პროფ. გრიგოლ წერეთელი

ბერძნული ლიტერატურის ისტორია

ტომი II

ტრაგედია

ტფილისის დაუსწრებელი პედინსტიტუტის გამომცემლობა

ტფილისი

მთარგმნელები: დოც. მ. ტატიშვილი, პ. ბერაძე, თ. გონიაშვილი

ლიტ. რედაქტორი
კორექტორი } პროფ. ს. ყაუხჩიშვილი.

გამომშვები: პლ. გაჩეჩილაძე.

საქ. სახკომსაბჭოს სტამბა

მთაელ. № A—7003. დაკვეთის № 831.

წინასიტყვაობა

„ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის“ წინამდებარე მეორე ტომი, ზოგიერთ ტექნიკურ დაბრკოლებათა გამო, გამოდის საკმაო დაგვიანებით; ამასთანავე ის ვერ დავბეჭდე იმ სახით, როგორც მე თავდაპირველად მქონდა განზრახული. რადგან ჩემი მიზანი იყო, რაც შეიძლებოდა, სრულად გამეთვალისწინებია ამ ტომში აღძრული საკითხების შესახებ არსებული ლიტერატურა, ამიტომ მომიხდა წიგნის გაფართოება, რის გამოც საჭირო გახდა ამ ტომის ორ ნაწილად გაყოფა. ამჟამად გამოდის ამ ტომის პირველი ნაწილი, რომელიც მარტოოდენ ტრაგედიას შეიცავს. კომედიის შემცველი მეორე ნაწილი ცალკე, მესამე ტომად გამოვა.

უკანასკნელ ხანებში ზომაზე მეტად გამრავლდა ლიტერატურული ტექსტების შემცველი პაპირუსები, რომლებიც აღმოჩენილ იქნა ეგვიპტეში. ყველა მათი გაცნობა ვერ მოხერხდა, რის გამოც ამ ტომში სისრულით არ არის გათვალისწინებული ყველა პაპირუსი, ტრაგიკოსთა ნაწარმოების ახალ ფრაგმენტთა შემცველი. და რომ არ დაგვიანებულიყო წიგნის გამოშვება, შემდეგი მესამე ტომისათვის გადავდეთ ამ ახალი ფრაგმენტების გათვალისწინება: ესენი იქ იქნება მოთავსებული „დამატების“ სახით. აქ იქნება მიმოხილული ევრიპიდეს „ჰიფსიპილე“, სოფოკლეს სატირული დრამა „კვალის მაძიებელნი“, ესქილეს სატირული დრამის „მებადურთა“ ნაწყვეტები და სხვა.

დასასრულ, მკითხველის საყურადღებოდ უნდა მოვიხსენიო, რომ ეს წიგნი ჩემ მიერ დაწერილი იყო რუსულად და ის გადმოთარგმნეს დოც. ე. ტატიშვილმა, პ. ბერაძემ და თ. გონიაშვილმა, რისთვისაც მათ, ისევე როგორც თ. ნაკაშიძეს, რომელმაც ამ წიგნისათვის საძიებელი შეადგინა, გულითად მადლობას მოვახსენებ. ის გარემოება, რომ თარგმანი შესრულებულია არა ერთის, არამედ რამდენიმე პირის მიერ, დაეტყო წიგნს იმ მხრივ, რომ სტილის ერთგვაროვნების დაცვა არ მოხერხდა.

ავტორი.

შესავალი.

ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის იმ პერიოდს, რომლის დროს ვითარდება ეპოსი და ლირიკა, შეიძლება საერთო-ელლინური პერიოდი უწოდოთ. მართლაც, ეს პერიოდი ხასიათდება უწინარეს ყოველისა იმით, რომ ბერძენთა სხვადასხვა ტომები,—იონიელები, ეოლიელები და დორიელები,—თავისი ნიშისა, მიდრეკილებისა და ხასიათის მიხედვით იწყებენ, ერთი-მეორის თანამიმდევრობით, ლიტერატურის სხვადასხვა სახეთა დამუშავებას. ყველას წინ უსწრებენ იონიელები, მობინადრენი ზღვის ნაპირს მდებარე მცირეაზიის ზოლისა. მათ შორის წარმოიშვის ეპოსი, შემდგომ ლირიკის ზოგიერთი დარგიც (მაგ.. ელეგია და იამბიკა); ცოტა გვიან მათგან დასაბამს ღებულობს პროზა; ისინი საძირკველს უყრიან აგრეთვე ბერძნულ მეცნიერებას. თითქოს მათთან შესაჯიბრებლად გამოდიან შემდეგ ეოლიელები და დორიელები. მათში ვითარდება ლირიკა მთელი თავისი ფორმისა და შინაარსის მრავალფეროვანებით. ბერძნული სამყაროს ყოველ კუთხეში, იქნება იგი მცირეაზია, თუ არქიპელაგის კუნძულები, ან ბერძნული კოლონია იტალიასა და სიცილიაში, ან, ბოლოს, თვით ხმელეთის საბერძნეთი, წარმოიშვიან პოეზიის ესა თუ ის სახეობანი. მაგრამ პოეზიის ეს სახეები როდი რჩება იმ ტომის ხელშეუხებელ საკუთრებად, რომელმაც იგი შექმნა. იონური სამოსელით მორთული ეპოსი, ელეგია და იამბიკა, ეოლურ კილოკავზე შექმნილი ალკეოსა და საპფოს სიმღერები, დორიულ ყაიდაზე შეფერადებული ქებანილებანი ალკმანისა,—ყოველივე ეს და აგრეთვე სხვა მრავალიც, მიუხედავად დიალექტთა სხვადასხვაობისა, ხდება საერთო-ელლინურ საკუთრებად. იქმნება ნამდვილი ნაციონალური, საერთო ელლინური ლიტერატურა, მისაწვდომი და გასაგები ყველა ბერძენთათვის, დამოუკიდებლად იმისა, თუ სად ბინადრობენ ისინი ან რომელ კილოკავზე შეტყველებენ. ეს ლიტერატურა წარმოადგენს ერთგვარ გამაერთიანებელ საწყისს, იგი ერთ მთლიანობაში აკავშირებს მთელ ბერძნულ სამყაროს, რომელიც ესოდენ დაქუცმაცებულია პოლიტიკურად. მხოლოდ ერთ მუხლში ინარჩუნებს თითოეული ტომი ერთგვარ ლიტერატურულ თავისებურებას. თითქოს მყარდება უსიტყვო შეთანხმება, რომელიც იშვიათად

თუ დაირღვევა ხოლმე, და ესა თუ ის პოეტური სახეობა იმ ტომის დიალექტით იწერება, რომელმაც იგი შექმნა. ასე, ეპოსი, ელეგია და იამბი ინარჩუნებენ იონურ დიალექტს, ქორიკა—დორიულს და, ბოლოს, პიროვნული ლირიკა (თუ კი ანაკრეონტს არ მივიღებთ მხედველობაში)—ეოლიურს. თუმცა ეს გარემოება არ სცვლის საერთო სურათს, და ამა თუ იმ დიალექტით დაწერილი ნაწარმოები მაინც საერთო-ელლინურ კუთვნილებად რჩება, მიუხედავად იმ ტომობრივი ელფერისა, რომელსაც იგი ატარებს. ერთი სიტყვით, ბერძნული ლიტერატურის დაწყებითს პერიოდს, რომელიც სამ საუკუნეს გრძელდებოდა, მე-IX ს. ვიდრე VI ს. ქრისტეს წინ, სამართლიანად შეიძლება უწოდოთ საერთო-ელლინური პერიოდი.

ამ პერიოდის განმავლობაში საბერძნეთის ქალაქები და სახელმწიფოები თანდათანობით ეზიარებიან შექმნილი ლიტერატურის აღქმასა და შეთვისებას და თავის მხრივ საკუთარი წვლილი შეაქვთ ლიტერატურის საერთო საგანძურში. ამასთანავე, თუ თავდაპირველად სხივი განსაკუთრებით ბერძნული სამყაროს განაპირას ე. ი. მცირეაზიასა და არქიპელაგის კუნძულებზე ელვარებს, შემდგომ იგი თავისი გავლენის ასპარეზს თანდათანობით აფართოებს და ვრცელდება ხმელეთის საბერძნეთზედაც. ასე, ბეოტიაში ჰესიოდე ჰქმნის დიდაქტიკურ ეპოსს. სპარტა თავის მხრივ ავითარებს ქორიკას, ითვისებს იონურ ნიადაგზე აღმოცენებულ ელეგიას და ისეთ დიდ პოეტს წარმოშობს, როგორიც ტირტეოსა. მხოლოდ ათენი, მთელი საბერძნეთის სულიერი კულტურის ცენტრი მომავალში, მე-VI საუკუნემდე დაჩრდილული იყო და ჩვენ მიერ აღნიშნული პერიოდის განმავლობაში მას მნიშვნელოვანი როლი არ შეუსრულებია. დაახლოებით 600 წ. ქრ. წინ კი, სოლონის სახით ათენი იძლევა წარჩინებულ პოეტს, რომელმაც გადაიტანა ატტიკის ნიადაგზე იონური ელეგია და იამბი და ლიტერატურის ამ სახეებისათვის რამოდენადმე განსხვავებული ელფერის, სახელდობრ კი, პუბლიცისტური ელფერის მიცემა შესძლო[1]. დებულება—პოეზია პოეზიისათვის სოლონს უეჭველ პრინციპად არ მიაჩნდა. დიდმა პოლიტიკოსმა და რეფორმატორმა გამოიყენა იგი, როგორც თავის თანამოქალაქეებზე პოლიტიკური ზეგავლენის მოსახდენად, ისე მის მიერ გატარებული პოლიტიკური და სოციალური რეფორმების დასაცავადაც. მაგრამ ეს იყო ახალი ნაკადი, რომელიც შედიოდა პოეზიის ორგანიზმში; სოლონის სახით ატტიკური გენია ურთებს ოდნავ ისწორებდა, იგი პირველად ამბობდა თავის, ჯერ კიდევ არაისა-

[1]) Wilcken, Griechische Geschichte, 87.

გან არ თქმულ სიტყვას. ათენი, მასთან მთელი ატტიკაც, იმ დრომდე მთელემარე, იღვიძებდა; იღვიძებდა არა მარტო ლიტერატურული, არამედ პოლიტიკური მოღვაწეობისათვისაც. იგი გააღვიძა ორმა დიადმა ადამიანმა: სოლონმა და პიზისტრატემ.

სოლონმა, მხედველობაში რომ არ მივიღოთ მისი პოეტური მოღვაწეობა, დაიმსახურა ათენელი ხალხის საუკუნო პატივისცემა იმით, რომ საფუძველი ჩაუყარა მის მომავალ დემოკრატიულ წესწყობილებას, ლაგამი ამოსდო არისტოკრატიას და მიანიჭა ყოველ მოქალაქეს „უფლება მმართველობაში მონაწილეობის მიღებისა იმის მიხედვით, თუ რამდენად ემსახურება იგი სახელმწიფოსა და საზოგადოებას თავისი შრომითა და ქონებით“ [1].

სხვანაირად რომ ვთქვათ, სოლონმა მონობის ბორკილი აჰყარა ათენს და მის შინაურ ცხოვრებაში თავისუფლება შეიტანა. მეორე მხრივ პიზისტრატემ საფუძველი დაუდო ათენის პოლიტიკურ ძლიერებას და რამოდენადმე განაგრძო სოლონის მიერ დაწყებული საქმე, რამდენადაც იგი ქვეყნის შინაგან კეთილმოწყობასა და კეთილდღეობის გაუმჯობესებას შეეხებოდა. წავიდა ის დრო, როდესაც ათენი მეგარისა და ეგინას მიერ ზღვისაგან საესებით მოწყვეტილი იყო და როცა იგი ურიგდებოდა იმ მდგომარეობას, რომ ფალეროს რეიდის გასაღები, სალამინის კუნძული, მეგარელთა ხელში იყო. ეხლა უკვე ზღვა განთავისუფლდა. კიდევ მეტიც: კიკლადის რამოდენიმე კუნძული ათენელთა გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა; ათენელნი განმტკიცდენ ჰელესპონტის, სრუტესთან და ფეხი მოიკიდეს აგრეთვე მაკედონიის სანაპიროებზედაც. ერთი სიტყვით, გადაიდგა პირველი ნაბიჯი იმისათვის, რომ ათენი ზღვათა მბრძანებელ სახელმწიფოდ გამხდარიყო. ამასთან დაკავშირებით ფართოვდება სავაჭრო კავშირი, წესრიგდება საგარეო ურთიერთობა. ათენი გარკვეულად მიიმართებოდა იმ გზით, რომელსაც იგი პერიკლეს საუკუნემდე უნდა მიეყვანა. პოლიტიკურ ასპარეზზე დაწინაურებასთან ერთად იწყება ხელოვნების, კერძოდ კი, ხუროთმოძღვრების განვითარება. პიზისტრატე ღმერთების საპატივცემლო ტაძრებს აგებს, რომელთაც ათენის შემკობას ხელი შეუწყეს. არქიტექტურასთან ერთად ვითარდება პლასტიკა და კერამიკა, ამ უკანასკნელის ნაწარმოები ათენის სხვა საქონელთან ერთად საექსპორტო და სავაჭრო საგანს წარმოადგენდა. ათენის ესთდენი წინსვლა იწვევს მისი სულიერი ცხოვრების გამოცოცხლებას. რამდენადაც საქმე რელიგიას შეეხება, საკმარისია აღვნიშნოთ დიონისეს კულტის განვითარება, რომელმაც

[1] Адамский, История Греции. 274.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ბერძნული დრამის ე. ი. ტრაგედიისა და კომედიის წარმოშობაში. ზედმეტი არ იქნება აგრეთვე აღინიშნოს, რომ დაახლოებით 540-536 წ. ქრ. წინ პიზისტრატემ დააწესა დიონისეს პატივსაცემად ახალი დღესასწაული, სახელდობრ „დიდი დიონისიები“, იგი ელაფებოლიონის თვეში (=მარტი-აპრილი) ხვდებოდა და ბოლოს გადაიქცა იმ დღესასწაულად, რომლის არსებითს, უმთავრეს ნაწილს სწორედ სცენიური წარმოდგენები შეადგენდა. რელიგიის გამოცოცხლებასთან ერთად გაცხოველდა, გაჩაღდა აგრეთვე მეცნიერება და პოეზია. ჰომეროსის პოემებს, ე. ი. ილიადასა და ოდისეიას, საბოლოო რედაქციას ათენში უკეთებენ. „დიდი პანათინეის“ დღესასწაულზე აწყობენ მგოსანთა შეჯიბრებას. არსდება პირველი სახალხო წიგნთსაცავი. თითონ პიზისტრატე და მისი შვილებიც ცდილობენ თავის კარზე შეიკრიბონ იმ დროის ყველა ცნობილი პოეტები და მუსიკოსნი, რომ უფრო მეტად შეამკონ და განასხივოსნონ იგი. ასე. მაგ., ათენში მიიწვიეს ანაკრეონტი და სიმონიდე კეოსელი. იონური პოეზია, მას შემდეგ რაც იგი ასე კარგად დაიწყო სოლონმა, უფრო და უფრო მეტ გავლენას ახდენს ათენის საზოგადოების გემოვნებაზე, აკეთილშობილებს და ავითარებს მას. ერთი სიტყვით, დგება ისეთი დრო, რომლის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ „მისი ზოგიერთი თვისებები რამოდენადმე იტალიის აღორძინების ეპოქას მოგვაგონებს“ [1].

მაგრამ, აი დგება 510 წელი. იგი საზღვარს უდებს პიზისტრატეს ტირანიას და ათენში მყარდება დემოკრატიული მართვა-გამგეობა. თუმცა სახელმწიფოებრივი წესწყობილების ცვლილება ხელს არ უშლის ათენს წარიმართოს იმ ფართო პოლიტიკური გზით, რომელიც მას პიზისტრატემ დაუსახა. განსხვავება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ეს გზა მიმდინარეობს დემოკრატიის ბატონობის ნიშნის ქვეშ, მისი პრინციპების თანდათანობითი განმტკიცების პირობებში.

ბუნებისაგან უხვად დაჯილდოებულნი ატტიკის მკვიდრნი, რომლებსაც ამასთან ერთად ისეთი მეთაურნი ხელმძღვანელობდენ, როგორიც იყვნენ მილტიადე, თემისტოკლე და კიმონი, თანდათანობით აღწევენ იმ მდგომარეობას, რომ საბერძნეთ-სპარსეთის ომის ეპოქაში ათენი პირველ ადგილზე გამოდის. მას წილად ხვდება მთელი ელლადის უცხოელთა მონობისაგან განთავისუფლების საპატიო როლის შესრულება. ჯერ ბერძენთა შეერთებული ძალები სპარსელთ ელლადიდან მიერიკებიან. აქაც კი მათ ათენელნი მიუძღვებიან წინ.

[1]) Буасскуа, История афинской демократии, 75.

მაგრამ მათი აღფრთოვანება, სალამინის ბრძოლის შემდეგ, 480 წ. შემდეგ, უფრო მეტის ძლიერებით გამომჟღავნდა. მაშინ, როდესაც სპარტა კმაყოფილდება სპარსელთა განდევნით საბერძნეთიდან და ომის განგრძობას უარსა ჰყოფს, ათენი გადასწყვეტს ბოლომდი მიიყვანოს დაწყებული საქმე ე. ი. განათავისუფლოს სპარსთაგან ეგეოსის ზღვის კუნძულები და სანაპიროები ან, რაც იგივეა, ბარბაროსთა მონობისაგან გამოიხსნას ყველა იქ მობინადრე ბერძენი. და ამას აღწევენ კიდეც ათენელნი: თუ კი მილტიადე მარათონის ბრძოლაში (490 წ.) გამარჯვებით სპარსთა ძლიერებას პირველად ჩასცემს მახვილს, მისი შვილი კიმონი, უფრო შორს მიდის, ის არა თუ განდევნის სპარსელებს ელლადიდან, არამედ სავსებით აღკვეთს მათი შემდეგი წინსვლის შესაძლებლობას. სპარსელები იძულებული არიან თავი დაანებონ ეგეოსის სანაპიროებსა და კუნძულებს,—მათგან დამონებული ბერძნები სპარსთა მონობის უღელს თავს აღწევენ და ათენის დახმარებით თავისუფლებას მოიპოვებენ. მისივე მეთაურობით არსდება ძლიერი საზღვაო კავშირი და ათენი თავისი მნიშვნელობით ელლადის ქალაქთა შორის უპირატეს ქალაქად ხდება. მე-V საუკუნის შუა წლებიდან იგი უალრესად ძლიერდება,— მას ეკუთვნის ჰეგემონია ზღვაზე, ამ მდგომარეობას უნდა შეურიგდეს სპარტა, ჯერჯერობით მისი ჩუმი პოლიტიკური მოქიშპე, შემდეგში—ულმობელი მოსისხლე მტერი. თვით ათენი, როგორც ქალაქი თავის წინანდელ სახეს იცვლის. იგი გარშემორტყმულია მტკიცე გალავნით, რომელიც აერთიანებს მას პირეოსა და ფალეროს ნავთსადგურებთან და ამრიგად იგი ზღვათა ნამდვილი მბრძანებელი ხდება; იგი ზღვიდან ფლოტითაა დაცული, ხმელეთის მხრიდან კი—გალავნით. ამასთან დაკავშირებით იწყება ინდუსტრიისა და ვაჭრობის აყვავება. ათენის სავაჭრო გემები თავისუფლად სერავენ ზღვებს, მათ არავის შიში არა აქვთ, თავის მხრივ უცხოელთა ხომალდები ხშირად ესტუმრებიან ხოლმე ათენს, რომელიც მაშინდელ საუკეთესო ნავთსადგურ პირეოს ფლობს. თანდათანობით იცვლება პალლადის ქალაქის სულიერი კულტურის სახეც. დემოკრატიის გაბატონების გამო, იმის გამო, რომ ყოველ მოქალაქეს მართვა-გამგეობაში მონაწილეობის უფლება მიენიჭა, რასაც ადგილი არ ჰქონია პიზისტრატეს დროს, მოქალაქეთა შორის უწინარეს ყოვლისა ვითარდება იმის შეგნება, რომ ისინი ქალაქის განუყოფელ ნაწილს შეადგენენ, რომ ქალაქი—თვით ისინი არიან და რომ მხოლოდ მათზეა დამოკიდებული ათენის მომავალი. ასეთ შეგნებას შედეგად ის მოჰყვა, რომ ატტიკის მკვიდრნი, როგორც ერთი კაცი, შეუდრეკელი სიმტკიცითა

და აღფრთოვანებით აღიმართა მტრის წინააღმდეგ თავის სამშობლოს, თავის კერისა, ღმერთებისა და სარწმუნოების დასაცავად, და ისინი არა თუ ინარჩუნებენ თავის სამშობლოს, არამედ გამოიხსნიან სრულიად საბერძნეთის ერს. ყოველივე ის, რაც წინათ, არისტოკრატიის ბატონობის დროს, პირადი სარგებლობისა, სიამოვნებისა და გართობის ხასიათს ატარებდა, როგორც მაგალითად: მუსიკა, გიმნასტიკა, ლიტერატურა და სხვა, ყოველივე ეს ხალხის კუთვნილებად იქცევა და ხალხს, ქალაქსა და რელიგიას ემსახურება. ატტიკის მცხოვრებთ რაღაც განსაკუთრებული სერიოზულობა იპყრობს. ყოველივე პიროვნული დავიწყებულია, მეორე ადგილს იჭერს, პირველ ადგილზე საზოგადოებრივობა გამოდის. რა უყოთ, რომ კერძო მოქალაქეთა სადგომები ღარიბულია და უბრალო, სამაგიეროდ დიადია ღმერთთა ტაძარნი და საზოგადოებრივი დღესასწაულები. მარათონისა და სალამინის ეპოქის ათენელნი თავის ღმერთებს, იმ მძიმე მდგომარეობის დროს, თავის დამცველ-მფარველად სთვლიან და ღრმა სარწმუნოებრივი გრძნობით აღსავსენი მათ შესცქერიან. ღმერთებმა გვიხსნეს,—დიდება მათ! და ამ რწმენითაა გამსჭვალული ყოველივე,—ესქილეს ტრაგედიები და ფიდიას შემოქმედებაც. რაციონალიზმი ჯერ კიდევ შორსაა, გაბატონებულია მამაპაპათაგან ნაანდერძევი სარწმუნოება წმიდა, გულმხურვალე და ურყევი. აი, ასეთია ათენის სულიერი სახე უშუალოდ საბერძნეთ-სპარსეთის ომის შემდგომ, რაც ასე მოსწონდა არისტოფანეს: მისი დაკარგვის გამო მწუხარება ხომ ასე ნათლადა ჩანს იმის ჩივილში, რომ წინაპართა ნაანდერძევი დავიწყებას მიეცაო.

მაგრამ ეს სახე მე-V საუკუნის შუა წლებიდან მოყოლებული თანდათანობით იცვლება. უწინარეს ყოვლისა, ათენი უკვე სხვანაირად ეპყრობა ეგეოსის ზღვის კუნძულების განთავისუფლებულ ქალაქებს, რომლებიც თავისი ნებით შეივიდენ ათენის მეთაურობით დაარსებულ კავშირში. ათენს უკვე აღარ სურს იყოს primus inter pares,—იგი ლამობს თავის ქვეშევრდომად გაიხადოს ეს ქალაქები, სასტიკად სჯის ურჩთ და აბადგურებს თავის მოკიშპეებს ვაჭრობაში. ერთი სიტყვით, ათენი ადგება გარკვეული იმპერიალისტური პოლიტიკის გზას, რომელიც ბოლოს და ბოლოს, სპარტასთან ხანგრძლივი ომის შედეგად (431-404 წ. ქრ. წინ), ათენის სავსებით დამხობასა და განადგურებას იწვევს.

იცვლება ათენის სახე სახელმწიფოებრივი წესწყობილების თვალსაზრისითაც. თანდათანობით იბპობა არისტოკრატიული მართვა-გამგეობის უკანასკნელი ნაშთი, ამ მხრივ გარდამწყვეტ

მომენტად ჩაითვლება არეოპაგის—ამ ძველი, უკიდურესად არისტოკრატიული და კონსერვატიული ხასიათის დაწესებულების უფლებათა შეკვეცა. პერიკლე, რომელიც 444 წ. ათენელი ხალხის ერთადერთ ხელისუფალად, მის მუდმივ პრეზიდენტად გახდა, შეურყეველად მიიმართება დემოკრატიული პრინციპების გაღრმავების გზით და მართლაც ხდის ხალხს სახელმწიფოს მმართველად, მოხერხებულად განარიდებს ხელმძღვანელობას ყოველგვარი სახიფათო ნაბიჯისაგან, რომელსაც სახელმწიფო საქმეთა წესიერი მსვლელობისათვის რაიმე ვნების მოტანა შეუძლია. მის დროს ათენი ძლიერების და აღორძინების უმაღლეს მწვერვალს აღწევს.

მაგრამ პერიკლე კვდება (429), და ათენს, მზგავსად ხომალდისა, რომელმაც ქარშემარიტი მესაქე დაკარგა, უკვე აღარ ძალუძს წინანდელი სწორი გზის განგრძობა. პერიკლეს მომდევნო პოლიტიკოსთ არ შესწევთ ძალა, რომ დაიმსახურონ ხალხის პატივისცემა, დააცხრონ მისი ვნებათა-ღელვა და მოარიდონ იგი შეცდომებს. სახელმწიფოებრივი გემი გეერდზე გადახრას იწყებს. დამარცხება დამარცხებაზე — ათენის ოდესღაც უძლეველ ფლოტს, საბოლოოდ, ეგოსპოტამოსთან ამარცხებს სპარტის ფლოტი (405 წ.). ათენი ზღვიდან და ხმელეთიდან გარემოცულია. შედრკა მისი ძლიერება. შიმშილი აიძულებს მას დანებდეს ყოვლად სამარცხვინო პირობებში. სთხრიან ქალაქის გალავანს. დემოკრატია ემხობა, მის ადგილს ოლიგარქია იჭერს. ოცდაათი ათენელი არისტოკრატი 30 ტირანის სახელწოდებით ძალაუფლებას ხელთ იგდებს, იწყება რეაქციონური ტერორი. „ყოველივე ის, რასაც წინაპრებმა საფუძველი ჩაუყარეს, რაც შვილებმა დააგვირგვინეს, იგი შვილთა შვილებმა გაფლანგეს“ [1]. ათენის ნამდვილი ქარშემარიტი დემოკრატია მოისპო პერიკლესთან ერთად და არასოდეს არ აღორძინებულა; თუმცა ათენმა დაკარგული ძლიერება ნაწილობრივ კვლავ დაიბრუნა, მაგრამ ვერ შესძლო დემოკრატიის იმ ჰეგემონიის აღდგენა, რაც პერიკლეს საუკუნეს ახასიათებდა.

თავისთავად იგულისხმება, რომ ათენის პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრების ზრდის პარალელურად უნდა შეცვლილიყო მისი სულიერი ცხოვრებაც, მისი ყოველი სახეობაც. მარათონის ეპოქის ათენი შეიძლება რამოდენადმე იმ ბუმბერაზს შევადაროთ, რომელსაც ჯერ კიდევ სავსებით არა აქვს შეგნებული თავისი ძალა, მას ჯერ კიდევ თავი ვერ დაუღწევია ძველ ჩვეულე-

[1] Bethe, Griechische Literatur, 163 (=O. Walzel, Handbuch der Literatur-Wissenschaft).

ბათაგან, ამიტომ მისი მოძრაობა უხერხულია და შებოჭილი. ამ დროინდელ ათენში კვლავ ძლიერია ტრადიციით გადმოცემული მამა-პაპათა ანდერძი. სულ სხვაა პერიკლეს დროინდელი ათენი. მან არ-ქაულ პერიოდს კარგა ხანია თავი დააღწია. იგი იმდენად ეგინის ტაძრის ფრონტონებს არა ჰგავს, რამდენადაც ფიდიას სიცოცხლითა და მოძრაობით აღსავსე ქანდაკებას. მაშინდელ ათენს, უწინარეს ყოვლისა, არ აკმაყოფილებს წინაპართაგან ნაანდერძევი რ ე ლ ი-გ ი ა. იონიის თავისუფალ მოაზროვნეთა და ფილოსოფოსთა ზეგავ-ლენით წინანდელი რელიგიური წარმოდგენები ათენელთა გულუბრ-ყვილოდ მიაჩნიათ, მათი აზრით იგი მოკლებულია შესაფერ სიღრ-მეს. მართალია, საზოგადოების ნაწილი (სოფოკლეს წრე) ჯერჯერო-ბით თავს იკავებს რელიგიურ საკითხებზე მსჯელობისაგან, მაგრამ მეორე ნაწილი (ევრიპიდეს წრე) შუაგზაზედ არ ჩერდება. ისინი მიისწრაფიან ცოდნისაკენ. მათ სურთ მსოფლიოს საიდუმლოებათა ახსნა, ისინი ეწაფებიან ახალ მეცნიერულ თეორიებსა და ჰიპოთე-ზებს, ყოველგვარ კავშირს სწყვეტენ ძველთან და სიბრძნის ახალ მასწავლებელთა — სოფისტების — ზოძღვრებას მისდევენ. უარყოფისა და დაეჭვების სული უფრო და უფრო იპყრობს ახალ თაობას. იგი ეძებს ახალ გზებს, იგი აღიარებს, რომ იონური კულტურა და გა-ნათლება ათენისაზე გაცილებით მაღლა დგას, სავსებით ითვისებს მას და თანდათანობით შორდება ძველს, რომელიც ახალგაზრდობას უკვე დრომოჭმულად მიაჩნია. მეხუთე საუკუნის შუა წლებში ათენი ხომ უკვე სრულიადი საბერძნეთის ყველასაგან აღიარებულ პოლი-ტიკურ ცენტრს წარმოადგენდა; იგი იყო ქალაქი, სადაც ხელოვნე-ბისა და ლიტერატურის საუკეთესო წარმომადგენელთა თავისი ნიჭის გამოჩენა შეეძლოთ და ბოლოს ის იყო ადგილი, სადაც დღესასწაუ-ლების დროს საბერძნეთის ყოველი კუთხიდან თავს იყრიდა აუარე-ბელი ხალხი, ამიტომ თავის-თავად იგულისხმება. რომ ათენის გამჭ-რიახი და გონიერი ახალგაზრდობისათვის საკმაოდ მოიპოვებოდა შე-საფერი მასწავლებელნი და ხელმძღვანელნი. უშედეგოდ რჩებოდა არისტოფანეს ცდა, რომ თავის კომედიებში ამ მასწავლებელთა ღირ-სება დაცინვით მაინც როგორმე დაემცირებია, აგრეთვე უნაყოფო იყო მისი წუხილი „წარსულ დროთა“ დაკარგვის გამო. მისი სიტ-ყვები ალარ მოქმედებდა: მათ ისმენდენ მხოლოდ. საზოგადოება მიი-მართება ახალი გზით, იგი უფრო და უფრო შორდებოდა ძველ ადათს და თანდათანობით ქმნიდა ახალ იდეალებს და მომავალ ახალ გზებზე მიუთითებდა. სალამინის ბრძოლის დროიდან მოკიდებული 80 წლის მანძილზე ათენში პოლიტიკურისა და სულიერი ცხოვრების

მხრივ იმდენი რამ გაკეთდა, რომ პირდაპირ საკვირველია ესოდენ მცირე ხნის განმავლობაში როგორ მიაღწია ათენმა განვითარების ამ დონეს. და მართლაც რომ მრავალი რამ გაკეთდა. ხუროთმოძღვრებაში საკმარისია აღვნიშნოთ თუგინდ პართენონი, ქანდაკებაში—ფიდიას ქმნილებანი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ხელოვნების დანარჩენ ძეგლებზე, რომელთა სილამაზე და სისრულე მიუღწეველია. თავი ვანებოთ ხელოვნებას, იგი ხომ ჩვენ ამოცანასთან უშუალოდ დაკავშირებული არაა. უმჯობესია შევეხოთ იმას, თუ რა შექმნა ათენმა ლიტერატურის დარგში. თავდაპირველად იგი საზრდოობს საერთოდ ბერძნული აზროვნების ნაყოფით, ღებულობს და ითვისებს მას, ამ შემთხვევაში უმთავრეს როლს ასრულებს იონური კულტურა თავისი ფორმისა და შინაარსიის მრავალფეროვანებით. მაგრამ ეს გასაგებია: აკი იონიამ შექმნა მრავალი პოეტური სახეობა (ეპოსი, ელეგია, იამბი), მანვე ჩაუყარა საფუძველი ბერძნულ მეცნიერებას. იქ იდგამს ფეხს გეოგრაფია, ასტრონომია და ფიზიკა. იქვე ვითარდება ფილოსოფია. ისტორიაც ხომ იქვე წარმოიშვის. რა თქმა უნდა, ყურველივე, რაც იონიამ შექმნა, გადაილო ატტიკამ. იგი თავდაპირველად იონიის გენიის გაელენის ქვეშ იმყოფება. იონიის მეოხებით განვითარებული ატტიკა შემდეგში საბერძნეთის მოაზროვნეთა, სწავლულთა და ლიტერატორთა მეორე სამშობლოდ იქცევა. აქ მოღვაწეობენ მჭერმეტყველი (ორატორი) გორგია, სოფისტები პროტაგორა და პროდიკე, ფილოსოფოსი ანაქსაგორა. აქ ჰკითხულობს თავის „ისტორიას“ ჰეროდოტე. ყველა ესენი და მრავალი სხვა აღვიძებენ ატტიკურ გენიას და სამოქმედო ასპარეზზე გამოჰყავთ იგი. იგი სწრაფად ისწორებს ფრთებს და პირველ კამარისთანავე წინ უსწრებს თავის მასწავლებელთ. თუკიდიდე—ისტორიასა, ანტიფონტე და ლისია მჭერმეტყველებასა და სოკრატე ფილოსოფიაში—აზროვნებისა და სიტყვის ეს მოღვაწენი ქმნიან თავის დარგში შეუდარებელ ნაწარმოებთ. მაგრამ მათი ნამოქმედარი, იონურის განმეორება როდია, ისინი საკუთარ, თავისებურ ხასიათს ატარებენ. მათში გამოკრთის წმინდა ელლინური თვისებანი: სიმძლავრე, ლარდარტყუმულობა, ზომიერება, ჰკუამახვილობა, შნო, იერი და ენით უთქმელი მშვენება, რაც ესოდენ კარგად გამოისახვის ბერძნული სიტყვით charis. თუმცა ლიტერატურის ყველა ჩემ მიერ აღნიშნული სახეობანი, რომლებიც პერიკლეს საუკუნიდან მოკიდებული მე-V და ნაწილობრივ მე-IV საუკუნემდე აღწევენ განვითარების უმაღლეს წერტილს, ვერ დაჩრდილავენ ათენის ერთ, უეჭველად ორიგინალურ ქმნილებას, რომლის მსგავსი შემდეგში არავის შეუქმნია. იგია—ატტი-

კური დრამა: ტრაგედიისა და კომედიის სახით წარმოდგენილი. აქ გამოჩნდა ატტიკური გენიის ბრწყინვალება.

აქ, თითქოს სპექტრიაო, ერთადაა თავმოყრილი ყველა მისი დამახასიათებელი თვისებანი. ატტიკური დრამა—ეს მეორე პართენონია, მისებრ დიადი და ძლიერი, მისებრ სრულყოფილი და უკვდავი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორიაში ბერძნული დრამის მსგავსი რამ იშვიათად თუ მოიპოვება.

მხოლოდ ჰომეროსის პოემები და პლატონის დიალოგებია ესოდენ უშკნობი და ლამაზი, ესოდენ უსაზღვროდ დიადი თავისი გავლენით მთელ დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაზე, ატტიკის გენიის მიერ შექმნილი ბერძნული დრამა რომ არ ყოფილიყო, არ გვექნებოდა ევროპული დრამაც. ბერძენთა გავლენის გარეშე მხოლოდ ერთად-ერთმა ერმა—ინდოელებმა შექმნეს საკუთარი დრამა. ყველა დანარჩენი ინდო-გერმანული შტოს ერები და ტომები ქმნიდენ თავის დრამატიკას ბერძნული დრამის პირდაპირი ან არაპირდაპირი გავლენის ქვეშ. ბერძნული დრამა კი, თავისთავად საუკეთოო, დასრულებული ქმნილებაა, იგი მომდევნო დრამატიული ხელოვნების ფუძეა და საძირკველი. მას, როგორც მრავალ სხვა ბერძნული ხელოვნების ნაწარმოებს სამართლიანად შეეფერება ფრიდრიხ ნიცშეს სიტყვები: „მშვენიერების შესაქმნელად კვალ და კვალ უნდა მივსდიოდით ჩვენი გზის მაჩვენებელთ—მოჩირაღდნე ბერძნებს“.

თავი I.

ტრაგედიის წარმოშობა.

1. არისტოტელის თეორია ტრაგედიის წარმოშობის შესახებ.—2. დითირამბი და მისი გადამხალისებელი, პოეტი არიონი.—3. პრიმიტიული ტრაგედია.—4. პრიმიტიული ტრაგედიის განვითარების გზები.

1. ბერძნული ტრაგედიის ისტორია, რამდენადაც იგი მეცნიერული კვლევისათვის ხელმისაწვდომია, შეიძლება დავიწყოთ მხოლოდ ესქილედან. მის უახლოეს წინამორბედთაგან ჩვენამდე მოუღწევია დიდების შარავანდედით მოსილ სახელებს და აგრეთვე ძველი დროის ავტორთა ზოგად, მეტად საეჭვო ცნობებს. ეს მცირეოდენი მასალა დაახლოებითს წარმოდგენას მაინც გვაძლევს ესქილეს წინამორბედ ტრაგიკოსთა შესახებ. ხოლო რაც შეეხება ტრაგედიის წარმოშობის საკითხს, აქ ჩვენ მხოლოდ ვარაუდით შეგვიძლია ვემსჯელოთ, ვინაიდან ჰეშმარიტებით დამოწმებული არაფერი მოგვეპოვება; ამ საკითხისათვის ერთად-ერთი განძია არისტოტელეს „პოეტიკა“, საიდანაც ჩვენ შეგვიძლია, ან ძალიან ბევრი გამოვიტანოთ ან ძალიან ცოტა [1].

არისტოტელეს გადმოცემით ტრაგედიის წარმოშობა და მისი შემდეგი წინსვლა დაახლოებით ასეთნაირად მოხდა, იგი განვითარდა დითირამბისაგან, რაც იმპროვიზაციული ხასიათის სიმღერას წარმოადგენდა; მის შემსრულებელს არისტოტელე „დითირამბის მოძახილს“ უწოდებს. „თანდათანობითო — განაგრძობს არისტოტელე — „იგი გაიზარდა, პოეტები ავითარებდენ იმას,რაც მასში ნათლად ისა-

[1]) გამოცემები: Aristotelis ars poetica, ed. Ueberweg 1875; Aristote, Poétique, par Egger, 1878; Aristotelis de arte poetica liber, ed. Vahlen, 1885; Aristotelis poetica, ed. Tucker 1899; Aristotelis de arte poetica liber, ed. Christ, 1898; Aristotelis de arte poetica liber, ed. Bywater, 1897.

თარგმანი: Ордынский, О поэзии, сочинение Аристотеля, Москва 1854; Аппельрот, Аристотель, Об искусстве поэзии. Москва 1893. Новосадский, Аристотель, Поэтика. Москва 1927; Th. Gomperz, Aristoteles, Poetik. Leipzig 1897; Barthelemy Saint-Hilaire, Poétique d'Aristote. Paris 1858. Margoliouth, The Poetics of Aristotle. London.

ხებოდა, და მრავალ ცვლილებათა შემდგომ იგი შესდგა, ვინაიდან მიაღწია მას, რაც მის ბუნებას შეეტყვებოდა“ [1].

ტრაგედიის დრამატიული საწყისი პირველად თესპიდმა განავითარა: მან აქტიორი გამოიყვანა. მეორე აქტიორი ესქილემ მიუმატა. მესამე—სოფოკლემ. აქტიორის გამოყვანამ ხელი შეუწყო დიალოგის განვითარებას და ამასთანავე შეამცირა ქოროს როლი: ლირიკულმა ნაწილმა პირველობა დრამატიულ ნაწილს დაუთმო. ასეთია არისტოტელეს ცნობათა ერთი რკალი, შემდეგ კი მას მოსდევს მეორე: ტრაგედია სატირული დრამიდან განვითარდაო, ამბობს არისტოტელე. ამის გამო იგი თანდათანობით ჩამოშორდა პატარ-პატარა ფაბულებს, საოხუნჯო თქმებს და, ბოლოს, კარგა ხანს შემდეგ მიაღწია ესოდენ სიდიადეს (თავი 4, p. 1449a).

ამგვარად, ჯერ არის და არისტოტელე იმას გვიმტკიცებს ტრაგედია „დითირამბის მოძახილიდან“ მომდინარეობსო, შემდეგ კი გვეუბნება, იგი „სატირული დრამიდან“ განვითარდაო—აქ თითქოს ორ, ერთმანეთის მოწინააღმდეგე ჩვენებასთან გვაქვს საქმე. მართლა აქვს აქ ადგილი წინააღმდეგობას? ნუ თუ ლოგიკის მამამთავარს ასეთი ულოგიკობა მოუვიდა[2]? ასეთს რასმე აპრიორულადაც კი ვერ დაუშვებთ. განა უმჯობესი არ იქნება არისტოტელეს ნააზრევი მთლიანად განვიხილოთ. დავიწყოთ მისი სიტყვებით: „ტრაგედია მომდინარეობს დითირაჳბის მოძახილიდან“-ო.

2. უწინარეს ყოვლისა უნდა განვმარტოთ სიტყვა „დითირამბი“ [3]. არქილოქეს მოწმობის თანახმად (ნაწყვეტი 77 Bergk), დითირამბი—„მეფე დიონისეს მშვენიერი სიმღერაა“. ასევე განსაზღვრავს დითირამბს ესქილეც (ნაწყვეტი 355 Nauck: „დითირამბს დიონისეს მხლებლობა მართებს“); პინდარი (Ol. XIII, 19) ამბობს, რომ დიონისეს პოეზია წარმოიშვა კორინთოში „ხარის მდევარ დითირამბთან ერთად“. ეს სიტყვები ასე უნდა გავიგოთ: დითირამბს მაშინ მღეროდენ, როდესაც დიონისესთვის შეწირული ხარი სამსხვერპლოსკენ მიჰყავდათ. ამ მოწმობათაგან ირკვევა, რომ დითირამბი დიონისესთვის მიძღვნილი სიმღერა იყო, იგი იყო დაკავშირებული მის კულტთან,

---

[1]) არისტოტელი, პოეტიკა, ნ ო ვ ო სა დ ს კ ი ს თარგმანი, გვ. 45.

[2]) იხ. W i l a m o w i t z - M o e l l e n d o r f f, Die Spürhunde des Sophokles (=Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, Bd. XXIX [1913], S. 19.

[3]) დითირამბის, როგორც საგუნდო ლირიკის ერთერთი სახის შესახებ იხ. I გვ. 309 შდ.

და უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს სიმღერა ამ კულტთან ერთად აზიიდან საბერძნეთს გადმოვიდა, რასაც ადასტურებს თვით არა ბერძნული სიტყვა „დითირამბი". ამას მღეროდენ დიონისეს სადიდებლად საბერძნეთის მრავალ კუთხეში, სხვათა შორის, როგორც პინდარის ნათქვამიდან ჩანს, მას აგრეთვე კორინთოშიაც მღეროდენ. და სწორედ კორინთოსთანაა დაკავშირებული დითირამბის შემდეგი განვითარების ისტორია; პირველად იგი იმპროვიზაციული ხასიათის ერთხმიანი[1] სიმღერა იყო; VII—VI საუკუნეში ქრ. წ. იგი იქცა უწინარეს ყოვლისა საგუნდო სიმღერად. დითირამბის ასეთი ტრანსფორმაცია კორინთოში მოღვაწე პოეტ არიონის[2] წყალობით მოხდა, მაგრამ არიონი ამით არ კმაყოფილდება. მან დითირამბს იმპროვიზაცია ჩამოაშორა და მის ნაცვლად მტკიცე გალექსილი ტექსტი შემოიღო, გარდა ამისა ქორევტები (გუნდის მონაწილენი) სატირებად მორთო და ამრიგად „შექმნა" ტრაგიკული, ან სხვანაირად რომ ვთქვათ „თხური" სახის დითირამბი, რადგან დიონისეს მუდმივ მხლებელთ—სატირებს—ბერძნები ისეთ არსებებად სახავდენ, რომლებსაც ზედა ტანი ადამიანისა ჰქონდათ, ქვედა კი—თხის, ამის გამო მათ უწოდებდენ tragoi—თხები, სიმღერები კი, რომლებსაც ასრულებდენ, არის „თხათა სიმღერა", და ბერძნული სიტყვა tragôidia მხოლოდ ამ მნიშვნელობისაა.

ამრიგად, არიონმა ჩაუყარა საფუძველი „ტრაგიკული" სახის დითირამბს, ე. ი.—არაიმპროვიზაციული სახის საგუნდო სიმღერას,

[1]) იმ მოსაზრების დასაბუთებლად, რომ პირველად დითირამბი ერთ ხმაზე სრულდებოდა, არჩილოქუს ეს სიტყვები გამოგვადგება (ფრგ. 77 Bergk):

დიონისეს სიმღერაში, დითირამბში, გამოვდგები
მოძახილად, როცა ჰკუას ღვინო გამიმხიარულებს.

ძნელი წარმოსადგენია, რომ ეს საგუნდო სიმღერას შეეხებოდეს, აქ ისეთი სიმღერა უნდა იგულისხმებოდეს, რომელსაც ნადიმის დროს ერთი პიროვნება აწარმოებდა.

[2]) Suidas s. v. Arion: „ამბობენ, რომ არიონი ტრაგიკული (დითირამბის) სახეობის შემქმნელი იყო და რომ მან პირველად დაწერა გუნდი და დაიწყო დითირამბი... და გამოიყვანა სატირები, რომლებიც წყობილი სიტყვით ლაპარაკობდენ (ე. ი. მან უკუაგდო იმპროვიზაცია და დაწერა გალექსილი ტექსტი)". შეადარე იოანე დიაკონის სიტყვები მისი „ჰერმოგენის კომენტარიებ"-დან (Rabe: Rein. Mus. 63, 149-150): „პირველად ტრაგიკული ქმედობა შემოიტანა არიონ მეტიმნელმა, როგორც გვასწავლის სოლონი თავის ელეგიებში", ეს სიტყვები მნიშვნელოვანია სვიდას ნათქვამის დასადასტურებლად, და განსაკუთრებით იმიტომ, რომ იქ არის მითითება არიონის თანამედროვე სოლონზე. იხ. Wilamowitz-Moellendorff, Die Spürhunde des Sophokles, 22. Ф. Ф. Зелинскій, Арион и трагедия: Гермес 1909, 80 შემდ. В. Иванов, Дионис и Прадионисийство (Баку, 1923), 228.

რომელსაც სატირებად ე. ი. თხებად მორთული მომღერლები ასრულებდენ. ამასთანავე ამ დითირამბებს, შემდეგი დროის დრამის ე. ი. ტრაგედიისა და კომედიის მსგავსად, შესაფერ სათაურებს აძლევდენ [1].

რა თქმა უნდა, ისინი ტრაგედიებს არ წარმოადგენდენ ამ სიტყვის მერმინდელი მნიშვნელობით, არამედ მხოლოდ „ტრაგიკული სახეობის“ სიმღერებს,—მათში არ ღებულობდა მონაწილეობას მსახიობი, არ იყო მოქმედება. კორინთოს გარდა ასეთივე (იშნებ არიონისავე მეოხებით?) ტრაგიკული გუნდები ყოფილა აგრეთვე პელოპონესის სხვა კუთხეებშიაც, სიკიონსა და ფლიუნტში, დორიელებით დასახლებულ ადგილებში. ამიტომ, როდესაც არისტოტელე თავის „პოეტიკა“-ში (თავი 4, p. 1448b) გვეუბნება: „ტრაგედიაზე კი [აცხადებენ თავიანთ უფლებას] ზოგიერთი პელოპონესელი დორიელები“-ო, ეს მოსაზრება საფუძველს მოკლებული არაა. მაინცა და მაინც დორიელების წრეში შექმნილ „ტრაგიკული“ სახის დითირამბში მომავალი ტრაგედიის ჩანასახი მოიპოებოდა. ამასთანავე უნდა გვახსოვდეს, რომ სატირები მხოლოდ პელოპონესში გრძნობდენ თავს ისე, როგორც საკუთარ სახლში, მის გარეშე კი ისინი უცხონი იყვნენ. ასეთი ტრაგიკული ქოროები რომ ადვილად გავრცელდებოდა ატტიკაში, დასაშვებია a priori; ადვილად წარმოსადგენია აგრეთვე, რომ „როცა პიზისტრატემ 540-36 წ. საფუძველი ჩაუყარა დიონისეს ახალ ღესასწაულს (ე. ი. დიდ დიონისიებს), მაშინ სხვა საზეიმო გასართობებს შორის ტრაგიკული დითირამბიც შემოიღეს“ [2].

3. არისტოტელეს აზრით, სწორედ ასეთი დითირამბების მოძახილიდან ვითარდება ტრაგედია. მოძახილს შეეძლო ზოგჯერ ქოროს გამოცალკავებოდა, შეეძლო კიდეც მისთვის ამა თუ იმ სიტყვებით მიემართა და გამოეწვია ის სასიმღეროდ. რასაკვირველია, ეს ჯერ კიდევ არ იყო დრამა, მაგრამ იგი იყო მოცემული პოტენციაში. კიდევ ერთი ნაბიჯი იყო საჭირო—ქოროში მსახიობის გამოყვანა. ეს ნაბიჯი გადადგა თესპიდმა, რომელსაც სრული უფლება გვაქვს ტრაგედიის „შემქმნელი“ უწოდოთ, ვინაიდან მხოლოდ მსახიობის გამოსვლით

[1]) შეადარე სვიდადან მოყვანილი ციტატის ჩემ მიერ განგება გამოტოვებული სიტყვები: „და სიმღერებს უწოდა სახელები გუნდის მიხედვით“ (ე. ი. სათაური უწოდა იმის მიხედვით, თუ რა უნდა წარმოედგინა ავტორის აზრით გუნდს, რომელიც მოცემულ დითირამბს ასრულებდა.

[2]) Wilamowitz-Moellendorff, Griechische Tragödien, IV, 251.

შეიძლებოდა მოქმედება დაწყებულიყო, დრამა წარმოშობილიყო. ასეთი, როლის შესაფერისად შენიღაბებული მსახიობი ქოროსაგან სრულიად დამოუკიდებელი იყო, მოძახილს კი, რა თქმა უნდა ეს არ შეეძლო. მსახიობი ქოროს იწვევდა არა მარტო ასიმღეროდ, არამედ მას შეეძლო ის სარეპლიკოდ გამოეწვია, მას შეეძლო ეამბნა კიდეც, დიალოგი გაემართა ქოროს მეთაურ კორიფესთან. ერთი სიტყვით, იგი მოქმედების მთავარი ღერძი იყო.

პირველად ასეთი პრიმიტიული ტრაგედია თესპიდმა დადგა ათენში დიდი დიონისიების დღესასწაულზე 534 წელს, და ეს წელი სრულიად სამართლიანად უნდა ჩაითვალოს ატტიკური ტრაგედიის დაბადების თარიღად; ტრაგედია დიონისეს კულტმა წარმოშვა და სამუდამოდ მასთან შეკავშირებული დარჩა. ეს გასაგებია, რადგან დითირამბი, საიდანაც ტრაგედია წარმოიშვა, დიონისეს სადიდებელი სიმღერა იყო. ამ სიმღერაში უნდა ეამბნათ დიონისეს შესახებ შეთხზული მითები, რომელიც მოგვითხრობდა იმას, თუ თავდაპირველად მის კულტს როგორ წინააღუდგენ ყველანი, როგორ იტანჯებოდა ამის გამო ღვთაება და, ბოლოს, როგორ აღწევდა განაწამები ღვთაება გამარჯვების ზეიმს. დიონისეს თითქმის ყოველ ლეგენდაშია მოთხრობილი ასეთი ამბები, — ბრძოლისა და კონფლიქტის მოტივები, რომლებიც დრამისათვის აუცილებელია [1]. მაგრამ დითირამბმა მალე გააფართოვა თავისი მოქმედების ასპარეზი. მართალია, იგი წინანდებურად დარჩა „მეუფე დიონისეს დიად საგალობელად", მაგრამ ამავე დროს სხვა ლეგენდებსაც ეხებოდა, სახელდობრ საგმირო ლეგენდებს. ასე რომ დიონისურ დითირამბთან ერთად წარმოიშვა საგმირო დითირამბიც, რომლის მაგალითს ბაკქილიდეს რამდენიმე ლექსი წარმოადგენს [2]. შესაძლებელია რომ არიონის მიერ შეტანილი სიახლე შეეხო არა მარტო დიონისურს, არამედ საგმირო დითი-

[1]) აი, მაგალითად, ლეგენდა პენთევის შესახებ. დიონისე სატირებისა და ბაკქიდების თანხლებით თებეს ეწვევა, სადაც მეუობს პენთევი. სასტიკი მეფე თებელ ასულთა და ჭაბუკთ დიონისეს პატივისცემას უკრძალავს, რადგან მას არ მოსწონს მისი საიდუმლოებანი და სძულს ღვთაება, იგი არაფრად აგდებს ბაკქიურ შეჯიბრებას, მას იგი შეუფერებლად მიაჩნია მამკაცისათვის და მით უმეტეს ქალისათვის. ამის გამო ჯგი შეიპყრობს დიონისეს და სატუსაღოში ჩააგდებს მას. ამრიგად, დიონისე იტანჯება. მაგრამ ჯერ კიდევ პენთევი არ დამტკბარა სავსებით გამარჯვებით, რომ ღვთაება მთელი თავისი ძალით ალიმართება თავის მტერზე შურის საძიებლად, და პენთევს საშინელი სასჯელი ხვდება წილად: ღვთაების შთაგონებით მას ჰკლავენ საკუთარი დედა და დეიდები. დიონისე კი ტანჯვის შემდეგ გამარჯვებას ზეიმობს.

[2]) იხილე ტ. I, გვ. 347 შემდგ.

რამბსაც. ყოველ შემთხვევაში, ჰეროდოტე ამბობს (V, 77), რომ VI საუკ. სიკიონში არსებობდა გმირ ადრასტეს კულტი, რომელიც თებეს წინაღმდეგ „შვიდის“ ლაშქრობის მონაწილე იყო. სიკიონის მოედანზე აღმართათ ადრასტეს ტაძარი, სადაც ყოველწლიურად მსხვერპლი იწირებოდა და სადაც დითირამბული „ტრაგიკული“ გუნდები ხოტბას ასხამდენ გმირის ვნებათ (pathê). მაგრამ რადგან ადრასტე ტომით არგოსელი იყო, არგოსი კი სიკიონს ეომებოდა, ამიტომ სიკიონის ტირანმა კლისთენემ მის ქვეშევრდომთაგან არგოსელის თაყვანისცემა სახიფათოდ აღიარა და, ვინაიდან დღესასწაულის სრულიად მოშლა ვერ გაბედა, კელავ გადაიტანა დიონისეს სახელზე. თვით ჰეროდოტე ამ ამბავს ასე გადმოგვცემს: „სიკიონელნი საერთოდ თაყვანს სცემდენ ადრასტეს და გარდა ამისა ტრაგიკული ქოროებით ხოტბას ასხამდენ მის ვნებათ; ამნაირად, ისინი პატივს სცემდენ ადრასტეს და არა დიონისეს. კლისთენემ კი ეს ქოროები დიონისეს დაუბრუნა (apedôke). ჰეროდოტეს სიტყვებიდან ირკვევა, რომ, თუ კი ქოროები დიონისეს დაუბრუნეს, სჩანს, ისინი წინათ დიონისეს და მის კულტს ეკუთვნოდენ. მეორე მხრივ აგრეთვე ცხადია ისიც, რომ განსაზღვრული დროიდან ტრაგიკული ქოროები გამოუყენებიათ არა მარტო დიონისეს, არამედ გმირების კულტისთვისაც,—ე. ი. გამოუყენებიათ ის ქოროები, რომელთა მონაწილენი სატირებად იყვნენ მორთული. თუმცა სატირები, რომლებიც უძველესი მითოლოგიის გადმოცემით ესოდენ მხიარულნი, ოხუნჯნი და როკვის მოყვარული ქმნილებანი იყვნენ, სავსებით შეეფერებოდენ დიონისეს კულტსა და დიონისურ დითირამბს, მაგრამ საგმირო დითირამბისათვის სრულიად შეუფერებელნი უნდა ყოფილიყვნენ. მათი გამოყვანა შესაძლებელი იყო მხოლოდ ზოგიერთ გმირულ საგებსა და ლეგენდებში. სანამ სატირები დითირამბულ ტრაგედიაში მონაწილეობას ღებულობდენ, ეს ტრაგედია მარტოოდენ სატირთა ქმედობას, სატირულ დრამას წარმოადგენდა. ამის მითითება სურს არისტოტელეს, როდესაც ის გვეუბნება: ტრაგედია (ტრაგიკული) დითირამბის მოძახილიდან წარმოიშვაო და შემდეგ უმატებს, ტრაგედია „სატირთა ქმედობიდან“, „სატირული დრამიდან“ განვითარდაო.

ამრიგად აშკარაა, რომ ლოგიკის მამამთავარს ულოგიკობას ვერ დავსწამებთ: მისი ცნობები ერთი-მეორეს სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება; როგორც ყოველთვის, მისი მსჯელობა ზედმიწევნითია და სანდოთ გვარკვეული.

4. მაგრამ რაკი ცხადი შეიქნა, რომ სატირები ტრაგედიას ყოველთვის არ შეეფერებოდენ, საჭირო გახდა კიდევ ერთი ღონისძიებაც: სახელდობრ, ქორო არ შეიძლებოდა მუდამ სატირებად მოერთოთ, ზოგჯერ ის სხვაგვარადაც უნდა მოეკაზმათ, იმისდა მიხედვით, თუ ოა შინაარსის ლეგენდას ამუშავებდა პოეტი. შეიძლება ამასვე გულისხმობს Etymologicum Magnum-ის სიტყვები: „დითირამბული ქოროები უმეტეს შემთხვევაში სატირებიდან შესდგებოდა!?" უმეტეს შემთხვევაში, და არა მუდმივ! თუმცა, სატირებისა და საოხუნჯო ელემენტების ჩამოშორებასთან ერთად, თანახმად არისტოტელეს თქმისა, უნდა ჩამოშორებოდა აგრეთვე (სასაცილო) „საოხუნჯო თქმაც" lexis geloia): ზოგჯერ ხუმრობა, ოხუნჯობა სიტუაციას არ შეეფერებოდა. თავისთავად იგულისხმება, რომ ტრაგედიის ასეთი ტრანსფორმაცია ერთბაშად არ მომხდარა: დრო იყო საჭირო. აკი ამბობს კიდეც არისტოტელე: „ტრაგიკულმა თქმამ კარგა ხანს შემდეგ მიაღწია სიდიადესო". ასევე თანდათანობით სცილდება ტრაგედია მოკლე, სადა შინაარსიანი ფაბულის დამუშავებას და უფრო დიდის დამუშავებაზე გადადის: ამისთვისაც საჭირო იყო დრო და შესაფერი სცენიური გამოცდილება. თვით ესქილეს პირველი დრამები, მაგალითად, „სპარსნი" და „მაცედრებელნი" რომ ავიღოთ, მათაც კი მარტივი მოქმედება და სადა შინაარსი ახასიათებს.

ბოლოს, რაკი ტრაგედია უკვე „სატირული და საცეკვაო ხასიათის პოეზია" აღარ უნდა ყოფილიყო, ყურადღება უნდა მიექციათ დიალოგისათვის, ენისათვის, უნდა გამოეძებნათ მისთვის შესაფერი, სალაპარაკო ფორმის ლექსი. ამ მიზნით ტროქაული ლექსი, რომელიც უფრო ცეკვას შეეფერებოდა, შეცვალეს იამბიკური ლექსით, ე. ი. ტროქაული ტეტრამეტრის ნაცვლად იამბიკური ტრიმეტრი შემოიღეს, რაც სალაპარაკო ენას უფრო უახლოვდებოდა. „ერთმანერთთან საუბრის დროს", ამბობს არისტოტელე, „ჩვენ ხომ უფრო მეტად იამბებით ვლაპარაკობთ, ჰექზამეტრით კი იშვიათად, და ამასთანავე სალაპარაკო ენის ტონს ხშირად ვარღვევთ" (თავი 3, p. 1449a). რაკი დიალოგისათვის ჩვეულებრივი, სასაუბრო ფორმის ლექსი შემოიღეს, ტრაგედია ორ ნაწილად გაიყო: პირველი იყო სასაუბრო ნაწილი, რომელიც უმთავრესად მსახიობს ეკისრებოდა, მეორე კი — სასიმღერო, რომელსაც ქორო ასრულებდა. უნდა ვიფიქროთ, ეს სასაუბრო ლექსი თვით თესპიდმა შემოილო მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ტრაგედიამ [illegible] ლექსის შემოღებითა და აქტიორის გამოყვანით [illegible]

მიიღო. ჯერ კიდევ დიდ დროს უნდა გაევლო, სანამ პირველი გენიალური წამოწყება სრულყოფას მიაღწევდა. ტრაგედია დიდხანს ვერ განთავისუფლდა მისი წარმომშობი სიმღერის გავლენისაგან: თვით ესქილეს ადრინდელ ტრაგედიებში სასიმღერო ნაწილი სასაუბროს სჭარბობს, და თვით ამ საუბარსაც, დიალოგია ის თუ მონოლოგი, არ შემოაქვს პიესაში ჭეშმარიტი მოქმედება: პიესები უფრო კანტატას წარმოადგენენ, ვიდრე დრამას.

მაშასადამე, ჩანასახი, საიდანაც დრამა წარმოიშვა, იყო დითირამბი—დიონისეს კულტთან დაკავშირებული სიმღერა. თავდაპირველად იმპროვიზაციული ერთხმიანი სიმღერა პოეტმა არიონმა VII—VI ს. საგუნდო სიმღერად გარდაქმნა, ჩამოაშორა მას იმპროვიზაციული სახე და მტკიცე ტექსტი შეუქმნა. ვინაიდან მისი შემსრულებელნი დიონისეს მხლებელ სატირებად, თხებად (tragoi) იყვნენ შენილაბებულნი, ამიტომ ამ სახის დითირამბს „ტრაგიკული"—თხური დითირამბი უწოდეს. დორიელთა წრეში (კორინთო, სიკიონი, ფლიუნტი) შექმნილი ტრაგიკული დითირამბი გადადის ატტიკაში, სადაც ის თესპიდის მეოხებით არსებით ცვლილებას განიცდის. ამ უბრალო, მარტივი ქოროს საგალობელში თესპიდს მსახიობი გამოჰყავს და ამნაირად ქმნის ტრაგიკულ მოქმედებას; ამით იგი საფუძველს უდებს პრიმიტიულ ტრაგედიას, ხოლო ქორო წინანდებურად სატირებისაგან შესდგებოდა. მაგრამ ვინაიდან დითირამბი, დიონისეს ლევენდების გარდა, საგმირო თქმულებათა დამუშავებას იწყებს, დიონისეს მხლებელი სატირები საგმირო საგებს უკვე აღარ შეეფერება. ამ გარემოებამ გამოიწვია ქოროს მონაწილეთა მოკაზმვა არა მარტო სატირებად, არამედ სხვა, სიტუაციის შესაფერი სახითაც. ამნაირად, სატირთა დრამასთან (to satyrikon) ერთად თანდათანობით შეიქმნა მისგან განსხვავებული რამ, რასაც შემდეგ „ტრაგედია", ე. ი. „თხათა სიმღერა" უწოდეს, თუმცა ეს სახელი მას ძალიან ნაკლებად უდგება.

მაგრამ to satyrikon—სატირული დრამა, რომელიც ტრაგედიის სათავე გახდა, რომელმაც მას იმპულსი მისცა, არ გამქრალა. იგი განაგრძობდა მასთან ერთად არსებობას, ჯერ როგორც თავისებური დრამატიული სახეობა, შემდეგ კი, როგორც ტრაგედიის დამატება, მისი მხიარული დივერტისმენტი. სატირული დრამის შენარჩუნებაში გამოიჩინეს ბერძნებმა თავისი ჩვეულებრივი კონსერვატიზმი. მათ მუდამ ახსოვდათ, რომ ტრაგედიის ჩასახვა დაკავშირებულია დიონისეს კულტთან, რომ დითირამბიცა და მისგან წარმოშობილი ტრაგედიაც ღვთაების საკუთრებას შეადგენს და რომ უსატირებოთ თითქოს

„აღარაფერი რჩებოდა დიონისესთვის"; ამიტომ ბერძნებმა შეინარჩუნეს, შეინახეს სატირული დრამა, ტრაგედიის განვითარების დასასრულამდე იგი მუდამ თან ახლდა მას და მის ეპილოგს შეადგენდა. და აი, ამ მხიარულ ეპილოგში (მძიმე ტრაგედიის შემდეგ) მაყურებელნი კვლავ ჰხედავდენ თავისი ფანტაზიის საყვარელ ქმნილებათ, დაუდეგარ, მხიარულ, თავზე ხელაღებულ სატირებს, მათი საოხუნჯო თქმებითა, ჯამბაზური ხტუნაობითა და თავაწყვეტილი ღრეობით, და მასთან ერთად დაკმაყოფილებული იყო აგრეთვე მაყურებელთა რელიგიური გრძნობაც; ღმერთი დიონისე, ღმერთი ტრაგიკული ხელოვნებისა არ იყო დავიწყებული,—მას ერგო შესაფერისი პატივისცემა.

ლიტერატურა

Welcker, Die griech. Tragödie, 3 Bd., Bonn 1839—41.—Patin, Etudes sur les tragiques grecs. Paris 1894.—Wilamowitz-Moellendorff, Einleitung in die griech. Tragödie, Berlin 1907 (=Euripides Herakles I, 43—107 Berlin 1889).—Wilamowitz-Moellendorff, Griech. Tragödien, IV, 233 ff. Berlin 1923.—Weil, Etudes sur le drame antique, Paris 1897.—Haigh, The tragic drame of the Greeks, Oxford 1896. Bethe, Prolegomona zur Geschichte des Theaters im Altertum, 15 ff. Leipzig 1896. არსებულ თეორიათა მიმოხილვას იძლევა Nilsson in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XXVII 609 ff.—Новосадский, История греч. драмы 1912. ტრაგედიის წარმოშობის საკითხის განხილვა იხ. აგრეთვე „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის" სახელმძღვანელოებში, რომელიც ჩემი „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის" I ტომშია დასახელებული.—ტრაგიკოსთა ნაწყვეტები გამოცემული აქვს Nauck'ს: Tragicorum graecorum fragmenta: Leipzig 1889.

თავი II.

ტრაგედიის კომპოზიცია.

5—11. ტრაგედიის ნაწილები: ა) ქოროს პარტიები, ბ) მსახიობების პარტიები.—12. სამი მთლიანობა.—13. არისტოტელეს თეორია „ტრაგიკული განწყობისათვის".—14. ტრაგედიის სუჟეტები.

5. ტრაგედია დითირამბით ე. ი. ლირიკული ხასიათის სიმღერებით წარმოიშვა; ამიტომ ცხადია ლირიკულ ელემენტს, რომლის მატარებელი ქორო იყო, უპირველესი როლი უნდა ჰქონოდა განსაკუთრებით დასაწყისში, ესე იგი პრიმიტიულ ტრაგედიაში პირველი ადგილი სიმღერას ეკირა. თუ ქოროს მოძახილს შეეძლო ქორევტებს ზოგჯერ სიტყვებით გამოხმაურებოდა, ეს არსებითად არაფერსა სცვლიდა: სიტყვა ხომ შეჰთხვევითი ელემენტი იყო, ნებადართული და არა აუცილებელი, ტრაგედიას ცვლილება მხოლოდ მაშინ დაეტყო, როდესაც თესპიდმა ქოროს მსახიობი მიუმატა ე. ი. როდესაც ლირიკულ ელემენტს დრამატიულიც დაერთო. ამ დროიდან მოყოლებული ტრაგედია არა მხოლოდ სასიმღერო, არამედ რეჩიტატიული ხასიათის პარტიებსაც შეიცავდა, ე. ი. ქოროს სიმღერებს (ta chorica) და მსახიობთა სიტყვებს (dialogos), აგრეთვე მსახიობთა და ქოროს გაბაასებას. მაგრამ, მიუხედავად მსახიობის როლის შეტანისა, ესქილეს დრომდე სიტყვას სიმღერა სჭარბობდა, ლირიკული ელემენტის თანდათანობითი შემცირება მხოლოდ ესქილეს ტრაგედიებით იწყება. დასაწყისში თუ სიტყვასა და სიმღერას შორის ერთგვარი წონასწორობა მყარდება (სოფოკლე), შემდეგ (ევრიპიდე) სიმღერა საბოლოოდ უთმობს ადგილს ლირიკულ ელემენტს დიალოგის სახით. მაგრამ ვიდრე ტრაგედია არსებობდა, მას თავისი პირველყოფილი აღნაგობის კვალი არ დაუკარგავს: ქორო მაინც ბოლომდე შერჩა ტრაგედიას, თუმცა მას პიესის მსვლელობაში მეტად უმნიშვნელო როლს უთმობდენ.

ქოროს ამგვარი დაქვეითება ადვილი გასაგებია. ვინაიდან დრამის მოქმედება მსახიობთა სიტყვებსა და გამოსვლებს ეყრდნობოდა, ქორო ძალაუნებურად მობანედ გარდაიქმნა. წარსულში რომ მას მთელი სიმძიმის ცენტრი აწვა, უხლა მან დამატების სახე მიიღო. იგი

უკვე მოქმედი პირი აღარ იყო და იგი, თანახმად მისთვის მიკუთვნებული როლისა, მოქმედებაში მხოლოდ თავისი სიმპათიითა და ანტიპათიით მონაწილეობდა, ანუ, როგორც ფსევდო-არისტოტელე ამბობს, ქორო უმოქმედო ჰირისუფალი იყო და მის თვალწინ მომხდარისადმი მხოლოდ თავისი კეთილგანწყობილების გამომხატველი" (Ps. Aristot. probl. 19, 48). სულ სხვა იყო წინათ. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ პრიმიტიული ტრაგედიის მოქმედება ქოროს გამოსვლით იწყებოდა და მისი წასვლით ბოლოვდებოდა. ქოროს პირველ გამოსვლასა და ამასთან დაკავშირებულ სიმღერას პაროდი (parodos) ეწოდებოდა. სწორედ ამგვარი პაროდით იწყება ესქილეს უძველესი დრამებიც: „მაყდრებელნი" და „სპარსელები [1]". ამგვარად, დრამის კომპოზიციაში უძველეს ნაწილს წარმოადგენს პარ ო დი, ე. ი. პირველი სიმღერა, რომელსაც ამბობს ქოროს მთელი შემადგენლობა ორქესტრაში შემოსვლის დროს [2]. პაროდების დაწვრილებით განხილვას ჩვენ არ შეუდგებით, მათი სახეობა ფრიად მრავალფეროვანი იყო, და აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ საერთოდ შესაძლებელია პაროდები ორ ჯგუფად გაიყოს: 1. პაროდები, რომელთაც მხოლოდ ქორო ასრულებდა და 2. პაროდები, რომელთაც ქორო მსახიობთა მონაწილეობით ასრულებდა. იგულისხმება, რომ პირველი ფორმა უძველესია, მეორე მხოლოდ პირველის ვარიაციას წარმოადგენს [2]. ამას შესაძლებელია დაუმატოთ, რომ ესქილე პაროდის წმინდა ლირიკულ (მელიკურ) ნაწილს ხშირად ცალკე შესავალს დაურთავდა ხოლმე, რომელიც სხვადასხვა ლექსწყობით (ანაპესტი, დოქმი, იამბი) იწერებოდა და რომელსაც, უნდა ვიფიქროთ, კორიფე ასრულებდა. მაგრამ ეს შესავალი თანდათანობით დაეწყებას მიეცა და ესქილეს შემდეგ დროინდელ ტრაგედიაში (თუ სოფოკლეს „ეანტის" და ევრიპიდეს „ალკესტიდს" გამოვაკლებთ) უკვე სრულიად გაქრა. ეს შესავალი პირველი ჯგუფის პაროდების დამახასიათებელ ელემენტს წარმოადგენს და მეორე ჯგუფის პაროდებს შორის, რომელთაც ქორო და მსახიობები ასრულებდენ, არა ეხვედებით. საზოგადოდ მეორე ჯგუფის პაროდი მეტი მრავალფეროვნებითა და დრამატიული სიცოცხლით განსხვავდება. ზოგჯერ (მაგ. „ოდიპოს კოლონელი" „მედეა") პაროდი წმინდა ლირიკულ დიალოგს წარმოადგენს ქოროსა

---

[1]) ალბათ პაროდით იწყებოდა ესქილეს ტრაგედია „განთავისუფლებული პრომეთე". არქაული წესით პაროდითვე იწყებოდა ევრიპიდეს პიესათა შორის შენახული ანონიმური დრამა „რეზოს".

[2]) ყველა პაროდების დაწვრილებითი განხილვა იხ. Masqueray. o. c. 22—66.

და მთავარ მოქმედ პირთა, ან ცალკე ქორეეტთა შორის. ამგვარი, განსაკუთრებითი ცოცხალი პაროდის მაგალითისათვის შეგვიძლიან ესქილეს „ევმენიდების“ პაროდზე მიუთითოთ. მაგრამ მიუხედავად ფორმის მრავალფეროვნებისა, რომელიც მიიღო პაროდმა ბერძნულ ტრაგედიაში, არისტოტელეს მიერ მოცემული მისი ზოგადი განმარტება (იხ., ზემოთ) კვლავ ძალაში რჩება: პაროდი ორქესტრაში შემოსვლის დროს ქოროს პირველი სიმღერაა. მრავალფეროვანია აგრეთვე პაროდების ლექსწყობა. მაგ. „მავედრებელთა“ და „სპარსელების“ პაროდის დასაწყისი (ე. ი. პირველი 64 ლექსი) მარშის ტემპით, ანაპესტებით არის დაწერილი. ანაპესტით არის დაწერილი „ეანტის“ პაროდიც,ხოლო დრამა ამ პაროდით არ იწყება: მას პროლოგი უძღვის წინ. „ანტიგონეს“ პაროდი ორი წყვილი ლოგადებით დაწერილ სტროფისაგან შესდგება, ხოლო თვითეული სტროფისა და ანტისტროფის ბოლო ანაპესტური წყობისაა. საერთოდ ანაპესტი მალე გამოდის ხმარებიდან და, როგორც ამას ჩვენამდე მოღწეულ ტრაგედიათა უმრავლესობაში ეხედავთ, პაროდები ლირიკული ლექსწყობით იწერებოდა.

ორქესტრაში შემოსვლის შემდეგ ქორო ჩვეულებრივ დრამის ბოლომდე იქვე რჩებოდა. დრამა ქოროს უკანასკნელი სიმღერით ბოლოვდებოდა; ამ სიმღერით ქორო სტოვებდა სცენას და მას ე ქ ს ო დ ი (exodos) ეწოდებოდა. მაგრამ ზოგჯერ დრამის სუეტი მოითხოვდა, რომ ქორო დროებით სცენაზე არ ყოფილიყო. ამ შემთხვევაში ქორო სტოვებდა სცენას, რათა შესაფერის დროს კვლავ გამოსულიყო. ქოროს ამ მეორე გამოსვლას „ე პ ი პ ა რ ო დ ი“ (epiparodos) ეწოდებოდა. ამგვარ ეპიპაროდს ჩვენ დრომდე მოღწეულთა შორის მხოლოდ ხუთ ტრაგედიაში ეხვდებით. ზოგჯერ ეპიპაროდი ქორეეტთა რიგ-რიგ სიმღერას წარმოადგენს, ე. ი. ქორო მთლიანად კი არა მღერის, არამედ ცალკე ქორეეტები თითქოს ერთმანერთს სცვლიან, ერთმანერთს კითხვით მიმართავენ ან თავიანთ გრძნობას სხვაფრივ გამოსთქვამენ[1]. ზოგჯერ ეპიპაროდს უბრალო, მთელი ქოროს მიერ თქმული სიმღერის ფორმა აქვს (იხ. ევრიპიდეს „ელენე“). ზოგჯერ კი ეპიპაროდს ქორო და ერთი მოქმედი პირთაგანი ასრულებდა, ქორო და მოქმედი პირი სიმღერას თითქოს ერთმანერთს შორის ინაწილებდენ და თავიანთ სულიერ განწყობილებას დამოუკიდებლივ გამოსთქვამდენ (იხ. ევრიპიდეს „ალკესტიდი“).

---

[1]) ამგვარი სახისაა ესქილეს „ევმენიდების“ და სოფოკლეს „ეანტის“ ეპიპაროდები. იხ. აგრეთვე პიესა „რეზოს“, რომელსაც ევრიპიდეს მიაწერენ.

6. თუ პაროდმა თანდათანობით დაკარგა თავისი ძირითადი სახე და ბოლოს-და-ბოლოს ახალი ძველს იმით-ღა ენათესავებოდა, რომ პაროდს არა ერთს ადგილს გაჩერებული, არამედ მოძრავი ქორო ასრულებდა, სამაგიეროდ უფრო მყარი ხასიათისა იყო ე. წ. სტასიმები (stasima)[1], ე. ი. ერთ ადგილს მდგომი ქოროს სიმღერები, რომლებსაც ქორო მსახიობთა დიალოგურ პარტიებს შორის მღეროდა. სტასიმები დრამატიული მოქმედების ნაწილს კი არ შეადგენდა, არამედ მხოლოდ მის ინტერვალებს შეავსებდა. ამ სიმღერებით ქორო, ჩვეულებრივ, მთავარი მოქმედი პირისადმი თანაგრძნობას, მომხდარისათვის გულისწყრომას ან დრამის მსვლელობის ცვლილებით გამოწვეულ თავის ცვალებად, სულიერ განცდებს გამოსთქვამდა. ერთის სიტყვით ქორო ამ სიმღერებში გვეულინება ისეთი უმოქმედო პირისუფლის როლში, რომელიც „მის თვალწინ მომხდარის გამო გამოსთქვამს თავის შეხედულებას“, გამოხატავს თავის განწყობილებას. ეს განწყობილება სტასიმებში გარკვეულად არის ხოლმე მოცემული; ასე რომ, მართალია დრამატიული ელემენტი სტასიმებისათვის უცხოა, მაგრამ პათეტიურ ელემენტს კი ისინი მუდამ შეიცავენ. მხოლოდ ევრიპიდეს ტრაგედიებში ისინი პიესის მსვლელობასთან დაკავშირებული არ არიან და მათ ზოგჯერ უბრალო ინტერმედიების როლი აქვთ. რაც შეეხება სტასიმების რიცხვს, ის ყველა ტრაგედიაში ერთი და იგივე არ არის. ესქილეს ტრაგედიებში სამ-სამ სტასიმს ვხვდებით, მხოლოდ „ევმენიდებში“ —ორს. სოფოკლეს დრამებში მათი რიცხვი ზოგჯერ ხუთს აღწევს (ანტიგონე), ხან ოთხს (ოდიპოს მეფე, ტრაქინელი ქალები, ოდიპოს კოლონოში), ხან სამს არ აღემატება (ელექტრა, ტრაქინელი ქალები), „ფილოქტეტში“ კი სულ ერთი სტასიმია. ევრიპიდეს თორმეტი პიესა სამ-სამ სტასიმს შეიცავს; სამი პიესა ოთხ-ოთხს (მედეა, ანდრომაქე, ჰერაკლიდები); ორი პიესა კი ორ ორს (იონი, ორესტი)[2].

ამგვარივე უთანაბრობა ეტყობა სტასიმთა სტროფების რიცხვს. მაგ. ყველაზე მეტს ესქილეს „მაცვლებელნი“ და „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ შეიცავენ: აქ ზოგიერთი სტასიმი ხუთი წყვილი სტროფისაგან (=5 სტრაფი+5 ანტისტროფი), ხუთი სიზიგისაგან

[1]) Aristot. poet. 12: სტასიმი—ქოროს სიმღერაა უანაპესტოთ და უტროქეოთ (ე. ი. არა მარშისებური სიმღერა „ვინაიდან ის ანაპესტებსა და ტროქეებს არ შეიცავს, არამედ წმინდა ლირიკული ხასიათის სიმღერა). იხ. ცეცი (=Westphal. o. c. XIV): „სტასიმს ქოროს იმ სახის სიმღერებს უწოდებენ, სადაც არც ანაპესტებია და არც ტროქეები“.

[2]) ორი სტასიმია აგრეთვე ფსევდო-ევრიპიდესეულ „რეზოში“.

(syzygia) შესდგება, მაგრამ ესქილეც ყველა თავის პიესაში ერთგვარ წესს არ იცავს. „ორესტიაში" მაგ. სიზიგთა რიცხვი ოთხს, „პრომეთეში" სამს არ აღემატება, ზოგჯერ სტასიმი სულ ორი სიზიგისაგან შედგება[1]. უკანასკნელი რიცხვი გამეფებულია სოფოკლეს პიესებში, სადაც სტასიმი ზოგჯერ მხოლოდ ერთ წყვილ სტროფს შეიცავს, ორ წყვილზე მეტს კი არასოდეს[2]. რაც შეეხება ევრიპიდეს, ის სოფოკლეს მსგავსად, თავისი პირველი პიესებისათვის უპირატესობას ოთხსტროფიან სტასიმს აძლევს; თავის უგვიანეს ტრაგედიებში კი ექვსსტროფიან სტასიმს მიმართავს. მაგრამ ამასთან ერთად ზოგჯერ მისი დრამის სტასიმი მხოლოდ ერთი სიზიგისაგან შედგება (მაგ. „ჰერაკლიდების" მეორე სტასიმი).

თუ სტასიმებს მათი შინაარსის მნიშვნელოვნობისა და მათში გამოყენებული ლექსწყობის მრავალფეროვნების თვალსაზრისით განვიხილავთ, პირველი ადგილი უნდა ესქილეს სტასიმებს მივაკუთვნოთ. ენის სიმდიდრე, იდეური სიუხვე და სილრმე, ლექსწყობის საკვირველი მრავალფეროვანება,—ყველაფერი ეს ესქილეს სტასიმს მუდმივ თან სდევს. გარდა ამისა, ლექსწყობა სრულიად ეთანხმება იდეას, რომელიც სიმღერით უნდა გამოიხატოს; და გრძნობებს, რომლებიც სიმღერაში უნდა მჟღავნდებოდეს. სულ სხვანაირია სოფოკლე. განმარტივებულია ლექსწყობა, განმარტივებულია შინაარსი, განმარტივებულია იდეური მხარე, ზოგჯერ იდეა, გრძნობა და ლექსთანაირობა ერთმანერთთან მტკიცედ შეგუებული არ არის. ვგრძნობთ ლირიკული ძლიერების შესუსტებას, ვგრძნობთ, რომ პიესაში ქოროს პარტიები არსებით ნაწილს არ შეადგენენ, რომ მათი მთავარი დანიშნულება რამოდენიმე წამით შესვენებაა და მოქმედების პაუზის შევსება. ხოლო, მეორეს მხრივ, ლექსის უმწიკვლობა, სინაზე, სიცოცხლით სავსე, მდიდარი ფერადები, საუცხოო დეტალების მთელი რიგი, მოცემული სურათების საერთო სიცხადე და პლასტიურობა (იხ. „ოდიპოს კოლონელის" პირველი სტასიმი, სადაც, ტაეპ. 668—693, მოცემულია კოლონოს აღწერა). სტროფისა და ანტისტროფის აღნაგობის განსაცვიფრებელი სიმეტრია—ყველაფერი ეს სოფოკლეს სტასიმებს არაჩვეულებრივ. პოეტურ ნაწარმოებად ჰქმნის და ამ მხრივ ისინი ესქილეს სტასიმებზე მაღლა სდგანან. სტასიმთა

[1]) იხ. „შვიდნი თებეს წინააღმდეგნი", მესამე სტასიმი, ტაეპი 832—860; „პრომეთეს" მეორე და მესამე სტასიმი (ტაეპ. 526—560, 887—906), „აგამემნონის" (ტაეპ. 975—1034) და „ქოეფორების მესამე" (ტაეპ. 935—972).

[2]) იხ. „ანტის" მეორე სტასიმი, „ელექტრას", „ანტიგონეს" „ოიდიპოს მეფის" მესამე და „ოიდიპოს კოლონელის" მეოთხე სტასიმი.

განვითარების მესამე საფეხური ევრიპიდეს ტრაგედიებით აღიბეჭდა. ევრიპიდეს მიერ სტასიმებში გამოყენებული ლექსწყობა უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე სოფოკლეს ლექსწყობა: იამბით, ტროქეებით, დაქტილებით, იონიკებით და დოქმიებით დაწერილი ლექსები თითქოს ერთმანერთს ეჯიბრება და თავისი მუსიკალობით, ფერადოვნებითა და წყლიანობით სმენასა ჰხიბლავს, მაგრამ ამ პოეზიის ნაკლი პირველად ყოელისა შინაარსსა და ფორმას შორის შეუფარდებლობაა: სოფოკლეს წონასწორობა დარღვეულია, გარდა ამისა, თუ ესქილესა და (უფრო ნაკლებ) სოფოკლეს ტრაგედიებში სტასიმი, ე. ი. ლირიკული ნაწილი, ტრაგიკულ ელემენტს, მსახიობთა იამბურ პარტიებს მოწყვეტილი არ არის, ევრიპიდეს პიესებში სულ საწინააღმდეგოსა ვხედავთ: სცენა წყდება ორქესტრას, ორქესტრა ქოროს სახით ძალიან სუსტად არის დაკავშირებული დრამის მოქმედებასთან. ევრიპიდეს სტასიმებს რაღაც მერყეევი მდგომარეობა აქვს: ისინი თითქმის დამოუკიდებელ ინტერმედიებად ყალიბდება [1].

7. გარდა პაროდისა და სტასიმისა ტრაგედიის ლირიკულ ნაწილს აგრეთვე ე. წ. kommos'იც ეკუთვნოდა (kommos სახელარსებითია, წარმოსდგება ზმნისაგან koptesthai—გულში ცემა, ნიშნად მწუხარებისა). კომმოსი ეწოდებოდა ნაწილობრივ ქოროს და ნაწილობრივ მსახიობთა მიერ შესრულებულ ლირიკულ პარტიას, ანუ როგორც არისტოტელე ამბობს: kommos'ი არის საერთო ტირილი ქოროსი და სცენიდან (პირის) (Arist. poet. 12). ჩვენ დაწვრილებით არ განვიხილავთ კომმოსის წყობას, რომელიც ფრიად მრავალფეროვანი იყო. საკმარისია ამ საკითხს საერთო ხაზებით შევეხოთ [2]. კომმოსი, უპირველესად ყოელისა, შესაძლებელია ეპირემატული წყობისა ყოფილიყო. ეს მაშინ, როდესაც სამღერი სტროფები შიგადაშიგ ეპირემებით, ე. ი. მსახიობის მიერ თქმული იამბური ან ანაპესტური სახის რეჩიტატივით სწყდებოდა [3].

ზოგჯერ კომმოსი მეზოდიური წყობისა იყო, ე. ი. სამი ნაწილისაგან შემდგარი სიმღერა ისეთი ფორმით იყო აგებული, რომ პირველი მესამეს შეეწყობოდა, მეორე კი, ამათ შორის მოთავსებული, განცალკევებული რჩებოდა [4]. გარდა წმინდა ლირიკული კომმოსისა შერეული სახის კომმოსებიც არსებობდა, ე. ი. რომელთა

[1]) სტასიმების შესახებ იხ. Masqueray, o. c. 71—126.
[2]) დაწვრილებით იხ. Masqueray, o. c. 127—218.
[3]) იხ. ესქილეს „სპარსელების" კომმოსი (ტაეპ. 256—289).
[4]) იხ. ევრიპიდეს „იპოლიტეს" კომმოსი (ტაეპ. 569—596).

პირველი ან მეორე ნაწილი ანტისტროფულად იყო აგებული, სხვა კი ამგვარ წყობას მოკლებული იყო. ერთი სიტყვით, კომმოსის აგებულება მეტად მრავალფეროვანი იყო და მისი შესრულების სიმძიმე ხან ქოროსა და ხან მსახიობს აწვებოდა.

8. ზოგჯერ მსახიობი მ ა რ ტ ო ქოროს დაუხმარებლად ასრულებდა სპეციალურ არიებს, ე. წ. ს ი მ ღ ე რ ე ბ ს ს ც ე ნ ი დ ა ნ (ta apo skênês) ან მ ო ნ ო დ ი ე ბ ს (monôidia). ასეთი ერთი ხმიო სათქმელი სიმღერა ტრაგედიაში შედარებით გვიან იქმნა შეტანილი.

ესქილეს ტრაგედიებში მას მხოლოდ ერთხელ „პრომეთეში“ (ტაეპ. 574—612) ეხვდებით, სოფოკლეს ტრაგედიებში ორჯელ, სახელდობრ: „ელექტრაში“ (ტაეპ. 86—120) და „ოიდიპოს კოლონელში“ (ტაეპ. 237—253). მხოლოდ ევრიპიდე მიმართავდა მას საკმაოდ ხშირად, სახეს უცვლიდა და თანდათანობით მას მსახიობის ნამდვილ solo'დ გარდაქმნიდა. ამგვარი მონოდიებით, ჩვეულებრივ, მოქმედი პირის მწუხარე გრძნობებსა და სევდას გამოსთქვამდენ, და ვინაიდან ეს გრძნობები საზოგადოდ განსაზღვრულ ჩარჩოებში არ თავსდება, ამისათვის მონოდია არ შეიძლებოდა სრულიად სიმეტრიულათ აგებულიყო. მართალია, ადრინდელი მონოდიები (მაგ. „პრომეთეს“ მონოდია) საკმაოდ სიმეტრიულია, მაგრამ შემდეგში მონოდიის ფორმა თანდათანობით უფრო და უფრო თავისუფალი შეიქმნა და ბოლოს მან ბრწყინვალე ჩანართის სახე მიიღო, მას პიესასთან დიდი კავშირი აღარა ჰქონდა; ამა თუ იმ ვირტუოზის მიერ თქმული მონოდიის მთავარი დანიშნულება იყო—მსმენელებზე ძლიერი, მაგრამ არა ხანგრძლივი შთაბეჭდილება მოეხდინა. ამგვარია უმთავრესად ევრიპიდეს ტრაგედიების მონოდიები, რომელთაც არისტოფანე არა ერთხელ დასცინის და რომელთა საუცხოო პაროდიებს ის გვაძლევს[1].

9. ტრაგედიის ლ ი რ ი კ უ ლ ი ნაწილების შემდეგ განვიხილოთ მისი ს ა მ ო ნ ო ლ ო გ ო და ს ა დ ი ა ლ ო გ ო ნაწილები. მათ შორის პირველი ადგილი პროლოგს (prologos) უპირავს. არისტოტელეს განმარტებით (Arist. poet. 12) „პროლოგი ტრაგედიის მთელი ნაწილია ქოროს გამოსელის წინ“, ე. ი. ტრაგედიის ის ნაწილი, რომელიც წინ უძღვის პაროდს. მაგრამ ესქილეს უძველეს პიესებს

[1] იხ. არისტოფანეს „ბაყაყები“ ტ. 1356 და შემდ. ევრიპიდეს მონოდიებისათვის იხ. P. Decharme, Euripide et l'esprit de son théatre, 552 შემდ.

(„მაყედრებელნი“ და „სპარსელები“) პროლოგი ჯერ კიდევ არა აქვს: ისინი პირდაპირ პაროდით იწყებიან. ხოლო ჩვენ ვიცით, რომ უკვე ფრინიქეს „ფინიკიელი ქალები“ მონოლოგის ფორმის მქონე პროლოგით იწყებოდა. მაშასადამე, უკვე მეხუთე საუკუნეში ქ. წ. პაროდს ზოგჯერ პროლოგი უძღოდა წინ. დროთა განმავლობაში უკანასკნელი აუცილებელ და ამასთან ტრაგედიის პირველ ნაწილად გარდაიქმნა და ტრაგედიის პაროდით დაწყების არქაული წესი თანდათანობით დაიწყებას მიეცა. ესქილეს ყველა დრამა (გარდა ზემოთ აღნიშნული ორისა) პროლოგით იწყება. ამგვარადვე იწყება სოფოკლეს და ევრიპიდეს დრამები. მართალია, პროლოგი ტრაგედიის განუყოფელი ნაწილი შეიქმნა, მაგრამ მისი როგორც ფორმა, ისე შინაარსი, ზოგიერთ მოდიფიკაციასა და ცვლილებას განიცდიდა; განსაკუთრებით ამოდიფიცირებს მას ევრიპიდე.

ესქილესა და სოფოკლეს პროლოგის მიზანი იყო მაყურებელი იმთავითვე გასცნობოდა მოქმედების მთავარ ღერძს, გასცნობოდა მოქმედ პირთა იმ საწყის მდგომარეობას, რომელიც ტრაგედიით გაიშლებოდა. გარდა ამისა ესქილეს და სოფოკლეს პროლოგის დამახასიათებელი მხარე ის არის, რომ პროლოგი მარტივ მოთხრობას კი არ წარმოადგენს, არამედ იმ დრამის ნაწილს, რომელიც შემდეგ თანდათანობით გადაიშლება და გაფართოვდება. პროლოგის ამ დანიშნულების მიხედვით მისთვის შესაფერის ლიტერატურულ ჩარჩოსაც ირჩევდენ. ამგვარი ფორმა, ჩვეულებრივ, დიალოგი იყო. მაგ. ესქილემ პროლოგს მონოლოგის ფორმა მხოლოდ „აგამემნონში“ მისცა. ესქილეს სხვა პიესებში კი პროლოგს დიალოგის ფორმა აქვს. ხოლო აქაც ესქილე ვარიაციებს მიმართავს. მაგ. „პრომეთეს პროლოგი იწყება დიალოგური სცენით ჰეფესტესა და ძალას (Kratos) შორის და მხოლოდ ამის შემდეგ მოდის პრომეთეს მონოლოგი. „ევმენიდებში“ კი პირიქით პროლოგი ქურუმ-ქალის მონოლოგით იწყება და მას ორესტისა და აპოლონის დიალოგი მოსდევს. ამგვარიევა „ქვიდნი თებეს წინააღმდეგ“-ის პროლოგი [1].

[1] საგულისხმოა, რომ „აგამემნონის“ მონოლოგის მთქმელი მოქმედებას აღარ მონაწილეობს. აღარ მონაწილეობენ შემდეგ მოქმედებას „პრომეთეს“ პროლოგის დამწყებნიც ჰეფესტე და ძალა და ჭურუმ-ქალიც, რომლის მონოლოგით „ევმენიდები“ იწყება. ესენი ნამდვილი prosôpa protatika არიან, ე. ი. ისეთი პირნი, რომელნიც დრამის დასაწყისში სცენაზე გამოჰყავთ, შემდეგ კი, როდესაც მათ აღარ საჭიროებენ, სცენას მოაშორებენ. ამგვარ პირებს თავის პროლოგებში ხშირად მიმართავს ევრიპიდე, იშვიათად სოფოკლე (ათინა „ეანტში“). ახალი კომედია კი, ყოველთვის. იხ. Leo², Plautinische Forschungen 243 შემდგ. და ს. ფ. ცერეთელი, Новые комедии Менандра 52, შენიშვნა 1.

სოფოკლე კი სრულიად გარკვევით პროლოგისთვის უპირატესობას დიალოგურ ფორმას აძლევდა. მისი შვიდი ტრაგედიიდან ექვსს დიალოგური პროლოგი აქვს, მხოლოდ „ტრაქინელი ქალები“ იწყება დეიანირას მონოლოგით, რომელიც შემდეგ მისი და მოსამსახურის დიალოგად გარდაიქმნება.

თუ ესქილეს და სოფოკლეს პროლოგის დანიშნულებაა მაყურებელი თავიდანვე medias res აზიაროს, თუ, ასე ვთქვათ, ის პიესის მოქმედების ნაწილია და არა უცხო დანართი, ევრიპიდეს პროლოგი სულ სხვა ხასიათისაა. ყველა მისი ტრაგედია, „იფიგენია ავლიდელის“ გამოკლებით, მონოლოგით იწყება, რომელსაც ჩვეულებრივ დიალოგური სცენები მოსდევს [1]. ამგვარად, ევრიპიდეს პროლოგების კონსტრუქცია ესქილეს და სოფოკლეს კონსტრუქციას თითქოს სრულიად ეთანხმება. მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგანი მსგავსებაა, არსებითად ევრიპიდეს პროლოგები მის წინამორბედთა პროლოგებს ნაკლებად ჰგავს. ევრიპიდეს ტრაგედიების შესავალ მონოლოგებს პირდაპირი კავშირი პიესის მოქმედებასთან არა აქვს და უკანასკნელის დაწყების წინათ მომხდარი ფაქტების მშრალ მოთხრობას წარმოადგენს. ეს ერთგვარი განმარტებითი წინასიტყვა არის, რომლის მიზანი პიესის გაგების გაადვილებაა ან, როგორც არისტოტელე ამბობს, „გზის გაკაფვა“ (hodopoiêsis) [2]. მართალია, მონოლოგურ პროლოგს უკვე ესქილეს „აგამემნონში“ ვხვდებით, მაგრამ ის იქ დრამის გარეშე არ არის და გარდა ამისა საუცხოოდ არის დასაბუთებული [3]. სწორედ ეს ორი თვისება აკლია ევრიპიდეს შესავალ მონოლოგებს. ისინი მთლიანი პროლოგის ნაწილებს უნდა შეადგენდნენ, ნამდვილად კი მომდევნო დიალოგურ სცენებთან მათ კავშირი არა აქვთ; ეს თავისთავად პროლოგებია, ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით; ისინი ასე ვთქვათ, პროლოგების პროლოგებს წარმოადგენენ. თუ ამას დაუმატებთ ამ პროლოგებით მოთხრობილის სიმრავლეს, ერთფეროვნებასა და თვით შაბლონურობას, სრულიად გასაგები იქნება არისტოფანეს მიერ ევრიპიდეს პროლოგების სასაცილოდ აგდება, რომელსაც კომედია „ბაყაყებში“ აქვს ადგილი [4].

---

[1]) ევრიპიდეს მხოლოდ სამი პიესის, სახელდობრ „ბაკქიდების“, „კიკლოპის“ და „მავედრებელთა“ პროლოგს აქვს მონოლოგის ფორმა.

[2]) Aristot. rhetor. III, 14.

[3]) იხ. აგრეთვე „ევმენიდების“ პროლოგი.

[4]) ევრიპიდეს პროლოგებისათვის იხ. Decharme, o. c. 401 და შემდ., სადაც მოცემულია აგრეთვე მთავარი ლიტერატურა საკითხისათვის.

პროლოგებს ჩვეულებრივ იამბიკური ტრიმეტრებით სწერდენ. მაგრამ აქაც იყო გამონაკლისი. ასე მაგ., უკვე ესქილეს „პრომეთეში“ პრომეთეს მონოლოგი, რომელიც დიალოგურ სცენას მოსდევს და პროლოგს ამთავრებს, ერთიანად ტრიმეტრებით არ არის დაწერილი. მას შერეული კომპოზიციის ფორმა აქვს, სადაც იამბს ანაპესტი ენაცვლება. ანაპესტებით არის დაწერილი აგრეთვე ელექტრას მონოლოგი სოფოკლეს ტრაგედიაში „ელექტრა“. მაგრამ თუ ამგვარი შემთხვევები ესქილესა და სოფოკლესთვის გამონაკლისია, ევრიპიდეს ტრაგედიებში მათ საკმაოდ ხშირად ეხვდებით. მართალია, ის ჩვეულებრივ იამბიკური ტრიმეტრებით სწერს არა მხოლოდ თავისი ტრაგედიების დასაწყის პროლოგს, მომთხრობ მონოლოგს, არამედ პროლოგის დანარჩენ ნაწილსაც (იხ. „ჰერაკლიდები“: იოლაიას მონოლოგი. მისი და ჰეროლდის დიალოგი). მაგრამ, უფრო ხშირად, იამბიკური ტრიმეტრი გამოყენებულია მომთხრობი მონოლოგისათვის. პროლოგის დანარჩენ ნაწილებში კი ევრიპიდე მიმართავს იშვიათი მრავალფეროვნების ლექსწყობას, რისი მსგავსიც მანამდე არც ესქილეს უხმარია და არც სოფოკლეს. აღვნიშნავ რამოდენსამე მეტად დამახასიათებელ მაგალითს. „მედეას“ იამბიკური ტრიმეტრით დაწერილ მონოლოგსა და დიალოგს, მედეასა და აღმზრდელს შორის განაწილებული, ანაპესტებით აგებული გოდება (kommos) მოსდევს. „ანდრომაქეს“ მთელი პროლოგი, ე. ი. მონოლოგური და დიალოგური ნაწილები ტრიმეტრებით არის დაწერილი, მაგრამ უკანასკნელი 14 ტაეპი (103—116) ელეგიკური დისტიქის წყობისაა. ბოლოს „ფინიკელი ქალების“ მომთხრობი მონოლოგის მომდევნო დიალოგური სცენა იმგვარად არის შედგენილი, რომ ერთი მისი მონაწილე პირთაგანი ტრიმეტრებით ლაპარაკობს, მეორე კი თავის სიტყვას წმინდა ლირიკული წყობით გამოსთქვამს. ერთის სიტყვით, პროლოგში, ისე როგორც ყველგან, ევრიპიდე ცდილობს ნოვატორი იყოს და მარად ისწრაფის ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი ვარიაციები შეიტანოს.

10. ეხლა განვიხილოთ ე. წ. epeisodia, რომელიც მსგავსად პროლოგისა, ტრაგედიის მონოლოგურსა და დიალოგურ ნაწილებს ეკუთვნის. არისტოტელეს განმარტებით „ეპიზოდი“ ტრაგედიის მთელი ნაწილია ქოროს მთლიან სიმღერებს შორის (Arist. poet. 12), ე. ი. ეპიზოდს ტრაგედიის იმ ნაწილს უწოდებენ, რომელიც პაროდსა და პირველ სტასიმს შორის არის მოთავსებული, აგრეთვე ყოველ ორ სტასიმს შორის მოთავსებულ ნაწილს. სიტყვა „ეპიზოდი“

(epeisodion—ახალი შემოსვლა) წარმოიშვა ზმნისაგან epeiseimi—„ახლად გამოსვლა", „დამატებით შემოსვლა" და მსახიობთა გამოსვლას უნდა ნიშნავდეს პროლოგის შემდეგ.

მსახიობთა ამ გამოსვლას შესაძლებელია მართლა „ახალი" გამოსვლა ეწოდებოდეს, ვინაიდან ისინი სცენაზე ქოროს სტასიმების შემდეგ გამოდიოდენ, რომელთა შესრულების დროს სცენა ცარიელი რჩებოდა. ამგვარად მსახიობები მართლა რომ „ახლად გამოდიოდენ" (epeisẽiesan) და ტერმინი „ეპიზოდი" სრულიად შეეფერებოდა იმ დიალოგურ პარტიას, რომელსაც ისინი ასრულებდენ. უფრო ძველად ეპიზოდებს ტროქაული ლექსწყობითა სწერდენ, შემდეგ ჩვეულებრივე იამბიკური ტრიმეტრებით, ე. ი. მათ საუბრისა, და არა სიმღერის ფორმა ჰქონდათ. მაგრამ ეს ხელს არ უშლიდა ეპიზოდში გოდება, მონოდია და დუეტი ჩაერთოთ, რომელთაც კი არ ლაპარაკობდენ, არამედ მღეროდენ. ეპიზოდისათვის მთავარი მნიშვნელობა მონოლოგსა და დიალოგს ჰქონდა და დიალოგისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელი ე. წ. სტიქომითია (stichomythia) იყო. უკანასკნელს ისეთი ფორმით აგებულ დიალოგს უწოდებენ, როდესაც ერთი პირის მიერ ნათქვამ ყოველ ტაეპს მეორე პირი აგრეთვე ერთი ტაეპით უპასუხებს, ამგვარად მთლიანი ტაეპების მთელი რიგი ერთმანერთსა სცელის და დიალოგი ჩქარი, ორპირი საუბრის ხასიათს ღებულობს [1]. დიალოგისათვის მეტი სიცხოველის მისაცემად ტრაგიკოსები, სოფოკლეს მაგალითით, ზოგჯერ ტაეპს ორად ჰყოფდენ, ერთ მის ნახევარს ერთი პირი ამბობდა და მეორეს—სხვა პირი. მაგრამ უძველესი ტრაგიკული სტილისათვის ტაეპთა ამგვარი დაჭუცმაცება უცხო იყო და ესქილე, მაგალითად, წმინდა სტიქომითიას ამჯობინებდა.

11. ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ ზემოთ ტრაგედიის ბოლო ნაწილის შესახებ, რომელიც უკანასკნელ სტასიმს მოსდევს და exodos („გამოსვლა") [2] ეწოდება. საკმარისია რამოდენიმე სიტყვით მის ფორმას შევეხოთ. თუ ესქილეს პიესებს ავიღებთ, დავინახავთ, რომ სამი მათგანის („მავედრებელნი", „სპარსელები" და „ევმენიდები") ექსოდი

[1] ამგვარი ხასიათის სტიქომითია ტრაგედიიდან შემდეგ ახალ კომედიაში გადავიდა, სადაც ამით ტრაგიკულობის გამომხატველი (მაგ. გამომცნაურების—anagnórismos) სცენებისათვის სარგებლობდენ. იხ. Г. Ф. Церетели, о. с. 484 და შემდ.

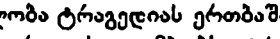
[2] Aristot. poet. 12: „ექსოდი ტრაგედიის მთლიანი ნაწილია, რომლის შემდეგ ქოროს სიმღერას აღარ აქვს ადგილი".

ლირიკული პარტიით ბოლოვდება, რომელსაც ან მხოლოდ ქორო ასრულებს („ევმენიდები" და „მაევდრებელნი") ან ქორო და მოქმედი პირი (მაგ. „სპარსელების" kommos-ს ასრულებს ქორო ქსერქსთან ერთად). „პრომეთეში", სადაც ქოროს პრომეთესთან ერთად მიწა ჩაჰყლაპავს, ექსოდი მხოლოდ პრომეთეს პარტიით ბოლოვდება და ქორო ამ დროს გაჩუმებულია. „აგამემნონი" კლიტემნესტრას და ქოროს ტროქეებით აგებული დიალოგით ბოლოვდება. ბოლოს, „ქოეფორების" ექსოდი ქოროს ანაპესტით მთავრდება. ამგვარად, ესქილეს ტრაგედიების უმრავლესობის ექსოდების უკანასკნელ ნაწილს ძლიერი ლირიკული ელემენტი ახასიათებს, რასაც არც სოფოკლეს და არც ევრიპიდეს ტრაგედიებში უკვე აღარ ვხედავთ. მათი ექსოდები ჩვეულებრივ ქოროს ანაპესტით ბოლოვდება, ეს ანაპესტური პარტია მოკლეა (ევრიპიდეს ექსოდები ზოგჯერ ოთხ ტაეპს არ აღემატება) და მას ჩვეულებრივ ზნეობრივი ხასიათის შინაარსი აქვს. ანაპესტურის მაგიერ ზოგჯერ სხვა ლექსწყობაც გეხვედება (მაგ. „ოიდიპოს მეფის" ექსოდის ბოლო ტროქაული ტეტრამეტრით არის დაწერილი), მაგრამ ასეთი შემთხვევები იშვიათია. ერთგვარ წესად გარდაიქცა და ბოლოს მოქალაქეობრივი უფლება მოიპოვა პიესის დაბოლოებამ ქორის მოკლე სიმღერით, რომლის შესრულების დროს ქორო ორქესტრას სტოვებდა და თავისი გასელით პიესის დამთავრებას აცნობებდა. ქოროს გასვლა—ერთგვარად ფარდის ჩამოშვებას ემსგავსება.

12. ამგვარი იყო ბერძნული ტრაგედიის კონსტრუქცია, რომელიც, რასაკვირველია, თანდათანობით ჩამოყალიბდა და არა ერთბაშად. ნელ-ნელა, მტკიცე თანამიმდევრობით ხდებოდა ტრაგედიის ცალკე ნაწილების დიფერენციაცია, რომელიც მთლიანად მწყობრი აღნაგობისა და იშვიათი მშვენიერების შთაბეჭდილებას სტოვებს. ტრაგედია—დასაბამით ლირიკული კანტატა თანდათანობით ისწრაფის ლირიკული ელემენტი შეასუსტოს და დრამატიული გააძლიეროს. სამი გენიოსი—ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე იღწვიან ამ მიზნის განხორციელებისათვის და ბოლოს მართალია ლირიკულ ელემენტს ტრაგედიიდან მთლად არა სდევნიან, მაგრამ თანდათანობით მის ჩარჩოებს ზღუდავენ, მას მტკიცედ განსაზღვრულ ადგილს მიუჩენენ (პროგრესიულად ზომა შემცირებული სტასიმების მიჯნებში) და, დასასრულ, მთავარ როლს მოქმედ პირს, მსახიობს მიაკუთვნებენ, ე. ი. სიმღერა უკვე სიტყვას—მონოლოგსა და დიალოგს—დაემორჩილება. ამგვარად, ტრაგედიამ განვლო გრძელი გზა,

რომლის დასაწყისი დიონისური დითირამბი იყო, და მრავალი ცვლილების შემდეგ გამარჯვებით მიაღწია დასახულ მიზანს: იგი ღრმად გარდაიქმნა, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, სერიოზული ხასიათის დრამად.

მაგრამ ეს სერიოზულობა ტრაგედიას ერთბაშად არ მოუპოვებია. მართალია არისტოტელე, როდესაც ამბობს, ტრაგედიას დასაწყისში „სატირული და უფრო ცეკვისათვის შესაფერისი ხასიათი ჰქონდაო". ამისათვის მიმართავდა ტრაგედია ტროქაულ ტეტრამეტრს



რომელმაც შემდეგ ადგილი იამბიკურ ტრიმეტრს

დაუთმო, ვინაიდან „იამბი ყველაზე მეტად ეგუება სალაპარაკო ენას" (Arist. poet. p. 1449a).

აგრეთვე ერთბაშად არ „ჩამოყალიბებულა ტრაგედიის ყველა ნაწილი", ერთბაშად არ „აღმოცენებულა მცირე ფაბულისაგან დიდი ნაწარმოები" (არისტ. პოეტ. 4, p. 1449a), საჭირო იყო დრო და პოეტების ხანგრძლივი, მუყაითი და ინტენსიური შრომა, რომ ტრაგედიას მოეცა „სერიოზული, დამთავრებული და განსაზღვრული მოცულობის მქონე მოქმედების ასახვა, ასახვა ქაზმული სიტყვის და ამის, ტრაგედიის სხვადასხვა ნაწილებში ხმარებული, სხვადასხვა სახის საშუალებით[1]. ამასთანავე ერთად ასახვა არა მოთხრობით, არამედ მოქმედებით, ისეთი ასახვა, რომელიც თანალმობისა და შიშის საშუალებით ამგვარ გრძნობებს განწმენდს" (არისტ. პოეტიკა 6, p. 1449b).

იმით რომ ტრაგედია ნამოქმედარის ამბავს კი არ მოგვითხრობს, არამედ მოქმედებას ასახავს, იგი უწინარეს ყოვლისა ეპოსისაგან განსხვავდება, რომელიც თხრობას წარმოადგენს (არისტ. პოეტიკა 5, p. 1449b). გარდა ამისა ტრაგედია გვისურათებს მოქმედებას მისი თვალსაჩინო განვითარებით, როგორც ჩვენ თვალწინ წარმოებულს. ეპოსი კი დიდი ხნის წარსულის ამბებს მოგვითხრობს, უხსოვარ ჟამთა ამბებს. ამისათვის ეპოსი არც დროით, არც ადგილით, არც მოქმედებით შეზღუდული არ არის. სულ სხვაა ტრაგედია. იგი ცდილობს თავისი მოქმედება, რამდენადაც ეს შესაძლებე-

[1]) Aristot. poet. 6, p. 1449b: «„ქაზმულ სიტყვას" მე უწოდებ რიტმის, ჰარმონიისა და მეტრის მქონე სიტყვას, ხოლო „მის სხვადასხვა სახეს"—ტრაგედიის ზოგიერთი ნაწილის მხოლოდ მეტრებით შესრულებას, ზოგიერთის კი სიმღერითაც» (მხედველობაში აქვს დიალოგი და ქოროს პარტიები).

ლია, მზის ერთი მოქცევისა ან ოდნავ მეტ დროში მოათავსოს“ (არისტ. პოეტიკა 5, p. 1439b). მაგრამ არისტოტელე ამაოდ არ დასძენს: „რამდენადაც ეს შესაძლებელია“-ო. მართლაც, ტექნიკურ საშუალებათა მოუწყობლობის გამო ეს წესი არ შეიძლებოდა ყოველთვის სასტიკად დაცული, და მას ხანდახან მართლაც არ იცავდენ. სანიმუშოდ შეიძლება ავიღოთ ესქილეს „აგამემნონი“, სადაც გუშაგის სიტყვებსა (რომ ტროია ეს არის ეხლა აიღეს), აგამემნონის მოსვლის ამბავის მომტანი მახარობლის გამოჩენასა და თვით აგამემნონის მოსვლას შორის მეტი დრო უნდა გასულიყო, ვიდრე ეს პიესაში არის მოცემული. ადგილის ერთიანობისათვის უნდა ითქვას, რომ მართალია ამ მოთხოვნილებას არისტოტელეს მიაწერენ, მაგრამ ამგვარი რამ მას არსად წამოუყენებია. ბერძნულ ტრაგედიაში ამას არც იცავდენ. საკმარისია თუნდაც ესქილეს „ევმენიდებს“ მიუთითოთ, რომლის მოქმედება ჯერ დელფოს, შემდეგ კი ათენში სწარმოებს; ასევეა ევრიპიდეს „ფინიკიელ ქალებში“ და სხვა ტრაგედიაშიც. სულ სხვაგვარია მოქმედების ერთიანობის საკითხი, რომელსაც არისტოტელე კარდინალურ მნიშვნელობას აძლევს და რომლის დაცვის საჭიროებას ის არა ერთხელ და ფრიად ენერგიულად მოითხოვს. არისტოტელეს თეორიის თანახმად ტრაგედია უნდა „დამთავრებულს, მთლიანსა და განსაზღვრული მოცულობის მქონე მოქმედებას ასახავდეს“. ამ მთლიანობას, როგორც ყოველ მთლიანობას, თავისი დასაწყისი, შუაგული და ბოლო აქვს და ამისათვის არ შეიძლება „დაიწყოს საიდანაც არ უნდა იყოს, არც დამთავრდეს, სადაც არ უნდა იყოს“, არამედ უნდა „დასაწყისისა“ და „ბოლოს“ ცნებას ეთანხმებოდეს [1]. შემდეგ მასში, როგორც მთლიანში, „ყველა ნაწილი არა თუ მწყობრად უნდა იყოს ჩამოყალიბებული, არამედ არც შემთხვევით ოდენობას უნდა წარმოადგენდეს“. ე. ი. ერთის მხრივ ტრაგედიის ნაწილები ერთმანეთთან იმგვარად უნდა იყოს დაკავშირებული, რომ „ერთი ადგილიდან მეორე ადგილს მათი გადატანა ან რომელიმე მათგანის ამოღება უნდა მთლიანსა სპობდეს“, მეორე მხრივ კი—ეს ნაწილები შემთხვევითი, ეპიზოდური, მთავარ მოქმედებას დაშორებული არ უნდა იყოს, ე. ი. მოქმედებას უნდა შინაგანი მთლიანობა ახასიათებდეს, ის არ უნდა შეიცავდეს ისეთ დეტალებს, რომელთაც მოქმედების განვითარებისათვის მნიშ-

[1]) Aristot Poet. 7 p. 1450 b. „დასაწყისი არის ის, რაც თვით აუცილებლივ სხვა არაფრის შემდეგ არ არის, მაგრამ მის შემდეგ ბუნებრივად არის ან წარმოსდგება სხვა რამ. ბოლო, პირიქით, თავისი ბუნებით სხვა რამის შემდეგ არის ან მუდამ ან უმეტესად, ბოლო მის შემდეგ სხვა არაფერი არ არის“.

ვნელობა არა აქვს. ტყვილა კი არ ამბობს იგივე არისტოტელე ქვემოთ: „მარტივ ფაბულათა და მოქმედებათა შორის ეპიზოდურნი უარესნი არიან. ეპიზოდურს კი ვუწოდებ ფაბულას, რომელშიც შესაფალი მოქმედებანი ერთმანერთს ვარაუდისა და აუცილებლობის დაუცველად მისდევენ“ (არ ი ს ტ. პოეტიკა 9 p. 1451 b.). ამგვარად, სამი ერთიანობის საკითხისათვის არისტოტელეს აუცილებლად მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ე რ თ ი ა ნ ო ბ ა მიაჩნია, ე. ი. ის, რაც, მართალია ყოველთვის თანაბარი სიმტკიცითა და თანამიმდევრობით არა, მაგრამ მაინც უმეტეს შემთხვევაში დაცული იყო ბერძნულ ტრაგედიებში. ამ მხრივ სრულიად უნაკლო ტრაგედიას წარმოადგენს, მაგალითად, სოფოკლეს „ოდიპოს მეფე“, რომელსაც არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ მრავალჯერ ქებით იხსენიებს.

13. იგივე არისტოტელე ტრაგედიის შ ი ნ ა ა რ ს ი ს არსებით თვისებად მის მიერ გამოწვეულ „შიშისა და თანალმობის გრძნობასა“ და ამით „ჩვენი სულის მოძრაობის განწმედას“ დასახავს; ეს გრძნობა „შესაძლებელია გამოწვეული იყოს თეატრული გარემოთი და აგრეთვე თვით მოვლენათა შეხამებით, რაც უფრო მაღალია და მხოლოდ უკეთესი ავტორებისათვის მისაღწევი“ (არ ი ს ტ. პოეტიკა 14 p. 1553 b). აქ ჩვენ საქმე გვაქვს არისტოტელეს „ტრაგიკული განწმედის“ (katharsis) თეორიასთან, რომლის შესახებ მართალია მრავალი დაწერილა, მაგრამ მეცნიერთა შორის დღემდე არ არსებობს ერთი შეთანხმებული აზრი[1].

მე არ შევუდგები არსებულ თეორიათა დეტალურ განხილვას, მხოლოდ ნ ო ვ ო ს ა დ ს კ ი ს აზრს აღვნიშნავ: „ჩემის აზრით ყველაზე სწორია ის შეხედულება, რომ ტრაგედია, არისტოტელეს თანახმად, მძიმე ტანჯვის ხილვით ამშვიდებს სულს, ტრაგედიის გმირისათვის თანალმობისა და შიშის გრძნობას უკიდურეს წერტილამდე ავითარებს, რასაც რეაქცია, დამშვიდება მოსდევს“ (ნ ო ვ ო ს ა დ ს კ ი, 19). ხოლო თანალმობის აღძრის მიზნით ტრაგედია, მსგავსად კომედიისა, უარესთ კი არ წარმოადგენს, არამედ ცდილობს წარმოგვიდგინოს „უკეთესნი, ვიდრე ჩვენი თანამედროვენი“ (არ ი ს ტ. პოეტიკა 2 p. 1448 a), ვინაიდან თანალმობა შესაძლებელია მხოლოდ უკეთესისადმი (ი ქ ვ ე, 13 p. 1454 a), განსაკუთრებით როდესაც მის თავზე დამტყდარი უბედურება მისი საკუთარი დანაშაულით ან ხასიათით არ არის გამოწვეული. საკმარისია გავიხსენოთ ოდიპოს

[1]) არსებულ თეორიათა მოკლე მიმოხილვას გვაძლევენ ნ ო ვ ო ს ა დ ს კ ი, არისტოტელეს პოეტიკა, 15 და შემდეგ. მასვე მოჰყავს მთავარი ლიტერატურა katharsis-ის საკითხისათვის.

მეფე და მისი ტრაგიკული ბედი! ამასთან დაკავშირებით არისტოტელეს ტრაგედიისათვის აუცილებელ პირობად მიაჩნია: რათა მოქმედ პირთა ტიპები ზედმიწევნით იქნეს დასურათებული და მათში წონასწორობა, თანამიმდევრობა არ იყოს დარღვეული. „თუნდაც" ამბობს არისტოტელე, დასურათებული პირი უწონასწორო იყოს და ამგვარი ხასიათი მის არსებით თვისებას შეადგენდეს, ის მაინც, წონასწორად უწონასწორო უნდა იყოს" (არისტ. პოეტ. 15 p. 1454 a).

14. განსახილველი დაგვრჩა ბერძნული ტრაგედიის სუჟეტის საკითხი. ჩვენ ვიცით, რომ უკვე საგმირო დითირამბი თავის შინაარსს საგმირო თქმულებათა შორის ეძებდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ გზას უკვე არიონი ადგა. ამგვარადვე იქცეოდა ბაკქილიდე თავის დითირამბებში. დითირამბისაგან წარმოშობილი ტრაგედია ამ მხრივ არ განსხვავდებოდა: საგმირო თქმულება მისთვის სუჟეტების უშრეტი წყარო იყო. ერთის სიტყვით, აქ ტრაგედია იმაეე გზას ადგა, როგორსაც ეპოსი და ლირიკა, რომელმაც ტრაგედიაზე გაცილებით ადრე სწორედ თქმულებათა შორის ჰპოვა შესაფერისი დასამუშაებელი მასალა და მართლაც ის მხატვრულად დაამუშავა. მართალია, ტრაგედია ცდილობდა სუჟეტები ზოგჯერ ისტორიიდან, სახელდობრ თანამედროვე ისტორიიდან, ესესხა. საკმარისია გავიხსენოთ ფრინიქეს „მილეტის აღება" და „ფინიკიელი ქალები" ან ესქილეს „სპარსელები"[1]. ამგვარ ცდას შემდეგაც ვხედავთ. მაგ. მეოთხე საუკუნის ტრაგიკოსის მოსხიონის ერთი პიესათაგანის—(„თემისტოკლეს") სუჟეტი თემისტოკლეს სიკვდილი იყო. მაგრამ ამგვარ ცდას კერძო მოვლენათა ხასიათი აქვს: ისტორიული ტრაგედია საბერძნეთმა ვერ შეიგუა. ტრაგიკოსები მხოლოდ ზოგჯერ თუ გაბედავდენ თავიანთ პიესებში თანამედროვე მოვლენათა მკრთალი ნიშნები ჩაერთოთ[2]. საზოგადოდ კი მსგავსად საშუალო საუკუნეების მისტერიებისა, რომელიც სუჟეტებს საღმრთო წერილში ჰპოვებდა, დიონისეს კულტიდან წარმოშობილი ბერძნული ტრაგედიაც მთელი თავისი არსებობის დროს უწყვეტლივ რელიგიურ მითოსთან და საგმირო თქმულებასთან იყო დაკავშირებული და აქა ჰპოვებდა თავის შინაარსს. ვინაიდან მთელი ამ მასალის მომეტებული ნაწილი ამათუიმ სახით უკვე

[1] იხ. W e i l. De tragoediarum graecarum cum rebus publicis coniunctione. Parisiis 1844 (Diss).

[2] იხ. W e i l, o. c. მსგავსად ისტორიული ტრაგედიისა ათვნის სცენა აგრეთვე შეთხზულ-სუჟეტიან ტრაგედიასაც ვერ შეეგუა. ყოველ შემთხვევაში გარდა აგათონის ტრაგედიისა „ყვავილი" (Anthos), ჩვენ ასეთი პიესების შესახებ არა ვიცით რა.

დამუშავებული იყო ეპიკოსებისა და ლირიკოსების მიერ, ტრაგიკოსები სწორედ მათ მიმართავდენ, როგორც პირველ წყაროს. ზოგჯერ ამგვარ წყაროდ შესაძლებელია მაგ. თქმულებათა პროზაული კრებული ან წმინდა ადგილობრივი, ატტიკური ხალხური თქმულება და ლეგენდები ყოფილიყო. ხოლო რანაირიც არ უნდა ყოფილიყო წყარო, მას მგოსან-ტრაგიკოსისათვის მხოლოდ საერთო ხაზები შეეძლო მიეცა, უკეთეს შემთხვევაში მკაფიო კონტური, რომელიც საჭირო იყო არა ეპიკური და ლირიკული, არამედ დრამატული ფერადებით შეესებულიყო. ე. ი. ტრაგიკოსებს ფართო სარბიელი ჰქონოდათ საკუთარი დამოუკიდებლობის გამოჩენისათვის და, თუ ამათუიმ მითოსისა თუ თქმულების საფუძველის შეცვლა არ შეიძლებოდა, დანარჩენი უკვე პირადი ფანტაზიისა და მხატვრული უნარისაგან იყო დამოკიდებული [1]. ცხადია, მგოსნის მხატვრული გემოვნებისგანვე იყო დამოკიდებული ლეგენდის, სუჟეტის არჩევა. სუჟეტები კი უპირატესად დრამატული ხასიათისა უნდა აერჩიათ, რომელიც განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას მოახდენდა. სწორედ ამასა ჰგულისხმობს არისტოტელე, როდესაც ამბობს: „დასაწყისში მგოსნები ერთი შემთხვევითი ფაბულიდან მეორეზე გადადიოდენ, ეხლა კი საუკეთესო ტრაგიკოსები მცირეოდენ გვართა თავგადასავალს გვისურათებენ მაგ. ალკმეონისა, ოიდიპოსისა, ორესტისა, მელეაგრესი, თიესტესი, ტელეფესი და სხვათა, რომელთაც ან განიცადეს ან თვით საშინელი ბოროტმოქმედება ჩაიდინეს“ (არისტოტელე, პოეტ. 13 p. 1453 a). ამ სიტყვებით ცხადია, რომ უპირველესად ყოველისა სუჟეტებს ტრაგიკულობა მოეთხოვებოდა, სწორედ ტრაგიკულობა მიაჩნია არისტოტელეს ევრიპიდეს განსაკუთრებულ დამსახურებად. თუმცა ამბობს: ევრიპიდე თავის მასალას ყოველთვის შესაფერისად არ ანაწილებსო (იქვე). ტრაგიკულობასთან ერთად სუჟეტს მოეთხოვებოდა, რომ ის მარტივი არ ყოფილიყო: მას სირთულე მოეთხოვებოდა, ანუ როგორც არისტოტელე ამბობს: „საუკეთესო ტრაგედია თავისი კომპოზიციით მარტივი კი არ უნდა იყოს, არამედ დახლართული (პოეტიკა 13, p. 1452 b.) ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მოქმედება უნდა პერიპეტიებით და გართულებებით მიმდინარეობდეს, ვნებათა და ხასიათების გადახლართვით, დამაბრკოლებელი მომენტების შეტანით, „გამომცნაურების“ (anagnōrisis) [2]

[1]) იხ. Aristot. poet. 14 p. 1553: „გადმოცემით შენახულ მითოსების შეცვლა არ შეიძლება“,

[2]) Aristot poet. 11 p. 1452 a: „გამომცნაურება, როგორც სიტყვაც აღნიშნავს,—უცნობელობის შეცვლაა ცნობელობით. რასაც ან მეგობრობამდე ან მტრობამდე მიჰყავს ისინი, ვისაც ბედმა ბედნიერება ან უბედურება გადაუწყვიტა“.

სცენებისა და სხვაგვარი დეტალების ჩართვით, რაც პიესის მოქმედებას ზედმეტი წონასწორობისაგან ათავისუფლებს. უნდა ითქვას, რომ ასახვის ამგვარი სირთულე ყოველი სუჟეტისათვის არ გამოდგებოდა. ნაწილობრივ ამით აიხსნება. რომ სუჟეტთა რიცხვი თანდათანობით მცირდებოდა (იხ. არისტოტელეს სიტყვები ზემოთ, 36. გვ.) და ერთსა და იმავე სუჟეტს თითქოს ერთმანერთის მეტოქე, ერთმანერთის ჯობნის მოსურნე მრავალი მგოსანი მიმართავდა ხოლმე (შეად. მაგ. ნეოფრონის[1] „მედეა" და ევრიპიდეს „მედეა"). ბოლოს, ზედმეტი არ იქნება აღინიშნოს, რომ „დახლართული" ტრაგედიისადმი მისწრაფებამ მხოლოდ მეხუთე საუკუნეში იჩინა თავი. ამ დრომდე კი საკითხს უფრო ფართოდ უყურებდენ, რასაც ესქილეს და სოფოკლეს ტრაგედიები მოწმობს. სუჟეტების შეფასება მათი მეტნაკლები ვარგისობისა თუ უვარგისობის მიხედვით საგმირო თქმულებათა საუნჯიდან სუჟეტების აღების ძირითად პრინციპს ხელს არ უშლიდა. ამ თქმულებათა შორის პირველი ადგილი ჰომეროსისა და კიკლიკოსების მიერ დამუშავებულ ტროას ომისა და მის გმირთა თქმულებებს ეკუთვნოდა. არა ნაკლებ იზიდავდენ ტრაგიკოსებს თებეს თქმულებანი ლაოსისა, ოიდიპოსისა და მისი ვაჟების ეთეოკლესა და პოლინიკეს შესახებ, არგოსის თქმულებანი დანაესა და მისი ქალების შესახებ და სხვა მრავალი თქმულება, მითოსი და ლეგენდა, რომელთა შორის მთავარი ადგილი ხალხურ ატიკურ თქმულებებს ეჭირა (განსაკუთრებით საყვარელი გმირის თეზევის შესახებ). საგმირო თქმულებებთან ერთად ტრაგედიას არა ერთხელ მიუმართავს ისეთი სუჟეტებისათვის, რომელთა მომქმედნი პირნი ღმერთები იყვნენ, განსაკუთრებით ღმერთი დიონისე. საკმარისია ევრიპიდეს „ბაკქელი ქალები" (Bacchai) ან ესქილეს „ლიკურგია" მოვიგონოთ. ხოლო ამგვარი სუჟეტები საგმირო სუჟეტებსავით გავრცელებული არ იყო და სოფოკლე. მაგალითად, მათ თითქმის არ მიმართავდა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მის სატირიკულ დრამას „მეკვალენი". ვინაიდან საგმირო თქმულებანი უმთავრესად ეპოსმა დაამუშავა, ამისათვის ტრაგიკოსებს უპირველესად ყოვლისა უნდა გამოეყენებინათ ეპიკოსები და ამათ შორის არა იმდენად ჰომეროსი, არამედ კიკლიკოსები. მაგრამ განა მხოლოდ ეპიკოსები! იმავე თქმულებებს (მაგ. მელეაგრეს თქმულება) მელიკოსებიც ამუშავებდენ. ამისათვის მელიკოსებიც აწვდიდენ ტრაგიკოსებს მასალას და მათ შორის განსაკუთრებით სახატიო ადგილი სტესიქორეს ეჭირა, რასაც შემდეგ, ესქილეს შემოქმედების განხილვის დროს, შევეხებით.

[1]) იხ. Crönert, Die Medeia des Neophron (Archiv für Papyrusforschung, III, p. 1 და შემდეგ.).

ამგვარად, მთავარ მასალას ტრაგედიას საგმირო თქმულება აწვდიდა. შემაერთებელი რგოლი კი უკანასკნელსა და ტრაგედიას შორის ეპოსი და მელიკა იყო. უმთავრესად მათი საშუალებით სწვდება ტრაგედია თქმულებით მოცემულ სუჟეტებს. და განა მარტო სუჟეტებს? ჩვენ უკვე ვიცით, რომ მელიკამ ტრაგედიას მისცა თავისი ლექსწყობის მთელი მრავალფეროვნება ქორული პარტიებისათვის. ვიცით აგრეთვე, რომ ეპოსმაც, რომელიც არისტოტელეს სიტყვით „ტრაგედიისაგან იმით განსხვავდება რომ მარტივი მეტრი აქვს და მოთხრობას წარმოადგენს" (არისტოტელე, პოეტიკა 5, p. 1449 b), მასზე ძლიერი გავლენა იქონია და არა მხოლოდ სუჟეტური მხრივ. არისტოტელე ამბობს: „ეპიკური პოეზია ემსგავსება ტრაგედიას როგორც სერიოზული ხასიათების დასურათება" (იქვე). სწორედ სერიოზულ ხასიათებს ასახავს ტრაგედიაც. გარდა ამისა მრავალ ხასიათს ის ეპოსის მიერ მოცემული ნიმუშების თანახმად ასახავს. ავაღოთ თუნდაც ჰომეროსის მიერ უხვად და მრავალფეროვნად დახასიათებული ტროას ომის გმირები. უნდა ვალიაროთ, რომ ტრაგედიაში გმირების უმრავლესობას ჰომეროსის ელფერი აქვს შენარჩუნებული იმ განსხვავებით, რომ ისინი, ამ ელფერს რომ ინარჩუნებენ, თავის ზებუნებრივობასა და უშრეტ ფიზიკურ ძალას ჰკარგავენ. მაგრამ ზნეობრივი ძალა რჩებათ, ის ჰქმნის მათ განსაკუთრებით კეთილშობილად, „უკეთესად"; ვიღრე ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, მათ ჩვეულებრივი დონიდან გამოჰყოფს, და თვით ევრიპიდეც კი, რომელიც ამ გმირებს მიწას უახლოვებს, მეფურ სიდიადეს არ ართმევს მათ. თქმულებებში კონტურებად მოცემულნი, ეპოსში ნათლად მოხაზულნი ისინი ტრაგედიაშიაც განაგრძობენ სიცოცხლეს მათი კუთვნილი სახით და თითქოს შუქს აბნევენ, რომელიც ეფინება მათ ირგვლივ მყოფ პატარა ადამიანებსაც და უკანასკნელთაც ერთგვარი კეთილშობილებით ჰმოსავს. მზის სხივებიც, ჩვეულებრივ საგნებზე მკრთომი, ამ საგნებს ზოგჯერ მათთვის უცხო ელფერს მიანიჭებენ.

ამგვარად, რელიგიური კულტით წარმოშობილი ტრაგედია მტკიცედ ემყარება ორ ღუზას—ეპოსსა და ლირიკას, რომლებიც მისი აღორძინების მთელ დროს მას სასურველ წონასწორობასა და სიმტკიცეს აძლევენ.

ლიტერატურა

1. იხ. Aristot. Poet. 12 Poll; IV, 53. Westphal, Prolegomena. ად Aeschylus Tragödien. S XI შემდეგ.(აქ მოყვანილია ცეცის ლექსი „ტრაგიკული პოეზიისათვის", შედგენილი ევკლიდეს მიხედვით). Weil, Etudes sur le drame antique, 274 და შემდ. Masqueray. Theorie des formes lyriques de la tragédie grecque, Paris, 1895. Pauly—Wissowa, Real-Encyclopädie s. v. Actus, 6.

თ ა ვ ი III.

ტრაგედიის განვითარების გარეშე პირობები

15. ვინაიდან ატიკური დრამის განვითარება დიონისეს კულტთან იყო მჭიდროდ დაკავშირებული და მისგან მიიღო დასაბამი, შემდეგშიც ეს კავშირი არ შეწყვეტილა. უპირველესად ყოვლისა ეს კავშირი იმაში გამოიხატა, რომ დრამის წარმოდგენა ყოველი დროისა და ყოველი შემთხვევისათვის კი არ შეიძლებოდა, არამედ დიონისეს დღესასწაულებით იყო შეზღუდული, ამ დღესასწაულთა შორის პირველი ადგილი ეჭირა პიზისტრატეს მიერ, დაახლოებით 540—36 ქ. წ., შემოღებულ დიდს ან ქალაქის დიონისიებს (Dionysia ta megala ან ta en astei), რომელთაც დღესასწაულობდენ ათენში ელაფებოლიონის თვეში (მარტი-აპრილი). ამ დღესასწაულს განსაკუთრებული ზეიმითა და სიუხვით ეგებებოდენ. უდიდეს ბრწყინვალებას ამ დღესასწაულებმა ქ. წ. V საუკუნეში მიაღწია. სწორედ ამ დღესასწაულების წინ ეწვეოდენ ათენს მოკავშირე სახელმწიფოთა წარმომადგენელნი ხარკით და უცხოელნი, რომელთა წინაშეც წარსდგებოდა ხოლმე მთელი თავისი სიდიდით. ხოლო დღესასწაულის ცენტრალური, მთავაიო მიმზიდველი მომენტი სათეატრო წარმოდგენები იყო, რომელთაც აგრეთვე მთავარი როლი ჰქონდა დათმობილი დიონისეს მეორე, გამელიონის თვის (იანვარი-თებერვალი) დღესასწაულის, ლენეების დღესასწაულებზე (Lēnaia). ორივე დღესასწაულის მოწყობა, აგრეთვე როგორც წარმოდგენების მეთვალყურეობა, დავალებული ჰქონდათ არქონტებს, სახელდობრ: არქონტ ეპონიმოსსა და არქონტ ბასილევსს. პირველი დიდ დიონისიებს ხელმძღვანელობდა, მეორე—ლენეებს, იგინიეე იყენენ პასუხისმგებელნი დღესასწაულის სათანადოდ შესრულებისა და მისი ნაკლისათვის. ამ პირებისათვის უნდა მიემართათ საკუთარი პიესების სცენაზე წარმოდგენის მსურველ მგოსნებს. უკეთუ არქონტი პიესას შესაფერისად დაინახავდა, ის მას „მისცემდა ქოროს“ და დანიშნავდა ქ ო რ ე გ ო ს ს, ე. ი. მოქალაქეს, რომელიც მოვალე იყო ქოროს შენახვისა და მომზადებისათვის ხარჯი გაეღო. ქორეგოსად არჩეული მოქალაქე ამ შემთხვევაში ავტორის სურვილისა და მის მითითებათა მხედვე-

ლობაში მიღებით, ქოროს თვით შეადგენდა. დასაწყისში, სოფოკლემდე, ქოროს ხელმძღვანელობა პიესის შესწავლის დროს ავტორს ეკისრებოდა (არისტოტელე, რეტორიკა III p. 1403 b. 23). შემდეგში ქოროს სწავლების საქმეს საგანგებოდ მოწვეული ქორმაისტერი აწარმოებდა. რაც შეეხება მსახიობებს, დასაწყისში, როდესაც მხოლოდ ერთი მსახიობი იყო, თვით ავტორი მსახიობობდა, შემდეგ, როდესაც მსახიობთა რიცხვი გაიზარდა (ესქილემ მათი რიცხვი ორამდე და სოფოკლემ სამამდე აიყვანა) და ავტორებმა საკუთარი პიესების მთავარი როლის შესრულების ჩვეულება დაკარგეს, თანდათანობით მსახიობთა სპეციალური ჯგუფი უნდა გაჩენილიყო[1]. მაგრამ დასაწყისში, სახელდობო მეხუთე საუკუნეში ქ. წ., როგორც მსახიობთა რაოდენობა, აგრეთვე მათი არჩევა მგოსნისაგან იყო დამოკიდებული. ამიტომ ამბობს ისტრე, სოფოკლეს ბიოგრაფი, რომ ეს ტრაგიკოსი საკუთარ პიესებს თავის მსახიობთა ნიჭსა და უნარს უთანხმებდა [2]. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მეხუთე საუკუნეში მსახიობი ერთგვარად მგოსნისაგან იყო დამოკიდებული. მაგრამ ეს ჩვეულება მეოთხე საუკუნეში ძირიანად შეიცვალა, როდესაც მოპაექრე ავტორია. პიესებისათვის მსახიობთა განაწილება არქონტებს დაევალათ და ამით ავტორებმა ამათუიმ მსახიობისათვის თავიანთი განსაკუთრებული უფლება თანდათანობით დაკარგეს [3]. თვით მსახიობნი მათ მიერ შესრულებული როლების მნიშვნელობისა და სიძნელის მიხედვით სამ ჯგუფად განიყოფებოდენ: პროტაგონისტები, დევტეროგონისტები და ტრიტაგონისტები, ე. ი. მსახიობნი, რომელნიც პირველ, მეორე და მესამე როლებს ასრულებდენ; პირველი ადგილი პროტაგონისტს ეკუთვნოდა და, ცხადია, ყველაზე საპასუხისმგებლო და ძნელ როლს მას მიანდობდენ ხოლმე.

16. დიდი დიონისიების მოწყობის შესახებ ესქილეს დრომდე ჩვენ საკმაო ცნობები არ მოგვეპოება. რამდენადაც საკითხი ტრაგიკულ შეჯიბრებას შეეხება, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ტრაგიკულ აგონებს დასაწყისში ყოველწლიურად კი არა, ხუთ წელიწადში ერთხელ მართავდენ. [4] აგრეთვე ძნელია იმის თქმა, მეტოქე მგოსანთა რიცხვი თავიდანვე სამს უდრიდა თუ არა. შესაძლებელია ის თავიდან ნაკლები იყო. ხოლო შემდეგ, დაახლოებით 484 წლი-

[1]) O. Lüders, Die Dionysischen Künstler. 52 შდდ. [2]) Lüders, o. c. 52 შდ.

[3]) იხ. П. В. Никитин, К истории афинских драматических состязаний, 120 შდ., 139 შდ..

[4]) Wilhelm, o. c. 184

დან, ტრაგიკული აგონების მოწყობის საქმე შემდეგნაირად მოწესრიგდა: დღესასწაულის სამი დღიდან თვითეულ მგოსანს, რომელიც სამი ახალი ტრაგედიითა და ერთი სატირიკული დრამით გამოდიოდა, თითო დღე ჰქონდა დათმობილი. მაგრამ თუ დასაწყისში შეჯიბრება მხოლოდ ტრაგიკოსთა შორის იმართებოდა, მალე, სახელდობრ, 488 წლიდან[1] დღესასწაულში კომიკოსებიც მონაწილეობდენ. მეხუთე საუკუნის განმავლობაში მეტოქე ტრაგიკოსთა, აგრეთვე როგორც კომიკოსთა რიცხვი, სამით განისაზღვრებოდა და მხოლოდ მეოთხე საუკუნეში ზოგჯერ ხუთს აღწევდა. რაც შეეხება იმას, იმავე დღეებში აწყობდენ კომედიებს როგორც ტრაგედიებს, თუ არა, და ამასთან ტრაგედიების წინ თუ შემდეგ, უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ ყოველთვის ერთი და იგივე წესი არ არსებობდა. არისტოფანეს კომედიიდან „ფრინველები“ (ტაეპ. 789 შდ.) შეიძლება დავხასკვნათ, რომ მის დროს კომედიებს და ტრაგედიებს ერთსა და იმავე დღეებში მართავდენ, სახელდობრ, ჯერ ტრაგედიებს და შემდეგ კომედიებს. არისტოფანე ამბობს:

მაყურებელნო, თქვენს შორის რომ ვინმე ფრთოსანი აღმოჩნდებოდეს,
არ მოიწყენდა, მშიერი, ტრაგედიის მაყურებელი,
არამედ გაფრინდებოდა, სახლში მაძღრადა სპამდა.
და სავსე მუცლით ჩვენს საცეკვაო ასპარეზობას დაუბრუნდებოდა.

მაგრამ ეს წესი შემდეგშიც უცვლელი დარჩა თუ არა, ძნელი სათქმელია, ზოგიერთი ცნობის მიხედვით შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ეს ჩვეულება შეიცვალა და კომედია ტრაგედიას წინუძღოდა. ამას ნათლად მოწმობს ევეგორის კანონი[2] და დიდასკალიები (CJA, II 971), ამასთან ზოგიერთის[3] აზრით კომედიისათვის გადადებული იყო განსაკუთრებული, სახელდობრ, ელაფებოლიონის მეათე დღე. ამ დღეს, აწყობდენ კენჭის ყრით, მიღებული რიგით, კომიკოსთა შეჯიბრებას. ტრაგედიებს იმავე თვის 11—13-ს წარმოადგენდენ, 6 და 7 დღეები კი ლირიკული ქოროების შეჯიბრებისათვის იყო განკუთვნილი. ე. ი. შეჯიბრება შემდეგი რიგით სწარმოებდა: ჯერ ორი დღის განმავლობაში ერთმანეთს ლირიკული ქოროები ეჯიბრებოდენ, შემდეგ კომიკოსი მგოსნები და ბოლოს ტრაგიკოსები, მაგრამ დიდი დიონისიების დროს ყველაზე მეტად ხალხს ტრაგედია იზიდავდა. სამაგიეროდ ლენეებისათვის, როდესაც, დაახლოებით 440

[1]) Wilhelm, o. c. 108.

[2]) იხ. Wilhelm, o. c. 21 შდ. შეად. П. В. Никитин, o. c, 91. შდ. რომელიც ჰფიქრობს, რომ კომედიებს თავიდანვე განსაკუთრებულ, ტრაგიკული აგონის წინამავალ, დღეს ან დღეებში მართავდენ.

[3]) Christ-Schmid, Geschichte der griech. Literatur I, 257,

წლიდან, აგრეთვე ტრაგედიასაც დგამდენ, მთავარი მომენტი კომედია იყო. აქ ის პირველ როლსა თამაშობდა, მთელი ყურადღება მისდამი იყო მიპყრობილი, ტრაგედიას აქ მეორე ადგილი ეჭირა, ამისათვის ლენეების დროს ტრაგიკოსთა გამარჯვება არ უდრიდა იმ გამარჯვებას, რომელსაც იგივე ტრაგიკოსები დიდი დიონისიების დროს აღწევდენ.

როდესაც სცენიური წარმოდგენისათვის ყველაფერს დაამზადებდენ, 8 ელაფებოლიონს ოდეონში ე. წ. proagôn-ს—„წინასწარ შეჯიბრებას" მოაწყობდენ. ეს შეჯიბრება გენერალური რეპეტიცია არ იყო—ამისათვის ერთი დღე არა კმაროდა—ეს უფრო შეჯიბრების მონაწილე პირთა ხალხისადმი საზეიმო ერთგვარ წარდგენას ემსგავსებოდა. ყველა მონაწილენი ე. ი. მგოსნები, ქორეგოსები, მსახიობნი და ქოროები სადღესასწაულო ტანსაცმელით მოსილნი, გვირგვინებით თავზე, საზეიმო პროცესიით ხალხს ეჩვენებოდენ; ამ დროს მსახიობნი და ქორევტები არც თეატრალურ ტანსაცმელს ატარებდენ და არც ნილაბებს. ამგვარი „წინასწარი შეჯიბრების" შემდეგ უკვე თეატრში მოაწყობდენ წარმოდგენებს, რომელთაც ყველა მოქალაქეს შეეძლო დასწრებოდა. დასაწყისში თეატრში შესვლა უსასყიდლო იყო, შემდეგ კი, მეხუთე საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, ყოველ მოქალაქეს სახელმწიფო ხაზინიდან შესასვლელი ფული (to theṻikon), ორი ობოლი ეძლეოდა, რომლის შეტანის შემდეგ მას თეატრში ადგილს აძლევდენ. წარმოდგენათა დამთავრების შემდეგ ჯილდოებს ანაწილებდენ. ამ მიზნისათვის არსებობდა წარმოდგენის წინ არჩეული, ხუთი პირისაგან შემდგარი კომისია, რომელნიც პაექრობის მსაჯულებად (kritai) ითვლებოდენ. ეს მსაჯულები შეაფასებდენ ხოლმე პიესებს და მათი ღირსების მიხედვით ჯილდოს მიანიჭებდენ ავტორს. ტრაგედიებისათვის სამგვარი ჯილდო არსებობდა, მაგრამ გამარჯვებულად მხოლოდ პირველი ჯილდოს მიმღები ითვლებოდა. ცხადია de facto გამარჯვებული თვით ის პოეტი იყო, რომლის პიესები საუკეთესოდ იქმნა ცნობილი, მაგრამ ნომინალურად ქოროს მომცემი ფილე და საპატიო თანხების გამღები ქორეგოსი ითვლებოდა: ისინი იღებდენ ჯილდოს, ხოლო როგორი იყო ეს ჯილდო არ ვიცით. ყოველ შემთხვევაში ასეთ საჩუქრად სამფეხი არ უნდა ყოფილიყო, როგორც ამას წინათ ფიქრობდენ Cnrist—Schmid[5], o. c. 260. თვით მგოსანი კი ფულით საპატიო ფულად საჩუქარს (misthos) იღებდა, რომლის რაოდენობა დროისა და სახელმწიფო ფინანსების მდგომარეობის მიხედვით იცვლებოდა. ბოლოს, დაახლოებით მეხუთე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლე-

ბული, პროტაგონისტ მსახიობსაც ასაჩუქრებდენ. ჯილდოების მისჯას ეპიგრაფიკული სახის საგანგებო საბუთებით (didaskalia) აღბეჭდავდენ. ეს საბუთი შემდეგი ფორმისა იყო: ჯერ არქონტ-ეპონიმოსის სახელსა სწერდენ, შემდეგ ფილისა და ქორეგოსის სახელწოდებას, შემდეგ მგოსნისას და ბოლოს პროტაგონისტის სახელს; ცნობები ჯილდოების თანამიმდევრობით შეჰქონდათ, ე, ი. გამარჯვებულთა სიის თავში პირველი ჯილდოს მიმღების სახელი იწერებოდა (Wilhelm, o. c.). ატიკური დრამის აღორძინების ჟამს, ე. ი. მეხუთე საუკუნეში ქ. წ., ტრაგედიული შეჯიბრების დროს მხოლოდ ახალ პიესებს დგამდენ. მაგრამ უკვე დაახლოებით მეოთხე საუკუნის ნახევარში არც ერთი შეჯიბრება არ ჩაიელიდა ძველი ტრაგედიების განუახლებლად. უპირველესად ევრიპიდეს ტრაგედიებს განაახლებდენ ხოლმე, ვინაიდან ეს ტრაგიკოსი ამ დროს ყველაზე პოპულარული იყო. ხოლო რათა უკვე წარმოდგენილი და თავის დროს დაჯილდოებული ტრაგედიების განახლების ფაქტი იმ ავტორების ინტერესებისათვის შეეთანხმებიათ, რომელთა პიესებს თეატრში პირველად დგამდენ, ახალ ტრაგედიას დღესასწაულის საგანგებო ნაწილი დაუთმეს (ho kainos agôn), ძველ ტრაგედიებს კი (palaia) ახალი (nea) ტრაგედიების წარმოდგენის წინ ერთ-ერთ დღეს მოაწყობდენ [1]. ამგვარად, მეხუთე საუკუნისათვის არსებული შეჯიბრების ძირითადი დებულება თანდათანობით შეიცვალა, ძველი შედევრები კვლავ სცენაზე გამოიტანეს, რაც, ტრაგიკული ხელოვნების პროგრესიული დაქვეითების დროს, ფრიად სასარგებლო და მიზანშეწონილ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

17. ადგილს, სადაც ტრაგედიებს წარმოადგენდენ ხოლმე, ბერძნები თ ე ა ტ რ ს (theatron) უწოდებდენ. ეს სიტყვა წარმოიდგება ზმნისაგან theaomai—მზერა, ხილვა, ე. ი. თეატრი ადგილია, სადაც „უმზერენ“. ამ მიზნით მოსულნი hoi theatai—მაყურებელნი. მაგრამ თეატრი, როგორც საგანგებო, განსაზღვრული მიზნისათვის დანიშნული შენობა, ერთბაშად არ აგებულა. დასაწყისში უბრალოდ დიონისეს ტაძრის მახლობლად, წრის მქონე ფოთლის მოხერხებულ ალაგს აირჩევდენ, რათა ირგვლივ მსხდომ მაყურებელთ დაენახათ ის, რაც ცენტრში ხდებოდა. ამგვარ წრეში მოძრაობდა, მაგალითად, დითირამბული ქორო (kyklios choros—ფერხულის ქორო) და შუაგულში მდგომ სამსხვერპლოს გარშემო თავის სიმღერებს ასრულებდა. მაყურებელნი მას თითქოს რკალად ერტყნენ, მის მოძრაობას უყურებდენ და მის სიმღერებს ისმენდენ. შემდეგ ამგვარი წრისაგან ბერძნული

[1] იხ. П. В. Никитин, о. с. 84—91.

თეატრის ცენტრალური ნაწილი, ე. ი. orchêstra—ორქესტრა, საცეკვაო ადგილი წარმოსდგა. დასაწყისში კი, ნამდვილი თეატრის დაარსებამდე, ამ რკალშივე ქოროსთან ერთად პირველყოფილი ტრაგედიის ერთად-ერთი მსახიობიც მოქმედებდა. რათა მეტი ხალხისათვის მიეცათ საშუალება სანახაობას დასწრებოდა, ორქესტრის ორგვლივ ტერასების მსგავსად მოწყობილი ხის ბაქნების აშენებას იწყებენ. მხოლოდ შემდეგ, დაახლოებით მეხუთე საუკუნის სამოციან წლებში, ჩაეყარა საფუძველი მსახიობთა სამოქმედოდ დანიშნულ, საგანგებო ადგილის საბოლოო მოწყობას. შესაწლებელია წინათაც, როდესაც მსახიობი წრის ცენტრში მოქმედებდა, მისთვის განსაკუთრებულ ბაქანს, ამაღლებულ ადგილსა მართავდენ. შემდეგ ეს ბაქნები წრის პერიფერიისაკენ წასწიეს, რის წყალობითაც ორქესტრამ ერთის მხრით წაპრილი წრის სახე მიიღო და ამგვარად წარმომდგარი სეგმენტის ტეხილი ხაზით მაყურებელთა ადგილები მოაწყეს. მსახიობისათვის წრის კიდესთან, მაყურებელთა პირდაპირ, ამაღლებული ტრიბუნის გამართვა ნამდვილი სცენის მოწყობის პირველი ნაბიჯი იყო. ეს ტრიბუნა, რომელიც ორქესტრას ზედ დაჰყურებდა, იმგვარად იყო მომართული, რომ მოქმედ პირთ შეეძლოთ ზედ ასულიყვნენ, აგრეთვე ფარული კიბის საშუალებით სცენის ქვეშ ჩაცივნულიყვნენ, როგორც ამას ესქილეს „სპარსელებში“ ვხედავთ, სადაც დარიოსის აჩრდილი ჯერ საფლავიდან ამოდის და შემდეგ კვლავ მიწაში ჩაძერება. ხოლო დასაწყისში ამ ტრიბუნას უკანა, დეკორაციული კედელი არა ჰქონდა და მოქმედი პირნი, სცენაზე რომ ასულიყვნენ, ჯერ უნდა სცენასა და მაყურებელთა ადგილებს შორის, მარჯვნივ და მარცხნივ გაკეთებულ გვერდის შესავლებით (parodoi) ორქესტრაში ფეხით ან ეტლით შესულიყვნენ. ამ შესავლებს, ანუ უკეთ გასაველებსა, თავისი მნიშვნელობა შემდეგშიაც არ დაუკარგავს, მარცხენა მხრით შორიდან მოსულად ნაგულვებნი შედიოდენ, მარჯვენა მხრით კი მოქმედების ადგილის მახლობლად მცხოვრებნი.

ბოლოს, მეხუთე საუკუნის სამოციან წლებში სცენის მოწყობა საბოლოოდ დამთავრდა მისთვის უკან კედლის აგებით. ამ კედელს მომეტებულ შემთხვევებში ერთკარიანი ან სამკარიანი სახლის ან ტაძრის ფასადის მსგავსად ხატავდენ. პირველად ასეთ ახალ-სასახლეს ესქილეს „ორესტიაში“ ეხვდებით. მაგრამ ზოგჯერ ამ კედელს შესაძლებელია სხვა დეკორაციის სახეცა ჰქონოდა, მაგ. მთის ფერდობისა გამოქვაბულით (სოფოკლეს „ფილოქტეტი“ და „მეკვლენი“) და სხვ. პერსპექტიულ მხატვრობას, რომლითაც უკვე ესქილეს დროს სარგებლობდენ, დიდი მნიშვნელობა უნდა მოეპოვებია.

სწორედ ამ დეკორაციულ, ბაქანის უკანა კედელს უწოდებდენ skēnē—სცენას, ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით. საზოგადოდ კი სიტყვა **ს ც ე ნ ი თ** ხისი შენობა, **ბ ა ლ ა გ ა ნ ი** აღინიშნებოდა, ამ ბალაგანისათვის დეკორაციული კედელი ერთი მის კედელთაგანი იყო, სახელდობრ **წ ი ნ ა** კედელი. ამგვარი სცენა, ამგვარი ბალაგანი ის ადგილი იყო, სადაც მსახიობნი ტანსაცმელს იცვლიდენ, თეატრალურ მანქანებსა და რეკვიზიტს ინახავდენ და სხვ. ბოლოს, უფრო ფართო მნიშვნელობით სცენას საზოგადოდ ორქესტრაზე ამაღლებულ მთელ ადგილს უწოდებდენ, ე. ი. ბაქანი უკანა კედელი და ბალაგანი,— ყველაფერი ეს სცენა იყო. ხოლო **ა წ ყ ვ ა რ ი** სცენის წინა ნაწილს, სადაც უმთავრესად მსახიობნი მოქმედებდენ სპეციალური სახელი—პროსკენიონ (proskēnion) ე. ი. სცენის წინა ნაწილი ეწოდებოდა. პროსკენიონის ორ მხარეს ე. წ. პერიაქტები (periaktoi) ე. ი. თავის ღერძზე მოძრავი სამკუთხიანი პრიზმები ეწყო. მათზე ხატავდენ დეკორაციებს, რომელთა გამოცვლისათვის უნდა პრიზმები გადაებრუნებიათ[1]. თეატრის დეკორაციული ნაწილისა, დეკორაციული მხატვრობისათვის (რაც აღინიშნებოდა სიტყვით skēnographia), ჩვენ მეტად მცირე ცნობები მოგვეპოვება. დასაწყისში ძლიერ მარტივი და პრიმიტიული, ის ტრაგიკული ჟანრის განვითარებასთან ერთად უნდა განვითარებულიყო და გაუმჯობესებულიყო. უნდა ვიფიქროთ, რომ დეკლარაციებს ტილოზე ან ფიცარზე ხატავდენ, სიმყარისათვის ჩარჩოებში ათავსებდენ და სადგმელებს უკეთებდენ, რათა ადგილიდან ადგილას გადაეტანათ, სცენისათვის მოეშორებიათ, ახლებით შეეცვალათ. რომ დეკორაციები შესაძლებელია ფრიად რთული ყოფილიყო, ამას ევრიპიდეს ისეთი პიესები მოწმობს, როგორც „ტროელი ქალები" და „ანდრომედე". მაგ. „ტროელი ქალების" დეკორაცია ცეცხლში გახვეულ ტროას წარმოადგენდა. „ანდრომედეს" დეკორაციული სიძნელე მით უფრო გართულებული იყო, რომ, მაყურებელთა თვალწინ მდგარი სასახლის გარდა, საჭირო იყო ზღვის პირას აღმართული კლდე წარმოედგინათ, ზედ მიჯაჭვული ანდრომედე, რომელთანაც მფრინავი მანქანით პერსევი ჩამოდიოდა. საზოგადოდ სოფოკლეს და ევრიპიდეს პიესათა მთელი რიგი ფრიად რთულ დეკორაციებს საჭიროებდა, მით უმეტეს რომ მაყურებელთა გემოვნების განვითარება ილუზიის გრძნობის მარად დამრღვევი, წარსული პრიმიტიულობის შენარჩუნებას შეუძლებელსა ჰქმნიდა. ამა თუ იმ პიესის მოქმედების მსვლელობის თანახმად ზოგჯერ სა-

[1]) პერიაქტების შესახებ დაწვრილებით პოლუქსი ლაპარაკობს თავის „ონომასტიკონ"-ში (IV, 126 და 131).

ჰირო იყო ერთი დეკორაცია მეორით შეეცვალათ. ეს ცვლილება აუცილებელი იქნებოდა, როდესაც წინ პიესის შემცველი ახალი პიესის მოქმედება სხვა ადგილის, სხვა დეტალების, სხვა გარემოს წარმოდგენას მოითხოვდა.—ამისათვის უნდა ვიფიქროთ რომ დეკორაციული კედლის მხატვრობა შესაძლებელია ზოგჯერ შეცვლილიყო, რაც დროს მოითხოვდა და მოქმედების მსვლელობისათვის მეტსა თუ ნაკლებს პაუზებს იწვევდა. დეკორაციის შეცვლა ან მათი წაშლითა და ხელმეორედ დახატვით უნდა მომხდარიყო, ან ძველ დეკორაციას ახალს მიაფარებდენ. ამგვარი დეკორაციის მაგალითისათვის შეგვიძლია არისტოფანეს „თესმოფორიაძუსების" ერთ ადგილს მიუთითოთ, სადაც მოქმედება ჯერ მგოსნის აგათონის სახლის წინ სწარმოებს, შემდეგ ღმერთ-ქალის თესმოფორას ტაძრის წინ[1]. ხათ-ატრო მანქანებიხა და სხვაგვარი მოწყობილობისათვის მართალია ზოგიერთი ცნობები მოგვეპოვება, მაგრამ ძნელი სათქმელია თუ ატიკური თეატრის რომელ ეპოქას მიეკუთვნება. ამ ცნობათა უმრავლესობა მაინც ქვის თეატრის დროით არის დათარიღებული, ე. ი. მეოთხე საუკუნის (ქრისტეს წინათ) დამლევს, შესაძლებელია უფრო ადრინდელ დროს, მიეწეროს. როგორც სცენის აგრეთვე დეკორაციის საკითხისათვის უნდა ვიგულისხმოთ, რომ პირველყოფილი სიმარტივე და პრიმიტიულობა მხოლოდ თანდათანობით უთმობდა ადგილს მეტსა თუ ნაკლებს სირთულეს. შეგვიძლია ვთქვათ რომ საგანგებო ასაწევ მანქანას, რომლის საშუალებით მოქმედნი პირნი თითქოს ჰაერით იქცეოდენ, უკვე მეხუთე საუკუნეში ქ. წ. ხმარობდენ. მაგ. ესქილეს „პრომეთეში" ოკეანე ფრთოსანი ფასკუნჯით მოფრინდება, ოკეანიდების ქორო—ფრთოსანი ეტლით. შესაძლებელია ამგვარიეე მანქანების საშუალებით ე. წ. deus ex machina საც,—„ღმერთს (მეტყველს) მანქანით" წარმოადგენდნენ, ე. ი. ღმერთს, რომლის გამოცხადება პიესის მოქმედებას ბოლოს მოუღებდა,—ევრიპიდეს მიერ შეტანილი და მარად გამოყენებული ხერხი. გარდა ამ მანქანებისა ბერძნულ თეატრს სხვაგვარი მანქანებიც მოეპოვებოდა, რომელთა საშუალებით მოქმედნი პირნი ან სცენის ქვეშ ჩაცვივდებოდენ, „მიწა ჩაიტანდა" (შეად. პრომეთე) ან ქვემოდან სცენაზე ამოვიდოდენ (შეად. დარიოსის აჩრდილის გამოცხადება„ სპარსელებში"). ბოლოს საჭიროა რამოდენიმე სიტყვით ე. წ. ენკიკლემას (enkyklêma)—გამოსაგორებელ ბაქანს შევეხოთ. უნდა აღინიშნოს. რომ ბერძნული დრამა ჩვეულე-

[1]) В. К. Ерштедт, Перемена декораций в „Фесмофориазусах" Аристофана: Victoris Jernstedt opuscula (С.-Петербург. 1907, 154 შდ).

ბრივ სახლგარეთ მომხდარ ამბებს გადმოგვცემდა. სახლში მომხდარის მაგ. მკვლელობის, თავის მოკვლის, ჩხუბის და სხვა ამბებს მაყურებელთ ჩვეულებრივ საგანგებო მაუწყებელი გადასცემდა. ხოლო ზოგჯერ, როდესაც [საჭირო იყო, თუ არა თვით მოქმედება, მისი შედეგი მაინც წარმოედგინათ, დეკორაციული სახლის, სასახლის ან ტაძრის შუაკარს გააღებდენ და მაყურებელნი მათ შინაგანს დაინახავდენ (შეად. მაგ. სოფოკლეს ტრაგედიის „ეანტეს“ ეანტეს კარავის, ან ესქილეს ტრაგედიის „აგამემნონის“ სასახლის. ან ესქილესვე პიესის „ევმენიდების“ დელფოს ორაკულის ტაძრის შინაგანობა“). ზოგჯერ კი შუაკარით სცენაზე სწრაფად გოგორებიან ხის ბაქანს გამოაგორებდენ, რომელზედაც სათანადო პოზებით დალაგებულ პირთა ჯგუფი სახლში მომხდარ ამბავს წარმოადგენდა. ამგვარ ენკიკლემას, მოძრავ ბაქანს ტრაგიკოსები ძლიერ ხშირად მიმართავდენ და სარგებლობდენ, მართალია ეს ილუზიას არღვევდა.

მსახიობთა მოქმედება დეკორაციული კედლის სიახლოვით, ქოროსი კი უმთავრესად ორქესტრაში სწარმოებდა. მაგრამ, მიუხედავად მსახიობთა და ქოროს ამგვარი თითქოს დაშორებისა, მათ შორის მუდმივ მჭიდრო კავშირი იყო, ორქესტრა სცენის გაუყოფელ ნაწილს შეადგენდა. ეს მიღწეული იყო როგორც იმით რომ მოქმედნი პირნი პიესის მოქმედების მიხედვით ვიდრე სცენაზე ავიდოდნენ ხშირად გვერდის კარებით ან ფეხით ან ეტლით და ცხენით შემოდიოდენ და ამგვარად ქოროსთან მუდმივი კონტაქტი ჰქონდათ. გარდა ამისა ქოროს სიმღერები შემთხვევითი სიმღერები კი არ იყო, არამედ პიესის მოქმედებასთან ორგანულად დაკავშირებული და მის მნიშვნელოვან განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. ერთის სიტყვით, ქორო და მსახიობნი ერთად მოქმედებდენ. ქორო და მსახიობნი ერთმანეთს დაშორდენ გაციცებით გვიან, დაშორდენ, როდესაც ქორო მოქმედებას უშუალოდ აღარ მონაწილეობდა და თავისი ცეკვითა და სიმღერებით აქტებს შორის პაუზებს შეავსებდა. ამგვარი იყო ქოროს მდგომარეობა მენანდრეს და საერთოდ ახალი კომედიის დროს. მსახიობთაგან ქოროს დაშორებასთან ერთად ქოროს სიმღერებიც პიესის ორგანიზმის ნაწილი აღარ იყო და ერთგვარ მუსიკალურ-ეოკალურ ინტერმედიებად გარდაიქმნა. [1]) ამგვარად, მეოთხე საუკუნიდან ქორო თითქოს სცენას გამოეყო: მასზედ მხოლოდ ანტრაქტების დროს მოქმედებს პიესის მოქმედებას მოწყვეტილი ქორო, სცენაზე კი ქოროს სრულიად დაშორებული მსახიობნი მოქმედებენ. ამასთან პარალელურად იწყებენ ესტრადის ე. ი. მსა-

[1]). Церетели, Новыя комедии Менандра, 286 და შემ.

ხიობთა მოქმედებისათვის დანიშნული ადგილის ამაღლებას, რომელიც თანდათანობით უფრო მაღლდება და ვიწროვდება; ამასთან ერთად კლებულობს თვით ორქესტრის სივრცე და სამაგიეროდ მაყურებელთა ადგილი ფართოვდება. ერთის სიტყვით, მსახიობთა და ქოროს დაშორებამ, რომელმაც მსახიობთა გამოყოფა გამოიწვია, სცენაც ორქესტრას დააშორა; მთელი მეხუთე საუკუნის განმავლობაში ერთმანეთისაგან განუყოფელი თეატრის ნაწილები, მეოთხე საუკუნიდან დამოუკიდებელ არსებობას იწყებს, თითქმის მხოლოდ სცენა იპყრობს მაყურებელთა ყურადღებას, მსახიობი ჩრდილავს ქოროს, მასთან კავშირსა სწყვეტს და მეორეხარისხოვან, წმინდა დამხმარე მდგომარეობამდე დააქვეითებს.

როგორც ტრაგედიაში, ისე კომედიაში მსახიობის სამოსლის მთავარი ნაწილი ნიღაბი (prosôpeion) იყო. ვინაიდან მისი წარმოშობა დიონისეს კულტს უკავშირდებოდა, იგი ბერძნულ თეატრს სამუდამოდ შერჩა, მით უმეტეს რომ უხერხულობასთან ერთად, რომელსაც მისი ხმარება იწვევდა, მას თავისი დადებითი მხარეებიცა ჰქონდა. ჯერ ერთი ნიღაბი საჭირო იყო, ვინაიდან ქალების როლებისათვის მსახიობი-ქალები არა ჰყავდათ და მათ მამაკაცები ასრულებდენ. გარდა ამისა მსახიობთა რიცხვის სიმცირის მიზეზით ხშირად ერთი და იგივე მსახიობი ერთი და იმავე პიესის რამოდენიმე როლს ასრულებდა. ბოლოს, ვინაიდან მსახიობნი და მაყურებელნი ერთმანეთს დიდი მანძილით იყვნენ დაშორებული (უნდა მხედველობაში ვიქონიოთ ანტიკური თეატრის სივრცე), სახის გამომეტყველების ცვლილება შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენდა, თუ გავიხსენებთ, რომ სათეატრო წარნოდგენებს ცის ქვეშ და დღე აწყობდენ. მეორე მხრივ კი, ვინაიდან ნიღაბს უცვლელი გამომეტყველება ჰქონდა, ზოგჯერ მსახიობის სახე და მისი სიტყვები ერთმანეთს სრულიად არ ეგუებოდა.[1] ამისათვის ავტორს პიესაში ზოგჯერ იმ ცვლილებათა აღწერა შეჰქონდა, რომელიც მსახიობის სახის გამომეტყველებას ამა თუ იმ პირობათა გავლენით უნდა განეცადა (შეად. მაგ., სოფოკლეს ტრაგედიის „ანტიგონეს“ ერთ მოქმედ პირთაგანის—ისმენეს სახის აღწერა, ანტიგონეს შეპყრობას რომ შეიტყობს). ამგვარად ბერძნული თეატრის მსახიობი მიმიკით ვერა სარგებლობდა და არც შეეძ-

---

[1]) ერთი და იმავე მსახიობის მიერ როლის თანახმად გამომეტყველების შეცვლის მიზნით მოქმედების დროს ნიღაბის გამოცვლის შესაძლებლობის შესახებ იხ O. Hense, Die Modificierung der Maske in der griechiscnen Tragödie, Freiburg im Breisgau, 1905.

ლო ესარგებლა, მაგრამ (ხადია ის ტანის მოძრაობის მიმიკას ჩ-მართოვდა და ტრაგიკოსი-მგოსნები თითქოს უკარნახებენ მსახიობთ, თუ როგორ უნდა დაიჭირონ თავი მოქმედების ამ თუ იმ მომენტის მიხედვით, როდესაც არა-ერთხელ ამბობენ თუ როგორ ჩოქმედებს სხვა და სხვა მომენტები მსახიობის გარეგნობაზე, მის მიხვრა-მოხვრაზე, მის მოძრაობაზე. არსებობდა თუ არა უკვე მეხუთე საუკუნეში ტიპიური, დამახასიათებელი ნიღბები, არა ვიცით რა. უფრო ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ისინი უფრო გვიან, საშუალო და ახალი კომედიის დროს გაჩნდენ, ე. ი. როდესაც კომედიამ უარყო ფანტასტიკური სუჟეტები და ყოველდღიური ცხოვრების სუჟეტებს მიჰყო ხელი. ტრაგიკული პერსონაჟების, ღმერთების, მეფეებისა და გმირების განმსახიერებელ ნიღბებს უნდა დიადი სიმშვიდის, დიდებულების გამომეტყველება ჰქონოდათ, ამავე ხასიათისა იყო მათი სამოსელი. ტრაგიკული პერსონაჟები ძვირფასი, ფერადი, მდიდრულად მოქარგული სამოსლით გამოდიოდენ, მათ ტანს გრძელი ქიტონი ეცვათ, რომელიც კოჭებამდე სწვდებოდათ, და ზედ ძვირფასი წამოსასხმელები ან მანტიები ესხათ, აგრეთვე მდიდრული იყო ქალის სამოსელი. მხოლოდ ევრიპიდე შეეცადა ტრადიციებისათვის გვერდი აეხვია და თავისი გმირები ზოგჯერ უფრო ღარიბი სამოსლით გამოყავდა, რასაც არა ერთხელ დასცინის არისტოფანე [1]. მაგრამ სრულ რეალიზმამდე არც ის მისულა და, ასე ვთქვათ, ნახევარ გზაში გაჩერდა. ძვირფასი სამოსელით მოსილ ტრაგიკულ პერსონაჟებს თავიანთი გარეგნობითა და მოძრაობით დიადი შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინათ, ხოლო არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ამ შთაბეჭდილების გაძლიერების მიზნით სცდილობდენ მათთვის ჩვეულებრივ ადამიანზე მეტი ტანადობა მიეცათ. ანტიკური ტრაგედიის აღორძინების დროს ამის მსგავსს არაფერსა ვხედავთ. მხოლოდ ალექსანდრე მაკედონელის დროს, როდესაც ქალაქებში უზარმაზარი თეატრების აშენებას მიჰყვეს ხელი, რათა მაყურებელთ უკეთესად დაენახათ, მსახიობთა ტანადობის პროპორციას მკერდის, მხრებისა და მუცლის სხვადასხვაგვარი სადებით ადიდებდენ, ამავე დროს მეტი სიმაღლისათვის მსახიობთ ე. წ. კოთორნებს (kothornos) ე. ი. მაღალ ფეხსაცმელს აცმევდენ, რომელიც ძლიერ მაღალი და უშნო იყო და უფრო პატარა ორჩოფებებს ემსგავსებოდა ვიდრე წაღებს. ამ დრომდე კი კოთორნებს წაღებს უწოდებდენ, რომლებიც განურ-

[1]) შად. Aristoph. ran. 1063 და შემდ.

ელად ორივე ფეხზე ჩაიცმოდა და მოძრაობის თავისუფლებასა და სიმარდეს არ აბრკოლებდა [1]. ბოლოს, რაც შეეხება გუნდის კოსტუმს, ის ტრაგიკული პერსონაჟების სამოსელთან შედარებით უბრალო იყო, რაც ადვილი გასაგებია. ქორო უმთავრესად მოხუცებს ან ქალებს წარმოადგენდა და მხოლოდ იშვიათად თუ ჩააცვამდენ მას არაჩვეულებრივ ტანსაცმელსა და ნიღაბებს, როგორც ამას ესქილეს ტრაგედიაში („ევმენიდებში") ვხედავთ, სადაც ქორო საშინელ ქალღმერთებს ერინიებს წარმოადგენს და მისი სამოსელიც უნდა როლის შესაფერისი ყოფილიყო.

ქოროს სიმღერასა და მსახიობთა ლირიკულ პარტიებს ფლეიტის აკომპანიმენტით ასრულებდენ. ფლეიტის საგანგებო დამკვრელი ქოროსთან ერთად გამოდიოდა, ძვირფასი სამოსლით მოსილი ის წინ უძღოდა ქოროს და მელოდიას უკრავდა, რომლითაც ქორო თავის შესავალ პარტიას ასრულებდა. დასაწყისში ტრაგედიის ლირიკულ-მუსიკალური ნაწილის შესრულება უმთავრესად სტროფებით აგებული სიმღერების მთქმელი ქოროს საქმე იყო. მაგრამ თანდათანობით სიმღერაში ქოროსთან მონაცვლეობით მსახიობიც მონაწილეობდა. ბოლოს ევრიპიდემ მსახიობის სიმღერები ქოროს სიმღერებიდან გამოჰყო და მათ სოლო-არიების სახე მიიღეს. ხოლო ე. წ. დრამის „სალაპარაკო" ნაწილსაც ე. ი. იამბური ლექსწყობის მსახიობთა დიალოგებსა და მონოლოგებს მარტივი პროზული ლაპარაკის მსგავსად არ ასრულებდენ. ეს უცხო იყო ბერძნული დრამისათვის, ის უფრო სიმღერის მსგავს დეკლამაციას წააგავდა, რასაც ხელს უწყობდა თვით ტრაგედიის ენის სტილი—ესქილეს ტრაგედიებში მაღალი და ზვიადი, სოფოკლესში მცირეოდნავ ტონით შერბილებული, ხოლო აროდეს (თვით ევრიპიდეს მიერაც) ყოველდღიურ ენასთან დაახლოვებული. ბერძნული დრამა არასოდეს ივიწყებდა, რომ იგი ღმერთ დიონისეს კულტთან დაკავშირებული მოქმედებით წარმოიშვა და განვითარდა, და ამისათვის, ნამეტნავად ტრაგედიაში, მცირეოდნავ მიწასა სცილდებოდა: მასში მარად ცხოველი იყო ტრადიცია და მტკიცე სტილიზაცია.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ათენში დასაწყისში მუდმივი

[1]) შად. ნეაპოლის ეროვნული მუზეუმის ვაზა (დაახლოვებით მეოთხე საუკ. ქ. წ.), გადაღებული Furtwängler—Reichhold-ის მიერ III, 143. ნაწილობრივ მისი სურათი მოცემულია Bethe'ს მიერ, Griechische Literatur, Taf.IV (გვ. 168 169). აქ ნათლადა ვხედავთ როგორც ტრაგიკული პერსონაჟების სამოსელს, აგრეთვე იმასაც, რომ კოთორნებსაც ჩვეულებრივი წაღების შეხედულება აქვს. იხ. აგრეთვე M. Bieber, Das Dresdner Schauspielerrelief (Bonn 1907), 16—70.

თეატრი არ არსებობდა: მაყურებელთათვის ორქესტრის ირგვლივ ხის დროებით. ბაქნებსა მართავდენ. როგორც ის დერპფელდმა აღმოაჩინა, ლიკურგეს დროსვე ეკუთვნის მაყურებელთა ადგილების ქვემო რიგების შენახული მარმარილოს საავარძლები თანამდებობისა და სხვა პატივსაცემ პირთათვის, ამ საავარძლთა შორის ცენტრალური ადგილი ღმერთ დიონისეს ქურუმის საავარძელს უჭირავს: დიონისეს ქურუმი თითქოს თვით ღმერთის განსახიერება იყო, ამიტომაც ძველი ჩვეულების თანახმად ის თავზე სუროს გვირგვინს ატარებდა და სახეს წითელი ფერადით იღებავდა. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ათენის თეატრმა მხოლოდ მეოთხე საუკუნეში მიიღო თავისი საბოლოო, იმპოზანტური სახე, ამ დრომდე კი მართალია ის მეხუთე საუკუნიდან ქვისა იყო, მაგრამ ვერ იყო ისეთ მარჯვეთ მოწყობილი, როგორც შემდეგ, როდესაც სამი დიდი ტრაგიკოსი უკვე დიდი ხანია აღარა სცოცხლობდა და თვით ტრაგედიაც აშკარად დაქვეითების გზას ადგა. მაგ. უხერხული უნდა ყოფილიყო დასაჯდომად ქვის მაღალი საფეხურები, სადაც ათენელები უნდა მთელი დღეები მდგარიყვნენ: მარმარილოს საჯდომები ზურგის მისაყუდებლით მხოლოდ მეოთხე საუკუნეში მოაწყეს! მაგრამ დროებით აშენებული თეატრის შეცვლა მუდმივი ქვის თეატრით დიდი ნაბიჯი იყო წინ, მით უმეტეს, რომ ეს ცვლილება დიდად დაეხმარა თეატრის იმ სამი ნაწილის საბოლოო დიფერენციაციას, რომელთა შესახებ ზემოთ ვილაპარაკეთ, სახელდობრ მაყურებელთა ადგილის (theatron), ორქესტრისა და სცენისა.—მაყურებელთა ადგილები გორაკის

ფერდობზე იყო მოწყობილი, ეს სივრცე უსწორი ნახევარ-წრის ფორმისა იყო და კიბეებითა და გასავლებით ცამეტ განყოფილებად (kerkides) განიყოფებოდა, ადგილების რიგები ტერასებად იყო დალაგებული. სცენის მხრივ წაპრილი წრის მსგავსი, მაყურებელთაგან მარმარილოს მოაჯირით გაყოფილი და ქოროს მოძრაობისათვის დანიშნული სწორი, მარმარილოს ფილებით დაგებული, ადგილი ორქესტრა იყო და მის შუაგულს სამსხვერპლე (thymelè) იდგა. ორქესტრის მარჯვნივ და მარცხნივ გვერდების კედლების გასწვრივ, რომლებიც მაყურებელთა ადგილებს ფარგლავდა, ორი შესავალი (parodoi) იყო გაკეთებული, რომლებითაც ორქესტრაში ქორო და აგრეთვე მსახიობნი და სხვა მომქმედი პირები შედიოდენ. თვით სცენა კი უფრო ხშირად სასახლის მზგავსად დასურათებული უკანა დეკორაციული კედლისა და ორი გვერდითი ფლიგელისგან (paraskênia) შედგებოდა, ამ ფლიგელების ახლოს თავის ღერძის გარშემო მოძრავი, დეკორაციებით ნახატი პრიზმები—periaktoi (იხ. ზემოთ) ეწყო. დეკორაციული კედლის წინ ადგილი—სცენა, ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით—,სადაც მსახიობნი მოქმედებდენ (logeion), ფიცრებით დაგებულ ესტრადას წარმოადგენდა, რომელიც დასაწყისში ორქესტრის დონეს ოდნავ სცილდებოდა, შემდეგ კი იმდენად ამაღლდა, რომ ორქესტრიდან სცენაზე ორი კიბით ადიოდ-ჩამოდიოდენ. რომ ესტრადა ორქესტრაზე მაღლა იყო გამართული და ზედ უნდა ქვემოდან ასულიყვნენ, ამის საკმაო ნიშნებს როგორც ტრაგედიაში, აგრეთვე კომედიაშიაც ვხედავთ. რაც უნდა იყოს, ბერძნების თეატრის სცენა იმდენად მაღალი და ორქესტრას დაშორებული არ იყო, როგორც ის რომაელთა დროს შეიქმნა.

ამგვარი სამი ნაწილისაგან შედგებოდა ათენის და, მაშასადამე, ყოველი ბერძნული თეატრი. ნათქვამს შეიძლება დავურთოთ, რომ სათეატრო წარმოდგენები ცის ქვეშ იმართებოდა: თეატრს სახურავი არ ჰქონდა. ამისათვის მაყურებელთ თავშესაფარი არა ჰქონდათ არც მზისა, არც წვიმისა და არც სიცივისაგან და, მიუხედავად ამისა, თეატრის სიყვარული იმდენად ძლიერი იყო, რომ ხალხი აქ ადგილებს ადრე დილითვე იჭერდა იმ ესთეტიკური სიამოვნების მოლოდინში, რომელიც მას უნდა განეცადა, და ეს სიყვარული არც შემდეგ ჩამქრალა. ათენის ყოველ მოქალაქეს თავის აუცილებელ მოვალეობად მიაჩნდა თეატრის წარმოდგენებს დასწრებოდა,—თვით სოკრატე, როგორც ძველნი მოგვითხრობენ, აქ თანამოქალაქეთ არ ჩამორჩებოდა და განსაკუთრებით ევრიპიდეს პიესები უყვარდა. შესაძლებელია თეატრით ამგვარი გატაცების საილუსტრაციოდ მენან-

დრეს კომედიის „მედიატორთა სამართლის“ ერთ მომქმედ პირთაგანის სიტყვები გამოგვადგეს, რომლებითაც ცხადადა ჩანს, რომ თვით მონებიც კი თეატრის დიდი მოსიყვარულენი იყვნენ [1].

ლიტერატურა.

W. Dörpfeld u. E. Reisch, Das griechische Theater, Athen 1896. Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern, Göttingen 1851.—A. Müller, Lehrbuch der griech, Bühnenaltertümer 1886.—A. Müller, Das attische Bühnenwesen. Gütersloh 1902.—Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum, Leipzig 1896.— A. E. Haigh², The attic Theatre, Oxford 1898.—Г. Эмихен, Греческий и римский театр, пер. И. И. Семенова, Москва 1894. Латышев, Очерк греческих древностей. II. Сценические древности, 246 слл. С. Петербург 1889.—Никитин, К истории афинских драматических состязаний, СПБ 1882.—Wilhelm, Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen. Wien 1906.—Bethe იხ. A. Gerckeu. E. Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft I. 435 და შემდ.

[1]) Церетели, Новые комедии Менандра, 140 და 233.

თავი IV.

პირველი ტრაგიკოსები.

18. პირველ თავში, რომელიც ტრაგედიის წარმოშობასა და მისი თანდათანობითი განვითარების საკითხს შეეხებოდა, ჩვენ დავინახეთ, თუ როგორის თანამიმდევრობით სწარმოებდა ტრაგედიის ჩამოშორება დიბირამბისაგან და მისი დამოუკიდებელი გზით წინსვლა. სამწუხაროდ, ჩვენ არა გვაქვს საშუალება უფრო დაწვრილებით შევისწავლოთ იგი: მეტწილად იძულებული ვხდებით ჰიპოთეზებს დავემყაროთ და, არისტოტელეს „პოეტიკა" რომ არა გვქონდეს, მაშინ ხომ სრულიად არაფერი გვეცოდინებოდა ბერძნული ტრაგედიის პირვანდელი სახის შესახებ. მისი განვითარება სწარმოებდა მრავალი, ჩვენთვის შეუცნობი და თავისებური, მიზეზის ზეგავლენით. ეპვგარეშეა, რომ ტრაგედიის წარმოშობისას ლირიკის ფორმისა და არსისაგან უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის ცალკე პირთა ნიჭსა და მეცადინეობას. ცხადია აგრეთვე ისიც, რომ ისინი მუშაობის დროს ხელმძღვანელობდენ შესაფერი ცოდნით, შეგნებით იმისა, თუ რა უნდა შეეტანათ პოეზიის ამ ახალ დარგში და რა უნდა ჩამოეშორებინათ მისთვის. მათი მეოხებით ტრაგედია ნამდვილ ტრაგედიად იქცა და მის განვითარებასთან ერთად საზოგადოების ყურადღებაც დაიმსახურა. მაგრამ, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, იმ პირთა სახელი, რომელთა მეოხებით ვითარდებოდა საზოგადოების გემოვნება და მისი შეგნების უნარი, თანდათანობით დავიწყებას მიეცა და მათი ნააზრევიც საერთო ნააზრევში გაითქვიფა. მალე საზოგადოებამ მათ წინ გაუსწრო. მათი პოეტური ქმნილებანი საზოგადოებისათვის მოსაწყენი გახდა, ისინი არქაულად, მოძველებულად მიიჩნიეს. მოძველებულ შეხედულებათა ნაცვლად ახალი, უფრო თანადროული შეხედულებანი წარმოიშვა, ძველის ადგილი ახალმა დაიჭირა და თანდათანობით დავიწყებას მიეცნენ ძველი ტრაგიკოსები და მათი დრამებიც. მაშინ კი, როდესაც საზოგადოებაში თავი იჩინა ისტორიისადმი ინტერესმა, როცა საზოგადოებამ

მოისურვა ძველ მოღვაწეთა შესახებ რაიმე შეეტყო, უკვე გვიანღა იყო. გამქრალი იყო მათი სახელის ხსენებაც და მათი დრამებიც.

მრავალ ტრაგიკოსთაგან ისტორიას შერჩა მხოლოდ ერთის, თესპიდის (Thespis) სახელი. ასე, „პაროსის ქრონიკაში“ [1] (ep. 58) აღნიშნულია თესპიდის მოღვაწეობის ერთი ფაქტი, სახელდობრ ის, რომ მან მოაწყო პირველად წარმოდგენა 535—533 წ. გარდა ამისა სვიდას ლექსიკონიდან ვიცით, რომ იგი მეგარას მოსაზღვრედ მდებარე იკარიის (ატიკური) დემიდან იყო. ასევე ღარიბია ცნობები იმ შინაგანი და გარეგანი ხასიათის გაუმჯობესებებზე, რომლებიც თესპიდს ტრაგედიაში შეუტანია. საფიქრებელია, რომ თესპიდმა სცენის მაგვარი რამ მოაწყო, რომლის მაგიერობასაც წიბათ ასრულებდა მაგიდა (eleos), რომელზედაც შედგებოდა ხოლმე გუნდის რომელიმე წევრი და გუნდთან დიალოგს გამართავდა, ან კიდევ მის სიმღერებს უპასუხებდა (Poll. IV, 123). შემდეგ, დიოგენე ლაერტელი (III, 50) გვაუწყებს, რომ თესპიდამდე დრამატული მოქმედების შესრულება მარტოოდენ გუნდს, ქოროს, ეკისრებოდა და რომ პირველად თესპიდმა გამოიყენა ტრაგედიაში ერთი მსახიობი. ამასვე ადასტურებს ორატორი თემისტი (or. 26, p. 382 Dindorf), რომელიც არისტოტელეს იმოწმებს და გადმოგვცემს შემდეგს: „პირველად გუნდი მაყურებელთა წინაშე ასრულებდა ღმერთების სადიდებელ საგალობელს, თესპიდმა კი შემოიღო პროლოგი და თხრობა“.

ზემოაღნიშნულის მიხედვით გამოდის, რომ თესპიდმა საგალობელს მსახიობის თხრობა წარუმძღვარა. ეს ცნობა საკვებით ეთანხმება დიოგენეს ნათქვამს, რომელიც მსახიობის გუნდიდან გამოყოფის ფაქტს ადასტურებს. უნდა მოვიხსენიოთ ისიც, რომ თესპიდს მიეწერება აგრეთვე ნიღაბის, ფერ-უმარილისა და სხვათა შემოღება. აი, ყოველივე ის, რაც ცნობილია თესპიდის მოღვაწეობის შესახებ. ამას შეგვიძლია დავურთოთ არისტოტელესავე სიტყვები, რომლებიც მის „რიტორიკა“-შია მოყვანილი (III, 1): „ძველი პოეტები თვით გამოდიოდენ თავის ტრაგედიებში“-ო. სრული საბუთი გვაქვს ვიგულისხმოთ, რომ ეს სიტყვები თესპიდსაც შეეხება, რადგან დიოგენე ლაერტელის ცნობით თესპიდი „თვითონ მღეროდა თავის ტრაგედიებს“. აი, ამით ამოიწურება ყოველივე ის, რაც ჩვენ ვი-

[1] ამ სათაურით ცნობილია ერთი ეპიგრაფიკული ძეგლი, რომელშიაც აღნუსხულია ათენის სახელმწიფოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვანი ამბები და აგრეთვე თარიღები დრამატულ შეჯიბრებათა დაწყებისა, პოეტთა ცხოვრებისა და სხვა.

ცით-თესპიდის, შესახებ. მართალია, სვიდას მოპოვება მისი ტრაგედიების სათაურები, მაგრამ საეჭვოა, რომ ეს მართლაც თესპიდის ტრაგედიები იყოს, ვინაიდან ჩვენ ვიცით, როცა საზოგადოებაში ძველის შესწავლის ინტერესი აღიძრა, მრავალი ყალბისმქმნელი შეეცადა თვით დაეწერა ტრაგედიები ძველთა მიმსგავსებით და ისინი ძველ პოეტთა ნაწარმოებებად გაუსაღებინა. ამ პირთა მოღვაწეობიდან, რომელთა შორის არის ჰერაკლიდე პონტოელიც (IV საუკ. ძვ. წ.), თესპიდის სახელით მოღწეულია ოთხი ფრაგმენტი; ეს ფრაგმენტები საინტერესოა არა თავისი შინაარსით, არამედ როგორც ძველი ლიტერატურის ფალსიფიკაციის ნიმუში.

1°. თუ თესპიდი იმ მოღვაწეთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა სახელი ლეგენდური სამოსითაა დაბურული და რომლებიც ტრაგედიის პირველ-ისტორიის შესახებ ხალხში არსებული შეხედულებების გამომძღავნებას იძლევიან,—ის ორი მოღვაწე, რომლებიც თესპიდის შემდეგ იხსენიებიან უშუალოდ, პრატინა და ქერილე (Choirilos), უკვე სავსებით ისტორიულ პიროვნებებს წარმოადგენს. როგორც გარდამავალი პერიოდის მოღვაწენი, ისინი მალე დაივიწყეს, მაგრამ მარტოოდენ ის ფაქტი, რომ ისინი ესქილეს ეჯიბრებოდენ დრამატული აგონების დროს, მოწმობს, რომ მათ საკმაო ნიჭი შესწევდათ და რომ მათი ტრაგედიებიც სავსებით შეეფერებოდა საზოგადოების მოთხოვნილებასა და გემოვნებას.

სვიდას მოწმობით ქერილე (Choirilos) თავისი ტრაგედიებით პირველად გამოვიდა 524—521 წლებში, ხოლო იერონიმეს ცნობის მიხედვით იგი 484 წელსაც შეჯიბრებია ფრინიქეს. სვიდა მიაწერს ქერილეს აგრეთვე ნიღაბის გაუმჯობესებას და ამასთანავე განსაკუთრებული, გრძელი შესამოსელის (stolē) შემოღებას ტრაგედიაში მონაწილე მსახიობთა მოსართავად; იგი გვაუწყებს აგრეთვე, რომ ქერილემ ცამეტჯერ გაიმარჯვა დრამატულ შეჯიბრებაში. მეორე მხრივ, ერთი ბერძნული ანდაზა საბუთს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ქერილეს „სატირული დრამები“ განთქმული ყოფილა. იქ აშკარადაა ნათქვამი: „ეს მაშინ მოხდა, როცა სატირული დრამის მეფედ ქერილე იყო“-ო ე. ი. ეს ამბავი დიდი ხნის წინათ მოხდაო, იმ დროს, რომლის შესახებ მარტოოდენ ბუნდოვანი მოგონება ღა დარჩაო.

ქერილეზე რამდენადმე ახალგაზრდა იყო პრატინა (Pratinas), რომლის აყვავებაც 70 ოლიმპიადს ე. ი. 500—497 წლებს მიეკუთვნება. სვიდას შენიშვნის თანახმად იგი ფლიუნტიდან არის,

ცნობილია უმთავრესად „სატირული დრამებით", რასაც ადასტურებს პავსანიას სიტყვები, რომელიც ამბობს: „პრატინას და იმის ძის არისტიას სატირები ესქილეს დრამების შემდეგ ყველაზე ცნობილი იყო"-ო (II, 13, 5). თუ დავუმატებთ ამას, რომ პრატინას ორი დრამის სათაურია მოღწეული (სახელდობრ „კარიატიდები" და „მოჰიდავე სატირები"), ამით ამოიწურება ყოველივე, რაც ჩვენ ვიცით მის, როგორც დრამატულ დარგში მოღვაწის, შესახებ.

მართალია, პრატინას ნაწარმოებთაგან გადარჩენილა რამდენიმე ლირიკული შინაარსის ნაწყვეტი, რომლებიც მათი მელოდიურობისა და სილამაზის მიუხედავად ვერ გახდება საგნად ჩვენი შსჯელობისა. მხოლოდ ერთი მხრივაა ეს ფაქტი ჩვენთვის საინტერესო. იგი გვიჩვენებს, რომ პირველი ტრაგიკოსები ამასთანავე ლირიკოსებიც იყვნენ, რის გამოც მათ მიერ შექმნილ ტრაგედიებში ლირიკულ ელემენტს უფრო მეტი ადგილი აქვს დათმობილი, ვიდრე მოქმედებას. ეს ნაკლი ახასიათებდა იმდროინდელი ტრაგედიის უდიდეს წარმომადგენელს პოლიფრადმონის ძეს ფრინიქეს.

^0. ჩვენდა საბედნიეროდ ფრინიქეს (Phrynichos) შესახებ გაცილებით უფრო მეტი ვიცით, ვიდრე ზემოდასახელებულ ავტორებზე; ფრინიქე მოღვაწეობდა 511—475 წლებში. „წარმოშობით ათენელი, გვაუწყებს სვიდა (s. v.), იგი იყო მოწაფე თესპიდისა, იმ პოეტისა, რომელმაც ტრაგედიას სწორი გზა გაუკვლია". სვიდას ნათქვამი შეიძლება პირდაპირის მნიშვნელობით გავიგოთ, მაგრამ აქ შეიძლება ალეგორიულ მითითებასაც ჰქონდეს ადგილი იმ როლის შესახებ, რომელიც ფრინიქემ შეასრულა. თუ კი თესპიდმა სრულიად გამოაცალკევა დითირამბისაგან ტრაგედია და ამ უკანასკნელს დამოუკიდებელი პოეტური ნაწარმოების სახე მიანიჭა, ფრინიქეს აღიარება მის მოწაფედ ხაზს უსვამს სწორედ იმ გარემოებას, რომ თესპიდის მიერ დაწყებული გზა ფრინიქემ განაგრძო. ყოველ შემთხვევაში, ფრინიქედან მოკიდებული ტრაგედია ნამდვილ ტრაგედიად იქცა და ამიტომაც არის, რომ ფრინიქეს ხსოვნა და მისი ტრაგედიებიდან აღებული სიმღერები არისტოფანეს დროსაც კი ცოცხალია. თესპიდმა შეიცნო ტრაგედიის ამოცანები, ფრინიქემ კი ნაწილობრივ გადაწყვიტა კიდეც ისინი, თუმცა ამ ამოცანათა საბოლოო გადაწყვეტა ესქილეს ერგო. სვიდა აღნიშნავს ფრინიქეს როლს ბერძნული ტრაგედიის ისტორიაში და გადმოგვცემს, რომ მას გაუმარჯვია 511 წელს დრამატულ შეჯიბრებაში, მას პირველად შემოუღია ტრაგედიაში ქალის როლი და ქალისავე ნი-

ღაბები, მას შეუტანია მეტრული ხასიათის ცვლილება და რომ მასვე დაუწერია ცხრა პიესა, რომელთა სათაურებიც სვიდას იქვე აქვს დასახელებული. ლექსიკოგრაფის ამ მცირეოდენ ცნობებს შეგვიძლია დავურთოთ სხვების ჩვენებაც, რომელთაგან ყველაზე უფრო საგულისხმოა პლუტარქეს მოწმობა. იგი თავის „ნადიმში“ გადმოგვცემს ფრინიქეს შესახებ, რომ ის ერთი იმ პოეტთაგანი იყო, რომლებმაც თავის ტრაგედიებში მითების დამუშავებას მიჰყვეს ხელი, იმ მითების, რომელთა შინაარსი გმირთა ტანჯვას შეიცავდა. მაგრამ, ტრაგედიის სათაურებიდან ჩანს, რომ ფრინიქე სასუქეტო მასალას სხვადასხვა ციკლის მითებიდან იღებდა; და ამასთანავე უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მათში მოქმედებას მცირეოდენი ადგილი ჰქონდა დათმობილი. ამას სხვათა შორის არისტოტელეც ადასტურებს თავის „პრობლემებში“ (XIX, 31), იგი გვეუბნება, რომ „ფრინიქე და მისი თანამედროვენი ძლიერნი იყვნენ სიმღერებში“, ე. ი. მათ ნაწარმოებში უკეთესად იყო გამართული საგუნდო პარტიები, ვიდრე დიალოგი.

ამრიგად, ზემოაღნიშნულიდან ჩანს, რომ ფრინიქე თავის დრამებში უპირატესობას ანიჭებდა pathos-ს; სუჟეტს კი მეტწილად სხვადასხვა ლეგენდებიდან ღებულობდა. მაგრამ გარდა მითოლოგიიდან ნასესხები სუჟეტებისა იგი ეხებოდა ისეთ ისტორიულ ამბებსაც, რომლებიც მის თანამედროვე ბერძნებს აინტერესებდა, ეს გარემოება ჩანს მისი ტრაგედიების სათაურებიდან, „მილეტის აღება“ და „ფინიკიელი ქალები“.

პირველი დრამის (შესაძლებელია, მას აგრეთვე „სპარსელნი“ ეწოდებოდა) შინაარსი გადმოგვცემს სპარსთაგან მილეტის აღებას 494 წ. (ძვ. წ.). ჰეროდოტე (VI, 21, 2) მოგვითხრობს იმ შთაბეჭდილების შესახებ, რომელიც ათენელებზე მილეტის აღების ამბავმა მოახდინა, და თან დასძენს, მისი ხსოვნა იმდენად ძლიერად იყო აღბეჭდილი თანამედროვეთა გულში, რომ, როდესაც ფრინიქემ ეს ამბავი თავისი დრამის სუჟეტად აიღო, მისმა წარმოდგენამ ხსეთი განწყობილება შექმნა, რომ მაყურებელთ ტირილი მორთეს, ავტორი კი ამ საზარელი უბედურების მოგონებისათვის 1000 დრაქმით დააჯარიმეს, ხოლო ამ პიესის დადგმა სცენაზე სამუდამოდ აკრძალესო.

მეორე ტრაგედია („ფინიკიელი ქალები“) აგრეთვე ისტორიული შინაარსისა იყო. „მილეტის აღება“ თუ საერთო ელინთა უბედურებას შეეხებოდა, აქ პირიქით, სუჟეტად აღებული იყო სპარსთა დამარცხება სალამინთან; დრამის მოქმედება

სწარმოებდა სპარსეთში და გადმოგვცემდა იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც მოახდინა სპარსელებზე იმათი მეფის დამარცხებამ. ჰკუასთან ახლოა ის მოსაზრება, რომ ფრინიქეს სწორედ ეს პიესაა, რომელზედაც პლუტარქე თემისტოკლეს ბიოგრაფიაში (Plut. Them. 5) ლაპარაკობს, იგი 476 წელს დადგესო. ქორეგად იყო თვით თემისტოკლე, რომელმაც სპარსელნი დაამარცხა სალამინის ბრძოლაში. პლუტარქე არ ასახელებს პიესას, მაგრამ მისი სიტყვებიდან ჩანს— თემისტოკლეს მიულია ყოველი ღონისძიება, რომ პიესა ჩინებულად ჩატარებულიყო, და აკი მიზანსაც მიაღწია: ფრინიქეს მიანიჭეს პირველი ჯილდო. თვით პიესას ჩვენამდე არ მოუღწევია. მაგრამ მისი შინაარსის შესახებ მცირეოდენი რამ მაინც ვიცით; ასე, მაგალითად, ჩვენთვის ცნობილია, რომ პიესა იწყებოდა საჭურისის მონოლოგით, რომელიც რთავდა დარბაზს მეფის მრჩეველთათვის, ამ მონოლოგში მოთხრობილი იყო სპარსელთა სალამინთან დამარცხების ამბავი. მაგრამ რაკი პროლოგში უკვე ირკვეოდა ის, რაც თვით ტრაგედიის შინაარსი უნდა ყოფილიყო, საკითხავია, რაღა უნდა დარჩენოდა მაშინ თვით პიესას? მარტოოდენ ის სულიერი ღელვანი და განცდანი, რომლებიც უნდა გადმოეცა გუნდს; გუნდი კი შედგებოდა ფინიკიელი ქალებისაგან, რომლებიც სალამინის ბრძოლაში დაღუპულთა დედებსა და ცოლებს განასახიერებდენ. მაგრამ ამ შემთხვევაში ტრაგედიის ნამდვილი მოქმედების სახე უკვე აღარ ჰქონდა, იგი უფრო სამგლოვიარო კანტატას ემსგავსებოდა, ვიდრე პიესას, რომელშიაც უნდა ყოფილიყო გადმოცემული თვით მოქმედ პირთა სახე და მოქმედების შესაფერი განვითარება.

ამ საერთო ხასიათის შენიშვნათა შემდეგ მოვიგონოთ არისტოტელეს „პრობლემების“ ზემომოყვანილი ადგილი, მეორე მხრივ მივმართოთ არისტოფანესა და მის კომედიებს და ჩვენ დავინახავთ, რომ ჩვენი დასკვნა საკმაოდ სამართლიანია. მართლაც და, არისტოტელე გარკვეულად ამბობს: „ფრინიქე და მისი თანამედროვე პოეტები განსაკუთრებით ძლიერნი იყვნენ სიმღერებშიო“; არისტოფანე არ აქებს არც ფრინიქეს პიესათა ხელოვნურ დაბოლოებას, არც მოქმედების შესაფერად განვითარებას და არც მომქმედ პირთა დასრულებულად გამოსახვას და, თუ აღფრთოვანებულია არისტოფანე, ფრინიქეს ნაწარმოებებში მას განსაკუთრებით მათი ხელოვნურად გამართული სიმღერელნი (melopoiia) მოსწონს, ე. ი. არისტოფანე აქებს ტრაგიკოსის დიდს ლირიკულ ნიჭს. „ფრინიქე თითქოს ფუტკარიაო, ამბობს იგი თავის კომედიაში „ფრინველნი“ (გვ. 749 შმდღ.), ტკბილ სიმღერათა ნაყოფით იკვებებოდა, ყო-

ველთვის ნაზი საგოლობლებით გამოდიოდაო". ფრინიქეს ეს ნაზი სიმღერები ათენში კიდევ დიდხანს გაისმოდა. იმ დროსაც კი, როდესაც ესქილეს ძლიერ ქმნილებათა გავლენით დავიწყებას მიეცა ის ტრაგედიები, საიდანაც ამოღებული იყო ეს საგალობლები, გრძნობითა და გულწრფელობით აღსავსე ფრინიქეს ლირიკა კვლავ განაგრძობდა ცხოვრებას და მელიკის პოეტთა ნაწარმოებებთან ერთად ხელიდან ხელში გადადიოდა.

თავი V.

ესქილე (524—456).

1. ბიოგრაფია.

21. ანტიკური ლიტერატურის უმთავრეს წარმომადგენელთა ბიოგრაფიებს, რომლებიც ძველთაგან არის გადმოცემული, ერთი საერთო ხასიათის ნაკლი მოეპოება: ისინი ამათუიმ მწერლის შემოქმედების დამახასიათებელ ცნობათა ნაცვლად გვაწვდიან ანეგდოტურ წვრილმანებს. ძველ ბიოგრაფიათა ასეთი ხასიათი აიხსნება ერთი მხრივ იმით, რომ ბიოგრაფიული ლიტერატურა საბერძნეთში შედარებით გვიან დაიწყო (დაახლოებით მეოთხე საუკუნის მეორე ნახევარში), მაშინ როცა ამართუიმ ისტორიული პიროვნების ცხოვრებიდან მრავალი რამ უკვე შორეულ გადმოცემად იქცა, და აგრეთვე იმ მიზეზითაც, რომ უმრავლეს შემთხვევაში ჩვენ ხელთა გვაქვს ამ ბიოგრაფიათა პირვანდელი სახე კი არა, არამედ მისი მერმინდელი რეპროდუქცია, რომელშიაც საყურადღებო და არასაყურადღებო ცნობანი მხოლოდ გარეგნულადაა გაერთიანებული. ამის გამო ჩვენ გვიხდება ისედაც მცირე ბიოგრაფიული მასალიდან ცოტად თუ ბევრად მისაღებ ცნობათა გამოწელილვა. ამრიგად, თითოეული ძველი ბიოგრაფია სათანადო სიფრთხილით უნდა იქნეს გამოყენებული.

ასეთ მდგომარეობაში იმყოფება ესქილეს ცხოვრებისა და მოღვაწეობის საკითხიც, თუმცა ჩვენამდე მოუღწევია მის საკმაოდ ვრცელ ბიოგრაფიას და გარდა ამისა სვიდას ლექსიკონში მოთავსებულ მცირე შენიშვნას. რაც შეეხება ბიოგრაფიას, მას საფუძვლად უდევს სწავლულ ქამელეონის შრომა (მოღვაწეობდა IV ს. ძვ. წ.); რა არის ამოღებული ქამელეონის ამ შრომიდან და რა სხვა რომელიმე წყაროდან, ჩვენ ეს არ ვიცით; არა გვაქვს ცნობა აგრეთვე იმის შესახებ, თუ რამდენად სერიოზულად იყო განხილული საბიო-

გრაფიო მასალა თვით ქამელეონის ნაშრომში, რომელიც სინამდვილეს პოეტურ ფერადებს ანაცვალებდა[1].

ის ბიოგრაფიული ცნობები, რომელთაც შეიძლება დაეყრდნოთ, არსებითად ასეთია; ესქილე, ძე ევფორიონისა, ათენელი, წარმოშობით ე ვ პ ა ტ რ ი დ ი, დაიბადა ელევსინის უბანში, ძალიან ადრე გამოვიდა სამოღვაწეოდ ტრაგიკულ პოეტად ასპარეზზე, მონაწილეობდა მარათონის, სალამინისა და პლატეის ბრძოლაში, ცხოვრობდა რამდენსამე ხანს ჰიერონის კარზე სიცილიაში და გარდაიცვალა გელეს. დიდად გაითქვა სახელი და სიცოცხლეშივე ტრაგიკულ შეჯიბრში 28 ჯერ გაიმარჯვა. ამ მცირეოდენ ცნობებს ავსებს პაროსის ქრონიკა (ep. 48), რამდენადაც საქმე ესქილეს დაბადების წელს შეეხება: „(მარათონის) ბრძოლაში მონაწილეობას ღებულობდა პოეტი ესქილე, დაბადებიდან 35 წლისა". მარათონის ბრძოლა მოხდა 490 წელს ქრ. წინ, ე. ი. ესქილეს დაბადების თარიღად 525 წ. უნდა მივიჩნიოთ.

როგორც აღვნიშნეთ, ესქილემ ადრე დაიწყო ტრაგედიების წერა (Marm. Par. ep. 50) პირველი გამარჯვება მხოლოდ 484 წელს ხვდა წილად და წინ გაუსწრო თავის მოქიშპეთ პრატინასა და ქერილეს, და ამ დროიდან მოკიდებული ტრაგიკოსთა შორის პირველი ადგილი ეჭირა ვიდრე 468 წლამდე (პარ. ქრონიკა, ep. 56) ე. ი. მანამ, სანამ იგი სოფოკლემ არ დაამარცხა.

ამ სწორ ქრონოლოგიურ თარიღებს შეიძლება დავურთოთ რამდენიმე ცნობა იმ წლების შესახებ, რომლებშიაც ესქილემ პირველი ჯილდო მიიღო.. ასე, 472 წ. გამარჯვება ხვდა ტრილოგიას, „ფინევი, სპარსელნი და გლაეკოს", 467 წ.—ტრილოგიას „ლაიოს, ოიდიპოს და შვიდთა ლაშქრობა თებეს" და 458 წ.—ტეტრალოგიას „ორესტეია", რომელშიაც შედიოდა პიესები: „აგამემნონი, ქოეფორნი, ევმენიდები, პროტევი".

იმ ცნობათა მიხედვით, რომლებსაც ბიოგრაფია გვაწვდის ესქილეს ცხოვრების კერძო და საზოგადოებრივი მოვლენების შესახებ, მისი ლიტერატურული მოღვაწეობისაგან დამოუკიდებლად ყურადღების ღირსია პოეტის მარათონის ბრძოლაში მონაწილეობის ფაქტი. ამ ცნობას, რომელსაც ჩვენ ბიოგრაფიის ავტორი გვაწვდის, ადასტურებს აგრეთვე პაროსის ქრონიკა და სვიდაც. ესქილეს მარათონის ბრძოლაში მონაწილეობის შესახებ გვაუწყებს ის ეპიგრამაც, რომელიც მოყვანილია ბიოგრაფიაში (Vita 10) და რომელსაც იხ-

[1]) F. Leo, Die gr.—röm. Biographie (Leipzig 1901), 104 შდ.

სენიებენ სხვათა შორის ათენე (XIV) და პავსანია (I, 14). რაც შეეხება სალამინის ბრძოლას, როგორც ეს თვით ბიოგრაფისა და პოეტ იონას სიტყვებიდან ჩანს (პიესა „სპარსელნი"-ს Schol. ad v. 432), ამ ბრძოლაში ესქილე მონაწილეობდა თავის თანამემამულეებთან ერთად, რომ სამშობლო შემოსეულ მტრისაგან დაეცვა. რაც შეეხება ესქილეს პლატეის ბრძოლაში მონაწილეობის ფაქტს, ამ მხრივ მდგომარეობა გაცილებით ცუდია, რადგან ამის დასადასტურებლად მარტოოდენ ბიოგრაფიის ავტორის ცნობები მოიპოება. როგორც ჩანს, ესქილეს ცხოვრების ოფიციალური მხარე ბიოგრაფიაში მეტად მკრთალადაა გადმოცემული, მეორე მხრივ უნდა აღინიშნოს აგრეთვე იმ ცნობათა სიმცირე, რომლებიც ტრაგიკოსის პირად კერძო ცხოვრებას შეეხება. ამასთანავე მიუხედავად იმ უშინაარსობისა, რაიც ამ ცნობათ ახასიათებს, იგი აღსავსეა მრავალი წინააღმდეგობითა და შეუსაბამობით, რის გამოც მასალა თუმცა თავისთავად დიდია, მაგრამ ხარისხი მისი მეტად დაბალია და მდარე. ასე მაგალითად, ბიოგრაფიაში დაწერილებითაა აღწერილი ესქილეს გაქცევა ათენიდან სიცილიაში, და თან დასახელებულია მრავალი მეტად უცნაური მიზეზი, რომელთაც თითქოს აიძულეს პოეტი, რომ ეს ნაბიჯი გადაედგა. ესქილე რომ მართლაც მრავალგზის და ხანგრძლივ ყოფილა ჰიერონის კარზე, ეს გარემოება სხვათა შორის ათენეს ცნობიდანაც ჩანს; იგი გვაუწყებს, რომ „ესქილე სიცილიურ გამოთქმებს ხმარობდა, რადგან იგი სიცილიაში მრავალჯერ ყოფილა". ამ გარემოებას პავსანიაც (1, 2, 3) ადასტურებს: „პოეტი ესქილე და სიმონიდე სირაკუზს ჰიერონთან წავიდენ"-ო, გადმოგვცემს იგი.

ზემოაღნიშნულისა, ბიოგრაფის სიტყვებისა და სვიდას ცნობების მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ესქილე მართლაც ხშირად ეწვეოდა ხოლმე სტუმართმოყვარე ჰიერონ სირაკუზელის კარს. ამის გარდა ბიოგრაფიის ავტორი სხვათა შორის მოგვითხრობს, რომ ესქილე სიცილიაში ქალაქ ეტნას დაარსების შემდეგ მისულა და სიცილიის სცენაზე დასადგმელად დაუწერია თავისი ტრაგედია („ეტნეელნი", „ეტნის ასულნი"), ქალაქი ეტნა კი დაარსდა 475 წ. მაშასადამე, ესქილეს ერთერთი მგზავრობა სიცილიაში დაახლოებით ამ დროისათვის უნდა მოშხდარიყო. რაც შეეხება სიცილიაში მეორედ გამგზავრებას, როგორც ბიოგრაფიის ავტორის ცნობიდან ჩანს, მას ადგილი ჰქონია ესქილეს გარდაცვალების 2 წლის წინ, როცა მას ათენი საბოლოოდ მიუტოვებია, მისულა ჰიერონთან და სამუდამოდ ქალაქ გელეში დამკვიდრებულა, და იქვე გარ-

დაცვლილა კიდეც. პაროსის ქრონიკისა და არისტოფანეს „აქარნელნი“ ს მეათე სკენის სქოლიოს მოწმობის მიხედვით მისი გარდაცვალების დროდ 456 წელია მიჩნეული, ამიტომ ესქილეს მეორე და უკანასკნელი გაგზავრების თარიღად (დაახლოებით) 458 წ. უნდა მივიჩნიოთ.

იბადება კითხვა, რა იყო ამ მგზავრობათა მიზეზი, რომელთაგან მეორე ნებაყოფლობით გადასახლების ხასიათს ატარებს ბიოგრაფიის ავტორის თანახმათ ამის მიზეზი რამდენიმე გარემოება ყოფილა; ერთი ვერსიის მიხედვით, ესქილე სიცილიაში იმიტომ წასულა, რომ იგი დაუმარცხებია სოფოკლეს; მეორე ვერსიით კი სხვა მიზეზია დასახელებული, სახელდობრ მას შეურაცხყოფად მიულია სიმონიდეს მიერ მისი დამარცხება იმ შეჯიბრში, რომელიც მარათონის ბრძოლაში დაღუპულთა მოსაგონებელ ელეგიის შედგენის შესახებ გაუმართავთ; მესამე ვერსიის მიხედვით, თითქოს „ეემენიდების“ წარმოდგენაზე გამოყვანილ ერინიების გუნდს ისე ძლიერ დაუფრთხია მაყურებელნი, რომ ესქილე იძულებული გამხდარა გაქცეულიყო.

ზემოთმოყვანილ ვერსიებიდან მეორესა და მესამეს თავი უნდა ვანებოთ, რადგან იგი ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენს. რაც შეეხება პირველს — ის მიუღებელია მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ 468 წ. დამარცხებულმა ესქილემ 467 წ. თებეს ტრილოგიაში პირველი ჯილდო მიიღო. ამ გარემოების გაძო ლაპარაკი მეტია იმაზე, თითქოს სოფოკლეს ესქილეზე უფრო მეტი პატივით ეპყრობოდენ, რასაც ბიოგრაფიის ავტორი გულისხმობს.

ამ ზღაპარების გარდა, რომლებშიაც არის ცდა, რომ ესქილეს სირაკუზში (სიცილიაშე) წასვლის ფაქტი როგორმე აიხსნას, მოგვეპოება კიდევ ორი მოთხრობა. ერთი მათგანის მიხედვით, რომელიც მოყვანილი აქვს სვიდას, ესქილე ათენიდან გაქცეულა „მისი პიესის წარმოდგენაზე მაყურებელთა ადგილების ჩანგრევის გამო“. მეორე მოთხრობას გადმოგვცემს ელიანე: „ტრაგიკოს ესქილეს რომელიღაც ტრაგედიის გამო ულმერთობა შესწამეს, ღმერთებისადმი უპატივისცემლობა შესწამეს“-ო, აღნიშნულ ნაამბობა შემდეგი ღროის მწერლები თავისებურად ასხვაფერებენ და ცვლიან [1].

[1] ასე მაგალითად ნიკეის მიტროპოლიტი ევსტრატი (1050—1120) ნიკომაქეს მიერ გამოცემული არისტოტელეს ეთიკის მესამე წიგნის კომენტარიებში ჰერაკლიდე პონტოელის მიხედვით შემდეგს გადმოგვცემს: „ესქილეს მოკვლა დაუპირა აღელვებულმა ხალხმა, რომელიც აღშფოთებული იყო იმ გარემოების გამო, რომ ესქილემ თავის დრამაში გამოაპყღავნა მისტერიის საიდუმლოე-

ეს ამბავი რომ 458 წელს არ შეეფერება, როცა ესქილე საბერძნეთში გადასახლდა სიცილიაში, იქიდანაც ჩანს, რომ სწორედ იმ წელს მიიღო ესქილემ პირველი ჯილდო ტეტრალოგია „ორესტეია“-ს გამო. მაშასადამე, თუ კი მსგავსი რამ მართლაც მოხდა იგი გამოიწვევდა ესქილეს პირველ გამგზავრებას სიცილიაში, რომელსაც 475 წ. ჰქონდა ადგილი. რაც შეეხება ესქილეს ათენიდან გამგზავრებას 458 წელს, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამ მოვლენის ნამდვილი მიზეზი გადმოცემულია ვეილის (Weil) ნაწარმოებში "Etudes sur le drame antique". ესქილე, წარმოშობით არისტოკრატი, ეკუთვნოდა არისტოკრატიულ პარტიას და იცავდა მის ძირითად შეხედულებას, პარტიის მოსაზრების თანახმად მიაჩნდა, რომ ათენის თავდაპირველი სახელმწიფოებრივი წყობილების ცვლილებას სახელმწიფოსათვის მარტოდენ ვნების მოტანა შეეძლო. ამიტომ, როცა პერიკლეს მეთაურობით არისტოკრატიას დემოკრატიამ აჯობა, რასაც სხვათა შორის შედეგად არეოპაგის უფლებათა შეკვეცა მოჰყვა, პირველად ესქილემ გაიღაშქრა ამ ახალი მიმართულების წინააღმდეგ, იგი „ევმენიდებში“ ათენას პირით ურჩევდა ხალხს სახელმწიფოებრივ წესების ცვლილებისაგან თავი შეეკავებინა და შემდეგ, როცა ეს არაპირდაპირი მითითება უშედეგოდ დარჩა, დასტოვა ათენი, სადაც აღარაფერი დარჩა სახელოვან მარათონის ეპოქის მოსაგონებლად.

ესქილეს გარდაცვალების შესახებ, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, 456 წ. თარიღდება, სხვადასხვა ავტორები შემდეგ ლეგენდურ ამბავს გადმოგვცემენ: ესქილე მოხუცებულობის დროს მელოტი იყო, ერთხელ თურმე ზღვის პირას იჯდა, ამ დროს მას თავზე გადაუფრინა არწივმა, რომელსაც კლანჭებში კუ ეპირა, რადგან კუს მეტად მაგარი აბჯარი ჰქონდა შემოკრული და მისი გატეხა კლანჭებით აღარ შეიძლებოდა, არწივმა თავისი ნადავლი დაუმიზნა პირდაპირ პოეტის თავს, რომელიც მან ალბათ კლდის ნაპირად მიიჩნია და კუ კლანჭებიდან გაუშვა, იგი ესქილეს თავზე დაეცა და რა თქმა უნდა თავის ქალა ჩაულეწა, ჩაუმტვრია. ეს ზღაპრული ხასიათის ნაამბობი, რომელიც მრავალ მეცნიერს ალეგორიულ მითითებად მიაჩნია, მელოტის და კუს არაკის გაგრძელებას წარმო-

ბანი. მან დიონისეს საკურთხეველს თავი შეაფარა და უბედურება მით აიცდინა. შემდეგ კი, რადგან არეოპაგის მოსამართლეთ დაჟინებით მოითხოვეს რელიგიასთან დაკავშირებულ საქმეთა გარჩევაში პრიორიტეტი მათთვის მიენიჭებინათ, ამიტომ ესქილე მათ გადაეცა, არეოპაგმა კი გაამართლა იგი უმთავრესად მარათონის ბრძოლაში ჩადენილ გმირულ საქმეთა გამო“.

ადგენს. იგი . იცოდა დემოკრიტემ, მაგრამ მის დროს მაინცდამაინც გავრცელებული არ ყოფილა, შემდეგ კი ალბათ ეს არაკი რომელიმე კომედიის მწერალმა საოხუნჯოდ ესქილეს მიაკუთვნა და ბოლოს იგი ნამდვილად მომხდარი ამბავის სახით, ესქილეს ბიოგრაფიაში გადავიდა. ერთი სიტყვით, ესქილე გარდაიცვალა 456 წ. გელეს, ქალაქის მცხოვრებთ დიდის ჯეიმით დაუსაფლავებიათ განსვენებული და მის საფლავზე ეს ეპიგრამა გამოუკვეთიათ:

> ძეგლი ესე ესქილეს ფარვიდეს, ძესა ევფორიონისას, ათენელს ტომით, განსვენებულს მდიდარსა გელეს, ადიდებს მის გმირობას მარათონი და სპარსელიც ხ'ირთმიანი, რომელმაც განიცადა მისი მტკიცე მარჯვენის ძალა.

თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობის ასპარეზად ესქილემ პოეზიის ერთი დარგი, სახელდობრ ტრაგედია, აირჩია. მართალია, ძველთაგან გადმოცემით იგი აგრეთვე ელეგიებსა და პეანებს სწერდა, მაგრამ ამას შემთხვევითი ხასიათი ჰქონდა და ამ ნაწარმოებთ მისი სახელისათვის არაფერი შეუმატებიათ. მას სახელი გაუთქვა და ანტიკურ პოეტთა შორის დიდების შარავანდედით შემოსა იგი ტრაგედიებმა და სატირულმა დრამებმა, რომელთა საერთო რიცხვი დაახლოებით 90 აღწევდა[1]. მაგრამ ამათგან ჩვენამდე მარტოოდენ შვიდ ტრაგედიას მოუღწევია, რომლებიც ქრონოლოგიურად ასე შეიძლება დავალაგოთ: მაედრებელნი, სპარსელნი, შვიდთა ლაშქრობა თებეს, პრომეთე და ორესტე (ამ უკანისკნელს მიეკუთვნება აგამემნონი, ქოეფორები და ევმენიდები). ამ შვიდი პიესიდან ბიზანტიურ პერიოდში ყველაზე გავრცელებული იყო მხოლოდ სამი: „პრომეთე", „შვიდთა ლაშქრობა თებეს" და „სპარსელნი", რომლებიც სწორედ ამის გამო მოიპოება შემდეგი დროის მრავალ ხელნაწერებში.

[1]) მართალია, ბიოგრაფიაში ნათქვამია, რომ ესქილემ „შექმნა 75 დრამა და გარდა ამისა 5 სატირული პიესა", მაგრამ ამ ჩვენებას არ ეთანხმება სვიდა, რომლის მიხედვით ესქილეს 90 პიესა დაუწერია, არც ესქილეს ტექსტის მთავარ ხელთნაწერში სახელდობრ cod. Mediceus-ში მოთავსებული „ესქილეს დრამების კატალოგი". ეს კატალოგი (იგი სხვათა შორის დართული აქვს ვეკლაინის გამოცემას) სამწუხაროდ არ არის სრული, შედგება ოთხი სვეტისაგან (მეხუთე სვეტი აკლია) და თითოეული სვეტი 18 სათაურს შეიცავს. ამრიგად კატალოგში დასახელებულია 72 დრამა. მაგრამ კატალოგში მოყვანილი პიესების გარდა, რომელთაგან ერთი, სახელდობრ „ეტნელი ასულნი" ყალბადაა მიჩნეული, ჩვენ სხვა წყაროებიდანაც კიდევ 8 სათაური ვიცით. ასე რომ ტრაგიკოსის სახელით ჩვენთვის ცნობილია 78 პიესა.

რაც შეეხება საკითხს იმის შესახებ, რომ ჩვენამდე სწორედ ზემოდასახელებულ შვიდ პიესას მოულწევია, ეს მოვლენა შემთხვევას როდი მიეწერება, უნდა ვიფიქროთ, რომ, რომელიღაც გრამატიკოსს წინასწარი განზრახვით, განსაზღვრულ ესთეტიკურ მოსაზრებით უხელმძღვანელებია ე. ი. საბუთი გვაქვს ვიგულისხმოთ, რომ ჩვენამდე მოღწეული პიესები ესქილეს ნაწარმოებთა ერთგვარ კრებულს წარმოადგენს. პიესები სწორედ ისეა შერჩეული, რომ ჩვენთვის ნათელია ის თანდათანობითი განვითარების გზა, რომელიც განვლო დიდმა ტრაგიკოსმა, მართლაც და, „მაცედრებელნი“ და „სპარსელნი“ გვისახავენ ჯერ კიდევ არქაული ფორმის ტრაგედიას, რომელშიაც მოქმედებას საგალობელი, სიმღერა სჭარბობს. გარდა ამისა მათში ორ მსახიობზე მეტი არ მონაწილეობს, „ორესტეია“ კი, რომელიც ტრილოგიის ერთერთი ნიმუშია, წარმოდგენს იმის შესანიშნავ მაგალითს, თუ როგორ ჩამოშორდა ესქილე, თანახმად დროის მოთხოვნილებისა, შემოქმედების ძველ გზებსა და საშუალებებს და რაოდენის ოსტატობით, როგორის ხელოვნებით შეასუსტა მან ტრაგედიაში საგუნდოს ადგილების (პარტიების) მნიშვნელობა, რომ მით ფართო ასპარეზი, თავისუფალი გასაქანი მისცემოდა ტრაგედიის ნამდვილ არსებითს მოქმედებასა და დრამას.

თავი VI.

ე ს ქ ი ლ ე.

ჯ. ჭ ი ხ ი დ რ ა მ ე ბ ი

I. „მავედრებელნი“

22. ესქილეს პიესათა გარჩევა უნდა დავიწყოთ მისი ტრაგედიით „მავედრებელნი“. თუმცა ამ პიესის დაწერის წელი ჩვენთვის ცნობილი არ არის, მაგრამ იგი უნდა წარმოადგენდეს პოეტის შემოქმედების ყველაზე ადრინდელ ნაყოფს—იმ დროის ნაწარმოებს, როდესაც ესქილე ჯერ კიდევ ვერ გამიჯნულიყო ფრინიქეს ტრადიციებისაგან.

„მავედრებელთა“ სუჟეტად აღებულია მითი დანაესა და ეგვიპტეს შესახებ, სახელდობრ მითის ის ნაწილი, რომელშიაც მოთხრობილია დანაესა და მის ასულთა გაქცევის ამბავი. ამის მიზეზი ყოფილა ეგვიპტეს შვილების განზრახვა, რომ დანაიდები თავიანთ საყვარლებად გაეხადათ. ასეთი მონური სიყვარული დანაიდებს შეურაცხყოფად მიუღიათ და თავისი მამის თანხლებით არგოსს წასულან, რადგან მათი წინაპარი იო არგოსელთა მეფის ინაქეს ასული იყო. ამრიგად, არგოსი შეიძლება ჩაითვალოს დანაიდებისა და მათი მამის სამშობლოდ, ამიტომ გაქცეულებს იმედი ჰქონიათ, რომ მტრის დევნისაგან თავს იქ დაიფარავდენ.

ტრაგედიას პროლოგი არა აქვს, მოქმედება იწყება იმით, რომ ორქესტრაზე გამოდის დანაიდებისაგან შემდგარი გუნდი, რომელიც ასრულებს საერთო სიმღერას, იგი მოგვითხრობს თავისი მოსვლის მიზეზს და მეუფე ზევსს მფარველობას შესთხოვს. ეს საგალობელი შეიცავს 165 ტაეპს, რომელთა ტემპი და ზომა ხშირად იცვლება ხოლმე: იგი ხან შენელდება, ხან აჩქარდება და ნათლად გვისახავს აღელვებულ სულიერ განწყობილებას დანაიდებისას, რომლებიც შეპყრობილი არიან თავის ბედიღბალზე ფიქრით. სანამ გუნდი თაეის განცდებს გადმოგვცემდეს, თვით დანაე ორქესტრიდან სცენაზე ადის

და უძრავად დგას იმ დრომდე, ვიდრე გუნდი თავის საგალობელს დაასრულებდეს. შემდეგ დანაე იწყებს სიტყვას, რომელიც შესრულებულია იამბიკური ტრიმეტრით. დანაე აუწყებს ასულთ არგოსელთა ბატონის მოახლოებას, რადგან იგი ხედავს გზაზე ავარდნილ მტვერს, ესმის იარაღის ჟღარუნი და ამჩნევს ეტლებსა და ხალხს. დანაე ურჩევს ქალწულთ, ნიშნად ვედრებისა ხელთ დაიჭირონ თეთრი მატყლით შემკული რტოები, სცენაზე აღმართულ საკურთხეველთან მიეიდენ და იქ ელოდონ თავის ხვედრს.

აი, თვით მეფეც შემოდის. მას უკვე აცნობეს უცხოთა მოსვლის ამბავი. ჰრელ, ბერძენთათვის უჩვეულო, სამოსელით მორთულ ქალწულთა მთელი ბრბო, ხელში რტოებით, ნიშნად მფარველობის თხოვნისა, აცვიფრებს მას. იგი მოითხოვს ახსნა-განმარტებას და ამ ნიადაგზე იმართება საუბარი მეფესა და დანაიდებს შორის. მეფე მათ დარბაისლური სიტყვით მიმართავს და აცნობებს, რომ მათ წინაშე დგას არგოსის ძლიერი მბრძანებელი, ისინი კი დაწერილებით უამბობენ მას თავისი წარმოშობის შესახებ, და აუწყებენ ეგვიპტეს შვილებისაგან გამოქცევის მიზეზს და სთხოვენ შველასა და მფარველობას. დანაიდების სიტყვები მოქმედებს მეფეზე, იგი თანაუგრძნობს მათ, თანახმაა დაეხმაროს კიდეც, მაგრამ იმის შიშით, რომ შეიძლება ამას ძლიერ ეგვიპტიდებთან ომი მოჰყვეს, იგი ყოყმანს იწყებს. იმავე დროს ძლიერდება დანაიდების თხოვნა: მათ აფრთხობს ის აზრი, რომ შეიძლება ისინი კვლავ დაუბრუნონ საზარელ ეგვიპტიდებს—ისინი სასოწარკვეთილებას ეძლევიან. ამის გამო მათ თხოვნას ძალა ემატება, სიტყვებს—სიმკვეთრე და დასაბუდებას—სიმტკიცე. თანდათანობით იმხრობენ მეფეს და რაკი ამჩნევენ, რომ მეფე მათ სურვილს ნებდება, ბოლოს მიმართავენ ვედრებით, რომელიც ასე მშვენივრად გამოხატავს მათ სულიერ განწყობილებას.

თანხმდება მეფე და დაპირებას აძლევს, რომ შეისმენს მათ ვედრებას და საქმეს ხალხს გადასცემს გასარჩევად. მეფისა და დანაიდების საუბრის დროს, რომელსაც ტრაგედიის 300 სტრიქონი უჭირავს, დანაე ერთ სიტყვასაც არ ამბობს, იგი ეგრეთწოდებულ „კოფონ პროსოპონ“-ს, ე. ი. სტატისტს წარმოადგენს. მხოლოდ ბოლოს მიმართავს მას მეფე და ეუბნება, რომ ხელში აიღოს „მაყვედრებელის“ რტო, შევიდეს ქალაქში და „ადგილის ღმერთთა“ საკურთხეველზე დასდოს იგი, რომ სათათბიროდ შეკრებილმა ხალხმა თვით დაინახოს დახმარების სათხოვნელად მოსული, რაც, მეფის აზ-

რით, მათში სიბრალულს აღძრაეს. დანაე გადის მხლებელებთან ერთად და შემდეგ თვით მეფეც მიდის.

თითქოს მართლდება დანაიდების იმედი. დაბრუნებული დანაე აუწყებს არგოსელების ერთხმა გადაწყვეტილებას—მისცენ მათ თავშესაფარი და დაიცვან ისინი. დანაიდების გუნდი აღფრთოვანებულია, მათ ტანჯვა-წვალებას ბოლო მოეღო, ისინი სამადლობელი სიმღერით მიმართავენ ღმერთებს და სთხოვენ ბედნიერება მოუვლინონ არგოსელთ ესოდენი სულგრძელობისათვის და განსაცდელში მყოფთა ხსნისათვის.

მაგრამ ნაადრევი აღმოჩნდა დანაიდების სიხარული. სიმღერის დროს უძრაველ მდგარი დანაე უცებ აწყვეტინებს მათ საგალობელს და საშინელ ამბავს აუწყებს. არგოსს უახლოვდება ეგვიპტეს ძეთა ხომალდები. ყველასთვის აშკარაა ხომალდთა კრებულის მოსვლის მნიშვნელობა: იგი მათ წასაყვანად მოემართება; ეგვიპტიდები ხომ მათ გაცემას მოითხოვენ, მაშასადამე, კვლავ ბრძოლა, ტანჯვა და ვაება. დანაე დახმარებისთვის არგოსს მიდის. მარტო რჩებიან დანაიდები, თავის სიმღერაში გამოთქვამენ ისინი თავის სივალალეს, მტრებისადმი ზიზღსა და მომავალი ხვედრის საშინელებას. საფრთხე კი თანდათან ახლოვდება, შემოდის გზირი, რომელიც გვიპტიდებმა გამოგზავნეს, და მოითხოვს, რომ დანაიდები გაჰყვნენ მას. დანაიდების მოთქმა, წყეველა და შეჩვენება არ მოქმედებს გზირზე, იგი მათ არავითარ ყურადღებას არ აქცევს, სურს ძალით წაიყვანოს ისინი. ამ დროს მოუსწრებს არგოსელთ მეფე, გზირი ემუქრება მას, ეგვიპტიდების სახელით ომსაც კი უცხადებს, მაგრამ იგი არ აძლევს მას ქალწულთ, და გაწბილებული გზირი მიდის. დანაიდებს მეფე იწვევს ქალაქში, სადაც მათ მოელით მშვიდობა და მფარველობა. ვიდრე გახარებული გუნდი მეფეს მადლობას უძღვნიდეს, უკან ბრუნდება დანაე მეომართა თანხლებით, რომლებიც მას არგოსელებმა მისცეს, და დანაე აქებს თავის ქალთა სიმტკიცეს, თავგამოდებას და მიდის მათთან ერთად. გუნდი მღერის საგალობელს, რომელშიაც ჩაქსოვილია სიხარულიც და მწუხარებაც, რადგან ერთი მხრით მათ ახარებს მტარვალისაგან განთავისუფლება, მეორე მხრით მათ იპყრობს შიში მოსალოდნელი ომის წინაშე, რომელიც მათ გამო არგოსელთა და ეგვიპტეს ძეთა შორის უნდა ატყდეს.

ასეთია ჩვენ მიერ გარჩეული პიესის შინაარსი, რომელსაც შეიძლება „კანტატა" ვუწოდოთ: იმდენად დიდი ადგილი უპირავს მასში ლირიკულ ელემენტს! მართლაც, პიესაში მოქმედება თითქმის

არ არის. იგი სულიერ განცდათა ცვილებადობის სურათს წარმოადგენს, მასში ერთი გრძნობა მეორე გრძნობაში გადადის, ერთი რომელიმე გრძნობის ადგილს მეორე იჭერს. აი, ეს გუნება-განწყობილების ცვლა შეადგენს პიესის არსს, რომელიც უმთავრესად გადმოცემულია გუნდის საგალობელში, ამ საგალობელს კი იმპულსს აძლევს სხვა, მის გარეშე მომხდარი შემთხვევები, რომელთაც ავტორი შესაფერისად არ ავითარებს. მის გმირებს მოქმედება არ ეხერხებათ; ისინი ხან ითხოვენ, ხან მერყეობენ, ხან სიხარულს გამოთქვამენ, ხან კიდევ იმუქრებიან. მაშინ როდესაც გუნდი, პიესის მთავარი მომქმედი პირი, გადმოგვცემს თავის განცდებს, ისინი ან უძრავად დგანან, ან არა და ფიქრებით გარემოცულნი თავისი მომავალი საქმიანობის შესახებ ფიქრობენ. ამგვარად, მოქმედება სცენის გარეთ წარმოებს, სცენაზე კი ვხედავთ ბარტოლოდენ სულიერ განცდათა მოძრაობას, რაც თავისი გულწრფელობითა და სისრულით ზოგჯერ დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებს. მეტად კარგადაა გადმოცემული, მაგალითად, მეფის მერყეობა დანაიდებისადმი სიბრალულის გრძნობასა და სახელმწიფოს კეთილდღეობისათვის ზრუნვას შორის. აგრეთვე მშვენიერადაა გადმოცემული დანაიდების აღელვება, და მათი თანდათანობითი გადასვლა იმედით აღსავსე განცდიდან სასოწარკვეთილების გრძნობაზე (ან კიდევ მწუხარების შეცვლა სიხარულით), მათი შიში და ბრძოლა ეგვიპტეს ძეთა წინაშე, მდევრისადმი ზიზღი, მათი მტკიცე გადაწყვეტილება—უმალ დაიხოცონ და არ დანებდენ კი—ყოველსავე ამას ესქილე განსაცვიფრებელი სიღრმითა და ძლიერებით გადმოგვცემს.

ზემოთ აღნიშნულიდან ცხადია, რომ პიესაში უპირატესობა ლირიკასა აქვს მინიჭებული, დანაიდების საგალობელში განვითარებულია უმთავრესად ლირიკისათვის დამახასიათებელი თავისებურება —სახელდობრ pathos, ასე რომ drâma-ს თითქმის აღარაფერი რჩება. ავტორი ჯერ კიდევ ვერ ჩამოშორებია ძველ ტრადიციებს უპირატესობას იგი ანიჭებს გუნდს, რომელიც ყოველგვარი პრო, ლოგის გარეშე პირდაპირ გამოჰყავს სცენაზე; შემდეგ უმთავრეყურადღებას მას აქცევს. მას ჯერ კიდევ არ ეხერხება მსახიობს შესაფერისად გამოყენება. მის განკარგულებაშია ორი მსახიობი, რომელთაც ევალებათ სამი როლის—სახელდობრ, დანაეს, მეფისა და გზირის როლების შესრულება. ესქილე მათ ისე ანაწილებს, რომ ერთ მსახიობს ეკისრება დანაესა და გზირის როლი, მეორეს კი—მეფის. ამრიგად, ორი მსახიობი მისთვის საკმარისია, მაგრამ მათ იგი

მეტისმეტად უხერხულად ანაწილებს. მართლაც, იმის ნაცვლად, რომ ისინი რაც შეიძლება ხშირად წაუყენოს ერთი მეორეს პირისპირ და შეძლებისდაგვარად გუნდის მეთაური, კორიფეც, ჩააბას დიალოგში, ესქილე ისე ანაწილებს მათ სიტყვებს, რომ მესამე პირს მარტოოდენ სტატისტის როლი რჩება. მოქმედების გასაძლიერებლად მასალის გამოყენების უცოდინარობა განსაკუთრებით აშკარაა იმ სცენაში, რომელშიაც სწარმოებს მეფისა და კორიფეის დიალოგი. ამ დროს დანაე განზე გამდგარა და მხოლოდ დასასრულ, როცა გუნდი თავის საგალობელს ამთავრებს, იმართება მოკლე საუბარი მასა და მეფეს შორის. ერთი სიტყვით, ავტორი ტრაგედიაში მოქმედებისა და სიცოცხლის შეტანას არ ცდილობს, თუ რა თქმა უნდა მხედველობაში არ მივიღებთ გზირის სცენას; გზირი რამდენადმე კომიკურ ხასიათს ატარებს, იგი თავისი თავხედობითა და უხეშობით სატირული დრამის ტიპს მიემსგავსება. მეორე მხრით, მარტოოდენ ორი მსახიობისა და გუნდის მონაწილეობის გამო ხშირად არაბუნებრივი მდგომარეობა იქმნება. ასე, მაგალითად, გუნდისა და გზირის სცენის დროს მეტად სასურველი იქნებოდა დანაეს იქ დასწრება, მაგრამ რაკი დანაეს როლის შემსრულებელი მსახიობი მოვალეა ამავე დროს გზირის როლშიაც გამოვიდეს, ამიტომ დანაე, აქაოდა მოქალაქენი დასახმარებლად უნდა მოვიხმოო, ტანსაცმელსა და ნიღაბის გამოსაცვლელად სცენიდან გადის და ისევ დანაეს სახით მხოლოდ მაშინ ბრუნდება უკან, როცა მამის დახმარება ასულთ უკვე აღარ სჭირდებათ, რადგან ისინი მეფემ დაიხსნა კიდეც.

ზემონათქვამიდან ცხადია, რომ ესქილეს ტრაგედია „მავედრებელნი" მოქმედების სიმცირისა და ლირიკული ელემენტის სიჭარბის გამო მიემსგავსება ფრინიქეს ტრაგადიას—„ფინიკიელნი".

რა თქმა უნდა, შესაძლებელია მოქმედების სიმცირე ნაწილობრივ იმითაც აიხსნებოდეს, რომ პიესა „მავედრებელნი" წარმოადგენს მხოლოდ პირველ ნაწილს იმ ტრილოგიისას, რომლის დანარჩენი პიესები ჩვენამდე არ შენახულა. როგორც პირველი აქტი დიდი მთლიანი დრამატული ნაწარმოებისა, „მავედრებელნი" შეიძლება სხვა ხასიათისა ყოფილიყო შედარებით მის მომდევნო პიესებთან, რომლებშიაც გადმოცემული იყო დანაიდების მითის გაგრძელება, მაგრამ, ასეც რომ იყოს, მაინც უნდა აღვნიშნოთ: პიესაში მოქმედებას თითქმის არა აქვს ადგილი, მისი სტრუქტურა მეტად არქაულია, უპირატესობა გუნდსა აქვს მინიჭებული, ასე რომ გუნდი ჩრდილავს მსახიობებს. აღნიშნულ თვისებათა გამო საბუთი გვაქვს

ვიფიქროთ, რომ „მაედრებელნი“ ესქილეს ადრინდელ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

ტრილოგიის დანარჩენ პიესათა შესახებ ჩვენ ცოტა რამ ვიცით: ჩვენამდე მოუღწეია მარტოოდენ სათაურებსა და რამდენიმე ნაწყვეტს, რომელთა მიხედვით ეს ღა შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მეორე პიესას ეწოდებოდა „ეგვიპტელნი“ მესამეს კი--„დანაიდები“. ხოლო ის ცნობები, რომლებიც დართულია „მაედრებელთა“ ბოლოს და რომელთაც აპოლოდორე გვაწვდის თავის ნაწარმოებში „ბაბილონელნი“ (II, 1, 5), „ეგვიპტელთა“ შინაარსს ასე გვისახავენ. დაპირებისაძებრ, არგოსელნი იცავენ ეგვიპტიდებისაგან დანაესა და მის ასულთ, მაგრამ ომი არგოსელების მარცხით თავდება და ისინი იძულებულნი არიან ზაფი ითხოვონ. საზავო პირობის თანახმად დანაიდები ეგვიპტეს ძეთ ცოლებად უნდა გაჰყვნენ. ისინი თითქოს თანხმდებიან, შემდეგ კი დანაე მათ მახვილით აღჭურავს და დანაიდები პირველსავე ღამეს ხოცავენ თავიანთ ქმრებს. ხოლო ერთი მათგანი სახელად ჰიპერმნესტრა თავის ქმარს ლინკევს სასიკვდილოდ ვერ იმეტებს და ცოცხალს სტოვებს. საფიქრებელია, რომ ამით თავდებოდა „ეგვიპტელნი“.

რაც შეეხება მესამე პიესას „დანაიდები“, პავსანიას (II, 19) სიტყვების მიხედვით უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მის სუჟეტს ჰიპერმნესტრას გასამართლება წარმოადგენდა, იმის გამო რომ მან მამის ბრძანება არ შეასრულა და თავისი ქმარი შეიბრალა. პიესის დასასრულს, როგორც მისი ნაწყვეტიდან ჩანს (Nauck², fr. 43), ჰიპერმნესტრას დამცველად გამოდის ქალღმერთი ათენა, რომელიც ამართლებს ჰიპერმნესტრას საქციელს და სასჯელისაგან ათავისუფლებს მას.

ამრიგად, ესქილეს ტრილოგიაში სრულად ყოფილა გადმოცემული დანაიდების მითი, რომელიც დამუშავებული იყო ჩვენთვის დაკარგულ, ეპიკურ ნაწარმოებში, რაც საფუძველს გვაძლევს ვიგულისხმოთ, რომ სწორედ ეს ეპოსი გამოუყენებია ესქილეს თავისი ტრილოგიისათვის.

2. „სპარსელნი“

23. ჩვენ მიერ განხილულ პიესას თავისი ფორმით უახლოვდება ესქილეს მეორე ტრაგედია, „სპარსელნი“. ესქილეს ტექსტის ხელნა-

წერში შენახული დიდასკალიიდან[1] ჩანს, რომ 76 ოლიმპიადის მეოთხე წელს ე. ი. მენონ არქონტის დროს სცენაზე დადგეს და პირველი ჯილდო მიიანიეს ესქილეს ტეტრალოგიას, რომელშიაც შედიოდენ პიესები: ფინეუსი, სპარსელნი, გლავკოსი და პრომეთე. ამ ოთხი პიესიდან ჩვენამდე მხოლოდ „სპარსელნი“ შენახულა, დანარჩენ პიესათაგან კი ისე უმნიშვნელო ნაწყვეტები ღა მოგვეპოება, რომ იმათ მიხედვით ყოვლად შეუძლებელია რაიმე გარკვეული წარმოდგენა ვიქონიოთ მათი შინაარსის შესახებ. „მაეედრებელთა“ სუფეტად თუ მითი იყო გამოყენებული, „სპარსელთა“ შინაარსისათვის აღებულია ისტორიული ფაქტი—ქსერქსეს გალაშქრებისა საბერძნეთს და მისი დამარცხებისა. ესქილე თვით ამბავს კი არ გადმოგვცემს, არამედ იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც მოახდინა დამარცხების ცნობამ და, ვინაიდან ტრაგედიისათვის მძიმე განცდები და მუქი ფერები იყო საჭირო, აიღო და სწორედ ის სულიერი გაწყობილება დაგვისურათა, რამაც სპარსელები შეიპყრო როცა მათ ქსერქსეს დამარცხების ამბავი შეიტყვეს. მეორე მხრით, თავისი დროის გემოვნების მოთხოვნილებასთან შეთანხმებით ესქილე ისტორიულ ფაქტს ფანტასტიკურ ხასიათს აძლევს: მოქმედება თვით სპარსეთში გადააქვს, შეაქვს პიესაში სხვადასხვა ზეგრძნობიერი ელემენტი, როგორც მაგალითად: სიზმარი, გარდაცვლილთა სულის გამოწვევა—ერთი სიტყვით, რაც შეიძლება ცდილობს, რომ ნამდვილად მომხდარი ამბავი როგორმე მითურად შეაფერადოს და თავისებური, წმინდა ლეგენდური ხასიათი მისცეს მას. ამის გამო ტრაგედია, ასე ვთქვათ, მითის ფარგლებს არ სცილდება. თუმცა ამ მითის საფუძველი მოგონილი რამ კი არ არის, არამედ რეალობაში მომხდარი სინამდვილეა.

პიესის მოქმედება მეტად სადაა. ისე როგორც „მაეედრებელნი“, ის იწყება გუნდის გამოსელით, გუნდი შედგება სპარსელ დიდებულთაგან, რომლებსაც „ერთგულებს“ უწოდებენ. გუნდი მეფის ძლიერებას ხოტბას ასხამს და თითქმის მისდა შეუმჩნეველად ქსერქსეს მიერ დაწყებული ომის დასასრულის შესახებ ერთგვარ შიშს გამოხატავს. თუმცა ის საეებით დარწმუნებულია, რომ საქმე კარგად დასრულდება, მაგრამ რაღაც გამოურკეეველი წინათგრძნობა აღელეებს მას. ეს, ასე ვთქვათ, უბედურების ნიშანია,

[1] დიდასკალიები ეწოდებოდა იმ ოფიციალურ ნუსხებს, რომლებიც შეიცავდენ ქრონოლოგიური წესით დალაგებულ ცნობებს დღესასწაულთა შესახებ და მათზე წარმოდგენილი დრამებისა და პროტაგონისტების სახელებს მიღებულ ჯილდოთა მიხედვით.

მხოლოდ ოდნავ აღრუბლიანებს მოწმენდილ ცას. მაგრამ, აი სცენაზე გამოდის ქსერქსეს დედა და დარიოს მეფის ქვრივი ატოსა, რომელსაც გუნდი აღმოსავლური წესით ღრმა თაყვანისცემით ესალმება. თითქოს კარის „ერთგულთა“ ეკვების დასადასტურებლად ატოსა აღელვებულია, იგი დაუფრთხია საშინელ სიზმარს; მას ძილში ზმანებია ვითომც ქსერქსე მართავდა ეტლს, რომელშიაც შებმული იყო ორი ქალი: ერთი მათგანი გამოსახავდა აზიას, მეორე კი—ევროპას. აზია მდრჩილებით მიდიოდა, ევროპამ კი არ მოისურვა მეფის ნებაზე წასვლა, გაწყვიტა მოსართავი, დაამტვრია ეტლი და მეფეც ძირს გადმოაგდო. ატოსა დარწმუნებულია, რომ ეს სიზმარი კარგს არ მოასწავებს. იგი რჩევისათვის მიმართავს გუნდს, რომელსაც ვერ დაუფარავს საკუთარი შიში; გუნდი სთხოვს ატოსას ლოცვით მიმართოს ღმერთებს და განსაკუთრებით დარიოსს, რომ თავიდან აიცდინონ მათ მოსალოდნელი უბედურება.

მაგრამ ატოსა ჯერ კიდევ სცენიდან არ გასულა და შემოდის შიკრიკი. გამართლდა, ახდა დიდებულთა და დედოფლის წინათგრძნობა. უბედურება, რომლისაც ასე ეშინოდათ, აუწყებს მათ შიკრიკი. ეს მშვენიერი პლასტიკური მოთხრობა, რომელსაც აწყვეტინებს ატოსა კითხვებითა და სასაწარკვეთილების სიტყვებით, კვალ-და-კვალ გადმოგვცემს სპარსელთა დამარცხების ამბავს. ჯერ ჩვენ თვალწინ იშლება სალამინის ბრძოლის სურათი, შემდეგ პელოპონესის კუნძულთან ხმელეთის ძალთა საესებით განადგურებისა და დაღუპვის ამბავი და ამასთან დაკავშირებით გადარჩენილი რაზმების დიდი ზარალით უკან დახევა.

ამრიგად, მოთხრობის გაშლასთან ერთად ატოსასა და კარისკაცებს ხსნის იმედი საესებით ეწურებათ. ყოველივე დაკარგულია, ატოსას სიზმარი საბედისწერო გამოდგა. ისინი მიმართავენ ღმერთებს, რომ თავიდან აცდინონ კვლავ ამაზე მეტი უბედურება. და აი, დედოფალი და გუნდი ლოცულობენ და საფლავიდან უხმობენ დარიოსის სულს. დარიოსი შეისმენს მათ ვედრებას, იგი მოევლინება მათ და განმარტავს ბერძენ-სპარსელთა ომისა და ამ უკანასკნელთა დამარცხების მიზეზს. მას შეტყობილი ჰქონდა წინასწარმეტყველება, რომლის მიხედვით სპარსელებს დამარცხება მოელოდათ. ქსერქსეს ქედმაღლობისა და უკუღმართობის გამო წინასწართქმული მეტად მალე ახდა, სპარსელთა უბედურება ჯერ კიდევ არ დასრულებულა, მათ ხმელეთზედაც მოელის მარცხი. ბუნების წესთა ისეთი დარღვევა, როგორიც არის ჰელესპონტზე გადასვლა და სხვა ღვთის მგმობი საქ-

ციელი—სპარსელთაგან ბერძნების ტაძრების დანგრევა—ყოველივე ეს გახდა მიზეზი ღმერთების შურისძიებისა მათზე, და სპარსეთის ერთად-ერთი ხსნა იმაში მდგომარეობს, რომ მათ თავი ანებონ ბერძნებს. გუნდსა და ატოსას თავზარი დასცა დარიოსის სიტყვებმა. დარდისაგან შეძრწუნებული ატოსა შედის პალატში, რომ ქსერქსეს დასახვედრად მოემზადოს, გუნდი კი სივალალითაა აღსავსე, საგალობელს ასრულებს, რომელშიაც გადმოცემულია მომხდარი უბედურების ამბავი. აი, შემოდის თვით ქსერქსეც. სადღაა მისი ქედმაღლობა: დამარცხებამ ძირს დასცა იგი. მწუხარე საგალობელში—commos—რომელშიაც აგრეთვე გუნდიც ჰონაწილეობს, ქსერქსე გამოთქვამს თავის მწუხარებას, ვაებასა და ტანჯვას, საგალობელი თანდათანობით საერთო გოდებაში გადადის და ამით სრულდება ტრაგედია.

გუნდის უკანასკნელი სიტყვები პიესის ძირითად იდეას გამოსახავენ: ბედნიერება წარმავალია; იგი სავსებით ღმერთების ნებაზეა დამოკიდებული, ღმერთები ყოველთვის შესძლებენ ადამიანის ქედმაღლობას საზღვარი დაუდვან: ქსერქსეს მარცხი ამას ადასტურებს; ბერძენთა გამარჯვება, როგორც ეს შიკრიკის სიტყვებიდან ჩანს, ღმერთების მიზეზით მოხდა; მხოლოდ ღ მ ე რ თ ნ ი აწესრიგებენ მსოფლიოს წონასწორობას, ი ს ი ნ ი თვალყურს ადევნებენ, რომ ადამიანები ზომაზე მეტად არ განდიდდენ.

ა ი მ თ ა ვ ა რ ი მიზეზი იმისა, რომ პატარა საბერძნეთმა სპარსეთის ოდენა ბუმბერაზი დაამარცხა, გარდა ამისა სპარსეთში არ არის ნამდვილი მ ო ქ ა ლ ა ქ ე ო ბ რ ი ვ ი სული, აქ სამშობლოსადმი სიყვარულის გრძნობა კი არ მეფობს, არამედ შიში და ძრწოლა: მორჩილება ამოძრავებს ხალხს. ამრიგად, იმ ძირითად აზრს ღმერთების ყ ო ვ ლ ა დ შ ე მ ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ი ს შესახებ ზედ ერთვის აგრეთვე აღმოსავლეთის დესპოტიზმის კრიტიკა, კრიტიკა, რომელიც ამავე დროს სპარსელთაგან საბერძნეთის ქებას წარმოადგენს.

აქედან აშკარაა, რომ „სპარსელნი“ საბერძნეთის თავისუფლების საზეიმო ჰ ი მ ნ ი ა, ჰიმნი იმ თავისუფლებისა, რომელიც მოქალაქეებმა ღმერთების მეოხებით მოიპოვეს. ხოლო ასეთ პიესას ვერ ეუწოდებთ ტრაგედიას, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. მასში „მავედრებელთა“ მსგავსად „გ რ ძ ნ ო ბ ა“ სჭარბობს „მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა ს“. აქაც ორი მსახიობია, რომელთაგან ერთი ატოსას და ქსერქსეს როლს ასრულებს, ხოლო ბერე კი შიკრიკისა და დარიოსის როლში გამოდის, რაც ხელს უწყობს დრამის გართულებას. მსახიობების სიმცირის გამო იკარგება დედისა და ქსერქსეს შეხ-

ვედრის ესოდენ საინტეროსო სცენა. სამაგიეროდ მსახიობთა უფრო მოხერხებულად გამოყენების გამო „სპარსელებში“ არ არის შემთხვევა. რომ მსახიობი სრულიად უსაქმოდ იდგეს, როგორც ეს ჩვენ „მაცვედრებლებში“ დავინახეთ. ასე, მაგალითად, ატოსას პირველი საუბარი სპარსელ დარბაისელებთან შესანიშნავია თავისი კონცეპციით და ამასთანავე საკმაოდ ცოცხლად მიმდინარეობს, ასეთივეა შიკრიკის ნაამბობი და დარიოსის წინასწარმეტყველება და პიესის დასასრულს გუნდის და ჭსერქსეს კომოსი.

ერთი სიტყვით, ესქილეს ამ ტრაგედიაში ჩვენ უკვე წინსვლას ვამჩნევთ; აქ ჩვენ ვხედავთ ლირიკული ელემენტის შესუსტებას, იმის ცდას, რომ დიალოგს შესაფერი გასაქანი მიეცეს, და, ბოლოს, მძიმე განცდების თანდათანობითი გრადაციით მოქმედების გამოცოცხლებას.

3. „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“

24. დიდასკალია, რომელიც დაცულია ზემოაღნიშნულ cod. Mediceus-ში, გვაცნობს ესქილეს იმ ტეტრალოგიის დადგმის წელს, რომელშიაც შედიოდა ჩვენამდე მოღწეული პიესა „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“. ეს ტეტრალოგია შეიცავდა პიესებს: „ლაიოსს“, „ოიდიპოსს“, „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ და „სფინქსს“. თეოგნიდე არქონტის დროს 78 ოლიმპიადის დასაწყისს ე. ი. 467 წ. ამ ტეტრალოგიისათვის ესქილეს პირველი ჯილდო მიუღია, მის წინააღმდეგ გამოსულან აგრეთვე პრატინეს ძე არისტო და პოლოფრადმონი, ძე ფრინიქესი. სამწუხაროდ, მთელი ტეტრალოგიისაგან მარტოოდენ ერთი პიესაა გადარჩენილი, სახელდობრ „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“, ასე რომ ჩვენ არ ვიცით, თუ რა რიგ იყო გადმოცემული მითი ლაბდაკიდთა შესახებ. თუმცა ესქილე თავის დრამებს „ჰომეროსის ნასუფრალს“ უწოდებს, მაგრამ დაკარგულ პიესათა ნაწყვეტებისა და აგრეთვე პიესის „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ ზოგიერთი ლექსებიდან ირკვევა, რომ ესქილე ამ შემთხვევაში ეპიკურ ტრადიციებს რამდენადმე გვერდს უხვევს. „ოდისეისა“ (Od. XI ,271 sqq.) და აგრეთვე შემდგომი დროის სამი ეპიკური ნაწარმოების „თებეიდის“, „ეპიგონების“ და „ოიდიპოდიის“ მიხედვით ლეგენდა ოიდიპოსის შესახებ ასე იყო გადმოცემული: ლაბდაკეს ძეს ლაიოსს, რომელიც თებეს მეფობდა, ვაჟი შეეძინა. ვინაიდან ორაკულის წინასწარმეტყველებით იგი მამის მკვლელი უნდა გამხდარიყო, მეფემ ბრძანა, რომ ბავშვი სადმე წაეყვანათ და უპატრონოდ დაეგდოთ,

შაგრამ ყრმა ოიდიპოსი მწყემსმა იპოვა და სიკვდილს გადაარჩინა. შემდეგ, როცა სრულწლოვანი შეიქმნა, მოკლა თავისი მამა, რომელსაც არ იცნობდა, დაბრუნდა თებეს, ქალაქი სფინქსისაგან გაათავისუფლა და სამაგიეროდ—მისი დედის—იოკასტე დედოფლის ხელი მიიღო. მაგრამ დროისა და ჟამის ვითარებაში ბოროტმოქმედებას ფარდა აეხდება. ოიდიპოსის შეცდომილებანი თანდათანობით აშკარავდებიან, თავზარდაცემული ცოლი—ამავე დროს დედა—თავს იკლავს, ოიდიპოსი კი სხვა ქალს—ევრიგანიას ირთავს, მის ხელში ეყოლება ორი ვაჟი—ეტეოკლე და პოლინიკე. და ორი ქალი, ანტიგონე და ისმენე. ამრიგად, ოიდიპოსი, მიუხედავად ესოდენი ცოდვებისა, ჯერჯერობით დაუსჯელი რჩება, ხოლო შემდგომ მოხუცების ჟამს თავს დაატყდება ენით წარმოუთქმელი უბედურება. მას თვალებს სთხრიან, შვილები გამოსწირავენ სამეფო ტახტს და ბოლოს შეურაცხყოფენ კიდეც. უაღრესად აღშფოთებული ოიდიპოსი შეაჩვენებს, მათ, ისინი ასტეხენ შფოთსა და დავას—ჩაღდება ძმათა შორის ომი და ორივე, ერთი მეორისაგან განგმირული, მკვდარი ეცემა.

ასეა გადმოცემული ეპოსში თქმულება ოიდიპოსის შესახებ, ხოლო ესქილე მას შესამჩნევად ცვლის. უპირველეს ყოვლისა ესქილე უკუაგდებს ვერსიას მეორე ქორწინების შესახებ, რის გამოც ტრაგედია უფრო ღრმავდება, თვით ოიდიპოსს კეთილშობილება ემატება. და მართლაც საკუთარი დედის ცოლად შერთვა და მამის მოკვლა ხომ ისეთ პირობებში მოხდა, რომ მან არაფერი არ იცოდა მათი ვინაობის შესახებ, ამის გამო ეს შეცოდებანი უკვე უნებლიე დანაშაულია, მაშინ, როცა ეპიკურ ნაწარმოებში, სადაც ოიდიპოსის მეორედ ქორწინებაა გამოყვანილი, იგი რაღაც უბუნებო და მახინჯ არსებას მოგვაგონებს. მეორე მხრივ, ეპოსში ოიდიპოსის შვილები მისი კანონიერი შვილებია, კანონიერი ქორწინებისაგან შეძენილი, ესქილეს კი ისინი ოიდიპოსისა და მისი დედის შვილებად გამოჰყავს ე. ი. სხვანაირად რომ ვთქვათ ისინი დაბადებით ცოდვილნი არიან და ამიტომ დაბადებითვე შეჩვენებულნი და განწირულნი არიან, ბედმა მათ მშობლებზე უარესი ხვედრი განუმზადა. ერთი სიტყვით, ლაბდაკიდების გვარს, დაწყებული ლაიოსიდან, რომელმაც თავისი ბავშვი გაიმეტა, კისერზე დიდი ცოდვა აწევს, საჭიროა მისი გამოსყიდვა, რაც თავის მხრივ კატასტროფას იწვევს.

ასეთნაირად შეცვლილი სახით გადმოგვცემს ესქილე თავის ტრაგედიებში ლაბდაკიდის მოდგმის განადგურების ამბავს.

პიესა „ლაიოსის“ ნაწყვეტების მიხედვით მისი შინაარსი შეეხება ლაიოსის სიკვდილს, ოიდიპოსის მოსვლას თებეს, მის გამეფებასა და, ბოლოს, დედასთან დაქორწინების აბდასს. რა თქმა უნდა არც ოიდიპოსმა და არც მისმა დედამ ამის შესახებ არაფერი იცოდნენ, ოიდიპოსმა არ იცოდა, რომ იოკასტე მისი დედა იყო და არც იოკასტეს ჰქონდა შეტყობილი, რომ ოიდიპოსი მისი ძეა.

შემდეგი პიესის „ოიდიპოსის“ შინაარსი უფრო მოკლე იყო, ვიდრე სოფოკლეს ამაეე სათაურით ცნობილი ტრაგედია. „ოიდიპოსში“ მოთხრობილი იყო არა მარტო ოიდიპოსის შესახებ, არამედ მის შვილთა შორის ჩამოვარდნილი განხეთქილების ამბავიც. პიესის მსელელობისა და მისი შინაარსის შესახებ ზოგადი წარმოდგენა შეიძლება ვიქონიოთ „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ პიესის ერთერთი საგუნდო სიმღერის მიხედვით. ამ სიმღერაში მოთხრობილია, რომ, როცა ოიდიპოსს ყოველივე შეუტყვია, თვალნი დაუთხრია, შემდეგ შვილებს მისთვის მეფობა ჩამოურთმევიათ, ოიდიპოსს შეუჩვენებია შვილები და უწინასწარმეტყველებია, რომ ისინი ერთი-მეორის წინააღმდეგ იარაღით ხელში აღსდგებიან. ასეთი უნდა ყოფილიყო ტეტრალოგიის ტრაგედიის ერთი ნაწილი. მეორეში კი, ალბათ, გადმოცემული იქნებოდა ძმების დავა, ეტეოკლეს მიერ პოლინიკეს განდევნა და ამ უკანასკნელის მუქარა, რომ იგი თავისი სიმამრის, არგოსელთა ბატონის ადრასტეს, დახმარებით სამეფო ტახტს კვლავ დაიბრუნებს. პოლინიკე ასრულებს თავის მუქარას და პიესაში „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ ჩვენ თვალწინ იშლება ქრონიკის უკანასკნელი სისხლიანი აქტი. ლაბდაკიდთა უბედური გვარის პირველი წარმომადგენლები უკვე აღარ არიან. ლაიოსმაც, ოიდიპოსმაც და იოკასტემ თავიანთი შეცოდებანი საკუთარი წამებითა და სიკვდილით გამოისყიდეს. მაგრამ დარჩა კიდევ ახალი თაობა, ოიდიპოსის ძენი, რომლებიც მამამ შეაჩვენა, და ბედისწერა მათაც უმზადებს შესაფერ სასჯელს მათგან ჩადენილ საქმეთა და თანდაყოლილი ცოდვის გამო. ტრაგედიის მოქმედება სწარმოებს თებეს, რომელიც ალყაშემორტყმულია პოლინიკეს მიერ, იმ ადგილას, სადაც მიმდინარეობდა ოიდიპოსის ცოდვით აღსავსე ცხოვრება, რასაც შედეგად მისი დაღუპვა მოჰყვა. მის ნაცვლად მეფობს ძე მისი ეტეოკლე. მაგრამ ცუდად იწყება მისი მეფობა: მტერი შემოსეულია თებეს სამეფოს და თვით ქალაქს განადგურებას უქადის. ამისდა მიუხედავად ჯაბუკი მეფე მაინც არ ეცემა სულით, იგი თავს ძლიერად გრძნობს და სჯერა, რომ სძლევს მტერს, თუმცა მამამ შეაჩვენა იგი. ტრაგედია იწყება ეტეოკლეს სიტყვით; იგი მიმართავს გუნდს, რომელიც მტრის

შემოსევით დამფრთხალი და შეშინებული ქალებისაგან შედგება, თამამად დგას ეტეოკლე, მტკიცედ გაისმის იმის ხმა, ხალო გუნდი-გონების თვალით ხედავს თებეს დამხობის მოსალოდნელ საშინელ სურათს. ამას ხომ შედეგად მოჰყვება ქალების დატყვევება და მათი მხეცებად გახდომა. ჯერ კიდევ არ დასრულებულა გუნდის ეს სევდიანი სიმღერა რომ გუნდის მეთაური ამჩნევს, რომ ერთი მხრიდან ახლოვდება შიკრიკი, ხოლო მეორე მხრიდან მეფე. გუნდი სწყვეტს სიმღერას და სამოქმედო ასპარეზს მეფესა და მის შიკრიკს უთმობს. ამ საუბარით, დიალოგით იწყება პიესის ცენტრალური და შეიძლება ითქვას ტრაგედიის საუკეთესო ნაწილი, რომელიც ესქილემ ესოდენი პლასტიკურობითა და სილამაზით შეასრულა. შიკრიკი შვიდ სიტყვაში თანამიმდევრობით აგვიწერს შვიდ არგოსელ მთავარს, რომლებიც თავისი რაზმებით თებეს შვიდსავე კარებთან დაბანაკებულან. შიკრიკის ყოველ სიტყვას ეტეოკლე შესაფერისად უპასუხებს, ყოველ დასახელებულ არგოსელ მთავარის წინააღმდეგ იგი შესაფერ თებელ გმირს ასახელებს, შიკრიკის ნაამბობი თავისებური ეპიკური ობიექტურობის ხასიათს ატარებს, როგორც ეს სამხედრო მოხსენებას შეეფერება,—ხოლო ეტეოკლეს სიტყვა სულ სხვაგვარია. ყოველ მის წინადადებაში გასაოცარის სიცხადით ჩანს მეფის ვაჟკაცური და ყოველმხრივ სრული ბუნება. არგოსელ მთავართა საზარი სახე არ აკრთობს მას. სიტყვა მისი გასაოცრად მშვიდია, კილო მბრძანებლური, პირდაპირი, იგი კილოა იმ კაცისა, რომელიც არავითარი საფრთხის წინაშე არ შედრკება. იგი სიძლიერისა და ვაჟკაცობის განსახიერებაა. ეს თვისება განსაკუთრებულის სიცხადით აშკარავდება მაშინ, როცა ირკვევა, რომ არგოსელების მხრიდან მეშვიდედ გამოდის მისი საკუთარი ძმა პოლინიკე. რომელმაც მოასხა არგოსელი ჯარი თებეს. ეტეოკლეს ერთი წუთით აგონდება ძმა-მის შეჩვენება და მისი წინასწარმეტყველება ძმათა შორის განხეთქილებისა და ომის შესახებ. მაგრამ იგი მსწრაფლ ართმევს თავს მოგონებას და მტკიცედ გადასწყვეტს, რომ თავისი ძმის წინააღმდეგ თვითვე გაილაშქროს; მას უკვე აღარა ჰყავს ძმა, იგი მტერია და ამ სამშობლოს მტერთან შესაბრძოლებლად მიიღტვის იგი. ამ ამბებით შეშფოთებულია გუნდი, მას აძრწუნებს მარტოოდენ ფიქრიც კი მოსალოდნელი უბედურების შესახებ. სიმღერაში, რომელსაც გუნდი ეტეოკლეს წასვლისთანავე იწყებს, იგი თანდათანობით თვალწინ ისახავს შემაძრწუნებელ სურათს იმ საშინელებათა, რომლებიც ეწვია ლაბდაკიდის მოდგმას. ზღვის ტალღების მსგავსად ერთი მეორეს ეხვირთებოდენ საშინელებანი, და, აი, ახლა

მოახლოვდა უკანასკნელი ძლიერი ტალღა ღმერთთა და მამის შიერ შეჩვენებულ ძმათა შორის ბრძოლის სახით.

ამრიგად, ლაბდაკიდთა მაგალითი ადასტურებს ერთ გარემოებას: ადამიანის ცხოვრებაში არა არის რა მ ტ კ ი ც ე, - უ რ უ ყ ვ ე ვ ი არაფერი არ ხდება ქვეყნად ღვთაების სურვილის მონაწილების გარეშე, და თითქოს ამ დებულების დასადასტურებლად სცენაზე გამოჩნდება შიკრიკი, რომელსაც მოაქვს სასიხარულო, მაგრამ ამასთანავე სამწუხარო ამბავი. გარემოცვა უკუგდებულია, იძლია მტერი (არგოსელები), მაგრამ სამაგიეროდ ეტეოკლე და პოლინიკე ერთიმეორის მახვილით განგმირულნი დაეცნენ. გუნდი თავზარდაცემულია, იგი დასტირის ოიდიპოსის ორივე შვილს, ამ გოდებაში მონაწილეობენ დახოცილთა დები—ანტიგონე და ისმენე, რომელთა გლოვა გადმოცემულია გულწრფელს, მწუხარებით აღსავსე სიმღერაში, ისინი გამოთქვამენ სურვილს შესაფერი პატივით დამარხონ განსვენებულნი. ასე თავდება ტრაგედია, რომელსაც არისტოფანე თავის კომედიაში „ბაყაყები“ არესით აღსავსე „ბრძოლის სულის მატარებელ პიესას“ უწოდებს და ცოტა ქვევით ამბობს: „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“—ისეთი პიესაა, რომელიც ყოველ მსმენელს მებრძოლად გარდაქმნისო“.

შევეცადოთ პიესის „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ კომპოზიციის განხილვა და გამოვარკვიოთ, რა სიახლეა შეტანილი ამ დრამაში „მაველდრებლებთან“ შედარებით. რაც შეეხება თვით პიესის გამართვას, უწინარეს ყოვლისა ყურადღებას იპყრობს განსაცვიფრებელი სიმეტრიულობა და მისი ცალკე ნაწილების სწორი განლაგება. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით მკაფიოდ შიკრიკის შვიდი სიტყვისა და მეფის საპასუხო სიტყვათა გამართვის ხერხში. მეორე მხრივ, ამ სიტყვათა სიდიდის გამო (იგი შეიცავს დაახლოებით 350 სტრიქონს ე. ი. ტრაგედიის მესამედს), მოქმედება წყდება და ადგილი აქვს თავისებურ ეპიკურ ამბავს—ეპიკურ თხრობას apangelia-ს, როგორც ამას არისტოფანეც აღნიშნავს, და არა drâma-ს ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. ეს გარეშეება მეტად საყურადღებოა და საინტერესო, ვინაიდან იგი გვიჩვენებს, რომ ესქილე ჯერ კიდევ ვერ მისწვდა დიალოგის ს ა ი დ უ მ ლ ო ე ბ ა ს: იგი ჯერ კიდევ ვერ ქმნის მოქმედებას. საერთოდ კი მეფისა და შიკრიკის დიალოგი უნებლიედ მოგვაგონებს ესქილეს თანამედროვე პოეტ ბაკქილიდეს ერთერთ ოდას, რომელსაც ერქვა „თეზეი“. ამ საწარმოებში მოთხრობილია იმ გმირის თავგადასავალი, რომელიც უახლოვდება ათენს, იგი წარმოადგენს დიალოგს ათენის მეფის ეგეოსისა და აოენელ მოქალა-

ქეთა გუნდს შორის. თავისი ფორმით იგი შემდეგი დროის დითირამბია და მოქმედებას არ შეიცავს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დაწერილია დიალოგის ფორმით, რომელშიაც ეტეოკლეს და შიკრიკის დიალოგის მსგავსად, თხრობა სჭარბობს, თუმცა არა ისეთი მკვეთრი და გამართული, როგორიც ესქილეს მოეპოება; და არც ისე არიან დასურათებული მასში მონაწილე მომქმედი პირნი.

ამრიგად, ტრაგედიაში „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ ჯერ კიდევ არ არის ნამდვილი დიალოგი—ნამდვილი მოქმედება, თუმცა მეორე მხრივ, თუ წინათ „სპარსელებში“ სიმღერა სჭარბობდა, აქ უკვე „თხრობას“ უჭირავს პირველი ადგილი. მართალია, ესქილემ გუნდის „სიმღერა“ შეასუსტა და უპირატესობა მსახიობებს მიანიჭა, მაგრამ გუნდი მაინც უბრალო მაყურებლის როლში არ დაუტოვებია. იგი წინანდებურად მონაწილეობს პიესის მსვლელობაში და წინანდებურად დიდი მნიშვნელობა ეხიჭება განსაკუთრებით ტრაგედიის პირველ ნაწილში, სადაც, იგი საკუთარ სიმღერებსაც ასრულებს და ეტეოკლესაც ესაუბრება. ეს საუბარი, მსგავსად პიესის ცენტრში მოქცეულ გუნდის ვედრებისა (მაშინ, როცა იგი ცდილობს მეფე თავის ძმასთან ბრძოლას მოარიდოს), წარმოადგენს დრამის საუკეთესო ნაწილს: იგი უაღრესად დრამატულია და ხელს უწყობს ტრაგედიის პათეტიკური ტონის გაძლიერებას და, ასე ვთქვათ, პიესის ძირითად აზრს წარმოაჩენს. ტრაგედიის ძირითადი აზრი, სახელდობრ ორმაგი შეჩვენების საშინელი ძალის შესახებ, რაც ერთი მხრით შთამომავლობით არის გადმოსული და მეორე მხრით—თვითონ მათ მიერ ჩადენილ იმ ცოდვათა შედეგია, რომლებიც კისრად აწევს ოიდიპოსის შვილებს,—წითელი ზოლივით მისდევს მთელ პიესას და აღინიშნება ხოლმე იმ კონტრასტით, რომელიც არსებობს გუნდის შიშსა, მღელვარებასა და მეფის გარეგან იმშვიდეს შორის. ეს თავისებური კონფლიქტი გუნდისა და ეტეოკლეს განცდებისა მშვენივრად ისახება გუნდის სიმღერათა საშუალებით, იგი მხოლოდ მეფის სიკვდილში ჰპოებს გამოსავალს და მით გვიდასტურებს კიდეც, რომ მოქალაქეთა შავბნელი წინათგრძნობანი საესებით საფუძვლიანი იყო.

ამგვარად, პიესას „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ ახასიათებს „სპარსელების“ მსგავსი გრძნობათა გრადაცია, ხოლო ამ შემთხვევაში ეს თანდათანობითი გადასვლა უფრო სისტემატურად წარმოებს და ამის გამო უფრო მეტად დამაჯერებელი ხდება. ჩვენ მიერ გარჩეულ პიესაში განსაკუთრებულად შესამჩნევია ესქილეს დახელოვნება, რომლითაც მას შეჰყავს მაყურებელი შიშისა და წინათგრძნობის

შძიმე ატმოსფეროში, და იმდროინდელი ბერძენი, ალბათ, მისდა უნებურად შერიგებოდა იმ აზრს, რომ არსებობს რაღაც მიუღწეველი უმაღლესი ძალა, რომელიც განაგებს ყველასა და ყოველივეს.

ნათქვამიდან ჩანს, რომ „შვიდთა ლაშრობა თებეს“ ერთი მხრით მით ხასიათდება, რომ მასში პირველი ადგილი დ ი ა ლ ო გ ს ა აქვს დათმობილი, და მეორე მხრით მით, რომ ს ი მ ღ ე რ ა თ ა შესუსტება გუნდის როლს სრულიადაც არ ამცირებს.

რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ მსახიობთა გამოყენების საკითხსაც.

როგორც ვნახეთ—„მაცედრებელნი“ და „სპარსელნი“ იწყება გუნდის გ ა მ ო ს ვ ლ ი თ. აქ კი ასე არ არის. ჩვენ აქ ნამდვილ „პროლოგს“ ვხედავთ, იგი შესრულებულია იამბიკური ტრიმეტრით და ნამდვილ „სიტყვას“ წარმოადგენს, რომელსაც წარმოთქვამს ეტეოკლე და მით ტრაგედიის დაწყებას გვაცნობებს. მის სიტყვას უშუალოდ მოსდევს შიკრიკის მოხსენება, შემდეგ ორივე. მსახიობი სცენიდან გადის და იწყება გუნდის პ ა რ ო დ ი. ერთხელვე გამოსული მსახიობი უძრავად კი არ დგას „მაცედრებლების“ მსგავსად; მსახიობებს თავის მხრებზე გადააქვთ მოქმედების სიმძიმე და მუდმივ ერთი-შეორეზე გავლენას ახდენენ, ამასთანავე მათ ზოგჯერ გუნდის მეთაური—კ ო რ ი ფ ე ი ც უერთდება ხოლმე. მაგრამ მეორე მხრით ამ პიესაში მარტოოდენ ო რ ი მსახიობია, ერთი ეტეოკლესა და ანტიგონეს როლს ასრულებს, მეორე კი შიკრიკისა და გზირის როლს, მხოლოდ პიესის დასასრულს, როცა ისმენე გამოდის, გუნდის გარდა სცენაზე სამი მსახიობია. მ-გრამ სულ ორიოდე სიტყვისთვის, რომელთაც ისმენე წარმოთქვამს, განსაკუთრებული მსახიობი არ იქნებოდა საჭირო; ამიტომ საფიქრებელია, რომ ისმენეს პატარა როლს გუნდის რომელიმე მონაწილე ასრულებდა. ყოველ შემთხვევაში, მესამე პირის ესოდენ მინიმალური გამოყენებითაც კი ესქილემ ნაბიჯი წარსდგა წინ და დაშორდა ძველ ტრადიციებს. მართალია, მან საესებით ვერ უკუაგდო იგი, მაგრამ საკმაო სიძლიერით შეარყია ძველი ტრადიცია, რომელმაც ამის გამო თავისი წინანდელი მნიშვნელობა უკვე დაკარგა.

ამრიგად, ტრაგედიაში „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ მსახიობებს გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვთ ვიდრე „სპარსელებსა“ და „მაცედრებლებში“. იგი ამ მხრივ მათზე გაცილებით მაღლა დგას და წარმოადგენს ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს ესქილეს ქმნილებათა იმ უმაღლესი ფორმებისადმი, რომელთაც ვპოულობთ მის ტრილოგიაში „ორესტეია“.

4. „მიჯაჭვული პრომეთე“.

25. ხოლო ვიდრე ამ უკანასკნელს („ორესტეიას“) შევეხებოდეთ, წინასწარ უნდა განვიხილოთ ესქილეს კიდევ ერთი ტრაგედია, სახელდობრ—„მიჯაჭვული პრომეთე“. ამ პიესის დადგმის წელი ცნობილი არ არის, მაგრამ მისი სტრუქტურა გვაფიქრებინებს, რომ იგი დაწერილი უნდა იყოს „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“-ზე ადრე, ყოველ შემთხვევაში „სპარსელების“ წინ მაინც; ამასვე ადასტურებს პიესის სტილი, რომელიც „ორესტეიას“ სტილს უახლოვდება და აგრეთვე ის გარემოება, რომ მასში მოიპოვება მონოდია, რომ არაფერი ვთქვათ უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული დიალოგური ხასიათის პროლოგის შესახებ.

იმ მცირე შენიშვნიდან, რომელიც cod. Mediceus-შია მოთავსებული, ჩვენ ვტყობილობთ ჯერ ერთი იმას, რომ ესქილეს შემდეგ პრომეთეს ლეგენდა არ დაუმუშავებიათ არც სოფოკლესა და არც ევრიპიდეს. მხოლოდ ესქილემ გადაიტანა სცენაზე ეს გრანდიოზული საგა, რომლის შინაარსი გადმოგვცემს, თუ როგორ გადადგა კაცობრიობამ პირველი ნაბიჯი ცივილიზაციისაკენ და რაოდენი დაბრკოლება გადაეღობა მას ამ გზაზე. ესქილემ გამოიყენა მოთხრობა პრომეთეს შესახებ, რომელიც მოთავსებულია ჰესიოდეს „თეოგონიაში“. იქ ნათქვამია, რომ პრომეთეს შეებრალა ადამიანები, რომლებიც მეტად უმწეო მდგომარეობაში იყვნენ, ღმერთებს ცეცხლი მოსტაცა და ადამიანებს გადასცა იგი. გარდა ამისა ადამიანებს კიდევ სხვა მრავალი რამ უწყალობა და მით ღმერთები მეტად გააღიზიანა. მაგრამ ადამიანებისათვის ბოძებულმა სიკეთემ მათ ბედნიერება მაინც ვერ მოუპოვა, თვით პრომეთე კი, ადამიანებისადმი ესოდენი პატივისცემისათვის, ზევსმა კლდეს მიაჯაჭვა და ზედ არწივი მიუშვა, რომელიც მას გულღვიძლს უკორტნიდა. ასეთი იყო მითი პრომეთეს შესახებ, ხოლო ტრაგიკოსმა იგი შესამჩნევად შეცვალა და მთელ ლეგენდას გრანდიოზულობა და სიღრმე მიანიჭა.

ტრაგედიის მოქმედება წარმოებს ქვეყნის დასავალს, რომელიც ბერძნების წარმოდგენით, სკვითების უდაბნოში მდებარეობს, იქ არც ხალხია, არც რაიმე სიცოცხლის ნიშანწყალი. ჩვენ წინ პრომეთეა, იგი მოუყვანია ჰეფესტეს, ძლიერებასა და ძალადობას, რომ ზევსის ბრძანება შეასრულონ. ძლიერება საუბარში არ მონაწილეობს; იგი, ასე ვთქვათ, წარმოიდგინება მხოლოდ, რადგან ძალადობა ხომ ამავე დროს ძლიერებასაც შეიცავს. ამრიგად, პიესა ორი პიროვნების—ორი მსახიობის დიალოგით იწყება. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ

შესამე პირი არ იყო პრომეთე, რათგან საკმარისია გავიხსენოთ მისი მიჯაჭვის სცენა და ჩვენთვის აშკარა გახდება, რომ ამ სცენის დროს პრომეთეს როლს ტიკინა ასრულებდა[1]. შემდეგ კი, პიესის მსვლელობის დროს, პრომეთეს როლის შემსრულებელი მსახიობა იმ კლდის უკან იყო ამოფარებული, რომელზედაც მიჯაჭვული იყო ტიკინა და იქიდან ამბობდა იგი მონოლოგს და მონაწილობას ღებულობდა დიალოგში.

მაშასადამე. ტრაგედიის პირველი სცენა იწყება ჰეფესტეს და ძალადობის გამოსვლით, რომლებიც პროლოგს ასრულებენ. ჰეფესტე მერყეობას იჩენს, ძალადობა, ზევსის ბრძანებათა ერთგული დამცველი, ურჩევს მას დაუყონებლივ მიაჯაჭვოს პრომეთე კლდეზე. მისი შეხედულებით პრომეთე ხომ ბოროტმოქმედია, და ამიტომ ზედმეტია მისდამი სიბრალული: მან გაბედა და ღმერთების უზენაეს მეფის ხელისუფლებას „ადამიანებისადმი სიყვარული" ამჯობინა. ხოლო ჰეფესტე სხვარიგ მსჯელობს. მას ებრალება პრომეთე, მასზე დაკისრებულ მოვალეობას უგულოდ ასრულებს და ედავება ძალადობას, რომელიც მას ზევსის ძლიერებას მოაგონებს ხოლმე და ზოგჯერ დასცინის კიდეც მის გულჩვილობას.

მაგრამ, აი, პრომეთე მიჯაჭვულია, ჯალათები გადიან და ისმარტოდ-მარტო რჩება. თავდაპირველად მას სასოწარკვეთილება შეიპყრობს და იგი თავის უბედობას შესჩივის ცას, ქვეყანასა და ცის მნათობთ. მისი ჩივილი არ რჩება უშედეგოდ, აი, მოჩანს ფრთებიანი ეტლი. შიგ მოთავსებულია გუნდი, რომელიც შედგება ნიმფებისაგან—ისინი ოკეანიდებია. გუნდი თანაუგრძნობს პრომეთეს, მაგრამ ოკეანიდებმა არ იციან, თუ რამ გამოიწვია ღმერთთა მეუფის ესოდენი სიმკაცრე, მათი თხოვნით პრომეთე მოუთხრობს ყოველივეს. მისი სიტყვები მოქმედებს ოკეანიდებზე, ისინი გამოთქვამენ მწუხარებას და, როგორც ნამდვილ მეგობრებს შეეფერება, ზრუნავენ მის ბედილბალზე. ამავე დროს მოქმედების ადგილას ფასკუნჯით მოფრინდება პრომეთეს ძველი მეგობარი ოკეანე, მამა ოკეანიდებისა. ვიდრე იგი ესალმება მას, გუნდი ეტლიდან გადმოდის, ორქესტრაში შედის და იქ რჩება მოქმედების დასრულებამდე. ოკეანე ურჩევს პრომეთეს შკუა მოიხმაროს და ზევსს დამორჩილდეს, პრომეთე კი ოკეანეს რჩევას არ შეისმენს, მისი უდრეკი სული როდია ჩვეული მორჩილე-

[1]) იხ. Hermann, Aeschyli tragoediae. II, 55. Weil, Etudes sur le drame antique 254. Navarre, De l'hypothèse d'uń manequin dans le Promethée enchainé d' Eschyle (=Revue d. Et. anc. 1901, 105—114).

ბას; იგი მზადაა აიტანოს ყოველგვარი ტანჯვა-წვალება, ზევსს კი არას დაუთმობს. ფასკუნჯს მოჰყავს ოკეანე, პრომეთე რამდენსამე ხანს სდუმს, ოკეანიდების გუნდი მშვენიერ სიმღერაში გადმოგვცემს საკუთარსა და ქვეყნად მცხოვრებთა დარდს იმ ტანჯვათა გამო, რომლებიც მიაყენა პრომეთეს სასტიკმა ზევსმა. ხოლო პრომეთე კვლავ არღვევს სიჩუმეს. მის თვალწინ ისახება ადამიანების საკეთილდღეოდ გაწეული სამსახური, და იგი მოუთხრობს მის შესახებ ოკიანიდებს, რომლებიც ყურადღებით ისმენენ მის ნაამბობს. პრომეთეს მონოლოგში მოთხრობილია, თუ როგორ გარდიქმნენ ადამიანები მხეცების მაგვარ ქმნილებათაგან მოაზროვნე არსებებად. მისი ლონისძიებათა საშუალებით ადამიანები ჩამოშორდენ პირველყოფილ ცხოვრებას; მათ აღეძრათ მისწრაფებანი და დიდი მიზნები—ერთი სიტყვით მხოლოდ პრომეთეს წყალობით დაებადა ადამიანებს სულიერი საწყისი—სულიერი მოთხოვნილებანი. ამ მონოლოგის შემდეგ გუნდი საბოლოოდ ემხრობა პრომეთეს, რადგან მან სხვებისთვის ესოდენი ტანჯვა აიტანა. გუნდი სწუხს, რომ ხსნა არსად არის, მაგრამ, როგორც ირკვევა, პრომეთეს მოეპოვება თურმე თავის გადარჩენის საშუალება, მას ისეთი საიდუმლოება სცოდნია, რომელიც მის მეტმა არავინ უწყის. მას შეტყობილი აქვს, რომ თვით ზევსიც კი, მიუხედავად იმ ძლიერებისა და ძალაუფლებისა, რომელიც მას გააჩნია—თავს ვერ დააღწევს ბედისწერას, თუ კი ერთი საქმე მოხდება, რომლის შესახებ პრომეთე ჯერ არაფერს ამბობს. გუნდი არ გამოჰკითხავს მას ამ საიდუმლოებას, მას მხოლოდ ებრალება იგი, უმძიმს პრომეთეს ტანჯვის ცქერა, რომელიც მას ძლიერმა ზევსმა მიაყენა.

მაგრამ, აი, იწყება ტრაგედიის მნიშვნელოვანი მომენტი სცენაზე გამოდის იო, რომელსაც ეკვით შეპყრობილი ჰერა სდევნის. იგი ერთი ქვეყნიდან მეორეში დაეხეტება, მაგრამ ვერსად მოსვენებას ვერ პოულობს, ბოლოს სკვითების მხარეს მიაღწევს და იმ ადგილს მოდის, სადაც მიჯაჭვულია პრომეთე. ზევსის სიყვარულის მსხვერპლი ერთი მხრით და მეორე მხრით მისი სიმძულვარის მსხვერპლი პირისპირ შეეყარნენ ერთი-მეორეს, იო გაიგებს მის ვინაობას, მან იცის, რომ პრომეთეს წინასწარმეტყველების უნარი აქვს და გამოჰკითხავს, თუ სად და როდის მოელება ბოლო მის ლტოლვას ან როდის ეღირსება იგი დანაპირებ მშვიდობას. და, აი, პრომეთე იწყებს წინასწარმეტყველებას, რომლის მიხედვით ჩანს, რომ იოს კიდევ მრავალი ტანჯვა-ვაება და ხეტიალი ელის. სასოწარკვეთილებით შეპყრობილი იო სიკვდილს მოუხმობს. მაგრამ პრო-

მეთე ამშვიდებს მას და ეუბნება, რომ მისი საკუთარი ტანჯვა გაცილებით უფრო მძიმეა, რადგან მას—ღმერთს—არ შეუძლია სიკვდილი და მარად უნდა ეწვამოს. თუმცა პრომეთესაც აქვს ხსნის იმედი, მოვა დრო, ზევსი შეირთავს ქალს, მის ეყოლება ძე, რომელიც გამოსწირავს მას ძალაუფლებას, ისევე როგორც ოდესღაც თვით ზევსმა წაართვა ტახტი კრონოსს. ეს აზრი განსაკუთრებულის სიცხადით ევლინება პრომეთეს და მას მეტ ენერგიასა და ძალას უმატებს. პრომეთე უკვე აღარ უფრთხის ტანჯვას, იგი მისთვის აღარ არსებობს, მან იცის, რომ მტერი მასზეა დამოკიდებული, მან ისიც კი იცის, რომ დადგება მოსვენების ჟამი იოსთვისაც და რომ ერთი მისი შთამომავალთაგანი—სახელდობრ ჰერკულესი განათავისუფლებს მას ბორკილებისაგან. პრომეთეს ჯერ არც კი მოუსრულებია წინასწარმეტყველება, რომ იოს კვლავ სიგიჟე მოუვლის და იგი გარბის ორქესტრიდან. იოს ნახვა, რომლისგანაც მისი მხსნელი უნდა წარმოიშვას და ამრიგად თავისი მოსალოდნელი განთავისუფლების განჭვრეტა საუკუნეთა სივრცეში სავსებით ააღორძინებს მის ძალებს; მას აღაფრთოვანებს იმის შეგნება, რომ ზევსის ბედ-ილბალი ახლა უკვე ვის ხელშია, რადგან მის მეტმა არავინ იცის, თუ რომელ ქალთან ქორწინება განუმზადებს აღსასრულს ღმერთთა მეუფეს. ახლა იგი ემუქრება კიდეც თავის მტერს, წინასწარ ნეტარებს ზევსის მოსალოდნელი დამხობის გამო. გუნდი თრთის პრომეთეს გულისათვის და ცდილობს როგორმე შეაჩეროს იგი, მაგრამ ფუჭია გუნდის მუდარა. პრომეთეს ნათქვამი აღწევს ღმერთთა მეუფის ყურამდის. სცენაზე გამოდის მისი გზირი ჰერმესი და მოითხოვს პრომეთესაგან საიდუმლოების გამომჟღავნებას. მაგრამ მისი სიტყვები და მუქარა ფუჭია. დაცინვითა და ირონიით უპასუხებს იგი ჰერმესის სიტყვებს, რომლებსაც ეს მეტიჩარა წარმოთქვამს. პრომეთე მეტად კმაყოფილია, რომ თავისი მტრების შეძრწუნებას ხედავს, ახლა იგი უკარნახებს მათ თავის პირობებს, რაც შენდეგში მდგომარეობს. საიდუმლოება მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება გამომჟღავნებული, თუ ზევსი მას ბორკილებს აჰყრის. რაკი ჰერმესი ხედავს, რომ არაფერი არ მოქმედებს პრომეთეზე, უცხადებს მას, რომ, თუ ზევსს არ დაემორჩილება, მას ჯერ ქვესკნელში ჩააგდებენ, შემდეგ კვლავ ქვეყანაზე ამოიყვანენ, მიჯაჭვავენ კლდეზე და ზედ არწივს მიუშვებენ, რომელიც მას გულღვიძლს დაუკორტნის. ჰერმესის სიტყვებით დაშინებული გუნდი ურჩევს პრომეთეს დაუყონებლივ დამორჩილდეს, ხოლო პრომეთე თამამად და უშიშრად იწვევს მას ბრძოლისაკენ. იგი მზად არის აიტანოს ყოველივე. ჰერმესი ხედავს

პრომეთეს ჯიუტობას და კარგად იცის, რომ ამას შედეგად მოჰყვება ის, რომ ზევსი მუქარას უთუოდ შეასრულებს, და აფრთხილებს გუნდს ამ ადგილს განშორდეს, რომ პრომეთესთან ერთად არ დაიღუპოს. ხოლო ოკეანიდები გმირულად უარყოფენ ჰერმესის რჩევას, ისინი ამჯობინებენ თავის მეგობართან ერთად დაიღუპონ და არ ულალატონ მას განსაცდელის ჟამს. ჰერმესი სიბრალულს გამოთქვამს ქალწულთა უბედური ხვედრის გამო და გადის სცენიდან, სრულდება ზევსის ძუქარა. გაისმის ჭექა-ქუხილი, დაჰკრაეს მეხი და პრომეთეს იმ კლდესთან ერთად, რომელზედაც იგი მიჯაჭვულია, შთანთქამს დედამიწის უფსკრული.

ტრაგედია „პრომეთე“, რომლის შესახებ ზემოთ გვქონდა საუბარი ესქილეს ამაეე სახელწოდებით ცნობილი სხვა ტრაგედიებისაგან იმით განსხვავდება, რომ მას წინ აქვს დართული სიტყვა მიჯაჭვული (desmôtês). ეს პიესა წარმოადგენდა ტრილოგიის პირველ ნაწილს, მისი გაგრძელება იყო „განთავისუფლებული პრომეთე“, (Promêtheus lyomenos), მასში გადმოცემული იყო იოს შთამომავალ ჰერაკლეს მიერ პრომეთეს განთავისუფლების ამბავი. ჰერაკლე ისრით განგმირავს არწივს, რომელიც პრომეთეს გულღვიძლს უკორტნიდა, ამით ბოლო ეღება მის ტანჯვას და ამავე დროს იწყება კიდეც მისი სასჯელისაგან განთავისუფლება. თუ „მიჯაჭვული პრომეთეს“ მოქმედებას ადგილი ჰქონდა სკვითთა ქვეყანაში, „განთავისუფლებული პრომეთე“-ს მოქმედება კავკასიაშია გადატანილი. პირველი პიესის გუნდი ოკეანიდებისაგან შედგებოდა, მეორეში კი გამოყვანილი არიან პრომეთეს ძმები—ტიტანები, რომლებსაც ზევსმა შეცოდება შეუნდო; ისინი მოვიდენ პრომეთესთან იმედის მისაცემად[1]. თუ როგორ შეცვალა ესქილემ დრამის სუჟეტი, ჩვენ არ ვიცით, მაგრამ ნაწყვეტებიდან ჩანს, რომ დიდიხნით ნანატრი მხსნელი ბოლოს მოევლინება, ეს მხსნელია იოს შთამომავალი ჰერაკლე. იგი სწორედ იმ დროს მოახლოვდება, როცა არწივი მოფრინდება.

---

[1]) ისე, როგორც პირველ ტრაგედიაში პრომეთე ოკეანიდებს მიმართავდა, იგი ახლაც მათ მიმართავს და ზევსის სამდურავს ეუბნება, ჩვენ მოგვეპოება ამ მონოლოგის ნაწილი, რომელიც თარგმნილია ციცერონის მიერ (Tusc. 2, 10, 23—25). იმის მიხედვით ჩვენ დაახლოებით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თუ როგორი ხასიათი ჰქონდა პრომეთეს საყვედურს და რას შეეხებოდა იგი. პრომეთე თავის სიტყვაში აგვიწერდა იმ წამებას, რომელიც მას არწივმა მიაყენა და საფიქრებელია, რომ, ისე როგორც პირველ ტრაგედიაში ოკანიდები და ოკეანე, აქაც ზევსთან შერიგებული ტიტანები ცდილობდენ პრომეთეს დამშვიდებას და სთხოვდენ, რომ მას გამოემჟღავნებინა ის საიდუმლოება, რომელიც ზევსს შეეხებოდა.

ჰერაკლე დამხმარედ აპოლონს იმხრობს და არწივს ისარს სტყორცნის, რომელიც არწივს განგმირავს. ამავე დროს პრომეთეს ბორკილები სცილდება, იგი თავისუფალია. „ჩემთან გადამტერებული მამის ძვირფასო ძეო“—ასე მიმართავს ტიტანი ჰერაკლეს და ისე, როგორც წინათ ოდესღაც მან იოს უწინასწარმეტყველა, მოუთხრობს მისი მომავალი ბედისა და ხეტიალის შესახებ. მაგრამ პრომეთე ჯერ არ არის სავსებით თავისუფალი. მართალია, მას, თანახმად ზევსის სურვილისა, ბორკილები აჰყარეს, მაგრამ ღმერთთა მეუფეს ხომ შეუძლია კვლავ შებორკოს იგი. ზევსი ხომ ჯერ ისევ მტერია პრომეთესი. საბოლოო შერიგებისათვის საჭიროა კიდევ ერთი რამ—„განთავისუფლებულმა პრომეთემ“ უნდა აუწყოს ზევსს ის საიდუმლოება, რომელიც მხოლოდ მან იცის და რომელზედაც დამოკიდებულია ზევსის კეთილდღეობა.

პრომეთეს თქმულების ეს უკანასკნელი მომენტი გადმოცემული იყო ტრაგედიაში „ცეცხლოსანი პრომეთე“, მაგრამ სამწუხაროდ ამ პიესიდან ჩვენამდე მარტოოდენ ორ უმნიშვნელო ნაწყვეტს მოუღწევია, რომელთა მიხედვით პიესის შინაარსის აღდგენა შეუძლებელია. ამ მიზეზის გამო ისევ ჰიპოთეზებს უნდა მივმართოთ, რომელთაგან ყველაზე სარწმუნოდ ჩანს ვესტფალის ჰიპოთეზი, (გადმოცემულია მის წერილში „Prometheus-Trilogie“: Prolegomena zu Aeschylus-Tragödien). ამ ჰიპოთეზის მიხედვით დაკარგული ტრაგედია ასეთი შინაარსისა უნდა ყოფილიყო: ჩვენ ვიცით, რომ ტრილოგიის პირველ ნაწილში პრომეთე გაკვრით ლაპარაკობს ზევსისათვის სახიფათო ქორწინების შესახებ და ამასთანავე უმატებს, რომ საქმის ვითარება იმის მეტმა არავინ იცის და რომ ის ამ საიდუმლოებას მხოლოდ მაშინ გამოამჟღავნებს, როცა მას ბორკილებს აჰყრიან; მაგრამ სავსებით საფუძვლიანი იქნება, თუ კი ვიფიქრებთ, რომ სწორედ ამ საიდუმლოების გამომჟღავნება შეადგენდა ტრაგედიის ცენტრს. ხოლო, მეორე მხრივ, ჩვენ პინდარედან ვიცით (Isthm. VII 26 შდრ.), რომ ზევსისათვის საფრთხეს წარმოადგენდა თეტიდთან ქორწინება, რაც მას განზრახული ჰქონია; ამ შეუღლებისაგან ზევსს შეეძინებოდა მასზე ძლიერი ძე, რომელიც წაართმევდა მას ძალაუფლებას. ზევსს შეუტყვია ეს და თეტიდი მოკედავ პელევისათვის მიუთხოვებია. ამას თუ შევადარებთ პრომეთეს ნათქვამს, მაშინ ცხადი გახდება, რომ პრომეთეს ზევსი გაუფრთხილებია, რომ თეტიდის შერთვაზე ხელი აეღო. ამ საიდუმლოების გამომჟღავნებით, რომელზედაც დამოკიდებული იყო ზევსის მომავალი ბედიღბალი, ღვთაების უწინდელი მტერი ახლა უკვე მის კეთილისმყოფად იქცევა,

შეურიგდება მას, სასჯელისაგან თავისუფლდება და სამსახურისათვის შესაფერისად დაჯილდოებული გამოდის. ეს ჯილდო ის იყო, რომ პრომეთე ღვთაებათა შორის ჩაირიცხა და ევმენიდების მსგავსად საკუთარ სალოცავს ღებულობს. ამრიგად, ძველი და ახალი ღვთაებანი გაერთიანდენ და წინანდელი შფოთისა და მტრობის ნაცვლად მათ შორის მშვიდობიანობა დამყარდა, და წინათ დევნილი ტიტანი ცეცხლოსან ღმერთად იქცა, ე. ი. მან აპოთეოზს მიაღწია.

რაკი დაახლოებით გამოვარკვიეთ პიესათა თანამიმდევრობისა და მათი საერთო შინაარსის საკითხი, ახლა შეგვიძლია „მიჯაჭვული პრომეთეს“ კომპოზიცია გავარჩიოთ. ერთი შეხედვით პიესა, რამდენადაც საჭმე მის სტრუქტურას შეეხება, მეტად არქაულია. მართლაც და, რა უნდა იყოს იმაზე უფრო უცნაური, რომ პრომეთე მთელი პიესის მსვლელობის დროს კლდესთან მიჯაჭვული დგას. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ გმირის უმოძრაობა თვით მითით იყო გამოწვეული. ესქილეს არ შეეძლო მიჯაჭვული ტიტანი თვალსაჩინო მომქმედ პირად გამოეყვანა. მას საშუალება ჰქონდა მითში რამდენიმე დეტალი შეეტანა და ამ გზით მისთვის მრავალფეროვნება მიენიჭებინა. რადგან თვით პრომეთეს არ ჰქონდა გარეგანი მოქმედების შესაძლებლობა, პოეტმა ეს უკანასკნელი სულიერი დრამით შეცვალა და გარეგანი მოქმედება მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს დააკისრა. ისინი აწარმოებენ პიესის მოქმედებას, პრომეთე კი მის შინაგან მამოძრავებელ საწყისს წარმოადგენს, რომლისგანაც დამოკიდებულია ტრაგედიის მსვლელობა. ამრიგად, თუმცა პრომეთე უშუალოდ არ მოქმედებს, მაგრამ მოქმედებაზე არაპირდაპირ ახდენს გაელენას და მოქმედებაც ვითარდება მისი შინაგანი „მეს“ უშუალო გაელენის ქვეშ. აი, ეს არის პიესის თავისებურება, იგი მიუხედავად გარეგანი უმოქმედობისა, ერთ ადგილას კი არ შემდგარა; პირიქით, მეორე ხარისხოვანი დეტალების განვითარების მეხებით წინ მიილტვის დასასრულისაკენ. ამის გამო მე ვერ დავეთანხმები ვეილს თითქოს „მოქმედება მიჯაჭვულია კლდეზე მთავარ მომქმედ პირთან ერთად“. იგი არ არის მიჯაჭვული, იგი წინ მიდის, თუმცა ისე კი არა, როგორც სხვა ტრაგედიებში, რადგან მოქმედება გამომდინარეობს თვით პრომეთესაგან, რომელიც მისი მთავარი მიზეზი, წყარო და საფუძველია.

რაკი მითის მოთხოვნილების მიხედვით პრომეთეს პიესაში მარტოოდენ თავისი სულით შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს, ამიტომ ტრაგედიის დანარჩენ პერსონაჟებს ფართო სამოქმედო ასპარეზი აქვთ. საკმარისია გავიხსენოთ მომქმედნი პირნი ჰეფესტე, ძალა

და ჰერმესი: ყოველი მათგანი დასრულებულ სახეს წარმოადგენს. ყველა ეს მომჭმედი პირნი პრომეთეს კ ო ნ ტ რ ა ს ტ ს წარმოადგენენ. და ამით მის პიროვნებას უფრო მეტის სიცხადით წარმოადგენენ, ამასთანავე მათ კონფლიქტი და ბრძოლა უხდებათ ერთი-მეორესთან და ზოგჯერ პრომეთესთანაც. მხოლოდ იოს ეპიზოდი წარმოადგენს ჩანართს, რომელიც უშუალოდ პიესის მოქმედებიდან არ გამომდინარეობს, მაგრამ, მეორე მხრივ, რომ არაფერი ვთქვათ იოს მკაფიოდ გამოსახულ ინდივიდუალურ თვისებათა შესახებ, ტრაგედიის ის ნაწილი, რომელსაც მასთან კავშირი აქვს, წარმოადგენს კ ვ ა ნ ძ ს იმ ტრილოგიისას, რომლის პირველი ა ქ ტ ი იყო „მიჯაჭვული პრომეთე“; კიდევ მეტი, იოს როლის მნიშვნელობა და მის ლირიკულ პარტიათა სილამაზე ცხადად გვიჩვენებს, თუ რაოდენის დახელოვნებით გამოიყენებს ხოლმე ესქილე მეორე მსახიობს. მან საშვებით გაათავისუფლა იგი მთავარი მომჭმედი პირის დამოკიდებულებისაგან და მას თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ ი მნიშვნელობა მიანიჭა.

ბოლოს, ის გარემოება, რომ საგუნდო პარტიებს მინიმალური როლი აქვს განკუთვნილი, რომ ისინი მეტად მცირეა და, ნაწილობრივ, მათი შინაარსიც მეტად უახლოვდება სოფოკლეს და ევრიპიდეს საგუნდო პარტიებს—ყოველივე ეს ადასტურებს, რომ ესქილეს ტრაგედია „მიჯაჭვული პრომეთე“ დაწერილი უნდა იყოს შედარებით გვიან, როცა იგი უკვე იმ ახალი მიმართულების გავლენის ქვეშ მოჰყვა, რომელიც სოფოკლემ შეიტანა დრამაში.

მაგრამ, ამ წვრილმანების გარდა, უნდა აღინიშნოს, რომ პროლოგი უფრო უკეთაა დამუშავებული და აგრეთვე გაუმჯობესებულია პიესის დეკორაციული მხარეც, და თვით ძ ი რ ი თ ა დ ი ი დ ე ა პიესისა გვიჩვენებს, რომ ესქილეს მსოფლმხედველობა შესამჩნევად შეიცვალა; ამ გარემოებას ადგილი არა აქვს პიესაში „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“, ხოლო „ორესტეიაში“ კი იგი უკვე აშკარად ჩანს.

„მიჯაჭვულ პრომეთე“-ს აზრი მეტად უცნაური ჩანს; დიდი მუშაობაა ჩატარებული მხოლოდ იმისათვის, რომ პიესაში დაფარული აზრი წარმოჩენილიყო და რომ ზევსის აქ მოცემული დახასიათება შეფარდებული და შეთანხმებული ყოფილიყო ესქილეს ჩვეულებრივ წარმოდგენებთან ზევსზე. ზევსი ესქილეს მიხედვით, ჩვეულებრივ, უალრესი გ ო ნ ი ე რ ე ბ ი ს, ს ა მ ა რ თ ლ ი ა ნ ო ბ ი ს და ს ი კ ე თ ი ს განსახიერებაა; მიუხედავად ამისა, ჩვენ მიერ განხილულ პიესაში იგი სასტიკი და უმადური ტირანის სახით გვეელინება. პრომეთეს, რომლის დახმარებით იგი გამეფდა ოლიმპოზე, სასტიკად სჯის იმის გამო, რომ მან გაბედა და მისი სურვილის წინააღმდეგ

ხალხში განათლება და ნამდვილი ცხოვრება შეიტანა. მაგრამ ესქილეს არ შეეძლო ღმერთთა მეუფე სხვაგვარად დაესახა, თუმცა ზევსის ასეთი განსახიერება სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება ჩვეულებრივ დადგენილ აზრს, რადგან იგი მხოლოდ ზევსის პირვანდელი სახეა. ქვეყანაზე ყველაფერი იცვლება, და ამის გამო იცვლება თვით ქვეყანაც. განვითარების პირველ ხანაში, როცა ზნეჩვეულებანი ესოდენ ტლანქი და უხეში იყო, რა თქმა უნდა, ცხოვრებაც ისეთი არ იყო, როგორიც დღესაა. უპირატესობა მაშინ ძალას ჰქონდა მინიჭებული და განვითარების, წინსვლის ყოველი ნაბიჯი მძიმე შრომასა და ტანჯვასთან იყო დაკავშირებული. ამიტომ, პრომეთე, რომელიც ადამიანის სულიერი ძალის გამომსახველია, ებრძვის ზევსს, როგორც ძველ შეხედულებათა მატარებელს, პირველყოფილი დროის ზევსი მოწყალე და კეთილი არ იქნებოდა; იგი სასტიკი, განუსჯელი და უხეში უნდა ყოფილიყო და იგი მხოლოდ ძლიერების გამოსახულებას წარმოადგენდა. ასეთი პრიმიტიული საბის ზევსს ეხედავთ ჩვენ „პრომეთეში", მაგრამ იგი ხომ ესქილეს ზევსი არ არის, იგი წინა-ისტორიული დროის ღვთაებაა, რომელსაც პოეტი თავის ტრაგედიაში გვისურათებს და ამიტომაც მას არაფერი აქვს საერთო იმ ზევსთან, რომელიც სამართლიანობისა და სიკეთის განსახიერებაა. ახალ დროსთან შეგუებისათვის საჭიროა, რომ თვით ზევსმაც შესაფერი ცვლილებანი განიცადოს; საჭიროა, ასე ვთქვათ, ერთგვარი ტრანსფორმაცია, ხოლო მეორე მხრივ კაცობრიობამ ტანჯვის ქარცეცხლი უნდა განვლოს და მხოლოდ მაშინ მიაღწევს იგი თავის სურვილისა და მისწრაფებათა გაკეთილშობილებას. მან უნდა შეაგნებინოს ღვთაებას სიახლის აუცილებლობა; იმ დრომდე კი, ვიდრე ეს არ მომხდარა, პრომეთე მიაინცდამაინც ბოროტმოქმედია, რომელიც უზენაესი ხელისუფლის წინააღმდეგ აღიმართება. მაგრამ, აი დადგა სასურველი დრო, ძველი შეხედულებანი უკუგდებულია, ძალა სამართლიანობას უთმობს ადგილს, წინანდელი მტერი, ახალი საწყისის მატარებელი პრომეთე, შეურიგდება ძველ საწყისს, რომელიც უკვე განახლებულია და გაკეთილშობილებული. წინანდელი ზევსი უკვე აღარ არის, მტრობა და შუღლი გაქრა და იწყება საერთო მშვიდობიანობის ხანა, საწინდარი ყოველი წინსვლისა და განვითარებისა.

ზემომოყვანილი შეხედულების გარდა არსებობს კიდევ სხვა მოსაზრებაც, რომელიც ეკუთვნის შემანს, ამ პიესის მთარგმნელსა და კომენტატორს. შემანის აზრით მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი სიმპათიები პრომეთეს მხარეზეა, იგი მაინც არ არის მართალი

და ესქილეს თვალსაზრისით სავსებით სწორადაა გადმოცემული. იგი სუსტი და შეზღუდული ადამიანური ბუნების წარმომადგენელია, იგი მსოფლიო კანონების დარღვევას ცდილობს, მას უნდა, რომ ადამიანები ღმერთებზე მაღლა დააყენოს და მთელ თავის ძალღონეს ხმარობს იმისათვის, რომ შეარყიოს ღვთაების ძალაუფლება. ასეთი საქციელი ვერ დარჩება დაუსჯელი და ამიტომ ზევსი სრულიადაც არ არის ტირანი, არამედ იგი მეუფეა და იცავს თავის უფლებებს, რომელთაც შეეხო ის, ვინც მასზე უძლურია. აი, ორი უმთავრესი შეხედულება ჩვენ მიერ გარჩეული ტრაგედიის შესახებ. ძნელია გადაწყვეტა, თუ რომელი მათგანია უფრო სწორი.

Weil, Etudes sur le drame antique, p. 61-92; Westphal, Prolegomena zu Aeschylus-Tragödien, 207—224; შდ. P. Mazan, Eschyle, t. I., p. 151—159.

5. ორესტეია

26. Cod. Mediceus-ში მოთავსებული დიდასკალიიდან ჩანს, რომ 380. ოლიმპიადის მეორე წელს ე. ი. 458 წელს ფილოკლე არქონტის დროს სცენაზე დადგეს და პირველი ჯილდო მიანიჭეს ექსილეს ტეტრალოგიას, რომელშიაც შედიოდა პიესები: „აგამემნონი“. „ქოეფორნი“, „ევმენიდები“ და „პროტეევი“. გარდა ამისა არისტოფანეს „ბაყაყების“ 1124 სტრიქონიდან ჩანს, რომ ტეტრალოგიის საერთო სათაური ყოფილა „ორესტეია“. ამ ტეტრალოგიიდან ჩვენამდე მოუღწევია პირველ სამ პიესას. ამრიგად, ჩვენ ხელთა გვაქვს მთლიანი ტრილოგია, რომელიც ამასთანავე ესქილეს საუკეთესო ნაწარმოებს წარმოადგენს. მას საფუძვლად დაედო ის მითები, რომელნიც ნაწილობრივ უკვე „ოდისეასა“ და (4, 524; 24, 192—202, 12, 406—434) და განსაკუთრებით კი კიკლოსურ პოემა—Nostoi-ში იყო დამუშავებული, გარდა ამისა ეს თემა გვხვდება პინდარესა და სტეზიქორეს ლირიკაში, განსაკუთრებით ამ უკანასკნელის ლექსში „ორესტეია“.

ჰომეროსის ეპოსის მიხედვით აგამემნონის მკვლელობა ჩაიდინა ეგისთემ, რომელმაც აცდინა კლიტემნესტრა დედოფალი. თვით იგი ქმრის მკვლელობის უშუალო მონაწილე არ ყოფილა და, როცა შურისძიების დრო მოვიდა, მაშინ აგამემნონის ძემ მარტოოდენ ეგისთე მოკლა. რა თქმა უნდა, მამის სისხლის აღება მას გმირობად ჩაეთვლებოდა, ასეთი ქცევა მოსაწონი იყო ღმერთისთვისაც და კაცისთვისაც. ორესტესაგან დედა მისის კლიტემნესტრას მოკვლის

შესახებ „ოდისეაში“ არაფერია ნათქვამი. ხოლო ეპოსში „Nostoi“ მას პირველად ვხვდებით, თუმცა ამ ნაწარმოებშიაც აგამემნონის მოკვლის საქმეში უდიდესი დანაშაული ეგისთეს მიუძღვის. პინდარესა და სტეზიქორეს კი, პირიქით, ისე აქვთ გადმოცემული შინაარსი, რომ ამ ბოროტმოქმედების ჩამდენი იყო კლიტემნესტრა, რადგან მან შური იძია თავისი ასულის, იფიგენიას, დაღუპვის გამო, რომელიც აგამემნონმა არტემიდს მსხვერპლად შესწირა. სტეზიქორეს მიხედვით ეგისთე ამ ბოროტმოქმედების უშუალო მონაწილე არ იყო, და ამიტომ მამის სისხლის ასაღებად განწყობილი ორესტე შურისძიების მახვილს უმთავრესად დედის წინააღმდეგ მიმართავდა, თუმცა მასთან ერთად კლავდა ეგისთესაც. ეპოსში არაფერია ნათქვამი ერინიების შესახებ, რომლებიც სდევნიდენ დედის მკვლელს, სტეზიქორემ კი ისინი სამოქმედო ასპარეზზე გამოიყვანა, და ისინი იმ დრომდე აწამებენ ორესტეს, ვიდრე მას მფარველად და მხსნელად თვით აპოლონი არ მოევლინება.

ამრიგად, ეპოსის ძირითადი მითის მიხედვით საქმე ისე ისახება, რომ დედის მკვლელობა არ ისჯება, ხოლო შვილის მიერ მამის სისხლის აღება სავსებით სამართლიან საქციელად ითვლება, რადგან სისხლი მოითხოვს სისხლს ხოლო სტეზიქორე კიდევ უფრო აღრმავებს ამ დებულებას. მას გამოჰყავს ერინიებიც, რომლებიც ორესტეს სდევნიან, თუმცა იგი აპოლონის შთაგონებით მოქმედებდა, სტეზიქორე ამით გამოთქვამს ახალ შეხედულებას „სისხლის აღების“ შესახებ, რომელიც, მისი აზრით. რამდენადმე უნდა შეზღუდულიყო. ზემონათქვამიდან ცხადია, რომ ესქილემდე აგამემნონის მითი სხვა პოეტებსაც დაუმუშავებიათ და, ამნაირად, მისთვის შესაფერი ნიადაგი მოუმზადებიათ, ხოლო მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ყოფილა სტეზიქორე, რომელსაც ლეგენდაში შესამჩნევი ცვლილებანი შეუტანია.

ტრილოგია იწყება ტრაგედიით „აგამემნონი“, იგი ესქილეს ყველაზე უკეთეს ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს, როგორც გადმოცემის სიდიადითა და სიმშვენიერით, ისე კომპოზიციის სირთულითაც. პიესა იწყება პროლოგით, რომელსაც მონოლოგის სახით წარმოთქვამს მცველი, იგი სასახლის სახურავზე დგას და თვალყურს ადევნებს, აბა როდის გამოჩნდება ალი, რომლითაც აგამემნონმა ტროის დამხობა უნდა ანიშნოს. იგი გაკვრით გვაცნობებს, რომ მეფის სასახლეში ყველაფერი რიგზე არ უნდა იყოს, რაღაც უკეთური რამ ხდება, მაგრამ თვით საქმის ვითარებაზე იგი არას ამბობს; დე, ამის შესახებ თვით აგამემნონმა შეიტყოს, იგი

ხომ მალე უნდა დაბრუნდეს, რადგან „ალი" აეარდა კიდეც; თეითონ შეიტყოს რაც მოხდა. მას კი, საბრალო დარაჯს, რა ესაქმება, სჯობს დადუმდეს, მისი მოვალეობა მარტოოდენ ის არის, რომ კლიტემნესტრა დედოფალს ცეცხლის ავარდნა შეატყობინოს. ამ სიტყვებით მცველი სასახლეში შედის.

ამავე დროს სცენაზე გამოდის მოხუცებულ არგოსელთა გუნდი. იგი მოგვითხრობს ტროას ლაშქრობის ამბავს, ამბავს ათწლიანი ალყის შესახებ, რომელსაც ბოლო არ უჩანს. მომავალი კი მოცულია წყვდიადით და არც საქმის გაუმჯობესებაა მოსალოდნელი. ამ სიმღერას გუნდი განაგრძობს მაშინაც კი, როცა მასთან მიდის კლიტემნესტრა, რომელიც გუნდის სიმღერის დროს ღმერთებს მსხვერპლსა სწირავს. მოხუცნი ეკითხებიან ღმერთებისადმი მსხვერპლის შეწირვის მიზეზს და კლიტემნესტრა აცნობს ტროის დაცემის ამბავს; გახარებული გუნდი საზეიმო საგალობლით მადლობას უძღვნის ზევსს გამარჯვების მინიშნების გამო, მაგრამ შეუმჩნეველად სიხარული იცვლება იმაზე ფიქრით, რომ გამარჯვებამ თეით ბერძნებსაც მწუხარება მოუტანა (შად. „სპარსელნი"), ვინაიდან თაემოყვარეობის გულისათვის ატრიდებმა ომი ასტეხეს და მრავალი მოქალაქე დაღუპეს. მაგრამ ატრიდების ბედნიერება წარმავალია, ისე, ეით ადამიანის ბედნიერება საერთოდ. გუნდის ნაღვლიან სიმღერასა და ეჭვებს თაედაპირველად თითქოს არაეითარი საფუძველი არა აქვს. შემოდის აგამემნონისაგან გამოგზავნილი გზირი და სიხარულით მოუთხრობს გუნდს ილიონის დაცემის ამბავს. იგი აღფრთოვანებულია სამშობლოს ხილვით, წაეიდა უკვე განსაცდელის დრო, იგი მთვრალია გამარჯვებითა და თავისი მეფის დიდებით: ის ღა დაგვრჩენია — ამბობს იგი — რომ განვიხაროთ და ღმერთებს მადლობა მიეუძღვნათო. გუნდი თითქოს არ ეწინააღმდეგება გზირს, მაგრამ მაინც უნდობლობას გამოთქვამს: ამ დროს სასახლიდან გამოდის კლიტემნესტრა, რომელსაც შეუტყვია შიკრიკის-მოსვლა, იგი მშვენიერი სიტყვით მიმართავს შიკრიკს და უბრძანებს გადასცეს აგამემნონს, რომ მოუთმენლად მოელის. მას და რომ განუმზადებს ისეთ დიდებულ შეხვედრას, როგორიც მან დაიმსახურა. ამ სიტყვებით დედოფალი გადის, რომ ჭრის მისაღებად შესაფერი თადარიგი დაიჭიროს. გუნდი კი რამდენიმე ხნით შეაყენებს გზირს და მისგან შეიტყობს იმ უბედურებათა შესახებ, რომლებიც ეწვია ბერძნებს სამშობლოში დაბრუნებისას. ირკვევა, რომ ღმერთების ოისხვის გამო ზღვაზე საშინელი ქარიშხალი ამოვარდნილა და ხომალდების ნაწილი დაღუპულა, ნაწილი სწორ გზას ასცდენია და მარტოო-

დენ აგამემნონის ხომალდს მოულოდნელად ნავთსადგურამდე მშვიდობით. ამრიგად, გუნდის მწუხარე წინათგრძნობა ახდა, გამარჯვებამ ზიანი და უბედურება მოუტანა არა მარტო მტერს, არამედ გამარჯვებულთაც!

მაინც, როცა მოხუცთა წინ წარსდგება ეტლში მჯდომარე აგამემნონი რომელსაც გვერდით მისი ხასა კასანდრე უზის, გუნდი დროებით იეიწყებს თავის წინათგრძნობას და აღფრთოვანებით მიესალმება მეფეს, რომელმაც მოდრიკა ტროელთა ძალა. აგამემნონი ეტლიდან ჩამოსვლას ეპირება. სწორედ ამ დროს გაიღება სასახლის კარები და გამოდის კლიტემნესტრა მხევალთა თანხლებით, რომელთაც მოაქვთ მეწამული ხალი. იგი თითქოს აღტაცებით ეგებება თავის ქმარს, შესჩივის ამდენი ხნით განშორების გამო, მშვენიერი სიტყვით გადმოგვცემს მისდამი ერთგულებასა და დაბრუნებით გამოწვეულ სიხარულს; ერთი სიტყვით, დიდის ხელოვნებით ასრულებს მოსიყვარულე ცოლის როლს. აი, თავის ხელით მოქსოვა მან მეწამული ხალი, რომ გამარჯვებულს ზედ გაევლო და ისე შებრძანებულიყო თავის სასახლეში. რაშდენსამე ხანს ყოყმანობს აგამემნონი, მაგრამ კლიტემნესტრა კვლავ იმეორებს თავის თხოვნას და მეწამული ხალით შეჰყავს აგამემნონი სასახლეში.

ზეიმისა და სიხარულის სცენის შემდგომ საქმე სხვანაირად შებრუნდება, რაც რამდენადმე სოფოკლეს ხერხს მოგვაგონებს. აგამემნონისა და კლიტემნესტრას წასვლის შემდეგ სცენაზე რჩება გუნდი და კასანდრა. გუნდს, რომელიც დროებით დამშვიდებული იყო, კვლავ შეიპყრობს რაღაც გამოურკვეველი შიში, ისევე, როგორც მაშინ, როცა საბერძნეთის ხომალდთ კრებული ტროას მიემართებოდა. ეს შიში მიუხედავად მეფის გამარჯვებით დაბრუნებისა ჯერაც არ გამქრალა, და არ გამქრალა იმიტომ, რომ მეფეს კვლავ რაღაც უბედურება ზოლის. უბედურება კი, რომელსაც გუნდი მოელის, თანდათან ახლოვდება. სასახლიდან გამოდის კლიტემნესტრა, ტკბილი სიტყვით მიმართავს კასანდრას და შინ იწვევს მას. კასანდრა კი ისევ ისე ეტლში ზის, დედოფლის ქარაგმული თქმით „საკლავი უკვე მზად არის შესაწირად“, დროა, კასანდრაც უნდა შეუერთდეს დანარჩენ მხევალთ. ხოლო კასანდრა, თითქოს გაქვავდაო, ადგილიდან არ იძერის. იგი წინასწარმეტყველებს, შეპყრობილი სასოწარკვეთილებით, წინასწარ ხედავს იმ საშინელებათ, რომლებიც თავდაატყდება მას და აგამემნონს; დასტირის აგამემნონისა და თავის ბედს, რადგან მან იცის, რომ მათ სიკვდილი მოელის. გუნდი გამოურკვეველ მდგომარეობაშია—იგი ვერაფერს მიმხვდარა. კასანდრა

მოიგონებს თავის წარსულს, აგონდება ყოველივე, სასიხარულო და სამწუხაროც. აგონდება თვის ახლობელთა და ნათესავთა დაღუპვის ამბავი და, ბოლოს, მიუხედავად იმ საშინელებისა, რომელიც მას სასახლეში მოელის, იგი თამამად მიემართება სასიკვდილო ადგილისაკენ.

არგოსელი მოხუცნი, რომლებსაც კასანდრას წინასწარმეტყველებისა პირველ ხანებში არ სჯეროდათ, თანდათან ერკვევიან; ახლა მათ სჯერათ ყოველივე; ამ დროს სასახლიდან მოისმის მომაკვდავი აგამემნონის ყვირილი. ვიდრე გუნდი გონს მოვიდოდეს სასახლის კარები გაიღება, საიდანაც მოჩანს აგამემნონისა და კასანდრას გვამები, იქვე დგას კლიტემნესტრა, რომელმაც ახლახან განგმირა თავისი მეუღლე. იგი არ ჰგავს წინანდელ კლიტემნესტრას, რომელიც ამას წინათ დარდისაგან გულმოკლული ცოლის როლს ასრულებდა: ჩვენ წინ სულ სხვა ქალი დგას. იგი აშკარად აღიარებს, რომ თავისი საზარელი ქმარი მან მოკლა, ეს საქციელი გამოიწვია დედობრივი სიყვარულის გრძნობამ და, მისი აზრით, არგოსელ მოხუცთ არა აქვთ საბუთი უკეთურად მოიხსენიონ იგი. მან შური იძია თავისი საბრალო ასულის მოკვლის გამო. მათი საყვედურის ღირსი თვით აგამემნონია, იგია ყველაფერში დამნაშავე, რაკი მან გაბედა და სხვა უკეთურობასთან ერთად შინ ხასა მოიყვანა: ამიტომ კასანდრაც შესაფერისად დაისაჯა, მაგრამ გუნდის მწუხარება უსაზღვროა; იგი დასტირის თავის მეფეს, გუნდსა და დედოფალს შორის იწყება დავა, მოხუცნი ისევ კლიტემნესტრას ქებენ ბრალს დასდებენ საყვედურებს ეუბნებიან. ივი კი, თითქო სისხლით დამთრალაო, კვლავ თავის მართლებას განაგრძობს, ამასობაში შემოდის ეგისთე, კლიტემნესტრას საყვარელი და ბიძაშვილი აგამემნონისა: მიცვალებულთა დანახვა ახარებს მას, და იგი თავის გრძნობას მეტად თავდაუპერლად გადმოაფენს გუნდის წინაშე. ხოლო გუნდი დასცინის და სიკვდილით ემუქრება და დასძენს, რომ მოვა დრო, როცა აგამემნონის ძე, ორესტე, სრულწლოვანი გახდება და მამის მკვლელზე შურს იძიებს. გუნდი არ ემორჩილება ეგისთეს, არ სცნობს მას მეფედ, და ეგისთე მზადაა შეიპყროს ურჩნი, მაგრამ საქმეში ჩაერევა კლიტემნესტრა; მისი აზრით, საკმაო სისხლი დაიღვარა, აბა რა საყურადღებოა გუნდის სიტყვები,—ეუბნება კლიტემნესტრა ეგისთეს—უმჯობესია მშვიდობიანად მივყოთ ხელი სახელმწიფოს მართვა-გამგეობასო. ეგისთე ეთანხმება მას, აქ თავდება ტრაგედია, პირველი აქტი ატრიდების მოდგმის სისხლიანი ქრონიკისა.

ამ ტრაგედიის თავისებურებათა გამორკვევისას უწინარეს ყოველისა თვალში გვეცემა ის გარემოება, რომ ავტორი სცენურ ეფექტებს მოხერხებულად გამოიყენებს ხოლმე. იგი მუდამ ამრავალფეროვანებს მოქმედებას; მდგომარეობათა და სულიერ განწყობილებათა შეცვლა დიდი ხელოვნებით წარმოებს, საზეიმო და დიადი სურათი სევდისა და მწუხარების სცენით იცვლება, ისეთი დიადი და საზეიმო სურათი, როგორიც მაგალითად, აგამემნონის გამოსვლაა, იცვლება კასანდრას სცენისებურ სევდისა და მწუხარების სურათებით. წარსულსა და მომავალს შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს, წარსულის შეცდომები გავლენას ახდენენ მომავალი ცხოვრების მიმდინარეობაზე—ეს უმთავრესი აზრი პიესისა მრავალჯერ მეორდება გუნდის საგალობელთა საშუალებით. ტრაგედიის მოქმედების განვითარებას ავტორი დროებით შეანელებს შუა ადგილას (როდესაც კლიტემნესტრა აგამემნონს მიიღებს) მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ შემდეგ უკიდურესი კონტრასტის შეტანის გზით პათეტიკურობას უაღრესი დაძაბულობა მიანიჭოს. ერთი სიტყვით, მოქმედება წუთითაც კი არ წყდება, იგი ვითარდება, ღრმავდება და თანდათან იპყრობს თავის მიმდინარეობაში ყველა მომქმედ პირს. ამავე დროს ყოველი მათგანი ერთიმეორისაგან განსხვავდება მკაფიოდ გამოსახული ინდივიდუალური თვისებებით, რის გამოც ყოველ მათგანს მოქმედებაში თავისი სუბიექტური გამოცოცხლება შეაქვს, ეს გარემოება კიდევ უფრო ამახვილებს ატრიდებისათვის განმზადებულ ბედისწერას, რომლის მსახურელი ხელი თანდათან ახლოვდება. ამ ტრაგედიაში მარტოოდენ ბედისწერაა შეუდრეკელი და, რაც უფრო ახლოა იგი, მით უფრო აჩქარებული ხდება პიესის გმირთა მოქმედებაც: მათ ვერ უპოვიათ გამოსავალი და ისინი თავისდა შეუმჩნევლად ასწრაფებენ მოქმედების კვანძის გახსნას.

რაც შეეხება ცალკეულ მომქმედ პირთა ხასიათს, ავტორი ამ შემთხვევაშიაც მათი ერთიმეორესთან დაპირისპირებით უაღრესად მხატვრულ შთაბეჭდილებას ქმნის. საკმარისია გავიხსენოთ აგამემნონისა და კლიტემნესტრას შეხვედრა და მათი სიტყვები; შემდეგ, კასანდრა გუნდის წინაშე; ბოლოს, ეგისთე—ტრაგედიის უკანასკნელ სცენაში. მომქმედ პირთა ასეთი დაპირისპირებანი (და ისიც ესოდენ დასრულებული სახით გადმოცემული) ჩვენ ჯერ არ შეგვხვედრია ესქილეს უკვე გარჩეულ პიესებში; აგრეთვე უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორს აქ პირველად გამოყავს სამოქმედოდ სამი მსახიობი.

ამრიგად, გარჩეული პიესა არ ჰგავს ესქილეს წინადროინდელ პიესებს, თუმცა აქაც მოქმედებაში გუნდს მაინც მეტად მნიშვნელოვანი როლი აქვს დაკისრებული. მაგრამ იგი უმთავრესად პიესის ძირითად იდეას გამოსახავს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ „უბრალოდ დაღვრილი სისხლი არაფის შერჩება“, არამედ სამაგიეროს გადახდას მოითხოვს და, ამრიგად, მკვლელი უნდა დაისაჯოს.

ასეთივე ჯაჭვი უდევს საფუძვლად მის მომდევნო ტრაგედიას, რომელსაც „ქოეფორები“ ეწოდება. მაგრამ ამ პიესაში იგი უკვე არ არის მიჩნეული დამაკმაყოფილებლად, და ამიტომ „ევმენიდებში“ (ტრილოგიის უკანასკნელ ნაწილში) ძ ვ ე ლ ი კანონი „სისხლის წილ სისხლი“—უფრო ფერმკრთალდება და სუსტდება.

27. დასახელებული პიესის „ქოეფორების“ დასაწყისი მთლიანად არ არის შენახული. ნაკლი მხოლოდ ნაწილობრივაა შევსებული არისტოფანეს „ბაყაყების“ (იხ. 1126—28 და 1172 შდმ), პინდარეს Pyth. VI, 145-ის სქოლიოსა და აგრეთვე ევრიპიდეს „ალკესტიდის“ 768 სტრიქონის სქოლიოს მიხედვითაც. ზემოთ დასახელებულ მასალების წყალობით ჩვენ ხელთა გვაქვს „პროლოგის“ პირველი ათი სტრიქონი, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოვარკვიოთ პიესის დასაწყისი. პროლოგს წარმოთქვამს აგამემნონის ძე ორესტე, იგი არგოსს მოსულა იმ მიზნით, რომ მამის მკვლელს სამაგიერო მიუზღოს. ორესტე და მისი მეგობარი პილადე დგანან აგამემნონის საფლავთან. ორესტე მიმართავს მამის აჩრდილს და მის საფლავს თ ა ვ ი ს თ მ ე ბ ი ს ერთ ბღუჯას დააყრის, ხოლო მეორე ბღუჯას არგოსის მდინარეს, ინაქს, შესწირავს; ამ დროს იგი ხედავს, რომ შავებში მორთული ქალები აბლოვდებიან. ესენი კლიტემნესტრას მხევლები არიან, რომლებიც გუნდის როლს ასრულებენ. მას გამოუგზავნია ისინი თავის ასულ-ელექტრასთან ერთად აგამემნონის საფლავზე მსხვერპლის შესაწირავად. კლიტემესტრას საშინელი სიზმარი უნახავს: მას დასიზმრებია, ვითომც ის გველს ძუძუს აწოვებდა, გველი კი რძესთან ერთად სისხლსაც სწოვდა. მას მსხვერპლის შეწირვით უნდა უბედურებას თავი მოარიდოს. ხოლო გუნდი, რომელიც მიცვალებულის სულის დასამშვიდებლად არის გამოგზავნილი, არწმუნებს ელექტრას, ილოცოს არა დედის ხ ს ნ ი ს ა თ ვ ი ს, არამედ იმისათვის, რომ ქმრის მკვლელს შესაფერი სასჯელი მიეზღოს. გუნდის სიტყვები ელექტრას გულში გამოძახილს ჰპოულობს, იგი ვედრებით მიმართავს ქვესკნელის ღმერთებსა და მამის აჩრდილს და სთხოვს მათ, რომ კლიტემნესტრა ჩადენილი ბოროტმოქმედებისათვის შესა-

ფერისად დაისაჯოს. ამის შემდეგ იგი საფლავს ნელსაცხებელს ასხურებს (აქედან წარმოიშვა თვით პიესის სახელწოდება) და უეცრად თვალს მოჰკრავს თმების ბ ღ უ ჯ ა ს—ფერით იგი ძმის თმას მიემსგავსება (იქნებ სამშობლოდან განდევნილმა ძმამ რომელიმე მეგობარის ხელით გამოგზავნა იგი მამის საფლავის შესამკობად), მაგრამ იქვე ახალ კ ვ ა ლ ს ამჩნევს და გამოიცნობს მას, ეს ხომ ორესტეს ფეხის ნაკვალევია და თითქმის საესებით დარწმუნდება კიდეც, რომ ორესტე დაბრუნებულა... ამ დროს გამოდის თვით ორესტე, იგი იქვე შორი-ახლო იცდიდა. ორესტე თავის შ ე ს ა მ ო ს ე ლ ს უჩვენებს დას, რომელიც თვითონ ელექტრამ მოუქსოვა; ამრიგად, ელექტრას ეპყრობა გაფანტულია—მის წინაშე დგას მისი საკუთარი ძმა ორესტე. ამგვარად ამ სცენაში გამოყენებულია „გამოცნობის“ ხერხი—სცენური ეფექტის ერთგვარი სახეობა, რომელიც პ ი რ ვ ე ლ ა დ ესქილემ იხმარა. იგი შემდეგ სხვა ტრაგიკოსებსაც მოეპოებათ, მაგრამ მათ გაცილებით უკეთ და უფრო მოხდენილად აქვთ დამუშავებული და გამოყენებული ეს ხერხი, ვიდრე ესქილეს [1].

ორესტე აუწყებს ელექტრას თავისი ჩამოსვლის მიზანს; იგი არგოსს მოსულა—აპოლონის ბრძანებით, რომელსაც მოუთხოვია, რომ მან თავისი ხელით გამოასალმოს წუთისოფელს აგამემნონის მკვლელნი, ვინაიდან შურისძიებაა საჭირო. მან უნდა აასრულოს ღვთაების ბრძანება, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი უბედური იქნება მთელ სიცოცხლეში, თუკი მამის სისხლის აღებას ვერ შეძლებს. გუნდი ეთანხმება მას: მისი აზრით „დ ა ღ ვ რ ი ლ ი ს ი ს ხ ლ ი კ ვ ლ ა ვ ს ი ს ხ ლ ს მ ო ი თ ხ ო ვ ს“. ამ აზრს გუნდი იმეორებს შემდეგ საგალობლებში და უერთდება ორესტესა და ელექტრას გოდებას—commos—რომელსაც ისინი მამის საფლავზე ასრულებენ. ამ გოდებით ისინი თითქო მ ო უ წ ო დ ე ბ ე ნ განსვენებულს, დ ა ხ მ ა რ ე ბ ა ს ითხოვენ და შურისძიების ა ღ თ ქ მ ა ს ს დ ე ბ ე ნ. ეს ადგილი გადმოგვცემს იმ გრძნობებს, რომლებითაც შეპყრობილია ორესტე, გუნდი და ელექტრა: ისინი შეძრწუნებულან მოსალოდნელი უბედურების გამო, მაგრამ ამასთანავე შურისგებაც ხომ აუცილებელია და მას გვერდი არ შემოეელება. აღთქმის დადების ფიცის შემდეგ ორესტე აუწყებს ელექტრასა და გუნდს შურისძიების გეგმას; ორესტე მიეა სასახლეში შიკრიკის სახით და ბატონიშვილის გარდაცვალების ამბავს მიიტანს და ამ გზით საწადელს

[1]) იხ. ესქილეს სასცენო ხერხების კრიტიკა ევრიპიდეს პიესაში „ელექტრა“ ტ. 508—546.

ადვილად შეასრულებს. გუნდი და ელექტრა დ უ მ ი ლ ი თ ეთანხმებიან ამ გეგმას.

ამის შემდეგ ელექტრა შედის სასახლეში, ორესტე კი პილადეს თანხლებით სცენას დროებით სტოვებს, ხოლო გუნდი ორქესტრაში რჩება და საგალობელს ამბობს იმაზე, რომ უ კ ე თ უ რ ი ქ ც ე ვ ა დაუსჯელი არ დარჩება. მაგრამ, აი, სცენის მარცხენა ვეერდიდან შემოდიან მგზავრის შესამოსლით მორთული ორესტე და პილადე. ორესტე ითხოვს, რომ სასახლიდან ვინმეს გამოუძახონ, მას ამ სასახლის მკვიდრთათვის მძიმე რამ ამბავი მოუტანია. ეგისთე შინ არ არის და მის ნაცვლად თვით კლიტემნესტრა გამოდის, რომელსაც ორესტე აუწყებს შვილის გარდაცვალების ამბავს. კლიტემნესტრა თითქოს თავზარდაცემულია ამ საშინელი ცნობით, იგი ოსტატურად ასრულებს შვილის გარდაცვალებით დამწუხრებული დედის როლს და მხოლოდ ბოლოს, როცა მოსულთ სასახლეში მიიწვევენ, ჩანს, რომ იგი მაინცდამაინც დიდად შეწუხებული არ არის; ორესტე მოკვდა, —ესე იგი აღარ არის აგამემნონის სისხლის ამღები—აგამემნონის მოკვლისათვის შურს ვინღა იძიებს, მას სჯერა ყოველივე და ეგისთეს მოსაყვანად ორესტეს ძიძას გზავნის, რომელსაც ეს სამწუხარო ამბავი ჭეშმარიტებად მიაჩნია. იგი ტირილით გამოდის სცენაზე და უკეთურად იხსენიებს სასტიკ დედას, რომელსაც ახარებს შვილის სიკვდილი, ძიძა ეს-ეს არის წასვლას ეპირება, მაგრამ მას გუნდი შეაჩერებს, რაკი გაიგებს, რომ კლიტემნესტრას იგი ეგისთეს მოსაყვანად გაუგზავნია და თან დაუბარებია, რომ ყოველ შემთხვევისთვის მცველებიც თან წამოეყვანა. რაკი გუნდი ამას შეიტყობს, სთხოვს ძიძას ეს უკანასკნელი დავალება არ გადასცეს ეგისთეს. ძიძა ჯერ ყოყმანობს, მაგრამ შემდეგ ჰპირდება თხოვნის შესრულებას და სცენიდან გადის, ხოლო გუნდი ევედრება ღმერთებს ხელი შეუწყონ ორესტეს შ ურ ი ს ძ ი ე ბ ი ს სასახელო საქმეში.

ამრიგად, გუნდი დიდი გატაცებითა და თაეგამოდებით ავითარებს ძირითად აზრს შურისძიების აუცილებლობის შესახებ, და მისი ს ი ხ ა რ უ ლ ი, გამოწვეული ბოროტმომქმედთა სასჯელის ჟამის მოახლოებით, ერთგვარ სასტიკ კონტრასტს წარმოადგენს შედარებით ეგისთეს ს ი ხ ა რ უ ლ თ ა ნ, რომელიც გამოწვეულია მისი მტრის, ორესტეს, სიკვდილის ცნობით. საესებით დარწმუნებული, რომ ძიძას სიტყვები სიმართლეს შეიცავს და რომ მას შინ ნანატრი სიმშვიდე მოელის, იგი სწრაფი ნაბიჯით მიეშურება სასახლის იმ ნაწილისაკენ, სადაც შევიდენ მოსულები. და თითქმის მისვლისთანავე მოისმის იქედან მისი უკანასკნელი ყვირილი. საყვარლის სიკვ-

დილს შეიტყობს თუ არა კლიტემნესტრა, საწოლი ოთახიდან გამოვარდება და შეეხეჩება ორესტეს, რომელიც პილადეს თანხლებით გამორბის სასახლის შუაკარებიდან, რომლიდანაც მოჩანს ეგისთეს ცხედარი. ორესტემ იცის, რომ მას დედის ძოკვლა მოუხდება და მერყეობს, მას ხომ თავისი გულის სურვილი არ ამოქმედებს, არამედ შურისძიების ვალის შეგნება, რომელიც მას აპოლონმა დააკისრა. ამიტომ, როდესაც კლიტემნესტრა მას შებრალებას სთხოვს და ორესტეს ძუძუებს უჩვენებს, იმ ძუძუებს, რომლებითაც იგი აღზარდა, ორესტე შედრკება და მზად არის უკუაგდოს თავისი განზრახვა; მას აფრთხობს დედის მკვლელობა, ეს განცდა შეაყენებს მის მახვილს, ხოლო პილადე მოაგონებს აპოლონისადმი მორჩილების აუცილებლობას და მით მის მერყეობას საზღვარს უდებს. პილადეს თანხლებით იგი დაედევნება დედას, რომელიც სასახლეს მიაშურებს და იქ, სცენის გარეთ, სრულდება შურისგების უკანასკნელი აქტი. შემდეგ გაიღება სასახლის კარები და მოჩანან ერთიმეორის გვერდით დასვენებული ცხედრები, მათ თავს ადგია ორესტე, იგი გამოდის სცენაზე, მიმართავს გუნდს და მიუთითებს გარდაცვლილ კლიტემნეტრას და ეგისთეს ცხედრებზე, რომელთაც ჩადენილ ცოდვათა გამო სამაგიერო მიეზღო.

ხოლო ორესტეს ჩადენილ საქმეთა გამო საშინელი განცდები შეიპყრობს, მას ვერ ამშვიდებს ვერც თავისი საქციელის სამართლიანობის რწმენა და ვერც სიტყვები გუნდისა, რომელიც იწონებს მის საქმეს, იგი გრძნობს, რომ მას რაღაც შეუცნობი, გამოურკვეველი უახლოვდება, მის გონებას თანდათანობით ბნელი მოიცავს, მასში იღვიძებს სინდისის ქენჯნა, ელანდებიან საშინელი ერინიები, რომლებიც სდევნიან მას. თავზარდამცემი შიშით შეპყრობილი გარბის იგი არგოსიდან და დელფელ აპოლონთან მიემართება—იქ ლაშობს იგი მშვიდობისა და მფარველობის მოპოებას.

ამრიგად, თუმცა ტრაგედიის მთავარი აზრი, რაც მუდამჟამს შეორდება, ღაღადებს, „დაღვრილი სისხლი კვლავ სისხლს მოითხოვს—“ო, მაგრამ შეგნება იმისა, რომ პირველყოფილი ზნეობის კანონი უკვე აღარ არის საკმაო მისაღები, სავსებით ნათელი ხდება ორესტეს საქციელით: მან ვერ გაუძლო შურისძიების მოვალეობისა და სინდისის შეჯახებას. როგორც ახალი უფრო სათნო საწყისის მიმდევარი იგი თავს ძალას ატანს და ისე ასრულებს საშინელ საქმეს და, რაკი შინაგან ბრძოლას ვეღარ გაუძლებს, სწორ პასუხს სთხოვს იმ ღვთაებას, რომელმაც მას დედის მკვლელობა ჩაადენინა. სწორედ ამიტომ მიდის იგი დელფოში,

იქ, სადაც ღვთაებრივი სიბრძნის წყაროა; მან უნდა გამოიყვანოს ადამიანი ესოდენ უნუგეშო მდგომარეობიდან.

28. „ქოეფორების“ მომდევნო ტრაგედიის „ევმენიდების“ მოქმედება სწარმოებს დელფოში. ჩვენ წინაშე აპოლონის ტაძარია, რომელსაც უახლოვდება ქურუმი ქალი პითია. სანამ ტაძარში შევიდოდეს, იგი ლოცვით მიმართავს ღმერთებს და შემდეგ ნელის ნაბიჯით შედის საკურთხეველში. მაგრამ იმავე წუთს შეშინებული უკან ბრუნდება, მისი სიტყვებიდან ირკვევა, რომ ღმერთის სამკვიდრებელი შეუბილწავთ. ეიღაც სისხლით მოსერილი უცხოელი შესულა შიგ, ნიშნად ვედრებისა სამსხვერპლოს წინაშე დამხობილა, და მის გარშემო კი რაღაც საშინელი არსებანი შემოკრებილან. შეშინებული ქურუმი ქალი სცენიდან გადის და მაშინვე მაყურებელთა წინაშე გამოჩნდება ტაძრის შინაგანი ნაწილი. მოჩანს აპოლონი, მის მახლობლად დგას ჰერმესი, აპოლონის წინაშე დამხობილა ორესტე ისე, ვით „მფარველობის მთხოვნელს“ შეჰფერის. სცენის სიღრმეში კი სძინავთ ერინიებს. აპოლონი იწყებს სიტყვას, აღუთქვამს ორესტეს დახმარებას და ურჩევს მას დაუყოვნებლივ გაემართოს პალადის ქალაქში, ათენში, და წარდგეს სამსჯაეროს წინაშე; ამასთანავე ჰპირდება, რომ მის დაცვას თვითონვე იკისრებს, რადგან ორესტეს მან უბრძანა დედა მოეკლა. ორესტე გადის ჰერმესის თანხლებით, აპოლონი გაქრება. მძინარე ერინიების წინაშე გამოცხადდება კლიტემნესტრას აჩრდილი. იგი შესჩივის მათ თავის ტანჯვას, რომელსაც განიცდის ქვესკნელის სამყაროში, ყველასაგან მიტოვებული და დავიწყებული; უსაყვედურებს, რომ მათ მისი მკვლელი ხელიდან გაუშვეს, აღვიძებს დაძინებულთ და თვითონ ქრება. ერინიები გამოფხიზლდებიან, ერთიმეორესთან საუბარში დედის მკვლელისადმი ზიზღს გამოთქვამენ და გადაწყვეტენ კვალ-და-კვალ მისდიონ მას და ერთი წუთითაც არ მოასვენონ. ასე სრულდება პირველი პ რ ო ლ ო გ ი და გუნდის პირველი parodos. შემდეგ, ცოტა ხნით სცენა ცალიერდება. ამ პაუზის დროს დეკორაციები არ იცვლება: მაყურებელთა წინ ისევე ტაძრის წინა ნაწილია, ხოლო იმ განსხვავებით, რომ ამ შემთხვევაში იგი დელფოს აპოლონის ტაძარი კი არ არის, არამედ ათენა-პალადის ტაძარია. სცენაზე გამოდის ორესტე, ქალღმერთის ქანდაკების წინ მუხლთ მოიყრის და მფარველობას სთხოვს. იმავე წუთში ორქესტრაზე შემოვარდება ერინიების გუნდი, იგი კმაყოფილია ბოროტმომქმედის პოვნით, რომელიც ამიერიდან ხელიდან ეღარ დაუსხლტება მათ, იგი უნდა იტანჯოს სიკვდილამდე ენითუთქმელი ბოროტმოქმედების ჩა-

დენისათვის, რადგან დედის მკვლელს ადამიანთა შორის ადგილი არ უნდა ჰქონდეს. ამ აზრს ავითარებს გუნდი თავის საგალობელში, რომელიც უ.ვე მეორე parodos-ს წარმოადგენს. ამით ერინიები თითქოს თავისი მსხვერპლის მოჯადოებას ცდილობენ, რომ მას საესებით გაუქარწყლონ ხსნის იმედიც კი. ერინიების თქმით თვით ბედისწერამ დაავალა მათ მკვლელების წამება და დასჯა. სინათლის ღმერთებს მათთან ხელი არა აქვთ, რადგან ბოროტმომქმედთა დევნა ღმერთების მოვალეობას სრულიადაც არ შეადგენს. ეს საქმე ერინიებსა აქვთ დავალებული. თუმცა ისინი არავის არ უყვარს, მაგრამ თავის მოვალეობას მტკიცედ ასრულებენ. ბოროტების ჩამდენთ დიდებისა და ბედნიერების მწვერვალიდან ქვესკნელის ჯურღმულში ჩაანარცხებენ ხოლმე, სულიერი ტანჯვით შეიპყრობენ მათ, და გარდა ამისა ერინიების მეოხებით ისინი ადამიანისაგანაც შეჩვენებული არიან. ამრიგად, თუმცა ერინიებს ღმერთების მსგავსად პატივს არ სცემენ და არ ადიდებენ, მაგრამ მათ სხვაგვარი სიამოვნება აქვთ, მათ ახარებს იმის შეგნება, რომ ისინი ადამიანებს შიშის ზარს ჰგვრიან, და კმაყოფილებას ანიჭებს, როცა ადამიანები მათ წინაშე თრთიან. აქედან ცხადია, რომ ორესტეს სხვა ღმერთების იმედი ალარ უნდა ჰქონდეს, იგი მათი მსხვერპლია და ხელიდან ვეღარსად დაუსხლტება.

მაგრამ ორესტეს ვედრება არ რჩება შეუსმენელი. გამოდის ათენა, რომელიც რიგრიგობით გამოჰკითხავს საქმის ვითარებას და მათი მოსვლის მიზეზს ჯერ ერინიებს, შემდეგ ორესტეს. ერინიები გააცნობენ მას ორესტეს ბოროტმოქმედების ვითარებას და დაუყოვნებლივ მოითხოვენ მსჯავრის, გამოტანას, რადგან ბოროტმოქმედების შემამსუბუქებელი გარემოებანი არ მოიპოება. თავისი მხრით ორესტე არ უარჰყოფს დანაშაულს, მაგრამ მიზეზად ასახელებს აპოლონის ბრძანებას, იგი იძულებული იყო ღვთაების ბრძანება შეესრულებინა. საქმის სირთულისა და განსაკუთრებული ხასიათის გამო, ათენა მარტო ვერ კისრულობს სრულ პასუხისმგებლობას. ეს საქმე უნდა გაარჩიოს განსაკუთრებულმა სასამართლომ, რომელიც პატივს სცემს ღვთაების გადაწყვეტილებას, რომელიც ამიერიდან საუკუნოდ იქნება ყველა იმ საქმეთა გარჩევისას, რომელთაც ახლად დაწესებული სასამართლო განიხილავს.

იწყება საქმის გარჩევა; მოჩანს ათენა, მას წინ მოუძღვის შიკრიკი, უკან მოსდევენ ათენის მოქალაქენი, ახლად დაარსებულ სასამართლოს წევრნი. სასამართლოს თავმჯდომარის ადგილს იკერს ათენა და შეუდგება საქმის გარჩევას. პირველ სიტყვას აძლევს ერინი-

ებს, რომლებიც იწყებენ ორესტეს დაკითხვას, მის მოწმედ გამოდის თვითონ აპოლონი. ორესტე არ უარჰყოფს თავის დანაშაულს: მაგრამ მან მოკლა დედა თანახმად აპოლონის ბრძანებისა, იმის გამო, რომ დედამ მას მამა მოუკლა; აკი დედამაც ჩაიდინა ბოროტმოქმედება. რაღა მაინც და-მაინც მის დედას მოეპყრენ ერინიები ესოდენ ლმობიერად?—„მიტომაო" უპასუხებენ ისინი, „რომ დედას თავისი სისხლის ნათესავი არ მოუკლავს". ამ სიტყვების შემდეგ ორესტე სდუმს და დასაცავ სიტყვას წარმოთქვამს აპოლონი, რომელიც ორ დებულებას ავითარებს. მისი სიტყვებიდან ისე გამოდის, რომ კლიტემნესტრას მკვლელობა სამართლიანი საქმეა, რადგან იგი უნდა დასჯილიყო ორესტეს მამის, აგამემნონის, მუხანათურად მოკვლისათვის..მეორე მხრივ დამნაშავე დედის მოკვლა ისეთივე შძიმე დანაშაული არ არის, როგორც მამის მკვლელობა, ვინაიდან მამაა ჰეშმარიტი მშობელი, დედა კი მხოლოდ ჩანასახს ასაზრდოებს.

აპოლონის სიტყვით თავდება საქმის გარჩევა და ათენა უბძანებს მოსამართლეებს შეუდგენ კენჭის ყრას, ამასთანავე წინასწარ განმარტავს ახლად დაარსებულ სასამართლოს მნიშვნელობას, რომელსაც არეოპაგი დაერქმევა; ამ სასამართლომ უნდა თვალყური ადევნოს კანონების წესისამებრ შესრულებას სიწმინდით, შეუწყვეტელად უნდა დაიცვას ისინი და მოერიდოს ახალის შემოღებას. ამ სიტყვების შემდეგ ათენა ბრძანებს მოსამართლეებმა სინდისის ქვეშ მისცენ ხმა და თანაც დასძენს, რომ თავის ხმას აძლევს ორესტეს, რომელიც გამართლებული იქნება იმ შემთხვევაშიაც, უკეთუ ხმები შუაზე გაიყოფა. ასეც ხდება: ხმები შუაში იყოფა და მხოლოდ ათენას ხმის მეოხებით ორესტე გამართლებულია. მაგრამ ახლად დაწესებული სასამართლოს დადგენილებით ერინიები უკმაყოფილონი არიან, ისინი აღშფოთებულან იმის გამო, რომ დედის მკვლელობის გამართლებით მათი ძალა და მნიშვნელობა სავსებით გაქარწყლებულია, ისინი მზად არიან ზიზღი გამოუცხადონ ათენას ქალაქს, მზად არიან ავნონ მას რამე, ხოლო ქალღმერთი ათენა, რომელიც მუდამ მოქალაქეთა უვნებლობისა და სიკეთისათვის ზრუნავს, ჯერ უმტკიცებს მათ, რომ ორესტეს გამართლება სრულიადაც არ ნიშნავს მის გამარჯვებას, იგი მხოლოდ ღმერთთა ჩარევის მეოხებითაა გამართლებული, მათ შეებრალათ უბედური ადამიანი, რომელსაც ჩვეულებრივი სისხლის აღების წესის მიხედვით უნდა შური ეძია, ამავე დროს იძულებული შეიქნა თავისი სურვილის წინააღმდეგ ბოროტმოქმედება ჩაედინა და საკუთარი დედა მოეკლა. შურის-

ძიების წესი და სისხლის ხმა ერთიმეორეს შეეჯახა, და, ვინაიდან ჩვეულებრივი კანონი ამ შემთხვევაში საქმეს არ შველის, რაც ხმების შუაზე გაყოფითაც დადასტურდა, ღვთაება დაეხმარა ამ უნებლიე ბოროტმომქმედს. ამნაირად ორესტეს გამართლება ერინიების დამარცხებას როდი ნიშნავს; პირიქით, თუკი ისინი წინათ მარტოოდენ შიშის ზარს ჰგვრიდენ ხოლმე ხალხს და ყოველგვარ პატივისცემას მოკლებული იყვნენ, ამიერიდან, რაკი ერინიები ორესტეს გამართლებას მისაღებად სცნობენ, ე. ი. მათაც აღმოაჩნდებათ შეწყალების უნარი, ისინი უკვე შესაზარი ღმერთების ნაცვლად ყველასაგან პატივცემულ და სასურველ ღმერთებად გარდიქმნებიან, რომლებსაც ამასთანავე თავისი საკუთარი სალოცავიც ექნებათ. ათენას სიტყვები და დაპირებანი თანდათანობით ამწყვიდებენ ერინიებს, ისინი შეურიგდებიან უკვე მომხდარ ფაქტს და, სამაგიეროდ, ათენში შესაფერ სალოცავს ღებულობენ. წინათ სასტიკნი, ხოლო ამჟამად ლმობიერნი, ერინიები ევმენიდების სახელწოდებას ღებულობენ, ისინი დალოცავენ პალადის ქალაქს და ათენას ტაძრის მსახურნი, რომლებიც ტრაგედიის დასასრულს ცალკე გუნდს ქმნიან, ანთებული ჩირაღდნებით და საზეიმო სიმღერით მიუძღვებიან ევმენიდებს მათთვის განმზადებულს ტაძარში. ასე თავდება ეს ტრაგედია, დიადი ტრილოგიის უკანასკნელი ნაწილი.

/ რა არის გარჩეული პიესის დედააზრი? იგივე რაც „პრომეთეშია" გატარებული—სახელდობრ კონფლიქტი ახალ, შედარებით ჰუმანურ, ღვთაებასა (აპოლონსა) და ძველ ღმერთებს (ერინიებს) შორის. ამ დავის გადაწყვეტა ადამიანს არ ძალუძს, იგი ისევ ისე ღვთაებამ, ამ შემთხვევაში ათენამ უნდა მოაგვაროს, რომელიც აერთებს ახალსა და ძველს, რადგან იგი წარმოადგენს ერთგვარ გამაერთიანებელ რგოლს. ათენა შოარიგებს მათ ისე, რომ წინანდელი შფოთის ნაცვლად მათ შორის მშვიდობა და სათნოება დამყარდება. ხოლო ადამიანებისათვის აქამდე უცნობი ჰეშმარიტების დამცველად გამოდის თვით ქალღმერთის მიერ დაარსებული სამსჯავრო, სახელდობრ არეოპაგი. ასე, ქვეყნად გაბატონდება ჰეშმარიტება და მოწყალება, წინანდელი უზომოდ მკაცრი კანონები ძალას ჰკარგავენ, ხოლო მრისხანე ერინიები მოწყალებით აღსავსე ევმენიდებად გარდაიქმნებიან.

რაღა თქმა უნდა, ჩვენი თვალსაზრისით მეტად უცნაურია დედის მკვლელობის საკითხის ისეთნაირად გადაჭრა, როგორც ამას ესქილე სჩადის. აპოლონის საბუთები არ გვაკმაყოფილებს, ჩვენთვის უფრო გასაგებია ერინიების მსჯელობა, რომლებსაც, სისასტიკისდა მიუხე-

დავად, ზნეობის შესახებ უფრო სწორი შეხედულება მოეპოვებათ, ვიდრე აპოლონს. ეს უკანასნელი, თუმცა ორესტესადმი მეტად ლმობიერია, მაგრამ მაინც მეტად მოძველებულ შეხედულებას იცავს, ეს კი მას, როგორც რეფორმატორს, სრულიადაც არ შეეფერება, საერთოდ რელიგიისა და ზნეობის ურთიერთ საკითხის ისე გადაწყვეტა, როგორც „ევმენიდებშია“—რაღაც თავს არ მოდის. ესქილე ვერ გაიმიჯნა საზოგადოებაში გავრცელებულ შეხედულებათაგან, მართალი რომ ვთქვათ, მან მხოლოდ ეჭვი გამოთქვა იმის შესახებ, ყოველთვის დასაშვები არის თუ არა სისხლის აღება, ასე რომ საჭირბოროტო საკითხზე პასუხის გაცემა ვერ მოახერხა. რაც არ უნდა იყოს, ეს დაეჭვებაც დიდი რამეა, რადგან სცენიდან წარმოთქმული აზრი ამ გზით ცხოვრებას უახლოვდება და მაყურებელთ სამართლის იმ დიადი პრინციპების შესახებ დააფიქრებდა ხოლმე, რომელთაც პოეზია იმ დრომდე გაკვრით თუ შეხებია.

მეორე მხრივ საყურადღებოა „ევმენიდების“ ის ადგილი, სადაც ათენა ლაპარაკობს არეოპაგის შესახებ, რომელსაც იგი გასარჩევად გადასცემს ორესტეს საქმეს. ყოველივე ეს უეჭველად ტენდენციურია, რადგან იგი სცენიდან დაცვაა წმინდა წყლის არისტოკრატიული დაწესებულებისა, რომლის გაელენა იმ დროს ძალზე სუსტი იყო. ათენას საშუალებით არისტოკრატიის მომხრე ესქილე ცდილობს მოარიდოს მოქალაქენი სახელმწიფოებრივ წყობილების დემოკრატიზაციას და ხელი ააღებინოს მათ არეოპაგის უფლებათა შეზღუდვასა და ახალი კანონების შემოღებაზე, რადგან ეს დიდგვარიანთა ბნიშენელობის დაცემას იწვევდა. ძველი სარწმუნოებისა და წესების პატივისმცემელი ესქილე მიუთითებდა, რომ ყოველივე ეს თვით ქალაქის მფარველ ათენას მიერ არის შემოღებული, და ამნაირად მათთვის მეტი ძალისა და სიმტკიცის მინიჭებას ცდილობდა. იგი თითქოს წინდაწინ გრძნობდა, რომ ძველი სარწმუნოებრივი ტრადიციების დამცველი არისტოკრატიის დასუსტებასთან ერთად დაეცემოდა ძველი რელიგიაც, რომელიც ესოდენ ძვირფასი იყო მისთვის და მის თანამოაზრეთათვის.

ამრიგად „ევმენიდებით“ ესქილე ძველი პოლიტიკური წყობილების დამცველის როლს კისრულობს, იგი იმ წყობილებას იცავს, რომელშიაც განელო მთელმა მისმა სიცოცხლემ და ურომლისოდაც მას ვერ წარმოედგინა თავისი საშობლოს კეთილდღეობა. ჩვენთვის ეს ფაქტი, სახელდობრ პოლიტიკური რწმენის სცენის საშუალებით გადმოცემის ფაქტი, მეტის-მეტად საყურადღებოა და მნიშენელოვანი, რადგან ჯერ ერთი თვით პოეტის პიროვნების გამორკვევას უწყობს ხელს, ხოლო მეორე მხრივ ნათლად გვიჩვენებს, რომ, წმინდა ზნეობა-

რივი იდეალების გარკვევის გარდა, ზოგჯერ ტრაგედია მოქალაქეთა განსაზღვრულ კლასის პოლიტიკურ შეხედულებათა დამცველადაც გამოდიოდა, თუმცა არც ისე ხშირად, როგორც კომედია.

29. პიესის მთავარი აზრის გამორკვევის შემდგომ, რაც ძველსა და ახალ ღვთაებათა კონფლიქტის სახითაა წარმოდგენილი, ჩვენ მოკლედ განვიხილავთ მთელ ტრილოგიას საერთოდ. უწინარეს ყოვლისა ყურადღება უნდა მივაქციოთ მისი ნაწილების მჭიდრო კავშირს, ყოველი მათგანი ერთი შეხედვით თითქოს დამოუკიდებელ ერთეულს წარმოადგენს, ნამდვილად კი, იგი ერთი დიადი ნაწარმოების ცალკე მოქმედებაა; ეს ნაწილები გამსჭვალულია ერთი საერთო იდეით, იგი თანდათანობით ვითარდება, აშკარავდება და საესებით გასაგები ხდება მხოლოდ-და-მხოლოდ მთლიანობაში, ე. ი. მაშინ, როცა მთელი მითი გაიშლება ჩვენ წინაშე და დასასრულს ევმენიდებში ჰპოებს. ამიტომ მთელი „ორესტეჲა“ თითქოს ერთი ტრაგედიაა და ამნაირად ჩვენ ხელთ გვაქვს ეგრეთწოდებული „გაბმული ტრილოგიის“ მშვენიერი ნიმუში, რომლის ბადალი არ შეუქმნია არც სოფოკლესა და არც ევრიპიდეს. მათ მოეპოვებათ დამოუკიდებელი დრამები, რომლებიც ხშირად სრულიად შემთხვევითაა მოქცეული ერთ ტრილოგიაში ან ტეტრალოგიაში, ისინი ერთიმეორის დახმარებას არ საჭიროებენ, ზოგჯერ ამ დრამებში რომელიმე მითის მხოლოდ ზოგი მომენტებია დამუშავებული და არა მთელი მითი. მხოლოდ ესქილეს ძალუმმა გენიამ შესძლო „გაბმული“ ტრილოგია შეექმნა. „ორესტეჲდან“ და სხვა დაკარგული ტრაგედიების სათაურიდან ჩანს, რომ ესქილეს ასეთი ხასიათის ტრაგედია უფრო მოსწონდა. ერთი სიტყვით, „ორესტეჲას“ მხატერულ ღირსებათა შესახებ რომ არაფერი ვთქვათ, იგი ძვირფასია ჩვენთვის, როგორც ერთად-ერთი ნიმუში მთლიანი ტრილოგიისა, რომელსაც ჩვენამდე მოუღწევია და ამიტომაც არის, რომ ეს ნაწარმოები იზიდავს მრავალ მკვლევარს.

ამ ფასდაუდებელი ღირსების გარდა „ორესტეჲა“ საინტერესოა კიდევ, როგორც ესქილეს დრამატურგიის უკანასკნელი სიტყვა. ეე უკვე მოვიხსენიე ზემოთ, როცა „აგამემნონს“ ვიხილავდი, ის თავისებურებანი, რომლებიც სცენურ ეფექტს შეეხებოდა, სახეულობრ, მოქმედების შესაფერად განვითარება, სამი მსახიობის მოხერხებულად გამოყენება და დაპირისპირებათა ხერხის საშუალებით მომქმედ პირთა დამახასიათებელ თვისებათა ასახვა, ყველა ეს ღირსებანი მოიპოვება „ქოეფორებსა“ და „ევმენიდებშიაც“, მაგრამ ამასთანავე ყოველ მათგანს გააჩნია საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თვისებანი. ასე, მაგალითად, „ქოეფორების“ მოქმედება რამდენადმე შეივწროვე-

ბულია, მთავარი სიმძიმე ორესტეზეა გადატანილი და ამიტომ იგი პირველ ადგილზე არის წამოყენებული. მაშინ როცა დანარჩენი მომქმედნი პირნი უმთავრესად ხელს უწყობენ მისი პიროვნების უფრო მკვეთრად გამოსახვას, ამიტომ ისინი არ არიან დაჯილდოვებული ტიპური თავისებურებებით, ისე კარგად და მთლიანად, როგორც „აგამემნონის" მომქმედნი პირნი, თუკი მხედველობაში არ მივიღებთ ორესტეს ძიძას. მაგრამ არც თუ ორესტეს პიროვნებაა მაინც-და-მაინც უნაკლოდ გამოსახული და, თუმცა ცალკე სცენები პიესისა უეჭველად კარგია, საერთოდ „ქოეფორები" ვერ სტოვებს ისეთ დიად შთაბეჭდილებას, როგორც ტრილოგიის პირველი ან უკანასკნელი ნაწილი. მოსაწონია ამ პიესაში—მ დ გ ო მ ა რ ე ო ბ ი ს დ რ ა მ ა ტ უ ლ ო ბ ა, ავტორის ცდა, რომ პიესის დასაწყისი გაერთულებინა „გამოცნაურების" ხერხის საშუალებით, და კლიტემნესტრასა და ეგისთეს წინააღმდეგ შეთქმულობის სცენა. ეს ის მომენტებია, რომელთაც მოქმედებაში ერთგვარი სირთულე შეაქვთ და ამნაირად მას ამრავალფეროვნებენ.

რაც შეეხება „ევმენიდებს" ისევე, როგორც „აგამემნონში", მოქმედება უალრესი ხელოვნებით არის გამართული, აქ სურათი სურათს ცელის და მოჯადოებულ მაყურებელს ხან საშინელების გრძნობა შეიპყრობს, ხან კიდევ სიმშვიდე დაიუფლებს. ესჭილეს დანარჩენ პიესათაგან განსხვავებით, მოქმედების ცვლილების გარდა ამ პიესაში იცვლება თვით სამოქმედო ასპარეზიც, ა დ გ ი ლ ი მოქმედებისა. ამის გამო მთელ ტრაგედიას საერთოდ ემატება მოძრაობა, რაც მას ორიგინალობას ანიჭებს და კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, თუ რამდენად წინ წაიწია „ორესტეჯას" ავტორი „მაყედრებელთა" და „სპარსელთა" ავტორთან შედარებით. ბოლოს, „ევმენიდების" განსაკუთრებულ თვისებათა შორის აღსანიშნავია გუნდის არაჩვეულებრივი ხასიათი. „აგამემნონში" იგი თ ა ნ ა უ გ რ ძ ნ ო ბ ს მ ო მ ქ მ ე დ პ ი რ თ, „ქოეფორებში" მოქმედების განვითარებას უწყობს ხელს, „ევმენიდებში"კი—ერინიების სახით გუნდი ასრულებს მთავარ როლს და გარდა ამისა შას დამოუკიდებელი მდგომარეობაცა აქვს მინიჭებული—იგი „თ ა ვ ი ს ი გ ა ნ ს ა კ უ თ რ ე ბ უ ლ ი პ რ ი ნ ც ი პ ი ს მ ი მ დ ე ვ ა რ ი ა" და ამის გამო დანარჩენ მომქმედ პირთ ებრძვის კიდეც. „ევმენიდებში" გუნდის პირველ ადგილზე გამოყვანით ესჭილემ თითქო ძველი ჩვეულება გაიმეორა, რომლის მიხედვით გუნდი მთავარი მომქმედი პირი იყო. ხოლო თუ „მაყედრებელთა" და „ევმენიდების" გუნდს ერთიმეორეს შევადარებთ, მაშინვე ცხადი გახდება ერთი მეტად საგულისხმო განსხვავება. „მაყედრებელთა" გუნდი მხოლოდ მარტოოდენ თავის

საკუთარ გრძნობებს გადმოგვცემს, „ევმენიდებში“ კი იგი თვით მოქმედებს, ამასთანავე მისი საგალობელნი სრულიადაც ხელს არ უშლიან „დიალოგს“ და არც ასუსტებენ მას. თუმცა იგი მომქმედი პირია, მაგრამ ეს გარემოება მსახიობთა მნიშვნელობის დაჩრდილვას როდი იწვევს. პირიქით, იგი უფრო ნათლად წარმოაჩენს მათ და, რაკი მასზე დაკისრებული როლის მიხედვით ყველა მომქმედ პირთან საბრძოლო მდგომარეობაშია, ამით ხელს უწყობს დრამატული ელემენტის გაძლიერებას,

თავი VII.

ესქილეს შემოქმედების საერთო დახასიათება.

30. ათენის მოქალაქე, ელევსინის დემიდან, წარმოშობით ევპატრიდი, ქალღმერთ დემეტრეს კულტთან ოჯახური და ადგილობრივი ტრადიციებით დაკავშირებული ესქილე აღიზარდა და მოღვაწეობდა თავის სამშობლოს სულიერი და პოლიტიკური ზრდის ეპოქაში. მის თვალწინ, მისი უშუალო, ენერგიული მონაწილეობით ამ დრომდე უძლური ათენი თანდათან ძლიერ სახელმწიფოდ გარდაიქმნა. მან და მისმა თანამედროვეებმა თავისი ზურგით გადაიტანეს სპარსეთის ომის სიძნელე. ვერავითარმა გაჭირვებამ ვერ გასტეხა მისი სულიერი სიმტკიცე, ვერ შეასუსტა მისი გონების გამჭრიახობა და ვერ მოდრიკა მისი ძალა. ვით მარათონისა და სალამინის ბრძოლათა დროინდელ ჭეშმარიტ ათენელს შეეფერებოდა, იგი მტკიცედ და შეურყეველად ასრულებდა მოქალაქის მოვალეობას და მუდამ თავგამოდებით იცავდა მისთვის ძვირფას რელიგიურსა და პოლიტიკურ მრწამსს. არისტოფანეს კომედიაში „ბაყაყები“ ევრიპიდესთან შეჯიბრების წინ ესქილე ამბობს: „დემეტრე, შენ, რომელმაც ასაზრდოე ჩემი გონება, მომეც ძალა, რომ ღირსი გავხდე შენთა საიდუმლოთა“. ეს სიტყვები სამაგალითოდ ახასიათებს ესქილეს მსოფლმხედველობის იმ ძირითად ხასიათს, რაც განსაზღვრული რელიგიური კონცეფციის სახით გადმოგვცა ესქილემ თავის ტრაგედიებში. ევრიპიდეს სახელთან დაკავშირებულია ათენის საზოგადოების სარწმუნოებისა და აზროვნების მერყეობა, მას ზურგი უქცევია ძველი იდეალებისათვის, ახალი ვერ მოუპოვებია და იგი ჰერაკლეს მსგავსად გზაჯვარედინზე დგას; ხოლო ესქილეს სახელის გახსენებისას სულ სხვაგვარი სურათი წარმოგვიდგება თვალწინ; მის დროს ღმერთთა ძლიერების, სამართლიანობის რწმენა ჯერ კიდევ მტკიცე იყო, მაშინ სწამდათ, რომ შთელ ქვეყანას და ადამიანის სიცოცხლეს მართავს უმაღლესი და ყოვლად გონიერი ძალა, რომელსაც ესქილე უფრო ხშირად ზევსის სახით წარმოიდგენდა. „აღსრულდეს ნება და ზრახვა ზევსისა“, ამ-

ბობს გუნდი ესქილეს ტრაგედიაში „მაედრებელნი“ (სტრ. 95 შმდდ.); „თუ კი ეს არის ზევსის სურვილი, ადვილი გამოსაცნობი არაა ის, რაც ზევსს სწადია; და მაინც, ვით ბრწყინვალე სხივი, ანათებს იგი კაცთა ნათესავის ბნელით მოცულ ხვედრს. და რასაც კი ზევსი თავის გულში გადასწყვეტს, იგი ახდება უეჭველად, ბნელსა და წყვდიადს დაუფარავს ბილიკი მისი სიბრძნისა და ხილვა მისი შეუძლებელია. იმედის უმაღლესი ბუნებიდან უბედურების ქარცეცხლში ჩაანარცხებს ხოლმე იგი ადამიანებს, მაგრამ ამისათვის არასდროს იგი არ მიმართავს ძალას: ყოველივე, რასაც სჩადიან ღმერთები, მათგან ძალის გამოყენებას როდი მოითხოვს. ღვთაების სიბრძნე მაღლაა და იქიდან, თავის წმიდა სამკვიდრებელიდან, სისრულეში მოყავს წინასწარ განზრახული.

ასევეა გადმოცემული ზევსის სახე ტრაგედია „აგამემნონის“ (სტრ. 175 შმდდ.) გუნდის პირველ საგალობელში: „ზევსმა უჩვენა ხალხს გზა კეთილისა; მან დაუწესა ადამიანებს საუკუნო კანონი: «ტანჯვით შეიცნობდე» და ძილის დროსაც ნაცვლად ძილისა ადამიანთა გულს ქენჯნა მოიცავს, ამიტომ თავისდა უნებურად ისინი სრულყოფისაკენ უნდა წარემართონ, რადგან სიკეთის მომასწავებელია ღმერთთა ძალდატანება, იმ ღმერთების, რომელნიც ცხოვრების, ქვეყნიერების საჭეს მართავენ“.

ერთი სიტყვით, ესქილეს აზრით ადამიანთა ბედნიერებას განაგებს არა აუცილებლობა, შემთხვევა ანუ ბედისწერა, არამედ უმაღლესი სამართლიანობა. ამიტომ, თუკი ადამიანი იტანჯება, უმთავრესად მისგან ჩადენილ ბოროტ საქმეთა გამო. თუმცა ესქილე გარკვეულად ასახავს ღმერთების როლს ამ ქვეყნიურ ცხოვრებაში, მაგრამ მაინც ვერ ვიტყვით, რომ მას მოეპოვება მთლიანი და ურყევი რელიგიურ-ფილოსოფიური კონცეფცია. თუმცა იგი ხოტბას შეასხამს ზევსის ძლიერებას, მის სამართლიანობას, სიბრძნესა და ნებისყოფას, რომელიც ბედისწერასაც კი სძლევს ხოლმე; თუმცა მას სწამს, რომ ადამიანის უბედურებას იწვევს არა უაღრესი ბედნიერება, არამედ უკეთური საქციელი და ბოროტმოქმედება, მაგრამ ზოგჯერ ესქილე ისეთ აზრებს გამოთქვამს ხოლმე, რომლებიც ზემონათქვამს ეწინააღმდეგება, ან უკეთეს შემთხვევაში მისგან ძალიან განსხვავდება. ასე, მაგალითად, „პრომეთეში“ ზევსი მოირასა და ერინიებისაგან არის დამოკიდებული (სტრ. 534); იმავე „პრომეთეში“ იგი სასტიკ და ულმობელ ტირანს წარმოადგენს; „აგამემნონში“ ხაზგასმულია ის გარემოება, რომ ადამიანებისათვის სახიფათოა ზედმეტი, მეტისმეტი, ბედნიერება, რაც ბედნიერს დაღუპვას უქადის-

„უსაზღვრო დიდება", ამბობს გუნდი (სტრ. 474 შმდდ.), „მძიმე ტვირთად აწვება ადამიანს. ზევსის ელვა ხომ უფრო ხშირად მწვერვალთ სწვდება ხოლმე". კიდევ მეტი; ესქილეს არ მოეპოვება მთლიანი შეხედულება იმქვეყნიური ცხოვრების საკითხთა შესახებაც. ასე, მაგალითად, „ქოეფორები" გამოსახავს იმ მოსაზრებას, რომ განსვენებულის ნებისყოფა სიკვდილის შემდეგაც ცოცხლობს, მისი სული ცოცხალია და მისი რისხვაც მოქმედებს. ამის საწინააღმდეგოდ დრამა „ფრიგიელნი"-ს ნაწყვეტში (fr. 266 Nauck [2]), აი, რას ეუბნება ჰერმესი აქილევს, როცა ჰექტორის ცხედრის დასაფლავებას ურჩევს: „პატივს სცემ შენ მათ ცხედარს, თუ აენებ რასმე, გარდაცვლილთათვის ეს სულ ერთია, რადგან მათ არ გააჩნიათ არც მწუხარება და არც დალხინება, ხოლო ჩვენი მსჯავრი ძალაში რჩება, და მართებულია, რომ გარდაცვლილი სამარეს მივაბაროთ". ესა და სხვა მრავალი მაგალითი აშკარად ადასტურებს ერთ გარემოებას: მიუხედავად რელიგიურობისა და ღმერთთა წვიდა და გულწრფელი რწმენისა ესქილემ მაინც ვერ დააღწია თავი წინააღმდეგობას, მან ვერ შექმნა მტკიცე, ჩამოყალიბებული რელიგიური სისტემა. იგი სწორედ ხალხის რელიგიას ემყარება და ამის გამო ხალხის რწმენის მსგავსად ესქილეს შეხედულებანი თანამიმდევრობას მოკლებულია, თუმცა, ამისდა მიუხედავად, პოეტი გამსქვალულია ღრმა რელიგიური გრძნობით, რა ეუყოთ, რომ მრავალი რამ გაურკვეველი და ბუნდოვანია. ეს გასაგებიცაა, რაკი „ღვთაების გეზი შეუცნობია". მაგრამ მიუხედავად ამისა ღვთაება მაინც არსებობს. მისი ხელი ყველაფერში ჩანს. იგი მიმართავს ქვეყანასა და ხალხს და ესქილეს მოსაზრებით უიმისოდ წარმოუდგენელია ამქვეყნიური ცხოვრება. რა ეუყოთ, რომ ღვთაება ხშირად იცვლის ხოლმე თავის სახეს, განა სხვანაირად შეიძლება? „ღვთაება, რომელიც წარმოიშვა, იზრდება და რომელსაც აქვს თავისი ისტორია, შეუძლებელია უცვლელად დარჩეს" [1]. იგი მუდამ იცვლება, და უფრო და უფრო სრულყოფილი ხდება. ავიღოთ იგივე ზევსი, „მიჯაჭვული პრომეთედან" ჩანს, რომ ზევსი ქვეყნის გაჩენისას ზეგაელენის მკაცრსა და სასტიკ საშუალებებს მიმართავდა ხოლმე, ხოლო შემდეგ „ცეცხლოსანი პრომეთეს" მიხედვით — იგი უკვე ყოვლად მოწყალე მეუფეა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, თუმცა ესქილეს დრამებში არ მოიპოვება მტკიცედ ჩამოყალიბებული რელიგიურ-ფილოსოფიური სისტემა, მაგრამ ყოველშემთხვევაში მათში ჩანს რელიგიური აღტყინება-აღფრთო-

[1]) Weil, Etudes sur le drame antique, 58.

აწება, რაც ესოდენ შვენის მარათონისა და სალამანის ეპოქას, ხოველო მისი ჰეშმარიტი წარმომადგენელი იყო ესქილე, რომელმაც ასახა იგი თავის ტრაგედიებში.

ასევე კარგად გადმოგვცემს იგი მისი თანამედროვე ეპოქის სხვა მხარეებსაც. მას, მარათონის ეპოქის სხვა დანარჩენ მოღვაწეთა მსგავსად, ახასიათებს ძლიერი პატრიოტული გრძნობა, მაგრამ იგი შოვინისტური ხასიათისა როდია. პოეტი არ დასცინის დამარცხებულ მტერს; იგი მას კუთვნილს მიუზღაავს მხოლოდ; ის სრულიადაც არ აზვიადებს თავის სამშობლოს დამსახურებას. ამავე დროს ის ამაყობს მისი განვითარებით, მისი გამარჯვებით, რაც მას გმირების დამსახურებად მიაჩნია. საბერძნეთის თავისუფლების ნამდვილ ჰიმნს „სპარსელები“ წარმოადგენს; აქ აღმოსავლურ დესპოტიზმს უპირისპირდება საბერძნეთის სახელმწიფოებრივი წყობილება, რაც ძალადობას, ძალდატანებას კი არ ემყარება, არამედ აგებულია ძმობის, ერთობისა და თავისუფლების საფუძველზე. თუმცა ესქილეს პატრიოტიზმიც არ არის ერთგვარ რელიგიურ ელფერს მოკლებული, რაც ესოდენ ახასიათებს პოეტს. ბერძნების გმირობამ, მისი აზრით, ღმერთების დახმარებით გაიმარჯვა, რადგან მათ დასაჯეს სპარსეთის მეფე ქსერქსე სიამაყის, ქედმაღლობისა და ღმერთებისადმი უკეთურად მოპყრობის გამო [1]. ამ ღვთაების ხელი იფარავს ათენს, იგი მფარველობს ქალაქს და სამართლიანობის საფუძველზე განვითარებისკ და წინსვლის საშუალებას ანიჭებს. ამრიგად, არც ერთი ნაბიჯი ღმერთთა სურვილის გარეშე, გარეშე მათი კურთხევისა და დახმარებისა.

ასეთივე რელიგიური ელფერი გადაჰკრავს ხოლმე ესქილეს პოლიტიკურ შეხედულებებსაც. კონსერვატიული პარტიის წარმომადგენელი ესქილე ფიქრობდა, რომ სამშობლოს კეთილდღეობის საწინდარია არა მარტო სამშობლოს სიყვარული, არამედ ძველი ტრადიციების ერთგულებაც. ამ შემთხვევაშიაც ესქილე ემყარება თავის ძირითად შეხედულებას ღვთაების შესახებ. ამიტომ, როცა 460 წ. არისტოკრატიის უკანასკნელი ბურჯი არეოპაგი, რომელიც გადმოცემით თვით ქალღმერთმა ათენამ დააარსა, შეზღუდა ჯერ ეფიალტემ და შემდგომ პერიკლემ, ესქილემ თავი გამოიდო და თავის ტრაგედიის „ევმენიდების“ საშუალებით იკისრა მისი დაცვა. მაგრამ რა გზით? თვით ქალღმერთ აფინას პირით იგი ხოტბას ასხამს და დიდებით იხსენიებს არეოპაგს და ურჩევს მოქალაქეთ ხელშეუხებლად დაიცვან ღვთაების მიერ შექმნილი დაწესებულება და

[1]) შეადარე Herod. VIII, 143 და Isocrat. 4, 155.

არ შესცვალონ იგი. ერთი სიტყვით, რელიგია ესქილესთვის საძირკველია, რომელზედაც იგი სახელმწიფოებრივ წყობილებას აგებს. ამით ესქილე იმეორებს ჰეროდოტესა და პინდარეს აზრს, ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, იგი მისი თანამედროვე თაობის სულიერი განწყობილებისა და მსოფლმხედველობის დამცველი და მიმდევარია.

რელიგიურ საკითხებთან მჭიდროდაა დაკავშირებული ესქილეს ეთიკაც. ადამიანის ცხოვრებას იგი სამართლიანობაზე აფუძნებს. ადამიანის ზნეობას სამართლიანობის პრინციპი უნდა ხელმძღვანელობდეს, რადგან ამაზეა დამოკიდებული მისი ბედიღბალი. იგი თავისუფალია, თავის ხვედრს თვითვე განიმზადებს, ასე რომ თუ ის სამართლიანობას შებღალავს, წილად ტანჯვა-ვაება შეხვედება, ხოლო ბედნიერებას პოებს, თუ კი სამართლიანობას წმინდად დაიცავს. მართალია, პირადი ცოდვების გარდა ადამიანს კისერზე აწევს წინაპართა ცოდვებიც, რომლებიც სამაგიეროს მოითხოვენ, ამ შემთხვევაში ხსნა არ არის. მამათა ცოდვებისათვის შვილები აგებენ პასუხს. ასეთია ძველი შეხედულება ამ საკითხის შესახებ, რაც ჯერ კიდევ სოლონმა გამოთქვა თავის ელეგიებში; პოეტის დანიშნულებას ესქილე ეთიკური თვალსაზრისით უყურებს, მისი აზრით პოეტი უნდა იყოს როგორც საზოგადოებრივი, ისე პიროვნული ზნეობის მქადაგებელი. ესქილეს ამ მოსაზრებას ყველაზე უფრო სწორად გადმოგვცემს არისტოფანე, რომელიც თავის კომედიაში „ბაყაყები“ ესქილეს პირით ამბობს: „ამა ერთი შეხედე, როგორი ხალხი მიიღო მან (ე. ი. ევრიპიდემ) ჩემგან; პატიოსანი, განიერ-მხარბეჭიანი, რომლებიც პირნათლად ასრულებდენ მოქალაქეობრივ მოვალეობას, უქმად კი არ დაეხეტებოდენ ბაზარ-ბაზარ ანდა ჯამბაზებს როდი გვანდენ; შუბით, ხმალ-მუზარადით აღჭურვილთ ვაჟკაცობა ჰქონდათ შვიდი ხარის ტყავისაგან შეკრული (სტრ. 1010 შმდ.). სპარსეთ-საბერძნეთის ომის მონაწილე ესქილესათვის ყველაზე ძვირფასი იყო ხალხის სულიერი აღფრთოვანება, ყოველ მოქალაქეს თავის საკუთარ „მე“-ს დაავიწყებდა ხოლმე. თავისი პოეზიის მეობებით ესქილეს სურდა სწორედ ასეთი აღფრთოვანება გამოეწვია. მის ნაწარმოებებში გამოთქმულ იდეებს უნდა აღეზარდა კარგი და პატიოსანი მოქალაქე, ამ იდეებს ხელი უნდა შეეწყო მისი გაკეთილშობილებისა და მისი ზნეობრივი განსპეტაკებისათვის. მაშ, რად ვადიდებთ პოეტებს, თუ კი ისინი ხელოვნებითა და რჩევა-დარიგებით ხალხს სახელმწიფოს კეთილდღეობისაკენ არ მოუწოდებენ.

31. ამ იდეებს ესქილე ხალხში შენახული მითების საშუალებით გადმოგვცემს, საიდანაც იგი იღებს თავისი ტრაგედიების სუჟეტს; ხოლო ამ მითების გამოყენებისას, რომელთა მომქმედნი პირნი ღმერთები და გმირები იყვნენ, იგი როდი ცდილობდა ისინი სინამდვილესთან დაეახლოვებინა. ძლიერსა და მტკიცე ხასიათის პიროვნებას, გმირული ეპოქის შვილს, მეტად მოსწონდა დიადი, ბუმბერაზულ-მითური პიროვნებანი, რომელნიც ჩვეულებრივ სინამდვილეზე მაღლა იდგენ და რომელთაც მთლიანი, დასრულებული მისწრაფებანი გააჩნდათ. მაშინაც კი, როდესაც ისინი დარწმუნებული არიან მოსალოდნელი უბედურების აუცილებლობაში, ისინი შეურყევლად მიემართებიან წინ—მის შესახვედრად. სავსებით შეპყრობილნი ერთი გრძნობით, იშვიათად თუ შესდგებიან, თითქოს თავისი გრძნობის სისწორეში დაეჭვდენო, და ამ წუთიერი მერყეობის შემდეგ კვლავ თავდავიწყებით მიჭილტვიან წინ. არავითარი მცირე რამ ანგარიში არ ამოქმედებს მათ, მათ ერთნაირის ძალით შეიპყრობს ხოლმე როგორც აწყვეტილი ბოლმისა და შურისგების გრძნობა, ისე გრძნობა სიყვარულისა და შებრალებისა. ასე, მაგალითად, „მიჯაჭვული პრომეთეს“ გმირი პრომეთე იტანჯება ხალხისადმი ძლიერი სიყვარულის გამო, ხალხის სარგებლობის გამო მოატყუა მან ზევსი, რომელმაც სამაგიეროდ მას საშინელი ტანჯვა მიუსაჯა. პიესაში „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ კი, პირიქით, სიძულვილით შეპყრობილი ეტეოკლე მასთან პირისპირ შესაბრძოლებლად მიდის, თუმცა შეტყობილი აქვს, რომ მამამ ისინი შეაჩვენა და ამის გამო მას თავისი ძმის ხელით სიკვდილი მოელის.

ერთი სიტყვით, თავის ტრაგედიებში ესქილე გვისახავს არაჩვეულებრივ ადამიანებს, რომლებიც ბუმბერაზს არსებებს მიემსგავსებიან, მათ გააჩნიათ უდრეკი ნებისყოფა და ნაწილობრივ შესაფერი ზნეობრივი სილამაზეც, ზოგჯერ ისე ძალუმად წარიტაცებს ხოლმე მათ რაიმე გრძნობა, რომ ისინი მარტოოდენ ამ გრძნობის გამოსახულებას ღა წარმოადგენენ. მთავარ მომქმედ პირთა უფრო წარმოჩინებისათვის ესქილე დაპირისპირების საშუალებას მიმართავს ხოლმე, შეად. მაგ. „შვიდთა“ დაშინებულ ძალთა გუნდი ეტეოკლეს ძლიერ ფიგურას, შემდეგ „სპარსელების“ დარბაისელი მეფე დარიოსი ერთი მხრივ და შესაბრალისი და საწყალი ქსერქსე მეორე მხრივ; „აგამემნონში“—კლიტემენსტრას დემონური სახე და მეფური ღირსებით აღსავსე დიადი აგამემნონი. მაგრამ, ესქილე მომქმედ პირებს დასრულებულად არ ახასიათებს. იგი გაკვრით გვისახავს ყოველ მათგანს და მის ხასიათს არ აღრმავებს და არ ავითარებს. წვრილ-

მანები არ აინტერესებს მას; ამის გამო მომქმედ პირთა დახასიათებას ბევრი რამ აკლია,—და ჩვენ წინ მარტოდენ კონტურებია დარჩენილი.

32. უბრალო და მარტივია ესქილეს ტრაგედიების მოქმედებაც. იგი პირდაპირ მიემართება საბოლოო მიზნისაკენ და ძნელად თუ გადაუხვევს. მას არ გააჩნია შემაჩერებული გარემოებანი, თითქოს წინასწარ განსაზღვრული წესის მიხედვით მიემართება იგი; მას არ ხვდება არც პერიპეტიები, არც მოულოდნელი შემთხვევა რამ, მისი ფერადები თანდათან მუქდება, ამის გამო სურათი უფრო ღრმავდება და ძლიერდება და, ბოლოს, მოაღწევს დასასრულიც, რომელსაც ზოგჯერ, „ევმენიდების“ მსგავსად, განვლილ საშინელებათა ნაცვლად მშვიდობა მოაქვს. თუმცა მოქმედების სიმარტივეს, სიდიადესა და სიძლიერესთან დაკავშირებით, შესაფერი სილამაზეც მოეპოება. ეს თვისება ახასიათებს ესქილეს არა მარტო პირველ პიესებს, არამედ „ორესტეიასაც“. ხოლო აქედან ცხადია, რომ ესქილეს ბოლომდე შერჩა ეს თვისება, რაც არქაულობას წარმოადგენს და სავსებით შეშვენის ბერძნული ტრაგედიის მამათმთავარს.

მომქმედების სიმარტივესთან ერთად ესქილეს ემჩნევა ზოგჯერ მოქმედების გ ა ნ უ ვ ი თ ა რ ე ბ ლ ო ბ ა. ეს მომენტი ყველაზე უფრო შესამჩნევია მის ახალგაზრდობის პერიოდის ნაწარმოებებში („მაევდრებელნი“, „სპარსელნი“). ამ პიესებში თვით მოქმედების განვითარების ნაცვლად ვამჩნევთ იმ განცდათა და გრძნობათა განვითარებას, რომლებიც ამათუიმ მოქმედების შედეგს წარმოადგენენ. ასე, მაგ., „სპარსელნი“ გვისახავს შიშის გრძნობის თანდათანობითს გრადაციას, იგი ძლიერდება, სასოწარკვეთილებად იქცევა იმ გარემოებათა მეოხებით, რომლებიც მოხდა სადღაც სხვაგან, თვით მოქმედების ადგილიდან მოშორებით. ასევე მარტივადაა განვითარებული „მაევდრებლების“ მოქმედებაც, აქ მთავარი მომქმედი პირი—დანაიდების გუნდის სახით—სრულიად პასიურია, თვითონ დანაე კი ნამდვილი სტატისტია (kôphon prosôpon). ერთი სიტყვით, პირველ ხანებში მაინც ესქილე ვერ ახერხებდა დრამისაგან ლირიკის ჩამოშორებას. მსახიობი, რომელსაც მოქმედების წარმართვა ევალებოდა, ამ მხრივ ჯერ კიდევ უსუსური იყო. იგი გუნდის დამატებას წარმოადგენდა მხოლოდ. სწორედ ამ გარემოებას აღნიშნავს არისტოფანე თავის კომედიაში „ბაყაყები“, როცა ევრიპიდეს პირით ამბობს ესქილეს შესახებ, რომ იგი „დასვამდა მსახიობს, რომელსაც აქილევის ან ნიობეს მსგავსად ტანისამოსით ბეჯითად შეფუთნიდა,

სახესაც კი არ გვიჩვენებდა; თითქოს ტრაგედიის ტიკინებიაო, კრინტის დაძვრაც კი არ შეეძლოთ, გუნდი კი ამ დროს ოთხ სიმღერას ზედიზედ ასრულებდა და გაჩირვების ოფლს იწურავდა, ისინი კი სდუმდენ თავისთვის".

რაღა თქმა უნდა, შემდეგი თაობის თვალსაზრისით, აქტიორის უმოძრაობით გამოწვეული მოქმედების ერთ ადგილას შეჩერება არქაულობის დამამტკიცებული ამბავი იყო, რაც იმ დროს უფრო შეეფერებოდა, როცა არისტოფანეს თქმით „მაყურებელთ ხელოვნებისა არაფერი გაეგებოდათ". ხოლო, მოქმედების გაძლიერების საქმეში ესქილეს ღვაწლის შეფასებისას, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ძველი პრიმიტიული დრამა, რომელთან შედარებით ესქილეს ყველაზე უფრო პრიმიტიული დრამები მის თანამედროვეებს დრამატულობის შედეგრად მიაჩნდათ. და მართლაც, ესქილეს წინადროინდელი ტრაგედია უფრო მეტად ლირიკულ საგალობელს მიემსგავსებოდა, ვიდრე მოქმედებას. მოქმედება მოითხოვს თანდათანობითს განვითარებას, საჭიროებს კონფლიქტს მომქმედ პირთა შორის. არაფერი ამის მსგავსი ესქილეს წინადროინდელ ტრაგედიას არ გააჩნდა, მას არც შეეძლო იგი შეექმნა, რაკი მას მარტოოდენ ერთი მსახიობი მოეპოვებოდა. ამიტომ, როცა არისტოტელე თავის „პოეტიკაში" ამბობს, „პირველად ესქილემ გამოიყვანა მეორე მსახიობი, შეამცირა გუნდის მნიშვნელობა და დიალოგს უპირატესობა მიანიჭა"-ო, ამით იგი ხაზს უსვამს ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან გაუმჯობესებას, რომელმაც გაელენა მოახდინა ტრაგედიის გარეგნულ სახეზე და ამავე დროს შეცვალა მისი შინაგანი წყობაც. და მართლაც, მეორე მსახიობის გამოყვანით მოსახერხებელი შეიქნა დიალოგის წარმოება, მხოლოდ ამის შემდეგ გახდა შესაძლებელი კონფლიქტის მოწყობა და მოქმედების მოტივის განვითარება; და, აი, ამ დრამატულ ფონზე თავისი შესაფერი ადგილი მიენიჭა წინათ გაბატონებულ ლირიზმსაც, ე. ი., სხვანაირად რომ ვთქვათ, ტრაგედიის ნაწილებს შორის შესაფერი წონასწორობა დამყარდა და ტრაგედიაც, პათეტიკური კანტანტის ნაცვლად, ნამდვილ დრამად გარდაიქმნა. ეს გარემოებაც კი საკმარისია იმისათვის, რომ ესქილე ბერძნული ტრაგედიის ნამდვილ მამამთავრად მივიჩნიოთ. ხოლო, როცა ვამბობთ, რომ ესქილემ ზოგჯერ არ იცის, თუ რა უყოს მსახიობს, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ მას აქვს მსახიობის გამოყენების უნარი, იგი ხან აახლოებს მათ ერთმანეთთან, ხან ერთი-მეორეს უპირისპირებს, ხან ამა თუ იმ სხვადასხვა საშუალებით პირველ ადგილზე წამოაყენებს ხოლმე მათ. საკმარისია გაეიხსენოთ

„სპარსელების“ ატოსა, „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“—ეტეოკლე, პრომეთე ამავე სახელწოდებით ცნობილ ტრაგედიაში; აგამემნონი, კლიტემნესტრა, „ქოეფორების“ და „ევმინიდების“ ორესტე. მარტო ერთი დანაა „მაცდურებლებში“, რომელსაც თავის დაპერა ვერ მოუხერხებია, რითაც იმ წარსულ დროს მოგვაგონებს, როცა მსახიობი ტრაგედიის განუყოფელ ნაწილს ჯერ კიდევ არ წარმოადგენდა. ამასთანავე უურადღების ღირსია ის გარემოებაც, რომ პრომეთე ესქილეს წინ წამოყენებით, მის დამახასიათებელ თვისებათა წარმოჩინებით და სხვა მომქმედ პირთა დაპირისპირების საშუალებით, ესქილე ამასთანავე ცხადად და ხელსახებად გვისახავს მეორეხარისხოვან პერსონაჟებსაც. რა კარგია და სიცოცხლით აღსავსე, მაგალითად, ეგვიპტეს გზირი „მაცდურებლებში“ ან დარაჯი „აგამემნონში“, ან კიდევ, ბოლოს, ორესტეს ძიძა „ქოეფორებში“ და ფრიგიელი მონა იმავე პიესაში! ყოველი მათგანი თუმცა მცირეოდნად არის დახასიათებული, მაგრამ დახატულია მეტად ღია ფერებით, რომლებსაც ამასთანავე ტლანქი ჰუმორის ელფერიც დაჰკრავს,—ზოგს მეტად ზოგს ნაკლებად—რაც მძიმე ტრაგიკულ ტონს ერთგვარ სიხალისეს უმატებს.

33. რაც შეეხება ესქილეს პიესების სუჟეტს, „სპარსელების“ გარდა, რომელშიაც გადმოცემულია პოეტის სიცოცხლეში მომხდარი ამბავი, ირკვევა, რომ მისი ტრაგედიების უმეტესი ნაწილის შინაარსი აღებულია ჰომეროსისა და კიკლიკური ეპოსებიდან. პირველი ადგილი უპირავს ტროას ციკლს, ამ შემთხვევაში ესქილე ჰომეროსის პოემების „ილიადისა“ და „ოდისეის“ ნაცელად მასალას უმთავრესად კიკლიკური პოემებიდან იღებდა (კიპრიები, ეთიოპიდი, მცირე ილიადა, დაბრუნებანი და ტელეგონია). შემდეგ ამას მოსდევს თებეს ციკლის პოემები (ოიდიპოდია, თებეიდი, ეპიგონები) და აგრეთვე არგოსის ციკლი, რომლის პოემა „დანაიდი“ ესქილემ გამოიყენა ტრილოგიისათვის (იგი შედგებოდა პიესებისაგან „მაცდურებელნი“ „ეგვიპტელნი“ „დანაიდები“) და, ბოლოს, მან გამოიყენა არგონავტების საგა და აგრეთვე მრავალი სხვა ლეგენდა და მითი (მაგ., მითი პრომეთეს შესახებ). ამრიგად, პოეტის სიტყვები: „ჩემი პიესები—ჰომეროსის ნასუფრალია-“ო სწორია იმ შემთხვევაში, თუ ვიგულისხმებთ, რომ ეპოსი მთლიანად წარმოადგენდა სწორედ იმ საგანძურს, საიდანაც იგი ღებულობდა მასალას თავისი შემოქმედებისათვის. მაგრამ განა მარტოდენ ეპოსი? არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ლირიკულ პოეზიასაც ჰქონდა დამუშავებული მრავალი ლეგენ-

და, საგა და მითი. უეჭველია ესეც გავლენას მოახდენდა ესქილეზე, და თუმცა მრავალი ლირიკული ნაწარმოები დაკარგულია და ჩვენ არ შეგვიძლია გამოვარკვიოთ, თუ რამდენად გამოიყენა ისინი ესქილემ, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში ეს მოსახერხებელი ხდება. ასე მაგ. სტეზიქორეს „ორესტეია“ ესქილემ გამოიყენა იმავე სათაურით ცნობილი ტრილოგიისათვის. ყოველ შემთხვევაში, ერთი მეორეს ჰგავს „ქოეფორებსა“ და სტეზიქორეს „ორესტეიაში“ მოთავსებული კლიტემნესტრას სიზმარი: იქაც და აქაც მას დაესიზმრება გველი იმ განსხვავებით, რომ სტეზიქორეს მიხედვით იგი შემდეგ ადამიანის—ორესტეს—სახეს მიიღებს, ხოლო ესქილე გველს სახეს კი არ შეუცვლის, არამედ იგი კლიტემნესტრას ძუძუდან რძესთან ერთად სისხლსაც აწოვინებს. ამგვარად, შეიძლება გამორკვეულად ჩაითვალოს, რომ ეპოსი და ლირიკა ესქილეს მდიდარ მასალას აწვდიდა: ისინი წარმოადგენდენ, ასე ვთქვათ, იმ საძირკველს, რომელზედაც დაეფუძნა ესქილეს შემოქმედება.

ესქილეს მეტად მოსწონდა ეპოსი და მისი ფორმა, და, ალბათ, ამ მიზეზით აიხსნება ის გარემოება, თუ რატომ სწერდა ხოლმე ესქილე თავის ტრაგედიებს გაბმული ტრილოგიის (ან ტეტრალოგიის) სახით. ის ჩვეულება, რომლის მიხედვითაც ყოველ ტრაგიკოსს უნდა წარედგინა სამი ტრაგედია და ერთი სატირული დრამა, ან, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ტრაგიკულ შეჯიბრებათა ტრილოგიური ან ტეტრალოგიური ფორმა, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ესქილეზე წინათ იყო შემოღებული. რატომ და რა გზით განმტკიცდა ეს ჩვეულება, ჩვენ არ ვიცით. მხოლოდ ცნობილია, რომ V ს. ქრ. წინ, მთელი ამ საუკუნის განმავლობაში, იგი უცვლელ კანონს წარმოადგენდა.

ესქილე ამ წესს შედარებით შემდეგი დროის პოეტებთან უფრო მტკიცედ და ურყევად იცავდა. მისი ტრილოგიის (ან ტეტრალოგიის) შემადგენელი თითოეული პიესა მტკიცედ იყო ერთი-მეორესთან დაკავშირებული და ერთი მთლიანი ნაწარმოების ცალკე ნაწილებს შეადგენდა. კავშირი მათ შორის მყარდებოდა ორნაირად. ზოგჯერ (შეად. ორესტეია) მითის ცალკე ნაწილები, ქრონიკის მსგავსად, ერთი-მეორის თანამიმდევრობით არის გადმოცემული; ამის გამო მითი მთლიანად გაიშლება ხოლმე. ზოგჯერ თუმცა ტრილოგიის ან ტეტრალოგიის თითოეულ პიესას თავისი დამოუკიდებელი სუჟეტი აქვს, მაგრამ მაინც მთლიანობას ქმნის ის ერთი ძირითადი იდეა, რომელიც მჭიდროდ აკავშირებს ხოლმე მის ნაწილებს. რასაკვირველია, მასალების სიმცირის გამო ჩვენ დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით,

თითქოს ესქილე მუდამ გაბმულ ტრილოგიას მიმართავდა, შესაძლებელია, მას თავისუფალი ტრილოგიაცა აქვს, ე. ი. ისეთი, რომლის ყოველი ნაწილი სრულიად დამოუკიდებელ მთლიან ნაწარმოებს წარმოადგენს, ისეთი, როგორიც სოფოკლესა და ევრიპიდეს მოეპოვებათ. მაგრამ ყოველ შემთხვევაში ესქილეს თავისუფალ ტრილოგიას გაბმული ტრილოგია ერჩია, იგი მას ფართო ასპარეზს ანიჭებდა წმინდა ეპიკური გაჭანებისა, ძალუმი კომპოზიციის გაშლისა და მითის საფუძვლიანად დამუშავებისათვის, როგორც შინაარსის ისე ძირითადი იდეის მხრივ. ე. ი. გაბმული ტრილოგიის სახით ესქილეს ხელთ ჰქონდა განიერი ტილო, რომელსაც იგი ეპიკურ პოეტთა მსგავსად დიადი კომპოზიციებით შეამკობდა. ხოლმე. სიერცე არ საზღვრავდა მის ფილოსოფიურსა და პოეტურ ზრახვებს, რომლებიც თავისუფალ გასაქანს ჰპოებდენ მის ნაწარმოებში, ამის მაგალითია მისი „პრომეთე“ ან კიდევ უფრო მეტად „ორესტეია“.

34. ესქილეს ლტოლვა გრანდიოზული ეფექტებისადმი გავლენას ახდენს მისი ტრაგედიების ფორმაზედაც. იგი ხშირად მიმართავს ხოლმე ისეთ საშუალებებს, რომელთაგან ზოგი ტრაგედიის განვითარების დროს გამოუყენებელი რჩება, ზოგი კი მათგანი მისაღები ხდება და დაკანონდება კიდეც. საკმარისია თუ გინდ „მიჯაჭვული პრომეთეს“ უკანასკნელი სცენა გავიხსენოთ, საცა პრომეთე ელვისა და ქარ-ქუხილის დროს კლდიანათ ქვესკნელში ჩაენარცხება, ან კიდევ ამავე „პრომეთეში“ ოკეანიდების მოსვლა ფრთებიანი ეტლით და ოკეანეს მოფრენა ფასკუნჯით. აქვე უნდა აღინიშნოს ასეთი ეფექტების გამოყენება, როგორიცაა ,მაგ., გარდაცვლილ დარიოსის აჩრდილის მოვლინება „სპარსელებში“. ყველა ამ წმინდა დეკორაციული ეფექტის შესრულება მოითხოვდა შესაფერ მანქანებს და, მართლაც, სწორედ ესქილეს მიაწერენ მანქანების შემოღებას. რასაკვირველია, ჩვენ ვერაფერს ვიტყვით იმის შესახებ, თუ რა წილი მიუძღოდა ამ საქმეში ესქილეს და რა შექმნეს მისმა წინამორბედებმა ან მომდევნო მოღვაწეებმა. მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, ესქილეს პიესებიდანაც აშკარაა, რომ მას მოეპოებოდა საფრენი მანქანა, ქუხილისა და გრგვინვის გამომცემი მანქანა, სცენის ჩასაწევი და ამოსაზიდი ხელსაწყო და სხვა. თავისთავად იგულისხმება, რომ ესა და ამის მსგავსი საჭირო დამხმარე საშუალებები თავდაპირველად მეტად მცირე რაოდენობისა იყო. მათი ნაკლებობა პირველ ხანებში, ალბათ, მეტად საგრძნობი იქნებოდა. ხოლო ამ ნაკლს ესქილე სხვა საშუალებათა შეოხებით აესებდა. ამ მხრივ აღსანიშნავია მასების გამოყენება, რო-

მელთაც იგი მოხერხებულად დააჯგუფებდა ხოლმე, რაც, რაღა თქმა უნდა, ხელს შეუწყობდა გარეგნული ეფექტის შექმნას. ესქილეს ყველაზე ადრინდელ პიესაშიაც, „დანაიდებში“, მასობრივი სცენები კარგადაა შესრულებული; საკმარისია გაიხსენოთ ტრაგედიის ის ადგილი, საცა ეგვიპტეს გზირი გამოდის შეიარაღებული რაზმების თანხლებით, რომელნიც დანაიდების შეპყრობას ლამობენ, და შემდეგ არგოსელთ მეფისა და ჯარის უეცარი გამოცხადება: იგი საზღვარს უდებს ეგვიპტეს მოგზაენილთა თვითნებობას. მთელი ორქესტრა აესებულია შეიარაღებული ხალხით, კიდევ წუთი და მოწინააღმდეგეებს შორის ომი ატყდება, ზემო-სცენაზე კი დგას შეშინებულ ქალწულთა ჯგუფი (დანაიდების გუნდი), რომლებიც პრელ, აღმოსავლურ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილი. ესოდენ ცოცხალი სურათი თავისი მოძრაობით, ფერადების სიუხვითა და მომქმედ პირთა მოხერხებულად დაჯგუფებით უეჭველია დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენდა მაყურებელზე. ესქილეს ტრაგედიებში ხომ მრავლად მოიპოება ასეთი სურათები, რომლებიც შესაფერ ეფექტს ქმნიდენ ლამაზი შესრულებით და მაყურებელნი განცვიფრებაში მოჰყავდათ საკმარისია დავასახელოთ ატოსას გამოსვლა პიესაში „სპარსელნი“, აგამემნონის გამოსვლა ამაეე სახელწოდებით ცნობილ ტრაგედიაში, ბოლოს, „ევმენიდებში“ ერინიების გუნდის შემოვარდნა სცენაზე, რამაც ესოდენ გააოცა მაყურებელნი და თავზარი დასცა მათ.

ამრიგად, ესქილეს ტრაგედიების შინაარსის სიდიადეს, სიღრმესა და სერიოზულობას კიდევ უფრო აძლიერებს გარეგნული ეფექტები, რაც პიესებში მოხერხებულად არის გამოყენებული. ეს თვისება განსაკუთრებით ესქილეს დრამის კონცეფციას ახასიათებს. ჩვენ თვალწინ ისახება დიადი, საუცხოო და საკვირველი ტაძარი: ჩვენ გვხიბლავს არა იმდენად მისი ჩუქურთმების სილამაზე და ხელოვნება, არამედ მისი საერთო სიძლიერე, სივრცე და პირდაპირ გენიალური გაშლა, რაც არ გააჩნია არც სოფოკლეს და არც ევრიპიდეს.

35. ისე, ვით ყოველივე სხვა, დიადია ესქილეს ტრაგედიების ენაც, რაც ეგრეთწოდებულ მაღალ სტილის ნიმუშს წარმოადგენს. ესქილეს არ ეხერხება უბრალოდ ლაპარაკი. მის თქმაში მუდამ ჩანს ერთგვარი სიდარბაისლე, თამაში. მეტაფორები ცვლიან ერთიმეორეს. მშვენიერი გამოთქმანი, სურათები აკეთილშობილებენ თქმას. განსაკუთრებით მოსწონს ესქილეს სიტყვის ფიგურები, როგორც, მაგ. ალიტერაცია, რაც სიტყვას ძლიერ ხმოვანებას ანიჭებს. გამოთქმის პლასტიკურობისა და სისრულისათვის პოეტი ხშირად მიმართავს

ხოლმე ეპითეტებს, ზოგჯერ ამათუიმ საგნის მეტისმეტი სისავსით გადმოცემისათვის ერთ არსებით სახელთან რამდენიმე ეპითეტს დააგროვებს ხოლმე, განსაკუთრებით ლირიკულ პარტიებში. კიდევ მეტი, ეს ეპითეტები განსაცვიფრებლად თამამია, სახოვანი, არაჩვეულებრივი, და ზოგჯერ პირდაპირ შეუძლებელი ხდება მათი სხვა ენაზე გადმოცემა: ეს ეპითეტები არ ჰგავს ჰომეროსის სადა ეპითეტებს,—მაგრამ ეს გასაგებიცაა: „ესქილეს უყვარს ახალ სიტყვათა წარმოება, რომელთა შედგენისას იგი თითქოს ცდილობს რაც შეიძლება დაშორდეს ჩვეულებრივ სალაპარაკო ენას. მისი რთული სიტყვები, არქაიზმებისადმი მიდრეკილება,—ისეთ სიტყვათა მოხმარება, რომლებიც ლიტერატურაში ან არ გეხვდებოდა, ან თუ გეხვდებოდა მეტად იშვიათად,—ყოველივე ესა, და რთული დიადი პერიოდები ანიჭებდა ესქილეს ენას არა მარტო წმინდა დითირამბულ მშვენებას, არამედ ნაწილობრივ არაბუნებრივ სიმძიმესა და მაღალფარდოვანებას, რაც არ მოსწონდა შთამომაელობას, რომელიც მიეჩვია სოფოკლესა და ევრიპიდეს წუნარსა და მშვიდ ენას. ამით აიხსნება, მაგალითად კვინტილიანეს (X,1,66) სასტიკი მსჯავრი; მას მოსწონს ესქილეს სიდიადე, სიდარბაისლე და სიღრმე, მაგრამ მის ენას თვლის „მოუხეშავად და უშნოდ“ (rudis in plerisque et incompositus). დაახლოებით ასეთსავე აზრს გამოთქვამს ესქილეს ენის შესახებ არისტოფანეც თავის კომედიაში „ბაყაყები“, სადაც ევრიპიდეს პირით ესქილეს უსაყვედურებს (სტრ. 1055 შემდ.): „შენ რომ ლიკაბეტისთანა და პარნასისთანა მაღალ სიტყვებს ამქუხარებ, ამით შენ განა სილამაზეს გვისახავ? უნდა გელაპარაკა ისე, ვით ადამიანს შეჰფერის“. ან: „არასოდეს მე შენსავით არ ვღრიალებდი და ორჩოფეხებზე არ ვდგებოდი ხოლმე“ (სტრ. 961). ამასვე იმეორებს იგივე არისტოფანე კომედიაში —„ღრუბლები“: „შენ, ალბათ, ესქილე მგონიხარ პოეტთა შორის უპირატესად, იმიტომ რომ იგი მყვირალა სიტყვებს ხმარობს,—არ გააჩნია არავითარ წესრიგი, უხამსია და მოუხეშავი“. ერთი სიტყვით, უკვე მე V ს. (ძვ. წ.) გაისმის ხმა ესქილეს საწინააღმდეგოდ, რადგან ესქილეს შემოქმედების ზოგი რამ უკვე არ ეგუებოდა მათ განვითარებულ გემოვნებას. მაგრამ ამასთანავე აღნიშნავდენ მის დიდ დამსახურებას ბერძნული ტრაგედიის წინაშე და ყველაზე კარგად ამ მოსაზრებას იგივე არისტოფანე გამოთქვამს „ბაყაყებში“, საცა ესქილესა და ევრიპიდეს პირველობაზე დავა ესქილეს გამარჯვებით თავდება. კიდევ მეტი, როცა ორივე პოეტის სიტყვებს სასწორზე დებენ, ევრიპიდეს სიტყვებს ესქილეს სიტყვები დასძლევს. ძველი დროის პოეტი, მიუხედავად მრავალი ნაკლისა,

არისტოფანეს აზრით თავის შთამომავლობაზე მაღლა დგას, მხოლოდ მას ძალუძს ტრაგადიას წარსული დიდება აღუდგინოს.

ასეთია საერთოდ ესქილეს როლი ბერძნული დრამის ისტორიაში: სამართლიანად მიენიჭა ესქილეს „ტრაგედიის მამის“ სახელწოდება. და თუ მის პიესებში, მიუხედავად მათი მხატვრული ღირსებისა, მაინც გვხვდება ზოგიერთი ნაკლი და საკმაო არქაიზმები, ამის გასაგებად საკმაოა გავიხსენოთ ესქილეს „ბიოგრაფიის“ სიტყვები: „საკუთარი მართალია ის, ვისაც სოფოკლე ესქილეზე უფრო სრულყოფილ პოეტად მიაჩნია, მაგრამ მან არ უნდა დაივიწყოს ისიც, რომ ესქილესთვის გაცილებით უფრო ძნელი იყო თესპიდის, ფრინიქესა და ქერილეს შემდეგ შესაფერი სიდიადე მიენიჭებინა ტრაგედიისათვის, ვიდრე სოფოკლესათვის უკანასკნელის გაუმჯობესება ესქილეს შემდეგ“.

ლიტერატურა.

1. გამოცემები: G. Dindorf, Aeschyli tragoediae, 3 ტომი, Oxford 1841—1851; G. Hermann, 3 ტომი, Berlin 1859; H. Weil, 2 ტომი, Gissen 1867; A. Kirchhoff, Berlin 1880; G. Dindorf, 5. გამ., Leipzig (Teubner) 1882; N. Wecklein, 2 ტომი, Berlin 1885; H. Weil, Leipzig (Teubner) 1907; A. Sidgwick, Oxford 1902; U. Wilamowitz-Moellendorff, 2 ტომი, Berlin 1914 (I ტომი შეიცავს ტექსტს, ხოლო II—Interpretationen); Mazon, 2 ტომი, Paris 1920 (Collection des universités de France).—ნაწყვეტები: Nauck², Tragicorum graecornm fragmenta, Leipzig 1889. იხ. აგრეთვე Nauck, Tragicae dictionis index. Petropoli 1892.

2. ცალკეული ტრაგედიების გამოცემანი: მაგდრებელნი—N. Wecklein, Leipzig 1903. სპარსელები—W. Teuffel-Wecklein, 4. გამ. 1901; Schiller-Conradt, 2 გამ., Berlin 1888; H. Jurenka, Leipzig-Berlin 1902. პრომეთე—C. F. Schömann, Greiswald 1844; Harry, New-York 1904; N. Wecklein, 4. გამ. Leipzig 1893.—შვიდთა ლაშქრობა თებეს—Fr. Ritschl-Schoell, 2. გამ. Leipzig 1875.—აგამემნონი—Schneidewin-Hense, Berlin 1883; Engler-Plüss, 3. გამ., Leipzig 1895; U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1885; ქოეფორები—Fr. Blass, Halle 1905. ევმენიდები—K. O. Müller, Göttingen 1833; Fr. Blass, Berlin 1907; A. W. Verral, London 1908.—ორესტეია—N. Wecklein, Leipzig 1888; Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1906. Zomaridis-Wecklein, Leipzig 1910.

3. სქოლიოები: G. Dindorf (ტ. III); Wecklein-Viteli (შდ. 1); O. Dähnhardt („სპარსელების“ სქოლიოები).

4. ლექსიკონი: G. Dindorf, Lexicon Aeschyleum, Lipsiae 1876.

5. თარგმანი: ორესტეია—Wilamowitz-Moellendorff, Gr. Tragödien, II. Orestie, Berlin 1925; P. Mazon, Paris 1903; P. Mazon, o. c. Paris 1920; Котелова, СПБ. 1883; Н. Сенилисова, СПБ. 1864. პრომეთე—პ. მირიანაშვილისა, ტფილისი 1895; Турбина (Журн. Мин. Нар. Просв. 1882 г.);

Аппельрота, Москва 1888; Мережковского, СПБ. 1904; Соловьева-Ниленде҆а, Москва 1827. სპარსელები—Ординского, Москва 1857; Аппельрота, Москва 1888. შეიდთა ლაშქრობა თებეს—Аппельрота, Москва 1887. შავგედრებელნი—Котелова („Пантеон Литературы" 1894, № 2). აგამემნონი—Радцига, Москва 1913.

6. მეტრიკა: P. Westphal, Prolegomena zu Aeschylus Tragödien (იხ. განყოფილება 7); O. Schröder, Aeschyli cantica, Leipzig 1907. Masqueray, Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque. Paris 1895.

7. უმთავრესი სპეციალური შრომები: F. G. Welcker, Die griech. Tragödien, I, 29 შდდ., Bonn 1839; P. Richter, Zur Dramaturgie des Aeschylus, Leipzig 1892; H. Weil, Etudes sur le drame antique, p. 27—60 Patin[6], Etudes sur les tragiques grecs, I: Eschyle, Paris 1884; P. Westphal, Prolegomena zu Aeschylus Tragödien, Leipzig 1869 (პირველი 4 თავი მეტრიკის საკითხებს ეხება, უკანასკნელი 5. თავი ტრილოგიას „პრომეთე" გვ. 207—224); L. Legras, Les légendes thébaines, Paris 1905, p. 131 შდდ.; Wilamowitz-Moellendorff, o. c., II: Aeschylus Interpetationen; J. H. Huddilston, Greek tragedy in the light of vase paintings, London 1898, p. 42—73; Fr. Leo, Der Monolog im Drama, Berlin 1908, p. 6 შდდ. შუად. Haigh, The tragic Drama of the Greeks, Oxford 1896, p. 46 შდდ..

თავი VIII.

ს ო ფ ო კ ლ ე.

ბ ი ო გ რ ა ფ ი ა.

36. სოფოკლეს ბიოგრაფიული ცნობების შესახებ იგივე ითქმის, რაც ესქილეს ბიოგრაფიის შესახებ ითქვა. ჩვენ კვლავ ანეგდოტურ დეტალებთანა გვაქვს საქმე, კვლავ იძულებული ვართ მეორე ხარისხოვანი ცნობებით ვიხელმძღვანელოთ და სინანული გამოვთქვათ, რომ ყველაფერი, რაც სოფოკლეს ცხოვრებასა და პოეტურ შემოქმედებას შეეხება, მხოლოდ მცირეოდენი უტყუარი ფაქტებით განისაზღვრება. მართალია, ვიცით, არისტოტელე და მთელი პერიპატეტიკული სკოლა ბიოგრაფიული ხასიათის კვლევა-ძიებას აწარმოებდა, მაგრამ, ჯერ ერთი, მათ ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს და გარდა ამისა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბიოგრაფიების კვლევა ესქილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს სიკვდილის დაახლოვებით ასი წლის შემდეგ დაიწყო, ვერ ვიტყვით, თითქოს ეს ნაშრომები უცილოდ სწორ და ამომწურავ ცნობებს შეიცავდა. ხოლო ვერც იმ ფაქტსაც უარვყოფთ, რომ არისტოტელეს და მის მოწაფეებს ხელთ ზოგიერთი ძვირფასი მასალა ჰქონდათ, მაგალითად, იონ ქიოსელის თხზულება Epidemia, რომელშიაც ესქილეს და სოფოკლეს თანამედროვე იონი მათი საზოგადოებრივი და კერძო ცხოვრების ამბებს აღწერდა. ეს, ალბათ, „მოგონებათა“ სახით დაწერილი, თხზულება „სამი მთავარი ბერძენი ტრაგიკოსის“ საკითხით დაინტერესებულ შემდეგი დროის მწერლებსაც ზოგიერთ მასალას აძლევდა და ამგვარად პერიპატელთა ნაშრომებთან ერთად ბიოგრაფიული ხასიათის შემდგომი მონოგრაფიების საფუძვლად უნდა გამხდარიყო. ჩვენ საკმაო ცნობები მოგვეპოვება, რომლებიც ამტკიცებს არა ერთი და ორი ამგვარი მონოგრაფიის არსებობას და ამ დარგში მეოთხე და მეხუთე საუკუნეებში ქ. წ. მეცნიერთა მთელი ჯგუფის მოღვაწეობას. მაგ. ვიცით, რომ საკითხისათვის „სამი ტრაგიკოსის შესახებ“ მეოთხე საუკუნეში, სხვათა შორის, არისტოქსენე ტარენტელი, ჰერაკლიდე პონტოელი და ფილოქორე, ხოლო მესამე

საუკუნეში, გარდა დურისისა, არისტოფანე ბიზანტიელი, ისტრე და სხვა მწერალთა მთელი წყება მუშაობდა, რომელთა სახელები და მათ მიერ შეკრებილი ზოგიერთი ცნობები უმთავრესად შენახულია ათენეს მიერ მის თხზულებაში „დეიპნოსოფისტები". მაგრამ რაც სოფოკლეს შეეხება, დაცულია მხოლოდ ანონიმური Vita, ცუდად შედგენილი სვიდას ცნობა, „პაროსის ქრონიკის" (Marmor Parium) რამოდენიმე ცნობა და მთელი რიგი ცნობათა, რომელთაც ათენეს, პლუტარქესა და სხვათა ნაწერებში შევხვდებით[1].

ხსენებული ანონიმური ბიოგრაფია ჩვენთვის უკვე იმითაა ყურადსაღები, რომ მისი ავტორი, ალბათ, ერთი გვიანი გრამატიკოსთაგანია, უფრო ადრინდელ მწერლებს მიუთითებს და მათ საწინააღმდეგო პოლემიკასაც აწარმოებს. Vita-ს ავტორის მოწმობით სოფოკლეს მამა სოფილე ათენელი მოქალაქე ყოფილა, დემიდან Colônos Hippios. მას იარაღის სახელოსნო ჰქონია და ათენელთა დიდი პატივისცემა დაუმსახურებია. ნიჭიერ შეძლებას მისთვის საშუალება მიუცია თავისი ვაჟისათვის საუკეთესო განათლება მიეღებინებინა, რასაც ბიოგრაფი აღნიშნავს. ბიოგრაფის ცნობით სოფოკლეს დაბადების თარიღად 70 ოლიმპიადის მეორე ე.ი. 495, „პაროსის ქრონიკის" მიხედვით კი 497 წელი ითვლება. ეპოქის ჩვეულების თანახმად სოფოკლეს განათლების საქმეში მთავარი ყურადღება მიპყრობილი ჰქონია ტანვარჯიშობასა და მუსიკას, რომელსაც მას მაშინდელი დროის ერთი უწარჩინებულეს მუსიკოს-კომპოზიტორთაგანი, ცნობილი ლამპროსი ასწავლიდა. სოფოკლე ჯერ კიდევ ბავშვი მუსიკალური შეჯიბრებისათვის ემზადებოდა და ბოლოს სალამინის გამარჯვებისათვის მოწყობილი ზეიმის დროს ის ქნარით ხელში, პეანის მომღერალ ყრმათა გუნდს წინამძღვრობდა. გარდა მუსიკისა, იგი ჰომეროსს, ეპიკოსებს და აგრეთვე ყოველგვარ ლირიკულ პოეზიას სწავლობდა, რაც წარჩინებულ მუსიკალურ განათლებასთან ერთად ტრაგედიის ხელოვნების დარგში მისი მერმინდელი მოღვაწეობის მჭიდრო ნიადაგი შეიქმნა. სოფოკლეს მიერ ტრაგედიის შესწავლის შესახებ ბიოგრაფიის ავტორი ამბობს, რომ მან ესქილესაგან ისწავლა ტრაგედია. ცხადია, ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით გაგება შეუძლებელია, უფრო დასაჯერებელია,

[1] ყველა ამ ცნობებს თავი მოუყარა O. Jahn'მა სოფოკლეს „ელექტრას" გამოცემაში (Sophoclis Electra, ed. O. Jahn, Bonnae, 1832, ed. III).

რომ სწავლის ფაქტი ესქილეს ტრაგედიებისა და საზოგადოდ მისი მანერის გაცნობით გამოიხატა. მაგრამ უნდა ვიფიქროთ, რომ დასაწყისშივე სოფოკლემ თავის შემოქმედებაში საკუთარი, ინდივიდუალური და ამასთან ერთად თავისი ეპოქის დამახასიათებელი იერი შეიტანა. თაობა, რომელიც ებრძოდა სპარსელებს, ხომ მეტად სასტიკი იყო, უბრალო, ნაკლებად philologon, ნაკლებად „ათენელი", ვიდრე სოფოკლეს თაობა. უკანასკნელი, მართალია, კვლავ განსაცდელის მოლოდინში, ერთგვარი aisance-ის პირობებში იზრდებოდა, იზრდებოდა სამშობლოს ძლიერების თანდათანობითი ზრდისა და მასთან ერთად სულიერი აღორძინების პირობებში. ძალების დაძაბვა თავისი არსებობის შენარჩუნებისათვის მას არ ესაჭიროებოდა და შეეძლო მამათა საგმირო ღვაწლის ნაყოფით ესარგებლა. ამის გამო მისი სახეობა უნდა განსხვავებული ყოფილიყო „მარათონის გმირთა" სახეობისაგან. ამ თაობას უნდა წარსული წრფელობა და სიმძაფრე დაეკარგა, შერბილებულიყო და გარდა საკუთარი თავის რწმენისა სულიერი წონასწორობაც მოეპოვებინა. სოფოკლეს ეს დამახასიათებელი თვისებები უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ მათ თავი უკვე მგოსნის უადრეს ნაშრომებშიეე იჩინეს. პირველი გამარჯვება სოფოკლემ 468 წ. მოიპოვა, და, მართალია, თვით პიესამ ჩვენამდე ვერ მოაღწია, მაგრამ პლუტარქეს (Kimon 8) სიტყვებით ვიცით, რომ ახალგაზრდა პოეტმა ამ წელს სძლია ესქილე და თავისი ტეტრალოგიისათვის, რომლის ერთ-ერთი ნაწილი ტრაგედია „ტლეპოლემე" უნდა ყოფილიყო, პირველი ჯილდო მიიღო, პლუტარქეს ცნობით, როდესაც შეჯიბრების შემდეგ ჯილდოების განაწილების მომენტი დადგა, დამსწრეთა ხმები გაიყო: ერთ ნაწილს სურდა გამარჯვება ახალგაზრდა პოეტისათვის მიეკუთვნებინა, მეორე კი იმაზე დაჟინებით მოხუცი მგოსნის ესქილეს სასარგებლოდ იყო განწყობილი. ამ დროს თეატრში ცხრა სხვა სტრატეგთან ერთად კიმონი გამოჩნდა დიონისესადმი მსხვერპლის შესაწირავად და არქონტმა აფიონმა ახალმოსულთ წინადადება მისცა, რათა შეჯიბრების არბიტრობა ეკისრათ. მათ გამარჯვებულად სოფოკლე გამოაცხადეს.

მართალია, ეს ამბავი მცირეოდენ ეჭვს იწვევს, მაგრამ ეს ეჭვი შეიძლება უფრო დეტალებს შეეხებოდეს, ვიდრე თვით ფაქტს[1].

---

[1]) ეს თარიღი დადასტურებულია „პაროსის ქრონიკით" (ep. 56), სადაც ნათქვამია, რომ „28 წლის სოფოკლემ, სოფილეს ძემ, არქონტ აფსეფიონის დროს ტრიგიკოსთა შეჯიბრებაში გამარჯვება მოიპოვა (Pl. 77,4=468).

უეჭველია ჩვენ საქმე გვაქვს უტყუარ და ამასთან ფრიად საგულისხმიერო ფაქტთან. უკანასკნელი ათენელი საზოგადოების გემოვნების იმ ეპოქის დამახასიათებელი ერთგვარი ევოლუციის დასწყისსა ჰმოწმობს, რომელსაც სურდა არა ესქილეს ზვაობა, არამედ სოფოკლესებური მშვენიერება, არა ტიტანური ძლიერების განსახიერება, არამედ ადამიანური სინამდვილისადმი მიახლოება. ამგვარად, სოფოკლეს გამარჯვების ფაქტი ათენელი საზოგადოებრიეი განვითარების თითქოს გარდატეხის მაჩვენებელია: იგი სტოვებდა „მარათონულს“ და „პერიკლესებურად“ იქმნებოდა.

ელირსა რა უმაღლეს ჯილდოს დრამატურგიის ასპარეზზე პირველი შეჯიბრების დროს, სოფოკლე საზოგადოების სამუდამო ფავორიტი დარჩა, რასაც ტრაგიკოსთა შეჯიბრების დროს მის მიერ მოპოვებულ გამარჯვებათა რიცხვი ამტკიცებს. სვიდას მოწმობით სოფოკლემ 24-ჯერ მიიღო პირველი ჯილდო[1]. ამგვარად დღემდე შენახული ცნობების მიხედვით ცხადია, რომ სოფოკლეს მთელი თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეობის განმავლობაში ათენელი საზოგადოების კეთილგანწყობილება არ მოჰკლებია. გარდა ამისა „მეტად საყვარელი მწერლის“ მდგომარეობა არ შერყეულა მაშინაც, როდესაც სოფოკლეს მეტოქედ ევრიპიდე გამოვიდა. მიუხედავად უკანასკნელის მიერ აღებული სუეტების სიახლისა, მიუხედავად ახალი ხერხების შემოღებისა და აზრთა დიდი თანადროულობისა, მან სოფოკლე ვერა სძლია, მოხუცი მგოსანი კვლავ პირველ ჯილდოებს იღებდა და თავის ახალგაზრდა მეტოქეს პირველობას არ უთმობდა, უკანასკნელს შუდამ მეორე ადგილი ეჭირა, „სოფოკლე ყველასა და ყველგან უყ-

[1]) ბიოგრაფის სიტყვების თანახმად, რომელსაც პერგამელ გრამატიკოსს ანტიგონე კარისტიელს მოუთითებს, სოფოკლეს ოცჯერ რგებია ჭილად პირველი ჯილდო, რაზედენჯერმე მეორე და არც ერთხელ მესამე. ერთის წარწერით (I. G II, 5,977a), რომელიც მხოლოდ ერთი სცენიური ზეიმის (ალბათ ქალაქის დიონისიების) დროს მოპოვებულ გამარჯვებათა სიას წარმოადგენს, სოფოკლეს 18 გამარჯვება მიეწერება. ამავე ცნობას ადასტურებს დიოდორე თავის „ისტორიაში“ (XIII, 103,4). ამგვარად ჩვენ ხელთა გვაქვს სამი სხვადასხვა რიცხვი, რომლებიც შეიძლება შემდეგნაირად შევარიგოთ. როგორც ითქვა, წარწერა მხოლოდ ერთი ზეიმის დროს მოპოვებულ გამარჯვებათა შესახებ ლაპარაკობს, დანარჩენ გამარჯვებათა სვიდას მიერ მოხსენებული რიცხვი შეიძლება მეორე ზეიმს, სახელდობრ ლენეებს მიეწეროს. რაც შეეხება ბიოგრაფის მიერ ნახსენებ ოც გამარჯვებას, ეს უნდა შეცდომა იყოს ან lapsus calami, რაც ხელთნაწერი ტექსტების გარჩევის დროს ხშირი შემთხვევაა.

ვარდათ", ამბობს ბიოგრაფიის ავტორი, და იმდენად უყვარდათ, რომ თვით არისტოფანე, რომელიც თავისი კომედიებით ევრიპიდეს ხშირად დასცინის, სოფოკლეს ცუდად არასოდეს არ შეხებია. პირიქით, თავის „ბაყაყებში", რომლის თეატრში დადგმა უკვე სოფოკლეს და ევრიპიდეს გარდაცვალების შემდეგ მოეწყო, იგი სტუქსავს რა უკანასკნელს, პირველს „კეთილ, სათნო ადამიანად იხსენიებს, რომელიც მიწაში ისევე მშვიდად განისვენებს, როგორც მშვიდად იცხოვრა დედამიწაზე" (ლექსი 28). ათენელები, რომელნიც, თუკიდიდეს თქმით, „თვით არ დეს სცხრებიან დასხვებსაც არ ასვენებენ", მიუხედავად მათთვის დამახასიათებელი ცვალებადობისა, სოფოკლეს მიმართ არ შეცვლილან და მას მარად ღრმა პატივისცემითა და სიყვარულით ეპყრობოდენ. როგორც ჭეშმარიტი ათენელი, სოფოკლე არც ერთი მოქალაქეობრივი მოვალეობის ასრულებას არ ერიდებოდა. მაგრამ იონის (ათენე. XII, 603 e) მოწმობით „აქ არც განსაკუთრებულ ნიჭს, არც განსაკუთრებულ საქმიანობას იჩენდა, ისე რომ სხვა კარგ ათენელთაგან არაფრით გამოირჩეოდა". მიუხედავად ამისა ათენელებმა სოფოკლე ორჯერ აირჩიეს სტრაგეგად. პირველად, სახელდობრ, სამოსის ომის დროს, ე. ი. 440 წ. ქ. წ. მის ამხანაგად იყო პერიკლე, რომელსაც მთავარსარდლობა ეკუთვნოდა და რომელმაც, თუ სოფოკლეს სიტყვების გადმომცემ იონის მოწმობას დაეუჯერებთ, უთხრა მას: „შენ, სოფოკლე, ტრაგედიების წერა იცი, მაგრამ სარდლობა არ იცი" (ათენე, XIII, 603, e). დარწმუნდა რა, რომ სოფოკლე სამხედრო საქმისათვის უნარს მოკლებული იყო, პერიკლემ მას სხვა საქმე გაუჩინა. ლესბოსის მცხოვრებთა წინაშე დესპანის მოვალეობა დააკისრა, რასაც ბიოგრაფი გვაცნობებს და რასაც იონი ათენეს მიერ შენახული მისი „ეპიდემიების" ნაწყვეტში (ათენე, XIII, 603 e) დაწვრილებით მოგვითხრობს. უკეთუ ნათქვამთან ერთად აგრეთვე გავითვალისწინებთ, რომ 443 წ. სოფოკლე hellênotamias-ად, ე. ი. საკავშირო ხაზინის გამგედ აირჩიეს, რომ ამასთანავე ღმერთი-მკურნალის ამინეს ტაძრის ქუოუმის თანამდებობა ეჭირა და ასკლეპის კულტის დამყარებას ხელს უწყობდა, დავინახავთ, რომ მგოსანი, როგორც ჭეშმარიტი chrestos Athenaios მთელ რიგ სახემწიფო მოვალეობას ასრულებდა. ერთის სიტყვით, სოფოკლე ბედის ნებიერი იყო და ამიტომაც, მიუხედავად სხვა და სხვა ტირანთა მოწოდებისა, იგი მათ სასახლეებს აროდეს სწვევია და

სამშობლო ქალაქი არ მიუტოვებია, სადაც ნიჭმა და პიროვნულმა მიმზიდველობამ მას დიდებისა და ბედნიერების იშვიათი გარემო შეუქმნა. საზოგადოდ, ყველაფერი რაც სოფოკლეს, როგორც ადამიანის, შესახებ ვიცით, ნათლად მოწმობს, რომ იგი ჰეშმარიტი ათენელის ტიპს წარმოადგენდა, ამ ტიპის განუყრელი ყველა თვისებით. მას ახასიათებდა მახვილი ი რ ო ნ ი ა, რომლითაც პლატონის აღწერით დაჯილდოვებული იყო სოკრატე, წარმტაცი ს ი ტ ყ ვ ი ს ს ი ა დ ვ ი ლ ე, მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს ღ რ მ ა შეგრძნება, რითაც იგი არ უნდა გამოსახულიყო, და მარადი ს წ ო რ ზ ო მ ი ე რ ე ბ ი ს თვისება. იგი თავისუფალი იყო ევრიპიდეს თაობის მ ო ჯ ს ე ე ნ რ ო ბ ი ს ა გ ა ნ, ისევე როგორც აღზნებისა და მერყეობისაგან, რაც ათენელებს პელოპონესის ომის შ ე მ დ ე გ დაეტყოთ. სოფოკლეს მონაცვლე თაობის ეს თვისებები სოფოკლესთვის უცხო იყო, ისევე როგორც უცხო იყო მისთვის ევრიპიდეს გ ო ნ ე ბ რ ი ვ ი მ ა ძ ი ე ბ ლ ო ბ ა. ამისათვის იგი ყველგან სასტიკ ჰარმონიასა ჰხედავს, მოკლებული არ არის პესიმიზმსაც და ყველაფერს ძლიერი, უცნაური ღმერთები ბრძანებლობენ, რომელთაც ადამიანი უნდა მორჩილებდეს, თუმცა მ წ უ ხ ა რ ე ბ ა ზოგჯერ უდანაშაულოსაც დაატყდება თავს. ბოლოს, თუ აქ ძველთა მოწმობას დავუჯერებთ, რომელნიც ერთსა და იმავე ფაქტს სხვადასხვანაირად გადმოგვცემენ, მწუხარება თვით სოფოკლეაც ეწვია. ეს ფაქტი მგოსნის არსებითად ოჯახური უთანხმოების შემდეგი ამბავია: სოფოკლე, რომელსაც ცოლად ნიკოსტრატე ჰყავდა და რომელმაც მას ვაჟიშვილი იოფონტი შესძინა, უკვე შედარებით ხნიერი, თეორიდა სიკიონელს დაუკავშირდა. უკანასკნელისაგან მას ვაჟიშვილი არისტონე შეეძინა, რომელიც საკმაოდ ახალგაზრდა გარდაიცვალა და თავის შემდეგ პაპის სახელით-სოფოკლედ წოდებული ჩვილი ბავშვი დასტოვა. პაპის განსაკუთრებული სიყვარული შვილიშვილისადმი იოფონტისათვის თითქოს საბაბად შეიქმნა, რათა ფრატრიების წინაშე მამისათვის შეშლილობა დაებრალებინა. სოფოკლემ თავდაცვის ნაცვლად მსაჯულებს თავისი უკანასკნელი ტრაგედია „ოიდიპოს კოლონელი“ წაუკითხა, რომლის მოსმენის შემდეგ მსაჯულთ იოფონტის ჯარიმა დააკისრეს. რა არის ამ ამბავისა მართალი და ტყუილი—ძნელი სათქმელია. მართლაც, თუ სოფოკლეს ცხოერების ეს ამბავი სწორია, რასაკვირველია არისტოფანე ამით ისარგებლებდა, როგორც იგი ევრიპიდეს მიმართ სჩადიოდა. წინააღმდეგ, მისი კომედია „ბ ა ყ ა ყ ე ბ ი“ მოწმობს, რომ სოფოკლესა და იოფონტს შორის ფრიად ინტიმური მეგობრობა არსებობდა და სოფოკლე თავის ვაჟს, აგრეთვე ტრაგიკოს მგოსანს, დრამების წერის დროს ეხმარე-

ბოდა. იოფონტის სინიდისი რომ მამის შეურაცხყოფის ფაქტით ყოფილიყო დამძიმებული, ეჭვი არ არის, არისტოფანე ეცდებოდა უმადური ვაჟი საყვედურით მოეხსენებინა, რაც მან არ ჩაიდინა, არამედ საერთოდ ძლიერ ლმობიერად მოეპყრო. ამისათვის საჭიროა ამ ამბავს ერთგვარი ეჭვით შევხედოთ. მას ეწინააღმდეგება აგრეთვე კომიკოს ფრინიქეს შემდეგი სიტყვები: „ბედნიერი ხარ, სოფოკლე, ვინაიდან განვლე რა ხანგრძლივი ცხოვრება, გარდაიცვალე მშვიდად და მწუხარება არ განგიცდია" (Kock, Fragmenta comicorum graecorum, I, 379).

ამგვარია. საზოგადოდ, „უ ა ღ რ ე ს ა დ" ათენელის, „მ ა რ ა თ ო ნ ი ს გ მ ი რ თ ა" მონაცვლე თაობის საუკეთესო წარმომადგენლის სოფოკლეს ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ჩვენამდე მოღწეული ცნობები. სიყვარული და პატივისცემა, რომლითაც სოფოკლეს სიცოცხლის დროს ეპყრობოდენ, მას სიკვდილის შემდეგაც შერჩა; რომელსაც „პ ა რ ო ს ი ს ქ რ ო ნ ი კ ა" 406 წ. მიაკუთნებს და რომელიც სავსეა მრავალი ლეგენდური დეტალით. მისთვის, ვინც სიცოცხლეში, ბიოგრაფის თქმით, იყო „ღვთის მოყუარე, როგორც არავინ სხვა", სიკვდილის შემდეგ თვით ღმერთები განსაკუთრებით ზრუნავდენ. ლეგენდის თანახმად, როდესაც სოფოკლე მიიცვალა, დიონისე, ტრაგიკული ხელოვნების ღმერთი, მაკედონელთა სარდალს ლიზანდრეს, რომელსაც ამ დროს ათენისათვის ალყა ჰქონდა შემორტყმული, სიზმრად მოევლინა და უბრძანა მას სოფოკლეს პატივისცემით მოპყრობოდა, ე. ი. ათენელებისათვის ქალაქიდან გასელის უფლება მიეცა, რათა გარდაცვალებული მგოსანი დეკელიის გზას მდებარე საგვარეულო აკლდამაში დაესაფლავებინათ. სპარტელებმა ღვთაების ეს ბრძანება აასრულეს, ხოლო შემდეგ ათენელებმა სოფოკლე გმირთა გუნდში ჩარიცხეს და ააგეს რა მისთვის ტაძარი, როგორც გმირს დ ე ქ ს ი ო ნ ს, ყოველ წლივ მსხვერპლსა სწირავდენ. გარდა ამისა, სოფოკლეს გარდაცვალების დაახლოვებით ორმოცი წლის შემდეგ ორატორმა ლ ი კ ურ გ ე მ ათენელებს წინადადება მისცა „პოეტთა (ესქილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს) ბრინჯაოს გამოხატულებანი ალემართათ", რაც მოქალაქეებმა შეასრულეს. ამ დროსვე გადაღებულ იყო ს ა მ ი ვ ე პოეტის ტრაგედიების ტექსტების ოფიციალური პირები, რომელთაც სახელმწიფო არქივში ინახავდენ. ამგვარად, სოფოკლეს სამუდამო დიდების სახელი შერჩა. ხოლო თუ სიცოცხლეში მგოსანი მეტის დიდებით სარგებლობდა ვიდრე სხვა ვინმე, გარდაცვალების შემდეგ ეს დიდება ნაწილობრივ სოფოკლეს უმცროს თანა-

შედროვეს, ბერძნული დრამის აღორძინების დამმთავრებელს ევრიპიდეს განუზიარდა.

37. სოფოკლეს მიერ დაწერილ, ალექსანდრიელ გრამატიკოსთათვის ცნობილ, დრამათა რიცხვისათვის ორგვარი მოწმობა არსებობს. ერთის, ანონიმურ ბიოგრაფიაში მოთავსებულის, თანახმად სოფოკლემ 130 დრამა დასწერა, ამათგან 17 ყალბად ითვლებოდა; მეორე, სვიდას მიერ მოყვანილ ცნობა, სოფოკლეს 123 დრამას მიაწერს. ეს წინააღმდეგობა შეიძლება გადამწერის შეცდომით აიხსნებოდეს, ე. ი. წარმოსადგენია, რომ ბიოგრაფიაში, როგორც ბერგკი ჰფიქრობს, ნაცვლად 17 უნდა 7 წავიკითხოთ, შაშინ ამ ორ ცნობას შორის წინააღმდეგობა მოისპობა. დრამათა ამ დიდი რიცხვიდან ჩვენ დრომდე მხოლოდ შვიდმა მოაღწია, იმდენივემ, რაც ესქილეს შემდეგ დარჩა: სწორედ ამ პიესათა შენახვა არა გვგონია უბრალო შემთხვევას მიეწერებოდეს. უფრო სწორი იქმნება აქ განზრახული, ქ. შ. პირველი საუკუნეების რომელიმე ავტორიტეტულ გრამატიკოსის განაჩენზე დამყარებული, არჩევანი დაეინახოთ.

სოფოკლეს პიესათა თანამიმდევრობის წესრიგი ყველა ხელნაწერში ერთნაირად არის დაცული, ხოლო საუკეთესო და უძველეს შათგანში სახელდობრ cod. Laurentianus A (Plut—32,9), s. XI ტრაგედიები შემდეგი წესით არის დალაგებული: ეანტი, ელექტრა, ოიდიპოს მეფე, ანტიგონე, ტრაქინელი ქალები, ფილოკტეტე და ოიდიპოს კოლონელი. რა დაედო საფუძვლად პიესათა ამგვარი რიგით დალაგებას, შემთხვევა თუ ქრონოლოგიური თანამიმდევრობის დაცვის სურვილი, გადაჭრით თქმა არ შეგვიძლია, თუმცა უფრო დასაჯერებელია, რომ ქრონოლოგიას აქ მნიშვნელობა ჰქონდა, ვინაიდან რიგის ბოლოში მოქცეულია პიესები, რომლებიც უფრო გვიან დაიწერა, ვიდრე „ანტიგონე" და „ოიდიპოს მეფე". ამ პიესათა გარდა ჩვენამდე 115 მეტმა სათაურმა და ფრაგმენტების საკმაო რიცხვმა მოაღწია. ამგვარად ჩვენ საშუალება გვაქვს სოფოკლეს შემოქმედებაზე საკმაოდ ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ და ძველთ თვალში. უდიდესი ტრაგიკოსის შესახებ მის თანამედროვეთა აზრები შევამოწმოთ. უკეთუ შენახულ პიესათა ნაწყვეტებისა და სათაურების მიხედვით შევეცდებით გავიგოთ თუ უმთავრესად საიდან იღებდა სოფოკლე თავისი დრამების ხუეტებს, დავინახავთ, რომ იგი „ტროას ომს" და „ბერძენთა ტროიდან დაბრუნებას" შემართავდა. მასალას მასარა იმდენად „ილიადა" და „ოდისეა" აძლევდა, რამდენად ევრეთწოდებული, „კიკლიკური ეპოსი",

სახელდობრ პოემები Kypria, Ilas mikra და Nostoi[1]. 36 ტრაგედია მაინც ამ პოსტჰომეროსული ეპოსის გაელენით დაიწერა, მაშინ როდესაც ჰომეროსმა მას მხოლოდ ოთხი პიესის ქარგა მისცა, რომელთა შორის ყველაზე ცნობილი ტრაგედია „ნავსიკაია“ იყო. რაც შეეხება თებეს ციკლის თქმულებათ, აქაც პოსტჰომეროსულმა ეპოსმა, სახელდობრ, პოემებმა „ოიდიპოდია“ „თებაიდი“ და „ეპიგონები“ სოფოკლეს მთელ რიგ ტრაგედიათა სუჟეტები მისცა, რომელთაგან ჩვენამდე „ოიდიპოს მეფემ“, „ოიდიპოს კოლონელმა“ და „ანტიგონემ“ მოაღწიეს. გარდა ეპიკური ციკლისა, რომლისგან ნასესხებია აგრეთვე ტრაგედია „ტრაქინელი ქალები“ და რომელშიაც მოთხრობილია თქმულება ჰერაკლეს შესახებ, სოფოკლე ყურადღებას აპყრობდა სხვა, ციკლის გარეშე არსებულ, მასზე უწინარეს ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვან სხვადასხვა ლირიკოს პოეტების მიერ დამუშავებულ, ლეგენდებსა და თქმულებათ. სოფოკლეს უაღრესად უყვარდა „არგონავტთა გალაშქრების“ ამბავი, რომელსაც მან, სამწუხაროდ ჩვენთვის დაკარგული, რვა პიესა შესწირა. ვერ მოაღწია ჩვენამდე იმ ტრაგედიებმაც, სადაც იგი მრავალ ლოკალურ გადმოცემას ავითარებდა-ვუკვირდებით რა სოფოკლეს პოეტური მოღვაწეობის მასალას, უნებურად ერთ ფრიად საყურადღებო ფაქტს ვამჩნევთ: უპირველესად ყოვლისა სოფოკლეს ისტორიული სუჟეტით არც ერთი დრამა არ დაუწერია: იგი თითქოს განზრახ სინამდვილეს გაურბოდა და მითოლოგიის სფეროში სუფევდა, რაც უცხო იყო ესქილესათვის. გარდა ამისა დღემდე შენახულ ყველა პიესებში სოფოკლე არსად თვალსაჩინო ნიშანს არ გვაძლევს მისთვის თანადროულ მოვლენათა შეფასებისათვის, მით უმეტეს არა ჰკისრულობს პოლიტიკურ მიმართულებათა დამცველობას და მქადაგებლობას: სოფოკლე მარად პირადი ფანტაზიის სამყაროში რჩება და მისი ტრაგედია პრინციპის „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ობიექტური განსახიერებაა,— რასაც ევრიპიდე უკვე მოკლებულია.

სუჟეტის საკითხზე არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია სოფოკლეს მიერ ბერძნულ ტრაგედიაში შეტანილი გარეგან და შინაგან ცვლილებათა საკითხი. ბიოგრაფი, აღნიშნავს რა ამ ცვლილებათ, ამბობს, რომ სოფოკლემ ბევრი რამ შეცვალა დრამატულ შეჯიბრებაში. რა ხასიათისა იყო ეს ცვლილებები? როგორც ვიცით თესპიდით მოყოლებული არსებობდა, ჩვეულება. რომლის თანახმად დრა-

[1] იხ. Welcker, Die griechischen Tragödien I p 60 sqq.

მის ავტორი მსახიობიც იყო. დასაწყისში იგი ყველა მოქმედებას თვით ასრულებდა, შემდეგ, ესქილეს დროიდან, მას სხვა hypokrites-თან იზიარებდა. სოფოკლემ ამ ჩვეულებას ბოლო მოუღო ამ ცვლილებების მთავარ მიხეზად ბიოგრაფი სოფოკლეს mikrophônia'ს ასახელებს, რომელიც მას ამა თუ იმ როლის სათანადო შესრულებისათვის ხელს უშლიდა. მაგრამ, განსაკუთრებულ შემთხვევებში, როდესაც როლი არა იმდენად დეკლამაციის ძლიერებას, რამდენადაც მუსიკალური და ორქესტრული ხელოვნების მაღალ ცოდნას მოითხოვდა, სოფოკლე თვით ჰკისრულობდა მსახიობობას, რასაც ამოწმებს როგორც ბიოგრაფის ცნობა აგრეთვე ათენეს სიტყვებიც (I, 20). ნამდვილად ვიცით, რომ სოფოკლემ თავისი ტრაგედიის „თამირისის" ძომქმედი პირის—ბრმა მოხუცის—როლი ითამაშა და ქნარის დაკერით დამსწრენი აღტაცებაში მოიყვანა. მეორედ პიესა „ნაესიკაია"-ში თვით ნაესიკაიას როლი აიღო, როლი, რომელიც განსაკუთრებულ მოხდენილობასა და ბურთაობისათვის განსაკუთრებულ უნარს მოითხოვდა. სოფოკლეს მიერ შეტანილ ცვლილებას მნიშვნელოვანი შედეგი მოჰყვა. ამის წყალობით თანდათანობით მსახიობთა განსაკუთრებული კლასი წარმოიშვა, ტრაგედიებისა და კომედიების ავტორებს ერთი და იმავე მსახიობთადმი მიმართვით შეეძლოთ თავისი პიესები მათი ხასიათისა და უნარისათვის შეეფარდებინათ. ბიოგრაფის თქმით, რომელიც ამ შემთხვევისათვის ისტორიკოსს ისტროსს ემყარება, სოფოკლემ პირველად შეუფარდა დრამა მსახიობთა ბუნებასა და უნარს და მსახიობთა შორის, რომელთა სამსახურს ის მიმართავდა, იყვნენ კალიპიდე, ტლეპოლემე და კლიდემიდე. სოფოკლეს მიერ შეტანილ ამ ცვლილებასთან დაკავშირებულია აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ 456 წლიდან მოყოლებული გამარჯვებული პოეტის სახელთან ერთად „გამარჯვებულთა სიებში"—დიდასკალიებში—დაჯილდოვებულ დრამის „პროტაგონისტი" მსახიობის სახელიც შეჰქონდათ. ამგვარად, ჩვენ მიერ აღნიშნული ცვლილების მნიშვნელობა და ვარგისობა მართლა თვალსაჩინოა, ისევე როგორც ცხადია სოფოკლეს მიერ მესამე მსახიობის როლის შემოღება, რასაც თავისი სიცოცხლის ბოლო დროს ესქილემაც მიჰბაძა. სოფოკლეს მიერ მსახიობთა რიცხვის გამრავალებას ამოწმებენ აგრეთვე არისტოტელე „პოეტიკის" მეოთხე თავში, ბიოგრაფი დიონისე ლაერტელი (III, 56) და ჩვენი ავტორის დარჩენილი პიესები, სადაც მესამე მსახიობი უკვე სტატისტი კი აღარ არის, არამედ drama-ში გართულების შემტანი, ნამდვილი მომქმედი პირი. თუ ნათქვამს დავუმატებთ, რომ სოფოკლემ ქორევტთა რიცხვი თო-

მეტიდან თხუტმეტამდე გაამრავლა და დეკორაციის დარგი გაუმჯობესა, გარეგანი ხასიათის ცვლილებანი საკმაო სისრულით იქნება აღნიშნული. ეხლა საჭიროა შეეხოთ უმთავრესად გარეგან ცვლილება-დამატებათაგან გაბრძნდინარე დრამატული ხელოვნების შინაგან ცვლილებებს.

სოფოკლეს ნიჭის მთავარი ძლიერება არა იდეათა სიღრმით, არა რელიგიური აღფრთოვანებით გამოიხატა. სოფოკლეს ძლიერება ხასიათების ასახვაა: êthopoiia; მიზნის მისაღწევად მას მესამე მსახიობი დიდად დაეხმარა. მართლაც, თუ მარტივი ტრაგიკული კონფლიქტისათვის საკმარისი იყო ორი ერთი მეორის მოწინააღმდეგე, თანადროულად მომქმედი პირი, ხასიათის სწორი ასახისათვის ეს უკვე საკმარისი არ იყო. ხასიათი მჟღავნდება და უნდა გამომჟღავნდეს მეტის სიმკვეთრით, როდესაც ჩვენ აწა თუ იმ პირს ვხედავთ არა მხოლოდ ურთიერთობის დროს მტერთადმი, არამედ „ანამოაზრეთადმიც. მხოლოდ მაშინ განსაკუთრებით შევნიშნავთ ჩრდილების მთელ რიგს, როდესაც ორი დაკავშირებული სიყვარულით და ზიარი აზრებით, და მესამე პირისადმი მსგავს მიმართებაში მყოფი, პირი, თავისი ინდივიდუალური, განსაკუთრებული თვისების ძლიერებით სხვა და სხვანაირად მოქმედებს, მათი თანაზიარობა თრთქოს სწყდება და უკვე მეგობართა შორის ახალი კონფლიქტი იქმნება. ცხადია მთავარი მომქმედი პირის ამგვარი დაპირისპირებით სხვებისადმი მისი ხასიათი მეტად მკაფიოდ ისახება და პარალელურად მასთან სხვა პირთა ხასიათიც აშკარავდება, რომელნიც თავისი ინდივიდუალური სახით მოგვეელინებიან. ხასიათების ასახვასთან უშუალოდ დაკავშირებულია ესქილეს ტიპებისათვის დამახასიათებელი სწორწრფელობის სოფოკლეს პერსონაჟების მიერ დაკარგვა, რის წყალობით მათ მეტი სიცოცხლე და სირთულე დაეტყოთ და. მასთან იდეურობაც არ დაუკარგავთ. ხოლო ეს იდეურობა არა იმდენად ზნეობრივი უმწიკვლოობით იხატება, რამდენად ხასიათის მძლეობით, მთლიანობით და სიმტკიცით. ბიოგრაფის მახვილი შენიშვნით სოფოკლე არა მხოლოდ ხასიათების კონტურებს ასახავდა, არამედ ამ კონტურებს სათანადო ფერადებითაც ავსებდა ე. ი. უტყუარ, ცოცხალ, ყოველი ცალკე განსაზღვრული მდგომარეობის მოთხოვნილების თანახმად მოაზროვნე და მომქმედ ადამიანებს გვაძლევდა. ამისათვის ისინი ალარა რეზონერობენ, საქმესთან უკავშირო თემების შესახებ არა ლაპარაკობენ, არამედ გამოთქვამენ რაც საჭიროა, რაც მოქმედი პირის ხასიათისა და მდგომარეობიდან გამომდინარეობს. ეს eu-

kairia ე. ი. ყველაფერის შეგუების უნარი სოფოკლეს მიერ შეუგვანებელი და მთლიანობის ხელშემშლელი სახეები უარყოფითაც მჟავნდება.

სოფოკლე მთავარ ყურადღებას ადამიანის ფსიქიკურ მხარეს აპყრობდა, რაც თავისთავად თვით ტრაგიკული მოქმედების მოწყობის ცვლილებას იწვევდა. შეუძლებელი შეიქმნა ეს მოქმედება ესქილესებურად სწორწრფელი, ერთგვარად ეპიკური ყოფილიყო, ვინაიდან ტრაგედიაში პირველ ადგილს ხასიათი იპერდა, იგივე. ასე ვთქვათ, აპირობებდა მოქმედებას. უკანასკნელი ბისივე და არა მხოლოდ გარეშე მოვლენათა წყალობით იცვლებოდა. სოფოკლეს ტრაგედია განსაზღვრული დროის განმავლობაში უკვე ფრიად მრავალფეროვანი, ერთი მეორის მოწინააღმდეგე, ხოლო ერთი მეორისაგან გამომდინარე მდგომარეობით გვეშხილება, რომელიც მარად ამათუიმ პირს ალაპარაკებს ე. ი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ტრაგედია აღარ არს haplê, იგი sympepiegmenê შეიქმნა ე. ი. გართულდა. და ამგვარად ესქილეს შემოქმედებაში ეპოსის კლავ ძლიერ ტრადიციებს მოსწყდა. ეპოსიდან ამ დაშორების გარეგან მხარედ შეიძლება დავსახოთ სოფოკლეს მიერ გაუქმება „გადაბმული" ტრილოგიისა და ტეტრალოგიისა, რომელშიც წმინდა ტრაგიკული პრინციპის—დროისა და მოქმედების ერთობის—დაცვით მითოსი მთლიანად უკვე ეპიკური გზით ვითარდებოდა და განიმარტებოდა. ასე, ეპოსის ტრადიციები შეცვლილი სახით ტრაგედიასაც გადაეცა. მსგავსი „ეპიკური" დრამის მაგალითები ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული, ოთხი პიესისაგან შემდგარი, ესქილეს ტეტროლოგიები იყო (შეად. ორესტეია). ხოლო ვინაიდან სოფოკლეს მიზანი ესქილეს მიზანს არ ეფარდებოდა, ე. ი. ვინაიდან სოფოკლე არა მითოსის განმარტებას, არამედ ადამიანის და მისი სულიერი მოძრაობის ასახვას ეძებდა, ტრილოგიისა და ტეტრალოგიის ძველი ფორმა მას ხელს უშლიდა და მის მოქმედების თავისუფლებას აბრკოლებდა. თავისი მიზნისათვის მას ზოგჯერ მითოსის ერთი, გარეგნულად ხშირად უმნიშვნელო, მომენტი სჭირდებოდა და ამ მომენტის ოთხ პიესად გაშლა ფრიად უხერხული იყო. ამისათვის გადასწყვიტა სოფოკლემ ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილებისათვის მიემართა; რასაც სვიდა ამოწშებს. მართალია სვიდას სიტყვები იმ სახით, როგორც ეს ხელთნაწერი გადმოცემით შენახულია, მაინც და მაინც დიდად გასაგები არ არის და შემდეგში გამოიხატება: სვიდას სიტყვით სოფოკლემêrxe tu drâma pros drâma agônizesthai, alla mê tetralogian, ეს ნიშნავს, რომ სოფოკლე მართალია ოთხ ოთხი

პიესის ერთჯერად დადგმას განაგრძობდა, რასაც ჩვეულება მოითხოვდა, მაგრამ ამასთანავე ტეტრალოგიიის ნაწილებს შორის იგი შინაგან კავშირსა წყვეტდა, რის წყალობითაც ყოველი პიესა დამოუკიდებელ, დამთავრებულ ერთეულად გარდაიქმნა და შემდეგ განვითარებას აღარ საჭიროებდა. რომ სვიდას სიტყვები მეცნიერთა მიერ მართლა სწორედ არის გაგებული, ამას არაპირდაპირ სოფოკლეს დარჩენილი დრამებიც ჰმოწმობს, რომლებიც ისეთი თავისებურობით და სისრულით არის აგებული, რომ არავითარ განგრძობას, არავითარ მათ გარეშე მყოფ დასაწყისს აღარ მოითხოვს: იგინი თავის თავად არსებობენ და თავის შორის ჰპოვებენ დასაწყისს, შუაგულსა და დასასრულს.

ყველა ჩვენ მიერ აღნიშნულ სოფოკლეს მიერ ტრაგედიაში შეტანილ ცვლილებებსა და მისი ნაირობის თავისებურებას უნდა ზოგიერთი დეტალი დაეურთოთ, რომელიც მის მიერ დიალოგისადმი მინიჭებულ ფორმასა და ქოროს იმ ახალ სახეობას შეეხება, რომელიც მან სოფოკლეს ხელში მიიღო, როგორც მნიშვნელობისა, აგრეთვე მის სიმღერათა მხრივ.

ესქილეს განხილვით ერწმუნდებით, რომ მიუხედავად ამ ტრაგიკოსის ყოველგვარი ცდისა, მან ფრინიქეს მიერ დანატოვარ ტრადიციებს საბოლოოდ თავი ვერ დააღწია. მართალია, მან დიალოგური ნაწილები გააძლიერა და ქორული საქმაოდ შეამცირა, მაგრამ უკანასკნელს ტრაგედიაში კვლავ მთავარი ადგილი ეჭირა. ეს ადგილი გასაგებია და ამისი საფუძველი ის არის, რომ ესქილე უპირატეს ყურადღებას მითოსის ზოგად კონცეფციას და მის იდეას აპყრობდა და არა თვით ტრაგედიის პერსონაჟებს ხასიათს. ამისათვის იგი, მართალია, დიალოგს ლირიკის გარეშო მასიდან გამოჰყოფდა, მაგრამ გამოჰყოფდა არა საქმაოდ. სამაგიეროდ სოფოკლეს, რომლის მთავარი ინტერესი ცალკე პირთა ხასიათის ასახვა იყო, სიმძიმის ცენტრი სწორედ ამ პირებისაკენ უნდა გადმოეტანა. ამ მიზნის მისაღწევად მას დიალოგი უნდა გარდაექმნა გარეგნულად ისევე როგორც შინაგანი მხრივ. გარეგნულად ეს ცვლილება დიალოგისათვის მეტი სივრცის მინიჭებით გამოიხატა, რაც ფორმის მხრივ მას ნაკლებად სწორსა ჰქმნიდა. შინაგანი მხრიკი, რომელიც გარეგან ცვლილებებს ექვემდებარება, სოფოკლეს ტრაგედიების დიალოგმა მეტი მოქნილობა, მეტი სიცოცხლე მოიპოვა, დიალოგი მეტად შეეგუა მის მომქმედ პირთა ხასიათს. სოფოკლე არა მხოლოდ ამეტყველებდა ამ პირთ, არამედ ამეტყველებდა ამათუხმ ხასიათთან, მომენტთან, სულიერ მოძრაობასთან, მდგომარეობას—

თან, გრძნობასთან შეფარდებით; ამის გამო დიალოგი მოქმედების მთავარი გამომხატველი შეიქმნა. რათა იგი მეტად ბუნებრიეი-ყოფილიყო, სოფოკლემ მასში ე. წ. antilabai შეიტანა ე. ი. დიალოგს მისცა ფორმა, რომლითაც ერთი ლექსი ორ ან რამდენიმე მოლაპარაკე პირს შორის ნაწილდებოდა, ამგვარად ისინი ერთმანეთს მოკლე წინადადებებით ესიტყვებოდენ და მათი ლაპარაკი ჩვეულებრივი ცოცხალი სიტყვის მსგავსებას იძენდა. დიალოგის ამგვარი დამუშავებით და მისთვის მთავარი მნიშვნელობის მინიჭებით ქოროს სიმღერები უნდა ძლიერ შემოკლებულიყო. ისინი მართლაც შემოკლებულ იქმნა და არა მხოლოდ ზომით: თვით ქორო მოქმედების განვითარებაში უშუალო მონაწილეობას არ იღებდა. ის მხოლოდ თავისი თანაგრძნობით მონაწილეობდა ე. ი. სოფოკლეს ქორო თითქოს მოქმედების გარეშე დგას, იგი განყენებული მსაჯულია, მის წინაშე მომხდარის შემფასებელი, და მხოლოდ ზოგჯერა ჰკარგავს ცხადად-ხედვის უნარს და მომქმედ პირებთან ერთად ილუზიას ეძლევა, რომელსაც შემდეგ სინამდვილე ფანტავს. თუ უკანასკნელის მსგავს შემთხვევებს მხედველობაში არ მივიღებთ, სოფოკლეს ქოროს ძირითადი ხასიათი წარმოგვიდგება როგორც სალი და ნათელი, ქორევტთა აზრები კი ხალხურ-ეთიკურ იდეალებიდან აღებულებად, ყოველგვარი ფილოსოფიური ტენდენციების გარეშე. ერთის სიტყვით, სოფოკლეს ქორომაც მსგავსად მომქმედი პირებისა, საკუთარი სახე მიიღო და სინამდვილეს დაუახლოვდა, ისევე როგორც თვით დრამა მთლიანად სინამდვილეს დაუხლოვდა იმის გაელენით, ვინც დრამაში ნაცვლად ესქილეს „ტიტანურობისა" „ადამიანურობა" შეიტანა.

თავი IX

სოფოკლეს დრამები.

1. ეანტი.

78. ტრაგედია „ეანტი“ სოფოკლეს, შედარებით, ადრინდელ პიესათა რიცხვს უნდა ეკუთვნოდეს, ვინაიდან ზოგიერთი იქ გამოყენებული ხერხები ესქილეს ხერხებს მოგვაგონებს. ამ ტრაგედიის ხელნაწერთა უმრავლესობისადმი წარძღვნილ „მოკლე წინასიტყვიდან“ (hypothesis) ვტყობილობთ, რომ „დიდასკალიებში“ მას მარტივად „ეანტი“-ს (Aias) უწოდებდენ. შემდეგ კი, რათა იგი სოფოკლეს მეორე, იმავე სახელწოდების, პიესისაგან (Aias Lokros) განესხვავებინათ, მას (მესამე საუკუნის ნახევრიდან) განმარტება mastigophoros—„შოლტოსანი“ დაურთეს: აქედან ხელთნაწერებში მისი სრული სათაურია: Aias mastigophoros. რაც შეეხება სოფოკლეს მიერ დამუშავებულ სუჟეტს—ეანტის სიკვდილს—იგი საფუძვლად დაედო ესქილეს შემდეგი პიესებისაგან შემდგარ ტრილოგიას: „დავა იარაღისათვის“ „თრაკიელი ქალები“ და „სალამინელი ქალები“. ესქილეს უწინარეს მას პოსტჰომეროსული ეპოსიც გამოეხმაურა, სახელდობრ არქტინეს „ეთიოპიდი“ და ლესქეს „მცირე ილიადა“. გარდა ამისა, ეანტის ზოგადი დახასიათება მოცემულია ჰომეროსის „ილიადაში“ (7, 196); აქილევის იარაღისათვის ოდისევსისა და ეანტის დავისა და უკანასკნელის ტრაგიკული სიკვდილის შესახებ ცოტა რამ მოთხრობილია „ოდისეაში“ (Od. XI, 543). ეს იყო მთავარი წყაროები, რომლებმაც სოფოკლეს მასალა მისცა მისი ტრაგედიისათვის. მაგრამ საკითხავია, საიდან რა აიღო მან და რა ეკუთვნის მას პირადად. „ილიადა“ ეანტს აქილევის შემდეგ მეორე გმირად დასახავს. ღონით, ვაჟკაცობითა და ჭკუით იგი მხოლოდ აქილევს თუ ჩამოუვარდებოდა. მისი ერთად-ერთი ნაკლია საკუთარი ღონისადმი ნამეტანი ნდობა, ამისათვის იგი თვით ღმერთებსაც კი გულგრილად ეპყრობა და თვით ღმერთებსაც დახმარებისათვის არ მიმართავს, რაც ნათლად მეღავნდება მისი ბრძოლის წინ ჰექტორის წინააღმდეგ (Il. 7, 196). მისი სიკვდილის ამბავს ჰომეროსი დაწვრილებით არ გადმოგვცემს. ოდისეიდან (Od. XI 543 და

შემდ.) ვიცით მხოლოდ, რომ აქილევის სიკვდილის შემდეგ, როდესაც მისი იარაღი უნდა „აქაელთა შორის უძლიერესისათვის“ მიეკუთვნებინათ, ღმერთქალ ათენას წყალობით, იგი ოდისევს და არა ეანტს შეხვდა, რამაც უკანასკნელის სიკვდილი გამოიწვია. უფრო დაწვრილებით გმირის ბედს მოგვითხრობს ეპიკოსი არქტინე თავის „ეთიოპიდში,“ რომელიც ჰომეროსის „ილიადის“ გაგრძელებას წარმოადგენს. აქ სხვათა შორის ნათქვამია, რომ, როდესაც აქილევი პარისის ხელით მოკვდა, ეანტმა გმირის გვამი ბრძოლიდან გამოიტანა, ხოლო ოდისევი ტროელთა იერიშს აჩერებდა, ვინაიდან ისინი ეანტს ხელს უშლიდენ და იღვწოდენ აქილევის გვამს დაჰპატრონებოდენ. შემდეგ, როდესაც აქილევის დედის თეტიდის სურვილის თანახმად მისი ვაჟის იარაღი და საპურველი უნდა „უფროსად ღირსეულის დასაჩუქრების ჯილდოდ“ გამხდარიყო, მეტოქეებად ოდისევი და ეანტი გამოვიდენ. იარაღი ოდისევს მიაკუთვნეს, განრისხებულმა ეანტმა თავის ქარავს მიაშურა და ჭკუაშეშლილმა თავი მოიკლა, ბოლოს, ლესქე ლესბოსელის „მცირე ილიადაში“ ყველა ჩვენთვის ცნობილ დეტალებს დართული აქვს შემდეგი: აქაელებმა არ იცოდენ, თუ ორ გმირთაგანს რომელს უნდა რგებოდა ჯილდო, და ნესტორის რჩევით ტროელთა სიმაგრეებისაკენ ორი მთხრობელი გაგზავნეს, შეეტყოთ, თუ რას ამბობდენ ტროელები ოდისევისა და ეანტის შესახებ. შიკრიკებმა ყური მოჰკრეს ორი ქალის ბაასს, რომელთაგან ერთი ათენას გაულენით უპირატესობას ოდისევს აძლევდა, გაგონილი აქაელებს გადასცეს და უკანასკნელებმა ჯილდო ოდისევს მიაკუთვნეს. შეურაცხყოფილმა ეანტმა გადაწყვიტა აქაელთა სარდლების წინააღმდეგ შური ეძია და ისინი დაეხოცა, მაგრამ ათენამ მას შეშლილობა მოუელინა, რომლის დროსაც იგი აქაელთა ლაშქრის კუთვნილ ნახირსა ჰხოცავდა და ეგონა, რომ მტრებს ებრძოდა, შემდეგ გონმოსული ეანტი სასოწარკვეთილებით თავის ხმალს წამოეგო. ნათქვამიდან ნათლადა ჩანს, რომ ეანტის სიკვდილის ლეგენდა ლესქეს პოემით ცოტა სხვანაირად არის გადმოცემული, ვიდრე არკტინეს მიერ, და გარდა ამისა იგი ზოგიერთ ისეთ დეტალს შეიცავს, რომელიც არკტინეს არ მოეპოვებოდა, სახელდობრ ათენას მიერ შეშლილობის მოვლინება და აქაელთა ნახირის ქლეტა. თუ როგორ გაშალა ესქილემ ეს მითი თავის პიესებში, ძნელი სათქმელია, ვინაიდან ეანტის სიკვდილის შესახებ მისი დრამების ნაწყვეტები მეტად მცირეა. ვიცით მხოლოდ, რომ მისი პირველი პიესა „Hoplôn krisis ოდისევსა და ეანტს შორის დავისა და პირველის გამარჯვების ამბავს მოგვითხრობდა, მეო-

რე—Thrêssai ეანტის სიკვდილს, რომლის ამბავი სხვათა შორის მთხრობელს მოჰქონდა და ამგვარად გმირის თვითმკვლელობა თვით სცენაზე არ ხდებოდა. ბოლოს, მესამე პიესაში-Salaminiai—მოქმედება გადატანილი იყო კუნძულ სალამინზე, ეანტის მამის ტელამონის სასახლეში, სადაც ეანტის ძმა ტევკრე მისი სიკვდილის ამბავს თვით აუწყებს და მამის მიერ დაწყევლილი, რომ ძმა სიკვდილს ვერ გადაარჩინა, კუნძულ კვიპროსზე გარბის და აქ ქალაქ „ახალ სალამინს“ აარსებს.

ეპიკოსებისა და ესქილეს მსგავსად სოფოკლემ თავისი ტრაგედიისათვის მთელი მითით კი არ ისარგებლა, არამედ გამოსავალ წერტილად შეურაცხყოფილი გმირის რისხვა აირჩია და თავისი პიესა ამაზე ააშენა. ეანტის ზოგადი ხასიათი მან ჰომეროსისგან ისესხა; დეტალები კი მისი სიკვდილის მიზეზისა ლესქეს „მცირე ილიადიდან“ გადმოიღო.

ტრაგედიის მოქმედება აქილევის იარაღისათვის ოდისევსა და ეანტის შორის წარმოებული დავის მეორე დღეს სწარმოებს, დავისა, რომელიც აგამემნონისა და მენელაეს ხერხის წყალობით იმით დამთავრდა, რომ იარაღი ოდისევს მიუსაჯეს, რის შემდეგაც განრისხებულმა ეანტმა თავის კარავს მიაშურა ატრიდებისა და მეტოქის წინააღმდეგ შურისძიების გადაწყვეტილებით. აქედან ჩანს, რომ იარაღის ოდისევსადმი მისჯის საქმეში ათენა არ ჩარეულა და ამრიგად ამ დეტალის გამოკლებით სოფოკლემ ჰომეროსსა და ლესქეს გვერდი აუხვია. სცენა ტროის ველს წარმოადგენს, რომელზედაც გაშლილია სალამინელთა კარვები, ამათგან მაყურებლებთან ყველაზე ახლოს, ე. ი. სცენის წინა ნაწილში, ამართულია კარავი. სცენაზე ოდისევი გამოდის, აკვირდება ქვიშას და ცდილობს ვილაცის კვალი მონახოს. ამ დროს მის წინაშე ათენა გაჩნდება და ამის სიტყვებით დაიწყება პროლოგი. ღმერთი ესალმება თავის საყვარელ გმირს და ჰკითხავს მისი ძიების მიზეზს. ოდისევი უამბობს, რომ წარსულ ღამეს ვილაც უცნობის ხელმა მთელი ნახირი გაჟლიტა და ამას ყველა ერთხმად ეანტსა აბრალებს. ამისათვის მოვიდა აქ თვით ოდისევი, რათა საქმე გამოარკვიოს. ღმერთის სიტყვებიდან ეტყობილობთ, რომ მის შემდეგ, რაც აქილევის იარაღი ატრიდებმა ეანტს არ მიაკუთვნეს, უკანასკნელი გაწყრა და ატრიდებისა და თვით ოდისევის მოკვლა მოისურვა. ხოლო ღმერთმა მას გონება დაუბნელა და მისი რისხვა აქაელთა ნახირის წინააღმდეგ მიმართა. ნახირის ნაწილი ეანტმა უკვე გაწყვიტა, ნაწილი კი თავის კარავში წაასხა,

გახელებულა იქ და ნახირს დარევია და ახლა ჰგონია, რომ მტრებს აწამებს. თავისი სიტყვების სიმართლის დასადასტურებლად ათენა თავზარდაცემული ოდისევის თვალ წინ ეანტის კარავიდან გამოიხმობს. განმეორებული ძახილის შემდეგ სცენაზე გამოჩნდება ეანტი შ ო ლ ტ ი თ ხელში; ის ვერ ამჩნევს ოდისევს, მადლობას უძღვნის ღმერთს ატრიდების განადგურების საქმეში დახმარებისა და ოდისევის შეპყრობისათვის, რომელსაც იგი ახლა აწამებს. შეშლილი გმირის სანახაობა ოდისევს სიბრალულსა ჰგვრის და, როდესაც ეანტი კარავში ბრუნდება, რათა შურისძიება განაგრძოს, ოდისევი თავის მწუხარებას ვერა ჰფარავს, ხოლო ღმერთი კვლავ ულმობელი რჩება. მისი ორჯერ შეურაცხმყოფელი დამცირებული ამაყი გმირის დანახვა ესიამოვნება და საბრალო მდგომარეობა თანაგრძნობას არ იწვევს. ოდისევისადმი მიმართული სიტყვებით თავდება პროლოგი.

ათენა თვალს მიეფარება, ოდისევიც სტოვებს სცენას და გაშოდის ქ ო რ ო, რომელიც ეანტის თანამოსაგრე სალამინელებს წარმოადგენს და რომელიც შეწუხებულია სარდლის კეთილი სახელის შემბღალავი ცუდი ხმებით. ქორო უხმობს ეანტს, მაგრამ მისი სიტყვები უპასუხო რჩება; მხოლოდ ქოროს დაჟინებითი თხოვნის შემდეგ კარავიდან ეანტის ხასა ტ ე კ მ ე ს ა გამოდის და ყველა ხმების სინამდვილეს ადასტურებს. ტეკმესას სიტყვით ეანტს კვლავ დაუბრუნდა გონება, ახლა იგი სირცხვილით იტანჯება და იმდენად მძიმე სულიერ მდგომარეობას განიცდის, რომ შესაძლებელია კვლავ უარესი უბედურება დატრიალდეს. ქოროს თხოვნით ტეკმესა ახდის კარავს და მის წინაშე წარმოდგება არა როგორც ამას წინათ გ ა მ ა რ ჯ ვ ე ბ უ ლ ი ი ე რ ი თ, არამედ სინამდვილითა და სირცხვილით გ ა ტ ე ხ ი ლ ი ეანტი. იგი, ვისაც ამას წინათ ჩივილი და გოდება ძხდალი და დაბალი ადამიანის ხვედრად მიაჩნდა, თვით ჩივის და გოდებს, ვინაიდან მას სუნთქვა ეხუთება შეგნებით, რომ მისი სიცოცხლე წამხდარია, ყოფილი დიდება შერყვნილი, ყოფილი დიდი საქმენი განადგურებული. იგი, აქაელთა ლაშქრის ს ი ა მ ა ყ ე, მტრებისს სასაცილო შეიქმნა და მათ წინაალმდეგ შურიც კი ვერ იძია. თუ კი ყველა იმედები დაიმსხვრა, თუ ს ი რ ც ხ ვ ი ლ ი თ ადამიანთ და მით უმეტეს საყვარელი შვილის მიერ გაწბილებულ მამას ვეღარ დაენახვება, მაშ რაღა დარჩენია? ერთი რამ: ს ა ხ ე ლ ო ვ ა ნ ი ს ი ქ ვ დ ი ლ ი, თუ კი მან სახელი სიცოცხლეში ვერ მოიხვეჭა!—ეანტის თანდათანობითს ბრძოლას სირცხვილის გრძნობასთან სოფოკლე შეუდარებლად გადმოგვცემს. დასაწყისში, როდესაც ეანტი ქოროს წინაშე წარმოსდგება, იგი კვლავ მ ძ ა ფ რ ი ს ა ს ო წ ა რ კ ე თ ი ლ ე-

ბრ თარის შეპყრობილი, რომელსაც ზოგჯერ ხასიათის ძლიერებით დასძლევს, მაგრამ ამას გარდატეხა მოჰყვება და მღელვარე სასოწარკვეთილებას გარეგანი სიმშვიდე შეცვლის. მისი ძველი შეუპოვრობა მას თითქოს კვლავ უბრუნდება, იგი გულგრილადა მსჯელობს სიკვდილის შესახებ, რომელიც აღარ აშინებს და თავისი საბრალო მდგომარეობისათვის ერთად-ერთ გამოსაელად მიაჩნია. ქოროს და ტეკმესას მუდარა ეანტს მოალბობს, ხოლო იგი ცდილობს ლმობიერება არ გამოამჟღავნოს და ფაქიზი გრძნობა გულში ჩაიხშოს. მაგრამ ვაჟის გახსენებაზე მისი სასტიკი სული თითქოს შედრკება, იგი მოითხოვს, რათა ტეკმესამ ჩვილი ევრისაკე მოჰგვაროს. ბავშვი გამოაქვთ სცენაზე და ეანტს გადასცემენ. მამის გამოთხოვება ვაჟთან ზოგიერთი დეტალით ასტიანაქსთან და ანდრომაქესთან ჰექტორის გამოთხოვებას მოგვაგონებს. სოფოკლემ, როგორც ჰომეროსმა, შესძლო მთელი ეს სცენა სინაზითა და სითბოთი აღებეჭდა, შესძლო ეანტი უდრეკი გმირისთვის თითქოს უცხო ჩვილი ტონით აელაპარაკებინა. ეანტი უალერსებს ვაჟს, ნაზად ეთხოვება მას, გამოთქვამს იმედს, რომ ევრისაკე თავისი ბიძის ტეკმესის სახით ერთგულ დამცველსა ჰპოვებს, ვაჟს თავის ცნობილ ფარს უანდერძებს იმ დავალებით, რომ მამის გულისათვის შური იძიოს, უსურვებს მას უფრო ბედნიერი იყოს, ვიდრე მამა იყო და შემდეგ კვლავ ძალას მოიკრეფს და „ძლიადიდან“ ჩვენთვის ცნობილ უდრეკ მხედრად გარდაიქმნება. იგი მოითხოვს, რათა ტეკმესამ ვაჟი გამოართვას; თვით მარტო დარჩენა სურს, ვინაიდან ცრემლები და ვაება მას ფიქრს უშლის და საფიქრებელი კი ბევრი აქვს; პრილობა, ის რომ გულში ატარებს, სწრაფ მკურნალობას მოითხოვს. კარგა ხნის შელაპარაკების შემდეგ ტეკმესა მიდის, კარავი დაჰფარავს ეანტს, სცენაზე ქორო ღა რჩება დღ თავის სიმღერაში ერთმანეთს უპირდაპირებს ზავის დროს სალამინელთა კეთილდღეობასა და მათ მიერ ომით განცდილ გაჭირვებას, რომელიც სარდალ ეანტის უბედურების შემდეგ კვლავ მეტად სამძიმო შეიქმნა. ამ დროს თავისი კარავიდან გამოდის ეანტი, თითქოს სრულიად დაწყნარებული და გონს მოსული და ეუბნება ქოროს, რომ მისი გული მოლბა. რომ მან გადაწყვიტა აუცილებლობას დაემორჩილოს, რომ მისმა სულმა კვლავ მშვიდობა და მყუდროება მოიპოვა, იგი წავა ზღვის ნაპირას რათა განიბანოს დანთხეული სისხლისაგან და თავისი ხმალი დაფლას იქ, სადაც მას ვერავინ მონახავს. ქორო და ტეკმესა, რომელიც კარავიდან ეანტს შეუმჩნეველად გამოჰყვება, მისი სიტყვების სევდიან კილოს ვერ ამჩნევენ; ეანტის მიერ თქმულის გარე-

განი სიმშვიდე ატყუებს მის მახლობელთ, უკანასკნელნი უკერებენ თავიანთ მეფეს რომელიც მათ შემდეგი სიტყვებით დაშორდება: „დამშვიდდით, ნუ შფოთავთ: მალე შეიტყობთ, რომ, თუ ეანტი უბედურია, იგი მწუხარებისაგან უკვე განთავისუფლებულია". მოქმედება წყდება. ქორო განაგრძობს თავის სიმღერას, რომლითაც ეანტის სულიერი განწყობილების საკეთილო გარდატეხის გამო სიხარულს გამოსთქვამს. შემდეგ ტევკრეს მიერ გამოგზავნილი შიკრიკი გამოჩნდება და დაეალების თანახმად დამსწრეთ სთხოვს, რათა ეანტი ტევკრეს მოსელამდე კარავში შეაჩერონ, ექსპედიციიდან ახლად დაბრუნებულ ტევკრეს მისან კალქანტისაგან შეუტყვია, რომ ეანტს სწორედ დღეს დაატყდება თავს ათენას რისხვა და, თუ დღე კეთილად დამთავრდა, ეანტი ხიფათს გადარჩება. ღმერთი თურმე ტყუილად არა რისხავს გმირსა. მას ორჯერ ზეურაცხყოფა მიუყენებია ათენასთვის და საზოგადოდ ღმერთებისთვის. ჯერ კიდევ ტროისკენ გამგზავრების წინ თავხედ ეანტის. უთქვამს, რომ იგი ღმერთების შემწეობას არა საჭიროებს და რომ უიმათოდაც მოიპოვებს დიდების სახელსა; შემდეგ კი, როდესაც ომში ათენას მისი დახმარება განუზრახავს, პასუხად მიუღია: „სხვას დაეხმარე, მე უშენოდაც გავძლებ"-ო. ღმერთს ეს არ დავიწყებია და მისი რისხვა ჯერაც არ გაენელებულა. შეშინებული ქორო მოუხმობს ტეკმესას, რომელსაც საქმის ვითარების ზეტყობისთანავე გული უგრძნობს კარს მომდგარ უბედურებას და იგი ეანტის მოსაძებნად გაემართება. მისი თხოვნით ქორო, ორ ნახევარქოროდ გაყოფილი, თან გაჰყვება, რათა მოძებნოს მეფე, რომლის ნათქვამი აწ მისთვის ნათელი შეიქმნა.

სცენა და ორქესტრა დროებით დაცარიელდება. დეკორაცია შეიცვლება და სალამინელთა კარავების მაგიერ მაყურებელი ზღვის უდაბურ ნაპირსა ჰხედავს. სცენის სიღრმეში მოჩანს ქვიშის ბორცვის უკან მდგომარე ეანტი. იგი მშვენიერი მონოლოგით ეთხოვება სიცოცხლეს. ევედრება ღმერთებს, რათა მისი გვამი მტრებს არ ჩაუვარდეს, არამედ ტევკრეს; თხოვს ერინიებს მის მაგიერ ატრიდთა შური იძიონ და შემდეგ თითქოს დამშვიდებული თავის მახლობელთ იგონებს, ჭარსა სთხოვს მისი უკანასკნელი სალამი სალამინს, ატიკას გადასცეს, საბოლოოდ ესალმება მზის ნათელ სხივებს და მისთვის ძვირფასთაგანი მიმართული ნაზი სიტყვებით სცენის უკან თავის ხმალს წამოეგება. ამ დროს ორქესტრაში ნელის ნაბიჯით, ორ გუნდად უკან დაბრუნებული ქორო შემოდის და ჩიეის, რომ ეანტი ვერ

მონახა. უეცრად ისმის საზარელი კივილი: ეს ტეკმესაა, რომელსაც ბორცვის უკან თავისი ქმრის გვამისთვის მიუგენია! იგი შმაგი გოდებით მოთქვამს ეანტს და ქორო, მისთვის და დალუპული მეფისათვის მწუხარე, ბანს აძლევს და ვერ შეიგებია აზრს, რომ ატრიდთა ვერაგობის წყალობით საუკეთესო გმირი და აქაელია ლაშქრის თვალი სიცოცხლეს გამოესალმა. ბოლოს გამოჩნდება ტეკრე; მან უკვე შეიტყო ძმის სიკვდილის ამბავი, გზავნის ტეკმესას ეანტის ვაჟის ევრისაკეს მოსაყვანად, თვით კი მწუხარებას ეძლევა საუკეთესო მეკობრის დაკარგვისათვის, რომლის სიკვდილთან ერთად მისი პირადი ცხოვრებაც აშოვდება.

სოფოკლეს შეეძლო პიესა ეანტის სიკვდილით დაემთავრებინა, მაგრამ აქ მან ერთი ეპიზოდი ჩაურთო, რის გამო პიესის ბოლო ცოტაოდენად ესქილეს პიესის „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ ბოლოს მოგვაგონებს. ტეკრე ძმის დასაფლავების თადარიგს არ შესდგომოდა, რომ მასთან გარდაცვალებულის მტერი მენელაე მოდის და ეანტის დასაფლავებას უკრძალავს, ვინაიდან მან აქაელთა წინააღმდეგ ბოროტმოქმედება ჩაიდინა, თვით ატრიდების წინაშე ურჩობა გამოიჩინა და აქაელთა სარდლების ამოყლეტაც კი განიზრახა. ტეკრე თავგამოდებით იცავს ძმას, ამტკიცებს, რომ იგი ატრიდების ხელქვეითი არა ყოფილა და რომ ტროას იგი საკუთარი ნებით და არა ვისიმე ბრძანებით მოვიდა. მიცვალებულის უსაფლაოდ დატოვება ხომ საშინელი ცოდვაა და ამისათვის მენელაემ თუნდაც ყველა არგოსელები და თვით აგამემნონიც რომ მოიყვანოს, ტეკრე მაინც დაასაფლავებს ეანტს, როგორც მას შეეფერება. დამარცხებული მენელაე უკან ბრუნდება, რათა აგამემნონს დაუჭახოს, რომელიც ეანტის დასაფლავების აღკრძალვას იმეორებს. ხოლო ამ დროს გარდაცვალებული ეანტის დამცველად მისი ყოფილი მტერი ოდისევი გამოჩნდება და აგამემნონს, აქაველი აქილევის შემდეგ უბრწყინვალესი გმირის ეანტის პატივისცემით დაკრძალვის ნებართვასა სთხოვს. ოდისე თვით მზად არის ყოფილი მტრის დასაფლავებაში მონაწილეობა მიიღოს, ხოლო ტეკრე ამგვარ წინადადებას უარსა ჰყოფს, ვინაიდან ეს გარდაცვალებულს არ მოეწონებოდა. ოდისევის წასვლის შემდეგ ტეკრე იმ ადგილს გაემართება, სადაც ეანტის გვამი დევს და ქორო მას კვლავ თავისი დალუპული მეფისადმი დიდების შემსხმელი სიტყვებით გააცილებს.

ტრაგედიის შინაარსიდან ჩანს, რომ მისი მეორე ნაწილი, რომელიც მენელაეს სიტყვებით იწყება, თითქოს ეანტის სიკვდილით დამთავრებულ პირველ ნაწილს არ ეგუება. მეორე ნაწილი საერთო

შთაბეჭდილებას ანელებს, და სოფოკლეს ნიჭისათვის შეუფერებელ დანართად გეჩვენება. ზოგიერთ ახალ კრიტიკოსს იმდენად არ მოსწონს იგი, რომ მზად არის ის შემდეგი დროის დამატებად ან დაკარგული დედნის გადაკეთებულ ნაწილად დასახოს. თვით ძველადაც, რამდენადაც ამის საბუთს 1123 ლექსის სქოლიო იძლევა, ბევრი რამ ტრაგედიის ბოლოში მარცხად ითვლებოდა, ხოლო ერთი ლექსის შესახებ სქოლიასტი ამბობს, რომ „იგი მეტად კომედიას შეეფერება“ და რომ „ტრაგედიაში მას ადგილი არა აქვს“. ახალი კრიტიკა, ბერგკით მოყოლებული და კობეტის ჰილანდელთა სკოლით დამთავრებული, ემყარება ძველთა ამ განაჩენს და მის პიესიის მთელ ნახევარზე ავრცელებს და ტრაგედიის ბოლოს, რომელსაც საზოგადოდ ნაკლები დამცველი ჰყავს, კვლავ ეჭვით უყურებს. რომ პიესას თითქმის ნახევარი ჩამოვაცალოთ, ცხადია, ამისათვის საკმაო საბუთი არა გვაქვს; უკეთუ საზომად პირად გემოვნებას მივიჩნევთ, მაშინ ბევრი რამ შეიძლება ყალბად იქნეს აღიარებული. უფრო ბუნებრივი იქნება, თუ უკუვაგდებთ წინასწარ აზრს უძველესი ლიტერატურის უცილო სრულყოფის შესახებ და ტრაგედიის ბოლოს სისუსტეს თვით სოფოკლეს დაებრალებთ, რომელსაც მსგავსად სხვა მწერლებისა ძლიერი უთანაბრობა ახასიათებდა და რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ მის „ფილოკტეტეს“ დაეტყო. რაც უნდა იყოს „ეანტის“ მეორე ნაწილის ჩამოცილება არ შეიძლება, სამაგიეროდ კარგი იქნება იგი „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“-ის ბოლოს შევადაროთ, სადაც სრულიად ანალოგიური მტერთა დასაფლავების საკითხი არის განხილული. რომ უკანასკნელი მაშინდელი დროისათვის ფრიად მწვავე საკითხი იყო, ამას ის ფაქტიც ამტკიცებს, რომ სოფოკლემ იგი კვლავ და მეტად მკაფიოდ, მეტის ძლიერებით „ანტიგონეში“ გაშალა. აგრეთვე საჭიროა ყურადღება მივაქციოთ კრუაზეს მიერ შენიშნულ ერთ დეტალს: ესქილესებურად შეთხზული „ეანტის“ პროლოგი სწორედ იმით არის საგულისხმო, რომ აქ განსაკუთრებულ მომქმედ პირებს ეხედავთ, რომელთაგან ერთი—სახელდობრ, ათენა—შემდეგ დრამაში აღარა ჩანს, მეორე კი—ოდისეი მართალია ბოლოში გამოჩნდება, მაგრამ სხვაგვარი ხასიათის როლით, ვიდრე მას „პროლოგში ჰქონდა“. ამგვარად „ეანტის“ პროლოგი შეიძლება „პრომეთეს“, „აგამემნონისა“ და „ევმენიდების“ პროლოგებს შევადაროთ. ნათქვამის გარდა „ეანტსა“ და ესქილეს პიესებს შორის არსებული მსგავსების შესახებ შეგვიძლია ათენას ასახვის ნაირობასაც მიუთითოთ. „ეანტის“ ათენა თავისი შეუბრალებლობითა და სიმკაცრით უნებურად ესქი-

ლეს ტრაგედიების ღმერთების მრავალ ტიპებს, როგორც მაგ. „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ზევსს მოგვაგონებს.

რაც შეეხება თვით პიესის სტრუქტურას, მას სოფოკლეს შემდეგი პიესების დამახასიათებელი სირთულე არ ემჩნევა. მისი ზოგიერთი დეტალი, როგორც მაგალითად ქოროს პარტიების შედარებითი სიდიდე. მესამე მსახიობის არა სრული გამოყენება, ქოროს შემადგენლობა თორმეტი პირისგან, ნაცვლად თხუთმეტისა—ყველაფერი საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ტრაგედია „ეანტი“ ავტორის ერთი პირველ პიესათაგანი უნდა იყოს, იმ დროინდელი პიესა, როდესაც მას ესქილეს გაელენა ჯერ კიდევ სრულიად ვერ მოეშორებინა. მაგრამ აქ უკვე მოცემულია სოფოკლეს დამახასიათებელი თითქმის ყველა ხაზები. დრამის ცენტრი არც „იდეაა“, არც „ფაბულა“. „ეანტი“ „ხასიათის დრამაა“. ზოგადი აზრი ღმერთების ძლიერების შესახებ, აგრეთვე როგორც თვით ღმერთები, პიესაში ჩრდილით არის მოცული; მართალია, დრამის დასაწყისში ათენა გვეელინება, მაგრამ მას მოქმედებაზე გაელენა არა აქვს. მოქმედება უშუალოდ დაკავშირებულია თვით ეანტთან, მის პირად თვისებებთან, მის ნებისყოფასთან, მის სულიერ მოძრაობასთან. მისი გადაწყვეტილება მისი ხასიათიდან გამომდინარეობს, აგრეთვე სრულიად გასაგებია მის მიერ სწორედ ამგვარი გადაწყვეტილების მიღების მოტივები. იგი არ არის ესქილეს ეტეოკლე, რომელიც მისთვის უცნაური მიუწდომელი რაღაც ძალის მიერ ხელნაკრავი სასიკვდილოდ მიიხიდება. არა: ეანტი სიკვდილს თავისი საკუთარი ნებით მიიღებს, ვინაიდან ეს საჭიროდ მიაჩნია. სოფოკლე ეანტს ათენას მიერ მოელინებულ შეშლილობის დროს კი არ წამოაგებს ხმალზე; პირიქით ეანტი საღი გონებით მოქმედებს, როდესაც ღვთაების გაელენისაგან უკვე თავისუფლდება და თავისი ნების საკუთარი უფალია.

ამგვარად, პიესაში გაბატონებულია არა ძირითადი იდეა, არამედ მთავარი მომქმედი პირის ხასიათი. ამიტომ თვით მოქმედებაც გარეგნულად შედარებითი სიმარტივით ხასიათდება. ავტორს ცალკე მოვლენები, ეპიზოდების ცვალებადობა არ აინტერესებს. მოქმედების გართულების მხრივ დრამის დასაწყისსა და ეანტის სიკვდილს შუა არაფერი ახალი არ ხდება, მაგრამ ამასთან ერთად მთელი პიესა სავსეა გართულებით, ზნეობრივი ხასიათის გართულებით. იგი ეანტის ბედით დაინტერესებულ პირთა დრამატულ მდგომარეობაში გამოხატება და თავის მხრივ გმირის ხასიათზეა დამოკიდებული. ეანტი, ასე ვთქვათ, ამ პირთხელმძღვანელობს,

შოქმედების მთელი სიმძიმე ეანტს აწევს, მთელი მოქმედება მასთან არის დაკავშირებული, მის პიროვნებასთან. და, უნდა ითქვას, ეანტის ხასიათი შეუდარებლად არის ასახული. ჩვენ წინა დგას არა „ილიადის“ გმირი, არა ძლიერების ტიტანური ესქილესებური განსახიერება, არამედ ძლიერი ნების მქონე ადამიანი, აღჭურვილი წმინდა ადამიანური თვისებებით, წუთიერი სისუსტით და სრული სასოწარკვეთით. მასში მუდამ იბრძვის გრძნობა და ნება. მაგრამ ეს არ უშლის მისი ბუნების იდეალურ მთლიანობას, მისი ხასიათის მძლეობასა და ძლიერებას. მიღებული გადაწყვეტილება მასში უცვლელი რჩება, თუმცა მახლობელთა დანახვა და ბუნების შშვენიერება აიძულებს მას ხანდახან ძალა დაატანოს თავს, რომ მწარეობა არ გამოიჩინოს რასაც იგი გაუკირვებლად და შინაგანი ბრძოლის გარეშე აღწევს. ერთი სიტყვით, ეანტი მკაცრი, თავის სიმართლეში დაჯერებული, ზოგჯერ თავიმდა ადამიანია, რომელიც დიდებახა და ხახელს ყველაფერზე მაღლა აყენებს რომელსაც არ ძალუძს დათმოს თავისი რწმენა, დათმოს, რაც მისი არსებობის საფუძველია. ეანტის ხასიათის უფრო მკაფიოდ გამომჟღავნების მიზნით ბგოსანი მის გვერდით სხვა ტიპის ადამიანებსაც გვიხატავს ნაზი ტექმესით მოყოლებული და ოდნავ გაშარჟებული მენელაეთი და აგამემნონით დამთავრებული. ამ ხალხის ხასიათი აგრეთვე საკმაოდ ნათელია, ნათელია აგრეთვე ინდივიდუალური ნიშნებით აღბეჭდილი ქოროს სახეც. საგულისხმოა აგრეთვე, რომ ქოროს სიმღერებით თვალსაჩინოდ ირკვევა მოქმედების მსელელობა; საინტერესოა ისიც, რომ სოფოკლემ უკვე „ეანტისათვის“ მიმართა „ილუზიის“ ხერხს. „ილუზია“, რომლითაც სოფოკლე სარგებლობს, როგორც განსაკუთრებული ხერხით, სხვა დრამების თვისაც, აქ სასიკვდილოდ განწმადებული ეანტის მონოლოგის შომდევნო ქოროს სიმღერაში განსაკუთრებით მკაფიოდა სჩანს. ქოროს უხარია მეფის გადარჩენა, ხოლო მაყურებლები საწინააღმდეგოსა გრძნობენ; ამით დრამატიზმი ძლიერდება და პიესაში ქარიშხლის წინ თავისებური მყუდროება ჩამოვარდება.

2. ანტიგონე.

39. თუ „ეანტის“ დადგმის დრო ჩვენთვის უცნობია, „ანტიგონეს“ შესახებ ცოტაოდენი ცნობები მოგვეპოვება. მართალია, მისი დადგმის თარიღი არსად პირდაპირ აღნიშნული არ არის, მაგრამ ხელნაწერებში შენახული ჰიპოთეზის თანახმად ტრაგედია იმდენად მოსწონებია ხალხს, რომ სოფოკლე სამოსის ომის დროს სტრა-

ტეგად დაუნიშნავთ. ვინაიდან სამოსის ომი 440 წ. დაიწყო, ტრაგედიის დადგმის თარიღად შეგვიძლია დაახლოებით 442—441 წელი ვიგულისხმოთ.

„ანტიგონეს“ სუჟეტი ლაბდაკიდთა ლეგენდის ერთ მომენტს წარმოადგენს, რომელსაც ესქილე გაკვრით შეეხო თავის ტრაგედიაში „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“, სადაც ანტიგონე წინააღმდეგობას უწევს პოლინიკეს, როგორც სამშობლოს მოღალატის, დასაფლავების აკრძალვას. ხოლო ანტიგონეს გამოსვლა ესქილეს ტრაგედიაში წმინდა ეპიზოდური ხასიათისაა და პირდაპირ კავშირი პიესის მსვლელობასთან არა აქვს. სოფოკლემ კი მთელი თავისი ტრაგედია ანტიგონეს გამოსვლაზე და მის შედეგებზე ააგო. რამდენადაც ვიცით, სოფოკლეს მიერ დრამაში შეტანილი დეტალებით მასზე წინათ არავის უსარგებლია და ამგვარად სუჟეტის განვითარება სოფოკლეს საკუთარი ფანტაზიის ნაყოფია. თავის წინამორბედს, ესქილეს, სოფოკლე მხოლოდ თემას ესესხა, უკეთ რომ ვთქვათ, თემის კვალს. ტრაგედიაში „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ პოლინიკეს დასაფლავებას ეტეოკლეს სიკვდილის შემდეგ ქალაქის მმართველნი, თებეს უხუცესნი, აკრძალავენ. „ანტიგონეში“ ამას დაღუპულ ბატონიშვილთა ბიძა კრეონტი აკრძალავს და ყველას, ვინც ამ ბრძანებას დაარღვევს და მტერს დაასაფლავებს, ჩაქვავებას ემუქრება. კრეონტის მიერ გაცემული ბრძანება კაცობრიობის დიდ კანონს არღვევს, რომელიც მიცვალებულთა პატივისცემასა და მით უმეტეს მათთვის უმთავრესის შესრულებას ე. ი. მათ დასაფლავებას მოითხოვს, ვინაიდან უამისოდ იგინი ვერ მოისვენებენ. ამგვარად კრეონტის ბრძანება არა წერილობითს, არამედ ურყეველ, ღმერთების მიერ დადასტურებულ, ჩვეულებას ეწინააღმდეგება და ანტიგონეს, როგორც ჰუმანური იდეის დამცველს ხელისუფლების თვითნებობისაგან, არ ძალუძს ამ ბრძანების წინააღმდეგ ხმა არ აიმაღლოს. ამ ხელმძღვანელ აზრს იგი უკვე პირველი გამოსვლის დროს გამოთქვამს, როდესაც თავის და ისმენეს „წმინდა უკანონობის“ შესრულებას აჯერებს და მას „შეფის ბრძანების საწინააღმდეგოდ პოლინიკეს დასაფლავებისათვის დახმარებასა სთხოვს. ძლიერი ნებისყოფა და თავისი განზრახვის რწმენა ანტიგონეს პირველივე ნაბიჯიდან საკუთარი დის სუსტი და გაუბედავი, მორჩილებას ჩვეული ისმენესაგან, განასხვავებს. ისმენე უარყოფს დის წინადადებას მიუხედავად მისდამი სიყვარულისა, უარყოფს სასჯელის შიშით. ანტიგონე თავიდანვე მარტო, უმწეო რჩება, ვინაიდან დის გარდა მას დამხმარე არ ეგულება. ანტიგონე

მარტო ბედავს სახიფათო საქმის ჩადენას. და რომ ხიფათი მოსალოდნელია, ეს შეუბრალებელი ტირანის კრეონტის ხასიათით ირკვევა. მისთვის ყოველი სიტყვა რაღაც წმიდათა-წმიდაა, ყოველი დათმობა—სამეფო ძლიერების შესუსტება. ერთი სიტყვით, პიესის დაწყებისთანავე მაყურებელი ორი ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ხასიათის, ორი თანაბრად ძალოვანი, ძლიერი ადამიანის წინაშე დგას. ამიტომ, როდესაც კრეონტი თავისი გადაწყვეტილების საჯარო განცხადების შემდეგ პოლინიკეს ვიღაც უცნობის ხელით დასაფლავების ამბავს შეიტყობს, მაყურებელი უკვე გრძნობს, რომ კატასტროფა შორს აღარ არის, ვინაიდან მეფეს დათმობა არ შეუძლია. ამასთან მცველთა უხეში, მლიქვნელი ხასიათი მოწმობს, რომ იგინი ბატონის გულის მოგებისა და მისი რისხვის თავიდან აცილებისათვის მეფის ბრძანების დამრღვევის შესაპყრობად ყოველ ღონეს იხმარენ. „ყველა ეს დეტალი ტრაგედიის ერთგვარი წინასიტყვაა.—აგერ, კვლავ გამოდის მცველი და აცხადებს, რომ პოლინიკეს დამმარხველი ბოროტმოქმედი შეპყრობილია და აღმოჩნდა, რომ იგი თვით მეფის ქალი, ანტიგონე, ყოფილა. მცველის ყბედი სიტყვის დროს, როდესაც იგი სიამოვნებით აღწერს შეპყრობის დეტალებს, ანტიგონე წყნარადა დგას, ამაყად მიმართავს კრეონტს და კვლავ დაჟინებით იმეორებს, რომ მისთვის ზნეობრივი კანონები სახელმწიფოს კანონებზე ძვირფასია, რომ იგი მზად არის სიკვდილი მიიღოს სიმართლისათვის, რომ სიკვდილისა არ ეშინია; პირიქით, იგი სასურველად მიაჩნია. ხასიათის მძლეობა და სისასტიკე, რომლითაც ანტიგონეს პირველი სიტყვა არის აღბეჭდილი დრამის დასაწყისში, აქ მეტის ძლიერებით მელავნდება, როდესაც კრეონტი მას რისხვას უქადის. მაშინ როდესაც კრეონტი თანდათანობით კარგავს წონასწორობას, ანტიგონე კვლავინდებურად ამაყად, ზოგჯერ ირონიით უპასუხებს, უპასუხებს თავისი სიმართლის სრული რწმენითა და ერთგვარი ზიზღის გრძნობით მისდამი, ვინც დიდი, ზოგადად ცნობილი ჰეშმარიტება არ უწყის. იგი თითქოს ერთგვარი ფანატიზმით არის შეპყრობილი, სურვილით იდეისათვის თავდადებისა; ხოლო მას სურს მარტო მოკვდეს, როგორც მარტო შეასრულა განზრახული საქმე. ამისათვის, როდესაც ისმენემ შეიტყო დის უბედურება და როგორც თანამონაწილემ მასთან ერთად სიკვდილის სურვილი გაანაცხადა, ანტიგონეს მხრივ არა მხოლოდ უარი მიიღო, არამედ საყვედური და შეურაცხყოფაც. ნაზი, საზოგადოდ გაუბედავი ისმენე ვერ ახერხებს თავის დას შეურიგდეს, აგრეთვე როგორც ვერ ახერ-

ხებს კრეონტის გულის მოლბობას, თუმცა გაახსენებს, რომ ანტიგონე მისი ვაჟის ჰემონის საცოლეა და ამით ცდილობს მას გულში თბილი გრძნობა გაუღვიძოს. ჩვენ ორ ცენტრალურ ფიგურასა ვხედავთ. მათზე და თავისი საცოლის გადარჩენისათვის მზრუნველი ჰემონის გამოსვლაზე არის შეჩერებული მთელი ჩვენი ინტერესი და ყურადღება. ჰემონის სიტყვებში უაღრესი თაყვანისცემა მოჩანს ანტიგონესადმი, რომელიც მის მიერ ჩადენილი „სახელოვანი საქმისათვის“ „ნაძრახი სიკვდილით“ უნდა დაიღუპოს. მას ესმის ანტიგონეს იდეის მაღალი მნიშვნელობა, მაგრამ იგი გაუგებარია გულისწყრომით დაბრმავებული მეფისათვის, რომელიც ანტიგონეს მოქმედებაში თავისი ბრძანების დარღვევისა და მეფის ხელმწიფების შეურაცხყოფას ხედავს. ერთი სიტყვით, განყენებული იდეა ჭეშმარიტი სიმართლისა კრეონტის შეგნებისათვის მიუწვდომელია, იგი მხოლოდ-და-მხოლოდ მიწიერი პრინციპებით ხელმძღვანელობს, მხოლოდ მათ აფასებს. ამიტომ ჰემონს არ ძალუძს თავისი მხურვალე, რწმენით სავსე სიტყვით მამის გული მოალბოს, იგი კვლავ ულმობელია. ქოროსათვის კი მისი სიტყვები ნათელია და იგი ადიდებს სიყვარულის ძლიერებას. ჰაბუკს ერთი ღა დარჩენია: მოისპოს სიცოცხლე, ამას ემუქრება მამას, მაგრამ თებეს ბეცი მმართველი არც ამით შედრკება. ამასობაში ანტიგონეს სასჯელის დრო ახლოვდება. აქამდე ჩვენ ვხედავდით ნებისყოფითა და მძლეობით შეიარაღებულ ქალწულს, აქამდე მისი პირიდან სისუსტის გამომჟღავნებელი არც ერთი სიტყვა არ მოგვისმენია. ახლა კი მოახლოებული სიკვდილის წინაშე იგი დროებით სულით ეცემა და მისი საზოგადოდ მკაცრი ბუნება ქალური და ფაქიზი იერით იმოსება. სიკვდილი თავისთავად მისთვის საშინელი არ არის, ხოლო მას არ შეუძლია მოიშოროს სიმწარის გრძნობა, რომ იგი წმინდა საქმისათვის იღუპება და ცხოვრებაში არც ბედნიერება უნახავს და არც თავისი სიმართლის სხვათა მიერ აღიარება. მაგრამ, როგორც კი კრეონტი გამოჩნდება და ანტიგონეს საკანში გაგზავნას ბრძანებს, სადაც იგი შიმშილით უნდა მოკვდეს, ქალწულს კვლავ ხასიათის წარსული ძლიერება უბრუნდება და კრეონტისადმი მიმართული სიტყვით კვლავ თავისი საქციელის მთელ სამართლიანობას ამტკიცებს და სრულ უდანაშაულობასა ღმერთთა და ხალხის წინაშე. ამგვარად, დრამის მთელ მოქმედებას ანტიგონე ჩაატარებს თავისი ხასიათის სრული იდეალური მთლიანობით, ჩაატარებს ყველას მიერ მიტოვებული, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ჰემონის გაუბედავ დაცვასა და ქოროს ცივ ნახევარ-თანაგრძნობას. მას მხარს არავინ უჭერს, მის მხარეს

მხოლოდ სამართლიანობაა. ეს სამართლიანობა, ადამიანური კანონის დარღვევით შეპყრალული, ცისადმი ღაღადებს, და ადამიანთაგან დაშორებული ღმერთები მათ სხვადასხვა სასწაულით თავიანთ უკმაყოფილებას აუწყებენ. მოქმედების ამ ახალი გარდატეხის, კარს მომდგარი „პერიპეტიის" ე. ი. კატასტროფის გამომხატველია ბრმა მისანი ტირესია, რომელიც დარაჯად უდგას ღვთის სამართალს და რომლისთვისაც უცხო არიან ადამიანთა ენებანი და გულისწყრომანი. იგი კრეონტს თავისი განაჩენის შეცვლას და პოლინიკეს დასაფლავებას მოსთხოვს და, მართალია, მისი სიტყვები მყისვე გაელვნას ვერ მოახდენს, მაგრამ კრეონტის გულში შიშსა და ძრწოლას ჰბადებს, იგი მერყეობას იწყებს და შემდეგ ტორესიას ბრძანებას ასრულებს. მაგრამ ყოველი დაყოვნება საბედისწეროა და კრეონტის მიერ აზრის შეცვლა უკვე ნაგვიანები. ანტიგონეს სიკვდილი ჰემონის სიკვდილს იწვევს, ეაქის სიკვდილის ამბავი კრეონტის მეუღლის ევრიდიკეს თვითმკვლელობას და ხელმწიფების მთაყუანებელი ყოფილი ტირანი მარტოდ-მარტო რჩება მისი საკუთარი ხელითვე დანგრეული ბედნიერების ნამუსრს შორის.

ამ შინაარსიდან ნათელია, რომ ტრაგედიის სიმძიმის ცენტრს, როგორც „ეანტში", კვლავ მთავარი გმირის, ე. ი. ანტიგონეს ხასიათის ასახვა წარმოადგენს. ამ მიზანს ავტორი აღწევს იმ გზით, რომ უპირისპირებს ანტიგონეს ნებისყოფასა და მისთვის სულიერად უცხო პირთა, ან ისეთ მახლობელ პირთა ნებისყოფას, რომელნიც სხვანაირად აზროვნობენ და მოქმედებენ. ამგვარი დაპირისპირების საშუალებით იქმნება კონფლიქტების მთელი წყება, რომელთა წარმოშობის საფუძველი ანტიგონეა. ყველაფერი მას ემყარება და ყველაფერი, ასე ვთქვათ, მას უბრუნდება. ცხადია, რომ ფაბულა სრულიად ბუნებრივად იშლება, მას გრძნობათა და შეხედულებათა შინაგანი ბრძოლა ასაზრდოებს. ბრძოლა თავის-თავად სწარმოებს და ღმერთები მასში არ მონაწილეობენ. ღმერთებს არავითარი წილი არ უდევთ მოქმედებაში და მხოლოდ დასასრულს ტირესიას პირით თავის უკმაყოფილებას გვაუწყებენ. საერთოდ კი არაფერი მსგავსი მომქმედ პირთა გარეშე მდგარი და მათი მოქმედების წარმმართველი რაღაც ძალა დრამაში არ მოიპოვება. ადამიანები თვით მოქმედებენ, და, საკუთარ სიმართლეში დაჯერებულნი, მოქმედებენ როგორც სრულიად თავისუფალი და გონიერი არსებანი; მათი მოქმედება, მათგანვე გამომდინარეობს, მათი ხასიათიდან. ნებისყოფიდან და სულიერ მოძრაობათაგან. ერთი სიტყვით, „ანტიგონე", აგრეთვე როგორც „ეანტი", ბრწყინვალედ ადასტუროებს ბიოგრაფის სიტყვებს, რომ ēthopoiīa სოფოკლეს შემოქმედების მთავარ და ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენს.

3. ელექტრა.

40. მთავარი მომქმედი პირის საერთო ხასიათით სოფოკლეს ყველა პიესათაგან „ელექტრა" ყველაზე მეტად „ანტიგონეს" ენათესავება. ცხადია, ამით არ გვინდა ვთქვათ, რომ ეს დრამა ქრონოლოგიურად უშუალოდ „ანტიგონეს" შემდეგ დაიწერა. „ელექტრას" დაწერისა და დადგმის თარიღის შესახებ არავითარი ცნობა არ მოგვეპოვება, და თუ მე მას „ანტიგონეს" ვადარებ არა სხვა რაიმე, არამედ მხოლოდ-და-მხოლოდ ესთეტიკური მოსაზრებით. თუ რა ადგილი უჭირავს „ელექტრას" სოფოკლეს სხვა; ჩვენამდე მოღწეულ, დრამათა შორის, ამის შესახებ მეცნიერებაში ერთსულოვნება არ არსებობს. ზოგიერთი მეცნიერი მას ამ ტრაგიკოსის უგვიანეს პიესად თვლის, ზოგიერთს კი „ელექტრა" უფრო ადრინდელ დრამად მიაჩნია, ვიდრე „ეანტი". არც ერთი ამ შეხედულებისათვის საკმაო საბუთები არ მოიპოვება. უნდა ვაღიაროთ, რომ „ელექტრას" დაწერის დროს გამორკვეული არ შეგვიძლია და მიზანშეწონილია ეს პიესა „ანტიგონეს" შემდეგ განვიხილოთ, ვინაიდან აქ მთავარი როლი მიკუთვნებული აქვს ქალს, რომელიც ძალიან მოგვაგონებს „ანტიგონეს".

სოფოკლეს მიერ ამ ტრაგედიისათვის აღებული სუჟეტი ახალი არ არის. მას შეეხო ესქილე და განავითარა იგი თავის „ქოეფორებში", სადაც მოთხრობილია ორესტეს არგოსში დაბრუნებისა და მის მიერ ეგისთეს და კლიტემესტრას მკვლელობის ამბავი. იგივეა ნაამბობი სოფოკლეს „ელექტრაში". განსხვავება ის არის, რომ სოფოკლემ მთავარ მომქმედ პირად ელექტრა გამოიყვანა და არა ორესტე. მთელ თავის ყურადღებას ავტორი ელექტრას ხასიათის ასახვას მიაპყრობს და ამის გარდა მას პიესაში ახალ პირთა მთელი წყება შეჰყავს, მითის გადმოცემაში სხვადასხვა დეტალებსა ცვლის და, ბოლოს, ესქილესთან შედარებით, სრულიად ორიგინალურს, უცილობლად მაღალი ღირსების, პიესას გვაძლევს.

მოქმედება იწყება სამი პირის გამოსვლით, რომლებიც აგამემნონის მკვლელთა წინააღმდეგ შურისძიების მიზნით მიკენიდან ახლად დაბრუნებულან. ესენი არიან ორესტე და მისი მსახური პილადე. ესქილეს „ქოეფორებში" ჩვენ მხოლოდ ორესტესა და პილადეს ვხედავთ და ვტყობილობთ, რომ მამის სიკვდილის შემდეგ ორესტე თვით კლიტემესტრას მიერ წაყვანილ იქმნა ფოკიდში; სოფოკლეს ეს უკანასკნელი დეტალი ცოტაოდნად შეცვლილი აქვს. ორესტეს მსახურის სიტყვებიდან ვტყობილობთ, რომ ამ მსახურს

აგამემნონის სიკვდილის დროს ელექტრას მიერ მისთვის გადაცემული პატარა ორესტე გადაურჩენია, აღუზრდია და ახლა თავისი სრულწლოვანი აღზრდილი მიკენში მოუყვანია, რათა შურისძიების საქმეში დახმარება გაეწია. ამგვარად, ჩვენ ვიგებთ, რომ ორესტეს გადარჩენა დისა და აღმზრდელის და არა დედის საქმეა; მეორე მხრივ, ორესტეს გზის მაჩვენებელი აღმზრდელი აუცილებლად საჭიროა დრამისათვის იმიტომაც, რომ ორესტე, რომელსაც ბავშვობიდანვე სამშობლო არ უნახავს, თავისი გეგმის შესრულებისადმი ადგილისა და სასახლის მცოდნე ხელმძღვანელს საჭიროებს. ამგვარად ცხადია, რომ აღმზრდელის (paidagōgos) განსაკუთრებული როლის შეტანით სოფოკლემ მეტ ბუნებრივობას მიაღწია, პიესა მეტად დაუახლოვა სინამდვილეს და, ასე ვთქვათ, ესქილეს შეცდომა შეასწორა. აღმზრდელის სიტყვით იწყება „პროლოგი". ის გააცნობს ორესტეს ადგილ-მდებარეობას და უჩვენებს აგამემნონის სასახლეს, რომლის წინ ისინი იმყოფებიან; მოხუცი მსახური ბატონიშვილს ურჩევს რაც შეიძლება მალე მოიფიქროს მოქმედების გეგმა. უკვე თენდება, სასახლიდან შესაძლებელია მალე ვინმე გამოვიდეს და მათ განზრახვას ხელი შეუშალოს. ორესტეს აგონდება, რომ აპოლონმა ურჩია მამის მკვლელები მოესპო მოხერხებით და მოტყუებით და უზიარებს თავის აღმზრდელსა და პილადეს მის მიერ არჩეულ შემდეგ გეგმას. ეგისთეს და კლიტემესტრას მეგობრის, ფოკიდის მეფის, ფანოტეევის დესპანის სახით სასახლეში მივა და განაცხადებს, რომ ორესტე პითიური ასპარეზობის დროს დოღში დაიღუპა. შემდეგ გამოცხადდებიან ორესტე და პილადე—ვითომც ფოკიდელები—და თითქოს ორესტეს ნეშტს მოუტანენ ლარნაკით.

ამგვარად, სოფოკლე თითქოს ესქილეს ასწორებს. ესქილეს პიესაში ორესტეს სიკვდილის ამბავი მხოლოდ ორესტესა და პილადეს მოაქვთ, სოფოკლე კი აღმზრდელისა და ორესტეს მოწმობას ერთმანეთით აძლიერებს, ერთმანეთს ადასტურებინებს იმ მიზნით, რომ კლიტემესტრა თავისი ვაჟის სიკვდილის ამბავს სრულიად ერწმუნოს. აღმზრდელსა და პილადეს თავის გეგმას რომ გაუზიარებს, ორესტე უკანასკნელის თანხლებით მსხვერპლის შესაწირავად მამის საფლავისაკენ გაემართება, აღმზრდელი კი სასახლის ახლოს იმალება.

ამ დროს სასახლიდან გამოდის აგამემნონის ქალი ელექტრა, რომლის ტირილის ხმა მსმენელთ უკვე წინათაც ეყურებოდათ და რომელიც ახლა ანაპესტური რეჩიტატივით თავის საბრალო ბედს მოთქვამს. ელექტრას გოდებას გაიგონებენ მისი მეგობრები,

მიკენელი ქალწულები, რომლებიც აქ წარმოდგენილი არიან ქოროს სახით; ქორო მონაწილეობას იღებს „ტირილში“ (commos), რომელიც აქ ჩვეულებრივი „პაროდის“ მაგიერობას ეწევა. ეს „კომმოსი“ ესქილეს „ქოეფორების“ კომმოსის მსგავსად აგებული, სამ თანაბარ ნაწილად იყოფა. დასაწყისში ელექტრა თავისი მამის ბედსა გლოვობს, ქორო ცდილობს ანუგეშოს იგი; შემდეგ იწყებს საკუთარი ბედის გლოვას, ქორო კი ურჩევს მას ღმერთების იმედი იქონიოს; ბოლოს იგივ გამოთქვამს იმედს, რომ მკვლელებს სასჯელი ეწევათ, ხოლო ქორო მას თავდაჭერილობასა სთხოვს, რათა მას უდროულად მტრების, ე. ი. კლიტემესტრას და ეგისთეს რისხვა არ დაატყდეს. „ელექტრას“ კომმოსი თუმცა გარეგნული ფორმით ესქილეს კომმოს ჰგავს, მაგრამ მისგან თავისი უფრო ნაზი ტონით განსხვავდება. მისი შუა ნაწილი, სადაც ელექტრა საკუთარ ბედსა სტირის, ანტიგონეს „ტირილს“ მოგვაგონებს, განსაკუთრებით იმ ადგილს, სადაც ანტიგონე სწუხს, რომ მას არც ოჯახი გააჩნია, არც ქმარი, არც პირადი ცხოვრება. თავდება „ტირილი“ და მომდევნო დიალოგში უფრო მეტი მკაფიოობით ვითარდება „კომმოსური“ სიმღერაში მკრთალად გამოთქმული აზრები. ელექტრა ცოტაოდნად გონს მოდის და უფრო თავდაჭერილი სიტყვით მეგობარ ქალებს თავისი სულიერი წონასწორობის დაკარგვის მიზეზს განუმარტავს. მას არ ძალუძს მამის სიკვდილის დავიწყება და მისი საშინელი გარდაცვალების სურათი ნარად თვალწინ უდგას. ყველაფერი, რაც მის თვალწინ სასახლეში ხდება, გულს უმღვრევს და ღელვებს, დანახვაც უმძიმს იმ ბოროტმომქმედთა, რომელთაც თითქოს თავი მოაქვთ მათ მიერ ჩადენილ მკვლელობით; აგამემნონის ტანსაცმელში ტახტზე მჯდარი ეგისთეს ხილვაც კი ელექტრას ცოფსა ჰგვრის. ივი ვერა ჰფარავს მძულვარების გრძნობას მისადმი და ქმრის მკვლელის თანამოსარეცლე დედისადმი. მას სიკვდილსაც ემუქრებიან, ხოლო იგი ფავს არ მოიხრის საზიზღარ ადამიანთა წინაშე და, მართალია, სამძიმო მდგომარეობას განიცდის, მაგრამ იმედს არ კარგავს, რომ ძმა დაბრუნდება და შურს იძიებს. ქორო ცდილობს ეს იმედი განაცხოველოს, იგიც დევნილი მეფის ასულის მხარეს არის და ბოროტმომქმედი ცოლქმარი სძულს, მართალია აქტიურ მონაწილეობას არ იღებს და ამით ესქილეს „ქოეფორების“ ქოროსაგან განსხვავდება.

ელექტრას და ქოროს დიალოგის დროს სცენაზე ელექტრას და, ქრიზოთემიდი, გამოდის და ურჩევს შესწყვიტოს ტირილი, ვინაიდან ამით იგი კლიტემესტრასა და ეგისთეს თავის წინააღმდეგ ახელებს, მათ ხელთ კი ყველაფერია. მისი აზრით, ძალმომრეობის

წინააღმდეგობა შეუძლებელია, საჭიროა დათმობა. ხოლო ძალმომრეობისადმი მორჩილება მასთან შერიგებას არ ნიშნავს. როგორც კი პირობები შეიცვლება, ქრიზოთემიდი, რომლის გრძნობა იგივეა, რაც ელექტრასი, დედისა და მისი საყვარლისადმი თავისი მძულვარების გრძნობას არ დაფარავს. ქრიზოთემიდის ეს სიტყვები თავიდანვე ამჟღავნებს მის ხასიათს: ის იგივე ისმენია, მეტად ხერხიანი, თავის მოყვარული და გულცივი, რომელიც თავისათვის მავნე ნაბიჯს არასოდეს არ გადადგამს. ცხადია, სარგებლიანობის აზრით გაჟღენთილი ქრიზოთემიდის სიტყვა ამაყსა და ძალოვან ელექტრას არ მოეწონება. მსგავსად ანტიგონესი, ხოლო უფრო მეტის სიმკაცრითა და დაუნდობლობით, იგი შეუტევს დას და მას სიმდაბლესა და თავაკერძობას უპაყეედურებს, რასაც ქრიზოთემიდი სრულიად დამშვიდებით უპასუხებს. ქრიზოთემიდი—როგორც თვითონ ამბობს—ელექტრას გონს მოყვანას არც კი ეკიდებოდა და, თუ ეს გაბედა მხოლოდ იმიტომ, რომ ელექტრას ბნელ საკანში დამწყვდევა და სიკვდილი ელის, როგორც კი ეგისთე მიკენში დაბრუნდება. არც ამ ამბის გაგონების შემდეგ წუნარდება ელექტრა: პირიქით, მას ეგისთეს სწრაფი დაბრუნება სწყურია, ვინაიდან სჯობს სიცოცხლეს გამოესალმოს, ვიდრე მუდამ იტანჯებოდეს, არსად შვებას ჰპოვებდეს, ხსნას არსაით ხედავდეს. შემდეგ ელექტრა ქრიზოთემიდის ხელში შეამჩნევს სასაფლაოზე მსხვერპლის შესაწირავად საჭირო ნივთებს, დაინტერესდება და შეიტყობს, რომ დედის ბრძანებით ქრიზოთემიდს ეს ძღვენი აგამემნონის საფლავზე მიაქვს, ვინაიდან კლიტემესტრას საშინელი სიზმარი უნახავს და სურს თავისი ქმრის აჩრდილის გული მოიგოს. მას დასიზმრებია, თითქოს აგამემნონი დაბრუნებულა და სახლის კერის წინ თავისი კვერთხი მიეყუდებინა, რომელიც გაზრდილა და შემდეგ გამობმული შტოთი მთელი მიკენის ქვეყანა დაუჩრდილავს. სიზმრით შეშინებულ კლიტემესტრას სურს უხვი ძღვნით მოკლულის სული მოისყიდოს. დედის უგვანო საქციელით აღელვებული ელექტრა სთხოვს დას, რათა ბრძანება არ შეასრულოს. ქორო მხარს უჭერს ელექტრას და ქრიზოთემიდი გაუგონებს დას: იგი მიდის, რათა საფლავზე თავისი საკუთარი და აგრეთვე ელექტრას თმების ბღუჯა და სარტყელი დასდოს.

აღწერილი სცენა ორნაირადაა საინტერესო: ერთი მხრივ აქ თანდათანობით ელექტრას ხასიათი ისახება და მოქმედების შემდეგი მსვლელობა მუშავდება, მეორე მხრივ კი, უკეთუ ამ სცენას მის პარალელურ „ქოეფორების“ სცენას დაუპირისპირებთ, დავინახავთ, რომ სოფოკლემ აქ გარეგანი და შინაგანი ხასიათის ცვლილებათა

მთელი რიგი შეიტანა. ნაზი და გაუბედავი ქალწულის ელექტრას როლი მან ქრიზოთემიდს გადასცა, რომელიც მთავარი გმირის მეტად მკაფიოდ ასახვისათვის ოდნავ უარყოფითად არის დასურათებული; ქოროს როლი პასიურია და ელექტრასადმი თანაგრძნობით ისაზღვრება, მას აქტიური როლი არა აქვს; ესქილეს დრამაში კი იგი მოქმედებას ხელმძღვანელობს; ბოლოს, მთელი სიმძიმე ელექტრას აწვება, მასვე თანდათანობით რჩება მთავარი, წარმმართავი როლი. ერთის სიტყვით, ეს სცენა ნათლად გვიმტკიცებს, რომ სოფოკლე, თავისი ჩვეულების თანახმად, მოქმედების ცენტრად ერთ პირსა ჰქმნის, ვინაიდან მისი მთავარი მიზანი ამ პირის დასურათებაა.

დის წასვლის შემდეგ ელექტრა ერთ ხანს ჩაფიქრებული სდუმს, ქორო კი კლიტემესტრას სიზმრის ამბავით ხარობს, ვინაიდან უცნაური ხმა მას შურისძიების ჟამის მოახლოვებას აუწყებს. ამ დროს სასახლიდან კლიტემესტრა გამოვა. ქალის დანახვა არ ესიამოვნება, იგი უკმაყოფილოა გარდაცვალებული მამისათვის საკვეყნოდ გოდებისა. მსგავსად ესქილეს „აგამემნონისა“, სადაც კლიტემესტრა ქმრის სიკვდილის შემდეგ თავის საქციელს იფიცებინას მკაცრი სიკვდილით ამართლებს, აქაც ცდილობს თავისი მოქმედება დაღუპული ქალისათვის კანონიერ შურისძიებად, უფლებად დასახოს, რომელიც მოითხოვდა იმას, რაც მან ჩაიდინა. მისი გამომწვევი ტონი და საბუთები ელექტრას მყისვე გამოაფხიზლებს, იგი დაუნდობლად შეურაცხყოფს დედას და ყოველ მის საბუთს აბათილებს, რაც მათ შორის მკაცრ კამათს იწვევს, და გაშმაგებული ელექტრა დედას სიკვდილს დაემუქრება. თავდაცვის საშუალებას მოკლებული კლიტემესტრა კამათს წყვეტს და, რადგანაც ის, საშინელი სიზმრით შეწუხებული, სასახლიდან იმისთვის გამოსულა, რომ აპოლონს ლოცვით მიმართოს, ღმერთს განზრახ გაუგებრად თქმული ვედრებით მიმართავს, რათა ელექტრამ ვერაფერი შეიტყოს. მაგრამ, მიუხედავად მისი გაუგებარი ლოცვისა, ჩანს, რომ მას ორესტესი ეშინია და ღმერთს მისგან ხსნასა და მფარველობას ევედრება. იგი ძრწის მოსალოდნელი სასჯელის ფიქრით და ამიტომ მით უმეტეს სასიხარულოა მისთვის ორესტეს სიკვდილის ამბავი, რომელიც კლიტემესტრას ლოცვის ბოლოს „აღმზრდელს“ მოაქვს ფოკიდელი მეფის, ფანოტევის დესპანის სახით. ერთი წუთით დედობრივი გრძნობა გაეღვიძება, მაგრამ კლიტემესტრა მალე იშორებს მას, თითქოს ამბავი არა სჯერაო, მის დამტკიცებას მოითხოვს. პასუხად „აღმზრდელი“ დაწერილებით აუწერს ორესტეს სიკვდილს, რომელიც თითქოს პითიური ასპარეზო-

ბის დროს დაიღუპა. სამწუხარო და ამასთან სასურველ ამბავს რომ შოისმენს, კლიტემესტრა უცბად ვერა სძლევს სიბრალულის გრძნობას და კიდევაც წამოიძახებს: „ზევსო, ნუ თუ ამგვარი საშინელების გზით მიწერია ჩემი სიცოცხლე შეეინარჩუნო?“ გარდა ამისა, როდესაც ცრუ-მაუწყებელი მას ასეთი მწუხარების მიზეზსა ჰკითხავს, კლიტემესტრა უპასუხებს; „მე ხომ დედა ვარ და დედას არ შეუძლია თავისი შვილები სძულდეს, როდესაც ძათ უპირთ“. კლიტემესტრას ეს სიტყვები უეცრივ მას ადამიანურ, თითქოს ლმობიერების, იერს აძლევს და გვიჩვენებს, როლ კლიტემესტრას კეთილი მხარეები ჯერ კიდევ სულ არ დაუკარგავს. ხოლო ეს მიმზიდველი ადამიანობა, რომლითაც სოფოკლეს კლიტემესტრა ესქილესეულისაგან განსხვავდება, ისევე სწრაფად ქრება, როგორც ჩნდება. ამასობაში ელექტრა ახალი ამბავით ზარდაცემული სასოწარკვეთილებით დედის სრულ გამარჯვებას აღიარებს და მისდამი კვლავ მეტი მძულვარებით აინთება. ელექტრას სულიერი მძიმე განწყობილების სრული კონტრასტია აგამემნონის საფლავიდან უკან დაბრუნებული ქრიზოთემიდის განწყობილება. ქრიზოთემიდი დიდ სიხარულშია. მამის საფლავზე მას შეწირული მსხვერპლის კვალი და ვიღაც უცნობის თმის კულული შეუნიშნავს. მას სწამს, რომ ეს ორესტეს ძღვენია. მხოლოდ ბოლოს იწყებს იგი მერყეობას, ელექტრა კი სარგებლობს დის აბნეულობით და ამასობაში წინადადებას აძლევს მას ხელი მიჰყონ შურისძიების საქმეს, რაც ახლა ორესტეს სიკვდილის შემდეგ დებს ეკისრებათ. ქრიზოთემიდი უარყოფს დის წინადადებას, ეს მის ძალას აღემატება. მაშინ ელექტრა ანტიგონეს მსგავსად გადასწყვეტს. მთელი საქმე თვით იკისროს და, მიუხედავად დის მუდარისა, რომელიც ელექტრას ისევე სძულს, როგორც ანტიგონეს ისმენე, თავის აზრს არ შეიცვლის. საზოგადოდ ეს, დებს შორის კონფლიქტის დამასურათებელი, სცენა ძლიერ გვაგონებს „ანტიგონეს“ ერთ სცენას, ცხადია თავისებური განსხვავებით: თუ ანტიგონეს სიყვარული ამოქმედებს, ელექტრას—მძლავრების გრძნობა, რის წყალობითაც ელექტრას პიროვნებას უფრო მკაცრი იერი გადაჰკრავს. მაგრამ ქორო, მიუხედავად მეფის ასულის სიმკაცრისა, მას მხარს უჭერს და დარწმუნებულია, რომ მისი განზრახვა შურისძიებისა განხორციელებული იქმნება. სანამდვილე კი თითქოს ქოროს იმედის საწინააღმდეგოდ ლაპარაკობს, ღმერთები თითქოს კლიტემესტრას ეხმარებიან. მართლაც, თუ აქამდე შესაძლებელი იყო მაუწყებლისათვის არ დაეჯერებინათ და ორესტე კვლავ ცოცხალი ეგულებინათ, ახლა ეს რწმენაც ქარწყლდება. სცენაზე ფოკიდელებად გარდაცმული ორესტე და

პილადე გამოდიან; მათ თანამგზავრთ მოაქვთ ლარნაკი, სადაც მათი სიტყვით, ორესტეს ნეშტია, ელექტრა ვერ იცნობს ძმას და ლარნაკსა სთხოვს; იგი კარგავს ხასიათის ძველ სიმტკიცეს და, მწუხარებას რომ ვერ უძლებს, თავის დამსხვრეულ იმედებსა და ორესტეს უდროოდ გარდაცვალებას მოსთქვამს. ელექტრას გოდება ლარნაკზე. ცოტაოდნად ორესტეს ძიძის მოთქმას მოგვაგონებს („ქოეფორებში"), ხოლო გარდა იმისა, რომ სოფოკლემ იგი მეტის ძლიერებითა და რეალობით აღბეჭდა, თვით აზრი ოდესღაც ძმის მხსნელი დის მოთქმისა ფრიად მოხერხებულად და ეფექტურად უნდა ჩაითვალოს. ორესტეს აკვირვებს უცნობი, ღარიბულად ჩაცმული ქალწულის პირუთვნელი სასოწარკვეთილება და ეკითხება მას: „შენ ელექტრა არა ხარ, მზეთუნახავი მიკენისა?", და დადებით პასუხს რომ მიიღებს, თავის განცვიფრებას ვერ ფარავს: ქალწულის ჩაძრომხმარი სახე და ღარიბი სამოსელი მას თვალში ეცემა. ორესტე გარეგნობაზე შეატყობს, თუ რა მწარე ცხოვრება ჰქონია მას და, როდესაც იგი თავისი დამციერების, მამის მკვლელებთან ერთად ერთი ჭერის ქვეშ ცხოვრების ამბავს მოუთხრობს, ორესტე საბოლოოდ რწმუნდება, რომ მის წინაშე საკუთარი და დგას, გადასწყვეტს თვალმაქცობას ბოლო მოუღოს და ეუბნება, რომ ლარნაკში ორესტეს ნეშტი არ არის, რომ ორესტე ცოცხალია და მის წინაშე დგას. პირველად ელექტრას ეს თითქოს არა სჯერა, მაგრამ, როდესაც ორესტე მამის ბეჭედს უჩვენებს, იგი სრულიად რწმუნდება და თავის სიხაროულს ვერა ფარავს.

ამგვარია „გამომცნაურების" (anagnórismos) სცენა სოფოკლეს „ელექტრაში". იგი მეტად ღრმა დაკვირვების შედეგია და უფრო ხერხიანად არის გადმოცემული, ვიდრე ესქილეს „ქოეფორების" იგივე სცენა. თუ იქ ყველაფერი გარეგან და ამასთან მცირედ დამარწმუნებელ მოწმობაზე და ნიშნებზეა აშენებული, აქ უმთავრესი მნიშვნელობა არა იმდენად გარეგან ნიშნებს ეძლევა, რამდენადაც სულიერ მიმხიდველობას. და-ძმა ერთმანეთსა სცნობენ მათთვის პირველად უცნაური, თანდათანობით შემპყრობი თანაგრძნობით, ბეჭედი თითქმის ზედმეტი, თავისებური, წმინდა გარეგანი სასცენო ეფექტისათვის არის შეტანილი... ძმის დანახვაზე მოლბება სასტიკი, ამპარტავანი ელექტრა. სიყვარულითა და ალერსით მოწყურებული მისი გული დროებით დაშოშმინდება; ელექტრა თითქოს შეიცელება. ერთმანეთის ნახვით გახარებული და-ძმა შურისგების საქმეს წუთიერად იეიწყებენ, მაგრამ ორესტე მალე გონს მოდის და ნელ ნელა ამშვიდებს თითქმის თავდავიწყებამდე აღგზნებულ ელექტრას.

ამ დროს ფეხის ხმა ესმის ორესტეს, სასახლიდან ვიღაც გამოდის და ორესტე, ლარნაკით ხელში, უკვე მზად არის სასახლეს მიუახლოვდეს, მაგრამ იქიდან „აღმზრდელი" გამოდის და აცნობებს ორესტეს, რომ მან კლიტემნესტრა ორესტეს სიკვდილში დაარწმუნა და საჭიროა აჩქარება, სანამ ეგისთე დაბრუნდებოდეს. ელექტრას თანხლებით შეთქმულნი სასახლეში შედიან, ელექტრა კვლავ მალე სცენაზე გამოდის, რათა, როგორც ქორო ეუბნება, ეგისთეს მოსვლას უყარაულოს და თითქმის ამავე დროს სახლიდან გაისმის კლიტემნესტრას ყვირილი. იგი შვილს შეწუნარებას სთხოვს: ელექტრა კი, რომელშიაც კვლავ სიმკაცრე იღვიძებს, სცენიდან უპასუხებს: „არ ინდობდი არც საკუთარ ვაჟს, არც მეუღლეს; კვლავ დაჰკარ, ორესტე, თუ ძალა შეგწევს". ყვირილი შეწყდება და სცენაზე ორესტე გამოდის; „დედა მკვდარია" - ეუბნება ელექტრას—„და ამიერიდან არასოდეს დაგჩაგრავს". მაგრამ აგერ ქორო ეგისთეს მოახლოვებას იტყობინება, ორესტე და პილადე სასახლეში იმალებიან და სცენაზე მხოლოდ ელექტრა რჩება. ეგისთე, რომელსაც უკვე აცნობეს მისი მტრის სიკვდილის მოგონილი ამბავი, ელექტრას მიუახლოვდება და შეეკითხება, თუ სად არიან უცხოელები და მართლა მოიტანეს თუ არა ორესტეს გარდაცვალების ამბავი. „არა მარტო ამბავი მოიტანეს"—უპასუხებს ელექტრა,—„არამედ გვამიც გვაჩვენეს". მაშინ ეგისთე ბრძანებს სასახლის კარი გააღონ და გვამი გარეთ გამოიტანონ, რათა ორესტეს დაბმარების მომლოდინე მიკენელთ საკუთარი თვალით თავიანთ ზრახვათა და მოლოდინის ამაოება დაანახოს. ორესტეს კლიტემნესტრას შესუდრული გვამი გამოაქვს და, რომელსაც ეგისთე მოითხოვს დედოფალს უხმონ, ორესტე დამშვიდებით უპასუხებს: „მისი მოძებნა საჭირო არ არის, იგი შენ წინაშეა". თავზარდაცემული ეგისთე ახდის სუდარას, ყველაფერს მიხვდება, სთხოვს მოუსმინონ, საშუალება მისცენ თავისგამართლებისა, მაგრამ ელექტრა, რომელსაც იგი მუდამ შეურაცხყოფდა და რომელიც ახლა გამარჯვებულია, ურჩევს ძმას მამის მკვლელს მალე ბოლო მოუღოს. ეგისთეს სასახლეში შეიყვანენ, რათა იგი მოკლან სწორედ იმ ადგილას, სადაც ოდესღაც აგამემნონი მოკლეს, ხოლო ქორო მიდის და თაყვისი სიმღერით სალამს უძღვნის ატრეევის უტყუარი შთამომავლის დიდი ხნის ნანატრ დაბრუნებას.

განხილული პიესის შინაარსი სრულიად ეთანხმება ესქილეს „ქოეფორების" შინაარსს, მაგრამ ამავე დროს ამ ორ პიესას შორის დიდი განსხვავებაა, რომელიც არა მხოლოდ დეტალების დამუშავებაში, არამედ თვით ძირითადი საკითხის წამოყენებაში გამოიხატება.

იდეის სიღრმითა და რელიგიურ წარმოდგენათა სიდიადით „ქოეფორები“ უეჭველად „ელექტრაზე“ უფრო მაღლა დგას. ესქილეს დედის მკვლელობის უბრალო ფაქტის გადმოცემა არ აკმაყოფილებს, იგი ცდილობს ამათუიმ გზით გადაჰრას საკითხი „საგვარეულო შურისძიების“ ფარგლების შესახებ, ცდილობს ყველაფერს ჰუმანური იერი მისცეს და ერინიების ჩარევით დაგვანახვოს, რომ ყოველი სისხლის დაღვრა არ შეიძლება მოსატევებელი და შესაწყნარებელი იყოს. მისი ორესტე გრძნობის აყოლით კი არ მოქმედებს. მას აპოლონი ხელმძღვანელობს და წინამძღვრობს; იგი მხოლოდ ზნეობრივი კანონის განმასახიერებელი ღმერთის იარაღია. მაგრამ არც ამ ღმერთის დახმარება ათავისუფლებს მას სინიდისის ქენჯნისაგან და მხოლოდ ათენას ჩარევა ცოტად თუ ბევრად შეარიგებს ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ შურისძიების მოვალეობასა და სისხლის ნათესაობის გრძნობას. ერთი სიტყვით, პიესის საფუძვლად მაღალი აზრია აღებული, რომლის გადაწყვეტას პირველი ადგილი აქვს მიკუთვნებული. სულ სხვასა ვხედავთ სოფოკლეს პიესაში: თვით საკითხი „საგვარეულო შურისძიებისა“ პოეტს არ აინტერესებს, იგი არც აპირებს მას ჩაუფიქრდეს, და ეს საკითხი თითქოს გარკვეულად და გადაწყვეტილად მიაჩნია. დედის მკვლელობა სოფოკლეს არ აოცებს, იგი მას მახინჯ, არაბუნებრივ ქმედობად არ მიაჩნია. საკითხის ამგვარი გაგებით, მისი პრინციპული მნიშვნელობის არმიჩნევით თვით „საგვარეულო შურისძიების“ საკითხს მეორეხარისხოვანი ადგილი უნდა დაეჭირა. ასეც მოხდა და ამასთან დაკავშირებით ორესტეს ფიგურა და საზოგადოდ ტრაგედიის მომქმედი პირნი უნდა შეცვლილიყვნენ. ღვთაების ჩარევა სოფოკლეს მიერ სრულიად გაქარწყლებულია. მხოლოდ გაკვრით ვეყობილობთ, რომ აპოლონმა ორესტეს აგამემნონისათვის შურისძიება უბრძანა. ხოლო ორესტესათვის ეს ბრძანება მისდა უნებურად დაკისრებული კი არ არის, არამედ იგი მის სურვილს სრულიად ეთანხმება. ის შურს იძიებს არა მხოლოდ მამისათვის, არამედ ელექტრასთვის და თავისთვისაც. ამგვარად, მის შურისგების გრძნობას რაღაც გარეშე ერთვის, მაგრამ ამას ღვთაების ბრძანებასთან საერთო არა აქვს რა. ამის წყალობით იგი თავისუფალი კაცია, თავისუფლად მომქმედი ადამიანი და, თუ ვინმე აღაგზნებს მას საშინელი საქმისათვის,—ეს ღმერთი კი არ არის, არამედ ელექტრა. ამიტომ ორესტეს არავითარ მერყეობას არ ვამჩნევთ, ვერ ვამჩნევთ ამას დასაც. ორივენი სრულიად დამშვიდებულნი მოქმედებენ და ეს სიმშვიდე ზოგჯერ სრულ გულქვაობასა და სიმკაცრეს აღწევს, რაც ხანდახან სრულიად საჭირო არ არის. მთელ ჩვენ ყურადღებას

სცენაზე ორესტე კი არ იპყრობს, ავტორისათვის იგი კი არ არის ცენტრალური ფიგურა, არამედ—ელექტრა. როგორც ეს ზემოთ აღვნიშნეთ, სოფოკლეს ელექტრას ესქილესეულთან საერთო არა აქვს რა. თუ უკანასკნელს საზოგადოდ სინაზე, გულჩვილობა და მერყეობა ახასიათებს, თუ იგი ქოროს აქტიურ თანაგრძნობას საჭიროებს, სოფოკლეს ელექტრა, პირიქით, ხელმძღვანელი პიროვნებაა, უდრეკი ნებისყოფით, უდრეკი ხასიათით. იგია ნამდვილი შურის მგებელი, მკაცრი და დაუნდობელი, თავისებური სინიდისი, რომელიც მარად კლიტემნესტრას თვალწინ დგას. ის არასოდეს არ ივიწყებს მამის უღირს სიკვდილს, მუდამ შურისძიებაზე ფიქრობს, ამ ოცნებას აძლევს თავს და მის განსახორციელებლად ყოველგვარ ღონეს ხმარობს. ეს ოცნება მისი სიცოცხლის მთავარი მიზანია, გარდა მისივე ხელით სიკვდილს გადარჩენილი ძმისადმი სიყვარულისა. ამიტომ, როდესაც შურისძიების სანატრელი წუთი ახლოვდება, შეთქმულთ თვით შეიყვანს სასახლეში, ამხნევებს ორესტეს, თვით მიიტყუებს ეგისთეს მახეში, დააჩქარებს მის სიკვდილს. თვით უმნიშვნელო დეტალებშიც კი (როგორც მაგ. ქრიზოთემიდის დარწმუნება, რომ მან დედის ბრძანება არ შეასრულოს) მთავარი როლი ელექტრას აქვს მიკუთვნებული და არა სხვა ვინმეს. ერთის სიტყვით, ყველაფერი რასაც კი კავშირი აქვს შურისგებასთან ამყლავნებს მის მტკიცე, ყველაფრის წარმმართავ ხელს, რომელიც არ შედრკება და მსხვერპლს არ გაუშვებს. მიზეზები, რომელთაც ელექტრას მწუხარე, ტრაგიკული პიროვნება შეჰქმნეს, მისი ბუნების გარეშეა. იგი ბუნებით მტკიცე ხასიათისაა და ძლიერი; სიძულვილის გრძნობა, რომელიც მას ახასიათებს, გარეშე მიზეზებით არის გამოწვეული. ეს მიზეზებია, მაგალითად; აგამემნონის მკვლელობა, დროებით გამარჯვებულ მტერთა მხრივ ელექტრას შეურაცხყოფა და დაცინვა. ხასიათის სიმტკიცის წყალობით იგი ქედს არ მოიხრის მამის მკვლელთა წინაშე, როგორც ამას მისი და ქრიზოთემიდი სჩადის, ხოლო მეორე მხრივ მუდმივი ტანჯვა, მუდმივი ბრძოლა ამწარებს მას და მას, მტკიცეს, შეუბრალებლად ხდის. ელექტრას ამგვარი ცვლილება ფსიქოლოგიურად სრულიად გასაგებია, ისევე როგორც გასაგებია სულიერი მოძრაობა, რომელიც მას დრამის განვითარების პროცესში ემჩნევა. ის ხედავს, რომ წელი წელს მისდევს, მისი ფარული ოცნება კი განუხორციელებელი რჩება, და ამიტომ ელექტრა თავისი „ტირილით“ ჰგოდებს უბედო ცხოვრებას, რომელიც მას არც ბედნიერებას აძლევს, არც კმაყოფილებას. მაგრამ ეს გოდება მხოლოდ დროებითი სისუსტეა, და მალე გაიელის, როდესაც კი ელექტრა კლიტემნესტრას

ავი სიზმრის ამბავს შეიტყობს. დედის სიზმარი მას კვლავ ორესტეს დაბრუნებისა და დიდიხხის ნანატრი შურისძიების შესრულების იმედს აღუძრავს. ხოლო ეს დროებითი იმედი ძმის სიკვდილის ტყუილი ცნობით ჭარწყლდება—ცნობით, რომელიც მას უკანასკნელ ძალღონეს ართმევს და მიწასთან ასწორებს. უკვე საფიქრებელია, რომ ელექტრა თავს დამარცხებულად აღიარებს, მაგრამ ეს ხომ მისი ხასიათისათვის, მისი სულიერი ძლიერებისათვის შეუფერებელი იქმნებოდა. იგი კვლავ გონს მოდის, მზად არის შურისძიების საქმე თვით იკისროს და მხოლოდ ძმის ნეშტით აესებული ლარნაკის დანახვაზე მას ხელახლა სასოწარკვეთილება ეწვევა. უნდა ითქვას, რომ სოფოკლემ მხატვრის იშვიათი ალღო გამოიჩინა იმით, რომ ორესტეს სიკვდილში დაარწმუნა არა მეორეხარისხოვანი პირი, როგორც ამას „ქოეფორებში“ ვხედავთ, არამედ ორესტეს ბედით უაღრესად დაინტერესებული ელექტრა. ამის საშუალებით მან ძლიერი დრამატული მდგომარეობა შექმნა და მეორე მხრივ ელექტრას ხასიათის ახალი თვისება დაურთო.

საზოგადოდ, ელექტრას, როგორც ადამიანის, ასახვისათვის სოფოკლემ არც ერთი გმირის ცოცხლად დასურათების ხელშემწყობი დეტალი უყურადღებოდ არ დასტოვა. ამ დეტალების მიღების ერთ-ერთი საშუალებათაგანი მისთვის ჩვეული, მთავარი მომქმედი პირის სხვა, ნაწილობრივ თანამგრძნობ, ნაწილობრივ არა თანამგრძნობ, პირთადმი დ ა პ ი რ ი ს პ ი რ ე ბ ი ს საშუალებაა. ამ ხერხს ჩვენ უკვე „ანტიგონეში“ ვამჩნევთ, ხოლო იგი აქ მეტად არის გამოყენებული და სწორედ ამიტომ დრამის გმირებს შორის თავს იჩენს მკაცრი კონფლიქტები, რომელთა ფონზე მომქმედ პირთა ინდივიდუალური ხასიათი მეტად მკაფიოდ და ნათლად მოჩანს. საკმარისია გავიხსენოთ ჯერ ელექტრასა და ქრიზოთემიდს შორის და შემდეგ ელექტრასა და კლიტემნესტრას შორის მომხდარი კონფლიქტი. ამ შფოთიანი და მძულვარების ამსახველი სცენის კონტრასტია ელექტრას და ძმის შეხვედრა, სადაც იგივე აღტყინება უფრო ფაქიზად მეტყველებს. ერთი სიტყვით, თუ დრამაში ელექტრას ხასიათის თვისებებს დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ გარდა სიმტკიცისა, უდრეკობისა და სიმკაცრისა ამ ხასიათს თანასდევს ა ღ ტ ყ ი ნ ე ბ ა,—რომელსაც ანტიგონე მოკლებულია. სწორედ ეს თვისება ხელმძღვანელობს ელექტრას ყოველ მოქმედებას და, რამდენადაც იგი მეტ დროს არის დაფარული, მით უფრო მეტი დაუზოგველობით გადმოხეთქს შემდეგ, როგორც მაგ. კლიტემნესტრას მკვლელობის სცენაში. ამგვარად, თუ პირველი შეხედვით ელექტრა მკვირე-

ოდნად ანტიგონეს მოგვაგონებს, შემდეგ, უფრო ახლოს რომ ჩავუკვირდებით, ეს მსგავსება მბოლოდ გარეგნული აღმოჩნდება. მართლაც, ანტიგონეს ყოველ მოქმედებას მისი შემპყრობი იდეა ხელმძღვანელობს, ამ იდეის გულისათვის მიიღებს იგი სიკვდილს, როგორც ერთგვარი მოწამე, ელექტრას კი გარკვეული იდეა არა აქვს; მას აღტყინება, აღგზნება ამოძრაევებს და მისი გაელენით ჩადის ყველაფერს, რასაც ტრაგედია გადმოგვცემს. ამიტომ, თუ ანტიგონე ასე თუ ისე ცხოვრებას მოწყვეტილია, ელექტრა ცხოვრების ტიპია, მისი დადებითი და უარყოფითი თვისებებით. თუ ნათქვამს დაეუმატებთ, რომ ქალთა მსგავსი ტიპები განსაკუთრებული სიყვარულით გამოყავს ევრიპიდეს თავის ტრაგედიებში, ჩვენ ალბათ იძულებული ვიქნებით დავუჯეროთ იმ მეცნიერთ, რომელნიც „ელექტრას“ შეთხზვას იმ დროს მიაწერენ, როდესაც სოფოკლე თავისი უფრო ახალგაზრდა მეტოქის გაელენას განიცდიდა და მის მანერებს ითვისებდა.

4. ოიდიპოს მეფე.

41. მსგავსად სხვა ტრაგედიებისა „ოიდიპოს მეფეშიც“ სოფოკლეს ყოველი განმარტებითი პროლოგის გარეშე in medias res შეუყვართ. მსმენელმა თვით უნდა გაიხსენოს ოიდიპოსის წარსული თაეგადასავალი, მისი დაბადებით მოყოლებული და მის მიერ სფინქსის ძლევით დამთავრებული, რომლითაც ის „შვიდკარიანი“ თებეს მეფე შეიქმნა. ყველაფერი ეს ტრაგედიის მოქმედებას დაშორებულია, როგორც დიდი ხნის წარსული და თვით ოიდიპოსისათვისაც დავიწყებული. თებელთა და თავის საკუთარ თვალში ოიდიპოსი ბედნიერი, თებეს კეთილისმყოფელი მეფეა. მრავალმა წელმა განელო მის შემდეგ, რაც უსახლკარო ყარიბმა ოიდიპოსმა მეფის გვირგვინი დაიდგა და ცოლად უცნობის მიერ მოკლული თებეს მეფის ლაოსის მეუღლე იოკასტე შეირთო. ბედი სწყალობდა მას და „უწარჩინებულეს“ ოიდიპოსს მიზეზი არა ჰქონია თავის ხვედრს დამდურებოდა. მაგრამ სფინქსის დაღუპვის შემდეგ უბედურებისაგან განთავისუფლებულ თებელთა ქვეყანას ახალი მწუხარება ეწვევა—ცხოველთა და ადამიანთა სვრა. ამ ახალი უბედურებით თავზარდაცემული ხალხი ერთად-ერთ მწეს და იმედს, თავის მეფეს, მიაშურებს. თებეს ყრმანი ზევსის ქურუმის ხელმძღვანელობით ოიდიპოსის სასახლისაკენ გაემართებიან, როგორც მლოცველნი ქალაქის მფარველი ღმერთების სამსხვერპლოების ირგვლივ დაეწყო-

მიან და მეფის გამოსვლას ელოდებიან. ეს ერთგვარი სამზადისია მოქმედებისათვის, რომელიც ოიდიპოსის გამოსვლით და მისი სიტყვით იწყება. მისი ლმობიერი, ფაქიზი ტონით მყისვე ვრწმუნდებით, რომ ოიდიპოსი ჭეშმარიტი მმართველი და მოქალაქეთა კეთილდღეობისათვის მზრუნველია; მას უმთავრესად ქვეშევრდომთა ინტერესები და არა საკუთარი სარგებლობა ასულდგმულებს. დავრდომილ მთხოვნელთა სანახაობა მის სულს მწუხარებით ავსებს და, მის შემდეგ როდესაც ზევსის ქურუმი მხატვრული სიტყვით მძვინვარე ჰირის. საშინელებას აღუწერს და ყველას სახელით ამ „ცეცხლით მბუგავი ღმერთის“ წინააღმდეგ საშუალების მოძებნასა სთხოვს (როგორიც ერთხელ მან სფინქსის წინააღმდეგ მონახა), ოიდიპოსი კვლავ მამობრივი ლმობიერებით ცდილობს ნუგეში სცეს სასოწარკვეთილ მოქალაქეებს და გაამხნეოს ისინი. მაგრამ ირკვევა, რომ „ყველას მიერ ქებული მეფე“ არა მხოლოდ სიტყვებით ზრუნავს თავისი ქალაქისათვის. იგი მხოლოდ საკუთარ თავს არა ნდობია და თავისი სიძე კრეონტი პითიას მკითხავთან დელფოში გაუგზავნია, რათა ღმერთისაგან შეიტყოს, თუ რა „სიტყვით და საქმით შეიძლება უბედურებისაგან ქალაქის ხსნა“— ამგვარად ოიდიპოსის პირველივე სიტყვების შემდეგ ჩვენ აღარ. შეგვიძლია მას სხვაფრივ მოვეპყროთ თუ არა „თანამგრძნობით“ და მის მიერ გამოწვეული ეს თანაგრძნობა უკვე აღარ გაქრება. მაგრამ ამასთანავე არ შეგვიძლია არ დავინახოთ, რომ დიდებასა და წარმატებას მეფეზე საკმაო გავლენა მოუხდენია: ოიდიპოსს არ ეუცხოება, რომ ქვეშევრდომნი მას რაღაც ნახევარ-ღმერთადა თვლიან, იგი თითქოს იზიარებს ამ აზრსა და კმაყოფილია. ერთი სიტყვით, ოიდიპოსს საკუთარი ღირსებისა და ძალის შეგნება ეტყობა, მხოლოდ დროებით, კარს მომდგარი უბედურების გამო, ის აშკარად არ აჩენს ამას. ამგვარად, ავტორი თავისი გმირის პირველივე ნაბიჯებით საკმაოდ მოხერხებულად ნათელჰყოფს მისი ხასიათის ერთ მთავარ თვისებას—ერთგვარ თალხ ლაკას სუფთა ფონზე.—აი გამოჩნდება კრეონტი და მოაქვს ღმერთის, მისი აზრით კეთილის მაუწყებელი, პასუხი: ჰირისაგან ხსნისათვის საჭიროა განიდევნოს ან მოკლულ იქმნას თებეში მყოფი მეფე ლაოსის მკვლელი. ღმერთის პასუხი ფრიად ახარებს მეფის გულს, ოიდიპოსი ჰპირდება ხალხს, რომ იგი თვით აღმოაჩენს ყველაფერს და აპოლონთან ერთად ბოროტმომქმედს დასჯის. ვინაიდან ამ დროს ხმა გავარდება, რომ ლაოსი ყაჩაღების ხელით მომკვდარა, ოიდიპოსს შიში აიტანს; მას ეშვი დაებადა, შესაძლებელია მკვლელები რომელიმე მოქალაქის

წაქეზებით მოქმედებდენო. ოიდიპოსის უკანასკნელი სიტყვები ნათელსა ჰყოფენ მისი ხასიათის ახალ თვისებას: იგი რამდენადმე ეგოისტიც და ეჭვიანიც ყოფილა.

ოიდიპოსის მიერ დაშოშმინებული ხალხი დაიშლება და უხუცესთაგან შემდგარი ქორო გამოვა სცენაზე. ქორო მხატერული სიმღერით აღწერს პირის მძვინვარებით, „ცეცხლით მბუგავი“ „მმუსრავი არესის“ მიერ შეწუხებული ქალაქის ტანჯვას და თებეს მფარველ ყველა ღმერთებსა სთხოვს ამ უბედურებას ბოლო მოუღონ.... ქოროს მწუხარე სიმღერა ოიდიპოსს სასახლიდან გამოიწვევს და, თუ ამას წინათ მისგან ბოროტმომქმედის დასჯის მხოლოდ დაპირება გვეყურებოდა, ახლა იგი სასტიკ მსაჯულად გვევლინება. მკვლელი ვინც უნდა იყოს იგი, უნდა აღმოჩენილ იქმნას, თუნდაც იგი თვით სასახლეში იმალებოდეს, და ამიერიდან წყეული-კრულვა თან უნდა სდევდეს მას, როგორც შეჩვენებულ არსებას. რა უნდა უპასუხოს ქორომ მეფის ამ ენერგიულ განცხადებას? არაფერი გარკვეული. ვინაიდან მკვლელი მისთვის უცნობია. მას გაუგონია, რომ ლაოსი მოკლულ იქმნა წმიდა ადგილისაკენ მიმავალ გზაზე ეიღაც „მგზავრების“ მიერ. მხოლოდ ერთი რამ დარჩენილა: მიმართონ მისანტირესიას განმარტების მოსაცემად. მეფეს, კრეონტის რჩევით, მისანს უკვე მოუწვევია, მაგრამ იგი რატომღაც არ ჩქარობს. ბოლოს ტირესიაც გამოჩნდება, ხოლო მის ქცევას ოიდიპოსისა და ქოროსათვის რაღაც უცნაური გაუბედაობა ეტყობა. მისანს თითქოს ეშინია მის წინაშე გახსნილ ცხოვრების წიგნში ჩაიხედოს. მეფის ალერსიანი მოპყრობა, მისი დაჟინებითი თხოვნა ბოროტმომქმედის აღმოსაჩენად დახმარების შესახებ მისანზე გავლენას არ ახდენს: იგი სდუმს და, ბოლოს, გადაჭრით განაცხადებს, რომ აღარ ილაპარაკებს, რათა ოიდიპოსს „ავი“ საქმენი არ გამოამჟღავნოს. ტირესიას მოქმედებას ოიდიპოსი ჭეშმარიტების გამოაშკარავების საწინააღმდეგო, სახელწიფო თვალთახედვით დანაშაულებრივ მოქმედებად თვლის და თავის რისხვას გამოსთქვამს. ტირესიას მერყეობა მას ეჭვს უღვიძებს და, თავდავიწყებული, მისანს საშინელ ბრალსა სდებს: ტირესია სდუმს, ვინაიდან მეფე იგი არის ლაოსის მკვლელობის მონაწილე. ეს შეურაცხყოფა მისანს ენას ამოადგმევინებს. ჯერ ზოგადად, შემდეგ კი უფრო ნიშნეულად იგი აგრძნობინებს მეფეს, რომ ლაოსის მკვლელი თვით ოიდიპოს მეფეა, რომელმაც შერისხული და წყეული არსების მდგომარეობაში თავის თავი უნდა ჩააყენოს. გარდა მკვლელობისა ოიდიპოსს სხვა ბოროტმოქმედებაც ჩაუდენია: თავისთვის შეუმჩნეველად იგი ჰბილწავს ვას, რაც მისთვის უახლოე-

სია. თავის უდანაშაულობაში დარწმუნებული, ბრაზმორეული მეფე უფრო და უფრო ჯავრობს და ეჭვიანობს. თანდათანობით რწმუნდება, რომ დამნაშავე კრეონტია და ამ ნიადაგზე მასა და კრეონტს შორის მწარე, კონფლიქტის გამომწვევი, კამათი წარმოიებს: ოიდიპოსი კრეონტს სიკვდილს ემუქრება. მხოლოდ იოკასტე და ქორო აბერხებენ მათ დაშოშმინებას. ტირესიას სიტყვებით აღელვებული ოიდიპოსის სულის დასამშვიდებლად იოკასტე ცდილობს გაუქარწყლოს მას შემაწუხებელი აზრი: „და თუ მისანი მართალია?“ ამ მიზნით და ყველა წინასწარმეტყველებათა ამაოების დასამტკიცებლად იოკასტე ოიდიპოსს უამბობს, რომ მის ქმარს ლაოსს საკუთარი ვაჟის ხელით სიკვდილი უწინასწარმეტყველეს. მაგრამ?—ლაოსი ნამდვილად ყაჩაღებმა გზა-ჯვარედინზე მოკლეს, ხოლო მისი ვაჟი უფრო ადრე მოკვდა, დაბადების სამი დღის შემდეგ იგი უდაბნოში იქმნა გადაგდებული ბედის ანაბარა. იოკასტეს სიტყვები „გზა-ჯვარედინზე“ ოიდიპოსს შორეული წარსულის ერთ ბუნდოვან მოგონებას გაუღვიძებს. ოიდიპოსი ეკითხება, თუ სად იყო ის გზა-ჯვარედინი, ის თურმე ფოკიდში ყოფილა. ოიდიპოსი ითხოვს მას ლაოსის გარეგნობა აღუწერონ და მის თანამგზავრთა რიცხვი ამცნონ; მეფე რომ ყველაფერს შეიტყობს, იოკასტესა და ქოროს გაუგებარი საშინელება შეიპყრობს. უცნაური ეჭვით ტანჯული, მეფე ბრძანებს ცოცხლად გადარჩენილი ლაოსის, ერთადერთი თანამგზავრთაგანის მოხმობას. თებელთათვის მკვლელობის ამბავი მას გადაუცია და შემდეგ, როდესაც ოიდიპოსი მეფედ აურჩევიათ, ქალაქს გასცლია. შეწუხებული იოკასტე მეფეს განმარტებასა თხოვს და მისი თანაგრძნობით გულმოლბობილი ოიდიპოსი თავისი შორეული სიყრმისა და მასთან დაკავშირებულის ამბავს ეტყვის. მისი სიტყვით ის კორინთელი მეფის პოლიბესი და მისი მეუღლის მეროპეს ვაჟია. ვიღაც კორინთელის მიერ შეურაცხყოფილი, რომელმაც მას „ნაბუშარი“ უწოდა, იგი გადაწყვეტს წავიდეს დელფოს, რათა ღმერთისაგან მშობლების ვინაობა შეიტყოს; ღმერთმა მის კითხვას არ უპასუხა, ხოლო საკუთარი ხელით მამის მკვლელობა და დედის ცოლად შერთვა უწინასწარმეტყველა. ამის თავიდან ასაცილებლად მან დასტოვა კორინთო და მოგზაურობის ღროს სამი გზის ჯვარედინზე ეტლში მჯდომ ვიღაც მოხუცს შეეყარა. მოხუცმა და მისმა თანამგზავრებმა ოიდიპოსს ჩხუბი აუტეხეს, ბოლოს ოიდიპოსმა ყველა შეურაცხმყოფელნი დახოცა და მშვიდად განაგრძობდა მგზავრობას, ვიდრე თებემდე. ეს შორეული შემთხვევა აწუხებს ახლა ოიდიპოსს; თუ მის მიერ მოკლული მოხუცი ლაოსი იყო, ოიდიპოსი

სწორედ ის არის, რომლის გაძევებას თებედან მოითხოვს აპოლონი. მაგრამ გაძევება მას მამის მკვლელობისა და დედის ცოლად შერთვის ხიფათს უმზადებს. მას ჯერ-ჯერობით ერთი რამ ანუგეშებს—ამბავი „უ ა ჩ ა ლ ე ბ ი ს ბ რ ბ ო ს“ მიერ ლაოსის მკვლელობისა, ვინაიდან თუ ეს დადასტურდა, ოიდიპოსი მკვლელობის მონაწილე არ იქნება. ქმრისათვის შეწუხებული იოკასტე სიხარულით ეცილება მის უკანასკნელ სიტყვებსა და განსაკუთრებული კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ, ვინაიდან სიკვდილს გადარჩენილი ლაოსის თანამგზავრი „უ ა ჩ ა ლ ე ბ ი ს ბ რ ბ ო ს“ იხსენიებდა, მისთვის უკვე შეუძლებელი იქმნება ძველი ჩვენების უარყოფა და მაშინ კვლავ დამტკიცდება, რომ წინასწარმეტყველებას არ დაეჯერება.

ფსიქოლოგიურად მთელი ეს სცენა იოკასტესა და ოიდიპოსს შორის მართლა შესანიშნავია. ერთი მხრივ, იგი ნათელსა ჰყოფს ოიდიპოსის სულიერ განცდებს, შინაგან ბრძოლას, მეორე მხრივ კი იოკასტეს მცირეოდნად ზერელე ხასიათს გვისურათებს, არა ჰფარავს მის სულიერ მოძრაობასაც, მის განწყობილებათა ცვალებადობას. ცხადათა ჩანს, რომ იგი მხოლოდ-და-მხოლოდ გრძნობის გავლენით მომქმედ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთაც თავიანთი საქციელის გასათვალისწინებლად არც შესაფერისი დაკვირვება, არც სიდინჯე გააჩნიათ, და არავითარი მოხერხება. იოკასტე წუთით ცხოვრობს და ამისათვის თვით ღირსშესანიშნავი რამეც, თუ ის ამჟამად სინამდვილეს თითქოს არ ეთანხმება, მის მიერ ზედმეტად მიჩნეულია და უკუგდებული. იოკასტეს ერთი რამ სურს: სიმშვიდე თავისთვის და ქმრისათვის, და ყველაფერი, რაც ამას ემუქრება, მისთვის საზარელია. მაგრამ ვინაიდან თავისი ნაბიჯების გაზომის უნარი არა აქვს, მისი ბრძოლა საზარელის წინააღმდეგ ზოგჯერ (მაგ. მკითხაობის შემთხვევაში) რაღაც ზერელე ხასიათს ღებულობს. ერთი სიტყვით. იოკასტეს სახით სოფოკლემ ნაზი სათნოიანი დედაკაცის ძლიერ სიმპათიური ტიპი მოვვცა, დედაკაცის, რომელიც ბრძოლისათვის არ არის გაჩენილი, რომლისათვის არ არსებობს არავითარი საკითხი გარდა პირადი და მახლობელთა ბედნიერებისა. იოკასტეს უფრო სწორედ ეს გრძნობა დაუფლებია, აგრეთვე როგორც ოიდიპოსს უმთავრესად მ ა ძ ი ე ბ ლ ო ბ ა და ყველაფრის ნათელყოფისათვის მისწრაფება, თუნდაც უბედურებისა და თვით დაღუპვის ხიფათით. ამისათვის აღძრული ეჭვები მას მოსვენებას არ აძლევს, ამისათვის ცოლის სიტყვებით დროებით დაშოშმინებული ერთი წუთის შემდეგ იგი კვლავ მძიმე ფიქრებს მიეცემა. იგივე იოკასტე, ამას წინათ რომ მკითხაობას დასცინოდა და ქოროს წყრომას

იწვევდა, ეხლა ჩეული ცვალებადობით აპოლონს მიმართავს და მას მეუღლის აღელვებული სულისათვის მშვიდობას ევედრება.

მოქმედება თითქოს დროებით წყდება, მაგრამ ვგრძნობთ რაღაც გარდატეხის მოახლონებას, იგი ან შეკრებს ან განფანტავს მთხზიდულ ღრუბლებს. დასაწყისში მოსალოდნელია ცა მოიწმინდოს; საქმის კეთილად დაბოლოვების იმედი კვლავ არ გამქრალა. მართლაც, სცენაზე კორინთოდან მოსული გზირი გამოდის. მას სამწუხარო და ამასთან სასიხარულო ამბავიც მოაქვს: მეფე პოლიბე გარდაცვლილა და მოქალაქეთ მის ნაცვლად მეფედ ოიდიპოსი აურჩევიათ. იოკასტე ვერა ჰფარავს თავის სიხარულს; პოლიბეს სიკვდილით პითიას მისნობა ნაწილობრივ ქარწყლდება, ვინაიდან პოლიბე, ყველას ოიდიპოსის მამად მიაჩნიათ; იოკასტე უკვე წინასწარსტკბება შეებით, რომელიც მის ქმარს, თუნდაც ერთის მხრივ, მიეცემა. თვით სასახლიდან გამოხმობილი ოიდიპოსი მზად არის წინასწარმეტყველებას ეპვის თვალით შეხედოს; მართალია, მას აწუხებს ის გარემოება, რომ მის მიერ დედად ცნობილი მერონა კვლავ ცოცხალია. ოიდიპოსი საჯაროდ გამოსთქვამს თავის შიშს; ის გზირს ოდესღაც ორაკულის ნათქვამს გაცდასცემს და პასუხად ესმის, რომ მისი შიშა ამაოა, რომ იგი პოლიბეს ვაჟი კი არ არის, არამედ კითერონში ნაპოვნია. ირკვევა, რომ ამ გზირს, მეფის ჯოგების ყოფილ მწყემსს, ოიდიპოსი გარდაცვალებული მეფის, ლაოსის, მონის ხელიდან მიუღია და შემდეგ პოლიბესათვის გადაუცია და უკანასკნელს ნაპოვნი საკუთარი ვაჟივით აღუზრდია. იოკასტეს თვალებს ბინდი მოშორდება, მისთვის ყველაფერი ნათელია. ამისათვის, როდესაც ოიდიპოსი ქოროსაგან შეიტყობს, რომ ლაოსის თანამგზაერთაგან ცოცხლად გადარჩენილი სწორედ გზირის მიერ ნახსენები მონაა, მოითხოვს მის ნახვას. იოკასტე ყოველ ღონისძიებას მიმართავს, რათა ქმარს ეს განზრახვა არ შეასრულებინოს. ამას იოკასტე ვერ მოახერხებს და მომავალი გამომჟღავნებით თავზარდაცემული სცენას დასტოვებს, ხოლო ოიდიპოსი, თითქოს იმ მიზნით, რათა სიმართლის გაგება დააგვიანოს, თავს გვაჩვენებს, რომ ცოლის საქციელი ადამიანურ ამპარტავნობას მიეწერება, ვინაიდან მას არა სურს ქმრის მდაბიო წარმოშობის ამბავი შეიტყოს. მხოლოდ ქოროს ვერ გამოურკვევია საქმის ნამდვილი ვითარება და მზად არის ოიდიპოსი უტყუარ გმირად, ერთ-ერთი ღმერთის ძედ აღიაროს. ქოროს ეს სიმღერა რაღაც უცნაურ ჰანგად გაისმის, სრულიად უდროულ, უკანასკნელ მხიარულ ჰანგად, თითქოს იმისათვის, რომ მომავალი საშინელება უფრო მეტად დათალხოს. აი, გამოჩნდება

მონა, რომელმაც ერთ დროს პატარა ოიდიპოსი სიკვდილს გადაარჩინა. მას ჯერ არ უნდა უპასუხოს, თითქო კორინთელ გზირს ვერ იცნობს, მაგრამ შემდეგ ოიდიპოსის მუქარის გაელენით ყველაფერში გამოტყდება და უბედური მეფის წინაშე საშინელი სურათი გადაიშლება, რომლის ცოდნა მას კიდეც სურდა და კიდეც არა. ი'ისთვის ეჭვი აღარ არის, რომ იგი ლაოსის ვაჟია, საკუთარი შამის მკელელი, საკუთარი დედის მეუღლე. ეხლა ოიდიპოსს შეიძლება კიდევაც სურს წარსულს გაექცეს, მაგრამ ეს წარსული მთელი თავისი მახინჯი სიშიშვლით მის წინაშე დგას და სასოწარკვეთილებით ღონემიხდილი მეფე სასახლეს მიაშურებს; ქორო მას სევდიანი სიმღერით გააცილებს, მიუხედავად მომხდარი ამბისა მას კვლავ უყვარს თავისი, ერთ დროს დიდებული, აწ უბედური მეფე. ამგვარად მოქმედება თანდათანობით თავის ბოლოს აღწევს და იოკასტეს და ოიდიპოსის გასვლის შემდეგ მაყურებელს ეჭვი არა აქვს, რომ ორიეე ტანჯული ტრაგიკული მდგომარეობიდან გამოსავალს მონახავს. ამიტომაც როდესაც სასახლიდან მსახური გამოვა, ყველასათვის ცხადია, რომ იგი ვერაფრის კარგის მაუწყებელია. ამას ქოროც მიხვდება, რომელსაც არა სურს გაბრუებას თავი დააღწიოს და მზად არის ძველი გრძნობები შეინარჩუნოს, მათ ახალი არ დაურთოს, მართალია იცის, რომ ეს შეუძლებელია... მსახურისაგან ახალი საშინელება გვესმის. იოკასტეს, როგორც უფრო სუსტ ადამიანს, თავი მოუკლავს, ხოლო ოიდიპოსს გამოუტირნია თავისი საბრალო დედა (და იმავე დროს ცოლიც) და ოქროს ბალთით გამოუთხრია თავისი, ამდენი ბოროტების მნახველი თვალები. ამგვარად გარდა სულიერი ტანჯვისა მას ფიზიკური ტანჯვაც უკისრია, თითქოს მისთვის, რომ სხეულის ტკივილებით მის სულში შეუბრალებლად მეტყველი სინიდისის ხმა დაეხშო. მაგრამ ეს ხმა მაინც არ ასვენებს მას და წარსულის საშინელება მის უკვე ჩამქრალ თვალთაც არა შორდება. როგორც ეს ჩვეულებრივად ხდება, ყოფილ მეგობართა თანამგრძნობი სიტყვა ტანჯულს სხვა გრძნობებსაც უღვიძებს. ქოროს დამაშოშმინებელი სიტყვები ეამება მის გულს და დროებით შვებას აძლევს. მაგრამ მას უეცრივე მამის მკელელობა წარმოუდგება, დედის ცოლად შერთვა, შვილების დაბადება. ერთი სიტყვით, ადამიანთა და ღმერთების ყველა კანონების შებღალვა, და მას კვლავ გაუვალი სასოწარკვეთილების სიტყვები აღმოხდება. ოიდიპოსი ქოროსა სთხოვს მის დამწვარ-დადაგულ სიცოცხლეს ბოლო მოუღოს, მაგრამ ქორო უკან დაიხევს და ამავე დროს სასახლიდან მცველთა თანახლებით კრეონტი გამოდის. ქორო ამცნობს ოიდიპოსს მის გამოსვლას, რომელსაც ამიე-

რიდან ხელთ აქვს ყოფილი მეფის ბედი. პირველად ოიდიპოსს შიში შეიპყრობს: კრეონტის დაცინვისა ეშინია, ვინაიდან ოიდიპოსმა იგი ამას წინათ შეურაცხჰყო. რომ გაიგონებს მტრის მშვიდს, მართალია ციეს სიტყვას, ოიდიპოსი დაწყნარდება, გრძნობით მადლობასა სწირავს და ერთ რამეს ევედრება—თებელთა საზღვრებიდან გააძევოს იგი, ბოროტმომქმედი ოიდიპოსი, დაუყონებლივ. ამ სიტყვების შემდეგ ოიდიპოსი დროებით ივიწყებს თავის თავს და აზრით შვილებს თავდასტრიალებს. ვაჟებისათვის ალარა ჰფიქრობს: ისინი უკვე წამოიზარდენ. ის ქალებისათვის ზრუნავს, მათი ბედი აწუხებს. კრეონტმა უმთავრესად მათ ალმოუჩინოს მფარველობა, ეხლა კი ნება დართოს იოდიპოსს იგინი ინახულოს და მათთან ერთად უბედურება იგლოვოს. კრეონტის ბრძანებით ოიდიპოსს გოგოებს მიუყვანენ. იგი ეალერსება მათ; მათი მომავლისათვის სევდიანი ფიქრებით, მწუხარებითა და წმინდა დედობრივი სინაზით სავსე, მომხიბლავ სიტყვაში მათი მომავალი ობლობის ხვედრს აღწერს და კვლავ სთხოვს კრეონტს ნუგეში სცეს მათ და მარტოობა შეუმუბუქოს. ეს სცენა, გარდა პოეტური სილამაზისა, ჩვენთვის საყურადღებოა იმითაც, რომ იგი ოიდიპოსის კერძო ცხოვრებას გვისურათებს. ეს სცენა გვიხატავს მას, როგორც ჰოსიყვარულე მამას, როგორც ადამიანს, რომელიც თავის ოჯახურ ცხოვრებაში კვლავინდებურად ფაქიზი მხურვალე გრძნობებითაა სავსე. მისი ეს თვისება მით უფრო ძვირფასია რომ ოიდიპოსი მათ ბოლომდე ინარჩუნებს, ინარჩუნებს მათ შიშინაც, როდესაც მას თავს უკიდურესი უბედურება დაატყდება. ამიტომ, როდესაც შვილებთან გამომშვიდობების შემდეგ ოიდიპოსი ქალაქიდან გაჰყავთ და ქორო მას ადამიანთა ბედნიერების წარმავლობის გამომთქმელი სიმღერით აცილებს, მაყურებლის სულში განსაკუთრებული იცხადით უსინათლო მეფის, უკანასკნელ წუთამდე თავისი მშვენებით იშვიათი ადამიანის, ტანჯული სურათი აღიბეჭდება.

სწორედ ამგვარი პიროვნების ასახვა სურდა სოფოკლეს თავისი ტრაგედიით. მას სურდა მოეცა ადამიანის სურათი, ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით, იმ ადამიანისა, რომელიც მრავალ წინააღმდეგობათაგან არის მოქსოვილი, თავისუფალი არ არის მთელ რიგ სისუსტეთაგან, არც უზრუნველყოფილი უკიდურესი დავრდომისგან, მაგრამ რომელიც ამასთან ერთად ყოველთვის და ყველაფრით მთლიან პიროვნებად დარჩება, ღირსი სრული თანაგრძნობისა.

შევეცადოთ ტრაგედიაში გაბნეული, ოიდიპოსის ხასიათის შემადგენელი, დეტალებისა და წვრილმანების თავის მოყრას. დრამის

დასაწყისში ჩვენ ვხედავთ დიდებულ, ხელმწიფებას შეჩვეულ მეფეს, რომელსაც თავი მოაქვს უმახვილებით და ქვეშევრდომთა სიყვარულით. ოიდიპოსის პირველივე სიტყვები ამტკიცებენ მისი ხასიათის სხვა თვისებებსაც: ეგრძნობთ მის სიფაქიზეს, ლმობიერებას და სხვის გულისათვის თავდავიწყებას. მაგრამ თითქმის ამავე დროს, მის უარყოფითს მხარეებსაც ვამჩნევთ: ვხედავთ, რომ მისთვის უცხო არ არის egoიზმი და ეჭვიანობა, რომ იგი აჩქარებით ეძლევა პირველ შთაბეჭდილებას და მას, ენერგიის პატრონსა და თავის ნათქვამს—სიმტკიცე და მიუდგომლობა აკლია. მაგრამ, როგორც ეს ყოველთვის ხდება, უარყოფითი მხარეები დადებითს მხარეებს ვერ ჩრდილავენ. მთელი მოქმედების დროს ჩვენ ვხედავთ ოიდიპოსის ხასიათის სხვადასხვა მხარეთა შორის მარად ბრძოლასა; ბოლოს მისი სიამაყე, მრისხანება და ეჭვიანობა გაქრება და მთავარი როლი მხოლოდ სიფაქიზესა და მომხდარი ამბების ნიადაგზე აღმოცენებულ, ბედისადმი და ადამიანისადმი მორჩილებას დარჩება. ერთი სიტყვით, ოიდიპოსის მთელი ხასიათი ჩვენ წინაშე თანდათანობით გადაიშლება, მისი ცალკე თვისებანი თვით იწვევენ მოვლენებს და მათ აჩქარებენ. მაგრამ, როდესაც ეს მოვლენები მის წინაშე გაიშლება, ოიდიპოსის ზნეობრივი მხარე მათ ვერ გაუძლებს, მისი ხასიათი იმსხვრევა და ყოფილი ძლიერი ადამიანის ნაცვლად ჩვენ ვხედავთ სუსტ, წამებულს არსებას, რომელიც მხოლოდ თავისი სიყვარულითაა ძლიერი.

ამგვარად, ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“ შეგვიძლია ნამდვილ „ხასიათის დრამად“ მივიჩნიოთ, რომელშიც ავტორის თითქმის მთელი ყურადღება ცენტრალური ფიგურისადმი არის მიპყრობილი, მოქმედების მთელი სიმძიმე მას აწევს. დანარჩენი პირები კი მხოლოდ აუცილებელი დამატებანი არიან, რათა მთავარი ფიგურა უფრო მკაფიოდ გამოჩნდეს და მას საჭიროების მიხედვით სხვადასხვა მდგომარეობათა და მომენტების მეტი ვარიაციისათვის მასალა მიეცეს. ააიტომ დეტეროგონისტების დახასიათებას არ გამოვუდგები, არ გავარჩევ ქოროს პარტიებსაც, რომელთა მთავარი მნიშვნელობა მათ ლირიკულ მშვენიერებაში გამოიხატება, და დრამის ძირითადი იდეის საკითხს შევეხები. აქ საჭიროა ცოტაოდნად შევჩერდეთ, ვინაიდან ამ საკითხს სხვადასხვა მეცნიერნი სხვადასხვანაირად სწყვეტენ, იმისდა მიხედვით, თუ რა იპყრობს მეტად ამა თუ იმ მკვლევარის ყურადღებას. გაბატონებული აზრის მიხედვით პიესა ბედისწერის აუცილებლობას გამოხატავს. ამ შეხედულებით „ტრაგედია ემყარება იმ იდეას, რომ ადამიანი, რონელმაც

თავისი ბედისწერისა იცის და ლამობს მას გაექცეს, ამით ხელს უწყობს მის აღსრულებას. ოიდიპოსი ერთი უმაღლესი ტრაგიკული ხასიათთაგანია; მთელი მისი მოღვაწეობა საერთო კეთილდღეობისაკენ არის მიმართული. მაგრამ ადამიანის თვით უდიდესი გონებრივი და ზნეობრივი თვისება უძლურია ბედისწერის ნების წინაშე".

არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ დრამის მოქმედებას ბედისწერაც დასტრიალებს, მაგრამ საქმე ის არის, განზრახ არის შეტანილი, თუ იგი თვით მითოსში, განსაკუთრებით კი ექსილოსეს მიერ ამ მითოსის გაგებაში იყო. ამ კითხვას მხოლოდ ერთი რამ შეგვიძლია ვუპასუხოთ: „ბედნიერის აუცილებლობა მითოსში არის". ამით ცხადია, რომ აეტორი რანაირი რეორგანიზატორიც არ უნდა ყოფილიყო, იგი ამ აზრს მითოსიდან ვერ განდევნიდა. მას მხოლოდ ერთი რამ შეეძლო: მითოსი არ შეეცვალა, ხოლო გასნსაკუთრებით არა ის მხარე გამოერჩია, რომელიც საზოგადოდ მეტ ყურადღებას იპყრობდა, არამედ რომელიც მას უფრო მეტად იზიდავდა. სოფოკლე ასეც მოიქცა. მწუხარე ლეგენდის გაშლას რომ შეუდგა, სიმძიმის ცენტრი მოქმედების უშუალო წარმმართველზე, ადამიანზე გადაიტანა და შეეცადა ნათელეყო ის როლი, რომელიც მიეკუთვნება ამათუმ პიროვნებას თავისი ბედისწერის წარმართვის საქმეში. ბოლოს და ბოლოს კატასტროფის მოახლოვების უმთავრესი დამნაშავე თვით ოიდიპოსია. ხასიათის თვისებათა თავისებურების წყალობით, თავისთვის შეუმჩნევლად იგი ჰკრავს და ხსნის მოვლენათა ნასკვს და სრულიადაც არა კითხულობს, თუ რა ნებავს ბედისწერას და ამაზე თითქმის არც ფიქრობს. მეტს ვიტყვი: წინასწარმეტყველების გარეშეც ოიდიპოსი, როგორც პიროვნება, ყოველთვის იმ სახით იმოქმედებდა, როგორც მოქმედებდა, და თავის ბედს ვერას გზით ვერ გაექცეოდა. მას—კეთილშობილს, თავის უდანაშაულობაში დარწმუნებულ ადამიანს არ შეეძლო დამაძიმებელი ეჭვი გამოუძიებლად დაეტოვებინა, ხოლო მისი გამოძიება რომ დაიწყო და თავის უნებლიე დანაშაულობაში რომ დარწმუნდეს, მას არ შეეძლო ჩადენილი საშინელების წინაშე არ შეძრწუნებულიყო. ოიდიპოსის ბედის საკითხში სოფოკლემ გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიანიჭა ადამიანურ სინდისს და არა ღვთის განგებასა და ბრმა ბედისწერას. მთელ დრამაში გაბნეული აზრები მიწიერი ბედნიერების ამაოების შესახებ, რომლებიც სოლონის დროინდელი, შესაძლებელია უფრო ადრინდელი, ლირიკიდან მომდინარეობდენ, სრულიადაც არ ამცირებს ჩვენი დებულების სისწორეს. ყველაფერი ეს ისევე ძველია, როგორც თვით კაცობრიობა და მხოლოდ იმ პესიმიზმს გამოხატავს, რომელიც

par excellence თანასდევს ანტიკურ ქვეყნიერებას და რომელმაც უკანასკნელის შუამავლობით ჩვენამდეც მოაღწია!

დასასრულ, საჭიროა შეეხოთ იმას, თუ როდის იქმნა დადგმული ჩვენ მიერ განხილული ტრაგედია. ყველაზე დამაკმაყოფილებლად მიგვაჩნია პროფესორ ზ ე ლ ი ნ ს კ ი ს ჰიპოთეზი, გამოთქმული მის მიერ წერილში: „О времени постановки Трахинянок Софокла“. ზელინსკის აზრით „ოიდიპოს მეფის“ დადგმის დროდ საკმაო საბუთიანობით შეგეიძლია 429 წ. ვიეყარაუდოთ. მართლაც, ერთის მხრივ ჩვენა გვაქვს უეჭვო terminus post quem—ათენის შავი ჭირი, რომელიც 430 წ. დაიწყო“ და რომელიც აღწერილია სოფოკლეს მიერ.

ამავე დროს „უეჭვოა აგრეთვე terminus ad quem“, სახელდობრ, 428 წ., როდესაც ევრიპიდეს „იპოლიტე“ დაიდგა. ორიეე ტრაგედიას შორის დიდი მსგავსებაა, როგორც ცალკე მოტიეებისა, აგრეთვე ცალკე ლექსების მხრივ. კრეონტი, რომელიც თავს იცავს ოიდიპოსისაგან, და იპოლიტე, რომელიც თეზეეის ბრალდებას უარყოფს—ერთნაირ აზრებს გამოსთქვაძენ, მეტს ეიტყეი, თითქმის იმავე ლექსებით ლაპარაკობენ (შეადარ. O. R. 584 და შედ.=Hippol. 1013 და შდ.). რომ სოფოკლე არა ჰბაძავს ევრიპიდეს, არამედ ევრიპიდე სოფოკლეს, ეს უეჭველია: „თუ კრეონტი თავს იცავს ოიდიპოსის მიერ მის წინაალმდეგ მართლა აღძრული ბრალდებისაგან, ოპოლიტე მხოლოდ „გადაჭარბების გზით“ ჰქმნის იმ status causae, რომელიც მას იმგვარივე თაედაცეის საშუალებას აძლეეს, როგორც ამას სრულიად ბუნებრივად კრეონტი სჩადის“. აქედან ცხადია, რომ საზიარო დებულების (ამ შემთხვეევაში სიტყეიერი ბრძოლა კრეონტსა და ოიდიპოსს შორის) შექმნის პრიორიტეტი სოფოკლეს ეკუთვნის, რომელსაც ევრიპიდემ მიჰბაძა. ამგვარად, ორიეე termini საკმაო სიცხადით მოწმობს იმას, რომ „ოიდიპოს მეფის“ დადგმის დროდ 429 წ. უნდა მიეიჩნიოთ.

ნ. ტრაქინელი ქალები.

42. თუ მითი ლაბდაკიდების შესახებ ჯერ კიდეე სოფოკლემდე დამკვიდრდა სცენაზე ესქილეს წყალობით, „ტრაქინელი ქალებით“ გადმოცემული ჰერაკლეს მითი პირეელად ტრაგედიაში სოფოკლეს მიერ იყო შეტანილი, ლეგენდები დორიელი გმირის შესახებ მხოლოდ სოფოკლეს დროიდან შეიქმნა დრამატული ხელოენების ობიექტად. მანამდე მათ ეხედებით მხოლოდ ეპოსსა და ლირიკაში, სა-

დანაც სოფოკლემ თავისი ტრაგედიის საერთო შინაარსი ისესხა. ცნობილია, რომ სოფოკლეს მიერ გამოყენებული ლეგენდის ცალკე დეტალები გაბნეული იყო ჰესიოდეს პოემებში, ეპოსში Oich. halôsis, პისანდრესა და პანიასის „ჰერაკლიაში“, აგრეთვე ცნობილია, რომ მათ არქილოქე და პინდარეც მოუთხრობდენ, მაგრამ ვინაიდან ყველა ეს ნაწარმოები დაკარგულია, წინამორბედთადმი სოფოკლეს დამოკიდებულების გამორკვევა შეუძლებელი ხდება. ბოლო უკანასკნელ დროს ბაკქილიდეს პოემათა აღმოჩენამ ამ საკითხს თითქოს მეტი ნათელი მოჰფინა, მაგრამ ყურადღებით დაკვირვების შემდეგ აღმოჩნდა, რომ ეს ნაწილიც ცოტა არ იყოს საეჭვო ბუნებისაა. ბაკქილიდეს იმ მცირე პოემათა შორის, რომელთაც ჩვეულებრივ „დითირამბებს“ უწოდებენ და რომელნიც უფრო „ბალადებს“ ემსგავსებიან, არის ერთი პატარა ლექსი სათაურით „ჰერაკლე“. აქ ზოგადად ნაამბობია „ტრაქინელი ქალებით“ გადმოცემული ჰერაკლეს სიკვდილის იგივე მითოსი და, რამდენადაც შესაძლებელია აზრთა დალაგების მიხედვით ვიმსჯელოთ, ეს გადმოცემა სოფოკლეს ტრაგედიის თავისებურ argumentum'ს წარმოადგენს, მართლაც ბაკქილიდე იხსენიებს ექალიის დამხობას, კინეას ზევსისადმი ჰერაკლეს მიერ შეწირულ მსხვერპლს, ლამაზ იოლკს, ჰერაკლეს მეუღლის დეიანქრას იქვიანობას და უკანასკნელის მიერ ქმრისათვის გადაცემულ ნესოსის სისხლით მოწაღლულ წამოსასხამს. მაგრამ ყველაფერი ეს ისე არეულად და ბუნდოვანად არის გადმოცემული, რომ ბაკქილიდეს პოემისათვის ერთი რამ შეიძლება ითქვას: „ეს არის მკრთალი ნახატი, რომლისგან სოფოკლემ თავისი ტრაგედია შეჰქმნა“. მართალი იყო ბაკქილიდეს გამომცემელი ბლასი, როდესაც ხსენებული ლექსისადმი წარძღვნილ წინასიტყვაში ამბობდა: „argumentum idem plane est atque Sophoclis Trachiniarum, sed adumbratum magis quam explicatum“. ბაკქილიდე ჩვენთვის ერთის მხრივ მაინც საინტერესოა: იგი საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ თუ როგორ სარგებლობდა ლირიკა ჰერაკლეს მითოსით: როგორც სჩანს, ლირიკა მხოლოდ ხაზებს იღებდა და არ აეითარებდა მათ ე. ი. იგი მხოლოდ მითოსის სქემასა ჰქმნიდა, სხვა არაფერსა.

ეხლა გავეცნოთ თვით დრამის შინაარსს. მოქმედებას ეტოლიის ქალაქ ტრაქინაში მოვყევართ, რომელსაც დეიანირამ და მისმა ვაჟმა ვილ'მა თავი შეაფერეს მას შემდეგ რაც ჰერაკლე იფიტეს ვერაგულად მოკვლის შემდეგ ზევსის მიერ დასჯილ იყო ომფილესთან ერთ წლიანი მონობით და თავისი ოჯახის დაშორებით. დეიანირა იძულებული იყო ტრაქინაში გადასახლებულიყო, ვინაიდან მიკენეს მეფემ, მისი

სი ქვრის მტერმა ევრისთემ, იგი ჰერაკლეს ქალაქ ტირინთიდან გააძევა. აქ უცხო ქვეყანაში ტრაქინელ მეფესთან სტუმრად იგი მოთმინებით უცდის თავის უკანასკნელი საგმირო საქმის გადამხდელ ჰერაკლეს. მართალია იგი ქვრის სხვაგან ყოფნას ჩვეულია, მაგრამ მაინც სწუხს მისთვის. უმთავრესად იმ წინასწარმეტყველების შიშით, რომლის თანახმად დაახლოებით ამ დროს ჰერაკლეს ბედმა რაღაც დიდი ცდილება უნდა განიცადოს, დეიანირა თავის სევდას სხვის კარს მყოფი ქვრისათვის და თავისი წარსულის ზოგიერთ ამბავს პიესის დამწყები, ერთად ერთი მსმენელის—გამზრდელისადმი მიმართული, მონოლოგით მოგვითხრობს. ამგვარად დამწყებ მონოლოგს ევრიპიდესათვის ჩვეული, რაღაც a part თქმულის, ტრაგედიის შემდეგი მსვლელობის განმარტების მნიშვნელობა არა აქვს, წინააღმდეგ, მას სრულიად ბუნებრივად მოქმედების დასაწყისში შეეყავართ და გარდა ამისა იგი საკმაოდ დრამატულიც არის. უნდა ითქვას სოფოკლესათვის ამგვარი მოზრდილი მონოლოგით ტრაგედიის დაწყება ერთად ერთი შემთხვევაა: ჩვეულებრივ იგი დიალოგს არჩევს, როგორც რაღაც უფრო ცოცხალსა და ბუნებრივს. მაგრამ აქაც დეიანირას სიტყვა შედარებით მალე ჰკარგავს თავის განსაკუთრებულ ხასიათს, ვინაიდან საუბარში გამზრდელი ჩაერევა, შემდეგ კი დეიანირას ვაჟი ჰილე, რომელიც ამცნობს დედას, რომ ჰერაკლემ ოქფალეს მონობა მოიხადა და ეხლა ევბეას მეფის ევრიტეს წინააღმდეგ საბრძოლველად გაემართა. დეიანირა ვაჟს ჰერაკლესათვის თქმულ წინასწარმეტყველებას აცნობს და ამით შეწუხებული ჰილი მამის საძებნელად გაემგზავრება. მისი წასვლით თავდება პროლოგი, რომელიც მონოლოგით დაიწყო და შემდეგ დიალოგად გარდაიქმნა. ჩვეულებრივი მანერის თანახმად, სოფოკლეს აქაც დრამის დასაწყისშიეე ალეგებისა და მოუსვენრობის სული შეაქვს და დასაწყისადანვე ეხედავთ, თუ როგორ ინასკვება მოქმედება, რომლის ერთ-ერთ ძრაეთაგანი თვით დეიანირას ხასიათი უნდა იყოს. სოფოკლე ჯერ-ჯერობით მხოლოდ მის მთავარ თვისებას გვიმხელს: ბედისადმი მორჩილებას და მორჩილების ნიადაგზე განვითარებულ ბედნიერების შესაძლებლობისათვის უიმედობას. დეიანირა თავიდანვე სევდისა და მწუხარების ნისლით სრულიად ჩვეულებრივ პიროვნებად გვევლინება და თავისი ბუნებრეობით და უბრალოებით ჩვენ თანაგრძნობას იწვევს. მეორე მხრივ, დეიანირას მიერ ნაამბობის ტონი, მისი მოპყრობა შვილისა და გამზრდელისადმი მის ფაქიზ დანაზ ბუნებას ამ-

ჟღავნებს, მას სიყვარული და ალერსი სწყურია და ნაზი გრძნობით მოპყრობა, რასაც გამზრდელისა და ჰილეს სინაზით სავსე საპასუხო სიტყვები ამტკიცებს. ამგვარად ტრაგედიის დასაწყისი, პ რ ო ლ ო გ ი, განსაკუთრებულად მელანქოლიური ტონით არის დაწერილი და ამ ტონს სრულიად შეეხამება ჰერაკლესათვის მარად მწუხარე დეიანირას სანახავად მოსულ ტრაქინელი ახალგაზრდა ქალების ქოროს პ ა რ ო დ ო ს ი (ე. ა. შესავალი სიმღერა). საინტერესოა, რომ ქოროს ამ სიმღერით სოფოკლე თითქოს სცდილობს დეიანირასათვის ჩვენი პირველი შთაბეჭდილების განგრძობასა და გაძლიერებას, ქოროს თანაგრძნობით თითქოს ჰსურს გვიჩვენოს, რომ თ ა ნ ა გ რ ძ ნ ო ბ ი ს ა ღ მ ძ ვ რ ე ლ ი მისი მ ა რ ტ ო ო ბ ა და ს ა მ ძ ი მ ო ბ ე დ ი პირად მ ი მ ზ ი დ ვ ე ლ ო ბ ა ს თ ა ნ ერთად არა მხოლოდ მახლობელ, არამედ სრულიად უცხო ხალხსაც იტაცებს. ქოროსათვის დეიანირას სევდა და მოუსვენრობა გასაგებია, იგი სრულიად თანაუგრძნობს მას, ესმის, თუ რა მიზეზით „მსგავსად საბრალო ჩიტისა იგი თავის სევდას არ აძინებს“, მაგრამ ამასთან ერთად, ანუგეშებს რა დედოფალს, ურჩევს „ნუ იუარებს კეთილ იშედს, ვინაიდან მოკვდავთა ზედა მარად ვარსკვლოვანი ცა არ ეფობს, მათ მარად მწუხარება არ ამძიმებს: სწრაფად სცვლიან ერთმანეთს სიხარული და გაჭირვება და, სტოვებენ რა ერთს, მეორეს მიეცემიან“. „ტრაქინელ ქალთა“ ქოროს ნუგეშისმცემლის როლში ეს გამოსვლა ძლიერ გვაგონებს მსგავს როლს ევრიპიდეს „მედეაში“, მაგრამ პრიორიტეტი, ყოველი ეჭვის გარეშე, სოფოკლეს მხარეს არის, აქ ყველაფერი უფრო ბუნებრივად, მარტივად და ლოგიკურად სწარმოებს. აგრეთვე მსგავსებასა ვხედავთ შემდეგაც, სახელდობრ დეიანიოას და მედეას საპასუხო სიტყვებს შორის, ხოლო აქაც დეიანირას სიტყვა მოქმედებასთან უფრო მეტად არის დაკავშირებული.

ქოროს გამამხნევებელი სიტყვები დეიანირას ვერ ანუგეშებს, ვინაიდან მისი აზრით ყმაწვილი ქალები, რომელთაც ცხოვრება კვლავ მომავალში აქვთ, ცხოვრების დაღით დადაგული ქმრიანი ქალის განცდებს ვერ გაიგებენ. ამასთან დეიანორა არ შეიძლება არ შეწუხდეს ჰერაკლესათვის თქმული წინასწარმეტყველებით, რომლიდანაც სჩანს, რომ მისი ქმრის ცხოვრებაში სწორედ ეხლა უნდა მოხდეს გარდატეხა, ხოლო რას მოიტანს იგი, ავს თუ კარგს, ჯერ უცნობია. ამასობაში კი რას უნდა განიცდიდეს იგი—ჰერაკლესათვის თავდავიწყებული სიყვარულის მქონე მეუღლე ფიქრით რომ შესაძლებელია ქმარი დაჰკარგოს! მაგრამ ბედისწერას თითქოს ჰსურს დე-

იანირას: დაუმტკიცოს, რომ მწუხარებას ხშირად სიხარული მოსდევს და რომ ში'ში ქმრის ბედიღბლისათვის სრულიად უსაფუძვლოა. მართლაც, სცენაზე მხიარულების ნიშნად მწვანე რტოთი შემკული მახარობელი გამოდის. იგი თავისი საკუთარი ნებით მოსულა, რათა ამცნოს დედოფალს, რომ ჰერაკლე ცოცხალია და გამარჯვებული და მდიდარი ნადავლით სამშობლოს ბრუნდება. დეიანირასთან ამ ამბავით გამოგზავნილ ჰერაკლეს გზირს ლიხასს ცოტაოდნად შეუგვიანდა, მას ხალხი შემოხვეულა და ჰერაკლეს ლაშქრობის ამბავს ეკითხება, მოხალისე მახარობელმა მას გამოუსწრო ფარული განზრახვით დეიანირასაგან ჯილდოს მიღებისა. „მახარობლის“ ამ ტიპისათვის საჭიროა ორიოდე სიტყვა ითქვას. იმისდა მიხედვით, თუ რანაირად არის იგი ტრაგედიაში წარმოდგენილი, სადაც მას მცირე მაგრამ, როგორც დაეინახავთ, მნიშვნელოვანი როლი აქვს მიკუთვნებული, ის თავისი ეშმაკობით, გაიძვერობით და თავხედობით, მდაბიო კილოკავის ნიშნებით აღბეჭდილი ლაპარაკით ახალი კომედიის ზოგიერთი გმირების თავისებურ, შორეულ პროტოტიპს წარმოადგენს. მისი პარალელები ბერძნულ ტრაგედიაში ნაკლებად შოიპოვება. თუ ევრიპიდეს „ორესტეს“ ფრიგიელ მონას გამოვაკლებთ, მაშინ „ტრაქინელი ქალების“ მახარობელი semnê tragôidia'ში კომიკური ელემენტის თითქმის ერთად ერთი წარმომადგენელი იქმნება[1].

ჰერაკლეს სასიხარულო ამბავი დეიანირას სევდას გაუქარვებს. მას კვლავ სჯერა ბედნიერების შესაძლებლობა და დახმარებისათვის ზეცას მხურვალე მადლობასა სწირავს. გაკრება ქოროს მოწყენილი განწყობილებაც: იგი მზად არის ცეკვას მიჰყოს ხელი,—ერთის· სიტყვით ამასწინდელი მწუხარება სრული გამოცოცხლების სურათით შეიცვლება. ამასობაში სიხარულის მიზეზის მეტი დასაბუთებისათვის სცენაზე ჰერაკლეს გზირი ლიხასი გამოჩნდება, მას ტყვე ქალების მთელი გროვა მოსდევს და მათ შორის ერთი ნამეტნავად გამოირჩევა თავისი სილამაზით. ლიხასისაგან დეიანირას კვლავ ესმის ჰერაკლეს მალე შინ დაბრუნებისა და მისი გამარჯვების ამბავი, რომლის საბუთი სხვათა შორის ტყვე-ქალებიც არიან. უკანასკნელნი მხოლოდ ეხლა მიიპყრობენ დეიანირას ყურადღებასა. ლიხასის სიტყვით, რომელსაც დეიანირა უჯერებს, ჰერაკლეს გალაშქრება ევბეას მეფის ევრიტეს წინააღმდეგ მხოლოდ და მხოლოდ უკანასკნელის მიერ დეია-

[1]) იხ. ტიმოთე მილეტელის „სპარსელები“, სადაც გამოყვანილია დამახინჯებული ბერძნული ენით მოლაპარაკე ტყვე ბარბაროსი.

ნირას მეუღლის შეურაცხყოფით იყო გამოწვეული. ლაშქრობა ევრიტეს ქალაქის დანგრევით დამთავრდა და ტყვე-ქალთა ბედი ეხლა გამარჯვებული გმირის მეუღლის ხელთ არის. დეიანირას უხარია და არც უხარია: ამას წინათ თავისუფალი, ეხლა მონებად ქცეული ქალების ბედი მის სულში უდიდეს სიბრალულს იწვევს, განსაკუთრებით ებრალება მას უცნობი ლამაზი ტყვე, რომლის სახელი და ვინაობა ლიხასმა, მ ი ს ი ს ი ტ ყ ვ ი თ, არ უწყის. დეიანირა ჩვეულებრივი ლმობიერებით ჰპირდება ტყვექალებისათვის იზრუნოს, მაგრამ როდესაც ლიხასი ქალებთან ერთად სასახლისაკენ წავა, დეიანირას მიუახლოვდება ჰერაკლეს ამბავის პირველად მომტანი კაცი და ეტყვის, რომ გზირი სტყუის, რომ გალაშქრების მიზეზი ჰერაკლეს შეურაცხყოფა კი არ იყო, არამედ უკანასკნელის ვნება იმ ახალგაზრდა ქალისათვის, რომლის ვინაობა ლიხასმა არა სთქვა და რომელიც არის დაღუპული მეფის ევრიტეს ქალი, სახელად ი ო ლ ე. მისი გულისათვის მოხდა გალაშქრება და არა მონად არამედ მომავალ ხასად არის იგი გამოგზავნილი ჰერაკლეს მიერ... დეიანირა კვლავ ჰკარგავს სიხარულსა, მართალია სხვა საბაბით, სასოწარკვეთილებას მიეცემა, მაგრამ ჯერ არა სურს მახარობლის სიტყვებს დაუჯეროს და გადასწყვეტს იგი და ლიხასი ერთმანეთს პირში წაუყენოს. ლიხასი დიდ ხანს უარყოფს თავისი მამხილებლის სიტყვებს, უკანასკნელი მხურვალედ უტევს ლიხასს; რათა დეიანირა სამწუხარო ქეშმარიტებით არ ააღელვოს, ლიხასი დიდ ხანს დაჟინებით იცავს თავის ნათქვამს, მაგრამ ბოლოს შეირყევა. შეამჩნევს რა ამას, დეიანირა მახარობელს გაისტუმრებს, თვით იწყებს ლიხასის დაკითხვას და თანდათანობით, ხან რისხვითა და ხან სასოწარკვეთილებით მეტყველი საუცხოო, ხელოვნური სიტყვით ლიხასს გამოსტეხს. დეიანირა შეიტყობს სიმართლეს, მაგრამ როგორც ლ მ ო ბ ი ე რ ადამიანს შურისძიება არა ჰსურს: სიმკაცრე უცხოა მისთვის, აგრეთვე როგორც ყოველივე ძალმომრეობა. ხოლო დეიანირა ჰერაკლესადმი სიყვარულით სცოცხლობს და ამ სიყვარულის უარის თქმა არ შეუძლია. ამასთან ერთად მას სძულს შესაძლებლობის ფიქრიც კი ჰერაკლეს მხოლოდ სახელით ქმრობისა. დეიანირას ჰსურს თვით იყოს მისი სიყვარულის ერთადერთი საგანი და ვინაიდან მას თავისი სილამაზის იმედი აღარა აქვს გადასწყვეტს ქარგ და უნებელ ჯადოქრულ საშუალებას მიმართოს. იმ დროს, როდესაც ლიხასი სასახლეში წასასვლელად ემზადება, დეიანირა დაბეჭდილი ჰურჭლით ხელში ქოროსთან გამოდის. ჰურჭელში დეიანირას ხელით ჰერაკლესათვის მოქსოვილი მშვენიერი საბოსელია, რომელსაც ეხლა ჭადოქრული თვისება შეუძენია, ვინაიდან მას განსაკუთრებუ-

ლი წამალი აქვს წასმული—ოდესღაც ჰერაკლეს ხელით მოკლული კენტავრის ნესოსის სისხლი. თურმე მომაკვდავ კენტავრს დეიანირა-სათვის თავისი შხამიანი სისხლის ნაწილი გადაუცია და უთქვამს, რომ ის „ჰერაკლეს გულის დაწყნარების ჯადოქრული საშუალება იქმნება, ისეროგორიც აღარ ოდეს შეიყვარებს სხვა ქალსა“, გარდა დეიანირასი. ამ საშუალებით ისარგებლა ეხლა დეიანირამ. ეჭვიანობა და ჰერაკლეს მხოლოდ თავისათვის დაგულვების წყურვილი დეიანირას გონებას დროებით აბნელებს, იგი აღარც კი ჰფიქრობს, ავი თუ კარგი რამ მოჰყვება ჰერაკლეს მტრის რჩევის დაჯერებას. დეიანირას ბედით დაინტერესებული ქორო, როგორც თვით დეიანირაც, ქმრის მოჯადოების საცდელში ცუდს არასა ჰხედავს. ქორო მხოლოდ ურჩევს მას ჯადო ჯერ სხვა რამისათვის გამოსცადოს. დეიანირა უკვე მზად არის რჩევა შეასრულოს, მაგრამ ამ დროს გზად მოჩქარე ლიხასი გამოვა და დეიანირა გადასცემს მას პურჩელს ჰერაკლეს სამოსით, რომელსაც ის ღმერთებისადმი საზეიმო მსხვერპლის შეწირვის დროს ჩაიცვამს; ლიხასი გადის, ქოროს უხარია ჰერაკლეს დაბრუნება და ამასთან დარწმუნებულია, რომ კენტავრის სისხლი გმირს ცოლისადმი კეღავინდებურ სიყვარულს გაუღვიძებს და ოჯახს კვლავ ბედნიერება ეწვევა. მაგრამ ამაოა ქოროს ილუზია: ბედნიერებისათვის ოცნება ჯერ ნაადრევია,— უფრო მწუხარებაა მოსალოდნელი და ამ მწუხარების წინამაუწყებელი სასახლიდან შეშლილივით გამოვარდნილი დეიანირაა. იგი კარგს აღარას ელის: ერთმა მოვლენამ მას რწმენა მოუსპო. მატყლის ნაჭერი, რომლითაც მან სამოსს წამალი წაუსვა, მზეში გადაუგდია და მზის სხივების გაელენით ის გამდნარა, დაფშვნეტილა და იმ ადგილას, სადაც მატყლის ნაჭერი ეგდო, სქელი ქაფი ადუღებულა. ამას შეუშფოთებია დეიანირა და მხოლოდ ეხლა მიმხვდარა ამას წინათ ჩადენილი ზერელე ნაბიჯის საშინელებას. ეჭვიანობა და ქმრის დაბრუნების სურვილი სიმწვავეს ჰკარგავს, დეიანირას ის აწუხებს, რომ ნესოსს ქეთილი რჩევის მოცემა არ შეეძლო; მას ალბათ ჰერაკლეს წინააღმდეგ შურისძიება სწადდა და ამგვარად დეიანირამ საკუთარი ხელით დალუპა ის, ვინც მისთვის ყველაზე უძვირფასესია. ჰეშმარიტი სიყვარული, უანგარო სიყვარული შეიპყრობს დეიანირას გულს და თუ აქამდე ქმარს დაუდგრომლობისათვის რისხავდა, ეხლა მზად არის მას ყველაფერი აპატიოს, ოღონდ კი იცოცხლოს. წინაგრძნობა არ ატყუებს: სცენაზე შეჰორბის ჰილე და ამას წინათ ფრიად გამგონე და ალერსიანი დედას წყევლა-კრულვით მიმართავს. დეიანირას მიერ გაგზავნილ სამოსელს ჰერაკლე დაუღუპავს, იგია ადამიანთა შორის უკეთესის მკვლელი, ადა-

მიანის, რომლის მსგავსი აროდეს იქმნება. ჰილეს ნაამბობიდან ირკვევა, რომ ჰერაკლეს ჩაუცვამს სამოსელი, ძლიერ მოსწონებია და დამშვიდებული გულით ზეესისადმი მსხვერპლის შეწირვა დაუწყია. შემდეგ გაუცხელებია, აუტანელი სიცხე უგრძვნია; სამოსელი მაგრად მიჰკერია ტანს და იდუმალი შხამი ისეთი ძლიერებით ამოქმედებულა, რომ ჰერაკლე სულ გაშმაგებულა. ამ დროს ლიხასი მოუკლავს, შემდეგ კი ერთიანად მიბინადრებულა და მხოლოდ სახლში წაყვანის სურვილიღა გამოუთქვამს. ეხლა ტანჯვით შეწუხებული სასახლისაკენ მოაქვთ და ყველაფრის დამნაშავე დეიანირაა, რომლის თავს ჰილე წყევლა-კრულვას უხმობს. ნაამბობით გაოცებული დეიანირა თავდაცვას არცა ჰფიქრობს; უხმოდ, მწუხარებით გულში სასახლისაკენ წავა და ყველაზათვის ცხადი შეიქმნება, რომ სასახლიდან იგი ცოცხალი აღარ გამოვა: მისთვის ყველაფერი გათავებულია, ჰერაკლეს სიკვდილის შემდეგ მას აღარ ეცხოვრება! მართლაც როგორც კი ქორო თავის სევდიან სიმღერას დაამთავრებს, სასახლიდან გმინვა და ტირილი გაისმის. ცოტა ხნის შემდეგ სცენაზე გამზრდელი გამოდის, მისგან ქორო შეიტყობს დეიანირას სიკვდილს: მას სულიერი ტანჯვა ვერ უზიდნია და აუტანელ სამძიმო ტვირთად ქცეული სიცოცხლისათვის საკუთარი ხელით ბოლო მოუღია! მაგრამ სხვა ქვეყნად წასვლის წინაც, მიუხედავად ყოველი ტკივილებისა, დეიანირას ჩვეულებრივი სინაზე არ დაუკარგავს. ყველას მიმართ ფაქიზი დეიანირა უკანასკნელ წუთსაც კი ყველასადმი კეთილი დარჩენილა, თავისი მოპყრობით სასახლის მრავალ მსახურთა გული მოუსყიდნია—ერთის სიტყვით, იგივე ალერსიანი და მოსიყვარულე დეიანირა ყოფილა, როგორც ყოველთვის, რისთვისაც იგი ყველას უყვარდა, ვისაც კი გაუცვნია. ამისათვის ჩვენთვის გასაგებია გამზრდელი მონის სასოწარკვეთილება და ვაჟის მწუხარება, რომელმაც ძლიერ გვიან შეიტყო დედის უნებლიე დანაშაული და ძლიერ გვიან მიხვდა, რომ ამაოდ უხმოზდა წყევლა-კრულვას უნებლიედ, არა ბოროტი განზრახვით შემცოდველის თავს. თავისი სიყვარულის გრძნობის გულისთვის, მართალია, ჰერაკლე დაღუპა, მაგრამ მან ჯერ თავისი საკუთარი სიცოცხლეც დაანგრია, ვინაიდან დეიანარა მხოლოდ ჰერაკლეთი არსებობდა... დეიანირას სიკვდილით ე. ი. იმ პირის სიკვდილით, რომელთანაც დაკავშირებულია მოქმედების ყველა ძაფები და რომლის ხასიათიც საბოლოო კატასტროფას იწვევს, სოფოკლეს თითქოს ტრაგედია უნდა დაემთავრებინა, მაგრამ მითოსმა პოეტს ამის უფლება არ მისცა: ჰერაკლეს მითოსი ჰერაკლესათვის განსაკუთრებულ როლს მოითხოვდა. ამისათვის პოეტი მიაკუთნებს რა ტრაგედიის ცენტრა-

ლურ როლს დეიანირას და მისი დახასიათებისათვის ხარჯავს რა მთელ ძალ-ღონეს, იძულებულია მოქმედება გაჰყოს და შიგ ორი დამოუკიდებელი კატასტროფა შეიტანოს. დრამა თითქოს დასრულდა, მაგრამ ავტორი მას კვლავ განაგრძობს, ხოლო დეიანირას ნაცვლად ეხლა თვით წამებულ გმირსა ვხედავთ. პიესის საერთო სტრუქტურისათვის ამგვარი დაქუცმაცება ცხადია უვარგისია და ამისათვის დრამიდან რაღაც დაუსრულებელი შთაბეჭდილება გვრჩება მსგავსად „ეანტისა“.... როგორც კი დეიანირასი და ჰერაკლესათვის მწუხარე ქოროს სიმღერის უკანასკნელი ხმები შესწყდება, სცენაზე გონს მიხდილი მომაკვდავი გმირი გამოაქვთ. მას საკაცეზე დასდებენ, ამ დროს ჰილე, მიუხედავად აქ მყოფი ექიმის აკრძალვისა, მივარდება მამას და თავისი წიოკობით მას გონს მოიყვანს. ჰერაკლე კვლავ ტკივილებით იტანჯება, თავი ვერ დაუცერია კვნესისა და ჩივილისაგან, ითხოვს მის ურჩენელ წამებას ბოლო მოუღონ და მოითხოვს დეიანირა მოჰგვარონ, რომელიც მას ჰსურს საკუთარი ხელით სიკვდილით დასაჯოს. ჰილე თანდათანობით ამშვიდებს მამას. ეტყვის დედის გარდაცვალების ამბავს, უმტკიცებს, რომ მისი საქციელი ბოროტი განზრახვით არ ყოფილა გამოწვეული, რომ მას კმრის სიყვარულის დაბრუნება სწყუროდა და ერთად ერთი დამნაშავე მომხდარისათვის კენტავრი ნესოსია და მისი რჩევა. ნესოსის გახსენებაზე ჰერაკლე შეძრწუნდება: მიხვდება, რომ მისთვის ხსნა აღარ არის და ამავე დროს გაიხსენებს ზევსის წინასწარმეტყველებას, რომ იგი „არა ცოცხალი კაცისაგან, არამედ მკვდრისაგან დაიღუპება“. ის იგონებს თავის ცხოვრებას მთელი მისი გაჭირვებით, გაიხსენებს ზევსის მეორე ორაკულს, რომლის აზრს მხოლოდ ეხლა მიხვდება და უკვე დაწყნარებული სულით მოსთხოვს თავის ვაჟს რათა ეტნის მთის თხემზე აიტანონ, კოკონხე დასდონ და დასწვან. ჰილე ჯერ წინააღმდეგობას გაუწევს, მაგრამ მამის სურვილი წმინდათა-წმინდაა და ამისათვის გულის ტკივილით ჰერაკლეს გამოთქმული სურვილის ასრულებას დაჰპირდება; დაჰპირდება აგრეთვე, რომ იოლეს ცოლად შეირთავს, მართალია ეს ზიზღსა ჰგვრის, ვინაიდან იოლე დედმამის სიკვდილის მიზეზად მიაჩნია. სრულიად დაწყნარებული და საქმეს თითქოს დამშვიდებული ჰერაკლე სცხრება, მას მწვერვალ ეტნასკენ წაასვენებენ და ქორო, რომელიც მას სამშვიდობო სიმღერით აცილებს, სხვათა შორის ჰკიცხავს ღმერთებს ჰერაკლეს ასეთი საშინელი სიკვდილით დალუპვისათვის. ამგვარად ბოლოვდება ჩვენ მიერ განხილული ტრაგედია, რომლის შესახებ ვერ ვიტყვით მას, რაც ამას წინათ „ოიდიპოს მეფისათვის“ ვთქვით. მისი ბოლო საერთო შთაბეჭდილებას ანელებს

და ჰერაკლესადმი ჩვენ გულგრილობასა ვგრძნობთ; ის ჩვენ თანაგრძნობას არ იწვევს და მისი სურათი დეიანირას სურათს ვერ ჰფარავს. მაგრამ ტრაგედიის ბოლო მითოსის ხმაა და არა ხმა უშუალო პოეტური შემოქმედებისა.

„ტრაქინელი ქალების“ დადგმის დროს შესახებ ისევე არაფერი ვიცით, როგორც „ოიდიპოს მეფისა“. ამისათვის ჩვენ უნდა ჰიპოთეზთა მთელი რიგით ვიხელმძღვანელოთ. მეცნიერთა აზრები ამ საკითხისათვის ერთმანეთს დიამეტრულად ეწინააღმდეგება, ზოგიერთის აზრით „ტრაქინელი ქალები“—სოფოკლეს უსუსტესი ტრაგედია—ყველაზე ნაბოლარა ნაწარმოებია, დამჭკნარი ნიჭის ნაყოფი. სხვებს ეს ტრაგედია პოეტის უადრეს დრამად მიაჩნიათ, რომელიც მთელი თავისი აღნაგობით არა ოსტატის, არამედ დამწყები მხატვრის ხელს ამჟღავნებს. ბოლოს, ზოგიერთები მას მხოლოდ დამაკმაყოფილებელ დრამადა სთვლიან და ამისათვის სოფოკლეს შუახნობის დროს მიაწერენ. ყველა ამ აზრთა განხილვას არ შეუდგები: ყველა ესთეტიკურ შეფასებას ემყარება, რაც პირადი გემოვნებისაგან არის დამოკიდებული, და ამ მიზეზით არ შეიძლება კრიტიკის საგანი შეიქმნეს. საკითხის უფრო დამაკმაყოფილებლად გადასაჭრელად საჭიროა უფრო სხვა რომელიმე კრიტერიუმის გამონახვა. ერთი ამგვარ კრიტერიუმთაგანი მითითებულია პროფესორ ზელინსკის წერილში: „ტრაქინელ ქალთა“ დადგმის დროისათვის. ეს კრიტერიუმი წმინდა ფორმალურია, ტრაგედიის მეტრიკულ მხარეს შეეხება, სახელდობრ ტრიმეტრის ნებადართულ ა რ ზ ი ს ე ბ ი ს რ ი ც ხ ვ ს ა და თ ვ ი ს ე ბ ა ს, კ ი კ ლ უ რ ი ანაპესტების გამოყენებას, antilabai-თა რიცხვს და სხვ. ყველა ამ დეტალებით „ტრაქინელი ქალები“ ყველაზე მეტად 442—441 წ. ქ. წ. დადგმულ „ანტიგონეს“ უახლოვდება. გარდა ამისა a priori გამოსადეგ კრიტერიუმად შეიძლება მოქმედების მთლიანობის დაკვირვება ჩაითვალოს. უკვე ვთქვი, რომ ჩვენამდე მოსულ სოფოკლეს ყველა ტრაგედიათა შორის მხოლოდ „ე ა ნ ტ ს ა“ და „ტ რ ა ქ ი ნ ე ლ ქ ა ლ ე ბ შ ი“ ვხვდებით მოქმედების დაქუცმაცებას ე. ი. აქ პოეტი მორჩება რა ერთ მთავარ პერსონაჟს, მის ნაცვლად მეორეს გამოიყვანს, რის წყალობით ერთი ტრაგედიის მაგიერ თითქოს ორი გაჩნდება. რომ ეს ფაქტი მითოსით მოცემულით ავტორის მიერ უშნო სარგებლობასა ჰმოწმობს, თავის თავადაც ცხადია, და რომ ამგვარი მოვლენა ტრაგედიაში არასასურველია, დამტკიცებას არა საჭიროებს. მაგრამ როდის იქმნება პოეტისათვის ამგვარი შეცდომა უფრო ბუნებრივი—მისი მოღვაწეობის დასაწყისში თუ ბოლოს? მე ეგრეთ ვიქრობ—დასაწ-

ყისში, მით უმეტეს რომ სოფოკლეს უგვიანეს ტრაგედიებში, სახელდობრ „ფილოქტეტეში“ და „ოიდიპოს კოლონელში“ ამ შეცდომას არა ვხედებით. მაგრამ ეს შეცდომა არც „ელექტრაში“ და არც „ოიდიპოს მეფეშია“, „ანტიგონეში“ იგი ძლივს ემჩნევა და მისი აღმოჩენა მხოლოდ დიდი დაკვირვებით თუ შეიძლება. რას ამტკიცებს ყველაფერი ეს?—რომ „ტრაკინელი ქალები“ „ეანტთან“ ერთად სოფოკლეს უადრეს ტრაგედიათა რიცხვს ეკუთვნის, რომ ისინი უფრო ადრე დაიწერა ვიდრე დანარჩენი, დღემდე შენახული მისი დრამები, და ბოლოს რომ ზელინსკის მეტრიკული კრიტერიუმი ჩვენსას ეთანხმება და მას ოითქოს მხარს უჭერს.

6. ფილოქტეტე.

43. ჰერაკლეს მითოსი სცენაზე პირველად სოფოკლემ გამოიტანა, ფილოქტეტეს მითოსისათვის ჩვენი პოეტის წინამორბედნი ესქილე და ევრიპიდე იყვნენ, რომელთაც ტროას ომის ერთერთი მონაწილის შესახებ თქმულება მასზე ადრე დაამუშავეს. ჩვენ ვიცით, რომ ევრიპიდეს ტრაგედია „ფილოქტეტე“ დაიდგა „მედეასთან“ ერთად 431 წ., მაგრამ დაჯილდოვებულ არ იქმნა. აგრეთვე ცნობილია, რომ კლავე მეორე საუკუნეში ქ. შ. სამ ტრაგიკოსთა ფილოქტეტეს ლეგენდის სამივე ტრაგედია ხელიდან ხელში გადადიოდა. იმდროინდელი რიტორი დიონ ქრიზოსტომი თავის მე-2.5 სიტყვაში სამივე დრამას საკმაოდ დაწვრილებით განიხილავს და სამივე ერთნაირად საუცხოოდ და უნაკლოდ მიაჩნია[1]. მაგრამ ამ პიესათაგან დღემდე მხოლოდ ერთმა, „ფილოქტეტე“ წოდებულმა, ტრაგედიამ მოაღწია. ამ პიესის დადგმის დროა ჩვენთვის ცნობილია, ვინაიდან ტრაგედიის „ჰიპოთეზში“ ნათქვამია, რომ „იგი წარმოდგენილ იქმნა გლავკიპეს არქონტობის დროს (ე. ი. მე-92 ოლიმპიადის მესამე წელს=409 წ. ქ. წ.) და სოფოკლემ პირველი ჯილდო მიიღო“.

ამგვარად, „ფილოქტეტე“ სოფოკლეს ნაგვიანები შემოქმედების ნიმუშია, დაწერილი მაშინ, როდესაც პოეტი 85 წლისა იყო და უკვე ევრიპიდეს მიერ შემოტანილი ახალი მიმართულების ძლიერ გავლენას განიცდიდა. ფილოქტეტე, როგორც ერთი ტროას გამგზავრებულ გმირთაგანი, პირველად ნახსენებია ილიადის მეორე

[1]) დიონ ქრიზოსტომის ეს განხილვა მოთავსებულია: Nauck-ის „Tragicorum graecorum fragmenta“, p.p. 613—616.

სიმღერაში (II. 2, 718 შმდდ.). აქ ბერძენთა ნავების ჩამოთვლის დროს ნათქვამია, რომ ფილოქტეტემ ილიონს ვერ მიაღწია ვინაიდან მას შხამიანმა გველმა უკბინა, ჭრილობა დაუწყლულდა, ცუდი სუნი დაეცა და ამისათვის ფილოქტეტე აქაელთა მიერ კუნძულ ლემნოსზე იქმნა დატოვებული. ჰომეროსის ეს მოკლე ცნობა შემდეგი ეპიკოსების მასალად შეიქნა. სტასინი თავის პოემით Cypria epē უკვე დაწვრილებით მოგვითხრობს ფილოქტეტეს თავგადასავალს, ლესხე ლესბოსელი კი „მცირე ილიადაში“ სხვათა შორის აღწერს ფილოქტეტეს დაბრუნებას ტროას, რომელიც მისი დახმარებით იქმნა დანგრეული. ლირიკოსები ეპიკოსთა კვალს მისდევდენ და ეპიკოსების ტრადიციების შეუცვლელად იმავე ლეგენდით სხვადასხვანაირად სარგებლობდენ. ვიცით, რომ ბაქხილიდეს ცალკე დითირამბი ჰქონდა, სათაურით „ფილოქტეტე“, რომელიც, მსგავსად ლესხესი, ამ გმირის ტროაში დაბრუნების ამბავს მოუთხრობდა. ერთის სიტყვით, ეპოსი ლირიკასთან ერთად ტრაგედიის ქარგას ამზადებდა. მაგრამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, სამმა პოეტმა მასალით სულ სხვადასხვანაირად ისარგებლა და ამით თვითეული მათგანის ნიჭისა და გემოვნების თავისებურება გამომჟღავნდა. ესქილე, რამდენადაც დიონს დაეჯერება, ჩვეულებრივი მანერის თანახმად, ყველაფერს მარტივად მოუთხრობდა. აქ სხვათა შორის ფილოქტეტე ტროაში ოდისეს მიჰყავდა. ევრიპიდემ, წინააღმდეგ, საქმე გაართულა, ვინაიდან ორივე მეომარი მხარე, ე. ი. ბერძნები და ტროელნი ლემნოსიდან გმირის დაბრუნებით თანაბრად დაინტერესა. თუ წინასწარმეტყველების თანახმად ფილოქტეტეს დახმარება ბერძნებს გამარჯვებას მისცემდა, მისი უარი დაბრუნებაზე ტროელთა საკეთილდღეო იქნებოდა. ამისათვის ბერძნებიც და ტროელნიც მას დესპანებს უგზავნიან. ბერძნების მხრივ მასთან მოსალაპარაკებლად ოდისე და დიომედე გაემგზავრებიან. ევრიპიდეს დრამა მოწინააღმდეგე ინტერესების შეჯახების საფუძველზე ვითარდებოდა და, როგორც ამას დიონ ქრიზოსტომი ჰმოწმობს, პოეტი თავისი ნიჭის მთელ ძლიერებას ფილოქტეტეს სულიერი მერყეობის ასახვას ახმარებდა. ბოლოს და ბოლოს ფილოქტეტე საკუთარ, მართალია მის შეურაცხმყოფელ, თანამემამულეთა და არა მათ მოწინააღმდეგე ტროელთა ინტერესებს ამჯობინებდა. საგულისხმიეროა აგრეთვე, რომ ამ დრამაში ევრიპიდემ საკმაო ადგილი დაუთმო ტროელთა და ბერძენთა შორის „სიტყვიერ ბრძოლას“, სადაც ერთნიც და მეორენიც სხვადასხვა კაზუისტურ ხერხებს მიმართავდენ, რაც დიონის აღტაცებას იწვევს.

რაც შეეხება სოფოკლეს დრამას, მას დიონის მოწმობით ესქილეს და ევრიპიდეს დრამათა შორის „საშუალო მდგომარეობა“ უჭირავს: „მასში არ არის არც სოფოკლეს სწორწრფელობა და სიმკაცრე, არც ევრიპიდესეული სიმკვეთრე და სიტყვამახვილობა, იგი განსხვავდება დიადობით, სილამაზით, ტრაგიკულობით და საუცხოო სიტყვით“. აშგვარია დიონ ქრიზოსტომის განაჩენი ჩვენი ტრადედიის შესახებ.

როგორც დაეინახეთ, ფილოქტეტესთან წარგზავნილი დესპანების როლი ესქილემ ოდისეს, ევრიპიდემ ოდისესა და დიომედეს მიაკუთვნა. სოფოკლემ დიომედე აქილესის ვაჟით ნეოპტოლემეთი შესცვალა. ეს გმირი ტროაში ახლად მოსულია, ფილოქტეტესათვის უცნობია და ბერძენთა მიერ ფილოქტეტეს შეურაცყოფის მონაწილე არა ყოფილა, როდესაც მათ ეს გმირი ბედის ანაბარა ლემნოსს მიატოვეს. ამგვარად სოფოკლეს მიერ ერთ-ერთი დესპანის შეცვლა მოსწრებულად ჩაითვლება. მაგრამ უფრო მოსწრებული გვეჩვენება ის, როდესაც ოდისეს სრულიად მოწინააღმდეგე ნეოპტოლემეს ხასიათს გავეცნობით. ორივე გმირი საკუთარი მეზღვაურებით მიდის, რათა ფილოქტეტე თან წამოიყვანონ. ოდისე მიმართავს ნეოპტოლემეს და აუხსნის ტროას გამგზავრებისათვის ფილოქტეტეს დაყოლიების აუცილებლობას. ამით დაიწყება პროლოგი. წინასწარმეტყველების თანახმად, ნეოპტოლემე დიდ გამარჯვებას ვერ მოიპოვებს და პრიამოსის ქალაქს ვერ აიღებს, უკეთუ მას ჰერაკლეს უძლეველი მშვილდი არ დაეხმარება და მშვილდი კი ფილოქტეტეს ხელშია. ამისათვის საჭიროა თვალთმაქცობა, ოდისე, ფილოქტეტეს ლემნოსს დატოვების მთავარი დამნაშავე, თვით ვერ გამოჩნდება, მომქმედი პირის როლი ნეოპტოლემემ უნდა იკისროს და ფილოქტეტე ნავში ჩაიტყუოს, თუნდაც ამგვარი საქციელი ვას, მართალ და პატიოსან ვაჟკაცს, ზიზღსა ჰგვრიდეს. ნეოპტოლემე წყრომით უარსა ჰყოფს ოდისეს რჩევას: ვერაგულ და მალვით მოქმედებას ის ჩვეული არ არის, ოდისეს სიტყვები როგორც დაბალი და უგვანო მის უკიდურეს ზიზღს იწვევს. ითაკის „დიდად გამოცდილი“ მეფე ახალგაზრდა მხედრის წყრომით არ შედრკება. ისიც ოდესლაც აქილესის ვაჟსავით მსჯელობდა, მაგრამ „ცხოვრების გამოცდილებამ მას დაუმტკიცა, რომ ადამიანთა შორის ურთიერთობისათვის უმთავრესია გაიძვერობა და ხერხიანობა და არა წრფელობა“.

ოდისესა და ნეოპტოლემეს პირველი შებაასება თავიდანვე ამ ორი მომქმედი პირის ხასიათს შორის განსხვავებას ამჟღავნებს. ოდისე გაიძვერა და ვერაგი ადამიანია, როგორც მას „ოდისეით“ ვიცნობთ, ის მხოლოდ სარგებლიანობას ეძებს და საშუალების არჩევისათვის თავს არ იწუხებს. ნეოპტოლემე, წინააღმდეგ, პატიოსანი და გულწრფელი პიროვნებაა, აშკარა ძალმომრეობა უფრო ეხერხება, ვიდრე ზურგიდან თავდასხმა. ამისათვის ზიზღსა ჰგვრის მას ოდისეს წინადადება და ერთბაშად ვერ სთანხმდება. ხოლო ოდისე კარგად იცნობს თავის ახალგაზრდა თანამგზავრს და მის სუსტ მხარეს. ის მიზანში ნეოპტოლემეს პატივმოყვარეობას ამოიღებს, დიდების წყურვილს, განზრახ ეტყვის, რომ ფილოქტეტეს დაუხმარებლად ის ტროას ვერ აიღებს და ამგვარად აქილესის ვაჟის პატიოსნების სიმტკიცეს შეარყევს. ხანგრძლივი ყოყმანის შემდეგ გულმოკლული ნეოპტოლემე ოდისეს წინადადებას დასთანხმდება და მისი კარნახით მოქმედებას დაჰპირდება. ოდისემ კარგად იცის რომ მის მიერ უმწეოდ დატოვებული ფილოქტეტე თავისი ნებით აქაველთ არ დაეხმარება და ამისათვის შემდეგ გეგმას გამონახავს. ნეოპტოლემე ფილოქტეტეს თავს მოაჩვენებს თითქოს თვით იყოს ოდისეს და ატრიდების მიერ შეურაცხყოფილი; ვინაიდან მისთვის გარდაცვალებული მამის იარაღი არ მიუციათ, ამ მიზეზით მას აქაველნი მიუტოვებია, ეხლა სამშობლოში ბრუნდება და თუ ფილოქტეტესა ჰსურს იგი მზათ არის თან წაიყვანოს. თვით ოდისე ამ დროს განზე დარჩება, ვიდრე ფილოქტეტე ხომალდში არ ჩავა. ნეოპტოლემე თანამგზავრის რჩევას მიიღებს, უკანასკნელი სწრაფად ემშვიდობება მას, უსურვებს რა „ცბიერი“ ჰერმესისა და ათენა-პალადას შემწეობას.

ოდისეს წასვლით დამთავრდება სოფოკლეს ჩვეულებრივი მანერის თანახმად ე. ი. დიალოგია ფორმით შედგენილი პ რ ო ლ ო გ ი და სცენაზე, ნეოპტოლემეს მეზღვაურთა სახით, ქორო გამოდის, ქოროს პ ა რ ო დ ო ს ს, რომელშიაც თვით ნეოპტოლემე მონაწილეობს, დამოუკიდებელი სიმღერის ხასიათი არა აქვს, ის მჭიდროდ დაკავშირებულია მოქმედ პირთან: ქორო ნეოპტოლემეს ხან ბრძანებასა სთხოვს, ხან მას ფილოქტეტესათვის საკუთარ აზრებს განუზიარებს და ბოლოს თავისი გამოქვაბულისაკენ წყნარად მიმავალი გმირის მოახლოებას აცნობებს. ფილოქტეტეს ახარებს უცხოელთა მით უმეტეს ბენძენთა დანახვა, უფრო უხარის როდესაც შეიტყობს რომ მის წინაშე აქილესის ვაჟი სდგას. ნეოპტოლემე თითქოს ფილოქტეტეს არ იცნობს და უკანასკნელი ეტყვის მას თავის ვინაობას, მხატვრულად აუწერს თავის ტანჯვა-ვებას, თავის მარტოობას,

უდაბურ კუნძულზე საცოდავ ცხოვრებას,—თითქოს იჩქარის მოულოდნელ სტუმარს მთელი თავგადასავალი უამბოს. უამბობს აგრეთვე თუ რა დაჰმართეს მას ატრიდებმა და ოდისემ, დასტოვეს რა ბედის ანაბარა, და ამ დროს სიხარულით შეიტყობს, რომ ნეოპტოლემეც მათი მსხვერპლია და მათი მოძულე. ამის შემდეგ ფილოქტეტე უკვე საბოლოოდ მიენდობა ახალგაზრდა მხედარს. მხოლოდ ერთი რამ არის მისთვის გაუგებარი, თუ რაგორ შეეძლოთ ბერძნებს ნეოპტოლემე დაეჩაგრათ, როდესაც აქილესის მეგობარი ეანტი კვლავ ცოცხალია. აქ ის მწუხარებით შეიტყობს, რომ ეანტი და მასთან მრავალი მისთვის ძვირფასი ხალხი უკვე დაილუპა, რომ დარჩნენ მხოლოდ მისი მტრები, მისი ყოფილი მტარვალები. ფილოქტეტე ვერა ჰფარავს თავის სასოწარკვეთილებას, თავის მწუხარებასა და მის გრძნობათა წრფელობა თითქმის მოისყიდის ნეოპტოლემეს გულს და თვალთმაქცობის დროებითი ნიღაბი მის პატიოსან ბუნებას ვერ იტევს. საზოგადოდ ფილოქტეტესა და ნეოპტოლემეს შორის ეს საუბარი საუცხოოა თავისი სიმარტივით, ურიყუშობით და საკვირველად ნაზი, ცოცხალი ტონით. აქ არაფერია დიდი, ბრწყინვალე და ზეიადი, არც ტრაგიკული, მაგრამ სწორედ ამისათვის არის ის ლამაზი და განსაკუთრებული ყურადღების ღირსი. ის რომ სხვა ფორმით იყოს მოცემული, მთელ თავის მომხიბლველობას დაჰკარგავდა და ფილოქტეტეს სურათი ასე მკაფიო არ იქნებოდა. ამ საუბარის მიხედვით შეგვიძლია ფილოქტეტეს ხასიათის ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ—ნეოპტოლემეს pendant ფილოქტეტე აგრეთვე წრფელი, მინდობილი ადამიანია, როგორც აქილესის ვაჟი, ხოლო მეტად გულუბრყვილო და მეტად უხეში. ამ ორი ერთმანეთის მსგავსი და მასთან სხვადასხვა მდგომარეობაში მყოფი ადამიანის პოეტის მიერ ხერხიან დაპირდაპირებით, ვამჩნევთ რა თვით ნიღაბ ქვეშაც მეტყველ ნეოპტოლემეს უტყუარ ბუნებას, ეკვი გვეპარება შესძლებს თუ არა ეს ახალგაზრდა მისთვის უცხო, მატყუარას როლის ბოლომდე ჩატარებას. ფილოქტეტე ნამეტნავად მიმნდობი ადამიანია, რომ ის ვინმემ დამშვიდებული სინიდისით მოატყუოს! მაგრამ დრამის მოქმედება სხვა გზით ვითარდება, ვიდრე ამას მკითხველი მოელის. ნეოპტოლემე დამშვიდდება და ოდისეს ნაკარნახევის ზედმიწევნით ასრულებას იწყებს. თითქოს უკვე სამშობლოში გამგზავრებისათვის ემზადება, ფილოქტეტე ნეოპტოლემეს განზრახვას დაჯერებული და კვლავ მარტოობის მოლოდინით შეშინებული ემუდარება მას, რათა თან წაიყვანოს და გზად სამშობლო ტრაქინამდე მიაცილოს. ნეოპტოლემე ჯერ თითქოს ყოყმანობს, მაგრამ ბოლოს დასთანხმდება,

და ის არის კიდეც გამგზავრებას დააპირებენ და ამ დროს ვიღაც მეზღვაური ნამდვილად ოდისეს მიერ გამოგზავნილი მსტოვარი გამოჩნდება, რომლის მოსვლით მოქმედების მსვლელობა საგრძნობლად შეიცვლება. თითქოს ტროადან მომავალი მეზღვაურის ნაამბობით ირკვევა, რომ აქაველთა სარდლებს ნეოპტოლემესთვის მოხუცი ფენიქსი და თეზეს ვაჟები დაუდევნებიათ, რათა ის ილიონს დააბრუნონ. მათვე ფილოქტეტეს წასაყვანად ოდისე და დიომედე გამოუგზავნიათ, ვინაიდან თანახმად წინასწარმეტყველებისა ტროას აღება მხოლოდ მისი დახმარებით შეიძლება.—მოქმედების გართულების და ნეოპტოლემეს სიტყვების ფილოქტეტეს წინაშე თითქოს დადასტურებისათვის ეს ჩართული სცენა სხვაფრივადაც საინტერესოა. რამდენადაც საქმე ფილოქტეტეს შეეხება, აქ სოფოკლე ევრიპიდეს ვერსიას იმეორებს, რომლის თანახმად ფილოქტეტეს აქაველებმა ოდისე და დიომედე გაუგზავნეს. მაგრამ ამას მგოსანი თითქოს იმ მიზნით იმეორებს, რათა გვიჩვენოს, რომ მოციქულთა ამგვარი არჩევანი საზიანო იქმნებოდა. მართლაც, გაიგონებს რა თავისი შეურაცმყოფელის სახელს, ფილოქტეტე წყრომით აენთება და განაცხადებს, რომ თავის მტრებს არა გზით დაემორჩილება. მაგრამ მით მეტი ნდობით ეპყრობა ის მის თვალში საძულველი სარდლების მსხვერპლს ნეოპტოლემეს. ამისათვის როდესაც მეზღვაური მიდის იგი ნეოპტოლემეს გამგზავრებას აჩქარებს და კვლავ მხურვალებით მადლობას ეუბნება მას გულშემატკივრობისათვის.

ფილოქტეტეს ნდობა და მისი საბრალო მდგომარეობა თვით ჭოროს თანაგრძნობასაც იწვევს, ჭოროც იცის ნეოპტოლემეს გეგმა, თანაუგრძნობს მას, მაგრამ მაინც ებრალება ის, ვინც უნდა მისი მსხვერპლი შეიქმნეს. ფილოქტეტე მზად არის სანატრელ გზას დაადგეს, მაგრამ ამ დროს სენი მოერევა: გველის ნაკბენი კვლავ ასტკივდება და მას ძალ არ უძს სიმწარე და ტანჯვა მოითმინოს. შიშით, რომ ნეოპტოლემემ თავისი. გადაწყვეტილება არ შესცვალოს და მის თან წაყვანაზე უარი არა სთქვას, იგი ერთხანს სცდილობს მოითმინოს, მაგრამ ტკივილები სძლევს და, ნდობით გადასცემს რა ნეოპტოლემეს თავის განთქმულ მშვილდს, მიწაზე დაეცემა. ფიზიკური ტანჯვა შეიპყრობს ფილოქტეტეს და, მათ წინააღმდეგ უძლური, იგი გოდებით და ვაებით ფრიად რეალურად გადმოგვცემს თავის განცდებს. ბოლოს ტკივილები დაუცხრება, მაგრამ ღონემიხდილი ფილოქტეტე ადგილიდან ვერ იძვრის და, კვლავ აბარებს რა თავის თავს ნეოპტოლემეს, უგრძნობელი შეიქმნება. ჭორო წინადადებას აძლევს თავის ბელადს ამ მოხერხებული წუთით ისარგებლოს და

ჰერაკლეს მშვილდი წაიღოს, მაგრამ ნეოპტოლემეს გულში უკვე სიბრალულსა და ნაკისრები მოვალეობის გრძნობას შორის ბრძოლა იწყება. თუ ამას წინათაც მისი სიტყვები მერყეობასა და თაეისი თავით უკმაყოფილებას ამჟღავნებდა, ეხლა საბრალო და ამასთან მისდამი სრულიად მინდობილი ტანჯულის დანახვაზე თავისი როლი მეტად ულირსად მოეჩვენება. პატივმოყვარეობა, საბერძნეთის საერთო საქმისადმი ერთგულება, ტროას დამარცხების საჭიროება —მისგან სიმტკიცეს მოითხოვს. მეორე მხრივ, სიყალბე და სიმკაცრე მის პატიოსნებისა და ადამიანობის გრძნობას ალაშფოთებს. ამისათვის, როდესაც ფილოქტეტე გონს მოვა და დაინახავს, რომ ნეოპტოლემეს იგი არ მიუტოვებია, მხურვალე მადლობას ეტყვის, ახალგაზრდა ბელადი საშინელი სულიერი მღელვარების შემდეგ თავს ძალას დაატანს და ფილოქტეტეს განუცხადებს, რომ აქამდე იგი თვალმაქცობდა და სინამდვილეში მისი განზრახვაა ფილოქტეტე ტროას და არა ტრაქინას წაიყვანოს. სიმართლით ზარდაცემული ფილოქტეტე თავის მშვილდს უკან მოითხოვს, მაგრამ ფილოქტეტეს არა ჰსურს მისი დაბრუნება: იმედი აქვს ნეოპტოლემეს დააჯერებს და პატრიოტულ გრძნობას გაუღვიძებს. ფილოქტეტე სასოწარკვეთილებას მიეცემა და თავის მშვილდს, რომელიც მას ეხმარებოდა და მისთვის საჰმელს შოვულობდა, ცოცხალ არსებასავით დასტირის. დარცხვენილი ნეოპტოლემე მზად არის წამებულს იარაღი დაუბრუნოს და ამით დააშვიდოს და ანუგეშოს, მაგრამ ამ უკანასკნელის მერყეობის დროს სცენაზე ოდისე გამოდის. ფილოქტეტეს წყევლა-კრულვა მას არ აწუხებს, რა არის მისთვის ფილოქტეტე როგორც ადამიანი; მისთვის საჭიროა ფილოქტეტე—მშვილდის მჭონე და ამისათვის მკაცრადა ბრძანებს ის ფილოქტეტეს ხომალდისაკენ წაყვანას. ფილოქტეტე გაუსხლტება თავის მტრებს და იმუქრება, რომ უფრო ადრე თავს გაიხეთქს, ვიდრე ძალმომრეობით თავის შეურაცხმყოფელს უძლურ მსხვერპლად გაჰყვება. ფილოქტეტეს ჯიუტობა ოდისეს არ შეაფერხებს: ვინაიდან ფილოქტეტე ჯიუტობს, დეე ლემნოსს დარჩეს, აქაველთ მისი მშვილდი სჭირდებათ და არა თვით ფილოქტეტე. საერთოდ ოდისე ანგარიშიანობით და გულცივად მოქმედებს, მოქმედებს როგორც ვერაგი და სწორზომიერი ადამიანი, რაც შედარებით გულმოსულ ფილოქტეტესთან და სირცხვილით გაბრუნებულ ნეოპტოლემესთან საუცხოო კონტრასტს, ადამიანთა ხასიათების, ევრიპიდესეულ, ჩინებულ ბრძოლას წარმოადგენს. მე მგონია, თვით ოდისეს ტიპიც თავისი საკმაო რ ე ა ლ ი ზ მ ი თ აგრეთვე ევრიპიდეს შემოქმედებისა ან ყოველ შემთხვევაში

ხელოვნების ახალი მიმართულების გავლენით უნდა იყოს შთაგონებული. მართლაც, სოფოკლეს ტრაგედიებში იდეალიზაციიდან დაშორებულ მსგავს მთლიან ტიპებს ვეღარ შეეხდებით!

ხედავს რა, რომ ოდისე იგივე დარჩენილა რაც აყო, ფილოქტეტე სცდილობს ნეოპტოლემე დაიყოლიოს, მაგრამ ოდისეს ჩარევა უკანასკნელს ხელს უშლის თავისი სურვილისამებრ მოიქცეს. რათა მოტყუებულმა ფილოქტეტემ მარტოობისა და უმწეობის სიმწვავე ერთბაშად არ იგრძნოს, ნეოპტოლემე დროებით მასთან ჭოროს, ე. ი. თავის მეზღვაურთ დასტოვებს. ოდისეს და ნეოპტოლემეს წასვლის შემდეგ ფილოქტეტე ჭოროს წინაშე გამოსთქვამს თავის სევდას, თავის მწუხარებას, აღშფოთებას უღირსი მოტყუებით, რომელმაც მას მშვილდი მოსტაცა, ურომლისოდაც მალე სიმშილი ან მხეცებისაგან სიკვდილი მოელის. ჭორო ხან ანუგეშებს გმირსა ხან ურჩევს მას აუცილებლობას დაემორჩილოს და ტროას წავიდეს, მაგრამ ფილოქტეტე ჯიუტობს: სიამაყე და შეურაცხყოფის მწვავე გრძნობა მას ხელს უშლის დაუთმოს და ის მზად არის ახალ დამცირებას სიკვდილი ამჯობინოს. ამასობაში ნეოპტოლემეს ბუნებრივი პატიოსნება საბოლოოდ სძლევს მისი ხასიათის სხვა თვისებებს და, მიუხედავად თვით ძალმომრეობისათვის მზა ოდისეს წინააღმდეგობისა, კვლავ ფილოქტეტეს უბრუნდება და სინიდისით ქენჯნილი მას მშვილდს დაუბრუნებს. ამგვარად ოდისეს თვალთმაქცური გეგმა აქაველებისათვის სასურველ მიზანს ვერ აღწევს და ოდისეს ერთი ღა დარჩენია: გაექცეს ისარს, რომელიც ფილოქტეტემ მშვილდით უკვე მოზიდა, მაგრამ ნეოპტოლემემ დროზე შეაჩერა. უკანასკნელი თავისი საქციელით კვლავ ფილოქტეტეს გულს მოიგებს და სცდილობს ტროას გამგზავრებისათვის ეხლა სხვა გზით დაიყოლიოს: ჰსურს დააჯეროს, მაგრამ მისი სიტყვები, დიდების ხსენება, რომელსაც ფილოქტეტე ილიონის აღებით მოიპოვებს, განრისხებული გმირის გულს არაფერს ეუბნება. პირად შეურაცხყოფას ვერ იგიწყებს, არ ძალ უძს ის საერთო საქმეს მსხვერპლად შესწიროს. უჯათი ფილოქტეტეს დაყოლიებისათვის იმედდაკარგული ნეოპტოლემე ეხლა მზად არის ის საშობლოს დააბრუნოს. ფილოქტეტე მას დახმარებას დაჰპირდება, უკეთუ ატრიდები მტრობას დაუწყებენ: ეს დახმარება ჰერაკლეს ისრებია! შემდეგ მოქმედება ისე ეითარდება, თითქოს ნეოპტოლემემ თავისი განზრახვა უნდა აასრულოს. მაგრამ მითოსი ხხვანაირად ბოლოვდებოდა: ფილოქტეტე ერთი იმ გმირთაგანი იყო, რომელთაც ტროა აიღეს და აქ გადახვევა არ შეიძლებოდა. ამ სიძნელის თავიდან ასაშორებლად სოფოკლემ აქ ევრიპიდეს მიერ ხშირად გამოყენებულ ხერხს—

deus ex machina'ს—ძიმაოთა. ფილოქტეტემ და ნეოპტოლემემ უნდა დასტოვონ სცენა და ამ დროს მათ წინაშე ჰერაკლე გაჩნდება. ყოფილი მოკვდავი, აწ მკვიდრი ზეცისა, თავის ძველ მეგობარს შეაჩერებს და ღმერთების სახელით მას ტროას გამგზავრებას უბრძანებს. იქ განიკურნება იგი თავისი სენისაგან, მოჰკლავს ომის გამომწვევ პარისს, ნეოპტოლემესთან ერთად ტროას აიღებს და სამარადისო დიდებას მოიპოვებს. ფილოქტეტე ემორჩილება ღვთაებრივ განკარგულებას, მის სულს შორდება წარსული სიმწარე და მომავალი ბედნიერების ბრწყინვალე იმედით განახლებული ეტყვის უკანასკნელ სალამს კუნძულს, სადაც მან ათ წელს მწირად იცხოვრა, და ნეოპტოლომესთან ერთად გზას გაუდგება.

ჩვენ მიერ განხილული დრამა „ოიდიპოს მეფის" ან "ანტიგონეს" მსგავს ზვიადობასა და სიდიადეს მოკლებულია. აქ ყველაფერი მარტივად და რეალურად მიმდინარეობს, ყველაფრის ცენტრი სულიერი ბრძოლაა და სულიერი მოძრაობა. თვით ფაბულას დრამაში ფრიად უმნიშვნელო როლი აქვს დათმობილი, აგრეთვე როგორც დრამატულ აღტყინებასა და აღფრთოვანებას. არა ეხედავთ „ოიდიპოს მეფის" დამახასიათებელ „საშინელის" (phoberon) და „საბრალულის„ (eleeinon) დაპირდაპირებას და მაყურებელთა შორის მოქმედნი პირნი არც განსაკუთრებულ თანაგრძნობასა და არც განსაკუთრებულ შეძრწუნებას იწვევენ. მათი ყურადღება და ინტერესი უფრო ტრაგედიის გმირების სულიერი განცდების ცვალებადობას მიეპყრობა, ამ გმირების ხასიათებით შექმნილ მდგომარეობათ, მათ ხასიათს. ერთის სიტყვით „ფილოქტეტე" იმ იშვიათ დრამათა რიცხვს ეკუთვნის, სადაც არა იმდენად მოქმედებაა საინტერესო და მისი პროგრესული განვითარება, რამდენადაც მოქმედ პირთა ფსიქოლოგია. ამისათვის პირველი შეხედვით ტრაგედია შესაძლებელია მცირეოდნად მკრთალად მოგვეჩვენოს, მაგრამ თუ მას მთლიანად, მის ცალკე ადგილებს, მისი პერსონაჟების დახასიათებას ყურადღებით დაუკვირდებით, პირველი შთაბეჭდილება გაქრება და მაშინ დავინახავთ როგორც მთელი სურათის აგრეთვე მისი დეტალების სისწორესა და სიმკვეთრეს. თუ გნებავთ ეს უკვე ახლის მიმართ ნაბიჯია, ნაბიჯი ტრაგიკულობის უარყოფისა, იდეალური სამყაროდან რეალურ სამყაროსადმი დაახლოებისაკენ. ამ თვალთა ხედვით არის „ფილოქტეტე" ნამეტნავად საინტერესო და ამაოდ სთვლიან მას მხოლოდ დიდის გაჭირვებით საშუალო ხარისხის დრამათა რიცხვისადმი მისაკუთვნებლად. მასში არ არის ტრაგედიული ძლიერება, მაგრამ ადამიანის სუ-

ლის ფარული კუნჭულების დეტალური დაკვირვების ძლიერებაა და რუ თვით ფილოკტეტე აქა-იქ კვლავ გმირის ტიპს უახლოვდება, ნეოპტოლემე და ოდისე ძლიერ უახლოვდებიან ადამიანთ „როგორიც უკანასკნელნი არიან“ და არა „როგორიც უნდა იყვნენ.“ ადამიანის პიროვნების ამგვარი ასახვით სოფოკლე შორდება „ანტიგონეს“ და „ოიდიპოსის“ შემქნელ ძველ სოფოკლეს იდეალებს და ევრიპიდეს იდეალებს უახლოვდება, არა პერიკლეურ, არამედ ახალ, პელოპონესის ომის დროინდელ იდეალებს. ტრადედიაში ტყუილად არ იჩენს თავს deus ex machina, ტყუილად არა ჰკარგავს მნიშვნელობას ქოროს სიმღერა, რომლისგან ალაგ-ალაგ ალარაფერი რჩება: ყველაფერი ეს აგრეთვე ევრიპიდეს გავლენასა ჰმოწმობს, რომელმაც სოფოკლე რამდენადმე დაიმორჩილა.

7. ოიდიპოს კოლონელი.

44. ტრაგედია „ოიდიპოს კოლონელი“ (Oidipus epi Kolônôi) სოფოკლემ თავისი ცხოვრების ბოლო წლებში დასწერა და მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ იქმნა გამოქვეყნებული. ამას სრულიად გარკვეულად მოწმობს „ჰიპოთეზი“, სადაც ნათქვამია: „ოიდიპოს კოლონელი სცენაზე დასდგა სოფოკლეს შვილიშვილმა არისტონეს ვაჟმა სოფოკლემ თავისი პაპის გარდაცვალების შემდეგ არქონტ კალიასის, რომლის დროსაც მრავალთა მოწმობით სოფოკლე გარდაიცვალა, მომდევნო მეოთხე 'არქონტ მიკინის დროს“. მიკონი 401 წ. ქ. წ. არქონტობდა, სოფოკლე კი 405 წ. გარდაიცვალა, ამგვარად დრამა დადგმული იყო პოეტის გარდაცვალების ოთხი წლის შემდეგ და შესაძლებელია გადაკეთებულ ან დამთავრებულ იქმნა მისი შვილიშვილის სოფოკლე უმცროსის მიერ. „ოიდიპოს კოლონელი“ ჩვენთვის ტრაგიკოსის უკანასკნელი, მისი მოლვაწეობის ბოლო დროის დრამატული ნაწარმოებია და ამისათვის (მზგავსად „ფილოქტეტესი“) სოფოკლეს დანარჩენ ტრაგედიებისაგან განსხვავდება: პლუტარქეს თავის თხზულებაში „de profectu in virtute“ (c. 7) ერთი საინტერესო ცნობა აქვს. ის ამბობს, რომ სოფოკლემ თავისი საკუთარი სიტყვების თანახმად „ჯერ ესქილეს ზვაობა მოიშორა, შემდეგ უკუაგდო თავისი საკუთარი მანერის ზედმეტი ხელოვნურობა და ბოლოს სტილს მიმართა, რომელიც მას უფრო ბუნებრივად და ამიტომ უფრო ხერხიანად მიაჩნდა“. ეს მესამე, სტილი, ცხადყოფილია ორივე ხსენებული ტრაგედიით და არა მხოლოდ აღნაჩვსით გამოიხატება, არამედ თვით ამ დრამების საერთო აღნაგობითაც, რომელიც ადამიანის გრძნობათა გაანვითარებას მეტ გასაქანს აძლევს და სიმძიმის ცენტრი გარეგანი შოქმედებიდან ადამიანის ხასიათისა და მისი êthos-ის თანახმად თვით ადამიანში და ადამიანის მოქმედებისაკენ გადააქვს.

„ოიდიპოს კოლონელი“ მოთხრობილი ამბავის თანახმად დაახლოებით „ოიდიპოს მეფის“ გაგრძელებაა. („ჰიპოთეზის“ ავტორი ასე ამბობს და ეს შენიშვნა უცილოდ სწორია, ვინაიდან ამ დრამის მოქმედება ყოფილი მეფის, აწ განდევნილი ოიდიპოსის ცხოვრების უკანასკნელ დროს გვისურათებს). უკვე ვიცით, რომ ოიდიპოსმა თავის დანაშაულებათა გამომჟღავნების შემდეგ თვალები დაითხარა და კრეონტს დაბეჯითებით სამეფოს საზღვრებიდან გაძე-

ვებასა სთხოვდა. მრავალმა წელმა განელო; ოიდიპოსის სულში წარსული მძაფრი სასოწარკვეთილება განელდა; ის თავის გაწვალებულ, ამიერით უკეთესით უცვალებელ ცხოვრებას ეჩვეოდა; განცდილ უბედურებათა გაელენით ზნეობრივად განახლებული თავისი მძიმე ბედის მორჩილი იყო და თავისთვის სცხოვრობდა, ხელს არავის უშლიდა და არაფერში ერეოდა. ამასობაში მისი ვაჟები წამოიზარდნენ და როდესაც წარსული თითქოს დავიწყებას მიეცა კრეონტმა ხალხის დასტურით ოიდიპოსის გაძევება გადასწყვიტა, ხოლო უკანასკნელის ვაჟებს წინააღმდეგობა ა რ გაუწევიათ. ამგვარად მათ მამისადმი პ ა ტ ი ვ ი ს ც ე მ ა არ დაიცვეს და ამით მშობლებისადმი უდიდესი პატივისცემის, ბერძენთა ზნეობის ერთი ძ ი რ ი თ ა დ ი პ რ ი ნ ც ი პ ი თ ა გ ა ნ ი დაარღვიეს. მაგრამ ქალები სხვანაირად მოიქცნენ: ი ს მ ე ნ ე მართალია მამას არ გაჰყვა, მაგრამ მასთან ურთიერთობას არა სწყვეტდა, ხოლო ა ნ ტ ი გ ო ნ ე ოიდიპოსს არ მოშორდა, მას თან გაჰყვა, თავი უსინათლო მამის სამსახურისათვის გადასდო და მისი ერთად ერთი ნუგეში შეიქნა. მამა და ქალი დახეტიალობენ და მოწყალებით საზრდოობენ, ბოლოს ათენს, ან უკეთ, ქალაქიდან რამოდენიმე სტადიით დაშორებულ დაბა კოლონოს (Kolônos hippios) მიაღწევენ [1]. ანტიგონემ და ოიდიპოსმა არ უწყიან, რომ ისინი ევმენიდებისადმი შეწირულ ყველა მოკვდავთათვის აღკრძალულ საღმრთო ტყეში შევიდენ. ახალგაზრდა ქალწულის თანხლებით უმწეო მოხუცის მოსვლას მაყურებელთა შორის მყისვე ძლიერი შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინა: ყველას უნდა ს ი ბ რ ა ლ უ ლ ი ს გ რ ძ ნ ო ბ ა (to eleeinon) აღძროდა და უნებლიედ თითქოს აწმყოს წინააღმდეგოო ი ო დ ი პ ო ს ი ს წ ა რ ს უ ლ ი ბ ე დ ი წ ა რ მ ო ე დ გ ი ნ ა მ თ ე ლ ი მ ი ს ი ბ რ წ ყ ი ნ ვ ა ლ ე ბ ი თ და საშინელებით.

ამგვარად უკვე დრამის დასაწყისშივე ძლიერი კ ო ნ ტ რ ა ს ტ ი ა. მოხუცისა და მისი ქალის კოლონოში მისვლა შეუმჩნეველი არ რჩება. ერთი მცხოვრებთაგანი მიუახლოვდება მათ და მოითხოვს, რათა დაუყოვნებლივ დასტოვონ „წ მ ი ნ დ ა ტ ყ უ“, მრისხანე ევმენიდების სამყოფელი „საღმრთო“ ტყე. მაგრამ ოიდიპოსი არ ემორჩილება. უკვე დიდი ხანია თურმე, როდესაც აპოლონა ოიდიპოსისათვის მომავალი უბედურება უმხილებია, უთქვამს, რომ ბოლოს და ბოლოს ის მიაღწევს რა ევმენიდების სამყოფელს მშვიდობას მოიპოვებს და იქ თავის ტვირთმძიმე ცხოვრებას დაამთავრებს. წმინდა

[1]) ამჟამად ეს ოდესღაც მშვენიერი ადგილი მზით მომწვარ გორაკს წარმოადგენს და საინტერესოა მხოლოდ ორი ფილელენის, ორი დიდი მეცნიერის ლეონორმანისა და კარლ ოტფრიდ მიულერის საფლავით.

ადგილს შეპრილი მკრეხელის ამბავი მთელ კოლონოს მოედო, ამ ამ-ბავით აღელვებული მისი მოქალაქენი ქ ო რ ო ს სახით უკვე სცე-ნაზე შემორბიან და შეიტყობენ რა ოიდიპოსის ვინაობას მას კოლო-ნოს დატოვებას მოსთხოვენ. მაგრამ ოიდიპოსის თხოვნის შემდეგ გა-დაწყვეტენ ჯერჯერობით დასტოვონ და თავიანთი მეფის მოსვლას შოუცადონ, რომელსაც არასასურველი უცხო მგზავრის ამბავი უკვე აცნობეს. ოიდიპოსის თავს თითქოს კვლავ შაეი ღრუბლები გრო-დება და მოსალოდნელი ავდრის მაუწყებელია მრავალი სრულიად შოულოდნელი ამბებით თებეჯან მოსული მისი ქალი ისმენე. თებეში არეულობაა; ოიდიპოსის ვაჟები ერთმანეთს ხელისუფლებას ეცილე-ბიან, უმცროსმა ეტეოკლემ უფროსი პოლინიკე გააძევა, უკანასკნელი არგოსს წავიდა, იქ ცოლად არგოსის მეფის ადრასტეს ქალი შეირთო და ეხლა ამ მეფის დახმარებით ტახტის დაბრუნების მიზნით თებეს წინააღმდეგ გაილაშქრა. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ორიენ შეტოქე მხარისათვის ცნობილია ორაკული, რომლის თანახმად თებე-სის ხსნა ოიდიპოსისაგან არის დამოკიდებული, როგორც მისი ს ი-ც ო ც ხ ლ ი ს ა გ რ ე თ ვ ე ს ი კ ე დ ი ლ ი ს შ ე მ დ ე გ ა ც. ამისათვის თე-ბელთ განუზრახავთ ოიდიპოსი შეიპყრონ და თავიანთთან იყოლიონ, მაგრამ ვინაიდან თებელთა თვალში ის ბოროტმოქმედია, მათ სურთ ის საზღვართან მოათავსონ, თუ გარდაიცვალა იქვე დაასაფლავონ და ქალაქის საზღვრებში არ შეუშვან. მათ მ ფ ა რ ე ვ ე ლ გ ე ნ ი ა დ ყოფნა, ვინც ერთხელ სამშობლო ქვეყნიდან გააძევა და ეხლაც ბო-როტმომქმედს უწოდებს, ოიდიპოსს არ მოსწონს. მოგონება მაშინ განცდილი დამცირებისა, როდესაც ამის ღირსი აღარ იყო, მთლად შეიპყრობს ოიდიპოსს და დასწყეველის რა თავის ვაჟებს მიმართავს ქოროს, ეტყვის, რომ დარჩება იქ, სადაც ბედმა მიიყვანა და „ა თ ე ნ ი ს დ ი დ ი დ ა მ ც ვ ე ლ ი“ შეიქმნება. ოიდიპოსის განცხადება საბოლოოდ მოისყიდის წინათაც მისი ტანჯვის თანამგრძნობი ქო-როს გულს და იგივე კოლონელნი, რომელთაც დასაწყისში თავიანთი ქვეყნიდან ოიდიპოსის გაძევება სურდათ, ეხლა მას წინადადებით მიმართავენ, რათა ევმენიდებს მსხვერპლი შესწიროს და ამით იმ ღმერ-თების გული მოიგოს, რომელთა მიწაზე ის ეხლა იმყოფება. მაგრამ ოიდიპოსი უსინათლოა: მას მთელი რიტუალის შესრულება არ შეუძ-ლია, ამისათვის ამ როლს ისმენე იკისრებს და სცენას სტოვებს... ე რ თ გ ვ ა რ ი მ უ უ დ რ ო ე ბ ა ჩამოვარდება, ერთგვარი სამზადისი შემდეგისათვის და ამ დროს ქორო ეკითხება ოიდიპოსს მის მიერ ჩადენილ ბოროტმოქმედების შესახებ, ხოლო ოიდიპოსი თავს ძალას ატანს და გაჰირვებით, რამდენადაც ძალა შესწევს, უმეცრებით და

უნებლიეთ მის მიერ ქმნილი ბოროტმოქმედებისათვის თავის შედარებით უბრალოებას განუმარტავს. თეზეს მოსვლა ქოროსა და ოიდიპოსს შორის საუბარს ბოლოს მოუღებს. თუ ქორო ოიდიპოსს თავგადასავალს ეკითხებოდა, თეზე, პირიქით, უსახლკარო მოხუცს არაფერს ეკითხება. მისი სიტყვით ოიდიპოსის გარეგნობა თვით მეტყველებს თებეს ყოფილი მეფის ბედის უკუღმართობას. თავისუფლად განაცხადოს ოიდიპოსმა თავისი სურვილი: თეზე შეასრულებს. ოიდიპოსი ყოფილ ამაყი იერით უპასუხებს მეფეს, რომ მას ძღვნად მოაქვს თავის საბრალო სხეული, რომელიც შემდეგ ათენელთა ქვეყანას დაეხმარება; ჯერჯერობით კი მას თავშესაფარსა სთხოვს და საკუთარი ვაჟებისაგან დაცვას, რომელნიც მის გაცემას მოითხოვენ. ვინაიდან, უკეთუ ოიდიპოსი ატიკაში დარჩება, ორაკულის თანახმად, თებელთ შემდეგ ათენელები დაამარცხებენ. თეზე მიიღებს ოიდიპოსს და მისთვის ზრუნვას ქოროს დაავალებს. თითქოს ოიდიპოსის მეტი დამშვიდებისათვის ქორო საუცხოო სიმღერით ყარიბის წინაშე ადიდებს „თეთრ კოლონოს“ მისი ტურფა ბუნებით და შემდეგ მთელ ატიკას მისი საზღვაო ძლიერებით; ადიდებს როგორც ქვეყანას, სადაც უცხოელებს უპირველი ცხოვრება ელის და ბედნიერება. მაგრამ ოიდიპოსის დროებითი შვება მალე მის მიერ ნაწილობრივ წინაგრძნობილი ახალი განსაცდელით ირღვევა, ისმენე თურმე მართალი იყო, როდესაც თებელთა მიერ ოიდიპოსის შეპყრობის განზრახვის შესახებ ლაპარაკობდა: სცენაზე მხედართა თანხლებით კრეონტი გამოდის. დასაწყისში კრეონტის მოქმედება შიშს არ იწვევს, წინააღმდეგ, ცბიერი ალერსით ოიდიპოსის და მისი ქალის უბედურ ხვედრს თანაუგრძნობს და თვალთმაქცი თანაზიარებით გაძევებულთ სამშობლოში დაბრუნებას ურჩევს. ცბიერი კრეონტის სიტყვები ოიდიპოსის გულს ვერ მოალბობს. ოიდიპოსმა იცის თუ რა განზრახვა აქვს კრეონტს; მისი პატიოსანი ბუნება მტრის ცბიერებას ვერ ითმენს; მის მიერ განცდილი შეურაცხყოფა და დამცირება კვლავ მკაცრი, ირონიული სიტყვებით ამეტყველდება და ოიდიპოსი კრეონტის წინადადებას გადაჭრით უარს უპასუხებს. კრეონტი, დაინახავს რა თავისი თვალთმაქცობის უძლურებას, ტონს შესცვლის და ძალმომრეობით იმუქრება; რათა ოიდიპოსი დაიმორჩილოს, ანტიგონეს შეპყრობასა ბრძანებს, ვინაიდან იცის, რომ უიმისოდაც უსინათლო მოხუცის გაწბილებული ცხოვრება კვლავ მეტად მწარე შეიქმნება. მიუხედავად ქოროს აღკრძალვისა, მიუხედავად ანტიგონეს წიოკობისა, მას ძალით გამოჰგლეჯენ მამას და წაიყვანენ, ისმენეც უკვე შეუპყრიათ და ოიდიპოსი უმწეო

და მარტოდ-მარტო რჩება. მაგრამ კრეონტი ამას არ კმაყოფილდება: იცის, რომ პოლინიკეს დამარცხებისათვის საჭირო თვით ოიდიპოსია და ამისათვის ხელსა ჰყოფს თვით მოხუცს და სცდილობს ის თან წაიყვანოს. ქორო ამგვარ უსამართლობას ველარ აიტანს და, თვით უძლური დახმარებისათვის, თანამოქალაქეთ მოუხმობს. აგერ კრეონტი მზად არის გზას გაუღებს და შეჰსრბილი მოხუციც თან წაიყვანოს და ამ დროს სცენაზე თეზე გამოვა. ის აღშფოთებულია მის აქ არყოფნის დროს ჩადენილი ძალმომრეობით და თებელ მხედრებს დაუყოვნებლივ დაადევნებს რა ქვეითა და ცხენოსან ჯარს თვით მკაცრი სიტყვებით კრეონტს იმ ქვეყნის კანონების შებღალვას აყვედრის, რომელიც სწორედ თავისი კანონებით ამაყობს. კრეონტი ჰხედავს საქმე წაგებულია, თავს ველარ იჭერს და თეზეს შეურაცხმყოფი სიტყვით უპასუხებს, ირონიით ისჩენიებს ბოროტმოქმედთა და მამის მკვლელთა მასპინძელ ათენელებს და თან თავისი ჯარცხის მთავარ მიზეზს ოიდიპოსს სასაცილოდ აიგდებს. უბედურ მოხუცში კვლავინდებური სიამაყე და სულიერი ძლიერება იღვიძებს და ამას წინათ მხოლოდ სიბრალულის ღირსი, ის აწ დამცირებულიც კი რაღაც სიდიადის იერით იმოსება. კრეონტის დაცინვას და საყვედურს ის სიმწარით აღარ განიცდის: მხოლოდ აღშფოთებულია ადამიანის სიმდაბლით, და გულისწყრომით ბრალს თვით კრეონტსა სდებს. საზოგადოდ ოიდიპოსსა და კრეონტს შორის ეს „სიტყვიერი ბრძოლა" ტრაგედიის მეტად ეფექტური სცენაა და თუ მას რაიმე ნაკლი აქვს—მხოლოდ ოიდიპოსის აპოლოგიის ჰარბი რიტორული ფორმა. ამ მხრივ ოიდიპოსის სიტყვა მცირეოდნად ხელოვნურია და ძლიერ გვაგონებს ევრიპიდეს გმირების სიტყვებს. თეზე კრეონტს მძევლად დაიტოვებს, თვით კი ოიდიპოსის ქალების მტაცებელთ დაედევნება, დაეწევა და დაბრუნებული ქალწულნი მამას კვლავ სიყვარულით და მზრუნველობით თავს ევლებიან. მაგრამ ოიდიპოსს კვლავ განსაცდელი ელის და აღელვება. თებელნი ოიდიპოსს თავიანთი გამარჯვებისათვის საჭიროებენ, ხოლო ის პოლინიკესაც სჭირდება, რათა მისი შემჭეობით ძმა დაამარცხოს.

მართლაც თეზე აცნობებს მას, რომ ვიღაც უცნობი, პოსეიდონის სამსხვერპლოსთან მლოცველის სახით მჯდომარე სთხოვს ოიდიპოსს, რათა მოესმინოს. უკვე ეს წერილმანი ამჟღავნებს ახალ მოსულსა და თებელთა შორის განსხვავებას: პირველი ითხოვს, მეორენი მოითხოვენ. ოიდეპოსი მიხვდება, რომ მთხოვნელი მისი უფროსი ვაჟი პოლინიკეა და მისი ხმის გაგონებაც არა

ჰსურს, მხოლოდ ანტიგონეს და თეზეს თხოვნით დასთანხმდება მიიღოს ის, ვინც მისი გაძევების მიზეზი იყო...

ოიდიპოსის ხვედრი, აღელვება და ტანჯვა-ვაება ქოროს მიწიერი არსებობის ამაოების აზრებს აღუძრავს და თავის სიმღერით, რომელიც პოლინიკეს გამოსვლის მწუხარე პრელუდიად გაისმის, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ადამიანისათვის უკეთესია არ შობილიყოს ან და რაც შეიძლება ადრე გარდაიცვალოს, რათა მიწიერი ცხოვრების თანამდევარ ჭირსა და უბედურებას თავი დააღწიოს. შემოდის პოლინიკე, კრძალვით უახლოვდება მამას და ვაჲ! უკვე გვიანია წამებული ოიდიპოსის დანახვით გამოწვეული სინანული. ძონძები, რომლითაც უსინათლო მოხუცი შემოსილია, მისი ტანჯული სახე, საბრალოს უმწეო ყოფა—პოლინიკეს სირცხვილისა და საკუთარი თავისადმი საყვედურის გრძნობას აღუძრავს. ძაგრამ ნაგვიანები სინანული შეურაცხყოფილ ადამიანის გულს მუდამ ვერ მოიგებს. მუდამ მას შენდობას ვერ ათქმევინებს. როდესაც პოლინიკე ოიდიპოსს თავის მწარე თავგადასავალს უამბობს, აბრასტეს დახმარებით თებეს გვირგვინის მოპოვების განზრახვას გაუმხელს და სთხოვს მამას მას მხარი დაუჭიროს, ოიდიპოსი უარს იტყვის. ვაჟის სიტყვები უნაყოფოა, მისი ფარული თავკერძობა ოიდიპოსისათვის შეუმჩნეველი არ რჩება, ის გრძნობს პოლინიკე მამასთან არ მოვედოდა, რომ სარგებელს არ ეძებდეს. ეს განცდა თანდათანობით შეიპყრობს ოიდიპოსს და ამასთან ერთად კვლავ თებედან მისი ნაძალადევი გაძევების სურათი წარმოუდგება, გაძევებისა, რომელსაც არა მცირედ მისი ვაჟებიც უწყობდენ ხელსა. ყველაფერი ეს მას კვლავ მ რ ი ს ხ ა ნ ე ოიდიპოსად გარდაქმნის, ის სწყველის პოლინიკეს, მის მიერ განზრახული ლაშქრობისათვის მარცხს უწინასწარმეტყველებს, საკუთარი ძმის მკვლელობასა და ძმისაგე ხელით სიკვდილს. მამის წყევლა და წინასწარმეტყველება ერთხანობას პოლინიკეს გულს საშინელებით შეიპყრობს, ის სთხოვს თავის დებს სიკვდილის შემდეგ უკანასკნელი პატივი სცენ და დაუსაფლავებლად ნუ დასტოვებენ მას, მაგრამ ამავე დროს გალაშქრებაზე ხელს ვერ აიღებს, თუმცა იცის, რომ სიკვდილი მოელის. სიამაყე და ძმისადმი სიძულვილი სძლევს მის შიშსა და, ანტიგონეს თხოვნისა და მუდარის მიუხედავად, გულგატეხილი გადასწყვეტს თავის ბედს შეხვდეს. ამგვარად ეტეოკლეს და პოლინიკეს ცილობა ოიდიპოსის ხელში ჩაგდებისათვის უშედეგოდ რჩება: ოიდიპოსი, ამას წინათ ყველას მიერ მოძულებული და ეხლა ყველასათვის სასურველი, სამშობლო ქალაქს სრულიად უარსაჰყოფს და საკუთარი ნებით ათენს მიეკედლება.

ამასობაში ოიდიპოსის ამაცხოვრებით გარდაელის ჟამი მოიწევს და ღმერთები სასწაულით აუწყებენ მის მოახლოებას. იელვებს, ასტყდება ჭექა-ქუხილი, ცა შავი ღრუბლებით იჩრდილება, დამსწრეთ შიში შეიპყრობს, მხოლოდ ოიდიპოსია დამშვიდებული: უწყის თუ რასა მეტყველებს მისთვის ბუნება და ითხოვს თეზეს მოუხმონ. როდესაც თეზე სცენაზე გამოვა, ოიდიპოსი სთხოვს გაჰყვეს იქ, სადაც მისი ფარული საფლავი იქნება. ეს საფლავი შეიქმნება ატიკის საუკეთესო მწედ, მისი ადგილი მხოლოდ თეზეს ეცოდინება და მან სხვას არავის უნდა გაუმხილოს. მასვე ეცნობება განსაკუთრებული მისტიკური სიტყვები, რომლებიც შემდეგში მის გვარში მამიდან ვაჟს გადაეცემა: დანარჩენებისთვის უნდა საიდუმლოდ დარჩეს. განკარგულების შემდეგ ოიდიპოსი, ამას წინათ რომ თავისი ქალების დაუხმარებლად ნაბიჯს ვერ გადასდგამდა, აუკრძალავს მათ ახლო მიკარებას, დამოუკიდებლივ, მაგარი ნაბიჯით გაემართება იმ ადგილისაკენ, სადაც მას საუკუნე განსვენება ელის. ალარა საჭიროებს ეტიკს, იგი თვით არის სხვათა გზის მაჩვენებელი, სულიერი თვალით ჰხედავს გზასა, მას დაშორებით მისდევენ თეზე და ორივე ქალი. ეხლა ყველასათვის ცხადია, რომ „ღმერთებს ჰსურთ აღ'ამაღლონ, ვისაც ამას წინათ განსწირავდენ“: ქორო აიდისადმი თავისი ლოცვით უსურვებს რა ოიდიპოსს უპირველ სიკვდილს განსაკუთრებით აღნიშნავს ნაწილობრივ უდანაშაულოდ წამებული ადამიანის ამაღლებას. ქოროს დიადი განწყობილება თითქოს ოიდიპოსის საიდუმლო გარდაცვალების შემდეგი ამბავის შესავალია. ამ ამბავს ახლად განცდილის შთაბეჭდილებით მოლაპარაკე მოუწყებლის პირით შევიტყობთ. მისი სიტყვით, როდესაც ოიდიპოსმა თანამხლებლებით ე. წ. „სპილენძის დირეს“ მიაღწია, მოხუცი მსხლის ხის ქვეშ მიწაზე დაეშვა, შემდეგ მახლობელ მდინარეში განიბანა, თეთრი სამოსელი ჩაიცვა და ნიშანს ელოდებოდა. უეცრიე ქვესკნელი შეინძრა: ამით ზეესი უხმობდა ოიდიპოსს! მაშინ მოხუცი თავის ორ ქალს სიყვარულით გამოეთხოვა და ამ დროს გაისმა უცნაური ხმა: „ოიდიპოს, ოიდიპოს, რადღა აყოვნებ?“ ესმა რა ეს, ოიდიპოსმა უბრძანა ყველას, გარდა თეზესი, მოშორებოდენ და, როდესაც რამდენიმე ხნის შემდეგ უკან მიიხედეს, მხოლოდ მეფე ღა დაინახეს: ის ლოცულობდა, ოიდიპოსი კი უკვალოდ გაქრა. მხოლოდ თეზემ ნახა მისი სიკვდილი, მხოლოდ იგია ამის მოწამე, ის მიიცვალა უტანჯველად, ისეთი სიკვდილით, რომელიც ადამიანს ჯერ არ ხდომია წილად. სასწაულით, გაკვირვებული შაუწყებელი ხაზგასმით და თითქოს აღტაცებით ოიდიპოსს „კაც-

თ ა შ ო რ ი ს უ ფ რ ო ს ა დ ს ა კ ვ ი რ ვ ე ლ ს უ წ ო დ ე ბ ს". მაგრამ თუ მაუწყებელი მხოლოდ სასწაულმა გააოცა, თუ მისთვის მხოლოდ არაჩვეულებრივი სიკვდილის თვით ფაქტია ძვირფასი, ანტიგონეს და ისმენეს გარეგანი დიდება ვერ აწუგეშებს. მწუხარებამ გასტეხა მათი გული, სტირიან მამას, მოსვენებას ვეღარ პოვებენ და ჭორის თანაგრძნობა მათთვის ამაოა. მათი ცხოვრების შემაძრავებელი მამისადმი სიყვარული სრული სასოწარკვეთით ღა მეტყველებს და მხოლოდ თეზეს სიტყვა მცირეოდნად მაინც აწყნარებს მათ სულსა. თავგანწირვას ჩვეულნი, სხვებისათვის თავდადებულნი მათი სიყვარულის მთავარი საგნის დაკარგვის შემდეგ თავიანთ გრძნობებს ძმებს მიაპყრობენ. ძმათა შორის სისხლის ღვრის აცილების მიზნით ანტიგონე საკუთარი და თავისი დის ისმენეს სახელით თეზეს თებეს დაბრუნებასა სთხოვს, სადაც შეიძლება ისინი კვლავ სასარგებლონი აღმოჩნდენ. გარდაცვალებული ოიდიპოსის სახელისა და მისი ქალებისადმი პატივისცემით თეზე მათ თხოვნას შეიწყნარებს და ისინი სტოვებენ სცენას, ხოლო ქორო მათ სიკვდილის გარდუვალობისათვის მწუხარე სიტყვებით გააცილებს, სიკვდილის, რომელსაც არსად და ვერაკინ თავს ვერ დააღწევს.

ამგვარია დასასრული ჩვენ მიერ განხილული ტრაგედიისა, უძლიერესი ნიჭის უკანასკნელი ქმნილება, ჟამმიწურული სოფოკლეს სამშვიდობო სიმღერა, უძველესი დროის ტრაგიკული ხელოვნებისა ერთი საუკეთესო განსახიერებათაგანი. მართალია, ეს ტრაგედია მოკლებულია „ოიდიპოს მეფის" ცალკე ნაწილების განსაცვიფრებელ მ წ ყ ო ბ რ ო ბ ა ს და ს ი მ ე ტ რ ი ა ს; აქ ხშირად ვხედავთ არასასურველ გრძელსიტყვაობასა და განმეორებათ: წარსულში სოფოკლე დიდ ყურადღებას აპყრობდა გარეგნულ მხარეს, გარეგან ეფექტებს, ეხლა კი მართალია ამათ მთლიანად უარს არა ჰყოფს, მაგრამ პირველ ადგილს აღამიანის შინაგან ცხოვრებას, შინაგან განცდებს, საერთოდ ნაკლებად ხილულს და სინამდვილეში მეტად მნიშვნელოვანს უთმობს. „ოიდიპოს კოლონელის" გარეგანი ეფექტი უფრო ძლიერია, ვიდრე „ფილოქტეტესი", და ამგვარ ეფექტურ მაგალითად უნდა ჩაითვალოს ო ი დ ი პ ო ს ი ს და პ ო ლ ი ნ ი კ ე ს შეხვედრა. მართალია, აქაც მა-შვილის შეხვედრის თვით ფაქტით გამოწვეული ინტერესი თანდათანობით ადგილს უთმობს მათი ხასიათების შებრძოლებით აღძრულ ინტერესს, ე. ი. გარეგან ეფექტს ძალა ეკარგება ადამიანის ვნებათა შინაგანი ბრძოლის წინაშე. და თუ ასეა, „ო ი დ ი პ ო ს კ ო ლ ო ნ ე ლ ი" უფრო „ფ ი ლ ო ქ ტ ე ტ ე ს" ენათესავება, ვიდრე სოფოკლეს დანარჩენ ტრაგედიებს და მსგავსად „ფ ი ლ ო ქ ტ ე ტ ე ს ი"

იმ დრამათა რიცხვს ეკუთვნის, სადაც არა იმდენად საინტერესოა თვით მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა და მისი პროგრესული განვითარება, რამდენადაც მოქმედ პირთა ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი ურ ი მ ხ ა რ ე. ეს პირნი, ნამეტნავად თვით ოიდიპოსი, საუცხოოდ არიან ასახულნი, ამასთან ოიდიპოსის ჯერ ცნობილ ხასიათს ახალი, ჩვენთვის უცნობი, თვისება დაერთვის. გარდა ყოფილი, ბედის ბიერ ჯობნილი, მაგრამ არა სრულიად დათრგუნვილი თ ა ვ დ ა უ ჭ ე რ ლ ო ბ ი ს ა და გ ზ ე ბ ა რ ე ბ ი ს ა ოიდიპოსში ეხლა თავისი უდანაშაულობის შეგნება იღვიძებს, ზოგჯერ კი რწმენა რომ თავისი ნამოქმედარი უკვე გამოისყიდა. ეს ზოგჯერ მას წარსული დ ი ა დ ო ბ ი თ ა ჰმოსავს, სრული უ შ ი შ რ ო ე ბ ი თ კარს მომდგარი სიკვდილის წინაშე და აგრეთვე თავისებური ს ი ა მ ა ყ ი თ მის საწინააღმდეგოდ მოლაპარაკეთადმი პასუხის დროს. საზოგადოდ, ეხლა ოიდიპოსი თავის საკუთარ თვალში ერთგვარად ამაღლებულ და ამისათვის ყველასადმი, ვინც ამას უდასტურებს, ნაზი გრძნობებით განწყობილ ადამიანად გვეჩვენება. ამისათვის არიან მისთვის ქალები ძვირფასნი და, წინააღმდეგ, ვაჟები საძულველნი! ქალების თვალში ის წამებულია, კრეონტის თვალში—ბოროტმოქმედი, რომელიც შეიძლება სასარგებლო იყოს, მაგრამ რომელიც არ შეიძლება კაცმა არ შეიძულოს. ამით ცხადია, თუ რატომ ჰკრაეს ოიდიპოსი ხელს კრეონტს და პოლინიკეს: ისინი ერთგვარად იმ წარსულს განასახიერებენ, რომელსაც ოიდიპოსი სცდილობს გაექცეს. გარდა ორგულობისა, მათი შეხვედრაც კი მას ულმობელად მკაცრსა და უდრეკსა ჰქმნის. მთელი ტრაგედია ოიდიპოსის სახელოვან პიროვნებას ემყარება, სწორედ მისი სულის მოძრაობა და ერთი გრძნობის მეორით შეცვლა აღბეჭდავს მთელ დრამას განსაკუთრებული მშვენებით. ხოლო მის გარშემო, მისი პიროვნების გამოსაყოფად თავს იყრიან სხვა მოქმედნი პირნიც, სხვა და სხვა ტიპები, რომელნიც ცხადსა ჰყოფენ მისი ხასიათის ამა თუ იმ მხარეს. ამგვარად მაყურებლის წინაშე თანდათანობითი სისრულით ვითარდება ადამიანური êthos, რომელიც ჩრდილავს pathos-სა და drâma'საც და თანდათანობით მთელი ტრაგედიის ცენტრად გარდაიქმნება.

ეხლა საჭიროა შევეხოთ მეორე, სახელდობრ ქრონოლოგიურ საკითხს. დრამის წინასიტყვაობიდან ჩვენ ვიცით, რომ ეს ტრაგედია დადგმულ იქმნა 401 წ. ავტორის სიკვდილის შემდეგ. ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ „ოიდიპოს კოლონელი“ სოფოკლემ თავისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებში დასწერა. მეცნიერთა უმრავლესობა სწორედ ამ შეხედულებისა არის. მაგრამ ზოგიერთი ამ მარ-

ტიე აზრს არ ეთანხმება და ტრაგედიის დაწერას, მიუხედავად საკმაო საბუთების უქონლობისა, პელოპონესის ომის დაწყების დროს მიაკუთვნებენ, ხოლო ამ დრამის დადგმა 401 წელს მეორე დადგმად მიაჩნიათ, რომელსაც წინ პირველი—სოფოკლეს დროისეული—დადგმა უძღოდა. ამ თვითნებური ჰიპოთეზის მომხრენი რატომღაც უყურადღებოდ სტოვებენ დრამის მ ე ტ რ ი კ ულ თავისებურებას, აგრეთვე პ ა რ ო დ ო ს ი ს კომატურ წყებას (—ამგვარ წყებას ჩვენ ჯერ კიდევ „ფ ი ლ ო ქ ტ ე ტ ე ში“ ვხვდებით) და წმინდა ევრიპიდესეული ნაირობით დაწერილ ექსოდოსს. ყველაფერი ეს კი, გარდა „ჰიპოთეზის“ მოწმობისა, დრამის დაწერის გვიანი თარიღის სასარგებლოდ ლაპარაკობს. ამისათვის ბოლო დროს ხსენებულ ჰიპოთეზს უარსა ჰყოფენ, მაგრამ მის ადგილს მეორე იპერს (Alb. M a y r, Uber Abfassungszeit des Sophokleischen Oidipus aus Kolonos, 1891), რომლის თანახმად ტრაგედიის დაწერა 407 წელს მიეკუთვნება, როდესაც (Diodor. XIII, 72) ათენელთა ცხენოსანმა ლაშქარმა ათენის მიდამოებთან აკადემიის მახლობლად ე. ი. კოლონის დემაში (Kolônos hippos) თებეელნი სასტიკად დაამარცხა. თუ გავიხსენებთ, რომ ჩვენ მიერ განხილულ ტრაგედიაში ოიდიპოსი ათენელთა მიერ თავის სამარესთან ოდესმე თებელთა დამარცხებას წინასწარმეტყველებს, თუ ყურადღებას მივაპყრობთ იმ გარემოებას, რომ მთელი პიესა თებელთადმი არაკეთილგანწყობილებით (მაგ. კრეონტის სურათი) და, წინააღმდეგ, ათენელთა ქება-დიდებით არის აღბეჭდილი, უნდა ვსთქვათ, რომ ახალი ჰიპოთეზი საკმაოდ შესაფერისია და ამისათვის შეიძლება მივიღოთ. მაშინ პიესის დაწერა უნდა 407 წ. მიეკუთვნოს, ხოლო ის დადგმული იყო სოფოკლეს გარდაცვალების შემდეგ ე. ი. ახალი ჰიპოთეზი ძველთა მოწმობას არ არღვევს, უკანასკნელი კვლავ ძალაში რჩება.

თავი X.

სოფოკლეს შემოქმედების საერთო დახასიათება.

45. „ოიდიპოს კოლონელი“ სოფოკლეს ერთგვარი სამშვიდობო სიმღერაა, რომლითაც ის თავის სამშობლოს, კერძოდ თავისი დაბადების ადგილს Kolônos hippios მიმართავს. გამოჩნდა რა ტრაგიკული ხელოვნების სარბიელზე ათენის უდიდესი პოლიტიკური აღორძინების ჟამს, ნახა რა პერიკლეს ბრწყინვალე ეპოქა და პელოპონესის ომით გამოწვეული მთელი გაჭირვება, მოხუც მგოსანს არა ჰსურს უილუზიოდ, თავისი სამშობლო ქალაქის ძლიერების რწმენის გარეშე სიკვდილი. ის თვალებსა ჰხუჭავს მოახლოებული განადგურების წინაშე და თავის თავში კვლავ საკმაო ძალასა ჰპოვებს, რათა სამშობლოს, იმ ქვეყნის კეთილშობილება ადიდოს, სადაც დამცირებულნი და შერაცხულნი თავშესაფარსა ჰპოვებდენ, ამავე დროს ის იმედს არა ჰკარგავს უკვე წარსულისაკენ პირმიქცეული სამშობლო ქვეყნის დიდებისათვის. ის სიცოცხლეს ესალმებოდა იმედით, რომ ბედნიერება ათენს არ მოაკლდება, ესალმებოდა იმავე რწმენით, რომლითაც ის ახალგაზრდობის დროს ოლიმპოს ღმერთებს უმზერდა. ამაოდ არ ამბობს ის ქოროს პირველ სტასიმში, რომ „ათენს მარად თავს დაჰყურებენ ზევსი და ნათელ-თვალა პალადა“, ამაოდ არ ადიდებს ის ათენელ მხედართ და ძლიერ ფლოტსა. აქ ჰხედავდა ის თავისი სამშობლოს მძლეობას, საკუთარ ტრაგედიათა ქოროს მსგავსად ის ილუზიას მიეცემოდა იმ დროს, როდესაც ათენს უკანასკნელი კატასტროფა უკვე კარს მისდგომოდა. ამგვარად სოფოკლემ სიკვდილამდე შეინარჩუნა ის სულიერი წონასწორობა, რომელიც პერიკლეს ეპოქის ათენელებს ახასიათებს და მათ მონაცვლე მოუსვენარ, მღელვარე თაობისაგან განასხვავებს. ამ წონასწორობამ იხსნა იგი სიცოცხლის უკანასკნელ ჟამამდე ზოგჯერ იმ გაუვალი სასოწარკვეთისაგან, რომელზეც ასე ხშირად ევრიპიდეს ტრაგედიები მეტყველებს. სოფოკლემ მოახერხა en mesôi einai არა მხოლოდ თავისი ცხოვრებით, არამედ თავის პოეტური შემოქმედებითაც. ცხადია, ზოგჯერ სოფოკლესაც აღმოხდება სევდიანი ხმები, ცხადია ზოგჯერ ისიც ვერ გაექცევა პესიმიზმს, როდესაც იტყვის

„ადამიანისათვის უკეთესია არა შობილიყოს“, მაგრამ ეს სიმწარე წმინდა ახალგაზრდული ცხოვრებით აღტაცებას უთმობს და იმედსა. მისი გმირები თვით მძიმე განსაცდელის ჟამს თავიანთ შორის საკმაო ძალასა ჰპოვებენ ბრძოლისათვის თითქოს დაჯერებულნი, რომ უილუზიოდ არსებობა შეუძლებელია, რომ ეს ილუზია ადამიანის მარადი თანამგზაური უნდა იყოს. მაშინაც, როდესაც ხსნა აღარა სჩანს, როდესაც კაცი უნდა იმედს გამოეთხოვოს, სოფოკლეს გმირებს საკმაო ძალა შესწევთ თავისი სახე, სულიერი მშვენება შეინარჩუნონ. არ უარეყოფ, რომ ამისათვის ისინი გამოიყურებიან, როგორც „ადამიანთათვის ჯერარს ყოფა“ და როგორც ისინი თითქმის აროდეს ჰყოფენ, მაგრამ მათი ადამიანური ბუნება სრულიად უარყოფილი არ არის და თავისი იდეალობით ისინი, მსგავსად ესქილეს გმირებისა, გრძნობათა და ენებათა რაღაც განყენებულ განსახიერებად არ იქმნებიან. ტრაგედიის გმირების ეს „განკაცება“ უცილოდ ჩსოფოკლეს ეკუთვნის და მის მიერ დრამაში შეტანილ ერთ koinurgêmata-განს წარმოადგენს. ტრაგედიისათვის ესქილეს „ტიტანურობის“ აცილება ცხოვრებასთან მისი დაახლოების პირველი და მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო და, თუ სოფოკლეს ტრაგიკული პერსონაჟის კოთურნები კვლავ საკმაოდ მაღალია, მაინც უკვე ესქილესეულზე ნაკლებია. მაგრამ როგორ მიაღწია ამას სოფოკლემ, რა საშუალებით დაუახლოვა მან „გმირი“ „ადამიანს“? უპირველესად ყოველისა მან მოქმედებას ღვთაება დააშორა და ასე ვსთქვათ მას და ცხოვრებას შორის ერთგვარი მანძილი განაწესა. მისი სრული განდევნა არ შეეძლო, ვინაიდან ღვთაება სწამდა და გარდა ამისა მითოსში ღმერთებს ძლიერ დიდი ადგილი ეჭირათ, რომ მათი საბოლოო განდევნა შესაძლებელი ყოფილიყო. სოფოკლეს შეეძლო ღმერთებისათვის მხოლოდ დევტერაგონისტების როლი მიეჩინა და პროტაგონისტობა თვით გმირისათვის დაეკისრებინა, რაც მან კიდეეაც შეასრულა. ამგვარად ტრაგედიის გმირს ერთგვარი შვება მიეცა, მაგრამ ის კვლავ გმირად დარჩა, არა ადამიანად. მისი „განკაცებისათვის“ საჭირო იყო მისი ხასიათის გამახვილება, წვრილმანების დეტალური დამუშავებით საერთო კონტურის შევსება. სოფოკლემ მიატოვა ესქილეს მანერა ერთი ხაზით მთლიანი სურათის ასახვისა და ინდივიდუალურ თვისებათა თანდათანობით გამოყოფას მიჰყო ხელი. როგორც ეს „ე ა ნ ტ შ ი“ დავინახეთ, მის მიერ განზრახული მხატვრობის ხერხით დასაწყისში უზადოდ ვერ ისარგებლა, მაგრამ მოქმედ პირთა ხასიათი თანდათანობით მეტად მკაფიო სახეს იღებდა (მაგ. ა ნ ტ ი გ ო ნ ე), ვიდრე ბოლოს შან „ო ი დ ი პ ო ს მ ე ფ ე შ ი“ და „ო ი დ ი პ ო ს კ ო ლ ო-

ნელში“ სრულ უნაკლობას არ მიაღწია. ხასიათების გამოყოფისა და მათი დამუშავების წყალობით გმირი თავის „ტიტანურობას“ ჰკარგავდა, თანადათანობით მიწას უახლოვდებოდა, ადამიანის სახით იმოსებოდა. მეორე მხრივ დეტალურად დამუშავებული ხასიათით გმირის აღჭურვა მას მოქმედების ინიციატორად ჰქმნიდა, მოქმედება მისი ნების, მისი პიროვნების გავლენით ვითარდებოდა. ერთის სიტყვით, ტრაგედიამ ახალი ხერხი მოიპოვა: „ადამიანის ხასიათი“. მთავარი ყურადღება სოფოკლემ სწორედ მას მიაპყრო ამით შეცვალა ღვთაების ყოფილი როლი. მეტს ვიტყვი, სოფოკლეს რომ ეს ახალი ხერხი არ მოენახა, მის დრამათა უმრავლესობის დაწერა შეუძლებელი იქნებოდა, ვინაიდან სუჟეტებს მგოსანი უმთავრესად თვით ჰქმნიდა, ამა თუ იმ ლეგენდის მინიმალური დახმარებით. ავიღოთ მაგ. მისი ტრაგედია „ანტიგონე“. რას აძლევდა სოფოკლეს მითოსი? არაფერს, გარდა პატარა ინციდენტისა, რომელსაც ლეგენდაში უკანასკნელი ადგილი უჭირავს. მაგრამ სოფოკლემ სწორედ ამ შემთხვევას მოჰკიდა ხელი, ვინაიდან ეს მას საშუალებას აძლევდა ადამიანის ნების, ადამიანის ხასიათის ისტორიას შეჰხებოდა. რა მასალას იძლეოდა ლეგენდა „ოიდიპოს კოლონელისათვის“? არაფერს,—რომ სოფოკლეს საკუთარი ბედის მცოდნე, სასურველი მიზნით მიმავალი, თავისი ნებით, წადილით, ხასიათით, ხელმძღვანელი ოიდიპოსის სურათი არ დაეხატა. ღვთაებას აქაც პირველი ადგილი არ უჭირავს, მართალია მის ყოფნას ჰაერითა ვუნოსავთ. ამისათვის სოფოკლეს დრამებში მოქმედება სრულიად ბუნებრივად ვითარდება, უმთავრესად იმ შინაგანი მიზეზების გავლენით, რომელთაც აღებული ხასიათის ესა თუ ის თვისება წარმოადგენს. უმთავრესად ამ შინაგანი მიზეზებისაგან არის დამოკიდებული მოქმედების ყოველგვარი ცვლილება, გაშლა, მისი გართულება; ბოლოს და ბოლოს მამოძრავებელი ძაფი კვლავ ტრაგედიის გმირის ხელთა რჩება. ცხადია, ავტორს ზოგჯერ სხვა ძირითადი სიტუაციასთან ორგანულად დაუკავშირებელი დეტალებიც შეაქვს, მაგრამ მგოსანი აქაცა სცდილობს ისინი მთავარი მოქმედი პირის ნებას დაუმორჩილოს და ამგვარად მას არც ერთ წუთს თავისი მნიშვნელობა არ დააკარგვინოს. განსაკუთრებით ნათლადა სჩანს ეს „ოიდიპოს კოლონელში“ და აგრეთვე „ფილოქტეტეში, სადაც მთავარი პერსონაჟისადმი გადაპარბებული უბირატესობის მინიშნების წყალობით მთელი მოქმედება ბოლოს და ბოლოს სულიერ მოძრაობათა ცვალებადობას, ხასიათის ცვალებადობას, სხვა არაფერს, წარმოადგენს. ხოლო მთავარი პერსონაჟის მეტი გამოჩენისათვის მგოსანი მას მთელ რიგ სხვა პირთ შეახვედრებს და უკანასკნელთა

და მთავარ გმირს შორის კონფლიქტით ტრაგედიის მოქმედების მრავალფეროვნებისათვის აუცილებელ ვარიციებსა ჰქმნის.—ღვთაებას მეორე ადგილი აქვს მიკუთვნებული, ის ხელს არ უშლის ადამიანს საკუთარი სურვილით მოქმედებისათვის, მხოლოდ ზოგჯერ წამოჰყოფს თავსა და თითქოს გვაფრთხილებს, რომ ადამიანის გონება შეცდომისაგან თავისუფალი არ არის და ხშირად დაბრმავებული თავისათვის შეუმჩნეველად საკუთარი თავის დაღუპვამდე მიდის. ღვთაების, როგორც რაღაც მამხილებელი ძალის, კონცეპცია სოფოკლეს ტრაგედიებში ზოგჯერ მკაფიოდ არის მოცემული და პესიმიზმისა და მწუხარების, ალაგ-ალაგ საკმაოდ მაღალი და უდიერი, ხმიანობით მეტყველებს. მაგრამ ეს ხმიანობა სოფოკლეს დრამებს ხელს არ უშლის უმთავრესად ადამიანისადმი მიძღვნილ დრამებად დარჩნენ, ადამიანი, როგორც ცენტრალური ნაწილი, მარად მთავარ როლს თამაშობს და თავისი დაცემის ჟამსაც კი ჩვენ თანაგრძნობას გამოიწვევს. ამგვარად, თუ ესქილეს ტრაგედიებში ვნებათა და ძლიერების უბრალო, ზოგჯერ ბედის, ვით რაღაც გარდუვალის, მიერ წარმართულ განსახიერებათ ვხედავთ, სოფოკლეს ტრაგედიებში ცოცხალი ადამიანები გვეცნობა, უცილოდ თავისუფალნი, რომელნიც მომეტებულად თვით ჰქმნიან ამ თავის ცხოვრებასა და ბედნიერებას.

სწორედ აქ არის ესქილეს და სოფოკლეს, „ძველ" ატიკურ ტრაგედიასა და, თუ შეიძლება ითქვას, „საშუალო" ტრაგედიას შორის პრინციპული განსხვავება. ერთი ბუნდოვან სურათებს გვაძლევს და „ტიტანურობას", მეორე გარკვეულ ტიპებსა და „ადამიანობას." მაგრამ სოფოკლეს მიერ განსახიერებული ეს ტიპები—მე მთავარ გმირებსა ვგულისხმობ—კვლავ საკმაო იდეალიზაციით არიან აღბეჭდილნი, რაც ორი სახით გამოიხატება. უპირველესად ყოვლისა სოფოკლე თავის გმირებს ყოველგვარი მდაბალი სურვილისა და გრძნობისაგან ათავისუფლებს, ამით მათ ჩვეულებრივ ადამიანებისაგან განასხვავებს და გაკეთილშობილებულ კაცობრიობას წარმოგვიდგენს. მეორე მხრივ სოფოკლე თავის მთავარ პერსონაჟებს უტოვებს რა სხვა და სხვა ნაკლს, ურომლისოდაც ისინი ცოცხალ იერს დაჰკარგავდენ, ამავე დროს ახერხებს მათ სიდიადისა და მშვენიერების სახეობა შეუნარჩუნოს. მის გმირთა ყოფაქცევას კეთილშობილი გრძნობის, კეთილშობილი მოძრაობის საფუძველი აქვს და, თუ მიუხედევად ამისა, მისი გმირები სცოდავენ, სცდებიან და ჭეშმარიტ გზას სცილდებიან, ეს მხოლოდ იმისათვის, რომ ადამიანები არიან. მაგრამ ეს მათ ჩვენ თვალში არ ამცირებს, არ ამცირებს, ვინაიდან მათ საქმეთა საფუძველი მარად ღრმა და ხშირად

მაღალი იდეა არის. ისინი მარად ჰყოფენ „ვით ჯერ არს კაცთათვის ყოფა“ და სოფოკლეს გმირთა ეს თვისება მგოსნის მთელ შემოქმედებას მეტად იდეალურ იერსა ჰფენს, რაც ევრიპიდეს არ მოეპოვება. სოფოკლე თითქოს თანადროული საზოგადოების გარეშე არსებობს, სცხოვრობს საკუთარი იდეალებით, თავისი ოცნების ქმნილებათა შორის და თავის ეპოქას შედარებით ნაკლებად გამოეხმაურება. თუ ის ადამიანის ანალიზსა ჰქმნის, არა თავის დროის ადამიანის, არამედ საზოგადოდ ადამიანის, თავისი კონცეფციის თანახმად. მგოსანს თითქოს არა ჰსურს ხედავდეს მას, რაც არსებობს, მას ჰსურს მას მისწვდეს, რაც მისი აზრით უნდა თავისებური, ახალი ჰომეროსული იყოს მისი მშვენიერებით, პლასტიკურობით და პატრიარქალობით. ამგვარი იდეალის შემქმნელი ჰომეროსი მარად მის თვალწინა სდგას, სოფოკლე საერთოდ ჰბაძავს ჰომეროსს, ჰბაძავს მას თავისი ტრაგედიების საერთო ტონითაც. ხოლო წინააღმდეგ ესქილესი სოფოკლეს გული უფრო აღნაგობით ნაზი „ოდისეისაკენ“ მიუწევს, ვიდრე გრძნობებითა და დეტალებით შმაგი „ილიადისაკენ“. ამისათვის სოფოკლეს არც ერთ დრამაზე არ ითქმის: „ის არესით სუნთქავს“, როგორც ამას ესქილეს ტრაგედიისათვის „შეიდნი თებეს წინააღმდეგ“ ძველად იტყოდნენ. მაგრამ მის ტრაგედიათა შორის მეტი სილამაზეა, ვიდრე ძლიერება, მეტი ბუნებრივობაა, ვიდრე სიდიადეა. ხოლო რეალიზმი, თანდათანობით რომ ბერძნულ პოეზიაში გზას იკაფავდა, მცირეოდნავ სოფოკლესაც შეეხო. მისი დრამების საერთოდ იდეალიზაციაქმნილ ფონზე, ზოგჯერ საკმაოდ ნათლად თავს იჩენს რეალისტური ტენდენცია, სურვილი ადამიანთა სრული სინამდვილით ასახვისა. მართალია, ეს სურვილი ბოლოს და ბოლოს მხოლოდ დეტალებით არის ცხადყოფილი და „ფილოქტეტეს“ ოდისეს მსგავსი ტიპები, აგრეთვე როგორც „ტრაქინელი ქალების“ ჰერაკლეს ფიზიკურ ტანჯვათა დასურათება ცალკე შემთხვევებია, მაგრამ ამის აღნიშვნა მაინც საჭიროა. ესქილესთან შედარებით ეს დიდ და ღირსაღსანიშნავ ნაბიჯად უნდა ჩაითვალოს, თუნდაც აქ ევრიპიდეს გავლენას ეხედავდეთ. აგრეთვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მიუხედავად თანადროულობიდან სოფოკლეს განდგომისა, მის დრამათა შორის თანადროულობა ზოგიერთი თავისი ხაზებით მაინც შეიპარა. არ შეიძლება უარვყოთ, რომ „ეანტის“ მენელაეს და აგამემნონის სახეები სოფოკლეს დროს სპარტანელთა შესახებ გამეფებული აზრით არის ალპეჭდილი; „ოიდიპოს კოლონელი“ სპარტანელთა მოკავშირე თებელების წინააღმდეგ ძლიერი მძულვარებით და რისხვით მეტყველებს, და ბრგვილი, ურცხვი ტირანი კრეონტი ათენის განგ-

სახიერების, კეთილშობილი თეზეს დაპირდაპირებას წარმოადგენს. ბოლოს, თუ სხვა ტიპებს მივმართავთ, დავინახავთ, რომ ნეოპტოლემე ათენის ახალგაზრდობას განასახიერებს, რომელსაც მართალია საერთო დაკნინება შეჰხვედია, მაგრამ ის მაინც კეთილშობილ ზრახვათ მდაბალ და ანგარზე მაღლა აყენებს.. იგივე ითქმის ქალთა ტიპების შესახებაც, როგორნიც თავისი ჰომეროსული იერით მაინც აქა-იქ სოფოკლეს თანამედროვე სინამდვილით არიან აღბეჭდილნი. ისინი, მართალია, ჯერ კიდევ არა ევრიპიდესეული მანერით მსჯელობენ თავიანთ მდგომარეობისა და ბედის შესახებ, უკვე გრძნობენ გარემოს ნაკლს, უკმაყოფილებასა განიცდიან. და თუ ყველანი თავის ფარულ აზრებს საკმაოდ ცხადად და ნათლად არ გამოსთქვამენ, ეს აზრები მათ უკვე აქვთ. ამგვარად სოფოკლეს დროის ათენის ცხოვრებისა ცოტა რამ მისი ტრაგედიებით აისახა, თუნდაც ფრიად შეზღუდულ ფარგლებში, ვინაიდან მგოსნის პრინციპი იყო საკუთარი შემოქმედების სამყაროში ყოფა. აქ და ზემოთ ნათქვამით სოფოკლეს შესახებ, ვფიქრობ, ცხადია, რომ ის დრამატული ხელოვნების მნიშვნელოვანი რეორგანიზატორი იყო, რომელმაც ტრაგედია სინამდვილეს დაუხლოვა და მის დითირამბულ ზეიადობას ბოლო მოუღო. დაუთმო რა წინათ ყველაფრის და ყოველგან გამგებელი ღვთაების ადგილი თუნდაც იდეალიზაციაქმნილ ადამიანს, სოფოკლემ ტრაგედიაში ცხოვრება შეიტანა და მისი მერმისი განვითარების გზა დასახა, ამასთან ერთად მან მოახერხა ტრაგედია ნამეტნავად არ განმარტიებინა, შესძლო en mesôi einai kai menein.

* * *

ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ა

1. გამოცემები: G. Dindorf, Sophoclis tragoediae, 8 ტომი Oxford 1860—G. Hermann, 7 ტ., Berlin 1830—51. Jebb, 7 ტ., Cambridge 1883—96 (კომენტარებითა და თარგმანით). Dindorf-Mekler, Leipzig (Teubner).—Schneidewin-Nauck, 7 ტ., Berlin (გამოიცა მრავალჯერ; გადაამუშავა Bruhn-მა „ანტიგონე", Berlin 1904—და Radermacher-მა „ეანტი" და „ფილოქტეტე", Berlin 1913 u 1917); Masqueray, 2 ტ., Paris 1924 (collection des Universités de France).—ნაწყვეტები: Nauck, o. c.—Diehl, Supplementum Sophocleum. Bonn 1913.—A. Hunt, Fragmenta tragica papyracea. Oxford 1912.

2. ცალკე ტრაგედიათა გამოცემები: „ეანტი" Lobeck, 2. გამ., Leipzig 1835, 3. გამ., 1866; Wunder, Leipzig 1857; Paehler, Gotha 1889; Haydon, London 1902.—„ელექტრა"—O. Jahn-Michaelis³, Bonn 1882; Kaibel, Leipzig 1896; Ив. Иванов СПБ 1895.—„ოიდიპოს მეფე"—P. Elmsley, Oxford 1825: Herwerden, Traiecti ad Rhenum 1866; Blaydes, Halle 1904; Зелинский СПБ. 1896.—„ანტიგონე"—Boeckh, Berlin 1843 (თარგმანით); Elmsley, Leipzig 1827; Blaydes, Halle 1905; Вейсман, СПБ. 1885; Деревицкий, СПБ. 1893. „ტრაქინელი ქალები"—Blaydes, London 1872; Subkoff, Mosquae 1879.—„ფილოქტეტე"—Blaydes, Halle 1902.—„ოიდიპოს კოლონელი"—P. Elmsley, Oxford 1823; Blaydes, Halle 1904; Meinecke, Berlin 1863.

3. სქოლიოები: P. Elmsley, Leipzig 1826; Papugeorgios, Leipzig (Teubuer) 1888.

4. ლექსიკონი: Ellendt-Genthe, Lexicon Sophocleum, Berlin 1872.

5. თარგმანები: Зелинский, Софокл, 3 тт. Москва 1914—15 (ყველა დრამისა და ფრაგმენტების თარგმანი წინასიტყვაობით და შესავალი წერილებით) „ოიდიოეს მეფე",—პ. ქავთარაძისა: კრებული „გვირგვინი", ტფილისი 1912;—O. Bellec, M. 1901; Мережковский, СПБ. 1904.—„ოიდიპოს კოლონელი"—Зубков (Журн. Мин. Нар. Просв. 1883 г.); Мережковский, СПБ. 1902. „ანტიგონე"—გ. გვახვასი, ტფილისი 1914: Мережковский, СПБ. 1904.—„ეანტი"—Краснов (Ж. М. Н. Пр. 1904).—ელექტრა—Котелов (Ж. М. Н. Пр. за 1875 г.); Зайков (Ж. Мин. Н. Пр. 1890 г).—Wilamowitz—Moellendorff, Gr. Tragödien, I u IV „ოიდიპოსი და ფილოქტეტე"), Berlin 1923 და 1926; Amelung, Iena 1916 („ოიდიპოს მეფე": „ოიდიპოს კოლონელი", „ანტიგონე"). Masqueray, o. c. (იხ. ზემოთ 1), Robert, Die Spürhunde des Sophokles, Berlin 1912; Wilamowitz-Moellendorff, Die Spürhunde des Sophokles. Leipzig, Teubner 1913.

6. მეტრიკა: Schröder, Sophoclis cantica, Leipzig (Teubner) 1907.—Brambach, Metrische Studien zu Sophokles. Leipzig 1899.—V. de Falco. La tecnica corale di Sofocle. Napoli 1928.—Masqueray, Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque. Paris 1895.

7. უმთავრესი სპეციალური შრომები: Welcker, Die griech. Tragödien, I 59 შდრ., Bonn 1839; Patin, o. c., II: Sophocle. Patis 1883; A. Müller, Aestetischer Kommentar zu den Tragödien des

Sophokles, Paderborn 1913; С. Шестаков. Софокл и его значение в греческой трагедии (Пропилеи, т. II), П. И. Аландский. Изображение душевных движений в трагедиях Софокла, Киев 1877; Мищенко. Отношение трагедий Софокла к современной поэту действительной жизни в Афинах 1874.—იხ. აგრეთვე საუცხოო ექსკურსები ზელინსკის, ვილამოვიცისა და მასკერეს ზემოთ დასახელებულ ნაშრომებში. — Tycho v. Wilamowitz-ის წიგნს Dramatische Technik des Sophokles. Berlin, 1917 (=Philolog. Untersuchungen, Bd. 22) არ გავცნობივარ, რადგან ხელთ არ მჭონდა.

თავი XI.

ევრიპიდეს ბიოგრაფია.

46. ევრიპიდეს ბიოგრაფიული ცნობებისათვის ხელთ მცირე ფაქტიური მასალა გვაქვს და სრულიად არასანდო, ბუნდოვანი, ანეგდოტური წვრილმანები. გარეგნული შეხედულებით კი აქ თითქოს უფრო მყარ ნიადაგზე უნდა ვიდგეთ. გარდა სხვა წყაროებისა ხელთ გვაქვს ქ. წ. 200 წ. მცხოვრები პერიპატეტიკ სატირეს (Satyros) მიერ შედგენილი „ევრიპიდეს ბიოგრაფიის" კარგა დიდი ნაწყვეტები, ე. ი. ელინისტური ეპოქის მეცნიერის ნაწარმოები[1]. შემდეგ, გვაქვს „ევრიპიდეს ანონიმური ბიოგრაფია" (Bios Euripidu), რომელიც ხშირად ისეთ ელინისტურ მეცნიერთ მიუთითებს, როგორიც იყვნენ ფილოქორე, ერატოსთენე, და ჰერმიპე და ადგილ-ადგილ სატირეს ტექსტს სიტყვა-სიტყვით ეთანხმება[2]. ეს ბიოგრაფია ძველ ავტორთა ნაწერების კონგლომერატს წარმოადგენს და აგრეთვე ელინისტური ან შესაძლებელია უფრო ადრინდელი ეპოქის ნაწარმოებიც იყოს. ევრიპიდესვე შეეხება ავლე გელის თხზულების ერთი თავი, Noctes Atticae XV, 20, ბოლოს, სვიდას ლექსიკონის ცნობა[3] და თომა მაგისტროსის პატარა წერილი[4]. ამ მთავარ მასალას უნდა პლუტარქეს (Moral. 717c), ათინეს (X, 424e), პავზანიას (I, 2, 2), დიოგენე ლაერტისა

---

[1]) სატირეს შრომის ნაწყვეტები მოთავსებულია ოქსირინქოს პაპირუსში № 1176. იხ. Grenfell-Hunt, The oxyrhychus papyri IX, p. 124 და შემდ. ჩემი ციტატები ამოღებულია Arnim-ის გამოცემიდან: Supplementum Euripideum (Bonn 1913), p. 3 და შემდ.

[2]) ეს ბიოგრაფია მოთავსებულია Westermann-ის Biographi graeci და აგრეთვე ევრიპიდეს ტრაგედიების მრავალ გამოცემაში, სხვათა შორის—L. Meridier Euripide, I p. 1 და შემდ. („Collection des Universites de France", 1925). ბიოგრაფიის განხილვას იძლევა Leo, Die griechisch-römische Biographie (Leipzig 1901), p. 24 და შემდ. აქ მე Meridier-ს გამოცემით ვსარგებლობ.

[3]) Suidas s. v. Euripides.

[4]) იხ. Westermann, o. c. 139 და შემდ. მოსხოპულეს (იხ. Westermann, o. c. 141) ცნობაზე ჯერჯერობით არას ვიტყვი, ვინაიდან ის სვიდას შენიშვნის თითქმის ტექსტუალურ რეპროდუქციას წარმოადგენს.

(9, 54) და სხვათა მიერ მოყვანილი მოკლე ცნობები დავუმატოთ. უნდა გავიხსენოთ არისტოფანეც, რომელიც თავის კომედიებში ხშირად ეხება ევრიპიდეს ოჯახურ ცხოვრებას და მის ლიტერატურულ მოღვაწეობას. ერთი სიტყვით, ოდენობით ჩვენ ხელთ დიდი მასალაა, ხოლო ღირსებით ფრიად მდარე მასალაა.

ევრიპიდეს პიროვნება ადრევე ლეგენდით შეიმოსა და, რაც ხშირი შემთხვევაა, ლეგენდამ ფაქტიური სინამდვილე იმდენად დაფარა, რომ თვით ფილოქორეც (3 საუკ. ქ. წ.), რომელიც ცდილობდა ყოველთვის უტყუარ საბუთებზე დაემყარებინა თავისი დასკვნები თხზულებაში „ტრაგედიათა შესახებ“, გვგონია, მოგონილი ამბავის სიმართლისაგან განსხვავებას ყოველთვის ვერ ახერხებდა. ამიტომ დიდი სიფრთხილე გვმართებს ჩვენი შეხედულებისა და დასკვნების დადგენისას ევრიპიდეს ბიოგრაფიის შესახებ.

ევრიპიდეს მამა იყო მნესარქე ან მნესარქიდე დედა—კლიტო. მისი დაბადების თარიღად „ბიოგრაფიას“ მესამოცდათხუთმეტე ოლიმპიადი, სალამინის ბრძოლის დღე მიაჩნია, ე. ი. 480 წლის ენკენისთვე, ხოლო დაბადების ადგილად კუნძული სალამინი, სადაც ომის დროს ლტოლვილმა ევრიპიდეს დედამამამ, ალბათ, თავი შეაფარა და სადაც ევრიპიდეს შეეძლო თავისი ცხოვრების პირველი წლები გაეტარებინა[1]. მაგრამ ამ თარიღს პაროსის ქრონიკის[2] მოწმობა ეწინააღმდეგება, რომელიც ევრიპიდეს დაბადებას „არქონტ ფილოკრატეს დროს“ (ე. ი. of. 73, 1=485 წ.) მიაკუთვნებს. რომელია ამ თარიღთაგანი სწორი, ძნელი სათქმელია. შეიძლება მხოლოდ ითქვას, რომ პირველის სასარგებლოდ ერატოსთენეს ავტორიტეტი ლაპარაკობს[3]. რაც შეეხება ევრიპიდეს მშობლების წარმოშობას, Bios-ის ავტორი, კომიკოსების წაბაძვით, მნესარქეს „მეწვრილმანედ“, ხოლო კლიტოს „მემწვანილედ“ იხსენიებს[4]. მაგრამ

---

[1] Nauck. Euripides tragoediae I, p. XIII. ფილოქორეს სიტყვით (ავლე გელი XV, 20, 5) ამ კუნძულზე ევრიპიდე ჰფლობდა გამოქვაბულს, რომელიც ზღვას დაჰყურებდა და სადაც ის სიამოვნებით დროს ატარებდა. შეად. Bios. l. 62 და Satyr. fragm. 39, col. IX. აქიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ევრიპიდეს კუნძულზე მამული ჰქონდა და გამოქვაბული ამ მამულის ფარგლებში მდებარეობდა.

[2] Marm. Par. l. 65, 50 შეად. Ibid. l. 75, 60 და 77, 63.

[3] შეად. Bios l. 36. „როგორც ფილოქორე ამბობს, ევრიპიდე 70 წელზე მეტისა იყო, როდესაც გარდაიცვალა, როგორც ერატოსთენე ამბობს 75 წლისა“. მაგრამ ვინაიდან ევრიპიდე 406 წელს გარდაიცვალა, ერატოსთენეს მისი დაბადების თარიღად 480 წ. მიუღია.

[4] შეადგ. Aristoph. Themosphor. 387; Ran. 840; Acharn. 378; Equit. 19.

უკვე ფილოქორე, ატიკურ სიძველეთა ერთი საუკეთესო მცოდნეთაგანი, ამ ცნობის სისწორეს უარყოფდა და ამისათვის მიუთითებდა იმ ფაქტს, რომ ევრიპიდე ახალგაზრდობის დროს აპოლონ დელოსელის თაყვანისმცემელ ე. წ. Orchestai-თა მეწდეს მოვალებას ასრულებდა. ამ თანამდებობისათვის კი თეოფრასტეს სიტყვით (Athen. X. 424) წარჩინებულ მშობელთა ვაჟებს ირჩევდენ. ევრიპიდეს არა მდაბიო წარმოშობის სასარგებლოდ ისიცა ლაპარაკობს, რომ ევრიპიდეს აპოლონ ზოეტერისადმი მღვდელმსახურების დროს „მეცეცხლის“ თანამდებობა ჰქონდა დაკისრებული[1]. ბოლოს, არისტოტელე (Rhet. III, 15) გვაუწყებს, რომ ევრიპიდეს წინააღმდეგ ვინმე ჰიგიენონის მიერ „ქონების გაცვლა-ათვის“ ძიება აღიძრა—რაც კვლავ მოწმობს, რომ ევრიპიდე მდიდარ მოქალაქეთა რიცხვს ეკუთვნოდა. გარდა ამისა ევრიპიდეს, როგორც პიზისტრატეს, ევკლიდესა და არისტოტელეს, მდიდარი წიგნთსაცავის პატრონად იხსენიებენ—რაც აგრეთვე მისი შეძლების დამადასტურებელია. ამისათვის შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ კომიკოსების მიერ ევრიპიდეს შესახებ გადაკვრითი თქმები მტკიცე ნიადაგს მოკლებულია და, თუნდაც სიმართლის მარცვალს შეიცავდეს, გარშემო ამოსული ღვარძლბალახას შორის იგი აღარა სჩანს[2].

კარგი შეძლების მქონე ევრიპიდეს მშობლებმა თავიანთ ვაჟს „მუსიკე“, „გიმნასტიკე“, ასწავლეს ე. ი. მაშინდელ ათენელთათვის შესაფერისი ინტელექტუალური და ფიზიკური აღზრდა-განათლება მისცეს. მაგრამ თუ ლიტერატურასა და მეცნიერებას ახალგაზრდა მხურვალედ გამოეხმაურა, ფიზიკური ძლიერების თაყვანისცემისათვის, როგორც ამაზ ათენელები ახორციელებდენ, ევრიპიდეს გული არ ერჩოდა. ყოველ შემთხვევაში თავის ტრაგედიებში ის დიდი მძულვარებით იხსენიებს ბერძნული აღზრდა-განათლების ამ მხარეს: ათლეტები და საზოგადოდ კუნთების კულტურის თაყვანისმცემელი ხალხი მას არასასურველ ელემენტად მიაჩნია და სამაგიეროდ გულწრფელად მხარს უჭერს ყველაფერს, რაც კი გონებისა და სულის განვითარებასთან არის დაკავშირებული. ჰუმანიტარ მეცნიერებათა, განყენებული აზროვნებისა და პოეზიისადმი მიდრეკილების გავლენით მოაწყო ევრიპიდემ თავისი ცხოვრება. ათენის გარეგანი ბრწყინვალება, სხვადასხვა პოლიტიკური საკითხები, ათენის საზოგადოების

[1]) Bios, l. 17—18.

[2]) იხ. Bergk, Griech. Literaturgeschichte III, 467; შენიშ. 6; „რათა დაცინვა მიზანს მოხვდეს, საჭიროა თავისი არსებით სიმართლეს ემყარებოდეს“.

ჩვეულებრივი ინტერესები და მისწრაფება მას ნაკლებ ეხებოდა, არც იზიდავდა[1]. თუ სოფოკლესათვის ათენი კვლავ პინდარისებური „იის გვირგვინით შემკული“ ქალაქი იყო, როგორც ამას პლატონი თავის „პროტაგორაში“ ამბობს, ევრიპიდე მასში უკვე მომავალ „სიბრძნის სამყოფელსა“ ხედავდა, ათენი თავისი მოსახლეობის განსაზღვრულ ნაწილში უკვე წინანდელ სახეს იცვლიდა; კრიტიკის სული და გონებრივი დაუდგრომლობა მრავალი მოელენით მეტყველებდა; გონებრივი მაძიებლობა და მოუსვენრობა თანდათანობით სძლევდა წარსულ წონასწორობას. ახალი იდეალები იჩენდა თავს, ახალი მიდრეკილებანი. ათენს ორი პირი ჰქონდა: ერთი მხრით აქ გამეფებული იყო ცხოვრებით გატაცება, მეორე მხრით სულიერი მაძიებლობა, ზოგჯერ დამამძიმებელი და მთელ რიგ ძველი იდეალების დამხობის მომასწავებელი.

ევრიპიდე ღრმა მოაზროვნე და კრიტიკული სულით აღჭურვილი ადამიანი და თავისი დროის უტყუარი წარმომადგენელი იყო; ჭეშმარიტების თავდადებული ძიების დროს ეპოქას თავისი დაღი უნდა დაესვა მასზე თვით იმ სარბიელზე, რომელიც მან აირჩია. მან ტრაგედია აირჩია, ამისი ბუნებრივი მიდრეკილება ჰქონდა. მაგრამ სოფოკლეს მსგავსად მას არ შეეძლო ხელოვნება ხელოვნებით შეეზღუდა, ვინაიდან, როგორც მგოსანი, ევრიპიდე მარად განყენებური აზროვნებით სულდგმულებდა. ამიტომ მისმა პოეზიამ აგრეთვე ორპირი სახე მიიღო როგორც იმ ათენმა, სადაც ის ცხოვრობდა და ჩოღვაწეობდა. კავშირი ევრიპიდეს ეპოქასა და უკანასკნელის ამსახველ მგოსანს შორის იმდენად თვალსაჩინო იყო, რომ ანონიმი ბიოგრაფიც კი ამბობს, რომ ევრიპიდემ „მიმართა ტრაგედიას“ და დასძენს: „და ის იყო ანაქსაგორას, პროდიკეს და პროტაგორას მსმენელი და სოკრატეს მეგობარი“ (Bios, l. 7 შდდ.), ე. ი. დრო ხელს უწყობდა, რათა თვით ტრაგიკოსსაც ფილოსოფოსისათვის მიემართა.

აქ დაწვრილებით არ ვილაპარაკებთ იმ გავლენის შესახებ, რომელიც ევრიპიდემ ათენის ახალი აზროვნების წარმომადგენლებისაგან, ე. ი. სოფისტებისაგან განიცადა. ამას შემდეგ ვიტყვით. აქ აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ, თუ ქრონოლოგიური მასალის მიხედვით

[1]) შად. ალექსანდრე ეტოლიელის ლექსი (Athen. XV, 20): „სათნო ანაქსაგორას აღზრდილისათვის ვიტყვი, რომ ის მოწყენილი ადამიანი იყო და სიცილი არ უყვარდა, თვით ღვინის სმის დროსაც ხუმრობა არ ეპერებოდა, სამაგიეროდ ყველაფერი მის მიერ დაწერილი თაფლს მოგვაგონებს და სირინოზებს“.

შესაძლებელია უარვყოთ „სიბრძნის მოძღვრებთან" ახალგაზრდა მგოსნის დაახლოება, არ შეიძლება უარვყოთ, რომ მათ მოძღვრებასა და ფილოსოფოს ფიზიკოსთა თეორიებს, როგორც მაგ. ჰერაკლიტეს, ქსენოფანეს და სხვ., მან ადრევე მიაპყრო ყურადღება. ხოლო ამ თეორიათა შესწავლა ევრიპიდეს ხელს არ უშლიდა ჰთელი თავისი ძალით იმ საქმისათვის გაეწია სამაახური, რომელიც მან საკუთარი ცხოვრების მთავარ მიზნად დაისახა—ეს მიზანი ტრაგედია იყო.

ბიოგრაფიის თანახმად ევრიპიდე ტრაგიკოსთა სარბიელზე 26 წლისა გამოვიდა. ამ პირველი გამოსვლით 455 წ. არქონტ კალიას დროს (Ol. 81, 1) მგოსანმა ვერ გაიმარჯვა (Bios, 21 შდ. j, მისი ტეტრალოგია, რომლის ერთ ნაწილს ტრაგედია „პელიადები" შეადგენდა, მხოლოდ მესამე ჯილდოს ღირსად იქმნა მიჩნეული, რაც დამარცხებას უდრიდა (Bios, 32-33). ამ მარცხს, რომელიც სოფოკლეს ტრიუმფალურ გამოსვლას არ ჰგავდა, სხვა მარცხებიც მოჰყვა და იმედის გაცრუება. ხანგრძლივი ცხოვრების განმავლობაში ევრიპიდეს მხოლოდ რამდენიმეჯერ ჰხვდა წილად გამარჯვება, რაც მის ფრიად მაღალ ნიჭს არ შეეფერებოდა (Bios, 121-122). ვერ დაიმორჩილა ხალხის გემოვნება, ხალხი. სოფოკლეს და თვით მეორეხარისხოვან მგოსნებს ამჯობინებდა[1]. მთელი თავისი მოღვაწეობის დროს ევრიპიდემ მხოლოდ ხუთჯერ მიიღო პირველი ჯილდო და ერთი ამათგანი სიკვდილის შემდეგ[2]. ეს უცნაური მოვლენა შეიძლება ორნაირი მიზეზით აეხსნათ: ევრიპიდეს მეტოქე ისეთი დიდი ნიჭის პატრონი იყო, როგორც სოფოკლე, და გარდა ამისა ამ მგოსნის მიერ ტრაგედიისადმი მიცემულმა ახალმა მიმართულებამ და იდეებმა, რომელთაც იქ ჰქადაგებდა, ათენის საზოგადოების გული უცბად ვერ მოიგო. ამისათვის საჭირო იყო დრო. ეს მარცხი ევრიპიდეს ხასიათზე გავლენას ახდენდა. მის მსოფლმხედველობას არ შეიძლებოდა ერთგვარი სიმწარისა და გაცრუებული იმედის გრძნობა არ შერეოდა და იგი მელანქოლიისა და სევდის დაღით არ აღებეჭდა. ამგვარი გავლენისა და ბუნებრივი განწყობილების წყალობით ევრიპიდე თანდათანობით დაღერემილ, გულჩათხრობილ ადამიანად შეიქმნა, როგორც მას ძეელები და დღემდე შენახული

[1]) Satyr. fr. 39, col. XV, 1: „მას სწყინდა თანამოქალაქეთა მტრული განწყობილება და გ-ლი მოსდიოდა, რომ მის მეტოქეებად არაფრთხელ აკვსტორი, დორილაე, მრრსიმე და მელანტი იყვნენ.—ღმერთო, გისია ეს სახელები? ნუ თუ მგოსნებისა?—დიახ, მგოსნებისა".

[2]) Bios, l. 135; Aul. Gell. noct. att. XVII, 4, 3. Suidas s. v. Euripides.

მისი ბიუსტები და ქანდაკებები გვისურათებს [1]. მართალია, ევრიპიდე ხალხსა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას გაურბოდა და მთელ თავის დროს ჰოეზიასა და მეცნიერულ მოღვაწეობას სწირავდა, მაგრამ იგი კომიკოსების გესლს ვერ გაექცა [2]. მათ მიზანში ჰქონდათ ამოღებული ყველაფერი, რაც ტრაგიკოსს შეეხებოდა, მათ უნდა ვუმადლოდეთ მთელ რიგ ანეგდოტებს, რომელიც ბიოგრაფოსებმა და ანტიკური დროის სხვა მწერლებმა შეინახეს. ეს ანეგდოტები გესლით სავსე დაცინვას წარმოადგენენ, რომელთა საფუძვლის შემოწმება ჩვენთვის შეუძლებელია. ნხოლოდ ერთი დეტალია მართალი, რომლისაც არისტოფანე დასცინის და სხვა წყაროებიც (ათენე, I 3a) ადასტურებენ, სახელდობრ ის, რომ ევრიპიდეს დიდი ბიბლიოთეკა ჰქონდა, საიდანაც, კომიკოსის სიტყვით, ის „თავის სიბრძნეს იღებდა" [3]. რაც შეეხება არისტოფანეს მიერ სასაცილოდ აგდებულ ევრიპიდეს თითქოს უბედო ოჯახურ ცხოვრებას, რასაც აგრეთვე, სატირე ბიოგრაფოსი, სვიდა და ავლე გელიოსი [4] აღნიშნავენ, როგორც ამას ვილამოვიცი [5] ამტკიცებს, სიმართლეს არ უნდა შეეფერებოდეს. არისტოფანეს „ბაყაყები" (ლექს. 1048), სადაც სასაცილოდ აგდებულია მგოსნის მეუღლის მელიტოს ღალატი, სცენაზე 405 წ., ტრაგიკოსის სიკვდილის შემდეგ დაიდგა. „თესმოფორიაძუსებში", რომელიც 411 წ. იქმნა დადგმული და რომელშიც გამოყვანილია ქალების მძულვარების აღმძვრელი ევრიპიდე, მისი ცოლის მოღალატეობის შესახებ არაფერია ნათქვამი, თუმცა კომედიისათვის ამგვარი დეტალი ფრიად ხელსაყრელი იქმნებოდა. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ 411 წ. კომიკოსებს ევრიპიდეს ოჯახური უთანხმოების ლეგენდა ჯერ შეთხზული არა ჰქონდათ და მის საწინააღმდეგოდ სხვა ხერხებს მიმართავდნენ. შესაძლებელია, რომ ამბავი ტრაგიკოსის უბედო ოჯახური ცხოვრების შესახებ—ბიოგრაფიის ავტორი და სვიდა ამბობენ თითქოს მას ორი ცოლი ჰყოლოდეს [6]—სხვა არაფერს წარმოადგენს, თუ არა ცილის წამებას, რათა ევრიპიდეს მიზოგინია მისივე საკუთარი გამოცდილებით აეხსნათ.

---

[1]) იხ. Welcker, Alte Denkmäler, I 485 და შემდ. Bernulli, Gr. Ikonographie I, 148 და შემდ. იხ. აგრეთვე ალექსანდრე ეტოლიელის დახასიათება.

[2]) Bios, l. 121 შდ.: „კომიკოსებს შურით იერიში მიჰქონდათ მის წინააღმდეგ და დასცინოდნენ მას".

[3]) Aristoph. ran. 943. 1409.

[4]) Satyr. fr. 39, col. XII—XIII, Bios, l. 67—75, 90 sq.

[5]) Willamowitz-Moellendorff, Euripides Herakles, I, 9.

[6]) Bios, l. 67—8; Suidas s. v. Euripides.

ამგვარად, მგოსანს თავის ცხოვრებაში მაინცდამაინც ბევრი სიამოვნება არ უნახავს: სცენაზე ვერა ჰპოვა გამარჯვება, როგორსაც ის სამართლიანად ელოდა; განდგომილი ცხოვრებით მან კომიკოსების კიცხვასა და მტრობას თავი ვერ დააღწია; თავის თავთან ყოფნამ და თანადროულობის კრიტიკამ მგოსანს მეგობრები და სიყვარული ვერ მოუპოვა. იგი მწირად ცხოვრობდა, მხოლოდ მცირეთაგან ცნობილი; არ შეეძლო გაეხარა მის გარშემო მდუღარე პოლიტიკური ცხოვრებითაც. ათენი დიქვეითებისაკენ მიექანებოდა. ბოლოს, ყველაფრის გავლენით, პირადი მწუხარებისა და საზოგადოებრივი დაცემის გამო, ევრიპიდემ სამშობლოს დატოვება გადაწყვიტა და 408 წ, სამოცდა თორმეტი წლისა მაკედონიის მეფის არქელაეს კარს წავიდა, დასტოვა რა ათენში სამი ვაჟი, რომელთაგან უმცროსი, აგრეთვე ევრიპიდე, მამის მსგავსად ტრაგიკოსი იყო[1].

თუ სამშობლოში ევრიპიდე ამაოდ ეძებდა დიდებასა და პატივს, უცხოეთში მას საერთო პატივისცემა და სიყვარული ელოდა. უკვე მაგნეზიაში, სადაც მგოსანმა მცირეოდენი დრო დაჰყო, მას როგორც საზოგადოებრივ სტუმარს შეხვდენ და „პროქსენის“ საპატიო ტიტული უძღვნეს (Bios, 21), ხოლო როდესაც ის აქედან მაკედონიის დედა ქალაქ აიგეში არქელაესთან წავიდა, მან აქ წყნარი ცხოვრება ჰპოვა, მეფის მეგობრობა და თავისი ლიტერატურული დამსახურების სრული აღიარება. არქელაე, რომელმაც მაკედონიის ტახტი სისხლის ღვრით მოიპოვა, ეხლა თავის სახელმწიფოს კულტურული აღორძინებისათვის ზრუნავდა და ყველა ღონით სცდილობდა თავის კარზე ბრწყინვალე ცხოვრება გაეჩაღებინა და ამ მიზნით, როგორც ამას საზოგადოდ მე VI საუკ. ტირანები სჩადიოდენ, საბერძნეთის ხელოვნებისა და პოეზიის საუკეთესო მოღვაწეთ თავისთან მოუწოდებდა. გარდა ევრიპიდესი, აიგეში იმყოფებოდენ დითირამბიკოსი ტიმოთე მილეტელი და თუკიდიდე, აგრეთვე ევრიპიდეს მეგობარი ტრაგიკოსი აგათონი—ერთი სიტყვით, იმ დროის ლიტერატურის საუკეთესო წარმომადგენლები. ამგვარად, მართალია დიდი დაგვიანებით, ევრიპიდემ ბოლოს და ბოლოს ჰპოვა დაკმაყოფილება; მიუხედავად ღრმა მოხუცებულობისა, არქელაეს კარზე მან კვლავ ორი ტრაგედია დასწერა: „იფიგენია ავლიდში“

---

[1]) Philod, de vitiis X, p. 20: „ამბობენ ევრიპიდე, განრისხებული, რომ, მას თითქმის ყველა სასაცილოდ იგდებდა, არქელაესთან წავიდა“. Satyr. fr. 39 col. XVIII, 1: „მან დასტოვა სამშობლო, რათა თავისი ცხოვრება მაკედონიაში დაემთავრებინა.

და „ბაკქელი ქალები", გარდა ტრაგედიისა „არქელაე", რომლითაც მგოსანი მაკედონიის დინასტიის მამამთავარს ჰერაკლეს ქებას ასხამდა. მგოსნის ნიჭი განსაკუთრებული სიძლიერით „ბაკქელს ქალებში" გამოჩნდა. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ეს ტრაგედია 75 წლის მოხუცის მიერ არის დაწერილი: იმდენად სავსეა ის ახალგაზრდული ძალით და სინორჩით, ნამეტნავად იქ, სადაც ტრაგიკოსი ბუნებას აგვიწერს და მომქმედ პირთა სულიერ განცდებს გადმოგვცემს!

უცნაურმა სიკვდილმა ბოლო მოუღო ევრიპიდეს მოღვაწეობას. იგი 406 წ. გარდაიცვალა, შესაძლებელია არა ბუნებრივი სიკვდილით. გადმოცემით ის არქელაეს ან ტრაგიკოსის ერთ მეტოქეთაგანის მწევრებმა დაჰგლიჯეს ტყეში. ვერ ვიტყვით რამდენად ეს ამბავი მართალია, მაგრამ უფრო საფიქრებელია, რომ საქმე კვლავ ფანტაზიასთანა გვაქვს და ლეგენდასთან [1]. ევრიპიდე უმრავლესობას atheos (ულმერთოდ) მიაჩნდა და „ულმერთოთა" კლასიკური ბოლო ძაღლებისაგან სიკვდილი იყო მუდამ. შეად. მითოსი აქტეონის შესახებ და როგორც პარალელი ევრიპიდეს თავგადასავლისა თქმულება სატირიკოს ლუკიანეს გარდაცვალების შესახებ, რომელიც სვიდას სიტყვით ძაღლებისაგან მოკვდა.

ევრიპიდეს გარდაცვალების ამბავმა ათენში დიდი მწუხარება გამოიწვია. მგოსნის სიკვდილი საზოგადოებრივ უბედურებად იქმნა მიჩნეული და გარდაცვალებული მეტოქისადმი პატივისცემის ნიშნად მოხუცი სოფოკლე „გენერალური რეპეტიციის დროს" (proagon) შავი ძაძებით შეიმოსა, ხოლო ქორო და მსახიობნი სცენაზე უგვირგვინოდ გამოვიდენ [2]. მის სიკვდილს უცხოეთშიც გამოეხმაურნენ. მას,

---

[1]) ამ ლეგენდას მრავალი ვარიანტი აქვს. უფრო მარტივად მას სატირე და ბიოგრაფიის ავტორი გადმოგვცემენ. Satyr. fr. 39, col. XX: „მძიმე და არაჩვეულებრივი სიკვდილი ხვდა წილად ევრიპიდეს, როგორც ამას მაკედონელი მეცნიერნი მოგვითხრობენ და მაკედონელი ღრმა მოხუცები". ამას მოსდევს ამბავი, თუ როგორ წააწყდნენ ტყეში მარტოდ მჯდომარე ევრიპიდეს აშვებული მწევრები და გაჰგლიჯეს ის. Bios, l. 55 და შემდ. იგივეს სხვა სიტყვით იმეორებს. უფრო ფართოდ გადმოგვცემს ლეგენდას ავლე გელი (XV, 20, 9). ევრიპიდეს სიკვდილს ავლე ტრაგიკოსის წინააღმდეგ შურით შეპყრობილ ორი მგოსნის შეთქმულებას მიაწერს და კიდეც ასახელებს მათ. მეორე ვარიანტით ევრიპიდე ჭალებმა დაჰგლიჯეს და ამით შური იძიეს მათ წინააღმდეგ მიმართული მგოსნის მკაცრი იერიშებისათვის (სვიდა s. v.).

[2]) Bios, l. 45—49: „ამბობენ, სოფოკლემ რომ შეიტყო ევრიპიდეს გარდაცვალების ამბავი, თვით შავი სამოსელი შეიმოსა, ქორო და მსახიობნი უგვირგვინოდ გამოვიდენ პროაგონის დროს, ხოლო ხალხი სტიროდა".

ვინც სიცოცხლეში მეტად ცნობილი იყო უცხოელთა შორის[1], სიკვდილის შემდეგაც პატივისცემა არ დაუკარგავს. მაგ. ბიოგრაფოსი ამბობს (Bios, l. 80), რომ „ჰერმიპეს სიტყვით, სიცილიის ტირანმა დიონისემ ევრიპიდეს სიკვდილის შემდეგ მემკვიდრეთაგან ერთ ტალანტად მგოსნის დაფები და სტილი შეიძინა და ისინი რომ მოუტანეს, შეხედა და ბრძანა, როგორც შესაწირავი, მუზების ტაძარში მოეთავსებინათ და მათზე ევრიპიდეს და მისი სახელი ამოეჭრათ". ათენელები ცდილობდენ ევრიპიდეს ნეშტი სამშობლო ქალაქში გადმოეტანათ, მაგრამ არქელაემ მათი თხოვნა არ დააკმაყოფილა. მგოსანი ქალაქ ამფიპოლისის მახლობლად არეთუზას ხეობაში დაასაფლავეს და ზედ ძეგლი დაადგეს, რომელიც ქ. შ. პირველ საუკუნეებშიაც დაცული იყო. ყოველ შემთხვევაში, ამას სრულიად გარკვეულად ამბობს ამიანე მარცელინე (XXVIII, 48): „Arethusa convallis et statio, in qua visitur Euripidis sepulcrum". ათენში კი პირეის გზაზე აღმართული იყო კენოტაფია თუკიდიდეს ან ტიმოთე მილეტელის მიერ შედგენილი წარწერით, რომელიც ამბობდა რომ მართალია მგოსნის ნეშტი მაკედონიას განისვენებს, მაგრამ მისი „საფლავი მთელი ელადაა".. (Bios 40—44). ეს ეპიგრამა სრულიად შეეფერება მას, ვინც ერთ თავის ტრაგედიაში თქვა (fr. 1047 Nauck [1]):

არწივისათვის ცის მთელი სივრცე ხსნილია,
და ვინც დიდია სულით მისთვის მთელი ქვეყანა სამშობლოა.

ამგვარად, სიკვდილით ევრიპიდემ მოიპოვა დიდება, რომელსაც ის სიცოცხლის დროს ეძიებდა და ეს დიდება წარმავალი არ იყო. ის წლითი წლად ძლიერდებოდა, იზრდებოდა. არისტოფანე „ბაყაყებში" (ლექ. 868) ესქილეს ათქმევინებს დიონისესადმი: „ჩემმა პოეზიამ ჩემზე მეტი იცოცხლა, ევრიპიდეს პოეზია მასთან ერთად მოკვდა". ეს სიტყვები სიმართლეს მოკლებულია და სინამდვილეს ეწინააღმდეგება. ისტორია სულ საწინააღმდეგოს გვიმტკიცებს. მგოსნის გარდაცვალების მეორეე წელს მისი ვაჟის, ევრიპიდე უმცროსის მიერ სცენაზე დადგმულმა ტრილოგიამ, რომელიც შედგებოდა პიესებისაგან „იფიგენია ავლიდში", „ალკმეონი" და „ბაკქელი ქალები", პირველი ჯილდო მიიღო. გარდა ამისა მისმა პიესებმა თანდათანობით მიჩქმალეს ესქილეს და სოფოკლეს ტრაგედიები. მგოს-

[1]) Bios, l. 85: „ამბობენ ევრიპიდეს იმიტომ უწოდებდენ „უცხოელთა მოყვარულ", რომ ის უცხოელთა განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობდა".

ნის იდეებმა და ახალმა მიმართულებამ, რომელმაც ევრიპიდეს სიცოცხლეში საზოგადოებაში თანაგრძნობა ვერა ჰპოვეს თანდათანობით მოქალაქეობრიეი უფლება მოიპოვეს და ამასთან ერთად მათ გამომხატველმა ტრაგედიებმაც პირველი ალაგი დაიკავეს. გარდა ამისა, რომ ევრიპიდეს ტრაგედიები ოსტატის ქმნილებად იქმნა მიჩნეული, მათ მრავალმა მწერალმა წაჰბაძა და მონურად ევრიპიდეს მანერას მისდია. ევრიპიდესეული მანერით დაწერილი პიესები ჩვეულებრივ მოელენად გარდაიქცა და თავისი სისუსტით მხოლოდ მაგალითის სრულყოფასა და მის მიუღწეელობას ამტკიცებდა[1]. მეორე მხრივ, რეალიზმით სავსე ევრიპიდეს ტრაგიკულმა მუზამ ხელოვნება, კერძოდ ვაზების მხატვრობა გამოაცოცხლა. თუ წარსულში ვაზების კომპოზიციას მასალას უმთავრესად ჰომეროსი და კიკლიკოსები აძლეედენ, ეხლა მხატვრებმა ევრიპიდეს მიმართეს. სუეეტებთან ერთად მისგან პათეტიკურობასაც სესხულობდენ და ევრიპიდეს მსგავსად ბუნებასთან დაახლოვებასა და მის ასახვას ცდილობდენ[2]. ბოლოს, ევრიპიდეს ზოგიერთ ფილოსოფიურ, სოციალურ და პოლიტიკურ იდეებს სხვადასხვა მიმართულებათა რიტორები და ფილოსოფოსნიც გამოეხმაურნენ. შეიძლება უცნაური იყოს, მაგრამ პლატონის, დიოგენეს და სხვათა მიმდეერები ტრაგიკოსის დრამებში ჰპოვებდენ ისეთ აზრებს, რომლებიც, მათი შეხედულებით, ადასტურებდენ ამას, რომ ევრიპიდე მათი სკოლის მიმდევარი იყო. ევრიპიდეს ტრაგედიებით გატაცება თვით ეკლესიის მამამთაც შეეხო. ევრიპიდეს პოეზიის ცოდნისა და ქრისტიანული ეკლესიის წარმომადგენელთა მით სარგებლობის საინტერესო მაგალითია პიესა— „ტანჯული ქრისტე", რომლის ავტორობას გრიგოლ ნაზიანზელს მიაწერენ. ეს ტრაგედია, რომელიც ქრისტეს ვნებათა და აღდგომის ქება-დიდებას წარმოადგენს და სადაც მომქმედ პირებად ღვთისმშობელი, იოანე ღვთისმეტყველი და სხვ. გამოდიან, მთლიანად ევრიპიდეს სხვადასხვა პიესებიდან აღოღებული ადგილებისაგან შესდგება. ამის იქით წასელა შეუძლებელია, და არ შევსცდებით, თუ კი ვიტყვით, რომ ევრიპიდეს პლატონთან ერთად ქრისტიანები ან-

---

[1]) Bloch, Influence morale et litteraire d'Euripide chez les anciens (=Revue de l'instruction pulique en Belgique t. XXI, 2).

[2]) Vogel, Scenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden, Leipzig 1876; Kinkel, Euripides und die bildende Kunst, Berlin 1872; Huddilston, Greek tragedy in the light of vase paintings, London 1898.

ტიკური ეპოქის საყვარელ და პატივცემულ მწერალთა რიცხვს მიაკუთვნებდენ.

ამგვარად მედეას, იპოლიტეს. ბაკქელი ქალების და ტრაგიკული ხელოვნების სხვა ოსტატურ ქმნილებათა ავტორმა სიკვდილის შემდეგ მარადი დიდება მოიპოვა, რომელიც მის პიესათა პოეტურ ღირსებასა და მათ შორის დამარხულ ახალ იდეათა და შეხედულებათა სიმდიდრეს ემყარებოდა, ეს დიდება საუკუნეებმა ვერ წარხოცა; რასინი გატაცებული იყო ევრიპიდეთი, როდესაც „მედეასა“ და „ფედრასა“ სწერდა, აღარას ვიტყვით გოეთესა და მისი „ტავრიდელი იფიგენიის“ შესახებ.

თ ა ვ ი XII.

ევრიპიდეს დრამები.

47. ევრიპიდეს მიერ დაწერილ დრამათა რიცხვი დიდი იყო. საერთოდ მას მიაწერდენ 92 ტრაგედიას. მაგრამ უკვე ელინისტურ ხანაში ამ საერთო რიცხვიდან მხოლოდ 78 პიესამ მიაღწია და მათ შორისაც კი ზოგი აპოკრიფულად ითვლებოდა. ასე, ტრაგედიათა შორის აპოკრიფულად ითვლებოდა 3 პიესა, სატირიკულ დრამათა შორის კი ერთი. ამრიგად ელინისტურ ხანაში გვხვდება ევრიპიდეს 67 ნამდვილი ტრაგედია და 7 სატირიკული დრამა, რაც იძლევა ერთად კომპლექსს 74 პიესისაგან + 4 აპოკრიფული[1]. საზოგადოდ ბერძნულ ტრაგედიისადმი და კერძოდ ევრიპიდესადმი ინტერესი დიდი იყო პირველ საუკუნემდე ქ. წ.; იცემოდა ევრიპიდეს თხზულებანი, იწერებოდა მონოგრაფიები, სდგებოდა კომენტარიები, ე. წ. სქოლიოები და ა. შ. მაგრამ სერიოზულმა სამეცნიერო მუშაობამ თანდათან იკლო. უკანასკნელ ცდად შეიძლება ჩაითვალოს დიდიმეს გამოცემა, რომელსაც სახეში ჰქონდა უმთავრესად მკითხველთა საზოგადოება და რომელიც წარმოადგენდა მანამდე გამოცემულ შრომების პოპულარულ გადამუშავებას. ქ. წ. პირველ ს-ის ბოლოს გამოცემული, ის ალექსანდრიზმის ყველა საისტორიო-სალიტერატურო შრომების შეჯამებასა და მასთან ტრაგედიისადმი ინტერესის უკანასკნელ გამომჟღავნებას წარმოადგენდა. ეს ინტერესი შემდეგში თანდათან კლებულობს. ტრაგედიაზე უფრო მეტად ეხლა ყურადღებას იპყრობს ეპოპეია, ლირიკა, მითოლოგია. მართალია, ტრაგედიების მოყვარულნი ეხლაც იყვნენ. ლუკიანეს დროსაც კი (მე-2 ს. ქ. შ.).

---

[1]) იხ. B 106, l. 34: „სულ მას ჰქონდა 92 დრამა, შენახულია 78, აქედან სამი მას არ ეკუთვნის". Ibid. e. 133: „სულ მას ჰქონდა 92 დრამა, შენახულია 67 ტრაგედია და ამის გარდა 3 საკამათო, სატირიკული დრამა კი 8, მათ შორის 1 საკამათოა". ევრიპიდეს პიესათა რაოდენობის საკითხის შესახებ იხ. Wilamowitz-Moellendorff, Analecta Euripidea, 144. შეად. Méridier, o. c. XI. მე აქ არ ვეხები საინტერესო საკითხს ევრიპიდეს დრამათა ტექსტის ისტორიის შესახებ, რაც ჩემი შრომის საგანს არ შეადგენს. ამის შესახებ იხ.: Wilamowitz-Moellendorff: Euripides Heracles I, 120 და Méridier, o. c. XIV. შეად. აგრეთვე Weil H. Sept tragedies d'Euripide, XXIII.

გვხვდებიან ევრიპიდეს ფანატიკური თაყვანისმცემელნი, მაგრამ საზოგადოებას ტრაგედიების „თხზულებათა სრულ კრებულებზე" უფრო მოსწონდა ან მის „რჩეულ ნაწარმოებთა კრებულები", ანდა ანთოლოგიები, ე. ი. მისი პიესებიდან ამოღებულ ცალკეულ ადგილების კრებულები [1]. ევრიპიდესადმი ინტერესის ამგვარი დასუსტების წყალობით პიესათა რიცხვი, რომელთაც საზოგადოება კითხულობს, თანდათან მცირდება, ბევრი მისი ტრაგედიები იკარგება და ევრიპიდეს დიდი მემკვიდრეობისაგან რჩება პიესათა მცირე რიცხვი, რომლიდანაც ჩვენ დრომდე მოაღწია 19-მა, მათ შორის სატირიკულმა დრამამ „კიკლოპი" და ტრაგედიამ „რეზე", რომელიც ევრიპიდეს არ ეკუთვნის [2]. ეს 19 პიესა წარმოადგენს ნაშთს ორი გამოცემისას—ერთია ქ. შ. მე-2 ს. გამოცემა, რომელიც შეიცავდა 10 ტრაგედიას [3], და მეორე—ოდესღაც ვრცელი გამოცემა [4], შეიცავდა ანბანურ რიგზე დალაგებულ პიესებს (იხ. შენ. 4), იყოფებოდა რამდენიმე ტომად, დართული ჰქონდა ყოველი პიესის მოკლე შინაარსი და, როგორც ჩანს, შედგენილი უნდა ყოფილიყო ელინისტური ეპოქის ახლო ხანებში. საფიქრებელია, რომ ამ გამოცემის ცალკეული ტომები შემდეგში ხელთ ჩაუვარდა ვიღაც უცნობ შემდგენელს, რომელმაც მიუმატა ისინი 10 პიესისაგან შემდგარ გამოცემას და ამრიგად შეადგინა კრებული, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია [5]. ორი გამოცემის ამ შეერთებამ იხსნა დაღუპვისაგან ევრიპიდეს 19 პიესა, დაწერილი მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის სხვადასხვა დროს, რაც გვაძლევს საშუალებას გავეცნოთ ევრიპიდეს ნიჭის თავისებურებას. მაგრამ ტრაგედიების გარდა, რომლებიც და-

[1] ამგვარი ანთოლოგიების შესახებ, რომლებიც უკვე ელინისტურ ხანაში გვხვდება, იხ. Schubart, Einführung in die Papyruskunde, 473. შად. Zereteli-Krüger, Papyri russischer und georgischer Sammlungen I Literarische Texte. № 9, s. 60-63, სადაც გამოქვეყნებულია მე-2 ს. ქ. წ. პაპირუსი, რომელიც შეიცავს ევრიპიდეს ამგვარ ანთოლოგიის ნაკუწებს.

[2] ევრიპიდეს ჰქონდა ასეთი ტრაგედია, მაგრამ მას ჩვენამდე არ მოუღწევია, ჩვენამდე მოღწეული პიესა კი, ევრიპიდეს პიესათა რიცხვში შეცდომით შეტანილი, ეკუთვნის ვიღაც უცნობ ტრაგიკოსს, რომელიც ცხოვრობდა არა უადრეს IV ს. ქ. წ.

[3] ეს ტრაგედიებია: „ჰეკუბა", „ორესტე", „ფინიკიელი ქალები", „იპოლიტე", „მედეა", „ალკესტა", „ანდრომაქე", „ტროელი ქალები" და „ბაკხები".

[4] ეს ტრაგედიებია: „ელენე", „ელექტრა", „ჰერაკლე", „ჰერაკლიდები" „მაგედრებელნი", „იონი", „იფიგენია ტავრიდში", „იფიგენია ავლიდში", „კიკლოპი".

[5] ამ საკითხის შესახებ დაწვრილებით იხ. Méradier, XX, შემდ. აგრეთვე Weil, o. c. XXIII.

ცული არიან პერგამენტის ხელნაწერებში, მთელ რიგ ციტატებს ევრიპიდეს პიესებიდან იძლევიან ძველი ავტორები და სტობეს მიერ შედგენილი ანთოლოგია.

ბოლოს, ერთგვარ დახმარებას გვიწევს ეგვიპტეში აღმოჩენილი პაპირუსები, რომლებიდან ზოგი (მაგ. Pap. Didot) ეკუთვნის მე-3 ს. ქ. წ. და რომელთა რიცხვი ბევრად აღემატება პაპირუსებს, ესქილესა და სოფოკლეს ფრაგმენტების შემცველს [1]. ეს პაპირუსები ნაწილობრივ შეიცავენ ნაკეთებს იმ პიესათაგან, რომელნიც შედიან 19-თა რიცხვში, ნაწილობრივ კი იძლევიან ფრაგმენტებს დაკარგული ტრაგედიებიდან, ხშირად საკმარისად ვრცელს, როგორც მაგ. ოქსირინქოს პაპ. 852, რომელიც შეიცავს ტრაგედია „ჰიფსიპილა“-ს ფრაგმენტს [2]. მაგრამ თუ პერგამენტის ხელთნაწერები, მათში დაცული ტექსტებით წარმოადგენენ ევრიპიდეს ნაწარმოებთა მეცნიერულ გამოცემებს, ამის თქმა შეუძლებელია პაპირუსების შესახებ: ისინი ჩვეულებრივ, მკითხველი საზოგადოებისათვის იაფ გამოცემას შეიცავენ, ხშირად შეუსწორებელი ტექსტით, რომელიც სავსეა შეცდომებით [3].

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პაპირუსები ზოგიერთ შემთხვევაში გვაძლევენ ერთად-ერთ სწორ წაკითხვას და აგრეთვე მათი საშუალებით ვამოწმებთ ტექსტში სხვადასხვა ადგილას შეპარულ მერმინდელ ინტერპოლაციების არსებობას [4]. მეორე მხრივ, პაპირუსები, რომელთა შორისაც უგვიანესნი ქ. შ. V ს. ეკუთვნიან, გვიმტკიცებენ, რომ, მიუხედავად საუკუნეების სვლაში ევრიპიდესადმი და საერთოდ ბერძნული დრამისადმი ინტერესის დაკლებისა, ევრიპიდეს მაინც კითხულობდენ, რის გამოც მან, შედარებით კარგად შენახულმა, ბიზანტიურ ხანამდე მოაღწია. რაც კი ამ უკანასკნელს შეეხება, თუ ზოგიერთი განაგრძობდენ ევრიპიდეს კითხვას, მისი სკოლაში შესწავლა განისაზღვრებოდა სამი ტრაგედიით, რომლებიც შენახული არიან ყველაზე უფრო მეტი რაოდენობით. ეს ტრაგედიებია: „ჰეკუბა“, „ორესტე“ და „ფინიკიელი ქალები“. ასეთია დაახლოებით ევრიპიდეს მემკვიდრეობის ისტორიის სურათი, სურათი ყოველ

---

[1]) იხ. Schubart, o. c. Oldfather: The Greek literary texts from Greco-Roman Egypt, 4, 20-21, 56, Madison, 1923.

[2]) Grenfell-Hunt: The Oxyrhynchus papyri. IV, 19. შად. Herwerden: Euripidis Hypsipilae fragmenta. Traiecti ad Rhenum. 1909.

[3]) იხ. Zereteli-Krüger, o. c. 62.

[4]) შად. Grenfell-Hunt: The Oxyrhynchus papyri, III, 449 და აგრეთვე Zereteli-Krüger, o. c. 62.

შემთხვევაში უფრო დამაკმაყოფილებელი, ვიდრე საუკუნეთა სვლაში წილად ხვდა ესქილეს და სოფოკლეს. რაც არ უნდა იყოს, ჩვენამდე მოაღწია ევრიპიდეს 19 სრულმა ტრაგედიამ, მაშინ როდესაც მხოლოდ შვიდ-შვიდი დარჩა ესქილეს და სოფოკლეს მთელი შემოქმედებიდან. ბედისწერამ თითქოს აქაც შეასწორა თავისი შეცდომა: ევრიპიდე, მიუღებელი სიცოცხლეში, სიკვდილის შემდეგ თავის მეტოქეებზე უფრო გამძლე გამოდგა.

ვინაიდან ჩვენთვის ცნობილია ევრიპიდეს 78 პიესის სათაური [1], ჩვენ ამ სათაურების მიხედვით ადვილად შეგვიძლია დავასკვნათ, თუ საიდან აქვს მას აღებული სუჟეტი ამ ტრაგედიებისათვის. ასეთ წყაროებად იყვნენ მისთვის, თუმცა არა იმდენად, რამდენადაც ესქილესათვის, უმთავრესად ეპიკური წრის ლეგენდები და მათ შორის პირველი ადგილი ტროის შესახებ ლეგენდებს ჰქონდა დათმობილი. აგრეთვე მრავალი სუჟეტი აქვს აღებული ევრიპიდეს თებეს ლეგენდებიდან, რომლებიც ჰერაკლესა და ლაბდაკიდებს შეეხება. სარგებლობდა არგოსის საგებითაც პერსევსისა და პელოპიდების შესახებ. შემდეგ, რაც შეეხება დიონისეს ციკლის ლეგენდებს, იქედან ევროპიდეს ნასესხები აქვს სუჟეტი მხოლოდ ერთი ტრაგედიისათვის, სახელდობრ „ბაკხელებისათვის"; განსაკუთრებულად კი ევრიპიდე სარგებლობდა ატიკური ლეგენდებით, რომლებიდანაც აღებულია სუჟეტები მთელ რიგ პიესებისათვის, და ბოლოს, ადგილობრივი ხასიათის ზეპირსიტყვაობით და აგრეთვე მდიდარი ზღაპრული მასალით, რაც ჩვეულებრივი ტრადიციის გარეშე დგას. ყველა ეს ის ჭარგა იყო, რომელზედაც ევრიპიდეს თავისი სახეები გამოჰყავდა და ცდილობდა არა მარტო იმაზე, „რომ პერსონაჟების სახელებს გამოეწვიათ ხალხში მოგონებანი დიად წარსულზე, არამედ იმაზე, რომ მის განკარგულებაში ყოფილიყო ცრემლები, ტანჯვა და ღრმა განცდები" [2]. ერთი სიტყვით, ცდილობდა მითებიდან, ლეგენდებიდან და თქმულებებიდან ამოერჩია ისეთები, რომლებიც იძლეოდენ უფრო პათეტიკურ სუჟეტებს და რომლებშიაც უმთავრესად იშლებოდენ ძლიერ ვნებათა და არაჩვეულებრივ განწყობათა სურათები. ამით ნაწილობრივ აიხსნება ის გარემოებაც, რომ მას უყვარდა აღება ნაკლებად ცნობილ თქმულებების (შეად. მისი პიესა „მელანიპპე ბრძენი") ანდა ცნობილთა შორის აღება ისეთი ვერსიებისა, რომლებიც განსხვავდებოდენ საერთოდ გავრცელებულთაგან

[1] იხ. Wilamowitz-Moellendorff: Analecta Euripidea, 144, Welcker, Die griechischen Tragödien (Bonn 1839) II 437.

[2] Croiset, Histoire de la literature grecque. III, 291.

(შეად. პიესა „ელენე“). ამგვარად თავის წყაროებიდან იგი მოითხოვდა არა იმას, რასაც მოითხოვდენ მათგან ესქილე და სოფოკლე, ე. ი. არა ეპიკურ სიდიადეს ანდა დახვეწილ ჰარმონიას, არამედ ისეთ დეტალებს, რომლებიც ნათლად ხდიდენ ცხოვრების საშინელ მხარეებს და იძლეოდენ სხვადასხვაგვარ ბოროტმოქმედებათა და საოცრებათა სურათებს. ტყუილად კი არ უწოდა მას არისტოტელემ „უტრაგიკოსესი ტრაგიკოსთა შორის“.

თუ კი ესქილეს და სოფოკლეს ტრაგედიების ქრონოლოგიის საკითხში ჩვენ უმწეო მდგომარეობაში ვართ, ევრიპიდეს მიმართ ეს საკითხი უკეთეს მდგომარეობაშია. ჯერ ერთი მისი ტრაგედიების „argumenta“-დან ჩვენთვის ცნობილია 8 პიესის თარიღი [1]. რაც კი დანარჩენებს შეეხება, „კიკლოპის“ გარდა, რომლის დადგმის დრო არ არის ცნობილი, უმეტესობისათვის შესაძლებელია თარიღის დაახლოვებით აღდგენა [2]. ასეთ შედეგებს ჩვენ ვაღწევთ იმის წყალობით, რომ ევრიპიდე, მეტად, ვიდრე ესქილე და სოფოკლე, გამოეხმაურა თავის დროის პოლიტიკურ ცხოვრებას, იქა და აქ თავის პიესებში გაკვრით მოიხსენიებს მას და ამით გვაძლევს საშუალებას გამოვიცნოთ ამა თუ იმ ტრაგედიის დაწერის დრო [3]. მეორე მხრივ არა ნაკლებ სანდო საბუთად შეიძლება ჩაითვალოს არისტოფანეს მრავალი დაცინვები და პაროდიები, სადაც ის ეხება ევრიპიდეს სხვადასხვა პიესებს, და სქოლიოები მისი კომედიების ამ ადგილებთან, რაც ხშირად საშუალებას გვაძლევს სწორედ გამოვიანგარიშოთ კომიკოსის მიერ სასაცილოდ აგდებული ევრიპიდეს დრამების სცენაზე დადგმის თარიღი. ბოლოს, ერთგვარი მნიშვნელობა აქვს ამ საკითხში ევრიპიდეს მეტრიკაზე დაკვირვებას, სახელდობრ იმ გარემოებას, რომ იამბიკური ტრიმეტრის მტკიცე ჩამოყალიბება სუსტდება, რაც დაახლოვებით 420 წ. შემდეგ იწყება და გამოიხატება გრძელ მარცვალთა ხშირ გავრცელებაში, ისე, როგორც ტროქაულ ტეტრამეტრის სპორადულ შემოღებაში — ფაქტი, რომელიც ახასიათებს არქაულ სტილთან დაბრუნებას და არ გვხვდება ევრიპი-

---

[1] ესენი არიან: „ალკესტა“ (438 წ.), „მედეა“ (431 წ.), „იპოლიტე“ (428წ.). „ტროელი ქალები“ (415 წ.), „ელენე“ (412), „ორესტე“ (408), „იფიგენია ავლიდში“ (405), „ბაკხები“ (405 წ.).

[2] შეად. საერთო სია, რომელსაც იძლევა Masqueray: Euripide et ses idees, 32.

[3] იხ. Oerl, Euripides unter dem Druck des sizilischen und dekeleischen Krieges. Basel 1905.

დეს ძველ პიესებში[1]. ყველა ეს ერთად აღებული შედარებით ხელსაყრელ მდგომარეობაში გვაყენებს ევრიპიდეს პიესების ქრონოლოგიის საკითხის გამორკვევისას და მასთან ერთად გვაძლევს საშუალებას განვიხილოთ მთელი რიგი ფაზისები მისი შემოქმედების განვითარებაში. საზოგადოდ, ამ უკანასკნელის განვითარებაში შეგვიძლია აღვნიშნოთ სამი მთავარი პერიოდი[2]. პირველს, თავისი მოღვაწეობის დაწყებითს პერიოდში ევრიპიდე დიდ ყურადღებას აქცევდა სუჟეტების სიახლეს, არჩევდა ისეთებს, რომლებიც მის წინამორბედთა მიერ თითქმის ან სრულიად შეუხებელი იყო[3]. ამის ნიმუშად საკმარისია დავასახელოთ „ალკესტა". მეორე პერიოდის პიესებში, რომლებიც დაწერილია პელოპონესის ომის ნახევარში, ის სარგებლობს ატიკურ ლეგენდებით და ესჭილეს მსგავსად ცდილობს თმოქმედოს ათენელთა პატრიოტულ გრძნობებზე იმით, რომ თავის პიესებში აქა-იქ გაკვრით მიუთითებს თანამედროვე პოლიტიკურ ამბებზე[4]. შეიძლება დავასახელოთ ისეთი პიესები, როგორიცაა „ჰერაკლე", „ჰერაკლიდები", „იონი", „მლოცველნი". ბოლოს, მესამე პერიოდის პიესებში ევრიპიდე ხელახლა უბრუნდება ძველ მითებს, მაგრამ ისე, რომ ან შეაქვს მათში ახალი წმინდა რომანტიკული დეტალები (შეად. „ელენე", „იფიგენია ტავრიდში", „იფიგენია ავლიდში"), ან უმატებს ცოტად თუ ბევრად ეგზოტიკის ელემენტებს (შეად. „იფიგენია ტავრიდში", „ბაკხელები"), ანდა თითქოს ეჯიბრება თავის წინამორბედებს ერთნაირი სუჟეტების აღებაში, თვალსაჩინოდ აკრიტიკებს მათ ხერხს და მასთან ერთად შეაქვს სრულიად ახალი დეტალები მითების გაგებაში (იხ. „ელექტრა", „ორესტე"). ყველა ამას შეიძლება დაეუმატოთ კიდევ ის, რომ თავის შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდში, ევრიპიდე, რომელიც თითქოს გულგატეხილია ყველაფერზე და ნათელს ვერსად ვერ ჰპოულობს, განსაკუთრებულ საშინელ ფერებით გვიხატავს ადამიანის ნაკლულევანებებს და მისი არსებობის სრულ გაუტანლობას[5]. ამრიგად, ჩვენ შეგვიძლია თვალყური ვადევნოთ, თუ როგორ იცვლება ევრიპიდე, როგორ ცვლის იგი თავის შეხედულებებს, წერის ხერხს და სხვ. და მასთან ერთად როგორ უცვლელად რჩება მისი შემოქმე-

[1]) ამის შესახებ იხ. G. Hermann, Elementa doctrinae metricae (Lpzg. 1816), 83.

[2]) Wilamowitz, Analecta Euripidea. 172.

[3]) Wilamowitz, o. c. 176.

[4]) Wilamowitz, o. c. 178.

[5]) Wilamowitz, o. c. 179.

დების ძირითადი ფონი, რომელიც ასე განირჩევა ესქილესა და სოფოკლეს შემოქმედებისაგან. ამას ჩვენ მისი პიესების გარჩევიდან დავინახავთ.

1. ალკესტა.

48. ევრიპიდეს დრამებში პირველი ადგილი ქრონოლოგიურად უპირავს ტრაგედია „ალკესტა"-ს, რომელსაც იმ ტეტრალოგიაში, სადაც ის შედის, უკანასკნელი, მეოთხე ადგილი, ეკავა, ე. ი. სატირული დრამის ადგილი, და დადგმული იყო სცენაზე 438 წ.[1]. მითი, ევრიპიდეს მიერ დამუშავებული, უკვე ცნობილი იყო ეპოსში, ნასარგებლებია სახელდობრ პოემა „ეოია"-ში, რომელიც ჰესიოდეს ნაწარმოებად ითვლება, მაგრამ მას არ ეკუთვნის. ამ მითის შინაარსის თანახმად აპოლონს ზევსის ელვის მჭედელ კიკლოპების მოკვლისათვის (აპოლონი შურს იძიებდა თავისი ვაჟის ასკლეპის მკვლელობის გამო, რომელიც ზევსის ელვამ მოჰკლა) ზევსმა მიუსაჯა ფერის მეფე ადმეტესთან მოჯამაგირეობა, იძულებული გახადა ემწყსა მეფის ჯოგი ერთი წლის განმავლობაში. მოჯამაგირედ ყოფნის დროს აპოლონი მეგობრულ განწყობილებაში იყო ადმეტესთან, ხელი შეუწყო მას ცოლად შეერთო ალკესტა, და შესძლო პარკებისაგან ადმეტეს სიკვდილის საათის გადაწევის გამოთხოვა იმ პირობით, რომ ადმეტეს მაგივრად მისთვის ნებაყოფლობით მოკვდება ერთერთი მის მახლობელთაგანი. როცა სიკვდილის დრო დადგა, მხოლოდ ალკესტა, ადმეტეს ცოლი, დასთანხმდა თავი გაეწირა ქმრისთვის. ალკესტა კვდება, მაგრამ პერსეფონე, მისი თავგანწირულობით აღელვებული, იბრალებს ქალს და უბრუნებს მას ქმარს[2]. ამ სახით იყო გადმოცემული ლეგენდა „ეოიაში". მაგრამ ეს ეპიკური გადმოცემა შემდეგში რამდენადმე შეიცვალა. ჩვენ ვიცით, რომ ევრიპიდემდე ეს ლეგენდა გადაამუშავა ფრინიქემ[3] თავის პიესა „ალკესტიდაში", სადაც მის მიერ შეტანილი ვარიაციები მდგომარეობდა არა მარტო იმაში, რომ გამოჰყადა სიკვდილი, ალკესტას წასაყვანად მოსული,

---

[1]) Argum. 2. „დრამა დადგმული იყო არქონტ გლავკის დროს Ol. 85. პირველი იყო სოფოკლე, მეორე ევრიპიდე პიესებით: „კრეტელი ქალები", „ალკმეონი", „ტელეფი", „ალკესტა". იმავე argumentum-იდან ჩანს, რომ ეს იყო ევრიპიდეს მე-17-ე პიესა.

[2]) იხ. Apollod. biblioth, 1, 9, 15.

[3]) Suid. s. v. Phrynichos.

არამედ იმაშიაც, რომ მოქმედებაში შეჰყავდა ჰერაკლე, რომელიც დაამარცხებდა სიკვდილს და ალკესტას გადაარჩენდა. აქედან ცხადია, რომ პერესფონეს როლი, რომელსაც „ეოიაში“ პირველი ადგილი აქვს დათმობილი, ფრინიქეს მიერ დამცირებულია და შეცვლილია ჰერაკლეთი, რომელიც მხსნელად გამოდის რაც კი ევრიპიდეს შეეხება, ის საერთოდ „ეოიის“ ტრადიციას მისდევს, მხოლოდ სცილდება მას მით, რომ მასაც, ფრინიქეს მსგავსად, დრამაში სიკვდილის ფიგურა შეჰყავს და ამასთან ერთად მთავარ ადგილზე წამოწეულია ჰერაკლე, რომელსაც თავის მოქმედებით ბედნიერ ბოლომდე მიჰყავს დრამა. ამრიგად ევრიპიდეს ფრინიქესაგან დამოკიდებულება შეიძლება დამტკიცდეს, მაგრამ გამოიხატებოდა იგი მხოლოდ ორი პერსონაჟის შეთვისებაში, თუ ერცელდებოდა სხვა რამეზედაც— ჩვენ ამის თქმა არ შეგვიძლია, რადგან ფრინიქეს დრამისაგან დარჩენილია მხოლოდ ერთი ლექსი (იხ. Nauck ² fr. 2), თუ მხედველობაში არ მივიღეთ სერგის შენიშვნები (Verg. Aen, 4,694), სადაც აღნიშნულია ერთი წვრილმანი, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ფრინიქეს პიესაში და გადატანილია ეპრიპიდეს მიერ.

პიესის მოქმედება იწყება პ რ ო ლ ო გ ი თ, რომელიც აგებულია ისე, რომ დაწყებული მონოლოგით შემდეგში დიალოგურ სცენაში გადადის. მონოლოგს წარმოსთქვამს აპოლონი, რომელიც სასახლიდან გამოდის და უამბობს მაყურებლებს, თუ როგორ კიკლოპთა მოკვლისათვის მისჯილი ჰქონდა ზევსის მიერ მეფე ადმეტესთან მოჯაჭაგირეობა, როგორ მოახერხა ამ უკანასკნელისათვის სიკვდილის ვადის გაგრძელება იმ პირობით, რომ მის ნაგივრობას ვინმე სხვა გასწევს, და რაკი ასეთი არავინ აღმოჩნდა, ალკესტამ გადასწყვიტა გასწიროს თავი ქმრისათვის. მისი სიკვდილის წუთი მოახლოვებულია! მალე სიკვდილის აჩრდილი უნდა გამოჩნდეს. და აი, სიკვდილი მოდის სცენაზე, ახმახი, შავ ტანთსაცმელში, დიდი მახვილით ხელში. იწყება ლაპარაკი მასსა და აპოლონს შორის. აპოლონი ცდილობს დაარწმუნოს სიკვდილი მისცეს ალკესტას, ასეთ ლამაზსა და ახალგაზრდას, საშუალება განაგრძოს სიცოცხლე და მაგივრად ვინმე მდიდარი მოხუცი ქალი წაიყვანოს. მაგრამ სიკვდილი ურყევია. განრისხებული აპოლონი მიდის და უქადის სიკვდილს, რომ მას დასძლევს გმირი, რომელიც მოვა ევრისთესაგან. აპოლონის სიტყვები არ მოქმედებენ სიკვდილზე, რომელიც, დარწმუნებული თავის უძლეობაში, შედის სასახლეში, რომ ხელით შეეხოს ალკესტას თმებს და ამით არგუნოს იგი აიდს.

ასეთია პ რ ო ლ ო გ ი ს შინაარსი. ის საკმარისად დაკავშირებულია პიესის შემდეგ მოქმედებასთან, ატარებს გაცნობის ხასიათსა, გვიხსნის წარსულს და ნაწილობრივ მომავალსაც. გარდა ამისა, პრო. ლოგში გამოსული პირები შემდეგში სცენაზე აღარ ჩნდებიან: ესენი არიან ნამდვილი prosôpa protatika.

პროლოგის გათავების შემდეგ სცენა ცოტა ხნით ცარიელი რჩება. შემდეგ ორქესტრაში ნელი ნაბიჯით შემოდის ქორო, რომელიც ქალაქ ფერის მოქალაქეთაგან შესდგება—იწყება პ ა რ ო დ ი. ქორო დიდ მწუხარებაშია: მან იცის, რომ ალკესტას სიკვდილი მოელის, სწუხს მასზე, მაგრამ ჯერ-ჯერობით არ იცის დაწვრილებით თუ რა ხდება სასახლეში, შიგ შესულას კი ვერ ჰბედავს, რადგან რაღაც საშინელება სუფევს იქ. მაგრამ სასახლიდან გამოსული მოახლე ქალის სიტყვებიდან ქორო იგებს ალკესტას სიკვდილის წინ უკანასკნელ განცდებს, თუ როგორ ეთხოვება მომაკვდაიი ყველაფერს, რაც მისთვის ძვირფასი იყო, მსახურთა საერთო მწუხარებას, რომელთათვის ალკესტა მეორე დედა იყო და არა ქალბატონი. ამრიგად, ჯერ თვით ალკესტას სცენაზე გამოსვლამდე გარეშე პირთა სიტყვებიდან, მათი გრძნობებიდან და საერთო მწუხარების ატმოსფეროში ჩვენთვის ნათელი ხდება მომაკვდაე დედოფლის ნაზი და მომხიბვლელი სახე. და უკვე გასაგებია ქოროს სიმღერა, მისი პირველი სტასიმი, რომელიც მოახლე ქალის მოთხრობას მოსდევს. ეს სიმღერა სავსეა ზრუნვით მეფეზე: რა მოუვა მას, როდესაც ალკესტა მოკვდება? სიკვდილის წუთები კი ახლოვდება. ადმეტეს სასახლიდან გამოჰყავს ალკესტა, მათ თან მოსდევენ ბავშვები და მსახურები. ის, რაზედაც აქამდე მხოლოდ ლაპარაკი იყო, ეხლა მოქმედებად იქცევა და ჩვენ მომაკვდავის უკანასკნელი წუთების მოწამენი ვხდებით. ჯერ იგი ბოდავს,—უკვე ხედავს საიქიოს და ერთგვარად ეუცხოვება ადმეტეს ხვეწნა და ვედრება არ დასტოვოს ბავშვები და თვით ადმეტე: სიცოცხლიდან გამგზავრების გზაზეა და თითქოს აღარ ესმის ძისი ძახილი. შემდეგ ბოდვები დროებით სტოვებენ მომაკვდავს. ალკესტა გონს მოდის, ღონეს მოიკრეფს და უკანასკნელი თხოვნით მიმართავს ქმარს: სთხოვს დააფასოს ის მსხვერპლი, რომელიც მან გაიღო უმთავრესად ბავშვებისათვის, იზრუნოს მათზე და ნუ მოუყვანს მათ დედინაცვალს. და ადმეტე აღთქმას აძლევს მას, რომ დარჩება სამუდამოდ ქვრივად, ჰპირდება, რომ არასოდეს არ დაიყოლიებს მას და იზრუნავს ბავშვებისათვის. დეე, იცოდეს ალკესტამ, რომ მისთვის აღარაა სიცოცხლეში სიამე, თუ კი ალკესტა აღარ იქნება! მომაკვდაიი წყნარდება—ერთი ორი სიტყვა, ოხერა, და ნელა სტოვებს სიცოცხლეს. ტირილი ად-

შეტესი, ბავშვებისა, და ქოროს ნუგეში—მისდევს დედოფლის სიკვდილს. მას შეასვენებენ სასახლეში—საჭიროა დასაფლავებისათვის მომზადება. მოქმედება ნელდება, სცენა ცარიელია, მხოლოდ ქორო თავის მეორე სტასიმში ადიდებს მიცვალებულს, ხელახლა ხაზს უსვამს მის თავგანწირულობას. უეცრად ამ მწუხარების ატმოსფეროში შემოიჭრება სიცოცხლის ძახილი: შემოდის ჰერაკლე და მასთან ერთად განწყობილება იცვლება. ჰერაკლე სრულიად შემთხვევით შემოვიდა ადმეტესთან, გზად მიდიოდა და შემოვიდა. როგორც მეგობარი მეგობართან. მან არ იცის თუ რა მოხდა აქ და დიდხანს რჩება ამ მდგომარეობაში. სტუმართმოყვარეობის კანონების ერთგულ ადმეტეს არ უნდა უარი უთხრას ჰერაკლეს თავშესაფარში. თავის მწუხარებას, თავის ცრემლებს და მგლოვიარე შეხედულებას ხსნის ახლო ნათესავის სიკვდილით, არ უშვებს ჰერაკლეს, პატიჟებს მას და უბრძანებს მონას ღირსეულად გაუმასპინძლდეს სტუმარს, მოათავსოს მოშორებით ოთახში, სადაც არ ისმის ტირილი და კვნესა და სტუმარი შესძლებს უდარდელად ქეიფს. ჰერაკლე მიჰყვება მონას, ვერ მიმხვდარა, რომ გარდაიცვალა თვით დიასახლისი და რომ ადმეტეს „ახლო ნათესავი“ თვით ალკესტაა. ამრიგად სტუმართმოყვარეობის კანონი არ არის დარღვეული ადმეტეს მიერ და ეს აღნიშნულია ქოროს სიმღერაში, რომელიც წინ უძღვის დედოფლის გამოსვენებას. გასვენების დრო დადგა, პროცესია მზადაა გზას გაუდგეს. ამ დროს მიცვალებულისათვის საჩუქრებით შემოდის ადმეტეს მოხუცი მამა ფერეტი, რომელმაც თავის დროზე უარი სთქვა შვილის მაგივრად სიკვდილზე და მიანდო რძალს თავის განწირვა. ადმეტეს აშფოთებს ცხოვრების მოყვარულ ბებრის ერთი დანახვაც, არ უშვებს მოხუცს ცხედართან, არ იღებს საჩუქრებს, ბრალსა სდებს მას ცხოვრების სიყვარულსა და ეგოიზმში. შამასა და შვილს შორის ჩხუბი ჩაღდება. ადმეტე უსაყვედურებს მამას, რომ ის არის დამნაშავე ალკესტას სიკვდილში. მამა კი ცინიკურად არ უარყოფს თავის სიცოცხლისადმი სიყვარულს, მასშიეე სდებს ბრალს შვილს, რომელიც მისი აზრით არის ნამდვილი „ცოლისმკვლელი“. ჩხუბს ისინი შორს მიჰყავს: მამა და შვილი მტრებად შორდებიან ერთმანეთს, მაგრამ ფერეტის სიტყვები ღრმად სწვდებიან ადმეტეს სულს: იგი ვერ ივიწყებს სიტყვას „ცოლისმკვლელი“.

პროცესია მიდის, ადმეტე წინ მიუძღვის მას, მასვე მიჰყვება ქორო. მოქმედება დროებით სწყდება. მაგრამ აი სასახლიდან გამოდის მონა, რომელსაც მინდობილი ჰქონდა ჰერაკლეს გამასპინძლება. მონა განრისხებულია სტუმარზე. როგორ შეუძლია მას ქეიფი სახლ-

ში, სადაც გლოვა სუფევს, და მერე როგორი ქეიფი—შეუჩერებლივ მისცემია ჭამა-სმას და სიმღერას. მონას თვით ჰერაკლე შემოჰყვება მირსინის გვირგვინით თავზე, მხიარული, და შემთვრალიერ მიმხვდარა, თუ რად არის მონა მოწყენილი, და უკმაყოფილოა ამით. მაგრამ როდესაც სინამდვილე თანდათან აიხსნება მის წინაშე, შეძრწუნებულია და გადასწყვეტს: უნდა გამოჰგლიჯოს ალკესტა სულთამბუთავს და დაუბრუნოს ადმეტეს—არ უნდა ეალში დარჩეს ამ უკანასკნელთან, უნდა გადაუხადოს მასპინძლობისათვის. გაიგებს მონისაგან ალკესტას დასაფლავების ადგილს, მიდის იქ, ამ დროს კი ორქესტრაში ბრუნდება ქორო და ადმეტე. გლოვა და მწუხარება, რომელთაც ისინი განიცდიან, გამოიხატება ტირილის სცენაში და შემდეგ ადმეტეს მონოლოგში, რომელმაც მხოლოდ ეხლა შეიგნო თავისი მდგომარეობის სრული უიმედობა, სრული სიღრმე თავის დაცემისა: მისთვის ნუგეში აღარ არსებობს—„ცოლისმკვლელის“ დაღი სამუდამოდ დარჩება მასზე. უეცრად სცენაზე შემოდის ჰერაკლე. მას თან ახალგაზრდა ქალი მოჰყავს, რომელსაც სახე დაბურული აქვს. მისი სიტყვებით ეს მისი ჯილდოა, რომელიც მან მიიღო ათლეტიკურ შეჯიბრებაზე გამარჯვებაში. მაგრამ, ვინაიდან ჰერაკლე ახალ შეჯიბრებაზე მიემგზავრება, სთხოვს ადმეტეს შეიფაროს ქალი მის დაბრუნებამდე, და თუ კი არ დაბრუნდება, დაიხარჯოს სამუდამოდ. ადმეტეს არ სურს, ჰერაკლე დაბეჯითებით სთხოვს, ადმეტე ემუდარება მოაშოროს ქალი, რადგანაც იგი მას ალკესტას აგონებს, გულს უწვავს მას—მაგრამ ჰერაკლე შეუბრალებელია. ბოლოს, დიდი ხვეწნის შემდეგ, ადმეტე ხელს ჰკიდებს ქალს, იმავე წუთს ჰერაკლე პირბადეს ხსნის მას და ადმეტე ხედავს თავის წინაშე ალკესტას. სიკვდილთან ბრძოლაში გაიმარჯვა ჰერაკლემ, წაართვა მას ალკესტა, რომელიც ხელახლა სიცოცხლეს დაუბრუნა. მაგრამ ვინაიდან ალკესტა ქვესკნელის ღმერთებისადმი იყო შეწირული, სამი დღის განმავლობაში, სანამ ეს შეწირულობა არ მოეხსნება, მდუმარე უნდა იყოს, შემდეგ კი დაიწყება მისთვის ახალი ცხოვრება ქმარსა და ბავშვებს შორის, რომელთათვისაც თავი გასწირა. ჰერაკლე მიდის დალოცვილი ადმეტეს მიერ, ეს უკანასკნელი კი ალკესტასთან ერთად სასახლისაკენ მიდის; ქორო სტოვებს ორქესტრას ხუთი ანაპესტისაგან შემგარი სიმღერით—ერთ ერთი ჩვეულებრივი ფინალი, რომლითაც ევრიპიდეს არა ერთი ტრაგედია თავდება[1].

როგორც ცნობილია, „ალკესტას“ ტეტრალოგიაში სატირული დრამის ადგილი ეკავა. მაგრამ ამ ფაქტმა ნაკლებ იმოქმედა მის

[1]) შეად. „ბაკხები“, 1388; „ანდრომაქე“, 1284; „ელენე“—1688.

ტონზე, რომელიც თავისი ბუნებით სერიოზული რჩება. მართალია კომიზმის ერთგვარ ხაზებს ვხედავთ ჰერაკლეში. საკმარისია გავიხსენოთ მონის მოთხრობა თუ როგორ სვამს, ჭამს და მღერის ჰერაკლე, ანდა თვით ჰერაკლეს მონოლოგი, რომელშიდაც იგი უქადაგებს მონას თავის ცხოვრების ფილოსოფიას. მაგრამ ყველაფერი ეს, ისე, როგორც პიესის ბედნიერი ბოლო, არ ცვლის მის საერთოდ სერიოზულ ხასიათს [1]. ყველა ეს გვაგონებს მხოლოდ ნაზ ღიმილს, და არა ხმამაღალ სიცილს. აგრეთვე არაფერი კომიკური არ არის ჩხუბში მამასა და შვილს შორის. ამ ორი ეგოისტის, ორი სიცოცხლის მოყვარულის შეჯახება, გამოხატული ტლანქ რეალისტურ ხაზებში, სრულიად არ ართობს მაყურებელს, არ იწვევს მასში სიცილს. ამ სცენაში, რომელიც ასე შესანიშნავად გამოხატავს მოქმედ პირთა ხასიათს, საინტერესოა სულ სხვა. აქ საუცხოოდ არის ხაზგასმული მოკამათეთა ერთ განწყობილებიდან მეორე განწყობილებაზე გადასვლა. აღელვება და მწუხარება, სარკაზმი და შეკავებული ცრემლები, რისხვა და ზიზღი—ყველაფერი ეს აშკარავდება დიალოგში, როგორც შუქის თამაში, რომელიც ხან ისე, ხან ასე შეცვლის საგანს, რომელსაც შეეხება. ბოლოს, თვით ჰერაკლეს ფიგურაც არაა იმდენად კომიკური, რამდენადაც მიმზიდველია. ხაზგასმით არის აღნიშნული მისი კეთილშობილება და მგრძნობიარობა, გულკეთილობა და სხვის მწუხარებაზე გამოხმაურება, გამბედაობა და უშიშროება. განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ჩანს მისი სულის სინაზე უკანასკნელ სცენაში, სადაც იგი ალკესტასთან ერთად გამოდის. მაგრამ არა მარტო სინაზე ჩანს აქ. ჰერაკლეს სიტყვებში ჩვენ ვგრძნობთ გულკეთილ დაცინვას, რომლითაც იგი ხვდება თავის მეგობრის უარის თქმას მოყვანილ ქალის მიღებაზე: ჰერაკლე მხიარულად ატყუებს ადმეტეს, უხდის სამაგიეროს იმისათვის, რომ ადმეტემ მოატყუა ჰერაკლე, დაუფარა ალკესტას სიკვდილი!

ერთი სიტყვით, რადგან „ალკესტას“ უჭირავს სატირული დრამის ადგილი, მხოლოდ ამ ადგილის გამო შეიძლება ეწოდოს „სატირული დრამა“. ტრაგედიის სერიოზული ტონი არ სცილდება მას—და სწორედ ტრაგედიასაც წარმოადგენს. მაგრამ ამ სერიოზულმა ტონმა არ შეუშალა ავტორს თავის გმირებში შეესუსტებინა ეპოსის მიერ დატო-

[1]) მართალია, argumenta-ს ავტორი გვეუბნება: „დრამას უფრო სატირული ხასიათი აქვს, ვინაიდან იგი მხიარულსა და სასიამოვნო ბოლომდე მიდის, ტრაგედიის ჩვეულების წინააღმდეგ“. მაგრამ ეს შენიშვნა არ არის სწორი: ევრიპიდეს ტრაგედიათა შორის შეგვიძლია მივუთითოთ არა ერთზე, რომელიც ბედნიერად თავდება შად. „იფიგენია ტავრიდში“ და „იონი“.

ვებული გმირული ხაზები. რასაკვირველია, რამდენადაც ევრიპიდეს მითი ჰქონდა აღებული, მას არ შეეძლო ლეგენდისათვის წაერთმია „საოცრების“ ელემენტი. მხოლოდ ეს ელემენტი არ არის წაწამოწეული პირველ ადგილზე—იგი მხოლოდ შენარჩუნებულია. საზოგადოდ კი პიესაში მოქმედნი პირნი ცოტა რამით თუ განირჩევიან ადამიანებისაგან „რომლებსაც ისინი წარმოადგენენ“, და სწორედ როგორც ჩვეულებრივი ადამიანები, ისინი აინტერესებენ ტრაგიკოსს.

პირველ ადგილზე მათ შორის დგას ალკესტა, ერთ-ერთი ევრიპიდეს მომჯადოებელ ქალთა ტიპებს შორის. დეე, ნუ არის მისი როლი დიდი, დეე, გამოჩნდეს მხოლოდ ერთ სცენაში! ეს არ გვიშლის ჩვენ დავინახოთ მასში ადამიანი, რომელიც გაბედულად სწირავს თავს სხვისათვის, და მასთან ერთად ადამიანი, რომელიც თითქოს მოქსოვილია სინანისგან. მისი სიყვარული ქმრისა და შვილებისადმი ჩანს მათთვის თავგანწირვაში, და ამ ნაბიჯის გადადგმაში ის ხელმძღვანელობს იმ მოსაზრებით, რომ ადმეტესათვის სიცოცხლის შენარჩუნება უფრო გამოსადეგი იქნება ბავშვებისათვის, ვიდრე თვით მისი სიცოცხლე. ქმრისადმი მის უკანასკნელ თხოვნაში ისმის უკვე ხმა არა ცოლისა და დედის, არამედ მ ხ ო ლ ო დ დედის, და ბოლოს მის სიკვდილის წინ წარმოთქმულ სიტყვებში, რომლებიც სავსეა ღირსებით, სიტკბოებით და სიყვარულით, სჩანს ალკესტა მთლიანად, როგორც ადამიანი ვალის და ღრმა გრძნობების. დამატებად კი, რომელიც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს მისი სახეობის სიმაღლეს, შეიძლება ჩაითვალოს ის გულწრფელი მწუხარება, რომელსაც მასზე განიცდიან ყველანი, დაწყებული ქოროთი და გათავებული მსახურებით. ასე გაიელის იგი ჩვენს წინაშე, დიადი თავის სიმარტივეში, თავგანწირულების შარავანდედით, მკაცრი, უცხო და მასთან ისეთი ახლო და ნაზი, ისეთი მიმზიდველი და წმინდა,—ნამდვილი განსახიერება ჭეშმარიტი სიყვარულისა, სიკეთისა და გარდაუვალი მოვალეობისა. ალკესტასთან შედარებით უფრო წვრილმანი და მეტად ჩვეულებრივი გვეჩვენება ადმეტე. ის სრულებით არ არის გმირი. ეს ეგოისტი და სიცოცხლის მოყვარული ადამიანია, მაგრამ არც უარყოფითი ტიპია. უფრო სწორი იქნება დავინახოთ მასში ბედისაგან არჩეული ადამიანი, რომელიც შეჩვეულია სიმდიდრეს, თაყვანისცემას, გამარჯვებას, დავინახოთ ადამიანი ყველა ამით განებივრებული, რომელიც თავის თავში ხედავს ცენტრს საერთო თაყვანისცემისა. პირველ ხანებში იღებს ცოლის თავგანწირვას, თითქოს არ არის ამის წინააღმდეგი. მხოლოდ თანდათან იზრდება მასში სხვაგვარი გრძნობა. მაგრამ აქაც, როგორც ნამდვილი ეგოისტი, იგი ბრალს სდებს არა თა-

ვის თავს, არამედ სხვებს, საკმარისია გავიხსენოთ მისი ჩხუბი მამასთან. მხოლოდ თანდათან იღვიძებს მასში პროტესტი თავისი თავის წინააღმდეგ. ეს პროტესტი პროგრესიულად იზრდება, მაგრამ თავიდან არ არის შეცნობილი საკუთარი ადმეტეს მიერ, საკუთარით შეიცნობს მხოლოდ დასაფლავებიდან დაბრუნების შემდეგ. მხოლოდ მაშინ აეხილება მას თვალები და აქ უკვე მის მწუხარებას და უნუგეშობას საზღვარი აღარ აქვს. პირველად მიხვდება, რომ სიცოცხლე მისთვის დიდ ტვირთად შეიქნა, რომ ჯალკესტოდ მას ცხოვრება არ შეუძლია. ერთი სიტყვით მწუხარება გარდაქმნის ადმეტეს. წმენდს მისს სულს და ეს სურათი ხასიათის თანდათანი გაწმენდისა შეუდარებლად აქვს შესრულებული ევრიპიდეს. „უტრაგიკოსესი ტრაგიკოსთა შორის" აქაც პოულობს ტრაგიკულ ნოტებს და ოსტატურად ეხება მწუხარე ადამიანის გულის კლავიშებს.

გადავდიეართ პიესის კომპოზიციის გარჩევაზე [1]. დავიწყოთ პ რ ო ლ ო გ ი თ. იგი დრამის შესავალს წარმოადგენს, მისი გეგმის გამოსავალ წერტილს. იმქვეყნიურ არსებათა გამოყვანა ჩვენ უკვე გვამზადებს არაერეალურ მოვლენების აღქმისათვის. კონტრასტი სერიოზულ აპოლონსა და კომიკურ ტლანქ სიკვდილის აჩრდილს შორის თითქოს ხაზს უსვამს შემდეგში ორი მოწინააღმდეგე ელემენტის არსებობას. ერთი სიტყვით პროლოგი, თუმცა დამოუკიდებელ ერთეულს წარმოადგენს, საკმარისად არის დაკავშირებული თვით ტრაგედიასთან: პროლოგს ჩვენ მასში შევყავართ. პროლოგის მსგავსად, სადაც ორი სხვადასხვა ტონი ისმის, ასეთივე სხვადასხვაობა ტონებისა ისმის შემდეგშიაც. გასაოცრად კარგად არის მოცემული ტრაგიკული ელემენტის თანდათანი გაძლიერება, დაწყებული ქოროს პაროდიდან და გათავებული გარდაცვალებულ ალკესტას ტირილით: აქ არ გვხვდება არც ერთი მხიარული ნოტა, აქ საკუთარით მწუხარება მეფობს. სულ სხვა ტონი შემოიჭრება ჰერაკლეს შემოსვლასთან ერთად. სიკვდილის სამეფოში სიცოცხლის ხმა შემოიჭრება. ჯერჯერობით, სანამ ქორო ელაპარაკება ჰერაკლეს, ეს ხმა წუნარად ისმის. შემდეგ კი ადმეტესა და ჰერაკლეს შორის დიალოგის დროს მასში თითქოს შეკავებული ცრემლები გვესმის. ბოლოს, სულ სხვა ტონს იღებს ეს სიცოცხლის ხმა (ძახილი) მაშასადამე შვილს. შორის დაეის სცენაში. დავაა სიცოცხლის უფლებაზე, და აქეეა ალკესტას ნეშტი. რომლის დასაფლავებასაც ბელს უშლის კოცხალთა შეტაკება. მაგრამ ყველაფერი წყდება; მიცვალებულს მიასვენებენ, ცარიელდება სცენა, ცა-

[1]) იხ. Wilamowitz, Griech. Tragödien III 93.

რიელდება ორქესტრა. პიესის პირველი ნახევარი დამთავრებულია: მასში მთავარი ადგილი სიკვდილის გლოვის ტონებს ეჭირა. მას დროებით ცელის შეზარხოშებული ჰერაკლეს გამოსელა და მონოლოგი, რომელიც გამოსვლას წინ უძღვის. შემდეგ, ხელახლა, ადმეტესა და ქოროს მოსვლით, რომელნიც დამარხვიდან ბრუნდებიან, მოქმედების ტონი იცვლება: მწუხარე-ელეგიურად იცვლება—მასში ლირიკული ნოტები ისმის, რომელთაც აქ პირველი ადგილი უჭირავთ. მაგრამ ლირიკა ადგილს დიალოგს უთმობს, როდესაც სცენაზე ხელახლა გამოჩნდება ჰერაკლე და იწყება მისი საუბარი ადმეტესთან. ორი ტონი მუდმივ ცელის ერთმანეთს: ტონი თავშეკავებული სიმხიარულისა და ტონი სევდიანი სასოწარკვეთილებისა. ისინი ებრძვიან ერთი მეორეს, სანამ სიმხიარულის ტონი არ გაიმარჯვებს და პიესა, გახსნილი სიკვდილით, არ გათავდება სიცოცხლის საბოლოოდ გაღვიძებული ძახილით. ამრიგად, თავის ტრაგედიის აგების დროს ევრიპიდე ცდილობს შეარიგოს ორი მხარე, რომელთაც მის ბიერ გარჩეული მითი შეიცავს—მხარე სერიოზული და მხარე მხიარული ევრიპიდე ოსტატურად იცავს წონასწორობას მათ შორის და მისი დრამა, რომელიც არ არის საესებით ტრაგედია, არც სატირულ დრამის ტონს იღებს. ჩვენ წინაშე უფრო თითქმის სერიოზული ტრაგედია-ზლაპარია! იმ გარემოებასთან დაკავშირებით, რომ ევრიპიდე არ აძლიერებს საესებით მითის მხიარულ მხარეს და ერთ მის პათეტიკურ მხარეს სტოვებს უყურადღებოდ, არის ის, რომ პიესაში ღირსშესანიშნავი ადგილი აქვს დათმობილი ლირიკას. ვიტყვი მეტსა: ქოროს პარტიები არ არიან მოწყვეტილი დიალოგებისაგან, მჭიდროდ არიან დაკავშირებული მათთან. ეს არ კმარა—პიესაში მსახიობთათვის შეტანილია წმინდა ლირიკული პარტიები—დიდი ადგილი აქვს დათმობილი მუსიკას ყველაფერი ეს ერთად აღებული პიესას ზოგ ალაგას ლირიკულ ხასიათს ანიჭებს, რაც კარგად ეთვისება მითის ერთერთ სუქეტურ მხარეს და მას უფრო მთლიანად ჰქმნის.

2. მ ე დ ე ა.

49. თუ ტეტრალოგიამ, შემდგარმა „კრეტელი ქალების", „ალკმეონის", „ტელეფესა" და „ალკესტასაგან", რომელიც დაიდგა სცენაზე 438 წ., მოუპოვა ევრიპიდეს მეორე ჯილდო[1], 431 წ. სრული

[1]) ამ ტეტრალოგიის პიესებიდან „ალკესტას" გარდა ყველაზე უფრო ცნობილი იყო „ტელეფე" თავისი ორი შესანიშნავი მონოლოგით, რომელშიაც ისევე როგორც „ალკესტაში" ქორო ჯერ კიდევ აქტიურ როლს თამაშობდა და რომელს შიაც პროლოგი სოფოკლეს ხერხის მსგავსად, არ იქერდა უბრალო ექსპოზიციის ადგილს, არამედ პიესის მთავარი პერსონალის პირველ სიტყვას წარმოადგენდა და პირდაპირ შეჰყავდა მსმენელი პიესის მოქმედებაში.

დამარცხება ხვდა მას, როდესაც იგი საზოგადოების საძსჯავროზე გამოვიდა შემდეგი ტეტრალოგიით: „მედეა", „ფილოქტეტე", „დიქტისი" და „მომკელნი". პირველი ჯილდო ეეფორიონმა ჭიილო, მეორე—სოფოკლემ, ევრიპიდეს კი მხოლოდ მესამე ხვდა, რაც დამარცხებას უდრიდა [1]. ძნელი სათქმელია, თუ რა იყო მიზეზი ევრიპიდეს დამარცხებისა. მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, მისი „მედეა" განთქმული იყო ძველს დროში, რაც გამოიხატა არა მარტო სხვადასხვა ავტორთა მიერ იქიდან ხშირად ციტატების მოყვანაში, არამედ იმ გავლენაშიაც, რომელიც მან მოახდინა სახეითს ხელოვნებაზე და გამოიწვია მთელი რიგი ლიტერატურული მიბაძვები როგორც ძველს, ისე ახალ დროში [2].

ლეგენდა მედეას შესახებ, რომელიც ჩაქსოვილია არგონავტების ლეგენდაში, როგორც ჩანს, ზოგადად ცნობილი იყო ჰომეროსის პოემების შედგენის დროს. ჩვენ გვერდს ვუხვევთ მისი თანდათანობითი განვითარების ისტორიას, ვიტყვით მხოლოდ, რომ სუეტი, რომლითაც სარგებლობს ევრიპიდე, გარჩეული იყო ეპოსში კრეოფილეს „ექალიის აღებაში". იქ იყო ნათქვამი რომ მედეამ, რომელიც დასახლდა კორინთოში, მოწამლა მეფე კრეონტი და მისი ქალი და გაიქცა ათენში, თავისი შვილები კი დასტოვა ჰერას საკურთხეველთან იმ იმედით, რომ მათ გადაარჩენს მათი მამა იაზონი; კრეონტის ნათესავებმა კი მოჰკლეს ბავშვები და ეს მკვლელობა მედეას დ ა ა ბ რ ა ლ ე ს. მაგრამ, როგორ მოხდა მედეა კორინთოში? ამის შესახებ მოგვითხრობს მეორე ლეგენდა, რომლითაც ევრიპიდემ ისარგებლა თავის ტრაგედიაში „პელიას ქალები". ამ ლეგენდის მიხედვით მედეა, რომელიც დაეხმარა იაზონს ოქროს ვერძის პოვნაში, გაიქცა მასთან ერთად კოლხიდიდან, მის გულისთვის მიატოვა მამა და მოჰკლა ძმა. იაზონის სამშობლოში, იოლკში, სადაც ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო იაზონის მტერი მეფე პელია, მედეა არწმუნებს ამ უკანასკნელის ქალებს მოჰკლან მამა და ჰპირდება რაღაც ჯადოთი მისთვის

[1]) Argum. II: „მედეა" პირველად დაიდგა სცენაზე არქონტ პითადორას, დროს 87 ოლიმპიადის 1-ელ წელს (431 წ.). პირველი იყო ევფორიონი, მეორე—სოფოკლე, მესამე—ევრიპიდე „მედეათი", „ფილოქტეტეთი", „დიქტისით" და სატირული დრამით „მომკელნი".

[2]) ამის შესახებ იხ. Patin o. c. I, 148, განსაკუთრებით კი Mallinger Médée. étude de litterature comparée. Louvain, 1897. მედეას გავლენის შესახებ სახვით ხელოვნებაზე იხ. Huddilston, Greek tragedy in the light of vase paintings. Loudon. 1898, p. 144.—Weege, Berliner. philologische Wochenschrift 27 (1907) 513.

სიყმაწვილის დაბრუნებას. რასაკვირველია, პირობა შეუსრულებელი რჩება და მედეა იაზონით, განდევნილი იოლკიდან, მიდიან კორინთოში, სადაც ადგილი ჰქონდა ყველა იმას, რასაც კრეოფილე ჰოგვითხრობს. ბოლოს არსებობდა კიდევ მესამე, ატიკური ლეგენდა. ამ ლეგენდით მედეა, კორინთოს დატოვების შემდეგ, ცხოვრობდა ათენში მეფე ეგეოსთან, სანამ იძულებული არ გახდა გაქცეულიყო ამ ქალაქიდან ეგეოსის შვილის თეზევის წინააღმდეგ ეერაგულ მოქმედების გამო. ასეთია ეს სამი საგა, რომელნიც ერთად ერთ მთლიან საგას წარმოადგენენ მედეას ბედის შესახებ კოლხეთის დატოვების შემდეგ. მხოლოდ ერთი ადგილი არ არის საკმარისად გაშუქებული კრეოფილეს გამოცემაში. რისთვის მოჰკლა მედეამ კრეონტი და მისი ქალი? ამას კი ლეგენდის კორინთული ვერსია გვიხსნიდა; მედეამ მოჰკლა ისინი, რადგანაც ეჭვიანობდა იაზონს, რომელმაც მას უღალატა. ყოველ შემთხვევაში, ლეგენდა, რომელიც მოგვითხრობდა მედეას მთელ რიგ ბოროტმოქმედებებს, არ მიაწერდა მას შვილების მკვლელობას. ამ ახალი მოტივის შეტანა, როგორც ჩანს, უნდა მივაწეროთ თვით ევრიპიდეს, რომელიც სწორედ ამაზე აშენებს თავისი ტრაგედიის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს [1].

პიესა იწყება მშვენივრად აგებული მონოლოგით, რომელსაც წარმოსთქვამს მედეას ძიძა. მონოლოგი მოცემულია წმინდა ევრიპიდესეული ხერხით, ე. ი. შეიცავს ყველაფერს, რაც საჭიროა შემდეგი მოქმედების გასაგებად, მასთან ერთად სავსებით დასაბუთებულია და არ წარმოადგენს უბრალო მოთხრობას, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს მოქმედებასთან. აქედან ჩვენ ვეცნობით მედეას წარსულს, თუ როგორ გაჰყვა იაზონს კორინთოში, ეხლა კი ამ უკანასკნელმა დასტოვა მედეა და უნდა შეირთოს ცოლად კორინთოს მეფის

[1]) აღძრული ჯერ კიდევ ძველ დროში და ევრიპიდეს „მედეას" Argumentum-ში მოყვანილი საკითხი იმის შესახებ, რომ ევრიპიდე კი არ იყო დამოუკიდებელი თავის პიესაში, არამედ მოგვცა მასში გადაკეთება ტრაგიკოს ნეოფრონის პიესისა, რომლიდანაც ჩვენ დრომდე მხოლოდ რამდენიმე ნაწყვეტმა მოაღწია, მეცნიერებაში შემდეგნაირად სწყდება: ამ ნაწყვეტების შედარებით ევრიპიდეს ტექსტის შესაფერ ადგილებთან შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ ევრიპიდემ კი არ გადააკეთა ნეოფრონი, არამედ ნეოფრონმა, მე-IV ს. ქ-წ. პოეტმა, გადააკეთა ევრიპიდე, და ცდილობდა ამ უკანასკნელის პიესიდან ამოეღო ისეთი ადგილები, რომელთა სისუსტეზე მიუთითებს არისტოტელე თავის „პოეტიკა"-ში (poet. 1461 b 22). იხ. Arnim. Ausgewählte Tragödien des Euripides III, VIII—XI. Meridier—o. c. I, 110—114. აგრეთვე Weil, Sept tragédies d'Euripide, 99, რომელიც იზიარებს აზრს, რომ პრიორიტეტი ნეოფრონს ეკუთვნის და რომ „მედეა" ევრიპიდესი წარმოადგენს ნეოფრონის პიესის გადაკეთებას.

ასული. ჩვენ ვგებულობთ აგრეთვე, თუ რა მდგომარეობაშია ეხლა მედეა—ეს მდგომარეობა, რაღაც დიდ საფრთხეს შეიცავს: მედეას თავისი შვილებიც კი ეზიზღება. მაგრამ აი, სცენაზე გამოდის ბავშვების აღმზრდელი, რომელსაც მედეას ორი პატარა ვაჟი მოჰყავს და მისი გამოსვლით იწყება დიალოგური სცენა მასა და ძიძას შორის. აღმზრდელი გადმოგვცემს, რომ ქალაქში დადის ხმა, თითქოს მეფეს სურს გააძევოს კორინთოდან მედეა და მისი შვილები. ძიძა შეშინებულია ბავშვების ბედით, რადგან სახეში მათი დედის მდგომარეობა აქვს, სასახლიდან კი, თითქოს მისი შიშის საბუთიანობის დასამტკიცებლად, მოისმის მედეას კივილი, რომელიც სწყევლის შვილებსაც და იაზონსაც. ასე თავდება პროლოგი, რომელსაც ჩვენ მომავალი ქარიშხალის დაძაბულ ატმოსფეროში შევყავართ: ჯერ-ჯერობით მხოლოდ ყრუ ქუხილი ისმის, ქარიშხალი კი ჯერ არ დაწყებულა,—იგი მომავალშია, მისი საფუძველი კი მედეას რისხვასა, სასოწარკვეთილებასა და სიმამაცეშია. ამ დროს ორქესტრაში კორინთელ ქალების ქორო შემოდის. ისინი კარგად არიან განწყობილნი მედეასთან და სურთ მისი ნახვა: მედეა, გამოძახებული ძიძის მიერ, გამოდის მათთან, მიმართავს მათ გრძელი სიტყვით, რომელიც სოფოკლეს ყაიდაზეა აგებული, მოკლედ შეეხება თავის დარდსა და ქმრის ვერაგობას, ვრცლად ლაპარაკობს ქალის უმწეო მდგომარეობაზე საზოგადოდ, და შემდეგ კი მიმართავს ქოროს ასეთი თხოვნით: დაიცვან დუმილი კორინთელმა ქალებმა, თუ კი იგი იპოვის საშუალებას იძიოს შური თავისი ქმრისა, რომელმაც ასე სასტიკად გაუტეხა მას გული. ქორო პირდება მას ამას. ამ დროს კი, თითქოს დასამტკიცებლად აღმზრდელის მიერ მოტანილი ამბისა—რომ კორინთოს მეფეს უნდა მედეას გაძევება, გამოჩნდება თვით მეფე; ის, რაც გაკვრით იყო ნათქვამი პროლოგში, აქ სრულდება. მეფე კრეონტი მოითხოვს მედეას და მისი შვილების განდევნას, როგორც საშიშ ელემენტის მისთვის და მისი ოჯახისათვის. გარეგნულად დაწუნარებული, თავმდაბლად, მედეა გამოითხოვს კრეონტისაგან ვადის გაგრძელებას—ნებას აძლევენ დარჩეს კორინთოში საღამომდე. მისი გეგმებისათვის ესეც საკმარისია: მოხერხებით და საწამლავით ამ ხნის განმავლობაში უნდა დაღუპოს მეფე და მისი ქალი, თავისი დამღუპველი. „შემდეგ კი რა?“ ეკითხება თავის თავს მედეა. სად არის ქალაქი, სად არის მეგობარი, რომელიც მისცემს მას თავშესაფარს? მაგრამ შურისძიების გეგმის გადახვევა შეუძლებელია. მედეა გვიხატავს ამ გეგმას, მაგრამ ერთს სიტყვას არ ამბობს თავის შვილებზე; თითქოს ეშინია იფიქროს მათზე, ეშინია სიტყვებით გამოსთქვას ის, რაც უკვე სწყდება მის გო-

ნებაში. ჩაფიქრებული დგას იგი. მოქმედება დროებით ნელდება, ანტრაქტს ავსებს ქოროს ფორმით ლამაზი, ხოლო შინაარსით განურჩეველი სიმღერა. შემდეგ კი სცენაზე გამოდის იაზონი. თუ წინათ მარტო ფიქრი იაზონზე იწვევდა მედეაში რისხვას, აღშფოთებას და სურვილს რაიმე ევნო მისთვის, ეხლა კი ყველა ეს განცდები უნდა გაძლიერდენ მისი დანახვით და მისი სიტყვების გაგონების შემდეგ. და მართლაც, რით მოდის იაზონი? მისი აზრით ყველაფერში თვით მედეაა დამნაშავე: მხოლოდ მისი თავაშვებული ხასიათია იმის მიზეზი, რომ მას განდევნა მოელის, რომლისაგანაც მედეას დაფარვა იაზონს არ შეუძლია, მას მხოლოდ შეუძლია ფულით დაეხმაროს მას და მას შვილებს. მედეაში საშინელ აღშფოთებას იწვევს ასეთი უხეში წინადადება. აღელვებული, მოაგონებს იაზონს ყველაფერს, რაც მისთვის ჩაიდინა, ყველაფერს, რაც მისთვის გასწირა, და სიმწრით ალნიშნავს, რომ ეხლა იაზონმა ეს ყველაფერი დაივიწყა და ადვილად ისტუცრებს მას და მის შვილებს სიმარტოესა და სილარიბეში. იაზონს გულში მოხვდა მისი სიტყვები და სურს აიცდინოს მედეას საყვედური. რასაკვირველია, მედეას დიდი ღვაწლი მიუძღვის—ის ამას სრულიადაც არ უარჰყოფს. მაგრამ მაინც მთავარი როლი აქ სიყვარულის ღმერთს ეკუთვნის:—ის უხელმძღვანელებდა მედეას, —მედეა მხოლოდ იარაღია მის ხელში. მასთან ერთად კი მედეა მისი დამსახურებისათვის ასწილად არის დაჯილდოვებული: წინათ უცნობი ბარბაროსი ქალი ეხლა მთელ საბერძნეთშია განთქმული. ნუ თუ ეს საკმარისი არ არის მისთვის? იაზონის სურვილი კი მეორედ ცოლის შერთვისა ამტკიცებს არა მის ღალატს, არამედ მის ბავშვებზე ზრუნვას, სურვილს მისცეს მათ მომავალი. სიტყვა სიტყვას მოსდევს, იაზონსა და მედეას შორის ლაპარაკი მწვავდება; იაზონი მიდის დარწმუნებული თავის სიმართლეში. და კიდევ ერთხელ შესთავაზებს მედეას, რომ მზად არის გაუწიოს დახმარება მასაც და ბავშვებსაც.

მთელი ეს სცენა ღირსშესანიშნავია არა თავისი აგებულების თვალსაზრისით, არამედ ფსიქოლოგიური მხრით. მასში მოსჩანს იაზონი, რომლის შესახებაც აქამდე მხოლოდ არაპირდაპირი ცნობები გვქონდა (მისი მედეას მიმართ ცუდი განწყობისა). გარდა ამისა მისი გამოსვლა თითქოს ადამიანობის უკანასკნელ შარავანდედს ხსნიდა მას მედეას თვალსაზრისით და აძლიერებდა მედეას სურვილის იმპულსს ენახა, თუ როგორ იტანჯება ეს ცივი ეგოისტი. შურისძიების გეგმა, აქამდე მხოლოდ ოდნავ დასახული მედეას გონებაში, ეხლა განსაკუთრებით სასურველი და აუცილებელი უნდა გამხდარიყო. და თით-

ქოს მედეას მიერ პიესის დასაწყისში დასმული კითხვის საპასუხოდ:— „სად არის ის ქალაქი ან მეგობარი, რომელიც ჩვენ კარს გაგვიღებს, შოგვცემს თავშესაფარს და დაგვიფარაესს?“ სცენაზე მოულოდნელად შემოდის ათენის მეფე ეგეოსი, რომელმაც გზად კორინთოში შემოიარა. ეგეოსი გებულობს მედეასაგან თუ რა უბედურება დაატყდა მას, რომ გაძევება მოელის, იწუნარებს მედეას თხოვნას და აძლევს თავშესაფარს მას ათენში. ამრიგად მედეას აქვს გამოსავალი. ეხლა დროა დაიწყოს დასახული გეგმის განხორციელება, და ამ უკანასკნელის შინაარსს გადასცემს ქოროს ეგეოსის წასვლის შემდეგ. მედეა გაუგზავნის ბავშვების ხელით საჩუქრად მეფის ქალს—საცოლოს შესანიშნავ კაბას და ჯიღას—საბოძვარს, რომელიც დაღუპავს მეფის ასულსაც და ყველას, ვინც შეეხება მას. მაგრამ ამით არ კმაყოფილდება მედეა, მეფის ასულის დაღუპვის შემდეგ იგი თავის შვილებსაც დაჰხოცავს, რომ ამით დასტანჯოს იაზონი და სამუდამოდ დაუკარგოს მას ჩამომავლობა და სიხარული. ქორო აღშფოთებულია. ცდილობს დაუშალოს მედეას ბოროტმოქმედების ჩადენა. მაგრამ ამაოდ. მას მხოლოდ ერთი რამ დარჩენია: შეეკითხოს თავის თავს რომელი მხარე მიიღებს შვილების მკვლელს, და რადგანაც იცის, რომ ეს მხარე ატიკაა, მშვენიერ სიმღერაში გამოხატავს ამ უკანასკნელის სილამაზესა და სიტურფეს. ქოროს ეს სიმღერა უკანასკნელი ცდაა მომავლის ასაცილებლად. ამის შემდეგ მოქმედება ჩქარის ნაბიჯით მიდის დასკვნისაკენ და აქ პირველ ეტაპად იაზონის მეორე გამოსვლაა. იაზონი მედეამ გამოიწვია, იგი მისი თხოვნითაა მოსული. მედეა პირფერობით და თავის მოკატუნებით გამოითხოვს იაზონისაგან ნებართვას გაუგზავნოს ბავშვების ხელით მეფის ასულს საჩუქრები და სთხოვოს მას ბავშვებისათვის კორინთოში დარჩენის ნებართვა. მაგრამ, ბავშვების დანახვა, რომელთაც არაფერი ესმით, ერთი წუთით ართმევს მედეას სითამამეს. დედის სიყვარული სძლევს მასში. მედეა ტირის, ეფერება ბავშვებს. მაგრამ მაინც უძლურია გადაუხვიოს ერთხელ მიღებულ გადაწყვეტილებას. ერთხელ გადაწყვეტილი უნდა შესრულდეს და ბავშვები ალმზრდელთან და იაზონთან ერთად მიდიან და თან მიაქვთ ყუთი, რომელშიაც მეფის ასულის დაღუპვა ინახება. ქარიშხალი, რომელსაც ასე დიდი ხანია ველით, მზად არის დაიწყოს—უკვე ვგრძნობთ მის ცხელ სუნთქვას... შემოდის ალმზრდელი ბავშვებით. იგი გვატყობინებს, რომ ყუთი გადაეცა მეფის ქალს და რომ ბავშვებს კორინთოში დარჩენის ნება დართეს. ეს სასიხარულო ამბავი სრულებით არ ახარებს მედეას: მან იცის, რომ მას ეხლა უკან დახევა აღარ შეუძლია. მასში საშინელი ბრძოლაა დედობრივ

სიყვარულსა და შურისძიების სურვილს შორის. ბავშვების დანახვა, მათი ბავშური მხიარულება მას გულს უკლავს. აგონდება თავისი ოცნებანი, ეხლა უკვე ყველა დამსხვრეული, ბავშვების ბრწყინვალე მომავალზე. უკვე მზად არის დაივიწყოს თავისი გადაწყვეტილება. „გულო, ეკითხება იგი თავის გულს „ნუთუ შენ ამას ჩაიდენ?“ მაგრამ ის აზრი, რომ შეიძლება ბავშვები გახდენ სხვისი, თავისი მტრების, მსხვერპლნი, რომელნიც მედეას შურს იძიებენ, აიძულებს მას დაუბრუნდეს თავის გადაწყვეტილებას—თვითონვე მოუღოს მათ ბოლო. დატანჯული მედეა ჰკოცნის, დასტირის ბავშვებს, შემდეგ გზავნის მათ სახლში და თვითონ კი ელის თუ რა ამბავს მოუტანენ მას კორინთოს მეფის სასახლიდან. და აი, მოდის შიკრიკი იქიდან. საწამლავმა, რომლითაც გაჟღენთილი იყო ჯიღა და ტანსაცმელი, დაღუპა მეფის ასული და თვით მეფეც. შიკრიკი მოგვითხრობს ამის შესახებ თავის სახეობითა და სილამაზით შესანიშნავ სიტყვაში. იგი აღშფოთებულია, აღშფოთებულია ქოროც, მხოლოდ მედეაა გარეგნულად დამშვიდებული. მისთვის უკან დახევა აღარ არსებობს. უნდა მოჰკლას ბავშვები, ყოყმანი შეუძლებელია. და იგი შედის სასახლეში. ქოროს გოდება, ბავშვების ძახილი საშველად. ძალიან გვიან მოდის იაზონი, —ყველაფერი გათავებულია. სახლის კარები იღება. მოსჩანს მედეა ეტლში, რომელსაც ფრთოსანი გველეშაპები უბია და მის ფეხთ კი ბავშვების გვამები გდია. უკანასკნელი საუბარი მასა და იაზონს შორის: ბავშვებს ჰერას საკურთხეველში დამარხვენ, მედეა ათენში გაფრინდება, იაზონს კი უშვილო და უსიხარულო სიბერე მოელის. იაზონის გოდებით თავდება ტრაგედია, მისი ჩივილი აბოლოებს მას მისი კვნესა ისმის უკანასკნელ აკორდად.

ჩვენ მიერ გარჩეულ ევრიპიდეს დრამაში მთელი ინტერესი თავიდან ბოლომდე მიმართულია მედეასადმი, მისი პიროვნებისადმი. იგი მეფობს ყველაზე და ყველაფერზე. ყველა დანარჩენი პერსონაჟები—მხოლოდ აქსესუარებია მასთან, მასში დაფარულ ვნებათა გარეგანი გამოიზიანებელნი; და ყველა ისინი მოსჩანან ისეთ წვრილმანებად და უმნიშვნელოებად მედეას ღრმა და ძლიერ პიროვნებასთან შედარებით. უკვე მედეას პირველ სიტყვებიდან ქალის უმწეო მდგომარეობის შესახებ—ჩვენ მის მხარეზე ვართ. ჩვენ ვიზიარებთ მის სიძულვილს და შურისძიების სურვილს. ამით არ ეკმაყოფილდებით— თანაგრძნობით ვადევნებთ თვალს მისი მწუხარე გულის ყოველ მოძრაობას, მისი სულისკვეთების ცვალებადობას, იმ ტანჯვას, რომელსაც იგი განიცდის. მისი ტრაგედია იმაში მდგომარეობს, რომ, როდესაც სხვას სტანჯავს, ყველაზე უფრო თვითონვე იტანჯება, და

როდესაც სხვას ღუპავს თვითონ საესებით იღუპება. ორი გრძნობა განუწყვეტლივ იბრძვ ისმასში: გრძნობა ცოლისა, რომელიც შეურაცხყოფილია ქმრის მიერ, და გრძნობა დედისა, რომელსაც უანგაროდ უყვარს თავისი შვილები. როგორც შეურაცხყოფილ ცოლს, მას შურისძიება სწყურია, შურისძიება უსაზღვრო, რომელსაც წინ არაფერი არ ეღობება. როგორც დედა, იგი ბავშვების ბედზე ზრუნავს და არ უნდა მათი დაღუპვა. ეს ბრძოლა დიდხანს გრძელდება, მით უმეტეს, რომ გონება, რომელიც არასოდეს არ სტოვებს მედეას, ყოველთვის ცდილობს შეზღუდოს მისი ვნებანი და შეუშალოს მას მისი გეგმის სისრულეში მოყვანა მაგრამ ვნებები—ტყუილად კი არ უსვამს ხაზს ევრიპიდე მედეას ბარბაროსულ მხარიდან წარმოშობას—უფრო ძლიერნი აღმოჩნდენ. შურისძიების წყურვილი დასძლევს გონებას, დასძლევს შვილებისადმი სიყვარულს, თანდათან იპყრობს მედეას და ბოლოს მარტო ის მეფობს მასზე. მედეაში ჭრებიან მისი ხასიათის ყველა დადებითი მხარეები.—მხოლოდ გონება არ სდუმს. მაგრამ ისიც „უდაბნოში მღაღადებელია“. მედეამ იცის—ამის შესახებ იგი თვითონ ლაპარაკობს—რომ მისი გეგმის სისრულეში მოყვანია უუბედურეს ქალად ქმნის მას, მაგრამ უკან დახევა მაინც არ შეუძლია; იგი თითქო „მოჯადოვებულია“. თავდაუჭერელმა ვნებამ თითქოს გარდატეხა ყველა საზღვრები და, გატაცებული მხოლოდ ერთი ძლიერი ვნებით, მედეა თვალახელილი ეარდება საშინელ ნაპრალში. „ფსიქოლოგიური პრობლემა ვნების ძლიერების შესახებ, რომელმაც შეიპყრო არსება და აიძულებს მას დაიღუპოს თავი, ოღონდ დააკმაყოფილოს ეს ვნება, და მასთან დაიღუპოს შეგნებულად—არასოდეს არ ყოფილა წამოყენებული უფრო მეტი ტრაგიკული გარკვეულობით [1]“.

ძლიერ დამოკიდებულია ტრაგედიის სტრუქტურაც იმ განსაკუთრებულ ცენტრალურ როლისაგან, რომელიც მიკუთვნებული აქვს მედეას: ევრიპიდეს არც ერთ დანარჩენ დრამაში არ არის მონოლოგების ასეთი დიდი რაოდენობა. მაგრამ ეს გასაგებიცაა. ისინი საჭიროა იმისათვის, რომ მათში ყველაზე უფრო მოსახერხებელი იყო მედეას სულიერი მოძრაობის სურათის გადაშლა, ყველა ეს გადასვლები სიყვარულიდან სიძულვილზე, გმირი ქალის თავდავიწყებითი ბრძოლა ყველა იმ გრძნობებთან, რომლებმაც შეიპყრო იგი, სწორედ მედეას სულს გვიხსნის ჩვენ რადგან სწორედ მის სულში ხდება მთე-

[1] Méridier, o. c. I, 118.

ლი დრამა, რომელიც გამოწვეულია მედეას დამოკიდებულებით იაზონთან.

იაზონი, როგორც ამ დრამის მთავარი გამომწვევი, საკმარისად რელიეფურად არის გამოსახული. პირველად იგი გვევლინება, როგორც თავმოყვარე, თავის თავში დარწმუნებული ეგოისტი. შემდეგ ჩვენ ვხედავთ მის სიბეცეს—მას არც წარმოუდგენია, თუ როგორ ატყუებს მას ქალი, იმდენად არის დაბრმავებული თავისი თავის კმაყოფილებით. ბოლოს მას ჩვენ ვხედავთ მოტეხილს, გვიან აეხილა მას თვალები, გვიან იგრძნო სიყვარული ბავშვებისადმი. მისი სულიც მოტეხილია—მაგრამ რა დიდი განსხვავებაა ამ წვრილმანი ადამიანის და მედეას ტანჯვას შორის. ქორო კი? ქოროს პიესისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. მას მხოლოდ ითმენს პოეტი, რადგანაც უქოროდ, ტრადიციის თანახმად, ტრაგედია წარმოუდგენელია. რა დიდი განსხვავებაა ამ ქოროსა და „ალკესტას" ქოროს შორის! ეს უკანასკნელი მოქმედებაში იღებს მონაწილეობას, „მედეაში" კი იმდენადაა დაკავშირებული მოქმედებასთან, რამდენადაც მან იცის გმირის გეგმა და ფარავს მას სხვებისაგან. ჩვენ თავიდანვე ვგრძნობთ, რომ იგი ხელს უშლის ავტორს, რომ მისი როლი შეუძლებელია, რომ იგი სრულებით არ არის საჭირო. ერთი სიტყვით ჩვენ „მედეაში" პირველად ვხედავთ, თუ როგორ ურიგდება ევრიპიდე ტრადიციას და მასთან ერთად გვაგრძნობინებს, რომ ეს ტრადიცია განახლებას მოითხოვს, რომ დრამატულ ხელოვნებაში ახალი გზების ხანა დგება.

3. ი პ ო ლ ი ტ ე.

ი. 428 წ. სხვა პიესებთან ერთად ევრიპიდეს მიერ დადგმული იყო სცენაზე ტრაგედია „იპოლიტე", რომელმაც პირველი ჯილდო მიიღო[1]. მასში განხილული ლეგენდა უკვე წინათაც ჰქონდა განხილული ევრიპიდეს მეორე, იმავე სახელწოდების პიესაში, მაგრამ სახელი არ მოუპოვებია. ამრიგად ჩვენ გვაქვს საქმე მეორე „იპოლიტესთან", რომელიც ხშირად უფრო რთულ სახელწოდებას—„იპოლიტე გვირგვინოსანი"[2] ატარებს. რაც შეეხება „პირველს", მას

[1]) Argum. 27: „პიესა დაიდგა 87 ოლიმპიადის მე-4 წელს, არქონტ ეპამინონის დროს. პირველი იყო ევრიპიდე, მეორე იოფონტი, მესამე იონი".

[2]) Argum. 29. „ეს პიესა, რომელიც ხანდახან „იპოლიტე გვირგვინოსნად" იწოდება, წარმოადგენს „მეორე იპოლიტეს". რომ იგი პირველის შემდეგ არის დაწერილი, ჩანს იქიდან, რომ ამ დრამაში შესწორებულია ყველა ის შეუფერებელი და დასაძრახი ადგილები, (რაც პირველში გვხვდება)".

ჩვენამდე არ მოულწევია, მაგრამ ერთგვარ წარმოდგენას მასზე გვაძლევს სენეკას ტრაგედია „ფედრა“, რომელზედაც მან გავლენა ჰოახდინა.

მითი იპოლიტესა და ფედრას შესახებ, რომელიც ატიკური მითების რიცხვს ეკუთვნის, მეტწილად პოპულარული იყო ათენში და ტრეზენში და მისი შინაარსი ზოგადად შემდეგში მდგომარეობდა. ფედრას, მინოსისა და პაზიფაეს ქალს, თეზევის ცოლს, თავდაიწყებით შეუყვარდა თავისი გერი იპოლიტე, თეზევის ვაჟი პირველი ცოლისაგან ამაზონ იპოლიტასაგან. უმანკო ყმაწვილმა, გატაცებულმა ქალწული ღმერთის არტემიდის თაყვანისცემით, უარჰყო ფედრას სიყვარული. ფედრა თავს იკლავს, მაგრამ სიკვდილის წინ, თეზევის წინაშე, ტყუილად სწამებს იპოლიტეს, რომ მან მოისურვა მისი პატიოსნების შელახვა. თეზევმა სიმართლედ მიიღო ფედრას სიტყვები, გადაწყვიტა შვილის გაძევება, მის დასალუპავად კი გამოითხოვა ასრულება ერთ-ერთის იმ სამი სურვილისაგან, რომელთა შესრულებაც ოდესღაც აღუთქვა მას პოსეიდონმა; მას სურს მაცდურმა შვილმა არ მიაღწიოს დაღამებას. პოსეიდონი იწყნარებს თეზევის სურვილს. ზღვის წიაღიდან გზავნის საშინელ ხარს, რომლის დანახვაც აფრთხობს იპოლიტეს ცხენებს. ცხენები მოიტაცებენ ეტლს, მიათრევენ მოსართავში გახლართულ იპოლიტეს და სასიკვდილოდ აშავებენ მას. მაგრამ არტემიდი აღადგენს თავისი თაყვანისმცემლის პატიოსნებას, ხსნის მას ფედრას ცრუ ბრალდებას, და ერთი ვერსიის თანახმად, უბრუნებს სიცოცხლეს, მეორე ვერსით კი ანიჭებს მას სიკვდილის შემდგომ პატივს: იპოლიტე საკულტო თაყვანისცემის საგნად ხდება.

ამ ლეგენდამ ძალიან სუსტი გამოძახილი ჰპოვა პოეზიაში. ლირიკა, რამდენადაც ჩვენ ვიცით, სრულებით არ შეხებია მას. ეპოსი კი ცოტა მეტი ყურადღებით მოეპყრა. მაგრამ ისიც გაკერით შეეხო მას. ასე, ჩვენ ვიცით, რომ მითი იპოლიტესა და ფედრას შესახებ გარჩეული იყო გენეალოგიურ ხასიათის ანონიმურ ეპიკურ პოემაში, სახელდობრ Naupaktika-ში (Apoll. biblioth. III, 10, 3, 10). ძნელია თქმა, თუ როგორ იყო იგი დამუშავებული, მაგრამ შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ პოემაში დათმობილი ჰქონდა ადგილი აფროდიტეს, რომელიც აღძრავს ფედრაში სიყვარულს ქალწულ არტემიდის უმანკო თაყვანისმცემელ იპოლიტესადმი, რომელიც სიყვარულს უარყოფს. ერთი სიტყვით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ პოემამ უკვე ისარგებლა იმ მოტივით ორი ქალ-ღმერთის ანტაგონიზმის შესახებ, რაც, როგორც ქვევით დავინახავთ, ევრიპიდესაც აქვს

გამოყენებული, რომელმაც ეს მომენტი გამოსავალ წერტილად გაიხადა თავის პიესაში, იმგვარივე ოსტატობით შესრულებულში, რო გორც იყო ჩვენ მიერ უკვე განხილული „მედეა“.

პიესა პროლოგით—აფროტიტეს მონოლოგით—იწყება, რომელიც შეიცავს მთელ რიგ მითითებას, რაც ნაწილობრივ გვამცნობს თუ რა უძღოდა წინ პიესის მოქმედებას, ნაწილობრივ კი—რა მოხდება შემდეგში. აფროდიტემ გადასწყვიტა სამაგიერო გადაუხადოს იპოლიტეს მის, სიყვარულის ღმერთისადმი, ამაყად მოპყრობისათვის. მან შეაყვარა იპოლიტე მის დედინაცვალს ფედრას და ამ სიყვარულს ორივენი დაღუპვისაკენ მიჰყავს: იპოლიტე—სიყვარულის ძალის უარყოფისათვის, ფედრა კი მხოლოდ იმისათვის, რომ მის გამო იპოლიტე უნდა დაისაჯოს. ამრიგად აფროდიტეს მიერ ორი მსხვერპლია დანიშნული, მაგრამ მათ ჯერ არ იციან, რომ ღეთაებამ უკვე ასწია ხელი მათ დასასჯელად. ერთი სიტყვით, მოქმედების დაწყებამდე ორივე მთავარი პერსონაჟი უკვე ისახება ჩვენს წინაშე ტრაგიკული შარავანდედით. პროლოგის შემდეგ სცენაში, ე. ი. პროლოგის მეორე ნაწილში, გამოდის თვით იპოლიტე. მას ხელში გვირგვინი აქვს ქალღმერთ არტემიდის ქანდაკების შესამკობად, რომელიც მისთვის სილამაზის იდეალის განხორციელებაა: არტემიდი და არ აფროდიტეა მისი თაყვანისცემის საგანი. და მიუხედავად იმისა, რომ მონა ურჩევს თაყვანი სცეს აფროდიტესაც, იპოლიტე ამას არ სჩადის: სიყვარულის ღმერთი მისთვის არ არსებობს,—ვინც თავდადებულია ქალწულ არტემიდისთვის, მისთვის შორს უნდა იყოს ის ცოდვილი ვნებანი, რომელთაც კიპრიდა აღძრავს.

მაგრამ, თუ იპოლიტე უგრძნობია სიყვარულის გრძნობისადმი, სულ სხვა ითქმის ფედრას შესახებ. უცნაურმა სენმა შეიპყრო დედოფალი და ამ ამბავმა შეყარა სასახლეში ტრეზენელი ქალები, რომელთაც ორქესტრაში შემოსული ქორო წარმოადგენს. ქალები აღელვებულნი არიან, უნდათ გაიგონ რაშია საქმე. აი, ფედრაც გამოჰყავთ სარეცელით სასახლიდან. რა მოუვიდა მას? სჩანს, რომ იგი ძალიან დასუსტებულია. გაუგებრად ლაპარაკობს. თითქოს ბოდვაშია, მას სურს წასელა მთაში, ტყეში, მოედანზე, ე. ი. იქ, სადაც ხშირად არის იპოლიტე, მისი ფიქრებისა და ოცნების საგანი. არც ძიძას, არც ქოროს არაფერი არ ესმით. წუთი—და ფედრა გონს მოდის: რცხვენია თავისი ბოდვის. სჯობს მოკვდეს! მაგრამ, რა აწუხებს მას—აი რისი გაგება უნდა ძიძასა და ქოროს. ფრთხილად, თანდათანობით გამოსტყუებს ძიძა ფედრას მისი სნეულების საიდუმლოებას. ბოლოს, თავის თავთან დიდი ბრძოლის შემდეგ ფედრა

გამოუტყდება და ეუბნება, რომ იპოლიტე უყვარს. ყველა შეძრწუნებულია, ყველაზე მეტად კი თვით ფედრა. მან იცის, რომ მისი გრძნობა ბოროტმოქმედებაა. ეს ცოტაა—იგი ყოველთვის ებრძოდა და ებრძვის მას, დასაწყისში ამაყად ფარაედა მას, როგორც ტკიეილს, რომლის შესახებაც სხვებმა არაფერი არ უნდა იცოდენ. შემდეგ ცდილობდა ჩაეხშო იგი და საშველად თავის ქალურ ღირსებას მოუწვედა. ყველაფერი ამაო გამოდგა—ენება არ გამქრალა. დარჩა ერთი რამ—მოკვდეს და ამით ააშოროს სირცხვილი ქმარსაცა და შვილებსაც. ასეთია ფედრას გადაწყვეტილება. მაგრამ ეხლა საქმეში ძიძა ერევა. რა საჭიროა სიკვდილი? ფედრას უყვარს ის, ვინც არ უნდა შეჰყვარებოდა! მერე რა არის აქ? აქ დამნაშავე ფედრა კი არა, კიპრიდაა. კიპრიდას კი ვერ ძლევს—ღმერთებიც კი ემორჩილებიან მას. რჩება ერთი რამ—სიყვარული. და ბოლოს, როგორი ძნელიც არ უნდა იყოს ფედრას მდგომარეობა, გამოსავლის პოვნა ყოველთვის შესაძლებელია. ამისათვის არის სწორედ ქალის ჭკუა. ბოლოს, საქმე თუ იქამდე წავიდა, სიყვარულისაგან განკურნებისათვის შეიძლება ჯადოსაც მიმართოს. ამისათვის სწორედ იგი წავა სასახლეში. ძიძის სიტყვები—ამას ჩვენ ვგრძნობთ ფედრას იმ სიტყვებიდან, რომლებითაც იგი ძიძას ლაპარაკს ხანდახან შეაწყვეტინებს—თანდათან ასუსტებს ავადმყოფს, ართმევს მას ნებისყოფას. ფედრა გრძნობს, რომ რაღაც ცუდი უნდა მოხდეს, მაგრამ ხელს არ უშლის მოხუც ქალს, რომელიც მიდის სასახლეში ვითომც მოსაბრუნებელ წამლისათვის, ნამდვილად კი სულ სხვა მიზნით: მას უნდა იპოლიტესთან მოლაპარაკება. და თითქოს რაღაც უბედურების წინაგრძნობით გაისმის ქოროს სიმღერა: მას არ სჯერა, რომ საქმე ბედნიერად დამთავრდება.

ქოროს შიში მართლდება. სასახლიდან ისმის იპოლიტეს ყვირილი და ფედრას ესმის, როგორ ეძახის იგი მის ძიძას მაჭანკალს. ფედრა მიხვდება რაშია საქმე: ძიძა წამლისათვის კი არ წასულა, არამედ წავიდა დაიყოლიოს იპოლიტე მისი ქალბატონის სიყვარულზე. ეხლა კი ფედრასათვის ყველაფერი გათავებულია: მას. მხოლოდ სიკვდილი ღა დარჩენია. ფედრა გეერდზე მიდის, სახლიდან კი გამოდის იპოლიტე, ცდილობს თავი დაიხსნას დედაბერისაგან, რომელიც მას ებღაუჭება. თითქოს ვერ ამჩნევს ფედრას, მაგრამ სახეში კი სწორედ ის უყურებს, როდესაც აღშფოთებული და ბოროტი სიტყვებით ილანძღება ყველა ქალების წინააღმდეგ. ყველანი ერთნაირები არიან, მათთვის არაფერი წმინდა არ არსებობს, მზად არიან ჩაიდინონ ყველაფერი სისაძაგლე და უღირსობა: ძიძა-მაჭანკალის მა-

გალითი ერთხელ კიდევ ამტკიცებს ამას. იპოლიტე ამთავრებს თავის სიტყვას ქალების წყეულება-კრულვით და სრული მოურიდებლობით გამოსთქვამს თავის ზიზღს მათ მიმართ. მხოლოდ ერთ რამეს არ დაარღვევს: დუმილის ფიცი მისცა ძიძას, ფიცს არ გადაუხვევს და არაფერს არ ეტყვის მამას, როდესაც ის დაბრუნდება. საშინლად განრისხებული მიდის იპოლიტე. შემდეგ მოჰყვება ფედრას საშინელი სასოწარკვეთილების სცენა, რომელშიდაც იგი თავისს და, საზოგადოდ, ქალის ბედს დასტირის, მაგრამ არა მარტო სასოწარკვეთილება ისმის მის სიტყვებში: მათში სიბრაზესაც ვრძნობთ. ამ სიბრაზეს ჯერ ძიძის მიმართ გამოიჩენს და გააგდებს მას. მერე კი, რადგანაც გადასწყვიტა თავის მოკვლა, ამთავრებს თავის სიტყვებს შემდეგი მუქარით: „კარგი, მე ვიქნები გაუხარებელი სიყვარულის მსხვერპლი! მე მოვკვდები, მაგრამ შევიქნები მეორე ადამიანისთვის უბედურებად. დეე დაავიწყდეს მას, თუ როგორ უცქეროდა ჩემს ტანჯვას სიმაღლიდან, იგემოს ჩემთან ერთად მწუხარება და გახდეს ქვეშმარიტად თავმდაბალი!“ ქოროსათვის გაუგებარი სიტყვები ჩვენთვის გასაგებია: მათში მუქარაა იპოლიტეს მიმართ. მან გათელა ფედრას გული, ზიზღით მოჰპყრა მის სიყვარულს, ვერ გაიგო მისი გრძნობის სიღრმე, შეხედა მას, როგორც სიმრუშეს. წინათ საყვარელი, ეხლა საზიზღარია მისთვის, ეხლა იგი მისი მტერია და ფედრა შესძლებს სამაგიერო გადაუხადოს მას, იხსნას დამცირებისაგან თავისი პატიოსანი სახელი. ფედრა მიდის და ქოროს სიმღერა ამთავრებს პიესის პირველ ნაწილს: ფედრას ტრაგედია გათავდა, აფროდიტეს ერთი მსხვერპლი დაეცა. ეხლა მეორის რიგია: იწყება იპოლიტეს ტრაგედია. ძიძის გოდება სასახლიდან გვამცნობს ფედრას სიკვდილს: მან თავი ჩამოიხრჩო. ამ დროს კი ბრუნდება თეზევი, რომელსაც ამის შესახებ არაფერი არ იცის. მას მოახსენებენ თუ რა მოხდა. სასახლის კარები იღება. მოსჩანს საკაცე და ზედ ფედრას გვამი. იწყება ქოროს და თეზევის ტირილი. უკანასკნელი მიცვალებულის ხელში წერილს შენიშნავს. იღებს და კითხულობს. და აი რას გებულობს: წერილში სწერია, რომ იპოლიტემ გაბედა ფედრას პატიოსნების შელახვა—ეს არის მისი სიკვდილის მიზეზი. თეზევს სჯერა მიცვალებულის სიტყვები. საშინლად განრისხებული სთხოვს პოსეიდონს შეასრულოს ერთ-ერთი სამ სურვილთაგანი; ნუ მიაღწევს იპოლიტე დაღამებას! თავის მხრივ კი თეზევი გააძევებს მას. სცენაზე შემოდის იპოლიტე, რომელმაც ჯერჯერობით არაფერი არ იცის. ხედავს მას საშინელ სასოწარკვეთილებაში, ხედავს ფედრას გვამს. ყველაფერი მისთვის გაუგებარია. იპოლიტეს შეკითხვაზე თეზევი

ჯერ გაურკვეველ პასუხს აძლევს, ყმაწყილს არაფერი არ ესმის. მაგრამ თანდათან მამა ტონს იცვლის: ქოროს წინაშე ბრალს სდებს შვილს მამის სარეცელის შეურაცხყოფაში. ამას არ აკმარებს: დასცინის მის მოჩვენებითს უბიწობას. მისი შეხედულებით იპოლიტე უღირსი არამზადაა, რომელმაც ხალხის მოსატყუილებლად უმანკოების ნილაბი გაიკეთა. ასეთ ადამიანს არ აქვს ადგილი ატიკაში: მისი ხვედრი გაძევებაა. ამაოდ ცდილობს იპოლიტე საპასუხო სიტყვაში დაამტკიცოს თავისი უდანაშაულობა. მისი სიტყვები მხოლოდ მეტად აღელვებენ თეზევს. სრული სიმართლის თქმა კი მას არ შეუძლია: ძიძისათვის მიცემული ფიცი მას პირს უხვევს. და ხდება ისე რომ „ამ საქმეში უდანაშაულოდ გამოდის დამნაშავე და უდანაშაულო კი სიმართლემაც ვერ იხსნა“. გაძევებული იპოლიტე მიდის და მხოლოდ ქორო უძღვნის მას თანაგრძნობის სიმღერას, დასტირის მის უსამართლო ბედს.

უშედეგო არ ყოფილა თეზევის ხვეწნა იმის შესახებ, რომ პოსეიდონს დაესაჯა იპოლიტე. შიკრიკის მოთხრობიდან, რომელიც შესანიშნავია თავისი სილამაზით და პლასტიკურობით, ვტყობილობთ, რომ იპოლიტე ზღვის წიაღიდან ამოსულ საშინელ ხარის დანახვით დამფრთხალმა ცხენებმა გათელეს და მომაკედავს სასახლეში მოიყვანენ, თუ კი თეზევი ნებას დართავს. თეზევი აძლევს ნებას. მაგრამ სანამ იპოლიტეს შემოიყვანდნენ, შემოდის არტემიდი, იმ სილამაზის იდეალი, რომელსაც იპოლიტე სცემდა თაყვანს. არტემიდი კეშმარიტებას აღადგენს. თეზევი არ ყოფილა მართალი: მან უდანაშაულოდ დაღუპა, არ დაუფიქრდა ისე ბრმად დაუჯერა ფედრას ბრალდებას, თეზევს თვალები ეხილება. ორმაგი მწუხარებით გარდატეხილს სიკვდილი ენატრება: სიცოცხლეს მისთვის არავითარი მნიშვნელობა აღარ აქვს. შემოყავთ იპოლიტე. ქალღმერთის სიახლოვე უადვილებს მას აუტანელ ფიზიკურ ტანჯვას. არტემიდი მას სიკვდილის შემდგომ დიდ პატივსა და სახელს ჰპირდება, შეარიგებს თეზევთან და დამშვიდებული იპოლიტე წყნარად კვდება. მამა მწარედ დასტირის მას: იპოლიტე სიყვარულის განრისხებული ქალღმერთის მეორე მსხვერპლია.

როგორც პიესის შინაარსიდან ჩანს, მასში ორი გმირია: ი პ ო ლ ი ტ ე და ფ ე დ რ ა. პირველის სახელით იწოდება პიესა, მიგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ფედრას როლი იპოლიტეს როლზე ნაკლებ მნიშვნელოვანია. პირიქით— ფედრას სახე—უფრო სრულად და გულმოდგინედ არის მოცემული. მართალია, ორი ერთნაირი მნიშვნელობის მქონე გმირის არსებობა პიესას ერთიანობის უკარგავს,

მაგრამ ეს ნაკლი იმ ოსტატობით იესება, რომლითაც პიესის ფსიქოლოგიური მხარეა გატარებული. საერთოდ ცდა, დახატოს ტანჯვა, რომელიც გამოწვეულია ჯერ ფარული, შემდეგ გაღვივებული და ბოლოს კი გამოაშკარავებული სიყვარულით, და ბრძოლა მასთან— უკვე მხოლოდ ეს ცდა ამაღლებს ევრიპიდეს. მისი ფედრა სრულებითაც არ არის ვნებიანი, გართობის მაძიებელი ქალი. სიყვარული იპყრობს მას მისგან უნებურად, როგორც უეცრად მოვარდნილი ტალღა. გრძნობა სირცხვილისა, გრძნობა ვალდებულებისა ყოველთვის სახელმძღვანელო გეზის ხასიათს ატარებს მასში. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ფედრა ცდილობს დაიმორჩილოს ვნება, რომელმაც მისი სული დაიპყრო, მას ეს არ შეუძლია. იგი მის ძალ-ღონეს აღემატება. მხოლოდ ამით აიხსნება მისი პასიურობა მაცდურ ძიძასთან ბრძოლაში, რომელიც თითქოს ნებისყოფას უკარგავს მას. აგრეთვე გასაგებია მისი წილისწამება იპოლიტეს მიმართ. შერცხვენილი, გათელილი და გამოაშკარავებული სიყვარული, დამცირებული სიამაყე, ფედრას შედარება უბრალო მეძავ ქალთან, სრული გაუგებლობა საყვარელი ადამიანის მიერ, ბოლოს—ფიქრი სირცხვილზე, რომელიც მოელის მას, მის ქმარსა და შვილებს,—ყოველივე ეს წარმოადგენს მისი უკანასკნელი ნაბიჯის ცოტად თუ ბევრად საპატიო მოტივს: სიყვარული სიძულვილში გადადის. ასეთია ფედრა, მაგრამ არ არის ასეთი იპოლიტე. ღვთისმსახური, უმანკო იპოლიტე ცდილობს მიაღწიოს სულსა და ხორცს შორის ჰარმონიას და საქმით, აზრა მხოლოდ სიტყვით ახორციელებს თავისი ცხოვრების იდეალს, მაგრამ ამასთან ერთად ბევრი ნაკლი სდევს მას. მკაცრი, სინაზესა და სირბილეს მოკლებული, ზედმეტი რწმენით თავისი თავისა, ამაყი; სრული უარყოფა და გაუგებლობა ყოველივე იმისა, რაც მის შეხედულებას აზე შეეფერება, ზედმეტი თავმომწონეობა თავისი უმანკოებით, ზიზღი ქალის სიყვარულისა და საერთოდ ქალისადმი,—ყოველივე ამას მოჰყავს იგი ტრაგიკულ ბოლომდე. მაგრამ სიკვდილამდე რჩება იპოლიტე ურყევი თავის პრინციპებში და მისი ზნეობრივი შეხედულების სიმტკიცის საუკეთესო დამამტკიცებლად შეიძლება ჩავთვალოთ ის გარემოება, რომ სიკვდილის წინაც არ გადაუხვევს მოცემულ ფიცს, თუმცა ამ ფიცის დარღვევა მას დაღუპვისაგან იხსნიდა. ამ ორ პიროვნებაზე—ფედრასა და იპოლიტეზე დამყარებულია ტრაგედიის მთელი ინტერესი. რაც კი შეეხება დანარჩენ პერსონაჟებს, მათ აქსესუარული მნიშვნელობა აქვთ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ისინიც საკმარისად რელიეფურად არიან მოცემულნი, მეტადრე ძიძა, ეს ბერძნული გინეკეიონის დამახასიათებელი ქმნილება, მასია-

მოვნებელი, მოყვარული, მერყეევი თავის ზნეობრივ ცნებებში, რომელიც ადვილად მაჭანკლობასაც კი იკისრებს, თუ ამას მისი ქალბატონის ინტერესი მოითხოვს. მხოლოდ ქორო, რაც ევრიპიდესათვის ჩვეულებრივია, წარმოადგენს არა „მთლიანის ნაწილს“, არამედ „ლამაზ დამატებას“, რომელსაც არც პიესის მოქმედებაზე და არც მოქმედ პირებზე გაელენა არა აქვს. კარგია მხოლოდ მისი სიმღერები, სადაც იგი გადმოგვცემს მომხდარ ამბებს. რაც კი შეეხება მის როლს, როლს იძულებით მდუმარისას—იგი ერთს რამეში გვარწმუნებს: ქორო ევრიპიდესათვის—ეს ისეთი ელემენტია, რომელსაც იგი მხოლოდ ითმენს, იგი საჭიროებას კი არ წარმოადგენს. სულ სხვაა ორი ქალწმერთის სახე: აფროდიტეს რისხვას თითქოს შეეყავართ ჩვენ მომავალ საშინელებებში, არტემიდის სახეს კი დასასრულს ერთგვარი სიმშვიდე მოაქვს, სწმენდს დაძაბულ ატმოსფეროს: იპოლიტე კვდება დამშვიდებული სულიერად, პიესის ასეთ ჩარჩოში ჩასმა ძლიერ ლამაზია და შეიძლება ითქვას, რომ პიესაში deus ex machina ს ხერხი არ სტოვებს ცუდ შთაბეჭდილებას: იგი უსათუოდ თავის ადგილზეა.

როგორც უკვე ზემოთ იყო აღნიშნული, პიესაში არ არის ერთიანობა. ინტერესი ნაწილდება ორი ერთნაირი ღირსების გმირის არსებობით, რომლებიც გამოყვანილი არიან ისე, რომ, თუმცა პიესა „იპოლიტე“-დ იწოდება, ფედრა თითქოს ეჯიბრება თავის პარტნიორს პირველობაში. როგორც ჩანს, ფედრას სახე განსაკუთრებით აინტერესებდა ევრიპიდეს. მაგრამ ეს სახე, როგორც იგი ჩანს მეორე, ჩვენ მიერ გარჩეულ „იპოლიტეში“, სავსებით არ შეეფერება იმ დახასიათებას, რომელიც ამ სახეს პირველ „იპოლიტეში“ ეძლევა (Hippolytos Kalyptomenos) [1]. იქ ფედრა თვითონ აშკარად აღიარებდა თავის სიყვარულს, ცდილობდა მოეხიბლა ყმაწვილი. ე. ი. პირველ „იპოლიტეში“ იგი გამოდიოდა ვნებიან ქალის როლში, რომელსაც თავისი ვნების დაკმაყოფილება სწყურია. ამის გამო დიდი განსხვავება იყო მასსა, „უსირცხვილოების“ განხორციელებასა და იპოლიტეს „უმანკოების“ განხორციელებას შორის: ამასთან ერთად კი ფსიქოლოგიური მხარეც სუსტდებოდა: უკვე შეუძლებელი იყო იმ სულიერი ტანჯვის სურათი, რომელსაც ჩვენ მეორე „იპოლიტეში“ ვეთულობთ. მეორე „იპოლიტესაგან“. შთაბეჭდილებამ მალე იჩინა თავი. სოფოკლე გაეჯიბრა ევრიპიდეს და დაამუშავა იგივე სუჟე-

[1]) ნაწყვეტებს იქიდან იძლევა Nauck², Tragicorum graecorum fragmenta, 491.

ტი თავის ტრაგედია „ფედრაში", სადაც მთავარ გმირად ფედრაა გამოყვანილი [1]). მაგრამ სოფოკლემ ამ შემთხვევაში ვერ აჯობა ევრიპიდეს: მისი პიესა მალე დაივიწყეს, ევრიპიდეს პიესა კი დარჩა სამუდამოდ და წარმოშვა მრავალი მიბაძვები. რომლებშიაც აღსანიშნავია „ფედრა" სენეკასი და „ფედრა" რასინისა.

4. ჰეკაბე.

51. დაახლოვებით 425 წ. ქ. წ. [2] დაიდგა სცენაზე ტრაგედია „ჰეკაბე", იმის შესახებ, თუ როგორ შეხვდა მას საზოგადოება, ჩვენ არაფერი არ ვიცით. ყოველ შემთხვევაში ძველ დროში მას ბევრს კითხულობდენ. მან გამოიწვია დიდი მიმბაძველობა და ჯერ კიდევ ბიზანტიურ ხანაში ყველაზე უფრო საყვარელ პიესათა რიცხვს ეკუთვნოდა. ამ ტრაგედიაში ევრიპიდემ ორი თქმულება დაამუშავა: თქმულება პრიამეს ქალი პოლიქსენეს და თქმულება პრიამეს ვაჟის პოლიდორეს შესახებ, და მასთან ისე, რომ შეაერთა ერთ მთლიან პიესად, რომელიც მიუხედავად სუჟეტის ორმაგობისა, სრულებით არ კარგავს ერთიანობას. უკანასკნელი მიღწეულია იმით, რომ შემაკავშირებელ ელემენტს წარმოადგენს ჰეკაბე, პოლიქსენეს და პოლიდორეს დედა, რომელიც ცენტრალურ პერსონაჟის როლს თამაშობს. ერთი სიტყვით „ჰეკაბეში" ისე, როგორც „მედეაში" სოფოკლეს ხერხის თანახმად, მთავარი მოქმედი პირი სავსებით მეფობს სხვებზე. ის ყოველთვის სცენაზეა და მასთან მოდიან სხვები, თითქოს მის მიერ მოზიდულნი, რომ თავისი გამოსვლით იმოქმედონ მასზე. ძირითადი იდეით „ჰეკაბე" ერთგვარად „მედეას" მოგვაგონებს. მასში, ისევე, როგორც „მედეაში" პოეტს უნდა გვაჩვენოს, თუ როგორ აუტანელი ტანჯვის გაელენით ქალი და დედა, ბუნებით ლმობიერი და კეთილი, გაბედავს შურის ძიებას, რომელიც თითქოს წარმოუდგენელია მისთვის: კეთილი არსება ფურიად იქცევა. ამრიგად პიესაში მთავარია ფსიქოლოგიური მხარე: გარეგანი მოქმედება უკან არის დაწეული.

თქმულება პოლიქსენეზე დიდი ხნით ევრიპიდეზე ადრე იყო დამუშავებული ეპოსისა და ლირიკის მიერ. მასზე მოგვითხრობდა არქტინეს პოემა „ტროის აღება". მას უძღვნა იბიკოსმა ერთი თავისი თხზულება. ბოლოს, არც ტრაგედიამ აუხვია მას გვერდი: სოფოკლეს ჰქონდა პიესა „პოლიქსენე". თუ როგორ იყო დეტალურად და-

[1]) იხ. Nauck ი. c. 279.

[2]) ამის შესახებ იხ. Well, ი. c. 209.

შუშაებული თქმულება, ჩვენ არ ვიცით. მისგ შინაარსი კი შემდეგში მდგომარეობდა: ტროის აღების შემდეგ ბერძნების შინისაკენ დაბრუნება შეაჩერა აქილესის აჩრდილის გამოჩენამ. აქილესი მოითხოვდა მისი ნეშტის პატივისცემას პოლიქსენეს მსხვერპლად შეწირვით. მეფის ასულს კლავდენ გმირის საფლავზე, ამით მიიღებდენ საშვირო ქარს და სამშობლოში მისცურავდენ. რაც კი შეეხება თქმულებას პოლიდორეზე, ჩვენ არ ვიცით თუ როგორ გადმოსცემდა მას ეპოსი. შეიძლება მხოლოდ ვიფიქროთ, რომ ეპოსს მოთ უსარგებლია. ისარგებლა ტრაგედიამაც: ევრიპიდეს ჰყავდენ წინამორბედნი. შეიძლება მათ რიცხვში ესქილეც ყოფილიყო თავისი პიესით „მებადურებით“ [1]. ამ თქმულების თანახმად ჯერ კიდევ ტროის აღებამდე პოლიდორე, პრიამეს უმცროსი ვაჟი დიდ განძეულობასთან ერთად გაგზავნილი იყო საცხოვრებლად პრიამეს მეგობარ თრაკიის მეფე პოლიმესტორთან: პრიამეს სურდა ერთი ვაჟიშვილი მაინც გადაერჩინა ომის საშინელებისაგან. მაგრამ, როდესაც ტროა დაეცა, პოლიმესტორმა ანგარებით მოკლა პოლიდორე და გვამი ზღვაში გადააგდო. ზღვამ ნეშტი ნაპირზე გამორიყა. იგი იპოვეს, ბოროტმოქმედი აღმოაჩინეს და ჰეკაბემ მკვლელს სამაგიერო გადაუხადა იმით, რომ დაბრმავა იგი. თითონ კი საშინელ ძაღლად ქცეული, ჩაქოლეს თრაკიელებმა ქვებით, რომლებმაც ბორცვის სახე მიიღეს. ეს ბორცვი ეხლაც არსებობს ქერსონესის ნაპირზე და იწოდება „ძუძაღლის ბორცვად“ (Kynossêma).

ასეთია ზოგადი მიმოხილვით ის წყაროები, რომლებმაც მისცეს სუეტი ევრიპიდეს პიესას. პიესა იწყება პოლიდორეს აჩრდილის გამოჩენით, რომელიც მონოლოგს წარმოსთქვამს. აქედან ჩვენ ვტყობილობთ პოლიმესტორის ვერაგობას, თუ როგორ დაუმარხავი პოლიდორე უკვე მესამე ღამეა ეჩვენება დედა მისს, ჰეკაბეს, სიზმარში, ვგებულობთ აგრეთვე, რომ აქილესის აჩრდილი მათ საშვირო ქარს არ აძლევს: გარდაცვალებული გმირი მოითხოვს მსხვერპლს, მოითხოვს მის საფლავზე პოლიქსენეს დაკვლას. ამრიგად მონოლოგიდან ჩვენთვის უკვე ნათელი ხდება თუ რა მოუვიდა პოლიდორეს, როგორი საფრთხე მოელის პოლიქსენეს: იქმნება ორნაირი დანასკვულობა, ისახება დრამის ორი ნაწილი. კვანძი კი ხელში ჰეკაბეს აქვს, რომელმაც ჯერჯერობით არაფერი არ იცის. ჰეკაბე გამოდის კარავიდან შეწუხებული საშინელი სიზმრით, რომელიც უბედურებას უქადის პოლიდორესაცა და პოლიქსენესაც: უკვე გამქრალი აჩრდი-

[1]) იხ. ზ ე ლ ი ნ ს კ ი ს წინასიტყვაობა: Театр Еврипида I, 317.

ლის მოთხრობითს მონოლოგს ცელის ლირიკული ზომით აგებული სიტყვა,—პროლოგის მეორე ნაწილი. ჰეკაბეს შიში არ არის უსაფუძვლო. ქორო, რომელსაც ტროელი ტყვე-ქალები წარმოადგენენ, გადასცემენ მას აქაელების გადაწყვეტილებას შესწირონ მსხვერპლად პოლიქსენე აქილესს. ჰეკაბეს მწუხარება, მის მიერ გამოწვეულ პოლიქსენეს სასოწარკვეთილება. მაგრამ ეს უკანასკნელი დარდობს არა იმდენად თავის თავზე, რამდენად მოხუც დედაზე: მოკვდება პოლიქსენე და ვინღა დაეხმარება მწუხარებისაგან მოტეხილ ჰეკაბეს? ქალწულის კეთილშობილი გმირული ხასიათი სჩანს მისი პირველი სიტყვებიდანვე. და ეს არა წუთიერი გაქანებაა მისი მხრიდან: შემდეგი მოქმედება მხოლოდ დაამტკიცებს მისი სულის სიდიადეს. ამ დროს კი ახლოვდება ჰეკაბესთვისაც და პოლიქსენესთვისაც საშინელი განსაცდელის წუთები. სცენაზე ოდისე შემოდის: მას დაავალეს აქაელებმა პოლიქსენეს მიყვანა. ჰეკაბე ცდილობს სიტყვით იმოქმედოს მასზე, გააღვიძოს მასში სიბრალული, დაუმტკიცოს ადამიანის მსხვერპლის ყოველად მიუღებლობა. ყველაფერი ამაოა. ჰეკაბეს საბუთების წმინდა სოფისტური ხერხით უარყოფაში ოდისე იქამდე მიდის, რომ დედის სურვილს გადაარჩინოს შვილი, „ბარბაროსულს“ უწოდებს: თავისი კერძო სარგებლობა მას უნდა საერთო სარგებლობაზე მაღლა დააყენოს და მოაკლოს პატივისცემა გარდაცვალებულ აქილესს. მაშინ ჰეკაბე ურჩევს პოლიქსენეს თვითონ სთხოვოს თავის თავზე. მაგრამ ქალი წინააღმდეგია. სიამაყე იღიძებს მასში: არა, თხოვნა მას არ შეუძლია. რისთვის? ნუ თუ მისი მომავალი ბედი, ბედი უუფლებო მონისა ასე სახარბიელოა? სჯობს ღირსეულად მოკვდეს. ასე, ნუ გაუწევს წინააღმდეგობას ჰეკაბე: სხვა გამოსავალი არ არსებობს! შემდეგ იწყება გულშემზარავი გამოთხოვება ქალისა დედასთან, შესანიშნავი მასში მოცემული სიყვარულისა და სინაზის გრძნობის სიძლიერით, და პოლიქსენე მიყვება ოდისეს, ჰეკაბე კი, მწუხარებისაგან მოტეხილი, ეცემა მიწაზე და თითქოს მწუხრის ზარად გაისმის ქოროს ვაება, რომელიც თავის ტყვეობაში მონურ არსებობას დასტირის. ტალთიბის, აგამემნონის შიკრიკის, შემოსვლას გამოყავს ჰეკაბე ნახევრად ცნობიერ მდგომარეობიდან. ჰეკაბესადმი სიბრალულით აღსავსე და გაკვირვებული პოლიქსენეს გმირული ქცევით მისი დაკვლის დროს აქილესის საფლავზე, ტალთიბი უამბობს ჰეკაბეს მისი ქალის უკანასკნელი წუთების შესახებ და სთხოვს წაიღოს გვამი დასამარხად. ჰეკაბე აგზავნის მონა-ქალს ზღვის წყლის მისატანად გვამის განსაბანად და გვგონია, რომ დაობლებულ დედის ტანჯვის ფიალა აივსო ისე, რომ მეტი ტანჯვა მას უკვე აღარ

შეუძლია. მაგრამ ჩანს, რომ ჰეკაბეს ახალი უბედურება მოელის. წყალზე გაგზავნილი მონა-ქალი ნაპირზე პოლიდორეს გვამს პოულობს. მოაქვს თან, გამოუძახებს ჰეკაბეს და აჩვენებს ცხედარს. და აქ, ამ საშინელ წუთში, ჰეკაბეში გარდატეხა ხდება. ტანჯვის სიმძიმის ქვეშ მოლუნული, ჰეკაბე ეხლა თითქოს წელში გაიმართება. ჩამქრალი ენერგია ნათელ ალად ჩაღდება მასში. ზღვარამდე მისული სასოწარკვეთილება შურისძიების წყურვილში ჩამოისხმება. მისი ჯაჭის მკვლელი უნდა დაისაჯოს. მაგრამ როგორ? როგორ შეასრულოს თავისი გეგმა? საკვირველია. თანაშემწე ჰეკაბეს ასეთ არაპირდაპირ თანაშემწედ ხდება აგამემნონი. მას, მისი ყოფილი ბედნიერების დამრღვეველს, მისი ქალის კასანდრას გამხრწნელს ემუდარება ჰეკაბე, უკლების მუხლებს, ხელებს, თხოვს ნებართვას თავისი ძალღონით სამაგიერო გადაუხადოს პოლიდორეს ვერაგ მკვლელს, პოლიმესტორს. ჰეკაბე იმორჩილებს თავის სიამაყეს. ყველა გრძნობები სდუმან მასში, გარდა ერთისა,—დედის უსაზღვრო სიყვარულისა თავის დალუპულ შვილისადმი. ეს სიყვარული კი მოითხოვს შურისძიებას. და მის ასასრულებლად ჰეკაბე ყველაფერზე მიდის. ამიერიდან იგი შურისძიების წყურვილის ხელშია. და კიდევაც ახერხებს შურისძიებას. შეიტყუებს პოლიმესტორს ბავშვებით თავის კარავში, ტროელ ქალების დახმარებით ჰკლავს ბავშვებს, თვით პოლიმესტორს კი აბრმავებს და ამრიგად სამაგიეროს უხდის ღალატისათვის. დაბრმავებული, დასისხლიანებული, გამოუსხლტება პოლიმესტორი ქალებს ხელიდან, ბარბაცით შემოდის სცენაზე, ეხახის საშველად აგამემნონს, და როდესაც იგი გამოჩნდება მის ძახილზე, მოითხოვს შურისძიებას. მაგრამ ამაოა მისი ვედრება და თხოვნა. აგამემნონი მოისმენს მის სიტყვებს, მოისმენს მისი ბრალმდებელი ჰეკაბეს სიტყვას და ამ უკანასკნელს მხარს უპერს. მაშინ, მოტყუებული თავის იმედებში, პოლიმესტორი სამაგიეროს უხდის თავის მტრებს იმით, რომ უწინასწარმეტყველებს მათ მომავალ საშინელ ბედს. აგამემნონს მოკლავს მისი ცოლი, ჰეკაბე კი გარდაიქცევა ცეცხლთვალა ძაღლად და მის საფლავს „ძე ძაღლის ბორცვს" უწოდებენ. განრისხებული აგამემნონის ბრძანებით გააგდონ პოლიმესტორი უდაბნო კუნძულზე და თხოვნით ჰეკაბეს მიმართ იზრუნოს თავისი შვილების დამარხვაზე თავდება პიესა, შესაძლებელია, არა იმდენად დიადი, როგორც „მედეა", მაგრამ ისეთივე ძლიერი მთავარი პერსონაჟის, ჰეკაბეს, ოსტატური გამოსახვით.

ყველა ზემოთქმულიდან ცხადია, რომ პიესის მთელი სიმძიმე ჰეკაბესახვაშია მოცემული. მასზე, მის სულში მომხდარ დრამაზეა მიპყრობილი პოეტის მთელი ყურადღება. ჩვენ ვხედავთ, როგორ უფ-

რო და უფრო ძლიერად ღუნავს ჰეკაბეს ტანჯვა, რომელსაც ბოლო არ უჩანს. ჰეკაბე მოტეხილია, მაგრამ მას მაინც აქვს სუსტი იმედი, რომ მისი ვაჟი ცოცხალია. ეს იმედი ნელა ღვივის მასში,—უკანასკნელი იმედი. მაგრამ ისიც გაცრუებულია. მოსალოდნელია ჰეკაბეს მხრივ სრული დეპრესია. მაგრამ დედობრივი გრძნობის უსაზღვრო ძალა ფეხზე წამოაყენებს მას. აღვივებს მასში სიმკაცრეს, აიძულებს გადადგას ისეთი ნაბიჯი, რომლის გადადგმაც მას წინათ არ შეეძლო და მწუხარე ქალს შურისმაძიებლად გარდაქმნის. უკანასკნელმა წვეთმა აავსო ფიალა. მაგრამ ჰეკაბეს გარდა, მის დამოუკიდებლად, პიესაში მეორე სახეც არის, რომელიც გვიზიდავს თავისი სიმშვენიერით. ეს—პოლიქსენეს სახეა, ერთერთი იმ მომხიბლავ ქალთა სახეებს შორის, რომელთა შექმნა მხოლოდ ევრიპიდემ იცოდა. სიფაქიზე და გმირობა, სინაზე და ენერგია, თავგანწირულობა და სრული დავიწყება თავისი ინტერესებისა—ყოველივე ეს შეერთებულია პოლიქსენეში ერთ ჰარმონიულ მთლიანობაში და ქმნის მისგან რაღაც ნათელ მოჩვენებას, ერთად ერთ ნათელს ჩვენს წინაშე მომხდარ საშინელებათა ფონზე. დაბოლოს, რაც შეეხება ქოროს, იგი განკერძოებულია მოქმედებისაგან, თუმცა კი ტროელ ქალებს წარმოადგენს, რომლებიც უფრო უნდა ყოფილიყვნენ ჩაბმული პიესის მსვლელობაში, მის ბედში. ქოროს სიმღერებში კი ყველაზე უფრო შესანიშნავია მესამე სტასიმი, რომელიც გვაძლევს მშვენიერს, რეალისტურით სავსე აღწერილობას ტროის უკანასკნელი ღამისა, იმ ღამისა, როდესაც ტროა აიღეს.

რაც შეეხება ტრაგედიის კომპოზიციას, ჩვენ უკვე მივუთითეთ მისი სუეტის ორმაგობას. პიესაში ორი ნახევარია: ტრაგედია პოლიქსენესი და ტრაგედია პოლიდორესი. ეს ორი ნახევარი შეერთებულია ერთ მთლიანში ჰეკაბეს ტრაგედიით, რის წყალობითაც პიესა ინარჩუნებს ერთიანობას. იპყრობს ყურადღებას პიესაში მთელი რიგი სცენებისა, ძლიერი თავისი დაძაბულობით, მაგრამ ამასთან ერთად ეშჩნევა უკვე ევრიპიდესათვის ჩვეული ნაკლის არსებობა. ნაკლად უნდა ჩაითვალოს მსჯელობანი ფილოსოფიურ თემებზე, მსჯელობანი, რომლებითაც მეტწილად მდიდარია ჰეკაბეს სიტყვები, რასაც ადგილი არ უნდა ჰქონდეს აქ. შეიძლება კიდევ მივუთითოთ იმაზე, თუ როგორ ხერხიანად ამზადებს პოეტი ატმოსფეროს დაძაბვას და როგორ ოსტატურად სარგებლობს მოულოდნელობის ეფექტით, და მართლაც ძნელი წარმოსადგენია თუ როგორ იმოქმედებს ჰეკაბეზე ვაჟის სიკვდილი. ის სიმკაცრის აფეთქება, რომელიც მასში ხდება, ხდება მოულოდნელად, ხდება უცაბედად და ამიტომ მისგან შთა-

ბეკდილება განსაკუთრებით ცოცხალი და ძლიერია: იგი ჩვენ ნერვებზე ზემოქმედებს: საუცხოო თეატრალური ეფექტი, რომელიც არ გვხვდება ევრიპიდეს უფრო ძველ პიესებში და რომლის წყალობითაც პიესა მხოლოდ იგებს დრამატულობაში.

ნ. ანდრომაქე.

52. თუ ოთხ ჩვენ მიერ გარჩეულ ტრაგედიას არ ემჩნევა ევრიპიდეს თანამედროვე პოლიტიკური ცხოვრება, ამის თქმა არ შეიძლება ტრაგედიაზე „ანდრომაქე“. მასში განსაკუთრებით მკაცრად მოსჩანს პოეტის სიძულვილი სპარტისა და სპარტენელების მიმართ (შეად. ლექს. 445). ეს ძალაუნებურად გვაფიქრებინებს, რომ პიესა ეკუთვნის პელოპონესის ომის დაწყების წლებს. შემდეგ, თუ „ალკესტას“ „მედეას“, „ჰიპოლიტეს“ და „ჰეკაბეს“ შეიძლება ვუწოდოთ „ხასიათის ტრაგედიები“, „ანდრომაქე“ უნდა მივაკუთვნოთ „ინტრიგის ტრაგედიათა “რიცხვს. ბოლოს, და ეს პიესის მთავარ ნაკლს წარმოადგენს, რასაც ჩვენ ქვემოთ დავინახავთ, მასში მოქმედება გაორკეცებულია. რაც შეეხება ძველ დროს, იგი ფიქრობდა, რომ „დრამა მეორეხარისხოვან დრამათა რიცხვს ეკუთვნის,—აზრი, რომელიც შეიძლება გავიზიაროთ.

პიესის შინაარსი შემდეგში გამოიხატება. ანდრომაქე, ჰექტორის ქვრივი, ერგო ტროის დაცემის შემდეგ ტყვე-ქალების დაყოფის დროს ნეოპტოლემეს, აქილესის ვაჟს. ანდრომაქე გახდა მისი ხასა და შეეძინა ვაჟი მოლოსი. მაგრამ ნეოპტოლემეს კანონიერი ცოლიც ჰყავს, ჰერმიონა, სპარტანელ მეფის მენელაეს ქალი. ჰერმიონას სძულს ანდრომაქე. ის ფიქრობს, რომ ამ უკანასკნელის წყალობით დაჰკარგა თავისი ქმრის სიყვარული, მით უფრო, რომ თუ ანდრომაქეს ვაჟი ჰყავს, ჰერმიონა უშვილოა, და აი, ჰერმიონა სარგებლობს იმით, რომ ნეოპტოლემე წასულია, და გადასწყვეტს მოიშოროს მეტოქე. ამ მიზნით მოიწვევს თავის მამას მენელაეს და მასთან ერთად იწყებს ჯავშვის (ბორკილის) ქედვას. დასაწყისში ანდრომაქე შესძლებს დაიფაროს თავისი ვაჟი მტრებისაგან, და თვითონ კი ბინას პოულობს თეტიდის, აქილესის დედის და მისი მამის პელევის ცოლის, ტაძარში. აქ ის დაფარულია, მისი პიროვნება ხელშეუხებელია. მაგრამ მენელაე მალე პოულობს მოლოსს და იპყრობს მას. ბავშვს სიკვდილი მოელის, მაგრამ მას, როგორც მენელაე აღუთქვამს, გადაარჩენენ, თუ კი ანდრომაქე ტაძარს დასტოვებს და თავის სიცოცხლეს შვილისათვის გასწირავს. ანდრომაქეში ძლიერია დედის სიყვარული და ის თან-

ხმდება ამაზე. მაგრამ, განა შესაძლებელია დაეუჯეროთ სპარტანელს? მენელაე არღვევს მიცემულ პირობას: დედაცა და შვილიც უნდა მოკვდენ. ისინი უკვე მიჰყავთ მოსაკლავად, მაგრამ განწირულთ. პელეევის, ნეოპტოლემეს პაპის, მოსვლა გადაარჩენს. მრისხანე მოხუცი მენელაესთან დავაში იმარჯვებს მასზე, თანდათანობით შიშს გვრის თავის მოწინააღმდეგეს და მენელაე, წინათ თავხედი, გამოდის ისეთი ლაჩარი, რომ სარგებლობს რაღაც მიზეზით, მიდის თავის სახლში და სტოვებს თავის ქალს მარტო. აი თუ როგორი არიან სპარტანელები: მრისხანე უძლურთან და ლაჩარი მძლავრის წინაშე! ამრიგად ანდრომაქე და მისი ვაჟი გადურჩენ საფრთხეს: მათ ნურაფრის ნუ ეშინიათ,— პელევია მათი მფარველი.

ტრაგედიას შეეძლო ამით გათავებულიყო, მაგრამ ევრიპიდე აგრძელებს მას და მასთან ისე, რომ მისი მეორე ნახევარი პირველთან დაკავშირებულია მხოლოდ გარეგნულად[1]. თუ კი პირველ ნაწილში მთავარი პირი ანდრომაქე იყო, ეხლა სიმძიმის ცენტრი ჰერმიონაზე გადადის. მამის მიერ მიტოვებული, წინათ ამაყი და მკაცრი, ეხლა საშინელებას განიცდის: რას იტყვის ნეოპტოლემე, როცა დაბრუნდება? ამ დროს მოდის ნეოპტოლემეს მტერი ორესტე, რომელსაც ჰერმიონა აქილესის ვაჟზე გათხოვებამდე უნდა წაყოლოდა ცოლად. როგორც მხსნელს ისე უყურებს მას ჰერმიონა და გარბის მასთან ერთად, მაგრამ ორესტე არა მარტო ცოლს ართმევს თავის მტერს,—ართმევს სიცოცხლესაც. ამისათვის მიემგზავრება დელფოში, სადაც ნეოპტოლემე იმყოფება, ღმერთ აპოლონის თანხმობით აწყობს შეთქმულებას ნეოპტოლემეს წინააღმდეგ და აქილესის ვაჟი იღუპება, რასაც ჩვენ ვგებულობთ დელფოდან მოსულ მაუწყებლის მოთხრობიდან. პელევის მწუხარება უსაზღვროა: ჯერ დაიღუპა აქილევი, ეხლა ნეოპტოლემე—აღარც ვაჟი, აღარც შვილისშვილი! რა იქნება? პელევისათვის ამ საშინელ წუთში გამოჩნდება ქალღმერთი თეტიდი. ის პელესთან მოვიდა მასთან ქორწინების მოსაგონად, მოვიდა უწინასწარმეტყველოს, რომ პელევის გვარი არ მთავრდება. მისი შვილისშვილის ვაჟი მოლოსი იმეფებს მოლოსელ ხალხზე, უკანასკნელი ეაკიდი არ დაიღუპება, და თვით პელევი სამუდამოდ იცოცხლებს, ზღვის ღვთაებათა რიცხვში მიკუთვნილი. ასეთია პიესის შინაარსი, ასეთია

[1]) ლეგენდა ნეოპტოლემესა და ორესტეს შესახებ ჰერმიონათი ცენტრში ევრიპიდემდე დამუშავებული იყო სოფოკლეს „ჰერმიონაში". ამრიგად „ანდრომაქეს" მეორე ნაწილი, რომლის შინაარსსაც ეს ლეგენდა წარმოადგენს, შეეფერებოდა სოფოკლეს ტრაგედიას. სოფოკლეს „ჰერმიონას" შესახებ იხ. Зелинский, Софокл, Драмы, III, 344.

მისი კომპოზიციის თავისებურება, ასეთი არიან შიგ გამოყვანილი ტიპები. მხოლოდ ანდრომაქეზე შეჩერდება ჩვენი თვალი სიხარულით. მისი თავგანწირვა, მისი გაბედულება თავისი სიცოცხლით ფასად იხსნას შვილი—დახატულია ევრიპიდეს მიერ შეუდარებლივ. ჩვენ წინაშე სწორედ ის ანდრომაქეა, რომელსაც ჩვენ ასე კარგად ვიცნობთ ილიადიდან! სამაგიეროდ ყველა დანარჩენი პერსონაჟები, პელევის გარდა, წარმოადგენენ არა დადებით ხასიათს: განსხვავება მხოლოდ სიძლიერეშია. მათ ასახვაში აშკარად ჩანს პოლიტიკური ტენდენცია. ყველანი ხომ პელოპონესიდან არიან! და თუ ასეა, შესაძლებელია განა რაიმე კარგს მოველოდეთ მათგან? განა პელოპონესის ომის გამოხმიანობა, ათენელი პატრიოტის ხმა, რომელსაც სძულს სპარტანელები, არ გვესმის ჩვენ აქ? მაგრამ თუ ცუდი არიან ადამიანები, ასეთივე ცუდია ღმერთი აპოლონი. რისთვის ღუპავს იგი ნეოპტოლემეს? იმისათვის, რომ ეს უკანასკნელი სთელიდა მას თავისი მამის აქილესის სიკეთილში დამნაშავედ. მართალია, ნეოპტოლემემ შეინანია ეს თავისი ცოდვა, მაგრამ ღმერთმა იგი არ აპატია. განა შეფერის ღვთაებას ასეთი ღვარძლიანობა, თითქოს ეკითხება ევრიპიდე მაუწყებლის პირით, რომელიც ნეოპტოლემეს დაღუპვას მოუთხრობს, და ჩვენთვის გასაგებია, რომ პასუხი, რომელსაც გასცემს, უარყოფითი იქნება: დელფელი ღმერთი არ დგას იმ ხალხზე მაღლა, რომელიც მისი მითითებით მოქმედებს! და თუ ეს ასეა, განა აქ არ ისმის ევრიპიდეს ხალხურ ღმერთებისადმი უარყოფითი განწყობილების გამოძახილი? [1].

6. ჰერაკლიდები.

53. პელოპონესის ომის დასასყისს უნდა მიეკუთვნოს ტრაგედია „ჰერაკლიდებიც“ [2]. მასში, ისევე როგორც „ანდრომაქეში“ მაგრამ არა ისეთი სიძლიერით, ჩანს ევრიპიდეს სიძულვილი სპარტიისადმი, ანუ, მასში გაჭოსპვაის პოლიტიკური ტენდენცია დაკავში-

[1]) წვრილმანებიდან, რაც ტრაგედიის ფორმას შეეხება, შეგვიძლია აღვნიშნოთ ელეგიური დისტიქით სარგებლობა, რომლითაც დაწერილია „ანდრომაქეს“ დასაწყისი პარტიის ნაწილი (103-116). საზოგადოდ, ეს წყობა არსად ტრაგედიაში არ გვხვდება. ყურადღებას იპყრობს ქოროს პარტიების სიმარტივე—ერთერთი საბუთი იმისა, რომ პიესა ევრიპიდეს მოღვაწეობის უადრეს ხანას ეკუთვნის.

[2]) იხ. Wilamowitz-Moellendorff, Analecta Euripidea, 151 sq., რომლის თანახმად დრამა შეიძლება მიეკუთვნოს უფრო 429-427 წ. წ. შეად. აგრეთვე Haigh, The tragic drama of the greeks, 291.

რებით პოეტის სურვილთან ხაზი გაუსვას იმ ჰუმანურ როლს, რომელსაც საბერძნეთის ისტორიაში ათენი თამაშობდა. დამცირებულთა და დაჩაგრულთა კეთილ მფარველად პიესაში ათენა-პალლადას ქალაქი გამოდის—მოტივი, რომელსაც არა ერთხელ შეეხო ატიკური ტრაგედია, პატრიოტული მოტივი, რომელიც მუდამ პოულობდა გამოძახილს მაყურებლებში. თუმცა პიესა არ ეკუთვნის პირველხარისხოვან პიესათა რიგს, მაგრამ მაინც შეიცავს ბევრ ღირსებას. ჯპირველეს ყოველისა მასში ცოტა რეტორიკა და სენტენციოზობაა. შემდეგ, ერთგვარი სილამაზეა მის ცოტათი არქაულ სტილის სიმარტივეში, რაც ესქილეს „მლოცველებს" გვაგონებს, და ბოლოს იშვიათი სიძლიერით განირჩევა მისი ცენტრალური სცენა, სცენა, რომელშიდაც გამოდის ჰერაკლეს ქალი მაკარია, „ჰეკაბეს" ერთ-ერთი გმირის. პარალელი.

პიესის შინაარსი, მოკლე მიმოხილვით, შემდეგია. ჰერაკლეს შვილები ჰერაკლიდები, თავის ღიდედა ალკმენასთან და ჰერაკლეს თანამებრძოლ მოხუც იოლაესთან ერთად, ჰერაკლეს ძველი მტრის ევრისთევის მიერ დევნილნი, ბინას პოულობენ ათენში ათენელ მეფე დემოფონტესთან. დანარჩენმა საბერძნეთმა ისინი არ მიიღო. მაგრამ ევრისთევს არ სძინავს. ის თავის შიკრიკის კოპრევის საშუალებით—ამ უკანასკნელის სახე ძლიერ გვაგონებს ეგვიპტელ ჰეროლდის სახეს. ესქილეს „მლოცველებში"—მოითხოვს ჰერაკლიდების გაცემას. წინააღმდეგ შემთხვევაში ათენს და მის მეფეს ომით ემუქრება. მაგრამ დემოფონტე უარს უთვლის და ამის შემდეგ ევრისთევი ჯარით შეიჭრება ატიკაში. ბრძოლა უნდა დაიწყოს, მაგრამ გამარჯვებისათვის ათენელებმა მსხვერპლად უნდა დაუკლან ქალ-ღმერთ პერსეფონეს „ქალწული კეთილშობილი სისხლით". ამას მოითხოვენ მისნები და მკითხაველები. და აი, მახლობლების გადასარჩენად და გამარჯვების გამოსათხოვად, მაკარია თავისი ნებით განწირავს მსხვერპლად თავს. ბრძოლა იწყება. ევრისთევი დამარცხებულია. ეს არ კმარა, ის ტყვედ არის წაყვანილი, და ტყვედ იგი იოლაემ წაიყვანა, რომელსაც რაღაც სასწაულებრივ ბრძოლის დროს დაუბრუნდა ახალგაზრდობა და ძალა. ევრისთევი შემოყავთ და ალკმენა, ჰერაკლეს დედა, სიკვდილს გადუწყვეტს მას, თავისი შვილისა და შვილისშვილების მტერს. მაგრამ სიკვდილის წინ ევრისთევი უწინასწარმეტყველებს, რომ დადგება დრო, როდესაც ჰერაკლიდების ჩამომავლობა ომს დაიწყებს ატიკის წინააღმდეგ და მაშინ მისი საფლავი, მისი ათენური მიწით დაფარული ნეშტი სარგებლობას მოუტანს ატიკას: შეაჩერებს ამ უკა-

ნასკნელის მტრებს—მოტივი, რომლითაც ისარგებლა შემდეგში სოფოკლემ „ოიდიპოს კოლონელ"-ში.

მიუხედავად პიესის ღირსებისა, მასში ბევრი ნაკლიც არის. მართალია, ერთი მათგანი მხოლოდ მოჩვენებითია. მე სახეში მაქვს სრული დუმილი მაკარიას შესახებ, მას შემდეგ, რაც ის მიდის, რომ თავისი თავი მსხვერპლად შესწიროს. ეს დუმილი იმით აიხსნება, რომ 629 ლექსის შემდეგ დიდი ხარვეზი უნდა წარმოვიდგინოთ, რაიც ტრაგედიას ამახინჯებს[1]. მაგრამ ამ ხარვეზის დამოუკიდებლადაც „ჰერაკლიდებში" არის სხვა ნაკლიც. როგორც „ანდრომაქეში", მოქმედების გაორკეცებაა, რაიც აქ უფრო მკაფიოდ ჩოსჩანს. პიესა თითქოს შესდგება რამდენიმე ნაკვეთისაგან, რამდენიმე პატარა ტრაგედიისაგან, და თითოეულ ამ ნაკვეთთაგანში არიან თავიანთი მთავარი პერსონაჟები. მაკარიას ტრაგედია, იოლაესა და დემოფონტეს ტრაგედია, და, ბოლოს, ალკმენასი და ევრისთევის ტრაგედია,—აი სამი მთავარი ნაკვეთი, დაკავშირებული მთლიან ერთეულში. მაგრამ ამ ერთეულში არ არის შემაერთებელი სახე: კავშირს სავსებით გარეგანი ხასიათი აქვს. ბოლოს, მოქმედ პირთა ხასიათიც არ არის საკმარისად ღრმად მოცემული. მაკარია—ეს პოლიქსენეს სუსტი გამეორებაა, კოპრევი—ძალიან გვაგონებს ესქილეს ჰეროლდს „მლოცველებიდან", იოლაე, უძლური ხორცით, მაგრამ ძლიერი სულით, ლამაზია საერთოდ, მაგრამ წამხდარია კომიკური მხარის შეტანით. რჩება ალკმენა, pendant ჰეკაბესთან. მაგრამ თუ ჰეკაბეში ტანჯვის გაძლიერება, რომელსაც სასოწარკვეთილებამდე მიჰყავს, გასაგებად ხდის არა ადამიანურ სიბოროტეს, ალკმენას არ აქვს ამის მიზეზი და მისი გაშმაგება, შურისძიების გაუმაძღარი წყურვილი და მტრის ულამაზოდ დაცინვა, რჩება ფსიქოლოგიურად არა საკმარისად დასაბუთებული. ერთი სიტყვით, შესანიშნავი დეტალებში, ევრიპიდეს პიესა მთლიანად არ იძლევა სავსებით მხატვრულ შთაბეჭდილებას და არ შეიძლება მიეკუთვნოს დრამატული ხელოვნების შედევრების რიცხვს.

---

[1]) ასეთია საერთო აზრი, პირველად გამოთქმული კირხჰოფის მიერ ევრიპიდეს მისს დიდ გამოცემაში: K i r c h h o f f, Euripidis tragoediae, II, adn. crit. ad Heraclid. 627 p. 495. ერთგვარი განსხვავებით ავითარებს მას W i l l a m o w i l z თავისს „Excurse zu Euripides Heralciden" (H e r m e s XVII, 1882, 337), ცდილობს, ჩემი აზრით უშედეგოდ, დაამტკიცოს ხარვეზის ჰიპოთეზის უსაფუძვლობა M é r i d i e r, Euripide, I, 168. ხარვეზის არსებობის აზრს იზიარებს ზელინსკიც, იხ. А н е н с к и й — З е л и н с к и й, Театр Еврипида II, 22.

7. ჰ ე რ ა კ ლ ე.

54. ჩვენ არ ვიცით, როდის იყო სცენაზე დადგმული ტრაგედია „ჰ ე რ ა კ ლ ე“. პირდაპირი მითითებები ჩვენ არა გვაქვს. რაიცა შეეხება არა პირდაპირთ, ისინი იმდენად რყევადნი არიან, რომ მეცნიერნი, იმისდამიხედვით თუ თითოეულ მათგანს რომელი მიაჩნია ყველაზე უფრო საეგებისოდ, ერთნი პიესას მიაკუთვნებენ 425/424 წ., მეორენი 420 წ., მესამენი 416 წ.,—ეს სამი მთავარი მოსაზრებაა, რომელთაგან უფრო მისაღებად ჩანს მეორე.

თუ ტრაგედია „ჰერაკლიდები“ ეკუთვნის ევრიპიდეს სუსტ პიესათა რიცხვს, არ შეიძლება იგივე ითქვას „ჰერაკლეს“ შესახებ. თავისი ტრაგიკული ზემოქმედების ძალით იგი ცოტათი ჩამოუვარდება „მედეას“ და „ჰეკაბეს“, მაგრამ პიესა კარგია სხვა მხრივაც. მასში ითქვა ევრიპიდეს დაუშრეტელი ფანტაზია, მისი ფსიქოლოგიური ანალიზის სიღრმე, გაბედული ნოვატორობა ჰერაკლეს ტიპის შექმნაში, თავისუფალი მიმართება საგის ტრადიციებთან, რაც მას ქმნის უფრო ღრმად, საესედ და შემაძრწუნებლად. ერთი სიტყვით, პიესა უნდა ჩაითვალოს ევრიპიდეს გენიის ერთ საუკეთესო ქმნილებად, და როგორც ასეთი, მოითხოვს უფრო დეტალურს გარჩევას.

პიესის მოქმედება ხდება თებეში. ჰერაკლე იქ არ არის; იგი წავიდა თავისი უკანასკნელი შეთორმეტე გმირობის ჩასადენად. სახლში დარჩა ჰერაკლეს ცოლი, თებელი მეფის კრეონტის ქალი, სამი პატარა შვილი და მოხუცი მამა გმირისა ამფიტრიონი. მათი მდგომარეობა ტრაგიკულია. თებეში მოხდა რევოლუცია. მეგარას მამა და ძმები მოკლული არიან. ხელისუფლება გადასულია უზურპატორ ლიკეს ხელში. უკანასკნელს გადაუწყვეტია ჰერაკლეს მთელი ოჯახის ამოწყვეტა, რათა გაითავისუფლოს თავი შურისძიებისაგან შეგარას მხრით. ჰერაკლეს შესახებ კი ფიქრობენ, რომ იგი დაიღუპა,—ის საშიში აღარ არის. ჰერაკლეს მთელი ოჯახი თავს აფარებს ზევსი—მხსნელის საკურთხეველს. მაგრამ, დაე ნუ შეიძლება სასიკვდილოდ განწირულთა მოშორება საკურთხეველს,—სამაგიეროდ შეიძლება ცეცხლის დანთება, მათი ცოცხლივ დაწვა. ასეთია ლიკეს გადაწყვეტილება. გაბედვით და თავხედად დასცინის იგი იქ არმყოფ გმირს, მაგრამ ასევე გაბედვით იცავს უკანასკნელის სიდიადეს მისი მამა ამფიტრიონი და ასევე გაბედვით გამოხატავს ქორო თავის აღშფოთებას უზურპატორის წინააღმდეგ, რომელიც წარმოადგენს თებელ მოხუცებს. მაგრამ ცარიელი აღშფოთება ცოტაა,—იგი არ

იხსნის: მთელი ძლიერება ლიკეს ხელშია. გამოსავალი არ არის. მაგრამ, ტყვილად კი არ არის მეგარა ჰერაკლეს მეუღლე. მასში ღვიძებს სიამაყე. ლიკეს არა სჭირდება ჰერაკლეს ოჯახის, მთრთოლავ ფარასავით, ცოცხლივ გადაწვა. ისიც, ბავშვებიცა და ამფიტრიონიც დატოვებენ საკურთხეველს: ისინი თვითონ წავლენ ნებაყოფლობით და მოკვდებიან ოღონდ ლიკემ მათ ნება უნდა დართოს სახლებში შესვლისა და სამგლოვიარო ტანსაცმლით შემოსვლისა. ლიკე თანახმაა, ის ნებას აძლევს განწირულთ სასახლეში შესვლისა, სასიკვდილოდ განმზადებისა. მხოლოდ არ დააყოვნონ, —მალე ის წამოვა მათ წამოსაყვანად. ჩანს, თითქოს ჰერაკლეს ოჯახობისათვის ხსნა არ არის. ასევე უყურებს ამას ქორო, რომელიც ჩივის, რომ ჰერაკლეს გმირობამ არც მის ოჯახს და არც მას მოუტანა სარგებლობა: ოჯახი დაიღუპება, და ის, ჩავა რა აიდში ცერბერისათვის, რასაკვირველია დედამიწაზე ვეღარ დაბრუნდება. ამასობაში გამოდიან სასახლიდან მეგარა, ბავშვები, ამფიტრიონი. ისინი მხად არიან,—დაე მოვიდეს ლიკე. ამას მოსდევს მეგარას ტირილი ბავშვებზე, მისი საყვარელ მეუღლისადმი მიძღვნილი უკანასკნელი სიტყვები, ამფიტრიონის მწყრომარე სიტყვა ზევსისადმი მიმართული. დაჩიმულობა აღწევს უკანასკნელს საფეხურს, და უცებ შორს მოჩანს, მაგრამ ლიკე კი არა, არამედ ჰერაკლე. მოულოდნელად განწირულთათვის დგება ხსნის წამი,—ეხლა ლიკე საშიში აღარ არის: დალუპვა მას ემუქრება, და არა მის მსხვერპლთ. ნაზი გარშემოხვეულ ოჯახობისადმი, პატიოსმცემელი მამისა, მაგრამ უაღრესად გაბოროტებული ლიკეზე, ჰერაკლე მიდის სასახლეში. საკმაოდ იხეტიალა მან აიდის ჯურღმულებში, სიკვდილის სამეფოში. თავისიანებისათვის მას მოაქვს სიცოცხლე, მაგრამ მტრისათვის მისი მოსვლა სიკვდილია. სასახლეში შეტყუებული ლიკე იღუპება,—ჩვენ გვესმის მისი სასიკვდილო ყვირილი, მაგრამ ჩვენ გვესმის ქოროს გახარებული სიმღერაც. ჰერაკლეს ელოდებოდენ, მხოლოდ მასზედ ფიქრობდენ; და აი, გაჩნდა იგი, განდიდებული გმირი, რასაკვირველია, თავისი ოჯახის ბედნიერებისა და კეთილდღეობისათვის. ასე თავდება ტრაგედიის პირველი ნაწილი. მოქმედება თითქოს ამოწურულია: ბიწიერება დასჯილია, სათნოება გამოხსნილია. შემდეგ რაღა უნდა იყოს? მაგრამ აღმოჩნდება რომ ჩვენს წინ სურათის პირველი ნაწილია, ტრაგედიის პირველი აქტია,—მოქმედება არ არის ამოწურული: ის მხოლოდ დროებით გაირინდა.

უცებ შეშინებული ქოროს თვალთა წინ გამოჩნდებიან ჰერას მოახლე, ქალღმერთი ირიდა, და ლისა, უგუნურების ქალღმერთი, და

ეუბნებიან მაყურებელთ იმ დრამას, რომლის გაშლისთვის გვამზადებს მათი მოსვლა. ჰერამ გადაწყვიტა ჰერაკლეს დასჯა, ამ ზვიადისა, რომელიც თავისთავს ზევსის შვილს უწოდებს და ცისმცხოვრებთ ედრება, დასჯა სიგიჟის დამართვით, რომლის მოვლის დროს იგი მოკლავს შვილებსა და ცოლს. ლისას ეცოდება ჰერაკლე, მაგრამ მეტი გზა არ არის: ჰერას ბრძანება უნდა შესრულდეს, და იგი ასრულებს ამ ბრძანებას. და თითქოს მის სიტყვათა დასამტკიცებლად სასახლეში ხმაურობა იწყება, მოისმის ყვირილი და ღაღადი, მათ ქორო უპასუხებს საშინელების ხმამაღალი ამოძახილებით, და, ბოლოს, სახლიდან გამოსული მახარობლის თხრობიდან ჩვენ ვიგებთ ყველაფერს, თუ როგორ მოუარა სიგიჟემ ჰერაკლეს და როგორ მოკლა მან თავისი შვილები და ცოლი. გადარჩა მხოლოდ ამფიტრიონი: ათენა-პალადამ გადაარჩინა ჰერაკლე მამის მკვლელად ყოფნის საშინელებისაგან. ასეთია პიესის მეორე ნაწილი; მას შეიძლება ეწოდოს „სიგიჟის დრამა“.

იგი წარმოადგენს პირველი ნაწილის საუცხოო კონტრასტს. იქ დალუპვის გზაზე მდგომი ჰერაკლეს ნათესავნი მისი წყალობით პოულობენ ხსნას. აქ აღმოჩენილი ხსნა მათთვის დამღუპველი აღმოჩნდება, და ეს დაღუპვა მით უფრო მწარეა, მით უფრო ტრაგიკული, რომ იგი გამომდინარეობს ჰერაკლე—მხსნელის ხელიდან.

მაგრამ, აი სიგიჟის მოვლამ გაიარა. ჰერაკლე იღვიძებს, გონს მოდის. ის ხედავს ცოლისა და შვილების გვამებს, არ უჯერებს თვალებს. რა მოხდა? ფრთხილად, მოხუცი ამფიტრიონი ფეხდაფეხ შლის ჰეშმარიტებას. საშინელი სიმართლე წარმოუდგება ჰერაკლეს თვალებს. რა ქნას? პირველი აზრი—თვითმკვლელობის აზრია. და მართლაც, შეიძლება კი, ღირს კი სიცოცხლე ასეთი საშინელებისა და სირცხვილის შემდგომ? რა თქმა უნდა, არა. ჰერაკლე მზად არის მოუღოს თავის თავს ბოლო. მაგრამ ამ მომენტში მოდის თეზევი, რამდენიმე ხნის წინათ გადარჩენილი ჰერაკლეს მიერ აიდის ჯურღმულებიდან. ესმის რა მას იმ ხიფათის შესახებ, რომელიც უქადის ლიკეს მხრივ ჰერაკლეს ოჯახს, მიეშურება დასახმარებლად, და რას ხედავს იგი? გვამებს და მათ გვერდით მიწაზე ჰერაკლეს წამოსასხამით შებურული თავით. თეზევი შეძრწუნებულია, მაგრამ იგი შეძრწუნებულია აგრეთვე ჰერაკლეს თავის მოკლის გადაწყვეტილებით. როგორ? ჰერაკლე მიმართავს „ბრბოს ჩვეულებრივს გამოსავალს—დანას გულში?“ ჰერაკლეს საბუთები მას არ არწმუნებენ, ის დავობს, ის თხოულობს, რომ ჰერაკლე დარჩეს ცოცხალი. იგი წაი-

ყვანს მას თან ათენში, გასწმენდს მას მკვლელობის სიბილწისაგან, გარს შემოავლებს თავის მეგობრულ თბიერებას.

და ჰერაკლეს გული, რამდენიმე ხნის წინათ გააჟებული აუტანელი ტანჯვით, თითქოს რბილდება, ის უკვე აღარ არის დარწმუნებული თავისი პირველი გადაწყვეტილების სისწორეში, ეგების თვითმკვლელობა მხდალობაა? არა, ის არ მოიკლავს თავს... სიცოცხლე: ეს იქნება ყველაზე მეტად ძნელი შესასრულებელი გმირობა! დაიტირა რა მკვდარი შვილები და ცოლი, მიანდო მამას მათი დამარხვა—ის, მკვლელი ხომ არ იქმს ამას!—ნაზად გამოემშვიდობა მამას და დაუბარა დამარხვის შემდეგ ათენში მისვლა. ის ჰერაკლე კი არ არის, არამედ ჰერაკლეს ჩონჩხი, თითქოს „სატვირთი ნავიაო მფრინავ ხომალდს რომ მისდევს", ნელ-ნელა მიდის თეზევის დახმარებით. და მაყურებელთა თვალთა წინ, რომელნიც ამ სამწუხარო სურათს უცქეროდენ, უნებურად უნდა აღმდგარიყო სხვა სურათი, ის სურათი პირველი ნაწილისა, სადაც თავისიანებთან დაბრუნებული ჰერაკლე, რომელსაც ხელში მოჰყავს თავისი პაწაწინები, ხუმრობს და ეუბნება ჩათ: „მე თქვენ სამივეს აგიყვანთ და ვიქნები დიდი ხომალდი, და თქვენ როგორც ნაფები უკან მომყვებით".

ასეთია პიესის სამი ნაწილი, ამასთანავე შუა ნაწილი, ცენტრალური, თითქოს ორი სხვა ნაწილითაა შემორკალული, რომლებიც მის მიმართ თავისებურ ფრთებად ჩანან. მაგრამ პიესის ერთიანობა ამით არ იბღალება: უპირველ-ნაწილად ასეთი სიმწვავით ვერ აღიქმებოდა მეორე და აგრეთვე უმეორად და უპირველოდ—მესამე. ეს არის ის, რასაც Decharme უწოდებს „უმაღლესი წესრიგის ერთიანობას". და მართლაც, თუმცა პირველ ნაწილში ჰერაკლეს ცოლისა და შვილების ბედი განსაცდელშია, ამისდა მიუხედავად ჩვენ ერთთავად ვგრძნობთ, რომ საქმე ეხება თ ვ ი თ ჰერაკლეს. ის, არმყოფიც კი იქ მყოფობს: ყველა იმედი, ყველა ფიქრი მ ა ს ზ ე ა თავმოყრილი,—მასშია მათი ბედნიერება. მხოლოდ მოვიდოდეს იგი. და ის მოდის. და რა? იხსნა რა ლიკესაგან, მან ვერ გადაარჩინა თავისიანები თავის თავს. იმედი იმისა, რომ 12 გმირობის შესრულება ბედნიერი ცხოვრების დასაწყისი იქნება, ირღვევა. ჰერაკლე—მხსნელი გარდაიქცევა დამღუპველ—ჰერაკლედ. რა საშინელი კონსტრასტია! მაგრამ, ღუპავს რა თავისებს, იგი უნებურად იღუპავს თავის თავსაც. ამიერიდან სიცოცხლე ჰკარგავს თავის ძალას. ამგვარად, პიესის თავიდან ბოლომდე ჰერაკლეა მთავარი პირი: მასშია მოქმედების ყველა ძაფი,—ის ხელმძღვანელობს უკანასკნელს.

რაც შეეხება საგის დამუშავების ხერხს, ევრიპიდე აქაც მთელი თავისი ბრწყინვალებით ამჟღავნებს თავის ორიგინალობასა და ნოვატორობას. ის მრავალმხრივ შორდება ტრადიციას, სცვლის და ავსებს მას, შეაქვს ახალი წვრილმანები. ასე, მთელი ისტორია ლიკეზე წარმოადგენს მის შენათხზს, ამნაირადვე მის მიერაა მოგონილი თეზევის შემოყვანა და ჰერაკლეს ათენში წასვლა. მაგრამ ყველაზე ძლიერად იგი სცვლის გიჟი ჰერაკლეს ისტორიას.

პოემა „კიპრიებში“ და სტეზიქორესაც ჰერაკლეს სიგიჟე და მის მიერ ცოლისა და ბავშვების მოკვლა ჰერაკლისეულ 12 ნაშრომს წინ უძღვის. რომლებიც მას დააკისრეს როგორც სასჯელი ამ მკვლელობისათვის. ევრიპიდეს, პირიქით, ეს ამბავი გადააქვს ჰერაკლეს სიცოცხლის დასრულებისათვის. მისი გადმოცემის თანახმად, ჰერაკლემ ნებაყოფლობით მოჰკიდა ხელი გმირობათა შესრულებას, კარგად შეასრულა იგინი, სძლია თავის მტრებსა და არამოკეთეებს და სახლში გამარჯვებული დაბრუნდა. და აი, როდესაც ის იმედოვნებს თავის გამარჯვებების ნაყოფთა გემო გაიგოს, მას დაატყდება უბედურება, რომელიც ანგრევს მის ცხოვრებას და რომელიც არარად აქცევს მის მიღწევათ. მაგრამ, ასეთი გაგების წყალობით მთელი ლეგენდა პათეტიკურობაში იგებდა და იღებდა ახალს უფრო ღრმა მნიშვნელობას: ჰერაკლე წარმოსდგა ვითარცა ობიექტი დაუმსახურებელ ტანჯვათა და ვითარცა მაგალითი სულის გაუტეხელი ჯიუტობისა.

8. ტროელი ქალები.

55. 415 წ. ევრიპიდეს მიერ სცენაზე დაიდგა ტეტრალოგია, რომელიც შედგებოდა შემდეგ პიესათაგან: „ალექსანდრე“, „პალამედე“, „ტროელი ქალები„ და „სიზიფე“. მაგრამ ამ ტეტრალოგიას გასავალი არ ჰქონდა და ევრიპიდემ, თუმცა მისი კონკურენტი იყო მეორეხარისხოვანი პოეტი ქსენოკლე, მიიღო მხოლოდ მეორე პრიზი, პირველი კი ერგო ქსენოკლეს[1]. მთელი ტეტრალოგიიდან ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ ერთმა პიესამ: „ტროელი ქალები“, მაგრამ ზოგად მოხაზულებებში ჩვენთვის ცნობილია ორი პირველი ტრაგედიის შინაარსიც, ე. ი. „ალექსანდრესი“ და „პალამედესი“, რომელთა სუეტები ალებულია პოემა „კიპრიებიდან“ (Cypria), იმ თქმულებათა და მომხდარ ამბავთაგან, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ

[1]) იხ. ელიანე, Var. hist. II 8. შეადარ. მისი უკანასკნელი სიტყვები „რა სირცხვილია! ქსენოკლე გამარჯვებულია, ევრიპიდე—დამარცხებული, და ეს მიუხედავად ასეთი პიესებისა!“

ტროის ომამდე. პირველ პიესაში, როგორც ეს მისი სათაურიდანა ჩანს, ლაპარაკი იყო ალექსანდრეზე, ე. ი. პარისზე, ამასთანავე მისი შინაარსი დაახლოებით იყო შემდეგი: როდესაც პრიამესა და ჰეკაბეს დაებადათ შვილი ალექსანდრე, მათ ბრძანეს მისი მოკვლა, რადგან უწინასწარმეტყველეს, რომ იგი ოდესმე დაანგრევს ტროას. მაგრამ მსახურმა ეს ბრძანება არ შეასრულა და, ეცოდებოდა რა ბავშვი, იგი აღსაზრდელად მწყემსებს გადასცა, რომელთა შორის უფლისწული გაიზარდა. და აი, ერთ ათლეტურ შეჯიბრებაზე იგი, უცნობი მწყემსი, აჯობებს პრიამეს შვილებს, ჰექტორსა და დეიფობეს. შეურაცყოფილნი იმით, რომ მწყემსმა აჯობა, ძმები გადასწყვეტენ მის მოკვლას, მაგრამ მას იხსნის მოხუცი მსახური, რომელიც ამცნობს მისი წარმოშობის საიდუმლოებას, და მშობლები იცნობენ ოდესღაც უკუგდებულ შვილს, მიუხედავად იმისა, რომ კასანდრა, წინასწარმეტყველი, რომელიც არავის მიერ არ არის ცნობილი, ტროელთა წინაშე წინასწარმეტყველებს ტროის უბედურებას თუ პარისი შეუვანილი იქნება სამეფო ოჯახის წრეში. პიესაში „პალამედე“ ევრიპიდეს მოქმედება გადაჰქონდა ბერძენთა ბანაკში. პიესის გმირი იყო პალამედე, მოქიშპე და მტერი ოდისესი, შინაარსი კი—მისი დაღუპვა იმავე ოდისეს ხრიკების წყალობით, რომელიც პალამედეს აშტყუნებდა ბერძენთა საქმის ღალატში და პრიამესაგან ქრთამის აღებაში. პალამედეს მიუსჯიდენ სიკვდილს და პიესა თავდებოდა გადაკერით იმაზე, რომ დადგება დრო, როდესაც საბერძნეთის ფლოტი ტროის აღების შემდგომ, დაბრუნებისას განიცდის მარცხს უდანაშაულოს სიკვდილის სამაგიეროდ. ამგვარად, პირველი პიესა ივო ერთგვარი შესავალი სისხლიანი ტროის ქრონიკისა: პარისის ცნობა—ნიშანი მომავალში ტროის ომის აუცილებლობისა, და მის შედეგთა ტროისათვის. ეს მეორე პიესა შლიდა უკვე დაწყებული ომის ერთერთ ეპიზოდს: პალამედე პირველი გამოსასყიდი მსხვერპლია. ბოლოს, მესამე პიესის, „ტროელი ქალების“, შინაარსი იყო, როგორც ჩვენ ეხლა დავინახავთ, ტროის დამხობის ეს ეს არის დამდგარი მომენტისა და აქედან გამომდინარე უბედურებათა განხილვა. ამგვარად, ევრიპიდეს ეს ტრილოგია აგებული იყო ესქილეს ყაიდაზე: მითები, რომლებიც მას გამოადგნენ სუეტად ცალკეულ მასში შემავალ პიესათათვის, აღებული იყო თქმულებათა ერთი ციკლიდან,—ტროის ციკლიდან, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენ წინა გვაქვს „გაერთიანებული“ ტრილოგია, და არა „თავისუფალი“, როგორც ეს ჩვეულებრივ აქვს ხოლმე ევრიპიდეს.

რაც შეეხება „ტროელის ქალების“ შინაარსს, იგი შეესატყვისება პოემა „ილიონის აღების“ ბოლოს, რომელიც მიეწერება არქტინეს და საერთო ხაზებში შემდეგში მდგომარეობს. თუ „პალამედეში“ იყო გადაკვრითი ლაპარაკი იმ უბედურებებზე, რომლებიც ბერძენთ ელის ტროის აღების შემდგომ, სამაგიეროდ ეს გადაკვრა „ტროელ ქალებში“ გადადის პირდაპირი მუქარის ფორმაში და ამით იმუქრება ათენა, უწინდელი მფარველი ბერძენთა, რომლის პოსეიდონთან საუბარი ამ თემაზე ხსნის პიესას. მაგრამ ეს „ეაი გამარჯვებულთა“ მხოლოდ მოშავალში დადგება, მანამდე კი ჩვენ წინ გაიშლება „ეაი დამარცხებულთა“, „ტროის ვნებათა“ სხვადასხვა მომენტები, ცალკეული ეპიზოდები, ერთიმეორის მომდევნო და ერთურთთან შეკავშირებული საშინელებათა იდეით, რომლებსაც ომი წარმოშობს. ის პირი, რომელშიაც თავმოყრილია ყველა ის საშინელება და ტანჯვა, რომელიც წილად ხვდა უდანაშაულო ძალებს, არის ჰეკაბე, როგორც დედოფალი, როგორც მეუღლე და როგორც დედა. იგი მთელი პიესის თავიდან ბოლომდე რჩება სცენაზე და მას თანდათანობით აშორებენ თავის ახლობელთა და ნათესავთ,—ქალიშვილებს, რძლებს, შვილიშვილს. ყველაფერი ამის საერთო შესავალია თითქოს ჯერ მხოლოდ ჰეკაბეს ტირილი, შემდგომ მისი და ქოროს ტირილი,—ტირილი, რომელშიაც გამოითქმის ჩივილი მწარე ბედისა და შიში იმისა, რაც უნდა მოხდეს. და აი დგება ეს საშიშარი მომენტი. წარმოებს მხევალთა განაწილება, რომელთაც კენჭისყრა სხვადასხვა მეუფეთ არგუნებს. კასანდრა, რომელიც ერგება აგამემნონს, მიყავთ პირველი და ის, შეპყრობილი წინასწარმეტყველური ნიჭით, მიმავალი წინასწარმეტყველებს თავის დაღუპვასაც და აგამემნონის დაღუპვასაც,—მრისხანე ხმები, რომლებიც შეერევიან ქოროს ჩივილს და სცვლიან მას. შემდგომ ჯერი მიდგება ანდრომაქეზე: იგი ერგო ნეოპტოლემეს. ჩვენ მას ვხედავთ ეტლით წაყვანილს პატარა ასტიანაქსით ხელში. ამას მოყვება მისი გამოთხოვება ჰეკაბესთან. მაგრამ აღმოჩნდება, რომ მას მოუხდება გამოთხოვება ბავშვთანაც: გადაწყვეტილია ბავშვის მოკვლა ტროის კედლიდან ჩამოგდებით. საუცხოო სცენაშია გამოხატული ანდრომაქეს სასოწარკვეთა. მისი უკანასკნელი, ყრმისადმი მიმართული სიტყვები, მისი შეჩვენებანი ბერძნებისადმი გაგზავნილნი, მისი თითქმის ნახევრადგიჟური ამოძახილები,—ყველაფერი ეს იმ ზომად ტრაგიკულია, რომ მთელი სცენა თავის მთლიანობაში ახდენს გამანადგურებელ შთაბეჭდილებას. სად არის საშინელებათა დასასრული? მიყავთ ასტიანაქსი, მიყავთ ანდრომაქე. მხცოვანი ჰეკაბე, დარდით დატვირთული, მიწაზე ეშვება. მაგ-

რამ აი ახალი მოვლენა: სცენაზეა მენელაე,—იგი ელენეს წამოსაყვანად მოვიდა. თუმცა კარგი კი იქნებოდა მისი მოკვლა ვითარცა მოღალატისა, მაგრამ მენელაე გრძნობს, რომ ეს მის ძალას აღემატება. დაე ელენემ სცადოს თავის გამართლება. ამ ნიადაგზე იწყება გაბაასება ელენესა და ჰეკაბეს შორის. ელენე, მისი სიტყვით, არ არის დამნაშავე; ბრალი აფროდიტეს უდევს,—ელენე მხოლოდ მისი და სხვა ღმერთთა მსხვერპლია. რა შუაშია ღმერთები, სიტყვას უბრუნებს ჰეკაბე. რა საჭიროა ღვთიური ახსნა პირადი აეხორცობისა, პირადი ენებისა, თავისი თავი უნდა გაამტყუნოს და ღმერთები კი უკეთესია არ შეაწუხოს. მოსაჩვენებლად მენელაე ეთანხმება ჰეკაბეს, მაგრამ ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მან წყრომა წყალობით შეცვალა, რომ ელენეს სილამაზემ იგი განაიარაღა და რომ მისი მხრივ შურისძიებისა ბოროტის მომქმედ ცოლს აღარ უნდა ეშინოდეს. მენელაეს და ელენეს წასვლით თავდება ეს ეპიზოდი, საინტერესო ევრიპიდეს საყვარელი „სიტყვიერი გაბაასების"—აგონის გამოყენების თვალსაზრისით და ამასთანავე მნიშვნელოვანი დრამატული მხრით: იგი რამდენადმე ფანტავს ტრაგიკულ ატმოსფეროს, რომლითაც გაჟღენთილი იყო პირველი აქტი, და შეაქვს რა დამამშვიდებელი პაუზა, გვამზადებს უკანასკნელ ორი აქტის აღქმისათვის, სადაც პათეტიკურობა აღწევს დაჭიმულობის უმაღლეს წერტილს. მოაქვთ კედლიდან ჩამოგდებული ყრმის ასტიანაქსის ცხედარი, მოაქვთ აგრეთვე მისი მამის ჰექტორის სახელოვანი ფარი. ჰეკაბე ტირის და მოსთქვამს ყრმაზე და ფარზე, ისა და ქორო რთავენ გვამს, სდებენ ფარზე, რომელიც მას კუბოდ ექნება, მას, პრიამიდების გამჭრალი გვარის უკანასკნელს სასოს. იშვიათის სიძლიერითაა გატარებული ეს სცენა ევრიპიდეს მიერ, მაგრამ მას არ ჩამოუვარდება მომდევნო, რომელიც პიესას კრავს. ჩვენ ვიმყოფებით ტროის უკანასკნელს წუთებთან. მეომართ ბრძანება ეძლევათ ქალაქის დაწვისა, ტყვე-ქალებს საყვირის პირველ ხმისთანავე წასასვლელად მზადყოფნისა. ქვითინის შენაცვლებისა და ქოროს ამოძახილების საფუძვლებზე, რომლებსაც თან ერთვის შესაბამი მუსიკა, და, რასაკვირველია, წმინდა გარეგანი სცენური ეფექტების საფუძველზე ჩვენ ვხედავთ ტროის დანგრევის სურათს. აღიმართება ალი, ტაძრები ინგრევა. იქცევა ციხე-ქალაქის სომაგრეები. ჰეკაბეს პირად ტანჯვათ ემატება საზოგადოებრივი ვაების განცდები. ის და ქორო მეხლებზე ეცემიან, ისინი ხელებს მიწას ურტყამენ, ეთხოვებიან განსვენებულთ, სამშობლოს. მაგრამ, გაისმის საყვირის ხმა. ისმის ტყვე-ქალების უკანასკნელი ამოძახილები და ტყვე-ქალები მეომრების მიერ

გამორეკილები, უწესრიგო ბრბოდ მიემართებიან ხომალდებისაკენ. ტროა აღარ არის, იგი დაიღუპა, დაემხო დიდი ილიონი,—ჰეკაბესათვის ყველაფერი გათავებულია: აღარც ნათესაებია და აღარც სამშობლო.

ასეთია პიესის შინაარსი, რომლისთვისაც შეიძლება გვეწოდებინა „საბრალმდებლო აქტი" ომის წინააღმდეგ, რომელსაც მოაქვს ადამიანთათვის ტანჯვა და წამება და ამასთან ერთად ამხელს იმავ ადამიანთა შეუდარებელ სიმკაცრეს, როდესაც ისინი გამარჯვებულთა მდგომარეობაში იმყოფებიან. და ეს აზრი გასდევს რა წითელი ზოლივით მთელ პიესას, მშვენიერად არის გამოხატული კასანდრას შემდეგ სიტყვებში, რომელთაც ისე შეიძლება შევხედოთ როგორც თვით პოეტის აზრს: „ყოველი გონიერი ადამიანის ვალია გაურბოდეს ომს. თუ საქმე იქამდე მივა, მაშინ პატიოსნად დაღუპვა სულაც [1]არ არის სამარცხვინო გვირგვინი ქალაქისათვის". სხვანაირი სიტყვებით, წინააღმდეგია რა ომისა და მის საშინელებათა, ევრიპიდე დაზარალებულთა მხარეზეა: ისინი არიან მისი გმირები, ისინი და არა გამარჯვებულნი, ე. ი. მისი გმირები ტროელებია, მაგრამ არა ბერძნები.

კიდევ რამდენიმე სიტყვა ტრაგედიის კომპოზიციის შესახებ. ჩვენ წინაშე, როგორცა ვნახეთ, გადის რიგი ცალკეულ სურათთა, რიგი ეპიზოდთა, რომელნიც აშუქებენ „ტროის ვნებათა" სხვადასხვა მომენტებს. ერთ მთლიანში აერთებს მათ განუწყვეტლივ ყოფნა ჰეკაბესი სცენაზე და მისი ჩარევა ყველაფერში რაც ხდება, როგორც უშუალო თანამონაწილისა და თანაწამებულისა. „რა მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ პიესაში არ არის ინტრიგა, არ არის პერიპეტია, რომ მისი კომპოზიცია სადაა, თითქმის ელემენტარული, თუ კი ის ახდენს ტრაგიკულ შთაბეჭდილებას, თუ კი იგი გვირგავს უზომო შეცოდებას ჰეკაბესადმი და იმ დამარცხებულთადმი, რომელთაც ერთ დღეში დაკარგეს ყველაფერი[1]". ევრიპიდეს ერთი საუკეთესო მცოდნის ეს სიტყვები საუკეთესო დახასიათებაა გარჩეული პიესისა, რომელშიაც კიდევ ერთხელ ითქვა ევრიპიდეს გაბედული ნოვატორობა და ამასთან ერთად აშკარა პროტესტი ომის მიერ შემოტანილ საშინელებათა და გამხეცების წინააღმდეგ, და ეს პელოპონესის ომის ეპოქაში.

10. მავედრებელი ქალები.

55. დანამდვილებით არ ვიცით, როდის იყო დადგმული ტრაგედია „მთხოვნელი ქალები",—უფრო კი საფიქრებელია 421–420 წ.: საამისოდ ლაპარაკობს მითითება ათენისა და არგოსის კავშირზე ნი-

[1]) Decharme, Euripide etl' esprit de son thé'atre, 329.

კიას ზავის შემდგომ[1]. პიესის წინასიტყვაობაში იგი წოდებულია enkômion Athenôn—„ათენის პანეგირიკად", რაც სავსებით სწორია, რადგან „ჰერაკლიდებთან" ერთად მას მიზნად აქვს გამოაქვეყნოს ათენის კეთილშობილური როლი, როგორც ყველა დამცირებულისა და შეურაცხყოფილის დამცველისა. საზოგადოდ პიესის პოლიტიკური ტენდენცია იმყოფება ყოველ ეჩვე გარეშე: საამისოდ ლაპარაკობს მთელი რიგი გადაკერათა პოეტისათვის თანადროულ პოლიტიკურ ამბებზე და თებესადმი დაუფარავი სიძულვილი. უბრალოდ კი არ იყო ევრიპიდის მიერ არჩეული ტრაგედიის სუჟეტად სახელოვანი ძველი ლეგენდა, განსაკუთრებით პოპულარული ატიკაში, ლეგენდა, რომელშიაც ასეთი ბრწყინვალებით გამოიხატებოდა ათენის რაინდული მოქცევა[2]. ეს ლეგენდა ეხებოდა „შვიდის თებეს წინააღმდეგ მსვლელობას". იმის შემდგომ, რაც არგიველების ლაშქარი, ადრასტეს წინამძღოლობით, დამარცხდა და თებეს კედლებთან ბრძოლაში დაიღუპა შვიდივე ბელადი, თებელებმა უარი თქვეს მოკლულთა გვამების გაცემაზე[3] დასაკრძალავად და აი ადრასტე და მოკლულ გმირთა დედანი მოდიან ელევსინში და მიმართავენ დახმარების თხოვნით ათენის მეფეს თეზევს.

აი, ევრიპიდეს ტრაგედიის გამოსაყალი წერტილი. აქედან იწყება მოქმედება. ადრასტე და მოკლულთა დედანი—დედანი, რომელთაც თან ახლავსთ მოსამსახურენი და რომელნიც წარმოადგენდენ ქოროს—თავის წარმომადგენლად თეზევის წინაშე ირჩევენ ეთრას, თეზევის დედას. მისი მეშვეობით ცდილობენ იგინი დაიყოლიონ თეზევი მათთვის დახმარების აღმოჩენაზე, ამასთანავე მათ წარმომადგენლად გვევლინება ადრასტე. პირველად ეს მათ არ ეხერხებათ: თეზევს არა სურს თავს იდოს შუამავლის როლი არგოსსა და თებეს შორის. მაგრამ შემდეგ, დაუთმოს რა თავის დედის დაჟინებულ თხოვნას, იგი სცელის გარდაწყვეტილებას: ის მზად არის დაეხმაროს

[1]) შდრ. ტ. 1180-1195. Parmentier—Grégoire, o. c. III 96 შმდ. მიაკუთვნებენ პიესას 422-421 წ., Wilamowitz-ი, Gr. Tragödien I 216 ყველაზე უფრო სიმართლესთან ახლო მდგომ დატად სთვლის 422 წ. ყოველ შემთხვევაში, მითითება თებელების უარზე, რომ ბისცენ მტერთა ცხედრები დასაკრძალავად დელიონთან ბრძოლის შემდგომ (424 წ.), ავტკიცებს, რომ პიესა მალე დაიწერა ამ ამბის შემდგომ.

[2]) ამ ლეგენდის სხვადასხვა ვერსიებს დაწვრილებით არჩევს Grégoire-ი Parmentier—Grégoire-ში, o. c. 79 შმდ. იხ. აგრეთვე Wilamowitz-ი o. c. 195 შმდ.

[3]) იგივე ლეგენდა ევრიპიდემდე დამუშავებული იყო ესქილეს მიერ მის ტრაგედიაში „ელევსინელები".

მთხოვნელთ, თუნდაც ეს საფრთხესთან იყოს დაკავშირებული. და ეს მისი მეორე გადაწყვეტილება იმდენად მტკიცეა, რომ როდესაც თეზეს ჰეროლდი მოითხოვს დამუქრებით ატიკის ფარგლებიდან ადრასტესა და დედათა გაძევებას, თეზეი მას უარს ეუბნება. დაე იყოს, რაც იქნება, მაგრამ დახმარების მთხოვნელნი არ იქნებიან უკუგდებულნი: ათენის ლაშქარი, თვით მეფის თეზევის მეთაურობით, იხსნის და დაიცავს მათ. ეს ცოტაა, თეზევი შეჭურვილი ხელით მიაღწევს იმას, რომ თებელები გვამებს გასცემენ დასაკრძალავად, ოღონდ ღმერთები დაეხმარონ მას, მას, რომელმაც ხელი მოჰკიდა მართალი საქმის დაცვას, ბედკრულთა უფლებების აღდგენას. და ღმერთები ეხმარებიან თეზევს: იგი იმარჯვებს თებელებზე, რასაც მახარობელი ადრასტესა და ქოროს გადასცემს ლამაზი და პლასტიური მოთხრობით, და დამარცხებული თებელები აძლევენ ბელადებისა და ყველა იმათ გვამებს, რომელნიც მაოთან მოკვდენ. ეხლა გვამები შეიძლება დაიწვას და ფერფლი ურნებში განსვენებულების დედათა მიერ შეიძლება წაღებულ იქნეს სამშობლო არგოსში. მათგან გამოყოფენ კაპანევის გვამს, როგორც არა მომაკვდავის ხელით დაცემულისას, არამედ ზევსის ელვით. იგი დაიწვება განსაკუთრებულ კოცონზე. დანარჩენი ბელადების გვამებით სამგლოვიარო პროცესია მიდის, და კაპანევისათვის აწყობენ განსაკუთრებულს კოცონს, და მასში, როდესაც იგი გაღვივდება, ვარდება კაპანევის ცოლი ევადნე, რომელსაც არ უნდა იცოცხლოს მკვდარი ქმრის შემდეგ. ამასობაში სამგლოვიარო პროცესია ხელახლად შემოდის სცენაზე: გვამები დამწვარია, ფერფლი ურნებშია მოთავსებული და ეს ურნები მიაქვთ განსვენებულთა შვილებს, აყოლებენ რა თავის მსელელობას ტირილს. ყველა, ადრასტე და ბავშვები და ქორო, გაცილებულნი თეზევის დალოცვის სიტყვით, უკვე მზად არიან წავიდენ თავისთან არგოსში, მაგრამ ამ მომენტში გამოჩნდება ქალღმერთი ათენა. მის მოთხოვნათა თანახმად თეზევის მიერ გაბედნიერებულმა არგიველებმა, სანამ ათენს დასტოვებენ, უნდა მისცენ მას სამუდამო ფიცი, რომ არგოსს, ეხსომება აღმოჩენილი წყალობა, არასოდეს არ აღიმაღლებს იარაღს ათენის წინააღმდეგ და ყოველთვის მისი მოკავშირე იქნება, რომელიც დაეხმარება მას მის მტერთა წინააღმდეგ. არგიველები აღუთქვამენ ქალ-ღმერთს ბრძანების შესრულებას, თეზევი ლოცვით მიმართავს მას, სთხოვს ათენას შემდეგშიაც არ მოაკლოს ქალაქს თავისი წყალობა. ამით თავდება პიესა, ერთი ყველაზე უფრო პატრიოტული პიესათაგანი ევრიპიდესი, თავიდან ბოლომდე გაჟღენთილი პოეტის ენებიერი სუყვარულით თავის სამშობლოსადმი.

პიესაში ცოტა მოქმედებაა, მასში არც ინტრიგაა, არც პერიპეტია. ყველაფერი ამის არყოფნა აღმოიცსება ეფექტურ ექსესუალურ სცენათა რიგის ყოფნით, როგორც, მაგ. ევადნეს თვითმსხვერპლად-შეწირვის სცენა (სტრ 990 შმდ.), რომელშიაც გარდა ევადნესი თავის ლამაზი გაჭანებულობით, როგორც მისი კონტრასტი, გამოყვანილია მისი მამის იფისის გულის მომწყვლელი ფიგურა. აქვე უნდა შევაკუთვნოთ სცენა გრძელი დებატებით მმართველობის სხვადასხვა ფორმათა შესახებ (სტრ. 399-458), და ბოლოს, დიდებული აღწერა ბრძოლისა ნათქვამი მახარობლის პირით (სტრ. 650 შმდ.). ყველაფერი ეს, თუმცა ამას მოქმედება არ მოითხოვს და არც არის მასთან ორგანულად დაკავშირებული, აძლიერებს პიესას, შეაქვს მასში ნაირსახეობა, ამაღლებს ინტერესს, იხსნის მონოტონობისაგან. კარგია აგრეთვე ქოროს სიმღერები, რომლებიც მჭიდროდ დაკავშირებულია მოქმედებასთან და აღსავსეა ღრმა გრძნობით: დასასრულ, საინტერესოა გარკვევით გასარჩევი პოლიტიკური გადაკვრებიც, საინტერესოა ის კრიტიკაც, რომელსაც პოეტი უკეთებს ესქილეს ზოგიერთი მხატვრული ხერხის არასრულყოფილებას (სტრ. 838-954), ცდილობს რა ამასთანავე მოგვცეს მისი შესაბამი კორექტივი.[1] ყველაფერი ეს ერთად აღებული, პიესას აძლევს განსაკუთრებულს კოლორიტს და ქმნის მისგან რაღაც საზეიმოს, წმინდა მხატვრულ დრამას შორის, რომელსაც მიზნად აქვს იმოქმედოს მაყურებელთა გულებზე, და იმ დრამას, რომელიც მისდევს არა მხოლოდ ამ მიზნებს, არამედ სხვებსაც, უპირატესად, პატრიოტულს მიზნებს. როგორც ჩანს, შორს არ არის ჰეშმარიტებისაგან Decharme-ი (o. c. 202) როდესაც იგი ამბობს, რომ არსებითად ტრაგედიის ნამდვილ გმირად გვევლინება სხვა არავინ თუ არ სახელოვანი ქალაქი ათენა პალადასი.

10. ი ო ნ ი.

57. დანამდვილებით არ ვიცით, როდის დაიდგა სცენაზე ევრიპიდეს ტრაგედია „იონი“. ამის შესახებ მეცნიერთა აზრები იმდენად განსხვავებულია, რომ თუ ერთთა თანახმად პიესა უნდა იქნეს დათარიღებული 420-418 წ., მეორეთა თანახმად ყველაზე უფრო მისაღებ თარიღად 411-410 წ. უნდა ჩაითვალოს [2]. თავისი კომპოზი-

[1] Decharme, o. c. 202.

[2] იხ. Wilamowitz-Moellendorff, Analecta Euripidea, 154. Parmentier—Grégoire, o. c. III, 168. Зелинский—Анненский, Театр Еврипида, III, 520.

ციით, ხელოვნებით, რომლითაც გატარებულია მეტად რთული ინტრიგის გეგმა, დაბოლოს, მთავარ მომქმედ პირთა ოსტატური დახასიათებითა და ფერადების სიახლით, პიესა შეიძლება მიეკუთვნოს ევრიპიდეს ნაწარმოებთა ყველაზე კარგად შესრულებულ წყებას.

ამ პიესაში პოეტი ხელახლა ჰკიდებს ხელს „მიტოვებული ქალის“ პრობლემას, მაგრამ იგი მას განიხილავს უფრო სხვა თვალთახედვით, ვიდრე მედეაში. „იონში“ მოღალატედ გვევლინება არა ქმარი, არამედ მოკლეხანიერი საყვარელი, რომელიც შემდეგ სტოვებს მოტყუებულ ქალიშვილს,—მოტივი, რომელსაც ევრიპიდემდე შეეხო თავის სახელ-განთქმულს „დანაის ტირილში“ სიმონიდე ლირიკოსი. ტრაგედიაში ამ მოტივს ევრიპიდემდე არავინ ეხებოდა, თუმცაღა იგი მალაედა თავისში მდიდარ ფსიქოლოგიურს მასალას, რითაც შესაძლებლობას აძლევდა იმ სულიერ ტანჯვათა და განცდათა ჭრელი ცვალებადობის გამოჩენისას, რომელნიც წილად ხვდა ტანჯულ ქალს. ამგვარად, აქაც ევრიპიდე ნოვატორად მოჩანს: იგი სდებს დასაწყისს, მას შემოაქვს ტრაგედიაში ახალი მოტივი, რომელიც შემდგომ მისი წყალობით პოულობს მეტად ფართო გამოყენებას დრამაში, და აგრეთვე როგორც ანტიკურობის, ისე ახალი დროის, მხატვრულ-ლიტერატურის სხვა სახეებში.

ევრიპიდემ თავის სუჟეტს საფუძვლად დაუდო შემდგომი ატიკური ნიადაგზე სახეცვლილი ლეგენდა—იონიური ტომის მამამთავარ იონის შესახებ [1]. კრეუსა, ათენელი მეფის ერეხთევის ქალი, შეუყვარდა ღმერთ აპოლონს, რომელიც ძალდატანებით დაეუფლა მას გამოქვაბულში აკროპოლისთან. კრეუსამ შვა ძე, რომელიც მშობლების შიშით დატოვა იმავე გამოქვაბულში. მაგრამ აპოლონმა გადაარჩინა ბავშვი. მისი თხოვნით ჰერმესმა ყრმა გადაიტანა დელფოში, სადაც გაიზარდა და შეიქმნა ტაძრის მსახური. რაც შეეხება კრეუსას, იგი შემდგომ ცოლად გაყვა აქაელ ქსუთეს, საკავშირო ჯარების უფროსს. ეს ქორწინება უშვილო რჩებოდა, რის გამოც ქსუთე და კრეუსა გაემგზავრნენ დელფოში, რათა დაკითხებოდენ ორაკულს. აქ, დელფოში, ბოლოსდაბოლოს, მეღავნდებოდა ბავშვის დაბადების საიდუმლოება, რომლის სახელი იყო იონი, და მასთან, მთელი იონიური ტომის მომავალ მამამთავართან ერთად კრეუსა, და ქსუთე ბრუნდებოდენ ათენში.

---

[1]) ჩითის თანდათანობითი ტრანსფორმაციის დაწვრილებითს გადმოცემას იძლევა Grégoire-ი Parmentier—Grégoire-ში, o. c. III 155 შმდდ. შდრ. აგრეთვე Анненский—Зелинский, o. c. III, 518 შმდდ.

ასეთია ლეგენდის მშრალი ჩონჩხი, რომელიც, გაშალა ევრიპიდემ თავისი ფანტაზიის ძალით, და შექმნა ერთი თავის მომხიბლავ ტრაგედიათაგანი. პიესის მოქმედება ხდება დელფოში. კრეუსას შთელი ისტორიის შესახებ ჩვენ ვგებულობთ ჰერმესის მიერ წარმოთქმული მონოლოგიდან, რომელიც პიესას იწყებს. ვიგებთ ჩვენ აგრეთვე ქსუთესა და კრეუსას მომავალი მოსვლისა და აპოლონის განზრახვის შესახებ, რომ იონი ქსუთეს უკანონოდ შობილ შვილად გამოაცხადოს, რათა ამგვარად დაუწაროს თავისი სასიყვარულო კავშირი კრეუსასთან და ამასთანავე ერთად დაამონაგოს იონი, რომელიც შემდეგში მეფე გახდება. ღვთაების ეპიფანიისა და უკანასკნელის გაქრობის შეძდგომ, მოქმედება გადადის ადამიანურს გარემოში და პირველი პირი, რომელსაც მაყურებელნი ეცნობიან, იონია, დელფოს ტაძრის ნეოკორი. ჩვენ ვხედავთ მას, უმწიკვლო და გულუბრყვილო ჭაბუკს, მომხიბლავს თავის უშუალობაში და სულიერ სიახლეში, ვხედავთ ნეოკორის ვალდებულებათა აღმსრულებელს მზის ამოსვლისას, ბრძანებათა გამცემს მსახურებისადმი და მეტად მხიარული განწყობილებით აღსებულს [1]. ამასობაში გამოჩნდებიან პირველი მლოცველი ქალებიც, ეს ქოროა, რომელიც გამოხატავს კრეუსას მოახლეთ, რომელთაც რამდენადმე წინ გაუსწრეს თავის ქალბატონს. ხდება თავისი შესრულებით მშვენიერი სცენა. ქალიშვილები აჩქარებული ცნობის მოყვარეობით ათვალიერებენ ტაძრის ღირსშესანიშნაობას, თხოულობენ ახსნას, იონი კი ღირსებით იძლევა მათ: იგი თავის, ხელმძღვანელის ვალდებულებათა შესრულების სიამაღლეზეა. მაგრამ აი კრეუსაც. იგი ხედავს აპოლონის ტაძრის მოელვარე დიდებულებას, თავისი მაცთურის ტაძარს. მას აგონდება წარსული, სიმწარე აღავსებს მის გულს, იგი ჩუმად ტირის,—უსიტყვო თამაშია; მაგრამ რაოდენი ძალაა მასში, რაგვარს ზემოქმედებას უნდა ახდენდეს იგი მის ირგვლივ მყოფებზე! იონის გული მოლბა: მას იზიდავს უცნობი ქალი, იგი თანაუგრძნობს მას. იწყება საუბარი. ცოტაცოტაობით იონი ვებულობს ვინც არის მის წინაშე,—მეფის ერეხთევსის ქალი,—და რისთვისაა მოსული იგი. მაგრამ კრეუსაც იგებს, რომ იგი მშობლების მიერ მიტოვებულია, რომ ის ტაძარშია აღზრდილი, რომ მან არ იცის, ვინ არის მისი მამა და ვინ არის დედა. კრეუსა გაიგებს რა, რომ მას დედა არა ჰყავს, მოუთხრობს ვითომდა თავისი მეგობრის ბედს, მა-

[1]) რამდენად რეალისტურად სწორადაა გამოხატული ტრაგედიაში თავის ვალდებულებათა შესრულება იონის მიერ, ვითარცა ნეოკორისა, ჩანს დელფოს წარწერათაგან. იხ. ამის გამო საუცხოო წიგნი А. Никитский-სა, Дельфийские эпиграфические этюды, Одесса 1894/1895, 163 შმდ.

გრამ სინამდვილეში მოუთხრობს თავისი ხვედრის შესახებ და თავისი ოდესღაც მიტოვებული ბავშვის ხვედრის გაგების სურვილს გამოსთქვამს. დედა და შვილი ერთი მეორის წინ დგანან, მაგრამ არც ერთსა და არც მეორეს ეშვი არ ეპარება, ერთს რომ მის წინაშე ის დედაა, რომლისთვისაც იგი ნაღვლობს ხოლმე, მეორეს, რომ მის წინ შვილია, რომელსაც იგი დაეძებს. და თუ მან, საკუთარი გამოცდილების ნიადაგზე რომ დაიტირებს იონის დედის ხვედრს, არ იცის, რომ იგი დასტირის თავის თავს, იონმაც, აღშფოთებულმა იმ მამაკაცის ულამაზო საქციელით, რომელმაც მიატოვა შეცთენილი ქალიშვილი და ამის წყალობით დაღუპა ბავშვი, არ იცის რომ ეს ბავშვი თეითონ არის. ადამიანურობის გამო მას ეცოდება ის ქალი, რომლის პირით ვითომცდა ლაპარაკობს კრეუსა. მაგრამ, ვითარცა ღმერთის ნეოკორს, მას ბავშვის ბედი-იღბლის საკითხი უქმად მიაჩნია: გაამჟღავნებს კი თავის შემარცხვენელ საიდუმლოს ღმერთი საკურთხეველში?—უმჯობესია არც კი სცადონ. ამასობაში მიუახლოვდება მათ ქსუთე. უნდა ეკითხოს ღმერთს, ბოლოსდაბოლოს კრეუსასა და ქსუთეს კავშირი დაილოცება თუ არა შვილების ყოლით. ქსუთე შედის ტაძარში, რათა შეეკითხოს ამის შესახებ ორაკულს, საერთო დაძაბულობაა,—რაგვარი იქნება ღმერთის პასუხი? ყველა ელოდება, მხოლოდ კრეუსა არ ჩანს,—იგი წავიდა სალოცავად, რომ მას მიენიჭოს სასიკეთო პასუხი.

ამასობაში სწრაფი ნაბიჯით ტაძრიდან გამოდის ქსუთე. იგი ძლიერ აღგზნებულია: ღმერთმა უპასუხა, რომ პირველი, რომელსაც იგი შეხვდება ტაძრიდან გამოსვლისას, იქნება სწორედ მისი შვილი. ასეთ პირველად აღმოჩნდა იონი. მაგრამ იონი ცივად, თითქმის მტრულად ხვდება ქსუთეს სიხარულის გამოცხადებას. მხოლოდ თანდათანობით რწმუნდება იგი, რომ არ შეიძლება დაეჭვეროს ორაკულს. მაგრამ ვინღაა დედა? ქსუთემ დანამდვილებით არ იცის; ალბათ, იონი მისი შვილია ბაკქელ ქალთან მცირეხნიანი კავშირის შემდგომ, მის დელფოში ყოფნისას. ქსუთე მზად არის იონი ოფიციალურად იცნოს შვილად და თან წაიყვანოს ათენში, ვითარცა ტახტის მემკვიდრე. მაგრამ იონი წინააღმდეგია: მას არა სურს ეს, არა სურს აწყენინოს უშვილო კრეუსას, მის ოჯახში ვითარცა უცხო შევარდეს. გადაწყვეტილია, რომ ჯერ იგი სტუმრად იქნება, შვილის პოვნის ფაქტს კი ქსუთე ნადიმით იდღესასწაულებს. ეს სცენა ქსუთესთან ყოველი მხრივ კონტრასტს წარმოადგენს კრეუსას სცენისას. რამდენადაც გაურკვეველად მიეზიდება კრეუსასაკენ იონი, იმდენად ქსუთესადმი იგი გულგრილია: სისხლის ხმა აქ სდუმს. შემდეგ, რამდენადაც კრეუსა,

მიუხედავად გარდასულ წელთა რიგისა, გართულია თავის ბავშვზე ფიქრითა და აპოლონთან კავშირით, იმდენადვე ცოტა ახსოვს ქსუთეს თავის მოკლე გატაცებაზე: იგი არ აისახა მის ფსიქიკამი. დაბოლოს, მამაზე აღარ ფიქრობს იონი: იგი იტანჯება დედისთვის, მისი ალერსისათვის.

ქორო გადასცემს კრეუსას, რომ ქსუთემ იშვილა იონი აპოლონის ბრძანებით. ამგვარად, ღმერთმა კვლავ მოატყუა, დაამცირა იგი. მისი დედობრივი ღირსება ფეხქვეშ გათელილია. ჩამოსახლდება უცხო, მისი ბავშვი კი... რა არის მის თავს? ეს კიდევ ცოტაა, არც სხვა შვილები ეყოლება. კრეუსა სასოწარკვეთილებაშია, სასოწარკვეთას სცვლის გაბოროტება. ამ გაბოროტებას აღვივებს კრეუსას მამის ერეხთევის მოხუცი გამზრდელი: ქსუთეს მიერ უცხოს შვილად აყვანა კრეუსასი და ტახტის შეურაცხყოფაა. იონი უნდა მოშორებულ იქნეს, და გამზრდელი თავს იდებს მის მოწამლვას ნადიმზე. მაგრამ ბოროტმოქმედება არა სრულდება. ამას ჩვენ ვიგებთ მახარობლის დიდებული თხრობიდან. ეს ცოტაა, ჩვენ ვიგებთ, რომ გამზრდელი შეპყრობილია, რომ მან გასცა კრეუსა და რომ დელფელებმა მიუსაჯეს მას ქვით ჩაქოლვა. კრეუსა გამორბის სახლიდან. მას, მკვლელს, მისდევს გაშიშვლებული ხრმლით იონი. იგი ეძიებს ხსნას აპოლონის საკურთხეველთან. ამ ტრაგიკულ მომენტში ღმერთის შთაგონებით ტაძრიდან გამოდის პითია, იონის აღმზრდელი და გამოაქვს ყუთი, რომელიც მან იპოვა იონთან ერთად, როდესაც იგი აიყვანა. ყუთში ნაპოვნ ნივთთა საფუძველზე, რომელთაც კრეუსა იცნობს, ირკვევა, რომ იონი კრეუსას შვილია: დედამა და შვილმა იპოვეს ერთმანეთი. მაგრამ იონს არა სჯერა, რომ მისი მამა აპოლონია: ხომ არ მალავს აპოლონის სახელით კრეუსა თავის ქალწულობის ცოდვას? მის ეშვებს ბოლოს ულებს ათენა ქალღმერთის გამოჩენა. რათა იხსნას აპოლონი პირადი გამოტეხის სირცხვილისაგან, იგი მის მაგიერ ამცნევებს საიდუმლოს: იონი აპოლონის შვილია. ეს ცოტაა, მას ელის ბრწყინვალე მომავალი: იგი გახდება იონიური ტომის მამამთავარი.

გარჩეული პიესა მრავალმხრივაა საინტერესო. უწინარეს ყოვლისა, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, იგი გვეცნობა „ი ნ ტ რ იგის პიესად“. „გასაოცარი ხელოვნებით ერთ განუყრელ მთლიანში აერთიანებს ევრიპიდე რამდენიმე მოტივს და ერთდროულად შლის რამდენიმე მოქმედებას, მიყავს რა იგინი ხან ერთმანეთის პარალელურად, ხან ერთმანეთში გადახლართვით. ქსუთეს სწყურია ბავშვები და თავისთვის მოულოდნელად პოულობს ვაჟს. მისი მეუღლე ეძებს თავის შვილს, და ამ შვილს სწყურია მოძებნოს თავისი დედა.

მის ღვთაებრივს მამას სურს კიდევ ერთხელ მოატყუოს ერთხელ უკვე მოტყუებული მის მიერ, და ამ მოტყუების წყალობით ისე ხლართავს ყველაფერს, რომ მის შვილსა და მის საყვარელს სიკვდილი ემუქრება, რომლისგანაც ისინი გადარჩებიან ღვთაებრივი ჩარევის დახმარებით.“ [1] ერთი სიტყვით, კომპლიკაციები მისდევს კომპლიკაციებს, მაგრამ, წინააღმდეგობათა და უეცრობათა, ინტერესთა და ხასიათთა ამ გადაჯაჭვასა და გადახლართვაში არაფერია ნაწვალები და არაბუნებრივი, რასაც შეჰქონდეს მთლიანში დისჰარმონიის ელფერი. იგრძნობა პოეტის დარწმუნებული ხელი, რომელიც ოსტატურად გადაარჩევს რთული მოქმედების ძაფებს, და არ აძლევს ნებას რომ ისინი უიმედოდ დაიხლართონ.

მაგრამ აშენებს რა ასე თავის ტრაგედიას, შეაქვს რა მასში რიგი რომანტიულ დეტალებისა, როგორიცაა მოტყუება, ბავშვის მიტოვება, მისი ცნობა საცნობი ნიშნების მიხედვით, მიტოვებული საყვარლის ტანჯვანი, დედისა და შვილის სინაზე, სისხლის ნათესაობის ხმა და ა. შ., ევრიპიდე ამით უახლოვებს პიესას დრამის იმ სახეობას, რომელიც შემდეგში ჩამოისხმება „ახალი კომედიის“ გარკვეულს ფორმებში. ამ დაახლოვებას ხელს არ უშლის, ერთობ მიწასთან დაყვანილი, ღვთაებრივი აპარატის არსებობაც. საკმარისია მივუთითოთ ჰერმესის როლზე. ეს კომედიის მსახურის ნამდვილი პროტოტიპია. ასევეა აპოლონის საქმეც. ჩვენ წინ მის პიროვნებაში შეშინარა საყვარელია, რომელიც ცდილობს თავისი ულამაზო საქციელის ქვალი წაშალოს. ამგვარად, მშვენიერი, ზებუნებრივი ელემენტი ხელს არ უშლის იმას, რომ ტრაგედიამ მოახდინოს ჩვეულებრივი ყოფაცხოვრებითი დრამის შთაბეჭდილება, რომელიც მოგვითხრობს ნამდვილი ცხოვრების ერთ-ერთ ეპიზოდს: ტრაგიკული საფარები ამას ხელს არ უშლის. საინტერესოა აგრეთვე, რომ ევრიპიდე თავს იკავებს პიესაში თავისი საყვარელი ხერხის „სიტყვიერი გაბაასების“ შეტანისაგან, რითაც ჩვეულებრივ ასე მდიდარია მისი ტრაგედიები. ასეთ გაბაასებათა და საზოგადოდ ფილოსოფიურ თემებზე მსჯელობის არყოფნა აძლევს პიესას მეტ სიცხოველესა და ბუნებრიობას. აპოლონისა და მისი საქციელის საწინააღმდეგო გამოსვლებიც კი არ არღვევენ საერთო ტონს: ისინი აქ თავის ადგილას არიან, ისინი გამომდინარეობენ, როგორც სრულიად გასაგები რამ, მოქმედების მსვლელობისაგან. დასასრულ, ყველა ჩამოთვლილის გარდა, პიესა

[1]) E. Bethe, Griech. Dichtung, 221 (Walzel, Handbuch der Literaturwissenschaft).

გვაოცებს თავისი სიახლით, ტონის სირბილით, ცალკეულ სცენათა პათეტიკურობით, ადამიანის გულის სიღრმეთა ღრმა ცოდნით და როგორც მთავარ, ისე მეორე ხარისხოვან მომქმედ პირთა ოსტატური დახასიათებით. უკანასკნელთა რიცხვს მიეკუთვნება ქსუთე და გამზრდელი, პირველთა რიცხვს—კრეუსა და იონი. განსაკუთრებით კარგია ეს ორი. კრეუსას სულში, წმინდასა და ნაზში, რომელსაც სწყურის სიყვარული და ალერსი, მძიმე ჭრილობა არა რჩება. მისგან მუდამ სწვეთს სისხლი, იგი აგრძნობინებს ტკივილს. კრეუსას აწუხებს მოგონება იმაზე, რაც იყო. უკუგდებული საყვარელი, უბედური დედა, ცოლი, რომელმაც ქორწინებაში ბედნიერება ვერა ჰპოვა, იგი მთლიანად გაერთო დატოვებულ ბავშვზე ფიქრებში. მათში ცხოვრობს იგი; ეს მისი idée fixe—ია, მთელი მისი სიცოცხლის წვალება. ამ ფიქრების ინტენსიობითაა ნაკარნახევი მისი სურვილი მოიშოროს იონი: რბილი, სასოწარკვეთამდე მოყვანილი ადამიანი, იგი გადასწყვეტს ჩაიდინოს ბოროტმოქმედება! და რაოდენი სიყვარული, გამოხმაურება და სულიერი სიღრმე იმალება მასში, ეს ჩანს მისი ფიქრებიდან, მოქცევიდან, სიტყვებიდან, დაბოლოს მის მოქცევიდან საწყალი მიტოვებული ბავშვისადმი, მისი დედობრივი გრძნობიდან ხელახლა პოვნილი შვილისადმი. კარგად არის მოხაზული თვით იონიც: ეს წამით შეფრქვეული ყვავილია, რომელიც იშლება, ლამაზი თავის ნახევრად-ბავშურს, ნახევრად-ჭაბუკურს უშუალობაში და უმწიკვლოობაში. ის ჯერ კიდევ საესებით არ არის დამთავრებული. მასშია ნარევი ბავშურობისა და დიდობისა, გულუბრყვილო ეგოიზმისა და ღრმა გრძნობისა. მაგრამ გარდა გრძნობისა მასში შწიფდება სხვა მხარეებიც: მომქმედი გონება, გარდამწყვეტელობა, ენერგია, უფლობა,—დადგება დრო და მისგან შეიქმნება ადამიანი საესებით შესაფერისი იმ როლისა, რომლისთვისაც ამზადებს მას ბედი.

ასეთია მთლიანად ევრიპიდეს ტრაგედია „იონი“. გამოირჩევა რა თავისი აღნაგობის ოსტატობით, სილამაზის მხრივ იშვიათი დეტალების არსებობით, სუჟეტის სიახლით და დახასიათებათა სიმკვეთრით, მას უჭირავს ერთი გამოჩენილი ადგილთაგანი ევრიპიდეს შემოქმედების ისტორიაში და ამ შემოქმედების ერთი საუკეთესო ნიმუშთაგანია.

11. ელექტრა.

58. ევრიპიდეს მისწრაფება ტრაგედია რამდენადმე მიწაზე ჩამოუშვას, შესამჩნევია მის მრავალს პიესაში, მაგ. „იონში“, განსაკუთრებული მკაფიოობით გამოითქმის ეს „ელექტრაში“, რომელიც დადგმულია სცენაზე 414 წ. გაზაფხულს[1]. ეს პოემა თავისი სუჟეტით ემთხვევა ესქილეს „ქოეფორებსა“ და სოფოკლეს „ელექტრას“ და მათ მსგავსად გადმოგვცემს ორესტეს მიერ კლიტემნესტრასა და ეგისთეს მოკვლას, რაც, ავტორის აზრით მის წინამორბედთა პიესების კორელატივია.

ცდილობს რა ძველს ფაბულას მისცეს ახალი სახე, ევრიპიდეს შეაქვს მასში რიგი მის მიერ მოგონილ წვრილმანთა და დეტალთა, რომელნიც სცვლიდენ ფაბულას და უცებ უნდა დაეინტერესებინათ მაყურებელნი. ამგვარად, მას უწინარეს ყოვლისა მოქმედება გადაჰქონდა სოფლურს მოწყობილობაში, სცვლიდა რა ატრიდების სასახლეს უბრალო სოფლის მოსახლის ღარიბ ქოხზე. ამ ქოხში ცხოვრობს აგამემნონის ქალი ელექტრა, თავისი ქმრითურთ, რომელიც ღარიბი მიწათმოქმედია. აღმოჩნდება, რომ იგი უკანასკნელს მიათხოვა ეგისთემ, რომელიც მისი მამის აგამემნონის მკვლელია და ქმარია მისი დედის კლიტემნესტრასი. ეს იმიტომ არის ჩადენილი, რომ მის შვილებს, თუ ისინი გაჩნდებიან, მათი პაპის ტახტზე უფლება არა ჰქონდეთ. მაგრამ ელექტრას ქმარი ქმრად მხოლოდ სახელწოდებით აღმოჩნდება. მან არ ისარგებლა ქმრის უფლებებით მისდამი, მეფის ქალისადმი, პატივისცემის გამო; ელექტრა რჩება ქალწულად, იგი მისი ცოლია მხოლოდ სახელით. რომ ეს ასეა, ამას, რა თქმა უნდა, არავინ არ ფიქრობს და ელექტრა, დაქვეითებული თავისი მტრების მიერ, ე. ი. დედისა და მისი ქმრის მიერ, ცხოვრობს ღარიბულს მოწყობილობაში, ნაკლებულობაში, ასრულებს რა, თუმცა ქმარი არ აიძულებს მას, დაბალ სამუშაოს ოჯახში: მას არა სურს ზედმეტ ბარგად გაუხდეს ,,ეთილშობილ ადამიანს და ამასთანავე ყველას უნდა აჩვენოს, თუ რაგვარ დამცირებამდეა იგი მიყვანილი, აგამემნონ მეფის ამაყი ასული. მით უფრო მძლავრია მისი სიძულვილი უკანასკნელის მკვლელებისადმი და ეს სიძულვილი მთლიანად უფლობს მასზე, როგორც ფიქრი იმაზე თუ როდის დადგება

[1]) საამისოდ ლაპარაკობს სტრიქ. 1347 შმდ., რომელიც ნიკიას გადასარჩენად სიცილიაში დამხმარე ფლოტის გამგზავრების შესახებ მითითებას შეიცავს. აგრეთვე 1280-1284 სტრიქ. სადაც მითი ელენეს ლანდზე იმ ფორმაშია მოცემული, რომელშიაც იგი მოთხრობილია „ელენეში“, 418 წელს დადგმულს პიესაში—

შურისგების წამი. მაგრამ ეს წამიც დგება: გამოჩნდება ორესტე შურისმგებლის სახით. აგამემნონის მოხუცი გამზრდელის მეშვეობით ხდება ძმისა და დის ცნობა—ეს სცენა მეტად საინტერესოა იმ არაპირდაპირი კრიტიკით, რომელსაც მასში განიცდის შესატყვისი სცენა ესქილეს „ქოეფორებში“—და შემდგომ, სამივენი. ე. ი. ორესტე, ელექტრა და გამზრდელი, ადგენენ შეთქმულების გეგმას. ორესტე კლავს ეგისთეს, რის შესახებაც ჩვენ ვგებულობთ მახარობლის თხრობიდან, იმ მომენტში, როდესაც სოფლის ღელასწაულზე ეგისთე ნიმფებს მსხვერპლს სწირავდა. ჩოკლულის გვამი ელექტრას ქოხში შეაქვთ, მაგრამ წინასწარ ელექტრა ჰკიცხავს დაცემული მტრის გვამს და ანთხევს მთელს თავის გაბოროტებასა და სიძულვილს. ეხლა კლიტემნესტრას ჯერია. ელექტრა შეიტყუებს მას თავისთან ცრუ დაპირებით, რომ მას დაებადა ბავშვი და რომ საპიროა განწმედის წესის შესრულება. დედა-შვილის შეხვედრა დიდებულს სცენაში იხატება. ბრწყინვალებით გარშემორტყმული კლიტემნესტრა და ძონძებში გახვეული ელექტრა საგანგებოდ ჭრელს კონტრასტს წარმოადგენენ. ასეთივე კონტრასტად გვეელინება მათი „სიტყვიერი გაბაასების“ სტილით აგებული სიტყვები, რომლებშიაც, ამას გარდა, შეიძლება დავინახოთ ევრიპიდეს ცდა სახე უცვალოს უკეთესისაკენ სოფოკლეს „ელექტრას“ შესაბამ სცენას (სტრ. 516—629). დასასრულ, კონტრასტებია ის გრძნობანიც, რომლებსაც განიცდის ორივე ქალი. კლიტემნესტრაში ლაპარაკს იწყებს სინანული ჩადენილ ბოროტმოქმედებათა, სიბრალული ასულისადმი და რაღაცნაირი საერთო სულიერი მოქანცულობა. პირიქით, ელექტრაში სულ ერთავად ვგრძნობთ მორჩილების ნიღაბს ამოფარებულ სიძულვილს, კმაყოფილებას იმით, რომ ვერაგული გეგმა სისრულეში მოდის, სარკასტიკულს დაცინვას მსხვერპლზე, რომელსაც ეჭვი არაფერში შეაქვს. ერთი სიტყვით, თუ კლიტემნესტრა თავისადმი სიბრალულს გვიღვიძებს, ელექტრა თავისი არა-ადამიანური გულქვაობით ჩვენში ზიზღს იწვევს უფრო ძლიერად, ვიდრე სოფოკლეს ელექტრა: ევრიპიდეს გმირქალს სიდიადეც კი არა აქვს, არამედ ერთი მთლიანი გაბოროტება. მხოლოდ მკვლელობის ჩადენის შემდგომ ხდება ელექტრაში გარდატეხა: ის უკვე იწყებს ჩადენილის შეცნობას, როგორც ორესტე, რომელიც ევრიპიდესთან იდენს მკვლელობის აქტს არა იმდენად სისხლის აღების ვალდებულებისა და აპოლონის ბრძანების გამო, რამდენადაც წმინდა პირადული ხასიათის უზომო შურისძიების წოლვის გამო. მაგრამ შეგვიანებულს სინანულს არ შეუძლია იხსნას ბოროტმოქმედნი: განაჩენი უნდა იქნეს გამოტანილი. და, აი, გამოჩნდებიან დი-

ოსკურები, რომლებსაც გამოაქვთ იგი. ელექტრა უნდა მისთხოვდეს პილადეს, ორესტეს მეგობარს, და სამუდამოდ დასტოვოს არგოსი. რაიცა შეეხება ორესტეს, იგი უნდა წავიდეს ათენში, სადაც მასზე შედგება სასამართლო, რომლის დროს მისი დამცველი იქნება აპოლონი, რომელმაც ასე უგუნურად ჩაიდენინა მას დედის მკვლელობა

ევრიპიდეს „ელექტრა“ არ შეიძლება ჩაითვალოს კარგ პიესად. მასში ავტორმა ვერაფრით ვერ გაუსწორა თავის წანამორბედებს: ესქილეს „ქოეფორებიც“ და სოფოკლეს „ელექტრაც“ მასზე მაღლა დგანან. ავტორმა ვერ მიაღწია მიზანს აგრეთვე მის მიერ შემოტანილი ბუკოლიკური გარემოთი. იქ ბევრია ირეალობა და ნაძალადევი აფექტაცია: მის მიერ მოცემული ბუკოლიკური ხაზები მეტად ტენდენციურად და არა ბუნებრივად არის გაშლილი და საინტერესოა მხოლოდ ევრიპიდეს სოციალურ შეხედულებათა დასახასიათებლად (შეად. ორესტეს მსჯელობა სულიერი კეთილშობილობის უპირატესობაზე წარჩინებული გვარიშვილობის წინაშე).

მაგრამ თვით ცდა ტრაგედიაში ბუკოლიკის შეტანისა, შეიძლება ჩაითვალოს გაბედულ და ორიგინალურ ხერხად, ისევე როგორც ტრაგიკული ჟანრისათვის ახალია მისი ციდან მიწაზე ჩამოყვანა, მასში ყოველდღიურობის ჩაწინწკვლის გზით და გმირული ელემენტის ჩამომცირებით. დაბოლოს, არ შეიძლება უარვყოთ მთელი რიგი ეფექტურად აგებული და ძლიერად მომქმედი სცენების არსებობა, როგორც მაგ., შეთქმულების სცენა, ან მახარობლის თხრობა, ან არა და დედა-შვილის შეხვედრის სცენა, ყველაფერი ეს, რათქმა უნდა, აგრეთვე უნდა აღინიშნოს, როგორც უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დამცირებულ-ტრაგიკული სტილის ნაწილობრივი შემოტანით, ევრიპიდემ წინ წადგა ნაბიჯი იმ დრამატული სახეობის შესახვედრად, რომელიც შემდგომ ანტიკურ სცენაზე განვითარდა „საშუალო“ და „ახალი“ კომედიის ფორმებში.

12. ელენე.

59. 418 წ. ევრიპიდეს მიერ დადგმული იყო სცენაზე ტეტრალოგია, რომლის პიესათაგან განსაკუთრებული განთქმულობით ხარგებლობდა ორი: ანდრომედე და ელენე. რაც შეეხება პირველს, მისგან მოაღწია მხოლოდ პატარა ნაწყვეტებმა და პაროდიამ მის პირველ ნაწილზე არისტოფანეს კომედია „თესმოფორიებში“. მისი სუჟეტი იყო ცნობილი მითი პერსეევზე და ანდრომედეზე, კეფევს მეფის ქალზე, რომელსაც პერსევი იხსნიდა გველეშაპისაგან. პიესაში

იყო ბევრი ფანტასტიკა, მისი მოქმედება ხდებოდა ქვეყნის კიდეზე, შორეულ ეთიოპიაში, იგი უხეი იყო მრავალი სცენიური ეფექტებით და, რამდენადაც ჩვენ მის შესახებ ვიცით რამე, მაყურებლის წარმოდგენაზე ძლიერად უნდა ემოქმედა. პიესის დასაწყისში მაყურებელნი ხედავდენ კლდეზე მიჯაჭვულ ანდრომედეს, გველეშაპისაგან მსხვერპლად განწირულს, რომელიც მალე უნდა ამოტივტივდეს ზღვის ტალღებიდან. შიში, საშინელება და სასოწარკვეთა ქალწულისა: ხსნა მისთვის არ არის. მაგრამ უცებ ჰაერში თავის ფრთოსანი ხამლებით ჩნდება პერსეევი. იგი ხედავს ქალიშვილს, იგი გაოცებულია მისი სილამაზით, იგი პირველი შეხედვისთანავე იყვარებს მას, და, გაიგებს რა ვინ არის იგი და რა ელის მას, გადასწყვეტს გადაარჩინოს იგი მისი ხვედრისაგან. პერსეევი მთლად ღმერთის ეროტის ხელშია, მიმართავს მას ლოცვით, გაბედულად მიდის მოახლოებულ ცხოველთან საბრძოლველად, აჯობებს მას და გადაარჩენს ანდრომედეს. მაგრამ თუ უეცარი სიყვარული უცებ იპყრობდა პერსეევს, ასეთსავე გრძნობას განიცდიდა გმირის დანახვაზე ქალიშვილიც. „უეცარი სიყვარულის“ მოტივი, რომელიც უცებ იპყრობს ორ ნორჩ სულს, აი ის ახალი თემა, რომელსაც იღებდა ევრიპიდე და რომელსაც ამუშავებდა თავის ტრაგედიაში. პერსეევის მიერ გველეშაპის ძლევის შემდეგ, რაც მას უფლებას აძლევდა მისი სიყვარულის საგნის ფლობისას, „მოდიოდა მთელი რიგი ახალ კოლიზიათა. პერსეევს უხდებოდა თავის უფლებათა დაცვა დედოფლის ხელის მოსურნე სხვა პრეტენდენტთაგან, ხელახლა უნდა ებრძოლა, ეტანჯა და ეწვალა: სიყვარული ხომ მსხვერპლსა თხოულობს. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს პერსეევი სძლევდა თავის მტრებს და ანადგურებდა მათ, აქცევდა რა ქვებად საშინელი იარაღის დახმარებით, მის მიერ ოდესღაც მოკლული მედუზას თავით. ერთი სიტყვით, პიესაში იყო არა მცირედი წარმტაცი წვრილმანები, ახალი მოტივები, არაჩვეულებრივი გართულებები, საუცხოვო და საშინელი, და ამ ჭრელ ფონზე იშლებოდა გენიალური მხატვრის ნაცადი ხელით მოხაზული პირველი, ყველაფრის შთანმთქმელი, სიყვარულის სურათი და მის ცენტრში ორი უმშვენიერესი სახება ჰაბუკისა და ქალიშვილის, რომელნიც იცავენ თავის უფლებას შეიყვარონ განუყოფელად,—მოტივი, რომელიც შემდეგ შეთვისებული იყო „ახალი კომედიის“ მიერ, და რომელიც, შემდეგში თამაშობდა რა „ძველის, მაგრამ მარად ახალი ზღაპრის“ როლს, ცოცხლობს ლიტერატურაში ჩვენს დროშიაც.

პიესამ რომ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, მტკიცდება იმით, რომ არისტოფანე, ცდილობს რა მის შესუსტებას, ქმნის „ან-

დრომედეს“ პაროდიას 414 წ. სცენაზე დადგმულ კომედია „თესმოფორიებში“. დასამტკიცებლად იმისა, რომ პიესა შემდეგშიაც იზიდავდა და ხიბლავდა, შეიძლება გამოვიყენოთ ლუკიანეს სახუმარო მოთხრობა, რომელიც იმყოფება მის პამფლეტში „როგორ უნდა ვწეროთ ისტორია“.

არა ნაკლები სახელით სარგებლობდა იმავე ტეტრალოგიის მეორე პიესა, ჩვენამდე მოღწეული „ელენე“, რომელიც აგრეთვე არისტოფანეს მიერ პერსიფლირებულია და პაროდირებული იმავე კომედიაში „თესმოფორიები“ (სტრ., 846 შმდგ.). როგორც „ანდრომედე“ ისიც აღსავსეა ფანტასტიკით. მისი მოქმედებაც ეგვიპტის შორეულ მხარეებში ვითარდება. მასშიაც მოქცეულია სიყვარულის მოტივი. მაგრამ აქ უკვე სხვანაირის გარდატეხით. პიესაში მოცემულია ბედის უკუღმართობით დაშორებული ქმრისა და ცოლის ისტორია, მაგრამ ისინი არ ღალატობენ ერთმანეთს და მიუხედავად ხანგრძლივი განშორებისა აღსავსე არიან უწინდელი გრძნობებით. რაიცა შეეხება მითს, რომელიც ფაბულად გამოადგა პიესას, ეს იყო მითი მენელაეს ცოლის ელენეს შესახებ. მაგრამ მითის გამოყენებისას ევრიპიდემ მიმართა მის ჩვეულებრივს რედაქციას კი არა, არამედ იმას, რომელიც მოცემული იყო სტეზიქორე ლირიკოსის მიერ[1]. ამ რედაქციის თანახმად კი საქმე ასეთნაირად წარმოგვიდგებოდა. როდესაც ღმერთებმა გადაწყვიტეს ტროის ომის აღმოცენება, რათა გაეთავისუფლებინათ დედამიწა ხალხის ზედმეტი რაოდენობისაგან—ეს მოტივი ომის აღმოცენების შესახებ უკვე იყო გამოყენებული კიკლიკურ პოემა „კიპრიებში“,—მათ შექმნეს ელენეს ლანდი, რომელიც პარისის მიერ წაღებული იყო ტროაში, მაშინ როდესაც ნამდვილი ელენე გადაყვანილი იყო ეგვიპტეში, სადაც სულ მუდამ ცხოვრობდა მეფე პროტეევთან, ვიდრე მენელაე იბრძოდა ილიონის კედლებთან. ტროის აღების შემდგომ ლანდი ერგო მენელაეს, რომელმაც წაიყვანა იგი თავის სამშობლოში. მაგრამ იგი ასცდებოდა გზას, და მოხვდებოდა ეგვიპტეში. აქ ლანდი აორთქლდებოდა და პროტეევი აძლევდა მას ნამდვილ ელენეს და მასთან ერთად უკანასკნელი მშვიდობით აღწევდა სპარტას. დაახლოვებით იმგვარად ამუშავებდა მითს სტეზიქორე, დაახლოვებით ასეთსავე ფორმაში გადმოგვცემს მითის ამ რედაქციას ჰეროდოტეც (II 112 შმდ.). დაბოლოს, შესაძლოა, რომ მას შეეხო სოფოკლეც თავის პიესაში „ელენეს მო-

[1]) იხ. Зелинский, Из жизни идей III, 168, და აგრეთვე Аннен-ский—Зелинский, Театр Эврипида III 469 შმდ.

ტაცება" [1]. დაემყარა რა ზემოხსენებულ წყაროებს, ევრიპიდემ შექმნა თავისი ტრაგედია, შეიტანა მასში მრავალი სხვადახვა გართულება და შექმნა მისგან ნამდვილი „ინტრიგის პიესა". მისი გადმოცემის თანახმად, ელენე მშვიდობიანად ცხოვრობდა, მას არავინ აწუხებდა, სანამ პროტევი ცოცხალი იყო. მაგრამ მისი სიკვდილის შემდგომ იგი შეიქმნა მისი შვილის თეოკლიმენეს ვნების საგანი, რომელმაც მემკვიდრეობით მიიღო თავისი მამის ტახტი. ელენეს სურს, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, არ უღალატოს მენელაეს, რომელიც მას უცვლელად უყვარს. მაგრამ თეოკლიმენე თანდათანობით დაჟინებული ხდება. რომ თავი იხსნას მისგან, ელენე დროებით თაეშესაფარს პოულობს პროტევის საფლავთან: უკანასკნელის სიწმინდე იცავს მას. ელენემ არ იცის რა ხდება ქვეყნად. პირველ ცნობებს ტროის ომზე, ქალაქის დაცემაზე, მენელაეზე, რომელიც დაღუპულად ითვლება, აწვდის მას ტევკრე, ვანტის ძმა, რომელიც მოვიდა ეგვიპტეს, რათა შეეკითხოს თავისი ბედის შესახებ წინასწარმეტყველ თეონოეს, პროტევის ქალს. ხდება პირველი გაუგებრობა: ტევკრე განცვიფრებულია იმით, რომ ხედავს ელენეს, ხედავს ეგვიპტეში, მაშინ როდესაც იგი მენელაესთან ერთად ტროიდან წამოვიდა,—ხომ არსებობს ხოლმე ასეთი მსგავსება! აბა რა იცის ტევკრემ, რომ ტროაში ლანდი იყო და რომ ნამდვილი ელენე მის წინაშე დგას, ის ელენე, რომელიც უდანაშაულოდ დამნაშავედ შექმნეს, რომელიც უბრალოდ ეჯავრებათ ყველა ბერძნებს. მაშასადამე, ტევკრე ვერა სცნობს ელენეს. მაგრამ არა სცნობს მას მენელაეც, როდესაც კატასტროფა განიცადა და მოხვდა ეგვიპტეში. იგი ელენედ თელის ელენეს იმ ლანდს, რომელიც მან თან მოიყვანა. ნამდვილი ელენეს სასოწარკვეთა აუწერელია: საყვარელი ქმარი მას უკუაგდებს. მხოლოდ სათქმელად მოსული მახარობლის სიტყვები, რომ ტროიდან მოყვანილი ელენე გაქრა და აუხსნა გაქრობის წინ, რომ იგი ლანდია, მენელაეს თვალებს აუხელს. დანარჩენს განუმარტავს მას თვით ელენეს თხრობა, და დარწმუნებული და უეჭველო მენელაე, როგორც ელენე, ეძლევა შეხვედრის აღფრთოვანებას: ძლივს არიან მეუღლენი ერთად. მაგრამ როგორ იხსნან თავი? საშიშროება მხოლოდ თეოკლიმენეში კი არ არის, არამედ მის დაშიაც, თეონოე წინასწარმეტყველში. მაგრამ, მოხერხდა მასთან შეთანხმება: იგი არ ეტყვის ძმას მენელაეს მოსვლას, მაგრამ ამასთანავე ერთად ხელს არ შეუწყობს ცოლქმრის ხსნას: დაე მათ ლმერთები დაეხმარონ. და, აი, ელენე მიმართავს მთელ თავის ქა-

[1]) იხ. Аннеиский—Зелинский, о. с. 471 და 475.

ლურს ცბიერებას, იძუშავებს ეშმაკურად მოფიქრებულს გეგმას და აღწევს იმას, რომ უხეში, ცრუმორწმუნე და მალემჯერი ბარბაროსი ჩავარდება დაგებულ მახეში. ელენე მენელაეს გამოაცხადებს ერთერთ მის თანამოლაშქრედ, რომელიც გადარჩა ხომალდის დაღუპვის დროს და აცნობა მას ქმრის სიკვდილი. განსვენებულის ხსოვნა ისე უნდა იქნეს პატივცემული, როგორც ამას მოითხოვს ბერძნული კანონი, ეს კანონი კი მოითხოვს, რომ გაიმართოს დამარხვა ზღვაზე. საამისოდ ქვრივი ზღვაში უნდა გავიდეს, მსხვერპლი შესწიროს და წყალში ჩაუშვას ტანისამოსი და იარაღი. საჭიროა რასაკვირველია პატარა ნავი, საჭიროა დამხმარეები. როდესაც ყველაფერი მოხდება, მაშინ დაღუპულის სული დამშვიდდება და ელენე, შეასრულებს რა თავის მოვალეობას, ცოლად გაყვება თეოკლიმენეს. რამდენიმე ხანს ბარბაროსი ყოყმანობს, მაგრამ ელენე თავის როლს ოსტატურად თამაშობს, რომლის დროს მის საუცხოო პარტნერად მენელაე გვევლინება. მას ეხერხება თეოკლიმენეს ეშვთა გაქარწყლება, ის თანხმდება, და ამგვარად არც კი ფიქრობს ისე უწყობს ხელს ელენესა და მენელაეს წასვლას. მალე ტყუილი გამოაშკარავდება, მაგრამ უკვე გვიანია: მარადფრთოსან ნავს ვერ მიეწევიან: უბედურებაა—სიძე ცარიელზე რჩება. რომ ცოტა გული გადააყოლოს, მას სურს სამაგიერო გადაუხადოს თეონოეს იმისათვის, რომ მან, ყველაფრის მცოდნე წინასწარმეტყველმა, იცოდა მენელაეს იქ ყოფნა, და არ გამოუცხადა მას ყველაფერი. მაგრამ გამოჩნდებიან დიოსკურები, შეაჩერებენ თეოკლიმენეს, უხსნიან მას, რომ ყველაფერი ცის მცხოვრებთა ნებით მოხდა, და იწინასწარმეტყველებენ რა ელენეს მომავალ გაღმერთებას, აგრეთვე მენელაეს გადასახლებას ნეტართა კუნძულზე მიწიერი სიცოცხლის შემდგომ, ურჩევენ მას დაემორჩილოს ღმერთების გადაწყვეტილებას.

ასე თავდება ტრაგედია, რომელიც რამდენადმე მოგვაგონებს თავგადასავლების რომანს. მასში იმდენად ხასიათები არ არის საინტერესო,—იგი მკრთალია და საკმაოდ არ არის გაღრმავებული, ტრაგედიის ძალა სხვაში მდგომარეობს. დაამუშავა რა „განშორებული საყვარლების შეხვედრის" მოტივი, ევრიპიდემ შესძლო ძირითადი თემის მოწყობა მოქმედების დამხლართველი მრავალი წვრილმანებით, შეეტანა პათეტიკური, სცენათა და სურათთა ეფექტური რიგისა და რომანტიზმის ნაკადის მოშვება—რომელიც განსაკუთრებით ელენეს სახებაში მოჩანს, უპირატესად, პიესის პირველ ნაწილში,—შექმნა ზღაპრული მოწყობილობისა, და ამგვარად შედეგად ლამაზი ერთეული მოგვცა, რომელშიაც ჩვენ გვხიბლავს არა ფსიქოლოგიური ანალიზის სიღრმე, არამედ გარეგანი ეფექტურობა და რთული, მზაკვრულად მონაქსოვი და მშვენივრად დამუშავებული ინტრიგა.

13. იფიგენია ტავრიდში.

60. „ტავრიდელი იფიგენიის“ ტრაგედიის დადგმის დრო სისწორით ცნობილი არ არის. ამის შესახებ არსებულ ჰიპოთეზთაგან ყველაზე უფრო მისაღები ის არის, რომლის თანახმად დადგმა მიეკუთვნება 412 წ. შემდგომ დროს, და 408 წ-მდე, ე. ი. „ელენესა“ „ორესტეს“ დადგმის შუა ხანებს“.[1] საზოგადოდ კი დატის ფიქსაცია იმისაგანაა დამოკიდებული, დავინახავთ თუ არა „იფიგენიაში“ „ელენეს“ რეპლიკას,[2] თუ, პირიქით, ჩავთვლით, რომ „ელენე“ „იფიგენიის“ თავისებური შესწორებული გამოცემაა,[3] მით უფრო, რომ ორივე პიესას ერთმანეთში ბევრი აქვს საერთო, როგორც ამას ჩვენ ქვევით დავინახავთ.

ჩვენ არ შევუდგებით იფიგენიის შესახები მითებისა და მასზე ატიკურ თქმულებათა გარჩევას, ჩვენ მხოლოდ ვიტყვით, რომ თუ ოსინი პიესის სუეტის გარეგან მხარეზე აისახნენ,[4] ყოველ შემთხვევაში თავისი არსებითი შინაარსით ტრაგედია დაკავშირებულია ევრიპიდეს დაუშრეტელ ფანტაზიასა და მის სცენიურ გამორჩონებლობასთან. საჭიროა დავუმატოთ, რომ რამოდენიმედ ევრიპიდეზე ზეგავლენა მოახდინა სოფოკლეს პიესამ[5] „ქრიზე“, რომლიდანაც მან, სხვათა შორის, გადმოიღო ერთი წერილმანი, რომელიც „იფიგენიის“ გამოსავალ წერტილად იქცა. საქმე იმაშია, რომ თუ ესქილეს ვერსიის თანახმად (შედრ. ევმენიდები), ორესტეს არეოპაგის გარდაწყვეტილებით დედის მკვლელობის დანაშაული ეპატიებოდა და ის, გამართლებული, ამასთანავე ერთად ერინიების დევნისაგან თავისუფლდებოდა, სოფოკლე ცდილია ამ ტრადიციას შემდეგი შესწორების შეტანით. არეოპაგის გარდაწყვეტილება ცნობილი იყო ერინიების მხოლოდ ერთი ნაწილის მიერ. რაიცა შეეხება მეორეს, იგი განაგრძობდა ორესტეს დევნასა და მის წვალებას. და აი, აპოლონი მას ხსნის გზაზე მიუთითებს: დაე, გაემგზავროს ტავრიდში, იშოვოს არ-

[1] იხ. Анисонский—Зелинский, Театр Эврипида III 502; სხვანაირად Parmentier—Grégoire, Euripide IV 106, რომლებიც მიაკუთვნებენ პიესას 414 წ. და სთვლიან მას „ელენეს“ წინამორბედად.

[2] ასე ფიქრობს Зелинский, о. с. III 502. სხვანაირად არ უყურებს არც Tucho v. Wilamowitz-ი. Die dram. Technik des Sophokles, 265 (იხ. Parmentier-Gregiore... о. с. IV 104).

[3] ასე ფიქრობს სხვათა შორის Parmentier— Gregoire-ი, о. с. IV 104 შმდ.

[4] ამის გამო იხ. Анисонский—Зелинский, о. с. III 225 შმდ. და 498 შმდ.; Parmentier—Gregoire-ი, о. с. IV 85 შმდ.

[5] იხ. Анисонский—Зелинский, о. с. III, 500 შმდ.

ტემიდის იქ მყოფი კერპი, დაბრუნდეს იმიანად და მაშინ ერინ ები მას მოასვენებენ. ამ ახალ მოტივს ავითარებდა სოფოკლე თავის „ჭრიზეში". იმით სარგებლობს სწორედ ევრიპიდე „იფიგენიაში". თანხლებული თავისი მეგობარი პილადეს მიერ, ორესტე მიემგზავრება არტემიდას კერპისათვის. მშვიდობით აღწევენ იგინი ტავრიდს, დასტოკებენ კონცხის უკან ხომალდს, და მიდიან დასაზვერავად, მაგრამ მათ ამჩნევენ ადგილობრივი მცხოვრებნი, შეებრძოლებიან და ატყვევებენ. ტყვეებს მწარე ხვედრი მოელის: იგინი მსხვერპლად უნდა შეეწირონ არტემიდას, რადგან ასეთია ადგილობრივი ჩვეულება, ადამიანური მსხვერპლებით პატივსცემენ ტავრები ღმერთქალს და ტავრიდში მოხვედრილი ვერც ერთი ელინი ვერ გაექცა ამ ხვედრს. არტემიდას ქურუმია აგამემნონის ქალიშვილი, ორესტეს და, იფიგენია, რომელიც დიდიხნის დაღუპულად ითვლება: იგი ხომ შესწირა მსხვერპლად არტემიდს ავლიდში აგამემნონმა. ასე ფიქრობს ყველა. მაგრამ სინამდვილეში ქალღმერთმა იგი კრავით შეცვალა, ის კი გადაიყვანა ტავრიდში, სადაც გაიხადა თავის ქურუმად. რასაკვირველია, იფიგენია ვერა სცნობს ორესტეს: მისი ცრუ სიკვდილის წელს იგი ბავშვი იყო. არც ორესტემ იცის, რომ იგი თავისი დის წინაშე დგას, რომლის ხელისგან უნდა დაიღუპოს. გაიგებს რა, რომ ტყვეები მოდგმით არგოსიდან არიან, იფიგენია არ გამოეცხადება მათ, მის კითხვებზე მოპასუხე ორესტეს პირით იგებს აგამემნონისა და კლიტემნესტრას სამწუხარო ბედის შესახებ და იმის შესახებ, რომ ორესტე ცოცხალია. და აი, მას აზრად მოუდის თავში ერთი ტყვეთაგანის გადარჩენა, ისე, რომ მან, სამშობლოში დაბრუნებისას, გადასცეს წერილი იფიგენიასაგან ორესტეს და შეატყობინოს მას, რომ იგი ცოცხალია. მაგრამ გაუშვებს რა ერთს, იგი დაიჭერს მეორეს, რომელიც მსხვერპლად შეიწირება. დაე, ტყვეებმა თვითონ გადაწყვიტონ, რომელი მათგანი წავა, რომელი დარჩება. წარმოებს პილადესა და ორესტეს გაბაასების დიდებული სცენა: თითოეულ მათგანს, სულგრძელობით ამოძრავებულს, უნდა დარჩენა, რომ მეორე გადაარჩინოს. ბოლოს, ხანგრძლივი ლაპარაკის შემდეგ ორესტე ახერხებს პილადეს ახირებულობის მოტეხას: ორესტე დარჩება, პილადე კი უნდა წავიდეს,—ყველაფერ დანარჩენის გარდა ამას სამართლიანობაც მოითხოვს, უდანაშაულო არ უნდა იენებოდეს დამნაშავისათვის! იფიგენია წერს წერილს და აძლევს პილადეს. მაგრამ ხომალდის დამსხვრევის შემთხვევაში წერილი დაიღუპოს იქნება და ამიტომ იგი გადასცემს პილადეს წერილის შინაარსს. თუ წერილი ვერ მიაღწევს, დაე, მან ზეპირად

შოუთხრას იგი მას, ვისთვისაცაა განკუთვნილი, ე. ი. ორესტეს. ამგვარად, ორესტე და პილადე გაიგებენ, ვინც დგას მათ წინაშე, და პილადე, გაკვირვებული იფიგენიის თვალთა წინ, აძლევს წერილს თავის თანამგზავრს. იფიგენია ამაში პირველად მოტყუებას დაინახავს, მაგრამ ცოტაცოტაობით საქმე ირკვევა: ორესტეს სიტყვები, მის მიერ მოყვანილი მტკიცებანი, არწმუნებენ იმაში, რომ მის წინ არის ძმა და ასეთნაირად ორივე ოცნობს ერთმანეთს.

ეს დიდი ოსტატობით ჩატარებული „ცნობის" (anagnôrisis) სცენა, ძველად დიდი სახელით სარგებლობდა [1], და მართლაც თავისი სიმართლის მსგავსებით იგი აღემატება ყველა სხვა ამგვარს სცენას, არა მხოლოდ ევრიპიდესთან, არამედ საზოგადოდ ბერძნულს დრამაში. უბრალოდ კი არა ჩერდება მასზე ასე დაწვრილებით არისტოტელე.

ორესტე მოუთხრობს იფიგენიას ყველაფერს, რაც მას გადახდა, და თავისი ტავრიდში მოსვლის მიზეზებს. ეხლა საჭიროა გაპარვის გეგმის მოგონება, მაგრამ ისეთისა, რომ მოხერხდეს თან არტემიდის კერპის წაღება. ხომ ასეთია აპოლონის ბრძანება და ხომ საამისოდ მოვიდა ორესტე ბარბაროსთა ქვეყანაში. მაგრამ ძნელია ამის გაკეთება. როგორმე უნდა იქნეს მოტყუებული ტავრების მეფე თოანტი, რომელმაც უკვე იცის, რომ დაჭერილია ორი ელინი და რომელიც მალე მოითხოვს მათ ქალღმერთისადმი მსხვერპლად შეწირვას. და აი შეადგინეს და შემდეგ უკვე სისრულეში მოიყვანეს ეს გეგმა. იმ საბაბით, რომ ტყვეების მიკარებით, რომლებიც დედის მკვლელებად აღმოჩნდებიან, ქალღმერთის კერპი წაბილწულია, იფიგენია არწმუნებს თოანტს მისი ზღვაში განბანის აუცილებლობაში. მაგრამ საჭიროა ბოროტმოქმედებით დამღადასმულ მსხვერპლთა ზღვის ტალღით განწმედაც. მძიმე ნაბიჯით მიდის იფიგენია ქალ-ღმერთის კერპით ხელში, იმის უკან მიჰყავთ შეკრული ტყვეები. ყველა დანარჩენი მის დაბრუნებამდე სახლში უნდა იყდეს: ამ რელიგიურ მოქმედებაში არზიარებულთ ადგილი არა აქვთ. ყველაფერი ისე კეთდება, როგორცა ბრძანებს ყველას მიერ პატივცემული ქალღმერთის ქურუმი. და არავის, ჭოროს გარდა, რომელიც წარმოადგენს ბერძენ ტყვე-ქალებს, იფიგენიასა და ორესტეს მხარეზე მდგომთ, ამ ცრუობაში ეჭვი არ ეპარება. მაგრამ, აი, მორბის მახარობელი: იგი ნაცემია, მისი ტანთსაცმელი დახეულია, მან მეფე უნდა ნახოს. ქორო გაი-

[1]) Aristot., Poet. 11, p. 1452 b და განსაკუთრებით 13, p. 1453 a

გებს რა, რომ იფიგენია და ორესტე გასცურაენ, ცდილობს რამოდენიმე ხანს დააკავოს მახარობელი იმით, რომ არ ეუბნება სად არის შეფე. მაგრამ დაყოვნება ხანგრძლივი ვერ იქნება: შეფე გამოდის. იგი იგებს მახარობლისგან მომხდარის შესახებ, იმის შესახებ, რომ კონცხის უკან დამალული იყო ხომალდი და რომ იფიგენიასთან მყოფმა ტავრებმა ვერ დაუშალეს მასა და ტყვეებს გამგზავრება: ხომალდზე მყოფმა ხალხმა სძლია მათ, მაგრამ საწინააღმდეგო ქარი ხომალდს წასვლის ნებას არ აძლევს: იგი ისევ ნაპირისაკენ მოერეკება მას: ჯერ კიდევ საქმის გამოსწორება შეიძლება. საჭიროა მხოლოდ შეიარაღებული ძალის დახმარება. თოანტი უკვე იძლევა განკარგულებებს: იგი მზად არის სიწმინდის შემბღალველთა დევნისა და შეპყრობისათვის, მაგრამ ამ მომენტში ათენა ქალღმერთი გამოჩნდება. იგი აჩერებს მეფეს, უბრძანებს დევნის შეჩერებასა და ლტოლვილთათვის არტემიდის კერპით სამშობლოში დაბრუნების შესაძლოებისმიცემას. ასეთია ღმერთების ნება, რომლის თანახმად თვითონ ორესტე უ˙და მიივიდეს ათენელთა მიწაწყალზე, დაბა ჰალაში აღუმართოს არტემიდას ტაძარი, დადგას აქ კერპი, დააწესოს ტავრიდელი არტემიდის საპატიოდ წირვა და შემოიღოს განსაკუთრებული წესი უწინდელი ადამიანის მსხვერპლთა მაგიერ. იფიგენია კი ბრავრონაში ქალღმერთის მეკარე იქნება, სადაც იპოვის იგი თავის უკანასკნელი განსვენების ადგილს. გაშვებული უნდა იქმნენ დატყვევებული ბერძენი-ქალებიც და სამუდამოდ მოეღოს ბოლო ღმერთებისათვის ადამიანის მსხვერპლის შეწირვის საძაგელ წესს, რადგან იგი ღმერთს არა სთნავს.

პიესის შინაარსის მოკლემული გარჩევიდან ცხადია, რომ მას მრავალი მსგავსება აქვს „ელენესთან“, როგორც მოქმედების ზოგიერთ კერძო შემთხვევებში, ისე მომქმედ პირთა სახეებში. თოანტი ძალიან მოგვაგონებს თეოკლიმენეს, . იფიგენია—თეონოეს. ოღონდ იფიგენიაში ეს სახეები გაღრმავებულია, „ელენეში“ კი მკრთალი აჩრდილებივით არარანი არიან. არის მსგავსება ცალკეულ სცენათა მოხაზვაშიაც. თეონოეს სასახლიდან გამოსვლა იფიგენიას კერპით ხელში გამოსვლის პარალელურია. ოღონდ თეონოეს გამოსვლა ვერ არის საკმაოდ მოტივირებული, და პირიქით იფიგენიას გამოსვლა მჭიდროდ დაკავშირებულია და გადახლართული მოქმედებასთან: იგი უკანასკნელის ორგანული ნაწილია. დასასრულ, მოტყუების გეგმა ერთსა და მეორე პიესაში წვრილმანებშიც კი მსგავსია, ამასთანავე გაპარვის ინტრიგა ორივე პიესაში ძალიან გულდასმით არის დამუშავებული და ძნელია იმის თქმა, თუ რომელ პიესაშია უკეთესად

ჩატარებული. საერთოდ კი „იფიგენიაში" იგრძნობა უფრო მეტი სისადავე და ბუნებრივობა, მე ვიტყოდი, მეტი ოსტატობა.

მომქმედ პირთა მოხატულობის გარდა პიესაში ყურადღებას იპყრობს მთელი რიგი პათეტიკურობით ან მხატვრულობის თვალსაჩინოებით იშვიათ სცენათა და სურათთა. ცნობის სცენაზე უკვე იყო ნათქვამი, ისევე როგორც მეგობართა შორის გაბაასების სცენაზე, აქ უნდა მივუმატოთ მახარობლების ორი ამბის მოტანა, პირველი ორესტესა და ტავრების მიერ პილადეს შეპყრობის შესახებ, მეორე ორ'ესტესა და იფიგენიას გამგზავრების შესახებ. აქ ევრიპიდემ, როგორც იტყვიან, თავის თავს გადააჭარბა, მხატვრულობის სიცხოველის გადაუჭარბებლობით და ვოხდენილი შთაბეჭდილების სიძლიერით თხრობის ნიმუშების შექმნით. ქოროც კი, საკმაოდ დაკავშირებული მოქმედებასთან, არ ახდენს რაღაც პიესიდან მოშორებულის შთაბეჭდილებას, განსაკუთრებით კარგია მისი მეორე სტასიმი, რომელშიაც გულის მომწყვლელად არის ქოროს მიერ დატირებული მონობაში გაყიდული ქალების ხვედრი, რომლებიც უიმედოდ დარდობენ შორეულ სამშობლოზე, თავისუფალი ცხოვრების ბედნიერ წარსულ დროზე..

საზოგადოდ, პიესა მთლიანად განეკუთვნება ევრიპიდეს შემოქმედების მარგალიტებს. დამსახურებულად სარგებლობდა იგი ძველად დიდი სახელით. ტყუილად კი არ შთაუგონებია მას მხატვრები და ძლიერად ასახულა ვაზური ხელოვნების ნაწარმოებებში. დასასრულ, სამართლიანად გამოიწვია მან მრავალი მიბაძვა ლიტარატურაში, რომელთა რიცხვიდან უნდა აღინიშნოს ერთი, თითქმის მის თანასწორად მდგომი, სახელდობრ, გოეთეს დრამა „ტავრიდელი იფიგენია".

14. ორესტე.

61. ტრაგედია „ორესტე" სცენაზე დადგმული იყო დიოკლე არქონტის დროს 408 წ., ევრიპიდეს წასვლამდე ათენიდან მაკედონიაში, როგორც ესა ჩანს 371 ტაეპის სქოლიოდან. ამგვარად, ეს პიესა სამშობლოში დაწერილი ერთი უკანასკნელთაგანია და საერთოდ ეკუთვნის მისი შემოქმედების უკანასკნელ ნაწარმოებთა რიცხვს.

თავისი შინაარსით იგი თითქოს „ელექტრას" გაგრძელებას წარმოადგენს და მისი შემქმედება იწყება კლიტემნესტრას და ეგისთეს მოკვლის რამდენიმე დღის შემდეგ, იმ მომენტში, როდესაც მენელაე ზღვაზე ხანგრძლივი ხეტიალის შემდგომ, ბოლოს მოდის

არგოსში ელენესთან ერთად. მენელაეზეა თავმოყრილი ორესტეს ყველა იმედი. საქმე იმაშია, რომ არგოსელმა მოქალაქეებმა გადაწყვიტეს მისი, ვითარცა დედის-მკლელის, გასამართლება. მას დაღუპვა ემუქრება. იგი განწირულად ითვლება, მისთვის გამოსავალი არ არსებობს. მხოლოდ მენელაეს შეუძლია მისი ხსნა. ამასთანავე იგი დაავადებულია. კლიტემნესტრას სიკვდილის მეექვსე დღეს სინიდისის ქენჯნის ზეგავლენით ჰალუცინაციებთან დაკავშირებით მას გულყრა ემართება. მისი გონება ავადმყოფია. იგი ხედავს თავის წინ ერინიებს. მას ეჩვენება, რომ იგინი სდევნიან მას და ბოდვითს მდგომარეობაში უმკლავდება მათ, რის შემდეგაც ძილს ეძლევა, რომელიც დროებით აღადგენს მის ძალღონეს. მისი მომვლელია ელექტრა, რომელსაც, როგორც დედისმკვლელობის თანამონაწილეს, აგრეთვე გასამართლება მოელის, უქადის დაღუპვა. გულყრის სცენა, ავადმყოფის ძილისადმი ცნობიერების დაბრუნება, ავადმყოფის ნაზი მოვლა ელექტრას მხრივ, მისი გულითადი, წმინდა მტკივნეული სიყვარული ძმისადმი, მის მიერ განცდილი რეაქცია ძლიერი ნერვული რყევის შემდგომ,— ყველაფერი ეს გამოხატულია გასაოცარის თვალსაჩინოებით და დრამატულობით და ახდენს საშინელ შთაბეჭდილებას.

მაგრამ აი მენელაეც, რომელსაც ასე დიდხანს ელოდა. განგებ ტარდება კონტრასტი მასა და ორესტეს შორის: ბედნიერი კმაყოფილი მეუფე ერთის მხრივ, საცოდავი, გასამართლების მოლოდინში მყოფი ბოროტმოქმედი—მეორე მხრივ. მაგრამ მენელაეზე დამყარებული ორესტეს იმედები ვერა მართლდება. მართალია, პირველად მენელაე ბუნდოვანად აღუთქვამს თავის დახმარებას. მაგრამ, როგორც მშიშარა და მზაკვარი, იგი შემდგომ მოკლული კლიტემნესტრას მამის ტინდარეს დაჟინებითს თხოვნას ემორჩილება, რომლის აზრით ორესტე უნდა დაისაჯოს. მოხუცის რისხვა, მისი მუქარა, რომ მენელაეს სპარტის ტახტი მოაკლოს, და აგრეთვე ორესტეს მემკვიდრეობის ხელში ჩაგდების იმედები, უკანასკნელის გამტყუნების შემთხვევაში, ქმნის იმას, რომ მენელაე ფრთხილად განზე გადგება, და ორესტემ თვითონ იპოვოს გამოსავალი. მაგრამ ყველა არა სტოვებს ორესტეს, დის გარდა მისი მეგობარი პილადეც რჩება ერთგული. პილადე ორესტესთან ერთად მიდის ხალხის ყრილობაზე, სადაც ორესტე თითონ დაიცავს თავს. მაგრამ ამ დაცვას შედეგი არ მოაქვს. მიუხედავად ცალკეული ხმების გამოსარჩლებისა, ორესტესა და ელექტრას სიკვდილი მიუსაჯეს; ისინი მხოლოდ იმ შეღავათის გამოთხოვას ახერხებენ, რომ ქვით კი არ ჩაიქოლებიან, არამედ თითონ მოიკლავენ თავს. მზის ჩასვლამდე. განწი-

რულნი სიკეთილისათვის ემზადებიან. მაგრამ აქ პილადეს აზრად მოუდის ახალი გადაწყვეტილება, რომელსაც ყველა იღებს. სანამ ისინი მოკვდებიან, მოღალატე მენელაეს სამაგიერო უნდა გადაეხადოს,—უნდა მოიკლას მისი საყვარელი ელენე. უფრო მეტი: ელექტრას აზრის თანახმად, ეს გეგმა უნდა განიერცოს მენელაეს ქალიშვილის ჰერმიონას შეპყრობით, რათა მან, იქნება რა იგი, ვითარცა მძევალი, ელენეს მკვლელების ხელში, დაიცვას ისინი მენელაეს შურისძიებისაგან. მიღებული გარდაწყვეტილება სისრულეში მოჰყავთ. მოისმის ელენეს ყვირილი, როდესაც მას კლავენ. შეშინებული გამორბის სასახლიდან ფრიგიელი მონა. განსაკუთრებულს, შესაფერის არიაში, რომელსაც მიმიკა სდევს თან, მოგვითხრობს იგი მომხდარის შესახებ. დიაღ, ელენე მოკლულია, მაგრამ მისი გვამი არა ჩანს, იგი გაქრა,—მოხდა რაღაც სასწაული. მეტად გვიან მოდის შეიარაღებულთა რაზმით მენელაე. ის ცდილობს სასახლეში შესვლას, მაგრამ ამაოდ: კარები ბარიკადაქმნილია. ამასობაში სასახლის სახურავზე გამოჩნდებიან ორესტე და პილადე ჰერმიონათი. მიადებს რა მის კისერს მახვილს, ორესტე იმუქრება ქალის მოკვლით, თუ მენელაე ხალხის წინაშე არ გამოვა მის დასაცავად და არ მიადწევს შემდგარ განაჩენის შეცვლას. მაგრამ მენელაე იმდენად მდაბალია სულიერად, რომ იმ წუთშიაც კი, როდესაც სიკვდილი უქადის იმის ქალს, იგი ვერ ბედავს ორესტეს გამოხსნას. იგი ყოყმანობს, მან არ იცის რა ქნას. მაგრამ იმ წუთში, როდესაც მოქმედება გადაუწყვეტელ დასასრულამდე მივიდა, გამოჩნდება აპოლონი, რომელიც შემდეგი განცხადებით გამოხსნის მეტად მაგრად შეკრულ კვანძს. ელენე არ მომკვდარა ორესტესა და პილადეს მახვილებისაგან,—ის, ზევსის ქალი, წაყვანილია ცაზე და იქ იცხოვრებს დიოსკურებთან ერთად, მცურავებისათვის ახალი მხსნელი ვარსკვლავის სახით. რაც შეეხება ორესტეს, იგი გასასამართლებლად ათენში უნდა წავიდეს, სადაც გამართლდება, რის შემდეგ, შეურიგდება რა მენელაეს, ცოლად შეირთავს ჰერმიონას, მაშინ როდესაც ელექტრა პილადეს ცოლი გახდება.

გარჩეული პიესა, მთლიანად რომ ავიღოთ, არ წარმოადგენს ხაზების სიმკაცრითა და ჰარმონიით მიმზიდველ რასმე. მას ემჩნევა ცალკეულ ნაწილთა დამუშავებაში ძლიერი უსწორმასწორობა. ყველგან არ არის დაცული ტრაგიკული ტონის, მთლიანობაც. ასე, მაგ. ძველადაც ფიქრობდენ, რომ პიესის ბოლოს აკლია ტრაგედიისათვის აუცილებელი ღირსებები. მეორე მხრივ, იგივე ძველები ფიქრობდენ, რომ პიესა უპირატესად ძლიერია გარეგანი ეფექტებით, მაგრამ არა იდეალურ ხასიათთა დახატვით. ეს შენიშვნები რამდენადმე

მარჯ ებულია. სცენათაგან თავისი პათეტიკურობითა და სცენიურობით განსაკუთრებით ის გამოიყოფა, სადაც მაყურებელთა წინაშე გაშოყვანილია დაავადებული ორესტე, წუთით ჩაძინებული, რომელსაც იცავს მისი და ელექტრა, შემდეგ იგივე ბნელით დაუფლებული, დაბოლოს, იგივე საბოლოოდ გონს მოსული. შემდეგ ბრწყინვალეა მოხდენილი შთაბეჭდილებითა და აგრეთვე თავისი შესრულებით მახარობლის ჩვეულებრივი თხრობის ნაცვალი გრძელი სოლო-არია ფრიგიელი მონისა, რომელშიაც იგი, საშინელებით აღსავსე, გვიხატავს ელენეს მკვლელობისათვის თავდასხმას. დასასრულ, გრანდიოზულია თავისი ფეერიული სიპრელით სცენა სასახლის სახურავზე: ორესტე და პილადე, მოშზადებულნი ჰერმიონას მოსაკლავად, ქვევით, საცოდავი თავის დაბნეულობაში მეჯელაე, ზევით კი სახურავზე უცებ გამოჩენილი აპოლონი, რომელიც უცებ ულებს ბოლოს საერთო დაძაბულობის მდგომარეობას. რაიჟა შეეხება ხასიათებს, ისინი არ არიან იდეალურნი. ეს ცოტაა, ისინი სწორზომიერად არ არიან დამუშავებულნი. მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, ელექტრა თავისი ყველაფერის შთამნთქმელი სიყვარულით ძმისადმი, ორესტე, რომელიც მას ნაზი გრძნობით უპასუხებს, პილადე მკაცრად ლამაზი თავის დადებითობაში და თანაგრსძნობის გამომწვევი ორესტესადმი ერთგულებაში,—ყველაფერი ეს ძლიერი შთაბეჭდილების მომხდენი სახეებია. კარგია ელენეც, ქარაფშუტა, თავქარიანი, განაზებული ლამაზი ქალის ტიპი, წმინდა აღმოსავლური მდიდრულობით გარშემორტყმული, გულკეთილი და ამასთან ერთად ღრმად-ეგოისტური და თავისი თავის ყველაფრის მპატიებელი. ის და მკაცრი ელექტრა ორი ანტიპოდია, ორი კონტრასტი, ოსტატურად ერთი მეორეს დაპირისპირებული. მაგრამ პიესის ამ დადებით მხარეთა გვერდით მასშია მრავალი გაუთვალისწინებელი, სიგრილის შემტანი მომენტები, დასასრულ, სცენები რომლებიც იქითკენაა მიმართული, რომ ხალხი გააცინოს, როგორც, მაგ. სცენა ფრიგიელ მონასა და ორესტეს შორის, სადაც ორესტე დასცინის მშიშარას და უკანასკნელი სრულიად კომედიის ყაიდაზე თავს იმცირებს მის წინაშე, ოღონდ იხსნას თავი ხიფათისაგან. ერთი სიტყვით, პიესაში საგრძნობია რაღაც დაუმთავრებლობა, დაუსრულებლობა, ზოგ ადგილას აშკარა დისჰარმონია.

საინტერესოა აგრეთვე, რომ ევრიპიდე, თუნდაც გაკვრით, ეხება ათენის, გადაგვარების გზაზე დამდგარი, დემოკრატიის უარყოფით მხარეებს, როდესაც, მაგ.,მახაროზლის პირით გვიხატავს ხალხის ყრილობის სურათს, რომელზედაც გამოდიან ორატორები, ამასთან—ჩვეულებრივი, მაგრამ არასასურველი ელემენტის სახით.

გამოყავს, ეგოდენ ცნობილი ათენის ბრბოსათვის, მოედნის დემაგოგის ტიპი. მაგრამ საინტერესოა ისიც, რომ მის მოწინააღმდეგედ იგი ქმნის მიწისქომქმედ — მხვნელს, ერთ იმათგანს, რომლებზედაც მისი აზრით, „ეხლა განისვენებს მხარე“. სხვანაირი სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი ხელახლა იმეორებს იმ თავის სოციალ-პოლიტიკურ შეხედულებას, რომელიც უკვე იყო განვითარებული მის მიერ მის „ელექტრაში“, სადაც კეთილშობილების იდეალად გამოყვანილი იყო უბრალო სოფლის მოსახლე, და არა წარჩინებულთა წარმომადგენლები. დასასრულ, შეიძლება აღინიშნოს ისიც, რომ თითქმის თავისი ათენიდან წასვლის წინა დღეს პოეტი აპოლონის პირით თითქოს უკანასკნელ ანდერძს აძლევს თავის სამშობლოს „სცენე პატივი ქვეყანას, რადგან სხვა არა არის უფრო მშვენიერი და საოცარი“. სხვანაირად რომ ეთქვათ, იგი, პაციფიზმის მოზიარე, ურჩევს თანამოქალაქეებს ომის შეწყვეტას, —რჩევა, დარჩენილი „ხმად მღალადებლისად უდაბნოსა შინა.“

15. ფინიკიელი ქალები.

62. „ფინიკიელი ქალების“ დადგმის დრო არ არის ცნობილი. არისტოფანეს „ბაყაყების“ 53 სტრიქონის სქოლიოდან ჩვენ ვიგებთ მხოლოდ, რომ იგი დადგმული იყო ცოტა ხნით ადრე „ბაყაყებზე“, ე. ი. 405 წლამდე. ამას გარდა, დიდასკალიების შემონახული ნაწყვეტებიდან ჩვენ ვგებულობთ, რომ „ფინიკიელ ქალებთან“ ერთად დადგმული პიესები იყო „ენომაოსი“ და „ქრიზიპე“, და რომ ევრიპიდემ თავისი ტრილოგიისათვის „მეორე“ ჯილდო მიიღო. ყოველ შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ პიესა ევრიპიდეს შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდს ეკუთვნის, „ორესტეს“ მსგავსად შეიცავს მრავალ ამბავს, ეპიზოდურს მოქმედებებს, და წმინდა გარეგან სცენიურ ეფექტებს, ამასთან ერთად გვეელინება პათეტიკით აღსავსე პიესად, და, მიუხედავად ზოგიერთ გაჭიანურებათა, მეტად ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. „ფინიკიელ ქალებში“ ევრიპიდემ გამოიჩინა იშვიათი მხატვრული უნარი ძველი, მრავალჯერ დამუშავებული სუჟეტის გამოყენებისა და იმდენი ვარიაცია და საინტერესო წვრილმანი შეიტანა, რომ ძველი ახლად აქცია და სრულიად მოულოდნელი გაშუქება მისცა.

შინაარსით „ფინიკიელი ქალები“ ხელახლა ამუშავებენ ესქილეს „შვიდს თებეს წინააღმდეგ“, ხოლო ევრიპიდე თითქოს აფართოვებს ესქილეს ტრაგედიის ჩარჩოებს. თებე გარემოცულია არგივე-

ლების ჯარით, რომელიც პოლინიკემ მოიყვანა. სასახლის სახურავიდან იცქირება ანტიგონე, მას თან ახლავს პედაგოგი. ანტიგონე უყურებს ვაკეზე მოძრავ ტრის რაზმებს, შვიდი ბუმბერაზის წინამძღოლობით, და ეკითხება მათ შესახებ პედაგოგს, რომელიც აკმაყოფილებს მის ცნობისმოყვარეობას. მას კიდეც ეინტერესება, საშინელებასაც გვრის და კიდეც ეშინია,—დაე ღმერთმა იხსნას თებე იმ ხიფათისაგან, რომელიც მას მოელის, მეტად მრისხანენი არიან მტრები! მხოლოდ პოლინიკეს სახეა მისთვის საამო: თუმცა მტერია პოლინიკე, მაგრამ მაინც მისკენ, ძმისაკენ, მიისწრაფის მისი გული.

ეს ლამაზი სცენა, „ილიადის“ teichoskopia-ს მსგავსად აგებული, პროლოგის შემადგენლობაში შემავალი, უშუალოდ მისდევს იოკასტეს მონოლოგს, საიდანაც ჩვენ ეტყობილობთ ოიდიპოსის მთელს ისტორიას, ვიგებთ აგრეთვე, რომ ის მოხუცი, რომელმაც თავი დაიბრმავა, ჯერ ცოცხალია, რომ იგი შემწყვდეული ჰყავთ სასახლეში, რომ ორივე ძე მის მიერ შეჩვენებულია მამისადმი უპატივცემლობის გამო და რომ მათი ჩხუბი, რასაც სამხედრო მოქმედებანი მოყვა, ამ შეჩვენების შედეგია. მაგრამ იოკასტემ, ვითარცა თავისი შვილების მოყვარულმა დედამ, იმას მიაღწია, რომ მოქიშპე ძმები აქ, თებეში, ბრძოლის დაწყებამდე მისი თანადასწრებით ერთმანეთს შეხვდებიან: მას სურს მათი შერიგება. საცაა უნდა მოვიდეს პოლინიკე: იოკასტეს თხოვნით მას ეტეოკლეს მიერ ნებადართული აქვს ქალაქში შესვლა. ამას მოყვება დედის წინაშე ორი ძმის შეხვედრის დიდებული სცენა, რომელშიაც გარკვევით იხატება სამი სახეება: შვილებისათვის დატანჯული დედა, რომელიც ამაოდ ცდილობს შეანელოს მათი ურთიერთ სიძულვილი; უფრო რბილი და დედის საამებლად მზადმყოფი პოლინიკე, და, დასასრულ, ეტეოკლე, პატივმოყვარე და უფლებისმოყვარე, რომელიც ცინიკურად ყველაფერზე მაღლა აყენებს თავის ვნებიერ სიყვარულს ხელისუფლებისადმი და პირად ინტერესებს და რომელიც მხოლოდ დედისადმი პატივისცემის გამო მოვიდა ძმასთან შესახვედრად. მიუხედავად იოკასტეს ყოველგვარი ცდისა, იგი ვერ ახერხებს ძმების შერიგებას. ისინი უფრო დიდ მტრებად შორდებიან ერთმანეთს, რითაც ღადრავენ დედის გულს. ეხლა ჯერი ხმალზეა: დაე, მან გადაწყვიტოს ძმათა პაექრობა. მაგრამ ეტეოკლეს ბიძა, იოკასტეს ძმა, კრეონტი, რომელსაც საბრძოლველად მიმავალი ეტეოკლე თავისი სიკვდილის შემთხვევისათვის აძლევს საჭირო განკარგულებებს; თებეს მომავალი ბედის გასაგებად იხმობს წინასწარმეტყველ ტირეზიას. რა უნდა გაკეთდეს ქალაქისაგან უბედურებათა ასაცილებლად? აღმო-

ჩნდება, რომ თებეს გასამარჯვებლად საჭიროა ადამიანის მსხვერპლი, და ეს მსხვერპლი უნდა იყოს კრეონტის შვილი მენეკევი. უკანასკნელი, მამის პროტესტების მიუხედავად, ნებაყოფლობით სწირავს თავს: იგი ადის კოშკის თაღზე და თავს იკლავს. ამასობაში, მტრის ჯარები იერიშით მიადგებიან ქალაქს—ამაზე და ამის შემდგომ მომხდარ ამბებს ჩვენ მახარობლის სიტყვებიდან ვეგებულობთ. მაგრამ ტყუილად კი არ შესწირა მენეკევმა თავისი სიცოცხლე სამშობლოს გულისთვის: მტრის იერიში მოიგერიეს, ნაწილი მტრის გმირებისა დაიღუპა. შემდგომი ხოცვა-ჟლეტის თავიდან ასაცილებლად ეტეოკლე წინადადებას იძლევა საჭმე ორთა ბრძოლით გადაწყდეს: დაე, მის წინააღმდეგ პოლინიკე გამოვიდეს,—ვინც გამარჯვებული გამოვა, ის იქნება თებეს მეფე. პოლინიკე ღებულობს გამოწვევას,—მალე დაიწყება ბრძოლა. მახარობლის სიტყვებს იოკასტე საშინელებაში მოჰყავს: ძმის მკვლელობას ხელი უნდა შეეშალოს. და აი, სასოწარკვეთილთა და სიყვარულით ამოძრავებული, ანტიგონეს თანხლებით გარბის იქ, სადაც უნდა ხდებოდეს ორთა ბრძოლა. მაგრამ მოსული მახარობლის სიტყვებიდან ვეგებულობთ, რომ მან დაიგვიანა. ორთა ბრძოლა მოხდა, ძმანი ერთიმეორისაგან დაიღუპნენ, თებეს ჯარებმა ამის შემდგომ გაანადგურეს არგიველების ჯარი, იოკასტემ კი, მიიღო რა ეტეოკლეს უკანასკნელი ამოსუნთქვა და მოისმინა რა პოლინიკეს უკანასკნელი სიტყვები, იქვე შვილების გვამების გვერდით მოიკლა თავი. მაგრამ პიესა ამით არ თავდება. კრეონტი, რომელმაც ეტეოკლეს სიკვდილის შემდგომ ხელში აიღო მმართველობის საქე, აკრძალა პოლინიკეს გვამის დასაფლავება: უკანასკნელი, როგორც თავისი სამშობლოს მტერი, ნადირთა და ფრინველთა ნადავლი უნდა შეიქნეს. ამ ნიადაგზე ხდება დავა კრეონტსა და ანტიგონეს შორის, რომელიც უცხადებს, რომ, რა სასჯელიც არ უნდა მოელოდეს მას, პოლინიკეს გვამი მაინც უნდა დამარხოს. ამის გარდა მას სხვა საზრუნავიცა აქვს: ეს მოხუცი და უსინათლო მამაა.

ოიდიპოსს სახლიდან გამოიძახებენ, რათა მან გაიგოს შვილებისა და ცოლის ტრაგიკული სიკვდილის ამბავი. იგი გამოდის და დასტირის დაღუპულთ, და ამ დროს შეუბრალებელი კრეონტი უბრძანებს მას თებეს მიწაწყალი დასტოვოს. ამაოდ სთხოვს ის მოწყალებას, ამაოდ ცდილობს ანტიგონე კრეონტის გადაჯერებას. ყველაფერი ამაოა,—იგი შეურყეველია. მაშინ შეეხება ის ცოლისა და შვილების გვამებს, გამოეთხოვება მათ სამუდამოდ, და ანტიგონეს თანხლებით მიდის, მიდის იქ, სადაც, როგორც იგი ამბობს, აპოლონის წინასწარმეტყველების თანახმად, მას ელის სამარე, და მისი

უკანასკნელი განსვენების ამ ადგილად შეიქნება ათენის გარეუბანი, სახელდობრ კოლონო.

პიესის გარჩევიდან ჩანს, თუ რა ზომამდეა იგი გაჟღენთილი მრავალნაირი შინაარსით, რა ზომამდეა მასში შეტანილი ეპიზოდური წვრილმანები და რა ზომამდეა მისი მოქმედება გართულებული ესქილეს „შვიდი თებეს წინააღმდეგ" მოქმედებასთან შედარებით. უწინარეს ყოვლისა, პიესაში შეყვანილია ექვსი ახალი პირი, რომლებიც ესქილეს არა ჰყავს. ესენია იოკასტე, პოლინიკე, ტირეზია, გენეკევი, კრეონტი და ოიდიპოსი. ამ პირთაგან განსაკუთრებით გულდასმით დამუშავებულია პირველი ორი: იოკასტეს განკუთვნილი აქვს ტანჯული დედის პათეტიკური როლი, ამასთანავე მასში ჩადებული დრამატული ელემენტის გამო უაღრესად ეფექტური როლი. იოკასტეს გვერდით კი დგას ორი, ერთმანეთს დაპირისპირებული სახება: ეტეოკლე, რომელიც სრულიად არა ჰგავს ესქილეს ეტეოკლეს, და პოლინიკე. ეს ორი ანტიპოდია, რომლებიც უკანასკნელ წუთამდე იცავენ მათთვის ჩვეულებრივ დამახასიათებელ თავისებურებათ. რაც შეეხება დანარჩენ ოთხ პირს, ოიდიპოსის გამოკლებით, ყველანი, თუმცაღა მოქმედებისათვის აუცილებელნი არ არიან, დრამატულ ინტერესს აძლევენ იმ სცენებს, რომლებშიაც ისინი გამოდიან. მხოლოდ ოიდიპოსის მიმართ შეიძლება ითქვას, რომ იგი ზედმეტად გვეულინება, ამასთანავე მისდამი მიძღვნილი სცენა მეტისმეტად არის გაჭიანურებული. მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ სასცენო ეფექტის მხრით, პიესის ბოლოში იმ პირის გამოჩენას, რომელიც თავისი ჩვენებით ღუპავს შვილებს და უნებურად ცოლის სიკვდილის მიზეზადაც გვეულინება, აქვს თავისი raison d'être და ამიტომ შეიძლება გამართლებული იყოს, თუმცა ძველად ფიქრობდენ, რომ „ექსორიაქმნილი ოიდიპოსი ტყუილ-უბრალოდ არის მიკერებული" (Argum. 2).

მაგრამ, მხოლოდ ახალ პირთა შეყვანით კი არა ცდილობს ევრიპიდე პიესას მეტი სიცხოველე მისცეს. ესქილეს სწორხაზოვან მოქმედებას იგი რთულითა და დახლართულით სცენის და ანაირსახევებს მას მაღალი მხატვრული ღირსების ეპიზოდური ჩანართებით. საკმარისია მივუთითოთ სიცოცხლით აღსავსე სცენაზე, სადაც ანტიგონე სასახლის სახურავიდან თვალყურს ადევნებს არგიველთა ჯარების მოძრაობას. ეს სცენა, რომელიც მახარობლის უბრალო თხრობის მაგიერობას ეწევა, როგორც ჩვენ ამას ესქილესთან ვხედავთ, უთუოდ კარგადაა შესრულებული, თუმცა ძველებს იგი მოქმედებისათვის ზედმეტად მიაჩნდათ. ასევე მოხერხებულად ააგო მან ორი

სცენა: იოკასტესა და პოლინიკეს სცენა და ძმათა შორის საბოლოო განხეთქილების სცენა. აქ პიესა აღწევს უმაღლეს დრამატულ დაძაბულობას, განსაკუთრებით იოკასტეს ფიგურის წყალობით, რომელიც-ამაოდ ცდილობს საქმის მოგვარებას თავისი დედობრივი ავტორიტეტით. უფრო სუსტია პიესის მეორე ნახევარი, რომელიც მეტად გადატვირთულია მოქმედებისათვის ზედმეტი ინციდენტებით და მახარობლის გრძელი მოთხრობებით იერიშის შესახებ, ორთა-ბრძოლის სამზადისის შესახებ და ბოლოს თვით ორთა ბრძოლის შესახებ. ვერ არის რიგიანი აგრეთვე ქოროც, რომელიც წარმოადგენს ფინიკიელ ტყვე ქალებს. ისინი დელფოსკენ მიემართებოდენ და შემთხვევით იქნენ აქ შეჩერებულნი, თებეში წარმოებული ომის გამო (ამის მიხვედვით იწოდება პიესა „ფინიკიელ ქალებად“). ასეთი, უცხო ქვეყნის ქალთაგან შემდგარი ქორო განზე დგას მოქმედებისაგან. იგი არ შეიძლება იყოს დაინტერესებული თებეს ამბებით და, რა თქმა უნდა, ვერ უძლებს ესჩილეს „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ ქოროსთან შედარებას, რომელიც პიესის მსვლელობასთან ორგანულადაა დაკავშირებული, მით უფრო, რომ წარმოადგენს თებელ ქალებს, რომლებსაც აწუხებთ როგორც თავისი, ისე სამშობლოს ბედიც.

მაგრამ პიესის ამ ნაკლთა მიუხედავად, მაინც უნდა ითქვას, რომ იგი ახდენს ძლიერ შთაბეჭდილებას როგორც თავისი პათეტიკით, ისე თავისი სასცენო ეფექტურობით,—ღირსებანი, რომელთაც ძველების კრიტიკაც აღნიშნავდა. ეს სრულიად გამოისყიდის შესრულების ზოგიერთ უსწორმასწორობას, ზედმეტ ეპიზოდურობას და გარკვეული შესაგრძნობ აჩქარებულობასა და უსწორობას მუშაობაში,—მე ვიტყოდი, ზოგიერთს შეუკეთებლობას.

ამისდა მიუხედავად, ძველად ტრაგედია „ფინიკიელი ქალები“ ძალიან განთქმული იყო. ძველები აღნიშნავდენ მის სუსტ მხარეებს, მაგრამ ამასთანავე აღტაცებულნი იყვნენ მისი ფერადოვნობით, მასში გამოთქმულ ცალკეულ აზრთა და გრძნობათა სიღრმით, დაბოლოს ტრაგიკული წვრილმანების სიუხვით. ტრაგედიის ეს მაღალი შეფასება შემდეგშიაც არა სუსტდება. „ფინიკიელი ქალები“ ბიზანტიურ დროშიაც კი ევრიპიდეს ყველაზე უფრო პატივცემულ პიესათა რიცხვს ეკუთვნოდენ. ეს ცოტაა, უახლეს დროშიაც კი პოულობდენ იგინი მორწმუნე თაყვანისმცემელთ. ბერძნული დრამის ისეთმა დიდმა მეცნიერმა და მცოდნემ, როგორიცაა ვალკენერი, თავს იდო პიესის სპეციალური გამოცემა, ვილერმა კი იგი გერმანულ ენაზე გადათარგმნა.

16. იფიგენია ავლიდში.

63. არისტოფანეს „ბაყაყების“ 67 სტრიქონის სქოლიოდან ვგებულობთ, რომ ევრიპიდეს სიკვდილის შემდგომ მისმა შვილმა ევრიპიდე უმცროსმა დიდი დიონისიების დროს დადგა თავისი მამის შემდეგი პიესები: „იფიგენია ავლიდში“, „ალკმეონი“ და „ბაკქელი ქალები“ და, როგორც ჩანს სვიდას შენიშვნიდან s. v. Euripides, ამ ტრილოგიამ პირველი ჯილდო მიიღო. ამ სამ პიესათაგან ჯერ-ლოდ „ალკმეონი“ არ არის შემონახული, ორმა დანარჩენმა კი მოაღწია ჩვენამდე,—„ბაკქელმა ქალებმა“—საკმაოდ დიდი ხარვეზებით ბოლოში, „იფიგენიამ ავლიდში“ კი ინტერპოლაციის კვალითა და წარყენილი ექსოდით. როგორც ჩანს, ეს პიესა ევრიპიდეს დაუმთავრებელი დარჩა და დაამთავრა და დასადგმელად მოამზადა პოეტის შვილმა, მაგრამ ამით არ განისაზღვრა მისი თავგადასავალი. პიესის დასასრულ ნაწილში (1577—1629 სტრ.) ისე უხვადაა შეცდომები პროსოდიასა და მეტრიკაში, ისეთი მოუხეშაობანი და უსწორობანი მოიპოვება გამოთქმებში, რომ საფიქრებელია, რომ შემონახული ნაწყვეტების მიხედვით იგი შეაკეთა უფრო გვიანი დროის რომელიმე მოცლილმა გრამატიკოსმა[1]. მაგრამ ყოველ შემთხვევაში, თუ განზე დავტოვებთ ინტერპოლაციებს, ხარვეზებს და ყოველგვარ დაშახინჯებებს, ვეძლის სიტყვებით რომ ვილაპარაკოთ, სავსებით შესაძლოა ვიფიქროთ, „რომ ჩვენ პიესას ვკითხულობთ ისეთს, როგორსაც კითხულობდენ არისტოტელე, ენიუსი, დაბოლოს, როგორსაც კითხულობდა მას მთელი ძველი ხანა“[2].

„იფიგენიის“ შინაარსი, რომელიც მიეკუთვნება ტროის ომის შესახებ თქმულებათა ციკლს, ევრიპიდეს მიერ აღებულია პოემიდან „კიპრიები“, ამასთანავე—იგივე სუჟეტი მანამდე იყო უკვე დამუშავებული ესქილესა და სოფოკლეს იმ პიესებში, რომლებიც ჩვენამდე არ მოღწეულა[3]. „კიპრიებში“ დამუშავებული მითის თანახმად ბერძ-

---

[1]) პიესის დასასრული ნაწილის საკითხზე იხ. Weil, Sept tragédies d'Euripide², 307 შმდ.

[2]) H. Weil³ o. c. 314.

[3]) ესქილეს პიესიდან მხოლოდ ერთი ტაეპია შემონახული (იხ. Nauck², o. c., fr. 80), სოფოკლეს პიესისა კი რამდენიმე უმნიშვნელო ნაწყვეტი, რომელთაგან მხოლოდ ის ირკვევა, რომ პიესაში როლს თამაშობდა ოდისე. სოფოკლეს ტრაგედიის გამო იხ. Лавицкая-ს სტატია, Ифигения Софокла ((Журн. Мин. Нар. Просв. 1913, კლასიკ. ფილ. განყოფ. 335 შმდ-) და Зелинский, Софокл. III 283 შმდ.

ნული ფლოტი, ტროისკენ მიმავალი, შეაჩერა ავლიდში არტემიდამ, რომელიც, აგამემნონზე განრისხებული, არ იძლეოდა მარჯვე ქარს. როგორც მისანმა კალქანტმა თქვა, ქალ-ღმერთის რისხვის შენელება შეიძლება აგამემნონის ქალის იფიგენიას ქალღმერთისადმი მსხვერპლად შეწირვით. იფიგენია მისი აქილესთან დაქორწინების საბაბით, გამოიძახეს ავლიდში, მაგრამ მსხვერპლად შეწირვის მომენტში არტემიდამ იგი კრავით შესცვალა, გადაიტანა ტავრიდში და უკვდავება მიანიჭა.

ასეთია მითის მშრალი კონტური, რომელიც ევრიპიდემ ცოცხალი სურათებით შეავსო. მის წარმოდგენაში აგამემნონი გამოიძახებს იფიგენიას იმ საბაბით, რომ მას ელის აქილესთან დაქორწინება, რომელსაც წინააღმდეგ შემთხვევაში ლაშქრობაში მონაწილეობის მიღება არა სურს, შემდეგ გზავნის მეორე წერილს თავის ცოლთან კლიტემნესტრასთან, სადაც ამხელს რა ტყუილს, სთხოვს არ მოიყვანოს იფიგენია, მაგრამ ერთგული მონის ხელით გაგზავნილ ამ წერილს დაიჭერს მენელაე, რომლისთვის მნიშვნელოვანია, რომ იფიგენია შეიწიროს მსხვერპლად, რადგან სხვანაირად ლაშქრობა არ შედგება და მენელაე ვერ დაიბრუნებს პარისის მიერ მოტაცებულს ელენეს. ძმათა შორის ხდება მწვავე ჩხუბი, რომლის დროს მეღავნდება მენელაეს მდაბალი ეგოიზმი და აგამემნონის სუსტი ნებისყოფა: აგამემნონს არა სურს დაუთმოს ძმას და, მიუხედავად თავისი უფლებამოყვარეობისა, მზად არის უარი განაცხადოს უწინ მიღებულ გადაწყვეტილებაზე, მაგრამ, ვიდრე ძმები რაიმე დადებითს შედეგს დაადგებოდენ, მახარობელი მოახსენებს აგამემნონს, რომ მოვიდა კლიტემნესტრა და თან მოიყვანა იფიგენია და ორესტე. იმდენად ძლიერია აგამემნონის სასოწარკვეთა, რომ მენელაეშიაც კი იღვიძებს სიბრალული და იგი მზად არის შეარისუძიებლად დატოვოს ცოლის მოტაცება. მაგრამ აგამემნონი, თუმცა ის, როგორც შამა, იტანჯება, მაინც შეუძლებლად თვლის ქალის შეწირვაზე ხელი აიღოს. მისი გადაწყვეტილება ქალის მსხვერპლად შეწირვისა ცნობილია ოდისესთვის, უკანასკნელი ვითარცა ბრბოს ნამდვილი დამჭაში ჩააგონებს ჯარს, რომ აგამემნონი პირადი სარგებლიანობის მოსაზრებით საზოგადო საქმესა ღალატობს, და მაშინ რა მოელის აგამემნონს? დაღუპვა, რადგან გააფთრებულ ბრბოს ვინ შეაკავებს! არა, საჭიროა მხოლოდ, რომ კლიტემნესტრამ საიდუმლოება არ გაიგოს,—და მაშინ საქმე დასახულ ბოლომდე იქნება მიყვანილი. ამაზედ ჩერდება აგამემნონი. მაგრამ, მას მძიმე წუთების განცდა უბდება, როდესაც იგი ცოლისა და ქალის წინაშე აღმოჩნდება. იფი-

გენიას მიერ მამისადმი გამოჩენილი სიყვარული და სინაზე, მისი სიხარული მასთან შეხვედრის გამო, მთელი მისი სპეტაკი და უშფოთველი, სილამაზით აღსავსე სახება,—ყველაფერი ეს სტანჯავს აგამემნონს, რომელიც თავის თავს გრძნობს იმ მკვლელის მდგომარეობაში, რომელსაც მსხვერპლის თავზე დანა მოუქნევია, იმ დროს როდესაც ეს მსხვერპლი სრულებით არ მოელოდა ამას. მისი ცდა როგორმე მოიშოროს კლიტემნესტრა უნაყოფოა. რა უნდა ქნას? უნდა ეკითხოს მისან კალქანტს, მაგრამ როდესაც აგამემნონი გავიდა, კლიტემნესტრა შეხვდა აქილესს და ამის წყალობით მთელი სიცრუე გამომეღავნდა. კლიტემნესტრა ესალმება გმირს როგორც თავისი ქალის საქმროს. აქილესს არ ესმის, რაშია საქმე, და იგი დაიბნევს უკან შემკრთალი და განრისხებული. მაგრამ მოხუცი მონა, აგამემნონის ერთგული პირი, აუხსნის დედოფალსაც და აქილესსაც აგამემნონის გეგმას, კლიტემნესტრა აქილესს დახმარებას ევედრებადე მან, რომლის სახელით ბერძენთა ბანაკში შემოიტყუეს იფიგენია, უშველოს ქალს და იხსნას იგი საშინელი დალუპვისაგან. და აქილესი აღუთქვამს ამას. რადგან გეგმა გამომეღავნებულია, აგამემნონი ყველაფერში გამოტყდება. კლიტემნესტრასა და იფიგენიას შუდარას ვერ ძალუძს მის მიერ მიღებული გადაწყვეტილების გატეხა. ის არ უარყოფს, რომ მისი მამობრივი გრძნობა იტანჯება, მაგრამ იგი პირველ ადგილას სხვა მოტივებს აყენებს: იფიგენიას სიკვდილს მოითხოვს საერთო ბერძნული საქმე, აგრეთვე ჯარის დაჟინებითი მოთხოვნაც, რომელიც წინააღმდეგ შემთხვევაში შეიძლება ამბოხებად გადაიქცეს. ამგვარად, პოლიტიკური მოსაზრებანი სძლევენ ყველა სხვა გრძნობას, მაგრამ, თუ ამაოა მამისაგან დახმარების მოლოდინი, მაშინ იფიგენიასა და კლიტემნესტრას ჰყავთ სხვა მოსარჩლე და მეგობარი: აქილესი. ის ერთგულია მის მიერ მიცემული დაპირებისა, რომ ხელს შეუშლის მის საცოლედ წოდებულის მსხვერპლად შეწირვას, მიუხედავად მთელი ლაშქრის მუქარისა, და გადაწყვეტს ქალწულს გამოესარჩლოს. მას ხიფათი არ აშინებს, მისთვის საშინელი არ არის გონებადაკარგული ბრბო, რომელსაც ოდისე ხელმძღვანელობს. ქირონის მრწაფე ჩვეული არ არის მიცემული სიტყვის დარღვევას. მაგრამ ამ მომენტში იფიგენიას გულში, რომელიც ეხლახან მამის შეწყალებასა ცდილობდა, გარდატეხა ხდება. [1]

[1]) არისტოტელეს (Poet. 1454a 30) ბუნებრივად არ მიაჩნია ასეთი სწრაფი გადასვლა ერთი გრძნობიდან მეორეზე. „იფიგენია, რომელიც (მამას) ევედრებაო, ამბობს იგი, „სრულიად არა ჰგავს შემდგომ იფიგენიას.“ ამ მოსაზრებას შეიძლება არც კი დავეთანხმოთ.

მართალია, ის აღტაცებულია აქილესის თავგამოდებით, გარკვეით ვამჩნევთ, რომ მასში იღვიძებს ნაზი გრძნობა მისდამი. მაგრამ მას არა სურს შეამთხვიოს მას ხიფათი. მისთვის უკეთესია ნებაყოფლობით მიეგებოს სიკვდილს. მთელი ელადის სარგებლიანობა მოითხოვს ამას. იფიგენიაზეა მიპყრობილი ყველა ბერძნის თვალი. აბა რა არის მისი სიცოცხლე საზოგადოებრივ სამსახურის მაღალ ამოცანასთან შედარებით? ეს იდეა ცოტა-ცოტაობით გაიტაცებს ქალწულს, იფიგენია თითქოს განსჯერეტს თავის მომავალ სახელს, ხედავს თავის სახელს ყველას ბაგეზე. უწინ მოვალეობის გრძნობით მომკვდედი აქილესი აღტაცებულია ქალწულის გმირობით: იგი უკვე სიყვარულის გრძნობითაა შეპყრობილი, მზად არის დაიცვას იფიგენია, მაგრამ, რადგან არ ძალუძს ხელი ააღებინოს მიღებულ გარდაწყვეტილებაზე, სთხოვს მხოლოდ, რომ იქონიოს მზედველობაში, რომ, თუ მსხვერპლად შეწირვის მომენტშიაც კი მას სისუსტის წამი დაუდგება, მაშინაც კი იქონიოს მისი იმედი: იგი გადაარჩენს მას, მოიხმარს თავისი ხელების ძალას. მოუსვენებულივით მიდის იფიგენია და დედასა და ძმას ეთხოვება; ქორო ადიდებს მას თავის სიმღერაში. შემდგომ მახარობლის თხრობიდან ვგებულობთ მისი სიცოცხლის უკანასკნელი წუთების შესახებ. გმირობამ არ დასტოვა იგი იმ მომენტშიაც კი, როდესაც სამსხვერპლო დანა მის სხეულს უნდა შეხებოდა. ოღონდ არ დაღუპულა მისგან,—იგი საოცრად გაქრა, იქ კი სადაც ის იდგა, აღმოჩნდა შველი, რომელიც მსხვერპლად შეწირვია არტემიდას.

როგორც პიესის შინაარსიდან ჩანს, ისიც, „ფინიკიელი ქალების“ მსგავსად იმდენად ხასიათთა ოსტატური მოხატვით ან პოეტის ძლიერ ადამიანის გულის სიღრმეში ჩაწვდომის მისწრაფებით კი არ გაძოირჩევა, რამდენადაც გარეგანი, წმინდა-სცენიური ეფექტებით, ცალკეულ სურათთა ფერადიანობით, მოქმედების სიცხოველითა და სირთულით. მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ მომქმედნი პირნი საკმაო რელიეფურობით არიან მოხაზულნი. კარგია აგამემნონი, სუსტი ნებისყოფის მქონე და უფლებამოყვარული ადამიანი, რომელიც ყოყმანობს შვილისადმი სიყვარულსა და იმის შიშს შორის, თუ რას ეტყვიან და როგორ მოექცევიან მას აქაველნი, რომელიც თავის საუკეთესო გრძნობებს პოლიტიკას სწირავს მსხვერპლად. კარგია იფიგენიას სახებაც, ჯერ უდარდელი ქალწულისა, რომელიც გვხიბლავს თავისი უშუალობითა და ალერსიანი სინაზით, შემდგომ მას ვხედავთ დატანჯულს, იმედდამსხვრეულს, გაუბე-

დურებულსა და უმწეოს. დაბოლოს, მაღალი პატრიოტული იდეის ზეგავლენით ნამდვილ გმირად ამაღლებულს. მის გვერდით კი დგას მისი დედა კლიტემნესტრა, ჯერ დედის სიდიადეში, შვილის ბედნიერეით ამაყი, შეადეგ ქმრის მოძულე და მოზიზღარე ცოლის მდგომარეობაში; იგი ყოველგვარი ძალღონით ცდილობს დაიცვას ბავში, რომელსაც მას ხელიდან გლეჯენ. ყველა ეს სახეები, მართალია, არ არის გაღრმავებული, ისინი მხოლოდ მოხარული არიან, მაგრამ ამისდა მიუხედავად ისინი მშვენიერები არიან, როგორც .სახელდახელოდ შესრულებულნი, თავის დაუმთავრებლობაშიაც კი.

შემდეგ საინტერესოა ისიც, რომ თუ განზე დაეტოვებთ იფიგენიას უკანასკნელს გმირულს ნაბიჯს, ყველა მომქმედი პირი დაყენილია ჩვეულებრივი ადამიანების დონეზე, რომელსაც მაღალი გრძნობები კი არ ამოძრავებთ, არამედ ყოველდღიური ვნებანი. საკმარისია მივუთითოთ მენელაზე და აგამემნონზე, აგრეთვე სადღაც მოშორებით მიმქმედ ბრბოს მასიამოვნებელ ოდისეზე. ერთი სიტყვით, გმირული მითი გადაქცეულია საზოგადო-ადამიანურ დრამად. დასასრულ, რაც შეეხება ცალკეულ სურათებს, განსაკუთრებით ეფექტურია მამისა და ქალის შეხვედრის სცენა, ასევე იშვიათის ხელოვნებით და ოსტატობითაა ჩატარებულია კლიტემნესტრასა და აქილესის პირველი შეხვედრა, სიცრუის ორი მსხვერპლისა, მხოლოდ თანდათანობით რომ არკვევენ იმ უხერხული მდგომარეობის .მიზეზებს, რომელშიაც ისინი ჩაცვივდნენ. კარგია მენელაეს და აგამემნონის ჩხუბის სცენაც, ტროქეებში ჩატარებული, იმ საზომით, რომლის სწრაფი ტემპი სავსებით უდგება მოკამათეთა აჟიტაციას, მათს აწეულ განწყობილებას. საზოგადოდ, პიესა მთლიანად, თუმცა მხატვრის უკანასკნელს კალამსუეერ მოუსწრია მასზე გაელა, გამოირჩევა უცილობელი სილამაზით და თუმცა არ არის ისე კინემატოგრაფიული. როგორც „ფინიკიელი ქალები“, მაგრამ თავისი უფრო უბრალო ეფექტებით მძლავრ შთაბეჭდილებას ახდენს, რომელიც არც იმისგან სუსტდება, რომ თავისთავად ლამაზ .სიმღერებს ქოროსას არავითარი დამოკიდებულება არა აქვთ მოქმედებასთან, არც იმის გამო რომ ზოგიერთ მომქმედ პირთა სიტყვები (მაგ. კლიტემნესტრასი) ზოგჯერ სასამართლოს სიტყვების ტონითაა შესრულებული, ანდა ჰგვანან (როგორც მაგ. აქილესის სტუდენტა) მორალურ ეშმარიტებათა ქადაგებას (სტრ. 919 შმდდ.).

17. ბაკქელი ქალები.

64. თუ „იფიგენიას ავლიდში“ შეიძლება შევხედოთ, როგორც „bürgerliches Trauerspiel“, მასთან ერთ ტრილოგიაში შემავალ „ბაკქელი ქალებისათვის“ უცხოა ყოველგვარი რეალიზმი და მისი მოქმედება საოცრებათა გარემოში, ბაკქიური თავდავიწყების გარემოში მიმდინარეობს, თვით დიონისეს პირადი მონაწილეობით. ძველად „ბაკქელი ქალები“ განსაკუთრებულად იყო განთქმული და ევრიპიდეს ერთ საუკეთესო ნაწარმოებთაგანად ითვლებოდა, მისი შემოქმედების გედის სიმღერად. მაგრამ მხოლოდ ბერძენთა შორის არ მოუხვეჭია მას დიდი სახელი, ბაკქიური ორგიაზმი, მასში რომ არის შესული, ბარბაროსებსაც მოსწონდა. პლუტარქესაგან ვგებულობთ, რომ როდესაც 53 წ. ქრ. წ. შიკრიკი, რომელმაც ამბავი მოიტანა პართელებისაგან რომაელთა დამარცხებისა და საბუთად კრასეს მოკვეთილი თავი წარმოადგინა, პართელთა და სომეხთა მეფეების წინაშე წარდგა, მან მათ შეუსწრო ნადიმობისას; ისინი უსმენდენ აგავეს პარტიას „ბაკქელი ქალებიდან“ აქტიორ იასონის შესრულებაში. და აი, როდესაც შიკრიკი დარბაზში შეიდა და შუაში კრასეს თავი დააგდო, იასონმა, რომელსაც თავისი როლის თანახმად პენთევის თავი უნდა სჭეროდა, ხელი სტაცა კრასეს თავს და ასე განაგრძო თამაში, რითაც აღტაცება გამოიწვია მაყურებლებში. ამგვარად, ტრაგედია „ბაკქელი ქალები“ მისი შექმნის თითქმის ოთხი საუკუნის შემდგომაც შეიპრა პართიაში და სომხეთში და იქაც კი ბარბაროსთა შორის იპოვა მეგობრები და დამფასებლები[1]) მაგრამ ეს გასაგებიცაა. პიესა გვაოცებს თავისი სიძლიერით, სიახლითა და ველური ორგიასტული კულტურის თავისებურებათა იშვიათი ჩაწვდომით, იმ კულტის, რომლის თავისებურებათა შეცნობა ევრიპიდემ შეძლო მაკედონიაში ყოფნისას და რომლის ასახვა მან ისე თვალსაჩინოდ შესძლო, რომ მხოლოდ უნდა გვიკვირდეს, თუ რაოდენად მოძრაობია მისი ნიჭი.

„ბაკქელი ქალების“ სუჟეტი აღებულია იმ მითიდან, რომელიც მოგვითხრობდა დიონისეს ბრძოლას თებეს მეფე პენთევთან. პენთევს არა სწამს ზევსისა და თებეს დედოფლის სემელას შვილის, დიონისეს ღვთაებრიობა, იგი დიონისეს კულტის შემოღების საწინააღმდეგოდ მოქმედებს, და ბოლოს და ბოლოს იღუპება ნაკუწ-ნაკუწ დაგლეჯილი თავისი დედის აგავეს, და დეიდების ინოს და ავტო-

[1]) იხ. Plutarch. Crass. 33.

ნოეს მიერ, რომელთა გონება დაბნელებულია ღმრთისაგან და რომელნიც ბაკქიურ გაშმაგებულობაში პენთევს გარეულ ნადირად მიიჩნევენ. ეს მითი, „ღმერთის მებრძოლთა" შესახები მითების რკალში შემავალი, უკვე იყო დამუშავებული პიესაში „პენთევი", მაგრამ თუ როგორ, ამაზე მსჯელობა ძნელია, რადგან პიესიდან შემონახულია მხოლოდ-და-მხოლოდ ერთი სტროფი, თუმცა, შეიძლება ყიფიქროთ, რომ თუ ევრიპიდემ შეიტანა კიდეც ზოგი რამ ახალი ამ მითში, ყოველ შემთხვევაში მთავარ ხაზებში იგი საზოგადოდ მიღებულის ვერსიას მისდევდა, რომლისთვისაც შეეძლო მიემატებინა ზოგიერთი დეტალები, ესქილეს პიესიდან შეთვისებულები.

ევრიპიდეს სხვა პიესებთან შედარებით ამ პიესის შინაარსს ახასიათებს შედარებითი სისადავე და სიმარტივე, ღმერთი დიონისე ლიდიელი ჯაბუკის სახით გამოჩნდება თებეში, თავისი დედის სემელეს სამშობლოში, სადაც თუმცაღა სემელეას მამა კადმე ცოცხალია, სამეფო ხელისუფლება მის მიერ გადაცემულია შვილიშვილ პენთევზე, მისი მეორე ასულის აგავას შვილზე. არც აგავა, არც მისი დები, ინო და ავტონოე, არც თვით პენთევი არ სცნობენ დიონისეს ღვთაებრიობას და იმას, რომ იგი ჩასახა სემელემ ზევსისაგან: მათი სიტყვებით ამ ზღაპრით მალავენ სემელეს ცოდვას, ჩადენილს რომელიმე მომაკვდავთან. დიონისეს სურს აღადგინოს განსვენებული დედის პატიოსნება, სურს აგრეთვე სამაგიერო უზღას თავის ნათესავთ მათი ურწმუნოებისათვის და აიძულოს თებელი მამაკაცები და დედაკაცები იცნონ იგი ღმერთად და ეზიარონ მის კულტს. თავის დეიდებს მან უკვე მიაყენა ბაკქიური შეშლილობა, რომლის მოვლის გამო ისინი თებელ დედაკაცებთან ერთად კითერონს წავიდენ, და ცხოვრობენ იქ, ასრულებენ, ნამდვილი ბაკქელი ქალების მსგავსად, ბაკქიურ ორგიებს დიონისეს პატივსაცემად. მაგრამ რჩება პენთევი, იგი ჯიუტობს, მასთანაა მოსალოდნელი ბრძოლა. ამგვარად, დასაწყისიდანვე დასახული იყო პიესის ძირითადი იდეა,—კონფლიქტი რაციონალიზმსა და რელიგიას შორის. პირველის განსახიერება პენთევია, მეორის განსახიერება—დიონისე. ამ ორ პირზეა პიესის მთელი მოქმედება, მათი დაჯახება იწვევს ყველა დანარჩენ კოლიზიას. მაგრამ მათ პარალელურად, გზადაგზა, იხატებიან სხვა, ასე ვთქვათ, ჩვეულებრივი ტიპები: ტირეზია, კეთილმორწმუნე ქურუმი, რომლისთვის წინაპართა რწმენანი რაღაც წმიდასა და შეურყვეელს წარმოადგენენ, და კადმე, გამოცდილი და გამობრძნობილი მოხუცი, რომელიც დათმობაზე წასვლას არ იუარებს, თუ საჭიროა, და რომელიც მზად არის, თუ ამას სარგებლიანობა მოითხოვს, შეეგუოს

ამასაც კი, რაც მას არა სწამს და რის ჰეშმარიტებაშიაც იგი ეჭვობს. ერთი სიტყვით, ჩვენ წინ გამოდიან: დიონისეს სახით რ ე ლ ი გ ი ა, რომელიც სიტყვა-შეუბრუნებელს მორჩილებას მოითხოვს, ტირეზიას სახით—მისი ერთგული ა დ ე პ ტ ი, კადმეს სახით—ა დ ა მ ი ა ნ ი, უმცირესი წინააღმდეგობის ხაზით მიმავალი და, დასასრულ, პენთეევის სახით—თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ა დ მ ო ა ზ რ ო ვ ნ ე გ ო ნ ე ბ ა, ფარისეველობისა და პირმოთნეობის მტერი, რელიგიისადმი სკეპტიკურად მომპყრობი, რომელიც კერძოდ ბაკქის კულტს უყურებს როგორც მავნესა და გამხრწნელ მოვლენას, როგორც ისეთ მოვლენას, რომელთანაც ბრძოლაა საჭირო და რომელიც უნდა მოისპოს. ასეთ თვალსაზრისზე მდგომი პენთეევი ყურს არ ათხოვებს ტირეზიას, რომელიც მას მორჩილებას ურჩევს, არც კადმეს სიტყვებს, რომელიც შეგუებას ურჩევს. მოხუცები დიონისეს მოქმედებებში მონაწილეობის მისაღებად მიდიან, პენთეევი კი, ამ მოხუცების მიმართ რისხვით აღსავსე, ახდილად გამოდის საბრძოლველად და ბრძანებას იძლევა შეიპყრონ და მას მიგვარონ უცნობი, ქალის მსგავსი ჯადოქარი, რომელსაც, თებედან გაუტყუებია ქალები, წაუყვანია კითერონზე, სადაც, ალბათ, მათთან სიყვარულს შეექცევა, რითაც ოჯახურ ცხოვრებაში გარყვნილება და გახრწნილება შეაქვს. არ იცის პენთევმა, რომ ამ ლიდიელი ჯადოქარის სახებაა თვით დიონისე ღმერთმა მიიღო, რომელიც უბრალო მოკვდავის სახით პენთევთან ბრძოლას აწარმოებს.

მაგრამ, აი, მსახურთ მოყავთ ჯადოქარი, რომელიც მათი სიტყვით, უბრძოლველად დანებდა მათ. პენთეევი მას დაჰკითხავს, შემდეგ ბრძანებს მის შებორკვას და თავლასთან მიბმას. რაც შეეხება ქოროს, რომელიც დიონისეს თანამგზავრ ლიდიელ ქალებს წარმოადგენს, ცოტა ხნის წინათ ის ღმერთს ადიდებდა და პენთევის დაღუპვას ნატრობდა, ეხლა კი ის შემკრთალია და შეშინებული: მათი შეუფე დატყვევებულია, პენთეევ მათაც მონობაში გაყიდვით ემუქრება. ამ გზით თუ მოარჯულებს ის მათ!

მაგრამ დიონისე ადვილად იშორებს ბორკილებს, გონებას დაუბნელებს პენთევს, ანგრევს სასახლეს და ხელახლა წარდგება გაოცებული მტრის წინაშე. აი, პირველი სასწაული პენთეევის შთასაგონებლად ღრმთის მიერ ჩადენილი. მას მოსდევს მეორე, რაზედაც მოგვითხრობს კითერონიდან სირბილით მოსული მახარობელი: ბაკქიური შეშლილობით შეპყრობილმა თებელმა ქალებმა არა მარტო გააქციეს მწყემსები, რომელთაც მათი დაჭერა უნდოდათ, არამედ მთელი ჯოგიც გაანადგურეს. პენთეევი აღშფოთებულია: დროა ბოლო მოეღოს ასეთ უმსგავსოებას, დროა წაიღიდეს რაზმით გაშჯაგე-

ბულთა დასაწყნარებლად! ჰაბუკად გადაცმული დიონისე ურჩევს, დაემორჩილეო, მაგრამ ეს პენთევზე არ მოქმედობს. მაშინ ღმერთი გადასწყვეტს დასაჯოს ღმრთის მებრძოლი, დაე ჯერ მზეერავად წავიდეს კითერონზე პენთევი, ასეთია დიონისეს წინადადება. მაგრამ, რადგანაც ბაკქელ ქალებს შეუძლიათ მოკლან იგი, ამიტომ გადაიცვა ბაკქელი ქალის სამოსი: ასე უფრო ნაკლებ სახიფათო იქნება. პენთევი ჯერ ყოყმანობს, მაგრამ შემდეგ, რადგანაც მას გონება უბნელდება, იგი ემორჩილება დიონისეს და უკანასკნელის თანხლებით, ბაკქელ ქალად გადაცმული, დაბნელებული გონებით, მორჩილებით მიჰყვება ღმერთს და აზრადაც არ მოსდის, რომ სასიკვდილოდ მიდის. პენთევის ერთ-ერთი თანამგზაერისაგან ვგებულობთ ღმრთის-მებრძოლის შემდგომი ბედის შესახებ. ბაკქიური ორგიების საცქერად წასული პენთევი, როგორც ჩანს, დაინახეს ბაკქელმა ქალებმა და, თუმცა იგი მაღალი ნაძვის კენწეროზე იჯდა, მიიღეს გარეულ მხეცად, ჩამოათრიეს ხიდან და მისმა დედამ და დეიდებმა ნაკუწ-ნაკუწ დაგლიჯეს. და აი ეხლა ბაკქიური შმაგობით შეპყრობილი ბაკქელი ქალები გამარჯვებული ყიჟინით თებესკენ მოდიან, აგავას წინამძღოლობით, რომელსაც თირსზე პენთევის თავი მოაქვს, მის მიერ მოკლული შვილის თავი. ერთი წამიც, და ის საშინელი ტროფეით გამოჩნდება სცენაზე, თავისი გმირობით დამთვრალი, მან არ იცის, თუ რა ჩაიდინა: მისი გონება დაბნელებულია, იგი ექსტაზშია. მაგრამ ნელ-ნელა ცოტაობით კაძმეს სიტყვების გავლენით იგი გონს მოდის, მას უბრუნდება ცნობიერება, იგი თითქოს ძილისგან იღვიძებს და მის წინ აღიმართება საშინელი სინამდვილე, მთელი თავისი მახინჯი სიშიშვლით. საშინელება და სასოწარკვეთა შეიპყრობს მას; ის გაიგებს, რომ განრისხებული დიონისეს მსხვერპლი შეიქნა. დიაღ, დიონისემ დაღუპა ყველა, მან იძია შური იმათზე, რომლებიც მის ღვთაებრიეობას არ სცნობდენ. და თვით დიონისე, რომელიც ეხლა გამოჩნდება მთელი თავისი დიდებით ადასტურებს ამ შეხედულების სისწორეს: მან დასაჯა დამნაშავენი, მოდრიკა მათი სიამაყე, დაამტკიცა მათი არარაობა. ამგვარად ღმერთი ზეიმობს, მაგრამ სწორედ კი მოიქცა იგი? ის ფიქრობს, რომ სწორად მოიქცა, მაგრამ აგავა სხვანაირად ფიქრობს. „არ შეჰფერის ღმერთებს თავის რისხვაში მოკვდავთ დაემსგავსონ“, ამბობს იგი, და ეს, მწარე ირონიით აღსავსე, სიტყვები. გვეუბნება თვით პოეტის შეხედულებად, რომელიც აგავას პირით მკვეთრად ჰკიცხავს თავისი დროის მოარულ რელიგიურ შეხედულებათ.

მართალია, მეცნიერებაში სხვა აზრიც არსებობს. მრავალი მეცნიერი პიესაში ხედავს თავისებურ პალინოდიას, ევრიპიდეს უარს ღმერთების უწინდელ უარყოფაზე და მამების რწმენისაკენ დაბრუნებას. მაგრამ ეს ასე არ უნდა იყოს. მართალია, ღმრთის-მებრძოლი პენთევის ბოლო საშინელია. მაგრამ, ევრიპიდე მისდევდა მითს, რომლის შეცვლა მას არ შეეძლო. მეორე მხრივ, ისიც მართალია, რომ პიესაში სხვადასხვანაირ ყაიდაზეა განვითარებული ის აზრი, რომ აუცილებელია მამების რწმენას მისდიო და ბრბოს რწმენას არ დაშორდე. მაგრამ ვინ ამბობს ამას? ტირეზია, კადმე, ქორო,—ე. ი. ყველა ის, ვინც დიონისეს მხარეზეა, ვისაც, მისტიკური წამოქროლების გავლენის გამო, არ შეუძლია სხვანაირად იფიქროს და ილაპარაკოს. ყველა ამ ხალხს უპირისპირდება პენთევი, ფხიზელი რაციონალიზმის ნიადაგზე მდგომი. მისი შეხედულებები დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება დანარჩენთა შეხედულებებს. რატომ ეს შეხედულებები არ უნდა ჩავთვალოთ პოეტის შეხედულებებად? იგინი სავსებით ემთხვევა ევრიპიდეს ჩვეულებრივ შეხედულებებს. ევრიპიდე ხომ სკეპტიკურად ეპყრობოდა ხალხურ ღმერთებს, მისტიციზმს, რელიგიას. ყოველ შემთხვევაში, არავითარი საბუთი არა გვაქვს ვიფიქროთ პალინოდიაზე. შეიძლება მხოლოდ ითქვას, რომ „ბაკქელ ქალებში“ ევრიპიდე ჩვეულებრივზე უფრო მეტი თავდაჭერილობით ეპყრობა თავის თანამემამულეთა რელიგიურ შეხედულებებს. მაგრამ აქედან პალინოდიამდე ჯერ კიდევ შორია.

გარჩეული ტრაგედიის ღირსებათა შესახებ სპეციალურად ლაპარაკი არ არის საჭირო: ისინი თავისთავად ცხადად მოსჩანან. შეიძლება მხოლოდ ითქვას, რომ პიესა პოეტური გაჭანების ძალით გვაოცებს, რომ ის იშვიათად ეფექტურია, და რომ მისი ცალკეული სცენები შემაძრწუნებელ შთაბეჭდილებას ახდენენ, როგორც, მაგ. სამი სცენა, რომლებშიაც გამოდიან დიონისე და პენთევი,—სამი ეტაპი დიონისეს თამაშისა თავის მსხვერპლთან (დიონისე ჯერ სცდის თავის მსხვერპლს, შემდეგ ართმევს ნებისყოფას, დაბოლოს შეშლილობის მდგომარეობაში მოიყვანს). ყველაფერ თქმულს შეიძლება კიდევ დაეუმატოთ ის, რომ ევრიპიდემ იშვიათი ოსტატობით აუღო ალღო მისტიკურ კულტს, მისი ვნებიერება და ექსტაზურობა გადმოგვცა და გაგვაგებინა, თუ როგორ იპყრობს იგი, ართმევს ნებისყოფას ადამიანს, იმორჩილებს მას. ყველაფერ ამას მშვენიერად გადმოგვცემს ქოროს სიმღერები, ე. ი. დიონისეს მიერ შეპყრობილ ლიდიელი ქალების სიმღერები. ამის პარალელურად კი, უმთავრესად მახარობლების მიერ მოტანილ ამბებში, იხატება ბუნების საუცხოო

სურათები და მათ ფონზე ბაკქელი ქალები, ხან მშვიდნი, ხან საშინელნი თავის თავშეუკავებელ ბაკქიურ ექსტაზში. ერთი სიტყვით, რომელი მხრიდანაც არ უნდა მივუდგეთ ტრაგედიას, იგი უცილობლად ბერძნული დრამატიკის უდიდეს მიღწევათა რიცხვს ეკუთვნის და, როგორც ასეთს, სამართლიანად უპირავს ერთი პირველ ადგილთაგანი ევრიპიდეს სხვა პიესათა შორის.

18. რეზე.

65. ჩვენ ვიცით, რომ ევრიპიდეს მიერ მისი შემოქმედების ერთ ერთ პერიოდში დაწერილი იყო ტრაგედია „რ ე ზ ე". ამ ტრაგედიას ჩვენამდე არ მოუღწევია. მოღწეული პიესა კი, იმავე სათაურის მატარებელი, ხელნაწერებში ევრიპიდეს სხვა დრამათა შორის რომ არის მოთავსებული, მას არ ეკუთვნის. ძველი დროის კრიტიკოსებიც მას ისე უყურებდენ, როგორც ყალბს, ამასთანავე ზოგიერთნი, ვერაფერს ევრიპიდისეულს რომ ვერ ჰხედავდენ მასში, ფიქრობდენ, რომ მისთვის სოფოკლესეული ხასიათი უფროა დამახასიათებელი. მაგრამ, რაში ჰხედავდენ ისინი მას, ძნელი სათქმელია. ყოველ შემთხვევაში, პიესა არ ეკუთვნის ევრიპიდეს: არც მისი აგებულება, არც აზრები, არც ენა არ ამჟღავნებს ევრიპიდესეულს მანერას[1]. ყველა ამის გამო ტრაგედია „რეზე" რომელიმე ევრიპიდესა და სოფოკლეს თანამედროვის ნაწარმოებად უნდა ჩავთვალოთ. რაც შეეხება ტრაგედიის შინაარსს, იგი აღებულია ილიადის X. სიმღერიდან „დოლონიებიდან", და ეხება რეზეს, ტროელთა დასახმარებლად მოსული და ოდისესა და დიომედეს მიერ მოკლული თრაკიელი მეფის ტრაგიკულს ბედს. პიესის სუეტი მოხერხებულად ვერ არის არჩეული: არც სათანადო პათეტიკურობაა, არც სულის-წარმტაცი დრამატულობა, მაგრამ ამისდა მიუხედავად ავტორმა შესძლო საკმაოდ საინტერესო პიესის შექმნა, რომლის მძლავრ მხარეებად გვევლინება იშვიათის მელოდიურობით სავსე საგუნდო პარტიები.

პიესა მეტად ცოცხლად აგებული პროლოგით იწყება, რომელშიც ქარგადაა გამოხატული მღელვარება, ღამით ტროელების ბანაკს რომ მოიცავს იმის გამო, რომ ბერძენთა ბანაკში უცებ უამრავი კოცონი დაინთო. ღამის დარაჯი აღვიძებს ჰექტორს, მოახსენებს ამ

[1]) Valckenaer, Diatribe in Eurip. perdit. dram. reliquias, Lugd Batav. 1767. p. 88 შდრ. უახლეს მეცნიერთაგან მხოლოდ Haigh'-ია, The tragic drama of the Grecs პიესას ევრიპიდესეულად რომ თვლის (გვ. 285).

უცნაურს მოვლენას. ჰექტორი ფიქრობს, რომ მის მიერ შეცვიწროებულ და დამარცხებულ მტრებს უკან გაქცევა განუზრახავთ, მზად არის ხელი შეუშალოს ამაში და ღამით დაეცეს მათ. მაგრამ შემდეგ, ენეას რჩევით, კმაყოფილდება ჯაშუშის გაგზავნით, რომლის როლს ნებაყოფლობით თავს იღებს დოლონი. უკანასკნელის წასვლის შემდგომ მალე მოდის მახარობელი და აცნობებს, რომ ტროელთა დასახმარებლად მოსულა ახალი მოკავშირე თრაკიელი მეფე რეზე, მუზისა და სტრიმონ მდინარის ძე. ჰექტორი ამით უკმაყოფილოა: იგი აპირებდა თავად გამკლავებოდა ბერძნებს, მით უფრო, რომ რეზე, მის მიერ წინათ არა ერთხელ გამოძახებული, დიდხანს აყოვნებდა მოსვლას, და მოდის სწორედ მაშინ, როდესაც ჰექტორის აზრით მტერი უკვე დამარცხებულია და დახმარება საჭირო აღარ არის. მაგრამ, აი რეზეც. ხდება მისი შეხვედრა ჰექტორთან. თუ ჰექტორი თავის თავზე დიდი წარმოდგენისაა, თრაკიელი ამ მხრივ უფრო სცოდავს: იგი სავსეა რწმენით, რომ ბერძენთა მოსასპობად მას ერთი ღლეც ეყოფა. კიდევ მეტი: იგი იმ ზომად ეყრდნობა თავის ძალებს, რომ ღამის გასათევ ადგილსაც კი ტროელთა ბანაკის გარეთ ირჩევს. ერთი სიტყვით, ჰექტორი და რეზე ეს ორი თავის თავზე გადაჭარბებული წარმოდგენის მქონე მეომარია, პატივმოყვარულობის ნამდვილი მონები, ნამდვილი მონადირენი, ჯერ დაუჭერელი ნადირის ტყავს რომ იყოფენ. მით უფრო საშინლად უნდა დაისაჯონ თავისი hybris-ისათვის! და აი, თუ ჰექტორმა ბერძენთა ბანაკში ჯაშუშად დოლონი გაგზავნა, ბერძენთა მხრივ ასეთივე ჯაშუშად გვევლინებიან ოდისე და დიომედე. ისინი იჭერენ დოლონს, გაიგებენ მისგან პაროლს, ჰკლავენ ტყვეს, შედიან ტროის ბანაკში, ქალღმერთ ათენას შემწეობით გაიგებენ რეზეს სადგომ ადგილს, და იმ დროს, როცა დიომედე თრაკიელ მეფეს კლავს, ოდისე დაეპატრონება უკანასკნელის განთქმულ ცხენებს, შემდეგ კი პაროლის შემწეობით მის დასაჭერად მომზადებულ მცველებს ატყუებს, არ აძლევს მათ გონზე მოსვლის საშუალებას და გაუსხლტება. მცველები თანდათან გონს მოდიან და იგებენ, რომ მოტყუებულნი არიან ვიღაც მოხერხებული გამყიდავის მიერ; აღმოჩნდება, რომ მათ საშინელი საქმე გამოეპარათ. გამოჩნდება რეზეს მეეტლე, სასიკვდილოდ დაჭრილი. მისი სიტყვებიდან გამოაშკარავდება, რომ რეზე ვერაგულადაა მოკლული. მაგრამ ვინ მოკლა იგი? მეეტლეს აზრით სხვამ არავინ თუ არ ჰექტორმა. და მართლაც, სხვას ვის შეეძლო ამის ჩადენა? ბერძენთ ხომ არა? როგორ შესძლებდენ ისინი უპაროლოდ ტროელთა ბანაკში გამოელას და სიბნელეში რეზეს სადგომის მოძებნას, მის მოკვლას,

ცხენების წაყვანასა და შეუმჩნეველად გაპარვას? ცხადია, რომ ყველაფერი მომხდარი ჰექტორის საქმეა, რომელსაც სურდა თრაკიელი მეფის განთქმული ცხენების ხელში ჩაგდება. ბევრს ცდილობს ჰექტორი თავისი უდანაშაულობა დაამტკიცოს, მაგრამ იგი მაინც ვერ აღწევს ამას: მეეტლის აზრით სწორედ ის არის მკვლელი, მაგრამ, აი, ჰაერში გამოჩნდება რეზეს დედა, მუზა. იგი დასტირის შვილს, უჩვენებს ბოროტმოქმედების ჩამდენს, შეაჩვენებს მკვლელებს და ამბობს, რომ მოკლულს დაუბრუნდება სიცოცხლე, მაგრამ სიცოცხლე ცის მცხოვრებთა შორის კი არა აქვს მისჯილი, არამედ სიცოცხლე დედამიწის ბნელს ორმოებში, პანგეის ოქროს მადნების მბრძანებლის სახით.

ასე თავდება პიესა, აღსავსე მოძრაობით, მხატვრულად ამსახველი სამხედრო ცხოვრებისა და ამ უკანასკნელთან დაკავშირებულ მოულოდნელობათა და მღელვარებათა. სცენების სახით ავტორი შლის ჩვენს წინ „ილიადის" თხრობას, ხოლო „ილიადის" ეპიკურ სამოსს სცენის დრამატულით. რაც შეეხება ჰექტორის და რეზეს ხასიათებს, ისინი აღებულია მეტად ზერელედ, ამასთანავე ნაკლად ისიც შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ისინი ერთი ტიპისანი არიან, რაც მშრალ ერთფეროვნებას ჰქმნის. მაგრამ, თუ სუსტი არიან მომქმედი პირები, სამაგიეროდ როგორც ზევით იყო აღნიშნული, უსათუოდ კარგია ქორო; ტროელ მეომრებს რომ წარმოადგენს და მშიდროდ, სრულიად ესქილეს ყაიდაზე რომ არის მოქმედებას ჩაჩოვილი. ქოროს საზოგადოდ მშვენიერ სიმღერათაგან განსაკუთრებით ერთი გამოირჩევა. ესაა სტრ. 527—564, რომლებშიაც მოცემულია დარაჯების გამოცვლის მომენტის სურათი და განთიადის მოახლოვება.

19. კიკლოპი.

66. ევრიპიდეს „კიკლოპი" სატირული დრამის მეორე მთლიანი ნიმუშია. პირველია სოფოკლეს „ქვალის მაძიებელნი". ეს მით უფრო ძვირფასია ჩვენთვის, რომ საზოგადოდ სატირულ დრამიდან მხოლოდ ყველაზე უმნიშვნელო ნაწყვეტებმა მოაღწია. დრამას სუჟეტად გამოადგა ოდისეს მიერ კიკლოპ-პოლიფემის დაბრმავების ისტორია „ოდისეის" მე-9. სიმღერაში რომ არის მოთხრობილი. ევრიპიდემ აიღო ეპოსიდან ეს სუჟეტი და განავითარა მოქმედება ისე, როგორც ვითარდება იგი ჰომიროსთან, და თუ ზოგან ასხვაფერებს, მხოლოდ იმ შემთხვევებში, როდესაც ამას პიესის სასცენო გაშლა მოითხოვს. რადგანაც მას სატირების ქორო სჭირდებოდა, ამიტომ

იგი იგონებს შემდგომ წვრილმანს ამ ქოროს გასამართლებლად დრამაში. სილენი და სატირები წასული არიან ზღვის ყაჩაღების მიერ მოტაცებულ დიონისეს საძებრად; ქარიშხალი გამორიყავს მათ სიცილიაში, პოლიფემთან. აქ ისა და სატირები კიკლოპის მონებად ხდებიან, აძოვებენ მის ჯოგებს, ასრულებენ შინაურს სამუშაოს, და ამაოდ ოცნებობენ მონობისაგან განთავისუფლებაზე. ეს ხსნა ბოლოს მოდის ოდისეს სახით. მხიარულ კომიკურ სურათებში აშკარავდება სატირების ყველა თვისება, მათი მშიშრობა, ცბიერება, ენებიანობა და ა. შ.; ამავე სურათებში თანადათანობით ვითარდება მოქმედება, რომელიც თავდება პოლიფემის დაბრმავებით და ოდისეს და სატირების გამგზავრებით. რაც შეეხება თვით პოლიფემს, იგი წარმოდგენილია უხეშ და სულელ ბარბაროსად, რომელიც ადვილად ებმის მახეში, მაგრამ ამასთანავე მას მთელი რიგი ხაზები აქვს მიცემული, კარიკატურული სახით რომ ხატავენ ზეადამიანის სოფისტიკურ იდეალს (ტ. 316 შმდდ.). კარგია სილენიც პოლიფემის მერიქიფის როლში, რომელიც ბოლოს განიმედეს ბედს განიცდის და mignon-ის მდგომარეობაში ვარდება (ტ. 540—590). დასასრულ, კარგია მთელი ბუკოლიკური გარემო, რომელშიაც მიმდინარეობს მოქმედება და რომელიც მშვენივრადაა ხაზგასმული ქოროს პაროდში (ტ. 41—81). მაგრამ მაინც პიესა მთლიანად აღებული ამტკიცებს, რომ სატირული ჟანრი ევრიპიდეს ტალანტს არ შეეფერებოდა: პიესაში ცოტაა უშუალო მხიარულება, მსუბუქი ჰუმორი, სასაცილო მდგომარეობა,—ერთთავად ეგრძნობთ ნაძალადევ სიცილს.

თავი XIII.

ევრიპიდეს მსოფლმხედველობა.

Მისი რელიგიური, ფილოსოფიური, პოლიტიკური და სოციალური შეხედულებანი

67. თუ ესქილესა და სოფოკლეს პოეზიაში ძლიერად გამოხატა თანამედროვე ბერძნული რელიგია; თუ ორივე პოეტი, ერთი უფრო მეტად, მეორე უფრო ნაკლებად მორწმუნე ადამიანად გვევინება, ევრიპიდეს სახით ჩვენა გვყავს მკვეთრი კრიტიკოსი, როგორც ბერძნების რელიგიურ შეხედულებათა, ისე იმ ქვეყნისა, რომელიც მას გარს ერტყა.

უწინარეს-ყოვლისა ევრიპიდეს იერიშების ობიექტი ის მითები და ლეგენდებია, რომლებშიაც იყო მასალა მისი დრამებისათვის. უკვე პინდარეს ბევრი რამ მიაჩნდა მითებში სინამდვილის შეუსაბამო, ან ზნეობრივი გრძნობის შემლახველი. აგრეთვე ესქილეც ზოგჯერ ამათუიმ მითის კრიტიკით გამოდიოდა. მაგრამ ყველა ეს შეტევა განსაზღვრული გეგმით არა წარმოებდა და შემთხვევითს ხასიათს ატარებდა. ევრიპიდე კი თავის კრიტიკას იშვიათის თანამიმდევრობით ატარებს, რითაც ამ შემთხვევაში გვევლინება ჭეშმარიტ შვილად თავისი საუკუნისა, რომელსაც ახასიათებს სოფისტიკის აყვავება და სკეპტიციზმის დასაწყისი.

„თავის პოლემიკას ხალხურ-პოეტურ თქმულებათა და რელიგიურ შეხედულებათა წინააღმდეგ პოეტი სხვადასხვანაირი ხერხით აწარმოებს. ხან, ასე ვთქვათ, ხალხურ ღმერთთა მხარეზე დგება და გამოსთქვამს თავის ეჭვებს ამათუიმ თქმულების შესახებ[1] ან პირდაპირ აკრიტიკებს მას, როგორც დაუჯერებელს, შეუძლებელს და ღმერთების შეურაცხმყოფელსაც კი[2]; ხან მისდევს თქმულებას და ღმერთები წარმომადგენელი ჰყავს ხალხურ შეხედულებათა თანახმად, ხატავს მათ ყველა იმ ღირსების და თვისების მქონეებად, რომლებსაც მითიური გარდმოცემანი მიაწერენ მათ, და ამნაირად,

[1]) შდრ. იფიგ. ავლიდში, 793 შმდდ.; ელექტრა, 726—746.

[2]) შდ. ტავრიდ. იფიგ.. 380. შმდდ.

ისინი არა მხოლოდ თაყვანისცემისა და პატივისცემის ულირსებად გამოუყავს, არამედ გაკიცხვისა და დასჯის ღირსად ბორტმომქმედ და უზნეო ადამიანებთან ერთად"[1]. ამგვარად, ხალხური რელიგიური კონცეფცია, რამდენადაც იგი მითებსა და ლეგენდებში მჟღავნდებოდა, ევრიპიდეს არ აკმაყოფილებდა,—ჩვეულებრივი რწმენა, ჩვეულებრივი რელიგიური წარმოდგენები მას ეჩვენებოდა დრომოჭმულად, ველურად ან ზნეობრივ ცნებათა დამრღვევად[2].

მაგრამ ევრიპიდე არა მარტო კრიტიკულად ეკიდებოდა ხალხურ რწმენას, არამედ ის იმ მისტიკური კულტებისადმიც არ გრძნობდა მიზიდულობას, რომელთაც როგორც მაგ. ორფიკულ სექტას, მრავალი მიმდევარი ჰყავდა. მაგრამ, ორფიკების ზოგიერთი დოქტრინა მას მოეწონა. თუ ორფიკები სხეულს უცქეროდენ როგორც კუბოს, რომელშიაც მოთავსებულია ღვთაებრივი არსი,—სული, ევრიპიდეც ერთს თავის დაკარგულს პიესაში (Nauck, fr. 639) შემდეგს აზრს გამოსთქვამს: „ვინ იცის, ეგების, სიცოცხლე სიკვდილია, სიკვდილი კი მიწისქვეშა სამეფოში სიცოცხლედ ითვლება". მაგრამ ყოველ შემთხვევაში ორფიკების მოძღვრება უკვდავებაზე ევრიპიდეს ღრმად არ შეჰხებია. „ჰერაკლიდებში" (ტ. 592 შმდდ.) ის მაინც ამბობს, რომ არ უნდა არსებობდეს საიქიო ცხოვრება, რადგან, თუ იგი არსებობს, მაშინ უნდა გვეშინოდეს, რომ სიკვდილის შემდგომაც ადამიანის უბედურებათ ბოლო არ მოეღება. მაგრამ თუ ევრიპიდე არც ხალხური რელიგიის მომხრე იყო, არც ორფიზმის ადეპტი, მაშ ჰქონდა თუ არა მას საზოგადოდ ღმერთების რწმენა? არისტოფანეს სიტყვებით, არა ჰქონდა. ასე, მაგ. „თესმოფორიაძუსებში" (ტ. 443 შმდდ.) ნათქვამია, რომ ევრიპიდემ „ხალხი იმაში დააჯერა, რომ ღმერთები არ არსებობენ". მაგრამ შეიძლება კი არისტოფანეს ეს აზრი სწორად ჩაეთვალოთ? უკეთესია თვით ტრაგიკოსს მოეუსმინოთ. აი, ბელეროფონტის სიტყვები (ნაწყვეტი 236 Nauck): „შეიძლება კი თქმა იმისა, რომ ცაში ღმერთები ცხოვრობენ? ღმერთები არ არიან, დიახ, არ არიან, თუ ჩვენ ძველი ზღაპრების განმეორების სულელურს ჩვეულებას გადავეჩვეით". ამას კი ამბობს ბელეროფონტი, უღმრთო, რომელიც დაისაჯა თავისი უღმერთოებისთვის. მაგრამ, აი, ჩვენ წინაშეა ჰეკაბე, რო-

[1]) Беляев, К вопросу о мировоззрении Еврипида (ყაზანი 1878), 29 შმდ.—შდრ. იონი, 442 შმდდ.; ჰერაკლე, 1208 შმდდ.

[2]) შდრ. fr. 224 Nauck: „თუ ღმერთნი რასმე სამარცხვინოს ჩადიან, ისინი ღმერთები არ არიან".

მელიც ასეთი ვედრებით მიმართავს ზევსს: „ჰოი, შენ, ვიწვას რომ ზიდავ და მასზე განისვენებ, ვინც არ უნდა იყო, შენ, ზევსო, რომლის მიწვდომა ძნელია, იქნები შენ ბუნების აუცილებლობა თუ გონება, მოკვდავებში რომ მოქმედებს, შენდა მოვმართავ მე ჩემს ვედრებას. შენ ხომ, კანონის თანახმად, იდუმალი გზებით წარმართავ ადმიანის ყველა საქმეს („ტროელი ქალები" 884 შდდ). რა აქვს საერთო ამ ვედრებას რელიგიასთან ან თეოლოგიასთან? ჩვენ აქ უფრო ფილოსოფიასთან გვაქვს საქმე. უბრალოდ ხომ არ უწოდებდენ ჩვრიპიდეს სცენის „ფილოსოფოსს". ყოველ შემთხვევაში, ჰეკაბეს ვედრება გამორიცხავს ხალხური ღმერთების რწმენას. მაშასადამე, არსებობენ თუ არა ეს ღმერთები? ისინი რომ ყოფილიყვნენ მათ რომ მართლა ემართათ ქვეყანა, განა ეკნებოდა ადგილი იმ მოწუწსრიგებლობას, ეხლა რომ სამყაროში სუფევს, ბოროტების გაბატონებას სიკეთეზე, ტანჯვისა და ბედნიერების განაწილებას ხალხთა შორის უკანასკნელთა ზნეობრივი ღირსების შეუსაბამად? ამ აზრებს ევრიპიდე ღვთაებრივი საწყისის არსებობის და საზოგადოდ ღვთაების არსებობის შეეშვებამდე მიყავთ და ბოლოსდაბოლოს იმ მოსაზრებამდე, რომ ქვეყანაზე შემთხვევითობა მეფობს, ის Tychê, რომლისაგანაც დამოკიდებულია ყოველივე. „ზევსო—წამოიძახებს თალფიბი „ჰეკაბეში" (ტ. 488 შმდდ).—უნდა ვთქვა თუ არა მე, რომ შენ ზრუნავ კაცობრიობაზე ან იქნება უნდა ვიფიქრო, რომ ადამიანებს ამაოდ სწამთ ღმერთების არსებობა და რომ სინამდვილეში ყველაფერი ადამიანური შემთხვევისაგანაა დამოკიდებული?" და ეს აზრი ხალხური რელიგიისაგან და მოარული რწმენისაგან რომ ათავისუფლებს ევრიპიდეს, გვეელინება მძლავრ სტიმულად, რომელიც აიძულებს მას სხვა მხრივ წარმართოს თავისი ღმერთის ძიება, სახელდობრ კი, ფილოსოფიისაკენ, სადაც, ეგების, ჩამარხული იყოს კიდეც ჭეშმარიტება.

68. რასაკვირველია, ევრიპიდე სპეციალისტი ფილოსოფოსი არ ყოფილა, იგი პოეტი იყო და მან ვერ შეძლო თავის პიესებში რომელიმე მთლიანი და მწყობრი სისტემა მოეცა. მაგრამ, ყველა წმინდა ფილოსოფიური აზრი და თეორია პოეტის მიერ ისე და იმ ვარაუდითაა მოთავსებული, რომ მათზე უცებ ყოფილიყო შესაძლო ყურადღების მიქცევა, საიდანაც უნდა დავასკვნათ, რომ მას სურდა ყოფილიყო მათი პროპაგატორი. მაგრამ რომელიმე ერთი სისტემის გარკვეულ მიმდევრად მისი გამოცხადება არ შეიძლება. შეიძლება მხოლოდ ითქვას, რომ ძველი ავტორები, რომლებიც თავისი ჩვეულების თანახმად ევრიპიდეს სხვადასხვა ფილოსოფოსთა მოწაფედ და

შიმდევრად აცხადებენ, ყველანი ახლო კავშირს ჰხედავენ ევრიპიდესა და ანაქსაგორას შორის; ანაქსაგორას კოსმოგონიურ შეხედულებათა გამძაფხილი შეიძლება თითქოს ჩვენი ტრაგიკოსის პიესებშიაც ვიპოვოთ. ამგვარად, ტრაგედიაში „ქრიზიპე" ევრიპიდე ყველაფრის შექმნას ორ ელემენტს მიაკუთვნებდა,—მიწასა და ეთერს. ეთერმა, მისი სიტყვებით, დასაბამი დაუდო ღმერთებს, მიწამ კი, ეთერით განაყოფიერებულმა, შვა ხალხი, მცენარეები და ცხოველთა ყველა სახეობა (ნაწყვეტი 836 Nauck). იგივე აზრები უფრო დაწვრილებით გადმოცემულია „მელანიპე ბრძენში" (ნაწყვეტი 484 Nauck). „თავდაპირველად",—ამბობს მელანიპე,—„ცა და დედამიწა ერთს მთლიანს წარმოადგენდენ, შემდეგ კი, გამოეყვნენ ერთმანეთს და წარმოშვეს ყველაფერი, ხეებიც, ფრინველებიც, ზღვის ცხოველებიცა და ადამიანის მოდგმაც". მაგრამ ევრიპიდეს ეს კოსმოგონია საკუთრივ ევრ ემთხვევა ანაქსაგორასას. ევრიპიდეს ყველაფერი ორ პირველად ელემენტამდე დაყავს, ანაქსაგორა კი უშვებდა, პირიქით, მრავალ ელემენტს, რიცხვითა და სიმცირით უსასრულოს, ე. წ. homoiomeria. შემდეგ ევრიპიდეთი დედამიწა და ცა ერთურთს სცილდება, არ ვიცით, როგორ და როდის. ანაქსაგორათი კი ელემენტების გამოყოფა ხდება Nous-ის შემწეობით, რომელიც აწესრიგებს ქვეყანას და იძლევა მოძრაობას. აქედან ცხადია, რომ ევრიპიდესა და ანაქრაგორას თეორიათა მსგავსება მხოლოდ მოჩვენებითია. მაგრამ მთელ რიგ სხვა პუნქტებში ფილოსოფოსის გავლენა პოეტზე შეტად საგრძნობია. ასე, მაგ., „ქრიზიპეში" ნათქვამია: „არაფერი დაბადებული არ კვდება, მხოლოდ ერთმანეთისაგან გამოყოფის შემდეგ იცვლის თავის სახეს" (ნაწყვეტი 839 Nauck),—სიტყვები, რომლებსაც შეიძლება შევადაროთ 17 ნაწყვეტი ანაქსაგორას Ta physika-დან: „არც ერთი საგანი არც ისპობა, არც აღმოცენდება, არამედ უერთდება იმას, რაც არის, ან გამოიყოფის იმისგან, რაც არის". რაც შეეხება ევრიპიდეს თეორიას ეთერის, როგორც სამყაროს მამათმთავარის შესახებ, იგი, როგორც ჩანს, ნასესხებია დიოგენე აპოლონიელის სისტემიდან. ეთერიდან, სუფთა და უგრძხობელი სუბსტანციიდან, დიოგონე ქმნიდა უმაღლეს არსს, მატერიალურსა და იმავე დროს სულიერს. თავის მხრივ ევრიპიდეც დაახლოვებით ასევე უცქეროდა ეთერს. შდრ. ნაწყვეტი 935 Nauck, სადაც ვკითხულობთ: „ხედავ თუ არა შენ იქ ზევით უსაზღვრო ეთერს, თავის ნესტიან გულში რომ ჩაუკრავს დედამიწა? იგი ჩათვალე ზევსად, ის მიიღე ღმერთად". მაგრამ ამ ნაწყვეტის გარდა არის მრავალი სხვა, რომლებშიაც ეთერს უპირატესი როლი აქვს

მიჩენილი. ამას გარდა, ეთერის პატივისმცემელ პოეტზე არისტოფანეს მუდმივი დაცინვა აგრეთვე არაპირდაპირი გზით ადასტურებს, რომ ევრიპიდეს კოსმოგონიაში ეთერი მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო და რომ ევრიპიდე, როგორც ჩანს, ცდილობდა ღმერთების შესახებ თქმულებები სხვადასხვა ფიზიკურ ელემენტთა ცნობებამდე დაეყვანა. მაგრამ, როგორც დამოუკიდებელი ადამიანი, სხვადასხვა თეორიათა აღდგენის მოყვარული, ევრიპიდე არ კმაყოფილდება ერთი ჰიპოთეზით ეთერის შესახებ. აი, ამიტომაა რომ „ტროელ ქალებში" (ტ. 884 შმდდ.) იგი რამდენადმე სხვანაირად ისახავს თავის ღვთაებას: „ვინც არ უნდა იყო შენ, შემეცნებისათვის მიუწვდომელო ზევსო, ბუნებრივი აუცილებლობა თუ გონება, მოკვდავებში რომ მოქმედებს, შენ მოგმართავ მე ვედრებით". როგორც ჩანს, ეს ორივე იდეა საესებით შეიძლება მივაკუთვნოთ იმათ რიცხვს, რომლებითაც განსაკუთრებით გატაცებული იყო პოეტი. პირველი მათგანი, სახელდობრ კი, „ბუნებრივი აუცილებლობის" იდეა, განიხილავს ქვეყნის შექმნასა და განვითარებას, როგორც აუცილებელს გამოვლენას ქვეყნისათვის ცნობილ იმანენტურ კანონთა, მეორე კი ყველაფრის დასაბამს გონებაში ათავსებს, რომელიც ადამიანში მოქმედებს და რომელიც შემომქმედია როგორც ბუნების ყველა კანონისა, ისე ადამიანის სიცოცხლისა.

მაგრამ, ამ თავისი მეორე იდეის გამოთქმით, ევრიპიდე, ასე ვთქვათ, უახლოვდება პროტაგორას სუბიექტივიზმს, რომლის ძირითადი პრინციპია: „ადამიანია ყველა საგნის საზომი, არსებულთა, რამდენადაც ისინი არსებობენ, და არარსებულთა, რამდენადაც ისინი არ არსებობენ", ანუ, სხვანაირად, ევრიპიდე შედის სოფისტიკის სფეროში რომლის გავლენა მის ტრაგედიებზე აგრეთვე ძლიერადაა ასახული. ასე, პროტაგორას პრინციპი, რომ „ადამიანია ყველა საგნის საზომი" გატარებულია არა ერთხელ პოეტის მიერ მის დრამებში, და ერთ მრავალ მაგალითთაგან გვეელინება შემდეგი სტროფი დრამიდან „ელე" (ნაწყვეტი 19 Nauck): „არიფერია სამარცხვინო, თუ კი ის არ ეჩვენება ასეთად იმას, ვინც იმით სარგებლობს". ამგვარადვე განა პროტაგორასეული სუბიექტივიზმი არ ისმის ეტეოკლეს სიტყვებში დრამაში „ფინიკიელი ქალები" (ტ. 499 შმდდ.): „ადამიანები ერთსა და იმავე სიტყვებს სხვადასხვანაირს მნიშვნელობას მიაწერენ და ერთნაირად არ უყურებენ იმას, რაც კარგია ან ავია". დასასრულ, პროტაგორას სიტყვები იმის შესახებ, რომ ყოველ საკითხზე ყოველთვის შეიძლება ორი ერთი-მეორის საწინააღმდეგო აზრის გამოთქმა, თითქმის სიტყვა-სიტ-

უკეთ გადმოლებულია ევრიპიდეს მიერ ერთ-ერთს ნაწყვეტში მისი ტრაგედიისა „ანტიოპე“ (ნაწყვეტი 189 Nauck): „ადამიანი რომელიც სიტყვის მფლობელია, შეძლებს თითოეული საგნიდან მასალის გამოტანას ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო სიტყვის ასაგებად“. რა თქმა უნდა, ყველა ეს მაგალითი ჯერ კიდევ არ ამტკიცებს, რომ ევრიპიდე სოფისტების შეხედულებას იზიარებდა. საკმაოდ ხშირად იგი მათ წინააღმდეგაც გამოდის, სოფისტური რიტორიკის წინააღმდეგაც, რომლის მიზანი ჭეშმარიტების მიღწევაში კი არა მდგომარეობდა, არამედ მოჩვენებითი სიმართლის მსგავსის მიღწევაში. მას არ შეუძლია დაეთანხმოს იმას, რომ ადამიანის სიტყვას შეუძლია თავის მიზნად დაისახოს დაცვა არამართალი საქმისა, არაპატიოსანი საქციელისა. „ჯეროვანი იქნებოდა“—ამბობს ჰეკაბე—„რომ ადამიანს, ბოროტის მომქმედს, არ შესძლებოდა ძლიერი და დამაჯერებელი სიტყვები წარმოეთქვა და ამით სიცრუეს სიმართლეზე გაებარჯვებინა“ (ტ. 1187 შმდ.). მაგრამ, თუმცა ევრიპიდე კიცხავს რიტორიკის ზედმეტ სიჭარბეს, ამისდა მიუხედავად ვერც ის ასცდა მის გავლენას. ფორმალური მხრივ იგი სცნობს მის მნიშვნელობას, მის აზრს, და ხშირად გამოდის პარადოქსალური თემებით, რომლებსაც ავითარებს წმინდა სოფისტური ხერხების შემწეობით. სოფისტების გავლენას ვამჩნევთ იმ სიტყვებში, რომლებშიაც პოეტი თავის გმირებს ისეა ალაპარაკებს, რომ ერთი ლაპარაკობს pro ს და მეორე contra-ს ერთსა და იმავე საგანზე, ანდა, როდესაც ვითარდება ორი ერთი-მეორის საწინააღმდეგო თეზა და მათ შედეგად ვღებულობთ ნაშდევ სოფისტიკურ დეკლამაციებს, რომელთაც მოქმედებასთან თითქმის არა აქვთ დამოკიდებულება. ყველაზე უფრო დამახასიათებელ მაგალითად pro და contra სიტყვებისა შეიძლება ჩაითვალოს ლიკესა და ამფიტრიონის გაბაასება ტრაგედიაში „შმაგი ჰერაკლე“, რომლის თემაა მშვილდის მნიშვნელობა, როგორც მოგერიებითი და შეტევითი იარაღისა. იმის მაგალითი კი, თუ როგორ ვითარდება ორი საწინააღმდეგო თეზა, შეიძლება დაეინახოთ ზეტესა და ამფიონის გრძელს პაექრობაში „ანტიგონეში“, სადაც ირჩევა საკითხი, თუ რომელი ცხოვრებაა უკეთესი, ინტელექტუალური, თუ პრაქტიკული და ამასთანავე უპირატესად სხეულებრივი ძალის განვითარებისაკენ მიმართული. ამნაირად, მიუხედავად მთელი თავისი დამოუკიდებლობისა, ევრიპიდე მაინც ვერ გაექცა სოფისტიკას, და მან ისევე, როგორც ფილოსოფიამაც, მის დრამებში განსაკუთრებული იერი შეიტანა, რაც არა აქვთ ესქილესა და სოფოკლეს.

ჯამი გაუკეთოთ ნათქვამს. ევრიპიდე თავისი გონების წყობით ფილოსოფოსი იყო, მიდრეკილება ჰქონდა განყენებული აზროვნებისადმი, წმინდა სპეკულატიური თეორიები და ჰიპოთეზები აშორებენ მას ხალხური რელიგიისაგან, რომელიც მას ბავშვურად, გულუბრყვილოდ და არასრულყოფილად მიაჩნია. ოლიმპოს ღმერთები მის თვალში ჰკარგავენ თავის პრესტიჟს, მნიშვნელობასა და აზრს. იმ ქვეყნის მოუწყობლობა, რომელსაც ეს ღმერთები მართავენ, ეჭვებს უძრაველ თვით ღმერთების არსებობაში. ღმერთების ადგილას მას შემოაქვს შემთხვევა Tychê მისი რაობის გამოსამჟღავნებლად მიმართავს იგი ფილოსოფიას. მის თვალის წინ თეორია მისდევს თეორიას, და ხან ერთი, ხან მეორე იზიდავს მას და ისახება მის პოეზიაში. მაგრამ, ვინაიდან იგი უფრო პოეტია, ვიდრე ფილოსოფოსი, მეორე მხრივ კი—ეჭვებით შეპყრობილი ადამიანი, მას არ ძალუძს რაიმე ერთით დაკმაყოფილდეს. პოეტური ფანტაზია ბერძნული მითოლოგიის ბავშვურ ზმანებათა ქვეყნისაკენ მიეზიდება, კრიტიკული გონება კი—განყენებული თეორიებისაკენ. უკანასკნელებიც ვერ აკმაყოფილებენ მას: მათში მეტად მრავალი წინააღმდეგობაა. უკანასკნელი ფაქტის ახსნას იგი პროტაგორას თეორიაში პოულობს, რომლის თანახმად „ადამიანი ყველაფრის საზომია“. ევრიპიდეს ჰგონია, რომ სწორედ ამით აიხსნება სხვაობანი ფილოსოფოსების მოძღვრებებში და ის უკვე მზად არის შეეურთდეს ამ შეხედულებას. მაგრამ ვერც ეს შეხედულება იძლევა პასუხს კითხვაზე, თუ სად არის ჭეშმარიტება და არის თუ არა იგი. ამიტომ პროტაგორას თეორიის უკანასკნელ გარდამწყვეტ სიტყვად ჩათვლა ევრიპიდეს არ შეეძლო. იგი ვერ ამშვიდებდა მის ძიებას, მის წყურვილს მსოფლიო საიდუმლოების მიწვდომისას. იგი ხელახლა გამოუცნობის წინაშე იდგა. ასეთ დაუკმაყოფილებლობას შედეგად მხოლოდ ერთი რამ უნდა მოჰყოლოდა: პესიმიზმი.

69. ევრიპიდეს შეხედულებებში ადამიანის სიცოცხლეზე და ადამიანებზე უთუოდ სჭარბობს პესიმიზმი. იგი უმთავრესად ეყრდნობა იმ რწმენას, რომ ქვეყანა ბოროტების ტყეობაშია და რომ ბოროტება მთლიანად ბატონობს სიკეთეზე. პირველი, რაც ხელს უშლის ადამიანის ბედნიერად ყოფნას, ეს მისი ფიზიკური ბუნების ნაკლია. მაგრამ სიცოცხლის საერთო მიმდინარეობაც ვერ იძლევა ვერც მშვიდობას, ვერც ბედნიერებას. მართალია, ადამიანები ფიქრობენ, რომ ქვეყნად არის სიკეთე, რომელსაც ღირს რომ მიაღწიო. მაგრამ სინამდვილეში ეს ილუზიაა. ასე, მაგ. „ბელეროფონტის“ ერთი მომქმედი პირი ისეთ პარადოქსამდეც კი მიდის, რომ სამი

შთავარი მდგომარეობიდან, რომელშიაც ადამიანს ბედი აყენებს, ე. ი. სიმდიდრიდან, წარჩინებულობიდან და სილარიბიდან იგი უკანასკნელს ირჩევს და მასში ათავსებს ბედნიერებას (ნაწყვეტი 285 Nauck). ბედის შერყეობა, ევრიპიდეს სიტყვებით, არის საყოველთაოდ ცნობილი რამ და ბედის მიერ მოცემულ რამეზე დაყრდნობა არ შეიძლება, რადგან რასაც გვაძლევს ის თვითონვე გვართმევს „მოკვდავთა სხვადასხვანაირი ბედი“—ნათქვამია ერთს ნაწყვეტში (330 Nauck)—„ჰგავს იმას, რაც ეთერში ხდება. იგი ხან ზაფხულის დამაბრმაებელი ბრჭყვიალებით ელვარებს, ხან, შავი ღრუბლების ჩამოწევით, ზამთარი მოყავს. მისი წყალობით ყველაფერი ყვავის და ჰკნება, ცოცხლობს და იღუპება. ასევე მოკვდავთა სიცოცხლე ხან ბედნიერი სიმშვიდით ბრწყინავს, ხან მწუხარების ღრუბლებით იფარება. ყვიხდება ცხოვრება უბედურებათა წიაღში და სიკვდილი ბედნიერების წამში,—ესაა წელიწადის დროთა ნამდვილი ცვალებადობა“. მაგრამ თუ გარეგანი სიკეთე „წელიწადის დროთა“ მსგავსია, მაშ ეგების თვით ადამიანშია ბედნიერი ცხოვრების საწინდარი, ესე იგი მისი გონება? ევრიპიდე თანახმაა, რომ გონება რაღაც დადებითი რამეა, მაგრამ სამწუხაროდ გონება შემოსაზღვრულია. ასე, მაგ. ადამიანთ მოშავლის გაგება არ შეუძლიათ, მაგრამ მისი არ მცდნენი, ისინი იძულებულნი არიან ტაატითა და ალალ-ბედზე იარონ. ასევე, ცუდად იციან მათ წარსული და აგრეთვე მსოფლიო კანონები, ყველა ამის გარდა „ცალკეულ ადამიანთა სიბრძნეს“ ბედნიერება არ მოაქვს. ისეთი შემთხვევებიც ხდება, როდესაც „ბრძენის პასუხი დუმილი უნდა იყოს“ (ნაწყვეტი 977 Nauck).

ამგვარად, გონება მხოლოდ შედარებითს მშვიდობიანობას იძლევა, მაგრამ ადამიანს აქვს პირადი ცხოვრება, რომელშიაც მთავარ როლს სიყვარული და გულითი მიდრეკილება ასრულებს. ამაში ხომ არ არის ბედნიერება? ევრიპიდე ყოყმანობს, დადებით პასუხს ვერ იძლევა. მართალია, მასთან შევხვდებით აზრს, რომ „ჰეშმარიტი ნეტარებაა, ცხოვრებაში ჰპოვო ქალის სიყვარული უმწიკვლო სულით“ (ნაწყვეტი 138 Nauck). მაგრამ საზოგადოდ, მისი აზრით, სიყვარული რაღაც სახიფათო რამეა: მასთან დაკავშირებულია ტანჯვა, შფოთი, ბოროტმოქმედება. „მერწმუნე მე: სიყვარული საშინელია,—მას არ დაეჯერება: იგი ბატონობს ჩვენი ბუნების ცუდ მხარეზე“ (ნაწყვეტი 1054 Nauck). არც უფრო მშვიდ გატაცებებს მოაქვთ სარგებლობა, რადგან ყოველი გატაცება ადამიანს ორმაგად სტანჯავს,—საკუთარი თავისთვისაც და თავისი გატაცების საგნისთვისაც. „ამიტომ კარგი იქნებოდა, თუ ადამიანი საკუთარი ნებით

და გარემოებასთან შეფარდებით ხან მოუპერდა და ხან მოუშვებდა მეგობრობისა და სიყვარულის ნასკვს" (იპოლიტე, 253 შმდდ.). ევრიპიდე ქორწინებასაც სკეპტიკურად უყურებს და ბედნიერი ოჯახური ცხოვრების ერთ-ერთ პირობას, ბავშვების დაბადებას. მართალია, ამ საკითხში იგი ხშირად დადებით დასკვნებამდე მიდის, მაგრამ უფრო ხშირად ეშვებში და მერყეობაში ვარდება. „მე ამაოდ ვცდილობ გადაწყვიტო საკითხი, თუ რა უკეთესია ადამიანთათვის, შვილების ყოლა თუ სიცოცხლის გატარება უიმათოდ. მე ვხედავ, რომ ისინი, ვისაც ჰყავთ შვილები. უბედურნი არიან, მაგრამ მე ვხედავ, რომ ისინიც, ვისაც არა ჰყავთ, არ შეიძლება ბედნიერებად იწოდონ. ცუდი ბავშვები წამებაა მშობლებისათვის, მაგრამ კარგებსაც მხოლოდ მოუსვენრობა მოაქვთ, რადგან სულმუდამ გვეშინია, ვაი თუ უბედურება რამ შეემთხვათო" (ნასყვეტი 571 Nauck). მაშასადამე, ოჯახური ცხოვრების სიხარულიც მხოლოდ შედარებითს სიკეთეს წარმოადგენს: მასში უფრო მეტია მწუხარება და მღელვარება, ვიდრე ბედნიერება და სიმშვიდე [1].

ამ შეხედულებათა და იმ რწმენის საფუძველზე, რომ ქვეყნად ცოტაა კარგი, რომ უფრო ხშირად სიბილწე და უზნეობა გვხვდება, რომ ცხოვრებაში უფრო მეტია ბნელი მხარეები ვიდრე ნათელი, ევრიპიდეს უნდა შექმნოდა აზრი, რომ ადამიანი უნდა გებრალებოდეს. ბავშვი რომ ქვეყნად ჩნდება, ამან ტირილი უნდა მოგვგვაროს იმ უბედურებათა გამო, რომლებიც მას მოელის. და, პირიქით, როდესაც სიკვდილი ათავისუფლებს ადამიანს სიცოცხლის ტვირთისაგან, უნდა გვეხაროდეს მისი ბედი და აღფრთოვანებით ვაცილებდეთ მას მისი განსვენების უკანასკნელ ადგილამდე" (ნაწყვეტი 449 Nauck. შდრ. ნაწყვეტი 287 Nauck: „ადამიანისთვის ყველაზე უკეთესია არ დაიბადოს" [2].

ამნაირად, ევრიპიდე გვევლინება აშკარა პესიმისტად. ასეთად იგი შექმნა არა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელმა სიფხიზლემ ცხოვრების ბნელი მხარეებისადმი, არამედ აგრეთვე მსოფლიო პროცესის რაობის უშუალო ყურებამ. ჰეშმარიტება უსასყიდლოდ არ

[1] მაგრამ, შდრ. ნაწყვეტი 316 Nauck: „სასიამოვნოა მზის მცხუნვარე სხივების ყურება, ზღვის მშვიდი და სწორე ზედაპირისა, დედამიწისა, გაზაფხულობით ყვავილებით რომ იმოსება, ხმაურით მოჩუხჩუხე მდინარეებისა და წყაროებისა... მაგრამ ყველაზე ნათელი, ყველაზე ძვირფასი სანახაობა მათთვის, ვისაც არ ჰყავს ბავშვები და ვისაც ეს აწუხებს, სახლში ბავშვის სახის გამოჩენაა".

[2] მაგრამ, ზოგჯერ ევრიპიდე იმ აზრისა, რომ თუმცა „სიცოცხლე საშინელია", მაგრამ არის ხელმე ისე, რომ იგი „ასატანი ხდება".

შიეცა ევრიპიდეს: მან მოწამლა იგი მის საიდუმლოებათა გამჟღავნებისათვის და მის პოეზიას მელანქოლიისა და მწუხარების ელფერი მისცა.

და მაინც, მიუხედავად თავისი პესიმიზმისა, ევრიპიდე უარყოფითად ეკიდება თვითმკვლელობას, როგორც ბუნებრივ გამოსავალს ცხოვრების სიმძიმეთაგან. „ადამიანი, რომელმაც არ იცის დარდის გადატანა, მშიშარა გამოდგება თავის მტერთა მიმართაც“ (ჰერაკლე, 1347 შმდ.),—ამბობს იგი. მხოლოდ ორ შემთხვევაშია თვითმკვლელობა მისატევებელი, სახელდობრ, აუტანელ ფიზიკურ ტანჯვათა დროს და პატიოსნებისა და კეთილი სახელის დაუბრუნებლად დაკარგვისას. ამიტომაა, რომ ფედრას ნებსითი სიკვდილი „იპოლიტეში“ არ აკვირვებს ტრაგედიის ქოროს: ფედრას სხვა გამოსავალი არა ჰქონდა. საინტერესოა, „რომ პლატონიც „კანონთა“ IX. წიგნში თვითმკვლელობას იმ შემთხვევაში აცხადებს საპატიებლად, თუ „ადამიანს დაემართა სირცხვილი, რომლის არც გამოსწორება შეუძლია, არც ატანა“.

ამგვარად, ევრიპიდეს შეხედულებათა თანახმად, ადამიანის სიცოცხლე მძიმე ბარგია, რომლისგან დასახსნელად სიკვდილი ეღირსება, მაგრამ სიკვდილი ბუნებრივი და არა ძალდატანებითი. მაგრამ რა არის სიკვდილი და რა ემართება ადამიანს მისი სიცოცხლის შეწყვეტის შემდგომ? ამ საკითხზე ევრიპიდეს შეიძლება ორი პასუხი მოუნახოთ,—ერთი ჩვეულებრივ წარმოდგენათა შესაფერი, მეორე მისი ფილოსოფიიდან გამომდინარე. თანახმად პირველისა hoi kamontes „წასულნი ამიერ ქვეყნით“ ველარც ტანჯვას გრძნობენ, ველრც სიხარულს [1]. ისინი გადადიან უარყოფითის მდგომარეობაში, რომელიც არყოფნის მომიჯნავეა. „ყოველი ადამიანი სიკვდილის შემდგომ არარად იქცევა, როგორც მიწა და აჩრდილი. არარა არარად იქცევა“ (ნაწყვეტი 532 Nauck). მეორე შეხედულების თანახმად კი სიკვდილს, რომელიც ბუნების კანონია, მოსდევს „სხვანაირი სიცოცხლე“, „სხვანაირი ფორმა არსებობისა“. „სიკვდილის წამს“—ვკითხულობთ ნაწყვეტში 839 Nauck—„ორი ძირითადი ელემენტი, რომელთაგან ადამიანის არსებობა შედგება, ერთმანეთს .სცილდება, სხეული მიწაში ჩადის, სული კი ეთერში იკარგება“. მაგრამ ევრიპიდეს კოსმოგონიის თანახმად, ეთერი საყოველთაო მამაა, მიწა კი—

[1]) ორესტე, 1084: „სიკვდილით ჩვენ ვშორდებით სიცოცხლის სიხარულს“. ტროელი ქალები, 632 შმდ.: მწარე სიცოცხლეს სიკვდილი სჯობს მიცვალებული ხომ არავითარ ტანჯვას აღარ განიცდის“.

საყოველთაო დედა. ჩვენ ვიცით აგრეთვე, რომ ეთერისა და დედამიწის შეხამებისაგან წარმოიშვნენ ადამიანები და ყველაფერი რაც ცოცხლობს. აქედან ცხადია, რომ ადამიანში ორი ელემენტია,—მიწიერი, ე.ი. სხეული, და ციური. ე.ი. სული. და რადგანაც, ანაქსაგორასა და ევრიპიდეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „არარა კვდება, რაც ცოცხლობს, არამედ თავის პირველწყაროს უბრუნდება", ამიტომ სხეული, მიწა რომ არის, ჩადის მიწაში, სული კი, როგორც ეთერის ნაწილი, ეთერს უბრუნდება. ამგვარად, ადამიანის სული კი არა კვდება, არამედ განაგრძობს სიცოცხლეს, მხოლოდ ეს სიცოცხლე არ არის ინდივიდუალური. სული კარგავს თავის პირად სახეს და ერწყმის იმას, რისი ნაწილიც იყო, არის და იქნება.

70. რაც შეეხება ევრიპიდეს პოლიტიკურ შეხედულებათ, მათ მნიშვნელოვან ადგილს განუკუთვნებს თავის ტრაგედიებში, ეხმაურება ასე თუ ისე თავისი სამშობლო ქალაქის გარეგან და შინაგან პოლიტიკას, და ამასთანავე გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე სოფოკლე. არ უნდა დავიიწყოთ, რომ მისი ორი ტრაგედია: „ჰერაკლიდები" და „მავედრებელი ქალები" უშუალოდ დაკავშირებულია არიან პელოპონესის ომთან. მაგრამ სხვა პიესებშიაც ერთთავად გვხვედება ან პოლიტიკური ხასიათის დიგრესიები, ან ამა თუ იმ პოლიტიკური ამბის ანარეკლები. ასე, უწინარეს-ყოვლისა, ევრიპიდე მუდამ ცდილობს გვაჩვენოს თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება ომთან და მასთან დაკავშირებულს საშინელებებთან. „უბედურნო მომაკვდავნო" ამბობს ადრასტე „მავედრებელ ქალებში" (ტ. 951 შმდ.)—„რატომ ემუქრებით სიკვდილით ერთმანეთს, შუბებით შეიარაღებულნი? შეწყვიტეთ, ბოლო მოუღეთ თქვენს შუღლს და მშვიდობიანი ცხოვრებით იცხოვრეთ მშვიდობიან მოქალაქეთა შორის. სიკოცხლე ისეც არ არის ხანგრძლივი! ამიტომ უკეთესია იგი მოსვენებით გაატაროთ, და არ შეურიოთ მას ზედმეტი ტანჯვა".

დასასრულ, თუ ადამიანი ფლობს სიტყვასა და გონებას, მაშ უკეთესი არ არის სახელმწიფოთათვის, იარაღის აღების მაგიერ, მშვიდობიანი გზით მოარიგონ საქმე და სისხლიანი ხოცვა-ჟლეტა სიტყვიერი პაექრობით შეცვალოს (მაყედ. 748 შდდ.). ევრიპიდე არ იწონებს ათენის სამხედრო პოლიტიკას, მას სწყურია მშვიდობიანობა და არა ერთხელ ლაპარაკობს eirênē-ზე მშვიდობიანობის ქალღმერთზე, ახალგაზრდობის მოსაზრდოებელზე. „ო, ეირენეე, შენ იძლევი სიმდიდრეს, შენ, უმშვენიერესი ხარ უკვდავთა შორის! ჩემი სულის ყველა ძალით გიხმობ შენ,—რატომ აყოვნებ? მე ეშიშობ არ დავეცე მოხუცებულობის ტანჯვათა ტვირთის ქვეშ ისე, რომ ეელარ ვნახო

შენი გაზაფხული, შენი ფერხულები მხიარული სიმღერებით, შენი ყვავილებით მოგვირგვინებული ნადიმები. მოდი, ქალღმერთო, ჩემს სამშობლო ქალაქში! განაშორე ჩვენ კერათაგან მტრული ალყა და ცოფიანი სიძულვილი, ხმლებს რომ ლესავს" (ნაწყვეტი 453 Nauck). რა თქმა უნდა, ევრიპიდეს რჩევები არ მოქმედობდა,—ომი გრძელდებოდა. თავის თანამოქალაქეთა გულის შემატკივარი პოეტი მთელ თავის სიძულვილს სპარტელების წინააღმდეგ მიმართავს. იგი აკრიტიკებს მათ დადგენილებათ, მათ ზნე-ჩვეულებათ, მათ ინტელექტურ ჩამორჩენილობას, „წაართვით სპარტელებს შუბით მოხვეჭილი სახელი, და ყველა დანარჩენში ისინი უვარგისები გამოდგებიან" (ანდრომაქე, 724). პოეტი არ ზოგავს შავს ფერადებს, როდესაც სპარტელები გამოჰყავს თავის პიესებში, საკმაოა „ანდრომაქედან" გავიხსენოთ მენელაე და მისი ასული ჰერმიონა. პირველი — ნიმუშია სიმუხთლისა, სიმდაბლისა, სისასტიკისა და ცინიზმისა, მეორე—ზეიადი, უწყალო და დაუნდობელი ქალის ტიპისა, დასასრულ, სპარტელების საწინააღმდეგო იერიშებს მიეკუთვნება შემდეგი ტირადა იმავე „ანდრომაქედან" (ტ. 445 შმდ.). „თქვენ, ყველასათვის საძულველო სპარტის მცხოვრებნო, ცბიერო მრჩევლებო, სიცრუის მეფენო, ვერაგობის ოსტატნო, თქვენ, რომელთა გონებაში არ არის კეთილშობილება და პატიოსნება, დაუმსახურებლად გწყალობთ თქვენ გამარჯვება. თქვენ არა ხართ რომ ღვრით უბრალოდ სისხლის ნაკადებს? თქვენ არა ხართ, ხარბად რომ გწყურიათ მოგება? თქვენ არა ხართ რომ ერთი გაქვთ გონებაში და მეორე გულში? წყეულიმც ყოფილხართ!"—ყველაფერი ეს და მრავალი სხვა პასაჟი, რომლებშიაც პოეტი თავის ფიქრებსა და გრძნობებს გამოსთქვამს ომისა და ზავის შესახებ, სამშობლოს მტრების, თავის თანამოქალაქეთა გამარჯვებათა და გაუმარჯვებლობათა· შესახებ და ა. შ.—ყველაფერი ეს ამტკიცებს, რომ ის შორს არა მდგარა იმ ამბავთაგან, მის წანაშე რომ იშლებოდენ და რომ იგი ამ ამბებს ეხმარებოდა. ათენის პოლიტიკას ის ბევრ რამეში არ იზიარებდა, მაგრამ მაინც განუყოფელი იყო სახელმწიფოს ცხოვრებისაგან და გულითა და სულით იზიარებდა უკანასკნელის მიერ განცდილს გაჭირებათ. სამშობლოსადმი სიყვარული, მისდამი სინაზე, იმ როლის და იმ მნიშვნელობის ღრმა გაგება, რომელიც მას ჰქონდა მთელი საბერძნეთისათვის, მუდამ იგრძნობა პოეტის ნაწერებში, ისევე როგორც ხაზგასმულია მის მიერ ათენის დემოკრატიული სახელმწიფო წყობილების უპირატესობა. დემოკრატი ევრიპიდე უარყოფითად ეკიდება როგორც ერთუფლებიანობას, ისე ოლიგარქიასაც. „წყეულიმც იყვნენ"—ამბობს იგი—„ისი-

ნი, რომელთაც ტირანის ხელში სურთ დაინახონ სახელმწიფო ან და უმცირესობის უფლების ქვეშ. ყველაზე ძვირფასია თავისუფალი გერქვას, რადგან თავისუფლება თუ გაქვს, ღატაკსაც კი შეგიძლია თავი მდიდრად ჩასთვალო" (ნაწყვეტი 275 Nauck). მაგრამ რასაირი თავისუფლება და თანასწორუფლებიანობა შეიძლება იყოს ტირანიისა და ოლიგარქიის დროს? საშიშია დემაგოგიაც, საბოლოო ჯამში ოქლოკრატიამდე რომ მიყავს ხალხი. დემაგოგებზე არა ნაკლების სიმწვავით მხედრდება ევრიპიდე, ვიდრე ოლიგარქებზე წინააღმდეგ. მას აშფოთებენ ეს ფარისეველნი და ასეთი დემაგოგის კარგი ნიმუში დახატულია მის მიერ „ორესტეში". (ტ. 902 შდდ.). მაშასადამე ევრიპიდეს ერთნაირად სძულს ტირანია, ოლიგარქია და ოქლოკრატია. იგი ზომიერი დემოკრატიის მომხრეა, მომხრე ხალხის უფლებიანობისა, რომლის დროს მთავარ როლს „საშუალო კლასი" ასრულებს. „არის საში კლასი ადამიანთა"—ნათქვამია „მაედრებელ ქალებში"—პირველი—მდიდრები, მაგრამ ეს უსარგებლო ხალხია, ყოველთვის მეტის ქონების მწყურვალე; მეორე—არამქონე ადამიანები, სიცოცხლისათვის ყოველგვარ საშუალებას მოკლებულნი: ისინი საშინელნი არიან, რადგან მათ ამოქმედებთ შური შეძლებულთადმი, და ისინი მისდევენ ცბიერ ხელმძღვანელთა სიტყვებს. მხოლოდ მესამე, საშუალო კლასი, იხსნის სახელმწიფოს" (ტ. 238 ბმდდ.) [1]. ერთი სიტყვით, ევრიპიდე სცნობს თანამოქალაქეთა შორის ქონებრივი სხვაობის მნიშვნელობას. მაგრამ სცნობს რა ამას, ამასთანავე ერთად კაპიტალის ბატონობა ღარიბებზე არა ჰსურს. მას უნდა, რომ საშუალო ადგილი ზომიერ კლასს ეპიროს, და მაჲ ეპყრას ხელისუფლების საქე, იგი იყოს თავისებური შუაკედელი ორ უკიდურესობას შორის. მხოლოდ ასე შეიძლება, მისი აზრით, წონასწორობის მიღწევა და მხოლოდ ამ პირობით აღმოჩნდება დემოკრატიული წყობილების ყველა სიკეთე მართლა სასიცოცხლო.

71. გადავიდეთ ეხლა ევრიპიდეს სოციალურ შეხედულებათა გარჩევაზე. თუმცა მისი აზრები აქ ბევრად არ განსხვავდება თანამედროვეთა შეხედულებებისაგან, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში იგი წინუსწრებს მათ. უწინარეს ყოვლისა შევეხოთ მის შეხედულებას მონებზე და მონობაზე. მართალია, ის ამბობს: „ჩვენ, თავისუფალნი, დაველჩვიეთ მონების შემწეობით ცხოვრებას" (ნაწყვეტი

[1]) შდრ. ნაწყვეტი 628 Nauck: „უღარიბესი კლასისათვის ძალაუფლების მიცემა არა ღირს, მაგრამ საჭირო არ არის მისი დამცირება და მხოლოდ სიმდიდრის პატივისცემაც".

1019 Neuck) ასევე, იგი თვალებს არ ხუჭავს იმაზე, რომ მონებისათვის დამახასიათებელია მთელი რიგი უარყოფით თვისებათა (შდრ. ნაწ. 49, 48, 50). დასასრულ, იგი არსად არ ილაშქრებს მონობის ინსტიტუტის წინააღმდეგ, მაგრამ ამასთანავე ერთად იგი ღონებს ზევიდან ქვევით არ დასცქერის. ისინი მისთვის, უწინარეს ყოვლისა, ადამიანები არიან. ასე. მაგ. ანდრომაქე მხევალს „საყვარელ მეგობარს“ უწოდებს; ალკესტიდა სიკვდილის წინ ხელს გაუწოდებს თვის მსახურთ, რომელნიც „მასში დედას კარგავენ“; კრეუზა პატივს სცემს, „თუმცაღა იგი დედოფალია“, მოხუც მონას, თავისი მამის გამზრდელს ერეხთევს, „როგორც ყველაზე ახლობელ ნათესავს“; სხვანაირად არ ექ კევიან მოხუც მონას არც ორესტე და ელექტრა. კიდევ მეტი: ევრიპიდე ათენის საზოგადოების თვალთახედვით იმ გაბედულებამდე მიდის, რომ ორს, ერთიმეორის საწინააღმდეგო ცნებას აერთებს: იგი მონას (doulos) უწოდებს „კეთილშობილს“ (gennaios), ე.ი. აძლევს მას ეპითეტს, რომელიც ევრიპიდემდე გამოყენებული იყო მხოლოდ თავისუფალი მოქალაქისათვის. მაგრამ ესეც ცოტაა. პოეტი ამტკიცებს, რომ ზნეობრივი თვალსაზრისით კეთილშობილი მონა მონად მიოლოდ წეცდომით იწოდება, რადგან სინამდვილეში ასეთი „მონა“ „თავისუფალზე“ უკეთესია. და მონათა ასეთი ტიპები არა ერთხელ გამოჰყავს ევრიპიდეს თავის ტრაგედიებში. შდრ. ელენე 1640, სადაც მონა მზადაა მოკვდეს თავისი ქალბატონისათვის, აგრეთვე ელენე 726 შმდდ., იფიგ. აულ. 303 შმდდ., მედ. 84 შმდდ. და ა.შ. მაგრამ, თუ მონების საკითხში ევრიპიდე ანგარიშს არ უწევს ჩვეულებრივს, მისთვის თანადრიტულს შეხედულებას მათზე, ის ანგარიშს არ უწევს ჩვეულებრივს შეხედულებათ ძთელ რიგ სხვა საკითხებშიაც. ასე, მაგ., მას უცნაურად მიაჩნია ადამიანების დაყოფა „კლასებად“, „კეთილშობილებად“ eugeneis) და „ცუდშობილებად“ (dysgeneis). „ჩვენ ყველანი“,—ნათქვამია 52 ნაწყვეტში Hauck—„წარჩინებულნიც და არა-წარჩინებულნიც,—ერთი ტომის შვილები ვართ“. „ეს ოქროა, რომელიც, სახლში რომ გროვდება წლების განმავლობაში, ქმნის მედიდურს წარჩინებულობას“. სინამდვილეში არავითარი წარჩინებულობა არ არის და არც შეიძლება იყოს, რადგან ყველას ერთი დედა ჰყავს, დედამიწა, და ერთი მამა, ეთერი. მაგრამ რადგან ეს ასეა, რა საჭირბა თავისმოწონება გვაროვნობით, ფულებით, რომ არ დავემსგავსოთ ღმერთებს, რომელთაგან ყველაზე დიდ პატივში ისინი არიან რომელთა ტაძრებში მეტი ოქროა“ (ნაწ. 336 Nauck). და აი, თავისი აპრიორული აზრის საილუსტრაციოდ, ევროპიდეს ხშირად გა-

მოჰყავს მომქმედ პირებად ხალხის წარმომადგენლები, სოფლელნი და მიწის მუშები, ამასთანავე, მიუხედავად თავისი არაწარჩინებულობისა, ისინი აღმოჩნდებიან ნამდვილ კეთილშობილ ადამიანებად. საკმარისია მოვიგონოთ მიწის მუშა „ელექტრადან“, დედოფლის ქმარი, მაგრამ ქმარი მხოლოდ სახელდებით. მაგრამ ასეთ ფაქტთა არსებობა პოეტს შესაძლოებას აძლევს თავის თანამედროვეთ ასეთი შეტევით მიჰმართოს: „როდის გახდებით კეთილგონიერნი თქვენ, წყვდიადში მოხეტიალენო, ფუჭი ცრუმორწმუნეობით აღვსებულნო? მოკვდავთა კეთილშობილებაზე როდის იმსჯელებთ თქვენ მათ ზნისა და მათი ცხოვრების მიხედვით?“ (ელექტრა, 383 შმდდ.). პოეტს, ფხიზელს ყოველგვარ უსამართლობისადმი; ყოველგვარ უთანასწორობისადმი, უყვარს ღარიბთა დასაცავად გამოსვლა, ჩრდილში მხოლოდ იმიტომ რომ რჩებიან, რომ ღარიბნი არიან. ამის ატანა მასარ შეუძლია და ხშირად გამოხატავს თავის აღშფოთებას იმით, რომ ამ hoi anaritmêtoi („ადამიანების, რომლებიც სათვალავში არ მიდიან“) შრომით იქმნება დიდება და მშვიდობიანობა იმ პირთა, რომელნიც ხალხის დაუხმარებლად ვერაფრის მიღწევას ვერ შესძლებდენ. „როდესაც ლაშქარი ბრძოლის ადგილას ტროფეის აღმართავს“ —ნათქვამია „ანდრომაქეში“ (ტ. 694 შმდდ.) —„არასოდეს არ უყურებენ გამარჯვებას როგორც ჯარისკაცთა მიღწევას,—არა, სარდალსერგება ხოლმე გამარჯვების გვირგვინი“.

ევრიპიდეს არ შეეძლო აგრეთვე გვერდი აეცილ ქალის საკითხისთვისაც, მით უფრო, რომ სწორედ ქალს აქვს მიჩენილი კარდინალური ადგილი მის ტრაგედიებში. ძველი დროიდან დაწყებული პოეტს უსაყვედურებენ მიზოგინობას. მაგრამ სწორი კია ეს? მართალია, მის პიესებში შეიძლება ვიპოვოთ მრავალი სატირიკული გამოსვლა ქალების წინააღმდეგ, რომლებსაც იგი უსაყვედურებს თავაშვებულებას, უზნეობას, სიცალიერეს, წვრილმანობას და სხვა სიბილწესა და ნაკლს (ჰეკაბე 1181 შმდ., ანდრომაქე 85, ფინიკიელი ქალები 200, ორესტე, 128 და სხვ.; აგრეთვე Nauck fr. 1059). მართალია ისიც, რომ არც ერთს დანარჩენ ტრაგიკოსთაგანს არა აქვს ასეთი რაოდენობა ქალთა უარყოფითი ტიპებისა, როგორც ევრიპიდეს. ერთი-მეორის მიყოლებით ისახებიან ჩვენ წინაშე ქალები ხან ავხორცნი და გარყვნილები (შდრ. პასიფაია და სტენობეა), ხან ბილწნი და ფუჭნი (შდრ. ელენე და ჰერმიონა). ჩვენ ვხედავთ, როგორ ფლობს ევრიპიდეს გმირ ქალს სხვადასხვანაირი სურვილები; ვხედავთ ხან სიყვარულს, ხან სიძულვილს, ხან ვნებათაღელვას, ვხედავთ, როგორ იზრდება ყველა ეს გრძნობა და რა საშინელებამდე,

მიეყვარათ მათ ზოგჯერ. მაგრამ პოეტის სატირიკული გამოსვლების და უარყოფითი ტიპების გამოყვანის გვერდით, ხშირად გვხვდება ცდა ყველა ამ არასასურველი მოელენისათვის ახსნის მოძებნისა. ნაჩვენებია ქალის მონური მდგომარეობა, მისი უუფლებობა, მის მოთხოვნათა უგულებელყოფა და ა. შ., ე. ი. ნაჩვენებია ყოფის ნაკლულოვანებანი, ცხოვრების ჩვეულებრიყი წყობის არანორმალურობა (შდრ. მედეა 230—247; ნაწყვ. 401, 1063). კიდევ მეტი: ჩვენ ვგრძნობთ, რომ პოეტი, მართალია, უტეცს ქალებს, მაგრამ იმავე დროს იცოდებს მათ და, ქალთა უარყოფითს მხარეებს რომ გვიჩვენებს, ამასთანავე არა ჩქმალავს მათ ღირსებებს. ერთი სიტყვით, მას არ უნდა „ძველი სიმღერის" განეორება, არქილოქესა და სიმონიდეს კვალზე სვლა, ქალის დანახვა მხოლოდ შავს სინათლეში. უარყოფითი ტიპების გვერდით ის ხატავს დადებითს და აძასთანავე გასაოცარის ოსტატობით მოხაზულ ტიპებს, ისეთ ტიპებს, როგორიც არც ესქილესა ჰყავს და არც სოფოკლეს. მაგალითისათვის შეიძლება მივუთითოთ პოლიქსენეზე, ქალწულის სილამაზისა და მშვენიერების იდეალზე, და იფიგენიას მომაჯადობელ სახეებაზე. არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ალკესტასა და ანდრომაქეს, როგორც სანიმუშო ცოლისა და დედის ტიპებს. ასეთ სახებას ევრიპიდეს ცოტას არ ვუპოვით; მათში არაფერია დაუჯერებელი, განყენებული, მოგონილი; ყველა ის გასაოცრად სასიცოცხლოა, ბუნებრივი და თითქოს ასახავენ იმ სახეებს, რომლებსაც პოეტი ნამდვილად სჭვრეტდა და ხედავდა და რომელნიც მან რამდენადმე გაიდეალებულნი გადაიტანა უფრო ჭრელი ფერადებით თავის ტრაგიკულს ტილოზე.

ამრიგად, ევრიპიდეს რელიგიური, ფილოსოფიური, პოლიტიკური და სოციალური შეხედულებების განხილვა საკმაო საცხადით ამტკიცებს, რომ ჩვენ წინაშეა ბუმბერაზი პოეტი, მოაზროვნე და ადამიანი, რომელიც იშვიათ ალღოს იჩენს მისი თანამედროვე ცხოვრების გაგებაში.

ყველაფერი, რაც ასე თუ ისე ეხებოდა უკანასკნელს, იპყრობდა მის ყურადღებას, პოულობდა მასში ზოგჯერ ცოტად თუ ბევრად მკაცრ კრიტიკოსს, იწვევდა მის მხრივ პასუხს, აიძულებდა თავის მოსაზრებათა გამოთქმას, აღვიძებდა გაბედულ აზრებს. რა თქმა უნდა, ბევრში იგი ეთანხმებოდა თავის თანამედროვეებს, იზიარებდა მათ შეხედულებებს, მაგრამ გაცილებით ხშირად იგი ცდილობდა ახალ გზათა გაყვანას, ახალი უფრო ჰუმანიური იდეების გატარებას. თავისთავად იგულისხმება, რომ უცნაური იქნებოდა მასში რაიმე მთლიანი და დამთავრებული ფილოსოფიური, მორალური თუ პოლი—

ტიკური სისტემის ძებნა. ეს მის ამოცანებში არ შედიოდა, არ უდგებოდა მის სპეციალობას. მისი მიზანი მხოლოდ იმაში მდგომარეობდა, რომ გაეღვიძებინა საზოგადოება, და გადამეტებით გაბედული არ იქნება თუ ევრიპიდეს, როგორც მოაზროვნის შესახებ ჩვენ ვიტყვით იმას, რასაც ამბობს პლატონი სოკრატეზე: „იგი მიყენებული იყო ქალაქს, როგორც ცხენს, დიდსა და კეთილშობილს, მაგრამ სისუქნისაგან გაზარმაცებულს, რომელსაც წასაქეზებლად ესაჭიროება კრაზანას ნესტარი“. (აპოლოგია, p. 30 E).

თავი XIV.

ევრიპიდეს შემოქმედება.

დრამის კონცეფცია.—მისი მოწყობილობა.—პროლოგი და კვანძის გახსნა.—სცენები.—მომქმედნი პირნი.—რეალიზმი და თანადროულობა. სტილი.—ლირიკა.

72. ევრიპიდეს ტრაგედიათა გარჩევიდან შეიძლებოდა დაგვენახა, თუ რაოდენ ძლიერად განირჩევიან ისინი სოფოკლეს ტრაგედიათაგან. თუ უკანასკნელნი სიმეტრიითა და ჰარმონიით არიან აღსავსენი, ევრიპიდეს პიესებს არა აქვთ ეს ღირსება. მათში ვგრძნობთ ნერვიულობას და დაუდეგრობას, მათში არ არის ხაზთა სიმკაცრე, არ არის ფორმათა სიმშვიდე. მათგან სხვა ეპოქის ქარი მოქრის, არა პერიკლეს საუკუნისა, არამედ გარდამავალი დროისა, როდესაც იწყებოდა ახალ ლატნების დადგმა, ახალ გემოვნებათა შექმნა და ისახებოდა ახალი მიმართულება ტრაგიკულ ხელოვნებაში. სხვანაირი სიტყვებით, ევრიპიდეს ტრაგედია, ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიის შემცვლელად რომ მოვიდა, ეს მესამე ეტაპი იყო ატიკური ტრაგედიის განვითარების ისტორიაში, ამასთანავე ისეთი ეტაპი, რომელშიაც ტრაგედია, გმირულობაში რომ წააგო, უახლოვდებოდა თანადროულობას, მაგრამ არც ძალა ჰქონდა, არც შესაძლებლობა გადაეხადა მითისა და ლეგენდის საფარი, რომელიც ავიწროვებდა მას მოძრაობაში და ხელს უშლიდა მას საბოლოოდ ახალ რადმე გარდაქმნილიყო.

არისტოტელეს თავის „პოეტიკაში“ (p. 1460 b.) მოყავს სოფოკლეს შემდგომი სიტყვები: „მე ვცდილობ ადამიანები ისეთებად გამოვხატო, როგორებიც უნდა იყვნენ იგინი, ევრიპიდე კი ისეთებად, როგორნიც არიან ისინი“. ეს იმას ნიშნავს, რომ სოფოკლე ცდილობდა თავისი გმირებისათვის ეპიკური გმირულობის ნათელი არ მოეშორებინა, მითმა და ლეგენდამ რომ უანდერძა. რაც შეეხება ევრიპიდეს, მას, პირიქით, სურდა ამ გმირთაგან ჩვეულებრივი ადამიანები შეექმნა, ამასთანავე ისეთი ადამიანები, რომლებიც მის თანამედროვეებთან ახლო იქნებოდენ. სხვანაირი თქმით, ევრიპიდეს ტრაგედიის საბოლოოდ გაადამიანურება უნდოდა და იმის ჩვენება, რომ მისმა მომქმედმა პირებმა ტრაგიკული კოთურნი ჩვეულებრივით

ფეხსაცმელით შეცვალეს. მაგრამ სწორედ აქ გამოვიდა არასასურველი კოლიზია. მითები, ევრიპიდეს სუეტებს რომ აძლევდენ მისი პიესებისათვის და გმირთა სახეებით [რომ ამარაგებდენ, შორეული ეპოქის ანარეკლს წარმოადგენდენ, ბერძნული ნაციის მიერ დიდი ხნის განცდილს. ისინი, რა თქმა უნდა მოდერნიზაციას ვერ აიტანდენ, მათში გამოსული პირნი არ იყვნენ საიმისოდ მოწყობილნი, რომ ისინი მოემარაგებინათ ხასიათებით, აზრებით, განვითარებით და V. საუკუნის დასასრულის ადამიანების კულტურული თავისებურებებით. ამის წყალობით გამოვიდა უცნაური გარემოება: მითების მოხაზულობა საერთო ხაზებში უწინდელი რჩებოდა, იდეები კი, მითებში რომ შეიტანებოდა, არ უდგებოდა სულს, ხასიათს და შინაარსს უკანასკნელთა. ევრიპიდეს ასეთი მისწრაფება ვერიზმისაკენ, საზოგადოების უფრო კონსერვატულ ნაწილში გაკიცხვას იწვევდა, და ამის გამომხატველი იყო არისტოფანე, რომელიც წყრებოდა იმაზე, რომ ევრიპიდეს ხელში ტრაგედიის გმირებმა დაკარგეს თავისი ნათელი და რომ ისინი მათთვის შეუფერებელი სიტყვებით ალაპარაკდენ. არსებითად, ეს საყვედური მართალი იყო, მაგრამ ევრიპიდე რომ ტრაგედიას ათანადროულებდა, საესებით შეგნებულად მოქმედებდა: ნაწილობრივ მას უნდოდა მისი გადატანა სინამდვილის გარემოში, ნაწილობრივ მისი მეშვეობით უნდოდა თავისი ყველაზე საყვარელი აზრებისა და იდეების მასებში გატარება. და არ შეიძლება უარვყოთ, რომ იგი აღწევდა ამას, და მოგვცა მთელი რიგი სილამაზით აღსავსე, საუცხოო სენტენციები და თქმები, რომლებიც შემდეგ საერთო ხმარებაში შემოვიდა.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ყველა ზემოხსენებული მიღწევა დაეტყო პიესების, ვითარცა მთლიანის, ჰარმონიასა და სიმეტრიას: ევრიპიდეს მრავალ ტრაგედიას აკლია მოქმედების თანამიმდევრობითი განვითარება. დასასრულ, ამასთან დაკავშირებით ამ ტრაგედიების ყველაზე უფრო მიმზიდველ ნაწილად ცალკეული სცენები გვევლინება. სხვანაირი თქმით, მთელის ნაკლი ნაწილებითაა ანაზღაურებული. ასე, მაგ. ევრიპიდეს აქვს მთელი რიგი წმინდა ეპიზოდური აგებულების პიესები, პიესები, შედგენილი უამრავი ბრწყინვალე სცენისაგან, რომელნიც ოლონდ ერთმანეთთან საკმაოდ ვერ არიან დაკავშირებულნი: ასე გვონია, რომ მიიმართება ლამაზი, მრავალფეროვანი, მოძრაიი ლენტა (ამის ნიმუშად შეიძლება „ტროელი ქალები“ გამოგვადგეს). ზოგჯერ პიესები მეტისმეტადაა გაჟღენთილი ეპიზოდებით და მეორეხარისხოვანი დეტალებით, რომელთა წყალობით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს პოეტს ეში-

ნია რომელიმე წვრილმანი არ გამორჩეს: მემატიანის ყაიდაზე იგი საჭიროდ თელის ყველაფრის ჩამოთვლას (მაგალითისათვის გამოგვადგება „ფინიკიელი ქალების“ მეორე ნაწილი). მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ევრიპიდეს საუკეთესო პიესებში ეს თავისებურება, თითქმის შეუმჩნეველია. ასე, მაგ., „მედეაში“ ან „იპოლიტეში“ ზედმეტ ეპიზოდებს იგი სასტიკად გაურბის, ყურადღება ერთ ობიექტზე აქვს მიპყრობილი და მოქმედება ვითარდება სასტიკი თანამიმდევრობით ბოლომდე. დასასრულ, ევრიპიდეს აქვს კიდევ პიესათა მესამე წყება, რომელთაც თითქოს საშუალო მდგომარეობა უჭირავთ ეპიზოდურ პიესათა და ერთიანი მოქმედების პიესათა შორის. მათში, როგორც, მაგ., „ტავრიდელ იფიგენიაში“, ოსტატურად გატარებული ინტრიგისა და ეპიზოდური ჩანართების გვერდით, ცენტრალური მოქმედების ხაზი არ იკარგება. საზოგადოდ ევრიპიდეს შემოქმედებაში არ არის ერთფეროვნება. იგი მუდამ სცდის სხვადასხვა გზებს, ქმნის ხან ხასიათის პიესებს, ხან ინტრიგის პიესებს, ხან წმინდა „სასცენო“ პიესებს, გარეგანი ეფექტების გამოწვევა რომ სურთ და გარეგანი ფერადოვნება.

მხოლოდ ერთში გავს ყველა მისი პიესა ერთმანეთს: ყველა პ რ ო ლ ო გ - მ ო ნ ო ლ ო გ ი თ იწყება, რომელიც პროლოგის პირველ ნაწილს შეადგენს. ასეთ მონოლოგში, პიესას რომ იწყებს, გადმოცემულია, მოქმედების დაწყების და მსვლელობის უფრო მკაფიოდ გასაგებად, ის ამბები, რომლებიც წინუძღოდა ტრაგედიის დამწყებ ამბავს. ასევე, ტრაგედიის უმრავლესობა თავდებოდა deus ex machina-ს გამოჩენით, რომელიც, იძლევა რა თავის სიტყვაში მოქმედების კვანძის გახსნას, ამასთანავე ერთად გვიმხელს მომქმედ პირთა შემდგომ ბედს. ამნაირად, აწმყო თითქოს ნამყოთი იჩარჩოება, რომელიც უკვე წარვიდა, და მყოფადით, რომელმაც უნდა დაასრულოს აწმყო. შედეგად ვიღებთ სრულს სურათს დასაწყისით, შუა ნაწილითა და დასასრულით, სურათს, რომელშიაც აწმყო, პიესაში რომ ვითარდება, გვევლინება როგორც წარსულის შედეგი და როგორც მიზეზი მომავლისა. ამ გზით ევრიპიდე თითქოს ერთს პიესაში აქცევდა იმას, რაც ესქილეს დროს მასალას იძლეოდა შერთული ტრილოგიისათვის, მითს რომ თავიდან ბოლომდე ამოსწურავდა. რა თქმა უნდა, შეიძლება დავა ასეთი ხერხის მიღება-მიუღებლობაზე, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში მისი ორიგინალობის უარყოფა არ შეიძლება. რაც შეეხება პროლოგ-მონოლოგს, საორიენტაციო ხასიათს რომ ატარებს [1] და ევ-

[1]) ასე უყურებს მას არისტოტელეც, Rhetor. 14:5 a 18.

რიპიდეს პიესებს რომ იწყებს, მან გამოიწვია არისტოფანეს მკვეთრი კრიტიკა, რომელიც მას ღალატობდა, როგორც რაღაც ანტიმხატვრულს. მართალია, მრავალი მონოლოგი ზოგჯერ გაჭიანურებულია, ატარებს რაღაც ერთფეროვანისა და ეროსწყენ ტრაფარეტულის ელფერს. მაგრამ არ შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ასეთი ხასიათისაა. ასე, მაგ.' პროლოგი „მედეაში" საკმაოდ მხატვრულია და, მედეას გამზრდელის პირით წარმოთქმული მონოლოგი მოქმედებას მოწყვეტილი კი არ არის, არამედ შესავალია მისთვის. არ შეიძლება აგრეთვე თქმა იმისა, რომ პროლოგ-მონოლოგები აუცილებელი იყო ევრიპიდესათვის იმ მოსაზრებით, თითქოს ტრაგედიის მოქმედება მაყურებელთათვის უფრო გასაგები უნდა გამხდარიყო, ვინაიდან სერიოზული ცვლილებები შეჰქონდა მას მითებში. უმეტეს შემთხვევებში ასეთი ახსნა ვერ გამართლდება. raison d'etre, როგორც პროლოგისა, ისე deus ex machina-სიც უფრო ისე უნდა ავხსნათ როგორც ეს ნაჩვენები იყო ზევით. ასევე უმართებულოა deus ex machina-ს კრიტიკაც. მისი გამოჩენა მეტწილად საკმაოდ დასაბუთებულია, მით უფრო, რომ ღვთაების სიტყვათა მეშვეობით მეღვინდება მომავალი ამბები, რომლებიც უამისოდ დრამაში ადგილს ვერ იპოვიდენ.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ევრიპიდემ მიზნად დაისახა ტრაგედიის ყოველდღიურ ცხოვრებასთან დაახლოვება. რასაკვირველია, იმისათვის, რომ საესებით მიეღწია ამისათვის, მას უარი უნდა ეთქვა ჩვეულებრივ სუჟეტზე, ეპოსი და ლირიკა რომ იძლეოდა, და გადასულიყო სხვებზე, ან ისტორიულზე, ფრინიქესა და ესქილეს მაგალითებს რომ გაჰყოლოდა, ან თავისუფალზე, მაგრამ უკანასკნელს ხელს უშლიდა ტრაგიკული აგონების რელიგიური ხასიათი. რაც შეეხება პირველს, წმიდა-ისტორიული სუჟეტები ევრიპიდეს არა ჰხიბლავდა. რჩებოდა უწინდელი გზა, რომელსაც მუდამ მისდევდა ეტიკური დრამა, ე. ი. მითებისა და ლეგენდების გზა. მაგრამ, იმის წყალობით, რომ ტრაგედია სუჟეტურ მასალას ერთიდაიგივე წყაროდან ავსებდა, ეს წყარო მეტად იცვითებოდა. საჭირო იყო მისი ასე თუ ისე განახლება, მასში ახალი წყლის ჩასხმა. და აი ევრიპიდე ტრაგედიის სუჟეტური მხარის გადასახალისებლად შემდეგნაირად იქცეოდა: ის ხან ადგილობრივს ნაკლებ დამუშავებულ ლეგენდებს იღებდა, ხან, ამოირჩევდა ძველებს, მაგრამ ასე თუ ისე ახალებდა მათ, ხან, დასასრულ, საფუძვლის შეუცვლელად მას ისეთ დეტალებსა და წვრილმანებს უმატებდა, რომლებიც მითს აძლევდა უჩვეულო რომანტიკულ ხასიათს. ამის წყალობით ევრიპიდეს პიესათა სუჟეტურ მხარეში ერთფეროვნება არა ჩანს. მრავალჯერ გა-

მოყენებული მითებიც კი თითქოს ჰაბუკდებიან. საკმარისია მივუთითოთ ელექტრაზე, ორესტეზე, ფინიკიელ ქალებზე და ა. შ. მაგრამ ცოტაა მოსახერხებელი სუეტის მოფიქრება,—საჭიროა მისი დამუშავების უნარიც. აქაც ევრიპიდე თავისი მოწოდების სიმაღლეზე აღმოჩნდა.

უწინარეს ყოვლისა, რამდენადაც საქმე სუეტის აგებას ეხება, ევრიპიდე ცდილობს რაც შეიძლება იგი რთული შექმნას. ამ მიზნისათვის თავის ტრაგედიებში იგი ინტრიგის ხერხებით ფართოდ სარგებლობს, რაც შველის მას მოქმედების გართულებას: მოქმედებას ავითარებს ის დამაბრკოლებელ მომენტთა საშუალებით, რომელთა მიზანია მაყურებლების ყურადღებისა და ინტერესის აწევა. ასეთი ინტრიგა ძალიან მრავალფეროვანია ხოლმე. ძალიან ხშირად (შდრ. იფიგენია ტავრიდში, ელენე, მედეა, ორესტე, ელექტრა და ა. შ.) მთავარი მოქმედება გამოიხატება ერთერთი მებრძოლი მხარის მისწრაფებაში სძლიოს მეორეს და თავის მიზანს მიაღწიოს ღოტყუების გზით, რომლის დროს ის ამ მოტყუების გეგმას ჯერ ძალიან დაწვრილებით ამუშავებს, შემდეგ სისრულეში მოყავს და ამნაირი ბიძგებით მოქმედება საბოლოო დასასრულამდე მიყავს. ზოგჯერ წამოყენებულია ხოლმე სატრფიალო ხასიათის ინტრიგა, როგორც, მაგ., „ანდრომედაში“, „ეოლეში“, „ფედრაში“ და ა. შ., ინტრიგა, რომელსაც ბერკეტის მსგავსად მოძრაობაში მოყავს პიესის მოქმედება, ხლართავს, აშტოებს და შემდეგ მიყავს მთელი რიგ მოულოდნელობის გზით.

ევრიპიდეს საზოგადოდ უყვარს მოულოდნელობის მოტივი, როგორც ერდერთი საშუალება პათეტიკურობის აწევისა, აქ შეიძლება უპირატესად მივაკუთვნოთ ე. წ. „გამოცნაურების“ (anagnôrismos) სცენები, რომლებსაც იგი განსაკუთრებული სიყვარულითა და ხელოვნებით აგებს. მართალია, გამოცნაურების მოტივი ევრიპიდეს მიერ კი არ არის შემოღებული. იგი ტრაგედიაში წინათაც იყო გამოყენებული. / შდრ. ესქილეს „ქოეფორები“, სადაც ელექტრა ნაწილობრივ მიხვედრით, ნაწილობრივ ნიშნების დახმარებით გამოიცნობს ორესტეს, მაგრამ არც ერთი ბერძენი ტრაგიკოსი „გამოცნაურებას“ ისე ხშირად არ იყენებდა, როგორც ევრიპიდე, და იქნება, ვერც ერთი ბერძენი ვერ ახერხებდა იმით ასეთი შემაძრწუნებელი შთაბეჭდილების მოხდენას. საკმარისია მოვიგონოთ გამოცნობის სცენა „ტავრიდელ იფიგენიაში“, „იონში“ და, ბოლოს, „კრესფონტში“, სადაც მეროპემ უკვე უნდა მოკლას თავისი შვილი, არ იცის რომ იგი მისი შვილია, და მხოლოდ მოხუცი მონის ჩარევა,

საბედისწერო შეცდომის ჩადენისაგან რომ იხსნის, შვილის მას თავისი ბავშვის ამოცნობას (Aristot. poet. p. 1454 a). ასეთი სცენები, რომლებშიაც და ძმის მოსაკლავად ემზადება, ან დედა შვილის, ან შვილი—თავისი დედის, და შემდეგ იგებს თუ ვის ჰკლავდა ის და მხოლოდ შემთხვევის წყალობით გადარჩა,—ასეთი სცენები ევრიპიდეს სრულ შესაძლებლობას აძლევდა ტრაგიზმის მწვერვალამდე მისულიყო და მართალია არისტოტელე (p. 1454a), როდესაც იგი უსაყვედურებს პოეტს იმისთვის, რომ იგი ყოველთვის „კარგად ვერ ანაწილებს თავის მასალას", ამასთან ერთად მას „ყველაზე უფრო ტრაგიკულ პოეტს" უწოდებს. და, მართლაც, ტრაგიკული ეფექტების მიღწევაში ევრიპიდე ზოგჯერ ჯეშმარიტად მიუწვდომელია, შეუდარებელის ძალით განაცდევინებს მაყურებელს უმაღლესი დაძაბულობის წამებს, განაცდევინებს შიშს, შეცოდებას, თანაგრძნობას.

76. ძლიერ პათეტიკურია ევრიპიდეს მიერ გამოყვანილი ტიპები. მართალია, ის არა ჰგავს სოფოკლეს; იგი ცდილობს ჩვეულებრივ ადამიანთა გამოყვანას, მაგრამ, გამოყავს რა იგინი, იგი იმდენად მათი სულის ძლიერების ასახვაზე არ ჩერდება, რამდენადაც მათი ვნებათა-ღელვის გამოხატვაზე, რაც მათ ჩვეულებრივ ადამიანურ დონეზე მაღლა სწევს. ამასთანავე ევრიპიდეს განსაკუთრებით სატრფიალო ვნებიერების გამოსახვა ეხერხებოდა. მან პირველმა შემოიტანა ტრაგედიაში სიყვარულის მოტივი, პირველმა შექმნა სიყვარული მოქმედების ერთერთ მამოძრავებლად [1] და, ასე ვთქვათ, სამუდამოდ შეუქმნა მას ადგილი დრამაში. ამ ახლის შემოღებამ მას არისტოფანეს დაცინვა და შეტევა დაატეხა თავს, რომელიც ფიქრობდა, რომ სასიყვარულო მოტივის შემოღებით ევრიპიდემ ტრაგედია დაამცირა. სინამდვილეში ეს მოტივი ტრაგედიას ყველაზე უფრო ფართო პერსპექტივებს უშლიდა და ხომ „ახალმა" კომედიამაც იგი აქედან შეითვისა, კერძოდ მენანდრეს კომედიამ. მაგრამ, თუ უკანასკნელში სიყვარულმა, როგორც სიცოცხლის ფაქტორმა, უფრო გამარტივებული სახე მიიღო, ევრიპიდესთან მას დაცული აქვს რაღაც გრანდიოზული და დიდებული რამ, ისეთი რამ, რაც არ უდგება ადამიანის ცხოვრებას. მაგრამ ეს გასაგებიცაა: ტრაგედია, რამდენადაც არ უნდა გაემარტივებინა იგი ევრიპიდეს, მაინც მოითხოვდა საერთო ტონისა და ცალკეულ მდგომარეობათა ამაღლებას. ყოველ შემთხვევაში ევრიპიდეს ბადალი არა ჰყავდა. და უსათუო მართალია „პერი ჰიფსუს" ავტორი, როდესაც ამბობს (XV, 3):

[1] შდრ. გ. ფ. წერეთელი, მენანდრეს ახალი კომედიები, 2 და შმდდ.

„ევრიპიდე უმთავრესად ორი ენების (pathē) გამოხატვას ცდილობდა ტრაგიკულად, შეშლილობისას და სიყვარულისას, და მე სხვა არავინ ვიცნობ, ვისაც ამის გაკეთება უფრო უკეთესად შეეძლოს, ვიდრე მას". მაგრამ მხოლოდ სიყვარულის მღელვარებას არ გამოხატავდა პოეტი. ასევე კარგად გამოხატავდა იგი სხვა გრძნობებსაც, სიძულვილს და შურისგების წყურვილს, სასოწარკვეთას და წუხილს, ნაზ გატაცებასა და მეგობრობას, დასასრულ, თავგანწირულების მაღალ მისწრაფებას სამშობლოს ან მახლობელთა სიკეთისათვის. ყველა ესა და მრავალი სხვა გრძნობა ისევე მშვენიერი, როგორც სიყვარულის გრძნობა, გამოხატულია პოეტის მიერ, და მის ტრაგედიებში ცოტა მაგალითებს არ ვიპოვით ამის დასადასტურებლად. საკმარისია გავიხსენოთ ჰეკაბე, რომელსაც ჯერ მოსტეხს მისი აუტანელი სულიერი ტანჯვა, შემდეგ კი ენებიერი სიძულვილის და შურისგების წყურვილი შეიპყრობს და იგი თითქოს ფეხზე წამოდგება. ნაკლებ მშვენიერი არ არის აგლიდელი იფიგენიას სახებაც, მომხდარი გარდატეხის გავლენით რომ თითქოს იზრდება და მკრთალი და ნაზი ქალწულიდან გმირობით აღსავსე ქალად რომ იქცევა. საერთოდ ქალის გულის ღრმა მცოდნე იყო ევრიპიდე, ის განსაკუთრებული ოსტატობით ახერხებდა ქალში ჩამარხული კარგი და ცუდი მხარეების გამომჟღავნებას; ის ახერხებდა, როგორც (მაგ., „მედეაში") წმინდა დემონურ სახებათა მოცემას, ისე მეორე მხრივ, ქალის სულის სხვა, ნაზი და თანაგრძნობის აღმძვრელი, სიმების აჟღერებასაც. გავიხსენოთ იფიგენია, პოლიქსენე, მაკარია, ალკესტა, ანდრომაქე და სხვ. მაგრამ ნათელი სახებანი ბნელთ არ გამორიცხავენ, ადამიანური ბუნების მდაბალი მხარეების ილუსტრაციად რომ გვევლინებიან, და, ეგების, არც ერთმა სხვა ატიკელმა ტრაგიკოსმა არ იცოდა ასე ცოცხლად და გაბედულად გამოხატვა სიმდაბლისა, ცბიერებისა, ეგოისმისა, სისასტიკისა, გარყვნილებისა, ავხორცობისა და საზოგადოდ ზნეობის ძირითად მოთხოვნათა ფეხქვეშ გათელვისა. მთელი რიგი ასეთი ბნელი ტიპებისა იშლება ჩვენ თვალწინ და, უნდა ითქვას, იშლება უფრო ხშირად, ვიდრე ნათელი ტიპები. უკანასკნელნი ევრიპიდეს ტრაგედიათა ბნელ ფონზე ობოლ ვარსკვლავებად ბრწყინავენ.

77. ევრიპიდეს ასეთ მიდრეკილებას ბილწი ტიპების ასახვისადმი არისტოფანეს მხრივ არა ერთხელ გამოუწვევია იერიში: იგი ევრიპიდეს უზნეობაში სდებდა ბრალს. ასეთი ბრალდება რომ უსაფუძვლოა, თავისთავად გასაგებია, ავადმყოფი, ზნეობრივად დატეხილი ტიპების გამოყვანას მხოლოდ მწუხარებისა და შეცოდების

გრძნობის აღძვრა შეეძლო, აღძვრა ზიზღის გრძნობისა, შიშის ან. საშინელებისა იმის წინაშე, რაც იმალება ზოგჯერ ადამიანის სულის სიღრმეებში. მეორე მხრივ, ევრიპიდე რომ ასე იქცეოდა და არ მალავდა ადამიანის ბუნების ჩრდილ მხარეებს, ამით შეგნებულ ნაბიჯს დგამდა რეალიზმისაკენ, უღებდა მას ტრაგედიის შესაფალ კარს, რომელიც მანამდე იდეალიზმის მაღლობებზე ბინადრობდა. ცხოვრებამ, მის მახინჯ გამოვლენაში, დაიწყო ტრაგედიაში შესვლა. მაგრამ იგი მხოლოდ ამ გამოვლენებში არ შედიოდა. უფრო სწორი იქნება ვთქვათ, რომ ის საზოგადოდ იყო დაშვებული ტრაგედიაში მთელი თავისი სიშიშვლით. ცხოვრების წვრილმანები, მისი ინტიმური დაწვრილებითი მხარეები, როგორც ლამაზი, ისე ულამაზო, მისი საყოველდღეო გამომეტყველება, მისი გარემო,—ყველაფერი ეს ევრიპიდეს მიერ გამოიხატებოდა, ზოგჯერ ხაზგასმით, ერთი სიტყვით, ტრაგიკული რეპერტუარის შემადგენლობაში შედიოდა. მის გაწუშორებელ კუთვნილებად ხდებოდა. სხვანაირი თქმით, ევრიპიდეს ნოვატორული ხელის ქვეშ ტრაგედიამ გზების გაყვანა დაიწყო სეირიოზული კომედიისათვის, რომელიც მის შემცვლელად უნდა მოსულიყო.

ტრაგედიაში რეალიზმთან ერთად თანადროულობის ძლიერი ნაკადიც ჩანს. ევრიპიდეს დრამაში პოეტის თანადროულმა ცხოვრებამ გარკვეული ადგილი მოიპოვა. ჩვენ უკვე ვნახეთ, თუ როგორ უპასუხებდა პოეტი ყველა მის გამოვლენას, როგორ მკაცრად ეპყრობოდა ზოგიერთ მათგანს. მისი უარყოფითი და ბნელი მხარეების გამომჟღავნება, რასაც არ უნდა ეხებოდეს იგი, პოლიტიკას, საზოგადოებრივ წყობას, თუ ამა თუ იმ ადამიანის ინდივიდუალურს ხაზს,—ყველაფერი ეს იზიდავდა ევრიპიდეს, პოულობდა მასში ხან კრიტიკოსს, ხან სატირიკოსს, ხან ყოფის მწერალს. მრავალ მის მომქმედ პირში, მიუხედავად იმ ტრაგიკული სამოსისა, მათ რომ ფარავდა, მაინც გამოიცნობოდა თვისებები თანამედროვე რიტორებისა, დემაგოგებისა, პატივმოყვარეთა, ინტრიგანებისა და ა. შ. მათ გვერდით გამოდიოდენ საშუალო ადამიანების ჩვეულებრივი ტიპები, მიწის მუშები, მონები, მსახურები; გამოდიოდენ ქალების თანამედროვე ტიპებიც,—ერთი სიტყვით, მაყურებლების წინ გადიოდა პოეტის თანადროული საზოგადოება მთელი თავისი სიკრელითა და მრავალფეროვნებით.

ეს თანადროულობის ანაბეჭდი უპირატესად ისახებოდა გმირთა გრძნობებზე, აზროვნებაზე, დასასრულ, აზრის გამოთქმათა ხერხზე. მართალია, ყველაფერი ეს ცოტათი შეესატყვისებოდა

გმირული საუკუნის შესახებ წარმოდგენას და უცილობელი ანაქრონიზმი გამოდიოდა, მაგრამ მეორე მხრივ ამაში იყო თავისებური მშვენიერება: მოისმოდა აწმყო ცხოვრების ხმა, შეიგრძნობოდა მისი სპეციფიკური გემო. განსაკუთრებით მკაფიოდ ეს დიალოგებში ჩანს, რომლებიც სოფისტიკურ და რიტორიკულ ხასიათს ატარებენ და დამრიგებლობითი ხასიათის სენტენციებით არიან სავსე. უნდა აღინიშნოს, რომ თვით აღნაგობა ამ დიალოგებისა ძალიან წააგავს იმ დროის სასამართლოს სიტყვების აღნაგობას. გამოყენებულია იგივე ხერხები, იხმარება იგივე ფაქტები. გეგონება, თითქოს პოეტსა ჰსურს გვაჩვენოს მჭევრმეტყველების წესების ცოდნა, თავისი უნარი ენაწყლიანად და დაჯერებით ლაპარაკისა. რომ ასეთი სიტყვები, ჩვენ რომ შეუფერებელი გვგონია იმ ტრაგიკული მდგომარეობისათვის, რომელშიაც მათი წარმომთქმელი პირნი იმყოფებიან, მაყურებელს უნდა მოსწონებოდა, გასაგებია უკვე a priori: არ უნდა დავივიწყოთ ის მიდრეკილება რიტორიკისა და სოფისტიკისადმი, რომელშაც დაბაგვირგვინა V. ს. მეორე ნახევარი, და ის როლი, რომელსაც სოფისტიკა და რიტორიკა ასრულებდენ მაშინ ათენში.

78. მაგრამ თუ თანადროულობის სპეციფიკური გემო ზოგჯერ აფუჭებს ევრიპიდეს პიესათა დიალოგებსა და მონოლოგებს, მათ უცილობელ ღირსებად გვეელინება გადმოცემის სიმკვირცხლე, სისადავე და სიცხადე. ეს ღირსება დამახასიათებელია მისთვის, როგორც დამახასიათებელია თვალსაჩინო და რელიეფური თხრობის გასაოცარი უნარი. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა მახარობელთა სიტყვები, ეგრეთწოდებული ta hypo tên skenen, რომლებშიაც ევრიპიდე ზოგჯერ გასაოცარს ოსტატობას აღწევს და რომლებზედაც, როგორც ნამდვილ მხატვრულ შედევრებზე, უკვე ძველი დროიუთითებდა [1]. მაგრამ მახარობელთა სიტყვების გარდა შეიძლებოდა მიგვეთითებინა მრავალ ცალკეულ პასაჟზე, რომლებიც თავისი პლასტიკურობით გვხიბლავენ. ჩვენ წინაშე ნამდვილი სურათებია, ცოცხალი და თითქოს გაუხუნებელი ფერადებით დახატული იმ იარაღად კი, რომლის დახმარებით ევრიპიდე ასეთს შედეგებს აღწევდა, გვეელინება მისი ენა. მასში ესჭილეს ზეიადობის კვალიც კი არ არის. მაგრამ ამასთანავე ერთად ნაკლებ ზეიმურია, ვიდრე სოფოკლეს ენა,—მასში ვგრძნობთ ყოველდღიური გაკეთილშობილებული მეტყველების ტონთან დაახლოვებას. ტყუილად კი არ აქებს არისტოტელე (Rhet. III) ევრიპიდეს იმისათვის, რომ მან ყოველ-

[1]) შდრ. Schol. ad Aeschyl. Eum. 47.

დღიური მეტყველებიდან სწორედ ისეთ გამოთქმათა ამორჩევა იცის, რომელნიც ყველაზე შესაფერისნი არიან. მაგრამ მხოლოდ ამ გამოთქმათაგან არ შედგება ევრიპიდეს ენა. მათ პოეტი ურევს და უერთებს გამოთქმებს, ტრაგიკული სტილისათვის რომ არის დამახასიათებელი, და ჰქმნის განსაკუთრებულს ენას, მსუბუქს, სხარტულს, მჩქეფარეს, რომელშიაც არის პოეტურობაც, ხატოვნებაც და სისადავეც და რომელიც იმავე დროს ჩვეულებრივი სასაუბრო მეტყველება არ არის, რადგან მასში არ არის პროზაულობა.

მაგრამ ეს ენა მუდამ ერთფეროვნად ერთნაირი არა რჩება თავის სტილში. იგი ნაირ-ნაირ ელფერს იღებს იმ მიზანთა მიხედვით, რომელთაც იგი უნდა ემსახუროს. ასე, მაგ., თხრობითს ნაწილებში და აგრეთვე ისეთებში, რომლებშიაც პათოსს ცოტა ადგილი აქვს მიჩენილი, იგი ამჟღავნებს მიდრეკილებას ფერადოვანი ეპითეტებით სარგებლობისადმი, მეტაფორებისადმი, სიტყვებითა და ფრაზებით ამაღლებული ტონისადმი, თითქოს ცდილობსო გარეგანი ეფექტური გარსით დაფაროს შინაარსის სისადავე. პირიქით, ღრმა მგრძნობიარე სცენებში, პათეტიკით აღსავსე სიტყვებში, დიალოგებში, აღწერებში, რომელნიც, ასე ვთქვათ, თვითონ ლაპარაკობენ თავისთვის, ევრიპიდეს ენა, „იყენებს ჩვეულებრივს, მოარულს, ნაკლებად-მოხდენილს სიტყვებს და მხოლოდ მათი წყობითა და დალაგებით აღწევს ამაღლებულობისა და შთამაგონებლობის ელფერს, და სულაც არ გვჭირვენება ტრივიალურად"[1]. დასასრულ, ეგრეთწოდ. სიტყვიერ გაბაასებასა და დებატებში იგი კიდევ იღებს ახალ ელფერს და ხან მდიდრული და მორთული ხდება, ხან, როდესაც საჭიროა, სადა და ბუნებრივი. ამასთან ერთად არ ჰკარგავს რიტორიკულად შეფარდებასაც [2]. ევრიპიდეს ეს საუცხოო და მოძრავი ენა, მუდამ რომ იცვლის თავის გამომეტყველებას, იმ მრავალ მიმზიდველ საგანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლებითაც ასე მდიდარია ევრიპიდეს ტრაგედია. მასშია განსაკუთრებული, თავისებური მშვენიერება, რაღაცნაირი მოჩვენებითი უშუალობა და მისაწვდომობა, მაგრამ ამასთან ერთად ამ ენის მიბაძვა საშინლად ძნელია; იგი ადვილი იყო მხოლოდ მისი შემოქმედისათვის.

---

[1]) შდრ. ფ ს.-ლ ო ნ გ ი ნ ი, Peri hypsous, 40. როგორც ასეთი სიტყვის ნიმუშზე შეიძლება მივუთითოთ „მედეა", ტ. 1019 შმდდ., „ჰერაკლე", ტ. 1351 შმდდ.

[2]) ევრიპიდეს ენის დახასიათებაში მე მივსდევ Haigh'ს, The tragic. drama of the greks. 258 შმდ.

რაც შეეხება საგუნდო პარტიების ენას, იგი ჩატარებულია ქორული ლირიკის პრინციპებით. რაც შეეხება თვით სიმღერებს, მათს შინაარსს, მათ ურთიერთობას პიესის მოქმედებასთან, მათს საზომს და ა. შ., ამის შესახებ შეიძლება შემდეგი ითქვას. ევრიპიდეს ქორო მოქმედებასთან მეტწილად სუსტადაა დაკავშირებული. ამაზე მიუთითებს არისტოტელეც, როდესაც ამბობს (Poet. 1456 a): „ქორო მთელის ნაწილი ურდა იყოს და მოქმედებაში უნდა მონაწილეობდეს ისე კი არა როგორც ევრიპიდესთან, არამედ როგორც სოფოკლესთან". მართალია, ქოროს სიმღერები, მოქმედებასთან რომ არავითარი დამოკიდებულება არა აქვთ. ევრიპიდესთან იშვიათად გვხვდება. მაგრამ მაინც ასეთი სიმღერები გვხვდება,—ფაქტი, რომელიც არც ესქილესთან, არც სოფოკლესთანაა. მაგრამ, მაშინაც კი როდესაც ევრიპიდეს ქორო დაინტერესებულია მოქმედებით, ეს მისი დაინტერესებულობა ატარებს წმინდა-გარეგნულ ხასიათს. მუდამ ეგრძნობთ, რომ ევრიპიდეს ამძიმებს ქორო, რომ ქორო მისთვის საჭირო არ არის და რომ ქოროს არყოფნა სრულიად არ დააბრკოლებდა მოქმედებას, ზოგიერთ შემთხვევებში კი, როგორც, მაგ., მედეაში ან ფინიკიელ ქალებში, მას მეტ თავისუფლებას მისცემდა, ამასთანავე ქოროსათვის როლის ამორჩევა ზოგჯერ უაღრესად მოუხერხებელია. და მართლაც, ევრიპიდეს ქორო ხშირად ისეთ პირთ წარმოადგენს, რომელნიც თავისი მდგომარეობით არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ღრმად იყვნენ გამსჭვალულნი პიესის მომქმედ პიროა განცდებით. ასე, მაგ., „ფინიკიელ ქალებში" ქორო თებებში შემთხვევით მოხვედრილ ფინიკიელ ქალთაგან შედგება, რომელთათვის უცხოა ლაბდაკიდების ოჯახის ბედი. უფრო ცუდადაა ქოროს საქმე „მედეაში": აქ ქორო კორინთოს ქალთაგან შედგება, რომელთათვის თითქოს უფრო ახლოს უნდა იყოს კორინთოს მეფისა და მისი ასულის ინტერესები, მაგრამ ისინი მედეას თანაუგრძნობენ და ფარავენ მის გეგმებს, მეფისა და დედოფლის მოკვლა რომ აქვთ მხედველობაში. დასასრულ, „ავლიდელ იფიგენიაში" ქორო ქალკიდელ ქალებს წარმოადგენს, რომელნიც ავლიდში მხოლოდ იმისათვის მოვიდენ, რომ ნახონ ბერძენთა ბანაკი, მათი ჯარი და, რა თქმა უნდა უცხონი არიან აგამემნონის, კლიტემნესტრასა და იფიგენიას ინტერესებისათვის, თუმცაღა ისინი შემდეგ ეხმარებიან უკანასკნელის ტრაგიკულს ბედს.

რაც შეეხება საგუნდო სიმღერების შინაარსს მათში უპირატესობის მქონე ელემენტად გვევლინება აღწერითი და თხრობითი ელემენტი. და უნდა ითქვას, რომ როგორც აღწერა, ისე თხრობაც

მეტწილად შეიცავს მაჯადოებელ, ეფექტურ სურათებს. საკმარისია მივუთითოთ, მაგ., ქოროს პირველ სტასიმზე „ტროელ ქალებში“ (ტ. 511—575), სადაც აღწერილია ტროაში ხის ცხენის შეყვანა და დაღუპვა ქალაქისა, ან მესამე სტასიმზე „ჰეკაბეში“, უკანასკნელი ლამის სურათს რომ იძლევა, რომელიც აგვიწერს ბერძენთა მიერ ტროას აღებას (ტ. 905—950), მაგრამ ზოგჯერ ქოროს სიმღერები გნომიკურს ელფერს ატარებს, და მაშინ მათში ვითარდება განყენებული ხასიათის თემები და გამოითქმის პოეტის ყველაზე უფრო იდუმალი აზრები, მისთვის ძვირფასნი, მაგრამ რომელთაც პიესის მოქმედებასთან არავითარი დამოკიდებულება არა აქვთ. ასე შეიძლება იქნეს დახასიათებული ზოგად ხაზებში ევრიპიდეს ქორული პარტიების შინაარსი, რომელნიც თავისთავად ლამაზნი არიან, მაგრამ ძალიან ხშირად თავისი მნიშვნელობით პიესისათვის უბრალო მუსიკურ-ვოკალურ ინტერმედიებს (embolimà) ჰგვანან.

ამ მხრივ უფრო ახლოს და უფრო მჭიდროდ მოქმედებასთან ევრიპიდეს მ ო ნ ო დ ი ე ბ ი დგას. ე. ი. არიები, რომლებიც აქტიორების მიერ იმღერებოდა, და აგრეთვე აქტიორებისა და ქოროს შემცველი სიმღერები. ამ ლირიკულს ჩანართებს თან სდევდა შესაბამი მუსიკა, რომელმაც ჩვენამდე არ მოაღწია და რომლის ავტორები იყვნენ ორი მუსიკოსი, კეფიზოფონტი და ტიმოკრატე, რომელნიც პოეტს მისი ტრაგედიის მუსიკალური ნაწილის შედგენას შველოდენ. რაც შეეხება ამ არიების სიტყვიერს შინაარსს და მათს ლექსითს ფორმას, ხანდახან ისინი გვაოცებენ თავისი სიბრტყვიალით, როგორც, მაგ., ფრიგიელი მონის ტირილი „ორესტეში“ (ტ. 1369—1472), ტროას აღებას რომ გლოვობს. მაგრამ, ამ შემთხვევაშიაც არიის კავშირი მოქმედებასთან ხშირად საკმაოდ სუსტია ხოლმე: მშვენიერი ლირიკული ჩანართები ხშირად იმიტომ კი არ არის ხოლმე შემოტანილი, რომ ამას პიესის მოქმედების მსვლელობა მოითხოვდა, არამედ მხოლოდდამხოლოდ გარეგანი ეფექტის მოსახდენად.

სამ დიდ ტრაგიკოსთაგან ევრიპიდეს ჩვეულებრივ მესამე ადგილი მიეკუთვნება ხოლმე. და ბართლაც, მას ესქილეს სიდიადე არა აქვს, არა აქვს ის ჰარმონიაც, რომელიც ახასიათებს სოფოკლეს. სამაგიეროდ მას აქვს ღრმა ჩაწვდომა ადამიანის სულში, რაც აკლია მის დიად წინამორბედთ. ამ სულს ყველა მისი ღირსებითა და ნაკლით თამამად ამხელს იგი, და ამასთანავე სულს არა იდეალური, არამედ რეალური ადამიანისას. სხვანაირი სიტყვებით, იგი ყოველდღიური ცხოვრების სიმებს ეხება, და მათ ტრაგედიაში აჟღერებს, სადაც უწინ მათთვის ადგილი არ იყო. ეს ძალიან დიდი კად-

ნიერება იყო მისი მხრივ, კადნიერება, მდიდარი შედეგი რომ მოჰ-ჭონდა. ამიერიდან ტრაგედია მითოლოგიური რომანტიკის ფანტას-ტიურს სამეფოში თავს თავისუფლად ეელარ იგრძნობდა. ნამდვილი სიცოცხლის ხმა შეიპრა იქ და, თუმცა სულ ვეო წაიყოლია ტრაგე-დია თან, მაინც გააკეთა ის, რომ მას ვეღარ შეეძლო ხელახლა ამა-ღლება იდეალისტურ სიმაღლეებზე: მოჯადოება სამუდამოდ დაირ-ღვა. ეს ცოტაა კიდევ: რადგანაც ცხოვრება ხელახლა იქმნებოდა აწმყოში, და არა კარიკატურული სახით, გზა გაიხსნა მისი შემდგომი შესწავლისათვის, და თუ თვით ტრაგედიამ იმის გამო, რომ მას მთლიანად ვერ შეეძლო მითოლოგიური ხუნდებისაგან განთავისუფ-ლება, ვერ მოახერხა ეს, სამაგიეროდ ეს მოახერხა მენანდრეს „ახალმა“ კომედიამ, ნამდვილი ცხოვრების სარკემ.

ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ა

1. გამოცემები. G. Dindorf, Euripidis tragoediae et fragmenta, 7 ტ., Oxford 1834-63; A. Kirchhoff, Euripidis fabulae. 2 ტ., Berlin 1855 (ed. maior), 1867/8 (ed. minor); G. Hermann, 3 ტ., Berlin 1831-41 (დაუმთავრებელი); A. Nauck, 3 ტ., Leipzig 1887-9; Prinz-Wecklein, 3 ტ., Leipzig 1878—1912; G. Murray, 3 ტ., Lond.-Oxford 1902—1910; Parmentier-Grégoire-Méridier, 3 ტ., Paris 1923-25; („Collection des universités de France“), დამთავრებული არაა. ნაწყვეტები: Fr. Dübner, Fragmenta Euripidis, Paris, Didot 1878; Nauck[2], o. c., 863 შდგ.; Hunt, o. c.; Arnim, Supplementum Euripideum, Bonn 1913.

2. ცალკეული ტრაგედიების უმთავრესი გამოცემები: N. Weil, Sept tragédies d' Euripide (იპოლიტე, მედეა, ჰეკაბე, იფიგენია აულ., იფიგენია ტავრ. ელექტრა, ორესტე). Paris 1. გამ. 1868, 2. გამ. 1878 (აქათში „ელექტრას“ მაგიერ „ალკესტა“), 3. გამ. 1899—1907. ეს არის საუკეთესო გამო-ცემა, კომენტარიებიანი.—Pflugk-Klotz-Wecklein (მედეა, ანდრომაქე, ჰეკაბე, ჰერაკლიდები, ელენე, ალკესტა, ჰერაკლე, ფინიკიელი ქალები, ორესტე, იფიგენია ტ., იფიგენია აულ.). 3 ტ., Leipzig 1829—1881; Wecklein, Ausgewählte Tragödien des Euripides (მედეა, იფიგენია, ტ., ბაკქელი ქალები, იპო-ლიტე) 4 ტ., Leipzig; Bruhn-Barthold-Arnim, Ausgewählte Tragödien des Euripides (ბაკქელი ქალები, იფიგენია ტავრ., მედეა, იპოლიტე). Berlin. ალკესტა—N. Weil, Paris 1891; Jerram[1], Oxford 1895.—ანდრომაქე—Wecklein, Leipzig 1911. ბაკქელი ქალები—P. Elmsley, Oxford 1821; Dalmeyda, Paris 1908; Sandys[1], Cambridge 1904. ჰეკაბე—Porson, London 1797, Cambridge 1802; Porson-Schaefer, London 1825. ელენე—Jerram[2], Oxford 1892; Herwerden, Lugd. Batav. 1895; Wecklein, Leipzig 1907. ელექტრა—Seidler, Berlin 1813; Wecklein, Leipzig 1906. ჰერაკლიდები—P. Elmsley, Oxford 1813; Jerram, Oxford 1907. ჰერაკლე—Wilamowitz-Moellendorff, 2 ტ., Berlin, 1. გამ. 1889, 2. გამ 1895. მაგდრებელი ქალები — Wilamowitz-Moellendorff, Analecta Euripidea, 73

შდდ.; Wecklein, Leipzig 1912. ი პ ო ლ ი ტ ე—Valckenaer, Lugd. Batavorum 1768. კლასიკური გამოცემა: Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1881*. ი ფ ი გ ე ნ ი ა ა ვ ლ ი დ ი ში—Vitelli, Firenze 1878. Headlam, Cambridge 1889. ი ფ ი გ ე ნ ი ა ტ ა ვ რ ი დ ი ში—Jerram, Oxford 1885; Wecklein, Leipzig 1904; B. Петр, Нежин 1910; ი ო ნ ი—Herwerden, Traiecti ad Rhenum 1875; Verrall, Cambridge 1890. მ ე დ ე ა—P. Elmsley, Oxford 1818 (კლასიკური გამოცემა); Porson, Cambridge 1801; Porson-Schäfer, London 1825; Wecklein⁴, Leipzig 1909; E. Diehl, Euripides Medea mit Scholien, Bonn 1911. ო რ ე ს ტ ე—Porson, London 1798; Porson-Schäfer, London 1825; Wedd, Cambridge 1894; Wecklein, Leipzig 1906. ტ რ ო ე ლ ი ქ ა ლ ე ბ ი—Tyrell, London 1887; Paley, Cambridge 1888.—ფ ი ნ ი კ ი ე ლ ი ქ ა ლ ე ბ ი Porson, London 1799; Porson-Schäfer, London 1825; Valckenaer, Francfurt 1765 (კლასიკური გამოცემა) Kinkel, Berlin 1871; Wecklein, Leipsig 1894. კ ი კ ლ ო პ ი—Long, Oxford 1891; Wecklein, Leipzig-Berlin 1903. ჰ ი ფ ს ი პ ი ლ ე—Grenfell-Hunt, The Oxyrhynchns Papyri VI, p. 19 sqq.; Hunt, o. c.; Arnim, o. c.; Herwerden, Traiecti ad Rhenum 1909.

3. ს ქ ო ლ ი ო ე ბ ი: G. Dindorf (იხ. ზემოთ); E. Schwartz, 2 ტ., Berlin 1887-1891.

4. მ ე ტ რ ი კ ა. Masqueray, Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque. Paris 1895. J. E s t e v e, Les innovations musicales dans la tragédies grecque a l'epoque d'Euripide, Paris 1902. S c h r ö d e r, Euripidis cantica, Leipzig 1910.

5. თ ა რ გ მ ა ნ ე ბ ი: W i l a m o w i t z - M o e l l e n d o r f f, Griech. Tragödien, ტ. I, 3, 4, Berlin 1923-1925 (ალკესტა, მავედრებელი ქალები, ტროელი ქალები' ჰერაკლე, იპოლიტე, მედეა, კიკლოპი, ბაკქელი ქალები). P a r m e n t i e r - G r é g o i r e - M e r i d i e r, ო. ც. А н н е н с к и й, Театр Еврипида, I, С. П. Б. 1906 (იპოლიტე, მედეა, ჰერაკლე, ალკესტა; ორესტე, იონი, კიკლოპი). А н н е н с к и й - З е л и н с к и й, Театр Еврипида, 3 ტ., Москва 1917-1921. ც ა ლ კ ე ტ რ ა გ ე დ ი ე ბ ი ს თ ა რ გ მ ა ნ ე ბ ი: ა ნ დ რ ო მ ა ქ ე—Котелов (Журн. Мин. Нар. Просв. 1879) ბ ა კ ქ ე ლ ი ქ ა ლ ე ბ ი—Анненский, СПБ. 1893; Зелинский (Филол. Обозрение 1894, VII), ი პ ო ლ ი ტ ე—Мережковский. СПБ. 1904; Котелов (Журн. Мин Нар. Просв. 1879), ი ფ ი გ ე ნ ი ა ა ვ ლ ი დ ი ში—Анненский (Журн. Мин. Нар. Просв. 1898). ჰ ე რ ა კ ლ ი დ ე ბ ი Аппельрот, Москва 1890. ჰ ე კ ა ბ ე—Гуревич, Воронеж 1899. ი ო ნ ი—Артюшков, Котурн и Маски, Москва 1912. ე ლ ე ქ ტ რ ა—Анненский (Журн. Мин. Нар. Просв. 1899). ო რ ე ს ტ ე—Анненский (Журн. Мин. Нар. Просв. 1900). ფ ი ნ ი კ ი ე ლ ი ქ ა ლ ე ბ ი—Анненский (Мир Божий 1898 № 4). ტ რ ო ე ლ ი ქ ა ლ ე ბ ი—Шестаков (Уч. Зап. Каз. Унив. 1876). კ ი კ ლ ო პ ი—Артюшков (Котурн и Маски, М. 1912. რ ე ზ ე—Анненский, (Журн. Мин. Нар. Просв. 1896).

6. უ მ თ ა ვ რ ე ს ი ს პ ე ც ი ა ლ უ რ ი ნ ა შ რ ო მ ე ბ ი: V a l c k e n a e r, Diatribe in Euripidis perditorum dramatum reliquias, Lugd. Batavorum 1767. W i l a m o w i t z, Analecta Euripidea, Berlin 1875. ზ ი ს ი ფ: Euripides

* Вейсман, СПБ. 1884.

Herakles, ტ., 1. გამ. 1889, 2. გამ. 1895. H. Weil, Etudes sur le drame antique. Paris1897. P. Decharme, Euripide et l'esprit de son théâtre, Paris 1893. Nestle, Euripides, der Dichter der griech. Aufklärung, Stuttgart 1895. Masqueray, Euripide et ses idées, Paris 1908. W. Nestle, Untersuchungen über die philosophischen Quellen des Euripides, Leipzig 1902. P. Masqueray, De tragica ambiduitate apud Euripidem. Paris 1895. Girard, Euripide (=Revue des deux Mondes 1896, p. 750—788). Patin, Etudes sur les tragiques grecs, vv. III u IV: Euripide. Paris. Haigh, The tragic Drama of the Greeks, Oxford 1896. pp. 204—321. Wilamowitz-Moellendorff, Griech. Tragödien, IV, p. 363 ფფ. Д. Ф. Беляев, К вопросу о мировоззрении Еврипида, Казань 1878. H. Steiger, Euripides. Seine Dichtung und seine Persönlichkeit, Leipzig 1912. Д. Ф. Беляев, Воззрения Еврипида на сословия и состояния, внутреннюю и внешнюю политику Афин (Журн. Мин. Нар. Прос. 1882, №№ 9, 10, 1885, № 9, 10). Schenkl, Die politischen Anschauungen des Euripides, 1862. Oeri, Euripides unter dem Drucke des Sicilischen und des Dekelischen Krieges, Basel 1905. H. Weil, De tragoediae graecae cum rebus publicis coniunctione, Paris 1841.

თავი XV

სატირული დრამა.

სატირული დრამა, ისე, ვით ტრაგედია, დითირამბის გუნდებისაგან—choroi tragikoi—საგან წარმოიშვა. ამ საგალობელს ასრულებდენ დიონისეს სადიდებლად; ამიტომ დითირამბის გუნდის მონაწილენი დიონისეს მუდმივ თანამგზავრ თხისებრ სატირებად მოირთვებოდენ ხოლმე. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ თავდაპირველად ტრაგედიასა და სატირულ დრამას შორის განსხვავება არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. მაგრამ, აი ტრაგიკულ გუნდებთან ერთად ეწყობა ისევ დითირამბული ხასიათის საგმირო საგალობელთა შემსრულებელი გუნდები, რომელთა შესახებ ჰეროდოტე მოგვითხრობს. აქ უკვე აღარ არის დიონისე, მის ნაცვლად გმირებია და საქმე ღვთაების ენებას კი არ შეეხება, არამედ გმირებს. ამიტომ აქ სატირებად მორთული შემსრულებელნი სრულიად ზედმეტი არიან და უადგილო. საგმირო საგალობელთა გუნდების წარმოშობა სწორედ იმ გამოსავალ წერტილად უნდა მივიჩნიოთ, საიდანაც ტრაგედიისა და სატირული დრამის განვითარების გზები უეჭველად სცილდება ერთი მეორეს. მაგრამ დასაწყისში ეს განსხვავება არც თუ ისე ხელშესახები და აშკარა იყო, იგი, ასე ვთქვათ, ოდნავ თუ გამოკრთოდა; ეს გასაგებიცაა. ვიდრე მოქმედება მარტოოდენ სიმღერითა და ცეკვით გამოისახებოდა ე. ი. ვიდრე იგი, orchēstikotera poiēsis იყო და არა დრამა, იმ დრომდე სატირებს კვლავ წინანდელი მნიშვნელობა და სახე ჰქონდათ შერჩენილი. ამ გარემოებას ჰგულისხმობს ათენეს (XIV, 630 c.) სიტყვები: „ძველად სატირული პოეზია, მის თანამედროვე ტრაგედიის მსგავსად, გუნდებისაგან შესდგებოდა და ამ მიზეზით მსახიობნი არ გააჩნდა." საქმის ვითარება შეიცვალა მის შემდეგ, რაც თესპიდმა ხელი მიჰყო ტრაგედიის მოქმედების რეორგანიზაციას ე. ი., როცა ერთი აქტიორის გამოყვანითა და დიალოგის შემოღებით კანტანტის ტრაგედიად გარდაქმნას შეეცადა და ამ მხრივ პირველი ნაბიჯი გადადგა, ამ ცვლილებამ კი შინაარსის გაფართოება-გადიდება მოითხოვა: საჭირო შეიქნა წმინდა დიონისური ელემენტის უკუგდება და სხვა

უფრო შესაფერი, ვრცელი მასალის გამოძებნა. ხოლო აქეთი მასალა კი შეეძლო მოეცა საგმირო გუნდებს, რომელთა შინაარსი მითებისა და საგების სივანძურიდან იყო აღებული.

მაგრამ ეს მასალა ყოველთვის როდი ეგუებოდა სატირების განწყობილებასა და გარეგნულ სახეს. სატირები სხვა ჯურის ხალხი იყო, იმათ „სერიოზულობა“ მაინც და მაინც არ ეხერხებოდათ, ისინი ვერ გაბშორებოდენ ტყის ქმნილებათა სახესა და განცდებს, და ბუნების აღვირახსნილ, თავზე ხელაღებულ ძალთა თვისებათაგან ვერ გამიჯნულიყვნენ.

აქედან აშკარაა, რომ ამ სატირებსა და საასპარეზოდ ახლად გამოსულ ტრაგედიას შორის უნდა წარმოშობილიყო განსხვავება, რომელიც დროთა ვითარებაში უფრო და უფრო ღრმავდებოდა და ძლიერდებოდა. იქნებ სწორედ ამ გარდამავალ პერიოდს აღნიშნავს Etym. Magn.-ში მოყვანილი სიტყვები: „ტრაგედიის გუნდები მეტწილად სატირებისაგან შესდგებოდა“. ხოლო თუ „მეტწილად“, მაშინ ცხადია, რომ არა „ყოველთვის“. ერთი სიტყვით ტრაგედიისა და დრამის წარმოშობისთანავე ლაგამი ამოედო თავზე ხელაღებულ სატირებს, მათაც და მათ მეუფესაც წყალი შეუდგათ, ისინი უკვე აღარ იყვნენ სცენის ერთად ერთი ბატონ-პატრონნი. მათ შეედავა აპოლონის მითოლოგია და მისი ციკლის თქმულებანი. მაგრამ არა, სატირებმა აგრე ადვილად არ დაჰკარეს ფარ-ხმალი. ასე რომ არისტოტელე გვატყობინებს; „თავდაპირველად დრამატული პოეზია სატირული საცეკვაო ხასიათისა იყო“. ეს ნიშნავს იმას, რომ დიონისეს საოხუნჯო ელემენტი თავის პოზიციებს ძალიან ნელა, თანდათანობით სთმობდა. ეს იმის ნიშანია, რომ თესპიდმა ვერ შესძლო სავსებით დაემარცხებინა იგი.

თუმცა თესპიდმა დითირამბიკის საბოლოოდ უკუგდება ვერ მოახერხა, მაგრამ მაინც მანჩაუყარა საძირკველი შედარებით სერიოზულ, დრამას რაც choroi tragikoi-საგან საფუძვლიანად განსხვავდებოდა. სხვაობა, რომელიც ამ დრომდე ოდნავ შესამჩნევი იყო, ეხლა სავსებით აშკარა შეიქნა. სატირული ელემენტი შეავიწროვეს, შეზღუდეს და მას ძველებურად თავაღებული, შეუკავებელი მოქმედების საშუალება გამოსწირეს.

მაგრამ რა ბედი ეწია მას შემდეგში?

ჩვენამდე მოუღწევია ერთ ლეგენდას, მას სხვათა შორის გადმოგვცემს ლექსიკოგრაფი სვიდა s. v. ouden pros ton Dionysun; იმ ლეგენდის მიხედვით ტრაგედიაში იმ ელემენტის გაძლიე-

რებას, რომელსაც დიონისესა და მის თანამგზავარ სატირებთან არაფერი საერთო არა ჰქონდათ, ერთელ მაყურებელთა აღშფოთება გამოუწვევია, რადგან მათ ეს საქციელი ღმერთების შეურაცხყოფად მიუჩნევიათ და უთქვამთ, რომ: „რაც აქ ხდება დიონისესთან არაფერი საერთო არა აქვს“ და ამნაირად კვლავ სატირების გამოყვანა მოუთხოვიათ. და აი, მათი სურვილის თანახმად შეუქმნიათ სატირული დრამა“. აი, ეს ლეგენდა, რომელსაც სხვადასხვა ნაირად მოგვითხრობენ და რომლის შესახებ კრუაზე სავსებით სამართლიანად შენიშნავს: „ამ ანეგდოტის სახით ბერძნებმა აგვიხსნეს ის რთული მოვლენა, რომლის რაობა მათთვის შეუცნობელი დარჩა“ (III, გვ. 383—384). ამრიგად, ეს ლეგენდა, სვიდას თქმით, მოიპოებოდა ქამელეონის თხზულებაში Peri satyron, და ამასვე ჰგულისხმობს ჰორაციუსი თავის Ars poetiça ში vv. 220 sqq.

რაღა თქმა უნდა, დასახელებული ლეგენდის ჭეშმარიტებად აღიარება არ შეიძლება. მაგრამ მეორე მხრივ ვით „რთული მოვლენის რეზიუმე“ იგი საინტერესოა და უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მასში ჭეშმარიტების ნასახი მაინც მოიპოება, სახელდობრ კი, აღნიშნულია ის გარემოება, რომ ათენელთა პატივისცემის გრძნობა სიძველისადმი შელახული იყო; აკი ტრაგედიის ახალი ჟანრი ესოდენ შეუბრალებლად მოექცა მათთვის ძვირფას სატირებსა და მათ გულუბრყვილო ცელქობასა და ოხუნჯობას. კრუაზე სავსებით სამართლიანად შენიშნავს (III, გვ. 384 შმდ.), რომ საინტერესო იქნებოდა შეგვეტყო, თუ რა ბედი ეწია სატირულ ელემენტს უშუალოდ ტრაგედიიდან განდევნის შემდგომ. მისი აზრით ამ საკითხის საბოლოოდ გადასაწყვეტად ხელთ არავითარი საბუთი არა გვაქვს, ისე კი შეიძლება სამი მოსაზრება გამოითქვას: სატირული ელემენტი სავსებით უკუაგდეს რამდენიმე ხნით, და ტრაგედიას ჩამოაშორეს. ამნაირად, მან მიიღო ტრაგედიის პროლოგის ან ეპილოგის ფორმა, ან კიდევ, ბოლოს, იმ თავითვე დამოუკიდებელი პიესა გახდა (გვ. 384). რასაკვირველია, ამ სამ მოსაზრებათაგან ყოველი მათგანი დასაშვებია თანასწორი უფლებით, რაკი გარდამავალ ხანაში ჩვეულებრივ ისე ხდება, რომ ხალხი საბოლოოდ ერთ გარკვეულ რაიმეს იშვიათად თუ მისდევს. ამიტომ უცნაურობად არ უნდა გვეჩვენოს ის მოვლენა, რომ სატირული დრამა ზოგჯერ სავსებით ქრება, ზოგჯერ კი ისევ გაშოდის ასპარეზზე. მაინცა და მაინც ჰკუასთან უფრო ახლოა—ამბობს კრუაზე (III, 385)—თუ კი ყველაზე მტკიცე მოსაზრებად მეორე დებულებას მივიჩნევთ ე. ი., რომ ტრაგედიიდან დროებით განდევნილი სატირული ელემენტი კვლავ დაუბ-

რუნდა ტრაგედიას პროლოგის ან ეპილოგის სახით. რასაკვირველია, ტრაგედიის შუა ადგილს იგი ხომ ვერას გზით ვერ დაიჭერდა, რადგან შეილახებოდა შთაბეჭდილებისა და მოქმედების მთლიანობა. რაკი საქმე პროლოგისა და ეპილოგის არჩევანზე მიდგა, ისევ ისე ეპილოგის ფორმა უნდა იყოს მისაღები, რადგან იგი ეთანხმება იმ usus-ს, რომელიც განმტკიცებული იყო მე-V ს. ქრ. წინ და რომლის მიხედვით სატირული მოქმედება ტრაგიკულ მოქმედებას ერთგვარად აგვირგვინებდა.

ამნაირად, თუ კი კრუაზეს ჰიპოთეზს მივიღებთ—საქმის ვითარება ამ რიგად დაგვესახება: მის შემდეგ რაც ტრაგედიამ დამოუკიდებელი ლიტერატურული ნაწარმოების სახე მიიღო, სატირული ელემენტი თავდაპირველად მეტად შეიწროვდა და შეიძლება სავსებით მოისპო კიდეც ხოლო შემდგომ (ჩვენ არ ვიცით რა მიზეზით მოხდა ეს), იგი თუმცაღა უპირატეს ადგილს ვერ იპერს, მაგრამ კვლავ მოიპოებს შესაფერ უფლებას და მას მიენიჭება ადგილი იმავე ტრაგედიის გვერდით, რომელსაც წინათ ჩამოშორდა. ხოლო იმ განსხვავებით, რომ იგი ტრაგედიაში კი არ იყო შერეული, არამედ იდგა à part, ისე ვით ერთი მთელის ცალკეული ნაწილი. ეს ჰიპოთეზურად გამართული სურათი მეტად სარწმუნოა და მე ვფიქრობ, რომ ნდობის ღირსია, თუმცა არ კი უნდა დავიიწყოთ, რომ ყოველივე თქმული მარტოოდენ ჰიპოთეზია.

ჩავუყვეთ ეხლა ქვევით. „პოეტიკა"-ში (Poet. 4) არისტოტელე გვეუბნება, რომ პრიმიტიული ტრაგედიის განვითარებისას სხვა დანარჩენ გაუმჯობესებასთან ერთად იმატა მისი შემადგენელი ეპიზოდების რიცხვმაც. ე. ი. დითირამბთან შედარებით იგი უფრო გაიზარდა. ეს ცალკე ნაწილები ერთი მეორესთან მტკიცედ არ ყოფილა დაკავშირებული, რაც აშკარად სჩანს „პოეტიკის" მე 5 თავში მოყვანილ სტუკვებიდან: „ახილგაზრდა პოეტებს უფრო ეხერხებათ სიტყვიერ შაასლის მოხმარება და მომკვედ პირთა დახასიათება, ვიდრე მოქმედების გამართვა". სხვანაირად, პრიმიტიული ტრაგედია შესდგებოდა რამდენიმე ნაწილისაგან, რომელთა შორის მჭიდრო ორგანული კავშირი არ არსებობდა. აი, სწორედ ამა თუ იმ ტრაგედიის ერთერთ ეპიზოდს წარმოადგენდა სატირული ეპიზოდი, რომელიც ალბათ ტრაგიკულ ეპიზოდთა ბოლოს იყო მოქცეული და შეადგენდა ტრაგედიის მხიარული ხასიათის ეპილოგს. დროთა ვითარებაში დრამატული მოქ-

მედების შემცველი ეპიზოდების რაოდენობა შემცირდა და ტრაგედია არისტოტელეს თქმით aoristos toi chronoi აღარ წარმოადგენდა. სატირულ ეპიზოდებს კვლავ თავისი ადგილი შერჩა, იგი იყო უკანასკნელი ეპიზოდთა შორის, შემდგომ კი, როცა ტრილოგია წარმოიშვა ისიც დასრულებულ დრამად—სატირულ დრამად გარდაიქმნა და ტეტრალოგიის აუცილებელი წევრი გახდა და მისი უკანასკნელი აკორდის ადგილი დაიჭირა. ასეთია საერთოდ სატირული დრამისა, ან როგორც ზოგჯერ უწოდებენ ხოლმე სატირების დრამის წარმოშობისა და თანდათანობითი განვითარების სურათი.

შევეხოთ ეხლა სატირული დრამის სხვა და სხვა ავტორებს და მასთან დაკავშირებით განვიხილოთ თუ რა ბედი ეწია სატირულ დრამას მის შემდეგ, რაც იგი თანდათანობით განმტკიცდა და გაძლიერდა. ჩვენდა სამწუხაროდ ამ შემთხვევაშიაც ჰიპოთეზებსა და მცირედ სარწმუნო ცნობებს უნდა მივმართოთ, რადგან ჩვენამდე არ მოუღწევია ამ საგნის შესახებ ღირსშესანიშნავ მოწმობათ.

ეწინარეს ყოვლისა იმ ტრაგიკოსთა შორის, რომელთაც სატირული ჟანრის შექმნაში ღვაწლი მიუძღვით, მოხსენებულია ქერილეს (Choirilos) სახელი, რომელიც მოღვაწეობდა (სვიდას მიხედვით) 64 ოლიმპიადის დროს ე. ი. 524—521 წ. ქრ. წინ. საერთოდ მის შესახებ ბევრს ვერაფერს ვიტყვით. საფიქრებელია, რომ უკვე მის დროს სატირულ დრამას დიდი გავლენა ჰქონდა მოპოვებული, რადგან რომაელ გრამატიკოს პლოტის აქვს ერთი ლექსი ქერილეზე, ალბათ რომელიმე კომედიიდან ამოღებული (p. 507 Keil): Henikamen basileus Choirilos en satyrois.

ეს ლექსი მეცნიერთ სხვადასხვანაირად ესმით. ვეკლაინიკი (Einleitung, p. 3) მას ასე გადმოგვცემს „ოდეს ქერილე სატირთა გუნდის წინაშე მეფის როლში გამოვიდა". მაგრამ ბუნებრივია ისე გავიგოთ ეს ლექსი, როგორც ძველად ესმოდათ ე. ი. „ოდეს ქერილე სატირული დრამის მეფე იყო", სხვა სიტყვებით: „ოდეს ქერილემ სახელი გაითქვა, როგორც სატირული დრამის ავტორმა". ამის გარდა ქერილეს შესახებ ჩვენ არაფერი ვიცით ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დაკავშირებით. ისტორიულ ხანაში თესპიდის მსგავსად მისი სახელიც, რაღაც შორეულის, გარდასულის სინონიმი იყო, რომელსაც სიძველის ფერფლი გადაჰკროდა.

პრატინას შესახებ კი ძველთაგან სხვაგვარი ცნობები მოგვეპოება. სვიდას თქმით (s. v. Pratinas) მან „პირველმა დასწე-

რა სატირები"; იმასვე იმეორებს ბიზანტიელი გრამატიკოსი იოანე ცეცე (Kaibel, Com. graec. fragmenta, vol. I, 1, p. 37): „სატირიკოსად მხოლოდ პრატინას ვიცნობო".

ბოლოს, პავსანიაც გვაუწყებს, რომ პრატინა და აგრეთვე იმისი ძე არისტია ესქილეს შემდეგ საუკეთესო სატირიკოსებად ითვლებოდენ.

ამნაირად, ძველთანგან გადმოცემულ ჩვენებათა მიხედვით პირველად პრატინამ მიჰყო ხელი სატირული დრამების წერას. იგი იყო პირველი ალბათ ისევე, როგორც ჰეროდოტე პირველ ისტორიკოსად ითვლება, თუმცა მისი წინამორბედი ჰეკატე მილეტელი იყო. ე. ი. პირველად მან მისცა სატირულ დრამას მთლიანი სახე, პირველად მიუჩინა მას შესაფერი ფარგლები და წინანდელი ეპიზოდი უკვე ნამდვილ დრამად გარდაქმნა და, ასე ვთქვათ, დამოუკიდებელი. დრამატული ხასიათის ნაწარმოები ჩამოაყალიბა.

ასე უნდა გაეიგოთ, ჩემის აზრით, ზემოთმოყვანილი ცნობები, რადგან ასეთი განმარტების შემდეგ ამ ჩვენებას უფრო მეტი გარკვეულობა და სიცხადე ემატება და თან ქერილესა და პრატინას შორის არსებულ განსხვავებასაც ნათელი ეფინება. ქერილემ დაიწყო სატირული დრამის წინასწარი დამუშავება, პრატინამ, ასე ვთქვათ, დაასრულა ეს საქმე და გადასცა ესქილეს, რომელსაც ბედმა მისი საბოლოოდ დამუშავება არგუნა წილად.

ზემოალნიშნულს გარდა სვიდა თავის ლექსიკონში პრატინას შესახებ სწერს: „დრამები გამოაქვეყნა 50, რომელთაგან სატირული იყო 32; გაიმარჯვა ერთხელ". ამ ცნობაში უწინარეს ყოვლისა თვალში ეცემა ადამიანს სატირული დრამების რიცხვის შეუსაბამობა დრამების საერთო რაოდენობასთან შედარებით. გამოდის, რომ 50 პიესიდან 32 სატირული დრამა იყო, მაშასადამე პრატინას სულ 18 ტრაგედია დაუწერია. როგორ უნდა გავიგოთ ეს ორი გარემობა? ვეკლაინის მოსაზრებით (Einleitung, p. 4) პირველი ფაქტი მით აიხსნება, რომ Satyrdramen für sich aufgeführt wurden, ამასთანავე იგი ფიქრობს, სატირულ დრამებს ტრაგედიებისაგან დამოუკიდებლად სდგამდა სცენაზე აგრეთვე პრატინას ძე არისტიაცო. ამავე აზრს ახიარებს ბერგკიც (III p. 236). ამ მოვლენას რამდენადმე სხვაფრივ ხსნის კრუაზე (III p. 387); მისი თქმით თუ კი დაეუშებთ, რომ სატირულ დრამებს ცალკე ადგენდენ და მხოლოდ ესქილედან მოკიდებული იგი მიერთო ტრაგედიას, უკანასკნელი რაწილის სახით, მაშინ ის ღა დაგვრჩენია, რომ განცვიფრება გამოვთქვათ იმის გამო, რომ პრატინას, სატირული დრამის ყველასაგან

ალიარებულ ხელოვანს, მარტოოდენ ერთხელ გაუმარჯვია. უფრო სწორი არ იქნება, რომ ამ მიზეზის გამო ორში ერთი ვიგულისხმოთ: ან „პრატინა რამდენჯერმე ერთსა და იმავე ტრაგიკულ ტრილოგიებსა სდგამდა და მარტოდ მარტო მათზე დართულ სატირულ დრამებს სცვლიდა ხოლმე“, ან კიდევ „იგი თავის სატირულ დრამებს პოეტ-ტრაგიკოსებს უთმობდა, რომ მათ იგი თავიანთი ტრილოგიისათვის უკანასკნელი ნაწილის სახით დაემატებინათ. ამ ორი მოსაზრებიდან Croiset ისევე უკანასკნელს ირჩევს, რაც ჩემის აზრით ყველაზე სწორი უნდა იყოს და აი რატომ: ჯერ არის და ჩვენ ვიცით, რომ როცა პრატინას ძე არისტია 407 წ. ესჩილეს წინააღმდეგ გამოვიდა, თავის ტრილოგიას მამა მისის სატირული დრამა Palaistai („მოჭიდავენი„) დაურთო, შემდეგ, ევრიპიდეს თანამედროვე სატირულ პოეტ—აქეოსის (Achaios) შესახებ სვიდას გადმოცემით ვიცით, რომ იგი ევრიპიდეს თანამშრომელი ყოფილა. ამ ფაქტების მიხედვით მე კრუაზეს აზრს ვიზიარებ და მისი ჰიპოთეზი ბერგკისა და ვეკლაინის ჰიპოთეზებზე უფრო მართებულად მიმაჩნია.

აი ყოველივე ის, რაც პრატინას შესახებ ვიცით. მისი დრამებიდან ჩვენ დრომდე არაფერია გადარჩენილი გარდა ორი პიესის სათაურისა, სახელდობრ: „Dysmainai e Karyatides და Palaistai satyroi“. ესჩილემ და მისმა მომდევნო ტრაგიკოსებმა თანდათანობით განდევნეს სცენიდან პრატინას პიესები, რომლებიც ისევე უკვალოდ გაჰქრენ როგორც მისი ძის არისტიას ნაწარმოებნი, თუმცა იგი პრატინას შემდეგ საუკეთესო სატიროგრაფად ითვლებოდა. ყოველ შემთხვევაში მის შესახებ პავსანია ამბობს (II. 13, 5): „Toutôi tôi Aristiai satyroi kai Pratinai toi patri eisi pepoiemenoi plen ton Aischylou dokimôtata“. ეს ცნობა მეტად აშკარად გვისახავს არისტიას მოღვაწეობას. სატირული დრამის ასპარეზზე ისე როგორც მისი დრამის „კიკლოპის“ ანდაზად ქცეული ერთი ლექსი: „apolesas men oinon epicheas hydôr. (Nauck 2, p. 727).

წახდა ღვინო წყალი რომ გაურიე.

ეს ლექსი სვიდას ამოღებული აქვს ქამელეონის „Peri satyron“-იდან. ერთი სიტყვით, ჩვენამდე მოუღწევია არისტიას დრამების რამდენიმე სათაურსა და მცირეოდენ უმნიშვნელო ფრაგმენტებს.—აი, ის მემკვიდრეობა, რომლის მიხედვით ის ღა შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ერთ მის სატირულ დრამას ერქვა Keres, ხოლო მეორეს—Kyklops, რაც შეეხება ფრაგმენტებს, მათ მიხედვით ჩვენ საშუალება არა გვაქვს არისტიას ნიჭის შესახებ რაიმე ვთქვათ, იგი

სხვას არასფერს გვაუწყებს გარდა იმისა, რომ „კიკლოპის“ სუჟეტი ემყარებოდა იმავე მითს, რომელიც შემდგომ ევრიპიდემ გამოიყენა, ხოლო „კერებში“ დამუშავებული ლიტერატურული მასალა (Haidou trapezeus) აგრეთვე ევრიპიდემ თავის დრამისათვის მოიხმარა. აი, ყველაფერი ის, რის თქმაც შეიძლება არისტიას შესახებ, თუ არ მოვიხსენიებთ იმ ცნობას, რომ პავსანია ფლიუნტს ყოფილა და იქ არისტიას საფლავი დაუთვალიერებია. ფლიუნტელი იყო აგრეთვე არისტიას მამა პრატინაც, სადაც თანახმად დიოსკორიდეს (ep. 29) ცნობისა სატირთა გუნდებს დიდად პატივს სცემდენ და აფასებდენ.

ამგვარად, სატირული დრამის ჩამოყალიბების საქმეში დიდი ღვაწლი მიუძღვის ფლიუნტს, რომელიც ესქილემდე ყველაზე უფრო ცნობილ ორი სატიროგრაფის სამშობლოს წარმოადგენს. ამასთანავე ველკერის (Nachtrag, p. 281) მოსაზრებით მრავალი თავისებურება, რომელიც ფლიუნტის სატირულ ჟანრს ახასიათებს, პრატინამ ათენის ნიადაგზე აღმოცენებულ დრამას მიურთო, ხოლო მისმა მემკვიდრემ არისტიამ ეს საქმე განაგრძო. თუ რა სახისა იყო ეს თავისებურება ჩვენ არ ვიცით, მაგრამ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მას წმინდა ადგილობრივი ხალხური თვისებები გააჩნდა და აგრეთვე იგი შეიცავდა დორიულ ენობრივ ელემენტებს, ეგრეთწოდებულ „დორიზმებს“.

ამნაირად, არისტიათი სრულდება სატირული დრამის ისტორიის ის პერიოდი, რომელსაც მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება „ატიკური“ ეუწოდოთ, იმ მიზეზით, რომ პრატინა და არისტია დორიელნი იყვნენ. მათ შემდგომ სატირულ დრამას სავსებით დაეუფლა ათენი და ათენელი ესქილეს „სატირამ“ ისე მალე გაითქვა სახელი, რომ მისი ნახევარ-დორიელი წინამორბედნი თანდათანობით სცენას ჩამოშორდენ და დავიწყებას მიეცნენ.

ერთი სიტყვით, სატირული დრამის პირველ მოღვაწეებს ისეთივე ბედი ეწიათ, როგორიც ფრინიქეს ბერძნული ტრაგედიის ისტორიაში მოუვიდა, მათი ნიჭი მეტად უსუსური გამოდგა იმისათვის, რომ შებრძოლებოდა ესქილეს, რომელიც სატირული ჟანრის შექმნაში ისეთ ძლიერი აღმოჩნდა, როგორც ტრაგედიაში, ამის გამო პირველობა ადვილად მოიპოვა, ხოლო პრატინა და არისტია ისე ძლიერ დაჩრდილა, რომ ამ უკანასკნელთა შემოქმედება ხალხის ხსოვნიდან სრულებით წარიხოცა.

ამა რა უნდა იყოს იმაზე მეტად სამწუხარო, რომ ესქილეს არც ერთ სატირულ დრამას ჩვენამდე მთლიანად არ მოუღწევია. ესქილეს ტრაგედიები ხომ ესოდენ მტკიცე და ძალუმი იყო, და ამიტომ სრული სიცხადით ვერ წარმოგვიდგენია ამ პისტიკური განცდით შეპყრობილმა პოეტმა ვით შესძლო asper incolumi gravitate iocum tentare. ამაღე დროს ნუ დავივიწყებთ, რომ ძველები ერთხმად გადმოგვცემენ, ესქილეს „სატირები“ თურმე განსაცვიფრებლად კარგი ყოფილა. ასე მაგ., პავსანია (იხ. ზემოთ) მის დრამებს პირველ ადგილს მიაკუთვნებს, ხოლო არისტია—მეორე ადგილს უთმობს. აგრეთვე დიოგენე ლაერტელი ფილოსოფოს მენედემეს „ცხოვრებაში“ (II, 133) ეხება რა ამ უკანასკნელის შეხედულებას ლიტერატურის საკითხთა შესახებ, ამბობს: მას განსაკუთრებით ჰომეროსი მოსწონდა, შემდეგ—მელიკის პოეტები, მერე სოფოკლე და აქეოსი, რომელსაც იგი სატირულ დრამებისათვის მეორე ჯილდოს აკუთვნებდა, ხოლო პირველს კი—ესქილეს“. ეს ორი ცნობა, სავსებით საკმარისია, რომ გავითვალისწინოთ ის პატივისცემა, რომელსაც მიუზღავდენ ძველები ესქილეს, როგორც სატირული დრამების ავტორს, ისინი ისე ნათლად აღნიშნავენ მის უპირატესობას, რომ უეჭველად უნდა დავეთანხმოთ მათ და მათი აზრი ჭეშმარიტად უნდა მივიჩნიოთ.

ამნაირად, ყველანი ესქილეს აღიარებენ საუკეთესო სატირიკოსად. თუ კი შინაარსისაგან დამოკიდებლად ყურადღებას პიესების სათაურებს მივაქცევთ, დავინახავთ, რომ სუეტის არჩევისას იგი უმთავრესად სადევ-გმირო თქმულებას მიმართავდა ხოლმე, თუმცა ზოგჯერ ღმერთებისა და მათი თავგადასავალის ამბებითაც სარგებლობდა. აღებული სუეტების გადახალისებასა და მათში სიახლის შეტანას იგი მაინცა და მაინც არ ცდილობდა. ამისათვის საკმაოა გავიხსენოთ მისი ტრაგედიების საერთო ტონი, იგი სილამაზით როდი გვხიბლავს, არამედ სიდიადითა და შთაბეჭდილების სიმახვილით. ამის გამო უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ესქილეს სატირულ დრამაში კულტურისაგან ხელუხლებელ ძალთა გამოსახვისას შეეძლო სრული სიცხადითა და სიმკვეთრით გადმოეცა მათი ჭეშმარიტი სახე—მოუხეშავი, მახინჯი და სასაცილო. ბუნების ამ ქმნილებათ არ ემჩნეოდა თანამედროვეობის დაღი, ხოლო ეს ხარვეზი შემდეგში ევრიპიდემ შეავსო და ისინი თანამედროვეობას დაუახლოვა. აგრეთვე ასევე ძნელი წარმოსადგენია, რომ ესქილე შინაარსის რამდენადმე თავისებური ხერხით გამართვას ცდილიყო, ისე როგორც ამას სოფოკლე სჩადიოდა. ერთიცა და მეორეც ესქი-

ლეს შემოქმედების მიმართულების ხასიათს არ ეგუებოდა. ესოდენ შცირე ფრაგმენტებიდანაც კი, რომლებიც ჩვენ ხელთა გვაქვს, ნათლად ვხედავთ, რომ ესქილეს უფრო ემარჯვებოდა ამა თუ იმ მითის ზღაპრული მხარის წარმოჩინება და განსაკუთრებით ისეთი საოხუნჯო სასაცილო მდგომარეობის შექმნა, რაც კაცობრიობის სიყმაწვილის ხანას ახასიათებდა. მისი „სატირები“ უთუოდ აღაფრთოვანებდენ მსმენელთ, საოხუნჯოს, სასაცილოს და იმავე დროს მოუხეშაობისა და უცნაურობის ხელოვნური შეხამებით ესქილე უეჭველია დიდ გაელენას ახდენდა მაყურებლებზე და განცვიფრებაში მოჰყავდა იგინი.

ცნობილია ესქილეს 14 სატირული დრამის სათაური, სახელდობრ: ლიკურგე, ცეცხლის წამკიდებელი პრომეთე (Prometheus purkaieus), სფინქსი, პროტევი, კირკე, კერკიონი, ლომი, ლტოლვილი სიზიფე (Sisyphos drapetes), ამიმონე, გზირნი (Kerykes), გლავკე, ძიძები, ძვლების შემკრებნი, არგო.

ამ პიესათაგან სამი: ლიკურგე, სფინქსი და პროტევი გაბმულ (გადაბმულ) ტეტრალოგიის დაბოლოებებს წარმოადგენდენ, ამაზე მიგვითითებს შესაფერი hypotheseis და არისტოფანეს „თესმორაფორია ძუსებისა“ 135 სტრიქონის სქოლიო. ასევე „ლიკურგე“ იყო ტეტრალოგია Likourgeia-ს ნაწილი და, რა თქმა უნდა ველკერის თქმისა არ იყოს, დიონისესა და ლიკურგეს ბრძოლის ერთერთ ეპიზოდს შეიცავდა. ხოლო რაც შეეხება „სფინქსს“, იგი ტეტრალოგია „თებაიდის“ უკანასკნელ ნაწილს წარმოადგენდა. ამ ტეტრალოგიდან ჩვენამდე მოუღწევია დრამას „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ და მაშასადამე სფინქსიც ალბათ ლაბდაკიდების მითის რომელსამე მომენტს ეხებოდა, ყოველ შემთხვევაში ისეთ მომენტს, რომელიც „შვიდთა ლაშქრობა თებეს“-ში აღწერილ ამბავს წინ უსწრებდა. იგივე შეგვიძლია გავიმეოროთ „პროტევის“ შესახებ, რომელიც აბოლოებდა „ორესტეიას“ და გადმოგვცემდა მენელაეს მოგზაურობის ეპიზოდებს, რასაც კავშირი არ ჰქონდა არც „აგამემნონთან“, არც „ქოეფორებთან“ და არც „ევმენიდებთან“. ერთი სიტყვით, დასახელებული სამი პიესა წარმოადგენდა შესატყვისი ტეტრალოგიის ნაწილს, იგი თუმცა დამოუკიდებელი იყო, მაგრამ იმ მითს განეკუთვნებოდა, რომელიც სამი ტრაგედიის მანძილზე იყო გადმოცემული, მაგრამ ზოგჯერ ესქილე სხვანაირად იქცეოდა ხოლმე. ასე მაგალითად, ჩვენ ვიცით, რომ 472 წ. მან დადგა ტეტრალოგია, რომელსაც შეადგენდენ პიესები: „ფინეევი“ „სპარსელნი“, „გლაეკოს პოტ-

ნიელი" და „პრომეთე ცეცხლის წამკიდებელი". სრულიად ცხადია, რომ ამ ოთხ პიესას შორის არავითარი კავშირი არ არსებობს და მაშასადამე, თავისუფალ ტეტრალოგიის მაგალითს წარმოადგენს, იგი ააშკარავებს იმ გარემოებას, რომ უკვე ესქილეს დროსაც კი სატირული დრამა ზოგჯერ დამოუკიდებელ ერთეულის სახეს ღებულობდა და, ამრიგად, მარტოოდენ მხიარული ეპილოგი იყო.

ხოლო ის, რაც ესქილეს დროს გამონაკლისს შეადგენდა, ესქილეს შემდეგ დაკანონდა და მომდევნო სოფოკლესა, ევრიპიდესა და სხვებს უკვე აღარ მოუპოვებათ ისეთი სატირული დრამა, რომელსაც მის ტეტრალოგიაში შემავალ ტრაგედიებთან რაიმე კავშირი ჰქონდეს. გაბმული ტეტრალოგია დავიწყებას მიეცა და მის ნაცვლად თავისუფალი ტეტრალოგია გაბატონდა.

ახლა შევეხოთ სოფოკლეს, მას, როგორც სატირიკოსს ძველთაგან დიდი მოწონება არ ჰქონდა. სოფოკლეს სატირულ დრამებს აფასებდენ იმიტომ კი არა, რომ ისინი შედევრს წარმოადგენდენ, არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი ცნობილი ტრაგიკოსის კალამს ეკუთვნოდენ. ყოველ შემთხვევაში, ძველები აქებენ არისტიას, ესქილესა და აქეოსს, ხოლო სოფოკლეს „სატირებისა" შესახებ არაფერს ამბობენ. მისი „სატირები" სავსებით იჩრდილებოდა მისივე ტრაგედიების სიდიადით და შედარებით მათთან აუცილებელ additamentum-ს წარმოადგენდა. სამწუხაროდ ამ მოვლენის მიზეზის შესახებ დაბეჯითებით ვერაფერს ვიტყვით, აიხსნებოდა ეს იმით, რომ სოფოკლეს არ მოეპოებოდა კომიკური ელემენტი, თუ იმით, რომ ინტერესი სატირული დრამისადმი თანდათანობით შესუსტდა და გაქრა. შესაძლებელია ერთიცა და მეორეც. ისე კი უმჯობესი იქნება ისევ პირველ მოსაზრებას მივემხროთ და მით აგხსნათ სოფოკლეს სატირული დრამების შედარებითი სისუსტე. მართლაც და, თუ კი სატირული დრამის მნიშვნელობა დაეცა, მაინცადამაინც არც იმდენად, რომ სატირული ჟანრის კარგი პიესები საზოგადოების ყურადღების ღირსი არ გამხდარიყო. ამ მოსაზრებას ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ სოფოკლეს თანამედროვის აქეოსის „სატირები" დიდად მოსწონდათ და პოეტის შემდეგ ალექსანდრიულ ჰერიოდშიაც დიდად მიჩნეული იყო. ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ დიდი ტრაგიკოსი სოფოკლე ამავე დროს საშუალო ღირსების სატიროგრაფი ყოფილა. შედარებით ესქილესთან სოფოკლე სხვა ხასიათის სუეტებს მიმართავდა ხოლმე. მართალია,

ისიც დიდ ადგილს უთმობს სადევ-გმირო და საერთოდ ბუნების ბნელით მოსილ—უხეშ ძალთა ამბებს, მდ. შისი „ამიკე", „სალმონევი", „კედალიონი". მაგრამ ამავე დროს მას გამოყენებული აქვს აგრეთვე სიყვარულის ელემენტიც, რაც, რა თქმა უნდა, დამუშავებულია კომიკურ ხაზებში და სიყვარულის ვნებიან მხარეს ეხება. ეს რომ მართლაც ასეა, ამას თვით პიესათა სათაურები გვიდასტურებს, მაგ. „ელენეს ქორწინება", „ქალღმერთთა სამსჯავრო", „ინაქე", „აქილესის საყვარლები", აგრეთვე ამ პიესათა ნაწყვეტები და ძველთაგან გადმოცემული უწყებანი. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს ელემენტი სავსებით ახალი რამ იყო (ყოველ შემთხვევაში გამოსახული ესოდენი სიმძაფრით) და პირველად იქმნა შემოტანილი სცენაზე ასეთი სიმძაფრით. მაგრამ მარტოოდენ ამით როდი განისაზღვრება ის სიახლე, რომელიც სოფოკლემ სატირულ დრამას შესძინა. სატირულ დრამას მან თანამედროვეობის სულიც შთაბერა—თანამედროვეობის სული, რაც ესქილეს არ გააჩნია, ე. ი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ზოგიერთ მის გმირებს (მაგ.: აქილესს — „Achilleos erastai", აფროდიტეს— „Krisis theon) თანადროულობის დალი აზის, მისი გმირები ზეციდან ქვეყნად ჩამოვიდენ და ღმერთების ნაცვლად ნამდვილი ადამიანების სახე მიიღეს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამასთან დაკავშირებით სატირული დრამა დაშორდა თავის წინანდელ სახესა და დაჰკარგა ზებუნებრივი, არაბუნებრივი, ტონი, რომელიც მას ესქილემ მიანიჭა. აი, ის მთავარი დამახასიათებელი თვისებანი, რომლებიც სოფოკლეს „სატირებს" ესქილეს „სატირებისაგან" განასხვავებენ. მაგრამ ეს კიდევ ცოტაა. სოფოკლეს სატირულ დრამებს შორის მოიპოება ერთი Syndeipnon Achaion, იგი გადარჩენილ ნაწყვეტების მიხედვით რამდენადმე საოხუნჯო, კომიკური ხასიათისაა, მაგრამ ამასთანავე მასში არ შეიძლებოდა ყოფილიყო სატირული დრამის მუდმივი და აუცილებელი მონაწილე—სატირების გუნდი; ამ პიესაში საგუნდო პარტიები ისევ ისე აქაველთა გუნდს უნდა ეკისრა. ასევე არ ჩანს სატირების გუნდი პიესაში „ინაქე", რომლის გუნდი ინაქეს თავის მეფეს უწოდებს. იბადება კითხვა, რომელ ჟანრს უნდა განეკუთვნოს ეს პიესები, ან და გვაქვს თუ არა საბუთი სატირული დრამები ვუწოდოთ, მაშინ, როცა მათში სატირების გუნდი აღარ გამოდის. ზოგი მეცნიერი, როგორც მაგალითად ვეკლაინი, ასეთ პიესას სატირულ დრამად არ სთვლის და ლამის არის იგი ტრაგედიადაც კი მიიჩნიოს. განა ეს სწორია? თქმა არ უნდა, რომ სატირული ისეთ დრამას ეწოდება, რომელშიაც სა-

ტირები მონაწილეობენ, ხოლო usus-ის მიხედვით სატირული დრამა შეიძლება ყოფილიყო ყოველი პიესა, რომელსაც ეპილოგის ადგილი ეჭირა და საოხუნჯო ელემენტს შეიცავდა. რაკი პიესას თავის მდგომარეობით სატირული დრამის ადგილი ეჭირა, ეს საკმარისი იყო, რომ იგი სატირულ დრამად აღეარებინათ, თუ გინდ მასში სატირებიც არ ყოფილიყო. ისეთ პიესათა რიცხვს, რომლებიც პარტოოდენ მდგომარეობითაა სატირული დრამები, უნდა განეკუთვნოს სოფოკლეს ზემოალნიშნული დრამები. დასაშვებია აგრეთვე, რომ წმინდა სატირული დრამის შეცვლა ისეთი პიესით, რომელიც სატირულ დრამას საერთო ხასიათით მიემსგავსებოდა, სწორედ სოფოკლეს საქმე იყო. შეიძლება ამით ავხსნათ სოფოკლეს მრავალრიცხოვან ტრაგედიებს შორის სატირული დრამების ესოდენი სიმცირე. საკმაო იყო მხოლოდ ერთი ნაბიჯი, რომ შემდეგ დაუბრკოლებლივ წარმართულიყვნენ ერთხელვე გაკვალული გზით. და მართლაც წმინდა სატირული დრამის შეცვლას მისი მსგავსი პიესით მეტად მალე შეეგუა ათენის სცენა, ამ გარემოებას ადასტურებს ევრიპიდეს „ალკესტიდა", რომელშიაც ნაწილობრივ კომიკური სახე ჰერაკლეს ჰქონდა და მიუხედავად ამისა ეს პიესა ტეტრალოგიის მეოთხე ნაწილს წარმოადგენდა, ე. ი. სატირული დრამის ადგილი ეჭირა. ამრიგად, სატირულ დრამაში სოფოკლეს მიერ შემოტანილი სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ მან იგი ისეთი დრამით შესცვალა, რომელიც სატირულ დრამას საერთო ხასიათით თუ მიემსგავსებოდა და რომელშიაც მომქმედ პირებად სატირები აღარ გამოდიოდენ. სოფოკლესაგან შემოღებული ცვლილებებით, მართალია, სატირული დრამა სავსებით ვერ განიდევნა, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში სოფოკლედან მოკიდებული to satyrikon-ის გვერდით წარმოიშვა ისეთი პიესა, რომელიც მას საერთო განწყობილებით ემსგავსებოდა.

ასეთნაირად სახე შეცვლილ სატირულ დრამის მაგალითს წარმოადგენს იონ ქიოსელის „ომფალე", რომლის გუნდი ლიდიელ ფლეიტისტ ქალებისაგან, მესალამურეთაგან (psaltriai) შესდგებოდა. ამ პიესაში საინტერესოა მეტისმეტად გაუმაძღარ ჰერაკლეს კომიკური ფიგურა. საერთოდ იონ ქიოსელის როგორც სატიროგრაფის, დირსებათა შესახებ მსჯელობა გვიძნელდება, რადგან მის ნაწარმოებთაგან „ომფალეს" ნაწყვეტის მეტი არაფერი შეგვრჩენია. მაგრამ ყოველ შემთხვევაში ამ ნაწყვეტთაგანაც აშკარაა, რომ იგი სოფოკლესაგან დადგენილ სიახლეს სავსებით იზიარებდა, და ამ მხრივ

თითონაც საკუთარი წვლილი ედო, რადგან მისი „ომფალე" ძალიანა ჰგავს პერიკლეს საუკუნის ათენელ ქალს.

სოფოკლე და იონი მაინცადამაინც სახელგანთქმული სატირიკოსები არ იყვნენ, ხოლო აქეოსის შესახებ ამას ვერ ვიტყვით, მას ჩვენ გაკვრით უკვე შევეხეთ, როცა მოვიყვანეთ ფილოსოფოს მენედემეს მოსაზრება მის შესახებ, მოსაზრება, რომლის მიხედვით აქეოსის „სატირებს" მხოლოდ ესქილეს „სატირები" თუ სჯობნიდა. ლიტერატურის მცოდნეთა აზრით აქეოსი მეტად ნიჭიერი სატირიკოსი იყო და ჩვენ დიდად ვწუხვართ, რომ მის პიესებიდან ჩვენამდე მარტოოდენ უმნიშვნელო ნაწყვეტებს ღა მოუღწევია, რომელთა მიხედვით მისი მწერლობის ხასიათისა და თავისებურობათა შესახებ რისამე თქმა ყოვლად შეუძლებელი ხდება. სათაურებით ვიცნობთ მის რვა სატირულ დრამას, მათი შინაარსი შეეხებოდა ნაწილობრივ ჰერაკლეს თქმულებათა ციკლს (შდ. ომფალე), ნაწილობრივ კი ღვთაებათა მითებს შეიცავდა („ჰეფესტე", „მომე", „მოირები", „ირისი") და, ბოლოს, საგმირო ლეგენდებს გადმოგვცემდა („ეთონი", „ალკმეონი", „ლინე"). ხოლო ეს ნაწყვეტები მეტად უმნიშვნელოა და არ გვაძლევს საშუალებას გამოვიკვლიოთ, თუ როგორ იყო გადმოცემული მათი შინაარსი, ან თვით ავტორმა მათში რა სიახლე შეიტანა. ოღონდ ერთი თვისება ღა შეიძლება განსაკუთრებულის სიცხადით დავინახოთ: ეს დიალოგის სიცხოველე და სხარტულობაა. ეს გარემოება განსაკუთრებულის სიცხადით მკლავნდება ჰეფესტესა და დიონისეს დიალოგის დროს პიესაში „ჰეფესტე", ეს სცენა გადმოგვცემს ჰეფესტეს მზადებას გასამასპინძლებელ სამხარისათვის. აქ ნამდვილი ხელოვანის ხელი სჩანს და თვით საუბრის ტონი რამდენადმე „კიკლოპის" პარალელურ სცენას მოგვაგონებს, რომელშიაც კიკლოპი ემზადება ღვინის სასმელად.

ამ საერთო ხასიათის შენიშვნებით დავასრულებდით სიტყვას აქეოსის შესახებ, მაგრამ სისრულისათვის ნათქვამს კიდევ შემდეგს დავუმატებთ: სვიდას s. v. Achaios აღნიშნული აქვს, რომ აქეოსი თუმცა სოფოკლეზე რამდენადმე ახალგაზრდა იყო, მაგრამ 93 ოლიმპიადიდან მოკიდებული იგი ევრიპიდესთან ერთად გამოდიოდა, ე. ი. ევრიპიდეს თანამშრომელი ყოფილა, რა სახის თანამშრომლობაზეა აქ ლაპარაკი, ჩვენ არ ვიცით, ყოველ შემთხვევაში შესაძლოა ეს თანამშრომლობა სატირული დრამების ერთად შეთხზვას ჰგულისხმობდეს, ე. ი. სვიდას თქმით გამოდის, რომ აქეოსი ან ეხმა-

რებოდა ევრიპიდეს „სატირების“ შეთხზვის საქმეში, ან არა და თავის პიესებს აწვდიდა ევრიპიდეს ტრილოგიების შესავსებად.

სხვა ტრაგიკოსთა მსგავსად ევრიპიდეც სწერდა, მაშინდელი usus-ის მიხედვით სატირულ დრამებს: სოფოკლესი არ იყოს, არც მას მოუხვევია ამ საქმეში სახელი და მხოლოდ ბედნიერ შემთხვევას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ ხელთა გვაქვს მისი ერთი სატირული დრამა, სახელდობრ „კიკლოპი“. გარდა ამისა ჩვენ ვიცით აგრეთვე რამდენიმე სატირული დრამის სათაური და საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ნაწყვეტიც მოგვეპოება, ამის გარდა შენახულია კიდევ პიესა „სილევის“ გარჩევა, რომელიც ფილონ ალექსანდრიელის კალამს ეკუთვნის. ამრიგად, ევრიპიდეს შესახებ ჩვენ შედარებით მეტი რამ მოგვეპოება და შეგვიძლია უფრო დიწვრილებით შევეხოთ მას.

„კიკლოპის“ გარდა ცნობილია მისი შვიდი პიესის სათაური. ამათ რიცხვში შედის აგრეთვე „ალკესტიდაც“. პიესათა სათაურებიდან ჩანს, რომ შინაარსისათვის განსაკუთრებით სადევგმირო თქმულებას მიმართავდა ხოლმე,

ამნაირად, სუეტის არჩევისას ევრიპიდე უფრო ესქილეს უახლოვდება, ვიდრე სოფოკლეს, და ყველა მისი პიესები გვისახავენ პირველყოფილ კულტურას. საცა გამეფებული იყო ფიზიკური ღონე და ძალმომრეობა. „ავტოლიკე“, „ბუზარისი“, „სიზიფე“, „სკირონი“, „სილევი“, ლითიერსე „თერისტებში“ და კიკლოპი—ამ მისი დრამების უმთავრესი პერსონაჟები, ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ დასახელებულ დრამებში შესაძლებელი იყო სატირების გუნდის გამოყვანა, რომელსაც „კიკლოპში“ მონაწილე გუნდის მაგვარი როლი შეეძლო შეესრულებინა.

აქედან ცხადია ევრიპიდეს განსხვავება სოფოკლესაგან: ევრიპიდე უფრო მტკიცედ იცავდა სატირული დრამის ძველ ტრადიციებს, ხოლო ეს, რასაკვირველია, ამ ტრადიციებისადმი მუდმივ ერთგულებას როდი ნიშნავს. ამას მრავალი რამ ადასტურებს და, სხვათა შორის, თვით სატირული დრამების სიმცირე შედარებით ევრიპიდეს სიმრავლესთან. ეს გარემოება ცხადყოფს, რომ ყოველთვის. როცა ეს შესაძლებელია და მოსახერხებელი, ევრიპიდე წმინდა სატირულ დრამას, მასთან შინაარსითა და ხასიათით მონათესავე პიესით სცვლის ხოლმე, ასეთი შენაცვლების მაგალითია ჩვენ მიერ არა ერთხელ ნახსენები „ალკესტიდა“.

ამნაირად, ევრიპიდეს მოღვაწეობას სატირული დრამის ასპარეზზე ორი მომენტი ახასიათებს: ერთი მხრივ ძველი ტრადიციების

ორთგულება; მეორე მხრივ—ნოვატორობა, ოღონდ ამ საქმეში იგი უფრო ძლიერია ვიდრე სოფოკლე.—რაც შეეხება ევრიპიდეს მიერ შინაარსის გაშლის ხერხს, ამ მხრივ სწორ წარმოდგენას მივიღებთ „კიკლოპის“ განხილვისას. მართალია, ევრიპიდეს და მის წინამორბედთა შორის ზუსტი განსხვავების დასადგენად შესაფერი მასალა არ გაგვაჩნია, მაგრამ ჩვენ შევეცდებით დაახლოებით მაინც წარმოვიდგინოთ იგი; ზოგი რამ მაინც შეიძლება გავარკვიოთ და ის დამახასიათებელი თვისება აღვნიშნოთ, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ მას განეკუთვნება. ასეთ თვისებად უნდა მივიჩნიოთ სატირული დრამის ტიპთა მოდერნიზაცია, თუმცა ეს მოდერნიზაცია არ არის ისეთი, როგორც სოფოკლეს მოდერნიზაცია. საქმე ის არის, რომ სოფოკლეს სიახლე უფრო მეტად გარეგნულია, მისი მომქმედი პირები აღფურვილი არიან წმიდა საყოფაცხოვრებო თვისებებით (მაგ., აფროდიტე—სარკის წინ, ან აქილესი, რომელიც pais kalos-ის მდგომარეობაშია), ხოლო ფილოსოფოსობა მაინცადამაინც არ ეხერხებათ. ევრიპიდე კი, პირიქით; „კიკლოპის“ მიხედვით ჩანს, რომ მისი გმირები პირველყოფილი მსოფლიოს შვილნი,—ფილოსოფიურ მზუნველობასა და რეზონიორობას არ ერიდებიან. ასე, მაგალითად, კიკლოპი თავის profession de foi-ს გადმოცემისას ააშკარავებს, რომ მას კარგად შეუთვისებია პროტაგორას პრინციპი „ადამიანი ყველაფრის საზომია“ და თრაზიმაქეს მოძღვრებაც „ძლიერის უფლების შესახებ“. ერთი სიტყვით, „სცენის ფილოსოფოსმა“ სატირულ ჟანრშიაც არ გადაუხვია თავის წესს; რადგან „კიკლოპის“ მაგალითი გვაფიქრებინებს, რომ სხვა თავის სატირულ პიესებში ევრიპიდე იმავე პრინციპს დაიცავდა, ე. ი. სატირული დრამის ნორმალური ტონის დაცვასთან ერთად მას სხვადასხვა მოძღვრებათა პაროდიებითაც მართავდა, და კიკლოპისებურ ბუმბერაზებს მათ შესახებ ალაპარაკებდა.

ეს საერთო ხასიათის შენიშვნები საკმარისია, რომ დავინახოთ სატირ ოგრაფის ასპარეზზე სხვადასხვა პოეტთა მოღვაწეობის თავისებურება და რომ გავიცნოთ სატირული დრამის თანდათანობითი გ·ნვითარება. ჩვენ ვნახეთ, რომ ესქილეს დროიდან მოკიდებული წმინდა სატირულ ჟანრს დაეკარგა თავისი პირვანდელი დამახასიათებელი თვისებანი და ზოგჯერ ექვმარიტი სატირული დრამა ადგილს უთმობდა სხვა, საერთო ტონით მიმსგავსებულ პიესას და ბოლოს, ყველა ამ ცვლილებათა წყალობით შესუსტდა სატირული დრამის მნიშვნელობა, როგორც დამოუკიდებე-

ლი დრამატული სახეობისა. ხოლო ამისდა მიუხედავად „სატირული დრამა" ტრადიციის ძალით კვლავ განაგრძობდა სცენაზე არსებობას და წინანდებურად ტრაგედიის დასასრულს მის ეპილოგს წარმოადგენდა. ასე გაგრძელდა დაახლოებით პელოპონესის ომის მეორე ნახევრამდე, ხოლო რაკი ომმა ძირფესვიანად შეარყია ათენის რესპუბლიკა და ააფორიაქა იგი, სხვათა შორის მისი მსახვერალი ხელი შეეხო აგრეთვე თეატრსაც, რომელიც სწრაფად დაეცა. სწორედ ამ დროიდან მოკიდებული იწყება სატირული დრამის დაცემაც, რაც რაღა თქმა უნდა ტრაგედიის ბედთან იყო დაკავშირებული. თუ ტრაგედიას შერჩა ცოტა რამ ძველი დიდებისაგან, ამას ევრიპიდესა და აგათონის ნიჭს უნდა ვუმადლოდეთ. საერთოდ კი დრამატული ლიტერატურის ბრწყინვალე მზე დასავლისაკენ გადიხარა. ამ მიზეზით აიხსნება ის გარემოება, რომ ამ პერიოდის სატირული დრამის შესახებ ჩვენ თითქმის არავითარი ცნობა არ მოგვეპოება. მხოლოდ ზოგჯერ გვხვდება შემთხვევითი ხასიათის კანტიკუნტი ცნობები და ისიც ნათელს ვერა ჰფენენ ჩვენთვის საინტერესო საკითხებს. აქეოსისა და ევრიპიდეს სახელები რომ ამოვშალოთ, ნამდვილ ლიტერატურის უდაბნოში მოვხვდებით. თუმცა ამ უდაბნოში, ამა თუ იმ მეორეხარისხოვან ტრაგიკოსის სახით, მცირე ოაზისებიც შეგვხვდება ხოლმე. ასე, ელიანესაგან (Varia historia, II, 8) ვტყობილობთ, რომ 413 წ. ევრიპიდე ვინმე ქსენოკლეს დაუმარცხებია იმ ტეტრალოგიით, რომლის უკანასკნელ ნაწილს წარმოადგენდა სატირული დრამა „ათამანტი", გარდა ამისა არისტოფანეს „ფრინველთა" დადგმის წინ ე. ი. დაახლოებით 415 წ. ფილოკლეს სცენაზე დაუდგამს გაბმული ტეტრალოგია „პანდიონიდე", რომლის უკანასკნელი პიესა ყოფილა სატირული დრამა „ტერევი ანუ ეპოფსი". გაბმული ტეტრალოგიით გამოსვლა იმ დროს, როცა გაბატონებული იყო თავისუფალი ტეტრალოგია, მეტად საინტერესო შემთხვევაა, მაგრამ იგი მაინც გამონაკლისად უნდა მივიჩნიოთ, გამონაკლისად მიტომ, რომ იგი არ დაკანონებულა. ერთი სიტყვით, თუ კი 415-სა და 413 წ. დრამატულ შეჯიბრებაზე სატირულ დრამასაც აქვს ადგილი, დაახლოებით ამ ხანებში ისეთი შემთხვევაც ყოფილა, რომ პოეტებს თავისი ტრაგედიებისათვის სატირული დრამები აღარ დაურთავთ. ასე, ერთი დიდასკალიის ნაწყვეტიდან, რომელსაც თარიღად 418 წ. უზის, ირკვევა, რომ ამ წელს (ალბათ ლენეების დროს) შეჯიბრებაში გამოსულა სულ ორი ტრაგიკოსი და თითოეულ მათგანს ორ-ორი ტრაგედია წარმოუდგენია სატირული დრა-

მის **პ ი უ მ ა ტ ე ბ ლ ა დ** (C. J. A. II, 972). ამ უცნაურ მოვლენას შეგვიძლია pendant კიდევ ერთი რამ დავუმატოთ. ევრიპიდეს გარდაცვალების შემდგომ მის შვილს, **ე ვ რ ი პ ი დ ე უ მ ც რ ო ს ს** დიდ დიონისიებზე დაუდგამს მამის სამი პიესა: „იფიგენია აულიდში", „ალკმეონი" და „ბაკქელი ქალები" ისე, რომ **ხ ათთვის ს ა ტ ი რ უ ლ ი დ რ ა მ ა ა რ** დაურთავს.

ეს ორი ფაქტი ცხადად გვიჩვენებს, თუ როგორ მერყეობას განიცდიდა V საუკუნის დასასრულს ძველად დაწესებული usus-ი. ასე რომ ზოგჯერ ტრაგიკოსთა შეჯიბრების დროს **g e n o s s a t y r i k o n**-ს ადგილი არ ჰქონია. ხოლო V საუკუნის დასასრულს ძველი ჩვეულების მიხედვით სატირულ დრამას **ე პ ი ლ ო გ ი ს** როლი თუ კი მაინც შერჩენილი ჰქონდა, IV საუკუნეში ესეც დავიწყებას მიეცა. ასე, ქრ. წინ 342—340 წ. დიდასკალიის (CJA. II, 973) წარწერიდან ჩანს, რომ მაშინ ტრაგიკოსთა შეჯიბრებაზე დაუდგამთ მარტოოდენ **ე რ თ ი** სატირული დრამა, რომლითაც იწყებოდა შეჯიბრება და რომელიც მისი მომდევნო ტრაგედიის **პ რ ო ლ ო გ ს** წარმოადგენდა. ხოლო ეს შემთხვევა ადასტურებს, რომ IV საუკუნეში სატირულ დრამას უკვე დაეკარგა მისი წინანდელი მნიშვნელობა და, თუ კიდევ მაინც შერჩა იგი სცენას, მხოლოდ როგორც ტრადიციის სუსტი გადანაშთი. თუმცა IV საუკუნეში იგი კიდევ არსებობდა და ამ პერიოდიდან შეგვერჩენია რამდენიმე პოეტის სახელი, რომლებიც სატიროგრაფიისა და ტრაგედიის ასპარეზზე მოღვაწეობდენ, ზოგიერთ პიესათა სათაური და მცირეოდენი ფრაგმენტები. იმდროინდელ ტრაგიკოსთა შესახებ ჩვენ ბევრი არაფერი ვიცით. დავასახელებთ მხოლოდ **ა ს ტ ი დ ა მ ა ნ ტ ს, ტ ი მ ო კ ლ ე ს ა** და **ქ ე რ ე ძ ო ნ ს**; მათ ეკუთვნის სხვათაშორის შემდეგი პიესები: **ჰ ე რ მ ე ს ი, ლ ი კ უ რ გ ე** და **თ ე რ ს ი ტ ე ს მ კ ვ ლ ე ლ ი ა ქ ი ლ ე ს ი**. ჩვენ ვერაფერს ვიტყვით ვერც ავტორების და ვერც დანარჩენ პიესათა შესახებ (გარდა უკანასკნელი პიესისა).

ზემო ნათქვამს დაეურთავთ კიდევ შემდეგს: მიუხედავად უკანასკნელ სატირულ პიესათაგან გადარჩენილ ნაწყვეტების სიმცირისა, მაინც აშკარად ჩანს, რომ IV საუკუნის სატირული დრამა წინადროინდელ სატირული დრამების სუჟეტს შეიცავდა, ხოლო სატირული დრამისათვის ძველი სახის შენარჩუნების ცდასთან ერთად შენიშნულია კიდევ ერთი გარემოებაც, სახელდობრ მისი **ს ა ტ ი რ ა დ** გარდაქმნის ცდა, ე. ი. ცდა იმისა, რომ იგი პიროვნული დაცინვის იარაღად გამოეყენებინათ და ამრიგად ძველი სახის კომედიისათვის დაეახლოვებინათ. ასეთი სატირული დრამის მაგალითს წარმოადგენს

პიესა Agên, თუ კი, რა თქმა უნდა, მას წინანდელი სახის სატირულ დრამად მივიჩნევთ. იგი დაწერილია ვინმე კატანელ პითონის მიერ (Athen. XIII, 595e, აგრეთვე XIII 585d და II, 50f). ეს პიესა დაიდგა დაახლოებით 327 წლის დიონისეს დღესასწაულზე მდინარე ჰიდასპეს ნაპირას თვით მეფისა და სრულიად მაკედონიის მხედრობის თანდასწრებით, როგორც genos satyrikon. საკითხავია, რა შინაარსისა იყო ეს სატირული დრამა? პიესა შეიცავდა ჰარპალეს დაცინვას, იგი ალექსანდრე დიდის ხაზინის გამგე იყო, მან გაიტაცა ქონების ნაწილი და ათენში გაიქცა. პიესაში აღწერილი იყო ჰარპალეს გარყვნილობა, გამოყვანილი იყვნენ მისი საყვარლები, აღწერილი იყო ათენი, რომელმაც მას თავშესაფარი მისცა—ერთი სიტყვით, ყოველივე რაც კი იმ დროს მომხდარ სამარცხვინო ამბავს შეეხებოდა, რომელიც მთელ აზიასა და საბერძნეთს მოედო. მაგრამ სადღაა აქ სატირული დრამა? რა თქმა უნდა, იგი აღარ არის, ისევე, როგორც სატირულ დრამას არ წარმოადგენდა ალექსანდრიულ ეპოქის პოეტ ლიკოფრონის (მე-3 საუკუნეში ქრ. წინ) პიესა „მენედემე" თუმცა პიესაში მონაწილეობენ სილენე და სატირები. საქმე ის არის, რომ, როგორც Agen-ში, აქაც გამასხარავებული იყო პოეტის თანამედროვე პიროვნება, სახელდობრ მენედემე ფილოსოფოსი და მისი ასკეტიკური ცხოვრების წესი. ამ პიესის რამდენიმე ნაწყვეტი მოიპოება ათენეს, რომლებშიაც მეტად სხარტულად და ცოცხლადაა აღწერილი ფილოსოფოსის ღარიბული სადილი; ამ სცენის ცენტრალურ ნაწილს შეადგენს მსჯელობა და არა სმა, რაც რაღა თქმა უნდა სილენისათვის მაინცადამაინც ხელსაყრელი არაა. ეს პიესა არ წარმოადგენს სატირულ დრამას, იგი ნამდვილი პირადული ხასიათის სატირაა.

აღნიშნული მაგალითებიდან ირკვევა, რომ IV საუკუნის მეორე ნახევარში სატირული დრამა შეუცვლიათ და მისთვის სატირის სახე მიუციათ. ეს ახალი წესი სავსებით განმტკიცდა III საუკუნეში, როცა სატირული დრამისაგან მარტოოდენ სახელწოდებაღა დარჩა, ისიც არა იმ გაგებით, როგორც იგი ძველებს ესმოდათ. სატირული დრამის საფუძველის შეცვლამ, ალბათ, შემდეგი ვარიაცია გამოიწვია, რაც, თუმცა დაწერილებით ცნობილი არ არის, მაგრამ მაინც აშკარადა სჩანს. Anthologia Palatina-ში (VII. '707) მოხსენებულია პოეტი სოსითე, რომელსაც ეპიგრამაში წინანდელი სახის სატირული დრამის აღმდგენელს უწოდებენ.

ამ ეპიგრამიდან ჩანს, თითქოს სოსითემ განათავისუფლა სატირული დრამა შემდეგი დროის ცვლილებებისაგან და კვლავ წინანდელი სახე დაუბრუნა. მაგრამ ნამდვილად გამოდის, რომ ეს ასე არის, ჩვენ დრომდე შენახულა მისი სატირიკული პიესის „დაფნისი ანუ ლითიერსე"-ს საკმაოდ დიდი ნაწყვეტი; და ამ ნაწყვეტიდან, ისევე როგორც სერვიუსის საყურადღებო შენიშვნებიდან (Verg. Bucol,-ის 8,68), ეტყობილობთ, რომ სოსითეს დრამაში მენანდრეს ახალი კომედიის მსგავსად რომანტიული ელემენტი მოიპოვებოდა. მართალია, დრამის მთავარი პერსონაჟი იყო სკირონის, კირკიონისა და სხვა დეე გმირთა მსგავსი ლითიერსე, მართალია, ამ ლითიერსეს ჰკლავს ჰერაკლე, ისე, ვით ჩვეულებრივი სატირული დრამის დეე-გმირები იღუპებოდენ, მაგრამ ამავე დროს პიესაში აღწერილი იყო დაფნისისა და პიმპლეიას რომანტიული ხასიათის დავგადასავალი, რომელთაც მხსნელად ჰერაკლე მოევლინა. ამნაირად, თუ დავუშვებთ, რომ პიესაში მონაწილეობდენ სატირებიც, იგი მაინც არ იქნება სატირული დრამა, არამედ რაღაც თავისებური კომიკურსა და სატირულ ჟანრს შორის გზაჯვარედინზე მოქცეული პიესა.

სოსითეს შემდგომ სატირული დრამის საქმე ალბათ სრულიად ცუდად წავიდა. მხოლოდ ზოგჯერ აღწევს ხოლმე ჩვენამდე ცნობა რომელიღაც „სატიროგრაფების" შესახებ, რომელთაგან ჩვენამდე არ მოუღწევია არც ერთ ნაწყვეტსა და არც ერთ სათაურს. ჩვენ მარტოოდენ მათი სახელები ვიცით, და იმ ეპიგრამებიდან, საცა ეს სახელებია დაცული, ჩანს, რომ ერთერთი ასეთი poietes satyron ამინია მოღვაწეობდა 200 წ. ქრ. წინ, ხოლო მეორე მარკ ემილი კი—უკვე იმპერატორთა პერიოდში.

შემდგომ ამისა ცნობები სატირული დრამის შესახებ საბოლოოდ წყდება. მრავალგვარ ცვლილებათა შემდგომ სატირული დრამა განშორდა ლიტერატურის ასპარეზს და ტრაგედიასთან ერთად გაქრა, ისე ვით სხვა ლიტერატურული სახეობანი, რომლებიც არ ეგუებოდა არც ხალხის გემოვნებასა და არც მის რელიგიურ შეხედულებას.

ჩვენ განვიხილეთ სატირული დრამის განვითარების გზა ვიდრე მის დასასრულამდე. და აღვნიშნეთ ის ცვლილებანი, რომლებიც მან განიცადა. ახლა ჩვენ შეგვიძლია შევეხოთ სპეციფიკურ თვისებებს ამ ორიგინალური დრამატული ჟანრისა, რომელიც ტრაგედიასა და კომედიას შუა იყო მოქცეული.

უწინარეს ყოვლისა ჩვენ ყურადღებას იპყრობს მისი დეკორაციული მხარე; მისი დეკორაციები ტრაგედიისა დი კომედიის დე-

კორაციებს სრულიადაც არა ჰგავს. თუ ტრაგედიაში არის, ვთქვათ, დეკორაციის სახით სასახლე ან კიდევ ტაძარი, ხოლო კომედიაში ქალაქის ქუჩა, სატირული დრამის მოქმედება სწარმოებს მხოლოდ და მხოლოდ ბუნების წიაღში, სადღაც მიუვალ ადგილას, სადაც ტყე-ღრეა, გამოქვაბული ან სხვა მსგავსი რამ (Vitruv. V. 8). განსხვავება ეხება აგრეთვე თვით მომქმედ პირთ. უმთავრესი ადგილი მათ შორის უპირავს პირველყოფილი ბუნების შვილებს, სატირებსა და სილენებს, რომლებიც თავისი ხასიათითა და ქცევით ისევე დაუდგრომელნი არიან, როგორც თვით ბუნება. ეს არსებანი გამოსახავენ დრამის მხიარულ ნაწილს, ისინი აძლევენ მას იმ ტონს, რომელიც სატირულ დრამას დრამატული პოეზიის დანარჩენი დარგებისაგან განასხვავებდა. თუ კი ზოგჯერ სატირების ნაცვლად სხვა ქმნილებანი გამოდიოდენ, ისინი თავისი ქცევითა და ხასიათით იმავე სატირებს ენსგავსებოდენ და სატირებსავით ბუნების წიაღიდან იყვნენ წარმოშობილნი. დრამის საგმირო ნაწილი კი ეპოსის გმირების ხელთ იყო, ისინი სატირებისაგან საესებით განსხვავდებოდენ, დრამას სერიოზულ სახეს აძლევდენ და ამ გზით მას ტრაგედიას უახლოვებდენ. ბოლოს, სატირებსა და გმირებს გარდა დრამაში მოიპოვებოდა კიდევ მესამე ელემენტი, იგი აძლიერებდა კომიკურ მხარეს, ხოლო ნაწილობრივ რამდენადმე ტრაგიკულ ელფერსაც აძლევდა მას—ესენი იყვნენ ფანტასტური არსებანი: სხვადასხვა ჯურის უხეში, ძლიერი და კულტურისაგან ხელშეუხები დევ-ბუმბერაზნი. სატირებსავით ისინიც სატირული დრამის განუყრელი მონაწილენი იყვნენ და მათთან ერთად ამ დრამატულ ჟანრს კომედიისა და ტრაგედიისაგან განსხვავებულ, თავისებურ სახეს ანიჭებდენ.

აი, ის სამი სხვადასხვა ჯურის პირნი, რომლებიც სატირულ დრამაში მონაწილეობდენ და მის მიუცილებელ სატირულ ელემენტს წარმოადგენდენ.

განვიხილოთ ისინი ცალკ-ცალკე.

სატირები ჩვეულებრივ სატირული დრამის გუნდს შეადგენდენ. მათ, როგორც პირველყოფილი ბუნების შვილთ, რა თქმა უნდა, უწინარეს ყოვლისა ცხოველური თვისებები გააჩნდა, რომლებიც აშკარავდებოდა მათი საქციელითა და გრძნობათა თავისებურებით. მათ უველაზე ღირსაღსანიშნავ დამახასიათებელ თვისებას საუცხოოდ გადმოგვცემს ის ეპითეტი, რომელიც მათ ბერძნულმა პოეზიამ მიანიჭა, სახელდობრ philopaigmon, დაუდგრომელი. დაუდგრომელობა, სიმხიარულე, თავზე ხელაღებული ქცევა და სა-

სიცოცხლო ძალთა სიჭარბე ქმნის სატირების ორიგინალობას. ამ უმთავრეს დამახასიათებელ თვისებას ისინი არასდროს არ ღალატობენ, თვით საშინელი განსაცდელის ჟამსაც კი, და აი ამის წყალობით თითქოს იჩრდილება მათი დანარჩენი უარყოფითი თვისებებიც. ხოლო ეს უარყოფითი თვისებები არც თუ ისე ცხადია. ჯერ ერთი სატირები მშიშარანი არიან, მეორე—ისინი ზარმაცები არიან და არაფრის უნარი არა აქვთ. გარდა ამისა თავხედობით ცნობილთ მარტოოდენ იმის ფიქრი ლა აწუხებთ თუ, როგორ ისიამოვნონ და გაერთონ. დაფიქრება, ბეჭობა, სინიდისი, ნამუსი მათთვის უცხო ხილია. მათ მოთმ..ნებასა და ენერგიაზე კი ლაპარაკიც მეტია. ამის გამო მათი სულიერი განწყობილება სწრაფად იცვლება, უბრალო რამ შეაძრწუნებს მათ, ან კიდევ უაღრესად აღაფრთოვანებს. ერთი სიტყვით, სატირები ნამდვილი ბუნების შვილნი არიან, ზოგჯერ მხიარულნი, ზოგჯერ არა სიმპათიურნიც, მაგრამ მაინც ისინი ღიმილს იწვევენ და თითქმის მარადჟამ მხიარულთ სხვისი გამხიარულების უნარიც შესწევთ. დაურთეთ ყოველსავე ამას მათი ხტომა-გრეხა, ცეკვა-სიმღერები, და თქვენ წინ წარმოგიდგებათ სატირები, ისე როგორც მათ ბერძნული პოეზია გვისახავდა. სატირების მორთულ-მოკაზმულობა კიდევ უფრო ხელს უწყობდა მაყურებელთა გამხიარულებას, გართობას. სატირები ხალხის წინ ნიღაბით მორთული წარსდგებოდენ ხოლმე; ნიღაბი შემოსილი იყო წვერითა და ყალხზე დამდგარ თმებით. სხეული სატირს ტრიკოთი ჰქონდა გამოკვალთული, ამის გამო იგი შიშველი გეგონებოდათ, წელზე შემოკრული ჰქონდა თხის ტყავი, რომელსაც უკან კუდი ეკიდა, ხოლო წინ ფალლოსი. მხრებზე ნებრიდი მოეგდო, ხელში კი, როლის მიხედვით, ან მწყემსის კომბალი ეჭირა, ან კიდევ თირსი (იხ. Pollux, Onomasticon IV, 118 და Dion. Hal. VII, 72, 10). სატირების ცეკვა სავსებით შეეფერებოდა მათ გარეგნულ შეხედულებას. ამ ცეკვას Sikinnis ერქვა (Ath. XIV, 630B) და, რამდენადაც ათენის სიტყვებიდან ვიცით, ზომიერი ტემპებისა და ფიგურებისაგან კი არ შესდგებოდა, არამედ ხტუნაობას, ერთ ადგილას სწრაფად ტრიალსა და თავდაუბერელ სირბილს შეიცავდა. ამ საცეკვაოს აკომპანიმენტს შეადგენდა ბარბიტონი, რომლის ხმაზე ისინი ხტოდენ, ცეკვავდენ და სხვადასხვანაირ თავისუფალ მოძრაობას აკეთებდენ, რაც, რა თქმა უნდა, საესებით წესიერი არ იყო. ასეთი იყო სატირული დრამის გუნდი, რომლის საგალობელთა ხასიათის შესახებ „კიკლოპის" პაროდოსისა და სტასიმების მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ.

სატირთა ღირსეული მეთაური იყო ს ი ლ ე ნ ე, რომლის როლი სატირული დრამის ერთ-ერთ მსახიობს ევალებოდა, მას ასე ეთქვათ სცენაზე გადაჰქონდა თავდაუჯერლობა და სითავხედე, რომლის მატარებელნი იყვნენ ორქესტრაში მყოფი სატირები. გუნდის მეთაური გუნდზე მაღლა არ იდგა თავისი ზნეობრივი თვისებებით. რასაკვირველია, მოხუცებულობის გამო იგი სატირებსავით მოძრავი და მხიარული აღარ იყო წელთა სიმრავლისა და გამოცდილების გამო, არ იყო მასში არც სატირების ექსპანსიობა, მაგრამ ამის გარდა ყოველივე დანარჩენში სატირების alter ego ს წარმოადგენდა. მათსავით ისიც მშიშარა, უქნარი იყო, ისეთივე მკვეხარა, მატყუარა და ყოველგვარი გართობისა და სიამოვნების მოტრფიალე. სიბერისდა მიუხედავად სიამოვნებისა და დატკბობის უნარი მას კიდევ შესწევს, იგი მუდამ მზად არის აჰყვეს თავისი ცხოველური ბუნების ვნებათა ღელვას, რომელიც მასში ძველებურად ძლიერია. ხოლო ამასთანავე იგი სატირებზე უფრო მოხერხებულად აწყობს თავის საქმეებს, რადგან მათზე უფრო გაიძვერაა და გაქნილი და კეთილშობილური ზრახვები მათზე ნაკლები თუ გააჩნია და არა მეტი. ერთი სიტყვით, ს ი ლ ე ნ ე მოხუცებული სატირია, რომელმაც დაჰკარგა თავისი ახალგაზრდული სინორჩე და გულუბრყვილობა და რომელსაც ბილწად ცხოვრების უნარი ღა შერჩენია. ვნებიან სურვილთა დაკმაყოფილების შემდეგ მისთვის ყველაზე უძვირფასესი ღ ვ ი ნ ო ა, ურომლისოდაც მას ცხოვრება არ ძალუძს. ღვინოში ჰპოებს იგი ნეტარებას და მის გულისათვის ყველაფერს ჩაიდენს. მაგრამ ამ უარყოფით თვისებათა გარდა, არის მის ქცევასა და მოქმედებაში ერთგვარი სერიოზულობა, სიდინჯე, რაც მით უფრო სასაცილოა, რომ მისი გარეგნობა ასეთს რასმე დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება. თუ კი სატირების გარეგნობა უცნაური იყო, რაღა უნდა ყოფილიყო სილენე. მისი ნიღაბი შემკული იყო აბურძგვნილი წვერით, თავზე თმა არა ჰქონდა, ნაცვლად ამისა თავს სუროს გვირგვინით მოირთავდა ხოლმე. რაღა თქმა უნდა, მის სახეს ესვა გარყვნილი ცხოვრებისა და უზომო ლოთობის დაღი. რაც შეეხება სილენეს სამოსელს, სატირების მორთულობას მიემსგავსებოდა. მის სხეულს ჰფარავდა ტ რ ი კ ო, რომელსაც პ ო ლ უ ქ ს ი ს თქმით chiton chortaios ერქვა. უამისოდ არ გამოდიოდენ სატირები და არც სილენე. ერთი სიტყვით, სილენეს გარეგნობა საესებით ემსგავსებოდა გუნდის მორთულობას, ასე რომ სილენე მართლაც ღირსეული მეთაური იყო მხიარულ, აღვირახსნილ, ზნედაცემულ სატირთა ბრბოსი, რომელთაც ის „კიკლოპში“ ქედმაღლურად paides უწოდებს: მასთან შედარებით მართლაც რომ ისინი

უმანკო ბავშვები არიან, რომელთაც ჯერ კიდევ ვერ შეუთვისებიათ ცხოვრების ჭეშმარიტებანი, რითაც ესოდეს მდიდარია სილენე!

. . სატირებსა და სილენეს მიემსგავსებიან აგრეთვე დრამის ის პერსონაჟები, რომლებიც ფანტაზიისა და ზღაპრების სამყაროს განეკუთვნებიან. მე მხედველობაში მყავს სხვადასხვანაირი მითოლოგიური არსებანი რომელთაც ტრაგედიაში ადგილი არ ჰქონიათ, ხოლო სატირულ დრამაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდენ. სატირული დრამის ისტორიული მიმოხილვისას გამოირკვა, რომ სფინქსისა, პროტევსისა, კიკლოპისა და სხვა მსგავსი ქმნილებანი სცენაზე გამოყავთ ჯერ ესქილესა და უფრო ნაკლები რაოდენობით მის მომდევნო პოეტებს. თუმცა ამ უკანასკნელთ სავსებით არ განუდევნიათ ისინი თავისი რეპერტუარიდან, ასე რომ ისინი ზოგჯერ ისევ მიმართავდენ ხოლმე მათ და კვლავ სცენაზე გამოჰყავდათ. ესენი და მათი მსგავსი საშინელი არსებანი წარმოადგენდენ ბუნების უხეშ ძალებს, რომლებიც თავისი უკულტურობით სატირებს მიემსგავსებოდენ, მაგრამ მათ განასხვავებდა ის გარემოება, რომ ამ თვისებას ისინი თავისებურად გამოსახავდენ. თუ სატირებისათვის ყველაზე საშურ საქმეს თავის მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება შეადგენდა, სატირული დრამის ეს დეემთა და ურჩხულთა მსგავსი ქმნილებანი ნდობის დაკმაყოფილებასთან ერთად ნგრევისა და ლეწვის მიდრეკილებასაც იჩენენ. ამის გამო მათ ძალადობა, ღვარძლი და მძულვარება ახასიათებს და რაც კი გზად შეხვდებათ, ყველაფერს ანადგურებენ. ამ მხრივ მათ სცენაზე შეაქვთ ტრაგიზმის შიშის ელემენტი. მაგრამ გარდა ამისა მათ კომიკური ელფერიც გადაჰკრავდა, ასე რომ ისინიც ამხიარულებდენ ხალხს და ამნაირად დრამის საოხუნჯო ტონის გაძლიერებას ხელს უწყობდენ. ამჟამად, როცა ხელთ კიკლოპის მეტი არაფერი გაგვაჩნია, გარკვეულ წარმოდგენას ვერ ვიქმნებთ იმის შესახებ, თუ როგორი ხერხით იყენებენ ასახული სატირულ დრამაში ეს შიშის აღმძვრელნი ქმნილებანი. კიკლოპის მიხედვით ჩანს, რომ კომიზმს ნაწილობრივ მათი გარეგნული შეხედულება ქმნიდა, ნაწილობრივ კი მათი გარეგნული შეხედულების და მსჯელობის ერთმანეთთან შეუფერებლობა და ბოლოს აგრეთვე მათი შეფარდება მსგავს ან წინააღმდეგი ხასიათის არსებასთან. ამ საშუალებათა მეოხებით იქმნებოდა კომიკური მდგომარეობა, და რაკი ბოლოს ბუმბერაზს მაინც შურისმგებელი აღმოუჩენიათ, დრამა მხიარულად სრულდებოდა და საოხუნჯო ელემენტი სერიოზულობას დასძლევდა ხოლმე. მაგრამ შიშის აღმძვრელ ბუმბერაზთა ნაცვლად ხშირად მითოლოგიის სხვა ელემენტებიც გამოჰყავდათ, სახელდობრ.

ღმერთები და პირველყოფილ სამყაროს სხვა უფრო ლმობიერი წარმომადგენლები, როგორიც იყო მაგ., კედალიონი, რომელმაც ჰეფესტეს მჭედლობა ასწავლა.

ეს ელემენტები, რომელთაც განსაკუთრებით სოფოკლე სცემდა პატივს, თითქოს სატირების ერთგვარ კორექტივს წარმოადგენდენ, ე. ი. ისინი თუმცა აღძრავდენ მხიარულებას, მაგრამ ამავე დროს დადებითი ხასიათის თვისებაც მოეპოებოდათ, ან და ყოველ შემთხვევაში ისეთი ღირსება, რომელიც გუნდს აღარ გააჩნდა, ასე მაგ.: სილამაზე, სიკოხტავე, კოპწიაობა და სხვა. ასეთ პირთა ხან სატირებთან, ხან კიდევ გმირებთან დაპირისპირებით იქმნებოდა სხვადასხვა კომიკური მდგომარეობა და პიესა კვლავ სასაცილო, საოხუნჯო, სამხიარულო, გულუბრყვილო გასართობის სახეს იღებდა, რომლის მიზანიც ხალხის გართობა-გამხიარულება შეადგენდა. ბოლოს საკუთრივ თავისებური პერსონაჟები იყვნენ ეპოსის გმირები, რომელთა საშუალებით სატირული დრამა ტრაგედიას უახლოვდებოდა. თუ კი სატირებისა, ღვთაებათა და სხვადასხვა ბუმბერაზების სახით სატირულ დრამაში ფანტაზიის სამყარო იყო წარმოდგენილი, გმირების საშუალებით იგი ცხოვრებას, სინამდვილეს უახლოვდებოდა. ეპოსის გმირნი კულტურის მატარებელი ელემენტები არიან, და უპირისპირდებიან პირველყოფილი ბუნების ძალებს, ხან მათ წინააღმდეგაც მოქმედებენ, ხან კიდევ მათ დამატებას წარმოადგენენ. ამ გმირთა ეპოსისაგან ერთხელვე დადგენილი და ტრაგედიის მიერ საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ხასიათის შეცვლა სატირულ დრამას თავის სურვილისამებრ არ შეეძლო, იმ გარემოების გამო, რომ მათი სახე ეპოსისაგან ერთხელვე იყო დადგენილი, ხოლო ტრაგედიაში საბოლოოდ დასრულებული და ჩამოყალიბებული, სატირული დრამისათვის მზა მასალა იყო, ასე რომ მისთვის ზოგიერთის მიმატება შეიძლებოდა, რაღა თქმა უნდა, ძირითადი ხასიათის ხელშეუხებლად.

ეპოსის გმირებისადმი ასეთ მორიდებული დამოკიდებულება საჭირო იყო აგრეთვე იმიტომაც, რომ ეს გმირები ძალიან ხშირად ტრაგედიის მონაწილენიც იყვნენ და იმ ტეტრალოგიას განეკუთვნებოდენ, რომლის უკანასკნელ ნაწილს თვით სატირული დრამა შეადგენდა. ამიტომ აშკარაა, რომ ეპოსის გმირთა სახეს სატიროგრაფი მნიშვნელოვნად ვეღარ შეცვლიდა. იმის დასადასტურებლად, რომ სატიროგრაფი მართლაც ისე იქცეოდა, როგორც მე აღვნიშნე, გამოგვადგება „კიკლოპში“ ოდისეს დახასიათება. ჩვენ აქ ვხედავთ იმავეს გაიძვერა, და პირშიაც მტკიცე ოდისეს, რომელსაც ოდი-

სეიდან ვიცნობთ, იგი აჭაცა და იქაც უშიშარია და თავის მოთ-შინებას და სიმტკიცეს არსად არ ჰკარგავს. იგი თუმცა ეპოსიდა ღა ტრაგედიის ოდისეც რრება, მაგრამ ზოგჯერ სცილდება თავის პრო-ტოტიპს. „ოდისეაში“ იგი თვითონ გვიამბობს თავის თავგადასავალს და ეს ძალიან დამაჯერებელი და დიადია, ხოლო „კიკლოპში“ კი იგი თვით მოქმედებს და ჩვენ თვითონ უნდა გამოვიტანოთ დასკვნა შისი მოქმედების შესახებ. და აი, ჩვენ ვხედავთ, რომ სატირული დრამის მოთხოვნილების მიხედვით, ოდისე ზოგჯერ ღალატობს ხოლმე თავის ღირსებას და მეტად იმცირებს თავს კიკლოპის წინა-შე მაშინაც კი, როცა ეს არც ისე აუცილებელია. ამის გამო მისი ეპიკური და ტრაგიკული სიდარბაისლე თითქოს შებღალულია და მისი თავის ქება ხანდახან მეტად სასაცილო, კომიკური ხდება. კი-დევ უფრო მეტად სასაცილოა სატირული დრამის მეტად საყვარელი ტიპი, სახელდობრ, ჰერაკლე, რომელიც ოდესეზე უფრო მეტად მო-ჰყვა სატირების გავლენას, მათებურად ცხოვრებას შეეჩვია და გაი-რყვნა. საერთოდ კი უნდა ითქვას, რომ ბერძენმა კომიკოსებმა საბ-რალო ჰერაკლეს მოსვენება არ მისცეს. სცენაზე გადაიტანეს მისი მითები და მისი პიროვნებაც ყოველ მხრივ დაგვისურათეს. მაგრამ თუ ტრაგედიაში მისი ღირსება, თვით საშინელ ზნეობრივ დაცემის დროსაც კი, თავის სიმაღლეზე იდგა, კომედიაში მარტოოდენ მისი ხასიათის უარყოფითი მხარეები იყო წარმოჩენილი, სახელდობრ, ღორმუცლობა და ცხოველური ვნებიანობა. ხოლო, რაც შეეხება სა-ტირულ დრამას, ჰერაკლეს აქ საშუალო მდგომარეობა აქვს მიჩენი-ლი. აქ ჰერაკლე ტრაგედიისა და კომედიის ჰერაკლეთა შორის დგას, ისე, რომ საჭიროების და მიხედვით მისი ხასიათის ესა თუ ის თვი-სება არის ხაზგასმული. იგი ხან განმათავისუფლებელი გმირის სახით მოგვევლინება, რომელიც ბოროტმომქმედთ სჯის, ხან იგი ღორმუ-ცელა, მოძალადე და თავდაუჯერელ აღვირახსნილ კაცის სახეს ღე-ბულობს. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში იგი სატირების ნამდვილ pen-dant-ს წარმოადგენს, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მისი ჩვეული ტრაგიკული ღირსება მას ყოველ შესაფერ შემთხვევის დროს ისევ უბრუნდება და კვლავ სიდიადესა და სიდარბაისლეს ანიჭებს, რაც სატირებს, რა თქმა უნდა, არასოდეს არ გააჩნდათ. ჰერაკლეს რო-ლის ასეთი გაორება ნათლად ჩანს ევრიპიდეს „ალკესტიდაში“, და აგრეთვე მისი სატირული დრამის „სილვეის“ ნაწყვეტებიდან.

ნათქვამიდან ცხადია, რომ სატირულ დრამაში მონაწილე გმი-რების როლი ორნაირი სახისაა. ერთი მხრივ მის ნახევარ ღმერთებს შენარჩუნებული აქვთ ის თვისებები, რომლებიც მათ ეპოსსა და

ტრაგედიაში მოეპოებოდათ; ხოლო მეორე მხრივ ისინი სატირულ-დრამაში თავის პირვანდელ სახეს თუმცა არ ჰკარგავენ, მაგრამ მათ-რამდენადმე კომიკური ელფერი გადაჰკრავდა ხოლმე, ოაც იწვევდა-სიცილს და ამნაირად გმირი თავის ქეშმარიტ გმირულ სახეს სცილ-დებოდა. მაგრამ ყოველ შემთხვევაში ოდისესა და ჰერაკლეს მაგალითიდან ვიცით, რომ ასეთი გმირი სავსებით კომიკურ ტიპად-არასოდეს არ გარდაქმნილა. მასში მარად რჩებოდა ხოლმე ტრაგე-დიის dignitas, თუმცაღა საოხუნჯო ელემენტით შეხამებული.

ეხლა ის ღა დაგვრჩენია, რომ ზემოაღნიშნულის დასადასტუ-რებლად მოვიყვანოთ ჰორაციუსის მოსაზრება სატირული დრა-მის შესახებ, რომელიც მას „Ars poetica"-ში გამოუთქვამს.

„სასაცილო, ენამახვილი სატირები ისე უნდა ვუჩვენოთ საზო-გადოებას და სერიოზული ელემენტი ისეთი რაოდენობით უნდა შე-ეზავოთ ოხუნჯობით, რომ ამას წინათ ოქროთი და ძოწეულით-მორთული პიესაში მონაწილე ღვთაება ანუ გმირი სადღაც მი-გდებულ საწვრილმანოში არ მოვახვედროთ, საცა ლანძღვა-გინება და უწმაწური ლაპარაკი ისმის და ამავე დროს ზედმეტ მაღალ-ფარდოვნებასაც უნდა ვერიდოთ" (vv. 225—230).

ეს სიტყვები სავსებით შეეფერება ოდისესა და ჰერაკლეს, რომელთა შესახებაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა საუბარი. ორივე გმირს ეხერხება თავის dignitas შენარჩუნება, არ ეშვებიან humilis sermo-მდე და არც nubes et inania-სკენ მიისწრაფიან. მათ უპირავთ სა-შუალო ადგილი საესებით სერიოზულსა და სავსებით კომიკურ მდგო-მარეობას შორის. ისინი „ოხუნჯობენ" (paizousi), არ „ჯამბაზობენ" (gelotopoiousi).

ამრიგად, ჰორაციუსის პრეცეპტი სავსებით უდგება სატირული-დრამის გმირებს.

ვნახოთ ახლა, თუ რას მოითხოვს ჰორაციუსი სილენესა და-სატირებისაგან.

„პიზონნო! მე რომ სატირული დრამა დამეწერა ჩვეულებრივ-მოარულ გამოთქმებს არ მივმართავდი, სიტყვას ტრაგიკულ ელფერს-არ გამოვსწირავდი, იმ ზომაზე, რომ ერთმანეთისაგან ვერ გაგვერ-ჩია, თუ ვინ ლაპარაკობს—დავე და თამამი პითია, რომელმაც სიმონს-ტალანტი დააძრო, თუ ღმერთის მსახური სილენე" (vv. 135-239).

აქაც ჩვენ დაახლოებით ისეთივე პრეცეპტი გვაქვს, რომელიც-ზემოთ გმირების შესახებ მოვიყვანეთ. სილენეს მეტყველებას და საერთოდ მთელ როლს, იმისდა მიუხედავად, რომ ის არ არის არც-rex და არც heros, უნდა ჰქონოდა ზოგიერთი თვისება, რომელიც

კომედიის მონისა ან მხევალისაგან განასხვავებდა. სილენეს შეუძლია გმირებზე უფრო სადა, უბრალო ენით ილაპარაკოს, მაგრამ მის სიტყვებს მაინც უნდა დაჰკრავდეს color tragicus, უნდა გააჩნდეს ღირსება, ერთგვარი სიდარბაისლე და იმის შეგნება, რომ ღმერთების custos dei alumni. მართლაც და, ევრიპიდეს „კიკლოპში“ გამოყვანილ სილენეს, მის საეჭვო ღირსების თვისებათა მიუხედავად, მაინც მოეპოება ისეთი რამ, რაც მას სატირებისაგან განასხვავებს. თავისი ფასი მან კარგად იცის, ცხოვრების გამოცდილება მას ზოგჯერ რამდენადმე დადებით ხასიათს და, soi disant, dignitas აძლევს.

სატირების როლის შესახებაც გამოსთქვამს ჰორაციუსი რამდენიმე გარკვეულ მოთხოვნილებას, რომლებიც ჩვენთვის აგრეთვე მეტად მნიშვნელოვანია და საინტერესო.

„ჩემის აზრით ტყიდან გამოსულმა ფავნებმა უნდა იცოდენ, რომ მათ არ შეეფერებათ ქალაქის ქუჩებსა და მოედნებზე გაზრდილთა მსგავსად არც უწმაწურ სიტყვების წამოროშვა და არც ქალაქელივით კოხტა ოხუნჯობა. რადგან ამით შეურაცხყოფილი იქნება ის, ვისაც კარგი ბედაური, სახელი და ფული მოეპოება; რაც მოხალულ ცერცვითა და წაბლით მოვაჭრეს იამება, იგი დიდებულს ჭკუაში არ მოუვა და ამიტომ საბოძვარსაც ვერ დაიმსახურებს“ (vv. 244-250).

ამნაირად, სატირები გმირებისა და სილენესაგან საესებით განსხვავდებიან, მათ შეუძლიათ იოხუნჯონ რამდენიც უნდათ, რადგან ამას მოითხოვს მათი როლი. ხოლო მათი ოხუნჯობა, სიმხიარულე არ უნდა იყოს, არც ნამეტანი ფაქიზი და რჩეული და არც ყოველდღიური ცხოვრების დიდი გავლენა ეტყობოდეს. სატირებს მარად უნდა ახსოვდეთ, რომ ბუნების შვილნი არიან, და ამიტომ მათ მეტყველებას უნდა ახასიათებდეს გულუბრყვილობა, უშუალობა. თავისებური სილამაზე და ბუნებრივი ცინიზმი, ისე რომ მასში ქალაქური გაელენის ნასახიც კი არა ჩანდეს. აი, ასეთი არიან სწორედ ევრიპიდეს „კიკლოპისა“ და სოფოკლეს „ქვალის მძებნელთა“ სატირები.

ჰორაციუსისაგან მითითებულ პრეცეპტების დაცვით, სატირული დრამა უნდა წარმოადგენდეს საესებით დამოუკიდებელ თავისებურ ჟანრს, და მასთანაეე ისეთ ნაწარმოებს, რომლის ყურება სრული კმაყოფილებით უნდა შეიძლებოდეს.

მასში არ უნდა იქნეს ტრაგედიისებური მაღალფარდოვანება, მაგრამ არც ქუჩურ უწმაწურობას უნდა ჰქონდეს ადგილი.

„დაე ტრაგედია,—ამბობს ჰორაციუსი—რომელსაც არ შეეფერება მსუბუქი ხასიათის ლექსების წარმოთქმა, დაესწროს სატირების წარმოდგენას სირცხვილისაგან ოდნავ შეწითლებული მსგავსად რომაელი მატრონისა, რომელიც ცეკვავს დღესასწაულზე პონტიფიკის ბრძანების თანახმად“ (vv. 231—233).

ლიტერატურა

Jsaacus Casaubonus, De satyrica graecorum poesi et romanorum satira (Parisiis 1605); Welcker, Nachtrag zu der Schrift über die Aeschyleishe Trilogie nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel (Frankfurt 1826); Patin, Etudes sur les tragiques grecs, IV, 273-316; O. Jahn Satyre auf Vasenbildern und das Satyrdrama (Philologus 27); Wieseler, Das Satyrspiel nach Massgabe eines Vasenbildes hergestellt (Göttingen 1848); Croiset, Histoire de la litterature grecque III, 382-414. იხ. აგრეთვე Bergk, Griechische Literatur III, 236-243; Wecklein, Euripides Kyklops (Meisterwerke der Griechen und Römer VIII, Leipzig—Berlin 1903), Einleitung, 1 შდდ., L. Levi, Ancora su le origine del drama satirico, Venezia 1910.

ს ა ძ ი ე ბ ე ლ ი.

აგაგა 307; 308; 310.
აგათონი 35; 46; 219; 364.
აგამემნონი 33; 93—101; 105; 116; 119; 122; 142; 146; 149; 154—157; 159; 161; 162; 209; 256; 257; 270; 282; 283; 290; 303—306; 343.
„აგამემნონი“ ესქილესი. 24; 27; 28; 31; 33; 47; 62; 66; 93; 94; 108; 109; 112; 116; 119; 124; 125; 147; 178; 357.
„Agên“ პითონისა 366.
ადმეტე 230—238.
ადრასტე 16; 79; 197; 200; 273; 274; 326.
ავლე გელი 213: 214; 218; 220.
„ავტოლიკე“ ევრიპიდესი 362.
ავტონოე 307; 308.
აზია 75.
„ათამანტი“ ქსენოკლესი 364.
ათენა-პალადა 73; 103—107; 114; 141—143; 145; 147; 148; 162; 188; 205; 262; 266; 270; 274; 275; 279; 292; 313.
ათენე 63; 127; 130; 135; 213; 218; 348; 369.
აიდე 201; 231.
აკესტორი 217.
ალექსანდრე ეტოლიელი 216; 218.
ალექსანდრე მაკედონელი 49; 366.
„ალექსანდრე“ ევრიპიდესი 268.
ალკეო 1.
ალკესტა 230—237; 329; 331; 339.
„ალკესტა“ ევრიპიდესი 21; 22; 99; 225; 228—230; 234; 235; 238; 246; 259; 345; 346; 362; 373.
„ალკესტიდა“ ფრინიქესი 230.
ალკმანი 1.
ალკმენა 262; 263.
ალკმეონი 36.
„ალკმეონი“ აქეოსისა 361.

„ალმეონი" ევრიპიდესი 221; 238; 302; 365.
ამიანე მარცელინე 221.
„ამიკე" სოფოკლესი 359.
„ამიმონე" ესქილესი 357.
ამინე 130.
ამინია 367.
ამფიონი 321.
ამფიტრიონი 321; 364—366.
ნაკრეონტი 2; 4.
ანაქსაგორა 9; 216; 319; 326.
ანდრომაქე 144; 259—261; 270; 329; 331.
„ანდრომაქე" ევრიპიდესი 23; 29; 225$_3$; 234$_1$; 259—261; 263; 327; 330; 339; 345; 346.
ანდრომედე 45; 284—286; 337.
ანტიგონე 48; 78; 81; 150—153; 156; 157; 159; 164; 165; 196; 198; 200; 202; 206; 298—300.
„ანტიონე" ევრიპიდესი 321.
„ანტიგონე" სოფოკლესი 22—24; 48; 133; 134; 147; 149; 150; 151 153; 154; 159; 164; 184; 185; 193; 194; 207; 211.
ანტიგონე კარისტიელი 129$_1$.
„ანტიოპე" ევრიპიდესი 321.
ანტიფონტი 9.
Anthologia Palatina 366.
„აპოლოგია" პლატონისა 332.
აპოლოდორე 73.
აპოლონი 89; 94; 100; 102—107; 155; 158; 162; 166; 169; 170; 196; 215; 230; 231; 237; 260; 261; 276; 277; 280; 283; 284; 289; 291; 295—297; 299; 349.
„არგო" ესქილესი 347.
„არგონავტთა გალაშქრება" 134.
არესი 167.
არიონი 11; 13; 14; 15; 18; 35.
არისტია 57; 353—356; 358.
არისტო 77.
არისტონე 131; 195.
არისტოტელე 11; 12; 14; 16; 17; 20; 22; 23$_1$; 25; 26; 28—30; 32—38; 40; 54; 55; 58; 59; 64$_1$; 118; 126; 135; 215; 228; 240; 291; 302; 304; 333; 335; 328; 341; 343; 349; 351; 352.

არისტოფანე 6; 8; 26; 28; 41; 46; 49; 57; 59; 64; 81; 93; 99; 111; 115; 117; 118; 123; 124; 130 -132; 214; 218; 221; 228; 284; 285; 297; 302; 317; 320; 334; 336; 338; 339; 357; 364.
არისტოფანე ბიზანტიელი 127.
არისტოქსენე ტარენტელი 126.
Ars poetica ჰორაციუსისა 350; 374.
არტეევი 161.
არტემიდა 94; 247; 248; 251; 253; 290—292; 303.
არქელაე 219—221.
„არქელაე“ ევრიპიდესი 220.
არქილოქე 12; 13$_1$; 176; 331.
არქტინე 140; 141; 254; 270.
ასკლეპი 130; 230.
ასტიანაქე 144.
ასტიანაქსი 270; 271.
ასტიდამანტი 365.
ატოსა 75—77; 119; 122.
აფიონი 128.
აფროდიტე 247; 248; 250; 253: 271; 359; 363.
აფსეფიონი 128$_1$.
„აქარნელნი“ არისტოფანესი 64.
აქეოსი 354; 356; 358; 361; 364.
აქილესი 113; 117; 140—142; 146; 187—189; 255; 256; 259—261; 303—306; 359; 363.
„აქილესის საყვარლები“ სოფოკლესი 359.
„ბაბილონელნი“ აპოლოდორესი 73.
„ბაკქიდები“, „ბაკქელი ქალები“ ევრიპიდესი 28$_1$; 37; 219; 221; 223; 245; 227; 228$_1$; 234; 302; 307; 311; 345; 346; 365.
ბაკქილიდე 15; 35; 81; 176; 186.
„ბაყაყები“ არისტოფანესი 26$_1$; 28; 81; 93; 99; 111; 115; 117; 123; 130; 131; 218; 221; 297; 302.
ბელეროფონტი 317: 322.
„ბერძენთა ტროიდან დაბრუნება“ 133.
„ბუზირისი“ ევრიპიდესი 362.
„განთავისუფლებული პრომეთე (Pro mētheus lyomenos) 21; 88; 89.
„გზირნი“ (Kerykes) ესქილესი 357.
„გლავკე“ (გლავკოს) ესქილესი 62; 74; 357.

გლავკიპე 185; 230.
„გლავკოს პონტოელი“ ესქილესი 357.
გოეთე 223; 293.
გორგია 9.
გრიგოლ ნაზიანზელი 222.

„დაბრუნებანი“ კიკლიკური პოემა 119.
„დავა იარაღისათვის“ ესქილესი 140.
დანაე 37; 68—73; 117; 119.
„დანაიდები“ ესქილესი 73; 119; 122.
„დანაიდი“ ა ჯოსის ციკლის პოემა 119.
„დანაეს ტირილი“ სიმონიდესი 276.
„დარიოსი“ 44; 46; 75—77; 116; 121.
დაფნისი 367.
„დაფნისი“ ანუ „ლათიერსე“ სოსითესი 367.
დეიანირა 28; 176—184.
„დეიპნოსოფისტები“ ათენესი 127.
დეიფობე 269.
დემეტრე 111.
დემოკრიტე 66.
დემოფონტე 262; 263.
დექსიონი 131.
დეშარმი პ. (Decharme, P.) 26; 28; 267; 272; 275; 347.
„დიდასკალიები“ 140.
დიდიმე 224.
დიოგენე 222.
დიოგენე აპოლონიელი 319.
დიოგენე ლაერტელი 55; 213; 356.
დიოდორე 129; 204.
დიოკლე 293.
დიომედე 186; 187; 190; 312; 313.
დიონ ქრიზოსტომი 185—187.
დიონისე 3; 4; 12—16; 18; 19; 32; 35; 37; 39; 43; 48; 50; 51; 65; 128; 132; 221; 227; 307—311; 315; 348—350; 357; 361; 365; 366.
დიონისე ლაერტელი 135.
დიონისე—სიცილიის ტირანი 221.
Dion Hal. 369.

დიოსკორიდე 355.
„დიქტისი“ ევრიპიდესი 239.
დოლონი 313.
დორილაე 217.
დურისი 127.
ეანტი 22; 47; 140—146; 148; 149; 189; 287.
„ეანტი“ სოფოკლესი 21; 23; 24; 27; 47; 133; 140; 147—149; 153; 154; 183—185; 206; 209; 211.
ეგეოსი 81; 240; 243.
ეგვიპტე 68—71; 73; 119; 122.
„ეგვიპტელნი“ ესქილესი 73; 119.
ეგისთე 93; 94; 97; 98; 101; 102; 109; 154—157; 161; 163; 282; 283; 293.
ევანდე 274; 275.
ევეგორი 41.
ევკლიდე 38_1; 215.
„ევმენიდები“ ესქილესი 22; 23; 27; 30; 31; 33; 47; 50; 62; 64—66; 93; 99; 103; 107—110; 114; 117; 119; 122; 124; 147; 289; 357.
ევრიგანია 78.
ევრიდიკე 153.
ევრიპიდე 213—347; 362—365.
ევრიპიდე უმცროსი 219; 221: 302; 365.
„ევრიპიდეს ანონიმური ბიოგრაფია“ 213.
„ევრიპიდეს ბიოგრაფია“ პერიპატეტიკ სატირესი 213.
ევრისაკე 144; 146.
ევრისთე 177; 231; 262; 263.
ევრიტე 177; 179; 180.
ევროპა 75.
ევსტრატი, ნიკეის მიტროპოლიტი 64_1.
ევფორიონი 62; 66; 239.
„ეთიკა“ არისტოტელესი 64_1.
„ეთიოპიდი“ არქტინესი 140; 141.
„ეთიოპიდი“ კიკლიკური პოემა 119.
„ეთონი“ აქეოსისა 361.
ეთრა 273.
ელენე 271; 282; 286—288; 294—296; 303; 330.
„ელენე“ ევრიპიდესი 22; 225; 228; 229; 234; 282; 284; 289; 292; 329; 337; 345.

„ელენეს მოტაცება“ სოფოკლესი 286.
„ელენეს ჭორწინება“ სოფოკლესი 359.
ელექტრა 29; 99—101; 154—165: 282—284; 294—296; 329; 337.
„ელექტრა“ ევრიპიდესი 225$_4$; 229; 282; 284; 293; 297; 316; 330; 337; 345; 346.
„ელექტრა“ სოფოკლესი 24$_1$; 26; 29; 100$_1$; 127; 133; 154; 156; 160—162; 165; 185; 211; 282—284.
ელიანე 64; 268; 364.
ენიუსი 302.
„ენომაოსი“ 297.
„ეოია“ ჰესიოდესი 230; 231.
„ეოლე“ ევრიპიდესი 230; 337.
ეპამინონი 246.
„ეპიგონები“ 77; 119; 134.
„ეპიდემიები“ Epidemia—იონ ქიოსელისა 126; 130.
ეპიფანია 277.
ერატოსთენე 213; 214.
ერეხთევი 276; 277; 279; 329.
ესქილე 61—125; 355—358.
ეტეოკლე 37; 78—83; 116; 119; 148; 150; 197; 200; 298; 299; 320.
Etymologicum Magnum 17; 347.
„ეტნეელნი“ („ეტნის ასულნი“) ესქილესი 63; 66.
ეფილატე 114.
„ექალიის აღება“ კრეოფილესი 239.
ზევსი 68; 84—89; 91—93; 95; 111—113; 116; 149; 159; 161; 176; 179; 182; 183; 201; 205; 230; 231; 264; 265; 274; 307; 318—320.
თალფიბი 318.
„თამირისი“ სოფოკლესი 135.
„თებეიდა“ თებეს ციკლის პოემა 77; 119; 134; 357.
თეზევი (თეზე) 175; 190; 198—202; 210; 242; 247; 250; 251; 266—268; 273; 274.
„თეზევი“ ბაკქილიდესი 37; 81.
თემისტი 55.
თემისტოკლე 4; 35; 59.
„თემისტოკლე“ მოსხიონისა 35.
თეოგნიდე 77.
„თეოგონია“ ჰესიოდესი 84.

თეოკლიმენე 287: 287; 292.
თეონოე 287; 288; 292.
თეორიდა სიკიოხელი 131.
„თერისტები“ ევრიპიდესი 362.
„თერსიტეს მკვლელი აქილესი“ 365.
თეოფრასტე 215.
თესმოფორა 46.
„თესმოფორიები“ „თესმოფორიაძუსები“ არისტოფანესი 46; 217; 218; 284; 286; 317; 357.
თესპიდი 12; 14; 15; 17: 18; 20; 55—57: 124; 134; 348; 349; 352.
თეტიდი 89; 141; 259; 260.
თიესტე 36.
თოანტი 291; 292.
„თრაკიელი ქალები“ ესქილესი 140.
თრაზიმაქე 363.
თომა მაგისტროსი 217.
თუკიდიდე 9; 130; 219; 221.
იაზონი 239—244; 246.
იასონი (აქტიორი) 307.
იბიკოსი 254.
იერონიმე 56.
„Ilias mikra“ კიკლიკური ეპოსიდან 134.
„ილიადა“ 4; 119: 133; 140: 141; 144; 149; 185; 209; 261; 298; 312; 314.
„ილიონის აღება“ არქტინესი 270.
ინაქე 68.
„ინაქე“ სოფოკლესი 359.
ინო 307; 308.
იო 68; 86—89; 91.
იოანე დიაკონი 13_1.
იოანე ცეცი 353.
იოკასტე 78; 79; 165; 168—171; 298—301.
იოლაე 262; 263.
იოლე 180; 183.
იოლია 29.
იოლკი 176.
იონ ქიოსელი 126; 130; 360; 361.
იონი 63; 276—279; 281.

„იონი“ ევრიპიდესი 23; 225$_4$; 229; 235; 275; 276; 281; 282; 337; 346.
იოფანტი 131; 132.
იპოლიტე 175; 247—253.
„იპოლიტე“ ევრიპიდესი 25$_1$; 175; 223; 225$_3$; 228$_1$; 246: 253; 259; 324; 325; 335; 345; 346.
ირიდა 265.
„ირისი“ აქეოსისა 361.
ისმენე 48.
ისმენე 78; 81; 33; 150; 151; 157; 159; 196—198; 202.
ისოკრატე 114.
„ისტორია“ დიოდორესი 129.
„ისტორია“ ჰეროდოტესი 9.
ისტროსი (ისტრი) 40; 127; 135.
იფიგენია 94, 158; 289—293; 303—306; 331; 339; 343.
„იფიგენია ავლიდელი“ ევრიპიდესი 28; 219; 221; 225$_3$; 228$_2$; 229; 302; 307; 316; 329; 339; 343; 345; 346; 365.
„იფიგენია ტავრიდში“ ევრიპიდესი 225$_4$; 229; 235$_1$; 289; 290; 293; 316$_2$; 335; 337; 345; 346.
იფისი 275.
იფიტე 176.

კადმე 308—311.
კალია 217.
კალიასე 195.
კალიპიდე 135.
კალქანტი 303; 304.
„კანონი“ პლატონისა 325.
კაპანევი 274.
„კარიატიდები“ 57.
კასანდრე 96—98; 257; 269; 270; 272.
კედალიონი 372.
„კედალიონი“ სოფოკლესი 359.
Keres—არისტიასი 354; 355.
„კერკიონი“—ესქილესი 357.
კეფიზოფონტე 344.
„კვალის მაძიებელნი“—სოფოკლესი 314; 375.
კვინტილიანე 123.

„კიკლოპი“ (Kiklops) არისტიასი 354; 355; 361; 369—371; 373.
„კიკლოპი“ ევრიპიდესი 28; 225; 228; 314; 346; 362; 363; 375.
კიმონი 4; 5; 128.
Kimon პლუტარქესი 128.
„Kypria“ კიკლიკური ეპოსი 134.
„Kypria epē“ სტასინესი 186.
„კიპრიები“ კიკლიკური პოემა 119; 268; 286; 302.
„კირკე“ ესქილესი 357.
კირკეონი 367.
კლიდემიდე 135.
კლისთენე 16.
კლიტემნესტრა 31; 93—99; 101—103; 105; 109; 116; 119; 120; 154—159; 161; 163; 164; 282; 283; 290; 293; 294; 303; 304; 306; 343.
კლიტო 214.
კობიტე 147.
კოპრევი 262; 263.
კრასე 307.
კრეონტი 150—153; 166—168; 171; 172; 175; 195; 196; 198; 199; 203; 204; 209; 239—241; 264; 298; 299; 300.
კრეოფილე 239; 240.
„კრესფონტი“ ევრიპიდესი 337.
„კრეტელი ქალები“ სოფოკლესი 230; 238.
კრეუსა 276—279; 281.
კრონოსი 87.

ლაბდაკე 77—81.
ლაიოსი 37; 77—79; 165—169; 171.
„ლაიოსი“ ესქილესი 62; 77; 79.
ლამპროსი 127.
ლესქე ლესბოსელი 140—142; 186.
ლიზანდრე 132.
ლითიერსე 362; 367.
ლიკე 264—268; 321.
ლიკოფრონი 366.
ლიკურგე 51; 132; 357.
„ლიკურგე“ სატირული დრამა 365.
„ლიკურგია“ ესქილესი 37; 357.

„ლინე" აქეოსისა 361.
ლინკევი 73.
ლისა 265; 266.
ლისია 9.
ლიხასი 179—182.
„ლომი" ესქილესი 357.
ლონგინე, 342_1.
ლუკიანე 220; 224; 286.
„ლტოლვილი სიზიფე" Sisyphos drapetes ესქილესი 357.
„მაგედრებელნი" ევრიპიდესი 225_4; 229; 272; 326; 328; 345; 346,
„მაგედრებელნი" ესქილესი 17; 21—23; 27; 30; 31; 66—68; 72—74; 76; 77; 81; 83; 109; 112; 117; 119; 124; 125; 262; 263.
მაკარია 262; 263; 339.
მარკ ემილი 367.
„მებადურები" ესქილესი 255.
მეგარა 264; 265.
მედეა 29; 239—246; 336; 343.
„მედეა" ევრიპიდესი 21; 23; 29; 37; 178; 185; 223; 225_3; 228_1 238—240; 246; 248; 254; 257; 259: 264; 276; 329; 331; 335—337; 339; 342; 343; 345; 346.
„მედეა" ნეოფრონისა 37.
„მედეა" რასინისა 223.
„მედიატორთა სამართალი" 53.
მედუზა 285.
„მეკვლენი" სოფოკლესი 37; 44.
მელანიპე 319.
„მელანიპე ბრძენი" ევრიპიდესი 227.
მელანტი 217_1.
მელეაგრე 36; 37.
მელიტო 218.
მენანდრე 27_1; 47; 52; 53; 338; 345; 367.
მენედემე 356; 361; 366.
„მენედემე" ლიკოფრონისა 366.
მენეკევი 299; 300.
მენელაე 142; 146; 149; 209; 259; 260; 271; 286—288: 293—296; 303; 306; 357.
მენონ არქონტი 74,

მეროპე 168; 170; 337.
მიკონი—არქონტი 195.
„მილეტის აღება“ ფრინიქესი 35; 58.
მილტიადე 4; 5.
მინოსი 247.
„მიჯაჭული პრომეთე“ ესქილესი 84; 88; 90; 91; 113; 116; 121; 148; იხ. აგრეთვე „პრომეთე“.
მნესარქე (მნესარქიდე) 214.
„მოირები“ აქეოსისა 361.
მოლოსი 259; 260.
„მომე“ აქეოსისა 361.
„მომკელნი“ ევრიპიდესი 239.
მორსიმე 217_1.
მოსხიონი 35.
„მოუიდაეე სატირები“ 57.
„მოუიდაეენი“ პრატინასი იხ. Palaistai.
„მცირე ილიადა“ კიკლიკური პოემა 119.
„მცირე ილიადა“ ლეშესი 140—142; 186.
„ნადიმი“ 58.
ნავსიკაია 135.
„ნავსიკაია“ სოფოკლესი 134; 135.
Naupaktika 247.
ნეოპტოლემე 187—194; 210; 259—261; 270.
ნეოფრონი 37; 240_1.
ნესოსი 176; 181; 183.
ნესტორი 141.
ნიკომაქე 64.
ნიკოსტრატე 131.
ნიობე 117.
ნიცშე, ფრ. 10.
ნოეოსადსკი 11_1; 12; 19; 34.
Nostoi 93; 94; 134;
ოდისე (ოდისევი) 140—143; 146; 147; 186—192; 194; 209; 256; 269; 302—304; 306; 312—315; 372—374_1.
„ოდისეია“ 4; 77; 93; 94; 119; 133; 140; 188; 208; 314; 372; 373.
„ოიდიპოდია“ 77; 119; 134.
ოიდიპოსი 34; 35; 37; 78; 79: 81; 82; 165—175; 195—203; 207; 298—300.

„ოიდიპოსი“ ესქილესა 62; 77; 79.
„ოიდიპოს კოლონელი“ სოფოკლესი 21; 23; 24; 26; 131; 133; 134; 185; 195; 202; 203; 205—207; 209; 211; 263.
„ოიდიპრს მეფე“ სოფოკლესი 23; 24_1; 31; 34; 133; 134; 165; 173; 175; 182—185; 193—195; 202; 206; 211.
ოკეანე 46; 85; 86; 88; 121.
ომფალე 176; 177.
„ომფალე“ იონ ქიოსელისა 360; 361.
„ონომასტიკონ“ 45_1.
ორესტე 27; 35; 93; 94; 99—107; 109; 119; 120; 154; 155; 158—164; 260; 282—284; 289—296; 303; 329; 337.
„ორესტე“ ევრიპიდესი 23; 179; 225_3; 226; 228_2; 229; 289; 293; 297; 325; 328; 330; 337; 344—346.
„ორესტეა“ ესქილესი 24; 44; 62; 65—67; 83; 84; 91; 93; 108; 109; 117; 121; 137; 357.
„ორესტეა“ სტეზიქორესი 93; 120; 124.
პავსანია 57; 63; 73; 213; 353—356.
პაზიფაე 247.
პალამედე 259.
„პალამედე“ ევრიპიდესი 268—270.
„Palaistai Satyroi“ პრატინასი 354.
„პანდიონიდე“ ფილოკლესი 364.
პანიასი 176.
პართენონი 9; 10.
პარისი 141; 193; 269; 286; 303.
„პაროსის ქრონიკა“ 55; 62; 63; 127; 128; 132; 214.
პასიფაია 330.
პელია 239.
„პელიადები“ ევრიპიდესი 217; 239.
პელევი 89; 259; 260.
პენთევი 151; 307—311.
„პენთევი“ 15; 308.
„Peri Satyron“ ქამელეონისა 350; 354.
„პერი ჰიფსუს“ 338.
პერიკლე 3; 7; 8; 9; 65; 130; 194; 205; 333; 361.
პერიპატეტიკი სატირეს 213.
პერსევი 45; 227; 284; 285.
პერსეფონე 230; 231; 262.

პიზისტრატე 3—5; 14; 39; 215;
პითადორა არქონტი 239.
პითონი 366.
პილადე 99; 101; 102; 154; 155; 160: 161; 284; 290; 291; 293—296.
პიმპლეია 367.
პინდარე 12; 13; 89: 93; 94; 99; 115; 176; 216; 316.
პისანდრე 176.
პლატონი 10; 131; 216; 222; 325; 332.
პლოტი 352.
პლუტარქე 58; 59; 127; 128; 195; 307; 213.
„პოეტიკა" არისტოტელესი 11; 12; 14; 23; 25; 26; 29; 30; 32—36; 38; 54; 118; 135; 240; 304; 333; 338; 343; 351.
პოლიბე 168; 170.
პოლიდორე 254—258.
პოლიმესტორი 255—257.
პოლინიკე 37; 78—81; 150; 151; 153; 197; 199; 200; 202; 203; 298—301.
პოლიფემი 314; 315.
პოლიფრადმონი 57; 77.
პოლიქსენე 254—256; 258; 263; 331; 339.
„პოლიქსენე" სოფოკლესი 254.
პოლუქსი 45; 369; 370.
პოსეიდონი 247; 250; 270.
პრატინე 56; 57; 62; 77; 352—355.
პრიამე 254; 255; 269.
„პრობლემები" არისტოტელესი 58; 59.
პროდიკე 9; 216.
„Prometheus purkaieus" ესქილესი 89; 357; 358.
პრომეთე 27; 29; 31; 46; 84—92; 113; 116; 119; 121.
„პრომეთე" ესქილესი 24; 26; 27; 29; 31; 46; 66; 74; 88; 92; 106; 112; 121; 124; 125; 147.
„პროტაგონისტი" სოფოკლესი 135.
პროტაგორა 9; 216; 320; 322: 363.
„პროტაგორა" პლატონისა 216.
პროტევი 286; 287; 371.
„პროტევი" ესქილესი 62; 93; 357.
რასინი 223; 254.
რეზე 312- 314.

„რეზე“ ევრიპიდესი 225; 312.
„რეზე“ ფსევდო—ევრიპიდესი 21—23.
„რიტორიკა“ არისტოტელესი 28; 55; 315; 341.
„როგორ უნდა ეწეროთ ისტორია“ ლუკიანესი 286.
„სალამინელი ქალები“ ესქილესი 140; 142.
„სალმონევი“ სოფოკლესი 359.
საპფო 1.
სატირე 217—220.
სემელა 307; 308.
სენეკა 247.
სერგი 231.
სერვიუსი 357.
სეიდა 13; 14; 55—58; 61—65; 127; 129; 133; 137; 138; 213; 218; 220; 230; 302; 349; 350; 352—354; 361.
„სიზიფე“ ევრიპიდესი 268; 362.
„სილევი“ ევრიპიდესი 352; 373.
სიმონიდე 63; 64; 331.
სიმონიდე კეოსელი 4; 276.
სკირიონი 367.
„სკირიონი“ ევრიპიდესი 362.
სოკრატე 9; 52; 131; 216; 332.
სოლონი 2—4; 13; 115; 174.
სოსითე 366; 367.
სოფილე 127; 128.
სოფოკლე 126—212; 358—363.
სოფოკლე არისტონეს-ძე 195.
„სპარსელები“ ესქილესი 17; 21; 22; 25; 27; 30; 31; 35; 44; 46; 62; 63; 66; 67; 73; 74; 76; 77; 82—84; 95; 109; 114; 116; 117; 119; 121; 122; 124; 125; 357.
„სპარსელები“ ტიმოთე მილეტელისა 179.
„სპარსელები“ ფრინიქესი 58.
სტასინი 186.
სტეზიქორე 93; 94; 120; 268; 286.
სტენობეა 330.
სტობე 226.
„სფინქსი“ ესქილესი 77; 357.
შილლერი 301.
„ტავრიდელი იფიგენია“ გოეთესი 223; 293.

ტალთიბე 256.
„ტანჯული ქრისტე“ გრიგოლ ნაზიანზელისა 227.
ტევერე 142; 144—146; 287.
ტეკმესა 143—146; 149.
ტელამონი 142.
„ტელეგონია“ კიკლიკური პოემა 119.
ტელეფე 36.
„ტელეფე“ ევრიპიდესი 230; 238.
„ტერევი“ ფილოკლესი 364.
ტიმოთე მილეტელი 179_1; 219; 221.
ტიმოკლე 365.
ტიმოკრატე 344.
ტინდარე 294.
ტირესია 153; 167; 168; 298; 300; 308; 309; 311.
ტირტეო 2.
ტლეპოლემე 135.
„ტლეპოლემე“ სოფოკლესი 128.
„ტრაგედიათა შესახებ“ ფილოქერესი 214.
„ტრაგიკული პოეზიისათვის“ ცეცისა 38_1.
„ტრაქინელი ქალები“ სოფოკლესი 23; 28; 133; 134; 175; 178; 179; 184; 185; 209; 211.
„ტროელი ქალები“ ევრიპიდესი 45; 225_3; 228; 268—270; 318; 320; 325; 334; 344; 346.
„ტროის აღება“ არქტინესი 254.
ფედრა 247—254; 325.
„ფედრა“ ევრიპიდესი 337.
„ფედრა“ რასინისა 223; 254.
„ფედრა“ სენეკასი 247; 254.
ფენიქსი 190.
ფერეტი 233.
ფიდია 6; 8; 9.
ფილოკლე 364.
ფილოკრატე არქონტი 214.
ფილონ ალექსანდრიელი 362.
ფილოქე არქონტი 93.
ფილოქორე 126; 213—215.
ფილოქტეტე 185—194.
„ფილოქტეტე“ ბაკქილიდესი 186.

„ფილოქტეტე“ ევრიპიდესი 85; 239.
„ფილოქტეტე“ სოფოკლესი 23; 44; 133; 147; 185; 195; 202; 204; 207; 209; 211.
„ფინევი“ ესქილესი 62; 74; 357.
„ფინიკიელი ქალები“ ევრიპიდესი 225_3; 226; 297; 301; 305; 306; 320; 330; 334; 337; 343; 345; 346.
„ფინიკიელი ქალები“ ფრინიქესი 27; 29; 33; 35; 58; 72.
„ფრინველნი“ არისტოფანესი 41; 59; 113; 364.
ფრინიქე 27; 35; 56—60; 68; 72; 77; 124; 132; 138; 230; 231; 336; 355.
ფსევდო-არისტოტელე 21.
„ქალღმერთთა სამსჯავრო“ სოფოკლესი 359.
ქამელეონი 61; 62; 350; 354.
„ქოეფორები“. ესქილესი 24; 31: 62; 66; 93; 99; 103; 108; 109; 113; 119; 120; 124; 154; 156; 157; 160—162; 164; 282—284; 337; 357.
ქერემონი 365.
ქერილე 56; 62; 124: 352; 353.
ქირონი 304.
„ქრიზიპე“ 297; 319.
ქრიზოთემიდი 156—159; 163; 164.
ქსენოკლე 268; 364.
ქსენოფანე 217.
ქსერქსე 31; 74—76; 114; 116.
ქსუთე 276—279; 281.
„ღრუბლები“ არისტოფანესი. 123.
„ყვავილი“ აგათონისა 35_1.
„შვიდთა ლაშქრობა თებეს“ ესქილესი 23; 24_1; 27; 62; 66; 77; 79; 81—84; 91; 116; 119; 124; 125; 146; 147; 150; 209; 297; 300; 301; 357.
„შმაგი ჰერაკლე“ ევრიპიდესი 321.
ცეცე 23_1: 38.
ციცერონი 88_1.
„ძიძები“ ესქილესი 357.
„ძვლების შემკრებნი“ ესქილესი 357.
წერეთელი გ. ფ. 27_1; 30_1; 47_1; 53_1; 225_1; 226_1; 338.
ჰარპალე 366.
ჰეკაბე (ჰეკუბა) 254—258; 262; 263; 269—272; 317; 318; 321; 332.

„ჰეკაბე“ ევრიპიდესი 225₃; 226; 254; 259; 264; 318; 330; 344—346.
ჰეკატე მილეტელი 353.
ჰემონი 152; 153.
ჰერა 86; 239; 244; 265; 266.
ჰერაკლე 88; 89; 111; 134; 175—185; 187; 191—193; 209; 220; 227; 231; 233—235; 237; 238; 262; 264—268; 360; 361; 367; 373; 374.
„ჰერაკლე“ ბაკქილიდესი 176.
„ჰერაკლე“ ევრიპიდესი 225₄; 229; 264; 325; 342; 345; 346.
„ჰერაკლია“ პისანდრესი 176.
ჰერაკლიდე პონტოელი 56; 64; 126.
„ჰერაკლიდები“ ევრიპიდესი 23; 24; 29; 225₄; 229; 261; 263; 264; 273; 317; 326; 345; 346.
ჰერაკლიტე 217.
ჰერკულესი 87.
ჰერმესი 87; 88; 91; 103; 113; 119; 188; 276; 277; 280.
„ჰერმესი“ სატირული დრამა 365.
„ჰერმიონა“ 259; 260; 295; 296; 330.
„ჰერმიონა“ სოფოკლესი 260.
ჰერმიპე 213; 221.
„ჰერმოგენეს კომენტარიები“ იოანე დიაკონისა 13₄.
ჰეროდოტე 9; 16; 58; 114₄; 115; 286; 348; 353.
ჰესიოდე 2; 84; 176; 230.
ჰეფესტე 27; 84; 85; 90; 361; 372.
„ჰეფესტე“ აქეოსისა 361.
ჰექტორი 113; 140; 144; 259; 269; 271; 312—314.
ჰიგიენონი 215.
ჰიერონი სირაკუზელი 62; 63.
ჰილე 177; 178; 181—183.
ჰიპერმნესტრა 73.
„ჰიპოთეზი 195; 204
„ჰიფსიპილე“ ევრიპიდესი 226; 346.
ჰომეროსი 4; 31; 37; 38; 93; 123; 127; 134; 140—142; 144; 186; 209; 210; 222; 239; 314; 356.
ჰორაციუსი 350, 375—376.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი		1
თავი I.	ტრაგედიის წარმოშობა	11
თავი II.	ტრაგედიის კომპოზიცია .	20
თავი III.	ტრაგედიის განვითარების გარეშე პირობები	39
თავი IV.	პირველი ტრაგიკოსები .	54
თავი V.	ესქილე. მისი ბიოგრაფია	61
თავი VI.	ესქილეს დრამები .	68
თავი VII.	ესქილეს შემოქმედების დახასიათება .	111
თავი VIII.	სოფოკლე. მისი ბიოგრაფია	126
თავი IX.	სოფოკლეს დრამები .	140
თავი X.	სოფოკლეს შემოქმედების საერთო დახასიათება	205
თავი XI.	ევრიპიდეს ბიოგრაფია	213
თავი XII.	ევრიპიდეს დრამები	224
თავი XIII.	ევრიპიდეს მსოფლმხედველობა	316
თავი XIV.	ევრიპიდეს შემოქმედება	333
თავი XV.	სატირული დრამა	348
საძიებელი .		377