



გოცმოლდ ეფრაიმ ლესინგი

დათქმონი

ახყ
მხატვრობისა და პოეზიის
საზღვრების შესახებ

●
გერმანულიდან თარგმნა,
წარკვევი და კომენტარები დაურთო
აკაკი გედოვიანი



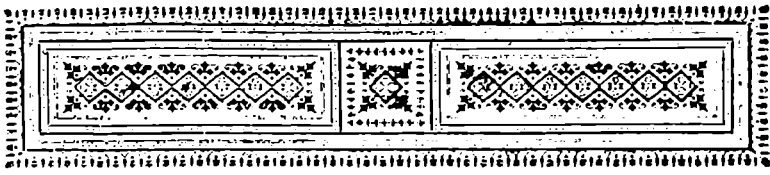
ლესინგის „ლაოკონი“ დასავლეთ ევროპის განმანათლებლობის ეპოქის ესთეტიკური აზროვნების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ძეგლია. ამასთანავე, ის ესთეტიკის ისტორიის ისეთი კლასიკური ნიმუშია, რომელიც დღესაც ინარჩუნებს თავის დიდ თეორიულ და პრაქტიკულ მნიშვნელობას.

გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ამ შედეგს ცალკე წიგნად ქართველი მკითხველი ახლა პირველად ვაეცნობა.

თარგმანს თან ახლავს მეცნიერული აპარატურა და ილუსტრაციები.

რეცენზენტები: შოთა რევიშვილი,
ვახტანგ კუპრავა

მხატვარი ჯიბო ყავლაშვილი



ლესინგი და მისი „ლაოკონი“

მხოლოდ დიად მიზანთა გაახი-
ცილებით გამოაქვს ადამიანი თავის
დიად ხასიათს, რაც მას სხვებისათვის
შუქურად აქცევს.

ჰ ე გ ე ლ ი

ხელოვანი პყოფს შეცნიერებითა, ხო-
ლო უმეცარი განაერცელებს თვისთა
ბოროტებათა.

ი გ ა ვ თ ა 13

შენი წიგნები სავსეა სიმართლით...
შენი მშვენიერი ქეშპარიტებით
შენ აღვიძებდი ადამიანებს.

ჰ ე რ დ ე რ ი

ლაოკონის პრობლემას თითქმის 500 წლის ისტორია აქვს. იმ დღიდან, რაც მარმარილოს ხუთი ლოდისაგან გამოკვეთილი ეს ანტიკური შედევერი 1506 წელს ვინმე ფრედის ვენახში, მიწის სიღრმეში აღმოაჩინეს და ვატიკანში დადგეს, შისდამი ინტერესი არ შენელებულა. ლაოკონზე უწერიათ ჰეგელს, გოეთეს, შილერს, ვინკელმანს...

განმანათლებელთა საუკუნის ესთეტიკის ისტორიაში ეპოქალური მნიშვნელობისა იყო ლესინგის უფროსი თანამედროვე, ხელოვნების უდიდესი გერმანელი თეორეტიკოსის, მეცნიერული არქეოლოგიის შემქმნელის — იოჰან

იოახიმ ვინკელმანის (1717-68) შრომები. მათ ერთგვარი სტიმულის მნიშვნელობაც ჰქონდათ ლესინგის „ლაოკოონის“ შექმნისათვის (კერძოდ — აღრიხედელ შრომას „ფიქრები ბერძნული ქმნილებების მიბაძვაზე ფერწერასა და ქანდაკებაში“, 1755. ამავე წლიდან იწყება ლესინგის ჩანაწერებიც ლაოკოონზე).

კლასიციზმის ხელოვნების იდეალს — რომის ხელოვნებას ვინკელმანმა დაუპირისპირა კლასიკური საბერძნეთის, კერძოდ, დემოკრატიული ათენის ხელოვნება, რომლის ქვაკუთხედად ის თვლიდა პოლიტიკურ თავისუფლებას. ვინკელმანის დამსახურება დიდი იყო უკვე იმით, რომ ღრმად, ყოველმხრივ გააცნო გერმანელ ხალხს ანტიკური ხელოვნება და ამით საფუძველი ჩაუყარა ანტიკური პოეზიისა და ესთეტიკის ახლებურად გააზრებას.

ვინკელმანი ხელოვნების ქვაკუთხედად თვლის ამალღებულ მშვენიერებას. ჰარმონიას, რასაც ქმნის ფანტაზია და ბუნება, ნიჭი და სინამდვილე. რაკი ეს ასეა და შინაარსი უკანა რიგში დგება, ის ჯეროვნად ვერ აფასებს ადრეული შუა საუკუნეების, თვით წინარე აღორძინების ხელოვნებას, ხელოვნებისა და სინამდვილის კავშირს ცვლის ძველი ხელოვნების იდეალიზაციით.

ვინკელმანი მშვენიერებას დაეძებდა ყველგან და ყველა დროში. ეს ის ვინკელმანია, რომელმაც თქვა: „არიან ქვეყნები, სადაც სილამაზე უპირატესობად არ ითვლება, რადგან ყველა ლამაზია. მოგზაურები ამას ერთხმად ამბობენ საქართველოზე“.

მის კლასიკურ შრომას — „ანტიკური ხელოვნების ისტორიას“ (1764) ლესინგი ლაოკოონზე მუშაობის დროს გაეცნო, მაგრამ ავტორს ის ედავება უფრო ადრე გამოთქმულ მოსაზრებებზე.

ვინკელმანი ბერძნულ ქანდაკებებს თვლიდა „მშვიდი სიდიადისა“ და „კეთილშობილური უბრალოების“ იდეალად. მისი ლაოკოონიც სულით ძლიერი პიროვნებაა, რომელსაც შეუძლია განცდების დაოკება. იგი სტოიკურად ითმენს საკუთარ ტკივილსა და შვილთა დაღუპვას. ესაა მორალური სიდიადე, სულიერი ძლიერება, რასაც მოქანდაკე ხორცს ასხამს და „მშვენიერი ბუნების“ საბურველით მოსაავს. ამ ალეგორიულ ხელოვნებას ზუსტად უნდა მიბაძოსო პოეზიამ. ვინკელმანი ერთნაირად ფართო ასპარეზს უთმობს პოეზიასა და ხელოვნებას: „ეტყობა, არავითარი წინააღმდეგობა არ არის იმაში, — წერდა ვინკელმანი, — რომ მხატვრობასაც ისეთივე ფართო საზღვრები ჰქონდეს, როგორც პოეზიას, და აქედან გამომდინარე მხატვრობას შეეძლოს ფეხდაფეხ მიჰყვეს პოეტს“. მისი აზრით, ბერძენთა იდეალი იყო მისწრაფება, რომ მხატვრობას (ფერწერას, ასევე ქანდაკებას) აესაზა განცდებიც, გრძნობიერ ხასიათს შოკლებული საგნებიც. ხელოვნების უზენაესი სახეობა ისაა, რომელიც ალეგორიულ სურათებს შექმნის, ე. ი. ისეთი მხატვრობა, რომელიც თავზე მეტ ჯაფას გონებას უჩენს.

აი, ამ შეხედულების წინააღმდეგ გაილაშქრა ლესინგმა. ჯერ ის აღნიშნა, რომ ბერძენთა იდეალიზებული გმირები იმავე დროს უბრალო ადამიანები არიან, ადამიანური და გმირული საწყისები მათში განუყოფელია და ესაა ბერძნული ხელოვნებისა თუ პოეზიის კარდინალური კანონი.

ლესინგი ეთანხმება ვინკელმანს ვიღრე ის ამტკიცებს, „ლაოკოონის ჯგუფის ავტორი ცდილობდა გმირის კეთილშობილი სახის შექმნას, ამიტომ არ აყვირებსო“, მაგრამ ედავება მორიგ დებულებაში. მისი აზრით, სახვითო ხელოვნების უმაღლესი კანონია მშვენიერება პოეზიისა — სიმართლე. ტანჯვა, ყვირილი არ ეწინააღმდეგება იდეალს, არამედ ცხოვრებისეული მოვლენებია, რომელთაც გვერდს ვერ აუვლის ვერც მოქანდაკე, ვერც პოეტი — ვისაც სურს ბუნების სწორად მიბაძვა, ადამიანის ასახვა, მაგრამ ხელოვნება მათ (ძლიერ განცდებს) არბილებს, პოეტი კი ასე არ უნდა შეიზღუდოს, რადგან ასახვის, აღწერის ხერხი ამის საშუალებას აძლევს. ლესინგის იდეალია „ადამიანური გმირი“, — არა მკვრეტელობა, არამედ რეალისტური, ბუნებასთან დაახლოებული ხორცშესხმული გმირი, ვისთვისაც არაფერი ადამიანური უცხო არაა.

უფრო შკაფიოდ: ლესინგი არ ედავება ვინკელმანს, ვიღრე ის ლაოკოონის დუმილს მისი სულის ძლიერებით ხსნის, მაგრამ უსწორებს, ედავება მეორე დებულებაზე: რომ თითქოს ბერძნის ამაღლებული სული მიუღებელ სისუსტედ თვლიდა ტკივილის მძაფრ გამოხატვას, უბედურების უხმოდ ჩაკვლას ითხოვდა და ამიტომაც არც ასახავდაო. არაო, ამბობს ლესინგი, ბერძენი ბუნების ღვიძლი შვილია, სულაც არ თაკილობს ტკივილის გამოხატვას ყვირილით (პომპროსის დაჭრილი გმირები და ღმერთებიც კი ყვირიან, სოფოკლეს ფილოქტეტე ტირის). მაგრამ თუ ლაოკოონი არ ყვირის, ეს იმიტომ. რომ თვით სახვით ხელოვნებას აქვს თავისი კანონები, საზღვრები, რომელნიც ზომიერებას ითხოვენ, პოეზიას კი ასეთი ჩარჩოები არა აქვს და არც უნდა ჰქონდეს. ამ გაგებით, ხელოვნება — გაქვავებული სიმშვიდეა, პოეზია — დაუსრულებელი მოძრაობა.

* * *

ლაოკოონის ჯგუფის დიდებული არტიზტიზმი, ქურუმის ათლეტური ტანი (რომელიც უკვე დავაჟაკებულ შვილებთანაც კი კონტრასტს ქმნის და მაინც ჰარმონიულია), პოზის თეატრალურობა, მაყურებლისათვის გათვალისწინებული სანახაობის ამაღლებული პათეტიკა, კომპოზიციის რელიეფურობა, ფიგურების დიდოსტატური მთლიანობა, ნატურალისტურად ზუსტი ანატომია ქმნის რაღაც ახალს, კლასიციზმისაყენ წარმართულს, პეროიკულს, ბორჯეზეს მეოპართან მიმსგავსებულს, პერგამოს გიგანტთა ფრიზის ორეულსა და მაინც

მისგანაც განსხვავებულს, მოკლედ, — ელინისტური ხელოვნების შედეგს, რომლის ძლიერება მით უფრო საოცარია, რომ ეს ნაწარმოებიც და ელინისტური ხელოვნებაც საერთოდ დიდი ბერძნული ხელოვნების გაფურჩქნისაკი არაა, მისი დაქვეითების ყაშია. შემთხვევით არ მოქცეულა ეს ჯგუფი მიქელანჯელოს, ვინკელმანის, ლესინგის, გოეთეს, ჰეგელის ყურადღების შუაგულში.

შექმნის თარიღად დადგენილია ძვ. წ. III—I საუკუნეები (როდოსული ხელოვნების გაფურჩქნის დრო), უფრო დაზუსტებით — ძვ. წ. 50 (ან 40; ჰამანის ხელოვნების ისტორიის მიხედვით — 25) წელი. ეს რთული საკითხია. ლესინგი უარყოფს ქანდაკების სიძველეს და ამტკიცებს, რომის პირველი იმპერატორების დროისათ, ტიტესთვის დადგესო (78—81 წ.) თერმებში, მაგრამ მის შუხედულებას, რომ ქანდაკება საერთოდ ბერძნული ხელოვნების დაცემის დროისაა, ახალი არქეოლოგიური მონაცემების საფუძველზე ჰეგელიც დაეთანხმება. თუმცა საერთოდ ჰეგელი და შილერი ვინკელმანისა და ლესინგის პოლემიკაში უფრო პირველს უჭერდნენ მხარს. დღეს აღარავინ დავობს, რომ ყოველ შემთხვევაში ლისიპეს შემდგომი დროის ნამუშევარია, ლისიპე კი აღეჭანდრე მაკედონელის კარის ოსტატი იყო (ძვ. წ. IV ს.). მოგვიანებით ჰეგელმაც აღიარა, რომ „ლაოკონი“ არაა მოკლებული თეატრალურ მანერულობას და უფრო გვიანდელი — დაცემის ხანისაა.

მიქელანჯელო „ლაოკონის“ ხელოვნების მწვერვალად თვლიდა, ბერნინი — ანტიკური ხელოვნების მწვერვალად. ასევე ვინკელმანი, გოეთე... დავა შეიძლება ამოწურულად ჩაითვალოს. არ დასტურდება არც ნასესხობა პერგამონს საკურთხეველის სახეებისა, თუმცა სტილთა მსგავსება უდავოა; არც ის ვარაუდი, რომ სხვადასხვა სტილთა არტისტული ნარევი; არც ის მოსაზრება, რომ ავტორები — ჰაგესანდრე, ათანადორი და პოლიდორი ძმები (ან მამა-შვილები) იყვნენ... მთავარია ქმნილება.

ვინკელმანი შეცდა „ლაოკონის“ დათარიღებაში და ამანაც განაპირობა მისი ფუნდამენტური მსჯელობაც: მკვლევარმა ის ჩათვალა ბერძენთა მაღალი კლასიკის შედეგად (ან თუნდაც ლისიპეს დროისად), ამ კუთხით განიხილა ის, სინამდვილეში კი, როგორც ითქვა, ბერძნული ხელოვნების დაქვეითების დროისაა, ძვ. წ. 50 ან 25 წლისა, და ქმნილების ერთგვარი მანერულობაც ამაზე შეტყვევებს. მისი სენსაციური დიდება კი ნაწილობრივ იმაზეც არის აგებული, რომ იმ დროისათვის ჯერ კიდევ მრავალი შედეგრი იყო მიუკვლეველი და შეუსწავლელი.

ვინკელმანი ანტიკაში პოულობს იდეალურ ადამიანს, რომელიც მშვენიერია ეროვნული და პიროვნული თავისუფლებით. აქედან მოდის სულიერი სიდიადეც და ხელოვნების მშვენიერებაც. ამით დიდი დემოკრატი ელინურ კლასიკას უპირისპირებს თანამედროვე ფეოდალურ სინამდვილეს, პიროვნე-

ბის 'შეზღუდულობას და არსებითად აღვიძებს თაობებს, თუმცა მისი ეს მკვერტელური გატაცება ანტიკით მაინც იმდენადვე უტოპიურია, რამდენადაც პოეტური (ვინკელმანი ბრწყინვალე ენით წერდა), არ მკლავდება ახალი ადამიანის ის საკუთარი შემოქმედებითი სული, მაღალი ადამიანური ღირსება, მოწინავე იდეალებისათვის მებრძოლი გმირი, რომელიც უკვე გამოჩნდა აწ უნდა გამოჩენილიყო თვით გერმანული ხელოვნებისა და ლიტერატურის ასპარეზზე: ფაუსტი, ვილჰელმ მაისტერი, ორლენელი ქალწული, მარკიზ პოზა. კარლ მოორი, თუნდაც პეტენი, ჰუმანიზმის რაინდები. ახალ დროში ეს ზოგადი ოცნება ჯერ კიდევ უტოპია იყო. ამ უტოპიის წინააღმდეგ ბრძოლა, მისი პრაქტიკულ-რეალისტურ ნიადაგზე გადაყვანა ჯერ არც ლესინგს შეეძლო. საკუთარი ახალი მოსაზრებანი კი დაუპირისპირა ვინკელმანს, მაგრამ მისი ყურადღება მაინც სხვა მხარესაა მიმართული. ვინკელმანის „მშვიდ სიდიადეში“ კი ხედავდა მოძრავ, ენერგიულ, აქტიურ ადამიანს, რომელიც ტკივილის გულში ჩაკვლას კი არ ზეიმობს, არამედ კიდევ სტიკია, კიდევ ყვირის, მაგრამ კიდევ ემსახურება ამალღებულ იდეალებს, სტოიკური შეუპოვრობით მიდის წინ.

„ლაოკონმა“ ესთეტიკის ისტორიაში განხეთქილების ვაშლის მსგავსი როლი გაითამაშა, ოღონდ სასიკეთო შედეგით. თუნდაც თვით მიქელანჯელო. ვინკელმანი, ლესინგი, დიდრო, გოეთე, ჰეგელი შემცდარიყვნენ ელინისტური ხელოვნების შედევრის შეფასებაში, პატივად ისიც კმარა, რომ „ლაოკონი“ დაედო საფუძვლად ვინკელმანის კვლევას და ლესინგის ტრაქტატს.

* * *

ორას წელზე მეტია, რაც ლესინგი გარდაიცვალა.

დიდროსთან ერთად ახალი რეალისტური ესთეტიკის ფუძემდებელი, დიდი პოეტი და დრამატურგი გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი დაიბადა 1729 წლის 22 იახვარს კამენცში. მღვდლის უფროსი შვილი იყო. სწავლობდა თეოლოგიას, ფილოსოფიას, ფილოლოგიას (ლაიპციგში). ვიტენბერგში მიიღო მაგისტრის წოდება — იმ ქალაქში, სადაც ლუთერმა „ეშმაკს საწერელი ესროლა“. წერდა, სწავლობდა, იბრძოდა, ცხოვრობდა, როგორც შუბოსანი წმინდანი, და როცა გარდაიცვალა, იმდენი ქონება არ აღმოაჩნდა, რომ დაკრძალვის ხარჯები გაესტუმრებინათ. სამაგიეროდ დარჩა ფასდაუდებელი საუნჯე — პოეტური, დრამატული, ფილოსოფიური, თეოლოგიური, პოლემიკური, ეპისტოლარული მემკვიდრეობა; მოამზადა ნიადაგი ახალი გერმანული კლასიკური ლიტერატურისათვის, უზარმაზარი ზეგავლენა მოახდინა თანამედროვე და მომდევნო თაობებზე, დაუახლოვა ლიტერატურა ცხოვრებას, იქადაგა

ეროვნული კულტურის აღორძინება, დასცინა რუტინას და ოლიმპიური სიმაღლიდან შეეხშიანა ჩვენს დროს.

მფარველებს არ გაეკარა, თვითონვე გაიკაფა ცხოვრების გზა, როგორც თავისუფალმა ლიტერატორმა. იყო ჰამბურგის თეატრის კრიტიკოსი და დრამატურგი (1767-68), მაგრამ ამ დიდ ეროვნულ წამოწყებას დიდი დღე არ ეწერა. მისი მესვეურებიც, მსახიობებიც, საზოგადოებაც მოუშზადებელი აღმოჩნდა, თეატრი მალე ჩიხში მოექცა, ჩანასახშივე დაიშალა და ლესინგმა მწარედ შესძახა: „რომელი ეროვნული თეატრი, როცა ჩვენ, გერმანელები, ჯერ კიდევ არა ვართ ერი!“ — და მაინც შეუპოვრად უკაფავდა გზას ეროვნულ თეატრსა და ლიტერატურას თუნდაც იმავე „ლაოკონით“. მისი ამ მოღვაწეობის გარეშე ვერც გოეთეს და შილერის დრამატურგია გაიმარჯვებდა. მის წერილებს. რომელთაც მთელი დიდი წიგნი შეადგინეს, — ფრანგულ ცრუკლასიკურ თეატრის კრიტიკაზე, განუზომელი მნიშვნელობა ჰქონდა (ბერძნული თეატრი ეროვნული თეატრი იყო და დროის სულსკვეთებას გამოხატავდა, ფრანგული თეატრი კი ყალბია და არაეროვნული. ამიტომ შექსპირი უფრო ახლოა სოფოკლესთან, ვიდრე ახალი კლასიციზტი). „ჰამბურგის დრამატურგია“ იყო ჩირაღდანი, რამაც გაანათა ახალი დროის დანისლული სცენა და ზღვარი დაუდო ცრუკლასიციზმის მეუფებას („მიჩვენეთ კორნელია უკეთესი პიესა, რომ მე უკეთესი ვერ დავწერო!“). ლესინგმა ბევრი სხვა რეფორმაც მოახდინა, და თუმცა არ სარგებლობდა კაბინეტის მეცნიერის, გენიალური ფილოსოფოსის ტიტულებით, ამ ბავშვივით მოკრძალებულმა და ბრძენივით განსწავლულმა გიგანტმა თავისი ნათელი გონებით გერმანული ლიტერატურის, ფილოსოფიის, ესთეტიკის განვითარებისათვის გააკეთა მეტი, ვიდრე მწერალთა და სწავლულთა მთელმა თაობამ. მისი ცოდნა თანამედროვეებს აოცებდა. გოეთემ თქვა: „მასთან შედარებით ჩვენ ყველანი ბარბაროსები ვიყავით“. ის პიროვნული სისპეტაკითაც უყრიდა საძირკველს ახალ ესთეტიკას — „მომავლის ეთიკას“ (მ. გორკის თქმა).

* * *

40 წლის ლესინგს შეუყვარდა ჰამბურგელი მეგობრის ქვრივი ევა კენიგი, მაგრამ ქორწინება გაჭირდა, რადგან არ ჰქონდა მოპოვებული გარკვეული საზოგადოებრივი მდგომარეობა. ხელმოკლეობამ აიძულა დამდგარიყო ბრაუნშვაიგის ჰერცოგის ბიბლიოთეკარად. ამან საშუალება მისცა განეხორციელებინა ძველი ოცნება: 1775 წ. პრინცთან ერთად იტალიაში იმოგზაურა. მხოლოდ შვიდიოდე წლის შემდეგ მოახერხა ქორწინება კენიგთან, რომელიც წლინახევრის შემდეგ მშობიარობას გადაჰყვა.

თანდათანობით გამოიყვება და დამკვიდრდა ლესინგის მრავალმხრივობა, „კოდნისა და ჰეშმარიტებისაკენ ლტოლვა“ (მერინგი). ის იყო პოეტი პროზაიკოსი, დრამატურგი, თეატრალური კრიტიკოსი, განმანათლებელი, ანტიფეოდალური შოაზროვნე და ფილოსოფოსი, რომელმაც განუზომელი შრომა გასწია ესთეტიკაში, ხელოვნების თეორიასა და კრიტიკაში, ისტორიის ფილოსოფიაში, ეთიკაში, რელიგიის კრიტიკაში, ისტორიულ-ფილოსოფიურ წყაროთმცოდნეობაში... ისიც ცოცხალი საყვედური იყო „პროფესიონალი“ დილეტანტებისათვის, რომელთაც უყვართ, როცა ერთი კაცი ათის ტვირთს ასწევს. გოეთეს სიტყვებით რომ ვთქვათ: „მტრებს რად ემდურნი? მეგობრებია? გახა ვერაგნი გემოყვრებიან, თუ მათთვის შენი ცხოვრება მარად საყვედურია მთაში და ბარად?“

ცხოვრებაში ეგზომ უბედური მარტოსული თვითონაც იტანჯებოდა მკერდის სნეულებით, რამაც 52 წლის მოაზროვნე იმსხვერპლა კიდეც 1781 წ. 15 თებერვალს, საღამოს 7 საათზე (ბრაუნშვაიგში).

„კომპეტენტური“ მტრებისაგან მრავალჯერ დაისრულ ლესინგსაც შეეძლო სიკვდილის წინ მწარე ღიმილით ეთქვა: „ღმერთებს ცეცხლი მოვტაცე. რაც ძელოდა, ვიცოდი: თქვენ გარშემო თბებოდით, მე იმ ცეცხლში ვიწვოდით!“

ჩერნიშევსკისათვის ლესინგი იყო „სულით გენიალური, უკეთილშობილესი ხასიათის, მტკიცე ნებისყოფისა, სულიერად მთლიანი, გულღია, ძლიერი. მაგრამ სუფთა... უჩრდილო და უხინჯო, ბრძოლისა და შრომის განსახიერება — შეძკული ყველა ღირსებით, რითაც ადამიანი დიდი და მშვენიერია“.

ლესინგზე უწერიათ მარქსს, ენგელსს, ჰეგელს, ჰერდერს, შილერს, დიდ გოეთეს, რომელსაც „ფაუსტის“ შექმნისათვის სტიმული მისცა თავისი პიესის ფრაგმენტების გამოქვეყნებით. ლესინგს მაღალ შეფასებას აძლევდნენ პუშკინი; გოგოლი, ტურგენევი, ფრანც მერინგი (ლეგენდა ლესინგზე, 1893)...

როცა ლესინგი გარდაიცვალა, ეს იყო ნათელ ადამიანთა გლოვა. „გერმანია დაბნეულა! — წერდა გლაიმი. — ღმერთმა შეგვრისხა და ლესინგი გარდაიცვალა“. ჰამბურგის თეატრის დიდმა მოამაგემ, მოხუცმა შრედერმა შესძახა: „ლესინგი მკვდარია! თავი დაიტირეთ, შვილებო!“ ვილანდის „გერმანულ მერკურში“ დიდი ჰერდერი წერდა: „თითქოს ყველა ვარსკვლავი ძირს დაცვიდა, დარჩა მხოლოდ ღრუბლანი ცა“.

მარქსი ლესინგს ყოველდღე კითხულობდაო, წერს ლიბკნეხტი. ჰაინემ კი „უნათლესი გონებისა და უმშვენიერესი გულის მოაზროვნე“ უწოდა.

შილერი წუხდა, რომ ლესინგს ეგზომ ბნელ დროში მოუხდა ცხოვრება. მაგრამ შუქი ხომ ბნელშია საჭირო! შილერისა და გოეთეს სიტყვებია:

სიცოცხლეში თაყვანს გცემდით ისე, როგორც ღმერთსა, მკვდარი ხარ და შენი სული მპყრობელია აზრთა.

ლესინგის დრამები, ლექსები, ეპიგრამები, იგავები, კრიტიკული და პირადი წერილები, ანეგდოტებიც კი მნიშვნელოვანია, ცოცხლობენ ორასი წლის შემდეგაც. მას სძაგდა ტირანია და ძალადობა ყოველნაირი. მისი ერთი იგავის მიხედვით, ზევსმა ბაყაყებს შეფედ წყლის გველი დაუნიშნა. „თუ ჩვენი მეფე ხარ, რად გველაპავ?“ — აყიყინდნენ ბაყაყები. „იმაღ, რომ ჩემი არჩევა გიხდოდათ“. „მე არ მინდოდა!“ „მაშ იმისათვის ჩაგყლაპავ, რომ არ გინდოდაო!“ — და გადაყლაპა.

ლესინგის მახვილგონიერება ცნობილია. „თქვენს ახალ წიგნში ბევრი სიმართლე და სიახლეა“, — უთხრა მეგობარმა, „სამწუხაროდ, ეს სიმართლე არაა ახალი და სიახლე არაა სიმართლე“, — მიუგო ავტორმა.

ვინმე კლოცმა, გოეცმა და სხვა კრიტიკანებმა თავი იმით „ისახელეს“, რომ ლესინგს ებრძოდნენ. „რომელს ძალუძს, რომ თავად უკეთ შექმნას ის, რასაც კიცხავს!.. მჭირდება უმეტესობა ხომ ყვაეები არიან, რომელთაც მატყუარების სახელი აქვთ გავარდნილი!“ როცა ერთი ასეთი „ყვაეის“ გესლიანი პასკვილი წაიკითხა, მეგობარმა ლესინგს მიუსამძიპრა: „აღბათ დიდხანს უნდა ლეკვოთ, ბ-ნო ჰოფრატო?“ „ჩემო კარგო, აბს, ლეკვა კი არა, გადაყლაპვა უნდა!“ — გაიცინა ლესინგმა.

„ანტიკვარული ხასიათის წერილებში“ ლესინგის პოლემიკური რისხვა დაატყდა სქოლასტიკოს ქრისტიან ადოლფ კლოცს (1768—1769), ზოლო ბამფლეტში „ანტი-გოეცი“ (1778) თავს ესხმის კათოლიკური რეაქციის ბურჯთაგანს — პასტორ გოეცს. კლოცი და გოეციც ისევე ცდებოდნენ, როგორც გოტშედი, რომელმაც მარქსის თქმით „თავისი შენაიზი“ (ბარონი, „გერმანიკის“ ავტორი) ჰომეროსად აქცია, ჰომეროსი კი შენაიზამდე დასწია. მართალია, არეტიწომაც თავს „ლუქს მუნდი“ — ქვეყნის თვალი უწოდა, მაგრამ არეტიწო დიდი პოეტი იყო, გოეცი კი — მხოლოდ პასტორი.

დიდრო გენიის მთავარ თვისებად თვლიდა არა წარმოსახვისა და აღფრთოვანების, არამედ მოვლენის სიღრმეში წვდომის უნარსა და მაღალ ოსტატობას. ანტიკის გენიების ამ ღირსებას სწვდებიან და აღიღებენ ახალი დროის გენიები — ვინკელმანი და გოეთე.

1768 წ., როცა ნაციხარი არამზადის — ვინმე არქანჯელის დანით სასიკვდილოდ დაჭრილი ვინკელმანი ტრიესტის სასტუმროში კვდებოდა, ბერლინში პირველად იღვმებოდა ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმი“ და ორი წლის გამოსული იყო „ლაოკონი“. ორივეს თავს ესხმოდნენ კლოცის მსგავსი პიგმეები და ორივე ბრძოლით იკვლევდა გზას მშვენიერების ნათელ სამყაროში — ნათელი გონებით, მომხიბლავი პიროვნული ღირსებითა და მოწინავე იდეებით. როცა ჩლუნგი იმპერატორი დახმარების ნაცვლად დიდ ეროვნულ გმირს ზღვა-

ში გადაგდებით ემუქრებოდა, ლესინგის პიესის გმირი სცენაზე ალტაცებით იმეორებდა: „როგორ, პრინც ირაკლის ამბავი არა გსმენია?.. ადამიანო, ვხედავ, გაზეთებსაც ისევე იშვიათად კითხულობ, როგორც ბიბლიას? მაშ შენ არ გაგიგონია პრინცი ერეკლე? მამაცი ადამიანი, რომელმაც სპარსეთი შექმნა და დღესა თუ ხვალ ოტომანთა იმპერიაში შეიჭრება?... არა, ჯარისკაცი ვიყავი და ჯარისკაცად მინდა დავრჩე... მივდივარ, რომ პრინც ირაკლის დროშის ქვეშ დავდგე და ერთი-ორჯერ თურქებზე გავილაშქრო“.

* * *

ლესინგის ცხოვრებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პოლემიკას, გარდა იმისა, რომ თვით მის ბუნებაში იყო გამჭდარი პოლემიკური ცეცხლი და სატირითა თუ სამეცნიერო შრომებით ქვეშარიტებას იცავდა, საამისო მიზნებს თვით მეშურნე თანამედროვეები აძლევდნენ თავიანთი უსამართლო გამომხდომებით.

ვოლტერს, დიდროს, ბაირონს, დიკენსს, ლესინგს, თვით გოეთეს, შილერს და ჰაინეს, დიდ დოსტოვესკის, ჩვენს ილიას, ვაჟას, აკაკის, იაკობს, თითქმის ყველა დიდ მოაზროვნეს და შემოქმედს, განმანათლებელს და ხელოვანს უსპობდნენ სულის სიმშვიდეს მარადიული ზოილები, და თუმცა საკადრის პასუხსაც იღებდნენ, მაინც გარკვეულ ფსიქოლოგიურ ტრავმას აყენებდნენ ყველას, ვინც გამორჩეული ცოდნითა და ნიჭით ხალხის სამსახურში იფერფლებოდა. იყო შემთხვევები, როცა ამბიციით შეპყრობილ ასეთ ვაი-კრიტიკოსებს სხვა აძლევდა პასუხს, როგორც გოეთეს მქირდავს პუსტკუნენს გასცა პასუხი მსუსხავი ეპიგრამებით მარქსმა, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში თვითონ უსამართლოდ განქიქებულნი უპასუხებდნენ. ამ პოლემიკაში შეიქმნა ვოლტერის მრავალი შედეგრი, ბაირონის სატირული პოემა („შოტლანდიელ ბარდებს“), გოეთეს და შილერის მრავალი სატირა (ქსენიები და სხვ.), ჰაინეს სატირები, ვაჟას მრისხანე ლექსები და „პასუხი კრიტიკოსს“, ილიას „ქვათა ლაღადი“ და მრავალი სხვა.

ასეთივე პოლემიკური სუსხითაა გამსჭვალული ლესინგის „ლაოკოონი“. შედეგი ის იყო, რომ დავაში იბადებოდა ქვეშარიტება, მქირდავთა ნაღაყებევი დავიწყებას ეძლეოდა, მოაზროვნეთა ქმნილება რჩებოდა. ხალხია საბოლოო მსაჯული. ვერსად ვერასოდეს წალეკავს მღვრიე ნაკადი მოაზროვნეთა ნაფიქრ-ნააზრევეს. ასე მოხდა ლესინგის დიდ ცხოვრებაშიც.

ოდესღაც ვინმე კანტელუმმა „გრანდ ჟურნალში“ მანეს „ოლიმპიას“ „კაუჩუქისაგან გაკეთებული დედალი გორილა“ უწოდა. ვინ იცის დღეს კანტელუმის სახელი? „ოლიმპია“ კი პოლ სეზანის დახასიათებით „ახალი ეპოქის დასაწყისია ფერწერის ისტორიაში“, და ისევე ცნობილია, როგორც ჯორ-

ჯონეს და ტიციანის მომხიბლავი ვენერები, თუმცა თვით ზოლას დახასიათებით ეს სურათი მხოლოდ ფერწერული თვალსაზრისითაა შედევერი.

ცალკეული შეცდომები და სადავო დებულებები ყოველ მოაზროვნეს ჰქონია და ლესინგსაც ჰქონდა. მაგრამ საქმე შეცდომები როდია. ლესინგს ცალკეული კალმოსნები თავს ესხმოდნენ მისი ღირსებისა და სიმაღლისათვის, რამეთუ ყოველ არასრულყოფილ არსებას აღიზიანებს სხვათა შედარებითა სრულყოფილება. საუკუნის ერთ-ერთ მნათობს თავს ესხმოდნენ საუკუნის უნიათო თანამგზავრები. რით აიხსნება ეს მოვლენა? კეთილისა და ბოროტის, ხათელისა და ბნელის, ცოდნისა და უშეცრების მარადიული შეჯახებით.

მაგალითები შეიძლება გავიხსენოთ ანტიკური საბერძნეთის ცხოვრები-დახ. ელადის ოქროს ხანის მედროშე, ბრწყინვალე ორატორი და სახელმწიფო მოღვაწე, პართენონისა და ფიდიასის ქმნილებათა შთამაგონებელი პერიკლე უძღლური აღმოჩნდა, რომ კოცონზე საჯაროდ დაწვისაგან ეხსნა თავისი დიდი შეგობრის, გენიალურ ანაქსაგორეს ხელნაწერები. მტრებმა შეუტიეს მოხუც პერიკლეს და მის მეგობრებს. ასპასიას მაჰანკლობა და უღმერთობა დასწამეს, ახაქსაგორეს — უღმერთობაში დასდეს ბრალი, ფიდიასს — აკროპოლისისათვის მიცემულ ოქროს მოპარვაში... ოლიგარქები დემოკრატიას უტევდნენ.

პერიკლე ეკითხება სოკრატეს: „რა დავაშავე ასეთი, რომ სოროებიდან გამოძმვერალი ვირთხებივით მიტევენ?“ „ძვირფასო პერიკლე, დანაშაულია უკვე ის, რომ სხვაზე მეტი იცი და სხვაზე მეტი გააკეთე“. „მე ხომ ჩემი სიცოცხლე ხალხისათვის ზრუნვას შევალე!“ „ხალხს ვერ ამჩნევს მოშურნე, ის ვისაც მხოლოდ საკუთარი უშეცრება და პატივმოყვარეობა კვებავს“. „მინც რისთვის მირტყამენ ასე უმოწყალოდ?“ „ვინც თავის მოქიშპებზე მალალი გაიზარდა, მუდამ დარტყმის ქვეშ იქნება“. „ნუთუ ესაა ჭეშმარიტება?“ „ჭეშმარიტება ცოდნაშია, სწორად გამოყენებაშია და არა ქონებაში“. „ნუთუ ათენში უკვე ასეთი საზომებია?“ „დიახ, ძვირფასო პერიკლე, ჯერ ასე პატარები ვართ“. სწორედ „ასეთი პატარები“ იყვნენ ლესინგის მტრებიც. მათ ისტორიამ გასცა დამაჯერებელი პასუხი.

„ისეთი კაცი, როგორც ლესინგია, ბედნიერი რომ ვერასოდეს ვერ იქნებოდა, ამას იოლად გამოიგებთ. თუნდაც სიმართლე ასე არ ჰყვარებოდა და მისთვის ყველგან ასე ჯიუტად არ ებრძოლა, მინც უბედური იქნებოდა, რადგან ის გახლდათ გენია. „ყველაფერს გაპატიებენ, — შესძახა ერთმა პოეტმა ოხვრით, — გაპატიებენ შენს სიმდიდრეს, გაპატიებენ გვარიშვილობას, გაპატიებენ გარეგნულ სახიერებას, ნიჰსაც კი, მაგრამ უმოწყალოდ გეკვეთებიან, თუ გენია ხარ...“ სამწუხაროდ, თვით შენშივე გაიმზადებს შენი გენია მტერს, უბედურებას. ამიტომაც არის დიდ ადამიანთა ცხოვრება მოწამეთა ამბავი“ (პაინე, გერმანული რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორია, 2).

დიდი შემოქმედებითი წვისა და ჯაფის გარდა, ლესინგის „მოწამეობრივი“

ცხოვრების მთავარი მიზეზი იყო სწორედ წვრილმან მხხრეკელთა და უნიათო კრიტიკანთა გამოხდომები, განსაკუთრებით ორი მათგანისა — რაც თითქოს სიმბოლურად ეხმიანება მისი ერთ-ერთი მთავარი შრომის იმ ილუსტრაციას, რაც ჩვენი გამოცემის გარეკანზეა. ცხადია, შური და ბოღმა ვერას ავნებენ შარად ცოცხალი ხელოვნების ქურუმის — ლესინგის პიროვნებას, სიმართლის სიყვარულითა და შორსმჭვრეტელობით რომ იმ ტროელ ქურუმს მოგვაგონებს, რომელსაც ორი გესლიანი ჰიდრა გუდავს.

შეცდომები და უზუსტობანი ყოველ წიგნში მოინახება, არც ლესინგი ყოფილა გამონაკლისი. სრულყოფილი წიგნი „ძნელად საპოვნელია“, მაგრამ მხოლოდ სრულყოფილ დილეტანტებს შეუძლიათ მიჩქმალონ ნაშრომთა ღირსება, გამოჩხრიკონ ათიოდე შეცდომა, გაამრავლონ ათზე და უარყონ ქმნილება. რომლის არსში წვედომის უნარიც არ შესწევთ (ან რაც უარესია, არ სურთ აღიარონ). ასეთ კრიტიკან-მხხრეკელებს შეიძლება ეწოდოთ სიბრძნის ზღვაში ძტურავი შხამიანი მელუზები, რომელნიც გამჭვირვალე საცეცებით ეძებენ და სუსხავენ ადამიანებს. მათი ნაკლებობა, როგორც მარქსმა შენიშნა, „არც ერთ ეპოქაში არ ყოფილა“.

ჩვესს დროშიაც ქვეყნდება ზოგჯერ ამბიციით შეპყრობილ „კომპეტენტურ“ მსაჯულთა განუხსველი მსჯავრი, „ყველა სიმართლითა და უსამართლობით“ უწუნებენ ნაშრომებს „არაპროფესიონალებს“, მაგრამ მათ წიგნებში ხშირად მეტ შეცდომა-უზუსტობას ვხედავთ, ვიდრე „არაპროფესიონალებთან“. ასეთ „გამოქვეყნებულ რეცენზიებს ხშირად აქვთ ცალმხრივი, მიკერძოებული ხასიათი, წარმოდგენას ვერ გვაძლევენ წიგნის რეალურ მნიშვნელობასა და ღირებულებაზე“*. ამაზე იტყვიან: „ხელოვანი ჰყოფს მეცნიერებითა, ხოლო უმეცარი განავრცელებს თვისთა ბოროტებათა“ (ივავთა წიგნი-დახ). აქ საკითხი იდგა და დგას არა კომპეტენტურ და არაკომპეტენტურ, არამედ შეძლებელ და ვერშემძლებელ ავტორებზე. საკმარისია ითქვას, რომ ლესინგი და ილია არ ყოფილან პროფესორები და აკადემიკოსები.

გამონაკლისი ყველაფერში მოინახება, მაგრამ კაცობრიობის კულტურას ამდიდრებენ არა ძველი ნორმების დამცველები, კომპეტენტური პედანტები, არამედ ძოწინავე, მცოდნე, მოაზროვნე ადამიანები. გერმანული კულტურა გამოააცოცხლეს არა ოფიციალურმა პროფესორებმა, არამედ „უტიტულო“, „შეუმჩნეველმა“ მწერლებმა და სწავლულებმა, კერძოდ, ლესინგმა. ჩვენ გვიჩივებია ზოგ რამეში შევეცდეთ, ვიდრე გაკვალულ ბილიკს მივყვეთ. ასეთი მსჯელობის საშუალებას გვაძლევს ლესინგის პიროვნება და მისი შემოქმედება. მან საკადრისი ადგილი მიუჩინა ლომური რიხით მყეფარე ფინიებს.

ვინკელმანიც დასცინოდა „კომპეტენტურ“ დრეზდენელ დოქტორებს, რომელთაც „წიგნების სათაურების მეტი არაფერი იცოდნენ“.

* სკპ ცვ-ის დადგენილებიდან (1972 წ.)

მარქსის სილიადე იმითაც გამოვლინდა, რომ ახალგაზრდობაშივე თავს დაესხა ხსენებულ ზუცეს პუსტკუხენს, მუდამ იცავდა ლესინგს, გოეთეს, ჰაინეს, უშალდეს დონეზე შეაფასა გერმანელ განმანათლებელთა ღვაწლი, თქვა, რომ ახალი გერმანული ლიტერატურა შექმნეს არა ამაყმა დოქტორ-პროფესორებმა, არამედ სწორედ „განკიცხულმა“ მწერლებმა — ლესინგმა და სხვებმა*.

ჰაინეც დასცინოდა ლესინგის კრიტიკოსებს, ლომური რიხით რომ ასწავლიდნენ მოაზროვნეს, რომლის მოწაფეობის ღირსნიც არ იყვნენ.

* * *

ცოტა რამ ესთეტიკის ცნებაზე. მოაზროვნე ადამიანის ეს მარადიული თანამგზავრი ისტორიის სათავეებიდან მოდის თავისი სიღრმითა და სინათლით, იღუპალებითა და უბრალოებით, აზრთა ჭიდილითა და მრავალმხრივობით. რაოდენ მნიშვნელოვანიცაა ესთეტიკა, როგორც პრობლემა, მეცნიერება, განცდების ფილოსოფია და რეალისტური ფენომენი, ამაზე მეტყველებს თუნდაც უბრალო ფაქტი, რომ მას სერიოზულად იხდიდნენ კვლევის საგნად ისეთი მოაზროვნეები, როგორიც იყვნენ პლატონი, არისტოტელე, ჰოგარტი, ბაუმგარტენი, ვინკელმანი, დიდრო, ლესინგი, კანტი, შელინგი, გოეთე, შილერი. ჰაინე, ბალზაკი, უაილდი, ბურკჰარდტი, გოტიე, ჩერნიშევსკი, ბელინსკი, ბოდლერი, პლენანოვი, ლოსევი... საქართველოში, ძველი მწერლებისა და ფილოსოფოსების გარდა, ესთეტიკაზე და მის ცალკეულ კატეგორიებზე უწყრიათ დიდ ილიას, აკაკის, ვეჯას... ჩვენს დროში: შ. ნუცუბიძეს, ა. ბოქორიშვილს, გ. ჯიბლაძეს, ა. ქუთელიას, ს. დანელიას, მ. გოგიბერიძეს, დ. კილაძეს, გ. ბანძელაძეს, ნ. ჯაშს, ა. ჩხარტიშვილს, შ. გოზალიშვილს, ი. თავაძეს, ბ. წოწონავას, გ. ლომიძეს, გ. ბარამიძეს, ო. ევაძეს, ნ. გურაბანიძეს...

დასახელებული და დაუსახელებელი ავტორები შუქსა ჰფენენ კაზმული ხელოვნების, ლესინგისეული სახვითი ხელოვნების, პოეზიის, ძველი და თანამედროვე ესთეტიკის ყველა კარდინალურ საკითხს.

სწავლულთა და მწერალთა ამ ერთობლივი განსჯის საგანი მაინც ისევ საბერძნეთში იღებს ხელშესახებ სათავეს, ტერმინიც ბერძნულია: *aisthetikos* ნიშნავს გრძნობიერს, მგრძნობიარეს; *aisthesis* — აღქმას, შეგრძნებას, ესთე-

* ცნობილია მარქსის წერილი ჰაინესადმი: „ჩემო ძვირფასო ჰაინე! ვერასოდეს წარმოვიდგენდი ასეთ უხამს, წერილმან და უგემოვნო რამეს, შავით თეთრზე რომ არ ეწეროს... ძხელი წარმოსადგენია, რომელსაჲმე ლიტერატურულ პერიოდში გვეპოვნოს ასეთი ტლანქი, ზეპრული გამოხდომა, როგორიც თქვენი წიგნის წინააღმდეგ მოახდინეს გერმანულ-ქრისტიანულმა სახედრებმა, თუმცა ასეთების ნაკლებობა ჩვენში არც ერთ პერიოდში არ ყოფილა“ (1846 წ. 5 აპრილი).

ტიკური გრძნობა — მშვენიერების შეგრძნებისა და გაგების გრძნობაა. ცნება მოიცავს ბუნებისა და ადამიანთა ურთიერთობათა მთლიანობის გაგებას; მშვენიერების, ამაღლებულის, მოვალეობის, გმირულის, სიმახინჯისა და სილამაზის ასახვისა თუ ურთიერთდამოკიდებულების საკითხებს, სამართლიანობისა და უსამართლობის განცდასა და ასახვას, ან ასახვის საზღვრებსა და ხარისხს. ამ ასახვის ხასიათი და საზღვრები იწვევენ დავას, რაც დღემდე გრძელდება და ცალკეულ დისკუსიებში ვლინდება.

ესთეტიკას ლამის იმდენაირად განმარტავენ, რამდენი მკვლევარიც მას ეხება. ჩვეულებრივი გაგებით, ესაა მეცნიერება ესთეტიკურზე ბუნებაში, მატერიალურ და სულიერ ცნოვრებაში, კერძოდ ხელოვნებაში, როგორც ასახვის სპეციფიკურ ფორმაში, მშვენიერების კანონთა ზოგად პრინციპებზე, ესთეტიკური განცდის გენეზისზე და კანონზომიერებაზე, ლაკონიურად კი — მაინც მეცნიერება მშვენიერებაზე ბუნებასა და შემოქმედებითს ცნოვრებაზე.

საგნის სიძველის მიუხედავად, ტერმინი შემოიღო ბაუმგარტენმა ახალ დროში — XVIII საუკუნეში. მეცნიერებას საძირკველი ჩაეყარა არსებითად ძველ აღმოსავლეთში, ჭერ კიდევ ცივილიზაციის აკვანში (ეგვიპტე, ბაბილონი, ჩინეთი, ინდოეთი). საბერძნეთში პლატონმა და პლოტინმა იქადაგეს ირაციონალური და იდეალისტური თვალსაზრისი, მშვენიერების არსი ბუნებასა და ხელოვნებაში. პლოტინი, ჩამომავლობით ეგვიპტელი, ნეოპლატონიკურ სკოლის დამფუძნებელი იყო (205—270), გააძლიერა პლატონის ფილოსოფიის მისტიკური მხარე და იქადაგა „მსოფლიო გონების“, მსოფლიო სულის უზენაესობა, რასაც ესთეტიკურად სრულყოფილი ადამიანი აღწევს და უერთდება ღვთაებას. წინააღმდეგობათა ბრძოლა ქმნის ჰარმონიასა და მშვენიერებას. პლატონის აზრით, „ადამიანი რაღაცნაირი სათამაშოა ღმერთის ხელში“. ეს „სათამაშო“ ლამობს შეიცნოს ღმერთი და ბუნება. პლოტინის აზრითაც, ჩვენ ყველაფერს თამაშის სახით ვაკეთებთ. „ყველა ამქვეყნიური საშინელება, ყველა ომი და ბრძოლა, ადამიანის მთელი ეს დაუცხრომელი სწრაფვა გაძიდებებისა და ყოველდღიური კეთილდღეობისადმი თავისთავად ძალზე სასაცილოა“. ჰერაკლიტეც დაახლოებით ასე ჭადაგებდა: „მარადისობა კენჭებით მოთამაშე ბავშვია. ბავშვს ეკუთვნის მეთუფება ამა ქვეყნისა“. მისი აზრით, ღმერთია სამართლიანობა და ჰარმონია, შუქი და წყვედიანი, ომი და მშვიდობა. ბოროტება და სიკეთე განურჩეველია, ორივე ერთი და კანონზომიერია, მხოლოდ ჩვენ ვთვლით ბოროტებად და სიკეთედ. ღმერთისათვის ყველაფერი მშვენიერი და სამართლიანია. ამიტომ ჰერაკლიტე კიცხავდა ჰომეროსს იმისათვის, რომ სურდა ომები მოესპო, შულლი მეგობრობით შეეცვალა. ომი, ბრძოლა სუსტი ადამიანებისათვის არის სიკეთე, თორემ ღმერთი ამით ამყარებს ჰარმონიას, უმაღლეს სამართლიანობას. ცხადია, ასეთი „ესთეტიკა“ სიკეთეს არ მოუტანდა კაცობრიობას. პლატონი სულაც არ აძლევდა ადგილს პო-

ეტებს სახელმწიფოში, რადგან ისინი აღვივებდნენ ძლიერ გრძნობებს, სა-
ხელმწიფოს კი სიბრძნე და კანონი უნდა განაგებდესო.

არისტოტელეს „პოეტიკა“ მძლავრი მატერიალისტური მონაცემებით
ვლემდელ მიუბაძავ ნაშრომად რჩება ესთეტიკაში.

აღორძინების დიდი მოაზროვნეები ადამიანის უპირველეს მოვალეობად
თვლიდნენ ბუნების ესთეტიკურ ათვისებას, ადამიანის ამაღლებას, მეცნიერე-
ბის კახონების წვდომას ხელოვნებაში, ადამიანის ჰარმონიის სრულყოფილად
ასახვას, ომისა და რღვევის გმობას.

კლასიციზმი (ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ და სხვ.) ანტიკური სა-
ბერძნეთის და რომის მიბაძვას, სამი ერთიანობის კანონის დაცვას ითხოვდა.
დიდი ფრანგი განმანათლებელი დიდრო წინ აღუდგა ამ მონურობას (ისევე,
როგორც ლესინგი — ფრანგ კლასიციზტთა მიბაძვას) და თქვა ეპოქალური
სიტყვა: „ყოველდღიური ბუნება პირველი მოდელია ხელოვნებისა“. მისი მი-
ზანი იყო რევოლუციური აზრის გამოღვიძება, გემოვნების ამაღლება.

გერმანიაში ახალი ესთეტიკური აზროვნების მწვერვალია ლესინგი. დი-
დოა ჰერდერის, გოეთეს, შილერის როლი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია
ჰერდერის ვრცელი მსჯელობა ხალხის დიდ ისტორიულ როლზე — ისტორიზ-
მის ხაზგასმა ესთეტიკის განვითარებაში, რითაც თვით ლესინგს გადააჭარბა.

მარქსამდელი ესთეტიკის მწვერვალია ჰეგელის იდეალისტური ესთეტიკა.
მაგრამ „ახალი დროის პლატონს“ მრავალი გენიალური მიგნება და ეპოქალუ-
რი ნააზრევი აქვს ამ სფეროშიც. მისი გაგებით, ხელოვნება არის „გარე სა-
ყაროს გაადამიანურება“, გარე სამყაროს მსგავსად და ხატად ადამიანის „ხელ-
ახლა შექმნა“, „თვითშექმნა“. გარე სამყაროსთან ურთიერთობის ფორმა,
რითაც ადამიანი თავის „მეს“ წარმოგვიდგენს, ბუნების ხორცშესხმულ ნაწი-
ლად აქცევს მას. ჰეგელის ესთეტიკის დიდი რაციონალური მარცვალია ზოგა-
დისა და ერთეულის მთლიანობა ხელოვნებაში. მისი ესთეტიკის იდეალისტურ
„საიდუმლოს“ მარქსმა დაუპირისპირა მატერიალისტურ-დიალექტიკური გაგე-
ბა. ადამიანი შრომით იპყრობს ესთეტიკის მწვერვალებსაც, ახლად ქმნის თა-
ვის თავს, რეალისტურ სურათს ასახავს თავისი გენიის წყალობით. ოდესღაც
ბოკაჩიოს საგანგებო ტრაქტატის დაწერა მოუხდა იმ უგნურთა წინააღმდეგ,
რომელთა აზრითაც პოეზია „ფუჭი უნარია“, ამოა თამაშია. ლესინგის დროს
პოეზიის უარყოფას ველარავინ ბედავდა, სამაგიეროდ ბედავდნენ სხვა ჭეშმა-
რიტებათა უარყოფას, არასწორად ესმოდათ პოეზიის ჭეშმარიტი როლიც და
მისი ჭეშმარიტი საზღვრებიც.

ამ საგანზე თავისი ავტორიტეტული სიტყვა თქვა ადამ მიცკევიჩმა: პო-
ეზიის საჭიროებისა და უკვდავების საბუთად ის ასახელებდა გოეთეს და ბაი-
რონის პოეზიას („გოეთე და ბაირონი“).

როულია ესთეტიკის განსაზღვრა. ესაა მეცნიერება ესთეტიკურის არსზე, კანონზე, ფუნქციებზე, ესთეტიკურ ღირებულებებზე, ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობაზე, უდავოა მისი კავშირი პედაგოგიკასთან, ფსიქოლოგიასთან...*



როგორც კანტია გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ფუძემდებელი. ასევე ლესინგია გერმანიაში ახალი რეალისტური ესთეტიკის მესაძირკველი.

კანტის აზრით, სასიამოვნოს და არასასიამოვნოს განცდა დამოკიდებულია არა იმდენად თვით ობიექტური საგნის თვისებებზე, რამდენადაც ადამიანისათვის დამახასიათებელ თვისებებზე, მის შინაგან უნარზე, რომ ამ საგნების შეხედვაზე განიცადოს ზიზღი, სიამოვნება, სიხარული ან აღშფოთება. ამითვე ხსნიდა კანტი გემოვნებათა უსასრულო ნაირფეროვნებას. მისი აზრით, ძველი ბერძნები მშვენიერსა და ამაღლებულს მთელი არსებით, სიღრმით განიცდიდნენ, რასაც მოწმობს მათი პოეზია, მხატვრობა, ქანდაკება, ზნეობა. ბარბაროსებმა კი ეს განცდები გაატლანქეს.

განუზომელი ღვაწლი მიუძღვით კანტს, შილერს, ფიხტეს, შელინგს, რომანტიკოსებს გოეთეს ესთეტიკური აზრის განვითარებაში.

ბევრი უწერია ესთეტიკაზე გოეთეს, გენიალურ პოეტ-ენციკლოპედისტს. მოაზროვნეს, მხატვარს, რომელმაც ბრწყინვალედ იცოდა ლიტერატურა. ხელოვნება, თეატრი, ფიზიკა, მორფოლოგია, ანატომია, ფიზიოლოგია, ქიმიკა, ოპტიკა... მხოლოდ უმეტრებითა და დაბალი ესთეტიკური გემოვნებით შეიძლება აიხსნას სკეპტიკოსთა და ნიპილისტთა პრეტენზია ერთი ადამიანის, ერთი შემოქმედის მრავალმხრივობის შესახებ, რა დროშიც არ უნდა იყოს. ჩვენ საუკუნის სპეციალიზაციის მიუხედავად ეს მრავალფეროვნება ძალაში რჩება.

გოეთეს შეხედულებათა ერთგვარი ცვლილების, ევოლუციის მიუხედავად თავის ესთეტიკურ აზროვნებაში არ გადაუხვევია რეალისტური პრინციპებიდან. განსაკუთრებით საყურადღებოა „ქარიშხლისა და იერიშის“ პერიოდის ესთეტიკური თვალსაზრისი, რაც ჰერდერმა შთააგონა და მკვეთრად გამოვლინდა სტატიაში „შექსპირის დღისთვის“ (1771).

გოეთე ვერ სძლევს ანტიკურობის ჯადოს, ადიდებს ბუნებისა და ხელოვნების სიახლოვეს, ქმნილებათა შინაგან თუ გარეგან წესრიგსა და ჰარმონიას. ბუნების მსგავსად მოვლილ შინაგან კანონზომიერებას და ლოგიკას.

ჭკეელის ცნობილი დებულებით რომანტიკული ხელოვნება საერთოდ ხელოვნების აღსასრულია. ვერც ჰომეროსი, სოფოკლე და ა. შ. განმეორდებიან. ვერც არისტო, შექსპირი და სხვები... „ყველაფერი ითქვა თავისუფლად და

* იხ. Kultur-politisches Wörterbuch, Berlin, 1978, S. 58.

ბოლომდე“. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ხელოვნება საერთოდ დასრულდა. არა, შეიცვალა მხოლოდ ხელოვნების საგანი და არა შინაარსი. არა ძველი ისტორია, არა მითოლოგია, არამედ ყოველდღიური ცხოვრება, ადამიანთა განცდა. სიხარული და მწუხარებაა ხელოვნების ახალი შინაარსი. ამას შეიძლება დავძინოთ მხოლოდ ის, რომ მითოლოგიას, ისევე როგორც ისტორიას, სულაც არ დაუქარგავს თავისი როლი და მნიშვნელობა, ოღონდ ორივე ემორჩილება ახალ შინაარსს, ამაღლებს და აღამაზებს მას.



ლესინგის ღირსებათა შორის უნდა გამოიყოს მისი ფაქიზი ადამიანურობა, „შეუპოვრობა, პოლემიკური ტემპერამენტი, ძიების სულსიკვეთება („იდავეთ, შეცდით, ოღონდ, ღვთის გულისათვის, იაზროვნეთ, თუნდაც ხარვეზებით, ოღონდ საკუთარი ძალით“). მისი „ანტი-გოეცი“ პოლემიკური აზროვნების შედეგია. ჰამბურგელმა ხუცესმა მთავრობას მიმართა. ავტორს აეკრძალა ხაწერების გამოცემა უცენზურად. მაშინ ბრძოლა ისევე ხელოვნების ასპარეზზე გადაიტანა. მისი „ნათან ბრძენი“ უაღრესად მნიშვნელოვანი დრამა იყო, თუმცა არასცენური (დრამატული ლექსი). მისი ავტორი წერდა, პოეტი არა ვარო! რეალისტური ესთეტიკის ფუძემდებლის კრიტიკული შემკვიდრობიდან ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია („ჰამბურგის დრამატურგიასთან“ ერთად) „ლაოკოონი“ — არა მწიგნობრულ-თეორიული ტრაქტატი, არამედ ძალზე აქტუალური, პრაქტიკული აუცილებლობით ნაკარნახევი ქმნილება. ქანდაკება მისთვის მხოლოდ ამოსავალი წერტილია ახალი იდეების საქადაგებლად. დიდი კრიტიკოსი იბრძვის ეროვნული თეატრისათვის („თეატრი — ტრიბუნა, კანონის დამატება“), გაბედულად უპირისპირდება ლაიპციგელი მეცნიერისა და ხელოვნების თეორეტიკოსის გოტშედის თვალსაზრისს, ფრანგული კლასიციზმის გადმონერგვას რომ ლამობდა გერმანიაში, ასევე ციურინგელ ბოლშერს, რომელიც ინგლისის განმანათლებლობის გადმონერგვით ლამობდა გერმანული ლიტერატურის ხარვეზის შევსებას. გავიდა მცირე ხანი და გერმანულ ლიტერატურას მოეველინა ისეთი ბუმბერაზები, როგორიც იყვნენ გოეთე და შილერი (როცა „ლაოკოონი“ დაიწერა, პირველი 17 წლისა იყო, მეორე — 7 წლის). ესეც უდავო დადასტურება იყო იმისა, რომ ლესინგი მოვლენებს წინასწარმეტყველის თვალთ ჰკრეტდა. თვით ქუნწი გოეთე ალტაცებით წერდა „ლაოკოონზე“ და მის ავტორზე (ასევე — ქანდაკის შემქმნელთა გენიაზე). ეკერმანთან საუბარში ვაიმარელმა ბრძენმა თავის მდივანს დაუდასტურა მოსაზრება, „ლაოკოონში“ ლესინგი გარკვეული დიდი სიმატლისა და მზა თვალსაზრისების მოწოდების ნაცვლად ფილოსოფიურ გზას ირჩევს — ძიების, ფიქრის, განცდის, შეხედულების, საპირისპირო აზრისა და ეჭვის ჯზით შივყავართ სასურველი დასკვნისაკენ, და თვითონვე გაიხსნება ლესინ-

გის აზრი: ღმერთს რომ ჩემთვის სიმართლის ჩუქება აღეთქვა, უარს ვეტყვოდი, თვითონვე შევეცდებოდი ჯაჭვით პოვნასო. „მე თვითონ ექვისა და შეპირისპირების მეთოდს არ მივმართავ, — უთხრა გოეთემ ეკერმანს. — ექვს ჩემსავე შიხაგან ბუნებაში განვსჯი და მხოლოდ მიგნებულ შედეგს გამოეთქვამ“. ეს ორი დიდი მოაზროვნის ორიგინალური ძიების ნიმუშებია. თვით გოეთეს პირადი ნაცნობობა 25 წლით უფროს კანტთან არა ჰქონია, მაგრამ ვიდრე მის აზრებს გაეცნობოდა, დამოუყიდებლად დაწერა „მცენარეთა მეტამორფოზები“ და იმავე დასკვნებამდე მივიდა. ასეთივე დამოუყიდებელი მოაზროვნე იყო ლესინგი. მან აღმოაჩინა ახალი ესთეტიკური სამყარო, შექმნა ახალი რეალისტური ესთეტიკა, შეასწორა ვინკელმანის მშვენიერების ანტიკური იდეალი (რაც მას თავის მხრივ პერდერმა შეუსწორა), მკვეთრად გამოიჭნა „სივრცის ხელოვნება“ (სახვითი და ხუროთმოძღვრული) და „დროის ხელოვნება“ (ლიტერატურა).

თუ „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ თეატრს თვლის საზოგადოებრივი აღზრდის კერად, სიმართლის მქადაგებლად, — „ლაოკოონში“, რაც ერთი წლით ადრე გამოვიდა (1766), ქადაგებს პოეზიისა და ხელოვნების მაღალ დანიშნულებას. რეალისტურ ნიადაგზე დგას, თავაზიანად ედავება ვინკელმანს, რომელიც ანტიკას აიდეალებს, და მეცნიერული ლოგიკით ამტკიცებს, რომ მხატვრისა და მოქანდაკის საგანია ადამიანის სხეული, პოეზიისა — მთელი მოქმედი, სულიერი სამყარო. პოეზიას აქვს მეტი საშუალება, მეტი ასპარეზი, რომ ასახოს ცხოვრება მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, ტანჯვითა და სიხარულით, დროში მომხდარი მოვლენები და არა ოდენ ერთი მომენტი.

დობროლიუბოვის თქმით, ლესინგმა შექმნა პოეზიის ახალი თეორია, შეიტანა მასში ცხოვრება და დაამსხვრია მკვდარი ფორმალისტიკა, რაც მანამდე ესთეტიკაში ბატონობდა. ებრძოდა ცრუმეცნიერ კლოცს, ჯაშუშ პასტორ გოეცს და სხვა რეაქციონერებს, ეყრდნობოდა სპინოზას და ლაიბნიცის მოწინავე იდეებს, თვით ახდენდა ზეგავლენას ფილოსოფიური აზრის განვითარებაზე.

ლესინგს არც უთხოვია, „უკეთეს შესაძლებელ არს, წარმხედინ (განმარიდე) თასი ესეო“. ის თავიდანვე მტკიცედ დადგა ჰემმარიტების სამსახურში და ბოლომდე ერთგული დარჩა პრინციპისა: „იციოდე, იწვოდე! მოწამედ იწოდე!“ ფრანც მერინგის თქმით, „ლესინგი იძულებული იყო გერმანელ დესპოტთა სამსახურში შესულიყო. მან ამ ტირანთა მთელი მზაკვრული ხრიკების თასი ფსკერამდე დაცალა“. საქმე ის კი არ არის, რომ მოაზროვნე ზოგ რამეში ცდებოდეს, საქმე პრინციპია: მჩხრეკელთ სძულთ შემოქმედი, სურთ უარეს შემთხვევაში ნერვები მაინც მოუშალონ, შურთ და შუქს უქრობენ, რადგან „როცა სხვაზე მაღალი ხარ, სხვაზე მეტი იცი და სხვაზე მეტს აკეთებ. მუდამ დარტყმის ქვეშ იქნებიო“, — უთხრა სოკრატემ პერიკლეს.

ბნელ ძალებთან ჭიდილში, უხამსობასთან ბრძოლაში, რუტინასთან შე-

ტაკებაში, უნიჭო და უგვანო კრიტიკანებთან პაექრობაში ყალიბდებოდა ლესინგის გენიატ. სწორედ დროული იქნება აქ იმ სიტყვების გახსენება, რომელთა ავტორია გოეთე, ადრესატი კი — ჰუმბოლდტი: „უმაღლესი გენია არის ის, რომელიც ყოველივეს მიიღებს, ყოველივეს გაითავისებს ისე, რომ თავის ძირითად ჰუმბოლდტ დანიშნულებას, ხასიათს რომ ვეძახით, რაიმე ზიანს კი არ მიაყენებს, პირიქით, უფრო აღამაღლებს და უსაზღვროდ ზრდის მის შესაძლებლობებს... ადამიანის ორგანოები წვრთნის, სწავლის, ფიქრის, წარმატებისა თუ წარუმატებლობის, წახალისებისა თუ წინააღმდეგობის, და ისევე ფიქრის მეოხებით შეუცნობლად აერთიანებს თავისუფალი შემოქმედებითა მუშაობის პროცესში შეძენილსა და თანდაყოლილს, და წარმოქმნის მთლიანობას, რომელსაც მსოფლიო განცვიფრებაში მოჰყავს“ (თარგმანი რუსულად ღვინეფაძისა), ასე აწესრიგებდა თავის პიროვნულ მთლიანობასა და უკვდავ ქმნილებას ლესინგიც, ასე შექმნა პოლემიკური სუსხის ატმოსფეროში ხასიათი და თავისი წილი მზიური ამინდი გერმანული და მსოფლიო კულტურის ისტორიაში.

ძოუბრდებლად შეჰყვდნენ ლესინგს კრიტიკანები, რითაც ამართლებდნენ ასეთ ზედწოდებას (კანის — ძაღლი), მათ არ ჰქონდათ იმისი ღონე, რომ დიდი განმანათლებლის ქმნილება ცოდვა-მადლის სასწორზე შეეგდოთ მახვილთან ერთად. და ბრენუსივით შეეძახათ: „ვაი ძლეულსო!“ — რამეთუ ძლეულნი თავად აღმოჩნდებოდნენ. მათი მეთოდი მარტივი იყო, ზრახვა — გერაგული: უარყოფთ ქმნილება თუნდაც ერთი ან ორი წყაროს დასახელებით, როცა ლესინგს ათი და მეტი წყარო ჰქონდა შესწავლილი და იყო დიდი წყაროთმცოდნე. მისი უარყოფა ცალკეული შეცდომა-უზუსტობა-ლაფსუსებისათვის თავისთავად უდღეური ცდა იყო, რადგან მთავარია არსი, ქმნილება, არა ცალკეული ჩრდილები, რომლებიც ყოველ წიგნში მოინახება. „ლაოკონთან“ დაკავშირებულ გაბედულ ვარაუდებს უკრიტიკებდნენ ცალმხრივი მსაჯულები („კუნსტრიხტერ“), რომელთაც წესიერად არ ესმოდათ ჰომეროსი და თითქოს ავიწყდებოდათ, რომ ლაოკონიც, აქილევის მოწყვლადობის ამბავიც და ბევრი რამ სხვა — ჰომეროსის შემდგომდროინდელი მითებია (აქილევისის ქუსლი რომ მოწყვლადია და აქილევისი „ილიადაში“ არ კვდება, ეს ყოველმა დილეტანტმაც უნდა იცოდეს, მაგრამ უფრო ღრმად გააზრებული შინაარსი ეპოსისა მათ არ ესმოდათ).

* * *

ისევე, როგორც ფილოსოფიური სიღრმისათვის ფრანგ დიდროს „ყველაზე უფრო გერმანული თავი“ უწოდეს, სტილის სინატიფისა და მწერლური დახვეწილობისათვის ლესინგსაც შეიძლება ეწოდოს გერმანელ მოაზროვნეთა შორის „ყველაზე უფრო ფრანგული თავი“.

ლესინგი უნეცრებასა და რუტინას ებრძოდა.

მთელი მისი ცხოვრება იყო ბრძოლა უნიჭობასთან, რეაქციულ სქოლასტიკასთან, ღვარძლიან კრიტიკასთან, რომელიც უსაბუთოდ უარყოფს ღირებულებას. რუგემ მას გერმანული სულიერი თავისუფლების პატრიარქი უწოდა.

ბელინსკის თქმით, გერმანულ ეროვნულ ლიტერატურაში „გადატრიალება მოახდინა არა უდიდესმა პოეტმა, არამედ ჰკვიანმა და ენერგიულმა კრიტიკოსმა — ლესინგმა“. ეს არაა ერთპიროვნული აზრი. „არისტოტელეს დროიდან არავის ესმოდა პოეზიის არსი ისე ღრმად, როგორც ლესინგს“, — წერდა ჩერნიშევსკი. გოეთეს და შილერის უშუალო წინამორბედმა, დიდმა განმანათლებელმა, საუკუნის ერთ-ერთი უნათლესი გონების კაცმა დაამტკიცა. რომ პოეზიას აქვს თავისი სპეციფიკური კანონები, განსხვავებული ხელოვნების კანონებისაგან. თვით მასალა, მისი გამოყენება რეალური სინამდვილითაა ხაერხავევი. პოეზიაც ხელოვნებაა, მაგრამ სახვითი ხელოვნების დარგებისაგან გამორჩეული ხელოვნება. ამ კანონების ანალიზი, რაც „ლაოკოონში“ გახაზორციელა, საფუძვლად დაედო მთელი შემდგომი დროის ესთეტიკას, იქცა მის უდავო ნაწილად და ხელი შეუწყო XIX ს-ის პროგრესული ლიტერატურის ჩამოყალიბებას.

ლესინგის ღრმააზროვან მსჯელობას ამშვენებს მისი პოეტური ენა. ჰერდერი, რომელმაც მასთან დავაში დიდი ადგილი დაუთმო მშვენიერების საკითხსაც, სხვათა შორის, წერდა „ლესინგის წერის მანერა, ესაა პოეტის სტილი, ე. ი. წერს, როგორც მწერალი... ჩვენ ვხედავთ, „ლაოკოონს“ ის ქმნის ისევე, როგორც ჰომეროსი ქმნის აქილევსის ფარს“. იგი პატივსა სცემდა დიდ ფრანგ და ინგლისელ განმანათლებლებს, რომელთა სტილი აგრეთვე ხატოვანი იყო (განსაკუთრებით დიდროს), იყენებდა მათ შრომებს, მაგრამ აზრის სიღრმითაც და ენერგიითაც არა თუ უტოლდებოდა, ზოგჯერ აღმატებოდა კიდევ, ხოლო ესთეტიკისა და ხელოვნების თეორიის დარგში თვით იყო უძალესი რანგის მოაზროვნე. მისი „ლაოკოონი“ ეპოქალური მოვლენაა მთელი ევროპის კულტურის ისტორიაში. საკმაოდ რთული, მაგრამ ხატოვანი ენით დაწერილი ეს თეორიული შრომა მკიდროდაა დაკავშირებული გერმანულ ეროვნული ლიტერატურის შექმნისათვის ბრძოლასთან. ეს იყო ბრძოლა გოტშედის „გერმანული კლასიციზმის“, ცივი პარადულოზის, ხელოვნური აბსტრაქციების, უიმედობისა და რუტინის წინააღმდეგ. მან მოითხოვა ჰომეროსისა და შექსპირის გაქანება, ფართო ასპარეზზე გასვლა, პოეზიის ამაღლება, შეტი ენერგია და ადამიანურობა ცხოვრებაში, ლიტერატურაში, სცენაზე, ხელოვნებაში. ეს იყო ნოვატორული ხასიათის ბრძოლა და ცდებიან მკვლევარები, რომელნიც „ლაოკოონში“ ხედავენ მხოლოდ ვიწრო თეორიულ შრომას. „აღწერილობითი პოეზიის“ კრიტიკას. ამ შრომაში ყველაზე უფრო ნათლად აისახა ლესინგის ესთეტიკის პროგრესული მხარეები.

ერთ ლიტერატურულ დისკუსიაზე პოეტური ეგზალტაციით გულანთებუ-
ლი პოეტი ქალი მგზნებარე სიტყვით ამართლებდა თავის ფორმალისტურ ძი-
ებებს და მისი გამოსვლიდან მაინც ვერაფერი გავიგეთ, იმის გარდა, რომ უც-
დია „ლაოკონის“ კითხვა. ამასთან, წუხნდა, რომ ჩვენი პოეზია „დაეცა“.
მხოლოდ მისი ორიოდ მეგობარი წერს ნამდვილ ლექსებს, და მოითხოვდა
„ახალ სტილს“, ახალ პუშკინს, ახალ საფოს... როცა ირონიულად ჰკითხეს,
სად გამოვხაზოთ ახალი პუშკინი, ახალი საფო, მან მოხდენილი პოეტური მა-
ნერით მიიღო ხელი გულზე, რითაც გვიჩვენა, რომ ლესანგი კარგად ვერ წა-
უკითხავს: მანია არც პოეზიის საგანია და არც ხელოვნებისა. ეპიგონები მუ-
დამ სასაცილონი არიან, მაგრამ ყოველ ეპოქას ჰყავს თავისი ჰერაკლე, რომე-
ლიც სასაცილო კერკოპებს მობოჭავს ხოლმე და თავის ჯოხზე დაჰკიდებს. ასე-
თი იყო ლესინგიც.

„ლაოკონის“ მსგავს ქმნილებებს არ სჭირდება არც მიბაძვა, არც შელა-
მაზება. ნერონმა მაკედონელის ქანდაკების მოოქროება ბრძანა და გააფუჭა.
„მე ეს მომწონს, — თქვა დიდრომ, — სასიამოვნოა, რომ ურჯულებს გემოვნე-
ბა არა აქვთ“.

* * *

ლაოკონი მითია, მაგრამ ალბათ ყოველ მითს საფუძვლად უდევს რაიმე
რეალური სარჩული, ისტორიული თუ ყოფითი ანალოგია. მახრჩობელას მრავალი
ადაძიანი მოუგუდავს. ერთი საოცარი შემთხვევა საქართველოშიც მოხ-
და. 1984 წ. იენისში გალის რაიონის სოფ. ლეკუხონაში მექანოზატორი ენვერ
ჯახაია ყანაში მუშაობდა. უეცრად შვილის გმინვა შემოესმა. პატარა კახა მა-
მისაკენ გარბოდა, გზაზე მონუსხულივით შეჩერდა. მის წინ უზამაზარი გველი
ჰაერში ასვეტილიყო, მიწას მხოლოდ კუდით ეხებოდა. ბავშვმა შეკვივლებაც
ვერ შოასწრო, ისე დაეგრაგნა ორმეტრიანი ქვეწარმავალი. ყმაწვილი მხოლოდ
მის თავსა და ენას ხედავდა, სახესთან რომ ირხეოდა. მამა შეილთან გაჩნდა,
გველს კისერში ჩაავლო ხელები და ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ სძლია,
გავუდა, მერე ხელებდასისხლიანებული დაეშვა დაბლა. ჩვენი დროის ლაო-
კონი ანტიკურზე უფრო ბედნიერი აღმოჩნდა, მაგრამ მითი განმეორდა.

სიცოცხლე უზენაესი სასწაულია. ნათესაური და ეროვნული თვისებების
გენებიც კი საუკუნიდან საუკუნეში გადადიან და ვერავეთარი ჯადოქრობა,
ვერც ძალადობა ვერ ამოძირკვავს. ვიდრე ვცოცხლობთ, ჩვენ ის არ გვაო-
ცებს, არ განვიციდით ამ სასწაულს, რადგან დაბადებიდან სიკვდილამდე მას-
თან ვართ და ვეჩვევით, როგორც მეგობარს. მხოლოდ საფრთხისა და სიკე-
დილის უამს ვეჭიდებით, როგორც დედის კალთას, და ვგრძნობთ, რა სასწაუ-

ლის ძეგლობელნიც ვყოფილვართ. ამ ჭიდილშია ლაოკონიც, და ის მაინც არ ყვირის, რადგან კეთილშობილური სიდიადე თვითონაა მეორე სასწაული. ესაა ადამიანურობა, ღირსების შეგნება, რაც თვით სიკვდილის შიშზე ბატონობს. ჰიდრის გესლი ელვასავით დასტეხია და ცეცხლად გასჯდომია. უკანასკნელი გაბრძოლებაც და მამას შვილებთან ერთად თანატოსი წაიყვანს ბნელ საძეფოში, ტროა კი დაეცემა ტროელთა უგნურობით, რომ ლაოკონს არ დაუჭერეს (ზოგი ვერსიით, შვილები მამაზე ადრე იღუპებიან, საშველად მამა გაეშურა). ეს ასეა, მაგრამ ლაოკონი არ ყვირის. ის მშვენიერია ამ სიმტკიცით.

საოცარია, მაგრამ ლაოკონის ჯგუფს გარკვეული აზრით ამალღებულა, საზეიმო იერიც აქვს. ესაა ხელოვნების ზეიმი, ადამიანის სიამაყისა და ქედუხრელობის ზეიმი. ერთი კლოცისებრი კამოსიანი ხელოვანს ედაეებოდა. დელაქრუას „კონსტანტინეპოლის აღებას“ საზეიმო იერი როგორ ექნება. ძირს გვაძები ყრიაო! ხელოვნებაში ასეთი მარჩიელობა რომ დაბალი დონეა, ეს დილეტანტების თავისი დროის თაობას ლესინგმაც დაუმტკიცა, მაგრამ შექმდეგ სხვა კრიტიკანები მოვიდნენ. როგორც ცნობილია, ბრიყვებს არა თესავენ, ამოდიან თავისით. „ლაოკონის“ გაცნობა არც მათ აწყენდა. ესაა ამალღებულისა და საშინელების შეხვედრა.

ბერძენთა ნაყოფიერება, გონიერება და ზომიერება სიბრძნის ყოველ სფეროში უნიკალურია. მათი ხელოვნება ასახავს განპიროვნებულ მოვლენებსა და სფეროებს, სტიქიებსა და ხილულ ბუნებას, მაგრამ ხელოვნებას მაინც აქვს საზღვრები, საკუთარი კანონები, რომელთა დაცვა სინამდვილეს კი არ ამახჩიჯებს, ამალღებს. გმირი არ ყვირის ქვაში, მაგრამ ყვირის სცენაზე. ტკივილის გამომხატველი გმინვა ნიშანია სისუსტისა, მაგრამ არა პრინციპების ერთგული გმირის სისუსტისა. სუსტია ადამიანი, მაგრამ ძლიერია გმირი. ამაშია სიბრძნის ხელოვნებაც და ხელოვნების სიბრძნეც.

ბრძენ ბერძენთა გაგებით ხელოვნება ხელოსნობის დარგი იყო, საჭირო საგნებს ამზადებდა უნარაანი ხელის, შთაგონებისა და გამოცდილების შემწეობით, პოეზია კი არ შედიოდა ხელოვნებაში: ეს იყო ციური ნიჭი, რასაც მუზეები უბოძებდნენ. თავიანთ რჩეულს. ლექსი უზენაესი მადლია და არა ვარჯიშის ნაყოფი. ხელოვანი იწაფებოდნენ, ორატორები განიწოთვნებოდნენ, პოეტები კი იზადებიან. საუკუნეები გავიდა, ვიდრე ბერძენი შეიცნობდა, რომ რასაც პოეზიაზე ფიქრობდნენ, ხელოვნებასაც ეხებოდა.

ლესინგის შეუპოვარი ბრძოლა უნიჭო, განდიდებულ კერაპებთან ნიმუშად გაიხადეს გოეთემ და შილერმაც თავიანთ უქვდავ „ქსენიებში“, ეპიგრამებში. განმანათლებელთა ბრძენთმთავრის სატირული ნიჭის ნიმუშად გავიხაჯნით მისი რამდენიმე ეპიგრამა:

— აჰ, რამდენი კატა ჰყავს ამ საბრალლო აღრიანს!
რატომ უყვარს კატები პოეტს ასე ძალიან?
— განა ასე ძნელია, ძმაო, ამის გაგება?
შიშობს, მისი ლექსები არ შეჰკამონ თავებმა.

* * *

არის კლოპშტოკი ყველგან ნაქები,
და განა ყველა კითხულობს? — არა!
გვინდა გვესმოდეს ქება ნაკლები
და უფრო მეტად გვიკითხონ მარად!

* * *

ღე, სიკვდილის შიში ღარიბს ნუ ექნება ნურასოდეს!
ღარიბი ხომ არა ცხოვრობს და მაშ როგორ უნდა
მოკვდეს?

* * *

დიდიც იყო, მორჩილიც, არ იქნება... რად არა?
ის, რაც არის მორჩილი, არის მუდამ პატარა.

* * *

ანგელოზია, ქალიშვილია,
ყველა ღირსებით სხივმოსილია.
მაშ რა აკლია? ოჯახი მყარი, —
რაც მთავარია, — შეილი და ქმარი.

* * *

სატირები უწერია ჩემზე კაცუს? არაქია!
რასაც კაცი არ კითხულობს, მას ნაწერი არა ჰქვია.

* * *

მეფემ ბრძენს ჰკითხა: რომელია, მითხარი სწორი,
ყველა ნადირზე გულშაფი და ღალატიანი?
ბრძენმა მიუგო: მტაცებლებში გახლავთ ტირანი,
მლიქვნელს იტყვიან ჩვენს თვინიერ ცხოველთა-
შორის!

* * *

ზეესის არწივმა ათენას ჰოტს მიმართა მკაცრად:
„შე ბაიუუშო!“ — და ჰოტიც გაწყრა;
უთხრა: გმართებსო აქ მეტი კრძალვა!
რითა მჭობიხარ? გვაქვს ერთი ძალა!
შეინავარდა არწივმა მალდა:
„ჰო, თუმც ორივე ცაში ვართ ახლა,
მე ამოვსულვარ აქ ჩემი ურთებით
და შენ კი — შენი ქალღმერთის ნებით!“

ლესინგს შალალი შეფასება მისცეს მარქსმა და ენგელსმა, აგრეთვე ჰერ-დერსი, გოეთემ, შილერმა („პათეტიკაზე“, 1793), ჰაინემ („რელიგიისა და ფი-ლოსოფიის ისტორია გერმანიაში“, წიგნი 2), ჩერნიშევსკიმ („ლესინგი, მისი დრო და შოლვაწეობა“), დობროლიუბოვმა („ლაოკოონი“), ბელინსკიმ (ცალ-კეულ სტატიებში), ფრანც მერინგმა („ლეგენდა ლესინგზე“), თომას მანმა („ლესინგის ხსოვნას“), პ. შნაიდერმა, ი. ბრაუნმა, პ. კორტმა, ვლ. გრიბმა, ი. ალტმანმა...

ენგელსი ადფრთოვანებით მიესალმა ფრ. მერინგის ნაშრომს „ლეგენდა ლესინგზე“, რომელიც „ნოიე ცაიტში“ იბეჭდებოდა, და გამოთქვა სურვილი, რომ როგორც კი პრესაში ბეჭდვა დასრულდებოდა, დაუყოვნებლივ ცალკე წიგხად გამოსულიყო, „რადგან ასეთი თხზულებები ძლიერ აგებენ, როცა მათ ნაწილ-ნაწილ კითხულობენ“, და როცა წიგნად გამოვიდა, მიესალმა მას (წე-რილი მერინგისადმი, 1893 წ. 11 აპრილი).

ცნობილია ენგელსის შედარება: „ქვეყანა, რომელმაც შვა ორი ისეთი მასშტაბის მწერალი, როგორიც არიან დობროლიუბოვი და ჩერნიშევსკი, ეს ორი სოციალისტური ლესინგი, არ დაიღუპება იმით, რომ როგორღაც გააჩინა ისეთი გაიძვერა, როგორიცაა ბაკუნინი“ (ემიგრანტული ლიტერატურა“). მარ-ქსიც ლესინგს აყენებდა ჩერნიშევსკის და დიდროს გვერდით (წერილი დანიელ-სოხს, 1871 წ. 9 ნოემბერი). ახალგაზრდა მარქსი საგანგებოდ კითხულობდა ლესინგის „ლაოკოონს“ და ვინკელმანის „ანტიკური ხელოვნების ისტორიას“.

ყველა დროისა და ხალხისათვის საგულისხმოა მარქსის მსჯელობა, რომე-ლიც რაინის მეექვსე ლანდტაგის დებატებს ეხებოდა (პრესის თავისუფლება-ზე): „თუ დღეს გერმანელი უკან მიიხედავს, თავისი ნელი პოლიტიკური გან-ვითარებისა და ლესინგამდელი ლიტერატურის შესაბრალისი მდგომარეობის ვერ თ მთავარ მიზეზს ნახავს „უფლებამოსილ მწერლებში“ (in befügten Schriftstellern). პროფესიული, დარგობრივი, საამქროს, პრივილიგირებული მეცნიერები, დოქტორები და მათნი მსგავსნი, უფერულ-უხასიათო საუნივერ-სიტეტო მწერლები მეჩვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეებისა, თავიანთი პა-ტარა კულდაბიკური მიკროლოგიური დისერტაციებით გამოჭიმულიყვენ ცხოვრებასა და მეცნიერებას შორის, თავისუფლიბასა და ადამიანებს შორის არაუფლებამოსილმა მწერლებმა შექმნეს ჩვენი ლიტერატურა. გოტშედი და ლესინგი — აირჩიეთ, რომელია „უფლებამოსილი“ და „არაუფლებამოსილი ავტორი!“* (I სტატია). მარქსი დაუფარავად ესხმის თავს უსაფუძვლოდ აღ-ზეგებულ-გაამაყებულ ოფიციალურ ავტორებს, რომელთაც თვლიდნენ დიდი ლიტერატურის მშენებლებად, ხოტბას ასხამდნენ და მი:წერდნენ ყველა სი-კეთეს. ისტორიამ სხვაგვარად განსაჯა. 1700 — „ბარბაროსობა“, 1750 — ლე-

* Marx, Engels über Kunst und Literatur, Ber., 1953. 455.

სიხგი და კანტი, მერე გოეთე და შილერი, — ზოგადად ასე ესახებათ მარქსსა და ენგელსს გერმანული კულტურის ნიშანსვეტები.

„ლაოკოონში“ აისახა შემოქმედებითი აზრის უკომპრომისო ბრძოლა სწორედ იმ პროფესიონალური ამბიციით შეპყრობილ და გონებაზეზღუდულ პროფესორ-დოქტორებთან, რომელნიც თავს კომპეტენტურ მსაჯულებად თვლიდნენ და „მსაჯულის“ რიხი ერთი რიგიანი ნაშრომით ვერ გაუმართლებიათ.

პროფესიონალიზმის ეგიდით შეიარაღებული უსაქმურები, კლოცისა და მასპანსნაირი „პროფესორები“ მარად და ყველგან ერთნაირნი ყოფილან; თავიანთი ხალხისა და თვით ჭეშმარიტ მეცნიერთა საპირისპიროდ, უარყოფდნენ მოაზროვნეთა ქმნილებებს, რომელთაც კულტურის ისტორიაში საპატიო ადგილი დაიმკვიდრეს. ლესინგმა მათთან ბრძოლის კლასიკური მაგალითი მოგვცა: არაერთ შრომაში („ლაოკოონი“, „ანტიკლოცი“, „ანტიკვარული წერილები“).

„რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორიის“ მეორე წიგნში ჰინე წერდა: „მსგავსად ლუთერისა, ლესინგი ზემოქმედებას ახდენდა არა მხოლოდ მაშინ. როცა რაიმე გარკვეულს აკეთებდა, არამედ მაშინაც, როცა გერმანელ ხალხს სულის სიღრმიდან აფხიზლებდა, აღელვებდა; როცა თავისი გამაჯანსაღებელი სულიერი მოძრაობა საქვეყნოდ გამოჰქონდა თავისი კრიტიკით, თავისი პოლემიკით. ის იყო ცოცხალი კრიტიკა თავისი დროისა, და მთელი მისი ცხოვრება იყო პოლემიკა. ეს კრიტიკა ძალმოსილი იყო გონებისა და გრძნობის უფართოეს სამეუფოში, რელიგიაში, მეცნიერებაში, ხელოვნებაში. ეს კრიტიკა ძღვედა ნებისმიერ მოქიშპეს და ძღვირდებოდა ყოველი გამარჯვების შემდეგ. ლესინგი, როგორც თვითონვე აღიარებდა, ბრძოლას საჭიროებდა საკუთარი სულიერი განვითარებისათვის. ის ემსგავსებოდა იმ ლეგენდარულ ნორმანს; რომელიც სამემკვიდროდ იღებდა იმ მამაცთა ნიჭს, ცოდნასა და ძალას, რომელთაც ორთაბრძოლაში კლავდა, ამ ხერხით კი ყველა ღირსებასა და უპირატესობას ფლობდა... ლესინგის მახვილისა იმ წყნარ გერმანიაში ყველას ეშინოდა. არავის თავი არ იყო მისგან დაზღვეული. დიხანაც, მრავალს გადასხიპა თავი ქედმალღურად, შემდეგ კი განრისხებულმა მტვერში დავარდნილი თავის ქალა ასწია და ხალხს უჩვენა: აი, რა ცარიელიაო! ვისაც მახვილით ვერ მისწვდა, ისრით განგმირა.. მისი ხუმრობა ფრანგთა უწყინარი ფინია კი არ გახლდათ, საკუთარ ჩრდილს რომ ასდევნებია; მისი ხუმრობა იყო დიდი გერმანული ხვადი კატა, რომელიც თავს ათამაშებს, ვიდრე შეახრამუნებს. დიან, პოლემიკა იყო ჩვენი ლესინგის სიამე, თანაც არასოდეს დიდხანს არ ფიქრობდა იმაზე, იყო თუ არა მოწინააღმდეგე მისი საკადრისი. სწორედ ამ პოლემიკით გამოსტაცა მან მრავალი სახელი დამსახურებულ დავიწყებას. ბევრა წვრილ-წვრილი კალმოსანი გაახვია მახვილგონივრული იუმორის ბადეში, და სწორედ ლესინგის იუმორის წყალობით ცოცხლობენ დღეს ის კირკიტები

სამარადისოდ, ვითარცა მწერნი, რომელნიც ქარვის გულში მოხვედრილან. მოწინააღმდეგეს რომ კლავდა, აწით თვითონ უკვდავი ხდებოდა. რომელ ჩვენ-განს ეცოდინებოდა დღეს, ვინაა კლოცი, რომელსაც ლესინგმა ამდენი ნაკვესი და მახვილგონიერება მიაყარა. კლდიდან მორღვეული ლოდები, რომელნიც ამ საცოდავ ანტიკვარს ესროლა და გასრისა კიდევ. დღეს მისი ხელთუქმნელი ძეგლებია“. ბევრი ასეთი კლოცი მოხვდა „ლაოკონშიც“, თავად უხვირო კომპილატორი, სხვათა პატიოსან ნაშრომებს რომ „კომპილაციად“ აცხადებდა!

* * *

ჯერ კიდევ გალილეი ქადაგებდა, რომ ბუნების საიდუმლოებათა შეცნობის საშუალებაა არა მარტო პრაქტიკული დაკვირვება, არამედ შესაბამისი თეორიული დასაბუთებაც. ბუნებისა და ადამიანთა ურთიერთობის სიღრმეში შეჭრის ამ უნივერსალურ მეთოდს ამართლებს ლესინგიც მრავალი შრომით. მათ შორის „ლაოკონით“.

გერმანული კლასიკური ესთეტიკის ისტორიაში „ლაოკონმა“ მთელი ეპოქა შექმნა. ამ ერთი შეხედვით აკადემიურ-პოლემიკურ ნაშრომში გაანალიზებულია მხოლოდ პოეზიისა და ხელოვნების ძირითადი საზღვრები, მაგრამ ის შეიცავს პრინციპულ დებულებებსა და ანალიზს გერმანიის ისტორიული განვითარების შესახებ საერთოდ.

ამ პრობლემებს უკავშირდება ლესინგის დავა ვინკელმანთან. ვინკელმანი. ადამიანის უზუნაეს იდეალად რაცხს შინაგან და გარეგნულ სულიერ სიმშვიდეს, უშფოთველობას, სტოიკურ გულგრილობას, რაც მისი აზრით მშვენიერების ძირითადი ნიშანია. ბერძენი უდრტივნიველად ითმენდა ტივილსა და გასაჰირს, იცოდა ზომიერება სიხარულშიაც. ინარჩუნებდა სიმშვიდეს მაშინაც, როცა გველი ეხვეოდა, არ გამოხატავდა ტანჯვას და ამ სტოიკურ სიმტკიცეში იყო მისი ადამიანური მშვენიერება: ესაა უზუნაესი თავისუფლება.

სილამაზის ახსნის ამ თვალსაზრისში ედავება, როგორც ითქვა, ლესინგი ვინკელმანს. მისი აზრით, ბერძენს არ ერცხვინებოდა ტივილის გამოხატვა, კენესა, ყვირილი, — და ამას ამტკიცებს ცოცხალი მაგალითებით, — არაფერი ადამიანური არ იყო უცხო ბერძნისათვის. საქმე ისაა, რომ ამ განცდების გამოხატვაში ხელოვნებას თავისი საზღვრები აქვს, პოეზიას თავისი.

სცენაზე გმირმა დაუფარავად უნდა გამოხატოს თავისი განცდები, იყვიროს კიდევ, როგორც სოფოკლეს ფილოქტეტე ყვირის, მაგრამ ხელოვნებაში ეს სხვაგვარად უნდა გამოიხატოს. ყოველგვარი სტოიციზმი როდია სცენიურად მისაღები. რაც ბუნებრივი არაა, ის მხოლოდ ცივ გაოცებას იწვევს, არა სიბრაღულს და თანაგრძნობას. სტოიციზმის, მოთმინების ქცევის საფუძვლად გამოცხადებას ლესინგი გაღატოტს უარყოფს, რაც ეწინააღმდეგება აბსოლუტობ-

მის ძონხურ მორჩილებას და პროგრესული მოვლენაა. დიქტატურა სპობს ინიციატივას, უსიტყვო მორჩილებას და მოთმინებას ითხოვს. სარკაზმით აშიშვლებს აბსოლუტიზმს და მის მსახურ მწურაღს გოტშედს (1700-66).

• • •

ბევრის ყურადღება შემიჩერებია ლაოკოონის ჭგუფზე. ბევრის აზრი მომისქენია. ზოგი შიშით არიდებს თვალს, ზოგი გაცვებით აკვირდება, ზოგის უკვირს: გველების ასახვა რა ნატიფი გემოვნების საკადრისიაო! სხვები შინაარსის თვალსაზრისით არჩევენ და არა ხელოვნების პოზიციებიდან. „უუყურებ და თავზარი მეცემა“, — ამბობს ერთი. „რატომ ჭოხები არ აიღეს ამ საცოდავებმა. — ღელავს მეორე. — სადაა ქურუმის შუბი?“ „რატომ არ ყვირიან და მშველელს არ უხმობენ?“ — შენიშნავს მესამე. ცხადია, ხალხში სურათის ხილვაც სიბრალულს აღვიძებს, თუმცა, პასიურს, რადგან გველები ლაოკოონს ეხვევიან და არა მასყურებელს. ამ თანავარძობის საზღვრებზეც ამომწურავ პასუხს გვაძლევს ლესინგი.

„ლაოკოონი“ პოლემიკური ტრაქტატია. ამით ლესინგმა არისტოკრატიული ესთეტიკა თავდაყირა დააყენა, როცა წამოჭრა მოძღვრება სახვითი ხელოვნებისა და პოეზიის საზღვრების პრინციპულ სხვადასხვაობაზე. კლასიციზმის იდეალი იყო შიშველი მშვენიერება, შელამაზებული სინამდვილე. გაკეთილშობილებული ბუნების ჩვენება, მსოფლიო ჰარმონიისა და სიმეტრიის ასახვა პოეზიისა და ხელოვნებაში, რომელთა ერთიანობა ხელს აძლევდა არისტოკრატიული ესთეტიკის მესვეურებს. ლესინგი მეფეთა, ბარონთა და მარკიზთა გემოვნებას უპირისპირებს სინამდვილის რეალისტურ ასახვას, ბუნების მიბაძვას, ხელოვნებისა და ლიტერატურის უდავო დემოკრატიზაციის პრინციპს. მაგრამ ეს არ გამორიცხავს მათ შორის პრინციპულ განსხვავებას — საგნითაც და შინაარსითაც. ფერწერის საშუალებებია საგანი, სხეული, საღებავები. პოეზიისა კი — დანაწევრებული ბგერები, აღებული დროში, და არა სივრცეში, როგორც ხელოვნებაში ხდება. მაგრამ ეს საგანი დაკავშირებულია ბუნებასთან, არსის სიღრმესთან. მხატვარი ტილოზე გვიჩვენებს ცოცხალ სხეულს ისეთი ხელოვნებით, რაც მიუწვდომელია პოეტისათვის, მაგრამ მხატვარი (მოქანდაკე) უძლურია ასახოს სინამდვილე (საგანი, მოვლენა) დროში, განვითარებაში, როგორც ამას პოეტი აკეთებს. ამ დებულებებიდან განავითარა ლესინგმა მთელი თეორია პოეზიისა და ფერწერის სპეციფიკურ კანონებზე, რაც დღემდე სახელმძღვანელოდ რჩება.

პოეტიც მოვალეა, ცოცხლად წარმოგვიდგინოს საგანი, მოვლენა. „კოლექტიური მოქმედება“, და მოქანდაკეც (მხატვარიც), მაგრამ პოეტი ამას ახერხებს ხატოვანი აღწერილობით, დროში, ხელოვანი კი „ერთ მომენტს“ გვიჩ-

ვენებს — ყველაზე უფრო ხელსაყრელ, მეტყველს, ნაყოფიერს, მაგრამ მხოლოდ ერთ მომენტს, იმასაც „გარკვეული თვალსაზრისით“. ლესინგი ეძებს ისეთ შოვლენას, რომლის ასახვაც ერთნაირი წარმატებით შეუძლიათ პოეტსა და ხელოვანს. ესაა საერთო, კოლექტიური მოქმედება, ერთი მიზნითა და მისწრაფებით დაკავშირებული ადამიანების ჯგუფი.

ხელოვნების ნაწარმოებს მაყურებელი ერთბაშად, ერთ მომენტში ხედავს და წარმოიდგენს მახინჯსა თუ მშვენიერს, პოეტი კი წარმოგვიდგენს განვითარებაში.

„ლაოკონს“ პოეზიისათვის მეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე სახვითი ხელოვნებისათვის. კერძოდ, თვალსაზრისს საგნის აღწერილობასა და ასახვას შორის არსებული პრინციპული განსხვავების თაობაზე.

ლესინგი ცხოვრებას ხედავს არა სტატიკურად, არამედ დინამიკაში, მოუსვენარ და უწყვეტ განვითარებაში. ამას უკავშირებს მოვლენის ან საგნის ასახვის ხატოვან ხერხებსაც. აღწერილობა, რაგინდ ოსტატურიც არ უნდა იყოს, მაინც მშრალია. მკითხველი მხოლოდ მკვერეტელია და ამდენად გულგრილიც. სულ სხვაა ასახვა, ჩვენება, დინამიკაში გადმოცემა იმავე მოვლენისა. როცა არიოსტო „გაგიჟებულ როლანდში“ თავით ფეხამდე აღწერს ანჟელიკას, მიუხედავად პოეტის ლექსის სიმსუბუქისა, გრაციისა, დიდროს ეჩვენება, რომ ანჟელიკა სულაც არაა ლამაზი; მაგრამ როცა ხედავს მშვენიერ ელენეს ტროელი მოხუცების წინ, რომელთაც ის საერთოდ სძულთ, როგორც დამღუპველი ომის მიზეზი, მაგრამ მისი მშვენებით მონუსხულებს გაოცების წამოძახილი აღმოჰხდებათ, — დიდროს სჯერა, რომ ელენე ლამაზია. ასევე, ჰომეროსი აქილევის ფარს კი არ აღწერს დაწვრილებით და მოსაწყენად, არამედ მოგვითხრობს მისი შექმნის ამბავს თანმიმდევრობით, გვიხატავს, და ეს დიდებულია. დაახლოებით ასეთივე მაგალითები აქვს ლესინგსაც (ასეთი მაგალითები „ვეფხისტყაოსანშიც“ ბევრია).

დიდრო და ლესინგი უარყოფენ ხელოვნებაში ალეგორიას, რაც მუდამ ბუნდოვანი და ცივია (ამ აზრით მანტენიას „პარნასსაც“ დაიწუნებდნენ). სასტიკად გამობენ ტრაფარეტს, ვრცელსა და მოსაწყენ „აღწერილობით პოეზიას“. საერთოდ, რადგან ის გვექანცავს და ვერ გვარწმუნებს (ეს მხედველობაში უნდა მიიღონ თანამედროვე პოეტებმაც). „თუ თქვენი ვმირი მიდის, აღწერეთ მხოლოდ შისი სიარული, ნაბიჯის სიმსუბუქე, დანარჩენი მე მომანდეთ“, — წერდა დიდრო. კაცი იფიქრებს, 1767 წ. დაწერილი ეს მოსაზრება გამოძახილია „ლაოკონისა“, რაც ერთი წლის გამოსული იყო. შეუძლებელი არაა, დიდრო: მას გაცნობოდა. მაგრამ ეს მხოლოდ ვარაუდია. უფრო სარწმუნოა, რომ თვითონ მიაგნო იმ კეწმარტებას, რაც ლესინგმაც დამოუკიდებლად აღმოაჩინა.

ლესინგმა ახლებურად ახსნა ჰორაციუსის გაუგებარი დებულება: „პოეზია მხატვრობას ჰვავსო“. მხატვარი მშვენიერების ჩარჩოში რჩება, პოეტი კუ-

სიხამდვილის ფართო ასპარეზზე გადადის, ნებისმიერად აღწერს მოვლენას და ცვლის შთაბეჭდილებას, რაც ერთი მომენტის აღწერით იქმნება. მისი შესაძლებლობა უფრო ფართოა, მოქმედება — თავისუფალი. ესაა მისი უპირატესობა. „პოეზია ცხოვრების დრამაა“ — ასე ჩამოაყალიბა ჩერნიშევსკიმ „ლაოკონის“ არსი.

სამოციანი წლების კვირახალზე დენი დიდროც დაინტერესდა ხელოვნების საკითხებით და სიცოცხლის ბოლომდე არ გაუწყვეტია ინტერესთა ამ სფეროში მუშაობა („სალონები“, „ცლა ფერწერაზე“, „მსჯელობა დრამატულ პოეზიაზე“, „პარადოქსი აქტიორზე“, სტატია ენციკლოპედიისათვის — „მშვენიერი“ და სხვ.). შეეხო პოეზიისა და მხატვრობის მსგავსების თეზისსაც. პირველად დიდრო იზიარებდა ჰორაციუსის დებულებას: „პოეზია ჰგავს ფერწერას“. ეს 1767 წელს. 1781 წ. კი დასცინის ამ თვალსაზრისს და იმოწმებს ზღვის საოცრების ჰიპოკამპის მაგალითს (გველცხენა, რომელზედაც ღმერთები სხდებოდნენ): თუ ჰიპოკამპი პოეზიაში მომწონს, მხატვრობაში არ მომეწონებაო. ეს იმიტომ, რომ სიტყვით წარმოსასვა საგნის წამიერი გაელვება, სურათზე კი ცხადად ვხედავთ სიმახინჯეს. ასევე, „ენეიდაში“ რომ ზღვიდან ნებტუნმა თავი ამოჰყო, ალტაეებს იწვევს, მაგრამ ეს რომ მხატვარმა დახატოს, მიიღებს ღმერთის მოკვეთილ თავს, რაც სასაცილო იქნებაო. შემდეგ: პოეტი ასახავს მოქმედებას, მხატვარი კი — ერთ მომენტს. ჰორაციუსიდან მომდინარე აზრის უარყოფასთან ერთად დიდრომაც აღიარა პოეზიისა და ხელოვნების (მხატვრობის) საგნისა და საშუალებათა სხვადასხვაობა (1781 წ., „ლაოკონის“ გამოკვლიდან 15 წლის შემდეგ). ორივე განმანათლებელი ხელოვნებას მიზნად უსახავენ დიად საქმეთა განდიდებას, ტირანების შეძრწუნებას.

თვითმარქვია ტირანი კი არა, ზევსი არ არის განუსაზღვრელი ძალაუფლებით აღჭურვილი. დიდი ესთეტიკური ფენომენის, ადამიანის თავისუფლება უნდა იყოს სრული ჭეშმარიტება და არა სიტყვის მასალა ფარისევლური. ამისთვისაც იბრძოდა ლესინგი თავისი ესთეტიკით, მხატვრული სიტყვით.

ხათან ბრძენთან დაკავშირებით ფრანც მერინგს მოჰყავს პოეტის სიტყვები: „კარგი ადამიანები ვიცი, რასაც ფიქრობენ; ვიცი, ყველა ქვეყნებშია კარგი ადამიანები“. ასეთი რწმენით ქმნიდა ის „ლაოკონისაც“.

„ლაოკონის“ უშუალოდ ეხმაურება დიდროს „ტრაქტატი მხატვრობაზე“ (1766 წ. ბოლო), რაც პირველად დაიბეჭდა სათაურით „ცლა მხატვრობაზე“. ეს იყო ერთ-ერთი მანიფესტი, რომელმაც გოეთეს თქმით „მომაზნადა რევოლუცია ხელოვნებაში“ (მანვე თარგმნა გერმანულად და დაურთო კომენტარები). აქ დიდროს ძირითადი მოთხოვნა ხელოვნების სიახლოვე ბუნებასთან. ამასვე ქადაგებს გერმანიაში მისი ჯუფთი განმანათლებელი. ხშირია მათი დებულებების, მაგალითების, მომხიბლავი პიროვნული თვისებების შეხვედრა.

„ტირანთა მეუფების ჟამს სილამაზე — მონის სილამაზეა“: მიდის თავდახრილი, თითქოს კისერი მახვილისათვის მიუშვერია. სულ სხვაა ლაოკონი, დაღუპვის ჟამსაც რომ ამაყად თავაწეულია, სულით ძლიერი გმირი. მისი გმინვაც სიმპათიას იწვევს, სიმპათია კი „სულის უეცარი კეთილგანწყობა და არა ჭიშკრა“ (ტრაქტატი მხატვრობაზე, 4). აქვე დიდრო იმოწმებს ჰორაციუსის „პოეზიის ხელოვნებას“: რაც ჩვენთან სმენით მოდის, ნაკლებ აღელვებს ჩვენს გულს, ვიდრე საიმედო თვალთ ხილული. ესაა ცხოვრების გამოცდილება, რამაც მიქელანჯელოს ჩააგონა, რომ პეტრეს ტაძრის გუმბათისათვის მიეცა ყველაზე უფრო მოსაწონი, ფორმათა შორის უმშვენიერესი, გამძლე და ლამაზი ნიმუში. ლაოკონის ოსტატებსაც შერჩეული აქვთ უმშვენიერესი ფორმა, რაც ამ მდგომარეობას შეჰფერის. ესეც ბუნების ბედნიერი მიბაძვაა.

დიდრომ თითქოს წინასწარ აიტაცა ლესინგის თვალსაზრისიც ლაოკონზე: ქურუმი არ იღრიჭება, თუმცა თავით ფეხამდე ყველაფერი სტკივა. ამითაც გვადელვებს, მაგრამ არ გვაძრწუნებს, რადგან სახეს არ იმახინჩებს, განცდები კი უფრო იოლად ლამაზ სახეზე აისახებაო („სილამაზის გავზიადებული ასახვაც კი ძხლოდ აძლიერებს ვნებათა საშიხელებას“). ეს აზრები შემდეგ ლესინგმა შეავსო და განავითარა.

ლესინგი იცნობდა დიდროს წერილს ბრძებზე, უაღრესად აფასებდა დიდ ფრანგ განძანთლებლებს, მაგრამ, ვიმეორებთ, მათი შეხედულებების მსგავსება უფრო დროის მონაპოვარია, ახალი აზრის გამარჯვება. ვიდრე ურთიერთ-ზეგავლენის ნაყოფი (ლესინგი 16 წლით უმცროსი იყო დიდროზე და სამი წლით ადრე გარდაიცვალა).

ლესინგმა ისე აიტაცა დიდროს „საუბრები“, როგორც ახალი თეატრალური ხელოვნების მანიფესტი, თარგმნა და მისივე ანალოგიით, ნაწილობრივ მასთან პოლემიკაში დაწერა „ჰამბურგის დრამატურგია“, რომელშიაც დიდროს სერიოზულ ჟანრს თავის მეშინურ ტრაგედიას უპირისპირებს. ლესინგმა სტატია უძღვნა დიდროს მეორე მანიფესტსაც — ტრაქტატს „დრამატული პოეზია“, რასაც ფრანგული კრიტიკა გულგრილად შეხვდა, ბოლოსიტყვაობა და ურთო დიდროს დრამებს, რომელნიც თვითონვე თარგმნა. აქაც გამოჩნდა მისი კეთილშობილური სიდიადე, რაზედაც ჩერნიშევსკი ლაპარაკობდა. მართალია, „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ დიდროს დრამატურგიულ პრაქტიკას აკრიტიკებდა, მაგრამ თავის პიესებში და ცალკეულ მოსაზრებებში იმავე ერთო პრინციპების ერთგული რჩებოდა*.

ვინკელმანი, როგორც აღინიშნა, „ლაოკონს“ ძველი ბერძნული ხელოვნების მწვერვალად თვლიდა, რაც ტრადიციის ძალაზეც მეტყველებს (თვით

* ob. Lessings Werke, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1971, B. 4, S. 238-240, 409-433 (Hamburgische Dramaturgie).

ხელოვნების დიდი მსაჭული შეცდა!). ამაზე ააგო მთელი თავისი თვალსაზრისი იდეალურ კლასიკურ ხელოვნებაზე. ამის გამო უწოდა ლესინგმაც თავის პაძფლეტს „ლაოკოონი“, ხოლო რაკი ორივე დიდი მოაზროვნე ამ ჭგუფით ასე დაინტერესდა, მომდევნო დროის ბუმბერაზებმაც ის საგანგებო მსჯელობის საგნად აქციეს.

უწინარეს ყოვლისა, საინტერესოა გოეთეს სტატია „ლაოკოონზე“ (1797), რომელიც ლესინგის „ლაოკოონის“ გამოქვეყნებიდან 31 წლის შემდეგ გამოქვეყნდა ვაიმარელი ბრძენიც, ისევე როგორც ოდესღაც მიქელანჯელო, ამ ქმნილებას უმაღლეს შეფასებას აძლევს. „ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები, — წერს გოეთე, — ჩვენს ცნობიერებაში საზუღამუამოდ რჩება. შევცქერით, განვიცდით, გვენუსხავს, და მაინც არ ძალგვიძს შევიცნოთ, მით უფრო — სიტყვით გამოვთქვათ მისი არსი, მისი ღირსება...“

ასეთ ქმნილებად მიაჩნია გოეთეს „ლაოკოონიც“. ის სულაც არ ისახავს მიზნად ამოწუროს ეს თემა და მსჯელობს „უფრო ამ ბრწყინვალე ნაწარმოების საბაბით, ვიდრე მის შესახებ“ (ასევეა ლესინგის „ლაოკოონშიც“, თუმცა ორივე საკმაოდ ბევრს წერს თვით ქანდაკებაზე).

გოეთეს განმარტებით, „ვისაც ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებზე ლაპარაკი სურს, მან მთელს ხელოვნებაზე უნდა ილაპარაკოს, რადგან ასეთ ნაწარმოებში მოცემულია მთელი ხელოვნება... ყოველი ამაღლებული ნაწარმოები ადამიანის ბუნებას, მის სხეულს განასახიერებს“. ხელოვნებას მრავალი საფეხური აქვს, ყოველ საფეხურზე მრავალი ხელოვანი დგას. ხელოვნების სრულყოფილი ქმნილება კი შეიცავს ყველა სხვა ნაწარმოების თავისებურებას, რადგან გამოხატავს ცოცხალ, უაღრესად ორგანიზებულ ბუნებას, ხასიათს, სიმშვიდეს ან მოძრაობას, იდეალს, მომხიბლობასა და მშვენიერებას.

* * *

„ლაოკოონში“ და სხვა ესთეტიკურ შრომებში ლესინგი იბრძვის პიროვნების თავისუფლებისათვის და ასახავს ახალ, რევოლუციურ იდეებს. მართალია, მისთვის მითითური გმირი აბსტრაქციაა და ამის გამო თავის გენიალურ მოსაზრებებში დიდი განმანათლებელი ჰერდერი საყვედურობდა: ისტორიული შიღგომა დაგაკლდაო. ჰერდერის მოსაზრებით, გარკვეულ სტადიაზე ყველა ქვეყნის მითოლოგიური წარმოდგენები და ჯახეები არსებითად ერთნაირია, ადამიანი თავს ცალკე აბსტრაქტულ ინდივიდად კი არ გრძნობს, არამედ ოჯახის, თემის, ქალაქის, სახელმწიფოს წევრად. ასეთი ისტორიული კუთხით უნდა შევხედოთ ანტიკურ კულტურასაც. ეს შენიშვნები „ლაოკოონის“ გამოქვეყნებიდან სამი წლის შემდეგ გააკეთა ჰერდერმა და ცხადპყო ესთეტიკურ შეხედულებათა ცვალებადობა, მოქნილობა, რაც შეიძლება ვერცხლისწყალს

შევადაროთ, ასე რომ თვით ლესინგს გაუჭირდა მისი ყველა ხეულის მიგნება და გათვალისწინება.

ჰერდერის აზრით, ლესინგმა არასწორად გადაწყვიტა პოეზიისა და ხელოვნების საზღვრების საკითხი, მისი „ლაოკონი“ მხოლოდ მასალების კრებულია, რამდენადმე ცალმხრივი: პოეზიის უნივერსალურ იდეალად თვლის ჰომეროსს და მხოლოდ მას ეყრდნობა, მაგრამ ჰომეროსის პოემები — ეპოსია, პოეზიის მხოლოდ ერთი სახეობა. ამის გარდა, არსებობს ანაკრეონის პოეზია (გრძობითი), პინდარეს ოდები (პოეტური ფერწერა), ტირტეოსის საბრძოლო ელეგიები და სხვ. გამოდის, რომ ყველა ეს პოეტი, პინდარედან მილტონამდე, ჰომეროსის ეპოსის სისხლის ზღვაში უნდა ჩავახრჩოთო, — ირონიულად შენიშნავს ჰერდერი. მაგრამ ასე მახვილგონიერულ-სოფისტური დავა დაუსრულებლივ შეიძლება, მთავარი კი ისაა, რომ ლესინგმა შექმნა ნოვატორული ესთეტიკური თეორია.

ჰერდერმა გულდასმით შეისწავლა ვინკელმანისა და ლესინგის შრომები და თავისი ღრმა აზრით შეავსო: „რაც შეეხება მათი მშვენიერების გაგებას, მისი პირველი წყაროს ზოგიერთი ძარღვი მიუგნებელი დარჩათ... რატომ ამაღლდნენ ბერძნები მშვენიერების ასახვაში ისე ძლიერ, რომ დედამიწის ზურგზე ყველა ხალხს ფარხმალი დააყრვეინეს?“

ხელოვნებისადმი მიძღვნილ მთელ ტომში გოეთე საერთოდ აღიღებდა ამაღლებულ მშვენიერებას, „გრძობიერ მშვენიერებას ანუ მომხიბლაობას (Sinnliche Schönheit oder Anmut) და ამ საკითხს ლაოკონსაც უკავშირებს. მისი მსჯელობა იმაზე, რომ ჩვენი შორეული წინაპრები შორს იყვნენ თანამედროვეთა პარადოქსული ოცნებისაგან, ხელოვნების ნაწარმოები კვლავ ბუხების ქმნილებად წარმოვიდგინოთ, — ერთი გაელვებით გვაგრძობინებს (ისევე როგორც ვერგილიუსის აღწერილობის ანალოგია, უფრო მაღალი მიზნისათვის გათვალისწინებული, ვიდრე უშუალოდ ეს ტრაგიკული მომენტი), რომ გოეთეს თავისი შესანიშნავი სტატია ლესინგის ზეგავლენით დაუწერია, მაგრამ იქვე გვთავაზობს საკუთარ აღწერილობას, რომელსაც ვერც ერთი სხვა ვერ შეედრება. ორი გველის და სამი ადამიანის შავბედით ბრძოლაში გოეთე ზედავს სრულყოფილ ჰარმონიას, რომლის ჩვენებაც მხოლოდ დიდ ხელოვნებას შეუძლია.

„თავს ნებას ვაძლევ განვაცხადო, რომ ლაოკონი ყველა დანარჩენ აღიარებულ ნიშნულთა შორის გამოირჩევა სიმეტრიითა და ნაირგვარობით, სიმშვიდითა და მოძრაობით, კონტრასტულობითა და თანმიმდევრულობით, რომელნიც ერთიმეორესთან ჩაწილობრივ გრძობიერად, ნაწილობრივ სულიერად აღუძრავენ მნახველს ამაღლებულ პათოსთან ერთად სასიამოვნო შთაბეჭდილებ-

ბას, ტანჯვისა და ვნებათაღელვის განცდებს მომხიბლაობითა და მშვენიერებით არბილებენ“*.

ხელოვნების ნაწარმოებს დიდი უპირატესობა აქვს, თუ ის დამოუკიდებელი და შეკრულია, მშვიდად დგას და აოცებს მნახველს. ყოველი ცალკე წრე სრულყოფილია და ავსებს მთლიანს. ყოველი მუზაც საინტერესოა და აპოლონიც მათ შორის, მაგრამ მთლიანობაში მათი ხილვა კიდევ უფრო საინტერესოა. ეს მთლიანობაც ერთ გარკვეულ მომენტს ასახავს, და თუ ეს მომენტი ბედნიერადაა შერჩეული, ეს უკვე საქმის ნახევარია.

გოეთე რომ ლაოკოონით ლესინგის ზეგავლენით უფრო დაინტერესდა, ეს ჩანს მისი ანალოგიური თვალსაზრისითაც: „სახვითი ხელოვნება მუდამ მოქმეხტისათვის მუშაობს“. მომენტის ასახვის უმაღლესი ხარისხი მიაჩნდა გოეთეს ლაოკოონის ჯგუფის უაღრეს ღირსებად. აპოლონის ქურუმი აქ ქურუმი კი არა, მამაა, რომელსაც შვილებთან ერთად ეხვევა და გუდავს ორი ძლიერი ქვეწარმავალი. ეს ქვეწარმავლებიც აქ ღმერთთა მოგზავნილი ჯილოსანი შურისძახებელნი კი არ არიან, არამედ მხოლოდ გველები, და შვილთა ბედი რომ არ ვიცოდეთ, საზარელი ჭიდილის შინაარსს რომ არ ვიცნობდეთ, უბრალო ამპარზუნ სურათად ან იდილიად მოგვეჩვენებოდა. ოსტატმა საშინელი მომენტი შეარჩია და ისე ასახა, რომ მილიონობით მაყურებელი შესცქერის, როგორც მარად ახალ ტრაგედიას. ეს სამთა ტრაგედია უმაღლესი სიბრძნითაა ხორცშესხმული. უფროსს გველი მხოლოდ კიდურებზე დახვევია, ჯერჯერობით არც გუდავს, არც გესლავს. სამაგიეროდ უმცროსს, მის ძმას, უხსენებელი მკერდს უხუთავს. ჰაბუკი ცალი ხელით ამაოდ ცდილობს სუნთქვა შეიმსუბუქოს, მეორე ხელით მსუბუქად ლაშობს მიახლოებული თავის მოცილებას. მამა კი, ძლიერი, მაგრამ უკვე ხანში შესული მამაკაცი, იბრძვის და ძალით ცდილობს სალტეების მოხსნას, რითაც აბრაზებს ქვეწარმავალს და ის უკვე ფერდში კბენს. ყურადღების ცენტრი ამ თავთან უნდა იყოს. ლაოკოონი ან უკვე დაგესლილია ან ჯერ არ დაუგესლავს დიდ გველს, მაგრამ ქურუმს სტკივა, თავი ჭრილობის მხარეს გადაუწევია, მკერდი წინ წამოუხნიქია. მამას სტკივა და ამ ტკივილის განცდა იზიდავს მხილველის ყურადღებას. აქაა თავმოყრილი მთელი ელდა, შიში, ტკივილი, მამის დარდი — ყველაფერი ამ ძლიერი ბუნების ადამიანის დიდებულ სახეზეა აღბეჭდილი. ჯერ არაა სიკვდილთან ბრძოლა, არის გველებთან ბრძოლა და ტანჯვა. მთელი პათეტიკაც ამ სახეშია ჩაქსოვილი. ეს არაა მარტოოდენ ფიზიკური ტკივილი და შიში. ესაა მშობლიური წუხილი იმაზე, რომ საყვარელ უმცროს შვილს უჭირს, იმავე დროს კი აფობს რაღაც იმედის სხივი, რომ იქნებ უფროსი გადარჩეს.

ლაოკოონის მისაშველებლად მოსული ორი ვაჟი ებრძვის არა ჩვეულებ-

* Goethes Werke, herausgegeben v. Heinrich Kurz, Leipzig, 12. B., 173.

რივ მხეცებს, რომელთაც ერთ მხარეს შემართული ძალით უნდა შეება, არა-
შედ ისეთ ურჩხულებს, რომელთაც თავიანთი სხეულის შესაბამისად გაჭიმული
„ორგანიზაცია“ აქვთ და ძალუძთ ერთდროულად შებოკონ ყოველი მხრიდან
საში ადამიანი, და არც კი დაჭრან, ისე მოახდინონ მათი პარალიზება.

უმცროსი ძმა არაა დაგესლილი, მაგრამ შიშით ცახცახებს, უფროსს ჯერ
არ უჭირს, მაგრამ ხედავს, რომ სტკივა ამო ბრძოლით დაღლილ მამას. აგერ,
„შეკყვირა, სურს მიეშველოს და ლამობს დაიხსნას თავი, ცდილობს მოიხსნას
ფეხზე გველის სალტე. „ქმნილება ამით შეკრულია!“ — ბრძანებს გოეთე. მო-
მენტის მწვერვალია „ლაოკონის“ თავი, ორმაგი ტკივილისაგან დაღდასმული
სახე, რომელზედაც აღბეჭდილა ელდა, ტკივილი და იმედი...

ჩვენი მხრით უნდა შევნიშნოთ, რომ უცნაურია ხელოვნების დაცემის
ქაშს შექმნა ისეთი ჟანდაკებისა, რომელშიაც ასეთი რთული განცდები ასეთი
ცოდნით, ასე ბრძნულად და სრულყოფილადაა ასახული, ოქროს ხანის ქმნი-
ლებებზე შეტადაც რომ იზიდავს თვალს (არა ოდენ ასპარეზზე გველების
გამოჩენით: ოფელტეს ტრაგედია ძვ. წ. II ს-ში აისახა ბარელიეფზე, არც
სხვა დრაკონთა და საშინელ მხეცებთან ადამიანის შეხვედრის სხვა ეპიზოდე-
ბი დარჩენილა ხელოვანთა ყურადღების გარეშე). ხომ არსებობს ტანჯვის სხვა
რთული ასახვის ნიმუშებიც: ნიობეს ჯგუფი, პრაქსიტელისა თუ სკოპასის
ბრწყინვალე ქმნილების რომაული ასლი, ფარნეზეს ხარის ჯგუფი (იმავე I
ს-ისა ძვ. წ.) და სხვა ქმნილებანი! „ლაოკონი“ უფრო გვეხსნავს. მძინარე
პერაკლეს რომ აკვანში დახვეოდა პერას ორი გველი, როგორც მითი მოგვით-
ხრობს, ან ოსტატს აესახა ხორცმეხსმული პერაკლე — გმირი მილონი, რო-
მელსაც ორივე ხელი ხის ნაპობში აქვს ჩატეული და მშვიერი ლომი ესხმის
თავს, ნაკლები პათეტიკა იქნებოდა, მაგრამ მხოლოდ თვალს მოვარიდებდით
ან გულგრილნი დავრჩებოდით. რადგან შიშველი უმწეობა. აშკარა დაღუპვა.
უბრძოლველად დამარცხება, მოკლედ — მარტოოდენ ფიზიკური ტკივილი
არაა ხელოვნების მომხიბლავი საგანი, „ლაოკონი“ იბრძვის და გვაღელვებს.
აი, ესაა ხელოვნება. „ლაოკონის წარბი“ ხომ ტანჯვის სიმბოლოდ იქცა!

პოეზიაში კი, მაგალითად, ვერგილიუსთან, იგვევ სიუჟეტი სხვა იდეას
ემსახურება: ქურუმი ხალხს ურჩევს, დანაელთა საჩუქარიც სახიფათოა, ხის
ცხენს ტროაში ნუ შეიტანთო. ამ დროს ზღვიდან მოცურავს ორი ქვეწარმავა-
ლი, ეგრავნება ჯერ მამას, მერე საშველად მისულ შვილებს. გულავენ, გესლა-
ვენ, ხალხი გაოგნებულია. ხელი არავინ აღმართა, ერთი პატრიოტიც კი არ
აღმოჩნდა, წინ აღუდგეს თუნდაც ღმერთების რისხვას, და იმის თაღარიგს
იჭერენ, სასწრაფოდ ქალაქში შეაგორონ თავიანთი დამღუპველი ხის ცხენი.
მხატვარი თავის ჩარჩოებში ამდენს ვერ უჩვენებს, მაგრამ მომენტის სიმ-
ძაფრით პოეტს აღმატება. მიზანი ამალგებულია, თვით მომენტი კი საკით-
ხავია, არის თუ არა პოეზიის უშუალო საგანი. ასეთია გოეთეს აზრიც.

სახვით ხელოვნებასთან შედარებით პოეზიას მეტი შესაძლებლობა აქვს შრიცვას ცხოვრების ყველა მხარე, გადმოსცეს სულის სიღრმეში დაფარული უიღუმალესი განცდებიც და საყოველთაო, საზოგადოებრივი მოვლენებიც. ეს მოვლენები აღელებდა დიდ გერმანელ განმანათლებელსაც.

* * *

ბელინსკის თქმით, ლესინგმა ლიტერატურული გადატრიალება მოახდინა ნაგულისხმევია მისი ლიტერატურული პრაქტიკაც, თეორიაც, პოლემიკაც.

ისევე, როგორც ლეონარდომ აღორძინების ეპოქაში იქადაგა ბუნების ახალი ფილოსოფია და ხელოვნების კავშირი მეცნიერებასთან, ბრუნომ კი მოგვცა სამყაროს პოეტური სისტემის სურათი, ლესინგმა და დიდრომ განმანათლებელთა საუკუნეში თავთავიანთი ადგილი მიუჩინეს პოეზიას და ხელოვნებას, ორივეს მიზნად კი სინამდვილის რეალისტური ასახვა გამოაცხადეს.

ესთეტიკურ თეორიაში ზირად გამოთქმულა აზრი, რომ ხელოვნება თავისთავად ქმნის მშვენიერებას, თანაც უზენაესს, რადგან შეგნებულად ასხამს ზორცს მშვენიერებას. ბუნება კი მხოლოდ სტიქიურად ქმნის მშვენიერებას და მხოლოდ აღძრავს ხელოვანს, რომ შექმნას სრულყოფილი ნაწარმოები (შეადარეთ ჰეგელის აზრი: „ხელოვნება თავის თავში სრულყოფილია, ბუნება კი რალაცით არაა სრულყოფილი“). თუ ეს მართებულია, „ლაოკონიცი“ ასეთი მშვენიერების ნიმუშია, რადგან აქაც ადამიანის, თუმცა უსაზარლესი სახით დატანჯულის, სულიერი და ფიზიკური მშვენიერებაა ასახული ხელოვნების ნაწარმოებში. ამ საგანზე მსჯელობა რთულია და მასზე საბოლოო პასუხის გაცემა ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების სრულყოფას ელოდება. სირთულე გამოიხატება „ალბათ იმაში, რომ ბუნების სილამაზენი ხელოვნების სილამაზეთა წინასწარ მაუწყებლად (ნიმუშად) ითვლებიან: მაშინ ხელოვნების ფაქტორები ხდებიან მხოლოდ საშუალებებად, რომელთა შემწვობითაც მხატვარი გამოხატავს მშვენიერს“, — წერდა ფრანგი ფილოსოფოსი ჰენრი (ანრი) ბერგსონი, რომლის აზრითაც „ცხოვრება“ საიდუმლოებით მოცული ფაქტორია და სამყარო ლოგიკურ-მეცნიერული გზით — მიუწვდომელი, მაგრამ ხელოვნებაში მისი ზოგი მსჯელობა ანგარიშგასაწევია*.

ინგლისელი მხატვარი ჯონ კონსტებლი წერდა: „ბუნებით აღტაცების (შეფრფინვის) ხელოვნება ეგვიპტური იეროგლიფების წაკითხვაზე იოლი რლდია“. კიდევ უფრო ძნელია ბუნების მშვენიერების ასახვა ხელოვნებაში. ნაცვლად ბერგსონის სქოლასტიკური კითხვისა: „რომელია უფრო მნიშვნე-

* ციტირებულია წიგნიდან: Аллица Кучиньская, «Прекрасное. Миф и Действительность». М., 1977, გვ. 138.

ლოვანი — ბუნების მშვენიერება თუ ხელოვნების მშვენიერება? — ჩვენი პასუხი ნათელია: ხელოვნება ბუნების მშვენიერების ასახვის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სრულყოფილი ფორმაა. ამდენად, იდეალისტის ფორმულა: „ჯერ ხელოვნების ნაწარმოების ხილვა და მერე გადასვლა (ინტუიციით) ბუნებაზე, რომელიც აგრეთვე თავისებური ოსტატია“, — მაცდურია.

ლესინგის აზრით, ბუნების (ცხოვრების, ადამიანის) ასახვის უპირველესი ვალია სიმართლის ასახვა, ბუნების და ბუნებრიობის ჩვენება.

სხვათა შორის, „ჰამბურგის დრამატურგიაშიც“, კორნელის „როდოგიუნის“ („პართელთა დედოფალი“, დაიდგა 1644 წ.) გარჩევის დროს, ლესინგი ბუნებრივი მოქმედების, რეალიზმის სასარგებლოდ იბრძვის, ქმრისა და შვილის მკვლელ კლეოპატრას და შვილების მკვლელ მედეას ადარებს და უპირატესობას აშკარად კოლხეთის მეფის ასულს ანიჭებს (კორნელს ტრაგედია „მედეაც“ აქვს), რადგან კლეოპატრას მხოლოდ პატივმოყვარე ქალის შური და ეჭვი ამოძრავებს, მხოლოდ ტახტის მოცილეს ებრძვის, მედეა კი არ დალატობს ქალის ბუნებას, მისი ეჭვი — სიყვარულის ეჭვია. კლეოპატრას ეჭვი — ძალაუფლების სიყვარულის ეჭვია და ამდენად ის საძაგლობად იქცევა, როგორც გადაიქცეოდა ლაოკოონი, მარტოოდენ ფიზიკურ ტკივილსა და უმწეობას რომ გამოხატავდეს. ყვირილისაგან სახე დაღმეკოდა. არაბუნებრიობისათვის სდებს ბრალს ლესინგი ვოლტერსაც („სემირამიდას“ გამო) და საერთოდ ფრანგულ კლასიციზმს, მის გერმანელ მიმბაძველებთან ერთად. ლაოკოონი ხელოვნების ნაწარმოებია და ის მხოლოდ კვნესის, სამაგიეროდ მისი ტანჯვა პოეზიაში, დრამაში ყვირილით უნდა გამოიხატოს. თუ ტკივილს ფარავს, არ ტირის, არ გოდებს, ეს არაბუნებრივია და მისდამი გულგრილი ვრჩებით.

ლესინგი ებრძვის ჩამორჩენილობას, მონურ მიბაძვას უცხოელთა წინაშე, იბრძვის რეალისტური ხელოვნებისათვის, ეროვნული ლიტერატურისათვის. მართალია, მისი ისტორიული თვალსაზრისი ვერ არის ბოლომდე თანმიმდევრულად განვითარებული და დასრულებული, მაგრამ მისი კრიტიკა კლოცის, კეილუსის, იენიუსის, პოპის, თუნდაც თვით ვინკელმანის შეხედულებებისა კლასიკური პოლემიკაა, რაც რეალისტური ხელოვნების ინტერესებიდან გამოდის. „ის მოითხოვს ხელოვნების ცალკე დარგთა სპეციფიკურობის ხაზგასმას, დაძებნას. ამ მოთხოვნაში ჩანს ეპოქის მოწინავე მოაზროვნე, ხელოვნების და სინამდვილის კავშირის მაღიარებელი“ (გრ. ზავთასი)*.

ლესინგმა რომ თავისი დროის გამოჩენილ განმანათლებლებს გაუსწრო, „ფრანგთა ილუზიებს“ დასცინა და მის შეხედულებებში მეტია დიალექტიკა, ისტორიული აზროვნების ჩანასახები, ეს მარქსმაც აღნიშნა „ზედმეტი ღირებულების თეორიებში“. აკრიტიკებენ ლესინგის შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც ნორმალური, ჯანსაღი ადამიანური თვისებები ყველა ეპოქაში უცვლელია

* გრ. ზავთასი, ნარკვევები გერმანული ლიტერატურის ისტორიიდან, I, 1953, გვ. 279.

რადგან აქ მიჩქმალულია ის ჭეშმარიტება, რომ ადამიანი ისტორიული განვითარების პროდუქტია. ცხადია, ამაზე დავა შეიძლება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ლესინგი გულისხმობს მარადიულ ადამიანურ ნორმებს, ამაღლებულ სულსა და იდეალებს, რომლებიც არ შეიძლება კაცთა მოდგმის ნებისმიერ ისტორიულ მონაკვეთში მოქველდეს და სხვა რამით შეიცვალოს. ლესინგი ნიმუშად მიანიც ანტიკას თვლიდა. მხოლოდ დიდ ადამიანს შეუძლია განსწავლულობის მწვერვალზე შედგეს, უკან მიიხედოს და ისევ „დედაენიდან“ დაიწყოს.

ლესინგის ესთეტიკური თეორიაც გერმანელი ხალხის უდიდესი ისტორიული მონაპოვართაგანია და მას საყოველთაო მნიშვნელობა აქვს არა მარტო რეაქციულ ესთეტიკასთან ბრძოლაში, არამედ საერთოდ, პრაქტიკული თვალსაზრისითაც, პოეზიისა და ხელოვნების გაგების, მათი საზღვრების წარმოდგენის თვალსაზრისით.

ჰერდერი იგონებს ლესინგის დებულებას, ბერძენთა ხელოვნება სამოქალაქო კანონებს ემორჩილებოდაო, და დასძენს: „ერის ზეგავლენა ხელოვნებაზე და ხელოვნებისა ერზე არა მარტო ფიზიკური და ფიზიოლოგიური იყო, არამედ ძირითადად პოლიტიკური ხასიათისა“. ამას ემორჩილებოდა ბერძენთა ცხოვრებაც, რელიგიაც და სახელმწიფოც. მშვენიერება კი საერთოდ უზენაესი კანონი იყო არა მარტო ხელოვნებაში. ასე ბრძანებდა პოლიტიკა.

ჰერდერის გაგებით, ბერძენთა მშვენიერების გაგება ზოგადია. ბერძენი გმირი ღმერთს უსწორდება და ამაშია ადამიანთა სიდიადე. „ღმერთები პოეტებმა შექმნეს და ესენი გახლდათ მშვენიერების პოეტები“.

ლესინგს ჰერდერი ფილოქტეტეს მაგალითსაც უწუნებს: ვიდრე ტკივილებს ებრძოდა, ტიროდა, გმინავდა, მაგრამ დასძლია თუ არა, ტირილიც შეწყვიტა და შისი ჩუმი „ა“ ნეოპტოლემესაც კი აღარ გაუგონიაო. ტკივილის ძლევა, განცდებზე გაბატონება ხელოვნების ძლიერებაზე მეტყველებენ. ეს ხელოვნება ზოგადია პოეტისა და ხელოვანისათვის, ორივე ემორჩილება პოლიტიკას. ტკივილის დაძლევაში, ტკივილზე მშვენიერების გამარჯვებაში ჩანს ადამიანის სიდიადე და ეს თანაბრად ეხება ლაოკოონს, ჰექტორს, მენელაოსს, ოდისევსს, ფილოქტეტეს, დიომედეს, სარპედონს. ასე მსჯელობს ჰერდერი. ვიხეკლმანთან მოდავე ლესინგის ენას, ხელოვნების საზღვრებზე ზოგად მსჯელობას, ხელოვნების ქმნილებათა მეთოდს რომ იწონებს, ჰერდერი შემდგომ აუსწებს, აღრმავებს, ახალ სიმაღლეზე აყვავს მისი მონაპოვარი 1770 წლისათვის, და ეს ძალზე მნიშვნელოვანია.

ახალი ესთეტიკის ფუძემდებლის შრომა მნიშვნელოვანია იმიტაც, რომ ანტიკის გმირთა ნებისყოფის ძალას ახალი იდეების საქადაგებლად იყენებს. ფეოდალურ რუტინასთან მეტრძოლი ნებისყოფიანი ადამიანის ღირსებას უმდერის. ამ თვალსაზრისით „ლაოკოონს“ რევოლუციური მნიშვნელობა აქვს. ვიხეკლმანისა და ლესინგის შრომების ზეგავლენით გერმანულ სკოლებში გაძლიერდა ანტიკის კულტურის სწავლება.

„ლაოკონი“ გერმანულად პირველად გამოვიდა 1766 წელს, ბერლინში. პირველი რუსული თარგმანი შეასრულა 93 წლის შემდეგ, 1859 წ. (125 წლის წინ) გამოჩენილმა რუსმა კრიტიკოსმა, „პეგელიანელმა“, სლავიანოვილმა, ალ. ოსტროვსკის მეგობარმა ევგენი ედელსონმა (1824—1868), რომელსაც თვითონვე აქვს თვალსაჩინო გამოკვლევები ესთეტიკაზე, წერილები ბოკლზე, პიესისკიზე, ოსტროვსკიზე... თუ ორიოდე მცირე უზუსტობას და გადახვევას არ გავითვალისწინებთ, რაც ყოველ თარგმანში მოიძებნება, მან ეს მძიმე ტვირთი ღირსეულად ასწია. თვითონ მქადაგებელი იყო იდეისა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, მაგრამ შესაძლებელია ამ ფორმულაში მეორე აზრიც დაინახოთ: რომ ხელოვნების ნაწარმოები უნდა იდგეს ხელოვნების სიმაღლეზე, რაც ჰაინემ ასე გამოთქვა: „ჩემს დევიზად რჩება: ხელოვნება არის მიზანი ხელოვნებისა, როგორც სიყვარული არის მიზანი სიყვარულისა და თვით სიცოცხლე არის მიზანი სიცოცხლისა“.

ედელსონის თარგმანი შესწორებებითა და შევსებული სახით გამოვიდა 1933, 1953 და 1957 წლებში. არსებობს მრავალი წიგნი და ნარკვევი ლაოკონზე, საერთოდ ლესინგზე (ნ. ჩერნიშევსკი, გ. ფრიდლენდერი, ვლ. გრიბი).

სამწუხაროდ, ქართულ ენაზე ეს პამფლეტი დღემდე არ ყოფილა თარგმნილი და გამოცემული (რუსულიდან შესრულებული თარგმანი მამია გურიელისა, არასრულია, ხელნაწერი ქუთაისში უნდა ინახებოდეს). ამიტომ, როცა „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქტორმა ნოდარ გურაბანიძემ უზრუნველყოთა „ლაოკონის“ თარგმნა მთხოვა, ხალისით შევეუდექი საქმეს. თარგმანი საკმაოდ ვრცელი კომენტარების დართვით დაისტამბა 1983 წლის 3, 4, 6, 7, 8 ნომრებში. თარგმანსაც და კომენტარებსაც საფუძვლიანად გადავხედე, შევასწორე, ამასთან, თავს მოვალედ ვრაცხ მადლობა მოვახსენო ბაჩანა ბრეგვაძეს, დავით ლაშქარაძეს, შოთა რევიშვილს, ვახტანგ კუპრაავას, რომელთაც ცალკეული ადგილების დაზუსტების მიზნით საქმიანი რჩევა მომცეს. გულდამსმით წაიკითხა ტექსტი აწ განსვენებულმა შალვა პაპუაშვილმა.

რაც შეეხება შენიშვნებსა და კომენტარებს, ბოლოში მოვაქციე სათანადო განმარტებებით.

აპაკი გელოვანი

**ლ ა ო კ ო რ ნ ი
ანუ**

**პოეზიისა და მხატვრობის
საზღვრების შესახებ**

ისინი განსხვავდებიან მასალითაც და
მიბაძვის სახეობითაც.

პლუტარქე, „რით უფრო სახელოვანნი
არიან ათენელები — სიმამაცითა თუ
სიბრძნით?“

**ქველი ხელოვნების ცალკეული საკითხების
ისტორიის თანმიმდევრული განმარტებებით**

ნ ა წ ი ლ ი I

ვ ი ნ ა თ ქ მ ა

პირველი, ვინც მხატვრობა და პოეზია ერთიმეორეს შეადარა*, უთუოდ ნატიფი გეშოვნების კაცი ყოფილა, რომელსაც ორივე ხელოვნებიდან მსგავსი ზეშოქმედება განუცდია. ჩანს, მიხვდა, რომ ორივე ხელოვნება თვალწინ გვიყენებს შორეულ საგნებს, მოჩვენებითს სინამდვილედ გვიქცევს. ორივე ილუზიაა და ორივე ილუზია მოგვეწონს.

შეორემ სცადა ამ მოწონების სიღრმეში შეჭრა და აღმოაჩინა, რომ მისი წყარო ორივესთან ერთნაირია. მშვენიერებას, რომლის ცნებაც თავდაპირველად ზორცუხსმული საგნებიდან გამოგვეყავს, აქვს საყოველთაო წესები, რომელთა მისადაგებაც შეიძლება მრავალ სხვა რამესთან: მოქმედებასთან, ფიქრებთან, ასევე ფორმებთან.

შესამე, რომელმაც ამ საყოველთაო კანონ-წესთა მნიშვნელობასა და გამოყენებაზე დაიწყო ფიქრი, შენიშნა, რომ ზოგი მათგანი უფრო მხატვრობაში ბატონობს, ზოგიც პოეზიაში; და რომ, ამრიგად, ერთ შემთხვევაში პოეზიას

* „შეადარა“ აქ ზუსტად ვერ გამოხატავს დედნის აზრს, თუმცა პირდაპირი თარგმანია სიტყვისა „ფერგლის“. სინამდვილეში აქ იგულისხმება პოეზიისა და ხელოვნების (მხატვრობის, ფერწერის, ქანდაკების) წარმოდგენა ერთიანობაში, საერთო ზოგად ასპექტში, მათი დანათესავება, შეკავშირება, მიმსგავსება ან შენივთება, როგორც თარგმანის პირველ ვარიანტში ვგმონდა. ასევე, ქვემოთ, ილუზია გვიწერია ცდუნების, მოჩვენებითის, მხედველობითი მცდარობის მნიშვნელობით.

შეუძლია დაეხმაროს მხატვრობას განმარტებებითა და მაგალითებით, მეორე შემთხვევაში კი მხატვრობა ეხმარება პოეზიას.

პირველი მათგანი გახლდათ ხელოვნების მოყვარული, მეორე — ფილოსოფოსი, მესამე — ხელოვნების მსაჯული.

პირველი ორი უმართებულოდ ვერ გამოიყენებდა ვერც თავის გრძნობას, ვერც თავის დასკვნას. პირიქით, ხელოვნების მსაჯულის შენიშვნებში მთავარია სისწორე, ყოველი ცალკეული შემთხვევებისადმი მსჯავრის სწორად მისადაგება. მაგრამ რადგანაც ერთ გამჭვირავ კრიტიკოსზე ორმოცდაათი მართოდენ მახვილგონიერი კრიტიკოსი მოდის, პირდაპირ საოცრება იქნებოდა ამ მსჯავრის გამოყენება ყოველ დროს ისეთი გონივრული წინდახედულობით. რომელიც ორივე ხსენებულ ხელოვნებას შორის სასურველ წონასწორობას შეინარჩუნებდა.

აგილოთ აპელესის¹ და პროტოგენეს² მაგალითი, თავიანთ დაკარგულ ნაწერებში ფერწერაზე მსჯელობისას იმ დროისათვის უკვე მტკიცედ დადგენილი პოეზიის კანონების მოშველიებით რომ დაამტკიცეს და განმარტეს მისი წესები. ცხადია, უნდა ვირწმუნოთ, რომ ამას აკეთებდნენ ისეთივე ზომიერებითა და სიზუსტით, რაიც დღემდე გვაოცებს არისტოტელეს, ციცერონის, პორაციუსისა და კვინტილიანეს³ შრომებში, რომლებშიაც ისინი მჭევრმეტყველებისა და პოეზიის ხელოვნების მიმართ ფერწერის კანონებსა და გამოცდილებას იყენებდნენ. სწორედ ესაა ძველთა უპირატესობა, რომ არავითარ საქმეს არ აზვიადებდნენ და არ ამცირებდნენ — ყველაფერში ზომიერება იცოდნენ.

ჩვენ კი, ახლები, მრავალ შემთხვევაში ვფიქრობთ, რომ კიდევ გავუსწრებდით, თუ მათს ვიწრო ხეივანებს ფართო შარაგზებად ვაქცევდით, თუნდაც ამასთან უკვე არსებული უფრო მოკლე და საიმედო შარაგზები ვიწრო ბილიკებად ქცეულიყო, მსგავსად ტყეში გაკვალული გზაწვრილებისა.

ბერძენთა ვოლტერის⁴ ბრწყინვალე ანტითეზა, რომ მხატვრობა მუნჯი პოეზიაა, პოეზია კი მეტყველი მხატვრობაა, რა თქმა უნდა, არც ერთ სახელმძღვანელოში არ ეწერა. ეს იყო მხოლოდ ერთ-ერთი მახვილგონივრული მიგნება, ასეთები სიმონიდეს მრავალი აქვს და მათი მართალი ნაწილი იმდენად ნათელია, რომ უნებლიედ გვაფიწყდება მცდარი და ბუნდოვანი, რასაც ისინი შეიცავენ.

მაგრამ ძველები ამას უყურადღებოდ როდი ტოვებდნენ. არა, როცა სიმონიდეს აზრებს ადამიანზე ორივე ხელოვნების მსგავსი ზემოქმედებით საზღვრავდნენ, არც იმის აღნიშვნას ივიწყებდნენ, რომ ამ ზემოქმედების სრულყოფილი მსგავსების მიუხედავად ეს ხელოვნებანი იმავე დროს უაღრესად განსხვავებულნიც არიან როგორც საგნის, ასევე მიბაძვის სახეობის თვალსაზრისითაც.

უახლესი დროის ხელოვნების მრავალი მსაჯული კი სავსებით ივიწყებს ამ გასხვავებას, თითქოს ის არც არსებობდეს, და საჯაროდ გამოაქვს ზერელე, უტლანქესი დასკვნები (die krudesten Dinge). ხან პოეზიას აქცევენ მხატვრობის ვიწრო ჩარჩოებში, ხანაც მხატვრობას აიძულებენ შეავსოს პოეზიის მთელი ვრცელი სფერო. ყველაფერს, რაც ერთისათვის მართებულია, მეორისთვისაც მისაღებად თვლიან. რაც ერთში მოგვწონს ან გვძაგს, მეორეშიც უსათუოდ უხდა მოგვწონდეს ან გვძაგდეს. ამ იდეით შეპყრობილნი, სავსებით თავდაჯერებულნი, შეუვალი კილოთი გამოთქვამენ ყოველად ზერელე განაჩენს. საკუთარ მსჯავრსა სდებენ მხატვრისა თუ პოეტის ნაწარმოებს, უსაყვედურებენ და შეცდომად უთვლიან ერთსაც და მეორესაც თვით სულ მცირეოდენ გადახვევას ერთიმეორისაგან. — იმის მიხედვით, თუ თვითონ როგორ არიან პირადად განწყობილნი, მოსწონთ თუ არ მოსწონთ პოეზიისა თუ ფერწერის ნაწარმოები.

ჰოდა, ამ მავნე ცრუკრიტიკამ ნაწილობრივ შეაცდინა თვით ვირტუოზები, წარმოშვა პოეზიაში აღწერილობითი სენი (Schilderungssucht), ხოლო მხატვრობაში ალეგორიობანა; მხატვარი ცდილობს შექმნას რაღაც მეტყველი სურათი, ისე რომ აღარ დაეძებს, თუ რა შეუძლია და რა უნდა დახატოს; პოეტი კიდევ მოწადინებულია დაწეროს მუნჯი ლექსები, ისე რომ არც კი უფიქრდება, რამდენად შეუძლია მხატვრობას გამოხატოს ზოგადი ცნებები და თანაც არ დაშორდეს თავის ბუნებას, არ გახდეს დამწერლობის მხოლოდ ერთგვარი თვითნებური სახეობა.

ასეთი მცდარი გემოვნებისა და დაუსაბუთებელი მსჯავრის გაბათილება გახლავთ ძირითადი მიზანი სტატიებისა, რომელთაც ქვემოთ გთავაზობთ.

ეს სტატიები შემთხვევით შეიქმნა და შედეგია უმალ წიგნებში წაკითხულისა, ვიღრე ზოგადი პრინციპების მეთოდური განვითარებისა. მაშასადამე, ესაა უფრო უწესრიგო მასალა წიგნისათვის, ვიდრე წიგნი.

მაგრამ მე მაინც ვიმედოვნებ, რომ არც ამ სახით იქნება მთლად გადასაგდები. სისტემატურად სრულყოფილი წიგნები საერთოდ გერმანელებს არ გვაქვია. ყოველ სხვა ერზე უკეთ შეგვიძლია ორიოდ სიტყვის განმარტებიდან მშვენიერი ლოგიკური წესრიგით დავასაბუთოთ ჩვენთვის სასურველი თვალსაზრისი.

ბაუმგარტენი⁶ აღიარებდა, რომ თავისი „ესთეტიკის“ მაგალითების უმეტესობას გესნერის⁷ ლექსიკონს უმადლოდა. შესაძლოა ჩემი მსჯელობანი ბაუმგარტენისებურად ვერაა შეკრული, მაგრამ სამაგიეროდ ჩემი მაგალითები უფრო ახლოა პირველწყაროებთან.

რამდენადაც უმთავრესად ლაოკონიდან გამომდინარე და ხშირად მასვე ვუბრუნდები, მინდა ეს გარემოება თვით ნაშრომის სათაურად ვაქციო. რაც შეეხება სხვა მცირე გადახვევებს ძველი ხელოვნების ისტორიის ცალკეულ მომენტებზე, მათ ჩემს თემასთან ნაკლები კავშირი აქვთ და მხოლოდ იმიტომ ვტოვებ, რომ არა მაქვს იმედი მომავალში სადმე უკეთესი ადგილი მიეუჩინო.

იმასაც შეგახსენებთ, რომ სიტყვა მხატვრობაში მე ვგულისხმობ ზოგადად სახვით ხელოვნებას. ამასთან არც იმას უარვყოფ, რომ სიტყვა პოეზიაზე მსჯელობის დროს გარკვეული აზრით მხედველობაში მქონდა სხვა ხელოვნებანიც, სადაც მიბაძვა აგრეთვე დროში ხდება⁸.

ბერძნული მხატვრობისა და ქანდაკების შედევრთა მთავარ საერთო განმასხვავებელ ნიშნად ბატონი ვინკელმანი თვლიდა კეთილშობილურ უბრალოებასა და მშვიდ სიდიადეს — პოზაშიც და გამომეტყველებაშიც. „როგორც ზღვის სიღრმე, — ამბობს*, — მარად მშვიდი რომ რჩება, თუნდაც ზედაპირი მძვინვარებდეს, ასევე გვიჩვენებენ ბერძენთა შექმნილი სახეები ყოველგვარ ვნებათაღელვის უამს დიადსა და მტკიცე სულს.

ასეთი სულია აღბეჭდილი ლაოკონის სახეზე, — და არა ოდენ სახეზე, — მიუხედავად უმძაფრესი ტანჯვისა. ტკივილი, ყოველ კუნთსა და ძარღვში რომ გაძვარდა და გეგონება თვითონაც გრძნობ, თუნდაც მხოლოდ სიმწრით მოკრუნჩხული მუცლის ქვედა არე დაინახო, სახესა და სხეულის სხვა ნაწილებს არც კი შეხედო, — აი ეს ტკივილი-მეთქი, არავითარი სიმშაგით არ მქლავნდება, არ ამახინჯებს ქურუმის სახესა და მთელი ტანის იერს. ის არ აღავლენს ზარდამცემ გოდებას, როგორც ვერგილიუსი გვაუწყებს თავის სიმღერაში ლაოკონზე. ოდნავ ღია პირი არ ანებებს ამას: ესაა უმალ საშინელი და თავშეკავებული კვნესა, როგორც აღწერს სადოლეტო⁹. სხეულის ტკივილი და სულის სიდიადე მთელს ფიგურაში ერთნაირადაა განაწილებული და თითქოს გაწონასწორებული. ლაოკონი იტანჯება, მაგრამ ის იტანჯება როგორც სოფოკლეს ფილოქტეტე: მისი ტანჯვა სულის სიღრმემდე გვწვდება, მაგრამ გვე-

* „ბერძნულ ნაწარმოებთა მიბაძვაზე მხატვრობასა და ქანდაკებში“, გვ. 21—22 — ლესინგის შენიშვნა.

ბადება სურვილი, რომ საკუთარი ტანჯვაც ისევე ავიტანოთ, როგორც ლაოკოონი იტანს.

ასეთი დიადი სულის გამომეტყველება შორს სცილდება უბრალოდ მშვენიერი ბუნების ასახვას. ხელოვანს თავად უნდა განეცადა თავისი სულის ძლიერება, რათა ის ასეთივე ძალით მარმარილოში გამოეკეთა. საბერძნეთს ჰყავდა ერთ პიროვნებაში ხელოვანი და ბრძენი, არა მარტო ერთი მეტროლორი¹¹. სიბრძნე ხელოვნებას ხელს ართმევდა და შთაბერავდა ფიგურებს რაღაც მეტს, ვიდრე ჩვეულებრივი სულია და ა. შ.¹²

აქ გამოთქმული მოსაზრება, რაც შენიშვნას საფუძვლად უდევს, — რომ აუტანელი ტკივილი ლაოკოონის სახეზე არ გამოიხატება მთელი სიმძაფრით, როგორც ასეთი ტანჯვის დროს მოსალოდნელია, — საესებით სწორია. უდავოა ისიც, რომ სწორედ ამაში, რაზედაც მცირემოდენე დიდოსტატს უსაყვედურებდა, ბუნებაზე დაბლა დარჩენილხარ, ტკივილის მთელი პათეტიკა ვერ გამოგიხატავსო, — სწორედ ამაში გამობრწყინდა სრულიად განსაკუთრებული ძალით ოსტატის სიბრძნე.

მხოლოდ იმ საფუძვლის გამო, რაზედაც ბატონი ვინკელმანი ამ სიბრძნეს აგებს, ამ საფუძვლიდან გამოყვანილ წესთა საყოველთაო ხასიათის გამო ვხედავ, რომ სხვა აზრი მქონდეს.

ვალდებულ ვარ, თავდაპირველად საგონებელში ჩამაგდო აღმაცერმა მზერამ, რაც მან უკმაყოფილოდ ესროლა ვერგილიუსს, ასევე შედარებამ ფილოქტეტესთან. აქედან მინდა გამოვიღე და შემდგომი მოსაზრებანი ისე დავალაგო, რა მიმდევრობითაც მათ ჩემში თავი იჩინეს და განვითარდნენ.

„ლაოკოონიც“ ისევე იტანჯება, როგორც სოფოკლეს ფილოქტეტე¹¹. როგორ იტანჯება ფილოქტეტე? საოცარია, რომ მისი ტანჯვა ჩვენზე სხვაგვარ შთაბეჭდილებას ტოვებს. — გმინვა-გოდება, ყვირილი, გიჟური წყევლა-კრულვა, რითაც მისი ტანჯვა ბანაკს ავსებდა და რითაც მსხვერპლშეწირვას, ყოველნაირ საწესო საქმიანობას აფერხებდა, არანაკლებ საზარლად ეფინებოდა კიდით-კიდემდე უდაბურ კუნძულს. სწორედ ეს გახლდათ იმ უკაცრიელ კუნძულზე ფილოქტეტეს გაძევების* მიზეზი! რაოდენ შემზარავი უნდა ყოფილიყო ეს აღშფოთება, გოდება, სასოწარკვეთილება, თუ მარტოდონ მისი პოეტური გამოხატულებით დრამატურგმა თეატრი შეადრწუნა! ამ დრამის მესამე მოქმედება დანარჩენებზე შეუდარებლად უფრო მოკლედ მიაჩნიათ. აქედან ზოგიერთ კრიტიკოსს¹² ის დასკვნა გამოაქვს, რომ ძველი ბერძნები მოქმედებების ერთნაირ ხანგრძლივობაზე ნაკლებად ზრუნავდნენ. მეც ასე მგონია. მაგრამ უფრო მეორე შემთხვევას დავეყრდნობოდი, ვიდრე ამას. ვაების წამოძახილები, კენესა, ჩივილი, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი „ა“, „ა“, „ვაი“, „ვაგლახ“

* სინამდვილეში ეს იყო კუნძულზე მითრება და არა გაძევება.

და მისთანები, რომელნიც ამ მოქმედებას შეადგენენ, სულ სხვაგვარად შესვენებას, შესრულებასა და გაგრძელებას მოითხოვენ დეკლამირების დროს. ვიდრე ჩვეულებრივი დანაწევრებული მეტყველება, და უეჭველად იმდენსავე დროს გრძელდება, რამდენსაც სხვა მოქმედებანი. მკითხველს ეს მოქმედება ქალაღღზე უფრო მოკლე მოეჩვენება, ვიდრე მაყურებელს სცენაზე.

ყვირილი ბუნებრივი გამოხატულებაა ხორციელი ტკივილისა. ჰომეროსის დაქრილი მეომრები ხშირად ყვირილით ეცემიან ძირს. მსუბუქად დაქრილი ვენერა* კივის არა იმიტომ, რომ პოეტს სურს მისი ყვირილით გვიჩვენოს (ასახოს) ვნების სუსტი ქალღმერთი, არამედ იმისათვის, რომ ტანჯული ბუნებისათვის კუთვნილებისამებრ მიეზღო. თვითონ სპილენძში ჩამჯდარი მრისხანე არესი, რომელმაც დიომედეს შუბის ძალა იგრძნო, ისე საზარლად ყვირის, თითქოს ათი ათასმა მძვინვარე მეომარმა ერთბაშად დაიღრიალაო, და ორივე ლაშქარი შეაძრწუნა.

რამდენადაც არ უნდა ამაღლებდეს ჰომეროსი ჩვეულებრივ ადამიანურ ბუნებაზე თავის გმირებს, ისინი მაინც ამ ბუნების ერთგულნი რჩებიან, როცა საქმე ეხება ტკივილს, ტანჯვას, წყენას, შეურაცხყოფას, და ამ განცდებს გამწვარებულის ყვირილით, კენესით, ცრემლთა ფრქვევითა და ლანძღვა-კრულვით გამოხატავენ ხოლმე**.

[თავიანთი საქმეებით ისინი უმაღლესი ღირსების არსებები არიან, თავიანთი გრძნობებით კი — ნამდვილი ადამიანები.]

მე ვიცი, რომ ჩვენ, თანამედროვე დახვეწილი ევროპელები, უფრო გონიერი თაობის წარმომადგენლები, უფრო ვიმორჩილებთ ჩვენს პირსა და თვალს. ზრდილობა და თავდაჭერა გვიკრძალავს ყვირილსა და ცრემლთა ღვრას. პირველყოფილი ტლანქი საუკუნეების ნამდვილი აქტიური სიმამაცე ჩვენთან ტანჯულ-ვნებულის სიმამაცედ ქცეულა. თუმცა ჩვენი წინაპრები ამაში უფრო ძლიერნი იყვნენ, ვიდრე პირველის გამოხატვაში. მაგრამ ჩვენი წინაპრები ხომ ბარბაროსები იყვნენ! ყოველგვარ ტკივილს ზიზღით იოკებდნენ, სიკვდილს შეუპოვრად უსწორებდნენ თვალს, გველის დაგესლილები სიცოცხლეს სიცილით ეთხოვებოდნენ ისე, რომ არც თავიანთ ცოდვებს ინანიებდნენ, არც უძვირფასესი მეგობრის დაკარგვას დასტიროდნენ. ეს ხომ ძველი ჩრდილოური საგმირო სულისკვეთების ნიშნებია. პალნატოკომ¹³ თავის იღმსებურგელებს ასეთი კანონი დაუწესა: ნურაფრისა გეშინიათ და სიტყვა შიში არ ასენოთო.

ბერძენი ასეთი როდია. ბერძენი გრძნობდა და ეშინოდა კიდევ. გამოხა-

* ლაპარაკია აფროდიტზე. ლესინგი ღმერთთა და გმირთა სახელების ლათინურ ფორმებს ხმარობს: ვენერა (აფროდიტე), მარსი (არესი), მინერვა (ათენა), ვულკანი (პევეტროსი), პერკულუსი (პერაკლე) და სხვ.

** ჰომეროსის კლასიკური მაგალითიც მოგვაგონებს რუსთაველის გმირთა სიდიადესა და ადამიანურობას, იმ კრიტიკოსთა საპირისპიროდ, რომელნიც ტარიელს, ავთანდილს და ფრიდონს მწუხარებაში ცრემლთა ღვრას უკიყინებდნენ.

ტავდა თავის ტკივილსა და კაეშანს. არ ეთაკილებოდა არავითარი ადამიანური სისუსტისა. მაგრამ ნურავინ გაბედავდა მისი სახელის შეზღაღვას, ნურავინ შეეცდებოდა ხელის შეშლას მოვალეობის აღსრულებაში. რასაც ბარბაროსი ველურობისა და სიკერპის შედეგად აკეთებდა, ის მისთვის შეგნებული პრინციპის საქმე გახლდათ. მისთვის ჰეროიზმი იყო კაეში მთვლემარე ნაპერწყლები, რომელნიც ქვას არც ათბობენ, არც აციევენ, ვიდრე გარედან მოქმედი ძალა არ გამოაღვიძებს. ბარბაროსის ჰეროიზმი იყო ნათელი მოგიზგიზე ალი, რომელიც მასში ერთთავად შმაგობდა და ყოველ სხვა კარგ თვისებას შთანთქავდა, წვავდა, ყოველ შემთხვევაში, აშავებდა. თუ ჰომეროსს ტროელები, ბრძოლის ველზე ველური ყვირილით გამოჰყავს, ბერძნები კი პირიქით, სრულიად უხმაუროდ, განმმარტებელნი ძალზე გონივრულად შენიშნავენ, რომ პოეტს უნდოდა დაეხატა პირველნი ბარბაროსებად, მეორენი კი განათლებულ ხალხად. მიკვირს, სხვა ადგილას (ილიადაში) ისინი ასეთსავე დამახასიათებელ დაპირისპირებას რატომ არ აღნიშნავენ*. მოპირდაპირე ჭარებმა დროებითი ზავი ჩამოაგდეს. ორივე მხარე გართულია დაღუპულთა გვამების დაწვით; რაც არ ხდება ორსავე მხარეს მდულარე ცრემლთა დაუღვრელად. („იყვენენ მდულარე ცრემლთა მთოველნი“). ოლონდ პრიაშოსი თავის ხალხს — ტროელებს უკრძალავს ხმამაღლა ტირილს („ხმამაღლა ტირილს უკრძალავდა მათ პრიაშოსი“). მაგრამ უკრძალავს იმისათვის, როგორც დასიე¹⁴ აღნიშნავს, რომ მეტისმეტი გრძნობიერებით არ მოდუნებულ იყვენენ და მეორე დღეს ბრძოლის ველზე ნაკლები მხნეობა არ გამოეჩინათ. კეთილი. მაგრამ მე ასეთი კითხვა მებადება: რაღა მართო პრიაშოსი დარდობს ამაზე? რატომ აგამემნონიც არ აძლევს ასეთ გაფრთხილებას თავის ჯარს? პოეტის ჩანაფიქრი აქ უფრო ღრძაა. უნდა გვასწავლოს, რომ მხოლოდ ბერძენს ძალუძს იტიროს და იმავე დროს მამაციც იყოს, ხოლო გაუთლელი ტროელი მხოლოდ მაშინ იქნება მამაცი, თუ წინასწარ ყოველი ადამიანური გრძნობა ჩაიხშო. „სულაც არ მიჩანს მე სათაკილოდ უძვირფასესთა გვამთან ტირილი“, — ათქმევივნებს სხვა ადგილას** ბრძენ ნესტორის გონაერ შვილს.

საყურადღებოა, რომ ჩვენამდე მოღწეული ძველი პიესების რიცხვმცირე საუხეჯეში გვხვდება ორი დრამა, რომლებშიაც ხორციელი ტკივილი ტანჯულ გძირთა საღმობაში თვალსაჩინო როლს სულაც არ თამაშობს. ფილოქტეტეს გარდა გავიხსენოთ მომაკვდავი ჰერაკლე. ამ გმირსაც კი აიძულებს სოფოკლე, რომ იტიროს, ივაგლახოს, იჩივლოს და იყვიროს. მადლობა ჩვენს ზრდილობიან მეზობლებს (ფრანგებს), თავდაჭერის ამ ოსტატებს, რომელთა წყალობითაც დღეს მოსლუკუნე ფილოქტეტე და მოღრიალე ჰერაკულისი სცენა-

* ილ. VII, 421. — ლეს.

** ოდ. IV, 195.

ზე ყოვლად სასაცილო და აუტანელ პირებად მოგვეჩვენებოდა. ამის მიუხედავად ფრანგთა ერთ-ერთმა ახალმა პოეტმა¹⁵ ფილოქტეტეს გამოყვანა გაბედა, მაგრამ აბა თუ გაბედავდა ნამდვილ ფილოქტეტეს ჩვენებას?

სოფოკლეს დაკარგულ ტრაგედიებს შორის თვით „ლაოკონიკ“ არის ბედს რომ ჩვენთვის ეს ლაოკონიკ ეჩუქებინა! ზერელე სსენებიდან, რასაც მასზე ძველ გრამატიკოსებთან ვხვდებით. შეუძლებელია იმის წარმოდგენა, თუ როგორ შოექცა პოეტი ამ თემას. ერთ რამეში კი ვარ დარწმუნებული: რომ არც ლაოკონის წარმოგვიდგენდა ფილოქტეტეზე და ჰერაკლეზე უფრო სტოიკურად. ყოველივე სტოიკური არათეატრალური (არასცენიური), და ჩვენი თანაგრძნობა იმ ტანჯვის შესაბამისია, რომელსაც ჩვენთვის საინტერესო პიროვნება განიცდის. თუ უბედურება სულით ამაღლებულს დაატყდება, ეს ამაღლებული სული იწვევს ჩვენს გაოცებას, მაგრამ გაოცება ცივი ეფექტია, უშოქმედო გაკვირვება, რომელიც გამორიცხავს ყოველგვარ თბილ გრძნობას, ასევე სხვა გარკვეულ ცოცხალ წარმოდგენას.

ამის შემდეგ ჩემს დასკვნამდე მივდივარ: თუ მართებულია, რომ ყვირილი ზორციელი ტანჯვის ჟამს, მეტადრე ძველ ბერძენთა წარმოდგენით, სავსებით ეწყობა ამაღლებულ სულს, — მაშინ ცხადია, რომ ასეთი სულის ასახვის სურვილს არ შეუკავებია ხელოვანი, როცა მარმარილოში ლაოკონის ყვირილს თავი აარიდა. არა, მას უდავოდ სხვა მიზეზი ჰქონდა, რომ გვერდი აეკლათ თავისი მეტოქის — პოეტისათვის, რომელიც ლაოკონის ყვირილს უთუოდ ამაღელვებელი სიტყვებით აღწერდა.

II

ვინ იცის, ზღაპარია თუ სინამდვილე, რომ სახვითი ხელოვნების პირველი ცდები სიყვარულითაა შთაგონებულნი¹⁶, მაგრამ ის კი უდავოა, რომ დიდ ძველ ხელოვანთა ხელს მარად და ყველგან ის წარმართავდა. რაკი ამჟამად მხატვრობა ითვლება მთლიანად ისეთ ხელოვნებად, რომელიც სხეულს სიბრტყეზე განასახიერებს და მთელს მის გარეგნობას ჰოიცავს, ბრძენმა ბერძენმა მას უფრო ვიწრო ჩარჩოები დაუდგინა: მხოლოდ მშვენიერ სხეულთა მიბაძვა. ბერძენი ხელოვანი არაფერს არ ასახავდა, მშვენიერის გარდა, თვითონ ყოველდღიური უბრალო სილამაზე, უფრო დაბალი რიგის მშვენიერება იყო მისთვის მარტოოდენ შემთხვევითი საგანი, ვარჯიში, დასვენება. თვით საგნის სრულყოფას მის ნაწარმოებში აღტაცება უნდა გამოეწვია. მხატვარი მეტისმეტად დიდი იყო, რომ მაყურებლისაგან მოეთხოვა მარტოოდენ ცივი კმაყოფილება, გამოწვეული საოცარი მსგავსებითა და ოსტატობით, მხატვრის სიმარჯვით. თავის ხელოვნებაში მას არაფერი არ ახარებდა ისე ძლიერ, არაფერი არ მიაჩნდა ისე კეთილშობილურად, როგორც ხელოვნების საბოლოო მიზანი.

„ვინ ისურვებს შენს დახატვას, როცა არავის არ სურს შენი შეხედვა!“ — ამბობს ერთი ეპიგრამატიკოსი¹⁷ ერთ ძალზე უშნო გარეგნობის კაცზე. ჩვენადროის ზოგი ოსტატი იტყოდა: „რა მახინჯიც არ უნდა იყო, მე მაინც დაგხატავ. თუ შენი ხილვა არავის სურს, ჩემს სურათს მაინც შეხედავენ სიამოვნებით; იმიტომ კი არა, რომ შენი შეხედვა სურთ, არამედ იმისათვის, რომ ეს იქნება ჩემი ხელოვნების საბუთი, რომ ასეთი საფრთხობელა, ასეთი მსგავსი დაგხატე“.

ეტყობა, მიდრეკილება ამ დიდებული ბაჭიობისადმი, საცოდავი სიმარჯვისადმი, რაც არაა თვითონ საგნის ღირსებით გაკეთილშობილებული, ბუნებრივიცაა, რაკი ბერძნებსაც კი ჰყავდათ თავიანთი პავსონი¹⁸ და პირეიკუსი¹⁹. ღიახ, ჰყავდათ, მაგრამ მათვე მკაცრად განსაჯეს.

პავსონი, რომელიც თუმცა თვითონ მშვენიერებისა და ყოველდღიური სახიერების ასპარეზზე რჩებოდა, მაგრამ თავისი დაბალი გემოვნების გამო ყველაზე მეტი ხალისით ადამიანის სახით მოვლენილ უსახურობასა და სიმახინჯეს ხატავდა, — უსაშინელეს სიღარიბეში ცხოვრობდა. პირეიკუსს კი, რომელიც: სადალაქოებს, ჭუჭყიან სახელოსნოებს, სახედრებსა და სამზარეულოს მწვანილს ხიდერლანდელი ოსტატების გულმოდგინებით ხატავდა, — თითქოს ყოველივე ეს ბუნებაში ასე მიმზიდველი და იშვიათი სანახავი იყოს, — რიპაროგრაფი უწოდეს, ე. ი. ჭუჭყის მხატვარი; თუმცა ჟინიანი მდიდრები მის ამ ნაგავს ოქროს ფასად ყიდულობდნენ, თითქოს სურდათ მხატვრის არარაობა ამ ხელოვნური ღირებულებით დაესაჩუქრებინათ.

ასე გასინჯეთ, თვით ხელისუფლების მპყრობელნიც არ თვლიდნენ სათაკილოდ, რომ მხატვარი თავიანთ ნამდვილ სფეროში ძალდატანებით გაეჩერებინათ. ცნობილია თებელთა კანონი, რომელიც მხატვრებს მშვენიერების მიბაძვას უბრძანებდა, სიმანჩის მიბაძვას კი ჯარიმით სჯიდა. ეს კანონი არ იყო მიძარბული მდარე მხატვრების წინააღმდეგ, როგორც ზოგიერთი ფიქრობს და მათ შორის იუნისიცი²⁰ კი. თებელთა კანონი კრძალავდა უღირსი ხერხების გამოყენებას, როცა ხელოვანი მსგავსებას მახინჯი მხარეების გაზვიადებით აღწევს, გეცის²¹ მსგავსად. ერთი სიტყვით, დევნიდა კარიკატურას.

მშვენიერების იმავე სულთან გამომდინარეობდა ჰელანოდიკების კანონი²². ოლიმპიურ ასპარეზობაზე გამარჯვებულს ჩვეულებრივ ძეგლს უდგამდნენ. მაგრამ მხოლოდ სამგზის გამარჯვებულს აღიზნებდნენ პორტრეტულ გამოსახულებას (იკონიშე სტატუე). ეს იმიტომ ხდებოდა, რომ არ სურდათ საშუალო ღირსების პორტრეტი ჰქონოდათ. თუმცა, მართალია, პორტრეტიც იდეალი შეიძლება იყოს, მაგრამ აქ მაინც მსგავსება უნდა ბატონობდეს. ეს იქნებოდა ერთი გარკვეული კაცის იდეალი და არა ადამიანისა ზოგადად.

ჩვენ გვეცინება, როცა გვესმის, ძველად ხელოვნებანიც ჩვეულებრივ საშოკალაქო კანონებს ემორჩილებოდნენო. მაგრამ ყოველთვის მართლები რო-

დი ვართ, როცა ვიცინით. უდავოა, რომ კანონი არ უნდა მძლავრობდეს მეცნიერებაზე, რადგან მეცნიერებათა საბოლოო მიზანია ჭეშმარიტება. ჭეშმარიტება კი სულს უსათუოდ ესაჭიროება, და ამ საარსებო სიამოვნებაში მცირედნი იძულებაც კი ტირანია იქნებოდა. ხელოვნების საბოლოო მიზანი კი, პირიქით, სიამე და ტკობაა. ტკობას შეიძლება შეველიოთ. მაშასადამე, კანონმდებლის უშუალო საქმე გახლავთ დადგენა იმისა, თუ სიამოვნების რომელი სახეობა და რა ზომით შეიძლება ნებადართული იყოს.

რაც შეეხება გამორჩეულად სახვით ხელოვნებას, იმ უდავო ზეგავლენის გარდა, რასაც ერის ხასიათზე ახდენს, მას იმნაირი ზემოქმედების მოხდენაც შეუძლია, რაც უსათუოდ საჭიროებს კანონის საგულდაგულო ზედამხედველობას. მშვენიერი ადამიანები მშვენიერ ქანდაკებებს ქმნიდნენ, შემდეგ ეს ქანდაკებანი პირუკუ ზეგავლენასაც ახდენდნენ პირველებზე, სახელმწიფო კი ძალიერი იყო მშვენიერი ადამიანებისა მშვენიერი ქანდაკებებისათვის. ჩვენში კიდევ დელათა ნატიფი წარმოსახვის ძალა მხოლოდ სიმახინჯეში, საშინელების წარმოდგენაში გამოჩნდება ხოლმე²³.

ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, შეიძლება სიმართლის ერთგვარი ნაწილი ვნახოთ ზოგიერთ ძველ ვადმოცემაში, რასაც ჩვეულებრივ სიცრუედ თვლიან. არისტოქმენეს, არისტოტელის, ალექსანდრე დიდის, სციპიონის, აგუსტუსის, გალერიუსის²⁴ დედებს ფეხმძიმობაში ესიზმრათ, თითქოს საქმე გველთან ჰქონდათ. გველი ღვთაების ნიშანი იყო. ბაქოსის, აპოლონის, მერკურის, პერაკლეს მშვენიერი ქანდაკებანი და სურათები უგველოდ იშვიათად კეთდებოდა. კეთილშობილი მანდილოსნები დღისით თვალს აპყრობდნენ ღვთაების ქანდაკებას, ღამით კი სიზმარში გველი ეცხადებოდათ. ასე მინდა გადავარჩინო სიზმარი და განზე დაეტოვო შეილთა სიამაყე თუ უსირცხვილო მლიქვნელთა განმარტებანი. მართლაც, ხომ უნდა არსებობდეს მიზეზი რაღა ყოველთვის გველი ხდებოდა ქორწინების შემბლავი ფანტაზიის ნაყოფი!

მაგრამ მე ჩემი გზიდან გადავუხვიე. მინდოდა მხოლოდ ის დამედგინა, რომ ძველთა წარმოდგენით სახვითი ხელოვნების უმაღლესი კანონი მშვენიერების ასახვაა.

ახლა, როცა ეს დამტკიცებულა, აქედან აუცილებლობით გამომდინარეობს, რომ ყველაფერი სხვა, რაც სახვითი ხელოვნების ფარგლებშია, თუ მშვენიერებასთან შეუთავსებელია, მას გზას უთმობს, ან თუ შეიძლება მასთან რამენაირად თანხმობა, სავსებით ემორჩილება მის კანონებს.

მე მინდა გამოხატვაზე შევჩერდე. არსებობენ ვნებანი და ვნებათა გამოხატვის ხარისხები, რომელნიც სახის სრულ დამახინჯებაში ვლინდებიან და მთელს სხეულს ისეთ მდგომარეობაში აყენებენ, რომ მშვენიერი ხაზები, სიმშვიდის ეპოს რომ სრულყოფილად ჰქონდა, სავსებით ქრებიან. ძველი მხატვ-

რები ამ ხაზების ასახვას ან სრულიად უარყოფდნენ, ან იმდენად არბილებდნენ, რომ გარკვეული ზომით უნარჩუნებს სხეულს სილამაზეს.

მძვინვარება და სასოწარკვეთილება იმ ხელოვანთა არც ერთ ქმნილებას არ ბღალავს. გავებდავ და ვიტყვი, რომ მათ ფურები არასოდეს აუსახავთ²⁶.

რისხვა სერიოზულობამდე დააქვეითეს. პოეტებთან ეს იყო მრისხანე იუპიტერი, რომელიც მებს ტყორცნიდა, ხელოვანთან — მხოლოდ კუშტი და სერიოზული.

მწუხარებას ბერძნები არბილებდნენ, მღუმარე სევდად აქცევდნენ. მაგრამ როცა ეს შერბილება ადგილს ვერ პოულობდა (შეუძლებელი იყო), სადაც სასოწარკვეთილება ისევე დამამცირებელი იქნებოდა, როგორც დამამახინჯებელი, — როგორ მოიქცა მაშინ ტიმანთე²⁷? როდესაც აგამემნონის ასულს იფიგენიას მსხვერპლად სწირავენ, ყველა იქ მყოფს თავთავის კვალობაზე უნაწილებს მწუხარებას, მამას კი, რომლის ურვა ყველაზე მძიმე უხდა ყოფილიყო, სახეს უფარავს, და ამაზე ბევრი რამ მახვილგონივრული იქნა. ერთი ამბობს: „მხატვარმა ისე ამოწურა თავისი თავი მწუხარე სახეების ასახვაში, რომ მამის სახე აღარ უჩვენებია, რადგან აღარ შეეძლო ღირსეულად ჩვენებაო“. ამით მან აღიარა, რომ ასეთ უბედურ შემთხვევაში მამის დარდი ყოველ გამოსახვას აღემატებაო — უმატებს მეორე²⁸. მე კი ჩემდა თავად იმას ვიტყვი, რომ აქ საქმე არც მხატვრის შესაძლებლობის ამოწურვასთან გვაქვს და არც ხელოვნების უძღურებასთან. ავზნების ზრდასთან ერთად ძლიერდება სახის ნაკეთების შესაბამისი გამომეტყველებაც. უმაღლესი დაძაბულობის დროს, როცა ტანჯვა უკიდურეს ხარისხს აღწევს, ძლიერდება ნაკეთების უკიდურესი დაძაბულობაც (die allerentschiedensten Züge), და არაფერია ხელოვნებისთვის ისე იოლი, როგორც მისი ასახვა. მაგრამ ტიმანთემ იცოდა საზღვრები, რომლებიც გრაციებმა მის ხელოვნებას დაუდგინეს. მანიცოდა, რომ აგამემნონის, როგორც მამის სასოწარკვეთილების გამოხატვა სიძახინჯედ აღიქმებოდა ნებისმიერ დროში. რამდენადაც მშვენიერება და ღირსება ამის ნებას აძლევდა, იმდენად ასახა მხატვარმა მამის ტანჯვა. რაღა თქმა უხდა, სიამოვნებით არილებდა თავს სიმახინჯეს, ხალისით შეარბილებდა; მაგრამ კომპოზიცია, სურათის თემა არც ერთის ნებას აძლევდა, არც მეორისას, და მხატვარს სხვა რა გზა ჰქონდა, გარდა იმისა, რომ ტანჯულის სახე დაეებურა? რისი ასახვაც ვერ გაბედა, ის გამოსაცნობად დაუტოვა მნახველს. მოკლედ, ეს დაბურვა ხარკია, რომელიც ხელოვანმა მშვენიერებას გადაუხადა. ის ძაგალითია არა იმისა, თუ როგორ სცილდება გამოსახვა ხელოვნების საზღვრებს, არამედ იმისა, თუ როგორ უნდა დაუმორჩილოს ხელოვანმა ის ხელოვნების პირველ კანონს, მშვენიერების კანონს.

ეს რომ ლაოკოონს მივუსადაგოთ, მაშინვე ნათელი ხდება საფუძველი, რასაც ვეძებ. ოსტატი მუშაობდა უმაღლესი მშვენიერების შესაქმნელად. რაც:

შესაძლებელი იქნებოდა ამნაირ ვითარებაში — მძაფრი ხორციელი ტკივილის დროს. ეს ტკივილი, მთელი თავისი დამმახინჯებელი სიმძაფრით, შეუთავსებელი იყო მშვენიერებასთან, ამიტომ ხელოვანს ის უნდა შეერბილებინა, ყვირილი გმინვით უნდა შეეცვალა. იმიტომ კი არა, რომ ყვირილი არაკეთილშობილი სულის გამოვლინებაა, არამედ იმიტომ, რომ ის სახეს ამახინჯებს. წარმოიდგინეთ პირდაღებული ლაოკოონი და განსაჯეთ: ააყვირეთ და ნახათ. აქამდე იყო ქმნილება, რომელიც თანაგრძნობას იწვევდა, რადგან მშვენიერებასა და ტანჯვას ერთდროულად გვიჩვენებდა, ახლა კი მახინჯ, ამაზრუნე ქმნილებად იქცა, ადამიანი რომ თვალს აარიდებს, რადგან ტანჯვის ხილვა უხალისო განცდას აღვიძებს და ტანჯულის ხილვა უკმაყოფილებას იწვევს, ისე რომ ტანჯვის საგნის მშვენიერება უძლურია ეს უსიამოვნო გრძნობა სიბრაჟულის საამო განცდად აქციოს.

მართოდენ პირის ფართოდ გაღებაც, — თუნდაც თავი გავანებოთ იმას, რომ ასეთი მდგომარეობა სახის დანარჩენ ნაწილებსაც აუსახურებს და აუშნობებს, — მხატვრობაში ლაქაა, ქანდაკებაში კი — ჩაღრმავება, რომელიც ყველაზე უფრო ამაზრუნე შთაბეჭდილებას ახდენს. მონფოკონმა²⁹ ვერაფერი გეშოვნება გამოავლინა, როცა ვილაც პირდაღებული მოხუცი წვეროსანი მამაკაცი³⁰ წარმოგვიდგინა იუპიტერად, რომელიც ვითომ წინასწარმეტყველებდა. გახა შეიძლება ღმერთი მომავალს ღრიალით იუწყებოდეს? განა მისი წინასწარმეტყველება დამაჯერებლობას დაკარგავდა, თუ მის ბავჯე საკადრის მოხაზულობას მივეცემდით? ვერც ვალერის დაუუჯერებ, რომ ტიმანტეს ხსენებულ სურათზე აიაქსი³¹ ყვიროდაო. იმაზე უფრო დაბალი რანგის მხატვრებიც კი ხელოვნების დაქვეითების ყაჟმს თავიანთ სურათებში ერთხელაც არ აყვირებენ: ბარბაროსებს³², როდესაც ისინი ხმალოლებული გამარჯვებულის წინაშე მომაკვდინებელი შიშით ცახცახებენ.

უეჭველია, ხორციელი ტკივილის ასეთი უკიდურესი დაქვეითება უფრო დაბალ განცდამდე მრავალი ძველი ოსტატის ქმნილებაშია საცნაური. მოწამლული სამოსისაგან ცეცხლოდებული ტანჯული ჰერაკლე რომელიდაც უცნობი ოსტატისა სულაც არაა სოფოკლეს მყვირალა ჰერაკლე, რომელიც ისე საშინლად ღრიალებს, რომ ლოკრიდის კლდეები და ევბების მთები აძლევს ბანს. ქანდაკებაში გმირი უმაღ პირქუშია, ვიდრე ველური და მძვინვარე. ვითაგორა ლეონტინუსის³³ ფილოქტეტე თითქოს მაყურებელს უზიარებს თავის ტანჯვას, რასაც ერთი ზედმეტი ხაზიც კი იერს უცვლიდა და დაამახინჯებდა. შეიძლება მკითხონ, საიდან იცი, რომ იმ მოქანდაკემ ფილოქტეტე გამოკვეთაო. პლინიუსის ერთი ადგილიდან, რომელიც ჩემამდეც უნდა შეესწორებინათ, იმდენად ცხადია, რომ ნაყალბევი ან დამახინჯებულია³⁴.

ძაგრამ, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ხელოვნებამ ჩვენს დროში უაღრესად განავრცო თავისი საზღვრები. ახლა, როგორც იტყვიან, ის მთელს ხილულ ბუნებას ბაძავს, რომლის მხოლოდ მცირეოდენ ნაწილს-ღა შეადგენს საკუთრივ მშვენიერება. სიმართლე და გამომხატველობა არისო მისი პირველიკანონი, და ისევე, როგორც თვითონ ბუნება სწირად მშვენიერებას უფრო ძალადი ძიზნებისათვის წირავს, ასევე ხელოვანიც მის უზენაეს ზოგად კანონებს უნდა დაემორჩილოს და არ წავიდეს იმაზე შორს, რამდენზეც სიმართლე და გამომსახველობა უკარნახებენო. მოკლედ რომ მოვჭრათ, სიმართლისა და გამომხატველობის წყალობით ბუნების სიმახინჯეც კი ხელოვნებაში მშვენიერებად იქცევაო.

ვთქვათ, ჭრჭერობით ეს მოსაზრებანი თავიანთი სიაკვარგით უდავოდ მივიღეთ. ძაგრამ იქნებ არსებობენ სხვა მათგან დამოუკიდებელი შეხედულებანიც, რომელთა გათვალისწინებითაც ხელოვანი გამომხატვაში ზომას დაიცავს და შოვლენას უსათუოდ მისი განვითარების უმაღლეს წერტილზე კი არ ასახავს, არამედ გააზომიერებს?

ვფიქრობ, ასეთი დასკვნის საფუძველს გვაძლევს ხელოვნების მატერიალური შეზღუდულობა, რაც მხატვარს მხოლოდ ერთი მომენტის ასახვის საშუალებას აძლევს.

რაკი ხელოვანს შეუძლია მარად ცვალებადი ბუნებიდან მხოლოდ ერთი წაძიერი სურათის დაჭერა, ხოლო მხატვარი სულაც იძულებულია ეს ერთადერთი მომენტიც ერთი თვალსაზრისით, ერთი კუთხიდან დაინახოს, მათიქმხილებები კი ნავარაუდევია არა მხოლოდ ერთხელ შესახედავად, არამედ დიდხანს და განმეორებით ხილვის, ჭვრეტისა და დაკვირვებისათვის, — ცხადია, ეს ერთადერთი მომენტი და ერთადერთი თვალთახედვა ამ ერთადერთ მომენტზე შეძლებისამებრ ნაყოფიერად უნდა იქნას შერჩეული. ნაყოფიერაკი არის მხოლოდ ის, რაც ხელოვანის, შემოქმედის ძალას თავისუფალი თამაშის საშუალებას აძლევს. რაც მეტს ვუყურებთ, მით მეტი ფიქრი უნდა შეგვეძლოს და მით მეტის მოაზრება; ხოლო რაც მეტს ვფიქრობთ, მით მეტ წარმოსახვას უნდა აღვიძებდეს ხილვა. მთლიანობაში კი ძალადი აფექტის მისაღებად არც ერთ მომენტს არა აქვს ისეთი ნაკლები უნარი, როგორც უმაღლესი დაძაბულობის მომენტს. იმის იქით არაფერი არ არის და თვალს რომ უკიდურესობა უჩვენო, ეს ნიშნავს ფრთები შეაკვეციო ფანტაზიას და აიძულოდაკმაყოფილდეს უსუსტესი სურათების ხილვით, რადგან გრძნობითი შთაბეჭდილების საზღვრებიდან სწორედ მისი ხილული სისრულის გამო ველარსაით გადავა. როცა ლაოკონი ასე კენესის, წარმოსახვის ძალა მის ყვირილსაც იოლად წარმოიდგენს. ის რომ ყვიროდეს, მაშინ მნახველი ველარც ამაზნჯ

„შალა აიწევს, ვეღარც დაბალ საფეხურზე ჩამოვა, რამეთუ ორსავე შემთხვევაში ლაოკონი წარმოუდგება საცოდავ, მაშასადამე უინტერესო მდგომარეობაში: უნდა წარმოიდგინოს, რომ ან კენესის, ან უკვე მოკვდა³⁵.

შემდეგ: რაკი ხელოვნება ეს ერთადერთი წამი უნდა უკვდავყოს, მან არაფერი არ უნდა ასახოს ისეთი, რაც ჩვენს წარმოსახვაში მხოლოდ წარმავალია (ტრანზიტორულია). ყველა მოვლენა, რაც ჩვენს თვალწინ ანაზღაუვლად გამოჩნდება და ანაზღადვე გაქრება, ისე რომ მხოლოდ ერთი წამიერი გაელვებით წარმოგვიჩნდება, — ყველა ასეთი სწრაფწარმავალი მოვლენა, — სასიამოვნო იქნება თუ საშინელი, სულერთია, — ხელოვნების შემწვობით ყოფიერებაში გაგრძელებული, ისეთ არაბუნებრივ იერს იღებს, რომ ყოველი განხორციელებით ნახვის დროს შთაბეჭდილება სუსტდება, ბოლოს კი მთელი საჯანი მოსაბეზრებელი ხდება — შეგვაშინებს ან შეგვცაგდება. ლამეტრი³⁶, რომელმაც თავისი სახის „მეორე დემოკრიტეს“³⁷ მსგავსად დახატვა და ამოკვეთა ბრძანა, მნახველს პირველად მოცინარი მოჩვენება. უფრო ხშირ-ხშირად რომ დააკვირდებით, ფილოსოფოსის ნაცვლად მასხარა შეგრჩებათ. მისი სიცილი ღრეჯად იქცევა. ასევე, მძაფრი ტყვილი, რაც ყვირილით გამოიხატება, ან მალე უნდა შეწყდეს, ან უნდა განადგურდეს ტანჯული სუბიექტი. ამიტომ თვით ყველაზე უფრო მომთმენსა და გამძლე მამაკაცს არ შეუძლია დაუსრულებლივ იყვიროს, თუ ის ყვირის, და სწორედ ეს მოჩვენებითი განუწყვეტლობა, ხელოვნებაში მატერიალურად ასახული, ამ ყვირილს აქცევდა ან დედაკაცურ სისუსტედ, ან ბავშვურ მოუთმენლობად*. ეს მაინც უნდა სცოდნოდ და ლაოკონის ხელოვნანს, ამისათვის უნდა დაეღწია თავი, ამასაც კი უნდა შეეჩერებინა მოქანდაკე, თუნდაც ყვირილი ზიანს არ აყენებდეს მშვენიერებას და თუნდაც ხელოვნებაში მისაღები ყოფილიყო ტანჯვის ასახვა მშვენიერების ასახვის გარეშე.

ძველი მხატვრებიდან, ეტყობა, თავისი სურათებისათვის თემად ტიმოქემ³⁸ ყველაზე უფრო დაძაბულ განცდებს (აფექტებს) ირჩევდა. მისი მძვინვარე აიანტი, მისივე შვილების მკვლელი მედეა — განთქმული სურათები იყო. მაგრამ აღწერილობიდან, რაც ჩვენ მოგვეპოვება, ნათელი ხდება, რომ ჩინებულად შეეძლო ისეთი მომენტის შერჩევა, რომელშიაც მაყურებელი უკიდურეს დაძაბულობას უფრო წარმოიდგენდა, ვიდრე ხედავდა, ამავე დროს ისეთი მოვლენისა, რომელშიაც არ იგრძნობა გამოსახულების უსათუოდ სწრაფი წარმავლობა, რათა ერთიმეორესთან მოხდენილად დაკავშირებულაზუნებრივი განცდების ხელოვნებაში გახანგრძლივებულად ჩვენება არ გვაღიზიანებდეს. მას მედეა არ დაუხატავს იმ მომენტში, როცა ის შვილებს მართლა კლავს, არამედ რამდენიმე წუთით ადრე, მაშინ, როდესაც დედის სიყვა-

* დედანშია Unleidlichkeit — მოუთმენლობა, ვერგაძლება, აუტანლობა.

რული ჯერ კიდევ ებრძვის ექვს. ჩვენ წინასწარ ვხედავთ ამ ბრძოლის დასასრულს³⁹. ჩვენ წინდაწინ ვკანკალებთ საშინელ მედეას ხილვის მოლოდინში. და ჩვენი წარმოსახვის ძალა გვაუწყებს იმ საზარელი წუთის სიახლოვეს, რომელიც მხატვარს შეეძლო ეჩვენებინა. მაგრამ ხელოვნებაში უკვდავყოფილი ყოყმანი შედეგად სწორედ იმიტომ არ შეურაცხყოფს ჩვენს განცდას, იმიტომ გვაწუხებს ასე ნაკლებად, რომ გვაქვს სურვილი ბუნებაშიაც ასევე დარჩეს, არასოდეს არ გადაწყდეს ვნებათა ქიდილი, ან ყოველ შემთხვევაში მახამდე გაგრძელდეს, როდესაც სიშმაგე ჩაცხრება და დედობრივი გრძნობა გაიძარჩევს შურისძიებაზე. ამიტომაც დაიშახურა ტიმომაქემ თავისი სიბრძნისათვის ეგზომ დიდი ქებანი, და ის ბევრად უფრო მალა დააყენეს მეორე უცხო მხატვარზე, რომელმაც ისეთი წინდაუხედაობა გამოიჩინა, მედეა უკიდურესი მძვინვარების წამს დახატა და სიშმაგის წამიერ წარმავალ განცდას ხახგრძლივი არსებობა მიანიჭა, რითაც მთელი ადამიანური ბუნება ალაშფოთა. პოეტი, რომელიც ამის გამო მხატვარს კიცხავს, თვითონ სურათზე მედეას გამოსახულებას ძალზე მახვილგონივრულად მიმართავს:

ისევ გწყურია უსასრულოდ შვილების სისხლი?
სულ გამწარებენ კვლავ კრეუსა და იასონი?
ვაჭრი გასანთლულ დაფიდანაც, ბავშვებაც მკვლელნი!

ასე დასძენს განაწყენებული პოეტი.

ტიმომაქეს მეორე სურათზე, მძვინვარე აიაქსზე ცნობილია ფილოსტრატის⁴¹ მსჯავრი. ჯოგში დატრიალებული შმაგი აიაქსი კი არაა ნაჩვენები, თხები და ხარები რომ ადამიანებად ეჩვენება და მუსრს ავლებს. არა, ოსტატის გძირს გვიჩვენებს ამ გიჟური მოქმედების შემდეგ, როცა დაღლილი ზის და თავის შოკვლას აპირებს. აი, სწორედ ესაა ნამდვილი შმაგი აიაქსი, რადგან ახლა კი არ შმაგობს, არამედ ხალხი ხედავს, რომ ის შმაგობდა, რადგან თავისი სიგიჟის სიმძიმეს სავსებით გრძნობს და ანგარიშს აძლევს, სასოწარკვეთილს სირცხვილი თანგავს, თვითონვე გრძნობს, რა ჩაიდინა. მისი მძვინვარების კვალი ჩანს ხმელეთზე დაყრილ გვამებსა და ნამუსრევში⁴².

IV

შე თავს ვუყრი დამოწმებულ მიზეზებს, რომელთაც ლოკონის ოსტატი აიძულეს დაეცვა ზომიერება ხორციელი ტკივილის გამოხატვაში, და ვრწმუნდები, რომ ყველაფერი ეს ხელოვნების ამ სახეობის თავისებურებიდან გამომდინარეობს, მისი საზღვრებისა და საჭიროებების შედეგია. ამიტომაც ვაჭირდები, რომ აქ განხილული რომელიმე თავისებურება პოეზიასაც მიესადაგოს.

აქ არ შევუდგები იმის კვლევას, თუ რამდენად ახერხებს პოეტი ზორციელი სილაძის ასახვას. ერთი რამ კი სრულიად უდავოა! სრულყოფილობის მთელი ეს განუზომელი სამეფო რომ თვალწინ ეშლება მიბაძვისათვის; ამ სამყაროს ხილული საფარველი, რომლის ჩვენებითაც ეს სრულყოფილობა ჩვენთვის შშვენნიერი ხდება, პოეტისათვის არის მხოლოდ ერთი სრულიად უმნიშვნელო საშუალება, რითაც თავისი სახეებისადმი ჩვენს ცნობისმოყვარეობას აღძრავს. ხშირად ამ საშუალებას სულაც უგულვებელჰყოფს ხოლმე, რადგან დარწმუნებულია, რომ თუ გმირის სახემ ერთხელეე მოგვხიზლა, მისი კეთილშობილური ღირსებებით იმდენად გატაცებული ვართ, ამ გარეგნულ მხარეზე აღარც კი ვფიქრობთ, და თუ ამაზე დავფიქრდებით კიდევ, თვითონვე წარმოვიდგენთ, რომ ის, თუ შშვენნიერი არა, არც საძაგელია (ყოველ შემთხვევაში, ჩვენთვის სულერთია). პოეტიც ყველაზე ნაკლებად მიმართავს სახის ყოველი ცალკეული ნაკეთის აღწერილობას იქ, სადაც ისინი უშუალოდ თვალისათვის არაა ნაყარაუდევი: უბრალოდ უყურადღებოდ ტოვებს ხოლმე. როცა ვერგილიუსის ლაოკონი ყვირის, ვის მოუვა აზრად, რომ ყვირილისათვის საჭიროა პირის ფართოდ გაღება და რომ ეს დიდი პირი საძაგელ შთაბეჭდილებას ტოვებს? საკმარისია, რომ წერია: „ვარსკვლავთა მიმართ აღავლენდა საზარელ ყვირილს“⁴³. სმენისათვის საკმარისი შთაბეჭდილება იქმნება, სახე კი იყოს თუნდაც დაღმეჭილი, ჩვენ ხომ მას არ ვხედავთ! ვინც აქ თვალისათვის საამო სურათს ელოდა, მისთვის პოეტი ვერაფერ შთაბეჭდილებას ვერ შექმნიდა.

პოეტს არც არავინ აიძულებს სურათზე ერთადერთი მომენტის ასახვით შემოიფარგლოს. თუ სურს, ყოველ მოქმედებას იღებს სათავიდან და ბოლომდე მიჰყავს, ყველა საფეხურის გავლით, ყველა შესაძლებელი ცვლილების გადმოცემით. ამასთან ყოველი ცვლილება, რაც მხატვრისაგან ცალკე დასრულებულ ნაწარმოებს მოითხოვდა, მისთვის მხოლოდ ერთი შტრიხის, ცალკე მონახაზის საქმეა. თანაც ასეთი უპირატესობა აქვს: თუ ეს შტრიხი, მონახაზი მსმენელს რაიმეთი აღიზიანებს ან აღაშფოთებს, პოეტს შეუძლია ან წინა აღწერილობით ისე მოამზადოს, ან შემდგომი მონახაზით ისე შეარბილოს და გააუძოჯოებს, მთელი სიმწვავე დაკარგოს და ყველასათვის სასიამოვნო ქმნილებად აქციოს. ასე, თუ მამაკაცს მართლა არ ეკაღრება რაღაც ტკივილისათვის ყვირილი, განა ჩვენი ვარაუდის მიხედვით ამას შეუძლია ზიანი მიაყენოს, თუ მსმენელის გული უკვე მოიგო სხვა კეთილი საქმეებით? ვერგილიუსის ლაოკონი ყვირის, ღრიალებს, მაგრამ ჩვენ უკვე ვიცნობთ: ეს ლაოკონია, რომელიც ხალხს უყვარს, როგორც მოწინავე პატრიოტი და გულთბილი მამა. ჩვენ გვესმის მისი ყვირილი არა როგორც მისი ხასიათი, არამედ უბრალოდ მისი ტკივილის გამოხატულება. მხოლოდ ეს გვესმის მის ყვირილში, ეს გრძნობა კი პოეტს მხოლოდ ამ ყვირილით შეეძლო ჩვენთვის აესახა.

შერე, ვინ გაკიცხავს ამისათვის პოეტს? ვინ არ აღიარებს, რომ თუ მოქანდაკე კარგად მოიქცა, როდესაც ლაოკონი არ ააყვირა, ასევე კარგად მოიქცა პოეტი, რომლის ლაოკონიც ყვირის?

მაგრამ ვერგილიუსი აქ მხოლოდ მთხრობელი პოეტია. შევევიძლია თუ არა, ჩვენი მსჯელობა დრამატურგზე გავავრცელოთ? ერთ შთაბეჭდილებას ტოვებს მოთხრობა, ესა და ეს კაცი ყვიროდაო, მეორეს — ამ ყვირილის ჩვენება. დრამა, რომელიც მსახიობის ცოცხალ მხატვრობას წარმოსახავს, ალბათ ამ შემთხვევაში მხატვრობის კანონებს უფრო უნდა დაუახლოვდეს. მასში ჩვენ ვხედავთ და ვუსმენთ არა მარტო ფილოქტეტეს ყვირილის ამბავს. ჩვენ ვხედავთ და ვისმენთ ნამდვილ ყვირილს. რაც უფრო დაუახლოვდება მსახიობი ბუნებას, მით უფრო გრძნობიერად უნდა შეაწუხოს ჩვენი ყური და თვალი, რომელნიც უდავოდ დაიტანჯებოდნენ, ასეთივე შემზარავი ტკივილი სულაც შოკლებულია უნარს, რომ სხვა უბედურებათა მსგავსად გამოიწვიოს ჩვენი თანარგძნობა. ჩვენი წარმოსახვა მასში ვერ ხედავს იმდენ განცდასა და ელფერს, რომ ერთი შეხედვით შესაბამისი თანარგძნობა გამოაღვიძოს. ამიტომ სოფოკლეს შეეძლო თვითნებურად დაერღვია არა მარტო ხელოვნური კეთილსახიერების, არამედ ჩვენი ზრდილობის ის წესებიც, საფუძვლად რომ უდევს ჩვენს განცდებს; დაარღვია კიდევ, როდესაც ფილოქტეტე და პერაკლე ასე ააყვირა, ააღრიალა, ააკვნესა და აატირა. გარშემო მყოფ მაყურებელთ არ შეუძლიათ მათი გასაჰირი ისეთივე თანარგძნობით გამოხატონ, როგორსაც ამდენი განცდის გამოვლინება ითხოვს. საკუთრივ გარშემო მყოფნი ჩვენ, მაყურებლებს, შესაძლოა გულგრილ ადამიანებად მოგვეჩვენონ, და მაინც მათი ზოშიერი თანარგძნობა შეიძლება ჩვენთვისაც საზომი გახდეს. ამას უნდა დაეძატოს, რომ მსახიობი სავესებით ან სულაც ვერ წარმოგვიდგენს ფიზიკური ტკივილის ილუზიას, და ვინ იცის, თანამედროვე დრამატული პოეტი უფრო ქების ღირსი ხომ არ არის, ვიდრე ძაგებისა, როცა თავისი ნავით ცდილობს ამ სახიფათო ბრავებს სულაც აარიდოს თავი და გარშემო უტრიალებს.

მაგრამ რამდენი რამ დარჩებოდა თეორიაში უცილობელი, გენიას რომ არ შესძლებოდა საპირისპიროს მტკიცება. მთელი ეს მსჯელობა დაუსაბუთებელი როდია, და მაინც ფილოქტეტე სცენის ერთ-ერთი შედეგია, რადგან ამ თეორიის ერთი ნაწილი სოფოკლეს არ ეხება, მეორეს კი სულაც არა ცნობს, მაგრამ აღწევს ისეთ მშვენიერებას, რომელიც ხელოვან კრიტიკოსს სიზმრადაც არ შოელანდებოდა, თუ ეს მაგალითი არ ყოფილიყო. ამას უფრო ახლო გავეცნობით შემდეგი შენიშვნებიდან.

1. რა საოცარი ოსტატობით შესძლო პოეტმა ფიზიკური ტკივილის გაძლიერება და გაფართოება! მან აირჩია ერთი ჭრილობა (აირჩია-მეთქი, რადგან თვითონ ისტორიული გარემოებანიც კი შეიძლება შევავასოთ პოეტის არჩევანზე დამოკიდებულად, რამდენადაც მთელს ამბავს ის ირჩევს იმის მიხედ-

ვით, თუ რა უპირატესობას აძლევს მხატვრული დამუშავებისათვის), — აირჩია-შეთქი ერთი ჭრილობა და არა რაიმე შინაგანი სნეულება, რადგან ეს უფრო ცოცხალ წარმოდგენას ქმნის ტკივილზე, თუმცა ორივე ერთნაირად აუტანელია. შინაგანი სიმპათეტური⁴⁴ ცეცხლი, რითაც მელეაგრე ითანგებოდა, როცა დედამისმა თავის და-ძმურ სიყვარულს შველი შესწირა და საბედისწერო ცეცხლი შეუწთო, იმდენად თეატრალური არ არის, რამდენადაც ჭრილობის ტკივილი. თანაც ეს ჭრილობა ღვთაებრივი სასჯელი გახლდათ. ბუნებრივზე უფრო ძლიერი შხამი მძვინვარებდა მის სხეულში. ამ ტკივილსაც ჰქონდა გარკვეული დრო, რის შემდგომაც გმირი მოისრე გონწასული ეცემოდა, ბურანში ვარდებოდა, ოდნავ ძალას მოიკრებდა და მალე ისევ აღვიძებდა შეტევის სიმძაფრე. შატობრენის⁴⁵ ფილოქტეტე უბრალოდ ტროელის იოწამლული ისრითაა დაჭრილი. მაგრამ რას შეიძლება ველოდეთ ასეთი ჩვეულებრივი შემთხვევისაგან? ძველ ომებში ეს ყოველ მეომარს შეიძლებოდა მოსვლოდა. როგორ მოხდა, რომ ამას ფილოქტეტესთან განსაკუთრებული საშინელი შედეგი მოჰყვა? შხამი, რომელიც მთელი ცხრა წლის მანძილზე დამლუპველად მოქმედებს, ისე რომ არ კლავს, ჩემი აზრით ყველაზე უფრო დაუჭერებელი რამ არის იმ საარაკო ჯადოსნობასთან შედარებით, რომლითაც ბერძენმა ეს მითი შეამკო.

2. მაგრამ რაოდენ დიდი და საზარელიც არ უნდა გაეხადა პოეტს თავისი გმირის ტკივილები, ძალიან კარგად ესმოდა, რომ მხოლოდ ამით საკმარის თანაგრძნობას ვერ მოუპოვებდა. ამიტომ ამას დაუმატა სხვა სატანჯველები, რომლებიც თავისთავად ასევე უძლურნი იყვნენ ძლიერი განცდების გასაღვიძებლად, მაგრამ ტკივილთან კავშირში ისეთ მელანქოლიკურ იერს ქმნიდნენ, რომ საერთო ტანჯვას როგორღაც აკეთილშობილებდნენ. ეს უბედურება იყო ადამიანთა საზოგადოებისაგან სრულიად მოწყვეტა და ცხოვრების მოუწყობლობის მთელი სიმწარე, უდაბურ ხმელეთზე რომ ღია ცის ქვეშ მიატოვეს და წავიდნენ ტროის ომში. წარმოვიდგინოთ ასეთ ვითარებაში სრულიად ჯანსაღი, ბეჯითი და ღონიერი⁴⁶ კაცი, რომელმაც იცის. ხელობა: ეს იქნება რობინზონ კრუზო, რომელიც არც თუ ისე გვებრალებს, თუმცა მისი ბედისაღმი გულგრილნი არა ვართ. ჩვენ ხომ ასე იშვიათად ვართ კმაყოფილები ადამიანთა გარემომცველი საზოგადოებით და სადღაც განმარტოებით ყოფნა ხშირად მომხიბლავდაც კი გვეჩვენება, მეტადრე თუ გვაქვს იმედი, რომ ხელს გავანძრევთ და თავს საშველს გაუუჩინთ, მშვიდ ატმოსფეროს თანდათან შევეგუებით და ბევრ რამეს შეველევი. მეორე მხრივ წარმოვიდგინოთ უკურნებელი სატკივრით დატანჯული კაცი, რომელიც ვარემოცულია მზარუნველი და წინდახედული მეგობრებით, ყოველნაირად რომ უმსუბუქებენ ტანჯვას, რითაც შეუძლიათ, თვითონაც კიდევ დაუსრულებლივ შეუძლია შესჩივლოს და მათ წინაშე გული მოიხოს. ასეთ კაცსაც უსათუოდ თანაუფრძნობთ, მაგრამ ეს

დიდხანს არ გრძელდება. ბოლოს მხრებს ავიჩეჩავთ და სნეულს მოთმინებას ვურჩევთ. მაგრამ თუ ორივე შემთხვევა ერთად იყრის თავს, თუ ტანჯული კაცი მარტოდმარტოა, ხელს არავინ აშველებს, მისი გოდება ცარიელ სივრცეში იკარგება. — მაშინ ვხედავთ მთელს ძნელბედობას, რაც შეიძლება ადამიანს თავს დაატყდეს, და ყოველ წამიერ გაფიქრებაზე, როცა თავს მის ადგილზე წარმოვიდგენთ, შიში და ძრწოლა მოგვიცავს. აღარაფერს განვიცდით, სასოწარკვეთილების გარდა; აღარაფერს ვხედავთ, საშინელი სახის გარდა, და ვერავითარი სხვა თანაგრძნობა ვერ შეედრება ამას, არაფერი ისე არ გვიჩუყებს გულს, როგორც სასოწარკვეთილებისა და თანაგრძნობის შენივთება. ასეთია ის თანაგრძნობა, რითაც ფილოქტეტე გვავესებს, და რაც უმალღეს წერტილს აღწევს, როცა ვხედავთ, რომ ერთადერთ იარაღს, მშვილდ-ისარს, რომლითაც თავს ირჩენდა, ჰპარავენ⁴⁷. — ო, რა შესაბრაღისად გვეჩვენება ამის შემდეგ ფრანგი, რომელსაც არც გონება აღმოაჩნდა, რომ ეს გაეგო, არც გული, რომ ეგრძნო! ან თუ ეს ღირსებები ჰქონდა კიდევ, საკმაოდ უბადრუკი აღმოჩნდა, თავის უგემოვნო ხალხს რომ შესწირა ორივე: შატობრენმა ფილოქტეტეს საზოგადოება მიუჩინა. მეფის ასული ჩაიყვანა მის უდაბურ კუნძულზე. თანაც მარტო კი არა, ჰომემაისტერი ქალიც აახლა. ეს ისეთი ვინმეა, რომ აღარ ვიცი, მეფის ასულს უფრო დასჭირდა თუ ავტორს. მთელი ბრწყინვალე თამაში მშვილდთან დრამატურგმა განზე დატოვა. მის ნაცვლად მშვენიერი თვალეზი ათამაშა. ბერძენი გეტანჯავს საშინელი საფიქრალით, რომ ეს გველნაკებნი უმწურო გმირი უკაცურ კუნძულზე უნდა დარჩეს უმშვილდოდ და შესაბრაღისი აღსასრული ჰპოვოს. ფრანგმა ჩვენი გულის უმოკლესი გზა იცის: გვაძულებს გვეშინოდეს, ვაი თუ აქილევსის შვილი კუნძულიდან ისე წავიდეს, მეფის ასული არ წაიყვანოსო⁴⁸. აი, რა პიესას თვლიდნენ პარიზელი ხელოვნების კრიტიკოსები ბერძნებზე გამარჯვებად! ერთმა მათგანმა შატობრენის პიესას „დაძლეული სიძნელეც“ კი უწოდა.

3. ამ შთლიანი შთაბეჭდილების გარკვევის შემდეგ დროული იქნებოდა ცალკეულ სცენებზე დაკვირვება, სადაც ფილოქტეტე აღარ არის უდაბურ კუნძულზე მიტოვებული სნეული; სადაც უკვე იმედი აქვს, რომ იხსნიან და სამშობლოში დააბრუნებენ; სადაც ამრიგად მის სატანჯველს მხოლოდ წყლულის ტკივილი შეადგენს. კენისის, ჩივის, საშინელი ტკივილისაგან იტანჯება. სწორედ ამ სცენას ეხება საყვედურები, ზრდილობისა და ზომიერების გრძნობას შეურაცხყოფსო. ასეთ საყვედურს ერთი ინგლისელი გამოთქვამს⁴⁹, ე. ი. კაცი, რომელსაც ვერ დასწამებ ცრუ დელიკატობას. როგორც უკვე შევეხეთ, საამისოდ შესანიშნავ საფუძველს პოულობს: ყველანაირი ვნება და გრძნობიერება, რასაც სხვები მხოლოდ ნაწილობრივ თანაუგრძნობენ ხოლმე, თვალში გვეცემა, როცა მეტისმეტად მძაფრად გამოხატავენო. „ამიტომაც არაფერია მამაკაცისათვის ისე უღირსი და შეუფერებელი, როგორც მოუთმენლობა, რო-

დესაც ტკივილს, თუნდაც უმძაფრესს, ვერ იტანს, ყვირის და ტირის. მართალია, სხვათა ფიზიკური ტკივილიც ჩვენში სიმპათიას (სიბრალულს) იწვევს. როცა ვინმეს ხელზე ან ფეხში დარტყმით ემუქრებიან, ჩვენც ბუნებრივად შეეკრთებით, სწრაფად უკან გავწევით ხოლმე ხელს ან ფეხს, ხოლო თუ მართლა დარტყეს სხვას, თავდაცვით რამდენადმე თითქოს იმავე ტკივილს განვიცდიდით, რაც სხვამ განიცადა, მაგრამ ისიც ნამდვილია, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენი ტკივილი სრულიად უმნიშვნელოა და ამიტომ როცა გვესმის მისი მძაფრი შეყვირება, ვისაც დარტყეს, უნებურად შეგვძაგდება კიდეც ის, რადგან თვითონ ამდენი საყვირალი არა გვაქვს“.

ქვეყნად არაფერია ისე მაცდური, როგორც ჩვენი საკუთარი განცდების ზოგადი კანონები. იმდენად ფაქიზი და დახლართულია, თვით ყველაზე უფრო გულმოდგინე ანალიზითაც კი არ ხერხდება ცალკეული ძაფების მიკვლევა, დაშლა და ყოველი ზეულის, ყოველი ძაფის ცალკე მიყოლა. ახლა ისიც ვიკითხოთ, თუნდაც მოახერხოთ, რას გარგებთ ესა? ბუნებაში არ მოიპოვება არც ერთი წმინდა შეგრძნება (რაინე ემპფინდუნგ). ყოველი ცალკე შეგრძნებიდან ათასი სხვა გამოდის და ყველაზე უფრო უმნიშვნელო მათგანიც კი ძირფესვიანად ცვლის პირველ მთავარ გრძნობას. გამონაკლისი გამონაკლისზე წამოიზრდება და რაც ზოგადი კანონი გვეგონა, ერთი ან რამდენიმე უბრალო შემთხვევით შემოფარგლული გამოცდილება აღმოჩნდება.

ჩვენ გვძაგს ის, ვინც ფიზიკური ტკივილისაგან იგრიხება და ყვირის, ამბობს ის ინგლისელი. მაგრამ გვძაგს არა ყოველთვის და არა იმთავითვე: არა მაშინ, როცა ტანჯული ყველა ღონეს ხმარობს, რომ თავისი ტკივილი დაფაროს; არა მაშინ, როცა ამ კაცს ვიცნობთ, რა ამტანი და შეუდრეკელიც არის; კიდეც უფრო ნაკლებად, როცა ვიცნობთ, რომ ამ ტანჯვაშიაც დიდ გამოცდას უძლებს, როცა ტკივილს მისგან ვერაფერი გამოუძალებია, ყვირილის გარდა, ნასახიც ვერ წაურთმევია მისი აზრისა და რწმენისა, გადაწყვეტილებები ვერ შეუცვლევინებია, თუნდაც ამ პირობით ტანჯვის აღსასრულის იმედი ჰქონოდა. ყოველივე ამას გვაგრძნობინებს ფილოქტეტე. ძველ ბერძენთა ზნეობრივი სიდიადე გამოვლინდა მეგობრების ისეთსავე სიყვარულში, როგორი შეურიგებელნიც იყვნენ მტრის სიძულვილში. ეს სიდიადე შეინარჩუნა ფილოქტეტემ მთელი თავისი ტანჯვის გზაზე. ტკივილმა ვერ ამოუშრო თვალები იმდენად, რომ თავისი დაღუპული ძველი მეგობრების გამოსატირებელი ცრემლი არ შერჩენოდა. ტკივილმა გული ვერ გაუქვავა, ვერ გახადა ისე სულმოკლე, რომ მისგან თავის დახსნის მიზნით მეგობრები გაეწირა, მტრის ანკესზე აგებულყო და გამორჩენის მიზნით მტრის მხარეს გადასულიყო⁵⁰. ჰოდა, ეს კლდე-კაცი უნდა შეეძლებინათ ათენელებს იმისათვის, რომ მრისხანე ტალღებმა, რომელთაც ის ვერ შეარყიეს, მხოლოდ ააყენეს?

უნდა ვალიაროთ, ციცერონის ფილოსოფია ნაკლებად მზიბლავს, მეტადრე

იმ ნაწილში, სადაც თავისი „ტუსკულანური საუბრების“⁵¹ მეორე წიგნის მიხედვით ხორციელი ტკივილების მოთმინებით გადატანას ითხოვს. კაცი იფიქრებს, გლადიატორი უნდა აღზარდოსო, ისე ცხარედ უარყოფს ფიზიკური ტკივილის გარეგნულ გამოვლინებას. ამაში ის ხედავს მხოლოდ მოუთმენლობას⁵² და ავიწყდება, რომ ხშირად ეს უნებლიეთ ხდება, ჭეშმარიტი სიმამაცე კი მხოლოდ ნებისყოფის თავისუფალ მოქმედებაში გამოჩნდება. სოფოკლეს ფილოქტეტეს ყვირილი და კენესა კი ესმის, მაგრამ სრულიად ვერ ამჩნევს მის დანარჩენ მოქმედებას, მის შეუპოვრობას. თუმცა მაშ სადღა ნახავდა სხვაგან ასეთ ხელსაყრელ შემთხვევას პოეტების წინააღმდეგ თავისი რიტორიკული გამოხდომისათვის? „ისინი ჩვენ გვასუსტებენ, რადგან უმამაცეს ადამიანებსაც კი აიძულებენ იტირონ და ივაგლახონ“. მართლაც, სცენაზე ატირებენ. მაგრამ თეატრი ხომ არენა არაა. დაქირავებულ მეომარს ან მისჯილს უდრტივნიველად ყოფნა და ტანჯვა ევალებოდა, წესი და რიგი უნდა დაეცვა. მისგან ერთი დაკვენსებაც არავის უნდა გაეგონა, ტკივილისაგან დაკრუნჩხულიც არავის უნდა ეხილა. მის ჭრილობას, მის სიკვდილსაც კი მაყურებელი უნდა გაერთო: ასე უნდა ესწავლებინა ხელოვნებას ხალხისათვის გრძნობის დაფარვა. გრძნობის სულ მცირეოდენ გამოხატვასაც კი შეეძლო თანაგრძნობა გამოეწვია, და ასე უეცრად გამოღვიძებულ თანაგრძნობას შეეძლო მსუსხავი საზარელი სანახაობა სხვაგვარად დაესრულებინა. მაგრამ ის, რაც ცირკის არენაზე უდრტივნიველად დაფარვას ითხოვდა, ტრაგიკული სცენის ერთადერთი მიზანია და ამიტომაც სრულიად საპირისპირო მოქმედებას მოითხოვს. მისმა გმირებმა გრძნობა უნდა გამოავლინონ, ტკივილები უნდა გამოხატონ, გაშიშვლებული ბუნება უნდა გვიჩვენონ, თავიანთ არსებაში დაფარული. თუ ხელოვნურობა, გადახვევა და ძალადობა გვიჩვენეს, ამით გულებს გაგვიცივებენ, და კოთურნებზე⁵³ შემდგარი ჩხუბისთავეები მხოლოდ გაცეებას თუ გამოიწვევენ. ასეთ ეპითეტებს იმსახურებენ ე. წ. სენეკასეული ტრაგედიები⁵⁴, და ჩემი მტკიცე შეხედულებით, გლადიატორების ბრძოლა იყო მთავარი მიზეზი იმისა, რომ რომაელთა ტრაგედია საშუალოზე შორს ვერ წავიდა. მაყურებელი სისხლიან ამფითეატრში სრულიად იფიწყებდა ბუნებრივობას. ვინმე კტესიასის⁵⁵ კიდევ გაიწაფებოდა თავის ხელოვნებაში, სოფოკლე კი არასოდეს. ყველაზე უფრო დახვეწილი ტრაგიკული გენია, ამ სასიკვდილო ხელოვნურ სცენებს რომ მიეჩვეოდა, უთუოდ მაღალფარდოვნობასა და ბაქიობას⁵⁶ გადაჰყვებოდა. მაგრამ როგორც ამ ბაქიობას არ შეუძლია მაყურებელს ნამდვილი გმირული სულისკვეთება ჩაუნერგოს, ასევე არც ფილოქტეტეს ჩივილს შალუძს გრძნობის შესუსტება (შერბილება). ჩივილი ადამიანისაა, მოქმედება — გმირისა. ორივე ერთად ქმნის ადამიანურ გმირს, რომელიც არც ნაზია და არც ტლანქი, არამედ ხან ის და ხან ეს, იმის კვალობაზე, თუ როგორ მოით-

ზოგენ ამას მისი ბუნება, მრწამსი* და მოვალეობა. ესაა უმაღლესი იდეალი, რასაც სიბრძნე ქმნის და ხელოვნება მიბაძავს**.

4. ცოტაა, რომ სოფოკლემ თავისი გრძნობიერი ფილოქტეტე სიძულვილისა და ეჭვისაგან იხსნა. მანვე ოსტატურად გააბათილა და ბრძნულად უარყო ყველაფერი, რასაც ინგლისელის ზემოთ დამოწმებული მოსაზრებების შედეგად უქიჟინებდნენ. რადგან, თუ ადამიანი ყოველთვის არ გვაძლებს თავს ყვირილთ, როცა ტკივილი აწუხებს, ისიც უეჭველია, რომ ჩვენში იმდენ თანაგრძნობას მაინც ვერ პოულობს, რამდენსაც ალბათ მისი ყვირილი ითხოვს. მაშ როგორ უნდა მოიქცენ ის ადამიანები, რომელნიც ფილოქტეტეს ყვირილის მოწმენი არიან? ნუთუ უარესი წუხილი უნდა გამოხატონ? მაგრამ ეს ხომ არაბუნებრივი იქნებოდა! მაშ იქნებ გულგრილნი და შეცბუნებულნი უნდა შეხვდნენ სხვის ტკივილს, როგორც ასეთ შემთხვევებში ღდება ხოლმე? მაგრამ ეს ხომ მაყურებელს უკიდურეს დისონანსად მოეჩვენებოდა როგორც უკვე ითქვა, სოფოკლემ ამასაც თავი დააღწია, სახელდობრ იმით, რომ ფილოქტეტესთან მისულ ადამიანებს თავიანთი საკუთარი ინტერესები აქვთ; რომ ფილოქტეტეს ყვირილი არ არის ერთადერთი რამ, რაც მათ აწუხებთ, და მაყურებლის ყურადღება მიპყრობილია არა იმდენად იქითკენ, თუ რა შთაბეჭდილებას მოახდენს მათზე ეს გოდება, რამდენადაც იქით, თუ რა ზეგავლენას მოახდენს ეს თანაგრძნობა, — გინდ სუსტი, გინდა ძლიერი, — ამ ადამიანთა გრძნობებსა და განზრახვაზე. ნეოპტოლემე და ქორო ატყუებენ უბედურ ფილოქტეტეს და კიდევ აღიარებენ, რა სასოწარკვეთილებაშიც აგდებს გმირს ეს მოტყუება; ახლა ის მათ თვალწინ განიცდის თავისი საშინელი ტკივილის შემოტევას. თუნდაც ფიზიკური ტკივილის ამ შემოტევას მათი გული ვერ შოებლობ, ყოველ შემთხვევაში აიძულებდა გონს მოსულიყვენ, ასეთი უზომო უბედურებისათვის ანგარიში გაეწიათ და კვლავ ახალი ვერაგობით უფრო არ გაემწარებინათ დაწყლულებული კაცი. ამას ელის მაყურებელი და კეთილშობილი ნეოპტოლემე მის იმედს ამართლებს. ტანჯული ფილოქტეტე რომ თავის ტკივილებს მორეოდა, ნეოპტოლემეს გულს ვერ მოულობდა და მის თვალთმაქცობას ვერ შეარყევდა. ფილოქტეტე, რომელსაც თავისი ტკივილი უძლურს ხდის ყოველგვარი თვალთმაქცობისათვის, თუმცა ეს თვალთმაქცობა უარესად ესაჭიროება, რათა თავის მომავალ თანამგზავრებს ნაადრევად არ გაუღვიძოს სინანულის გრძნობა, არ გადაათქმევინოს დაპირება, სამშობლოში დაგაბრუნებთო, — ფილოქტეტე, რომელიც თვითონ მთლიანად ბუნებაა, ნეოპტოლემესაც აიძულებს, რომ დაიბრუნოს თავისი ბუნებრივი გრძნობა კეთილშობილებისა. ნეოპტოლემეს ასეთი მოქცევა დიდი საქმეა და

* Grundsätze პრინციპები, მრწამსი, შინაგანი მოწოდება.

** das Höchste უმაღლესი, უზენაესი რამ. (იდეალი).

მით უფრო მომხიბლავი, რომ ფილოქტეტემ ამას მიაღწია სუფთა ადამიანურობით. ფრანგებთან აქ ისევ მშვენიერი თვალები გამოდიან ასპარეზზე, მაგრამ მე ამ პაროდიაზე აღარ მსურს ფიქრიც კი. ასეთივე ხერხი, — გარშემო მყოფთა გულეზში თანაგრძნობის გაღვივება ტკივილისაგან გამოწვეული ყვირილით, ოღონდ სხვა ხასიათის აფექტებით. — სოფოკლეს გამოყენებული აქვს სხვა ტრაგედიაშიც — „ტრაქინელი ქალები“. ჰერაკლეს ტკივილი არაა გამაუძღურებელი ტკივილი. ის გადადის სიშმაგეში, როდესაც იღვივებს მხოლოდ შურისძიების გრძნობა. ასეთ წუთებში მან ლიქასს ფეხში ხელი ჩაავლო და კლდეს მიანარცხას⁵⁸. აქ ქალთა ქორთა. მით უფრო ძლიერია შიში და ძრწოლა. ეს გარემოება, აგრეთვე მოლოდინი, მოვა თუ არა ღმერთი ჰერაკლეს მოსაშველებლად, თუ ამ ტკივილისაგან დაიღუპება, — აი, რა შეადგენს აქ მთავარ ზოგად ინტერესს, რაზედაც თანაგრძნობა მხოლოდ უმნიშვნელო ჩრდილის სახით ემატება. რამდენადაც საბოლოო განაჩენი ორაკულმა აუწყა, ჰერაკლე წყნარდება და ყველა სხვა გრძნობის ადგილს იჭერს გაოცება მისი უკანასკნელი გადაწყვეტილების გამო. საერთოდ კი ტანჯულ ჰერაკლეს შედარებისას ტანჯულ ფილოქტეტესთან უნდა გვახსოვდეს, რომ ის ნაჭევრად ღმერთია, ეს კი მხოლოდ ადამიანი. ადამიანს თავისი ჩივილი არასოდეს არ ერცხვინება. ნახევრად ღმერთს კი სირცხვილი აწუხებს, რომ მისმა მოკვდავმა ნაწილმა უკვდავის წინაშე ამდენი სულმოკლეობა გამოიჩინა და გოგოსავით იტირა. ჩვენ, ახალი დროის ადამიანებს, ნახევრად ღმერთები არა გვწამს, მაგრამ ყველაზე უფრო უშიშვნელო გმირისაგან კი მოვითხოვთ, რომ ნახევრად ღმერთივით გახიცილოს და მოიქცეს.

კითხვაზე, შეუძლია თუ არა მსახიობს ტკივილის გამომხატველი ყვირილისა და კრუნჩხვის ისე ჩვენება, რომ მაყურებელში სრული ილუზიის შთაბეჭდილება შექმნას, მე ვერ ვაგებდავ ვერც ჰოს და ვერც არას თქმას. თუ ჩვენი მსახიობები ამას ვერ შესძლებენ, მაშინ უნდა გამეგო ისიც, შეძლებდა ამას თუ ვერა, ვთქვათ, გარიკი⁵⁹. თუ ვერც ის შეძლებდა, მაშინ ისღა დამრჩებია, ვითქვარო, რომ სამოსისა და ნიღბების კეთებაში (სკევობოიე), ისევე როგორც დეკლამაციის ხელოვნებაში, ბერძნებს ისეთი სრულყოფისათვის მიუღწევიათ, რაზედაც დღეს წარმოდგენაც კი არ შეგვიძლია⁶⁰.

V

არიან ძველი მსოფლიოს მცოდნენი, რომელნიც ლაოკოონის ჯგუფს თუმცა ბერძენ ოსტატთა ქმნილებად თვლიან, მაგრამ მიაკუთვნებენ იმპერატორების ძეგლების უამს, რადგან მის წყაროდ და ნიმუშად ვერგილიუსის ლაოკოონი მიაჩნიათ. ძველი მეცნიერებიდან, რომელნიც ასეთ თვალსაზრისზე დგანან, მე მინდა დავასახელო მხოლოდ ბართოლომეუს მარლიანი⁶², ახლებიდან კი მონფოკონი⁶³. ორივე იმდენ უეჭველ მსგავსებას ხედავდა ქანდაკებასა და

პოეტის აღწერილობას შორის, რომ შეუძლებლად მიაჩნდათ მათი ასე ერთი-მეორისაგან დამოუკიდებლად სვლა თითქმის ერთნაირი გზით. ამასთან, ისინი ვარაუდობდნენ, რომ თუ წამოიჭრება კითხვა, რომელს ეკუთვნის პირველი გა-მომგონებლის პატივი, ალბათობა უდავოდ უფრო პოეტის სასარგებლოდ იმე-ტყველებსო, ვიდრე მოქანდაკეთა სასახლოდ.

მაგრამ ხსენებულ ავტორებს უთუოდ ავიწყდებათ მესამე შესაძლებლო-ბა. სახელდობრ, ის, რომ იქნებ პოეტიც ისევე ნაკლებად ბაძავდა მოქანდა-კეს, როგორც მოქანდაკე პოეტს? იქნებ სინამდვილეში პოეტიცა და მოქანდა-კეც შესაძე წყაროს ეყრდნობიან? მაკრობიუსის მიხედვით, ასეთი ძველი ბერ-ძნული წყარო პისანდრე⁶⁴ უნდა ყოფილა, რადგან ვიდრე ამ ძველი ბერ-ძენი პოეტის თხზულება ჭერ კიდევ არ იყო დაკარგული, სკოლის შევირდებ-მაც კი იცოდნენ, რომ რომაელებს ილიონის ალებისა და დანგრევის ამბავი არა მარტო გადმოდებული, არამედ გულმოდგინედ თარგმნილიც კი ჰქონდათ, ასე-ვე მეორე წიგნიც. რაკი პისანდრე ვერგილიუსივით წინამორბედი იყო, მოქან-დაკეები ლათინურ წყაროს კი არ მიუბრუნდებოდნენ, არამედ ბერძნულს წაიკითხავდნენ. ამრიგად, ვარაუდი ლაოკოონის შექმნის თარიღის შესახებ აქ არაფერს არ ეყრდნობა.

ამასთან: მე რომ მარლიანისა და მონფოკონის თვალსაზრისის დაცვა დამ-ჭირვებოდა, მათ სასარგებლოდ ასეთ რამეს ვიტყოდი: პისანდრეს ლექსებო დაკარგულია და კაცმა არ იცის, რანაირად აღწერა ლაოკოონის ამბავი. თუმ-ცა ის კი უდავოა, რომ აღწერა ისეთი გარემოებანი, რომელთა კვალსაც ბერ-ძენ მწერალთა შემოქმედებაში დღესაც ვხვდებით.

მაგრამ ხსენებული მწერლები სულაც არ ეთანხმებიან ვერგილიუსის ნა-ამბობს. როგორც ჩანს, რომაელმა პოეტმა ბერძნული ტრადიცია სულაც სა-კუთარ დარჩავეში გაატარა და გადაადნო. ლაოკოონის უბედურების ამბავი, რაც მან შოგვითხრო, უკვე მისი საკუთარი გამოგონებაა. მაშასადამე, თუ მოქანდა-კეები მის მონათხრობთან ჰარმონიულ თანხმობაში არიან, ეს იმიტომ, რომ სწორედ მისი თანამედროვეები იყვნენ და მისი ნიმუშით ისარგებლეს.

კვინტუს კალაბერიც⁶⁵, მართალია, ვერგილიუსივით აიძულებს ლაოკო-ონს, რომ ექვი. აღძრას ხის ცხენის წინააღმდეგ, მაგრამ სწორედ ამით გამოწ-ვეული რისხვა მინერვასი კალაბერს სულ სხვაგვარად აქვს გადმოცემული. გამაფრთხილებელი ტროელი ქურუმის ფეხქვეშ მიწა იძრა. შიში და ძრწოლა მოიცავს ლაოკოონს. მძაფრი ტკივილი მძვინვარებს მის თვალებში. ტვინში ტანჯვის ცეცხლი ედება. ძრწის და მძვინვარებს. ცნობას კარგავს და ბრმავდებ-ბა. რაკი დაბრმავებულიც ურჩევს, ხის ცხენი დაწვითო, მინერვა გზავნის ორ საშინელ დრაკონს, რომელნიც მხოლოდ ქურუმის შვილებს ეცემიან. ამოღუ უწვდიან ხელებს შვილები მამას. საბრალო ბრმა კაცს არ შეუძლავა მათი შევე-ლა. გველები ფლეთენ ჭაბუკებს⁶⁶ და მიწაში იმალებიან. თვითონ ლაოკოონს

ზიანს არ აყენებენ. ეს ამბავი რომ მარტო კვინტუსს არ გადმოუცია, არამედ ჭაერთოდ ცნობილი იყო ამ სახით, ამაზე მეტყველებს ლიკოფრონის⁶⁷ თხზულების ერთი ადგილი, სადაც ამ გველებს ბავშვთა მჭამელებს ეძახიან.

მაგრამ თუ ბერძენთა შორის ასეთი გადმოცემა საყოველთაოდ მიღებული იყო, მაშინ ძნელი წარმოსადგენია, რომ ბერძენ ხელოვანთ გაებედათ და მისვახ გადაეხვიათ. კიდევ უფრო გასაოცარი იქნებოდა გადახვევა სწორედ იმავე შინაარსის სასარგებლოდ, რომელიც რომაელ პოეტს ჰქონდა. ეს სითამაშე გამართლებული იქნებოდა მხოლოდ მაშინ, თუ ამ პოეტს იცნობდნენ ან უშუალოდ მისი ხაწარმოების მიხედვით ქანდაკების შექმნა ჰქონდათ დავალებული. ვფიქრობ, ასეთი გარემოებიდან უნდა გამოსულიყო კაცი, თუ მარლიანი-სა და მონფოკონის დაცვას განიზრახავდა. ვერგილიუსია პირველი და ერთადერთი, ვინც შაშაც და შვილებიც გველებს მოაკვლევინა. მოქანდაკებმაც იგივე გვიჩვენეს, რაც ბერძნებს არ უნდა ექნათ. ამრიგად, შესაძლებელია, მართლაც ვერგილიუსის ზეგავლენით იმუშავეს.

მე ძალიან კარგად ვგრძნობ, რაოდენ შორსაა ეს დაშვება ისტორიული სინამდვილიდან. მაგრამ რაჟი აქედან არავითარი ისტორიული დასკვნის გაკეთებას არ ვაპირებ, შეიძლება ის დარჩეს ჰიპოთეზად, რომელზედაც კრიტიკოსს შეუძლია თავისი მოსაზრებანი აავოს. მიუხედავად იმისა, დამტკიცებულია თუ არაა დამტკიცებული, რომ მოქანდაკეები ვერგილიუსს ბაძავდნენ, პირობითად ამ თვალსაზრისს მაინც ვიღებ, რათა საჩინო გავხადო, თუ როგორ ბაძავდნენ. ყვირილის ამბავი უკვე მოგახსენეთ და განვმარტე. ვიმედოვნებ "შეძღვობი შედარება არანაკლებ საყურალებო მოსაზრებებამდე მიგვიყვანს.

თვით აზრი მამისა და ორივე შვილის გველების სალტეში მოქცევისა და ერთ კვანძად შეკვრისა უდავოდ იყო ერთი უბედნიერესი აზრი, რაც მხატვრობისათვის ძალზე უჩვეულო ფანტაზიას მოწმობს. ვის ეკუთვნის ეს იდეა? პოეტს თუ ხელოვანს? მონფოკონი მას პოეტთან ვერ ხედავს. მაგრამ მე მგონია, მონფოკონს. პოეტი გულისყურით ვერ წაუყითხავს:

...იკლავნებიან,

ლაოკონთან ისწრაფვიან, ჯერ ზედშეგ შვილებს
ერთყმიან გარსა, უბედურებს ხელ-ფეხს უკრავენ,
უწყალო კბენით უსერავენ საბრალო სახსრებს,
შემდეგ კი მამას, გაქანებულს შეილთა საშველად,
შუბმოდრებულს საზარელი სალტით ბოჟავენ...

პოეტმა საკვირველი სიგრძის ქვეწარმავლები ასახა. ჯერ შვილებს ეხვევიან და გულდავენ, მერე საშველად მისულ მამასაც იმავე სალტეში აქცევენ (კორრიპიუნტი). ეგზომ დიდი გველები ერთბაშად ხომ ვერ მოეხსნებოდნენ შვილებს, რათა მამას დახვეოდნენ! არა, ეტყობა, შეარჩიეს წამი, როდესაც

თავ-კისრითა და წინაშოთი ძაძასაც შემოეგრაგნენ, ტანის უკანა ნაწილით კი ისევ "შვილებს ეგრიხებოდნენ. აი, ეს მომენტია აუცილებელი პოეტური გამო-სახვისათვის. პოეტი მას საქმარისად გვაგარძნობინებს. ოღონდ მისი დაწვრი-ლებითი აღწერისათვის დრო აღარა აქვს. ძველი განმმარტებელნიც რომ ამას გარკვევით გარძნობენ, უთუოდ შოქმობს დონატუსის ერთი ადგილი⁸⁸. მით უფრო ძხელად დაუსხლტებოდა ეს დეტალი მხატვრებს, რომელთა მახვილი, დაკვირვებული თვალი წამიერად და ზუსტად იქერს იმას, რაც მათთვის სასარ-გებლოა.

თვით სალტეებიდან, რომელთაც პოეტი ლაოკონს ახვევს, ის გულმოდ-გინედ გამოთიშავს ხელებს, რათა მათ მოქმედების თავისუფლება დაუტოვოს. ამაოდ ლამობს შემოიხსნას სალტე ხელებით.

ამაში ხელოვანი პოეტს უნდა მიჰყოლოდნენ. ვერაფერი ვერ იძლევა იმ-დენ გამოძახებლობასა და სიცოცხლეს, რამდენსაც ხელების მოძრაობა. გან-საკუთრებით აფექტებში, მოლაპარაკე სახეც კი უძლურია, ხელები თუ არ შოიძველია. გველების სალტეში მოქცეული და დამუხრუჭებული ხელები მთელს ჯგუფზე სიკვდილსა და ყინვას დაამკვიდრებდნენ, თუ ტანზე უძლურად დაეკვროდნენ. ამიტომაც ხელები — როგორც მთავარი ფიგურის, ისე მეორე-ხარისხოვანი გმირებისა — უადრესად დაძაბულ მოქმედებაში არიან მე-ტადრე იქ, სადაც ყველაზე მძაფრი ტკივილებია.

სხვა კი მოქანდაკეებმა ისეთი საყურადღებო ვერაფერი ნახეს პოეტთან, რომ მისთვის ძიებაძათ, როცა საქმე ეხება გველების მგუდავი სალტის მდგო-ძარეობას საძსავე სხეულზე. ვერგილიუსი გველებს ორმაგად აგრაგნის ფიგურ-ებს, ორგზის ახვევს ყელზე ლაოკონს და კიდევ თავებს მალა აწევენებს:

ჰა, უკვე ორგზის, ქერტლოვანი მკერდს ეხვევიან,
ორჯერაც ყელზე, მალაც წვეწვან თაჟიან თავებს.

ეს სურათი ჩვენს წარმოსახვას საოცრად ავსებს. სხეულის უკეთილშო-ბილესი ხაწილები გაგუდვამდე შეკუმშულან, და გესლი კიდევ უშუალოდ სახეს უახლოვდება. ამის მიუხედავად ეს არ იყო ხელოვანისათვის გამოსადეგი სურათი. მხატვრებს შხამისა და ტკივილის მოქმედება სხეულზე უნდა ეჩვენე-ბინხათ. ეს რომ თვალსაჩინო გამხდარიყო, სხეულის მთავარი ნაწილები თავი-სუფლად უხდა დაეტოვებინათ, რამდენადაც შესაძლებელი იქნებოდა. არავი-თარ უშუალო გაეშე ძალას არ უნდა მოეხდინა მათზე რაიმე ზემოქმედება, რომ ტახჯული ნერვებისა და მომუშავე კუნთების თამაში არ დაემახინჯები-ხათ ან არ დაესუსტებინათ. გველების ორმაგი სალტე ხომ სულ დაფარავდა სხეულს და შუტლის კრუნჩხვა, რაც თვალისათვის ასეთი მეტყველია, შეუმ-ჩხეველი დარჩებოდა. რაც სალტეების ხვეულთა ზემოთ, ქვემოთ ან შუაში გამორჩნდებოდა, მხოლოდ გარედან ზემოქმედების კვალს წარმოაჩენდა, არა

შინაგან ტკივილებს. ორგზის გველდახვეული კისერი სრულიად დაუქარგავდა შოშიბლაობას ჭგუფის პირამიდულ თავს, რაც თვალისათვის ასე მომხიბლავია. მერე, გველთა მოსალტული გროვიდან გამოშვებული ქვეწარმავლის თავები ისე ანაზღეულად დაარღვევდნენ ზომას, რომ მთელი ფორმა წამხდარი და ამაზრზენი იქნებოდა. ყოველივე ამის მიუხედავად აღმოჩნდნენ უგუნურა მხატვრები, რომელთაც შაინც პოეტის მიყოლა ამჯობინეს. რაც აქედან გამოვიდა, შეიძლება ზიზლით შევიცნოთ ფრანც კლეინის ერთი ნახატიდან⁶⁹. ძველმა შოქახდაკეებმა იმთავითვე განსაჯეს, რომ მათი ხელოვნება აქ პოეტური წარმოსახვის სრულ შეცვლას ითხოვდა. გველების სალტე მოხსნეს კისერსა და მკერდს, მთლიანად გადაიტანეს ბარძაყებსა და ფეხებზე. აქ კი შეიძლება გამოძეტყველების დაუზიანებლად ნასკვების იმდენად მოჭერა და დაწოლა, რამდენადაც საჭირო იქნებოდა. კიდურების დაფარვით შინაგანი ტანჯვის გამოხატვას არა ევენებოდა რა, სწორედ აქ შეეძლოთ აღეძრათ შეფერხებული გაქცევის გაცდა და უძრაობის თავისებური სახე, რაც ასეთ შემთხვევაში მხატვრული ასახვისათვის ძალზე მომგებიანია.

არ ვიცი, როგორ მოხდა, რომ ხელოვნების მსაჯულნი სრული ღუმილით უვლიან გვერდს აშკარა განსხვავებას გველთა გრაგნილების პოეტურ აღწერილობასა და ხელოვნების ნაწარმოებში მათს განლაგებას შორის. ეს განსხვავება კი იმდენადვე ამაღლებს ხელოვანთა სიბრძნეს, რამდენადაც მეორე განსხვავება, რასაც ყველა აღნიშნავს, მაგრამ უმალ მობოდიშებას ლაშობენ, ვიდრე ქებას. შე ვგულისხმობ განსხვავებას შემოსილობაში. ვერგილიუსის ლაოკონი მთლიანად შემოსილია ქურუმის სამოსით⁷⁰, ქანდაკებაში კი ისიცა და ორივე შეილიც სრულიად შიშველია. ამბობენ. ზოგიერთები დიდ შეუსაბამობას ხედავენო ამაში: ქურუმი, მეფის შეილი, მსხვერპლს ტანშიშველი როგორ უნდა სწირავდესო! ამაზე ხელოვნების კრიტიკოსები სრულიად სერიოზულად პასუხობენ: ნამდვილად ხელოვნების წესის დარღვევაა, ჩვეულების წინააღმდეგ ჩადენილი დანაშაული, მაგრამ მოქანდაკეები თურმე იძულებულნი იყვნენ გშირები გაეშვიშლებინათ, რადგან შესაფერისი სამოსი ვერ გამოუძებნიათ, საერთოდ სამოსი ვერ აუსახავთ, რადგან სქელი ნაკეცები ურიგო შთაბეჭდილებას ტოვებენო. ამიტომაც ორი უხერხულობიდან ოსტატებმა უფრო უმწრშვნელო აირჩიეს და ამჯობინეს ისევე სიმართლიდან გადახვევა, ვიდრე სამოსის ხვეულების უგვანოდ გამოყვანაო. თუ ძველი ოსტატები ასეთ მობოდიშებაზე გაიცინებდნენ, ძნელი სათქმელია, რა პასუხს გასცემდნენ მათ. შეუძლებელია ხელოვნების ამაზე მეტი დამდაბლება, რადგან, თუნდაც დავუშვათ, რომ ქანდაკებას სამოსის ნაკეცების ჩვენება ისევე წარმატებით შეუძლია, როგორც მხატვრობას, ნუთუ მაშინაც აუცილებელი იქნებოდა ლაოკონის შემოსვა? ნუთუ ამ სამოსის ჩვენებით არაფერს დავკარგავდით? ნუთუ ტახისამოსი, ხელების მონური შრომის ნაყოფი, უფრო ლამაზი იქნებოდა მა-

რადიული სიბრძნის ქმნილებაზე, ორგანიზებულ სხეულზე, მშვენიერ შიშველ ადამიანზე? განა ერთნაირ უნარს ითხოვს, ერთნაირი დამსახურებაა, ერთნაირ პარტიეს უხვექს ხელოვანს პირველისა თუ მეორის მიბაძვა? ნუთუ ჩვენს თვალეშ მხოლოდ ცდუნება უნდათ და სულერთია, რითაც ვაცდუნებთ?

პოეტისათვის სამოსი აღარაა სამოსი; იგი არაფერს არ ფარავს; ჩვენი წარმოსახვის ძალა ყველაფერში აღწევს და გამჭოლ ხედავს. ჩაცმულია ვერგილიუსთან თუ ჩაუცმელი, სულერთია, ტანჯვა მისი სხეულის ყოველ მონაკვეთში თვალსაჩინოა ასედაც და ისედაც. ლაოკოონის შუბლს ქურუმის თავსაკრავი კრავს, მაგრამ კი არ ფარავს. ეს თავსაკრავი არა თუ არ ბურავს, პირიქით, უფრო აძლიერებს ჩვენს წარმოდგენას აუტანელ ტანჯვაზე, რასაც ქურუმი განიცდის.

შავი შხამი და ლორწო ეცხო წმინდა თავსაკრავს...

ვერაფერს შველის ლაოკოონს ქურუმის ღირსება; თვითონ ის ნიშანი ამ ღირსებისა, რაიც ყველგან პატივსა და მოწიწებას უხვევდა, შხამიანი გველური ლორწოთია შებღალული და დასველებული.

მაგრამ არტიტს (ხელოვანს) ეს მეორადი წარმოდგენა უნდა გაეწიროს, რათა მთავარი ქმნილება არ დაესუსტებინა. შუბლის ნაწილი დაიფარებოდა. შუბლი კი ის ადგილია, სადაც გამომეტყველება თავს იყრის. ისევე, როგორც მაშინ, ყვირილის ნაცვლად რომ ქურუმი მხოლოდ გმინავს, ოსტატებმა გამომეტყველება მშვენიერებას შესწირეს, აქ ზრდილობა და კეთილსახიერება გამომეტყველებას შეეწიროს. საერთოდაც ეს ზრდილობა ძეგლებისათვის ნაკლებად ფასობდა. გრძნობდნენ, რომ ხელოვნების მაღალი დანიშნულება მათ სავსებით ათავისუფლებდა ასეთი პირობისაგან. მშვენიერებაა ეს უმაღლესი დანიშნულება (პირობა, მიზანი, ბეჭტიმმუნჯე). ხელოვნებაა უმაღლესი საზომი. საჭიროებამ შექმნა სამოსი, და რა ესაქმება ხელოვნებას საჭიროებასთან (გაჭირვებასთან)!. მე რა უარვყოფ, რომ გარკვეული სილამაზე სამოსელში არის, მაგრამ რაა ეს ადამიანის სხეულის სილამაზესთან შედარებით? და განა მცირედით დაქაყოფილდება ის, ვისაც შეუძლია მეტს მიაღწიოს? მე ძალიან მეშინია, რომ შემოსილობის ყველაზე უფრო სრულყოფილი ოსტატი ამით უკვე ამტკიცებს, სხვა უფრო არსებითი რამ მაკლიაო.

VI

ჩემი ვარაუდი, რომ მოქანდაკეები პოეტს ბაძავდნენ, სულაც არ ამცირებს მათს ხელოვნებას. მათი სიბრძნე სწორედ ამ მიბაძვაში ხდება მშვენიერად საჩიხო. პოეტს კი ბაძავდნენ, მაგრამ არც ერთ წვრილმანში არ აძლევდნენ თავს საკუთარი გზიდან გადახვევის ნებას. მათ ხელთა ჰქონდათ ნიმუში, მაგრამ რაკი მათ ეს ნიმუში ერთი ხელოვნებიდან მეორეში უნდა გადაეტანათ.

დიდხახს ფიქრობდნენ იმაზე, თუ რა სახით ჯობდა გადატანა. ამ ფიქრების შედეგად პირველი ნიშნებიდან გადახვევებით მათ დაამტკიცეს, რომ თავიანთ ხელოვნებაში ისევე დიდი ყოფილან, როგორც პოეტი იყო თავის მოწოდებაში.

ახლა მინდა ჩემს ვარაუდს დავუბრუნდე და შებრუნებით წარმოვიდგინოთ: ვთქვათ და პოეტი ბაძავდა მოქანდაკეებს. არიან სწავლულები, რომელთაც ასეთი დაშვება სიმართლედ მიიჩნიათ. აქვთ თუ არა საამისოდ ისტორიული საფუძველი, არ ვიცი. მაგრამ რაკი ქანდაკება ასე შეუდარებლად დიდებულია, ვერც კი წარმოუდგენიათ, რომ ის უფრო გვიანდელი ნამუშევარი იქნებოდა. „ლაოკონი“ უნდა იყოს იმ დროისა, როცა ხელოვნება გაფურჩქვნის უმაღლეს საფუხურზე იმყოფებოდა, რადგან ის ასეთ პატივს იმსახურებდა.

ზემოთ ნაჩვენებია, რა უზადოა ვერგილიუსის აღწერილობა, მაგრამ რაოდენ კარგიც არ უნდა ყოფილიყო, ხელოვნების ოსტატებს არ შეეძლოთ იმ სურათის ცალკეული მონაკვეთების გამეორება. ამრიგად, უნდა შეიზღუდოს ის აზრი, რომლის მიხედვითაც კარგი პოეტური ნაწარმოებიდან უთუოდ კარგი სურათიც გამოვა და რომ თითქოს პოეტის აღწერილობა იმდენადაა კარგი, რამდენადაც მხატვარი მას თავის სურათში კარგად ასახავს, ე. ი. შესძლებს სწორად შიჰყვის პოეტურ ქმნილებას. ასეთი შეზღუდვის აუცილებლობა თავისთავად ჩნდება ჩვენს ცნობიერებაში, ვიდრე სათანადო მაგალითებს მოვიშველიებდეთ. საამისოდ საკმარისია წარმოვიდგინოთ პოეზიის შორეული სფეროები, ჩვენი წარმოსახვის უსასრულო ველები, მისი სახეების სულიერი (უსაგნო) სამყარო, უდიდესი სიუხვითა და ნაირფეროვნებით რომ ძალუძთ იდგნენ ერთიმეორის გვერდით, ერთმანეთს კი არც შეუშალონ, არც დაფაროს ერთმა მეორე, როგორც თავად საგნები ან მათი ბუნებრივი სურათები (ნიშნები) ფარავენ ერთმანეთს შეზღუდულ ჩარჩოებში, დროსა და სივრცეში.

მაგრამ თუ მცირეს არ ძალუძს მოიცვას თავის თავზე დიდი, სამაგიეროდ დიდში მცირე თავისუფლად თავსდება. მე მინდა ვთქვა: თუ პოეტის მიერ აღწერილობაში გამოყენებული ყოველი ხაზი, ყოველი წვრილმანი, ასეთსავე ზასურველ ზემოქმედებას ვერ მოახდენს მხატვრის ტილოზე ან მარმარილოში, იქნებ მხატვრის მიერ გამოყენებული ყოველი დეტალი პოეტის ნაწარმოებში, პირიქით, ასევე ზასურველ შთაბეჭდილებას მოახდენს? უეჭველია! ასე ხდება, რადგან იმას, რასაც ჩვენ ხელოვნების ნაწარმოებში მშვენიერად ვთვლით, ასეთად თვლის არა თვალი, არამედ თვალის მეშვეობით — ჩვენი წარმოსახვა, ამიტომ, როგორც კი ჩვენს წარმოსახვაში ხსენებული სურათი (სახე) ბუნებრივი თუ თვითნებური ნიშნებით ისევე აღდგება, ორსავე შემთხვევაში ერთნაირ სიამოვნებას მოგვანიჭებს, თუმცა არა ყოველთვის ისეთივე ხარისხით.

ასეთი დაშვების შემდეგ უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩემთვის უფრო ნაკლებად

არის გასაგები დებულება, ვერგილიუსი ბაძავდაო მოქანდაკეებს, ვიდრე შებ-
რუნებით იმავე მოსაზრების წარმოდგენა. თუ მოქანდაკეები ბაძავდნენ პოეტს.
არ გამიძნელებოდა ყოველი გადახვევისათვის პასუხის გაცემა. მათ უნდა
გადაეხვიათ, რადგან ზოგი რამ, პოეტურ აღწერილობაში საჭირო და გასაგები,
მათთვის უადგილო და გამოუსადეგარი აღმოჩნდებოდა (ან ასეთ რამეს ვერ ასა-
ხავდნენ). მაგრამ რისთვის უნდა გადაეხვია პოეტს? განა იმითაც მშვენიერ
პოეტურ სურათს არ მოგვეცემდა, რომ ყოველი და ცალკეული მონასმი, ხაზი,
დეტალი ხელოვნების ნაწარმოებისა ხატოვნად ვადმოეცა? მე მესმის, რომ თა-
ვისი საკუთარი თავის წინაშე მოლივლივე ფანტაზიას მისთვის რაიმე დამატე-
ბითი დეტალები ეკარნახა, მაგრამ ჩემთვის სამუდამოდ ამოუხსნელი დარჩე-
ბოდა, რატომ შეცვალეს უზადო ნაკეთები და მშვენიერი სახეები, რომლებიც
თვალწინ ჰქონდათ.

მე ისიც კი მეჩვენება, რომ თუ ვერგილიუსს ნიმუშად ცნობილი ჯგუფი
ჰქონდა, რანაირად შეიკავებდა თავს და არც კი ახსენებდა, რომ სამივე ფიგუ-
რა, შამა და შვილები, ერთ სალტეში მოქცეულან? ასეთი სურათი უდავოდ
თვალს შოსტაცებდა, მეტად დაუძლეველ ზეგავლენას მოახდენდა მის გრძნო-
ბაზე, და შეუძლებელია, თავის აღწერილობაში არც კი ეხსენებინა. ზემოთ მო-
გახსენეთ, აქ ადგილი არა გვაქვს ამაზე დაწერილებით შეჩერებისა-მეთქი. დია-
ხაც არა. მაგრამ ერთადერთი სიტყვაც საკმარისი უუქს მოჰქვენდა სურათს, გა-
დამწყვეტ ზეგავლენასაც მოახდენდა, პოეტმა კი ის სიტყვა ჩრდილში დატო-
ვა. თუ მოქანდაკეებმა ამ სიტყვის გარეშეც კი არ დატოვეს თავიანთი ქმნი-
ლება, მით უფრო გაუჭირდებოდა პოეტს მისი გამოტოვება, როცა ხელოვანთა
ქმნილებაში მას უკვე ნახავდა.

არტისტს (მოქანდაკეს) სრულიად აუცილებელი მიზეზები ჰქონდა, რომ
ლაოკოონის ტანჯვა ყვირილით არ გამოეხატა. მაგრამ რომ თვალწინ ჰქონოდა
ტკივილისა და მშვენიერების ასეთი იშვიათი შერწყმა, რაღა აიძულებდა სრუ-
ლიად უყურადღებოდ დაეტოვებინა მამაკაცური ღირსების იდეა, რაც ამ დიდ-
ბუნებოვანი მოთმინებიდან გამომდინარეობს, და ამის ნაცვლად ლაოკოონის
სამშინელი ყვირილით ჩვენთვის თავზარი დეიკა? რიჩარდსონი წერს: „ვერგი-
ლიუსის ლაოკოონმა უნდა იყვიროს, რადგან პოეტს იმდენად ტროელთა გულ-
ში სიბრალულის აღძვრა კი არ დაუსახავს მიზნად, რამდენადაც მათი შერძწუ-
ხება და ელდის დაცემა“. ამაზე უნდა დავეთანხმო, თუმცა რიჩარდსონი, ეტ-
ყობა, მხედველობაში არ იღებს, რომ პოეტი ლაოკოონის ამბავს თავისი სახე-
ლით კი არ მოგვითხრობს, არამედ ენეასის პირით, რომელიც მხურვალედ-
ციდილობს დიდონას გულში თანაგრძნობა აღძრას⁷¹. მაგრამ მე აქ ლაოკოონის
ყვირილი კი არ მაგდებს საგონებელში, არამედ იმ თანდათანობითი გადასვლის
(გრადაციის) ნაკლებობა, რაც ამ ყვირილს წინ უძღოდა, ამას კი მოქანდაკეე-
ბი პოეტს უსათუოდ ჩაავგონებდნენ, მას რომ ნიმუშად ქანდაკება აელო, რა-

გორც ჩვენ ვივარაუდეთ. რიჩარდსონი⁷² დასძენს: ლაოკონის ამბავი მხოლოდ პათეტიკური აღწერილობა უნდა ყოფილიყო, რაც ტროის საბოლოო დანგოევას წინ უძღოდაო; პოეტს არ უნდოდა მისი ამბავი უფრო საინტერესო და ანაღელვებელი ყოფილიყო, რათა ტროის უკანასკნელი საზარელი ღამისათვის გათვალისწინებული ყურადღება ერთი ცალკე თანამოქალაქის უბედურების ჩვენებას არ გაეფანტა. მაგრამ ეს ნიშნავს პოეტური ნაწარმოების განხილვას ფერწერული თვალთ, რაც დაუშვებელია. ლაოკონის უბედურება და ტროის დაქვევა ერთიმეორის გვერდით დაყენებული სურათები როდია. ორივე ერთად ეს შოვლენები პოეტისათვის არ არის ერთი მთლიანობა, რასაც ჩვენი თვალი ერთბაშად მოიცავს, ერთდროულად შეხედვას შესძლებს ან ისურვებს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იქნებოდა საშიში, რომ თვალი უფრო მეტი ხნით შეჩერდებოდა გველებით შემოსალტულ ლაოკონზე, ვიდრე აღმოდებულ ქალაქზე. ორივე აღწერილობა ერთიმეორეს მოსდევს, და მე არ მესმის, რა დაუშავდებოდა მომდევნო აღწერილობას, თუ წინა სურათი ასევე ძლიერ აგვაღელვებდა. ეს მოხდებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მომდევნო აღწერილობა თავისთავად ვერ იქნებოდა ანაღელვებელი.

კიდევ უფრო ნაკლები საფუძველი ექნებოდა პოეტს, რომ გველების გრეხილებისათვის შიშართულება შეეცვალა. ხელოვნების ნაწარმოებში მათ ხელები ეჭიდებიან, გველთა უკანა ნაწილები კი ფეხებს ეგრძობებიან. ასეთი განლაგება თვალს შოსწონს და წარმოსახვაში ტოვებს ცოცხალ სახეს, რაც ისე ხათელი და სუფთაა, რომ სიტყვითაც თითქმის ისევე წარმატებით აისახება, როგორც ბუნებრივი ნიშნებით.

55.

... ერთი გველი გარს დახვეოდა
თვით ლაოკონს მთელი ტანით — ზემოთ და ქვემოთ,
ჩასკიდებია რბილ ბარძაყში მძვინვარე პირით...
...
გველი კი სლიბი თავს ესხმოდა ისევ და ისევ,
მუხლების ქვემოთ გაუნასკვა ქურუმს ფეხები.

ეს სტრიქონები სადოლეტს ეკუთვნის⁷³. ვერგილიუსს ეს ადგილიც უეჭველად უფრო ხატოვანი გამოუვიდოდა, რომ მის ფანტაზიას შთამაგონებელი ნიშნუში ჰქონოდა, და კიდევ უფრო კარგი სურათი გვექნებოდა, ვიდრე გვაქვს.

ჰა, უკვე ორგზის ქერკლეოკანი მკერდს ეხვევიან,
ორჯერაც ყელზე, მალა სწევენ თავიან თავებს. —

ჩვენი წარმოსახვის ძალას, ცხადია, ეს სურათიც აკმაყოფილებს. მაგრამ ვერგილიუსის ამ სტრიქონების მიხედვით წარმოსახვა არ უნდა შეჩერდეს

ამაზე, არ უნდა შეეცადოს სურათი მეტისმეტად ნათლად და დასრულებულად წარმოგვიდგინოს; ამ წუთას მხოლოდ გველები უნდა იხილოს, მეორე წუთს მხოლოდ ლაოკონი; ვერ უნდა წარმოვიდგინოთ ცოცხალი ჭგუფი ლაოკონისა, თუ რა სურათს წარმოგვიდგენს ორივე ფიგურა ერთად. მთლიანობაში წარმოდგენილი ვერგილიუსისეული სურათი უკვე აღარ მოგვეწონება და უაღრესად არამხატვრული მოგვეჩვენება.

მაგრამ თუნდაც ის ცვლილებები, რომელნიც ვერგილიუსმა, დავუშვათ, ორიგინალთან შედარებით მოახდინა, თავისთავად არც თუ ურიგო იყოს, ყოველ შემთხვევაში თვითნებური მაინცაა. ბაძავენ იმისათვის, რომ მსგავსი გამოუვიდეთ, მაგრამ ხომ არ შეიძლება საგანს მიემსგავსოს ნასხვაური, სადაც შეუცვლიათ ის, რაც არ უნდა შეცვლილიყო? კიდევ მეტი: ვინც ასე ზედმეტად ცვლის, უმალ იმას ამტკიცებს, რომ არც უტღია მიბაძვა, და მასწავლამე, არც მსგავსება-მიბაძვასთან გვაქვს საქმე.

შავანი მეტყვის: ხომ შეიძლება მიჰბაძონ არა მთელს, არამედ ამა თუ იმ ხაწილსო? კეთილი. მაგრამ რომელი ნაწილებია ხელოვნების ან პოეტურ ნაწარმოებში ისეთი, რომ ვილაპარაკოთ, პოეტს აქ მოქანდაკისათვის მიუბაძვასო? ძაძა, შეილებიც, გველებიც. ეს ყველაფერი: პოეტსაც და მოქანდაკესაც ისტორიამ შისცა. ამ ისტორიის გარდა ისინი არაფერში ისე არ ემსგავსებიან ერთიმეორეს, როგორც იმაში, რომ მამა და შვილები ერთიანად გველების სალტეში შოუქცევიან. მაგრამ ასეთი სურათის საბაზი გახდა ვერსიაში შეტანილი ცვლილება, რომლის მიხედვითაც მამასაც იგივე ხვედრი ერგო, რაც შვილებს. მაგრამ ეს ცვლილება, როგორც ჩანს, ვერგილიუსმა მოახდინა, რადგან ბერძნულ თქმულებაში სხვაგვარადაა მოთხრობილი და სხვა ტრადიციასთან გვაქვს საქმე. ყოველივე აქედან ასეთი დასკვნა გამოდის: თუ ვივარაუდებთ მიბაძვა ერთი ან მეორე მხრიდან, მამისა და შვილების გველების კვანძში მოქცევისა და ერთ ჭგუფად გაერთიანების ამბავში უმალ საგულეველია, რომ ბაძვდნენ მოქანდაკეები პოეტსა და არა პოეტი ბაძვდა მოქანდაკეებს. სხვა მხრივ ერთმანეთს არაფრით არ ემსგავსებიან, ყველაფერში შორდება ერთი მეორეს, მაგრამ ერთი რამ უდავოდ უნდა გვახსოვდეს! თუ მიმბაძველებად მხატვრებს ჩავთვლით, მათ მიერ დაშვებული გადახვევები შეიძლება აიხსნას მხოლოდ მათი ხელოვნების აუცილებელი მოთხოვნებითა და ჩარჩოებით, ხოლო თუ დავუშვებთ, რომ პირიქით, პოეტი ბაძვდა ხელოვანს, მაშინ მისი ყველა გადახვევა ნავარაუდევია მიბაძვის წინააღმდეგ მეტყველებს, და ვინც ყოველივე ამის მიუხედავად განაგრძობს მტკიცებას, რომ პოეტი ბაძვდა მოქანდაკეებს, სხვა არაფერი არ უნდა, გარდა იმისა, რომ თქვას: ქანდაკება პოეტურ აღწერილობაზე ძველიაო.

როცა ამბობენ, პოეტი ბაძავს ხელოვანს თუ ხელოვანი პოეტსო, ამას ორგვარი მხიშვნელობა აქვს. ან ერთი მათგანი თავისი ნაწარმოების ნამდვილ ნიშნულად შეორისას იხდის, ან ორივეს ერთი საგანი აულიათ და მას ბაძავენ. მხოლოდ ერთი მათგანი იღებს მეორისაგან მიბაძვის ხერხსა და მანერას.

ვერგილიუსი რომ ენეასის ფარს აღწერს, ის ბაძავს ოსტატს, რომელმაც ეს ფარი გააკეთა, პირველი მნიშვნელობის მიხედვით. მისი მიბაძვის საგანია თვითონ ფარი და არა ის, რაც ამ ფარზეა გამოხატული, ხოლო თუ ფარზე გაძოსახულ სურათებსაც აღწერს, მაშინ ის ამას აღწერს როგორც მხოლოდ ფარის ნაწილს, არა საგანს თავისთავად. ახლა თუ ვივარაუდებთ, რომ ვერგილიუსმა მიჰბაძა ლაოკონის ჭგუფს, ეს უკვე იქნება მეორენაირი სახის მიბაძვა, რადგან მიჰბაძავდა არა თვითონ ქანდაკებას, არამედ იმ ამბავს, რასაც ქანდაკება ასახავს, და მხოლოდ ცალკეულ მომენტებს გადაიღებდა თავისი მიბაძვისათვის.

პირველი მიბაძვის დროს პოეტი ორიგინალურია, მეორე მიბაძვისას ხდება ასლის გადამღები. ის პირველი საყოველთაო მიბაძვის ნიმუშია, რაც მისი ხელოვნების არსს შეადგენს, და ის მუშაობს, როგორც გენია, მისი სიუჟეტი იქნება სხვა ხელოვნებათა ნაწარმოები ან ბუნება. მიბაძვის მეორე სახე კი პოეტს სრულიად უკარგავს თავის ღირსებას: თვით საგნის ნაცვლად ის ბაძავს მიბაძვას და გვთავაზობს ცივ მოგონებებს სხვა გენიის დამახასიათებელ ნიმუხებზე, რომელთაც თავის საკუთარ მონაპოვრად თვლის.

მაგრამ თუ პოეტი და ხელოვანი ბაძავენ ერთსა და იმავე საგანს, ე. ი. აქვთ მიბაძვის საერთო საგანი, და თუ იშვიათ შემთხვევაში ერთი კუთხითაც მიუღებიათ, ბევრი დეტალი მათს ნაწარმოებებში შეიძლება მსგავსი აღმოჩნდეს, თუმცა არც ერთი მათგანი არ ბაძავდა მეორეს. ერთი და იმავე დროს შეშოქმედთა ასეთი მსგავსება ძალზე სასარგებლოცაა აწ უკვე დაშორებულ საგანთა ურთიერთობის ახსნის შესამსუბუქებლად. მაგრამ ასეთი სიახლოვის საფუძველზე რომ ყოველი წვრილმანისა და შემთხვევითი შეხვედრის ახსნას მიბაძვით შევეცადოთ და საამისო საბუთს ხან ქანდაკებაში ვეძიოთ, ხან სურათში, ამით შეშოქმედს ერთობ ორაზროვან სამსახურს გავუწევდით. არა ძარტო პოეტს, რომელსაც მიბაძვას ეწამებთ, არამედ მკითხველსაც, რომელსაც რომელიმე ადგილი შესაძლოა ძალიანაც მოსწონდა, თუ ღმერთმა ქნა, უფრო ნათლადაც გაიგებს, ალბათ, მაგრამ გულს კი აიყრის და ეს მშვენიერი ადგილი დაკარგავს პოეტურ ძალას.

ასეთი გახლავთ ზრახვა და შეცდომა ერთი განთქმული ინგლისური თხზულებსა. ესაა სპენსის⁷⁴ „პოლიმეტისი“. ავტორი ცხადპყოფს დიდ კლასიკურ განსწავლულობასა და ძველი ხელოვნების გადარჩენილ ქმნილებათა ნამდვილ

ცოდნას. ხშირ შემთხვევაში მან წარმატებით დასძლია დასახული ამოცანა: ხელოვნების ნაწარმოებთა მიხედვით ახსნას რომელ პოეტთა ნაწარმოებებზე და აღძრას პოეტების ინტერესი ჭერაც აუხსნელ ანტიკურ ქმნილებათა განმარტებისათვის. მაგრამ ამის მიუხედავად მე ვამტკიცებ, რომ მისი წიგნი ყოველი მკითხველისათვის აუტანელია უგემოვნობით.

ბუხებრივია, რომ როდესაც ვალერიუს ფლაკუსი ფარზე გამოსახულ ფრთოსან ელვას აღწერს,

პირველად შენ არ დავიხატავს, მებრძოლ რომელს,
წითელფრთიანი ელვის სხივთა სრბოლა ფარებზე, —

ეს აღწერილობა ჩემთვის ბევრად უფრო ნათელია, როცა ასეთ გამოსახულებას ერთი ძველებური ძეგლის ფარზე ვხედავ⁷⁵. შესაძლებელია, ძველი ოსტატები ფარებზე და მუზარადებზე ასე ასახავდნენ რეალურ მკროლავ მარსს⁷⁶, როგორც ადისონს ესახება ერთ მონეტაზე, და რომ იუვენალიც⁷⁷ ამნაირ ფარს ან მუზარადს გულისხმობდეს ერთ გადაკრულ სიტყვაში, რომელიც ადისონამდე ყველა გამომცემლისათვის თავსატეხად რჩებოდა. მე თვითონ მეჩვენება, რომ ოვიდიუსის⁷⁸ ერთი ადგილი, სადაც დაღლილი კეფალუსი გამაგრილებელ ჰაერს მოუხმობს (მეტამორფოზებში):

აურა... მოდი...
ნიაფო ჩემო, გამაგრილე, ჩამიკარ გულში, —

ზოლო ძისი სატრფო პროკრიდე ბუჩქებში უსმენს და ჰგონია, რომ ეს აურა (ნიაფი, ქარი) მისი მეტოქეა, მე ვამბობ, რომ უფრო ბუნებრივად მეჩვენება, როდესაც ანტიკის ხელოვანთა ნაწარმოებებში გრილი ნიაფი მართლაც განპიროვნებულ იყო და მისი სახით რომელიღაც სილფს (ქალს) ეთაყვანებოდნენ⁷⁹. მე ვალიარებ, ძნელი გასარკვევია, რა აზრი აქვს ამ შედარებას, თუ კაცს ეს სვეტი არ უნახავს და არ იცის, რომ ეს იყო უხეირო კოლონა, ჰერმესის თავის ან იშვიათად ტანის გამოსახულებით, ზედ რომ არც ხელები ჰქონია და არც ფეხები, ამიტომაც უსაქმურის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. — ასეთი განმარტებანი არ უნდა უუუვაგდოთ, თუნდაც ყოველთვის მართებული და აუცილებელიც არ იყო. პოეტს თვალწინ ჰქონდა ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც თავისთავადი საგანი და არა როგორც მიბაძვის ობიექტი⁸⁰; ან პოეტსა და ხელოვანს ჰქონიათ ერთი და იგივე საყოველთაოდ მიღებული წარმოდგენები. ამან გამოიწვია მათი ქმნილებების მსგავსება, რაც უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ეს საყოველთაოდ მიღებული ერთნაირი წარმოდგენები ყოფილან. მაგრამ როდესაც ტიბული⁸¹ გვიხატავს აპოლონს ისეთად, როგორც სიზ-

მრად ნახა, — უმშვენიერეს ჭაბუკად, რომელსაც საფეთქლებს უმკობს უმან-
კობის ნიშანი — დაფნა; სირიული ნელსაცხებლის სურნელებას აფრქვევენ
ციური კულულები, რომელნიც მალა კისერზე ეფინება ოქროსფერ ტალღე-
ბად; შოციძციძე თეთრი და პორფირის ფერები ულივლივებენ მთელს ტანზე,
ისევე როგორც მის საპატარძლოს, რომელიც მზადაა სატრფოს შეუქავშირ-
დეს, — რატომ უნდა იყოს ეს ნიშნები ნასესხები უთუოდ ძველი განთქმული
სურათებიდან? ექიონის პატარძალი, განთქმული თავისი სიმორცხვით, შეიძ-
ლებოდა რომში ყოფილიყო⁸², შეიძლებოდა გადაეღოთ ასჯერ და ათასჯერ,
ძაგრამ განა ამის გამო პატარძალთა სიმორცხვე ქვეყნად გაქრებოდა? თუ ის
ძხატვარძა ხახა და მიჰბაძა, განა არ შეეძლო პოეტსაც ენახა და თვითონაც
ძიებაძა, ძხატვრის მიბაძვის უნახავად? ან თუ სხვა პოეტი ვულკანს აღწერს
და უწოდებს დალილს, თავის ქურასთან სიცხით გაწითლებულსა და ალე-
წილს, ნუთუ უთუოდ რომელიმე მხატვრისაგან გებულობს, რომ ადამიანს
„შრომა ღლის და სიცხე აწითლებს? ან თუ ლუკრეციუსი წლის დროების ცვლას
აღწერს მთელი მათი ბუნებრივი თანმიმდევრობით და მოქმედებით, რაც
ხდება პაერში თუ დედამიწაზე. განა ის იყო ეფემერონი, ერთი წელიც არ უც-
ხოვრია და ყოველივე ამას სწავლობდა იმ პროცესებზე, სადაც წლიდან
წლამდე წლის დროთა ამსახველი ქანდაკებები დაქონდათ? განა ამ ქანდა-
კებებიდან იღებდა ძველ პოეტურ ხერხს, რომ ასეთი აბსტრაქციებიდან რეა-
ლური სახეები შეექმნა? ან ვერგილიუსის „არაქსი ხიდება ვერ ითმენს“,
ეს ბრწყინვალე პოეტური სურათი კალაპოტიდან გამოსული აღიღებული მდი-
ნარისა, რომელიც ზედ გადაღებულ ხიდება წალეკავს ხოლმე, თავის მომხიბ-
ლაობას სულაც არ კარგავს, თუ პოეტი ხელოვნების ნაწარმოების მიბაძვით
აღწერს, რომლის მიხედვითაც მდინარის ღმერთი განპიროვნებულია და მარ-
თლაც ანგრევს ხილებს? რად გვინდა ამნაირი განმარტებანი, რომელნიც პო-
ეტს უნათლესი ადგილებიდან აძევენ, რათა მხატვრის ჩანაფიქრი განქვირ-
ტოს და წამოსწიოს?

მე ვწუხვარ, რომ ისეთი სასარგებლო წიგნი, როგორც შეიძლებოდა ყო-
ფილიყო „პოლიმეტისი“, ასეთი უგემოვნო ახირებით, — ძველ პოეტთა დამო-
უკიდებელ ფანტაზიას რომ უცხო სახეებთან ნაცნობობით გვიხსნის — ასეთ
საძაგელ შთაბეჭდილებას ტოვებს და კლასიკოს მწერლებს უარეს ზიანს აყე-
ხებს, ვიდრე ყოვლად უნდილი ასოკირკიტა მწიგნობარნი თავიანთი წყალწყა-
ლა განმარტებებით. კიდევ უფრო ვწუხვარ, რომ ამ საქმეში სპენსის წინამორ-
ბედია თვით აღისონი, რომელიც თავის სანაქებო მისწრაფებაში, ანტიკურა
ხელოვნების ნაწარმოებთა განმარტება მწერალთა მოშველიებით მოახდინოს.
ასევე ცუდად არჩევს შემთხვევებს, როდის ეკადრება მწერალს მხატვრის მი-
ბაძვა და როდის ამკირებს.

მსგავსებაზე, რაც პოეზიასა და ფერწერას ერთმანეთთან აქვთ, სპენსი ყოვლად საოცარ მოსაზრებებს გამოთქვამს. მას სწამს, რომ ორივე ეს ხელოვნება ანტიკურ სამყაროში ისე მტკიცედ იყო დაკავშირებული, მუდამ ხელი-ხელჩაკიდებულები მიდიოდნენ და პოეტი მხატვარს, მხატვარი პოეტს თვალს არ აშორებდა. პოეზია რომ უფრო ფართო ხელოვნებაა; რომ მის ხელთაა მშვენიერებანი, რომელთაც მხატვარი ვერ მისწვდება; რომ მას სწორად აქვს საფუძველი მხატვრული (ფერწერული) მშვენიერების წინაშე უპირატესობა არამხატვრულს (არაფერწერულს) მიანიჭოს, — ყოველივე ამაზე, ეტყობა, სულაც არ უფიქრია და ამიტომ სულ მცირეოდენი განსხვავება, რაც პოეტებსა და ძველ მხატვრებს (არტიტებს, მოქანდაკეებს) შორის შეუქმნევია, დიდ საგონებელში აგდებს, რის გამოც ვასაოცარ ხრიკებს მიმართავს.

ძველი პოეტები ბაქოსს უმთავრესად რქებით ამკობენ. გასაკვირია, რომ ქანდაკებებში ამ რქებს იშვიათად ვხედავთ, წერს სპენსი. ამ გარემოებას ხან ერთ, ხან მეორე მიზეზს მიაწერს. ხან ანტიკვარების უვიცობით ხსნის, ხან რქების სიპატარავით: ალბათ ფარავსო ყურძნის მტევნებისა და ფათალოს გვირგვინი, რომელიც დიონისეს მუდამ ამშვენებს. ასე ტრიალებს ნამდვილ-მიზეზის გარშემო, მაგრამ კი ვერ პოულობს. ბაქოსის რქები ხომ ნამდვილი რქები არაა, სატირებსა და ფავნებს რომ ამკობდა, ისეთი! ღმერთ დიონისეს ისინი შუბლის სამკაულად ჰქონდა, რასაც იღამდა და იხსნიდა.

როდესაც ურქოდ მოდიხარ,
ვაქვს ქალიშვილის თავი, —

ამბობს ოვიდიუსი თავის საზეიმო მიმართვაში. ამრიგად, ურქოდაც შეეძლო გამოჩენა და გამოჩნდებოდა კიდევ, როდესაც ქალწულური სილამაზის ჩვენება უნდოდა. ამ სახით სურდათ მხატვრებსაც მისი ჩვენება და გაურობდნენ ყოველგვარი ხინჯის გამოჩენას, რაც ურიგო შთაბეჭდილებას დატოვებდა. ასეთი დანაშატი იყო რქებიც, რომელნიც დიადემაზე ჰქონდა დამავრებული და რომელთა ნიმუშის ხილვაც შეიძლება ბერლინის სამეფო კაბინეტში დაცულ ქანდაკებაზე. ასეთივე დანაშატი იყო თვითონ დიადემა, რაც მშვენიერ შუბლს უფარავდა. ამიტომაც ბაქოსის სტატუებზე ისიც ისევე იშვიათია, როგორც რქები, თუმცა პოეტები ამ დიადემით სწორად ამკობენ მის გამომგოხებელს. პოეტს რქები და დიადემა ესაკიროებოდა, როგორც ნატიფი მინიშება ამ ღმერთის ხასიათსა და საქმეებზე, მხატვრისათვის კი ორივე იყო დაბრკოლება, რაც უფრო დიდი მშვენიერების გამოჩენას უშლიდა⁸³. რაკი ბაქოსს, ჩემი აზრით, იმიტომ ჰქონდა ზედწოდება „ორპირი“, ორსახოვანი (დიმორ-

უოს), რომ შეეძლო მშვენიერისა და საშინელის სახით მოვლენილიყო, ბუნებრივია, რომ მხატვრებმა უკეთესი აირჩიეს, რაც მათს ხელოვნებას ყველაზე მეტად ეხამებოდა: პირველი სახე.

მინერვა და იუნონა რომაელ პოეტებთან ხშირად მენსა და ელვას ტყორცნიან. მაგრამ რატომ ამასვე არ აკეთებენ თავიანთ გამოსახულებებზე? კითხულობს სპენსი და ასეთ პასუხს გვაძლევს: ეს იყო ამ ორი ქალღმერთის განსაკუთრებული უფლება, რომლის მიზეზიც საცნაური ხდებოდა მხოლოდ სამოთრაკიულ საკულტო საიდუმლოებებში⁸⁴, ძველ რომში კი მხატვრები უბირადამიანებად ითვლებოდნენ და საიდუმლო შეხვედრებზე იშვიათად უშვებდნენ, ამიტომ უეჭველია, ასეთ უპირატესობისა არაფერი იცოდნენ, ხოლო რაც არ იცოდნენ, მას ვერც დახატავდნენ⁸⁵. ამაზე მე შემიძლო სპენსისათვის მეკითხა: ეს უბირი ადამიანები თავიანთი საკუთარი თავით მუშაობდნენ თუ წარჩინებულთა დაკვეთით, რომელთაც ეს საიდუმლოებანი უთუოდ ეცოდინებოდათ? ნუთუ ბერძენთა შორისაც მხატვრები ასეთ დამამკირებელ მდგომარეობაში იყვნენ? რომაელი მხატვრების უმეტესობა წარმოშობით ბერძენი თუ იყო? და ასე შემდეგ.

სტაციუსი და ვალერიუს ფლავუსი ერთგან ისეთ ბრაზმორეულ ვენერას ასახავენ, რომ თვალწინ უმაღ ავი ფურია წარმოგვიდგება, ვიდრე სიყვარულის ქალღმერთი. სპენსი ამაოდ ეძებს ძველ ხელოვანთა ქმნილებებში ასეთ გულმოსულ ვენერას. რა დასკვნა გამოაქვს აქედან? რომ პოეტს მეტი უფლებები აქვს, ვიდრე მხატვარსა და მოქანდაკეს? სწორედ ასეთი დასკვნა უნდა გამოეტანა, ასე იყო მოსალოდნელი. მაგრამ მან ერთხელ და სამუდამოდ მიიღო ასეთი წესი: პოეტურ ნაწარმოებში არაფერი არ არის კარგი, რაზედაც მითითება არ შეიძლება. რომელსაც შესატყვისი არ მოეძებნება, რომელიმე სურათზე ან ქანდაკებაში. მაშასადამე, პოეტებს შეეშალათ. „სტაციუსი და ვალერიუსი იმ დროს მოღვაწეობდნენ, როდესაც რომის პოეზია უკვე დაცემას განიცდიდა. მათაც აქ გამოხატეს თავიანთი წამხდარი გემოვნება და გონივრული განსჯის ცუდი უნარი. უკეთესი დროის პოეტებთან ვერ ვიხილავთ ასეთ შეცოდებებს მხატვრული გამოსახვის წინაშე“.

ასეთი რამის თქმას მართლაც რომ გამჭრიახობის ნასახიცი ეყოფა. ამჯერად მე არც ვალერიუსს დავიცავ და არც სტაციუსს, მხოლოდ ერთ ზოგად შენიშვნას გამოვთქვამ. ლმერთები და საერთოდ ზებუნებრივი არსებები, რომელთაც ხელოვანნი გვიჩვენებენ, მთლად ისეთები არ არიან, როგორც პოეტს ესაჭიროება. ხელოვანისათვის ისინი არიან განპიროვნებული ზოგადი არსებახი (აბსტრაქტები), რომელთაც უნდა ჰქონოდათ მუდმივი დამახასიათებელი ხიშხები (სიმბოლოები), რათა მნახველმა გამოიცნოს. პოეტთან კი ისინი ნამდვილი მოქმედი სულიერი არსებებია, რომელთაც მათი საყოველთაო ხასიათების გარდა აქვთ სხვა თვისებებიც, ვნებანი, რომელთაც დროდადრო შეიძლება

კიდევაც დაჩრდილონ მთავარი ნიშნები. ვენერა მოქანდაკისათვის არა არის რა, სიყვარულის გარდა. ამიტომ უნდა მიანიჭოს ყველა საამისო ნიშანი, სიძორცხვე, შშვენება, სველა სათნო და მომხიბლავი იერი, რაც საყვარელ არსებაში გვნიბლავს და რასაც ვუკავშირებთ ქალღმერთზე არსებულ წარმოდგენას. ამ იდეალიდან მცირეოდენი გადახვევაც კი საქმარისია, რომ სურათში ვენერა ველარ შევიცნოთ. მშვენიერება, ოლონდ უფრო დიდებამოსილი, ვიდრე სიმორცხვეა, უკვე ახასიათებს არა ვენერას, არამედ იუნონას. მომხიბლავა. ოლონდ უფრო მბრძანებლური, მაჰაკატური, ვიდრე ნაზი მომხიბლავა ენიჭება მინერვას (ათენას), ვენერას ნაცვლად. მრისხანე ვენერა, ბრაზითა და შურისძიებით აღსავსე ქალღმერთი, მოქანდაკისათვის სრულიად უცხოა, რადგან სიყვარული, როგორც სიყვარული, შურისმაძიებელი არაა. პოეტთან კი. პირიქით, პოეტისათვის ვენერა სიყვარულიცაა, მაგრამ სიყვარულის ქალღმერთიცაა, როშელსაც თავისი ძირითადის გარდა ინდივიდუალური თვისებებიც გააჩნია და ამდენად მიშზიდველობის გარდა რისხვის უნარიც აქვს. ამიტომ რა გასაკვირია, თუ მასთან ვენერა ზოგჯერ ბრაზითა და რისხვით აღსავსეა, მეტადრე მაშინ, როცა ამ რისხვას შეურაცხყოფილი სიყვარული იწვევს?

ძართალია, მხატვარსაც შეუძლია რთულ ნაწარმოებებში ვენერაც და სხვა ღვთაებანაც თავიანთი უშუალო თვისების გარდა სხვანაირ, ნამდვილ შოქშედებაში ნაჩვენებ არსებებდად გამოიყვანოს ისევე წარმატებით, როგორც პოეტი ახერხებს. მაგრამ მაშინ ყოველ შემთხვევაში მისი მოქმედება მის ხასიათს არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს, თუნდაც ეს უშუალოდ მისი შედეგი არ იყოს. ვენერა თავის შვილს ღვთაებრივ იარაღს აძლევს, ამისი ასახვა პოეტსაც შეუძლია და მხატვარსაც. აქ აღარაფერს უშლის მათ, რომ ვენერას მიანიჭოს მთელი მომხიბლავა და მშვენება, რაც სიყვარულის ქალღმერთს ეკადრება. ამით მეტ გამომსახველობასაც მიაღწევენ, ქალღმერთს იოლად შევიცნობთ. მაგრამ როცა ვენერა თავის უარყოფელ ლემნოსელ მამაკაცებზე წყრება და შურისძიებას იზრახავს, ველურ გამომეტყველებას იღებს, სახე აქარხლებული აქვს, ფისის ჩირაღდანს ხელს სტაცებს შებლშეკრული, შავ სამოსს დააფრიალებს და ქარიშხლის ღრუბლით ძირს ეშვება, ამ წუთებში ხელოვანისათვის უსარგებლოა, რადგან ვერც ერთ მისთვის დამახასიათებელ ნიშანს ვერ შეუნარჩუნებს. ესაა მხოლოდ პოეტისათვის გამოსადეგი წამიერი ხილვა, რადგან მას საშუალება ეძლევა ვიჩვენოს სიყვარულის ქალღმერთი სხვა კუთხით, თანაც იმდენად ახლოს, რომ ვენერა ფურიის სახითაც კი თვალწინ გვიდგას. ამას აკეთებს ფლაკუსი:

აღარ სურს ქალღმერთს გულმოწყალე სახის ჩვენება,
თმა ჩამოშლია, ოქროს ბალთით დამაგრებული,
ღვთაებრივ მკერდზე ეფინება, შმაგსა და ძლიერს,

ლაწვებზეფაქულს უტარცილებს ხელთ ჩირაღდანი,
სტიგიის ქალწულს ემსგავსება, შავდ მოსილინ.

სტაციუსიკ ამასვე აკეთებს:

ტოვებს ქალმერთი ძველ პაფოსს და ას
საკურთხეველს, —
ასე ამბობენ, შეიცვალა სახე და თქები,
შეირტყა რისხვით საქორწინო სარტყელი წელზე,
გაუშვა თავის იდაღის ფრთოსანთა გუნდი,
ღამის წყვდიადში ხელთ აიღო ისრები, ჩაღი,
სტიგიის ღვბის შავი დასით გარემოცული
შეიჭრა კაცთა სამჯოფელში, რისხვის მთესველი,
კარიდან ჯრად დადიოდა, ასპიტებს ყრიდა,
აღავსეს სახლი ყველა მხარეს შიშით და ელღით⁸⁷.

სხვა სიტყვებით, შეიძლება ითქვას: მხოლოდ პოეტს შეუძლია მოგვეცეს კაზხული ხაწარმოები, რომელშიაც უარყოფითი შტრიხები იქნება და მათი შეერთებით, დადებითი და უარყოფითი სახეების შერწყმით ორი მოვლენა ერთში აისახება. აღარ არის სათნო ვენერა, აღარ აქვს შეკრული კულულები ოქროს ბაფთებით; აღარ უციმციმებს ლავვარდისფერი სამოსი; ფურიების გვერდით ძძვინვარებს. მაგრამ რაკი ამისი ჩვენება მოქანდაკეს არ შეუძლია, ამისათვის პოეტმაც უარი თქვას? თუ ფერწერას სურს იყოს პოეტური ხელოვნების და, ნუ იქნება ყოველ შემთხვევაში ეპიკიანი და შურიანი, ნუ დაუკავებს უძცროსი და უფროსს იმ სამოსელსა და თავსამკაულს, რომელსაც თვითონ არ ატარებს.

IX

თუ ცალკეულ შემთხვევებში შეიძლება მხატვარი და პოეტი ერთიმეორეს შევადაროთ, მაშინ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაირკვეს, ორივე მათგანი სრულიად თავისუფალი თუ იყო და ხომ არ უშლიდათ რაიმე გარეშე ზეგავლენა, რათა თავთავიანთ ხელოვნებაში უმაღლესი მიზნის მისაღწევად ეშრომათ.

ერთ-ერთი ასეთი გარედან მაიძულებელი ძველი ოსტატებისათვის იყო რელიგია. მათი ნაწარმოები, თავყანისცემისა და მოწიწებისათვის ნავარაუდევია, არასოდეს არ იქნებოდა ეგზომ სრულყოფილი, მხოლოდ მნახველის სიამოვნება რომ დაესახათ მიზნად. ცრუმორწმუნეობა ღმერთებს სიმბოლოებით ტვირთავდა, და ულამაზენი როდი იყვნენ ულამაზესი თავყანისცემის საგანი.

ბაკოსი თავისი ლემნოსის ტაძარში, საიდანაც სათნო დედოფალმა ჰიფ-

სიბილემ თავისი მამა ღმერთის სახით იხსნა⁸⁸, რკებით შემკული იდგა, და ცხადია, ასეთივე იყო უეჭველად დიონისე თავის ყველა ტაძარში, რადგან რკებზე შეადგენდნენ მის სიმბოლოს, მისი სახის გამოხატულებას. ამ ატრიბუტის გამოტოვება შეეძლო მხოლოდ თავისუფალ მხატვარს, რომელიც თავის ბაქქოსს რომელიმე ტაძრისათვის არ აკეთებდა, და თუ ჩვენამდე მოსული ბაქქოსის ქანდაკებებს შორის რქოსანს ვერა ვხედავთ, ეს იმისი ნიშანია, რომ სატაძროდ არც ერთი მათგანი არ ყოფილა ნაკურთხი. ყოველ შემთხვევაში, საესეებით ნათელია, რომ ამ უკანასკნელთა შორის უდიდესი უმრავლესობა ემსხვერპლა იმ თავგამოდებულ შემშუსვრელთ, რომელთაც ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში წარმართული სარწმუნოების ძეგლები უწყალოდ მოსპეს და დატოვეს მხოლოდ ის სახეები, რომელთაც წარმართნი თავყანს არ სციმდნენ.

მაგრამ რადგანაც მიწის წიაღიდან გათხრებში ამოღებულ ანტიკურ ძეგლთა შორის გვხვდება ერთიც და მეორეც, მე ვისურვებდი, რომ ხელოვნების ხაწარმოები ეწოდებინათ მხოლოდ იმათთვის, რომლებშიაც მხატვარმა თავი მართლაც მხატვრად გვიჩვენა, რომლებშიაც მხატვრის პირველი და უკანასკნელი მიზანი მშვენიერება იყო. ყველაფერი დანარჩენი, რომელიც საკულტო დანიშნულების კვალს ატარებს, ასეთ სახელწოდებას ვერ იმსახურებს, რადგან ხელოვნებას აქ თავისი საკუთარი ნება-სურვილით კი არ უმუშავნია, არამედ მხოლოდ დამხმარე საშუალება ყოფილა რელიგიისა, რწმენის კარნახით მიუნიჭებია ქანდაკებისათვის გრძნობიერი წარმოდგენები და უმაღლეს საკულტო მნიშვნელობა ჰქონია მხედველობაში, ვიდრე მშვენიერება. მართალია, ამით ის კი არ მინდა ვთქვა, რომ რელიგია ამ მნიშვნელობას მშვენიერებაშიც არ ხედავდა ხშირ შემთხვევაში, ან გამოსახულებაში დროის დახვეწილ გემოვნებასა და სუფთა ხელოვნებას ბევრს არ უთმობდა! პირიქით, ზოგჯერ ნაწარმოებში რელიგიურ შინაარსს იმდენად მცირეს ტოვებდა, რომ გვეჩვენებდა, თითქოს მასში მხოლოდ მშვენიერება ბატონობსო.

ასეთი გახსნავება თუ არ გაითვალისწინეს, მცოდნე და ანტიკვარი მუდამ უთანხმოებაში იქნებიან, რადგან ერთიმეორეს ვერაფერს გაუგებენ. თუ ხელოვნების დანიშნულებაზე დამყარებული მცოდნე დაიწყებს მტკიცებას, რომ ამა თუ იმ გამოსახულებას ნამდვილი ხელოვანი ძველი დროისა არასოდეს არ გააკეთებდა, სახელდობრ ხელოვანი თავისი საკუთარი ნებასურვილით ასეთ ნაწარმოებს მაინც არ შექმნიდა, ხოლო ანტიკვარი ამას სხვა კუთხით განაგრძობდა და იტყოდა, რომ არც რელიგია, არც რაიმე მის ფარგლებს გარეთ ძღებარე წრე არ დაუშვებდა თავის სიახლოვეს სამუშაოდ ხელოვანს, რომელიც მხოლოდ უბრალო ხელოვანი იქნებოდა. მაშინვე, სიძველეთა გროვიდან აიტაცებდა პირველსავე ფიგურას, ვითომ ამით გააწილებდა მცოდნეს, რომელიც, მართალია, მთელი განათლებული მსოფლიოს საწყენად. ამ ფიგურას ისევ დასავიწყებლად განწირულთა გროვაში გადააგდებდა⁸⁹.

პირიქითაც არის, შეიძლება დიდი მნიშვნელობა მიეცეთ ხელოვნებაზე რელიგიის ზეგავლენას. სპენსი აქედან განსაკუთრებულ მაგალითს იღებს. ოვიდიუსთან მან აღმოაჩინა, რომ ვესტას ტაძარში არ იყო მისი გამოსახულება, რათა თავიდან ეცათ; ეს საეპარისად ჩათვალა დასკვნისათვის, რომ ამ ქალღმერთის გამოსახულება საერთოდ არ არსებობდა და ყველა ის ქანდაკება, რომელთაც აქამდე ვესტად თვლიდნენ, ვესტა კი არ ყოფილა, არამედ ვესტალი, ვესტას მსახური ქალი. იშვიათი დასკვნაა! ჩანს, მხატვარს დაუჟარგავს უფლება, რომ თავისი სურვილისამებრ შეექმნა გამოსახულება ქალღმერთისა, რომელიც პოეტებმა გარკვეული პიროვნული თვისებებით შეამკეს, სატურნისა და ოპსის ასულად ითვლებოდა, პრიაპის მხრით ნამუსის ახდის საფრთხე ეძუქრებოდა⁹⁰, — ყველაფერი, რაც ამ ქალღმერთზეა მოთხრობილი, დაკარგულია, მხატვარს არ შეეძლო მისი ქანდაკების გამოკვეთა მხოლოდ იმის გამო, რომ ერთ ტაძარში მას თავიანთი სცემდნენ მხოლოდ სიმბოლური ცეცხლის სახით? ერთში-მეთქი, რადგან სპენსი აქ მეორე შეცდომას უშვებს: ოვიდიუსის ერთ გარკვეულ ტაძარზე, სახელდობრ რომის ვესტას ტაძარზე ამბობს ამას, სპენსი კი ასეთ ცნობას ავრცელებს ვესტას ყველა ტაძრის მიმართ, საერთოდ ამ ქალღმერთის თავიანთი ცემის ყველა რეგიონზე. ვესტას ყველგან კი არ ეთავიანებოდნენ ისე, როგორც რომში. თვით იტალიაშიც კი არ იყო მისი კულტი, ვიდრე ნუმა ტაძარს არ აუშენებდა⁹¹. ნუმას არ სურდა ღმერთებს აღამიანთა და ცხოველთა სახე ჰქონოდათ და ისე ეცათ თავიანთი, და შესწორება, რითაც უდავოდ გააუმჯობესა ვესტას თავიანთი ცემა, ის იყო, რომ მისი ყველა გამოსახულება ტაძრიდან განდევნა. თვითონ ოვიდიუსი მოგვითხრობს, რომ ნუმა პომპილიუსის დრომდე ვესტას ტაძარში მისი ქანდაკებანიც იდგნენ, მაგრამ როდესაც ქურუმი სილვია დედა გახდა, ქალწულებმა სახე ხელებით დაიფარესო სირცხვილისაგან⁹². რომის პროვინციებში რომ ვესტას თავიანთი ცემა განირჩეოდა ნუმას მიერ დაწესებული მსახურებისაგან, ეს ჩანს მრავალი ცხოვრების წარწერებიდან, სადაც ვესტას ქურუმი ნახსენებია. კორინთოშიც იყო ტაძარი, სადაც გამოსახულებები არ ჰქონდათ, მხოლოდ ცეცხლი ენთო საკურთხეველზე და იქ სწორადდნენ მსხვერპლს ქალღმერთს. მაგრამ განა ბერძენებსაც არ ჰქონდათ ვესტას ქანდაკებანი? ათენში, პრიტანეოში იყო ერთი. მშვიდობის ქანდაკების გვერდით. ისოელები თავს იწონებდნენ ვესტას ერთი ქანდაკების გამო, რომელიც თურმე ღია ცის ქვეშ იდგა და თავზე არც თოვლის ფიფქი ეცემოდა, არც წვიმის წვეთი⁹³. პლინიუსი ახსენებს მკდომარე ვესტას ერთ გამოსახულებას, სკოპასის⁹⁴ ნამუშევარს, რომელიც რომში, სერვილიანურ ბაღებში მდგარა მის დროს. ვთქვათ, დღეს ჭირს ნამდვილ ვესტას გარჩევა ვესტალისაგან, მაგრამ განა ეს ძეგლებსაც არ შეეძლოთ ან არ სურდათ? ცნობილი ატრიბუტები აშკარად მიუთითებენ ამ განსხვავებაზე. სკოპტ-

რა, ჩირაღდან, პალადიუმში⁹⁵ მხოლოდ ქალღმერთს შეიძლება ეკიროს ხელში. ტიშპანი, რასაც კოლინი მიართმევს, შეეფერება ალბათ როგორც მხოლოდ შიშის ქალღმერთს. სხვა შემთხვევაში კოლინს თვითონვე არ ესმოდა, რა ნახა⁹⁶.

X

მე ვაძინევ კიდევ ერთ გაუგებრობას, რაც ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რაოდენ ცოტა ესმოდა სპენსის პოეზიისა და ხელოვნების (ფერწერის) საზღვრებისა.

„რაც შეეხება საერთოდ მუზეებს, — ამბობს ის, — საკვირველია, რომ პოეტები ასე ძუნწად აღწერენ ამ ქალღმერთებს, რომლებთანაც ასეთი გულითადი სიახლოვე აქვთ“.

სხვა რა უნდა ვთქვათ ამაზე, იმის გარდა, რომ გვიკვირდეს პოეტების ამბავი, ფერწერის საშუალებით რატომ არ მეტყველებენო, ე. ი. მუნჯი ენით? ურახია პოეტისათვის არის ვარსკვლავთმრიცხველობის მუზა. მისი სახელის. მისი საქმიანობის მიხედვით ვგებულობთ მისი დანიშნულების ამბავს. მხატვარმა რომ ეს გაგვაგებინოს, ჯოხით უნდა მიგვითითოს ციურ გლობუსზე. ეს ჯოხი, კვერთხი, გლობუსი მუნჯი ნიშნებია, რომლებითაც ურანიას სახელს გვეუბნება, ესაა მხატვრის ასოები. მაგრამ როცა პოეტს სურს თქვას, რომ ურანიამ დიდი ხნის წინ იწინასწარმეტყველა ვარსკვლავების მიხედვით მისი სიკვდილიო, —

იმისი ზედი ვარსკვლავებზე ამოიკითხა
თვით ურანიამ.... —⁹⁷

რატომ უნდა დაუმატოს პოეტმაც მხატვრის მიბაძვით: „ურანია, ხელთ უჭირავს საჩვენებელი ჯოხი და გლობუსი“? განა ეს იგივე არ იქნებოდა, რომ კაცმა, რომელსაც შეუძლია ხმამაღლა მეტყველება, გამოიყენოს მუნჯების ენა, გაშოგოხილი თურქების სერალებში უსიტყვო საუბრისათვის?

სწორედ ასეთსავე უცნაურ გაუგებრობას ამჟღავნებს სპენსი იმ მორალური არსებების ან იმ ღვთაებების მიმართ, რომელთაც ძველი ხალხები მიაწერდნენ სათნოებას და ადამიანთა ბედის გამგებლობა ეკისრებოდათ. „ყურადღების ღირსია, — წერს, — რომ რომელი პოეტები ამ მორალურ არსებებზე ნაკლებს ამბობენ, ვიდრე მოსალოდნელი იყო. მოქანდაკეები და მხატვრები ამ მხრივ უფრო მდიდრები არიან, და ვისაც სურს გაიგოს, რა სახე ჰქონდათ ამ ღვთაებებს, იშპერატორთა უამის მონეტებს უნდა მიმართოს. — პოეტები, მართალია, შშირად ლაპარაკობენ ამ არსებებზე, როგორც პიროვნებებზე, მაგრამ

ბევრად უფრო ძუნწად აღწერენ მათს ატრიბუტებს, სამოსელსა და გარეგნობას“.

როცა პოეტი აბსტრაქტული არსებების განპიროვნებას ახდენს, საკმაოდ ბევრს შეტყველებს უკვე სახელებითა და მოქმედების აღწერით. ხელოვანს აკლია დახასიათების ასეთი საშუალებები. ამიტომ თავის სურათებს სიმბოლოები უნდა მისცეს, რათა ჩვენთვის საცნაური გახადოს, ვის ხატავს ან აქანდაკებს. ეს სიმბოლოები, რომელთაც სხვა მიზანი და დანიშნულება აქვთ, მათ ალეგორიულ ფიგურებად აქცევენ.

ქალს რომ ხელში აღვირი უჭირავს, ან მეორე სვეტს მიყრდნობია, ეს ხელოვნებაში უკვე ალეგორიული არსებებია. პირველი ზომიერების სიმბოლოა, მეორე სიმტკიცის (მუდმივობისა). მაგრამ პოეტისათვის ზომიერება და სიმტკიცე ალეგორიული ცნებები კი არა, განპიროვნებული აბსტრაქციები გახლავთ.

ამ სახის სიმბოლოებს ხელოვანი იძულებით იგონებს. ასე უნდა მოიქცეს, რადგან სხვაგვარად ვერავის გააგებინებდა, რას წარმოადგენს ესა თუ ის ფიგურა. რისთვის ვახვევთ თავს პოეტს ისეთი საშუალებების გამოყენებას, რომელთაც ხელოვანი გარემოების კარნახით ქმნის?

ის, რაც სპენსს ასე ძლიერ აოცებს, პოეტებისათვის მუდმივ წესად უნდა გამოგვეწერა. მათ თავიანთ საკუთარ სიმდიდრედ არ უნდა ჩათვალათ ხელოვანთა დამახასიათებელი საჭიროებანი. საშუალებანი, რომელნიც ხელოვნებამ გამოიგონა, რათა პოეზიას არ ჩამორჩენოდა, პოეტებმა არ უნდა ჩათვალონ სრულყოფილებად, რაც მათ შურის მიზეზს მისცემდა. თუ ხელოვანი ქანდაკებას სიმბოლოებით შეამკობს, ამით უბრალო ფიგურა უფრო მაღალ საფეხურზე აყვავს. თუ პოეტიც ამავე საშუალებას მიმართავს, მაღალი არსი უბრალო თოჯინად იქცევა.

რამდენად მკაცრადაც ძველი მხატვრები და პოეტები ასეთ წესს იცავდნენ, იმდენად მისი განზრახ დარღვევა თანამედროვე პოეტების საყვარელ მანკად იქცა. წარმოსახვის ყველა არსება მათ ნიღბებით შემოსეს, და ვინც ამ მასკარადებში სხვაზე უფრო დახელოვნებულია, მთავარ საქმეში უმეცარი რჩება, სახელდობრ იმაში, რომ თავისი გმირები მკითხველს მოქმედებაში წარმოუდგინოს და ამით დაახასიათოს, არა სიმბოლოებით.

მაგრამ იმ ატრიბუტებს შორის, რომელთაც მხატვარი მიმართავს თავისი აბსტრაქციებისათვის, არის ზოგიერთი, პოეტისთვისაც გამოსადეგი და საკადრისი. მე ვგულისხმობ იმ ატრიბუტებს, რომელნიც საკუთრივ სიმბოლოებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ ნამდვილი სამოქმედო იარაღებია, რომელნიც გამოსადეგია სამოქმედოდ იმ შემთხვევაში, თუ აბსტრაქციები განპიროვნებულია და მათი მფლობელნი ნამდვილი პიროვნებები არიან. სადავე ქალის ხელში, სვეტზე მიყრდნობილი ქალი, ე. ი. ზომიერებისა და სიმტკიცის სუფთა სიმბოლოები, პოეტისათვის გამოუსადეგარი. სასწორი მართლმსაჯულების.

ხელში უკვე ხაკლებადაა ალეგორია, რადგან სწორად აწონვა მართლაც სა-
ძართლის საქმეა. ქნარი ან ფლეიტა მუზის ხელში, შუბი მარსის ხელში, ურო
და მარწუხი ვულკანის ხელში უკვე სიმბოლოები კი არ არიან, არამედ ნამდ-
ვილი იარაღები, რომელთა გარეშეც ვერ იმოქმედებენ ის არსებანი, რომელ-
თაც გარკვეულ საქმიანობას მივაწერთ. ასეთების რიგს განეკუთვნება ატრი-
ბუტები, რომელთაც ხშირად აღწერენ ძველი პოეტები თავიანთ თხზულებებ-
ში და ამიტომაც, ალეგორიული ნიშნებისაგან განსხვავებით, მე პოეტურს ვუ-
წოდებდი. ესენი ნამდვილ საქირო საგანს აღნიშნავენ, პირველი კი — მხოლოდ
მსგავსს⁹⁸.

XI

ეტყობა, გრაფი კეილუსი⁹⁹ მოითხოვს, რომ პოეტმა თავისი მოგონილი
სახეები ალეგორიული ატრიბუტებით შეამკოს¹⁰⁰. გრაფს უკეთ ესმოდა ფერ-
წერა, ვიდრე პოეზია.

მაგრამ მისმა თხზულებამ, რომელშიაც ასეთ მოთხოვნებს აყენებს, მე
უფრო საყურადღებო მოსაზრებანი შემეიქმნა, რომელთა ყველაზე უფრო არ-
სებითი ნაწილიც, უკეთ განსჯის მიზნით, აქ მინდა მოგახსენოთ.

მხატვარი, გრაფის აზრით, უფრო ახლოს უნდა გაეცნოს მხატვარ-პოეტს.
ამ მეორე ბუნებას — ჰომეროსს. ის უჩვენებს, რა მდიდარი, ჯერ ხელუხლებე-
ლი მასალაა შოცემული დიდი ბერძნის ბრწყინვალე აღწერაში, და რაოდენ
შოგებულ დარჩება მხატვარი, რაოდენ უფრო სრულყოფილი იქნებოდა მისი
ხელით შესრულებული ქმნილება, პოეტის მიერ ასახულ სულ უმცირეს
წვრილმანებასაც რომ ერთგულად მიჰყოლოდაო.

ამ განცხადებაში შერეულა ორმხრივი მიზაძვა, რაც ზემოთ გამოვყავით.
გრაფის აზრით, მხატვარმა არა მარტო უნდა მიჰბაძოს იმას, რასაც პოეტმა
უკვე შიჰბაძა, არამედ მიჰბაძოს იმავე ხერხებით: პოეტი უნდა იყოს მისი ნი-
მუში, არა მარტო როგორც მოხრობელი, არამედ სახელდობრ როგორც პოე-
ტი.

მაგრამ თუ ის მეორე სახის მიზაძვა დამამცირებელია პოეტისათვის, რა-
ტომ არ უხდა იყოს ასეთივე მხატვრისათვის? ჰომეროსამდე რომ მართლა არ-
სებულებიყო რიგი სურათებისა, როგორც კეილუსი ბრძანებს, და გვცოდნოდა,
რომ ჰომეროსმა ის სურათები მხოლოდ აღწერა, მაშინ ხომ ჩვენი ალტაყების
გრძობა საკმაოდ განელდებოდა? მეორე მხრივ, როგორღა ხდება, რომ მხატ-
ვარი ჩვენს თვალში სულაც არ მცირდება, მიუხედავად იმისა, რომ არაფერი
არ გაუკეთებია იმის გარდა, პოეტის სიტყვები რომ ფიგურებითა და ფერებით
გადაუღია?

მიზეზი, ეტყობა, ასეთია. მხატვრებისათვის შესრულება უფრო ძნელი
აქვთ გვგონია, ვიდრე აღმოჩენა (ჩანაფიქრის მიგნება). პოეტთან ეს პირიქი-

თავა, მისგან შესრულება (დაწერა) უფრო იოლი გვეჩვენება, აღმოჩენასთან შედარებით. გამოდის ასე: თუ ვერგილიუსი ლაოკონს უკვე გამზადებული ქანდაკებიდან გადაიღებდა მასალას, გველებდახვეულ ლაოკონსა და მის შვილებს აღწერდა ისე, როგორც მოქანდაკემ უჩვენა, მაშინ მთავარი და უძნელესი დაძახებულება წყალში ჩაიყრებოდა და მისი უმცირესი ნაწილი-ღა შერჩებოდა. ასეა, რადგან ჯგუფის წარმოსახვა გველების სალტეში უფრო რთული ამბავია, ვიდრე მისი მოყოლა სიტყვებით. პირიქით, ეს შებოძება რომ ხელოვანს გადაეღო პოეტისაგან, ჩვენს წარმოდგენაში მისი დამსახურება მაინც დიდი იქნებოდა, თუმცა აღმოჩენა სხვას მიეწერებოდა. ასეა, რადგან მარმარილოში გამოკვეთა უფრო ძნელია, ვიდრე სიტყვით გამოხატვა, და როდესაც აღმოჩენას ვუპირისპირებთ შესრულებას, ხელოვანს ყოველთვის მეტს ვაპატიებთ ხოლმე, ვიდრე პოეტს, რადგან ჩანაფიქრის ზოგიერთი სუსტი მხარის მიუხედავად, მის საქმეში მეტ ღირსებასა და სიძნელეს ვხედავთ. ისეთი შემთხვევებიც კი არის, როდესაც ხელოვანს მეტ დამსახურებად ეთვლება ბუნების შიბაძვა პოეტის ნაწარმოების მეშვეობით, ვიდრე უამისობა — მხოლოდ ბუნების მიბაძვა. ფერმწერი, რომელიც რომელიმე თომსონის აღწერილობით ქმნის მშვენიერ პეიზაჟს, მეტს აკეთებს, ვიდრე უშუალოდ ბუნების სურათის შესრულებელი, მისი გადამღები. ეს უკანასკნელი ნიმუშს თავის თვალწინ ხედავს, პოეტის მიმბაძველი კი წარმოსახვას დაბავს, ვიდრე სურათს ჯერ გონებაში წარმოიდგენს, მერე კი ტილოზე გადაიტანს. ერთი ქმნის სურათს ცოცხალი, უშუალო შთაბეჭდილებიდან, მეორე — სუსტი და მერყევი წარმოდგენებიდან, რასაც თვითნებური ნიშნები ქმნიან.

მაგრამ რაოდენ ბუნებრივიც არ უნდა იყოს ჩვენი კეთილგანწყობილება, რომ ხელოვანს ჩანაფიქრის გადმოღება შეეუნდოთ, იმდენადვე ბუნებრივად უნდა ვითარდებოდეს თვითონ ხელოვანში გულგრილობა საკითხის ამ მხარის მიმართ, რადგან ხედავს, რომ ჩანაფიქრი (მიგნება, გამოგონება) არასოდეს არ ითვლება ბრწყინვალე დამსახურებად, დიდ ქებას იმსახურებს მხოლოდ შესრულება, ამდენად მისთვის უკვე განურჩეველი ხდება, ძველია ჩანაფიქრი თუ ახალი, ერთხელ თუ მრავალჯერ არის გამოყენებული, ერთსა თუ მეორეს ეკუთვნის. ჩაიკეტება ერთ ვიწრო წრეში, რაც მისთვისაც და საზოგადოებისთვისაც ცნობილია, მთავარი ყურადღება გადააქვს გამომგონებლობაზე, რითაც ძველ საგნებს ახლებურად ალაგებს და აკავშირებს. ასეთია სინამდვილეში ის იდეა, რასაც ხელოვნების სახელმძღვანელოები უკავშირებენ სიტყვას „ჩანაფიქრი“ (გამოგონება, მიგნება), რადგანაც თუმცა ისინი ფერწერულ და პოეტურ ცნებებად ნაწილდებიან, მაგრამ თვით პოეტურ ჩანაფიქრსაც კი არ უყვებენ შოთხონას სიახლის (თემის, სიუჟეტის) პოვნისას, არამედ მოითხოვენ მხოლოდ განლაგებასა და გამომხატველობას. ესეც ჩანაფიქრია, მაგრამ ჩანაფიქრი არა მთელისა, არამედ ცალკეული ნეწილებისა და მათი ურთიერთ

დამოკიდებულებისა. ჩანაფიქრი თუ მიგნება, ოღონდ იმ უმცირესი, უმნიშვნელო სახისა, რომელსაც ჰორაციუსი ტრაგიკულ პოეტებს ურჩევდა:

ჯობს „ილიადა“ მოქმედებად აქციო, ვიდრე
უცხო, უთქმელი რამ გვიჩვენო პირველმა შენა.

ჰორაციუსი დრამატურგს ამას ურჩევდა, მაგრამ კი არ უბრძანებდა. ურჩევდა, როგორც მისთვის უფრო მსუბუქს, იოლს, მოხერხებულს, მაგრამ კი არ მოითხოვდა, არ უმტკიცებდა, ასე უკეთესი და უფრო კეთილშობილურიო თავისთავად.

სინამდვილეში პოეტი ფლობს დიდ უპირატესობას, საყოველთაოდ ცნობილ აშბავსა და ხასიათებს რომ ამუშავებს. მას შეუძლია გვერდი აუაროს ასობით უმნიშვნელო წვრილმანს, რაც სხვა დროს მთლიანისათვის აუცილებელი იქნებოდა, და რაც უფრო მარჯვედ გაუგებენ მსმენელები, მით უფრო მარჯვედ და სწრაფად აღუძრავს მათ ინტერესს. იგივე უპირატესობა აქვს მხატვარსაც. თუ მისი სიუჟეტი ჩვენთვის ნაცნობია, თუ მთელი მისი კომპოზიციის ვარაუდი და შიზანი (იდეა) იმთავითვე გავიგეთ, თუ მისი გმირების ენა გვესმის და შათს შეტყვევლებას არა მარტო ვხედავთ, არამედ კიდევ გვესმის, რას მეტყველებენ. პირველ შეხედვაზეა დამოკიდებული მთელი შთაბეჭდილება, დიდი ზემოქმედება, და თუ ამ პირველ ხილვაზე დიდი ჯაფა დაგვადგა, მომქანცველი ფიქრი და რჩევა დაგვეჭირდა, ჩვენი ცნობისმოყვარეობაც სუსტდება, გრძობა ცვდება. მაშინ მოგვიცავს გაუგებარი მხატვრის მიმართ ერთგვარი შურისგების განწყობილება, ვიწუხებთ მის გამომხატველობას, და ვაი მას, თუ ასახვის მანერას მშვენიერება შესწირა! ჩვენ ვხედავთ, არ მოგვწონს. და აღარ ვიცით, რა ვიფიქროთ.

ახლა ორივე ერთად წარმოვიდგინოთ: როგორც ჩანს, მიგნება და სიახლე სიუჟეტისა მხატვრისათვის დიდი ბედენა არ ყოფილა. მეორე მხრივ, ცნობილი სიუჟეტის, სხვათა ჩანაფიქრის გამოყენება უფრო აიოლებს და მისი ხელოვნების ზემოქმედებას ზრდის კიდევ. თუ ეს ასეა, ჩემი აზრით, მიზეზი მხატვრის მოქმედებისა, ასე იშვიათად რომ მიმართავს საკუთარ გამოგონებას სიუჟეტის შერჩევაში, არაფერი სძვიბელი არაა, — როგორც კვილუსი ეძებს, — ხელოვანის სიზარმაცეში, უცოდინარობაში, ტექნიკურ (მექანიკურ) სიძნელეებში, რაც მთელს მის დროსა და გულმოდგინებას მოითხოვს; არა, პირიქით, ვიხსენებ, საკითხს უფრო ღრმად ჩასწვდება, მხატვარს გაამართლებს, და რასაც დასაწყისში ხელოვნების შეზღუდულობად ვრაცხდით და ჩვენი სიამოვნების უმართებულო შეფერხებად გვეჩვენებოდა, ძალაუხებურად უნდა შევაქოთ — ვადიდოთ მხატვრის სიბრძნე და თვითონ ჩვენთვისაც აუცილებელი თავშეკავება. შე არ შეშინია, რომ ამ შემთხვევაში გამოცდილება უარმყოფს. მხატვ-

რები გრაფის მადლიერნი უნდა იყვნენ მისი კეთილგანწყობილებისათვის, მაგრამ გაუჭირდებათ მისი რჩევით სარგებლობა, რისი იმედიც ჰქონდა. ხოლო თუ ეს ძაინც მოხდება, ე. ი. თუ მის აზრს გაიზიარებენ, მაშინ ასი წლის შემდეგ საჭირო გახდება ახალი კეილუსის გამოჩენა, რათა მხატვრებს შეახსენოს დავიწყებული სიუჟეტები და იმავე ასპარეზზე გამოიყვანოს, სადაც ასი წლის წინ სხვებმა ასეთი დიდებული დაფნის რტოები მოტეხეს. ან იქნებ უნდათ, რომ მთელი საზოგადოებაც ისეთი განსწავლული იყოს, როგორც გაწაფული მწიგნობარი? რომ ყველა ამბავი, მითი, ლეგენდა, მთელი ისტორია ისევე ზეპირად იცოდეს, როგორც მხატვარი მშვენიერ ტილოზე ასახავს? მე თანახმა ვარ, რომ რაფაელის ჟამიდან ოვიდიუსის ნაცვლად ხელოვნების ოსტატებმა სახელმძღვანელოდ ჰომეროსი გაიხადონ. მაგრამ რაკი ეს ასე არ მომხდარა, აცალეთ ხალხს, იაროს თავისი გზით და ნუ გაუმწარებთ სიამოვნებას, დაუტოვეთ ასე და ნურც ძალიან ძვირად დაუსვამთ.

პროტოგენმა არისტოტელეს დედა დახატა. არ ვიცი, რამდენი მისცა ამისათვის ფილოსოფოსმა. მაგრამ ღირებულების ნაცვლად თუ სართად კი მისცა ერთი რჩევა, რაც ყოველგვარ გასამრჯელოზე ძვირფასი იყო, რადგან არ შემძლია წარმოვიდინო, რომ მისი რჩევა მხოლოდ პირფერობა იყო. არა, უწინხარეს ყოვლისა, არისტოტელემ იგრძნო, რომ ხელოვნება აუცილებლად უნდა ესმოდეს ხალხს, ამიტომაც მხატვარს ურჩია, ალექსანდრე მაკედონელის საგმირო საქმეები ასახეო, რადგან ამ საქმეებზე მთელი მაშინდელი მსოფლიო ლაპარაკობდა და ფილოსოფოსი წინასწარ ვარაუდობდა, რომ მომავალი მათ არ დაივიწყებდა. პროტოგენი კი ვერ აღმოჩნდა საკმარისად კეთილგონიერი. რომ მის რჩევას აჰყოლოდა; მხატვრებისათვის დამახასიათებელმა „მგზნებარე მისწრაფებამ“ (იმპეტუს ანიმი), — ამბობს პლინიუსი, — უცნობი და უცხური სიუჟეტების გამოდევნებამ და „საკუთარი სიამოვნებით ტკობამ“ დიდი ხელოვანი სულ სხვა სიუჟეტებთან (Vorwürfe) მიიყვანა. უფრო მეტი ხალისით ხატავდა ვინმე იალისოს¹⁰¹, კიდიპეს და მისთანებს, რომელთა ამბავიც დღეს უკვე ბურუსითაა მოცული, არც არავინ იცის, რას წარმოადგენდნენ.

XII

ჰომეროსმა დაამუშავა არსისა და მოქმედების ორმაგი სახეობა: ხილულა და უხილავი. ამ განსხვავებას მხატვრობა ვერ გამოსახავს. მასთან ყველაფერი ხილულია, თანაც ერთნაირად ხილული.

ამიტომ, როცა გრაფი კეილუსი უხილავ მოქმედებათა სურათებს ერთ ვახუყოფელ თანმიმდევრობაში იხილავს; როცა შერეულ მოქმედებათა სურათში, რომლებშიაც ხილული და უხილავი არსებები იღებენ მონაწილეობას,

არ გვიჩვენებს და ალბათ ვერც გვიჩვენებს, სად უნდა იყვნენ მოქცეული უხილავი სახეები, რომელთაც სურათის სახეები ვერ ხედავენ ან არ შეეძლოთ დაენახათ, — სრულიად გაუგებარი, არეულ-დარეული და წინააღმდეგობით საესე ხდება როგორც ცალკეულ ნაწილებში, ასევე მთლიანობაში.

მაგრამ ასეთ შეცდომას კიდევ ეშველებოდა წიგნის შემწეობით. ყველაზე ცუდი ისაა, რომ მხატვრობაში ხილულსა და უხილავს შორის საზღვრის სრული შოშლის გამო იკარგება ყველა ის დამახასიათებელი ნაკვთი, რითაც არსთა უმაღლესი სახეობა — უხილავი რამ განირჩევა უმნიშვნელო ხილულისაგან.

მაგალითად, როცა ღმერთები ტროის ბედის თაობაზე ვერ შეთანხმდნენ და ხელჩართულ ბრძოლაში ჩაებნენ, მაშინ პოეტისათვის მთელი ეს ღმერთების ომი უხილავია, რაც ფართო გასაქანს აძლევს ფანტაზიას, ეს უხილავობა ქმხის საფუძველს განაერთოს ბრძოლის ასპარეზი, მოგვეცეს ღმერთებისა და მათი შოქმედების ამაღლებული, მნიშვნელოვანი, დიდი, ადამიანებისაგან სრულიად განსხვავებული სურათები, როგორც მისი წარმოსახვის თამაშს მოესურვება. მხატვარმა კი ხილული სცენა უნდა აიღოს, შემოფარგლული ასპარეზი, რომელიც იქნება მოქმედი პირებისათვის განაწილებული აუცილებელი ნაწილებისაგან შემდგარი მასშტაბი. ის მასშტაბი, რომელიც მუდამ თვალწინაა და ამაღლებული არსებები, რომლებიც პოეტთან მხოლოდ უზომოდ დიდები იყვნენ სურათზე. უსაზომოდ გაბერილი ურჩხულებივით მოგვეჩვენება.

მაგრამ შინერგამ, რომელსაც შებმა პირველად მარსმა გაუბედა, უკან დაიხია და ძლიერი ხელით აიღო მიწიდან შავი ქვა, რაც ოდესღაც ადამიანებს: შეერთებული ძალითა და დიდი ჯაფით ჩაუყრიათ, როგორც სამანიჯ

ზევის ასული უკუდგა და ძალეში ხელით
უზომო შავი ქვა ასწია, ველზე მდებარე,
ოდესღაც მრავალ კაცის ხელით მიწად ჩადგმული.

ამ ქვის სიდიდეზე რომ სწორი წარმოდგენა შეეკმნათ, უნდა გავიხსენოთ, რომ ჰომეროსის გმირები მათი დროის უღონიერეს მამაკაცებზე ძლიერნი არიან, ხოლო იმ თაობის გმირები, რომელნიც ნესტორს ახალგაზრდობაში უნახავს, ღონით ამათაც ბევრად აღემატებიან. ახლა ესეც ვიკითხოთ, რა ტანად უნდა ყოფილიყო შინერგა, რომ მარსისათვის ხელით ესროლა ლოდი, რომელიც მრავალი მამაკაცის ერთობლივი ძალით ჩაუდგამთ სამანის ქვად, თანაც ხესტორის ახალგაზრდობის დროინდელ გმირებს? თუ მხატვარი ქალღმერთს ლოდის პროპორციულად დახატავს, მაშინ საოცრება იხსნება. კაცი, რომელიც ჩემზე სამჯერ დიდია და სტყორცნის სამგზის უდიდეს ქვას იმასთან შედარებით, რომლის ტყორცნა მეც შემძლია, დიდ გაცეებას ვერ გამოიწვევს, ეს ბუხებრივია. მაგრამ თუ ქალღმერთი ტანად მცირე დაიხატება, უზარმაზარა

ლოდის შტყორცნელი, მაშინ შეიქმნება უსიამოვნო შთაბეჭდილება, რასაც ვერ ვაანელებს იმისი წარმოსახვა, რომ ქალღმერთი უსათუოდ ზებუნებრივი ძალის მფლობელია. სადაც უფრო დიდ მოქმედებას ვხედავ, უფრო დიდი ზომის იარაღები და საგნებიც მინდა.

შარსს ეს ქვა მოხვდა, დავარდა და „შვიდი ქცევა მიწა“ დაფარა¹⁰². მხატვარს არ შეეძლო მარსისათვის ასეთი განუზომელი ფართობი მიეცა. ხოლო თუ არ მისცა, მაშინ მის სურათში მიწაზე ვარდება არა მარსი, არა ჰომეროსის მარსი, არამედ ჩვეულებრივი მეომარი.

ლონგინი¹⁰³ ამბობს: ხშირად მეჩვენება, თითქოს ჰომეროსს სურს თავის ადამიანები ღმერთებამდე აამაღლოს, ღმერთები კი ადამიანებამდე დაამდაბლოს. მხატვრობა ამ დაქვეითებას ნამდვილად ასახავს. მასში სავსებით ქრება ყველაფერი, რაც ჰომეროსთან ღმერთებს ღვთაებრივ ადამიანებზეც მაღლა აყვებებს. სიდიდე, ძალა, სისწრაფე, რითაც პოეტი ღმერთებს ამკობს ბევრად უფრო ძალაღი ხარისხით, ვიდრე თავის უპირველეს გმირებს, სურათებში ჩვეულებრივი ადამიანების საზომით უნდა ვიხილოთ. იუპიტერი და აგამემნონი, აპოლონი და აქილეუსი, აიაქსი და მარსი სრულიად ერთნაირი სიდიდის არსებები იქნებიან და მათი შემდგომი გარჩევა მხოლოდ პირობითი გარეგნული ნიშნებით მოხდება.

საშუალება, რითაც მხატვარმა უნდა გავვაგებინოს, თუ რომელია ხილული და რომელი უხილავი მის კომპოზიციაში, არის თხელი ღრუბლის ქულა, რომელშიაც გახვეულან ღვთაებრივი არსებანი, ნიშნად იმისა, რომ სურათზე გამოყვანილი მოკვდავი მას ვერ ხედავენ. ეს ღრუბელიც ეტყობა, ჰომეროსისაგანაა ნასესხები, რადგან როგორც კი ბრძოლის ქარცეცხლში ან ორთაბრძოლაში რომელიმე გმირს სასიკვდილო საფრთხე დაემუქრება, რომლისაგანაც ღმერთის შეტი ვერაფერი იხსნის, მას სქელი ნისლი ან ღამის წყვიდიადი ფარავს ხოლმე და ასე განარიდებს უზენაესი ბრძოლის ველიდან. ასე იხსნა პარისი ვენერამ, იდეოსი¹⁰⁴ — ნებტუნმა, ხოლო ჰექტორი — აპოლონმა. კეილუსიც არასოდეს არ იფიწყებს ამ ნისლებს და მხატვარს ურჩევს ყოველ ხელსაყრელ შემთხვევაში გამოიყენოს. მაგრამ ვინ არ ხედავს, რომ პოეტისათვის ნისლი, ღრუბელი, ღამე სხვა არა არის რა, თუ არა პოეტური ხერხი, სიტყვის მასალა, რაც მხოლოდ ცვლის გამოთქმას „უჩინარი“, გაუჩინარება? მე ყოველთვის უცნაური მეჩვენებოდა ამ პოეტური გამოთქმის რეალიზება და ნამდვილი ღრუბლის ჩვენება სურათში, სადაც მას, როგორც თეჯირს, ესპანურ კედელს, ისე ეფარება გმირი, მტერს რომ ემალება. ეს არ იყო პოეტის მოსაზრება. ამას ჰქვია მხატვრობის სფეროდან გასვლა, რადგან ღრუბელი აქ მხოლოდ იეროგლიფია, მარტოოდენ სიმბოლური ნიშანია, რომელიც განთავისუფლებულ, დახსნილ გმირს კი არ ფარავს, არამედ დამკვირვებელს ეუბნება: „უნდა წარმოიდგინოთ, რომ უჩინარია“. ეს ღრუბელი იმ ფურცელაქზე უკეთესი კი

არ არის, რომელიც გოტიკურ ხელოვნებაში ამა თუ იმ გმირს პირიდან გამოსდის, ვინაობის გასარკვეველ¹⁰⁵.

ძართალია, ჰომეროსთან აქილეესი სამჯერ ჰკრავს ხშირ ღრუბელს შუბს, როცა აპოლონი ჰექტორს ამ ღრუბლით ფარავს: „მან სამჯერ დაჰკრა იმ ღრმა წყვდიადს თავისი შუბი“, მაგრამ პოეტურ ენაზე ესეც არაფერს არ უნდა ნიშნავდეს იმაზე მეტს, რომ მძევნვარე აქილეესმა ანგარიშმიუცემლად ჰკრა 'შუბი ღრუბელს ან ცარიელ სივრცეს, ვიდრე შენიშნავდა, რომ მტერი მის წინ აღარ არის. არავითარი ნამდვილი ღრუბელი არ უნახავს აქილეესს და ნატიფი ხერხი, რითაც ღმერთები უჩინარს ხდიან, მდგომარეობს სწრაფად განრიდებაში. მაგრამ იმისათვის, რომ იმავდროულად გვიჩვენოს, რა სწრაფად შოხდა ეს განრიდება და გმირის წაყვანა ბრძოლის ველიდან, პოეტი მას წინასწარ ნისლში ახვევს, ოღონდ არა იმ მიზნით, რომ ირველიც მყოფმა ადამიანებმა გმირის ნაცვლად ნისლი დაინახონ, არამედ იმისათვის, რომ მნახველმა იგრძნოს, კაცი გაუჩინარდაო. მკითხველიც წარმოიდგენს, რომ რაკი ნისლით დაიბურა, ის უკვე უხილავია. ზოგჯერ პოეტი საამისოდ შებრუნებულ ხერხსაც მიმართავს: გარშემო მყოფთ აბრმავეებს, რათა გამოსახსნელი გმირი ვერ იხილოს. ასე უბრმავეებს თვალებს ნეპტუნი აქილეესს¹⁰⁶, როცა დამღუპველი ხელიდან განრიდებულ ენეასს სწრაფად გაიყვანს ზურგში იმ საშინელი ორომტრიალიდან. აქილეესსაც აქ თვალები მხოლოდ იმდენად ებინდება, რამდენადაც სუსტი იყო გმირის დამფარავი ნისლი, მაგრამ პოეტი ამ ხერხსაც იმისათვის მიმართავს, უშუალოდ წარმოგიდგინოს გმირთა წაყვანის სისწრაფე, რასაც ჩვენ გაქრობას ვეძახით.

ჰომეროსისეულ ნისლებს მხატვრები იყენებენ არა მარტო იქ, სადაც მათ პოეტი მიმართავს ან სადაც შეეძლო მიემართა: გაუჩინარების, გაქრობის დროს, არამედ ყოველთვის, როდესაც მნახველმა სურათზე უნდა იახროს ის, რასაც დახატული პირები ვერ ამჩნევენ ან მათი ნაწილი ვერ ხედავს. მინერვას მხოლოდ აქილეესი ხედავდა, როცა ქალღმერთმა შეაჩერა, რომ აგამემნონის შიერ მიყენებული შეურაცხყოფა მოქმედებით არ ეზლო. ამის გამოსახატავად კეილუსი სხვა გზას ვერ ხედავს, გარდა იმისა, რომ მინერვა სხვებისაგან ნისლით დაბუროს. ეს კი პოეტის სულს სრულიად ეწინააღმდეგება. უჩინარობა მისი ღმერთების ბუნებრივი მდგომარეობაა. საამისოდ არ არის საჭირო არავითარი დაბრმავება, არავითარი ნისლი და ღრუბელი, არც სხვიის დახშობა. პირიქით, საამისოდ საჭიროა მოკვდავთა სახის ერთგვარი ამაღლება, ხათლისცემა, რათა უკვდავნი დაინახონ. ამრიგად, არაა საკმარისი, რომ ღრუბელი მხატვრებისათვის თვითნებური და არა ბუნებრივი ნიშანია. ამ პირობით ხიშანს არცა აქვს რაიმე ვარკვეული, მკაფიო ნიშნადობა, რაც მსგავს საგნებს აქვთ, რადგან მხატვრები მას იყენებენ იმისათვისაც, რომ ხილული უხილავად აქციონ, უხილავი კი ხილულად.

ჰომეროსის ქმნილებები რომ შთლიანად დაკარგულიყო, მისი „ილიადა“ და „ოდისეა“ რომ შემორჩენილიყო მხოლოდ იმ მსგავსი სურათების რიგით. რომელიც კეილუსს მათგან გამოჰყავს, — თუნდაც ეს სურათები ყველაზე უფრო სრულყოფილ ოსტატს დაეხატა, — შევძლებდით განა ამის საშუალებით — მთელ პოეტზე არ ვიტყვი და — მხოლოდ მის ფერწერულ ნიჭზე იმ წარმოდგენის შექმნას, რაც დღეს გვაქვს?

ვცადოთ ეს თუნდაც ნებისმიერი პირველი სურათის, მაგალითად, შავი ჭირის სურათის დახმარებით. რას ვხედავთ ხელოვანის ტილოზე? გაყინულ გვაძებს, ძოგიზგიზე კოცონებს, მომაკვდავებს, დაღუპულებთან მოჯახირე მეომრებს, გაბრაზებულ ღმერთს, რომელიც ღრუბლებიდან ისრებს ტყორცნის. ამ სურათის უდიდესი სიმდიდრეა პოეტის სიღარიბე, რადგან ვინმემ რომ ამ სურათიდან ჰომეროსის აღდგენა მოიწადინოს, რა უნდა ათქმევინოს? „აქ განრისხდა აპოლონი და თავისი ისრები სტყორცნა ბერძენთა ჯარში. მრავალი ბერძენი მოკვდა და მათი გვაგები დაწვეს“. ახლა ჰომეროსიც წავიკითხოთ:

ასე ლაღად-ყო და სხივოსან აპოლონს ესმა,
გული ირისხა, გადმოიჭრა ოლიმპოს მთიდან,
ბეჭზე კაპარჭი მოსალტული, მშვილდი მოეგდო
და ფრთოსან ისრებს აწივლებდა სისწრაფე
სრბოლის, —

ღმერთი მალაღი მოღელავდა პირღამიანი.
გემებთან ახლოს ჩაიმუხლა, სტყორცნა ისარი,
ზარისმცემელი ვერცხლის მშვილდი ააზუზუნა.
მუსრი გაავლო მაწანწალა ძაღლებს, სახედრებს,
შემდეგ სიკვილის მთესველ ისრით მისწვდა
მხედრობას.

გვაშთა მშთანთქმელი კოცონები დააგზნო ყველგან¹⁰⁷.

რამდენადაც სიცოცხლე სურათს აღემატება, იმდენად მალაღ დგას აქ პოეტი მხატვარზე. განრისხებული, მშვილდ-კაპარჭოსანი აპოლონი ოლიმპოს მწვერვალიდან დაშვებულა. მე არა მარტო ვხედავ მის დაშვებას, არამედ მესმის კიდევ მისი. ყოველ ნაბიჯზე ჩხარუნობენ კაპარჭში მრისხანე ღმერთის ისრები. ჩაშოდის, როგორც ღამე. ავერ, ზის, გემების პირდაპირ ზემოთ და ვერცხლის მშვილდის ზარღამცემ ზრიალში პირველი ისრები ხვდება ჯორებსა და ძაღლებს. შემდეგ იწყებს მხამიანი ისრებით კაცთა შემუსვრას, და ყველგან გვაშთა დასაწვავი კოცონები გიზგიზებენ. — შეუძლებელია რომელიმე სხვა ენაზე გადავიღოთ ის მუსიკალური ფერწერა, რომელსაც პოეტი ამ სიტყვებით გვასმენინებს. ასევე შეუძლებელია მისი აღდგენა სურათიდან. ამას-

თან, ესაა ერთი ყველაზე უფრო უმნიშვნელო უპირატესობა პოეზიისა მხატვრობის წინაშე. მთავარი უპირატესობა კი ის განსაკუთრებით, რომ პოეტი სურათების მთელი გალერეიდან ქმნის მხატვრის ერთი გარკვეული მატერიალური სურათის სიუჟეტს.

მაგრამ იქნება შავი ჭირის მოფენა არ არის მხატვრისათვის სახარბიელო თემა? აქაა მეორე, თვალისათვის უფრო საამო: სამსჯავროზე შეკრებილ ღმერთთა ნაღიმი, თუ გენებავთ. ოქროს ღია სასახლე. ნაირნაირი ჯგუფები უმშვენებენ და ღირსებით აღსავსე სახეებისა, ფიალები რომ აუწყევიათ და მარადიული სიჭაბუკის განსახიერება — ჰებე ემსახურებათ. რა ხეროთმოძღვრებაა, რა სიუხვე შეუქისა და ჩრდილისა, რა კონტრასტები, გამომეტყველებათა რა ნაირფეროვნება! საიდან დავიწყო, რომელს ვუცქირო და რით გავახარო თვალი? თუ მხატვარი ასეთ აღტაცებას იწვევს, რამდენად მეტის გაკეთება შეუძლია პოეტს! გავშლი და ვრჩები მოტყუებული. ვბოლოდ მხოლოდ ოთხ კარგ ნათელ სტრიქონს, რომელნიც სურათის ქვეშ წარწერად გამოდგებოდა. ეს სტრიქონები სურათის მასალას ქმნიან. მაგრამ თვითონ არ არიან სურათი:

კრონიდის ოქროს სასახლეში ისხდნენ ღმერთები
და ბაასობდნენ, დედოფალი ჰებე წარწერად
ოქროს ფიალით ურიგებდა უკვდავებს ნექტარს,
ერთუროს ეტყოდნენ საღვთგობელს და ტროის
მხარეს

გადასცქეროდნენ...¹⁰⁹

აპოლონიოსი ან რომელიმე სხვა უფრო დაბალი რანგის პოეტიც მოახერხებდა ამის თქმას, და ჰომეროსი აქ ისევე დაბლა დგას მხატვარზე; როგორც ზემოთ მოტანილ მაგალითში მხატვარი იღვა პოეტზე დაბლა.

ამავე დროს კეილუსი ილიადის მთელს მეოთხე თავში ვერ პოულობს ამ ოთხ სტრიქონში გამოხატულ სურათზე უკეთესს. რაოდენ უხვიც არ უნდა იყოს მეოთხე წიგნი, წერს ის, გამამხნეველები საიერიშო მოწოდებებით, ბრწყინებულ და მკვეთრი ხასიათების სიმრავლით; რაოდენ საოცარიც არ უნდა იყოს ხელოვნება, რითაც პოეტს ლაშქარი მოძრაობაში მოჰყავს, — მხატვრობისათვის ეს თავი სრულიად გამოუსადეგარია. გრაფს შეეძლო დამატებინა: რაოდენ მდიდარიც არ უნდა იყოს იმით, რასაც პოეტურ სურათს უწოდებენ! რადგან ასეთი პოეტური სურათები მეოთხე თავში მართლაც ისე უხვადაა, და ისე სრულყოფილი, როგორც არც ერთ სხვა წიგნში. რა უნდა იყოს უფრო შიმშიდველი და სრულქმნილი სურათი, ვიდრე მინერვასაგან წაქეზებული უგუნური პანდაროსის საქციელის აღწერილობა, მშვიდობა რომ დაარვია და შენეალოსს ისარი სტყორცნა? ან ბერძენთა ლაშქრის მოახლოება? ახ-

ლა ორივე მხარის შეტაკების სურათი? ან ულისეს (ოდისეესის) გმირობა, თავისი ლევეკოსისათვის რომ შური იძია?

მაგრამ რა გამოდის იქიდან, რომ ჰომეროსის საუკეთესო სურათები მხატვარს არაფერს აძლევენ, ხოლო პირიქით, მხატვარს შეუძლია მისგან ისესხოს სურათის სიუჟეტი იქ, სადაც თვითონ პოეტს სურათი არა აქვს: ან იქიდან, რომ რაც მას აქვს და რისი გამოყენებაც მხატვარს შეუძლია¹⁰⁹, ძალიან უბადრუკი სურათები იქნებოდა, თუ პოეტთან მეტს არ იტყოდნენ, ვიდრე მათში მხატვარი გვიჩვენებს? — სხვა რა გამოდის, გარდა იმისა, რომ ჩემგან ზემოთ დასმულ კითხვაზე უარყოფითი პასუხი გაიცეს? რომ ხელშესახები სურათების მიხედვით, რომლთა მასალასაც ჰომეროსი იძლევა, რაოდენ ბევრი და ბრწყინვალედ დახატულიც არ უნდა იყოს, პოეტის მხატვრულ ნიჭზე არაფრის თქმა არ შეიძლება.

XIV

თუ ყველაფერი ეს მართებულია და შეიძლება რომელიმე ლექსი ზედგამოჭრილი მასალა იყოს მხატვრისათვის, თუნდაც თავისთავად არ წარმოადგებდეს მხატვრულს, ხოლო მეორე მხრივ შეიძლება იყოს თავისთავად ძალზე მხატვრული და არ აძლევდეს მასალას მხატვარს, მაშინ გრაფ კეილუსის აზრი მაინც ბათილდება, რადგან გრაფს სურს პოეტისათვის სასინჯი ქვა გახდეს სარგებლობა, რაც მას მხატვრისათვის მასალის მიწოდების თვალსაზრისით აქვს და საერთოდ პოეტის ნიჭის ძალა იმის მიხედვით იზომებოდეს, თუ რამდენ მასალას აძლევს მხატვარს.

ეს აზრი, რასაც წესის მნიშვნელობა ენიჭება, არ შემოიძლია დუმილით მივიღო და გავიზიარო. მილტონი იქნებოდა პირველი უმანკო მსხვერპლი ამ თვალსაზრისისა, რადგან საძაგელი მსჯავრი, რაც კეილუსმა მილტონს გამოუტანა, უმაღლესი მოსაზრების ბუნებრივი შედეგია, ვიდრე ეროვნული გემოვნებისა. „მხედველობის დაკარგვა ალბათ ყველაზე დიდი მსგავსებაა მილტონისა და ჰომეროსისა“, — წერს გრაფი. ცხადია, მილტონი სურათების გალერეას ვერ აავსებს. მაგრამ ჩემი გარეგნული მხედველობაც რომ შინაგანი მხედველობის არედ ქვეუღიყო, პირველის დაკარგვის ვამჯობინებდი, რათა ასეთი შეზღუდულობისათვის თავი დამეღწია.

„დაკარგული სამოთხე“ მილტონისა, უეჭველია, პირველი ეპოპეა გახლავთ ჰომეროსის შემდეგ, თუმცა მხატვარს ბევრ მასალას არ აძლევს, — ნაკლებს, ვიდრე ქრისტეს ვნებათა აღწერილობა, რაც პოემა არაა, მაგრამ ნემსის წვერნაც ვერ დაადებ ისეთ ადგილზე, დიდ მხატვარს რომ ეს ადგილი საკმაოდ მასალას არ აძლევდეს. ევანგელისტები მოკლედ, ცივად და საქმიანად მოგვითხრობენ, მაგრამ მხატვრები ამ მონათხრობის მრავალფეროვან ნაწილებს

მარჯვედ იყენებენ, თუმცა მხატვრული გენიის ნაპერწკალიც არაა შიგ. არის ფერწერული და არაფერწერული ფაქტები და მემათიანეს შეუძლია ყველაზე უფრო ფერწერული ამბები ისე მშრალად მოგვეთხროს, როგორც პოეტს შეუძლია არამხატვრული ამბები ძალზე მხატვრულად ასახოს¹⁰.

თუ ვინმე სხვანაირად გაიგებს, ორაზროვნობის მიზეზი იქნება მხოლოდ სიტყვა „მხატვრული“, „ფერწერული“. პოეტური სურათი აღარ იქნება ის ხელშესახები სურათი, რადაც იგი ქცეულა — პოეტური სურათი სულაც არ არის აუცილებელი მასალა ფერწერული სურათისათვის, არამედ, პირიქით, ყოველი ცალკე აღებული ნაკვთი (შტრიხი), ყოველი შეხამება ამ ნაკვთებისა, რისი წყალობითაც პოეტი თავის საგანს ასე ხატოვნად აღწერს და უფრო მკაფიოდ გვაგებინებს, ვიდრე თავის სიტყვებს, თავისთავად მხატვრულია, ეწოდება სურათი, რადგან ილუზიის იმ ხარისხს უფრო გვიახლოვებს, რომლის საგნობრივი (მატერიალური) ასახვაც უფრო ფერწერის ემარჯვება, რისი აღქმაც პირველი ხილვისას ყველაზე უფრო იოლი ხდება¹¹.

XV

შაგრამ პოეტსაც შეუძლია, როგორც გამოცდილება გვიჩვენებს, ილუზიის ამავე ხარისხში აიყვანოს სხვა წარმოდგენებიც, ხილულ საგანთა გარდა. ამრიგად, მხატვარი იძულებულია უარი თქვას სურათთა მთელ გაღერებაზე, რაც პოეტს თვალწინ აქვს გადაშლილი. ჯონ დრაიდენის ოდები ცეცილიას დღეობაზე უადრესად მუსიკალური სურათებია, რომელთა ასახვა ფუნჯით მიუწვდომელია. შაგრამ მე არ მინდა ამ სახის მაგალითებში ჩავიკარგო, რომელთაგანაც საბოლოოდ კაცი ბევრს ახალს ვერაფერს ისწავლის, იმის გარდა, რომ ფერი — ბგერა არ არის და თვალები — ყურები არაა.

შევჩერდები მხოლოდ ხილულ საგნებზე, რომლებიც ერთნაირად გამოსადეგია მხატვრისა და პოეტისათვის. რა არის მიზეზი, რომ მრავალი პოეტური სურათი ამ სახით მხატვრისათვის გამოუსადეგარია და პირიქით, ბევრი ბრწყინვალე ფერწერული, პოეტის მიერ დამუშავებული, თავისი ზემოქმედების უდიდეს ნაწილს კარგავს?

ამის გარკვევაში მაგალითები მოგვეშველებიან. ვიმეორებ: პანდაროსის სურათი „ილიადას“ მეოთხე წიგნში* — ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სრულყოფილი, ყველაზე უფრო წარმატება მთელს ჰომეროსში. მშვილდის აღებიდან ისრის ტყორცნამდე ყველა წვრილმანი ისე თანმიმდევრულად და თანაც ისე ზუსტადაა დახატული, რომ ვისაც მშვილდი არ მოუზიდავს, ამ აღწერილობიდან შეისწავლიდა ყოველ მოქმედებას. პანდაროსი იღებს თავის

* ილ. IV, 105.

მწვილდს, მოზიდავს ლარს, ხსნის კაპარკს, არჩევს უხმარ ფრთოსან ისარს, ჩაღებს მოზიდულ მწვილდში, ლარს მიუმარჯვებს, ლართან ერთად ერთი დანაყოფით ისარსაც უკუსწევს, ორივეს ერთად დაჰქიმავეს. აი, ლარი მკერდს გაუსწორა, ისრის წვერი რკინის ბუნიკით მწვილდს მიაბჯინა, მოზიდა, დაუმინა. დიდი მრგვალი მწვილდის რკალი ზრიალით დაეშვა. რქის ჭახანს მოჰყვა ლარის გუგუნე, და ბასრი ისარი ზუზუნით მიჰქრის მტრის შესამუსრავეად.

ამ ბრწყინვალე სურათის უყურადღებოდ გამოტოვება კეილუსს, ცხადია, არ შეეძლო. რა პოვა მასში ისეთი, რომ შეუძლებლად მიიჩნია მხატვრების დასაქმება? სამსჯავროზე მონადიმე ღმერთებში რაღა ნახა ისეთი, რომ მხატვრისათვის, სანუქვარ თემად აარჩია? აქაც და იქაც თვალსაჩინო სიუჟეტები, და ხმატვარს რაღა უნდა, თვალსაჩინო საგნების გარდა, რომელთაც მისი ტილო შეუძლიათ შეავსონ?

საქმის არსი, ეტყობა, ასეთია. თუმცა ორივე ხილული სურათი ერთნაირად გაძოსადეგია მხატვრისათვის, მაგრამ მათ შორის არსებითი განსხვავებაა, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ პირველ შემთხვევაში, მწვილდის სროლაში, დახატულია თანმიმდევრული მოქმედება, რომლის ცალკეული ნაწილები თანდათანობით, დროში ხდება, მეორე შემთხვევაში კი, პირიქით, თვალსაჩინო გაჩერებული მოქმედებაა, რომლის ნაწილები ერთიმეორის გვერდით სივრცეში ვითარდებიან. მაგრამ რამდენადაც მხატვრობას თავისი ნიშნებითა თუ მიზანების საშუალებებით მხოლოდ სივრცეში დანახული მოქმედება¹² შეუძლია ასახოს, დროის ასახვაზე კი სრულიად უარი უნდა თქვას, ერთიმეორის მიყოლებით დროში განვითარებული მოქმედების ასახვაზე ხელი აიღოს, და უნდა დაემაყოფილდეს ერთიმეორის გვერდით მოქმედ პირთა, ან უბრალოდ ერთად თავმოყრილ სხეულთა ჩვენებით, რაიმე მოქმედების ილუზიას მაინც რომ ქმნიან, პოეზია პირიქით...

XVI

მაგრამ მე მინდა საქმეს საძირკვლამდე ჩავყვე და იქიდანვე ავხსნა.

შე ასე ვსძვლობ. თუ მართალია, რომ ფერწერა (ხელოვნება) თავის მიზანძევაში სულ სხვა საშუალებებსა და ნიშნებს საჭიროებს, ვიდრე პოეზია, სახელდობრ ფიგურებსა და ფერებს სივრცეში, პოეზია კი — დანაწევრებულ ბგერებს დროში; თუ უდავოა, რომ გამოსახვის საშუალებები (ნიშნები) გამოსახული საგნების მიმართ მოხერხებულ და სჭიდრო კავშირში უნდა იყვნენ, — მაშინ ერთიმეორის გვერდით განლაგებული გამოსახვის ნიშნები უნდა აღწიშხავდნენ მხოლოდ იმ საგნებს ან იმავე საგანთა ნაწილებს, რომლებიც ნამდვილად ერთიმეორის გვერდით იმყოფებიან, ხოლო გამოსახვის ნიშნები, რომელნიც ერთიმეორეს მოსდევენ დროში, პირიქით, უნდა ასახავდნენ იმ საგ-

ხებს, რომელნიც ნამდვილად ერთიმეორეს მისდევენ, ან მათს ნაწილებს, რომელნიც თანმიმდევრულად მისდევენ ერთმანეთს დროში. პირველია ფერწერა, მეორე — პოეზია.

საგნებს, ან საგანთა ნაწილებს, რომელნიც ერთიმეორის გვერდით არსებობენ, სხეულები ეწოდებათ. მაშასადამე, სხეულები და მათი ხალული თვისებები საკუთრივ მხატვრობის საგნები არიან.

საგნები, რომელნიც ერთიმეორეს მიჰყვებიან, ან რომელთა ნაწილები ერთმანეთს მისდევენ, მოქმედებებად იწოდებიან, ამრიგად, მოქმედებანი შეადგენენ პოეზიის საგანს.

მაგრამ ყველა სხეული არსებობს არა მარტო სივრცეში, არამედ დროშიც. მათი არსებობა გრძელდება და ამ დროშივე შეიძლება ყოველ წამს სხვანაირი გვეჩვენონ, სხვა ურთიერთკავშირში მოგვევლინონ. ყოველივე ეს წამიერი გამოვლინებანი და ურთიერთკავშირი არის წინა მოქმედების შედეგი და თავის მხრივ შეიძლება გახდეს მიზეზი მომდევნოსი და მაშასადამე, ახალი მოქმედების შუაგული (ცენტრი). ამრიგად, მხატვრობაც შეიძლება მოქმედებას ბაძვდეს, ოღონდ მხოლოდ სხეულთა მეშვეობით. მეორე მხრივ, მოქმედება არ შეიძლება ხდებოდეს თავისთავად, არამედ რაიმე არსებების, მიზეზის შედეგია, რამდენადაც ეს არსებები სხეულებია ან შეიძლება სხეულებად ვიგულოვოთ, პოეზიაც ასახავს აგრეთვე სხეულებს, ოღონდ მოქმედების მეშვეობით.

ფერწერაში, სადაც თანაარსებულთა კომპოზიციებში მოქმედების მხოლოდ ერთი წამია ნაჩვენები, საამისოდ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი წამია შერჩეული, რომლის მიხედვითაც საცნაური იქნება წინაც და მომდევნო მომენტებიც.

ასევე, პოეზიაც მოქმედებათა თანმიმდევრობაში (მიმდინარე მოქმედების შიბაძვაში) სხეულის ერთადერთი თვისებით სარგებლობს და ამიტომაც უნდა შეარჩიოს ისეთი თვისება, რომელიც ყველაზე უფრო გამოკვეთილად გამოხატავს სხეულის გრძნობიერ სურათსა და შექმნის წარმოდგენას იმაზე, რაც ამ მომენტში საჭიროა.

აქედან გამომდინარეობს წესები მხატვრული ენის (ეპითეტების) ერთიანობაზე და ხორცშესხმულ სხეულთა ასახვაში აუცილებელ სიძუნწეზე (სიტყვის მომჭირნეობაზე).

მაგრამ მე შეტისმეტი ნდობით მოვეციდებოდი ამ მშრალი დასკვნების, ჯაჭვს, რომ ჰომეროსის პრაქტიკას მათი სიმტიცე არ დაედასტურებინა, ან თვითონ ჰომეროსს არ მივეყვანე ამ დასკვნებამდე. მხოლოდ ამ მაგალითებზე შეიძლება გავიგოთ ბერძენი პოეტის მანერის მთელი სიდიადე, ამავე გზით შეიძლება ხათლად წარმოვიდგინოთ საპირისპირო მანერა ბევრი თანამედროვე პოეტისა, რომელნიც მხატვრებთან ბრძოლაში ჩაბმულან და იქ ეჯიბრებიან. სადაც მათ მხატვრები უსათუოდ დაამარცხებენ.

შე ვფიქრობ, ჰომეროსი არაფერს არ ხატავს, წინ მიმავალი მოქმედების გარდა, ხოლო დანარჩენ საგნებს აღწერს მხოლოდ ამ მოქმედებასთან მიმართების კვალობაზე, ამასთან ჩვეულებრივ მოკლედ, ერთი შტრიხით. რაღა გასაკვირია, რომ მხატვარი ცოტას ან სულაც არაფერს ხატავს იქ, სადაც ჰომეროსი ხატავს და თავის მოსავალს ხედავს მხოლოდ იქ, სადაც მოთხრობილია ამბავი მრავალი მშვენიერი სახის, სახეთა ჯგუფის, მშვენიერი პოზების შესახებ, თანაც გარემოებაა ხელსაყრელი მხატვრისათვის, თუნდაც თვითონ პოეტს ხაკლებად ეზარუნა ამ სახეების, ამ ჯგუფის, ამ პოზებისა და სივრცის აღწერილობაზე? დაე, სათითაოდ გადასინჯონ სურათები, რომელნიც კვილუსს შოაქვს, ყოველი ნაწილი დაადასტურებს ჩემი თვალსაზრისის სისწორეს.

აქ კი დავტოვებ გრაფს, რომელსაც სურს პოეტის სასინჯ ქვედ მხატვრის ფერების ქვა (დაფა) აქციოს, და გადავალ ჰომეროსის მანერის უფრო დაწვრილებით განხილვაზე.

ერთ საგნისათვის ჰომეროსს მხოლოდ ერთი შტრიხი აქვს-მეტქი, ვამბობ. გემი მისთვის შავი გემია, ხანაც მალალი გემი, სწრაფი გემი, სულ დიდი „კარგოფემიანი შავი გემი“. ამაზე შორს ხომალდის აღწერილობაში ჰომეროსი არ მიდის („ალარ ხატავს“). მაგრამ ნაოსნობას, გემის გასვლას, გემის შემოსვლას დაწვრილებით ხატავს, ასე რომ მისი ერთი სურათიდან მხატვარს შეუძლია ხუთი, ექვსი სურათი დახატოს, თუ ამ აღწერილობის გადატანას მოისურვებს თავის ტილოზე.

მაგრამ თუ ჰომეროსს განსაკუთრებული გარემოებანი ზოგჯერ აიძულებენ დიდი ხნით შეაჩეროს ჩვენი ყურადღება საგანზე, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვარს თავისი ფუნჯით შეუძლია მას მისიღოს. პირიქით, უთვალავი ხერხით ჰომეროსი ამ საგანს მრავალ ნაწილად აქუცმაცებს, ისე რომ ერთს მეორე მოსდევს და მხატვარმა უნდა დაუტადოს უკანასკნელს, რათა დასრულებული სახით ვიხილოთ ის, რისი დასაწყისიც უკვე ვნახეთ პოეტთან. მაგალითად, ჰომეროსი გვაჩვენებს პერას ეტლს, წინასწარ კი ჰებეს აიძულებს ჩვენს თვალწინ ეს ეტლი ნაირნაირი ნაწილებისაგან შეკრას. ვხედავთ ბორბლებს, ღერძებს, დასაჯდომს, ხელნას, მოსართავეებს, თანაც მხოლოდ ისე, როგორც ჰებე შათ აწყობს, თავისი ხელით მართავს. მართო ბორბლებს არაერთი ხერხით აღწერს და გვიჩვენებს სპილენძის მანებს (ბორბლის ჩხირებს), ოქროს ფერსოებს, სპილენძის სალტეებს, ვერცხლის მორგვეებს — ყველა ნაწილი ცალკე. კაცი იტყოდა: რაკი ბორბალი ერთი არ არის, მის აღწერილობაზე დახარჯულია იმდენივე დრო, რამდენიც მათი მომზადებისათვისაა საჭირო სინამდვილეში.

ღრუბელთმარეკმა ზეესმა ჰერმესს გადაულოცა,
 :მან კი თავის მხრივ ცხენთა მხედრენს მიუძღვნა
 პელოპს,
 :ხოლო პელოპმა ხალხთა მეფე ატრეესს დაუთმო,
 :მან სიკვდილის წინ კი — თვიესტეს, ხეასტავით
 მორკმულს,
 :ხოლო თვიესტემ დაუტოვა ქველ აგამემნონს,
 არგონისა და უთვალავი კუნძულის მფლობელს¹¹⁷.

საბოლოოდ ასე უფრო გავცანი ამ კვერთხს, ვიდრე მაშინ გავცნობოდი. მხატვარს რომ ჩემს თვალწინ დაედო ან თვითონ ვულკანს ჩემთვის გადმოეცა. სულაც არ მომეჩვენებოდა უცნაურ ამბად, თუ ჰომეროსის რომელიმე ძველი კომენტატორი ამ ადგილით ალტაცებული დარჩებოდა, როგორც ყველაზე უფრო სრულყოფილი ალეგორიით, სიმბოლურად რომ ასახავს შექმნას, განვითარებას, დაშტკიცებასა და მემკვიდრეობას სამეფო ძალაუფლებისას. მე გაბეცინებოდა, თუ წავიკითხავდი, რომ ვულკანი, ცეცხლის განსახიერება — ცეცხლისა, რომელიც ადამიანს თავისი არსებობისათვის ყველაზე მეტად ესაქტიროება, აქ აღნიშნავს მიდრეკილებას აუცილებელი მოთხოვნილებების დაქმყოფილებისაკენ, რამაც ადამიანები აიძულა ერთი კაცის ძალაუფლებას დაშორჩილებოდნენ; რომ პირველი მეფე იყო დროის შვილი¹¹⁷, ზევსი კრონიონი, ღირსეული მოხუცი, რომელმაც გადაწყვიტა ძალაუფლება გაენაწილებინა ან სულაც გადაელოცა ვინმე ჰკვიანი და ენამქვერი კაცისათვის, სახელდობრ შერკურისათვის¹¹⁸ (არგონისმკვლელი ჰერმესისათვის); რომ ჰკვიანმა და ენამქვერმა კაცმა კიდევ ძალაუფლება დაუთმო უმამაცეს მეომარს (პელოპი პლექსიპო¹¹⁹), როდესაც ახალგაზრდა სამეფოს გარეშე მტერი დაემუქრა; ბოლოს, როცა მამაცმა მეომარმა მტრები დაამარცხა და სახელმწიფო გააძლიერა. ხელში სათაშაშოდ გადასცა თავის შვილს, რომელმაც, როგორც მშვიდობისმოყვარე მბრძანებელმა და თავისი ხალხების კეთილმა მწყემსმა (პოიმენლან)¹²⁰ მათ კეთილდღეობა და სიუხვე უბოძა და გარდაცვალების შემდეგ თავის უძლიდრეს ნათესავს (პოლიარნი თიესტეს — „ჯოგებით მდიდარ თიესტეს“) საშუალება მისცა (გზა გაუყავა) საჩუქრებითა და ქრთამებით ხელთ ეგდო ძალაუფლება, რაც უწინ ადამიანს ეძლეოდა, როგორც ნდობის ნიშანი და უშალ ტვირთად ითვლებოდა, ვიდრე ღირსებად; შემდეგ ამ თიესტემ სამუდამოდ ხელთ იგდო ძალაუფლება თავისი გვარისათვის. თითქოს იყიდა იგი. მე, ცხადია, გავიღიმებდი ასეთ ახსნაზე, მაგრამ კიდევ უფრო მეტი პატივისცემით გავიმსჯელებოდი პოეტისადმი, რომელთანაც ამდენი რამის პოვნა შეიძლება. — ვინც ასე უხვია.

მაგრამ ეს ჩემს საგანს სცილდება, და მე აქ სკიპტრის ამბავი იმისათვის დავიმოწმე, რომ მეჩვენებინა პოეტური ხერხი, რომლითაც ჰომეროსი ცალკე-

ულ საგნებს გვაცნობს, ისე რომ მისი ცალკეული ნაწილების ცივ და მოსაწყენ აღწერილობას არ მიმართავს. მაშინაც, როცა აქილევსი თავის სკიპტრასთან ფიცით ამბობს, ჩემი ღირსების შეურაცხყოფელ აგამემნონს სამაგიეროს გადაუხდლიო, ჰომეროსი ისევ სკიპტრის ამბავს გვაცნობს. პირველად ხე, ვხედავთ, მთაში რომ ირხვევა, მწვანით მოსილი, მერე რკინა ეხება, ღეროს ძირს აშორებენ, ფოთლებს აცლიან, თლიან და აძლევენ მოხერხებულ სახეს იმისათვის, რომ ხალხის მეფეს ეჭიროს ხელში თავისი ძალაუფლების ნიშნად:

ამ კვერთხსა ვფიცავ, ან რომ ველარ აიყრის ფოთლებს,
ამ შტოებს, მთაში მოკვეთილებს ერთხელვე ხიდან,
არც იყავილებს, რადგან მიმიგ ბრინჯაოს ცულმა
შტონი მოსხება და ფოთოლი... დღეს ხელთ უპყრიათ
აქველთ ძეგს, კრონიონის წესთა დამცველებს...
ღე, საწინდარად ექმნეს კვერთხი ზენაარს ჩემსას —
ღრო მოვა, კვლავაც აქველებს მოენატრებათ
პელეუსის შვილი. შენც ინანებ, როდესაც ლაშქარს
ველარ დაიხსნი კაცთ მეღეტელი ჰექტორის ხმლისგან...

ჰომეროსს სულაც არ უფიქრია იმაზე, რომ სხვადასხვა მასალისაგან გამოჭრილი და განსხვავებული ფიგურებით შემკული ორი კვერთხი დაეხატა. რათა ეჩვენებინა სხვადასხვაობა იმ ძალაუფლებათა, რომელთა ნიშნებსაც ეს კვერთხები წარმოადგენდნენ. ერთია ვულკანის ნამუშევარი, მეორე უცნობის ხელმა მოჭრა მთებში; ერთი კეთილშობილთა საჯვარეულო სახლის საკუთრება, მეორე — შისი, ვისაც პირველად მოხვდებოდა ხელში; ერთი მრავალი კუნძულისა და მთელი არგოსის თავზე გადაუწვდია მეფეს, მეორე ეკუთვნის შუა საბერძნეთის ერთ-ერთ ბრძენ კაცს, რომელსაც სხვა მრავალთა შორის კანონის დაცვა ევალებოდა. ასეთი იყო სინამდვილეში მანძილი აგამემნონსა და აქილევსს შორის, მანძილი, რომელსაც უსათუოდ გრძნობდა აქილევსიც, თუნდაც ბრაზითა და რისხვით გონდაკარგული.

არა მარტო იქ, სადაც მოთხრობა მსგავსი შორეული ვარაუდებითაა დაკავშირებული, არამედ იქაც, სადაც მხოლოდ უბრალო სურათის დახატვა სურს, ამ სურათს ოსტატურად შლის რაიმე მიმზიდველი თხრობით, რათა თვითონ საგნის ცალკეული ნაწილები, რომელთაც ბუნებაში ერთიმეორის გვერდით ვხედავთ ხოლმე ერთიანობაში, თავისი სურათის მიხედვით ერთიმეორის შიყოლებით, მოქმედებაში წარმოგვიდგინოს, და თხრობის პროცესში სურათიც მკაფიოდ ლაგდებდნენ. მაგალითად, პანდაროსის მშვილდს ხატავს, რქების მშვილდს, რომელიც ამა და ამ ზომისაა და ორსავე მხარეს ოქროს ბალთებითაა მოჭედილი. რას აკეთებს? ჩამოგვივლის ასე ყველაფერს მშრალად ერთიმეორის მიყოლებით? სულაც არა. ასე შეიძლებოდა მშვილდისა

ჩვევება, აღწერა, მაგრამ არა ასახვა. ჰომეროსი ნადირობით იწყებს: ნადირობით გარეულ თხაზე, რომლის რქებისგანაც არის დამზადებული მშვილდი; პახდაროსი მას მთებში პოულობს და კლავს. არაჩვეულებრივ დიდი რქები ჰქონდა, ამიტომაც გადაუწყვეტია მათგან მშვილდის დამზადება. შემდეგ უკვე ვხედავთ, როგორ მზადდება მშვილდი. ხელოვანი მათ აერთებს, აზნადაკებს, აკრიალებს, გადააკრავს, ასე და ამრიგად პოეტთან ვხედავთ მთელს პროცესს. მხატვართან კი ვიხილავდით მხოლოდ წარმოშობის მომენტს.

ყრამა მოიმარჯვა მშვილდი ფეხმალ ქუჩის ოქისა²¹,
რომელს ოდესღაც მონადირემ ჩასაფრებულმა
კლდიდან ასხლტილს განუწონა მკერდში ისარი.
გულგანგმირული ტინს დაასკდა ქურციკი უმაღ,
თექვსმეტ მტკაველზე აღმართოდა საბრალოს რქები.
სწორედ ისინი შეაერთა რქების ოსტატმა,
მშვილდი გამართა და ოქროთი მოავარაყა.

(თარგ. რ. მიმინოშვილისა)

ახლოვებული ძაგალითების წერა რომ განვაგრძო, ვერასოდეს მოვრჩები. ვინც ჰომეროსს იცნობს, ყველას ისედაც მოაგონდება მრავალი მათგანი.

XVII

მაგრამ, შემომედავებიან, პოეზიის ნიშნები არა მარტო თანმიმდევრულია, არამედ თვითნებურიც, ამიტომაც ამ თვითნებური ნიშნებით შესაძლებელია ავსახოთ საგნები ისე, როგორც ისინი სივრცეში არსებობენო. თვით ჰომეროსსაც ხომ აქვს თავის პოემებში საამისო მაგალითები, და აქილევის ფარის აღწერილობაა გადამწყვეტი მაგალითი იმისა, თუ რა დაწერილებით და თანაც პოეტურად შეიძლება მოგვეცეს პოეტმა საგნის სურათი.

შევედები პასუხი გავცე ამ ორმხრივ შემოდავებაზე. მე მას ორმხრივ ეუწოდებ, რადგან, ჯერ ერთი, ლოგიკური, მართებული დასკვნა მაგალითის გარეშეც ძალშოსილია, და მეორეც, ჰომეროსის მაგალითი ჩემთვის მნიშვნელოვანია, თუმცა არ ყოფილა გამაგრებული დასკვნით.

ძართლაც, მეტყველების ნიშნები თვითნებურიცაა, ამიტომ შეგვიძლია მათი შემწვობით ჩამოვთვალოთ სხეულის ნაწილები თანმიმდევრობით, ისევე როგორც ისინი ბუნებაში ერთიმეორეს მიჰყვებიან. მაგრამ ასეთი თვისება მხოლოდ ერთი მრავალთაგანია იმ თვისებებიდან, რომლებიც საერთოდ აქვს მეტყველებას და მის ნიშნებს, საიდანაც ის დასკვნა არ გამოდის, რომ ის პოეზიისათვის ძალზე მოხერხებულია. პოეტს მარტო ის არ სურს, რომ გასაგები გახდეს, მისი წარმოსახვა მხოლოდ ნათელი და მკაფიო კი არ უნდა იყოს. ამათ კმაყოფილდება პროზაიკოსიც. არა, პოეტმა ჯერ იდეები უნდა დაადგი-

ძოს ჩვენში და მერე ისიც ისე გააცოცხლოს, რომ ჩვენ წარმოვიდგინოთ, თითქოს შართლაც ნამდვილი გრძნობით განვიცადეთ მისი ასახული საგნები და იმავე დროს სულაც ვივიწყებთ ამ წარმოდგენისათვის გამოყენებულ საშუალებას — მხატვრულ სიტყვას. ამ აზრით ავხსენით ზემოთ პოეტური სურათის ცნება. მაგრამ პოეტმა უსასრულოდ უნდა ხატოს, და ახლა გვინდა ვნახოთ, რამდენად გამოსადეგნი არიან პოეტური ხატოვნებისათვის სხეულები მათი ნაწილების სივრცეში ერთიმეორის მიყოლებით განლაგების თვალსაზრისით.

რანაირად ვალწევთ სივრცეში საგნის ნათლად წარმოდგენას? ჯერ ვაკვირდებით მის ცალკეულ ნაწილებს, შემდეგ მათს კავშირს და ბოლოს მთლიანს. ჩვენი გრძნობები ამ სხვადასხვა ობიექტებს ისეთი საოცარი სისწრაფით ახდებენ, რომ ყველა საფეხური ერთადერთ მთლიანობაში გვეჩვენება, და სწორედ ეს სისწრაფეა სრულიად აუცილებელი, რათა შეგვექმნას წარმოდგენა მთელზე, რაც სხვა არა არის რა, თუ არა მისი ცალკეული ნაწილების შერწყმის შედეგი. დავუშვათ ახლა, რომ პოეტს მშვენიერების სამყაროში შევეყავართ სრულიად თანმიმდევრული გადასვლით საგნის ერთი ნაწილიდან მეორეში, მწყობრი წესრიგით. დავუშვათ, რომ ამ ნაწილების დაკავშირებია მთლიანობის წარმოდგენას უღარესად სრულყოფილად გვექმნის — რამდენი დრო დასჭირდა საამისოდ? რასაც თვალი ერთბაშად ამჩნევს და მოიცავს, მან დიდხანს უნდა გვიხატოს ნაწილ-ნაწილ; ხშირად ხდება ისე, რომ უკანასკნელ ნაწილთან მისულებს პირველის ხასიათი გვავიწყდება, და მაინც ამ ნაწილები-საგან მთელი უნდა შევადგინოთ. თვალისათვის მოცემული საგანი და მისი ნაწილები ერთთავად მხედველობის არეშია და მრავალგზის შეუძლია გადახედოს. ყურისათვის კი მოსმენილი ნაწილები დაკარგულია, თუ მეხსიერებაში არ ჩარჩა, და თუნდაც გვახსოვდეს, რამდენი ჯაფა სჭირდება მეხსიერებას. რომ ყველა ნახულ-გაგონილი ნაწილისაგან მათი შთაბეჭდილებანი კვლავ ცოცხლად წარმოვიდგინოთ, წინა შთაბეჭდილება აღვადგინოთ, თუნდაც არა ისე სწრაფად, როგორც უწინ, და მივალწიოთ მიახლოებით წარმოდგენას მთელზე!

ვისაც ნებაავს, წარმოიდგინოს ეს პროცესი თუნდაც ამ პოეტურ მაგალითზე, რომელიც თავისებურად უებრო ნიმუშია¹²²:

იქ აღმართულა ენციანეს თავი ზვიადი,
შორს, იალადთა ბალახების გუნდებზე მალდა,
მისი დროშის ქვეშ დგას ყვავილთა ჯარი მზიანი,
თვითონ ლურჯი ძმა პატიესა სცემს, თავს უხრია
მდაბლად.

ყვავილთა ოქრო, სხივთა ჩაღში კლანკილ — ტუხილი,
უეროზე მდგარი აგვირგვინებს მის მწვანე სამოსს.
ფოთლის სითეთრე, ღრმა სიმწვანით შემოგრებილი.
ნამის სპეკალთა ჭრელი ელვის სხივს აფრქვევს ამოს.

მადლის კანონმა კრას ძალა და მშენებმა სრული,
ლამაზ სხეულში მშენიერი სადგურობს სული.

აგერ მიცოცავს ძირს ბალახი, ვით რუხი ნისლი,
დელა-ბუნებამ ჯერის სახისა მისცა ფოთოლი;
ნაზ ყვავილს ამკობს ორი ოქროს ნისკარტი მისი,
თითქოს ზის ტურფა ამეთვისტოს¹²³ ჩიტი ოზოლი.
აგერ ფოთოლიც დაბილული, სხივსავეთ ნაზი,
ამკობს ქათქათა ანაბზინით ანკარა წყაროს,

ყვავილთა თოვლი, ფერად თეთრი, პორფირის მსგავსი,
სხივოსან ვარსკვლავს აციაგებს, ბუნება ხარობს.
ვარდით, ზურმუხტით მოკაზმულა მწვანე სათიბი,
კლდეებს მოუსხამთ სამეჯლისო ძოწის ქათიბი.

არიან ბალახები და ყვავილები, რომელთაც სწავლული პოეტი დიდი ხე-
ლოვნებით ბუნების წიაღშივე ხატავს. ხატავს, მაგრამ ყოველგვარი მცდა-
რობის გარეშე, მშრალად. ამით არ მინდა ვთქვა, თითქოს ვისაც ეს ყვავილები
არ უნახავს, ამ აღწერის შემწეობით არ შეეძლოს მათზე საკმაოდ ნათელი წარ-
მოდგენა შეიქმნას. ძალიან ადვილი შესაძლებელია, რომ ყოველი პოეტური
სურათი მკითხველისაგან მოითხოვს მოცემული საგნების წინასწარ გაცნობას.
არც იმას უარყვოვ, რომ აქ აღწერილი ყვავილებისა და ბალახების მცოდნეც
ახალ დამატებით ცნობებს მიიღებს მათი ცალკეული ნაწილების შესახებ,
უფრო ცოცხლად წარმოიდგენს მათ. მე მხოლოდ იმას ვკითხავ, როგორღა
დგას მთლიანის საკითხი? თუ მან ცოცხალი სურათი უნდა მოგვცეს, მაშინ
მის ყოველ ხაწილს ერთნაირად უნდა ეცემოდეს შუქი და წინ არაფერი არ
უხდა გამობტეს. ჩვენს წარმოსახვას შეუძლია ყველაფერი ერბაშად მოიცვას,
რათა ყველაფერი ერთად წარმოიდგინოს, რაც ბუნებაში ჩანს. არის თუ არა
აქ ასეთი მდგომარეობა? და თუ არაა, ხომ არ შეიძლება კაცმა თქვას, „რომ
ვიხმე მხატვრის მსგავსი სურათი ამ პოეტურ აღწერილობასთან შედარებით
სრულიად მკრთალი და უფერული იქნებოდა“?¹²⁴ არა, ეს პოეტური სურათი
უსასრულოდ უფრო დაბლა დარჩებოდა იმასთან, რასაც ხაზები და ფერები
იძლევიან სიბრტყეზე, და ხელოვნების მსაჯული, ასე უზომოდ რომ აქებს,
ცხადია, მას, მცდარი თვალთახედვით უყურებდა: ეტყობა, უფრო მეტი ყუ-
რადღება ძიაქცია გარეგნულ მოკაზმულობას, რაც პოეტმა ლექსში ჩააქსოვა,
მცენარეთა ცხოვრების ამაღლებული კუთხით დანახვას, შინაგანი სრულყო-
ფილობის განვითარებას, რომელსაც გარეგნული მშვენიერება მხოლოდ გარ-
სად აკრავს, ვიდრე თვითონ მშვენიერებას, სიცხოველესა და სურათის მსგავ-
სებას, რაც პოეტისა და მხატვრისათვის ასეთ შემთხვევაში მთავარ საზრუნავ-
სა და სახილველს წარმოადგენს. სინამდვილეში პოეტური და ფერწერული

ხაწარმოებების შედარებისას სწორედ ამ გამოსახულებათა მსგავსებაზე და სიცხოველზე უნდა იყოს ლაპარაკი, და ვინც ამბობს, რომ ეს შიშველი სტრიქონები:

ყვავილთა ოქრო, სხივთა ჩაღში კლავნილ — ტეხილი,
ღეროზე მღვარი ავეირავინებს მის მწვანე სამოსს.
ფოთლის სითეთრე, ღრმა სიმწვანით შემოგრებილი,
ნამის სპეკალით ჭრელი ელვის სხივს აფრქვევს ამოს...

რომ თითქოს ეს სტრიქონები თავიანთი გამომხატველობით თუნდაც იან ვახ ჰუისუემის¹²⁵ სურათს შეეჯიბრებინანო, მხოლოდ იმას მოწმობს, რომ კრიტიკოსი თავის გრძნობებს არც დაკითხებასა, ან მათ განზრახ უარყოფს. ეს სტრიქონები შეიძლება კაცმა დიდი წარმატებით წაიკითხოს მაშინ, როცა აღწერილი ყვავილები უკვე უჭირავს ხელში. თავისთავად კი ისინი არავითარ, ახ ძალზე სუსტ შთაბეჭდილებას ახდენენ. მე მესმის ყოველ სიტყვაში მომუშავე პოეტის ხმა. მაგრამ საგანი თავისთავად ჩემგან შორს რჩება.

ერთხელ კიდევ ვიმეორებ: მე სულაც არ უარყოფ უნარს, რომ შეიძლება აიწეროს სხეული მისი ცალკეული ნაწილების სახით; ეს შესაძლებელია. სიტყვას აქვს ამისი უნარი, რადგან მართალია, ისინი, ეს ნაწილები, დროში ერთიპეორეს მისდევენ, მაინც თვითნებური ნიშნებია. არა, მე უარყოფ ასეთ აღწერილობას, სიტყვას, როგორც პოეზიის საშუალებას, რადგან საგანთა ასეთი ვრცელი, თანმიმდევრული აღწერილობანი არღვევენ ილუზიას, მოჩვენებების ხილვას (das Täuschende), რომლის შექმნაც პოეზიის მთავარ მისწრაფებას შეადგენს. ეს ილუზია, მოჩვენებითი სურათი, ვიმეორებ, იმიტომაც ირღვევა, რომ სხეულთა შეპირისპირება სივრცეში აქ ეჯახება სიტყვის თანმიმდევრობას დროში. მართალია, სივრცობრივ ურთიერთობათა თანმიმდევრული შეერთება, მთელის დაყოფას ნაწილებად კი აადვილებს, მაგრამ ამ ნაწილების კვლავ მთელად შეკვრა უჩვეულოდ ძნელდება და არც თუ იშვიათად შეუძლებელიც ხდება.

ყველგან, სადაც ილუზიის საჭიროება არაა, სადაც მწერალი მხოლოდ შკითხველთა გონებას ესაუბრება, მხოლოდ ნათელს, მკვეთრსა და რამდენადაც შესაძლებელია სრულ ცნებებს იძლევა, ე. ი. სადაც პოეზია გამორიცხულია, სავსებით დროული და გამოსადეგია საგნის მატერიალური აღწერილობა. და ამ აღწერილობის ხერხით შეიძლება საარგებლობდეს არა მარტო მწერალი, არამედ პოეტიც, თუ ის დოგმატიკოსია (დიდაქტიკოსი, დამრიგებელი), რადგან იქ, სადაც დოგმას ქადაგებს, პოეტი აღარ არის პოეტი. მაგალითად. ვერგილიუსი თავის „სასოფლო-სამეურნეო ლექსში“ („გეორგიკებში“) ასე ახასიათებს სანაშენოდ გამოსადეგ ძროხას:

... საჭიშე ძროხა
იყოს ველური, უშნო თავით, ძალუმე ქედით,
ზედ მუხლებამდე სციმდეს მკერდზე სქელი ღაბაბი,
ფერდები ჰქონდეს განიერი, ფეხებიც — დიდი,
მობრილი რქები და ხეშეში, ფართო ყურები.
მე მომწონს ძალზე ნიშა ძროხაც, ხალბიანი;
კერპიც, უღელს რომ ეურჩება ჭიუტი რქებით,
დრუნჩით ხარს რომ ჰგავს; ქედმაღალი და ჭიშინიც,
გზად მიმავალი გრძელი კუდით რომ ხვეტავს ნეშოს¹²⁶.

ასევე გვინახტავს ვერგილიუსი მშვენიერ კვიცს:

... ღამაზი თავით,
მაღალი კისრით, მოკლე მუცლით და მიმიე ტანით,
ძალუმ ძარღვებით რომ ამაყობს მოქნილი მკერდით.

ვინ არ ხედავს, რომ აქ პოეტი ცდილობს აღწეროს უფრო ნაწილები. ვიდრე მთლიანობა? სურს აგვიწეროს სანიმუშო ძროხა თუ კვიცი, მათი მთავარი ნიშნები, რათა საშუალება მოგვეცეს მათი სიკეთე თვითონვე განესაჯოთ. თუ არჩევანის წინაშე დადგებით. ხოლო თუ ამ ნაწილების შეერთებით მთლიანის წარმოდგენას შევძლებთ, ამაზე პოეტი არც ფიქრობს.

ყველა დანარჩენ შემთხვევას მატერიალური, ხორციელი საგნების დაწვრილებითი აღწერილობისას, — გარდა ჰომეროსის ზემოთ დამოწნებული ოსტატური ხერხისა, რომ თვისებების თანაარსებობა შეცვალოს მათი თანმიმდევრული აღწერით, — ყველა დროის დიდი მკოდნეები თვლიან იოლ გასართობად, რასაც მცირე ნიჭიც ეყოფა, ან სულაც არ ესაჭიროება გენიალობა. როცა რომელიმე უნიათო პოეტი შორს ვერ წავა, — წერს ჰორაციუსი, მაშინ იწყებს ჭალაკების, საკურთხეველთა, მშვენიერ ყანებში მოჩუხჩუხე დაკლაკნილი ნაკადულის, მღელვარე ნაკადის, ცისარტყელას აღწერასო.

... აღწერს ჭალას, დიანას ბომონს,
ან მოღუღუნე რუს, მჩქეფარეს წარმტაც ყანებში,
რაინის ტალღებს მოუსვენარს ან ცისარტყელას.

სიმწიფის უამს პოპი¹²⁷ ფრიად აგდებით ეკიდებოდა თავის ახალგაზრდულ ცდებს. გადაჭრით მოითხოვდა: ვისაც სურს ჭეშმარიტი პოეტის სახელს ატარებდეს, რაც შეიძლება მალე უნდა აილოს ხელი აღწერილობით პოეზიაზე, და ლექსებს, რომელნიც არაფერს შეიცავენ, აღწერილობის გარდა, ადარებდა სადილს, რომელიც მხოლოდ წვენისაგან მზადდება. რაც შეეხება კლაისტის¹²⁸, შემძლია დაგარწმუნოთ, რომ დიდ ბედნად არ მიაჩნდა თავისი „გაზაფხუ-

ლი“. მტე ხანს რომ ევოცხლა, მას ალბათ სხვა სახეს მისცემდა¹²⁹. ის უკვე ფიქრობდა ამ ლექსში არსებითი ცვლილებების შეტანაზე, უკვე ეძებდა სა-
შუალებას, რომ მის თვალწინ ბუნებრივი წყობით ჩაეგლო და ერთიმეორის
შიყოლებით დაელაგებინა უამრავი სურათი, რაც განახლებული ბუნების უსას-
რულო სივრციდან თითქოს შემთხვევით დანახული და ასახული ჩანს. რასაკ-
ვირველია, ისიც იმასვე გააკეთებდა, რასაც მარმონტელი¹²⁹ ცნობილი ეკლო-
გების გამო შრავალ გერმანელ პოეტს ურჩევდა: გრძნობებით ძუნწად შემკუ-
ლი მთელი რიგი სურათებიდან შექმენითო სურათებით ძუნწად შემკული
გრძნობები¹³⁰.

XVIII

მაგრამ ნუთუ ზოგჯერ პომეროსიც კი გადავარდებოდა ხოლმე ამ ხორ-
ციელი, მატერიალური საგნების ცივ აღწერილობაში?

მინდა იპედი ვიკონიო, რომ მის პოემაში ძალიან ცოტა მოინახება ასეთა:
ადგილები. თანაც დარწმუნებული ვარ, რომ ეს იშვიათი ადგილებიც ისეთია,
უძალ საერთო წესის დასტურს წარმოადგენენ, ვიდრე მისგან გადახვევას.

თანაც წესი წესად რჩება: თანმიმდევრობა დროში აქაც პოეტის ამოსავა-
ლია, როგორც მხატვრისათვის სივრცე.

ერთ სურათში დროით დაშორებული ორი სცენის ჩვენება, როგორიცაა
ფრანჩესკო შაცუოლის¹³¹ „საბინელ ქალთა გატაცება“ და მერე გამტაცებელ-
თა და შშობელთა შერიგება, აგრეთვე ტიციანის¹³² „უძღები შვილის“ მთელი
ისტორია (გასაქირი, სინანული, შინ დაბრუნება) — ესაა მხატვრის შეჭრა პოე-
ტის სამყაროში, რაც კარგი გემოვნების ნიშანი არასოდეს არ იქნება¹³³.

ცალკეული ნაწილები ან მთელი საგნები, რომელთაც ბუნებაში ერთბა-
შად ვხედავთ, რათა ამ აუცილებელი ხილვით მათგან ერთი მთლიანის სურა-
თი შევქმსათ, ე. ი. ნაწილებისაგან მთელის შექმნის მიზნით მკითხველს რომ
იხიბი სათითაოდ აუფწეროთ. ეს ნიშნავს პოეტის შეჭრას ფერწერის სფეროში,
რითაც მთელს თავის წარმოსახვას ფუჭად ხარჯავს.

მაგრამ როგორც ორი კეთილი და უწყინარი მეზობელი, ერთიმეორის
სამფლობელოში რომ არ შეიჭრებიან, თავისუფლებას არ ხელჰყოფენ ერთი-
მეორისას, საურთიერთო პატივისცემით არიან გამსჭვალული, მაგრამ თუ ზოგ-
ჯერ აჩქარებაში ერთი მათგანი მეზობელს რაიმე ზიანს მიაყენებს, ხალისით
უზღავს სამაგიეროს და არ აწყენინებს, ასევე უნდა იყოს ერთმანეთში პოეზია
და მხატვრობა.

ამ შემთხვევაში არ დავიჭერ ვარაუდს დიდ ისტორიულ ტილოებზე, სა-
დაც ერთადერთი წამი თითქმის ყოველთვის როგორღაც განვრცობილად, ფარ-
თო ასპექტშია წარმოდგენილი. ცნობილია, რომ შრავალფიგურიან სურათებში

აღმათ არც ერთი სახეც არაა იმნაირი, რომ ისეთ პოზაში დავინახოთ, როგორც ჰქონდა თავისი მთავარი მოქმედების აღსრულების წამს, არც ის მოძრაობა და მდგომარეობა ექნება. ერთს აქვს ცოტა აღრინდელი პოზა, მეორეს ცოტა გვიანდელი. ეს გახლავთ ერთგვარი თავისუფლება, რასაც გარკვეულა სინატიფითა და უნარიანი განლაგებით მხატვარი იოლად ამართლებს. მობრუნებითა და დაშორებით თავის გმირებს ისეთ პოზებს მიაღებინებს, რომ ერთის მდგომარეობა ოდნავ წინ უსწრებს მთავარ მოქმედებას, მეორისა მოსდევს. აქ ძიხდა დავიმოწმო ბატონ რაფაელ მენესის¹³⁴ შენიშვნა რაფაელის მოფარდაგებასთან დაკავშირებით. „მის ყოველ ნაკეცს, — წერს, — თავისი მიზეზი (გაძმართლება, საფუძველი) აქვს ან სამოსის სიმძიმის, ან მისი სხეულის კიდურთა მდგომარეობის სახით, ვისაც ის აცვია. ხანდახან სამოსის ნაოჭი გვიჩვენებს, თუ რა მდგომარეობა ჰქონდა ტანის ამა თუ იმ ნაწილს სულ ცოტა ხნის წინ. რაფაელმა ამაშიც კი თავისი მნიშვნელობა დაინახა. ამ ნაკეცების მიხედვით კაცი ხედავს, ეს ფეხი თუ ხელი ახლანდელ მდგომარეობის მიღებამდე წინ იყო თუ უკან, ესა თუ ის სახსარი მოხრილი იყო და ახლა გაიმართა თუ გაძმართული ყოფილა და ეს-ესაა მოიკეცა“. ეს უდავოა, ხელოვანს აქ ორი სხვადასხვა წამი ერთში მოუქცევია. ბუნებრივია, შემოსილობა ნაკეცების მოძრაობას ძისდევს. ფეხი ან ხელი რომ ოდნავ უკან იყო და წინ გადაინაცვლებს, ტანისამოსის ის ნაწილიც, რომელიც მას ფარავს, უშუალოდ მიჰყვება, თუ შეტისძებრად უხეში და მოუქნელი არაა, მაგრამ თუ ასეთია, მაშინ მხატვრისათვის გამოუსადეგარია. ჩვეულებრივი სამოსი კი არც ერთი წამით არ გაიკეთებს ისეთ ნაკეცს, რაც სხეულის შესაბამის მოძრაობას არ ეწყობა. ხოლო თუ ასეთი რამ მოხდა, სურათზე ვიღებთ ორ გამოსახულებას: ერთია სხეულის ხაწილის მდგომარეობის შესაბამისი მის გადაადგილებამდე, მეორე კი სხეულის აწიხდელი მდგომარეობა, როცა მან სივრცეში გადაინაცვლა. მაგრამ ვინ უსაყვედურებს მხატვარს, რომელმაც მოხერხებულად ჩათვალა თავისი შესაძლებლობის გამოყენებით ერთ მომენტში ორი მდგომარეობის ჩვენება? ვინ არ აქებს და ადიდებს ასეთი გონებისა და გულის მფლობელ ხელოვანს, ამ უმნიშვნელო შეცდომის დაშვებით გამოსახვის ამნაირ, უფრო სრულყოფილ ფორმას რომ მიაღწია?¹³⁵

ასეთსავე პატივისცემას იმსახურებს პოეტიც. დროში მიბაძვის თანმიმდევრობით შეზღუდულ პოეტს შეუძლია ერთდროულად საკუთრივ მხოლოდ ერთი ძხარის, საგნის ერთი თვისების ჩვენება. მაგრამ თუ მისი ენის ბედნიერი წყობა საშუალებას აძლევს, რომ ეს თვისება ერთადერთი სიტყვით გამოხატოს, რატომ არ უნდა დაუმატოს ალაგ-ალაგ მეორე ასეთივე სიტყვა? ან თუ ჯაფას შედეგი ამართლებს, თუნდაც კიდევ ორი და სამი, ან მეოთხე? ზემოთ ვთქვი, მაგალითად, ჰომეროსის გემი ან შავი გემია, ან ფართო, ან სწრაფი, ან ზოგჯერ კარგნიჩბებიანი შავი გემი (კარგად აღჭურვილი ხომალ-

დი). ასეთია საერთოდ მისი მანერა. იშვიათად ისეც ხდება, მესამე პოეტურ-ეპითეტსაც უმატებს: „გლუ, სპილენძის, რვამანიანი ფარი“. ასევე, ოთხეპითეტიანი სტრიქონი: „ერთიან გლუვი, მშვენიერი, სპილენძის, გამოყვანილი (ნაჭედი) ფარი“. ვინ უსაყვედურებს ამისათვის? ვინ არ დაუმაძღვებს ამ ფუფუნებას, როცა იგრძნობს, რა დროული და შესაფერისია ეს სიტყვა სწორედ ამ ადგილზე?

პოეტისა და მხატვრის ნამდვილ გამართლებას მსგავს შემთხვევებში მე ვხედავ არა ზემოთ მოტანილ მაგალითში, რაც კეთილ მეზობლებს ეხება. უბრალო შედარება არაფერს არ ამტკიცებს და არაფერს ამართლებს. ნამდვილი გამართლება ასეთი იქნება: ისევე, როგორც მხატვრის სურათში ორი განსხვავებული შომენტი ერთიმეორეს უშუალოდ მოსდევს და თანაც ისე სწრაფად, რომ ერთი მთლიანის განცდას იწვევს, ასევე პოეტთანაც მრავალი შტრიხი ცალკეულ საგანთა ნაწილებისა და თვისებებისა ისე ანაზღვეულად და მკიდროდ მოსდევს ერთიმეორეს, რომ გვეჩვენება, თითქოს ყველაფერი ეს ერთად გვესმის.

აი, აქ ეხმარება-მეთქი ჰომეროსს თავისი ბრწყინვალე ენა ასე დროულად და მოსწრებულად. ის პოეტს აძლევს არა მარტო თავისუფლებას ეპითეტების სიუხვესა და დამახასიათებელ შეხამებაში, არამედ საშუალებას ანიჭებს ისე ბედნიერად განალაგოს ეს ეპითეტები, რომ საზიანო სუსსენზიას¹³⁶ გვარიღებს, წამითაც არა ვგრძნობთ უცხოდ ან უხერხულად საგანს, რომელსაც ისინი ეხებიან. ამ უპირატესობათა გარკვეულ ნაწილს მოკლებულია ბევრი ახალა ენა. მაგალითად, ფრანგულში „გლუ, სპილენძის, რვამანიანი ბორბლები“ უნდა დაიწეროს აღწერილობითი ფორმით „გლუ ბორბლები, რომელთაც სპილენძის ფერსო და რვა მანი ჰქონდათ“. აზრს კი გამოხატავენ, მაგრამ სურათს ანადგურებენ. ამავე დროს აქ აზრი არაფერია, სურათია ყველაფერი, უამისოდ კი სიტყვა სიცოცხლით საგსე პოეტს აბეზარ მოლაყბედ აქცევს. ჰომეროსსაც ასეთი ბედი ხშირად ჰქონია კეთილსინდისიერ ქალბატონ დასიეს¹³⁷ ხელში. ჩვენს გერმანულ ენას კი გააჩნია ჰომეროსის შესაფერისი მოკლე შესატყვისები, მაგრამ ვერ შეედრება ჰომეროსის ენას სიტყვების მოხერხებული წყობით. ჩვენ ვამბობთ: „გლუ, სპილენძის, რვამანიანი“, მაგრამ „ბორბლები“ უკან შორახრახებენ. ვინ ვერ იგრძნობს, რომ სამი ნაირნაირი ეპითეტი მხოლოდ მკრთალ, ბუნდოვან წარმოდგენას გვაძლევს, ვიდრე გამოჩნდება სუბიექტი. რომელსაც ისინი ეკუთვნიან? ბერძენი პირველსავე ეპითეტს უკავშირებს შემასმენელს და შემდეგ განაგრძობს; ის ამბობს: „გლუ (მრგვალი) ბორბლები, სპილენძისა, რვამანიანები“. ასე ვეცნობით მაშინვე საგანს, რაზედაც ლაპარაკია, შემდეგ კი მის თვისებებს, როგორც ბუნებრივად ხდება. ეს უპირატესობა ჩვენს ენას არა აქვს. ან იქნებ ვთქვა, რომ აქვს, მაგრამ იშვიათად გამოგედის, ორაზროვნობის საფრთხე იქმნება? ორივე ერთია. რადგან თუ არსებით

სახელს ზედსართავის წინ დავსვამთ, მაშინ დანარჩენები უცვლელა ჩართული სიტყვების („statu absoluto“)¹³⁸ როლში გამოდიან. ჩვენ უნდა ვთქვათ: „ბორბლები, სპილენძისა და რემანიანი“. ასეთ შემთხვევაში კი ჩართული სიტყვების სახით ზედსართავები ზმნიზედებს ემსგავსებიან, ამიტომაც ზოგი მათგანი შეიძლება უახლოეს ზმნას მივაკუთვნოთ, რაც სრულიად არღვევს შინაარსს და ყოველ შემთხვევაში გაუგებარი ხდება მთელი აზრი. მაგრამ შე წვრილმანებს გამოვედევნე და თითქოს დავივიწყე ფარი, აქილევსის ფარი, ეს განთქმული სურათი, რომლის შემქმნელიც ძველთაგანვე ამ თვალსაზრისით მხატვრობის მასწავლებლად იყო აღიარებული. ერთი რაღაც ფარა: ხომ მაინც გარკვეული საგანიო, იტყვის ვინმე, ერთი სხეული, რომლის თანძიდვერული აღწერის ნებაც, თქვენი წესის თანახმად, პოეტს არა აქვს! ჰოდა, მაინც ეს ფარი ჰომეროსმა აღწერა, ამ აღწერას უძღვნა ასზე მეტი ბრწყინვალე სტრიქონი, დაასურათა მისი მასალა, ფორმა, ამ უზარმაზარ სიბრტყეზე გამოსახული სურათები, მათი ყოველი დეტალი, ისე რომ ახალ მხატვრებს არც კი გაუჭირდათ ამის მიხედვით ფარის სრული სურათის შექმნა.

ამ გახსაკუთრებულ შემოდავებაზე ვუპასუხებ, რომ ამაზე უკვე გავეცი პასუხი. ჰომეროსი ხატავს სწორედ რომ არა შექმნილ, მზა ფარს, არამედ ფარს, რომელიც იქმნება. ამრიგად, აქაც ქებული წესის ერთგული რჩება, სახელდობრ, ჩვეული ხელოვნებით აღწერს სივრცეში არსებულ და თანდათან გარდაქცევის პროცესში მყოფ საგანს, რითაც მოსაწყენ ხატვას აქცევს ცოცხალი სურათის შექმნის პროცესად. ჩვენ ვხედავთ არა ფარს, არამედ ღვთაებრივ ოსტატს, თუ როგორ ამზადებს ფარს. დგება თავის ქურასთან და გრდემლთან, ჩაქუჩითა და მარწუხით ხელში, ჯერ ფირფიტებს უხეშად ჰედავს, შემდეგ ჩვენს თვალწინ წამოიშართებიან სურათები, რომლებიც ფარზე უნდა გამოსახოს ჰეფესტოსმა, ერთიმეორის მიყოლებით მოდიან გამოსახულებანი, რომელთაც ღმერთი ჩაქუჩის დარტყმით ქმნის. სპილენძი ჩვენს თვალწინაა, ვიდრე ყველაფერი გამზადდება. აი, ფარი მზადაა, და ჩვენ ახლა ვიწყებთ გაოცებას ქმნილებით, როგორც მოწმეები, რომელნიც მის შექმნას ეუყურებდით.

იგივე არ ითქმის ენეასის ფარზე ვერგილიუსთან. რომაელთა პოეტმა ან ვერ გაიგო თავისი წინამორბედის ხელოვნების მთელი სინატიფე. ან ის საგნები. რომელთა ფარზე გადატანაც უნდოდა. ისეთი გვარისად მიიჩნია. რომ ჩვენს თვალწინ ვერ შესრულდებოდა. მართლაც, ეს იყო მისნობანი, ჩვენს წინაშე მათი ისე აშკარად წარმოჩენა უხერხულიც იქნებოდა, როგორც ღმერთი ქადაგებს პოეტის შემდგომ განმარტებებში. მისნობანი, როგორც მისნობანი, რაღაც ბნელ ენას ითხოვენ, რომელიც არ ეფარდება იმ ადამიანთა სახელებს, რომელთა მომავალსაც მისნობა ეხება. კარის პოეტს¹³⁹ კი, უეჭველია. სწორედ ეს ნამდვილი სახელები უფრო ესაჭიროებოდა. მაგრამ თუნდაც ეს

გარემოება ამართლებდეს ვერგილიუსს, ეს მაინც ვერაფერს შეეცლის იმ უსიამოვნო "შთაბეჭდილებას, რასაც ჰომეროსიდან გადახვევა ახდენს"¹⁴⁰. უფრო დახვეწილი გემოვნების მკითხველები დამეთანხმებიან, სამზადისი, რასაც ვერგილიუსთან ვულკანი ახდენს, თითქმის ისელივეა. ჰომეროსის ჰეფესტოსი რომ აწარმოებს სამუშაოს დაწყების წინ. მაგრამ სამზადისთან ერთად ჰომეროსთან თვით მუშაობასაც ვხედავთ. ვერგილიუსი ამის მაგიერ გვიჩვენებს ღმერთსა და მის ციკლოპებს, თუ როგორ მუშაობენ სამქედლოში:

ფარს აკეთებდნენ, რომელს ძალუძს მარტო გაუძლოს
ყველა ლათინის ისარს, ხოლო მის ზედაპირზე
გამოსახავდნენ შვიდ წრეს, სხვანი საბერვლით
ქმენდნენ.

ზოგი ციკლოპი თანაბრად და შეთანხმებულად
გრდემლზე დარტყმებით გუგუნებდა, კენსოდა მღვიმე.
ზოგი ციკლოპი თანაბრად და შეთანხმებულად
ხელში გაზვებით გამდნარ ლითონს ურევდა ხოლმე.

აქ ფარდა ძირს ეშვება და ჩვენ გადავივარტო სულ სხვა გარემოში, საიდანაც პოეტს თანდათან გადაეყავართ ერთ ხეობაში, იქ კი ვენერა შეიღოს (ენეასს) ძიართმევეს იარაღს, რომელიც ამასობაში გამოადდა. ქალღმერთი ფარ-ხმალს მუხაზე მიაყუდებს და მას შემდეგ, რაც გმირი ცქერით დატყბა, განცვიფრდა. "შეეზო და გამოსცადა, იწყება იარაღის აღწერილობა ანუ ფარის ხატვა, რაც ამ მარადიული სიტყვებით: აქ. იქ. მის მახლობლად. "შორიახლო ჩანს და ა.შ.— ისე ცივი და მოსაწყენია, რომ ვერგილიუსი მთელი თავისი პოეტური სამკაულებით ძლივს ახერხებს ბოლომდე ისე მისვლას, აუტანელი არ იყოს. ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ იარაღს ენეასი კი არ აღწერს — იგი მხოლოდ ტკებზე იმ გამოსახულებათა ცქერით, რომელთა მნიშვნელობაც არ იცის:

გმირს ვულკანუსის მოხატული ფარი აოცებს,
მან როდი იცის, დედის ძღვენზე რაც ასახულა. —

არც ვენერა აგვიწერს, თუმცა თავის შეილიშვილთა (ბადიშთა)¹⁴² მომავალი ბედისა მეტიც უნდა იცოდეს, ვიდრე მისმა გულკეთილმა მეუღლემ (ვულკანსა)¹⁴³. აღწერილობა მოდის თვით პოეტის პირიდან. აშკარაა, მთელი ამ თხრობის მანძილზე წიგნში არავითარი მოქმედება არ არის, ეპოსის სიუჟეტი გაყიხულია. არც ერთი გმირი არ მონაწილეობს მოქმედებაში, რაც ფარის აღწერასთანაა დაკავშირებული, და შემდგომში მოქმედებაშიც კი არავითარ ზეგავლენას არ ახდენს; სულერთია, რა არის გამოსახული, რა არა. ყველგან ჩახს მახვილგონიერი კარისკაცი, რომელიც თავის ამბავსა საამებელი კაზმუ-

ლი სიტყვით ამშვენებს, მაგრამ ანა დიდი გენია, რომელიც შინაგანი სიღრმით ასახვას ემყარება და უარყოფს ყოველგვარ გარეგნულ ელვარებას. ამიტომ ენეასის ფარის აღწერა ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით ჩართული ეპიზოდია, გაშიზნული მხოლოდ და მხოლოდ იმისათვის, რომ ასიამოვნოს რომაელთა ეროვნულ თავმოყვარობას; ერთი უცხო წყაროა, რომელსაც პოეტი თავის ნაკადს უერთებს, რათა ის უფრო გამოაცოცხლოს. აქილევსის ფარის აღწერილობა კი საკუთარ ნოყიერ ნიადაგზეა აღმოცენებული. ფარი უნდა გაკეთებულიყო, და რაკი ჩვეულებრივი საგნებიც კი ღვთაების ხელიდან უჩვეულოდ შემკული უნდა გამოვიდეს. ფარსაც სამკაულები ესაჭიროებოდა, მაგრამ ხელოვნება იმაში მდგომარეობდა, რომ ეს სამკაულები ყოფილიყო მხოლოდ ბუნებრივი სამკაულები, რომელთაც პოეტი მოქმედების მსვლელობაში ჩართავდა (ჩააქსოვდა), სადაც მასალა ამას მოითხოვდა. ყოველივე ამის ძილწვევა კი შეიძლებოდა მხოლოდ ჰომეროსის მანერით. ჰომეროსთან ვულკანი შემკულობას აკეთებს იმისათვის, რომ თავისი ღირსების საკადრისი ფარი დაამზადოს. ვერგილიუსი, პირიქით, ეტყობა, ფარს აკეთებინებს სამკაულებისათვის, რომელთაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევს და აღწერს მასში, როცა ფარი უკვე დიდი ხნის გამოჰყვდილია.

XIX

სკალიგერის,¹⁴⁴ პეროს¹⁴⁵, ტერასონის¹⁴⁶ და სხვათა თავდასხმა აქილევსის ფარზე ცნობილია. ისიც ცნობილია, თუ რა უპასუხეს მათ ქ-მა დასიემ, ბოავენმა¹⁴⁷ და პოპმა¹⁴⁸. მაგრამ მე მგონია, ეს უკანასკნელი თავიანთ დაცვაში ძეტად შორს წავიდნენ და საკუთარი საქმის სიმართლით დარწმუნებულნი ისეთ რაძეებსაც ამბობენ, თვითონვე არიან უმართებულო და ჰომეროსის დაცვას ვერაფერს ჰმატებენ.

მთავარი ბრალდების უარსაყოფად, — აქაო და ჰომეროსი ფარზე იმდენ ფიგურას აქცევს, ასეთ სიბრტყეზე ვერაფერ დაატევდაო, — ბოავენი ბრძანებს იძავე ზომის ფარზე იმავე სურათების დახატვას. მის მიერ წარმოსახვით ფარი დაყოფა რამდენიმე წრედ მახვილგონიერულია, თუმცა ძველებს არსად არავითარი საბაბი არ მიუტიათ, არც რაიმე კვალი ჩანს იმისა, რომ სადმე ამნაირად დაყოფილი ფარები ჰქონდათ. თვით ჰომეროსი რომ წერს, რომ „ეს იყო ფარი, ყოველმხრივ (ყოველი მხრიდან) ოსტატურად დამუშავებული“, მე უმაღ წარმოვიდგენდი, რომ ჩაღრმავებული მხარეც მოხატული იყო, რადგან ძველად ძართლაც იშველიებდნენ საამისოდ შიდა მხარესაც, ამას მოწმობს მინერვას ფარი — ფიდიასისა. ბოავენმა კი არა მართო არ გამოიყენა ასეთი შეღავათი ორმაგი სიბრტყის სახით, არამედ პირიქით, კიდევ უფრო გაზარდა გამოსახულებათა რიცხვი ფარის ცალ მხარეს, როცა ეს არ იყო აუცილებელი,

და ასე ორმაგად შემცირებულ სიბრტყეზე მოათავსებინა ორი ან სამი სურათი იქ, სადაც ჰომეროსს ერთი სურათი აქვს აღწერილი. მე კარგად მესმის, რა შიზენიკი ჰქონდა საამისოდ, მაგრამ ჩემი აზრით ასეთი მიზეზი უსაფუძვლოა და იმის ნაცვლად, რომ თავისი მოწინააღმდეგეების მოთხოვნები უარეყო, როგორც უსამართლო, იგი შეეცადა, დაეკმაყოფილებინა მათი მოთხოვნები.

ერთი ჰომეროსისეული მაგალითით შევეცდები ეს აზრი უფრო ნათლად გამოვთქვა. პოეტი ერთ ქალაქზე ამბობს:

იქით მხარეს კი უამრავი ხალხი ირევა.
ორ კაცს მკვლელობის საზღაურზე დაეა ჰქონიათ.
ერთი ფიცსა სდებს და უცხადებს ხალხს, რომ
მთლიანად

გადაიხადა, მეორე კი მტკიცედ უარყოფს.
გაღუწვევებით ჯადაყრათ მოწმეებს დაეა.
ხალხი ყაყანებს, თავისიანს ემხრობა ყველა.
მაცნე ბრბოს აცხრობს, უხუცესნი ქალაქისანი
წყნარად თლილ ქეპზე ჩამომსხდარან წრის შუაგულში.
მელერხმიან მაცნეთ მიუციათ მათთვის კვერთხები,
ერთიმეორის მიყოლებით მსჯავრს წარმოთქვამენ.
წრეში დევს ოქროს მოვლვარე ორი ტალანტი¹⁹.

ვფიქრობ, აქ საკმარისი იქნებოდა ერთადერთი სურათის მიცემა: საჯარო სამსჯავროზე არჩევენ მკვლელობისათვის დიდი საზღაურის გადახდის საქმეს, რაც სადავო გამხდარა. ხელოვანს ამ სცენის გამოსახატავად ერთადერთი წაპის ასახვა ეყოფა: ან სარჩელის მოსმენის, ან მოწმეთა ჩვენების, ან განაჩენის გამოტანისა, ან კიდევ ამ სცენებს შორის იმ მომენტის ჩვენებაც იკმარებდა, რომელსაც მხატვარი უფრო ხელსაყრელად ჩათვლიდა. ეს ერთადერთი მომენტი კი უნდა ასახოს რაც შეიძლება მკაფიოდ, გამოიყენოს შთაბეჭდილების ყველაზე უფრო ეფექტური საშუალებანი, რომელნიც ხილულ საგანთა ასახვის დროს მხატვარს პოეტის წინაშე აქვს. მაგრამ როგორ უნდა მოიქცეს პოეტი, რომელსაც სურს იგივე სიუჟეტი დააწუშოს და არ სურს მარცხი განცაღდოს. თავის მხრივ უნდა გამოიყენოს ის უპირატესობა, რაც აქვს პოეზიას მხატვრობის წინაშე? რა უპირატესობაა ეს? თავისუფლება, რითაც შეუძლია განავრცოს წინარე თუ მომდევნო მომენტები ერთადერთი წაპისა, რისი ასახვაც ხელოვანს შეუძლია; მერე თავის ნაწარმოებში იმისი ასახვის უნარი, რომლის ასახვაც მხატვარს თავის წამიერ სურათში მხოლოდ მინიმუმების სახით თუ ძალუძს. მხოლოდ ამ თავისუფლებაში ამ უნარის წყალობით უთანასწორდება პოეტი მხატვარს, და მათი ნაწარმოებები მხოლოდ მაშინ იქნება ერთიმეორის მსგავსი, როცა ცოცხალ შთაბეჭდილებას გვიქმნიან, არა მაშინ. როდესაც ერთი სულსა და ყურს მეტ საგანს უჩვენებს, ვიდრე მეორე წარმოუდგენს

თვალს, ე. ი. საგანთა და მომენტთა რიცხვი როდია ღირსების საზომი: პოეზია. სმენისაა, მხატვრობა — თვალისა. აი, რა კუთხით უნდა შეეხება ბოავენს ჰომეროსის განხილული ადგილისათვის და მაშინ იმდენი ცალკე სურათის დახატვას არ მოითხოვდა, რამდენი ცალკე ეპიზოდით დაუნახავს ფარის აღწერილობაში. მართალია, ზემოთ მოთხრობილი მთელი ამბის მოქცევა ერთ სურათში შეუძლებელია. ბრალდება და უარყოფა, ორად გაყოფილი ხალხის წამოძახილები და დავა, ჰეროლდების ცდა, რომ ხალხი დააშოშმინონ, დაბოლოს მოსამართლის განაჩენის გამოცხადება, — ჰომეროსის მიერ მოთხრობილი ეს ამბები ერთიმეორეს დროში მოსდევენ და არა სივრცეში. ამიტომ ერთიმეორის გვერდით ერთ სურათში მათი მოქცევა არა ხერხდება. მაგრამ იმას, რაც სწავლულთა ენით რომ ვთქვათ, სურათში არ იყო «actu», დინამიკურად, მოქმედებაში, შეიცავდა იგივე სურათი «virtute» — პოტენციურად¹⁵⁰, და ერთადერთი საშუალება, რაც პოეტს გააჩნია, რათა მატერიალური სურათი სიტყვით გამოგვეცეს, იმაში მდგომარეობს, რომ სურათში ნამდვილად არსებული რამ დაკავშიროს იმასთან, რაც მხოლოდ იგულისხმება. მოკლედ რომ ვთქვათ. პოეტი რომ ხელოვანს ბაძავს და სურათს აღწერს, უნდა გამოვიდეს ხელოვნების საზღვრებიდან, ხოლო თუ მის ჩარჩოებშივე დარჩა, პოეტი მოგვეცემს სურათის აღწერას, მაგრამ ვერასოდეს ვერ შექმნის სურათს.

ასევე სამ სხვადასხვა ნაწილად ყოფს ბოავენი „ილიადაში“ ალყაშემორტყმული ქალაქის აღწერის სურათს. ასეთივე წარმატებით შეეძლო თორმეტ ხაწილად გაეყო, რადგან ერთხელვე რომ ვერ ჩასწვდა პოეტის სულს, მოითხოვა მისგან მატერიალური სურათის ერთიანობის კანონთა დაცვა, სინამდვილეში ამავე ერთიანობის კიდევ მეტ დარღვევას აპოვნოდა, ასე რომ პოეტის მიერ ასახულ ყოველ დეტალს ცალკე ადგილს მიუჩენდა აქილევის ფარზე. ჩემი დაკვირვებით კი სულ ჰომეროსმა ფარზე ათი სხვადასხვა სურათი დახატა, მეტი არა. ყოველ სურათს ასეთი სიტყვებით იწყებს: „მან ფარზე გამოხატა“, „მან გააკეთა“, ვულკანმა „მოათავსა ფარზე“. სადაც ასეთი შესავალი სიტყვა არ არის, იქ არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ვეძიოთ სხვა სურათი. პირიქით, ჰომეროსის ყოველ სურათში გადმოცემული ამბავი უნდა გავიგოთ როგორც ერთი მთლიანი, რასაც აკლია მხოლოდ დროის თვითნებური კონცენტრაცია, რომელიც ერთადერთ რომელიმე მომენტს შეესაბამება. მაგრამ ჰომეროსს არც შეეძლო ეს თავის მიზნად გაეხადა. მეტსაც ვიტყვით. მა' რომ ასეთი გზა აერჩია, არც ერთი ისეთი გადახვევა და ზედმეტი შტრიხი არ შეეტანა, რისი ჩართვაც მხატვრულ აღწერაში შეუძლებელი იქნებოდა, მოკლედ: ისე რომ მოქცეულიყო, როგორც მისი მკიცხველნი მოითხოვენ, ამ ბატონებს არც ექნებოდათ რაიმე სამღურავი, მაგრამ ვისაც გემოვნება აქვს, მისთვის ამ სურათიდან საგულისხმო აღარაფერი დარჩებოდა.

პოპმა არა მარტო მოიწონა ბოავენის დაყოფა და სურათი, არამედ თვითონაც თავის მხრივ სცადა რაღაც ისეთი უჩვეულო რამის პოვნა, რაც დაამტკიცებდა, რომ ჰომეროსმა თავისი ეს დაქუტუმატებული სურათები ზუსტად თანამედროვე ფერწერის უმკაცრესი კანონების დაცვით მოიფიქრა. კონტრასტი, პერსპექტივა, სამი ერთიანობა¹⁵¹ — ყველაფერი ეს, პოპის აზრით, ჰომეროსს დაუღლი აქვს. მაგრამ რაკი მან იცოდა, რომ ტროის ომის ეპოს მხატვრობა ჯერ კიდევ აკვანში იწვა, მაშ ან ჰომეროსი თავისი ღვთაებრივი გენიის წყალობით აძალდა მისი დროის მხატვრობაზე და იწინასწარმეტყველა ის, რისი გაკეთებაც მომავალში შეეძლო, ან ზემოთ თქმული დამოწმებანი არ იმსახურებენ ნღობას და უპირატესობა უნდა მიეცეთ აქილევსის მოხატული ფარის სარწმუნო მტკიცებას (მტკიცებულობას). ვისაც ნებავს, იმან მიიღოს პირველი ვარაუდი. რაც შეეხება მეორე ვარაუდს, მის სიმართლეში ვერ დაარწმუნებთ ვერავის, ვინც ხელოვნების ისტორიაზე იცის მეტი, ვიდრე ისტორიკოსებმა დაგვიწერეს, რადგან ჰომეროსის ეპოს რომ ხელოვნება ჯერაც აკვანში იწვა, ამას ვგებულობთ არა მარტო იქიდან, რომ პლინიუსმა ან სხვა ვინმემ უქვა, არამედ თვით ხელოვნების ნაწარმოებებიდან, რომელთა დონე ჰომეროსის შეხედვაც რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში წინ ვერ წასულა. მაგალითად, რომელიმე პოლიგნოტის¹⁵² სურათები სულაც ვერ უძლებენ კრიტიკას. რომელსაც საესვებით აკმაყოფილებს, პოპის აზრით, აქილევსის ფარის სურათები. ორი დიდი სურათი ამ ოსტატისა, რომელთა ვრცელი აღწერილობა პავსანიამ დაგვიტოვა, დელფოში ყოფილა, და არავითარი პერსპექტივა ამ სურათებში არ ჩანს. ხელოვნების ეს ნაწილი ანტიკის ოსტატებისათვის სრულიად შიუგხებელი დარჩენილა, და პოპის მტკიცება, ჰომეროსმა პერსპექტივის ანბახი უკვე იცოდაო, სხვას არაფერს ამტკიცებს, იმის გარდა, რომ თვითონ პოპის ცოდნა ამ საკითხებისა მეტად შეზღუდული ყოფილა. „ჰომეროსისათვის, — წერს, — უცხო არ ყოფილა პერსპექტივა, რადგან აშკარად გვიჩვენებს ერთი ნივთის დაშორებას მეორისაგან. მაგალითად, ის შენიშნავს, რომ მზირნი რამდენამდე მოშორებით დგანან სხვა ფიგურებთან შედარებით და მუხა, რომლის ქვეშაც მომკვლებისათვის სადილს ამზადებენ, ოღნავ განზეა. შემდეგ, მისი ნათქვამი ნაწილით, ბოსლებითა და ქოხებით მოფენილ ხეობაზე თვალხათლივ პერსპექტივიანი სანახების აღწერილობაა. საამისოდ საყოველთაო სარწმუნო საბუთია ფარზე გამოყვანილი ფიგურების სიუხვე, შეუძლებელია ისინი ერთი სიდიდისა იყვნენ. ყოველივე აქედან გამომდინარე, უდავოა, რაქ ხელოვნება, რაც პერსპექტივაში საგნებს აპატარავებს, იმ დროისათვის ცნობილი ყოფილა. ოპტიკური გამოცდილების შიშველი დაკვირვება, რომ საგახი შორიდან უფრო პატარა ჩანს, ვიდრე ახლო მანძილიდან, სურათს ჯერ კიდევ არ აპატარავებს. პერსპექტივა მოითხოვს მხედველობის ერთადერთ წერტილს თვალსაწიერზე, ერთ ბუნებრივ მხედველობით არეს, და ესაა ის, რაც

ძველ სურათებს აკლიათ. პოლიგნოტის სურათის ფუძე. მისი ფონი იყო არა-
ჰორიზონტალური, არამედ ამბლღებული, ასე რომ ფიგურები, რომელნიც
ერთიმეორის უკან უნდა მდგარიყვნენ, ერთიმეორეზე მდგომი ჩანან. თუ ფი-
გურებისა და მთელი ჯგუფების განლაგება ძველ სურათებში ზოგადად ისეთი
იყო, როგორც ძველ რელიეფებზეა, სადაც უკანა ფიგურა უსათუოდ წინაზე
ძალა დგას და ზემოთ იყურება, მაშინ ჰომეროსის აღწერილობაშიც უთუოდ
ასე უხდა ვიგულისხმით, ამიტომაც არაფერი დასაყოფი არაა ის სცენება,
რომელნიც ერთ სურათში იყრიან თავს. მშვიდობიანი ქალაქის გამოსახულე-
ბაში, სადაც ორმაგი სცენაა და პირველი დიდი საქორწინო მსვლელობაა გა-
შობატული, ქუჩას რომ მიუყვება, მეორეზე კი მოედანია, რომელზედაც დიდ-
მნიშვნელოვანი სამსჯავრო გამართულა, არავითარი საჭიროება არაა, რომ
ორი სურათი დავინახოთ. ჰომეროსმა აქ უსათუოდ ერთადერთი სურათი იგუ-
ლისხმა, რომელშიც მთელი ქალაქი ერთი მაღალი თვალსაწიერით დანახა და
აღწერა იმ წერტილიდან, საიდანაც ქუჩები და მოედანი ჩანდა.

მე იმ აზრისა ვარ, რომ პერსპექტიული მხატვრობა გაჩნდა მხოლოდ სას-
ცეხო მხატვრობის საფუძველზე და მაშინაც კი, როცა ამ მხატვრობამ უმაღ-
ლეს წერტილს მიაღწია, ძნელი იქნებოდა მისი კანონების გამოყენება სიბრტ-
ყეზე¹⁵³. ამისი დამადასტურებელია პერკულანუმის სიძველეებში¹⁵⁴ ნაპოვნი
სურათები, რომლებშიაც პერსპექტივის თვალსაზრისით ისეთი შეცდომებაა
დამწვებული, დღეს შეგივრდაც კი რომ არ აპატიებდნენ.

მაგრამ მე თავს ვათავისუფლებ ჯაფისაგან, რომ აქ თავი მოვუყარო ჩემს
დაფანტულ (ნაწყვეტ-ნაწყვეტ) შენიშვნებს ერთი საკითხის გამო, რომლის
სრული განმარტების იმედიც ბატონ ვინკელმანის დაპირებულ „ხელოვნების
ისტორიაში“ მაქვს.

XX

გბრუნდები ისევ ჩემს გზაზე, თუ მოსეირნეს საერთოდ აქვს რაიმე გარ-
კვეული გზა.

რაც საერთოდ ნივთობრივ (მატერიალურ) საგნებზე ვთქვი. მშვენიერ-
ხორცშესხმულ საგნებზე მით უფრო მეტი უფლებით შეიძლება ითქვას.

ხორციელი სილამაზე მდგომარეობს იმ შემადგენელი ნაწილების შეთანხ-
მებული განლაგების ჰარმონიაში, რომელთაც თვალი ერთბაშად მოიცავს. ამ-
რიგად, ეს თხოულობს, რომ ნაწილები ერთიმეორის გვერდით იყოს, და რაკი
საგნები, რომელნიც ერთიმეორის გვერდით არიან განლაგებული, მხატვრობის
თემას წარმოადგენენ, ამდენად ხელოვნებას, და მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს.
გამოხატოს (ასახოს) ხორციელი მშვენიერება.

პოეტმა კი, რომელსაც შეუძლია ასახოს მშვენიერების ცალკეული ნაწი-

ლები მხოლოდ ერთიმეორის მიყოლებით, სრულიად უარი უნდა თქვას სხეულის შშვენნიერების ასახვაზე. თვითონვე გრძნობს, რომ ეს ერთიმეორის მიყოლებით განლაგებული ნაწილები და მათი ჩამოთვლა¹⁵⁵ მშვენნიერების განცდას ვერ შექმნიან; რომ კონცენტრირებული ხილვა საგნის ნაწილებისა ცალცალკე გონებას ღლის და განმეორებით მათი მთლიანობაში წარმოდგენა შეუძლებელია, ამიტომ მკითხველი ვერ იღებს დასრულებული მშვენნიერების ამსახველსურათს; რომ ადამიანის წარმოსახვის ძალას აღემატება ერთბაშად წარმოდგენა იმისა, თუ ეს პირი, ეს ცხვირი ან ეს თვალები რა საერთო ეფექტს ქმნიან, ამისი წარმოდგენა შეიძლება მხოლოდ ბუნებაში ან თვალსაჩინო სურათში, სადაც ასეთი ნაწილების ჰარმონიულ კომპოზიციას თვალნათლივ ვხედავთ.

აქაც ჰომეროსი ნიმუშია ნიმუშთა შორის. ის ამბობს: ნირევსი¹⁵⁶ მშვენიერი იყო, აქილეუსი კიდევ უფრო მშვენნიერი; ელენე ლეთაებრივი სილამაზით იყო შემკული. მაგრამ არსად არ გვთავაზობს ამ მშვენნიერებათა დაწვრილებით აღწერილობას. ამავე დროს მთელი მისი პოემა ამ მშვენნიერებაზეა აგებული. როგორ გაჭმავდა ჩვენი დროის პოეტი ამაზე სიტყვას!¹⁵⁷

უკვე უაძთაღმწერელმა კონსტანტინე მანასემ მოიწადინა თავისი ცივიჭროხიკა ელენეს სილამაზის აღწერით შეემკო. მადლობელი ვარ მისი ცდისათვის, რადგან სხვაგან ასეთ მაგალითს ნამდვილად ვერც გამოვნახავდი, ასე თვალსაჩინოდ რომ წარმოგვიდგენდა, რაოდენ დიდი უგუნურობაა, გაბედოდ ათქვა ისეთი რამე, რასაც ჰომეროსმა გვერდი აუარა. როცა მანასესთან ვკითხულობ:

ფერადოვანი, ვიწროწარბა, მზეთუნახაი,
ხარისთვალემა, ღაწვებნაზი, თოვლივით თეთრი,
მრგვალთვალისანი, მოხდენილი — სწორედ ქარიტი,
თეთრხელიანი, დიდებული, სრული მშვენება.
სახით ქათქათას ძოწისფერი შვენის ლოყები,
სახით ქათქათას და საჯვარელს, ცეცხლისთვალემა,
ნამდვილად ტურფას, არა ყალბს და მზაკერულად
შემკულს,

რომლის სითეთრეც აღისფერად სხემოსილია
(ასე ციმციმებს სპილოს ძვალი, ოჭროცურვილი).
კისერმაღალი, თოვლისფერი, — ამიტომ თქმულა,
რომ თითქოს თეთრმა გედმა შვაო ტურფა ეღწე, —

როცა ასეთ ლექსებს ვკითხულობ, ისეთი შთაბიჭდილება მრჩება, თითქოს მთის მწვერვალისაკენ ერთიმეორის მიყოლებით ლოდებს მიაგორებენ, რათა იქ ჩინებული სასახლე ააშენონ. მაგრამ ის ლოდები მთის მეორე მხარეს სათითაოდ ძირსვე გორდებიან. რა სურათს ტოვებს ჩვენს თვალწინ ეს სიტყვების

კორიანტელი? განა ჩანს, ვინა ყოფილა ელენე? განა იმ მანასეს წამკითხველი ათასობით ადამიანი ელენეზე თავის საკუთარ წარმოდგენას არ შექმნის?

თუშცა, მართალია, ამ ბერის გაბმული პოლიტიკური ლექსები¹⁵⁹ ხომ პოეზია არაა! მოუხმინეთ თვით დიდ არიოსტოს¹⁶⁰, როგორ ადიდებს თავის აღცინას:

მისებრ წარმტაცი ტანის ჩვენებს
თუ შეიძლებენ მხოლოდ მხატვარნი.
მდნარ ოქროს უვას ტურფა მშვენებას
ქერა ზილფები, რგოლთა სადარნი.
წროშნის ფურცლებად მოგეჩვენება
ქალის ღაწვები, ვარდის ბაღალნი.
შუბლი სრულქმნილი, სხივთა მთოვარი,
სპილოს ძვალთა, სწორუბოვარი.

შავი რკალები წარბთა წარმტაცთა,
ქვეშ კი უძირო შავ თვალთა სხივი
ჩანს ღამის ცაზე მზეთა ხატადა,
თითქოს მნაოობი ბრუნავს და ღვივის.
იჩველიე ამური თამაშს მართავს და
გულებს ისრებით აყენებს ტკივილს,
ამკობს ისეთი უხინჯო ცხვირი,
რომ თვითონ შურმა ვერა თქვას ძვირა.

ღაწვთა ფოსოებს — ხეობებს შორის
პორფირისფერი ღია ბაგენი
მარგალიტების წყებაა ორი,
და მათ ფარავენ, გულთა მდაგენი.
მათი ნათქვამი რომ ესმათ შორით,
ღაწყნარდებიან ჭირთა მბადენიც.
მისი ღიმილი, სიკეთით სავსე,
სამოთხეს ალებს დეღამიწაზე.

მკერდზე ქათქათა თოვლის გუნდები
ღაირწევინ, ცნობის წამდებნი,
სპილოს ძვლისებრი მრგვალი ბურთები,
როგორც ზღვის პირას თეთრი ტალღები,
ნაზი ზეფირის ნასალბუნები;
სხვას კი არგუსიც ბასრი თვალებით
ვერას იხილავს, მაგრამ ნამდვილად
ის უხილავი ხილულს დაჩრდილავს.

ქანდაკის მსგავსი თეთრი მკლავი და
მხრები გვიბლავენ სრული მშვენებით,
ძარღვიც არ უჩანს თეთრი კანიდან,
აქვს წვრილი, სწორი, გრძელი ხელები.
სრულყოფილია მეფურ ტანითა,
წვრილი ფეხებით, გულთა მწველებით.
მის ციურ ნაკეთებს ვადიდებ ამოს —
ვერ დაუფარავს მიწიერ სამოსს!¹⁶¹

მანღებონიუბთან¹⁶² უკავშირებით მილტონი ამბობს: ერთნი ქმნილებას აქებდნენ, მეორენი ოსტატსო. როგორც ჩანს. ერთის ქება ყოველთვის არ ხიშხავს მეორის ქებას. მხატვრული (ხელოვნების) ნაწარმოები შეიძლება ქებას იძსახურებდეს მაშინაც, როცა ხელოვანის სადიდებლად ბევრი არაფერი ითქმის. მეორე მხრივ, შეიძლება მხატვარმა ჩვენი აღტაცება გამოიწვიოს, მის-მა სურათმა კი საკმარისად ვერ მოგვხიბლოს. ეს არასოდეს არ უნდა დავივიწყოთ და მაშინ სრულიად საპირისპირო მსჯავრთა გაგებაც გაიოლდება. დოლჩეს¹⁶³ თავის საუბრებში „მხატვრობაზე“ არეტიწოს პირით არიოსტოს სტანსები ცამდე აპყავს. მე კი მათ ვთვლი უსურათო სურათებად. ორივე მართალი ვართ. დოლჩეს უკვირს სხეულის ხორციელი მშვენიერების ეს ცოდნა, რასაც არიოსტო თავის ლექსებში ამქდავენებს. მე კი ვხედავ მხოლოდ ზემოქმედებას, რასაც პოეტი ჩემს წარმოსახვაზე ახდენს. დოლჩე თავისი მსჯელობიდან დაასკვნის, რომ კარგი პოეტები კარგი მხატვრებიც არიან. მე კი ლექსთა აღწერილობიდან მიღებული შთაბეჭდილებით ვაფასებ და ვამბობ, რომ რასაც მხატვარი ხაზებისა და ფერების შემწეობით კარგად ახერხებს, სიტყვებით ძალიან ცუდად გამოიხატება. დოლჩე ყველა მხატვარს ნიმუშად სთავაზობს არიოსტოს აღწერილობას: ლამაზი ქალი ასე უნდა დახატოთო. მე კი ყველა პოეტს ჭკუის სასწავლებელ გაფრთხილებას ვაძლევ: ნურასოდეს შეუდგება მარცხიან საქმეს, რომელშიაც ვერაფერი გააწყო თვითონ არიოსტომ. ადვილი შესაძლებელია, რომ არიოსტოს სტრიქონებში

მისებრ წარმტაცი ტანის ჩვენებას
თუ შეიძლებდნენ მხოლოდ მხატვრები

ჩახდეს სხეულის პროპორციების სრულყოფილი ცოდნა იმ სახით, როგორც ბუნებისა და ანტიკური ქმნილებების შესწავლით ყალიბდება მხატვრის ცნობიერებაში. შეიძლება ისიც დაეუშვათ, რომ მართო სიტყვებში

შრომის ფურცლებად მოგეჩვენება
ქალის ღაწვები, ვარდის ბაღალნი

არიოსტომ თავი გაგვაცნო, როგორც უბადლო კოლორისტმა, ტიციანის მსგავსად. ქალის თმას რომ ოქროს ადარებს, მაგრამ არ უწოდებს „ოქროსფერს“. ეს კიდევ მიუთითებს ალბათ იმაზე, რომ ხელოვნებაში ნამდვილი ოქროს გამოყენებას ფერის განლაგებაში უარყოფითად უყურებს. დაბოლოს, ალცინას ცხვირის აღწერაში

ამკობს ისეთი უხინჯო ცხვირი,
რომ თვითონ შურმა ვერა თქვას ძვირი, —

ცხადია, შეიძლება დავინახოთ ის მშვენიერი ბერძნული პროფილი, რაც მერე ბერძნებმა რომაელებს გადასცეს. მაგრამ რას გვაძლევს მთელი ეს ცოდნა და შოძღვრება ჩვენ, მკითხველებს, რომელთაც ვესურს ცოცხლად წარმოვიდგინოთ ქალის ცოცხალი სახე და ნაწილობრივ მაინც განვიცადოთ სისხლის ლელვა, რასაც იწვევს ჭეშმარიტი სილამაზის ხილვა? თუნდაც პოეტმა იცოდეს კიდევ, რა შეხამებიდან გამოდის მშვენიერი სხეულის სრულქმნილი სახე, განა ჩვენც ვადმოგვცემს თავის ცოდნას? ან თუნდაც ჩვენც ვიცოდეთ რამე. განა ამ ვრცელი აღწერით გვაძლევს ამაზე წარმოდგენას? ან ამსუბუქებს ოდნავ მაინც ჩვენს ჯაფას, რომ ცოცხლად წარმოვიდგინოთ ისეთი ქალი, როგორსაც ის გვიხატავს? შუბლის სწორი და ზომიერი მოხაზულობა; წვრილი და გრძელი ხელები, „უხინჯო ცხვირი, რომ თვითონ შურმა ვერა თქვას ძვირი“, — განა ეს ზოგადი ადგილები (ფორმულები) რაიმე სურათს გვაძლევენ? ხატვის მასწავლებელს, რომელიც მოწაფეებს უხსნის აკადემიურ მოდელს, ეს სტრიქონები კიდევ გაუწევენ რაიმე სამსახურს. მაგრამ პოეტის აღწერილობაში ამნაირს ვერაფერს ვხედავ და ბრაზი მომდის ჩემს თავზე, რომ ამაოდ ვლამობ რაიმეს ხილვას.

ამ თვალსაზრისით ვერგილიუსი ჩინებულად ბაძავდა ჰომეროსს. მისი მიბაძვა იმაში გამოიხატებოდა, რომ ჰომეროსის სიტყვებს არაფერს უმატებდა. მისი დიდონაც სხვა არავინაა, თუ არა „პულხერიმა დიდო“ — მშვენიერი დიდონა“. თუ რამეს ვრცლად აღწერს, ეს იქნება მდიდრული მორთულობა:

... ელოდა რაში

ოქრო-ძოწებით აკაზმული. მძვინვარედ ხრავდა
ქაფიან აღვირს. დიდ ამაღას წარუძღვა დიდო.
ქლამიდა ჰქონდა სიდონური, ოქროს აშია,
ოქროს კაპარკი, დალალებშიც ოქრო ჩაწნული
და ოქროს კავი ძოწის კაბის შესაკავებლად*.

* ენეიდა, IV, 134—139. თარგ. რ. მიმინოშვილისა.

თუ ვინმე ამ შემთხვევას მიუსადაგებდა ერთი ძველი მხატვრის¹⁶⁴ სიტყვებს. მშვენიერ ელენეს დამხატველ შეგირდს რომ უთხრა: „შენ ვერ დახატე მშვენიერი ელენე, მაგრამ მდიდრულად კი დახატეო“, და პოეტსაც ამახვე უსაყვედურებდა, ვერგილიუსს შეეძლო სრულიად სამართლიანად გაეცა ასეთი პასუხი: „საქმე ის კი არ არის, რომ ვერ დაეხატე მშვენიერი; საყვედური ეხება ჩემი ხელოვნების საზღვრებს. ჩემი დამსახურება ისაა, რომ ჩემი ხელოვნების საზღვრებში ვრჩები“.

აქ არ შემიძლია არ გავიხსენო ანაკრონის ორი სიმღერა, რომლებშიაც აღიღებს თავისი სატრფო ქალისა და ჭაბუკ ბათილის მშვენიერებას¹⁶⁵. სამისოდ გამოყენებული მისი ხერხი უაღრესად ოსტატურია. თვალწინ მხატვარს აყენებს და იმას ახატვინებს. ასე გამოიკეთეთ თმა, ასე თვალები, შუბლი, პირი და კისერი, მკერდი, თეძოები თუ ხელები — ასე და ასე დამიხატეო. რისი ჩვენებაც მხატვარს შეუძლია ნაწილ-ნაწილ, იმას პოეტიც ნაწილ-ნაწილ აღწერს. მის მიზანს არ შეადგენს ის, რომ მხატვრისთვის ნავარაუდევე ზეპირი მითითებებიდან ჩვენ შეგვიქმნას სრული წარმოდგენა გაღმერთებულ ქალზე. თვითონ პოეტი გრძნობს სიტყვის უძლურობას საგნის აღწერილობაში და არსის ასახვის მიზნით სწორედ ხელოვნებას იშველიებს, სამაგიეროდ ხელოვნების სიდიადე იმდენად სწამს, რომ მთელი ოდა ერთდროულადაა ხელოვნებისა და მისი სატრფოს სადიდებელი ჰიმნი. სურათს კი არ ხედავს, თვითონ ქალს უყურებს და ასე ჰგონია, აგერ პირს გააღებს და ამეტყველდებაო:

კმარა, მე ვხედავ ჩემსა მშვენებას.
ცვილო, ახლა შენ ამეტყველდები¹⁶⁶.

ბათილის აღწერაშიც ისე ერთიმეორეში გადახლართულა ყმაწვილის სილამაზე და ხელოვნების სიდიადე, რომ ერთი შეხედვით ძნელი გასარკვევია, რომლის სადიდებლად დაუწერია ანაკრონს ეს ოდა. სხვადასხვა სურათებიდან იღებს მშვენიერ ნაწილებს, რომელნიც დამახასიათებელი არიან. კისერი აღონისისაა, მკერდი და ხელები მერკურისა (ჰერმესის), თეძო-გვერდები პოლუქსისა (პოლიდეკესი), მუცელი ბაკოსის, დაბოლო: მთლიანად ბათილში ტელოვანის გამოკვეთილ აპოლონს ხედავს:

თავი და სახის მოყვანილობა
ჰქონდეს საკადრი აღონისისა.
კეფა უგავდეს სპილოს ძვალისას,
მაგრამ შვენოდეს ჰერმესის მკერდი.
ხელები, მხრები და თეძოები
მეცი გმირის პოლიდეკესი,
თეძო — მუცელი დიონისესი...
...ჩააქრე თვითონ აპოლონი და
ნაცვლად ამინთე ჩემი ბათილი.

სწორედ ასევე, ლუკიანე პანთეას მშვენიერების გამოსახატავად სხვა ხერხს ვერ პოულობს, ისევ ძველ ხელოვანთა ქანდაკებებს მიმართავს და ისე ქმნის წარმოდგენას ქალთა სახეებზე. რა არის ეს, თუ არა აღიარება, რომ ასეთ 'შემთხვევაში ენა უძლურია? რომ პოეზია ბავშვურ ტიტინად იქცევა და მშვერბმეტყველება მუნჯდება, თუ რაიმე საშუალებით თარჯიმნად ხელოვნება არ გამოუჩნდება?

მაგრამ შეტისმეტად ბევრს ხომ არ დაკარგავს პოეზია, თუ ხორციელი მშვენიერების მქონე ყველა სხეულს წაართმევინ? — ვის სურს მათი წართმევა? სულაც არავის! რაკი მონური მორჩილების ერთადერთ გზას ვულობავთ. რომელზედაც ის მოძმე ხელოვნებას მიჰყვება შეშინებული და მისი შეწვევით მსგავსი მიზნის მიღწევის იმედი მაქვს, ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ ასევე ულობავენ ყოველ სხვა გზასაც, რომელზედაც პირიქით, ხელოვნება მას გზას უნდა უთმობდეს?

იგივე ჰომეროსი, რომელიც ხორციელი მშვენიერების ყოველგვარ ვრცელ აღწერას ასე შეუპოვრად გაუბრის, და მხოლოდ ლამის ერთგან, ისიც სხვათა შორის, გაკვრით ამბობს, ელენეს თეთრი ხელები და მშვენიერი თმა ჰქონდაო, სწორედ იგივე ჰომეროსი გვაძლევს ელენეს მშვენიერებაზე ისეთ ცოცხალ წარმოდგენას, რომ ამ შემთხვევაში თვითონ ხელოვნება უძლურია მსგავსი რამ გააკეთოს. გაიხსენეთ ის ადგილი, სადაც ელენე უხუცესი ტროელების თვალწინ გამოდის, სახალხო სამსჯავროზე. პატივცემული ბერიკაცები შეხედავენ ქალს და ერთი მიმართავს მეორეს:

ვერ გაამტყუნებ, რომ ტროენი და აქაველნი
ასეთ ქალისთვის ომს და ხანგრძლივ ტანჯვას ითმენენ:
მართლაც რომ ქალღმერთს შეედრება იგი მშვენიებით.

რას ძალუძს ეგზომ ცხოვლად გამოხატოს არსი მშვენიერებისა, ცივ სიბერეს რომ ღირსად უცნია ომისა, რომელიც ხალხებს ამდენი სისხლისა და ცრემლის ფასად დაუჯდათ?¹⁶⁷

ჰომეროსს შეუძლია მოქმედებაში გვიჩვენოს ის, რისი ნაწილ-ნაწილ აღწერაც უშედეგო იქნებოდა. ესაა ზემოქმედების უშუალო ხერხი. დაგვიხატეთ, პოეტებო, კმაყოფილება, კეთილგანწყობილება, სიყვარული, აღტაცება. რასაც ჩვენში სილამაზე აღვიძებს, ამით თქვენ დახატავთ თვითონ მშვენიერებას. ვინ არ დაიჯერებს საფოს სატრფოს სილამაზეს, ვინ წარმოიდგენს მას ძახინჯად, რაკი პოეტი ქალი ამბობს, რომ მის მხილველს ცნობა დაეკარგა? ვის წინაშე არ წარდგება უმშვენიერესი, უსრულქმნილესი სახე, თუ იმ განცდების შესაბამისია, რომელთაც ეს სახე აღძრავს? ოვიდიუსი გვაიძულებს მასთან ერთად დავტკბეთ მისი ლესბიას¹⁶⁸ სილამაზით, მაგრამ განა ნაწილ-ნაწილ მისი აღწერით აღწევს ამას პოეტი?

რა მხრები ვნახე და რა ხელებს მე ვეხეოდი!
რა მრგვალი მკერდის ხვევა-კონა მერგო მე წილადა!
პატარა მკერდის ქვეშ რა სწორი მუცელი ჰქონდა!
რა თქმობი მშვენიერი და რა ფეხები!

არა, ამ აღწერილობით კი არა გვხიბლავს და გვარწმუნებს, არამედ იმ ავხორცული უნიანობით, რითაც გაუღენთილია მისი აღწერილობა, რაც აღძრავს თვითონ ჩვენს უნს და განაპირობებს სურვილს, რომ თვითონაც განვიცადოთ ის, რასაც პოეტი განიცდიდა.

მეორე საშუალება, რითაც პოეზია ხორციელი მშვენიერების ამსახველ ხელოვნებას უსწორდება, მდგომარეობს იმაში, რომ მშვენიერებას მომხიბლაობად აქცევს (*Schönheit in Reiz verwandelt*). მომხიბლაობა გახლავთ მშვენიერება მოძრაობაში და ამიტომაც მხატვრისათვის ნაკლებად მოხერხებულა ვიდრე პოეტისათვის. მხატვარი მოძრაობას მხოლოდ მინიშნებით თუ ასახავს. სინამდვილეში კი მისი ფიგურები უძრავნი არიან. ამიტომ მომხიბლაობა მას მანქვად (გრიმასად) მოეჩვენებოდა. პოეზიაში კი რჩება იმად, რაც არის, ე. ი. შობრავ მშვენიერებად, რომელიც მარად გვსურს განმეორდეს. მოდის და მიდის, და რაკი ერთ მოძრაობას უფრო იოლად ვიხსენებთ, ვიდრე შიშველ ფორმებსა და ფერებს, ამიტომ მომხიბლაობა თავის ურთიერთობაში უფრო შეტად უნდა მოქმედებდეს ჩვენზე, ვიდრე მშვენიერება. თუ ალცინას სახეში რაიმე გვხიბლავს, ესაა მისი მომხიბლაობა. გრაცია, მოხდენილობა, არა იმდენად მშვენიერება, რასაც არიოსტო ასე ვრცლად აღწერს. შთაბეჭდილება, რასაც მისი თვალები ახდენენ, გამოდის არა იქიდან, რომ ეს თვალები შავი და ცეცხლოვანია, არამედ იქიდან, რომ მნათობებივით ბრუნავენ. სათნოდ და საყვარლად იხედებიან გარშემო; რომ ირგვლივ ამური დაფრინავს და მთელ კაპარქსა ცლის, ისრებს უშენს შეყვარებულს. მისი პარი იმით კი არ გვხიბლავს, რომ იშვიათი სინგურისფერი ბაგეებით ფარავს მარგალიტების ორ წყებას, არამედ იმ ნაზი ღიმილით, რითაც მიწიერი სამოთხის კარებს აღებს; მოგვწონს იმ კეთილ სიტყვებისათვის, რომელთაც შეუძლიათ ყოველი გულქვა კაცის დამოშმინება; მისი გულმკერდი გვხიბლავს არა იმდენად იმისათვის, რომ სითეთრით რძეს, ვაშლსა და სპილოს ძვალს გასჭიბრებია ეს თვალისათვის საამო ფიგურა, რამდენადაც იმის გამო, რომ ნაპირის მაღალი ტალღებივით დარწეულა და აღმა-დაღმა ქანაობს, თითქოს ზღვას ნიავემ ჩაუქროლოთ:

მკერდზე ქათქათა თოვლის გუნდები
ღაირწევიან, ცნობის წამდებნი,
სპილოს ძელისებრი მრგვალი ბურთები,
როგორც ზღვის პირას თეთრი ტალღები,
ნაზი ზეფირის ნასალბუნები⁶⁸.

დარწმუნებული ვარ, რომ ერთ-ორ სტანსში გამორეული ასეთი სახეები შეტს აკეთებენ, ვიდრე ხუთსავე სტანსში არიოსტოს მიერ ოსტატურად ჩაქსოვილი და შიმოფანტული ყველა სხვა ცივი საღებავი, ნაძალადენი და ჩვენი გრძნობისათვის ერთობ მძიმენი.

თვით ანაკრეონი ამჯობინებდა მოჩვენებითი უგერგილობა გამოეჩინა და მხატვრისაგან შეუძლებელი მოეთხოვა, ვიდრე თავისი სატრფო ცივი და მომხიბლაობას მოკლებული ეხილა:

ნიკაპქევშ თეთრი მარმარის
თეთრ მკერდს და ნაზ ყელს ფარფატიო
უმკობდეს ყველა ქარიტი¹⁷⁰.

ნაზ ნიკაპსა და მარმარილოს ყელს შორის გრაციებმა იფარფატონო, უბრძახებს მხატვარს. ეს როგორ? სიტყვის პირდაპირი გაგებით? მაგრამ ეს ხომ მხატვრის ძალას აღემატება? მხატვარს შეეძლო დაეხატა ბრწყინვალე მომრგვალებული ნიკაპი, რომელზედაც ამურს პატარა ფოსო გაუჟკეთებია თითის დაჭერით¹⁷¹ (რადგან სიტყვა „ესო“ — შუაში, ჩემი გაგებით, ფოსოს ნიშნავს). ყელსაც თეთრსა და ხორციისფერს¹⁷² დახატავდა, მაგრამ მეტს ვერაფერს იზამდა. ამ მშვენიერი კისრის მობრუნება აქეთ და იქით, რაც ჩაღრმავებას ხან ხილულს, ხანაც შეუმჩნევლს გახდიდა, აგრეთვე კუნთების მოძრაობის ასახვა, ეს ნიშნავს, მოსთხოვო მხატვარს შეუძლებელი. პოეტმა ყველაფერი თქვა, რაც სხეულის უმადლესი მშვენიერების დასურათხატებას უნდოდა, ამით მხატვარსაც მისცა მითითება, რომ ხორციელი მშვენიერების ასახვის ყველა ღონისძიება გამოენახა, რაც მის ხელოვნებას გააჩნია. ეს გარემოება ერთხელ კიდევ ადასტურებს ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ პოეტი არაა შეზღუდული სახვითი ხელოვნებისა თუ თავისი საკუთარი ხელოვნების ჩარჩოებით მაშინაც კი, როდესაც სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებზე წერს.

X XII

ზევექსისმა¹⁷³ ელენე დახატა და ეყო სითამამე რომ ქვეშ მოეწერა პომე-როსის სიტყვები, რომლებშიაც მოხუცი მსაჯულები ქალის სილამაზით გამოწვეულ საკუთარ მოსაზრებას გამოთქვამენ. არავის უხილაჯს პოეზიისა და მხატვრობის ასეთი პაექრობა. გამარჯვების საკითხი გადაუწყვეტელი დარჩა და ორივე ერთნაირ დაფნას იმსახურებდა.

ასე მოხდა, რადგან ბრძენმა პოეტმა ქალის მშვენების დაწვრილებითი აღწერის ნაცვლად ამჯობინა მისი ჩვენება მოქმედებაში, ხოლო არა ნაკლებ ბრძენმა მხატვარმა კი თავისი უპირატესობა გამოიყენა, ქალის სხეულის ცალკეული ნაწილები ჰარმონიულ მთლიანობაში დახატა და არ გამოიყენა სხვა

რამ დაძაბუბითი საშუალებანი. მის სურათზე გამოხატული იყო მხოლოდ ელენე, შიშველი და ზეზე მდგარი. ალბათ სწორედ ეს ელენე იყო, კროტონელუბისათვის რომ დახატა¹⁷⁴.

შესადარებლად საგულისხმოა სურათი, რომელსაც უახლესი დროის მხატვრებს ნიმუშად სთავაზობს კეილუსი, ჰომეროსის იმავე სტრიქონების საფუძველზე: „ელენეს თავისი თეთრი რიდე მოუსხამს და ისე გამოჩენილა ბერიკაცთა თვალწინ, რომელთა შორისაც მეფური ნიშნებით იოლად იცნობდა შოხუცი პრიამოსი. მხატვრის მთავარი საზრუნავი იყო ეჩვენებინა მშვენიერების ტრიუმფი აღტაცებული გამომეტყველების და ხარბი მზერის მიხედვით, რაც შოხუცების ცივ სახეებზე აღბეჭდილა, ასევე მათი წამოძახილებიდან. სცება ქალაქის ერთ-ერთ ჰიშკართან ხდება. სურათის სიღრმეში შეიძლება იყოს ან შოწმენდილი ცა ან ქალაქის მაღალი კედლების სილუეტები. პირველი უფრო გაბედული იქნებოდა, მაგრამ ერთიც და მეორეც ერთნაირად მართებულია“.

წარმოვიდგინოთ, რომ ეს სურათი დახატა ჩვენი დროის უდიდესმა მხატვარმა და გამოფენილია ზეექსისის სურათის გვერდით. რომელი უფრო გამოხატავდა მშვენიერების ტრიუმფს? ის, რომელშიაც თვითონ მშვენიერებას ვხედავთ თუ შეორე. რომელშიაც მშვენიერების ზეიმი უნდა ამოვიცნო ყინშორეული ბებრების გრიმასებზე? „სამარცხენოა ბებერთა სიყვარული“ (ტურპე სეხილის ამორ)¹⁷⁵. ავხორცული მზერა სასაცილოდ ხდის თვით ყოვლად პატიეცეშულ სახეს, და ბებერი, რომელიც ჰბუჟივით ამჟღავნებს თავის ვნებას, საზიზღარი არსებაა. ჰომეროსის მოხუცებს ეს საყვედური არ ეხება, რადგან აფექტი, რაც მათ განიცადეს, წამიერია და მაშინვე ის ნაპერწყალი სიბრძნეი დაშრიტა. მათი მოძრაობა კიდევ უფრო ამალღებს ჩვენს თვალში ელენეს და არ ლახავს მოხუცთა ღირსებას. თავიანთ გრძნობას აღიარებენ, მაგრამ იქვე დასძენენ:

მაგრამ ჯობს ეგზომ მშვენიერიც გეზე გაბრუნდეს
და შინ წაეიდეს, დაშლუპველი ჩვენი და შვილთა.

ასეთი ბრძნული გადაწყვეტილება რომ არ გამოეტანათ, ბერიკაცები უბრალოდ ბებერი არშიყნი იქნებოდნენ, სწორედ ისეთები, როგორნიც ჩანან კეილუსის მოწონებულ სურათზე. მერე ვის აშტერდებიან ავხორცული მზერით? რიდით დაფარულ ქალს? ეს რა ელენეა? ვერ გამიგია, რისთვის უფარავს კეილუსი ელენეს რიდით სახეს? ჰომეროსი რიდეზე გარკვევით ლაპარაკობს:

ადგა ელენე, სხივოსილი სპეტაკ ქსოვილით,
სამთიობოდან გამოვიდა...¹⁷⁶

ელენე რიდეს მოიხსამს ქუჩაში გასვლისას, და თუ ჰომეროსთან მოხუცები ქალის სილამაზით მოხიბლულან რიდის მოხსნამდეც, ან გადაწვევამდეც, ამაში უჩვეულო არაფერია: პირველად კი არ ხედავდნენ ელენეს, და მაშ არც პირველად განუცდიათ ის, რაც ახლა აღიარეს, როცა შემთხვევა მიეცათ. სურათზე სხვა ამბავია. თუ სურათზე ვხედავ ავზნებულ მოხუცებს, მაშინვე მომიცავს სურვილი ვიხილო ისიც, რამაც ისინი ალაგზნო, და უაღრესად გაწბილებული ვრჩები, თუ სხვას ვერაფერს ვნახავ, გარდა რიდით შებურვილი ქალისა, რომელსაც ყინმორეული ბებრები აშტერდებიან. რა აქვს ამ საგანს ელენესი? მხოლოდ თეთრი რიდე და ტანის პროპორციული ნაკეთები, რამდენადაც სამოსში შეიძლება ნაკეთები გამოჩნდეს. მაგრამ იქნებ გრავს არც უფიქრია ელენეს სახის შებურვა და რიდე მხოლოდ სამოსის ერთ ნაწილად მიუჩნევია. თუ ეს შართალია (თუმცა მისი სიტყვები საამისო საბაბს არ იძლევიან, კვილუსი პირდაპირ ამბობს: „თეთრი ქსოვილით შებურვილი ელენე“), მაშინ ჩვენი გაოცება კიდევ უფრო იმატებს. განა უცნაური არ არის, რომ მხატვრების ყურადღებას აჩერებს ბებრების გამომეტყველებაზე და სიტყვას არ ამბობს ელენეს სილამაზეზე? კრიტიკ არ დაძრა ამ მოკრძალებულ მანდილოსანზე, სინანულის ცრემლით დანამული რომ უახლოვდება მოხუცებს — ეს როგორია? ნუთუ ჩვენი მხატვრებისათვის სილამაზე ისეთი ჩვეულებრივი რამ არის, რომ მისი ხსენებაც კი ზედმეტია? ან გამომეტყველება მშვენიერებაზე მნიშვნელოვანია? ან იქნებ, დაბოლოს, სურათზედაც მივეჩვიეთ იმას, რაც სცენაზე ხდება, უმგავსი მსახიობი ქალი მომხიბლავ მეფის ასულად რომ მიგვაჩნია, თუ პრინცი სიყვარულს უცხადებს?

სიმართლე ესაა: კვილუსის სურათი ზევქსისის სურათთან შედარებით იგივე იქნებოდა, რაც პანტომიმა ჭეშმარიტი პოეზიის წინაშე.

ძველად ჰომეროსს უდავოდ უფრო კითხულობდნენ, ვიდრე დღეს. და მაინც არ ჩანს, რომ ძველ მხატვრებს მისი პოემებიდან ბევრი სურათი დაეხატათ*. ასეთ შემთხვევაში ხელოვანი უპირატესად სარგებლობდნენ პოეტის შთითებებით ხორციელ მშვენიერებაზე. სწორედ ასეთ სილამაზეს ასახავდნენ ძეტი ხალისით, რადგან იცოდნენ, რომ მხოლოდ ამით შესძლებდნენ პოეტთან შეტოქეობას. ელენეს გარდა ზევქსისმა პენელოპეც დახატა. აპელესის დიანა კი იყო ჰომეროსისა, ნიმფების თანხლებით. ამ გარემოებასთან დაკავშირებით მე მაგონდება პლინიუსიდან ის ადგილი, რომელიც შესწორებას საჭიროებს¹⁷⁷. ჰომეროსიდან აღებული მოქმედებების ასახვა, სწორედ იმის გაძო, რომ ისინი გამოირჩევიან კომპოზიციური სიმდიდრით, ბრწყინვალე კონტრასტებითა და შუქის, განათების ხელოვნებით, ძველ მხატვრებს თავიანთი გემოვნების საქმედ არ მიაჩნდათ, და ეს მართლაც ასე იყო, ვიდრე ხელოვნება

* ფაბრიციუსის „ბერძ. ბიბლიოთ.“ წიგ. II, თ. 6 გვ. 345.

თავისი უმაღლესი დანიშნულების ვიწრო ჩარჩოებიდან არ გამოვიდოდა. სამაგიეროდ პოეტის სულით სულდგმულობდნენ, ავსებდნენ თავიანთ შთაგონებას მისი უმაღლესი პოეტური სახეებით, შტრიხებით. მასაით ხელდავდნენ და გახიცილდნენ. ამიტომ მათი ნაწარმოებებიც ჰომეროსის ასლები იყო, თუმცა მათი მსგავსება გახლდათ არა პორტრეტის მსგავსება დედანთან, არამედ უმაღლესილ მსგავსებად მამასთან: მსგავსი, ოღონდ მანც სხვანაირი. მსგავსება ზოგჯერ მხოლოდ ერთადერთი მონახაზით, რაიმე შტრიხით სრულ ჰარმონიულ თახხმობაში არიან, ზოგადად ერთიმეორესთან საერთო არაფერი აქვთ.

სხვა მხრივ, რაკი ჰომეროსის შედეგები ხელოვნების ყველა სხვა შედეგებზე ძველი იყო, ჰომეროსმა ბუნებას თავის უკდავ პოემებში უფრო ადრე მიაპყრო ხელოვანის მზერა, ვიდრე ფიდიასმა და აპელესმა, ამიტომ მხატვრებმაც მათთვის აუცილებელი დაკვირვებანი უმაღლეს ჰომეროსთან ნახეს, ვიდრე საამისო დროს თვითონ გამონახავდნენ ბუნებაზე დაკვირვების სახით, მაშინვე ისარგებლეს და ამრიგად, ჰომეროსის მეშვეობით თვითონ ბუნებას მიჰბადეს. ფიდიასმა¹⁷⁸ აღიარა, რომ ჰომეროსის სტრიქონები

თანხმობის ნიშნად ძირს დახარა წავი წარბები,
მყისვე კრონიდის უკნობ თაზე სურნელოვანი
ოპები შეირბა და ოლიმპო იძრა დიადი

თავისი ოლიმპიელი ზევსისათვის ნიმუშად გამოიყენა და მხოლოდ მათი შემწეობით შესძლო გამოეკვეთა ღვთაებრივი სახე, რომელიც თითქოს ციდან ჩამოუღია¹⁷⁹. ამ აღიარების ისე გაგება, თითქოს პოეტის ამაღლებული სურათის წყალობით აღენთო და გამოცოცხლდა მხატვრის ფანტაზია, რათა მასაც ასეთი ამაღლებული სახე შეექმნაო, ჩემი აზრით, უმთავრესს განზე ტოვებს. რაღაც ზოგადი მსჯელობით კმაყოფილდება, იმის ნაცვლად რომ უფრო პირდაპირი გზით გამოვიტანოთ ძირითადი დასკვნა. მე ვფიქრობ, აქ ფიდიასი იმას აღიარებს, რომ ამ სტრიქონებიდან გაიგო, რაოდენ დიდი გამომეტყველება იფარება წარბებში და რაოდენ დიდი სულია მათში ჩატეული („კვანტა პარს ანიში“ — პლინიუსის თქმით). შესაძლოა, ამის გამო ომბაზეც მეტი ყურადღება შეაჩერა და სცადა გამოხატვა იმისა, რასაც ჰომეროსი ამბროსიულ (ნელსურნელოვან) თმას ეძახის. ეს ასეა, რადგან ცნობილია, რომ ფიდიასამდე ძველი მხატვრები ნაკლებად აქცევდნენ ყურადღებას მეტყველ სახეს, არ ესმოდათ გამომეტყველების მნიშვნელობა და განსაკუთრებით დაუდევრად ხატავდნენ თმას. ჯერ კიდევ მირონიც¹⁸⁰ სცოდავდა ამ მხრივ, როგორც პლინიუსი შენიშნავს, და პითაგორა ლეონტინუსი¹⁸¹ ყოფილა პირველი, რომელმაც თმა მოხდენილად დახატა. რაც ფიდიასმა ჰომეროსისაგან ისწავლა, იმას სხვა მხატვრები ფიდიასისაგან სწავლობდნენ.

შე დავიმოწმებ კიდევ ერთ მაგალითს, რომელიც ყოველთვის განსაკუთრებით მომწონდა. გავისხენოთ, რა თქვა ჰოგარტმა¹⁸² აპოლონ ბელვედერულზე. „ეს აპოლონი, — შენიშნავს მხატვარი, — და ანტინოე¹⁸³ შეიძლება კაცმა რომში ერთსა და იმავე სასახლეში ნახოს. მაგრამ თუ ანტინოე მნახველების აღტაცებას იწვევს, აპოლონი მნახველს აოცებს, და როგორც მოგზაურები აღნიშნავენ, იმიტომ, რომ პირველი შეხედვითვე რაღაც ადამიანურზე აღმატებულს, ზებუნებრივს გვიჩვენებს, რომლის აღწერაც მნახველთა უმრავლესობას არ შეუძლია. ასეთი შთაბეჭდილება მით უფრო გასაკვირიაო, ამბობენ, რომ ახლოს მისული დამკვირვებელი გაუნდობელი თვალითაც კი შენიშნავს არაპროპორციულობას. ერთმა ინგლისელმა საუკეთესო მოქანდაკემ, რომელიც ახლახან რომში ჩავიდა ამ ქანდაკებათა სანახაოდ, ამასვე მიდასტურებს: განსაკუთრებით ფეხები და თეძოები ტანის ზემო ნაწილთან შედარებით მეტად გრძელი და ფართოაო. ანდრეს საკი¹⁸⁴, იტალიის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარი, უთუოდ იმავე აზრისაა, რადგან სხვანაირად ძნელი ასახსნელი იქნებოდა, რატომ მისცა ანტინოეს პროპორცია თავის აპოლონს (განთქმულ სურათში. რომელიც იხგლისშია დაცული), რომელიც სხვა მხრივ აპოლონ ბელვედერელის ხაზდვილი ასლი გახლავთ: ესაა სურათი, რომელშიაც აპოლონი ოსტატ მომღერალ პასკვილინის¹⁸⁵ გვირგვინით ამკობს. მართალია, უდიდეს ქმნილებებში ხშირად ვხედავთ, რომ რომელიმე უმნიშვნელო წვრილმანი უდავოდ უყურადღებოდაა შიტოვებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში არ შეიძლება ეს ასე იყოს, რადგან თანაზომიერება, პროპორცია მშვენიერების ასახვაში ერთ-ერთი მთავარი პირობაა. აქედან უნდა დავასკვნათ, რომ ქვედა ნაწილები საგანგებოდ დაუგრძელებია, თორემ თუ მოიწადინებდა, მოქანდაკე უპროპორციობას იოლად დააღწევდა თავს. მართლაც, ქანდაკების მშვენიერებათა უფრო და უფრო ღრმად შესწავლით ამკარა ხდება, რომ მთელი ის სილამაზე, რისი აღწერაც შეუძლებელად მიაჩნიათ, სწორედ ამ უთანაბრობის შედეგია, რაც ერთი შეხედვით ნაკლი გვეგონია, მაგრამ მთლიანობაში სულ სხვა ეფექტს იძლევა“. ყველაფერი ეს მეტისმეტად მართებული და მახვილგონივრულია, და ჩემი მხრივ დავძენ, რომ თვითონ ჰომეროსმა მიუთითა ამაზე: მთლიანობაში სიდიადის შთაბეჭდილებას ფეხებისა და თეძოების უთანაზომიერო სიდიდე ქმნისო. აგერ, ახტეხორი რომ ოდისეესის სახეს მენელაოსის ფიგურას ადარებს, სხვათა შორის ამბობს:

ფართო მხარბეკით მოძმეს სჯობდა მენელაოსი.
რომ დასხდებოდნენ, ახოვანი ჩანდა ოდისეესი¹⁸⁶.

ამრიგად, თუ დამჯდარი ოდისეესი (ულისე) იგებდა წარმოსადგომის თვალსაზრისით იმას, რაც ზეზე მდგარ მენელაოსს ეკარგებოდა, აქედან ცხადია, რა დამოკიდებულებაში იყო ტანის ზედა ნაწილი ფეხებთან და ბარძა-

ყებთან, ოდისევისი უფრო მხარბუქგანიერი ყოფილა, ქვედა ნაწილი კი მენე-
ლოსს უფრო მაღალი ჰქონია, ამიტომ დამჯდარი კარგავდა სათანადო პრო-
პორციულობას.

X X I I I

ერთადერთი შეუსაბამო ნაწილი მშვენიერი მთლიანის ჰარმონიას არღ-
ვევს. მაგრამ საგანი არც ამით ხდება საძაგელი. სიმახინჯეც მრავალ ხინჯს
ითხოვს, სხვადასხვა უთანაბრო ნაწილს, რომელთაც ერთი თვალის გადავლე-
ბით ვხედავთ, და მხოლოდ მაშინ იქმნება შთაბეჭდილება, საპირისპირო იმისა,
რასაც მშვენიერება გვაძლევს.

ამიტომაც, სიმახინჯე, როგორც ასეთი, თითქოს არც პოეზიის საგანი უნ-
და იყოს, მაგრამ ჰომეროსმა მაინც მოგვცა სიმახინჯე, უკიდურესი ნიმუში,
თერსიტეს სახით, თანაც სხეულისა და ხასიათის ნაწილების აღწერილობით.
საკითხავია, რა საფუძველზე მისცა თავს ნება გამოეყენებინა სიმახინჯის აღ-
წერაში ის ხერხი, რასაც მშვენიერების გადმოცემაში ასე გულმოდგინედ გა-
ურბოდა — ნაწილ-ნაწილ აღწერა? განა სიმახინჯით გამოწვეული შთაბეჭდი-
ლება კი არ ნელდება ნაწილების აღწერილობაში, ისევე როგორც მშვენიე-
რების აღწერაში ვნახეთ?

უეჭველად, აქაც ასეა. მაგრამ სწორედ ამაშია ჰომეროსის გამართლება.
იმის გამო, რომ პოეტის აღწერილობაში საძაგლობის განცდა სუსტდება და
ხორციელი ხინჯი, არასრულყოფილობა ნაკლებად საგრძნობ ფენომენად იქ-
ცევა, სიმახინჯის შთაბეჭდილებაც ნელდება და პოეტისათვის გამოსადეგა
ხდება. თუ პოეტს არ შეუძლია ის თავისი უშუალო მიზნისათვის გამოიყენოს,
ყოველ შემთხვევაში საძაგლობა შემოაქვს ინგრედიენტად (შემადგენელ ნაწი-
ლად), იმ შერეული შთაბეჭდილებების აღძვრისა და გაძლიერების მიზნით,
რომელთა მეშვეობითაც გვართობს (გვინარჩუნებს), მარტოოდენ სუფთა სა-
სიამოვნო შთაბეჭდილებების ნაკლებობის დროს.

ეს მაშველი, შერეული შთაბეჭდილებებია სასაცილო და საშინელი, ან
მათი ნარევი.

ჰომეროსი თერსიტეს მახინჯად წარმოგვიდგენს, რათა ის სასაცილო მოგ-
ვაჩვენოს, ეს დუხჭირი კაცი მარტო საძაგლობით არაა სასაცილო: სიმახინჯე
მხოლოდ ნაკლია, სასაცილო კი მოითხოვს კონტრასტს სრულყოფილობასა და
ხაკლოვანებებს (არასრულყოფილობას) შორის. ასეთია ჩემი მეგობრის მოსე
მეხედელსონის¹⁸⁷ განმარტება, რასაც ჩემი მხრით მინდა დავეუმატო, რომ ფერთა
კონტრასტი არ უნდა იყოს მეტისმეტად მკვეთრი, თვალში საცემი, ანუ წინა-
აღმდეგობანი (ოპოზიტები), მხატვრის ენაზე რომ ვთქვათ, ისეთი უნდა იყვნენ,
ერთიმეორესთან შერწყმა შეეძლოთ. ბრძენი და სამართლიანი ეზოპე¹⁸⁸ სასა-

კილო ვერ გახდება, თუნდაც თერსიტეს გარეგნობა მინიჭოთ. ბერთა უბად-
რუკი შონაგონი იყო მისი ჭკუის სასწავლებელი ზღაპრების უშრეტი სიცილის
(გელოინონის) მიზეზად მისი პირადი სიგონჯის გამოცხადება. ასეა, რადგან გონ-
ჯი სხეული და მშვენიერი სული ზეთსა და ძმარს ემსგავსებოან, თავთავიანთ
გემოს ინარჩუნებენ, თუნდაც ერთმანეთს შეეღუროთ, მესამეს არ იძლევიან.
სხეული წყენას შობს, სული კმაყოფილებას. ე. ი. სრულიად საპირისპირო
განცდებს აღძრავენ. მხოლოდ მაშინ, როცა გონჯი- სხეული სუსტი და სნეუ-
ლიცაა, როცა ის ხელს უშლის სულიერი ენერგიის გამოვლინებას, მხოლოდ
მაშინ შეიძლება ერთად შეიკრას წყენისა და კმაყოფილების ორი გრძნობა,
მაგრამ ამ შერწყმით გაჩენილი მესამე შთაბეჭდილება იქნება არა სიცილი,
არაძვედ თანაგრძნობა, და პირი, რომელიც უამისოდ მხოლოდ დიდად პატივ-
საცემი იქნებოდა, მხოლოდ საინტერესო ხდება. მახინჯი და სნეული პოპი
თავისი შეგობრებისთვის ცხადია, უფრო საინტერესო იყო, ვიდრე ლამაზი და
ჯანმრთელი უჩრტლეი¹⁸⁹ — თავისიანებისათვის. მაგრამ თუ სიმახინჯე თავის-
თავად ვერ გახდიდა თერსიტეს სასაცილოდ, მეორე მხრივ, უამისოდ ის სასა-
ცილო არ იქნებოდა. საძაგლობა, მისი თანხმობა ხასიათთან; ერთისა და მეო-
რის წინააღმდეგობა თვითონ ამ აყვია გონჯის დიდ წარმოდგენასთან საკუთარ
თავზე; მისი ბოროტი და უსარგებლო, მხოლოდ მისთვისვე დამამცირებელი
ლაყვობა. — ყოველივე ამ მიზანს ემსახურება, ამ თვისებათა ერთობლიობა
ხდის მას სასაცილოდ. ეს უკანასკნელი გარემოებაა ის უწყინარობა, რასაც
არისტოტელე სასაცილოს აუცილებელ პირობად თვლის. ზუსტად ასევე, მენ-
დელსონი აუცილებელ პირობად რაცხს, რომ კონტრასტი არ იყოს მეტისმე-
ტად მკვეთრი, მნიშვნელოვანი, და მეტისმეტად არ დაგვიანტერესოს; რადგან
საკმარისი იქნებოდა თავისი ვერაგული ცდა აგამემნონის დამცირებისა თერ-
სიტეს უფრო ძვირად დაჯდომოდა, ე. ი. ორი მწარე დანაკრავისა და სისხლია-
ნი კრილობებით დასერვის ნაცვლად სულაც მოეკლათ, რომ მაშინვე შეეწყვეტ-
დით სიცილს. ეს ფიზიკურად და მორალურად მახინჯი კაცი მინც ადამიანია
და შისი მოკვლა უფრო მეტ ბოროტებად მოგვეჩვენებოდა, ვიდრე მისი ყველა
თავხედური დანაშაული, აყვიაობა და ცოდვები. ასეთი ცდა რომ მოვახდინოთ,
საკმარისია წავიკითხოთ მისი მოკვლის აღწერილობა, რაც კვინტ კალაბერმა¹⁹⁰
დაგვიტოვა. აქილევსი დარდობს, რომ მოკლა ამაძონთა დედოფალი პენთესი-
ლეა. ასე გმირულად დაღვრილი სისხლით მოსვრილი მშვენიერება იწვევს გმი-
რის თანაგრძნობასა და პატივისცემას. პატივისცემა და თანაგრძნობა კი უკვე
სიყვარულია. აყვია თერსიტემ ეს სიყვარული დანაშაულად შეურაცხა. თერ-
სიტემ ამაში დაინახა ავხორცობა, რაც მისი სიტყვით ბრძენკაცსაც უგონოდ
აქცევს. ესაა

ვნება, რისგანაც უგონო ხდება
ყველაზე უფრო ბრძენი მოკვდავი.

მაშინ მართლაც გონდაქარგულმა აქილევსმა ისე გამეტებით ჩასცხო ლოყაზე, რომ თერსიტეს პირიდან სისხლი წამოსკდა, კბილები გადმოუცვივდა და სისხლს სულიც ამოაყოლა. მეტისმეტად ზარდამცემია! მრისხანე, დაუნდობელი, შკველელი აქილევსი უფრო საქულველი ხდება, ვიდრე ავყია, ბუზლუნა, გონჯი თერსიტე. სიხარულის წამოძახილი, რაც ამ საქმის გამო ბერძნებს ანობდათ, მე ძლიერ მღონებს და შეუურაცხყოფს. პირადად მე დრომედეს მხარეა ვარ — რომელმაც ხელი მახვილს იკრა, რათა თავისი ნათესავის სისხლი აელო, — რადგან თერსიტე ჩემი მახლობელიცაა, ისიც ადამიანია.

მაგრამ დავუშვათ, რომ ავყია თერსიტეს ლაყბობამ ნაყოფი გამოიღო, მართლაც აუშხედრა ბერძნები თავიანთ სარდლებს, მიატოვეს, გემებზე გარუნდნენ, მტრის ხელში ჩაყარეს წინამძღოლნი და ღმერთების რისხვა მთელი ფლოტისა და ხალხის განადგურებით დასრულდა, — მაშინ როგორღა გამოჩნდებოდა თერსიტეს საძაგლობა? თუ უწყინარი ავისიტყვაობა სასაცილოა, ზიანის შომტანი საძაგლობა ყოველთვის საშინელია. ამ დებულებას უკეთესად ვერაფრით ავხსნი, თუ შექსპირიდან არ დავიმოწმე ორი ადგილი. გრაფ გლოსტერის ნაბიჰვარი ედმუნდი, ცხადია, არანაკლებ ვერაგი ბოროტმოქმედი „შეფე ლირში“, ვიდრე გლოსტერის ჰერცოგი. რომელმაც საშინელი დანაშაულობებით გაიკაფა გზა ტახტისაკენ და გახდა რიჩარდ მესამე. მაგრამ როგორ ხდება, რომ ის იმდენ შიშის ზარსა და ელდას არ იწვევს, რამდენსაც ეს მეორე? როცა ნაბიჰვარს ვუსმენ:

შენ, ბუნებაო, მე ჩემს ღმერთად მიწამებია,
მე ვმონებ მხოლოდ კანონს შენსას და თავყანსა ვცემ.
რად მოეუხრი თავს უსამართლოს კაცთ-ჩვეულებას
და კაცთ კანონის ცთომილებას მუხლს რად მოუვლრევ?
ნუთუ მად, რომე თორმეტის თუ თოთხმეტის თვითა
ჩემს ძმაზედ გვიან დავიბადე? უკანონო?

რითა ვარ აბა უკანონო? რა მაკლია მე?
ჰკევის სითამამე, ძალღონე თუ ჰაეროვნება?
ყოველ ამითი მდიდარი და შემკული მე ვარ
ისე, ვით შეენის პათიოსან დედისგან შობილს.
მაშ, რაღად გვზრახვენ და გვარქმევენ ურცხვთა

სახელთა?

უკანონო! ღლაპო! ბუშო! ნაბიჰვარო!
რაში შემფერის მე ამგვარი სახელწოდება,
მე, ვინც ჩამსახა უტკბოესმა ვენებათა ლეღვამ
და საიდუმლო ტრფიალებამ შთამბერა სული,
მე, რომლისთვისაც თვით ბუნებას კრძალვით
წარსტაცეს

სულისა ღონე და სიტურფე თვალ-ტანადობის?
ესრედ ნაყოფის გამოღება ნუ თუ არ სჯობდეს
ჩვეულებრივის გაცვეთილის გრძნობით გაჩენას,
რომელიც კანონთ ნებადართვით, თვლემით, მთქნარებით
ზადავს ამქვეყნად ამდენ ტუტუტ და სულელთ
გროვას?¹⁹¹ —

შე თითქოს ვუსმენ ეშმაკს, რომელიც ნათელი ანგელოზის სახეს იღებს. ხოლო ჰერცოგ გლოსტერის სიტყვებში:

მაგრამ მე ხომ ამ თამაშისთვის არ ვარ შექმნილი,
და ვერც სარკის წინ ვიარაშიყებ ჩემსავე სახესთან;
მე, უშნოდ გათილის, არ მაქვს სატრფო შეხედულობა,
რომ მოვაწონო თავი ცუნცრუკ, კოხტა გომპიოთ;
არაა მაქვს მე ერთმანეთთან შეფერებული;
მუხთალ ბუნებას აუესივარ უსახურობით
და უჟამური, შეთითხნილი გავურვევივარ
ცოცხალთა შორის ნაადრევად მუცლით ნახსლელი.
ნახევრადაც არ დამთავრებულს, უმსგავსს და საპყარს
ძალნიც კი მყეფენ, როცა იმათ გვერდით ვუღდავარ...
და აი ესრედ მოღუენებულს მშვიდობის ჟამსა
სხვა არაფერი დამჩენია დროს გასართობად,
თუ არა იგი, რომ ვუყურო ჩემს აჩრდილს შზიან დღეს
და ჩემის თვალთ განვიცადო ეს სახირობა.
რაზან ასეა, არშიყობა რაკი არ ძალმძის
და არ ავყვები ამ ტკბილ ჟამთა დროს გატარებას,
მაშ სიბოროტით მაინც უნდა ვიჩინო თავი
და ჩავუმწარო სხვებს ამო სიამოვნება!¹⁹² —

ამ სიტყვებში მე ვხედავ ეშმაკს და მესმის ეშმაკის ხმა, თანაც ეშმაკისა, თავისი ნამდვილი სახით მოვლენილის.

ასე იყენებს პოეტი ფორმების სიმახინჯეს. რა ზომიერებით შეიძლება ისინი გამოიყენოს მხატვარმა?

ხელოვნება, როგორც მიმბაძველი ოსტატობა, სიმახინჯეს, ცხადია, ასახავს, ხოლო როგორც მშვენიერი ხელოვნება, მის ასახვას გაურბის. როგორც ისეთს, მხატვრობას მიეკუთვნება ყველა ხილული საგანი, ხოლო როგორც ასეთს — მხოლოდ ის საგნები, რომელნიც სასიამოვნო განცდას აღძრავენ.

მაგრამ ხომ შეიძლება მიბაძვაში არასასიამოვნო განცდებიც მოგვწოდდეს? არა ყველა. აი, მაგალითად, რას ამბობს ზიზღზე ხელოვნების ერთი ფრიად გონებამახვილი მსაჯული¹⁹³: „შიშის, დარდის, ელდის, თანაგრძნობის და ა. შ. წარმოდგენები ჩვენში უკმაყოფილობას აღძრავენ. მხოლოდ იმ

შემთხვევაში, როცა ბოროტება რეალურად მიგვაჩნია. ამიტომ მათ შეიძლება ჩვენში სასიამოვნო განცდების სახეც მიიღონ, როგორც კი გავიხსენებთ, რომ ეს მხოლოდ ხელოვნების ცთუნებაა. სულ სხვაა ზიზღი. ეს გრძნობა წარმოიშობა სულში წარმოსახვის კანონის საფუძველზე, მხოლოდ და მხოლოდ საზიზღრობის წარმოდგენის სახით. — სულერთია, იქნება ეს საგანი სინამდვილეში თუ არა. რა შედეგატი აქვს შეურაცხყოფილ წარმოსახვას. გრძნობა-გონებას, თუნდაც ხელოვნებამ აუხსნას, რომ ეს მხოლოდ მიბაძევა? ჩვენი სულის უკმაყოფილობა შედეგია არა იმისა, რომ ასეთი ბოროტება რეალურად არსებობს, არამედ უშუალოდ მისი წარმოდგენისა, ხოლო ეს წარმოდგენა კა ნამდვილად ჩვენს წინაშეა. ამიტომ ზიზღის გრძნობა ყოველთვის თვით რეალური ბუნებაა და არა მიბაძევა¹⁹⁴.

იგივე შეიძლება ითქვას ფორმების უმსგავსობაზე. ეს უმსგავსობა შეურაცხყოფს ჩვენს მზერას, სახეს, წარმოსახვას, ეწინააღმდეგება ჩვენს გემოვნებას. წესიერებასა და თანხმობას, აღძრავს ზიზღს, მიუხედავად იმისა, არსებობს თუ არა ნამდვილად ჩვენს თვალწინ ის საგანი, რომლის უმსგავსობასაც ჩვენ ვაკვირდებით. შეგვიძლია თერსიტე არც ბუნებაში ვნახოთ და არც სურათზე, ორივე შემთხვევაში უკმაყოფილო განცდა გვეუფლება, და თუ სურათი იმდენად არასასიამოვნო განცდას არ იწვევს. როგორც მოსალოდნელია, ეს იმიტომ კი არა, რომ ფორმის უმსგავსობამ ხელოვნებაში უმსგავსობის სახე დაკარგა, არამედ იმიტომ, რომ სურათზე შეგვიძლია თვალი მოვარიდოთ საკუთრივ სიმახინჯეს და ხელოვნების ნაწარმოების ღირსებით გავიხაროთ, თვით საძაგლობა კი აბსტრაქციად ვაქციოთ. მაგრამ ასეთ სიხარულსაც ხშირად გვიწამლავს ფიქრი, რომ ხელოვნება ასე ცუდად გამოუყენებიათ, და ეს ფიქრი არც თუ იშვიათად დასცემს ჩვენს თვალში მხატვრის წონას.

არისტოტელე ერთ სხვა მიზეზს ასახელებს და ხსნის, რატომ ხდება. რომ საგანი, რაც ბუნებაში გვძაგს, უზუსტეს ნახატში რაღაც სიამოვნებას იწვევს*: ესაა ადამიანის საყოველთაო ცნობისმოყვარეობა. ჩვენ გვიხარიაო, როცა შეგვიძლია სურათზე ვიხილოთ საგანი. შევიცნოთ ის. რაც ბუნებაში გვიხილავს. შევისწავლოთ, თუ რას წარმოადგენს ესა თუ ის ნივთი. მაგრამ აქედან მაინც არ გამოდის გამართლება მხატვრული ნაწარმოებისათვის, რომელიც საძაგლობას ასახავს. კმაყოფილება, გამოწვეული ცნობისმოყვარეობით, ჩვენი ცოდნის წყურვილის დაკმაყოფილებით. მხოლოდ წამიერია. და ასახული საგნისადმი მისი დამოკიდებულებაც შემთხვევითი, არაარსებითია. პირიქით. უკმაყოფილება, გამოწვეული უმსგავსობით, — მუდმივია და თანაც მტკიცე კავშირშია იმ საგანთან, რომელსაც სურათი (ქანდაკება) ასახავს. როგორღა შეუძლიათ მათ ერთიმეორის გაწონასწორება? კიდევ სუსტია ჩვენი პატარა

* პოეტისა, თ. IV.

კმაყოფილება, გამოწვეული საგნის გამოსახულებაზე დაკვირვებით, რომ სადაგლობით გამოწვეული უსიამოვნო გრძნობა დაამარცხოს. რაც უფრო მეტს ვაკვირდები სურათსა და საძაგელ საგანს, მის პირველწყაროს, მით უფრო ვგრძნობ ასეთ ზემოქმედებას, ბოლოს კი შედარების მცირე სიამოვნება სულაც ქრება და მრჩება შიშველი სადაგლობის ორმაგი განცდა. არისტოტელეს მსჯელობიდანაც ჩანს, რომ თვითონ სწავლული გარეგნულად მაზინჯ საგნებს არ შიათელიდა ისეთებს, რომელთა გამოსახულებაც შეიძლება გვესიამოვნოს. ასეთებად რაცხდა მტაცებელ მხეცებსა და გვამებს. მტაცებელი მხეცები "შიშს აღძრავენ, თუმცა საძაგელნი არ არიან, და ეს შიში, არა საძაგლობა, მიზადებით იწვევს სასიამოვნო განცდას. ასევეა გვამებთან. მწვავე, მძაფრი განცდა სიბრალულისა, შიშისმომგვრელი გახსენება საკუთარი აღსასრულისა იწვევს ბუნებაში მძიმე განცდას და აქცევს გვამს საძაგელ საგნად. მაგრამ მხატვრულ ხაწარმოებში პირველი გრძნობა კარგავს ძალას, რადგან არ გვჯერა ნანახის სინამდვილე, ხოლო რაც შეეხება საშინელ მოჯონებებს, ყოველი მოკვდავის საშინელი ხვედრის გახსენებას, ეს აზრი შეიძლება სხვადასხვა მანუგეშებელი გარემოებებით დიფაროს, ან ისე მტკიცედაა მასთან დაკავშირებული, რომ უმალ რაღაც სასურველი, სასიამოვნოც კი გვეჩვენება, ვიდრე საშინელი.

აძრიგად, გარეგნული უმსავსობა, საძაგელი ფორმები არც შეიძლება იყოს მხატვრობის, როგორც კაზმული ხელოვნების საგანი თავისთავად, რადგან გრძნობა, რასაც ის აღძრავს, ჯერ ერთი, არასასიამოვნოა და მეორეც, ის არ ეკუთვნის იმ არასასიამოვნო საგანთა რიცხვს, რომელნიც მიზაძვის შედეგად (სურათში) სასიამოვნო გრძნობად იქცევა ხოლმე, მაგრამ აქ კიდევ სხვა კითხვა იჩენს თავს: ხომ არ არის ხელოვნებაში საძაგლობა მაინც საჭირო, როგორც შემადგენელი ნაწილი. სხვა გრძნობების გასაძლიერებლად, კონტრასტისათვის, როგორც პოეზიაში?

შეუძლია თუ არა მხატვრობას სასაცილოსა და საშინელის მისაღწევად საძაგელი ფორმების გამოყენება?

მე ვერ ვბედავ, რომ ასე პირდაპირ უარით ვუპასუხო ამ კითხვას. შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ უწყინარი საძაგლობა მხატვრობაშიაც სასაცილო შეიძლება იყოს, მეტადრე თუ ეს დაკავშირებულია მისწრაფებასთან. რომ ხაწარმოები იყოს სახიერი და მომხიბლავი. უდავოა ისიც, რომ მავნე საგაძლობა ბუნებაშიც და სურათშიც შიშს აღძრავს, ხოლო ის სასაცილო და ეს საშინელი, რომელნიც უკვე თავისთავად ნარევი განცდებია, მიზაძვაში უფრო რბილდება და სასიამოვნოც კი ხდება.

მაგრამ ამავე დროს კიდევ უნდა გავიხსენოთ, რომ ამის მიუხედავად აქ მხატვრობა პოეზიასთან ერთნაირ მდგომარეობაში ვერაა. პოეზიაში, როგორც უკვე შევნიშნე, საძაგლობა ფორმებისა თითქმის სრულიად კარგავს თავის

არასასიამოვნო ზემოქმედებას იმის გამო, რომ უარყოფითი ნაწილები პოეზიაში გადმოიციება არა ერთბაშად, არამედ თანდათანობით, დროში, მიმდევრობით. საგაძლობა პოეზიაში გარკვეული აზრით წყვეტს საძაგლობად გამოჩენას და სხვაგვარ მოვლენებს ისე შინაგანად უკავშირდება, რომ ასალ ზეგავლენას იწვევს, ახლებურ ზემოქმედებას ახდენს. მხატვრობაში, ფერწერაში კი საძაგლობა, პირიქით, ყველა თავისი ძალით იყრის თავს და ბევრად არ განსხვავდება იმისაგან. რასაც ბუნებაში ვხედავთ. უწყინარი (უვნებელი, განურჩეველი) საძაგლობა აქ დიდი ხნით ვერ დარჩება სასაცილო. უსიამოვნო განცდა იმარჯვებს. რაც პირველად თავშესაქცევი იყო, ის მალე ღდება მხოლოდ საზიზღარი. იგივე მოსდის მანე საძაგლობასაც: საშინელი თანდათან ქრება მასში, და ბოლოს მხოლოდ სიმახინჯე (უფორმოება, ხინჯი) უკვე უცვლელი სახით გვრჩება თვალწინ.

ასეთი მოსაზრებების საფუძველზე გრაფ კეილუსს შეეძლო სრული უფლებით ამოეგდო თერსიტეს ეპიზოდი თავისი ჰომეროსისეული სურათების რიგიდან. მაგრამ შეიძლება თუ არა მათი საერთოდ ჰომეროსიდან ამავე საფუძველზე ამოღება ვისურვოთ? სამწუხაროდ, უნდა შევნიშნოთ, რომ ერთი მეცნიერი, სხვა მხრივ ძალზე სწორი და ფაქიზი გემოვნებით გამორჩეული, ამ აზრისაა¹⁹⁵. მაგრამ მე იმედი მაქვს, რომ ამაზე სხვა ადგილას უფრო დაწვრილებით მექნება მსჯელობა.

X XV

მეორე განსხვავებას, რომელსაც ზემოთ დასახელებული კრიტიკოსი ზიზღსა და სულის სხვა არასასიამოვნო ვნებებს შორის ხედავს, წარმოადგენს: შეძაგება, შეზიზღება (უნლუსტ), რასაც ჩვენში ფორმების გარეგნული სიმახინჯე იწვევს.

„სხვა არასასიამოვნო ვნებანი, — წერს ის, — არა მარტო მიბაძვაში, არამედ თვით ბუნებაშიაც გვასიამოვნებენ ხოლმე, რადგან მხოლოდ სუფთა უსიამოვნებას კი არ გვაყენებენ, არამედ სიმწარესთან ერთად რაღაცთა გვაძაგებენ კიდევ, არბილებენ, ამსუბუქებენ უსიამო განცდას. მაგალითად, შიში ყოველთვის რაღაც იმედთანაა დაკავშირებული. შიში ნუგეშით გვიმსუბუქდება. ელდა აღვიძებს მთელს ჩვენს ძალას, რათა საფრთხე ავიცილოთ. რისხვა თითქმის ყოველთვის დაკავშირებულია შუბრისძიების სურვილთან, ხოლო მწუხარებას გვიმსუბუქებს გარდასული ბედნიერების გახსენება, თანაგრძნობით გამოწვეულ წუხილს კი ყოველთვის თან ახლავს სიყვარულია და კეთილგანწყობილების სასიამოვნო, ფაქიზი გრძნობა. სულს რჩება სრული თავისუფლება, რომ ხან ვნებათაღელვის სასიამოვნო, ხანაც ნებისმიერად არასასიამოვნო ნაწილთან დაჰყოს ხანი და თავისთვის შექმნას რაღაც ნარევი სი-

ხარულისა და სიმძიმისა, ხალისისა და უხალისობისა, რაც თვით სუფთა სიამოვნებაზე უფრო მიშზიდველია ხოლმე. სულ მცირე ყურადღება კმარა, რომ კაცი ამ განცდას თავის თავზე დააკვირდეს; არა და მაშ საიდან უნდა მოდიოდეს ის გარემოება, რომ განრისხებულს თავისი რისხვა, ხოლო დამწუხრებულს თავისი მწუხარება უფრო ძვირად უღირს, ვიდრე ყველა სამხიარულო წარმოდგენები, რითაც მათს დაწყნარებასა და ნუგეშისცემას ცდილობენ? სულ სხვა ამბავია ზიზლი და მასთან დაკავშირებული განცდა ყოველნაირი. სული ჩვენი ვერ ხედავს მათში ვერაფერს სანუგეშოს და სასიამოვნოს. უქაყოფილობა იმარჯვებს გადაჭრით, და ჩვენ ვერ ვპოულობთ ვერც ბუნებაში, ვერც მბაძევაში ისეთ მდგომარეობას, რომელშიაც ჩვენი გუნება არ გაგვიფუჭდება და ზიზლით არ ვიბრუნებთ პირს საძაგლობისაგან“.

სავსებით მართებულია. მაგრამ რაკი კრიტიკოსი თვითონვე აღიარებს ზიზლის მონათესავე გრძნობებს, რომელნიც მხოლოდ უსიამოვნებას იწვევენ. რომელი უნდა იყოს ასეთი მონათესავე გრძნობა, თუ არა ფორმის სიმახინჯის გრძნობა? ასეთი საგანიც იწვევს ბუნებაში მხოლოდ უსიამოვნებას, რასაც სიამოვნების ნასახიც არ ურევია. და რაკი ეს გარეგნული უმსგავსობა ერთნაირად უარყოფით ემოციებს იწვევს ბუნებაში თუ მბაძევაში, ამიტომ არც საზიზლარს და არც უმსგავსოს არ მოეპოვება ისეთი მდგომარეობა (სახე, ფორმა), რომ მისგანაც ზიზლით არ ვიბრუნოთ პირი.

ღიახ, ეს უსიამობა⁹⁶, შეზიზლების განცდა, თუ მე ჩემი ასეთი განცდა საკმაოდ სწორად გამოვიკვლიე, თავისი ბუნებით ზუსტად ზიზლის შესაბამისია. განცდა, რაც თან სდევს ფორმების სიმახინჯეს, არის ზიზლი, ოღონდ უფრო უმხიშვნელო ხარისხისა, ნაკლებად მკვეთრი. მართალია, ეს დებულება ეწინააღმდეგება ხელოვნების მსაჯულის მეორე შენიშვნას, რომლითაც ზიზლის გრძნობა მიეწერება მხოლოდ ყველაზე უფრო ბუნდოვან განცდებს, როგორცაა გემო, სუნი და შეხება. „პირველ გრძნობას, — წერს, — ეზიზლება მეტისმეტი ტკბილი, უკანასკნელს — მეტისმეტი სირბილე სხეულებისა, რომელნიც არავითარ წინააღმდეგობას არ უწევენ შეხებაზე. ასეთი სხეულები შეძლებენ აუტანელი ხდებიან თვალისთვისაც, სახელდობრ მაშინ, როცა ვიგობებთ, რა ზიზლს იწვევდნენ ყნოსვისა და გემოვნების ორგანოებში; რადგან, კაცმა რომ თქვას, თვალისათვის საზიზლარი საგნები არ არსებობენ“. მე კი, პირიქით, მგონია, რომ ასეთების პოვნაც შეიძლება. მეჭეჭი სახეზე, ტუჩგაპობილობა („კურდღლის ტუჩები“), ჩაჭყლეთილი ცხვირი და გადმობერილი ნესტოები, წარბების სრული სიტიტვლე — სულ სიმახინჯეა, თანაც არა გემოვნების, არც ყნოსვისა და არც შეხებისათვის. უეჭველია, მათი ხილვისას გვეუფლება გრძნობა, უფრო მახლობელი ზიზლისათვის, ვიდრე სხეულის რაიმე სხვა უწყსრიგობა, მაგალითად მრუდე ფეხი, კუზი. რაც უფრო ფაქიზი და შთაბეჭდილებიანია კაცი, მით უფრო შევიგრძნობთ სხეულში იმნაირ მოძრაო-

ბას, რაც წინ უსწრებს ღებინებას. მართალია, ეს მოძრაობა მალე ნელდება, ქრება, თითქმის არასოდეს არ თავდება ნამდვილი ღებინებით, რაც იმით აიხსნება, რომ ამ საზიზღარ რამეებთან ერთად ვიგონებთ ხოლმე სინამდვილის შრავალ სხვა მოვლენას, რაც უსიამოვნო გრძნობას აზომიერებს და ახშობს, ასე რომ სხეულზე რაიმე არსებით ზეგავლენას ვერ ახდენენ ვერაფერითარ სა-
დაგლობანი. უფრო ბუნდოვანი გრძნობები, მაგალითად გემო, სუნი, შეხება კი, პირიქით, საზიზღარი საგნისაგან მიღებული შთაბეჭდილებით სრულიად გახიშსკვალებიან და იმავდროულად სხვა რეალურ საგნებს ვეღარ აღიქვამენ. ამრიგად, საზიზღარი საგანი მათზე მოქმედებს ცალკე. სრულად, მთელი ძა-
ლით, ისე რომ მთელს სხეულს შეძრავს ხოლმე.

სხვა მხრივ, საზიზღარის მიბაძვაზე საგნებით მეორდება ის, რაც სიმა-
ხიხვის მიბაძვაზე ითქვა. რამდენადაც მისგან მიღებული უსიამოვნობა ბევ-
რად უფრო ძლიერიცაა, ამიტომ, ცხადია, ის კიდევ უფრო ნაკლებად შეიძ-
ლება იყოს პოეზიისა და მხატვრობის საგანი. მართალია, სიტყვიერი გამოხატ-
ვა საგრძობლად არბილებს მის ზემოქმედებას, ამიტომ თავს ნებას ვაძლევ
გახეცხადო, რომ პოეტს ყოველ შემთხვევაში შეუძლია მისი ზოგიერთი
შტრიხის გამოყენება, ელემენტის სახით შემოტანა იმ შერეული გრძნობების
გაშოსახატავად, რომელთა ასახვაშიც სადაგლობის გამოყენებამ წარმატება
შოუტანა, როგორც შთაბეჭდილების გაძლიერების ხერხმა.

საზიზღარი სასაცილოს აძლიერებს ხოლმე, ანუ ღირსების წარმოდგენები,
აშკარად თავდაჭერა, საზიზღართან კონტრასტში, ხდება სასაცილო. ასეთი მა-
გალითების პოვნა არისტოფანესთან¹⁹⁷ უხვად შეიძლება. სინდოფალა მაგონ-
დება, „ღრუბლებში“ რომ დიდ სოკრატეს ასტრონომიულ დაკვირვებებს აწ-
ყვეტინებს:

მოწაფე

სინდოფალამ შეაშფოთა რალაც ახლახან,
ფიქრით გართული.

სტრეფსიაღე

მამ მითხარი, ეს როგორ მოხდა?

მოწაფე

ვიღრე სოკრატე მთვარის ბრუნვას აკვირდებოდა,
პირდაღებული გასცქეროდა მნათობთა წრეებს,
სახურავიდან რალაც უქნა სინდოფალამ...

სტრეფსიაღე

სასაცილოა. დაასველა სინდოფალამ.

საზიზლარი რომ არ ყოფილიყო ის, რამაც სოკრატეს პირი ჩაუსველა, სასაცილოც აღარაფერი იქნებოდა¹⁹⁸. ყველაზე უფრო ხიმიანკლური დეტალები ამხიარი ამბებისა მოთხრობილია პოტენტოტურ ზღაპარში „ტკვასოუ და ნონმკვია“, რაც დაბეჭდილია მახვილგონივრულ „მცოდნის“ ფურცლებზე. მოთხრობა ლორდ ჩესტერფილდს მიეწერება. ვინ არ იცის, რა ბინძურნი არიან პოტენტოტები, რამდენი ისეთი რამე მიაჩნიათ წმინდად, მშვენიერად და მოხდენილად, ჩვენ რომ საძაგლად და გულისამრევად ვთვლით. ჩაჭეკილი ცხვირის ხრტილი, ჭიპამდე ჩამოკიდებული ძუძუები; თხის ქონითა და ჭვარტლით გადაგლეხილი ტანი, მზეში გარუჯული, აბურძგნილი თმა, საიდანაც ქონი წვეთავს; ახალი ნაწლავებით დახვეული ხელ-ფეხი, — აი, ესაა მხურვალე სიყვარულის ნიშნები, რაც მოწიწებასა და სიახლოვის სურვილს იწვევს. აი, ასე გამოწყობილები წარმოთქვამენ ცეცხლოვანი სიყვარულის გამომხატველ სიტყვებს — მოდი და შეიკავე სიცილი!

საშინელს საზიზლარი კიდევ უფრო მჭიდროდ შეიძლება შეენივთოს. რასაც ჩვენ საძაგელს ვუწოდებთ, სხვა არაფერია, თუ არა საზიზლარი საშინელება¹⁹⁹. ლონგინს არ მოსწონს ჰესიოდეს განპიროვნებული მწუხარება, რომლის „აყროლებული ნესტოებიდან ნესტი მოყონავს“. მე კი ეს სახე უხვირო შგონია არა თავისთავად, არამედ იმიტომ, რომ ეს უბრალოდ საზიზლარი სურათია, რაც საშინელს არაფერს ჰმატებს. თითებიდან შორს წამოშვერილ ფრჩხილებს ის, ეტყობა, არ იწუნებს, არ კიცხავს, ამავე დროს კი ასეთი გრძელი ფრჩხილები ისევე საზიზლრობაა, როგორც წინ წამოშვერილი ცხვირი, მაგრამ გრძელი ფრჩხილები ამავე დროს საშინელებაცაა, რადგან ისინი ფხაჯხიან სახეს, საიდანაც სისხლი მიწაზე მოწვეთავს. უსუფთაო ცხვირი კი სხვა არაფერია, გარდა უსუფთაო ცხვირისა, და მე მწუხარებას მხოლოდ იმას ვურჩევდი, რომ პირი დაეხურა.

წაიკითხეთ სოფოკლეს უდაბური გამოქვაბულის აღწერილობა. ამ მღვიმეში ცხოვრობდა ფილოქტეტე. არაფერი მოწყობილობა იქ არაა, მხოლოდ ხმელი და ხეშეში ფოთლები ყრია, ხის უმგავსი კათხა დგას და ერთი კვესია. აი, ესაა მთელი სიმდიდრე სნეულისა, რომელიც ყველა გმირმა მიატოვა! რით ასრულებს პოეტი ამ სამწუხარო, საშინელ სურათს? საზიზლრობის ჩვენებით. „აჰა! — შესძახა ნეოპტოლემემ. — აქ სისხლით და ზინთით გაყდენთილი ჩერები შრება!“

ნეოპტოლემე

გხედავ სამკვიდროს ცარიელსა და უკაცრიელს.

ოღისევისი

არც ქურჭელი დგას, არაფერი, რომ ჰამოს კაცმა.

ნეოპტოლემე

მხოლოდ ფოთოლი გათელილი ყრია საწოლად.

ოღისევსი

ნუთუ ამ პერქვეშ არის სრული სიკარიელე?

ნეოპტოლემე

აქ თვითნაკეთი ფიალაა, გაუწაფავი
ხელით ნათალი, აგერ კიდეც კვესია ერთი.

ოღისევსი

და სულ ეს არის, რასაც ამბობ, მისი ქონება.

ნეოპტოლემე

ჰო, სამწუხაროდ! აგერ ვხედავ, მზეზე შრებიან
საზიზღარ ზინთით გაჟღენთილი რაღაც ძონძები²⁰⁰.

ასევე ხატავს ჰომეროსი ჰექტორის გვამს, სისხლითა და მტვრით დაფარულ სახეს, დასახიჩრებულს, აბურძგნილი თმა რომ სისხლს დაუწებებია.

სიზმრად კი წვერი ქუჩყიანი, თმა წებოვანი
და სისხლიანი ჰქონდა ტანი ნაიარევი,²⁰¹ —

როგორც წერს ვერგილიუსი. ესაა საზიზღარი, მაგრამ ამდენადვე შესაბრალო-
სი და საშინელი სანახაობა. ვის შეუძლია ზიზღის გარეშე წაიკითხოს სცენა,
რომელშიაც ოვიდიუსი მარსიასის დასჯას აღწერს?

სანამ ყვიროდა, აცალა ტანიდან ტყავი.
ქრილობის გარდა არა დარჩა, გაშიშვლდა ნერვი,
ვენები ფეთქავს და გარშემო სისხლი მჩქეფარებს.
გარკვევით ჩანდა მოფართქალე შიგნეულობა
და გამპვირვალე ბოკოებოსაც დათვლილი გულში²⁰².

მაგრამ ვინ არ იგრძნობს, რომ საზიზღარი (საზიზღრის განცდა) აქ თავის ადგილზეა? აქ ის საშინელს საზარლად აქცევს, ხოლო საზარლობა (საძაგლობის გაგებით) თვითონ ბუნებაშიც არაა ჩვენთვის ერთგვარ მიმზიდველობას მოკლებული, თუ შიშთან ერთად ჩვენში თანაგრძნობასაც აღძრავს, მიბაძვაში კი ის ხომ საერთოდ კიდეც მეტ თანაგრძნობას იწვევს! მაგალითებით თავს არ შეგაწყენთ, მაგრამ არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ არის საშინელის ერთი სახეობა, რასაც პოეტი აღწევს მხოლოდ და მხოლოდ საზიზღარის მოშვე-

ლიებით. ესაა საშინელი (განცდა) შიმშილისა. ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც კი საშინელ შიმშილს აღწერთ ხოლმე მოთხრობებით საკმე-
ლად გამოუსადეგარი, არაჯანსაღი, გულისამრევი რამეების შესახებ, რომელ-
თა შემქნებობითაც ლამობენ მშვიერი კუჭის დაშოშმინებას. რაკი მიბაძვას ჩვენ-
ში არ შეუძლია შიმშილის გრძნობა აღძრას, მეორე არასასიამოვნო გრძნობას
მიძართავს, რომელსაც ძლიერი შიმშილის დროს ნაკლებ ბოროტებად
ვთვლით. მიბაძვა ცდილობს ჩვენში ეს მეორე განცდა გააღვიძოს, რათა მისი
შემქნებით წარმოვიდგინოთ, რაოდენ მძიმე ყოფილა პირველი, რომელიც
მას სავსებით აზღობს. ოვიდიუსი წერს ორეადზე, რომელიც ცერერამ შიმ-
შილს მიუგზავნა:

როს თვალი ჰკიდა, ვერ გაბედა მიახლოება,
ისე გადასცა ღმერთის სიტყვა. არ დაანანა.
თუმც შორით იდგა, თუმც მცირე ხნის უწინ მოვიდა,
შიმშილი იგრძნო მაინც...²⁰³

ეს არაბუნებრივი გაზვიადებაა! მშვიერის, თუნდაც თვით განპიროვნებული
შიმშილის ხილვას არ შეუძლია მძლარი კაცის დამშვევა. მას შეუძლია გამო-
იწვიოს სიბრალული, ზიზღი, ამაზრზენი გრძნობა, მაგრამ არა შიმშილი. ან
საზარლობის აღსაწერად ოვიდიუსი ფერებს არ იშურებს, როცა ფამესზე ლა-
პარაკობს²⁰⁴, ხოლო ერესიხთონის შიმშილობის მისეულ და კალიმაქესეულ
აღწერილობაშიც არანაკლებ საზარელი სურათია გადაშლილი²⁰⁵. მას შემდეგ,
რაც ერესიხთონმა ყველაფერი გადაჰამა და არ დაინდო არც სამსხვერპლო
ძროხა, რაც ვესტასათვის გაასუქა დედამისმა, კალიმაქეს²⁰⁶ ვერსიით ის ეცე-
მა ცხენებსა და კატებს, ქუჩაში გავარდება და სხვათა ნასუფრალს, ჭუჭყიან
ნარჩენებსა და გამოხრულ ძვლებს ეტაკება.

ძროხაც შეჰამა, ჰესტიასთვის რომ ზარდა დედამ,
სადოღე ცხენიც შესანსლა და საბრძოლო ცხენიც,
ჩაყლაპა კატა შემდეგ, რისხვა პატარა მხეცთა,
დაჯდა სამი გზის შესაყარზე შეფეთა შვილი,
ხელგაშვერილმა იწყო თხოვნა ნასუფრალისა²⁰⁷.

ოვიდიუსის ერესიხთონი ბოლოს თავის სხეულს ჩააფრინდება კბილებით,
რათა საკუთარი ხორცი ამოიჭამოს:

მაგრამ როს სენმა ამოწურა მთელი სახსრები,
ახალ სარჩოს კი უფრო მეტი სენი მოსდევდა,
თავის ასოთა დაბლღენა იწყო ერესიხთონმა
და ამდაგვარად შეუმცირდა სხეული ბედკრულს.²⁰⁸

პარპიებიც სწორედ იმიტომ დაგვიხატეს ასე საძაგლები და აყროლებულნი, რათა მით უფრო საზარელი გამოჩნდეს შიმშილი მეფისა, რომლის სანთვაგესაც ისინი ნთქავენ. მოისმინეთ, როგორ შესჩივის აპოლონიოს როდოსელის ფინეესი არგონავტებს:

მიიტან პირთან ლუკმას თუ არა,
მოშავლებიან უჩინარები ღრუბელთა მხრიდან ელვისებურად,
გამოაპობენ სივრცეს შხელით, საზრდის ხელიდან გამოამაციან.
მაგრამ ისეა აქოთებული, ასდის ისეთი სიმყარალის სუნი,
რომ სიახლოვეს ვერ გაჩერდება ალბათ ვერც ერთი მოკვდავთაგანი,
თორემ პირს აბა ვინ მიაკარებს, ანდამატისაც რომ ჰქონდეს გული!
მაგრამ ნღომა და სურვილი წამძლევს, ავიღებ ხოლმე ბინძურ
ნარჩენებს,
გულამღვრეული ვიყრი ბედშავი ამ გაუმძღარ, წყვეულ
სტომაქში¹⁰⁹.

ამ თვალსაზრისით შემძლია გავამართლო პარპიების საზიზლარი სახეები ვერგილიუსთან, მაგრამ ესაა არა ნაძღვლი ახლანდელი შიმშილი, რასაც პარპიები იწვევენ, არამედ მხოლოდ მომავლისა, რასაც ისინი წინასწარმეტყველებენ, და ეს წინასწარმეტყველებაც მხოლოდ სიტყვის თამაშია. დანტე¹¹⁰ მოგვითხრობს უგოლინოს შიმშილის ამბავს, რასაც იწყებს მისი საზიზლარი, საზარელი მღვამარეობის აღწერით ჟოჯოხეთში, სადაც ის იმყოფება მისი ყოფილი შემავიწროვებლისა და მღვერის გვერდით¹¹¹. შემდეგ კი აღწერილია თვითონ შიმშილობის საზიზლარი ნიშნები, რაც განსაკუთრებით მაშინ იგრძნობა, როცა შვილები სთავაზობენ თავს, შეგვჭამეო. ცნობისათვის ჰომიხდება კიდევ ერთი ადგილის გახსენება ბომონტისა და ფლეტჩერის დრამატული ნაწარმოებიდან, რომელიც ყველა სხვა მაგალითს შეცვლიდა, ცოტა გაზვიადებული რომ არ ყოფილიყო¹¹².

გადავდივარ საზიზლარი საგნების ასახვაზე მხატვრობაში. თუნდაც სრულიად უდავო იყოს, რომ საკუთრივ თვალისათვის საზიზლარი საგნები არ არსებობენ, ესე იგი ისეთი საგნები, რომელთა ასახვაზეც მხატვრობამ, როგორც სახვითმა ხელოვნებამ უარი უნდა თქვას, მაშინაც კი ხელოვანმა თავი უნდა აარიდოს საზიზლარი საგნების ასახვას, რადგან იდეებისა და განცდების კავშირის შედეგად საზიზლარი საგანი მაინც თვალში გვხვდება. პორდენონემ¹¹³ თავის სურათში „ქრისტეს დასაფლავება“ გვიჩვენა დამსწრე, რომელსაც ცხვირზე ხელი მოუჭერია. რიჩარდსონი¹¹⁴ ამ დეტალს გმობს იმ მოსაზრებით, რომ ქრისტე ახალი მკვდარი იყო და გვამი ჯერ არ იქნებოდა გახრწნილი. ლაზარეს აღდგინებაში, პირიქით, იგივე ქრისტი ბუნებრივი იქნებოდა, რადგან სახარებაში პირდაპირ წერია, აყროლებული იყო („უფალო, ყროდის“). მე კი ასეთი წარმოდგენა აქაც აუტანელი მგონია, რადგან გახრწნილი გვამი კი

აოა, ამ სიტყვის ხსენებაც კი ჩემში ზიზღს იწვევს. ჩვენ გავურბივართ აყრო-
ლებულ ადგილებს, თუნდაც სურდო გვქონდეს. მაგრამ, მეტყვიან, რატომ
არ შეუძლია მხატვარსაც ასახოს მსგავსი ამბები — არა როგორც თვითმიზანი,
არაჰედ კომიკურის გასაძლიერებლად, როგორც ამას პოეზია აკეთებსო? ღია-
ხაც! ხელოვნება ამას თავის თავზე იღებს და რისკზე მიდის²¹⁵. რაც მე უმს-
გავსობაზე (საძაგელზე) ვთქვი, საესებით და კიდევ მეტი ძალითაც ეხება ხე-
ლოვნებას. მხატვრობაში ხომ სინამდვილე კიდევ უფრო ნაკლებად სუსტდე-
ბა, ვიდრე პოეზიაში, სადაც შთაბეჭდილება მხოლოდ ყურით აღიქმება და
ამდენად ზიზღის განცდა ნაკლებია. ამიტომ აქ ის იმდენად მჭიდროდ ვერ და-
უკავშირდება სასაცილოსა და საშინელს. როგორც კი გაივლის პირველი გაო-
ცება, როგორც კი ხარბი მზერა გაძლება და მისუსტდება, ზიზღის გრძნობა
სრულიად ამკარად გამოიკვეთება, დაჩრდილავს ყველა სხვა შერეულ განც-
დას და ჩვენს წინაშე მთელი თავისი სიშიშვლით წარმოჩნდება.

X XVI

ბატონ ვინკელმანის „ძველი დროის ხელოვნების ისტორია“ უკვე გა-
მოვიდა. მე ნაბიჯსაც ვეღარ გადავდგამ წინ, ვიდრე ამ თხზულებას არ გადა-
ვიკითხავ. პიეტრობას ხელოვნებაზე მარტოოდენ ზოგადი წარმოდგენების სა-
ფუძველზე შეუძლია მიგიყვანოს კაცი სისულელეებამდე, რომელთაც, შენდა
სასირცხვოდ, მალე თვითონვე შენიშნავ, თვით ხელოვნების ნაწარმოებებისაგან
უარყოფილს. ძველებმაც იცოდნენ, რომ პოეზიასა და ხელოვნებას შორის
რაღაც კავშირი იყო და მას კიდევ უფრო მჭიდროდ კრავდნენ, ვიდრე ამის
საშუალებას ორივე ხელოვნება იძლეოდა. ის, რასაც მაშინ მხატვრები აკე-
თებდნენ, მაგალითია იმისათვის, თუ რა უნდა აკეთოს საერთოდ მხატვარმა,
ხოლო სადაც ასეთი ადამიანი გამოჩნდება, როგორიცაა ბ-ნი ვინკელმანი.
ჩირადნებით ხელში რომ წინ უძღვის ისტორიას, სპეკულატიურ აზროვნებას
შეუძლია მას თამამად მიჰყვეს.

ჩვეულებრივ, მნიშვნელოვან თხზულებას ჯერ გადავფურცლავთ ხოლმე,
შემდეგ კი ვიწყებთ საგულდაგულოდ კითხვას. ჩემს განსაკუთრებულ ინტე-
რეს იწვევდა ავტორის აზრი ლაოკოონზე. მართალია, არა იმდენად ქმნილე-
ბის მხატვრულ ღირსებაზე, რაც სხვაგან უკვე გამოთქმული ჰქონდა, რამდე-
ხდაც შექმნის დროზე. ვის აზრს მიჰყვება ამ საკითხში? ვინც ფიქრობდა,
რომ ვერგილიუსს უკვე გამზადებული ქანდაკება ედგა თვალწინ თუ ვინც
ვარაუდობდა. რომ პირიქით, მოქანდაკემ მიჰბაძა ვერგილიუსს?

ჩემთვის ძლიერ სასიამოვნო იყო იმის გაგება, რომ ვინკელმანი არაფერს
ამბობდა რომელიმე მხარის მიბაძვაზე. განა აუცილებელია, რომ აქ ურთი-
ერთ მიბაძვაზე ვილაპარაკოთ: ხომ ადვილი შესაძლებელია, რომ მსგავსება.

რაც პოეტურ ნაწარმოებსა და ხელოვნების შედევრს შორის უთუოდ არსებობს, 'შეშთხვევითია და არა აუცილებლობით გამოწვეული, და რომ პოეტსა და ხელოვანს არა მარტო არ მიუბძავთ ერთმანეთისათვის, არამედ შესაძლოა არც კი ჰყოლოდათ წინამორბედი, რომელსაც ორივემ მიჰბაძა! მაგრამ თუნდაც მკვლევარი შეცდომაში შეეყვანა ერთგვარ მსგავსებას, მაშინ პირველი აზრის მომხრე უნდა ყოფილიყო, რადგან ქანდაკებას ის მიაკუთვნებს ვერგილიუსზე ბევრად უფრო ადრინდელ ეპოქას, ალექსანდრე მაკედონელის ხანას²¹⁶, როცა საბერძნეთის ხელოვნებამ უმაღლეს განვითარებას მიაღწია.

„კეთილმა ბედმა, — წერს ვინკელმანი, — რომელიც ხელოვნებათა ხსენებაში მაშინაც ზრუნავს, როდესაც ისინი ნაღგურდებთან, ქვეყნიერების გასაოცებლად გადაარჩინა იმ დროის ხელოვნების ქმნილება, თითქოს ამით გამართლა ისტორია, რომელიც მაშინდელ შედევრებს მეთისმეტად აღიღებს. უხადო ქანდაკება ლაოკონისა შეიღების თანხლებით, აგესანდრეს, აპოლოდორეს და ათენოდორეს მიერ გამოკვეთილი როდოსზე, უეჭველად იმ დროისაა, თუმცა ჩვენ ზოგიერთებივით ზუსტად ვერ ვარკვევთ, რომელი ოლიმპიადების ყამს მოღვაწეობდნენ ხსენებული ოსტატები“.

ერთ-ერთ შენიშვნაში ის დასძენს: „პლინიუსი სიტყვასაც არ ამბობს დროზე, როდესაც აგესანდრე და მისი თანაშემწეები მუშაობდნენ, მაგრამ მაფეი²¹⁷ ძველი ქანდაკებების განმარტებაში ამტკიცებს, თითქოს ამ ოსტატთა შემოქმედება გაიფურჩქნა ოთხმოცდამეორე ოლიმპიადის ყამს, და სხვებმა, მათ შორის რიჩარდსონმაც, იგივე გაიმეორეს. პე ჰგონია, მაფეიმ ამ ჩვენს მოქანდაკედ მიიღო პოლიკლეტეს²¹⁸ ერთ-ერთი მოწაფე ათენოდორი, და რაკი პოლიკლეტე ოთხმოცდამეშვიდე ოლიმპიადის დროს გაიფურჩქნა, მისი სავარაუდო მოწაფის შემოქმედების აყვავების დრო ერთი ოლიმპიადით გვიან გადმოიტანა. სხვა საფუძველი არც მაფეის ჰქონია“.

რასაკვირველია, სხვა საბუთი არც ექნებოდა. მაგრამ რატომ იფარგლება ბ-ნი ვინკელმანი მაფეის ამ ერთი განსაზღვრით? იქნებ ის თავისთავად უარყოფილია? არც თუ ევრე იოლად. თუნდაც მისი ცნობა სხვა წყაროებით არ დასტურდებოდეს, მაშინაც ერთგვარ ალბათობას ქმნის, ვიდრე არ დამტკიცდება, რომ ათენოდორე — პოლიკლეტეს მოწაფე და ათენოდორე — აგესანდრეს და პოლიდორეს თანაშემწე თუ ამხანაგი, უთუოდ სხვადასხვა ოსტატები იქნებიან და მათი იგივეობა შეუძლებელია. საბედნიეროდ, ეს შეიძლება დამტკიცდეს იმით, რომ სხვადასხვა ადგილებიდან არიან. პირველი ათენოდორე, პავსანიას ზუსტი ჩვენებით, არკადიის კლიტორიდან იყო, მეორე კი პლინიუსის ცნობით როდოსელი გახლავთ.

ბ-მა ვინკელმანმა ყოველგვარი წინასწარი განზრახვის გარეშე დატოვა უყურადღებოდ მაფეის ვარაუდი და აღარ უცდია მისი უარყოფა. ყველაზე უფრო მოსალოდნელია, რომ ქმნილების მხატვრული ღირებულება, რაც თა-

ვისი უდავოდ უზარმაზარი ცოდნის საფუძველზე გამოიყვანა, იმდენად მხიშველოვნად ჩათვალა, სულაც უგულვებელყო მეორე საკითხი, მტკიც-დებოდა თუ არა მათგის დებულება რაიმე დამატებითი საბუთით. უეჭველია. მან ნახა ლაოკონში ბევრი ტექნიკური ნატიფი დეტალი,²¹⁹ რაც დამახასია-თებელი იყო ლისიპესათვის, რითაც ამ ოსტატმა ხელოვნება გაამდიდრა, ამი-ტომაც მან, ცხადია, ლაოკონიც უფრო ადრინდელ ქმნილებად ჩათვალა (მაკედონელის დროისად).

მაგრამ თუნდაც დამტკიცებული იყოს, რომ ლაოკონი ლისიპეს²²⁰ ად-რინდელი ნამუშევარი არაა, მაშინაც არის თუ არა ამით დამტკიცებული ისიც, რომ უთუოდ ლისიპეს დროისაა? რომ ბევრად უფრო გვიანდელი არაა და არც შეიძლება იყოს? მე რომ გვერდზე დავტოვო ხანა რომის იმპერიის და-საწყისამდე (ძვ. წ. 27 წ.), როდესაც ბერძნული ხელოვნება ხან აყვავდებოდა, ხან ისევ დაეცემოდა, — რატომ არ შეიძლებოდა, რომ ეს ქანდაკებაც ყო-ფილიყო ბედნიერი ნაყოფი მხატვართა შეჯიბრისა, რაც პირველ იმპერატორ-თა ძვლანგველური ფუფუნების შედეგი გახლდათ²²¹? რატომ არ შეიძლე-ბოდა აგესანდრე და მისი მეგობრები ყოფილიყვნენ ვთქვათ სტრონგილიო-ნის²²¹, არკესილაოსის²²³, პასიტელესის²²⁴, პოსიდონიუსის²²⁵, დიოგენეს²²⁶ თა-ნამედროვენი? ვანა ამ ოსტატთა საუკეთესო ქმნილებები ხელოვნების შედევ-რებად არ ითვლებოდა? ხსენებულ ხელოვნათა უდავო ნაწარმოებები რომ ხელთა გვექონოდა, მათი შექმნის დროს კი სრულიად უცნობი ყოფილიყო, რა ღვთაებრივი ნიჭი დაიხსნიდა მცოდნეებს შეცდომისაგან, რომ ისინიც მიე-წერათ იმ დროისათვის, რომლის ღირსადაც ბატონ ვინკელმანს მხოლოდ ლა-ოკონი მიაჩნია?

შართალია, ლაოკონის შემქმნელთა ცხოვრების დროს პლინიუსი გარ-კვევით არ შიუთითებს, მაგრამ მთელი კონტექსტის მიხედვით რომ ეკითხათ ჩემთვის, უფრო ძველი ოსტატების სასარგებლოდ იხრება თუ ახლებისა, გა-შოვტყდები, უფრო ამ უკანასკნელთა მხარეს ვიგულისხმებდი. თავად განსა-ჯეთ, რამდენად მართებულია ეს ვარაუდი.

მას შემდეგ. რაც უძველეს და უდიდეს მოქანდაკეებზე საფუძვლიანად ლაპარაკობს, ახასიათებს ფიდიასს, პრაქსიტელს²²⁷, სკოპასს, მერე ყოველგ-ვარი თანამედვერული წესის დაუცველად უფრო მოკლედ იგონებს დანარჩე-ნებს, უპირატესად იმ ოსტატებს, რომელთა ნამუშევრებიც რომშია დაცუ-ლი, — პლინიუსი განაგრძობს: „მცირეა სხვა სახელოვნათა რიცხვი. შთამო-შავალთა ხსოვნაში მათს დიდებას ის გარემოებაც უშლიდა, რომ ერთად მუ-შაობდნენ და ამიტომ უსამართლობა იქნებოდა ნაწარმოების მიწერა ერთი მათგანისათვის, ყველას ჩამოთვლა კი ძნელია ყოველთვის. სწორედ ასე იყო ლაოკონის საქმეც, დიდხანს რომ ინახებოდა ტიტეს სასახლეში. ეს იყო ქმნილება, რომელიც აღმატებოდა ყველა სხვა ქანდაკებასა და სურათს.

უბრწყისივალესმა როდოსელმა ოსტატებმა — აგესანდრემ, ათენოდორემ და პოლიდორემ ერთობლივი შრომით შექმნეს ერთი ლოდისაგან²²⁸ ლაოკონი, მისი ვაჟები, და გველების საოცარი სალტეები. ასევე კრატერმა, პითოდორემ, პოლიდექტემ და ჰერმოლაემ, სხვა პითოდორემ, არტემონეს და აფროდისიუსს ტრალინიუსის თანადგომით იმპერატორთა პალატინის სასახლე უზადო ქანდაკებებით დაამშვენეს. აგრიპას პანთეონი შეამკო ათენელმა დიოგენემ. და კარიბტიდები, რომელნიც მან ამ ტაძრის სვეტებზე გააკეთა, მიეკუთვნება ისეთ ნაწარმოებებს, რომელთაც ჭუფთი ცოცხალი მონახებით, ისევე როგორც ტაძრის ზემოთ შესრულებული სურათები, თუმცა ეს უკანასკნელები ხაკლებადაა ცნობილი, რადგან მეტისმეტად მალა მოუქცევია²²⁹“.

აქ ჩამოთვლილ ყველა ხელოვანს შორის დიოგენე ათენელი ერთადერთია, რომლის ცხოვრების დრო სრულიად უდავოა და დღემდეა. აგრიპას პანთეონი²³⁰ შეამკო, მამ აგვუსტუსის ჟამს უცხოვრია. მაგრამ პლინიუსის სიტყვები რომ უფრო საგულდაგულოდ ავწონ-დავწონოთ, ზემოთ დასახელებულ ყველა ოსტატის ცხოვრების დროც გარკვეული იქნება. პლინიუსი ამბობს, რომ კრატერმა²³¹ და პითოდორემ²³², პოლიდექტემ²³³ და ჰერმოლაემ²³⁴, მეორე პითოდორემ. არტემონმა²³⁵, და აფროდისიუსმა²³⁶ იმპერატორთა პალატინის სასახლეები მშვენიერი ქანდაკებებით დაამშვენეს. არის თუ არა ამით ხათქვაში, რომ იმპერატორები თავიანთ სასახლეს მშვენიერი ქანდაკებებით ამკობდნენ, ე. ი. ყველგან აგროვებდნენ და სასახლეში დგამდნენ? ცხადია, არა. პირიქით. ცხადია, რომ ეს ოსტატები იმპერატორებისათვის მუშაობდნენ ამ სასახლეებში, მათ დროს ცხოვრობდნენ. ისიც დამტკიცებულია, რომ სხელებული ოსტატები გვიანი დროს მხატვრები არიან, რომელნიც მხოლოდ იტალიაში ცხოვრობდნენ: სხვაგან აღარსად არ ვხვდებით მათს სახელს. უწინ რომ საბერძნეთში ემუშავათ, პავსანია უსათუოდ ნახავდა მათ ნამუშევარს და სახელებს მაინც შემოგვიანახავდა. მართალია, პითოდორეს ახსენებს ერთგან, მაგრამ ჰარდუინი სრულიად უმართებულოდ აიგივებს ამ სახელს პლინიუსის პითოდორესთან, რადგან პავსანია პირდაპირ ასახელებს იუნონას ქანდაკებას, რომელიც მას ქერონეაში უნახავს, და უწოდებს ანტიკურს. როგორც ცნობილია, პავსანია ასე ეძახის მხოლოდ იმ მხატვართა ქმნილებებს, რომელთაც უცხოვრიათ ხელოვნების უშორეს, პირველ პერიოდში, მაგალითად ფიდიასისა და პრაქსიტელის გამოჩენამდე. განა დასაჯერებელია, რომ იმპერატორები თავიანთ სასახლეებს იმდროინდელი ქანდაკებებით დაამშვენებდნენ? კიდევ უფრო ნაკლებადაა დასაჯერებელი ჰარდუინის მეორე ვარაუდი: თითქოს არტემონი, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, იგივე მხატვარი იყოს, რომელსაც პლინიუსი სხვაგან ასახელებს: სახელთა დამთხვევა ძალიან ცოტა საფუძველს ვუძლევეს ამ ავტორის ნამდვილი სიტყვის თვითნებური დამახინჯებისათვის.

ხოლო თუ არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ კრატერი და პითოდორე, პო-

ლიდექტე და ჰერმოლაე სხვებთან ერთად ცხოვრობდნენ იმპერატორების ჟამს, რომელთა სასახლეებსაც თავიანთი ქმნილებებით ამშვენებდნენ, მაშინ ძე შგონია, ასევე ამ დროინდელები არიან მხატვრები, რომელთაც პლინიუს ახსენებს და მერე უკანასკნელებზე გადადის პირდაპირი სიტყვით: „ასევე“. „მსგავსი“ (სიმილიტერ). ეს ოსტატები კი ლაოკონის შემქმნელები არიან. ამაში დარწმუნება იოლია: აგესანდრე, ათანადორი და პოლიდორე რომ ის ძველი ოსტატები ყოფილიყვნენ, როგორც ვინკელმანს ჰგონია, მაშინ განა შესაძლებელია, რომ პლინიუსი, მწერალი, რომლისთვისაც სიტყვის სიზუსტეს არამცირე მნიშვნელობა აქვს, ძველი მხატვრებიდან პირდაპირ ახლებზე გადმოსულიყო და დაეკავშირებინა იგივეობის, მსგავსების გამომხატველი სიტყვით: „ასევე“?

მაგრამ ვინმე მეტყვის, რომ სიტყვის ასეთი მიმსგავსება (სიმილიტერ) მიეკუთვნება არა მხატვართა ცხოვრების, არამედ რაღაც სხვა მსგავსების სახეობას, რაც დროის მიხედვით დაშორებულ მხატვართა სხვა სიახლოვეზე მიგვანიშნებსო. სახელდობრ, თითქოს პლინიუსი აქ ლაპარაკობდეს ისეთ მხატვრებზე, რომელნიც ერთად მუშაობდნენ და ამის შედეგად ვერ სარგებლობენ იმ დიდებით, რასაც იმსახურებდნენ. მათი სახელი დავიწყებულია იმიტომ, რომ ერთად შესრულებულ სამუშაოს მიწერა ერთი რომელიმე მათგანისათვის უსამართლობა იქნებოდა, ყველას ჩამოთვლა კი ყოველთვის დიდ დროს ითხოვსო. ასეთივე ლაოკონის შემქმნელთა ბედიც, აგრეთვე სხვა ოსტატებისა, რომელნიც იმპერატორთა სასახლეებში მუშაობდნენ.

ძე შხად ვარ ეს ვირწმუნო. მაგრამ უაღრესად მოსალოდნელია ისიც, რომ პლინიუსი ლაპარაკობდეს მხოლოდ ახალი დროის მხატვრებზე, რომელნიც ერთად მუშაობდნენ, თორემ რისთვის დასჭირდებოდა მართო ლაოკონის ავტორთა დასახელება; რატომ სხვებიც არ დაასახელა? ონატასი²³⁷ და კალიტელესი²³⁸; ტიმოკლე²³⁹ და ტიმარხიდე²⁴⁰ ან ამავე ტიმარხიდეს შვილები, რომელთაც საერთო ძალით შექმნეს რომში იუნონას ქანდაკება! თვითონ ბატონი ვინკელმანი ბრძანებს, მთელი გრძელი სია შეიძლება შედგეს იმ ქანდაკებებისა, რომელთაც ერთზე მეტი მამა (შემქმნელი) ჰყავდათო. რჩება მხოლოდ ორი ახსნა: ან პლინიუსს გაახსენდა მხოლოდ აგესანდრე, ათანადორი და პოლიდორი, რაღაც უცნაურობით დაავიწყდა დანარჩენი ჯგუფურად მომუშავე მოქანდაკეები, ან მხოლოდ უახლესი დროის მხატვრებს გულისხმობს, როგორც მე ვამტკიცებ.

დაბოლოს, თუ ყოველი ვარაუდი მით უფრო სარწმუნო ხდება, რაც უფრო მეტ სიძნელეს წყვეტს, რაც მეტ ამოუხსნელს ხსნის, მაშინ უაღრესად აშკარაა, რომ ყველაზე უფრო სარწმუნო იქნება ლაოკონის გამომხატველ პირველი იმპერატორების ჟამს ნაწარმოებად. წარმოვიდგინოთ, ის რომ იმ დროისა იყოს, რომელშიაც ბ-ნი ვინკელმანი აქცევს, და საბერძნეთში გამო-

უკვეთათ, განა გასაოცარი არ იქნებოდა ბერძენთა დუმილი ასეთ ნაწარმოებზე („რომელის ყველა სხვა სურათსა და ქანდაკებას აღემატება“?). უცხო და უცნაური იქნებოდა ისიც, რომ ასეთ დიდ მოქანდაკეებს სხვა არაფერი შეექმნათ და მათი ნაწარმოებები მხედველობიდან გამორჩენილად პავსანიას, რომელიც მთელ საბერძნეთში მოგზაურობდა. რომში სხვა საქმეა. თუ ის მართლა რომში გაკეთდა, იქ შეიძლებოდა დიდხანს შეუმჩნეველი დარჩენილიყო, ამიტომ არც არის გასაკვირი, რომ თუნდაც აგვუსტუსის დროს შექმნილ ქანდაკებას პლინიუსი პირველად ახსენებს და არც ის, რომ სხვა არავინ ახსენებს. გავიხსენოთ, რას ამბობს სკოპასის ვენერაზე, რომელიც რომში ჩაიტანეს და არესის ტაძარში დადგეს: „ის დაამშვენებდა ყველა სხვა ადგილსაც, რომში კი თვითონ მას ჩრდილავს სხვა ნაწარმოებთა სიდიადე, ხოლო საზოგადოებრივ და კერძო საქმეთა განუზომელი სიმრავლე ადამიანთა მზერას ამოვრებს ასეთ საგნებს, რადგან მათი ჭკერებისათვის საჭიროა მოცალეობა, სიწყნარე და სივრცე“²⁴¹.

ყველაფერი, რაც აქამდე ლაოკონის ჯგუფზე ვთქვი, უძველად გაახარებს ყველას, ვინც ამ ქანდაკებაში ვერგილიუსის ლაოკონის მიბაძვას ხედავს. მე თავში მომდის კიდევ ერთი აზრი, რაც მათთვის ასევე ურიგო არ იქნება. ვფიქრობ, შეუძლიათ იფიქრონ, რომ საესეებით შესაძლებელია, ბერძენი მოქანდაკეებისათვის ასეთი შეკვეთა — ვერგილიუსის ლაოკონის მიხედვით ქანდაკების შექმნის დავალება, ასინიუს პოლიონს²⁴² მიეცა. პოლიონი პოეტის განსაკუთრებული მეგობარი იყო, მოეწრო ვერგილიუსის გარდაცვალებას და ეტყობა საგანგებოდ დაწერა შრომა „ენეიდაზე“, რადგან ამა სხვა რომელია შრომიდან უნდა იყოს აღებული ისეთი შენიშვნები, რომელთაც ვერგილიუსის კომენტატორი სერვიუსი²⁴³ აკეთებს? იმავე დროს პოლიონი იყო ხელოვნების ძეგლზე და მოყვარული, ჰქონდა ძველი ოსტატების ბრწყინვალე ნაწარმოებთა კოლექცია, აძლევდა შეკვეთებს თავისი დროის ხელოვანთ, აკეთებინებდა ახალ ნაწარმოებებს, და მისი გემოვნებით შერჩეულ ნაწარმოებთა შორის ლაოკონიც ნამდვილი განძი იქნებოდა, მისი საკადრისი. „თვითონ ფიცხი და ძლიერი ხასიათისა იყო და უნდოდა, რომ მისი კუთვნილი ხელოვნების ნაწარმოებებიც ასეთები ყოფილიყვნენ“.

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ პლინიუსის დროს, როცა ლაოკონი უკვე ტიტეს სასახლეში იდგა, პოლიონის კაბინეტი თითქოს ჯერ კიდევ მთელი და ხელუხლებელი იყო. ამით ჩემი ვარაუდი უკვე დამაჯერებლობას კარგავს. მაგრამ რატომაც არ შეეძლო თვითონ ტიტეს²⁴⁴ გაეკეთებინა ის, რასაც მე პოლიონს მივაწერ?

XXVII

ჩემი მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ლაოკონის შემქმნელი ოსტატებმა ცხოვრობდნენ პირველი იმპერატორების ეპოქაში, ყოველ შემთხვევაში არა ისე

შორეულ ხანაში, რომელსაც ბ-ნი ვინკელმანი აკუთვნებს, მინდა გავამაგრო ერთი პატარა ცნობით, რომელიც პირველად იმავე ბ-მა ვინკელმანმა გამოაქვეყნა:

„1717 წ. კარდინალმა ალექსანდრე ალბანიმ ნუტუნოს (ძველად ანციუმის) მახლობლად, დიდი თაღის ქვეშ, რომელიც ზღვაში ჩაქცეულიყო, აღმოაჩინა დიდი კვარცხლბეკი შავ-რუხი მარმარილოსი, რომელსაც ახლა ბიგიოს უწოდებენ, და ქანდაკების დასადგმელად გათვალისწინებულ ამ კვარცხლბეკზე ბერძნულად იყო წარწერა:

„გააკეთა ათანადორემ, აგესანდრე როდოსელის შვილმა“.

ამ წარწერიდან ვგებულობთ, რომ ლაოკონზე მამა-შვილს უშრომიათ. ალბათ აპოლოდორეც (პოლიდორე) იმავე აგესანდრეს შვილი იყო, რადგან ეს ათანადორე სხვა არავინ იქნება, თუ არა ის, რომელსაც პლინიუსი ახსენებს. შეძლებ. ეს წარწერა მეტყველებს იმაზეც, რომ პლინიუსი ცდება, როდესაც წერს, წარსულში მხოლოდ სამი ნამუშევარია ცნობილი, რომელზედაც ნამყო სრულია მიწერილი ზმნისა „კეთება“, ე. ი. „გააკეთა“, დანარჩენებს თავმდაბლობის გამო უსრული სახის ზმნას მიაწერდნენ: „აკეთებდნენ“²⁴⁵.

ბ-ნი ვინკელმანი მცირე წინააღმდეგობას ხედავს იმაში, რომ ათანადორე ამ წარწერისა სხვა არავინაა. თუ არა პლინიუსის ათენოდორე, რომელსაც პლინიუსი ლაოკონის ოსტატებს შორის ახსენებს. ათენოდორი და ათანადორე უდავოდ ერთი და იგივე სახელია, რადგან რადოსელები დორიულ დიალექტზე მეტყველებდნენ. მაგრამ იმ დასკვნების გამო, რომელიც მას აქედან გამოჰყავს, საპიროდ ვთვლი შენიშვნების გაკეთებას.

ათენოდორე რომ აგესანდრეს შვილი იყო, ეს იქით იყოს, ადვილი შესაძლებელია, მაგრამ არც ისე უდავო, რადგან ცნობილია, რომ ძველი ოსტატები, იმის მაგიერ, მამის სახელი მიეღოთ, ხშირად მასწავლებლის სახელით გამოდიოდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ეჭვს არ ტოვებს ის. რაც პლინიუსი აპოლონიუსზე და ტავრიკუსზე წერს²⁴⁶.

მაგრამ ნუთუ ეს წარწერა იმავე დროს უარყოფს პლინიუსის განცხადებას, ძველი ქანდაკებებიდან მხოლოდ სამს აწერიათ ნამყო წყვეტილში სიტყვა „გააკეთეს“? რატომ უთუოდ ეს წარწერა? რაღა ამ წარწერებიდან უნდა ვისწავლოთ ის, რაც ადრევე მრავალ სხვა წყაროდან ვიცოდით? განა უწინაც გერმანიკუსის ქანდაკებაზე²⁴⁷ არ ეწერა „კლემენემ გააკეთაო“? ან ე. წ. ჰომეროსის აპოთეოზზე: „არქელაოსმა გააკეთაო“? ან გაეტას ცნობილ ლარნაკზე: „სალპიონმა გააკეთა“ („სალპიონ ეპოიესე“)...

ბატონ ვინკელმანს შეეძლო ეთქვა: „ვინ იცის ეს ჩემზე კარგად?“ და შეუძლია დასძინოს: „მით უარესი პლინიუსისათვის. მისი თქმულისათვის ზედმეტი უარყოფელი საბუთებიც გამოინახება, და მისი მტკიცებების უმართებულობა აშკარა ხდება“.

არა, არც ასეა. რა იქნება, თუ ბ-ნი ვინკელმანი პლინიუსს ათქმევინებს იმაზე მეტს, რაც მან თქვა? თუ დასახელებული მაგალითები უარყოფენ არა პლინიუსის ნათქვამს, არამედ იმ დასკვნებს, რაც მათგან ბ-ნ ვინკელმანს გამოჰყავს? ეს კი მართლაც ასეა. მთელი ადგილი უნდა დაეიმოწმოს. პლინიუსი თავის შიძღვხაში იმპერატორ ტიტუსადმი თავის თავზე ლაპარაკობს იმ კაცის თავმდაბლობით, რომელსაც შეგნებული აქვს, როდენ ბევრი აკლია სრულყოფილებამდე. ასეთსავე თავმდაბლობის იშვიათ მაგალითს ის პოულობს ბერძნებთან. შვირე ხანს ჩერდება ბერძენთა ბევრის აღმოქმედ და მყვირალა სათაურებზე (წიგნთა სატიტულო ფურცლებზე) და თავის მსრივ ამბობს: „მე არ ვნანობ, რომ არ მოვიგონე სხვა, უფრო მძალაფაროვანი სათაურა. რომ ამაში (ე. ი. სათაურის უბრალოებაში) მე მივბაძე მხატვრობისა და ქანდაკების საფუძვლის ჩამყრელებს, რომელთა სახელებსაც შენ ნახავ ამ წიგნებში, რომელთაც გიძღვნი. შენ აქ ნახავ, რომ თავიანთ საუკეთესო ქმნილებებზე, რომელთა მხილველნი დღემდე ვერ აღწევენ თავს გაოცებას, სულ უბრალოდ აწერდნენ: „აპელესი აკეთებდა“, „პოლიკლეტი აკეთებდა“, თითქოს ამით სურდათ ეთქვათ, რომ მათი ქმნილებები ჭერ კიდევ საჭიროებდნენ დამთავრებას და შორს არიან სრულყოფილობისაგან. ამით მათ მოიპოვეს თავიანთ მოძავალ მსაჯულთა კეთილგანწყობილება. აიძულეს ეფიქრათ, რომ ცალკეულ ხაკლოვანებებს გაასწორებდნენ, მაგრამ ეტყობა, არ დასცალდათო. აქ საქმე გვაქვს სანაქებო თავმდაბლობასთან, რომლის შედეგადაც მათი ყოველი ახალი ნაწარმოები თითქოს უქანასკნელი იყო, საბოლოოდ დაუმთავრებელი მხატვრის სიკვდილის გამო. მხოლოდ სამმა მოქანდაკემ, რამდენადაც მე ვიცი, დასრულებულის ნიშნად წააწერა „ამან და ამან გააკეთათ“. და ამაზე თავის ადგილას ვილაპარაკებ. მაგრამ ასეთი წარწერით ამ მხატვრებმა თავიანთი თვითდაჯერება გამოხატეს, რითაც ძლიერი შური აღძრეს თავიანთ წინააღმდეგ“.

გზიხვთ ყურადღება მიაქციოთ პლინიუსის სიტყვებს „პინგენდი ფინგენდიკვე კონდიტორიტუს“: პლინიუსი იმას კი არ ამბობს, რომ წარწერის ჩასმა ნამყო უსრულის ფორმაში საერთო წესი იყო და მას უსათუოდ იცავდნენ ოსტატები ყოველთვის და ყველგან. პირდაპირ გვეუბნება, მხოლოდ ძველი ოსტატები იცავდნენ ამ ბრძნულ წესს, სახვითი ხელოვნების შექმნელნი, აპელესი, პოლიკლეტი და მათი თანამედროვეები. და რაკი მათ პირდაპირ ასახელებს, სხვებზე კი დუმს, ეს ნიშნად იმისა, რომ მათი მემკვიდრეები, გვიანდელი დროის ოსტატები უფრო თავდაჯერებულნი გახდნენ.

მაგრამ თუ ასეთ ახსნას მივიღებთ, რომლის წინააღმდეგ დავაც, სხვათა შორის, ძნელია, მაშინ გამოდის, რომ ნაპოვნი წარწერა შეიძლება მივაკუთვნოთ ლაოკონის ერთ-ერთ შემქმნელს, და იმავე დროს სავსებით მართებული რჩება პლინიუსის ნათქვამი, რომ ცნობილია მხოლოდ სამი ნაწარმოები, რომლებზედაც მხატვრებმა გამოიყენეს წარწერებში ნამყო სრული ფორმა, სახელ-

დობრ სამი უძველესი ნაწარმოები აპელესის, პოლიკლეტის, ნიკიასის, ლისიპეს თანამედროვე ოსტატებისა. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში, ცხადია, უკვე შეუძლებელია იმის დაშვება, რომ ათენოდორე და მისი თანამშრომლები აპელესისა და ლისიპეს თანამედროვეები იქნებოდნენ, როგორც ბ-ნი ვინკელმანს სურს. ბევრად უფრო მართებული იქნება ამნაირი მსჯელობა: თუ სწორია, რომ უძველეს დიდოსტატთა შორის, როგორებიც იყვნენ აპელესი, პოლიკლეტი და იმ დროის სხვა ხელოვანი, მხოლოდ სამი აღმოჩნდა ისეთი, რომელთაც დღეისათვის ცნობილ მხოლოდ სამ ქანდაკებას წააწერეს ნამყო სრული დროით „გააკეთა“, და თუ სწორია, რომ პლინიუსმა ისინი ყველანი დაასახელა, — მაშინ ათენოდორი, რომელსაც ამ სამიდან არც ერთი ქანდაკება არ ეკუთვნის, თუმცა ამის მიუხედავად თავის ნაშრომებზე სახელს აწერდა ნამყო სრულს, იმ ძველ ოსტატთა თანამედროვე არ ყოფილა; არ ყოფილა ის არც აპელესის, არც ლისიპეს თანამედროვე, უფრო გვიანდელი დროისა ყოფილა. მოკლედ: მე ვფიქრობ, დადგენილი კრიტერიუმის მიხედვით შეიძლება დამტკიცებულად ჩავთვალოთ, რომ ის მხატვრები, რომელნიც თავიანთ ნაწარმოებებს აწერდნენ დასრულებულ დროს „გააკეთა“, ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ ალექსანდრე მაკედონელზე ბევრად უფრო მოგვიანებით, სახელდობრ პირველ იმპერატორთა ძეგლობის ეპოს ან ცოტა უფრო ადრე²⁴⁹. კლემენეს²⁵⁰ მიმართ ეს უდავოა; არქელაზე²⁵¹ ფრიალ შესაძლებელია; რაც შეეხება სალპიონს, საწინააღმდეგოს დამტკიცება შეუძლებელია. ეს ეხება ყველა დანარჩენსაც, გამოჩაკლისი არც ათენოდორია.

ბ-ნი ვინკელმანი იყოს ჩემი მსაჯული! მაგრამ წინასწარ ვაცხადებ პროტესტს ჩემი მტკიცებიდან შებრუნებული დასკვნის გაკეთებაზე. თუ ყველა მხატვარი, რომელიც დასრულებულ ფორმას „გააკეთას“ ხმარობს, ახალი დროისაა, ეს კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ვინც არასრულ ფორმას „აკეთებდა“ აწერს, უთუოდ ყველა ძველი ოსტატია. გვიანდელ მხატვართა შორისაც იქნებოდნენ უთუოდ თავმდაბალნი, რადგან ეს თვისება ყოველ დიდ ნიჭს თან სდევს, ბევრსაც კიდევ შეეძლო ამ თავმდაბლობის ნიღაბს ამოფარებოდა.

X XVIII

ლაოკონის შემდეგ ყველაზე მეტად აღმიძრავს ცნობისმოყვარეობას ბ-ნი ვინკელმანის აზრი ე. წ. ბორგეზეს მეომრის შესახებ²⁵³. მე ვფიქრობ, ამ ქანდაკებასთან დაკავშირებით მე მოვახდინე აღმოჩენა. რითაც ვამაყობ, რამდენადაც კი შეიძლება კაცმა ასეთი რამეებით იამაყოს. მე ვფიქრობდი, რომ ბ-ნი ვინკელმანი ამ საქმეში გამისწრებდა. მაგრამ მე მასთან ამნაირს ვერაფერს ვპოულობ, და თუ კიდევ რაიმე დამაეჭვებს ჩემი აღმოჩენის სიმართლეში, ერთადერთი შიზეზი ის იქნება, რომ ჩემი ფიქრი და საზრუნავი არ გამართლდა.

„ზოგიერთები, — წერს ბ-ნი ვინკელმანი, — ამ ქანდაკებაში ბადროს მტყორცნელს ხედავენ, ე. ი. მოასპარეზეს, რომელიც ხელით სტყორცნის ბადროს ან ლითონის რგოლს. სწორედ ასეთი მოსაზრება გამოთქვა ჩემდამი წერილში სახელოვანმა შტომმა, მაგრამ ბ-ნი შტომს უყურადღებოდ დარჩენია ი. მდგომარეობა, რომელიც ბადროს მტყორცნელს უჭირავს, ე. ი. რა მდგომარეობაშიც უნდა იდგეს ფიგურა. ვინც რაიმეს ტყორცნის, მოქნევისას ხომ უკან გადაიხრება, და ამ დროს მთელი სიმძიმე მარჯვენა ბარძაყს აწევება, მარცხენა კი თავისუფალი რჩება. აქ კი პირიქითაა. მთელი ფიგურა წინ გადასრულია და მარცხენა ბარძაყს ეყრდნობა, მარჯვენა კი უაღრესად თვალსაჩინოდაა წინ გაწვდილი. მარჯვენა ხელი ახალია და შუბის ნატეხი უჭირავს, მარცხენა ხელს შემორჩენია ფარის ღვედის ნაშთი. თუ იმასაც მხედველობაში მივიღებთ, რომ თავიცა და თვალთა მზერაც მაღლაა მიპყრობილი და ფარით იცავს თავს რაღაც საფრთხისაგან, რაც ზემოდან მოდის, უნდა ვივარაუდოთ. რომ ესაა უმაღლესი მომარი, რომელიც რაღაც მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მოასპარეზე მებრძოლებს, გლადიატორებს, რამდენადაც ცნობილია, ბერძენ მოქანდაკეთაგან აქელად არასოდეს ღირსებიათ გამოკვეთა, ვიდრე თვით საბერძნეთში არ შეიძლებდნენ გლადიატორთა ბრძოლას“.

ამაზე სწორად მსჯელობა შეუძლებელია. ამის მიუხედავად ეს ქანდაკება ისევე არაა მებრძოლი გლადიატორი, როგორც ბადროს მტყორცნელი. ესაა მომარი, რომელსაც ასეთ მდგომარეობაში უჩენია თავი, სახიფათო მდგომარეობისათვის ასე დაუღწევია თავი. მაგრამ თუ ბ-ნი ვინკელმანი ასეთ ბედნიერ დასკვნაზე მივიდა, როგორღა შეჩერდა შუა გზაზე? როგორ არ მოუვიდა თავში სახელი მეომრისა, რომელმაც სწორედ ასეთ მდგომარეობაში იხსნა მთელი არმია და მადლიერმა სამშობლომ ზუსტად ამ მდგომარეობაში აუგო ძეგლი?

მოკლედ, ესაა ხაბრიასის ქანდაკება²⁵⁴. საბუთია ნეპოტის²⁵⁵ შემდეგი ადგილი ამ სარდლის ცხოვრების აღწერაში: „ისიც უდიდეს სარდალთა რიცხვში იყო და შოახდინა მრავალი საქმე, ღირსი მოგონებისა. მათგან განსაკუთრებით შესანიშნავია მისი მონაწილეობა ბრძოლაში, რომელიც მოხდა თებესთან, როდესაც ბეოტიელთა დასახმარებლად მივიდა. ამ ბრძოლაში, სადაც ბელადი აგესილაე უკვე გამარჯვებასთან ახლო იყო და დაჭირავებული ჯარები დაიფრინა, ხაბრიასმა იქვე გააჩერა დარჩენილი კოპორტა და ასწავლა, როგორ დახვედროდნენ მტრის შემოტევას: მუხლით ფარს დაეყრდენით და მახვილი წინ გაიწვდინეთ. აგესილაემ ეს რომ დაინახა, წინ წაწევა ვეღარ გაბედა და ბუკის ქუხილით შეაჩერა ჯარი. ეს ამბავი მთელს საბერძნეთში ისე გავრცელდა, რომ როცა ათენელები ხაბრიასს ძეგლს უდგამდნენ, სარდალმა მოისურვა სწორედ იმ მდგომარეობაში დაყენება, როგორიც ბრძოლაში ჰქონდა. აქედან შემოვიდა ჩვეულება, რომ როდესაც ათლეტებს და მსახიობებს ძეგლს უდგამდნენ, იმ პოზაში აყენებდნენ, რომელშიაც მათ გაიმარჯვეს“.

ვაცი, ჩემი აზრი პირველად ერთგვარ უნდობლობას შეხედება, მაგრამ იმედი მაქვს, ეს უნდობლობა წამიერი იქნება. მართლაც, შტოშის აღწერილობაში ბორგეზეს მეომრის მდგომარეობა საეხებით ასეთი არ ჩანს, როგორც ამ ქანდაკებაშია. წინ გაშვერილი შუბი დეტალია, საერთო ორივე ფიგურისათვის, მაგრამ „მუხლით ფარზე დაყრდნობას“ კომენტატორები პირდაპირ ხსნიან. ხაბრიასმა, მათი სიტყვით, მეომრებს უბრძანა მუხლის მოყრა და ფარზე დაყრდნობა, რომ ასე დაეცადათ მტრისთვის, ქანდაკებას კი ფარი, პირიქით, ჰაღლა შემართული უჭირავს. ხომ არ შეეშალათ კომენტატორებს? ვთქვათ, ერთად კი არ წაეციოთხეთ — „მუხლით ფარზე დაყრდნობა“ — არამედ „მუხლით დაყრდნობა“ ცალკე და „ფარი“ ცალკე? ან მომდევნო სიტყვასთან ერთად — „შუბის წინ გაწვდენა“? საკმარისია მძიმის მიმატება და მთელი ქანდაკების აღწერა სწორი იქნება, სარდლის მდგომარეობის მსგავსი. ე. ი. მუხლი წინ წაუდგამს, ფარით და შუბით აკავებს მტრის შემოტევას, ორივე იარაღი წინ წაუშვევრია და ასე ხედება მტერს. ასეთ შემთხვევაში ქანდაკება ნამდვილად ხაბრიასს გამოხატავს და ამ სარდლის ძეგლს წარმოადგენს. ქანდაკება ჯარისკაცისაა — ასეთ მდგომარეობას აღწერენ სტაციუსი და სხვები.

ამ ქანდაკების დიდი სიძველე მტკიცდება წარწერის ასოების ფორმითაც. თვით ბ-ნი ვინკელმანი ამ ქანდაკებას წარწერის მიხედვით თვლის უძველესად იმ ქანდაკებებს შორის, რომლებიც რომში ინახება და რომელთაც აქვთ წარწერა, მოქანდაკის სახელი. მე მის გამჭკრიახ გონებას ვანდობ განსჯას, ხომ არ იძლევა ქანდაკება მხატვრული თვალსაზრისით ისეთ რამეს, რაც ჩემს ვარაუდს უარყოფს? თუ ეს ვარაუდი მის მოწონებას დაიმსახურებს, თავს უფლებას მივცემ ვიამაყო იმით, რომ მოვახერხებ ერთი მაგალითით მეტის ჩვენება, ვიდრე სპენსმა — მთელი ფოლიანტი: რომ დავამტკიცებ, რა კარგად შეიძლება კლასიკოს მწერალთა ახსნა ძველი მხატვრული ქმნილებებით და პირიქით²⁵⁶.

XXIX

უზარმაზარი ნაკითხობით, ხელოვნების მთელი სინატიფის ფართო ცოდნით, რითაც ბ-ნი ვინკელმანი თავის შრომას წერდა, სრული უფლება ჰქონდა კეთილშობილური რწმენით მიებაძა ძველი ოსტატებისადმი, რომელნიც მთელ თავიანთ ყურადღებას უთმობდნენ მთავარს, უგულვებელჰყოფდნენ მეორეხარისხოვანს, ან მთლიანად უთმობდნენ სხვას, თუნდაც ვინმე უცხოს.

მცირე ქებას როდი იმსახურებს მწერალი, თუ მხოლოდ ისეთ შეცდომებს უშვებს, რომელთაც სხვა უმნიშვნელო ვინმეც იოლად დააღწევდა თავს. ეს შეცდომები პირველსავე წაკითხვაზე გვეცემა თვალში, და თუ მათ აღვნიშნავთ ხოლმე, მხოლოდ იმ ვარაუდით, რომ ვუჩვენოთ ზოგიერთებს, რომელთაც ჰგონიათ, რომ თვალეზი მხოლოდ მათ გააჩნიათ, — ვუჩვენოთ, რაოდენ უმნიშვნე-

ლოა თვალსაჩინო ავტორისათვის ასეთი შეცდომები, რომელთა აღნიშვნაც არა ღირს.

უკვე თავის თხზულებებში მიბაძვის შესახებ ბერძნული ხელოვნების ქმნილებებში ბ-ნი ვინკელმანი მრავალჯერ შეიყვანა შეცდომაში იუნიუსმა. საერთოდ, იუნიუსი ძლიერ საეჭვო და ცბიერი ავტორია და მის მკითხველს დიდი სიფრთხილე ჰპარტებს. მთელი მისი თხზულება, ესაა ცენტონი²⁵⁷, და რაკი ძველ ავტორთა სიტყვებით მეტყველება სჩვევია, ხშირად ხელოვნების საკითხებზე მსჯელობაში იყენებს ისეთ ადგილებს, რომელთაც ხელოვნებასთან საერთო არაფერი ჰქონიათ. როცა ბ-ნი ვინკელმანი, მაგალითად, ამტკიცებს, რომ ბუნების უბრალო მიბაძვით უმაღლეს წარმატებას ვერ მიადწევს ვერც ხელოვანი და ვერც პოეტი, რომ უმჯობესია ერთმაც და მეორემაც აირჩიოს შეუძლებელი, ოღონდ სიმართლის მსგავსი, ვიდრე უბრალოდ შესაძლებელი ასახოს, — შემდეგ დასძენს: „შესაძლებლობა და სიმართლე (რაც შეიძლება მოხდეს და რაც სიმართლეს ჰგავს), რასაც ლონგინი მოითხოვს დაუჭერებელის საპირისპიროდ პოეტთან, სულ იოლად შეიძლება ამ მოსაზრებასთან შევათანხოთ“. ბევრად უკეთესი იქნებოდა, რომ ასეთი დამატება სულაც არ გაეკეთებინა. რადგან ის ქმნის წინააღმდეგობას ხელოვნების ორ უდიდეს მსაჯულს შორის, როცა არავითარი საფუძველი და აუცილებლობა არ არსებობს საამისოდ. საქმე ისაა, რომ ლონგინი ასე ლაპარაკობს პოეზიაზე და მხატვრობაზე, არა პოეზიასა და მქვევრმეტყველებაზე. „შენ ალბათ მხედველობიდან არ გამოგჩენია, რომ ერთი საქმეა გამოხატვა ორატორისაგან, მეორე — პოეტთან. — სწორდა თავის შეგობარს ტერენციანს ლონგინი, — აგრეთვე ის, რომ პოეზიაში ასახვის მიზანია ალტაცება, მეტყველებაში კი — მკაფიო, ნათელი სიტყვა“. შემდეგ: „ისე კი, სხვათა შორის (და ეს უნდა ითქვას), პოეტებს აქვთ გაზვიადება. მეტისმეტად საარაკო და ყოველგვარ დამაჭერებლობას მოკლებული, ხოლო ორატორულ (რიტორულ) გამოხატველობაში ყველაზე უკეთესად ითვლება ქმედითობა და სიმართლე“. აქ „მქვევრმეტყველების“ ნაცვლად იუნიუსმა ჩასვა „მხატვრობა“, და სწორედ ამ იუნიუსთან, არა ლონგინთან, ვინკელმანმა წაიკითხა: „პოეზიაში ასახვის მიზანია ალტაცება, მხატვრობაში კი — სინათლე: რადგან პოეტებს ახასიათებთ გაზვიადებაო, ამბობს ლონგინი“. და მართლაც, სიტყვები აქ ლონგინისაა, მაგრამ აზრი სულ სხვაა ჩადებული, ვინკელმანი კითხულობს იუნიუსს და ამან შეაცდინა.

ასევე შეცდა ბ-ნი ვინკელმანი თავის მომდევნო შენიშვნაში. „ბერძენთა ფიგურების მთელი მოქმედება და მდგომარეობა, — ამბობს ის. — არაა ალბედილი ბრძნული სიმშვიდით და გამოირჩევიან მეტისმეტი გრძობითა და გატაცებით, ამიტომ ამძიმებთ ის ნაკლი, რასაც ძველი მხატვრები პარენთირსს უწოდებენ²⁵⁸“. ძველი მხატვრები? მხოლოდ იუნიუსს შეეძლო ეს სიტყვა ძველ მხატვართათვის მიეწერა. პარენთირსი — რიტორიკული. სიტყვაა და ამ

ხელოვნურ თქმას მხოლოდ თეოდორე²⁵⁹ ხმარობდა. ეს დასტურდება ლონგინის შემდეგი სიტყვებიდან: „რაც შეეხება პოეტურ ადგილებს, მათ განეკუთვნება მესამე, თავისებური სახის ნაკლი, — ის, რასაც თეოდორე პარენთირსოს ეძახის: ესაა პათოსი, უადგილო და ზედმეტი იქ, სადაც საჭიროა ზომიერება“ მე ძლიერ შეეჭვება, თუ საერთოდ შესაძლებელი იქნებოდა ამ სიტყვის მისადაგება მხატვრობასთან, რადგან მჭევრმეტყველებასა და პოზიას შორის ის საერთოცაა, რომ ახასიათებთ პათოსი, რაც უაღრესად შეიძლება ამალდდეს, ისე რომ პარენთირსად არ იქცეს, და მხოლოდ ზედმეტი, უადგილო პათოსია პარენთირსი, მხატვრობაში კი პარენთირსი იქნებოდა ყოველგვარი პათოსი თვითონ იმისი მდგომარეობისა, ვინც მას გამოაგლენს და ამით საპატიოდ უნდა ჩაეთვალოს.

ამრიგად, საერთოდ ადგილი საფიქრებელია, რომ „ძველი ხელოვნების ისტორიის“ ცალკეული უზუსტობანი სწორედ იქიდან მომდინარეობენ, სწრაფი მუშაობის დროს ვინკელმანი რომ იუნიუსს იმოწმებს და დრო აღარ რჩება, რომ პირველწყაროებში ჩაიხედოს. ასე, მაგალითად, როცა ცდილობს მაგალითებით დაამტკიცოს თავისი მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ძველი ბერძნები ხელოვნებას პატივსა სცემდნენ მის ყოველნაირ ნებისმიერ გამოვლინებაში და ამიტომ ყოველ ღირსეულ ოსტატს შეეძლო თავი გამოეჩინა, თავისი სახელი უკვდავეყო თუნდაც ყოველად უმნიშვნელო სახეობაში, სხვათა შორის, ვინკელმანი შემდეგსაც ამბობს: „ჩვენ ვიცით სახელი ერთი ოსტატისა, რომელმაც გააკეთა უაღრესად ზუსტი სასწორი ან სასწორის პინები. მისი სახელია პართენიუსი²⁶⁰“. იუვენალის გამოთქმა, რომელსაც აქ ბ-ნი ვინკელმანი იმოწმებს, ეტყობა, მან წაიკითხა მხოლოდ იუნიუსის კატალოგში, რადგან იუვენალი რომ წაეკითხა, თავს დააღწევდა დაბნეულობას, გამოწვეულს სიტყვის ორგვარი მნიშვნელობით: კონტექსტით მიხვდებოდა, რომ „პინა“, „სასწორის თეფში“ აქ სინამდვილეში თეფში და პინა კი არ არის, არამედ საერთოდ თეფში და სიხი. ციტირებულ ადგილზე იუვენალი აქებს კატულს სწორედ იმისათვის. რომ ზღვაზე ავარდნილი ქარიშხლის დროს თახვივით მოიქცა, საკუთარი საკვერცხეები რომ დაიკვინიტა და თავი გამოიხსნა: „პოეტმა მთელი თავისი ქონება ზღვაში გადაყარა და ასე გადაირჩინა თავი, რომ ზღვაში გემთან ერთად არ ჩაძირულიყო. ამ ძვირფას ნივთებს აღწერს იუვენალი და სხვათა შორის ამბობს!

ვერცხლსა ყრის წყალში უყოყმანოდ. თეფშებს, რომლებიც
თვით პართენიომ გააკეთა, ურნის ოდენა
(ფოლოსს²⁶¹ ასმევდა იმით კაცი, ან ფუსკის ცოლსაც),
ათასი ჩამიც დაუმატე, პურის კალათნი,
თლილი თასები, რითაც სვამდნენ ოლინთის მკვიდრნი.

რას უნდა ნიშნავდეს აქ თეფშები და თასები, ან ოლინთის ცბიერ ვაჭართა მოჩუქურთმებული ფიალები, თუ არა ჩვეულებრივ ჯამ-ჭურჭელს? ან რას

უხდა ამბობდეს იუვენალი, იმის გარდა, რომ კატულუს²⁶² მთელი თავისი ჭურჭლუღი და ვერცხლის ნივთები ზღვაში გადაუყრია, მათ შორის ვერცხლის ჭურჭელი პართენიუსის ნაოსტატარი ყოფილა? „პართენიუსი ჭედურობის ძველი ოსტატიაო“, — განმარტავს ერთი ძველი სქოლიასტი. თუ გრანგეუსი ამ შენიშვნას უმატებს: „მოქანდაკე, რომელსაც პლინიუსი ახსენებსო“, ეს ალბათ ალალბედზე ნათქვამია, რადგან პლინიუსი ამ სახელით არც ერთ მხატვარს არ ახსენებს.

„სწორედ ასევე, — განაგრძობს ბ-ნი ვინკელმანი, — ჩვენამდე მოვიდა სარაჯის სახელი (ასე ვუწოდებდით დღეს ვადამკერელ ოსტატს, მეუნაგირეს), რომელსაც აიაქსის ფარზე უმუშავნია“, მაგრამ ამ ცნობას იღებს არა იმისგან. ვისაც ასახელებს, ე. ი. ჰომეროსის ჰეროდოტესეული ცნოვრებიდან²⁶³. მართალია, ჰეროდოტეს მოტანილი აქვს სტრიქონები „ილიადას“ იმ ადგილიდან. სადაც ლაპარაკია აიაქსის ფარზე, რომელზედაც ტყავი გადაუკრავს ოსტატ ტიქიოსს, მაგრამ იქვე გარკვევითაა ნათქვამი, რომ ამ სახელით ცნობილი იყო ჰომეროსის ერთი მეგობარი, რომელსაც პოეტმა პატივი სცა და თავის პოემაში შეიტანა მისი სახელი²⁶⁴: „მადლობა გადაუხადა ტიქიოსს, რომელმაც ის კარგად მიიღო, როდესაც მის სახელსონომი მივიდა ქალაქ ნეაში, და ასე მოიხსენია „ილიადაში“:

სწრაფად მოვიდა აიანტი და მოქონდა ფარი, კოშკით დიდი,
სპილენძის ფარი, შეიღმაგი ტყავი რომ გადაეკრა ოსტატ ტიქიოსს,
წყნარად წოდებულს, ჰილეში მცხოვრებს, მეუნაგირეს
დახელოვნებულს.

ამრიგად, ესაა საწინააღმდეგო იმისა, რასაც ბ-ნი ვინკელმანი ამტკიცებს. სარაჯი, რომელმაც აიანტის ფარს ტყავი გადააკრა, ჰომეროსის დროს ისე ყოფილა დავიწყებული, რომ პოეტს მისთვის ნებისმიერი სახელი უწოდებია.

სხვა ნაირნაირი წვრილმანი შეცდომები ბ-ნი ვინკელმანისა ან უბრალოდ მხსიერების შეცდომებია, ან ეხება ისეთ საგნებს, რომელთაც გაკვირით, სხვათა შორის გვაცნობს. ასე, მაგალითად, ჰერაკლე და არა ბაკქოსი გამოეცხადა პარასიოსს, რომელიც ამაყად ამტკიცებდა, იმ სახით გამოეცხადა, როგორც დავხატეო²⁶⁵.

ტავრისკი იყო არა როდოსელი, არამედ ლიდის ტრალისიდან²⁶⁶.

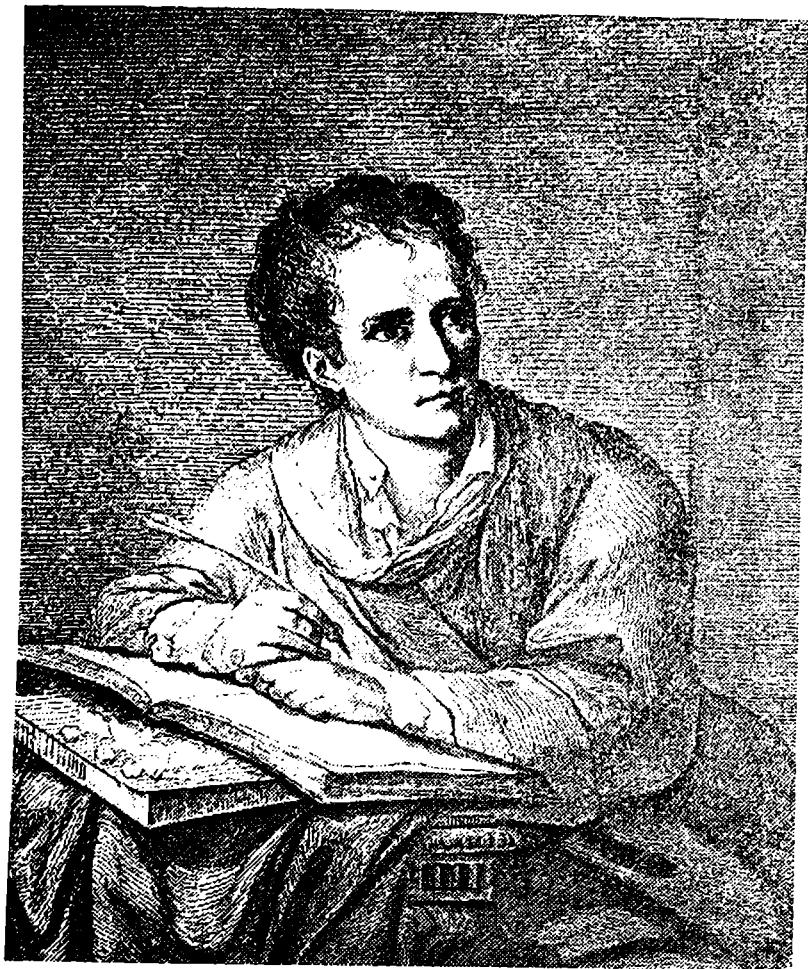
„ანტიგონე“ არაა სოფოკლეს პირველი ტრაგედია²⁶⁷.

მაგრამ მე არ დავახეავებ ამ წვრილმანებს. იმიტომ კი არა, რომ მეშინია მოკირკიტე მხჩრეველის სახელი დავიმსახურო²⁶⁸: არა, ვინც არ იცის, რაოდენ ღრმად ვცემ პატივს ბ-ნი ვინკელმანს, არ იფიქროს, რომ მე სიამოვნებას ვხედავ სხვათა შრომებში მცირე შეცდომების ქექვაში²⁶⁹.



ლესინგის ძეგლი ჯამბურგში, ფრიდ შაქერისა

18-ს.



იოანე იოანისძე ვინკლმანი, ანკელიკა კაუფმანისა (რომში)



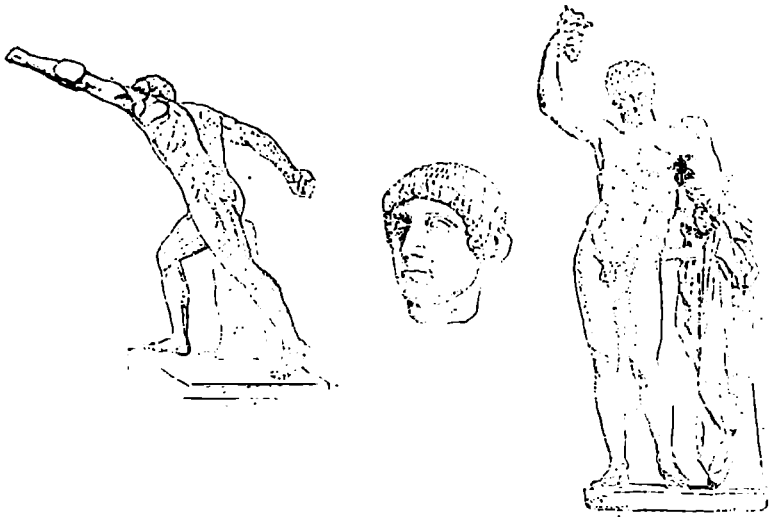
იოსან გოთფრიდ ჰერდერი. გ. კეპელევის სახატე ანტიკლოხის გრაფურა



იოჰან კილფგანგ გოეთე. 17 წლის. შვეიცარიის სანატი და გრ-ვიუოა. ვაიმარუ,
1832



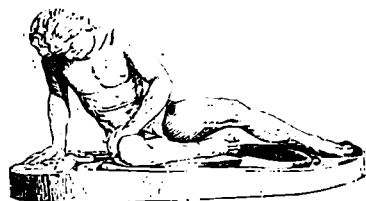
აქილინ ბელვედერული. დეტალი



აგასიას ეფესოელი, ბორგეზს მებრძოლი. ძვ. წ. 11 ს., ლუერია, აპოლონის თავი, ოლიმპიელი ზევსის ტაძრის დას. ფრონტონი; პრაქსიტელის პერმესი ურმა დიონისეთი, ოლიმპიის მუზეუმი. ძვ. წ. 1V ს.; ოლიმპიურ ასპარეზობაზე გამარჯვებული, შრინჯაოს თავი; პერგამოს დიდი საკურთხეველი. ათენას ჭგუფი. აღ. ფრიზი. ძვ. წ. 180-160;



პეონიოსის ნიქე, ოლიმპია ძვ. წ 420; აპოლონი, გემა;
ზეუსის ბრძოლა გიგანტებთან, პერგამო.



აფროდიტე („მედიჩების ვენერა“, პრაქსიტელის წრე). უფიცო: არტემიდე („ვერსალის დიანა“). ლუვრი: ლისიპე, აპოქსიომენე. რომ. ასლი. დაახ. 320 ძვ. წ., ვატიკანი: ფარნეზეს ხარი (დირკეს მიზმა ხარზე), გვიანი (ძვ. წ. I ს.) ელინისტ. ჭგუფი. ნეაპოლის ეროვ. მუზ.: ლეოქარესი (?), აპოლონ ბელვედერელი, ძვ. წ. IV ს., რომ. ასლი,



ვატიკანი: ზეუსი, ბიუსტი რომი: მძინარე არიადნე; გალი მეომრის
 ჭაფუთი. ძვ. წ. 250. პერგამო: ამური და ესიქე, რომ. ასლი: სოფო-
 ლე; ლახიპე. ბორგუზეს პერაკლე, ასლი. ლაოკოონი: ბორგუზეს მარ-
 სი; დაქრილი მეომარი; პერა: აპოლინიოსი, „სულვედერის კორსი“;
 პერკულესი. ძვ. წ. I ს., ვატიკანი



Бенжамин:

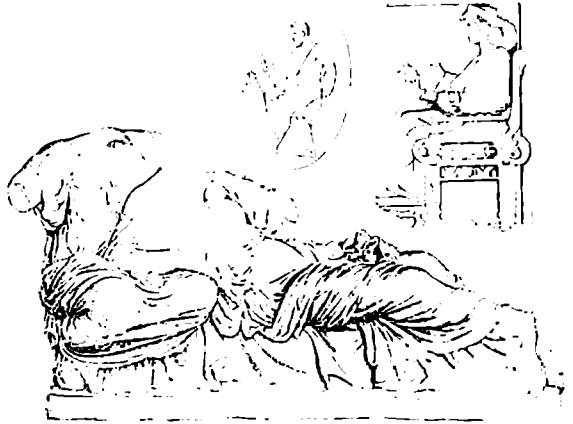
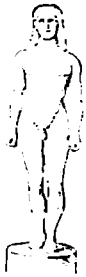


ოფელბე (არქემორსი). ბარელიეფი. ძვ. წ. II ს.

ქნარზე დამკვრელი აპოლონი, „კითაროდონი“. ვატიკანი



აპოლონი („არქაული კვიროსი“, ძვ. წ. 550. მიუნხენის გლაპტოფეა): მემონს დემონები მიასვენებენ. მეომრის გვაში, თანატოსი, დემონი: პერემესი (მარსი) ასვენებს, რომი: ფილოქტეტე: ისიდა: პართენონის ტაძრის აღ. ფრონტინის ქალღმკრუები (დიონე, პეიოო, აფროდიტე?), ძვ. წ. V ს., ლონდონი: „მილოსელი ვენერა“; ეირენე პლუტოსით ხელში. კეფისილოტა. რომ. ასლი, ძვ. წ. 870. მიუნხენი; პერმესის თავი; ნიობე, უფიცო;

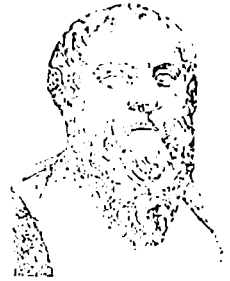




პერა. პომპეის ფრესკოდან (ზევსის და პერას წმინდა კორ-
წილი).



მელოსელი ვენერა (აფროდიტე). ელინისტ. ასლი ძვ. წ. II ს.,
ლუვრი.



ალექსანდრე მაკედონელი; სოკრატე;
არისტოტელე. ანტიკური პორტრეტები.

შენიშვნები და კომენტარები





ლესინგის კომენტირება, მეტადრე „ლაოკონისა“, სწორედ ლესინგისე-ბურად ზუსტი, სკრუპულოზური საქმეა. ცხადია, ეს არაა კანტის „წმინდა გო-ხების კრიტიკის“ კომენტარები, მაგრამ არც თუ ბევრად იოლია ლესინგს უზარმაზარი ცოდნა ჰქონდა, ლამის ყოველ სტრიქონს, აბზაცს, გვერდს ესა-ჭიროება განმარტება, და განმარტავს კიდევ თვით ლესინგი, მაგრამ იმდენი რამ რჩება ასახსნელი თანამედროვე მკითხველისათვის, იმდენი ისტორიული პირის სახელია მხოლოდ მოხსენებული ან მოკლედ დამოწმებული, ისე დაწე-რილებით შიმოიხილავს ვრცელ სქოლიოებში არქეოლოგიის, ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიის ცალკეულ დეტალებს, რომ ტექსტისა და განმარ-ტებების ლაბირინთში შეიძლება მკითხველი დაიბნეს, ყურადღება გაეფანტოს კიდევ. დღეისათვის აუცილებელია ბევრი რამის დამატებით ახსნა, თანაც „ობტიკური“ სიადვილის მიზნით მთელი ასახსნელი მასალა ბოლოში მოვაჭ-ციეთ, ერთიან ნუმერაციის სიბრტყეზე, რომ ყოველი თავის ცალკე ძიებით არ მოვახსნოთ მკითხველი, რომელსაც ისედაც საკმაო, თუმცა სასიამოვნო ჯაფა ელის ამ პამფლეტის გაცნობით (სხვათა შორის, მთარგმნელმა, გამოჩე-ხილმა კრიტიკოსმა ევგენი ედელსონმა მხოლოდ ნაწილი თარგმნა ლესინგის ვრცელი კომენტარებისა).

ლესინგის ტექსტი ტრადიციულად უცვლელია, თუმცა მასაც აქვს ცალკეუ-ლი უზუსტობანი, შეცდომები (მაგ. ოვიდიუსის სატრფოდ ლესბიას ასახელებს, კარიხას ხაცვლად. ლესბია კატულის სატრფო იყო; ბორგეზეს მეომარს ხაბრი-ასის ქანდაკებად თვლის, თუმცა მის სიცოცხლეშივე დამტკიცდა, რომ ეს არ იყო სწორი). ყველაფერი ეს კომენტარებში აღინიშნება.

ჩვენ გავითვალისწინეთ ზოგი ტექნიკური თუ სხვა მიზეზი და მთლიანად არ გვითარგმნია ლესინგისეული ვრცელი სქოლიოები, მაგრამ ვრცლადაა ისინი ციტირებული და არაა გამოტოვებული არც ერთი შენიშვნა, რასაც დამატებით მკითხველისათვის აუცილებელი ან ქართული სინამდვილიდან აღებული, ქართულ კულტურასთან დაკავშირებული საკმაოდ ვრცელი მასალაც ერთვის. დღეისათვის ლესინგის ყველა შენიშვნა და დამატება როდია არსებითი მნიშვნელობისა.

სტილისა და გადმოცემის სირთულეს ლესინგს თანამედროვეებიც უკიჟინებდნენ. ნაწილობრივ ეს განაპირობა პოლემიკურმა ხასიათმა. თუ ყველაფერი სათანადოდ ვერ გავაშუქეთ, ვფიქრობთ, მთავარი სამუშაო მაინც შესრულებულია და მკითხველს წიგნის ეს ნაწილიც კეთილ სამსახურს გაუწევს.

აპაკი ველოვანი

1. აპელებსი (ძვ. წ. IV ს. შუახანებში) — ბერძენი მხატვარი, ანტიკის ერთ-ერთი უდიდესი ხელოვანი, მონუმენტური ფერწერის ოსტატი, ჩამომავლობით კოლოფონელი, სწავლობდა ეფესოში, იყო ალექსანდრე მაკედონელის კარის მხატვარი, გახედულად იყენებდა ოთხ ფერსა და ჩრდილს. მისი განთქმული სურათებიდან უფრო ცნობილი იყო აფროდიტე ანადიომენი (ქაფში შობილი), ალექსანდრე ელვის თანხლებით, საზეიმო სვლა. არც ერთი მისი ნამუშევარი არ გადაჩენილა. ვარაუდობენ მხოლოდ ზოგიერთ ასლს რომაულ-კამპანიურ ფრესკებზე. ცნობილია მხოლოდ ლიტერატურული და ანეგდოტური წყაროებიდან. იყენებდა შავ, თეთრ, წითელ და ყვითელ ფერებს.

2. პრატოგენი — დიდი ბერძენი მხატვარი, რომლის „მონადირე და ძალი“ რომში იმპერატორის — კომოდის სასახლის ხანძარმა შთანქვა; სხვა სურათებიდან ცნობილი იყო „ალექსანდრე დიონისეს სახით“, „სტარი იხეენბს“ და სხვ.

3. კვინტილიანი, მარკუს ფაბიუს (დაახ. 35—95) — რომელი ორატორი, მჭევრმეტყველების მასწავლებელი, ავტორი 12 წიგნისა ორატორულ ხელოვნებაზე (ოდ ინსტიტუციონე ორატორია), ეხება ფერწერასა და პოეტურ ხელოვნებასაც.

4. „ბერძენთა ვოლტერი“ — სიმონი დე კეოსელი (ძვ. წ. დაახ. 556—486), მახვილგონიერებით ცნობილი ბერძენი ლირიკოსი, წერდა ეპიგრამებს. მისი ციტირებული აფორიზმიც პლუტარქემ შემოგვინახა. ცხოვრობდა ათენში, პიერონ სირაკუზელთან და სხვ. ჩვენს წარსულსაც ეხმანება სიმონიდეს ეპიგრამა, დაწერილი ძვ. წ. 479 წ. პლატეას მახლობლად (ბეოტიაში) ბერძენთა იარაღით მოპოვებული გამარჯვების აღსანიშნავად აღმართული „განმათავისუფლებელი ზევსის“ საკურთხეველთან:

როს ძღვეის ძალით, არვისის საქმით
ბერძენთ შემუსრეს, განდევნეს სპარსნი,
აქ ზევსს აუგეს საკურთხეველი,
მშვენიებად ქვეყნის გადარჩენისა.

(ძვ. საბერძ. ლირიკული და ეპიგრამატული ლექსების ანთოლოგია, ლაიპციგი, 1884, I, 1)

5. „მიბაძვის სახეობის თვალსაზრისითაჲ“ — აქ ლესინგი იმოწმებს (დაუსახლებლად) პლუტარქეს აზრს იმის თაობაზე, რომ ორივე ხელოვნება (ფერწერა და პოეზია) მიბაძვის მასალისა (ბერძ. ილი) და სახეობის (ტროპოს) განსხვავების მიუხედავად ერთნაირ მიზანს ისახავს. ამ უკანასკნელ მომენტზე ლესინგი განზრახ ღმს, რადგან პლუტარქე მხატვრობისა და პოეზიის ღრმა განსხვავებას არ აღნიშნავს.

6. ალ. გოტლიბ ბაუშგარტენი (1714—1762) — ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსი, დაიბადა ბერლინში, გარდ. ოდერის ფრანკფურტში. ავტორია დუშთაჯრებელი კაპიტალური შრომისა „ესთეტიკა“, ორ ტომად (1750-58), რომლითაც სცადა დაემკვიდრებინა ესთეტიკა, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება, რაც სწევდა, მოითქვს და ასახავს მშვენიერებას ხელოვნებაში. როგორც ლაიბნიცისა და ვოლფის ფილოსოფიის გამგრძელებელმა, ზეგაუღენა მოახდინა კანტზე („მეტაფიზიკა“). შექმნა ესთეტიკა, როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა მშვენიერებაზე. მანვე შემოიღო ტერმინი „ესთეტიკა“, რამაც ფართო გავრცელება პოვა. ლესინგი და ჰერდერი ემზრობოდნენ. იხ. შენ. 7.

7. გესნერი, იოჰან მათიას (Gesner, 1691—1762) — გეტინგენელი ბიბლიოთეკარი და მკვებრმეტყველების მასწავლებელი. ლესინგი ახსენებს მის ნაშრომს — „რამაული ენისა და ცოდნის ლექსიკონი“.

8. „გარაული დაეიკრო“ (Rücksicht nehmen): ლესინგს განზრახული ჰქონდა მეორე ნაწილში მუსიკაზე და ცეკვის ხელოვნებაზეც დაეწერა. ეს განზრახვა, სამწუხაროდ, განუხორციელებელი დარჩა.

9. სადოლცო, იაკობ (1477—1547) — იტალიელი პოლიტიკური მოღვაწე, კარდინალი, პოეტი, ჰუმანისტი, ლეო X-ის მიდიანი. ლაოკონის აღმოჩენას ლათინურ ენაზე დაწერილი ლექსი უძღვნა. მონაწილეობდა რეფორმის მოზადებაში პაულე III ბრძანებით.

10. მეტროლორი — ამ სახელით ცნობილია რამდენიმე ბერძენი ფილოსოფოსი: ლამპსაკელი, მიზიელი და სხვ. აქ ნაულისხმევია გამოჩენილი ათენელი მხატვარი და ფილოსოფოსი, რომელიც დაახ. 170-იან წლებში ცხოვრობდა (ძვ. წ.). როცა რომის კონსულმა ლუციუს პაულუსმა შეილებისათვის ღირსეული მასწავლებელი ითხოვა, ათენელმა მეტროლორი გაუგზავნეს.

11. ლაოკონი, აპოლონის ქურუმი, მსხვერპლის შეწირვის დროს დაგესლეს კენძულ ტენედოსიდან ცურვით გადმოსულმა ქვეწარმავლებმა (საშველად მიჰარდნილ შეილებთან ერთად). ტროელებმა ეს მიიღეს ღმერთების წყრომის ნიშნად ამისათვის, რომ ქურუმი წინააღმდეგი იყო ტროაში საბედისწერო ხის ცხენის შეგორებისა, რამაც ილიონი დაღუპა. გველები ლაოკონს შაშინ დაეხევიენ, როცა მას ნაჯახი უნდა დაეკრა ხის ცხენისათვის და შიგ დამალული ბერძენები ძრწოლით ელოდნენ ამას. ამის შემდეგ ტროელებმა ხის ცხენი ქალაქში შეიგორეს. ფილოქტეტე აქველთა უებრო მოისარია, რომელიც აგრეთვე გველმა დაგესლა და ბერძენებმა გზაში დატოვეს, რადგან იარა საშინლად აყროლდა (იგულისხმება სოფოკლეს ტრაგედია „ფილოქტეტე“).

12. „ზოგიერთი კრიტიკისი“... — იგულისხმება ფრანგი იეზუიტი და ანტიკის მკვლევარი პიერ ბრიუმოა (Brumoy, 1688—1742), „ბერძნული თეატრის“ ავტორი და ტრაგიკოსთა მთარგმნელ-კომენტატორი (ლესინგი იმოწმებს ხსენებული შრომის II ტომის 89 პარაგრაფს).

13. პალნატოკო — დანიური თქმულების გმირი, რომელიც მეფე ლურჯბილა პარალდს გაემკა და ოდერის შესართავთან აავო ქ. იომსბურგი (968 წ.).

14. დასიე, ანა (Dacier, 1654—1720) — ფრანგი ფილოლოგი, ჰომეროსის და სხვა ბერძენ პოეტთა მთარგმნელი, მისმა მეუღლემ ანდრე დასიემ არისტოტელე თარგმნა.

15. ივულისხმება პოეტი შატობრიენი, ჟან ბატისტ (1686—1775) — ფრანგი კლასიციტი, დრამატურგი, ავტორი დრამისა „ფილოქტეტე“. თითქმის მივიწყებულია.

16. „ზაპარი თუ სინამდილე“ — ლეგენდის თანახმად, კორინთოელი მეთუნის ქალმა, რომელიც შორეთს გასამგზავრებლად გამზადებულ საქმროს გვერდით იჭდა, მისი სახის ჩრდილი შობაზე კედელზე, მეთუნემ კი ამ ნახაზის მიხედვით შექმნა თიხის პლასტიკური სახე, რათა ასულისათვის განსწორების დარდი შეემსუბუქებინა (პლინიუსის და ათეზაგორას ცნობა).

17. ეპიგრამატიკი — ივულისხმება ანტიოქე (ანთოლოგია, წიგ. II, 43). ან ვინმე ბისო, ბისონოსი — პარდუნის მიხედვით (წიგნი პლინიუსზე, 35, განყ. 36, გვ. 698). მაგრამ ასეთი ეპიგრამატიკი არც ერთ ანთოლოგიაში არაა ცნობილი (არც 1884 წლის ცნობილ გერმანულ ანთოლოგიაშია ნახსენები). საერთოდ, ბისონი არსებობდა, მაგრამ ლესინგის მიერ ნახსენები ეპიგრამა მისი არაა.

18. პავსონი (ძვ. წ. დაახ. 400 წ.) — ბერძენი მხატვარი, რომელიც ადამიანის სახის გამომეტყველებას უვალეებელყოფდა. არ იყო პოპულარული. მისი სილატაკეზე მეთქველებს არისტოფანე („პლუტოსი“, სტრიქ. 602; „აქარნელები“, 854).

19. პირეიკუსი — ელინისტური ხანის ბერძენი მხატვარი, ხატავდა ქუჩის სანახაობებს.

20. იუხიუსი, ფრანსუა (1589—1677) — ფრანგი არქეოლოგი, ანტიკვარი, სიძველეთა შეკლევარი. მისი ანტიკური კატალოგი, ხელოვნების ისტორია და სხვა შრომები ვინკელმანის თხზულებების გამოქვეყნებამდე დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდნენ. ჰქონდა ბევრი შეცდომა, დაუღვერობა, უზუსტობა, რომლებიც უნებლიედ ვინკელმანმა კი უკრიტიკოდ გადაიღო. ლესინგი გულისხმობდა მის წიგნს „ძველი მხატვრობა“ (II, IV).

21. გეცი, პიერ ლეონ (Ghezzi, 1674—1755) — ცნობილი რომაელი მხატვარი, გრაფიკოსი, კარიკატურისტი.

22. ჰელანოდიკები — ოლიმპიური ასპარეზობის მსაჯეები, (ჰელანო), ევალეობადათ შთელი ასპარეზობის მესვეურობა, კანონთა დადგენა, გამოყვანა, შერჩევა, დასაჩუქრება და ა. შ. ლესინგი ლაპარაკობს ოლიმპიური ასპარეზობის სულზე (გაისტ), რასაც ეს მსაჯულნი მკაცრად იცავდნენ.

23. „ღელათა ნატიფი წარმოსახვის ძალა“... — აქ ლაპარაკია უჩვეულოზე, არანორმალურზე, საშიხელებზე, სიმხინჩეზე (უნგეპოიერ), კერძოდ რაიმე ძლიერი განცდის, შიშის, ელდის, შედეგად მუცლის მოწყვეტის შემთხვევაზე, როცა ბავშვი უდროოდ იბადება.

24. არისტომენე — მესენიელთა გმირი, რომელმაც თავი ისახელა დამპყრობელ სპარტასთან ომში (ძვ. წ. VII ს. შუა ხანები); არისტოდამანტი, იგ. არატოს სიკიონელი (ძვ. წ. 271—213) — გამოჩენილი სტრატეგი (245 წ.) და სახელმწიფო მოღვაწე, შეკრა კავშირი აქველებთან და წარმატებით ებრძოდა სპარტას. გაათავისუფლა მშობლიური ქალაქი სიკიონი;

ალექსანდრე მაკედონელი (დიდი, ძვ. წ. 356—323) — გენიალური სარდალი, ფილიპე შავედონელის ძე, სპარსთა მეფის დარიოსის მძლეველი, ხანმოკლე დროით მსოფლიო იმპერიის შექმნელი;

სციპიონი (პუბლიუს კორნელიუს აფრიკელი, დაახ. ძვ. წ. 235—183) — დიდი რომაე-

ლი პოლიტ. მოღვაწე, კონსული, სარდალი, მონაწილეობდა კანას ბრძოლაში ჰინიზალის წინააღმდეგ, ვადაიტანა ბრძოლის ველი აფრიკაში, ზანას ბრძოლაში დაამარცხა ჰინიზალი (202 წ.), მიიღო დიდი აფრიკელის წოდება. კატონ უფროსი ბრალს სდებდა ძალუფლების ბოროტად გამოყენებაში.

ავგუსტუსი (ლათ. „ამაღლებული“, „აღდგებული“), გაიუს იულიუს ცეზარ ოქტავიან ავგუსტუსი (ძვ. წ. 63 — ახ. წ. 14 წ.) — რომის პირველი იმპერატორი (ძვ. წ. 27), ესპანეთში დაღუპულ ცეზარს (კეისარ) ოქტავიუსის ძე, იშვილა ბიძამ გაიუს იულიუს ცეზარმა, გახდა რომის ერთპიროვნული მმართველი და ელ იუო ოქროს ხანად წოდებული ეპოქა.

გალერიუსი, გაიუს ვალერიუს მაქსიმიანუს ვალერიუსი (250—311), დიბ. სერდიკაში (სოფია), რომის იმპერატორი, დიოკლეტიანეს მოადგილე, აღმოსავლეთის მმართველი (305 წლიდან). დაამარცხა არმენიაში შეჭრილი სპარსელები. ებრძოდა ქრისტიანებს.

25. როგორც ლესინგი აღნიშნავს, გველი არა მარტო მედიცინის ღმერთის და ქალღმერთის (ასკლეპიოსის და ჰიგიეის) სიმბოლოა, არამედ მრავალი სხვა ღვთაებისაც (ათენას ფერხითი, პერას ეტლში; ეგვიპტის აპისი, სპარსელთა მითრას, ენდოელთა ბრაჰმას, ქალღმერთი ისიდასი და სხვ.). მექსიკელთა კეცალკოატლი — „ფრთოსანი გველია“; ქართულ მითოლოგიაში გველი სიბრძნის სიმბოლოა (ანალოგია სხვა ხალხთა მითებში და ზღაპრებშიც არის). გერგეტის კარის თავზე გამოსახულია ტრეტემური გველი. ცნობილია მისი ორმაგი სიმბოლიკაც (იხ. „მით. ლექსიკონი“, 113—115). თრიალეთში ნაპოვნია თიხის ჭურჭელი გველების გამოსახულებით, ძვ. წ. II ათასწლ.). თავის კომენტარებში ლესინგი წერს: „უღებია, ვინც გველს მხოლოდ სამედიცინო ღვთაებად თვლის, როგორც მაგ. სპენსი, პოლიტეისი, პარ. 132. იუსტინუს მარცილი (აპოლოგია, II, 55, ზილბერგის გამოცემა) გარკვევით ამბობს: „იმ ღმერთებს შორის, რომელთაც თქვენ თავყანსა სცემთ, გველი გამოსახულია, ვითარცა დიდი და ზარღამევი არსება“. შეიძლება მთელი რიგი ძველების მოტანა, სადაც გველს მედიცინასთან საერთო არაფერი აქვს.

26. ლესინგის მტკიცება, ფურიებს არაიან ხატავდა და აქანდაკებდაო, შემდგომი დროის მონაცემებითაც დასტურდება (იხ. რომერის მით. ლექსიკ.). ფურია (ლათ. „ეუპრივიტ შავი“) ბერძნული ერიწების რომაული ორეულია. სამი არიან, ბოროტ კაცთა სულელები, მოსვენებას ვერ პოულობენ, დამოვით დამწრიან, აფრთხობენ და აგაყებენ ან კლავენ დაამიანებს, უფრო შეტად დამანაშავეებს, ქვესკნელშია ცოდვილებს აძრწუნებენ და საერთოდ ბოროტ ღვთაელებსა სისხონიშად ქცეულან (ელენეს, ზედას „დამლუპველ ფურიებს“ უწოდებენ). ხელოვნებაში არ ასახულან, ამიტომ მათი სახეც მუნდროვანია.

ერთგვარი გამონაკლისია მელნუსი, რომელიც ზოგან აგრეთვე ლამაზია, მაგრამ ეს გორგონაც ძველ გამოსახულებებზე მახინჯი, დაბლნევილია, ენგადმოგდებული (ათენის აკროპოლისი, სპარტის აკროტერიონი, ბერლინის მუზეუმისა, კირენაიკის არქაული ჭურჭელი და სხვ.) — ეს სიმახინჯის ასახვაზე ხელოვნებაში. ფურია რომაული სახეა და ისედაც ნაკლებ აისახა. არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ მახინჯეები არიან პარპიებიც, ერიწებიც, კერპერიც, თანატრისიც, პიდრაც, რომლებიც მრავალგზის ასახულან.

ლესინგი ვრცელ სქოლიოში ედავება სპენსს, რომელსაც „სურს ფურიები ჰყავდეს“ (საგვინი, „ნუმინიზმ.“, 178), მაგრამ უჯობს ეძიოს მათ რომელსავე მონეტაზე, სადაც მკაფიოდ არაფერი ჩახს, ვიდრე ძველი და ახალი ხელოვნების სხვა ძეგლებში, სადაც თვით სპენსის თქმით ფურიების ასახვა „მართლაც იშვიათია“. სპენსი ფურიებს ზედას მელეაგრეს ბედის ამსახველ ცხოხილ ბარელიეფზე (იხ. მით. ლექსიკ., 305). „მამ ვინ უნდა იყოს დედის წინ მდგარი ორი ქალი, თუ არა ფურიებიო?“ „მე გვიასუხებთ, — წერს შემდეგ ლესინგი: — ალთეას (გმირის დე-

დის) შოახლე ქალები, რომელნიც ცეცხლში შემას უკეთებენ. რაც შეეხება დისკოს, რომელზედაც თითქოს ფურიას თავია გამოსახული, სინამდვილეში მელეაგრეს ფარია და ზედ გამოსახულია არა შახინჯი ფურია, არამედ შუე პელიოსი. მონფოკონი პარკის სახეს ხედავს იქ, სადაც სპენსის აზრით ფურიას გამოსახულებაა. იქვე დგას კლეოპატრა, მელეაგრეს ცოლი (და არა კასანდრა). ამრიგად, ფურიების ასახვა ძველ ხელოვნებაში არ მტკიცდება.

რაც ზემოთ ითქვა, უფრო რომაელთა ფურიებს ეხება. მაგრამ საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს ფურიები, ერიანიები საერთოდ არ ასახულა ხელოვნებაში. ბერძნული ხელოვნება ძველთაგანვე იცნობს ერიანიებს, რომელთა ეფემისტური („მოსაფერებელი“) სახელია ევმენიდე („კეთილი“). უწინარეს ყოვლისა, ცნობილია არგოსის ევმენიდების ქალაში დატული რელიეფი, რომელიც სარკოფაგის გამოსახულება (ლენინგრადი), ნეაპოლის ფერადი ამფორისა და ლუერის ყურიანი კანთაროსის გამოსახულება, მიუნხენის სარკოფაგისა, კანდაკება „მძინარე ერიანი“ და სხვ. ოლნდ ესაა, რომ ესქილეს საზარელი მახინჯი ბებერი ქალები შედარებით მივიწყეს და მხატვრებმა უფრო მიიღეს ევრიბიდეს მკვიციბლი ფრთოსანი ქალები, რომელთაც ხელში დევნის სიმბოლო — გველები უქირაეთ. ხატვდნენ ახალ ღრძშიც (დიურერის გრავიურა და სხვ.).

27. ტ ი მ ა ნ თ ე (დაახ. 420—380 ძვ. წ.) — ძველი ბერძენი მხატვარი. მისი მთავარი სურათი — იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვა“ მხოლოდ ვარაუდით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რადგან კმხილება არ შემონახულა. ამ სურათს ყველაზე უფრო ვრცლად კენტილიანე ახასიათებს (ორატ. ხელოვ., II წ., 13, 13). უზადოდ ასახა კალქანტი, ოდისეისი, მენელაოსი, ამოწურა ხელოვნების შესაძლებლობანი და მამის (აგამემნონის) თავი აღარ დაუხატავს, სიცარიელით შეტვალა, რადგან „ვერ შესძლო ღრისეულად ასახვა“.

28. „ერთი ამბობს“ — იგულისხმება პლინიუსი, წ. XXXV, 36 განყ.; იქვე, „მეორე“ — ვალერიუს მაქსიმუსი: „მან აღიარა, რომ არ ძალუძს ხელოვნების საშუალებებით გადმოგვეცეს უდიდესი მწუხარების სიმწარე“ (წიგ. VIII, თავი 11).

ვ ა ლ ე რ ი უ ს მ ა ქ ს ი მ უ ს ი — რომელი ისტორისკოსი (ახ. წელთ. I საუკ. პირველი ნახევარი), დატოვა „ღირსახსოვარნი საქმენი და გამოითქვამები“ (9 წიგნად), რომელიც ამპერატორ ტიბერიუსს უძღვნა; წიგნი მორალზე.

29. მ ო ხ ფ ო კ ო ნ ი, ღ ო მ ბ ე რ ნ ა რ დ ე (Montfaucon, 1655—1741) — ფრანგი ბენედიქტინელი, სიძველეთა მკვლევარი („ანტიკა ვანმარტებებითა და სურათებით“, 1719).

30. „ბებერი წვეროსანი“ — ლაპარაკია ტრაგიკულ ნილაბზე.

31. ა ი ა ქ ს ი — რომელი ფორმა ბერძენთა გმირის აიანტის (ეანტის) სახელისა.

32. „ზარბაროსები“ — იგულისხმება დამარცხებულ დაკიელთა სახეები კონსტანტინეს თაღის გამოსახულებაზე.

33. პ ი თ ა გ ო რ ა ლ ე ო ნ ტ ი ნ უ ს ი (ძვ. წ. V ს.) — რეგიუმელი მოქანდაკე, ბერძენი, შეცდომით ეწოდა ლეონტინუსი.

34. ლესინგი გულისხმობს პლინიუსის XXXIV წიგნის მე-19 თავს, სადაც ისტორიკოსი ფილოქტეტეს არ ასახელებს, მაგრამ წერს ახალგაზრდა კოკლის ქანდაკებაზე, „რომლის წყლულის ტკივილი მნახველსაც უნდა განეცადა“. ლესინგი საფუძვლიანად ვარაუდობს, რომ ეს ექნებოდა დაგესლილი ფილოქტეტე.

35. ხელოვნების ზომიერების ამ მოთხოვნას უთუოდ იცნობს ელ გრეკოც.

36. უილიემი ოფრე დე ლამეტრი (Metrie, 1709-51) — დიდი ფრანგი ფილოსოფოსი-მატერიალისტი, ეპიმი, მოაზროვნე, დიდროს და სხვა დიდ განმანათლებელთა პლეადის წევრი, იდეალიზმის მტერი. შეუპოვარი შეტაკება ჰქონდა ძველი ყაიდის ექიმებთან, გაქცევა მოუხდა ჰოლანდიაში, იქიდან ბერლინში, სადაც სიკვდილამდე დარჩა. იყო აკედემიის წევრი და ფრიდრიხ II-ის კარისკაცი.

37. დეშოკრიტე აბდერელი (დაახ. 460—370 ძვ. წ.), დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი-მატერიალისტი, რომელიც ცხოვრების უმაღლეს ვითეურ მიზნად მხარულებას და სიმშვიდეს აცხადებდა, მოგვიანებით შეარქვეს „მოცინარი ფილოსოფოსი“, მოტირალ-ქერაკლოტესაგან განსხვავებით.

38—39. ტიმომაქე — ბერძენი მხატვარი, ალბათ ელინისტური ხანისა, დიადოქების თა-საშედროვე (ძვ. წ. IV ს.), ჩამომავლობით ბიზანტიიდან. ხატავდა გმირებს და გმირ ქალებს: მედეას, არესს, იფიგენიას, ორესტესს. მედეა და არესი იმპერატორმა — კეისარმა რომისათვის 80 ტალანტად იყიდა. ყველა სურათი დაკარგულია.

ტიმომაქეს სურათებიდან განსაკუთრებით ქებული იყო „წილთა მკვლელი მედეა“. არსებითად ასეთივე მომენტია ასახული რომის საკოფავზე და დელაკრუს „მედეაში“. ტიმომაქემ კი თემა ორიგინალურად დამუშავა. უცნობი პოეტი ტიმომაქეს მედეაზე წერდა:

შოლით, გაკვირდით, სიბრალული ვით ებრძვის რისხვას,
წარბშეკრულს რარეგ ეკვესება თვალთაგან ელვა;
ტკივილის ძალა აღძრავს რისხვად ცოლს უარყოფილს,
დედური გრძნობა ბრძანებს, არ ქნას საქმე საზარი.
ბრძნულად გვიმალავს ხელოვანი სისხლიან ბოლოს
და ვერ ასუსტებს თანაგრძნობა სანაზობას.

(ბერძ. ანთოლ., წ. II, XVII, 4)

მთელი ანტიკა აფასებდა ტიმომაქეს მიგნებას, რომ დედური გრძნობა ბორკავს შეურაცხყოფილი ქალის შურისძიების გრძნობას, ხელოვნება აერთიანებს ორ შეუთანხმებელ საწყისს. ამაზე შეტყვევლებს მეორე უცნობი პოეტის ეპიგრამაც ტიმომაქეს მედეაზე: „შეხედეთ შეილ-ების შკვლელს. ნახეთ მედეას სურათი. მისი ხატება წინ დაგვიყენა ტიმომაქემ, რისვით ანთე-ბული, ხელში ხანჯლითა და ცეცხლვანი თვლებით, რომელთაც დედურმა გრძნობამ ცეპარ-ტრემლიც გამოსტაცა. ხელოვნება აერთიანებს ყველაფერს, რისი შენივთებაც შეუძლებელია, მაგრამ სისხლიანი მკვლელობის წინ მედეა ხელებს მალავს“.

„ლაიკონის“ გამოსვლიდან შეიძლება ათეული წლის შემდეგ დელაკრუამ მედეა დახატა ხე-ჯალღაშისფერებულთა, ყრმებით ხელში, რაც რამდენადმე ეწინააღმდეგება ლისინგის პრინციპს.

40. ლისინგის მოკლე მითითება აქ ასახელებს ფილიპოსის ეპიგრამას (ანთოლ., წ. IV, 9, 10). ცნობილია მისივე სხვა ეპიგრამა — „მერცხლის ბუდე მედეას ქანდაკებაზე“, სადაც იგივე ფილიპოსი წერს: „მოჰქვიყვე მერცხალს, როგორ ანდობ შენს ბარტყებს კოლხ მედეას, რომელმაც საკუთარი შვილები მოკლა? ჩქარა გაიქეცი, ის ახლაც ამირებს სისხლიანი ხანჯლით შვილების მოკვლას“. სხვა პოეტები უფრო ამართლებენ, ღრმა ფსიქოლოგიურ სარჩულს უდებენ მედეას საჭიციელს. მითის უძველესი ცნობილი ვარიანტის მიხედვით კი მედეას შვილები არ მოუკლავს, პერას ტამარს შეავედრა კორინთიდან გაქცევის წინ, და ისინი კორინთო-ელებმა მოკლეს შურისძიების მიზნით, რისთვისაც საუკუნეების განმავლობაში სწრაფდნენ მსხვერპლს ღმერთებს, თავიანთი ცოდვის გამოსასყიდად. არსებობს ვერსია, რომლის მიხედ-ვითაც კორინთოელებმა ვერაპიდეს დიდძალი თანხა მისცეს, რათა ცნობილ ღრამაში შვილ-ების მკვლელად მედეა გამოეყვანა. ეს ტრადიცია დარჩა.

რუსულ თარგმანში პოეტი მედვას სურათიდანაც კი ქალათთან გზავნის, რაც ზუსტი არაა. დედანშობა: „გასანთლული დაფიდანაც კი გაჭრი, ბავშვის მკვლელო“ (პაიდოქტონე), ენ კერო — „სახთლიდან“ (ბერძენები გასანთლულ ფიცარზე, ხეზე წერდნენ და ხატავდნენ) გერმანულ თარგმანშიც წერია „ქალათთან წადი“, მაგრამ გერმანულში ეს ხატოვანი თქმაა: „ხოლ დერ ჰენკერ“ — ენმაკმა წავილოს, დაიკარგე, რუსულში პირდაპირი თარგმანია.

41. ფლავიუს ფილოსტრატე უფროსი (ახ. წ. II ს.) — ბერძენი რიტორი და მწერალი, „ეთიზა რიკონები“, სურათთა აღწერილობა და „სოფისტების ცხოვრება“. ლესინგი მიუთითებს ფილოსტრატეს წიგნზე „აპოლონ ტიანელის ცხოვრება“, წიგ. IV, თ. 22.

42. მომენტის შერჩევის ეს წესი ყოველთვის არაა დაცული არც ანტიკურ, არც აღორძინების დროის ხელოვნებაში. ეტრუსკულ ლარნაკზე აიანტი მახვილზეა აგებული. ამავე უმძაფრეს შოშნებს იმეორებს პუსენი ცნობილ სურათში „ფლორას სამეფო“. ერთ სხვა გამოსახულებაზე აიანტი საშინელ მნგრველ ძალად ქცეულა. ტომომაქეს მედეა კი თითქოს მშვიდად დგას, სინამდვილეში კი მისი არსება ორი გრძნობის ტიტანურ ჭიდილშია.

ლესინგი იქვე ლაოკონის შემქმნელზე ლაბარკობს, მაგრამ ქანდაკება სამი ხელოვანის შემქნილია.

43. ვერგილიუსი, ენიდა, III, 222.

44. სიმპოტეტური — იღუმალი, შეუმჩნევლად მწველი (ცეცხლი, გრძნობა).

45. შატობრენი, ჟან-ბატისტ ვივიენ დე (Chateaubrun) — ფრანგი დრამატურგი.

46. ლესინგს აქვს სიტყვა ინდუსტრია, რასაც ძველად სიბეჯითის, შეუპოვრობის მნიშვნელობით ხმარობდნენ, კერძოდ ხელოვნებაში (ლათ. — ფრანგ. სიტყვა).

47. ფილოქტეტე დაგესლა კუნძულ ლემნოსზე (ან ტენედოსზე, საიდანაც ლაოკონის გველები გატურდნენ) აფენას სამსხვერპლოდან ჩამოცურებულმა ასპეტმა, რომელიც ჰერამ მიუგზავნა, რადგან ფილოქტეტე ჰერაკლეს მეგობარი იყო და პიდრის ვესლისაგან გაწამებულ გმირის თხოვნით თვითონ შეუკეთა ცეცხლი შეშას, რომელზედაც მომაკვდავი მისივე ბრძანებით იწვა. ამისათვის ჰერაკლემ ჰეფესტოსის გაკეთებული იარაღი აჩუქა. როცა ტროის ომის მეთე წელს ჰელენოსმა იმისა, ილიონს ფილოქტეტეს დაუხმარებლად (და ჰერაკლეს ისრების გარეშე) ვერ აიღებოთ, კუნძულზე ოდისევსი და დიომედე (ან აქილევისს ძე ნეობტოლე-მე) ჩავიდნენ, ცბიერების მოშველიებით ჩაიყვანეს გამწყვარი გმირი ტროაში, სადაც ის მართანსა (თუ პოდალიროსის) განკურნა. მაშინ მოჰპარეს ფილოქტეტეს მშვილი, რადგან ნებთა არ მიჰყვეოდა ოდისევსს, რომელიც სძულდა, არც კუნძულზე მიმტოვებულ აქაველთა დახმარება სურდა. უიარაოდ დარჩენილი ფილოქტეტე აფენასაგან სახეშეცვლილმა ოდისევსმა და ხეობტოლემ შემწავლა დაიყოლიეს. ტროაში ფილოქტეტემ მოკლა პარისი და ტროაც დაეცა. დრამები უძღვნეს ესქილემ, სოფოკლემ, ევრიპიდემ (განსხვავებული ვერსიები).

48. აქილევის შვილი — ივლისხმება ნეობტოლემე, რომელიც ერთი ვერსიით ახლდა ოდისევსს კალემნოსზე. ჯერ მოელაპარაკა ფილოქტეტეს, მერე გაუშვილა, ოდისევსიც მახლავსო. მაშინ ფილოქტეტე გაიჟურდა და ძღვის დაიყოლიეს, ისიც ჰერაკლეს აჩრდილის და აფენას დახმარებით (ტროის აღება ჰერაკლეს ისრების შემწეობით სიმბოლურითაა: ჰერაკლემ ერთხელ უკვე აიღო ტროა).

49. ივლისხმება ნდამ სმითი (1723—1790) — დიდი ინგლისელი ეკონომისტი, კლასიკური ბურჟუაზიული პოლიტეკონომიის მამამთავარი, ლოგიკისა და მორალის პროფესორი

გლაზგოს უნივერსიტეტში. ლესინგს მხედველობაში აქვს მისი წიგნი „მორალური განცდებებ თეორია“ (1759).

50. ტროელეებმა რომ კუნძულზე მითრეებულ ფილოქტეტეს ორი კაცი მიუგზავნეს (იხ. შენ. 47), ეს ასახულია ლარნაქურაში.

51. ლესინგს უწერია „საკითხები“. მხედველობაში აქვს ციკერონის მნიშვნელოვანი ფოლოსოფიური ნაშრომი „ტუსკულანური საუბრები“ (ტუსკულანე დისპუტაციონეს).

52. „პოუთმენლობა“ — ლესინგი გულისხმობს მოთმინების ნაკლებობას ფიზიკური ტკივილის ატანაში.

53. კოთურნი (ბერძ. კოთორნოს, ლათ. კოთურნუს) — ბერძენ მსახიობთა ფეხსაცმელი („სანადირო ფეხსაცმელი“), ტყავისა, მაღალი (ძვ. წ. 500 წლიდან, ტრაგიკული წარმოდგენებისათვის სახე იცვალა).

54. ლუციუს ანეუს სენეკა, უმცროსი (შვილი, დაახ. 4 წ. ძვ. წ. — 65 წ. ახ. წ.) — დიდი რომელი მოაზროვნე, მწერალი, სატირიკოსი, ორატორი, ნერონის აღმზრდელი (იმავე ნერონმა სიკვდილი შეუთვალა, ძარღვები გადაიჭრა). მრავალი ტრაგედიიდან მ გადაარჩა (ერთ დროს მისი ავტორობა სადავო იყო). ითვლებოდა თავისი დროს ერთ-ერთ უმდიდრეს ადამიანად (300 მილიონი სესტერცი). ერთ დროს ფაქტიურად იმპერიას განაგებდა.

55. კტესიასი, უფრო სწორად — კტესილასი, ბერძ. დიდოსტატი, რკინისაგან ჩამოსხმული არც ერთი ქმნილება არ შემორჩენილა. პლინიუსი წერდა, რომ მისი „ზომაკვადეი მეომრის“ მხილველი შეუცდომლად იტყოდა, რამდენი ხნის სიცოცხლე შერჩენოდა დაჭრილს.

56. დედანშია როლომონტადა, ბაქიობის, მკვებარობის მნიშვნელობით (ბაქია როლომონტე — როლანდის ეპოსის გმირია).

57. ლესინგი ნეოპტოლემეს (პირისს) კეთილშობილს უწოდებს, მაგრამ აქილეისის ახალგაზრდა ვაჟი ამ ეპითეტს ყველაზე ნაკლებად იმსახურებს. თვით ჰომეროსს აღაშფოთებდა მისი სისასტიკე. ფილოქტეტე რომ მოატყუა და მერე ინანა, ეს კიდევ შეიძლება მინიშნით გაეამართლოთ, მაგრამ ტროაში რომ პრიამოსს შვილი თვალწინ მოუკლა და შემდეგ ღრმად მოხუცი მეფეც ზედ დააკლა; ასული პოლიქსენე შამის საფლავზე ზვარაკად დაკლა და იმაზე ადრე ჰექტორის ეჭვისი წლის ვაჟი ქვაფენილზე დაანარცხა, — ბარბაროსული სისასტიკის ნიშნუბია.

58. ლიქსასი იყო ჰერაკლეს ერთგული მსახური, რომელმაც გმირს ღალატის შინაშე შეპყრობილი ცოლის — დეიანეირას გამოგზავნილი და ნესოსისეული — ჰიდრის სისხლით გაკლენთილი პერახვი მოუტანა. სასიკვდილოდ განწირულმა გმირმა ლიქსას ფეხში ხელი ჩაავლო, კლდეს მიანარცხა და ზღვაში გადაავდო, რაც ხელოვნებაში მრავალჯერ აისახა.

59. დავით გარცი (1717-99) — გენიალური ინგლისელი ტრაგიკოსი მსახიობი, თეატრის დირექტორი, პიესების ავტორი, ძლიერი ხასიათების სწორუბოვარი გამომსახველი. დროებით შესძლო შექსპირის პიესების აღდგენა თეატრებში. მოახდინა ზეგაყვენა გერმანულ თეატრზე (ბროკმანზე).

60. სკევოპოიე (ბერძ. skeuopoeie; სკევო — სამოსი, პოიეო — კეთება) — ანტიკური სცენის შემოსილობა, აღჭურვილობა, ნიღაბი მსახიობს არ აძლევდა საშუალებას გამოეხატა სახის მოძრაობა, განცდები, და ეს თითქოს პრიმიტიულ დონეზე მუტუყელებს. მაგრამ ნიღბების და

შალაი კოთურნების წყალობით დახვეწილ ხელოვნებას უჩვენებდნენ, რასაც კლასიკური დეკლამაცია ემატებოდა. ლესინგი ამას მაღალ შეფასებას აძლევს.

61. მ ა კ რ ბ ი უ ს ი, ა ვ რ ე ლ ი უ ს ა მ ბ რ ო ს ი უ ს თ ე ო ღ რ ი უ ს (გარდ. დაახ. 1560 წ.) — მწერალი, სწავლული, მოხელე, რომის პირველი დიდი მეცნიერული აღწერილობის ავტორი («ტიმოტრაფია ურბის რომე», 1544), მანვე დაწერა «სატურნალია», ციკერონის კომენტარები, «სციპიონის სიზმარი». რომის აფრიკიდან იყო.

62. მარლიანი, ბართოლომეო (გარდ. დაახ. 1560) — იტალიელი სწავლული, სიძველეთა შემკრები და მკვლევარი, რომის «ტიმოტრაფიის» ავტორი (IV ს., თ. 14: «...როდოსელმა ოსტატებმა ალბათ ვერგილიუსის აღწერილობით ისარგებლეს»).

63. მ ო ნ ფ ო კ ო ნ ი, ბ ე რ ნ ა რ დ (Montfaucon, 1655—1741) — მავრი, ბენდიქტინელ მავრი, ფრანგი არქეოლოგი და ანტიკის მკვლევარი, ოჯახური უბედურებების შემდეგ ბერად შემდგარმა შეისწავლა 12 630 ხელნაწერი და დაწერა «ბერძნული პალეოგრაფია» (პალეოგრაფია გრეკა, 1708), რომელიც ანბანის განვითარების საქმეში სწორუბოვარი შრომაა. აქვს «ამოხსნილი სიძველეები» და არაერთი სხვა შრომა.

64. პ ი ს ა ნ დ რ ე (ძვ. წ. VI ს.) — ბერძ. პოეტი, ეპიკოსი, ნაშრომებიდან გადარჩა მხოლოდ ფრაგმენტები.

65. კ ა ლ ა ბ ე რ ი, კ ვ ი ნ ტ უ ს (ახ. წ. IV ს.) — ბერძ. პოეტი, ილიადის გაგრძელების ავტორი. ზედწოდება მიიღო კალაბრიიდან, სადაც მისი პოემა იპოვეს.

66. ა გ ვ ე ლ ე ბ ი ფ ლ ე თ ე ნ ყ მ ა წ ი ე ლ ე ბ ს — ე. ედელსონის ცნობილ თარგმანში «გაუღუდს» ლესინგს აქვს «დიფლოთეს», და მართლაც ბერძენი მწერლები ლაპარაკობენ უფრო ყმაწვილთა შექმანზე: ბავშვთა შემქმელს უწოდებენ არქემოროსის დამღუპველ გველსაც (თებეს ციკლის თქმულებებში). ლიკოფრონი თავის მონოლოგიურ პოემაში წერს «ბავშვთა მკვლელ გველზე» («კასანდრა», სტრიქ. 347). ამასთან დაკავშირებით ლესინგი აკრიტიკებს რომელღ პოეტსა და მწერალს, ნერონის სანდო კარისკაცს პეტრონს (პეტრონიუს მსაჯული, გარდ. ძვ. წ. 66), რომელიც თავის სატირულ რომანში «სატირიკონში» პოეტ ევმოლპეს პირით ამბობს: ნეაპოლის გალერეაში ზევკსისის, პროტოგენეს, აპელსის და სხვა ბერძ. მხატვართა სურათებს შორის ტროის დამცვეისა და ლაოკოონის დაღუბვის სცენებიც ვნახეთ. ლესინგი ამაზე წერს, რომ ევმოლპე ასეთ სურათებს ვერ ნახავდა, რადგან ევმოლპეც და ხსენებული სურათებიც მხოლოდ მის ფანტაზიაში ირსებობდა.

67. ლ ი კ ო ფ რ ო ნ ი (ძვ. წ. III ს.) — ალექსანდრიელი სწავლული და პოეტი (ქალკიდიდას, კ. ევბეის შუაგული), წერდა ტრაგედიებს, დამამუშავა კომიკოსთა ტექსტები, დაწერა მეცნიერული სტილით დამძიმებული წიგნი (ლექსად) «კასანდრა», ალექსანდრას მისნობაზე და ბერძენ გმირთა ბედზე.

68. დ ო ნ ა ტ ე, დ ო ნ ა ტ უ ს ი (ტიბერიუს კლავდიუს (IV ს.) ვერგილიუსის «ენეიდას» კომენტატორი იყო. თავის «სიძველეთა განმარტებაში» იგი პოემის II წიგნის 227 სტრიქონზე წერს: «გასაკვირი არ არის (მირანდუმ ნონ ესტ), რომ (ათენას) ფეხებისა და ფარის ქვეშ მიღებოდნენ გველები, რომელთა ნამოქმედადც ზემოთაა მოთხრობილი: ისე დიდი და გრძელე იყვნენ, რომ მამას და შვილებს არაერთჯობს დაეხვივნენ და ტანის ნაწილი თავისუფალი რჩებოდნოდა». ლესინგი სწორად შენიშნავს, აქ «არ» (ნონ) ზედმეტიაო: გასაკვირი სწორედ ისაა, ამოღენა გველუშაგები ფარისქვეშ როგორ იშლებოდნენ, თუ ეს ფარი უხაშველოდ დიდი აქ იყო!

69. ფრანკ კლეინი (Kleyn, 1590—1658) — მხატვარი, გრაფიკოსი, „ენეიდას“ დამსურათებელი. „ენეიდას“ ქართული გამოცემის საერთოდ საყურადღებო ილუსტრაციებზე. მხატვარმა იძლევა ლაოკონის თავისებურ გაგებას. მის სურათში ტრადიციული ორის ნაეცვლად სამი გველია (სამი — სიმბოლური თავი). ლაოკონი და ერთი შვილი ყვირიან, მესამე კედება.

70. სწორედ ასეა შემოსილი ლაოკონი პომპეიანურ ფრესკაზეც, სადაც გველები ცალცალკე კლავენ მამას და შვილებს.

71. დილონა — ფინიკიელთა ქალღმერთი, მერე კართაგენისა, სიცილიური ვერსიით კი ტიროსის მეფის ასული, გაქცეა ქმრის მკვლელს, თავის ძმას პიგმალიონს, აფრიკას მიადგა, ბერბერთა შეფეს იარბასს მიწა სთხოვა. იარბასი დაჰპირდა იმდენ მიწას, რამდენსაც ხარის ტყავი გასწვდებოდა. დილონამ ტყავი წვირლ თასმად დაჰკრა, ვრცელ მიწას შემოავლო, ქალაქი კართაგენი დაარსა. იარბასს მოეწონა, მაგრამ ქალი ბარბაროსს არ გაჰყვა და მხვილზე აეგო, კოროსში გადავიდა. ვერგილიუსმა მითი გადაამუშავა, დილონა ენეასს შეყვარა. მერე, ენეასი რომ იტალიაში გაემგზავრა, დილონამ თავი მოიკლა (ენეიდა, I, IV, VI...).

72. რიჩარდსონი, ჯონათან (1665—1745) — ინგლისელი პორტრეტისტი და ხელოვნების თეორეტიკოსი („ტრაქტატი მხატვრობის თეორიაზე“, 1715). ლესინგი სარგებლობდა მისი შრომის ფრანგული თარგმანით.

73. სადოლეთი — ნ. შენ. 9.

74. სპენსი, ჯოზეფ (1699—1768) — ინგლისელი სწავლული, ოქსფორდელი პოეზიისა და ისტორიის პროფესორი. მთავარი შრომა: „პოლიმეტისი ანუ ედა რომაული პოეზიის დამოკიდებულებისა სახვით ხელოვნებასთან“ (1732). ამტკიცებს, რომ ძველი პოეზია და ხელოვნება ერთნაირად, „შეთანხმებით ამუშავებდნენ ერთსა და იმავე სიუჟეტებს. ლესინგი აკრიტიკებს.

75. ფლაკუსი, გაიუს ვალერიუს ფლაკუს სეტინუს ბალბუსი (გარდ. ახ. წ. 89 წ.) — დიდი რომაელი პოეტი, სენატორი. ვესპასიანეს უძღვნა ნაწილობრივ დაკარგული ეპოსი „არგონავტიკა“, რომელშიაც აპოლონიოს როდოსელის მიბაძვით აღწერა ბერძენთა ლაშქრობა კოლხეთში. მერვე წიგნი იწყება არგონავტების გაბრუნებით. დამოწმებული სტრიქონები აღებულია VI წიგნიდან (55—56).

76. ადისონი, ჯოზეფ (1672—1719) — ენობილი ინგლისელი პოეტი, სახელმწიფო მოღვაწე, ოვიდიუსის მთარგმნელი, ავტორი პიესისა „კატონი“. აქვს ისტორიული ესეები, შრომები თავისი დროის მორალზე.

77. იუვენალი, დეციმუს იუნიუს იუვენალის (დაახ. 60—127) — დიდი რომაელი პოეტი, რიტორი, სატირიკოსი. თავის გადარჩენილ 16 სატირაში (5 წიგნად) სასტიკად დასციინის სიხარბეს, სირეგვენეს, გაუტანლობას, მლიქვნელობას, სულმოკლეობას, მდიდართა ქედმაღლობას, კარისკაცთა სიმდაბლეს. მის სატირებსა და აფორისტულ შედეგებს („ჩანსად სხეულში ჩანსად სულია“) დღესაც არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა.

78. ოვიდიუსი, პუბლიუს ოვიდიუს ნახონი (ძვ. წ. 43 — ახ. წ. 18) — დიდი რომაელი პოეტი, სიყვარულისა და მითების მომღერალი, რომლის მთავარი თხზულება „მეტამორფოზები“ მსოფლიო ლიტერატურის საუნჯეა. გაუწყრა კეისარი ავგუსტუსი, გადაასახლა ტომისში (კონსტანციაში), შვიი ზღვის სანაპიროზე, სადაც გარდაიცვალა.

79. სილფი (ბერძ. „სილფოს“ — ჩრჩილის მსგავსი მწერია, აქედან ფრანგ. სილფუ (მამრ.) და სილფიდე (ქალი) — ჰაეროვანი არსებები იყო ევროპის ხალხთა შუა საუკუნეებში ფოლკლორისა და ლიტერატურაში. სპენსი ამაყოფნდა ამ აღმოჩენით, რომ აურა ქალსაც ერქვა მანამდე არ მესმოდა, როგორ დააექვა ექვალემ პროკრიდე ნიავის მოხმობით. ამაზე ლუსინგი სწორად შენიშნავს: ისედაც ცნობილია, აურა დიანას მზღებელ ქალსაც ერქვაო (ბაკქოსმა ის ძილში შიხელთა და დაეუფლა, რადგან მშვენებით დიანას ექიშებოდა: ასე დასაჯა). ცნობილია ქართული სიმღერაც: „ნიაყო, ჩემო ნიაყო...“

80. აქ ლუსინგს მოაქვს ეზოპეს იგავის მაგალითი: გადაცემული ჰერმესი მოქანდაკეს ეკითხება, ზევისს სვეტი რა ღირსო. ერთი ღრქამაო. ჰერასი? იმდენივეო. ბოლოს თავისი გამოსახულების ფასი ჰქითხა. „ამას უსასყიდლოდ მივცემ მას, ვინც პირველ ორს იყიდისო“. მაგრამ მოქანდაკე გულისხმობდა არა ღმერთების, არამედ თვით ამ ქანდაკებების ფასს, მდარე ნამუშევრისას.

81. ტიბული, ალბიუს ტიბულუსი (დაახ. 50 ან 60 ძვ. წ. — ახ. წ. 19 წ.) — რომ. პოეტი, ჰორაციუსის მეგობარი, ცნობილი სატრფიალო ელეგიებით (დელიას, ნემზიდას და ახალგაზრდა მარათუსს).

82. ექიონი (უმართებულოდ უწოდეს ეეტონი) — აქ: ბერძ. მხატვარი (დაახ. 300 წ. ძვ. წ.). უმართებულოდა მისი სახელი დაკეშირებული „ალდობრანდინის ქორწილთანაც“ — ვატკახის ბიბლიოთეკის ცნობილ სურათთან, რომელზედაც დიდებულადაა ასახული სიმორცხვე და გრძნობის სიწმინდე.

83. დონისეს მეტსახელად „ვაცს“, „თიკანს“ ექაზდნენ და კიდევ გამოდიოდა ზოგჯერ ვაცის (ან ხარის) სახით, შეეძლო გარდასახვა. მიქელანჯელოს მოსეს რქებსაც ბევრი დავა გამოუწვევია, მაგრამ ესეც კლასიკური მოტივია, უმაღ სიმბოლური მნიშვნელობისა, ვიდრე ნამდვილი რქები (ცნობილია სხვა ახსნაც: ბიბლიის შესაბამისი ადგილის უმართებულო გაგებაზე აგებული).

84. ლუსინგს აქვს „სამოთრაკიული საიდუმლოებანი: „ამ კენძულზე ცნობილი იყო თავდაპირველად სეპიტური ღვთაებების — კაბირების საკულტო საიდუმლოებანი, რაც მერე სხვა ღვთაებებზეც გავრცელდა. ეს მისტერიები რომაელებმაც გადაიღეს, როგორც ხდებოდა ხოლმე.

85. სოციალური თვალსაზრისით მხატვარნი და მოქანდაკენი არც საბერძნეთში სარგებლობდნენ დიდი პატივით, რადგან ყველა ფიზიკური სამუშაო მონურ, დამამკირებელ საქმედ ითვლებოდა და მხატვართაც დიდი შემოქმედებითი შრომა ფიზიკურ სამუშაოდ ეთვლებოდა. თვით ფილიასი ვერ დაიცვა მისმა გენიამ ჩვეულებრივი პასუხისმგებლობისაგან (ასევე — სოკრატე...).

86. ფლაკუსი, „არგონავტიკა“, წიგნი II, 102—106.

87. სტაციუსი, „თებაიდა“, წიგ. V, 61—69. იდალია — აფროდიტეს ზედწოდება.

88. როცა არგონავტები კოლხეთს მოდიოდნენ, ლემნოსზე შეუხვეის, სადაც უცხოელები პითსიპილემ პატივით მიიღო. არგონავტებმა აქ გაიგეს, რომ ლემნოსელმა ქალებმა მამაკაცები განდევნეს ან დახოცეს (ამოლონიოს როდოსელის სიტყვით: „გაელიტეს მთელი მამათა სქესი და თესლად კაცი აღარ დატოვეს“), მხოლოდ დედოფალმა გააპარა მამა, თონი, დონისეს ძე.

89. საშუალო და ძლიერ ხელოვნათა ნამუშევრების შეთასებაში მკაცრი ლესინგი ისევ უბრუნდება თავის მსჯელობას ერინიების (ფურციების) გამოსახულებებზე, რომელიც ტაძრებში არ შეჰქონდათ. ამასთან დაკავშირებით იგონებს ცნობილი მცირეაზიელი ბერძენი გეოგრაფის პავსანიას (ახ. წ. II ს.) საბერძნეთის აღწერილობის იმ ცნობას, რომლის მიხედვითაც მას აქიაში (კირქვიანი) უნახავს ერინიას ხის გამოსახულება. მაგრამ ეს იქნებოდა უთუოდ აღრინდელი ნარტეცი, მდარე ნიმფა. ერინიების ქვის ლამაზ გამოსახულებას კი ქრეუმი ქალღმერთ ტაძარში არ შეიტანდნენ. ხანჯლებიანი ერინიებიც, ორგეტეს და პილაუსს რომ ღვეწიან განწყობებზე, არ არიან ისე საწინდელი და პირდაპირი, არც ის გამოსახულება, რომელიც ვინკელმანს უნახავს. მონეტებზე ხომ, ფიგურის სიძვირის გამო, სახის ნაკეთობი, არც კი ჩანს. ამასთან დაკავშირებით უნდა შევნიშნოთ, რომ გეგმებზე გამოსახულების სიპატარავე არ არის ყოველთვის დამაჯერებელი არგუმენტი. მედლებს, პირის, ერინიების სიმახინჯე საკმაოდ ნათლად ჩანს მცირე ზომის ინტალიებზეც, რომელთა ზომა 2X1 სმ-ს არ აღემატება. ერმიტაჟის ინტალიების, ანტიკური გეგმების ძვირფასი კოლექციაში არის მედლებს გორგონას ოვალური გამოსახულება (ქალკედონი და ოქრო), ძვ. წ. V ს-ისა. ფრთოსანი გორგონა ვარდის, აქვს საზოგადოარი სახე და სხეული, ხელებში გველები უჭირავს. იქვეა გორგონას ორი თავი (სარდიონი; ვრახატი — ძოწი) — სრულიად ნორმალური სახეები (სატირის თავი უფრო მახინჯია). ტაძრებში შეტანა მეორე საკითხია.

90. არსებითად აქაც ლაპარაკია ბერძენთა კერძის ქალღმერთ პესტიაზე, რომლის სახელსაც ეტიმოლოგიურად უკავშირებენ რომელთა უძველესი ქალღმერთის, — კერიისა და სახელმწიფოს მფარველ ვესტას სახელს (თუმცა ეს ახსნა სახელისა რომის საღვთო მიაჩნია). პესტის ქალწულობის აღთქმა ჰქონდა დადებული, თვითონ ზეცსა და აპოლონს არ გაჰყვა. ერთხელ მძინარეს პრიამი ეპარებოდა, ვიკრმა ყოყინით გააღვიძა. მთავარ ტაძარში ფორუმზე რომ ვესტას გამოსახულება არ იყო, ციციკონიც ამბობს, მაგრამ სურათები მრავლად ცნობილი — მონეტებზე, პერგამოს რელიეფზე და სხვ.

91. ნუჰა პომპილიუსი (ძვ. წ. VIII—VII ს.) — რომის მეორე ლეგენდარული მეფე. ააშენა ტაძრები, შემოიღო მთავრის კალენდარი, დააწესა კანონები.

92. რვა სილვია ვესტას ტაძრის ქერუმი ქალი იყო და ქალწულობის აღთქმა ჰქონდა დადებული, მაგრამ მასთან დაწვა მარსი და ეყოლა რომის დამაარსებელი ძმები — რომული და რემი. ბიძამ ამულიუსმა დიდუგში ჩაავლო და დაახრჩობინა, ან თვითონ გადახტა ტიბრში ან გადაავდეს, მაგრამ ამავე მდინარის დმერთმა ტიბერიუსმა გადაარჩინა.

93. ტაძარი, რომელსაც არც აწვიმს, არც ათოვს.. სინამდვილეში ბერძენი ისტორიკოსი და სახელმწიფო მოღვაწე პოლიბიოსი (დაახ. 210—127 ძვ. წ.) თავის „ისტორიაში“ ლაპარაკობს არ პესტიაზე, არამედ არტემიდე ასტიაზე, ასტიასის არტემიდზე.

ისოელები — ქ. ისო(სი) მცირე აზიაში იყო.

94. სკოპასი, პაროსელი (ძვ. წ. IV ს.) — დიდი ბერძ. მოქანდაკე და ხელომოდლ-ვარი, პრაქსიტელის თანამედროვე, მონაწილეობდა ტეგეას ათენის ტაძრისა და პალეატრანისის მავზოლეუმის მშენებლობაში. დრეზდენის გალერეაში დაცულია მენადა, სკოპასის ქანდაკების შემსწავლებელი ასლი. მიეწერება პერსეუსს და არესის საღვთო ქანდაკებანიც.

95. პალადიუმი — ათენა პალადას ხის გამოსახულება, რომელიც თითქოს ციდან ჩამოვარდა და ტროას შეუვალობის სიმბოლოდ იქცა. გაიტაცეს ოდისეუსმა და დიომედემ, რის შემდეგაც ტროა დაეცა. ენეასმა რომში ჩაიტანა და ვესტას ტაძარში შეიტანა, რის შემდეგაც რომი

უძლეველი ვახდა (ეს იყო დარდანოსის პატარძლის ქრისეს ჩატანილი, მეორე პალადიონი, არა ის, რომელიც ბერძნებმა გაიტაცეს და ათენას ტაძარში შეინახეს).

96. გიორგი კოდინი, გეორგიუს კოდინუს (გარდ. 1453) — ბიზანტიელი ისტორიკოსი. შეცდომით მიაწერეს წიგნი, რომელშიაც აღწერილი იყო კონსტანტინოპოლის დაარსების, ძეგლების და შენობების ისტორია. ლესინგი სარგებლობდა 1729 წ. ვენეციაში გამოცემული „ისტორიით“, რომლის მე-12 გვერდზეც წერია: „დედამიწას უწოდებენ ჰესტიას და გამოსახავენ ქალის სახით, რომელსაც ხელში ტიმპანონი (დაირა) უჭირავს, რადგან მიწაში ქარებია დამწყვდეული“. სეიდა, რომელიც მას იმოწმებს (ან ორივე ერთად იმოწმებს რომელიღაც უფრო ძველ ავტორს), იმასვე ამბობს... დასაბუთება ცოტა არ იყოს უაზროა. ჰეუსთან უფრო ახლო იქნებოდა თქმა იმისა, რომ ვესტას იმისათვის მისცეს ხელში დაირა, დედამიწას რომ ამ საკრავის მოყვანილობა აქვს, ძველ ხალხთა წარმოდგენით (მლუტარაქე, „ფილოსოფოსთა შეხედულებებზე“, 10)... თავის ამ შენიშვნაში ლესინგი შემდეგ ამბობს, რომ შესაძლოა კოდინი შეცდა, დაირად მიიღო ის, რაც ვესტას უჭირავს ხელში, ნამდვილად კი ეს ხელის წისქვილი უნდა იყოსო.

ტიმპანონი (ბოლდანი, დაირა) დონისეს და კიბელეს საკულტო საკრავად ითვლებოდა.

97. ლესინგი აქ იმოწმებს ცნობილი რომ. პოეტის სტაციუს პაპინიუსის „თებაიდას“ (8, 551-2 სტრიქ.).

98. „ლაოკოონში“ აქ ლაპარაკია ალეგორიებზე. ლესინგი სათანადო შენიშვნებში წერს: „მაგალითისათვის ავიღოთ სურათი, რომელშიაც ჰორაციუსი ასახავს გაქირვებას და რომელიც ძველი პოეტების სურათებს შორის ალბათ ყველაზე უფრო მდიდარია ატრიბუტებით (ჰორაციუსი, ოდები, წ. 1, 35):

კუშით ანანკე მოგძღვება ხშირად (ფორტუნა),
სილიენძის ხელში ლურსმნები და სოლი უჭირავს.
არც რკინის კავი და ჩანგალი დავიწყებია,
არც ტყვიის ზოდი დაკლებია ჩამოსასხმელად“.

როგორც არ უნდა იფხნათ აქ ჩამოთვლილი ლურსმნები, სამსკვალავნი, სოლები და მდნარი ტყვია — მასალათა შემაქმეობის თუ საწამებელ იარაღებად, სულერთია, ყველა მათგანი უნდა პოეტური ატრიბუტებია, ვიდრე ალეგორიული. მაგრამ ამ სახითაც შეტისმეტად მძიმე ეს ადგილი სულაც არ არის ჰორაციუსთან ყველაზე უფრო ცივი. აი, რას ამბობს ამაზე სანდონი: „მე ვბედავ მტკიცებას, რომ ეს სურათი, თუ მის ყველა წვრილმანს გავითვალისწინებთ, უმჯობესი იქნებოდა ტილოზე დახატულიყო, ვიდრე ოდაში. მე პირადად აუტანელი ძეგვინება ეს სახრჩობელას იარაღები — სამსკვალავები, სოლები, ჩანგლები, მდნარი ტყვია — და ჩემს შოგალოებად ჩავთვალე გამეთავისუფლებინა თავი მათგან თარგმანში, ცალკეული წარმოდგენები ზოგადით შემეცვალა. სამწუხაროა რომ პოეტის ასეთი უსწორებები „ესაქორთობოდა“, სანდონმა აქ ფაქიზი და ზუსტი ალღო გამოავლინა, მაგრამ საბუთები, მოსაზრებები, რომელთაც ის ეყრდნობა, უმართებულოა. ეს ადგილი ცუდია არა იმიტომ, რომ ატრიბუტები სახრჩობელას მოგვაგონებენ, რადგან მთარგმნელს ხელთა ჰქონდა მეორე ახსნის შესაძლებლობა, რომლის შემეწეობითაც სახრჩობელას იარაღები შეეძლო საშენი მასალის დამაკავშირებელი ატრიბუტებით შეეცვალა, — ეს ადგილი ცუდია იმიტომ, რომ ყველა ჩამოთვლილი ატრიბუტი „გაქოსილავია“ მხოლოდ თვალისათვის, არა სმენისათვის. თვალისათვის ნავარაუდევო წარმოდგენები სმენისათვის მინც დიდ დაძაბულობას ითხოვს, და მაშინაც გარკვეულობას კარგავენ...“ იქვე ლესინგი სპენსს აკრიტიკებს ლათინური ცნებების არასწორი გაგებისათვის.

ცხოველთა და მცენარეთა სიმბოლიკაც სახვითი ხელოვნების მთელი ისტორიის განმავლობაში ფართოდაა გავრცელებული ფერწერაში, ქანდაკებაში, გამოყენებით ხელოვნებაში, ასევე პოეზიაში და პროზაში — ყველგან თავისებური სახით (სიციცხლის ხე, მითური და ნამდვილი ცხოველები და მცენარეები, პირობითი ნიშნები, მაგიური გამოსახულებანი, რუნები და ა. შ.). ხშირად ერთ ნამუშევარში ერთიმეორის გვერდითაა გამოყენებული წარმართული და ქრისტიანული გამოსახულებანი თუ წარწერები, რომელთაც პოეზიაში უფრო იმ შემთხვევაში მძიარათავენ, როცა საჭირო ხდება საგნის, სიმბოლოს პრაქტიკული დანიშნულების, გამოყენებითი ხასიათის ჩვენება. თბილისში, მოქალაქე ანზორ მუხომეიშვილის ოჯახში ინახება რეზესასის უპოქის იტალიელ ოსტატთა იშვიათი ნამუშევარი: მუხის დიდი კარადა, ნატიფი ხელოვნებით ამოკვეთილი ბიბლიური სცენებით (წინასწარმეტყველთა, მხარებულთა სახელები, ქრისტეს შობა, მწყემსთა თაყვანისცემა, ტაძრიდან ჰელიოლორეს განდევნა), იქვეა მართლმსაჯულების ქალღმერთი სასწორით ხელში, ქვეშ აწერია „იესუცია“ და თარიღი „1566“. კარადა მოჩუქურთმებულია.

99. ლესინგი გაკვრით აღნიშნავს ანა-კლავდია-ფილიპ გრაფ დე კეილუსის (Kaylus), (1692—1765) დეაწლს ანტიკური ხელოვნების შესწავლის საქმეში. მისი უზარმაზარი შვიდტომიანი „ანტიკური სიმელონი“, რომელსაც უთვლიან სურათი ერთვის, საფრანგეთში თითქმის ისეთივე ფუნდამენტური შრომა იყო, როგორც გერმანიაში ვინკელმანისა, რომელშიაც ანტიკური არქეოლოგია დააფუძნა, როგორც მეცნიერება. საფრანგეთის ხელოვნება ორჯერ მიუბრუნდა ანტიკას: აღორძინების ეპოქაში (არისტოტელეს „პოეტიკის“ ზეგავლენით) და კლასიციზმის შეუფების ეამს, როცა ვილუზონი, ლერუა, გიუსი და სხვები საგანგებოდ სწავლობდნენ ანტიკურ ხელოვნებას. მათ შორის კეილუსმა ყველაზე დიდი შრომა გასწია, თუმცა ლესინგი ბევრ რამეში ედავება (მხატვართა და პოეტთა ურთიერთ დამოკიდებულების საკითხში).

100. „აღუგორიული ატრიბუტები...“ — ლაპარაკია სიმბოლიკაზე, რაც ანტიკურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ძლიერ მიღებული იყო. როცა პატრონულ ტრაგედია მოკავშირე გმირი, ლიკიის მეფე სარპედონი შუბით განგმირა, ზევსმა აპოლონს უბრძანა, გვამი განება, აშბროსია წაეცხო და ტყუბი მშებისათვის — ძილისა და სიკვდილისათვის ჩაუბრებინა, რათა ლიკიაში ჩაესვენებინათ (ილ., 16, 670). ესეც სიმბოლიკაა. კეილუსის თქმით, პომეროსი არ იძლევა სრულ დახასიათებას, სიმბოლოს განმარტებას, რითაც უნდა შევიცნოთ სიკვდილი (ჩოხჩხი და ყაყაჩო — გვიანდელი ატრიბუტებია). კეილუსი მხატვარს სწორად მიუთითებს, მაგრამ პომეროსს ამოდ უსაყვედურებს, დამახასიათებელი ატრიბუტები დააყოლო. ვერც ერთი სხვა ატრიბუტით ვერ მოგვეცემდა უფრო სრულყოფილ დახასიათებას, ვიდრე მოვეცა ამ გახპირონებით. პოეტი სიკვდილსა და ძილს ტყუბ მშებად აცხადებს. როგორც მითებშია. ძველი მხატვრებიც აქ გამოსავალს პოულობდნენ. მაგალითად, კიფელოსის კედარის ყუთზე გამოსახულია ყრმა სიკვდილი (თანატოსი) და ძილი (ჰიპნოსი) — ტყუბი მშები, რომელნიც ღამის კალთაში წვანან, ოღონდ ჰიპნოსი თერთია, სიკვდილი — შავი. ასე გამოსახდნენ ძველი ოსტატები. მშებს გამოსახდნენ აგრეთვე გენიების სახით. ჰიპნოსს რქა ეკირა (ძილის წამლისათვის), ან კვერთხი, ყაყაჩო (იხ. მით. ლექსიკონი, „ჰიპნოსი“, „თანატოსი“). ძილს ფეხები შორღრეცილი აქვს. ერთმანეთზე გადახლართული (ასე უწერია თარგმანში ლესინგსაც). ასეა აღწერილობაშიც, რასაც იძლევა იტალიელი სიმელონთა მკვლევარი პაოლო აღესანდრი მათეი (1653—1716). ანტიკურ სურათებზე (ამფორაზე, ლეკითოსზე) მკედარ გმირს (უღრო მემხონს) მიასვენებენ, ზოგჯერ იქვეა დედამისი (ეოსი), ხანაც ფრთოსანი ყრმები სიკვდილი და ძილი ღამის კალთაში არიან (ერთს სძინავს, მეორე თელვს), ესწრებიან სიკვდილს და ა. შ. ლესინგი შენიშნავს, როშერის მით. ლექსიკონიც ეთანხმება (V ტ., გვ. 499), რომ პავსა-

ნიას ცნობაში, ერთი ფრთოსანი ყრმა შავია, მეორე თეთრი, ან ჩანს. რომელია შავი. ლესინგი საფუძვლიანად ვარაუდობს, რომ შავია არა სიკვდილი, არამედ ძილი (უწინ პირიქით ეგონათ). „ილიადაში“ (14, 291) პოეტმა ძილს შავ ქორს ადარებებს, რასაც ბერძნულად ჰქვია „კიმინდის“ (პლატონის მიხედვით Kymidos) და ეწოდება „ლამის შავი ქორი“. არაა მართებული არც ქართული თარგმანი „კიმინდი“, არც გნედიხის „კიმიდა“ (ღმერთნი ქალკიდად თვლიან იმ ჩიტს, კაცნი კიმინდად; ნიკ. გნედიხის თარგმანშიც ასეა: «В долине дремлющих птиц вышедшей халкидой, у смртных кимидой. ცხადია, კიმიდა, ქორი, ღამა. დროი ფრთოსანია და არა ჩიტი). უმართებულოდაა ეს სიტყვა გადმოტანილი შეფერის გერმანულ თარგმანშიც („კიმიინდის“). უფრო სწორადაა ფრისის კლასიკურ თარგმანში: Nachtrab ღამეული ყორანი, შავი ფრთოსანი).

ძილის (ჰიპნოსის) თეთრად გამოყვანის ვარაუდიც არსებობს, თანატოსის სიშავეც ბევრ სურათზე დასტურდება (ერთ-ერთ ამფორაზე), მაგრამ თეთრფრთიანი და თეთრად მოსილიცაა (სხვა ამფორაზე, სადაც აგრეთვე მკვდარს მიახვეწებენ). ლესინგი პავსანიას ურთ ცნობას ემყარება, როცა ძილს თეთრ ყრმად რაცხს, სიკვდილს — შავად, მაგრამ დავა საბოლოო არაა გადაწყვეტილი, თუმცა ჰომეროსის ხსენებულ სტრიქონი ყველაზე უფრო აარსებებს საბუთად შიგვანია და ჰინემანიც ღამის სიმბოლოს, ძილს, „შავ ქორს“ თვლი საძველდ ჰიპნოსად, ხოლო ზოგი მკვლევარი (ნონოსი, რობერტი) ეყრდნობა დიონისიოსის განცხადებას (33, 40), ჰიპნოსი შავიაო („მელანოქროსი“) და წერს: „ძველა ოსტატები სიკვდილს (თანატოსს) თეთრად ხატავდნენ“. ეს სხვა წყაროებითაც დასტურდება (ვინეფელი, ჰიპნოსი; რობერტი, თანატოსი და სხვ.).

კეილუსის მხატვრებისათვის უნდოდა ერჩია, ან ძველ გაგებას დაყრდნობოდნენ ან ახალს. ახალი დროის მხატვრები სრულად დაშორდნენ ანტიკურ სიმბოლიკას: ხატავენ ჩონჩხს, ან „ოდნე კანგადაკრულ“ ცხედარს, რომლის ცალი ხელიც საფერფლე ურნას ეყრდნობა (ლითონის ვაძოსახებუბა ფლორენციის ჰერცოგის გალერეაში, რომლის ანტიკურ ორიგინალად ცნობა ლესინგს საეჭვოდ მიაჩნია). რაც შეეხება სიკვდილის სიმბოლოდ ყაყაროს ჩვენებას, რასაც კეილუსი ჰომეროსისაგან ითხოვს, ლესინგს მიაჩნია საძველდ შეუსაბამობად. რადგან ანტიკურ სამყაროში სიკვდილი სულ სხვაგვარად ჰქონდათ წარმოდგენილი და სავსებით საკმარისია ის, რაც ჰომეროსმა თქვა: თანატოსი და ჰიპნოსი ტყუპი ძმები არიანო. ლესინგის მსჯელობა ამაზე დიდი დავის საგანი ვახდა.

სიკვდილის სახის ახლებურად გადაწყვეტის ნიმუშია პოლბაინის გრავიურების სერია „სიკვდილის ცეკვა“, დიურერის „ამოკალიფის მხედრები“, რეთელის, ბოლკინის, მაზერელის სურათები, ჯორჯ ფრედერიკ უოტსის „სიკვდილი და სიყვარული“ (1887), მისტიკურ-სიმბოლისტური ხასიათისა: გრძელი თეთრი მოსასხამით მოსილი სიკვდილი — ჩონჩხი დავს მასუარბულიაზე ზუგუმოქცეული და მშვენიერ ახალგაზრდა ქალს აპყრობს ცივ მზერას.

ლესინგის მსჯელობა ეხება არა ამ „ახლებურ“ სახეს, არამედ სიკვდილის იმ კლასიკურ გაგებას, რაც ჰომეროსის ეპოქაში, ლარნაკურაში და სარკოფაგებზე ასახავს სიოცელისა და სიკვდილის მარადიულ ჭიდილს.

101. იალისო (იალისოსი) — როდოსელი ჰეროსი, ჰელიოსის შვილიშვილი. კიდიზე, მშვენიერი ათეხელი ქალწული, შეუყვარდა კიოსელ ჰაბუქს აკონტიოსს, უარი მიიღო. მაშინ არტემიდეს ტამარში დაადგო ოქროს ვაშლი წარწერით: „გფიცავ გაყვე აკონტიოსს“. ქალწულმა აიღო, ხამამლა წაიკითხა და იძულებული გახდა ფიცი შეესრულებინა. დახატა პროტოგენმა (ბრუნი, ბერძ. ხელოვნ. ისტ.). მანვე დახატა კაკაბი, რაზედაც მთელი საბერძნეთი ლაპარაკობდა, მაგრამ ერთი გადმოტეხით სურათი დახია, რადგან მთავარ აზრს უშლიდა (ლესინგი წერს, რომ შეიკვლმანს და რიჩარდსონს ეს ადგილი პლინიუსისა ვერ გაუგიათ: კაკაბი სხვა სურათზე იყო).

102. ვერესაევის თარგმანშია „7 პელეტრა“ (როგორც დედანშია: „ეპტა პელეტრა“-პელეტრონი (პლუტრონი) ძველ ბერძენთა სივრცის საზომი იყო, დაახლოებით 31 მეტრი (ე. ი. სულ 220 მეტრამდე), თუმცა პელეტრონი ფართობის საზომიც იყო: 0,695. ფოსის გერმანულ თარგმანშია „ჰუფე“ (7 ჰუფენ), რაც ზოგადად „ადგილ-მამულს“ აღნიშნავს. სხვა რუსულ თარგმანში წერია 7 დესეტინა (7 ჰექტარზე მეტი), რაც სამ-ოთხ ქვევას ეახლოვდება. ამის ანალოგიურად რ. მიმინოშვილის ქართულ თარგმანშია „წილი ქვევა“, რაც სამ ჰექტარზე მეტია. ცხადია, ეს ყველა თვალსაზრისით გაზვიადებულია. რამდენიმე ჰექტარ მიწა-ვერც ერთი ღმერთი ვერ დაფარავდა. კვინტუს კალპურნიუსის მარსის წაქცევისას საეპოდ თვლის და თავის წიგნში ათენას მთელ კლდეს ატყორცინებს, რაჲ ახსნის შეხებაზე მტერად იქცევა. ლესინგი ჰომეროსის შესწორებისათვის კალპურს დასცინის.

103. ლონგინი, დიონისიუს კასიუს ლონგინუსი (დაახ. 213—273) — ათენელი რიტორი და ფილოსოფოსი, ნეოპლატონიკოსი, აღმზრდელი, მოღვაწეობდა ზენობიას სასახლეში, პალმირაში. სიკვდილით დასაჯა ავრელიუსმა. უმართებულოდ მიაწერეს თხზულება „ამალ-ლებულზე“ (I საუკუნისა).

104. იდეოსი (იდაოსი) ჰეფესტოსის (და არა ნეპტუნ-პოსეიდონის) ქურუმის — დარისის ძე იყო ტრაში, დიომედემ ძმა ფეგევის მოუკლა და მასაც ბოლოს მოუღებდა, მაგრამ ჰეფესტოსმა ნისლით შეებურა და გაარიდა (სხვა იდაოსი — ზრიაშოსის შვილი ან მეტეღე; იგივეა ზევისი და ჰერაკლეს ზედწოდება, დიონისეს და ენეასის მზღებელი, პარისისა და ელენეს შვილი). ლესინგი რატომღაც პოსეიდონს ასახელებს, ჰომეროსთან კი იდეოსი ჰეფესტოსმა იხსნა (ილ. 5, 12). დიომედემ რომ ფეგევის მოკლა, ჰეფესტოსმა მისი ძმა ნისლით შეებურა, რადგან ფეგევისი და იდეოსი ჰეფესტოსის ქურუმის შვილები იყვნენ.

105. ლესინგის ეს მსჯელობა დასტურდება შემდგომი მეცნიერულ-ფილოლოგიური დაკვირვებებითაც: ბერძენთა აზროვნება ძალზე გასაგნებული იყო და უშუალო. ჰელიოსის ეტლის სბოლა მზის ამოსვლის, გათენების სინონიმი იყო, თანატოსის გამოჩენა — სიკვდილია და ა. შ., ასევე კონკრეტულია პოეტის აზროვნება სახეებში, მოცემულ შემთხვევასთან დაკავშირებით. ხშირად გვეუფლება სურვილი, რომ სურათი „ამოძრავდეს“, „გაგრძელდეს“ მაგალითად, ფიროსმანის ცნობილმა სურათმა „გლეხი ქალი და მისი ვაჟი“ გამოიწვია ბავშვანს კითხვა: „რატომ არ აძლევს დედა შვილს მტევანს?“

106. ლესინგის მიერ მითითებულ ადგილებზე (ილიადა, V, 321 და სხვ.) ლაპარაკია ტიდიდ დიომედეს და ენეასის ბრძოლაზე. ამ სიმღერის დასაწყისში ენეასს იხსნიან დედამისი ავროდიტე, შეორედ — აპოლონი ბურავს ნისლით და აქლევსს ენარბიდებს (XX, 445), იდეოსს კი ასევე იხსნიან ჰეფესტოსი (V, 23). ცხადია, ჰომეროსი ნეპტუნს არ ასხენებს, ტყვის პოსეიდონს.

107. „ილიადა“, I 43—53 (თარგ. რ. მიმინოშვილის).

108. „ილიადა“, IV, 1—4 (თარგ. მისივე).

109. ე. ედესონის თარგმანში აქ აზრი შებრუნებულია: „ის სურათები ჰომეროსისა რომლებით სარგებლობაც მხატვარს არ შეუძლია...“ ლესინგს პირიქით აქვს: „რომელთა გაშოვნებაც მხატვარს შეუძლია“ („დერ არტიტ გებრაუხენ კანს“)... აზრიც ასეთია. თარგმანში უზუსტობაა.

110. ამ მოსაზრებას ადასტურებს ცნობილი თქმა, რაც ჰინენს ეხება: იშვიათი უნარი ჰქონდა, უვარგისი თემები ამაღლებულ ნაწარმოებად ექციათ.

111. „რასაც ჩვენ პოეტურ სურათს ვუწოდებთ, ძველები ეძახდნენ ფანტაზიას, როგორც ლონგინი გვიმომწმებს, ხოლო რასაც პოეტურ ფანტაზიას ვეძახით, ეძახდნენ ენარგიას, თვალსაზრისობას. როგორც პლუტარქე ვეამცნობს, ერთ მათგანს უთქვამს: „პოეტური ფანტაზია, მათი ენარგიის, თვალსაზრისობის გამო ფხიზელი კაცის სიზმრებია“ (ლესინგის შენიშვნა).

112. ტექნიკისა და ხელოვნების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე აქ შეიძლება გავიხსენოთ კინოხელოვნება, ეკრანი, მულტიპლიკაცია, რაც საშუალებას იძლევა სურათთა სწრაფი გადაინაცვლების შემწეობით ასახოს მოქმედებატ დროში (პრინციპი აქაც იგივე რჩება). ლესინგის დროს, ცხადია, ეს არ იყო.

113. ილიადა, 5, 720—727. თარგმანი რ. შიშინოვილიძისა. ქართულ თარგმანში აქ საწყენი უზუსტობაა. თითქოს ეტლის გამოწყობასაც ჰერა აკეთებდეს, სინამდვილეში ამას ასრულებს ქალღმერთი ჰეზე (722 სტრიქონი ასე უნდა იკითხებოდეს: „ჰეზემ მთარგო ეტლს მორკალულ სპილენძის თვლები“). თარგმანში ჰეზე არცაა ნახსენები.

114. ილ. 2, 43. თარგ. მისივე.

ჰომეროსის და მისი სიუჟეტებისა თუ გვიანდელი ოსტატების ქმნილებებზე აგებულმა „ლაოკოონმა“ გადამწყვეტი ზეგავლენა მოახდინა ლიტერატურის განვითარებაზე. პოეტებმა შეიციანეს თავიანთი უშუალო მოვალეობა, მხატვრებმა — თავიანთი საზღვრები. ლექსებსა და პოემებში შედარებით უკლებს მოსაწყენ აღწერილობას და ყურადღება გაამახვილეს პიროვნების ფსიქოლოგიური სიღრმის ჩვენებაზე, მოვლენების თანმიმდევრულ აღწერაზე, სივრცე კი ხელოვნების ოსტატებს გადაულოცეს.

115. დედანშია Wappenkönigsbeschreibung („ღერბის მეფის აღწერილობა“). ღერბის მეფეს შუა საუკუნეებში ეძახდნენ პეროლდების (შიკრიკთა) საბჭოს, ან წინამძღოლს, რომელსაც საღერბო წიგნებიც უნდა შეედგინა (სიტყვიდან „ვაფფე“ — იარაღი; გვეაპანტე — შეიარაღებული; ვაპპნერ — მეომარი).

116. ილ. 2, 100—109.

117. დედანშია „ზევის კრონიონი“ (დიი კრონონ) — კრონოსის შვილი (არა დროისა, ე. ი. კრონოსის, — როგორც ლესინგს აქვს). „ზევის, დროის შვილი“ — ლესინგი ალბათ ყოვლის მშობელ დროს (ქრონოსს) გულისხმობს, რადგან სინამდვილეში ზევსი ტიტან კრონოსის შვილია და არა კრონოსისა, რაც სულ სხვაა, თუმცა ეტიმოლოგიურად და ზოგჯერ შინაარსითაც ამ ორ სიტყვას მინაც აკავშირებენ.

118. მე რ კ უ რ ი — რომაელთა პერმესი, ვაპრობის ღმერთი, ზევსის ძე, შიკრიკი.

119. პ ე ლ ო პ ი პ ლ ე ქ ს ი პ ო (ბერძ.) — ცხენთამარევი, მომთვინიერებელი, გმირ პელოპის ეპითეტია ჰომეროსთან და პინდარეს ოდებში (პლექსი იპპოს).

120. პ ო მ ე ნ ლ ა ო ნ (ბერძ.) — სათნო, კეთილი მწყემსი (პომენე — ფარა, ჯოგი, დორპომენ — მწყემსი, გადატანით — ბელადი), ატრევსის ეპითეტი, ლაონ — მშვიდი, წყნარი, კეთილი.

121. ჰომეროსის უწერია ზოგადად „სწრაფი თხა“: იქსალონ ეგოს (აიგოს), არა ქურციკი. ზოგ. თარგმანშია „არჩვი“ (რუს. სერნა), მაგრამ არჩვის რქებისაგან მშვილდს მხოლოდ ქონდრისკაცები თუ გაიკეთებენ. უფრო სწორია გერმ. თარგმანი „შტაინზოკ“, „ქვის ვაი“, „ბურ“,

წიხვი ან ჭიხვის მსგავსი დიდი მშვენიერი ჩლიქოსანი, ალპური თხა (კაპრა იბექს იბექს), ნუბიური ან უფრო კავკასიური (კაპრა კავკასიკა), რომლის მძლავრი ქნარის ფორმის რქე-ბის სიგრძე ზოგჯერ 130 სმ-საც აღწევს. პომეროსს უთუოდ სინამდვილე აქვს დაუკული. ქარ-თულ თარგმანში შეცდომებია. „16 მტკაველი“ რქა (370 სმ-ამდე) უკვე ზღაპარია. უფრო სწორია გერმანული და რუსული თარგმანი: „16 ნები (ხელისგული)“, რაც დაახ. 144 სმ-ს შეადგენს. ქურციკის რქების სიგრძე 30—40 სმ-ს არ აღემატება, თანაც ის ველის ცხოველია და არა კლდეთა. მკერდი რომ ისინი განუწონეს (და არა „მკერდში ისარი განუწონა“), ის კლდიდან გადავარდა, ტინზე დაენარცხა, ე. ი. ეს არაა ქურციკი, რომელსაც არც მშვილდის ფორმის რქები გააჩნია. სადავო არ უნდა იყოს, რომ ლაპარაკია ჭიხვზე ან მის მსგავს დიდ გარეულ თხაზე, კლდის ცხოველზე. ზუსტად ასეთი „თხაა“ გამოსახული კლდის ფონზე ანტი-კურ გემმაზე (სტეატიტზე ამოკვეთილი, 1, 6 სმ დიამეტრიანი ინტალიო, ერპიტაეი). ზუს-ტად ასეთი სახეწოდების თხას — ჭიხვის რქები ზურგის ბოლომდე სწვდება, ნამუშევარი თითქმის პომეროსის ეპოქისაა, ძვ. წ. VII ს. (ანალოგია — ლონდონში).

122. ლესინგს მოაქვს შვეიცარიელი პოეტისა და ბუნებისმეტყველის ილბრეხტ ფონ ჰა-ლერის (1708-77) მავალითი („ალჰემბი“).

123. ამეტიცტო — ბერძ. „ა-მეთისტოს“, სიმთვრალის საწინააღმდეგო: კვარცის ჭკუფის ფერადი (იისფერი) ძვირფასი ქვა, იხმარებოდა ავგარობად, როგორც ბედნიერების მომ-ტანი, ჭადოქრობისა და სიმთვრალის გამარიდებელი ხეითო.

124. სოპან იაკობ ბრაიტინგერი (1701-76) — გამოჩენილი შვეიცარიელი ფილო-ლოგი, კრიტიკოსი, ისტორიკოსი, გამომცემელი (გამოსცა, ბოდმერთან ერთად, შუა საუკუნეების გერმანული პოეზია). ასწავლიდა ებრაულსა და ბერძნულს ციურხის გიმნაზიაში, სადაც პრო-ფესორად იყო. ბრაიტინგერი და ბოდმერი ერთიანი ძალით ებრძოდნენ გოტშედის სკოლის ძველ თვალსაზრისს, რომელიც ფრანგული კლასიციზმის ნორმებს აკანონებდა. ბრაიტინგერა იხალი ესთეტიკის თვალსაზრისზე იღვა, პოეზიის თავისუფლებას ითხოვდა, პოეტის ფანტაზიის შემზღვეველ კლასიციზტებს ეღაუბებოდა. მისი მთავარი შრომაა „კრიტიკული პოეტური ხე-ლოვნება“ (=Kritische Dichtkunst), 1740. ლესინგის ციტატა აღებულია ამ წიგნიდან (II ტ. გვ. 807).

125. იან ვარ ჰოისუმეი (Hugsum, 1672—1749) — ცნობილი ნიდერლანდელი ფერმწერი, ყვავილთა დეკორატიული სურათების ოსტატი.

126. ვერგილიუსი, გეორგიკა, წ. III, 51—79.

127. ალ. პოპი (1688—1744) — გამოჩენილი ინგლისელი პოეტი — კლასიციტი, შექს-პირის გამომცემელი. თარგმნა პომეროსის პოემები, რომელნიც გართმა და „უხუშობისაგან“ განწმინდა (ასევე — შექსპირი თავის გამოცემაში). დიდად განსწავლულმა სატირიკოსმა („ლუსიად“, ინგლისური სიტყვიდან „ლუს“, „ბრიყვი“, „სულილი“), ბუნებით სუსტმა და კუზიანმა, წარმარებას მიღწეოდა იმ ასპარეზე, სადაც ძლიერი იყო — ლიტერატურაში, მტრებთან ბრძოლაში. ბაირონი აღიძვებდა, შექსპირზე და მიტრონზე მალა აყენებდა. გარ-დაიცვალა დიდებით გარემოცული, დახვეწილ კლასიციტი ლექსის აღარებული ოსტატი. პომეროსის „სწორებაში“, რაც ლესინგსაც განაცვიფრებდა, ერთ ღროს დიდება მოუტანა, დღეს კი მხოლოდ ღიმილს იწვევს („თურმე პოპი ინგლისურად რომ თარგმნიდა „ილიადას“, ისე ძლიერ მოუხიბლავს პომეროსის სილიადეს, რომ სიმშვილდეაკარგულმა ვერ დახუჭა წაშსაც თვალა და ბაწარზე დაეკიდა, რომ დაეხსნა მისგან თეი; შენ ხარ დიდი ოპტიმისტი, მაწარს ზელსაც არ მოჰკიდებ, და შენს ნაცვლად ჰერზეც მიტომ პომეროსს ჩამოკიდეი“. — ეპიგრამა, პოპის ანალოგია, თანამედროვე „შემსწორებლებზე“).

128. ლესინგი მხოლოდ გვართ ახსენებს კლასიკს. აქ იგულისხმება მისი მეგობარი, პოეტი ედვარდ ფონ კლასტი (1715-59), და არა გამოჩენილი რომანტიკოსი, დრამატურგი, ნოველისტი, ედვარდ კლასტის ნათესავი ჰაინრიხ ფონ კლასტი (1777—1811), რომელიც 34-წლისა გარდაიცვალა. ედვარდ-ზრისტიან კლასტი კუნერსდორფის ბრძოლაში მიღებული ჭრილობისაგან გარდაიცვალა (ჰაინრიხ კლასტმა კი ტყვიით მოიკლა თავი, ცოლთან ერთად). ედვარდ კლასტის პოეტურ ნაწარმოებებს შორის ყველაზე უფრო პოპულარულია მრავალზღის გამოცემული ლექსი „გაზაფხული“, რასაც ლესინგი ეხება.

129. „ლაოკონი“ ძირითადად ხელოვნებაზე დაწერილი ტრაქტატია, მაგრამ უაღრესად საჭირო რჩევებს აძლევს პოეტებსაც. ეს მხარე შეუმჩნეველი არ დარჩენია დობროლიუბოვს: „ლაოკონით“ ლესინგმა შექმნა პოეზიის ახალი თეორია, შეიტანა მასში სიცოცხლე და დაანგრია შვედარი ფორმალისტიკა, რომელიც უწინ ყოველ ესთეტიკაში ბატონობდა. უაღრესად ხათვლი და აზრის ძლიერებით დაამტკიცა, რომ პოეზიის ძირითად საგანს, ყველა სხვა ხელოვნებისაგან და მეტადრე ფერწერისაგან განსხვავებით, შეადგენს მოქმედება, სიცოცხლე. მას პოეზიის არსებით შინაარსად აღიარა“ (პირველი რუსული თარგმანის წინასიტყვაობა, 1859).

ჩვენს დიდ ეროვნულ ეპოსში — „ვეფხისტყაოსანში“ ძირითადად დატულია პოეზიის ის კლასიკური საზღვრები, რომელთა ნიმუშადაც ლესინგი ჰომეროსის პოემებს რაცხს. მაგალითად, აქ არაა ქალის მშვენიერების ის „ფერწერული“ აღწერილობა, რითაც აღმოსავლური პოემები გვეპყავენ და ხშირად არც დასავლური ქმნილებები ჩამორჩებიან (ტასო, არიოსტო, პეტრარკა და სხვ.). თვით „სოფლისა მნათი მნათობი“ თინათინი სულ ორიოდე შტრიხითაა დახატული და ისიც უმთავრესად სხვათა, ბრძენთა, მხილველთა ასპექტში: „რა გაიზარდა, გაიყოს, მზე მისგან საწუნარია... მეფემან უხმნა ვაზირნი... გვერდსა დაისხნა, დაუწყო მათ ანო საუბარია“; „ბრძენი ხამს მისად მაქებრად“; „მან მისთან მკერტთა წაუღის გული, გონება და სული“.

აი, ტარიელი პირველად ხედავს ნესტანს: „ასმით ფარდაცა აზიდნა, გარეთ ვდექ მოფარდავცო; ქალსა შევხედენ, ლახვარი მეცა ცნობასა და გულსა“. არავითარი ვრცელი აღწერილობა. მერე ტარიელი ღურაჯებს მთარბთვეს ნესტანს, და იქვე: „დავცივი, დავბნდი, წამიხდა ძალი მხართა და მკლაისა“. მკითხველი ნათლად წარმოიდგენს, რაოდენ ლამაზიც ყოფილა ქალი, რომლის მხილველი გმირი, დევთა მძლეველი ტარიელი უღონო იქმნა და მუროთ მოსაბრუნებელი გახდა!

შემდეგაც, ნესტანმა რომ იხმო ტარიელი, გმირი დუმს; გაიუმებელია ნესტანიც: „დიდხასს ვდეგ და არა მითხრა ისტყვა მისსა მონასურსა, ოდენ ტკილად შემომხედნეს, ვითარცა რა შისაურსა; ასმით უხმო, მოიუბნეს; ქალი მოდგა, მითხრა ყურსა: „აჲ წადიო, ვერას გითხრობს, შე კვლა მიმცა აღმან მურსა“. აი, ესაა პოეზია და არა მომამბურბებელი ტირადა, რაც ათასჯერ გვსმენია და ათასჯერვე ვერაფერში გვარწმუნებს, მხოლოდ გვლღის.

130. მარმონტელი, ჟან ფრანსუა (1723—1799) — გამოჩენილი ფრანგი მწერალი. კრიტიკოსი, აკადემიკოსი, ენციკლოპედისტი, მეფის ისტორიოგრაფი, ზაქადავ ვოლტერს (ტრაგედია „დიონისე — ტარანი“), დაწერა სამოძღვრებო მოთხრობები, ფილოსოფიური რომანი „ბალიზარი“, ისტორიული რომანი „ონები“. ლესინგი მარმონტელის რჩევას იშველიებს პოეზიის საზღვრებთან დაკავშირებით. თავის „ფრანგულ პოეტიკაში“ (1763) მარმონტელი ეხება გვირგვინულ პოეტთა ცდებს ეკლოგების ენარში და შენიშნავს, რომ თუ ისინი თვინათ ხაწერებენ „მეტ ადვილს დაუთმობენ მორალს, ვიდრე მატერიალური საგნების ხატოვან აღწერილობას“, ამით უფრო სასარგებლო, ბუნებრივ, მორალურ საქმეს გააკეთებენ, ვიდრე მწყემსებისა და მწყემსი ქალების გალანტური თავგადასავლების აღწერილობა.

131. შატულო, შატციონი, ფრანჩესკო (1503-40) — პარმიჯანინო (პატარა პარმელი), ცნობილი მხატვარი, იტოვლა იმდენივე, რამდენიც რაფაელმა (37 წელი), მუშაობდა პარმასი, რომში, ბოლონიაში, განიცადა რაფაელის და კორაჯოს ზეგავლენა. მანიერიზმის დასუფთვებელი და მთავარი წარმომადგენელია. ცნობილია მისი რაფინირებული „მადონა“. პირველი იტალიელია, რომელმაც გამოიყენა გრავიურებისათვის „მაგარი არაყი“ (ზოგი დი-სეტანტი ჩვენს დროში უარყოფს გრავიურის ამ ნაყადი ტექნიკური სახეობის — ოფორტი-სათვის მაგარი არაყის გამოყენების ელემენტარულ ტერმინოლოგიას, „სარჩა არაყი“ ჰგონია. სინამდვილეში კი „ოფორტი“ ფრანგულად სიტყვასიტყვით „მაგარ არაყი“ ნიშნავს, რაც ლითონის მოსაწამლავად გამოყენებულ ძლიერ სიმკვავებს გულისხმობს).

„საბინელ ქალთა გატაცება“, რომელთა მიერ საბინელი საპატარძლოებს გატაცების ამ-ბავი, მხატვართა და მოქანდაკეთა საყვარელი თემაა (ჯიოვანი დე ბოლონია, დაეიდი, პიასონა...), მაგრამ პარმიჯანინოს, შატულოს, ასეთი სურათი არა აქვს (ან არაა ცნობილი). ლესინგს ალბათ ეშლება. უნდა იყოს ლოდოვიკო მაცოლინი.

132. ტიციანი, ვეჩელიო (1477—1576) — გენიალური იტალიელი მხატვარი, ალო-ძინების ტიტანთაგანი, ვენეციური სკოლის მამამთავარი.

133. გარება — განმეორებებით სურათში თანმიმდევრული მოქმედების დროში ჩვენების კლასიკური ნიმუშია ეგვიპტური რელიეფები, კერძოდ საქარას ატაპ-პოტების კედლის დიდი მონატურლობა, სადაც ასობით სახე და ცხოველთა გამოსახულებაა (მიცვალებული ნაჩვენებია ორჯერ და სხვ.).

ამ ტიპის სურათებიდან შეიძლება გავიხსენოთ გეორგ პენცის „ქრისტეს ვენდანი“ (კრა-კოვი), ტიციანის „სამი ასაკი“ (შოტლანდია), განსაკუთრებით კი ანტიკური რელიეფები (მედვა, შელვაგრა, თეზესი — რელიეფები და სხვ.), მაგრამ პენცის ჭკუფი უშალ პოლიბტიქია (ვენე-ჯის 14 სენა), ხოლო ტიციანის სურათი, სადაც ცალ-ცალკე იკითხება ყრობა, დაწყვილება და მარტოხელა ბერიაკი ქაშით (თავის ქალით) ხელში — ალეგორია.

134. ანტონ რაფაელ მენგსი (1728-79) — გამოჩენილი მხატვარი და ხელოვნე-ჯის თეორეტიკოსი, მუშაობდა რომში, დრეზდენში, ბერლინში, ესპანეთში (მადრიდში). ვინ-კელმანთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა კლასიციზმის ახალ თეორიას მხატვრობაში („ჟიურები მშენებნიერებაზე და გემოვნებაზე ფერწერაში“, 762).

135. მხატვრის (მოქანდაკის) შესაძლებლობის საზღვრებს საკმაოდ ნათლად გვიჩვენებენ უკვე ბერძენი ავტორები (ეპიკრატეი, ეპიტაფეიბი, ეპიკრამეიბი...). უფრო გააზრებულად ამას ეხებიან აღორძინების ეპოქის მწერლები და თეორეტიკოსები. კერძოდ, ფრანგული აღორ-ძინების მშვენიერება, პლადის ჭკუფის მეთაური პიერ დე რონსარი ერთ ლექსში (ოდის ანტი-სტრაფში) წერს: „ჩაფა დაუძრახველი, აღიდა საქმე რჩეულთა, რომ შერჩეს მათი სახელი ჟამთაჲ, სიმუხთლეს ჩვეულთა. ქვამ და ბრინჯაომ სად შესძლონ — ოსტატე იყოს სულმნა-ლი — საშუღამეამოდ აღბეჭდონ მთელი ცხოვრების სურათი: თუ ღირსეულთა წყებაში წარდგები ქვეყნის წინაშე, ეს ჩემი კალმის ღვაწლია — ედემში შეხვალ ქებული, ეს უფრო დიდი განძია, ვიდრე საუნჯე მეფური“.

136. ლესინგს აქვს: „ეპითეტების მოხერხებული განლაგება მათი ურთიერთობის საზიანო (მაგნე, ურიგო) სუსპენზიას უწინააღმდეგო“. სუსპენზია (ახ. ლათ. სუსპენსიო, სუსპენსურე, აღკიდება“, სუს — პენდო, „ჩამოხრჩობა“) — რთული, მრავალმნიშვნელოვანი სიტყვაა. სა-კუთრივ — გაკვიანრება, შეფერხება, რაიმეს გაგრძელება; ზედპირზე დაკიდება (ფიზიკაში, შელიცინაში).

137. დასიე — ობ. შენ. 14.

138. *Statu absoluto* (ლათ.) — აბსოლუტურად უცვლელი მდგომარეობა (ანტიკური გრა-მატიკული ტერმინი).

139. „ჰარის პოეტა“ — ევრგილიუსი, რომელსაც რომის მერმინდელი ისტორიის წინას-წარმეტყველური ახსნით სურდა ესამოეწებინა კეისარ ავგუსტუსისათვის.

140. ლესინგისათვის ჰომეროსია ამოსავალი წერტილი და ლერძი, რომლის გარშემოც, ტრიალებს პოეზიისა და ხელოვნების მთელი სამყარო. პოეტთა პატრიარქით ამ უაღრეს გა-ტაცებას საყვედურობდნენ ჰერდერი და სხვები.

ჰერდერი, უაღრესად კეთილშობილი, მცოდნე, ჰკვიანი და ნათელი გონების ადამიანი, ლესინგს არსებით საკითხებში ელაგებოდა, მაგრამ აღიარებდა მის სიდიადეს და საგანგებოდ. წერდა: „სადა ხარ ახლა, სიმართლის კეთილშობილო მძიებელო, სიმართლისათვის მებრძო-ლო!... სიმართლისაკენ მისწრაფება, სიბნელის საზღვრების მიღმა განჰქვრეტა იყო შენი მკაც-რი საქმე, შენი სწავლა, შენი ცხოვრება... გძაგდა სიცრუე, მლიქვნელობა, ძილისმომგვრელი ნახევრადობა, რაც ადამიანის სულსა ღრდნის, ვითარცა ენაგი და კიბო. ამ ურჩხულსა დღე-მთელს მის საშიშ ნაშვიერს ებრძოდი, ვითარცა გმირი... შენი წიგნები საესეა სუფთა სიმართ-ლით, მტკიცე შამატური გრძნობით, ოქროს განძითა და მარადიული მშვენიერებით... შენ-მშვენიერი ქეშმარიტებით შენ აღვიძებდი ადამიანებს...“

რაც შეეხება პრინციპულ დავას, ახალგაზრდა ჰერდერი ლესინგს უკიჟინებდა („კრიტიკუ-ლი ტყეები“, 1769), ისტორიული მიდგომა დაგაკლდაო; გარკვეულ სტადიაზე ყველა ხალხის-ძითოლოგიური წარმოდგენები არსებითად ერთნაირიაო; ნიშნულად მხოლოდ ჰომეროსი მიგაჩ-ნია, როცა ის მხოლოდ ეპოსის დიდოსტატიაო („გამოდის, რომ ანაკრეონი, პინდარე, ტირ-ტოსი, ძილტონამდე მოყოლებული ყველა სხვა პოეტი ჰომეროსის ეპოსის სისხლის ზღვაში უნდა ჩაეხარჩოთა“). ცხადია, თვით ესოტერია მოქნილი და ცვალებადია, როგორც ყოველი-თეორია, დევა დაუსრულებლად შეიძლება, ფაქტი კი ისაა, რომ ლესინგმა შექმნა ახალი ეს-თეტიკური თეორია. ჰერდერის კრიტიკის შემდეგ ლესინგს „ლაოკოონი“ აღარ დაუსრულე-ბია. რაც შეეხება ფრაგმენტებს, ისინი ჩვენს თარგმანში შევტანეთ.

141. ე ნ ე ი და, VIII, 447—453. თარგ. რ. მ ი მ ი ნ ო შ ვ ი ლ ი ს ა .

142. „ვეხერას ბადიშები“ — იულიუსის სამეფო გვარი, რომელსაც იულიუს კეისრის ხაშვილები ავგუსტუსიც (კაიუს იულიუს ცეზარ ოქტავიანეც) ეკუთვნოდა, რომის პირველი-იმპერატორი (63—14, ავგუსტუსი გახდა ძვ. წ. 31 წლიდან). იულიუსები თავს ენეასის და-ვეხერას შთამომავლებად რაცხდნენ და ამაყობდნენ ღვთაებრივი ჩამომავლობით. ავგუსტუსის „ოქროს საუკუნეს“ მიეკუთვნა საბოლოოდ „ლაოკოონი“.

143. „გულკეთილმა მუელდემ“ — ლესინგი გულისხმობს ჰეფესტოსს, გულკეთილ ღმერთს, ობიექტთა ველკანეს, რომელსაც მუელდემ ავროდიტე (ვენერა) ხშირად ღალატობდა. ერთ-ნელად. როცა ცოლს არესთან შეასწრო, ჰეფესტოსმა ორივე ოქროს გალიაში მოამწყვდია და-ოლიმპოს ღმერთებს წარუღვიანა, რამაც მათი ჰომერული ხარხარი გამოიწვია.

144. სკალიგერი, იულიუს ცეზარ (1484—1558), ი. ეიულ სეზარი, ნამდვი-ლი სახელია ჟულიო ბორღინი — გამოჩენილი ფრანგი ფილოლოგი, კრიტიკოსი, პოეტი; ექი-მი, აღორძინების ეპოქის მოაზროვნე, იტალიელი გეოგრაფის ბორღინის შვილი. ანტიკის ავ-ტორთა კომენტარებს და ლექსებს ლათინურ ენაზე წერდა. ედავებოდა რაბლეს. მთავარი-შრომა „პოეტისა“ სამი ერთიანობის არისტოტელესეული პრინციპის დამამკვიდრებელია (დოგ-მატიკური გაგებით). ფრანგმა კლასიციზტებმა თავიანთ დიდ წინამორბედად აღიარეს. დამაკ-ვიდრა ეპიგრაფიკა, ანტიკის სწავლულთა მეცნიერული ქრონოლოგია.

145. შარლ პერო (Perault, 1628—1703) — გამოჩენილი ფრანგი მწერალი, პოეტი, კრიტიკოსი, „ფრანგთა გრიმი“, თავი ისახელა ზღაპართა წიგნით. ლექსი უძღვნა „მეფე-მზეს“ „ლუი XIV-ს“ („ლუი დიდის საუკუნე“, 1687), რაც ტირანთა წინაშე თავის დამამძიკრებელი „მლიქვნელობის ნიშნულია. მნიშვნელოვანია მისი შრომა „ძველის და ახლის შედარება“ (პარა-„ღლები“, 1687), სადაც ახალი კულტურის უპირატესობას ამტკიცებს.

146. ტერასონი, ჟან (1670—1750) — ფრანგი ფილოლოგი, ანტიკური კულტურის მკვლევარი (პომპროსის ილიადას კრიტიკული მიმოხილვა).

147. ბოავენო, ბუავენო, ჟან დევილენოვი (Boivin, 1649—1724) — ფრანგი ფილოლოგი, ანტიკური კულტურის მკვლევარი, ავტორი ცნობილი წიგნისა „პომპროსის და აქილევსის ფარის აპოლოგიისათვის“ (1715). მისი აზრი, აქილევსის ფარის მოხატულობა ოთხ წრედ იყოფაო, დღესაც მიღებულია.

148. პოპი — იხ. შენ. 127.

149. ილიადა, 18, 497—508. თარგ. რ. მიმინოშვილისა.

150. „actu... virtute...“ ლათ. აქტუ (სინამდვილეში) უპირისპირდება „პოტენციას“, საკვლევებელ მოქმედებას, ჭკრაც დაფარულ ძალას. სურათში იგულისხმება ის, რაც გვინდა, მაგრამ ვერ აისახება უშუალოდ. ეს ორი ცნება არისტოტელეს ფილოსოფიისა (სინამდვილეში და საყარაულო, არსებითი) სქოლასტიკოსებმა გამოიყენეს ნამდვილის და პოტენციურის აღსანიშნავად.

151. სამი ერთიანობა — არისტოტელეს პოეტიკის ცნობილი მოთხოვნა, რაც დიდმა მოაზროვნემ დრამატულ ნაწარმოებს წაუყენა (დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობა: გარკვეულ დროში, ერთ ადგილზე და ერთი მოქმედების მთლიანობაში), და რომლის გადატანაც მრავალგზის სცადეს სახეით ხელოვნებაში.

152. პოლიგოტრი, თასოსელი, მუშაობდა დაახ. 475—450 წლებში (ძვ. წ.) — დიდი პოეტი. მხატვარი, წინაურ კლასიკური პერიოდისა. დელფოსა და ათენში ყოფილა მისი სურათები, რომელნიც ახ. წ. II ს-ის მცირეაზიელ მწერალსა და ისტორიოგრაფს პავსანიას აუწყებია (აღწერეს სხვებმაც): სიბრტყეზე ჰქონია განლაგებული სახეები, უძლია მათი იდეალური ასახვა, უწინ გაშუშებული ფიგურები მოძრაობაში უჩვენებია, ოღონდ პერსპექტივისა და გარკვეული კომპოზიციის გარეშე. შეუზავებია შავი, თეთრი, წითელი და ყვითელი.

153. „სასცენო მხატვრობა განძალა...“ — ლესინგს მხედველობაში აქვს რომელი ზეოთმოდღრისა და თეორეტიკოსის პოლიო ვიტრევიუსის (ძვ. წ. I ს.) „არქიტექტურაც“, რომლის მისხედვითაც ავთარქოსს ძვ. წ. 450-იან წლებში პირველად გამოუყენებია თავის სასცენო დეკორატიულ გამოსახულებაზე პერსპექტივის კანონი. ვეტრევიუსი აღწერს ბერძნულ თეატრს (ძვ. წ. IV ს-სას), რომელიც დიონისეს კულტის საფუძველზე და დრამის განვითარებასთან დაკავშირებით ჩამოყალიბდა (თეატრონი, ორქესტრი, პროსკენიონი, სკენა, ლათ. სცენა). ეს გახლაგება, დაყოფა, თავისთავად ითხოვდა პერსპექტიულ გააზრებას (იხ. Mate Major, „Geschichte der Architektur, 1976, 379—380).

154. „პერკულანუმის სიძველეები“ ნაპოვნია გათხრების შედეგად, რაც ვულკანის ნიაღვრარში ჩამარხული პომპეიის აღმოჩენის (1719) შემდეგ დაიწყო (1738).

155. დედანშია, ენუმერაცია — ჩამოთვლა, აღნუსხვა.

156. ნიკეისი — აქველი გმირი, ვენძულ სიმეის მფლობელი, წაიყვანა სამი გემი. ბერძენ გმირთა შორის აქილესის შემდეგ ყველაზე უფრო ლამაზი იყო, მაგრამ ბროლაშა სუსტი. მოკლა ენეასმა (ილიადა, 2, 671).

157. ახალი ესთეტიკის ფუძემდებლის ეს მსჯელობა ძალზე მნიშვნელოვანია პრაქტიკული თეალახისით. ბევრი მწერალი დღესაც ვრცელი და პირდაპირი აღწერით ვარაუდობს სრულყოფილ სურათის შექმნას და საწინააღმდეგო შედეგს აღწევს. მტოდენნი და ნიკიერნი გრძნობენ ასეთ საფრთხეს და სხვა, კლასიკურ, „პომეროსისეულ“ ხერხს მიმართავენ. ნიმუშად დავიმოწმებთ ყინვის ასულის მშვენიერების აღწერილობას ნოდარ დუმბაძის „ქინკებიდან“: „ბახშაროს მთაზე მზის ამოსვლა გინახავს, ბაბუა? არ გინახავს. წყვარამ დამეში. ღრუბლის იქიდან საცემ მთვარე რომ გამოიხედავს, გინახავს, ბაბუა? არ გინახავს! მინდორში უთხალავი ვარდის კოკარი რომ ერთად გაიშლება და გაიცინებს, გინახავს, ბაბუა? არ გინახავს!“ ლესინგთან ახლო ნაცნობობის სასურველი ნაყოფი ისიც იქნებოდა, რომ ნაწილებისა ვრცელი აღწერით სურათის შექმნის ამაო ცდის ნაცვლად სიტყვის ოსტატმა არ გადალაბოს. პოეზიის საზღვრები და აქ დამოწმებული უტყუარი ხერხით, ლაკონიური შედარებითი მეთოდით სცადოს მკითხველის დანტერგება.

158. შახასე, კონსტანტინე (XII ს.) — ბიზანტიელი ისტორიკოსი, დაწერა მსოფლიოს ისტორია ლექსად (1080 წლამდე).

159. „პოლიტიკური ლექსები“ — თხუთმეტმარცვლიანი ეპიკური ლექსები შუა საუკუნეების ბერძნული პოეზიისა. სიტყვის ძირი და შინაარსია არა პოლიტიკა, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, არამედ პოლისი — ქალაქი.

160. არისტო, ლოდოვიკო (1474—1533) — დიდი იტალიელი პოეტი, „შმაგი როლანდის“ ავტორი. აქვს სატირები, კომედიები, ლირიკული ლექსები.

161. „შმაგი როლანდი“ (გაგვიებული ორლანდი) — ტასოს პოემა, VII, 11—15.

არისტოსთან დავუშორებთ ლესინგს კომენტარებშიც ბევრი შენიშვნა აქვს. ალცინას დახასიათებაზე რომ ჩერდებოდა, იმოწმებს პარალელურ ადგილს „შმაგი როლანდიდან“: „ქალის ისეთი მომხიბლავი სახე ჰქონდა, როგორც მხოლოდ დახელოვნებულ ოსტატებს შეუძლიათ შექმნას. ოქროს ელვარება მკრთალდებოდა მის ოქროსფერ, გრძელ, მოხდენილად დაყენებულ თმასთან შედარებით. ნაზ ლაწვებს ვარდი და შროშანი ამკობდა. სუფთა, სწორი მოხაზულობის შუბლი ზედაპირის სიგლუვით სპილოს ძვლისას ემსგავსებოდა. შავი, ნატივად გაზიდული წარბების ქვემოდად ორი შავი თვალი ციმციმებდა, უფრო სწორად ორი მზე, რომელნიც ალერსიანად აუჩქარებლად აშუქებდნენ გარშემო ყველაფერს. მათი შემხედვარე იფიქრებდა, რომ ამ ქალის გვერდით ანცობს და დაფარფატებს ამური, რომ ის მზადაა თავისი კაპარკი დაცალოს, ყველას განუწინოს გული ისრით და აშკარად იტაცებს ყველას გულს. ქვემოთ სახეს კეთდა ცხვირი, რომელსაც თვითონ შური ვერაფერს უპოვნიდა ისეთს, რაც შეიძლებოდა გასწორებულყოფი. ქვემოთ, თითქოს ორ პატარა ველს შორის, ჩანდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ძოწით შეღებილი პირი რჩეული მარგალიტების ორი რიგით, რომელთაც ხან აშიშვლებენ, ხან ფარავენ მომხიბლავი, ნაზი ტუჩები. ამ ბაგეებიდან მოედინებოდა ალერსიანი სიტყვების ნაკადი, რომელსაც შეეძლო მოეღობ ნებისმიერი ტლანქი და ცივი გული. აქ იბადებოდა სათნო ღიმილი, რომელიც ქმნის სამოთხეს დედამიწაზე. კისერი თოვლივით თეთრი ჰქონდა, მკერდი რძისფერი. კისერი მომრგვალებული, მკერდი ფართოა და სრული, ორი ნაზი სპილოს ძვლისაგან გამოყვანილი ბურთი ხან აიწევა, ხან დაიწევა, როგორც ტალღები ზედა ნახაპიროსთან, როცა ზეფირი თამაშობს და ზღვას აღელვებს (დანარჩენ მომხიბლაობებს ვერა

შენიშნავდა თვითონ არგუსი; მაგრამ ძნელი არ არის გამოცნობა, რომ თვალისათვის დაფარული ყველაფერი ემგავსება იმას, რაც მისთვის მისაწვდომია). ხელების სიგრძე ზუსტად ისეთია, როგორც უნდა იყოს... ანგელოზურ მხერგს. რასაც თვით ზეცა გზავნის, ვერავითარი საფარველი ვერ დაფარავს“.

ცოტა ქვემოთ ლესინგი იმორჩებს არტინოს სახელით ცნობილ ნაშრომს „დიადი ფერწერაზე“ (ფლორენცია, 1735, გვ. 175): „თუ მხატვრებს სურთ იხილონ ტურფა ქალის ყველაზე უფრო სრულყოფილი სახე, წაიკითხონ არიოსტოს სტანსები, რომელმაც ასე განსაკუთრებულად აღწერა ალინას სილამაზე. ისინი დაინახავენ, თუ რამდენად არიან კარგი პოეტები თბამე დროს კარგი მხატვრებიც“. ლესინგი ამაზე მხოლოდ ირონიულად ამბობს: „როგორცაა მდგომარეობა არტინოს არიოსტოს ლექსები“. სრულიად გამოუსადეგარნი მხატვრისათვის.

იქვე: „პროპორციის მიმართ ჩვენ აქ ვხედავთ, რომ არიოსტომ შექმნა ნიმუში, რომლის შექმნაც არ შეუძლიათ თვითონ ყველაზე უფრო სახელგანთქმულ მხატვრებს“; იქვე არტინო ტასოს თვის „ტიციანის ღირსეულ მებრძოლ“.

162. პანდემონიუმი — დემონის (სატანის, ეშმაკის) სასახლე მილტონის „დაკარგულ სამოთხეში“.

163. დოლორე, დოლორეკო (1538—1566) — იტალიელი პოეტი და მეცნიერი, ვენეციელი, პორაციუსის და სენეკას მთარგმნელი, ავტორი წიგნისა ლიტერატურის სხვადასხვა სფეროში. დაწერა „საუბარი იტალიურ მხატვრობაზე ანუ არტინო“ (მოქმედი პირია დიდი პოეტი პიეტრო არეტინო), ტრავედია „მარიაანა“, ეპიკური პოემა როლანდზე, კარლოს V ბიოგრაფია.

164. „ერთი ძველი მხატვარი“ — ალბათ აპელსი, ბერძენი დიდოსტატი (კლემენს ალექსანდრიელის მიხედვით).

165. ბათილ სამოსელი — ანაკრეონის საყვარელი ქაბუკი, უმღერა ოდებში. „ბათილის სურათი“ ასეთი შინაარსისაა: „პოეტი მხატვარს მიმართავს: „შენ დამიხატე ჩემი ბათილი ზუსტად ისევე, როგორც მე გეტყვი: თმა ჰქონდეს შენი და მოვლავარ; და, ბზინავდეს შიგნიდან შუქად, მაგრამ მზესავით ელავდეს ვარდთ. გრუბა თმა ჰქონდეს დაღად გაშლილი, და ნუ შეუტრავ შესაკრავებით, რომ ითამაშოს თავის ნებაზე. წარბთა მწეილდები ჰქონდეს მოხრილი, უმკობდეს ფაქიზ, კაბუკურ შებლსა — თვითონ დრაკონის ჭავშანზე მუქი. შენი თვლების მზერა ჩიუტი ჰქონდეს სიამით შერბილებული. იყოს შიგრიტი, ნაწილ არგისის და ნაწილ ღილობრიე აფროდიტისა: რომ ჭრე მხილველი მონესხოს შიშით და ჩაუნერგოს მერე იმედი. აღიხილოთ დაფარულ ვაშლივით დაწვეებს რომ გადაკარავდეს ფერი ვარდისა. როგორც შეგეგლოს, იყოს სიწითლე შიშის და ედემის სარკის ხატება. როგორ შეიძლება პირის დახატვას, ეს შე თვითონაც არ ვიცი ჭერა, მაგრამ ამკობდეს მომხიბლაობა. აჰას სურათი გვეტყვოდეს თვითონ. თუხდაც მდუმარე და იღუმალი. თავი და სახის მოყვანილობა ჰქონდეს საყადრი აღონისისა, კეფა უგავდეს სპილოს ძვლისას, მაგრამ შეენოდეს პერმესის მყერი. ხელები: მხრები და თეოდები მიეცი გმირის პოლიდეკესი. ხოლო ფეხები დიონისესი. ძლიერ ბარძაყთა ზედა ნაწილი ეტეხლის დადარსა ფარავდეს შიგნით. დახატე წვერი ჭერაც უფრო და უკვე ენებისთვის გამზადებული. მაგრამ ფუქია შენი ხელობა, წელის მშვენიებას ერთ დამიხატავ — ეს იქნებოდა მთელი გვირგვინი. გსურს ავიწერო ფეხებიც მისი? აჰ, გასამრჩელო მიიღე შენი! ჩააქრე თვითონ ამოლონი და ამინთე ნაცულად ჩემი ბათილი; მერე, სამოსზე როცა ჩამოხვალ, აუღებოს დახატავ ბათილის სახით“ (ჩვენი თარგმანი. იხ. Griechische Lyrik, Ber. 1980, 169—170).

166. დედანშია „კერე“ (კეროს) — ცილი. იგულისხმება ცვილისაგან გამოძერწილი სურათი (გამომძერწავე მოქანდაკეს ერქვა კეროპლასტეს, კერო — ტექნეს, ხოლო ნაძერწს — კე-

როპლასტოს). ცხადია, სულ სხვა კერკეროს, სიკვდილი ან შიმში სენი, აქედან კერებო—სიკვდილის ქალღმერთები, იმავე ძირიდან (კერ—განადგურება). ციტირებული სტრიქონები ამოღებულია ანაკრეონიდან (ოდა 15,33).

167. ეს წინადადება (ილ. 3, 156...) ი. ჰევეჰაიმეს აქვს დამოწმებული სტატიაში „აკაიონური და ვეფხისტყაოსანი“, პოემის ერთ დეტალთან დაკავშირებით: „სხვას რას შეუძლიან ასე ცხოვრად აცოდინოს კაცს ის მომჭადოებელი მშვენიერება, რომელსაც თვით გულცივი სიბერეც კი ჰხადის ღირსად იმ ომებისა, რომელთაც იმოდენა სისხლი და ცრემლი მთელს ერს დაანთხევინესო“ (დედანში არაა „მომჭადოებელი“, არც „მთელს ერს დაანთხევინეს“. პირველი სიტყვა არის რუსულ თარგმანში). „სახელოვანი გერმანელი კრიტიკოსის ლესინგის“ ამ სიტყვებს ილია იმეწმებს, როცა „ანალოგიურ გენიოსურ მანერას“ უქმებს რუსთაველს, რომელიც სულ ოთხი სიტყვით გამოხატავს ნესტან-დარეჯანის გაოგნებას, ტარიელის ხილვაზე რომ განიცადა, სიტყვა ვერ თქვა და გვირს ქალის პირით აგრძნობინა: „აჲ წაღიო, ვერას გითხრობს“. ილია ამას „გენიოსურ კალმის მოსმას“ უწოდებს.

168. საფო (ძვ. წ. დაახ. 600 წ.)—ღიდი ბერძ. ჰოტი ქალი. ფაონთან უიმედო სიყვარულის ნიადაგზე ლეკვიდის კლდიდან გადავარდა აქაფებულ ზღვაში. მის კუნძულ ლესბოსზე გაიტაცეს ტალღებმა ორფევის ქნარი და თავი (არა ღვწლი, როგორც ბოტინიკის, კოვანის დან სხვადა მითოლოგიურ ლექსიკონში და ერთ მცირე ქართულ მთ. ლექსიკონშია, მის თარგმანშია (გერმ. Leier „ქნარი“ გავებულია, როგორც Leber „ღვიძლი“, რაც მექანიკურად განმეორდა ქართულში).

„ოვიდიუსის ლესბია“... აქ ლესინგი ცდება (ალბათ მექანიკურად, კუნძულ ლესბოსთან დაკავშირებით): ლესბია კატულის სატრფო იყო და არა ოვიდიუსისა. ოვიდიუსს უყვარდა კორინთი. მისი ელეგიები (განსაკუთრებით I, 5) სატრფიალო-ემოციური ღირსების ერთ-ერთ მწვერვალადაა აღიარებული. ოვიდიუსი დინჯად აღწერს სატრფოს თავიდან ფეხამდე, როგორც მკვრივტელე, მონაწილე... შუადღეა და ოთახში შემოდის გამიშვებული კორინთი, სემირამიდა და ლაიდას მსგავსი... რა მხრები აქვს, რა მკერდი, მუცელი, თქმობები... „ღირს კი ჩამოთვლა? აღტაცების ღირსიას მშვენება! შიშველი ტანი ჩავიკარი შვებით გულში და სხვა ყოველივე იცის ვეღამ... გვეძინა დაღლილთ... დამიდგებოდეს ნეტავ, ხშირად მსგავსი შუადღე“ (ამორეს, I 5). ოვიდიუსის აღწერალობა დაკანონდა შემდგომი დროის პოეზიაში, გადაიღო ტასომაც.

169. „მკერდზე ქათქათა“... გერმანულად ეს ნაწყვეტი თვითონ ლესინგს უთარგმნია ლათინურიდან.

170. „ნიკაპქვეშ თოთრი მარმარის...“ ბერძ. ტექსტი ანაკრეონისაა.

171. დედანშია „Amoris digitulo impressum“ („ამურის პატარა თითის დაჭერი“).

172. „ხორცისფერს დახატავდა“... დედანშია „კარნაციონ“, ხორცისფერი, ლამაზი, სრული საესე (კარო, ლათ. ხორცი; სხეული).

173. ზეექსისი (ძვ. წ. V—IV ს.)—გენიალური ბერძ. მხატვარი, პერაკლიდან (ქვემო იტალია), მუშაობდა ათენში, მეგობრობდა სოკრატესთან, გადაიღო აპოლოდორეს აღმოჩენებურ სპექტივისა და შუქ-ჩრდილის სფეროში. ცნობილი იყო მისი კენტავრის ოჯახი, პანი, მარსიასი, ბორეასი. ძველი ავტორები ერთხმად ამტკიცებენ, რომ მისი „ელენე კროტონის პერას ტაძარში ქალის მშვენიერის იდეალი იყო, მისი „პენელოპე“ კი—ქალის ზნეობრივი სრულყოფის განსახიერება. ლეგენდა ამბობს, რომ ზეექსისის დახატულ მტევანს ჩიტები ეტანებოდნენ და როცა პარაზიოსმა ზედ ნატიფი ქსოვილი გადააფარა, დიდოსტატმა სთხოვა მტევანს ფარდა გადასწიო, მერე კი აღიარა: მე ჩიტები მოვატყუე, პარაზიოსმა კი მე მომატყუაო.

174. კროტონი—ძველი ქალაქი სამხრეთ-აღმოსავლეთ იტალიაში, მილონ კროტონელის.

საშობლო (მილონი, ათლეტი, რომელსაც პერაკუს ადარებდნენ, ტყეში ღომმა დაგლიჯა, რადგან ხელები ხის ნაპობში ჩარჩა). წყაროების მიხედვით, კროტონის პერას ტაძარს უძღვნა. ზუქვისსმა თავისი „ელენე“.

175. ოვიდიუსის ეს აზრი „სიყვარულის ელეგიებიდან“ (პორეს, 1, 9, 4) მოგვგონებს ხიკ. ბართაშვილის სრულიად დამოუკიდებლად თქმულ სიბრძნეს: „სასაცილოა, ბერაკიაც რომ კაბუკობდეს...“ ოვიდიუსს უწერია: საბრალო მიხრწნილი მეომარი, სამარცხვინოა ბერაკიაცის სიყვარული“.

176. ქართულ თარგმანში (ილ. 3, 140—160) ნიუანსი იკარგება: „აღდა ელენე, სივმოსილა სხეტაკ ქსოვილით, სამთიობოდან გამოვიდა...“ კი არა, „აღდა, მოისხა ვერცხლისფერი სამოსი (რიდე)...“ როცა ირისმა უხმო, ელენე იჭდა, ქსოვდა, მოსასხაპი ზღუდესთან (მოხეტთა სამს-ჯავროზე გასვლისას) შეიძოსა და ასე გამოცხადდა. შემდეგაც: მისუტეში ამბობენ: „მაგრამ ჭობს ქალი მშვენიერი დროზე მოგვმორდეს... დამღუპველა ჩვენი და შეილა“, „ყრმათა“ უღაგთა, თან იკარგება საქირო ნიუანსი: „წაივდეს ეგზომ მშვენიერიც“. ზედმეტია ეპოთეტიც „ქალთამაზე“ (მზესთან შედარება, ისიც ამ სახით, ჰომეროსს არა აქვს და არცაა მოსალოდნელი). დედანშია „უკეთილშობილესი“, უბრწყინვალესი ქალთა შორის.

177. „პლინიუსი... შესწორებას საჭიროებს“. ლესინგს მხედველობაში აქვს პლინიუსის ეს აღგი: „აქედან გააკეთა აგრეთვე დიანა, რომელიც გარემოებულია მსხვერპლის შემწირველ ქალწულთა გუნდით, და რომ უყურებ აპ სურათს, თითქოს ჰომეროსის ლექსებს კითხულობდე, ამას რომ აღწერს“. (პლინიუსი, წიგ. XXV, ვანე. 36, გვ. 698, პარდუნის გამოცემა). იგულისხმება ჰომეროსის აღწერილობა (ილ. 6, 101—107): „ქალწულმა ყველა იმ თამაშში ჩაება მღერით, ვით არტემიდე მოისარი დაედევნება ტაიგეტის ან ერმანთეს მაღალ გორებზე ან ტახს გარეულს, ანდა ირემს, სწრაფად მორბენალს, თანაც ნიმფები, ზევსის ტურფა ქალიშვილები კვალდაკვალ ლხენით, გატაცებით მისდევენ იმას. თვალტანადობით ყველას ისე აღეშატება, უმაღ ცნობს კაცი, თუმცა სხვებიც ლამაზებია“. ლესინგს ჰომეროსის ეს სტროქოები თავის შენიშვნებში არა აქვს განმეორებული, მაგრამ პლინიუსის ზემოთ მოტანილ მსჯელობაზე შეძღვს წერს: „არათფარი არ შეიძლება იყოს ამ შექებაზე მართებული. მაგრამ ლამაზი ნიმფები, რომელნიც გარშემო ეხვევიან მშვენიერ ქალღმერთს, დიდებული შებლით რომ აღეშატება ყველა მათგანს, — გახლავთ სიუჟეტი, რომელიც უფრო გამოსადეგია მხატვრობისათვის, ვიდრე პოეზიისათვის. რაც შეეხება სიტყვებს „მსხვერპლის შემწირველი“, მე ის უადრესად მაეკვება. რას აკეთებს ქალღმერთი ქალიშვილებს შორის, რომელნიც მასვე მსხვერპლსა სწირავენ? და ვანა ასეთია მოქმედება, რასაც ჰომეროსი დიანის თანამგზავრებს მიაწერს? სულაც არა. ისინი მასთან ერთად დაეხეტებიან მთებსა და ტყეებში, მასთანვე ნადირობენ, თამაშობენ, ცეკვავენ“. მართლაც, აქ დიანას (არტემიდეს) არავითარი საქმე არ ექნება. პლინიუსს უნდა დაეწერა არა მსხვერპლის შემწირველები (საკრიფიკანციუმ) არამედ მოცეკვავენი ან მონადირენი, მით უმეტეს რომ ამ ადგილის მიბაძვაში ვერგილუსსაც ხეტიალი ცვადაციო, აქედანვე „ვაგე“ (თომილები) უწერია: „ვერტონის პირად, კინთის თებზე როგორ ფერხული მიჰყავს დიანას, თან მიჰყვება ათასნიც“ (ენ. 1. 497-8). ჰენისის ვარაუდი, საკულტო ცეკვა იქნებოდა, ლესინგს სისულელედ მოაჩინა. მაშ დიანა რად ცეკვაეს?

178. ფიდიასი (ძვ. წ. 500 ან 450 — დაახ.) — გენიალური ბრძ. მოქანდაკე, ოქროს ხახის შემამკობელი, კლასიკური ხელოვნების მწვერვალი, ათენელი. 447 წ. პერიკლე ავალებს აკროპოლისის შემკობას (მეტოპები, ფრისები...). აღმართა ათენა პართენონის გრანდიოზული ქანდაკება სპილოს ძვლისა და ოქროსი. შექმნა ზევსის ასეთივე ქანდაკება (შემორჩენილია მხოლოდ გამოსახულება (ინტალიოზე). მიუხაძიათ მისი ფორმა, ტექნიკა, შინაარსის სიღრმე. ყველა ქმნილება დაკარგულია.

ერშიტაჟში 1787 წლიდან არის ოდესღაც ორლენანის პერსონის კუთვნილი გემმა, ძვირფას ქვაზე ამოკვეთილი ფილიასისეული ზეგის თავი. ლესინგი იმორწმებს პომეროსის სტრიქონებს: „მყისვე კრონიდის უქნობ თავზე სურნელოვანი თმები შეირჩა და ოლიმპო იძრა დაიდი“, ილ. 1, 528-30, თარგ. რ. მიმინოშვილისა).

179. „ითქოს ციდან ჩამოვლია“, ტექსტში ლათინური სიტყვებია: *propemodum ex ipso coelo petitum*. იქვე დამოწმებულია პლინიუსის სხვა სიტყვები: „კევანტა პარს ანიზი“ (როდეს დიდი სულია მათში ჩატეული). პლინ., წიგ. XI, განყ., 51, გვ. 616, პარდუინის გამოც. (1971 წ. ბერლინში გამოცემული ხუთტომეულის 111 ტომში (გვ. 266) აქ შეედომითაა მითითებული X წიგნი).

180. მირონი (ძვ. წ. 450-იანი წლები) — ბერძ. მოქანდაკე, ბრინჯაოს ჩამოსხმული (ბადროს მტყორცნელი, ათენა და მარსიისი, სადაეო პერაკლე). ყველა ქმნილება დაკარგულია. შემორჩა რომაული ასლები. მირონი პირველია, რომელმაც სხეულის ენერგიული მოძრაობა გვიჩვენა მაშინ, როცა ბერძ. კლასიკა, თავისი სიდიადის მიუხედავად, შედარებით სტატიკური იყო, აკლად მოძრაობა, და ამ საყოველთაოდ ცნობილ ქვემარტივებს ზოგი დილეტანტი დღესაც შეედომად თვლის, უფერულს რომ აქებს და კლოცივით ამხედრებულია ფერადზე.

181. პითაგორა ლეონტინ (უსი) — ძვ. ბერძ. მოქანდაკე (ძვ. წ. V ს.).

182. ჰოგარტი, უილიამ (1697—1764) — ინგლისელი მხატვარი, გრაფიკოსი, სპილენძზე კვეთის ოსტატი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, გვიანდელ ბაროკოს ხელოვანი, ავტორი ტრაქტატისა „სილაზანის ანალიზი“ („დანაწევრება“). ხორციელი მშვენიერების საზომად და პირობად ტალისეზური ხაზი მიანიხნა).

183. იქვე ჰოგარტი ახსენებს ანტინოეს (ანტინოუს) — ეს იყო მშვენიერი, ლამაზი, წარმოსადგეი, ტანსარო ბიოთინიელი ჭაბუკი (დაახ. 110—130). გადმერთა იმპერატორმა აღრიანეშ, აუგო ტარტები, გააშენა ქალაქი ანტინოპოლისი. პოეტები, მხატვრები და მოქანდაკეები ერთიშორეს ეჯიბრებოდნენ ანტიკის ამ ორიგინალური ტიპის ასახეში. თელიდნენ აპოლონის, დიონისეს და სხვა ღმერთთა ორეულად, და მაინც ხელოვნებაში მოკვდავია!

184. საკი, ანდრეას (Sacchi, საკი, 1599—1661) — იტალიელი მხატვარი, პუსენის მეგობარი (რომში), განიცადა ღომენიკოს და გვილო რენის ზეგავლენა. ახალი ვენეციური და იტალიური ბაროკოს ხელოვნების წარმომადგენელი შეუპოვრად სწავლობდა ნატურას, ამკობდა ურბან VIII-სათვის პალატო ბარბერინოს („ღვთაებრივი სიბრძნე“, „წმ. ანას სიკვდილი“, პეტრეს ტაძრის მოზაიკები).

185. პასკეილინო, მარკო ანტონიო (XVII ს.) — პაპის სასახლის მომღერალი.

186. ილ. 3, 210—211.

187. ბ-ნ მენდელსონის „ფილოსოფიური თხზულებანი“, ტ. II, გვ. 23 (ლესინგის შენიშვნა).

188. ეზოპე (ძვ. წ. VI ს.) — დიდი ბერძ. მეიგავე. ჭერ მონა, მერე აზატი, გარეგნულად იმდენადვე მახინჯი (კუზიანი), რამდენადაც სულით ძლიერი და გონებაშახვილი.

ცალკე კვლევის საგანია თვით გარეგნულად მახინჯის დამოკიდებულება გარშემო მყოფთა შიშართ. თუ მას შეგნებული აქვს თავისი სიმახინჯე და სხვათა უბიარტესობა, თუნდაც სულიერად და ინტელექტუალურად მათზე მაღლა იდგეს, გრძნობს ერთგვარ უხერხულობას,

სირცხვილს, დეპრესიას, განკერძოების სურვილს, ექვს და ი. შ., ეს ტანჯვა მას ამბობს შეგნებული საზოგადოების თვალში, აწვევს სიბრაულეს, რაც მაინც კიდევ უფრო ტანჯავს. შეიძლება ის ოდნავ დაამშვიდოს სხვათა გულგრილმა დამოკიდებულებამ მისი სიმამხინჯისადმი, ვითომ ამას არც ამჩნევენ, და ასეც უნდა იყოს, თუმცა თავისი არასრულყოფილობის მძიმე შეგნება მაინც მაინც დიდ ტკივილს აყენებს. ერთ უცნობს, რომელსაც რაღაც საშინელო სხეულების შედგება სახე სრულიად მოშლილი, დეფორმირებული ჰქონდა, ცხვირისა და ლოყების ნაცვლად ზარდამცემი, უფორმო, წითურ კანგადარული ნამუსრეულია შეჩინვლია, ავტობუსში ვიღაც გაღეშებულმა ლოთმა საბუთები მოსთხოვა ინვალიდობისა. იმის ნაცვლად, რომ თავისი გაოცება და აღშფოთება სიტყვით მაინც გამოეხატა (სახე ხომ აღარა ჰქონდა, ვერც გამოსატყუად), უცნობმა ერთგვარი კმაყოფილების გაურკვეველი გრძნობით ამოიღო საფულე და ხელების ფათურით აჩვენა საბუთები. იქ მყოფნი აღაშფოთა ლოთის მოქმედებამ, თვითონ შახინჯმა კი ისინი დააწყინა: „თქვენ თქვენი სიბრაულით მეტი ტანჯვა მომაყენეთ, ვიდრე ამ კაცმა თავისი უხეშობით, რადგან მე ვიგრძენი, რომ სხეულებით ნორმალურადამიანად ჩამთვალა“. ეს უდავოდ დამამხასიათებელი ფსიქოლოგიური დეტალი გვენიშნა, როგორც ნიშნები იმისა, როგორ ღრმად არას გამჭდარი აღამიანში თავისი აღამიანური სრულფასოვნობის განცდა, როგორ იწვევს ზოგჯერ მასში წუხილს ის, რითაც გვეგონია, რომ მდგომარეობას ვუძსუბუქებთ. სულ სხვაა სულიერი სიმამხინჯე, რაც თუნდაც გარეგნულად ნორმალურადამიანში შობს ექვსს, შურის, ღვარძლის, სიძულელის და სხვა მანიერებათა ქიშკრას. ასეთი კაცი, თუნდაც საქმით ფინია იყოს, რომური რჩიხთ იქადნება, ცდილობს სხვას აღეშაროს ფული აპლომბით, მენტორული ტონით, კომპეტენტურობით, თავისი ბორტებითა და ამაოებით. ასეთი სულიერი სიმამხინჯე საზოგადოებისათვის ხორციელზე შენე და მიუღებელია. ამიტომ ასეთი კაცი ჩვენში მხოლოდ ზიზღსა და აღშფოთებას იწვევს.

189. უიჩერლეი, უილიამ (Wycherley, 1640—1715) — ინგლისელი პოეტი, კომედიების ავტორი, იქცა ფუქსიატი და ქარაფშუტა კაცის სინონიმად.

190. კვინტ კალაბერი (სმირნელი) — გვიანდელი ბერძ. პოეტი (ახ. წ. V ს.).

191. „მეფე ლირი“, მოქ. I, სც. 11. თარგ. ი. მახაბლისა.

192. „მეფე რიჩარდ III“, I მოქ., სც. 1.

193. „ხელოვნების... მსაჯული“ (კენტრიხტერ) — უნდა იგულისხმებოდეს მოსე მენდელსონი, ასე ვარაუდობს ლესინგი, რომელიც მწერლისა და ხელოვნების მკვლევარის ფრიდრიხ ნიკოლაის ცნობას ეყრდნობა. ნიკოლაიმ და მენდელსონმა (ფილოსოფოსი, მწერალი, ესთეტიკოსი, 1729—1786) გამოსცეს „მშვენიერ ხელოვნებათა ბიბლიოთეკა“ (1757—60), ხოლო ნიკოლაიმ და ლესინგმა — 24 ტომიანი „წერილები უახლეს ლიტერატურაზე“ (1761-67).

194. ეს უღარესად სწორი და მნიშვნელოვანი დაკვირვება იოლად მართლდება იმ განცდით, რაც მოგვიცავს ხოლმე, როცა გველის ან მორიელის ფერად გამოსატყუებას დავინახავთ და უნებურად შეგვძრავს.

195. „მეცნიერი“ — იგულისხმება ქრისტინ ადოლფ კლოცი (1738-71) — გერმანელი სწავლული, ფილოლოგი, პუბლიცისტი, პროფესორი (ჰალეს უნივერსიტეტი). ცნობილი გახდა უფრო თავისი პოლემიკით ლესინგთან, რომელსაც ღვარძლიანმა კალმოსანმა „უძღვნა“ შეიდტომიანი „აკტა ლიტერარია“ (1764-73) და „მასხრული წერილები“ (1769). ლესინგმა გამანადგურებელი პასუხი გასცა ამ კერპოსს, რომელმაც გამოაღვიძა ჰერაკლე, თუმცა ამითვე უკვდავყო.

პირველ ხანებში ლესინგი აღიარებდა მის ერთგვარ ღირსებას. ისევე როგორც ახალგაზრდა ჰერდერი, რომელმაც შემდეგ „საკადრისად გააკრიტიკა კარგი გემოვნების პალენელი

დოქტორი“, რომლის სახელიც უსამართლო კრიტიკოსის სინონიმად იქცა და დამკვიდრდა „ზოილების პლეადაში“, მსგავსად მასმანის, ნიკოლის, პუსტკუხენის და სხვათა. ლესინგის „ახტიკვარული წერილები“ უშუალო პასუხი იყო კლოცის შრომისა „ძველი კვეთილი ქვე-ვის სარგებლობისა და გამოყენებს შესახებ“. ჰინე ამაზე ხუმრობდა: ვის ეცოდინებოდა დღეს კლოცის სახელი, ლესინგი რომ არაო! („რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორია გერმანიაში“, ჰინე, თხზულებანი, ბერლ. 1971, V, 251).

აქ ლესინგს მხედველობაში აქვს კლოცის „წერილები ჰომეროსზე“, გვ. 32. გეცი იყო ლესინგის მეორე ღვაწლიანი კრიტიკანი (ლათ. „კანის“—ძალი—სწორად ესადაგება ასეთი პროფესიის კალმოსანს, რომელიც შეცდომებისადმი უფრო გულისხმიერია, ვიდრე ღირსე-ბისადმი). იოჰან მელქიორ გეცი (Goeze, 1717-86), ჰამბურგელი ხუცესი (პასტორი, მსგავსად პუსტკუხენისა, რომელიც ასევე უღრენდა გოეთეს და ახალგაზრდა მარქსმა სასტიკად დას-ცინა ეპიგრამებით). გეცი თავს ესხმოდა ლესინგს და გოეთეს. ლესინგმა მასხარად აიგდო ეს პოლემიკოსი — ლუთერანელი, მთელი შრომა მიუძღვნა: „ანტიგეცი“. ამით ის კაფავდა რეაქ-ციულ შაბებს და გზას უხსნიდა ახალ იდეებს.

196. ლესინგს აქვს „ვიდერვილუე“, რასაც ზუსტად ვერ შევისიტყვება ვერც რუსულ თარგ-მანში მისადაგებული „ნეუდოვოლტციე“, ვერც მისე უშუალო შესატყვისი, სინონიმი „ზიზლი“ (თუნდაც იმიტომ, რომ ლესინგიც არჩევს სიტყვებს ვიდერვილუე და ეკელ — ზიზლი). ესაა „ძლიერი აცილება“, განუწყობლობა, სიძულვილი, შეძახება, ზიზლი ვინმეს ან რამესადმი. მტკიცება იმისა, თვალისათვის საზიზლარი საგნები არ არსებობენო, მშვენიერების უარყოფის თახხარი გაუგებრობაა. საზიზლობის გაგებით ხმარობს ამ სიტყვას ვასერმანი: „თეთრად მისილი გომბეშო გაახსენდა, ზიზლმა მოიცვა“. შინაარსის მიხედვით აქ „უსიამობა“ ვაჭო-ბინეთ.

საზიზლობა ისევე არსებობს ბუნებაში, როგორც მშვენიერება და მოხდენილობა. თუ ან-რი ფანის მწერები არ ეზიზლებოდა, ბრემს — ნიანგები და ვარანები, ცირკის არტისტი კი გველს იხვევს კისერზე, ეს სულა არ ნიშნავს, რომ კაცობრიობის უმრავლესობა ამავე არსე-ბების დანახვაზე ზიზლს არ განიცდის. როცა ბოსხს, დორეს, დელაკრუას და სხვა დიდ მხატვ-რებს სურდათ ჯოჯობეთის საშინელებანი დაეხატათ, ისევე იმ ჯოჯობესა და დრაკონებს, გვე-ლებსა და შორიელებს ამსგავსებდნენ, რომლებიც ჩვენ ბუნებაში ზიზლითა და საშინელებით გვაძრწუნებენ. ასე იყო ძველადაც. აღამიანი ისევე არჩევდა და არჩევს საზიზლარსა და მშვე-ნიერს, როგორც სიკეთესა და ბოროტებას, ბნელსა და ნათელს, სენსა და ჯანმრთელობას. სხვა ამბავს, რომ ცხოვრებაში ამას სივხიზლე, სიმძაფრე, ბრძოლა, ინტერესი შემოაქვს, თვლემას აქტიური მოქმედებით ცვლის.

197. ა რ ი ს ტ რ თ ა ნ ე (დაახ. 445—386 ძვ. წ.) — დიდი ბერძ. კომედიოგრაფი, კომე-დიის მამა, ძვ. ანტიკური კომედიის მამამთავარი, დაიბადა და მოღვაწეობდა ათენში, იყენებ-და ნიღბებს, დასცინოდა თავისი დროის უარყოფით მოვლენებს, ეხმაურებოდა საჭირბოროტო პრობლემებს, იბრძოდა მშვიდობისათვის, დასცინოდა სოფისტებს, და თვითონ სოკრატეს, ედავებოდა ევრიპიდეს, „არაგის ინლობდა“. დაწერა ორმოცზე მეტი კომედია, მოაღწია მხო-ლოდ თერთმეტმა (მონადირენი, აქარნელები, ზავი, ფრინველები, კრაზანები, ბაყაყები, პლუ-ტოსი...). ციტატა ამოღებულია „ღრუბლებიდან“ (ნუბეს, 170...).

198. ანალოგიური დეტალები გვხვდება მითოლოგიაში. საზიზლარისა და საშინელის სიმ-ბოლური სახეა გორგონა მელუსა; პერაკლემ რომ მოუსვენარი ჭუჭია კერკოპები შებოქა, კომ-ბალზე დაჰიდა და მხარზე გადაიდო, თავდაყირა დაკიდულმა ჭუჭუმბა გმირის შავ ბანჯგვლიან უკახალზე დაიწყეს ჭორაობა; სვანურ ფოლკლორში მრავალი პიკანტური ამბავია ფიქსირე-ბული: ბრმა მობხევი ბავშვს პურის ნაცვლად გომბეშოს აძლევს, ჭამეო ბავშვი უარზეა:

სველია და ყი-ყის იძახისო; მეკელეს სხვენზე ეძინა და ღია პირში რაღაც საზიზღარი მოხელა, გული აერიაო: ზემოთ, ქანდარაზე, ქათმები ისხდნენ, და ა. შ.

იქვე: ლორდი ჩესტერფილდი (1694—1773)— ნაყოფიერი ინგლისელი მწერალი და სახელმწიფო მოღვაწე, ირლანდიის მეფის ნაცვალ ჯორჯ II დროს. მისი სიბრძნე ცნობილი იყო. რაც შეეხება მის ყოველკვირეულ „მცოდნეს“, მისი გამომცემელი იყენებდა კოლმანი და თორნტონი (1754-56 წლებში).

199. სიტყვა *grässliche* ზუსტად ვერ გამოხატავს იმას, რასაც ტერმინში ლუსინგი გულისხმობს. ესაა საშინელი, საზარელი, ამაზრზენი, საძაგელი (სიკვდილი, საგანი, განცდა) და საზიზღარი, მაგრამ საკუთრივ საზიზღარს (უფრო ვიწრო გაგებით) გამოხატავს სიტყვა *ekel*, *ekelhaft*. მოცემულ შემთხვევაში *das Grässliche* უფრო „საზარელს“ ნიშნავს.

200. ციტატა აღებულია სოფოკლეს დრამიდან „ფილოქტეტე“ (31—39). ამბობენ, ძალიერ არ დატოვებდნენ სნეულ ძაღლს უპატრონოდ. აეტორები უყურადღებოდ ტოვებენ უცნაურ ეპიზოდს, სნეულ გმირს რომ უდაბურ კუნძულზე ადგებენ, ქოსსაც არ უშვებენ და ჭურჭელსაც არ უტოვებენ, არც საწოლსა და სანოვავს. ესეც უსიამოვნო გრძობას იწყებს. მაგრამ ასეთი გულჭვაობაც პოეტს გმირის მდგომარეობის საშინელების ასახვისათვის სჭირდება, და აქვევლთა უმაღლურობას უსაყვედუროდ არ ტოვებს.

201. ვერგ. ენეიდა, II, 277 და მომდ.

202. ოვიდ. მეტ., VI, 387 (თარგ. ნ. ტონიასი).

203. მეტამორფ., წ. VIII, 809.. თარგ. ნ. მელაშვილის, ნ. ტონიასი, ი. გარაყანიძისა.

204. ფაშქისი (ლათ. შიმშილი) — შიმშილის დემონი რომ. მით-ში, ჩონჩხის მსგავსი შკლე არსება, ცხოვრობს სკვითიაში, კავკასიასთან, ხრიოკებზე, ღამით დაფრინავს, შიმშილსა და სისუსტეს ჩაჰბერავს მძინარეს. ჰომეროსი, სენეკა, ოვიდიუსი ბევრს წერენ მის აჩონჩხილ, საძაგელ გარეგნობაზე.

205. ერისიხთონი (*Erysichthon*) — თესალიის ზეიადი მეფე, „ზეების მოძულე“ ჰეროსის — ტრიოპასის (ტრიოპსის) ვაჟი ან ძმა, პოსეიდონის შვილიშვილი, რომელიც ღმერთებს აეშალა, დემეტრეს ჰალაში შეიქრა, ქურუმე ქალის სახით მოვლენილი ჰალდმერთის გაფრთხილებას ყური არ ათხოვა, ზეები გაკაფა, ნიშნა ღრიალდ დაღუპა. ღმერთებმა დაუოკებელი შიმშილი დაატყვეს, საკუთარი ნაწლავები ამოიჭამა. ჯორჯონეს აქვს სურათი „ერისიხთონი და აღონისი“. ლუსინგი წერს „ერისიხთონს“.

206. კალიმაქე (-ქოს, დაახ. 300—240) — ცნობილი ალექსანდრიელი სწავლული, პოეტთა წრის მეთაური, მასწავლებელი, ალექსანდრიის კატალოგის შემდგენი. შემორჩა 60 ეპიგრამა, ჰიმნები (აპოლონის, არტემიდეს, დელსისადმი). წინააღმდეგი იყო დიდი ეპოსებისა, ჰომეროსის მიბაძვისა. ამის მიუხედავად აპოლონიოს როდოსელმა (რომელიც მან შეავიწროვა და როდოსზე გადახვეწა) დაწერა დიდი და შესანიშნავი ეპოსი „არგონავტიკა“.

207. კალიმაქე, ჰიმნი დემეტრეს (ეერერას), IC9—112.

208. ოვ. მეტ. VIII; 864—867.

209. აპ. როდოსელი, არგონავტიკა, II წ., 227—233 (თარგ. ა. გელოვანისა).

210. დანტე ალიგიერი (1265—1321) — გენიალური იტალიელი პოეტი, ავტორი „ღმთაბერივი კომედიისა“, „შუა საუკუნეების უკანასკნელი პოეტი და ამასთან ახალი დროის პირველი პოეტი“ (ენგელსი).

211. „საზარელი მდგომარება...“ — იგულისხმება დანტეს „ჯოჯოხეთის“ ის ადგილი (ქება 32—33), რომელშიაც გრაფი უგოლინო ხრავს თავისი მოსისხლე მტრის, ეპისკოპოს როჯერის თავის ქალას. ამ ეპისკოპოსმა ის ოდესღაც პიზის „შიშვლის კოშკში“ ჩააგდო შვილებთან ერთად. როცა მამამ შიშვლი ვერ აიტანა და სიმწრით საკუთარი ხელები დაიკინა, შვილები წინ დაუდგნენ და შეეხევეწნენ: „რას სჩადი, მამა? თუ სიყმილი გაწუხებს ეგრე, პა ჩვენი ხორცი, ეს იხებე, რადგან ამ ხორციით, ეგზომ ვნებულთ, შენ შეგვმოსე, წაილე შენად“ (თარგ. კ. გამსახურდიასი).

212. ლესინგს სქოლიოში მოაქვს საზარელი სცენა ორი არამზადისა და მერე ექიმის საუბრისა. უდაბურ კუნძულზე, სადაც ისინი მიატოვეს თანამგზავრებმა, რომელნიც ზღვაში გავიდნენ. კუნძულზე არაა არავითარი სანოვავე, არც ცხოველი, არც ბალახის ფოთლები. ლემიური და ფრენული ოცნებობენ მღოგვის ქალღღმურ, ნამცეცხვ, წყლულზეც კი, რომელიც ექიმმა წინა დღეებში ამოჰკვეთა და ზღვაში გადააგდო...

ცნობილია ასეთი ფაქტი: შიშვლით სიკვდილის პირას მისულმა ტყვემ ყურები მოიკრა, შექაშა და გადაჩჩა. ზიზღის გრძნობას და ტკივილს აზომიერებს სასიამოვნო ფაქტი გადარჩენილ სიცოცხლეზე.

213. პორდენონე, ჯოვანი ანტონიო ლიჩინო კორტელის პორდენონელი (იგ. დე საკი, 1483—1539) — იტალიელი მხატვარი, ვენეციელი, მუშაობდა რომში, ვენეციაში, კრემონაში. უშუალოდ ეცნობოდა ვენეციურ ხელოვნებას. 1516 რომშია, განიცდის სინიორელის, რაფაელის, მიქელანჯელოს, ჯორჯონეს ზეგავლენებს, მაგრამ რჩება უაღრესად საინტერესო, ორიგინალურ ოსტატად (ლაზარუს ადღინება, ჯვარცმა).

214. რიჩარდსონი, ჯონათ(ან) — ინგლისელი ხელოვნების თეორეტიკოსი, ნ... შენ. 72. ლესინგი მას ხშირად ედავება. მთავარ ტექსტში პერიფრაზით ვაძროვეცემს მის მსჯელობას ლაოკოონზე წიგნიდან „ტრაქტატი მხატვრობაზე“ (ტ. III, გვ. 516): „ტრაქტების შეძრწუნება ლაოკოონის ხილვისას ვერგილიუსს დასჭირდა ამ პოემის შესავალის სახით. ეს შეძრწუნება ნიჟადაც უმზადებს მისი მშობლიური ქალაქის დანგრევის პათეტიკურ აღწერილობას. ვერგილიუსს არ უნდოდა მთელი ქალაქის დაქცევის აღწერილობის დასუსტება ერთი ცალკეულა ადამიანის ტანჯვის შედარებით. ნაკლებად მნიშვნელოვანი სურათით“. ამაზე ლესინგი შენიშნავს, რომ ერთი სურათი მეორეს მოსდევს და ქალაქის დაქცევის აღწერა მხოლოდ მაშინ იქნებოდა უინტერესო, თუ ის თავისთავად სუსტი იქნებოდა.

215. ასეთი რისკის კლასიკური ნიმუშებია მანტენიას „მკვდარი ქრისტე“, პოლზაინ უმცროსის „დამზრჩვალი“ („მკვდარი ქრისტე“), რემბრანდტის „ანატომია“ და ზოგი სხვა.

216. „ალექსანდრე მაკედონელის ხანას...“ ეს დიდი დავა დღეს უბრალოდ წყდება: როდოსზე აღმოჩენილი წარწერების საფუძველზე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ლაოკოონის ჯგუფი დაახ. ძვ. წ. 50 წ. შეიქმნა.

მისი შემქმნელები არიან აგესანდრე როდოსელი, ათენოდორე და პოლიდორე — მისი თანავეტორები. ვინეკლმანს ეწოდება: პოლიდორეს ნაცვლად უწერია აპოლოდორე (მხატვარი, ძვ. წ. V ს.).

ოლიმპიადებს ითვლიან ძვ. წ. 776 წლიდან. ეს იყო დიდი საყოველთაო სპორტული დღესასწაულები, რომელთაც მართავდნენ ოლიმპიაში (ოლიმპიელი ზევსის ტაძართან) და მშვე-

ღობის სიმბოლოდ აღიარებდა ყველა. 98-ე ოლიმპიადა მოეწყო ძვ. წ. 428—425 წლებში, 87-ე კი ძვ. წ. 432—429 წლებში.

ამ საკითხებთან დაკავშირებით ლესინგი სქოლიოში წერს: „არა აპოლოდორე, არამეჟ პოლიდორე. პლინიუსია ერთადერთი, ვინც ამ ხელოვანს ასხენებს, და მე ვერ მოგახსენებდით, თუ ამ სახელთან დაკავშირებით ხელნაწერებს შორის განსხვავება იქნებოდა. პარდუინი ამას უთუოდ შენიშნავდა. ყველა ძველ გამოცემაშიც პოლიდორეს ვკითხულობთ. მან ვინცელმანს ეს წერილმანი უთუოდ შეეშალა“ (muss sich verschrieben haben).

217. შაფეი (Maffei), ფრანჩესკო სციპიონე (1675—1755) — იტალიელი არქეოლოგი და პოეტი. ვინცელმანი და ლესინგი მას არაერთხელ ასხენებენ და ანგარიშს უწევენ, თუმცა აკრიტიკებენ. ცნობილ ნაშრომში „მშვენიერების განცლა ხელოვნებაში“ ვინცელმანი ერთგან აღნიშნავს, რომ „განთქმული მადეი, რომელმაც ბერძნული ზერეულე იცოდა, ბნელსა და ნაძალადვე ხიყანდურს ჰომეროსის თანაბრად ფასებს, რათა უეცო რამ თქვას და დაეჯავროს, რომ მისი გმირები ესმის“ (Winckelmanns werke, in einem Band, Ber. u. Weimar, 1976, 163).

218. პოლიკლეტე (-ტოს, დაახ. ძვ. წ. 450) — დიდი ბერძ. მოქანდაკე, სიციონელი, არგოსის სკოლის მთავარი წარმომადგენელი. საზომად იღებდა თავს, სახეს. ასხამდა ბრინჯაოსაგახ. აკვირდებოდა ბუნებას და თან იყენებდა პროპორციის კანონებს. ცნობილია მისი ახალგაზრდა ათლეტები, ერის სპორტული და მეომრული დიდების ნიმუშები — ღორიფოროსი, შუბოსანი ქაბუჯი, და დიადუმენოსი (ქაბუჯი თავს იკრავს); ამჰონი (ბერლინის ტიპისა), დამქდარი ჰერა ოქროს და სპილოს ძეგლის (არგოსის ჰერას კოლოსალ. ქანდაკება), ვიცინობთ მონეტის გამოსახულებას, ტრაგებს. ცნობილია მეორე პოლიკლეტე, უმცროსი.

პოლიკლეტესთან დაკავშირებით ხშირად წერენ ამჰონებზე. საერთოდ, უფრო ცნობილია ამჰონთა სამი ტიპი (ორი რომშია, ერთი ბერლინში). სამივე დაქრილია, ზეზე დგას და მარჯვენა ხელი აწეული აქვს. მიაწერენ ფიდიასს, პოლიკლეტეს და კრესილასს. ხელოვნების ისტორიკოსი ანტონ კლინგერი დაპარაკობს 4 ტიპზე, აქედან „კრესილასს მიაწერენ დაქრილი ამჰონის მარჯვნივალე ქანდაკებას, რომლის სოსიკლესეული ასლი რომში, ვატიკანში დგას; ამჰონი მალე აღმართული მარჯვნივ შუბზეა დაყრდნობილი, მარცხენა ხელით კი მარჯვენა გვერდის კრილობიდან ქიტონს იშორებს“ (ანტონ კლინგერი, ხელოვნ. ისტ., ტომი 170; „საზღვარგარეთის ქვეყნების ხელოვნების ისტ.“ მოსკ. 1979, გვ. 131 და სხვ.). კრესილასის ეს ქანდაკება რესტავირებულია, ამიტომ სხვა რეპლიკის მხოლოდ ზოგ უმეცარს შუბი თვითნებურად „მიხატული“ ჰგონია. ანალოგიური შეცდომა მოსკლით დილენტანტებს, რომელთაც ლუერის იაზონის შიშველი ქანდაკება („სანდის შემკერელი იაზონი“) ერევათ გარეგნულად მსგავსი რეპლიკის — კომენჯაგენის ჰერმესად წოდებულ ლისიპესეულ გამოსახულებასთან და იმდენად არ იციან, რომ ჰერმესის სანდლებსა და მუზარადს უთუოდ ამკობს წყვილი ფრთა (ღვთაებრივი შიკრიკის სხვა სიმბოლოებია გველებდახვეული კვერთხი — კერკიონი და ფულის ქისა — როგორც ვაჭრობის დემეტოსის). ლისიპესეული უტყუარი ასლი ჰერმესისა (ფრთოსანი სანდლებით) — ესაა მჯღომარე ჰერმესი, ნეაპოლის მუზეუმის შედგერი, ბრინჯაოს ქანდაკება; ზეზე მდგარი ჰერმესი ყრმა დიონისეთი კი პრაქსიტელისაა. ლუერის იაზონი აღწერილი აქვს სხვათა შორის ფრანკ მეციერის (გვე მეწარეს, რომლის წიგნიც „პიოთეში ხელოვნებაში“ რუსულად ორჯერაა გამოცემული (რევ. 57—58). ხელოვნების ზოგ „მსაჯულს“ ისიც ვერ გაუგია, რომ ლუერის იაზონსაც, უმარავ სხვა შიშველ ქანდაკებასაც რეპროდუქციებზე სიმშვილის დასაფარავად ლედვის ფოთოლი ადევს ხოლმე, ხოლო ქანდაკებათა ზოგი რეპლიკა მეორისაგან მხოლოდ რაიმე ეესტიო, კიდურების ან საშოსის სხვაგვარი მდგომარეობით, ან სულაც მართო სიმბოლით განსხვავდება ხოლმე (ნიმუში — პრაქსიტელის წრის აფროდიტე, რომლის სახესხვაობად ითვლება „მედრიების ვენერა“, და სხვ. მრ.).

219. „ხტიფი დეტალი...“, ლათ. არგუტიის, დახვეწილი, ტექნიკურად სრულყოფილი წერილმანი (არგუტუს — მოხდენილი; ნათელი).

220. ლისიპე (Lysippos, ძვ. წ. IV ს.) — დიდი ბერძ. მოქანდაკე, სიციონელი, პოლიკეტეს თანამემამულე. მისი უთვალავი ქმნილებიდან გადარჩა მხოლოდ აპოქსიომენეს (სპორტსმენის) ბრწყინვალე რომაული ასლი (სიციოცხლით სავსე კაბუჯი ტანიდან იფხვებს მტვერს (დაახ. 325—300 წ., ვატიკანი), აგრეთვე ასლი უზადო ქანდაკებისა „პერმესი ისევნებს“ (ზის. ნეაპოლი). გადმოცემით, შექმნა ახალი მოძღვრება პროპორციაზე, რამაც მის მშვენიერ აშოლტილ ფიგურებს მიანიჭა მეტი სიციოცხლე, სილაღე, მოძრაობა, სიფაქიზე. მათ სამივე მხრიდან შეზახარის თვალი, რაც ქმნის მოძრაობის შთაბეჭდილებას. უწინ კი ქანდაკება უფრო რელიეფური, ცალმხრივ სანახავი იყო. მან საგრძნობლად დაადწია თავი ბერძნული პლასტიკის სტატიკურობას, უძრაობას, ერთგვარ სიცივეს (შეღარებით აღორძინების სისხლსავსე ქანდაკებებთან, რომელთა ნიმუშია მიქელანჯელოს მოსე). ზოგ უმეტარს ეს დღესაც სადავოდ მიაჩნია. ლისიპე ნოვატორია. თავს უფრო მცირეს აკეთებს, ვიდრე მიღებული იყო, ტანის ზედა ნაწილს — უფრო მოკლეს, სახეს — მეტყველს.

პირველად ლისიპემ მისცა სხეულს ხელოვნებაში მეტი სინატიფე, მოძრაობა, სიერცეში ყოველი მხრიდან საამოდ სახილველის იერი, გამოუძებნა ცენტრი, რომლის გარშემოც ტრიალებს ხელოვნების მთელი აზრი და მომზიბლაობა. ახ. შენ. 218.

221. ლაოკონის ლესინგისეული დათარიღების გასაგებად საჭიროა რომის ისტორიის მთავარი ეპოქების გათვალისწინება: I. მეფობის ხანა (ძვ. წ. 753—510); II. რომის რესპუბლიკა, კონსულთა ეპოქა (ძვ. წ. 510—31); III. იმპერატოროთა ეპოქა (ძვ. წ. 31 — ახ. წ. 476, ავგუსტუსიდან რომულ ავგუსტულამდე). რესპუბლიკის ხანას ორად ყოფენ: ადრეული (510—265) და გვიანი (265—213). ძვ. წ. 27 წ. ოქტავიანემ (ავგუსტუსმა) რესპუბლიკური დაწესებულებები აღადგინა, რაც მხოლოდ საფარი იყო მისი დიქტატურისა.

ლესინგს უწერია „დრონი რომის მონარქიის დაწყებამდე“. ე. ედელსონის თარგმანშია „რომის იმპერიის დასაწყისამდე“, აქვე ლესინგი სხვადასხვა დროის ხელოვანთ ახსენებს: სტრონგილიოხი (ძვ. წ. 400, ბერძ. მოქანდაკე); პასიტელესი (ბერძ. მოქანდ., მუშაობდა რომში, ძვ. წ. I ს.); პოსიდონიუსი (ბერძ. მოქანდ., ბრინჯაოს ჩამომსხმელი, ძვ. წ. I); დიოვენე (ბერძ. მოქანდ., მუშაობდა რომის პანთეონში, დაახ. ძვ. წ. 25). არკესილაოსი (ბერძ. მოქანდ., დაახ. ძვ. წ. 50 წ.).

222. ლესინგი ჩამოთვლის ნაკლებად ცნობილ მოქანდაკეებს, უდავოდ გამოჩენილ ოსტატებს, რომელთა ქმნილებებიც დაკარგულა. სტრონგილიონი — ბერძ. მოქანდაკეა, არა რომის მეუფების დროისა, არამედ ძვ. წ. 400 წლისა.

223. არკესილაოსი (ძვ. წ. 50 წ.) — ბერ. მოქანდაკე, დაახ. ლაოკონის შემქმნელთა თანამედროვე.

224. პასიტელესი — ბერძ. მოქანდაკე (ძვ. წ. I ს-ისა), ძვ. სკოლის გვიანდელი წარმომადგენელი, მუშაობდა რომში.

225. პოსიდონიუსი (პოსეიდონოსი) — ძვ. ბერძ. მოქანდაკე, ბრინჯაოს ჩამომსხმელი (ძვ. წ. I ს-ის პირველი ნახევრისა).

226. დიოვენესი (დაახ. ძვ. წ. 25 წ.) — ბერძ. მოქანდაკე, მუშაობდა რომის პანთეონში.

227. პრაქსიტელი (დაახ. ძვ. წ. 378—348) — გენიალური ბერძ. მოქანდაკე, მარმარილოს კვეთის უდიდესი ოსტატი ანტ. სამყაროში, მოქანდაკის შვილი, ქალის სხეულის მომხიბლაობის აღმომჩენს უწოდებდნენ. განსაკუთრებით ცნობილია მისი აფროდიტე, ეტალონად ქცეული ნიმუში მშვენიერებისა. პარმონიული ხაზების, ინდივიდუალური მშვენიერების, ღრმა ფსიქოლოგიური გამომხატველობის, ტექნიკური სრულყოფის უებრა ოსტატია. საყოველთაოდ ცნობილია ასლები აფროდიტე კნიდოსელისა (ვატიკანსა და ტულენზში); ხელიის მკვლელა აპოლონის (ზაურაქტონოსი), რომელიც ზეზა მიყრდნობილი და ისარს უმინუნებს ხელის, ჰერმესის, რომელსაც ყრმა დიონისე აუყვანია ხელში (ოლიმპიის მუზეუმი). სადავოა სატირის ქანდაკება. მრავალიც უმართებულოდ, ტრადიციით მიეწერება მას და უმცროს პრაქსიტელს.

პრაქსიტელი იყო მდიდარი და ამაყი ხელოვანი, არ უყვარდა ბრინჯაო. მარმარილოთი ლამის ფიდისასაც კი ჩრდილავდა. უყვარდა მშვენიერი ფრინე. მის მიხედვით შექმნა აფროდიტეს ორი ნიმუში. ერთი იყიდეს კნიდოსელებმა, მეორე კოსელებმა. ორივე კუნძული ასახელა (პლინიუსი). პრაქსიტელის წრის (სკოლის, ტრადიციის) ბრწყინვალე ნიმუშია მედიჩების ვენერა — კნიდოსელის მსგავსი (1776 წ. — ფლორენციაში, მედიჩებისა).

ცნობილია უცნობი პოეტის ეპიგრამა:

ვინ გაგაცოცხლა, მარმარილოვ, ნახა კიპრიდა?
ვინ ჩააქსოვა ამ ცივ ქეაში ვნებათა ეინი?
ნახელავია პრაქსიტელის თუ თვით ქალღმერთი
ესტუმრა კნიდოსს, დააობლა დიდი ოლიმპო?

228. პლინიუსი ცდებო: ლაოკოონი გაკეთებულია ხუთი ლოდისაგან.

229. პლინ., წიგ. XXXVI, განყ. 4, გვ. 730.

230. პანთეონი (ლათ. პანთეუმი: ბერძ. პან — საყოველთაო, ყველა, თეოს — ღმერთი) — თავდაპირველად ყველა ღმერთის საერთო ტაძარი რომში, შემდეგ რომელიმე დიდი ადამიანების ნეშტთა საცავი, სამარხი; რომის პირველი პაპების ღრის — ღვთისმშობლის და ყველა წმინდანის ეკლესია. დღეს — დიდ ადამიანთა განასვენებელი. ყველაზე უფრო ცნობილია რომის პანთეონი, რომელიც ძვ. წ. 27 წ. ააშენა იმპერატორმა ცეზარ ავგუსტუსის სიძემ (ასულის ქმარმა), კონსულმა და სარდალმა ვისსანიუმ აგრიპამ (63—12), მოპეუსის დამმარცხებელმა ზღვაზე და ბრწყინვალე ფლოტის შემქმნელმა, რომლითაც კეისარმა ავგუსტუსმა აქტიუთმან გაიმარჯვა. ეს პანთეონი აქვს ლესინგს მხედველობაში.

231. კრატერი (-როსი, ძვ. წ. II ს.) — ბერძ. მოქანდაკე.

232. პითოლორე (-დროსი) — ორი მოქანდაკე, რომელთაც რომში პალატინის სასახლე ქანდაკებებით დაამშვენეს (პალატინის ბორცვზე, ნახეს გათხრებში).

233. პოლიდექტე (-დეკე) — ბერძ. მოქანდაკე, გაურკვეველი დროისა.

234. ჰერმეოლასი (ახ. წ. I ს.) — ბერძ. მოქანდაკე, მუშაობდა რომში.

235. არტემონი (ძვ. წ. I ს.) — პითოლორეს ამხანაგი, ბერძ. მოქანდაკე.

236. აფროდიტისიუს ტრალიანუსი (დაახ. ახ. წ. 100 წ.) — ბერძ. მოქანდაკე, ტრალესიდან: ტრალესი ანუ „სევანეთი“ (ბროკაუნის ნეც. 66) ძვ. ქალაქი იყო რომის იმპერიაში, ტროელმა ატალამ ააშენა დანგრეულ ტროის ადგილზე. ეს იყო ბერძ. ტრალესის, ავგუსტუსის ეამს აყვავებული ქალაქი.

237. ონატასი (დაახ. 470 ძვ. წ.) — ბერძ. მოქანდაკე, ბრინჯაოს ჩამომსხმელი, მკაცრი სტილის ოსტატი, ვენის სკოლის უდიდესი ხელოვანი. მუშაობდა აგრეთვე დელფოში, ათენში, ფიგალიაში, ოლიმპიაში. ჩამოსახა პერაკლე, ნესტორი, აქაველი გმირების ან დაკარგული ქანდაკებები. ბევრს წერს მასზე პავსანია (V, VI, X წიგნებში).

238. კალიტელესი — დიდი ვგინელი მოქანდაკე, ონატასის თანამემწე.

239. ტიმოკლე (ძვ. წ. IV ს.) — ათენელი მოქანდაკე, ტიმარქიდეს ძმა.

240. ტიმარქიდე — ტიმოკლეს ძმა, პოლიკლეტეს ძე, ათენელი მოქანდაკე.

241. ციტატები აღებულის პლინიუსის „ბუნების ისტორიიდან“ (XXXVI, 1, 727). უაღრესად სანდო დოკუმენტებია.

242. გაიუს ასინიუს პოლიონი (პოლიონი, ძვ. წ. 76 — ახ. წ. 5 წ.) — ნაყოფიერი რომაელი მწერალი, ისტორიკოსი, ორატორი და სახელმწიფო მოღვაწე, კონსული, იბრძოდა ფარსალთან, ესპანეთში, დალმაციაში, მიიღო ტრიუმფი, მერე მიატოვა პოლიტიკური კარიერა და პირველმა დააარსა რომში ბიბლიოთეკა, რომელიც ხელოვნების ძეგლებით დაამშვენა. თხზულებათა უმეტესობა დაკარგა. ბევრს წერს მასზე პლინიუსი „ბუნების ისტორიაში“).

243. სერვიუს პონორატუსი (ახ. წ. IV ს. ბოლო) — რომაელი ფილოლოგი, ვერგილიუსის „ენეიდას“ კომენტატორი.

244. ტიტე ტიტუსი (41—81) — რომის იმპერატორი, ფლავიუსების დინასტიისა, იუდეის ომში იერუსალიმის დამაქვეველი ტირანი, მეფობდა 79—81 წლებში. ლაოკონისათვის ეს, ცხადია, ძალზე გვიანია (ძვ. წ. 50-იანი წლები).

245. ლათ. „ფეციტ“ — გააკეთა; ფაციბატ — აკეთებდა.

246. ტავრისკი (-კოსი) — დიდი ბერძ. მოქანდაკე, ცხოვრობდა კარიაში (ქ. ტრალესში), მუშაობდა ძვ. წ. I ან II ს-ში, ძმასთან, აპოლონიოსთან ერთად, შექმნა სახელგანთქმული კოლოსი — ფარნეზეს ხარი, მარმარილოს უზადო ჯგუფი (ამფიონის და ძეთეს შურისძიება: დედოფალ ღირკეს აბამენ იმავე ხარის რქებზე, რომელსაც ამ ღირკეს ბრძანებით უნდა დაეგლიჯა შათი დედა ანტიოპე. მთაში გაზრდილმა ძმებმა იცნეს დედა და მისი შემავიწროებელი მიაბეს გიჟ ხარს რქებზე). ესაა ანტ. ქანდაკებათა შორის ყველაზე უფრო გრანდიოზული ჯგუფი, აღმოჩენილი 1546 წ. კარაკალას თერმებში, დადგეს რომში ფარნეზეს ვილაში, შემდეგ გადაიტხეს ნეაპოლის ეროვნულ მუზეუმში. მოქანდაკე ძმებზე წერს პლინიუსი „ბუნების ისტორიაში“ (XXXVI, 34). ტავრისკოსს პლინიუსი მხატვრულად თვლის.

247. გერმანიუსის ეს ქანდაკება სინამდვილეში არის არა კაიუს იულიუს ცეზარი, დრუსუსის ძე და კალიგულას მამა, სარდალი, რომელიც რაინზე გერმანელთა ტომებს ებრძოდა და ბოლოს აღმოსავლეთში მოწამლეს (ახ. წ. 19 წ.), არამედ ვინმე რომაელი მეომრისა, მსგავსი პერმესისა, ამჟამად ლუვრში რომ დგას.

248. ნიკიასი (ძვ. წ. IV ს.) — ძვ. ბერძ. მხატვარი, მრავალქებული ათენელი ოსტატი, რომელსაც შრავალი ქმნილება მიეწერება, მაგრამ ნიმუშიც არ გადაარჩენილა (სამარხთა სტელები, ფრესკები, იო, ანდრომედა). პრაქსიტელს უხატავდაო ქანდაკათა ნიმუშებს, გავლენა მოახდინაო პომპეიანურ მხატვრობაზე, წერენ ძველი ავტორები.

249. „იმპერატორთა ქაშს ან ცოტა უფრო ადრე“... — სინამდვილეში სიტყვა „პოიესე“ (გააკეთა) ქანდაკებებზე გვხვდება ყოველ დროს, გაფურჩქვნის ხანაშიც კი. უფრო ხშირად კი — მოგვიანებით.

250. კლეომენე (-ნეს) — ბერძ. მოქანდაკე, ცხოვრობდა ძვ. წ. III—II ან I ს-ში, დიდოსტატ აპოლოდორეს ძე, რომელსაც მიეწერება პრაქსიტელის ან მისი წრის ქმნილებად ცნობილი „მედიჩების (მედიცის) ვენერა“ (1,5 მ სიმაღლისა), პრაქსიტელის კნიდოსკელ ვენერას ანალოგია, ალბათ გვიანი ელინისტური ხანისა. ვარაუდით იპოვნეს რომში, 1584—1677 წლებში იღვა მედიჩის სასახლეში (ვილა მედიჩი), მერე უფიციის გალერეაში; პარიზში, სადაც ნაპოლეონმა ჩაიტანა, მაგრამ უკან დააბრუნეს. ამავე „შიშველი ტიპისაა მილოსელი (მელოსელი) ვენერაც. ასე რომ, ბევრი წყარო და ვარაუდი კლეომენეს აფროდიტესად პრაქსიტელის სახელთან აკავშირებს. ესეც აფროდიტეს დაბადების ასახვა უნდა იყოს, რაზედაც მივეანიშნებს ბის ფერხითი დელფინზე მდგარი ამური. ცალი ხელი მოხდენილად მიუფარება მკერდზე, მეორით სიშიშვლეს იფარავს. დიდხანს თელიდნენ დენად და შექმნის თარიღადაც V—IV საუკუნეებში ეძებდნენ, ე. ო. პრაქსიტელის დროში. მისი ტრადიციის ამ შედეგს, ე. ო. მის რომაულ ასლს ბაზისის ქვემოთ აწერია ათენელ კლეომენეს სახელი, უთუოდ დაკარგული დედნის მიხედვით (ან იქნებ ესაა პრაქსიტელის დედნიდან ასლის გადმომღების სახელი? შედარება ამ დასკვნას დიდ საფუძველს აძლევს). სხვა კლეომენე ათენელზე არა ვიციოთ რა. ცნობილია უამრავი ასლი, 30 რეპლიკა (ლენინგრადი, გერმანია, ნიუ-იორკი...). მედიჩების ვენერას პრაქსიტელისად თვლის ა. კლინგერიც, ტრანჩენი-ვალდაფელ იპრაც („მითოლ.“, ილუსტრ.).

251. არქელაოსი (დაახ. 125 ძვ. წ.) — ბერძ. მოქანდაკე, შექმნა „პომპროსის აპოთეოზად“ ცნობილი რელიეფი, ბრიტანეთის ნაც. მუზ.). ესაა მარმარილოს დიდი ჭკუფი, მუხების გამოსახულებით.

252. ს ა ლ პ ი ო ნ ი (ძვ. წ. I ს.) — ბერძ. მოქანდაკე. ქმნილებები დაიკარგა.

253. „ბორგეზეს მეომარი“ — აქ ლაპარაკია არა მირონის ბადროს მტყორცნელზე ანუ დისკობოლზე (მაღალი კლასიკა, ძვ. წ. V ს., ასლი რომში), არამედ ე. წ. ბორგეზეს მეომარზე, აგასისის ქმნილებაზე (ძვ. წ. II ან I ს., პარიზი, ლუვრი). აგასისი ცხოვრობდა დაახ. 100 წ. (ძვ. წ.), მუშაობდა ეფესოში. ქანდაკება მიეწერება წარწერის მიხედვით (ხის ტრტზე) იხრება ლისიპეს მოტივისკენაც, მაგრამ მოძრაობის ენერჯია და თავისებური დგომა (აწ დაკარგული ფართით რომ იცავს თავს) ორიგინალურია. დიდხანს იღვა ვილა ბორგეზეს გალერეაში, ფარნეზეს ხარის მახლობლად, ახლა ლუვრშია.

1768 წ. გეტინგენელმა ფილოლოგმა და სიძველეთა მკვლევარმა ქრისტინ გოტლიბ ჰაინემ (Heyne, 1729—1812) დაამტკიცა, რომ ლესინგის ვარაუდი მცდარია. თვით ლესინგმა თავისი პირობება უარყო: „ბორგეზეს მეომარი ჩემი აზრით შეიძლება ისევ მეომრად დარჩეს. ხაბრისის ის ჩემი სურვილის მიხედვით ვერ იქნება. „ლაოკონის“ მორიგი გამოცემიდან ეს ადგილი მხოლოანად უნდა იქნეს ამოღებული“. ეს აღიარება ისტორიამ მიიღო, მაგრამ ლესინგის წიგნს არაფერ შენებია, ეს მსკეობადაც საინტერესოა.

254. ხ ა ბ რ ი ა ს ი — მამაცი ათენელი სარდალი, სტრატეგი. ათენს დაუმორჩილა თრაკია. ძვ. წ. 369 წ. თებეს ეხმარებოდა, დაამარცხა ლაკედემონელი მეფე აგესილასი II (444—360) — ნაქსოროთან. შეელოდა კეპროსის ტირანსაც. ებოძა ოქროს ვეირგვინი და ყოველი შეღავათი. უბრძოლია თრაკიაში, ეგვიპტეში (სპარსთა წინააღმდეგ), დასწამეს დელატი, გაამართლეს. გაილაშქრა ჰელესპონტში, 357 წ. კ. ქიოსთან სახლვაო ბრძოლაში დიდიღა.

255. ნ ე პ ო ტ ი, კ ო რ ნ ე ლ ი უ ს ნ ე პ ო ს ი (დაახ. 100—25 ძვ. წ.) — რომაელი მემატიანე, ზემო იტალიიდან, ცნობილია ანეგდოტური ხასიათის წიგნით „უცხოეთის გამოჩენილ

სარდალთა ბიოგრაფიები“ (16 წიგნად). აღწერა კატონის, ციცირონის და სხვ. ცხოვრება. ხაზ-რასის. ცხოვრება I წიგნშია. ცნობები ნაკლებად სანდოა, მაგრამ წერს სადა ენით.

256. უნდა შევნიშნოთ, რომ ასეთი საფუძვლიანი გამოკვლევის მიუხედავად თვით ავტორტეტული გერმანული გამოცემები ხშირად განსხვავებულ ცნობებს გვაწვდიან ცალკეულ ქმნილებებზე. ასე, ლაოკოონის თარიღად ნაჩვენებია ხან ძვ. წ. I ს. (ანტიკის ლექსიკონი, ლაიპ., 1978), ხან ძვ. წ. II ს. — ახ. წ. I ს. (ფრ. ბაუმგარტი, ხელოვნ. ისტ., 57), ხანაც ძვ. წ. 25 წ. (პამანის ხელოვნ. ისტ., ტ. I, 771). ბორგეზეს მემორასაც „მებრძოლს“ უწოდებენ და არა „ხაბრიასს“. ეს ლესინგმაუ აღიარა.

257. ლათ. ცენტო (ცენტონი) — საკ. ჩვარი, უსარგებლო ჭინჭი; გადატ., ნაჯღაბნი, სხვა-დასხვა ავტორებიდან აღებული სტრიქონების ნაერთი (ლექსი და სხვ.). სიტყვა ბერძნულიდანაა.

258. ბერძ. პარენ — თირსოს, „აღდგომის კეერთხი“ (თირსოსი), ბაქოსის ატრიბუტი; იქცა საერთოდ აღტაცების, მაღალფარდოვანი მეტყველების, უფრო კიდევ ჰადავად და-ცემულის, ბევრი ღვარტნილი სიტყვის, ყალბი მოსენების სინონიმად. სიტყვა პირველად გვხვდება რომაელ რიტორ თეოდორთან (ახ. წ. I ს.), არაა ძვ. ბერძ. ლექსიკონებშიც კი, არაა უძვე. კლასიკური სიტყვა. იუნუსმა ვინკელმანი თავისი სიყალბით შეცდომაში შეიყვანა.

259. თეოდორ (ახ. წ. I ს.) — მკვერმეტყველების მასწავლებელი, შემოიღო ტერმინი პარენთირსოსი (იხ. 258).

260. პ ა რ თ ე ნ ი უ ს ი — რომაელი ოსტატი, ხელოსანი, მკვდელი.

261. ფოლოსი — პერაკლეს მეგობარი კენტავრი, დააღვინა გმირს დიონისეს ნაჩუქარი ღვინო, რამაც გამოიწვია კენტავრების შემოსევა. პერაკლემ კენტავრები დახოცა ან განდევნა, მაგრამ შხამიანი ისრით შემთხვევით დაჭრილი ფოლოსიც დაიღუპა.

იქვე: ფუსკი — რომაელი ორატორი, დაცინის იუვენალი (ძვ. წ. II—I ს.).

262. კატული — მდიდარი რომაელი (ცხადია, სულ სხვაა დიდი რომაელი პოეტი გაიუს ვალერიუს კატული).

263. „პეროდოტესელი „პომეროსის ცხოვრება“... — სინამდელიეში ეკლექტიკური ნაშრომი „პომეროსის ცხოვრება“ შეცდომით მიაწერეს პეროდოტეს (ძვ. წ. 484—425), ისტორიის მამას. ტექსტში დამოწმებულია პომეროსის სიტყვები („ილიადა“ XX, 7, 220).

264. ტიქიოსის (Tychios) მენუაგორის სახელი „ილიადაში“ ერთხელ გვხვდება, იმ ციტატაშია, რომელიც ლესინგმა ამოიღო პეროდოტეს სახელით ცნობილი შრომიდან „პომეროსის ცხოვრება“ („დე ვიტა პომერი“, ვესლინგის გამოცემა, გვ. 756).

265. „ძველი ხელოვნების ისტორია“ (ვინკელმანისა), ნაწ. I, გვ. 136; პლინიუსი, წ. XXXV, ნაწ. 36; ათენეუსი, წ. 12, გვ. 543. — ლესინგის შენიშვნები.

266. „ძველი ხელოვნების ისტორია“, ნაწ. II, გვ. 353; პლინიუსი, წ. XXXVI, განყ. 4, გვ. 729, სტრიქ. 17. — ლეს.

267. „ანტიგონე არაა სოფოკლეს პირველი ტრაგედია“ — ლესინგი ამით აღნიშნავს ვინკელმანის შეცდომას და მივითითებს მის სიტყვებზე: „მან (სოფოკლემ) წარმოადგინა სცენაზე თავისი პირველი ტრაგედია „ანტიგონე“ სამოცდამეჩვიდმეტე ოლიმპიადის მესამე წელს“. შემდეგ კი სათანადო შენიშვნაში განმარტავს: „სოფოკლეს პირველი ტრაგედიის დადგმის

დრო აქ დაახლოებით სწორადაა ნაჩვენები, მაგრამ სრულიად უმართებულოა, რომ ეს იყო სოფოკლეს პირველი ტრაგედია. ამას არც სამუელ პეტი ამბობს, რომლის ციტატაც მას მოაქვს. პირიქით, „ანტიგონეს“ ის მიაკუთვნებს ოთხოდამეოთხე ოლიმპიადის შესამე წელს. მომდევნო წელს სოფოკლემ პერიკლეს ახლდა სამოსში, ამასთან ამ ექვსწევლიან ვაჟს სრულიად დაზუსტებულად შეიძლება დადგინდეს („ბეშტიმბტ ვერდენ“). ჩემს ნაშრომში „სოფოკლეს ცხოვრება“ (დაუმთავრებელი ნაშრომი პირველად 1790 წ. გამოქვეყნდა) მე დავამტკიცე, რომ პირველი ტრაგედია ამ პოეტისა იყო „ტრაპტოლეზოსი“ (ლესინგი ეყვარება პლინიუსის და პლუტარქის ცნობებსაც).

ქვემოთ ლესინგი ეხება ვინკელმანის მორიგ უზუსტობას სოფოკლეს მიმართ. თავის ცნობილ შრომაში „ბერძენთა ნაწარმოებების მიბაძვანე მხატვრობასა და ქანდაკებაში“ ვინკელმანი წერდა: „ულამაზესი კაბუეები აქ ცეკვადენნ თეატრებში სრულიად შეივლება, და სოფოკლემ, დიდი სოფოკლე იყო პირველი, რომელმაც თავის თანამემამულეებს ახალაბრღობაში ასეთი სანახაობა უჩვენა. სინანდელივით კი სოფოკლეს თეატრში შეივლეს ანაბოკუსი არ უცეკვია თეატრში, ცეკვავდა მხოლოდ ტროფეების გარშემო სალამინის ბრძოლის შემდეგ (ტროფეები, ნაღვლი იარაღი, ნიშანი მტერზე გამარჯვებისა. სალამინთან ბერძენებმა სპარსელები დაამარცხეს), ისიც ზოგის აზრით შეიველი, ზოგის აზრით კი ჩაქმული (ათენელსი, წიგ. I, გვ. 20). სოფოკლე იყო ერთ-ერთი იმ კაბუეთაგანი, რომელიც ათენელებმა უმშრობების მიზნით სალამინზე გაგზავნეს. აქ თითქოს ტრაგიკულმა მუხამ იწება, რომ შეეკავშირებინა თავისი სამი რჩეული და ასე თანადათანობით (საფეხურების სახით) მათი მომავალი განსაზღვრა. მამაცი ესჭილე მონაწილეობდა ბრძოლაში, მჩქეფარე ახალგაზრდა სოფოკლე ათენის გარშემო ცეკვავდა, ხოლო ევრიპიდემ იმავე დალოცვილ კუნძულზე სწორედ იმ დღეს, სპარსელებზე გამარჯვების დღეს დაიბადა. მტრებმა სამსჯავროზე „ლუმბროთ“ სოკრატეს აცეკვეს.

268. „კირიკიტა მჩხრეკელი“ — ლესინგი გულისხმობს ბოროტ კირიტიანებს, კლოცის მსგავს მჩხრეკელებს, რომელთაც ქმნილების ხინჯი უფრო ახარებთ, ვიდრე დიდი აზრი და გრძნობა. კეთილშობილი კირიტიოსი ასეთებზე არც ერთ დროში არ დაემსგავსება, ამაშიც ჩანს ლესინგის მაგალითი. სულ სხვა კირიტიანი: „მას მხოლოდ ხინჯი ახარებს, ღირსებას ეერა სწვდება; ბუზის ხასიათს ატარებს — მხოლოდ წყლულებზე ჯდება“.

269. ლესინგი იმოწმებს ბერძენულ სიტყვას Krokylegmus — წვრილმანი კირიტიკა, ჩხრეკა, ასოკირიტიკობა, ან კიდევ მლიქვნელობა დიდი აღმამინის წინაშე (კროკოს — ძაჟი, ნაღვერი, ან ბეწვი; ლეგენ — კიხება). ამ სიტყვას ვხვდებით არისტოფანესთან და თეოფრასტთან ბეწვის წაცლა სხვისი სამოსიდან.

270. ლესინგს „ლაოკოონი“ სამ ნაწილად ჰქონდა გათვალისწინებული, მაგრამ II და III ნაწილები აღარ დაუწერია (II დარჩა მხოლოდ ფრაგმენტებად). ჰერდერის კრიტიკის გარდა, ამაში შეუშალა საქმეთა სიმრავლემ. აქვს მრავალი სხვა შრომა, ფრაგმენტი ესოტერიკაზე, თეატრზე („კამბურგის დრამატურგია“ — მთელი ტომი), ანტიკურ ხელოვნებაზე... დიდ ანგარიშს უწევს ვინკელმანის მსჯელობას მშვენიერებაზე.

მშვენიერებაზე მსჯელობისას ვინკელმანი თავის მხრივ დიდ მნიშვნელობას აძლევს მშვენიერ გარემოს, ბუნებას, რომელშიაც ცხოვრობს ხალხი, მშვენიერების შემქმნელი და თავად მშვენიერი. ამის შვაფიო მაგალითად ვინკელმანს მიაჩნია საბერძენეთი და საქართველო: „აღლესაც არიან მთელი ხალხები, სადაც სიღამაზე უპირატესობად არ ითვლება, რადგან ყველა ღამათა. მოგზაურები ამას ერთხმად ამბობენ საქართველოზე“, და აგრეთვე: „მშვენიერი ბუნება, მშვენიერი ცა ქმნის აღმამათა შორის უმშვენიერესს და ტანსართ ქმნილებებს, ამასთან

სრულ თანხმობას ამ კმნილებათა და მისწრაფებათა შორის. მშვენიერ აღამიანთა, ქართველთა ქვეყანა გვიმტკიცებს ამას“.

ვინკელმანის გულთბილ დახასიათებას უთუოდ პიეტრო დელა ვალეს ცნობებიც უდევს საფუძვლად. ამ შესანიშნავ მოღვაწეს და მოგზაურს, რომელსაც მეორე ცოლად ქართველი ქალი ჰყავდა, გულთან მიჰქონდა ქართველი ხალხის გაუტეხელი ასულის ქეთევან ქართველის ბედი (და ითხოვდა მის წმინდა ნაწილებს), თვითონაც ბევრი რამ აქვს ნათქვამი ქართველთა სიკეთესა და სილამაზეზე: „ქართველებს მე ვთვლი ერთ-ერთ ულამაზეს ხალხად მთელ მსოფლიოში“. შემდეგ: „საქართველო, როგორც იქ ნამყოფთაგან გამიგონია, ულამაზესი ქვეყანაა“ (თ. ნატროშვილი, მაშრიყით მადრიბამდე).

ყოველივე ამას უშუალო კავშირი აქვს მშვენიერების პრობლემასთან, რასაც თავიანთ უკვდავ წიგნებში ეხებიან ვინკელმანი და ლესინგი.

აპაკი ბელოვანი





„ლაოკოონის“ გეგმები

I განყოფილება

I

ლაოკოონი: ვინკელმანის შენიშვნის უარყოფა: ჭეშმარიტი მიზეზი—მშვენიერების კანონია. საბუთი იმისა, რომ ძველი ხელოვნების უმაღლესი კანონი იყო მშვენიერება.

II

ძეორე მიზეზი: გარდამავალის გადაქცევა მუდმივად. უკიდურესი ბოლო მომენტი ყველაზე ნაკლებ ნაყოფიერად ითვლება.

III

გაგრძელება ქანდაკების შედარებისა სურათთან, რომელიც პოეტმა დახატა. რაში მდგომარეობს მათი შემდგომი განსხვავება და რითაა გამოწვეული.

VIII

მიზეზი, რატომაა, რომ პოეტის მიერ შექმნილი სურათი მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში შეიძლება აღდგეს მხატვრის სურათზე. პირველი ასახავს ცვალებად მოქმედებას, რომელიც თავისთავადია და არაფერზე დამოკიდებული არაა.

იმისი მაგალითი, თუ როგორ შეუძლია ჰომეროსს ეს არსებები მოქმედებაში გვიჩვენოს.

IX

პასუხი შემოდავებაზე ფარის აღწერილობის შესახებ ჰომეროსთან ამ თვალსაზრისით. პოეტი დაწვრილებით აღწერს იმას, რაც მხატვარმა ჩაიფიქრა, და არ უწევს ანგარიშს ხელოვნების ტექნიკურ საზღვრებს.

II განყოფილება

I

ამასობაში გამოვიდა ვინკელმანის „ხელოვნების ისტორია“. მისი საკადრისი ქება მომიხსენებია. რომელ დროს აკუთვნებს ლაოკონს. საამისოდ არავითარი ისტორიული მონაცემი არ გააჩნია, მსჯელობს მხოლოდ იმ მოსაზრებების საფუძველზე, რომელნიც მას ხელოვნებაზე აქვს. პლინიუსი, როცა ლაოკონს ახსენებს, ეტყობა, მხოლოდ ახალი დროის მხატვრებზე ლაპარაკობს.

III

სხლო თუ ლაოკონი მართლაც არ ეკუთვნის იმ დროს, რომელშიაც აქცევს ვინკელმანი, ის მაინც იმსახურებს, რომ იმ დროს მიეკუთვნოს, ეს კი საკმარისია ხელოვნებათა ისტორიისათვის, რომელსაც მიზნად დაუსახავს ჩვენი გეოგრაფების აღზრდა. თუმცა ვინკელმანმა უფრო დაწვრილებით ილაპარაკა სიმშვიდეზე, რომელიც ლაოკონს ახასიათებს, ამასთან ის ეთანხმება ჩემს თვალსაზრისს, რომ ამ სიმშვიდის მიზეზია მისწრაფება მშვენიერებისაკენ.

V

სივრცეში და დროში. მამასადამე, ერთი ასახავს სხეულს, მეორე — მოძრაობას. პირველი ასახავს მოძრაობებს სხეულთა მეშვეობით, მეორე — გამეშვებობით, მოძრაობათა მეშვეობით. ამიტომ პოეზიისათვის მიუწვდომელია სხეულთა მეტისმეტად დაწვრილებითი აღწერილობა, და როცა ამას მაინც მიმართავს, მხოლოდ განმარტებების მიზნით, არა როგორც მიზაძვით ხელოვნებას. ზუსტად ისევე, როგორც მხატვრობა მიზაძველობითი ხელოვნება კი არ არის, არამედ მხოლოდ საშუალება განმარტებებისა, ერთ სიბრტყეზე დროის სხვადასხვა მომენტების ასახვის შემთხვევაში.

VI

სილამაზე განსაკუთრებულად არ ითვლება პოეზიის საგნად, მაგრამ წარმოადგენს ყველა სახვითი ხელოვნების ჭეშმარიტ ობიექტს. პოეზიისმა არ მოგვცა ელენის აღწერილობა. მაგრამ ძველმა მხატვრებმა შეძლეს მისი ყველა მითითების გამოყენება, რაც კი მის სილამაზეს შეეხებოდა. ზეკსისის ელენე.

VII

სიმახინჯეზე. თერსიტეს დაცვა პოეტურ ნაწარმოებში. ამ სახის უსარგებლობა მხატვრობაში. კეილუსი მართალი იყო, როცა ის გამოტოვა, მაგრამ ლამოტი არა. თერსიტეს შეყვანა „ეპიგონიდაში“. ნირვესი არ ყოფილა ბერძენთა შორის ულამაზესი. ამიტომ კლარკის შენიშვნა „ლიტერატურულ წერილებში“ უმართებულოა*.

VIII

მშვენიერება მხატვრობაში სხეულთა შეფასების კრიტერიუმია. მაშასადამე, აქ ჩვენ ბუნებრივად მივადექით ძველთა წესს, რომ გამოსახულება უნდა ემორჩილებოდეს მშვენიერებას. მშვენიერების იდეალი მხატვრობაში, შესაძლოა, გახდა მიზეზი მორალური სრულყოფის იდეალის პოეზიაში. ამავე დროს აქ საჭირო გახდა დაფიქრება მოქმედებების მისადაგებისა იდეალთან. მოქმედებების მიმართ იდეალის ცნება მდგომარეობს: 1) დროის შეკუმშვაში; 2) აღმძვრელ მოტივთა ხასიათის ხმალღებაში და შემთხვევის სრულიად გამორიცხვაში, და 3) ვნებათა აღძვრაში.

IX

კიდევ უფრო ნაკლებად მართებს პოეტს არაცოცხალ მშვენიერებათა ასახვა. თომსონის ფერწერის უარყოფა. პეიზაჟისტებზე. არსებობს თუ არა მშვენიერების იდეალი პეიზაჟში. ამისი უარყოფა. აქედან გამომდინარე ნაკლები მნიშვნელობა პეიზაჟისტებისა. ბერძენსა და იტალიელებს ისინი არა ჰყავთ. პავსონის დავარდნილი ცხენის მაგალითზე დამადასტურებელი საბუთი იმისა, რომ ისინი პეიზაჟს დამხმარე სახითაც კი არ ხატავდნენ. ვარაუდი იმისა, რომ მთელი პერსპექტიული პეიზაჟი წარმოიქმნა სცენიურიდან.**

* ნირვესი — ბერძენი გმირი, აქილევსის შემდეგ ბერძენთა შორის ყველაზე უფრო ლამაზი გმირი, ნ. შენ. 156.

** პეიზაჟის, ლანდშაფტის მოტივების დაკავშირება სცენიურთან ლუსინგს, ცხადია, სწორად აქვს მითითებული, მაგრამ ძველ მხატვრობაში მისი სრული უარყოფა, როგორც თუნდაც დამხმარე ფონისა, არ არის მართებული. ეგვიპტურ ხელოვნებაში ცალკე პეიზაჟი არ იხატებოდა.

X

პოეზია სხეულს ასახავს მხოლოდ არაპირდაპირ, მოძრაობის დახმარებით, პოეტის ამოცანაა გვიჩვენოს ხილული თვისებები მოძრაობაში. მაგალითი ხის სიძალიდან, გველის სიდიდან. მოძრაობაზე ფერწერაში. რატომაა, რომ მას აღაძვიანები აღიქვამენ, ცხოველები კი ვერა. სისწრაფეზე.

XI

ამრიგად, პოეზია სხეულს ასახავს მხოლოდ ერთი ან ორი ნიშნით. სიძნელე, რასაც ხშირად ხვდება მხატვრობა, რომელიც ამ ორი ნიშნის გადმოცემას ლაშობს.

პოეტური სურათების განსხვავება. ერთ შემთხვევაში მხატვარი იოლად და უბრალოდ გადმოგვცემს ამ ნიშნებს, დანარჩენ შემთხვევებში — ვერა. პირველთა ეკუთვნის ჰომეროსის სურათები, მეორეს — მილტონისა და კლოპშტოისა.

XII

ვარაუდი, რომ სიბრძავემ მილტონის ასახვის მანერაზე ზეგავლენა მოახდინა. ამისი საბუთია, მაგალითად, მოჩვენებითი სიბნელე.

XIII

პირველი საბაბი, ალბათ, აღმოსავლური სტილი გახდა. მოსეს (მენდელსონის) ვარაუდი: მიზეზი — ფერწერის სიღარიბეა. იმაზე, რომ ბიბლიური არ უხდა იყოს უსათუოდ ლამაზი. თუ გრამატიკოსს შეუძლია მონახოს ბიბლიაში ცუდი ეხა, ხელოვნების მსაჯულსაც შეუძლია იქ ცუდი სურათები აღმოაჩინოს. სულიწმინდა ორსავე შემთხვევაში თავის ენას აღაძვიანებს უფარდებდა. უფლის მცენება რომ ჩრდილოეთის ქვეყნებში მოვლენილიყო, უთუოდ სხვა ხასიათით გამოვლინდებოდა, სხვა სახეებში შეისხამდა ხორცს.

XIV

ჰომეროსთან იშვიათად გვხვდება მილტონისებური სახეები. ეს უკანასკნელნი გვანცვიფრებენ, მაგრამ არ აგვიტაცებენ. და სწორედ ამიტომ რჩება ჰომეროსი უდიდეს მხატვრად. ყოველ სურათს ის წარმოიდგენდა მთლიანად

ბოლა, მაგრამ ველის, უდაბნოს, ქაობთა, ნადირობის სცენებში პეიზაჟი მაინც არის, ასევე სამარხებში; მსგავსი მონაცემები ცნობილია კრეტა-მიკენის კულტურიდან, ბერძნული ხელოვნების ადრეულ სტადიაზე (ბუჩქები, ხეები, ფონი, ძვ. წ. V ს. არგონავტების კრატერზე და სხვა. განსაკუთრებით კი რომაულ ფრესკებზე და ოდისესის სცენებში).

და შკაფიოდ. განლაგებაშიც კი მხატვრის თვალი ჩანს. შენიშვნა ჭგუფურ სცენებზე, სადაც მას სამზე მეტი მონაწილე არასოდეს არა ჰყავს.

XV

კოლექტიურ მოქმედებებზე, რომლებიც საერთოა მხატვრისა და პოეტათათვის.

III განყოფილება

I

განმარტება, რომელიც ბუნებრივი და ნებისმიერი ნიშნების განსხვავებიდან გამოპდინარეობს. მხატვრობის ყველა ნიშანი როდია ბუნებრივი. ნებისმიერი საგნების ბუნებრივი ნიშნები ვერ იქნება ისეთივე ბუნებრივი, როგორც ბუნებრივი საგნების ბუნებრივი ნიშნები. არის მრავალი სახის პირობითობაც. მაგალითი ღრუბლისა.

II

ისინი კარგავენ ბუნებრივობას ზომების შეცვლის შედეგად. მხატვრისათვის აუცილებელია ისარგებლოს ნატურალური სიდიდით. ხელოვნების დაცემა აძალღებულ პეიზაჟებში. სულის სიღრმემდე მოგვიცავს პოეზია, მაგრამ არა მხატვრობა.

V

განსჯა მეტისმეტად ფართო ალეგორიებისა, რომლებიც მუდამ გაურკვეველია. ამისი ახსნა რაფაელის „ათენის სკოლისა“ და განსაკუთრებით „ჰომეროსის ამოთეოზის“ მაგალითზე*.

IX

ფერწერის პროგრესზე ახალ დროში. ამის გამო ხელოვნება ძალიან გართულდა (გაძნელდა), და სრულიად შესაძლებელია, რომ ყველა ჩვენს მხატვარს

* ჰომეროსის ამოთეოზის მაგალითი ჯერ კიდევ ანტიკურ ხელოვნებაში გვაქვს; აბოლონოსის ძის არქელაოსის რელიეფი (ჰომეროსი, ზევსი, მუზები, 4 ნაწილად, 1 მეტრზე მეტი სიმაღლისა, ვაი აპიაში ნაპოვნი, ლონდონის მუზეუმშია. ძვ. წ. 11—1 ს.). ახალ დროშიც აქვთ დახატული (ენგრი, 1827; დელაკრუა, 1894; სეზანი და სხვ. — ანალოგიურ თემებზე).

საშუალო დონეზე დარჩენა უწერია. შეცდომები მეორეხარისხოვან რამეებში, მაგ. შუქ-ჩრდილის, პერსპექტივის საკითხებში და ა. შ. ზეგავლენას ახდენენ მთელ ნაწარმოებზე. ამასთან ასეთი რამეების სრული გამოტოვება ნაკლად ჩათვლებოდათ.

X

მოწოდება ძველი მხატვრების აღდგომისა, რათა აესახათ თანამედროვე ამბები. არისტოტელეს რჩევა მხატვრისადმი, რომ აესახა ალექსანდრე მაკედონელის გამირობანი.

„ლაოკოონის“ მეორე ნაწილის გეგმიდან

XXX

ბ-მა ვინკელმანმა თავისი შეხედულებანი უფრო ფართოდ გამოთქვა „ხელოვნების ისტორიაში“. მანაც აღიარა, რომ სიმშვიდე სილამაზის შედეგია.

XXXI

ჩანს, ბ-ნმა ვინკელმანმა მშვენიერების ეს უზენაესი კანონი მხოლოდ ხელოვნების ძველი ქმნილებებიდან გამოიყვანა. მაგრამ ასეთ დასკვნამდე მისვლა მხოლოდ განყენებული მსჯელობითაც შეიძლება. სრულიად უშეცდომოდ რადგან თუკი მარტოოდენ სახვით ხელოვნებებს შეუძლიათ ასახონ ფორმების მშვენიერება, თუ საამისოდ არ საჭიროებენ სხვა ხელოვნებათა დახმარებას, თუ პირიქით სხვა ხელოვნებანი იძულებული არიან სრულიად უარპყონ ასეთი მიზანი, მაშ სავსებით უდავოა, რომ ეს მშვენიერება ითვლება მათი მოწოდების საგნად.

XXXII

მაგრამ ხორციელი მშვენიერება ითხოვს მეტს, ვიდრე მარტოოდენ ფორმის მშვენიერებაა. მას ესაჭიროება აგრეთვე ფერის სილამაზე და გამომეტყველების სილამაზე.

განსხვავება, ფერის თვალსაზრისით, ადამიანის სხეულის ფერსა და უბრალო შეფერილობას შორის. სხეულის ფერი — ესაა შეფერილობა ისეთი საგნებისა, რომელნიც ფორმის გარკვეულ სილამაზეს ფლობენ, უპირატესად — ადამიანის სხეულის ფერი. შეფერილობა კი, როგორც ასეთი — ესაა საერთოდ ლოკალური ფერების გამოყენება.

განსხვავება, გამომეტყველების თვალსაზრისით, წარმავალ და გაბატონებულ გამომეტყველებას შორის. პირველი მათგანი მეტისმეტად ძლიერია და მაშასადამე არასოდეს არ არის მშვენიერი. მეორე ითვლება პირველის ხშირი განმეორების შედეგად და არა მარტო უთავსდება სილამაზეს, არამედ ნაირფეროვნებაც შეაქვს თვით სილამაზეში.

XXXIII

ხორციელი სილამაზის იდეალი. რისგან შედგება? ის პირველ ყოვლისა იდეალურ ფორმაში გამოიხატება, მაგრამ ასევე სხეულის ფერისა და გაბატონებული გამომეტყველების იდეალურ ასახვაშიც მდგომარეობს.

შეფერილობა, როგორც ასეთი, და წარმავალი გამომეტყველება არ ფლობენ იდეალს, რადგან ბუნება მათი სახით არ ესწრაფვოდა რაიმე გარკვეულს.

XXXIV

მცდარი გადატანა მხატვრობის იდეალისა პოეზიაში. იქ ის სხეულთა იდეალია, აქ კი მოქმედებათა იდეალი უნდა იყოს...

XXXV

კიდევ უფრო მცდარი იქნებოდა მოლოდინი ან მოთხოვნა პოეტისაგან, რომ აესახა არა მარტო მორალური, არამედ აგრეთვე ფიზიკური სრულყოფილებაც მისი პერსონაჟებისა. ამის მიუხედავად ბ-ნი ვინკელმანი დაჟინებით ითხოვს ამას მილტონზე მსჯელობისას („ხელოვნების ისტორია“, გვ. 28).

მე მგონია, ბ-ნი ვინკელმანი ცოტას კითხულობდა მილტონს. თორემ მას უნდა სცოდნოდა, რომ როგორც უკვე დიდი ხანია შემჩნეულია, მარტოდენ მილტონმა შეძლო აესახა სატანა და მისი მხედრობა, თანაც ისე, რომ არ მიუმართავს სხვათა საშუალებებისათვის — ფორმის სიმახინჯისათვის.

სატანის სიმახინჯის შერბილება უცდია, ეტყობა, გვიდო რენის. მაგრამ ვერც რენიმ მოახერხა ეს და ვერც სხვა მხატვრებმა.

რაც შეეხება მილტონის მახინჯ სახეებს, ისეთებს, როგორიც ა'იან ცოდვა და სიკვდილი, მოქმედებაში არ იღებენ მონაწილეობას და მხოლოდ ეპიზოდური ფიგურები არიან.

ასეთი მხატვრული ხერხის წყალობით მილტონმა შეძლო გაერჩია სატანა მღევარი და ღვენილი, რომლებიც ჩვენს ჩვეულებრივ წარმოდგენაში ერთიანდებიან.

XXXVI

შართალია, მილტონის მთავარი მოქმედებებიდან ცოტაა ისეთი, რომლის ასახვაც მხატვარს შეუძლია. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ისინი მხატვრული არ არიან თვით მილტონთან.

პოეზია ხატავს ერთადერთი შტრიხის დახმარებით. მხატვრობამ ამ ერთ შტრიხს, ნიშანს უნდა შეუერთოს ყველა დანარჩენი. ამიტომაც პოეზიაში შეიძლება უალრესად მხატვრული იყოს ის, რაც მიუწვდომელია მხატვრობისათვის.

XXXVII

ამრიგად, ის, რომ ჰომეროსთან მხატვრობისათვის ყველაფერი მისაწვდომია, დაშოკიდებულია არა მისი გენიის უპირატესობაზე, არამედ მხოლოდ საგნის არჩევანზე. პირველი დამამტკიცებელი საბუთი: სხვადასხვა უჩინარი საგნები, რომელთაც ჰომეროსიც ისევე არაფერწერულად ასახავს, როგორც მილტონი, როგორცაა განხეთქილება და სხვ*.

XXXVIII

მეორე საბუთი: ხილული საგნები, რომელთაც მილტონი ბრწყინვალედ ასახავს. სიყვარული სამოთხეში. მხატვართა ერთფეროვნება და სიღარიბე, როცა ამ სიუჟეტს ამუშავებენ. ამის საპირისპიროდ — სიმდიდრე მილტონთან.

XXXIX

მილტონის ძალა თანმიმდევრულ სურათებშია. ამისი მაგალითია „დაკარგული სამოთხის“ ყველა წიგნი.

XL

მხატვრული ასახვა ცალკეული ფიზიკური საგნებისა მილტონთან. უნდა ვაღიაროთ, რომ მილტონი ამაში ბევრად აღემატება ჰომეროსს, მაგრამ ზემოთ ჩვენ უკვე დავამტკიცეთ, რომ ეს პოეზიის სფეროს არ განეკუთვნება.

ჩემი თვალსაზრისით, ეს მხატვრულობა შედეგი იყო მილტონის სიბრძავისა. მისი სიბრძავის კვალი პოემის მრავალ ადგილზე ჩანს.

საპირისპირო მტკიცება: რომ ჰომეროსი არ იყო ბრმა.

XLI

ახალი საბუთი იმისა, რომ ჰომეროსი ესწრაფვოდა მხოლოდ თანმიმდევრული მოქმედების ასახვას, ამის წინააღმდეგ მიმართული ზოგიერთი მოსაზ-

* ერთი (ერთის) — განპიროვნებული განხეთქილების, შუღლის ქალღმერთია და არა „ბრძოლისა“, როგორც ზოგი დილეტანტი წერს. ა. გ.

რების უარყოფით — სასახლის აღწერილობა „ილიადაში“: ჰომეროსს ამ აღწერილობით სურდა ეჩვენებინა მხოლოდ სიდიდე სასახლისა. აღწერილობა ბაღების აღწერილობა...

XLII

ოვიდიუსთანაც კი სურათების თანმიმდევრული აღწერილობა ყველაზე უფრო ხშირად გვხვდება და ყველაზე სრულყოფილიცაა. და ეს სურათები სწორედ იმისი, რაც მხატვრობას არასოდეს არ აუხახავს და ვერც ასახავდა.

XLIII

მოქმედების ამსახველ სურათთა შორის, სადაც მოქმედება ხდება არა ერთადერთი საგნის თანმიმდევრული განვითარებით, არამედ მოქმედება განაწილებულია რამდენიმე სხეულს შორის, ერთიმეორის გვერდით რომ იმყოფებიან. მსგავს მოქმედებას მე ვუწოდებ კოლექტიურ მოქმედებას. ის ერთნაირად მისაწვდომია მხატვრობისა და პოეზიისათვის, მაგრამ სხვადასხვა შეზღუდულობით.

XLIV

მსგავსად იმისა, რომ სხეულთა ასახვის დროს პოეტი გვიჩვენებს მოძრაობას, ცდილობს სხეულთა მოჩვენებითი თვისებებიც მოძრაობაში გვიჩვენოს. მაგალითად, სიდიდე. ხის სიმაღლე. პირამიდების სიგანე. გველის სიდიდე.

XLV

მოძრაობაზე მხატვრობაში. რატომ აღიქვამენ მას მხოლოდ ადამიანები და ვერ განიცდიან ცხოველები.

XLVI

სისწრაფეზე და ნაირნაირ საშუალებებზე, რომლებიც პოეტს აქვს, რათა ის გამოხატოს.

აღგილი მილტონთან, სიმღერა X, ლექსი 90. ზოგადი მსჯელობა სისწრაფეზე, რაც ღმერთებს ახასიათებთ. სულაც არ ახდენს ჩვენზე ისეთ ზემოქმედებას, როგორსაც მოახდენდა ჰომეროსის მიერ ამა თუ იმ ხერხით აღწერილი იგივე მოვლენა. შესაძლებელია, იმის ნაცვლად, რომ ეთქვა: „მაშინვე დაეშვა ძირს“ ჰომეროსი იტყოდა: „უკვე ძირს იყო“.

ყოველი ხელოვნება, რომლის მიზანია მიბაძვა, უნდა მოგვწონდეს და გვადლეგებდეს, უწინარეს ყოვლისა, თვით მიბაძვის საგნის სრულყოფილობით. რაძენდაც სხეული ითვლება მხატვრობის ჭეშმარიტ ობიექტად, ხოლო სხეულის მხატვრული ღირსება დამოკიდებულია მის სილამაზეზე, სრულიად აშკარა ხდება, რომ მხატვრობა ირჩევს სხეულს, რომელიც უმაღლეს შესაძლებელ სილამაზეს ფლობს. აქედან იდეალური სილამაზის კანონი. მაგრამ რაკი იდეალური სილამაზე შეუთავსებელია აფექტის ყოველ ძლიერ მდგომარეობასთან, მხატვარიც უნდა გაურბოდეს ამ მდგომარეობის ასახვას. აქედან სიმშვიდის, მშვიდი სიდიადის მოთხოვნა საგნის მდგომარეობასა და გამომეტყველებაში.

მე შეჩვენება, რომ მხატვრობის ამ პრინციპის უხეში და უგუნური გადატანა პოეზიის სფეროში, თუ იდეალური მორალური ხასიათების მცდარი წესის წარმოშობის უშუალო მიზეზი არა, ყოველ შემთხვევაში ამისი ხელისშემწყობი მიზეზი მაინც გახდა. არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ პოეტიც ესწრაფვის იდეალურ სილამაზეს. მაგრამ მისი იდეალური სილამაზე ითხოვს არა სიმშვიდეს, არამედ პირდაპირ ამის საწინააღმდეგო მდგომარეობას, რადგან პოეტი ასახავს მოქმედებას და არა სხეულს; მოქმედება კი ითვლება იმდენად სრულყოფილად, რამდენადაც უფრო გამოიხატება მასში ნაირფეროვანი და ერთიმეორის საწინააღმდეგო მისწრაფება.

ამიტომაც იდეალური მორალური ხასიათი ამ მოქმედებაში შეიძლება მეორეხარისხოვან როლს თამაშობდეს. თუ სამწუხაროდ პოეტმა მას მთავარი როლი მიაკუთვნა, მაშინ უარყოფითი ხასიათი, რომელიც მოქმედებაში საერთოდ უფრო ენერგიულია ხოლმე, ვიდრე იდეალური ხასიათი, რომელსაც ახასიათებს სულიერი წონასწორობა და მტკიცე პრინციპები, ყოველთვის დაჩრდილავს ამ უკანასკნელს. ამით აიხსნება საყვედური, რომლითაც ხშირად მიმართავდნენ მილტონს, და უკვირებდნენ, რომ მისი მთავარი გმირია სატანა. ეს საყვედური გამოწვეული იყო არა იმით, რომ მილტონმა სატანას მეტისმეტი სიდიადე მიანიჭა, რომ ის წარმოგვიდგინა მეტისმეტად მამაცად და ძლიერად, — შეცდომა აქ უფრო ღრმად იფარება. საქმე ისაა, რომ ძლევამოსილს არ ესაჭიროება ძალღონის ის დაძაბვა, რასაც სატანა მიმართავს თავისი ზრახვების მისაღწევად, და ის რჩება მშვიდი თავისი მტრის მძვინვარე მოქმედებისა და ღონისძიებების წინაშე. მაგრამ თუმცა ეს სიმშვიდე სწორედ შეეფერება მის ღვთაებრივ დიდებას, მაინც ის სულაც არაა პოეტური.

ის გარემოება, რომ მხატვრობა ბუნებრივი ნიშნებით სარგებლობს, მას დიდი უპირატესობას უნდა აძლევდეს პოეზიასთან შედარებით, რომელიც მხოლოდ ნებისმიერ ნიშნებს იყენებს.

ამავე დროს მხატვრობა და პოეზია ამ საქმეში არც თუ ისე დაშორებულნი არიან, როგორც შეგვიძლია ერთი შეხედვით მოგვეჩვენოს. პოეზია სინამდვილეში არა თუ მოკლებულია ბუნებრივ ნიშნებს, არამედ ფლობს ისეთ საშუალებებს, რომ თავისი ნებისმიერი, თვითნებური ნიშნები ბუნებრივის ხარისხამდე და ძალამდე ამაღლოს.

ჯერ ერთი, უძველესი, პირველი ენები გაჩნდა ხმის მიბაძვიდან და პირველი ხელოვნურად შექმნილი სიტყვები მეტნაკლებად ემსგავსებოდნენ საგნებს, რომელთაც ისინი აღნიშნავდნენ. ასეთი სიტყვები მეტად თუ ნაკლებად დღესაც გვხვდება ყოველ ენაში, იმის მიხედვით, თუ ესა თუ ის ენა რამდენად არის დაშორებული თავის პირველ წყაროს. ასეთი სიტყვების გონივრული გამოყენებით იქმნება ის, რასაც ვეძახით მუსიკალურ გამომხატველობას პოეზიაში, ამისი ნაირნაირი მაგალითები ხშირად გვეხმის.

თუმცა სხვადასხვა ენები ერთიმეორისაგან ძალიან განსხვავდებიან ცალკეულ სიტყვებში, მაგრამ ისინი მაინც ემსგავსებიან ერთმანეთს იმ გამოთქმებში, რომლებიც, როგორც შეიძლება ვიფიქროთ, ყველაზე უფრო ახლო არიან იმ პირველ ბგერებთან, რომელთაც გამოსცემენ დედამიწაზე პირველი ადამიანები. მხედველობაში შექვს განცდების გამოხატვა. ის მოკლე სიტყვები, რომელთა შემწვობითაც გამოვხატავთ ვაკვირებას, სიხარულს, ტკივილს, მოკლედ რომ ვთქვათ, შორისდებულნი, ყველა ენაზე რამდენადმე ერთნაირია და რამდენად შეიძლება ჩავთვალოთ ბუნებრივ ნიშნებად. ასეთი ნაწილაკების სიუხვე ამიტომაც ითვლება ენის სრულყოფილობის ერთ-ერთ მაჩვენებლად, და თუმცა მე კარგად ვიცი, მათი ბოროტად გამოყენება სადამდე მიიყვანს სულელებს, მე მაინც სულაც არ ვაპირებ ალტაცებას იმ ცივი კეთილსახიერებით, რომელიც ლამობს მათს სრულიად განდევნას პოეტური ენიდან. საკმარისია გავხსენოთ, რამდენი ნაირნაირი შორისდებულით გამოხატავს თავის ტკივილებს სოფოკლესთან ფილოქტეტე. ახალ ენებზე მთარგმნელს ამ შორისდებულთა გადმოცემის ხერხი ალბათ დიდი სიმძნელებების წინაშე დააყენებს.

შემდეგ: პოეზია სარგებლობს არა მარტო ცალკეული სიტყვებით, არამედ ამ სიტყვების გარკვეული თანმიმდევრულობითაც. ამიტომ თუნდაც ეს სიტყვები არ წარმოადგენდნენ ბუნებრივ ნიშნებს, მაშინაც მათი თანმიმდევრული წყობა იძენს ბუნებრივი ნიშნის ძალას, — სწორედ მაშინ, თუ სიტყვებს სრულიად ისეთივე თანმიმდევრობა აქვთ, როგორიც საგნებს, რომელთაც ისინი გამოხატავენ. ეს მეორე პოეტური ხერხია, რომელიც არასოდეს არ ყოფილა

ჯეროდნად შეფასებული და რომელიც იმსახურებს სპეციალურ განმარტებას-
შესაბამისი მაგალითების დახმარებით.

ზემოთ თქმული გვიჩვენებს, რომ პოეზია არ არის აბსოლუტურად მოკ-
ლებული ბუნებრივ ნიშნებს. მაგრამ, ამას გარდა, ის ფლობს საშუალებას, რომ
თავისი თვითნებური ნიშნები ბუნებრივის დონემდე აამაღლოს. ასეთ საშუა-
ლებად ითვლება მეტაფორა.

რამდენადაც ბუნებრივ ნიშანთა ძალა მდგომარეობს მათს მსგავსებაში
საგნებთან, ამდენად პოეზია, ნაცვლად ამ მსგავსებისა, რომელიც არ გააჩნია,
შეშოაქვს მსგავსება მოცემული საგნისა რომელიმე სხვა საგანთან, რომლის
ცნებაც შეიძლება გამოიხატოს უფრო ცოცხლად და იოლად. მეტაფორების
ასეთ გამოყენებას მიეკუთვნება შედარებაც, რადგან შედარება თავისი არსით-
სხვა არა არის რა, თუ არა შებრუნებული მეტაფორა, ან პირიქით, მეტაფორა.
სხვა არაფერია, თუ არა შეკუპშული შედარება.

მხატვრობაში შეუძლებელია ამ საშუალების გამოყენება, რაც პოეზიას
დიდ უპირატესობას ანიჭებს, რადგან მისი საშუალებით განაგებს ნიშანთა
ისეთ სახეს, რომელსაც ბუნებრივის ძალა აქვს, თუმცა ამ ნიშნებსაც, ისევე.
როგორც ყველა დანარჩენს, თვითნებური ნიშნების დახმარებით გამოხატავს.

6

ამბობენ, რომ მხატვრობა ბუნებრივი ნიშნებით სარგებლობს. საერთოდ,
ეს ძართალია. არ შეიძლება მხოლოდ ვიფიქროთ, რომ ის სულაც არ სარგებ-
ლობს ნებისმიერი, თვითნებური ნიშნებით, — ამაზე სხვაგან ვიტყვი.

ჯერჯერობით კი მთავარია მხედველობაში ვიქონით, რომ თვით ბუნებრი-
ვი ნიშნები გარკვეულ გარემოებაში სრულიად აღარ არიან ასეთები.

მხედველობაში მაქვს შემდეგი: უმნიშვნელოვანესი ამ ნიშნებიდან ხაზები
და მათგან შექმნილი ფიგურებია. მაგრამ არ კმარა, რომ ამ ხაზებს ერთიმეო-
რის შიშართ იგივე თანაფარდობა ჰქონდეთ, როგორც ბუნებაში აქვთ. ყოველ
მათგანს უნდა ჰქონდეს არა შემცირებული, არამედ ისეთივე ზომები, რაც
ბუნებაში აქვთ, ან ექნება, თუ შევხედავდით იმავე წერტილიდან, საიდანაც
სურათს ვხედავთ.

მაშასადამე, მხატვარი, რომელსაც სურს ისარგებლოს სრულიად ბუნებ-
რივი ნიშნებით, ნატურალური სიდიდის სურათი უნდა დახატოს, ან ყოველ
შემთხვევაში მასთან მიახლოებული ზომები აიჩიოს. ის, ვინც ბუნებრივ ზო-
მებს მეტისმეტად სცილდება, მაგალითად პატარა საკაბინეტო ნივთების მკე-
თებელი, მინიატურისტი, პრინციპულად შეიძლება ისეთივე დიდი მხატვარი
იყოს, როგორც სხვები, მაგრამ ვერ განაცხადებს პრეტენზიას იმაზე, რომ მისი
ნაწარმოებები ფლობენ ისეთსავე სიმართლეს და შეუძლიათ მოახდინონ ისე-
თივე ესთეტიკური ზემოქმედება, როგორც მოახდინა პირველმა.

გოჯისტოლა, დუიმის ოდენა ადამიანის ფიგურა თუმცა კი ითვლება ადა-
შიანის გამოსახულებად, მაგრამ ეს უკვე რამდენადმე სიმბოლური გამოსახუ-
ლებაა; ასეთ შემთხვევაში მე ნიშნებს უფრო ნათლად წარმოვიდგენ, ვიდრე
საგანს: ჯერ თვით წარმოსახვაში უნდა წარმოვიდგინოთ ეს შემცირებული
საგანი ნატურალური სიდიდისად, და ეს მოქმედება, რაოდენ სწრაფად და იო-
ლადაც არ უნდა მოხდეს იგი, მაინც ხელს უშლის იმას, რომ ასახავი საგნის
აღქმა ზდებოდეს მის აღმნიშვნელ ნიშანთან ერთდროულად.

ამაზე შეიძლება შემოგვედავონ: „ხილულ საგანთა ზომები, როცა მათ ვუ-
ყურებთ, იცვლება. ისინი დამოკიდებული არიან მანძილზე, და გარკვეული სი-
შორიდან ისედაც ისე ჩანან, თითქოს გოჯის ან დუიმის ზომისა იყვნენ. ამიტომ
ჩვენთვის საკმარისია ვივარაუდოთ, რომ შემცირებული ფიგურა ამ მანძილზე
მაინც მცირდება, რათა ნიშნები სრულიად ბუნებრივად წარმოვიდგინოთ“.

მაგრამ ამაზე მე ვუპასუხებ: იმ მანძილზე, რომელზედაც ადამიანი გოჯის
ან დუიმის ზომამდე შემცირებული გვეჩვენება, იმავე დროს ის ბუნდოვანი-
ცაა. სურათზე შემცირებულ ფიგურებს კი წინა პლანზე ეს არ ეხება. მათი
დეტალების მკაფიო გამოსახულება ეწინააღმდეგება სავარაუდო მანძილს და
ცოცხლად მოგვაგონებენ, რომ ეს ფიგურები შემცირებულია, მაგრამ არ არიან
ჩვენგან დამორბეული.

კარგადაა ცნობილი, რომ ზომების სიდიდე ხელს უწყობს ამაღლებულზე
წარმოდგენის გაძლიერებას. ზომების შემცირების გამო მხატვრობაში ამაღლე-
ბული სრულიად იკარგება. უმაღლესი კომპეები, ყველაზე უფრო ფრიალო
და შრისხანი უფსკრულები, ჩამოსაშლელად გამზადებული კლდეები, რომელ-
თაც მხატვარი გვიხატავს, ჩვენში ვერ აღძრავენ იმ შიშისა და თავბრუდახვევის
ნასახსაც კი, რომელთაც ისინი იწვევენ ცხოვრებაში და გარკვეული ზომით
შეუძლიათ გამოიწვიონ პოეტურ ნაწარმოებში.

რა სურათს ხატავს შექსპირი, როცა ედგარის მიიყვანს გლოსტერს გორა-
კის კიდესთან, საიდანაც ის ძირს გადაშვებას აპირებს!

აჰა, ავედიო... კლდის წვერზე ვართ... ფრთხილად იყავი...
რა სიმაღლეა! თავბრუ მესხმის, ძირს რომ ვუყურებ!
კლდის ნახევარის სიმაღლეზე ყვავნი ფრინავენი
და მაინც კიდევ ბუზანკალის ოდნად მოჩანან.
მათ სისწრავე კაცო დაკიდულა კლდისა ფლატეზედ
და ზღვის კამას კრეფს. — დიდი თავის გამეტებაა!
რა პატარა ჩანს!.. კაცის თავის ოდენილა!
აგერ ზღვის პირად მებადურებს აქედამ ეხედავ, —
თითქოს თავები დადიან და დაფუსფუსებენ!
აგერ ზღვაში დგას დიდი გემი, ღუზით დაბმული, —
დიდია, მაგრამ აქედამ ჩანს პატარა ნავად, —
და თვითონ ნავი თითქოს რალაც ნაფოტიათო,

ასე რომ კაცის თვალსა ვერც კი გაუჩინებია.
ისე მალა ვართ, რომ კლდებზედა ზღვისა შხაპუნ
ჩვენ არც კი გვესმის. — საშინელი სანახავია!..
თვალს მოვაშორებ, თვარემ ლამის თვალი ამებას,
თავბრუ დამესხას და აქედამ გადავიჩებო.

(„მეფე ლირი“, მოქ. IV, სანახ. 6)*

შექსპირის ამ ადგილს უნდა შევადაროთ ერთი ადგილი მილტონიდან („დაკარგული სამოთხე“, VII, 210), როცა ღვთის შვილი უძირო ქაოსს დასცქერის. აქ სიღრმე საგრძნობლად მეტია, მაგრამ მისი აღწერა არ ახდენს შთაბეჭდილებას, რადგან არაფერი გვეხმარება მისი თვალსაჩინოდ წარმოდგენაში. შექსპირი კი ბრწყინვალედ აღწევს თვალსაჩინობას საგანთა თანდათანობითი შემცირების გზით**.

7

ზომების შემცირება მხატვრობაში შთაბეჭდილებას ასუსტებს. მშვენიერი სურათი მინიატურაში ვერასოდეს ვერ გამოიწვევს იმავე კმაყოფილებას, რასაც იწვევს იგივე სურათი თავისი ნამდვილი ზომებით. ხოლო იქ, სადაც ზომების შენარჩუნება შეუძლებელია, გვინდა უკიდურეს შემთხვევაში ვიმსჯელოთ მასზე რომელიმე ცნობილ და გარკვეულ საგნებთან შედარების საფუძველზე.

ყველაზე უფრო ცნობილი და გარკვეული სიდიდისად ითვლება ადამიანის ფიგურა. ამიტომ სიგრძის თითქმის ყველა ზომას საფუძველად უღვევს ადამიანის სხეული და მისი ნაწილები: წყრთა, ფუტი, საყენი, ადლი, ნაბიჯი, დუიმი, ადამიანის სიმაღლე და ა. შ.

ამიტომ მეჩვენება, რომ ადამიანის გამოსახულება, გარდა იმისა, რომ

* თარგმანი ივანე მაჩაბლისა.

** ლესინგი გულისხმობს ამ ადგილს „დაკარგული სამოთხიდან“:

მიადგენ ნაპირს, ჯერ შეჩერდნენ ციურ ხმელეთზე
და გადახედეს უსასრულო ვეება სივრცეს,
ზღვასავით გაშლილს, ბნელს, ბობოქარს, გაშმაგებულსა..
მთისოდენ ტალღებს წილიდან მძვინვარე. ქარი
ზეასტუორცნიდა და პირქუშად ახლიდა ზეცას,
პოლუსი, ცენტრი, ერთმანეთში რომ აეთქვიფა.
...არც დაყოვნა, — ქერუბიმის გაშლილი ფრთებით
მამის დიდებით ნათლმოსილი შეიჭრა მყისვე
შავბნელ ქაოსში, ჯერ შეუქმნელ სამყაროსაკენ...

თარგ. ვახტანგ კელიძისა

მას პეიზაჟისტი სურათში გამოცოცხლება შეაქვს, სხვა დიდ სამსახურსაც უწევს ოსტატს, რამდენადაც წარმოადგენს მასშტაბს ყველა სხვა საგნისა და მათ შორის არსებული მანძილისათვის.

თუ მხატვარი უარს ამბობს ადამიანების გამოსახვაზე, მან ეს დანაკლისი უნდა შეავსოს სხვა ისეთი საგნების შემოტანით, რომელთაც ადამიანი იყენებს და ამიტომ აქვთ შესაბამისი ზომები. ამ მიზნით შეიძლება გამოყენებულ იქნას: სახლი, ქოხი, მესერი, ხილი, კიბე და ა. შ.

ხოლო თუ მხატვარს სურს წარმოგვიდგინოს სრულიად უდაბური, უკაცრიელი ადგილი, სადაც არაა ადამიანი და არც მისი კვალი, მან უნდა გვიჩვენოს თუნდაც გარკვეული სიდიდის ცხოველები, რომელთა თანაფარდობით სხვა საგნებთან შესაძლებელი იქნება წარმოდგენის შექმნა თვით საგნების სიდიდეზე.

გარკვეული და ცნობილი მასშტაბის უქონლობა უარყოფით ზეგავლენას ახდენს არა მარტო პეიზაჟურ მხატვრობაზე, არამედ ისტორიული შინაარსის სურათებზეც. „პოეზია, — ამბობს ბ-ნი ფონ ჰაგედორნი* („მხატვრობაზე“, გვ. 169), — რამდენადაც ის მხოლოდ წარმოსახვის ძალაზეა მინდობილი, უშუალოდ ერთდროულად ქონდრისკაცებისა და ბუმბერაზების ჩვენებას; ფერწერაში კი დაჯგუფება და კომპოზიცია არც ისე მორჩილი და მოქნილია“. თავის მოსაზრებას ის ხსნის ძველი დღის ერთი შესანიშნავი სურათის მაგალითზე, — ტი-მანთეს „მძინარე კიკლოზზე“.

იმისათვის, რომ ეჩვენებინა ამ ბუმბერაზის უზარმაზარი ტანი, მხატვარმა გვერდით მიუხატა სატირები, რომელნიც მისი ცერის გაზომვას ლამობენ თირსოსის დახმარებით. ჰაგედორნი ამ იდეას თვლის მახვილგონივრულად, მაგრამ მხატვრულ კომპოზიციაში მისივე აზრით ესაა შეუფერებელი — ჭგუფის განლაგების ელემენტარულ წარმოდგენებთან, ამავე დროს უხეიროც — სურათში თავისუფალი წონასწორობის დარღვევის გამო.

შეიძლება ვერწმუნოთ ბ-ნი ჰაგედორნს, რომ ხსენებული ხერხი მართლაც შეიცავს ზოგიერთ უხერხულობას. მაგრამ ეს უხერხულობანი შეიძლება შეამჩნიოს მხოლოდ მცოდნის განდობილმა თვალმა. მე კი, იმის საფუძველზე, რაც ზემოთ ითქვა ზომების თაობაზე, დავასახელებ კიდევ ერთ ნაკლს, რაც ამ ხერხს აქვს ყოველი თვალისათვის, ამასთან ყველაზე მეტად სწორედ გაუნდობელისათვის.

როცა პოეტი ლაპარაკობს ბუმბერაზზე და ქონდრისკაცზე, მისი სიტყვებიდან ჩემთვის გასაგები ხდება, რომ გულისხმობს ორ უკიდურესობას, რომელთა მიღწევაც შეუძლია ადამიანის ფიგურას ჩვეულებრივი სიდიდიდან

* ქ რ ის ტ ი ა ნ ლ უ დ ვ ი გ ჰ ა გ ე დ ო რ ნ ი (1713—1780) — დრეზდენის ხელოვნებათა აკადემიის დირექტორი, მეცნიერი, ხელოვნებათმცოდნე („ფიქრები მხატვრობაზე“, 1762).

გადახვევით. მაგრამ როცა ერთიმეორის გვერდით მხატვარი დიდსა და პატარა ფიგურებს აყენებს, მე საიდან ვიცი, რომ მათ მსგავსი ორი უკიდურესობის გამოხატვა ევალებათ?

მე შემიძლია დიდი ფიგურაც და პატარა ფიგურაც ერთდროულად მივიღო. ხორმალური სიდიდის ფიგურებად. თუ მე ასეთად ჩავთვლი პატარას, მაშინ დიდი კოლოსად მომეჩვენება; ხოლო თუ ნორმალურ ფიგურად ჩავთვლი დიდს, მაშინ პატარას ლილიპუტად მივიღებ. უკანასკნელ შემთხვევაში შემიძლია წარმოვიდგინო კიდევ უფრო დიდი ფიგურა, ხოლო პირველ შემთხვევაში — კიდევ უფრო პატარა ფიგურა. ამრიგად, ჩემთვის გაურკვეველი დარჩება, რა უნდოდა მხატვარს: რომ ჯულჯა დაეხატა თუ ბუმბერაზი, თუ ერთდროულად ერთიც და მეორეც.

ჯულიო რომანო მარტონელა მხატვარი არ არის ტიმანტეს მიბაძვაში (რიჩარდსონი, „ტრაქტატი ფერწერაზე“, ტ. I, გვ. 84); ფრანსის ფლორისიცი იყენებს მას თავის სურათში „ჰერკულესი პიგმეებთან“ (ი. კოკის გრავიურა, 1563 წ.)*. მაგრამ მე მეეჭვება მისი მიბაძვის ღირსებანი. საჭმე ისაა, რომ ის ასახავს პიგმეებს არა მახინჯ, კუზიან ქონდრისკაცებად, არამედ პროპორციულად აღხავ პატარა კაცუნებად. ამიტომ გამიჭირდებოდა იმისი გამოცნობა, რომ ესენი ჩვეულებრივი სიდიდის ადამიანები არ არიან და მუხის ქვეშ მძინარე ჰერკულესი ბუმბერაზი არაა. თუ წინასწარ არ მეცოდინებოდა, რომ ძველი სამყარო ჰერკულესს ასახავდა არა ბუმბერაზ, არამედ ძალუმ მამაკაცად, ან არ მეცნო გმირი კომბლითა და ლომის ტყავით.

ტიმანთე სატირს აიძულებს გაზომოს კიკლოპის ცერი თირსოსის დახმარებით, ფლორისის პიგმეი ჰერაკლეს ტერფს კვერთხის შემწვობით ზომავს. მარტლაც, ჰერაკლე პიგმეების წარმოდგენით ისეთივე ბუმბერაზია, როგორიც კიკლოპი სატირების წარმოდგენით. ამის მიუხედავად, გაზომვის ერთი და იგივე ხერხი აქ არ ტოვებს შთაბეჭდილებას. სატირებს ისეთი ფიგურები აქვთ, მათეცნობა იოლია, თანაც ნორმალური ადამიანის სიდიდისანი არიან. ასე რომ, როცა ისინი კიკლოპის ცერს ზომავენ, ჩვენთვის ნათელია, რამდენად დიდია კიკლოპი სატირებზე. ასევე პიგმეებთან — გაზომვას რომ აწარმოებენ, ამით წარმოდგენას გვაძლევენ ჰერაკლეს სიდიდეზე. მაგრამ აქ ხომ მაინც საჭმე ჰერაკლეს ფიგურის სიდიდე კი არა, პიგმეების სიპატარავეა, სწორედ ეს უნდა გამოეხატა ფლორისის უფრო ნათლად. ამას მიაღწევდა კიდევ, რომ პიგმეებისათვის, მათი სიპატარავის გარდა, ზოგიერთი ისეთი ნიშანიც მიეცა, რითაც ჩვენს წარმოდგენაში პიგმეები განირჩევიან, მაგალითად სიგონჯე ან დიდი სისქე, რაც მათს სიმაღლეს არ შეეფერება. მას უნდა მიეცა კაცუნებისათვის ისეთივე

* ჰერაკლე და პიგმეები არაერთ სურათში აუსახავს ლუკას კრანახსაც.

„მსგავსი სახე, როგორც ექნებოდათ ჩაღრმავებულ ან ამობურცულ სარკეში არეკლილ ფიგურებს, რომელთაც მათ არისტოტელე ადარებს („პრობლემები“, განყ. X).

ცალკეული შენიშვნები

1

ხელოვნების მსაჯული ყოველთვის უნდა ხელმძღვანელობდეს არა მარტო იმით, რაც მისაწვდომია ხელოვნებისათვის, არამედ იმითაც, რაც მის დანიშნულებას შეადგენს. ხელოვნებას სულაც არ ჰპარტებს მისწრაფება იქით, რომ განახორციელოს ყველაფერი ის, რისი განხორციელებაც მის ხელთაა. მხოლოდ იმის გამო, რომ ამ აქსიომას ვივიწყებთ, ჩვენი ხელოვნება გახდა უფრო ფართო, ყოვლის მომცველი და ტექნიკურად უფრო ძნელი, მაგრამ ნაკლებად ქმედითი.

2

მე ვაძტივებ, რომ ხელოვნების დანიშნულებად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ის, რისთვისაც თვითონ და მხოლოდ თვითონ ისაა მომარჯვებული. არა ის, რასაც სხვა ხელოვნებანი მასზე უკეთ შეასრულებენ. პლუტარქესთან („ცრუ რწმენებზე“, გვ. 43) ვხვდები შედარებას, რომელიც ძალიან კარგად გამოხატავს ჩემს აზრს. ის, ამბობს პლუტარქე. ვინც მოინდომებს გასაღებით დააბოს შეშა და ნაჯახით გააღოს კარი, არა მარტო გააფუჭებს ორსავე იარაღს, არამედ თვითონაც დაკარგავს იმ სარგებლობას, რომლის მოტანაც მათ შეუძლიათ.

3

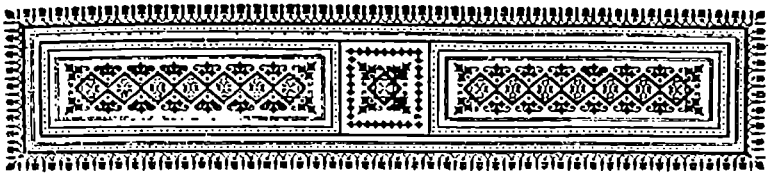
მხატვრობის დანიშნულებაა სხეულის სილამაზის გამოხატვა.

მასთანადამე, უმაღლესი ხორციელი სილამაზე შეადგენს მის უმაღლეს მოწოდებას.

უმაღლესი ხორციელი სილამაზე მხოლოდ ადამიანშია და მასშიაც კი მიიღწევა მხოლოდ იდეალის მეშვეობით.

ეს იდეალი ბევრად უფრო იშვიათად გვხვდება ცხოველთა სამყაროში. მხოლოდ მცენარეთა სამყაროში და მკვდარ ბუნებაში ის საერთოდ არ არსებობს.

ამის გამო განისაზღვრება ის ადგილი, რომელიც ხელოვნებაში უჭირავთ მკვიზაჟისებებს და მხატვრებს, რომელნიც ყვავილებს ხატავენ.



იაკოვო სალოლაძე

ლაოკოონის ქანდაკებაზე

დახეთ! ნანგრევთა ნაგავიდან, მიწის სიღრმიდან
კვლავ სამზეოზე დაგვიბრუნდა ლაოკოონი —
ის, რაც ოდესღაც იდგა მორთულ მეფურ დარბაზში
და შენს სასახლეს ამშვენებდა, ო, დიდო ტიტუს, —
ქმნილება ძველი ღვთაებრივი ხელოვნებისა,
სწორუბოვარი, სამარიდან თავგამოხსნილი,
მეისალმება ისევ ქალაქს, რომს განახლებულს!

მითხარ, პირველად ვის ვუმდერო? უბედურ მამას,
მის ბედშაე შვილებს თუ რგოლებად დაგრაგნილ გველებს,
ხილვად ზარდამცემთ, გესლისმნთხველ რისხვას და კუდებს?
ჭრილობებს, ტკივილს, მკვდარ ქვაშიაც ეგზომ სარწმუნოს?

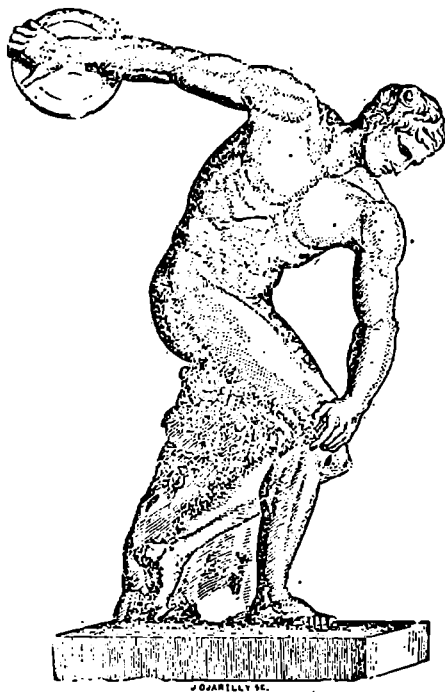
ელდას მოუცავს სული ჩემი, მდუმარე ქანდაკს
გული მოუკლავს სიბრალულთან შენივთულ შიშით.
ორგზის დახვეულ უწმინდურთა რგოლების სალტე
უფროდა უფრო ხუთავს ბედკრულ მამას და შვილებს —
ეტმანებთან მრავალკეცად სამთა სხეულებს.

¹ ლექსი, რომელსაც ლესინგი მთლიანად იმოწმებს „ლაოკოონის“ VI თავის შენიშვნებში. ნაწილობრივ კი — ძირითად ტექსტში, დაბეჭდილი იყო ლეოდეგარიუსის „პოეტურ სიუჟეტებში“ და პოლანდიელი ფილოლოგის იან გრუტერის (1560--1627) ცნობილ ანთოლოგიაში „იტალიური პოეზიის სიტკბოებანი“, II ტ. იხ. შენ. 9.

თვალეხსაც უჭირთ ცქერა ეგზომ საზარელ ტანჯვის და აღსასრულის... ერთი უკვე გარს დახვევია თვით ლაოკოონს მთელი ტანით, ზემოთ და ქვემოთ, ჩასჭიდებია რბილ ბარძაყში მძვინვარე პირით. ლამობს გაუსხლტეს, ეკარუნჩხება ჭურუმს ძარღვები, უკან გადახრილს, გამწარებულს მძაფრი ტკივილით, ქენჯინილ-წამებულს, უსაშველოდ დაჭრილ-დადგესილს. გმინავს საბრალოდ, ეჭიდება მარცხენა ხელით, რომ მოიცილოს უღმობელი ჰიდრის კბილები, და თუმცა კუნთებდაძაბული იბრძვის სხეული მთელი ძალ-ღონით, ამაოა გველთან ჭიდილი. ვედარ განუძლებს, გმინვის ხმასაც უხშობს ტკივილი, გველი კი სლიპი ეკვეთება ისევ და ისევ, მუხლების ქვემოთ გაუნასკვა ჭურუმს ფეხები. ნაკუთალები გაყოფილან, დრაკონის სალტეს მძლავრი წვივები დაუბერავს, ძარღვთა შემბოქველს, და ლურჯ ვენებში გაუყინავს ჟანსალი სისხლი. დაუფლებია მსგავსი ძალა ნატიფ შვილებსაც, საზარელ ტანჯვით შეუბოჭაეთ, უგლეჯენ სახსრებს. დახეთ! სისხლი სდის ერთს ურჩხულის დაკბენილ მკერდზე და უხმობს მამას მომაკვდავის საბრალო ხმითა, რადგან ძალუმი ტვირთი ხუთავს გულსა და სხეულს. ჯერაც არ არის დაკბენილი უმცროსი შვილი, ლამობს მოიხსნას სახიფათო სალტე კუდისა, მამას გაჰყურებს, — თუმცა შიშით გაშეშებულა, ცრემლსაც იკავებს და გოდების წამოძახილსაც.

ასე ასახეთ, ოსტატებო სწორუპოვარო. უკვდავყოფილნო ამ ქმნილებით სამუდამყოფოდ. — იქნებ ამაზეც დიდებულთა საქმეთა მოქმედთ ვართ მოვალენი მივცეთ სახელ-დიდება მეტი, შთამომავლობას რომ შემორჩეს მათი გენია, — მაინც პატივი, საკადრისი შემოქმედისა, მისწრაფებაა უმაღლესი მწვერვალისაკენ. თქვენს ეს გესმოდათ ჩინებულად, და მარმარილოს ჩაპბერეთ სული, მომწუსხველი თვალთა მზერისა, რომ ჩვენ ყოველი რისხვა, ტანჯვა და მოძრაობა გავითავისოთ... გვესმის თითქოს გმინვა-გოდება.

თქვენ გადიდებდათ როდოსელი დარბაისელი,
სადაც დაირწა, ოსტატებო, აკვანი თქვენი.
შემდეგ ფარავდა თქვენს ქმნილებას უამთა მდინარე,
ვიდრე ხელახლა სამზეოზე გამოჩნდებოდა.
რომი გიციქვრით, მოდის თქვენთან მოსალოცავად,
გარდასულ დროთა ქმნილებანი მკვდრეთით ამდგარან.
ჰოი, რამდენად არის უფრო ნათელი საქმე,
ნიჭის ნაყოფით გავახაროთ ცხოვრება ჩვენი,
ვიდრე ლხინსა და ფუჰ პატივში გავლიოთ დღენი!



ЛЕССИНГ ГОТХОЛЬД ЭФРАИМ

Л А О К О О Н

(На грузинском языке)

Издательство «Хеловнеба»,
Тбилиси, Плеханова, 179
1986

რედაქტორი ნათელა მეტრეველი
მხატვარი ჯიბო ყავლაშვილი
მხატვრული რედაქტორი გიორგი ინასარიძე
ტექნოლოგიური რედაქტორი კობახიძე
კორექტორები: თამარ ჩიქვინიძე, ნინო ბერიშვილი
გამომშვები ქეთინო პაპიაშვილი

ს. ბ. № 722

გადაეცა წარმოებას 14.3.85. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5.V.86.
ქაღალდის ზომა 70×90¹/₁₆ პირ. სასტ. თაბახი—17,5 სააღრ.-საგამომ-
ცემლო თაბახი — 13,5 ტირაჟი 20.000 შუკვ. № 703

ფასი 1 მან. 20 კაპ.

საქართველოს კვ ცკ-ის გამომცემლობის შრომის წითელი დროშის
ორდენოსანი სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.

Ордена Трудового Красного Знамени типография издательства
ЦК КП Грузии г. Тбилиси, ул. Ленина, 14.



ს ა რ ჩ ე ვ ი

„ლეინები და მისი ლაოკოონი“ — აკაკი გელოვანი	5
„ლეინები, ლაოკოონი	43
წინოვანები და კომენტარები — მთარგმნელისა	161
„ლაოკოონის“ დამატებანი — ლესინგისა	212
ლაოკოონის კანდაკიბაზე — იაკობო ხალოდეტოს ლექსი	220

გარეკანის მე-4 გვერდზე: ლესინგი, გეორგ ოსვალდ შაის პორტრეტიდან (1766)

