

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ხელნაწერის უფლებით

დარგი: ფილოლოგია
ქვედარგი: კლასიკური ფილოლოგია

ვახტანგ ენდელაძე

**მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების საკვანძო ფუნქციები
ანტიკურ ლიტერატურაში**

0232 - ლიტერატურა და ლინგვისტიკა

ფილოლოგიის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ნინო ჩიხლაძე
პროფესორი, ფილოლოგიის
მეცნიერებათა დოქტორი

ქუთაისი 2024

ანოტაცია

ვახტანგ ენდელაძის სადისერტაციო ნაშრომის „მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების საკვანძო ფუნქციები ანტიკურ ლიტერატურაში“ მიზანი იყო: კომპლექსურად, მონოგრაფიულად გამოეკვლია ანტიკურ ლიტერატურაში მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ფუნქციები, გამომსახველობითი ხერხები, როლი სიუჟეტის განვითარებაში და „დამსახურებული“ ადგილი მიეჩინა მათთვის ანტიკური მწერლობის განსაკუთრებულობაში; დაედგინა მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა კლასიფიკაცია ანტიკურ ლიტერატურაში მათი როლისა და ფუნქციის მიხედვით; გაეანალიზებინა, რა განმასხვავებელი დატვირთვა მიიღო მეორეხარისხოვანმა პერსონაჟმა ანტიკური ეპოქის სხვადასხვა ავტორების შემოქმედებაში; შეესწავლა მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა წარმოსახვის ზოგადი კანონზომიერებები ანტიკურ მწერლობაში, ჟანრებისა და ქრონოლოგიის მიხედვით, მათი მხატვრული, სტილისტური და ლექსიკური თავისებურებები.

კვლევის შედეგად დისერტანტი დაასკვნის, რომ ანტიკურ ლიტერატურაში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი უნდა განვიხილოთ, როგორც კულტურულად განსაზღვრული ფენომენი და არასწორი იქნებოდა თანამედროვე კონცეპტუალური ლექსიკის გამოყენება, უბრალოდ ტრანსპონირება, თავისი ყველა ნაგულისხმევი ასოციაციებით, ძველბერძნულ და რომაულ კონტექსტში. იგი შეიძლება ატარებდეს მნიშვნელოვან ფუნქციას, ან მხოლოდ ტექნიკური საშუალება იყოს და მეტი არაფერი. მისი მნიშვნელობა ნაწარმოებში ხშირად განისაზღვრება შესაბამისობით ზოგად კონცეფციასთან და ზოგად სტილთან, ვინაიდან იგი ეხმარება ზოგადი აზრის ამოცნობას. ანტიკურ ლიტერატურაში მეორეხარისხოვან პერსონაჟს ყველა ძირითადმა ჟანრმა მიმართა და ყველა შემთხვევაში იგი დამუშავდა ამა თუ იმ ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე. მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა რეალიზაციის შესწავლამ და აქტუალობის ხარისხის გათვალისწინებამ, სავსებით აშკარად წარმოაჩინა, რომ მიუხედავად მთავარი პერსონაჟების გამოვლენის მრავალმხრივი შესაძლებლობისა

ლიტერატურაში, არანაკლებ მრავალმხრივ შესაძლებლობებს ამჟღავნებენ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები და რომ ისინი კიდევ დიდხანს მისცემენ მხატვრულ და სამეცნიერო ლიტერატურას მიზეზს მათზე ყურადღების შესაჩერებლად.

სადისერტაციო ნაშრომში ლოგიკურად და თანმიმდევრულად არის განხილული შემდეგი საკითხები: ლიტერატურული პერსონაჟი (ლიტერატურისმცოდნეობითი მიმოხილვა); მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ ეპოსში; მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ დრამაში; მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ მხატვრულ პროზაში.

დისერტაციის თემასთან დაკავშირებით, ვახტანგ ენდელაძეს გამოქვეყნებული აქვს 25 სამეცნიერო პუბლიკაცია, კონფერენციებსა და სიმპოზიუმებზე წაკითხული მოხსენება.

Annotation

The goal of Vakhtang Endeladze's dissertation "Secondary Characters in Ancient Literature" was: complex, monographically exploring the functions of secondary characters, expressive ways, role in the development of the story and to give the "deserved" place in Ancient Literature; Classification of secondary characters in ancient literature according to their role and function; To analyze the distinctive work of the secondary characters in the work of various authors of the ancient era; To study the general regularities of the imagination of secondary characters in ancient writing, according to genres and chronology, their artistic, stylistic and lexical features.

The researcher concludes that the secondary character in ancient literature should be considered as a culturally defined phenomenon and would be wrong to use modern conceptual vocabulary, simply transposed, with all its default associations, in ancient Greek and Roman context. It can perform an important function, or only to be a technical tool and nothing more. Its importance in the work is often determined by compliance with general concept and general style, as it helps to identify general opinion. In ancient literature, all major genres were applied to the secondary character, and in all cases it was processed depending on the specifics of one or more genres. The study of the role of secondary characters and the quality of relevance, it was clearly demonstrated that despite the multifaceted opportunity in the literature, the most versatile opportunities are presented by secondary characters, and that they will give them a long time to seek their attention.

The following issues are logically and consistently discussed in the dissertation paper: *Literary Character (Literature Science Review); Secondary characters in antique epic; Secondary characters in antique drama; Secondary characters in ancient artistic prose.*

Vakhtang Endeladze has published 25 scientific publications on the subject of the dissertation, a report on conferences and symposiums.

სარჩევი

შესავალი.....	6
პირველი თავი. ლიტერატურული პერსონაჟი (ლიტერატურისმცოდნეობითი მიმოხილვა).....	13
მეორე თავი. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ ეპოსში.....	27
2.1. ეპოსის ჟანრის სპეციფიკისათვის. ანტიკური ეპიკური გმირი.....	27
2.2. Homo Sapiens - მეორეხარისხოვანი ადამიანი პერსონაჟები.....	34
2.3. უტყვები - მეორეხარისხოვანი არა ადამიანი პერსონაჟები.....	79
მესამე თავი. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ დრამაში.....	109
3.1. დრამატული ჟანრის სპეციფიკისათვის. დრამატული გმირების ხასიათი.....	109
3.2. ტრაგიკული მეორეხარისხოვანი გმირები.....	114
3.3. კომიკური მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები.....	132
მეოთხე თავი. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ მხატვრულ პროზაში.....	174
4.1. რომანის ჟანრის სპეციფიკისათვის. ანტიკური რომანის გმირი როგორც პარადიგმა.....	174
4.2. ბერძნული რომანის მეორეხარისხოვანი გმირები.....	179
4.3. რომაული მხატვრული პროზის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები.....	200
დასკვნა.....	212
ბიბლიოგრაფია, ინტერნეტ-რესურსები, ლექსიკოგრაფიული წყაროები შემოკლებების ჩამონათვალი (სამეცნიერო ჟურნალები, პუბლიკაციები, წიგნები).....	217
დანართი. სტატისტიკა სქემებსა და დიაგრამებში.....	231

შესავალი

თემის აქტუალობა. როდესაც ვფიქრობთ ჰომეროსზე, სოფოკლეზე, ევრიპიდეზე, ვერგილიუსზე, გვახსენდება არა თავად ჰომეროსი, სოფოკლე, ევრიპიდე, ვერგილიუსი, არამედ უფრო მათი საქვეყნოდ ცნობილი გმირები: აქილევსი, აგამემნონი, ჰექტორი, ოიდიპოსი, ანტიგონე, მედეა, ენეასი. ეს მიგვანიშნებს პერსონაჟთა ნარატივის მთავარ თემატურ მნიშვნელობაზე, თუმცა, მიუხედავად მისი მნიშვნელობისა, დღემდე ლიტერატურული პერსონაჟი არის რთულად ასახსნელი კონცეფცია. პერსონაჟების ყოვლისმომცველი თეორიის მუდმივი ნაკლებობა ბოლო რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში თითქოს რაღაც რუბიკონად იქცა ლიტერატურის თეორიაში.

უახლეს ლიტერატურისმცოდნეობით ნაშრომებში, რომლებშიც, ზოგადად, ბევრი რამ გადაიხედა, რამდენიმე საკითხმა მოითხოვა განახლება, მათ შორის, პერსონაჟთან დაკავშირებით. ამიტომ, ვფიქრობთ, ანტიკური ლიტერატურის პერსონაჟების შესწავლა გარკვეულ სინათლეს შეიტანს ამ მიმდინარე დისკუსიებში, მით უმეტეს, რომ არსებობს მთავარი პერსონაჟები, მრავალჯერადად შესწავლის ობიექტები და შედარებით შეუსწავლელი, ჩვენი აზრით, დაუფასებლად უყურადღებოდ დატოვებული, ხშირად საკვანძო ფუნქციის მქონე, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები. როგორც ჩანს, მითიდან ლიტერატურაში გადაბარგებული, აპრიორი დიდებული მითოლოგიური გმირების ფონზე, მით უმეტეს, საუკეთესო ავტორების ხელში, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ნაკლებად იზიდავდნენ მკვლევრებს. ჩვენი ნაშრომით მოკრძალებულად შევეცადეთ ამ ხარვეზის შევსებას.

პრობლემის დამუშავების ხარისხი. ნაშრომზე მუშაობის დროს ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა შემდეგი ლიტერატურისმცოდნეობითი ხასიათის მონოგრაფიები: ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები [ავტ. კოლ.: ნოდარ ჭოლოკავა, აკაკი გაწერელია და სხვ.]. - მე-4 შევსებული და გადამუშავებული გამოცემა. - თბ. : თბილ. უნ-ტის გამ-ბა, 1995; პეტრიაშვილი, ოლღა, ლიტერატურული გროტესკის

პრობლემები / [რედ.: ო. მიქიაშვილი]. - თბ. : მეცნიერება, 1999; ჭილაია, რამაზ, ლიტერატურათმცოდნეობა : ენციკლოპედ. ცნობარი. - თბ. : თობალისი, 2003; დიდებულიძე, დ., კომპარატივისტიკა: თეორიისა და პრაქტიკის საკითხები / დ. დიდებულიძე; [რედ. მზია მიქაძე]. - თბ.: ოაზისი, 2006; ჭარხალაშვილი ზურაბ, გერმანული ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურის თეორიის საკითხები : [დამხმ. სახელმძღვ. ფილოლოგ. ფაკ-ტის სტუდენტებისათვის]. - თბ. : განათლება, 1981; ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია / შოთა რუსთაველის ქართ. ლიტ-რის ინ-ტი, ივანე ჯავახიშვილის თსუ-ს ზოგადი და შედარ. ლიტერატურათმცოდნ. ინ-ტი ; [შემდგ.: ვენერა კავთიაშვილი, გაგა ლომიძე, თამარ ლომიძე [და სხვ.] ; რედ. ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე]. - თბ. : ლიტ-რის ინ-ტის გამ-ბა, 2009; მარინო, ადრიან, კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია = Comparatisme et theorie de la litterature / ადრიან მარინო ; ფრანგ. თარგმნეს რუსუდან თურნავამ და ნინო გაგოშაშვილმა ; [რედ.: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე]. - [თბ. : ლიტ-რის ინ-ტის გამ-ბა, 2010]; ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, რედ. ირმა რატიანი. თბილისი 2012; ლიტერატურულ-თეორიული ძიებანი (შრომების კრებული) საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტი, რედაქტორი ნ. ჭოლოკავა. თბილისი, მეცნიერება, 1984; ლიტერატურული მიმდინარეობები (კლასიციზმიდან მოდერნიზმამდე) რედაქტორები: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე, თბილისი 2017; ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები, გაფრინდაშვილი ნანა, მირესაშვილი მარიამ, თბილისი 2011; გაფრინდაშვილი ნანა, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბილისი 2012.

საინტერესო კვლევები იყო რამდენიმე სტატიაში, რომელიც ქართულ სამეცნიერო სივრცეში შეგვხვდა: აბულაძე ირინა, ერის კოლორიტის მატარებელნი, ახალი განათლება, 2017 (გვ. 8-9); ბარამიძე ვრ. ლიტერატურის სწავლების ამოცანები, სკოლა და ცხოვრება 1964 (33-41); აბესაძე მაგდა, პოლიტიკოსის სახე პლატონის „პირველ ალკიპიადეში“ (რეალობა და იდეალი)//მწემოსინე: სტუდენტთა შრომები ელინოლოგიასა და ლათინისტიკაში, 2004 (გვ. 48-53); ამირანაშვილი ნინო,

მაძიებლობა - ადამიანის სულის არსებითი ნიშანი (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და „ოიდიპოსი კოლონოსში“, მაქს ფრიშის Homo Faber//მნემოსინე: სტუდენტთა შრომები ელინოლოგიასა და ლათინისტიკაში, თბილისი 2004, #1 (გვ. 83-82); ბერიძე რ. რონდელი და რონდო - მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტ. კრ.-ში ნაწარმოებთა ცალკეული ჟანრების შესახებ, თბილისი 1980 (გვ. 80-93); ლომიძე გ. ტრაგიკულისა და კომიკურის გამოვლენის თავისებურება დრამნატულ ჟანრებში კრ.-ში მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტ. კრ.-ში ნაწარმოებთა ცალკეული ჟანრების შესახებ, თბილისი 1980 (გვ. 94-102).

სამეცნიერო ნაშრომების ანალიზის საფუძველზე გამოიკვეთა სამი მიმართულება, რომლებიც ყველაზე აქტუალურია პერსონაჟის კვლევასთან დაკავშირებული პრობლემატიკიდან დღეისათვის. ესენია:

1. ტერმინის დეფინიციის საკითხი. ეს საკითხი კარგად არის განხილული ნაშრომებში: Cochrane, T. (2014), Narrative and Character Formation, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 72, No. 3, pp. 303-315; Marvin W. Berkowitz, Melinda C. Bier (2004), Research-Based Character Education, The Annals of the American Academy of Political and Social Science, Vol. 591, Positive Development: Realizing the Potential of Youth (Jan., 2004), pp. 72-85; Nansook Park (2004), Character Strengths and Positive Youth Development, The Annals of the American Academy of Political and Social Science, Vol. 591, Positive Development: Realizing the Potential of Youth (Jan., 2004), pp. 40-54; Jocelyn A. Chadwick (2012), Making Characters Come Alive: Using Characters for Identification and Engagement, The English Journal, Vol. 102, No. 1 (September 2012), pp. 34-39; Suzanne Keen (2011), Readers' Temperaments and Fictional Character, New Literary History, Vol. 42, No. 2 (SPRING 2011), pp. 295-314.
2. ცალკე უნდა გამოიყოს პერსონაჟთა ტიპების, მათი ფუნქციური ასპექტების საკითხი, რომელიც ერთ-ერთი ცენტრალური პრობლემური საკითხია, რადგან მკვლევრები გვთავაზობენ სხვადასხვა ტიპის კლასიკიფიკაციას და ხშირად

ძნელია მათ შორის ყველაზე სანდოს და მისაღების გამოყოფა. ამ საკითხებს ვაწყდებით შემდეგ სამეცნიერო შრომებში: Anderson B.J. (2012), *Recognizing Character: A New Perspective on Character Evidence*, *The Yale Law Journal*, Vol. 121, No. 7 (MAY 2012), pp. 1912-1968; Sheryl O'Sullivan (2004), *Books to Live by: Using Children's Literature for Character Education*, *The Reading Teacher*, Vol. 57, No. 7 (Apr., 2004), pp. 640-645; Sam Smiley, Norman A. Bert (2004), *Books to Live by: Using Children's Literature for Character Education*, *The Reading Teacher*, Vol. 57, No. 7 (Apr., 2004), pp. 640-645; Sam Smiley, Norman A. Bert (2005), *Character, Playwriting: The Structure of Action*, Revised and Expanded Edition, Yale University Press, pp. 123-150; Ryan M. Niemiec, Karrie A. Shogren, Michael L. Wehmeyer (2017), *Character Strengths and Intellectual and Developmental Disability: A Strengths-Based Approach from Positive Psychology*, *Education and Training in Autism and Developmental Disabilities*, Vol. 52, No. 1 (March 2017), pp. 13-25; Fil J. Arenas, Daniel Connelly, Michael D. Williams (2017), *Virtues and Character Strengths, From: Developing Your Full Range of Leadership: Leveraging a Transformational Approach*, Air University Press.

3. მკვლევრები ინტენსიურად აანალიზებენ პერსონაჟის ენის, მისი, როგორც ტექსტის ერთ-ერთი მთავარი, მაგრამ არა ერთადერთი, ფიგურის როლსა და მნიშვნელობას მხატვრულ ნაწარმოებში. ამ თვალსაზრისით, საინტერესო მსჯელობა შეგვხვდა მონოგრაფიებში: Hélène Cixous, Keith Cohen (1974), *The Character of "Character"*, *New Literary History*, Vol. 5, No. 2, *Changing Views of Character* (Winter, 1974), pp. 383-402; Daniel Hack (2017), *Fictional Character: Response*, *Victorian Studies*, Vol. 59, No. 3, *Papers and Responses from the Fourteenth Annual Conference of the North American Victorian Studies Association*, pp. 419-425.; Ruth Franklin, Maayan Pearl, *Character Development*, *Foreign Policy*, No. 209, pp. 104-107, 109; Gregory Currie (2009), *Narrative and the Psychology of Character*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 67, No. 1, *Special Issue: The Poetics*,

Aesthetics, and Philosophy of Narrative, pp. 61-71; Hisham Altalib, AbdulHamid AbuSulayman, Omar Altalib (2013), Character and Personality, From: Parent-Child Relations: A Guide to Raising Children, International Institute of Islamic Thought, pp. 307-313; David Carr (2014), Four Perspectives on the Value of Literature for Moral and Character Education, The Journal of Aesthetic Education, Vol. 48, No. 4, pp. 1-16.

4. სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობისას, საინტერესო მოსაზრებები მოვიძიეთ მთავარი პერსონაჟის მეორეხარისხოვან გმირებთან ურთიერთმიმართების შესახებ შემდეგ კვლევებში: Kelly Bergstrand, James M. Jasper (2018), Villains, Victims, and Heroes in Character Theory and Affect Control Theory, Social Psychology Quarterly, Vol. 81, No. 3, pp. 228-247; James Barton(1996), Interpreting Character Emotions for Literature Comprehension, Journal of Adolescent & Adult Literacy, Vol. 40, No. 1 (Sep., 1996), pp. 22; Chris Gilbert (2012), The Quest of Father and Son: Illuminating Character Identity, Motivation, and Conflict in Cormac McCarthy's "The Road", The English Journal, Vol. 102, No. 1, pp. 40-47; Erik J. Wielenberg (2006), Saving Character, Ethical Theory and Moral Practice, Vol. 9, No. 4 (Aug., 2006), pp. 461-491; Bill Cosgrave (2000), Moral Character -The Furrow, Vol. 51, No. 1, pp. 24-33; Chris Gilbert (2012), The Quest of Father and Son: Illuminating Character Identity, Motivation, and Conflict in Cormac McCarthy's "The Road", The English Journal, Vol. 102, No. 1, pp. 40-47; Erik J. Wielenberg (2006), Saving Character, Ethical Theory and Moral Practice, Vol. 9, No. 4, pp. 461-491; Bill Cosgrave (2000), Moral Character, The Furrow, Vol. 51, No. 1 (Jan., 2000), pp. 24-33; David Carr (2007), Character in Teaching, British Journal of Educational Studies, Vol. 55, No. 4, pp. 369-389; Brian Phillips (2004), Character in Contemporary Fiction, The Hudson Review, Vol. 56, No. 4, pp. 629-642.

სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია, კომპლექსურად, მონოგრაფიულად გამოიკვლიოს ანტიკურ ლიტერატურაში მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ფუნქციები,

გამომსახველობითი ხერხები, როლი სიუჟეტის განვითარებაში და „დამსახურებული“ ადგილი მიუჩინოს მათ ანტიკური მწერლობის განსაკუთრებულობაში.

მიზანმა განსაზღვრა **ნაშრომის ძირითადი ამოცანები**:

- შეისწავლოს საკვლევი მასალა მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა მხატვრული ასპექტების წარმოჩენის თვალსაზრისით; გააანალიზოს მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ხასიათი და ფუნქცია;

- განსაზღვროს ზოგადად, პერსონაჟის და კონკრეტულად, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის ლიტერატურისმცოდნეობითი ასპექტები, როგორცაა: მხატვრული სახე, მთავარი პერსონაჟი, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, ანტიკური ეპოსის გმირი;

- დაადგინოს მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა კლასიფიკაცია ანტიკურ ლიტერატურაში მათი როლისა და ფუნქციის მიხედვით;

- გააანალიზოს, რა განმასხვავებელი დატვირთვა მიიღო მეორეხარისხოვანმა პერსონაჟმა ანტიკური ეპოსის სხვადასხვა ავტორების შემოქმედებაში;

- შეისწავლოს მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა წარმოსახვის ზოგადი კანონზომიერებები ანტიკურ მწერლობაში, ჟანრებისა და ქრონოლოგიის მიხედვით, მათი მხატვრული, სტილისტური და ლექსიკური თავისებურებები.

სამეცნიერო სიახლე. სპეციალური სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობის შემდეგ დავრწმუნდით, რომ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ ლიტერატურაში არ არის კომპლექსურად გამოკვლეული, არც მათი როლი და ფუნქცია გაუანალიზებიათ ერთ იმპლიციტურ ჟაჟვად. უფრო მეტიც, ცალკეული ფრაგმენტული, რამდენიმე სიტყვიანი ანალიზის გარდა, თითქმის არანაირი კვლევა არ შეგვხვედრია. აქედან გამომდინარე, საკითხის დასმა და კვლევის ფორმატი, რომელიც ამ ნაშრომშია წარმოდგენილი, სიახლედ შეიძლება ჩაითვალოს.

გამოყენებული მეთოდები. ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველია შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობისა და „ახალი ისტორიზმის“ კვლევითი მეთოდები და პრინციპები. მხატვრული პერსონაჟის შემსწავლელი სამეცნიერო ლიტერატურა, სოციოლოგიური, ისტორიულ-შედარებითი მეთოდები. ნაშრომის

მეთოდოლოგიური საფუძველია ასევე ზოგადთეორიული ხასიათის შრომები, სადაც გამოკვლეულია მთავარი და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების ურთიერთმიმართების ცალკეული ასპექტები.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა. სადისერტაციო ნაშრომი შეიძლება გამოყენებულ იქნას სალექციო კურსებისთვის ანტიკურ ლიტერატურაში; კვლევის შედეგები და ნაშრომის განზოგადებული დასკვნები დახმარებას გაუწევს ანტიკური ეპოქის მწერალთა შემოქმედების სპეციფიკის და ლიტერატურისმცოდნეობითი პრობლემებით დაინტერესებულ პირებს.

სადისერტაციო ნაშრომის აპრობაცია. სადისერტაციო ნაშრომის ძირითადი დებულებები ასახულია მოხსენებებში, რომლებიც წაკითხული იყო ეროვნულ თუ საერთაშორისო სამეცნიერო ფორუმებზე და სპეციალიზებულ სემინარებზე. დისერტაციის თემატიკის ცალკეული საკითხები გამოქვეყნებულია რეფერირებად სამეცნიერო ჟურნალებში. ნაშრომის წინასწარი განხილვა შედგა აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე 2024 წლის 30 აპრილს (ოქმი N3).

სადისერტაციო ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი შედგება შესავლის, 4 თავის (თავები შედგება ქვეთავებისგან) და დასკვნისაგან. ნაშრომს თან ერთვის ბიბლიოგრაფია, ინტერნეტ-რესურსები, ლექსიკოგრაფიული წყაროები (სულ 228 ერთეული). ნაშრომი შეადგენს კომპიუტერზე ნაბეჭდ 219 გვერდს. სადისერტაციო ნაშრომის ძირითადი დებულებები ასახულია მოხსენებებში, რომლებიც წაკითხული იყო ეროვნულ თუ საერთაშორისო სამეცნიერო ფორუმებზე და სპეციალიზებულ სემინარებზე. საკვლევი თემატიკის ცალკეული საკითხები გამოქვეყნებულია რეფერირებად სამეცნიერო ჟურნალებში ქართულ და ინგლისურ ენებზე.

პირველი თავი. ლიტერატურული პერსონაჟი (ლიტერატურისმცოდნეობითი მიმოხილვა)

ამერიკელი ლიტერატურისმცოდნე ჯ. ანდერსონი წერდა: „ბერძნები შესანიშნავი მოსაუბრეები იყვნენ. ისინი, სხვა მრავალ საკითხთან ერთად, პოეზიაზე ხშირად საუბრობდნენ, მაგრამ პლატონამდე არ არსებობდა ლიტერატურის თეორიულ კვლევაზე დაფუძნებული სალიტერატურო კრიტიკა. ამდენად, თუ გვსურს, თავიდან დავიწყოთ ლიტერატურის შესახებ ფუნდამენტური მოსაზრებების გაცნობა, პლატონით უნდა დავიწყოთ“ (Anderson 2012:1912-1968).

პლატონის მიხედვით, პოეზია არის ბაძვა, ხოლო პოეტები - მიმბაძველები. სწორედ მათი საშუალებით ხორციელდება ბაძვა (პლატონი 2003:97). პლატონი „სახელმწიფოში“ თვლის, რომ პოეტები ბაძვენ ისეთ მოვლენას, რომელიც უმოკლეს დროში გამოიწვევს ძლიერ, უკონტროლო, ცრუ ემოციებს და შორს დგას სიმართლისაგან: „როგორ უნდა ასწავლოს პოეზიამ სიბრძნე, თუკი პოეტები არათუ ადამიანების, ღმერთების მიმართაც კი ტყუილს არ ერიდებიან. მათ თხზულებებში გმირები და ღმერთები ხშირად სჩადიან ზნეობრივად გაუმართლებელ ქმედებებს. მაგალითად, ქალღმერთის ძე აქილევსი ხან მხარ-თემოზე წევს მგლოვიარე, ხან პირქვე აგდია; პრიამოსი მტვერში გორავს და სახელდებით ევედრება აქილევსს შვილის დაბრუნებას; ჰეფესტოსს ჩლახა-ჩლუხუნით მოაქვს ნექტარით სავსე თასი; თესევსი თავზეხელაღებული მტაცებელივით იქცევა, ზევსი და ჰერა კი თავდავიწყებით ეძლევიან ვნებაატანილ და ჟინდაუოკებელ სიყვარულს. ამნაირი უაზრობისთვის თვალის მიდევნებაც კი მავნეა“ (პლატონი 2003:93).

პლატონი, მართალია, არ აზუსტებს პოეტიკურ ტერმინოლოგიას, მაგრამ მისი განმარტებით, პოეტების მიერ გამოყენებული სახეები (პერსონაჟები) იარაღია მიმბაძველის (პოეტის) ხელში და ისეთივე ცრუ, როგორც პოეტი და მისი ბაძვაა (Barthes 1999:334; Cosgrave 2000:24-33).

არისტოტელე „პოეტიკაში“, ერთის მხრივ, ეთანხმება პლატონის მსჯელობას

პოეზიის, როგორც ბაძვის ფენომენის შესახებ, მაგრამ მეორეს მხრივ, ეწინააღმდეგება ბაძვის არსის პლატონისეულ გააზრებას და იგი იდეების სფეროდან მატერიალურ სფეროში გადააქვს (Brian Phillips 2004: 629-642). არისტოტელესთვის მხატვრული ამბის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს განმასხვავებელ ნიშანს (ნებისმიერი სხვა ტიპის წერილობითი ტექსტებისაგან), სწორედ გამონაგონი წარმოადგენს: არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობის, ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი (Brian 2004:161-190). მისთვის ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი საუბრობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმაზე, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო (არისტოტელე 1944:20). შესაბამისად, არისტოტელესთვისაც ავტორების მიერ გამოყენებული სახეები მძლავრი იარაღია სათქმელის გადმოსაცემად.

ძველ საბერძნეთს ჰქონდა *გამოსახულების* ცნება *ქანდაკების* მნიშვნელობით, ანუ ის, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავდა ვიზუალურად აღქმად ფორმას (Callon 2012:797-818), მაგრამ ცნების „მხატვრული სახე“ უშუალო შინაარსი გაფართოვდა თავისი მნიშვნელობით, როდესაც, მაგალითად, გაგრძელდა დისკუსია მშვენიერების ბუნებაზე - როგორ აისახება იგი ნაწარმოებში, რას ნიშნავს შემოქმედის მიერ მშვენიერის ასახვა, მიუხედავად იმისა, რომ, მაგალითად, პლატონთან სოკრატეს დიალოგებში არ არის გამოყენებული „მხატვრული სახის“ ცნება, მაგრამ დიალოგის მთელი შინაარსი სწორედ მის მნიშვნელობას ეხება: *ერთხელ არისტიდესმა ჰკითხა მას, იცის თუ არა რაიმე მშვენიერი. - ძალიან ბევრი, -უპასუხა სოკრატემ. - ისინი ჰგვანან ერთმანეთს? -არა, იმდენად არ ჰგვანან, რამდენადაც ეს შესაძლებელია. - მაშინ როგორღაა შესაძლებელი მშვენიერი იყოს ისინი, რომლებიც არ ჰგვანან მშვენიერებაში ერთმანეთს? - აი, როგორ... ზევსს ვფიცავ, მშვენივრად მორბენალ ადამიანს არ ჰგავს მეორე ადამიანი, რომელიც მშვენივრად იბრძვის. ფარი, რომელიც დაცვის დროს მშვენიერია, არ ჰგავს გასროლილ შუბს, რომელიც მშვენიერია სწრაფი ფრენისთვის.*

მოვიყვანთ მაგალითს მეორე დიალოგიდან: - *შენი აზრით, ვინ იმსახურებს მეტ აღფრთოვანებას, ვინც ქმნის მოძრაობასა და გონიერებას მოკლებულ გამოსახულებას,*

თუ ვინც ქმნის ცოცხალ არსებებს, გონიერებს და დამოუკიდებლებს? - ზევს ვფიცავ, გაცილებით უფრო ის, რომელიც ცოცხალ არსებებს ქმნის, თუ ისინი იქმნება გონების ძალით და არა შემთხვევით.

და კიდევ ერთი მაგალითი პლატონის დიალოგიდან: - მეთანხმები თუ არა, პარასიოს, რომ შემოქმედება იმის გამოსახულებაა, რასაც ჩვენ ვხედავთ? - მართალია. - რაკი ადვილი არ არის ისეთი ადამიანის შეხვედრა, რომელსაც ექნებოდა ყველაფერი იდეალური, მაშ, ადამიანთა ლამაზი გამოსახულებების დახატვისას იღებთ სხვადასხვა ადამიანებისგან დეტალებს და აერთიანებთ მათ?... - დიახ, ასეა. - ასახავ, რაც არის ადამიანში ყველაზე მიმზიდველი, რაც არის მასში ყველაზე სასიამოვნო, რაც აღძრავს სიყვარულს და ვნებას, რაც სავსეა ხიბლით - სულიერ თვისებებს ვგულისხმობ? თუ შეუძლებელია ამის დახატვა? - როგორ შეიძლება გამოსახოთ ისეთი რამ, რომელსაც არ აქვს პროპორცია, ფერი და საერთოდ არაფერი ისეთი, რაზეც ახლა ილაპარაკეთ და სრულიად უხილავიც კი არის? - მაგრამ არ ხდება ისე, რომ ადამიანი ვიდაცას სიყვარულით, ან მტრულად უყურებს? - მგონი, ხდება. - და ამის თვალეში ასახვა ხომ არის შესაძლებელი? - ვფიქრობ, შესაძლებელია.

არსებობს ანტიკური ეპოქიდან ჩვენამდე მოსული ანეგდოტური ამბავი: ერთ ბერძნულ ქალაქში საჭირო გახდა ქანდაკების დადგმა. ორი მოქანდაკე კამათობდა. სახალხო კრებას უნდა გადაეწყვიტა დავა, თუ ვინ უნდა შექმნას ქანდაკება. პირველმა მოქანდაკემ კრებას დეტალურად აუხსნა, როგორი უნდა ყოფილიყო ქანდაკება. მეორემ კი მოკლედ თქვა: მოქალაქეებო! რაც ამან თქვა, მე ვიღებ ვალდებულებას, რომ გავაკეთო.

ეს ამბები ასახავს მხატვრული შემოქმედების საიდუმლოს, რომელიც წარმოშობს გამოსახულებას. შემოქმედმა თეორიულად ლაპარაკი არ იცის, მაგრამ ასე აზროვნება იცის (Cochrane 2014:303-315). გარემომცველი სამყარო ხელახლა იქმნება მის წარმოსახვაში, ფანტაზია - ახალ გამოსახულებაში, რომელშიც შემოქმედი კონკრეტულად გამოხატავს საკუთარ აზრებს სამყაროზე (Knox 1985:23-24). აზროვნება არსებობს იმით, თუ როგორ ხედავს შემოქმედი სამყაროს, როგორ გრძნობს მას,

განიცდის იმას, რასაც ადამიანებისთვის ჭეშმარიტად მნიშვნელოვნად თვლის (Mead 1990:440-452).

მხატვრული სახე მხატვრული შემოქმედების ესთეტიკური კატეგორიაა, სამყაროს ახსნისა და გათავისების ფორმა. მხატვრული სახის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის განხილვა, შედარებით გვიანდელ პერიოდს უკავშირდება, თუმცა, ჯერ კიდევ არისტოტელესთან ვხვდებით მხატვრული სახის შესახებ თეორიის ჩანასახს, როდესაც ის მიმესისზე საუბრობს. პლატონთან, მაგალითად, მიმესისი საგნების გარეგანი სახის პასიურ მიბაძვაში გამოიხატება და ამიტომაც, მისივე თქმით, მიბაძვა ჭეშმარიტებამდე ვერასდროს მიგვიყვანს. არისტოტელე კი თვლიდა, რომ საგნების მიბაძვით, ხელოვნება მათ უფრო მშვენიერი, ან უფრო უსახური კუთხით წარმოაჩენს, ვიდრე სინამდვილეშია (Jacobs 2008:495-509).

მხატვრული სახე რთული ფენომენია, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს ინდივიდუალურს და ზოგადს, სახასიათოს და ტიპურს. არისტოტელეს თქმით, მიბაძვის სამი სახეობა გამოიყოფა. მისი აზრით, აუცილებელია, რომ ასახვის სამი შესაძლებლობიდან იგი (ხელოვანი - ვ. ე.) ყოველთვის ასახავდეს საგანს ერთ-ერთ რომელიმენაირად: ან ისე, როგორც იგი იყო თუ არის; ან ისე, როგორც ამბობენ და როგორც იგი გვეჩვენება; ან ისე, როგორც იგი უნდა იყოს (არისტოტელე 1979:204).

ელინისტურ და რომის იმპერიის ბატონობის ხანაში მიბაძვის იდეა აქტუალური იყო, მაგრამ მასში კორექტივებიც შეიტანეს (Crispin 1982:365-370). მაგალითად, ფილოსტრატოს უფროსი თვლიდა, რომ წარმოსახვა სიბრძნესთან უფრო ახლოს იყო, ვიდრე მიბაძვა, ვინაიდან წარმოსახვა ეკუთვნის სფეროს, რომელიც აქამდე არნახულის ასახვას გულისხმობს.

შუა საუკუნეებში, ქრისტიან მოაზროვნეებს, მათ შორის, ტერტულიანუსსაც მიაჩნდა, რომ ღმერთი სამყაროს რაიმე სახით გადმოცემას კრძალავს; სქოლასტიკოსები მიიჩნევდნენ, რომ სულიერი უფრო ფასეულია, ვიდრე - მატერიალური.

მიბაძვის კატეგორიით კვლავ დაინტერესების ტენდენცია უკავშირდება მე-12 საუკუნის ჰუმანისტებს. მაგალითად, იოანე სოლსბერიელი ეთანხმებოდა ანტიკური

ხანის ავტორებს და გამოსახულებას მიბაძვად მოიხსენიებდა. არისტოტელეს მიმდევარმა, თომა აქვინელმა ხმამაღლა განაცხადა, რომ ხელოვნება ბაძავს ბუნებას.

აღორძინების ხანაში მიბაძვა ხელოვნების თეორიის ძირეული პრინციპი გახდა. მე-15 საუკუნეში ეს თეორია ჯერ ქანდაკების ხელოვნებით დაინტერესდა, ერთი საუკუნის შემდეგ კი, მიბაძვის ცნებას ლიტერატურის მიმართაც ააქტიურებენ. რენესანსის ხანაში აქტუალური გახდა საკითხი, რომ უნდა მიეძაძათ არა მხოლოდ ბუნებისთვის, არამედ მათთვისაც, ვისაც სხვებზე უკეთ ეხერხებოდა ბუნების მიბაძვა. აქ ანტიკური ხანის ხელოვანებს გულისხმობდნენ, ვინაიდან აღორძინების ხანა ანტიკურ ხელოვნებასა და აზროვნებასთან დაბრუნებას გულისხმობდა. მაშასადამე, ამიერიდან უნდა ეწერათ ისე, როგორც თავის დროზე ციცერონი წერდა.

ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული სახე არის მხატვრული ცნობიერების, ცხოვრების შედეგი, მეთოდი, ფორმა. მხატვრული სახე არის ამ ცნობიერების შემოქმედებითი არსებობის უმაღლესი მნიშვნელობა, ყველაზე სრული და არსებითი გაგებით (Parry 1972:5-16).

რაც არ უნდა ვეცადოთ, ჩავწვდეთ მხატვრული სახის შექმნის პროცესს ამა თუ იმ ავტორთან, ან ავტორის შემოქმედებით მდგომარეობას ნაწარმოების შექმნის პროცესში, იგი ყოველთვის დარჩება ჩვენთვის გამოუცნობ საიდუმლოდ. მაგალითად, ცნობილია, რომ ვერგილიუსს ავგუსტუსმა შეუკვეთა, შეექმნა პოემა, რომელიც ისე განადიდებდა რომის წარსულს, რომ აწმყოს და მომავალსაც არ დაუკარგავდა თავის წილ დიდებას; რომ ვერგილიუსმა ვერ მოასწრო დაესრულებინა პოემა და მეგობრებს დაავალა, დაეწვათ მისი ხელნაწერები, მაგრამ ჩაითვალა, რაც იყო, ისიც საკმარისი იქნებოდა ამ პოემას "ხელთუქმნელი ძეგლი" რომ დარქმეოდა და სხვა, მაგრამ აქაც კი უძლური ვართ წარმოვიდგინოთ თავად პროცესი, იდეით „დაავადებული“ ეპიკოსის ჩანაფიქრი, შექმნის ისტორია, წყაროები, მდგომარეობა, როგორ გარდაიქმნა რომის მითოლოგიური და ისტორიული წარსულის მხატვრულად წარმოჩენის, ენეასის, დიდოს, კამილას და სხვათა მხატვრული სახეების შექმნის ძალიან კარგი იდეა, ვერგილიუსის ნიჭის წყალობით, მატერიალურ მხატვრულ სახედ.

იდეა იბადება და „იზრდება“ მხატვრულ სახეში. მხატვრული აზროვნება და მხატვრული სახე „ცხოვრებას“ იწყებს ერთდროულად, განუყოფლად. ამით განსხვავდება ხელოვანის წარმოსახვითი აზროვნება არახელოვანის წარმოსახვითი აზროვნებისგან. ადამიანს ბუნებით, ასახვის კანონის მიხედვით, ფიგურალურად აზროვნების უნარი აქვს. გარკვეულწილად, ჩვენ ვცდილობთ, რომ „გავამახვილოთ“ ყველაზე აბსტრაქტული აზრები და კონცეფციები ჩვენს წარმოსახვაში, წარმოვიდგინოთ, თუ აშკარად არა, მინიმალურად, ფიგურალურად მაინც (Smiley, Bert 2005:133-145).

ხელოვანი გამოირჩევა იმით, რომ მისი მხატვრული წარმოდგენა მაშინვე ივსება აზრით ადამიანის არსის, ჭეშმარიტების განცდის, მისი აღმოჩენის მღელვარებით, გააზრებით, „გამოცნობით“, რომ ჭეშმარიტება „მის ხელშია“. ეს მომენტი ყველაზე მნიშვნელოვანია. შემოქმედებით პროცესში შემოქმედი გადალახავს მასალის წინააღმდეგობას (ლიტერატურაში - სიტყვას), ეძებს რა არსებულიდან ყველაზე ადეკვატურ მხატვრულ სახეს, შესაბამისობას იმ გრძნობასთან, იდეასთან, აზრთან, რომელიც მან აღმოაჩინა ცხოვრებაში; იგი აგრძელებს გააზრებას, ნაწარმოების შექმნას, ხელოვნების მასალის დამუშავება/დამღევას.

სწორედ აქ არის ხელოვანის და სხვა ადამიანების მხატვრული აზროვნების მთავარი განსხვავება. ჩვენი წარმოსახვითი აზროვნება ჩერდება ჩვენს გარშემო არსებული სამყაროს უშუალოდ ასახვისა და მისი გააზრების ეტაპზე, მხატვრული აზროვნება კი გრძელდება ნაწარმოების შექმნის შემოქმედებით პროცესში, რომლის ამოცანაც ხელოვნების უმაღლესი მიზნის - სიმართლის ემოციებით გამჟღავნებაა (ჰეგელი, ესთეტიკა. ტ. 1. გვ. 61). ამიტომ უფრო სწორი იქნებოდა, ვისაუბროთ არა ხელოვანის ფიგურალურ აზროვნებაზე (ან გამოსახულებებში აზროვნებაზე), არამედ მხატვრულ აზროვნებაზე, რომელიც განსხვავდება ფიგურალური აზროვნებისგან, როგორც სამყაროს აღქმის, ასევე, შემოქმედებითი პროცესის ეტაპზე (Whitmarsh 2008:225).

შექმნა ნამუშევარი, მხატვრული გამოსახულება - შემოქმედისთვის ნიშნავს,

სინათლეზე გამოიტანოს თავისი სუბიექტურობა ყველაზე არსებითი გაგებით: სუბიექტურად მოიცვას მთელი სამყარო და გამოთქვას სიტყვა სამყაროზე, რომელიც გამოხატავს ცხოვრების გააზრების ტკივილს და სიამოვნებას. ეს მისთვის არის ცხოვრების დაუფლება უმაღლესი - სილამაზის კანონის მიხედვით (Park 2004:45-52).

უდავოდ, შემოქმედსა და მის ქმნილებას შორის უპირატესობა შემოქმედს ენიჭება. ავიღოთ, მაგალითად, ფიდიასის ზევსის ქანდაკება მისი სახელობის ტაძარში, ქალაქ ოლიმპიაში – ერთადერთი მსოფლიო საოცრება, რომელიც ევროპის კონტინენტზე აღმოჩნდა. ბერძნებმა არ აღირსეს ელადას არც ერთი ტაძარი, როგორც მსოფლიოს საოცრება და საოცრებად აღიარებისას, მათ აირჩიეს არა მთლიანად ტაძარი, არამედ მხოლოდ შიგნით მდგარი ეს ქანდაკება.

ფიდიასი ცნობილი იყო არა მარტო ზევსის ქანდაკებით ოლიმპიაში, არამედ, აგრეთვე, ათენას ქანდაკებით პართენონში და რელიეფებით მის კედლებზე. პერიკლესთან ერთად, ფიდიასმა შეიმუშავა ათენის გარდაქმნისა და გალამაზების გეგმა, რაც მას ძვირად დაუჯდა: მისი ძღვევამოსილი მეგობრისა და მფარველის მტრები მისი მტრები გახდნენ. მათი შურისძიება ბანალური და ბინძური იყო, მაგრამ მოსახლეობას სკანდალი სწყუროდა: ფიდიასს ბრალი დასდეს პართენონში, ათენას ქანდაკების შენებისას, ოქროსა და სპილოს ძვლის დამალვაში. მოქანდაკის სახელი შურისმაძიებლებზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდა. ელადას მაცხოვრებლებმა შეიტანეს მისთვის გირაო, ათენელებმა კი, ეს საბაზი საკმარისად მიიჩნიეს იმისთვის, რომ ფიდიასი ოლიმპიაში სამუშაოდ გაეშვათ.

რამდენიმე წელი ფიდიასი ოლიმპიაში ცხოვრობდა. იგი ქმნიდა ზევსის ქანდაკებას, რომელიც იმდენად დიდებული იყო, რომ როცა ფიდიასმა სამუშაო დაასრულა, ის მივიდა ქანდაკებასთან და იკითხა: კმაყოფილი ხარ, ზევსო? პასუხად ჭექა-ქუხილის ხმა გაისმა და იატაკი გაიბზარა ქანდაკების ფეხებთან. ზევსი კმაყოფილი იყო.

ბიზანტიელმა იმპერატორებმა გადაიტანეს ქანდაკება კონსტანტინოპოლისში ყველა სიფრთხილის დაცვით. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ქრისტიანები იყვნენ,

ზევსზე ხელი ვერავინ აღმართა. ქრისტიანმა ფანატიკოსებმაც კი, კერპთაყვანისმცემლობის მტრებმა, ვერ გაბედეს ქანდაკების დანგრევა. ბიზანტიელი იმპერატორები უფლებას აძლევდნენ საკუთარ თავს, მაღალი ხელოვნებისთვის ეცათ პატივი, მაგრამ, ქრისტიანობის მქადაგებლების სასიხარულოდ, ღმერთმა დასაჯა თავისი წარმართული მეტოქე და განურისხდა ჭეშმარიტების გზას აცდენილ იმპერატორებს.

ჩვენი წელთაღრიცხვით V საუკუნეში იმპერატორ თეოდოს II-ის სასახლე დაიწვა. ქანდაკება გახდა ცეცხლის მსხვერპლი: ფიდიასის ქმნილებისგან დარჩა მხოლოდ რამდენიმე დანახშირებული ძვლისა და ოქროს ფირფიტა. როდესაც ძეგლისგან აღარაფერი რჩება, ყოველთვის ჩნდება ცდუნება, მისი არსებობა ადამიანის წარმოსახვას მიეწეროს. მსგავსი ხვედრი არ ასცდა ზევსის ქანდაკებასაც, მით უმეტეს, როდესაც მისი ასლები არ შენარჩუნდა.

იმისთვის, რომ დავრწმუნდეთ, ქანდაკება მართლაც არსებობდა და იყო ზუსტად ისეთი, როგორსაც მას თანამედროვენი აღწერდნენ, საჭიროა მოვიძიოთ მისი შექმნის არაპირდაპირი დამამტკიცებელი ფაქტები მაინც. ჩვენს დროშიც ცდილობდნენ ფიდიასის სახელოსნო ეპოვნათ. ასეთი ქანდაკების აგება ითხოვდა მუშაობის არაერთ წელიწადს, ამიტომ ფიდიასს და მის თანამემწეებს სჭირდებოდათ სოლიდური შენობა. ზევსის ქანდაკება არ იყო მარმარილოს ლოდი, რომლის დატოვება ზამთარში ღია ცის ქვეშ შეიძლებოდა.

ოლიმპიაში გათხრების მწარმოებელი გერმანელი არქეოლოგების ყურადღება მიიპყრო ბიზანტიურ ქრისტიანულ ეკლესიად გადაკეთებული ანტიკური ტაძრის ნარჩენებმა. შენობის გამოკვლევის შედეგად, ისინი დარწმუნდნენ, რომ სწორედ აქ იყო განლაგებული სახელოსნო – ქვის ნაგებობა, რომელიც ოდნავ თუ ჩამორჩებოდა თვითონ ტაძარს. მასში იპოვეს მოქანდაკეთა და იუველირთა სამუშაო იარაღები და „საამქროს“ ნარჩენები, მაგრამ ყველაზე საინტერესო აღმოჩენები გაკეთებულია სახელოსნოს მეზობლად – ორმოში, რომელშიც საუკუნეების მანძილზე ოსტატები აგდებდნენ ნარჩენებსა და ქანდაკებების დახარვეზებულ ნაწილებს. იქ ნაპოვნია

ზევის ტოგას ჩამოსხმული ფორმები, სპილოს ძვლის უამრავი ფირფიტა, ნახევრად ძვირფასი თვლების ნატეხები, ბრინჯაოსა და რკინის ლურსმნები – მოკლედ, სრული და უდავო მტკიცებულება იმისა, რომ სწორედ ამ სახელოსნოში შექმნა ფიდიასმა ზევის ქანდაკება, თანაც ზუსტად ისეთი, როგორის აღწერასაც ვფლობდით. და ბოლოს, ნარჩენების გროვაში არქეოლოგებმა იპოვეს დოქის ძირი, რომელზეც იყო წარწერა: “ვეკუთვნი ფიდიასს”.

ზევის ქანდაკება უნივერსალურია, ფიდიასი, რომელმაც ეს ქანდაკება შექმნა - დიდი კითხვის ნიშანი, მაგრამ იქნებ, ზევის ქანდაკება არის სწორედ ფიდიასის პასუხი? შესაძლოა, მაგრამ არა ამომწურავი. შემოქმედების საზღვრებს მიღმა ჯერ კიდევ არის მთელი უფსკრული - შემოქმედებითი ქაოსი, მთელი სიღრმე, მთელი ხვალისდელი დღე - ქმნილება.

ლიტერატურულ მასალაში სიტყვა ენის მოძრაობაში კარგავს თავის, პირველ რიგში, ფიგურალურ გამომსახველობას, ფიქსირდება კონცეპტუალურ შინაარსში, ამიტომ ლიტერატურაში სიტყვა „სახის“ მნიშვნელობა ფართოვდება. პოეტმა თავისი ხელოვნებით უნდა აიძულოს მკითხველი, აღიქვას საკუთარი სიტყვები არა როგორც ცნებები, არამედ როგორც რაღაც, რაც პირდაპირ გავლენას ახდენს გრძნობაზე. პოეტმა სიტყვას თავდაპირველი ემოციური მნიშვნელობა უნდა დაუბრუნოს (Melanie, Hopkins 2018:3).

იბადება კითხვა: განა ყველა მხატვრული სახე არ არის განწირული გასაქრობად? არ არის სწორი, ვეძებთ სიტყვების უფრო და უფრო ახალ კომბინაციებს, თუნდაც, ყველაზე უცნაურებს, რათა როგორმე ვაიძულოთ მკითხველი, იგრძნოს სიტყვა? მაგრამ რატომ ვამტკიცებთ, რომ ჰომეროსის, ჰესიოდეს, საფოს, ევრიპიდეს შემოქმედება ცოცხალია და დღემდე საინტერესო?

საქმე იმაშია, რომ მხატვრული სახე თავისთავად ვერც კარგი იქნება და ვერც ცუდი, ბოლოსდაბოლოს, ეს არც არის მთავარი. მხატვრული სახე შეიძლება მხოლოდ ტექნიკური საშუალება იყოს და მეტი არაფერი. მხატვრული სახის მნიშვნელობა ნაწარმოებში განისაზღვრება მისი შესაბამისობით, ჯერ ერთი, ზოგად კონცეფციასთან

და მეორეც, მის ზოგად სტილთან, ვინაიდან მხატვრული სახე ეხმარება ზოგადი აზრის ამოცნობას (Chadwick 2012:34-37).

რაც უფრო ორიგინალური იქნება მხატვრული სახე, მით უფრო ცუდი იქნება, თუ ის თავის ადგილზე არ აღმოჩნდება. ჰომეროსის „ილიადას“ სიძლიერე და უკვდავი ხიბლი იმაში მდგომარეობს, რომ მის ნამუშევრებში მიღწეულია სრული ჰარმონია ზოგად კონცეფციას, სტილსა და ცალკეულ მხატვრულ სახეებს შორის (დავუმატებთ მისი პოემების მუსიკალურ ჟღერადობასაც). პოემის მხატვრული სახეები შეიძლება ფერმკრთალი ჩანდეს, მაგრამ შეუძლებელი იქნება სხვების პოვნა, რომლებიც უფრო ზუსტად მიაღწევდნენ დრამატურგის მიერ დასახულ მიზანს. საკმარისია გავიხსენოთ სულ მცირე მონაკვეთი პოემის დასაწყისიდან: *რისხვას, ღმერთქალო, უგალობე აქილევსისა/ აქაველთ თავს რომ დაატება ვნება ულვევი! /გმირთა სულელები გადახვეწა ქვეშეთის მხარეს, /გვამნი დაყარა ყვავ-ყორანთა დასაყივარად, /და ძაღლთა წილად... ზევსის ნება მაშინ აღსრულდა, /მტრად მოეკიდნენ ოდეს ერთურთს მამაცთა მეფე/ აგამემნონ და აქილევსი, ღმერთის სადარი (ჰომ. ილ.1, 1-7).*

პირველივე სტრიქონებში სჩანს ჰომეროსის გენიოსობა: ზედმეტი მიკიბ-მოკიბვის გარეშე შევყავართ ეპიკოსს მოქმედებათა ფოკუსში და გვეუბნება, რომ ამბავი, რომელზეც თავის პოემაში უნდა მოგვიყვეს, დაკავშირებულია აქილევსის განრისხებასთან, ანუ პოემის მთავარი თემა აქილევსის რისხვაა და ყველაფერი, რაც შემდეგში მოხდება, უკავშირდება სწორედ მის რისხვას და ორ მთავარ მხატვრულ სახეს - აგამემნონს და აქილევსს.

ვერაფერს შეცვლი ამ დასაწყისში, ვერც ვერაფერს დაამატებ, ვერც ვერაფერს მოაკლებ. შეცვლი სიტყვებს და მთელ სურათს გაანადგურებ, წაართმევ ნაწარმოებს ეპოქის სულს, ავტორს - სტილს და მთელ კონცეფციასაც.

სიტყვა „გამოსახულება“ ამ ანარეკლში გამოიყენება მისი უშუალო მნიშვნელობით: ნაწარმოების ყოველი მნიშვნელოვანი ელემენტი, რომელშიც ნათლად, ვიზუალურად არის ასახული პოეტის ხედვა, რაც იწვევს მკითხველის ფანტაზიის ამუშავებას.

სურათები, როგორც ნაწარმოების ზოგადი სტრუქტურა, ერწყმის პოლისტურ გამოსახულებას, რომელიც გამოხატავს ავტორის მხატვრულ იდეას. სწორედ აქ იბადება გამოსახულების ყველაზე ფართო მნიშვნელობა: ნამუშევარი არის გამოსახულება. ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნა, სიტყვის დაძლევა, ამავედროულად, არის გამოსახულების შექმნა, რადგან მასალა იწყებს მონაწილეობას შემოქმედებით პროცესში, როგორც თანაავტორი (Barton 1996:22-28).

თავად მწერლები ხშირად ვერ პოულობდნენ სიტყვებს შთაგონების ძალის და მუშაობის ასახსნელად, თუმცა, ცდილობდნენ აეხსნათ ნიჭისა და შემოქმედების მიწიერი, ბუნებრივ-ადამიანური არსი. რაც მთავარია, მხატვრული სახე არის რეალიზებული გეგმა, ეს არის მხატვრული ცნობიერების არსებობა, მისი ცხოვრების ფორმა. მხატვრის გონებაში გამოსახულების დაბადება შემოქმედებითი პროცესის დაწყების პირობა და წყაროა, ხოლო შემოქმედებითი პროცესი არის გამოსახულების განთავსება ცხოვრების, გამოცდილების სურათში.

გამოსახულების მხატვრულ ბუნებაში თანაარსებობს და ურთიერთქმედებს მისი ძირითადი შინაარსობრივი ასპექტები: ონტოლოგიური, ეპისტემოლოგიური, სემიოტიკური, ესთეტიკური. მხატვრული სახის პოლისემია, რომელიც ხშირად განისაზღვრება, როგორც ადამიანის ცხოვრების სპეციფიკური და ამავე დროს, განზოგადებული სურათი, შექმნილი მხატვრული ლიტერატურის დახმარებით, შეიცავს მისი, როგორც პიროვნების გამოსახულების გაგების შესაძლებლობას და მიზეზს (Currie 2009:61-71).

ტიპის, ხასიათის, პიროვნების ცნებასთან ერთად, გამოიყენა სხვა ტერმინებიც: *პერსონაჟი, გმირი*. პერსონაჟში ზოგჯერ ვგულისხმობთ მხატვრულ სახეს ფართო გაგებით, ყველაზე ხშირად - მხატვრული გამოსახვის თითოეულ ობიექტს, რომელიც მნიშვნელოვანია ნაწარმოებში. რაც შეეხება ტერმინის *პერსონაჟი* დეფინიციას. არ შეიძლება მისი დაყვანა ერთ წინადადებამდე - ის არის აღწერილობა. ჩვენ განვსაზღვრავთ მას, როგორც ხასიათს, მორალურ, გონებრივ, სოციალურ და პიროვნულ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც ეხება ინდივიდს; ადამიანს, ან

ადამიანის მსგავსს. პერსონაჟი არის ხასიათი, ერთი, ან მრავალი, გამოსახული ლიტერატურულ ტექსტში, რომელსაც უკავშირდება ინტერპრეტაციული პროცესები - ყველა იმ თვისებების ერთობლიობას, რომლითაც ტექსტის მკითხველი ქმნის წამოდგენას, აზრს ამ პერსონაჟზე (Gill 1983:470-473, 1986, 1990).

ჩვენი მიზანი არის არა მხოლოდ ტექსტური ფენომენის, არამედ ამ ფენომენების ეფექტების და მათი გამოყენების შედეგების განხილვა.

რა თქმა უნდა, ანტიკურ ლიტერატურაში დაყოფა მხატვრულ და არამხატვრულ პერსონაჟებს შორის მნიშვნელოვანწილად უნდა გართულდეს: რამდენიმე ჟანრში გამოსახულია პერსონაჟები მითიდან ისტორიული პირების მსგავსად. ასეთ მითოლოგიურ ფიგურებს აქვთ მახასიათებლების წინასწარ განსაზღვრული ნაკრები, რომელიც ზღუდავს ავტორებს, მაგრამ ანტიკურ ეპოქის ავტორები ყოველთვის ცდილობენ, დაარღვიონ ეს შეზღუდვები და თავადვე მართონ, რა ინტერპრეტაციები შესთავაზონ მკითხველს. მითოლოგიური პერსონაჟები თითქმის ყოველთვის (და რეალური პერსონაჟები ხშირად) ტრანსტექსტუალურია (ე.ი. გვხვდება ერთზე მეტ ტექსტში) და მათი დახასიათება ზოგჯერ დამოკიდებულია მათსავე ურთიერთობაზე წინამორბედებთან ამავე სახელებით, მაგალითად, როგორცაა ელექტრა, რომელიც სამ ტრაგიკოსთან - ესქილესთან, სოფოკლესთან, ევრიპიდესთან არის ტრაგედიის გმირი; ასევე, თუკიდიდესის თემისტოკლესი შეიძლება ჰგავდეს არა მხოლოდ ნამდვილ თემისტოკლესს, არამედ ჰეროდოტოსის თემისტოკლესსაც. არის კიდევ ერთი საკითხი - როცა არ არის მთხრობელი, მაგალითად, დრამაში. იქ გმირები ხასიათდებიან საკუთარივე ქმედებებით, საუბრით. ხშირად დახასიათება, რომელიც იყო წარსულში, ან ხდება სცენის მიღმა, ემთხვევა იმას, რაც ხდება სცენაზე.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების დახასიათებისას, ჩვენ განვიხილავთ დახასიათებასთან დაკავშირებულ შეკითხვათა ორ კლასტერს: როგორ? და რა? შესაბამისად, გამოვიკვლევთ: რა?

- რომელი ნარატიული ტექნიკის გამოყენებით არის პერსონაჟების თვისებები ნარატიულ ტექსტებში?

– ვინ არის პასუხისმგებელი ამ თვისებების მიკუთვნებაზე ამა თუ იმ პერსონაჟისთვის, ანუ ვინ ახასიათებს? მთავარი მთხრობელი? პერსონაჟი?

– რა არის სხვადასხვა ტექნიკის განსხვავებული ეფექტი?

როგორ?

– რომელი პერსონაჟი ატარებს შდარებით სტაბილურ, ან მუდმივ ნიშან-თვისებებს?

– რომელი ასპექტები და კონოტაციები შეესაბამება ცნებას „პერსონაჟი“ (როგორცაა შესრულება/დაკვირვებადობა, მუდმივობა, მოცემული დაბადებისას ფორმირებადობის/გარე გავლენის წინააღმდეგ, შეჩვევა, გამორჩეულობა/ტიპიზაცია.

ვეცდებით, გამოვიკვლიოთ მხატვრული ტექსტები კითხვების ამ ჯგუფების მიხედვით ანტიკური ეპოქის ცალკეულ ავტორებთან. ეს მოიცავს საკმაოდ დიდ ისტორიულ პერიოდს და სხვადასხვა ლიტერატურულ ჟანრს.

ნარატოლოგიური კატეგორიების უმეტესობა არ არის შეზღუდული ჟანრით: ერთიდაიგივე საშუალებები გვხვდება სხვადასხვა ჟანრში. არის დახასიათებები, რომლებიც განპირობებულია ჟანრით. მაგალითად, თვითშეგნებისა და იდენტობის საკითხები, უმეტესად, ეპოსში ფიქსირდება და გარკვეულწილად, ლირიკაში; ხოლო ფსიქოლოგიური ტიპის საკითხები გვხვდება ტრაგედიაში.

პერსონაჟის და მისი დახასიათების ჟანრებზე დამოკიდებულების საკითხს ბევრი არ იზიარებს. ამის გარკვევას უკვე შემდგომ თავებში შევეცდებით.

ჟანრის მიხედვით დახასიათების განსხვავებისას წამოჭრილი პირველი საკითხია ის, რომ ხშირ შემთხვევაში, არ ვიზიარებთ მოსაზრებას, რომ, მაგალითად, ისტორიოგრაფიას, ბიოგრაფიას და რიტორიკას არ ჰყავს პერსონაჟი, რადგან ყველას საქმე აქვს რეალურ ადამიანებთან. ბერძნულ ლიტერატურაში შეიძლება ვიკამათოთ ამ მოსაზრების შესახებ. ფიქრობენ, რომ ეპოსსა და მხატვრულ პროზაში გვხვდება ერთნაირი ტექნიკა პერსონაჟის დახასიათებლად. საინტერესოა, რამდენად არის განსხვავება ანტიკურ გამოგონილ და რეალურ პერსონაჟებს შორის დახასიათების

ტექნიკის თვალსაზრისით და როგორ მუშაობს იგი მეორეხარისხიან პერსონაჟებთან მიმართებაში.

მეორე თავი. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ ეპოსში

2.1. ეპოსის ჟანრის სპეციფიკისათვის. ანტიკური ეპოსის გმირი.

ეპოსი არის ლექსად ჩამოყალიბებული მხატვრული ინფორმაციის ვრცელი სისტემა, რომელიც გადმოგვცემს საგანთა, მოვლენათა და ცოცხალ არსებათა მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ურთიერთმიმართებების პოეტურად მოდელირებულ სამყაროს (გორდეზიანი 2019:32). არისტოტელეს მიხედვით, ეპოსის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა გავრცელებულობა (μῦθος). იგულისხმება არა მხოლოდ ფიზიკური მოცულობა, ან შესასრულებლად საჭირო დროის ხანგრძლივობა, არამედ მოქმედების დროის მოცულობა. იგი არ არის შეზღუდული სამოქმედო დროით (როგორც, მაგალითად, ტრაგედია, რომლის მთელი სამოქმედო არეალი მოიცავს ერთ სამოქმედო დღეს), ამიტომ ეპოსმა შეიძლება მოიცვას არაერთი მოვლენა (არისტ. პოეტ. 1447a13).

ეპოსი, ძირითადად, ეძღვნება ღირსშესანიშნავ მოვლენათა და ფიგურათა წარმოჩენას (არისტ. პოეტ. 1448b30). მას შეუძლია გადმოსცეს ერთსა და იმავე დროს მომხდარი მრავალი მოვლენა, რაც ეპოსს საშუალებას აძლევს, ასახოს სამყაროს ურთიერთმიმართებები მთელი მრავალფეროვნებით, მრავალრიცხოვანი და მრავალგვარი ჩანართების საშუალებით გამუდმებით უცვალოს მსმენელს განწყობილება. ეს, არისტოტელეს აზრით, ეპოსის დიდი უპირატესობა და მისი დიდებულებაა/μεγάλοπρέπεια (1459b29). სწორედ ეპიკური ჟანრის ამ თავისებურებამ მისცა ავტორებს საშუალება, მოეთხროთ მრავალგვარ კრიზისულ სიტუაციაზე, შეექმნათ დადებით თუ უარყოფით, მთავარ თუ მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა მხატვრული პორტრეტების მრავალფეროვანი გალერეა.

ანტიკური ეპოსი არის განსჯა ადამიანის მორალურ კანონზე. ამდენად, მან დასაბამი მისცა ანტიკურ ეთიკას, რომელიც თვითონაც იქცა მის ცნებითად გაფორმებულ დასრულებად (Pelling 1990:67). მორალური კანონი მოიაზრება, როგორც

იდეალური წარმოდგენა სრულყოფილი (ღირსეული, სათნოებით სავსე) ცხოვრების შესახებ. ეს ის არის, რისკენაც უნდა მიმართავდეს ადამიანი თავის ცნობიერ ძალისხმევას და რაც წარმოადგენს მის ქმედებათა შეფასების უმაღლეს კრიტერიუმს (Martin 1989:401). ეპოსში არსებობს გმირთა ქცევების გარკვეული კოდექსი, მორალური კანონი, რომელიც აისახა ეპიკოსების: ჰომეროსის, ჰესიოდეს, აპოლონიოს როდოსელის, ვერგილიუსის პოემებში, რომლებიც ბევრი თვალსაზრისით იყო პირველი, მათ შორის იმითაც, რომ შეიცავდნენ ამ კანონს (Mason 1959:80-93). რას წარმოადგენდა ეს კანონი?

ჰომეროსი (ძვ.წ.VIIIს.) ითვლება ძველი ბერძნებისა და რომაელებისათვის საყოველთაოდ აღიარებულ ავტორიტეტად და ცხოვრების მასწავლებლად. პლატონი აღნიშნავს, რომ ამ პოეტმა ელადა აღზარდა (პლატ. სახელმწ. 606 e, 24; 562). ჰომეროსი თავის პოემებში „ილიადა“ და „ოდისეა“ უმღერის გმირებსა და გმირულ ეთოსს. გმირები განსაკუთრებული არსებები არიან, ნახევრადღმერთები, რომლებიც იშვნენ ადამიანებისა და გმირებისაგან, შესაბამისად, მათი მორალური კრედოც სხვაგვარია, განსაკუთრებული. ღვთაებრივი წინაპრები არ ტოვებენ გმირებს ყურადღებისა და ზრუნვის გარეშე. გმირები, თავის მხრივ, ხშირად მიმართავენ მათ, სარგებლობენ ღვთაებათა მფარველობით, იღებენ მათგან პირდაპირ მითითებებს ამა თუ იმ ქმედებათა შესახებ. „ღვთაებრივი“, „ღმერთის მსგავსი“ - გმირის ყველაზე ტიპური და ადეკვატური განსაზღვრებებია, რომლებსაც ჰომეროსი იყენებს. გმირებს გააჩნიათ ღვთაებრივი საწყისი, მაგრამ ისინი არ არიან ღმერთები. ერთი ძალზე არსებითი პუნქტით განსხვავდებიან გმირები ღმერთებისაგან: მიწიერი წინაპრებისაგან მათ მემკვიდრეობით ერგოთ მოკვდავობა. ეს გმირების მთავარი სატკივარია. მათთვის არ არის საკმარისი, ნახევრად ღმერთები რომ არიან.

ჰეროიკული ეთოსის არსი სწორედ გმირების ღმერთებთან გათანაბრებაში მდგომარეობს (Heubeck 1978:345). ამისთვის გმირმა ბევრი რამ უნდა გააკეთოს, მათ შორის, შეეცადოს, დაძლიოს საკუთარი მოკვდავობა, მაგრამ ეს შეუძლებელია. აპოლონი დიომედესს აფრთხილებს: „გონს მოდი, შესდექ! არ გაივლო გულში

ფიქრადაც, ღმერთს გაუტოლდე! არასოდეს დაემსგავსება ქვემეთრევ კაცთა ჯილაგს მოდგმა უკვდავ ღმერთების!” (ჰომ.ილ.5;440–443)¹.

გმირთა მოკვდავობა იმ მოირობის მიერაა განსაზღვრული, რომელთაც ზევსსაც კი ეშინია (ჰომ. ოდ. 3. 236–238). რადგანაც უკვდავების მოპოვება ფიზიკურად შეუძლებელია, გმირები იწყებენ ზრუნვას, ისე იცხოვრონ, რომ თავიანთი, ღმერთის სადარი, ქმედებებითა და გმირობებით მოიპოვონ უკვდავება. სწორედ ასე მოინიშნება საგმირო ეთიკის სივრცე. გმირის ზნეობრივ-ანთროპოლოგიური არსი განსაზღვრავს ევროპული კულტურის იდეალური ადამიანის არქეტიპულ სახეს. გმირს შუაღმართური ადგილი უკავია ღმერთებსა და ადამიანებს შორის, რომლებიც სხვადასხვა მხარეს ექაჩებიან მათ. ამ ონტოლოგიური გაორებულობის გამო, მისი არსებობა პრობლემური, მერყევი ხდება: იგი წარმოდგენილია არა როგორც ფაქტი, არამედ როგორც ალტერნატიული შესაძლებლობები, რომელთა შორის არჩევანი განისაზღვრება მისი საკუთარი, შეგნებული, გააზრებული ძალისხმევით (დაწვრ.იხ. Griffin 1977:39-53).

გმირის არსებობა გამართლებულად იქცევა მხოლოდ ზნეობრივი ამოცანის შესრულების შემდეგ. გმირი თითქოს იმყოფება კიბეზე, რომლის ვერტიკალურ მდგომარეობას განაპირობებს მისი მოძრაობა: იგი შეიძლება ზევით ადიოდეს და ამით ზრდიდეს მის მდგომარეობასთან დაკავშირებულ რისკებს, ან შეიძლება დაბლა ეშვებოდეს ისე, რომ მთლიანად არ სპობდეს ამ რისკებს, მაგრამ ამცირებდეს მათ (Hisham, Altalib 2013:307-313). ერთადერთი რამ, რასაც გმირი ვერ აკეთებს ისე, რომ საკუთარ თავს რაიმე არ დაუშავოს, ერთ ადგილზე დგომაა. ეპოსის გმირს გმირად აქცევს ის, რომ იგი თავს აიგივებს საკუთარ ღვთაებრივ ნახევართან და იღებს ზემოთ ასვლის, ღმერთთან მიახლოების გადაწყვეტილებას. საკუთარ სიცოცხლეს, რომლის წარმავლობასაც ის ვერ ცვლის, ავსებს აზრით, რომელიც სცდება მის საზღვრებს. იგი ყველაფერს დებს სასწორზე ღვთაებრივი უკვდავების სივრცეში რომ აღმოჩნდეს.

გმირი არჩევანს უკვდავი საქმეების სასარგებლოდ აკეთებს, მაგრამ რომელია

¹ ნაშრომში ციტატების ქართული თარგმანები მოგვყავს ბიბლიოგრაფიაში მითითებული თარგმანებიდან, ხოლო ქართულად არ არსებული ტექსტების თარგმანი ჩემია (ვ.ე.)

ამდაგვარი უკვდავი საქმეები? ჰომეროსის მიხედვით, ესენია:

1. სიკვდილის შიშის დაძლევის უნარი, რაც მეომრის სიმამაცეში ვლინდება. თავისი სიმამაცით გმირი თითქოს განაცხადებს, რომ ამო ბუნება ვერ შეზღუდავს მის მოღვაწეობას. გმირებს ესმით, რომ ომი ცუდი რამ არის: „მხოლოდ უკეთურს, უთვისტომოს და უსახლკაროს უყვარს სისხლისღვრა, დამლუპველი კაცთა მოდგმისა!“ (ჰომ.ილ.9; 63–64). ისინი მებრძოლნი არიან არა იმიტომ, რომ არ აფასებენ სიცოცხლეს, არამედ იმიტომ, რომ მათთვის არსებობს უფრო ძვირფასი რამ, ვიდრე ეს ამო ცხოვრება – უკვდავებისკენ სწრაფვაა;

2. დიადი საქმეების კეთება. ასეთია საქმეები, რომლებიც მნიშვნელოვანია ქვეყნისა და ხალხისათვის, რომელსაც გმირები წარმოადგენენ. გმირისათვის დამახასიათებელია ვინმესთან გაჯიბრების სულისკვეთება: „მსურდა, სხვისთვის მეჯობნა, მიწყვი ბრძოლის გზებით აღვსებულს“ (ჰომ.ილ.6; 208). იგი მამაცურად მიდის ისეთ საქციელზე, რომლის გაკეთებასაც ხშირად ცდილობენ, მაგრამ ვერ ახერხებენ ჩვეულებრივი ადამიანები. მაშინაც კი, როცა იგი, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ რამეს აკეთებს, სხვებზე გაცილებით უკეთ ასრულებს ამას. მას ხიბლავს დიდი, საგმირო საქმეებით თავის გამოჩენა. გმირი არის პირველი იმ საქმეებში, რომლებიც გამოხატავენ ღმერთების ნებას და რომლებიც ძალიან ფასობენ ადამიანებს შორის (მიმოხ. იხ. ბარბაქაძე 2014);

3. პატივი და ღირსება გმირებისთვის ყველაზე მთავარია. ამასთან, პატივი შეესაბამება დამსახურებას. აქილევესმა სწორედ ეს ღირსების ხელყოფა ჩათვალა ყველაზე დიდ შეურაცხყოფად: „რისხვა შემიძრავს სულს, როგორც კი გამახსენდება, ვით შემიგინა პირისწყალი არგიველთ შორის ატრიდმა, თითქოს ვინმე ბილწი ბოგანო ვიყო!“ (ჰომ.ილ. 9; 646–648). ნესტორის სიტყვები აგამემნონისადმი ამასვე ადასტურებს: „გმირს, უკვდავიც რომ განადიდებენ, ჯილდო წაჰგვარე, მაგრამ ახლა მაინც, მეფეო, ერთად ვიფიქროთ, ვით მოვალბოთ პელიდის გული, საამო ძღვენით, ალერსიან, მეგობრულ სიტყვით“ (ჰომ. ილ. 9. 110–111);

4. უკვდავი დიდების წყურვილი. მატერიალურ ჯილდოსთან ერთად, და

ზოგჯერ მასზე უფრო მეტადაც, დიდება წარმოადგენს პატივისცემას, ის მისი გარეგნული დადასტურებაა. საქმეთა სიდიადე იმითაც განისაზღვრება, თუ რამდენხანს ემახსოვრებათ ისინი და ილაპარაკებენ მათზე, იქნებიათ ამ საქმეებით აღფრთოვანებული და მიბაძავენ მათ. გმირისთვის საერთოდ მნიშვნელოვანია, თუ რას ილაპარაკებენ მასზე, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ის აღარ იქნება. ეპოსის გმირია ის, ვისაც სურს დარჩეს თაობათა მეხსიერებაში, სურს, რომ მის შესახებ იწერებოდეს სიმღერები, რომ მას ძეგლებს უდგამდნენ. როდესაც ოდისევსი არწმუნებს აქილევსს, ბრძოლას დაუბრუნდეს, ოდისევსის არგუმენტი: „შენ, როგორც უკვდავ ღმერთს, ისე გცემს ჯარი პატივს“ (ჰომ.ილ. 9. 302–303); აქილევსი საყვედურით ეუბნება აპოლონს, რომელმაც ტროელებს მიმალვის საშუალება მისცა: “შენ მე დიდება გამომტაცე” (ჰომ. ილ. 22. 18); ჰექტორის უარის მთავარი არგუმენტი ანდრომაქეს შინ დარჩენის თხოვნაზე არის ის, რომ „ტროას ომით იგი დიდებას მოუტანს საკუთარ თავსაც და მშობელ მამასაც“ (ჰომ. ილ. 6, 445–446); პრიამოსი ჰექტორს სთხოვს, დაბრუნდეს ქალაქში, რათა „არ აჩუქოს ძღვევის დიდება პელიდს!“ (ჰომ.ილ. 22. 57–58); ჰექტორი კი თვლის, რომ „ასჯერ უფრო კეთილშობილური იქნება“ დაბრუნება აქილევსზე გამარჯვებით, ან მასთან ბრძოლაში დაღუპვა ტროას კედლებთან (ჰომ. ილ. 22;205): „უაზროდ, უსახელოდ სულს როდი დავთმობ, ისეთ საქმეს ვიქმ, რომ ხმა მისწვდეს შთამომავლობას!“ (ჰომ. ილ. 22. 296–305).

მოკლე ცხოვრება დიდებაში, თუ დიდებას მოკლებული ხანგრძლივი ცხოვრება - ასეთია ეპოსის გმირის დილემა. რადგან დიდების საზღვრები არ არის დაწესებული, იგი შეიძლება გრძელდებოდეს თაობებში, ხოლო ხანგრძლივი ცხოვრება, რა გრძელიც არ უნდა იყოს იგი, მაინც მკაცრად გამოზომილი და ძალზე მწირია, ამიტომ არჩევანი დიდებით აღსავსე ხანმოკლე ცხოვრების სასარგებლოდ მოწმობს არა მარტო გმირის სულიერ სიძლიერეზე, არამედ სწორ გათვლაზეც.

ეპიკური გმირები დიდგვაროვანთა წრეს მიეკუთვნებიან. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ისინი ქმნიან კეთილშობილთა ფენას, განსაკუთრებულ სამყაროს, სადაც ყველაზე მეტად ფასობს სიმამაცე, პატივი და დიდება. ისინი უსაზღვროდ აფასებენ

თავიანთ არისტოკრატიზმს, ფაქიზად უფრთხილდებიან იმას, რაც ამალღებს მათ სხვებთან შედარებით. ისინი ამაშიც ღმერთებს ბაძავენ. აიგივებენ რა საკუთარ თავს კეთილშობილურ ქცევასთან, ღირსებასა და დიდებასთან, რომლებშიც ხდება მისი განსახიერება, გმირები ახდენენ თავიანთი სურვილის – ღმერთებისადმი მსგავსების – რეალიზებას საქმეებში.

გმირებისათვის არ არის საკმარისი, თვითონ იცოდნენ საკუთარი თავის ფასი. გმირი საზოგადოებრივი ფიგურაა; იგი წარმოადგენს გვარს, ფენას, ხალხს და მას აუცილებლად სჭირდება ამის აღიარება სხვათა მხრიდან, პატივისცემის ყველანაირი გარეგნული ნიშნები. გმირი არ განასხვავებს საკუთარ შინაგან სამყაროსა და საკუთარ საჯარო სტატუსს. ერთი აისახება მეორეში. ჰარმონიის შენარჩუნება გმირების ქმედებებსა და მათ სახალხო აღიარებას შორის განსაზღვრავს „ილიადის“ დრამატიზმს, შეადგენს მისი ესთეტიკური წყობისა და ზნეობრივი პათოსის საფუძველს (Hogan 1973:95-108).

ჰომეროსის გმირი ვერ იგრძნობს თავს გმირად, თუ სახალხოდ არ ხდება ამის აღიარება. მისთვის საერთოდაც გაუგებარია, რა აზრი აქვს საზოგადოებრივი საქმეების კეთებას, თუ ამას არ მოჰყვება გმირის აღიარება. მორალური კმაყოფილებისა და მატერიალური ჯილდოს, ინტიმური გრძნობისა და გარეგნული ბედნიერების, სუბიექტურობისა და საზოგადოებრივის გამიჯვნა მათთვის დამახასიათებელი ჯერ კიდევ არ არის. ეს ადამიანის სხვა (უფრო გვიანი) ტიპებისა და სხვა ისტორიულ დროთა ნიშნებია (სხვა ავტორებთან რომ შეგვხვდება მოგვიანებით). ეს ის სამყაროა, ის მორალური კოდექსია, რომელშიც ანტიკური ეპოსის გმირები ცხოვრობენ. ცნება ἀρετή (სათნოება), რომელიც ცენტრალური ცნება გახდა ანტიკურ ეთიკაში, ჰომეროსთან გამოიყენება „ვარგისიანობის“, კეთილსაიმედოობის მნიშვნელობით და არისტოკრატიული წარმოშობის ადამიანის დახასიათებისას მოიცავს იმ თვისებებს, რომლებიც კეთილშობილად წარმოაჩენენ მას – პირველ რიგში, ძალას, ვაჟკაცობას, მაღალ სულს, პირველობისკენ სწრაფვას; სიმსუბუქეს სირბილში, ოსტატობას ბრძოლაში, ბრწყინვალე ჭკუას (ჰომ. ილ. 15. 641–642).

სიტყვას ἀρετή თარგმნიან, როგორც მამაცობას, ღირსებას. მამაცობის, ვაჟკაცობის ცნება ეპიკოსებთან აღნიშნავს კონკრეტულ თვისებებს, რომლებიც ძალიან ფასობს გმირულ სამყაროში. ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა თვისება გაერთიანებულია მასში იმ კრიტერიუმით, რომ ისინი ძალიან ფასეული არიან და მთლიანობაში გამოჰყოფენ, ამაღლებენ ადამიანს, უკვე ანიჭებს მას ეთიკურ ელფერს. გმირი - კეთილშობილი (ἐσθλός) და ამავედროულად, კარგი (ἀγαθός), საუკეთესოა (ἀριστος). კეთილშობილება ორგანულია მისთვის, ცუდს, სიმდაბლეს (κακός) ის თითქოს იცილებს, არ იკარებს. ზნედაცემულობა გმირული ეთოსის ლოგიკის ჩარჩოებში არ იმსახურებს სერიოზულ დამოკიდებულებას, თუნდაც ისეთი რაიმეს სახით, რასთანაც საჭიროა ბრძოლა (Chadwick 2012:105–109).

ეპიკურ გმირს არ შეუძლია ეჭვი შეიტანოს გმირულ ღირებულებებში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ გმირული თვითდამკვიდრება მას ადვილად, ბრძოლის გარეშე ეძლევა. გმირს შეუძლია წინააღმდეგობებისა და ცდუნების დაძლევა. რა წინააღმდეგობები და ცდუნებაა ეს? როგორც ჰომეროსის პოემებიდან ვგებულობთ, ეს შეიძლება იყოს: ა) ბრმა ბუნებრივი მისწრაფებანი (აქილევსი დიდი ძალისხმევის შედეგად და არც თუ ღმერთების დახმარების გარეშე, ახერხებს საკუთარი განრისხების შეკავებას, რომ არ აღმართოს ხმალი აგამემნონზე; ჰექტორი იძულებულია დაძლიოს შიში აქილევსის დანახვისას, რისთვისაც აგრეთვე საჭირო გახდა ათენას ჩარევა); ბ) მატერიალური ცდუნება (აქილევსი უარს ამბობს აგამემნონის საჩუქრებზე, რომლებსაც იგი სთავაზობს მას მიყენებული შეურაცხყოფის საკომპენსაციოდ); გ) ოჯახური ურთიერთობები (ჰექტორი სამხედრო ღირსების გამო იძულებულია გადააბიჯოს ცოლისა და მცირეწლოვანი ვაჟის სიყვარულს, მოხუცი მამისადმი სიბრალულის გრძნობას) და სხვა. გმირი იმკვიდრებს თავს საკუთარი ბუნებისა და ცხოვრებისეულ გარემოებათა მეშვეობით, ამიტომ მას უნდა შეეძლოს მათზე ბატონობა, მათი მოთოკვა. ჰომეროსთან უკვე დასახულია ის ხაზი, რომელიც აკავშირებს ჰეროიკულ ეთოსს ვნებათა დაოკებასთან, ცდუნებების გადალახვასთან, მოტივების ბრძოლასთან (Kim 2000:56– 57).

ანტიკური ეპოსის გმირი წარმოადგენს ადამიანს, რომელსაც შეუძლია, საჭიროების შემთხვევაში, ფასეულობები, რომლებიც მას ღმერთებს ამგვანებენ, დააყენოს იმ მოტივებზე მაღლა, რომლებიც მისი პირადი, ამქვეყნიური ცხოვრებითაა განპირობებული.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხისადმი მიდგომა იქნება ამგვარი: შეიძლება თუ არა, გამოიძებნოს ასეთივე ზოგადი მოდელი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების დასახასიათებლად ანტიკურ ეპოსში; რამდენად ინდივიდუალურ ტიპაჟებს ქმნიან ისინი; რამდენად საკვანძო როლს ასრულებენ ანტიკური ეპოსის სიუჟეტის განვითარებაში; შეიძლება თუ არა მათი იმავე სტანდარტით დახასიათება, როგორსაც მთავარი გმირების შემთხვევაში ვიყენებთ.

ამ და სხვა საკითხების გარკვევას ქვემოთ შევეცდებით. ჩვენ მიერ მოძიებული მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ ეპოსში წარმოვადგინეთ ორ ჯგუფად ორ ქვეთავში: 1. ადამიანები (პირობითი სათაურით *Homo Sapiens*); 2. არა ადამიანები (პირობითი სათაურით *უტყვები*). ქვეთავებში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომელთა შესწავლა ანტიკურ ეპოსში ყველა ჟანრზე უფრო პროდუქტიული აღმოჩნდა, დავაჯგუფეთ გარკვეული ფუნქციის მიხედვით.

2.2. Homo Sapiens -მეორეხარისხოვანი ადამიანი პერსონაჟები

პირველხარისხოვანი ფუნქციის მქონე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები (ადამიანები) სხვადასხვა ეპიზოდში, სხვადასხვა დანიშნულებით შემოჰყავთ ხოლმე ავტორებს მხატვრულ ტექსტებში. უმთავრესი მიზანი, რის გამოც ისინი შემოჰყავთ მხატვრულ ნაწარმოებში, ის არის, რომ მათი საშუალებით წარმოჩნდება პირველხარისხოვანი პერსონაჟის თვისებები, იხსნება მთავარი გმირის სახე და ხასიათი.

გმირთა უკეთ წარმომჩენები. როდესაც აქილევსის მიერ დედასთან დაჩივლების, თეტისის მიერ ზევსთან შუამდგომლობის და ზევსის მიერ ომის სასწორის

ტროელებისკენ გადახრის შემდეგ, სასოწარკვეთილი აგამემნონი აქაველთა მხედართმთავრებთან გამოთქვამს აზრს ომის დამთავრებისა და სამშობლოში დაბრუნების შესახებ, ნესტორი ურჩევს მას, ელჩობა გაუგზავნოს პელევსის ძეს. ოდისევსი, აიას ტელამონის ძე, ფოინიქსი და კიდევ ორი შიკრიკი - ოდიოსი და ევრიბატესი, გაემართებიან აქილევსისკენ. მიუხედავად იმისა, რომ ელჩობა შედეგს ვერ მიიღებს - აქილევსს ვერ შეაცვლევინებს ომისაგან განდგომის აზრს ვერც ის, რომ აგამემნონი ჰპირდება ბრისეისის უკან დაბრუნებასაც და დიდძალ ძღვენსაც; ვერც ის, სამი პატივსაცემი გმირი რომ ეახლა, ვერც ოდისევსის დიპლომატის შესაფერისი სანიმუშო სიტყვა და ელჩობა იმედგაცრუებული ბრუნდება უკან, ჩვენ მაინც სწორედ ამ ეპიზოდზე და ნესტორზე ყურადღების მიქცევით გვსურს დავიწყოთ ანტიკურ ეპოსში მეორეხარისხოვან გმირებზე საუბარი.

მივყვეთ გეგმას ნაბიჯ-ნაბიჯ: ნესტორმა სწორი რჩევა მისცა აგამემნონს, უკუედლო შინ დაბრუნების აზრი და ელჩობა გაეგზავნა აქილევსთან; იმავე ნესტორმა შემთხვევითი ადამიანები კი არ შესთავაზა აგამემნონს ელჩობის მისიით აქილევსთან გასაგზავნად, არამედ ძალიან სწორად შეარჩია, ვისი ნახვა გაეხარებოდა აქილევსს, რომელიც გამოხატავს კიდევ ამ სიხარულს, როცა ამბობს: გაბრაზებული კი ვარ, მაგრამ თქვენ მაინც ყველაზე საყვარელი ხალხი ხართ აქაველთაგან (ჰომ. ილ. 9, 200) და პატროკლოსს დაავალებს, თითოეულისთვის თასი აავსოს, რადგან უსაყვარლესი ხალხი მიუვიდა ჭერქვეშ (ჰომ. ილ. 9. 211).

ჰომეროსი თერსიტესს შემდეგნაირად ახასიათებს: „მას გულში ჰქონდა უთავბოლო და უაზრო სიტყვები, რომლებითაც, ყოველგვარი წესრიგის გარეშე, ეკამათებოდა მეფეებს, ოღონდ კი რამენაირად არგოსელები გაეცინებინა - უსამარცხვინოესი კაცი იყო იმათგან, ვინც ილიონში ჩავიდა: ფეხმრუდი იყო, ცალი ფეხით კოჭლობდა, ხოლო მოღრეცილი მხრები მკერდზე ეკვრებოდა; და მათზე ედგა წვეტიანი თავი, რომელზეც ღინღლი მეჩხრად ამოსულიყო“ (ჰომ. ილიად. 2. 70-71).

სულ რამდენიმე სტრიქონი უჭირავს თერსიტესის ეპიზოდს პოემაში, მაგრამ ეს მეორეხარისხოვანი გმირი დასამახსოვრებელია მრავალი თვალსაზრისით:

უპირველესად, თვალშისაცემია მისი გამოკვეთილი ფიზიკური მხარე, რომელიც უნაკლო გმირების ფონზე კიდევ უფრო გამახსოვრებს თავს; რაც მთავარია, ის ერთადერთია, რომელიც უბრალო ხალხის სახელით საუბრობს და ჰომეროსი მას, როგორც თავად უწოდებს, „ენაჭარტალა თერსიტოსს“, თავისი საყვარელი გმირების საყვედურს ათქმევინებს: „ვის უწყრები, ატრევსის ძეო, რა გაკლია? სპილენძით სავსე გაქვს კარვები და მრავალი რჩეული ქალი გყავს კარვებში, რომლებსაც აქაველები უპირველესად შენ გაძლევთ, როდესაც ციხესიმაგრეს ავიღებთ ხოლმე. ან, იქნებ, ოქრო დაგაკლდა, რომელიც უნდა მოგიტანოს ვინმემ ილიონიდან ცხენების მხედნელ ტროელთაგან იმ შვილისთვის გამოსასყიდად, რომელიც შებორკილი მომიყვანია მე ან რომელიმე სხვა აქაველს? იქნებ, ყმაწვილი ქალი გასურს, ცალკე რომ გყავდეს და სიყვარულით შეერთო? უკადრისი საქმეა, მმართველი იყო და უბედურებაში ჩაყარო აქაველთა შვილები! სულმოკლეობო, ლაჩრებო, აქაველო დიაცებო და არა ვაჟკაცებო, ახლა შინისკენ გავცუროთ ხომალდებით, ეგ კი დავტოვოთ, ტროაში ჯილდოთი დატკბეს, სანამ არ დაინახავს, ჩვენ ვეხმარებოდით თუ ვერა. მან ახლა აქილევსი, მასზე ბევრად უკეთესი ვაჟკაცი, შეურაცხყო, ჯილდო წაართვა და თავისთან ჰყავს; მაგრამ აქილევსს გულში რისხვა არ აქვს, უდარდელია იგი, თორემ ატრევსის ძისთვის ეს უკანასკნელი უსაქციელობა იქნებოდა“ (ჰომ. ილ. 2. 220-230).

„ილიადაში“ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი თერსიტესი ლიტერატურის ისტორიაში პირველი გმირია, რომელიც გაბედავს და მასზე მაღლა მდგომების საყვედურს პირდაპირ და თამამად იტყვის. მისი ეს სიმამაცე შეიძლება მთავარი გმირების სიმამაცესაც კი გავუტოლოთ. თერსიტესი პირველი ლიტერატურული გმირია, რომელიც არ უშინდება ბელადებს და უსამართლობის წინააღმდეგ ხმას აიმაღლებს. მართალია, მის სიტყვებს გარშემომყოფებზე დიდი ეფექტი არ მოუხდენია და ოდისევსმაც საკმაოდ აგდებულად მოიშორა თავიდან, მაგრამ ფაქტია, რომ მიუხედავად ძალიან ეპიზოდური როლისა, თერსიტესი არ არის უღიმღამო პერსონაჟი, რომელიც შეიძლება დაგავიწყდეს და ყურადღების ღირსად არ ჩათვალოს. ყველაფერთან ერთად, რეალისტი იყო ჰომეროსი და როგორც ჩანს, კარგად ხედავდა,

რომ უკვე დაწყებული იყო ხალხის უკმაყოფილება მმართველების მიმართ, ისეთი აღფრთოვანებული აღარ იყვნენ ბელადებით, როგორც მითში ჩანდა და გვერდი ვერ აუარა ამ ფაქტს და თავისი საყვარელი გმირების აუგი ათქმევინა თერსიტესს, თორემ რომ არ თანაუგრძნობს, მოვლენების შემდგომი განვითარებიდან აშკარაა.

საგმირო ეპოსის სრულიად საპირისპირო პერსონაჟია პარისი, რომელსაც შიში იპყრობს მენელაოსის დანახვაზე: „როგორც კი დაინახა იგი ღვთისდარმა ალექსანდროსმა მებრძოლთა წინა რიგებში, შიშისგან გული ჩაუვარდა და უმაღ უკან დაიხია მეგობართა გუნდისკენ და სიკვდილს გაეცა. როგორც ვინმე, გველს რომ დაინახავს და უკან გადადგება მთის ხეობაში და მთელი სხეული აუკანკალდება, სწრაფად გარბის და სახეზეც ცვილის ფერი ედება, ასე უმაღ უდრეკ ტროელთა გუნდში დაიმაღა ატრევსის ვაჟის მიერ შეშინებული ღვთისდარი ალექსანდროსი“ (ჰომ., ილიად., 3, 30-35), რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ ომის მთავარი მიზეზია, დიდად არ დარდობს, რომ მის გამო ხალხი იხოცება და ელენესთან ნებივრობაზე ფიქრობს მხოლოდ. ჰექტორი ეუბნება: „საცოდავო! ამაოდ ჩაგიდვია გულში ეგ ბრაზი! ხალხი იხოცება ქალაქისა და მაღალი გალავნის ირგვლივ ბრძოლაში; შენ გამოა ეს საბრძოლო ყიჟინა და ომი, რომელიც გაჩაღებულია ქალაქთან! შენ თავადაც გაკიცხავდი სხვას, თუ დაინახავდი, რომ გაურბოდა საძულველ ომს“ (ჰომ. ილიად. 6. 330-335). პარისის ფონზე, კიდევ უფრო იკვეთება ჰექტორისა და სხვა გმირების ქვეყნისა და ხალხის გულშემატკივრობა და სიმამაცე.

„ილიადაში“ ერთი სიტყვა არ არის ნათქვამი ელენეს ფიზიკურ მონაცემებზე - შავგვრემანია თუ თეთრყირმიზა, გამხდარი თუ სავსე, რა ფერის თვალები აქვს და სხვა. როგორც ჩანს, ჰომეროსმა ძალიან კარგად იცოდა, რომ გემოვნებაზე არ დავობენ - ზოგს მღვდელი მოსწონს და ზოგს - მღვდლის ცოლი, ამიტომაც არ გვახვევს თავს სილამაზეზე მის სუბიექტურ წამორდგენას. მაშინ, როგორღა არწმუნებს მკითხველს ელენეს მშვენიერებაში? მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების - მოხუცების დიალოგით. ისინი, ომით შეწუხებულები, წუწუნებენ, რა გახდა ეს ქალი ასეთი, ამდენი უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლე რომ უნდა შეიწიროსო. ამ დროს ჩამოივლის

მშვენიერი ელენე. მოხუცები, მისი სილამაზით მოხიბლულები, ჯერ თავს გადააქნევ-გამოდმოაქნევენ, მერე კი იტყვიან, ო, ასეთი ქალის გამო ღირდა მთელი ეს დავიდარაბაო.

რამდენიმე სტრიქონი უჭირავს პოემაში ამ ეპიზოდს, მაგრამ, ვფიქრობთ, საკვანძო ეპიზოდია: „სიბერის გამო, ომი აღარ შეეძლოთ, მაგრამ ბრწყინვალე მქვერმეტყველები იყვნენ, მიმსგავსებულნი ჭრიჭინობელებს, რომლებიც ტყეში ხეებზე სხედან და წყნარ ხმას გამოსცემენ, ტროელთა მეთაურები ასე ისხდნენ კოშკში. როდესაც დაინახეს კოშკისკენ მიმავალი ელენე, ჩუმად გადაუსროლეს ერთმანეთს ფრთოსანი სიტყვები: ვერ გაკიცხავ ტროელებსა ლამაზსაბარკულიან აქაველებს, რომ ასეთი ქალის გამო ამდენ ტკივილს ითმენენ; მართლაც, უკვდავ ღმერთებს ჰგავს იერთ“ (ჰომ. ილიად. 3. 160-165).

საინტერესოა თავად ელენეს ომისადმი დამოკიდებულება, პარისისაგან განსხვავებით. როცა იგი სხვა აქაველებთან ერთად ვერ ხედავს თავის ღვიძლ ძმებს - ცხენთამხედნელ კასტორსა და მუშტმაგარ პოლიდეკესს, ქალი ამბობს: „იქნებ ჩამოვიდნენ კიდევ საზღვაო ხომალდებით, მაგრამ არ სურთ ბრძოლაში შევიდნენ ვაჟკაცებთან, რადგან უფროთხიან სირცხვილსა და მრავალ საყვედურს ჩემ გამო“ (ჰომ. ილიად. 3. 240-245). ელენეს ეს მოსაზრება უსაფუძვლოა, რადგან მათი აქაველებთან არყოფნის მიზეზი ერთადერთი იყო - ისინი უკვე მიღებული ჰყავდა სიცოცხლისმომცემ მიწას ლაკედემონში, მათ საყვარელ სამშობლოში (ჰომ. ილიად. 3. 260-265).

„ილიადას“ ერთ-ერთი პერსონაჟია ადრასტოსი, რომელიც მენელაოსმა ცოცხლად დაიჭირა. იგი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს მენელაოსს: „მაჩუქე სიცოცხლე, ატრევსის ვაჟო, და ღირსეული გამოსასყიდი მიიღე. მდიდარი მამაჩემის სახლში დიდი საგანძური დევს: ბრინჯაო, ოქრო თუ კარგად დამუშავებული რკინა, არ დაგამადლიდა მამაჩემი უზომო გამოსასყიდს, თუკი გაიგებდა, რომ ცოცხალი ვარ აქაველთა ხომალდებთან“ (ჰომ. ილიად. 6, 50-55). არ გაიყიდა მენელაოსი. არ დათმო ღირსება და არ დაარღვია საგმირო კოდექსი. ვფიქრობ, ადრასტოსის, როგორც მეორეხარისხოვანი

პერსონაჟის ფუნქციაც სწორედ ამის ჩვენებაშია.

„ილიადას“ იმ ეპიზოდში, სადაც ჰექტორი მიდის დედასთან და ლოცვასა და დახმარებას სთხოვს ჰეკაბეს, ნათლად ჩანს ის, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი ფუნქციის მატარებელია ჰეკაბე, რომელიც ამ პოემაში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია. ჰექტორი მას ეუბნება, რომ ილოცოს მისი და ტროელების გადარჩენისათვის. ჰომეროსი ამ სურათს შემდეგნაირად აღგვიწერს: „შენ კი ახლა ნადავლის შემპყრობი ათენას ტაძარში შესაწირავით უნდა მიხვიდე, ერთად თავმოყრილი დედაბრების თანხლებით. ყველაზე ლამაზი და დიდებული პეპლოსი, რომელიც სასახლეში გაქვს და ყველაზე უფრო გიყვარს, სწორედ ის დაუდე მუხლებზე ლამაზთმიან ათენას და შეჰპირდი, რომ თორმეტ ხარს შესწირავ ტაძარში, თორმეტ ერთწლიან უღელდაუდგმელ უშობელს, რომ შეიწყალოს ქალაქი, ტროელთა მეუღლეები და ჩვილი ბავშვები, რომ მოაცილოს ტიდევის ძე წმინდა ილიონს, ეს ველური შუბოსანი, ეს სასტიკი მრჩეველი გაქცევისა“ (ჰომ. ილიად. 6. 270-280).

საყურადღებო პერსონაჟი არის ანდრომაქე, ჰექტორის მეუღლე, რომელიც წარმოაჩენს როგორც საკუთარი ქმრის, ასევე გმირთაგმირ აქილევის ბუნებას. სახლში დაბრუნებულ ჰექტორს ანდრომაქე მიმართავს: „არ გებრალეხათ არც ჩვილი ბავშვი, არც მე, უბედური, რომელიც მალე შენი ქვრივი ვიქნები, რადგან აქაველები მალე ერთად მოიყრიან თავს და მოგკლავენ; ჩემთვის კი უკეთესი იქნება, მიწაში ჩავიდე, შენ რომ დაგკარგავ, მე მხოლოდ მწუხარება დამრჩება - არც მამა მყავს და არც ბატონი დედა. მამაჩემი ხომ ღვთაებრივმა აქილევესმა მოკლა, როდესაც კილიკიელთა კარგად დასახლებული ქალაქი მოსპო - მაღალკარიბჭიანი თებე“ (ჰომ. ილიად. 6. 410-415).

ეპიზოდი არც ისე დიდია, მაგრამ ანდრომაქესთან ურთიერთობაში კარგად ჩანს, რომ ჰექტორი, რომელიც ბრძოლის ველზე შიშის ზარს სცემს აქაველებს, სახლში მზრუნველი მეუღლე და მამაა; ასევე, „ილიადაში“ ჩანს დასაწყისში, როგორ არავინ ითვალისწინებს ქალის აზრს და ისე დავობენ, ვის უნდა ერგოს ქრისეისი. ანდრომაქეს ეპიზოდში კი ნათლად იკვეთება ქალისადმი სულ სხვაგვარი, პარტნიორული დამოკიდებულება. ჰექტორი თან ბოდის იხდის ქალის წინაშე, თან მშვიდად უხსნის,

რომ მთელი ქალაქი დღეს მას შეჰყურებს და ვერ უღალატებს ტროელებს. გარდა ამისა, იგი ზრუნავს, რომ მომავალში მისი ცოლ-შვილი ტყვედ არ ჩავარდეს და ვინმეს დასაცინად არ შეიქმნას. ამავე ეპიზოდში ანდრომაქეა ის, ვინც პირველი მიგვანიშნებს აქილევსის სიკვდილზე (4.400-440). ანდრომაქესთან დიალოგში კარგად ჩანს, რომ ჰექტორი, რომელიც შიშის ზარს სცემს აქაველებს, ძალიან სათუთი და მოყვარულია ცოლ-შვილის მიმართ.

აგამემნონის, როგორც გმირის სახე, კარგად იხსნება იმ ეპიზოდში, სადაც იგი პეისანდროსსა და ჰიპოლიქოსს დაამარცხებს. აღნიშნული მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ეწინააღმდეგებოდნენ ყველას, ვინც ელენეს ოქროსთმიანი მენელაოსისათვის დაბრუნებას მოითხოვდა, თუმცა მძლავრი აგამემნონი, ცხადია, არ უშინდება მათ და ორივეს ლომივით დააცხრება, ისინი კი ევედრებიან გმირს, რომ შეიწყალოს და სიცოცხლე აჩუქოს. ამ პასაჟში ნათლად ჩანს აგამემნონის ვაჟკაცობა და სიძლიერე. შეპყრობილებმა უკვე იციან, რომ გმირის მახვილს ვეღარსად გაექცევიან. მათი მხრიდან თავის დამცირება სიცოცხლის გადასარჩენად აგამემნონს გმირული ბუნების მქონე ადამიანად გვისახავს. ისინი გმირს ევედრებიან: „ცოცხლად აგვიყვანე, ატრევსის ძეო, და ღირსეული გამოსასყიდი მიიღე. ანტიმაქოსის სასახლეში უამრავი განძია - სპილენძი, ოქრო, რკინის უამრავი ნაკეთობა, სიხარულით მოგცემს მამაჩვენი უზარმაზარ გამოსასყიდს, თუ გაიგებს, რომ ცოცხლები ვართ აქაველთა ხომალდებზე“ (ჰომ. ილიად. 11. 130-135).

აქილევსის მხატვრული სახის გასახსნელად ჰომეროსს შემოჰყავს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი - ასტეროპაიოსი, რომელთან ბრძოლის დროსაც აქილევსის საბრძოლო ხელოვნებას ავტორი ცოცხალი სურათით წარმოგვიდგენს: „შემდეგ კი აქილევსმა იფნის შუბი გაუქანა ასტეროპაიოსს, რომ სიცოცხლისათვის გამოესალმებინა; მას ააცილა მაგრამ მაღალ ნაპირს მოარტყა და თავისი სიგრძის ნახევრით ჩაერჭო ნაპირს იფნის შუბი; პელევსის ძემ ბასრი ხმალი ამოიღო ქარქაშიდან და მტრისკენ გაიწია, მან კი სცადა აქილევსის შუბის ამოდრობა, მაგრამ ვერ შეძლო მიწიდან ამოეგლიჯა მძლავრი ხელით. სამგზის შეარხია, სცადა ამოეღო, სამგზის

გამოეცალა ძალა; მეოთხედ კი სცადა, ჩამოჰკიდებოდა და გაეტეხა აიაკოსის შთამომავლის იფნის შუბი, მაგრამ მანამდე აქილევსი დაეცა თავს და სული ამოხადა“ (ჰომ. ილიად. 19. 170-180).

პატროკლოსთან მიმართებაში იკვეთება აქილევსის, როგორც საუკეთესო მეგობრის სახე. ერთადერთი, რა მიზეზითაც იგი ტროას ომში ბრუნდება, ბავშვობის მეგობარი პატროკლოსის სიკვდილისთვის შურისძიებაა (ჰომ. ილიად. 16).

ჰომეროსის „ოდისეაში“ ოდისევსის სახე სწორედ სხვა პერსონაჟებთან მიმართებით იხსნება. ასე, მაგალითად, ნიმფა კალიფსოსთან ეპიზოდში სჩანს მისი ტკივილიანი დამოკიდებულება სამშობლოს მიმართ, როცა მასზე შეყვარებულ კალიფსოს უხსნის, რომ თავისი ქვეყნის კვამლი ურჩევნია სხვაგან ძალიან კარგად ყოფნას; მისი შეყოვნების ერთ-ერთი მიზეზი ნიმფა კალიფსო იყო, რომელთანაც გმირი გარკვეული პერიოდი ცხოვრობდა. ჰომეროსი კალიფსოსთან ოდისევსის ყოფნას შემდეგი სიტყვებით აღწერს: „მარტოდენ ოდისევსს, სამშობლოსა და მეუღლის მონატრულს, ღრმა მღვიმეში აკავებდა მისი ქმრობის მოწადინე თმამშვენიერი ნინფა კალიფსო“ (ჰომ. ოდის. 1. 10-15). აქვე სჩანს ოდისევსის დიდბუნებოვნობა, როცა წასასვლელად გამზადებული, კალიფსოს უხსნის, იმიტომ კი არ ტოვებს, რომ პენელოპე მას ჯობია, ან თავს ცუდად გრძნობს ოგიგიის კუნძულზე, არამედ იმიტომ, რომ სახლისა და სამშობლოს სიყვარული ძლევს მასში ყველაფერ დანარჩენს.

საინტერესო პერსონაჟია ოდისევსის სასახლის მოახლე, რომელსაც ჰომეროსი ეპითეტით - „მოკრძალებული“ - მოიხსენიებს. ტელემაქოსთან მისულ ათენას მოახლე დიდი პატივისცემით ექცევა: „მოახლემ ხელის დასაბანად ვერცხლის ტაშტი და წყლით სავსე მოოქროვილი სურა მოართვა სტუმარს და წმინდად გარანდული ტაბლა დაუდგა წინ. მოკრძალებულმა მეკუჭნავემ პატივსადებ სტუმართათვის განკუთვნილი მრავალფერი ჭამადით გაუწყო სუფრა“ (ჰომ. ოდის. 1. 135-140). ჰომეროსი მეკუჭნავის სახით გვაჩვენებს, რაოდენი პატივისცემით ხვდებიან სტუმარს ოდისევსის სასახლეში. ოდისევსისა და ტელემაქოსისთვის სტუმარ-მასპინძლობის წესი ერთ-ერთ მთავარ კულტურულ ღირებულებას წარმოადგენს და მეკუჭნავეც მათი ამ წესის

შემსრულებელი, განმახორციელებელია.

„ოდისეაში“ მნიშვნელოვანი ფუნქციის მქონე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან თვით სასიძოები, რომლებიც მთავარი გმირისა და მისი ვაჟისათვის დაბრკოლების გადალახვის აუცილებელ ფაქტორს წარმოადგენენ. გარდა ამისა, მათ რაიმე სხვა ფუნქცია ნაკლებად აკისრიათ. მათი მთავარი სურვილი და მიზანსწრაფვაა, დედოფლის სარეცელი გაიზიარონ და დიდძალი ქონება ხელში ჩაიგდონ. მთავარი გმირისათვის კი ამგვარი საფრთხე, რომელიც მის ღირსებას პატივს აჰყრის, ერთგვარი გამომაფხიზლებელი საშუალებაა, რომ შინისაკენ დასაბრუნებლად ყოველგვარი წინააღმდეგობა გადალახოს.

სასიძოები რომ უარყოფითი პერსონაჟები არიან, ამას ათენას სიტყვებიც კარგად ადასტურებს, როდესაც იგი ტელემაქოსს ეუბნება - ნებას მიუშვი დამთხვეული სასიძოები, რადგან ისინი ვერ გრძნობენ, რომ მათი დალუპვის დღე ახლოვდებაო. ათენა სასიძოებს შემდეგი ეპითეტებით მოიხსენიებს: „გონებადაზნეულნი“, „უსამართლონი“, „დამთხვეულნი“. ქარაფშუტა სასიძოების ფონზე, კიდევ უფრო მაღლდებიან ტროას გმირები მკითხველის თვალში, თუმცა, არის კიდევ ერთი ნიუანსი - ოდისევსი, თავისი ცოლის გულისთვის, ფაქტობრივად, მთელი კუნძულის ახალგაზრდობას მუსრს ავლებს. მითის სტრუქტურის მიხედვით, დაუსრულებლად გრძელდება დადებითისა და უარყოფითის დაპირისპირება და ფუნქციების გაცვლა, მაგრამ ჰომეროსი აქაც ამაღლდა ამ სტრუქტურაზე, კონფლიქტი ჩაკეტა და სასიძოების ნათესავები და ოდისევსი მოარიგა (ჰომ. ოდ. 24).

საინტერესო პერსონაჟია მოკრძალებული ევრიკლეა, რომელიც გმირმა ლაერტემ ოდესლაც ოც ძროხად იყიდა. იგი მეორე პერსონაჟია ოდისევსის ძაღლის შემდეგ, რომელმაც იცნო დიდი ხნის წინ სასახლეს მოშორებული პატრონი და რომლის აღზრდაშიც მსახურს დიდი წვლილი მიუძღვის. გამჭრიახი მეკუჭნავე ევრიკლეა დღისითა და ღამით სდარაჯობდა ოდისევსის ქონებას, უფრო მეტადაც კი, ვიდრე პენელოპე (ჰომ. ილ. 22). უსასრულო ერთგულების ფორმულასაც ხშირად მის სახელს არქმევენ (Kirk 1965).

„ოდისეას“ მეორე სიმღერაში, როცა ტელემაქოსი საფიხვნოში შეკრებილებს ხვდება, პირველად სიტყვას წარმოსთქვამს მოხუცი ეგვიპტოსი, „სიბერისგან წელში მოხრილი“. როცა ტელემაქოსი გამოჩნდება, იგი ყველას გასაგონად ამბობს: „ყური დაუგდეთ, ითაკელნო, ჩემს სიტყვას! მას შემდეგ, რაც ღვთიური ოდისევსი ღრმამუცლიანი ხომალდებით გაემგზავრა, ერთხელაც არ შევეყრილვართ საფიხვნოში. ვინ მოგვიხმო ახლა? ვის დავჭირდით, ბერსა თუ ჭაბუკს? იქნებ, დალაშქვრა განუზრახავთ ჩვენი და ეს უნდა შეგვაწყობინოს? ან, იქნებ, სხვა რამ საერო საქმეა გადასაწყვეტი? ვინც უნდა იყოს იგი, უთუოდ კეთილმოსურნეა ჩვენი. ზევსიმც შეეწევა მას!“ (ჰომ. ოდის. 2. 15-25). მოხუცი ეგვიპტოსის ეს სიტყვები ერთგვარად მოასწავებს, რომ ტელემაქოსის მიერ წამოწყებული საქმე მშვიდობით და წარმატებით დაგვირგვინდება.

მეორეხარისოვანი პერსონაჟია აგრეთვე ლაერტესი - ოდისევსის მამა, რომლის საშუალებითაც, გარკვეულწილად, ყოვნდება პენელოპეს რომელიმე სასიძოვზე გათხოვების ამბავი. პენელოპემ დროის გასაყვანად ასეთი ეშმაკობა მოიფიქრა, დაიწყო სუდარის ქსოვა და სასიძოვებს უთხრა: „ჭაბუკნო, თუმცა ამ ქვეყნად აღარაა ოდისევსი, ქორწილს ჯერხნობით ნუ გავმართავთ, ვიდრე გმირ ლაერტეს თეთრ სუდარას არ მოვუქსოვ იმ დღისათვის, როცა დამლუპველი მოირები სამუდამო ძილით დააძინებენ. არ მინდა განვიცხონ აქაველმა დიაცებმა, უსუდაროდ როგორ უწევსო ეს დოვლათიანი კაცი“ (ჰომ. ოდის. 2.100-105).

ცოლ-ქმრული ურთიერთობის ჰომეროსისეული იდეალი ჩანს „ოდისეას“ 23-ე წიგნში ე.წ. საწოლის სცენაში: საიდუმლო იცის მხოლოდ ორმა - ცოლმა და ქმარმა, რითაც ჰომეროსი ნათელყოფს არა ცოლისა და ქმრის სოციალურ როლს საზოგადოებაში, არამედ ორ ინდივიდს, ქალსა და მამაკაცს შორის არსებულ ძალზე პიროვნულ და ინტიმურ ასპექტებს, რაც განსაზღვრავს კიდევ მათი, როგორც ერთიანი, მთლიანი კავშირის ჩამოყალიბებას (ჩიხლაძე 2003:61-62).

საგულისხმო პერსონაჟია ნესტორი, ოდისევსის ძველი მეგობარი, რომელსაც გმირმა გამგზავრების წინ სახლის პატრონობა ანდო. ცხადია, ეს შემთხვევითი არ არის.

ეს ფაქტი მიუთითებს იმაზე, რომ ოდისევსი მას ძალიან ენდობა.

ნესტორის ფუნქცია „ოდისეაში“ ის არის, რომ ტელემაქოსს გასცეს პასუხი ყველა შეკითხვაზე. იგი, ბევრ კარგ რჩევასთან ერთად, მენელაოსთან მისვლას ურჩევს ტელემაქოსს ოდისევსის ამბის გასაგებად. ასევე, „ოდისეაში“ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია აგამემნონი, რომლის შესახებაც ათენა ეუბნება ტელემაქოსს, სჯობს მრავალჭირნახული დაბრუნდე შინ, ვიდრე მალე დაბრუნებული მოკვდე სასიძოების ხელით ისე, როგორც აგამემნონი დაილუპა ცოლისა და ეგისტოსის ხელით.

როცა ტელემაქოსი მენელაოსთან მივა, გმირი იხსენებს დალუპულ მეომრებს და განსაკუთრებით ოდისევსის ბედი აღეღვებს. მენელაოსი მიმართავს ტელემაქოსს: „ძილი მიკრთება და კიჭაშეკრულს ლუკმა აღარ გადამდის ყელში, როცა ვიგონებ მრავალტანჯულ ოდისევსს. იმთავითვე, ხვედრი და ტანჯვა დაჰკვებებია ბედმავს და მეც მწუხარება მიწერია გამუდმებული, სანამ სამშობლოში არ დაბრუნდება იგი. ისიც არ ვიცი, - ცოცხალია თუ მკვდარი: ალბათ მის გამო მწუხარებენ ახლაც მოხუცი ლაერტე, ერთგული პენელოპე და ტელემაქოსი“ (ჰომ. ოდის. 4. 100-105).

ამავე ეპიზოდში კარგად ჩანს ელენეს გონიერება. იგი ეკითხება მენელაოსს, სტუმრები ვინ არიანო, რადგან ტელემაქოსი ოდისევსს მიახმავს. ქალი ამბობს: „თითქოს ტელემაქოსი მედგასო თვალიწინ. ის ხომ ახლადშობილი დატოვა დიდსულოვანმა მამამისმა, როცა აქაველი ვაჟკაცები ტროას გაემგზავრნენ ჩემი უღირსი თავის გამოსახსნელად“ (ჰომ. ოდის. 4. 140-145). აქ, გარდა იმისა, რომ ელენეს გონიერება ჩანს, მას უკვე კარგად აქვს გააზრებული, თუ რაოდენ დიდი ბრძოლა მოხდა მის გამო. იგი თავის თავს უღირსს უწოდებს და ამით მკითხველი ხვდება, რომ ელენეს გაცნობიერებული აქვს სასტიკი ომის მძიმე შედეგი, რომელიც მის გამო მოხდა, რაც „ილიადაში“ ნაკლებად იგრძნობოდა.

საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია გრძნეული პროტევსი (ზღვისკაცი, ბერიკაცი), რომელსაც აქვს გარდასახვის უნარი. მენელაოსი იხსენებს, როგორ უყვება გრძნეული პროტევსი, თუ რა ბედი ეწიათ გმირებს და ერთ-ერთ მათგანზე ამბობს: ერთი მამაცი მამრი დღემდე დახეტილობს უკიდევანო ზღვის ზურგზეო (ცხადია,

ოდისევსს გულისხმობს). პროტევის საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ იგი ოდისევსს მკვდრად არ მიიჩნევს და მის გულშემატკივრებსაც იმედით აღავსებს, რომ ოდისევსე აუცილებლად დაბრუნდება.

ოდისევსს დასახმარებლად ათენა თეთრმკლავება ნავსიკაას შეახვედრებს, რომ ფეაკელთა ქალაქში წაიყვანოს გმირი. ნავსიკაას მამას - ალკიონეს - ძალიან მოეწონება ოდისევსი და შემდეგი სიტყვებით მიმართავს მას: „ზევისის, აპოლონის და ათენას სახელსა ვფიცავ, შენისთანა მამრი, ჭკუა-გონებით ჩემი სწორი და მისანდობელი რომ ჩამსიძებოდა, სახლსა და ქონებას მივუბოძებდი, თუკი აქ დარჩენას მოინდომებდა. მაგრამ ძალით ვერავის დავაკავებთ ფეაკელნი, - ავი თვალით შეხედავდა ზევსი ამ საქმეს“ (ჰომ. ოდის. 7. 310-315). ალკიონეს სახით ჰომეროსი ოდისევსის პიროვნებას კიდევ უფრო ნათლად წარმოგვიჩენს, რომელიც ბევრი ადამიანისთვის სასურველი სასიძო შეიძლება იყოს. ალკიონე ძალიან დიდ პატივს სცემს ოდისევსს და ეხმარება, რათა სავალი გზა შეუმსუბუქოს.

ჰომეროსი თავის აშკარა პოზიტიურ მიმართებას ამჟღავნებს იმ საზოგადოების მიმართ, რომელშიც გათანაბრებულია ქალისა და მამაკაცის უფლებები არა მხოლოდ ოჯახში, არამედ ქვეყანაში, ისე, როგორც ეს არის ფეაკებთან. შეიძლება ითქვას, რომ ევროპულ ლიტერატურაში ფეაკების ქვეყანა არის პირველი უტოპიური ქვეყანა, რომელიც ლიტერატურაში აღიწერა. აქ არ არის ანტაგონიზმი, აქ ყველაფერი ხარობს და ყვავის, დედოფალი კი მეფის თანაბარ პატივშია. მეფე ალკიონე ხელის გულზე ატარებს არეტეს. მან მიანიჭა ქალს პატივი, რომელიც „ქმრის სახლში არც ერთ მეუღლეს არ ღირსებია არასდროს“ (ჩიხლაძე 2003: 62-63).

ადამიანში ესა თუ ის მოგონება ხშირად სიმღერის მოსმენისას აღიძვრება. ეს უკანასკნელი ზოგჯერ ტკბილ მოგონებებს აღვიძებს ჩვენში, ზოგჯერ კი სევდიან წარსულზე დაგვაფიქრებს. „ოდისევს“ მერვე სიმღერაში არის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი - დემოდოკოსი, რომელიც ძველ ამბებს იხსენებს და ყვება, თუ როგორ შევიდა ტროას ცხენი ილიონში, ამ დროს კი ოდისევსს დარდი შემოაწვება გულზე. სიმღერის ფუნქცია ამ შემთხვევაში ის არის, რომ ოდისევსში გააღვიძოს წარსული

ემოციები და ჩვენ ვხედავთ გმირს, რომელსაც არ შეუძლია ცრემლიანი თვალების გარეშე გაიხსენოს დაკარგული მეგობრები, მათთან ერთად გატარებული დრო. ამით, ოდისევსი ჩვენს სიმპათიას კიდევ უფრო იმსახურებს. დემოდოკოსის ფუნქცია კი სწორედ ის არის, რომ გმირში სენტიმენტები გააღვივოს და მისი განსხვავებული, გულჩვილი ბუნება გვიჩვენოს. ოდისევსი მას ასე მიმართავს: „მოკვდავთა შორის უპირველეს კაცად მიმაჩნია, დემოდოკოს! არ ვიცი, ვინ მოგმადლა სიმღერის ნიჭი, ზევსის ასულმა მუზამ თუ თავად ვერცხლისმშვილდოსანმა აპოლონმა, კარგად კი მღერი აქაველთა ქველ საქმეებზე. თითქოს მონაწილე ყოფილიყავ ან თვითმხილველისაგან მოგესმინოს მათი ამბავი“ (ჰომ. ოდის. 8. 485-490).

ტურფა კალიფსოს მსგავსად, ოდისევსისთვის ერთგვარ დამაბრკოლებელ ფაქტორს კირკე წარმოადგენს. ოდისევსი ერთგან ამბობს - ამაოდ სურდა ქმრად გავეხადე ცბიერ კირკეს, აიას მბრძანებელსო. კირკემ ოდისევსის მეგობრები ღორებად გადააქცია, თუმცა, ჯადოსნობის წყალობით, ოდისევსმა მეგობრების ბედი არ გაიზიარა, რადგან ჰერმესის დახმარებით იგი ჯადოწამლით გაიჩიბა. აღსანიშნავია ის, რომ კირკეს ოდისევსის ტრფობა გაუჩნდა და დახმარებაც კი გაუწია გმირს. მართალია, ჰომეროსი კირკეს გრძნეულ და ჯადოქარ-პერსონაჟად წარმოგვიჩენს, რომელსაც ჰყავს ჯადოწამლით გაჩიბებული მგლები და ლომები, ასევე ბასრბრჭყალიანი მხეცები, მაგრამ მასში ზნეკეთილი ადამიანური თვისებებიც არსებობს (ჰომ. ილ. 10).

ფუნქციურად ძალიან საინტერესო პერსონაჟია ჰერმესი, რომელიც ოდისევსს ეუბნება, შენი მეგობრების გამოსახსნელად თუ მიდიხარ, ეს წამალი გამომართვი და თან წაიღეო, ეს გიხსნის შავი დღისგანო და, ფაქტობრივად, ჰერმესმა გმირი ღორად გადაქცევას გადაარჩინა. ევრიკლუას მსგავსად, ოდისევსის ქონებას, მის სახლ-კარს, ოჯახს იცავს მისი ერთგული ყრმა - მელორე ევმეოსი, რომელიც თავდადებულად ემსახურება თავის პატრონს და გულმოდგინედ ზრუნავს მის საბადებელზე.

ოდისევსს მრავალი ხიფათის გადატანა მოუწია. ერთ-ერთი ასეთი წინააღმდეგობა იყო გოლიათ კიკლოპთან შერკინება. ოდისევსი თავისი

მოხერხებულობით ამარცხებს მას და უვნებლად დააღწევს თავს გამოქვაბულს. კიკლოპთან შერკინებისას, ნათლად იკვეთება როგორც ოდისევსის საბრძოლო უნარი, ასევე მისი ჭკუასიუხვე (ჰომ. ილ. 9. 500-550).

გარდა წარჩინებული ქალებისა, „ოდისეაში“ არიან, მაგალითად, ქერის დამფქველი ქალი, რომელიც ზევსს ევედრება, უკანასკნელი იყოს სასიძოებისთვის დღევანდელი ნადიმო. ქერის დამფქველ ქალს ჰომეროსი სახელით არ მოიხსენიებს, თუმცა, ფაქტია, რომ იგი სასიძოების თარეშით და ქონების გაჩანაგებით უკმაყოფილოა (24. 801); ორმოცდაათი მონა ქალი, რომელთაგან თორმეტმა მრუმობა დაიწყო და ოდისევსის ოჯახი შეურაცხყო; მესაწოლე ქალი, აქტორისი, რომელმაც იცოდა, რისგან იყო დამზადებული ოდისევსისა და პენელოპეს საწოლი, ანუ მათი მესაიდუმლე იყო.

ჩვენთვის საინტერესო პერსონაჟს ვხვდებით პოემაში „ეთიოპიდა“, რომელიც უნდა ეკუთვნოდეს ძვ.წ. VIII საუკუნის ეპიკოსს. „ილიადას“ ბოლო სტრიქონებში აღნიშნულია, რომ როცა ტროელები დაკავებული იყვნენ ჰექტორის დაკრძალვით, აქ მოვიდა დიდგულა არესის ქალიშვილი, კაცთა მკვლელი. ამ სტრიქონების სქოლიოში ნათქვამია, როგორ იყო არაპირდაპირ „ილიადა“ დაკავშირებული პენტესილეას ამბებთან. ფრაგმენტი არ მიეწერება არქტინოსის „ეთიოპიდას“, მაგრამ აშკარად ჰომეროსის მიმდევარს ეკუთვნის. ავტორი ეთანხმება პროკლოსს, რომ პენტესილეა მოვიდა აზიაში თრაკიიდან, ტროელების საშველად, ჰექტორის გარდაცვალების შემდეგ (ეთიოპიდა, ფრ. I Allen). არქტინოსის მიხედვით (კვინტ.სმირნ. Iff). ის იყო არესისა და ოტრესეს ქალიშვილი. პრიამოსის დასახმარებლად პენტესილეა იმიტომ მივიდა, რომ მას შემდეგ, რაც თესევსმა ითხოვა ფედრა, ჰიპოლიტოსმა ააჯანყა ამძონები მის წინააღმდეგ. მას შემთხვევით შემოაკვდა მოკავშირე და ცოდვებისგან განწმინდა პრიამოსმა (აპოლოდ. ეპიტ. 5.1.).

დედოფალი პენტესილეა ბრძოლის ველზე მოკლა აქილევსმა. გარდაცვლილმა დედოფალმა „შური იძია“ მკვლელზე იმით, რომ მას შემდეგ, რაც მოკლულს იარაღი და აბჯარი შემოაცალა, მოიხიბლა ქალის სილამაზით და თავდავიწყებამდე შეუყვარდა იგი. აქილევსი იმდენად შეძრული იყო, როცა თერსიტესმა დასცინა,

გარნისხებულმა აქილევსმა მოკლა ბერძენი მეომარი. მერე კი, იმავე მიზეზით, დიომედესს წაეკიდა. პენტესილეა ტროელებმა პატივით დაკრძალეს (კვინტ.სმირნ. I. 750ff).

რატომ დაგვანტერესა ამ სახემ? იგი საკვანძო ფუნქციას ასრულებს სახელმძღვანელო აქილევსის ცხოვრებაში. ქალი თავდაუზოგავად იბრძოდა და ამითაც მოხიბლავდა აქილევსს. აშკარაა, რომ ის გრძნობა, რომელიც აქილევსს დაეუფლა გარდაცვლილი, მისივე ხელით მოკლული დედოფლის მიმართ, უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ ქალის სილამაზით მოხიბვლა (შდრ.: Ninck 1941:62; Bothmer 1957:23).

აპოლონიოს როდოსელის პოემის ანალიზი ცხადყოფს, რომ პოეტი საკმაოდ დაშორდა ჰომეროსის პოეტიკის ძირითად მრწამსს, მათ შორის, გმირთა ინდივიდუალიზაციის ჰომეროსისეულ პრინციპებსაც. ასე, მაგალითად, აპოლონიოს როდოსელი უარყოფს ეპითეტთა რეგულარული განმეორების მეთოდს, უფრო მეტიც, მის გმირებს, მათ შორის იასონსაც, პოეტი საერთოდ არ ახასიათებს ეპითეტთა დონეზე. იგი არ ცდილობს მოახდინოს გმირის მეტყველების ინდივიდუალიზება, შესაბამისად, მთავარი გმირი მასზე დაკისრებულ მოვალეობას ასრულებს არა რაღაც განსაკუთრებული თვისებების წყალობით, არამედ გარედან დახმარებით. ავტორს არ აინტერესებს არც მედეას ინდივიდუალური სახის შექმნა. მისი ყურადღება მიჰყვება სასიყვარულო ვნებათა წარმოქმნის მექანიზმისა და ფსიქოლოგიზმისაკენ. ამგვარად, ეპიკურ სახეთა ფორმირების პროცესში „არგონავტიკა“ იმ ეტაპად შეიძლება ჩაითვალოს, როცა, ერთი მხრივ, ხდება ლეგენდარულ პერსონაჟთა დეჰეროიზაცია, ხოლო, მეორე მხრივ, იწყება ეპოსში ფსიქოლოგიურ განცდათა და ვნებათა მიმართ ინტერესის ზრდა (ჩიხლაძე 2003:53-54).

აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკაში“ მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა მნიშვნელოვანი ფუნქციები მთელი სიცხადით წარმოჩნდება. არგონავტიკის პირველ თავში თითქმის ყველა არგონავტი პირველხარისხოვანია, თუმცა შემდეგ, როგორც მოქმედების განვითარება გვიჩვენებს, ისინი უკვე მედეას მიერ მართულები არიან და

მეორე ფლანგზე გადაინაცვლებენ.

„არგონავტიკის“ პირველ წიგნში არის ერთი ეპიზოდი, სადაც იასონის დედა, ალკიმედე, ძლიერ წუხს შვილის გამგზავრების გამო. იგი ამბობს, ნეტავ, იმ დღესვე დამელია სული, როცა მე უბედურმა გავიგე, რომ მეფე პელიასმა საზარელი ბრძანება გასცაო: „შენ მიდიხარ, მე კი ცარიელ სახლში მონა ქალის მსგავსად უნდა დავრჩე, შენი სურვილით დამდნარი, შენით, ვისი წყალობითაც უწინ მრავალი სიხარული და სახელი მომნიჭებია“. ალკიმედეს ამ სიტყვებში იასონის სახე ძალიან კარგად იხსნება, ჩანს, თუ რაოდენ კარგი შვილია იგი მშობლებისთვის. იასონი კი დედას ეუბნება, ეცადე, მშვიდად იყო და გჯეროდეს, შინ უვნებლად დავბრუნდებიო (აპოლ. როდ. არგ. 1.240-245).

„არგონავტიკის“ პირველ წიგნში, როდესაც არგონავტები მოდიან იასონთან დასახმარებლად და აპოლონიოს როდოსელი დეტალურად აღწერს მათ სახელებს, ერთ-ერთი პერსონაჟი არის პალემონიოსი, რომელსაც ავტორი ეპითეტით „კოჭლი“ მოიხსენიებს და მისი მთავარი ფუნქცია ხაზგასმულია სიტყვებით, რომ მან სახელი უნდა მოუხვეჭოს იასონს (აპოლ. როდ. არგ. 1. 200-205).

საინტერესო პერსონაჟია ჰერაკლე, რომელმაც წინამძღოლობაზე უარი თქვა და ყველას გასაგონად განაცხადა: „ნურვინ შემომთავაზებს ასეთ პატივს; მე არ დავყვები და ასევე სხვასაც ავუკრძალავ წინამძღოლობას. დაე, მან მართოს ლაშქარი, ვინაც შეკრიბა!“ (აპოლ. როდ. არგ. 1. 340-345). ფაქტობრივად ამ სიტყვებში ჩანს, თუ როგორ გადააბარა მთელი პასუხისმგებლობა გმირმა იასონს და როგორ უწყობს ჰერაკლე ხელს იასონის სახის გახსნას, კერძოდ იმას, რომ იასონს თავადაც შეუძლია, რომ ამოდენა ლაშქარს უხელმძღვანელოს.

ლაშქრის განტვირთვა და დარდის განქარვება არგონავტებისთვის მხოლოდ ორფევსს, მომღერალს შეუძლია, რომლის სიმღერაც დიდად აღაფრთოვანებდა გმირებს: „ორფევსმა უკანასკნელად ჩამოჰკრა საკრავს და ღვთაებრივი სიმღერაც შეწყვიტა. მაგრამ ყველანი ისე მოიხიბლნენ, რომ სიმღერის დამთავრების შემდეგაც კარგა ხანს ჰქონდათ თავები წინ წამოწეული და ყურებდაცქვეტილნი

გარინდულიყვენ. ასე მოაჯადოვა ისინი სიმღერით ორფევსმა“ (აპოლ. როდ. არგ.1. 490-500).

როცა არგონავტები გზად ჰერაკლეს დაკარგავენ და მის გამო სევდასა და დარდს მიეცემიან, ერთ-ერთი გმირი - ტელამონი, გაბრაზებული მიმართავს იასონს: „იჯექ ახლა აგრე მშვიდად, რადგან შენთვის ხელსაყრელი იყო ჰერაკლეს მიტოვება. შენი განზრახვით მოხდა ეს, რათა იმის სახელს არ დაეჩრდილე ელადაში, თუ ღმერთები შინ დაბრუნებას გვიბოძებდნენ“ (აპოლ. როდ. არგ. 1. 1290-1295). აქ კარგად ჩანს იასონის მშვიდი ხასიათი და ნებისყოფის სიმტკიცე, რადგან იგი ტელამონს უხეშად არ პასუხობს და არც შეურაცხყოფას აყენებს მას.

აპოლონიოსი წარმოსახავს საზოგადოებას, რომელიც შედგება ქალებისაგან და მართულია მათ მიერვე. თუმცა ჰიფსიპილე წინამძღოლია, ქალთა საერთო კრებაზე წყდება ყველა საჭირბოროტო საკითხი, რომელიც კუნძულზე წამოიჭრება, ე.ი. გარკვეული თვალსაზრისით, მათთან დემოკრატიული მმართველობაა. მაგალითად, ჰიფსიპილე მანამდე ვერ იღებს გადაწყვეტილებას არგონავტების კუნძულზე შეშვების თაობაზე, სანამ რჩევას არ ჰკითხავს ლემნოსელ ქალებს.

„არგონავტიკის“ პირველ წიგნში, როდესაც გმირები კუნძულ ლემნოსზე მოხვდებიან, მათ დასახმარებლად ჰიფსიპილეს ძიძა - პოლიქსო ახალგაზრდა ქალებს მიმართავს, ხსნა მოგადგათ კარზე და თუ უცხოელებს მიანდობთ სახლ-კარს თქვენ ყოველ სიკეთესა და ბრწყინვალე ქალაქზე მზრუნველობას მიიღებთო (აპოლ. როდ. არგ. 1. 690-700). ქალებს მისი სიტყვა მოეწონებათ. ამ ეპიზოდში პოლიქსოს განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია, რადგან სწორედ მისი დახმარებით და დარწმუნებით მიიღეს ისინი კაცთა უარყოფელმა ქალებმა თავიანთ კუნძულზე.

საყურადღებო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ჰიფსიპილე, რომელიც ეუბნება იასონს, თუ რატომ არ არიან მამაკაცები ლემნოსზე, განუმარტავს მას, თუ როგორ მიატოვეს მათ კანონიერი ცოლები და შვილები თუმცა, მათი დახოცვის ამბავს არ ეუბნება. ჰიფსიპილე სთხოვს იასონს, აქაური მოსახლენი გახდით, შენ მამაჩემის - თოანტის პატივი მოგენიჭებაო. ჰიფსიპილესთან დიალოგში იკვეთება იასონის

ღირსება და მისი გმირული სულისკვეთება. იგი პასუხობს ქალს, დიდი სიამოვნებით მივიღებ შენგან დახმარებას, რაც ძალიანაც გვჭირდება, მაგრამ ამ კუნძულზე მზრძანებლობა, დაე, შენი მზრუნველობის ქვეშ დარჩესო. ამ პატივს, რასაც მე მთავაზობ, ზიზღით კი არ უარვყოფ, არამედ იმიტომ რომ მძიმე დავალებები მაწევსო (აპოლ. როდ. არგ. 1. 840-850).

გარდა იმისა, რომ აქ იასონი ქალს ძალიან ტაქტიანად ესაუბრება და პატივს სცემს მას, კარგად ჩანს მისი ხასიათი და პასუხისმგებლობის გრძნობა, რომელიც ვლინდება იმ სიტყვებში, როცა გმირი თავის შესასრულებელ „მძიმე დავალებებს“ ახსენებს. ამ ამბავს პოემაში უჭირავს დაახლოებით ორასი სტრიქონი, მაგრამ საკმაოდ შთამბეჭდავი ეპიზოდია მთავარი გმირის სახის გასახნელად.

იასონის მიმტვევებელი ბუნება კარგად ჩანს ტელამონთან დიალოგში. ტელამონი, რომელიც გზადავიწყებული გმირების გამო (ჰერაკლე, ჰოლიფემე, ფილასი) იასონს საყვედურობდა და ლანძღავდა, მას შემდეგ, რაც მათ ზღვის სიღმიდან ღვთაებრივი მისანი - გლავკოსი გამოეცხადა, რომელმაც დავიწყებული გმირების გამო უთხრა, ნუ წუხთ მათ გამოო, იასონს ბოდიში მოუხადა. იასონი პასუხობს, მართალია, საშინლად გამომლანძღე, მაგრამ წყენას გულში არ ვინახავ, შენ ცხვრის ფარის გამო კი არ შემომედავე, არამედ მეგობარი ვაჟკაცების გამოო. იმედია, ჩემ გამოც ასე შეედავები სხვას, თუ ოდესმე მსგავსი რამ მომივაო (აპოლ. როდ. არგ. 1. 1330-1350).

კოლხეთისკენ მიმავალ გზაზე გმირებს მრავალი დაბრკოლებისა თუ სიძნელის გადატანა მოუწიათ. ერთ-ერთი ასეთი წინააღმდეგობა მათთვის ბებრიკთა ზვიად მეფესთან - ამიკოსთან შებრძოლებაა. როცა უცხოები მის მიწაზე მოხვდებიან, წესია, მას უნდა შეებრძოლონ. იგი გმირებს მიმართავს, უკან ვერ გაბრუნდებით, სანამ თქვენს ხელებს ჩემი ხელების წინააღმდეგ არ აღმართავთო (აპოლ. როდ. არგ. 2. 10-20). უმამაცესმა პოლიდეკესმა დაამრცხა იგი. მართალია, აქ უშუალოდ იასონი არ მოქმედებს, მაგრამ უკვე ის ფაქტი, რომ მის არმიაში ყველა ძლიერია, კარგად ჩანს პოლიდეკესის საბრძოლო ხელოვნებაში.

პოლიდეკესისა და ამიკოსის გაცხარებულ ბრძოლას აპოლონიოს როდოსელი

მთელი სიცხადით გვიხატავს: „ერთმანეთის ცემა მანამ არ შეუწყვეტიათ, სანამ მძიმე სულის თქმამ ორივე არ დაიმორჩილა. ერთმანეთისაგან ოდნავ მოშორებით დადგნენ და მძიმე სუნთქვით ღვარივით მომსკდარი ოფლი ჩამოიწმინდეს სახეზე. მერე კვლავ ეკვეთნენ მოწინააღმდეგენი ერთმანეთს ისე, ვით ორი გაშმაგებული ხარი ეკვეთება ერთიმეორეს საძოვრად გაშვებული ძროხის გულისათვის. ამიკოსი ყასაბივით ფეხის წვერებზე დადგა, დაიჭიმა და მძიმე ხელი პოლიდევეკეს თავზე დაუშვა; მაგრამ ამან თავი დახარა, შემოტევის დარტყმა აიცდინა და იდაყვილა მოიხვედრა მხარზე ოდნავ. ახლა თვითონ მიუხალოვდა მას მუხლის მუხლში შენაცვლებით და ისეთი ძალით დაჰკრა ყურს ზემოთ, რომ შიგნით ძვლები ჩაუმსხვრია. ამიკოსი ტკივილისაგან მუხლებში ჩაიკეცა და მალე სულიც განუტევა“ (აპოლ. როდ. არგ. 2 120-130).

„არგონავტიკის“ მეორე წიგნში საგულისხმო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ლიკოსი, რომელიც არგონავტებს კეთილად ხვდება, რადგან მათ ბებრიკები დაამარცხეს. იგი ბებრიკებზე სრულებით სამართლიანად არის გაბრაზებული, რადგან უსამართლო ამიკოსმა ჩამოაჭრა და წაართვა საკმაოდ ბევრი მიწა და საზღვრები გასწიეს ღრმა მდინარე ჰიპიოსის დაბლობებამდე. მაღლიერების ნიშნად, მან არგონავტებს აურაცხელი საჩუქარი უძღვნა და შვილიც თან გააყოლა მეგზურად (აპოლ. როდ. არგ. 2. 140-150). აქ ჩანს, რომ არგონავტები, იასონის მეთაურობით, გარდა იმისა, რომ საკუთარ დავალებას ასრულებენ, მისდაუნებურად, სხვათა პრობლემის მომგვარებელთა როლშიც გვევლინებიან.

ჩვენ უკვე ვახსენეთ, რომ ლიტერატურული პერსონაჟები ამა თუ იმ ავტორთან, ამა თუ იმ მხატვრულ ტექსტში, ხშირად „მოგზაურობენ“ ხოლმე. ამ მხრივ, უნდა ვახსენოთ პრომეთეც, რომლის ამბავიც საკმაოდ შორს არის წასული. აპოლონიოსის მიხედვით, სპილენძის ბორკილებით პირქუმ კლდეებზე მიჯაჭვული პრომეთე თავისი ღვიძლით კვებავდა არწივს, რომელიც განუწყვეტლივ მისკენ მიისწრაფვოდა (აპოლ. როდ. არგ. 2. 1240-1245). პრომეთე კიდევ ერთხელ არის ნახსენები ტექსტში. წამალში, რომელიც მედეამ დაამზა იასონისთვის, პრომეთეს სისხლიც ერია. თუ ამ დეტალს ჩავუღრმავდებით, დავინახავთ, რომ იასონის გადარჩენაში პირდაპირ თუ ირიბად

პრომეთეს როლიც ჩანს.

მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია ქალკიოპეს, მედეას დას. არგონავტიკის მესამე წიგნში ქალკიოპე მედეას არწმუნებს, როგორმე იასონს დაეხმაროს და ამით გმირიც გადაარჩინოს და საკუთარი შვილებიც, რაზეც მედეა სიხარულით თანხმდება (აპოლ. როდ. არგ. 3. 720-730). გარკვეულწილად, ქალკიოპეს დამსახურებაა ის, რომ მედეა დიდ მსხვერპლზე მიდის გმირის გადასარჩენად და აქვე იგი საკუთარი დისშვილების სიცოცხლესაც იხსნის დალუპვისაგან.

საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია აფსირტოსი, მედეას ძმა, რომელიც გმირებს წინააღმდეგობას უწევს. ბოლოს მას მედეას დახმარებით იასონი სიცოცხლეს გამოასალმებს. აქვე, არის ერთი სიმბოლური დეტალი, რომელიც გვაფიქრებინებს, რომ მედეასა და იასონის სიყვარულს მომავალში საფრთხე დაემუქრება. ეს სიმბოლური მარცვალი აფსირტოსის ჭრილობიდან მჩქეფარე შავი სისხლია, რომელიც მედეას პეპლოპსს შეღებავს. აპოლონიოს როდოსელი ამ სურათს შემდეგნაირად აღწერს: „აფსირტე ტამრის შესასვლელთან მუხლებზე დაეცა, ძლივსდა მსუნთქველმა გმირმა ორივე ხელში მოაგროვა ჭრილობიდან მჩქეფარე შავი სისხლი და შებრუნებულ დას თეთრ პირბადესა და პეპლოსზე შეასხა. ყოვლის დამთრგუნველმა, მრისხანე ერინიამ განმჭვრეტი თვალით იხილა, თუ როგორი ვერაგული საქმე ჩაიდინა“ (აპოლ. როდ. არგ. 4. 470-480). აფსირტოსის მოკვლის გამო ზევსი განრისხდა და მან არგონავტებს გადაუწყვიტა, მრავალი ტანჯვა გადაეტანათ, მერე კირკეს შეგონებებით განწმენდილიყვნენ საზარელი მკვლელობისაგან და ისე დაბრუნებულიყვნენ შინ. აქ ჩანს კირკე, როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, რომლის ფუნქციაც ის არის, რომ მან უნდა განწმინდოს მედეა და იასონი საზარელი მკვლელობისაგან (აპოლ. როდ. არგ. 4. 700-710).

მედეასა და იასონის სასიყვარულო კავშირის განმტკიცებაში დიდი წვლილი მიუძღვით არეტესა და ალკიონეს, რომლებმაც, ფაქტობრივად, ისინი ოჯახურად დააკავშირეს ერთმანეთს. არგონავტიკის მეოთხე წიგნში მედეა არეტეს შეევედრა, გადამარჩინეო. არეტე კი ქმარს, ალკიონეს, ეუბნება, ჩემი ხათრით, დაიხსენი ისინი

კოლხებისგან, ესენი ჩვენი კუნძულის მეზობლები არიან, ხოლო აიეტს არ ვიცნობთ, მხოლოდ გვსმენია მის შესახებო. ალკიონემ თქვა, მე აიეტსაც დიდ პატივს ვცემ, მიუხედავად იმისა, რომ შორს ცხოვრობსო და არეტეს უთხრა, თუ მედეა ქალწულია, მამამისს დავუბრუნებ, ხოლო თუ მას სარეცელი აქვს გაზიარებული იასონთან, წყვილს ერთმანეთს არ დავაშორებო. ეს არეტეს გაეხარდა და მხევალ ქალებს დაავალა, გმირებისთვის ეს ამბავი ეთქვა: მათ სარეცელი გაეზიარებინათ და ალკიონე ერთმანეთს არ დააშორებდა (აპოლ. როდ. არგ. 4. 1100-1110). მედეა და იასონი ასეც მოიქცნენ.

როცა გმირები ჰესპერიდების ბაღში მოხვდებიან, ერთ-ერთი პერსონაჟი ეუბნება გმირებს, სწორედ თქვენს შემწედ მოვიდა აქ უთავხედესი ვაჟკაცი, რომელმაც გველეშაპი მოკლაო (აპოლ. როდ. არგ. 4. 1460-1465). იგულისხმება ჰერაკლე, რომელიც გმირებმა გზად დაკარგეს. აქ ჰერაკლეს ფუნქცია ისაა, რომ მან გმირებს შეუმსუბუქა ერთ-ერთი დავალების შესრულება.

აპოლონიოსის პოემაში მედეა, შესაძლოა, მაგიასთან კავშირის გამო, ფლობს იმ ძალას, რომელსაც ვეღარ აკონტროლებს მამაკაცი - მამა, ქმარი, ძმა. სამივე მათგანის კეთილდღეობა მედეას ქმედებებზეა დამოკიდებული. უფრო მეტიც, მედეაზეა დამოკიდებული, არგონავტები თავიანთ მისიას შეასრულებენ, თუ სიცოცხლეს კოლხეთში დაასრულებენ. შესაბამისად, მედეას ფონზე, ყველა მამაკაცი პერსონაჟი მეორეხარისხოვანი ხდება.

პოემის მანძილზე, მედეა განიცდის ტრანსფორმაციას უმანკო ქალწულიდან, რომელსაც შეუყვარდა იასონი, ძლევაძლიერ ქალამდე, იმ გადაწყვეტილების მიღების შემდეგ, რომელამდეც თავისი სიყვარული ხსნის იდეამ მიიყვანა (Gehrke 1995:78-89).

აპოლონიოსი აშკარად წავიდა თავისი გმირების დეჰეროიზაციის გზით, როგორც კი ისინი კოლხეთში ჩავიდნენ. იასონი, მედეას პოემაში გამოჩენის შემდეგ, ფაქტობრივად, ხდება სათამაშო ქალის ხელში. მის გეგმებზე და შესაძლებლობებზეა დამოკიდებული იასონისა და არგონავტების ბედი.

აპოლონიოსთან იასონი გზადაგზა ანტიგმირია, მიუხედავად იმისა, რომ საგმირო

საქმეებსაც ჩადის, მაგრამ იგი არ ანიჭებს დიდებულებას პოემაში გადმოცემულ ამბებს. მედეაა ის, ვინც ყველაფერს განაგებს, გეგმავს და ასრულებს. მედეაა სათანადო გმირი. რაც უფრო იზრდება მედეას როლი პოემაში, მით უფრო მცირდება იასონის ფუნქცია. მედეაა ის პერსონაჟი, რომელზეც ყველაფერია დამოკიდებული. ამას ადასტურებს მედეას წინასწარმეტყველური სიზმარიც (აპ. როდ. 3. 616-743).

ხაზგასმით გვსურს აღვნიშნოთ, რომ მედეას გმირული თვისებები მქლავნდება მისი ემოციების ფონზე და მისი გრძნობების საჭიროებების მიხედვით, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების დახმარებით. ეს თემა პოემაში განვითარებულია ხუთ ეტაპად:

წიგნი 3:

1. სტრიქონები 275-298, მედეა ხვდება იასონს და ეროსი მას სიყვარულით ტკივილს აყენებს;
2. 451-471 სტრიქონები, სადაც პოეტი აღწერს მედეას ტკივილს, როდესაც იასონი მეფის მიერ დაკისრებულ დავალებას ასრულებს;
3. 616-743 სტრიქონები, რომლებიც შეიცავს მედეას წინასწარმეტყველურ სიზმარს და მის დიალოგს დასთან, ქალკიოპესთან;
4. 744-824 სტრიქონები, რომლებიც აღწერს მედეას ტანჯვისა და ეჭვის ღამეს და მის ბოლო გადაწყვეტილებას იასონის დახმარების შესახებ;
5. და ბოლოს სტრიქონები 912-1145, შეხვედრა და სიყვარულის სცენა იასონსა და მედეას შორის ჰეკატეს ტაძარში.

მედეას შინაგანი კონფლიქტი კულმინაციას აღწევს მეოთხე პასაჟში, როცა ჰერას თხოვნით, საბოლოოდ დაადგება იასონისა და არგონავტების დახმარების გზას.

მედეას ამ მაპროვოცირებელ ემოციებს ემატება სიზმარი - თითქოს იასონი ოქროს საწმისის წასაღებად კი არ ჩამოვიდა, არამედ მედეას წასაყვანად. სიზმარშივე იჭერს მედეა იასონის მხარეს მშობლებთან კონფლიქტის დროს და განრისხებული აიეტის ხმისაგან ტირილით იღვიძებს. სამჯერ ცდილობს, დატოვოს ოთახი მტკიცე გადაწყვეტილებით - დაეხმაროს არგონავტებს. მეოთხედ საწოლზე გულშეწუხებული

დაეცემა. კიდევ ერთი ბიძგი - იასონს დახმარებოდა, იყო როდესაც ქალკიოპეს თავისი გაჭირვება გაუმხილა და მანაც ურჩია, ყველაფერი გაეკეთებინა იასონის დასახმარებლად. ბოლო მომენტში ქალკიოპე მშობლების შიშით უკან დაიხევს და მედეა მარტო რჩება თავის ცვალებად გრძნობებთან.

მნიშვნელოვანია, რომ მეოთხე პასაჟში ჩანს მედეას ეჭვები გადაწყვეტილების საბოლოოდ მიღებამდე, მაგრამ წინა პასაჟები დაეხმარა მას, გადასულიყო მოქმედებაზე. კერძოდ:

1. ზრუნვა-სიყვარულის მომენტი, რომელიც ქმნის წრიულ პასაჟს პირველ ორთან მიმართებაში;

2. სიყვარულის მეტაფორა, როგორც ანთებული ალი, გაფართოვდა;

3. მედეას ფიზიკური მდგომარეობა: მისი გახშირებული სუნთქვა, გულის ფეთქვა, უსიტყვობა, მწუხარების ცრემლები, ლოყები, ჩვეულებრივ, ფერმკრთალი, ახლა ნერვიულობისგან - წითელი;

4. მისი ფსიქოლოგიური სტრესი: მისი სულის ყურადღების გაფანტვა, მისი წუხილი, შიში, და ცვალებადი განწყობა იასონის სიცოცხლესა და სავარაუდო სიკვდილთან დაკავშირებით, ისევე, როგორც საკუთარ ბედთან დაკავშირებით, როცა უნდა გადაწყვიტოს და არჩევანი გააკეთოს იასონს და საკუთარ მშობლებს შორის.

ამ პასაჟებით ფონი, თავისი სიმბოლური ფუნქციით, საგულდაგულოდ არის შექმნილი გადაწყვეტილების მისაღებად. შემდეგ პოეტი მიგვიყვანს მედეას ფიზიკურ და ფსიქოლოგიურ საშინელ სამყაროში კონფლიქტამდე.

ფიზიოლოგიური დონე: სტრიქონები 751-754; 761-765; 755-769.

ა. 1. მაგრამ მედეას ნამდვილად არ მოსვლია ტკბილი ძილი.
2. რადგან ესონის შვილისადმი სიყვარულში მრავალი ზრუნვა არ აძინებდა მას.

2.1 ხარების ძლიერი ძალის ეშინია.

2.1.1 ეშინოდა, რომ დაიღუპებოდა უსუსური იასონი არესის მინდვრებში.

3. და თვალებიდან ცრემლი წამოუვიდა.

4. და ტანჯვაში ეწამა იგი.

4.1 ტანჯვა გავრცელდა მის გულში.

4.2 და მის მშვენიერ ნერვებზე.

4.3 და ღრმად კისრის ქვეშ.

4.3.1 სადაც ტკივილი შედის ყველაზე მძაფრად.

4.3.1.1 როცა დაუღალავი სიყვარული მიმართავს მის წინააღმდეგ თავის ძალას, გული მისი აგონიის ღერძი ხდება.

ბ. 5. და სწრაფად უცემდა გული მის მკერდში.

5.1 ისევე როგორც მზის სხივი ციმციმებს სახლის კედლებზე.

5.1.1 წყალი ჩხრიალებს გადმოსხმისას.

5.1.1.1. როცა ქვაბში ასხამენ.

5.2 და აქეთ-იქით სწრაფ ტრიალებს და ცეკვავს

6. ისე კანკალებდა ქალწულის გული.

აქ ორი მოტივი ქმნის კონფლიქტს - სიყვარული იასონის მიმართ და სიყვარული საკუთარი სახლის, მშობლების, ქვეყნის მიმართ. შუაში - ცეცხლის მეტაფორაა პირველ ნაწილში და მზის სხივის - მეორეში. ამის მერე მოდის ფიქრები (სტრიქონები 766-769).

ა. I. და ის ფიქრობდა:

1.1 ახლა, როცა ის აჩუქებდა მას ხარებს ჯადოქრობისთვის.

1.2 ახლა რომ არა.

ბ. 1.3 და რომ ის თავად დაიღუპება.

1.4 და კიდევ, რომ არ დაიღუპოს.

გ. 1.5 და არ მისცემს ხიბლს.

1.6 მაგრამ ისევე, როგორც ის იყო, ჩუმად გაუძლებდა თავის ბედს.

როგორც აქ ჩანს, არსებობს მკაფიო ფსიქოლოგიური განვითარება მედეას სახეში. დამაბულობა აისახება მის ფიქრებში, სიტყვებსა და ქმედებებში. თითოეული ეს ფაზა წარმოადგენს მის ცვალებად განწყობას ეჭვისგან - დარწმუნებისკენ, სიკვდილიდან -

სიცოცხლემდე და შიშიდან - სიხარულამდე.

ამრიგად, ტრადიციული ეპიკური მედია, მოციმციმე მზის სხივის თვალსაჩინო და რეალისტური მოვლენა, ხდება ფსიქოლოგიური მოვლენის ალეგორია: რეალური მოძრაობა მზის სხივი მისი სულის მოძრაობა ხდება. მზის სხივს გაჰყვება მედია და მოქმედებაზე გადადის იასონის დასახმარებლად.

მედია ფლობს ძალას, რომ მართოს და აკონტროლოს სიტუაცია, გაბედოს და წავიდეს მეფე-მამის, აიეტის წინააღმდეგ, გაბედოს და თან გაჰყვეს არგონავტებს საბერძნეთში.

პირველი შეკითხვა, რაც მედიამ იასონს დაუსვა, იყო დაკავშირებული მის გეგმებთან, უფრო სწორად, რას ფიქრობდა იასონი ქალთან მიმართებაში. მას სჭირდება სიცხადე და ლაპარაკობს კონკრეტულ საკითხებზე: შეახსენებს იასონს ფიცს, მსხვერპლშეწირვას; განიხილავს, რა მოუვა და ღმერთებსაც მოუწოდებს. ეს საუბარი მიზნად ისახავს მედიას თვითგადარჩენის უზრუნველყოფას.

აპოლონიოსი აგრძელებს ევრიპიდეს ხაზს და გამოკვეთს მედიას მჭვერმეტყველების - საჭირო დროს საჭირო სიტყვის წარმოთქმის უნარს, რათა მიეცეს ის, რაც სურს. აპოლონიოსის მედიას კარგად ესმის შექმნილი სიტუაციების არსი, ადვილად უღებს ალღოს და ყველა კონფლიქტურ სიტუაციას თავი სასარგებლოდ იყენებს. მას აქვს ორატორული ნიჭი და თვითგადარჩენის დიდი სურვილი. ეს კარგად ჩანს პოემის მეოთხე თავში, როცა გასაჭირში მყოფი ქალიდან მედია ძმის მკვლელობასაც კი დაგეგმავს თავისა და იასონის გადასარჩენად. მართალია, იასონია მკვლელი, მაგრამ მედეაა დამგეგმავი და მისი თანამონაწილეობაც ამ მკვლელობაში აშკარაა.

მედია არის ბრწყინვალე და დესტრუქციული გეგმების ავტორი. ეს მისი ხასიათის რთულ კონსტრუქციას განსაზღვრავს. მისი სახელი პოემაში ხშირად უტოლდება *დამგეგმავს* და მისი ეს უნარი თანმიმდევრულად მუშავდება პოემაში.

მედიას გეგმა უზრუნველყოფს იასონის გამარჯვებას აიეტის არგონავტების მიმართ მიერ წარმოებულ პროცესებში, საშუალებას აძლევს ძმის მოკვლას და

პელიასის ტახტიდან ჩამოშორებას. მედეას დახმარების გარეშე იასონის ამბავი მალევე დასრულდებოდა, რადგან არგონავტებს მიაჩნდათ, რომ აიეტის დავალებების შესრულება შეუძლებელი იყო.

აპოლონიოსთან მედეას მიერ იასონისთვის მიწოდებული წამალი იცავს გმირს აიეტის გამოცდის დროს და სწორედ ის აძინებს დრაკონს, რათა მერე იასონმა ოქროს საწმისი გაიტაცოს. აპოლონიოსი აფსირტოსს რომ იასონს აკვლევინებს, ამით მკვლელ იასონზე ამახვილებს ყურადღებას და ამასთან, წარმოაჩენს კრიტიკულ სიტუაციებში მედეას გამომგონებლობასა და ემმაკობას უფრო, ვიდრე თავად ქმედებას.

აპოლონიოსი ფოკუსირებულია მედეას უნარზე - დაეხმაროს ადამიანებს, გადალახონ კონფლიქტური სიტუაციები. ვარაუდობენ, რომ აპოლონიოსს არ სურდა, ასეთი ადრეული მედეა მკვლელად წარმოეჩინა და უნდოდა, ძალადობისგან თავისუფალი დარჩენილიყო. თუმცა, ეს, სავარაუდოდ, მედეას პერსონაჟის განვითარებას ისახავდა მიზნად, რადგან მოკლე დროში იგი იწყებს თავისი ბნელი მხარის გამოვლენას.

მედეა აცხადებს, რომ იასონმა არ უნდა დაარღვიოს ფიცი, ან *ჩემმა ძრისხანებამ პირდაპირ გაგაძევოს სამშობლოდან, იმის გამო, რაც მე განვიცადე შენი უგულოების გამო. რასაც მე ვამბობ, ღმერთები არ დატოვებენ შეუსრულებელს.*

აპოლონიოსი აღწერს მედეას, როგორც *მწარე რისხვას* და თვლის, რომ იგი მიტოვების საფრთხის წინაშეა და იასონისგან დამშვიდებას მოითხოვს. სავარაუდოდ, მედეას რისხვა ამზადებს აუდიტორიას მისი ძმის მკვლელობისთვის, რომელიც დრაკონის ეპიზოდს მალევე მოჰყვება.

მედეას რისხვა შეიძლება შევადაროთ აიეტისას, როდესაც ის აღმოაჩენს იასონის განზრახვას, მოითხოვოს ოქროს საწმისი. მედეა ხდება *მამის ქალიშვილი* და მიუხედავად იმისა, რომ აფსირტოსის მკვლელობა შოკისმომგვრელია, ეს არის მსხვერპლის კულმინაცია, რამაც გამოიწვია იგი. მედეამ დაგეგმა აფსირტოსის მკვლელობა იასონის დასახმარებლად. მედეამ უღალატა ოჯახს და სამშობლოს, რომ

გაქცეულიყო იასონთან ერთად ყველაფერი კეთდება იასონის სიყვარულისთვის, მაგრამ, ყოველ ჯერზე, დამგეგმავიცა და საკუთარი საქციელების გამმართლებელიც აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკაში“ მედეაა. მან მიიღო შედეგი, შეისრულა, რაც სურდა, სწორად წარმოებული მენეჯმენტის წყალობით. შესაბამისად, რაც უფრო მეტია მოქმედებებში მედეას წილი, მით უფრო მეორეხარისხოვანი ხდება ყველა პერსონაჟი ამ პოემაში - იასონიც, აიეტიც, არგონავტებიც. ამ პასაჟში სწორედ ამის ჩვენებას შევეცადეთ.

ვერგილიუსის „ენეიდა“ ეპიკური სახის დამუშავების იმ ეტაპს წარმოადგენს, რომელიც აერთიანებს რამდენიმე კონცეფციას:

1. პერსონაჟთა ჰეროიზაცია ხდება ტრადიციული ხერხების საშუალებით, რომლებიც ჰომეროსიდან მომდინარეობენ;

2. გმირთა სახეში ნიშანდობლივია სატრფიალო მოტივის გამოკვეთა, რომელიც აპოლონიოს როდოსელის ეპოსში დამკვიდრდა;

3. ეპოსში შემოვიდა მთავარი გმირი, რომელიც ასრულებს მასზე ღმერთებისაგან დაკისრებულ მოვალეობას. ამდაგვარი გმირის ეპიკურ ჟანრში შემოყვანა საკუთრივ ვერგილიუსისეულია. რომელიც პოეტი კვლავ უბრუნდება გმირის ინდივიდუალიზაციის, თვისებათა გამეორებების ჰომეროსისეულ პრინციპს, მაგრამ უკვე ახალ რანგში. მასთან ენეასის მიმართ ხმარებული ეპითეტები თავის თავში ატარებენ მთავარი გმირის ქმედებათა მთელ არსს. ენეასის ინდივიდუალურობა იმაში მდგომარეობს, რომ მთელი მისი მოქმედება ემორჩილება მასზე დაკისრებული მისიის გამხორციელებას, თუმცა გმირი ყოველთვის განიცდის ჭიდილს სასურველსა და აუცილებელს შორის (ჩიხლაძე 2003: 53-54).

პოემაში საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ენეასის მამა, ანქისე, რომელთანაც გმირი მიდის და ეუბნება, წაყოლას სთხოვს. ანქისე ცდილობს, ზედმეტ ტვირთად არ დააწვეს შვილს და ურჩევნია, დარჩეს, თუნდა დაუმარხავად დატოვონ. შვილი კი პასუხობს:

„ნუთუ გგონია, მამაჩემო, რომ შენ დაგტოვებ?
როგორ წამოსცდა მამის ბაგეს ასეთი სიტყვა?
თუ ღმერთს სურს მოსრას ამ ქალაქში რაც კი გადარჩა,
თუ განგიზრახავს შეგვეერთო, დალუპულ ტროას,
კარები ფართოდ გაგიღია სიკვდილისათვის,
პირუსიც აგერ გამოჩნდება, პრიამეს მკვლელი
(ვაჟი მოუკლა თვალწინ, თვით კი ბომონს დააკლა)!...“

(ვერგ. ენეიდ. 2. 655-660).

ამ სიტყვებში კარგად სჩანს, რომ ენეასისთვის გამზრდელი მშობლის პატივისცემა და მასზე ზრუნვა უპირველესი მოვალეობაა. მიუხედავად იმისა, რომ მამამის ფეხით სიარული ძალიან უჭირს, გმირი მას მხრებზე შეისვამს და ისე გააგრძელებს გზას.

„ენეიდას“ მესამე წიგნში მძინარე ენეასს კერპებმა უთხრეს, ერთად დავტოვეთ დარდანეთი და შენ გამოგყევით, მქუხარე ზღვა ერთად გავიარეთ, შენსა და შენი შთამომავლების დიდებას ნათელს მოვფენთ, ოღონდ გზა შეცვალე, ეს ნაპირი არ მოგიჩინა აპოლონმა, კრეტაზე ყოფნა არ უბრძანებია, ნამდვილი ადგილსამყოფელი იტალიაშიაო. კერპების ფუნქცია ისაა, რომ ენეასს სწორი სვლისკენ მოუწოდებენ და ეხმარებიან მას რთულად სავალი გზის განგრძობაში და მთავარი მისიის შესრულებაში.

„ენეიდას“ მესამე წიგნშივე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ითაკელი აქემენიდე, რომელიც იბრძოდა აქაველებთან ერთად ტროელების წინააღმდეგ და ულისეს კიკლოპის გამოქვაბულში დაავიწყდა. ენეასი მხლებლებს სთხოვს, რომ მავედრებელი თან წაიყვანონ. აქ ენეასის ის თვისება გამოჩნდა, რომ მიუხედავად იმისა, აქემენიდე მისი ქალაქის მტერი და ერთ-ერთი დამანგრეველია, ადამიანურად მიუტევა და დახმარების ხელი გაუწოდა.

„ენეიდას“ მეოთხე წიგნში მნიშვნელოვანი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია დიდო. ვერგილიუსამდე არსებობდა ლეგენდა დიდოზე. მასში არ ფიგურირებდა

ენეასი. დიდო თავს იწვავდა კოცონზე იმის გამო, რომ მისი ხალხი აიძულებდა, გათხოვილიყო აფრიკელ პრინცზე. ეს, ქალის აზრით, გარდაცვლილი მეუღლის ხსოვნის შეურაცხყოფა იქნებოდა. რომაელმა პოეტმა გამოიყენა ლეგენდა და მასში ცვლილებათა შეტანის შემდეგ, დიდოს სახე საბედისწეროდ დაუკავშირა ენეასის ბედს. ენეასის დიდ მისიას - დააარსოს იტალიის სახელმწიფო, - მსხვერპლად ეწირება ორი პერსონაჟი პოემაში - დიდო, რომელსაც უყვარს ენეასი და ტურნუსი, რომელსაც სძულს ტროელი გმირი. ორივე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი გმირული თვისებების მატარებელია, უცოდველ-უდანაშაულოა, ამდენად, პოეტის სიმჰათია მთავრი გმირის გარდა, მათ მხარეზეცაა. რაც მოუვიდა დიდოსა და ტურნუსს, არის ისტორიაში მეორე მხარის მიერ გაღებული ზვარაკის ჩინებული მაგალითი.

ავტორმა დიდოსადმი სიმჰათია იმით გამოამჟღავნა, რომ სიკვდილის წინ, ერთი წამით მოაღანდა გარდაცვლილ ქმართან კვლავ შეერთება და ამით, მისი მორალური რეაბილიტაცია მოახდინა.

ვერგილიუსის მიხედვით, დიდოზე შემდეგი დასკვნის გაკეთება შეგვიძლია:

1. დიდო გმირულ თვისებათა მატარებელი ქალია: ა) იგი დედოფალია, რომელსაც ხალხი მორჩილებს, მთელ ქვეყანას იგი ერთპიროვნულად მართავს, სამართალს უდგენს; ბ) დიდოს შეუძლია მტერს მტრულად დახვდეს, მოყვარეს - მოყვრულად; გ) დიდომ ააშენა უზარმაზარი ქალაქი ტაძრებით და კეთილდღეობა შეუქმნა თავის ხალხს; დ) უყვარს ცხენითა და კაპარჭით ნადირობა; ე) არ უყვარს კაცნი და სარეცელი პირველი სიყვარლის დაკარგვის გამო; ვ) შეუძლია გმირულად შეხვდეს თავს დატეხილ უბედურებას და განაჩენი გამოუტანოს თავის თავს; ზ) დიდო ახერხებს რაღაც პერიოდში გმირი ენეასი დაუმორჩილოს თავის ნებას;

2. ვერგილიუსმა დიდო იმიტომ დაუკავშირა ენეასს დიდი სიყვარულით და ტრაგიკული ბედით, რომ ხაზი გაესვა კიდევ ერთხელ ენეასზე დაკისრებული მისიის სიღიადისათვის;

3. დიდოს ტრაგედია მარტო ის კი არ არის, რომ მან დაკარგა დიდი სიყვარული, არამედ ისიც, რომ იგი აღმოჩნდა არა თავისი სურვილების ბატონ-პატრონი, არამედ

მონა. შეიბღალა მისი სახელი, მან დაკარგა ხალხის პატივისცემა, რომელიც, მისი აზრით, მხოლოდ სიკვდილით შეიძლება აღიდგინოს. სირცხვილი ემატება ტკივილს;

4. ნაწარმოების დასასრულს ვერგილიუსმა მიანიჭა დიდოს ის ჰეროიკული სიდიადე, რომელსაც ეს ქალი იმსახურებდა თავისი ცხოვრებითა და მრწამსით.

ვერგილიუსის „ენეიდაში“, რა თქმა უნდა, მთავარი მოქმედი გმირი არის ენეასი, მაგრამ რადგანაც იგი, ფაქტობრივად, ღმერთებისგან არის მართული და წინასწარ დაკისრებულ მისიას ასრულებს, მისი, როგორც კრიზის-მენეჯერის თავისუფლების ხარისხი და ოსტატობა ეჭვქვეშ დავაყენეთ და რომელი ავტორის ეპოსიდან საინტერესო კრიზის-მენეჯერად დიდო შევარჩიეთ. თამამად შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ დიდო ერთ-ერთი მთავარი, მაგრამ ენეასის ფონზე, მაინც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია პოემაში. იგი გვხვდება პოემის მთელ სიგრძეზე - დასაწყისში, როცა პირველად შეხვდება ენეასს; შუაში, როცა ენეასი სულთა სამეფოში ხვდება დიდოს აჩრდილს და დასასრულს, როდესაც ენეასი მეგობრის ცხედარს გაახვევს დიდოს მიერ ოდესღაც მისთვის მოქსოვილ მოსასხამში. მისი, როგორც კრიზის-მენეჯერის, ლიტერატურული პორტრეტი ასეთია: დედოფალია, რომელსაც ხალხი მორჩილებს. იგი მთელ ქვეყანას ერთპიროვნულად მართავს, სამართალს უდგენს. შეუძლია მტერს მტრულად დახვდეს, მოყვარეს - მოყვრულად. მაშინ, როცა ხალხს შიოდა და სილატაკეში ცხოვრობდა, უზარმაზარი ქალაქი ააშენა ტაძრებით და კეთილდღეობა შექმნა. შეუძლია გმირულად შეხვდეს თავს დატეხილ უბედურებას და სიტყვით თუ საქმით მართოს კრიზისული სიტუაციები. ასე, მაგალითად, როდესაც სიცრუე და ღალატი იგრძნო, ასეთი არგუმენტებით ცდილობს ენეასს წასვლა გადააფიქრებინოს:

1. სხვათა ქვეყანა და უცნობი სასახლეები რომ არ გეძებნა, კვლავ მდგარიყო ამაყი ტროა, მღელვარე ზღვაში გაჰყვებოდი ახალ ილიონს? (ვერგ. ენეიდ. 4. 311). 2. შენს გამო ვპულვარ ლიბის ხალხს, ნუმიდთა ტირანს და ტვირელებს (ვერგ. ენეიდ. 4. 320). 3. შენ შემოგწირე სირცხვილ-ნამუსი და სახელი, ვარსკვლავთ სადარი ((ვერგ. ენეიდ. 4. 321). 4. განშორებამდე ჩამსახოდა ნეტავი ბავშვი, ჩემს სასახლეში ეთამაშა ყმაწვილ ენეასს, შენი სახე მისგან მაინც მომგონებოდა. თავს არ ჩავთვლიდი დაგმობილად,

გაწბილებულად (ვერგ. ენეიდ. 4. 327). 5. საკუთარი დამსახურებები შეახსენა - გაძევებული რომ შეიფარა და სიკვდილისგან იხსნა (ვერგ. ენეიდ. 4. 534). 6. როდესაც ენეასისგან უარი მიიღო, წყევლაც სცადა, ან შესაჩერებლად, ან გულის მოსაოხებლად: შენკენ ვილტვი შავი მაშხალით, მოგვევლინები ვით აჩრდილი ვერაგო, დასჯილს ((ვერგ. ენეიდ. 4. 341). 7. სცადა მუქარაც: დიდონას სახელს ბევრჯერ ახსენებ! (ვერგ. ენეიდ. 4. 355).

დიდოს შეეძლო, აეკუწა ენეასის სხეული, მოეკლა ასკანიუსი, ცეცხლისთვის მიეცა ტროელთა ბანაკი, მაგრამ ცოცხლად დატოვა გმირი, რათა ეწამოს, ებრძოლოს ხალხს უმამაცესს, იხილოს თავისიანთა საზარი ბოლო, ვერ დატკბეს ნანატრ სამეფოში. ჩვენი ძვლებიდან წარმოიშვას შურისმგებელი, დარდანთ ახალშენს რომ ამოყრის რკინით და ცეცხლით (ვერგ. ენეიდ. 4. 615-620). თუნდაც, თვითმკვლელობის შემდეგ ენეასის დასჯა, დიდოს გეგმის ნაწილი იყო თვითმკვლელობაც (მოგვკვდე, ასე სჯობს, ვინდა მიმიღებს საძულველ ქალს? თავს ვიკლავ, რომ დავწვა სამგლოვიარო კოცონის შუაგულში ჩემი სიყვარულის ნარჩენები (ვერგ. ენეიდ. ვერგ. ენეიდ.4. 460) და თვითმკვლელობის შემდეგ, ენეასის დასჯაც (მოგვკვდეს დაუმარხავად). ვერგილიუსმა დიდოსადმი სიმპათია იმით გაამჟღავნა, რომ სიკვდილის წინ ერთი წამით მოალანდა გარდაცვლილ ქმართან კვლავ შეერთება. ამით მან ქალის მორალური რეაბილიტაცია მოახდინა და ფაქტობრივად, ყველა მისი ნაბიჯი და მთლიანად, ცხოვრების წესი გაამართლა (Finley 1965:57-64). ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო ის, რომ დიდოს შეეძლო კრიზისული სიტუაციების მართვა და ადეკვატური სიტყვის წარმოთქმა.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია მეფე ლატინუსი, რომელიც სიამოვნებით იღებს ენეასს თავის სამფლობელოში და ხელს უწყობს მას დიდი მისიის შესრულებაში.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, გარდა იმისა, რომ მთავარ გმირს ეხმარებიან სიმნელის გადალახვასა თუ სხვადასხვა სახის დავალების შესრულებაში, ერთგვარი გამომავლიზებული ძალის როლშიც გვევლინებიან. რემულუსი, რომელსაც ტურნუსის და ჰყავდა ცოლად, ასე მიმართავს ტროელებს:

„არ გრცხვენიათ, კვლავ გალავანში
რომ ემალებით ყოველ მხრიდან შემოსალტულნი,
ორგზის მონებო ფრიგიელნო, საზარელ სიკვდილ?!
ერთი შეხედეთ! მათ ხმლით სცადეს ქალი მოგვტაცონ!
რომელმა ღმერთმა და სიგიჟემ აქ მოგათრიათ?
აქ არც ატრიდნი, არც ულიქსი გხვდებათ ცბიერი,
ჩვენ აკვნიდან ვართ გამოწვრთნილნი, ახალშობილებს
სასტიკ ყინვაში და ტალღებში ვუმაგრებთ სხეულს,
ყრმანი მიწყვიად ნადირობენ უღრან ტყეებში,
ცხენოსნობა და მშვილდოსნობა თამაშად უღირთ,
შრომაც იციან და ხოდაბუნს ხნავენ სახნისით“.

(ვერგ.ენეიდ.9.600-605).

საგულისხმო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია პოემაში ლიგარიუსი, რომელთან მიმართებაშიც კარგად ვლინდება ენეასის საბრძოლო ხელოვნება.

ენეასი რომ ღირსეული ადამიანია და მოწინააღმდეგის საუკეთესო თვისებების დანახვა შეუძლია, ჩანს, როცა გმირი მისგან მოკლულ ლავსუსს მიმართავს:

„ყრმავ, სიბრალურის ღირსო, შენი სიმტკიცის ფასი
რა უნდა მოგცეს ენეასმა? შეგრჩეს ფარ-ხმალი,
რითაც ხარობდი. მიგაბარებ მკვდართა აჩრდილებს,
ფერფლს წინაპართა, თუკი რამეს ნიშნავს ეს ზრუნვა...
ბედკრულო, სიკვდილს მარტო ის თუ შეგიმსუბუქებს,
რომ დაგცა მხოლოდ ენეასის მძლავრმა მარჯვენამ!“

(ვერგ. ენეიდ. 10, 825-830).

ის ფაქტი, რომ ენეასმა გმირს აბჯარი არ აჰყარა, ხაზს უსვამს ენეასის კეთილშობილებას. როგორც უკვე ვთქვით, ენეასს ბევრი ადამიანი ეხმარება, მას უწინასწარმეტყველებენ, ურჩევენ, როდის რა ელის და იგიც მშვიდობიანად აღწევს თავს ყველა ფათერაკს.

„ენეიდაში“ არის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ლავინია, რომლის გამოც ტურნუსი და ენეასი ერთმანეთს ებრძოლებიან. ლავინია ფუნქციურად აქტიური პერსონაჟი არ არის, თუმცა სწორედ ისაა ჯილდო გამარჯვებულისთვის ენეასსა და ტურნუსს შორის ორთაბრძოლაში.

საყურადღებოა ასევე „ენეიდაში“ სიბილა, როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, რომელიც ენეასს დაყვება სულთა სამყოფელში მოგზაურობისას, გზას უკვალავს და უხსნის ყველაფერს. იგი ერთგვარი გიდის როლს ასრულებს ნაწარმოებში და გმირს ეხმარება, სასურველი მარშრუტი სწორად და უსაფრთხოდ გაიაროს.

ანტიკურ ეპიკურ პოეზიაში, როგორც წესი, ომებსა და ბრძოლებში, მამაკაცები მონაწილეობენ ხოლმე და ეს არცაა გასაკვირი, თუმცა „ენეიდაში“ ვხვდებით მეტად გამორჩეულ მებრძოლ ქალთა სახეებს, რომელთა საბრძოლო ხელოვნება და ნიჭი, დიდად არ ჩამოუვარდება მათი სქესის საპირისპირო წარმომადგენელთა საომარ უნარებს. ასეთები არიან „ენეიდაში“ ლარინა, ტულა, ტარპეა, ამადონი ქალები, რომლებიც კამილამ ამოირჩია თავის მხლებლებად. ისინი მებრძოლი ქალები არიან და მათგან გამორჩეულია კამილა, რომელმაც ბევრი გმირი დახოცა. ბრძოლისას იგი ცალ მკერდს იშიშვლებდა, შუბს მარჯვედ სტყორცნიდა, ხან ორპირა ცულს ხმარობდა. მხრებზე შხუოდა ოქროვანი დიანას მშვილდი. უკუქცეულიც ხშირად მფრინავ ისრებს ტყორცნიდა მორკალული, მტკიცე მშვილდიდან. „ასე იბრძვიან თრაკიელი ამადონები ლამაზ საჭურვლით თერმოდონტის სანაპიროზეც ხან ჰიპოლიტეს, ხან მეომარ პენტესილეას გაჰყვებიან და შეჰკივლებენ ქალური ხმებით, გამმაგებულს ხელთ უპყრიათ ნამგალა ფარი“ (11. 648-63).

კამილა დედოფალია. მას ახლავს მამაც მებრძოლ ქალთა ლაშქარი. მისი მხლებლები არიან ლარნა, ტულა, ტარპეა, აკა და სხვები. ყველანი კამილას ემორჩილებიან. მის შემხედვარე ქალებს გული ევსებათ ჭეშმარიტად მამულის ტრფობით. მზად არიან, კამილასგან შთაგონებულებმა გალავნისათვის, ქალაქისათვის თავი დასდონ. კამილას სიკვდილის შემდეგ მის რაზმში შიში დასადგურდა, უდედოფლოდ მყის უკუიქცა, მტერს ზურგი აქცია, სავალალო გნიასი ატყდა (11. 664-

73).

ბრძოლის ველზე დაეცა კამილა ისე, როგორც ამაძონთა ჭეშმარიტი დედოფალი, ღმერთების ხელითა და მტრის ცბიერებით და არა ძალით ძლეული. ეთერიდან მოქროლილი შუბი განეწონა შიშველ ძუძუს ქალისას. ღრმად დაჭდობილი ქალწულურ სისხლს უნდობლად სწოვდა. ყველა დობილი იქვე გაჩნდა, მათ მინდობილი დაეშვა ქალი, კვდებოდა, თავისი ხელით მოიძრო შუბი, ბუნუკი შერჩა გაჩხირული ნეკნებში მჭიდროდ. ძირს ჩამოცურდა, სული ნელა გასცილდა სხეულს. იარაღი უქმად დაყარა. მწარე გოდებამ მიაღწია ვარსკვლავებამდე. უფრო გამწვავდა ბრძოლა, ოდეს მოკვდა კამილა (11. 760 შმდ.).

უამრავი მეზობლი შეიწირა მძლე ქალიშვილმა, კამილამ. ჯერ ევნეუსს გადაუხსნა მკერდი შუბით. სისხლის ნაკადმა ამოხეთქა, კბილი ჩასჭიდა შეღებილ მიწას, ზედ დააწვა თავის ჭრილობას. მერე ღირისი ძირს დაანარცხა და პაგაზუსიც განგმირა.... იმდენი დასცა მხნე ქალწულმა ფრიგიელთ გმირი, რამდენიც ტყორცნა ხელით შუბი. კამილას შუბის ქვეშ სიკვდილი კი ცოტას არ ნიშნავდა (XI. 664შმდ.).

ოვიდიუსის „მეტამორფოზებში“ პოეტი გვთავაზობს სურათებს მითოლოგიიდან, რომელიც საზრდოობს ბერძნული თქმულებებით (Bickel 1961:18). ჩვენი კვლევის თემატიკიდან გამომდინარე, ჩვენი ყურადღება მიიპყრო რამდენიმე პერსონაჟმა. ესენია: ანაქსარეტე ქალი მძვინვარი, როგორც ნორიკულ ცეცხლში ნაწრთობი რკინა, უტეხი, ვით ძირმაგარი ქვა. იგი ზიზღით ექცევა მამაკაცებს. მასზე შეყვარებულმა იფისმა ვეღარ გაუძლო ტანჯვას და თავი ჩამოიხრჩო (ოვიდ. მეტ. 16.700-771); ატალანტა, სქენევსის ასული. მას სურდა თავიდან მოეშორებინა აბეზარი საქმროები და პირობა წაუყენა: მას გავყვები, ვინც ჩემზე სწრაფად დარბის, ძლეულს კი, სიკვდილით დავსჯიო (10.560-739); ეკლიდე, რომელსაც ჭეშმარიტი მეზობლისგან ვერ განარჩევდი (8. 317-323). პროკნე, მეუღლე ტერევსისა, რომელმაც ცოლისდა აცდუნა და კვალის დაფარვის მიზნით ენა ამოგლიჯა. როცა ეს პროკნემ შეიტყო, შურისძიების მიზნით, ქმარს მისივე შვილის აკეპილი ხორცი მიართვა სადილად (6. 415-675). პოლიქსენა, პრიამოსისა და ჰეკაბეს ქალიშვილი, რომელსაც ნეოპტოლემოსის

ტყვედ ყოფნას ურჩევნია მსხვერპლად შეეწიროს (13.422-471) და სხვები.

ვალერიუს ფლაკუსის „არგონავტებში“ ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ბრძოლაში სახელმძღვანელო ქალთა სახეებმა, როგორებიც არიან: ევრიალე, რომლის მიმართაც თავად აიეტი განიცდის განსაკუთრებულ მამობრივ სიყვარულს (ვალ.ფლაკ. არგ. 5. 610-614); მენიპე, ლიკე, თოუ, ჰარპე, რომლებიც ეხმარებიან აიეტს არგონავტების წინააღმდეგ საბრძოლველად.

ეპოსში საინტერესოა ასევე მეორეხარისხოვანი **შიკრიკი პერსონაჟები**, რომელთა ფუნქციასაც შეადგენს ამა თუ იმ ამბის გადაცემა ერთი მხრიდან მეორისადმი, ისინი წარმოადგენენ ინფორმაციის გაცვლა-გამოცვლის საშუალებას და თანამედროვე ტერმინით თუ ვიტყვით, ერთგვარი კურიერის როლში გვევლინებიან. სწორედ ასეთები არიან, მაგალითად, ტალთიბიოსი და ევრიბატესი, აგამემნონის შიკრიკები, „ილიადაში“, რომელთაც გმირი მიმართავს: „მიდით პელევსის ძე აქილევსის კარავში, ხელი ჩასჭიდეთ და წამოიყვანეთ ლამაზდაწვიანი ბრისეისი; ხოლო თუ არ მოგცემთ, თვითონ მივადგები მეტი ხალხით, მოვტაცებ და ეს მისთვის უარესი იქნება“ (ჰომ. ილ. 1. 330-340).

ამ სიტყვების შემდეგ, შიკრიკები აქილევსთან დარცხვნილნი მიდიან, სიტყვას ვერ დაძრავენ, ხოლო აქილევსი მიუხვდება მათ მისვლის მიზეზს და მოკრძალებულად მიმართავს: „გაიხარეთ, ზევსის შიკრიკებო და კაცთა მაცნეებო, ახლოს მოდით: თქვენ არ ხართ დამნაშავენი, მხოლოდ აგამემნონია, რომელმაც გამოგზავნათ ქალწული ბრისეისის წასაყვანად“ (ჰომ. ილ. 1. 330-335).

შიკრიკებთან მოკრძალებული ქცევის ტაქტი და მათდამი ლოიალური დამოკიდებულება მკითხველს აქილევსის მიმართ კიდევ უფრო დიდი სიმპათიით განაწყობს და ხაზს უსვამს გმირის ღირსეულ ადამიანურ თვისებას. აქილევსი ეუბნება პატროკლოსს, გამოიყვანე ქალიშვილი, ამ ორს მიეცი, წაიყვანონო.

საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ასევე შიკრიკი, რომელიც წილისყრის დროს გამოვლენილ აიასთან მივიდა და ამცნო, ჰექტორს შენ უნდა შეებრძოლო.

მისნები. ანტიკურ ეპიკურ ტექსტებში, გარდა ჩვეულებრივი ადამიანური თვისებებისა თუ ძალების მქონე პირებისა, აქტიურად არიან ჩართულნი მისანი პერსონაჟები. მათი ფუნქციური დანიშნულება არის ის, რომ მთავარ გმირს წინასწარ განუცხადონ მომავალი საფრთხისა თუ სიხარულის შესახებ. მათი საშუალებით მთავარი გმირები წარმატებით ასრულებენ ამა თუ იმ დავალებას, რომელსაც ღმერთები თუ ბედისწერა აკისრებთ. ამ მხრივ, „ოდისეადან“ საინტერესო პერსონაჟია მოხუცი ჰალითერსესი - ფრინველთმისანი, რომელმაც ითაკელთა გასაგონად მაშინ წარმოსთქვა სიტყვა, როდესაც ორმა არწივმა ფრთების ძლიერი ტყლაშუნით გადაუფრინეს ითაკელთა სახლებს. ჰალითერსესი ამბობს: „მომისმინეთ, ითაკელნო, სასიძოების საგულისხმოდ ვამბობ ამ სიტყვას. დიდი ხიფათი ემუქრებათ მათ. სამშობლოდან შორს აღარ უნდა იყოს ოდისევსი. სადმე ახლოს ალბათ სიკვდილს უმზადებს სასიძოებს და არა მარტო მათ, - შორითსაჩინარი ითაკის ბევრ მკვიდრს დაადგება შავი დღე“ (ჰომ. ოდის. 2.155-160).

„ოდისეას“ მეათე სიმღერაში არის ერთი ეპიზოდი, სადაც კირკე ეუბნება ოდისევსს: „სამშობლოში დაბრუნებამდე კიდევ ერთი ძნელსავალი გზა გიმევთ: ჯერ პირქუში ჰადესისა და ზარდამცემი პერსეფონეს საუფლოს უნდა შთახდეთ. იქ თებელი უსინათლო ქადაგის - ტირესიასის სულს უნდა ამკითხვინოთ, რადგან შავეთში მხოლოდ მას შერჩა წინასწარხედვის ნიჭი. პერსეფონეს წყალობით, მხოლოდ მას აქვს მორჩმული იმგვარივე სიბრძნე, სამზეოში რომ ახლდა. სხვები გონამხდარნი აჩრდილებივით დაფარვატებენ სულეთში“ (ჰომ. ოდის. 10. 560-565).

მისანი თეოკლიმენოსი პენელოპეს ეუბნება: „ოდისევსის ღირსო მეუღლე, ნამდვილი არ სცოდნია შენს ვაჟიშვილს. აწ მე გეტყვი და ენდე ჩემს სიტყვას. მეხისმტყორცნელ ზევსსა და ოდისევსის კერიას გეფიცები, რომ აქ, მშობლიურ ითაკაზეა ამ სახლის პატრონი. სადღაც ახლომახლო ტრიალებს და დაღუპვას უმზადებს თავხედ სასიძოებს. ჯერ კიდევ პილოსში არწივის გამოჩენამ მიმანიშნა ეს ამბავი, როცა ხომალდზე ასვლას ვეპირებოდით“ (ჰომ. ოდის. 17. 150-160). მისანი თეოკლიმენოსი პენელოპეს მოსალოდნელი სიხარულის იმედს უღვივებს და ამცნობს,

რომ მისი მეუღლე მალე დაუბრუნდება.

„არგონავტიკის“ პირველ წიგნში, როცა გმირები გზად დაკარგავენ ჰერაკლეს და დიდად წუხან ამის გამო, აპოლონიოს როდოსელი მოიხსენიებს ღვთაებრივ მისანს - გლავკოსს, რომელიც ვაჟკაცებს მიმართავს: „რად გსურთ, დიადი ზევსის ნების წინააღმდეგ აიეტის ქალაქისაკენ წაიყვანოთ მამაცი ჰერაკლე? მას ბედით უწერია, გაისარჯოს და უწყალო ევრისტევსს არგოსში ყველა თორმეტი დავალება შეუსრულოს, შემდეგ კი, მცირეოდენ სხვა რამესაც გააკეთებს, ვითარცა შინაურმა უკვდავთა შორის იცხოვროს; ამიტომ მის გამო ნულარ იდარდებთ“ (აპოლ. როდ. არგ. 1. 1310-1320).

არის ხოლმე ისეთი წინასწარმეტყველებანი, რომელთა გამჟღავნება მისნის ვალდებულებას არ წარმოადგენს და თუ ეს უკანასკნელი ამას გაბედავს, ღმერთი საკადრისად დასჯის კიდევ მას. სწორედ ასე დაისაჯა მისანი ფინევსი მისნობათა წინასწარ გამჟღავნების გამო. იგი ყველას ეუბნებოდა, ვის რა მოელოდა. მისი პორტრეტის აღწერისას ავტორი ხაზს უსვამს, რომ იგი იყო მოხუცი, უსინათლო და მისი სასჯელი იმაში მდგომარეობდა, რომ ჰარპიები საჭმელს სტაცებდნენ (აპოლ. როდ. არგ. 2. 330-350).

„ენეიდას“ მეხუთე წიგნში არის ასეთი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი - მოხუცი ნავტესი, რომელსაც ავტორი მოიხსენიებს სიტყვებით „განსწავლული“ და „დიდი ცოდნით სახელგანთქმული“. წორედ მას შეუძლია უთხრას ენეასს, თუ რა იწვევს ღმერთების რისხვას, რას უმზადებს მას ბედისწერა:

„ქალღმერთის ძეო, უნდა დავყვეთ ნებას ბედისა,
რაც უნდ გველოდეს, მოთმინებით მივილოთ ხვედრი!
შენ გყავს აკესტე, დარდანელი და ღვთისმიერი,
მას შეუთანხმდი, მისი რჩევა მიიღე თანაც.
დატოვე აქვე, ვინც დალუპულ გემთაგან დარჩა,
ან ვისაც უმძიმს შენთან ერთად შორი მგზავრობა.
გადაარჩინე მხცოვანები, ზღვით გატანჯულნი,
მანდილოსანნი, დავრდომილნი და მშიშარანი“.

(ვერგ. ენეიდ. 5. 705-715).

„ენეიდაში“ გვხვდება მისანი სიბილა, რომელიც ენეასს უწინასწარმეტყველებს, თუ რა ელის წინ. ავტორი სიბილას მიმართავს ენეასისადმი შემდეგი სიტყვებით წარმოგვიდგენს:

„ნუ დანებდები ავბედობას, გულადად დადექ,
არ გიდალატებ ბედისწერა, ხოლო გზა ხსნისა,
რომ არ მოელი, ისე მოვა ბერძნების მხრიდან“,-
ასე უთხრა და კვლავ განაგრძოსიბილამ ტაძრად
შმაგი სიმღერა, კვლავ მოუხმო გამოქვაბულში“.

(ვერგ. ენეიდ. 6. 90-95).

ენეასს, ღმერთებისა და ადამიანების მსგავსად, მისანთა გვერდით დგომა და გულშემატკივრობაც დიდ ძალას მატებს, რათა დასახულ მიზნამდე მივიდეს. ერთ-ერთი ასეთია მოხუცი ტიბერიოსი, რომელსაც აპოლონიოს როდოსელი მოიხსენიებს, როგორც „მდინარისა და ადგილის ღმერთს“. იგი გმირს შემდეგი სიტყვებით მიმართავს:

„სახელოვანო, დიად ღმერთთა შთამომავალო,
მტერთაგან ტროის, პერგამოსის დამბრუნებელო,
შენ მოგელოდა ლავრენტუმი, ლათინთ ველები!
აქ გელის ბინა საიმედო და პენატები.
ზურგს ნუ შეაქცევ მათ და ომი ნულარ გაშინებს,
გაქრა ღმერთების მრისხანება და გულისწყრომა.
რომ არ გეგონოს ნატყუარი ზმანება ნახე,
გეტყვი: ნაპირთან მუხის ძირში იპოვი დიდ ქუბს,
მას ოცდაათი გოჭი ჰყავს და ზურგზე დაწოლილს
თეთრი გოჭები შესევინ მსუყე ცურებთან.
ქალაქის ფუძე აქ იქნება და შრომის ბოლოც“.

(ვერგ.ენეიდ.8.35-40).

„ოდისეას“ მეცხრე სიმღერაში, როცა გმირი კიკლოპ პოლიფემოსს თვალს დაუვსებს, წასვლისას გმირი მას დაუძახებს, ვინმემ რომ გკითხოს, თვალი ვინ ამოგთხარაო, უთხარი, ლაერტესის ძემ, ოდისევსმაო. პოლიფემოსს მაშინვე გაახსენდება, როგორ უწინასწარმეტყველა მისანმა ტელემოსმა, რომ ვინმე ოდისევსი თვალს დაუვსებდა.

„ენეიდას“ მეათე წიგნში, როცა ზღვაში მყოფ ენეასს შეხვდება ენამჭევრი კიმოდოკვა, ზღვის ქალღმერთი, რომელსაც მისნობის ნიჭიც აქვს, გმირს ეუბნება, ხვალინდელი დღე, თუ ჩემი სიტყვის გჯერა, ურიცხვ გვამს განგმირულს იხილავს ველზეო. ამ სიტყვების მოსმენის შემდეგ, ენეასი დიდად გაიხარებს და ღმერთს მიმართავს:

„უკვდავთ დედაო, იდეელო, ქალაქთ ქომაგო
ქონგურიანთა, ლომთა მეტრფევ, ჯუფთად შებმულთა
საომრად მიხმობ, ამიხდინე მისნობაც ჩქარა
და გულმოწყალებად გადმოხედე შენს ფრიგიელებს!“.

(ვერგ., ენეიდ., 10, 250).

აპოლონის ქურუმი ენეასს, ფაქტობრივად, მთელი სიცხადით გადაუშლის თვალწინ იმ სურათს, რაც წინ ელოდება. ასევე ეუბნება, რომ მოუწევს ქარიბდასა და სკილას შორის გავლა. იგი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს გმირს:

„ქალღმერთის ძეო, შენ რომ ზღვაზე გაჰყვე მისნობას,
ცხადზე ცხადია, ბედის რიგი მოატრიალა
ღმერთთა მეუფემ, შენი ხვედრი ასე განაგო.
ბედის სვლას გაჰყვე, ცოტას გეტყვი, თუმც ბევრი ვიცი,
მსურს ზღვა განვლო და მხნედ ეწვიო ავზონთ ნაპირებს.
მე ხომ პარკები არ მამლევენ მეტის თქმის ნებას.
იუნო, შვილი სატურნუსის, მიკრძალავს სიტყვას.“

ახლოს რომ ეძებ იტალიას და უმეცარი
მიესწრაფები ახლომახლო ნავმისადგომებს,
მისგან მრავალი ქვეყანა და გზები გაშორებს“.

(ვერგ., ენიედ., 3, 375-380).

ყოველივე ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მეორეხარისხოვანი მისანი პერსონაჟები გამორჩეული არიან იმით, რომ ისინი წინასწარ უცხადებენ მთავარ გმირებს, თუ რა ელით წინ, რაც, თავისთავად ცხადია, გმირს უადვილებს ამა თუ იმ საძნელო საქმის შესრულებას.

კრებითი პერსონაჟები. ცალკეული პერსონაჟების გარდა, რომლებიც საკმაოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ სიუჟეტის განვითარებასა და თუ კონკრეტული მთავარი პერსონაჟის სახის გახსნაში, ანტიკურ ეპიკურ ტექსტებში მრავლადაა წარმოდგენილი მეორეხარისხოვანი კრებითი პერსონაჟები ქალების, მამაკაცების, ტომებისა და გუნდების სახით, რომელთა ერთობლივი ლოცვა, თანადგომა, წუხილი თუ მათ მიერვე გამოცხადებული მხარდაჭერა, მთავარი პერსონაჟებისთვის მამოძრავებელი ძალაა, რომელიც გმირებში თავდაჯერებულობას ამაღლებს და უქმნის განწყობას, არ დანებდნენ სავალი გზის სირთულეებს.

საკმაოდ საინტერესოდ ახდენს ჰომეროსი მასის, როგორც მოქმედი ძალის, ჩართვას თავისი პოემის სტრუქტურაში. „ილიადაში“ ერთ მხარეზე არიან აქაველები, ხოლო მეორეზე - ტროელები და მათი მოკავშირენი. პოეტს, რომელიც მრავალრიცხოვანი გმირის პერსონალურად ქმედებებს ოსტატურად ხატავს ბრძოლის ველზე, არასოდეს ავიწყდება ხალხი. „ილიადას“ მეორე სიმღერაში ჰომეროსი აღიარებს, რომ მასაზე იგი ვერ მოგვითხრობს და ვერც დაასახელებს ყველას, ათი ენა და პირი, შეუსუსტებელი ხმა და სპილენძის გულიც რომ ჰქონდეს, მაგრამ პოეტს იგი ყოველთვის ახსოვს, მას გამუდმებით ამოქმედებს, ბრძოლის დროსა თუ შეკრებაზე, გლოვისას და გამარჯვებით მოპოვებული ზეიმისას.

უფრო მეტიც, მასა უქმნის „ილიადაში“ აღწერილ ძირითად მოვლენებს მასშტაბურობას, საერთო სახალხო ჟღერადობას ანიჭებს ყოველივე მნიშვნელოვანს,

რაც პოემაში ხდება. შეიძლება ითქვას, რომ „ილიადას“ მთავარი გმირები არიან საერთოდ აქაველები და ტროელები მოკავშირეებითურთ; სწორედ ამიტომ არა მარტო ცალკეულმა გმირებმა მოიპოვეს ჰომეროსის შემდგომ ტრადიციაში პარადიგმატული მნიშვნელობა, არამედ აქაველებმა და ტროელებმაც, როგორც მოირას მიერ ზოგადად ხალხისათვის განსაზღვრული ბედის სიმბოლოებმა (გორდეზიანი 2014: 121-122).

„ილიადას“ მეორე სიმღერაში აგამემნონი მიმართავს დიდგულოვან მოხუცთა საბჭოს: „მისმინეთ, მეგობრებო, ძილში ღვთისგან მოვლენილი სიზმარი მეწვია უკვდავი ღამით; ღვთაებრივ ნესტორს მიუგავდა იერი, სიმაღლე და აღნაგობა; თავთან დამიდგა და ასეთი სიტყვა მითხრა: „გძინავს, მამაცი ცხენთამხედნელი ატრევსის ძეო. არ შეიძლება მთელი ღამე ეძინოს საბჭოს წევრ კაცს, რომელსაც ხალხი აბარია და ამდენი საზრუნავი აქვს. ახლა კი სწრაფად მისმინე: ზევსის მაცნე ვარ შენთან რომელიც შორიდან ზრუნავს შენზე და გწყალობს. გიბრძანებ, აბჯარი აასხმევინო გრძელთმიან აქაველებს უსწრაფესად, რადგან ახლა შეგიძლია აიღო ტროელთა ფართოქუჩებიანი ქალაქი: ოლომპოსზე სასახლეთა მქონე უკვდავებს შორის დავა შეწყდა, რადგან ყველას შეევედრა და ყველა დაითანხმა ჰერამ, ტროელებს ზევსისგან დაღუპვა ელით“ (ჰომ. ილიად. 2. 60-70). ამ ფრაგმენტში ჩანს, რომ ტროელთა დამარცხება გარდაუვალია, თუმცა ამას, ცხადია, ერთი ან ორი ადამიანი ვერ შეძლებს და საჭიროა, ამაში აქაველთა მთელი ამაღლა ჩაერთოს. დიდგულოვან მოხუცთა საბჭოს, როგორც მეორეხარისხოვან კრებით პერსონაჟს, ის ფუნქცია აკისრია, რომ მთავარ გმირებს დაეხმარონ ბრძოლასა თუ გონიერი გადაწყვეტილებების მიღებაში.

ხალხი, როგორც მორალურად გვერდით მდგომი ძალა, საინტერესოა წარმოჩენილი აქაველთა და ტროელთა ერთობით. ორივე მხარეს მრავალრიცხოვანი გულშემატკივარი ჰყავთ თავიანთივე თანაქალაქელების სახით.

„ილიადას“ მესამე სიმღერაში ხალხი, როგორც აქაველებისა და ტროელების გულშემატკივარი ძალა, საინტერესოდ წარმოაჩენს მათ გულწრფელ სურვილს, ბრძოლაში უპირატესობა მოიპოვოს მან, ვისაც ეს უკანასკნელნი გულშემატკივრობენ. ისინი ლოცულობენ და ხელებაპყრობილი მიმართავენ მაღალ ღმერთს: „მამა ზევსო,

რომელიც იდიდან მეფობ, უსახელოვანესო და უდიდესო, ამ ორიდან რომელმაც მოიტანა ეს უბედურება, ის დაიღუპოს და შევიდეს ჰადესის სასახლეში, ჩვენში კი დამკვიდრდეს მეგობრობა და სარწმუნო ფიცი“ (ჰომ., ილიად., 3, 320-325).

ასევე, გარდა პირადი ემოციური თანადგომისა, აქ ნათლად იკვეთება ის გარემოება, რომ ხალხი სამართალს და იმ ძალის დაღუპვას სთხოვს უზენაესს, რომლის გამოც გაჩნდა ამოდენა უბედურება.

„ილიადას“ მეექვსე სიმღერაში ჰექტორი ტროელებს მიმართავს: „მამაცო ტროელებო და სახელგანთქმულო მოკავშირეებო, ჩემო საყვარელო ხალხო, გაიხსენეთ დაუოკებელი სიმამაცე, სანამ წავალ ილიონში და იქ უხუცეს მრჩევლებსა და ჩვენს მეუღლეებს ვეტყვი, რომ ღმერთებზე ილოცონ და მათ ჰეკატომბეს შეჰპირდნენ“ (ჰომ. ილიად. 6. 110-115). ტროელი გმირის ეს სიტყვები თანამებრძოლებს საომარი განწყობისკენ უბიძგებს და მათში აღძრავს მტრის განადგურების მწვავე სურვილს.

„ილიადას“ მეექვსე სიმღერაში, როცა ჰექტორი სკაიის კარიბჭესთან მივა, მას დახვდებიან ტროელთა მეუღლეები და ქალიშვილები, რომლებიც ეკითხებიან თავიანთ შვილებზე, ძმებზე, მეზობლებსა და ქმრებზე. თავის მხრივ, გმირი მათ სთხოვს, ილოცონ, რადგან უამრავი ადამიანი შეეპყრო წუხილს. ქალთა კრებითი სახე აქ წარმოაჩენს იმას, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მათი ლოცვა ომში მყოფთათვის.

აქველ მეომართა ერთობას ჰომეროსი შემდეგი სიტყვებით აღგვიწერს: „ორი აიასის ირგვლივ დაჯარდნენ მძლავრი მეომრები, რომელთაც თუ დაუვლიდა, ვერც არესი უპოვიდა ნაკლს და ვერც ხალხთა აღმძვრელი ათენა; რჩეული ვაჟკაცები ტროელებსა და ღვთაებრივ ჰექტორს ელოდნენ, შემჭრიდოვდა შუბი შუბთან, ფარი ფართან, მუზარადი მუზარადთან.“ (ჰომ. ილ. 13. 130-135).

აქველთა ერთობა და ძლიერი სულისკვეთება იმ ეპიზოდშიც ნათლად აისახება, როცა აქილევსი ხელმძღვანელობს ორმოცდაათ ხომალდს, რომელსაც ჰყავს ორმოცდაათი მენიჩხე და თითოს მეთაურობს მენესთიოსი, ევდოროსი, პეისანდროსი, ფოინიქსი, ალკიმედონი.

საინტერესოა, ასევე მონაქალები, რომლებიც პატროკლოსის გამო ტირიან,

აქილევსს შემოეხვევიან და მუხლები მოეკვეთებათ. მათი რეაქცია პატროკლოსის გარდაცვალებაზე მეტ სიმპათიას უჩენს მკითხველს მის მიმართ.

აქილევსი რომ „ილიადაში“ განსაკუთრებული და გამორჩეული გმირია და მის სიტყვას ყველა დიდ პატივს სცემს, ცხადჰყოფს ისიც, რომ მის ერთ დამახილზე ყველანი გარეთ გამოდიან. ამ სურათს ჰომეროსი შემდეგი სიტყვებით გვიხატავს: „ხოლო ხვთაებრივი აქილევსი ზღვის ნაპირას ავიდა, საზარლად ყვიროდა და მოუწოდებდა აქაველ გმირებს. და ის ხალხიც კი, მეურნეები, მსახურები, პურის დამრიგებლები - ყველანი მივიდნენ აგორაზე, რადგან აქილევსი გამოჩნდა, რომელიც მეტისმეტად დიდხანს არ მონაწილეობდა ბრძოლაში“ (ჰომ. ილიად. 19. 40-45).

აქილევსის მიერ ჰექტორის განგმირვა დიდი ტრაგედია აღმოჩნდა ტროელებისათვის. ყველა დამწუხრებულია გმირის გარდაცვალების გამო. მათი სულიერი მდგომარეობა წუხილს მოუცავს და შინაგან განცდებს ღრმა ემოციური გამოხატულება ახლავს თან: „ტიროდა ყველა მოქალაქე. ტროელ ქალებში ჰეკაბემ წამოიწყო ხმამაღალი გლოვა: „ვაი, მე უბედურს! ჩემო შვილო, ამ ტანჯვაში რატომ ვარ ცოცხალი, როცა შენ აღარ მყავხარ?! დღედაღამ შენით ვამაყობდი, ყველას ეიმედებოდი, ყველა ტროელ კაცს და ქალს, ღმერთივით გხვდებოდნენ, მათთვის უდიდესი ცოცხალი დიდება იყავი, ახლა კი სიკვდილი და ბედისწერა დაგატყდა თავს“ (ჰომ., ილიად., 22, 430-435). ტროელთა მოქალაქეების ამგვარი წუხილი იმითაცაა გამოწვეული, რომ ჰექტორის დაღუპვა სიმბოლურად ტროას დაღუპვასაც მოასწავებს. ისე დაიტირეს ტროელებმა აქაველები, აშკარაა, მათ ბედთან ერთად ტროას ბედიც გადაწყვეტილია.

შედარებით ნაკლები მასშტაბით, მაგრამ მასა მაინც გარკვეულ როლს ასრულებს ჰომეროსის „ოდისეაში“. თუკი სხვადასხვა ხალხს არ გავითვალისწინებთ, რომელთანაც ურთიერთობა მოუხდა ოდისევსს ხეტიალისას, პოემაში შეიძლება, როგორც მასა, გამოგვეყო: ერთი მხრივ, ოდისევსის ამხანაგები, თანამგზავრები თუ მეგობრები, რომელნიც საკმაოდ ტევადი სიტყვით *hetairoi* არიან მასად გამთლიანებულნი, ხოლო მეორე მხრივ, სასიძოვები, რომელთა რაოდენობა თავიანთი

მხლებლებითურთ ზუსტადაა განსაზღვრული პოემაში - 118. რასაკვირველია, როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, მასიდან გამოიყოფა ამა თუ იმ ეპიზოდში ცალკეული, სახელდებული პირი, მაგრამ მეტწილად მასა უსახო და ერთიანია. და, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ შემთხვევაში მას ოდისევსის ამხანაგები ქმნიან, მეორეში კი ოდისევსთან დაპირისპირებული სასიძოები, მასას მაინც ერთი საერთო თვისება გამოარჩევს - მიდრეკილება დამნაშავეობის ჩადენისაკენ, რაც მის ტოტალურ დასჯას იწვევს. მეგობრები დაილუპნენ, სასიძოები ოდისევსმა ამოწყვიტა. ამ შემთხვევაშიც, ჰომეროსის პოეტური გენიის წყალობით „ამხანაგებმა“ და „სასიძოებმა“ , როგორც განზოგადებულმა სახეებმა, სიმბოლური მნიშვნელობა მოიპოვეს და ჰომეროსის შემდგომ პოეტურ ტრადიციაში თავიანთი „ცხოვრება“ გააგრძელეს (გორდეზიანი 2014: 122).

პენელოპეს სასიძოები საერთო ძალით აჩანაგებენ ოდისევსის სახლს, ქონებას და ცდილობენ ლამაზი ქალი და მისი ქონება ხელში ჩაიგდონ. სასიძოების ფონზე, მიუხედავად მათი სიმრავლისა, ჭკუაუღვი, სამშობლოსთვის მეგრძოლი, მრავალჭირნახული გმირი კიდევ უფრო ღირსეულად წარმოჩნდება. მათი ერთად ყოფნაც კი ვერ გაუკლავდა ომში გამობრძმედილ ოდისევსს.

საინტერესოა ფუქნციას ასრულებენ მონაქალები, რომლებმაც მენელაოსთან მისული ტელემაქოსი და პისისტრატოსი დაბანეს, ნელსაცხებლებით დაზილეს, ქიტონებით შემოსეს და მოსასხამებით შემოსეს.

სტუმარი რომ ღვთისაა და მას პატივისცემა მართებს, კარგად ჩანს ნავსიკაას სიტყვებში, როდესაც ის თანმხლებ ქალებს მიმართავს: „ეს უცხო, გზადაკარგული მოყმეც შემთხვევით გამოურიყავს ტალღებს. სტუმარი ღვთისაა და მასზე ზრუნვა გვმართებს. ტანი დაბანეთ მდინარის ყურეში და გულუხვად გაუმსაპინძლით!“ (ჰომ. ოდის. 6. 200-205).

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ არგონავტები ნაწარმოების პირველ ნაწილში ფუნქციურად ძალიან მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მოქმედების განვითარებაში, თუმცა მოვლენათა განვითარება გვიჩვენებს რომ შემდეგ ისინი მედეას მიერ არიან

მართულები. ცხადია, იასონის მოგზაურობა მარტო გმირს დაბრკოლებებსა და ხიფათს ვერ გადაატანინებდა. აქედან გამომდინარე, არგონავტები, როგორც კრებითი პერსონაჟები, ერთგვარ დამხმარე ძალას წარმოადგენს იასონისთვის.

„არგონავტიკის“ პირველ წიგნში საინტერესოდ არის წარმოდგენილი ქალთა კრებითი სახე, რომელთა მთავარ ფუნქციასაც შორეულ გზაზე მიმავალი გმირებისათვის ლოცვა წარმოადგენს. აპოლონიოსი მათ მთელი სიცხადით წარმოგვიდგენს: ქალები ზეცისაკენ ხელებს ალაპრობდნენ და უკვდავებს ევედრებოდნენ, გმირებისათვის უკან კეთილად დაბრუნება ებოძებინათ. ისინი ცრემლების ღვრით ერთმანეთს შეჰქვივინებდნენ“ (აპოლ. როდ. არგ. 1. 240-245). აქ ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია არგონავტებისთვის მათივე ახლობელი ქალების ლოცვის ძალა.

მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვთ „არგონავტიკაში“ კუნძულ ლემნოსზე მცხოვრებ ქალებს, რომლებიც ქვითინებდნენ და ეთხოვებოდნენ ლაშქარს, ღმერთებს ევედრებოდნენ, უვნებლად დაებრუნებინათ ისინი: „ვით კლდის სკიდან გამოფრენილი ფუტკრები დაზუზუნებენ ხოლმე ცვრიან და მომღიმარ მდელოზე ლამაზ შროშანებს და ფარფატიტ სწუწნიან ტკბილ ნაყოფს, ისე ქალები ეხვეოდნენ ვაჟკაცებს გარს; ქვითინებდნენ და ხელებითა და სიტყვებით ეთხოვებოდნენ; თან ნეტარებს ევედრებოდნენ, უვნებლად დაებრუნებინათ ისინი“ (აპოლ., როდ., არგ., 1, 880-890). ეს მომენტი საინტერესოა იმ მხრივ, რომ კაცების უარყოფელი ქალები ისევ კაცებთან ყოფნის სურვილით აღიძვრნენ.

საყურადღებოა „ენეიდაში“ ეტრუსკები, მეორეხარისხოვანი კრებითი პერსონაჟები, რომლებიც დიდი რაოდენობით იყვნენ ტროელთა დასახმარებლად. ვერგილიუსი ეტრუსკებს შემდეგნაირად გვიხატავს:

„ამდენი გმირი მოდიოდა ოცდაათ გემით
ტროის საშველად, მარილიან ველებს აპობდა.
დღე ცას მოსცილდა, შუალამის ჟამი ჩამოდგა,
ფებუსის ეტლმა ნახევარი ოლიმპო განვლო“.

2.3. უტყვები - მეორეხარისხოვანი არა ადამიანი პერსონაჟები

ლიტერატურული პერსონაჟი შეიძლება იყოს არა მარტო ადამიანი, არამედ ცხოველი. მაგალითად, იგავ-არაკებში პერსონაჟებად ხშირად სწორედ ცხოველები, ფრინველები და მცენარეები გვევლინებიან. ლიტერატურისმცოდნეობაში პერსონაჟად ითვლება ბუნების ისეთი საგნები და მოვლენები, მცენარეები, ცხოველები, ფრინველები, რომლებიც არა მხოლოდ ასახული მოვლენის შინაარსს გადმოგვცემენ, არამედ ხასიათდებიან ადამიანური თვისებებითაც, მაშასადამე, მხატვრულ ლიტერატურაში მწერალი ცოცხალი სახით წარმოგვიდგენს ცხოველებს, ფრინველებსა და მცენარეებს, მაგრამ ამ სახეების გააზრების შემდეგ, მკითხველი მათში ამოიცნობს ადამიანს თავისი ადამიანური თვისებებით. ამ თავში შევხებით მეორეხარისხოვან „უტყვ“ პერსონაჟებს, რომელთაც ბაგისმიერი მეტყველება არ შეუძლიათ, თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, ისინი დიდწილად განსაზღვრავენ მთავარი გმირის ბედსა და სახეს (მიმოხ. იხ. გაფრინდაშვილი 2012); გუგულაშვილი 1980; რედ. ცანავა (რედ. 2017).

ცხოველები. ჰომეროსის „ილიადაში“ არის ერთი ეპიზოდი, როდესაც ბრძოლას გარიდებული აიაკოსის ძის ცხენები მათივე მეეტლის გარდაცვალების ამბის შეტყობის შემდეგ, რომელიც ბრძოლაში კაცთამმუსრავმა ჰექტორმა მოკლა, ცხარე ცრემლით ტირიან. „მათ მიაჭენებდა მეგობარზე მგლოვიარე ავტომედონი, ცხენებს მიერეკებოდა, როგორც სვავი ბატებს“ (ჰომ., ილიად., 460-465).

როგორც ვიცით, ცხოველს, ადამიანისგან განსხვავებით, ტირილით მძიმე ემოციისა თუ განცდის გამოხატვა არ შეუძლია. ამ ფაქტით კი, ჰომეროსი წარმოაჩენს ოთხფეხა უტყვი არსების ისეთ თვისებას, რომელიც, უმეტესწილად, ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი. ჰომეროსი, ცხენების სახით, გვიხატავს მხატვრულ სახეს, რომელიც გარკვეულწილად გვიქმნის წარმოდგენას დალუპული პიროვნების შესახებ, რომელიც დაიტირეს მისმა უტყვმა ერთგულმა მეგობრებმა.

„ილიადაში“ საყურადღებო პერსონაჟია ცხენი ქსანთოსი, რომელსაც ავტორმა იმოდენა ფუნქცია დააკისრა, რომ, ფაქტობრივად, სწორედ ამ ცხენს აწინასარმეტყველებინა გმირის აღსასრული. ნაწარმოების ამ ეპიზოდში აქილევსს უღლის ქვემოდან უკრა მკვირცხლი ფეხი ცხენმა ქსანთოსმა, რომელსაც დახრილი თავი უღლიდან ამოუვარდა და ფაფარი მიწაზე დაუცვივდა, ენა კი აადგმევინა თეთრხელება ქალღმერთმა ჰერამ: „ჯერ კიდევ გადაგარჩენთ, მძლავრო აქილევს, მაგრამ შენი დაღუპვის დღე ახლოვდება; ამის მიზეზი ჩვენ კი არ ვიქნებით, არამედ დიდი ღმერთი და მძლავრი ბედისწერა. არც ჩვენი სიზანტის ან უყურადღებობის ბრალია, რომ ტროელებმა პატროკლოსს მხრებიდან აბჯარი ააცალეს; ეს მაღალი ღმერთი იყო, რომელიც ლამაზთმიანმა ლეტომ შვა, მან მოკლა წინა რაზმებში და ჰექტორს მოუტანა დიდება. ჩვენ კი, ჩვენ ორს შეგვიძლია ძეფიროსის სუნთქვასავით გავფრინდეთ, რომელზეც ამბობენ, რომ ყველაზე უფრო მსუბუქია, მაგრამ შენ მაინც გიწერია ღმერთისა და კაცის ხელით სიკვდილი“ (ჰომ. ილიად. 410-415).

ცხენების, როგორც პერსონაჟების ფუნქცია, საინტერესოაა წარმოდგენილი „ოდისეაში“. ზოგჯერ ისინი ადამიანთათვის დამახასიათებელ თვისებებს ატარებენ, გარდა იმისა, რომ წარმოადგენენ მთავარ პერსონაჟთა სწრაფად გადაადგილების საშუალებას. „ოდისეას“ მესამე სიმღერაში, როდესაც ტელემაქოსს დიდი პატივისცემით გააცილებს ნესტორი, ავტორი ამ სურათს შემდეგნაირად გვიხატავს: „ეტლის ხელნას მთელი დღე შეუსვენებლივ ეწეოდნენ ცხენები“ (ჰომ. ოდის. 390-395). გადაადგილების ფუნქცია უჭირავს ასევე „მუხლმაგარ ჯორებს“ „ოდისეაში“, რომელთა წყალობითაც შინისაკენ მიემგზავრება ნავსიკაა. ფორანზე მჯდარი ქალწული ქალაქისაკენ მიაქროლებს მუხლმაგარ ჯორებს (ჰომ. ოდის. 5).

„ოდისეას“ II სიმღერაში, როდესაც ტელემაქოსი საფიხვნოში შეკრებილთ ხვდება, მას თან ახლავს ორი ქოფაკი (ჰომ. ოდის. 2.10-15). ქოფაკების მიერ ტელემაქოსისთვის გვერდის დამშვენება, სიმბოლურად, შესაძლოა, გავიაზროთ, როგორც მისივე გადაწვეტილების მართებულობის დასტური (შდრ. Phillips 2004:630-638). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შეკრებილთა მიერ ტელემაქოსის მიმართ მხარდაჭერა

და ერთგულება ისევე მნიშვნელოვანია პერსონაჟისთვის, როგორც მისივე ერთგული მეგობრის - ძაღლის თვისებით გამოხატული სიყვარული და მორჩილება.

„ოდისეას“ IX სიმღერაში არის ერთი საგულისხმო ეპიზოდი, როდესაც ოდისევსი და მასთან ერთად მყოფი პირები მოხვდებიან კიკლოპის გამოქვაბულში. მას შემდეგ, რაც ისინი კიკლოპს თვალს დაუვსებენ, თავს იჩენს ახალი თავსატეხი - როგორ დააღწიონ თავი გამოქვაბულს და მშვიდობით გავიდნენ გარეთ. ბევრი ყოყმანისა და სჯა-ბაასის შემდეგ, ჭკუაულები გმირი მოიფიქრებს, სამ-სამი ვერძი ერთმანეთს გადააბას და შუაში მყოფს თავად ამოეკვრნენ მუცელზე, რომ ვერძებს პოლიფემოსის გამოქვაბულიდან გამეყვანათ ოდისევსი და მისი მეგობრები (ჰომ. ოდის.9. 440-445). ამ ეპიზოდში კიდევ ერთხელ თვალნათლივ იჩენს თავს ოდისევსის გონიერება. შავმატყლიანი ვერძები აქ, ფუნქციურად ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან, ცხადია, ოდისევსის გონიერებით, მაგრამ სწორედ ვერძების საშუალებით გადაურჩებიან ისინი სიკვდილს.

„ოდისეას“ X სიმღერაში, როდესაც ოდისევსი თანმხლებ პირებთან ერთად კირკეს სასახლეს მიადგება, ჰომეროსი კირკეს მხატვრული სახის კარგად გასააზრებლად, ამბობს, რომ მისის სასახლის ეზოში „ნებივრად წამოწოლილიყვნენ ქალღმერთის ჯადოწამლით გაჩხიბული მგლები და ლომები“ (ჰომ. ოდის. 10, 135-140). თავიდანვე ფოკუსში აღმოჩნდება კირკეს ჯადოქრობა და ამასთან, ის ფაქტი, რომ ეს ცხოველები ოდისევსს არ ერჩიან, მიგვანიშნებს კირკეს მისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე (Brian 2004:167-180).

როცა ოდისევსი მივა თავის ერთგულ ყმასთან - მელორე ევმეოსთან, რომელიც გმირის ერთგული მსახური, გულშემატკივარია და ამავედროულად, გულმოდგინედ ზრუნავს მის საბადებელზე, ჰომეროსი გვიყვება ოთხ მგლისხახიან ქოფაკზე, რომლებიც ევმეოსის ეზოს დარაჯობენ. მათ მიერ ევმეოსის ეზო-კარის მეთვალყურეობა იმაზე მიუთითებს, რომ თუკი მათი პატრონი დაცული იქნება ყოველივე სიავისაგან, უსაფრთხოდ იქნება გმირის სარჩო-საბადებელიც. მართალია, ევმეოსი ფიზიკურად არც ისე მხნე და მუხლმაგარია, თუმცა სწორედ იგი აძლევს

ინფორმაციას ოდისევსს, თუ რა ხდება მისი არყოფნის პერიოდში გმირის სასახლეში. ეს საყურადღებო დეტალია, რომელიც მთავარ პერსონაჟს ეხმარება, წინასწარ შეადგინოს გეგმა, როგორ გაუმკლავდეს სასიძოებს სასახლეში დაბრუნებისას. გმირმა უკვე იცის, რომ იგი სახლში ხიფათის გაეშე ვერ დაბრუნდება, მაგრამ მისი სახლის მცველი და დარაჯი ევმეოსთან ერთად, მგლისხახიანი ქოფაკებიც არიან.

ძალის ერთგულების უთვალსაჩინოესი დეტალია, როცა „ოდისეაში“ 20 წლის უნახავ პატრონს ერთ-ერთი პირველი ოდისევსის ძალლი - არგუსი იცნობს. ასევე, ძალიან საინტერესო პერსონაჟებია ფრთამალი რაშები - ლამპოსი და ფაეთონი, რომელთაც ცარგვალზე ამოჰყავდათ ხოლმე შუქთამფენელი რიჟრაჟი და რომლებზეც ჰომეროსი, როგორც ადამიანებზე, ისე საუბრობს.

საყურადღებოა „არგონავტიკის“ ის ეპიზოდი, როდესაც უდაბნოში მყოფმა არგონავტებმა დაინახეს, როგორ ამოხტა ზღვიდან ხმელეთზე „უზარაზარი ცხენი“, რომელმაც ტანიდან ზღვის წყალი ჩამოიფერთხა. ამ დროს კი პელევსმა შემდეგი სიტყვებით მიმართა დანარჩენ არგონავტებს: „მე გეუბნებით, რომ პოსეიდონის ეტლი უკვე გამოხსნილია მისი ძვირფასი მეუღლის ხელებით. ხოლო დედა, ჩემი წინასწარჭვრეტით, სხვა არავინაა, თუ არა ეს ხომალდი. ცხადია, გვატარებდა რა ჩვენ მუცლით, განუწყვეტლივ იღვწოდა მძიმე შრომით. მაშ, დაუცხრომელი ძალით შევიდგათ იგი მძლავრ მხრებზე და წავიღოთ ქვიშოვანი მიწის სიღრმეში, საითკენაც ფეხმარდი ცხენი გაჭენდა. იგი ხომ მიწაში არ ჩაეშვება. ვიმედოვნებ, რომ მისი კვალი გვიჩვენებს ზღვის რომელიმე შემოჭრილ ყურეს“ (აპოლ. როდ. არგ. 4. 1360-1370). ამ ეპიზოდში, ვფიქრობ, ცხენს ერთგვარი მინიშნების მიმცემის როლი აკისრია (Church 2015: 47).

ფრინველები. ძველბერძნულ ტრადიციაში წინასწარმეტყველური ფუნქციის მქონე ფრინველები წარმოდგენილი არიან მტაცებელი ფრინველების სახით. ჰომეროსის ეპოსში არწივის გამოჩენა კომპოზიციურად ყოველთვის რაღაცას მოასწავებს. გარდა წინასწარმეტყველური დანიშნულებისა, ფრინველთა ფრენის ხასიათი, მათი ყივილი თუ სხვა დამახასიათებელი ნიშნები მრავალგვარი

ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა (Cochrane 2014:305-310).

ამ მხრივ, საყურადღებოა „ილიადას“ ის ეპიზოდი, სადაც ჰეკაბე პრიამოსს ეუბნება, ილოცოს შავღრუბლიან კრონიონზე, რომელიც იდიდან ხედავს მთელ ტროას: „სთხოვე, ფრინველი მოგივლინოს სწრაფ მაცნედ, მისთვის საყვარელი, უმძლავრესი ფრინველი, მარჯვნიდან აფრინდეს, საკუთარი თვალით რომ დაინახო და დარწმუნებული წახვიდე სწრაფცხენიანი დანაელების ხომალდებისკენ“. ამის გამგონე პრიამოსი ჰპირდება ცოლს, რომ მის არჩევანს არ გადაუხვევს და ზევს შესთხოვს: „მამა ზევსო, რომელიც იდიდან მეფობ, სახელოვანო, უდიდესო, მიმიყვანე აქილევსთან, დაე, მიმიღოს და შემიბრალოს; სწრაფ მაცნედ გამომიგზავნე შენთვის საყვარელი უმძლავრესი ფრინველი, მარჯვნიდან აფრინდეს, საკუთარი თვალით რომ დავინახო დარწმუნებული წავიდე სწრაფცხენიანი დანაელების ხომალდებთან“ (ჰომ. ილიად. 310-315). ამის შემდეგ ზევსმა მას არწივი მოუვლინა, ფრინველთაგან ყველაზე უტყუარი ნიშანი, მუქი მტაცებელი, რომელსაც შავ არწივს უწოდებენ. ჰომეროსი არწივის ფრთებს მაღალჭერიანი საძინებლის ორმაგ კარს ადარებს, რომელიც ყველამ დაინახა და თითოეულს სიხარულით გაუთბა გული.

„ოდისეაში“ ჰომეროსი, ჩვეული ოსტატობით, სასიძოთა დაღუპვის წინასწარმეტყველებას შემდეგნაირად ამცნობს მკითხველს: „ორი არწივი ააფრინა მთის მწვერვალიდან. დაწყვილებულნი ერთხანს ქარის ჭავლში ბოინობდნენ. ახმაურებული საფიხვნოს თავს რომ გაუსწორდნენ, ფრთების ძლიერი ფრაშფრაშით ირაო შეკრეს. დაღუპვის მომასწავებელი მზერით დასცქეროდნენ შეკრებილთ. ანაზდად, თავ-კისერი დაუკორტნეს ერთმანეთს. შემდეგ აღმოსავლეთისკენ აიღეს გეზი და ითაკელთა სახლებს თავზე გადაუქროლეს (ჰომ. ოდის. 375-380). მოხუცმა ჰალისთერემ, რომელიც თანამოასაკეთა შორის გამოირჩეოდა ფრინველთმკითხაობითა და ბედისწერის ნიშანთა გამოცნობით, ასე მიმართა საფიხვნოში თავშეყრილთ: „მომისმინეთ, ითაკელნო, სასიძოების საგულისხმოდ ვამბობ ამ სიტყვას. დიდი ხიფათი ემუქრება მათ. სამშობლოდან შორს აღარ უნდა იყოს ოდისევსი“ (ჰომ. ოდის. 2. 405-410).

ანტიკურ ეპოსში ზოგჯერ ღმერთები ცხოველებისა და ფრინველების მეშვეობით გამოავლენენ ხოლმე საკუთარ ნებას (Hack 2017:419-425). „ოდისეას“ XI სიმღერაში ოდისეესი სულთა სამეფოში იმყოფება და აღწერს საკუთარი თვალთ დანახულ სურათს: „ტიტიოსიც დავინახე, დედამიწის შვილი. ცხრა უტევანზე გართხმულიყო ბედკრული, ორი ძერა ჭანგებით ჩაბლაუჭებოდა შიგნეულში, ღვიძლს უკორტნიდა. ასე დაესაჯათ იმის გამო, რომ პანოპევიდან პითოსს მიმავალი მშვენიერი ლეტო, ზევსის საყვარელი, გზად მოეხელთა და გაეხახებინა“ (ჰომ. ოდის. 11. 575-580). ამ მონაკვეთში ორ ძერას ერთგვარი სადამსჯელო ოპერაციის აღმსრულებლის ფუნქცია აკისრიათ, რომელიც ღმერთის ნება-სურვილით ხდება.

„ოდისეას“ XX სიმღერაში, როცა ჭკუალევი გმირი სასახლისკენ მიემართება, რომ დაიხსნას ცოლი- შვილი და საკუთარი სასახლე სასიძოთა ვერაგი ქმედებებისაგან, მოხუცი ევმეოსი ევედრება ოლიმპოსელებს, ოდისეესი მშვიდობით დაბრუნდეს, სასიძოები კი ამ დროს გმირს სიკვდილს უმზადებენ. უეცრად, შეკრებილთა მხარმარცხნივ, „მალლითმოზიბინე არწივი გამოჩნდება, რომელსაც კლანჭებში მტრედი უპყრია. ამის შემყურე ამფინომოსი მიუბრუნდება თანამზრახველებს და ეუბნება, ამ საქმიდან არაფერი გამოგვივა და სჯობს, ტელემაქოსს თავი დავანებოთ“ (ჰომ. ოდის. 20. 235-240).

აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკის“ ერთ-ერთ ეპიზოდში, როდესაც ვაჟკაცებს ეძინათ, მათ თავზე გადაუფრინა ალკუნმა (ფრინველმა) წკრიალა ხმით. მიფსოსი, რომელიც გმირებს დარაჯობდა, მიხვდა, რომ ზღვისპირა ფრთოსნის ეს ჟღერტული ბედნიერების მომასწავებელი იყო, იასონი გააღვიძა და უთხრა: „ესონიდო, საჭიროა, რომ შენ დინდიმონის მთის ტაძარში შეხვიდე, შეევედრო ყველა ნეტართა მშვენიერტახტოვან დედას და მრისხანე ქარებიც დადუმდებიან. ასეთი ხმა ვისმინე მე სულ ახლახან ზღვის ალკუნისა, რომელმაც თავს გადაგიფრინა მძინარს და ყოველივე გვაუწყა“ (აპოლ. როდ. არგ. 2. 1090-1100). აქაც გმირებისათვის ნიშნის მიმცემი ფუნქცია აქვს ფრინველს (Mori 2008:86-91).

„არგონავტიკაში“, როდესაც გმირები ფინევსთან მიდიან დასახმარებლად და

სთხოვენ მას მისნობა გაუცხადოს, მისანი მათ შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „ჯერ გამოსცადეთ ფრთოსანი მტრედი, რომელიც წინასწარ უნდა გაუშვათ ხომალდიდან. თუ ის ზღვაზე იმ კლდეებში უვნებლად გადაფრინდა, თქვენც ნულარ დაყოვნებით დიდხანს, მძლავრად მოიმარჯვეთ ხოფები ხელში და გადაკვეთეთ ზღვის სრუტე, ვინაიდან ხსნა ლოცვა-მუდარაში კი არ იქნება იმდენად, რამდენადაც ხელთა ძალაში“ (აპოლ. როდ. არგ. 2. 320-330). ამ ეპიზოდში მტრედს განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია, რადგან არგონავტებისთვის იგი ერთგვარი გზის გამკვალავია (Mori 2008:99). სწორედ მის წასვლასა და უკან მშვიდობიანად დაბრუნებაზე დამოკიდებული ის, უნდა გადალახონ გმირებმა კონკრეტული ადგილი თუ არა. მტრედის უკან დაბრუნება კი ნათელს ხდის იმ გარემოებას, რომ არგონავტებს საფრთხე აღარ ემუქრებათ და შეუძლიათ, გზა მშვიდად განაგრძონ.

„არგონავტიკაში“, როცა გმირები ბჭობდნენ, როგორ შეესრულებინა იასონს აიეტის დავალება, ღმერთებმა მათ კარგი ნიშანი მოუვლინეს: ქორის კლანჭებიდან თავდაღწეული მხდალი მტრედი, რომელიც ძალიდან იასონს ჩაუვარდა კალთაში. სიმბოლურად ეს ნიშნავდა იმას, რომ იასონიც ასევე დაუსხლტებოდა ხარებს (Noegel 2004:145-147). ამ დროს, მიფსოსმა წარმოთქვა სიტყვა: „მეგობრებო, ეს ნიშანი ღმერთების ნებით გეუწყათ. სხვა არავითარი მსჯელობა არაა საჭირო და ყველაფერს სჯობია ის, რომ ეახლოთ ქალწულს და სიტყვებით შეევედროთ ყოველნაირად. ვგონებ, რომ უარს არ იტყვის, თუკი ფინევსმა სწორად გვიმისნა, რომ შინ დაბრუნება ღმერთქალ კიპრიდას წყალობით იქნება. აი, მისი მშვიდი ფრთოსანი სიკვდილს დაუსხლტა. ფრინველთმისნობით რასაც მკერდში გული მკარნახობს, ყველაფერი ისე ახდება. მეგობრებო, მოუხმეთ კითერიას თქვენდა მფარველად და ახლა არგოსის რჩევას ერწმუნეთ“ (აპოლ. როდ. არგ. 3. 540-550).

ვერგილიუსის „ენეიდაში“ არის ერთი ეპიზოდი, როცა ენეასი ოქროს ხეს ეძებს, რათა ნაყოფი მოწყვიტოს და ლოცულობს, რომ ოქროს შტო შეხვდეს გზად. ამ დროს მასთან მოდის ორი მტრედი, რომელთაც გმირი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს:

„იყავით ჩემი წინამძღოლნი, თუ გზა არსებობს,

ტყეში გაჰყევით ქარს, სადაც შტო სახელოვანი
ამშვენებს მიწას. ნუ დამტოვებ აწ უნუგემოდ,
დედავ, ქალღმერთო!“

(ვერგ. ენიდ. 6. 190-210).

ამის შემდეგ მტრედები სასურველ ადგილას მიიყვანენ ენეასს, სადაც იგი ნაყოფს ხარბად მოწყვეტს და სწრაფად გაიქცევა სიბილას გამოქვაბულისკენ. როგორც ვხედავთ, ორ მტრედს აქ ის ფუნქცია აკისრია, რომ ეხმარებიან მთავარ პერსონაჟს სიძნელის გალახვაში და უუოლებენ დავალების შესრულებას (Panoussi 2009:209).

აღსანიშნავია ისიც, რომ გარდა ცხოველებისა და ფრინველებისა, „ილიადაში“ ვხვდებით თევზებსა და გველთევზებს, რომელთაც ერთგვარი სადამსჯელო ფუნქცია აკისრიათ (Pelling 1990:544-548). ისინი გმირ აქილევსის მიერ მოკლული ასტეროპაიოსის სხეულს ჭამენ, თირკმლის ქონს აგლეჯენ და შთანთქავენ მას.

ქვემოთ მიმოვიხილავთ ისეთ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს, რომელთაც მატერიალური სახე არ გააჩნიათ, თუმცა, მსგავსად ფიზიკური სხეულის მქონე პერსონაჟებისა, ისინიც მეტად აქტიურად არიან ჩართულნი მოქმედების განვითარებაში. ესენია: შიში, ძრწოლა, სიზმარი, სული და სხვა.

არამატერიალური სახის მქონენი. ანტიკურ ეპოსში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის როლს, ვფიქრობთ, საკმაოდ საკვანძო ფუნქციებით, ხშირად ასრულებს

სიზმარი. პირველი სიზმარი გვხვდება ჰომეროსის პოემაში „ილიადა“. ზევსი გადაწყვეტს, შეცდომაში შემყვანი სიზმარი მოუვლინოს აგამემნონს, რათა მისი მეშვეობით ტროელთა წინააღმდეგ ჩააბას აქაველები იმ ბრძოლაში, რომელიც ზევსის ნებით, ამ უკანასკნელთა დასამარცხებლადაა წინასწარვე განწირული (ჰომ. ილ. 9. 1-29).

პირველი ლიტერატურული სიზმარი ერთ–ერთ ყველაზე კრიტიკულ სიტუაციაში გამოიყენა ჰომეროსმა (Harris 2009:175-77). სიზმარი ყურადღებას რამდენიმე ასპექტით იპყრობს: 1. იგი ღვთაებრივი წარმოშობისაა. ჯერ ავტორი ამბობს,

რომ ზევსმა დაასიზმრა: „გულში გაივლო ბოლოს ზევსმა ასეთი აზრი: სწვეოდა ატრიდს, აგამემნონს, ძილისშორისი” (ჰომ.ილ.2,5-6); ხოლო შემდეგ აგამემნონი თავადვე მიანიშნებს, რომ მისი სიზმარი ღვთაებრივი წარმოშობისაა („ღვთაებრივი ვნახე ზმანება... დამიდგა ღმერთი სასთუმალთან...”); 2. გმირი, რომელიც აქაველთა გავეშებულ ლაშქარს წინამძღოლობს და დიდ თუ პატარა ომებს იგებს 10 წლის განმავლობაში, ცდება სიზმრის ინტერპრეტაციისას. აგამემნონი დარწმუნებულია ღვთაებრივ ნებაში – აქაველებმა ადრე თუ გვიან ეს ომი უნდა მოიგონ და ოდნავადაც არ ეპარება ეჭვი სიზმრის სისწორეში. მხედართმთავარი არ ფიქრობს იმაზე, რომ შეიძლება ყველაფერი აქაველთა საწინააღმდეგოდ შემოტრიალდეს, ამიტომ საკუთარი სიზმრის ინტერპრეტაციას გმირი თავადვე აკეთებს და სიზმრის ახსნისათვის არ მიმართავს მისანს, ან ორაკულს. აგამემნონი თვლის, რომ სიზმარი დადებითად წინასწარმეტყველურია და იმდენად არის სიზმრის ზეგავლენის ქვეშ, რომ ეს უკანასკნელი მასში ომის განახლების სურვილს აღძრავს.

სიზმრისადმი აგამემნონის ამგვარი დამოკიდებულება კიდევ იმით არის განპირობებული, რომ სიზმრის შიკრიკი მას ევლინება ისეთი ადამიანის (ნესტორის) სახით, რომელსაც აგამემნონი დიდ პატივს სცემს და მისი ძალიან სჯერა. როგორც ჩანს, ჰომეროსმა შეცდომაში შემყვანი სიზმრის მაუწყებლად იმიტომაც შეარჩია პირი, რომელიც ყველა გმირს აღმატება გონიერებით (პოემაში ყველა გმირი ჭკვიანი და გონიერია, მაგრამ მხოლოდ მის მიმართ იყენებს ჰომეროსი ეპითეტს „ბრძენი“ (σοφος) და რომელსაც ყველა ენდობა, მათ შორის, ქედმაღალი (υβρις) აგამემნონიც (Harris 2009:188).

როგორც ყოველთვის, ჰომეროსის თხრობა ლიტერატურულ სიზმარშიც მწყობრია და ერთიანი (Holowchak 2002:78). აქ არის შესავალი, ლოგიკური გაგრძელება და დასასრული. სიზმარი იწყება იმის შეხსენებით, რომ გმირს არა აქვს ძილის დრო, რადგან მას აქვს ბევრი საზრუნავი, აბარია ბევრი ხალხის ბედი, რომ მასზე ზრუნავენ ღმერთები. შიკრიკი აგამემნონის მფარველად ასახელებს ჰერას და აშკარად გამოხატავს ქალღმერთის კეთილგანწყობილ დამოკიდებულებას აქაველებისადმი.

ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ ოლიმპოსის სხვა მკვიდრნიც იმავეს ფიქრობენ. სავარაუდოდ, ამან ყველაზე მეტად შეიყვანა აგამემნონი შეცდომაში, რადგან დარწმუნებულია თავის თავში და ღმერთების მოწყალებაში მის მიმართ.

რატომ მაინცდამაინც აგამემნონს დაასიზმრა ზევსმა ეს სიზმარი? ვფიქრობ, საქმე მხოლოდ იმაში არ არის, რომ იგი მხედართმთავარია და გადამწყვეტი ხმის უფლებაც მას აქვს. ალბათ, აქაც ხდება პერსონაჟის განვითარება ლოგიკურად, ხასიათის გათვალისწინებით - აგამემნონს ხშირად ღუპავს საკუთარ თავში ზედმეტი დარწმუნებულობა. წინასწარ განსაზღვრულია და გათვლილია შემდეგი: ა) ვის ეგზავნება სიზმარი და როგორი პიროვნება ნახულობს მას; ბ) როგორია სიზმარი და რამდენად ახდენს იგი ზეგავლენას სიზმრის მნახველ პიროვნებაზე. ისეთ მხედართმთავარს, როგორც აგამემნონი იყო, ჰომეროსი ვერ მოუვლენდა სიზმარს, რომელიც დამაჯერებლობას იქნებოდა მოკლებული. სწორედ ამიტომ აირჩია ჰომეროსმა მაცნედ ბრძენი ნესტორი.

ვფიქრობ, ავტორის ეს არჩევანი ერთობ გამართლებული, მოხერხებული და ეფექტურია, რადგან მის მიზანს წარმოადგენს ნდობის მარცვალი გააღვივოს აგამემნონში, რათა შემდგომ გმირმა დაუფიქრებელი ნაბიჯი გადადგას. მთავარი ფაქტორი, რომელიც აგამემნონს საბოლოო გადაწყვეტილებას მიაღებინებს, არის ნდობის ფაქტორი - გმირს სჯერა ქალღმერთ ჰერასი და ენდობა ბრძენ ნესტორსაც. ვთვლი, რომ ამ მოსაზრების საფუძველზე, გარკვეულწილად, შეიძლება სიზმრის კონცეფციაც შეიცვალოს: გამოდის, სიზმარს კი არ შეჰყავს აგამემნონი შეცდომაში, არამედ ნდობის იმ ფაქტორს, რომლის წარმომშობი გმირში თავად სიზმარია (Jouviat 1999:204).

აგამემნონის ეს რწმენა კიდევ უფრო მეტად განმტკიცდება ცხადში ნესტორის მიერ. იგი, თავის მხრივ, ენდობა აგამემნონს და დარწმუნებულია სიზმრის სისწორესა და ღვთაებრივ ნებაში, რადგან, მისი ვარაუდით, სიზმარი ყველაზე ქველმა ნახა და, რომ არა აგამემნონი, სიზმარს ყალბად ჩათვლიდა. ამიტომაც, უხუცესი მხედართმთავარი მოუწოდებს ლაშქარს თორნ-მუზარადით აღიჭურვონ და

ბრძოლისათვის მოემზადონ (ჰომ. ილ. 2. 70-85).

როგორც ცნობილია, პოემის მთავარი თემა სულაც არ არის ტროას ომი, მაგრამ ჰომეროსმა სხვადასხვა ხერხების საშუალებით შეძლო წარმოდგენა შეექმნა ათწლიან ომზე: თუკი, მაგალითად, ინტუიციის დონეზე ჰექტორის გარდაცვალება მიგვანიშნებს, რომ ტროა დაინგრევა, აგამემნონის სიზმარში პოემის დასაწყისშივე, ჰომეროსი გვამღევეს მინიშნებას, რომ ტროა განადგურდება და აქაველები ქალაქს აიღებენ. აქ სიზმარს დასაწყისშივე შემოაქვს ინტრიგა ტროას შესაძლო დანგრევაზე (სიზმარი ერთადერთი ადგილია „ილიადაში“, სადაც ტროას დანგრევაზეა ლაპარაკი).

ასევე, საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ჰომეროსი სიზმარში ტროას *ვართოქურჩიან ქალაქად (εὐρυχ ἄστυ)* მოიხსენიებს და ამ ერთი ეპითეტის მეშვეობით გვიქმნის წარმოდგენას, რომ ტროა, თავისი ფართე ქუჩებით, მოცულობით დიდი და ამავდროულად, მრავალი თვალსაზრისით მომხიბლავი ქალაქი უნდა ყოფილიყო ბერძნებისთვის და ელენე არ იქნებოდა ტროას ომის დაწყების ერთადერთი მიზეზი.

აგამემნონის სიზმარი არის ერთგვარი საკონტაქტო საშუალება ღვთაებასა და მოკვდავს შორის. რა თქმა უნდა, ეს კავშირი პირდაპირი არ არის და მოკვდავსა და ღმერთს შორის შუამავლად ამ კონკრეტულ სიზმარში ნესტორი გვევლინება, მაგრამ ზევსის, როგორც სიზმრის გამომგზავნი ღვთაების არსებობა ნათელია - სიზმრის შიკრიკი საკუთარ თავს ზევსის მაცნეს უწოდებს. სიზმარი აქ საწინააღმდეგოდ ახდება და შეცდომაში შემყვანია იმ კონკრეტულ სიტუაციაში, მაგრამ საბოლოოდ სწორედ ისე ახდება, როგორც აქ არის ნათქვამი: ზევსმა მართლაც მოუვლინა უბედურება ტროას, ბერძნებმა აიღეს ქალაქი. შესაძლოა, ჰომეროსისთვის, გარდა იმისა, რომ ამ კონკრეტულ სიტუაციაში დააბნია ბერძენი მხედართმთავარი და დაიცვა აქილევსი, ეს იყო მკითხველზე თუ მსმენელზე გათვლილი ინტრიგა (Jouviat 1999:134-146). მას სურდა: ან იმის შეხსენება მსმენელისა თუ მკითხველისათვის, რომ ტროა მართლაც დაეცემოდა, რადგან ბერძნებმა კარგად იცოდნენ მითოლოგიური ამბები; ან გარკვეული ინტრიგის შემოტანა მათთვის, ვინც ამ ამბებში მთლად ჩახედული არ იყო; ან უბრალოდ, შეეკრა პოემა დასაწყისშივე ამ ერთი ფრაზის შემოტანით – რაც არ უნდა

მოხდეს აქ, ტროა მაინც დაინგრევა.

როგორც ვნახეთ, აგამემნონის სიზმარი ძალიან ტევადია, თუმცა იგივეს ვერ ვიტყვით ყველა სიზმარზე ჰომეროსთან. ვფიქრობ, ნაკლები მნიშვნელობისაა „ილიადას“ მე-10 ქებაში გადმოცემული სიზმარი, რომელსაც არა აქვს კონკრეტული შინაარსი. ერთ-ერთ ბრძოლაში ჰექტორი სასტიკად გაუსწორდა აქაველებს, რის გამოც დიომედე და ოდისევსი ემზადებიან თავს დაესხან ტროელთა ბანაკს. ისინი ღამით თავს ესხმიან მძინარე ტროელებს და მეფე რესოსს, რომელიც ამ დროს სიზმარს ნახულობს (ჰომ. ილ. 10. 494-498).

მეფე რესოსის სიზმარს არა აქვს სიუჟეტი, მას არ აქვს სტრუქტურა: დასაწყისი, განვითარება და ბოლო. არ არსებობს სიზმრის შიკრიკი ან სიზმრის მთხრობელი. სავარაუდოდ, მისი დანიშნულებაა მოქმედებაში მეფის შემოყვანა. შესაძლოა, აქ სიზმარი ღრმა ჩაძინებას ნიშნავს, რის გამოც მოახერხა გმირმა დიომედესმა მეფის მოკვლა.

სიზმრის, როგორც მეორეხარისხოვანი პერონაჟის, მაგალითია პოემაში „ილიადა“ სიზმარი, რომელშიც აქილეუსს გამოეცხადება მისი უახლოესი მეგობრის, ახლად გარდაცვლილი პატროკლოსის აჩრდილი მაშინ, როცა იგი ღრმა ძილს მიეცემა. სიზმარში მოვლენილი მაცნე პატროკლოსია, რომელიც აქილეუსის თავთან დგას და გმირს დასახმარებლად მიმართავს: „შემისრულე მოძმეს ანდერძი: ჩემს ძვლებს, აქილეუს, შენს სამკვალეს ნუ მოაშორებ. ერთადვე იყოს, როგორც ერთად გვქონდა ბავშვობა... დე, ჩვენი ძვლები დაიმარხოვს ერთ აკლდამაში, მათ ოქროს ურნა შეინახავს, თეტისის განძი“ (ჰომ. ილ. 23. 75-92).

სიზმარში რამდენიმე პლასტი გამოიკვეთება: სიზმარი და მომავალი. აქ სიზმარი გვევლინება ერთგვარ მაცნედ იმ მოქმედებებისა, რაც შეიძლება მომავალში განვითარდეს (Shamdasani 2003:15-25). სიზმრის მეშვეობით ვგებულობთ, თუ რა ბედი ელის აქილეუსს და როგორ დაასრულებს იგი სიცოცხლეს: „შენც გიწერია, ო, აქილეუს, ტროელთა მაღალ გალავნის ქვეშ მწარე სიკვდილი“- ეუბნება პატროკლოსი სიზმრის მნახველს. აქაც ჰომეროსი სიზმარს იყენებს იმ ინფორმაციის მოსაწოდებლად,

რომელიც მისთვის საინტერესო თემატიკას ნაკლებად ეხება, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანია ტროას ომზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად. სიზმარში გამჟღავნებულია პატროკლოსის უკანასკნელი სურვილი - ორივე მეგობარი ერთად დაიმარხოს. აწ უკვე გარდაცვლილი პატროკლოსისათვის მიუღებელია თუნდაც ის ფაქტი, რომ შეიძლება ისინი ცალ-ცალკე დაკრძალონ, რადგან მისი აზრით, მეგობრობა მარადიულია. ეს ეპიზოდი მეტად მნიშვნელოვანია ჰომეროსისეული თეორიის ზუსტი გაგებისათვის სიკვდილის შემდეგ სულის ბუნების შესახებ (Shamdasani 2003: 16-17).

ჰომეროსის პოემაში „ოდისეა“ პირველ სიზმრად პენელოპეს სიზმარი წარმოგვიდგება. ტელემაქოსის გამგზავრების შემდეგ, ათენა პენელოპეს ძილში მოუვლენს სიზმარს, სადაც სიზმრის შიკრიკი მას ღვთის გზავნილს გადასცემს. შიკრიკი, რომელიც პენელოპეს გამოეცხადება, იღებს პენელოპეს დის, იფთიმეს სახეს. ოთახში შედის კარის ურდულის ჭუჭრუტანიდან, თავსდება პენელოპეს თავთან (ჰომ. ოდ. 4. 779-787) და ეუბნება: „შენ გძინავს პენელოპე, ჩემო მწუხარე დაო? ნეტარი ღმერთები არ განებებენ წუხილსა და ცრემლის ღვრას, რადგან უკვდავთა წინაშე უბრალოა ტელემაქოსი და შინ მშვიდობით დაგიბრუნდება. ნუ გეშინია, ისეთი მფარველი ჰყავს ტელემაქოსს, გულმაგარი კაციც რომ ინატრებდა. ათენა პალასია მისი შემწე, შენი შემწყალებელი. მანვე გამომგზავნა შენს სანუგეშებლად და ამის საუწყებლად“ (ჰომ. ოდ. 4. 787-841).

პენელოპეს სიზმარი, გარკვეულწილად, იდენტურია „ილიადას“ ე. წ. მარტივი სიზმრებისა, რომლებიც მესიჯ-სიზმრების სახელითაა ცნობილი და რომელთა დანიშნულება მხოლოდ ინფორმაციის მიწოდებაა (შდრ. ოპენჰეიმი 1956: 185-190). სიზმარს ქალღმერთი ათენა აგზავნის (ჰომ.ილ. 2,1-47; 10, 496-497; 223, 62-107).

სიზმრის დანიშნულება მდგომარეობს იმაში, რომ თუნდაც მცირე ხნით გაამხნევოს ქალი, იმედის ნაპერწკალი ჩაუსახოს მას და მიანიშნოს, რომ ტელემაქოსი შინ მალე დაბრუნდება. საინტერესოა, რომ ქალღმერთი ათენა, რომელიც ზრუნავს, რომ მისი საყვარელი გმირის მეუღლემ ზედმეტად არ ინერვიულოს, აქ ჯერ კიდევ

არაფერს ამბობს ოდისევსის შინ დაბრუნებაზე (ამაზე მინიშნებას იგი აკეთებს ოდნავ მოგვიანებით, სხვათაშორის, ისევ სიზმრის საშუალებით). როგორც ჩანს, ამით ჰომეროსმა მკითხველის დაინტერესება სცადა, ან გამოსაცდელი ვადა მისცა პენელოპეს, რამდენად შეეძლო მას აბეზარი სასიძოებისაგან თავის დაღწევა.

რატომ მაინცდამაინც ახლა, ოცი წლის შემდეგ ესიზმრება პენელოპეს? სავარაუდოდ, იმიტომ, რომ ჰომეროსს ეს სიზმარი შემოაქვს პოემის ერთ-ერთ გადამწყვეტ, დრამატულ მომენტში – როგორცაა ტელემახოსის გამგზავრება მენელაოსის სანახავად. პენელოპეს დარდი შვილის გამგზავრებით კიდევ უფრო მეტად გაუორმაგდებოდა.

„ოდისეას“ მეექვსე სიმღერაში მოთხრობილია ნავსიკაას სიზმარი, რომელიც ოდისევსის სამშობლოში დაბრუნებას უკავშირდება. სიზმრიდან ნათლად სჩანს, რომ გმირს მფარველად ისევ ქალღმერთი ათენა ევლინება. საკუთარი განზრახვის სისრულეში მოსაყვანად ათენა პალასი სიზმარში ეწვევა ნავსიკაას საყვარელი თანატოლის, ზღვაოსანი დინანტის ასულის სახით და აძლევს რჩევას, ერთად წავიდნენ სარეცხის დასარეცხად (ჰომ. ოდ. 6. 800-810).

აღნიშნული სიზმარი იმის გამოძახილია ძილში, რასაც ნავსიკაა ცხადში ფიქრობს. იგი არის წარჩინებული, ლამაზი ასული, რომელიც უზრუნველი ცხოვრებით ცხოვრობს. მისთვის საკმაოდ მაცთუნებელი იქნებოდა ის წინადადება, რომელსაც სიზმარში მეგობრის სახით მოვლენილი შიკრიკი შესთავაზებს. ნიშანდობლივია ისიც, რომ სიზმრის მაცნე ნავსიკაას საყვარელი თანატოლია, ისეთივე ახალგაზრდა, ლამაზი, წარჩინებული და უზრუნველი, როგორც თავად ნავსიკაა არის. მათ ორივეს მიღწეული აქვთ იმ ასაკისათვის, როცა ფიქრობენ, რომ სიყვარულისთვის მზად არიან. ალბათ, ამიტომ ასიზმრებს ავტორი სიზმარს ნავსიკაას და არა სხვა ვინმეს. სიზმრის როლი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი საფუძველი ხდება ნავსიკაასა და ოდისევსის შეხვედრის. აქ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, თუ რამდენად აქვს ჰომეროსს წინასწარ ყველაფერი გათვლილი – რომ არა სიზმარი, ნავსიკაა და ოდისევსი ერთმანეთს არ შეხვდებოდნენ და შესაბამისად, რომ არა ფეაკების ქვეყანაში მოხვედრა, რომელთაც

გმირის შინ დაბრუნებაზე იზრუნეს, ოდისევსის ხეტიალი კიდეც დიდხანს გაგრძელდებოდა.

„ოდისეას“ მეცხრამეტე სიმღერაში ჰომეროსი გადმოგვცემს ეპიზოდს, სადაც ყარიბად გადაცმული ოდისევსი და პენელოპე თავიანთი წარსულის შესახებ ყვებიან. ამ დროს პენელოპე გადაწყვეტს, სიზმარი მოუთხროს ოდისევსს და ამ სიზმრის ახსნას თხოვს მას: „ჩემი ოცი ბატი გობს შემოხვეოდა და წყალში დამბალ მარცვალს კენკავდა. გულს მიხარებდა მათი ყურება, მაგრამ ანაზღადა, მთიდან ნისკარტკაუჭა ვეება არწივი მოფრინდა, თავს დააცხრა ბატებს, კისრები დაუწყვიტა, აქეთ-იქეთ მიყარ-მოყარა და ანაზღადავე გაფრინდა. გულამოსკვნილი ვტიროდი სიზმარში. შემომხვეოდნენ თმამშვენიერი აქაველი ქალები და ამაოდ მანუგეშებდნენ. ამ დროს ციდან მოფრინდა არწივი, სახლის ერდოზე შემოჯდა და კაცებრივი ხმით შემესიტყვა; ცხადის ხილვაა ეს სიზმარი: ბატები შენი სასიძოებია, მე კი - არწივად გამოცხადებული ოდისევსი, შენი სანატრელი მეუღლე. მალე დავბრუნდები და მწარე სივდილს მოვუტან მათ!“ (ჰომ.ოდ.19,509). ოდისევსიც ზუსტად ისე ხსნის სიზმარს, როგორც, ალბათ, პენელოპეს სურდა რომ მოესმინა: „სხვაგვარად არც აიხსნება. შენი სიზმარი ისე ახდება, როგორც შენმა მეუღლემ გაუწყა სიზმარში. სასიძოები დაიღუპებიან, ვერც ერთი ვერ აცდება მწარე სიკვდილს“ (ჰომ. ოდ. 19. 516). ამით ოდისევსი ცდილობს დაარწმუნოს მრავალგანსაცდელ გამოვლილი მეუღლე, რომ ის აუცილებლად დაბრუნდება და აბეზარ სასიძოებს გაუსწორდება.

პენელოპეს ეს სიზმარი ქმნის „ოდისეას“ უკანასკნელი, უდიდესი მოქმედების პრელუდიას, რაც წინ უდევს გმირის სამშობლოში დაბრუნებას და მის მიერ საკუთარი ცოლის სასიძოების დახოცვას (Foulkes 1978: 46). თუმცა, იგი ვერ შეედრება „ილიადას“ მეორე და მეექვსე ქებაში გადმოცემულ სიზმრებს თავისი ზეგავლენით მოქმედების განვითარებაზე.

აპოლონიოს როდოსელი იყენებს წინასწარმეტყველურ სიზმრებს პოემაში „არგონავტიკა“. მედეას დაესიზმრა, თითქოს ხარებს თვითონ შებმია სუსტი მკლავითა და გამარჯვებას აღწევს იოლად. მაგრამ მშობლები უარზე დგანან, არ ასრულებენ

დათქმულ პირობას, რადგან ხარების გუთანში შებმა მოყმეს ებრძანა და არა ქალწულს. აი, ამაზე დაიწყო დავა და არა თმობდა არცერთი მხარე: აქეთ მშობელი, იქეთ სტუმრები და დასასრული არ ჰქონდა დავას! ბოლოს სადავო საქმის გადაჭრა ისევ მედეას მიანდეს თითქოს, რომ განესაჯა და გონივრულად გამოეტანა მას განაჩენი. თვითონაც მშობლებს აქცია ზურგი და ამჯობინა გადამთიელი, შმაგად შეჰყვირეს დარდით დალახვრულთ. მშობლის ყვირილი ესმა თუ არა, გამოელვინა, ზე წამოიჭრა, შიშით შეხედა სენაკის კედლებს, და გონს მოეგო თანდათანობით, სიზმრით დამფრთხალი და დაბნეული ქალწულის გული ასე ვნებული” (აპ. როდ. არგ. 3. 618-633).

ეს სიზმარი ყველაზე კარგად ხსნის იმას, რაც ბევრისათვის თავსატეხია: რატომ მიიღო ქალმა, რომელსაც არაფერი აკლდა ასეთი გადაწყვეტილება? იმიტომ, რომ უთხრეს - მისთვის, მედეასათვის ჩამოვიდა იასონი და ყველაფერი დანარჩენი, მათ შორის, ოქროს საწმისიც კი, იასონისთვის მეორეხარისხოვანია. ნათელია, რომ აქ სიზმარი ქალის ფსიქოლოგიას დაუკავშირდა. მედეას ეს სიზმარი კიდევ უფრო ღრმად ჩაგვახედებს ქალის შინაგან სამყაროში, დაგვანახებს მის განცდებს და კიდევ ერთხელ (ამჯერად, სიზმარში და არა ცხადში) ასახავს მედეას სულიერ ბრძოლას საკუთარ თავთან. იგი აცნობიერებს, რომ ჯერ კიდევ სიზმარში, მან გონებაში დაუშვა ის, რაც გაუმართლებელია და რასაც ცხადში არასდროს გააკეთებდა: „თითქოს იმ ხარებს თვითონ შებმია სუსტი მკლავითა და გამარჯვებას აღწევს იოლად; თვითონაც მშობლებს აქცია ზურგი და ამჯობინა გადამთიელი, შმაგად შეჰყვირეს დარდით დალახვრულთ”. როგორც ცხადში, ისე სიზმარშიც, მედეა ღალატობს საკუთარ მშობლებსა და სამშობლოს. თუმცა შიშობს და დარდობს იმასაც, რომ უცხო მოყმის ბედი უფრო ადელვებს: „შიშმა შემიპყრო, გმირთა ჩამოსვლა უბედურებას მოგვიტანს ალბათ! მე კიდევ სტუმრის მადელვებს ბედი! რა ვაჟკაცია!“ (როდ.არგ.3:636-639). სიზმარი, ქალღმერთებისგან ერთგვარი მინიშნებაა მედეასათვის, რომ იასონი მხოლოდ მის გამო ჩამოვიდა. შესაბამისად, ჰერა და ათენა მედეასაგან ზუსტად იმას ლებულობენ, რასაც წინასწარვე განიზრახავენ.

ქალღმერთების აქტიური და ამავე დროს, ნაყოფიერი ჩარევა მედეას ბედის გადაწყვეტაში გვაფიქრებინებს იმას, რომ მედეასათვის სიზმრის გამომგზავნნი არიან თავად ათენა და ჰერა, რომლებიც თავიანთ მიზანს აფროდიტეს საშუალებით აღწევენ.

სიმბოლური და, ამავე დროს, წინასწარმეტყველურია მეოთხე სიმღერაში აიეტის დის, კირკეს სიზმარი. აფსირტოსის მუხანათური მკვლელობის შემდეგ, ზევსის ნებასურვილით, ბერძენი გმირები მედეასთან ერთად, აიეტის დასთან მიდიან ცოდვების გამოსასყიდად. „კირკე გაოცდა სტუმრების მისვლით, თუმცა მალევე მიხვდა, რომ „მის წინაშეა მკვლელი, დევნილი. აი, ამიტომ მავედრებელთა მფარველი ზევსის, მკვლელების რისხვის, და მონანიე მკვლელთა მფარველის ძველი კანონის თანახმად კირკეც ფიცხლავ შეუდგა მსხვერპლის შეწირვას საკურთხეველზე, რომლის კერასაც უნდა ემთხვიოს ყოველი მკვლელი და განიწმონდოს შეცოდებისგან” (აპ. როდ. არგ. 4, 700-704). როდესაც კირკემ რიტუალი დაამთავრა, მოსულნი წამოაყენა იმის საკითხად, თუ რომელი ქვეყნიდან მოვიდნენ. კირკე თანდათან ხვდება, რომ „ახდა ღამის სიზმარი, ასეთი მძიმე და უცნაური” (აპ. როდ. არგ. 4,724). უცხოელთა მოსვლამდე კირკეს ესიზმრა: „ თითქოს მთელი სასახლე და ზღუდე სისხლით ავსებულიყო, ცეცხლი ეკიდა ჯადო სამსალას, რითაც ჩხიბავდა, რად არ აქცევდა ყოველ უცხოელს, ვინც ამ მიწაზე ფეხს შეადგამდა მისდა შავბედად. თითქოს ის პეშვით იღებდა სისხლსა ალისფერსა და აქრობდა ხანძარს. ძლივს დააღწია თავი ჩვენებას და გაეღვიძა დილით თუ არა, ზღვაზე გავიდა. თმა განიბანა და სამოსელიც იქვე გარეცხა” (აპ. როდ. არგ. 4,664-670). შესაძლოა კირკეს ეს მოქმედება არის ერთგვარი რიტუალი, როცა სიზმარს წყალს გაატანენ ხოლმე. როცა კირკემ მედეას თვალებში ჩახედა, მაშინვე იცნო ჰელიოსის შთამომავალი, აიეტის შვილი.

ვერგილიუსმაც თავის პოემაში გამოიყენა მისი დროისათვის უკვე საკმაოდ აპრობირებული ისეთი ლიტერატურული ხერხი, როგორცაა ლიტერატურული სიზმარი. არ არის გასაკვირი, რომ მასთან ლიტერატურული სიზმარიც წინამორბედთაგან სრულიად განსხვავებულია. იგი ორგანულად და ეფექტურადაა ჩართული პოემაში (Price 2003).

მინდა აღვნიშნო, რომ „ენეიდაში“ გამოყენებულ ხუთ სიზმართაგან ოთხი ესიზმრება ენეასს განსაკუთრებით კრიტიკულ სიტუაციებში და საკმაო როლს თამაშობს გმირის მიერ მასზე დაკისრებული დიადი მისიის შესრულებაში; მეხუთე კი ესიზმრება ენეასის მოსისხლე მტერს, ტურნუსს, თუმცა ისევ იმისათვის, რომ ენეასის სასარგებლოდ გადადგას ნაბიჯები.

სიზმრები მთელს მოქმედებაშია განფენილი და თითქმის მთელი პოემის მანძილზე გვხვდება— დასაწყისში, შუაში, დასასრულს (მე-2, მე-4, მე-6, მე-7, მე-8 სიმღერებში). ყველა სიზმარი ერთად კინძავს მთელს მოქმედებას და გეჩვენება, რომ ამ საკმაოდ ვრცელ პოემაში სწორედ სიზმრიდან სიზმრამდე არის განსაზღვრული გმირის სამოქმედო გეგმები: პირველი სიზმარი: ენეასი ჰექტორისაგან იგებს ტროას დაცემის შესახებ და იღებს დავალებას—დააარსოს ახალი ქალაქი, როცა ბევრ ზღვას გადალახავს. მეორე სიზმარი: დიდოსთან შეყოვნებული ენეასი მერკურიუსისაგან იგებს 50 დიდოსაგან მოსალოდნელი საფრთხის, ზოგადად, ქალის ცვალებადი ბუნების და გზის გაგრძელების აუცილებლობის შესახებ. მესამე სიმღერა: ენეასს გარდაცვლილი მამის აჩრდილი რჩევას აძლევს რჩეულნი ჭაბუკნი ლაციუმში წაიყვანოს, სადაც იგი სასტიკ მოდგმას შეებრძოლება; მეოთხე სიზმარი: ტიბერიუსი უხსნის ენეასს, როგორ დააღწევს საფრთხეს თავს და გამარჯვებული აიცდენს მას, რაც ემუქრება; ენეასი მისგან შეიტყობს იმის შესახებაც, რომ ასკანიუსი ოცდაათი წლის შემდეგ აქვე ააგებს სახელოვან ალბას. მეხუთე სიზმარი: ტურნუსს ესიზმრება იუნოს ტაძრის ქურუმის, კალიბეს სახით ღვთაება, რომელიც გმირის გულში უგუნური ომისადმი ვნებას აღვივებს, ისევ ენეასის სასარგებლოდ, რათა მისია, რომლისკენაც ენეასი ნაბიჯ–ნაბიჯ მიიწევდა, საბოლოოდ აღსრულდეს. თუ სქემატურად წარმოდგენილ ამ სიზმრებს თვალს გადავავლებთ, ადვილად მივხვდებით, რომ სამოქმედო გეგმა ნაწილ–ნაწილ, სიზმრიდან სიზმარში არის ავტორის მიერ გამოტანილი და სიუჟეტის რომ არ ვიცოდეთ, მხოლოდ სიზმრებითაც კი შეიძლებოდა მთელს ფაბულაზე წარმოდგენის შექმნა (დაწვრ. იხ. დევიძე 2013).

ოვიდიუსის „მეტამორფოზებში“ სიზმარი გვხვდება მეცხრე წიგნში, სადაც

ჰერკულესის ხანის სიზმრებია დამუშავებული; მე-11-ში (ვერ ვაკავშირებთ ორგანულად – აქ არის ორფევსის, მიდასის, ტროას კედლის და ა.შ. ამბები); მე-15-ში, რომელშიც რომის პირველ მეფეთაგანის ნუმა პომპილიუსის ისტორიაა ძირითადად მოთხრობილი. ვფიქრობ, პოეტისათვის ამოსავალი არ უნდა ყოფილიყო, სად გამოიყენებდა სიზმარს- ძირითადად, თუ საგანგებოდ შექმნილ რგოლებში, რადგან სიზმარი ამ ისტორიების შემაკავშირებელი არ არის, იგი მათგან დამოუკიდებელია (მიმოხილვისთვის იხ. გაგუა 2007).

მაგალითად, “მეტამორფოზების“ მე-9 სიმღერაში სიზმარი უკავშირდება ისეთ არაორდინალურ თემებს, როგორცაა ინტიმი, ინცესტი და ტრანსვესიზმი. ოვიდიუსი ამუშავებს მითს ბიბლისის შესახებ და მოგვითხრობს მეანდრუსისა და კიანეს ამბავს, რომელთაც ჰყავდათ ტყუპი ქალ-ვაჟი, კავნუსი და ბიბლისი. ამ უკანასკნელს საკუთარი ძმა, კავნუსი შეუყვარდება. დღისით ბიბლისი ცდილობს საზოგადოებისათვის მიუღებელი გრძნობა დამალოს, თუმცა, ამას იგი ძილში ვერ ახერხებს; მთელი დღის განცდილი მას ძილში სიზმრად ევლინება: „ვითარ შეერწყა ძმის სხეულს, უმზერს, მძინარესაც იპყრობს სიწითლე“ (ოვიდ. მეტ. 9. 470-72).

სიზმარში არ ჩანს, თუ ვინ არის სიზმრის გამომგზავნი ღვთაება, ან სიზმრის შიკრიკი. ეს, ალბათ, იმის მიმანიშნებელია, რომ სიზმრის გამომწვევი თავად მოქმედი გმირის ქვეცნობიერი სამყაროა - ბიბლისი იმდენად ხშირად ფიქრობს მის სიყვარულზე, რომ არ შეიძლება ყოველივე ამან თავისი შედეგი არ გამოიღოს ძილში, სიზმრის სახით. სიზმარში ბიბლისი ცხოვრების კანონზომიერებას არღვევს: საკუთარ ძმასთან კავშირს ამყარებს. რეალობაში დალექილი, მორალით შებოჭილი განცდები თავიანთ გამოხატულებას ახერხებენ მაშინ, როცა ბიბლისი ძილში ტკბილ მოსვენებას ეძლევა. გამოღვიძებული ბიბლისი აღიდგენს თავის სიზმარეულ ხილვას და შემფოთებული საკუთარ თავს ეკითხება: „ ვაი, რას ნიშნავს იდუმალი ღამის ჩვენება? ნურც აღესრულოს, რას მაუწყებს ზმანება ესე?“ (ოვიდ. მეტ. 9. 474-76).

ის, რომ ბიბლისი და-ძმას შორის შეუძლებელი კავშირის წინააღმდეგია, სიზმარშიც შეიმჩნევა, თუმცა მსუბუქად: „მძინარესაც იპყრობს სიწითლე“. მეორე

მხრივ კი იმდენად დიდია ქალში სიყვარულის, თუ ვნების გრძნობა, რომ იგი ნატრობს: „თუმც ღამეული ეს ზმანება ხშირად მეზმანოს! ძილს მოწმე არ ჰყავს, განცხრომის მსგავსს ვპოულობ მასში” (ოვიდ. მეტ. 9, 480-482).

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ოვიდიუსის ეს სიზმარი პირველი სიზმარია ანტიკურ ეპოსში, სადაც ინტიმის ელემენტები წინა პლანზეა წამოწეული (Ullman 1975:301).

მეთერთმეტე სიმღერაში გადმოცემულია ალკიონეს სიზმარი. ალკიონე, დამწუხრებული მეუღლის გამგზავრებით, ყოველდღე ევედრება იუნოს, კეიქსი უვნებელი დაუბრუნოს. მაგრამ გარდაცვლილზე ვედრება ღვთაებამ ვერ ისმინა და იგი სთხოვს ირისს, ეახლოს ძილის მომგვრელ უფალს და უბრძანოს მას კეიქსის სული ალკიონეს სიზმრად ახილვინოს (ოვიდ. მეტ. 11, 592-595). მართლაც, ალკიონეს სიზმარში გამოცხადება მორფევსი, რომელიც ღებულობს მეფე კეიქსის სახეს. იგი ალკიონეს ასე მიმართავს: „ბედქმნილო, ვერ მცნობ კეიქსს, ნუთუ სიკვდილმა სახე მიცვალა? მზერა მომაპყარი, მეუღლის ნაცვლად მის აჩრდილს ჰპოვებ. ვერ გვიშველმა შენმა ვედრებამ, ჩვენ დავიღუპეთ, თავს ამოდ ნუღარ იტყუებ. ეგეოსის ზღვას დაემგერა მძვინვარე ავსტერ ხომალდს, საზარი თვისი სუნთქვით დაღეწა იგი. ჩემი ბაგე კი, რომ გიხმობდა ამოდ, ტალღამ დაახშო. ამბავს ჭეშმარიტად გაუწყებ სანდოს. არა ვარ მაცნე გაგონილი მიეთ–მოეთის (ოვიდ. მეტ. 11. 585-588). როგორც სიზმრიდან ჩანს, კეიქსად გარდასახული მაცნე დაწვრილებით უყვება მეუღლეს თავს დამტყდარ უბედურებას და უფრო მეტი დამაჯერებლობისთვის იქვე დასძენს, რომ ყველაფერი სიმართლეს წარმოადგენს. რატომ ამახვილებს ყურადღებას კეიქსად გარდასახული მაცნე ფაქტის ავთენტულობაზე? იცის, თუ არა მან, რომ ზოგჯერ სიზმრის მნახველმა პიროვნებამ საკუთარ სიზმარში შეიძლება ეჭვი შეიტანოს?

ამ კითხვებზე პასუხს ჩვენ თავად ალკიონეს სიზმარი გაგვცემს. კეიქსად გარდასახულმა მაცნემ იცის, რომ ზოგჯერ ადამიანს შეიძლება შეცდომაში შემყვანი სიზმარი დაესიზმროს. ეს ვარაუდი კი იმით შეიძლება გავამყაროთ, რომ სიზმარში კეიქსი თავის მეუღლეს წინასწარვე აფრთხილებს, რომ რასაც ეუბნება, ყველაფერი

ჭეშმარიტებას შეესაბამება.

ანტიკურ ეპოსში სიზმრის შემდეგი სახეობები გამოვლინდა:

1. სიზმარი, როგორც წინასწარმეტყველება. მსგავსი სახის სიზმრებში, სიზმრის მნახველი პიროვნება პირდაპირ თუ ირიბად ღებულობს გზავნილს, რომელიც ზუსტად ისე ასრულდება, როგორც ეს სიზმარშია მოცემული. აქ გმირები თავად ხსნიან სიზმარს და არ მიმართავენ მისანს ან ორაკულს. ზოგჯერ ისინი სიზმრის კარგ ამხსნელებად გვევლინებიან, ზოგჯერ კი პირიქით, არასწორ ინტერპრეტაციას აძლევენ მას.

2. სიზმარი, როგორც რეალობაში დალექილი განცდების პრეზენტაცია. სიზმრის მნახველ პიროვნებას სიზმარში სწორედ ის ესიზმრება, რაც რეალობაში მისი გონებისთვის არის არსებითი. კერძოდ, ეს შეიძლება იყოს უახლოესი მეგობრის, მხედართმთავრის, თუ მეუღლის დაკარგვით გამოწვეული დარდი და მწუხარება.

3. შინაარსის არ მქონე სიზმარი. შესაბამისად, მსგავსი სახის სიზმარს არ გააჩნია სტრუქტურა: დასაწყისი, განვითარება და ბოლო. აქ დასახელებულია, თუ ვინ არის სიზმრის მნახველი პიროვნება, მაგრამ რამდენადაც არ არსებობს შინაარსი, არ ვხვდებით სიზმრის შიკრიკსაც, რომელიც მძინარე პიროვნებას ღვთის გზავნილს გადასცემს. მსგავსი სახის სიზმრის დანიშნულება არის ნაწარმოებში მეორეხარისხოვანი გმირების შემოყვანა.

4. სიზმარი, როგორც ანდერძი, სადაც სიზმრის მნახველ პიროვნებას ევლინება გარდაცლილი ადამიანის აჩრდილი და სთხოვს ანდერძი აუსრულოს.

5. სიზმარი, როგორც გამამხნეველი საშუალება. მსგავსი სახის სიზმარი ამხნეებს გმირს და საკუთარი თავისადმი რწმენას განუმტკიცებს. ამგვარი სიზმრების მეშვეობით გმირი დარწმუნებულია, რომ ღმერთები განსაცდელს აარიდებენ და ყველაფერი წარმატებით დასრულდება. საბოლოოდ ასე ხდება კიდევ.

6. სიზმარი, როგორც რჩევა. ძირითადად ასეთი სახის სიზმრები სიზმრის მნახველ პიროვნებას აძლევს გარკვეულ რჩევა-დარიგებებს, თუ რა უნდა მოიმოქმედონ გმირებმა და რა მისიის შესრულება აკისრიათ მათ მომავალში.

7. სიმბოლური სახის სიზმარი, სადაც ღვთის გზავნილი ირიბად არის გადმოცემული და იგი ალეგორიულ საბურველშია გახვეული. აქ მთავარი სიზმრის სიმბოლოებია, რომლებსაც სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვთ. ამიტომ, სიზმრის მნახველი პიროვნებისათვის ყველაზე რთული არის იმის გარკვევა, მნიშვნელოვანია თუ არა ისინი, ან რას აღნიშნავენ. აქაც სიზმრის მნახველი პიროვნება თავად ხსნის საკუთარ სიზმარს. მას ეჭვი ეპარება სიზმრის სისწორეში.

8. სიზმარი, როგორც ქვეცნობიერი სამყაროს გამოხატულება. აქ სიზმრის მნახველი პიროვნება სიზმარშივე უშვებს იმას, რასაც რეალობაში არასდროს გააკეთებდა. ამ დროს იგი, გარკვეულწილად, აკმაყოფილებს ქვეცნობიერი სამყაროსა და სულის ფარულ სურვილებს - იმას, რასაც თვითონ რეალობაში განიცდის.

ანტიკურ ეპოსში საინტერესოა **ძილი და სიკვდილი, როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები**, რომელთა შესახებაც ღრუბელთშემკრები ზევსი აპოლონს ეუბნება: „მიდი, ახლა, ძვირფასო სხივოსანო, ბრძოლის ველს გამოაშორე სარკედონი, მოაცილე შავი სისხლი, შემდეგ შორს წაიყვანე, მდინარის წყალში განბანე, ამბროსია წაუსვი და უკვდავების სამოსი ჩააცვი; შემდეგ კი მასზე ზრუნვა დაავალე სწრაფმაცნეებს, ტყუპ ძმებს - ძილსა და სიკვდილს; გადაასვენონ ვრცელი ლიკიის მდიდრულ მხარეში, იქ დაკრძალონ ძმებმა და მეგობრებმა, ყორღანიც აღუმართონ და სვეტიც დაუდგან, ესაა უკვდავებისთვის პატივი“ (ჰომ. ილიად. 16. 670-675). ამ ეპიზოდში ძილსა და სიკვდილს ღმერთის დავალების ადამიანებისთვის მიტანის ფუნქცია აქვს.

„ოდისეას“ მეცხრე სიმღერაში სწორედ ძილი აღმოჩნდება ის მთავარი ძალა, რომელიც ღვინით გაღებულ კიკლოპს მოთრგუნავს და გმირებს მისცემს შესაძლებლობას, მშვიდობიანად დააღწიონ თავი მის გამოქვაბულს.

„არგონავტიკაში“ როცა იასონი მედეას დახმარებით საწმისის მოსაპოვებლად მიდის, დიდი დაბრკოლება, რაც უნდა გადალახოს, არის საზარელი გველეშაპი, რომელიც საწმისს დარაჯობს. მედეა დახმარებას სთხოვს ყოვლისშემძლე ჰიპნოსს, რათა ურჩხული მონუსხოს და ჰიპნოსიც თანხმდება მედეას თხოვნას (აპოლ., როდ., არგ., 4, 150-160). ფაქტობრივად, ჰიპნოსის დამსახურებაა იასონის მიერ საწმისის

მშვიდობიანად წამოღება.

საყურადღებოა შიში და ძრწოლა, როგორც პერსონაჟები, რომელთაც არესი მიმართავს, როცა შვილის მკვლელობისთვის შურის საძიებლად მიდის აქაველთა ხომალდებთან. იგი შიშსა და ძრწოლას ცხენების შებმას უბრძანებს, თავად კი თვალისმომჭრელ აბჯარს აისხამს. როგორც ვხედავთ აქაც ამ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს ის ფუნქცია აქვთ, რომ მიცემული დავალება შეასრულონ (დაწვრ. იხ. ნემსაძე 2016).

„არგონავტიკის“ მეორე წიგნში გმირები ნახავენ სთენელეს საფლავს. იგი ჰერაკლესთან ერთად ბრუნდებოდა უკან ამადონების სასტიკი ომიდან, თუმცა ზღვის ნაპირზე გარდაიცვალა. გმირებს პერსეფონემ მოუვლინა აქტორისის სული, რომელიც ღმერთქალს ცრემლებით ემუდარებოდა, მცირე ხნით მაინც ეჩვენებინა მისთვის გმირები. შედგა საფლავის თავზე სთენელე და ხომალდს დაუწყო ჭკრეტა. იგი ისეთი იყო, როგორც მაშინ, როცა ომში მიდიოდა: მის თავზე ოთხბიბილოვანი, მეწამული ჯილით შემკული, ლამაზი მუზარადი ბრწყინავდა. იგი მერე კვლავ ჩაეშვა ღრმა წყვდიადში“ (აპოლ. როდ. არგ. 2. 920-930). ამის მნახველი გმირები ძალიან გაოცდნენ, ხოლო ამპიკიდმა მოფსოსმა მათ მისნობით ურჩია, ნაპირს მისდგომოდნენ და სთელენეს სულის მოსალმობიერებლად ზედაშე დაეღვარათ.

„ენეიდას“ მეორე წიგნში ენეასს გამოეცხადება ცოლის, კრეუსას სული, რომელიც გმირს უწინასწარმეტყველებს:

„რა ბედენაა, საყვარელო მეუღლე ჩემო,
უგნური გლოვა? ყოველივე ღვთის ნებით ხდება.
შენ არ გეწერა ბედად ჩემი თანვე წაყვანა,
ეს არა სურდა თვით ოლიმპოს მაღალ მეუფეს.
დიდხანს მოგიწევს ხეტიალი, ზღვის გადალახვა,
ჰესპერიაში მიხვალ ბოლოს, სად მოჩუხჩუხებს
უხვნაყოფიან ველ-მინდვრებზე წყალი ტიბრისს.
იქ მზად დაგხვდება მყუდრო ბინა და დედოფალი,

შენი სამეფოც, ნულარ გლოვობ სატრფო კრეუსას“.

(ვერგ. ენეიდ. 2. 775-780).

როგორც ვხედავთ, ენეასს, გარდა ცოცხალი, გვერდით მყოფი ადამიანებისა, გარდაცვლილი მეუღლეც გულშემატკივრობს და ცდილობს, საწუხარი შეუმსუბუქოს. „ენეიდას“ მეხუთე წიგნში გმირ ენეასს ზეციდან ჩამოსძახებს მამის, ანქისეს, სული და რჩევას აძლევს, როგორ უნდა მოიქცეს მომავალში:

„სანამ სიცოცხლე შემრჩენოდა, შვილო, შენ მყავდი,
სულზე უტკბესად, ილიონის ბედით ნაცადო!
იუპიტერის ნებით მოველ, რომელმაც ცეცხლი
დააცხრო გემზე, შეგიბრალა მაღალ ზეცაში.
მხცოვანი ნავტეს უკეთესი რჩევა ისმინე,
იტალიაში წაიყვანე რჩეულ ჭაბუკთა
სულნი მამაცნი. სასტიკ მოდგმას უნდა შეებათ
თქვენ ალციუმში, მანამდის კი ქვეშეთის მხარეს
მეწვიე, შვილო, და წიაღვლე ავერნის წყალი,
იჩქარე ჩემთან. მე საძულველ ტარტარში არ ვარ,
ანდა მწუხარე აჩრდილებთან, არამედ ვსუფევ ელიზიუმში“.

(ვერგ. ენეიდ. 5.720-740).

ანქისე შვილს აჩვენებს იმათ სულებს, რომლებიც ახლა ძველი ბოროტების გამო სასჯელს იხდიან, მაგრამ მოვა დრო, როცა ღმერთების ნებით მათ მიწიერი სხეული დაუბრუნდებათ. ანქისე მათი სულების ჩამოთვლას იწყებს და ახსენებს ავგუსტუსს, რომელიც ოქროს ხანას მოუტანს ლაციუმს.

როცა ენეასი სულთა სამფლობელოშია, ხედავს აფორიაქებულ და ტანჯულ სულებს. მხლებელი ქალი უხსნის, რომ ეს ის ადამიანები არიან, რომლებიც მიწაში არ დაუკრძალავთ და ასე დაიტანჯებიან, სანამ მათ ხორცს მიწას არ მიაბარებენ. ენეასს გამოეცხადება მესაჭე პალინურუსის სული, რომელიც თხოვს, იხსნას ვარამისგან და მიწა მიაყაროს.

სულმა რომ მოისვენოს, სხეული მიწას უნდა მიბარდეს. „ილიადას“ ოცდამესამე სიმღერაში პატროკლოსის სული ეწვევა აქილევსს და დამარხვას სთხოვს (ჰომ. ილიად. 23. 70-80). ამავე ეპიზოდში პატროკლოსი მეგობარს უწინასწარმეტყველებს, რომ მდიდარ ტროელთა გალავნის ქვეშ იპოვიდა თავადაც სამუდამო განსასვენებელს.

საინტერესოდ ხდება ჰომეროსთან ე.წ. „მცირე გმირების“ ანუ იმ პერსონაჟების, რომლებიც მხოლოდ ერთ ეპიზოდთან არიან დაკავშირებულნი, სახეების ინდივიდუალიზაცია. სწორედ ასეთია „ოდისეას“ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი - ელპენორი. იგი პირველად ჩნდება მეათე სიმღერაში, სადაც ოდისევსი თავის ამხანაგებს მოუწოდებს, დაასრულონ კირკესთან ტკბილი ცხოვრების დღეები და გაუყვნენ გზას, მაგრამ ოდისევსი ვერ ახერხებს ყველას უვნებლად წაყვანას: „იყო ვინმე ელპენორი ყველაზე ახალგაზრდა, არც მაინცადამაინც ძლიერი ომში და არც აზროვნებაში თავმობმული“ (ჰომ. ოდის. 10. 552-553). იგი, ამხანაგების გარეშე, სულის მოსალხენად კირკეს სახლში გამომთვრალიყო. როცა მას მეგობართა ხმები შემოესმა, დაავიწყდა ქვემოთ კიბით დაშვება, გადმოვარდა და სული განუტევა. ამის შესახებ ოდისევსი სულთა სამეფოში მისვლის შემდეგ შეიტყობს, სადაც პირველად ელპენორის სული შეეყრება.

„ოდისეას“ მეთერთმეტე სიმღერაში ოდისევსი ამბობს, ყველაზე ადრე ჩვენი მეგობრის, ელპენორის სული მოგვადგა, რომელიც დაუტირებლად და დაუმარხავად დავტოვეთ კირკეს სასახლეში, რადგან სხვა საქმე გვქონდაო. ელპენორის სული ოდისევსს მიმართავს. ელპენორის სული სთხოვს აქილევსს, საკადრისად დაიტიროს, ცხედარი კოცონზე დაწვას და ბორცვი აღმართოს, შთამომავლებს ახსოვდეთ მისი სახელი (ჰომ. ოდის. 11. 50-60). აქილევსი თხოვნას შეუსრულებს. ჰომეროსს აქ შემოაქვს ეპიზოდური პერსონაჟის დახასიათების მეტად საინტერესო პრინციპი - იგი მას შესამჩნევს შეუმჩნევლობით ხდის. ელპენორის ამბავში გადმოცემულია სწორედ შეუმჩნეველი კაცის დრამა. იგი ისე შეიძლება დაილუპოს, რომ მისმა ამხანაგებმა ეს ვერც შეამჩნიონ. იგი იმდენად არ გამოირჩევა რაიმეთი, რომ მისი ყოფნა-არყოფნა არავის აწუხებს. და მაინც, როდესაც მისი შეუმჩნევლობა შესამჩნევი გახდება, იგი

თანაგრძნობას იწვევს და მისი სულის ძახილის აღსასრულებლად ყველანი მზად არიან (გორდეზიანი 2014:120-121).

ოდისეოსი ტირესიასის სულსაც შეხვდება სულთა სამეფოში და მისანი იქაც ახრხებს გმირს მომავალი უწინასწარმეტყველოს (ჰომ. ოდის. 11. 100-115).

მართალია, სულები ფიზიკურად არ არსებობენ, მაგრამ მათ შესწევთ ძალა, კვლავ ჰქონდეთ გარკვეული მისია და ზოგჯერ ეს მათი უნარი ცოცხალი ადამიანის შესაძლებლობებს აღემატება.

ლიტერატურისმცოდნეობაში პერსონაჟად ითვლება ბუნების ისეთი საგნები და მოვლენები, რომლებიც არა მხოლოდ ასახული მოვლენის შინაარსს გადმოგვცემენ, არამედ ადამიანური თვისებებითაც ხასიათდებიან (ნიჟარაძე, კიკვიძე 2007:86-87). ამ მხრივ, არც ანტიკური ეპიკური ტექსტებია გამონაკლისი და მთელი სიცხადითაა წარმოჩენილი ბუნების მოვლენათა მნიშვნელოვანი ფუნქცია გმირის თავგადასავლის წარმართვაში. საგანგებოდ გავამახვილებთ ყურადღებას ბუნების ისეთ მოვლენაზე, როგორცაა ქარები.

ბუნების მოვლენები. „ილიადას“ ოცდამესამე სიმღერაში, როცა აქილევესმა მეგობრული და ადამიანური მოვალეობა უნდა შეასრულოს - კოცონს მისცეს დალუპული მეგობრის, პატროკლოსის სხეული, რათა მისმა სულმა სამუდამო განსასვენებელი ჰპოვოს, გმირი, მიუხედავად დიდი ძალისხმევისა, კოცონს ვერ დაანთებს. ამის შემდეგ, ფეხმარდი გმირი კოცონიდან შორს დადგება და დახმარების თხოვნით მიმართავს ორ ქარს - ბორეასსა და ძეფიროს, „რაც შეიძლება სწრაფად სწრაფად მოედოთ ცეცხლი შეშისათვის და დაეწვათ ცხედრები“ (ჰომ. ილ. 32. 200). ქარებიც თანხმდებიან და მათ მიერ ცეცხლის აგიზგიზებას ჰომეროსი მთელი სიცხადით წარმოგვიდგენს: „იმავეწამს მივიდნენ ზღვასთან, დაუბერეს და აღიძრა ტალღა მათი ხმაურიანი სუნთქვით, ნაყოფიერ ტროას მიადგნენ, თავს დაესხნენ კოცონს და დიდ ხმაზე აგუგუნდა ღვთაებრივი ცეცხლი“ (ჰომ. ილიად. 23. 210-220).

ქარები ყოველთვის კეთილგანწყობილნი როდი არიან გმირების მიმართ. ისინი ზოგჯერ დიდ ხიფათს უქმნიან ხოლმე მთავარ პერსონაჟს, რათა დაბრკოლების

გადალახვა გაუძნელდეს. სწორედ ამავე ფუნქციით დაადევნებს ქარებს პოსეიდონი კალიფსოსგან წამოსულ ოდისევსს, რის შემდეგად „მთებისოდენა ტალღები წამოიმართნენ ზღვის უფსკრულიდან და ნაფოტივით აიტაცეს ოდისევსის ტივი“ (ჰომ. ოდის. 5. 365-370).

„ოდისეას“ მეათე სიმღერაში ქართა მეფე ეოლოსი ქარებს ტომრით გაატანს სტუმრებს, რომ მათთვის სამშობლოში დაბრუნებისას ხელი არ შეეშალა რომელიმე მათგანს (ჰომ. ოდის. 10. 20-25).

„ოდისეას“ მეთერთმეტე სიმღერაში, კირკესგან წამოსვლისას, გრძნეული ქალი ოდისევსის ხომალდს კეთილ თანამგზავრად ზურგქარს დაადევნებს. სწორედ ქარის დახმარებით შეძლებს მესაჭე იმას, რომ ხომალდი სწორ გზას გაუყენოს.

ქარი, როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, გვხვდება „არგონავტიკის“ პირველ წიგნში, სადაც ვკითხულობთ: „იმ დღეს და საღამოსაც მოგზაურთათვის მძლავრი ქარი ქროდა და ხომალდის აფრებიც იბერებოდა. მზის სხივების გამოჩენისთანავე ქარი ჩადგა და გმირები ნიჩბით მიადგნენ კლდოვან ლემნოსს“ (აპოლ. როდ. არგ. 1. 520-530). ქარის ფუნქცია აქაც გმირების დანიშნულების ადგილამდე მშვიდობიანად მისვლაში დახმარებაა. მხოლოდ მეფიროსის ქარმა იქროლოს, სანამ [გმირები] ალკინოეს ფეაკურ კუნძულს არ მიაღწევენ!“ (აპოლ. როდ. არგ. 4. 830-840).

აქედან გამომდინარე, ბუნების ისეთი მოვლენები, როგორებიცაა ქარები, ანტიკურ ეპიკურ ტექსტებში, ძირითადად, ორი სახით არიან წარმოდგენილი: პირველ შემთხვევაში, ისინი მთავარი გმირებს ხელს უწყობენ, მშვიდობიანად წარმართონ მოგზაურობა, ხოლო მეორე შემთხვევაში, ისინი ერთგვარ დაბრკოლებას უქმნიან მათ და უძნელებენ დასახულ მიზანამდე მისვლას. ფუნქცია, ორივე შემთხვევაში, გამოკეთილია, ისინი მთავარ გმირებთან მიმართებით გამოიყენება და ერთგვარ ბმაში არიან მათთან.

ურჩხულები. საგანგებოდ უნდა ვახსენოთ ქარიბდა და სკილა, როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომლებიც გვხვდებიან ჰომეროსთანაც („ოდისეა“),

აპოლონიოსთანაც („არგონავტიკა“) და ვერგილიუსთანაც („ენეიდა“) და რომლებიც, ყველა შემთხვევაში, მთავარი გმირების დიდ დაბრკოლებად გვევლინებიან.

„ოდისეას“ მეთორმეტე სიმღერაში ოდისევს კირკე მოსალოდნელი საფრთხის შესახებ უყვება და ეუბნება, რომ შავ, ღრმა, ბნელ გამოქვაბულში ცხოვრობს „ავადმყეფარი სკილა, რომლის დანახვა თვით ღმერთებსაც კი ზარავს. თორმეტი გაფარჩხული ტანი აქვს შემზარავი თავით. დაღებულ ხახაში სამ წყებად დაკრეჭილი ბასრი, შხამით სავსე კბილები უელავს“ (ჰომ. ოდის. 12.55-60).

კირკე აფრთხილებს გმირებს მოსალოდნელი საფრთხის შესახებ და ურჩევს, როგორმე თავი აარიდონ სკილასაც და ქარიბდასაც (ჰომ. ოდის. 12.80-85); აპოლ. როდ. არგ. 4.780-790).

ვერგილიუსის პოემაში „ენეიდა“ აპოლონის ქურუმი გმირ ენეასს ასევე უწინასწარმეტყველებს, თუ რა ხიფათების გადალახვა ელოდება გმირს, თუ სკილასა და ქარიბდას შუა აღმოჩნდება (ენეიდ. 3. 420). საინტერესოა, რომ მთავარ გმირებს უწევთ მათი წინააღმდეგობების გადალახვა და ყველა შემთხვევაში, ქარიბდასა და სკილას წინააღმდეგობა ანტიკურ ეპოსში გმირებისაგან დაძლეულია.

როგორც ვნახეთ, მეორეხარისხოვანი უტყვი პერსონაჟებიც ჩვენთვის საინტერესო ავტორებთან ისეთივე მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ, როგორც ადამიანი-მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები. კვლევისას სულ „აღმოვაჩინეთ“ 284 პირველხარისხოვანი ფუნქციის მქონე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი. მათგან 101 მამაკაცია; 34 - ქალი; 28 - კრებითი სახელი; 18 - მისანი; 17 - ფრინველი; 24 - ცხოველი; 29 - სული; 17 - ბუნების მოვლენა (ქარები); რაც შეეხება არამატერიალური სახის მქონე პერსონაჟებს, მათ შემთხვევაში, შემდეგი სურათი გამოიყო: სიზმარი - 6; ლოცვა - 3; სიამაყე - 1; ძილი - 5; შიში - 1; ძრწოლა - 1; სიკვდილი -1; ჰიპნოსი -1.

როგორც ჩვენ მიერ ჩატარებულმა კვლევამ აჩვენა, ანტიკურ ეპიკურ ტექსტებში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები შეიძლება იყვნენ ადამიანები, ან არა ადამიანები (ცხოველები, ფრინველები, ბუნების მოვლენები, არამატერიალური სახის მქონენი, როგორცაა სიზმარი, შიში, სული და სხვა).

რა როლს ასრულებს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ანტიკურ ეპიკურ პოეზიაში, დამოკიდებულია იმაზე, რისი ხაზგასმა სურს ეპიკოსს გმირში. ჩვენს საკვლევ მასალაში შეგვხვდა მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა 5 ძირითადი არქეტიპი: ანტაგონისტები, რომლებიც გმირს კონფლიქტს უქმნიან, მაგრამ, სამაგიეროდ, ნათელყოფენ, როგორ შეუძლია მთავარ გმირს წინააღმდეგობის გადალახვა; საუკეთესო მეგობრები, რომლებიც წარმოაჩენენ მთავარი გმირის შინაგან სამყაროს; მენტორი, რომელიც ასწავლის და ხელმძღვანელობს გმირს, სთავაზობს მას ბრძნულ, წამახალისებელ, მხარდამჭერ სიტყვებს. ისინი ხელს უწყობენ ამბის წინსვლას; შეყვარებულები, რომლებიც, ცოტა ხმამაღალი ნათქვამი იქნება ანტიკური ეპიკური პოეზიის გმირების მიმართ, მაგრამ მაინც, მთავარ გმირთა გარკვეულ რომანტიკულობასა და ემოციურობაზე მიგვანიშნებენ.

მთავარი პერსონაჟები, როგორც წესი, ანტიკურ ეპოსში არიან დინამიურები, იზრდებიან, იცვლებიან, კვდებიან და სიუჟეტიც იქ მთავრდება, მაგალითად, როგორც ჰექტორის გარდაცვალების დროს. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან უფრო სტატიკურები. მათი ხასიათი არ იცვლება და მათი გამოყენება მუდმივად შეიძლება სიუჟეტის დაძაბვის, ან განმუხტვის, უარყოფითი მხარის ხაზგასმის, ან დადებითის წარმოჩენის მიზნით. ისინი მუდმივად გვხვდებიან მთავარი გმირების გვერდით, მაგალითად, მისნები.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, შეიძლება ითქვას, დამხმარე პერსონაჟები არიან, ისინი, ვინც, ერთის მხრივ, მთავარ გმირს ეხმარებიან უკეთესი ან უარესი ასპექტით გამოჩნდნენ და მეორეს მხრივ, მკითხველს ეხმარებიან, უკეთ დაინახონ, შეიყვარონ, შეიძულონ მთავარი გმირი, ან დარჩნენ სრულიად ნეიტრალური მათ მიმართ. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რა თქმა უნდა, ვერ მოექცევიან ისეთივე ყურადღების ქვეშ, როგორც მთავარი გმირები, მაგალითად, აქილეუსი, იასონი, მედეა, ან ენეასი, მაგრამ, ისინი ხშირად უფრო ეფექტურნი არიან, ვიდრე ზოგიერთი ეპიკური გმირი. მაგალითად, „ილიადას“ 956 გმირიდან წარმოუდგენელია ყველა ერთნაირი სიძლიერით იყოს დახატული, მაგრამ ბევრი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი

გვამახსოვრებს თავს და გარკვეულ ამინდს ქმნის სიუჟეტის განვითარებისთვის.

ეს არქეტიპული მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ქმნიან კონფლიქტს, ავითარებენ სიუჟეტს და მთავარი გმირის ტრანსფორმაციის კატალიზატორები არიან. ურთიერთობა, რომელსაც ეპიკური გმირი ქმნის ამ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებთან, ავითარებს ერთ უწყვეტ რკალს და როგორ წყდება ეს ურთიერთობები, ეპოსის სიუჟეტის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტია. ეს არის საკმაოდ მნიშვნელოვანი ხაზი, რომელიც, ხშირად, თითქოს მეორე პლანზეა, მაგრამ უნიკალურია და თუ „ილიადა“ „ილიადაა“, „ოდისეა“ – „ოდისეა“ და „ენეიდა“ – „ენეიდა“, ამაში, აქილევსთან, ოდისევსთან და ენეასთან ერთად, თერსიტოსის, კამილას თუ ქსანთოსის წვლილიც საკმაოდ დიდია.

მესამე თავი. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ დრამაში

3.1. დრამატული ჟანრის სპეციფიკისათვის. დრამატული გმირების ხასიათი (სიუჟეტი და ხასიათი ანტიკურ დრამაში)

საკითხი ანტიკური დრამის სიუჟეტისა და პერსონაჟის ხასიათის ურთიერთმიმართების შესახებ, აინტერესებდათ არისტოტელედან მოყოლებული დღემდე, თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ საბოლოო შეთანხმება მიღწეულია. ბევრისთვის არისტოტელე უმაღლესი მსაჯული და ავტორიტეტია, რომელსაც შეიძლება ვენდოთ; ნაწილი, პირიქით, თვლის, რომ, მართალია, მისი შეხედულება და ანალიზი საინტერესოა უმრავლეს საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ ზოგიერთი მსჯელობა ფორმალურია და შეზღუდული. მათი აზრით, გარკვეულწილად, იგი გამართლებულია ანტიკური დრამის მიმართ, მაგრამ ნაკლებად მისაღებია, მაგალითად, ე.წ. შექსპირულ, გაცილებით ფართო და მრავალფეროვან დრამატურგიაში (Diggle 1981:78).

განსაკუთრებით, მხედველობაში აქვთ გმირთა დახასიათების მანერა, რომელიც, არისტოტელეს არც აქვს, ან ძალიან გაკვრით არის მიმოხილული და საერთოდაც, არ არის და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო გმირთა დახასიათება ისეთივე რეალური, როგორც ეს თანამედროვე ტრაგედიებში გვხვდება. მათთვის მიუღებელია ლესინგის მოსაზრება არისტოტელეს შეუცდომლობის შესახებ და არც უნდა დაგვკმაყოფილდეთ თეორიული კრიტიკის შესწავლით, არც ძველ და არც ახალ დრამასთან მიმართებაში (Dobrov 2001:123-128).

ჩვენი აზრით, ამოსავალი უნდა იყოს თავად პიესების საფუძვლიანი და მიუკერძოებელი შესწავლა, რათა დავადგინოთ ანტიკური დრამის გმირთა ხასიათების ობიექტური კანონზომიერებები. საინტერესოა პოლემიკა, რომელიც გაჩაღდა არისტოტელეს „პოეტიკის“ მეექვსე თავში ერთი ჩანაწერის გარშემო, კერძოდ: „მოქმედების გარეშე ვერ იქნება ტრაგედია. პერსონაჟების გარეშე - იქნება“. და კიდევ: „სიუჟეტი მთავარია, ტრაგედიის სულია, პერსონაჟები - მეორეხარისხოვანი.... ტრაგედია

ადამიანთა მიზამვა კი არ არის, არამედ საქმეთა“ (პოეტიკა, 6.1450a).

ზოგი მკვლევარი ამტკიცებს, რომ ტრაგედიის გმირებს ერთმანეთისგან განასხვავებს მხოლოდ კონფლიქტის ინდივიდუალურობა. სხვები თვლიან, რომ მოქმედ გმირთა ფუნქცია კონფლიქტით დაკისრებული მოქმედების პროგრამის რეალიზაციაა. არიან ისეთებიც, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ ჭეშმარიტ ხასიათებთან გვაქვს საქმე (მიმოხილვისთვის იხ. Easterlig, Knox 1985). როგორც სჩანს, გმირთა ხასიათი ანტიკურობაშივე აინტერესებდათ და შეიქმნა თეოფრასტოსის „ხასიათები“ (ძვ.წ. IVსს.), რომელიც მოიცავს 30 იმ ნიშანთა ერთობლიობას, საბოლოოდ რომ ქმნის პერსონაჟის ხასიათს.

რ. გორდეზიანის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელეს მიხედვით, ხასიათი მეორე ადგილზე უნდა დავაყენოთ, აშკარაა, რომ ეს ხასიათები, არსებითად, დრამაში ამბის გაშლისთვის საკმარისი ნიშნებით აღჭურვილნი უნდა იყვნენ. ტრაგედიაში გვხვდებიან კიდევ ხასიათის მატარებელი გმირები; რომ ერთი კრიტერიუმით ვერ მივუდგებით, არიან ნაკლებად ინდივიდუალური ტიპებიც და მძაფრად გამოხატული დრამატული თვისებებითაც, ან ორივე ერთად (გორდეზიანი 2019:312-315). არ უნდა დაგვავიწყდეს სამი ტრაგიკოსის (ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს) სამი განსხვავებული კონცეფცია გმირების შესახებ, რაც აუცილებლად აისახებოდა ხასიათების მიმართ დრამატურგთა მიდგომაშიც (დაწვრ. იხ. Cook 1953; Davies 1996:2014-2021).

თანამედროვე ადამიანისთვის მნიშვნელოვანია სწორედ ანტიკური დრამის პერსონაჟები - კლიტემნესტრა, ანტიგონე, მედეა, ოიდიპოსი და სხვები. ჩვენ შეიძლება დაგვავიწყდეს პიესის სიუჟეტური დეტალები, მაგრამ არასდროს დაგვავიწყდება ზემოთ ჩამოთვლილი გმირები და კიდევ ბევრი მათი მსგავსი. თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ ის, რაც ხშირად იგნორირებულია. არისტოტელეს სიტყვები, ამ დაშვების შემდეგაც კი, შეიცავს ფუნდამენტური ფაქტის განცხადებას - არ შეიძლება პერსონაჟის პორტრეტი იყოს დრამატული, ოდნავ მაინც სიუჟეტური მოხაზულობის გარეშე (Erik, Wielenberg 2006:467-473).

კოქსგრეივი თავის წიგნში დრამატული კრიტიციზმის შესახებ ამბობს: „გავბედავ და წარმოგიდგინოთ არისტოტელეს ფრაზის, რომელიც მიესადაგება ყველა ტიპის დრამას, ჩემულ ინტერპრეტაციას. ეს არის ის, რომ არისტოტელე არ ცდილობდა აქ გაეკეთებინა მხატვრული შეფასება, არამედ გვაძლევს მეცნიერულ კლასიფიკაციას. ის ხაზს უსვამდა დრამის სპეციფიკას ზოგადად ხელოვნებასთან მიმართებით“ (Cosgrave 2000:24-33)). მისი აზრით, მთავარი, რაც გამოარჩევს დრამას ყველა სხვა რამისგან, სწორედ მოქმედებაა. პერსონაჟი არის იზოლირებული ძალა, ძალა ვაკუუმში. დრამის შესაქმნელად, ეს ძალები უნდა დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს.

ფაქტია, რომ ანტიკურ დრამაში გარკვეული ელემენტები გამოწვეულია იმ პირობებით, რომელშიც ბერძნული ტრაგედია თამაშდებოდა და რომელიც ზღუდავდა დრამატურგის თავისუფლებას პერსონაჟის წარმოდგენის დროს. ეს იქნებოდა: უზარმაზარი, ღია ცის ქვეშ განთავსებული თეატრი; თითქმის უცვლელი, ან მცირედით სახეცვლილი სცენა; გუნდის ჩართულობით გამოწვეული მოქმედების საჯაროობა და მის მიერ გამოხატული საზოგადოებრივი აზრით სიტუაციების გარკვეულ დონეზე კონტროლი; პერსონაჟთა მცირე რაოდენობა, რომელიც იძლევა ნაკლები ურთიერთქმედების საშუალებას; კოსტუმი, რომელიც, თუ გავრცელებულ შეხედულებას ვენდობით, გამიზნული იყო იმისთვის, რომ ვიზუალურად გაედიდებინა მსახიობის ფიზიკური მონაცემები, სხეულის ნაწილები; ნიღბები, რომელიც, თუ ისევ გავრცელებულ შეხედულებებს დავეყრდნობით, აუცილებელი ატრიბუტი იყო სცენაზე და პირველი წინაღობა იქნებოდა ყოველგვარი ინდივიდუალურობისთვის (Benardete 2010:12-14).

ყველაფერი ეს, ერთად აღებული, შექმნიდა მუდმივობის და სიმარტივის განცდას პერსონაჟთა ხასიათის წარმოდგენის თვალსაზრისით. ყველა ამ შეზღუდვის გათვალისწინება აუცილებელი იქნებოდა ხელოვანისთვის, მაგრამ, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სწორედ ამ შეზღუდვების პირობებში აღწევს ანტიკური დრამა უდიდეს ტრიუმფს. არ უნდა დაგვავიწყდეს ასევე, რომ ხშირად, სწორედ ხისტი შეზღუდვების პირობებში შექმნილი ხელოვნება აღწევს უმაღლეს თავისუფლებას, ბუნებრიობას და გულწრფელობას (Brian 2004:161-190).

აუცილებლად უნდა გავითვალსწირონით კიდევ ორი რამ ამ საკითხთან დაკავშირებით: ბერძენი დრამატურგი, როგორც წესი, იღებდა თავის პერსონაჟებს, თითქმის უცვლელად, მითოლოგიიდან. ზოგისთვის ეს არასწორად ნიშნავს იმას, რომ დრამატურგი ირჩევდა იმდაგვარ სიუჟეტს და პერსონაჟებს, რომ თავიდან აეცილებინა გმირთა ინდივიდუალიზაცია.

ყველაზე საინტერესოა, როგორ ახერხებდნენ ავტორები ამ შეზღუდვების პირობებში, ახალი სიცოცხლე შთაებრათ თავიანთი პერსონაჟებისთვის. ასევე, გასათვალისწინებელია პიესების სიმოკლე (ყველაზე გრძელი მხოლოდ 1700 სტრიქონს შეიცავდა). ესეც შეზღუდავდა დრამატურგის თავისუფლებას ხასიათის შექმნისას. რაც შექსპირის დროს ადვილი იყო, ბერძნულმა სცენამ შეუზღუდა სოფოკლეს და ევრიპიდეს. სამაგიეროდ, ამან მიგვიყვანა ბერძნული ტრაგედიისათვის გამორჩეულ მახასიათებლამდე - ინტენსიურ კონცენტრაციამდე (Austin 1994:28).

ვინც იცნობს იფიგენიას, კრონს, ანტიგონეს, ვინ არ იცის, რომ ისინი ცხოვრებიდან არიან აღებული? და არცერთ მარტივ ფორმულირებას არ მიესადაგება მათი შემქმნელი დრამატურგების ხელოვნება - მოახერხონ ეს სწორედ იმდაგვარი შეზღუდვების პირობებში. არიან ისეთებიც, რომლებიც თვლიან, რომ პერსონაჟებს არ სჭირდებათ ხასიათი, რადგან მათ განაგებს ბედისწერა, ან ღმერთები და სხვა (Callon 2012:707-812).

თუ ხასიათი არ აქვს სოფოკლეს ოიდიპოსს, ბედი განაგებს? ნაწილობრივ, ასეც არის, მაგრამ ხასიათიც გმირს უდავოდ აქვს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, გაუგებარი იქნებოდა მისი მუდმივი ჟინი - რაღაცას გაექცეს, რაღაც გამოიკვლიოს, რაღაც დაამტკიცოს. ესქილეს პერასონაჟები ღმერთთან დაახლოებული, ღმერთისაგან მართულნი არიან, მაგრამ მის გმირებსაც აქვთ თავიანთი ხასიათი, მაგალითად, და-ძმას, ელექტრას და ორესტესს. გარდა აპოლონის შეძახილისა - იძიონ შური მამის მკვლელობისთვის, მათ აქვთ თავიანთი არგუმენტები იმავე ქმედებისთვის და სწორედ ხასიათი უწყობს ხელს, აღასრულონ აპოლონისა და საკუთარი სურვილები. ევრიპიდეს იფიგენიას მხოლოდ ცხვარივით სწირავენ? ხასიათი არაფერ შუაშია? დაწესებულის წინააღმდეგ გამოდიან კრონი, ანტიგონე, ოიდიპოსი სწორედ თავიანთი ინდივიდუალურობის წყალობით.

კითხვაზე - იცვლება თუ არა ანტიკურ დრამაში პერსონაჟი და მისი ხასიათი რომ ვუპასუხოთ, თავად პერსონაჟები უნდა გავიხსენოთ. მაგალითად, ბელფიორესთვის (Belfiore 1992) პერსონაჟები დრამაში უცვლელია და პრომეთე და მედეა ისეთივეა დრამის ბოლოს, როგორებიც დასაწყისში. ვერ დავეთანხმებით ამ მოსაზრებას, რადგან იგივე ესქილეს პრომეთე, პიესის დასაწყისში, თუნდაც, სანამ გაიგებს, რომ მას აქვს განთავისუფლების შანსი და ამ ინფორმაციის შემდეგ, ერთნაირი ვერაფრით იქნება. არც ევრიპიდეს მედეას აქვს პიესის დასაწყისში მოფიქრებული, რა მოიმოქმედოს და მხოლოდ ემოციებს აფრქვევს, მაგრამ როგორც კი ყრუ კედელს აწყდება, იწყებს გეგმაზე ფიქრს, რომელიც სრულდება მაშინ, როცა, ეგვესი აღფრთოვანებით საუბრობს, როგორი ბედნიერი იქნება, როცა ვაჟიშვილი ეყოლება. და მედეა ხვდება, როგორი უბედური იქნება მამა, თუ იმ შვილებს დაუხოცავს, რომლის სიყვარული მან უკვე იცის. გარემოებები განაპირობებს, მაგრამ ქალის ხასიათი უწყობს ხელს მის ტრანსფორმაციას უაღრესად მოსიყვარულე მეუღლიდან ასევე უაღრესად მძვინვარე ცოლამდე.

მართალია, ანტიკურ დრამაში შეზღუდვები მუშაობს, თითქოს ცოტა ფსიქოლოგიაცაა, მაგრამ თუ ჩავუკვირდებით, ეს არის, როგორც აუსტინი ამბობს, არა მელოდრამის ფსიქოლოგია, რომელმაც მოქმედება უნდა გამოიწვიოს, არამედ ნამდვილი, ბუნებრივი განცდები (Austin 1994:18).

ამგვარად, თუ გვინდა სწორად გავიგოთ ანტიკური დრამის პერსონაჟების ხასიათი, უნდა ვივარაუდოთ, რომ დრამატურგებმა უძველეს დროშივე მოახერხეს პერსონაჟები ისე წარმოედგინათ, რომ ყოფილიყვნენ მომხიბვლელები და გულწრფელები, დამაჯერებლები, მიუხედავად შეზღუდვებისა და პირობითობებისა. ქვემოთ შევეცდებით ვაჩვენოთ, ეს მოსაზრება მხოლოდ მთავარ გმირებს ეხება თუ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებზეც შეიძლება ვრცელდებოდეს.

3.2. ტრაგიკული მეორეხარისხოვანი გმირები

ესქილეს ტრაგედიაში *მავედრებელნი* მთავარ პერსონაჟად გვევლინება არგოსელთა ქვეყნის მმართველი პელასგოსი (მიმოხ.იხ.Barret 2007:254-261). ტრაგედიაში კრიზისული ვითარება იქმნება მაშინ, როდესაც დანაიდები მიაღწევენ არგოსელთა მიწას – ელადას და შიშით უცდიან დადევნებულ ეგვიპტიდთა გამოჩენას. პელასგოსი, ერთის მხრივ, ძალიან შეწუხდება დანაიდების გაჭირვებით, მეორეს მხრივ, მან, როგორც ქვეყნის მმართველმა, კარგად იცის, რომ ქალებისათვის თავშესაფრის მიცემა სხვა ქვეყნის (ეგვიპტის) საქმეებში ჩარევას და შესაბამისად, ეგვიპტიდებთან ომის დაწყებას მოასწავებს.

შექმნილ ვითარებაში პელასგოსს, რა თქმა უნდა, არ სურს თანამოქალაქეების სისხლისმღვრელ ბრძოლებში ჩაბმა, თუმცა, მავედრებლებისთვის დახმარებაზე უარის თქმაც უჭირს. იგი იღებს ყველაზე სწორ გადაწყვეტილებას - ხალხს დაეთათბიროს, მიუხედავად იმისა, რომ ქორო ეუბნება – ქალაქიც თავად იყო და ხალხიც (ესქ. მავედრ. 1.370-75).

რამდენიმე საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი იქცევა ტრაგედიაში ჩვენს ყურადღებას:

- დანაოსი, რომელსაც პელასგოსი სთხოვს, სალოცავი რტოები მიმოჰფინოს ღვთაებების სალოცავებს, რომ მათი ჩამოსვლა ენიშნოთ მოქალაქეებს;
- ხალხი, რომელსაც პელასგოსი შეკრებს, შექმნილ სიტუაციას გააცნობს და რჩევას ეკითხება. შედეგად, მართალია, ქალაქი ომში ჩართული მაინც აღმოჩნდა, მაგრამ ეს იყო სამართლიანი ომი, რადგან სწორედ მოქალაქეებმა გაიხსენეს, დანაიდები მათი ნათესავები იყვნენ და ქალაქი ვალდებული იყო, დაეცვა ისინი არა სხვა ქვეყნის საქმეებში ჩარევის, არამედ საკუთარი მოქალაქეების გადარჩენის მიზნით.

ჩვენი ყურადღება მიიქცეის იმ ოპოზიციურმა წყვილებმა, რომლებსაც ეტეოკლესი, ესქილეს ტრაგედიიდან *შიდნი თებეს წინააღმდეგ*, დაგეგმავს როდესაც ქალაქის წინააღმდეგ მოემართება არგოსელთა ჯარი და რომლებიც ქმნიან საომარ სიტუაციას,

მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში, ფაქტობრივად, არ ჩანან (Bowie1993:24-33). ეს ოპოზიციური წყვილებია:

- ✓ ბრძოლის მწყურვალე ტიდევის/ აუგ საქმეთა ზარმაცი და სპარტელ მამართა ღირსეული მკვიდრი – მელანთიპოსი
- ✓ ახოვანი, ქედმაღალი და გიგანტად მიჩნეული კაპანევსი/ბრძოლის ჟინით ანთებული შმაგი პოლიფონტი
- ✓ არესისაგანაც კი დაუმარცხებელი ეტეკლე/უშიშარი მეგარევსი, რომელიც არასდროს დაიხვეს უკან
- ✓ არსესისაგან გაცოფებული, სახით საზარი შლეგი ჰიპომედონტი /ახოვანი, უდრეკი ჰიპერბიოსი
- ✓ გულმამაცი არკადიელი, რომელიც ჭიშკრებს დალეწვით ემუქრება/სიტყვა საქმიანი აქტორის ძმა, ვინც ამგვარ ენით დამაშვრალს ნებას არ მისცემს დაარღვევინოს მათი ბჭენი
- ✓ ბრძენთა უბრძენესი, ქველობით ქებული და ძალ-ძხნე მისანი ამფირაესი/ლომგული, გონებით მოხუცი, ტანად ჭაბუკი ლასთენე
- ✓ ტახტის მაძიებელი პოლინიკე/ტახტის და ქალაქის დამცველი ეტეოკლე (საკუთარი თავი)

ჩვენ შეგვიძლია გავაკეთოთ დასკვნა, რომ ეტეოკლესი კარგად იცნობდა ორივე მხარის ბელადებს და შემთხვევითი არჩევის პრინციპით კი არ დაუპირისპირა წყვილები ერთმანეთს, არამედ კარგი მენეჯერული უნარი გამოიჩინა. სწორედ კარგად შერჩეული წყვილთა ოპოზიცია ხდება ბრძოლის მოგების და თებეს დაცვის გარანტი. ამწყვილებში ყველა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია, მაგრამ საკვანძო ფუქნციით - დაიცვან/აიღონ თებე.

ასეთ შემთხვევაში, რატომ ვერ აიცილა თავიდან ძმათა მკვლელობა? მიზეზი შეიძლება იყოს შემდეგი: 1. რადგან მისი პრინციპი იყო მსგავსი მსგავსს დაპირისპირებოდა - *მთავარს მთავარი, ძმას ძმა, მტერს მტერი* (ესქ. შვიდ. თებეს წინააღმ.

2, 674); 2. ბედისწერის წინააღმდეგ საუკეთესო კრიზის-მენეჯერებიც კი უძღურნი არიან: *თუკი უბედურება ღმერთებმა მოგცეს, მას ველარ გაექცევი* (ესქ . შვიდ. თებ. წინააღმ. 2, 686). შესაბამისად, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ კიდევ ერთი საკვანძო ფუნქციის მქონე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი აქ ბედისწერაა.

ესქილეს ტრაგედიაში *სპარსელები* საკმაო სიზუსტით არის აღწერილი ძვ.წ. 480 წელს, სექტემბერში, სალამინთან გამართული საზღვაო ბრძოლა, რომელშიც ელინებმა გადამწყვეტ გამარჯვებას მიაღწიეს. ნათქვამის ნათელსაყოფად, წარმოვადგენთ ტრაგედიის მოქმედებათა და ზოგადისტორიულ კონტექსტთა ურთიერთმიმართებას სქემატური სურათით. ტრაგედიის სამოქმედო ბლოკებს აღვნიშნავთ ლათინური ასოთი A, ხოლო ზოგადისტორიულ კონტექსტს – ლათინური ასოთი B.

A	სპარსელები და ბერძნები დაპირისპირებული მხარეებია.
B	სპარსელებსა და ბერძნებს შორის კონფლიქტი დარიოსის დროს დაიწყო.
A	სპარსეთისა და საბერძნეთის დიდება საქვეყნოდაა ცნობილი.
B	სპარსეთის იმპერია ყველა ქვეყანას აღემატებოდა თავისი სიდიდითა და ძლიერებით აზიაში, ხოლო ევროპულ ნაწილში ელადა ყველაზე ვრცელ ტერიტორიებს ფლობდა.
A	სპარსელებსა და ბერძნებს შორის მუდმივი ჭიდილია.
B	დარიოსის დროს თითქოს მინელებული კონფლიქტი ქსერქსესის დროს განახლდა.
A	ქსერქსესის მორჩილებაში ბევრი ხალხია. ბოლოს გადაწყვიტა ელადის დაპყრობაც.
B	ქსერქსესმა დაიმორჩილა აზიის და საბერძნეთის ბევრი რეგიონი, ბოლოს თავად საბერძნეთის დაიმორჩილება გადაწყვიტა. დაიპყრო ელადაც.
A	ქსერქსესმა დაიპყრო ნაპირის სპარსეთის მხარის მთელი მოსახლეობა.

B	ქსერქსესს მორჩილებს აზიის და ბალკანეთის ბევრი ხალხი.
A	ქსერქსესმა მთელი ელადის დაპყრობა ვერ შეძლო.
B	ბერძნებმა შეძლეს ქსერქსესის უღლისაგან თავის აღწევა.
A	ქსერქსესი დამარცდა სალამისთან.
B	ჰელოსპონტოსზე ქსერქსესის მიერ აგებული ხიდი ინგრევა და ჰელესპონტოსი ორ ნაწილად იყოფა.
A	ქსერქსესი სამარცხვინოდ გარბის საბერძნეთიდან.
B	ქსერქსესი სალამისის ბრძოლის შემდეგ ტოვებს საბერძნეთს.
A	დარიოსის სული სპარსელთა დამარცხების მიზეზებს ხსნის.
B	მარათონთან დამარცხების შემდეგ, დარიოსს აღარ უცდია ბერძნებთან ომის განახლება
A	დაიმსხვრა სპარსეთის უძლეველობის მითი და საბერძნეთში არა თუ სპარსელები, ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში აღარავინ შეჭრილა.

რატომ შემოვიტანეთ ნაშრომში ესქილეს ტრაგედია *სპარსელები*? ჩვენ საკითხს ასე შევხედეთ: ამ ტრაგედიას ესქილე წერს იმ დროს, როდესაც სპარსელები და ბერძნები წარმოადგენდნენ ორ დაპირისპირებულ მხარეს, სპარსეთის ძლიერება კი აღემატებოდა ყველა სხვა ქვეყნისას. ამის გამო, ბერძნებს ჰქონდათ კომპლექსი, რომ ასეთი მრავალრიცხოვანი არმიის დამარცხება შეუძლებელია. ესქილემ ამ დროს სცენაზე აჩვენა სრულიად განადგურებული სპარსელები, რაც მისი, როგორც დრამატურგის საუკეთესო გათვლად შეიძლება შეფასდეს იმ თვალსაზრისით, რომ დახმარებოდა თანამოქალაქეებს ჯერ სპარსელების უძლეველობის კომპლექსის, შემდეგ კი - მტრის რეალურად დამარცხებაში (დაწვრ. იხ. გორდეზიანი 2019:318-324). ამას დრამატურგი ახერხებს ისე,

რომ ფაქტობრივად, არ ჰყავს მთავარი პერსონაჟი. ესქილეს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების გალერეა *სპარსელებში* ასეთია:

- სცენაზე ნაჩვენებია დამარცხებული სპარსელები მაშინ, როცა ისინი რეალურად ჯერ კიდევ არ არიან დამარცხებულნი და ამით მაყურებელს ეხსნება სპარსელების დაუმარცხებლობის კომპლექსი.
- სცენაზე დგას ატოსა, რომლის ფუნქციაც მხოლოდ ნანახი სიზმრის გაჟღერებაა, მაგრამ სამაგიეროდ, ეს სიზმარი არის საკვანძო ფუნქციის მატარებელი იმდენად, რამდენადაც სპარსელების დამარცხებასა და ამ დამარცხების მიზეზებზე მიანიშნებს.
- სცენაზე შემოდის ქსერქსესი, რომელიც ვერაფრით ჩაითვლება მთავარ პერსონაჟად პიესაში მისი როლის და პარტიის გათვალისწინებით, მაგრამ საკვანძო ფუნქციას იმითი ასრულებს, რომ რაც სცენაზე თამაშდება, ფაქტობრივად, ყველაფერი მასთან ფოკუსირდება.

ჩვენს მიერ წარმოდგენილ სქემაში, ყველა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია, მაგრამ ყველა მათგანს, როგორც სქემიდანაც კარგად ჩანს, თავისი საკვანძო ფუნქცია გააჩნია - ნაწილმა სპარსელების უსამართლობა უნდა აჩვენოს, ნაწილმა - ბერძნების თვითდაჯერებას შეუწყოს ხელი.

რამდენიმე საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია **ესქილეს ტრაგედიაში *მიჯაჭვული პრომეთე***, რომელთა საშუალებითაც კარგად იხსნება პრომეთეს, როგორც სხვებზე მზრუნველი მთავარი გმირის მხატვრული სახე. ესენია:

- იო, რომელსაც ამშვიდებს, პრომეთე, რომ მიაღწევს ნილოსის ნაპირებს და განთავისუფლდება;
- ოკეანოსი, რომელსაც პრომეთე აფრთხილებს, რომ დროულად წავიდეს და ზევსის რისხვა თავს არ დაიტეხოს;
- ადამიანები, რომელთა ცხოვრება მანამდე არც თუ საინტერესო და სასიამოვნო იყო და პრომეთემ გამოიყვანა ისინი პირველყოფილი

მდგომარეობიდან, მოუტანა მათ ტექნიკური პროგრესი და დააუფლა ადამიანები ცივილიზაციას: *აქვს ხელოვნება ყოველგვარი ხალხს პრომეთესაგან* (ესქ. მიჯაჭვ. პრომ. 2, 500-509).

თავის მხრივ, ამ პერსონაჟების პიესაში ყოფნა ხსნის მთვარი გმირის, როგორც დადებითი პერსონაჟის მხატვრულ სახეს სხვადასხვა ასპექტით და აჩვენებს, როგორ უყვართ პრომეთე, ზევსისაგან განსხვავებით. აქვე, არ უნდა გამოგვრჩეს ის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომლებიც პიესაში უარყოფით როლს ასრულებენ, მაგრამ პრომეთეს ხასიათს დადებით შტრიხებს მატებენ. ესენია: ძალა და ძალადობა, რომელთა ძალმომრეობასაც პრომეთე უდრტვინველად ხვდება.

ზევსი, როგორც პერსონაჟი, ტრაგედიაში არ სჩანს, ფაქტობრივად, მეორეხარისხოვან პერსონაჟსაც კი ვერ დავარქმევთ, მაგრამ მისი ტირანული ბუნება კარგად იკვეთება დაპირისპირებულ სახეთა ესქილესეული ინტერპრეტაციის დრამატული შტრიხებით, როგორიც არის:

a. სხვათა დახასიათება. დასაწყისში პრომეთე ამბობს, რომ ძალაუფლების ხელში ჩაგდება მხოლოდ ვერაგობითა და ეშმაკობით შეიძლებოდა (209–211). ზევსს მოქმედი პირნი ასე ახასიათებენ: ერთმმართველი, ტირანი, შეურყეველი თავის გადაწყვეტილებებში, სასტიკი, ჯიუტი, მისი ყველას ემინია. სიყვარულს არც „ერთგული ღმერთები“ ამჟღავნებენ მის მიმართ. ყველაფერზე საშიში ზევსის სიტყვის შეუსრულებლობაა, რადგან იგი ულმობელია ურჩთა მიმართ. თავის ნებას იგი ყველასათვის კანონად თვლის. ადამიანები ვერასოდეს შეძლებენ კანონების დარღვევას (213–293). ზევსის ტირანობის და ულმობლობის დამადასტურებელი ფაქტებია: მას სურდა ადამიანთა მოსპობა, წაართვა მათ ცეცხლი (248–249); ტარტაროსში ჩაყარა ტიტანები (216–221); დასაჯა ატლასი (345–350), ტითონი (351–373), იო (640–688) და ბოლოს, თავად პრომეთე (288), რომელიც, სხვათა შორის, დაეხმარა ზევსს ძალაუფლების მოპოვებაში. მისი გადაწყვეტილება სამუდამოა. ვერავინ გაბედავს მის წინააღმდეგ წასვლას (40–41). მისი ყველას ემინია. ტრაგედიაში ზევსი არ არის ყველაზე ჭკვიანი და

ალბათ, არც ყოვლისშემძლე. პრომეთემ მასზე ბევრი რამ იცის (169–170). ზევსი უმწეოა მოირების და ერინიების წინაშე (517–518).

b. ზევსის მოქმედების მოტივაცია. აქაც, ზევსის მოქმედების მოტივაციაზე სხვათა მსჯელობიდან უნდა გამოვიტანოთ დასკვნები. ზევსის მოქმედებას მოტივაციას უძებნიან – პრომეთე: ეს ტანჯვა მომივლინა, რადგა არ ვიცოდი სიყვარულში ზომა (122–123); ოკეანიდების გუნდი: ზევსი ასეთი მკაცრია იმიტომ, რომ ახალი მმართველნი ყოველთვის იჩენენ სიმკაცრეს (149–150). მის არჩევანს საფუძვლად ყოველთვის უდევს სიმკაცრე და სისასტიკე იმ ქვეშევრდომთა მიმართ, რომელნიც არ ემორჩილებიან მას. მისი მოქმედების მოტივაცია ყოველთვის სიძულვილია. ძალა, ძალადობა, ჰეფესტო, ოკეანოსი, ოკეანიდები, იო და სხვები მისგან დაჩაგრული და შევიწროებული პერსონაჟები არიან.

c. ზევსის მახასიათებელი ეპითეტები: მკაცრი (35); მრისხანე (77); შეურყეველი (34).

d. სხვათა მიმართება ზევსისადმი. ზევსს არავინ თანაუგრძნობს, მისი ყურმოჭრილი მონები – ძალა და ძალადობაც კი. ისინი, უბრალოდ, მონები არიან, მის ბრძანებებს მონურად ასრულებენ (1–2, 46–48). რაც შეეხება ჰერმესს, იგი საქულველი, ღვარძლიანი მეფეა, დამნაშავე ღმერთების წინაშე (944–945). მხოლოდ იგი უწოდებს პრომეთეს (ძალასა და ძალადობასთან ერთად) შეშლილს და სულით ავადმყოფს ზევსთან დაპირისპირების გამო (1055–1056).

შესაბამისად, თუ ზევსი ტირანია, პრომეთე მასთან დაპირისპირებული მეამბოხე გმირია, რომელიც დადებით პერსონაჟად ყალიბდება. ესქილესეული შეფასება ასეთია: პრომეთი ჭკვიანი ღმერთია. მან იცის ზევსზე მეტი. ეხმარება მას ტახტის ხელში ჩაგდებაში, იცის მისი დამღუპველი საიდუმლო (751–768; 790–815). არარსებული პერსონაჟის - ზევსის ფუნქციაც, ფაქტობრივად, სწორედ ამის - პრომეთეს ღირსებების და დამსახურებების ჩვენებაა კაცობრიობის წინაშე ჩვენებაა. მას თანაუგრძნობენ მოკვდავნიც და უკვდავნიც (408–436). მისი მოქმედების მოტივაცია სიყვარულია. მისი ეპითეტებიც მხოლოდ დადებითია [მაღალაზრიანი (18), ჭკუის კოლოფი (62), მამაცი (177), მრავლტანჯული (308), ამტანი 9446), ზევსის მტერი (67) და სხვა].

მთავარი გმირის ამდაგვარი მხატვრული სახის გამოპერწვა მხოლოდ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებით შეძლო ტრაგიკოსმა.

ესქილეს ტრილოგიიდან *ორესტეა* შევარჩიეთ აგამემნონი. მნიშვნელოვანია, რომ ტრაგედიაში, რომელსაც ჰქვია *აგამემნონი*, თავად აგამემნონი, რომელიც ჰომეროსის *ილიადაში* ერთ-ერთი მთავარი ფიგურაა, ესქილესთან არა თუ რაიმეს გეგმავს და წარმართავს, საკუთარ სიცოცხლესაც კი ვერ იცავს და მორჩილი ცხვრის როლს ასრულებს კლიტემნესტრას მიერ წინასწარ მოფიქრებულ შურისძიების გეგმაში (Anderson 1929:136-154). რაში მდგომარეობს კლიტემნესტრას შურისძიების გეგმა, რომელში აგამემნონს მინიმალური ადგილი უკავია? ქალი:

- თამაშობს ქმრის დაბრუნებით ბედნიერი მეუღლის როლს ისე, რომ მრავალჭირნახული აგამემნონიც კი შეცდება: *განა უფრორე სასურველი რაა ქალისთვის, ვიდრე დღე იგი, რაჟამს ქმარი ომგადახდილი, ღვთისაგან მრთელი გიბრუნდება და ჭიშკარს უღებ* (ესქ. აგამემნ. 600–604).
- აგამემნონს ეტლიდან ჩამოსვლისას მიწაზე ფეხს არ ადგმევინებს და სთხოვს, მეწამულ ფარდაგებზე გაიაროს. აგამემნონის წინააღმდეგობაზე - *ხალიჩა კი არ განმადიდებს, ფეხით სათელი, არამედ საქმე*, კლიტემნესტრას პასუხია: დამმორჩილდი და გაიმარჯვებ მეტის ღირსებით (941).
- სიტყვის თქმის, ხალხთან, შვილებთან მისალმების საშუალებასაც კი არ აძლევს ტროადან დარუნებულ გმირს. აგამემნონი მთელი გზა დუმს, რადგან მთელი გზა გაუჩერებლად ლაპარაკობს კლიტემნესტრა; თუ აგამემნონს ხალხთან ურთიერთობის საშუალება მიეცემოდა, ნაკლებად სავარაუდო იყო უკვე მისი გეგმის რეალიზება.
- და ბოლოს, ეგისტოსთან ერთად მიკენის სამართავად ემზადება კლიტემნესტრა და ამბობს: *დავსხდეთ მე და შენ და ვიმეფოთ, როგორც გვენებოს* (1673). აგამემნონი აქაც არაფერ შუაშია. სამაგიეროდ, შემოდის კიდევ ერთი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, რომლის ფსიქო-პორტრეტის ფონზე აგამემნონის დიდებულება მეტად თვალშისაცემი ხდება.

სოფოკლეს ტრაგედიაში *ტრაქისელი ქალები* მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ჰერაკლე, მთავარი გმირის, დეიანეირას ფონზე. რა როლი აქვს ჰერაკლეს დეიანეირას გეგმაში? ქალს სურს მხოლოდ თავისი ქმრის – ჰერაკლეს სიყვარულის დაბრუნება, არც შურისძიება უნდა, არც, მით უმეტეს, მისი მოკვლა. ამ მიზნით იგი:

- იხსენებს კენტავრ ნესოსის „კეთილი რჩევას“ და საიმედოდ შენახული მისი სისხლით გაჟღენთს ჰერაკლეს ქიტონს.
- ჰერაკლეს უგზავნის ნესოსის ჯადოთი გაჟღენთილ საზეიმო ტანსაცმელს, რომ დაიბრუნოს მისი გული.

რა შედეგი მიიღო დეიანეირამ? სრულიად საპირისპირო, ის აღიარებს კიდევ საკუთარ მარცხს და ამბობს: *არავის ვურჩევ, არაცხად საქმეს მოკიდოს მეტისმეტი სიჩქარით ხელი* (სოფ. ტრაქ.ქალ. ეპისოდითონი მესამე, 670). ჰერაკლე აქ მხოლოდ მასალაა, ქალის გეგმის ნაწილი, ცუდად შესრულებული გეგმის მსხვერპლი. სამაგიეროდ, მეორეხარისხოვან გმირს, კენტავრს, აქვს საკვანძო ფუნქცია - გარდაცვლილიც კი, შურს იძიებს თავად გმირ ჰერაკლეზე.

საუკეთესო მასალა ჩვენთვის საინტერესო საკითხის კვლევისას მოგვცა, რა თქმა უნდა, სოფოკლეს ორმა ტრაგედიამ *ოდიპოს მეფე* და *ანტიგონე*.

თებეში შექმნილი კრიზისული სიტუაციის განსამუხტავად, ოიდიპოსი მოქმედებს ორი მიმართულებით: ერთის მხრივ, იგი ინტერესდება დელფოსის სამისნოსა და მისან ტირესიასის წინასწარმეტყველებით, მეორეს მხრივ, მუშაობს ადამიანებზე და ადამიანებთან - მან, როგორც ჭკვიანმა მენეჯერმა, შედეგის სწრაფად მისაღებად და დამნაშავეს აღმოსაჩენად:

- თანამოქალაქეებში სპეციალურად ხმა გაავრცელა, თუკი ლაიოსის მკვლეელი თავად აღიარებს დანაშაულს, მაშინ მას უვნებლად გაუშვებენ ქალაქიდან, ხოლო თუკი ვინმე შეეცდება სიმართლის დაფარვას, მას სასტიკი წყევლა აუხდება.
- დაკითხა მსახური, რომელიც გადარჩენილა ლაიოსის ამალიდან მეფის მოკვლის შემდეგ.

შედეგი მიღებულია, გამოძიება დასრულებული, დამნაშავე - ნაპოვნი და დასჯილი. ოიდიპოსმა ოსტატურად შეასრულა დამნაშავეს მოძებნის და ქალაქის ხსნის საქმე. ტირესიასის დასკვნაც ასეთია: *მაგ ოსტატობამ დაგამხო და დაგლუპა სწორედ* (სოფ.ოიდ. პირველი ეპისოდის, 442). აქ მნიშვნელოვანი მაინც ქალაქის ხსნაა. და მართალია, ეს ფუნქცია მან, მთავარმა გმირმა, ოიდიპოსმა, საუკეთესოდ შეასრულა, ჩვენთვის მაინც საინტერესო ტირესიასი და ის მწყემსია, რომელმაც ოიდიპოს-მოსამართლე/გამომძიებელი ოიდიპოს-დამნაშავეს კვალზე გაიყვანა.

რაც შეეხება კრეონს სოფოკლეს ტრაგედიაში *ანტიგონე*. იგი, კრიზისული სიტუაციიდან გამოსასვლელად:

- იღებს გადაწყვეტილებას, მოღალატე პოლინიკესი სამაგალითოდ დაისაჯოს და არ დაიმარხოს, რომ არასდროს არავის გაუჩნდეს ღალატის სურვილი, რადგან *მტერი მოყვარე არასდროს არის, თუნდაც მოკვდეს* (სოფ. ანტ.ეპისოდის მეორე, 522).
- ამის საპირიპოროდ, იმავე მიზეზით, ასევე სამაგალითოდ, პატივით კრძალავს ეტეოკლესს, როგორც ქალაქის ღირსეულ დამცველს.

რა თქმა უნდა, ჩვენც ვეთანხმებით ლიტერატურის კრიტიკოსთა აზრს კრეონის ტირანული ბუნების შესახებ, მაგრამ აქ ყურადღებას გავამახვილებთ იმაზე, რომ პოლინიკესის სამაგალითოდ დასჯით ქალაქში მოღალატეობის სურვილი უნდა დასრულდეს; ეტეოკლესის სამაგალითოდ განდიდებით, ქალაქის დამცველთა რაოდენობა უნდა გაიზარდოს. ამასთან, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ძმები, ფაქტობრივად, პიესაში არ ჩანან და ისიც კი ძნელია, საერთოდ პერსონაჟი უწოდო. მიუხედავად ამისა, ფუნქცია ამ უჩინარ პერსონაჟებს ნამდვილად აქვთ.

ანტიგონეში რამდენიმე ოპოზიციაა, რომლებშიც კრეონის სახე სხვადასხვა ასპექტებში წარმოდგება. კერძოდ: ინდივიდი/მმართველი; ოჯახი/სახელმწიფო; ღვთიური ნომოსი/სახელმწიფო ნომოსი; ოჯახური რელიგია/საზოგადოებრივი რელიგია; მატრიარქალური საწყისი/პატრიარქალური საწყისი; ქალი/კაცი; ახალგაზრდა/მოხუცი; მამა/ვაჟიშვილი. და კონფრონტაციათა მთელი სერია: კრეონი/ანტიგონე; კრეონი/ჰემონი;

კრეონი/ტირესიასი; კრეონი/ხალხი. ამ წყვილებში თანაარსებობენ მთავარი და სხვადასხვა ფუნქციის მქონე მეორეხარისხოვანი გმირები. მაგალითად, ხალხი უპირველესი მსაჯულია თავისი პოზიციით და განწყობით.

ამავე ტრაგედიაში ჩვენს ყურადღებას შევაჩერებთ ჰემონისა და კრეონის დიალოგზე, უფრო სწორად, ჰემონის, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის სიტყვაზე, რომლითაც იგი ცდილობს, მამას ანტიგონეს დასჯის გადაწყვეტილება შეაცვლევინოს. მოვიყვანთ ამ სიტყვას სრულად:

πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις φρένας;
οἱ αἱ εὐφ πάντων; Οἱ εἰσὶ, κτημάτων ὑπέρτατον.
ἐγὼ δ' ὄπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε, ὦν ἂ ἦ το?
Ἐ οὔτ' ἂν δυναίμην, ἐπισταίμην λέγειν ,
γένοιτο μέντ' ἂν χατέρῳ καλῶς ἔχον.
σοῦ δ' οὔν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν, ὅσα
λέγει τις» ἢ πράσσει τις, ἢ ψέγειν ἔχει.
τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνὸρι δημότη,
λόγοις τοιούτοις; οἷς σὺ μὴ τέρψει κλύων'
, ὃ ἐμοὶ δ' ἀκούειν ἐσθ' ὑπὸ σκότου τάδε,
τὴν παῖδα ταύτην οἱ ὀδύρεται πόλις,
πασῶν γυναικῶν ws ἀναξιώτατη ;
κάκιςτ' ἀπ' ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει
ἦ τις τὸν αὐτῆς ἀυτάδελφον εν φοναῖς
ὡς πεπτῶτ' ἄθαπτον, μήθ' ὑπ' ὠμῆστῶν κυνῶν
ἐς πε οἱ ee εἶασ' ὀλέσθαι, μήθ' ὑπ' οἰωνῶν τινος" ,
οὐχ ἦδε χρυσῆς ἀξία τιμῆς λαχεῖν ;
τοιᾶδ' ἐρεμνὴ σῖγ' ἐπέρχεται φάτις.
ἐμοὶ δὲ, σοῦ πράσσοντος εὐτυχῶς, πάτερ,

οὐκ ἔστιν οὐδὲν κτῆμα τιμιώτερον.
 γὰρ πατρὸς θάλλοντος εὐκλείας τέκνοις
 ἄγαλμα μεῖζον, ἢ τί πρὸς παίθων πατρί;
 μή νυν ἔν ἦθος μοῦνον ἐν σαντῶ
 σὺ, κοῦδὲν ἄλλο, ὀρθῶς ἔχειν.
 ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,
 κὶ ἢ γλῶσσαν, Ἦν οὐκ ἄλλος, ἢ ψυχὴν
 οὔτοι διαπτυχθέντες, ὠφθησαν κενοί.
 ἀλλ' ἄνδρα κεῖ τις ἢ σοφός, τὸ μαυθάνειν',
 αἰσχρὸν οὐδὲν, καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.
 ρείθροισι χειμάρροισι ὅσα, δένδρων ὑπέικει,
 κλῶνας ὡς ἐκσώζεται τὰ δ' ἀντιτείνοντ'
 αὐτόοπρεμν ἀποόλλυται.
 αὐτῶς δὲ ναὸς ὅστις ἐγκρατῆ πόδα :
 ' τείνας, ὑπέικει μηδὲν, ὑπίοις κάτω
 στρέψας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυτίλλεται.
 τὸ ἄν ἀλλ' εἶκε θυμοῦ καὶ μετάστασιν δίδου.
 γνώμη γὰρ εἴ τις κάπ' ἐμοῦ νεωτέρου τοῦ
 πρόσεστι, φημ εὐγυγε πρεσβεύειν πολυ
 δὸς φῦναι τὸν ἄνδρα πάντ' ἐπιστήμης πλεων
 εἰ οὔν, φιλεῖ "γὰρ τοῦτο my ταύτη ρέπειν,
 καὶ τῶν λεγόντων ἐν καλὸν τὸ μαυθάνειν.

(სოფ. ანტ. 3. 674-714)

ჰემონის სიტყვა ისეა აგებული, რომ არა კრეონის ტირანული ბუნება (არც ახალგაზრდის აზრი აინტერესებს, არც ქალის, არც ხალხის, მხოლოდ საკუთარი), ჰემონს შედეგი აუცილებლად უნდა მიეღო. კერძოდ, იგი იშველიებს ყველა გონივრულ არგუმენტს, როგორცაა:

1. იწყებს მამის მოფერებით (ე.წ. ბუტერბროდული მიწოდება, ქებაში მთავარს რომ შეაპარებ) - რა თქმა უნდა, შენ მართალი ხარ. მართალიც რომ არ იყო, არც კი ვიცი, რასაც შენ ამბობ, ის როგორ უნდა უარყო (675-680).
2. მერე შეაპარებს - მაგრამ შენ გარდა, მამაჩემო, ხომ შეიძლება, სხვაც სჯიდეს სწორად, შენ არ ძალგბძს ყველაფერს სჭვრეტდე (678-679).
3. წინა თქმულს აძლიერებს იმით, რომ მისი ემინიათ უბრალო ადამიანებს და საწინააღმდეგოს ვერავინ ეტყვის, თუ იცის, რომ არ ესიამოვნება, თუნდაც ეს სიმართლე იყოს (682).
4. შემდეგ, თითქოს ისევ უკან იხევს ჰემონი და ამბობს, რომ როცა ესმის ადამიანების მიერ ჩუმად ნათქვამი გულისწყვეტა ჰემონის ხასიათის გამო, ძალიან სტკივა გული (683).
5. აქვე მოაყოლებს, როგორ გულშემატკივრობს ამ ასულს მთელ ქალაქს გული (683).
6. ჰემონის მთავარი სათქმელი კრეონისთვის მაინც ის არის, რომ ანტიგონე უდანაშაულოა და მართალი. მან ძაღლების საჯიჯგნად არ დატოვა ძმის უსულო სხეული, ძმა, მტერთაგან მოკლული (686-687).
7. აძლიერებს წინა ნათქვამს - არ არის განა ეს საქციელი პატივის ღირსი? (690).
8. მერე, ისევ უკან იხევს, მამას თბილ სიტყვებს ეუბნება - ჩემთვის კი უფრო საპატიო არაფერია, ვიდრეღა შენი კარგად ყოფნა, ძვირფასო მამა (692-693)
9. მერე ისევ შეუტევს - მაგ ერთადერთ ზნეს ნუ ატარებ შენს თავში მხოლოდ, რომ მხოლოდ შენ ხარ სწორი, სხვა კი არავინ. ვისაც კი ჰგონია, რომ მარტო ის ფიქრობს სწორად, ან მართალს ამბობს, ან მარტოა სულით მდიდარი, როგორც კი გახსნი, ცარიელი შეგრჩება ხელში. ადამიანი, რაც არ უნდა ბრძენკაცი იყოს, მეტის შეცნობა სამარცხვინო როდია მისთვის (710-714). და ჰემონის მთავარი განაჩენი - ქალაქი რაღა ქალაქია, ერთს თუ ეკუთვნის (728).

მართალია, გადაწყვეტილება კრეონს ვერ შეაცვლევინა, მაგრამ ჰემონის ეს სიტყვა დარჩება ლიტერატურის ისტორიაში, როგორც ერთ-ერთი საუკეთესო, კრიზისულ სიტუაციებში წარმოთქმულ სიტყვათა შორის. ჰემონი კი, ფაქტობრივად, სოფოკლეს ამ

ტრაგედიაში, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია, რომელმაც ყველაზე უკეთ მოახერხა კრეონის ნამდვილი სახე ეჩვენებინა.

ტრაგედიაში *ოიდიპოსში კოლონოსში* კარგად სჩანს, რომ როცა მისი ვაჟიშვილები და კრეონი ტახტისათვის იბრძვიან, უდანაშაულო ხალხს აზიანებენ, ამიტომ ოიდიპოსი მათ მოუწოდებს, სკამზე ფიქრს, ხალხზე ფიქრი ამჯობინონ. იგი წყევლის ძალაუფლების ჟინით ანთებულ შვილებს (1239).

ამავე ტრაგედიაში საინტერესოა ათენის მეფის, თესევსის სახეც, რომელსაც გაძევებულმა ოიდიპოსმა შეაფარა თავი. ოიდიპოსი მას ატყობინებს, რომ გადაწყვეტილი აქვს ატიკის მიწაზე სიკვდილი, რომ მისი საფლავი იქნება ამ მხარის უძლეველობისა და დიდების მფარველი, ხოლო როცა დრო მოვა, გაუმხელს მას იმ საიდუმლოს, რომელიც ათენის სამეფოსათვის მარადიული სიკეთის მომტანი იქნება, მაგრამ აფრთხილებს თესევსს, რომ შეიძლება მოხდეს შეტაკება ათენსა და თებეს შორის მის გამო. თესევსი იღებს მასაც და მის პირობებსაც და ჰპირდება ოიდიპოსს, რომ ვერავინ შეძლებს ათენიდან მის ძალით წაყვანას.

მოგვიანებით, თესევსი უკრძალავს კრეონს თვითნებობებს, შემოფარებულთა (ოიდიპოსისა და მისი ქალიშვილების) თვითნებურად შეჭრა–შეურაცხყოფას და შეახსენებს მას, რომ „ათენი ის ქალაქია, კანონის გარეშე რომ არაფერს მოიმოქმედებს“ (914). ამ დამსახურებისათვის ათენის მეფე ოიდიპოსისაგან მართლაც მიიღებს თავისი ქალაქის კეთილდღეობის საიდუმლოს. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მთავარი გმირის შესაფერი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ამ ტრაგედიაში თესევსი. ასეთივე არიან ოიდიპოსის შვილებიც, რომელთაგან ვაჟები ოიდიპოსის ცოდვილიან ბუნებას აგრძელებენ, ქალიშვილები კიდეც ერთხელ გვახსენებენ მისსავე კეთილშობილ, ფაქტობრივად, უცოდველ ბუნებას (შდრ. ხომერიკი. დისერტაცია).

ვერიპიდეს მედეაზე ბევრი რამ თქმულა, აქ კი შევეცდები ვაჩვენოთ, რა როლი აქვთ ამ ყველაზე ცნობილ ტრაგედიაში მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს. მედეა, როგორც კი ხვდება, რომ გულწრფელობა არ ჭრის, იწყებს საკუთარი გეგმის რეალიზებას:

- კრეონს გამოსტყუებს ერთ დღეს, რომელიც, მისივე სიტყვებით, საკმარისია იმისათვის, რომ შური იძიოს იასონზე, კრეონზე და მთელს მის სასახლეზე. კრეონის გასულელება ჭკვიანი ქალის იმიჯს ჰმატებს მედეას.
- თავშესაფარს გამოსტყუებს ათენის მეფე პელასგოსს, გასაქცევი რომ ჰქონოდა – ესეც კი წინასწარ გათვალა. პელასგოსთან დიალოგში ხვდება, როგორი ბედნიერება ყოფილა ვაჟიშვილების ყოლა მამაკაცისთვის და რა უბედურება იქნება იმ შვილების დახოცვა, რომელთა სიყვარული მამას უკვე განუცდია. პელასგოსი ხელს უწყობს მედეას გეგმის განხორციელებას.

ყურადღება მინდა გავამახვილო ასევე, ძიძაზე, რომელიც ძალიან კარგად იცნობს მედეას და პირველი გამოთქვამს შიშს მოსალოდნელი საფრთხის გამო. არაფრის მთქმელი კრეუსას ფონზე კი კიდევ უფრო იკვეთება მედეას გამორჩეული ხასიათიც და თვისებები.

ევრიპიდეს ტრაგედიაში ჰეკაბე შექმნილ კრიზისულ ვითარებაში, გადაწყვეტილებების დამგეგმავად და შურისძიების აღმსრულებლად გვევლინება მეფე პრიამოსის მეუღლე – ჰეკაბე, მაგრამ მას ამ გეგმის რეალიზებაში ხელს უწყობენ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები:

- აგამემნონს სთხოვს, ხელი არ შეუშალოს შურისგების განხორციელებაში და ჩამოართმევს კიდევ კაცს ამის პირობას.
- მოიხმობს თრაკიის მეფეს შვილებითურთ. თავს აჩვენებს რომ არაფერი იცის თავისი ვაჟის თაობაზე და თრაკიის მეფეს ესაუბრება, როგორც კეთილისმყოფელს.
- საკუთარი გეგმის ნაწილად აქცევს ტროელ ქალებს.
- პოლიმესტორს შეიტყუებს კარავში შვილებითურთ.

ზემოთჩამოთვლილი პერსონაჟები ყველა მეორეხარისხოვანია და ყველას სიუჟეტში თავისი მკაფიოდ გამოხატული ფუნქცია აქვს.

ევრიპიდეს იფიგენიაც (იფიგენია ავლისში) თავად გეგმავს, შექმნილ კრიტიკულ სიტუაციაში (როცა გავეშებულ ბერძენთა ჯარი ავლისიდან ტროამდე ვერ გადის მანძილს,

თუ იფიგენიას მსხვერპლად არ შეწირავენ) როგორ მოიქცეს და რა თქვას. როგორც კი გააანალიზებს, რომ მისი ქვეყნის ბედი მისსავე ხელშია, საკუთარი ფეხით მიდის მსხვერპლშეწირვაზე და წარმოსთქვამს საეტაპო სიტყვას:

აწ შეიგონე თქმული ჩემი და ნუღარ ყვედრი
მეუღლეს შენსას, მასაც უმძიმს ჩვენი ვარამი.
მოკეთეობით გულსავსეა ჩვენი სტუმარი,
მაგრამ ასევე ჩვენაც გვმართებს გონიერება,
რომ იგი მსხვერპლად არ მივუგდოთ გავეშებულ ჯარს.
...სრულად ელადას მოუპყრია დღეს ჩემსკენ თვალი.
რომ ჩვენ გავუხსნათ გზა ხომალდებს ფრიგიისაკენ,
რომ დაისაჯონ ბარბაროსნი, ქალთმტაცებელნი.
რომ ხელი ვერ ჰყონ სატაციოდ დიად ელადას.
...მე ვიღუპები, რომ ვიცოცხლო სათნოებისთვის.
და თავისუფალს ვიგულვებდე ელადას ჩემსას.
..არა მხოლოდ შენთვის, სამშობლოსათვის მშობე დედაო
(ევრ. იფ.ავლ.4).

იფიგენიას სიტყვა იმით არის ჩვენთვის საინტერესო, რომ გავეშებულ აქაველთა ჯარი აღიარებს გმირის უდიდეს მისიას და მუხლს იდრეკს ტროას ომის პირველი მსხვერპლის წინაშე. ეს კი მიანიშნებს, რომ ჯარი, რომელიც ამ ომით ცდილობს სამართლიანობის აღდგენას - ისე დასაჯოს ტროელები, რომ ამიერიდან ველარავინ გაბედოს ბერძნული ოჯახების და ქვეყნის შეურაცხყოფა, თავიდანვე სამართლიანია.

საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან: კლიტემნესტრა, რომელიც ძალიან განიცდის შვილის მსხვერპლად შეწირავას, მაგრამ ისიც გაიაზრა, რომ სამშობლოს სჭირდებოდა ასე; აქილევსი, რომელიც იფიგენიას გამოექომაგა; მენელაოსი, რომელიც

ლამის მზად არის, შეცვალოს თავისი გადაწყვეტილება; აგამემნონი, რომელიც ურთულეს არჩევანს აკეთებს შვილსა და სამშობლოს შორის, ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები - აგამემნონი, მენელაოსი, კლიტემნესტრა, აქილევსი, აქაველთა ჯარი, ყველანი ერთად და ცალ-ცალკე, ემსახურებიან იფიგენიას ხასიათის უკეთ წარმოჩენას, იმ მეტამორფოზას უწყობენ ხელს, რომელიც მთავარმა გმირმა განიცადა ტრაგედიის დასაწყისიდან დასრულებამდე (Conacher 1967:35-38).

საინტერესოა, რომ მთავარი მოქმედი გმირი ამ ტრაგედიაში შედარებით ნაკლებ მნიშვნელოვანი მითოლოგიური ფიგურაა, ხოლო უცნობილესი გმირები მეორეხარისხოვან პერსონაჟებად გვევლინებიან.

ვერიპიდე. მავედრებელი ქალები. ტრაგედიაში მნიშვნელოვანი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია თესევსის დედა, აითრა, რომელიც შვილის დაყოლიებას და შვილმკვდარი დედების დახმარებას ცდილობს, მიწას მიაბარონ გარდაცვლილი შვილების გვამები. მისი არგუმენტაცია ასეთია: მკვდრების არ დამარხვით თებულები არღვევენ უზენაეს კანონს, ელინთა წესს, „ადამიანთა ქალაქებს კი საფუძვლად ეს აქვთ – კანონების კარგად დაცვა“ (ევრ. მაგ.ქალ.312–313). სულ რამდენიმე სტრიქონი ეძღვნება ამ ეპიზოდს, მაგრამ კარგად ჩანს დედის როლი შვილის სწორ მამაკაცად აღზრდაში.

მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს თებულთაგან მიღებულ მაცნეს, რომელიც ქალაქის მმართველს ტირანად მოიხსენიებს, აკრიტიკებს იმ სისტემას, რომელშიც ყველა არამზადას შეუძლია ენით ხალხის დარწმუნება და სახელმწიფოში მდგომარეობის მოპოვება. მისი აზრით, უმჯობესია, სათავეს იდგეს ერთი კაცი და არა ბრბო. თესევსი ცდილობს, აუხსნას მას ხალხის მართვის უპირატესობა ერთმმართველობასთან შედარებით და პასუხობს:

პირველივე სიტყვა თქვი უკვე მცდარად, სტუმარო,
ოდეს იკითხე აქ ტირანი, რადგან არ მართავს
ერთი კაცი, ქალაქი არის თავისუფალი.

მას ხალხი მართავს რიგ–რიგობით, ერთურთის შეცვლით
ყოველწლიურად და თან როდი აძლევენ მდიდარს

მეტ გასაქანს, ღარიბს აქვს მისი სწორი უფლება

(403–408)

ევრიპიდე. ჰერაკლიდები. ფიქრობენ, რომ ეს ტრაგედია პელოპონესის ომის დაწყების პირველ წლებს ასახავს (432–430), როდესაც ათენმა ღირსეული მოქმედებით სპარტელთა წინააღმდეგ ოპტიმიზმის საფუძველი შექმნა. სწორედ ამ დროს ემთხვევა პერიკლესის ცნობილი „საფლავზე წარმოთქმული სიტყვა“, რომელიც თუკიდიდესთან არის დაფიქსირებული და „ათენელთა ენკომიონადაა“ ცნობილი (2,35–46). თუმცა ტრაგედიაში გაისმის გარკვეული კრიტიკაც ათენის გადაჭარბებული ქების გამო. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, იოლაოსი დემოფოსთან საუბრისას ამბობს:

ეყოფა ქალაქს (ათენს) ქება. რადგანაც ჭარბი ხოტბა

უკუქმედებას იწვევს. ხშირად მიგრძენია თავად,

თუ როგორ მთრგუნავს, როცა განმადიდებენ ერთობ.

(201–203)

ამბობენ, ევრიპიდე, ჩაფლული საკუთარ მეგობრებსა და წიგნებში, არ მოქმედებდა, მხოლოდ აკვირდებოდა ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებს. ის ერთ–ერთი იმ პატიოსან კაცთაგან იყო, რომელზეც მისივე იონი ამბობს: „მას არა აქვს საკმარისი ნიჭი იმისათვის, რომ ჩაერთოს ბინძურ პოლიტიკაში“, მაგრამ ევრიპიდე თავის ტრაგედიებში ეხმიანებოდა სწორედ მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებს და ამით გამოიხატებოდა კიდევ მისი საზოგადოებრივ–პოლიტიკური აქტივობა.

ევრიპიდეს პოლიტიკური შეხედულებები აქა–იქ ჩნდება ხოლმე მის პიესებში, მაგრამ უნდა ვეძიოთ ძალიან ფრთხილად, რომ არ „აღმოვაჩინოთ“ ისინი იქ, სადაც ამაზე თავად ევრიპიდეს არც უფიქრია. საინტერესოა, რომ მისი პოზიციის გამმჟღავნებლები ხშირად არიან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რაც ზემოთ მოყვანილი პასაჟითაც დასტურდება.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხი გარკვეულწილად დამუშავდა რომაულ დრამაში. ამის უპირველესი მიზეზი უნდა ყოფილიყო რომაელთა ცდა - კარი ფართოდ გაეღოთ ბერძნული მითოლოგიისა და მწერლობისთვის, შემოქმედებითად შეეთვისებინათ ელინური მემკვიდრეობა და მასზე დაყრდნობით შეექმნათ საკუთარი, ორიგინალური

დრამატურგია. თუმცა ვერ შევუდგებით იმის მტკიცებას, რომ განსაკუთრებით გამორჩეული მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებით შეგვიძლია გავამდიდროთ ჩვენი გალერეა. შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები სენეკასთან ისეთივე დეკლამაციურნი არიან, როგორც მისივე მთავარი მოქმედი გმირები, რომლებიც უფრო ჰყვებიან, ვიდრე განიცდიან და მოქმედებაში აჩვენებენ თავიანთა ტანჯვას. გამოვყოფდი ჰერკულესის ცოლ-შვილს ტრაგედიიდან „ჰერკულესი“, პოლიქსენესა და ასტიანაქსს ტრაგედიიდან „ჰეკაბე“, ჰიპოლიტოსს ტრაგედიიდან „ფედრა“, ეგისტოსს ტრაგედიიდან „აგამემნონი“.

3.3. კომიკური მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები

არისტოფანე. თესმოფორიაძუსები ანუ ქალები თესმოფორიას დღესასწაულზე.

ამ კომედიაში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ევრიპიდე, რომელიც, თესმოფორიაძუსების აზრით, მოევიწყება მათ ქალთა ღირსებების შემლახველად, რადგან *ტრაგიკოსმა ჭუჭყში ამოსვარა ქალის სახელი, დაამცირა და შეურაცხყო იგი. სადაც კი გუნდი, პოეტი და მაცურებელი ნახა, ყველგან ქალის ლანძღვას მიჰყო ხელი* (არისტ. თესმ. 386–389); ქალები თავის ტრაგედიებში გამოიყვანა მკვლელებად, ჭორიკნებად, ლოთებად და მოღალატეებად; „*ჭუჭყში ამოსვარა ქალის სახელი*“; ხატავს მხოლოდ და მხოლოდ ვერაგ, მოღალატე და სასტიკ ქალებს (შვილების მკვლელებს, გერის შემყვარებლებს, სიშმაგით აზრ–დაკარგულებს, ხოლო ერთგულებსა და ღირსეულებზე კი სიტყვასაც არ ამბობს (არისტ. თესმ. 391-398). მისი ტრაგედიების ნახვის შემდეგ შინ დაბრუნებული მამაკაცები კი ჯავრს თავიანთ ქალებზე იყრიან (შდრ. Casement1986:784-765).

თესმოფორიას დღესასწაული იძლეოდა ყველანაირ საშუალებას, ქალებს თავადვე ემართათ საკუთარი თავი – გარკვეული პერიოდით მაინც. კლასიკურ ეპოქაში თესმოფორიას დღესასწაულმა ახალი დატვირთვა შეიძინა, რაც მდგომარეობდა იმაში, რომ მთელი ამ რიტუალის განმავლობაში, ქალები ყოფილიყვნენ ერთად და ჰქონოდათ

შესაძლებლობა, გადაეჭრათ წლის განმავლობაში დაგროვილი პრობლემები მათი საკმაოდ შეზღუდული ცხოვრების პირობებში (შდრ. Bell 1986:89–92).

ევრიპიდეს ქალებისადმი მტრობა ბერძენ-სპარსელთა მტრობის რანგში იყო აყვანილი და სასწრაფოდ მოსაგვარებელ პრობლემებს განეკუთვნებოდა (შდრ. McDoul 1995:101).

კრიზისული სიტუაციიდან გამოსასვლელად ქალები ეტაპობრივად მოქმედებენ:

- ორგანიზებას უწევენ თესმოფორიას დღესასწაულისაკენ მასობრივ მსვლელობას.
- იწვევენ კრებას, რომელზეც არათუ ხმის მიცემის, დასწრების უფლებაც კი არ გააჩნიათ მამაკაცებს. შესაძლოა, ამ კრებით ქალები, გარკვეულწილად, გამოხატავდნენ თავიანთ პროტესტს იმ პოლიტიკური ძალების წინააღმდეგ, რომლებსაც მამაკაცები აწყობდნენ და რომელშიც მონაწილეობის მიღება ქალებს ეკრძალებოდათ.
- ამ საქმეებს ქალები გასაიდუმლოებულად აგვარებენ და საიდუმლოს გარკვეულ დრომდე მკაცრად იცავენ.
- ევრიპიდეს ერთადერთ დამცველს, ქალურად გადაცმულ მნესილოქოსს, ევრიპიდეს სიმამრს, სვეტზე მიაბამენ და მეთვალყურეს მიუჩენენ. ძალიან მკაცრი არიან ქალები მნესილოქოსის მიმართ ორი მიზეზის გამო: 1. მან დაარღვია საიდუმლო რიტუალის მთავარი მოთხოვნა – არ ყოფილიყო არცერთი მამაკაცი ქალთა შორის; 2. მნესილოქოსმა გაზედა დაეცვა ევრიპიდე, კაცი, რომელიც თავიანთ უპირველეს მტრად გამოაცხადეს ქალებმა. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ქალებმა დამნაშავე მნესილოქოსის კოცონზე დაწვა განიზრახეს.
- მოჰყავთ არგუმენტები მნესილოქოსის არგუმენტების გასაბათილებლად: *თუკი ჩვენ მართლაც ისეთი ბოროტები ვართ, როგორც ამას ამტკიცებთ, რომ ვთესავთ მწუხარებას, ომებს, აჯანყებებს, გაუტანლობასა და შუღლს, რატომღა ქორწინდებით ჩვენზე? რატომ ცდილობთ, ვიყოთ სულ სახლში, რისთვის უფრო ხილდებით თქვენს ცოლებს ამ „ბოროტებასა და გესლს?“ მამაკაცთა შორის უფრო მეტნი გახლავთ მოვაჭრენი, გაიძვერანი, მძარცველნი, ვიდრე ქალთა შორის; ქალები გაცილებით უფრო მეტად უფრო ხილდებიან მემკვიდრეობას, ვიდრე მამაკაცები; საკმარისია*

ლამაზმა ქალმა გაიხედოს ფანჯარაში, რომ ყველა სულმოუთქმელად ელოდება კიდევ როდის გაიხედავს; ჩვენ ქალაქისათვის ვშობთ და ვზრდით მოქალაქეებს; თქვენ გგონიათ თქვენ გვჯობიხართ? ჩვენ კი პირიქით ვფიქრობთ; დე, ყველა დაწყველილ იქნეს, ვინც ქალთა მოდგმას რამეს დაუშავებს (არისტ. თესმ.406-413).

- ორმხრივ შეთანხმებას ადებინებენ ევრიპიდეს. მართალია, იგი გადარჩა ცოცხალი, მაგრამ პირობა დადო, რომ აღარასოდეს აღარ მოისმენდნენ ქალები მისგან ავად თქმულს. ერთადერთი, რამაც სიძე-სიმამრი ქალების რისხვისაგან იხსნა, იყო სწორედ ევრიპიდეს მიერ დადებული პირობა, რის შემდეგაც ევრიპიდე და მნესილოქოსი გათავისუფლდნენ.

კომედიის ფინალში ქალებსა და ევრიპიდეს შორის ორმხრივი შეთანხმების დადება, რასაკვირველია კრიზისული სიტუაციის სწორად მართვასა და წარმატებით გამოსავლის პოვნაზე მიანიშნებს.

არისტოფანეს ამ კომედიაში საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, ევრიპიდესთან ერთად, რომელიც ქალების იდეის რეალიზებას უწყობს ხელს, არის მისი მნესილოქოსი. კომედია საინტერესოა იმიტაც, რომ სულ სხვანაირი ევრიპიდე, უჩვეულო როლით და ფუნქციით შემოგვთავაზა არისტოფანემ, მისთვის დამასიათებელი სარკაზმით, თან ისე, რომ მეორეხარისხოვან როლს მისი ფუნქციები არ სცილდება, თუმცა საკმაოდ საკვანძოა პიესაში მისი ეს ფუნქცია.

არისტოფანე. ლისისტრატე. თუკი *თესმოფორიაძუსებში* ქალთა კრიზისული სიტუაციის ცენტრალურ პრობლემას ევრიპიდე წარმოადგენს და ამ სიტუაციიდან გამოსვლის მიზანი ევრიპიდეს „ნეიტრალიზაციაა“, კომედიაში *ლისისტრატე* ქალების მთავარ პრობლემას წარმოადგენს ისეთი არსებითი საკითხი, როგორცაა ომი და მშვიდობა (შდრ. Taff1993:60). კომედიაში წარმოდგენილია ომის მიმართ ორგვარ დამოკიდებულებას შორის დაპირისპირება – მამაკაცების, რომლებიც მიელტვიან სისხლიან ომებს და ქალების, რომლებიც მშვიდობიან ცხოვრებას ესწრაფიან, რაც იწვევს კიდევ კრიზისულ სიტუაციას. აღსანიშნავია, რომ კომედიას ჰყავს გამოკვეთილი მთავარი გმირი, ლისისტრატე, სხვა ქალი პერსონაჟების როლი შედარებით ფერმკრთალია, მაგრამ გაცილებით მეტია მამაკაც

პერსონაჟებთან შედარებით. ამ ამბავში მამაკაცებს მეორეხარისხოვანი ფუნქცია აქვთ.

ქალებს ძალიან კარგად აქვთ გაცნობიერებული, რომ არსებობს ოჯახურ საქმეებზე უფრო მნიშვნელოვანი - ქვეყნის ხსნის საქმე. ამ საქმეს კი ქალები თავიანთ თავზე იღებენ, რადგან ნახეს, რომ კაცები ამ მისიას ვერ ასრულებენ თავიანთი უჭკუო გადაწყვეტილებებისა და ფულისათვის განუწყვეტელი ბრძოლის გამო: *ჩვენ გადაგარჩენთ თქვენ* (არისტ.ლისისტრ. 500) - ხმამაღლა განუცხადეს ქალებმა კაცებს, რომელთაც ეგონათ, რომ ომი მხოლოდ მამაკაცების საქმე იყო. აღმოჩნდა, რომ, პირველ რიგში, ომით თავად ქალები იტანჯებიან, რადგანაც ისინი შვილებს უმამოდ ზრდიან, დედები დავაჟკაცებულ მოდემას ბრძოლის ველზე აგზავნიან, ქალებს სძინავთ სულ მარტო, ახალგაზრდები ბერდებიან ალერსის გარეშე. ქმრებს კი შეუძლიათ სიბერეშიც ახალგაზრდა ცოლები მოიყვანონ (არისტ. ლისისტრ. 100;110; 525;595).

ამ კრიზისული ვითარებიდან გამოსასვლელად, ქალები გადაწყვეტენ, აუკრძალონ მამაკაცებს იარაღით სიარული და ერთი ბრძოლიდან მეორეში გაქცევ-გამოქცევის სულელური წესი. ამ მიზნის შესასრულებლად, ძალაუფლების ხელში აღებასაც არ ერიდებიან და კრიზისული სიტუაციის განმუხტვის გეგმასაც ადგენენ; იკავებენ აკროპოლისს და საკუთარ პირობებს წაუყენებენ მამაკაცებს: *თუ ფული დაგჭირდებათ სახლისათვის, ხორცისათვის მოგცემთ, ომისათვის – არა* (არისტ. ლისისტრ. 1065).

კრიზისულ ვითარებაში არისტოფანეს პერსონაჟი ქალები მზად არიან, იარაღს მოჰკიდონ ხელი, ესროლონ ყველაფერი, ოღონდ არ დანებდნენ. მათ ჰყავთ ოთხი შეიარაღებული რაზმი, რომელნიც რისხვისაგან არიან ანთებულნი (არისტ.ლისისტრ. 465–75), მაგრამ, ამავდროულად, ქალები არ კარგავენ ქალურობას (Taff1993:60). მათი დევიზებია: *პრანჭვა გადაგვარჩენს და მიზნის მიღწევამდე თავი შევიკავოთ მამაკაცებთან ურთიერთობისაგან* (არისტ. ლისისტრ. 120); *სწორედ ეს დაადებინებს კაცებს ხმაღს, ფარს ხელს აღარ ახლებენ* (არისტ. ლისისტრ. 50). *თუ საჭიროა მშვიდობისათვის, წავიდეთ ამ დათმობაზე. არ დავნებდეთ სიყვარულით, არ გავიკაროთ ახლოს არც ქმარი, არც საყვარელი. მოვხიბლოთ, სურვილით ავანთოთ, მერე კი ხელიდან დავუსხლტეთ* (არისტ. ლისისტრ. 146;164) - ასეთია მათი სამოქმედო გეგმა. კრიზისულ ვითარებაში ქალები გრძნობენ

საკუთარი ნების გაერთიანების აუცილებლობას მამაკაცთა წინააღმდეგ.

მთავარი კრიზის-მენეჯერი ლისისტრატეა, რომელიც ამბობს: *ჩვენ მათზე გავიმარჯვრებით, თუ ერთმანეთში არ ვიჩხუბებთ* (არისტ. ლისისტრ. 767); *როცა ქალები მოვლენ აქ ბეოტიიდან, პელოპონესიდან, კორინთოდან, ჩვენ მაშინ ყველანი ერთად გადავარჩენთ ელადას* (არისტ. ლისისტრ. 40).

ამ კრიზისულ ვითარებაში მამაკაცები, თავის მხრივ, ცდილობენ, დროზე მოუგრიხონ კისერი ქალებს და ასწავლონ ჭკუა მანამ, სანამ მამაკაცთა საქმე მთლად ცუდად წავიდოდეს (არისტ. ლისისტრ. 677), მაგრამ როცა ნახეს, რომ ყველა ქალმა ერთხმად მიატოვა სამინებელი ოთახები და ქალთა გაფიცვა იყო ძალიან მტკიცე და ერთსულოვანი, კაცებმა აღიარეს ქალთა მოთხოვნის გონივრულობა და გადაწყვეტენ, რომ დაჰყვნენ ქალთა ნებას: *მართალია, არ არსებობს ქვეყანაზე უფრო დიდი მხეცი, ქალებს რომ აჯობებს, მართალია, ძალიან ძნელია ქალებთან ერთად ცხოვრება, მაგრამ არც ამ წყეულ ქალთა გარეშე აქვს ფასი ჩვენს არსებობას*.

კაცები გადაწყვეტენ, ელჩობა გაუგზავნონ ლისისტრატეს, საერთო საქმეც სწორედ მას – ქალს ჩააბარეს და სპარტელებისა და ათენელების მორიგეზაც სთხოვეს. კორიფეცის შემდეგი სიტყვებით მიმართავს ლისისტრატეს: *ო, უმამაცესო ქალო, შენ ახლა უნდა შეეცადო, გახდე ავიცა და კეთილიც, მამაციცა და ბოროტიც, მშვიდიც და ბობოქარი ეშმაკიც. მთელი ელადა პირველად შეიყარა აქ ერთად, დაუთმო რა შენს ჯადოქრობას* (არისტ. ლისისტრ. 1110–13).

თავის მხრივ, ლისისტრატე მხოლოდ მას შემდეგ აძლევს უფლებას ათენელ და სპარტელ მამაკაცებს, რომ შინ წაიყვანონ თავიანთი ცოლები, როცა ისინი ერთგულებას შეჰფიცავენ ერთმანეთს.

ამ კომედიაში, ქალები, რომელთაც ჰყავთ გამოკვეთილი ლიდერი, ლისისტრატე, ახერხებენ კრიზისული ვითარების ნეიტრალიზაციას. შედეგად, მშვიდობა მყარდება ათენელებსა და სპარტელებს შორის. აქ მამაკაცებს მხოლოდ მეორეხარისხოვანი, მაგრამ საინტერესო როლი აქვთ.

ქალები, როგორც ძალიან კარგი კრიზის-მენეჯერები, გვხვდებიან ასევე არისტოფანეს

კომედიაში *ქალები სახალხო კრებაზე*, რომელშიც კრიზისული ვითარება იქმნება მაშინ, როცა კაცები თავიანთი უგუნურობით საზოგადოებას მიიყვანენ ეკონომიკურ და მორალურ კრიზისამდე. ამ კომედიაში, ლისისტრატეს გარდა, ყველა გმირი, ქალებიც და მამაკაცებიც მეორეხარისხოვანია, მაგრამ ისინი ძალიან სახასიათო გალერეას ქმნიან.

არისტოფანე. ქალები სახალხო კრებაზე. კრიზისული სიტუაცია მიმართულია ზოგადად მამაკაცების მიერ შექმნილ პოლიტიკურ სისტემისაკენ, რომელშიც მანამდე ქალები არ მონაწილეობდნენ. მაშინ, როცა ქალი თავისუფალი იყო, მას არ ჰქონდა მოქალაქის ყველა უფლება და მისი საქმიანობა მხოლოდ და მხოლოდ ოჯახური საქმიანობით შემოიფარგლებოდა (Lorens1995:10–15). მათთვის დაკეტილი იყო პოლიტიკური ცხოვრების ყველა სფერო და არ შეეძლოთ მონაწილეობა მიეღოთ სახელმწიფო საქმეების გადაწყვეტაში. სახალხო კრებაზე, რომელზეც მნიშვნელოვანი საკითხები წყდებოდა, ქალს არ ჰქონდა ხმის უფლება. სწორედ ამ უსამართლობით არის განპირობებული კრიზისული ვითარების შექმნა არისტოფანეს კომედიაში. ამ კომედიაში ქალებს სურთ ქვეყანაში ქალთა ძალაუფლება დამყარდეს შემდეგი მიზეზების გამო:

- ქალაქს უსინდისონი მართავენ და სახელმწიფო მათ გამო ნგრევის პირასაა მისული.
- ქალები, მამაკაცებთან შედარებით, უფრო ჭკვიანები და საქმიანები არიან, მათ არ ახასიათებთ ზედმეტი ლაყბობა და ენის მიტან–მოტანა, თავს არავის მოატყუილებინებენ, რადგან თავად არიან ტყუილების ოსტატები, ისინი დაივიწყებენ მარცვას, ახლობლის შურს, არ იქნება ღარიბი, შიშველი და მშიერი, რადგან ქალთა უმრავლესობა დედები გახლავთ და ამ უბედურებისათვის არ გასწირავენ მათ მიერ ნაშობ შვილებს.
- ათენში დიდ პატივად ითვლება სიახლეებზე გამოდევნება, ძველის სიძულვილი, არსებულის დაცინვა, მხოლოდ ქალთა მმართველობა არ გამოუცდია ათენს, დაე, ესეც ვსინჯოთ, ხომ ვანდობთ ქალებს ფულს, სახლსა და მეურნეობას.
- ქალებმა იციან, რომ ძალა ერთობაშია და ერთმანეთს მოუწოდებენ: *ერთ მუჭად შევიკრათ, ფხიზლად ვიყოთ, რომ მოულოდნელმა უბედურებამ არ დაღუპოს ჩვენი საერთო საქმე ქვეყნის ხსნისა* (არისტ. ქალ.სახალხ.კრ. 483–99).

კომედიის ცენტრალურ პერსონაჟს წარმოადგენს პრაქსაგორა, რომელიც გეგმავს გამოსავალს შექმნილი კრიზისული ვითარებიდან. პრაქსაგორა, დილით ადრე, კაცთაგან მალულად, შეკრებს მამაკაცურად გადაცმულ ათენელ ქალებს, რათა მათი სახალხო კრებაზე მოპოვებული რიცხოვრივი უპირატესობით მიაღწიონ პოლისში ძალაუფლების ქალებისათვის გადაცემას. ის ფიქრობს, რომ ამ საზოგადოების გადარჩენა მხოლოდ ქალებს შეუძლიათ.

პრაქსაგორა ცდილობს აჩვენოს ქალთა მმართველობის ისეთი უპირატესობები, როგორცაა: უსამართლობების მოსპობა, სიღარიბე, ცრუმორწმუნეობა, საერთო ქონების შექმნა, რომელშიც წილი ყველას ექნება. პრაქსაგორა, თავისი არგუმენტირებული მოსაზრებებით, ახერხებს საკუთარი პროგრამის დაცვას, მამაკაც ოპონენტთა დარწმუნებას, მათი მხარდაჭერის მოპოვებას და კრიზისული სიტუაციიდან გამოჰყავს ქვეყანა.

ქალები კომედიაში *ქალები სახალხო კრებაზე* გვევლინებიან არამარტო უსამართლო პოლიტიკური სისტემის, არამედ, მთელი ფორმაციის შემცვლელებად. ისინი შექმნილი კრიზისული ვითარებიდან გამოსავალს ეტაპობრივად გეგმავენ და ანხორციელებენ:

- ქალები მამაკაცის ფორმას იღებენ, გამოეწყობიან მათ ტანსაცმელში, დაიკრავენ წვერსა და უღვაშს, დაიბოხებენ ხმას და ცდილობენ, რომ ისაუბრონ მამაკაცურად – ღირსების გრძნობით.
- ქალები სახალხო კრებაზე შექმნიან რიცხოვრივ უპირატესობას და ხმას აძლევენ იმას, რომ ქვეყანაში დამყარდეს ქალთა ძალაუფლება.

მართალია, ქალების მიერ შემუშავებული პროგრამის განხორციელება საკმაოდ გაუმართავი აღმოჩნდა იმ უხერხულობათა გამო, რომელნიც მის რეალიზაციას ახლდა თან, მაგრამ ფაქტია, მიუხედავად ამისა, კომედიაში ქალები გვევლინებიან, როგორც კრიზისული ვითარების საუკეთესო დამგეგმავნი და ამ გეგმის მიზანმიმართულად განმახორციელებელნი.

ქალთა გინოკრატიათა ათენში კრახი განიცადა, თუმცა არა იმის გამო, რომ ქალებმა

ვერ შეძლეს მამაკაცებზე აღმატება და მათზე ძალაუფლების მოპოვება, არამედ იმიტომ, რომ მათი იდეები უტოპიური და აბსურდული იყო (გორდეზიანი 2002:479). რაც მთავარია, არისტოფანემ ამ კომედიაშიც ქალებთან შედარებით, მამაკაცებს მეორეხარისხოვანი როლი არგუნა.

აღსანიშნავია, რომ არისტოფანეს კომედიები გვთავაზობს ერთის მხრივ, იმ პერსონაჟ ქალთა საინტერესო პალიტრას, რომლებიც შექმნილი კრიზისული ვითარებიდან ეძებენ გამოსავალს, გეგმავენ თავიანთ ნაბიჯებს, ახდენენ მათ რეალიზაციას და წარმატებით გადაჰყავთ სიტუაციები კრიტიკულიდან მშვიდობიანისკენ და მეორეს მხრივ, იმ მეორეხარისხოვან პერსონაჟ მამაკაცთა გალერეას, რომლებსაც ქალები მართავენ, უგებენ ბრძოლას, ამარცხებენ არჩევნებში. შესაბამისად, მათი მისია არისტოფანეს კომედიებში სწორედ ქალების მნიშვნელობის ხაზგასმა გვგონია.

არისტოფანე. *აქარნელები*. არისტოფანესთვის უჩვეულოა, მაგრამ კლეონი ამ პიესაში არ ჩანს, როგორც პერსონაჟი. მის მიმართ რამდენიმე ადგილზე გადაკვრით ნათქვამები იმდენად უმნიშვნელოა, რომ შეიძლება არც კი მივიღოთ მხედველობაში.

რა დატვირთვა აქვს პასაჟს პირველივე სცენებში, როცა დიკეიოპოლისი საუბრობს კლეონზე? მოვიყვანთ ამ პასაჟს:

ის ხუთი ტალანტი,
კლეონს რომ სცენაზე ამოანთხევინეს,
ო, რა ვისეირე! მხედრებს ვენაცვალე,
მთელი საბერძნეთის გული გაახარეს.

(5–9)

ერთ–ერთი სქოლიასტი, რომელიც ეყრდნობა ისტორიკოს თეოპომპუსს, გვეუბნება, რომ კლეონმა მიიღო 5 ტალანტი მოკავშირეებისაგან, რათა შეეთავაზებინა ხალხისათვის ხარკის შემცირება მათ სასარგებლოდ, და რომ მხედრებმა მას ეს ფული დააბრუნებინეს.

ამავე პიესაში დიკეიოპოლისი აცხადებს: ამის შემდეგ კლეონმა თუნდაც მთები

აღმართოს ჩემს წინააღმდეგ, ვერ დამამარცხებს, რადგან სიკეთე, ჭეშმარიტება ჩემს მხარეზეა. ვერავინ მეტყვის, შენც მასავით უსირცხვილო და ლაჩარი ხარო (659–664).

ნიშნავდა თუ არა ეს მტრობის განახლებას? ნაკლებ სავარაუდოა. უბრალოდ, არისტოფანემ ამ დროისათვის კიდევ ერთხელ გაკენწლა მოწინააღმდეგე და ამ სიტყვებს არ უნდა ჰქონოდა არსებითი მნიშვნელობა. ერთი სიტყვით, „აქარნელებში“ კლეონს არისტოფანე შედარებით ინდობს და პირდაპირ თავს არ ესხმის.

და ეს მაშინ, როცა პიესის ძირითადი მიზანი ომის გამჩალებელთა მწარე კრიტიკაა. და ეს მით უმეტეს მაშინ, როცა, თუ თუკიდიდესს მივყვებით, კლეონი ომის შეწყვეტის და მშვიდობის დამყარების ყველაზე დიდი მოწინააღმდეგე იყო.

შეიძლება თუ არა ვიფიქროთ, რომ მისი ამდაგვარი დამოკიდებულება სიფრთხილით იყო გამოწვეული? პიესის უფრო დეტალურად გაცნობა გვიჩვენებს, რომ გარკვეული კონფლიქტი არსებობდა სახალხო აზრსა და არისტოფანეს პოლიტიკისადმი დამოკიდებულებას შორის. თავდაპირველად ვნახოთ, როგორ არიან ომის მომხრე პოლიტიკოსები კომედიაში წარმოდგენილნი.

ომის ჩემპიონი, ერთი მხრივ, გუნდია, მეორე მხრივ – მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, ლამაქოსი, რომელიც არ შეიძლება რომელიმე პოლიტიკური ძალას წარმოადგენდეს. არც მამამისი ქსენოფანესი და არც თავად ის თამაშობდნენ რამენაირად მნიშვნელოვან როლს ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. არისტოფანე არსად აღნიშნავს, რომ იგი დემაგოგებს განეკუთვნება, ან რომელიმე პოლიტიკური ძალის და ლიდერების მიმდევარი, ან იარაღია მათ ხელში. სამაგიეროდ, პროფესიონალი ჯარისკაცია, რომელსაც სიცოცხლის ხმა მხოლოდ იარაღის ჟღარუნის ჰგონია და რომელიც მაშინვე დაკარგავს ცხოვრების აზრსა და ფუნქციას, როგორც კი ომი დამთავრდება და მშვიდობა დამყარდება. არისტოფანე მას ხუმრობით ეძახის *Spoudarchides*, ანუ კაცს, რომლის მთავარი ფუნქცია ბრძანებების გაცემაა და *Mistharchides*, ანუ მომგებიანი (სარფიანი) ბრძანებების გამცემ ადამიანს. მის ფონზე ძალიან თვალშისაცემია დიკაიოპოლისის მშვიდობისკენ სწრაფვაც და მშვიდობის სეკეთეებიც.

არისტოფანე, მხედრები. არისტოფანეს ეს კომედია ც კომედიოგრაფოსის პოლიტიკურ კომედიათა რიცხვს განეკუთვნება. როგორც ყოველთვის, არისტოფანეს ეს კომედია ც მის თანამედროვე ათენში შექმნილ მდგომარეობაზეა, და როგორც ყოველთვის, პოეტი ახერხებს მას მარადიული სიმწვავე და აქტუალობა მისცეს ყველგან, ყველა დროსა და სივრცეში, რადგან თემები, რომელსაც იგი ეხება, ზოგად ადამიანური ბუნებისაა. ეს არის დრამატული პამფლეტი, შესაძლოა, ყველაზე უფრო გაბედული, რაც კი სცენაზე ოდესმე დადგმულა (Casement 1986 :67–73), რადგანაც ერთდროულად რამდენიმე სამიზნე ჰყავდა შერჩეული გასაშარჟებლად: მხედრები (კომედიაში – გუნდი), რომლებიც ათენის ჯარის არისტოკრატულ ნაწილს შეადგენდნენ; შესაძლოა, ათენელი სტრატეგოსები ნიკიასი და დემოსთენესი (კომედიაში – ძველი მსახურები); დემაგოგები (კომედიაში – აგორაკრიტოსი), განსაკუთრებით, დემაგოგი კლეონი, ცნობილი სამხედრო და პოლიტიკური მოღვაწე (კომედიაში – პაფლაგონიელი მეტყავე), რომლის მიმართაც არისტოფანეს მტრობისთვის ორი მიზეზი ჰქონდა: კერძო და საზოგადო; ხალხი (კომედიაში – დემოსი), რომელიც ისე გამოჩერჩეტებულა, რომ მას ადვილად ატყვილებენ (ფფიქრობ, ზოგჯერ თავს თვითონვე, საკუთარი ნებით იტყვილებს) და ყვლევენ თვალთმაქცი და გაიძვერა მსახურები.

გაგვიჭირდება გამოვყოთ მთავარი მოქმედი გმირი. ამ კომედიაში ან ყველანი მთავარნი არიან, ან ყველა – მეორეხარისხოვანი.

თავდაპირველად მნიშვნელოვანია ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ თვალის ერთი გადავლებითაც აშკარაა, მოვლენები, რომელზეც დრამატურგმა ააგო თავისი პიესა, მისი დროის ერთ კონკრეტულ ინციდენტს ეხება, მაგრამ ამავე დროს, მოიცავს მოვლენათა მთელ არეალს, რომელიც თავს იყრის ამ ინციდენტის გარშემო.

რაც შეეხება კონკრეტულ ინციდენტს, მას შეიძლება დავარქვათ – კლეონის ქმედებანი და პოლიტიკური წარმატებები ძვ. წ. 425 წელს. ამ წელს კლეონი მეორედ აირჩიეს სენატორად. ამან მას საშუალება მისცა განუსაზღვრელი ზეგავლენა ჰქონოდა საბჭოზე, რომელიც აკონტროლებდა საზღვაო ფლოტის ადმინისტრაციას. მან მოიგო პელოპონესის ომი და ათენში ტრიუმფით დაბრუნდა (გორდეზიანი 2002:144). კლეონმა

უპატიოსნოდ მოიგო არჩევნებიც, ომიც, მიიღო პოლიტიკური ლიდერობაც. ამ უპატიოსნოდ მოგებულმა ვერდიქტმა მისცა არისტოფანეს მიზეზი კომედიის შესაქმნელად, ჩვენ კი – არისტოფანეს პოლიტიკურ წიაღსვლებზე დასაფიქრებლად.

ამ ტიპის წარმატება იმ წრეებში, რომელშიც არისტოფანე ტრიალებდა, სავარაუდოდ, საკმაოდ სკანდალური უნდა ყოფილიყო, მაგრამ როგორც ჩანს, კლეონს ჰქონდა ის პიროვნული ხიბლი, რომელსაც, გარკვეული დროით, მაგრამ მაინც მოაქვს წარმატება მასების თვალში (Silk 2000:89). არისტოფანე ცდილობს, შექმნას კლეონის ნამდვილი, ანუ ანტიდემოკრატიული, ბრაზიანი კაცის პორტრეტი ისე, რომ ეს ყველაფერი მოარგოს კომიკურ სცენას. როგორც ამბობენ, კლეონი პირველ რიგებში იჯდა და საკუთარ თავზე გულიანად (ან მოჩვენებით გულიანად) იცინოდა (Casement 2001:58).

ამ დროს ხალხს არ სჯეროდა, რომ არსებობდა ე. წ. პატიოსანი დემოკრატია. რაც შეეხება პოლიტიკოსებს, ისინი თავს აჩვენებდნენ, თითქოს ამ ყველაფერს ხედავდნენ და შეცვლა მთელი გულით უნდოდათ, სინამდვილეში კი ისინი ცდილობდნენ დემოკრატიის ოლიგარქიით ჩანაცვლებას.

რა სურდა არისტოფანეს ეთქვა თავისი პიესით „მხედრები“? დემოკრატიის მახინჯი მხარეების ჩვენება და რეფორმირება უნდოდა, თუ ათენელთათვის სიცრუეზე დამყარებული ცხოვრებაზე მინიშნება და მათი გამოსწორება? დგას თუ არა პიესაში მოქმედი პერსონაჟების: ა) გუნდის, ბ) მსახურების და გ) დემოსის [რადგანაც თითოეულს პოლიტიკური პროტოტიპი–სამიზნე ჰყავს] პოლიტიკური სინდისიერების საკითხი?

საკითხის ასე დაყენება, ანტიკური ლიტერატურის გმირების მიმართ თანამედროვე ეთიკური პრინციპების და მორალურ ფასეულობათა თავს მოხვევა, შესაძლოა, ვინმეს პარადოქსალურად და არაბუნებრივად მოეჩვენოს. სინდისის ფენომენი ანტიკური ეთიკის განუყოფელ ატრიბუტად მიაჩნიათ იმ მკვლევარებს, რომლებიც მასში იმ რელიგიოზური მორალის წინაპირობას ხედავენ, რომელიც ქრისტიანულ სარწმუნეობაში ჩამოყალიბდა (Silk2000: 203-213). ცუკერის ნაშრომმა, რომელიც ცნება συείδησις–ის ლექსიკისა და ფრაზეოლოგიის დაწვრილებით ანალიზს ისახავს მიზნად, აჩვენა, რომ ანტიკურმა სამყარომ განვლო ძალიან დიდი გზა, სანამ ადამიანი სინდისის, როგორც

შინაგანი თვითშეფასების ფენომენს აღიარებდა (Stroup 2004:37-70).

როგორც ვიცით, სიუჟეტის ძირითადი მონახაზი ასეთია: მოხუცი და გამოშტერებული ბატონი დემოსი (ხალხი) ხელში ჩაუგდია ახალ მსახურს, პაფლაგონელ მეტყავეს (კლეონი), ატყუებს მას თავხედურად და საკუთარ ჭკუაზე ატრიალებს. ძველი მსახურები (ნიკიასი, დემოსთენე) კონკურენტის დამარცხებაზე ოცნებობენ. ამ საწადელს ისინი აღწევენ მეძებვე აგორაკრიტოსის (მოედნის, აგორის რჩეული) საშუალებით, ათასგვარი ხრიკებით.

გუნდი. ამ სიუჟეტის თანამონაწილე არის გუნდი, რომელიც შედგება მხედრებისაგან და რომელთა მიხედვითაც პიესას სახელი შეურჩია დრამატურგმა. სწორედ მისკენ მივმართავთ ახლა ჩვენს ყურადღებას. საჭიროა თუ არა მივიღოთ აზრი, რომ იმ დროისათვის, როცა ეს წარმოდგენა იდგმებოდა, გუნდი კომპლექტდებოდა ახალგაზრდა მამაკაცებით, რომლებიც ეკუთვნოდნენ იმ კლასს, რომელნიც ათენის ცხენოსანთა ჯარში მსახურობდნენ? ვფიქრობ, ეს არასწორი ინტერპრეტაციაა.

მართალია, პიესაში გუნდი შედგება ახალგაზრდა მხედრებისაგან, მაგრამ კომედიაში ყველა გუნდი, ამის მსგავსად, უფლებებს წარუდგენს პერსონაჟს, რომელიც არის შეთხზული, მონაგონი, მწერლის ფანტაზიის ნაყოფი. მაგალითადად, ხომ არ შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ გუნდი პიესაში აქარნელები“ შედგებოდა ნამდვილი აქარნელებისაგან?

ყოველ შემთხვევაში, როგორც არ უნდა ყოფილიყო გუნდის შემადგენლობა ძვ. წ. 424 წელს ლენეების ფესტივალზე, გუნდი სცენაზე წარმოადგენდა ახალგაზრდა ათენელ მხედრებს. შესაბამისად, რადგან აუდიტორიას აწუხებდა, ვისთვის იყო შექმნილი დრამატული ამბავი, სწორედ ეს ახალგაზრდა მხედრები იყვნენ, ვინც მოქმედებაში მონაწილეობის მისაღებად ჩნდებოდნენ. ძნელი დასაჯერებელია, რომ პიესაში, რომელსაც არისტოფანემ სახელი სწორედ მხედრების მიხედვით შეარჩია, პოეტი მისცემდა მათ რაიმე ტიპის, მით უმეტეს, კომიკურ როლს წინასწარ მათგან თანხმობის მიღების გარეშე.

შეუძლებელია, სცენაზე დრამატურგს მეტ-ნაკლებად გროტესკულად წარმოედგინა

არისტოკრატის აყვავება, განსაკუთრებით, მისი სამხედრო ფუნქციის, რომელიც ათენელთა სიამაყის ობიექტი იყო. ამ დროისათვის ათენის ცხენოსანთა ჯარი დაახლოებით 30 წლის შექმნილი თუ იქნებოდა. იგი დღითიდღე ფართოვდებოდა და არისტოფანეს დროს მოიცავდა ას ეპარქიას და ათ ფილარქსს. მხედრები ამაყოფნენ თავიანთი ცხენებით, იარაღით, ოსტატობით და ფესტივალს თავიანთი გამოჩენით დამატებით ხიბლს სძენდნენ. ფიდიასმა პართენონის ფრიზზე უკვდავყო მათი პორტრეტი.

უბრალო ხალხს უყვარდა მხედრების დიდებისმოყვარეობასა და ელეგანტურობაზე ხუმრობა, მაგრამ ეს სულაც არ უშლიდა ხელს მათით აღფრთოვანებულიყვნენ, რადგან ესენი ის ახალგაზრდები იყვნენ, რომლებმაც ბევრი სასიკეთო რამ გააკეთეს თავიანთი ქალაქისათვის, როგორც, მაგალითად, ძვ. წ. 431 წელს, პელოპონესის ომში, როცა ათენის კედლებთან მომდგარი მტერი უკუაგდეს და ბევრი სხვა.

მხედრები არისტოფანეს დროის ათენში შესაშური რეპუტაციით სარგებლობდნენ (Stroup 2004: 56–67). მათ ჰქონდათ ზეგავლენა, იყვნენ ახალგაზრდები, ხმაურიანები, საკუთარ თავში დარწმუნებულები, ასე რომ, ადვილად არავის მისცემდნენ სცენაზე მათი დაცინვის უფლებას. სავარაუდოდ, არისტოფანესა და მხედრებს შორის უნდა მომხდარიყო წინასწარი შეთანხმება – ყოფილიყვნენ მოკავშირეები არა კავალერიის, არამედ კლეონის განქიქების მიზნით.

კომედიაც სწორედ ამაზე მიანიშნებს. პიესის დასაწყისში მხედრებს დიდი დატვირთვა აქვთ, მერე კი, როცა ეს განქიქება იწყება, პიესის მეორე ნაწილში, მათი კრიტიკის შემცველი პარტია ნულამდელა დაყვანილი (შდრ. გორდეზიანი 2019:4840487).

არისტოფანემ მხედრები პიესაში გამოიყენა მხოლოდ ბრწყინვალ ცხოვრების და იუმორის დემონსტრირებისათვის. მათ შემოაქვთ კომედიაში თავიანთი ვნებები, ჟინი, სიყვარული, თავიანთი ახალგაზრდობა, პატრიოტიზმის თუ დაცინვა–მხიარულების ლირიული ნოტები; მაგრამ იქ, სადაც პოლიტიკა ჩნდება, სადაც მკვეთრადაა ხაზგასმული პოეტის ექსტრავაგანტული განზრახვა, გუნდი უჩინარდება. შესაბამისად, ძნელია ამ კომედიაში მათი პოლიტიკური სინდისიერების საკითხზე მსჯელობა.

მსახურები. რაც შეეხება დრამატულ პერსონაჟებს. ძნელია ხელაღებით ამტკიცო, რომ ორი მსახური, რომლებიც მეტყავე-კლეონზე თავდასხმის ორგანიზებას ახდენენ, განასახიერებს მაშინდელი საზოგადოების რომელიმე კლასს, ან პოლიტიკურ პერსონას. შესაძლოა, პიესის დასაწყისში ხელნაწერებში დაცული სახელები დემოსთენესი და ნიკიასი, გამომცემელთა მინაწერი იყოს, პილოსის ექსპედიციასთან ალუზიის მიზნით, რადგან პიესაში გმირები ამ სახელებით არ ჩნდებიან. ამდენად, ისინი მოკლებული უნდა იყვნენ ისტორიულ ინდივიდუალობას.

ინტრიგა, რომელიც პიესაში შემოაქვთ მსახურებს, არ გულისხმობს რომელიმე პოლიტიკური პარტიის ინტერესების დაცვას. კლეონს ჰყავდა ოპონენტები, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ რომელიმე კონკრეტული პარტია გამოდიოდა მის წინააღმდეგ და ებრძოდა მას. შესაბამისად, არც არისტოფანეს პერსონაჟები უნდა წარმოადგენდნენ რომელიმე კონკრეტულ პოლიტიკურ პარტიას. და მაინც, არის კომედიაში ერთი ადგილი, სადაც მათ მიერ წარმოთქმული სიტყვები შეიძლება ანტი-დემოკრატიულ გამოსვლად ჩავთვალოთ (742შმდ.).

მსახურთა პოლიტიკური სინდისიერების საკითხის გასარკვევად შევეცდები შევქმნა მათი პორტრეტი: 1. პაფლაგონიელი მეტყავე. მას სხვები ასე ახასიათებენ: „ცბიერია, თაღლითი, მუდმივად პამპულაობს, ალლო აულო ბატონის ხასიათს და დაუწყო ფერება, ლიქნა, ლაქუცი“ (245–250); „სხვის გაკეთებულს თავისად ასაღებს, ცილს წამებს მსახურებს; საჩუქრებს თხოულობს, ყველას ცემით ემუქრება“ 270–272); „მდიდრები მის დანახვაზე ძრწიან, ღარიბებს მისი ეშინიათ; საზოგადო ქონება შეჭამა, მთელი ქალაქი თავდაყირა დააყენა“ (274–276); „გადასახადებს უდარაჯებს; ათენი ყვირილით დააყრუა, ლაფში ამოსვარა ქალაქის სახელი; უვარგის წაღებს სისხლის ფასად ყიდდა“ (305–310); „ყველგან ქრთამს მოელის, მშვიდობა არ სურს“ (315), „განა რამეს გამოაპარებ, ყველაფერს ხედავს, ერთი ფეხი პილოსში აქვს, მეორეთი იმყოფება სახალხო კრებად; ...ეტოლიაში აფათურებს ხელს, აზრს – კლოპიდეში“(74–79); „ავია, თაღლითი და გაიძვერა (85)“.

2. მეძეხვე აგორაკრიტოსი. უშუალოდ მის დახასიათებას რომ აღარც შევუდგეთ, საკმარისია მისი წინამორბედის „გმირობათა“ იგივე ნუსხა ჩამოვწეროთ და მივუმატოთ

სიტყვა „უფრო“: წიანმორბედზე უფრო თაღლითია, უფრო ცბიერი, გაცილებით ლაქუცა, მყვირალა და ა.შ. მისი ქმედებები გვიჩვენებს, რომ მან ყველა რაუნდში მოწინააღმდეგესთან ორთაბრძოლა სწორედ ამ თვისებებით მოიგო (ა. მოატყუა საბჭო მაცდური სიტყვებით და საქმეებით; ბ. დემოსთან, ხელჩართულ ორთაბრძოლაში დაჩაგრა გაიძვერა და ფლიდი მეტყავე). ამიტომ მისი იმედი აქვთ: „ცხადი არის, დაგამხობს და დაგამრცხებს ყველაფრით, თაღლითობით, თავხედობით, ეშმაკობით, სიცრუით“ (330-335); მისი ყველაზე დიდი დამსახურებაა ის, რომ მეტყავეზე „გაცილებით უფრო საზიზღარია“ (228).

3. ძველი მსახურები. არც ამათ დახასიათებას გვთავაზობს არისტოფანე, მაგრამ მათივე შეხედულებიდან კარგად ჩანს ამ ორთა მენტალიტეტი. მათი აზრით, „დიდი კაცი შეიძლება გახდეს, თუ ხარ თაღლითი, თანაც ურცხვი, მოედნის პირში“ (181-182). ხალხის მართვა, მათივე აზრით, ძალიან ადვილია: „რასაც აკეთებ, ის აკეთე, აურიე და თან ფარსად ქმენ ყველა საქმე. დემოსი ეცადე მუდამ გადმოიბირო დათაფლული ენით“ (213-215). და კიდევ, „ხალხის მართვისათვის აუცილებელია გამყინავი ხმა, ცუდი გვარი და წრე აგორის“ (218-219).

საინტერესოა ე. წ. კალათების სცენა, სადაც დემოსის წინ მეტყავე/მეძებვის ხელჩართული ორთაბრძოლაა მის მოსახიბლად გამართული. მსახურებს სურთ დემოსი მოხიბლონ და მისი კეთილგანწყობა მოიპოვონ კალათებში ჩაყრილი ათასნაირი ხარახურის, როგორც რაღაც ძვირფასის მიწოდებით: „დემოსი: „ჩავხედოთ, რა არის. მეძებვე: ვერ ხედავ, მამიკო, რომ ცარიელია? მოგეცი, რაც მქონდა. დემოსი: ხალხის მოყვარული არის ეს კალათი. მეძებვე: მაშ, პაფლაგონელის კალათიც იხილე. ხომ ხედავ? დემოსი: ყოველგვარ სიკეთით სავსეა! რამხელა ნამცხვარი დაუტოვებია, / მე კი ჩამომიჭრა აი, ამოდენა! მეძებვე: ასე არ გიკეთებს, უკვე რახანია?! რასაც მიიღებდა, იქიდან პატარას შენ გიწილადებდა, დიდს დაიტოვებდა. დემოსი: მაშ, შე საზიზღარო, ასე მატყუებდი? გვირგვინით გმოსავდი, საჩუქრებს გაძლევდი! /აფლაგონელი: მე ხომ სახელმწიფოს გულისთვის ვქურდობდი! დემოსი: ახლავე მომეცი გვირგვინი, ეს უნდა შევმოსო. მეძებვე: სასწრაფოდ მოგვეცი, შე ბილწო!“ (1;1215-1225).

თუ ჩვენ სინდისად ვაღიარებთ ადამიანის შინაგან ხმას, შინაგან მსაჯულს, რომელიც ადამიანს თავს ახსენებს არა მაშინ, როცა იგი ფიქრობს – რას იტყვის სხვა, ან მაშინ, როცა რაიმეს შიშის გამო აკეთებს, არამედ მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანი თავის თავთან მარტო რჩება და ყოველგვარი აფიშირების გარეშე, საკუთარ თავთან მკაცრი დიალოგი აქვს საკუთარივე თავისა და ქმედებების გამო. მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ წარმოდგენილ პერსონაჟებს ბევრი რამ აქვთ საკუთარ თავთან საკამათო, მათი შინაგანი მსაჯული ჯერ კიდევ დუმს.

დემოსი. დემოსი არისტოფანესთან ტეტია მოხუცია, ანჩხლი, ფხუკიანი, გამოყრუებული (116). არისტოფანესათვის ამ პიესაში მთავარი საგანი იყო სახელმწიფოს სიმძიმის ცენტრის გადატანა და ადამიანთა ხასიათის შეცვლა, ანუ ნამდვილი პოლიტიკური რევოლუცია (Stroup 2004:167). პოეტი ცდილობს მხოლოდ მორალური რეფორმების გატარებას. დემოსი დემოსად რჩება, ის არ ღალატობს თავის თავს, უფრო სწორად, საკუთარ ფორმას არ იცვლის, უბრალოდ საჭიროა, თვალი მეტად გაახილოს, კარგ მრჩეველს მოუსმინოს და საკუთარი ძლიერება მიმართოს ქვეყნის ჯანმრთელი და მშრომელი ცხოვრებისაკენ. ასე ფიქრობს არისტოფანე.

რაც შეეხება დემოსის პოლიტიკური სინდისიერების საკითხს. მისი დროებითი სიმახინჯის მიზეზი, კომედიოგრაფოსის აზრით, დევს არა მისსავე საკუთარ ბუნებაში, არამედ საწყის შეცდომაში – სულელურად ენდოს ყველას და ყველაფერს, განსჯისა და განკითხვის გარეშე, რაც (და კიდევ ბევრი უწესრიგობა ქვეყანაში) თავის მხრივ, არისტოფანეს აზრით, ომის შედეგია. ზნე-ჩვეულებების ფატალური შეცვლა იწვევს ყველა უბედურებას. ერთდროულად ამისივე პროდუქტიც და შედეგიც უნდა იყოს, არისტოფანეს მიხედვით, სამაგელი კლეონიც. ამდენად, „მხედრები“ ნაკლებად იძლევა დემოსის პოლიტიკურ სინდისიერებაზე მსჯელობის საშუალებას, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გარკვეულ ქარაფშუტულ, უპასუხისმგებლო დამოკიდებულებას სახელმწიფოსა და საქმის მიმართ.

როგორც ვნახეთ, სინდისის (ზოგადად, და მათ შორის, პოლიტიკური სინდისის) ფენომენმა, რომელმაც ფილოსოფოსების და ორატორების არსებითი ყურადღება

საბერძნეთში მიიპყრო ძვ. წ. მე-5 საუკუნეში, ვერ იქონია ასე თუ ისე ზეგავლენა არისტოფანეს მსოფლმხედველობაზე. ამას, შესაძლოა, ასეთი ახსნა მიეცეს: ჯერ კიდევ პოეტის შეგნებაში არსებობს რწმენა ღმერთების მიერ სამართლიანად მართული სამყაროს და დასასჯელთა ობიექტურად ღვთისაგან დასჯის შესახებ. აქ სინდისის, როგორც შინაგანი მსაჯულის ადგილი, ჯერ კიდევ არ არის. პოლიტიკური სინდისის ცნება ან ჯერ კიდევ არ არსებობს, ან უბრალოდ უგულვებელყოფილია.

თუმცა ამას ხელი არ შეუშლია არისტოფანესათვის წარმატებაში. ცნობილია, რომ ამ პიესით არისტოფანემ გაიმარჯვა. მან იმათი გულიც კი მოიგო, ვინც კლეონს თავის ლიდერად აღიარებდა და სულაც არ აპირებდა მის მიტოვებას. შესაძლოა, ამ ჯილდოთი, ერთი მხრივ, სურდათ ნიჭიერი პოეტის განდიდება და მეორე მხრივ, საძულველი პატრონის (კლეონის) დამცირება. ყველა შემთხვევაში, მათი ე. წ. პოლიტიკური სინდისი სუფთა იქნებოდა. დასკვნის სახით ვიტყვი, რომ, ფაქტობრივად, ამ საინტერესო სიუჟეტს მხოლოდ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ქმნიან.

ბავშვები როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები დრამაში. ძველბერძნულ ტრაგედიებში ბავშვები მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს წარმოადგენენ. ისინი, ძირითადად, უფროსების, უმეტესად კი, მშობლების მარიონეტების როლში გვევლინებიან და მათ პირად ინტერესებს ეწირებიან. ვარაუდი, რომ ძველ საბერძნეთში ბავშვები, ზოგჯერ, მონების მსგავსად, უუფლებო არსებები იყვნენ, შესაძლოა, გარკვეულწილად, ვლინდებოდეს ტრაგედიებშიც. მაშინაც კი, თუ ბავშვები არ მონაწილეობენ სპექტაკლებში, ან ძალიან პატარები არიან იმისთვის, რომ იმეტყველონ, ისინი წარმოდგენილი არიან მათი მშობლების, ან უფროსების თვალთახედვით.

როჩელის აზრით, ტრაგედია არ არის რეალისტური დრამა, ამიტომ მისი წყაროდ განხილვა ბავშვთა ადგილის გასარკვევად, პრობლემური და საკამათო საკითხია (Rochelle 2012:31). ტრაგედია ეყრდნობა მითის კულტურულ კონტექსტს და არა მის უშუალო აწმყოს. მათში ყველაზე ღირებული არის ის, თუ როგორ ყალიბდება ურთიერთობები. ჩვენ კი გვინტერესებს ამ ურთიერთობებში რა როლი აქვთ ბავშვებს დრამატურგიაში და როგორ მოქმედებენ ისინი სხვა პერსონაჟებზე. ემა გრიფიტის აზრით, მიუხედავად

იმისა, რომ ბავშვი პერსონაჟები შედარებით ცოტაა, ისინი ისეთივე მნიშვნელოვანი არიან, როგორც ზრდასრულები (Griffiths 2020:34). „ჰერაკლეში“ ევრიპიდე ზევსის ძლევამოსილ შვილს შემდეგ სიტყვებს ათქმევინებს: „რაც არ უნდა ვთქვათ, მოკვდავები მსგავსნი არიან: ბავშვებისათვის თავს დასდებენ! და სულერთია, ვინც იქნება, უპოვარი თუ მზრძანებელი ამა ქვეყნისა, მათ ერთნაირად, ერთნაირად უყვართ შვილები“ (ევრ. ჰერაკლ. 633-637).

ევრიპიდეს „მედეაში“ იასონისა და მედეას შვილები მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან. ისინი არ ერევიან მშობლების კონფლიქტში. ჩვენ ვხედავთ გამძვინვარებულ და მეუღლეზე გაცეცხლებულ დედას, რომელსაც შვილების დანახვაც კი აღარ ახარებს. შეშინებული და ცუდის მომლოდინე ძიძა, რომელიც კარგად იცნობს ამ ტრაგიკულ ოჯახს, ბავშვებს სასწრაფოდ სახლში შესვლისა და სიფრთხილისაკენ მოუწოდებს: „უჰ, რა სიშმაგით უცქერდა ბავშვებს, რაღაც საშინელ განზრახვის მქონე. ვერ დაიოკებს მგზნებარე რისხვას, თუ ვინმე მსხვერპლად არ შეიწირა“ (ევრ. მედ. 103-106).

ძიძა გამზრდელს სთხოვს, რომ ბავშვებზე ეჭიროს თვალი. ფიქრობს, რომ მედეას ამაყი სულის დასაოკებლად მსხვერპლი სჭირდება. დიადი კოლხი მეფის ასული შეურაცხყოფას, ძიძის ვარაუდით, ასე მარტივად ვერ დაიოკებს. და პირველი წყევლა ისმის გადაწყვეტილების მიღებამდე: „ვაი, შვილებო, იყავით წყეულ!“ (ევრ. მედ. 128). რა თქმა უნდა, ეს არ იყო მედეას მიზანი. იგი ამბობს: „მინდოდა შვილი რომ გამეჩინა, გვარიშვილობით ჩვენდა საფერი, და ღირსეული მიეცა ძმები ჩემთა შვილთათვის, რომ ჩემს ნაშიერს სვებდნიერად, კარგად ეცხოვრა.“ (ევრ. მედ. 620-625).

სანამ მედეა შვილებს გასწირავდა, მათ იასონი სწირავს უდედობისთვის. მისი აზრით, თუ მეფის ასულ კრეუსას ცოლად შეირთავს, მატერიალურად ბავშვები იქნებიან უზრუნველყოფილნი და დედის დანაკლისს დიდად ვერ იგრძნობენ. აქ ბავშვების თემით იწყება იასონის, როგორც მარტივი კარიერისტის, ნამდვილი სახის ჩვენება. თუმცა, ტრაგედიის დასასრულს, აშკარაა, რომ იასონსაც უყვარს ბავშვები და შიშობს, რაიმე არ ავნოს მათ მედეამ: „ბავშვებს დავებებ, ნაცვალს უგებენ ბოროტის გამო, ბავშვებს პასუხი არ აგებინოს იმ მკვლელობის წილ დედამ მაგათმა (1423-1427). აქ ისიც სჩანს, რომ მედეას პიროვნება ბოლომდე კარგად ვერ შეაფასა და გათვალა, მაგრამ საკმაოდ კარგად იცნობს

იმისთვის, რომ გარკვეული შიში დაეუფლოს მოსალოდნელი საფრთხის წინაშე.

ბავშვები ეხმარებიან მედეას შურისძიების ფორმის შერჩევას საბოლოო გადაწყვეტილების მიღებაში, როცა იგი უშვილო ეგვეს ესაუბრება და ხედავს, როგორ აბედნიერებს კაცს შეპირებული შვილებით. რატომ იღებს ქალი სასტიკ გადაწყვეტილებას? მისი განაჩენი ასეთია: „სულ ერთი არის. იმათ დახოცავს მეფის სახლობა. მიტომაც უჯობთ, ჩემგან შობილნი ჩემგანვე მოკვდნენ!“ (ევრ. მედ. 1203-1205).

ესქილეს „ორესტეაში“ კლიტემნესტრა შურს იძიებს აგამემნონზე, ერთ-ერთი მიზეზი, იქნებ, მთავარიც, იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვა იყო. ქალი აგამემნონზე ამბობს: „მე არ მგონია, რომ უსამართლო სიკვდილით მოკვდა. ჩვენი შვილი, მისივე ხის ტოტი, მწარედ დატირებული იფიგენია გაწირა“ (ესქ. ორეს. 1525). „ორესტეაში“ კლიტემნესტრას სახის გახსნაში მკითხველს ეხმარება მისი დამოკიდებულება ბავშვების მიმართ. მან ორესტესი პატარა გააშვილა, ხოლო მასთან დარჩენილ ელექტრას სასტიკად ეპყრობა. მოგვიანებით, უკვე გაზრდილი შვილები, ჩამწარებული ბავშვობის გამოც, სხვა მიზეზებთან ერთად, ხდებიან შურისმაძიებლები. საინტერესოა, რომ გუნდი ორესტესისა და ელექტრას ერთობას ეხმიანება, და-მმას შურისძიების გადაწყვეტილებას უწონებს და ამბობს, რომ „ბავშვებმა უნდა ივარგონ“ (ესქ. ორეს. 373).

ასტიანაქსი ტრაგიკული ბავშვია, რომელსაც ევრიპიდეს „ტროელ ქალებში“ სიცოცხლით ტკობის უფლება წაართვეს. ჰეკაბე მასში დაცემული ტროას იმედს ხედავს. შიკრიკი თვითონაც შემფოთებულია ბერძნების მიერ ბავშვისთვის გამოტანილი განაჩენის გამო, მაგრამ მოვალეობას პირნათლად ასრულებს და ამბობს, „არ ღირს ამ გმირის ვაჟის გამოზრდა“ (ევრ. ტროელ.ქალ.723); იგი უნდა მოვისროლოთ ტროას კედლიდან“ (725). როცა განაჩენი აღსრულდება, ტროას გადარჩენის იმედის სხვიც ქრება, ტროაც, ასტიანაქსთან ერთად, ბოლო იმედს ემშვიდობება: „...ბავშვი, რომლისაც შეეშინდათ ბერძნებს და მოკლეს“ (ევრ. ტრაგ. 1187-1190). ასტიანაქსთან გამომშვიდობების სცენა უმძიმესია, როცა ანდრომაქე ამბობს: „ჩემო ბიჭუნავ, საყვარელო, სიცოცხლევ ჩემო ...დანაელების მსხვერპლად კი არ ვაჩენდი ჩემს ვაჟს, მთელი აზიის მეფედ მსურდა მეხილა იგი. შენ ტირი, შვილო? შეიგრძენი უბედურება? ხელები როგორ

ჩაგივლია პეკლოსისათვის? ბარტყივით როგორ ჩამალულხარ დედის უბეში? ... უძვირფასესო ჩემო განძო, ჩემო სიცოცხლევ! დამაგდეთ გემზე! საქორწინოდ მივემგზავრები, აღარ მყავს შვილი, მაგრამ მაინც ზეიმი მელის“ (747-755).

მიუხედავად იმისა, რომ ევრიპიდეს „ჰეკაბე“ თემატურად დაკავშირებულია პოლიდოროსთან და პოლიქსენესთან, პოლიმესტორის ბავშვები სპექტაკლში ერთადერთი ცოცხალი ბავშვები არიან და მათი როლი მკაცრად შეზღუდულია. ისინი სცენაზე გამოდიან მამასთან ერთად, რადგან შურისძიების მიზნით, ჰეკაბეს სურს, მარტო პოლიმესტორთან და მის შვილებთან საუბარი. ბავშვები მამის გვერდით რჩებიან და აქვთ პასიური როლი.

პიესაში პოლიმესტორის სიტყვები ცხადყოფს, რომ ქალების აშკარად უსაფრთხო ხელებს თან ახლდა დამამშვიდებელი სიტყვები, იმ მომენტამდე, როდესაც მათ ხანჯლები ამოიღეს - მკვეთრი კონტრასტი იმით, თუ როგორ გაგრძელდა მათი დამამშვიდებელი სიტყვები მას შემდეგ, რაც ისინი გადაიქცნენ შურისძიების იარაღად და უსამართლობის აღდგენის აქტიურ მონაწილეებად. ბავშვების ამ, მინიმუმამდე დაყვანილი, თითქმის უსიტყვო მეორეხარისხოვანი როლის მიუხედავად, მთავარი ტრაგიზმი სწორედ მათ, უდანაშაულო ბავშვების მიმართ ჩადენილი დანაშაულზე მოდის, სწორედ ისინი აჩვენებენ ომის მძიმე შედეგებს ადამიანის ფსიქიკაში.

სოფოკლეს ტრაგედიაში „აიასი“ შინაგანად განადგურებული მეგრძოლი თვითგვემასა და ტანჯვაშია. შიშობენ, რომ მის ფსიქიკურ მდგომარეობას საფრთხე ემუქრება; შესაძლოა, ჭკუიდან შეცდეს. სწორედ ამ დროს მოისმის აიასის ხმა, სადაც გოდების ამოძახილთან ერთად შვილს უხმობს: „ვაი, შვილო, შვილო!“ (სოფ. აიას. 335). აქ ნათლად სჩანს, რომ მამა თავისი ქმედების გამო პასუხისმგებლობას განიცდის შვილის წინაშე. აიასს გააზრებული აქვს, რომ მშობლის ცხოვრება პირდაპირ კავშირშია შვილის ყოფასთან. ევრისაკეს დანახვამ, კორიფევსის აზრით, შესაძლოა, ხასიათი გამოუკეთოს და საღი გონება დაუბრუნოს მამას. აიასის მოსალოდნელი გადაწყვეტილება აშინებს მის ცოლს, ტეკმესას: „აღესრულები რა დღესაც და აღსრულებული დამტოვებ მარტო, ეს იცოდე, რომ იმავე დღეს, მიგვიტაცებენ მე და შენს ვაჟებს არგიველები და უყოყმანოდ

გვაგემებენ მონობის გემოს“ (სოფ. აიას. 495-500). ქალი ხაზს უსვამს შვილის ასაკს და ამით მიგვანიშნებს, რომ ევრისაკე პატარაა და თავის დაცვა არ შეუძლია: „ო, მეუფეო, შეიბრალე ვაჟი, რომელსაც ასეთ ასაკში თუ დატოვებ მარტოს, უშენოდ, დაეხვევიან პატრონებად ავისმსურველნი“ (სოფ. აიას. 507-510).

აშკარაა, რომ აიასის ცხოვრებისკენ მობნრუნებას და განზრახვაზე ხელის აღებინებას ტეკმესა შვილით ცდილობს. როცა აიასი თავისი შვილის ნახვას ითხოვს, აღმოჩნდება, რომ ტეკმესამ იგი შეშლილ მამას განარიდა. მიზეზსაც განმარტავს: „როგორმე რომ არ შეგყროდა და დაღუპულიყო“ (სოფ. აიას. 530).

აიასი მეუღლეს უწონებს გადაწყვეტილებას, რითიც კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს ბავშვების მოწყვლადობასა და უსუსურობას მშობლების წინაშე. სოფოკლე გვამზადებს აიასის აღსასრულისთვის, რომელიც მისი ცოლის წინათგრძნობის სახით შემოდის მკითხველში. როგორც ჩანს, აიასის გადაწყვეტილება ურყევია, მაგრამ იგი საკუთარი განაჩენის აღსრულებამდე ზრუნავს თავისი შვილის მომავალზე. დაუდრეკელი აიასი შვილზე მზრუნველობას საკუთარ ძმას, ტევკროსს, ავალებს. მშობელი მამა ფიქრობს ევრისაკეს აღზრდაზე: „მას აქედანვე მამისეულს წესით და რიგით სჭირდება აღზრდა, ბუნებით რომ სრულად მემგვანოს. ო, შვილო, ნეტავ აღმემატო ბედნიერებით, სხვაში კი მგავდე ყველაფერში და არ გაცუდდე“ (სოფ. აიას. 544-550). აიასი ამბობს: „მერთულება ობოლი ბავშვის დატოვება მტერკაცთა ხელში“ (სოფ. აიას. 561), ამიტომ იგი ფიქრობს არამარტო შვილის შორეულ მომავალზე, არამედ იმაზეც, მისი სიკვდილის შემდეგ სად უნდა იცხოვროს ევრისაკემ. იგი იბარებს, რომ ევრისაკე მის მოხუც მშობლებთან წაიყვანონ, რათა „შეამსუბუქოს დაე ბავშვმა მათი სიბერე, ვიდრე უფალთან ჩავიდოდნენ მიწისქვეშეთის“ (სოფ. აიას. 569-570). აშკარაა, ტროას ომის ერთ-ერთი გამორჩეული გმირი მზრუნველი მამაა და ყველაზე მეტად, სიცოცხლესთან გამომშვიდოებება შვილთან დაშორების გამო უჭირს.

ევრიპიდეს „ანდრომაქეში“ განადგურებული, დაცემული, მტრის სარეცლის უკანონოდ მოზიარე ქალის ერთადერთი იმედი გადარჩენისა და წონასწორობის შენარჩუნებისათვის შვილია, რომლის სიცოცხლეს უმოწყალოდ ემუქრება ჰერმიონე.

ჰერმიონესაც ამისთვის სჭირდება შვილი. იგი მისი დედოფლობის სიმტკიცის გარანტი იქნება. ორივე ქალი თავის გადარჩენისთვის იბრძვის და ამისთვის ბავშვს იყენებენ. გადარჩენილ შვილთაშვილს პელევსი მთავარ სიტყვას ერთ მიმართვაში გაუმჟღავნებს: „შენ აღიზრდები ჩვენს ფთიაში მათ დასასჯელად!“ შურისძიება კიდევ ერთი გავრცელებული თემაა და ვაჟების ერთ-ერთი ვალდებულებას წარმოადგენს. აქილიდის შვილმა უნდა შეძლოს აქილევსის გამო შურისძიება და ამით პელევსი ბავშვს უსახავს სამომავლო ცხოვრების გეგმასაც.

ბავშვების, როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების, მხატვრული სახის შესასწავლად, საინტერესოა ევრიპიდეს პიესა „ალკესტისი“. ქმრის სიცოცხლისთვის ზვარაკად შეწირვას გადაწყვეტს ალკესტისი და მოახლის სიტყვით ვიგებთ მის სულიერ სიძლიერეზე, თუ როგორ ემზადება სიკვდილისათვის, რათა უკანასკნელად გამობრწყინდეს თავის ქალური სილამაზით. შემდეგ კი, ჰესტიას შეავედრა თავისი შვილები: „დედოფალო, რადგან მე მიწის ქვეშ მივდივარ, სულ უკანასკნელად მუხლმოყრილი გვედრები, დაობლებული ბავშვები გამიზარდე; ვაჟს საყვარელი შეუწყვილე ცოლი, ქალს კი - კეთილშობილი ქმარი. მე, მათი მშობელი ვიღუპები, ჩემი შვილები მაინც არ დახოცონ უდროოდ, ბედნიერად გაატარონ საამური ცხოვრება სამშობლო მიწაზე.“ (ევრ. 4 ტრაგ. 170).

განსაცდელში მყოფ ალკესტისს, რომლის გადაწყვეტილების მოტივის მრავალი ვარაუდი არსებობს, პეპლოსზე ბავშვები ჩამოეკიდებიან და ატირდებიან. დედა რიგრიგობით ხელში აიყვანს ბავშვებს და კოცნით ეთხოვება მათ. ადმეტოსი, ალკესტისის მეუღლე, აღნიშნავს, რომ ყველაზე მეტად მას და მის შვილებს შეეხებათ ეს ჭირი. ქალი თანდათან სისუსტეს გრძნობს და დაწოლას ითხოვს. ისმის მისი გოდება: „შვილებო, შვილებო, აღარ გყავთ დედა! მშვიდობით, შვილებო, გტოვებთ სინათლეში.“ (ევრ. 4 ტრაგ. 270). ადმეტოსი სთხოვს მეუღლეს, რომ ძალა მოიკრიბოს, წამოდგეს და არ დააობლოს მათი შვილები. ქალი აღნიშნავს, რომ ადმეტოსსაც მასზე ნაკლებად არ უყვარს შვილები. ალკესტისი კაცს სთხოვს, რომ არ მოუყვანოს თავის შვილებს დედინაცვალი. „ბიჭს ბურჯად მაინც ეყოლება მამა, რომელსაც ეტყვის და

რომელიც ეტყვის ყველაფერს, მაგრამ შენ, ჩემო ასულო, როგორ დაქალდები კარგად, თუ მამაშენს ასეთი მეუღლე შეხვდა? არ დაგიგდოს ცუდი სახელი, ყმაწვილობის აყვავებისას არ ჩაგიშალოს ქორწილი, რადგან დედაშენი ველარ გაგათხოვებს, ვერც მშობიარობისას გაგამხნეებს, შვილო, და იქნება შენი თანამდგომი, რადგან არაფერია დედაზე უფრო კეთილი!“ (ევრ. 4 ტრაგ. 320). „ანდრომაქეს“ შემდეგ ერთადერთი შემთხვევაა ძველბერძნულ ტრაგედიებში, როცა ბავშვებს ეძლევათ დამოუკიდებელი სიტყვა. ევმელოსი, ალკესტისისა და ადმეტოსის შვილი, თავის უბედურებაზე ღიად საუბრობს. მიაჩნიათ, რომ იგი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს დრამაში, რადგან მისი ლირიკული გამოსვლა მიანიშნებს მხიარული სიმღერისა და ცეკვის შეწყვეტას სასახლეში. ალკესტისის თხოვნა ბავშვებთან დაკავშირებით, ფაქტობრივად, ფორმალურია და იგი გამოხატავს ბავშვების ერთი ზრდასრულის კონტროლიდან მეორეზე გადასვლას. უეცარი სიკვდილი სცენაზე, რომელსაც მოჰყვა შვილის გოდება, ძალზე არარეგულარულია ტრაგედიისთვის (Griffiths 2020:130).

აღსანიშნავია, რომ ევრიპიდეს პიესებში უფრო მეტია სასცენო კომენტარები და შემოყვანილი ჰყავს უფრო მეტი ბავშვი პერსონაჟი. საინტერესოა, რომ არსებობს კონტროლის ერთგვარი ანალოგია - ბავშვსა და უფროსებს და უფროსებსა და ღმერთებს შორის. ზრდასრულები აკონტროლებენ ბავშვების ქმედებას, ხოლო თავად უფროსების ქმედება რეგულირდება ღვთაებრივი ძალით. „სუპერპოზიციური მდგომარეობა“ ხელს უშლის უფროსებს სრულად გააკონტროლონ ბავშვების ქცევა და შესაბამისად, ხელი შეუშალონ მათი პოტენციალის მაქსიმალურად გამოვლენას.

გრიფიტის ვარაუდით, უფროსებსა და ბავშვებს სცენაზე განასხვავებთ სიმაღლე. პირველ რიგში, უნდა აღვნიშნოთ, რომ სხვა პერსონაჟებთან შედარებით ბავშვების როლები ნაკლები დამახასიათებელი თავისებურებით გამოირჩევა (Griffiths 2020:85). ბავშვების პერსონაჟები უფრო რეალური ხდებიან აუდიტორიისათვის, რაც ხელს უწყობს აუდიტორიის ემოციურ ჩართულობას. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ ბავშვის როლის განსახიერებისათვის იყენებდნენ თოჯინას. ბავშვთა ფიგურებს ტრაგედიაში ახლავს დაუცველობის შეგრძნება. უნდა გავითვალისწინოთ

თანამედროვე სოციოლოგიის აქცენტები, რათა სწორად დავინახოთ ბავშვების როლი საკუთარი ბავშვობის შექმნაში, რომელიც ასევე ექვემდებარება სოციალურ ფაქტორებს.

ბავშვთა ფიგურების უარყოფისა და ნაკლები ინტერესის ერთ-ერთი მიზეზი მათი ანონიმურობა იყო. მაგრამ შეიძლება ანონიმურობა ტრაგედიაში პერსონაჟის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი ძლიერი ფაქტორიც კი იყოს. გარდა ამისა, ტრაგედიაში ბევრ ბავშვს აქვს სახელი თავად პიესის ტექსტში ან მითიურ მეგატექსტში. პირველ რიგში, უნდა განვმარტოთ, რომ ანონიმურს ვუწოდებთ იმ პერსონაჟებს, რომლის სახელიც არ გვხვდება ტექსტში.

ბავშვების მხატვრული სახის კვლევამ ცხადყო, რომ ტრაგედიაში ბავშვების შესწავლის სირთულეს მათი მეორეხარისხოვნად მიჩნევა და შედარებით ცოტა როლი წარმოადგენდა.

ნაწარმოებთა დეტალურმა ანალიზმა აჩვენა, რომ ბავშვები არიან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, მაგრამ ისინი ყოველთვის მოქმედების ცენტრში რჩებიან. ბავშვებს არასდროს ემუქრებიან მათი აწმყო როლების გამო, მათი სიცოცხლე საფრთხის ქვეშ სწორედ მათი მომავალი ზრდასრული სტატუსის გამო დგება. მიუხედავად შეზღუდული მეტყველებისა და მოქმედებისა, მათი „სუპერპოზიცია“ არის ის მთავარი ძალა, რაც განსაზღვრავს სცენაზე მათ სიძლიერესა და მაცურებელზე დრამატულ ეფექტს. სწორედ ეს „სუპერპოზიციური მდგომარეობა“ და თანადროულობა დღემდე უნარჩუნებს მათ აქტუალობას და საინტერესო რჩებიან ანტიკური დრამატურგიის თანამედროვე მკითხველისათვის.

სიზმარი როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ანტიკურ დრამაში. ძალიან საინტერესოდ მოგვეჩვენა ანტიკურ დრამაში სიზმრის, როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის როლი. დავიწყებთ ესქილეს ტრაგედიით „სპარსელები“, რომელშიც ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული სიზმარი ფიქსირდება. „მეზმანა ტურფად ტანმორთული ორი ასული: „ერთსა სპარსული ამშვენებდა ტანთსამოსელი, ხოლო მეორეს დორიული ეცვა პეპლოსი, ასულთა შორის აღნაგითა უჩინეს იყვნენ, ხოლო

სიმშვენიით უზადონი, შობით კი - დები. ერთის სამშობლოდ განეჩინა ბედსა ელადა, ხოლო მეორეს ბარბაროსთა მიწა რგებოდა. უცებ რაზედმე გაგულისდნენ, ვით ვნახე სიზმრად, და წაიკიდნენ. ვაჟმა ჩემმა ეს რომ გაიგო, მათ გამოუდგა გასახედნად, მერმე ქამანდით შეუბა ეტლსა, ნაზ კისრებზე დასდვა უღელი. პირველი დაცხრა ესევეთარ აღკაზმულობით და უძირს ანარცხებს. დაბლა ვარდება ვაჟი ჩემი. მას წაადგება მწუხარე მამა- დარიოსი...მშობლის მნახველი გულჯავრიანი იგლეჯს ქსერქსესი სამოსელს ტანზე” (სპარს.176-199).

შეიძლება ითქვას, რომ სიზმარი სტრუქტურულად კრავს მთელ ტრაგედიას. პიესაში განვითარებული მოქმედებები, პირობითად, შემდეგი სქემის საფუძველზე წარმოვადგინეთ: ა) მოქმედებები სიზმრამდე. დიადი და ძლევამოსილი სპარსეთი. მიზანი ერთადერთი: საბერძნეთის დამორჩილება/ბერძნები გლოვობენ, რათა სპარსელთა ლაშქარი მათ რიცხოვრივად აღემატება/იმედი, რომელიც არ ქრება ორივე ქვეყნისათვის; ბ) მოქმედებები სიზმრის შემდეგ: უძლეველი საბერძნეთი, რომელიც ამარცხებს სპარსეთს უთანასწორო ბრძოლაში/დამარცხებული სპარსელები და სპარსელთა გლოვა/იმედი, რომელიც სპარსელებისთვის გაცრუვდა. სპარსელთა უძლევლობა ჩაესვენა. ის, რაც სიზმრამდე ხდება, სპარსელებისთვის კარგია, ბერძნებისთვის - ცუდი. რაც სიზმრის შემდეგ ხდება, სპარსელებისთვის ცუდია, ბერძნებისთვის - კარგი (დეტალურად იხ. გორდეზიანი 2019:319). ამგვარად, ატოსას ეს სიზმარი კრავს სიუჟეტს. სიზმარი კრავს რელობას, მითს, ისტორიას. იგი შთამბეჭდავია, უბედურების პირველი მაცნეა, მრავლისმთქმელია. შესაბამისად, დატვირთვაც ძალიან დიდი აქვს და ნაწარმოებში ერთ-ერთი საკვანძო ადგილი უჭირავს.

ესქილეს ტრაგედიაში „მიჯაჭვული პრომეთე” სიზმარს ინაქეს ასული, იო, ნახულობს. როცა ძროხად გარდასახული იო კლდეზე მიჯაჭვულ პრომეთეს იხილავს და გაიგებს, ვინ არის ღვთაების ტანჯვის მიზეზი, საკუთარი უბედურება კიდევ უფრო მეტი სიმძაფრით იჩენს მასში თავს. ქოროს დაჟინებული თხოვნის შემდეგ - „უპირველესად გვითხრას რამე თვისის სნებისა, გვამცნოს მრავალი გარდახდილი

ჭირის ამბავი”- იო ყველა საკუთარ უბედურ თავგადასავალს, რომელიც მისი დამეული სიზმრებით დაიწყო. ყოველ ღამე „მშვიდად ხმოვანი ხმა“ იოს სიზმარში შთააგონებდა, რომ უარი არ ეთქვა უზენაესი ღვთაების სარეცელზე, წასულიყო ღერნის ფართოდ გაშლილ მდელოზე, რათა ზევსი მისი სიყვარულით დამტკბარიყო: „შემოდოდა იღუმალი ხმა და მეტყოდა მშვიდად ხმოვანი: ო, ასულო, დიდბედნიერო, რად ქალწულობო შენ ამდენ ხანს და არ იწილებ დიდებულ ქორწილს? თვით ზევსს კოდავს შენი სახმილი, კიპრიდას ხვევნა შენში სურს მეტი სურვილით. ო, გოგო-ქალავ, ნუ უარყოფ ზევსის სარეცელს, არამედ წადი მობიბინე ღერნეს მინდვრებში, სად მამაშენის ცხვარ-ფარა დის, რომ იქ ზევსის მწყურვალე თვალებს შენი წყალი დააღვინო” (ესქ.მიჯ.პრომ.640-645).

სიზმარშიც ზევსის ტირანული ბუნების ერთი შტრიხი კარგად მჟღავნდება და საერთო სურათის შექმნას ზევსის, როგორც მხოლოდ საკუთარ სურვილებზე მოქმედი მმართველის, ემსახურება.

სიზმარი არ თამაშობს მნიშვნელოვან როლს მოქმედების განვითარებაში, მნიშვნელოვანია იგი პრომეთეს სახის შექმნისათვის. სწორედ ისეთი, როგორც იგი პიესაში დაგვიხატა ესქილემ: ერთგული, კეთილი, სხვისი უბედურებისა და მწუხარების გულთან მიმტანი და თანამგრძნობი, რომელიც თავისი ამ ხასიათით უპირისპირდება შეუბრალებელ ზევსს და მის ტირანიას გამოავლენს.

ესქილეს ტრილოგიაში „ორესტეა“ სიზმრებიფაბულის მამომძრავებელი ძალაა, რომლის მეშვეობით ავტორი წარსულს, აწმყოსა და მომავალს ჰფენს.

ტრაგედია იწყება აგამემნონის აპოთეოზით, მაგრამ იქვე ჩნდება გარკვეული ექვი და შიში და ამას ესქილე ახერხებს სიზმრის მეშვეობით. ესქილე იყენებს სიზმარს, როგორც იარაღს. გუშაგი არ ჰყვება სიზმარს, მაგრამ აღნიშნავს, რომ ავისმომასწავებელი სიზმრები აწუხებს (ესქ. აგამ.11-15; 149-160). როდესაც აგამემნონი ტროადან ბრუნდება, კლიტემნესტრა ცდილობს, მოყვარული ცოლის როლი მოირგოს. აქაც სიზმარს იყენებს ესქილე, როცა ქალს ათქმევინებს: „ავსიზმრეული ვიყავ შენგნით, ხანმოკლე ძილში ვხედავდი ხანგრძლივ, უბოლოო

საშინელებათ“ (849-889), რაც გმირის ფარისევლობაზე მეტყველებს.

სიზმარი, რომელზეც საუბრობენ ტრილოგიის პირველ ნაწილში, პროლოგში, შემდეგ - სტასიმონიონში, თავისი დასრულებული სახით „ქოფორებში“ გვხვდება. სიზმარს ნახულობს კლიტემნესტრა, მაგრამ შინაარს გვიყვება ქორო - დრაკონის შობასა და ახალშობილის საფენებში გახვეულ გველზე, რომელიც ქალის ძუძუს სწოვდა (658-666). სწორედ ამიტომ გადაწყვეტს კლიტემნესტრა, აგამემნონის სულისათვის მის საფლავზე მსხვერპლი შესწიროს. სიზმარი სიმბოლური დატვირთვისაა. დრაკონი ორესტეა, გველის მიერ ძუძუს წოვა გარდაუვალ სიკვდილს მიანიშნებს. სიზმარს ხსნის ჯერ თავად კლიტემნესტრა და არა მისანი, ხოლო შემდეგ - ორესტესი: „დრაკონი იგი თავად მე ვარ, მისგან ნაშობი, მე მოვკლავ დედას, საცნაურყოფს ამას სიზმარი (638-646). ორესტესი არის ნიშანთა ინტერპრეტატორი და თავად ნიშანი, რომელიც უნდა აიხსნას. ამკარა ხდება, როგორ წარიმართება მოვლენები. სიზმარი მიანიშნებს, რომ ორესტესმა თავისი მისია უნდა აღასრულოს. აქ სიზმრის ფუნქციაა ის, რომ მისი იმპლიციტური შინაარსი, რომელიც მოქმედების ცენტრალური ნაწილია, მიზნად ისახავს ცხოვრების კანონზომიერების დარღვევას - სიზმარი ორესტესს დედის მკვლელ პიროვნებად გადააქცევს. ორესტესი პირველი ანტიკურ ლიტერატურაში, ვინც სიზმრის უზუსტესი ახსნა მოახერხა.

„ევმენიდებში“ სიზმარს ნახულობენ ერინიები. მათ ესიზმრებათ კლიტემნესტრას აჩრდილი და დედის მკვლელის დასჯას სთხოვს (ესქ.ევმ.143-156). ამ სიზმრის საშუალებით ვგებულობთ, რომ ორესტესმა აპოლონის ტაძარს შეაფარა თავი, რაც, თავის მხრივ, მიანიშნებს, რომ ორესტესს აპოლონი მხარს უჭერს.

სოფოკლეს ტრაგედიაში „ელექტრა“, პირველ ეპისოდში უყვება ელქტრას მისი და, ქრისოთემისი, კლიტემნესტრას სიზმარს, თითქოს გარდაცვლილი აგამემნონი სახლში დაბრუნდა, ხელი დაავლო სამეფო კვერთხს, რომელიც ეგისტოსს ეჭირა და მიწაში ჩააფლო. მისგან აღმოცენდა მშვენიერი ხე, რომელიც შეიფოთლა და მისმა ჩრდილმა არგოსის მიწა მთლიანად დაჩრდილა (სოფ.ელექტრ.417-425). აქ დები არ ხსნიან სიზმარს. მაშ, რატომღა ჰყვებიან? კლიტემნესტრა თითქოს თავს იმართლებს

ელექტრას წინაშე, იქნებ, იმიტომ, რომ სიზმარი აქაც ავს მოასწავებს. იგი სთხოვს ღმერთს, თუ მისი სიზმარი კეთილისმარჯობებელია, ახდეს, ხოლო თუ ავიოს - ნუ ახდება. სიზმარი აქაც ალეგორიულია და აშკარა მიმართებას ამჟღავნებს მოქმედების შემდგომ განვითარებასთან:

	ალეგორიული სიზმარი და მასში გადმოცემული სიმბოლოები.	სიზმარში გადმოცემულ სიმბოლოთა მიმართება ცხადში.
1	გარდაცვლილი აგამემნონი, რომელიც დაბრუნდა.	დაბრუნებული ორესტესი, რომელიც გარდაცვლილი ეგონათ.
2	სამეფო კვერთხი, რომელიც ეგისტოსს უპყრია	მეფეთა განუყოფელი ატრიბუტი; მეფობის სიმბოლო, რომელიც ეგისტოსმა მიითვისა.
3	კვერთხისგან აღმოცენებული და გაფურჩნული ხე.	რამდენადაც კვერთხი სამეფო ატრიბუტია, მასში მოიაზრება ორესტესი, რომელიც ამ ატრიბუტის კანონიერი მფობელია.
4	შეფოთლილი ხე (იგივე კვერთხი), რომლის ჩრდილი მთელს მიკენს ჩრდილავს.	ორესტესი, რომელმაც ღვთის ნება აასრულა და რომელმაც სამეფო ტახტი და კვერთხი დაიბრუნა.
5	ჩრდილი, რომელმაც მთელი მიკენის მხარე მოიცვა.	ორესტესი, რომელიც მცველად უბრუნდება საკუთარ ხალხსა და ქვეყანას.

სიზმარს, როგორც, გარკვეულწილად, მეორეხარისხოვან პერსონაჟს, იყენებს ევრიპიდე ტრაგედიებში „ჰეკაბე“ და „იფიგენია ტავროსელეებში“. ჰეკაბე ჰყვება, როგორ

ნახა სიზმარში ჭრელი ფურირემი, რომელიც მგელმა კალთიდან გამოსტაცა და შეჭამა, ხოლო აქილევსის საფლავზე მისივე სული გამოცხადდა და პოლიქსენას, მისი ასულის, მსხვერპლად შეიწრვა მოითხოვა (ევრ.ჰეკაბ. 68-97). სცენაზე მალევე შემოდის ქორო და ჰეკაბეს აუყებს, რომ გარდაცვლილი აქილევსის სული პოლიქსენას მსხვერპლად შეწირვას ითხოვს იმის პირობად, რომ ლაშქარს ზღვაზე გზა გახსნილი ჰქონდეს. საინტერესო დეტალია, რომ ტროას ომის დასაწყისში აქილევსი იფიგენიას მსხვერპლშეწირვას წინ აღდგა, ტროას ომის შემდეგ კი, პოლიქსენას მსხვერპლშეწირვა თავადვე მოითხოვა. შესაძლოა, აქ სიზმრის ფუნქცია მოსალოდნელი უბედურებისთვის ჰეკაბეს შემზადება იყო. გაქტობრივად, სიზმრით ოწყება და თავრდება პიესოსი სიუჟეტური ქარგა. სიზმარშივე კვანძი ინასკვება და ყველა მთავარი პერსონაჟიც ჩნდება: პერსონაჟები სიზმრიდან: მე / ჭრელი, საბრალო ფურირემი / მგელი, თავისი ბასრი კბილებით / აქილევსის აჩრდილი / ჯილდოდ მოთხოვნილი ტროელი ასული / მგლისგან დაჭმული ფურირემი.

პერსონაჟები რეალობიდან: ჰეკაბე / ახალგაზრდა, გამოუცდელი პოლიქსენა / აგამემნონი, რომელსაც პოლიქსენა მიჰყავს მსხვერპლშესაწირად / აქილევსის აჩრდილი, რომელიც მსხვერპლშესაწირად პოლიქსენას ითხოვს / ტროელი ასული პოლიქსენა (ტროას ომის კიდევ ერთი მსხვერპლი, რომელიც ბერძნებმა მოითხოვა) / მსხვერპლად შეწირული პოლიქსენა.

ამგვარად, ნათელია, რომ მცირე მოცულობის სიზმარში ჩატეულია თითქმის ყველაფერი ის, რაც თანდათანობით სიუჟეტში იშლება. სიზმარი წინასწარმეტყველურია, რომელიც ტროას უკანასკნელ დედოფალს, უკანასკნელად შეამზადებს თავს დატეხილი უბედურებისთვის. არის თუ არა სიზმარი არსებითი სხვა კუთხითაც? ცნობილია, რომ „ჰეკაბეში“ ევრიპიდეს მიზანია აჩვენოს ჰეკაბეს, ფსიქოლოგია და არა მოქმედება. ეს ფსიქოლოგია კი ორი ინციდენტის შეერთებით არის გამოვლენილი: ა) პოლიქსენას მსხვერპლშეწირვა და ბ) პოლიმესტორის დანაშაულის აღმოჩენა და დასჯა. მაგრამ, ამ კონტექსტში რა ფუნქცია აქვს ჰეკაბეს ამ სიზმარს? -ზემოთხსენებული ორივე ინციდენტის კავშირი, კიდევ უფრო ეფექტურად

არის წარმოდგენილი ჰეკაბეს სიზმრის მეშვეობით - დედა შემფოთებულია შვილების ბედით, იგი რაღაც ცუდს გრძნობს და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სიზმარი მას კარგს არაფერს მოუტანს. სწორედ ამის შემდეგ ყველა იგი სიზმარს.

შესაძლოა, სწორედ სიზმრიდან იღებს სათავეს ჰეკაბეს ფსიქოლოგიისა და მისი ხასიათის გრადაცია - თუ როგორ იქცევა ერთ დროს ბედნიერი, სამშობლოს, მეუღლისა და შვილების მოყვარული დედა სასტიკ შურისმაძიებლად.

ამგვარად, *ჰეკაბეში* სიზმარი არ არის არსებითი ფაბულის მოქმედების განვითარებისთვის, მაგრამ მნიშვნელოვანია იმით, რომ სწორედ სიზმრით იწყება ჰეკაბეს სახის გახსნა, მისი ფსიქოლოგიის ჩვენება. მეორე სიზმარი ევრიპიდესთან, მოცემულია ტრაგედიაში *იფიგენია ტავროსელაში*. მოქმედება ხდება სკვითების მხარეში, ტავროსელთა სამეფოში, არტემისის ტაძრის წინ. პროლოგში იფიგენია ყვება, თუ როგორ აღმოჩნდა ტავროსში მაშინ, როცა მას მსხვერპლად სწირავდნენ ავლისში არტემისს. ქალღმერთმა, ყველასგან შეუმჩნევლად, იგი სამსხვერპლო კოცონზე ირმით შეცვალა და ტავროსელთა ქვეყანაში გამოიყვანა, სადაც მეფე თოამ არტემისის ტაძარში ქურუმად დააყენა. აქ წესად ჰქონდათ, რომ ყველა ელინი, ვინც ტავროსელთა ხელში მოხვდებოდა მსხვერპლად შეეწირათ. პროლოგშივე იფიგენია ყვება თავის სიზმარს: „ვნახე თითქოს მშობლიურ არგოსში ვიყავი, ჩემს საწოლში მეძინა. უეცრად მიწა შეირყა. მაშინვე მამაჩემის სახლიდან გამოვიქეცი. შეჩერების გარეშე უკან მოვიხედე და დავინახე, თუ როგორ იქცა სასახლე ნანგრევებად. მხოლოდ ერთი სვეტი დარჩა, რომელსაც ადამიანის ხმა მიეღო და, როგორც მსხვერპლი, შესაწირად გამზადებული, ისე ქვითინებდა (ევრიპ. ეიფიგ. ტავრ. 55-58). იფიგენიას ეს სიზმარი სიუჟეტის განვითარებისთვის არსებითი არ არის. მაშინ რა როლი აქვს სიზმარს? არის თუ არა იგი დამოუკიდებელი სიუჟეტისგან? რაიმე დამხმარე ფუნქციას ხომ არ ასრულებს სიზმარი სიუჟეტის განვითარებაში? - ა) იფიგენია სიზმრის მეშვეობით პირველად შემოდის დრამატულ როლში. პროლოგშივე აკეთებს ისტორიული ფონის მონახაზს და გვამცნობს, თუ სად ვითარდება პიესის მოქმედება; ბ) სიზმარი ნათლად ასახავს იფიგენიას განცდებსა და გრძნობებს. ის, რაზეც ალბათ იფიგენია ხშირად ფიქრობდა

ქვეცნობიერად ჰპოვა მასში გამოხატულება სიზმრის სახით. იფიგენია წარსულში გადადის; სიზმრის პირველ ნაწილში იგი თავს ბედნიერად გრძნობს: იმყოფება მშობლიურ არგოსში, სძინავს საკუთარ სახლში და საწოლში, მაგრამ სიზმრის მეორე ნაწილში ვითარება იცვლება: იფიგენია იძულებით ტოვებს საკუთარ სახლს (მიწისძვრამ აიძულა იგი სახლი დაეტოვებინა). სიზმრის ეს ნაწილი შეესაბამება რეალობაში განვითარებულ მოქმედებას, იფიგენიაც ხომამისი სურვილის საწინააღმდეგოდ ტოვებს სამშობლოს. ამავე ნაწილში ალევორიულია მოლაპარაკე სვეტი, რომელიც შესაწირად არის გამზადებული.

საგულისხმოა, რომ იფიგენია არ მიმართავს მისანს ან ორაკულს სიზმრის ინტერპრეტაციისათვის, არამედ თავად ახსნის მას. მისი აზრით, სიზმარი ორესტესს შეეხება. სვეტი იმ მშობლიურ სახლს ეკუთვნის და იმ სახლის ბურჯია, სადაც მათ ერთად გაატარეს ტკბილი ბავშვობა (ევრიპ.იფ.ტავრ.59-60). იფიგენიას სიზმრის ახსნის თანახმად, სვეტსა და ორესტესს შორის შემდეგი მიმართება არსებობს: სვეტი ორესტესია; იგი სახლის ბურჯია; ორესტესსაც ზუსტად იგივე მოვალეობა აკისრია, რაც სახლის სვეტს, იგი ოჯახის ბურჯია, რომელიც ნაადრევად გამოესალმა სიცოცხლეს. იფიგენიას ამ ტრაგედიას ქორო კიდევ უფრო მუქ ფერებში ხატავს, რომელიც მოთქვამს და გოდებს ორესტესის დაღუპვის შესახებ. იფიგენიას ამგვარ ინტერპრეტაციას, მოქმედება ტრაგიკულ სიტუაციამდე მიჰყავს. იგი იმდენად არის დარწმუნებული საკუთარ სიზმარში და მისეულ სიზმრის ახსნაში, რომ კარგავს ადამიანთა მიმართ თანაგრძნობას, ავლენს სასტიკ შეუბრალებლობას. შედეგად, იქმნება დაბნეულობისა და ცუდის მომასწავებლის ატმოსფერო. ხოლო, როცა უცნობ ბერძნებს ატყვევებენ, იფიგენიას გადაწყვეტილებით მათ, მსხვერპლშესაწირად ამზადებენ - ორესტესი საკუთარი დის მსხვერპლი უნდა გახდეს. საბოლოოდ იფიგენია შეიტყობს, რომ ორესტესი ცოცხალია, და რათქმაუნდა მისი ბრძანება ბათილდება. რას აკეთებს იფიგენია, როცა გაიგებს ორესტესი ცოცხალია - იგი სიზმარს თავიდან არ ახსნის, არამედ, მას მცდარად გამოაცხადებს. შესაბამისად სიზმარი ისე არ ახდება, როგორც იფიგენია ფიქრობდა.

იფიგენიას სიზმარი, თავისი ფორმით, შეიძლება ითქვას, რთული და ჩახლართულია. სიზმარი ოთხ ეპიზოდად იყოფა: იფიგენია, რომელსაც ტავროსელთა სამეფოში ბარბაროსთა მიწიდან თავისი მშობლიურ არგოსში ვხედავთ, მშობლიურ სახლში საკუთარ ოთახში მძინარეს; მეორე სცენაში სიზმრის ეს იდილია წყდება მიწისძვრით შექმნილი პანიკითა და განადგურებით; მესამე ეპიზოდს შემოაქვს იდუმალებისა და ზებუნებრიობის ელემენტი, სვეტი ადამიანის ენით საუბრობს; მეოთხე სურათი მსხვერპლშესაწირად გამზადებული სვეტი(სიზმრის ეს ნაწილი მიემართება ორესტესთან. მასაც მსხვერპლშესაწირად ამზადებენ).სამეფოში ბარბაროსთა მიწიდან თავისი მშობლიურ არგოსში ვხედავთ, მშობლიურ სახლში საკუთარ ოთახში მძინარეს; მეორე სცენაში სიზმრის ეს იდილია წყდება მიწისძვრით შექმნილი პანიკითა და განადგურებით; მესამე ეპიზოდს შემოაქვს იდუმალებისა და ზებუნებრიობის ელემენტი, სვეტი ადამიანის ენით საუბრობს; მეოთხე სურათი მსხვერპლშესაწირად გამზადებული სვეტი(სიზმრის ეს ნაწილი მიემართება ორესტესთან. მასაც მსხვერპლშესაწირად ამზადებენ).

რომაელ ტრაგიკოსთაგან ლიტერატურული სიზმარი საკმაო წარმატებით გამოიყენა სენეკამ ტრაგედიაში „ტროელი ქალები“, რომელიც დაახლოებით 54 წელს უნდა შექმნილიყო. ტრაგედიაში ასახულია ტროას დაცემის შემდეგ სამეფო ოჯახის გადარჩენილი წევრების (ჰეკუბა, ანდრომაქე და მათი შვილები) ცხოვრება. ისინი მისტერიან თავიანთ წარსულს, გლოვობენ აწმყოს და იგერიებენ იმ ბერძენთა დაუსრულებელ შემოტევებს, რომელთაც განუზრახავთ სამეფო ოჯახის გადარჩენილ წევრთაგან ორნი – პოლიქსენა და ასტიანაქსი მსხვერპლად შეწირონ. მართალია, პიესა დიდად არის დავალებული ევრიპიდეს „ჰეკაბესაგან“, მაგრამ არსებობს განსხვავებათა მთელი წყება, რაც სენეკას ამ ტრაგედიას უდაო ორიგინალობას ანიჭებს. მაგალითად, თუ ევრიპიდესთან მსხვერპლად მხოლოდ პილიქსენას წირავენ, სენეკას პიესაში კიდევ ერთი მსხვერპლი – ასტიანაქსი მოითხოვა აქილევსის აჩრდილმა; ასევე, ავისმომასწავებელი, ზებუნებრივი ელემენტი, რომელიც მთელს ტრაგედიას გასდევს და განსაკუთრებულად განასხვავებს რომაულ ტრაგედიას მისი ბერძნული

წინამორბედისაგან. ამას ემატება ის, რომ სენეკას დრამა უფრო პესიმისტურია და უფერული და თანდათან უფრო ემსგავსება რელიგიურ დრამას და სხვა. ერთ-ერთი განმასხვავებელია სიზმარი, ფაქტია, რომ სიზმარს ორივე იყენებს. პიესას აქვს წრიული კომპოზიცია და სიმეტრიული ელემენტები. შმკვრელი რგოლი არის ჰეკაბე, რომელიც დასაწყისში ყვება ამბავს და და აჯამებს ბოლოს. შუაში არის პოლიქსენა, რომელიც ჩნდება დასაწყისში ჰეკაბეს შემდეგ და დასასრულს, ჰეკაბემდე. მესამე რგოლია პატარა ასტიანაქსის ამბავი, რომლის სიკვდილს ხედავს თავიდან მისანი კალქასი და რომელიც კვდება პოლიქსენას სიკვდილამდე. თუმცა ძნელია თქვა, ვინ არის მთავარი მოქმედი გმირი. აქ უფრო პარალელური პერსონაჟების სერიაა: ჰეკაბე-ანდრომაქე (ორი წამყვანი ქალი, ლიდერი, მსხვერპლთა დედები), ასტიანაქსი-პოლიქსენა (ორი უდანაშაულო მსხვერპლი), აგამემნონი-ანდრომაქე, (რომელთაც პარალელური როლები აქვთ თავიანთ მცდელობაში – გადაარჩინონ უდანაშაულო მსხვერპლები); ულისე – ელენე (ორთავენი დაბრკოლებული ანდრომაქეს მიერ); ჰექტორი-აქილევსი (თავთავიანთი მხარის გმირი მებრძოლები); ჰექტორი-ასტიანაქსი (ტროას ძველი და ახალი დამცველები); აქილევსი-პირუსი (ტროას ძველი და ახლანდელი დამცველები და სხვა. და მაინც, ანდრომაქეს აქვს ყველაზე მეტი პარტია, მტავარი როლი მესა მდა მეოთხე სცენებში. სიზმარიც მას ესიზმრება. აქ ისტორიი წრიულობაც საინტერესოა. წარსული ახლანდელს ეხმიანება და პირიქით. აქ ქორწილისა და სიკვდილის თემაც პარალელურ რეჟიმში მუშავდება. ელენე-პარის და პოლიქსენა-პირუსი და პოლიქსენას „სიკვდილზე დაქორწინება“.

სენეკას „ტროელ ქალებში“ მოქმედება იწყება იმით, რომ ბერძენთა ლაშქარი ელოდება ზღვაში გემების გასვლას. აქვე, სხვა ტროელ ნადავლთან ერთად არიან ტროელი დიდებული ქალები, ჰეკაბე (იგი ტრაგედიის დასაწყისში სამგლოვიაროდ მოთქვამს გარდაცლილ მეომრებზე), ანდრომაქე, ელენე და სხვა.

პიესაში სიზმარს ხედავს არა ჰეკაბე, არამედ ანდრომაქე. ანდრომაქეს სიზმარში ჰექტორი გამოეცხადა: „სიზმარში ჰექტორი დამიდგა ჩემს თვალწინ, მაგრამ არა ისეთი, როგორც ის იყო მაშინ, როცა არგიველებს ებრძოდა და ბერძნების გემებს იდას

მთიდან ესხმოდა თავს. არც ისეთი, როცა იგი დანაელების წინააღმდეგ სისხლიმღვრელ ბრძოლაში მონაწილეობდა და აქილევსის აბჯრით შენიღბული პატროკლოსი განგმირა - იგი გამომეცხადა დაღლილი გამომეტყველებით, დამწუხრებული და გულდამძიმებული, ტირილისგან სახეშეშუპებული, ზუსტად ისეთი, როგორც მე ახლა ვარ. მაგრამ მიუხედავად ამისა მაინც გამიხარდა მისი ნახვა

- შემდეგ თავის გაქნევით მითხრა: გამოიღვიძე და ჩვენი შვილი გადაარჩინე. დამალე იგი, ეს ხსნის ერთადერთი გზა არის. მოიშორე ცრემლები და ნუ ტირი, გული გაიმაგრე, რადგან ტროა უკვე დაეცა, შენ კი ტროას დანგრევაზე უფრო დიდი განსაცდელი გელოდება” (სენეკ. ტროად. 440-462).

სიზმარი არ არის ალეგორიული. იგი ექსპლიციტურია და კარგად ჩანს: ვინ არის სიზმარში მოვლენილი მაცნე; რა გზავნილი აქვს მას სიზმრის მნახველისთვის; რა რჩევებს აძლევენ სიზმარში ანდრომაქეს. გამოღვიძებული ანდრომაქე მაშინვე იწყებს შვილის გადარჩენაზე ზრუნვას.

სიზმარი წარმატებით გამოიყენა არისტოფანემ კომედიაში „ღუბლები“, რომელშიც სტრეფსიადესი თავად ჰყვება თავისი შვილის სიზმრებს და მის ფუქსავატობას უსვამს ხაზს - „უშფოთველად ძინავს და მხოლოდ ცხენები ესიზმრება (არისტ. ღრუბლ. 15-20). საიდან იცის მამამ, რა სიზმრებს ნახულობს ფიდიპიდესი? აქ კომიკურია არა მხოლოდ ის, რა ესიზმრება გმირს, არამედ, როგორ ესიზმნრება (ოხრავს და ოცნებობს) და ისიც, რომ ერთი გმირის ნანახ სიზმრებს მეორე ხვდება. სიმარიც გმირის ხასიათს ხსნის და მისი პიროვნების ადეკვატურია. აქ, სავარაუდოდ, სიზმრის ფუნქცია მაყურებლის გამხიარულებაც იქნებოდა.

კომედიაში „კრაზანები“ დაემსგავსება. სწორედ სიზმრის მეშვეობით დუნდება მაყურებლის ყურადღება ამ კომედიაში და სიზმარი აქ სრულიად ახალ, პოლიტიკურ თემატიკას უკავშირდება. „კრაზანების” პროლოგშიმოცემული მსახურების დიალოგს აუდიტორია თანდათან შეჰყავს აბსურდისა დაფანტასტიკური კომბინაციების, თუ ტრანსფორმაციის სამყაროში. აქ სიზმრის მნახველებად და ინტერპრეტატორებად თავად მსახურები სოსია და ქსანთია გვევლინებიან. ისინი თავიანთ სიზმრებს

ერთმანეთს უყვებიან. პირველად თავის სიზმარს ჰყვება ქსანთია: „მესიზმრა არწივი დიდი, ჩამოფრინდა თითქოს აგორაზედა ბასრი ჭანგებით ფარი მოიტაცა, სპილენძით ნაჭედი და ცისკენ წაიღო, მერმე კი დააგდო ფარი კლეონიმემ” (არისტ.კრაზ.,16-20).²⁶ ქსანთია შეშფოთებულია სიზმრით, მას სოსია ამშვიდებს, რომ ცუდი არაფერი მოხდება. ქსანთია, როგორც სიზმრის ინტერპრეტატორი, თავადვე ხსნის საკუთარ სიზმარს: მისი აზრით, კაცი რომ სიზმარში იარაღს დააგდებს, ავს მოასწავებს. აქ სიზმრით გამოწვეული მღელვარება კომიკურად არის დრამატიზებული. ის, რაც უბრალო ხუმრობა ჩანდა, ძლიერი სიცილის გამომწვევია; ჩაკეტილი გრძნობების, მღელვარებისა და შფოთის შემსუბუქებაა.

ქსანთიას სიზმარს მოსდევს სოსიას სიზმარი, რომელიც შინაარსობრივად უფრო რთული გასაგები არის. სოსია თავად ჰყვება სიზმარს: „ჯერ იყო მეზმანა, რომ პნიქსზე ვიყავი, ცხვრები დამსხდარიყვნენ და კრებას მართავდნენ, ჯოხები ეკავათ, ეცვათ ლაბადები; მერმე დამესიზმრა, ცხვრებს სიტყვით მიმართა ყოველთა შთანმთქმელმა ვეშაპმა, რომელსაც ცეცხლმოკიდებული ღორის ხმა აღმოხდა” (არისტ.კრაზ.30-36). „მერმე საზიზღარმა ვეშაპმა სასწორით ქონი აგვიწონა ხარისა” (არისტ.კრაზ.39-40). შემდგომ „მესიზმრა თეოლე, რომელსაც ყორნის თავი ჰქონდა” (იქვე 41-45). ქსანთია იქვე აყალიბებს სიზმრის მისეულ ინტერპრეტაციას: ყორნად გადაქცევა ეს იმის მაუწყებელია, რომ ამაღლებული მათ დატოვებს და ყორნებისკენ გასწევს. ქსანთიას სიზმარი, რომელიც შინაარსობრივად უფრო რთულია ემსახურება იმას, რომ აუდიტორია შეაამზადოს პოლიტიკური სატირისათვის. ეს უკანასკნელი ავტორის მიერ მიჩვეულია კომიკური მსგავსებების გამოყენებას, როგორც შეურაცხყოფის მთავარ ფორმას. კომედიაში „კრაზანები” ავტორი დასცინის ტრფიალს სასამართლო პროცესებისადმი, რომლითაც მისი თანამედროვე ათენის საზოგადოება იყო მოცული. შესაბამისად ავტორის დაცინვა ძალზედორიგინალურად გამოვლინდა მსახურების სიზმრებში. აქ შემდეგი მინიშნებები უნდამოვიძიოთ: 1) ვეშაპი ეს არის დემაგოგი კლეონი, ხოლო ქსანთიასის სიტყვები სიზმრის შესახებ „შენი სიტყვები ისე ყარს, როგორც დამპალი ტყავი” (არისტ.კრაზ.37-38) ნართაული ნათქვამია და მთრიმლავ

კლეონს გულისხმობს. მსახურები ხსნიან სიზმრით მოცემულ ამოცანას, რაც მათ დიდ სიამოვნებას ანიჭებს. არისტოფანე მიუთითებს მღელვარე გრძნობებზე, რომელსაც ესა თუ ის სიზმარი იწვევს და, რომელიც სწორი ინტერპრეტაციით იფანტება თავად მსახურების მიერ. შეიძლება ითქვას, რომ გმირები ამ პროცესით ხალისობენ კიდეც. განვითარებული მოქმედების მიხედვით შეიძლება თამამად ითქვას, რომ „კრაზანებში“ წარმოდგენილი სიზმარი წინასწარმეტყველურია, რომელიც სიმბოლურ საბურველშია გახვეული. სიზმარს კარგი ინერპრეტაცია ესაჭიროება, რაც სათანადოდ მიიღწევა კიდეც მსახურების მიერ.

არისტოფანეს კომედიებში მოცემული სცენები გვამღევეს იმის გაანალიზების საშუალებას, რომ ხუმრობებსა და სიზმრებს საერთო მექანიზმი გააჩნიათ, რომლის მიღმა ლატენტური მნიშვნელობა იმალება. მსგავსი მოსაზრება განავითარა ფროიდმა, რომელმაც ნათელი მოჰფინა ქვეცნობიერის როლს ხუმრობებსა და სიზმრებში და აღწერა, რომ მათ წარმოებაში ქვეცნობიერს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს (მიმოხილვისთვის იხ. ფროიდი იხ.1958:233).

არისტოფანეს მიხედვით, მღელვარე გრძნობების გამომვლენი, თავად სიზმრები არიან, რომელთა გაფანტვა მხოლოდ სწორი ინტერპრეტაციით არის შესაძლებელი. მაგალითად, გამოღვიძებული ქსანთიასი ძალზედ წუხს ნანახ სიზმარზე. მას აინტერესებს, თუ რას ნიშნავს ყოველივე, ამიტომ სურს დარწმუნდეს საკუთარი სიზმრის სისწორესა თუ მცდარობაში და რაც ყველაზე მთავარია მისეულ ინტერპრეტაციაში. ქსანთიასის (და არა მარტო ქსანთიასის) ამგვარმა დამოკიდებულებამ სიზმრებისადმი, შეიძლება დავასკვნათ შემდეგი: პირველი ის, რომ ყველა სიზმარი იწვევს შიშს და აღელვებას თავისი მძიმე ფორმითა და იდუმალი ბუნებით; მეორე ის, რომ ნებისმიერი სიზმარი შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი, რომელიც მომავალს იწინასწარმეტყველებს, ეს სიზმრები არ წარმოადგენენ შედეგს დღის მანძილზე მიღებული განცდებისა; მესამე, სიზმრის „ალეგორიული“ (ე.წ. სიმბოლური) მნიშვნელობა შეიძლება გაიშიფროს კარგი ინტერპრეტატორის მეშვეობით. ინტერპრეტატორმა თავისი საუკეთესო ინტერპრეტაციით

შეიძლება: შეამსუბუქოს მდეღვარება, რომელიც სიზმრის შინაარსითაა გამოწვეული ნებისმიერი ადამიანის გონებაში და როგორც ამას ბახტინი მიიჩნევს, განასხვავოს ერთმანეთისაგან დღის მანძილზე განცდების შედეგად მიღებული სიზმარი და პირიქით (შდრ. Bachtin 1968: 147-52) აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევა ცხადყოფს იმას, რომ ნაწარმოების გმირები საკმაოდ ხშირად სიზმრის სწორად ამხსნელებად გვევლინებიან.

სიზმარს იყენებს რომაელი კომედიოგრაფოსი, ტიტუს მაკციუს პლავტუსიც (ძვ.წ.ა. 250-184წწ.). მართალია, იგი არ არის პირველი, ვინც ლიტერატურულ სიზმარს მიმართა, მაგრამ მასთან სიზმარი გვხვდება სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში, განსხვავებული დატვირთვით და ფუნქციით.

სიზმარი კომედიაში „ბაქია მეომარი“ ემსახურება იმ ინტრიგის ქსელის კიდევ უფრო მეტად განმტკიცებასა და გაძლიერებას, რომელიც მიზნად ისახავს ნაწარმოების ერთ-ერთი გმირის მოტყუებას. ჯარისკაცმა პირგოპოლიკიკესმა მოიტაცა ფილოკომასიუმი. ქალის შეყვარებულმა პლევსიკლესმა აღმოაჩინა მისი ადგილსამყოფელი, მადლობას უხდის თავის ეშმაკ მონა პაესტრიოს, და მიდის მეგობრის ახლომდებარე სახლში. იგი გათხრის ხვრელს, რათა შეყვარებულები ერთმანეთს შეახვედროს. მაგრამ მათ აღმოაჩინეს მთავარ გმირებს, ფილოკომასიუმსა და პლევსიკლეს ერთმანეთი უყვართ. ფილოკომასიუმი არის ჰეტერა, რომელიც კაპიტანს, პირგოპოლინიკესს, მოტყუებით მიჰყავს ეფესოში. პლევსიკლეს მსახური პალესტრიო გადაწყვეტს მისი ბატონი ნახოს, რომელიც სხვა ქვეყანაში ელჩად არის გაგზავნილი და ყველაფერი მოუყვებს. მაგრამ საუბედუროდ გემს, რომლითაც იგი გაემგზავრება თავს დაესხმიან, პალესტრიოს შეიპყრობენ და იმავე კაპიტანს მიგვრიან, რომელმაც ფილოკომასიუმი მოიტაცა. აქ პალესტრიო ხლართავს ინტრიგათა ქსელს, რათა ფილოკომასიუმი მის პატრონს შეახვედროს: მან მეზობლების კედელში ხვრელი გამოთხარა დასაყვარლები ფარული გასასვლელით ერთმანეთს ხვდებიან. ერთ-ერთი ასეთი შეხვედრის დროს შეყვარებულებს დაინახავს კაპიტანის მსახური სკელედრუსი, რომელსაც გადაწყვეტილი აქვს სიმართლე გამოაშკარაოს, მაგრამ პალესტრიო

ცდილობს მის ცთუნებას-თითქოსდა ფილოკომასიუმი არის მისი ტყუპისცალი და, ტყუპი და დაინახა შევარებულთან ერთად. აქ ის იშველიებს სიზმარს, რომელსაც პალესტრიოს რჩევით თავად ფილოკომასიუმი ყვება: „თითქოსდა მან წინა ღამით ნახა სიზმარი, რომ მისი ტყუპი და ჩამოვიდა საკუთარ შეყვარებულთან ერთად და ორივე მის გვერდით სახლში ცხოვრობდა. ის ძალზედ მხიარული და ბედნიერი იყო დის ჩამოსვლით, მაგრამ მისდა საუბედუროდ ფილოკომასიუმი კაპიტნის მსახურის მიერ ექვის საბაზი გახდა და სწორედ ისე, როგორც ამას ახლა სკელედრუსი აკეთებს, მსახურმა იგი ტყუილში დაადასაშაულა” (პლავტ. ბაქ. მეომ. 381-392). ფილოკომასიუმი ამთავრებს რა თავის სიზმარს, კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ სიზმარშიც სწორედ ისე დებდნენ ბრალს, როგორც ცხადში, რომ მისი სიზმარი ზუსტად ისე ახდა, როგორც ესიზმრა. სიახლე პლავტუსთან ის არის, რომ იგი ინტრიგის ქსელის გასაბმელად იყენებს სიზმარს, რომელსაც ნაწარმოებში დამაჯერებლობა შემოაქვს. სწორედ, სიზმარი აიძულებს მსახურს ფილოკომასიუმის მონაყოლი ირწმუნოს და საკუთარ ბატონს არაფერი უთხრას. ამგვარად, სიზმარი არსებითია მთავარი გმირებისათვის, რათა მათი მოქმედება უფრო სარწმუნო გახდეს და ფილოკომასიუმის მონათხრობს კიდევ უფრო მეტი დამაჯერებლობა შემატოს. ნაწარმოებში არსად ჩანს, რომ ეს სიზმარი ფილოკომასიუმს ნამდვილად ესიზმრა, არამედ ის არის განზრახ მოფიქრებული და გამიზნული ტყუილი მიზნის მისაღწევად.

განვითარებული მოქმედების მიხედვით შეიძლება თამამად ითქვას, რომ „კრაზანებში” წარმოდგენილი სიზმარი წინასწარმეტყველურია, რომელიც სიმბოლურ საბურველშია გახვეული. სიზმარს კარგი ინერპრეტაცია ესაჭიროება, რაც სათანადოდ მიიღწევა კიდევ მსახურების მიერ.

არიტოფანეს კომედიებში მოცემული სცენები გვაძლევს იმის გაანალიზების საშუალებას, რომ ხუმრობებსა და სიზმრებს საერთო მექანიზმი გააჩნიათ, რომლის მიღმა ლატენტური მნიშვნელობა იმალება. მსგავსი მოსაზრება განავითარა ფროიდმა, რომელმაც ნათელი მოჰფინა ქვეცნობიერის როლს ხუმრობებსა და სიზმრებში და

აღწერა, რომ მათ წარმოებაში ქვეცნობიერს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს (ფროიდი 1958:233).

არისტოფანეს მიხედვით, მღელვარე გრძნობების გამომვლენი თავად სიზმრები არიან, რომელთა გაფანტვა მხოლოდ სწორი ინტერპრეტაციით არის შესაძლებელი. მაგალითად, გამოღვიძებული ქსანთიასი ძალზედ წუხს ნანახ სიზმარზე. მას აინტერესებს, თუ რას ნიშნავს ყოველივე, ამიტომ სურს დარწმუნდეს საკუთარი სიზმრის სისწორესა თუ მცდარობაში და რაც ყველაზე მთავარია, მისეულ ინტერპრეტაციაში. ქსანთიასის (და არა მარტო ქსანთიასის) ამგვარმა დამოკიდებულებამ სიზმრებისადმი, შეიძლება დავასკვნათ შემდეგი: პირველი ის, რომ ყველა სიზმარი იწვევს შიშს და აღელვებას თავისი მძიმე ფორმითა და იდუმალი ბუნებით; მეორე ის, რომ ნებისმიერი სიზმარი შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი, რომელიც მომავალს იწინასწარმეტყველებს, ეს სიზმრები არ წარმოადგენენ შედეგს დღის მანძილზე მიღებული განცდებისა; მესამე, სიზმრის „ალეგორიული“ (ე.წ. სიმბოლური) მნიშვნელობა შეიძლება გაიშიფროს კარგი ინტერპრეტატორის მეშვეობით. ინტერპრეტატორმა თავისი საუკეთესო ინტერპრეტაციით შეიძლება: შეამსუბუქოს მღელვარება, რომელიც სიზმრის შინაარსითაა გამოწვეული ნებისმიერი ადამიანის გონებაში და როგორც ამას ბახტინი მიიჩნევს, განასხვავოს ერთმანეთისაგან დღის მანძილზე განცდების შედეგად მიღებული სიზმარი და პირიქით (შდრ. Bachtin 1968:147-52) აქვე უნდა აღვნიშნო - ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევა ცხადყოფს იმას, რომ ნაწარმოების გმირები საკმაოდ ხშირად სიზმრის სწორად ამხსნელებად გვევლინებიან. ისე, როგორც ოვიდიუსს, ასევე არისტოფანეს, შემოაქვს სახალხო სიზმრის იდეა, რომელიც თავად სახელმწიფოს შეეხება. „კრაზანებში“ გადმოცემული ეს სიზმარი შეიძლება პოლიტიკური ხასიათის სიზმარს დავუკავშიროთ, რაც ერთობ მნიშვნელოვანია, რამდენადაც პირველი ჟანრი, რომელიც პოლიტიკური გახდა, კომედია იყო, ხოლო ამ ჟანრის უდიდესი წარმომადგენელი არის არისტოფანე, რომლის ძირითადი მიზანია, გამოავლინოს თავის თანამედროვე ცხოვრებასა თუ პიროვნებებში მანკიერებანი, რომელთაგან

განკურნების მის მიერ შემოთავაზებული საშუალება, სიცილია. ამ კუთხით, სიზმარი, როგორც ლიტერატურული ხერხი, ერთგვარ სიახლეს წარმოადგენს.

როგორც ვნახეთ, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები შეიძლება დავაჯგუფოთ რამდენიმე ფუნქციის მიხედვით: მთავარ გმირთა სახის გამხსნელი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები; მინიშნების მიმცემი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები და სიუჟეტის დამაბზველები; მთავარ გმირთა დამხმარე და ინდივიდუალიზაციის ხელშემწყობნი, კონფლიქტის შექმნელნი და მინიშნების და რჩევის მიმცემი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, ბავშვები, სიზმარი, უსიტყვონი, რომ არ ჩანან, მაგრამ ფუნქციას მაინც ასრულებენ. ისინი არიან ან ტრაგიკულნი, ან კომიკურნი, ან ნეიტრალურნი.

როგორც ჩვენ მიერ ჩატარებულმა კვლევამ აჩვენა, მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს ანტიკურ დრამაში რამდენიმე გამოკვეთილი ფუნქცია აკისრიათ: ანტიკური ტრაგედიის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების ერთ-ერთი ძირითადი საკვანძო ფუნქციაა მთავარი გმირის დადებითი ან უარყოფითი ასპექტით წარმოჩენა, რასაც ისინი სხვადასხვა გზით ახერხებენ - ამხელენ მათ მიერ ჩადენილ დანაშაულს, უქმნიან დაბრკოლებას, ეხმარებიან მათ სიძნელებების გადალახვაში, პასუხობენ მთავარი გმირების შეკითხვებს და ურჩევენ მათ, როგორ მოიქცნენ ამა თუ იმ სიტუაციაში; ანტიკურ ტრაგედიებში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების ერთ-ერთ მთავარ ფუნქციას სიუჟეტის დამაბზავ წარმოადგენს, რაც ემსახურება მკითხველში/მაყურებელში ინტერესის აღძვრას, რასაც ისინი აღწევენ კონფლიქტზე წინასწარ უწყებით ან კონფლიქტისა და კოლიზიის შექმნით; ტრაგედიის მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს ავტორი ზოგჯერ სახელსაც არ არქმევს და უკარგავს მას ყოველივე საიდენტიფიკაციო მარკერს, თუმცა, ფუნქციური თვალაზრისით, საკმაოდ მნიშვნელოვან პროდუქტს წარმოადგენს მკითხველისთვის, რათა ავტორის მიერ დასმული აქცენტები ადეკვატურად იქნეს გაგებული; ანტიკური ტრაგედიის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ზოგჯერ არ მეტყველებენ, თუმცა სწორედ თავიანთივე სიჩუმით ბევრად მეტს ამბობენ, ვიდრე სხვა, შედარებით ნაკლებფუნქციური მოსაუბრე პერსონაჟები (მაგალითად, ჰერაკლეს შვილები); აღსანიშნავია, ასევე,

ანტიკური ტრაგედიების ბავშვი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომლებიც, ხშირად, მშობლებზე ზემოქმედებისა თუ შურისძიების საუკეთესო ინსტრუმენტს წარმოადგენენ (მაგალითად, ჰეკატესთვის - პოლიმესტორის ვაჟები, ხოლო მედეასთვის - საკუთარივე შვილები). ტრაგედიის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ლოგიკურად მოქმედებენ, ეძებენ ადეკვატურ გამოსავალს ამა თუ იმ სიტუაციიდან, იძლევიან გონივრულ რჩევებს და მკითხველს აძლევენ შესაძლებლობას თანაუგრძნონ მთავარ გმირს თუ პირიქით, დარჩნენ აბსოლუტურად გულგრილნი მის მიმართ.

კომიკური მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ხსნიან მთავარი პერსონაჟის სახეს, კომიკურად წარმოაჩენენ მას და აყენებენ სასაცილო სიტუაციაში; ქმნიან ერთგვარ ფონს მთავარი გმირის სისულელის წარმოსაჩენად; ამგვარ დაპირისპირებაში ნათლად სჩანს როგორც სიტუაციის კომიკურობა, ასევე მთავარი გმირის შინაგანი სამყარო; მეორეხარისხოვანი კომიკური პერსონაჟები, ტრაგედიის პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, არ ძაბავენ სიუჟეტს, თუმცა მთავარ გმირებს უქმნიან კონფლიქტს, რომლის გადალახვა/არგადალახვით მთავარი გმირის ჭკუა თუ უნარები ნათლად იკვეთება; ზოგჯერ, ერთსა და იმავე კომიკურ მეორეხარისხოვან პერსონაჟს რამდენიმე ფუნქცია აქვს - იგი შეიძლება ხელს უწყობდეს როგორც გმირის სახის გახსნას, ამავედროულად, უქმნიდეს მას კონფლიქტს და ეხმარებოდეს დასახული მიზნის მიღწევაში; კომედიის მეორეხარისხოვან პერსონაჟებთან, ტრაგედიის პერსონაჟებისგან განსხვავებით, ნაკლებად ჩანს მათი ლოგიკურობა; ქმედებები ხშირად სპონტანური, დაუგეგმავია, რაც მკითხველში სიცილს იწვევს; კომედიის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, უფრო მეტად, მთავარი გმირების სისულელის, მათი არამდგრადი ბუნების კატალიზატორნი არიან; მიუხედავად იმისა, რომ კომედიის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ხშირად არიან არალოგიკურები, დაუფიქრებლები, მოვლენების ახსნას, გარკვეულწილად, არაორდინალურად ცდილობენ, მათი ფუნქცია კომედიის სწორად აღქმისა თუ მთავარი პერსონაჟის სახის გააზრებისათვის მაინც ძალიან საგულისხმოა; ისინი ტიპებს უფრო წარმოადგენენ, ვიდრე ინდივიდუალურ ხასიათებს, თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ მათ საერთოდ არ აქვთ ინდივიდუალური

ხასიათის ნიშნები.

მეოთხე თავი. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ანტიკურ მხატვრულ პროზაში

4.1. რომანის ჟანრის სპეციფიკისათვის. ანტიკური რომანის გმირი როგორც პარადიგმა.

ძველბერძნული რომანის ნარატივი კომპლექსურია, დამაჯერებელი, მეტად მხატვრული ფორმები ლიტერატურული ალუზიებით არის გაჯერებული და უნივერსალური ღირებულებების რელევანტურ ნორმებს ქმნის (Anderson 1984:141).

ძველბერძნულ რომანს გამოარჩევს მკაცრად დეტერმინირებული ფორმა, რომელიც ნონ-კონფორმისტულია რეალიზმის და ნატურალიზმის ცნებების მიმართ. ბერძენი რომანისტი, რაციონალური მთხრობელი, კომპოზიციას ავსებს რიტორიკული ფიგურალური ელემენტებით - ფსიქოლოგიური მონოლოგებით, ბედისწერის პარადოქსულობის წინააღმდეგ მიმართული ტირადებით, ფორმალური დესკრიფციით, ყურადღების გადატანით რელიგიაზე, მეცნიერებაზე, რაც, ზოგჯერ, ანელებს მოქმედების მსვლელობას (Bowie 1994:438-441).

ძველბერძნული პროზის ნარატივისთვის მოტივი საერთოა: გამორჩეული სოციალური სტატუსის და გარეგნობის მქონე პროტაგონისტებს ერთმანეთი უყვარდებათ. ქორწინების ან ნიშნობის შემდეგ, იძულებული არიან, გაემგზავრონ ხანგრძლივი და ხიფათით სავსე მოგზაურობაში. დაბრკოლებები გარდაუვალია, მაგრამ დროებითი. ამბავს აუცილებლად ბედნიერი ფინალი აქვს.

ნარატივში კონფლიქტის მიზეზი ხშირად გემის ჩაძირვა, ავაზაკების ან მეკობრეების მიერ მთავარი პერსონაჟების გატაცებაა. მოქმედების განვითარებას, ზოგჯერ, განსაზღვრავენ ორაკულები, წინასწარმეტყველური სიზმრები, ზებუნებრივი მოვლენები. პროტაგონისტებს ემუქრებათ ხოლმე სიკვდილის საფრთხე. ისინი იმედგაცრუებული არიან და თვითმკვლელობაზე ფიქრობენ. მრავლადაა მკვლელობის ინსცენირებები, რომლებიც, თავის მხრივ, კონფლიქტის განვითარებას სხვა მიმართულებას აძლევენ.

თავგადასავალი, უმეტესად, მცირე აზიასა და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებში მიმდინარეობს. იქ გმირები ხვდებიან უცხო კულტურის მქონე ადამიანებს. კონფლიქტის გადაჭრას მოსდევს თხრობის დასასრული. რომანში თხრობის ბაზისური ერთეულის, კონფლიქტის განვითარების უნივერსალური, ფუნდამენტური მიზეზებია: ექსტერნალური კონფლიქტი; კონფლიქტი ადამიანსა და სოციუმს შორის; პროტაგონისტები ბუნების ძალების წინააღმდეგ; კონფლიქტი საკუთარ თავთან (Gill 1983:471).

ძველბერძნული მხატვრული პროზის დაახლოებით ოცი ტექსტიდან ყველაზე რელევანტური შვიდია: ხუთი - ბერძნულენოვანი (ქარიტონის „ქერესი და კალიროე“, ქსენოფონ ეფესელის „ეფესიაკა“, ლონგოსის „დაფნისი და ქლოე“, ჰელიოდოროსის „ეთიოპიკა“, აქილევს ტატიოსის „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე“), ორი - ლათინურ ენაზე დაწერილი (პეტრონიუსის „სატირიკონი“, აპულეიუსის „მეტამორფოზები“).

დიდი ხნის განმავლობაში, რომანის მიმართ დამოკიდებულება ნეგატიური იყო. მათ ან მოზარდისათვის მიუღებლად მიიჩნევდნენ (მაკრობიუსი), ან მომავალი თაობისთვის უსაგებლოდ (ფილოსტრატოსი, ეპისტოლე 66), ან სასწრაფოდ დასავიწყებლად (იულიანუსი, ეპისტოლე 89). რომანის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის პერცეფცია პოლიტიზირებული იყო (Todorov 1977:36). როდესაც კლასიციზტებმა ამ ჟანრის იგნორირება გადაწყვიტეს, აღმოჩნდა, რომ ამ ტექსტების მკითხველები, ძირითადად, ქალები იყვნენ და დიდი პოპულარობითაც სარგებლობდნენ (Morgan, Stoneman (eds.) 1994).

ნიმისი ძველბერძნულ რომანს წარმოადგენს, როგორც არქეტიპების, ფროიდის და იუნგის მიერ ფორმულირებული ინდივიდუალური ფსიქოლოგიის კომპოზიტს (Nimis 1994:387-411). ძველბერძნული რომანის სიუჟეტი საშუალებას იძლევა, ერთდროულად დავაფიქსიროთ ინტერტექსტუალობა, ლიტერატურული კონვენციები, არქეტიპები, წარმოსახვითი სამყაროს მითოლოგიური თემატიკა (პერტაია 2014:46).

ამ რომანებს აერთიანებს შემდეგი ასპექტები: მთავარი პერსონაჟები ურბანული ელიტის წარმომადგენლები არიან. მათ უყვარდებათ ერთმანეთი, უძლებენ სხვადასხვა განსაცდელს. მათთვის უპირველესი ღირებულება სიყვარული და ქორწინებაა. ნარატივი პერსონაჟების ქორწინებით იწყება, ან სრულდება, სხვა მოვლენები კი შემდეგ ვითარდება (Phelan 1989:221).

საინტერესოა რომანში პერსონაჟთა რეპრეზენტაციის კატეგორიები - გმირი, რომელიც ეძებს და გმირი მსხვერპლი, როგორც წესი, ერთდროულად არ გვხვდება ხალხურ ზღაპრებში, რასაც ვერ ვიტყვით ქარიტონის და ქსენოფონის რომანებზე. ამ ავტორების ნარატივის სტრუქტურულ ელემენტს წარმოადგენს არა სიყვარული და თავგადასავალი, არამედ „ძიება“, „ძებნა“. სიყვარულის სემანტიკაც სწორედ „ძიებასთან“ ურთიერთმიმართებით გვეძლევა. ლონგოსის შემთხვევაში, იგნორირებულია ცნება „მოგზაურობა“.

პროტაგონისტები სურვილების შესაბამისად მოქმედებენ, კულმინაციას კი მათი ქორწინება წარმოადგენს, ისევე, როგორც აქილევს ტატიოსის და ჰელიოდოროსის რომანებში. აქილევს ტატიოსთან არ გვაქვს ძებნის კონცეფცია, ჰელიოდოროსი მას სამშობლოში დაბრუნების თემატიკასთან ერთად გვთავაზობს. თავგადასავლის ცნება ტრანსფორმაციას განიცდის და ცოდნის, ინფორმაციის ძიების სახეს იძენს. ინსპირატორი ასევე შეიძლება იყოს „ცნობისმოყვარეობა“, როგორც ეს ქსენოფონ ეფესელის რომანში „ეფესური ამბავი ჰაბროკომესსა და ანთეიაზე“ არის წარმოდგენილი (Wesseling 1988:123).

მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნული რომანების სიუჟეტი სხვადასხვა ადგილას ვითარდება, ის მაინც უტოპიის ტრადიციულ ჩარჩოში თავსდება (Friedman 1966:67). უტოპიურია ლონგოსის რომანი, რომელიც ყველაზე ნაკლებად არის დეტერმინირებული სივრცისა და დროის კატეგორიებით. რომანში აღწერილი უმანკო და ოპტიმისტი პროტაგონისტები, დამახასიათებელი პრიმიტივიზმით, სიყვარულის სურვილით, არიან ერთი ტიპის, ე.წ. უტოპიის რომანების პერსონაჟები (Hägg 2002:311).

ქარიტონისა და ქსენოფონის რომანებისთვის ნიშანდობლივია მონოლოგები,

სადაც პროტაგონისტები საკუთარი ბედისწერის მიმართ უკმაყოფილოები არიან და ცრემლებით მოთქვამენ, თუმცა ტრაგედია და ძველბერძნული პროზა განსხვავდება იმიტაციის სპეციფიკით, სტილისტური ხერხით (რომანში იმიტაციას პროზის ფორმა აქვს) და პრეზენტაციის მანერით (რომანში ნარატივი მესამე პირით არის წარმოდგენილი, რელევანტურია ეპოსის კონვენციებიც) (შდრ.:Wesseling 1988:152).

საგულისხმოა ანტიკური რომანის პერსონაჟის შინაგანი ფსიქოლოგიური კონდიციის რეპრეზენტაცია, სულის „მოგზაურობა“, რომელიც ასევე გვხვდება ტრაგედიებში. ქერესის პერსონაჟების შემთხვევაში, ვერ ვისაუბრებთ ღრმა ფსიქოლოგიურ ნიუანსებზე, მაგრამ ამ მხრივ, საინტერესოა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი დიონისიოსი. მდგომარეობა, რომელიც მოსდევს რომანის კვანძის გახსნას, რის შედეგადაც ის საყვარელი ქალის მიერ უარყოფილია, გმირს ტრაგიკულ პერსონაჟად აქცევს (Branham 2002:84).

ბერძნულ რომანში გამოცნობის, ტყვედ ჩაგდების, მონობის, მეკობრეების თემატიკა ახალი კომედიიდან უნდა იყოს შემოსული. ტიხეს ფიგურაც ძალიან ევრიპიდესეულია. ქარიტონთან მას მნიშვნელოვანი როლი აკისრია (Zeitlin 2003).

ნარატიულობის თვალსაზრისით, რომანი ახლოს არის ეპოსთან რამდენიმე კრიტერიუმის გათვალისწინებით: როგორც ეპოსი, ისიც ვრცელი ნარატივია; გააჩნია რეპრეზენტაციის კომპლექსური მეთოდები; სიუჟეტი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მკითხველის გართობას ემსახურება (Smith 2007:264).

ბახტინის აზრით, თანამედროვე რომანის კონცეფცია, რომელიც გულისხმობს კონკრეტული პიროვნების და „სასტიკი სამყაროს“ წინააღმდეგობრივ ურთიერთმიმართებას, რამდენამდე რელევანტურია ანტიკური რომანისთვისაც. თუ ამას დავუკავშირებთ ბახტინის მიერ წარმოდგენილ 5 კატეგორიას, დავრწმუნდებით, რომ ანტიკური რომანი ჟანრობრივად ახლოს დგას ეპოსთან - თემატიკის კონკრეტული, ინდივიდის დონემდე დაყვანილი ფორმის პრეზენტაციით; რეალური ცხოვრებიდან აღებული თემებით; განცდით, რომ მკითხველი ამბის, განვითარებული მოვლენების თანამედროვეა; სიდიადისგან შორს მდგომი პერსონაჟებით, თავიანთი

მუდმივი განსაცდელით და ღირებულებებით, რაც მთავარია, პერსონაჟთა სიმრავლით და მრავალფეროვნებით (Bakhtin 1986:311).

რატომ იქცნენ ანტიკური რომანის პერსონაჟები პარადიგმად? რომანმა ძალიან ბევრი რამ იმეძვიდრა წინა ჟანრებისგან, გააერთიანა თავის თავში მრავალი, სხვა ჟანრებისთვის სპეციფიკური ნიშანი და წარმოსდგა თვისობრივად ახალი სახით. ერთ-ერთი ამ სპეციფიკურ ნიშანთაგანი იყო ქალის აქტიური გამოყვანა და მისთვის, ფაქტობრივად, წამყვანი როლის მინიჭება. ის აღარ არის ჰომეროსის ქალი, მამაკაცთა ტრფობისთვის გაჩენილი; არც ტრაგედიის გმირი ქალია, მომთმენი და ხშირად, შეურაცხყოფილი; არც კომედიის ინიციატივას მოკლებული, უუფლებო არსებაა. რომანის გმირი არის ქალი, რომელიც ყველა პარამეტრით უთანამრდება მამაკაცს. ის არის პარტნიორი (ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით) სიყვარულში, ინტრიგებში, გაჭირვებაში; იბრძვის სიყვარულის განვითარების თუ შენარჩუნებისთვის; იგი ხშირად ხვდება მძიმე სიტუაციებში, საიდანაც იძულებულია თავადვე დააღწიოს თავი საკუთარი ბრძოლისუნარიანობით; ამჟღავნებს დაუმორჩილებლობის თვისებებს; ყველა საშუალებით ცდილობს, აღემატოს მამაკაცს და ზოგჯერ, გამოსდის კიდეც; წარმატებისთვის მისი გარანტი არის არა რომელიმე საბრძოლო იარაღი, არამედ სილამაზე და სიმტკიცე, ქალური მომხიბვლელობა. ხშირად, ქალი მამაკაც პარტნიორს აჭარბებს გაბედულებითაც და გამჭრტიახობითაც (ჩიხლაძე 2003 :198-200).

ანტიკურმა რომანმა მხატვრულ ლიტერატურაში ფემინისტი ქალი წინა პლანზე წამოსწია, მამაკაცის თანასწორუფლებიანი, თანაბარი შესაძლებლობის მქონედ წარმოგვიდგინა. ყველაფერი ამით, რომანის გმირი ქალი, შეიძლება, მაშინდელი საზოგადოებისთვის, გარკვეულ პარადიგმად წარმოვსახოთ - მისთვის მიბადვის სურვილი ბევრს გაუჩნდებოდა.

4.2. ბერძნული რომანის მეორეხარისხოვანი გმირები

ჰელიოდოროსი. „ეთიოპიკა ანუ თეაგენესისა და ქარიკლესა შესახებ“ (III-IV სს.).
ჰელიოდოროსის რომანი „ეთიოპიკა“, თავისი სტრუქტურული, სტილისტური და ნარატიული სპეციფიკის გათვალისწინებით, მრავალფეროვანი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა. წიგნს რამდენიმე სათაური აქვს: „ეთიოპიკა“, „თეაგენეს და ქარიკლეს თავგადასავალი“ და „ქარიკლეა“.

რომანში საინტერესო თავგადასავალს და ინტრიგას ქმნიან არა მთავარი პერსონაჟები - თეაგენესი და ქარიკლეა, არამედ, მრავალრიცხოვანი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები: მეფე აფსირტოსი და ეთიოპიელი დედოფალი პერსინე, ქარიკლეს მშობლები. გოგონა უჩვეულოდ თეთრი ფერის დაიბადება, რადგან დედოფალი ხშირად უყურებდა ნახატს, სადაც გამოსახული იყო ანდრომედა იმ დროს, როდესაც იგი პერსევსმა იხსნა. დედოფალს შეეშინდა, რომ ლალატში არ დაედანაშაულებინათ და შვილი ეთიოპიას განარიდა; დელფოსის ქურუმი, ქარიკლოსი, რომელიც იშვილებს ქარიკლესა; კალასირისი, რომლის დახმარებითაც შევარებული თეაგენესი და ქარიკლეა გაიქცევიან; მეკობრეები, რომლებიც წყვილს ატყვევებენ და სურთ, მსხვერპლად შეწირონ; თიამისი, რომელსაც უნდა ქარიკლეს ცოლად შერთვა; კნემონი, ბერძენი ტყვე, რომელსაც თიამისი ქარიკლესა და თეაგენესს მიუჩენს; პეტოსირისი, თიამისის ძმა, რომელიც თიამისის ლაშქარს თავს დაესხმის და ორთაბრძოლას გამართავს; მოხუცი ეგვიპტელი ქურუმი კალასირისი, რომელიც ეძებს ქალ-ვაჟს; ვაჭარი ნავსიკლოსი, რომელიც ქარიკლესა იყიდის, ხოლო თეაგენესს ბაბილონში აგზავნიან ორონდატეს მონად; ორონდატეს მეუღლე არსაკე, რომელსაც თეაგენესი შეუყვარდება, მაგრამ როცა ვაჟი მის გრძნობებს უარყოფს, ციხეში ჩასვამენ; ეთიოპელები, რომლებიც ქარიკლესა და თეაგენესს ცეცხლზე დასჯას უპირებენ ეპინიკიებზე; ჰიდასპოსი, ქარიკლეს ნამდვილი მამა და სხვები.

რომანში „ეთიოპიკა“ ნეგატიური არასოდეს მომხიბვლელი არ არის და სიკეთის გამარჯვება კანონზომიერებით მოტივირებულია. მთავარი პერსონაჟები განსაკუთრებული სილამაზით და სათნოებით გამოირჩევიან, მათ მიმართ

უსამართლო განწყობა კიდევ უფრო გამორჩეულს ხდის გმირებს (Dahle 1956:37-43).

რომანის კომპოზიციური ორგანიზაციის ჰელიოდოროსისეული მეთოდი პერსონაჟების წარმოდგენის ურთიერთგამომრიცხავ არგუმენტებს წარმოშობს (Bartsch 1989:274). მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ვერასოდეს შეედრებიან მთავარ გმირებს. ძირითადად, ჩართული ეპიზოდებით წარმოდგენილი კნემონის და თისბეს პერსონაჟები გვიჩვენებენ, თუ როგორი შეიძლება ყოფილიყვნენ მთავარი გმირები, თეაგენესი და ქარიკლეა, მათი პოზიტიური თვისებების არქონის შემთხვევაში. თუმცა, იმავდროულად, მიიჩნევენ, რომ ჰელიოდოროსი სტილის ორიგინალობის მიუხედავად, ვალდებულია, მისდიოს რომანისთვის ნიშანდობლივ შტამპებს. ეს უკანასკნელი კი, პერსონაჟთა სქემატურობას განაპირობებს (Dowden 1996:267-284).

ხარკი, უფრო მეტად, მთავარმა პერსონაჟებმა გაიღეს, ხოლო მეორეხარისხოვანი გმირები ტრაფარეტებისაგან თითქმის სრულიად თავისუფლები აღმოჩნდნენ, ამიტომაც მეორეხარისხოვანი გმირები მეტ პორტრეტულ და ფსიქოლოგიურ ინდივიდუალურობას იჩენენ (კობახიძე წიგნში: ანტიკური ლიტერატურა 2005: 260). ამ პერსონაჟების ხასიათის ინტელექტუალურ ჭრილში ინტერპრეტაცია, ანტიკური დრამის გმირების მსგავსად, არამიზანშეწონილი იქნებოდა. ისინი მკითხველის ემოციურ იდენტიფიკაციას ახდენენ, ბედისწერის შეცვლის, გაუმჯობესების იმედს იძლევიან (Elmer 2008:113).

ნარატივის ტენდენცია კონფლიქტის მელოდრამატულად განვითარებას ემსახურება. ეს მორალური წანამძღვრები დღეს არანაკლებ აქტუალურია, ვიდრე ძველ საბერძნეთში და შეიძლება ითქვას, მათ მიერ გამოყენებული მხატვრული ფორმები რამდენადმე გავლენას ახდენდნენ ერთმანეთზე, შემდგომი თაობის მკითხველზე (Hadas 1999:14-17). რომანში სცენების სწრაფი მონაცვლეობა, ყაჩაღების ცხოვრების შესახებ ეპიზოდების ჩანაცვლება სამეფო ოჯახის შესახებ ინფორმაციით თხრობას დინამურობას ანიჭებს.

ჰელიოდოროსის „ეთიოპიკაში“ მთავარ პერსონაჟს ეხმარება რაზმი, რომელმაც თეაგენესთან ერთად, ქარიკლეს სახლიდან გაიტაცა მძინარე ქარიკლეა (4. 112). ამავე

ფუნქციას ასრულებს ქალაქი, რომელიც ქარიკლევას მოტაცებას წუხდა. იგი, ერთ აზრად ქცეული, ერთ ხალხად შეკრული, მტერს გამოუდგა, გათენებას არ დაუცადა (4. 115).

საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია ნავსიკლესი, რომელსაც ვაჭარმა მიტრანემ თისბეს ძებნა დაავალა და ამისთვის დიდ საჩუქარსაც დაჰპირდა. ნავსიკლესმა და მიტრანემ იპოვეს ქალი. ნავსიკლესს იგი თისბე ეგონა. ქარიკლევასთან მივარდა, ისეთი სახე მიიღო, თითქოს გახარებული იყო ქალის (თისბეს) პოვნით და დაბალ ხმაზე ქალს უთხრა: თუ სიცოცხლის შენარჩუნება გსურს, თავი თისბედ გაასაღეო. ნავსიკლესის დახმარებით, ქარიკლეა სიკვდილს გადაურჩა (4. 123).

როცა არსაკემ ჯალათებს ქარიკლევას ცეცხლში დაწვა დაავალა, ცეცხლი არ წვავდა ქალს. ამის შემყურე ხალხმა თქვა, ღმერთი იცავს ამ ქალს, როგორც ჩანს, უდანაშაულოაო. არ ამღევედნენ ჯალათებს ქარიკლევას დაწვის საშუალებას (8. 206).

ერთ-ერთი ყაჩაღთაგანი, რომელიც ტრაქინეს შემდეგ მეორე კაცად ითვლებოდა, სახელად პელოროსი, მოატყუა კალასირიძმა, ჩემს ქალს უყვარხარ, ოღონდ, მგონი, თქვენი უფროსი აპირებს მის შერთვას და იქნებ, რამე იღონოო. პელოროსი ასრულებს მთავარი გმირის გადამრჩენის როლს (5. 140).

როცა კალასირიძი, ქარიკლეა და თეაგენე ტრაქინემ და მისმა ბანდამ ჩაიგდეს ხელში და მათსავე ხომალდზე გადავიდნენ, გაისმა ზენა ქარის ყრუ გუგუნნი, იმავე მხრიდან, კვალდაკვალ მოაწყდა ქარაშოტი, რომელმაც უცაბედად შეაკრთო ყაჩაღები, რომლებიც ძლივს გადარჩნენ. ქარი, შესაძლოა, ეხმარებოდა მთავარ გმირებს (5. 137).

თიამიდს, ყაჩაღთა წინამძღოლს, ღვთაებრივი სიზმარი ეზმანა - თითქოს თიამიდი ტაძრის სიღრმეში შედის. ამ დროს, წინ ქალღმერთი გამოეგება, ქარიკლევას ჩააბარებს და ეტყვის: „შენთვის დამილოცნია ასული“. თანაც დაატანს, შენ გაბოროტდები, მოკლავ შორქვეყნელ ასულს, მაგრამ მაინც არ მოკვდება იგი. ეს სიზმარი თიამიდს საგონებელში აგდებს, აფიქრებს და აფორიაქებს. ბოლოს სიზმარს თავისებურად ხსნის და ისე იგებს, როგორც სურს (1. 35).

კნემონს, ქალ-ვაჟის მცველს, დედინაცვლის ოინებით, ათას შვიდასმა კაცმა

სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა. ქალი მას ცილს სწამებდა, ჩემთან სარეცლის გაზიარება სურდა და მამამისის მოკვლაო, თუმცა, ათას შვიდასის გარდა, ათასამდე კაცმა კნემონს სიკვდილი კი არა, გაძევება არგუნა სასჯელად. სწორედ ამის შემდეგ შეხვდა იგი მთავარ გმირებს (1. 29).

გამოქვაბულში დაბრუნებულ თეაგენეს ქარიკლეა მკვდარი ჰგონია. ამ დროს, კნემონი მიცვალებულს სახეზე დაანათებს და წამოიძახებს, ეს ხომ თისბეს სახეაო. თისბეს სიკვდილი თეაგენესთვის სიმშვიდის მომტანი აღმოჩნდება და მის გულში იმედის ნაპერწკალი ჩნდება, რომ მისი საყვარელი ქალი ცოცხალია (2. 50).

ქურუმი კალასირიდი, რომელსაც ღმერთმა თეაგენე ჩააბარა, ქალღმერთმა კი - ქარიკლეა, ასევე ეხმარება მთავარ გმირებს (3. 88).

ნახევრად ყრუ მოხუცი მეთევზე, რომელმაც კალასირიდი შეიფარა ქარიკლესა და თეაგენესთან ერთად, მთავარი გმირების დამხმარე პერსონაჟია (5. 131). მონა ქალი, რომელმაც სიმართლე თქვა, შემეშალა, მოწამლული ღვინიანი თასი კიბელეს დავუდგი ქარიკლეს ნაცვლადო, ქარიკლეს უდანაშაულობას ადასტურებს (8. 204).

ქარიკლეა ეუბნება კალასირიდს, მეზმანა, ვითომ პითოსელის ხელიდან აშვებული არწივი მოფრინდა, ასული მომტაცა და ქვეყნის დასაკარგავში წაიღო სადღაც. ეს სიზმარი, გარკვეულწილად, სიმართლესთანაა ახლოს, რადგან ქარიკლეა მოჩვენებითად თანხმდება ალკამენესთან ქორწინებას (4. 109). როცა კალასირიდი, კნემონი და ნავსიკლე თეაგენეს მოსამებნად მიდიან, ამ დროს ნილოსის სანაპიროზე დაინახავენ, როგორ გადაუჭრა ნიანგმა მათ გზა მარჯვნიდან მარცხნისაკენ და შევარდა წყალში. კალასირიდს ავის მომასწავებლად ენიშნა ეს (თ. 6, გვ. 145).

თეაგენეს სამებრად წასული კალასირიდი და ქარიკლეა გზად დედაბერს შეხვდებიან. დედაბერი მათ ცოტა ხნით განცალკევებით დალოდებას სთხოვს. ქარიკლეა დაინახავს, თუ როგორ გააცოცხლებს დედაბერი მკვდარ შვილს. შვილი ეტყვის, ჩემი გაცოცხლებისთვის შენ თვითონ მალე სიკვდილი გეწვევაო. მომყურადე და თანადამსწრე ქარიკლეს შესახებ კი ეტყვის, ეს ქალიშვილი, რომელიც მთელ ქვეყანაზე დაეხეტება სატრფოს გულისთვის, მეფური სვე-ბედით იცხოვრებს

ურიცხვის შიშისა და ხიფათის მერეო. ქარიკლეს მომავალზე აკეთებს პირდაპირ მინიშნებას (6. 160).

ჰელიოდოროსის „ეთიოპიკაში“ გვხვდება საფრთხის შექმნელი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები. მათგან აღსანიშნავია არსაკე, რომელსაც გაგიჟებით შეუყვარდა თეაგენე, ყველაფერს აკეთებს მისი გულის მოსაგებად, თუმცა, გმირი უფრო და უფრო გაურბის მას (8. 200). მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია არსაკეს მსახური ქალი, რომელიც დედოფალს ურჩევს წამებითა და ტანჯვით დაიმორჩილოს მთავარი გმირი (8. 201). ამავე ფუნქციას ასრულებს საჭურისთუხუცესი, რომელმაც, არსაკეს დავალებით, თეაგენე ბნელ დილეგში ჩაკეტა და შიმშილითა აწამებდა (8. 200).

არსაკე, რომელსაც თეაგენე ჩაუვარდა გულში, ერთ-ერთ საფრთხეს წარმოადგენს, რომელიც წყვილის ერთად ყოფნას ხელს უშლის. იგი ერთგვარად სიუჟეტსაც ძაბავს (7. 173).

ჰელიოდოროსის „ეთიოპიკას“ პირველივე ეპიზოდში ჩნდება ყაჩაღურად აღჭურვილი რამდენიმე კაცი, რომლებიც ნილოსის შესართავთან დაინახვენ ხომალდს, საქონლით დატვირთულს. იქვე ამგვარი სურათია წარმოდგენილი: ნაპირზე ნაბრძოლი გვამები ყრია, ზოგი უკვე მკვდარია, ზოგიც სულს დაფავს. სურათი გვაფიქრებინებს, რომ ბრძოლა ახალმიწყნარებულია. თავიდანვე სიუჟეტი დამაბულია, აღნიშნული პერსონაჟები ამას გამოხატავენ (1. 17); ტრაქინე, რომელმაც მოხუც მეზღვაურს ჰკითხა, სტუმრები წასვლას როდის აპირებენო და იქვე დააყოლა, ერთხელ დავინახე ეგ ქალიშვილი და გაგიჟებით შემეყვარდაო, საფრთხეს უქმნის თეაგენესა და ქარიკლეს სიყვარულს, მათ ერთად ყოფნას (5. 133); აქემენე, რომელმაც კარის ჭუჭრუტანიდან დაინახა დედამისის მიერ ოთახში ჩაკეტილი მტირალი ქარიკლეა და გულში ჩაუვარდა, საფრთხეს უქმნის მთავარ გმირებს (7. 178); ასტილოსი, რომელმაც ლამპისის დანაშაული საკუთარ თავზე აიღო და თავის ცხენებს დააბრალა, ყვავილები დალეწეს და მიწა გათელესო, ეხმარება მთავარ გმირს, რომ დანაშაული აარიდოს (4. 10).

ქარიტონი. „ქერესი და კალიროე“ (ახ.წ. I ს.). დიდი ხნის განმავლობაში ქარიტონის

რომანს „ქერესი და კალიროე“ კრიტიკოსები იგნონირებას უკეთებდნენ და არ ცნობდნენ მის არაჰეროიკულ, პასიურ პერსონაჟებს და სიუჟეტურ სიმარტივეს, თუმცა, მოგვიანებით ლიტერატურული ღირებულებების გადაფასებამ, ქარიტონის რომანზე დადებითად იმოქმედა და გაირკვა, რომ იგი საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა (Goold 1995:75-79).

სიუჟეტი ვითარდება მთავარი გმირების, ქერესისა და კალიროეს ირგვლივ, რომელთა თავგადასავალს საინტერესოს ხდიან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები: სტრატეგოსი ჰერმოკრატოსი, რომელიც უარს ეუბნება ქერესს, შეირთოს კალიროე; სირაკუსელები, რომლებიც სთხოვენ ქერესის მამას, შვილს ქორწინების ნება დართოს; კალიროეს იმედგაცრუებული ხელისმთხოვნელები, რომლებიც გადაწყვეტენ, ქერესი აეჭვიანონ და რომელთა გამო, ქერესი ცოლს წიხლის ჩარტყმით სიცოცხლეს გამოასალმებს; მეკობრეები, რომლებიც სამარხს მარცვავენ და აღმოაჩენენ, რომ კალიროეს მხოლოდ გონი დაუკარგავს; ყაჩაღების წინამძღოლი, რომელიც ქალს ტყვედ ჩაიგდებს და მილეტელ დიონისიოსს მიჰყიდის; დიონისიოსი, რომელსაც სურს, კალიროე ცოლად შეირთოს; მითრიდატე, რომელიც გადაწყვეტს, დაეხმაროს შეყვარებულებს და ქერესს ურჩევს, ქალს მისწეროს წერილი, რომელიც შემდეგ დიონისიოსის ჩაუვარდება ხელში; სპარსეთის მეფე, რომელსაც კალიროე მოეწონება და განიზრახავს, ხელში ჩაიგდოს ქალი; მაცნე, რომელსაც მოაქვს ინფორმაცია ეგვიპტელთა აჯანყების შესახებ და სხვები.

ამ ამბავში მთავარი მოქმედი გმირები, რა თქმა უნდა, არიან ქერესი და კალიროე, მაგრამ თხრობას საინტერესოს სწორედ ეს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ხდიან. ძირითადად, ეს არის კალიროეს ურთიერთობა დიონისიოსთან, მითრიდატესთან და მეფესთან. დიონისიოსთან მიმართებით, კონფლიქტი გულისხმობს მასთან ქორწინებას და სასამართლოს; მითრიდატესთან კონფლიქტს უკავშირდება რამდენიმე ჩახლართული ეპიზოდი და სასამართლო; მეფესთან კონფლიქტი ტექსტში ასოცირდება სასამართლოსთან და ომთან. მთლიანი კონფლიქტის სტრუქტურა წამრმოდგენილია, როგორც აგონთა მთელი სერია, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ

ქერესის მეტოქეები (პერტაია 2014:189).

ძალიან საინტერესოა რომანში სასამართლოს სცენა. დიონისიოსი და მითრიდატე იბრძვიან კალიროესთვის, კამათობენ სპარსეთის მეფის წინაშე, რომელიც, თავის მხრივ, ცდილობს, ქალის სიყვარულის მოპოვებას. ამ დროს, ქერესი არ ერთვება კონფლიქტში. დიონისიოსის და მითრიდატეს კონფლიქტი ჩრდილავს ყველაფერს, რაც ამ ეპიზოდამდე მოხდა და მომდევნო ეპიზოდები მხოლოდ იმას ემსახურება, რომ ნათელი მოეფინოს იმ სიტუაციებს, რომლებიც მოცემული სცენის გამო განვითარდა. ყველა ეპიზოდი სწორედ ამ, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების მიერ გათამაშებული სცენისკენაა მიმართული.

მითრიდატეს ეპიზოდამდე სხვა ჩანართებს ვადევნებთ თვალს, სასამართლოს შემდეგ კი, მეფემ უნდა გადაწყვიტოს ქერესის და დიონისიოსის ბედი. ძირითადი პრობლემის გამომწვევი მიზეზი კალიროეს სილამაზეა, რომელიც იწვევს პერსონაჟებში სიყვარულის გრძნობას.

ქარიტონისთვის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც ისინი დემონსტრირებენ ზოგად-ადამიანურ შესაძლებლობებს (Goold 1995:87).

საყურადღებოა რომანში გამარცვის ეპიზოდი, რომელშიც ფიგურირებენ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები თერონი და კალიროე. ავტორი ჯერ თერონს გვაცნობს, როგორც მეკობრეთა წინამძღოლს, ხოლო შემდეგ აღწერს, როგორ ადევნებს თვალს კალიროე მის დამარხვას, აშკარად, სამარხის გამარცვის მიზნით. საინტერესოა ყაჩაღების საუბრის დეტალური რეპრეზენტაცია. ინფორმაციები, მოქმედება, ერთი პერსონაჟიდან მეორეში გადადის იმ ტექნიკით, რომელსაც „მარათონის რბოლას“ უწოდებენ (Dowden 1996: 267-285).

ყურადსაღებია ტიხეს ფიგურა, რომელსაც მიეწერება თერონის გემის პოვნა, ეგვიპტელების აჯანყება და სხვა. იგი არის ე.წ. მაგიური დამხმარე. ტიხეს განზრახვა საბედისწეროც კი შეიძლებოდა აღმოჩენილიყო ქერესის და კალიროესთვის, როცა იგი გადაწყვეტს, წყვილის დაშორებას. ტიხეს ფიგურა სხვა არაფერია, თუ არა კონვენცია -

ადამიანის გეგმები არ მართლდება (Elmer 2008:223-225).

ქარიტონის ამბავი არის ელინისტური ამბავი ელინისტურ კონტექსტში. ჩვეულებრივი ადამიანებისგან შემდგარი სოციუმი, რომელსაც უყვარს სიმყუდროვე, არის რომანტიული და სენტიმენტალური, პასიური, სოციალური და ცივილიზებული (Hadas 1999:186). ეს ადამიანები, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, პროვინციის ტიპური წარმომადგენლები არიან.

ქარიტონის ამბავში დაახლოებით 70 ადამიანი მონაწილეობს. ამათგან, ერთი მეხუთედი მდებარეობით სქესის წარმომადგენლები არიან. ამ ჩამონათვალში არ შედის ღვთაებები, რომლებიც გარკვეულ როლს ასრულებენ კონფლიქტის განვითარებაში (აფროდიტე, ეროსი, პრონოია, ტიხე), ამა თუ იმ პერსონაჟის მონოლოგებში ნახსენები პიროვნებები, მაგალითად, ადრასტოსი (ქარიტონი, „ქერესი და კალიროე“ 9. 2. 1. 6). რომანის მოქმედი პერსონაჟების ნათესავები (მეგაბიზოსი 5. 3. 4.) და ხალხი, როგორც კრებითი სახელი, მიუხედავად იმისა, რომ მათი პოზიცია რომანში აშკარად გამოკვეთილია (სირაკუსელები 1. 1. 11-12; თაყვანისმცემლები 1. 2. და ა. შ.).

სამოცდაათი ადამიანიდან, ნახევარი მხოლოდ ერთხელ ჩნდება რომანში კონკრეტული ფუნქციით: ადამიანი, რომელიც ხალხის პოზიციას გამოხატავს (5. 5. 3. და ა. შ.), კურიერი (1. 3. 1.). დანარჩენი ცხრამეტი პერსონაჟი საკუთარი სახელით მოიხსენიება. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანია პროტაგონისტები ქერესი და კალიროე, მაგრამ მათთან ერთად, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები დიონისიოსი, იონიელი წარჩინებული, მეფე არტაქსერქსე და ყაჩადი თერონი. აჯანყების მეთაური, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს რომანის მეორე ნაწილში, ანონიმად რჩება. ანალოგიური მდგომარეობაში იმყოფებიან კალიროეს დედა და შვილი (1. 1. 5; 3. 7. 7), ასევე რამდენიმე პერსონაჟი, რომელიც ერთ კონკრეტულ ეპიზოდში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, შემდეგ კი ნარატივიდან ქრება (იტალიელი თაყვანისმცემელი 1. 2. 2-4; ტაძრის მსახური 3. 6. 4-6 და 3. 9. 1-4; ეგვიპტელი ჯარისკაცი 7. 6. 6-12 და 8. 1. 6).

დაახლოებით 20 პერსონაჟი ავტორს შემოჰყავს იმ მიზნით, რომ გარკვეული

მნიშვნელობა მიაჩნის ამა თუ იმ ეპიზოდს. დანარჩენ შემთხვევაში, ნარატივში კონკრეტული პიროვნების პირველად შემოყვანას ფუნქციური დატვირთვა გააჩნია, ხოლო მათი იდენტიფიკაცია შემდგომ პასაჟებში, როცა ხელახლა ერთგვარად მოქმედებაში, შესავალი პასაჟის ერთგვარი გაგრძელებაა, რადგან ეს ეპიზოდები გარკვეულ პრობლემატიკას მოკლებული არიან.

პრობლემა არ წარმოიქმნება, სანამ პერსონაჟების მოქმედებაში ჩართულობის ინტერვალი საგრძნობლად არ იზრდება და მკითხველის მახსოვრობა თუ ავტორის თხრობის თანმიმდევრულობა კითხვის ნიშნის ქვეშ არ დგება (Hadas 1999:191).

ქარიტონის რომანში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების წარმოდგენის მეთოდი ფუნქციურია. რომანში აქცენტირებული პერსონაჟი ძირითად ფიგურას წარმოადგენს პასაჟში, რომელიც საკუთრივ ნარატივის განუყოფელ ნაწილს ქმნის. თითქმის ყველა შემთხვევაში, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სახელდებას, სხვა დანარჩენი მახასიათებელი ნიშანი მასთან არის დაკავშირებული და ფუნქციურ დამატებას წარმოადგენს. მხოლოდ პარნასი და სატრაპი არიან განსხვავებულ კონტექსტში ნახსენები.

ქარიტონი რეგულარულად აფიქსირებს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების საქმიანობას, ასაკს, მაგრამ ეს მხოლოდ დამატება, ნარატივის უმნიშვნელო ელემენტია. თუ ქსენოფონ ეფესელისთვის საინტერესო ზოგადად ტიპაჟებია, ქარიტონს ინდივიდები აინტერესებს, რომლებიც, მნიშვნელოვანწილად, საკუთარი ინდივიდუალობის ხარჯზე განსაზღვრავენ კონფლიქტის სტრუქტურას (Nimis 1994:405-409). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ქარიტონის რომანის ორი პერსონაჟი თავდაპირველად მხოლოდ მათი სტატუსით არის წარმოდგენილი: მაგალითად, დიდი მეფე (1. 12. 6) და მხედართმთავარი (4. 5. 5-6). შემდეგ კი სახელით (არტარქსერქსე და ბიასი) მოიხსენიებიან (4. 6. 3; 4. 5. 8).

გვხვდება პერსონაჟთა არაფუნქციური წარმოდგენაც. ქარიტონი ამას პერსონაჟთა ურთიერთმიმართების საშუალებით აღწევს. მეორეს მხრივ, ვხედავთ მათ საკმაოდ დამოუკიდებლად შემოყვანას ნარატივში. იმის ნაცვლად, რომ მცირე პორტრეტები

შექმნას, როგორც ამას ის პროტაგონისტების, ქერესის, კალიროეს და თერონის შემთხვევაში აკეთებს, დიონისიოსი და მისი მსახური ლეონასი დრამატული დიალოგის გზით ეცნობიან მკითხველს. ამას მოსდევს თერონის ვიზუალური შთაბეჭდილების ამსახველი პასაჟი (1. 12. 6), სადაც წარმოდგენილია დიალოგი თერონსა და გადაცემულ პერსონაჟს შორის, რომელიც შემდეგ ლეონასი აღმოჩნდება და რომელიც ერთგვარი შესავალი ნაწილია დიონისიოსის და ლეონასის პერსონაჟების შემოსაყვანად თხრობაში (ნახსენებია მათი სახელი, სოციალური სტატუსი და ა. შ.).

მოქმედ პირთა სრულყოფილ ასახვასთან ერთად, ქარიტონი ე. წ. მეორე პლანის პერსონაჟთა დახასიათებას არანაკლები გამომსახველობით ახერხებს. დიდი დამაჯერებლობითაა მოცემული მეორეხარისხოვან გმირთა: დიონისიოს, არტაქსერქსესის, ლეონის, პლანგოს, თერონის და სხვათა ფსიქოლოგიური პორტრეტები (კობახიძე 2005: 256).

აქილევს ტატიოსი. „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე“ (ახ. წ. II ს.). რომანის „ამბავი ლევკიპესა და კლიტოფონზე“ დაწერის ყველაზე ადეკვატურ თარიღად ახ. წ. II საუკუნე ითვლება. არსებობდა მოსაზრება, რომ რომანი მეორე საუკუნის ბოლოს დაიწერა, კონკრეტულად, ბოლო მეოთხედში, მაგრამ მეცნიერთა ნაწილი არ მიიჩნევს ამ მოსაზრებას მიზანშეწონილად და თვლის, რომ ის უნდა შექმნილიყო არა უგვიანეს მეორე საუკუნის შუა ხანებისა (კობახიძე წიგნში ანტიკური ლიტერატურა 2005:251; Vilborg 1995; Alvares 2006; Bartsch 1989).

რომანს ჰყავს ორი პროტაგონისტი (ლევკიპე და კლიტოფონი) და ბევრი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, ხშირად საკვანძო ფუნქციებით. ესენი არიან: ბიზანტიელი ახალგაზრდა კაცი, კალისტენოსი, რომელსაც თურმე, ბევრი სმენოდა ლევკიპეს სილამაზის შესახებ და გადაწყვიტა ქალის გატაცება; კალიგონე, კლიტოფონის საცოლე, რომელსაც კალისტენოსი შეცდომით მოიტაცებს ლევკიპეს ნაცვლად; მეკობრეები, რომელთაც შყვარებულები ჩაუვარდებიან ტყვედ; ყაჩაღი ქერესი, რომელსაც ლევკიპე შეუყვარდება და გაიტაცებს; ეფესელი ქვრივი, მელიტე, რომელსაც კლიტოფონი შეუყვარდება; მელიტეს მეუღლე, თერსანდროსი, რომელიც

გარდაცვლილი ეგონათ და მაშინ ბრუნდება, როცა ქალი კლიტოფონზე დაქორწინდა, რომელსაც ლევკიპე შეუყვარდება, კლიტოფონს ატყვევებს და მკვლელობაში სდებს ბრალს და ა.შ.

სხვა ძველბერძნული რომანებისგან განსხვავებით, სადაც თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს, ტატიოსის რომანი წარმოადგენს პროტაგონისტ კლიტოფონის ავტობიოგრაფიულ ნარატივს, ამბავს, რომელსაც უცნობს უყვება. ადრესატი ბოლომდე ანონიმად რჩება (პერტაია 87-91). ავტორი თხრობის კონსტრუირებისას დიდ სიფრთხილეს იჩენს, რადგან ის შესაბამისობაში უნდა მოდიოდეს კლიტოფონის ფონურ ცოდნასთან დანარჩენი პერსონაჟების თავგადასავალების შესახებ, თუმცა ის ყოველთვის არ არის სანდო მთხრობელი და არასრულყოფილ ინფორმაციას აწვდის წყვილის თავს დამტყდარი უბედური შემთხვევის შესახებ ლევკიპეს მამას (8. 5).

მთავარი პერსონაჟები არ არიან შემკობილი იმ მორალური ღირსებებით, რითაც გამოირჩევიან ქარიტონისა და ქსენოფონის გმირები (კლიტოფონის და მელიტეს ურთიერთობა, კლინიოსის სამიჯნურო გაკვეთილები, მოძალადე ქარმიდე, „ძალადობის მოყვარული“ კალისტენოსი). პერსონაჟთა ამორალურობა, ზოგჯერ, კეთილშობილებასთანაა შერწყმული. მაგალითად, მელიტე, როდესაც შეიტყობს, რომ ლევკიპე ცოცხალია, თავად ეხმარება კლიტოფონს, რომ შეხვდეს მეუღლეს. ეს პერსონაჟიც შორეულად მოგვაგონებს მენანდროსის „სამედიატორო სასამართლოს“ ჰეტერას, რომელიც ამგვარი კეთილშობილური საქციელისთვის თავისუფლებას მოიპოვებს.

ამ რომანის პერსონაჟები არ გამოირჩევიან ფსიქოლოგიური მრავალფეროვნებით, ისინი განსაკუთრებულად პერსონიფიცირებული არიან. ლოგიკური იქნება, ისინი რეალიზმის სპეციფიკისგან გავმიჯნოთ, როგორც ეს მელოდრამის შემთხვევაში ხდება, სოციალურ და მორალურ ღირებულებებს დავუკავშიროთ (Morales 2004:291) და კონფლიქტის განვითარებაში მათი ჩართულობის სპეციფიკაც ამ მიზეზით განვსაზღვროთ. მაგალითად, გაიძვერა კალისტენოსის პერსონაჟი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ე. წ. აკოლასტოსი.

მსგავსი ტიპაჟი ძალიან ნიშანდობლივი იყო ახალი დროის კომედიისთვის და რომანისთვის (Plepelits 1996:342).

საყურადღებოა კალისტენოსის აშკარა ტრანსფორმაცია და აკოლასიას წინააღმდეგ მოსაზრების გამოთქმა. აბეზარი მონა კონოპსიც სტერეოტიპული ფიგურაა: პოლუპრაგმონი, ადამიანი, რომელიც აქტიურად ერევა სხვის ცხოვრებაში ძალიან ჰგავს ლონგოსის პერსონაჟს, გნათონს, მის მსგავსად, განსაკუთრებული მადით გამოირჩევა და ამით მკითხველს ართობს.

ქსენოფონ ეფესელი. „ეფესური ამბავი ჰაბროკომესსა და ანთეიაზე“ (ახ.წ.II-III ს.). ავტორს ადრეული გამომცემლები და კრიტიკოსები მაღალ შეფასებას აძლევდნენ (დაწვრ. იხ. Kytzler 1996:336-359; Schmeling 1994:1088-1138). თუმცა, შემდეგ ეს დამოკიდებულება შეიცვალა. ზოგიერთი მკვლევარი არაერთგვაროვანი შეფასების მიზეზად რომანის ფრაგმენტული სახით არსებობას ასახელებს - სვიდა ახსენებს 10 წიგნს, ჩვენამდე კი მხოლოდ ხუთმა მოაღწია. ზოგი მეცნიერი ავტორის არაკომპეტენტურობაზე საუბრობს (Gärtner 1967:2055-289).

რომანის ნარატივი, ერთი შეხედვით, დანაწევრებულია კონფლიქტის არაკანონზომიერად თანმიმდევრული განვითარებით. შესაძლოა, ავტორის კომპოზიციური ტექნიკის თავისებურება აიხსნას ზეპირსიტყვიერი იმპროვიზაციის გადმოცემის მცდელობით; შესაძლოა, ავტორი მოცემული ტექსტით, რომლის ფუნქციას წარმოადგენს ამბის რაც შეიძლება მარტივად გადმოცემა, ცდილობს პოტენციურად უფრო საინტერესო ნარატორის ვიზუალიზაციის მინიმალურ დონემდე დაყვანას (Dowden 2005:23-35).

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ „რომანში მთავარი გმირები ერთობ ფერმკრთალად არიან ასახულნი, პრიმიტიულად აზროვნებენ (ჰიბროკომესი, ანთეია), ხოლო მეორეხარისხოვანო პერსონაჟები გამოირჩევიან მრავალმხრივობით და ხატოვნად მეტყველებენ (მაგალითად, ჰიპოთოოსი)“ (კობახიძე წიგნში: ანტიკური ლიტერატურა 2005: 265).

საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან: მშობლები, რომლებიც

გადაწყვეტენ, მისანთან მივიდნენ. ეს უკანასკნელი უწინასწარმეტყველებს მათ, რომ ისინი დაქორწინდებიან, მრავალ განსაცდელს გადალახავენ, მაგრამ, საბოლოოდ, მათი თავგადასავალი ბედნიერად სრულდება და მკითხველი თავიდანვე კარგი დასასრულის მოლოდინშია, მიუხედავად წიგნში განვითარებული ბევრი ინტრიგისა; წინასწარმეტყველი, რომლის წინასწარმეტყველება ახდება - ქორწილის შემდეგ, მშობლები მათ ეგვიპტეში აგზავნიან, რომ მისნის წინასწარმეტყველება აირიდონ, მაგრამ ხომალდი ჩაიძირება, ქალ-ვაჟს კი მეკობრეები ატყვევებენ; აფსირტოსის, მეკობრეთა მეთაურის ასული, მანტო, რომელსაც ჰაბროკომესი შეუყვარდება. ვაჟისგან უარყოფილი ქალი გადაწყვეტს, შური იძიოს და ცილს დასწამებს მას. ჰაბროკომესს ატყვევებენ; მანტოს ქმარი, რომელსაც ანთეია შეუყვარდება და რომლის გამოც განრისხებული მანტო მონად გაყიდის ანთეიას; ყაჩაღების მეთაური, ჰიპოთოოსი, რომელიც განიზრახავს, ანთეია არესს შესწიროს მსხვერპლად; პერილაოსი, რომელსაც შეუყვარდება ქალი და მის ცოლად შერთვას გადაწყვეტს. ქორწილის დღეს ანთეია საწამლავს დალევს. მას მკვდრად მიიჩნევენ და სამარხში ჩაასვენებენ; განძის მაძიებელი ყაჩაღები, რომლებიც სამარხის გახნისას აღმოაჩენენ, რომ ანთეია ცოცხალია და გაიტაცებენ; აფსირტოსი, რომელიც დარწმუნდება ჰაბროკომესის უდანაშაულობაში და ათავისუფლებს მას; ინდოეთის მეფე, რომელსაც ჩაუვარდება ტყვედ ანთეია და რომელიც ქალის მოხიბვლას ცდილობს; ჰიპოთოოსი, რომელიც მეფის რაზმს გაანადგურებს, კლავს მეფეს და ქალს ატყვევებს; ყაჩაღი, რომელიც ანთეიას ხელში ძალით ჩაგდებას ცდილობს, მაგრამ საკუთარ ხმალს წამოეგება და ქალს მკვლელობაში ადანაშაულებენ; ყაჩაღი ამფინომოსი, რომელიც ქალს ათავისუფლებს; ეგვიპტის პრეფექტი, რომელსაც ანთეია შეუყვარდება; მისი ეჭვიანი მეუღლე, რომელიც ანთეიას იტალიაში გაყიდის და სხვები.

რომანს ჰყავს ანონიმი მთხრობელი, რომელიც ნაკლებად ექსპლიციტურია, ვიდრე ნარატორი ქარიტონის რომანში. ის არ საუბრობს საკუთარ თავზე პირველ პირში, არც ადრესატს მიმართავს მეორე პირში. ფაქტობრივად, ავტორი არსად არიდებს თავს ნარატივის თვითშეფასებას, თხრობის ხარისხის გაუმჯობესების, ან

სულაც, ეფექტის მოხდენის მიზნით (პერტაია 2014:123).

ქარიტონის მსგავსად, ქსენოფონ ეფესელის რომანის ნარატორმა ზედმიწევნით იცის ამბავი, რასაც ჰყვება და მთლიანად გადასცემს ინფორმაციას ადრესატს. ანთეია, კალიროეს მსგავსად, კარგავს გონებას, მას მკვდრად მიიჩნევენ და სამარხში ჩაასვენებენ, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ნარატორი იქვე იძლევა ინფორმაციას, რომ მიზეზი არის საძილე წამალი, რომელიც მას ექიმმა ევდოქსოსმა მისცა, ქალს კი ჰგონია, ანთეია თავს იკლავს (3. 5. 11).

მთხრობელი სრულ ინფორმაციას გვაწვდის სიუჟეტში ღვთაების ჩართულობის შესახებ: კონფლიქტის დაწყების მიზეზსაც გვთავაზობს და მას ეროსის ეჭვიანობას უკავშირებს (1. 2. 1). ჰაბროკომესის მიერ ეროსის უარყოფა ღვთაების განრისხებას იწვევს (1. 4. 4). დიდი ყურადღება ექცევა ბედისწერას (1. 10. 2), ნილოსის ღვთაება შეისმენს ჰაბროკომესის ლოცვას (4. 2. 6). პასაჟში 3. 3. 4 მეკობრე ჰიპოთოოსი (სტრუქტურული თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანი ფიგურა, რომელიც ორი ამბის ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლს წარმოადგენს) ჰაბროკომესს უყვება ანთეიასთან დაკავშირებულ ამბავს. აქ მეტი ინფორმაცია არ არის ნარატივის ადრესატისთვის, მაგრამ სიუჟეტში მოცემულ პასაჟს (3. 3. 4) მნიშვნელოვანი ფუნქცია გააჩნია, რადგან აქ ჰაბროკომესმა უნდა გაიგოს ინფორმაცია, რაც ამ ხნის განმავლობაში მკითხველს ჰქონდა. ახალი ამბავი კლიკიაში გამგზავრების მოტივაციად იქცევა.

ანალოგიურად, ერთ-ერთ პასაჟში (3. 9. 4) მოხუცი ქალი ქრისონე (ამ პერონაჟის არსებობა მხოლოდ იმით აიხსნება, რომ ინფორმაციის გადაცემას უზრუნველყოფს) ჰაბროკომესს უამბობს ანთეიას შესახებ, თუ როგორ გამარცხვს მისი სამარხი ყაჩაღებმა. ნარატორმა უკვე მოგვაწოდა ინფორმაცია, რომ ანთეია ცოცხალია, მაგრამ ის არასრული ინფორმაცია, რომელსაც ჰაბროკომესი ფლობს, ხდება მისი ალექსანდრიაში გამგზავრების მოტივაცია.

უნდა აღინიშნოს, რომ პერსონაჟების მიერ წარმართული თხრობა ავტორს საშუალებას აძლევს, თავიდან აიცილოს ის სრული ინფორმატიულობა, რაც ძირითადი ნარატორის მიერ მოწოდებულ ინფორმაციას ახლავს. ასე რომ, ქრისონეს

პერსონაჟს თხრობაში ერთგვარი გაურკვეველობა შეაქვს, როცა ანთეიას სიკვდილზე საუბრობს. ქრისონეს ნარატივი ჰაბროკომესში დიდ ემოციას იწვევს, ინფორმაციის ნაკლებობა კი ნარატორის და ადრესატის მხრიდან დრამატიზებულ ირონიად აღიქმება (Kaimio1996:49-57).

სამი ჩართული ნარატივი ეხება მოვლენებს, რომლებიც ძირითად ამბავს არ შეესაბამება, რაც მათ ორგანულ რელევანტურობას შეუძლებელს ხდის (Panayotakis, Zimmerman (eds.) 2003:245-254). პირველი უკავშირდება ანთეიასა და მოჩვენების შესახებ ეპიზოდს, როცა იტალიაში ჩასული ქალი ცდილობს, ვაჭრებს თავი ბნედიანად მოაჩვენოს (5. 7. 7-9); ამ ეპიზოდს, რა თქმა უნდა, მხატვრული დატვირთვა გააჩნია, თუმცა, ძირითადი ნარატივის ერთგვარ ანალოგს წარმოადგენს – მოჩვენებასთან დაკავშირებული საშიში ემოციები შეესაბამება ქალის ემოციებს. დანარჩენი ორი ეპიზოდი ერთგვარ ანალოგის წარმოადგენს და დიდაქტიკური ანალოგიების ფუნქცია გააჩნია. პირველი უკავშირდება ჰიპოთოოსის მიერ საყვარელი ადამიანის დაკარგვას (3. 2. 1-15), რომელიც, გარკვეულწილად, ჰგავს პროტაგონისტი ჰაბროკომესის ამბავს (3. 1. 5).

რომანში მრავლადაა მოგზაურობის ეპიზოდები, ხშირად, ყოველგვარი მოტივაციის გარეშე. გმირები ერთი ქალაქიდან და ქვეყნიდან მეორეში მუდმივად გადაადგილდებიან, რაც რომანს ძალიან ტვირთავს არა მხოლოდ გეოგრაფიული სახელწოდებებით, არამედ ზედმეტი დეტალებით გადატვირთული სიუჟეტითაც და ნაკლებად საინტერესო პერსონაჟებით არის აგებული (კობახიძე წიგნში: ანტიკური ლიტერატურა 2005: 265).

პირველი მეცნიერი, რომელმაც ქსენოფონ ეფესელის რომანის შემოკლების პრეცედენტზე საკუთარი მოსაზრება დააფიქსირა, არის რიირონი: „ზოგ ადგილას რომანი ერთი ამბის ერთგვარი რეზიუმეს შთაბეჭდილებას ტოვებს; შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ერთი მთლიანი რომანის ნაცვლად, გაცილებით დიდი ტექსტის მხოლოდ ნაწყვეტი გვეძლევა” (Reardon 1991:86-99). მოცემულ ჰიპოთეზას იზიარებს და შემდგომ კვლევაში ავითარებს ბრენჰემი. ის დაწვრილებით აანალიზებს ყოველ

შეუსაბამობას და „გამოტოვებულ ადგილებს“ და ადასტურებს, რომ მართლაც აქვს ადგილი გარკვეულ ტექსტობრივ გადახალისებას (Branham 2002:161-186).

რომანში რამდენიმე პასაჟი ფუნქციურად დატვირთულია – საჭირო დროს კონკრეტული ინფორმაციას აწვდის მკითხველს კონტექსტის გასაგებად (1. 8. 2; 13. 4; 2. 9. 1; 3. 2. 5; 5. 9; 10. 4; 5. 4. 5). 5. 5. 7-6. 2. აქ თავდაპირველი 8 - 12 გვერდი (ეს არის ოთხი ნაწილი, სავარაუდოდ, თითოეულს 2-3 გვერდი დასჭირდებოდა) შემოკლებულია და 19 ხაზით არის წარმოდგენილი. 5. 6. 2-3. აქაც, ისევე როგორც პასაჟში 5. 5. 1, ორი სხვადასახვა ასპექტი ერთმანთის პარალელურად აქვს ავტორს გამოტანილი: ეს არის მშობლების მიერ შვილების ძებნა და მათი გარდაცვალება. გარდამავალი პასაჟი ჰაბროკომესს უკავშირდება და არა მშობლებს, ვინაიდან ძირითადი აქცენტი მასზე კეთდება. საბოლოოდ, ჰაბროკომესის მიერ მშობლების შესახებ მცირე ინფორმაციის მოწოდება მის ქმედებებში ერთგვარ დევიაციად შეგვიძლია ჩავთვალოთ.

არსებული მასალა არ იძლევა იმის დასკვნის შესაძლებლობას, რომ ტექსტში არსებობდა პასაჟები, სადაც აქცენტი მშობლებზე კეთდებოდა. ამასთანავე, პასაჟებში 5. 6. 3 და 5. 16. 3 მშობლების შესახებ დაფიქსირებული ინფორმაცია ნაკლებად დამაჯერებელია. შეუსაბამობა, ალბათ, გადამწერის შეცდომას უნდა მივაწეროთ. ეს ფაქტი ტექსტში სამჯერ გვხვდება. ერთგან ვკითხულობთ, რომ მათ თავი მოიკლეს. სხვა პასაჟიდან კი ვგებულობთ, რომ მშობლებმა დიდხანს იცოცხლეს და შემდეგ გარდაიცვალნენ. თუ გავითვალისწინებთ გამეორების ტექნიკის ავტორისეულ სპეციფიკას, თანმიმდევრულობის კანონზომიერება ეჭვს არ იწვევს. როცა ავტორი მეორედ ახსენებს მათ გარდაცვალებას, მხოლოდ ფაქტი აინტერესებს. მაგალითად, ტემპორარული ურთიერთობები (ანუ, სანამ მათი შვილები ეფესოში ჩავლენ) და არა მათი გარდაცვალების მიზეზი.

უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენიმე პერსონაჟი (ლისიპოსი, თრასეასი, კლევანდროსი, ლისანდროსი) მხოლოდ ფრაგმენტულად ჩნდებიან და მათთან დაკავშირებული თხრობა არ შეესაბამება რომანის კონფლიქტის სტრუქტურას.

მხოლოდ საბოლოო კომპოზიცია, რომელიც კონკრეტული ეპიზოდების და პერსონაჟების ერთ საერთო თემასთან და მოტივთან, ნარატივთან დაქვემდებარებაში და სტილისტურ მოტივაციაში გამოიხატება, ქსენოფონისეულია (Pelling (ed.) 1990:385-388).

საინტერესოა ტექსტში კიდევ რამდენიმე ეპიზოდი. ჰიპოთოზის რაზმს ეგვიპტის პრეფექტი გაანადგურებს. თავად ჰიპოთოზი გაქცევით უშველის თავს. ერთხელ ყაჩაღები ამფინომოსს ქუჩაში გადაეყრებიან და გასცემენ. მას და ანთეას პრეფექტთან მიიყვანენ. პრეფექტს შეუყვარდება ანთეა, მაგრამ მისი ეჭვიანი ცოლი უბრძანებს მონას, ანთეა იტალიაში მეძავად გაყიდოს. ანთეა სიკვდილს გადაურჩება არა ტოლერანტობის გამო, არამედ იმიტომ, რომ ეს აუცილებელია კომპოზიციური თვალსაზრისით.

დასჯის მოტივი ანალოგიურია მანტოს ეპიზოდში, სადაც ქალი ანთეას ლიკიელ ვაჭარს მიჰყიდის. სასჯელი განუხორციელებელი რჩება. ვხედავთ სხვადასხვა მეთოდებით მანიპულირებას. მანტო ანთეასთან ლამპონის მეშვეობით ურთიერთობს. ეს ბუნებრივია, რადგან ის უბრალოდ გასცემს დასჯის ბრძანებას, რაც მომდევნო მოქმედების განვითარებისთვის აუცილებელია. ლამპონი კი თავისუფალი უნდა იყოს, რომ დავალებას არ დაემორჩილოს; რენეა თავად სჯის ანთეას ისევე, როგორც ანალოგიურ სცენაში ჰაბროკომესი უნდა დაისაჯოს აფსირტოსის წინაშე.

ვერსიებს შორის ურთიერთმიმართება კომპლექსურია, ვინაიდან მანტოს შემთხვევაში, რამდენიმე მსხვერპლთან გვაქვს საქმე და ანთეას სასჯელი ორ ეტაპად არის წარმოდგენილი. პირველი უკავშირდება მწყემსთან მის ურთიერთობას და სიკვდილით დასჯის ბრძანებას. ასე რომ, ჰაბროკომესს აგზავნიან, რომ დაისაჯოს (2. 6. 1), ლამპონის ორჯერ გაგზავნაც ანთეას დასჯას უკავშირდება (2. 9. 3; 2. 1. 3), მაშინ როცა მეორე, რენეასთან დაკავშირებულ ამბავში ანალოგიური ვერსიის განხორციელებისთვის ყველა, მათ შორის კლიტუსიც, მის სახლში იმყოფება და მაინც, მნიშვნელოვანი „სივრცე“ არ არის ანთეას მიმართ ცუდ განწყობასა და იტალიაში მის გაყიდვას შორის.

პარალელების გავლება შეიძლება კიდევ რამდენიმე პასაჟს შორის (იხ. ოსალივანი 1995). მაგალითად, ანთეიას დასჯის სცენა (5. 5. 2) და ჰაბროკომესის დასჯა (2. 6. 1- 2). ასევე რენეასა (5. 5. 3) და მანტოს (2. 11. 2) მეტყველება. იდეა ორივე შემთხვევაში ანალოგიურია. ასევე, მანტოს შურისძიება ანთეიაზე და რენეას გადაწყვეტილება ანთეიას გაყიდვის შესახებ ჰგავს მანტოს ბრძანებას, რომელიც ლევკონოსს და როდას უკავშირდება (2. 9. 2). პასაჟში 5. 5. 5 კლიტუსი ასრულებს რენეას ბრძანებას, ანალოგიურ ბრძანებას ასრულებს ლამპონი (2. 9. 4). პასაჟში 5. 5. 6 ანთეია კლიტუსს მიმართავს და მის წინაშე მუხლებზე ეცემა, ისევე, როგორც ლამპონის შემთხვევაში (2. 9. 4). სიკვდილით დასჯის მოტივი ორივე შემთხვევაში მსგავსია (5. 5. 6; 2. 11. 5). ორივე მსახურს, კლიტუსს და ლამპონს მსგავსი ემოციები გააჩნიათ. კლიტუსის საბოლოო მოტივაცია, განახორციელოს ქალბატონის ბრძანება (5. 5. 7) მიესადაგება ლამპონის შიშს მანტოს მიმართ (2. 11. 4).

პერილაოსი (2. 13), ჰსამიდოსი (3. 11), ჰიპოთოოსი (5. 9), არისტომაქოსი (3. 2) რომანში წარმოდგენილი არიან ანთეიასთან სასიყვარულო კავშირში. პერილაოსი და ჰიპოთოოსი, განსაკუთრებით, ეს უკანასკნელი, უფრო ინტენსიურად არიან ჩართული კონფლიქტის განვითარებაში. მათ უფრო მეტი ფუნქციური დატვითვა აქვთ, ვიდრე ტიპურ მიჯნურებს. ორივე პერსონაჟი საკუთრივ, ცალკე სხვა ამბავთან კავშირში არის წარმოდგენილი. ჰიპოთოოსი იმ მეკობრეთა მეთაურია, რომლებიც ანთეიას ატყვევებენ (2. 11. 11), ხოლო პერილაოსი მხედართმთავარია, რომელიც ქალს ათავისუფლებს (2. 13. 3). მეორეს მხრივ, ჰსამიდოსს და არისტომაქოსს სიუჟეტში კონკრეტული ფუნქცია ეკისრებათ: ჰსამიდოსმა უნდა უზრუნველყოს ანთეიას გადაყვანა ალექსანდრიიდან ეთიოპიაში, სადაც მას მეორედ ატყვევებენ ჰიპოთოოსის მეკობრეები (4. 3. 5), ხოლო არისტომაქოსი ერთგვარი მოტივაციაა ტრაგედიის, რომელიც ჰიპოთოოსს და მეკობრეობას უკავშირდება.

ეს მეორეხარისხოვანი პერონაჟები სიუჟეტის სტრუქტურის ერთგვარ საწყისად, ბაზისად არიან წარმოდგენილი. თემატურად პარალელური სცენებია არისტომაქოსთან და ანქიალოსთან დაკავშირებული პასაჟები. ორივე მოძალადეს

იდენტური ბედი ხვდა წილად. მათი ორივე მსხვერპლი (ჰიპერანტესი და ანთეია) უარყოფს შეთავაზებულ წინადადებას. პერსონაჟის მამა (3. 2. 7) და ჰიპოთოოსი (4. 5. 1) ანალოგიურ ფიგურებს წარმოადგენენ ამ შემთხვევაში.

თხრობა, უმეტესწილად, ძირითადი ფაბულის ქრონოლოგიის შესაბამისად მიმდინარეობს, თუმცა, სიმულტანიური და პარალელური მოქმედებების წარმოდგენის ქსენოფონისეული ტექნიკა გარკვეულ ბუნდოვანებას უკავშირდება, ვინაიდან განსხვავებულია მოქმედებების ერთმანეთთან დაკავშირების წესი. მაგალითად, პასაჟში 3. 9. 2 ჰაბროკომესის მოგზაურობა მაზაკუსიდან ტარსუსში არ ექცევა ნარატივში. ეს მონაკვეთი მთლიანად ანთეიას პერსონაჟზეა ფოკუსირებული.

მკითხველმა არაფერი იცის პროტაგონისტების ცხოვრების შესახებ თხრობის დაწყებამდე. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების მიერ წარმოდგენილი ანალებსისის შემცველი ორი ნარატივი ეხება თხრობამდე მომხდარ მოქმედებას, რომელთან პირდაპირი კავშირი არცერთ მათგანს არ გააჩნია. პირველი ეხება ჰიპოთოოსის სიყვარულს ჰიპერანტესის მიმართ (3. 2. 1). დროის მონაკვეთი, რომელიც ამ მოვლენებს და ნარატივს მიჯნავს ერთმანეთისგან, ბუნდოვანია: არ არსებობს მინიშნება, თუ რამდენი წლისაა ჰიპოთოოსი თხრობის დროს. მეორე ნარატივი არის ამბავი მეთევზე ეგიალეუსის შესახებ (5. 1. 4-11). მისი სასიყვარულო თავგადასავალი ყმაწვილობის პერიოდს უკავშირდება, რომანში კი ის უკვე მოხუცია. ასე რომ, მისი ნარატივი დროის მონაკვეთს მნიშვნელოვანწილად ზრდის. ორივე ამბის და რომანის ფაბულის დასასრული შემდეგნაირად არის წარმოდგენილი: „მას შემდეგ ისინი (ანთეია და ჰაბროკომესი) ბედნიერად ცხოვრობდნენ; ლევკონოსი და როდა ყველაფერს თავიანთ კომპანიონებს უნაწილებდნენ; ჰიპოთოოსმაც გადაწყვიტა, მთელი თავისი ცხოვრება ეფესოსში გაეტარებინა, ლესბოსში ჰიპერანტესისთვის აკლდამა ააშენა, კლეისტენესი იშვილა და ჰაბროკომესთან და ანთეიასთან ერთად ეფესოსში ცხოვრობდა“ (5. 15). 26.

სამოქმედო ანალებსისი უფრო ხშირია ტექსტში და წარმოდგენილია როგორც პირდაპირი, ასევე ირიბი მეტყველების სახით (პერტაია 2014: 54-58). მათ ფუნქციური დატვირთვა გააჩნიათ იმდენად, რამდენადაც გამოხატავენ მოქმედებას, რომელიც

ერთი პერსონაჟის მიერ მეორე პერსონაჟის ინფორმირებულობის შედეგად მიიღება (Smith 2007:23-29); Wesseling B. (1988:67-79). მაგალითად, როდესაც ანთეია ბავშვობის დროს გადატანილი სტრესულ გამოცდილებას იყენებს და თავს ბნედიანად მოაჩვენებს ერთ-ერთ კაცს, როცა იტალიაში მეძავად გაყიდიან (5. 7. 4-9). ანთეიას საძებრად წასული ჰაბროკომესი მიადგება „მამულს, სადაც ანთეია ცხოვრობდა მწყემს ლამპონთან, რომელსაც ის ცოლად მანტომ გადასცა. მან ლამპონის სანაპიროზე გაიყვანა და ჰკითხა, რამე თუ სმენოდა ტირელი ქალის შესახებ. მწყემსმა უთხრა, რომ იმ ქალს ანთეია ერქვა; ასევე, უამბო ქორწინების შესახებ და თუ როგორ პატივს სცემდა ცოლს; უამბო მირისის სიყვარულის და ქალის სასიკვდილო განაჩენის, კილიკიაში გამგზავრების შესახებ. ასევე უთხრა, რომ ქალი ვინმე ჰაბროკომესს ახსენებდა. ჰაბროკომესმა მას თავისი ვინაობა არ გაუმხილა და გარიჟრაჟზე კილიკიაში გაემგზავრა იმ იმედით, რომ იქ ანთეიას იპოვიდა” (2. 12. 23).

ლონგოსი. „მწყემსური ამბავი დაფნისისა და ქლოეს შესახებ“ (ახ. წ. II ს.). ტექსტის დაწერის თარიღი დაუდგენელია. ავტორის მიერ წარმოდგენილი ნარატივის სიუჟეტი ძვ. წ. V-IV ს-ში ვითარდება, მაგრამ ტექსტში არ მოიპოვება არავითარი ალუზია ისტორიულ მოვლენებზე, პერსონაჟებზე, რაც ზუსტი თარიღის განსაზღვრას შეუძლებდა. ექსპლიციტური დეტალების არქონის მიუხედავად, სტილის, შინაარსის და კონკრეტულ ტექსტებთან პარალელების გავლების შედეგად ვარაუდობენ, რომ ნაწარმოები ახ. წ. II საუკუნის დასასრულსა და III საუკუნის დასაწყისში დაიწერა (Hunter 1983; Anderson 1993).

რომანი ოთხი წიგნისაგან შედგება. რომანს ორი მთავარი გმირი ჰყავს - დაფნისი და ქლოე და, როგორც სხვა რომანები, მოერეხარისხოვან პერსონაჟთა სიმრავლევ შეინიშნება. ესენი არიან: ძაღლები, რომლებმაც ქლოას ხელში ჩასაგდებად მგლის ტყავში გამოწყობილი დორკო დაკბინეს და მთავარი გმირი გადაარჩინეს (1. 21); ხარები, რომლებიც დორკოს გარდაცვალების გამო ბლადნენ და აქეთ-იქით ეხეთქებოდნენ (1. 29); მაცნე ევდრომი, რომელმაც მეორე ბატონის ჩამოსვლა დააანონსა. რთველი რომ დამთავრდება, ბატონს ჩამოვუყვანო. აქაც მკითხველი

ინტრიგას ხედავს (4. 5); სიუჟეტს ძაბავენ ტვიროსელი მეკობრეები, რომლებმაც დაფნისი და დორკოს ხარები გაიტაცეს. დაფნისისა და ქლოას სიყვარულს კიდევ ერთი განსაცდელი ემატება მათი მეშვეობით (1. 28); ამავე ფუნქციას ასრულებს ლამპისი, რომელმაც ქლოასგან საპასუხოდ სიყვარული ვერ მიიღო და გადაწყვიტა, დაფნისისა და ლამონისთვის ბაღი გაენადგურებინა, რათა მათ ბატონი გაბრაზდებოდა. იგი ერთგვარი ხელისშემშლელი ფაქტორია მთავარი გმირების ერთად ყოფნისთვის (4. 7).

მთავარი გმირის დამხმარეა მწყემსი ლამონი, რომელმაც ნახა, თუ როგორ აწოვებდა ძუძუს თხა ახალშობილ ბავშვს. ლამონი გადაწყვეტს, ჩვილი თან წაიყვანოს. ცოლს უამბობს, რაც ნახა და გადაწყვეტენ, მას დაფნისი დაარქვან. მთავარი გმირის გადარჩენაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ლამონსა და მის ცოლს (1. 3); საინტერესოა მეცხვარე დრიასი, რომელმაც მიტოვებული გოგონა იპოვა. ახალშობილს ცხვარი ძუძუს აწოვებდა და უვლიდა. მეცხვარე დრიასიც გადაწყვეტს, გოგონა სახლში წაიყვანოს, ცოლს მომხდარს უამბობს და ქალიც სიხარულით თანხმდება ბავშვის აღზრდას. გოგონას ქლოას დაარქმევენ. დრიასის ფუნქციასაც მთავარი გმირის გადარჩენა წარმოადგენს (1. 6).

საინტერესო პერსონაჟები არიამ ასევე: ხარების მწყემსი ფილატესი, რომელიც მეთიმნელმა მონადირეებმა მსაჯულად აირჩიეს. ფილეტასმა დაიფიცა, რომ არც დაფნისსა და არც მის თხებს არავითარი ბრალი არ უდევთ მეთიმნელთა ქონების დაკარგვაში, ამაში დამნაშავენი მხოლოდ ზღვა და ქარი არიანო. გმირის დაცვას ისახავს მიზნად მწყემსის სიტყვები, მისთვის ბრალის ჩამოშორებას (2. 16); ეროსი, რომელიც სიზმრად მოევლინება დრიასსა და ლამონს და ეტყვის: „ვაჟმა ამიერიდან თხის არვე უნდა მწყემსოს, გოგონამ კი - ცხვრის ფარაო“. ეროსის ფუნქცია ისაა, რომ მთავარ გმირებს ერთნაირი ბედი არგუნოს, ერთ გარემო-პირობებში ცხოვრება, რათა მათ ერთმანეთის ნახვა შეძლონ და გრძნობა გაუჩნდეთ ერთმანეთის მიმართ (1. 7); მწყემსი, რომელმაც ქლოასთან ერთად ორმოში ჩავარდნილი დაფნისი გადაარჩინა (1. 12); დორკო, რომელმაც სიკვდილის წინ ქლოას დაფნისის გადარჩენის ხერხი ასწავლა (1. 29); სამი ნიმფა, რომლებიც სიზმარში ნახა დამწყურებულმა დაფნისმა. მათ გმირს

უთხრეს, ხვალ ქლოა შენთან დაბრუნდება თხა-ცხვართ, ფარასა და არვეს კვლავ ერთად მომწყემსავთ და სალამურსაც ერთად დაუკრავთო. ნიმფების ფუნქცია დაფნისის დახმარება, მისთვის სევდის გაქარვებაა. ისინი კაცს იმედს უსახავენ და მომავლის რწმენით ავსებენ (2. 23); პანი, რომელიც სიზმრად ევლინება მეთიმნელთა მეთაურს, ბრიაკისის და ეუბნება, ზღვაში ჩაგახრჩობთ, თევზების ლუკმად გაგხდით, თუ ნიმფებს დაუყოვნებლივ არ დაუბრუნებ ქლოასო. მეთაური თანხმდება (2. 27); ასტილოსი, რომელმაც ლამპისის დანაშაული საკუთარ თავზე აიღო და თავის ცხენებს დააბრალა, ყვავილები დაღეწეს და მიწა გათელესო. იგიც ეხმარება მთავარ გმირს, დანაშაულს აშორებს (4. 10).

მიუხედავად მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა სიმრავლის და ფუნქციური დატვირთვისა, შეიძლება ითქვას, რომ „ლონგოსის მეორეხარისხოვანი გმირები მოკლებული არიან ინდივიდუალობას და ნაკლებად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან (კობახიძე წიგნში: ანტიკული ლიტერატურა 2005: 249; Pandiri1985:146-153)“.

4.3. რომაული მხატვრული პროზის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები პეტრონიუსი. „სატირიკონი“ (ახ.წ. I ს.)

შუასაუკუნეების ხელნაწერებმა შემოგვინახა რამდენიმე ფრაგმენტი პეტრონიუსის ვრცელი რომანიდან, რომელიც წარმოადგენს ანტიკური ლიტერატურის ერთ-ერთ ყველაზე ორიგინალურ ძეგლს. მხოლოდ ერთეულმა ლიტერატურულმა თხზულებებმა თუ გააღვიძა მეცნიერთა და მკითხველთა ისეთი ინტერესი, როგორც ამ თავშესაქცევმა ლექსისა და პროზის ნაზავმა, რომელიც „სატირიკონის“ სახელით არის ცნობილი. ეს ის ძეგლია, რომელიც, მიუხედავად მისი ფრაგმენტულობისა, პოპულარობით ტოლს არ უდებს სხვა ლიტერატურულ შედეგებს, რომლებიც კლასიკურმა ანტიკურობამ უანდერძა თანამედროვეობას (Boyce 1991; Connors 1998).

ჩვენამდე მოღწეული ტექსტი შეიცავს სრული თხზულების მე-14 და მე-16 წიგნის

ნაწილებს და მთლიანად მე-15 წიგნს. შესაბამისად, არც ისე ადვილი იყო გვესაუბრა მეორეხარისხოვან პერსონაჟებზე ამ, ჩვენამდე არასრულად მოღწეულ ნაწარმოებში, მაგრამ გარკვეული წარმოდგენის შექმნა მაინც ვცადეთ. არც ის ვიცით, კიდევ გადახდათ თუ არა ახალი თავგადასავლები გმირებს, არადა, არც გამოცნობა შეგვიძლია. არც ერთი ეპიზოდი არ გვადლევს გასაღებს, არც ის ვიცით, წინ რა უძლოდა ყველაფერს და ვინ არის ენკოლპიუსი სინამდვილეში და საერთოდ, არის თუ არა „სატირიკონი“ რომანი დღევანდელი გაგებით, იმის თქმაც ძნელია (Plaza 2000:63-76).

ამბავს მოგვითხრობს პროტაგონისტი ენკოლპიუსი. იგი რომანის თითქმის ყველა ეპიზოდში გვხვდება, მასთან ერთად მთავარი გმირია გიტონი. ენკოლპიუსს მთელი რიგი უსიამოვნებანი გადახდება. თხრობის რიტმიც მუდმივად იცვლება. ზოგჯერ ავტორი სიტყვაძუნწია და შემჭიდროვებული, შესაბამისად, მოქმედება, რომელსაც ის აღწერს, თითქოს წყალივით მიედინება, ხოლო ხანდახან, თუნდაც წვეულების აღწერისას, ტემპი ნელი და დინჯია, აღსავსე უმნიშვნელო დეტალების დასახელებითაც კი (რატიანი წიგნში: ანტიკური ლიტერატურა 2005:381-387).

ნაწარმოების მთავარი გმირი არის ენკოლპიუსი, რომელიც თითქმის რომანის ყველა ეპიზოდში გვხვდება და ასევე, გიტონი. მეორეხარისხოვან პერსონაჟთაგან ყურადღებას იქცევენ: რიტორიკის მასწავლებელი, სახელად აგამემნონი, ვისთანაც არჩევს ენკოლპიუსი ორატორული ხელოვნების დაკნინების პრობლემას; ფათერაკების მოყვარული ასკილტუსი, რომელთან ერთადაც ენკოლპიუსი მოგზაურობს; სიმპატიური ახალგაზრდა გიტონი, რომელიც ორ წინა გმირთან ერთად სასიყვარულო სამკუთხედს კრავს; კვარტილა, ვნებიან სურვილებს აყოლილი ქალბატონი, რომელიც სამივეს ჩააბამს ღმერთ პრიაპოსისადმი მიძღვნილ რიტუალში; ტრიმალქიონი, რომელიც თვალშისაცემი სიმდიდრის პატრონია და მის სასახლეში მიმდინარე ნადიმი უზუსტესი უხვი დეტალებითაა გადმოცემული, თეატრალურადაა წარმოდგენილი ფუფუნება და მდაბიო გემოვნების შერწყმა. ენკოლპიუსს აქ პასიური როლი აქვს მიკუთვნებული, რადგან ჭარბობს მასპინძლის მეგობართა საუბარი; ევმოლპუსი, ხანშიშესული მოხეტიალე პოეტი, რომელიც დაუკმაყოფილებელი და

ხელმოცარულია ყველა სფეროში; რომელსაც დაუწერია პოემა ტროას ომის შესახებ და რომელთანაც, ასკილტუსის დაკარგვის შემდეგ, ახალი სასიყვარულო სამკუთხედი იკვრება; ხომალდის მესაკუთრე ვაჭარი ლიქასი, რომელიც ენკოლპიუსის დაუძინებელი მტერია და აქვს შურისძიების მიზეზი (ეს, ალბათ, მოთხრობილიც იყო ნაწარმოების დაკარგულ ნაწილში) და რომელიც ნავიდან გადავარდება; საეჭვო ზნის ქალბატონი – ტრიფენე, რომელიც ასევე იცნობს ენკოლპიუსს და ქარიშხლის ამოვარდნის შემდეგ, ნავში ჩახტომით შველის თავს. სულელურ მცდელობას – ერთმანეთი გაიხსენონ, კატასტროფამდე მიჰყავს ენკოლპიუსი და იგი უკვე ლიქასის შურისგებითაა აღვსილი. ევმოლპუსი სხვადასხვა ხრიკებით ცდილობს საქმის მოგვარებას, ერთ-ერთ ჯერზე კი მოგზაურებს დაწვრილებით უყვება ეფესოელი მატრონას უხამს ისტორიას. ამ დამაბული მოვლენების ფონზე, ამოვარდება ქარიშხალი: ლიქასი გემბანიდან გადავარდება, ტრიფენე ნავში ჩაჯდომით შველის თავს, გემი იძირება, სამეული კი ნაპირზე აღმოჩნდება.

პეტრონიუსის გმირებისთვის არ არსებობს მორალური ფასეულობები, ისინი არც ხორციელი სიყვარულის დაუფარავ გადმოცემას ერიდებიან, ხშირად სიყვარულის ობიექტები მამაკაცები არიან (George 1974:119-133). ამიტომაც არის, რომ მკვლევართა ნაწილი არ გამორიცხავს რომ „სატირიკონი“ არის ბერძნული რომანის ამაღლებული სიყვარულის პაროდია (Highet 1941:196-199).

რადგანაც ტექსტი ჩვენამდე სრული სახით არ მოსულა, არც მისი რომელიმე ჟანრისადმი მიკუთვნებაა უდავო, ჩვენ აქ შევჩერდებით და ვიტყვით, რომ პეტრონიუსთანაც, მიუხედავად ფრაგმენტულობისა, აშკარაა მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა რაოდენობრივი და ტიპობრი მრავალფეროვნება.

აპულიუსი. "ოქროს ვირი ანუ მეტამორფოზები" (ახ.წ. I ს.) ლათინურ ენაზე შექმნილი და ჩვენამდე სრულად მოღწეული ერთადერთი რომანია, რომელშიც მოთხრობილია ჯადოქრობის წყალობით ადამიანის ვირად გადაქცევის, სხვადასხვა სოციალური ფენების ადამიანთა ცხოვრების და ღმერთების შემწეობით, კვლავ ადამიანად გადაქცევის ამბავი.

მსოფლიო ლიტერატურაში არაერთი პერსონაჟია, რომლებიც საკუთარ თავთან, საზოგადოებასა თუ სამყაროსთან შეურიგებლობის, ან, უბრალოდ, ცნობისმოყვარეობის გამო, სხვად გადაიქცევიან. ეს ტრანსფორმაცია ხან გაცნობიერებულია, ხან – არა (მაგალითად, ლუციუსის შემთხვევაში), ხან ილუზიურია, ხან კი - ნამდვილი. ეს ზღაპრისეული, მითოლოგიური გარდასახვანი რეალისტურ თხრობას მაგიური, ჯადოსნური ელემენტებით ამდიდრებენ, მწერლის სათქმელს სიღრმეს სძენენ და მკითხველზეც წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენენ. სხვად გარდასახვის მისტიერიას აქვს, როგორც ზედაპირული იმპულსები, სხვადასხვა ტიპის საბაზი, მაგალითად, კონკრეტული კონფლიქტი საკუთარ თავთან, საზოგადოებასთან, სამყაროსთან, ასევე არაცნობიერიც, რაც გულისხმობს იმას, რომ ადამიანი დაბადებით გამოეყო ბუნებრივ სამყაროს და ახლა კვლავ უბრუნდება იმ წილს. გარდასახვის გზით ცოდვის გამოსყიდვა აქტუალურია ინდურ-ბუდისტურ რელიგიებში. ბერძნული მითოლოგიის სამყაროში ბევრია არსება, რომლებიც ადამიანისა და ცხოველის შერწყმას წარმოადგენენ (კენტავრი, ნიმფა, ქალთევზა, ქიმერა).

მთავარი, რაც ანტიკური რომანის მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს განასხვავებს სხვა ჟანრის პერსონაჟებისგან, არის ის, რომ ხშირად, სხვა ჟანრების პერსონაჟები არიან მითოლოგიური, ან ისტორიული და ხდება მათი რეინტერპრეტაცია (Anderson 1994: 48-51). მხატვრული პროზის პერსონაჟები კი მხოლოდ გამოგონილია და ახალი, საინტერესო სახის შექმნა გაცილებით ძნელია. ქვემოთ ვნახოთ, როგორ ახერხებს ამას აპულეიუსი თავის რომანში „ოქროს ვირი“.

არ შეიძლება მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს მივანიჭოთ გარკვეული დამოუკიდებლობა ტექსტთან მიმართებაში, ან დავიყვანოთ გარკვეულ პასაჟებამდე (Graverini 2012: 78-81). მათ უნდა მოვუძებნოთ ზუსტად განსაზღვრული ფუნქცია მთავარ გმირებთან მიმართებით (Frangoulidis 2008). ასე, მაგალითად, აპულეიუსის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ხშირად არიან მთავარი გმირის მეტამორფოზის და ქალაქით დაინტერესების მიზეზნი. რომანში ასეთი პერსონაჟები არიან: ფოტიდა,

რომელიც ლუციუსს უყვარს და რომელიც გმირს უყვება, როგორია ბატონის მეუღლე, პამფილე - ცბიერი ჯადოქარი და რამდენი სიავის ჩადენა შეუძლია მას. ფოტიდა ეუბნება ლუციუსს, მოსვლისთანავე, გაშმაგებული აიასის მსგავსად, როგორ მხნედ იშიშვლა მახვილი, იმ განსხვავებით, რომ აიაქსი თავს დაესხა ცოცხალ პირუტყვებს და მთელი ფარა ამოხოცა, ის კი გაცილებით გულადი აღმოჩნდა და მისი ხმლის ქვეშ სული დალია სამმა გაბერილმა ტიკმა (აპულ. ოქრ.ვირ. 3, 18). ფოტიდა საინტერესოა იმითაც, რომ იგი გმირს საიდუმლოდ დაასწრებს ქალბატონის ჩიტად გარდასახვას. ლუციუსი ფოტიდას ჯადოსნურ მალამოს გამოსტყუებს და ტანზე წაისვამს, მაგრამ ჩიტის ნაცვლად, ვირად გადაიქცევა. სწორედ ფოტიდას წყალობით ხდება მთავარი გმირის გარდასახვა (აპულ. ოქრ.ვირ. 3, 21); არისტომენე (ლუციუსის თანამგზავრი), რომელსაც სიზმარში ქალი უყვება, თუ როგორია მბრძანებელი დედოფალი, საყვარელი, რომელმაც უღალატა, როგორ აქცია თახვად, მეზობელი მიკიტანი - ბაყაყად, მოსამართლე - ცხვრად, მისი ერთ-ერთი საყვარლის ცოლს, რომელმაც იგი ცუდად მოიხსენია, ქალმა მუდმივი ორსულობა მიუსაჯა, ნაყოფი შეუჩერა და ეს საცოდავი რვა წელი მუცლით დამძიმებული, დადიოდა, თითქოს სპილო უნდა შობოსო. მთავარი გმირი ამ ყველაფერს ისმენს, ქალის სიტყვები მის გაკვირვებას იწვევს, ცოტათი აშინებს კიდევ, თუმცა შიშთან ერთად, დიდ ცნობისმოყვარებასაც აღუძრავს (აპულ. ოქრ.ვირ. 1,9); ტელეფრონი, რომელიც ბირენას სახლში მისულ ლუციუსს უყვება ამ ქალაქში (ლარისაში) არსებულ უცნაურ შემთხვევებზე. მაგალითად მოჰყავს, რომ აქვს საკუთარი თვალით ნანახი, როგორ ყარაულობენ მიცვალებულებს. თუ ჭირისუფალს მკვდრის სხეული მთელი არ ჩაბარდა, ყარაული ვალდებულია, თავად მოიჭრას საკუთარი სახიდან ესა თუ ის ნაკვთი და მიცვალებულს შეუვსოს. ტელეფრონი კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის ლუციუსის ამ ქალაქში ჩამოსვლას (აპულ. ოქრ.ვირ.2, 22).

თანამედროვე ლიტერატურის თეორეტიკოსები ბევრს მსჯელობენ იმის შესახებ, რომ თავი აარიდონ პერსონაჟის ხასიათის ენას და ყურადღება გაამახვილონ გმირის კონცეფციაზე, რომელიც ორიენტირებული იქნება ე.წ. აზრების კითხვაზე, მით

უმეტეს, ეს გამართლებული იქნება მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების მიმართ. „აზრების კითხვა“, ჩვეულებრივ, გულისხმობს სხვა ადამიანის აზრების, ემოციების ან განზრახვების გარჩევის ან გაგების უნარს, შესაძლებლობას, მათ გარეშე ნათლად გამოხატოს ისინი ვერბალური ან არავერბალური კომუნიკაციით. ეს არის კონცეფცია, რომელიც ხშირად ასახულია სამეცნიერო ფანტასტიკურ, პარანორმალურ და ფანტასტიკურ ლიტერატურაში, სადაც პერსონაჟებს აქვთ ზებუნებრივი, ან მოწინავე ტექნოლოგიური ძალები, რაც მათ საშუალებას აძლევს სხვების აზრებსა და გრძნობებზე ჰქონდეთ წვდომა (Finkelpearl1998; Walsh 1999; Schlam2019).

სინამდვილეშიც, გონების კითხვა, როგორც ეს გამოსახულია მხატვრულ ლიტერატურაში, არსებობს. ზოგიერთ ადამიანს შეუძლია წაკითხოს ერთმანეთის აზრები ისე, როგორც ეს ხშირად არის ასახული ფილმებში, ან წიგნებში. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ზოგჯერ შეგვიძლია გამოვიცნოთ, თუ რას ფიქრობს, ან გრძნობს ვინმე, მათი გამონათქვამების, სხეულის ენისა და სიტყვიერი ნიშნებიდან გამომდინარე, მხოლოდ ზოგიერთს შეუძლია პირდაპირ წვდომა სხვა ადამიანის აზრებსა და შინაგან განწყობაზე (დაწვრ. იხ. Pasetti2007:123-124; Moreschini2016:2024-2025).

თუმცა, არსებობს უწყვეტი სამეცნიერო და ტექნოლოგიური განვითარება, რომელიც დაკავშირებულია ტვინ-კომპიუტერის ინტერფეისებთან (BCI) და ნეიროვიზუალიზაციასთან, რომლებსაც შეუძლიათ ტვინის აქტივობის შესახებ ინფორმაციის მიწოდება და, გარკვეულწილად, აზრების ან განზრახვების ინტერპრეტაციის გადმოცემა. მიუხედავად ამისა, ეს ტექნოლოგიები შორს არის იმისგან, რომ შეძლონ აზრების წაკითხვა ისე, როგორც ეს ჩვეულებრივ მხატვრულ ლიტერატურაშია გამოსახული. ისინი, ძირითადად, გამოიყენება სამედიცინო მიზნებისთვის, კვლევისთვის და, ზოგიერთ შემთხვევაში, შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირთა დასახმარებლად.

„გონების კითხვა“ გულისხმობს ზებუნებრივ, ან მოწინავე ტექნოლოგიურ უნარს სხვების აზრებსა და ემოციებზე წვდომისათვის, მაშინ როცა სინამდვილეში ის რჩება კონცეფციად, რომელიც არსებობს ფანტასტიკური ფორმით. საინტერესოა, რომ

აპულეიუსთან ასეთი რამდენიმე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია. ესენია: ტელეფრონი, რომელიც შორიდან გრძნობს, რას ფიქრობს ესა თუ ის გმირი; პანთია, რომელიც უსიტყვოდ ხვდება ლუციუსის განზრახვას ამა თუ იმ სიტუაციაში; არისტომენე, რომელსაც ადამიანების აზრების წაკითხვა შეუძლია (აპულოქრ.ვირ. 2, 13-15; 3, 25-28; 7, 36).

ჩვეულებრივ, მხატვრულ ტექსტში პერსონაჟების სახელები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ. ისინი, ზოგჯერ, პიროვნების სოციო-ფსიქოლოგიურ მახასიათებელს წარმოადგენენ, ზოგჯერ კი, ხასიათის კონკრეტული ნიშნის, გარეგნობის, ქცევის, ჩვევების მიხედვით გვაჩვენებენ ამა თუ იმ გმირს. ამ ტიპის პერსონაჟების გარდა, ნაწარმოებში გვხვდებიან ისეთი გმირები, რომელთაც კონკრეტული მაიდენტიფიცირებელი ნიშნები არ გააჩნიათ და ისინი სახელებით არ არიან მოხსენიებული, თუმცა, ფუნქციური თვალსაზრისით, საკმაოდ საინტერესო პროდუქტს წარმოადგენენ როგორც თავად ავტორისთვის, ასევე, მკითხველისთვის. აპულეიუსის რომანში „ოქროს ვირი“ ამ ტიპის მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს განეკუთვნებიან: ორი ქალი, რომელთაგან ერთ-ერთი მეორეს (პანთიას) მთავარ გმირზე მიუთითებს, ეს კაცი, ახლა რომ იატაკზე ცოცხალ-მკვდარი აგდია, ჩემთვის მოყენებული შეურაცხყოფისთვის მალე დაისჯებაო. ქალის სიტყვებით, მკითხველი ხვდება, რომ მთავარ გმირს რაღაც საფრთხე მოელის. სიუჟეტი იძაბება, ინტრიგა ჩნდება (აპულ. ოქრ.ვირ. 1, 12).

აპულეიუსის რომანში ძალიან საინტერესო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია მასა, ადამიანების ჯგუფი სხვადასხვა ფუნქციებით მთავარი გმირის მიმართ. მაგალითად, ყაჩაღები, რომლებიც ვირად გადაქცეულ ლუციუსს სცემენ და მძიმე ტვირთს ჰკიდებენ. ამ დროს ლუციუსი იაზრებს, თუ რამდენად უსამართლოა ადამიანი ცხოველის მიმართ. ეს ფაქტი ხელს უწყობს გმირის სრულყოფას და მისი მსოფლმხედველობის ცვლილებას (აპულ.ოქრ.ვირ. 3,28).

აპულეიუსის რომანში ემოციების გამომწვევ მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა საკმაოდ დიდი რაოდენობა გვხვდება. ვირის აღელვებას იწვევს ხშირად იწვევს

ადამიანების უსამართლო სიტყვები და პროტესტის გრძნობა უჩნდება ცილისმწამებელთა მიმართ (აპულ.ოქრ.ვირ. 7, 3; 8, 18;).

ცალკე გვინდა გამოვყოთ ე.წ. სიუჟეტის დამძაბველნი, რომლებსაც რომანში ბევრი არაფერი ფუნქცია აქვთ, მაგრამ უმნიშვნელოდ გამოჩენის დროსაც კი ახერხებენ სიუჟეტის დამაბვას. ასე მაგალითად: სოფელში მოხვედრილ ვირს პატრონებთან ერთად ერთმა მოხუცმა უთხრა, თქვენ ახლა საჭმელ-სასმელზე ან რაიმე დასვენებაზე ფიქრობთ, ნუთუ არ იცით, სად იმყოფებითო? კაცის სიტყვები ძაბავს სიუჟეტს (აპულ.ოქრ.ვირ. 8, 19); მექისქვილე, რომელმაც ვირი (ლუციუსი) იყიდა, გაუსაძლისად ამუშავებდა მას (აპულ.ოქრ.ვირ. 9, 11); მეწისქვილეს გარყვნილი ცოლი მსახურებს ავალეზდა, გათენებისთანვე ვირი წისქვილის დოლაბზე შეებათ და მისი თანდასწრებით რაც შეიძლება მაგრად ეცემათ ვირი (აპულოქრ.ვირ. 9, 15); ჯარისკაცი, რომელმაც ვირი მებოსტნეს წაართვა, სასტიკად ექცეოდა ვირს, სცემდა და ამუშავებდა (აპულ.ოქრ.ვირ. 9, 39) და სხვა.

როგორც ვხედავთ, იმ პერსონაჟებთან ურთიერთობაში, რომლებიც კონკრეტული სახელებით არ არიან წარმოდგენილნი და სხვადასხვაგვარ ფუნქციას ასრულებენ, ლუციუსი უკეთ იმეცნებს სამყაროს, ის არაერთგზის განიცდის ტანჯვას, ხდება ადამიანთა სიხარბის თვითმხილველი და განმცდელი და მხოლოდ ერთ შემთხვევაში (ძმებთან ურთიერთობისას) ხდება სამართლიანობის შემსწრე. მიუხედავად იმისა, რომ ლუციუსს სათავგადასავლო გზაზე უამრავი „მტერი“ ჰყავს და ძალიან ბევრი დაბრკოლება ელოდება წინ, მიზნის მიღწევის იმედს (დაუბრუნდეს თავდაპირველ მდგომარეობას) მაინც არ კარგავს. ამ უკანასკნელს მას მფარველი ისიდა შთაუნერგავს, რაც გმირში მოტივაციას აღვივებს (აპულ.ოქრ.ვირ. 11, 5).

მთავარი გმირისთვის ტკივილის მიმყენებელი მეორეხარისხოვანიპერსონაჟები, ადამიანებთან ერთად, ზოგჯერ, ცხოველებიც არიან: ძაღლები, რომლებიც დასაკუწად მიუსია ვირს (ლუციუსს) მებაღის მეუღლემ, ქმრის შურისძიება გამო (აპულ.ოქრ.ვირ.4. 3); მეორე ვირი, რომელიც წინასწარ მიხვდა ლუციუსის გეგმას და დაღლილობა მოიგონა, მიწაზე გაიშლართა და მკვდარივით წამოწვა. ეს ვირი

ხელისშემშლელ ფაქტორს წარმოადგენს ლუციუსისთვის, რათა თავი დააღწიოს მძიმე დავალების შესრულებისგან (აპულ.ოქრ.ვირ. 4, 4); ღონიერი ულაყები (ცხენები), რომლებიც სანავარდოდ ველზე გასულ ვირადქვეულ ლუციუსს დევნიდნენ. ერთი წინა ფეხებით სცემდა, მეორე უკანა ქაჩაჩებით წიხლავდა და მესამე ბოროტი ჭიხვინით ემუქრებოდა, ყურებდაცქვეტილი და კბილებდაკრეჭილი კბენდა და საფრთხეს უქმნიდა (აპულ. ოქრ.ვირ. 7, 16).

ზოგჯერ, პირიქით, აფრთხილებენ მთავარ პერსონაჟს მოსალოდნელი საფრთხის შესახებ. ასეთები არიან: კეთილი პანთია, რომელმაც პირველ ქალს მთავარი გმირისა და სოკრატეს დაფლეთვა და დასაჭურისება შეახსენა და მთავარი გმირისთვის მოსალოდნელ საფრთხეზე მიანიშნა (აპულ.ოქრ.ვირ. 1, 13); ერთ-ერთ სოფელში ლუციუსის მასპინძელს გლეხმა ირმის შაშხი გამოუგზავნა. მზარეულმა იგი კარზე ჩამოჰკიდა და მონადირე ძაღლმა მოიპარა. ქალს თავის მოკვლა სურდა ბატონის შიშის გამო. ქმარმა კი ლუციუსზე მიათითა, წაიყვანე ეს ვირი, დაკალი და დაკარგულის მსგავსი შაშხი გააკეთეო. ლუციუსს შიში იპყრობს და ფიქრობს, როგორ გადარჩეს (აპულ.ოქრ.ვირ. 8, 31); ბირენა, რომელიც ეუბნება ლუციუსს: „მვირფასო ლუციუს, ვძრწი და ვშიშობ შენთვის, როგორ მინდა ღვიძლი შვილივით ხიფათისაგან გიხსნა“. ქალი აქვე ამბობს, რომ ლუციუსის მასპინძლის, მილონის, ცოლი, პამფილე, ავხელობს და ბოროტმოქმედურ ჯადოებს აკეთებს. ყველა სიავესთან ერთად, ბირენას თქმით, პამფილე ახალგაზრდა ლამაზ ვაჟკაცებსაც ხშირად აცდუნებს და ღუპავს, ხოლო ურჩებს რაიმე საგნად ან პირუტყვად აქცევს. ბირენას სიტყვები სიუჟეტს ძაბავს და მთავარი გმირის ამბის სახიფათო მომავალზე აკეთებს მინიშნებას (აპულ.ოქრ.ვირ.2, 5).

შეიძლება ითქვას, რომ მთავარ გმირთან მიმართების თვალსაზრისით, აპულეიუსის რომანში „ოქროს ვირი“ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს განსხვავებული ფუნქციები აკისრიათ, მაგრამ მხატვრულ ტექსტში მათი შემოყვანის მიზანი მაინც ერთია: მთავარი გმირის უკეთ წარმოჩენა, მისი ხასიათის გახსნა, მისი გამჭრიახი გონების ხაზგასმა და გმირის მიმართ მკითხველის სიმპათიის, ან ანტიპათიის გამოვლენა.

ამგვარად, ჩატარებული კვლევისა და ანალიზის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ: აპულიუსის რომანის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები თანდათან ყალიბდებიან, სიუჟეტში შემოყვანიდან მათი გამოჩენის (დროის) ამოწურვამდე. ამ პერსონაჟთა ავტორისეული დახასიათება დინამიური პროცესია და ყოველთვის არის უბრალოდ ცალკეულ დეტალთა ჯამზე მეტი, რომელშიც ჩართულია მკითხველი, რომელიც იღებს ახალ-ახალ ინფორმაციას მთავარ გმირთან მიმართებაში (შდრ. Anderson 1984).

ამ პერსონაჟთა დახასიათება, ავტორთან ერთად, მკითხველის კომპეტენციაცაა. აპულიუსის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები წარმოდგენილი არიან მრავალფეროვანი მეთოდებით - შედარების, საუბრის, მოლაპარაკებების, დაბალანსების, შფასება-გადაფასების, მინიშნებების გზით. ამავე დროს, ისინი, ძირითადად, ყურადღებას ამახვილებენ კითხვებზე - ვინ, როდის, როგორ. ხშირად, მათი დახასიათება გააზრებულია, როგორც რთული თხრობითი სტრატეგია. ამ პერსონაჟების წარმოდგენის გზა არ არის მარტივი და ხშირ შემთხვევაში, ეყრდნობა ღიაობას, იმპილიციტური სიზუსტის/გამოკვეთის და ინტერტექსტუალური ასოციაცია/დისოციაციის სტრატეგიებს.

ბოლოს, შევხებით საკითხს, რამდენად შეიძლებოდა ანტიკური რომანის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი გამხდარიყო საზოგადოების მხრიდან მიზანძვის ობიექტი? რამდენად ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა რომანში მაგალითად, ემანსიპირებული ქალის წარმოდგენა, როგორ გახდა იგი ბრძოლისუნარიანობის, გამჭრიახობის, თუ მამაკაცზე აღმატების წყალობით პარადიგმა, ნიმუში ემანსიპირებული არსებისა მკითხველი ქალებისათვის, როგორ განაზოგადა და გამოიყვანა რომანმა უბრალო ქალები დაჯილდოებული იმ თვისებებით, რომლებითაც ისინი მამაკაცებს გაუტოლდნენ?

ანტიკურ რომანში ფიგურირებს ქალის რამდენიმე ტიპი, რომელთაც ფემინისტები შეიძლება ვუწოდოთ. უპირველესად, ეს ეხება მთავარ მოქმედ გმირებს, მაგალითად, ჰელიოდოროსის „ეთიოპიკაში“ ქარიკლეს, რომელსაც ცხოვრების წესიც კი მამაკაცური აქვს - ჯირითობს, ნადირობს, იბრძვის. ამასთან, ხშირად თეაგენეზე

უფო გამჭრიახია; კრიტიკულ სიტუაციაში მზად არის, აიღოს ხმალი და თავად გაუსწორდეს ეთიოპელებს (21,129). თუმცა, ამავე ნაწარმოებში გვხვდება მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ქალები იმავე თვისებებით - დენეტე, რომელსაც შეუძლია თავის ჭკუაზე ატაროს მამაკაცები, შური იძიოს ურჩებზე; თისბე, მონა ქალი, რომელსაც შეუძლია მამაკაცთა მოტყუილება და თავის ჭკუაზე ტარება; როდოპიდა, ქალი „ჭირად მოვლენილი“ მამაკაცებისთვის, რომლებსაც სჯერათ, რომ დემონი გამოეცხადათ მისი სახით.

აქილევს ტატიუსის რომანში „ლევკიპე და კლიტოფონი“ მთავარი გმირი ქალი, ლევკიპა უფრო თამამია, პრაქტიკული, საზრიანი, ვიდრე მშიშარა კლიტოფონი. მაგალითად, იგი მამაცურად იგერიებს ფერსანდრეს შემოტევებს; ვერ უძლებს მონობას და ამბობს: „მოიტანეთ რკინა, აგერ, ჩემი კანი და დაჭერთ; მოიტანეთ ბორკილები - აგერ, ჩემი ხელები; მოიტანეთ ცეცხლი, დამწვით, მაგრამ ძალადობას და მონობას არასდროს შევეგუები (34). ამავე რომანში არიან მსგავსი თვისებების მატარებელი ქალები - ფისინესი, ლოსინე, კარასესი და სხვა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომლებსაც ასევე შეიძლება ჰქონდეთ პრეტენზია მამაკაცებთან თანასწორუფლებიანობაზე.

ამდენად, ანტიკური რომანის მეორეხარისხოვანი ქალი პერსონაჟებიც, ისევე, როგორც მთავარი გმირები, მამაკაცებთან გათანაბრებულნი არიან მრავალი თვისებით და ადგილით საზოგადოებაში. ვფიქრობთ, პარადიგმა, მიბაძვის ობიექტები, მთავარ პერსონაჟებთან ერთად, აუცილებლად ისინიც გახდებოდნენ მკითხველი ქალებისათვის.

ანტიკურ მხატვრულ პროზაში მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ისეთივე სიმრავლე და მრავალფეროვნებაა, როგორც ანტიკურ ეპოსში, თუმცა ამ უკანასკნელით ოდნავ ჩამორჩება რომანი ეპოსს, რადგან რომანში არა ადამიანი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები შედარებით ნაკლებად გვხვდება.

თამამად შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ ანტიკურ მხატვრულ პროზაში, ზოგჯერ, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები უფრო საინტერესონი არიან, ვიდრე მთავარნი,

რომელთა დაუსრულებელ და ხშირად, მომაბეზრებელ ერთფეროვნებას სწორედ მეორეხარისხოვანი გმირები ამრავალფეროვნებენ - ისინი ძაბავენ სიტუაციას, ქმნიან კვანძს და ხშირად, თავადვე იღებენ მონაწილეობას კვანძის გახსნაში, თესვენ ცრუ ან ნამდვილ მოლოდინს, შემოაქვთ თხრობაში მრავალი ფერი, ინტრიგა, დამაბულობა, რომლის წყალობითაც, ამბავი ინარჩუნებს დასასრულამდე მკითხველის ინტერესს. რომ არა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, თავიანთი საკმაოდ საკვანძო ფუნქციებით, ანტიკური რომანი დაემსგავსებოდა ბულვარულ, გასართობ, არაფრისმთქმელ ჟანრს, სადაც მთავარი გმირების გამოგონილი თავგადასავალი თვითმიზანი გახდებოდა, ხოლო მთავარი გმირი - უინტერესო თოჯინა ავტორის და მკითხველის ხელში.

დასკვნა

ჩატარებული კვლევისა და ანალიზის შედეგად, გავაკეთეთ შემდეგი ზოგადი ხასიათის დასკვნები:

ლიტერატურული პერსონაჟი, მიუხედავად იმისა, მთავარია იგი თუ მეორეხარისხოვანი, საკმაოდ რთულად ასახსნელი ფენომენია. ლიტერატურული ხასიათი ძნელია იყოს განსაზღვრული და აღქმული, როგორც ტექსტის გამოკვეთილი, ავტონომიური, ან ჰომოგენური ნაწილი და არც მისი დაყვანა არის შესაძლებელი პასაჟების ფიქსირებულ რაოდენობამდე. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის შესწავლა აუცილებლად ბადებს კითხვებს კონცეპტუალიზაციაზე და როგორც აღმოჩნდა, იგი გადამწყვეტი კონცეფციაა ლიტერატურული მახასიათებლების შესახებ უახლეს სამეცნიერო შრომებში.

ანტიკურ ლიტერატურაში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი უნდა განვიხილოთ, როგორც კულტურულად განსაზღვრული ფენომენი და არასწორი იქნებოდა თანამედროვე კონცეპტუალური ლექსიკის გამოყენება, უბრალოდ ტრანსპონირება, თავისი ყველა ნაგულისხმევი ასოციაციებით, ძველბერძნულ და რომაულ კონტექსტში. რაც მთავარია, არც ერთი უძველესი ტერმინი არ გვთავაზობს თანამედროვე „პერსონაჟის ცნების“ პირდაპირ ეკვივალენტს, ან მასთან დაკავშირებულ ტერმინებს, როგორცაა „ინდივიდუალურობა“, „პიროვნება“, „თვით“, ანუ „იდენტობა“, რომლებიც მეტ-ნაკლებად არის დატვირთული თანამედროვე ერთადერთობის, უნიკალურობის და ორიგინალურობის კონოტაციებით.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ანტიკურ ლიტერატურაში შეიძლება ატარებდეს მნიშვნელოვან ფუნქციას, ან მხოლოდ ტექნიკური საშუალება იყოს და მეტი არაფერი. მისი მნიშვნელობა ნაწარმოებში ხშირად განისაზღვრება შესაბამისობით, ჯერ ერთი, ზოგად კონცეფციასთან და მეორეც, ზოგად სტილთან, ვინაიდან იგი ეხმარება

ზოგადი აზრის ამოცნობას. რაც უფრო ორიგინალურია მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, მით უფრო ცუდია, თუ ის თავის ადგილზე არ აღმოჩნდება.

ანტიკურ ლიტერატურაში დაყოფა მხატვრულ და არამხატვრულ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს შორის, მნიშვნელოვანწილად რთულდება, რადგან რამდენიმე ჟანრში გამოსახულია პერსონაჟები მითიდან, ისტორიული პირების მსგავსად. ასეთ მითოლოგიურ ფიგურებს აქვთ მახასიათებლების წინასწარ განსაზღვრული ნაკრები, რომელიც ზღუდავს ავტორებს, მაგრამ ანტიკური ეპოქის ავტორები ყოველთვის ცდილობენ, დაარღვიონ ეს შეზღუდვები და თავადვე გადაწყვიტონ, ისე როგორც მთავარი პერსონაჟების დროს, რა ინტერპრეტაციები შესთავაზონ მკითხველს. მითოლოგიური პერსონაჟები თითქმის ყოველთვის (და რეალური პერსონაჟები ხშირად) ტრანსტექსტუალურია და მათი დახასიათება დამოკიდებულია მათსავე ურთიერთობაზე წინამორბედებთან ამავე სახელებით.

ანტიკურ ლიტერატურაში მეორეხარისხოვან პერსონაჟს ყველა ძირითადმა ჟანრმა მიმართა და ყველა შემთხვევაში იგი დამუშავდა ამა თუ იმ ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე.

ეპოსში, რომელიც, არსებითად, წარმოადგენს სამყაროს, მისი მრავალმხრივი ურთიერთმიმართების პოეტური მოდელირების ცდას, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, როგორც წესი, წარმოგვიდგება, როგორც ეპიკური სისტემის ერთ-ერთი, არა განმსაზღვრელი, მაგრამ საკმაოდ მნიშვნელოვანი ელემენტი. მაგალითად, ჰომეროსთან და მის შემდგომდროინდელ ეპოსში, ისინი გვაწვდიან ისეთ საკვანძო ინფორმაციას, როგორიც არის ტროას დაცემა და აქილევსის სიკვდილი (ჰომეროსი. „ილიადა“); არგონავტების ფარული ზრახვები და კოლხეთში ჩამოსვლის ნამდვილი მიზეზები (აპოლონიოს როდოსელი. „არგონავტიკა“); ენეასის მიერ ახალი ქვეყნის შექმნის ამბავი (ვერგილიუსი. „ენეიდა“) და სხვა. ეპოსში მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა განსაკუთრებული მრავალრიცხოვნობა და მრავალფროვნებაა, სადაც მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებენ არა მხოლოდ ადამიანები, არამედ ცხოველები, ფრინველები, სიზმარი, მისნები, არამატერიალური პერსონაჟები და სხვები.

ლირიკულ პოეზიაში, ჩვენამდე ფრაგმენტულად მოღწეული ნაწარმოებების გათვალისწინებით, არც მთავარი პერსონაჟია ხშირად თვალსაჩინო და მით უმეტეს, გაჭირდა მეორეხარისხოვანი გმირებზე საუბარი.

ყველაზე უფრო რელიეფურად მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები გამოიკვეთა ანტიკურ დრამაში, სადაც აშკარად განსხვავდება ერთმანეთისგან ორი - ტრაგიკული და კომიკური აღქმა. პირველ შემთხვევაში ისინი დაკავშირებულია ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ ლელვას, ძრწოლვას და მთავარი პერსონაჟის ტანჯვის თანაზიარებასთან, ხოლო მეორე შემთხვევაში, კომიკური კოლიზიების მასტიმულირებელ სიტუაციებთან.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების თვალსაზრისით, ესქილესთან განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს ღმერთთან დაახლოებული, ან მათგან მართული მთავარი გმირების ცხოვრებაში ჩართულობა ისე, რომ ხან ხელს უწყობენ და ხან ხელს უშლიან ამ ორი მხარის - ღმერთებისა და მთავარი გმირების ურთიერთმიმართების ესქილესეულ სქემას (ოკეანოსი და ჰეფესტოსი „მიჯაჭვულ პრომეთეში“, ეგისტოსი „აგამემნონში“, ქსერქსესი „სპარსელებში“ და სხვები).

სოფოკლეს ამ ხმრივ უფრო იზიდავს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების წარმოჩენა იდეალური გმირების ფონზე, როგორც ნაკლებ იდეალურების, ან იდეალურ გმირებთან დაპირისპირებულების, გარკვეული საკვანძო ფუნქციებით (როგორებიც არიან: ოდისეუსი „აიასში“, მწყემსი „ოიდიპოს მეფეში“, ტირესიასი „ანტიგონეში“ და სხვები).

ევრიპიდე მეტ ყურადღებას აქცევს შედარებით რეალურ პერსონაჟებს, რომელთა ფუნქციაც გამოიხატება ხან მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ხან მათთან მოლაპარაკებების წარმოებაში, ან ისეთი პერსონაჟების შემოყვანაში, რომ მათ წინაშე მთავარი გმირებიც კი უძლურნი ხდებიან. ევრიპიდეს ტრაგედიებში საკვანძო ფუქვის მქონე პერსონაჟები არიან: კრეონი „მედეაში“, მენელაოსი და აგამემნონი „იფიგენია ავლისში“, ბავშვები „ჰეკაბეში“ და სხვა.

ძველ ატიკურ კომედიაში (არისტოფანესთან) მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები

ეხმარებიან მთავარ მოქმედ გმირებს, სერიოზულად გადაწყვიტონ არასერიოზული თემები, ან პირიქით, როგორც, მაგალითად, ევრიპიდეს სიმამრი „თესმოფორიადუსებში“, ლამაქი „აქარნელებში“, მამაკაცი პერსონაჟები კომედიაში „ქალები სახალხო კრებაზე“ და სხვები.

ელინისტური ეპოქიდან მოყოლებული, დრამის კონცეფციაში მომხდარი ზოგი ცვლილების წყალობით, ახალი ატიკური კომედია არც მძაფრად ტრაგიკულ ვნებებს და არც აშკარად გამობატულ კომიზმზე არ ამახვილებს ყურადღებას. იგი, უბრალოდ, ჰყვება ამბავს, რომელშიც მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს მხოლოდ მეორეხარისხოვანი როლები აქვთ, განსაკუთრებული ფუნქციების გარეშე.

რომაულმა ტრაგედიამ და კომედიამ, არსებითად, განაგრძეს ბერძნული დრამის ტრადიციები. თუმცა, პლავტუსთან უფრო მეტად პრეველირების, ხოლო ტერენციუსთან მელოდრამატული ინტერპრეტაციების ცდები გვაქვს, მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა შესაბამისი ინტერპრეტაციებით.

ანტიკურმა მხატვრულმა პროზამ შემოგვთავაზა მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა სხვადასხვა დონე, რომელიც შეესაბამებოდა ამა თუ იმ ეპოქის სოციალურ კონტექსტს. ანტიკური რომანის ავტორები ახალი კუთხით წარმოაჩინენ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს თანასწორუფლებიანობის და მასტიმულირებელი ფუნქციის წინ წამოწევით (ჰელიოდოროსი, ეფესელი, ლონგოსი, აპულეიუსი). ანტიკურ რომანში შეგვხვდა რამდენიმე ტიპის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი: ნეგატიური (პროტაგონისტის საწინააღმდეგო); დონორი - რომელიც ამზადებს პროტაგონისტს ან აძლევს მას რაღაც მაგიურს; დამხმარე - ეხმარება მთავარ გმირებს ძებნის პროცესში; ძებნის ობიექტი - პროტაგონისტი იმსახურებს საყვარელ ადამიანთან ბედნიერ ცხოვრებას, მაგრამ მათ ქორწინებას ხელს უშლის რომელიმე ბოროტი ძალა, უბედური შემთხვევა, ნეგატიური მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი; პერსონაჟი, რომელიც აგზავნის პროტაგონისტს თავგადასავლებით სავსე მოგზაურობაში; გმირი, ან მსხვერპლი - რომელიც ეძებს; ფსევდო-გმირი, რომელიც ცდილობს მიითვისოს პროტაგონისტის მიერ ჩადენილი კეთილი საქმეები და დაქორწინდეს პროტაგონისტის რჩეულზე. ამ

ჩამონათვალში მთავარია არ ინდივიდუალური შტრიხები, არამედ კატეგორიები: სუბიექტი/ობიექტი; გამგზავნი ((Destinateur)/მიმღები (Destinataire). აქვე აღვნიშნავთ, რომ ერთიდაიგივე პერსონაჟი სხვადასხვა ამბავში შეიძლება განსხვავებული რაკურსით წარმოგვიდგეს.

ანტიკურ ლიტერატურაში მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა რეალიზაციის შესწავლამ და აქტუალობის ხარისხის გათვალისწინებამ, სავსებით აშკარად წარმოაჩინა, რომ მიუხედავად მთავარი პერსონაჟების გამოვლენის მრავალმხრივი შესაძლებლობისა ლიტერატურაში, არანაკლებ მრავალმხრივ შესაძლებლობებს ამჟღავნებენ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები და გვჯერა, რომ ისინი კიდევ დიდხანს მისცემენ მხატვრულ და სამეცნიერო ლიტერატურას მიზეზს მათზე ყურადღების შესაჩერებლად.

ბიბლიოგრაფია

მხატვრული ტექსტები (ბერძენი და რომაელი ავტორები)

1. Apollonius Rhodius, *Argonautica*, translated by R.C.Seaton 2017.
2. Longus, *Daphnius and Chloe*, translated by J.M.Edmond, 1916.
3. Achilles Tatiuss. edited by S. Gaselee. London. 1917. Rev. ed. 1969. Loeb Classical Library.
4. Apuleius. *Metamorphoses. On Making an Ass of Oneself*. Contributors: Schlam C. C. University of North Carolina Press. Chapel Hill. NC. 1992.
5. Aristotle. *Poetics with an English translation* W. Humilton Fyfe LCL (1927). 1965.
6. Chariton. *Callirhoe*. Edited by G. P. Goold. Cambridge. Mass. And London. 1995 (Loeb Classical Library).
7. Euripides. *Hecuba*. Ed. Daitz S. G. BSB B. G. Teubner verlags gesellschaft. Leipzig. 1973.
8. Euripides. *The Complete Greek Drama*, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 2. *Helen*, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938.
9. Flaccus Valerius. *Argonautic*. Ed. Cortney. E.Teubner. Leipzig. 1970,256.
10. Heliodoros *Aethiopica*. Ed. R. M. Rattenbury Paris. Les Belles Lettres 1960.
11. Longus. *Daphnis and Chloe*. Ed. M.D. Reeve. Teubner. Leipzig. 1982.
12. Ovidius. *Metamorphoses*. Ed. W.S. Anderson. Leipzig. Teubner. 1977,419.
13. Petronius. *Satiricon*. Trans. Walsh P. G. Oxford University Press 1997.
14. Platon. *Werke*. Bd. 1. Hrag. H. Hofmann. L. Bodin. A Croiset. M. Croiset and L. Meridier. Wissenschaftliche. Buchgesellschaft. Darmstadt. 1990.
15. Seneca. *Tragodiae*. Recens. Fr. Henz Bothe. Lipsiae. 1934.
16. Sophocles. *Tragodiae*. Ed. ADain and P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres. 1955-72.
17. Vergilius. *Aeneis*. Recogn. Otto Ribbeck. Lipsiae. Teubner. 1966.
18. Xenophon *Ephesus*. *Ephesiaca*. ed. G. Dalmeyada. Paris: Les Belles Lettres.1962.
19. Vergil. *Aeneid*, translated by H. Rushton Fairclough, 1918, 1918.
20. Seneca, *tragedies*, translated by J.G.Fitch, 2002-2004.
21. Terencius, *comedies*, translated by J.Barsby, 2001.
22. Menander, vol. 1,2,3, translated by W/G/Arnott, 1979-1997-2000.
23. Aristophanes, vol. 1,2,3,4, edited and translated Jeffrey Henderson 1998-2000-2002.
24. Euripides, vol. 1,2,3,4, Translated by D. Kovacs, 1992-1998-1999.
25. Plautus, *Comedies*, vol. 1,2,3,4,5, trabslaed by P. Nixon, 1916,1917,1924, 1938.
26. Aristotle, vol. 1,19,21, transalted by A.L.peck, 2007-2012-2016.
27. Aeschilus, vol. 1, 2, translated by Herbert Weir Smyth, 1957.
28. Sophocles, *Tragedies*, vol. 1,2, translated by H. Lloyd-Jones, 1994.

29. Homer, Iliad, vol. 1,2, translated by A.T.Murray, 1924-1964.
30. Homer, Odyssey vol. 1,2, translated by A.T.Murray, 1924-1966.
31. Plato, vol. 5, 6, translated by P. Shoery, 1930-1935.

თარგმანები

32. აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა თარგმნა ა. ურუშაძემ, თბილისი 1979.
33. არისტოტელე, პოეტიკა, თარგმნა ს. დანელიამ, თბილისი 1979.
34. არისტოტელე, ნიკომაქეს ეთიკა, თარგმნა თ. კუკავამთბილისის 2003.
35. ესქილე, ტრაგედიები, თარგმნა გ. სარიშვილმა, თბილისი 1974.
36. ევრიპიდე, მედეა. თარგმნა ბ. ბრეგვაძემ, თბილისი 1999.
37. ევრიპიდე. ჰეკაბე. თარგმნა ნ. ტონიამ, თბილისი 1919.
38. ევრიპიდე, ბაკქი ქალები, იფიგენია ავლისში, თარგმნა ზ. კიკნაძემ, თბილისი 1979.
39. ლონგე. დაფნისი და ქლოა, თარგმნა ი. ქავჭარაძემ, თბილისი 1970.
40. პლატონი, სახელმწიფო, თარგმნა ბ. ბრეგვაძემ, თბილისი 2003.
41. სოფოკლე, თებეს ტრაგედიები, თარგმნა გიორგი ხომერიკმა, თბილისი 1988.
42. ჰომეროსი, ილიადა, თარგმნა რ. მიმინოშვილმა, თბილისი 1979.
43. ჰომეროსი. ოდისეა, თარგმნა ზ. კიკნაძენ და თ. ჩხენკელმა, თბილისი 1979.
44. ვერგილიუსი, ენეიდა, თარგმნა რომან მიმინოშვილმა, თბილისი 1976.
45. ოვიდიუსი, მეტამორფოზები, თარგმნეს ნ. მელაშვილმა, ნ. ტონიამ, ი. გარაყანიძემ, თბილისი 1980.
46. აპულეუსი. ოქროს ვირი. თამარ ყიფიანის თარგმანი. რედ. სიმონ ყაუხჩიშვილი. „ლიტერატურა და ხელოვნება“. თბილისი. 1963.
47. არისტოფანე. კრაზანები. ლ. ბერძენიშვილის თარგმანი. „ლოგოსი“. თბილისი. 2004.
48. ჰელიოდოროსი. ეთიოპიკა. გიგლა სარიშვილის თარგმანი. გამ-ბა „მერანი“. თბილისი. 1972.
49. არისტოფანე, კომედიები, ტომი 1,2,3,4, თარგმნა ლ. ბერძენიშვილმა, თბილისი 2002-2004, 2006, 2008.

სამეცნიერო ლიტერატურა

50. აბესაძე მ. (2004), პოლიტიკოსის სახე პლატონის „პირველ ალკიპიადეში“ (რეალობა და იდეალი)//მნემოსინე: სტუდენტთა შრომები ელინოლოგიასა და ლათინისტიკაში.
51. ამირანაშვილი ნ. (2004), მაძიებლობა - ადამიანის სულის არსებითი ნიშანი (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და „ოიდიპოსი კოლონოსში“, მაქს ფრიშის Homo Faber//მნემოსინე: სტუდენტთა შრომები ელინოლოგიასა და ლათინისტიკაში, თბილისი.
52. ანტიკური ლიტერატურა (2019), ლოგოსი, თბილისი.

53. ასათიანი ვ. (1987), ანტიკურობა ძველ ქართულ მწერლობაში, თსუ გამომცემლობა, თბილისი.
54. გაგუა ი. (2017), ეპიკური გმირის ზნეობრივი კოდექსი, „ლოგოსი“, თბილისი.
55. გაფრინდაშვილი ნ. (2012), შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თსუ გამომცემლობა, თბილისი.
56. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ. (2011), ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები, თბილისი.
57. გაჩეჩილაძე ს. (1957), ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი : ლიტერატურისმცოდნეობის საფუძვლები, თბილისი.
58. გორდეზიანი რ. (2019), ბერძნული ლიტერატურა, პროგრამა ლოგოსი, თბილისი.
59. გორდეზიანი, რ. (2016), ინნოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი ანტიკურ ლიტერატურაში. თბილისი: ლოგოსი.
60. გუგულაშვილი ი. (1980), სიუჟეტისა და კომპოზიციის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ რომანში, მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტ. კრ.-ში ნაწარმოებთა ცალკეული ჟანრების შესახებ, თბილისი.
61. დანელია მ. (2011), კავკასიური თემატიკა და კავკასიასთან დაკავშირებული პერსონაჟები ვალერიუს ფლაკუსის „არგონავტიკაში“, თბილისი (დისერტაცია).
62. დიდებულიძე დ. (2006), კომპარატივისტიკა: თეორიისა და პრაქტიკის საკითხები, თბილისი.
63. დიმოპულუ, გ. (2015), აგამემონი „ილიადაში“ – ტრაგიკული ფიგურა და სიმბოლო, ლოგოსი. წელიწადეული ელინოლოგიასა და ლათინისტიკაში, თბილისი.
64. ეპიკური გმირის ზნეობრივი კოდექსი (2017), რედ. რუსუდან ცანავა, თბილისი.
- კიკნაძე გ. (1978), ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები , თბილისი.
65. ლიტერატურათმცოდნეობის ტერმინთა მოკლე ლექსიკონი (1966), თბილისი.
66. ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია (2009), შოთა რუსთაველის ქართ. ლიტ-რის ინ-ტი, ივანე ჯავახიშვილის თსუ-ს ზოგადი და შედარ. ლიტერატურათმცოდნ. ინ-ტი ; [შემდგ.: ვენერა კავთიაშვილი, გაგა ლომიძე, თამარ ლომიძე [და სხვ.] ; რედ. ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე]. - თბილისი.
67. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები (1972), [ავტორთა ჯგუფი] / [მამია დუდუჩავას საერთო რედაქციით], თბილისი.
68. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები (1995), [ავტ. კოლ.: ნოდარ ჭოლოკავა, აკაკი გაწერელია და სხვ.]. - მე-4 შევსებული და გადამუშავებული გამოცემა. თბილისი.
69. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები (1998) მე-2 გამოც., „განათლება“, თბილისი.
71. ლიტერატურის თეორიისა და ეთიკის საფუძვლები (1968), ლიტერატურის თეორიის განყოფილების ნაშრომი 4. „მეცნიერება“, თბილისი.
72. ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საფუძვლები (1963), ლიტერატურის თეორიის განყოფილების შრომები, საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემია, თბილისი.
73. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი (2012), რედ. ირმა რატიანი. თბილისი.
74. ლიტერატურულ-თეორიული ძიებანი (შრომების კრებული) (1984), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტი, რედაქტორი ნ. ჭოლოკავა, „მეცნიერება“, თბილისი.

75. ლიტერატურული კომპარატივისტიკის საფუძვლები (2012), ქუთაისი, აწსუ გამომცემლობა, ქუთაისი.
76. ლიტერატურული მიმდინარეობები (კლასიციზმიდან მოდერნიზმამდე) (2017), რედაქტორები: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე, თბილისი.
77. ლიტერატურული ძიებანი (1998), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტი, მთ. რედ. გურამ ბენაშვილი, თბილისი.
78. ლომიძე გ. (1980), ტრაგიკულისა და კომიკურის გამოვლენის თავისებურება დრამატულ ჟანრებში, კრ.-ში მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტ. კრ.-ში ნაწარმოებთა ცალკეული ჟანრების შესახებ, თბილისი.
79. მარინო ა. (2010), კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია = Comparatisme et theorie de la litterature / ადრიან მარინო ; ფრანგ. თარგმნეს რუსუდან თურნავამ და ნინო გაგოშაშვილმა ; [რედ.: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე], თბილისი.
80. მერკვილაძე გ. (1980), პროზის ერთი საყურადღებო ტენდენციის გამო. მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტ. კრ.-ში ნაწარმოებთა ცალკეული ჟანრების შესახებ, თბილისი.
81. ნადარეიშვილი ქ. (2005), ქალი კლასიკური ათენის სოციალურ კონტექსტში და ბერძნული ტრაგედია, თბილისი.
82. ნაცვლიშვილი პ. (1976), ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, ბათუმი .
83. ნიჟარაძე მ., კიკვიძე ზ., (2007), ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი, ქუთაისი.
84. ტონია ნ. (2011), ანტიკური ლიტერატურული ტრადიციები და თანამედროვეობა, :ლოგოს-პრესი“, თბილისი.
85. ტონია ნ (2015), ანტიკურობა და ევროპული ლიტერატურა, „ლოგოსი“, თბილისი.
86. ფროიდი ზ. (1958), სიზმრის ინტერპრეტაცია, თბილისი.
87. ჩავლეიშვილი ალ. (1955), ლიტერატურის თეორიის საკითხები, ბათუმი.
88. ჩიხლაძე ნ. (2007), პრომეთეს მხატვრული სახის გენეზისი და ფორმირება, ლოგოსი, თბილისი.
89. ჩიხლაძე, ნ. (2003), ამადონობის მოტივი ანტიკურ ლიტერატურაში, ლოგოსი, თბილისი.
90. ჩიხლაძე, ნ. (2014), პოლიტიკა ძველბერძნულ სცენაზე, აწსუ გამომცემლობა, ქუთაისი.
91. ჭილაია რ. (1998), ლიტერატურული გმირის საკითხი ლიტერატურის თეორიაში. ინტელექტი, თბილისი.
92. ჭილაია რ. (2003), ლიტერატურათმცოდნეობა : ენციკლოპედ. ცნობარი. თბილისი.
93. Anderson B.J. (2012), Recognizing Character: A New Perspective on Character Evidence, The Yale Law Journal, Vol. 121, No. 7 (MAY 2012), pp. 1912-1968.
94. Anderson G. (1979). "Two notes on Heliodorus". JSH 99. 149. 187 69.
95. Anderson G. (1984). Ancient Fiction: the Novel in the Graeco-Roman World. London.
96. Anderson G. (1993). "The Origins of Daphnis". Proceedings of the Vergil Society. 21. 65-79. 71.
97. Austin N. (1994). Helen of Troy and Her Shameless Phantom. Ithaca, NY.

98. Barret, J. (2007), *Aeschilus, From: Time in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative, Volume 2*, pp. 255-274.
99. Barthes R., (1999), *The Rhetoric of the Image*. London.
100. BarthesR., (2018), *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, NewYork.
101. Belfiore E. S. (1992). *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*. New Jersey: Princeton University Press; 85.
102. Belfiore, E. S. (2000). *Murder among friends: violation of Philia in Greek tragedy*. Oxford University Press on Demand.
103. Benardete, S. (1963). *Achilles and the Iliad*. *Hermes*, 91 (1), 1-16. Benjamin, N. (2010).
104. Bill Cosgrave (2000), *Moral Character -The Furrow*, Vol. 51, No. 1, pp. 24-33.
105. Bill Cosgrave (2000), *Moral Character, The Furrow*, Vol. 51, No. 1 (Jan., 2000), pp. 24-33.
106. Bowie, A.M. (1993), *Religion and Politics in Aeschylus' Oresteia*, *The Classical Quarterly*, Vol. 43, No. 1, pp. 10-31.
107. Brian Ph. (2004), *Character in Contemporary Fiction*, *The Hudson Review*, Vol. 56, No. 4, pp. 629-642.
108. Bruzzone R. (2012). *Statues, Celibates and Goddesses in Ovid's Metamorphoses and Euripides' Hippolytus*". *The Classical Journal*. 108 (1):65–85.
109. Burgess, J. S. (2006). *Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: An Examination of Homeric Motif Transference*. *Oral Tradition*, 21(1), 148-189.
110. Burgess, J. S. (2010). *Intertextuality without Text in Early Greek Epic*. *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, 168-83.
111. Buskirk, e. (2016), *Passing Characters, From: Lydia Ginzburg's Prose: Reality in Search of Literature*, Princeton University Press, pp. 161-195.
112. Callon, C. (2012), *Secondary Characters Furthering Characterization: The Depiction of Slaves in the Acts of Peter*, *Journal of Biblical Literature*, Vol. 131, No. 4, pp. 797-818.
113. Caroline A., (2009), *The War that Killed Achilles: The True Story of Homer's Iliad and the Trojan War*, New York: Viking.
114. Carr D. (2007), *Character in Teaching*, *British Journal of Educational Studies*, Vol. 55, No. 4, pp. 369-389.
115. Carr D. (2014), *Four Perspectives on the Value of Literature for Moral and Character Education*, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 48, No. 4, pp. 1-16.
116. Casement , W. (1986), *Political Theory in Aristophanes' Ecclesiazusae*, *Journal of Thought*, Vol. 21, No. 4, pp. 64-79.
117. Church A. J. (2015), *The Iliad of Homer*. New York: Biblio and Tannen.
118. Cochrane, T. (2014), *Narrative and Character Formation*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, No. 3, pp. 303-315.
119. Conacher, D.J. (1967), *Euripidean Drama, Theme and Structure*, Toronto. Constantinou C.M., (2013), *Between Statecraft and Humanism: Diplomacy and Its Forms of Knowledge* . *International Studies Review*, Vol. 15, No. 2.
120. Cook, J. M. (1953). *The cult of Agamemnon at Mycenae*. *Geras Antoniou Keramopoullou*, 112-118.

121. Cosgrove, E. M. (2015). The Treatment of Women by Achilles and Agamemnon. Student Research. Paper 1. http://knowledge.e.southern.edu/eng_studentresearch/1.
122. Cosgrove, E. M. (2015). The Treatment of Women by Achilles and Agamemnon. Student Research. Paper 1. http://knowledge.e.southern.edu/eng_studentresearch/1.
123. Davies M. I. (1969). Thoughts on the Oresteia before Aischylos. *Bulletin de correspondance hellénique*, 93(1), 214-260.
124. Dawe, R. D. (Ed.). (1993). *The Odyssey: translation and analysis*. Book Guild. Detienne, M., &
125. De Jong I. J. F., Nünlist R., Bowie A. (eds.). (2004). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*. vol. 1. *Mnemosyne Supplement*. Leiden.
126. Diggle, J. (1981). *Studies on the Text of Euripides: Supplices, Electra, Heracles, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*. Oxford University Press on Demand.
127. Dimock, G. E. (1990). *The unity of the Odyssey*. University of Massachusetts Press.
128. Dobrov G. (2001), *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford.
129. Donlan, W. (1970). Character Structure in Homer's Iliad. *The Journal of General Education*, 259-269.
130. Donlan, W. (1971). Homer's Agamemnon. *The Classical World*, 65 (4), 109-115.
131. Donlan, W. (1979). The Structure of Authority in the Iliad. *Arethusa* 12, 51-70.
132. Dover, K. J. (1973). Some Neglected Aspects of Agamemnon's Dilemma. *The Journal of Hellenic Studies*, 93, 58-69.
133. Dowden K. (1996). "Heliodorus: serious intentions". *CQ* 46. 267-85. 132.
134. Dowden, K. (2004). The epic tradition in Greece. *The Cambridge Companion to Homer*, 188- 205.
135. Easterlig, P.E. , Knox B.M.W. (1985), ed. *The Cambridge History of Classical Literature*, vol1, *Greek Literature*, Cambridge.
136. Elmer D. (2008). "Heliodorus' "sources": paternity, intertextuality and the Nile river in the *Aithiopika*". *TAPA* 138. 411-50.
137. Erik J. Wielenberg (2006), *Saving Character, Ethical Theory and Moral Practice*, Vol. 9, No. 4 (Aug., 2006), pp. 461-491.
138. Erik J. Wielenberg (2006), *Saving Character, Ethical Theory and Moral Practice*, Vol. 9, No. 4, pp. 461-491.
139. Esposito, S. (2010), *An Essay on Sophocle's Ajax*, In *Odysseus at Troy: Ajax, Hecuba and Trojan Women*. Ed. Stephen Esposito. New York: Hackett. ISBN 978-1585103966. 189-210.
140. Fantuzzi, M., & Tsagalis, C. (Eds.). (2015). *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception: A Companion*. Cambridge University Press.
141. Farnell, L. R. (1921). *Greek hero cults and ideas of immortality*. Oxford: Clarendon Press.
142. Farrell, J., and Michael C. J. Putnam, eds. (2010), *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*, (*Blackwell Companions to the Ancient World*). Chichester, MA: Wiley-Blackwell.

143. Feldman, A. B. (1952). Homer and Democracy. *The Classical Journal*, 47 (8), 337-345.
144. Felson-Rubin, N., & Homerus. (1994). *Regarding Penelope: from character to poetics* (p. 11149). Princeton: Princeton University Press.
145. Fenik, B. C. (Ed.). (1978). *Homer: tradition and invention* (Vol. 2). Brill Archive.
146. Fil J. Arenas, Daniel Connelly, Michael D. Williams (2017), *Virtues and Character Strengths, From: Developing Your Full Range of Leadership: Leveraging a Transformational Approach*, Air University Press.
147. Finkelberg, M. (2004). *The End of the Heroic Age in Homer, Hesiod and the Cycle*. *OrdiaPrima*, 3.
148. Finley M. (2021), *The World of Odysseus*, New York.: Viking. Frandsen, F., &
149. Foley, H.P. (1982), *The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, *Classical Philology*, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1982), pp. 1-21.
150. Fontaine, M.; Scafuro, A.C. (eds) (2001), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford University Press.
151. Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*, Clarendon Press, Oxford.
152. Gainsford, P. J. (1994). *Conflict and character in Aeschylus' Agamemnon* (Doctoral dissertation). University of British Columbia.
153. Gerald Mead (1990), *The Representation of Fictional Character*, *Style*, Vol. 24, No. 3, *Literary Character*, pp. 440-452.
154. Gilbert Ch. (2012), *The Quest of Father and Son: Illuminating Character Identity, Motivation, and Conflict in Cormac McCarthy's "The Road"*, *The English Journal*, Vol. 102, No. 1, pp. 40-47.
155. Goldhill S. (1995). *Faucault' s Virginit: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*. Cambridge.
156. Graham, H. F. (1952). *The character of Agamemnon as depicted in Greek and Latin poetry from Homer to Quintus Smyrnaeus*.
157. Greenberg, N. A. (1993). *The Attitude of Agamemnon*. *The Classical World*, 86(3), 193-205.
158. Gregory Currie (2009), *Narrative and the Psychology of Character*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 67, No. 1, *Special Issue: The Poetics, Aesthetics, and Philosophy of Narrative*, pp. 61-71.
159. Gregory, J. (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing
160. Griffin, J. (1977). *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer*. *The journal of Hellenic studies*, 97, 39-53.
161. Hack D. (2017), *Fictional Character: Response*, *Victorian Studies*, Vol. 59, No. 3, *Papers and Responses from the Fourteenth Annual Conference of the North American Victorian Studies Association*, pp. 419-425.
162. Hadas M. (1999). *Heliodorus: An Ethiopian Romance*. University of Pennsylvania Press.
163. Hägg T. (1987). "Callirhoe and Perthenope: the beginnings of the historical novel". *Classical Antiquity* 6.

164. Hägg T. (2002). "Epiphany in the Greek novels: the employment of a metaphor". *Eranos* 100. 51-61. 296.
165. Hardie, Ph. R., ed. (1999), *Virgil: Critical Assessments of Ancient Authors 1-4*. New York: Routledge.
166. Harrison S. (2003). "Apuleius' *Metamorphoses*". In: Schmeling 2003. 491- 516.
167. Hélène Cixous, Keith Cohen (1974), *The Character of "Character"*, *New Literary History*, Vol. 5, No. 2, *Changing Views of Character* (Winter, 1974), pp. 383-402.
168. Henrichs, A. (2000). *Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 173-188.
169. Henrichs, A. (2000). *Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 173-188.
170. Henry, A. S. (1971), *Sophocles Oedipus Tyranus*, *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 114. Bd., H. 1, pp. 86-87.
171. Henry, A. S. (1971), *Sophocles Oedipus Tyranus*, *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 114. Bd., H. 1, pp. 86-87.
172. Heubeck, A. (1978). *Homeric studies today: results and prospects*. *Homer, Tradition and Invention*. Leiden: EJ Brill, 1-17.
173. Hilton J. (1998). "An Ethiopian Paradox: Heliodorus, *Aethiopika* 4. 8". In: Hunter 1998. 79-82. 202 315.
174. Hisham Altalib, AbdulHamid AbuSulayman, Omar Altalib (2013), *Character and Personality, From: Parent-Child Relations: A Guide to Raising Children*, *International Institute of Islamic Thought*, pp. 307-313.
175. Hogan, J. C. (1973). *Aristotle's Criticism of Homer in the Poetics*. *Classical Philology*, 68 (2), 95- 108.
176. Holmberg, I. (1998). *The Creation of the Ancient Greek Epic Cycle*. *Oral Tradition*, 13(2), 456- 478.
177. Holmes, B. (2012). *Gender: Antiquity and its Legacy*. London and New York. Hornblower, S. &
178. Holzberg N. (2003). *The Genre: Novel Proper and the Fringes*. In Schmeling 2003. 11-28.
179. Jacobs, J. 2008), *The Role of the Secondary Characters in the Story of the Anointing of Saul (I Samuel IX-X)*, *Vetus Testamentum*, Vol. 58, Fasc. 4/5, pp. 495-509.
180. James Barton(1996), *Interpreting Character Emotions for Literature Comprehension*, *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, Vol. 40, No. 1 (Sep., 1996), pp. 22-28.
181. Jocelyn A. Chadwick (2012), *Making Characters Come Alive: Using Characters for Identification and Engagement*, *The English Journal*, Vol. 102, No. 1 (September 2012), pp. 34-39.
182. John Crispin (1982), *The Role of Secondary Plots and Secondary Characters in Galdós's Miau*, *Hispania*, Vol. 65, No. 3, pp. 365-370.
183. Jon R. Farris (1969), *The Evolution of the Dramatic Functions of the Secondary Characters in "Rosmersholm"*, *Educational Theatre Journal*, Vol. 21, No. 4, pp. 439-448.

184. Karl-Ludwig Selig (1977), Observations on "Secondary" Characters in "Don Quixote", *Revista Hispánica Moderna*, Año 39, No. 4, pp. 215-219.
185. Kelly Bergstrand, James M. Jasper (2018), Villains, Victims, and Heroes in Character Theory and Affect Control Theory, *Social Psychology Quarterly*, Vol. 81, No. 3, pp. 228-247.
186. Kim J. (2000), The Pity of Achilles: Oral Style and the Unity of the *Iliad*. Kim, H. K., &
187. Kirk G. S. (1965), *Homer and the Epic*, Cambridge University Press.
188. Kitto H.D.F., (1999), *Greek Tragedy*, Garden City, New York, Doubleday.
189. Knight, V.H. (1995), On the Margins of Epic: The Foundation-Poems of Apollonius, In *Apollonius Rhodius*. Edited by M. Annette Harder, Remco F. Regtuit and Gerry C. Wakker, 69–84. Louvain, Belgium: Peeters.
190. Knight, V.H. (1995), *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*. Leiden, South Holland: Brill.
191. Knox, P.E. (1986), *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*.
192. Latacz J. (1996), *Homer, His Art and His World.*, J. Holoka, trans.
193. Leskey A. (1978), *Greek Tragedy*, Translated by H.A.Frankfort, London, New York.
194. Ley, G. (2015), *Acting Greek Tragedy Exeter*: University of Exeter Press.
195. Lloyd-Jones, H. (1962), The Guilt of Agamemnon. *The Classical Quarterly*, 12 (2), 187-199.
196. Lukács G. (1971). *The Theory of the Novel* (trans. Bostok A.). London: Merlin Press. 171
197. MacLeod, C. (2021), Beyond Bonemine: An Introductory History of Female Secondary Characters in the Francophone Bande Dessinée, *Invisible Presence: The Representation of Women in French-Language Comics*, Intellect, pp. 81-95.
198. MacQueen B. (1990). *Myth, Rhetoric, and Fiction: A Reading of Longus's Daphnis and Chloe*. Lincoln.
199. Malkin. I. (1998), *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*. Berkeley: University of California Press.
200. Martin, R. P. (1989). *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Cornell University Press.
201. Marvin W. Berkowitz, Melinda C. Bier (2004), Research-Based Character Education, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 591, Positive Development: Realizing the Potential of Youth (Jan., 2004), pp. 72-85.
202. Mason, P. G. (1959). *Kassandra*. *The Journal of Hellenic Studies*, 79, 80-93.
203. Mayer, K. (1996). Helen and the ΔΙΟΣ ΒΟΥΛΗ. *American Journal of Philology*, 117(1), 1-15.
204. McDonald M. (2003), *Aeschylus, From: The Living Art of Greek Tragedy*, Indiana University Press.
205. Melanie J. Hopkins, Katherine St John (2018), A new family of dissimilarity metrics for discrete character matrices that include inapplicable characters and its importance for disparity studies, *Proceedings: Biological Sciences*, Vol. 285, No. 1892, pp. 1-6.
206. Michelakis, P. (2006). *Euripides: Iphigenia at Aulis*. Duckworth *Companions to Greek and Roman Tragedy*.

207. Michelakis, P. (2006). Euripides: Iphigenia at Aulis. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy.
208. Mitchell, M. (2006), Greeks, Barbarians and Aeschylus' "Suppliants", Greece & Rome, Vol. 53, No. 2, pp. 205-223.
209. Montanari, F., Rengakos, A., & Tsagalis, C. C. (Eds.). (2012). Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry (Vol. 12). Walter de Gruyter.
210. Morales H. (2000). 'Sense and Sententiousness in the Ancient Greek Novels'. In: Sharrock A. & Morales H. eds. *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*. Oxford. 67-88.
211. Morales H. (2004). *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*. Cambridge.
212. Morgan J. R. (1981). *History, Romance and Realism in Aithiopika of Heliodorus*. Classical Antiquity.
213. Morgan J. R. (2004). 'Achilles Tatius'. In: De Jong I. J. F., Nünlist R. & Bowie A. eds. *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Studies in Ancient Greek Narrativ. Volume One. Mnemosyne Suppl. Leiden. Brill.
214. Morgan J. R. Stoneman R. (eds.) (1994). *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*. London and New York.
215. Mori, A. (2008), *The Politics of Apollonius Rhodius' Argonautica*. Cambridge, England: Cambridge Univ. Press.
216. Morrison, J. V. (1992). Alternatives to the Epic Tradition: Homer's Challenges in the Iliad. *Transactions of the American Philological Association* (1974), 122, 61-71.
217. Most G. (2007). "Allegory and narrative in Heliodorus". In: Swain et al. eds. 160-7.
218. , G. W. (1999), *Seneca, Medea, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, No. 42, pp. 215-218. Nansook Park (2004), *Character Strengths and Positive Youth Development*, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 591, *Positive Development: Realizing the Potential of Youth*, pp. 40-54.
219. Nelis, D. P. (2001), *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Leeds, England: Cairns.
220. Noegel, S. (2004), *Apollonius' Argonautica and Egyptian Solar Mythology*, *Classical World* 97.2: 123-136.
221. Panayotakis S. Zimmerman M. Keulen W. (eds.) (2003). *The ancient novel and beyond*. Leiden.
222. Pandiri T. A. (1985). "Daphnis and Chloe: the art of pastoral play". *Ramus* 14. 116-41. 203.
223. Panoussi, V. (2009), *Greek Tragedy in Vergil's "Aeneid": Ritual, Empire, and Intertext*. Cambridge: Cambridge University Press.
224. Papanikolaou A. D. (1973). *Chariton-Studien*. Göttingen. 204.
225. Parry, A. (1972). Language and characterization in Homer. *Harvard Studies in Classical Philology*, 76, 1-22.
226. Parry, A. (1972). Language and Characterization in Homer. *Harvard Studies in Classical Philology*, 76, 1-22.

227. Pelling, C. B. (Ed.). (1990). *Characterization and individuality in Greek literature*. Oxford University Press on Demand.
228. Pelling, C. B. (Ed.). (1990). *Characterization and Individuality in Greek literature*. Oxford University Press on Demand.
229. Perkins J. (1995). *Suffering Self: Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era*. London.
230. Perry B. E. (1967). *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins*. Berkeley and Los Angeles. 209.
231. Plepelits K. (1980). *Achilles Tatios: Leukippe und Kleitophon*. Stuttgart.
232. Plepelits K. (1996). "Achilles Tatius". In: Schmeling G. ed. *The Novel in the Ancient World*. Leiden. 387-416. 215.
233. Reardon B. P. (1991). *The Form of the Greek Romance*. Princeton.
234. Reardon B.P. (1994). "Achilles Tatius and ego-narrative". In: Morgan J. R. & Stoneman R. (eds.) *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*. London: Routledge.
235. Ruth Franklin, Maayan Pearl, *Character Development*, *Foreign Policy*, No. 209, pp. 104-107.
236. Ryan M. Niemiec, Karrie A. Shogren, Michael L. Wehmeyer (2017), *Character Strengths and Intellectual and Developmental Disability: A Strengths-Based Approach from Positive Psychology*, *Education and Training in Autism and Developmental Disabilities*, Vol. 52, No. 1 (March 2017), pp. 13-25.
237. Sam Smiley, Norman A. Bert (2004), *Books to Live by: Using Children's Literature for Character Education*, *The Reading Teacher*, Vol. 57, No. 7 (Apr., 2004), pp. 640-645.
238. Sam Smiley, Norman A. Bert (2005), *Character, Playwriting: The Structure of Action*, Revised and Expanded Edition, Yale University Press, pp. 123-150.
239. Sammons, B. (2010), *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*. Oxford.
240. Sammons, B. (2014). *The Quarrel of Agamemnon & Menelaus*. *mnemosyne*, 67(1).
241. Sandy G. N. (1982). *Heliodorus*. New York.
242. Scribner, H. S. (1923). *The Treatment of Orestes in Greek Tragedy*. *The Classical Weekly*, 105-109.
243. Sheryl O'Sullivan (2004), *Books to Live by: Using Children's Literature for Character Education*, *The Reading Teacher*, Vol. 57, No. 7 (Apr., 2004), pp. 640-645.
244. Silk, M.S. (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
245. Smith S. D. (2007). *Greek Identity and the Athenian Past in Chariton: The Romance of Empire*, *Ancient Narrative Supplementum* 9. Groningen.
246. Sorum, C. E. (1992). *Myth, Choice, and Meaning in Euripides' Iphigenia at Aulis*. *The American Journal of Philology*, 113(4), 527-542.
247. Sorum, C. E. (1992). *Myth, Choice, and Meaning in Euripides' Iphigenia at Aulis*. *The American Journal of Philology*, 113(4), 527-542.
248. Stroup, S. C. (2004), *Designing Women: Aeistophanes' "Lysistrata" and the "Hetairization" of the Greek Wife*, *Arethusa*, Vol. 37, No. 1, pp. 37-73.

249. Suzanne Keen (2011), Readers' Temperaments and Fictional Character, *New Literary History*, Vol. 42, No. 2 (SPRING 2011), pp. 295-314.
250. Swain S. (ed.) (1999). *Oxford readings in the Greek novel*. Oxford: Oxford University Press.
251. Szemerényi, O. (1975), The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy, *Hermes*, 103. Bd., H. 3, pp. 300-332.
252. Taplin, O. (1990). Agamemnon's Role in the Iliad. In *Characterization and individuality in Greek literature*, 60-82.
253. Tarán, L., & Gutas, D. (2012). *Aristotle Poetics: Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries*. Brill.
254. Thomas, C.G. (1975), Sophocles, Pericles and Creon, *The Classical World*, Vol. 69, No. 2 (Oct., 1975), pp. 120-122.
255. Thomas, C.G. (2011), Hous Politics and City Politics in Aristophanes, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 61, No. 1, pp. 48-70.
256. Traver, A.G. (2002). *From Polis to Empire, the Ancient World, c.800 B.C.-A.D. 500: A Biographical Dictionary*. Greenwood Press.
257. Tsagalis, C. (2014). Preface. In C. Tsagalis (ed.). *Theban Resonances in Homeric Epic*, TC 6.2: 239– 171 244.
258. West, M. L. (2001). Atreus and Attarissiyas. *Glotta*, 77(3./4. H), 262-266.
259. West, M. L. (2013). *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford University Press.
260. Weston J. (1957). *From Ritual to Romance*. Garden City. NY: Doubleday.
261. Whitmarsh T. (2001). *Greek Literature and the Roman Empire: The Politics of Imitation*. Oxford.
262. Whitmarsh T. (2005). *The Second Sophistic. Greece and Rome New Surveys in the Classics NO 35*. Oxford.
263. Whitmarsh T. (ed.) (2008). *The Cambridge companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
264. Willis W. H. (1990). The Robinson-Cologne Papyrus of Achilles Tatius, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 31. 73-102. 260.
265. Wimmers I. C. (1988). *Poetics of Reading: Approaches to the Novel*. Princeton: Princeton UP. 261.

ლექსიკონები და ენციკლოპედიური ცნობარები:

1. სულხან-საბა ორბელიანი 1966 - სიტყვის კონა I, II, გამ. საბჭოთა საქართველო, თბილისი.
2. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი 1973 - თბილისი.

3. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი 1950-1964 - 8 ტომად, საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი.

4. The Oxford Classical. Oxford University Press 1991.

Wortetbuch der Literatur Wilssenschaft. HRSG. C. Trager, Leipzig

5. Δημητράκος Δ., Μέγα Λεξικόν όλης της Ελληνικής Γλώσσας, 9 τόμοι, εκδ. οργανισμός Ελληνική Παιδεία, Αθήνα 1964.

6. Δρανδάκης Π. Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, εκδ. οργανισμός Φοίνιξ, Αθήνα 1964.

7. Дворецкий И.Х., Древнегреческо-Русский Словарь, т. I, II. гос. изд. иностранных и национальных словарей, М. 1958.

8. Краткая Литературная Энциклопедия. Т.5, Москва 1978.

9. Райкрофт Ч., Критический словарь психоанализа /Пер.с англ. Л. В.Топоровой, И. Н. Гвоздева./ Санкт-Петербург 1995.

სამეცნიერო ბაზები და ინტერნეტ-წყაროები

<https://www.cambridge.org/core>

<https://www.elgaronline.com/page/70/journals>

<https://royalsociety.org/journals>

<http://www.nejm.org/>

<http://apps.webofknowledge.com/WOSGeneralSearchinput.do?product=WOS&searchmode=GeneralSearch&SID=D55K2vUpinaGA5DASrL&preferencesSaved=>

<http://www.eifl.net/e-resources/oxford-journals-collection>

<https://us.sagepub.com/en-us/nam/IMEche>

<https://www.sciencedirect.com/>

<https://www.jstor.org/>

<http://search.epnet.com/>

<http://www.bioone.org/>

<http://www.elibrary.imf.org/?redirect=true>

<https://www.scopus.com/search/form.uri?display=basic>

შემოკლებების ჩამონათვალი

I. სამეცნიერო ჟურნალები (L' Année Philologique-ის მიხედვით)

undsozialwissenschaftliche Klasse

AJPh : American Journal of Philology

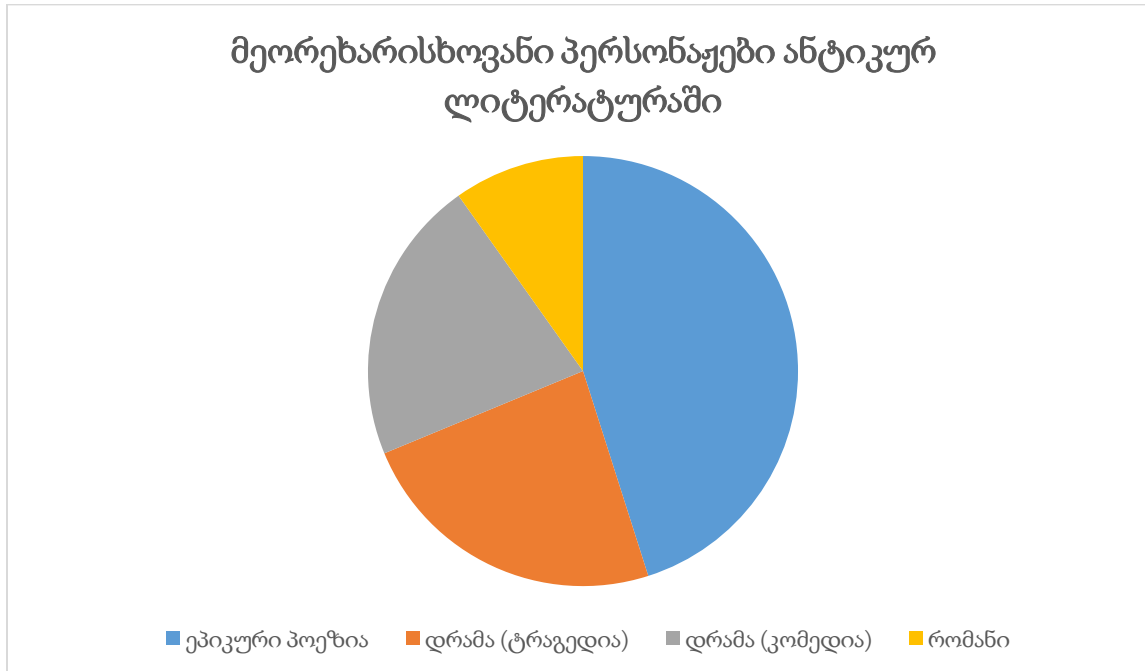
AncPhil : Ancient Philosophy

ClAnt : Classical Antiquity
CPh : Classical Philology
CQ : Classical Quarterly
CR : Classical Review
GB : Grazer Beiträge: Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft
HSPh : Harvard Studies in Classical Philology
JAAC : The Journal of Aesthetics and Art Criticism
JHS : Journal of Hellenic Studies
PCPhS : Proceedings of the Cambridge Philological Society
PhQ : Philological Quarterly
RE : Paulys Real- Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
TAPhA : Transactions and Proceedings of the American Philological Association

II. პუბლიცისტები - პუბლიკაციები - წიგნები

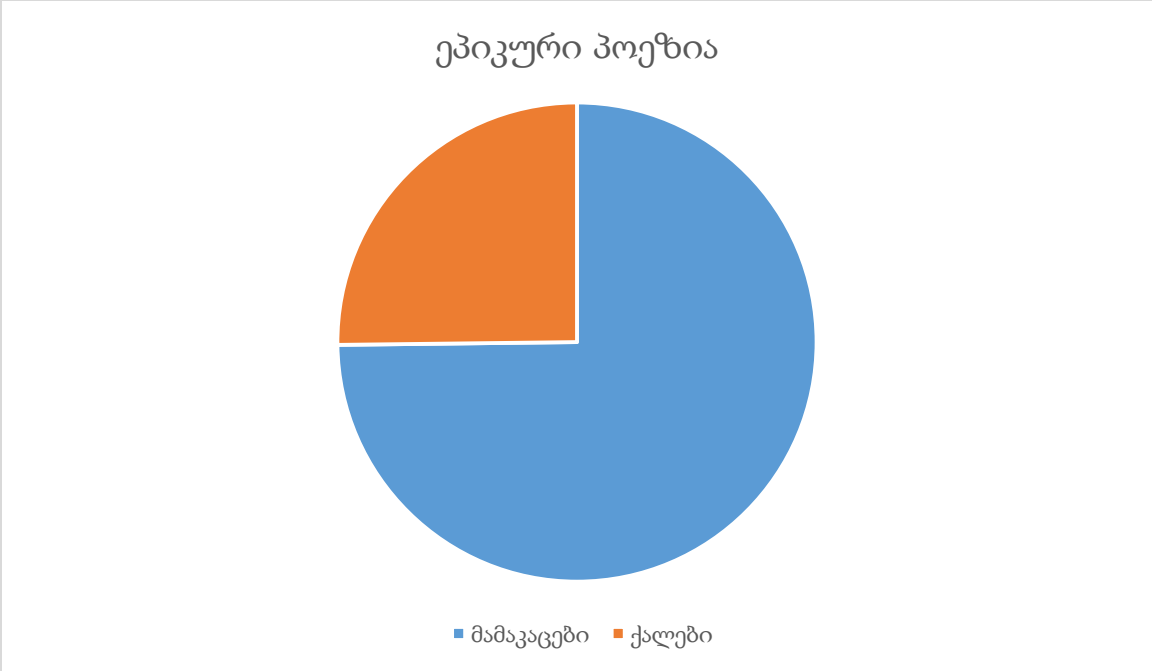
D. : Diels
DK : Diels-Kranz
L.-P. : Lobel-Page Mass. : Massachusetts
PMG : Page

დანართი. სტატისტიკა დიაგრამებსა და სქემებში



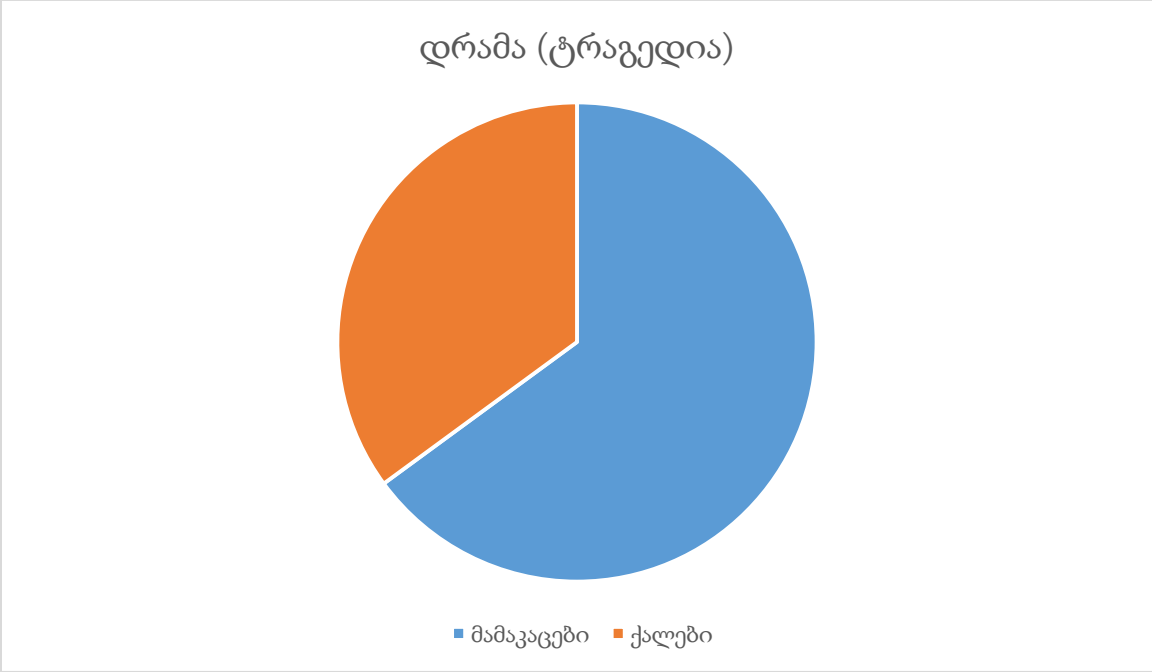
დიაგრამა 1.

დიაგრამაზე ნაჩვენებია, როგორია მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა გენდერული ბალანსი ანტიკურ ლიტერატურაში. ცალ-ცალკე სვეტებად წარმოდგენილია, რამდენი მამაკაცი და ქალი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია თითოეული ჟანრის ტექსტში.



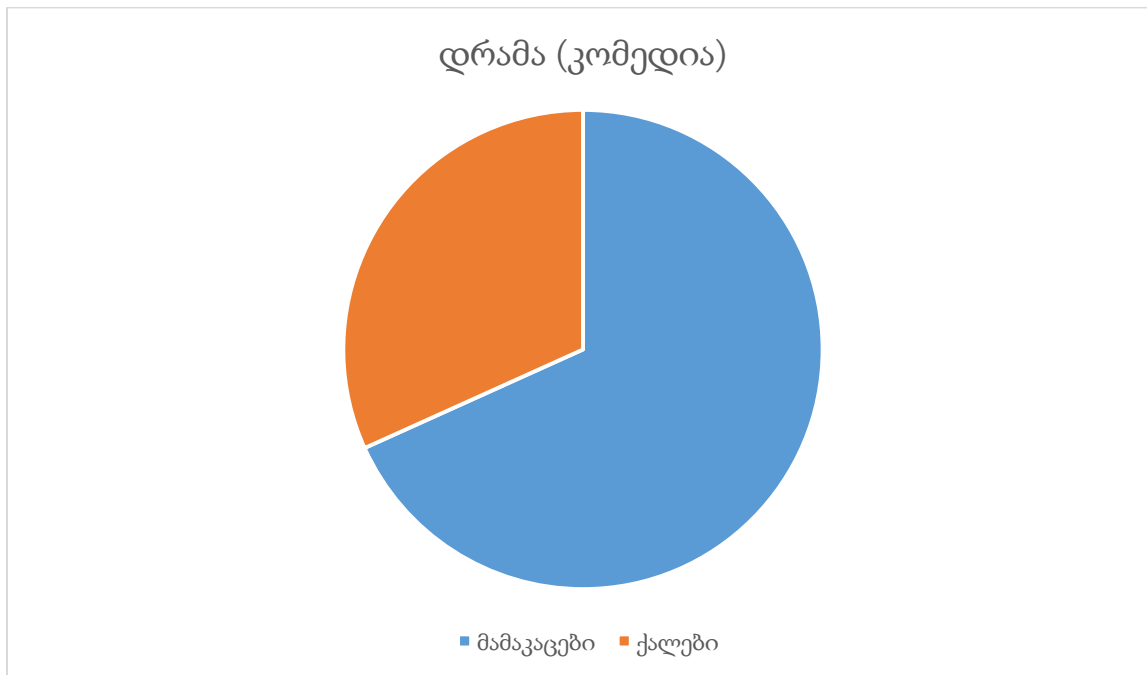
დიაგრამა 2.

დიაგრამაზე ნაჩვენებია მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ზოგადი სტატისტიკა ანტიკურ ეპიკურ პოეზიაში.



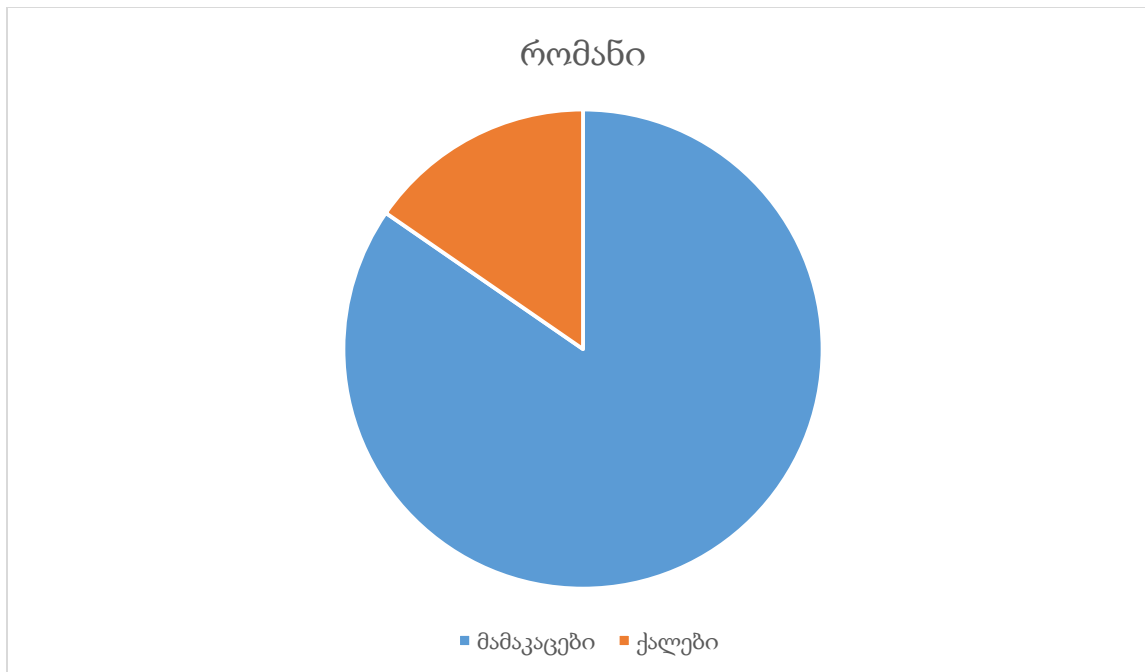
დიაგრამა 3.

დიაგრამაზე ნაჩვენებია მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ზოგადი სტატისტიკა ანტიკურ დრამაში, კერძოდ, ტრაგედიაში.



დიაგრამა 4.

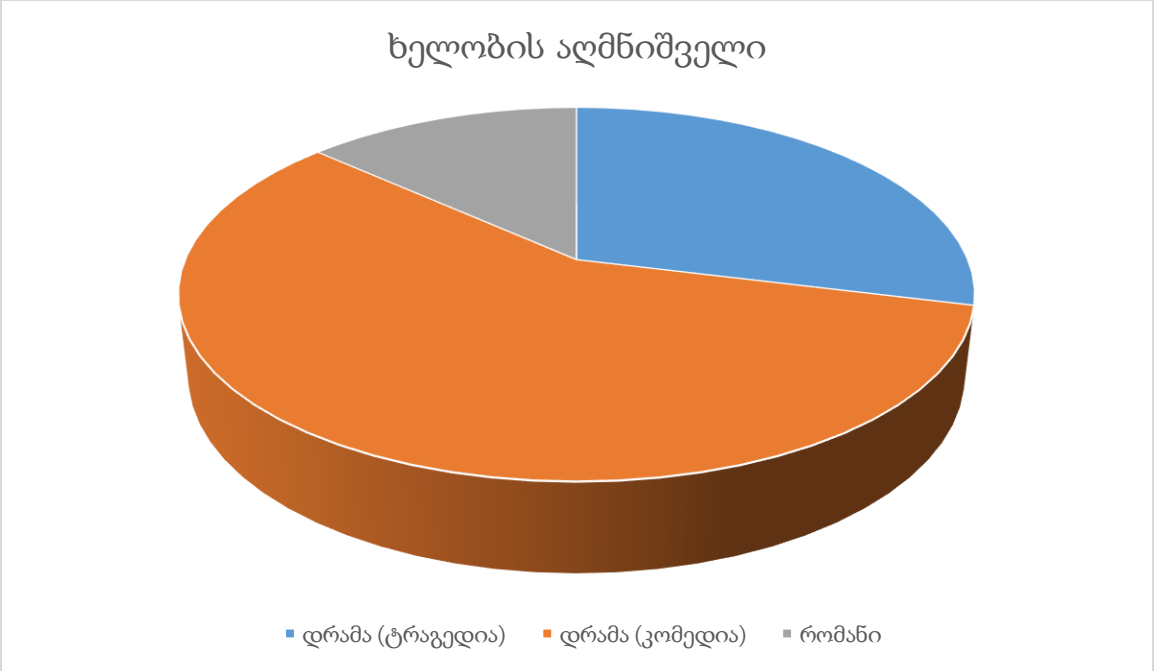
დიაგრამაზე ნაჩვენებია მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ზოგადი სტატისტიკა ანტიკურ კომედიაში.



დიაგრამა 5.

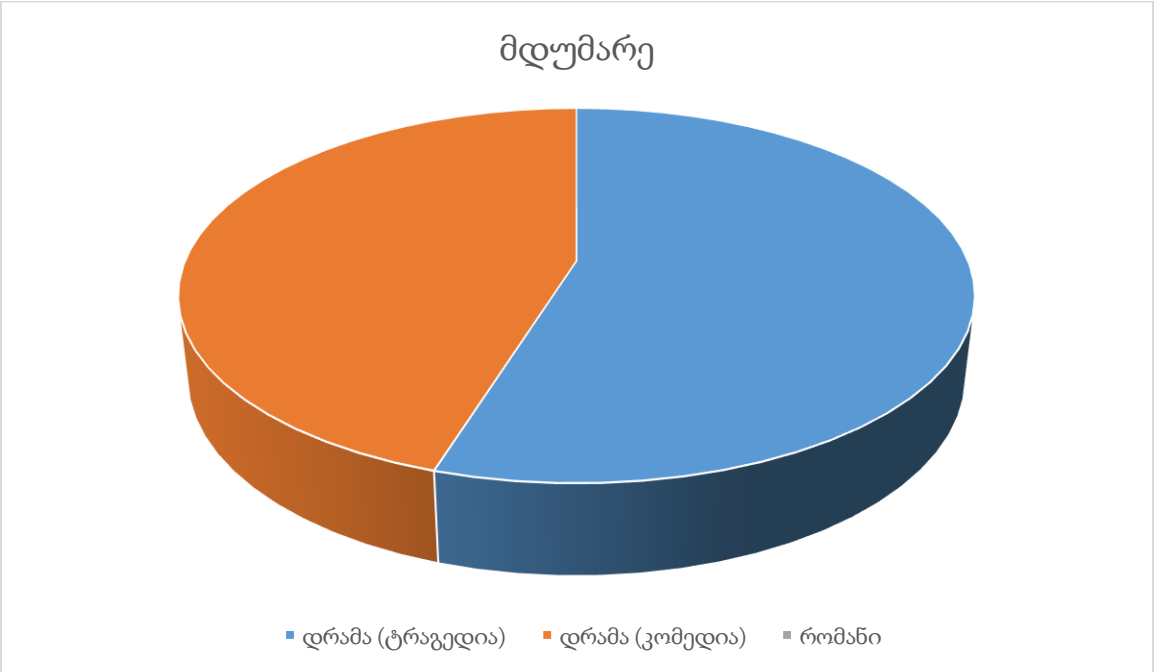
ანტიკურ რომანში მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა გენდერული დისბალანსი უფრო ცხადი და თვალშისაცემია. შეუდარებლად მეტია მამაკაცთა რაოდენობა ქალების რაოდენობაზე.

მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, როგორც არერთხელ აღვნიშნეთ, სხვადასხვა ფუნქციით გვხვდებიან, თუმცა აღსანიშნავია, რომ ისინი სხვა მახასიათებლებითაც გამოირჩევიან. ერთ-ერთი ასეთი ნიშანია მათი სოციალური ფუნქცია.



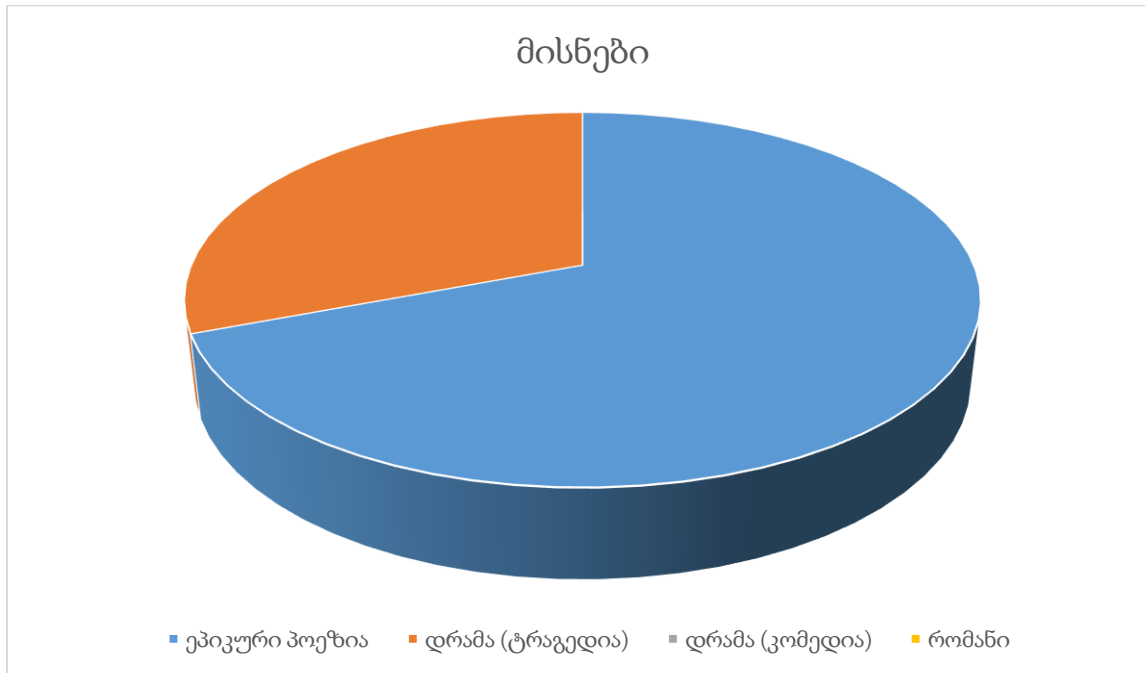
დიაგრამა 6.

დიაგრამაზე ნაჩვენებია რამდენი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი გვხვდება ხელობის აღმნიშვნელი სახელებით.



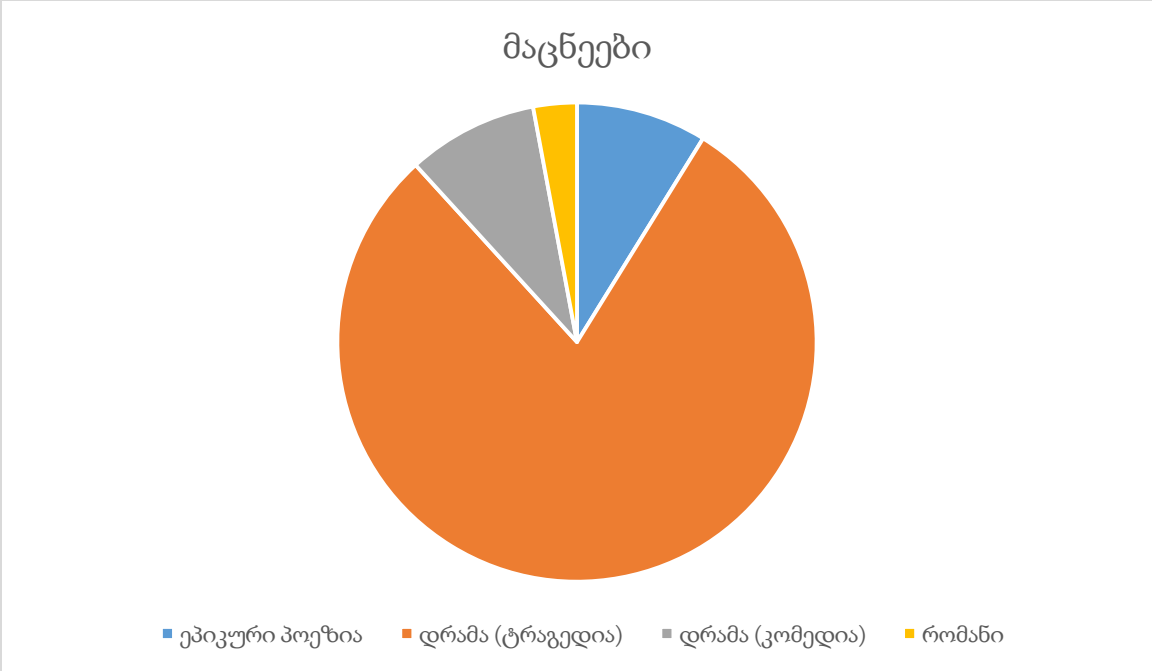
დიაგრამა 7.

მდუმარე პერსონაჟები, რომელთაც ავტორი ფუნქციას აძლევს, გვხვდება ანტიკურ ტრაგედიასა და კომედიაში. დიაგრამაზე სწორედ ეს ვითარებაა ასახული.



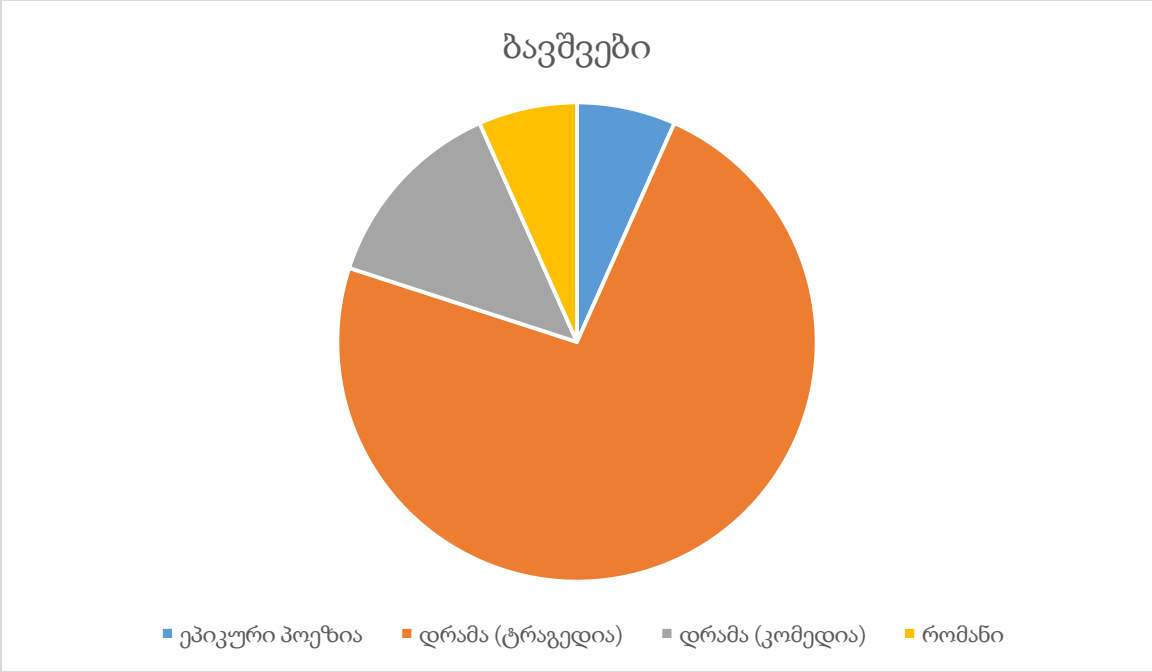
დიაგრამა 8.

მისნები, როგორც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, მხოლოდ ანტიკურ ეპიკურ პოეზიასა და ტრაგედიაში გვხვდებიან. კომედიაში ისინი არ მონაწილეობენ და ეს ჟანრობრივი სპეციფიკიტაა განსაზღვრული.



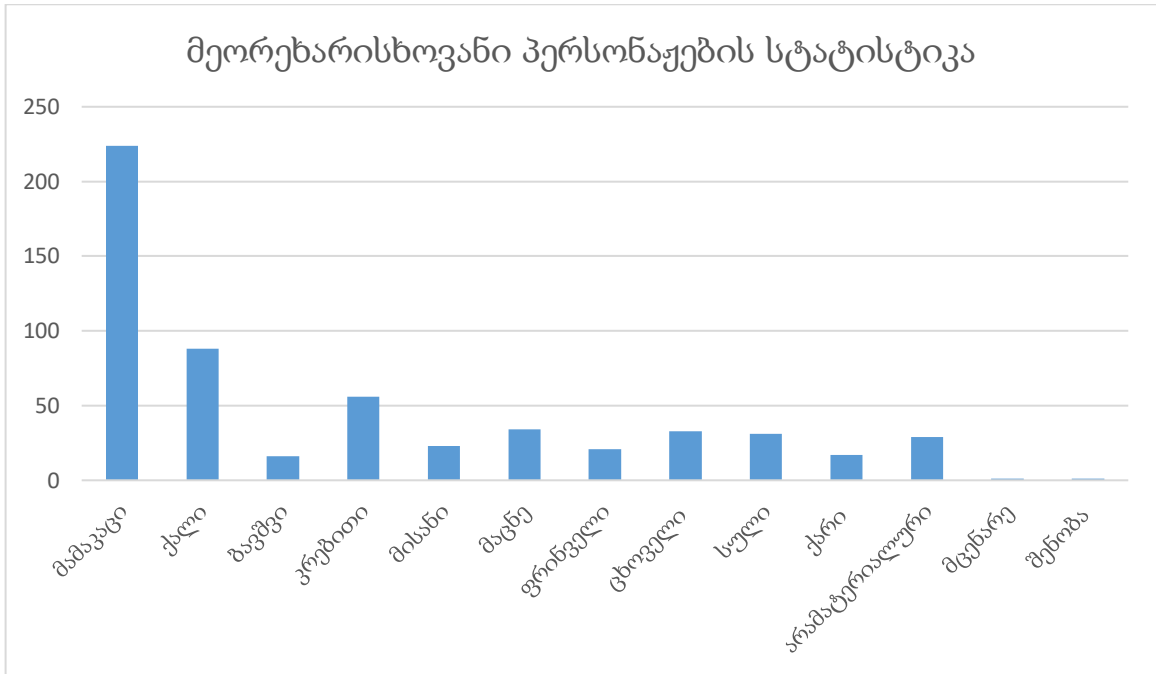
დიაგრამა 9.

დიაგრამაზე ნაჩვენებია მაცნე მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა რაოდენობა. ისინი შეუდარებლივ ბევრია ანტიკურ ტრაგედიაში.



დიაგრამა 10.

ბავშვი მეორეხარისხიანი პერსონაჟები ძირითადად ანტიკურ ტრაგედიაში გვხვდება. დიაგრამაზე ასახულია მათი რაოდენობა სხვადასხვა ჟანრის ტექსტში.



დიაგრამა 11.