყვის  
გარეშეა. მაგრამ ვისმე რომ ყველა ასეთი სიტყვა ერთად მო-  
ექცია, ან გამოცანა იქნებოდა, ან ბარბარიზმი: თუ სათ-  
ქმელი შედგება მხოლოდ მეტაფორებისაგან, იგი გამო-  
ცანაა; თუ იგი შედგება უცხო სიტყვებისაგან—ბარბარიზმია.  
გამოცანის ცნება: (ἰσμία) ხომ ეს არის: ლაპარაკობენ რალაც  
შეუძლებელს, თან კი გულისხმობენ ისეთ რამეს, რაც არსე-

<sup>1</sup> ἄ μᾶλι ნიშნავს თაფლს.

<sup>2</sup> ἄ μᾶμι ნიშნავს გუმის (წებოს). ეს სიტყვები ბერძნებს ნასესხები აქვთ.

<sup>3</sup> ἄ μᾶρι ნიშნავს პიპილს.

<sup>4</sup> ეს ხუთი სიტყვა— ἄ μᾶς (ცხვრების ფარა), ἄ μᾶς (მლოკი),  
ἄ μᾶς (მუხლი), ἄ μᾶς (შუბი), ἄ μᾶς (ქალაქი).

<sup>5</sup> სტენელე იყო IV საუკ. დრამატურგი. მას დასცინოდა არისტოფანს.

ბობს. ამის გაკეთება არ შეიძლება მთავარი სიტყვების შეერთებით, მეტაფორის საშუალებით კი შესაძლებელია. მაგალითად, „ენახე კაცი, რომელმაც ცეცხლის საშუალებით კაცს სპილენძი მიაწება“<sup>1</sup> და სხვა ასეთები... ბარბაროზში წარმოიშობა უცხო სიტყვებისაგან. მაშასადამე, საჭიროა, რომ ეს სიტყვები სათქმელში იყვნენ ზომიერად შერეული, ვინაიდან უცხო სიტყვა, მეტაფორა, სამკაული და სიტყვის სხვა ზემოხსენებული სახე აქცევენ სათქმელს არა ტლანქ (μῦ ἰδιω:ιζῖν) და არა უხემ (μῦ ται:ινῖν) ნათქვამად, ხოლო მთავარი სიტყვა ჰქმნის სინათლეს. ნათქვამის სინათლეს და ამავე დროს მისგან სიტლანქის მოცილებას არამცირედენად ეხმარებიან სახელების გაგრძელება (ἐπῆχτασες), შეკვეცა და შეცვლა, ვინაიდან განსხვავება გაბატონებული ლაპარაკის ჩვეულებრივი ფორმისაგან მოაშორებს ნათქვამს სიტლანქეს, ხოლო მსგავსება ჩვეულებრივ ლაპარაკთან მისცემს მას სინათლეს. ასე რომ, უმართებულოდ ილანძღებიან ამგვარი ენის გამკიცხელები და მგოსნის დამცინავეები, როგორც არის, მაგალითად, ძველი ეკელიდი, თითქოს ადვილი იყოს პოეტური შემოქმედება, თუ კაცს მიეცა უფლება გააგრძელოს (სიტყვა) რამდენიც მოესურვება. ეკელიდმა გასცინა ასეთს ენას თვითონ თავისი ლექსის ფორმით:

.Επιχαρῖ, εἰδὸν Μαρτυῶναιδῆ βαν:ξοντα<sup>2</sup>:

ან კიდევ

Οἷα αἷ γ' ἐραμῆνος τῖν ἐκείνου ἐλλῆβοιοσ<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> ამ გამოცანაში ნაგულისხმევია სისხლის ამოღების პროცესი, როდესაც მცირე ჭურჭელში ჩააგდებენ ხოლმე ცეცხლმოკიდებულ ქალალს, და ამის საშუალებით მიაკრავენ მას კანზე.

<sup>2</sup> „ენახე მე-ე ეპიქარი, მარათონისკენ მავალი“. ზემომოყვანილი ლექსი არის უმართებულოდ შედგენილი ჰეგზამეტრული სტრიქონი. რომ იგი, ლექსად გამოდგეს, საჭიროა, პირველი მარცვლის ხმოვანი ε (სიტყვაში Επιχαρῖ) გამოთქმული იყოს, როგორც გრძელი ხმოვანი. მაგრამ ეს შეუძლებელია ენის კანონების მიხედვით, ვინაიდან ε არის მოკლე ხმოვანი.

<sup>3</sup> „საყვარელი არ არის მისი ხარისხი“.

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

ფαυξάνεια δ' ἦ φίλον ἄριστον ἐσθίειε τιμὸν<sup>3</sup>.

ევრიპიდემ კი სიტყვა ἐσθίειε („ჭამს“) შესცვალა სიტყვით მიει-  
χται („თავისთავს უმასპინძლდება“). ან კიდევ, მაგალი-  
თად, ნაცვლად ამ ლექსისა

σὺν δὲ μ' ἐὼν ἴλ' ἰσθ' τε καὶ οἴτιδανδ' καὶ νειδ' ἔ<sup>4</sup>

ვინმეს რომ ეხმარა მთავარი სიტყვები და ეთქვა:

σὺν ἴε μ' ἐὼν μ' ἰσθ' τε καὶ ἀμεινισθ' καὶ ἀ' ἰδ' ἔ<sup>5</sup>.

ან კიდევ, მაგალითად:

Ἰφρον τ' αἰετῆριον κατὰμει' ἰλ' ἀγῶν τε τρᾶπεζαν<sup>6</sup>

შეეცვალათ ასე:

<sup>1</sup> ე. ი. სასაცილო იქნებოდა.

<sup>2</sup> ე. ი. ევრიპიდეს ლექსი.

<sup>3</sup> „იბო (სნეულება), რომელიც ქამ' ჩემი ფეხის ხორცს“.

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

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

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

ან კიდევ „ზღვის ნაპირები ბლავიან“ რომ შეეცვალათ ასე: „ზღვის ნაპირები ყვირიან“, — არ ივარგებდა. უკვე არიფრად<sup>2</sup> დასცინოდა ტრაგედიათა მწერლებს იმისათვის, რომ ისინი სარგებლობენ ისეთი გამოთქმებით. რომლებსაც არავენ იტყოდა ჩვეულებრივი საუბრის დროს. მაგალითად, ამბობენ. δαματαν ἄπ<sup>3</sup> და არა ἄπ δαματαν<sup>4</sup>; ამბობენ Ἀχιλλῆος πῆρ<sup>4</sup> და არა πῆρ Ἀχιλλῆος<sup>5</sup>. ამბობენ, σῆμα<sup>6</sup> ამბობენ ὦν ἔν<sup>7</sup> v<sup>7</sup> და სხვა ასეთებს. ყველა ასეთი გამოთქმა იმის გამო, რომ ისინი არ შედგებიან მთავარი სიტყვებისაგან. ჰქმნიან იმას, რომ ენას შორდება სიტლანქე: არიფრადმა კი ეს არ იცოდა. დიდი საქმეა შესაფერისად ისარგებლო სიტყვათა შემოხსენებელი თითოეული საბეობით, ორმაგი სიტყვებით და უცხო სიტყვებით. მაგრამ უდიდესი საქმეა მეტაფორების ოსტატურად გამოყენება. ვინაიდან მხოლოდ ეს არ შეიძლება სხვისაგან იქნას გადმორლებული და იგი არის ბუნებრივი ნიქის (ἐπιφῶσις) ნიშანი. კარგი მეტაფორის შექმნა იგივეა, რაც მსგავსების ხილვა.

სახელთა შორის ორმაგი სახელები საუკეთესოდ შეეფერებიან სახობრო ლექსებს (δῖοι ὑμῶσις). უცხო სიტყვები — საგმირო ლექსებს (ἑρῶσις), მეტაფორები — იამბებით დაწერილ ლექსებს (ἰαμῶσις). საგმირო ლექსებში<sup>8</sup> სიტყვის ყველა შემოადნიშნული გვარი გამოიყენება. იამბიურ ლექსში კი

<sup>1</sup> „შიაღვა რა სამაგელი სკამი და პატარა მაგილა“.

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

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

<sup>4</sup> „შესახებ აღილევსისა“.

<sup>5</sup> „აქილევსის ნესახებ“.

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

<sup>7</sup> „ზე კი იგი“: ნაძიები გამოთქმაა.

<sup>8</sup> საგმირო ლექსი (ἑρ ἑρῶσις) ან ეპიკური ლექსი გმირთა შესახებ იწერებოდა ჰეზამეტრით ან ექსტეტრიანი დაქტილით. ამიტომაც ჰეზამეტრის ეწოდებოდა საგმირო მეტრი (ἑρ ἑρῶσις).

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

## § 28

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

<sup>1</sup> ე. ი. ჰეგზამეტრით.

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



კენ მიმართული. აი ასე, უამთა თანამიმდევრობაში ზოგჯერ ერთი რამ ხდება მეორის შემდეგ, ერთი ბოლო კი ამათგან არასოდეს არ წარმოიშობა ზოლმე. მაგრამ თითქმის ამნაირად მოქმედებს ბევრი პოეტი. ამიტომაც, როგორც ზემოთ ვთქვით უკვე, პომეროსი ამ მხრივაც ლეტაებრივ მგონად მოჩანს სხვებთან შედარებით: მას არ უტღია თავის პოემაში წარმოედგინა ტროიას მთელი ომი, თუმცაღა ამ ომს ჰქონდა დასაწყისი და ბოლო: ასეთი პოემა იქნებოდა უზომოდ დიდი რაღაც, რის ერთბაშად განხილვა ვერ მოხერხდებოდა, ანდა იგი იქნებოდა, სიდიდის თვალსაზრისით, ზომიერი, მაგრამ, მოქმედებათა სიჭრელის გამო, დახლართული. და აი, აიღო რა ერთი ნაწილი (ომისა), მან შეიტანა შიგ მრავალი ეპიზოდი, მაგალითად, გემების სია და სხვა ეპიზოდები, რომელთა საშუალებით იგი იქერს პოემის მთლიანობას (διελαμψύθει): სხვები კი ერთი მოვლენის, ერთი დროის და ერთი მოქმედების შესახებ ჰქმნიან მრავალნაწილიან თხზულებას. როგორც მოიქცა, მაგალითად, „კიპრიების“<sup>1</sup> შემთხვეული ან „მცირე ილიადის“<sup>2</sup> ავტორი. აი, ამიტომ ილიადა და ოდისეადან შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ ორი ტრაგედია — თითოეული პოემიდან თითო ტრაგედია, „კიპრიებიდან“ კი შეიძლება შეიქმნას მრავალი ტრაგედია, ხოლო „მცირე ილიადიდან“ — რვაზე მეტი ტრაგედია: მაგალითად, „დავა იარაღის შესახებ“, „ფილოქტეტი“, „ნეოპტოლემე“, „ევრიპილე“, „მათხოვრობა“, „ლაკონიის ქალები“, „ილიონის დამხობა“ და „უკან გამოგზავრება“ [„სინონი“ და „ტროიას ქალები“]<sup>3</sup>.

## § 24

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

<sup>1</sup> „კიპრიები“ — ამჟამად დაკარგული ბერძნული პოემაა, სადაც მოთხრობილი იყო, თუ როგორ მოშხადდა ტროიას ომი. დარჩენილია მისგან მხოლოდ ფრაგმენტები. იხ. ზემოთ, გვ. 177, შენ. 3.

<sup>2</sup> „მცირე ილიადა“ იყო ლესქე ლესბოსელის პოემა, სადაც მოთხრობილი იყო ტროიას ომის ამბები აქილეუსის სიკვდილის შემდეგ. ამ პოემისაგანაც მხოლოდ ნაწყვეტებია დარჩენილი. გრ. წერეთელი, I, 109.

<sup>3</sup> ფრჩხილებში ჩასმული ნაწილი ინტერპოლაცია არის.

ყოფაცხოვრებო, ან პათეტიკური — და იგი უნდა შეიცავდეს იმავე ნაწილებს, გარდა საგალობელისა (μειλιχια) და სანზეროსა (νιχια) მასაც ხომ უნდა ჰქონდეს პერიპეტიები, გამოცნობები, ხასიათები და ვნებები, გარდა ამისა—განსჯა და ლაშაზი სათქმელი (λῆξι). ყველაფერი ეს გამოიყენა პირველად და საკმაოდ ჰომეროსმა. მისი პოემებიდან „ილიადა“ არის მარტივი თავისი შედგენილობის მიხედვით და პათეტიკური, „ოდისეა“ კი არის რთული (ვინაიდან მთელი პოემის მანძილზე გაბნეულია გამოცნობები) და ზნე-ჩვეულების აღმწერი (ἠθικ.) გარდა ამისა, ენით და განსჯით ჰომეროსი სჯობნის ყველას.

ეპოპეა განირჩევა კიდევ თავისი შედგენილობის(συναρτάξι) ადგილი სიგრძით და მეტრით. სიგრძის საზღვრის შესახებ საქმარისია, რაც ეთქვა: ე. ი. აუცილებელია, რათა შესაძლებელი იყოს დასაწყისისა და დაბოლოების ერთბაშად განჭვრეტა. ეს კი იქნება იმ შემთხვევაში, თუ პოემის შედგენილობა ძველი პოემების შედგენილობაზე უფრო მცირე იქნება და თუ იგი მიუახლოვდება იმ ტრაგედიების ჯამის სიდიდეს, რომლებიც ერთი მოსმენისათვის იდგმებიან<sup>1</sup>. სიდიდის განგრძობის თვალსაზრისით, ეპოპეას ბევრი რამ აქვს თავისებური, და აი რატომ: ტრაგედიაში არ შეიძლება მრავალი ნაწილი აისახოს როგორც ერთდროულად წარმოებულნი, არამედ შესაძლებელია აისახოს მხოლოდ ის ნაწილი, რომელიც სცენაზე არის მსახიობთა მიერ წარმოდგენილი. ეპოპეაში კი, იმის გამო, რომ იგი მოთხრობაა, შესაძლებელია მრავალი ნაწილი იქნას წარმოდგენილი. როგორც ერთად წარმოებულნი. ამ ნაწილებისაგან, რომლებიც პოემის არსებას შეადგენენ, იზრდება პოემის მოცულობა. ამრიგად, ამ გარემოებას ის აქვს კარგი, რომ იგი ხელს უწყობს პოემის

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

სილიადეს (Σιλιανός) და აქლევს მას საშუალებას მსმენელის განცდა გამოცელოს და ეპიზოდები მიუმატოს არამსგავს ეპიზოდებს<sup>1</sup>. მსგავსება<sup>2</sup> კი მალე აბეზრებს თავს და იწვევს ტრაგედიების ჩაყარვას.

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

ჰომეროსი მრავალ სხვა საკითხშიც ღირსია ხოტბისა, მაგრამ განსაკუთრებით იმიტომ, რომ სხვა პოეტებს შორის მართო მან იცის, თუ რა უნდა (პოემაში) გააკეთოს: საჭიროა, რომ თავისი სახელით პოეტი რაც შეიძლება ცოტას ლაპარაკობდეს, ვინაიდან ამის მიხედვით როდი არის იგი შემოქმედნი. სხვა პოეტები თვითონ გამოდიან მთელი თავისი ნაწარმოების მანძილზე, ამავე დროს კი ასახავენ ცოტას და იშვიათად; იგი კი<sup>4</sup>, დაიწყებს თუ არა (თხზულებას), მაშინვე შემოჰყავს ან კაცი, ან ქალი, ან სხვა ვინმე, და არცერთი მისი გმირი არ არის ხასიათის გარეშე, არამედ ყველას აქვს

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

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

<sup>3</sup> შდრ. ზემოთ. გვ. 193.

<sup>4</sup> ე. ი. ჰომეროსი.

ზასიათი<sup>1</sup>. ეპოსშიც, და ტრაგედებშიც საჭიროა გასაოცარის (μυθαιστος) ასახვა, მაგრამ გასაოცარის უმთავრესი მიზეზია ულოგიკო (αλογον), რომელიც ეპოპეაში უფრო ადვილად შეიძლება იქნას შემოტანილი. იმიტომ რომ აქ მოქმედ პირებს არ უტყეირიან. მართლაც, ჰექტორისათვის გამოკიდება, რომ სცენაზე ყოფილიყო წარმოდგენილი, სასაცილოდ გამოჩნდებოდა: ყველა ბერძენი დგას და არ მისდევს ჰექტორს, აქილევსი კი თავს აქნევს უარყოფის ნიშნით<sup>2</sup>. ეპოსში კი ეს შეუძინეველია. გასაოცარი სასიამოვნოა: ამის საბუთია ის, რომ ყველანი ისე ყვებიან ხოლმე რაიმე ამბავს, რომ თან რაღაც ამატებენ, თითქო ამით სურთ გაახარონ მსმენელი.

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

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

<sup>2</sup> ე. ი. აქილევსმა აუკრძალა სხვებს ჰექტორზე შეტევა, რათა ჰექტორზე გამარჯვების სახელი მხოლოდ მას, აქილევსს, რგებოდა. იხ. II, 22, 205.

<sup>3</sup> მაგალითად, ა.

<sup>4</sup> მაგალითად, ბ.

<sup>5</sup> ე. ი. ბ.

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

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

საჭიროა, რათა შეუძლებელი დასაჯერებელი (εὐνάχα εἰ-  
 χίτα) უმალ ვარჩიოთ შესაძლებელ დაუჯერებელს (δύνατα ἀπ-  
 ἰμίχνα). მოთხრობები არ უნდა იყოს ულოგიკო ნაწილე-  
 ბისაგან შედგენილი, არამედ საჭიროა, რომ მათ შეძლებისამებრ  
 სრულიად არ ჰქონდეთ რაიმე ულოგიკო. თუ ეს არ ხერხდება,  
 ულოგიკო უნდა იქნას ფაბულის გარეშე მოქცეული (რო-  
 გორც, მაგალითად, ის, რომ ოიდიპოსმა არ იცის, თუ რო-  
 გორ მოკვდა ლაიოსი), და არა თვით დრამაში, როგორც  
 „ელექტრაში“<sup>1</sup> მოქცეულია ცნობა პითიას თამაშობათა<sup>2</sup>  
 შესახებ, ან როგორც „მიზიელეებში“<sup>3</sup> კაცი მიაღწევს ტე-  
 გეიდან მიზიამდე ხმის ამოუღებლად<sup>4</sup>. ამრიგად, იმის თქმა,  
 თითქო ფაბულა ამის გარეშე იშლებოდეს, სასაცილოა: ვინა-  
 იდან საჭიროა, რომ თავიდანვე ასეთები<sup>5</sup> არ შედიოდეს. თუ  
 არა და, მაშინ უფრო გონიერად უნდა მოჩანდეს უცნაურის  
 შილებაც. ასე, მაგალითად, ცხადია, რომ ნაპირზე გამოსვლის  
 შესახებ „ოდისეას“ მოთხრობაში<sup>6</sup> ულოგიკობანი აუტა-  
 ნელი იქნებოდნენ, რომ ისინი ცუდს პოეტს გაეკეთებინა.  
 მაგრამ აი ჭეშმარიტმა პოეტმა სხვა კარგი რამეების საშუ-  
 ალებით საამოდ აქცია ისინი და გააუჩინარა უცნაურობა.

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

<sup>2</sup> პითიას თამაშობა (ἄδ ἄμιχ) იყო დიდი ეროვნული დღესასწაული, რომელსაც ბერძნები ყოველ 5 წელში ერთხელ მართავდნენ აპოლონის სასახელოდ ქალაქ დელფოსის მახლობლად (უფრო დაწვრილებით იხ. ლუბეკერთან). პითიას თამაშობათა ხსენება „ელექტრაში“ იყო ტლანქი ანაქრონიზმი.

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

<sup>4</sup> ტეგეა მდებარეობდა პელოპონესში, მიზია კი — მცირე აზიაში. გაიარა ეს ჩანძილი ხმის ამოუღებლად ტელეფემ, რომელიც ამით თავის აღთქმას ასრულებდა. ტელეფეს შესახებ იხ. ზემოთ გვ. 169. შენ. 5.

<sup>5</sup> ე. ი. ულოგიკობანი.

<sup>6</sup> ლაპარაკია იმ ეპიზოდზე, როდესაც ოდისეისი გამოდის კუნძულ-ითაკის ნაპირზე. Od., 13.

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

## § 25

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

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

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

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

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

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

ἐγγὲς δὲ σφί·ν ὄρεθ' ἐπὶ στυραῦργοις<sup>1</sup>.

ასეთი იყო წესი იმ დროს, როგორც აქვთ ამჟამად ილირი-  
ელებს.

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

საყვედურები სათქმელის მიმართ უნდა თვალხილულად  
გაებათილოთ. აი, მაგალითად, უცხო სიტყვა: οὐρανὸς μὲν  
παῖται<sup>2</sup>. ხომ შესაძლებელია, რომ ჰომეროსი ლაპარაკობდეს  
აქ არა ნახევრად ვირებზე (ἡμίθεοις), არამედ დარაჯებზე  
(φάλαγγες)<sup>3</sup>. აგრეთვე ლექსში დოლონის შესახებ ἔν ρ' ἦ ται εἰδὼ  
μὲν ἔργα ἄριστά<sup>4</sup> შესაძლებელია იგულისხმებოდეს არა სიმეტრიას  
მოკლებული ტანი, არამედ სამარცხვინო პირისახე: კრეტელები.  
ხომ ლამაზ პირისახიანს ეძახიან კეთილსანახავს (εὐεἶδόν), აგ-  
რეთვე ὑπαρῶταρον δὲ ἄριστα<sup>5</sup> ნიშნავს არა წინადადებას „მოგვა-

<sup>1</sup> „მიწაში ტარით ჩარკობილი მათი შუბები პირდაპირ იყვნენ აღმარ-  
თული“.

<sup>2</sup> „ვირეულად ქორებს“.

<sup>3</sup> ამ ადგილის გასაგებად საჭიროა ვიცოდეთ, რომ ქორს ბერძნულად  
ეწოდება ὑπαρῶ: ხოლო დარაჯს — ὑπαρῶ: ძველი კომენტატორების ინ-  
ტერპრეტაციით „ილიადის“ ერთ-ერთ ადგილას (II, I, 84) ὑπαρῶ ნახმა-  
მარია ὑπαρῶ-ის ნაცვლად სწორედ ეს გარემოება აქვს აქ მხედველობაში  
არისტოტელს.

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

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



წოდებ „გაურეველი“ (ἀκαρῆς) როგორც ლოთებს შეფერის, ანა-  
მედ „მოგვაწოდებ უფრო ჩქარა“.

ზოგი რამ სხვა აიხსნება მეტაფორით. მაგალითად: πᾶνας  
μὲν ῥα μῆσι: τὲ καὶ ἄνεργε ἰπποκρίστου: Ἐνδὸν παυσύχῳ<sup>1</sup>.  
ამასთან ერთად ჰომეროსი ლაპარაკობს: ἦ τοι, δὲ, πένδον τὸ  
Τρωαίῳ ἀΐρησῆεν, Ἀνδρῶν σαρῖγγων μ' ἔμαθον<sup>2</sup> ყველა (πᾶνας<sup>1</sup>  
აქ ნათქვამია მეტაფორულად. ნაცვლად სიტყვისა „მრავალნი“,  
ვინაიდან „ყველა“ არის რალაც მრავალი. აგრეთვე οἱ δ' ἄμ-  
μοροι<sup>3</sup> ნათქვამია მეტაფორულად, ვინაიდან ის, რაც ყველაზე  
ცნობილია, არის ერთი. ზოგჯერ შეიძლება საყვედურის გაბა-  
თილება მახვილის შეცვლით, როგორც გააკეთა ეს ჰიპიას თაზო-  
სელმა შემდეგს მაგალითებში: δῖος μὲν δὲ οἱ[ ნაცვლად δῖος μὲν  
სიტყვისა]<sup>4</sup> და τὸ μὲν οἷ ἄχαραμῆσσι ἔμψα<sup>5</sup> [ἢ სიტყვა ჰიპი-  
ასმა შეცვალა ἢ სიტყვით]<sup>6</sup>.

ზოგიერთი საყვედური ბათილდება შესვენების ნიშანთა-  
დასმით, მაგალითად, ემპედოკლეს ნათქვამში: ἀΐψα δὲ ἔνδον ἔ-  
δρῖσθαι τὰ πρὸν μᾶλλον ἀμῶνα εἶναι, ἕσπερ τὲ πρὸν ἀκαρῆ<sup>7</sup>.

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

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

<sup>3</sup> „მხოლოდ ერთი, რომელსაც არ აქვს წილი“. აქ ლაპარაკია ძე  
ჯაფის ეარსკვლავთა გუნდის შესახებ. რომელიც არასოდეს არ ჩადის,  
ე. ი. არ ერთვის ზღვას, „არ აქვს წილი“ ზღვაში. ჰომეროსს უთქვამს.  
(II, XVIII, 489), რომ ეს არის ერთადერთი ყველა ეარსკვლავებისა, რომ-  
ელსაც აქვს ასეთი ნიშანი. არისტოტელე კი განმარტავს, რომ ერთად-  
ერთი (αἷον) ნახმარია აქ ჰომეროსის მიერ მეტაფორულად, ნაცვლად  
გამოთქმისა „ყველაზე უფრო ცნობილი“. მართლაც, არის ზომ სხვა  
ეარსკვლავიც, რომელიც არასოდეს არ ჩადის.

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

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

<sup>6</sup> ასეთი შეცვლის გამო წინადადებასაც შეეცვალა აზრი: τὲ μὲν ἄ-  
χαραμῆσσι ἔμψα ნიშნავს „იგი არ ღებება წვიმისაგან“.

<sup>7</sup> აუტბად იქცა მოკვდავად ის, რასაც უწინ თვლიდნენ უკვდავად,  
და უწინ შეურეველი შეირია“. შესვენების ან გამოყოფის ნიშანი δῖος  
უნდა იყოს მეორე „πρὸν“ სიტყვის შემდეგ.

ზოგი რამ ორაზროვანია. მაგალითად, — *παρρησιας* ძე *πλησ* *νᾶς*<sup>1</sup>, აქ *πλησ* („უმეტესი“) ორაზროვნობას შეიცავს. ზოგი საყვედური ბათილდება სიტყვის ჩვეულებრივ ხმარებაზე მითითებით: ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ ღვინო არის დასავლეთელთა ხარვევი; ამის გამო იტყვიან, რომ განიმედი ზევსს უსხამს ღვინოსო, თუმცა ღმერთები ღვინოს არ სვამენ. იმათ, ვინც რკინას ამუშავებს, ჩვეულებრივ ეძახიან მესპილენძეებს (*χαλκιστες*); ამის გამო ლექსში ნათქვამია *αυη* *εις* *ναισθηζουσ* *χαλκιστοις*<sup>2</sup>. შესაძლებელია, რომ ეს მეტაფორულადაც იყოს ნათქვამი. როდესაც კი ისე ჩანს, თითქო რომელიმე სახელი რაღაც წინააღმდეგობას შეიცავს, საჭიროა გაისინჯოს, რამდენი მნიშვნელობა შეიძლება მას ჰქონდეს ნათქვამში. მაგალითად, წინადადებაში *τῆ* *ρῆμα* *χρῆσι* *χρησις* *ἐγγ* *οἰς*<sup>3</sup>, საჭიროა გაისინჯოს, რამდენი მნიშვნელობით შეიძლება მიღებული ის, რომ იგი იმით იქნა დაბრკოლებული: ასეთათ, თუ სხვა რომელიმე ისეთით, რომელსაც ვინმე საუკეთესოდ ჩასთვლიდა. ე. ი. საჭიროა, სწორედ იმის საწინააღმდეგოდ (*κατὰ* *τὴν* *ἀναλήψιν*) მოქცევა, ვიდრე იქცევიან ზოგიერთი კრიტიკოსები, რომლებიც, როგორც ამას გლავკონი ამბობს<sup>4</sup>, გამოდიან რა წინასწარ უგზურად მიღებულ შეხედულებებიდან, იმ რწმენით, თითქო პოეტს ეთქვას ის, რაც მათ ეჩვენებათ, იწყებენ კიცხვას, თუ ეს ნათქვამი ეწინააღმდეგება მათ შეხედულებას. ასე დაემართა მოთხრობას იყარი-

<sup>1</sup> „გაიარა უმეტესმა ღამემ“. არისტოტელს აქ მხედველობაში აქვს ილიადის შემდეგი სტრიქონი *παρρησιας* ძე *πλησ* *νᾶς* *τῆς* *τῆς* *παιρῶσ* (*X*, 252), სადაც არ ჩანს გარკვეულად, რის „უმეტესზე“ არის ლაპარაკი; მაული ღამის უმეტესზე, თუ ამ ქამის ორი მესამედის უმეტესზე. იხ. პ. როდ. ნოვოსადკის კომენტარი, იხ. აგრეთვე *Stich*, 93 *Anm.*

<sup>2</sup> „მუხლების დასაფარავეი ქაეშანი ახლად გამოქველილ კალასაგან“. ტქსტის თარგმანი გაკეთებულია მადიუსის წინადადებას თანახმად. იხ. კრისტის შენიშვნა.

<sup>3</sup> „იმით იქნა სპილენძის შუბი დაკავებული“. ეს და სხვა ზემოთ მოყვანილი გამოთქმები არისტოტელს ამოღებული აქვს პომპროსის პოემებიდან.

<sup>4</sup> გლავკონი იყო მუსიკისა და პოეზიის კრიტიკოსი. პლატონს გამოუყვას იგი „სახელმწიფოში“ დიალოგის შთაეარ მონაწილედ.

ოსის შესახებ „ოდისეაში“. ფიქრობენ, რომ იგი იყო ლაკონელი. ამიტომ გასაოცრად მიაჩნიათ, რომ ტელემაქე, როდესაც იგი ჩავიდა ლაკედემონში, არ შეხვედრია მას. მაგრამ შესაძლებელია საქმე ისე იყოს, როგორც ამბობენ კეფალონელები: ისინი მოგვიტყობენ, რომ ოდისევსმა ცოლი შეირთო მათ ქვეყანაში და (მისი სიმამრი) იყო იკადიოსი და არა იკარიოსი. ცხადია, რომ ეს საყვედური წამოყენებულია შეტდომის გამო.

საერთოდ კი, შეუძლებელი უნდა გამართლებულ იქნას თხზულების საფუძვლებით: ან უკეთესის, ან მიღებულ შეხედულებასთან შეგუების სურვილით. პოეზიისათვის უკეთესია დასაჯერებელი შეუძლებელი, ვიდრე დაუჯერებელი შესაძლებელი. არ შეიძლება, რომ ათლეტები ისეთები იყვნენ, როგორც ზევქსისმა<sup>1</sup> დახატა; მაგრამ მაინც ასე სჯობს<sup>2</sup>, ვინაიდან ნიმუში (παραδειγμα) უნდა უკეთესი იყოს (ვიდრე ის, რასაც ჩვენ ვხედავთ სინამდვილეში). იმის შესახებ კი, რასაც ულოგიკოს უწოდებენ, უნდა ითქვას ისე, როგორც ვთქვით; აგრეთვე ისიც, რომ იგი ზოგჯერ არ არის ულოგიკო, ვინაიდან დასაჯერებელია, რომ დაუჯერებელიც ხდება. წინააღმდეგობები ან არამსგავსად ნათქვამი ისე უნდა იქნას განხილული, როგორც თეორიულ გამოკვლევებში განიხილებიან ზოლმე გაბათილებანი (ἐλαττώσι) — ე. ი. არის თუ არა ნათქვამი იგივე იმავეს მიმართ და იმავენაირად. ასე რომ, მათი მოხსნისას საჭიროა გათვალისწინებულ იქნას ის, რასაც ამბობს თვითონ პოეტი, ან ის, თუ რა შეეძლო ეგულისხმა გონიერ კაცს. მაგრამ საყვედური ულოგიკობასა და სიმდაბლეში სწორია, თუ პოეტი ყოველი აუცილებლობის გარეშე სარგებლობს ან

<sup>1</sup> ზევქსისი იყო საბერძნეთის საბელგანთქმული მხატვარი მეხუთე და მეოთხე საუკუნის მიჯნაზე. იგი ხატავდა ფიგურებს ნატურალურ ზომაზე გადაკარბებით. მაგრამ ეს არ ამცირებდა მისი სურათების მომხიბვლელობას და მხატვრულ რეალიზმს.

<sup>2</sup> ტექსტში ამ ადგილას ხარვეზია. თარგმანში ჩვენ მივსდევთ კრისტის მიერ მოცემულ რესტავრაციას, ე. ი. ვგულისხმობთ, რომ ტექსტიდან ამოვარდნილია სიტყვები εν αὐτῷ καὶ ἐν αὐτῷ ἀπὸ τῆς ἀπληθείας.

ულოგიკობით, როგორც ჩადის ამას ევრიპიდე „ეგევსში“,  
ან სიმპლაბლით, როგორც არის მენელაოსის სიმპლაბლე  
„ორესტიში“.

მაშასადამე, საყვედურები პოეტურ ქმნილებათა წინააღ-  
მდეგ ხუთი სახისაა. ისინი მდგომარეობენ შემდეგში:  
წარმოდგენილია ან შეუძლებელია, ან ულოგიკოა, ან ზნე-  
ობრივად მავნებელია, ან წინააღმდეგობის შემცველია, ან  
ხელოვნებას წესების გარეშე მდებარეა. ხოლო გაბათილე-  
ბანი უნდა იქნან განხილული აღნიშნულ რიცხვთა თვალსაზ-  
რისით: ისინი, თორმეტს უდრიან.

## § 20

ვისმე შეეძლო დაეყენებინა საკითხი: რა სჯობს — ეპოსი-  
თე ტრაგედია? თუ ნაკლებ ტლანქი პოეზია უკეთესია — ასე-  
თია კი ყოველთვის უკეთეს მაყურებელთაღმე მიმართული  
პოეზია. — მაშინ ცხადია, რომ ის, რაც ფიქრობს ყველაფერი  
ასახოს, ტლანქია. მსგავსად იმ ცუდი ფლეგმატიკებისა, რომ-  
ლებიც ტრიალებენ, თუ საჭიროა დისკოს ასახვა, და მი-  
ათრევენ კორიფეოსს<sup>2</sup>, თუ „სკილას“ უკრავენ ფლეიტაზე,  
მსახიობები აკეთებენ მრავალ მოძრაობას, თითქო მაყურებ-  
ლები ვერ შენიშნავენ იმას, რაც საჭიროა, თუ შემსრულებ-  
ელი რამეს არ წააჩატებდა. მაშასადამე, ტრაგედია ისეთია,  
როგორც უფროსი თაობის მსახიობები ფიქრობდნენ უმც-  
როსთა შესახებ: კალიპიდეს, რომელიც თამაშში აჭარბებდა,  
მონისკე ეძახოდა შინსუნს. ასეთივე ხმა იყო აგრეთვე პინდა-  
რეს<sup>3</sup> შესახებ. რა მიმართებაშიც ისინი იმყოფებიან ამათ-

<sup>1</sup> ეგევსი ათენის მითოლოგიური შეფე, იყო მამა სახელოვანი გმირი  
თენევისა, რომელმაც მოკლა საშინელი მინოტავრი. როდესაც გამარ-  
ჯებული თეზეუსი ბრუნდებოდა ხომალდით სამშობლოში, მას დაეინწყა  
დაპირებული ნიშნის მიემ. ეგევსმა იფიქრა. შვილი დამედევაო, და სა-  
სოწარკვეთილმა თავი დაიხრჩო ზღვაში, რომელსაც ამის შემდეგ ეგევსის  
ზღვა დაერქვა. ევრიპიდეს დაწერილი ჰქონდა ტრაგედია ეგევსის შესახებ.

<sup>2</sup> კორიფეოსი ეწოდებოდა ხორის წინამძღოლს. იხ. ლებერთან სი-  
ტყვა „Chorus“.

<sup>3</sup> კ. ლაპარაკია პინდარე მსახიობზე. შემოხსენებული კალიპიდე და  
მონისკე იქნენ აგრეთვე ტრაგიკული მსახიობები. იხ. Pape, Wörterbuch  
der griechischen Eigennamen.

<sup>4</sup> უკაპასკელი წინადადება, კრისტის შეხედულებით, ინტერპოლაციას  
უნდა წარმოადგენდეს.

თან, ასეთსავე მიმართებაშია მთელი ხელოვნება ეპოსთან. ამბობენ, რომ იგი<sup>1</sup> დანიშნულია კარგი ხარისხის მაყურებლებისათვის, ვინაიდან ამათ არ სჭირდებათ არაერთარი ფიგურები, ტრაგედია კი დანიშნულია მდარე ხარისხის მაყურებლებისათვის. მაშასადამე, რაკი ტრაგედია ტლანქია, ცხადია, რომ ის ეპოსზე უარესი იქნება. მაგრამ ეს არის უპირველესად არა პოეტური ხელოვნების, არამედ მსახიობთა ხელოვნების წინააღმდეგ მიმართული ბრალდება, ვინაიდან შესაძლებელია, რომ ექსტიყულაციის გადაჭარბება ზონდეს დეკლამაციის დროსაც, რის მაგალითია სოსისტრატე<sup>2</sup>, და გალობის დროსაც, როგორც ამას აკეთებდა მნასითეოს ოპუნტიელი<sup>3</sup>. შემდეგ ამისა, არ შეიძლება ყოველი მოძრაობის დაწუნება, თუ არ გვსურს ცეკვაც დავიწუნოთ, არამედ დაიწუნება მდბალი მოძრაობა, როგორც ამას უწუნებდნენ კალიპიდეს და ამ უამად სხვებსაც, რომ ისინი ბაჩავენ არათვისუფალ ქალებს<sup>4</sup>. მერე, მოძრაობის გარეშედაც ტრაგედია აკეთებს თავის საქმეს არანაკლებ, ვიდრე ეპოსი, ვინაიდან მისი კითხვის დროს უკვე ჩანს, როგორია იგი, მაშასადამე, თუ იგი<sup>5</sup> უკეთესია სხვა მხრივ, არ არის აუცილებელი, რომ ეს<sup>6</sup> მას ჰქონდეს. შემდეგ, მას აქვს ყველაფერი, რაც აქვს ეპოპეას, — მეტრიტაც კი შეუძლია ისარგებლოს; აქვს აგრეთვე არა მცირეოდენ ნაწილში მუსიკა და სამზერო, რომლის მეოხებითაც სიამოვნებანი მეტადრე ცხადი ხდებიან. შემდეგ, ტრაგედია ცხადი არის კითხვის დროსაც და წარმოდგენის დროსაც. გარდა ამისა, უფრო მცირე მოცულობის ნაწარმოებით მიღწეულია ხელოვნების მიზანი. ის, რაც უფრო კონცენტრირებულია, უფრო სასიამოვნო

<sup>1</sup> ე. ი. ეპოსი.

<sup>2</sup> სოსისტრატეს სახელს ატარებდა საბერძნეთში შრავალი გამოჩენილი პიროვნება. აქ ლაპარაკია სოსისტრატე რაფსოდზე.

<sup>3</sup> მნასითეოსი ოპუნტიელის შესახებ არაერთარი სხვა ცნობა, გარდა ტექსტში მოცემულისა. არ მოიპოვება. შტრ. Pape, Op. c.

<sup>4</sup> ე. ი. ცუდი ყოფაქცევის ქალებს, რომლებიც დაბალ სოციალურ წრეს ეკუთვნოდნენ და არა თავისუფალ მოქალაქეთა წრეს.

<sup>5</sup> ე. ი. ტრაგედია.

<sup>6</sup> ე. ი. მოძრაობა.

ნოა, ვიდრე ის, რაც მრავალი დროით არის ნარევი<sup>1</sup>. მე მხედველობაში მაქვს, მაგალითად, რომ ვისმე სოფოკლეს „ოიდიპოსი“ გადმოეცა იმდენსავე ლექსში, რამდენიც აქვს „ილიადას“. შემდეგ, ეპოსში მოცემული ასახვა უფრო ნაკლებ არის ერთობლივი. ამის საბუთია ის, რომ, რომელი ეპოპეაც ვინდ აილოთ, მისგან მრავალი ტრაგედია გაკეთდება. ასე რომ, როდესაც ეპიკოსები ჰქმნიან ერთს ფაბულას, იგი მოჩანს ან უკუდოდ (μυσοειν) თუ მოკლედ არის გადმოცემული, ან წყალწყალად, თუ პოემას ახლავს თან მეტრის განიერობა. მე მხედველობაში მაქვს, მაგალითად<sup>2</sup>... თუ კი იგი შედგება მრავალ მოქმედებათაგან, როგორც „ილიადა“ და „ოდისეა“, მაშინ მას აქვს მრავალი ასეთივე ნაწილი, რომლებსაც თავისთავადაც აქვთ სიდიდე. თუმცა ეს პოემები<sup>3</sup> რაც შეიძლება უკეთესად არიან შედგენილი და უადრესად ერთი მთლიანი საქმის ასახვა არიან. მაშ, თუ ყველა ამით და აგრეთვე ხელოვნების მოქმედებით განირჩევა ეპოსისაგან ტრაგედია — ესენი ხომ უნდა ჰქმნიდნენ არა ყოველგვარ შემთხვევით სიამოვნებას, არამედ ისეთს, რომლის შესახებაც ითქვა—მაშინ, ცხადია, რომ ტრაგედია ეპოპეაზე უკეთესი იქნება, რადგანაც იგი მიზანს უფრო აღწევს.

აი, ამდენი ითქვა შესახებ ტრაგედიისა და ეპოპეისა, მათი არსებისა, სახეებისა და დანაწილებისა, თუ რამდენი არიან ისინი და რით განსხვავდებიან, აგრეთვე რა მიზეზებია, რომ ზოგი ნაწარმოები კარგია, ზოგი არა, და როგორია საყვედურები და მათი გაბათილებები.

<sup>1</sup> ე. ი. უფრო კონცენტრირებული მოქმედება ან მოქმედება, რომელიც დროის მცირე მანძილზე ხდება, უფრო ძლიერ შთაბეჭდილებას იწვევს, ვიდრე ისეთი მოქმედება, რომელიც დროის დიდ მანძილზე გაკუმული და რომელშიაც ამის გამო მოქმედებისაგან ცარიელი დრო ურკევია.

<sup>2</sup> აქ ხელნაწერებში ხარვეზია.

<sup>3</sup> ე. ი. „ილიადა“ და „ოდისეა“.

ა

აბღერა — 5  
 აგათონი 164, 186  
 აგამემწონი — 171, 176  
 ავგეასი — 161  
 ავლისი — 176  
 ათენი — 161  
 ათენოსი — 144  
 აიასი — 183  
 აიაქსი — 183  
 ალექსანდრე მკ. — 10—17  
 ალკიბიადე — 163  
 ალკინოე — 179  
 ალკმეონი — 171, 173, 174  
 ამინტა — 6, 10  
 ამგიარაოსი — 181  
 ანდრონიკე როდოსელი — 15, 19,  
 21  
 ანტეოსი — 161  
 ანტიგონე — 175  
 ანტიპატრე — 17  
 აპელესი — 73  


---

 აპოლონი — 13, 185  
 არგოსი — 165  
 ირესი — 194  
 არიონი — 141  
 არისტოფანე — 35, 163, 181, 186  
 არიფრადი — 198  
 არტემისი — 176, 185  
 ასკლეპიოსი — 5  
 ასტიდამასი — 174  
 ატალანტე — 176

ატარნეოსი — 6, 8  
 ატიკა — 17  
 ატრევსი —

ბ

ბაბილონი — 16  
 ბარტელემი — 108, 125, 137  
 ბაუშგარტენი — 83  
 ბეკერი — 15  
 ბელგერი — 52  
 ბელინსკი — 83, 89  
 ბერგსონი — 70  
 ბერნაისი — 95, 107, 131  
 ბერნე — 47  
 ბონიცი — 160

გ

გლაუკონი — 209  
 გოგოლი — 72, 89  
 გოეთე — 33, 91, 103, 106, 107,  
 გორგია — 19  
 გუცკოვი — 47

დ

დინაოსი — 167  
 დასიე — 97  
 დემოკრიტე — 6, 8  
 დემოსთენე — 13, 16  
 დიდრო — 101  
 დიკაიოგენი — 179  
 დიოგენე ლაერტი — 15, 51

დიონისი — 150, 108  
დიონისი (მხატვ.) — 144  
დიონისი (ტირანი) — 145

ბ

ბაგევი — 209  
ბაგეპტე — 145  
ბაგისტე — 171, 180  
ბაგერი — 108, 109  
ბაბუია — 18  
ბაკლიდე (მწერალი) — 196  
ბაკლიდე (მათემატ.) — 33  
ბაკრიპიდე — 35, 97, 168, 172, 174, 182, 186, 197, 204, 206,  
ბესევი კესარ. — 145  
ბელქტრა — 171, 204  
ბელსი — 178  
ბმპედოკლე — 194, 203  
ბნგელსი ფრ. — 199.  
ბიხარი — 196  
ბიქარმე — 142  
ბრიფილე — 152, 171, 173  
ბსკელაპე — 5  
ბსქილე — 24, 35, 97, 150, 180, 184, 185, 197,

გ

გალა გიორგი — 32  
გალა ლავრ. — 32  
გექტორიუსი — 145  
გოლფი ქრისტ. — 83  
გოლტერი — 97, 129  
გუნდტი — 130

ზ

ზევქსისი — 72, 156, 210,  
ზევსი — 48, 183,  
ზიბეკი — 113  
ზუზემილი — 31, 145

დ

დაბესი — 171, 181, 185  
დაზევსი — 161, 211  
დაოფრასტე — 8  
დასალია — 184  
დაესტესი — 171  
დაოდექტი — 167, 180, 183

ე

ეაკობი — 57  
ებერევეგი — 108, 112, 154  
ებნ-როშტი — 15, 31  
ევანოვი ეიარ. — 95  
ეკარიოსი — 209  
ელიონი — 171  
ესოკრატი — 10  
ეფოგენია — 166, 171, 176, 177, 179, 180  
ესიონი — 183

ვ

~~ვალიპიდე — 210~~  
~~ვალისთენი — 16~~  
ვანტი — 58, 62, 82, 89, 90, 91, 101, 118

ვარაკალა — 17  
ვარკინე — 178, 181  
ვარნევევი — 108, 125  
ვასტელ-ვეტრო — 145  
ვერბერი — 161  
ვეინტილიანე — 22  
ვეიპროსი — 192  
„ვეიპრიები“ — 179, 200  
ვირკე — 174  
ვიროსი — 115

ვლეოფონი — 145, 195  
ვლიტემენუბტრა — 171, 173, 180, 204  
ვოდრე — 7  
ვორნელი პიერ — 29, 23



კრატესი — 152  
 კრეზი — 115  
 კრისტი — 24, 142, 145, 165, 192,  
 203

## ლ

ლაიბნიცი — 159  
 ლაიოსი — 204  
 ლატონა — 185  
 ლესინგი — 28, 94, 131, 132,  
 162, 177  
 ლესხე ლესბოსელი — 200  
 ლინკეესი — 167, 183  
 ლიპსი — 130  
 ლიქურგე — 46  
 ლოტეე — 120  
 ლუნაჩარსკი — 52

## მ

მაგნესი — 147  
 მაკედონია — 5, 12, 16  
 მართონი — 196  
 მარქსი კ. — 35  
 მედეა — 174, 177  
 მედეზა — 184  
 მელანიპე — 176  
 მელეაგრე — 171  
 მელისო — 19  
 მენანდრე — 163  
 მენელაოსი — 176, 210  
 მეროპე — 132, 171, 175  
 მეთუნარგია ი. — 47  
 მიზია — 171, 204  
 მიზია — 171, 204  
 მიუნსტერბერგი — 130  
 მიტე — 165  
 მნასიფიოსი — 211  
 მოლიერი — 100  
 Müller — 50

ნაეზიკაია — 179  
 ნიკოლაძე ნ. — 47  
 ნიკომახე — 5, 10  
 ნიკობარი — 145  
 ნიობე — 185  
 ნოვოსადსკი — 33, 52, 105

## ნ

ოდისეესი — 161, 174, 178, 183,  
 193, 203,  
 ოდისეა — 179, 183, 203, 212,  
 ოლიმპოსი — 130, 167, 173, 174,  
 180, 204, 212  
 ორესტე — 166, 171, 173, 174,  
 179, 182, 204, 209

## პ

პანსონი — 144  
 პარნასი — 161  
 პატროკლე — 48  
 პეგასი — 184  
 პელეესი — 184  
 პელა — 6, 11  
 პელმანი — 13  
 პენელოპე — 183, 203  
 პერიპატოსი — 14  
 პერსეესი — 184  
 პეტრიწი ი. — 75  
 პითია — 8  
 პისარევი დ. — 47, 83  
 პლატონი — 6, 7, 17, 20, 33—  
 52, 53, 57, 61, 62, 63, 64, 70,  
 71, 79, 84, 93, 94, 112, 133,  
 135, 145.

პლეისტენი — 171  
პლუტარქოსი — 11  
პოლიგონტე — 144, 156  
პოლიეიდე — 180, 182  
პოლიკლიტე — 35  
პოსეიდონი — 178, 183  
პრიაშე — 48  
პრომეთეუსი — 184  
პროტაგორა — 187

რ

რასინი — 129  
რენანი — 124  
რიკერტი პ. — 162  
რუსთაველი — 136

ს

სტენელე — 195  
სიზიფე — 184  
სკილა — 171, 210  
სოკრათი — 6, 7, 14, 18, 19, 34,  
36, 37, 45, 69  
სოლონი — 46  
სოსისტრატე — 211  
სოფოკლე — 146, 150, 166, 174,  
177, 178, 184, 186, 200, 204,  
212  
სოფრონი — 37, 143  
სპეესიპე — 8  
სპენსერი პ. — 117  
სტაგირა — 5, 13, 18

ტ

ტანტალე — 171  
ტარდი გ. — 69  
ტეგეა — 204  
ტელეგონე — 174  
ტელემაქე — 183, 209

ტელეფე — 171, 204  
ტენი იპ. — 74, 81  
ტერეესი — 179  
ტიდეუსი — 180  
ტიმოთე — 145  
ტირო — 178  
ტროია — 200

უ

უაილდი ოსკარ — 74

ფ

ფალკენბერგი — 90  
ფიდიასი — 35  
ფილიპე მაკედონ. — 10, 11, 12  
ფილომელე — 179  
ფილოქსენი — 145  
ფინევსი — 180  
ფინეიდები — 180  
ფინსლერი — 52  
ფიხტე — 57  
ფიშერი თ. — 130  
ფიშერი კუნო — 89  
ფთიოტიდები — 184  
ფოლკელტი — 130  
ფორკისი — 184  
ფორკიდები — 184  
ფორმისი — 152  
ფორბჰამერი — 52  
ფრიჩე ვლ. — 85

ქ

ქსენარხე — 142  
ქსნოფანე — 19, 43, 46, 144,  
206

შ

შელინგი — 57  
შილერი — 33, 57, 61, 103, 104

შლეგელი ა. — 186  
შენგელი — 25  
შენგლერი — 10  
შტიხი — 12, 137, 145  
შუსტერი — 11, 31

ჩ

ჩახრუხაძე — 136  
ჩერნიშევსკი — 22, 47, 83, 136,  
145

ც

ცელერი — 7, 14, 23, 57, 107,  
108, 131, 145, 153, 154  
ციგლერი — 61  
ციცერონი — 22

წ

წერეთელი — 145

ძ

ძაქვაძე — 76

ბ

ბაირემონი — 143, 174, 202  
ბალკისი — 18

ბერონეია — 9  
ბიონიდე — 147

ჯ

ჯემსი უ. — 113

კ

კაინე კ. — 47, 101  
კეგელი — 57, 65, 82, 118  
კეგემონი თაზოსელი — 144  
Kleinmann — 143  
კელადა — 6, 9, 10  
კელე — 175  
კელესპონტი — 13  
კერა — 48, 183  
კერაკლე — 10, 171  
კერდერი — 130  
კერმისა — 8, 18  
კეროდოტე — 162  
კერპილიდე — 8  
კექტორი — 48, 203, 206  
კიპერმნესტრა — 167  
კიზიას თაზოსელი — 208  
კიპოკრატე — 93, 95  
კომეროსი — 11, 36, 45, 46, 115,  
143, 145, 95, 146, 161, 176,  
187, 200, 201, 202, 203,  
პორაციუსი — 101

ს ა გ ა ნ თ ა   ხ ა ძ ი ე ზ ე ლ ი

ა

- აღმზიანობა — 83, 118, 134  
 ადგილის ერთობა — 163  
 აულეტიკა — 63, 141,  
 ავტობიოგრაფია — 45  
 აზროვნება — 81, 82  
 აღგორია — 129  
 ამბავი — 151, 155, 157, 159, 161,  
 164, 182,  
 ანაგორიკა — 166  
 ანალიზი — 80, 81  
 ანაქესტი — 169  
 ანთიპოზი — 122  
 აპათია — 112  
 აქტიუმი — 42  
 არსებობა — 58  
 არსი — 64  
 ასახვა — 164, 29  
 ასო — 41  
 აუცილებელი — 32, 58  
 აფექტი — 93, 110  
 აღზრდა — 11, 64  
 აღნაბეჭდი — 75

ბ

- ბარბარიზმი — 45, 47  
 ბაძვა — 142, 9, 53, 64 და შემდ.  
 ბაძვის საგანი — 65  
 ბაძვის ფორმა — 65  
 ბგერა — 41  
 ბიოლოგიური — 58, 59, 60 120,  
 128

- ბოლო — 17  
 ბოტანიკა — 77  
 ბუტაფორი — 17

გ

- გადაქარბება — 74  
 გადარეული — 182  
 ვალობა — 60  
 გამოცნობა — 157, 166, 25, 31,  
 178, 179, 35, 183, 51  
 განსჯა — 14, 155, 157, 40, 54, 81,  
 82  
 განცდა — 142, 25  
 განწყენდა — 14, 92  
 გახსნა — 32, 183, 38  
 გენეტიზმი — 39  
 გენიოსი — 80, 82  
 გეოგრაფია — 77  
 გიგანტები — 178  
 გმირი — 145, 129, 130  
 გმირთა სახელები — 164  
 გორგონები — 38  
 გრაიები — 38

დ

- დაგეროტიკი — 163  
 დამაჯერებელი — 22  
 დასაჯერებელი — 32, 54, 59  
 დასაწყისი — 17  
 დატეიფრვა — 76  
 დებულება — 41, 43  
 დედაკაცი — 31  
 დეკლამაციი — 60

დეკორაცია — 150

ბიზუატი — 123

დიალექტთა — 54, 57  
65, 80, 81

დიალექტიზმი — 45

დიאלოგი — 142, 10,

დიდაქტიზმი — 98

დიტირაბები — 141, 145

დიტირამბული პოეზია — 141, 143

დრამა — 146, 10, 29, 183, 76

დრამატურგია — 126, 127

ბრძან — 8

დროის ერთობა — 163

ფ

ფიქსაცია — 9

ფიქსაცია — 71

ფიქსაცია — 67, 68, 70, 75,

Einfühlung — 130

ფლეგმა — 142

ფლოციონალურობა — 99, 131

ფენა — 59

ფანტაზია — 57

ფიზიოლოგი — 151, 25, 182, 183, 51,  
52

ფიზიკა — 141, 163, 183, 51, 52,  
61, 62

ფილოსოფია — 142, 146, 163, 38, 50,  
53, 60

ფორმულიზაცია — 19

ფორტიფიკაციის ნიჰილიზმი — 83

ფორტიფიკაციის სიამოვნება — 85,  
86, 92

ფორტიფიკაცია — 161

ფორტიფიკაცია — 168, 169

ფორტიფიკაცია — 182

ვ

ვენება — 25, 29

ზ

ზენა — 41, 43

ზოგადი — 57, 65, 71, 73, 76, 77,  
92, 129, 162, 163

ზომა — 142

თ

თანაგრძნობა — 134

თანატანჯვა — 116, 117

თეატრი — 51, 110, 111, 118, 120,  
124, 125, 130, 131, 132, 133

თეატრი — 37

თხზვა — 4

ი

იამბიკური ზომა — 9, 151, 52

იამბიკური ლექსი — 49

იამბოგრაფი — 163

იამბოგრაფი — 9

ისტორია — 20, 50, 77

კ

კანონი — 41, 42

კანონი — 14, 44, 53, 93, 129

კაცო — 8, 26, 27, 44, 58, 62, 68,  
129

კერძო — 162

კითარა — 141

კითარისტოკა — 141

კლექსიღრა — 160

კლექსიღრა — 8

კომედია — 141, 145, 146, 8,

12, 19, 163

კომოსი — 25, 26

კორიფეოსი — 60

კორიფეოსი — 163

კრიტიკა — 53, 54

ლანდი — 65  
 ლექსი — 142, 144  
 ლენინი — 40  
 ლირიკა — 76, 145  
 ლსიანი — 37



μαθητής — 182  
 მანქანა — 32  
 მარცხალი — 41, 42  
 მასალა — 74, 86  
 მატერია — 57  
 მაყურებელი — 35, 60  
 მელოდია — 143  
 მეტაფორა — 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 55, 57  
 მეტრი — 143, 163  
 მეტრიკა — 42  
 მიზანძვა — 141, 8, 161  
 მითი — 31  
 მიჯნა — 41, 53, 141, და შემდ.  
 მიმი — 142  
 მთავარი მსახიობი — 150  
 მთავარი სიტყვა — 50  
 მთხვევა — 41, 43  
 მოქმედი პირი — 14,  
 მონა — 31  
 მორალი — 97,  
 მოქანდაკე — 142  
 მოქმედება — 8, 157, 17, 166, 81, 32, 181, 40  
 მოქმედების ერთობა — 13  
 მოცეკვავე — 142  
 მსახიობი — 10, 12, 165, 39, 60, 123, 125  
 მუსიკა — 61, 63  
 მხატვარი — 141, 156, 32, 177  
 მხატვრული რეალიზმი — 49  
 მხატვრული სახე — 80, 83, 84, 48, 123

ნაქეთობა — 9  
 ნამდვილი — LIV  
 ნატურალიზმი — 14, 76, 89, 126  
 ნიჰილიზმი — 83  
 ნომები — 142, 145



ობიექტი — 117  
 ოსტატობა — 87, 141, 124, 125, 128  
 ოქცი — 14



πατριάρχ — 14  
 პამისი — 25, 29, 31  
 პაროდია — 144, 145  
 პანიკური შიში — 127  
 პაროდოსი — 168, 169  
 პასქვილი — 163  
 პენტამეტრი — 143  
 პერიპატეტიკოსი — 14  
 პერიპეტია — 157, 162, 25, 178, 183, 39, 51  
 პითია — 54  
 პოეზია — 141, 146, 8, 9, 161, 163, 60, 57, 63, 68, 77, 83, 84, 85, 115, 128, 136  
 პოეტი — 143, 162, 165, 29, 32, 35, 182, 38, 53, 55, 80, 87, 127, 128  
 პოეტური — 127  
 პორტრეტი — 163  
 რამენი — 128  
 რეალიზმი — 8, 128  
 პრაქტიკული — 128  
 პრაქტიკული ინტერესი — 120, 133, 134  
 პრევენტიური — 117  
 პროზა — 144

პროლოგი — 12, 25

არათვი — 41, 43

პურგაცია — 93

ჟ

ჟესტიკულაცია — 60

რ

რატსოღია — 143

რეპრეზენტატიური — 115, 116, 117, 118,

რეფლექსია — 81

რიტმი — 141, 143

რიტორიკა — 14

ს

სავალბელი — 14, 155, 51

საგმირო ლექსი — 49

საგმირო მეტრი — 50, 52

სადოეკი — 41, 42

საზოგადოება — 81

საზოგადოებრივი ცხოველი — 68, 69

სათნობა — 62, 94

სათქმელი — 14, 155, 35, 40, 41, 53, 56

სალამური — 142

სამზერი — 14, 155, 17, 29

სამკაული — 50

სარგებლობა — 87

სასარგებლო — 59

სატირა — 9

სატირიკული დრამა — 151

სახე — 70, 71, 75, 135

სახელი — 182, 41, 43, 44, 49

სახიერი — 74

სახობბო ლექსი — 49

სახსარი — 41, 42

სიამოვნება — 29, 61

სიბრალული — 165, 169, 170, 172, 98, 99, 100, 116, 117, 118,

119, 124, 128, 129

სიბრძნე — 69

სიკეთე — 62, 87

სილამაზე — 62, 76, 87, 88, 89

სიმშვენიერე — 18

სინამდვილე — 57, 92, 115, 116, 125, 126, 135

სინთეზი — 76

სინთეტიკური ერთობა — 73

სიტყვა — 141, 40

სიტყვიერი ხელოვნება — 4

სიტოცხლე — 91

სუფიკტი — 151

სოციალური — 61

სპეციფიკური — 162

სტასიმონი — 168

სტილი — 81, 89

სურათი — 8, 68, 72, 75, 86

სცენა — 123, 124

სცენიური ეფექტი — 29

ტ

ტლანტი — 81

ტანჯვა — 12, 119, 134, 168

ტეტრაპეტი — 151

ტეტრაპეტრული ზომა — 52

ტეხაჟი — 58

ტიპი — 21, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 123, 125, 127, 133, 134

ტიპიზაცია — 53, 89, 135

ტიპიური — 129

ტრაგედია — 141, 143, 145, 10, 12, 163, 157, 160, 163, 165, 29, 169, 171, 83, 38, 39, 50, 52, 53, 60, 61, 49—135

ტრიმეტრი — 142

ტროქე — 169

ტროქეული ტეტრაპეტრი — 10

უ

უსახო — 74  
 უსახ-64  
 უმწო — 74  
 უცხო სიტყვა—45, 47, 49, 52,  
 უწესო — 74

ფ

ფაბულა — 141, 163, 165, 166,  
 168, 29, 31, 32, 35, 183, 39, 40,  
 54  
 ფალიურის სიმღერა — 10  
 ფანტაზია — 128  
 ფანაზია—65  
 ფენომენალიზაცია — 64  
 ფერწერა — 157  
 ფილოსოფია — 64, 69, 76, 82, 83,  
 84, 92  
 ფილოსოფოსი — 8, 67, 77, 86,  
 87  
 ფილოსოფოსობა — 55  
 ფლიტა — 143  
 ფლექსია — 43  
 ფორმა — 57, 74, 87  
 ჩეუა — 141

ძ

ძანაეება — 63  
 ძარბველი — 9, 12, 89  
 ძეუა — 142

ც

ცალკეული — 163  
 ცეკვა — 144, 151, 60  
 ცირკი — 125  
 ცნება — 64, 68, 76, 77, 78, 81,  
 82, 84, 85

ჩ

ჩმერთები — 110  
 222

ჭ

ჭარმოდგენა — 66, 73, 75, 76,  
 117, 125.

შ

შეკვანძვა—38  
 შეშენება — 69, 92  
 შემოქმედება — 71, 74, 80, 128  
 შესაძლებელი — 22  
 შესვენა — 183  
 შეყოლება — 14  
 შეჩიბრი — 165  
 შინაშეგარძნობა — 130  
 შიში — 14, 100, 117, 118, 164,  
 169, 170, 172, 133, 134

ხ

ხვრეტა — 80, 81, 82, 90, 92

ბ

ბასიათი — 142, 14, 155, 157, 25,  
 31, 183, 53, 54  
 ბატვა — 32, 63  
 ბელოჯანი — 56, 65, 71, 80,  
 82, 86, 87  
 ბელოვნება — 141, 55, 116, 121  
 124, 135  
 ბელოვნების სპეციფიკა — 63, 78,  
 86  
 ბელოსანი — 86  
 ბელოსნობა — 58  
 ბოუფორი — 34  
 ბორეოსი — 29  
 ბორო — 10, 12, 168, 39, 40, 60  
 ბორის სიმღერა — 25, 26

გ

გარმონია — 142  
 გეგზამეტრი — 143, 151, 13  
 გიმნი — 9



## შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი	5
არისტოტელეს ცხოვრება	5
პოეტის ლიტერატურული ისტორია	18
არისტოტელეს პოეტის ძირითადი ცნებები	33
1. ბაძვის ცნება არისტოტელეს მოძღვრებაში	33
ა. პლატონის ესთეტიკა	33
ბ. არისტოტელეს პოლემიკა პლატონის ესთეტიკის წინააღმდეგ	52
2. განწყობის ცნება არისტოტელეს მოძღვრებაში	92
ა. „განწყენდა“ ცნების ტიპური ინტერპრეტაციები	92
ბ. „განწყენდა“ — ცნების შინაარსი	116
პოეტიკა	139
ადგილისა და საკუთარი სახელების ნუსხა	213
საგანთა საძიებელი	218

# АРИСТОТЕЛЬ

## ПОЭТИКА

Предисловие, перевод, комментарии

проф. С. Д а п е л а

რედაქტორი შ. გაბილაია  
გამომც. რედაქტორი ა. ჟორდანიას  
მხატვარი ს. ცინცაძე  
მხატვ. რედაქტორი ე. ქიშმარაია  
ტექნორედაქტორი მ. ოსიტაშვილი  
უფ. კორექტორი ლ. შარაშენიძე  
კორექტორი ლ. სინაურიძე

ИБ № 248

გადაეცა წარმოებას 3/VII-69 წ. ხელმოწერილია დასაბუქდალ 2/XII-77 წ.  
ქალაქის ზომა 84X108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>, საბუქდი ქალაქი №1, ნაბუქდი თაბახი 14,  
პირ. ნაბუქდი თაბახი 11,54, სააღრიცხვო-საგამოცემო თაბახი 10.67  
ტირაჟი 1000 ფასი 1 მან 58 კაბ. შეკეთის № 8017

გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, მარჯანიშვილის 5  
Издательство «Ганათლება», Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5  
1979

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა  
და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის  
ქუთაისის პოლიგრაფიული საწარმოო გაერთიანება  
ქ. ქუთაისი, ი. ჯაფარიძის პროსპექტი, 33

Кутаисское полиграфическое производственное объединение  
Государственного комитета Совета Министров Грузинской ССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
г. Кутаиси, пр. И. Чавчавадзе, 33.