

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
კლასიკური ფილოლოგიის, ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის ინსტიტუტი

პროგრამა «ლოგოსი»

პუბლიკაციები და ღონისძიებები კლასიკური ფილოლოგიის,
ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის სფეროში

გვანცა ჯოჰდატაძე

დიტახატუხისმოდნობა
ახისტოტენს მოძღვრებაში

(მეორე გამოცემა)



ლოგოსი
თბილისი 2007

რედაქტორები: თ. ყაუხჩიშვილი

† აკაკი ურუშაძე

რეცენზენტი: † გ. გაწერელია

© პროგრამა „ლოგოსი“, 2007

ISBN 978-9941-401-12-1

პროგრამა „ლოგოსი“
ილია ჭავჭავაძის გამზირი 13,
თბილისი 0179
ტელ. 25-02-58, ფაქსი 22-11-81
ელ. ფოსტა: greekstudies@caucasus.net

შენახალი

ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე მოსახლე არცთუ ისე მრავალრიცხოვანმა ხალხმა აზროვნების ისტორიაში ერთ-ერთმა პირველმა ჩაუყარა საფუძველი ესთეტიკურ მსოფლმხედველობას. კაცობრიობის არსებობის მანძილზე, პირველად ანტიკური ხანის საბერძნეთში დაიწყო კვლევა-ძიება იმისა, თუ რა შეიძლება მშვენიერი აყოს სამყაროსა და ადამიანთა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, როგორი ბუნება უნდა ჰქონდეს მშვენიერს, რა დამოკიდებულება არსებობს ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის. ელინებმა პირველებმა მისცეს კაცობრიობას მაგალითი ხელოვნების ქმნილებათა იდეური და კომპოზიციური ანალიზისა, განსაზღვრეს ხელოვნების როლი ადამიანის სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბებასა და დადგენაში, დაამუშავეს ესთეტიკის მრავალი სხვა საკითხი.

მოკლედ, „ესთეტიკური აზროვნებისათვის ანტიკური ესთეტიკა იგივეა, რაც ბერძნული ფილოსოფია მსოფლიო ფილოსოფიის ისტორიისათვის“¹.

მართალია, ზოგიერთი ავტორი ესთეტიკას აცალკევებს ხელოვნების თეორიისაგან, რადგან ფიქრობს, რომ ის, რაც ესთეტიკისათვის არის ძირითადი და დამახასიათებელი — მშვენიერის ძიება, სრულიადაც არ წარმოადგენს ხელოვნების მისწრაფების მიზანს², მაგრამ მკვეთრი ზღვრის გავლება ესთეტიკურ აზროვნებასა და ხელოვნების თეორიას შორის შეუძლებელია, რადგან მცდარია ამ შეხედულების საფუძველი — თითქოს ხელოვნებას სრულიადაც არ ახასიათებდეს მშვენიერებისაკენ ლტოლვა. მშვენიერის იდეალური ანარეკლის გადმოცემის

1 В. Ф. Асмус, Античные мыслители об искусстве, Москва, 1937, гл. 5.

2 Percept, Antike Ästhetik, Freiburg-München, 1961, гл. 9.

ცდის მაგალითი უამრავი არსებობს მსოფლიო ლიტერატურასა და საერთოდ ხელოვნებაში.

ანტიკური ხანის ფილოსოფოსებმა გაიაზრეს ხელოვნების არსი და პირველებმა აზროვნების ისტორიაში შეიმუშავეს ტერმინოლოგია, რომელიც საოცარი სიზუსტითა და მდგრადობით გამოირჩევა (მაგ.: ბაძვა, მშვენიერება, ტრაგიკული, კომიკური, ჰარმონია, იდეალი, შთაგონება, ირონია და სხვა).

მოკლედ, როგორც ყოველი განათლებული ერი, ისე ცალკეული მოაზროვნე პიროვნებაც იძულებული ხდება: „ისევე როგორც მრავალ სხვა დარგში, მუდამ დაუბრუნდეს იმ პატარა ხალხის მიღწევებს, რომელსაც უნივერსალურმა ნიჭმა და მოღვაწეობამ ისეთი ადგილი დაუმკვიდრა კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში, როგორსაც ვერც ერთი სხვა ხალხი ვერ დაიჩემებს... ბერძნული ფილოსოფიის ძრავალფეროვან ფორმებში უკვე მოიპოვება ჩანასახში, წარმოშობის პროცესში თითქმის ყველა შემდეგი დროის მსოფლმხედველობათა სახეები“¹.

პირველი სისტემატური ხასიათის ტრაქტატი მიძღვნილი ხელოვნების, კერძოდ კი სიტყვიერი მხატვრული შემოქმედების თეორიის საკითხებისადმი — არის არისტოტელეს „პოეტიკა“.

არისტოტელეს დაბადების თარიღად მკვლევართა მიერ ერთხმად აღიარებულია 384 წელი. იგი დაბადებულა თრაკიის კოლონიის ქალაქ სტაგირაში, მაკედონიის მეფე ამინტას კარის ექიმის ნიკომახოსის ოჯახში. საყოველთაოდ აღიარებულია შეხედულება, რომ ინტერესი ბუნების მოვლენების შეცნობისა და მედიცინის, როგორც მეცნიერების სიყვარული, არისტოტელეს მეგვიდრეობით გადმოეცა. მშობლების გარდაცვალების შემდეგ მასზე მზრუნველობა ეილაც პროქსენესათვის მიუღწევიათ. მხოლოდ ამ უკანასკნელის სიკვდილის შემდეგ მოახერხა არისტოტელემ აესრულებინა თავისი დიდი ხნის ოცნება — იგი ათენში გაემგზავრა. როგორც ფიქრობენ, არისტოტელე, რომელიც ათენში 367 წლიდან ცხოვრობდა, არასოდეს ყოფილა ამ დიდებული ქალაქის მოქალაქე. ათენში ჩასულ არისტოტელეს პლატონი სიცოცხლეში წასული დაუხვდა. პლატონის დაბრუნებამდე, სამი წლის განმავლობაში, პროვინციიდან ჩამოსულ ახალგაზრდას გულმოდგინედ

¹ ფ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, ძველი წინასიტყვაობა „ანტიდიური-გისათვის“, თბილისი, 1954, გვ. 35.

შეუსწავლია ფილოსოფია იმ სახით, რა სახითაც არსებობდა იმდროინდელ საბერძნეთში. პლატონის ათენში ჩასვლისთანავე, არისტოტელე მისი აკადემიის მოწაფე გახდა, რომელიც აღარც დაუტოვებია დიდი მასწავლებლის სიკვდილამდე. არც ერთ ცნობილ მეცნიერსა და მკვლევარს ყურად არ უღია და სერიოზული კვლევის ობიექტად არ გაუხდია პლატონისა და არისტოტელეს ურთიერთობის საკითხი. უთანხმოება, რომელიც ამ ორ დიდ ფილოსოფოსს შორის არსებობდა, არამც და არამც არ შეიძლებოდა ყოფილიყო პირადული ჩასიათისა, ისინი მხოლოდ ორი სხვადასხვა მიმართულების მოაზროვნენი იყვნენ, რომელთაც შეხედულებათა სხვადასხვაობის გამო ხშირად უხდებოდათ ერთმანეთთან პოლემიკა.

ცნობილია პლატონის გამოთქმა, რომლითაც მას თავისი გენიალური მოწაფე დაუხასიათებია — „არისტოტელე ჩემი სკოლის სულია“-ო, ასევე ეს უკანასკნელიც, იქაც კი, სადაც იძულებულია დაუნდობლად გააკრიტიკოს მასწავლებლის მცდარი შეხედულებანი, უდიდესი მოკრძალებითა და ზოგჯერ საოცარი სიყვარულითაც კი საუბრობს პლატონის მართლაც მომხიბვლელი პიროვნების შესახებ.

მაკედონიის მეფის, ფილიპეს მიწვევით არისტოტელე მის მცირეწლოვან ვაჟს — ალექსანდრეს ოთხი წლის განმავლობაში ასწავლიდა პოეზიას, ფილოსოფიას და რიტორიკას. თუ როგორი პედაგოგი იყო არისტოტელე და როგორი სულსკვეთებით ზრდიდა იგი უფლისწულს, ამაზე კარგად მეტყველებს დიდი მხედართმთავრის მოღვაწეობის საერთო ხასიათი.

ანტიკური ხანის ავტორები გადმოგვცემენ, რომ ალექსანდრე სიამოვნებით ეხმარებოდა მასწავლებელს. მაგ. ცნობილია, რომ მაკედონელთა ლაშქრის მიერ დაპყრობილ პროვინციებში, მისი ბრძანებით, დაუცხრომლად ეძებდნენ და აგროვებდნენ მასალებს არისტოტელესათვის. ალექსანდრეს თაოსნობით შეგროვილ კოლექციას ფასდაუდებელი სამსახური გაუწევია ფილოსოფოსისათვის თხზულების „ცხოველთა ისტორიის“ შექმნის დროს.

ათენში დაბრუნების შემდეგ არისტოტელემ აპოლონ ლიკეელის ტაძრის მახლობლად საკუთარი სკოლა — ლიკეიონი (ლათინური გამოთქმით ლიკეუმი) გახსნა. საუბრისას მისი საყვარელი ჩვეულებაცოფილა მოწაფეებთან ერთად ბაღში სეირნობა. სწორედ ამ ჩვეულების გამო მიიღეს შემდგომში მისმა მიმდევრებმა და მოწაფეებმა სა-

ხელწოდება პერიპატეტიკოსები — περιπατετικοί, რაც მოსეირნე ფილოსოფოსებს ნიშნავს.

ბაღში სეირნობის ჩვეულების მიზეზს სხვადასხვა მკვლევარი სხვადასხვანაირად ხსნის. მაგალითად, ზოგიერთი ფიქრობს, რომ სეირნობა გამოწვეული იყო ფილოსოფოსის სუსტი ჯანმრთელობითა და სურვილით, რაც შეიძლება ეკონომიურად გამოეყენებინა დრო. დიოგენე ლაერტელის გადმოცემით კი, სეირნობის ჩვეულება არისტოტელეს ალექსანდრეს სწავლების პერიოდში გამოუმუშავდა ამ უკანასკნელზე ზრუნვის გამო.

ფილოსოფოსის ლექციებს ორგვარი ფორმა ჰქონდა — ექსოტერიკული და აკროამატიკული. პირველი გამიზნული იყო ყველა ცნობისმოყვარესათვის და ამდენად პოპულარული ხასიათი ჰქონდა, ხოლო მეორეს მოსმენა მხოლოდ მათ შეეძლოთ, რომელთაც ასე თუ ისე უკვე მიღებული ჰქონდათ ფილოსოფიური განათლება. ლექციების ხასიათის შესაბამისად არისტოტელეს განუსაზღვრია მათი წაკითხვის დრო — ექსოტერიკული ლექციები საღამოს საათებში იკითხებოდა, ხოლო აკროამატიკული დილის საათებში.

ისევე როგორც ერთ დროს სოკრატეს მიმართ, ათენელებმა არისტოტელეს წინააღმდეგაც დააპირეს სასამართლო პროცესის გამართვა. ბრალდება ისევე როგორც „ფილოსოფიის მოხეტიალე რაინდს“, ასევე არისტოტელესაც რელიგიური ხასიათისა წაუყენეს. ათენელებმა მას მეგობრისა და მფარველის, ჰერმიასის, გაღმერთება დააბრალეს, რომელიც ატარენის მმართველი იყო. ჰერმიასის გაღმერთება მხოლოდ საბაბი იყო. 323 წელს ბაბილონში მოულოდნელად გარდაიცვალა ალექსანდრე დიდი. მისი გარდაცვალებისთანავე ათენში თავისუფალი მოქმედების საშუალება მიეცა ანტიმაკედონისტურ პარტიას, რომელიც, როგორც ჩანს, ალექსანდრეს აღმზრდელ არისტოტელეს დიდი მხედართმთავრის მომხრეთა რიცხვს აკუთვნებდა. ათენელები კიდევ ერთი დიდი ცოდვის ჩადენისაგან თავად არისტოტელემ იხსნა, მან სასამართლო პროცესამდე დატოვა ათენი; 323 წელს იგი ქალკიდაში კუნძულ ეგებაზე გადავიდა, სადაც 322 წელს გარდაიცვალა კიდეც.

თანამედროვე მეცნიერების მიერ არისტოტელე ანტიკური ფილოსოფიის ისტორიაში აზროვნების მწვერვალადაა მიჩნეული. ამასთან, ყურადღებას იქცევს მისი მოღვაწეობის უნივერსალური ხასიათი. დღესაც არ დაუპარგავთ თავიანთი მნიშვნელობა მის მიერ გამოტანილ

დასკვნებს მეტაფიზიკაში, ფიზიკაში, პოლიტიკაში, ფსიქოლოგიაში, ლოგიკაში, ეთიკაში, ბუნებისმეტყველებაში, მათემატიკაში, ესთეტიკაში და სხვ.

§ 1. პლატონისა და არისტოტელეს ხელოვნების თეორიათა შეპირისპირება

ფილოსოფოსის მრავალრიცხოვანი თხზულებებიდან ლიტერატურის თეორიის მკვლევართა განსაკუთრებულ ინტერესს „პოეტიკა“ იწვევს. არისტოტელე ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ტრაქტატში მოგვლენათა არსში წვდომის მისთვის დამახასიათებელი დიდი უნარით, საკითხების დაწვრილებითი, ყოველმხრივი ანალიზითა და ჩვეული რკინასებური ლოგიკით იძლევა არა მარტო საკუთარ შეხედულებებსა და კვლევის შედეგად მიღებულ დასკვნებს, არამედ მის წინამორბედთა და თანამედროვეთა თეორიებსაც.

ფილოსოფოსი „პოეტიკის“ სხვადასხვა ადგილას თვითონ ასახელებს რამდენიმე წინამორბედს (ეველიდე უფროსი, გლაკონი, პროტაგორა, არიფრადი), მაგრამ რადგან ამ ავტორთა თხზულებანი ჩვენამდე არ მოღწეულა, ამიტომ შეუძლებელია გარკვევა იმისა, თუ რა მიმართებაში იყო არისტოტელეს პოეტური ხელოვნების თეორია მის წინამორბედთა თეორიებთან. რაც შეეხება სოფისტების, დემოკრიტესა და სხვა ბერძენ თეორეტიკოსთა მიერ ხელოვნების საკითხებისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებს, ძველ ავტორთა თხზულებებში მათი მხოლოდ საბელწოდებანია შემორჩენილი ან მოღწეულია უმნიშვნელო ნაწყვეტების სახით. ეს ნაწყვეტები კი ვერავითარი, ასე თუ ისე გარკვეული, დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას ვერ იძლევა.

სოკრატე, რომლის შესახებაც ამბობენ, რომ თავისი მოღვაწეობით გარდატეხა მოახდინა ასროვნების ისტორიაში, საკუთრივ ბერძნული ფილოსოფიის ფუძემდებლად ითვლება. „მეტაფიზიკაში“ არისტოტელე გვამცნობს, რომ ფილოსოფიაში პირველად სოკრატემ შემოიტანა განსაზღვრებანი და ინდუქციის ხერხი.

„[შემომღები] ინდუქციური მსჯელობისა და განმსაზღვრელი ზოგადისა“ τὸς τ'ἐπακτικὸς τὸς ἀπὸ τῶν ἰρίξεσθαι καὸν ἄλλου Met. XIII, 4. ცდილობდა მსმენელთა და მოსაუბრეთა ყურადღება სინამდვილის საგნებიდან და მიაღწენებიდან საკუთარი სულიერი სამყაროს სიღრმისაკენ წარემართა. ქეშმარიტების დასადგენად ზომ „ფი-

ლოსოფიის მოხეტიალე რაინდის“ თვალსაზრისით, სწორედ საკუთარი თავის შეცნობა და არა ობიექტურად არსებული სინამდვილისა და მის საგანთა შემეცნება იყო საჭირო.

დღემდე ვერც ერთმა მეცნიერმა ვერ შეძლო სოკრატეს ფილოსოფიური სისტემის აღდგენა, რადგან მას არც მოუცია იგი. სოკრატე ფიქრობდა, რომ შესწავლა მეცნიერებისა შეუძლებელია, შესაძლებელია მხოლოდ მისი გამოწველილვა საკუთარი პიროვნებიდან. აქედან გამომდინარე, ფილოსოფოსს სწამდა, რომ იგი ბებია ქალის როლს ასრულებდა და ადამიანებს იმგვარი მშობიარობის ტკივილებს უმსუბუქებდა, რომლის პირშოც აზრი იყო.

ქსენოფონტის თხზულების „მოგონებანი სოკრატეს შესახებ“ (III, 8)¹ საშუალებით ვიგებთ, რომ მშვენიერების კატეგორია ბრძენი ათენელისათვის გარკვეულ მიმართებაში იმყოფებოდა მიზანშეწონილობის ცნებათა კატეგორიასთან; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სოკრატესათვის საგანი თუ მოვლენა მშვენიერი იყო იმდენად, რამდენადაც პასუხობდა მის წინაშე დაყენებულ მიზანს.

„მიზანშეწონილობა“, სოკრატეს მიხედვით, ძირითადი პირობაა მშვენიერისა“². დაბოლოს, სოკრატესათვის ხელოვნებას არსი ბუნების მიზანძევაში მდგომარეობს. იგი ფიქრობდა, რომ ხელოვნების დარგებს, კერძოდ პოეზიას, სკულპტურასა და ფერწერას ბაძვის ობიექტად უნდა აეღო სულისა და სხეულის სილამაზით დაჯილდოებული პიროვნება და რაც მთავარია, პლატონის უფროსმა მეგობარმა და მასწავლებელმა უკვე იცოდა, რომ ამგვარი პიროვნების დახატვის დროს ხელოვნებას მშვენიერი სულის განწყობილებათა გადმოცემით, სხეულის სილამაზე და მიზიდველობა უნდა დაეჩრდილა.

პლატონის ესთეტიკური მსოფლმხედველობა მისი ფილოსოფიური სისტემის ზედნაშენია და ორგანულადაა დაკავშირებული ფილოსოფოსის მოძღვრებასთან იდეებზე. როგორც ცნობილია, პლატონისათვის საგანთა კემშარიტი არსი იდეები იყო, რომელნიც არ ექვემდებარებიან წარმოშობისა და დაღუპვის კანონებს. იდეები მარადიულნი, უცვლელნი, უმოძრაონი არიან და სინამდვილის საგანთაგან დამოუკიდებლად არსებობენ. მათი შეცნობა მხოლოდ გონების თვალით — მჭკრეტელობით შეიძლება. მჭკრეტელობა, როგორც უმაღლესი ჰემ-

¹ ქ ს ე ნ ფ ო ნ ტ ი, მოგონებანი სოკრატეზე, თარგმანი აკ. ურუშაძის, თბილისი 1973, გვ. 101-102.

² История Эстетики, Памятники Мировой эстетической мысли, том первый, Москва, 1962, гв. 19.

მარიტების შეცნობის აუცილებელი მომენტი, საერთოდ აბასიათებს ბერძნულ მსოფლმხედველობას. რაც შეეხება თვალთ დასანახსა და აღსაქმელ გრძობად-კოხკრეტულ საგნებს, ისინი იმდენად არსებობენ, რამდენადაც ნაზიარებნი არიან იდეებს.

„ეს იდეები ბუნებაში თითქოს ნიმუშთა სახით არსებობენ, სხვა საგნები კი ემსგავსებიან მათ და არიან მათი მსგავსნი, მათი ზიარება იდეებთან კი გულისხმობს სხვა არაფერს, თუ არა ამ უკანასკნელებთან დამსგავსებას“¹.

იდეებსა და საგნებს ერთმანეთთან სული აკავშირებს. დამაკავშირებელის როლის შესრულება კი სულს იმდენად ძალუძს, რამდენადაც მისი ბუნება ორმაგია: 1. სხეულებრივი-მგრძნობიარე და 2. უკვდავი ანუ გონივრული. იდეებთან საგანთა ზიარება ამ უკანასკნელთა არსებობის პირობას ქმნის, მაგრამ რადგანაც მათ ერთდროულად ამქვეყნიურ სინამდვილესთანაც აქვთ შეხების წერტილი, ე. ი. არსებობენ განსაზღვრულ ადგილას, განსაზღვრულ დროში და ექვემდებარებიან წარმოშობისა და დაღუპვის კანონებს, ამიტომ სინამდვილის საგანთა არსებობა არასრულია, ნაწილობრივია. ყოველი კაცისათვის ხელმისაწვდომი სინამდვილე, რომელიც ერთდროულადაა ნაზიარები ყოფიერებასა და უმყოფობას, ძალიან შორსა დგას იმისაგან, რასაც მარადიული ქვეშარიტება ჰქვია. იგი მხოლოდ ზესამყაროს იდეების სამყოფოს ანარეკლს წარმოადგენს და რადგანაც ყოველი, რაც ანარეკლს წარმოადგენს, მაინც არ არის ორიგინალი, ამიტომ თვალთ ხილულ სინამდვილეს იდეების ნამდვილი ყოფიერება ჩვენამდე გაფრ-მკრთალებული და დამახინჯებული მოაქვს.

ისევე როგორც უმაღლესი ქვეშარიტების, უმაღლესი მშვენიერების შეცნობაც მჭკრეტელობითი გზით თუ მიიღწევა მხოლოდ.

„დიდი ჰიპია“, რომელშიც პლატონი მშვენიერების პრობლემას ეხება, მისი ადრეული პერიოდის დიალოგებს მიეკუთვნება. ჰიპიასთან კამათის დროს სოკრატეს პირით პლატონი ამბობს, რომ მშვენიერი არ შეიძლება იყოს ის, რაც მხოლოდ ვარგისია, არც ის, რაც შესაფერისია ან სასარგებლო და არც ის, რაც მზერასა და სმენას ანიჭებს სიამოვნებას. ლოგიკური კითხვებს თანმიმდევრობითი დასმითა და ჩვეული ირონიით, რომელიც თვალნათლივ წარმოადგენს მკითხველის

¹ Platonis Opera, tomus II, Tetralogias III—IV continens, Oxonii, 1954, Παρμενίδης, 132 d.

წინაშე სოკრატეს პიროვნებას, დიდი ფილოსოფოსი ახერხებს ჰიპია მიაყვანოს მშვენიერების შესახებ უკვე არსებულ შეხედულებათა უარყოფამდე, თუმცა არც თვითონ იძლევა ჩამოყალიბებულ პასუხს, როდესაც აცხადებს, რომ დარწმუნდა ანდაზის სისწორეში — „მშვენიერება — ძნელია“.

მიუხედავად ამისა, „დაკვირვებული მკითხველი. ჰიპიასაგან განსხვავებით ადვილად შეამჩნევს, რომ მშვენიერება ფორმალურად მაინც განსაზღვრულია: ესაა მშვენიერი თავისთავად, ე. ი. მშვენიერების იდეა-ეიდოს, ზოგადი „თვისება თუ არსი“, ანუ, როგორც არისტოტელე იტყოდა, „ერთი მრავალში“ (ჰენ ეპი პოლონ) ¹.

მშვენიერის ბუნება პლატონის მიერ უფრო ნათლად არის განსაზღვრული „ნადიმში“.

სოკრატე აგათონთან შეკრებილ თანამეინახეთ ამგვარად გადასცემს ბრძენი ღიოტიმას მოძღვრებას აბსოლუტური მშვენიერების შესახებ.

„... ვინც თანმიმდევრობით განსკვრეტს მშვენიერების ყველა საფეხურს, ზიარების ზღვარს მიღწეული ანაზღეულად იხილავს გასათქმარ მშვენიერებას, ... მშვენიერებას მარადიულს, ხელთუქმნელსა და წარუდინებელს, თავისუფალს ავსებისა და განლევისაგან, მშვენიერებას, სახიერს თავის გამოვლენაში, ყველა დროში, ყველა ასპექტში, ყოველი ადგილისა და ყოველი სულდგმულისათვის... არა, არა, ეგ იქნება მშვენიერება თავისთავთან მიწყვიერტსახოვანი, თავისთავში არსებული და თავისუფალი, რომელთანაც წილნაყარი ყველა სხვა კონკრეტული მშვენიერება იბადება და კვდება; მაშინ როდესაც ის არც ივსება და არც ილუვა და არც სხვა სახის ცვლილებას განიცდის — რასმე“ ².

მოყვანილი ადგილი დაწვრილებითი კომენტარების გაკეთებას არ საჭიროებს. ცხადია, რომ პლატონისათვის მშვენიერება იდეათა ჯამყაროში არსებული იდეაა და ამდენად იმავე ატრიბუტებითაა განსაზღვრული, რომლითაც ფილოსოფოსი საერთოდ ახასიათებს იდეებს.

აბსოლუტური მშვენიერების წვდომის გზა მასთან საფეხურეობ-

¹ ბ. ბრეგვაძე, „დიდი ჰიპიას“ წინასიტყვაობა — კომპოზიცია და სიუჟეტა, თარგმნილი ძველი ბერძნულიდან ბ. ბრეგვაძის მიერ, „ცისკარი“, 1970, № 10, გვ. 76.

² პლატონი, „ნადიმი“, თარგმანი, წინასიტყვა და კომენტარები ბ. ბრეგვაძის, თბილისი. : 1964, 62—63.

რევია. ვისაც აბსოლუტური მშვენიერების ჰერეტიკა სურს, მან მშვენიერი სხეულის ჰერეტიკიდან უნდა დაიწყოს. მშვენიერ სხეულთაგან — მშვენიერ საქმეებზე უნდა გადავიდეს, მშვენიერ საქმეთაგან კი მშვენიერ მოძღვრებებზე — მხოლოდ ამის შემდეგ ეზიარება იგი აბსოლუტურ ჰერეტიკებს და ამდენად შეიცნობს კიდევ მას. აბსოლუტური ჰერეტიკების შემეცნება მხოლოდ ერთადერთ ორგანოს ძალაშია გაშუქებული ჰერეტიკით.

მთარგმნელი ბ. ბრეგვაძე „ნადიმის“ ამ აღგილს საინტერესო კომენტარს უკეთებს და პლატონის მიერ მხოლოდ ნაგუჯისხმევე ორგანოს სახელსაც უწოდებს დავით აღმაშენებლის „გალაზანი სინანულისანი“-ს მიხედვით — „მხედველობაა სულისა“¹.

დიალოგებში „ფედონი“ და „ფედროსი“, პლატონი ავითარებს მშვენიერების მისეულ გაგებას და უფრო დაწვრილებით გადმოგვცემს იმ ექსტაზურ-მისტიკურ გზას, რომლითაც აბსოლუტური მშვენიერების ჰერეტიკა მიიღწევა.

„მშვენიერების ამგვარი მეტაფიზიკურ-იდეალისტური გაგებიდან გამომდინარეობს, რომ პლატონის მიხედვით, მშვენიერის წყდომის საშუალება მხატვრული შემოქმედებისა და მხატვრულ ქმნილებათა აღქმა კი არ არის, არამედ გონების თვალთ ჰერეტიკა იდეისა“².

ისევე როგორც არისტოტელესათვის, პლატონისთვისაც ხელოვნება ბაძეა; პირველ რიგში საჭიროა იმის გარკვევა, თუ რას გულისხმობს ბაძეაში იგი.

„სახელმწიფოს“ მეათე წიგნში სოკრატე გლავკონთან საუბრისას არკვევს ბაძვის ბუნებას.

ყოველი საგნის სამი სახე არსებობს — ამბობს სოკრატე და მაგალითად იღებს საწოლს. ერთი არსებობს ბუნებაში — და იგი ღმერთის მიერაა შექმნილი, მეორის შემოქმედია ღურგალი, რომელიც პირველი მიბაძვით მოქმედებს, მესამეს კი ფერმწერი მეორეს მიბაძვის შედეგად ქმნის, ე. ი. ფერმწერის მიერ შექმნილი ქმნილება თავისი ჰერეტიკით არსიდან მესამე საფეხურზე იმყოფება.

საწოლის მაგალითს პლატონი აზოგადებს არა მარტო ფერმწერისათვის, არამედ საერთოდ ხელოვნებისა და კერძოდ პოეზიისათვისაც.

პლატონი. „ნადიმი“, თარგმანი, წინასიტყვა და კომენტარები ბ. ბრეგვაძისა, თბილისი, 1964, გვ. 88.

² История Эстетики, დასახელებული გამოცემა, გვ. 20.

ფილოსოფოსის მტკიცებით, პოეტურ ნაწარმოებთა მთხვევლებს უმრავლეს შემთხვევაში წარმოდგენაც კი არა აქვთ იმის შესახებ, რასაც თხზვენი, ისინი ამას გაუზრებლად სჩადიან მოვლენისა და საგნის კემშ-მარიტი არსის ცოდნის გარეშე.

როგორც მხატვარი ფეხსაცმელების მკერავს ხატავს ისე, რომ არაფერი იცის ფეხსაცმელების კერვის პროცესზე, ასევე:

„სიტყვათა და სხვადასხვა გამოთქმათა დახმარებით იგი (იგულისხმება პოეტი... გ. კ.) გადმოსცემს ამა თუ იმ ოსტატობის ან ხელოვნობის ელფერს, თუმცა არაფერი იცის მათ შესახებ, არამედ მხოლოდ ბაძავს“¹ (სახ. 601 a—b მე-10 წიგნი).

როგორც ვხედავთ, არისტოტელეს მასწავლებელს პოეტები და საერთოდ შემოქმედნი წარმოდგენილი ჰყავდა არა მოაზროვნე პიროვნებებად, რომელნიც სხვათაც ეხმარებიან სინამდვილის შემეცნებაში, არამედ უბრალო მიმბაძველებად. თავისთავად ცხადია, რომ მათ მიერ ასახული სინამდვილის საგნები და მოვლენები, რომელნიც თავიანთი კემშმარიტი არსიდან მხოლოდ მესამე საფეხურზე დგანან და ამდენად აჩრდილის აჩრდილს წარმოადგენენ, ვერავითარ სამსახურს ვერ გაუწევენ ადამიანებს კემშმარიტების შემეცნებაში.

„იონში“ პლატონი პიროვნება — შემოქმედის დახასიათებას იძლევა. მართალია ფილოსოფოსი, როდესაც წერს, რომ ხელოვნების უბრალო წყაროს ნიშნულთა გულმოდგინე შესწავლა ვერ შექმნის კაცს პოეტად. პოეტი, მისი აზრით, ხასიათდება განსაკუთრებული მდგომარეობით, რომელსაც პლატონი „შეპყრობას“ უწოდებს, და რომელიც უცხოა დანარჩენ ადამიანთათვის. იგულისხმება, რომ ამგვარი მდგომარეობის შექმნა ვერავის ხელეწიფება საკუთარი ნებითა და სურვილით. „შეპყრობის“ წყარო დემონური ძალაა. მხოლოდ ამ დემონური ძალის მიერ შეპყრობის მომენტში ენიჭება ადამიანს შექმნის უნარი.

თავისი შეხედულების უკეთ ახსნისათვის ფილოსოფოსს მოჰყავს მაგნიტის მაგალითი. ამ მაგალითში მაგნიტი დემონურ ძალას შეესაბამება. ისევე როგორც მაგნიტი შეიპყრობს და მიზიდულობის ძალას გადასცემს მასთან ყველაზე ახლოს მდგომ რკინის რგოლს, ასევე დემონური ძალაც პირველად ყველაზე ძლიერ პოეტში გადადის, შემდგომ რაფხოდში, რომელიც ანტიკურ სამყაროში პოეტურ ნაწარმოებთა

¹ Platonis Opera, tomus IV, Oxonii, 1955, Πολιτείας 601 a.

შემსრულებლად ითვლებოდა, ხოლო ამ უკანასკნელის საშუალებით ამჟღავნებული განწყობილება მსმენელებს გადაეცემა.

ასევე „სოკრატეს აპოლოგიაშიც“, სოკრატე თავის დასაცავ სიტყვაში მსმენელებსა და მსაჯულებს უყვება, როგორ წაეიდა პოეტებთან, ტრაგედიებისა და დიოთირამბების ავტორებთან, სიბრძნის შესასწავლად. მას აინტერესებდა თვითონ ავტორთაგან მოესმინა ნაწარმოებთა ძირითადი აზრის გადმოცემა და როგორ განცვიფრდა, როცა მიხვდა, რომ სასამართლო დარბაზში მყოფთაგან ყოველ კაცს უკეთ შეეძლო განემარტა ნაწარმოებთა არსი და მნიშვნელობა, ვიდრე მათ შემქმნელთ.

„პოეტების შესახებაც სულ მალე გავიგე, რომ ისანი ჰქმნიან არა სიბრძნით, არამედ რაღაცა ბუნებრივი მადლითა და ღვთაებრივი შთაგონებით; როგორც ღმერთშემოსილი მისანნი და წინასწარმეტყველნი, ხაშდვითად ისინიც ბევრ რამეს მშვენიერს ამბობენ, მაგრამ არაფერი გაეგებათ კი იმისა, რასაც ამბობენ“...¹

როგორც ვხედავთ, პლატონთან შემოქმედებითი პროცესი მთლიანად მისტიციზმითაა გაჯღენთილი. აქ ხელოვანი ღვთაებრივი ძალის ნების აღმსრულებლად გვევლინება მხოლოდ, რაც გამორიცხავს მის აზრობრივ დამოუკიდებლობას შექმნის პროცესში.

ამ მისტიფიცირებულ თეორიაში ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ პლატონი ვერ ახერხებს შთაგონების მომენტიზაციის გვერდის ავლას, თუმცა, როგორც აღნიშნული იყო, მის წყაროდ დემონურ ძალას თვლის.

„სახელმწიფოს“ მეათე წიგნში ფილოსოფოსი საუბრობს აგრეთვე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ხელოვნების როლის შესახებ. პლატონს გამოაქვს დასკვნა, რომელიც მთლიანად შეესაბამება და ლოგიკურ კავშირშია არა მარტო ბაძვის მისეულ თეორიასთან, არამედ მთელ ფილოსოფიურ სისტემასთან.

რადგან მიმბაძველი პოეტი ან საერთოდ ხელოვანი არავითარ დამოკიდებულებაში არ იმყოფება სულის გონიერულ საწყისთან, ამიტომ მისი ქმნილებანი სულის გონიერული საწყისის მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისათვის უვარგისნი არიან. პირიქით, ხელოვნებაში კვლავწარმოქმნას მხოლოდ სულის არაგონიერული-უგუნური საწყისი და პიროვნების ცვალებადი ზნეობა განიცდის.

¹ „სოკრატეს აპოლოგია“, პ. ქავთარაძე, თარგმანება, თბილისი, 1962, გვ. 126-127.

„ამგვარად, წერს იგი „სახელმწიფოს“ მეათე წიგნში, ჩვენ სრულიად სამართლიანად ვერ მივიღებდით მას (ე. ი. პოეზიას) მომავალ კეთილმოწყობილ სახელმწიფოში, რადგან იგი აღაგზნებს, კვებავს და ამტკიცებს სულის ყველაზე ცუდ მხარეს და ღუპავს მის გონივრულ საწყისს“¹.

პლატონის აზრით, პოეზიას არა თუ არ შეუძლია ადამიანის მორალურად აღზრდა, არამედ პირიქით, იგი გამრყენელია მისი ზნეობისა. მაგალითად, როდესაც ჰომეროსი ან სხვა რომელიმე ტრაგიკოსი პოეტი ასახავს ადამიანს, რომელსაც თავს დაატყდა უბედურება, გმირს ან ტანჯვით აღსავსე სიტყვას წარმოატქმევინებს, ან თავში ხელებს წააშენინებს, ან სხვა რაიმე საშუალებით ცდილობს დაუხატოს მსმენელსა და მკითხველს მისი მწუხარება.

მხატვრულ ნაწარმოებთა მსგავსი ადგილები ადამიანებს გმირთა მიმართ თანაგრძნობით განაწყობენ და მათი ტანჯვის ერთგვარ მონაწილედ ხდიან. ხოლო თუ რომელიმე მათგანს შემდგომში მსგავსი უბედურება დაატყდება თავს, გონიერნი და ვაჟკაცური ხასიათისანი თავშეკავებას ამჯობინებენ.

მაშ რატომღა უჭერენ მხარს გმირის დედაკაცურ მოთქმა-გოდებას მაყურებელთაგან პირადი უბედურების თვით ყველაზე ვაჟკაცურად გადამტანნიც კი? სვამს კითხვას პლატონი და თვითონვე უპასუხებს, რომ სცენაზე წარმოდგენილი მოქმედების ცქერისას, სულის ის უგუნური საწყისი კმაყოფილდება, რომლის დათრგუნეასაც პირადული ხასიათის მწუხარების ჟამს ყოველი მამაცი ადამიანი ახერხებს. სხვისი ტანჯვის ცქერისას სულის უკეთესი ნაწილი ზედამხედველობას ასუბტებს მეორე ნაწილზე, რის შედეგადაც მაყურებელი სამარცხვინოდ აღარ თვლის დედაკაცის მსგავსად ცრემლების ღვრას, რაკი ის სხვისი უბედურებით იქნება გამოწვეული.

დასკვნის გაკეთება პლატონის არც ერთი დაკვირვებული მკითხველისათვის არ იქნება ძნელი. პოეზია ადამიანებში თავისუფლებასა და

¹ Platonis Opera, tomus IV... 605 b

ვასაქანს აძლევს სულის უგუნურსა და უკეთურ ნაწილს, რომლის მოთხოვნილებათა ჩახშობასაც გონიერი არსებანი ყოველდღიური ცხოვრების პირობებში მშვენიერად ახერხებენ.

„... გახსოვდეს, ეუბნება სოკრატე გლავკონს, რომ ჩვენს სახელმწიფოში პოეზიის სახეებიდან მხოლოდ ღმერთთა სადიდებელი ჰიმნები და სათნო ადამიანებისადმი მიძღვნილი ოდები დაიშვება... თუ შენ დამატკობელ მუზასაც დაუშვებ, იქნება ის მელიკური თუ ეპიკური, მაშინ სახელმწიფოში გაგიმეფდება სიამოვნება და ტანჯვა, ნაცვლად ზნეობისა და გონებისა, რომელნიც საერთო შეხედულებით ყოველთვის აღიარებულნი იყვნენ, როგორც საუკეთესონი“¹.

ე. ი. პლატონთან ხელოვნებას მოკლებული აქვს, როგორც შემეცნებითი ღირებულება (ხელოვნების ქმნილებანი ასლის ასლნი, აჩრდილის აჩრდილნი არიან), ისე აღმზრდელობითი უნარი (პირიქით, ხელს უწყობენ ადამიანთა ზნეობრივ გარყვნას).

ფილოსოფოსის უკანასკნელ დიდ ნაწარმოებში „კანონები“, ოდნავ შერბილებულია მკაცრი შეხედულება ხელოვნებაზე.

„ღმერთებმა ადამიანთა მოდგმისადმი სიბრალულის გამო, რომელნიც შრომისათვის არიან დაბადებულნი, შრომისაგან შესვენების სანაცვლოდ დაადგინეს ღვთაებრივი დღესასწაულები და აჩუქეს მათ მუშები, მათი წინამძღოლი აპოლონი და დიონისე, როგორც მონაწილენი ამ დღესასწაულთა, რათა დღესასწაულებზე ღმერთთა დახმარებით გამოსწორებულიყო აღზრდის ნაკლოვანებები“².

თუ ადრე პლატონი თავის „სახელმწიფოში“ ღმერთებისადმი მიძღვნილ ჰიმნებსა და სათნოებით აღსავსე ადამიანთა განმადიდებელ საზოტო პოეზიას უშვებდა მხოლოდ, „კანონებში“ კიდევ უფრო ნათლად აყალიბებს თავის შეხედულებას, განასხვავებს რა ერთმანეთისაგან ორ მუზას — „მომწესრიგებელსა“ და „დამატკობელს“. ადვილი მისახვედრია, რომ ამ ორთაგან მხოლოდ პირველს უკერს მხარს, როგორც ადამიანთა ზნეობის გასაუმჯობესებელ საშუალებას.

არისტოტელეს ფილოსოფიური სისტემა არსებითად განსხვავდება მისი დიდი მასწავლებლის ფილოსოფიური სისტემისაგან. „მეტაფიზიკაში“ არისტოტელე წერს, რომ საგანი განუყოფელია მისი არსისაგან. იგი აღიარებს იდეების სუბიექტურ ყოფიერებას, მაგრამ არამც

¹ Platonis Opera, tomus IV, 607 a.

² Platonis Opera, tomus V, Oxonli, 1955, De Legibus, lib. II, 653 d.

და არამც არ უშვებს მათ ობიექტურ არსებობას. პლატონის იდეების სამყაროს „მეტაფიზიკის“ ავტორი, მხოლოდ და მხოლოდ პოეტურ მეტაფორად მიიჩნევს.

საქიროდ არ ჩავთვალეთ მთლიანად და ზუსტად მოყვანა დებულები, რომლითაც არისტოტელე იდეების განცალკევებულ, დამოუკიდებელ არსებობას უარყოფდა, აღვნიშნავთ მხოლოდ ძირითად მომენტს იდეების მისეულ კრიტიკაში, კერძოდ, პლატონის გენიალური მოწაფე ფიქრობს, რომ თუ დავუშვებთ იდეას, როგორც საგნის ქეშმარიტ არსსა და ნიმუშს, მაშინ ერთი და იმავე საგნისა და მოვლენისათვის იარსებებდა რამდენიმე ამგვარი არსი და ნიმუში, რისი დამშვებაც მას სრულიად სამართლიანად შეუძლებლად მიაჩნდა.

„მან ღრმავროვნად შენიშნა, რომ იდეა მხოლოდ გონების ქმნილებაა, რომელიც ლოგიკური განყენებულობის საშუალებით ცალკეულ საგნებს გამოაყოფს მიმართებათაგან, რომელნიც ყველა მათგანს ახასიათებს“¹.

პლატონის იდეათა მომხრეებს არისტოტელე მახვილგონივრულად ადარებდა ადამიანებს, რომლებიც საგნების გადათვლას „ანგარიშის გამარტივების მიზნით“ მათი რიცხვის გაზრდით იწყებენ. მართლაც ცნობილია, რომ იდეათა სამყაროს შემქმნელმა საგანთაგან მათი ცალკეული თვისებანი: სიდიდე, სიმძიმე და ფერი გამოყო და თვითმყოფადი საგნის ქეშმარიტი არსი ამ უკანასკნელისაგან დამოუკიდებლად წარმოადგინა.

მასწავლებლის მსგავსად, მოწაფეც აღიარებდა, რომ ყოველი მეცნიერება უნივერსალებს — ზოგად ქეშმარიტებებს (τὸ ἀεὶ ὄν) ეყრდნობა. ცოდნის საწყისს ორივენი გონებაში ხედავდნენ (νοῦς ἀρχὴ ἐπιστήμης) და არა შეგარძნებებში. თუ ცალკეულ საგანთა შემეცნებას შეგარძნებათა გზით თვლიდნენ შესაძლებლად, ზოგადის მიღწევის შესახებ საყოველთაოდ ცნობილია პლატონის გონებასმახვილური და „მისთვის ჩვეული ლოგიკური სილამაზით გაბრწყინებული თეორია“ გახსენებისა—ἀνάμνησις.

ამ თეორიის მიხედვით, ოდესღაც იდეათა სამყაროში ნამყოფი სული, რომელიც ზესამყაროში ყოფნისას თავად ჰერეტდა უმაღლესსა და უზოგადეს ქეშმარიტებებს, ხილულ სამყაროში დაბრუნებისას ყოველივეს გაიხსენებდა, ე. ი. გახსენების გზით ისევ შეიმეცნებდა ერთხელ უკვე შემეცნებულს.

¹ Д. Г. Льюис, История философии, С.—Петербург, 1865, гл. 250.

მახსოვრობას, როგორც შემეცნების ერთ-ერთ საშუალებას, არისტოტელემ აღიარებდა, ოღონდ იგი საჭიროდ ცდების გახსენებას თვლიდა. „მეტაფიზიკაში“ მის მიერ შესანიშნავადაა განმარტებული შემეცნების გზა. თავის შეხედულებას ფილოსოფოსი ძალიან ნათელი და უბრალო მაგალითის საშუალებით გადმოგვცემს: დავეშვათ კალიას უშველა რომელიღაცა წამალმა. ცოდნა იმისა, რომ იგივე წამალი სოკრატესა და სხვებსაც უშველის, არის ცდა, ხოლო იმის ცოდნა, რომ იგივე წამალი იმავე სატკივარით დაავადებულ ყველა ადამიანს განკურნავს — არის ხელოვნება, ცოდნა უნივერსალისა (τῆς ἁπλῆς τέχνης), ე. ი. თუ ცალკეულ საგანთა შემეცნების საშუალებად შეგრძნებებს თვლიდა, ზოგადის შესამეცნებლად, ფილოსოფოსის აზრით, საჭირო იყო მახსოვრობის გზით მიღწეული ინტელექტუური მეთოდი, რომელიც კერძო ფაქტებიდან განზოგადებული ცნების მიღებას გულისხმობს.

მიუხედავად ამისა, ცოდნის უმაღლეს და უკეთილშობილეს იდეალად, მან მაინც გონების მჭკრეტელობითი უნარი აღიარა:

„მართალია, არ შეიძლება უარყოფა იმისა, რომ სათნოების მიხედვით საქმეთაგან პოლიტიკურნი და საომარნი აღემატებიან სხვებს სილამაზითა და სიდიადით, მაგრამ ისინი მოკლებულნი არიან სიმშვიდეს, მიისწრაფვიან რაღაც მიზნისაკენ და მისაღებნი არიან არა თავისთავად; როგორც ჩანს, მხოლოდ გონების მჭკრეტელობითი მოღვაწეობა გამოირჩევა სერიოზულობით, არ მიისწრაფვის არავითარი მიზნისკენ და აქვს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ტკბობის (მინიჭების უნარი), (რომელიც აძლიერებს ენერგიას)“¹.

არისტოტელეს ხელოვნების თეორიის საფუძველია მისი სწავლება არსზე, რომელიც „მეტაფიზიკის“ ცენტრალურ პრობლემას წარმოადგენს.

ფილოსოფოსი არსებულად აღიარებს მატერიას, ფორმასა და მათ ერთიანობას გრძნობად — კონკრეტულ საგანს.

სუბსტანცია, არსი — ὁὐκ ἔστιν არისტოტელესათვის უპირველეს ყოვლისა არის ზოგადი ერთეულში, მაგრამ მისივე მტკიცებით, სუბსტანცია არ შეიძლება იყოს ფორმა, რადგან მას მატერია აქცევს ერთეული საგნის ფორმად, ე. ი. ასკვნის ფილოსოფოსი, სუბსტანცია არც მა-

¹ Aristotle, The Nicomachean Ethics, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, 1956, გვ. 616.

ტერიაა და არც ფორმა ცალ-ცალკე, არამედ ორივე ერთად, მათი ნარევი, მაგრამ ამ უკანასკნელის სუბსტანციად მიჩნევა შეუძლებელია, რადგან ნარევი რთულია, სუბსტანცია კი აუცილებლად მარტივი უნდა იყოს, მასში არ უნდა არსებობდეს დაპირისპირება ერთეულსა და ზოგადს, მატერიასა და ფორმას შორის, ე. ი. სუბსტანცია საგნის მისტიკური არსება, მისი სულია.

პლატონის „იდეების“ ნაცვლად არისტოტელეს ფილოსოფიურ სისტემაში არსებობს ფორმა, რომელიც მისი აზრით, მარადიულია და შეიმეცნება არა შეგრძნებათა გზით, არამედ გონების საშუალებით. მაგრამ მასწავლებლისაგან განსხვავებით, დიდი სტაგირელი „ფორმისა“ და „მატერიის“ ერთიანობას აღიარებს. მისი შეხედულებით „ერთს“ სწორედ მათი მთლიანობა ქმნის. ამავე დროს, არისტოტელეს „ფორმა“, პლატონის „იდეისაგან“ განსხვავებით, არ მიეკუთვნება მიღმურ-ტრანსცენდენტურ სამყაროს, არამედ იგი თანაარსებულია საგნისა და არსებობს საგანში.

მარმარილოს ქანდაკება ერთია — მის მთლიანობას მატერიისა (ამ შემთხვევაში ქვის) და ფორმის (ფიგურის) შერწყმა განაპირობებს.

ფორმა მარადიულიცაა და ცვალებადიც. ცვალებადია იმდენად, რამდენადც განისაზღვრება მატერიისა და მისი მოვლენების მიერ.

მატერია კი, რომელიც ბუნების სხეულთათვის საერთო დამახასიათებელი თვისებაა, არის არსი და არსებობს დამოუკიდებლად. ე. წ. „პირველადი მატერია“, ფილოსოფოსის მიხედვით, არის ელემენტური აბსტრაქცია, რომელიც ყველა ხილული საგნის საფუძველია, იგი მოკლებულია კონკრეტულ თვისებებს და საგნების ზოგად საწყისადაა მიჩნეული. „მეტაფიზიკაში“ არისტოტელე ამბობს, რომ „მატერიალური ყოფიერება მარადიულია და დაღუპვას არ ემორჩილება“, იგი მხოლოდ ფორმას იცვლის.

განვითარება ფილოსოფოსის მიერ გაგებულია როგორც მისწრაფება სრულყოფისაკენ. ამ დროს მამოძრავებელ ძალად იგი ყოველ მოვლენასა და სხეულში არსებულ მიზანს — *ἐντελέχεια*-ს თვლის, ზოგადად *τέλειος* კი არისტოტელეს შეხედულებით, რაიმეს გარკვეული სახით არსებობის ოთხი მიზეზიდან უკანასკნელია ის, რისთვისაც რამე ხდება. თუ პლატონი ფიქრობდა, რომ მიზეზი ღვთაებაა — მსოფლიო სული, არისტოტელე მას *ἐντελέχεια*-ს უწოდებს, ე. ი. მოვლენის შინაგან, თუმცა გაუცნობიერებელ თვისებად თვლის.

ქანდაკებასთან მიმართებაში მარმარილო მატერიაა, მაგრამ იგი

ფორმა იმ ფიზიკურ ელემენტათვის, რომელთაგანაც თვითონ შედგება. სანამ მოქანდაკის საჭრეთელი მას ამა თუ იმ ქანდაკებად აქცევდეს, იგი მოკლებულია ფორმას, მაგრამ არის „შესაძლებლობა“, რომელშიც ხელოვანს შეუძლია განახორციელოს თავისი შთანაფიქრი. ფორმა შესაძლებლობისათვის სინამდვილეს წარმოადგენს, ხოლო თავის მხრივ მატერია შესაძლებლობა ამ სინამდვილისა.

„მატერია არის შესაძლებლობა, ხოლო ფორმა განხორციელებული სინამდვილე“ (ἐστὶ δ' ἡ μὲν ἄλη δυνάμεις τὸ δ' εἶδος ἐντελέχεια).

ე. ი. არისტოტელეს მიხედვით, სინამდვილე არის მატერიიდან ფორმაზე და პირიქით, ფორმიდან მატერიაზე გადასვლათა უწყვეტი ჯაჭვი. მისი აზრით, არსებობს მატერიის შემადგენელი ოთხი ელემენტი: ცეცხლი, წყალი, მიწა და ჰაერი.

ბოლოს და ბოლოს, საფეხურებზე ქვემოთ დაშვებისას, — ფიქრობს არისტოტელე, მივალწევთ იმგვარ მდგომარეობას, როდესაც ამ ოთხი ელემენტის მატერიალ ჩვენთვის ცნობილი ფიზიკური სამყაროდან უკვე ველარაფერს ვიპოვით. ამგვარ სუბსტრატს ფილოსოფოსი „წმინდა შესაძლებლობას“ უწოდებს. იგი უკანასკნელი საფეხურია საფეხურთაგან, რომელთა იერარქიაც სინამდვილეს ქმნის. ზუსტად ასევე, საფეხურთა სიმაღლეზე სვლის დროსაც მივალწევთ მდგომარეობას, როდესაც ფორმა უკვე აღარ შეიძლება იყოს სხვა, უფრო მაღალი, ფორმის მატერია. ე. ი. საქმე გვექნება უმაღლეს ფორმასთან, რომელიც არისტოტელესთან ღმერთის ადგილს იჭერს. „უმაღლესი ფორმა“ ანუ „ფორმის ფორმა“ ტრანსცენდენტურია, არსებობს სამყაროს გარეთ. იგი „წმინდა სინამდვილეა“, რომელიც ყოველგვარი გარეგანი „პირველმამოძრავებლის“ გარეშე არსებობს და ამავე დროს წარმოადგენს უმაღლეს მიზანსაც — τὸ λῆς, რომლისკენაც ყოველ საგანსა თუ მოვლენაში არსებული ἐντελέχεια-ს საშუალებით მიისწრაფვის სინამდვილე.

სწორედ „ფორმის ფორმის“ მიღმურ სამყაროში არსებობის აღიარების გამო, „საგანთაგან განყენებული პლატონისეული „იდეის“ კრიტიკა არ იყო არისტოტელეს მიერ მიყვანილი ბოლომდე“¹.

ფორმისა და მატერიის ერთიანობა წყდება საფეხურთა იერარქიის უკანასკნელსა და უმაღლეს საფეხურებზე, პირველ შემთხვევაში საქმე

¹ В. Ф. Асмус, Искусство и действительность в эстетике Аристотеля, гл. 67. კრებული: Из истории эстетической мысли древности и средневековья, Москва, 1961.

გვაქვს მხოლოდ და მხოლოდ მატერიასთან ფორმის გარეშე, ხოლო ნეორე შემთხვევაში, ფორმასთან მატერიის გარეშე.

თუ იერარქიას ჩამოვაცილებთ უმაღლეს საფეხურს, რომელსაც არისტოტელეს მიხედვით არცა აქვს ყოფიერება ხილულ სამყაროში (იგი ტრანსცენდენტურია), დავინახავთ, რომ ფილოსოფოსის მოძღვრებაში რეალურ-გრძნობად სამყაროს კუთვნილ საგნებში ფორმისა და მატერიის ერთიანობა მტკიცედაა შენარჩუნებული.

მასწავლებლის მსგავსად, მოწაფეც ფიქრობდა, რომ რომელიმე საგნის ან მოვლენის შესახებ კეშმარიტი ცოდნა მისი არსის ცოდნაა, მაგრამ პლატონისაგან განსხვავებით, იგი აღიარებდა საგნისა და მისი არსის განუყოფლობას რეალურ სამყაროში მაინც.

რადგან „ერთი და იგივეა კონკრეტული საგანი და მისი არსება“, ამიტომ „თვითეული საგნის შემეცნება ნიშნავს ამ საგნის არსების შემეცნებასაც“¹.

საგნისა და მისი არსის მთლიანობიდან გამომდინარეობს პლატონისაგან განსხვავებული და დამოუკიდებელი არისტოტელესეული შემეცნების თეორია. თუ კეშმარიტი ცოდნა საგნის არსის ცოდნას ნიშნავს და არსი კი განუყოფელია საგნისაგან, მაშინ თავისთავად ვიღებთ დასკვნას, რომლის მიხედვითაც ხილულ-გრძნობადი სამყაროს საგნები და მოვლენები შემეცნების ღირსნი არიან და იძლევიან კადეც სწორ შეხედულებათა შემუშავების შესაძლებლობას.

მასწავლებლისაგან პრინციპულად განსხვავებულმა ფილოსოფიურმა სისტემამ საშუალება მისცა „პოეტიკის“ ავტორს შეექმნა საკუთარი თეორია ხელოვნებისა. თუ ხილულ-გრძნობადი სამყარო რეალურია, ე. ი. თავისთავში ატარებს ყოფიერების არსს და ამდენად შემეცნების სფეროა მიეკუთვნება, მაშინ შემეცნებითი ღირებულება ექნება ხელოვნებასაც, რომელიც ხილული სამყაროს კვლავწარმოქმნას წარმოადგენს. (ხელოვნებას კვლავწარმოქმნად აღიარებდნენ სოკრატეცა და პლატონიც).

არისტოტელეს მიერ შექმნილი ხელოვნების თეორია სრულიად მწირ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა, უფრო ადრეული ხანის ფილოსოფოსების გარდა, მისი უშუალო წინაპარნი იყვნენ სოკრატე და პლატონი; თუმცა ამ უკანასკნელს სპეციალური ნაშრომი

¹ არისტოტელე, „მეტაფიზიკა“, თარგმანი ბერძნულიდან, კომენტარები და წინასიტყვაობა თამარ კუკავასი, თბილისი, 1964, გვ. 145-146.

არ მიუძღვნია პოეტური ხელოვნების საკითხებისადმი, მაგრამ მის ნაწარმოებთა მიხედვით მაინც შეიძლება სისტემური სახით დალაგდეს არისტოტელეს მასწავლებლის ესთეტიკურ-ლიტერატურული შეხედულებანი. სხვა თუ არაფერი, „პოეტიკის“ ავტორს პლატონისგან აქვს ნასესხები „ბაძვისა“ (μῦθος) და „განწყენის“ (ἡδύμενος) ცნებები, თუმცა მასთან ორივე ცნება სრულიად განსხვავებულ შინაარსს იტევს, ვიდრე მასწავლებელთან.

„საერთოდ, შეიძლება ითქვას, რომ არისტოტელემ პლატონისაგან დიდძალი მასალა ისესხა, მაგრამ მისგან თვითონ აღმართა მწყობრი შენობა და გაანათა ეს შენობა თავისი გენიალური გონების ელვარე და ორიგინალური სინათლით“¹.

„პოეტიკის“ შექმნა იმდროინდელ საბერძნეთში არსებულმა ისტორიულ-ლიტერატურულმა ვითარებამაც განაპირობა: არისტოტელეს მოღვაწეობის პერიოდში ელინები მხოლოდ ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ეპიკური პოეზიითა და VII—V საუკუნეების ბრწყინვალე ლირიკოსი პოეტებით როდი ამაყობდნენ; V საუკუნისათვის ლიტერატურის საერთო განვითარება დაავიკრივინა ატიკური დრამის წარმოშობამ. ვრცელი და მაღალმხატვრული ბერძნული ლიტერატურა თავისთავად ძალიან მდიდარ მასალას წარმოადგენდა ანალიზისა და კვლევისათვის. საკირო იყო მოაზროვნე, რომელიც ამ ლიტერატურისა და საერთოდ ბერძნული ხელოვნების ანალიზით გამოიკვლევდა და დაადგენდა ხელოვნების სპეციფიკურ ნიშნებსა და მის უზოგადეს კანონებს.

§ 2. ტექსტის ისტორია

„პოეტიკა“ არისტოტელეს 336-322 წლებში უნდა დაეწერა. ტრაქტატის შექმნის თარიღის გარკვევა შესაძლებელი გახდა არისტოტელეს თხზულებების „პოლიტიკისა“ და „რიტორიკის“ დახმარებით. „პოლიტიკაში“ ფილოსოფოსი იხსენებს მას, როგორც მომავალში დასაწერ თხზულებას, ხოლო „რიტორიკაში“ უკვე ეყრდნობა „პოეტიკის“ ტექსტს. „პოლიტიკის“ დაწერის თარიღის დადგენაში მკვლევარებს ხელი შეუწყო მასში მოხსენიებულმა ფილიპე მაკედონელის მკვლელობის ფაქტმა. ამ თხზულებას 336 წლის მახლობელ ხანას მიაკუთვნებენ. „რიტორიკა“ კი ფილოსოფოსის უკანასკნელ ნაწარმოებს

¹ Аристотель, Поэтика, перевод, введение и примечания Н. И. Новосадского, Ленинград, 1927, гл. 11.

წარმოადგენს; ცნობილია არისტოტელეს გარდაცვალების თარიღი — 322 წელი, ე. ი. „პოეტიკა“ ავტორს 336-322 წლებში უნდა შეექმნა.

ტრაქტატის დღეისათვის ცნობილ რამდენიმე ხელნაწერთაგან საუკეთესოა უძველესი, რომელიც გადაწერილი უნდა იყოს X საუკუნის ბოლოსა და XI საუკუნის დასაწყისში. იგი პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში ინახება. ხელნაწერთა სიმცირეს თანამედროვე მეცნიერება პოეზიისა და მისი თეორიისადმი ინტერესის შესუსტებით ხსნის, რომელიც საბერძნეთში ხელოვნების დაცემას მოჰყვა თან. როგორც ჩანს, ტრაქტატზე მცირე მოთხოვნილების გამო, იშვიათად ხდებოდა მისი გადაწერა. ამავე მიზეზით ხსნიან იმასაც, რომ თხზულება პოეტური ხელოვნების შესახებ ევროპის ქვეყნებისათვის საუკუნეების განმავლობაში უცნობი დარჩა.

პირველად „პოეტიკა“ სირიულ ენაზე ითარგმნა და ისიც მხოლოდ და მხოლოდ მე-9 საუკუნეში. სირიულიდან არაბებმა თარგმნეს თავიანთ ენაზე. სწორედ არაბული თარგმანის საშუალებით, რომელსაც ცნობილი ფილოსოფოსის იბნ-როშდის კომენტარები ჰქონდა დართული, პირველად გაეცნო ევროპა არისტოტელეს ამ თხზულებას. 1256 წელს არაბული გზით შესული ტექსტი ესპანეთში ითარგმნა ლათინურ ენაზე და მხოლოდ რენესანსის ეპოქაში, როდესაც ანტიკური სამყაროსა და ხელოვნებისადმი ინტერესმა კულმინაციას მიაღწია, ევროპამ შეძლო ტექსტის ორიგინალში გაცნობა. 1498 წლის შემდეგ, როცა გიორგი ვალამ ძველი ბერძნულიდან ლათინურ ენაზე თარგმნა არისტოტელეს ტრაქტატი, ამ უკანასკნელმა ფართო გავრცელება პოვა ევროპის ყველა ქვეყანაში. დღეისათვის ბერძენი ფილოსოფოსის თხზულება მსოფლიოს თითქმის ყველა კულტურული ერის ენაზეა თარგმნილი.

„პოეტიკის“ დაწვრილებით ანალიზი გვიჩვენებს; რომ არისტოტელეს მისი შექმნისათვის ჩვეული გულმოდგინებით შეუსწავლია ბერძნული ხელოვნების როგორც მაღალმხატვრული ნიმუშები, ასევე უფერული ნაწარმოებებიც, რადგან კარგად იცოდა, რომ ლიტერატურის ზოგადი თეორიის ჩამოსაყალიბებლად ორივე საჭირო და აუცილებელი იყო.

ტრაქტატში გადმოცემული შეხედულებანი და კვლევის შედეგად გამოტანილი დასკვნები, დღემდე ცოცხლობენ, რადგან მათ საილუსტრაციოდ ავტორს მოჰყავს ნიმუშები მის წინააღმდეგ და თანააღრუულ პოეტთა შემოქმედებიდან, — ცოცხლობენ იმიტომ, რომ ისინი

შექმნილია არა განყენებულ წარმოსახვათა და მოსაზრებებზე დაყრდნობით, არამედ ბერძნულ ლიტერატურასთან მჭიდრო კავშირში.

„არისტოტელე ცოცხალი ხელოვნების მონაცემებიდან გამოდის და ამიტომ იმ ცოცხალ ნორმებს ხსნის, რომელთაც იგი ემორჩილება“¹. თუმცა „პოეტიკა“ ვერ იძლევა პასუხს ყველა იმ კითხვაზე, რომელიც ხელოვნების განვითარების ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში წარმოიშვა, მაგრამ მისი ავტორის მიერ დადგენილ ნორმებსა და კანონებს კამათის გარეშე იზიარებს დღევანდელი მეცნიერება, ხოლო მათი მოქმედების სფერო მსოფლიო ლიტერატურას იტევს.

არისტოტელეს თხზულებათა პირველმა გამომცემელმა ანდრონიკე როდოსელმა „პოეტიკა“ ე. წ. „აკროამატიკულ თხზულებებთან“ ერთად გამოსცა. როგორც სახელწოდება (ἀκροαματικὴ — მოსმენა, ლექცია) მეტყველებს, „აკროამატიკული თხზულებანი“ მოწაფეთათვის გადასაცემად მომზადებული ზეპირი ლექციების წინასწარ დაწერილ ტექსტებს უნდა გულისხმობდეს. არსებობს მოსაზრებაც, რომლის მიხედვით ამგვარ თხზულებათა ტექსტი მოწაფეების მიერ უნდა იყოს ჩაწერილი ლექციის მსვლელობის პერიოდში. მიუხედავად იმისა, პირველ შეხედულებას გავიზიარებთ თუ მეორეს, მაინც გასაგები ხდება ტექსტის ბუნდოვანებისა და სირთულის მიზეზი.

ნაწარმოებთა მეორე ჯგუფს თვითონ არისტოტელემ უწოდა „გამოცემული თხზულებანი“ — λήγει ἐκδεδιμένοι, ისინი მან პლატონის აკადემიაში სწავლის დროს შექმნა: გამოცემული თხზულებანი კიდევ ერთი ტერმინით აღინიშნებოდა ἐκτετατοι λήγει — „პოპულარული თხზულებანი“. როგორც ჩანს, ამ სახელწოდების ქვეშ ფილოსოფოსი აერთიანებდა ნაწარმოებებს, რომლებშიც მეცნიერული საკითხები პოპულარულად იყო გადმოცემული.

„წინააღმდეგობა“, „ექსოტერიკულსა“ და „აკროამატიკულს“ შორის თავისთავად აღნიშნავს „არა სწავლების შინაარსთა შორის სხვაობას, არამედ გადმოცემის სხვაობას მხოლოდ ფორმის თვალსაზრისით“².

ძველ მწერლობაში, როგორც ბერძენი, ისე რომაელი ავტორები (ციცერონი, კვინტილიანე) არისტოტელეს სამწერლო ენას სტილისტური თვალსაზრისით სანიმუშოდ მიიჩნევდნენ.

¹ Аристотель, Поэтика, перевод с древнегреческого В. Г. Апеллерота, Редакция перевода и комментарии Петровского, Москва, 1957, гл. 9.

² В. Виндельбанд, История древней философии, С.-Петербург, 1902, гл. 205.

მართალია, არისტოტელეს ნაწარმოებებს პლატონის დიალოგთა მსგავსად არ ახასიათებს მხატვრულობა, თხრობის სიმსუბუქე და მეტყველების განუმეორებელი სილამაზე, მაგრამ მის გამოცემულ თხზულებებში ჩანს ავტორის საკუთარი ხელწერა, რომლის მიმზიდველობაც ლაკონიურობაში, სიცხადესა და ერთგვარ სიმკაცრეში მდგომარეობს.

„პოეტიკის“ სამეტყველო ენა კი არა მარტო ვერ გვიდასტურებს ზემოთ გამოთქმულ შეხედულებას, არამედ საწინააღმდეგო დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობასაც კი იძლევა. განსახილველ თხზულებაში ძნელია ფრაზის მონახვა, რომელსაც ბოლომდე დასრულებული, სტილისტური თვალსაზრისით გამართული სახე ჰქონდეს, წინადადებას ხშირად აკლია რომელიმე წევრი, თხრობა დაბნეულია და არ გამოირჩევა არისტოტელესათვის დამახასიათებელი მწყობრი შინაგანი ლოგიკით.

„პოეტიკაში“, ისევე როგორც არისტოტელეს ბევრ სხვა აკრომატიკულ თხზულებაში, შეიმჩნევა ნაწილების არევა. მაგალითად, მეკლევრები ფიქრობენ, რომ აზრის ლოგიკური განვითარებისა და გადმოცემისათვის საჭიროა ნაწარმოების მე-15 თავი, რომელიც ფაბულის პრობლემას ეხება, მე-18 თავს მოსდევდეს. ამგვარი შეხედულებისათვის საფუძველს იძლევა ის ფაქტი, რომ მე-16 თავში ფაბულაზე საუბარი წყდება. მართლაცაა შეუძლებელია, რომ არისტოტელეს, რომელსაც საკითხთა გადმოცემისას მათი ლოგიკური თანამიმდევრობის ზუსტი დაცვა ახასიათებს, ასე გაბნეულად, სხვადასხვა თავში ესაუბრა პოეტური ნაწარმოების უმნიშვნელოვანეს შემადგენელ ნაწილზე (როგორადაც ის თავად თვლის ფაბულას). მე-12 თავში კი ერთი და იმავე ფრაზის განმეორება ექვს აღარ იწვევს, რომ ამ შემთხვევაში აუცილებლად ტექსტის დაზიანებულ ადგილთან უნდა გვქონდეს საქმე: ამ თავის დასაწყისი Μέρη δὲ τραγῳδίᾳς, οἷς μὲν ὧς εἰδήσει δεινὴ χρεῖσθαι, πρότερον εἰπομεν κατὰ δὲ τὸ ποιεῖν, καὶ εἰς ἃ διαίρεται κατὰρσιμμένα ταῦτ' ἐστίν... და ბოლო სტრიქონები Μέρη δὲ τραγῳδίᾳς οἷς μὲν δεινὴ χρεῖσθαι, πρότερον εἰπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποιεῖν καὶ εἰς ἃ διαίρεται κατὰρσιμμένα, ταῦτ' ἐστίν ერთმანეთს ემთხვევა¹.

¹ „ტრაგედიის იმ ნაწილთა შესახებ, რომელნიც მის ნაწილებად უნდა ჩაითვალოს, უკვე ვთქვით, ზოლო მოცულობისა და იმის მიხედვით, თუ რა ნაწილებად დაყოფა (ტრაგედია, ეს ნაწილები) ამგვარია“...

ამას გარდა, როგორც ფიქრობენ, ჩვენ მხოლოდ არასრული „პოეტის“ უნდა გვექონდეს ხელთ. ამ შეხედულებას ადასტურებს ძველ ავტორთა, კერძოდ კი დიოგენე ლაერტელის ცნობა, რომლის მიხედვით, არისტოტელეს ტრაქტატი პოეზიის ხელოვნებაზე თავდაპირველად ორი ნაწილისაგან შედგებოდა. დიოგენე ლაერტელის ცნობის სარწმუნოდ მიჩნევისათვის, რაც მთავარია, თვითონ „პოეტის“ ტექსტი იძლევა საფუძველს. თხზულების პირველი თავის პირველივე ფრაზაში ფილოსოფოსი გვპირდება, რომ ნაწარმოებში გაარჩევს როგორც პოეტურ ხელოვნებას საერთოდ, ისე მის ცალკეულ სახეებსაც:

„ზოგადად პოეტიკისა და მისი სახეების შესახებ, (იმის შესახებ), თუ როგორი მნიშვნელობა აქვს თითოეულ მათგანს, თუ როგორ უნდა შედგეს ფაბულა, რათა პოეტური ნაწარმოები კარგი იყოს დაბოლოს რამდენი და როგორი ნაწილებისაგან შედგება იგი (ფაბულა — გ. კ.) აგრეთვე, სხვათა შესახებაც, რომელნიც ამავე გამოკვლევას მიეკუთვნება, უპირველესად საუბარი დავიწყოთ ძირითადი პრინციპებიდან“¹.

ჩვენს ხელთ არსებულ ტექსტში არისტოტელე მხოლოდ ტრაგედიასა და ეპოსს არჩევს შედარებით სრულად, რამდენიმე ფრაზით იხსენიებს კომედიას, ხოლო რაც შეეხება ლირიკას, მასზე თითქმის არაფერია ნათქვამი.

შეიძლება სხვა მაგალითების მოყვანაც, რომელნიც გვიჩვენებენ, რომ ჩვენამდე მოღწეული „პოეტის“ არასრულია.

„რიტორიკის“ მესამე წიგნში არისტოტელე საუბრობს იუმორის როლის შესახებ ორატორულ ხელოვნებაში. იგი გადმოგვცემს გორგიასის შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც მოწინააღმდეგის სერიოზულობა ორატორს შეუძლია გააქარწყლოს იუმორის საშუალებით, იუმორი კი სერიოზულობის საშუალებით. ამის შემდეგ კი ნათქვამია:

„იმის შესახებ თუ რამდენი სახე არსებობს იუმორისა, უკვე ითქვა „პოეტისაში“, რომელთაგან ერთი შეეფერება თავისუფალ ადამიანს, მეორე არა, რათა ყველამ ამოირჩიოს ის, რაც მას შეეფერება“².

როგორც ვიცით, „პოეტისაში“ იუმორის არა თუ ცალკეული სახე-

¹ Aristotle, The Poetics, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, 1960, გვ. 4.

² Aristoteles, Opera omnia, Parisiis, 1862, τὸ γυβ. β, 409.

ლესინგის თვალსაზრისს იზიარებს პროფ. ს. დანელიაძე. პირველ რიგში იგი სვამს კითხვას—აუცილებლობას წარმოადგენს თუ არა ჩვენთვის ცნობილი „პოეტიკის“ მიჩნევა იმ თხზულებად, რომელშიც არისტოტელეს თავისი დაპირების თანახმად კათარსისის ცნების განმარტების მოცემა ჰქონდა განზრახული.

მაგრამ საკითხის ასე დასმა უსაფუძვლოდ გვეჩვენება, „პოლიტიკა-ში“ ხომ გარკვევითაა ნათქვამი — *πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ πολιτικῆς ἐπιμύθεον*.

ს. დანელია შენიშნავს, რომ კათარსისის ცნების განუმარტებლობა უეჭველად ძალიან დიდი ხარვეზი იქნებოდა არისტოტელეს ფილოსოფიურ სისტემაში, „ხოლო ხარვეზი ფილოსოფიურ სისტემაში უფრო მძიმე ნაკლოვანება არის, ვიდრე ხარვეზი ერთს რომელიმე თხზულებაში და მითუმეტეს ამ თხზულების მოღწეულ ტექსტში“¹.

ქართველი მეცნიერი ხარვეზს არც ფილოსოფიურ სისტემაში ხედავს და არც ტექსტში. იგი ლესინგის მსგავსად თვლის, რომ არისტოტელემ ამ ცნების შესახებ საკმარისად თქვა, ყოველ შემთხვევაში იმ ადამიანთათვის მაინც, რომელნიც კარგად იცნობენ ამ მოაზროვნის მთელ ფილოსოფიურ სისტემას.

ის, რაც შინაგანი ლოგიკის ძალით უნდა ეთქვა „პოეტიკაში“ არისტოტელეს კათარსისის შესახებ, მან კიდევაც თქვა და ამ მხრივ არავითარი ზარვეზი „პოეტიკაში“ არ მოიპოვება².

როგორც მე-19 საუკუნის, ისე დღევანდელი ევროპული მეცნიერება უმეტესწილად იზიარებს იაკობ ბერნაისის შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც თავდაპირველად „პოეტიკა“ ორი ნაწილისაგან შედგებოდა. ჩატარებული კვლევის შედეგად იგი ამტკიცებს, რომ არა მხოლოდ ნეოპლატონიკოსებს (პლოტინეს (204-270), პორფირიოსსა (233-304) და იამბლიხოსს (330), არამედ თვით პროკლესაც კი (410-485) ხელთ უნდა ჰქონოდა ჩვენთვის საინტერესო ტრაქტატი სრული სახით.

ბერნაისის თვალსაზრისს მხარს უჭერს ლიტერატურის იმდროინდელ თეორეტიკოსთა მიერ შედგენილი კატალოგები, რომლებშიც „პოეტიკის“ ორი წიგნი იხსენიება.

¹ არისტოტელი, პოეტიკა, წინასიტყვაობა და თარგმანი ს. დანელიას, თბილისი, 1944, გვ. XXV.

² იქვე, გვ. XXV-XXVI.

ბტოლემეაიოსთან, რომელიც დაახლოებით ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწეობდა, მოხსენიებულია $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\varsigma\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}\varsigma\ \kappa\alpha\tau\grave{\alpha}\ \Pi\upsilon\theta\alpha\gamma\omicron\rho\epsilon\iota\omicron\varsigma\ \beta''$ (19) და $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\varsigma\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}\varsigma\ \beta''$ (132 b), დიოგენე ლაერტელთან (200 წლის მახლობელი ხანა ქრისტეს შემდეგ) $\pi\rho\alpha\gamma\mu\alpha\tau\epsilon\iota\omicron\varsigma\ \tau\acute{\epsilon}\chi\eta\varsigma\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}\varsigma\ \alpha\beta''$, ჰესიხიოს მილეტელთან (530 წლის მახლობელი ხანა) $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\varsigma\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}\varsigma\ \beta''$.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ ცნობილი მკვლევარი და „განწყმენდის“ ცნების ინტელექტუალური თეორიის ავტორი სტეფან ჰაუპტი თავისი ცნობილი წიგნის *Die Lösung der katharsistheorie des Aristoteles*, Znam, 1911) პირველ სტატიებში *Die zwei Bücher des Aristoteles über die Poetik* უცნაურს უწოდებს იმ ფაქტს, რომ მე-6 საუკუნის პერიოდის ტრაქტატები „პოეტიკის“ მხოლოდ ერთ წიგნს იხსენიებენ „ $\tau\epsilon\ \pi\epsilon\rho\iota\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}\varsigma$ “.

ასევე *Vita Marciana*-ს შემდგენელი ოლიმპიოდოროსი, რომელიც არისტოტელეს ცნობილ კომენტატორად ითვლება და რომელსაც პროკლეს მოღვაწეობის პერიოდიდან დაახლოებით 50 წელი აშორებს, „პოეტიკის“ მხოლოდ ერთ წიგნს იცნობს.

მართლაც, შეუძლებელი ჩანს დროის ასე მცირე მონაკვეთში არისტოტელეს ტრაქტატის შემადგენელი ორი წიგნიდან ერთის უკუვალოდ გაქრობა.

გამოკვლევაში *Andronikos von Rhodos*, München, 1894, ლიტერატურაში, რომ არისტოტელეს ნაწარმოებთა ჩვენთვის ცნობილი კლასიფიკაცია თვითონ ავტორს კი არა, არამედ ანდრონიკე როდოსელს ეკუთვნის. მაგრამ ცხადია ისიც, რომ კლასიფიკაციის დროს ანდრონიკე განსაზღვრული პრინციპით ხელმძღვანელობდა.

ოლიმპიოდოროსის და დავით არმენიელის მიხედვით ორგანონს მიეკუთვნება 1. $\alpha\iota\ \kappa\alpha\tau\eta\gamma\omicron\rho\iota\epsilon\iota\omicron\varsigma$ (კატეგორიები), 2. $\tau\epsilon\ \pi\epsilon\rho\iota\ \acute{\epsilon}\rho\mu\eta\upsilon\epsilon\iota\omicron\varsigma$ („განსჯის შესახებ“), 3. $\tau\acute{\alpha}\ \pi\rho\acute{\omicron}\tau\epsilon\rho\alpha\ \acute{\alpha}\nu\alpha\lambda\upsilon\tau\iota\kappa\acute{\alpha}$ („პირველი ანალიტიკა“) 4. $\tau\acute{\alpha}\ \nu\sigma\tau\epsilon\rho\alpha\ \acute{\alpha}\nu\alpha\lambda\upsilon\tau\iota\kappa\acute{\alpha}$ („მეორე ანალიტიკა“), 5. $\omicron\iota\ \sigma\omicron\phi\iota\sigma\tau\iota\kappa\iota\omicron\iota\ \acute{\epsilon}\lambda\epsilon\gamma\chi\omicron\iota$ („სოფისტური განხილვანი“), 6. $\omicron\iota\ \tau\acute{\epsilon}\pi\omicron\iota\varsigma$ („ტოპიკა“), 7. $\alpha\iota\ \rho\eta\tau\omicron\rho\iota\kappa\alpha\iota\ \tau\acute{\epsilon}\chi\eta\alpha\iota$ („რიტორული ხელოვნებანი“), 8. $\tau\epsilon\ \pi\epsilon\rho\iota\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}\varsigma$ („პოეტიკის შესახებ“).

ყოველი ლოგიკური ხასიათის ნაწარმოების მიზანია შეიმეცნოს განსხვავება კეშმარტებასა და სიცრუეს შორის. ზემოთ დასახელებულ პირველ ოთხ ნაწარმოებს ლოგიკური მტკიცებებისა და მიჯნადათ,

ტოპიკა ემსახურება ალბათობის დამტკიცებას, „სოფისტური განხილვანი“ — მცდარი დასკვნების შეცნობას, „რიტორიკა“ დარწმუნებას, ხოლო „პოეტიკა“ გვიჩვენებს როგორ მოქმედებს ფაბულა, ნიმუშის მიხედვით მას ზღაპრული, იგავ-არაკული ხასიათი აქვს (μυσῶνδες).

ჰაუპტის აზრით, ჩვენამდე მოღწეულ ტრაქტატს წინ უსწრებდა წიგნი, რომელშიც ფილოსოფოსი სახვით ხელოვნებასა და ლირიკას განიხილავდა. არც სახვით ხელოვნებასა და არც ლირიკას, მკვლევრის შეხედულებით, არა აქვს მტკიცებითი ხასიათი, მაშინ როდესაც ტრაგედიას, ეპოსსა და კომედიას ამგვარი ხასიათი აქვს:

„ამგვარად, აქედან ადვილი დასაწახია, თუ რატომ უნდა გამოეტოვებინათ მე-6 საუკუნის პერიპატეტიკოსებს პირველი წიგნი ორგანონიდან, მაშინ როდესაც მეორე წიგნი მათ აქვე მიათვალეს“¹.

რაც შეეხება მოღწეულ წიგნს, ჰაუპტი მის ტექსტსაც დაზიანებულად თვლის. მართალია, პერიპატეტიკოსებმა ცდა და მონდომება არ დაიშურეს, რათა „პოეტიკა“ ნათელი და დამარწმუნებელი გამხდარიყო, მაგრამ ტექსტის დაზიანებით გამოწვეული სიძნელეები არც თუ ისე იშვიათად ხვდება ყოველ დაკვირვებულ მკვლევარს მასში.

„რადგან ჩვენამდე მოღწეულ „პოეტიკაში“ ძნელად გასაგები და ბუნდოვანი ადგილები საკმაოდ, ამიტომ იძულებულნი ვართ უკვე საფუძველშივე ჩავთვალოთ, რომ „პოეტიკის“ ახლანდელი შედგენილობა, უკიდურეს შემთხვევაში, ან წინ უსწრებდა კათარსისის განმარტებას, ან ჩვენამდე მოღწეული წიგნი მხოლოდ ექსცერპტია“².

ამავე აზრს იზიარებს ფინსლერი: — „პოეტიკა ექსცერპტი უნდა იყოს ჭეშმარიტი ორიგინალიდან“. (die Poetik ein Exzerpt aus dem wirklichen Original sei).

ვალენიც ფიქრობს, რომ კათარსისის მთელი წიგნის ბოლოში იქნებოდა ახსნილი (daß die Katharsis am Ende des ganzen Buches erklärt gewesen sei).

ამას გარდა, მრავალი ტერმინი, რომელიც „პოეტიკაში“ გვხვდება,

¹ St. Haupt, Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles, Znaim, 1911, გვ. 5.

² იქვე. გვ. 6.

გაუგებარია წინასწარ განმარტებათა გარეშე, რაც კიდევ ერთხელ მიუთითებს პირველი წიგნის არსებობაზე.

თუ კათარისისაც გავიხსენებთ, რომელიც „პოლიტიკაში“ მხოლოდ შემთხვევითად ნახსენების შთაბეჭდილებას ტოვებს და რომლის ვრცელი ახსნა-განმარტება არისტოტელეს დაპირებისამებრ „პოეტიკაში“ უნდა მოეცა:

„მაშინ იძულებულნი ვართ დავუშვათ, რომ „პოეტიკის“ ჩვენამდე მოღწეული წიგნი შეორეა, ხოლო პირველი, რომელიც ყველაფერს შეიცავდა, რისი ნაკლებობაც ახლა იგრძნობა, მე-6 საუკუნის პერიოდ-ტეტიკოსების დანაშაულის წყალობით დაიკარგა“¹.

როდესაც „პოეტიკის“ პირველ თავში არისტოტელე იხსენებს οἱ τῶν ἑρμῆστων მასში, ისევე როგორც ἡ πλεῖστων τῶν ἀπὸ θεῶν καὶ ἀνθρώπων καὶ ἀντικειμένων მხოლოდ იმგვარ ცეკვებსა და მუსიკას გულისხმობს, რომელნიც ბაძვის ობიექტად მოქმედ პირებს იღებენ და ამდენად დრამატულნი არიან. ჰაუპტის შეხედულებით, არისტოტელეს მეორე წიგნი მთლიანად დრამატულ ხელოვნებას ეძღვნებოდა, ამიტომ მისთვის ძალიან ადვილი ასახსნელია, რატომ ვერ იპოვა ადგილი საკუთრივ „პოეტიკაში“ ლირიკის განხილვამ.

ლირიკა, რომელიც სუბიექტურ განწყობილებათა გადმოცემას ესწრაფვის, ძალიან შორს დგას მოქმედ პირთა ასახვისაგან, ამიტომ იგი არადრამატულია და შემქმნელ ხელოვნებათა (Schaffenden Künste) რიცხვს მიეკუთვნება, ისევე როგორც მხატვრობა (χρῆμασι), არქიტექტურა, არადრამატული ცეკვები (σχήμασι) და არადრამატული მუსიკა (ὅμιλ τῶν φωνῶν).

ჰაუპტის მსჯელობა დამაჯერებელი ხასიათისაა. დამოუკიდებლად იმისაგან, გავიზიარებთ თუ არა მის შეხედულებას „პოეტიკის“ შემადგენელი ორი წიგნის შესახებ, ფაქტი ფაქტად რჩება, ჩვენს ხელთ არსებული თხზულება აუცილებლად არასრული სახისაა.

მიუხედავად ტექსტის ასეთი ძლიერი დაზიანებისა, მასში მაინც შეინიშნება არისტოტელეს მისწრაფება — განსახილველი საკითხის ყოველმხრივი შესწავლისა და ნათელი განსაზღვრებების დადგენისაკენ.

¹ St. Haupt, Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles, Znam., გვ. 9, 1911.

„იგი ხელოვნებას ხსნის როგორც ბუნების მიბაძვას, ცოდნისავენ მისწრაფება, კი, მისი აზრით, მკიდრო კავშირშია ხელოვნებისავენ მისწრაფებასთან“¹.

თავად ხელოვანი გამომგონებელია εὑρετής, ხოლო სინამდვილის შეცნობა ხელოვნების საშუალებით სინამდვილის გაკეთილშობილება და იდეალიზაციაა.

შემეცნებისაკენ სწრაფვის გამო ადამიანი თვითონაც სიხარულით ბაძავს საგნებს და სხვათა მიერ შექმნილ მიბაძვებსაც სიამოვნებით უყვრეტს. სწორედ ამ ორ მიზეზს ასახელებს არისტოტელე პოეზიისა და საერთოდ ხელოვნების შემქმნელ მიზეზებად:

„საერთოდ, როგორც ჩანს, პოეზია ორმა მიზეზმა შექმნა, რომელნიც ბუნებრივი მიზეზები არიან. ჯერ ერთი, ადამიანებს ბაძვის უნარი ბავშვობიდანვე აქვთ თანდაყოლილი და სხვა ცხოველთაგანაც იმით განსხვავდებიან, რომ უფრო წამბაძენი არიან, პირველ ცოდნასაც ბაძვის საშუალებით იძენენ და მეორეც — ბაძვის შედეგი ყველას ანიჭებს სიამოვნებას“².

როგორც ვხედავთ, პოეზიის შემქმნელ ორივე მიზეზს (კაცს თანდაყოლილი აქვს ბაძვის უნარი ბავშვობიდანვე ყველა ცხოველზე უფრო მეტად და ცოდნის შეძენა ძალიან სასიამოვნოა), არისტოტელე ბუნებრივ (φυσικός) მიზეზებად თვლის. ზემოთ მოყვანილი წინადადების გააზრების შედეგად დავრწმუნდებით, რომ ორივე დასახელებული მიზეზი მთლიანობაში შემეცნებისაკენ მისწრაფებას ქმნის.

ცოდნის შეძენა განურჩევლად ყველა ადამიანს ახარებს:

„სწავლა ძალიან სასიამოვნოა არა მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ სხვებისთვისაც, ოღონდ (ეს უკანასკნელნი) უფრო მცირე ხნით ინარჩუნებენ მას“³.

¹ O. Wilmann, Aristoteles als Pädagog und Didaktiker, Berlin, 1909, 33. 147.

² Ἑοίκασι δὲ γεννηταὶ μὲν ὁλως τὴν ποιητικὴν αἰτέειν ὅσοι τινὲς, καὶ αὐτὰι φυσικαί. τὸ τε γὰρ μιμεῖσθαι σὺμφοτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τοῦτ᾽ διὰφύρουσι τῶν ἄλλων ἥδων ὅτι μιμητικώτατον ἐστὶ καὶ τὰς μαθησεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμηταῖσι πάντας. პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 12.

³ μαυθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσοφοῖς ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ καινὰνυσιν αὐτοῖς, იქვე, გვ. 14.

„განსაზღვრა რა ხელოვნება როგორც „მიმესისი“ („წარმოქმნა“), არისტოტელემ აწით იგი შესამეცნებელ მოქმედებათა სფეროში შეიტანა“¹.

ასახულმა საგანმა რომ სიამოვნება მოგვანიჭოს, ამისათვის სრულიადაც არ არის სავალდებულო რეალურ სინამდვილეში არსებული მისი ობიექტიც სასიამოვნო იყოს. სწორედ სწავლით მოგვრილი სიზარულთა მიზეზი იმისა, რომ რასაც სინამდვილეში შეძრწუნებული ადამიანები თვალს არიდებენ, მის მხატვრულ სურათს სიამოვნებით უჭკრებენ.

„რასაც სინამდვილეში საღმობიერად შეეხედავდით, მის უზუსტესად შესრულებულ გამოსახულებას სიამოვნებით ვუმზერთ, როგორც მაგალითად, უსაზიზღრეს ცხოველთა და გვამთა სურათებს“².

მაგრამ მართო შემეცნებისაჲენ მისწრაფება აქცევს ხელოვნების ამგვარ ნიმუშებს ტკბობის წყაროდ? ჩვენი ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებით გამოწვეული სიზარული ხომ ხანმოკლეა. მსგავსების პოვნით მონიჭებული სიამოვნების მსუბუქ შეგრძნებას, არ შეუძლია მთლიანად გადაწონოს ის უსიამოვნო ზემოქმედება, რომელსაც ჩვენზე შესაჭირვებელი საგანი ან მოვლენა ახდენს. არისტოტელეს მიერ მოყვანილი მაგალითები თავისთავად სრულიადაც არ არიან ტანჯვის მომგვრელნი. გვამის ცქერისას ჩვენს ტანჯვას იწვევს სიბრაღულის მძიმე გრძნობა და სიკვდილის შეხსენება.

„მაგრამ მხატვრულ მიბაძვაში პირველი გრძნობა თავის ძალას კარგავს, რადგან ჩვენ არ გვჯერა ასახულის სინამდვილე“³.

ლესინგი ასკვნის, რომ შესაჭირვებელი თავისთავად არ შეიძლება იყოს თერაპიის საგანი; პირველ რიგში იგი უსიამოვნო განცდას იწვევს და შეორეც, არ მიეკუთვნება იმ უსიამოვნო შეგრძნებათა რიცხვს, რომელნიც მხატვრული ასახვის დროს სასიამოვნო შეგრძნებებში გადადიან.

ლესინგის შეხედულებას იზიარებს დავიდოვიც, რომელიც ფიქრობს, რომ მართო შემეცნების სიზარული რომ ყოფილიყო სიამოვნების მიზეზი, მაშინ სიამოვნებას უსიამოვნო საგნის უშუალო შეცნობაც მოგვანიჭებდა.

¹ Асмус, Искусство и действительность в эстетике Аристотеля, კრებულში. Из истории эстетической мысли древности и средневековья, Москва, 1961, გვ. 73.

² პოეტის დასახელებული გამოცემა, გვ. 14.

³ Лессинг, Лаокоон, Москва, 1957, გვ. 268

ცხადია, საგნის გამოსახულება, მხატვრული სურათი, თავისთავში შეიცავს კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს, ვიდრე მხოლოდ უბრალო ინფორმაციაა უსიამოვნო საგნის შინაარსზე:

„გაზიჯილულ შემთხვევაში ის გადაწყვეტი პირობა, რომელიც „უსიამოვნოს“ შემეცნებას სისიამოვნოდ აქცევს, არის გაუცნობიერებელი შეგრძნება იმ უსიამოვნო საგანთა აზარელურობისა, რომელნიც გამოსახულნი არიან ლურათზე“¹.

გამოსახულება მოთავსებულია „ესთეტიკურ ჩარჩოში“, რომელსაც მასსა და რეალურ საგანს შორის არსებული გადაულახავი წინააღმდეგობა ქმნის. ეს ესთეტიკური ჩარჩო გამოსახულებას მეტად თუნაკვლებად ჩამოაცილებს იმ უსიამოვნო მომენტებს, რომელნიც სწორედ რეალობისათვის არიან დამახასიათებელნი.

სურათის ცქერის შედეგად მიღებული ტკობა ქვეტექსტად შეიცავს დაფარულ აზრს იმის შესახებ, რომ ჭერეტას თან არ ახლავს უხერხულობის ან უსიამოვნო განცდის შეგრძნება, რომელიც ყოველთვის მოსდევს საგნის ჭერეტას სინამდვილეში. ე. ი. უსიამოვნო საგნის აზარელობის შეგრძნება არ არის ცხადი, დაფარულია. იგი დამატკობელი ესთეტიკური შემეცნების უცილობელ მომენტს წარმოადგენს და იძლევა „ცრუ დასკვნათა“ წარმოშობის შესაძლებლობას, რომელთა არსებობას ეყრდნობა ხელოვნების ყოველი სახე. „ცრუ დასკვნების“ არსი დავიდოვის მიხედვით შემდეგში მდგომარეობს. ადამიანებს ახასიათებთ დასაჯერებელი გამოსახულების არსებობის საფუძველზე დასკვნან შესაფერისი საგნის არსებობა. ამგვარი დასკვნები ადამიანს შემეცნების სიხარულს ანიჭებს, თუმცა ადვილი შესაძლებელია, რომ ობიექტი, რომელზედაც გამოსახულება მიუთითებს, სინამდვილეში სრულიადაც არ არსებულებო.

წარმოდგენა სურათის სინამდვილისაგან განცალკევებულობაზე ცხადი, გამოკვეთილი რომ ყოფილიყო და არა დაფარული, იდუმალი, მაშინ არ იარსებებდა მანძილი სიმართლესა და სიმართლის მსგავს მოვლენას შორის, შესაძლებელსა და აუცილებელ ჭეშმარიტებას შორის, შეუძლებელი იქნებოდა ცრუ დასკვნათა გამოტანაც. დასკვნას ექნებოდა ან ჭეშმარიტი სახე, ან საერთოდ არ იქნებოდა აუცილებელი.

მანძილის არსებობა რეალობაში არსებულ საგანსა და ხელოვნება-

¹ Ю. Давыдов, Искусство как социологический феномен, Москва, 1968, гл. 218.

ში მოცემულ მის გამოსახულებას შორის ერთის მხრივ, და მეორეს მხრივ, ამ მანძილზე ფიქრის გადაქცევა „საიდუმლო“ გაუცნობიერებელ შეგრძნებად—ის პირობებია, რომელნიც უსიამოვნო საგნის გამოსახულების ჭკრეტის დროს სიამოვნების განცდას უზრუნველყოფს. რაპდენადაც დიდი იქნება დაძაბულობა ზომიერების მსგავს გამოსახულებასა (რომელიც საგნის უსიამოვნო თვისებას ასახავს) და იდუმალ შეგრძნებას შორის, რომ ეს გამოსახულება იზოლირებულია მისი ობიექტისაგან, იმდენად უფრო დიდი იქნება ხელოვნების ნაწარმოების ჭკრეტისაგან მიღებული ესთეტიკური ტკობა; ამ მოვლენას პროფ. დავიდოვი „ესთეტიკური ჩარჩოს“ ფენომენს უწოდებს, რომლის შინაარსი მის ორმაგობაში მდგომარეობს; ორმაგი ხასიათი ერთის მხრივ, გულისხმობს გამოსახულების რეალობის დაუინებით მტკიცებას, ხოლო მეორეს მხრივ, სინამდვილეში არსებულ ობიექტთან მისი მსგავსებისათვის საფუძვლის მოშლასა და დარღვევას. ტკობის პირველი პირობა—მანძილის არსებობა საგანსა და მის გამოსახულებას შორის თვითონ ბაძვის ფაქტით ხორციელდება, მეორეს კი (გამოსახულების არარეალობაზე ფიქრის გადაქცევა გაუცნობიერებელ შეგრძნებად) მხოლოდ მაშინ ექნება ადგილი, თუ ბაძვა სრულდება ალბათობის (αατδ τδ εἰχδς), ან აუცილებლობის (αατδ τδ ἀναγκαιον) კანონთა მიხედვით. არისტოტელე წერს:

„ზემოთქმულიდან ნათელია, რომ პოეტის საქმეა არა იმის აღწერა, რაც მოხდა, არამედ იმისა, რაც მოხდებოდა და რაც ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვითაა შესაძლებელი“¹.

არა მხოლოდ მოყვანილ ფრაზაში, არამედ საერთოდ „პოეტიკაში“ ძალიან ხშირად გვხვდება ცნებები — εἰχδς (ალბათობა), εἰχδς ἢ ἀναγκαιον (ალბათობა ან აუცილებლობა). პირველ რიგში მათი გარკვევა და დაზუსტებაა აუცილებელი.

არისტოტელე რამდენჯერმე იმეორებს, რომ εἰχდς იმგვარი რამ არის, რაც უმეტესწილად ისე ხდება, როგორც უნდა ხდებოდეს („პირველი ანალიტიკა“ 27b, 70a 4; „რიტორიკა“ A1357a 34ff 403a 1).

გერმანელი მკვლევარი ნ. კაული ფილოსოფოსის თხზულებათა შე-

¹ φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων· καὶ οὐκ οὐδὲ τὰ γυμνασια ἄλλοις, τοῦτο ποιεῖται ἕρπον· ἔστιν, ἀλλ' οἷα μὲν γίνονται καὶ τὰ δυνάτα αατδ τδ εἰχδς ἢ τδ ἀναγκαιον. პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 34.

საბამისი ადგილების დაწვრილებითი განხილვის შედეგად ასკვნის, რომ მოქმედების განხორციელებისას ცნება $\epsilon\iota\chi\acute{o}\varsigma$ ან $\mu\iota\theta\epsilon\upsilon\sigma\iota\alpha$ $\chi\alpha\theta'$ ან $\alpha\upsilon\tau\acute{\alpha}$, ან წინ უსწრებს მას.

„ამგვარად, ცნება $\epsilon\iota\chi\acute{o}\varsigma$ განსახორციელებელ მოქმედებათა მიზეზს უნდა შეიცავდეს“¹.

ყოველივე, რაც ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით ხდება, მიზეზის $\chi\alpha\theta'$ ან $\alpha\upsilon\tau\acute{\alpha}$ -ს საშუალებით არის გამოწვეული. სწორედ ამიტომ იქნება ის უმეტესწილად ან ყოველთვის მომხდარი.

მოვიყვანთ ადგილს „პოეტიკიდან“, რომელიც მთლიანად უყრის თავს არისტოტელეს მოძღვრებას $\epsilon\iota\chi\acute{o}\varsigma$ -ზე (ალბათობაზე).

„როგორც ხასიათებში, ასევე მოქმედებათა შედგენილობაშიც, მუდამ აუცილებლობა ან ალბათობა უნდა ვეძიოთ, ისე, რომ ესა თუ ის (პიროვნება) უნდა ლაპარაკობდეს ან აკეთებდეს ამას ან აუცილებლობით, ან ალბათობით“². აქედან გამომდინარეობს, რომ $\epsilon\iota\chi\acute{o}\varsigma$ η $\acute{\alpha}\nu\alpha\chi\chi\alpha\iota\omicron\nu$ -ის მიხედვით არისტოტელე ორმაგ მოთხოვნას უყენებს ტრაგედიას: 1. ალბათობის ან აუცილებლობის კანონის მოქმედება ხასიათებში $\acute{\epsilon}\nu$ $\tau\omicron\iota\varsigma$ $\eta\eta\epsilon\sigma\iota\nu$ და 2. მოქმედებათა შედგენილობაში $\acute{\epsilon}\nu$ $\tau\tilde{\eta}$ $\tau\acute{\alpha}\nu$ $\pi\rho\alpha\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ $\sigma\iota\sigma\tau\alpha\sigma\epsilon\iota$.

თუ როგორ იქმნება ხასიათები და იგება მოქმედება ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით, ამას დაწვრილებით ფაბულისა და ხასიათების განხილვის დროს წარმოვადგენთ.

$\epsilon\iota\chi\acute{o}\varsigma$ -ს ალბათობად თარგმნის არისტოტელეს ყველა რუსი (вероятность) და გერმანელი მთარგმნელი (Wahrscheinlichkeit).

საინტერესოა ა. ახმანოვის მიერ მოცემული განმარტება „ალბათობის“ ცნებისა. იგი ფიქრობს, რომ ალბათობა ორმაგი მნიშვნელობისაა. პირველი მნიშვნელობის მიხედვით, ალბათობას ობიექტური საფუძვლები აქვს, იგი შესაძლებელია ამა თუ იმ ხარისხით და ეთანაბრება არისტოტელეს $\tau\acute{o}$ $\delta\iota\upsilon\alpha\tau\acute{o}\nu$ — (შესაძლებლობა). ამგვარი ალბათობა ობიექტური ხასიათისაა.

¹ N. Kaul. Der Zufall und die Theorie des tragischen Handlungsablaufes bei Aristoteles. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1965, გვ. 73.

² $\chi\rho\iota$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\chi\alpha\iota$ $\acute{\epsilon}\nu$ $\tau\omicron\iota\varsigma$ $\eta\eta\epsilon\sigma\iota\nu$ $\beta\omicron\mu\omicron\iota\varsigma$ $\acute{\omega}\sigma\pi\epsilon\rho$ $\chi\alpha\iota$ $\acute{\epsilon}\nu$ $\tau\tilde{\eta}$ $\tau\acute{\alpha}\nu$ $\pi\rho\alpha\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ $\sigma\iota\sigma\tau\alpha\sigma\epsilon\iota$ $\acute{\alpha}\epsilon\iota$ $\zeta\eta\tau\epsilon\iota\nu$ η $\tau\acute{o}$ $\acute{\alpha}\nu\alpha\chi\chi\alpha\iota\omicron\nu$ η $\tau\acute{o}$ $\epsilon\iota\chi\acute{o}\varsigma$, $\acute{\omega}\sigma\tau\epsilon$ $\tau\acute{o}\nu$ $\tau\omicron\iota\omicron\iota\sigma\tau\omicron\nu$ $\tau\acute{\alpha}$ $\tau\omicron\iota\alpha\upsilon\tau\alpha$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu$ η $\pi\rho\acute{\alpha}\tau\tau\epsilon\iota\nu$ η $\acute{\alpha}\nu\alpha\chi\chi\alpha\iota\omicron\nu$ η $\epsilon\iota\chi\acute{o}\varsigma$ $\chi\alpha\iota$ $\tau\omicron\iota\sigma\tau\omicron$ $\mu\epsilon\tau\acute{\alpha}$ $\tau\omicron\iota\sigma\tau\omicron$ $\gamma\iota\nu\epsilon\sigma\theta\acute{\alpha}\iota$ η $\acute{\alpha}\nu\alpha\chi\chi\alpha\iota\omicron\nu$ η $\epsilon\iota\chi\acute{o}\varsigma$. პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 56.

მაგრამ „მეორე რიგში ალბათობას უწოდებენ მასაც, რაც მოსალოდნელია არა იმდენად ობიექტური, რამდენადაც განსაზღვრული ფსიქოლოგიური საფუძვლების მიხედვით — სუბიექტური ალბათობა, რომელიც დასაჯერებლად და სიმართლის მსგავსად მოჩანს“¹.

„პოეტიკის“ შესაბამის ადგილთა კვლევის შედეგად, ახმანოვი ასკვნის, რომ არისტოტელე ამ ტერმინს სწორედ სუბიექტური ალბათობის შინაარსით იყენებდა.

ამ შეხედულების გაუზიარებლობის შემთხვევაში აზრი დაეკარგება ფილოსოფოსის დებულებას — პოეტმა შეუძლებელი დასაჯერებელი უნდა არჩიოს შესაძლებელ დაუჯერებელს. დასაჯერებელი ხომ უფრო სუბიექტური თვალსაზრისით არსებული კატეგორიაა ვიდრე ობიექტური თვალსაზრისით.

სუბიექტური ალბათობა იმის ასახვას გულისხმობს, რაც დასაჯერებლად გვეჩვენება. თუ ამ ცნების ამგვარი გაგება სწორია, მაშინ პოეზიის ყველა სახე (ეპოსი, კომედია, ტრაგედია, დითირამბი), მართალია, სამყაროს მიბაძვით არიან შექმნილნი, მაგრამ მის ასლს არ წარმოადგენენ. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პროცესი არც მხოლოდ სუბიექტურ წარმოდგენათა ასახვას გულისხმობს. მაშასადამე, რა ყოფილა *μῦθος*-ის შინაარსი? სვამს კითხვას ახმანოვი და თვითონვე უპასუხებს: არისტოტელე საგანთა და მოვლენათა სამყაროში არჩევს: 1. უბრალოდ არსებულებს, რომელნიც დამახასიათებელნი არ არიან რაიმესათვის; 2. შესაძლებლობას რაიმესი, რაც შეიძლება მოხდეს, ან არ მოხდეს; 3. აუცილებლობას იმისა, რასაც სხვანაირი ყოფა არ შეიძლება ჰქონდეს.

პოეტი „ზოგადად შესაძლებელსა და აუცილებელს მის გარშემო მყოფ საგანთა სამყაროდან იღებს, ხოლო ერთეულ „მომხდარს“, უფრო ზუსტად — იმას „რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო“, თვითონ ქმნის ზოგადის შემეცნების საფუძველზე“².

ცნება *μῦθος*-ის შინაარსის დაზუსტება სცადა გერმანელმა მკვლევარმა ვ. გირნუსმა. მსჯელობას იგი შორიდან იწყებს. „მეტაფიზიკიდან“ ნათელია, რომ არისტოტელე განამდვილებულ სინამდვილეს ყვე-

1 А. С. Ахманов, О содержании некоторых основных терминов «Поэтики» Аристотеля. Поэтика, Москва, 1957, гл. 141—142.

² იქვე.

ლა შესაძლებლობის საფუძველად მიიჩნევს, ხოლო შესაძლებლობათა სინამდვილედ ქცევა ახალ შესაძლებლობებს ბადებს. რაც შეეხება პოეზიას, მისი საკუთრივი საგანი შესაძლებელია.

შესაძლებელის ცნების გარკვევისათვის, გირნუსის შეხედულებით, აუცილებელია კაცობრიობის ისტორიის, — საზოგადოებრივი წარმოშობის, მოძრაობისა და ცვალებადობის, ადამიანური ქმედებისა და თვითგანხორციელების კანონთა ცოდნა; ისტორიული კანონზომიერებანი კი ყველაზე სწორად და სრულად მარქსმა შეიცნო.

„რენესანსის თეორეტიკოსებმა იმიტომ წაიბოროტეს არისტოტელეს შესაძლებლობის თეორიასთან, რომ ჯერ კიდევ შეუძლებელი იყო ისტორიის მეცნიერული ანალიზი“¹.

გირნუსი ამ თეორეტიკოსთა უდიდეს ცოდვად შესაძლებლობისა და ალბათობის კატეგორიათა ერთმანეთთან გაიგივებას თვლის.

მაგალითად დ'ობინიაკი ფიქრობდა, რომ თეატრის საგანი არ შეიძლება იყოს არც კეშმარიტი (ბევრი რამ არის მართალი, რომლის ნახვაც დაუშვებელია) და არც შესაძლებელი, რადგან ბევრი რამ შესაძლებელია, მაგრამ სცენაზე წარმოდგენისას სასაცილო და დაუჩეჩებელი ხდება.

გირნუსის აზრით, აქ შესაძლებელის ობიექტურ კატეგორიას (ობიექტურია, რადგან ცალკეული ინდივიდუუმისა და მისი ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს). ალბათობის სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური კატეგორია ენაცვლება. (ალბათობის შთაბეჭდილება ხომ დამკვირვებლის ცნობიერებაზეა დამოკიდებული).

და რაც მთავარია, დ'ობინიაკი და მისი მიმდევრები ალბათობის ცნებას თანამედროვე მათემატიკური გაგებით კი არ ხმარობდნენ, არამედ გულისხმობდნენ იმას, რაც სინამდვილედ მოჩანს (სიტყვიდან — *εἰχιδεῖς*, *εἰχιδ* — ვემსგავსები). ამ თვალსაზრისით კი ალბათობის შინაარსისაგან გამორიცხულია ობიექტური გაგება.

ე. ი. ასკენის გირნუსი, იმის მაგივრად, რომ წაეკითხათ — პოეტს ევალება თქვას შესაძლებელზე, — ალბათობის მიხედვით, უბრალოდ ამბობდნენ — თქვას ალბათობაზე, რითაც სუბიექტივისტურ ესთეტიკას გაუხსნეს გზა. მაგრამ, როგორც ცნობილია, დღეს უკვე ყველა მთარგმნელის მიერ სწორადაა წაკითხული ეს ადგილი, კლასიციზმის თეორეტიკოსებთან დავა კი ახალს არაფერს იძლევა.

¹ ე. გირნუსი, „ორი ათასი წელი არისტოტელეს „პოეტიკის“ გაყალბებასა“, ჟურნალი მნათობი, 1970 წელი № 2, გვ. 118.

სვენ ვიზიარებთ ახმანოვის შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც ალბათობის ცნებას არისტოტელესთან სუბიექტური შინაარსი აქვს.

გირნუსი თვლის, რომ არისტოტელემ ობიექტურად არსებულ ისტორიულ მიზეზთა გამო ვერ ჩამოაყალიბა შესაძლებელის კატეგორიის ზუსტი განმარტება. შესაძლებლობათა განხორციელება სხვა არაფერია თუ არა ისტორია, იგი მოვლენათა შორის კანონზომიერ კავშირის სწავლობს, კანონზომიერი კი ზოგადია:

„ამის გამო დღეს ჩვენთვის აღარ არის მისაღები პოეზიისა და ისტორიის დაპირისპირება არისტოტელეს კრიტერიუმის მიხედვით, ისტორია კერძოს, ცალკეულს გამოხატავს, პოეზია კი ზოგადს. ნამდვილად მომხდარის ახსნაც კანონზომიერსა და ზოგადს უკავშირდება იმდენად, რამდენადაც მომხდარი შესაძლებლობიდან მომდინარეობს. ისტორიული მეცნიერება ნაკლებ ფილოსოფიური არ არის, ვიდრე პოეზია“¹.

მკვლევრის აზრით, ეს შეცდომა გამოწვეულია იმით, რომ არისტოტელე ისტორიულ მეცნიერებას ფაქტების მშრალ აღნუსხვად, ქრონიკად თვლიდა.

„კომუნიტური მანიფესტისა და „ლუი ბონაპარტის მე-18 ბრიუმერის“ შემდეგ ყველასათვის ნათელი გახდა ისტორიის მეცნიერული ხასიათი, რომელსაც კანონზომიერებათა დადგენა და შესწავლა განაპირობებს. დღეს უკვე აღარავინ დაობს იმის შესახებ, ისტორია მეცნიერებაა თუ არა. არც არისტოტელეს უარუყვია გადაჭრით მისი მეცნიერული ხასიათი. იგი მხოლოდ აღნიშნავს, რომ ისტორია ნაკლებ ფილოსოფიურია, ვიდრე პოეზია. „პოეტიკის“ შესაბამისი ადგილის ერთხელ წაკითხვაც კი საკმარისია, რათა დავრწმუნდეთ, რომ არც მისი ავტორი გამორიცხავს მთლიანად ისტორიის გაგებიდან ფილოსოფიურ შინაარსს.

ხოლო პოეზია რომ უფრო ფილოსოფიურია, ამის შესახებ ჩვენც არისტოტელეს ვეთანხმებით. ცხადია, ისტორია, რომელიც ცალკეულ ფაქტებს აღნუსხავს, ამავე დროს მათ შორის არსებულ ლოგიკურ კავშირსაც შეიმეცნებს და მოვლენათა კანონზომიერებას ადგენს, მაგრამ მისი გზა ზოგადისაკენ კერძოდან იწყება. ამავე დროს, ისტორიის მიერ დადგენილი ზოგადი კაცობრიობის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე

¹ ე. გირნუსი, „ორი ათასი წელი არისტოტელეს „პოეტიკის“ გაუაღებელა“, ჟურნალი მნათობი, 1970 წელი № 2, გვ. 120.

მოქმედებს მხოლოდ. კაცობრიობის განვითარების მეცნიერული შესწავლითა და გათვალისწინებით მარქსმა და ენგელსმა დაადგინეს საზოგადოებრივ ფორმაციათა წარმოშობის, განვითარებისა და მსხვრევის კანონები, რომელთაც ზოგადის ბუნება აქვთ იმდენად, რამდენადაც აბრითადად ერთნაირი სახით მოქმედებენ ყველა ქვეყანაში. მაგრამ შეუძლებელია ხომ ზოგადი, რომელიც კაპიტალისტური საზოგადოებისთვისაა დამახასიათებელი, ზოგადი იყოს სოციალისტური წყობილებებისათვისაც, ისევე როგორც შეუძლებელია სოციალისტური რევოლუციის თეორია კანონზომიერი ყოფილიყო მონათმფლობელური ან ფეოდალური ფორმაციისათვის, ე. ი. ისტორიის მიერ შემეცნებული ზოგადი დროის გარკვეულ მონაკვეთში მოქმედებს მხოლოდ და ამდენად დროითაა შეზღუდული.

პოეზია კი ჯერ ზოგადს შეიმეცნებს და მერე ამ ზოგადს ცალკეული სახეებითა და ცნებებით გადმოგვცემს. მის მიერ გადმოცემულ ზოგადს უაღრესად კონკრეტული სახე აქვს, იმდენად კონკრეტული, რომ ადამიანები ცდებიან და ხელოვანის მიერ მოწოდებულ ზოგადს სახეს კონკრეტულთან აიგივებენ, ან როგორც არისტოტელე წერს, ამბობენ, რომ „ეს არის ის“ (οὗτος ἐστὶν οὗτος ἔκκεῖνος, 1448 b).

პოეზიის გზა რომ ზოგადის შემეცნებით იწყება, — ეს ფილოსოფოსის დებულებაა. როგორც არისტოტელე წერს, მისი ობიექტი არ შეიძლება იყოს ის, რაც მოხდა (ეს ისტორიის კუთვნილებათა), არამედ ის, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო. შემეცნება იმისა, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით და არა უკვე მომხდარი ცალკეული ფაქტისა, განაპირობებს პოეზიის ზოგადის საყოველთაო შინაარსს. ზოგადი ხელოვნებაში არისტოტელეს ასე ესმის:

„ზოგადი არის იმის წარმოდგენა, თუ განსაზღვრული ხასიათის ადამიანს როგორი მეტყველება ან ქცევა შეეფერება ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით, და რომლისკენაც (იგულისხმება ზოგადი — გ. კ.) პოეზია სახელების მიცემის დროსაც კი მისწრაფვის“¹.

ამგვარად შექმნილი ხასიათი დროს არ ემორჩილება, ზედროულია. მაგალითისათვის ავიღოთ ჰამლეტი. ეს სახე კაცობრიობის განვითა-

¹ ἡ τὸν δὲ κατ'ἑλθὺς μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἔττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκάσιν, οὐ στοχάζεται ἢ ποιεῖται ἑαυμάτω ἐπιτελεμένη. პოეტიკა, გვ. 34.

რების ყველა ეტაპისათვის არსებითი იქნება უნივერსალური სულიერო წყობის გამო.

ე. ი. პოეზიის საკუთრივი ზოგადი, რომლისთვისაც არ არსებობს დროისა და სივრცის მიერ დადებული საზღვრები, უფრო საყოველთაოს შინაარსს იტევს; ამდენად პოეზია ისტორიაზე უფრო ფილოსოფიურია. გირნუსი შეცდომად თვლის ტერმინ $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ -ის „ბაძვად“ (Nachahmung) თარგმნას.

„იმით, რომ ეს ტერმინი (იგულისხმება $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ — გ. კ.) მიბაძვად თარგმნეს, ალბათობის მოციქულებმა გაუგონარი გაყალბება იტვირთეს დანაშაულად, რამაც შემდეგ ხელოვნების ისტორიაში ყოველად საბედისწერო როლი შეასრულა“¹.

თავისი შეხედულების დასამტკიცებლად, მას „პოეტიკიდან“ მოჰყავს ადგილები, რომლებშიც შეუძლებელია $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ -ის „ბაძვით“ თარგმნა. მაგალითად, ტრაქტატის მეორე თავში არისტოტელე წერს, რომ პოეტთა ერთ ნაწილს ადამიანთა უარესად წარმოდგენა სურს; მეორეს კი უკეთესებად, ვიდრე დღეს არიან ისინი.

25-ე თავში ნათქვამია, რომ საგნები ისე უნდა იქნენ წარმოდგენილნი, როგორც იყვნენ, არიან, ან უნდა იყვნენ.

მე-9 თავში კი, ფილოსოფოსი პოეზიის საგნად ნამდვილად მომხდარს კი არა, შესაძლებელს თვლის. „პოეტიკის“ ამ ადგილთან დაკავშირებით გირნუსი შენიშნავს:

„თუ კი პოეზიის სპეციფიკური საგანი ნამდვილად მომხდარი კერძო არ არის, არამედ შესაძლებელი, მაშინ გამოდის, რომ არისტოტელეს მთელი „პოეტიკა“ უსაშველო ლოგიკურ შეუსაბამობაზეა აგებული იმის მიბაძვას მოითხოვს, რაც საერთოდ არ არსებობს, როგორც გრძნობად-აღქმადი“².

მკვლევარი იხილავს „პოეტიკის“ 24-ე თავს, სადაც ნათქვამია, რომ თუ პოეტი საკუთარი სახელით მოგვითხრობს, მაშინ იგი არ მიმართავს მიმესისს, ხოლო თუ რაიმეს წარმოდგენს, მაშინ უკვე არის mimeses — გამომსახველი. „პოეტიკიდან“ მოყვანილ ადგილთა საფუძველზე გირნუსი ასკვნის: „სიტყვა mimesis და mimeisthai ზუსტად არ ითარგმნება, ის ნიშნავს გრძნობადად გასაგნებას (მაგალითად ცეკვის დროს ადამიანის სხეულით ვნებათა, ხასიათების თუ მოქმედებათა,

¹ გირნუსის დახატვებული წერილი, გვ. 121.

² იქვე, გვ. 121.

გამოხატვას), სახის მიცემას, რაიმეს წარმოდგენას, რაიმეს წარმოსახვას, ამავე დროს ძალზე შეზღუდულად, შემთხვევისდაკეალად მიბაძვასაც¹.

მაგალითად, მსახიობთა ცეკვას, გირნუსის შეხედულებით, არისტოტელე მიმესისად ჩათვლიდა, მაგრამ მათი ცეკვით გადმოცემულ განცდათა აღწერა იქნებოდა უკვე არა მიმესისი, არამედ „თხრობა“.

მიმესისის იმ შინაარსისათვის, რომელიც ბაძვას გულისხმობს, გირნუსი საუკეთესო ტერმინად თვლის ikonisch — ხატოვანი, რომელიც მიგვანიშნებს, რომ ხელოვანი სინამდვილეს ხატოვნად წარმოსახავს.

ჩვენ ვეთანხმებით მკვლევარს, რომლის აზრით, *μίμησις*-ის ყველგან „ბაძვით“ თარგმნა შეუძლებელია და რომ ხანდახან მას ტერმინები — „წარმოდგენა“ და „წარმოსახვა“ უნდა შეენაცვლოს. სწორედ ასე იქცევა „პოეტიკის“ ქართველი მთარგმნელი ს. დანელია. მის მიერ თარგმნილ ტექსტში *mimeisthai* არაიშვიათად არის გადმოტანილი „ასახვითა“ და „წარმოდგენით“. მაგალითად, 1. „უფრო მალალი მიმართულების პოეტებმა იწყეს კარგი საქმეებისა და ასეთების ჩამდენ აღამიანთა ასახვა“. (*οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμυμῶντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων*).

2. „როგორც ვთქვით, კომედია არის ასახვა მდარე აღამიანებისა“ (*Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ἄσπερ εἰπομεν μίμησις φασλότερων μὲν...* 1449 b).

3. „ვინაიდან ხელოვანი ასახავს მოქმედ პირებს... ამიტომაც ხელოვანი წარმოადგენს მათ ან როგორც უკეთესებს, ან როგორც უარესებს ან როგორც ისეთებს როგორიც ვართ ჩვენ...“ (*Ἐπεὶ δὲ μιμουται οἱ μυμῶμενοι πράττοντας... ἦτοι βελτίους ἢ καὶ ἥμᾳς ἢ χείρους ἢ καὶ τοιούτους* 1448 a).

მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც იმ თვალსაზრისს ვიზიარებთ, რომლის მიხედვითაც ტერმინი *μίμησις*-ის ძირითადი შინაარსი სწორედ ბაძვას გულისხმობს და არა წარმოდგენას.

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ პოეზიის შემქმნელ ორ მიზეზთაგან არისტოტელეს მიერ დასახელებული პირველი მიზეზი აღამიანთათვის თანდაყოლილი ბაძვის უნარია. შეუძლებელია

¹ გირნუსის დასახელებული წერილი, გვ. 122.

ამ ადგილას *μυεῖσθαι* „ასახვით“ ან „წარმოდგენით“ ვთარგმნოთ, რადგან შემდეგ მოდის ფრაზა, რომელშიც ნათქვამია, რომ ადამიანები ყველა ცხოველზე უფრო წამბაძავეები *μικτικώτεροι* არიან. ე. ი. სამყაროს ბაძვა — აი, რა არის ამოსავალი წერტილი ზელოვნების წარმოშობისა, რომლის შინაარსიც აზროვნების შედარებით დაბალ საფეხურზე ხილული მოვლენებისა და საგნებისადმი ადამიანთა მიერ განხორციელებულ მიბაძვას გულისხმობდა.

„რადგან ბაძვა ჩვენი ბუნებრივი თვისებაა, ისევე როგორც ჰარმონია და რიტმი, ... თავიდანვე არსებობდნენ ბუნებით ნიჭიერი ადამიანები, რომელთაც მისი (ე. ი. ბაძვის) ნელ-ნელა განვითარებით იმპროვიზაციიდან პოეზია წარმოშვეს“¹ — წერს არისტოტელე.

ზელოვნების წარმომშობი „უპირველესი“ მიზეზიდან გამომდინარე უწოდა ფილოსოფოსმა პოეზიის სხვადასხვა სახეებს „მიბაძვანი“ *μιμήσεις* და არა ასახვანი. ტერმინები „ასახვა“ და „წარმოდგენა“ ხომ ადამიანის გარესამყაროსთან უფრო რთულ და მრავალფეროვან შემეცნებით დამოკიდებულებას გულისხმობს, ვიდრე „ბაძვა“.

შემდეგ, არისტოტელეს „ბაძვა“ მხოლოდ ხატოვან წარმოსახვას რომ გულისხმობდეს, როგორც გირნუსი ფიქრობს, მაშინ მიზანმიმართულად უნდა გამოგვერიცხა როგორც ეპიკური, ისე დითარამბული პოეზია. „პოეტიკის“ პირველსავე თავში არისტოტელე მათ მიბაძვებად თვლის, ისევე როგორც ტრაგიკულსა და კომიკურ პოეზიას. ზერელედ გვეჩვენება გირნუსის მოყვანილი საბუთი, რომლის მიხედვით, ეპიკური და დითარამბული პოეზიის მიბაძვებად ჩათვლისას, ფილოსოფოსი ანტიკური ზელოვნების სპეციფიკური ბუნებიდან გამომდინარე (ეპოსიც ხომ თვალთა და ყურით აღიქმებოდა), მაგრამ ეს ეპოსის მსმენელამდე მიტანის ხერხი. იყო მხოლოდ და არა ბუნება და შინაარსი. შეუძლებელია, არისტოტელეს ეპოსის აღქმის ხერხი მისივე ძირითადი ბუნებისაგან ვერ გაერჩია.

რაც შეეხება 24-ე თავის გირნუსისეულ ინტერპრეტაციას, სწორედ იგი გვეჩვენება არისტოტელეს გაყალბებად. აქ არსად არ არის ნათქვამი, რომ პოეტი მხოლოდ მაშინ არის მიმბაძველი, როცა რაიმეს წარმოადგენს. აქ არისტოტელე მხოლოდ და მხოლოდ იმას გვასწავ-

¹ Καὶ φάνη δὲ ὁτιος ἦμιν τοῦ μυεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ... ἔξ ἄρχῃς οἱ πεφυκότες πρὸς καὶ αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγουστές ἐχνοῦσαν τῇ νοήσει καὶ τῶν ἀντισχεδισμάτων. პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 14.

ლის, რომ რაც უფრო ნაკლებად გამოჩნდება პოეტი ნაწარმოებში, მით უკეთესი იქნება. ისევე როგორც ბევრი სხვა თვალსაზრისითაც, ამ შემთხვევაშიც „პოეტიკის“ ავტორი სამაგალითოდ ჰომეროსს მიიჩნევს, რომელსაც რამდენიმე შესავალი სიტყვის შემდეგ მაშინვე გამოჰყავს ნაწარმოებში ან მამაკაცი, ან ქალი, რომელთაც აუცილებლად აქვთ ხასიათები.

გირნუსის არც ის დებულება გვეჩვენება დამაჯერებელი, რომლის მიხედვით $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ -ის „ბაძვად“ თარგმნისას, უაზრო ხდება არისტოტელეს პოეტური ხელოვნების თეორია, რომელიც იმის მიბაძვას მოითხოვს, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით.

როგორ შეიძლება იმის მიბაძვა რაც კი არ მომხდარა, არამედ უნდა მოხდეს? — კითხულობს გირნუსი. მაგრამ არისტოტელე ხომ იმის მიბაძვას მოითხოვს, რაც ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით არის შესაძლებელი; ყოველი აუცილებლობა და ნაწილობრივ ალბათობაც კანონზომიერების შინაარსს იტევს; აუცილებლობა უკვე განხორციელებულ შესაძლებლობებს ემყარება და ამიტომ მასში სინამდვილეც იგულისხმება.

არისტოტელეს არსად არ მოუთხოვია, რომ მიმბაძველ ხელოვნებებს ცხოვრებისეული სიმართლის ასლი გადმოეღოთ. ფილოსოფოსი რეალური სამყაროს უზუსტეს ასახვას დამაჯერებელ ტყუილს ამჯობინებდა. დამაჯერებელი ტყუილისათვის უპირატესობის მინიჭება სრულიად არ ნიშნავს ხელოვნებაში სიმართლის ასახვის უარყოფას, პირიქით:

„ხელოვნების არსს იგი ჰეშმარიტების შემეცნებაში ხედავდა, ხოლო ხელოვნების განსაკუთრებულ გზას ჰეშმარიტებისაკენ, ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი ადამიანური ხასიათებისა და მოქმედებათა ასახვაში“¹.

ჰეშმარიტების შეცნობა სრულიად არ გულისხმობს ცხოვრებისეული სიმართლის დეტალურად აღწერასა და გადმოცემას. მხატვრულ ნაწარმოებში აუცილებლად უნდა იგონებოდეს ხელოვანის ინდივიდუალური დამოკიდებულება ასახვას მოვლენებთან; მან მხატვრული აზროვნების საშუალებით ყოველდღიური სიმართლე ნაწარმოებისეულ სიმართლედ უნდა აქციოს.

¹ Аристотель, Поэтика, Редакция перевода и комментария Ф. А. Петровского, Москва, 1957, гл. 19.

სწორედ ამას გულისხმობდა არისტოტელე, როდესაც წერდა, რომ: „უპირატესად ჰომეროსმა ასწავლა სხვებს, როგორ ეთქვათ ტყუილი“¹.

დამაჯერებელი ტყუილისადმი უპირატესობის მინიჭებამ ლოგიკურად განაპირობა არისტოტელეს შემდგომი დებულება, რომლითაც ფილოსოფოსი პოეტებს ურჩევს დასაჯერებელი შეუძლებელი ამჟო-ბინონ დაუჯერებელ შესაძლებელს:

„შესაძლებელ დაუჯერებელს, შეუძლებელი დასაჯერებელი უნდა ვარჩიოთ“².

„პოეტიკის“ 25-ე თავში კი იგი ასახში მასალისადმი ხელოვანის სამგვარ დამოკიდებულებას განასხვავებს:

პოეტი საგნებს უნდა ასახავდეს ან ისე, როგორც სინამდვილეში არიან, ან როგორც მათზე ფიქრობენ და ლაპარაკობენ, ან კიდევ როგორებიც უნდა იყვნენ.

სამივე საშუალებას არისტოტელე გამართლებულად თვლის: მისთვის მხოლოდ მხატვრული სიმართლის შენარჩუნებაა მთავარი. ამავე დროს ფილოსოფოსი დიდ ცოდვად არ მიიჩნევს, თუ ნაწარმოების რომელიმე დეტალი დამარწმუნებელი არ იქნება.

მხატვარს შეუძლია დახატოს ცხენი, რომელსაც ორივე წინა ფეხი აწეული აქვს და ამ დროს დაუშვას სერიოზული შეცდომა მედიცინის ან რომელიმე მეცნიერების თეალსაზრისით, ხელოვნებისათვის კი დაშვებული შეცდომა, სრულიად უმნიშვნელო აღმოჩნდეს. პოეზიაში შეცოდებად იგი მხოლოდ შეუძლებელის ასახვას თვლის.

მიუხედავად ამისა, ჩვენთვის ცნობილია, რომ ბერძნული კლასიკური ტრაგედიები ხშირად უშვებდნენ შეუძლებელისა და საკვირველის ასახვას; მაგრამ, რადგანაც ისინი მოულოდნელნი და ამდენად სასიამოვნონიც არიან, ხელს უწყობდნენ ტრაგედიის ზემოქმედების უნარას გაძლიერებას. არისტოტელესათვის კი ზემოქმედების სიძლიერე უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ცალკეულ დეტალთა სიმართლით გადმოცემა. იგი პოეზიაში უყოყმანოდ უშვებს შეუძლებელის შემოტანას, რადგანაც ეს უკანასკნელი ზოგჯერ ხელს უწყობს მიზნის მიღწევას, მიზანს კი ზემოქმედების გაძლიერება წარმოადგენს.

¹ Δεδνδχαχεν δὲ μάχιστα "Ομηρος καὶ τοὺς ἑλλοὺς ψευδὴ λέγειν ὧς δεῖ. პოეტიკა, გვ. 98.

² Προαιρεσθῆναι τε δεῖ ἄδύνατα εἰκῆτα μᾶλλον ἢ δύνατα ἄπιθῆναι. პოეტიკა, გვ. 98.

საერთოდ კი, პოეზიაში ასახული შეუძლებელის პრობლემა ფილოსოფოსმა დასაჯერებელის კატეგორიის შემოტანით გადაწყვიტა. მასთან დასაჯერებელის ცნება ათანასწორებს ჭეშმარიტსა და არაჭეშმარიტს მხატვრული აზროვნების სფეროში.

„დასაჯერებელის ცნება ესთეტიკური შინაარსით სრულიად აწონასწორებს არისტოტელეს თვალში ჭეშმარიტსა და არაჭეშმარიტს“¹.

ასახვის დროს ხელოვანმა დაუჯერებელი ჭეშმარიტება ისევე უნდა უარყოს, როგორც დაუჯერებელი ტყუილი. არისტოტელეს თვალსაზრისით, უმჯობესია ასახვის ობიექტი შესაძლებელი არაჭეშმარიტი და შესაძლებელი ჭეშმარიტება იყოს. დაბოლოს, თუ არაჭეშმარიტი და შეუძლებელი ნაწარმოებში მაღალმხატვრულად იქნება გადმოცემული, მაშინ იგი მისაღებია.

რაც შეეხება მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედ პირთა სიტყვათა და აზრთა დამაჯერებლობას, არისტოტელეს თვალსაზრისით, მათთვის აუცილებელია შინაგანი მთლიანობა, რომელსაც სიტყვის ნაწილთა შორის ლოგიკური კავშირის არსებობა განაპირობებს. აზრობრივი თვალსაზრისით უფრო გამართული იქნება ნაწარმოები, რომელშიც დატულია სიტყვათა და აზრთა შესაბამისობა პერსონაჟთა ხასიათებთან, ხოლო კიდევ უფრო მაღალმხატვრული იქნება კმნილება, რომელშიც სიტყვები და აზრები ნაწარმოების მთელ წყობას შეესაბამება. ე. ი. არისტოტელე ხელოვანს უბრალო მიმბაძველად და შემოქმედებას სინამდვილის საგანთა ასლად კი არ თვლის, რაც დაამცირებდა ხელოვნების მხატვრულ და შემეცნებით ღირებულებას (ასე ფიქრობდა პლატონი), არამედ „პოეტიკის“ ავტორისათვის ხელოვანი შემოქმედია (ამ სიტყვის ჭეშმარიტი მნიშვნელობით), რომლის შენაქმნს ამოსავალ წერტილად რეალური, ობიექტურად არსებული სამყარო აქვს.

ფილოსოფოსის დებულება — ხელოვნების ყოველი სახე ბაძვის შედეგია, ასახვის მომენტში შემოქმედი სუბიექტის ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას გულისხმობს ასახვას საგანთან ან მოვლენასთან. ე. ი. ობიექტური მოვლენა, როგორადაც იგი სამყაროში არსებობს, მხატვრულ ნაწარმოებად გარდასახვისას სუბიექტურ შინაარსსაც იძენს, რომლის საფუძველია ხელოვანის განუმეორებელი დამოკიდებულება სინამდვილესთან.

გავიხსენოთ შექსპირი, რომლის თითქმის ყველა ნაწარმოების სი-

¹ Ю. Давыдов, Искусство как социологический феномен, Москва, 1968, 83. 213.

უფრო მასზე ადრე სხვა ავტორებს ჰქონდათ დამუშავებული. მიუხედავად ამისა, არავის, თვით უბრალო მკითხველსაც კი, არასოდეს აზრადაც არ მოსვლია შექსპირის ეპიგონად გამოცხადება. ინგლისელი მწერლის ორიგინალობა ასასახმა მოვლენებმა კი არა, ამ უკანასკნელთან შემოქმედი პიროვნების თავისებურმა დამოკიდებულებამ და იმ უნივერსალურმა სულიერმა წყობამ განაპირობა, რომელიც მან თავის გმირებს მიაწია.

დასაჯერებელის კატეგორიის გვერდით არისტოტელე პოეზიაში ლოგიკურისა და არალოგიკურის კატეგორიებსაც არჩევს. ხშირად ნაწარმოებში შეიძლება მოთხრობილ ამბავს ლოგიკურობა აკლდეს, მაგრამ თუ პოეტი ჰემშიარიტი ტალანტითაა დაჯილდოებული, მკითხველი ვერც კი იგრძნობს ამას. მხატვრული ქმნილების ამგვარი დაუჯერებელი ეპიზოდი გონივრული უნდა ჩანდეს.

„... ცხადია, რომ „ოდისეაში“ აუტანელი იქნებოდა ალოგიკური (ეპიზოდები), მაგალითად, ნაპირზე გადმოსვლის შესახებ (იგულისხმება ოდისეის — გ. კ.) ის რომ ცუდ პოეტს შეექმნა, მაგრამ პოეტმა სხვა კარგი რამეებით დაფარა და სასიამოვნო გახდა უცნაური“¹.

რა თქმა უნდა, არისტოტელე უპირატესობას იმეორ ფაბულას ანიჭებს, რომელშიც საერთოდ არ იქნება არც ერთი ალოგიკური დეტალი; მით უმეტეს, გაუმართლებლად თვლის მისით სარგებლობას მაშინ, როცა ამას აუცილებლობა არ მოითხოვს.

როგორც უკვე აღნიშნული იყო, ფილოსოფოსის თვალსაზრისით, ხელოვნება ზოგადის შემეცნებისაკენ მიისწრაფვის. იმის გასარკვევად, თუ როგორ ესმოდა არისტოტელეს ზოგადი, მოვიყვანთ ადგილს „მეტაფიზიკიდან“:

„დახელოვნება მაშინ წარმოიშვება, როდესაც ცდიდან მიღებულ ძრავალ მითითებათაგან მსგავს მოვლენათა შესახებ ერთი ზოგადი შეხედულება გამოგვიმუშავდება. მაგალითად, თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ამა და ამ დაავადებისას კალიასს, სოკრატეს და ასევე მრავალ სხვას ამა და ამ საშუალებამ უშველა, გამოცდილებათა, ხოლო თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ იგი შველის ყველა ამდაგვარ ავადმყოფობას... დახელოვნება“².

¹ პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 100.

² მეტაფიზიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 26.

ხოლო ერთეულია ის, რაც მოხდა სინამდვილეში და რასაც ამოწმებს ისტორია, გადმოგვცემს რა მის შესახებ ფაქტებს.

მარტო ფორმის მიხედვით არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან ისტორიული და მხატვრული ნაწარმოები. პეროდოტეს თხზულებას არც გალექსვის შემდეგ მიიჩნევს ვინმე პოეტურ ქმნილებად. უმთავრეს განსხვავებას მათ შორის სინამდვილესთან ავტორთა განსხვავებული დამოკიდებულება ქმნის. პეროდოტე, და საერთოდ ისტორიკოსი, ვალდებულია სიზუსტით გადმოსცეს რომელიმე მოვლენა — ისე, როგორც მოხდა სინამდვილეში, შემოქმედებითი აქტისას კი ასასახ მასალასთან შემოქმედი პიროვნების სუბიექტური დამოკიდებულებაა განმსაზღვრელი.

პოეტისათვის არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, ნამდვილად მოხდა თუ არა ეს ფაქტი სინამდვილეში. მისთვის მთავარია, რომ რომელიმე მოვლენა შეიძლება მომხდარიყო:

„მაგრამ ეს კი არ განასხვავებს (იგულისხმება ნაწარმოების ფორმა — გ. კ.) (ისტორიკოსსა და პოეტს), არამედ ის, რომ ერთი საუბრობს იმის შესახებ რაც მოხდა, მეორე იმის შესახებ თუ რა შეიძლება მომხდარიყო“¹.

აქედან გამომდინარე კი „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია“².

პოეზიის ზოგადი არ ემთხვევა იმ ზოგადს, რომელიც მეცნიერების საგანს შეადგენს. ხელოვნებაში იგი ადამიანთა ქცევისა და ხასიათების ზოგად თვისებებს წარმოადგენს, რომლებიც შესაძლებელია ან სუბიექტური წარმოდგენების ან ობიექტური აუცილებლობის მიხედვით.

„ერთგვაროვან მოვლენებსა და საგნებში ზოგადის არისტოტელესეული გაგება აქ ყველაზე ძალიან უახლოვდება იმას, რასაც ჩვენ ახლა ტიპურს ვუწოდებთ“³.

ფილოსოფოსის მიერ დახასიათებულ მხატვრულ სახეს, რომელიც მრავალს ჰგავს და მრავალს აერთიანებს თავისთავში, აიგივებს ტიპის დღევანდელ გაგებასთან პროფ. ს. დანელიაძე. მისი შეხედულებით, მართალია სიტყვა ტიპი — τύπος „პოეტიკაში“ არ გვხვდება, მაგრამ

¹ ἄλλα τοῦτω διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γινόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα διγίνοιτο. პოეტება, გვ. 34.

² Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσεις ἱστορίαις ἔστιν. იქვე.

³ Аристотель, Поэтика, Москва, 1957, გვ. 16.

მხატვრული ტიპის ცნება თხზულებაში მაინც ძირითადი ცნებაა. იგი არისტოტელეს აღნიშნული აქვს სიტყვით *εἰκᾶν* — ხატი, სახე, სურათი.

„ამრიგად, არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრებით, ხელოვნება ჰქმნის ტიპებს (ე. ი. აწარმოებს მოვლენათა ტიპიზაციას) და ყოველი მისი ნაწარმოები მხატვრულია იმდენად, რამდენადაც ის იძლევა ტიპებს“¹.

დაზატული გმირი რომ ზოგადის შინაარსს ატარებს და მხოლოდ ფორმა აქვს ერთეულისა, ეს უკვე აღნიშნული იყო. ე. ი. პოეზიის საგანი ზოგადია, ისევე როგორც ფილოსოფიისა, მაგრამ პოეზია სახეებით, ხოლო ფილოსოფია ცნებებით აზროვნებს, თუმცა არაა გამოირიცხული არც ის, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში რომელიმე გმირი ცნების შინაარსს ატარებდეს.

აქვე არკვევს არისტოტელე მწერლის დამოკიდებულებას ისტორიულ მასალასთან. ამ საკითხზე ფილოსოფოსის შეხედულება სწორად აქვს განმარტებული ლესინგს, რომელიც წერს:

„მას (იგულისხმება ხელოვანი — გ. კ.) ისტორია ესაჭიროება არა იმიტომ, რომ ის ნამდვილად მოხდა, არამედ იმიტომ, რომ იგი იმ ფორმით მოხდა, რომელზე უკეთესის მოგონებაც მისთვის საძნელო იქნებოდა მიზნის მისაღწევად მოცემულ შემთხვევაში“².

კიდევ უფრო საგულისხმოა „პოეტიკის“ ავტორის თვალსაზრისი მითოლოგიური სიუჟეტების როლზე პოეზიაში. როგორც ცნობილია, ბერძნული კლასიკური ხელოვნების საფუძვლად მითოლოგია ითვლება. მართალია, არისტოტელე არ უარყოფდა მითოლოგიის როლს, მაგრამ შესაძლებლად თვლიდა მისგან პოეზიის დამოუკიდებლობას როგორც ფორმის, ისე იდეოლოგიური თვალსაზრისითაც.

„სრულიადაც არ არის საჭირო სწრაფვა იმ ძველ ამბავთა ვადმოცემისკენ, რომელთაც ტრაგედიები ეყრდნობა“³.

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები ს. დანელიას, თბილისი, 1944, გვ. XIII.

² Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Berlin und Weimar, 1968, გვ. 101.

³ „Ἰστορὶα ὁ μάλιστα εἰς αὐτὴν ἡ ποικιλία τῶν παρὰ δεικνύμενων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσι, βούλεται“. პოეტიკა, გვ. 34.

ამ დებულებით არისტოტელე შემოქმედს განუსაზღვრელ უფლებას ანიჭებს, თავისუფლად ამოირჩიოს მასალა დასახული მიზნის მისაღწევად, მიზანი კი ფილოსოფოსის მიხედვით, მსმენელსა და მკითხველში შესაფერისი ემოციის აღძვრაა.

ასეთია არისტოტელეს შეხედულება ხელოვნების არსზე, მის წარმომშობ მიზეზებსა და იმ ძირითად პრინციპებზე, რომელთა საშუალებითაც ხელოვნების ქმნილებაში ბუნების კვლავწარმოქმნა ხორციელდება.

ტრაგედია და მისი უმადგენელი ნაწილები

იმისდა მიხედვით, თუ რა საშუალებით ბაძავს ხელოვნება სინამდვილეს, „პოეტიკის“ ავტორი მას შემდეგ სახეებად ჰყოფს: მხატვრობა და სკულპტურა ფერებისა და ფიგურების საშუალებით ასახავენ ობიექტურად არსებულ საგნებს, მუსიკა ჰარმონიისა და რიტმის დახმარებით ახორციელებს სინამდვილის კვლავ წარმოქმნას; მხოლოდ რიტმულ მოძრაობებს იყენებს მოცეკვავეთა ხელოვნება, რაც შეეხება სიტყვიერ შემოქმედებას, იგი სინამდვილეს წარმოადგენს ან პროზაული მეტყველებით ან ლექსით.

„[ეპიკური პოეზია], რომელიც მხოლოდ პროზაული მეტყველებით ან ზომით სარგებლობს ისე, რომ მათ (იგულისხმება ზომები — გ. კ.) ან ერთმანეთში ურევს, ან ზომის ერთ რომელიმე სახეს იყენებს, დღემდე რჩება უსახელოდ“¹.

პოეზიის სხვადასხვა ჟანრთა წარმოშობის მიზეზებს ფილოსოფოსი ცალკეულ შემოქმედთა ხასიათის თავისებურებებსა და ასასახ ობიექტთა განსხვავებულ თვისებებში ხედავს.

მაღალი მიმართულების პოეტებმა ამაღლებულ პიროვნებათა სახეები შექმნეს, ხოლო სადა მიმართულების მწერლებმა უფრო მდარე ადამიანთა საქმეების ასახვა იწყეს:

„პოეზია დანაწილდა პოეტთა ხასიათების თავისებურებათა მიხედვით. უფრო ამაღლებული (სულის) პოეტები ასახავდნენ ლამაზ საქმეებსა და მათ მოქმედ ადამიანებს, ხოლო ნაკლებ მნიშვნელოვანი მდებრივ ადამიანებს, თხზავდნენ რა თავდაპირველად სატირებს, (სახუმარო სიმღერებს ჰეროდოტეს — გ. კ.) როგორც მაგალითად ჯივები პიმნებსა და ენკომიონებს“².

მაგალითად, პომეროსს, რომელმაც არა მარტო „მშვენიერი, არა-

¹ პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 6.

² იქვე, გვ. 14.

მედ ღრამატული სახეებიც“ შექმნა, არისტოტელე მაღალი მიმართულების პოეტად თვლის.

საერთოდ, ეპოსი და ტრაგედია ფილოსოფოსის შეხედულებით უფრო ამაღლებული და სერიოზული ჟანრია, ვიდრე ღრამები და კომედიები.

ამის შემდეგ არისტოტელე განიხილავს ტრაგედიას, რომლის წარმოშობას იგი დრითირამბულ პოეზიას, კერძოდ კი დითირამბის წამომწყებს უკავშირებს; რაც შეეხება კომედიას, მის სათავეს ფალიკურ სიმღერებში ხედავს.

„დასაწყისში ისიც (იგულისხმება ტრაგედია — გ. კ.) და კომედია იმპროვიზაციიდან წარმოიშენენ, პირველი წარმოიშვა დითირამბის დამწყებისაგან, ხოლო მეორე იმ ფალიკური სიმღერებისაგან, რომელნიც დღემდე იმღერება ბევრ ქალაქში“¹.

„ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, — ასახვა შემკობილი ენით მისი სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში, ასახვა მოქმედებით და არა თხრობით, რომელიც თანაგრძნობისა და შიშის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“².

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფილოსოფოსის „შემკობილი ენა“ ტოლფასოვანია დღევანდელი ლიტერატურისმცოდნეობის პოეტური ენისა. გამოთქმული შეხედულების დასამტკიცებლად მოვიყვანოთ ადგილი „პოეტიკიდან“.

„შემკობილ ენას მე ვუწოდებ (იმგვარ ენას), რომელსაც აქვს რიტმი, ჰარმონია და მელოდია, მის სხვადასხვა სახეებში კი იგულისხმება ის, რომ ტრაგედიის ერთი ნაწილი სრულდება მხოლოდ მეტრით, სხვა კი მელოდიებით“³.

სანამ ტრაგედიის შემადგენელი ცალკეული ნაწილების განხილვაზე გადავიდოდეთ, გავარკვიოთ ცნება „ტრაგედიის“ შინაარსი არისტოტელესთან და საერთოდ.

„პოეტიკის“ ავტორთან ტრაგედია ძალიან ფართო მნიშვნელობით

¹ პოეტიკა, გვ. 16.

² 'Εστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεωσς σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἥμισυ μὲν λέγει, ἥμισυ δὲ δείκναι τὸν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλπίου καὶ φόβου περαινέουσα τῇ τῶν τοιοῦτων παθημάτων χάθαρσι. იქვე, გვ. 22.

³ იქვე. გვ. 22.

ინმარება, იგი თავისთავში შეიცავს ესთეტიკური კატეგორიის — ტრაგიკულის — შინაარსსაც.

ტრაგედიის არსი, — როგორც შელინგი წერს: „მდგომარეობს სუბიექტის თავისუფლებასა და ობიექტურის აუცილებლობას შორის ქეშმარიტ ბრძოლაში“¹.

ბრძოლა მთავრდება არა რომელიმე მხარის გამარჯვებით ან დამარცხებით, არამედ ორივე მხარე — ობიექტური აუცილებლობაცა და სუბიექტის თავისუფლებაც ერთდროულად არიან როგორც გამარჯვებული, ისე დამარცხებული.

თავდატეხილ უბედურებათაგან რომელს აქვს ქეშმარიტად ტრაგიკული ხასიათი?

არისტოტელე პოეზიის საკითხებისადმი მიძღვნილ ტრაქტატში ბედის შემოტრიალების სამ შემთხვევას იხილავს: 1. კეთილი და სამართლიანი ადამიანის ბედნიერებიდან უბედურებაში ჩაგარდნა; 2. ბოროტი ადამიანის უბედურებიდან ბედნიერებაში გადასვლა და 3. ბოროტმოქმედთა და ბილწთა ბედნიერების უბედურებით შეცვლა.

არისტოტელე დასახელებული სამი შემთხვევიდან უპირატესობას არც ერთს არ ანიჭებს. მისი აზრით, უბედურება თავს უნდა ატყდებოდეს კაცს, რომელიც არც სათნოებით გამოირჩევა და არც ბიწიერებით და რომელიც არაადამიანურ ტანჯვას განიცდის არა თავის ცოდვათა, არამედ შეცდომის გამო.

შელინგი ფიქრობს, რომ ფილოსოფოსმა სრულყოფილად აგვიწერა ერთადერთი შემთხვევა, როცა გმირის ბედი ქეშმარიტად ტრაგიკული ხასიათისაა.

მართალია, გმირი არა თავის უკეთურ მისწრაფებათა შედეგად, არამედ შეცდომის გამო უნდა აღმოჩნდეს დამნაშავე, მაგრამ იგი აუცილებლად უნდა იყოს უნებლიე ჩამდენი დანაშაულისა და რაც უფრო დიდი იქნება გმირის უნებლიე დანაშაული, მით უფრო მაღალმხატვრული იქნება ტრაგედია, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები.

„სწორედ ეს არის უდიდესი უბედურება ყველა შესაძლებელ უბედურებათაგან, ქეშმარიტი დანაშაულის გარეშე აღმოჩნდე დამნაშავედ გარემოებათა დამთხვევის გამო“².

¹ Ф. В. Шеллинг, Философия искусства, Москва, 1966, гл. 400.

² იქვე, გვ. 401—402.

შელინგის აზრით, დანაშაული უნდა გავიაზროთ არა როგორც შეცდომის შედეგი, არამედ როგორც ბედისწერის გარდაუვალი ნება, ღმერთების შურისძიება. იგი ფიქრობს, რომ ტრაგიკული თავისუფლებისა და აუცილებლობის სწორედ ამგვარი თანაფარდობა იქნება. (ე. ი. როცა აუცილებლობა გადალახავს ნებას და თავისუფლება თავის საკუთარ სფეროში გახდება საკამათო).

გმირი უნდა იბრძოდეს ბედისწერის წინააღმდეგ (დამორჩილების შემთხვევაშიც, სულერთია, მაინც დაისჯებოდა). ეს ბრძოლა აუცილებელია, რადგან შეუძლებელია თავისუფლების სხვა გზით, გამოყვანება. მართალია, გმირი მარცხდება აუცილებლობასთან ბრძოლაში, მაგრამ ვერც აუცილებლობა იმარჯვებს საბოლოოდ, რადგან ტრაგიკული გმირი ნებაყოფლობით გამოისყიდის ბედისწერის მიერ მისჯილი დანაშაულის სიმძიმეს.

„ამაში მდგომარეობს უდიდესი აზრი და უდიდესი გამარჯვება თავისუფლებისა — ნებაყოფლობით ატარო სასჯელი გარდაუვალი დანაშაულისათვის, რათა საკუთარი თავისუფლების დაკარგვით დაამტკიცო სწორედ ეს თავისუფლება და დაილუბო, განაცხადო რა შენი თავისუფალი ნება“¹.

ძალიან საინტერესოა ტრაგიკულის შინაარსის შელინგისეული გააზრებიდან გამომდინარე მისივე შეხედულება ამადლებულსა და მშვენიერთან წილნაყარი ბერძნული ტრაგედიის შესახებ.

„ამაზეა დაფუძნებული შემრიგებლური და ჰარმონიული ზასიათი ბერძნული ტრაგედიებისა; ისინი ჩვენ გვტოვებენ არა დაფლეთილებად, არამედ განკურნებულებად და როგორც არისტოტელე ამბობდა — განწმენდილებად“².

შელინგი სამართლიანად ფიქრობს, რომ შეუძლებელია ტრაგიკული შინაარსის მქონედ მივიჩნიოთ ყველა ის ნაწარმოები, რომელიც უბედურებით მთავრდება. შეუძლებელია უბედური ვუწოდოთ ჰეშმარიტად ტრაგიკულ გმირს, რომელიც ამადლებული და სრულყოფილია იმდენად, რამდენადაც ნებაყოფლობით ისჯის თავს უნებლიე დანაშაულისათვის. იგი ზომ ერთნაირად არის. მოწყვეტილი როგორც ბედნიერებას, ისე უბედურებას და იმგვარ სულიერ მდგომარეობაში იმყოფება, როდესაც მისთვის არც ერთი და არც მეორე აღარ არსებობს.

¹ Ф. В. Шеллинг, Философия искусства, гл. 405.

² იქვე, გვ. 404.

უბედურება მანამდე არსებობს, სანამ აუცილებლობა ბოლომდე არ გამოამჟღავნებს თავის ნებას; მისი ნების გამომჟღავნების შემდეგ, როცა გმირისათვის ყველაფერი ცხადი ხდება და იწყება უდიდესი ტანჯვის განცდის პერიოდი, გმირი აღარ შეიძლება იყოს უბედური, რადგან უმაღლეს თავისუფლებას აღწევს. თავისი შეხედულების დასამტკიცებლად შელინგი იშველიებს ესქილეს „ევმენიდებს“, რომელიც ორესტესა და ერინიების შერიგებით მთავრდება.

ბედისწერის სურვილით უდანაშაულო ადამიანის დამნაშავედ გადაქცევა წარმოშობს უმაღლეს უბედურებას, მაგრამ ამგვარი უნებლიე დამნაშავის მიერ თავისი თავის ნებაყოფლობით დასჯა ქმნის ამაღლებულ მომენტს ტრაგედიაში, რომლის შედეგადაც თავისუფლება აუცილებლობის უმაღლეს იგივეობად იქცევა.

შელინგი უარყოფს შემთხვევითობას ტრაგედიაში, რადგან თავისთავად ის ფაქტი, რომ თავისუფლებას მხოლოდ აუცილებლობა შეიძლება დაუპირისპირდეს სერიოზულად, განაპირობებს მოქმედების მსვლელობიდან შემთხვევითი ფაქტების გამორიცხვას.

ახლა განვიხილოთ ტრაგედიის ცალკეული ნაწილები, რომელიც არისტოტელეს მიხედვით ექვსია: ფაბულა, ხასიათი, განსჯა, სცენის მოწყობილობა (სამწერი), სათქმელი და მუსიკალური კომპოზიცია.

შემადგენელი ნაწილები ერთნაირი ღირებულებისანი არ არიან ნაწარმოების მხატვრული ღონის ასამაღლებლად. არისტოტელე საფუძველშივე ასხაავებს მათ ერთმანეთისაგან: პირველი სამი ნაწილი მიეკუთვნება ასახვის საგანს, ხოლო უკანასკნელი ორი — მხატვრული ასახვის საშუალებებს.

ფაბულა, ხასიათი და განსჯა ასახვის ობიექტია, სათქმელი და მუსიკალური კომპოზიცია ასახვის საშუალებანი, ხოლო სცენის მოწყობილობა ასახვის შესრულების საშუალებას წარმოადგენს.

დრამატული ნაწარმოების საფუძველთა საფუძველი მოქმედებათა სისტემაა, რადგან:

„ტრაგედია არის ასახვა არა ადამიანებისა, არამედ მოქმედებისა და ცხოვრებისა, ბედნიერებისა და უბედურებისა. ბედნიერება და უბედურება კი მოქმედებაში არსებობს და (ტრაგედიის) მიზანიც მოქმედების (ასახვა) და არა თვისებისა“¹.

¹ ἡ γὰρ τραγῳδία μῦθον οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίης (καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας, ἡ δὲ εὐδαιμονία) καὶ ἡ κακοδαιμονία τὸ πρᾶξι, εἶναι καὶ τὸ τέλος πράξεως τῆς εἶναι, οὐ ποίεως. პოეტიკა, გვ. 24.

აქედან გამომდინარე, ხელოვანთა უპირველესი ამოცანაა არა ადამიანთა ხასიათების დახატვა, არამედ ასახვა მოქმედებისა, რომელსაც, რა თქმა უნდა, განსაზღვრულ ხასიათთა მქონე გმირები ახორციელებენ:

„ამგვარად, პოეტები ცდილობენ არა ხასიათების ასახვას, არამედ ხასიათის დაჭერას მოქმედების საშუალებით“¹.

ე. ი. ფილოსოფოსის შეხედულებით ტრაგედიის მიზანია მოქმედებისა და მასზე აგებული ფაბულის გადმოცემა.

როცა მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედების როლზე საუბრობს, არისტოტელე აკეთებს დასკვნას, რომელსაც კრიტიკის გარეშე იზიარებს თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობა:

„ამას გარდა, მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ იარსებებდა, ხასიათების გარეშე კი იარსებებდა“².

შეუძლებელია მაღალმხატვრული ტრაგიკული ნაწარმოების შექმნა მხოლოდ აზრებისა და შეხედულებათა გადმოცემით, რაც არ უნდა ჰქვიან კაცს ეკუთვნოდეს ისინი და რაც არ უნდა ბრწყინვალენი იყვნენ თავისთავად. მხატვრულობის თვალსაზრისით არისტოტელე უფრო მაღლა აყენებს ტრაგედიას, რომელსაც ეს ყველაფერი შეიძლება აკლდეს, მაგრამ სამაგიეროდ ჰქონდეს ამბავი და მოქმედებათა სისტემა: მოქმედება მთლიანი და დასრულებული უნდა იყოს; იგი არ არის ერთი, ამ ცნების საკუთრივი გაგებით, რადგან ერთმანეთთან ლოგიკურად დაკავშირებულ მოვლენათა ერთობლიობას წარმოადგენს, მაგრამ უნდა იყოს მთლიანი, რომელშიც შემადგენელი მოვლენები მთელის ცალკეული ნაწილები არიან.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ ყველა დაკვირვებული მკითხველი ამ საკითხის შესახებ მხოლოდ იმ დასკვნას გააკეთებს, რომ ტრაქტატის ავტორისათვის ფაბულა დრამატული ნაწარმოების საწყისი, სული, ხერხემალია, რომელზედაც შემდეგ ხორცს ისხამს ავტორის შთანაფიქრი, მოვლენათა ცალკეული დეტალებისა და ხასიათთა დახატვის შედეგად.

ისევე როგორც სრულყოფილი მთელი აუცილებლად უნდა შედგებოდეს თავისთავად სრულყოფილი ნაწილებისაგან, ისევე ტრაგი-

¹ Οἷον αὖτις τὰ ἡθικὰ μιμήσονται πράττειν, ἀλλὰ τὰ ἡθικὰ συμπεριλαμβάνουσιν ὅτι τὰς πράξεις. იქვე, გვ. 24.

² იქვე, გვ. 26.

კული მოქმედებაც მეტნაკლებად სრულყოფილია იმისდა მიწედვით, თუ მასში ჩართული მოვლენები თავისთავად და ყველა ერთად რამდენად შესაბამება ტრაგედიის მიზანს“¹.

მოქმედებათა შედგენილობის დახასიათებისას არისტოტელე ნაწარმოების აგების უმთავრეს პრინციპს შემადგენელი ნაწილების თანაზომიერებაში ხედავს, რადგან:

„მშვენიერის უმთავრესი ფორმებია წესრიგი, სიმეტრია და განსაზღვრულობა“².

პოეტიკის მეშვიდე თავში კი წერს:

„მშვენიერება ზომ სიდიდესა და წყობაშია“...³

მომდევნო სტრიქონებიდან ცხადი ხდება, თუ რას გულისხმობს ფილოსოფოსი საგნის სიდიდეში. ვერც ძალიან მცირე და ვერც ძალიან დიდი საგანი ვერ იქნება მშვენიერი, რადგან პირველ შემთხვევაში აღამიანებს სიმცირის გამო უჭირთ მისი ლამაზი ფორმების დანახვა და შეცნობა, ხოლო მეორე შემთხვევაში ვერ აღიქვამენ საგნის ცალკეულ ნაწილებს. ე. ი. საგანი მშვენიერი იქნება მაშინ, თუ მასში შემადგენელ ნაწილთა შესაფერისი თანაზომიერებაა დაცული.

მშვენიერების თვალსაზრისით ფაბულას პირველ რიგში შინაგანი მთლიანობა მოეთხოვება. „პოეტიკის“ მეშვიდე თავში ნათქვამია: „ჩვენთვის ურყევია ის (დებულება), რომ ტრაგედია დასრულებული და მთლიანი მოქმედების ასახვაა, რომელსაც რაღაც სიდიდე აქვს“⁴.

მთელი კი ძალიან მარტივად, მაგრამ ნათლად აქვს განმარტებული: „მთელი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული“⁵. ამ სამ უმთავრეს შემადგენელ ნაწილთა შორის აუცილებლად იგულისხმება ლოგიკური კავშირი, რის შედეგადაც სამივე ნაწილის არსებობა თითოეული მათგანის არსებობითაა განპირობებული. დასაწყისი ამოსავალი წერტილია, რომელსაც წინ არაფერი უძღვის, მაგრამ იგი განაპირობებს მომდევნო მოქმედებას. ჰეგელის აზრით, არისტოტელეს დასაწყისი „ის სიტუაციაა, რომლიდანაც შემ-

¹ Lessing, Hamburgische Dramaturgie, გვ. 196.

² არისტოტელე, „მეტაფიზიკა“, თარგმანი თ. კუკავასი, 1964 წელი, გვ. 259.

³ პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 30.

⁴ Κεῖται δ' ἡμῖν τῆς τραγῳδίας τελείας καὶ ἐκτὸς πρᾶξεως εἶναι μίμησιν ἑχούσης τι μέγεθος. პოეტიკა, გვ. 30.

⁵ იქვე, გვ. 20.

დევში კონფლიქტი უნდა განვითარდეს“¹. შუა ნაწილში კი ზღბა საპირისპირო მიზნებისა და საწინააღმდეგო ხასიათთა შეჯახება. რაც შეეხება დასასრულს, იგი წინა ნაწილებს მოჰყვება აუცილებლობის თანახმად და მის შემდეგ სხვა არაფერია. „პოეტიკის“ ავტორი წერს: „ამგვარად, კარგად შედგენილი ფაბულა იქ კი არ უნდა იწყებოდეს და მთავრდებოდეს, სადაც მოგვესურება, არამედ უნდა შეეფერებოდეს ზემოთ აღნიშნულ ცნებებს“².

თუ არ არსებობს ლოგიკური კავშირი ფაბულის შემადგენელ ნაწილებს შორის, თუ ერთი შემადგენელი ნაწილი აუცილებლობით არ გამოდინარეობს მეორისაგან, მაშინ ფაქტიურად არ არსებობს არც მხატვრული ნაწარმოები. ამიტომ ფაბულის მარტივი სახეებიდან არისტოტელეს ყველაზე უვარგისად მიაჩნია ისინი, რომელთაც საფუძვლად ეპიზოდებისაგან შემდგარი მოქმედებანი უდევს, ეპიზოდები ზომ ერთმანეთს ყოველგვარი აუცილებლობის გარეშე მოსდევს:

„ეპიზოდურ ფაბულას მე ვუწოდებ იმგვარს, რომელშიც ეპიზოდები ერთმანეთს არ მოსდევს არც ალბათობისა და არც აუცილებლობის მიხედვით“³.

მშენიერების ზემოთ მოყვანილი გაგებიდან გამომდინარე, არისტოტელე ფაბულის მოცულობის საკითხსაც აყენებს. როგორც ყოველი მშენიერი საგანი, ფაბულაც ადვილად აღსაქმელი და დასამახსოვრებელი უნდა იყოს:

„უფრო მარტივად რომ განისაზღვროს, (ფაბულის) ზღვარია ის სიდიდე, რომელშიც შესაძლებელია უბედურებიდან ბედნიერებაში, ან ბედნიერებიდან უბედურებაში გადასვლა, თუ მოვლენები ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით თანამიმდევრულად მოსდევს ერთმანეთს“⁴.

ტრაგედიის სიდიდე უნდა განსაზღვროს ავტორ-შემოქმედის მიზანმა, რისთვისაც იგი ნაწარმოებს ქმნის. თუ მიზანი მიღწეულია, ტრაგედიაც დამთავრებულად შეიძლება ჩაითვალოს. ყოველი დეტალი და ეპიზოდი, რომელიც ხელს არ უწყობს მოქმედების განვითარებას, რაც თავის მხრივ დასახული მიზნის შესრულებასაკენ მიისწრაფვის, ზედმეტია მხატვრული ქმნილებისათვის.

¹ Гегель, Эстетика, в четырех томах, том третий, Москва, 1971, гл. 549.

² პოეტიკის დასახლებული გამოცემა, გვ. 30.

³ პოეტიკა, გვ. 36—38.

⁴ იქვე, გვ. 32.

ყოველ მოქმედებას განსაზღვრული მიზანი აქვს, რომელიც ყოფაში განხორციელებას ცდილობს, მაგრამ არსებობს მისი საპირისპირო მიზანიც, რომელიც ასევე ესწრაფვის რეალიზაციას.

„კეშმარიტი დასასრული მხოლოდ მაშინ მიიღწევა, როდესაც მიზანი და ინტერესი მოქმედებისა (რომლის ირგვლივ ბრუნავს მთელი), ინდივიდების იგივეობრივი და მთლიანად მათთან დაკავშირებული აღმოჩნდება“¹.

ფაბულის მოცულობასთან დაკავშირებით ისმება საკითხი იმ დროის შესახებ, რომელშიც განვითარება უნდა პოვოს ტრაგედიის მოქმედებამ. ანტიკური თეატრის გამოცდილებათა საფუძველზე არისტოტელე ასკვნის:

„იგი (ტრაგედია გ. კ.) უპირატესად ცდილობს, მზის ერთ პერიოდში ჩაეტიოს, ან მცირედ გადააცილოს მას...“².

XVI საუკუნის იტალიელი ჰუმანისტების, ხოლო შემდეგ ფრანგი კლასიციستების მიერ „პოეტიკის“ ეს ადგილი გაგებული იყო როგორც კატეგორიული მოთხოვნა დრამაში ასახული მოქმედების ჩატევისა დღე-ღამის ფარგლებში.

როგორც „პოეტიკიდან“ მოყვანილი შესაბამისი ადგილი გვიჩვენებს, არისტოტელეს არ წამოუყენებია დროის ერთი დღე-ღამის ფარგლებით შეზღუდვის კატეგორიული მოთხოვნა — იგი ამბობს, რომ ტრაგედია ამას ცდილობს (πειράται) თავისი ბუნებისდაშესაბამისად.

რაც შეეხება კლასიციستების მიერ მოქმედების ადგილის ერთიანობის მოთხოვნას, ამის შესახებ მოცემულ ტრაქტატში საერთოდ არაფერია ნათქვამი. არისტოტელე მხოლოდ მოქმედების მთლიანობის დაცვას მოითხოვდა მკაცრად.

ლესინგი, რომელიც მწვავედ აკრიტიკებდა ფრანგ კლასიციისტებს, „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ წერდა:

„მოქმედების ერთიანობა ძველებთან დრამის პირველი კანონი იყო ერთიანობა დროისა და ერთიანობა ადგილისა, ასე ვთქვათ, მხოლოდ მისი შედეგებია“³.

მოქმედების ერთიანობაში „პოეტიკის“ ავტორი არ გულისხმობს

¹ Гегель, Эстетика, том третий, гл. 547.

² ... ἢ γὰρ οἷ μάλιστα πειράται ὑπὸ μίαν περίοδον ἥλου εἶναι ἢ μικρὸν ἔξαλλάτευσιν. პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ.

³ Lessing, Hamburgische Dramaturgie, гл. 237.

მხოლოდ ერთი გმირის დახატვას ტრაგედიაში. ერთი პერსონაჟის ირგვლივ განვითარებულმა მოქმედებამ შესაძლებელია, სრულიადივე უზრუნველყოს ფაბულის მთლიანობა. ხომ შეიძლება გმირს იმგვარი თავგადასავლები შეემთხვეს, რომელნიც ერთმანეთს არ უკავშირდებიან აუცილებლობით და ამდენად არავითარი მნიშვნელობა არა აქვთ დასახული მიზნის მიღწევისათვის.

არისტოტელემ შესახიშნავად განმარტა, რატომ არის აუცილებელი მოქმედების მთლიანობა და როგორ მიიღწევა იგი. ფაბულის მთლიანობის აუცილებელი პირობა მოქმედების მთლიანობაა, ხოლო ეს უკანასკნელი მაშინ იქნება მთლიანი, როცა მისი „ნაწილები იმგვარად არიან შეწყობილნი, რომ რომელიმე მათგანის გადასმის ან ამოღების შედეგად მთელიც შეიცვლება და დაირღვევა. იგი, რომლის მიმატებაც ან არ მიმატება არაფერს არ ხდის ნათელს, არც არის მთელის ნაწილი“¹.

შეუძლებელია უკეთესად განსაზღვრა იმისა, რა ჩაითვალოს მთელის ორგანულ ნაწილად. თუ რომელიმე ნაწილის მიმატება ან ამოღება არავითარ ცვლილებას არ გამოიწვევს ნაწარმოებში, იგი არც მთელის ნაწილია და ამდენად სრულიად ზედმეტიცაა.

დღესაც ურყევ ჭეშმარიტებადაა მიჩნეული ბერძენი ფილოსოფოსის მიერ დადგენილი ფაბულისა და მოქმედების მთლიანობის კანონები.

არისტოტელე ფაბულის ორ სახეს ასხვავებს. მარტივი ფაბულა, მისივე განსაზღვრებით, იმგვარი უწყვეტი მოქმედებაა, რომელშიც ბედის გარდატეხა პერიპეტეიებისა და გამოცნობათა გარეშე ხდება:

„მარტივს იმგვარ მოქმედებას ვუწოდებ, რომელიც, როგორც ნათქვამია, სრულდება განუწყვეტლივ და მთლიანად და რომელშიც გადასვლა პერიპეტეიებისა და გამოცნობის გარეშე ხდება“².

მარტივი ფაბულებიდან ყველაზე უფარგისი, მისი აზრით, ეპიზოდური ფაბულებია:

„ეპიზოდურ ფაბულას ვუწოდებ იმგვარს, რომელშიც ეპიზოდები ერთმანეთს არც ალბათობისა და არც აუცილებლობის მიხედვით არ უკავშირდება“³.

¹ პოეტიკა, გვ. 32-34.

² იქვე, გვ. 38.

³ იქვე, გვ. 36-38.

ხოლო რთულ ფაბულას, რომელსაც ფილოსოფოსი უპირატესობას ანიჭებს, შემდეგნაირად განსაზღვრავს:

„რთულს კი იმგვარს, რომელშიც გადასვლა ზდება გამოცნობის ან პერიპეტეიის, ან ორივე მათგანის საშუალებით“¹.

როგორც ეხებათ, განსაზღვრებაშივეა დასახელებული რთული ფაბულის ორი შემადგენელი ნაწილი, პერიპეტია (უცარი ცვლილება ბედისა) და გამოცნობა.

„პოეტიკის“ მეთერთმეტე თავში პერიპეტია ასეა განსაზღვრული: „როგორც ითქვას, პერიპეტია არის მოქმედების გადასვლა საწინააღმდეგოში და ეს გადასვლა, როგორც ვამბობთ ხოლმე, უნდა ზდებოდეს ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით“².

მოქმედების მთლიანობის საფუძველია მის ცალკეულ ნაწილებს შორის არსებული მიზეზობრივი კავშირი, რის შედეგადაც ყველაფერი ზდება ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით (κατ'εἰκὸς ἢ ἀναγκαστικῶς). შედეგი მოქმედი გმირის განზრახვით (πρὸς αἰεσιν) კი არ უნდა იყოს გამოწვეული, არამედ მოქმედების პროცესი თვითონ უნდა იყოს მიზეზი.

თუ ამას გავითვალისწინებთ, ადვილი გასაგები იქნება, თუ რას გულისხმობდა არისტოტელე ფრაზაში:

„ყველაფერი ეს თვითონ ფაბულის შემადგენლობიდან უნდა გამომდინარეობდეს, ისე რომ მოსდევდეს ადრე მომხდარს აუცილებლობის ან ალბათობის მიხედვით“³.

კაული დაწვრილებით განიხილავს „პოეტიკის“ ზემომოყვანილ ადგილს და ასკენის, რომ სიტყვები ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μᾶλλον გამორიცხავს მოქმედი პირის განზრახვას — πρὸς αἰεσιν.

„ტრაქტატის მეათე თავის უკანასკნელი წინადადება კიდევ ერთხელ გვამცნობს თუ როგორ ესმოდა ფილოსოფოსს მოქმედების ცალკეულ ნაწილებს შორის არსებული კავშირი. იგი წერს, რომ პერიპეტია წინმაგალი ამბიდან უნდა გამომდინარეობდეს ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით და იქვე დასძენს:

„დიდი განსხვავებაა ხომ ზდება ეს ამის შედეგად თუ ამის შემდეგ“⁴.

¹ პოეტიკა, გვ. 38.

² იქვე, გვ. 40.

³ იქვე, გვ. 38-40.

⁴ იქვე, გვ. 40.

არისტოტელე პერიპეტიკის თეორიული განსაზღვრით არ კმაყოფილდება. განსაზღვრისათვის თვალსაჩინოების მინიჭების მიზნით იხსენებს ცნობილ ეპიზოდს სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფიდან“.

კორინთიდან მოსულმა შიკრიკმა ოიდიპოსს მამის სიკვდილი აუწყა და შეატყობინა, რომ ხალხი მას ითხოვდა მეფედ. დედის სარეცლის შებილწვის შიშით ოიდიპოსმა უარი განაცხადა შინ დაბრუნებაზე. მაშინ შიკრიკმა ლაიოსის ძეს, რათა მისთვის სიხარული მიენიჭებინა, აუხსნა, რომ იგი არ იყო ნამდვილი შვილი პოლიბოსისა და მისი მეუღლისა. როგორც ვიცით, მისმა მოთხოვნამ საწინააღმდეგო შედეგი გამოიწვია, ე. ი. განზრახვა არ განაპირობებს შედეგს, მიღწეული შედეგი გამოწვეულია თვითონ მოქმედების განვითარებით.

ბედის ცვლილება — გადასვლა ბედნიერებიდან უბედურებაში არ არის გამოწვეული გმირის ხასიათით (ჰმთც); ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ ტრაგედიაში ხასიათი (ჰმთც) გადასწონიდა მუშთც-ს და გვექნებოდა არა მოქმედების ტრაგედია, არამედ ხასიათების ტრაგედია.

პერიპეტიკის აზრობრივი საფუძველი იქნებოდა არა თნთდმცდ თნუ πρσγμδτδω (მოქმედებათა შედგენილობა), არამედ მოქმედი გმირის ხასიათი.

პერიპეტიკისათვის აუცილებელია გმირი მოქმედებდეს არცოდნის სფეროში; მთავარია არა მის პიროვნებაში მომხდარი გარდატეხა, არამედ გარდატეხა, რომელიც მოქმედებაში ხდება საერთოდ.

ფაბულის მეორე შემადგენელი ელემენტია გამოცნობა — 'Αναγνώρισις.

„გამოცნობა, როგორც თვით სახელწოდება მიგვანიშნებს, არის უცოდინარობიდან ცოდნაში გადასვლა, (რომელსაც) მეგობრობისაყენ ან მტრობისაყენ (მიჰყავს) ისინი, რომელთაც ბედნიერება ან უბედურება უწერიათ“¹.

გამოცნობის საუკეთესო მაგალითად არისტოტელეს ისევ „ოიდიპოს მეფე“ მოჰყავს, რომელშიც გამოცნობა პერიპეტიკისათან ერთად ხდება. „პოეტიკის“ ავტორის აზრით, სწორედ ამგვარი გამოცნობაა საუკეთესო.

გამოცნობა გულისხმობს არა შემთხვევითი ცნობის მიწოდებას გმირისათვის, არამედ იმგვარი სახის ცოდნის მიცემას, რომელსაც მი-

¹ პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 40.

სი ზედის მთლიანი გარდატეხა მოსდევს შედეგად. ანტიკურ ტრავე-
დიათა გათვალისწინების საფუძველზე არისტოტელემ გამოცნობანი
რამდენიმე სახედ დაყო.

პირველია გამოცნობა გარეგნული ნიშნების საშუალებით, რომე-
ლიც შემოქმედისაგან ყველაზე ნაკლებ ოსტატობას მოითხოვს და
რომელსაც უმრავლეს შემთხვევაში ფაბულის განვითარების დროს
წარმოშობილი სიძნელეებიდან თავის დაღწევის მიზნით მიმართავენ
ზოლმე.

„გამოცნობის სახეთაგან პირველი, ყველაზე ნაკლებად მხატვრუ-
ლი, რომელსაც ხშირად იყენებენ (ფანტაზიის) უქონლობის გამო,
არის (გამოცნობა) გარეგნული ნიშნების საშუალებით“¹.

ამგვარი გამოცნობის მაგალითებია დაბადებიდან თანდაყოლილი ან
შემდეგ შეძენილი გარეგნული ნიშნები (მაგ.: შუბი, გულქანდა, ჭრი-
ლობა და სხვა). გამოცნობის პირველ სახეს „პოეტიკის“ ავტორი ყვე-
ლაზე არამხატვრულად თვლის, თუმცა კატეგორიულად არ უარყოფს.
მისი გამოყენების შესაძლებლობას.

მეორე სახის გამოცნობაც მკითხველსა და მსმენელზე უხერხულ
შთაბეჭდილებას ახდენს, რადგან ფაბულიდან კი არ გამომდინარეობს,
არამედ ზელოვნურადაა შეთხზული პოეტის მიერ.

ამგვარი გამოცნობის მაგალითი არისტოტელეს მოჰყავს „იფიგე-
ნიადან“, სადაც ავტორი იმ მიზნით, რომ უცხოელში იფიგენიას რო-
გორმე ძმა გამოაცნობინოს, ორესტეს თვითონ ალაპარაკებს თავის-
თაზე.

„როგორც მაგალითად ორესტემ „იფიგენიაში“ აღიარა, რომ იგი
ორესტეა. მან (იგულისხმება იფიგენია — გ. კ.) წერილით გააცნო
თავისი თავი, ზოლო იგი (ე. ი. ორესტე გ. კ.) თვითონ ყველა (საკუ-
თარი პიროვნების შესახებ), რაც პოეტს სურს და არა ფაბულას“².

მხატვრულობის თვალსაზრისით უფრო მაღალ დონეზე დგას გა-
მოცნობა გახსენების საშუალებით; აქ ნაგულისხმევია ისეთი შემ-
თხვევა, როდესაც მოქმედ პირში რომელიმე საგანი ან ვინმეს მო-
თხრობა გამოიწვევს გახსენებასა და მღელვარებას, რასაც შემდეგ
გამოცნობაც მოჰყვება.

თუ პერსონაჟი მოვლენათა ანალიზის საფუძველზე ასკენის მის-

¹ პოეტიკა, გვ. 58.

² იქვე.

თვის საინტერესო პირის ვინაობას, როგორც მაგალითად, ესქილეს „ქოეფორებში“ ელექტრა დაასკვნის, რომ მხოლოდ ორესტე შეიძლება ყოფილიყო მამის საფლავზე, მაშინ საქმე გვაქვს გამოცნობასთან დასკვნის (ἐξ συλλογισμού) საშუალებით.

ყველაზე უკეთესია, ფილოსოფოსის აზრით, ის გამოცნობა, რომელიც მოქმედებისაგან ბუნებრივად გამომდინარეობს და არა ავტორის ხელოვნურად ჩარევის შედეგად.

„ყველათაგან საუკეთესოა გამოცნობა, რომელიც თვითონ მოქმედებათაგან“ (გამომდინარეობს) და (მაყურებელთა) გაცეხას მოვლენათა ბუნებრივი სელა იწვევს“¹.

როგორც ვხედავთ, პერიპეტიკის მსგავსად გამოცნობაც, არისტოტელეს შეხედულებით, ნაწარმოების ფაბულიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

საერთოდ, „პოეტიკაში“ მოცემული მოძღვრება მოქმედების განვითარებისა და მთლიანობის პრინციპის შესახებ (გავიხსენოთ, რომ თითოეული ნაწილი κατ'εἰκὸς ἢ ἀναγκάσιν-ის მიხედვით უნდა იყოს ერთმანეთთან დაკავშირებული), გამორიცხავს იმის მტკიცებას, რომ არისტოტელე დასაშვებად მიიჩნევს შემთხვევითობას, როგორც „დრამატულ საშუალებას“. („პოეტიკა“ 9. 1452 a 6-9).

„პოეტიკის“ მეცხრე თავში არისტოტელე წერს, რომ ტრაგედიაში მოქმედება არა მხოლოდ დასრულებული უნდა იყოს, არამედ შიშისა და თანაგრძნობის აღმძვრელიც, რასაც ხელს უწყობს მოვლენების ერთმანეთის საშუალებითა და მოლოდინის საწინააღმდეგოდ განგანვითარება. (παρὰ τὴν δόξαν δι' ἃλληλα 9.1452 ab).

აქ აუცილებლად იგულისხმება მიზეზობრივი ურთიერთკავშირი, რომელიც გამოვლინებას პერიპეტიკისა და გამოცნობის უმშვენიერეს ფორმებში პოულობს.

„მიზეზი წინმავალი მოქმედების მსვლელობისა აიძულებს მოქმედ პიროვნებას ჩაიღიწოს განსაზღვრული მოქმედება, რომლის ღირსაც განხორციელებს სხვა რამ და არა განზრახული მიზანი“ (τέλειος)².

¹ Πασὼν δὲ βέλτιστη ἀναγκάσιος ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν प्रायμμάτων τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δὲ εἰσόδων. იქვე, გვ. 62.

² N. Kaul, Der Zufall und die Theorie des tragischen Handlungsablaufes bei Aristoteles, გვ. 132.

არისტოტელე შემთხვევითობას მხოლოდ იმ შემთხვევაში უშვებს, თუ იგი ოსტატურადაა შემოტანილი ფაბულაში, განსაცვიფრებელია — *μαυμαυτις*, განსაცვიფრებელი კი მის მიერ მიჩნეულია შესაძლებელ დრამატულ საშუალებად.

„პოეტიკის“ შესაბამისი ადგილების გააზრების საფუძველზე შეიძლება შემდეგი დასკვნის გაკეთება: მოვლენა შემთხვევითია, თუ იგი წინმავალ მოქმედებას არ უკავშირდება არც ალბათობისა და არც აუცილებლობის მიხედვით.

არისტოტელეს მოთხოვნა, რომ ფაბულა (*μῦθος*) უნდა სძლევდეს ხასიათს (*ἦθος*) („პოეტიკა“, 6.1454), სწორედ პერიპეტეიასა და გამოცნობის უმშვენიერეს ფორმაში ხორციელდება. (გაეხსენოთ, რომ პერიპეტეიის აზრობრივი საფუძველია არა გმირის ხასიათი, არამედ მოქმედებათა შედგენილობა. ფაბულიდან უნდა გამომდინარეობდეს, აგრეთვე გამოცნობაც).

მიზეზობრივი ურთიერთკავშირის გათვალისწინების გარეშე ძნელია იმის გაგება, თუ როგორ შეიძლება იყოს ფაბულა — *μῦθος* ტრაგედიის ყველაზე მნიშვნელოვანი კვალიტატური ნაწილი.

არისტოტელეს მიხედვით ფაბულის მესამე შემადგენელი ელემენტია ტანჯვა.

„ტანჯვა არის დამღუპველი ან მტკივნეული მოქმედება, როგორიცაა დასანახი სიკვდილი, ძლიერი მწუხარება, დაკრა და სხვა ამგვარი“¹.

მართალია, პერიპეტია და გამოცნობა მოქმედებას მიმზიდველობას ანიჭებს და ზედს უწყობს მაყურებლის ინტერესის გაძლიერებას, მაგრამ ტრაგედიას მათ გარეშეც შეუძლია არსებობა. არისტოტელე ხომ უშვებს მარტივი ფაბულის მქონე ტრაგედიების არსებობასაც, რომელთაც არც პერიპეტია აქვთ და არც გამოცნობა.

რაც შეეხება ტანჯვას, ყოველი ტრაგიკული ნაწარმოები აუცილებლად უნდა შეიცავდეს ადამიანური ტანჯვის რომელიმე სახეს, დამოუკიდებლად იმისაგან, როგორი ფაბულა ექნება მას, მარტივი თუ რთული.

როგორც ზემომოყვანილი ფრაზა გვიმტკიცებს, ფილოსოფოსი

¹ Πάθος δ' ἔστι παρ᾽ ἐνὶ τῷ δράματι ἢ βδυσυρία, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιδυσταίαι καὶ πρῶσες καὶ ἄλλαι τοιαῦται. პოეტიკა, გვ. 42.

ტანჯვის მიზეზებად მიიჩნეოდა სცენაზე წარმოდგენილ სიკვდილს, ძლიერ მწუხარებას, დაჭრას და სხვა.

ანიკსტის შეხედულებით (Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, Москва, 1967), ტანჯვის ახსნა შეუძლებელია მარტო ზემოჩამოთვლილი ფიზიკური მიზეზებით. ამას გარდა, ბერძნულ ტრაგედიაში ხომ ძალიან იშვიათია, როგორც გმირის სიკვდილის, ისე მისი დაჭრის წარმოდგენა სცენაზე, სიკვდილსა და დაჭრაზე მაყურებელი მოქმედი გმირების სიტყვებიდან იგებს.

ფიქრობს რა, რომ საუბარი უნდა მიდიოდეს ტანჯვის არა ფიზიკურ, არამედ სულიერ მიზეზებზე, ანიკსტი ტრაქტატის ამ ადგილს დამაკმაყოფილებლად არ თვლის.

მსჯელობის ამგვარი განვითარებისათვის არისტოტელე ნაკლებად იძლევა საფუძველს. ჯერ ერთი, გარდა სიკვდილისა და დაჭრისა, იგი ტანჯვის მიზეზად ასენებს ძლიერ მწუხარებასაც, რომელშიც, როგორც ჩანს, სულიერ ტკივილებს გულისხმობდა, და მეორეც, სიკვდილი და დაჭრა (თუნდაც სცენაზე წარმოდგენილი), ხომ აუცილებლად ან ძლიერი სულიერი ტრავმის შედეგია, ან კიდევ მისი მიზეზი.

შეუძლებელია იმის დაშვებაც კი, რომ არისტოტელეს, რომელიც ტრაგედიით გამოწვეულ კათარსისზე ლაპარაკობდა, ზუსტად არ სცოდნოდა ცნება ტანჯვის შინაარსი. გენიალური მიხედვრილობის უნარიც რომ არა, მას ხელთ ჰქონდა ბერძნული ტრაგედიის უბრწყინვალესი ქმნილება „ოიდიპოს მეფე“, რომლის მთავარი პერსონაჟის პიროვნებაშიც ადამიანური ტანჯვა უმაღლეს გამოხატულებას პოულობს. თუ საკუთარი სულის ტკივილებზე სოფოკლე მას შედარებით ნაკლებ ალაპარაკებს, ვიდრე ამას დღევანდელი ავტორი გააკეთებდა, არა იმიტომ რომ ოიდიპოსი არ განიცდიდა ამ ტკივილებს, არამედ იმიტომ, რომ ბერძნებისათვის ზომიერების დაცვა ღვთაების მიერ დადგენილ კანონად ითვლებოდა, ზოლო ბრძენთა უპირველეს დამახასიათებელ თვისებად თავსდატეხილი უბედურებისათვის მშვიდად თვალისგასწორება იყო მიჩნეული.

„პოეტიკაში“ ფაბულა კიდევ ერთი მხრივია განხილული, მისი ავტორი არჩევს ტრაგიკული მოქმედების ორ ნაწილს: კვანძის შეკვრას — ბέσις და გახსნას — λύσις.

„ყოველ ტრაგედიაში არის ორი ნაწილი: კვანძის შეკვრა და კვანძის გახსნა“¹.

¹ ἔστι δὲ πᾶσις τραγῳδία τὸ μὲν βέσις τὸ δὲ λύσις. პოეტიკა, გვ. 66.

მომდევნო სტრიქონებში არისტოტელე ხსნის, თუ რას გულის-
ხმობს თითოეულ მათგანში. კვანძის შეკვრაზე ნათქვამია:

„კვანძის შეკვრას ვუწოდებ იმ ნაწილს, რომელიც დასაწყისიდან
იშლება ბოლომდე (იმ ნაწილამდე), რომლიდანაც ხდება გადასვლა
(უბედურებიდან) ბედნიერებაში, ან ბედნიერებიდან უბედურება-
ში“¹.

რაც შეეხება გახსნას, მის შესახებ ეკითხულობთ:

„გახსნას იმას, რომელიც ამ გადასვლის დასაწყისიდან ბოლომდე
გრძელდება“².

ე. ი. შეკვრა აერთიანებს ყველა მოვლენას, რომელიც ამზადებს
გმირის ბედის გარდატეხას, გახსნა კი უკვე კონფლიქტიდან გამომდი-
ნარე მოქმედების შემდგომი მსვლელობა დასასრულამდე.

აქვე უნდა განვიხილოთ არისტოტელეს შეხედულება კონფლიქტ-
ზე, რომელიც გმირებს შორის არსებული სამი სახის დამოკიდებულე-
ბისაგან შეიძლება გამომდინარეობდეს. ეს დამოკიდებულებანია:
მტრული, გულგრილი და მეგობრული.

რომელი მათგანი უწყობს უფრო ხელს მაყურებელში შიშისა და
თანაგრძნობის ემოციების წარმოშობას?

თუ მტერი მტრის მიმართ ბოროტი საქმის ჩადენას განიზრახავს,
ამაში არაფერია თანაგრძნობის აღმშრელი. ნაკლებად გამოიწვევს ამ
ემოციას აგრეთვე კონფლიქტი ერთმანეთისადმი გულგრილად დამოკი-
დებულ ადამიანებს შორის. რჩება მესამე სახის ურთიერთობა — მე-
გობრული.

„საჭიროა მხოლოდ იმგვარი შემთხვევები, როდესაც მოყვარულთა
შორის წარმოიშობა ვნებანი, მაგალითად, როცა ძმა ძმას, შვილი მა-
მას, დედა შვილს ან შვილი დედას კლავს, ან განიზრახავს, ან რა-
ღაც ამგვარი მოქმედების ჩადენას ცდილობს“³.

„პოეტიკის“ მეთოთხმეტე თავში საუბარია იმის შესახებ, თუ რო-
გორ უნდა აავსოს პოეტმა მოქმედება მოვლენათა ერთმანეთში გა-
დაზღარბებისას. აქ განხილულია ცოდნისა და ქმნადობის რამდენიმე
შემთხვევა მათი ურთიერთდამოკიდებულების მიხედვით.

¹ λέγω δὲ δένειον μὲν εἶναι τὴν ἀπ'ἀρχῆς μέχρι τοῦτου τοῦ μέριους δ' ἑοχά-
τον ἔσσειν ἐξ οὗ μεταβάλλουσιν εἰς ἐπὶ τυχόν... პოეტიკა, გვ. 68.

² Ἀντίς δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τῆς οὐκ. იქვე.

³ იქვე, გვ. 50.

1. არცოდნა და არ ქმნა; იგულისხმება შემთხვევა, როცა უცოდინარობის შედეგად საზარელი საქმის ჩადენაა განზრახული, მაგრამ განზრახვის განხორციელებამდე, მოქმედი გმირი გამოიცნობს იმ პიროვნებას, რომლის მიმართაც აპირებდა დანაშაულის ჩადენას. არისტოტელეს მოჰყავს მაგალითი ევრიპიდეს „იფიგენიადან“. როგორც ცნობილია, აქ იფიგენია აპირებს მსხვერპლად შეწიროს ღმერთებს ორი უცხოელი, რომელთაგან ერთ-ერთი ორესტეა, მაგრამ ვიდრე იგი ძმის მოკვლას მოასწრებდეს, ხდება გამოცნობა, რის შედეგადაც განზრახული დანაშაული მხოლოდ განზრახვად რჩება.

2. ცოდნა და ქმნა; მაგალითად მოყვანილია ევრიპიდეს მედეა, რომელმაც შეგნებულად მოკლა საკუთარი შვილები შურისძიების მიზნით. ამ შემთხვევის განხილვისას აღვილი დასაწახნია, რომ ზოგიელდება წინასწარჩაფიქრებული მიზანი.

3. არცოდნა და ქმნა; არისტოტელე იხილავს სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“. დამნაშავედ დაბადებული ოიდიპოსის მოქმედებაში არ განხორციელებულა განზრახვა $\pi\rho\iota\alpha\iota\rho\epsilon\sigma\iota\varsigma$, რადგან უბედური მეფის მიზანი $\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ სულ სხვა იყო.

4. ცოდნა და არ ქმნა; „პოეტის“ ავტორს მაგალითად მოჰყავს ჰემონი სოფოკლეს „ანტიგონედან“. ჰემონი შეგნებულად აღმართავს მახვილს საკუთარ მამაზე, მაგრამ შემდეგ თვითონ მოიკლავს თავს.

თუ ყურადღებას მივაქცევთ განზრახული მიზნისა ($\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$) და განხორციელებულის ურთიერთდამოკიდებულებას, მაშინ ზემოხსენებული ოთხი ფორმა ამგვარ სახეს იღებს:

1. არ არის განზრახული ბოროტი მიზანი და არც ხდება. (განზრახული არ არის შეფარდებით, იმდენად, რამდენადაც იფიგენია მოქმედებდა არცოდნის პირობებში, მან არ იცოდა, რომ საკუთარი ძმის ბედს წყვეტდა).

2. განზრახულია ბოროტი მიზანი და განხორციელებულიც.

3. არ არის განზრახული და მაინც ხდება.

4. განზრახულია და არ ხდება.

არისტოტელე ამბობს და სრულიად სამართლიანადაც, რომ არ შეიძლება არსებობდეს ცოდნისა და ქმნადობის ურთიერთდამოკიდებულების სხვაგვარი შემთხვევა.

„აუცილებელია ან მოხდეს, ან არ მოხდეს, ამასთან, ან შეგნებულად ან შეუგნებლად“¹.

¹ პოეტისა, გვ. 52.

„პოეტის“ ავტორის აზრით, ზემოჩამოთვლილ შემთხვევათაგან უმჯობესია არცოდნის პირობებში მოქმედი გმირის დახატვა, (როგორცაა მაგალითად, ოიდიპოსი).

„უკეთესია, როდესაც ვინმე სჩადის ამას (იგულისხმება დანაშაული — გ. კ.) უცოდინრად, გაიგებს კი აღსრულების შემდეგ, ვინაიდან აქ საძაგელი არაფერია, გამოცნობა კი საშინელია“¹.

მაგრამ საუკეთესოდ (κατάστυν) მიაჩნია იმგვარი შემთხვევა, როცა გმირი მიზნის განხორციელებამდე შეიტყობს, თუ რის ჩადენასაც აპირებდა (ფიიგენია).

ყველაზე უარესია შემთხვევა, როცა პიროვნება შეგნებულად ცდილობს დანაშაულის ჩადენას, მაგრამ არ სჩადის, რადგან ეს საძაგელია და არა ტრაგიკული (τὸ τε γὰρ μισθὸν ἔχει καὶ τὸ τραγικόν).

მართალია, არცოდნა და ქმნა ტრაგიკულია, მაგრამ მას ახლავს სიბილწის მომენტიც; არცოდნასა და არ ქმნას (მაგ. ფიიგენია) ფილოსოფოსი ამჯობინებს იმდენად, რამდენადაც ეს უკანასკნელი ტრაგიკულიცაა და თავისუფალიც სიბილწის განცდისაგან.

არისტოტელესათვის მით უფრო მშვენიერია მოქმედება, რაც უფრო განსხვავდება განწახსული მიზანი განხორციელებული მოქმედებისაგან.

აქაც გამორიცხულია შემთხვევითობა, რადგან:

„ალბათობა მოქმედების შედგენილობაში (εἰκὸς ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει) მართლაც არის ის მიზეზი — καὶ’ αὐτὸ, რომელიც მოქმედების მსვლელობაში უცოდინრად ჩადენილ მოქმედებას უნდა დაემატოს, რითაც განხორციელებული მიზანი — τὲλὸς შემთხვევითი არ იქნება“².

თავისი შეხედულებების ნათელსაყოფად კაული განიხილავს ოიდიპოსის მაგალითს. როდესაც შიკრიკი ატყობინებს ოიდიპოსს, რომ იგი არ არის ნამდვილი შვილი პოლიბიოსისა, მიზეზს ამისათვის თავად მეფე აძლევს, რადგან ცოტა ხნით ადრე გაამჟღავნებს შიშს ცოცხლად დარჩენილი დედის წინაშე. ოიდიპოსის აღიარება შიკრიკისათვის არის მიზეზი καὶ’ αὐτὸ, რომელსაც საბედისწერო სიმართლე მოჰყვება. ე. ი. εἰκὸς ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει შესრულებულია, თუ

¹ პოეტია, გვ. 52.

² კაულის დასახელებული სადისერტაციო ნაშრომი, გვ. 79.

მოქმედების მიზეზი მის წინა მოვლენაშია მოცემული. სწორედ ეს განაპირობებს მოქმედების ერთიანობას.

მიზეზის — (αιτία) საშუალებით ყოველი მომდევნო ნაწილი წინამავალს ისე მოჰყვება, რომ მომდევნო ნაწილი შეუძლებელია წინამავალის გარეშე. რომელიმე ნაწილის უქონლობამ უნდა გაწყვიტოს მიზეზთა ჯაჭვი, ე. ი. გამოიწვიოს მოქმედების მთლიანობის დაზღვევა. სწორედ ის ნაწილები, რომლებიც ვერ აკმაყოფილებენ ამ მოთხოვნილებას, იწოდებიან არისტოტელეს მიერ ეპიზოდებად (ἐπισόδια).

§ 1. არისტოტელეს მოძღვრება ხასიათების შესახებ

ფაბულის შემდეგ დრამატული ნაწარმოების უმთავრესი შემადგენელი ნაწილია ხასიათი, რომელიც გმირის მოქმედებასა და სიტყვებში მჟღავნდება. საერთო აღიარებით, ხასიათს ნებისყოფის მიმართულება განსაზღვრავს; კეთილშობილური ხასიათის საფუძველს ნებისყოფის კეთილშობილური მიმართულება შეადგენს.

არისტოტელე ხასიათს ოთხ მოთხოვნილებას უყენებს, რომელთაგან პირველი მისი პატიოსნება და კეთილშობილებაა.

„რაც შეეხება ხასიათებს — წერს იგი „პოეტიკის“ მეთხუთმეტე თავში, ოთხი რამ არის, რისკენაც უნდა მივიწრაფოდეთ: პირველი და ძირითადია, რომ ისინი (იგულისხმება ხასიათები — გ. კ.) კეთილშობილნი იყვნენ“¹.

ანტიკური პერიოდის სხვა მოაზროვნეთაგან განსხვავებით, „პოეტიკის“ ავტორი კეთილშობილური თვისებების არსებობის შესაძლებლობას არა ბარტო მამაკაცებში, არამედ ქალებსა და მონებშიც ხედავს.

მეორე რიგში, არისტოტელე ხასიათის დახატულ გმირთან შესაფერისობას მოითხოვს:

„მეორე, რომ (ხასიათები იყოს) შესაფერისი; სიმამაცე ხასიათთა, მაგრამ დედაკაცისათვის შეუფერებელია იყოს ვაჟკაციური ან შიშის მომგვრელი“².

¹ Περὶ δὲ τῶν ἤθων τέτταρα βῆται ἃν δεῖ στοχάζεσθαι. 2α μὲν καὶ πρῶτον βῆαι ἡρώτα ἦ. პოეტიკა, გვ. 54.

² ὁ δὲ γυν. გვ. 54.

ამას გარდა, აუცილებელია, რომ ხასიათები იყოს მართალი ან როგორც ფილოსოფოსი წერს „მსგავსი“ (τρίτον δὲ τὸ ὁμοιον), იგულისხმება მსგავსება ასასახ ობიექტთან.

დაბოლოს, იგი მკაცრად მოითხოვს პოეტაგან ლოგიკური თანამიმდევრობით შექმნილ ხასიათებს. თუ ნაწარმოებში ასახული გმირის ხასიათი არათანმიმდევრულობით გამოირჩევა, მოცემული პერსონაჟის პიროვნული შინაარსი სწორედ ამ არათანმიმდევრულობაში უნდა მდგომარეობდეს.

„მეოთხე, რომ იყოს თანაბარი (თანამიმდევრული); მაშინაც კი, თუ ის, ვინც აისახება არათანმიმდევრულია და ხასიათიც ავგვარი აქვს, საჭიროა, რომ იგი თანმიმდევრულად იყოს არათანმიმდევრული“.¹

მხატვრულმა ნაწარმოებმა მკითხველსა და მაყურებელს დასრულებული წარმოდგენა უნდა მისცეს ამა თუ იმ გმირის ზნეობრივ შინაარსზე. მაყურებელთა წინაშე გმირის პიროვნება მკლავდება მის მოქმედებასა და სიტყვებში, აუცილებელია, რომ წარმოთქმული სიტყვები ზუსტად შეესაბამებოდეს გმირის ნებისყოფის მიმართულებას:

„ხასიათი არის ის, რომელშიც გამჟღავნებულია, თუ როგორია განზრახვა; ამიტომ (გმირის მიერ წარმოთქმული) სიტყვებიდან ისინი არ გამოხატავენ ხასიათს, რომლებშიც სრულიად არ ჩანს, თუ რას ირჩევს ან რას გაუბრუნებს მთქმელი“².

ხასიათების დახატვა არ გულისხმობს სინამდვილეში შეხვედრილი ადამიანების ზუსტ გადმოტანას ნაწარმოებში. საჭიროა მწერალმა შეამჩნიოს და ასახოს ის არსებითი მხარეები, რომელნიც ადამიანის პიროვნების შინაარსს ქმნიან:

„საჭიროა, რომ ხასიათებში, ისევე როგორც მოქმედებათა შედეგინილობაში, ყოველთვის ვეძიოთ ან აუცილებელი, ან შესაძლებელი, რათა ის, რასაც ამბობს ან აკეთებს (ვინმე), იყოს აუცილებელი ან შესაძლებელი და ერთი ზღვროდეს მეორეს შემდეგ ან აუცილებლობის, ან ალბათობის გამო“³.

¹ τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλὸν καὶ γὰρ ἀνάμαλόν τις, ἢ ὁ τὸν μίμητον παρέχων καὶ τοιοῦτον ἢ τοῦ ἀποτιθεῖς, ὁμαλὸς ὁμαλῶς ἀνάμαλον δεῖ εἶναι. პოეტიკა, გვ. 54.

² ὁ 3 ვ, გვ. 28.

³ ὁ 3 ვ, გვ. 56.

არისტოტელეს „ეთიკიდან“ ცნობილია, რომ მოქმედი პირის თვება იმ მიზნის ხასიათის მიხედვით უნდა იქნეს გამოცნობილი, რომლის განხორციელებასაც ცდილობს იგი თავის მოქმედებაში.

ამ შემთხვევაში ხასიათი — ზემოთ მიზეზია (καὶ αὐτὸς) განხორციელებული მიზნის τέλος-ის რაგვარობისათვის.

ალბათობა ხასიათში გულისხმობს იმას, რომ ამა თუ იმ მოქმედი პიროვნების მიერ შესრულებული მიზნის თვისება უმეტესწილად ან უმრავლეს შემთხვევაში იმგვარი უნდა იყოს, როგორიც მოქმედი პირის ხასიათს შეესაბამება.

მაგალითად, წარმოუდგენელია, რომ კეთილშობილი და ღვთისმოშიში პიროვნება, რომელიც მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე სწავთა ბედნიერებისათვის ზრუნავს, უცბად განიზრახავდეს ბოროტი საქციელის ჩადენას მოყვასის მიმართ; ამგვარი მოქმედებისათვის, ცხადია, ხასიათი არ იქნება მიზეზი.

ტრაგედიის გმირთა შინაგანი სამყარო ამდღებულ უნდა იყოს სინამდვილეში არსებულ ადამიანთა სულიერ სამყაროზე. ამიტომ, არისტოტელეს აზრით, მისი ავტორები უნდა იქცეოდნენ პორტრეტისტი მხატვრების მსგავსად, რომელნიც ბაძავენ რა ობიექტს, ამავე დროს, ზატავენ ადამიანებს ორიგინალზე გაცილებით მშვენიერებს.

„რადგან ტრაგედია არის უკეთესთა ასახვა ვიდრე ჩვენ ვართ, უნდა მივბაძოთ კარგ პორტრეტისტებს; ისინი ხომ აქლევდნენ თითოეულს საკუთარ ფორმას, წარმოადგენდნენ (ორიგინალის) მსგავსად, (მაგრამ ამავე დროს) ზატავენ უფრო ლამაზებად“¹.

ხასიათის დახატვის პრინციპი არისტოტელესთან მის მიერვე მიკვლეული ბაძვის ბუნებიდან გამომდინარეობს. ყოველი გმირის მხატვრულად გაცოცხლებისათვის აუცილებელია რეალური საფუძველი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ლიტერატურული პერსონაჟისა და რეალური პიროვნების აბსოლუტური დამთხვევა; აქ გადაწყვეტ როლს თამაშობს შემოქმედი სუბიექტის დამოკიდებულება ასახა ობიექტთან. დახატულ პერსონაჟს კი პირველ რიგში მოეთხოვება ყოველდღიურ სინამდვილეზე ამდღებულობა ხასიათი. კარგი პოეტი ამდღებულად წარმოგვიდგენს ისეთ ხასიათსაც კი, რომელშიც უარყოფითი თვისებები სჭარბობს.

„ასევე პოეტიც, ასახავს რა ფიცხებს, თავქარიანებსა და სხვა

¹ პოეტიკა, გვ. 56.

ამგვარი (ხასიათის მქონე პიროვნებებს), აქცევს ამ ადამიანებს კარგებად, როგორც მაგალითად, მრისხანე აქილესი წარმოადგინეს ჰომეროსმა და აგათონმა¹.

როგორადაც არასრულყოფილი არ უნდა იყვნენ გმირები მორალურად, ისინი მაინც მაღლა უნდა იდგნენ ყოველდღიური ცხოვრების წერილმანებზე, რათა შეიძლონ მაყურებელთა წარმოსახვაზე საჭირო ემოციური ზეგავლენის მოხდენა.

როგორც ვხედავთ, არისტოტელე ხასიათების ერთგვარ იდეალისტაიას მოითხოვს.

ხელოვნების ყველა ქანთაგან, განსაკუთრებით ტრაგედია საჭიროებს კეთილშობილური ხასიათის გმირებს, რადგან მისი მიზანია მაყურებელში შიშისა და თანაგრძნობის ემოციათა გაღვიძება; ამ მიზანს კი ყველაზე უკეთ ამალღებულის დაღუპვის ჩვენებით მიაღწევს.

მაინც როგორი უნდა იყოს ტრაგიკული გმირი, რომ იგი მაყურებელთა თანაგრძნობის ობიექტი გახდეს. არისტოტელე რამდენიმე შემთხვევას განიხილავს:

1. თუ ტრაგედია წარმოგვიდგენს გმირს, რომელიც ბედნიერებიდან უბედურებაში გადადის, მაშინ პროტოტიპი ნაკლებად ღირსეულადამიანებში უნდა მოიძებნოს.

„პირველ რიგში, ცხადია, რომ არც კარგი კაცი უნდა იქნეს ნაჩვენები ბედნიერებიდან უბედურებაში გადასული (ეს ხომ აღმამფთვებელია და არა შიშისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი)“².

2. თუ ნაწარმოების გმირი უბედურებიდან ბედნიერებაში გადადის, მაშინ იგი არ უნდა იქნეს ამორჩეული ბოწიერი ადამიანების ჯგუფიდან, რადგან ასეთი რამ „ყველაზე უფრო უცხოა ტრაგედიისათვის“.

„არც ბიწიერი უნდა (გადადიოდნენ) უბედურებიდან ბედნიერებაში, (ეს ხომ ყველა შემთხვევათაგან ყველაზე ნაკლებ ტრაგიკული იქნებოდა). (ამგვარ ტრაგედიას) არაფერი არ ექნებოდა რაც საჭიროა, იგი ვერ აღძრავდა ვერც კაცთმოყვარულ გრძნობებს, ვერც თანაგრძნობასა და ვერც შიშს“³.

ბედნიერებიდან უბედურებაში არ უნდა გადადიოდეს ზნეობრივად

¹ პოეტოკა, გვ. 58.

² იქვე, გვ. 44.

³ იქვე.

ქაბალი ადამიანი, რადგანაც მის მიმართ მაყურებელს აღედ-
რება არა შიშისა და თანაგრძნობის ემოციები, არამედ კაცთმოყვა-
რული გრძნობა.

„არც ძალიან ცუდი (კაცი) უნდა ვარდებოდეს ბედნიერებიდან
უბედურებაში. ამგვარი ვითარება ზომ კაცთმოყვარულ და არა ში-
შისა და თანაგრძნობის ემოციებს გამოიწვევდა“¹.

რჩება პერსონაჟი, რომელიც ორ მოთხოვნას აკმაყოფილებს; ერ-
თის მხრივ, იგი არ უნდა გამოირჩეოდეს განსაკუთრებული სათნო-
ებითა და სამართლიანობით, და მეორეს მხრივ, არც მთლიანად საძა-
გელი და უკეთური უნდა იყოს.

სრულყოფილი ადამიანის არსებობა შეუძლებელია. მართალია,
ტრაგედიის გმირის ძირითადი თვისება კეთილშობილებაა, მაგრამ
მისთვის უცხო არ უნდა იყოს საერთოდ ადამიანისათვის დამახასია-
თებელი სუსტი მხარეებიც, რომელნიც მოქმედების განვითარების
პროცესში ხელს შეუწყობენ შეცდომის დაშვებას. შეცდომის დაშვე-
ბას კი, როგორც ვიცით, გმირი საბედისწერო დასასრულამდე მი-
ჰყავს.

ამ საკითხთან დაკავშირებით ი. დავიდოვი („Искусство как со-
циологический феномен“) ოდიპოსის მაგალითს იხილავს. მან შე-
მაძრწუნებელი დანაშაული ჩაიდინა არა მორალური თვისებების,
არამედ უცოდინარობის გამო, ე. ი. ოდიპოსის საქციელი დანაშაულს
წარმოადგენს მხოლოდ ობიექტური და არა სუბიექტური თვალსაზრი-
სით. თუ საკითხს ამ კუთხით განვიხილავთ, მაშინ ოდიპოსი იმდენ-
ნადევნა დამნაშავე, რამდენადაც უდანაშაულო.

დამნაშავისა და უდანაშაულოს შერწყმამ ერთ პიროვნებაში შეს-
ძინა ოდიპოსს ის ნეიტრალობა, რომელიც აუცილებელია, რათა მა-
ყურებელმა შიშისა და თანაგრძნობის ემოცია განიცადოს ტკბობის
შეგრძნებასთან ერთად.

ანტიკური პერიოდის ტერმინი *ἄμαρτια* აღორძინების ეპოქიდან
დაწყებული განიმარტებოდა როგორც გმირის მორალური დანაშა-
ული. თანამედროვე მეცნიერება კი თვლის, რომ არისტოტელეს
მხედველობაში ჰქონდა არა დანაშაული, არამედ შეცდომა, რომელიც
ზოგიერთი არსებითი მოვლენის უცოდინარობაში მდგომარეობს.

აქვე უნდა განვიხილოთ მეცნიერებაში გამოთქმული მოსაზრება

¹ პოეტოკა, გვ. 44.

ომის თაობაზეც, რომ „ოიდიპოს მეფის“ ანალიზისას დავიწყებულ უნდა იქნეს არისტოტელესეული ἀμαρτία, რადგან იგი არც ერთი მნიშვნელობით (არც მორალური დანაშაული და არც ინტელექტის შეცდომა) არ ასრულებს არავითარ როლს ტრაგედიის განვითარებაში. როცა ოიდიპოსი დავჭრილებით გამოიკვლევს ყველაფერს, წამოიძახებს: „τὰ πάνα' ἄν ἐξήκεις σαρφῆ“ (1182) — „ყველაფერი ნათელი გახდა“. უიტმენმა სოფოკლეს ნაწარმოებს უწოდა ტრაგედია გონებისა; რომელიც შეუენლებლად მიისწრაფვის უკომპრომისო სიმართლისაკენ¹.

დილერმა² მიაქცია ყურადღება სოფოკლესა და პერაკლიტესეულ წარმოდგენებს ღვთაებრივსა და ადამიანურ ცოდნაზე. ღვთაებამ საგანი ან მოკლენა იცის მთლიანობაში, ადამიანური აზროვნება კი მათ დანაწევრებულად აღიქვამს. ამიტომაც ადამიანის ცოდნა შეფარდებითია ღვთაების აბსოლუტურ ცოდნასთან შედარებით, „ოიდიპოს მეფე“, ისევე როგორც „ტრაქინელი ქალები“ ცხადყოფს ყოვლისმომცველი ღვთაებრივი ცოდნის ზეიმს ადამიანის შეზღუდულ ცოდნაზე.

საბჭოთა მეცნიერებაში უიტმენის შეხედულებას მხარი დაუჭირა იარხომ. მისი რწმენითაც ოიდიპოსის ტრაგედიის მიზეზია არა შეცდომა, არამედ ცოდნა.

„თუ ესქილე თავისი ტრაგედიის ერთ-ერთ მიზნად ასახელებდა ტანჯვის გზით ცოდნის შეძენას — πᾶσι μᾶτις სოფოკლესთან სრულად სამართლიანი იქნება ამ ფორმულის ელემენტების გადაადგილება: μᾶτις πᾶτις — ცოდნას მიჰყავს ადამიანი ტანჯვისაკენ“³.

¹ C. H. Whitman, *Sophocles*, Cambridge, Massachusetts, 1951, გვ. 122—146.

² H. Diller, *Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles*, Kiel, 1950.

³ H. Я p x o, Sonderdruck aus der *Krise der griechischen Polis*, Görllitzer Eirene—Tagung, 10.—14, Akademie-Verlag Berlin, 1957, გვ. 31.

განწყმენდის (აძმარის) ცნება

მიუხედავად უდიდესი შრომისა, რაც მეცნიერებამ არისტოტელესეული აძმარის ცნების დასადგენად გასწია, დღემდე მაინც არ არსებობს მის შესახებ ერთი საერთო თვალსაზრისი. ცნების დაზუსტების სიძნელე შემთხვევით არ წარმოშობილა. იგი გამოიწვია „პოეტის“ მე-6 თავში ტრაგედიის განსაზღვრის არცთუ მთლად დალაგებული სახით გადმოცემამ, რომელშიც ფილოსოფოსი მას ვნებათაგან განწყმენდის მნიშვნელობას ანიჭებს. არისტოტელე ასე განსაზღვრავს ტრაგედიას, როგორც ხელოვნების, კერძოდ, მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთ სახეს: „Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἥδυσμένῃ λέγῃ καὶ ἔκαστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαρχῆς, δι' ἑλέου καὶ φόβου περλαίουσα τῶν τοιούτων παθημάτων ἀμφαρτυρία.“¹ (ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, — ასახვა შემოიბილი ენით, მისი სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში, ასახვა მოქმედებით და არა თხრობით, რომელიც თანაგრძნობის² და შინაგან საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწყმენდას აღწევს).

როგორც ვხედავთ, ტრაგედიის განსაზღვრის ბოლო ფრაზა (δι' ἑλέου καὶ φόβου περλαίουσα τῶν τοιούτων παθημάτων ἀμφαρτυρία) რომელშიც განწყმენდაზეა საუბარი, აზრს ძალიან ზოგადად გადმოგვცემს და ამასთან სიცხადეც აკლია. ნათელია მხოლოდ ერთი

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, გვ. 22.

² არისტოტელეს ἔλεος პროფ. ს. დანელია სიბრაღულად თარგმნის. „პოეტის“ რუსმა მთარგმნელებმა და კომენტატორებმა ფილოსოფოსისეულ კატეგორიას сострадание მიუსადაგეს, გერმანელები კი ამ ტერმინს Mitleidung-ით თარგმნიან. სიბრაღულს ჩვენ თანაგრძნობა ვამჯობინეთ, რადგან ვფიქრობთ, რომ ეს უკანასკნელი უკეთესად გამოხატავს მაყურებლის დამოკიდებულებას ტრაგიკული გმირისადმი და უფრო შეესაბამება რუსულ сострадание-სა და გერმანულ Mitleidung-ს.

რამ — ტრაგედიის შედეგი ვნებათაგან განწმენდა; მაგრამ კერძოდ, რომელი ვნებები იწმინდება, როგორ ხდება განწმენდა, ვინ იწმინდება და რა არის განწმენდის არსი, ამას არისტოტელე არ ხსნის, ყოველ შემთხვევაში იმ ტექსტში მაინც, რომელიც ჩვენამდეა მოღწეული. დაუკმაყოფილებლობის გრძნობამ, ამ ფრაზის წაკითხვა რომ იწვევს, მეცნიერებაში წარმოშვა ე. წ. კათარსისის პრობლემა, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში აღელვებდა და აღელვებს ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორეტიკოსებს.

თავდაპირველად ჩვენ შევეცდებით საკითხის შესწავლის ისტორიის გადმოცემას, კერძოდ, როგორ არის გაგებული მეცნიერებაში „ამგვარ ვნებათაგან განწმენდა“ — *καθάρσις τοῦ πάθος*.

1550 წელს ვენეციაში გამოცემული „პოეტიკის“ კომენტარებში მახიუსი წერდა, რომ „ამგვარ ვნებებში“ არამც და არამც არ შეიძლება ვიგულისხმოთ შიშისა და თანაგრძნობის აფექტები, რომელნიც არავითარ განწმენდას არ საჭიროებენ. უფრო საჭირო და სწორი იქნებოდა, და მახიუსი დარწმუნებულია, რომ არისტოტელეც ამასვე გულისხმობდა, — რისხვის, გაუმაძღრობის, მომხვეჭელობის, ცხოველური ჟინისა და სხვა მსგავს ვნებათა განდევნა.

იტალიელი პოეტი მათეი „ტრაგედიის წინასიტყვაობაში“, რომელიც მოდენაში (Modena) გამოიცა 1713 წელს, შეეცადა დაედგინა განსახილველ ტექსტში სიტყვა *τοῦ πάθος*-ის მნიშვნელობა. მან ფრაზა ასე წაკითხა: *δὲ τῶν καὶ φθόνου παθῶν καὶ καθάρσις τῶν παθῶν*, ე. ი. მათეიმ ამოაგდო სიტყვა „ამგვარი“ და განსაწმენდელად საერთოდ ყოველი სახის გადაჭარბებული ვნებანი მიიჩნია.

დიუ-ბოსის „კრიტიკული წერილები პოეზიის შესახებ“, რომელიც პირველად 1719 წელს დაიბეჭდა, 1755 წელს უკვე მეექვსედ გამოიცა, იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა იმდროინდელ განათლებულ საზოგადოებაზე. ამ ნაწარმოებში დიუ-ბოსი აღნიშნავდა, რომ ისევე როგორც არისტოკრატიის წინაშე მთვრალ მონათა გამოყვანასა და გამასხარავებას არ შეეძლო ყმაწვილკაცისათვის ღვინის გადაჭარბებული სმისაგან თავის შეკავება შთაეგონებინა, ასევე შეუძლებელი იყო ძალზე აღგზნებულ ვნებათა დაფრთხობა ან დაშინება ტრაგედიის საშუალებით.

ვოლტერმა კი კორნელის დრამებისათვის დართულ შენიშვნებში საერთოდ მასხარად აიგდო, როგორც თვითონ უწოდებდა ე. წ. პურ-

გაცია ენებებისა; მისთვის გაუგებარი იყო რაში მდგომარეობდა ამგვარი წაშალი, არ ესმოდა როგორ შეიძლებოდა შიშისა და თანაგრძნობის აფექტთაგან განწმენდა.

1839 წელს გამოცემული „პოეტიკის“ კომენტარებში ფ. რიტერი τὸ αἶσθαι παρ' ἑμαυτοῦ-ში შიშსა და თანაგრძნობას გულისხმობდა, რადგანაც ფიქრობდა, რომ ისინიც ენებანი (παρ' ἑμαυτοῦ) არიან და როგორც ამგვარნი, სულის ამოძრავებას იწვევენ.

რაც შეეხება საკუთრივ „განწმენდას“, რიტერისათვის იგი ამგვარ აღლავებულ ენებათაგან განთავისუფლებით გამოწვეული შემსუბუქება იყო. განწმენდის პროცესს ხელს უწყობდა ორი რამ: 1. მაყურებელი ტრაგიკულ პიროვნებას ბედისწერის წინააღმდეგ ბრძოლის დროს ხედავდა და მის ადამიანურ ძალას აღიქვამდა; 2. მაყურებელი რწმუნდებოდა, რომ პიროვნება ნაწილობრივ მაინც აყო ღამნაშავე, რაც უბედურების მიზეზი ხდებოდა.

კათარსისის შესახებ გამოთქმულ უამრავ ცალკეულ შეხედულებათა გარდა, არსებობს მწყობრი, სისტემური სახით გადმოცემული თეორიებიც; რომელნიც დღეისათვის მეცნიერებაში სხვადასხვა სახელწოდებებით არიან ცნობილნი.

§. 1. კათარსისის რელიგიური თეორია

როგორც ცნობილია, ტერმინი ἁθροῦς-ი თავდაპირველად ძველ საბერძნეთში რელიგიური მნიშვნელობით იხმარებოდა, კერძოდ, იგი გამოიყენებოდა რელიგიურ მისტიკებში, სადაც ახლადმიღებულს საილუმო რელიგიური საზოგადოების სრულუფლებიან წევრად გახდომისათვის რამდენიმე საფეხური უნდა გაეეღო, რომელთაგან „განწმენდა“ — ἁθροῦς (იგი ადამიანის სულის დამამძიმებელ ცოდვათაგან განთავისუფლებას ნიშნავდა) პირველი იყო. გერმანელმა მეცნიერმა გ. ზიულერმა არისტოტელესეული ცნების შინაარსის დადგენა დიონისეს კულტში არსებული კათარსისის შესწავლით მოინდომა. აქ იგი გულისხმობდა ველურად აბორგენული სულისათვის სიმშვიდისა და გარკვეულობის დაბრუნებას.

ზიულერმა თავდაპირველად ყურადღება მიაქცია პლატონის „კახოების“ იმ ადგილს, სადაც საუბარია ბახუსის თაყვანისმცემლთა (ἑκπρὸς βακχεῖας) წრეგადასული გახელების განკურნებაზე მუსი-

კისა და ცეკვის საშუალებით. „პოლიტიკაში“ (VIII, 6) არისტოტელეც იყენებს ტერმინ *ἄσθμεσις*-ს, რომელიც აქ პირველად გვხვდება მუ-სიკის თავისებური ზემოქმედების დასახასიათებლად. ტრაგედიით გა-მოწვეული კათარსისის დროს კი, მიუღერის თვალსაზრისით, თანა-გრძნობითა და შიშით დაფლეთილი სული ამ გეგარი, ე. ი. შიშისა და თანაგრძნობის აფექტთა, მოზღვავებისაგან თავისუფლდებოდა და დამატკბობელ სიმშვიდეს იძენდა.

„საბოლოო გრძნობა განცეიფებასა და სიზარულთან დაკავშირებუ-ლი შემეცნებაა იმ მარადიული ძალებისა, რომელნიც შეურყენელნი, ურყვენი არიან და მით უფრო ბრწყინვალენი მოჩანან ღრმა ცდუნე-ბიდან“¹.

ტრაგედია ჯერ მძლავრად ამოძრავებს, შეაშფოთებს აფექტებს, შემ-დეგ კი წინასწარანავარაუდევი ამაღლებული საიდუმლოებისაკენ მიე-ყვარტ.

რელიგიური თეორიის ერთ-ერთ სახესხვაობად უნდა ჩაითვალოს ე. ივანოვის შეხედულებაც, რომელიც მიუღერის მსგავსად, კათარსი-სის ცნების ახსნას დიონისეს კულტში ეძებს. წიგნში „Дионис и прадιονисийство“ წამოჭრილი საკითხის განხილვისას მკვლევარი უპირველესად რელიგიური პათოსის არსის ახსნას ცდილობს. ამ უკა-ნასკნელთან მჭიდრო კავშირში იხილავს იგი ტრაგიკულ კათარსისაც. ბერძნული რელიგიის უმთავრესი განმასხვავებელი ნიშანი, ივანოვის აზრით, მითებსა და წეს-ჩვეულებათა არსში პათოსის საშუალებით შე-ღწევის განსაკუთრებული უნარია.

მის შეხედულებათა გადმოცემა მოკლედ ასე შეიძლება: ელინთა ღმერთები ადამიანებს არა მარტო გარეგნულად, არამედ სულიერადაც ემსგავსებოდნენ. მსგავსება იმდენად ძლიერი იყო, რომ ღრმთა გან-მავლობაში თანდათანობით წაიშალა ზღვარი ღმერთებსა და მათ მსგავს მოკვდავთა შორის. იმ უკეთილშობილეს გრძნობათაგან, რო-მელნიც ადამიანს ღვთაებასთან აკავშირებდნენ, ელინმა იცოდა არა მარტო მისი თაყვანისცემა, არამედ დატირებაც. ბერძენთა ერთ ჯგუფ-ში დატირება საგმირო კულტის სპეციფიკური განვითარების შედე-გად ჩამოყალიბდა და ტრაგიკული წყობის პირველწყარო გახდა რო-გორც ხელოვნებაში, ისე ზოგადად აზროვნებაშიც.

¹ მოყვანილა წიგნიდან A. Döring, *Kunstlehre des Aristoteles*, Jena, 1876, გვ. 272.

ტრაგიკული სულითაა დამუშავებული ჰომეროსის მიერ „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ გამოყენებული მითები, ამიტომ ტრაგედიის არისტოტელესეული კატეგორიები — შიში და თანაგრძნობა, ეპოსსაც შეიძლება მიუდგეს:

„ტრაგედიის შიშისა და თანაგრძნობის არისტოტელესეული კრიტერიუმები, ზუსტად მიესადაგება მთელ ეპოპეას საერთოდ, განსაკუთრებით კი მის კულმინაციურ წერტილებს, როგორცაა მაგალითად, ოცდამეორე სიმღერა ჰექტორის დაღუპვის შესახებ“¹.

რელიგიასა და ტრაგედიაში ვნებათა წარმოშობისა და აღვზნების მიზეზთა გაგებისათვის, მეკლერის თვალსაზრისით, აუცილებელია ელინთა სულის პათეტიკური წყობის შეგრძნება. მათ ახასიათებდათ გაძლიერებული მგრძნობელობა და მისგან გამომდინარე ავადმყოფური რეაქცია აღქმულ მოვლენებზე. ელინები გამოირჩეოდნენ აგრეთვე ნათელი სულითა და ცხოვრების გულუბრყვილო სიყვარულით. რადგან უძველეს ეპოქაში ადამიანის შემეცნებით მიმართებას სამყაროსა და პიროვნებასთან, საკუთარი და მახლობელი ადამიანების ბედთან, მთლიანად რელიგია განსაზღვრავდა, ამიტომ ივანოვი ფიქრობს, რომ სულის პათეტიკურ-მელანქოლიური წყობის საფუძვლად რელიგიური წარმოდგენები უნდა ჩაითვალოს. ოლიმპოს რელიგია თავისი მკაცრი, განყენებული ხასიათით ელინებზე დამთრგუნველ ზეგავლენას ახდენდა. თუმცა აედები ძალიან ცდილობდნენ მის შემსუბუქებასა და გაკეთილშობილებას, ხალხის წარმოდგენაში ოლიმპოს ღმერთები მაინც დესპოტებად რჩებოდნენ. სწორედ ამით უნდა აიხსნას ის მოვლენა, რომ ხალხის რელიგიური სულის ალაპარაკებასთან ერთად, ბერძნულ ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში სამყაროს წყობის წინააღმდეგ მიმართული ყრუ ჩივილიც გაისმა. როგორც გამოსაჯანმრთელებელი საშუალება, ისე მოევლინა ბერძნებს დიონესის ექსტაზური რელიგია. მან თავისი საიდუმლოებებით, სულის ვაჰ-ხალისებელი ორგიებით, ღვთაების მოწყალე თვისებების რწმენით — შვება მოუტანა ხალხს, ხოლო მისტიკური სიწმინდის იდეების, აკრძალული ნეტარების, გმირული ტანჯვისა და ბოლოს შთაგონებული საერთო სახალხო ყოფის დამათრობელი სინხარულის საშუალებით ცხოვრება გაუადვილა ელინებს.

მსკელობის ამგვარად წარმართვის შედეგად ივანოვი ასკვნის,

¹ В. Иванов, Дионис и праднионийство, Баку, 1923, гл. 185.

რომ ტანჯული ღმერთის რწმენა გაგებული უნდა იქნეს, როგორც ელინთა რელიგიური ცხოვრების პათეტიკური და კათარზისული პრინციპი. ენთუზიაზმით შთაგონებულ ღვთისმსახურებაში ძველი ბერძნები ორ მომენტს არჩევენ: პირველი იყო სულის აფექტთა აგზნება, ხოლო მეორე მათი დაწყნარება. საღვთო ტერმინოლოგიაში პირველი მომენტი აღინიშნებოდა ტერმინით *πῆθος*, ხოლო მეორეს *ἡσυχία*-ი ეწოდებოდა. ღმერთების წამებასა და სიკვდილთან ზიარებისათვის განწმენდა იყო საჭირო, განწმენდა კი აუცილებლად მოითხოვს პირველი ეტაპის — პათოსის გავლას. ამდენად პათოსი აუცილებელ პირობას წარმოადგენს კათარზისის მისაღწევად; ეს უკანასკნელი კი აჯანსაღებს სულსა და სხეულს მათგან რაოდენობრივად ზედმეტ და თვისებრივად უვარგის ელემენტთა განდევნის საშუალებით. სულის ავადმყოფობა, სატკივარი და უძლურება სწორედ განწმენდით მოიხსნება. საიდუმლო მისტერიათა გათვალისწინების შედეგად ივანოვი ასკვნის, რომ პათოსი და კათარზისი განუყოფელი მომენტებია, ხოლო ეს უკანასკნელი პათოსის სინამდვილისა და უტყუარობის კრიტერიუმია:

„როცა არისტოტელე ტრაგედიისაგან „ვნებათა განწმენდას“ მოითხოვს და სულისა და სხეულის განმკურნელ განათებაზე რელიგიური დისციპლინების — ტელესტიკისა და კათარტიკის ენით საუბრობს, არსებითად, „პოლიტიკის“ ავტორი დიონისესეულ განწმენდაზე ძველ რელიგიურ ქეშმარიტებას იმეორებს, მაგრამ ცდილობს ახლებურად გააშუქოს იგი, რამდენადაც ხსნის მას წმინდა ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით და რელიგიურ წინამძღვართაგან დამოუკიდებლად“¹.

წმინდა მოქმედებაზე დასწრება, რომელიც ბაძვის საშუალებით ღმერთთა და გმირთა ვნებებს წარმოგვიდგენს, რელიგიური თვალსაზრისით დიონისეს აღგზნებულ ორგანიზმთან ზიარებას ნიშნავს, ასევე არისტოტელესთანაც, — ტრაგედიის ცქერისას, მაყურებელი, რომელსაც საერთო აფექტი გადმოეღება, პათოსის მონაწილე ხდება. პათოსის შემდეგ დგება მეორე მომენტი — აგზნებულ ვნებათაგან განწმენდა სულისა. ტრაგედიაში არისტოტელე ექსტაზის ზელოვნური გაძლიერების საშუალებას ხედავს. ექსტაზური განწყობილება სულის

¹ В. И в а н о в, Дионис и праднионийство, Баку, 1923, гл. 204.

დამაწყნარებელი სიმსუბუქით მთავრდება, რაც თავის მხრივ, ვნებათაგან განტვირთვას მოსდევს.

ივანოვი რელიგიურ საფუძველს უძებნის არა მარტო კათარაისს, არამედ ტრაგიკული შიშისა და თანაგრძნობის კატეგორიებსაც:

„არისტოტელესეული „თანაგრძნობა“ აღმოცენდა ღვთაებრივ და ლუპვანზე ორგანისტული ტირილიდან, რომლის „შედგვი მოზეიმე სიხარული იყო“.

„ორგიათა საშინელება, რომელიც მხოლოდ მათივე სტიქიაში ჩაძირვის საშუალებით მოიხსნებოდა — აი, ტრაგიკული შიშის საფუძველი“¹.

საოცრად ზუსტია ივანოვის მიგნება, — რომ ტანჯული ღმერთის (იგულისხმება დიონისე) რწმენა ისე უნდა იქნეს გაგებული, როგორც ელინთა ცხოვრების პათეტიკური და კათარზული პრინციპი. მაგრამ აქვე აღვნიშნავთ იმასაც, რომ შეუძლებელია სრული გაზიარება ივანოვის თვალსაზრისისა, რომელიც არისტოტელეს კათარსისს აზრობრივად რელიგიურ კათარსისთან აიგივებს.

რელიგიურ თეორიასთან ერთად უნდა განვიხილოთ ი. დავიდოვის საინტერესო შეხედულებანიც კათარსისის შესახებ. მსჯელობის დასაწყისში იგი ეყრდნობა „პოეტიკის“ იმ აღგილს, სადაც საუბარია მახლობელ ადამიანთა შორის წარმოშობილ კონფლიქტზე. სწორედ ამგვარი კონფლიქტი ახერხებს ყველაზე უკეთ ტრაგიკული გმირის მიმართ მაყურებლის თანაგრძნობით განწყობას. ე. ი. ტრაგიკული გმირის ტანჯვა უმაღლეს აზრს იძენს მაშინ, როცა გმირი მახლობელი ადამიანისაგან იტანჯება. ზემოქმედების მოსახდენად აუცილებელია გმირმა დაარღვიოს კანონი, ადამიანისათვის თვითონ ღმერთის მიერ დადგენილი. მხოლოდ ამ შემთხვევაშია ტანჯვა ტრაგიკული ხასიათისა. ტრაგიკული გმირი ამ დროს არღვევს კანონს, რომელიც მისი პიროვნების შინაარსსაც განსაზღვრავს. შიშისა და თანაგრძნობის უმთავრესი წყარო თავისთავად აღებული ტანჯვა და სიკვდილი არ შეიძლება იყოს. შიში და თანაგრძნობა რომ წარმოშვან, ტანჯვა და სიკვდილი შედეგი უნდა იყოს დანაშაულთაგან ყველაზე საშიში სახის — ღვთაებრივი კანონის დარღვევისა.

ტრაგიკული გმირის საქციელი ერთის მხრივ, შემთხვევაა (მაგალითად, როდესაც ოიდიპოსმა შემხვედარი მგზავრი მოკლა), ხოლო

¹ В. И в а н о в, Дионис и прадьянисийство, Баку, 1923, გვ. 205—206.

მეორეს მხრივ — ბედისწერა (როცა ოიდიპოსმა გაიგო ვინ მოკლა, შემთხვევამ ბედისწერის სახე მიიღო), უმთავრესი დამნაშავე ბედისწერაა, რომელმაც გმირი დასაჯა იმით, რომ ტრაგიკული საქციელის ნაღენის მომენტში მოვლენათა გაანალიზებისა და მათი ჰეშმარითი არსის შეცნობის უნარი წაართვა და დაუბრუნა მხოლოდ მას შემდეგ, როცა დანაშაული უკვე ჩადენილი იყო.

ოიდიპოსმა ღვთაებრივი კანონი დაარღვია; მას თვითონაც რომ არ დაესაჯა თავი, მაინც დასჯილი იქნებოდა, რადგან ღმერთის მიერ დადგენილი კანონის დარღვევა თავისთავში უკვე დასჯასაც გულისხმობს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დავიდოვი ასკვნის, რომ მაყურებლის შიში გმირის ბედზე, თანდათან გადაიზრდება ბედისწერის შეუცნობელი ღვთაებრივი ძალისადმი შიშში, რომელიც სურვილისამებრ განაგებს ადამიანთა ბედს. ყოველდღიური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი წვრილმანი შიში, რომელიც მაყურებელს თეატრში მოჰყვება, იმდენად უმნიშვნელო აღმოჩნდება სცენაზე წარმოდგენილი გმირის ტანჯვასთან შედარებით, რომ საერთოდ გაქრება:

„ამგვარი ხასიათის შიშნი თითქოს შიგნიდან აშუქებენ, ფერ-მკრთალდებიან და ბოლოს შეიწუცებიან. მეტაფიზიკური შიშის „წმინდა ფორმაში“, რომელიც გააზრებულია და ღვთაებრივია თავისი ბუნებით“¹. აქედან გამომდინარეობს ის ესთეტიკური ტკბობაც, რომელსაც ტრაგედია მაყურებელს ანიჭებს.

დასასრულს, დავიდოვი კათარსისს უკავშირებს ხელოვნების, როგორც „სოციალური თერაპიის“, გაგებას. ტრაგედია და მისი ზემოქმედების შედეგი კათარსისი „სოციალური თერაპია“ იყო იმდენად, რამდენადაც ისინი ზემოქმედებდნენ არა მხოლოდ ცალკეულ პიროვნებებზე, არამედ პოლისების სოციალურ ფენათა დიდ უმრავლესობაზე.

დავიდოვის მსჯელობა დამაჯერებელია იქ, სადაც იგი ლაპარაკობს ყოველდღიური, პირადული ხასიათის შიშის მეტაფიზიკურ შიშში გადაზრდაზე, რომელიც „ღვთაებრივია თავისი ბუნებით“.

ყოველდღიური ცხოვრებით გამოწვეული შიში მართლაც ნამცეცას შთაბეჭდილებას ტოვებს იმ შიშთან შედარებით, რომელსაც ად-

¹ Ю. Давыдов, Искусство как социологический феномен, Москва, 1968, 33. 236.

მიანის ბედი იწვევს საერთოდ. ამგვარი „მეტაფიზიკური შიშის“ განცდა აუცილებლად წარმოშობს ერთგვარ ესთეტიკურ ტკბობას, მაგრამ დავიდოვის მსჯელობა დაუმთავრებელის შთაბეჭდილებას ტოვებს; კერძოდ, იგი არაფერს ამბობს იმის შესახებ, როგორ ხდება ეს განწყობენა და მართო ესთეტიკური ტკბობაა თუ არა მისი შედეგი.

§ 2. კათარსისის თერაპიული თეორია

ე. წ. თერაპიული თეორიის ავტორი გერმანელი მკვლევარი ბერნაისი, რომელსაც დღემდე ყველაზე მეტი მიმდევარი ჰყავს, კათარსისის პრობლემის შესწავლას შორიდან იწყებს.

მეცნიერის ინტერესი გამოუწვევია ბერძნულ ფილოსოფიაში კარგად ცნობილი ფილოსოფოსის, პორფირიოსის წერილს, რომელიც ამ უკანასკნელს „ფილოსოფიური განწყობილების დაუფლების ეპოს“ შეუთხზავს და გაუგზავნია ეგვიპტელი ქურუმის, ანებოსათვის. — *ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Ἀνέβω*.

ბერნაისი გულმოდგინედ არჩევს ამ წერილს და ფიქრობს, რომ მისი საშუალებით პორფირიოსის განზრახული ჰქონდა იმ თაუმატოლოგიურ და დემონოლოგიურ მიმართულებათა შეჩერება, რომელნიც პლატონის წმინდა მჭკრეტელობითი ხასიათის ფილოსოფიას მისივე მოწაფეების წრეშიც კი, განადგურებით ემოქერებოდნენ.

წერილის პასუხი ეკუთვნის არა ანებოს, არამედ მის მასწავლებელს, ეგვიპტელ ქურუმს — აბამონს. იგი პორფირიოსის მიერ განგებ ერთმანეთში არეულ და გაფანტულ კითხვებს ლოგიკური თანამიმდევრობით ალაგებს და დემონოლოგიური სისტემის ცალკეულ მხარეთა განმარტების მოცემას ცდილობს¹.

მე-15 საუკუნეში აბამონის ნეოპლატონური ხასიათის წერილი ლათინურად ითარგმნა სათაურით „ეგვიპტელთა მისტერიების შესახებ“ (*de misteriis Aegyptiorum*).

ბერძნული ტექსტის გამომცემელმა თომას გალემ (Thomas Gale) სრულიად გამოტოვა *Aegyptiorum*. მასთან ტექსტის ავტორად ვინმე იამბლიხოსი ითვლება. ტექსტს წამძღვარებული ბერძნული შენიშვნა

¹ აბამონის წერილის სათაურაა Ἀβάμωνος διδασκάλου πρὸς τὸν Πορφύριον πρὸς Ἀνέβω ἐπιστολὴν ἀπεκρίσεις καὶ τῶν ἐν αὐτῇ ἀπορημάτων λύσεις — მასწავლებელი აბამონის პასუხი პორფირიოსის წერილზე ანებოს მიმართ და მასზე აღძრული ეპკის გადაწყვეტა.

კი მკითხველს აუწყებს, რომ პროკლეს, პლოტინის „ენეადების“ კომენტარებში, პორფირიოსის მოპასუხედ ღვთაებრივი იამბლიხოსი ჰყავს მოხსენიებული¹.

წერილის ავტორის დადგენა ბერნაისის ნაკლებად აინტერესებს, მის ყურადღებას ამ ნაწარმოების შექმნის თარიღის გარკვევა იპყრობს. იგი ფიქრობს, რომ დამოუკიდებლად იმისაგან, ეკუთვნის ეს წერილი „ღვთაებრივ იამბლიხოსს“ თუ დემონოლოგიური აზროვნების მიმდევარ სხვა რომელიმე ავტორს, მისი შემთხვევითი ან პროკლეს თანაბედროვე უნდა ყოფილიყო, ან მასზე ადრე უნდა ეცხოვრა, რადგან ეს უკანასკნელი ზემოდასახელებულ წერილს შესანიშნავად იცნობს. თუ წერილის ამგვარი დათარიღება სწორია, მაშინ მის ავტორს ხელთ უნდა ჰქონოდა არისტოტელეს „პოეტიკის“ გაცილებით უფრო სრულყოფილი ტექსტი. აბამონი წერს: „მაგრამ ამის დასაბუთება სხვაგვარადაა შესაძლებელი; ჩვენში არსებული ზოგადადამიანურ ვნებათა ძალები, თუ მათ მთლიანად განდევნას /მოვისურვებთ/, უფრო ძლიერნი გახდებიან; ხოლო თუ მათ ხანმოკლე გამოვლინებისათვისა და ზომიერი /ჩაოღენობით/ გამოვიწვევთ, /მაშინ/ ზომიერ სიხარულს მოგვახიჭებენ და დაკმაყოფილებიან — განიწმინდებიან ნებაყოფლობითი გზით, ძალდატანების გარეშე. ამიტომაც კომედიებსა და ტრაგედიებში სხვათა აფექტების ცქერის დროს ჩვენი საკუთარი აფექტები მშვიდდება. ზომიერად გამოიწვევა. ასევე ვიწმინდებით ტაძრებში სანახაობათა და მოსასმენთა საშუალებით“².

¹ Πρὸς τὸν ἀπομνημονεύσαν τὰς τοῦ μεγάλου Πλωτίνου Ἐνεάδας λέγει ὅτι ὁ ἀντιγράφων εἰς τὴν προκειμένην τὴν Πορφύριον ἐπιστολὴν ὁ θεσπέσιος ἔστιν Ἰάμβλιχος. (პროკლე დიდი პლოტინეს „ენეადებისათვის“ დაწერილ შენიშვნებში ამაზებს, რომ პორფირიოსის წერილის მოპასუხე ღვთაებრივი იამბლიხოსია.) დამოწმებულია წიგნიდან I. Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama, Berlin, 1880, გვ. 26.

² Ἔχει δ' ἔτι ταῦτα καὶ ἄλλον λόγον αἰ δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων παθῶν μῶτον τῶν ἐν ἡμῖν πάντη μὲν εἰργόμενοι κασιθιῶνται σφοδρότεροι εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχέστερα καὶ ἄχρι τοῦ συμμέτρου προαγόμενοι, χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληρῶνται καὶ ἐνταῦθεν ἀποκαθαιρομενοι πενθοῖ καὶ εὖς πρὸς βίαν ἀναπαύονται. διὲρ τοῦτο ἔν τε καμφοδὶ καὶ τραγυφοδὶ ἀλλήλοις πάθη θεωροῦντες ἴσταμεν τὰ οἰκεία πάθη καὶ μετρίωτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν ἔν τε τοῖς ἰεροῖς θέαμασι τισι καὶ ἀκοήμασι τῶν ἀνθρώπων ἀπολαύομεθα τῆς ἐπὶ τῶν ἔργων ἀπ' αὐτῶν συμπιπτοῦσιν βλάβει.

ტექსტი მოყვანილია ბერნაისის ზემოდასახელებული წიგნიდან, გვ. 30.

ბერნაისის აზრით, მოყვანილი ციტატის პირველივე ფრაზაში სიტყვებს $\delta\alpha\upsilon\mu\alpha\varsigma$ (ძალა) და $\xi\nu\chi\epsilon\upsilon\epsilon\iota\alpha$ -ს (ძალა, მოქმედება) დაპირისპირებით ცხადი ხდება პერიპატეტიკური სკოლის გავლენა, ხოლო გამოთქმებს $\chi\alpha\rho\iota\sigma\tau\epsilon$ $\mu\epsilon\tau\epsilon\rho\iota\omega\varsigma$ (ზომიერ სიხარულს გვანიჭებენ) და $\delta\alpha\upsilon\mu\alpha\varsigma$ $\pi\alpha\upsilon\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha\upsilon$ (ვნებათა ძალები) ძველბერძნული ელერადობა აქვთ და ძალიან მოგვაგონებენ გამოთქმას $\chi\alpha\rho\alpha$ $\acute{\alpha}\beta\lambda\alpha\beta\eta\varsigma$ — უვნებელი სიხარული, რომელიც ჩვენთვის ცნობილია როგორც კათარზული სიმღერების შემოქმედების შედეგი.

ციტატა და მისი ბერნაისისეული გარჩევაც აგრე დაწვრილებით იმითმ მოვიყვანეთ, რათა წერილის ერთი ადგილის მაგალითით გვეჩვენებინა, თუ რის საფუძველზე ასკენის ბერნაისი, რომ შემოდასახელებული თხზულების ავტორს ხელთ არისტოტელეს სრული „პოეტიკა“ — ჰქონდა.

„იამბლიხოზი აქ ჩ ე ე ნ ი (ხაზგასმა ბერნაისის ეკუთვნის) „პოეტიკიდან“ კათარსისის შესახებ დეკარგულ განმარტებებს თავის სასარგებლოდ იყენებს“¹, — წერს ბერნაისი და აგრძელებს, რომ მოყვანილი ადგილის პირველი, ზოგადი აზრის შემცველი წინადადება თითქმის არისტოტელესეული სიტყვებითა და სინტაქსური წყობით არის გადმოცემული, თუმცა აქვე შენიშნავს, რომ არისტოტელე არავითარ შემთხვევაში არ დაწერდა $\tau\acute{\alpha}$ $\iota\sigma\chi\epsilon\iota\alpha$ $\pi\alpha\upsilon\tau\eta$ (საკუთარი ვნებანი), არამედ $\tau\acute{\alpha}$ $\iota\sigma\chi\epsilon\iota\alpha$ $\pi\alpha\upsilon\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha$. თუმცა სრულიად შესაძლებელია იამბლიხოზის დაუმახინჯებელ ტექსტში, სწორედ $\pi\alpha\upsilon\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha$ ყოფილიყო, რადგან ცოტა ზემოთ ეს სიტყვა არისტოტელესეული ფორმით გვხვდება — $\tau\omega\varsigma$ $\acute{\alpha}\nu\theta\rho\alpha\pi\iota\omega\varsigma$ $\pi\alpha\upsilon\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha\upsilon$ (ზოგადადამიანურ ვნებათაგან).

ბერნაისი დარწმუნებულია, რომ ეს წინადადება ნამდვილად „პოეტიკიდან“ არის წარმომდგარი და თუ იამბლიხოზი დიდი ფილოსოფოსის სახელს არსად არ ახსენებს, ალბათ აბამონის ნილბის გამო, რომელიც მას აფარებული ჰქონდა.

პროკლემ პლატონისადმი მიძღვნილ ლექციებში (ამ ლექციათა 1534 წლის უნიკალურ გამოცემას წინ სიმონ გრინკუსის წინასიტყვაობა ერთვოდა) „სახელმწიფოდან“ უმთავრესი პუნქტები აიღო და ისინი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განიხილა. ერთ-ერთი ტრაქტატი

¹ J. Bernys, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama, Berlin, 1880, გვ. 32.

მან ჰარმონიისა და რიტმის სახეობათა ქვეტიების გარჩევას მიუძღვნა¹.

ტრაქტატის შესავალში ჩამოთვლილია ათი პრობლემა, რომელთაგან ბერნაისის ყურადღება მხოლოდ მეორემ მიიპყრო.

„მეორეს მხრივ, რატომ არ იღებს (პლატონი) ტრაგედიასა და კომიკურ პოეზიას, თუ ისინი ხელს უწყობენ აფექტთა დაკმაყოფილებას, რომელთა არც მთლიანი მოცილება არის შესაძლებელი და არც სრული დაკმაყოფილება და რომელნიც მხოლოდ დროულ აგზნებას საჭიროებენ. ამგვარი რამ ყოველი პოეტური ნაწარმოების გაუმოცემისას რომ შეინიშნებოდეს, მაშინ ისინი მომავლისთვისაც დაგვიცავდა ყოველი აფექტის შემაწუხებელი გავლენისაგან“².

ამის შემდეგ პროკლე წერს, რომ ამ პრობლემის (იგულისხმება კათარსისი) პლატონისეულმა გადაწყვეტამ მრავალი მიზეზი მისცა არისტოტელეს, რათა ხშირად გამოეთქვა საყვედური თავისი დიდი მასწავლებლის მიმართ.

ჩვენამდე მოღწეულ „პოეტიკაში“ კი არა თუ ამგვარი საყვედურების კვალი არ შეიმჩნევა, არამედ პლატონის სახელიც კი არ არის მოხსენიებული.

ბერნაისმა, როგორც თვითონ წერს, გულმოდგინედ გადაქექა პროკლეს ვრცელ წინადადებათა „ქეისის გროვა“ არისტოტელეს გამოთქვამთა მსგავსი „ოქროს მარცვლების“ საპოვნელად. მკვლევარი ასკენის, რომ პროკლესაც ხელთ ჰქონდა ვრცელი განმარტება კათარსისისა, რომელიც ახლა დაკარგულია.

ნეოპლატონიკოს ფილოსოფოსს ტრაგედიის გარჩევისას, საკითხისადმი მეტისმეტად ზერელე მიდგომა ეტყობა. მისი მსჯელობა ამგვარად ვითარდება: სიკეთე (სათნოება) არის მარტივი — *ἀπλοῦς*, ხოლო დრამა პირიქით, რთული შედგენილობისაა (*ποικιλία*).

¹ ამ ტრაქტატის სახელწოდებაა: Περὶ τῆς ποιητικῆς καὶ τῶν ἄν' αὐτῆς εἰδῶν, καὶ τῆς ἀρίστης ἀρμοσίας καὶ ῥυθμοῦ τῶν Πλάτωνι δοκούντων.

² δὲ τερρον, τι δὴ ποτε μέλιστα τὴν τραγῳδίαν καὶ τὴν κωμίην οὐ παρὰ δέχεται καὶ ταῦτα συνηλοῦσθαι (ὀνσας?) πρὸς ἀποσιῶσιν τῶν παθῶν, ἤμποτε παντὶ πάσῃ ἀποκλίνειν θύνατον μήτε ἐμπιμπλάναι πᾶσιν ἀσφαλές, δέομενα δὲ τοιοῦ ἐν καιρῷ κινήσεως, ἣν ἐν ταῖς τοῦτων ἀκροῖσθεσις ἐκλερουμένην ἀνενοχλήτους ἤμας ἀπ' αὐτῶν ἐν τῷ λοιπῷ χρόνῳ ποιῇ. მოყვანილია ბერნაისის ზემოდასახელებული წიგნიდან, გვ. 35.

ამიტომ პლატონის მიერ დრამატული ხელოვნების უარყოფა სრულიად სამართლიანია; მან პოეზიის მომხრენი და მათ შორის არისტოტელეც, საბოლოოდ დაამარცხა.

ბოლოს პროკლე ასკენის:

„ხელოვნების ეს ქანრები (იგულისხმება ტრაგედია და კომედია) ხომ უპირატესად მიმართულნი არიან სულის იმ ელემენტებისადმი, რომელნიც უმეტესწილად ამქდავენებენ აფექტებს, მაგალითად, (კომედია), რომელიც ტკბობის მოყვარულ (პიროვნებას) დასცინის და უზომო ხარხარს იწვევს; (ტრაგედია), რომელიც მწუხარების დიდ გრძნობას აღწავს და აღამიანს ლაჩრული გოდებისაკენ ეზიდება. თითოეული თავის მხრივ, ჩვენში ჩახშობილ აფექტებს კვებავს და ორივე მათგანი ამას მით უფრო აღწევს, რაც უფრო სრულად აკმაყოფილებენ თავიანთ პოეტურ ამოცანებს. რა თქმა უნდა, ჩვენ მაინც არ გვსურს იმის უარყოფა, რომ კანონმდებლის მოვალეობაა შექმნას ყოველი აფექტის ἀπερρύσεις, მაგრამ არა იმგვარად, რომ ამით კიდევ უფრო მეტად გააძლიეროს მიდრეკილება მათდამი, არამედ ისე, რომ მოხდეს მათი (ე. ი. ვნებების — გ. კ.) მოთოკვა და მოთვინიერება. ამგვარად, ხელოვნების ის ქანრები, რომელთათვის, გარდა მრავალმხრივობისა, ღამახასიათებელია აგრეთვე ზომიერების უქონლობა, ამგვარი აფექტების გამოტყუებაში, დამარცხებულნი არიან. ჩვენ გვწამს, რომ მათ არ შეუძლიათ შორიდან დაკმაყოფილება, რადგან დაკმაყოფილება მდგომარეობს არა სიჰარბეში, არამედ შემასუსტებელ ზემოქმედებაში და აქვს მხოლოდ მცირედი მსგავსება მასთან, საიდანაც ისინი უნდა იყვნენ დაკმაყოფილებულნი“ (...ἐπει καὶ διαφερόντως αὐτοὶ ποιήσεις αὐτὰ πρὸς ἐκεῖνο τῆς ψυχῆς ἀποπτείνονται τὸ μέλιστα τοῖς παθεῖσι ἐκ κεῖμενον, ἡ μὲν τὸ φιλήδονον ἐρεθίζουσα καὶ εἰς τελετὰς (scf. γέλωτας) ἀτόπους ἐξάγουσα, ἡ δὲ τὸ φιλόλμπον παλιδორψοῦσα καὶ εἰς θρήνους ἀγενχεῖς καθεύκουσα, ἐκατέρα δὲ τρέφουσα τὸ παθητικὸν ἡμῶν καὶ ὅσα αὐτὰ μέλλον τὸ αὐτῆς ἔργον ἀπεργάζηται, τοσοῦτον μέλλον. δι᾽ (scf. δι᾽) μὲν οὖν τὸν πολιτικὸν διαμεχανῖσθαι τινὰς τῶν παθῶν τοῦτων ἀπερρύσεις καὶ ἡμεῖς φήσομεν ἀλλ᾽ ὥστε τὰς περὶ αὐτὰ προπαθήζιας συντείνειν τοῦναντίον μὲν οὖν ὥστε χαλινῶν καὶ τὰς κινήσεις αὐτῶν ἐμμελῶς ἀναστέλλειν ἐκείναις δὲ ἄρα τὰς ποιήσεις πρὸς τῆς ποιικιλίας καὶ τὸ ἄμετρον ἐχούσας ἐν ταῖς τῶν παθῶν τοῦτων προκλήσει πολλοῦ δι᾽ εἰς ἀφροσύσιν

εἶναι χρησίμους οἱ γὰρ ἀφοσιώσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς εἰσιν, ἀλλ' ἐν συνεσταλμέναις ἐνεργείαις σμικρὰν ὁμοιότητα πρὸς ἐκεῖνα ἔχουσαι ὧν εἰσιν ἀφοσιώσεις.).

მოხმობილი აღვილი ამტკიცებს, წერს ბერნაისი, რომ ჯიჟიძის, რომელიც საერთოდ ვალის მოხდას ნიშნავს, არისტოტელესთან ხშირად ენდა ყოფილიყო ნახმარი დაკმაყოფილების მნიშვნელობით და პროლეტს სწორედ ამ მნიშვნელობით იყენებს მას.

ციტატაში ბერნაისის ყურადღებას იქცევს სიტყვა *ἀπειροστος*, რომელიც, მისი აზრით, არ არის ბერძნული სიტყვის სწორი ფორმა და არ მიეკუთვნება არც არისტოტელესა და არც პროკლეს. კომპოზიციური ფორმის მნიშვნელობით, ფიქრობს მეკლევარი, იგი „განუსაზღვრელობას“ ან „უსასრულობას“ უნდა ნიშნავდეს, ე. ი. იმგვარი ცნებაა, რომლის გამოხატვასაც ყველა ბერძენი მწერალი არჩევდა ჩვეულებრივი ფორმით — *τὸ ἀπειρον* და *τὰ ἀπειρία*. გარდა ამისა, არისტოტელეს ფიქრადაც არ მოუვიდოდა, დაემტკიცებინა აფექტთა „უსასრულოდ“ ან „უსაზღვროდ“ გარდაქმნის აუცილებლობა. მითუმეტეს, არც პროკლე იხმარდა ამ სიტყვას ამგვარი გაგებით, იგი ზომტრაგედიასა და კომედიას სწორედ ზომიერების უქონლობის გამო (*τὸ ἄμετρον*) ჯარყოფდა.

ამგვარად, ასკენის ბერნაისი, სიტყვაში *ἀπέρχεται* დაშფერლობითი შეცდომა უნდა იყოს დაშვებული; სიტყვის სწორი ფორმის მისაღებად აუცილებელია ასო *ν*-ს ამოღება.

ჩვენი მოსაზრებით, სიტყვა *ἀπαρᾱσις* ნაწარმოები უნდა იყოს ზმნიზელიდან *ἀπαρᾱ*, რომელიც „განუსაზღვრელს“, „საზღარს იქით მყოფს“ ნიშნავს. წარმოება *ἀ* პრეფიქსითა და *σις* სუფიქსით ბერძნული ენისათვის ჩვეულებრივია, თუმცა ეჭვს გარეშეა ისიც, რომ ამ შემთხვევაში ახალი სიტყვა ხელოვნურად არის ნაწარმოები. მოცემულ ტერმინში თავსართ *ἀ-ს* უარყოფის მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს (*ἀ privativum*)

თუ ეს ასეა, მაშინ, თუ **აქრავ** „გაღმა“, „საზღვარს იქით მყოფს“ ნიშნავს, **აქრავთ** „გამოღმა“, „საზღვარს იქით არ მყოფს“, ან რაც იგივეა, საზღვრებში მოქცეულს უნდა ნიშნავდეს. თუ **აქრავთ** მნიშვნელობის ჩვენი გაგება სწორია, მაშინ პროკლეს ციტატაში არც აზრობრივ შეცდომასთან გვექნება საქმე: პირიქით, ნათელი ხდება, რომ პროკლე კანონმდებელთაგან ვნებათა საზღვრებში მოქცევას მოითხოვდა.

ბერნაისი, რომელიც ზემომოყვანილ ციტატაში აქარავს ნაცვლად აქარავს კითხულობს, წერს:

„*აქარავს სახელდობრ „ქარბი ტენიანობის მოხსნას“ ნიშნავს: იგი მტკიცე გამოთქმა იყო როგორც ადამიანის მედიკური მკურნალობისათვის, ასევე გაუღნითილი მცენარეული წვენი გამოყოფისათვის“*¹.

მკვლევრის აზრით, პროკლე უფროხის აქარავს-ის მედიცინური, ე. ი. არისტოტელესეული გაგებით ხმარებას და მის სანაცვლოდ იყენებს ამ სიტყვის მედიცინური ხასიათის სინონიმს — აქარავს.

„სწორედ ეს სიტყვა უნდა ჰქონოდა ნახმარი არისტოტელეს „პოეტიკის“ დაკარგულ ნაწილში აქარავს-ის გვერდით, როგორც უახლოესი მეზობელი სიტყვა აქარავს-ისა“² — წერს იგი.

სიტყვებს აქარავს, აქარავს, აქარავს „პოლიტიკის“ მიხედვით ბერნაისი კიდევ ორ სინონიმს უძებნის *ἀρετή* და *ἀσέβεια*. მკვლევრისათვის ცხადია, რომ პროკლემ ყველგან, სადაც არისტოტელეზე ჰქონდა საუბარი, კათარსისის ტოლფასოვანი ცნებანი აქარავს და აქარავს იხმარა და არა თვით აქარავს-ი, რომელსაც რაღაც მოსაზრებით გვერდს უვლის.

შეუძლებელია სრულ „პოეტიკაში“ კათარსისის მორალური გაუმჯობესების საშუალებად ყოფილიყო წარმოდგენილი. მაშინ ხომ ნეოპლატონიკოსები არ დააყოვნებდნენ არისტოტელეს კათარსისის საკუთარ ასკეტური მიზნებისათვის გამოყენებას.

„მის მიერ (იგულისხმება არისტოტელე — გ. კ.) კათარსისის მოთხოვნა ტრაგედიას მხოლოდ იმას ავალებს, რომ მაყურებელს მიაწოდოს მასალა, რომელსაც (ამ უკანასკნელის) თანაგრძნობისა და შიშის ორმაგი აფექტისაგან განთავისუფლება შეუძლია“³.

ფილოსოფოსი ევრიპიდეს ყველაზე ტრაგიკულ პოეტს უწოდებს. მისი „ამგვარი შეხედულება ვერასოდეს აიხსნებოდა, არისტოტელეს რომ კათარსისში მორალური გამოსწორება ანდა მხოლოდ პირდაპირ ენებათა დამშვიდება მოეთხოვა“⁴.

¹ J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880, გვ. 52.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 48.

⁴ იქვე, გვ. 59.

ბერნაისის თვალსაზრისით, ზნეობრივი სიმშვიდე ისევე ნაკლებად იგრძნობა ევრიპიდეს ნაწარმოებებში, როგორც მისსავე პიროვნებაში. მასთან მკითხველს უფრო რღვევისა და დაშლილობის, ავზორცობისა და ექსტაზური სასოწარკვეთილების განცდა იპყრობს, რომელთაც ემატება ძველი სამყაროს ურუოლის მომგვრელი შიში ახალი დროის წინაშე. ამიტომ ეწევა ყველაზე უფრო ევრიპიდეს ტრაგედიები მაყურებელთ შიშისა და თანაგრძნობის ორგანიზაციას. ევრიპიდის „ყველაზე ტრაგიკული პოეტია“ იმდენად, რამდენადაც დასახელებულ აფექტებს ყველაზე უკეთ მისი ნაწარმოებები იწვევენ. აქედან გამომდინარე იგი ყველაზე კათარზულიცაა, რადგან ტრაგედიის უახლოესი ეფექტი დროში ვნებათაგან განმტკირთავე კათარსისია.

ამის შემდეგ, ბერნაისი „პოლიტიკის“ იმ ადგილს იხსენებს, სადაც ფილოსოფოსი მუსიკალურ კათარსისზე საუბრობს. როგორც მკვლევარი წერს, სულის დაამების რელიგიურ საშუალებათაგან არისტოტელეს ყურადღება იმ მეთოდმა მიიქცია, რომელიც მოძრაობას მოძრაობით, ავზნებულ სულს კი ასევე ავზნებული სიმღერით თრგუნავდა:

„ისევე როგორც კათარზული საშუალებანი ორგანიზმის ჯანმრთელობას იმით ქმნიან, რომ ავადმყოფურ ნივთიერებას გამოყოფენ, ასევე ზმაურაინი ოლიმპიური მელოდიები შუამავლის სახით მოქმედებენ ექსტაზურ ელემენტზე, რომელიც შემეცნების ბორკილების წინააღმდეგ აღიმართება, მაგრამ საკუთარი ძალით მათი დაწყვეტა არ ძალუძს“¹.

ἄφροδισίου-ს ბერნაისისეული მედიცინური გაგება კიდევ უფრო ნათლად ჩანს ქვემოთ მოყვანილ ფრაზაში:

„ამრიგად, ორივე შემთხვევაში, როგორც ჩვეულებრივი სომატური (ე. ი. სხეულებრივი — გ. კ.), ისე ექსტაზური კათარსისის დროს, დამშლელ ნივთიერებათა სოლიციტაციის (ე. ი. შუამავლობის) საშუალებით ხელახლა აღდგება დაკარგული წონასწორობა“².

განსხვავება, ბერნაისის აზრით, მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ექსტაზურ კათარსისს ხანმოკლე განკურნება შეუძლია და ექსტაზის ბუნების თანახმად, განკურნების პროცესი ყოველთვის სწრაფმოდო განკლათა თანხლებით ხორციელდება.

¹ ბერნაისის დასახელებული წიგნი, გვ. 64-65.

² In beiden Fällen also, bei der gewöhnlichen somatischen wie bei der ekstatischen Katharsis, wird durch Sollicitation des störenden Stoffes das verlorene Gleichgewicht wiedergewonnen. იქვე, გვ. 65.

ბერნარდის თერაპიული თეორიის გამზიარებლად და გამგრძელებლად გვეყვინება ა. დერინგი. მან პირველმა გააკრიტიკა კათარსისის რელიგიური თეორიის მამამთავარი გ. მიულერი. დერინგის შეხედულებით, დიონისეს თაყვანისმცემლის ექსტაზურად აღტყინებული შინაგანი სამყარო აღესილი იყო რაღაც ღვთაებრივით; ღვთაებრების უწმინდურად მიჩნევა კი შეუძლებელია; პირიქით, ადამიანის სულიერი სამყაროს ამგვარი მდგომარეობა ღმერთის მიერ დალოცვილად მიჩნეული. აქედან გამომდინარე, მკვლევარი უარყოფს დიონისეს კულტისეული ლუსტრაციის (განწმენდის) საფუძველზე არისტოტელესეული ტერმინის კეშმარიტი შინაარსის დადგენის შესაძლებლობას. იგი ფიქრობს, რომ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მუსიკალური და ტრაგიკული კათარსისის დიონისისეულ ლუსტრაციასთან დაკავშირება.

დერინგის თვალსაზრისით, *ἡμέτερος*-ი სხეულებრივ პროცესებს აღნიშნავდა და მისი ძირითადი ღანიშნულება განწმენდა — განთავისუფლება იყო. ამ პროცესის დროს ადამიანის სხეული ობიექტია. ე. ი. დერინგთან *ἡμέτερος*-ი თითქმის „გამოყოფას“ ნიშნავს, რაც თავის მხრივ, ჯანმრთელი ორგანიზმის ბუნებრივ დაცლას გულისხმობს. იმავე პროცესთა აღსანიშნავად იხმარებოდა გამოთქმა — *ἐπιμετρία* ἢ *μετρία*, ხოლო *ἡμέτερος* (შემსუბუქება) და *ὑπερμετρία* (შემსუბუქებული, განტვირთული) ობიექტთან მიმართებაში იმგვარივე მოქმედებას აღნიშნავდა, როგორსაც *ἡμέτερος*-ი. მედიცინაში ხმარებულ ტერმინთა მნიშვნელობის გარკვევისას, დერინგის ყურადღება მიიპყრო სიტყვამ *ἐπιμετρία* (აშლა, აწეწა), რომელიც მხოლოდ განსაზღვრულ დღეებში ჯდება, მაშინ, როცა დაავადება უფრო მწვავე ხასიათს იღებს; ამგვარი მდგომარეობის ბუნებრივი განკურნვა არის *ἡμέτερος*-ი, რომელიც თავის მხრივ, სხეულის ბიოლოგიური წონასწორობის დამრღვევ ნივთიერებათა გარეთ გამოტანას გულისხმობს:

„ამრიგად, კათარსისი არის დაცლა ანუ გამოყოფა ავადმყოფურ ნივთიერებათა სიჭარბისა“¹.

გამოყოფის შედეგია ზემოხსენებული (შემსუბუქება) *ὑπερμεტρία*, რომლის ობიექტია ან სხეული (*τὸ σῶμα*), ან სხეულებრივი

¹ A. Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, Jena, 1876, გვ. 253.

ტანჯვა (τὸ πᾶθος), სამკურნალო საშუალება კი ერთის მხრივ, გულისხმობს ამღელვარებას აფექტებისას (ταραχή), ან მათსავე ამოძრავებს (κίνησις), ხოლო მეორეს მხრივ, განწმენდას (κάθαρσις) ან გამოყოფას (ἐκκρίσις).

„პოეტის“ ტექსტიდან მეცნიერის ყურადღებას შემდეგი ფრაზა იპყრობს: οὐκ ἔστιν ὅτε ζῆτεῖν ἡδίστῳ ἄπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τῷ οἰκέειν („არა ყოველგვარი სიამოვნება უნდა ექძიოთ ტრაგედიაში, არამედ მისთვის შესაფერისი“).

შემდეგ: ἄπὸ ἐλπίου καὶ φόβου διὰ μιᾶς ὁδὸς ἡδίστῳ ὅτε παρὰσχευάζειν τὸν ποιητῆν („პოეტმა ბაძვით უნდა გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც თანაგრძნობისა და შიშის (აფექტთაგან) მომდინარეობს“).

„პოეტის“ სხვა ადგილებშიც (მე-13, 26-ე თავები) წერს არისტოტელე ზელოვნების სხვა უანართა ზემოქმედებისაგან განსხვავებულ, მხოლოდ ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი სიამოვნების (οἰκέειν ἡδίστῳ) შესახებ.

როგორც ჩანს, ფიქრობს დერინგი, ტერმინი κάθαρσις-ი ტრაგედიის ხელოვნებით მიღებული ტკობის არსს გამოხატავდა. ამგვარი ტკობა კი ორივე უსიამოვნო (იგულისხმება შიში და თანაგრძნობა — გ. კ.) აფექტის ენერგიული ალტყინებით მიიღწეოდა.

იმის გასარკვევად, თუ როგორ შეიძლება მტკივნეულ აღგზნებათა და შეგრძნებათა საფუძველზე სიამოვნების წარმოშობა და როგორი მნიშვნელობით შეეძლო სიტყვა κάθαρσις-ს ამგვარი ტკობის გამოხატვა, დერინგი იშველიებს „პოლიტიკას“. „პოლიტიკის“ მერვე წიგნის უკანასკნელ თავში არისტოტელეს მტკიცებით მუსიკის გამოყენება შეიძლება: 1. აღზრდისათვის — παιδεία 2. განწმენდისათვის — κάθαρσις და 3. გართობისათვის — διαψαχή. ფილოსოფოსის აზრით, ეხთუზიასტური ჩასიათის მუსიკა სიამოვნებას ანიჭებს ადამიანებს, რომელთა ერთ ნაწილს ენთუზიაზმი როგორც დაავადება, ისე შეიპყრობს. მათი განკურნება კი მხოლოდ ამაგზნებელ მელოდიათა მოსმენით შეიძლება. ეს არის კათარტული განკურნება. მედიცინის მამამთავარ ჰიპოკრატესთან პიროვნების გაჯანსაღების პროცესის პირველი სტადიაა ταραχή — ნივთიერებათა ამღელვარება, რის შემდეგაც გამოყოფის მომენტი დგება. ზუსტად ასევე აღმგზნებელი მელოდიები ადამიანის ფსიქიკას ახალ საკვებს აძლევენ ამღელვარებისათვის. ამით ისინი აჩქარებენ პროცესის მიმდინარეობას, (რომლის დროსაც ნივთიერებათა

დახარჯვა ხდება), და განაპირობებენ მის დასასრულსაც. ელინურ სამყაროში პიროვნების შინაგან სამყაროს აფორიაქებდა და ალაგზნებდა პასუხაუცეშელი კითხვა — ბოლოს და ბოლოს ვის ხელშია კაცობრიობის ბედი. ბედისწერის საშინელებათა წინაშე შეძრწუნებული ადამიანები განსაკუთრებული სიციხადით გრძნობდნენ თავიანთ არარაობას. ისინი სხვის უბედურებას საკუთარივით განიცდიდნენ, რადგან ბედისწერის ყოველგვარი უკუღმართობის გამოვლინებაში თავიანთი შიშის დასაბუთებას პოულობდნენ. გონების აღმრევი, შიშნარევი თანაგრძნობა უბედურებაში ჩაყარდნილი სხვა ადამიანის მიმართ კი საკუთარ ექსტაზურ შიშს აძლიერებდა, რის შედეგადაც წარმოიშობოდა მწუხარებით აღსავსე მარადიული რყევა ორივე აფექტს შორის.

„ამრიგად, ასკენის ღერინგი, *ἁθαρσίδ*-ი სხვა არაფერია, თუ არა მკურნალობა ჰიპოკრატეს რეცეპტის მიხედვით, რომელიც დამაავადებელ ნივთიერებათა გამოყოფას გულისხმობს მათი შემდგომი აღგზნების საშუალებით“¹.

კათარსისის პროცესის მიმდინარეობა არ არის ავადმყოფური ხასიათისა. იგი ფსიქიკური ცხოვრების ნორმალურ და ჯანმრთელ გამოვლენას წარმოადგენს და იმდენად, რამდენადაც ნორმალური ფსიქიკური პიროვნების აქტიურობაა, დაკავშირებულია სულიერ სიამოვნებასთან—*ἡδονή*.

ამგვარი კათარსისის არის *ἁθαρσίδ* *τις*, რომელიც სწორედ ჯანმრთელი სხეულის პროცესებზე მეტყველებს. ავადმყოფურ გამოვლენათა დროს კი იხმარება სრული გამოთქმა *ἰατρειὰ καὶ ἁθαρσίδ* („განკურნება და განწმენდა“).

საბოლოოდ, კათარტულ პროცესებს ხასიათისა და შედეგის მიხედვით ღერინგი ასე ალაგებს:

1. *ἁθαρσίδ*-ი ვიწრო მნიშვნელობით (*ἀπλῶς*) ავადმყოფურად ენთუზიასტური სულისათვის.

2. *ἁθαρσίδ* *τις* — ყველა იმათთვის, რომელთაც ტრაგედია ანიჭებს ტკბობას.

3. *ἁθαρσίδ*-ი, რომელიც უვნებელი სიხარულის (*χαρὰ ἀβλαβής*)

¹ und so ist denn auch die *ἁθαρσίδ* der Definition nichts anderes, als eine Kur nach dem Recept des Hippokrates, eine Ausscheidung der Krankheitsstoffes durch weitere Aufregung desselben. იქვე, გვ. 259.

გაგებას შეიცავს. მას. ენთუზიასტური ხასიათის მუსიკა იწვევს სრულიად ჩვეულებრივი ფსიქიკის მქონე ადამიანებში.

თერაპიულ თეორიას მხარი დაუჭირა იებერვეგმა¹. იგი ფიქრობს, რომ „პოლიტიკის“ შესაბამისი ადგილების უშუალო შთაბეჭდილებათა მიხედვით, კათარსისი დამშვიდებას უნდა ნიშნავდეს, რომელიც პიროვნებას სულში არსებულ აფექტთა სრული გამოვლენის შემდეგ ეუფლება. ე. ი. კათარსისი სულის შემამსუბუქებელი ღრობითი განთავისუფლება.

თერაპიული თეორიის ავტორისა და მიმდევართა (ა. დერინგი, იებერვეგი, კ. ლენარტი) შეხედულებით, ყოველი ადამიანის სული დაავადებულია ვნებებით, რომელნიც, მართალია ყოველდღიურ ცხოვრებაში განსჯის საშუალებით არიან ჩახშობილნი, მაგრამ შინაგანად მაინც იწვევენ წუხილის გრძნობას. სულს უჩნდება მოთხოვნილება, რაც შეიძლება სრულად განიტვირთოს დამაავადებელ ნივთიერებათაგან. ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების უნარი კი მას არ შესწევს. ამიტომ მაყურებელი მიდის თეატრში, რომელიც ამ შემთხვევაში ექიმის როლს ასრულებს იმდენად, რამდენადაც აჯანსაღებს სულს ვნებათა გამოდევნის საშუალებით. ტრაგედიის მიერ გაღიზიანებული ვნებანი ამოძრავდებიან, მოძრაობის ღროს კი თანდათანობით იხარჯებიან და აფექტებისაგან დაცლილი სულიც განტვირთვასა და შემსუბუქებას გრძნობს, რაც თავის მხრივ, ერთგვარ ტკობას იწვევს.

არ შეიძლება უარყოფა იმისა, რომ ბერნაისის თერაპიული თეორია ძალიან მახვილგონივრულადაა აგებული. სწორედ ამიტომ შეინარჩუნა მან დღემდე ამდენი მიმდევარი და გამზიარებელი. მიუხედავად იმისა, რომ თერაპიული თეორია კათარსისიდან აბსოლუტურად გამორიცხავს ვთიკურ და ესთეტიკურ შინაარსს, თანამედროვე მეცნიერება დღესდღეობით მაინც მასში ხედავს არისტოტელეს ცნება. *ἡθόμενον*-ის ყველაზე ზუსტ ახსნას.

§ 8. კათარსისის ინტელექტუალური თეორია

კათარსისის პრობლემის შესწავლის ისტორიაში ინტელექტუალური თეორიის სახელითაა ცნობილი გერმანელი მეცნიერის შტ. ჰაუპტის შეხედულება. ჰაუპტის აზრით, დრამატული ხელოვნების საშუ-

¹ Ueberweg, Die Lehre des Aristoteles von dem Wesen und der Wirkung der Kunst. Fichtes Zeitschrift für Philosophie, Bd. 501, 1867, გვ. 16—38.

ალეზით მსმენელში აღძრული ეთიკური, ესთეტიკური და ესთეტურ-ინტელექტუალური გრძნობები საბოლოო ჯამში მაინც წმინდა ინტელექტუალური განცდის წარმომშობნი არიან. იგი ასკენის, რომ: 1. ტრაგედიით ასახული მოქმედება მხოლოდ წმინდა ინტელექტუალური ხასიათისა უნდა იყოს და 2. აქედან გამომდინარე, ყოველი ეთიკური, ესთეტიკური და ესთეტიკურ-ინტელექტუალური განმარტება კათარსისის თეორიისა eo ipso ყალბია: თუ დასკვნა, რომელიც ტრაგედიის მოქმედების წმინდა ინტელექტუალურ ხასიათს აღიარებს, სწორია, „მაშინ მე ვთარგმნი ἁθαραια-ს (რადგანაც ἁθαρᾱς „წმინდას“, „გამკვირვალეს“, „ნათელს“ ნიშნავს) განმარტებად, თარგმანი ეტიმოლოგიურად სრულიად უნაქლოა და მას ამ თარგმანის შემდგომი დასაბუთებაც იძლევა“¹.

ის ფაქტი, რომ ჩვენი წელთაღრიცხვის მე-5 საუკუნეში პერიპატეტიკოსები წიგნს საკუთრივ პოეტიკაზე არისტოტელეს ლოგიკურ ნაწერებს აკუთვნებდნენ, ჰაუპტის აზრით, კიდევ ერთხელ ამტკიცებს მისი მოსაზრების სისწორეს. მკვლევარი მცდარად მიიჩნევს როგორც ლესინგის ეთიკურ, ისე გოეთეს ესთეტიკურ-ინტელექტუალურ და ბერნაისის ე. წ. თერაპიულ თეორიას (therapeutische Erklärung). ბერნაისის იგი გენიალურ მკვლევარს უწოდებს, მაგრამ ფიქრობს, რომ მან გამოუსწორებელი შეცდომა დაუშვა, როცა ἁθαραια, ἀποἁθαραια და ἁθαρᾱ, ისევე როგორც ხშირად ხმარებული სიტყვა ἀφοσιωσις — იდენტურად ჩათვალა და ყველა მათგანის მნიშვნელობად ἁθαραιა-ს აღიარა. ჰაუპტის შეხედულებით, სინონიმთა ძებნა ორატორთანაა შესაძლებელი და არა იმგვარ ფილოსოფოსთან, როგორც არისტოტელეა. ამის შემდეგ მკვლევარი ხსნის, თუ როგორ ესმის კათარსისის ინტელექტუალური შინაარსი.

ტრაგედიის მოსმენისას მოვლენათა განვითარების გაანალიზებას შედეგად მაყურებელში აღძრული შიში და თანაგრძნობა ეკუთვნის არა მხოლოდ ტრაგედიის გმირს, არამედ საკუთარ თავსაც. იგი ხვდება, რომ როგორც ადამიანს, მასაც ყოველ წუთს შეიძლება ეწვიოს იმგვარი დაუმსახურებელი (ἀνέσσις) უბედურება, როგორიც მაგა-

¹ so übersetze ich ἁθαραια, weil ἁθαρᾱς „rein, lauter, klar“ bedeutet, durch „Aufklärung“, eine Übersetzung die etymologisch vollkommen einwandfrei ist, und welche im folgenden die Begründung dieser Übersetzung geben. St. Haupt, Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles. Znaim, 1911, გვ. 19.

ლითად, ანტიგონეს დაატყდა თავს. მაგრამ შიშის თანადროულად მანუბრებული შევხსაც განიცდის, შევების მიზეზია საკუთარი მდგომარეობის გათვალისწინება და დაფასება: იგი ხომ ჯერ კიდევ არ არის მოხვედრილი გმირის მსგავს ვითარებაში.

რელიგიური თეორიის ავტორთა მსგავსად ჰაუპტი ფიქრობს, რომ *ἁμάρτιαι*-ია და *ἁμαρτία*-იც მისტერიებიდან წარმომდგარი ტერმინებია. პლატონის „ფედონის“ მე-13 პარაგრაფზე დაყრდნობით, ჰელენური ასკენის, რომ *ἁμαρτία*-ი არასრულ განმარტებას უნდა ნიშნავდეს. ზიარებას (Einweihung) ყოველთვის წინ უსწრებდა ახსნა-განმარტებას (Aufklärung).

ვისაც საიდუმლოებათა ნახვის ნება არ ჰქონდა, *ἁμάρτιαι*-ი ეწოდებოდა. ვინც ნაწილობრივ იყო ნაზიარები საიდუმლოებებს და არასრული განმარტება ჰქონდა მოსმენილი *ἁμαρτία*-ი (განწყინდილი) იყო, ხოლო ვისაც მისტერიის ყველა საიდუმლოების ნახვის ნება ჰქონდა, *ἁμαρτία*-იც ეწოდებოდა და *ἁμάρτιαι*-ი ჰქონდა გველილი.

„ამასთან კათარსისი მისტერიების ნათელ წვდომას ნიშნავს“² — წერს ჰაუპტი. ინტელექტუალური თეორიის ავტორის აზრით, ტერმინი *ἁμάρτιαι*-ი არისტოტელემ ტრაგედიაზე გადმოიტანა და მასში იმ ქედმაღალი ადამიანის გამოფხიზლება იგულისხმა, რომელსაც მხოლოდ კარგმომდგარი უბედურება აუხელს თვალებს და განუმარტავს ადამიანთა ხვედრის თანაზიარობას. ტრაგედია მაყურებლისათვის იმავე როლს ასრულებს, რასაც ნისლიან დღეს უგზოუკვლოდ მოხეტიალე მოგზაურისათვის უფსკრულში გადაჩეხილი მთამსვლელის ყვირილი. ტრაგიკული გმირის ბედით შეძრწუნებული მაყურებელი გაფრთხილებული რჩება. მაგრამ შიშისა და თანაგრძნობის განცდა საზიფათო გზებზე მოხეტიალეს დაეუფლება და არა იმას, ვინც მუდამ დღე სახლში ზის.

„ასევე ტრაგედიაშიც, შიშისა და უფრო გვიან სიხარულის განცდა მხოლოდ მას შეუძლია, ვინც ზუსტად იმგვარივე ბედს ელოდებოდა, როგორსაც ტრაგიკული გმირი“³.

¹ Plato, *Phaedo*, Cambridge, Massachusetts, Harvard, University Press, London, William Heinemann, 1966, გვ. 238—240.

² St. Haupt, *Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles*, Znaim, 1911, გვ. 36.

³ იქვე, გვ. 37.

პაუპტო ფიქრობს, რომ ტერმინები *παθις*-ი და *παθιμα* მედიცინის მცოდნე არისტოტელემ მეცნიერების ამ დარგის ტერმინთა ანალოგიურად გააფორმა. „ეთიკის“ შესაბამის ადგილთა განხილვას შედეგად, მკვლევარმა დაასკვნა, რომ ძველ ბერძნულ ენაში *πάθος* მწვავე სერიოზულ დაავადებას აღნიშნავდა, *πάθος* კი—ქრონიკულს:

„ანალოგიურად, წერს იგი, *παθις*-ი არის მწვავე აფექტი, *παθιμα* კი პირიქით, ჩვენში ვადაშეშებული და ჩახშობილი აფექტია, რომელიც როგორც განწყობილება ან ახალ აფექტთა მიმართ დისპოზიცია, ისე შეგვიძლია დაეახასიათოთ“¹.

ტრაგედია ხელსაყრელ შემთხვევას აძლევს ადამიანებს მწვავე აფექტთა (*παθις*) შეგრძნებისათვის. ისინი სწავლობენ შიშისა და თანაგრძნობის გაცდას და მათივე საშუალებით იწმინდებიან:

„და კათარსისი სხვა არა არის რა, თუ არა მათი მდგომარეობის პროფილაქტიკური განმარტება“².

§ 4. კათარსისის ეთიკური თეორია

აღორძინების ეპოქაში „პოეტიკის“ კომენტატორები კათარსის ეთიკური თვალსაზრისით განმარტავდნენ. ამ თეორიის პირველი წარმომადგენელია ვინჩენცო მაჯი, რომლის შეხედულებანი გადმოცემულია 1550 წელს გამოცემული „პოეტიკის“ კომენტარებში.

მაჯის თეორია განაფითარა ჯერ ანდრე მესიემ (1692), ხოლო შემდეგ პიერ კორნელმა. კორნელის შეხედულებით კათარსისი არისტოტელეს ეთიკური გაგებით ჰქონდა ნახმარი. *καθάρσις*-ს ფილოსოფოსი ანიჭებდა იმგვარ ვნებათაგან განწმენდის უნარს, რომელნიც მორალურ ზიანს აყენებენ სულს. თუ ტრაგედიის მიზანი კათარსისი, რომელიც მორალურ გაუმჯობესებას ნიშნავს, მაშინ ყოველი ტრაგედია ზნეობრივ გაკვეთილებს უნდა აძლევდეს მაყურებელს.

გ. ლესინგმა, რომელიც არისტოტელეს, კერძოდ კი „პოეტიკის“ შესანიშნავ მცოდნედ და კომენტატორად ითვლება, ვერ შეძლო ეთიკური თეორიის შეზღუდულობის დაძლევა. მისი შეხედულებანი, რომელნიც გადმოცემულია „ჰამბურგის დრამატურგიაში“, განმანათლე-

¹ St. Haupt, Die Lösung....გვ. 39.

² Und die Katharsis ist nichts anderes, als die profilaktische Aufklärung ihres Zustandes. იქვე, გვ. 39.

ბელთა ესთეტიკას ემყარება. განმანათლებლები კი ხელოვნებას პარ-
მონიულად განვითარებული ადამიანის აღზრდის ერთ-ერთ საშუალებად
მიიჩნევდნენ.

ლესინგის აზრით, არისტოტელე მხოლოდ მაშინ მოითხოვდა ამა
თუ იმ ვნებისაგან განწმენდას, როდესაც ეს უკანასკნელი ზომას გა-
დააჭარბებდა (ან ძალიან ძლიერი იქნებოდა, ან ძალიან სუსტი). აქე-
დან კათარსისი გულისხმობს ვნებების არა მთლიანად აღმოფხვრას,
არამედ მათთვის ზომიერების მინიჭებას, ზომიერების კალაპოტში ჩა-
ყენების შემდეგ ტრაგედია ვნებებს სათნოებებად აქცევს:

„ამგვარი განწმენდა სხვა არაფრისაქენ მიემართება, თუ არა იქეთ-
კენ, რომ გადაზარდოს ვნებანი სრულყოფილ სათნოებებად. ხოლო
თუ თითოეულ სათნოებას, ფილოსოფოსის აზრით, უკიდურესი პუნ-
ქტები აქვს, როგორც ამ, ისე იმ მხარეს, რომელთა შორისაც ის იმ-
ყოფება, მაშინ ტრაგედიას, რათა ჩვენი თანაგრძნობა სათნოებაში გა-
დაზარდოს, უნდა შეეძლოს ჩვენი განწმენდა ამ აფექტის ორივე უკი-
დურესობისაგან“¹.

სწორია ლესინგი, როცა კათარსისის ცნებაში მორალურ შინა-
არსსაც გულისხმობს, მაგრამ იგი ადამიანის მორალურ გაუმჯობესე-
ბას მიზნად უსახავს როგორც *καθαρσις*-ს, ასევე საერთოდ ხელოვნების
ნაწარმოებს. ეს უკვე შეცდომაა. მაყურებელსა და მსმენელს
თვალში არ უნდა ეცეს წინასწარ შედგენილი სქემის მიხედვით დაზა-
ტული გმირის კეთილშობილება და სულიერი სითაქიზე. სცენაზე უნ-
და მოქმედებდნენ არა იდეალური სქემები, არამედ ცოცხალი ადამი-
ანები, რომელთა სულიც, როგორც პლატონი ამბობდა, როგორც „უგუ-
ნური“, ისე „გონივრული“ ნაწილისაგან შედგება. კეთილშობილი
გმირის პიროვნებაში სულის „უგუნური“ ნაწილი ჩაბშობილია „გო-
ნივრული“ ნაწილის მიერ, თუმცა ხანდახან, მაგალითად, დანაშაულის
ჩადენის მომენტში, პირიქითაც ხდება.

ამას გარდა, შეუძლებელია „განწმენდა“ აფექტთათვის ზომიერი
ოღენობის მინიჭებას გულისხმობდეს.

¹ G. E. Lessing, *Gesammelte Werke*, sechster Band, Hamburgische Drama-
turgie, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1968, გვ. 399

§ 5. კათარსისის ესთეტიკური თეორია

ახმადარსის ცნებისათვის ეთიკური შინაარსის მინიჭების (ლესინგი) წინააღმდეგ გაილაშქრა გოეთემ. ამ საკითხს მიუძღვნა მან წერილი „Nachlese zu Aristoteles Poetik“. მწერლის შეხედულება, რომელიც კათარსისის პრობლემის ისტორიაში ესთეტიკურის სახელწოდებითაა ცნობილი, ემყარება ტრაგედიის არისტოტელესეული განსაზღვრების თარგმანს, რომელსაც გოეთე საუკეთესოდ თვლის:

„ტრაგედია არის მიბაძვა მნიშვნელოვანი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც განსაზღვრული მოცულობა აქვს და გადმოცემულია მიზნადღეული ენით, ამასთან (შედგება) ცალკეულ ნაწილთაგან, რომელთაგან თითოეულს თავისი დანიშნულება აქვს და ბაძავს არა თხრობის, არამედ მოქმედების საშუალებით. შიშისა და თანაგრძნობის ზემოქმედების შემდეგ ამგვარ ვნებათა გაწონასწორებით (Ausgleichung) მათი ამბის დასრულება ხდება“¹.

გოეთე ფიქრობს, რომ შეუძლებელია არისტოტელესეული „განწმენდის“ ცნებისათვის მაყურებელზე მორალური ზემოქმედების და შთაბეჭდილის შორეული ზემოქმედების (entfernte Wirkung) მოხდენის უნარის მიწერა. ტრაგედია, რომელიც შიშისა და თანაგრძნობის საშუალებით აწონასწორებს და ამშვიდებს ვნებებს, „თავის საქმეს თეატრშივე ასრულებს“. მწერლის თვალსაზრისის თანახმად, არისტოტელეს: „კათარსისში ესმის ვნებათა შემრიგებლური მობლაკვება, რომელიც საკუთრივ ყოველ დრამას, მაგრამ არა ყოველ პოეტურ ნაწარმოებს მოეთხოვება“².

ბევრი სხვა მკვლევრის მსგავსად, გოეთეც კათარსისის საუკეთესო მაგალითად ოიდიპოსის სახეს თვლის. იგი იზიარებს არისტოტელეს შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც ტრაგედიის ავტორის მიერ სცე-

¹ Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in anmutiger Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten deren jede ihre eigene Rolle spielt und nicht erzählungsweise von einem einzelnen, nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt. Goethes sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 40 Bänden, achtunddreißigster Band, Stuttgart und Berlin, 82.

² Es versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gesondert wird. იქვე, 82.

ნაზე წარმოდგენილი გმირი არც ბოროტმოქმედი უნდა იყოს და არც სრულიად უდანაშაულო. პირველ შემთხვევაში, წერს გოეთე, საქმე გვექნებოდა სიუჟეტურ (Stoffartiger) კათარსისთან, ხოლო გმირის სიკვდილი მაყურებელს მისი მართლმსაჯულების ხელიდან დასხლტომის საუკეთესო საშუალებად მოეჩვენებოდა. „პოეტიკის“ ავტორის წსვასად, იგი მეორე შემთხვევასაც გამოირიცხავს, რადგან ესთეტიკურ სიამოვნებას ვერ მოგვანიჭებს იმის ცქერა, თუ როგორ ატყდება თავს უბედურება სათნოებით აღსავსე კაცს.

„პოლიტიკის“ მე-8 წიგნის უკანასკნელ თავში არისტოტელე წერს, რომ მუსიკას შეუძლია სარგებლობა მოუტანოს აღზრდის საქმეს ზნეობრივი თვალსაზრისით, ადამიანის მორალურ მხარეზე მუსიკის ზემოქმედების უნარს არც გოეთე უარყოფს, მაგრამ ფიქრობს, რომ მუსიკალური ნაწარმოები მაშინვე ყალბი გახდება, როგორც კი ამგვარ მიზანს დაუსახავენ. „მორალური აღზრდა მხოლოდ ფილოსოფიასა და რელიგიას შეუძლია“¹.

გოეთეს შეხედულებით, ადამიანი, რომელიც შინაგანი სრულყოფისაკენ მიისწრაფვის, არ აღიქვამს ტრაგედიებსა და ტრაგიკულ რომანებს სულის დამამშვიდებლად, ისინი ხომ საპირისპირო შედეგს იწვევენ. რომ ტრაგიკული ქანრის ნაწარმოებში ადამიანთა ვნებებს აღაგზნებენ, ამას არისტოტელეს არც ერთი მკვლევარი არ უარყოფს, მაგრამ აფექტთა ამღელვარებას ისინი პირველ სტადიად თვლიან, რის შემდეგაც დგება ფავად კათარსისის მომენტი. გოეთეს თვალსაზრისს ხელოვნების როლის შესახებ ადამიანის სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბების საქმეში იზიარებს ა. ლესკიც. იგი თვლის, რომ ანტიკურ ხანაში წარმოქმნილი პრობლემის გადაწყვეტა მხოლოდ გოეთემ შეძლო და იმეორებს ღიდი მწერლის სიტყვებს: „ხელოვნების კარგ ნაწარმოებს შეუძლია და იწვევს კიდევაც მორალურ შედეგს. მაგრამ ხელოვანებათვის მორალური მიზნის დასახვა მისი პროფესიის დაღუპვას ნიშნავს“².

ლესკის შეხედულებით, არისტოტელესეული კათარსისი არ გუ-

¹ Goethes sämtliche Werke, achtlunddreißigster Band, გვ. 83.

² მოყვანილია წიგნიდან A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, Bern und München, 1963, გვ. 616.

ლისხმობს არც დასახელებულ ვნებათა გაკეთილშობილებას (Veredelung) და არც ადამიანთა გაუმჯობესებას (Besserung).

„ტრაგიკულთან დაკავშირებული სპეციფიკური სიამოვნება წარმოშობილი „საშინელებისა და ტირილის“ (ასე ვამჯობინებთ თქმას ნაცვლად „შიშისა და თანაგრძნობისა“). აღგზნებიდან და ამ გრძნობათა შემამსუბუქებელი გადმოღვრა — ეს არის უექველად არისტოტელეს მიხედვით კათარტული სიამოვნება ადამიანისათვის“¹.

კათარსისის ესთეტიკურ თეორიასთან ერთად უნდა გადმოიყოს ინგლისელი მკვლევრის ს. ბუტჩერის შეხედულებაც, რომელიც ბერნაისისაგან განსხვავებით, მუსიკალურ კათარსისს არ აიგივებს ტრაგიკულთან. ტრაგიკული კათარსისი შიშისა და თანაგრძნობის აფექტთაგან წმენდს ადამიანებს, მაშინ, როდესაც მუსიკალური კათარსისი მსმენელის ენთუზიასტური აღგზნებისაგან განწმენდას ნიშნავს. მაგრამ ბუტჩერი განმკურნავსა და განსაკურნავ ემოციებს ერთმანეთთან არ აიგივებს, როცა წერს, რომ ტრაგედია აფექტებს მსგავსი, მაგრამ არა იგივეობრივი აფექტებით მკურნალობს.

ბუტჩერის შეხედულებით, შიშისა და თანაგრძნობის ემოციები, რომელნიც რეალურ ცხოვრებაში დამამწუხრებელნი არიან, რადგან სინამდვილეში საკუთარი სიცოცხლისათვის ეგოისტურ შიშსა და თავისთავისადმი ეგოისტურ თანაგრძნობას წარმოადგენენ, ტრაგედიის მოსმენისას ემოციათა უფრო მაღალ სფეროში გადადიან; იწმინდებიან და იწვევენ საოცარი სიმსუბუქის შეგრძნებას.

„განწმენდის ფუნქცია, ასკენის მკვლევარი, მარტო იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ განკურნოს (მაცურებელი) თანაგრძნობისა და შიშისაგან, არამედ იმაშიც, რომ შექმნას განსაზღვრული ესთეტიკური სიამოვნება, განწმინდოს ისინი (ე. ი. ვნებანი — გ. კ.) ხელოვნებისაშუალებით“².

რამდენადაც ტრაგედიას არ შესწევს ძალა ნებისყოფაზე ზეგავლენის მოხდენისა, ამდენად ბუტჩერის თვალსაზრისით, შეუძლებელია კათარსისის მხოლოდ მორალური აზრით გაგება, თუმცა არ უარყოფს

¹ Diese spezifische Lust von am tragischen Lust an der Erregung von „Schauer und Jänner“ (so sagen wir besser statt „Furcht und Mitleid“) und an dem befreienden verstören dieser Gefühle ist nach Aristoteles als kathartische Lust für den Menschen unbedenklich. იქვე, გვ. 617.

² S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, London, 1898.

იმასაც, რომ ტრაგედიის ნახვის შემდეგ მაყურებელმა შეიძლება საქციელი გამოიცვალოს. მკვლევრის შეხედულებით, გარდუვალია მხოლოდ ის ესთეტიკური ტკბობა, რომელსაც ტრაგედია სწორედ კათარსის საშუალებით იწვევს.

ესთეტიკური თვალსაზრისით მიუღდა კათარსის საკითხს პროფ. ს. დანელიაძე. მის შეხედულებათა გადმოცემა მოკლედ ასე შეიძლება: მაყურებელი, რომელიც თეატრში მიდის და გმირის ტანჯვას უცქერის, ამ გმირისადმი თანაგრძნობით განიმსჭვალება. მას ავიწყდება საკუთარი „მე“ და ის საკუთარი უსიამოვნებანი, რომელნიც აწუხებდნენ თეატრში მოსვლამდე.

მაგალითად, თუ თეატრში მოსვლამდე მაყურებლის სული შეშფოთებული იყო შიშით მოსალოდნელი სასამართლოს წინაშე, თეატრში მას ავიწყდება იგი, რადგან ეუფლება ახალი განცდა — შიში ოიდიპოსის მოსალოდნელი უბედურების გამო. ე. ი. შიშმა მოხსნა შიში, განწმინდა სული შიშისაგან.

„ინდივიდუალურ ენებათა ფორმის ნაცვლად ტრაგედია აძლევს მაყურებლის ენებებს სოციალურ გრძნობათა ფორმას, ე. ი. სრულიად კი არ სპობს ენებებს, არამედ ადისციპლინებს, აფორმებს, ასაზოგადოებრივებს მათ, და ამაში შედგება ის დიდი სამსახური, რომელსაც თეატრი უწევს საზოგადოებას“¹.

ოიდიპოსის ტანჯვის ცქერისას მაყურებელი არა მარტო სიახლოვეს გრძნობს მასთან, არამედ აიგივებს კიდევაც თავისთავს ტრაგედიის გმირთან, რადგან ორივენი, ოიდიპოსიცა და მაყურებელიც, ადამიანებ არიან და რაც პირველისათვის არის დამახასიათებელი, ის არც მეორისათვის არის უცხო. მაყურებელი მალდება თავისთავზე, თავის კერძო „მეობაზე“ და ერთვის ზოგად ადამიანობას ან კაცობრიობას.

პირადი „მე-დან“ ამოსვლა, თავისი ემპირიული „მე“-ს იმ ვიწრო კედლების გარღვევაა, რომლებშიაც ჩვენ ჩაგვკეტა ჩვენი ბიოლოგიური არსებობის შენარჩუნების პრაქტიკულმა ინტერესმა, და კაცობრიობის დიდ ოკეანესთან შეერთება, — აი, რა ყოფილა ტრაგიკული კათარსის არისტოტელეს მოძღვრებით“².

¹ არისტოტელი, „პოეტიკა“, წინასიტყვაობა, და თარგმანი პროფ. ს. დანელიასი, თბილისი, 1944 წ., გვ. XXV.

² იქვე, გვ. CXI.

როგორც უკვე აღნიშნული იყო, კათარსისის მწყობრი თეორიების გარდა, არაებობს ცალკეული შეხედულებანიც.

ედ. მიულერი¹ თვალსაზრისით, თანაგრძნობითა და შიშით გამოწვეული ტყობა მხოლოდ ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ ტყობაა — *οἰκτιρὰ ἡθυσή*, ტრაგედიის ეფექტურობას კი იგი აფექტთა გაძლიერებასა და გამოვლენაში ხედავს. მიულერთან *ἄμειψος*-ის შინაარსი საბოლოოდ მაინც არ ემთხვევა *οἰκτιρὰ ἡθυσή*-ს ამოგან პირველი დამშვიდება, განწყენდაა, რომლის ობიექტი ზოგადი ხასიათის შიში და თანაგრძნობაა.

დასასრულს იგი ასკვნის, რომ კათარსისი ძლიერი და სიამოვნების გრძნობასთან დაკავშირებული სოლიციტაციის (*Sollicitation*) საშუალებით, ორივე ტრაგიკული ვნების (*ἄμειψος*) საფუძველზე სხვა დანარჩენ მდაბიურ ვნებათა შეკავებულობასა და უვნებელყოფაში მდგომარეობს.

მიულერს სწამს, რომ ხელოვნებას ყოველგვარი აფექტისაგან განწყენდა და განკურნება შეუძლია, რადგან იგი ადამიანებს საკუთარ სახეთა იდეალურ ანარეკლს აწვდის. კათარსისის დროს უსიამოვნო გრძნობათა სისიამოვნო გრძნობებად გარდაქმნა ხდება და ეს პროცესი *ἄμειψος*-თან არის დაკავშირებული.

გერმანელი მეცნიერი ბრანდისი² კვლევის პირველ ხანებში უფრო მაძიებლის პოზიციას იჭერდა, ვიდრე დამსაბუთებლისას. იგი ფიქრობდა, რომ არისტოტელე აფექტების განწყენდაში ვნებათათვის ეგოისტური და პათოლოგიური ელემენტების ჩამოცილებას გულისხმობდა, რაც მათ საზოგადოებრივ ფორმას მიანიჭებდა. მაგრამ სიზუსტეს მოკლებულია გამოთქმა „პათოლოგიური ელემენტი“, რადგან ვნება-აფექტი თვითონ არის *ἄμειψος*.

ბერნაისის თერაპიული თეორიის გაცნობის შემდეგ ბრანდისმა არ გაიზიარა მკვლევრის შეხედულება ტერმინ *ἄμειψος*-ის მედიცინის სფეროდან წარმომავლობის შესახებ. იგი თვლის, რომ *ἄμειψος*-ი როგორც ტერმინი, პირველად არისტოტელემ დაადგინა.

¹ Ed. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, II, 1857.

² Brandis, *Handbuch der griechisch-römischen Philosophie* I, II, 1857, III—IV, 1860.

ბრანდ-სი აკრიტიკებს ლესინგის ეთიკურ თეორიასაც. მისი თეორიაში, არისტოტელე ერთმანეთისაგან მკვეთრად განასხვავებული ეთიკურ არსსა და პოეტურ შემოქმედებას. იგი ფიქრობს, რომ შექსპერებზე სხვა არა უნდა იყოს რა, თუ არა აფექტთა საშუალო ზომა, ერთგვარი წონასწორობა ზედმეტსა და ძალზე მცირეს შორის. როცა ბრანდ-სი აფექტების ზომიერებაზე ლაპარაკობს, ლესინგის შესვლელეობას იზიარებს, მაგრამ იქვე აღნიშნავს იმასაც, რომ ხელოვნებას მიზანი არაა და არც შეიძლება იყოს ადამიანთა მორალური თვალსაზრისით დაოსტატება.

საბოლოოდ, „განწმენდაში“ იგი გულისხმობს შიშისა და თანაგრძნობის აფექტთა განთავისუფლებას „ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების ეგოისტურ გრძნობათაგან“¹. გამოთქმა „გრძნობათაგან განთავისუფლება აფექტებისა“ მცდარია — ბრანდ-სის თეორია კომპილაციის მოგვაგონებს: მიუხედავად ამისა, მაინც მოვიყვანეთ, რათა შეძლებისდაგვარად სრულად წარმოგვედგინა კათარსისის საკითხის შესწავლის ისტორია.

ციმერმანის შეხედულებით, უსიამოვნო გრძნობათაგან განწმენდა დაშლას წარმოადგენს. იგი ხორციელდება მოცემული პიროვნების ეთიკურ ხარისხსა და მის მდგომარეობას შორის არსებული თანაფარდობის შემეცნებით. ამგვარი შემეცნების საშუალებით სწორი პროპორცია დგინდება დიდ შეცდომასა და დიდ უბედურებას შორის. თავდაპირველად შეუმეცნებელი საშინელება თანდათანობით გასაგება გახდება, როგორც შეფარდებითი შეცდომის ეფექტი. ამგვარი შემეცნების წყალობით, პირველ ხანებში არსებული უსაზღვრო სიბრაულის გრძნობაც შესაბამისი ჩარჩოებით შემოისაზღვრება.

ზემომოყვანილი მსჯელობის საფუძველზე ციმერმანი ასკვნის, რომ სწორი ზემოქმედების მოხდენისათვის საჭიროა ტრაგედიის შემდგენიარად აგება: მოქმედების დასაწყისში გმირებს თავს უნდა დაატყდეთ თავზარდამცემი უბედურებანი, რომელნიც თითქოსდა არაფრით არ იქნებიან მოტივირებულნი, მაგრამ მოქმედების განვითარების პროცესში მაყურებელმა უნდა გაიგოს, რომ ტრაგედიის გმირებს თურომე საკმაოდ ჰქონდათ ცოდვები ჩადენილი, რითაც ასე თუ ისე იმსახურებენ ღვთაებრივ სასჯელს.

¹... von den selbsttischen Empfindungen unseres Alltagslebens, იქვე, გვ. 101.

თ. კოკი¹ რელიგიური თეორიის ავტორთა მსგავსად თვლის, რომ არისტოტელემ ტერმინი *κάθαρσις*-ი რელიგიური მისტერიებიდან აიღო. მისი აზრით, ლუსტრაცია მდგომარეობს ორივე აფექტის (რომელთა აგზნება მხოლოდ ტრაგედიის საშუალებით შეიძლება) ჰარმონიული მდგომარეობის მიღწევაში.

„ფექტების „ჰარმონიულ მდგომარეობაში“ გადასვლა ლესინგის „ძალზე მეტისა“ და „ძალზე მცირეს“ ურთიერთშეფარდებას მოგვაცნობს.

ლ. შპენგელმა² თავიდანვე ბერნაისის საწინააღმდეგო პოზიცია დაიჭირა. მიუნხენის აკადემიაში მან პირველმა აღიმალა ხმა კათარსის თერაპიული თეორიის წინააღმდეგ. მისი თვალსაზრისით, შეუძლებელია, უარყოფილ იქნეს პოეზიის *κάθαρσις* — სარგებლობა. განცხადება იმისა, რომ თითქოს ტრაგედიას არ ახასიათებდეს ეთიკური ზემოქმედების უნარი, შპენგელის მიერ გაკრიტიკებულია, არა მარტო როგორც დიდი პარადოქსი, არამედ როგორც ისეთი ჯაგბაც, რომელიც შეურიგებელ წინააღმდეგობაშია ძველი ეპოქის (იგულისხმება ანტიკური ხანა — გ. კ.) შეხედულებებთან. ამ შემთხვევაში შპენგელი სრულიად მართალია, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, არისტოტელე დიდ როლს ანიჭებდა ხელოვნებას ადამიანის ზნეობრივი თვალსაზრისით აღზრდის საქმეში.

შპენგელის აზრით, მუსიკალური კათარსის სულიერ დაშვიდებას გულისხმობს; ტრაგიკული კათარსის კი მის მიერ გაგებულია როგორც მიჩვევა (*Gewöhnung*) ზნეობრივი მოქმედებისა, რომელიც შიშისა და თანაგრძნობის საშუალებითაა გამოწვეული. განწმენდა მთელ პროცესს შპენგელი თანაგრძნობის (*ἔλεος*) აფექტისაგან გამომდინარედ იაზრებს.

κάθαρσις-ის მნიშვნელობიდან ეთიკური და ესთეტიკური გაგების ბერნაისისეულმა გამორიცხვამ შტარიც მის მოწინააღმდეგეთა რიგებს მიაკუთვნა.

„განა დასაჯერებელია, რომ ამგვარი განმარტება (იგულისხმება კათარსის მედინური თეორია — გ. კ.) შესაძლებელი იქნებოდა ჰეგელის საუკუნეში?.. რომ უადრესად განსწავლულმა და გონება-

¹ Th. Kock, Ueber den Aristotelischen Begriff der Katharsis und die Anwendung desselben auf den König Oedipus, Elbing. 1851—1853.

² L. S p e n g e l, Aristotelische Studien, IV, Poetik, München, 1866.

მხვილმა ადამიანმა მთელი თავისი განათლება და მიხედრობის უნარი იმას მოახმარა, რომ არისტოტელეს შეხედულებას იმგვარი ინტერპრეტაცია მისცა, რომლის მატერიალისტური უხამსობის წინაშე თვით ნიკოლოზიც კი გაოცებული დარჩებოდა?¹.

არისტოტელეს კათარსისის იგი აიგივებს ჰეგელის „სულის განთავისუფლებასთან“. აუცილებლობა იმისა, რაც ადამიანს თავს ატყდება, შტარის აზრით, შეიძლება გაგებულ იქნეს როგორც აბსოლუტური გონიერება. ამდენად მაყურებლის სული მართლა დამშვიდებული უნდა იყოს მორალურად, რადგან იგი შეძრულია გმირის ბედისწერით და შერიგებულია მდგომარეობასთან.

კ. ცელი² ტერმინი *ἄμειψος*-ის დაკანონებას არისტოტელეს³ არ მიაწერს, რადგან იგი გამოყენებულიცა და განმარტებულიც იყო უკვე პითაგორასა და პლატონის მიერ.

ბერნაისის მსგავსად ისიც ფიქრობს, რომ კათარსისის პროცესის შედეგი ადამიანის სულიდან *πᾶσι*-ს ძალდატანებით გამოძევებას გულისხმობს. მაგრამ ამასთან, ცელის შეხედულებით, იმდენად, რამდენადაც ამ დროს სულის პათოლოგიური დაავადების განკურნებასთან გვაქვს საქმე, არ შეიძლება უარვყოთ კათარსისის ეთიკური ზემოქმედების უნარი.

ფ. ზუზეშვილის⁴ შეხედულებით, *ἄμειψος*-ი მეტაფორული ტერმინია, რომელიც ლუსტრაციიდან მომდინარეობს. მასთან მუსიკალური კათარსისი ადამიანის სულის პომეოპათიური განწმენდა, რომლის აზრიც „სულის უფრო მაღალ და ზოგად იდეალებში გადასვლაში მდგომარეობს“⁵.

რაც შეეხება ტრაგიკულ კათარსისს, ზუზეშვილი პირველ ხანებში ბრანდისის შეხედულებას იზიარებდა, რომლის თანახმადაც კათარსისი ორივე ვნების მდებარეობს ეგოისტურ და პათოლოგიურ გრძნობათაგან განთავისუფლებას გულისხმობს. მართალია, მეკვლევაში კათარსისის შედეგა⁶ ეთიკურ აფექტთა რიგს არ მიაკუთვნებს, მაგრამ აღიარებს, რომ ეს პროცესი ჯანმრთელია და პედონური. ვნებათა არაეგოისტუ-

¹ A. Stahl, Aristoteles und die Wirkung der Tragödie, Eerlin, 1859, გვ. 94

² C. Zell, Die Einleitung zu Aristoteles Poetik, übersetzt von Dr. Christian Walz, Stuttgart, 1859.

³ F. Sussemihl, Zur Literatur von Aristoteles Poetik, zweiter Artikel, Jahrb. Philol. 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867.

რისა და არაპათოლოგიურის დონემდე ამალლებას კი მეცნიერი აღ-
ზრდის (παίδεια) ერთგვარ სახედ შიიჩნევს.

კათარსისით მონიჭებული ტრაგიკული ტკობა, ზუზემილის მიხედ-
ვით, მდგომარეობს არა ტანჯვის (πένις) მთლიანად განცდაში, არა-
მედ „მცირე ვნებათა“ გაღვივებაში კაცობრიობისათვის დამახსიათე-
ბელ საერთო ვნებათა ფონზე, რომლის დროსაც ჩვენი საკუთარი ვნე-
ბანი მთელი კაცობრიობის საკუთრებად იქცევა. კათარსისი სწორედ
პიროვნების ამგვარ თვითგანსხვისებაში მდგომარეობს. თვითგანსხვი-
სების პროცესს თან ტკობაც ახლავს, რადგანაც ილუზიის შეგრძნება
ამ დროს მაინც ძალიან ძლიერია¹.

კათარსისის დროს სულის ორივე „დამბეჩავებელი და დამამწყუ-
რებელი“ (das Beklemmende und Bedrückende) აფექტი თანდათან
თავისუფლდება ეგოიზმის ეკლოვანი საფარველისაგან. სანამ მაყუ-
რებლის სულში ტრაგიკული შეგრძნებანი ბოხოქრობენ, მანამ მასში
ადგილს ვერ პოვებს მდაბიური შიში და სიბრაღული, რადგანაც ამა-
ვე სახელის მქონე ტრაგიკული აფექტები დიდ ძალას წარმოადგენენ
ადამიანის სულის განწყენდისათვის.

ედ. ცელერი² ცდილობს ტერმინი $\chi\acute{\alpha}\mu\alpha\rho\iota\varsigma$ -ის განვითარების
გზა გვაჩვენოს, თუმცა საბოლოოდ მაინც ვერ ასკვნის, საიდან მოჰ-
დინარეობს იგი — მედიცინის სფეროდან თუ რელიგიური მისტირი-
ებიდან.

ცელერის შეხედულებით, არისტოტელეს კათარსისი დამშვიდება,
რომელიც აფექტთა აღგზნებით წარმოიშობა. ბრანდისისა და ზუზე-
მილის მსგავსად, იგიც ასკვნის, რომ ამ პროცესის დროს მაყურებლის
პირადული ხასიათის მწუხარება და ადამიანური ტკივილები უკან
იხევს. ზოგადკაცობრიული მწუხარებისა და სატკივარის წინაშე.

იორკ-ფონ ვარტენბურგი ლესინგის, გოეთეს, მიულერის,
ბრანდისის, ბერნაისისა და ცელერის შეხედულებათა ამომწურავ
გადმოცემასა და გონებამახვილურ კრიტიკას იძლევა. თავად კი, ან-
ტიკური კათარსისის შინაარსის დადგენის მიზნით, დაწვრილებით
იხილავს სოფოკლეს ტრაგედიას „ოიდიპოსი კოლონოში“.

მისი თვალსაზრისით, ჭერ კიდევ ეპოსის ეპოქაში დაიწყო განვი-

¹ Susemihl, Aristoteles über die Dichtkunst, die Ausgabe der Poetik von
Susemihl, Leipzig, 1865, გვ. 28.

² E. d. Zeller, Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Ent-
wicklung, zweite Aufl. II, 2, 1862, გვ. 615.

თარებ, ლეთების შემეცნებასა და ადამიანურ შეგნებას შორის თავ-
დაპირველადვე არსებულმა კონფლიქტმა, ხოლო მომდევნო ხანაში ან-
ტიკური ღმერთის არასრულყოფილ არსს განვითარებული თვითშე-
მეცნება დაუპირისპირდა, რომლის საფუძველზედაც წარმოიშვა რწმე-
ნა ბედისწერისა: „ბედისწერის იდეა წარმართობის ტრაგიკული და-
სასრულია“¹.

დიონისეს კულტის გაძლიერებამ ბედისწერის შემეცნებით აღ-
ძრულ ღრმა ტკივილს დაუპირისპირა ექსტაზი, როგორც თვითშემეც-
ნების გამანადგურებელი ძალა. ამგვარ ნიადაგზე როგორც ექსტა-
ზის ბუნებრივი შედეგი, ისე განვითარდა ბერძნული ტრაგედია, რომ-
ლის ეფექტი არის არა სრული შეუმეცნებლობა, არამედ ერთგვარი
გაბრუება. თუმცა ამ დროს შემეცნებაც შენარჩუნებულია, ოღონდ
მიმქრალი სახით.

„ტრაგედია თანაგრძნობისა და შიშისაგან განწმენდას ამ აფექტთა
აგზნებით იწვევს“².

ე. ი. ვარტენბურგთან ჯდმარცდ-ი ახალ შინაარსს იძენს,
რომელიც ტკივილების მომგვრელი შემეცნების ერთგვარ გაბრუ-
ებასა და მიძინებას გულისხმობს. კათარსისის პროცესი მთავრდე-
ბა მაშინ, როცა „ექსტაზურ თავდავიწყებაში თანდათანობით ქრება
მაქსიმალურად გაძლიერებული აფექტები“³. ვარტენბურგის მიხედ-
ვით, ჯდმარცდ-ი ნიშნავს შიშისა და თანაგრძნობისაგან განთავისუფ-
ლებას და წარმოადგენს ენებათა ექსტაზურ აგზნებას თვითშემეცნე-
ბის გაბუნდოვნებამდე. ამდენად, ტრაგედიის დამახასიათებელი ტკბობა
οἰκτιρὰ καὶ ἡδονή თვითშემეცნებისა და გრძნობათა მიძინებას გუ-
ლისხმობს.

ამ გონებამახვილურად აგებულ შეხედულებაში ყველაზე მეტად
ანგარიშგასაწევია ავტორის მიერ წამოყენებული თვალსაზრისი, რო-
მელიც კათარსისის თვით ბერძნული ტრაგედიიდან განვითარებულად
თვლის. რა თქმა უნდა, უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა, ავტორს
რომ განეზოგადებინა საერთოდ ბერძნული ტრაგედიისათვის დამახა-
სიათებელი ნიშანთვისებანი.

¹ I. von Wartenburg, Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus, Colonus des Sophokles, Berlin, 1866, გვ. 21.

² Die Tragödie Reinigung von Mitleid und Furcht durch Erregung dieser Affektionen bewirke. იქვე, გვ. 23.

³ ... in dem ekstatischen Selbstvergessen die zum höchsten gesteigerten Affekte untergehen. იქვე, გვ. 24.

3. ბონიცის პირველ რიგში შეეცადა დაედგინა *παθος*-სა და *παθημα*-ს შორის არსებული მიმართება. როგორც ცნობილია, ბერნაისის თვალსაზრისით, *παθος*-ი შიშისა და სიბრალულის ერთჯერადი აფექტია, მაშინ როცა *παθημα* ხანგრძლივ აფექტაციას წარმოადგენს. შევსებული არ იზიარებდა ამგვარი სხვაობის არსებობას დასახელებულ ორ ტერმინს შორის, ხოლო იებერგევი მხოლოდ იმაში ეთანხმებოდა ბერნაისს, რომ *παθημα* არისტოტელესთან მართლაც ნაზიად განმეორებულ აფექტებს აღნიშნავდა.

ბონიცს გულდასმით შეუსწავლია არისტოტელეს *ლექსიკა*, კერძოდ კი ამ ტერმინთა გამოყენების თითქმის ყველა შემთხვევა; ჩატარებული კვლევის საფუძველზე იგი ასკვნის, რომ *παθημα* ძალიან ახლოს დგას *παθος*-თან და მათ შორის განსაზღვრული სხვაობის დადგენა შეუძლებელია და „რომ ამგვარი განვითარების (იგულისხმება ტერმინთა განვითარება — გ. კ.) ყველა სტადიაში *παθημα* *παθος*-ს გვერდით განსხვავების გარეშე იხმარება“¹.

ბონიცის დასკვნას, რომ *παθημα* *παθος*-სთან შედარებით იშვიათად იხმარება და რომ *παθημα* მხოლოდით რიცხვში არისტოტელესთან მხოლოდ ერთხელ გვხვდება ფიზიოგნომიკაში, (cf 806 ar) რ. ბაუმიგარტიცი იზიარებს; მაგრამ ბონიცისაგან განსხვავებით იგი არ თვლის, რომ არისტოტელემ *παθος*-ს *genetivus*-ს *παθημα*-ს *genetivus*-ი მხოლოდ და მხოლოდ ევფონიისათვის არჩია: „არამედ, უფრო სწორი იქნებოდა მტკიცება იმისა, რომ თითოეული ამ სიტყვათაგანი თავთავიანთ ადგილას დაკავშირებულნი არიან მათთვის დამახასიათებელ მნიშვნელობასთან“².

ა. ზილბერნშტაინის³ შეხედულებით, კათარსის უფრო სრული განმარტება ვიდრე ეს ჩვენამდე მოღწეულ ტექსტში გვაქვს, „პოეტიკის“ უძველეს ხელნაწერებშიც კი არ ყოფილა მოცემული. არისტოტელემ, რომელმაც ასე ვრცლად ახსნა მისი არსი „პოლიტი-

¹ H. Bonitz, Ueber *παθος* und *παθημα* im Aristotelischen Sprachgebrauche, (Aristotelische Studien, V, Wien, 1867, გვ. 25.

² R. Baumgart, Pathos und Pathema im Aristotelischen Sprachgebrauch, Königsberg, 1837, გვ. 56.

³ Sillberstein, Die Katharsis des Aristoteles, Zeitschrift für Theater und Musik, № 29, Leipzig, 1867.

კაში, ზედმეტად ჩათვალა ერთხელ თქმულის ვრცლად განმეორება ნაწარმოებში პოეტური ხელოვნების შესახებ.

მკვლევარი ფიქრობს, რომ კათარსისი ტრაგედიის მუსიკალური ელემენტის საშუალებით შიშისა და თანაგრძნობის ტრაგიკულ აფექტთა გამოვლენას გულისხმობს. თავის შეხედულებას ზილბერნშტაინი საფუძვლად უდებს „პოლიტიკის“ იმ ადგილს, სადაც ფილოსოფოსი სულიდან დასახელებული აფექტების კათარზული მუსიკის საშუალებით გამოდენაზე საუბრობს. მისი თვალსაზრისით, „პოლიტიკაში“ ვადმოცემული შეხედულება აბსოლუტური სიზუსტით უნდა იქნეს გადატანილი „პოეტის“ საკამათო ადგილის განმარტებისათვის, რადგან არისტოტელე მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკას მიაწერდა ვნებათა-ვან განთავისუფლების უნარს.

ი. კირხმანი¹ ἡθροῦς-ში გრძნობათა ერთგვარ გაიდებალეს გულისხმობს. მაყურებლის „მე“ უკან იხევს ამალღებულის წინაშე, რომლის ძალაც განუზომელია.

ტრაგედიაში კონფლიქტი ორ ამალღებულს შორის ვითარდება. მაყურებელი თანაგრძნობის ობიექტად ერთ რომელიმეს ირჩევს და მის მხარეს იჭერს. თუ მისი ამალღებული გაიმარჯვებს, მაშინ იგი საკუთარ პიროვნებასაც ამალღებულად აღიქვამს, ხოლო თუ მისი თანაგრძნობის ობიექტი ძალა დამარცხდა, არც ეს განაცდევინებს ტანჯვას, რადგან მაყურებელს საკუთარი დამარცხება ამალღებულის დაღუპვასთან შედარებით უმნიშვნელოდ ეჩვენება.

კირხმანის შეხედულებანი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც ტრაგიკული კათარსისის გაგებას ესთეტიკური სიამოვნების განცდას უკავშირებს.

ო. ვილმანის შეხედულებით, ხელოვნება ხასიათებს საკაცობრიო ტიპებამდე ამალღებს. პოეზიისა და მუსიკის შემთხვევაში ამალღება ხდება არა მხოლოდ ინტელექტუალური, არამედ მორალური თვალსაზრისითაც. პოეზიისა და მუსიკის მიერ აღძრული აფექტები ჰელიანდ დაცლილია ეგოისტური და მდაბიური ელემენტებისაგან. ტრაგედიის ცქერისას მაყურებლის პირადული ხასიათის მწუხარება თანაგრძნობად იქცევა, ხოლო შიში სხვისი უბედურების მიმართ გგრძნობელობაში გადადის; აქედან გამომდინარე, ადამიანის სული ნათლდება და იწმინდება.

¹ I. Kirckman, Aesthetik auf realistischen Grundlage, Berlin, 2 Bände, 1868.

„ამრიგად, არისტოტელესთან კათარსისი ჩვენი სულიდან იმ გაბატონებულ აფექტთა განდევნაა, რომელნიც ამ დროს კი არ ჩლუნგდებიან. არამედ განკურების ელემენტში გადადიან და კაცთმოყვარულად (φιλόστροφον) განგვაწყობენ“¹.

ἁβθαμισ-ის თეორიათაგან უახლესია ამერიკელი მეცნიერის ჯ. ელსის თეორია. ყველასაგან განსხვავებით ელსი თვლის, რომ კათარსისი გულისხმობს არა მაყურებელთა, არამედ მოქმედ გმირთა განწყობენას. იგი ასე ავითარებს მსჯელობას: ტრაგედია, რომელიც მოქმედებას ბაძავს, თვითონაც ფაბულაში განხორციელებული მოქმედებაა. განწყობენა ფაბულის გაშლის პროცესში მოქმედების თანადროულად იწყება და მის განვითარებასთან ერთად მიმდინარეობს. აქედან გამომდინარე, კათარსისი არ შეიძლება იყოს ტრაგედიის შემოქმედების საბოლოო შედეგი. უფრო სწორად, „იგი პროცესია, რომელსაც პოეტი მოვლენათა კომპოზიციით ქმნის“.

ელსი კათარსისის შემოქმედების სფეროს მაყურებელსაც აკუთვნებს. მაყურებელნი უეჭველად აღიგზნებიან, მაგრამ მათი ემოციები ერთდროულად მსჯელობის ელემენტებსაც შეიცავენ. თავზარდამკეში ტრაგიკული მოქმედების ცქერისას მაყურებელს ორი დასკვნა გამოაქვს: 1. გმირი მისი მსგავსია, 2. იგი დაუშვასხურებლად იტანება. მკვლევარი ფიქრობს, რომ დასკვნები წარმოშობილნი არიან არა ემოციური აგზნებიდან, არამედ პირიქით, მაყურებელი დასკვნათა გამოტანის შემდეგ განიცდის ემოციებს. ელსი ტრაგედიის მსმენელს მზამართლეს ადარებს. იგი ხედავს როგორ იწმინდება გმირი ჩადენილი დანაშაულისაგან ტანჯვის საშუალებით. სწორედ ეს ტანჯვაა მიზეზი მაყურებლის თანაგრძნობისა, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ტრაგიკული გმირისადმი ზიზღით განიმსკვალებოდა.

კათარსისის კლასიკურ ნიმუშად ელსიც სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“ თვლის. მაყურებელი გრძნობს, რომ ოიდიპოსს არავითარ შემთხვევაში არ შეეძლო წინასწარგანზრახვით მოეკლა მამა და დაქორწინებულიყო დედაზე. მაგრამ იგი გმირს მხოლოდ დასჯის მომენტში უთანაგრძნობს და არა უფრო ადრე, ე. ი. კათარსისი მოქმედებას ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია, რომლის პროცესის შედეგად მაყურებელს თანაგრძნობის გაცნა დაეუფლება. აქედან გამომდინარე,

¹ O. Willmann. Aristoteles als Pädagog und Didaktiker, Berlin, 1909, 83. 194.

ელსი უსამართლობად თელის კათარსისის ტრაგედიის ძირითად და პირველხარისხოვან კატეგორიად მიჩნევას. მისი თვალსაზრისით, კათარსისის ტოლფასოვანი კატეგორიებია ტრაგედიაში ტანჯვა, შეცდომა და გამოცნობაც.

ჩვენ ვიზიარებთ ელსის შეხედულებას, რომელიც კათარსისის არა მხოლოდ ტრაგიკული მოქმედების შედეგად, არამედ მის განვითარებასთან ერთად მიმდინარე პროცესად თვლის¹.

ცნება $\chi \acute{\alpha}\mu\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$ -ის საკუთარი ინტერპრეტაციის გადმოცემად, განვიხილოთ როგორ ესმოდა ფილოსოფოსს შიში და თანაგრძნობა. ორივე აფექტის არისტოტელესეული გაგება მოცემულია „რიტორიკაში“. „რიტორიკის“ იმ ადგილებს, რომელნიც ზემოდასახელებულ ენებათა სრულ გააზრებას უწყობენ ხელს, პირველად ლესინგმა მიაქცია ყურადღება.

„რიტორიკის“ მე-2 წიგნის მე-5 თავში ვკითხულობთ: „შიში არის რაღაც წუხილი ან მღელვარება, რომელსაც წარმოშობს წარმოდგენა მომავალ დამღუპველ ბოროტებასა ან უსიამოვნებაზე“².

შიშის განსაცდელად აუცილებელია მოსალოდნელი უბედურება მოახლოებული იყოს. ამ შეხედულების დასამტკიცებლად არისტოტელეს შემდეგი მაგალითი მოჰყავს: ადამიანებმა შესანიშნავად იციან, რომ სიკვდილი გარდაუვალია, მაგრამ სანამ მის მოახლოებას არ იგეგმობენ, მანამდე არც კი ახსენდებათ იგი.

„... ამასთან (ეს უბედურებანი) არა შორს, არამედ ახლოს უნდა ჩანდნენ, შორეულის ხომ ძალიან არ ეშინიათ. ყველამ იცის, რომ მოკვდება, მაგრამ რადგან (სიკვდილი) ახლოს არ არის, არც ფიქრობს მასზე“³.

შიშის მომგვრელი მოვლენების საფუძველს არისტოტელე ადამიანის საზოგადოებრივ ყოფაში ხედავს. მისი განცდის უნარი მხოლოდ ორი უცოდურესი კატეგორიის ადამიანებს აქვთ დაკარგული: პირველ ჩუუტს შეადგენენ უბედურებისაგან მთლიანად განადგურებულნი,

¹ ელსი აღნიშნავს, რომ მისეული გაგება ცნება $\chi \acute{\alpha}\mu\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$ -ისა ემსგავსება ზენონის ერთ-ერთი კრიტიკოსის პ. ოტეს თეორიას. H. Otte, Neue Beiträge zur Aristotelischen Begriffstimmung der Tragödie, Berlin, 1928. ოტეც განწმენის ობიექტად ტრაგიკულ გმირს აღიარებს და არა მწყურებელს.

² $\xi\lambda\iota\theta\iota\delta\eta\ \phi\acute{\alpha}\beta\omicron\varsigma\ \lambda\acute{\alpha}\pi\eta\ \tau\iota\varsigma\ \eta\ \tau\alpha\rho\alpha\chi\eta\ \epsilon\alpha\ \phi\alpha\upsilon\tau\alpha\sigma\iota\alpha\varsigma\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma\ \chi\alpha\chi\alpha\mu\ \phi\omicron\iota\tau\iota\chi\omicron\varsigma\ \chi\alpha\iota\ \lambda\upsilon\pi\alpha\rho\omicron\upsilon$. რიტორიკის დასაბუთებული გამოცემა, გვ. 353.

³ აქვე.

რონელთაც დასაყარგი აღარაფერი შერჩათ, ხოლო მეორეს — იმდენად ბედნიერი აღამიანები, რომ მათ მოსალოდნელ ტანჯვაზე ფიქრიც კი აღარ ძალუძთ.

შიშის ემოციის აღსაძვრელად საჭიროა. აღამიანებს დაანახონ მათივე მსგავს არსებათა ტანჯვა. ამიტომ ტრაგედიის ავტორმა სცენაზე უნდა ამოქმედოს გმირი, რომელიც არაფრით განსხვავდება ჩვეულებრივ აღამიანთაგან და აიძულოს მოიქცეს ისე, როგორც თითოეული ჩვენთაგანი მოიქცეოდა მსგავს ვითარებაში.

მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მაყურებელი ამგვარ შინაგან სიახლოვეს იგრძნობს გმირთან, შეეძლება მას განიცადოს შიში იმ უბედურების წინაშე, რომელიც ტრაგიკულ გმირს დაატყდა თავს და რომლისგანაც არც ერთი აღამიანი არ არის დაზღვეული იმდენად, რამდენადაც თითოეული მათგანის სულიერი სამყარო, მოქმედი გმირის შინაგან სამყაროს ემსგავსება. აქედან წარმოიშვება თანაგრძნობა, რომელიც საკუთარი თავის შებრალებასაც გულისხმობს, რადგან ცხადზე უცხადესი ხდება კაცობრიობის საერთო ხვედრის სიმწარე.

„თანაგრძნობა არის რაღაც წუხილი ნაჩვენებ დამლუპველ ბოროტებასა და უსიამოვნებაზე, რომელიც დაუმსახურებლად ატყდება თავს (აღამიანს) და რომელიც შეიძლებოდა ან ჩვენ ან რომელიმე ჩვენთაგანს შემთხვეოდა, ამასთან, როდესაც (უბედურება) ახლო ჩანს“¹.

ცხადია, რომ თანაგრძნობის გაცდა შეუძლია ისეთ პიროვნებას, რომელიც შიშობს, რომ ან თვითონ მას, ან რომელიმე მახლობელ აღამიანს შეიძლება თავს დაატყდეს ისეთივე დიდი უბედურება, როგორიც განიცადა ტრაგედიის გმირმა. ამიტომ, შიშის მსგავსად თანაგრძნობით არ განიმსჭვალებიან არც მთლიანად დაცემული და არც ძალიან ბედნიერი აღამიანები:

„ამიტომ არც მთლიანად განადგურებულნი განიცდიან თანაგრძნობას. (ისინი ფიქრობენ რომ მეტი აღარაფერი დარჩათ ტანჯვის განსაცდელი, რადგან ყველაფერი უკვე განიცადეს) და ვერც ისინი (იბრალებენ), რომელნიც ძალიან ბედნიერად გრძნობენ თავს, არამედ თავხედობენ“².

¹ Ἐπὶ δὲ τῆς ἐλπίδος ἀνὰ τὴν τῆς ἐπὶ φαινομένην κακὴν φθαρτικὴν καὶ λυπερὴν τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν ὃ εἶναι αὐτὸς προοιτιοῦμαι εἶναι παθεῖν ἢ τῶν αὐτῶν τινὰ καὶ τοῦτο, ὅταν πλησίον φαίνεται ἰσχυρῶς, :3. 358.

² იქვე.

ტრაგედიის გმირი დაუმსახურებლად უნდა იტანებოდეს, თუ იგი ბოროტმოქმედია, მაშინ ყოველ შეგნებულ მაყურებელს მისდამი გაუჩნდება არა ტრაგიკული თანაგრძნობა, არამედ კაცთმოყვარული დამოკიდებულება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „რიტორიკაში“ ხაზგასმულადაა ნაჩვენები, რომ თანაგრძნობას ჩვენთან დროით ახლო მომხდარი ან მოსახდენი უბედურება იწვევს (ὅταν πληθύνῃ φαινεται). ათასი წლის უკან მომხდარ მოვლენებზე ფაქტების ცოდნა არათერს ეუბნება ადამიანებს. თეატრს კი შეუძლია წარმოსახვის ხერხების გამოყენების საშუალებით შორეულ წარსულში მომხდარი მოვლენები მახლობელი გახადოს მაყურებლისათვის.

„ადამიანები, რომელნიც რაიმეს გარეგნობით, ხმით, ტანსაცმლით ან საერთოდ, თამაშით ქმნიან, ძლიერ თანაგრძნობას აღძრავენ, რადგან (მაყურებელს) აჩვენებენ, როგორც მომავალ, ისე მომხდარ ბოროტებას და ამით მახლობელს ხდიან მას“¹.

აქვე ასხვავებს არისტოტელე ერთმანეთისაგან შიშსა და საშინელებას. შიში და საშინელება არ არიან იგივეობრივი ცნებანი. მათი სხვადასხვაობის დასამტკიცებლად ფილოსოფოსი შემდეგნაირად ავითარებს მსჯელობას. ჩვენ ვუთანაგრძნობთ ნაცნობ ადამიანებს იმ შემთხვევაში, თუ ისინი არ არიან მახლობელნი. რაც შეეხება მახლობელთა უბედურებას, მას საკუთარივით აღვიქვამთ.

„როგორც ამბობენ, ამასისი არ ტიროდა, როცა მისი შვილი მოსაკლავად მიჰყავდათ, მაგრამ იტირა მეგობრის დანახვაზე, რომელიც მოწყალებას ითხოვდა. ამ უკანასკნელმა მასში თანაგრძნობა აღძრა, პირველმა კი საშინელების გრძნობა“².

შიშისაგან განსხვავებით, საშინელება ხშირად ანადგურებს თანაგრძნობის განცდას და ხანდახან სრულიად საწინააღმდეგო ენებასაც კი იწვევს:

„საშინელება ხომ სხვა რამეა ვიდრე თანაგრძნობა; იგი ავიწროებს თანაგრძნობას და ხშირად მის საწინააღმდეგოდაც კი მოქმედებს“³.

ზემომოყვანილი ადგილების გარჩევა გვეხმარება იმის გარკვევა-

¹ Aristoteles, Opera omnia, Parisiis, 1862, გვ. 359.

² იქვე.

³ τὸ γὰρ δεινὸν ἔτερον τοῦ ἐλπίου καὶ ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλπίου καὶ πικλᾶναι τὸν ἄνθρωπον ἥτις οὐδὲν ἄλλου. ὁ. 359.

ში, თუ რომელ ტრაგიკულ გმირსა და როგორ ტრაგიკულ მოქმედებას შეუძლია აღძრას მაყურებელში შიშისა და თანაგრძნობის აფექტები, რომელთაც ფილოსოფოსი მკვეთრად მიჯნავს საშინელებისა და კაცთმოყვარეობის გრძნობათაგან.

მკვლევართა უმრავლესობა, რომელთა ნაშრომებიც ჩვენთვის ხელმისაწვდომია, ერთხმად აღიარებს, რომ ტრაგედიის ცნობილ განსაზღვრებაში *τῶν τοιούτων παθιμμάτων* (ამგვარ ვნებათაგან) არისტოტელე მხოლოდ შიშისა და თანაგრძნობის აფექტებს გულისხმობს. ჩვენი აზრით, სიტყვა *τοιούτοις*, *τοιούτῃ*, *τοιούτοις* (რომლისთვისაც *τοιούτων* მრავლობითი რიცხვის *genetivus*-ია,) სპეციალურათა მიერ სწორად არ არის გაგებული. იგი ჭიტყვასიტყვით ნიშნავს — „აი ასეთი“, „სწორედ ამგვარი“. თუ ეს ასეა, სიტყვა „ამგვარის“ შინაარსი „მსგავსსაც“ გულისხმობს. ე.ი. „ამგვარ ვნებებში“ უნდა იგულისხმებოდეს მსგავსი ვნებები შიშისა და თანაგრძნობისა. ასე რომ არ ყოფილიყო, მაშინ არისტოტელე დაწერდა არა „ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას“ (*τῶν τοιούτων παθιμμάτων καθαίρειν*), არამედ, ამ ვნებებისაგან განწმენდას (*τούτων παθιμμάτων καθαίρειν*).

წამოყენებული შეხედულების დასადასტურებლად მოვიყვანთ ადგილებს „პოეტიკიდან“:

1. „რადგან ხელოვანნი მოქმედ პირებს ასახავენ, ისინი კი აუცილებლად ან სათნონი ან ცუდები არიან, ხასიათები ხომ თითქმის ყოველთვის მხოლოდ ამათ მისდევენ, ვინაიდან ხასიათის მიხედვით ერთმანეთისაგან ყველა ან ბოროტებით ან სათნოებით განირჩევა, ამიტომ ან ჩვენზე უკეთესნი, ან უარესნი, ან ჩვენი მსგავსნი უნდა აისახონ“¹.

2. „ამასთან არის კიდევ მესამე სხვაობა. როგორ მივბაძოთ ამ შემთხვევათაგან თითოეულის დროს“.

„Ἐτι δὲ τοῦτον τρίτη διαφορά τὸ ὥς ἕκαστα τοῦτων μιμῆσται ἢ τὴν (III, 1448 a, 20).

3. „ჯერ ერთი, რომ ბაძვა თანდაყოლილი აქვთ ადამიანებს ყრმობიდანვე და ცხოველთაგანაც იმით განსხვავდებიან, რომ უფრო წამბაძენი არიან“.

¹ Ἐπει δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας ἄνθρωποι δὲ τοῦτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι, τὰ γὰρ ἥθη σχεδὸν ἀεὶ τοῦτοις ἀπολυσθῆναι μόνους, καὶ γὰρ καὶ εἴη τὰ ἥθη διαφέρουσιν πάντες ἦτοι βελτίους ἢ κακῶν ἢ χειρόνων ἢ καὶ τοιούτους, III. 1448a, 20.

τὸ τὲ γὰρ μιμεῖσθαι σύμφοτον τοῖς ἀνθρῶποις ἐκ παλίων ἐστὶ καὶ τοῦτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῶων ὅτι μιμητικώτατον ἐστὶ... (IV, 1448 b, 5).

4. „ამის დამატეციებელია ის, რაც საქმით ხდება“.

σημεῖον δὲ τοῦτου τὸ συμφαίνειον καὶ ἐπὶ τῶν ἑργων.

5. „(გამოსახულება) სიამოვნებას გვანიჭებს არა მსგავსებით, არამედ ოსტატობით, ფერით ან სხვა რომელიმე ამგვარი მიზეზით“.

Ὅχι μίμημα ποιήσει τῇς ἡδονῆς ἀλλὰ διὰ τῇς ἀπεργασίας ἢ τῇς χροῖας ἢ διὰ τοιαύτην τινα ἄλλην αἰτίαν. (IV, 1448 b. 19).

6. „ჰომეროსამდე ვერ დავასახელებთ ვერცერთ მსგავს პოემას“.
...τῶν μὲν οὖν πρὸς Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα (IV 1448 b, 28).

მოყვანილი მაგალითები გვიდასტურებენ, რომ ნაცვალსახელი ომთც: აშტი, თმთო არისტოტელესთან ქართულ „ეს“, „ეგ“ ჩვენებით ნაცვალსახელს შეესაბამება; ხანდახან კი მესამე პირის ნაცვალსახელსაც ცვლის (როგორც მაგალითად პირველ წინადადებაში).

ნაცვალსახელ თეიმთც, თეიმთჟ თეიმთ(ν)-ს კი ფილოსოფოსი „ამგვარის“, „მსგავსის“ გაგებით ხმარობს.

და თუ ეს ასეა, მაშინ ტრავედია არა მხოლოდ შიშისა და თანაგრძნობის, არამედ ამ ვნებათა მსგავსი აფექტებისაგანაც იწვევს განწყენდას.

ჩვენ ვიზიარებთ კათარსისის რელიგიური თეორიის ავტორთა შეხედულებას თავად ტერმინის რელიგიური მისტიკიზმიდან წარმოშობის შესახებ. ორივე შემთხვევაში, როგორც რელიგიური მისტიკიზმის, ისე ხელოვნების ნაწარმოებთა ნახვისა და მოსმენის დროს განწყენდის ობიექტი ადამიანის სული, მისი შინაგანი სამყაროა და არა სხეული. ამიტომ საფიქრებელია, არისტოტელეს ტერმინი სწორედ რელიგიის და არა მედიცინის სფეროდან აეღო, როგორც ამას ბერნაისი და მისი თეორიის გამზიარებელნი ფიქრობენ. თავის შეხედულებას არისტოტელესეული ἁψαரசიც-ის მედიცინის სფეროდან წარმოშობის შესახებ, ბერნაისი საფუძვლად უდებს პროკლეს ზემოთხუთხილ ციტატას, რომელშიც იგი ἁψαரசიც-ის სინონიმს ἁψαரசიც პოულობს. ეს უკანასკნელი კი მართლაც მედიცინის ტერმინოლოგიას მიეკუთვნება, მაგრამ თუ ჩვენი მოსაზრება პერა-იდან ἁψαரசიც-ის ხელოვნურად წარმოშობის შესახებ სწორია, მაშინ პროკლეს

ციტატაში აღარ გვექნება ჯამარც-ის მედიცინური მნიშვნელობის სინონიმთან საქმე. ასეც რომ არ იყოს, მეტისმეტად უხეშად გვეჩვენება სულის აფექტთაგან დაცლის შედარება სხეულის ბუნებრივ დაცლასთან.

ისევე როგორც რელიგიური მისტიკების ჯამარც-ი, ასევე ტრაგიკული კათარსისიკ ორ მომენტს შეიცავს, რომელთაგან პირველია ტანჯვა — *πένθος*, რომელიც თავის მხრივ ვნებათა ამღელვარებას გულისხმობს, ხოლო მეორე განწმენდა — ჯამარც. როგორც ვხედავთ, ტანჯვა საშუალებაა განწმენდისათვის. საოცრად ზუსტია ივანოვის მიგნება — რომ ტანჯული ღმერთის (იგულისხმება დიონისე) რწმენა ისე უნდა იქნეს გაგებული, როგორც ელინთა რელიგიური ცხოვრების პათეტიკური და კათარზული პრინციპი. მაგრამ არა მართო რელიგიისათვის, არამედ საერთოდ ბერძნული მსოფლმხედველობისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ტანჯვის გზით ამაღლება ადამიანური სიწმინდის იდეალამდე და ეს ტანჯვის გზა ხაზგასმულადაა წარმოდგენილი ხელოვნებაშიც. ტანჯვითაა აღსავსე პომპროსის აქილევსის მთელი ხანმოკლე სიცოცხლე და მხოლოდ ამ ტანჯვის საფასურად იმკვიდრებს იგი უკვდავი გმირის სახელს. მხოლოდ მრავალი წლის უგზო-უკვლო ხეტიალისა და თავზარდამცემ ფათერაკთა გადალახვის გზით აღწევს ოდისევსი ბედნიერებას — ბრუნდება შინ.

ტანჯვის გზით სულიერი სიწმინდის მოპოვების საუკეთესო მაგალითია სოფოკლეს მიერ შექმნილი ოიდიპოსის სახე. ოიდიპოსის ბედნიერება პირობითია და სულ სხვა ხასიათისაა. იგი უბედური იყო მანამ, სანამ გულს უღრღნიდა ეჭვი — იყო თუ არა მამის მკვლეელი და დედის მეუღლე. საკუთარ დანაშაულში დარწმუნებისას გმირის ტანჯვამ უმაღლესი შინაარსი შეიძინა. სწორედ ამ დროს გამოუტანა ოიდიპოსმა მკაცრი სასჯელი საკუთარ თავს. დასჯის შემდეგ კი მისმა პიროვნებამ სულიერი წონასწორობა აღიდგინა და იმგვარი სიწმინდით შეიმოსა, რომლითაც მხოლოდ უკიდურესი ტანჯვის განცდის შედეგად ჯილდოვდებიან ამაღლებული სულიერი სამყაროს ადამიანები. დანაშაულში დარწმუნებამდე ოიდიპოსის სული შიშისა და თანაგრძნობის აფექტებითაა დამძიმებული. იგი ერთდროულად განიცდის შიშსაც და თანაგრძნობასაც. შიშს მოსალოდნელი უბედურების წინაშე, ხოლო თანაგრძნობას საკუთარი პიროვნებისადმი, რომელიც ბედისწერის ხელში სათამაშო თოჯინად ქცეულა.

ტრაგედიის გმირთან ერთად შიშისა და თანაგრძნობის აფექტები

ფლეთენ მაყურებლის სულსაც, ამასთან მის მიერ განცდილი შიში და თანაგრძნობა უფრო ზოგადი ხასიათისაა. მაყურებელს ეუფლება ტკივილის მომგვრელი შიში ადამიანთა საერთო ხვედრის მიმართ და თანაგრძნობა მიმართული კაცობრიობისადმი, რომლის ნაწილსაც თვითონაც შეადგენს.

თუ დასჯის მომენტამდე ტრაგედიაში აუცილებლობა ბატონობს, დასჯის შემდეგ, უკვე თავისუფლება იმარჯვებს აუცილებლობაზე. ბედ-საწერას აღარ შეუძლია სურვილისამებრ ამოქმედოს ტრაგიკული გმირი, მორალური გამარჯვება ოიდიპოსს რჩება. მაყურებლის სული, რომელიც ბედისწერაზე გამარჯვებული ოიდიპოსის პიროვნებაში თავისუფლების ნების გამოვლენას ხედავს, სწორედ ამ მომენტში განიცდის შეებას — იწმინდება შიშისა და თანაგრძნობის აფექტთაგან. როგორღა ხდება სხვა აფექტთაგან განწმენდა? არისტოტელეს მიერ დასახელებულ ვნებათა მსგავსი აფექტები, ტრაგედიის მოქმედების განვითარებისას, როგორც თავად ტრაგიკული გმირის, ასევე მაყურებლის სულშიც ჩანშობილნი არიან, ტრაგედია თავისუფლებს ადამიანის სულს მხოლოდ შიშისა და თანაგრძნობის განცდისათვის.

სულის ვნებათაგან განთავისუფლება და ამალეხულთან ზიარება, რასაც კაცობრიობის საერთო ხვედრთან წილნაყარობის შეცნობა აწვევს, აუცილებლად გულისხმობს ესთეტიკურ ტკბობასაც.

იწვევს თუ არა კათარსისი ადამიანის გაუმჯობესებას ეთიკური თვალაზრისით? წამოჭრილ კითხვაზე პასუხის გასაცემად აუცილებლად მიგვაჩნია დაწვრილებით გადმოვცეთ არისტოტელეს მოძღვრება ხელოვნებაზე, როგორც ადამიანის განსწავლესა და აღზრდის საშუალებაზე.

„პოლიტიკის“ მერვე წიგნის მეორე თავში ნათქვამია, რომ ყოველი ნორმალური ადამიანისათვის, გარდა ყოველდღიური შრომისა, არსებობს მოცალეობის ჟამი, რომლის სწორად გამოყენებისათვის საჭიროა ადამიანმა რაღაც ისწავლოს. ამგვარ განსწავლესა და განათლებას მიზნად თავისი თავი აქვს.

მუსიკისა და ხატვის შეტანა აღმზრდელობითი ხასიათის დისციპლინებში თავისუფალი ადამიანის ინტელექტუალურ გართობას უნდა ემსახუროდეს. მაგრამ ამასთან, ხატვას, ფილოსოფიის შეხედულებით, სწავლობენ იმისათვის, რათა შემდეგში უფრო ადვილად აღიქვან და განსაზღვრონ სხვადასხვა საგნისა და მოვლენის სილამაზე. რაც შეეხება მუსიკას, მასაც ხელეწიფება ზემოქმედების მოხდენა ადამი-

ანის ეთიკურ ბუნებაზე. იგი მსმენელში ავითარებს უნარს კეშმარიტი მწუხარებისა და კეშმარიტი სიხარულის განცდისას.

ინტელექტური გართობისათვის ვარგისი მუსიკა არა მარტო თავისთავად არის მშვენიერი, არამედ მსმენელთაც ატკბობს. ბედნიერება კი მშვენიერის მისივე კვრეტით მონიჭებულ სიამოვნებასთან შერწყმას გულისხმობს.

არისტოტელე სვამს კითხვას — გარდა ტკბობისა, ხომ არ ემსახურება მუსიკა კიდევ უფრო მაღალ მიზანს (ხაზგასმა ჩვენია — გ. კ.) — მოახდინოს ზეგავლენა ადამიანის სულის ეთიკურ მხარეზე.

ამ კითხვას ფილოსოფოსი დადებითად უპასუხებს, როცა ამბობს, რომ მუსიკალური ნაწარმოებები ჩვენს სულს ენთუზიაზმით ავსებენ — „ენტუზიაზმი კი ეთიკური რიგის აფექტია ჩვენს ფსიქიკაში“¹.

ცოტა ქვემოთ კი, იქ, სადაც არისტოტელე მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებაზე საუბრობს, წერს: „ცხადია, რომ არაფრის შესწავლა და არცერთი ჩვევის გამომუშავება არ არის საჭირო ისე ძლიერად, როგორც იმისა, რომ სწორად ვიმსჯელოთ კეთილშობილურ ხასიათებსა და ლამაზ საქმეებზე და სიამოვნება მივიღოთ მათგან“².

ამის შემდეგ კი მოდის ფრაზა, რომელიც ხსნის თუ როგორ აღწევს მუსიკა და საერთოდ ხელოვნება ადამიანის სულში. იმ ჩვევთა გამომუშავებას, რომელნიც მისი შინაგანი სამყაროს ამაღლებასა და გაკეთილშობილებას უწყობენ ხელს.

„ჩვევას, დავმწუხრდეთ და გავიხაროთ იმის აღქმისას, რაც სინამდვილეს ბაძავს, მიეყავართ იქითკენ, რომ იმავე გრძნობებს განვიცდით (ცხოვრებისეულ) სინამდვილესთან შეჯახებისასაც“³.

ამ ფრაზის აზრი ისე ნათელია, რომ კომენტარს არ საჭიროებს. სწორედ ამიტომ არისტოტელე პავსონის ნახატებთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებს პოლიგნოტეს, რომლის ნაწარმოებებში ასე კარგად იხატებოდა შექმნილ პირთა ეთიკური ხასიათები.

„ახალგაზრდობამ უნდა უმზიროს არა პავსონის, არამედ პოლიგნოტეს ან სხვა რომელიმე მხატვრისა და მოქანდაკის (ნაწარმოებებს), რომლებშიც ეთიკური ხასიათი ჩანს“⁴.

¹ ... ὁ δ' ἐνθυσιάζετο τὸν παρὰ τῆς ψυχῆς ἡμῶν ἀριθμὸν ἐναί.

პოლიტიკის ზემოდასახელებული გამოცემა, გვ. 656.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ პოლიტიკა, გვ. 658.

რამდენადაც მხედველობის საშუალებით ჩვენ მხოლოდ საგნის რეგული ფორმის აღქმა ძალგვიძის, ხოლო ფორმა ყოველთვის წარმოადგენს არა ჰეშმარიტ მსგავსებას ეთიკურ თვისებებთან, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ამგვარი თვისებების გარეგნულ ასახვას, ანუ მხატვრობასა და ქანდაკებას ხელოვნების სხვა სახეებთან შედარებით ნაკლებად შესწევთ უნარი ადამიანის სულზე მორალური ზემოქმედებისა.

მუსიკალურ მელოდიებს კი სხვადასხვა ხასიათების წარმოქმნა ძალუბთ. სხვადასხვა მუსიკალური ჰანგის მოსმენისას მსმენელს სხვადასხვა განწყობილება ეუფლება; ამას გარდა, მუსიკა ფლობს რიტმსა და ჰარმონიას, რომელნიც, არისტოტელეს აზრით, სულს ემსგავსებოდა.

„ერთნი ბრძენთაგან ამბობენ, რომ სული თვითონ არის ჰარმონია, ხოლო მეორენი, რომ სულს აქვს ჰარმონია“¹. აქედან ცხადია, რომ მუსიკას კიდევ უფრო ძლიერი ზეგავლენის მოხდენა ხელეწოდება ადამიანის სულის ეთიკურ მხარეზე, ვიდრე მხატვრობას.

ამის შემდეგ არისტოტელე უარყოფს იმ შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც მუსიკის პრაქტიკული შესწავლა თითქოს ხელოვნობას ნიშნავს. მაგრამ ახალგაზრდებმა არ უნდა ივარჯიშონ შეჯიბრებაში მონაწილეობის მიღების მიზნით, არამედ დაკვრის შესწავლამ მათ უნდა განუვითაროს მელოდიისა და რიტმის სილამაზით ტკობის უნარი. აქვე ფილოსოფოსი არჩევს იმ ინსტრუმენტებს, რომლებზედაც უნდა ისწავლოს დაკვრა თავისუფალმა ახალგაზრდამ. ამგვარ ინსტრუმენტებად არისტოტელე გამოირიცხავს ავლოსს, სწორედ იმის გამო. რომ იგი ფილოსოფოსის აზრით, ხელს უწყობს იმდენად არა ეთიკურ თვისებების განვითარებას, რამდენადაც სულის ორგანისტულ მოღვაწეობაში გაძლიერებას.

მუსიკალურ მელოდიებს, არისტოტელე წინამორბედ ფილოსოფოსთა მსგავსად სამ რიგად ჰყოფს: 1. ეთიკური, 2. პრაქტიკული და 3. ენთუზიასტური. პირველ რიგს მიეკუთვნებიან მელოდიები, რომელნიც მოქმედებენ ჩვენს მორალურ თვისებებზე, მეორეს — მელოდიები, რომელნიც ჩვენს მოქმედებას აღაგზნებენ და მესამეს — მელოდიები, რომელნიც ვეატებობენ.

¹ პოლიტიკა, გვ. 660.

მუსიკა, მისი აზრით, რამდენსამე მიზანს ემსახურება: 1. აღზრდას, 2. განწმენდას და 3. ინტელექტუალურ გართობას.

მაგრამ არისტოტელე მკვეთრ მიჯნას არ ავლებს ზემოთ დასახელებულ მუსიკალურ მელოდიებს შორის, რადგან ამბობს, რომ აღზრდასათვის შეიძლება გამოვიყენოთ არა მხოლოდ ეთიკური, არამედ პრაქტიკული და ენთუზიასტური მელოდიებიც.

ენთუზიასტურ აგზნებას, არისტოტელეს შეხედულებით, ემორჩილებიან ის პიროვნებანი, რომელნიც რელიგიური სიმღერის გავლენას განიცდიან. რელიგიური სიმღერები კი, მისივე დახასიათებით, ადამიანის ფსიქიკაზე აღმგზნებად მოქმედებენ და განკურნება და განწმენდა მოაქვთ. ფილოსოფოსის აზრით, სუსტი ობიექტები უფრო განიცდიან აფექტებს, ვიდრე ძლიერნი, თუმცა: „ყველანი თავისებურად განიცდიან განწმენდას ან შემსუბუქებას, რომელიც დაკავშირებულია სიამოვნებასთან“.

„პოლიტიკიდან“ მოყვანილი ადგილები გვიმტკიცებენ ბერნაისის მიხედვრილობის სისწორეს, რომელიც მნიშვნელობის მიხედვით ერთ სიბრტყეზე ათავსებს ტერმინებს: *ἡδονα*, *ἡμάρτυς*, *ἡσυχία*. ამის საფუძველს მას თვითონ არისტოტელე აძლევს. სულის განწმენდა აგზნებულ ვნებათაგან მართლაც ნიშნავს მის შემსუბუქებასა და განკურნებას.

მაგრამ, ჩვენის აზრით, შეუძლებელია *ἡμάρτυς*-ის ცნების შინაარსისაგან ეთიკური და ესთეტიკური მომენტის მოხსნა.

წამოყენებული შეხედულების დასამტკიცებლად მოვიყვანთ ადგილს „პრობლემებიდან“ (19, 27, 119, 326), რომლისთვისაც, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ჭერჯერობით არც ერთ მკვლევარს არ მიუქცევია ყურადღება:

„ჩვენი გრძნობადი აღქმის ყველა ობიექტიდან ეთიკურ თვისებებს რატომ შეიცავენ მხოლოდ ის ობიექტები, რომელთაც ჩვენ სმენის საშუალებით აღვიქვამთ. მართა მელოდიაც ხომ, სიტყვების გარეშე შეიცავს თავისთავში ეთიკურ თვისებებს, მაშინ როცა, არც ფერების, არც სუნისა და არც გემოს შეგრძნება არაფერს მსგავსს არ გულისხმობს? იმიტომ ხომ არა, რომ მხოლოდ იმ ობიექტებთან გვხვდება მოძრაობა, რომელთა აღქმა სმენით შეიძლება? ეს მოძრაობანი

¹ პოლიტიკა, გვ. 670.

ჩვენში აღვიძებენ ენერგიას, ხოლო ენერგია ეთიკური თვისების ნიშანია“¹!

ახლა სრულიად გასაგები ხდება, თუ რატომ მიაწერდა დიდი ფილოსოფოსი ხელოვნების სხვადასხვა სახეებიდან, მხოლოდ მუსიკასა და ტრაგედიას განწმენდის უნარს.

მუსიკა და ტრაგედია თავიანთი ბუნებით დინამიურია, მხატვრობა, სკულპტურა და ლიტერატურის სხვა ჟანრები კი სტატიკური. მუსიკის პარმონიული მოძრაობა იწვევს და თანხედება ჭეშმარიტ მოძრაობას, რომელიც თვითონაც პარმონიულია არისტოტელეს შეხედულებით. ასევე სცენაზე წარმოდგენილი ტრაგედიაც მოქმედებას წარმოადგენს. მოქმედება კი მოძრაობას გულისხმობს, ეს უკანასკნელი მაყურებლის სულში აღვიძებს ენერგიას, რომელიც თავის მხრივ სულში ფარულად არსებულ ენებათა ამოძრავებას იწვევს და კათარსისაც, რომელიც მათგან განწმენდას ნიშნავს, ხომ აუცილებლად წინ უნდა უძღოდეს აფექტთა ამღელვარება. სულის ამგვარი შეძერის უნარი ყველაზე მაღალმხატვრულ ეპიკურ ნაწარმოებსაც კი არ შესწევს სწორედ თავისი სტატიკური ბუნების გამო და არისტოტელეც არსად არ ლაპარაკობს ეპიკური ან ლირიკული კათარსის შესახებ.

როგორც ვხედავთ, ფილოსოფოსი სმენის საშუალებით აღსაქმელ ობიექტებს ეთიკურ თვისებებსაც მიაწერს და მართლაც ენებათა ამღელვარებისა და მათგან დაცლის შემდეგ დგება, მისივე სიტყვებით, განწმენდისა და შემსუბუქების მომენტი. სულის ენებათაგან დაცლა და ამაღლებულთან ზიარება კი არ შეიძლება მორალურ გაუმჯობესებასაც არ გულისხმობდეს; თუმცა ვფიქრობთ, რომ მორალური ზემოქმედება დროის მიხედვით უფრო შორეულია, ვიდრე ესთეტიკური ტკბობა, რომელსაც მაყურებელი თეატრშივე განიცდის.

სწორია ივანოვი, როცა ტრაგიკული განწმენდის ერთადერთ ვხად ტანჯვის გზას ასახელებს (ამის შესახებ ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი), ვიზიარებთ ელსის შეხედულებასაც, რომელიც კათარსის ობიექტად თვით ტრაგიკულ გმირს მიიჩნევს. კათარსის ობიექტად ტრაგედიის გმირის მიჩნევა ერთხელ კიდევ ადასტურებს ჩვენს თეზისს კათარსიდან ეთიკური შინაარსის გამორიცხვის შეუძლებლობის შესახებ. შეუძლებელია გმირი მხოლოდ და მხოლოდ ტკბეპოდეს საკუთარი დანაშაულითა და მისგან გამომდინარე ტანჯვით, ტანჯვის

¹ Aristotle. Problems, I, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, 1953, გვ. 394.

საშუალებით იგი პირველ რიგში მორალურ სიწმინდეს იბრუნა. ტანჯვის გზას გმირთან ერთად მაცურებელიც გადის. სხვა ვნებათაგან დაცლილ მის სულში შიშისა და თანაგრძნობის აფექტები მღელვარებენ. ტრაგიკული გმირის განწმენდის მომენტში შევებას გრძნობს მაცურებელიც, რადგან გმირს, რომლის მიმართაც იგი შიშსა და თანაგრძნობას განიცდიდა, ზნეობრივი თვალსაზრისით კიდევ უფრო ამაღლებულს ზედავს, ვიდრე იგი დანაშაულის ჩადენამდე იყო.

ამრიგად, კათარსისი არის შიშის, თანაგრძნობისა და მსგავს ვნებათაგან განწმენდა, რომელიც ტანჯვის გზით მიიღწევა და რომლის შედეგიც სულის განკურნება-შემსუბუქება ესთეტიკურ ტკობასა და მორალურ გაუმჯობესებასაც გულისხმობს, როგორც აუცილებელ მომენტებს.

არისტოტელე ლიტერატურის სხვა დარბთა შესახებ

§ 1. კომედია

„პოეტიკის“ მე-6 თავის დასაწყისში არისტოტელე გვამცნობს, რომ ტრაგედიის გარჩევის შემდეგ ეპიკური პოეზიისა და კომედიის შესახებაც ისაუბრებს. მართლაც, ეპიკურ პოეზიას ეძღვნება ტრაქტატის 23-ე და 24-ე თავები, ხოლო რაც შეეხება კომედიას, მას არისტოტელე მხოლოდ გაკვრით ეხება ტექსტის სხვადასხვა ადგილას. თუ პოეზიის განსახილველ სახეთა ავტორის მიერ ჩამოთვლილ მიმდევრობას მივიღებთ, მაშინ ეპიკური პოეზიის შემდეგ ავტორს კომედია და მის შემადგენელ ნაწილთა შესახებ უნდა ესაუბრა. როგორც ჩანს, დაკარგულია „პოეტიკის“ ბოლო ნაწილი, სადაც მოცემული იქნებოდა მწყობრი მსჯელობა საკუთრივ კომედიის ბუნების, მისი ფაბულის, ხასიათების და სახეების შესახებ. ამ მოსაზრებას უფრო გვიმტკიცებს ჩვენამდე მოღწეული ტექსტის უკანასკნელი, 26-ე თავის ბოლო ფრაზა, რომელიც გვაუწყებს, რომ ავტორი საკმარისად თელის ტრაგედიისა და ეპიკური პოეზიის შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებებს. საფიქრებელია, რომ „პოეტიკის“ მომდევნო თავები სპეციალურად კომედიის ეძღვნებოდა. მიუხედავად ამისა, ტექსტში გაბნეულ ცალკეულ ფრაზათა მიხედვით, შესაძლებელია აღდგენა არისტოტელეს შეხედულებისა კომედიაზე, როგორც პოეზიის დამოუკიდებელ სახეზე. მე-5 თავის დასაწყისში ფილოსოფოსი კომედიის განსაზღვრას იძლევა: „როგორც ვთქვით, კომედია არის ასახვა მდარე ადამიანებისა, მაგრამ არა მათი მთელი სიბილწის მიხედვით, არამედ იმდენად, რამდენადაც სამარცხვინო სასაცილოს ნაწილია“¹ (1949 ა).

¹ Ἡ δὲ κωμῳδία ἔστιν ὁππῇ ἐῖπομεν μίμησις φασιοτέρων μὲν, οὐ μὲν-
τοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἔστι τὸ γελοῖον μῦθος.
პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 18.

ე. ი. ფილოსოფოსისეული განსაზღვრის მიხედვით, კომედიას მოეთხოვება ასახოს ადამიანთა სამარცხვინო თვისებები, რომლებიც სიცილს იწვევენ. აქვე განსაზღვრავს არისტოტელე თუ რა არის სასაცილოს არსი: „სასაცილო კი არის რაღაც შეცდომა და სიმასინჯე, რომელიც არავისთვის არაა არც მტკივნეული და არც დამლუპველი“¹ (1949).

წამოყენებული შეხედულებისათვის თვალსაჩინოების მინიჭების მიზნით, „პოეტიკის“ ავტორს მოჰყავს კომიკური ნიღბის მაგალითი, რომელიც მიუხედავად სიმასინჯისა, არავის ტანჯავს არ იწვევს.

აქედან გამომდინარე, კომედიის ავტორთა მიზანია ასახონ ადამიანთა ის თვისებები, რომელნიც სიცილს იწვევენ, მაგრამ ამავე დროს არც მტკივნეულნი (ἀνάνυσον) არიან და არც დამლუპველნი (φθαρταί).

არისტოტელეს თანამედროვეთათვის ცნობილი იყო რა ცვლილებანი განიცადა ტრაგედია განვითარების გზაზე და ვისი მეოხებით, მაგრამ იმავეს თქმა მათ არ შეეძლოთ კომედიის შესახებად. „პოეტიკის“ ავტორი ამ ფაქტს კომიკური პოეზიისადმი პირველ ხანებში გამეფებული უყურადღებობით ხსნის. კომედიის ავტორთათვის ჭოროს მიცემაც კი შედარებით გვიან დაიწყო არქონტმა. სწორედ ამ უყურადღებობის გამო სამუდამოდ უცნობი დარჩა ნიღბების, პროლოგისა და მსახიობთა სრული რიცხვის შემომღებელ პიროვნებათა სახელები.

არც კომედიის წარმოშობის ადგილის შესახებ არსებობდა ერთი, აღიარებული შეხედულება. მეგარელები კომედიას თავიანთ გამოგონებად თვლიდნენ (დროის მიხედვით ამთხვევდნენ მეგარაში დემოკრატის ჩამოყალიბების ხანას, დაახლოებით 590 წელს ჩვენს ერამდე). კომედიის გამომგონებლობაზე პრეტენზიას აცხადებდნენ სიცილიელებიც, იმ საბუთით, რომ მე-6 საუკუნის დასასრულისა და მე-5 საუკუნის დასაწყისის კომედოგრაფოსი ეპიქარმე სიცილიიდან იყო. ეპიქარმე ქრონოლოგიურად მართლაც უსწრებდა პირველ ატიკელ კომიკოს პოეტებს, ხიონიდესა და მაგნეტეს, რომელთა კომედიებსაც ჩვენამდე არ მოუღწევიათ.

პელოპონესზე მცხოვრებ ღორიელთა თვალსაზრისით, მსახიობებს

¹τὸ γὰρ γέλοιον ἔστιν ἀμάρτυμα τι καὶ ἀνίχα ἐν ἀνάνυσον καὶ οὐ φθαρταί. პოეტკა, გვ. 18—20.

კომიკოსები ეწოდათ არა სიტყვიდან *κῶμῳδία* (მხიარული პროცესიის მოწყობა), არამედ *κῶμῳ* -დან, რომელსაც ისინი ქალაქის გარშემო მდებარე მახლობელ სოფლებს უწოდებდნენ. ქალაქიდან განდევნილი მსახიობები ხომ სწორედ კომეებში პოულობდნენ თავშესაფარს. ატიკურ დიალექტზე კი ქალაქის მახლობელ სოფლებს არა კომეები, არამედ დემები ეწოდებოდა. დორიული დიალექტების კუთვნილება იყო აგრეთვე ტერმინი „დრამაც“; ისინი „მოქმედებს“ *δραμῶν*-ს უწოდებდნენ, ხოლო ათენელები ამ ცნებას ტერმინ *παράδεισος*-ით გამოხატავდნენ. თუმცა „პოეტიკის“ ავტორი ნათლად და გარკვეულად არ გამოთქვამს თავის თვალსაზრისს კომედიის წარმოშობის ადგილის შესახებ, მაგრამ ტექსტის დაკვირვებული წაკითხვა საშუალებას იძლევა დავასკვნათ, რომ ფილოსოფოსი კომედიის სამშობლოდ მიიჩნევს სიცილიას თვლიდა. ტრაქტატის მე-5 თავში იგი წერს: „[კომედია] ჩანასახის ფორმით სიცილიიდან [საბერძნეთში] გადმოვიდა“¹ (1449 b).

როგორც ჩანს, ამგვარი მოსაზრების გამოთქმისათვის მას საფუძველს აძლევდა ის ფაქტი, რომ პირველი კომედიოგრაფოსი ეპიქარმე სიცილიელი იყო. მოგვიანებით, ათენში იამბიკოსმა პოეტმა კრატესმა დაიწყო კომედიის ფაბულის და დიალოგის დამუშავება.

ტრაგედიის მსგავსად კომედიაც მოქმედების საშუალებით წარმოადგენს სინამდვილეს, ამიტომ ტრაგედიასთან ერთად ისიც დრამატულ პოეზიას მიეკუთვნება. არისტოტელეს მიხედვით, კომედიის ძირითადი არის პირველად ჰომეროსმა მოგვცა პოემაში „მარგიტე“. რადგანაც ეს პოემა ჩვენამდე არ მოღწეულა, ამიტომ შეუძლებელია მის შესახებ რაიმე გარკვეული აზრის გამოთქმა. როგორც ჩანს, „მარგიტეში“ წარმოდგენილი იყო მდაბიო ადამიანები სასაცილო თვისებებით. აქედან გამომდინარე, დასახელებულ პოემას იგივე მნიშვნელობა ენიჭება კომედიასთან მიმართების თვალსაზრისით, როგორც ტრაგიკულ პოეზიასთან აქვს „ილიადასა“ და „ოდისეას“. როგორც ცნობილია, ფილოსოფოსი სწორედ ამ პოემებში ხედავდა ტრაგედიის ჩანასახს.

უკვე გვეჩვენა საუბარი იმის შესახებ, რომ პოეზიის სახეთა წარმოშობის განმპირობებელ მიზეზად არისტოტელე შემოქმედ ავტორთა პიროვნულ თავისებურებებს თვლის: „როცა ტრაგედია და კომედია გამოჩნდა, იმისდა მიხედვით, თუ პოეზიის რომელ სახეს შეეფერებოდა (პოეტთა) ბუნებრივი თვისებანი, იამბური პოეზიის ავ-

¹ ... τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε... პოეტთა, გვ. 20.

ტორები კომედიოგრაფოსები შეიქმნენ, ხოლო ეპიკოსები ტრაგიკოსები გახდნენ“¹ (1449 ა).

გარდა შემოქმედ ავტორთა პიროვნული თავისებურებებისა, განსხვავება ტრაგედიასა და კომედიას შორის განაპირობა ასასახი სინამდვილის მრავალმხრივობამ, კერძოდ კი წარმოსადგენ პირთა ხასიათებმაც. არისტოტელეს შეხედულებით, ტრაგედია ამალლებულ და კეთილშობილ ხასიათებს წარმოადგენს, მაშინ როცა კომედია საპირისპირო ხასიათების ასახვისაკენ მიისწრაფვის. „ამგვარმა განსხვავებამ გათიშა ტრაგედია კომედიისაგან. ეს უკანასკნელი ცდილობს ადამიანები წარმოგვიდგინოს უარესებად, ხოლო პირველი უკეთესებად, ვიდრე ისინი ახლა არიან“² (1448 ა).

„პოეტიკის“ მე-13 თავში არის ერთი ფრაზა, რომლის საშუალებითაც ვიგებთ, თუ რას გულისხმობდა არისტოტელე საკუთარი კომედიით გამოწვეულ ტკობაში. აქ საუბარია ტრაგედიის შესახებ და გამოთქმულია შეხედულება იმის თაობაზე, რომ როცა ტრაგედია კეთილი და ბოროტი ადამიანებისათვის საპირისპიროდ მთავრდება, ან რაც იგივეა, თითოეულს თავისი მიეზღვება, ამის მიზეზია, მაყურებლის ზემოქმედება პოეტებზე. ძალიან ხშირად ხომ პოეტები მაყურებელთა გულის მოგებას ცდილობენ. „პოეტიკის“ ავტორის თვალსაზრისით კი ამგვარი ფინალი არა ტრაგედიას, არამედ კომედიას შეეფერება: „მაგრამ ამგვარი [დასასრულით მიღებული] სიამოვნება ტრაგედიაზე უფრო კომედიისთვისაა დამახასიათებელი. იქ ხომ ისინი, რომელნიც ფაბულის მიხედვით დაუძინებელი მტრები იყვნენ, როგორც მაგალითად ორესტე და ეგისტე, დასასრულს მეგობრები აღმოჩნდებიან და არცერთი არ მოკლავს ერთმანეთს“³ (1453 ა).

ე. ი. კომედიის ნახვით მიღებული სიამოვნება არსებითად განსხვავდება ტრაგედიით მონიჭებული ტკობისაგან; პირველ შემთხვევაში სიამოვნებას იწვევს ბედნიერად დამთავრებული ამბავი. მოქმედებით წარმოდგენილი სიუჟეტი ისე მოტრიალდება, რომ გმირთა შორის არსებული შუღლი და მტრობა შემთხვევითი და საფუძველს მოკლებული აღმოჩნდება, რის შედეგადაც მათი ურთიერთ სიძულვილი სიყვარულად შეიცვლება. რაც შეეხება ტრაგედიით მიღებული ტკობის არსს, ამის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი ჩვენი ნაშრომის იმ თავ-

¹ პოეტკა, გვ. 16.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 48.

ში, რომელიც არისტოტელესეული ცნების $\chi\theta\alpha\rho\iota\varsigma$ -ის განმარტებას ეხება.

მიუხედავად იმისა, რომ „პოეტიკაში“ თითქმის მეტი აღარაფერია ნათქვამი კომედიისაზე, ტექსტის გათვალისწინების საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია შევავსოთ არისტოტელეს შეხედულება კომიკური პოეზიის შესახებ.

ცხადია, ფილოსოფოსი ტრაგედიის ანალოგიურად კომედიასაც მიზნად დაუსახავდა არა ხასიათების, არამედ მოქმედების ასახვას, ხასიათები მოქმედების საშუალებით უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი და არა პირიქით. კომედიის ფაბულაც მთლიანი უნდა ყოფილიყო, ხოლო თუ რას გულისხმობს არისტოტელე ფაბულის მთლიანობაში, ამის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი, როცა ტრაგედიასა და მის შემადგენელ ნაწილებს ვეხებოდით; ასევე შესაძლებელია არისტოტელეს მოძღვრება ხასიათების შესახებ გადავიტანოთ კომედიის გმირებზეც. კომედიისაშიც ხასიათი აუცილებლად უნდა შეეფერებოდეს ასასახ ობიექტს, იყოს მისი მსგავსი და თანმიმდევრული.

§ 2. ეპიკური პოეზია

როგორც ცნობილია, ჩვენამდე მოღწეული „პოეტიკის“ ტექსტში ყველაზე სრულად პოეზიის უანრთაგან ტრაგედიისა და ეპოსის თეორიაა წარმოდგენილი. განვიხილოთ რა შეხედულებისაა არისტოტელე ეპიკურ პოეზიაზე და როგორ მოთხოვნილებებს უყენებს მას.

სპეციალურად ეპოსისადმი მიძღვნილი „პოეტიკის“ 23-ე და 24-ე თავები. როგორც ყოველგვარი პოეტური შემოქმედება, ეპიკური პოეზიაც მიმესისს წარმოადგენს. პოეტს შეუძლია საგანთა ასახვა 1. ან ისე, როგორებიც იყვნენ და არიან სინამდვილეში ($\alpha\lambda\lambda\alpha\ \eta\upsilon\ \eta\ \xi\sigma\tau\epsilon\upsilon$); 2. ან ისე, როგორც საუბრობენ მათ შესახებ, ე. ი. როგორადაც აისახებიან ადამიანთა მსჯელობაში ($\sigma\lambda\lambda\alpha\ \phi\alpha\sigma\epsilon\upsilon\ \chi\alpha\lambda\lambda\ \delta\iota\alpha\chi\epsilon\iota$); 3. ან ისე, როგორებიც უნდა იყვნენ ისინი ($\sigma\lambda\lambda\alpha\ \epsilon\lambda\upsilon\alpha\lambda\ \delta\epsilon\iota$).

ე. ი. შემოქმედი სუბიექტი თავის შემოქმედებას განსაზღვრავს ან სინამდვილეზე დაყრდნობით, ან საზოგადოებაში გავრცელებული აზრის მიხედვით, ან „მორალურ ნორმათა და მიზანშეწონილობის“ მოთხოვნათა შესაბამისად.

„პოეტიკის“ ავტორი ეპოსს ტრაგედიისთან ერთად ამალელებულ

პოეზიას მიაკუთვნებს. ამასთან, ტრაგედიის მსგავსად, ეპოსიც დიადი, სერიოზული მოქმედების ასახვას წარმოადგენს; ძირითად განმასხვავებელ ნიშანს, მათ შორის არისტოტელე სინამდვილის ასახვის ზერხში ხედავს. ეპოსი თხრობის საშუალებით ასახავს სინამდვილეს, ტრაგედია კი მოქმედების საშუალებით.

„გარდა დიადი მეტრისა, ეპოპეა ემსგავსება ტრაგედიას იმიტაც, რომ იგი არის ასახვა დიადი საქმეებისა. განსხვავდება კი მისგან იმით, რომ აქვს სადა მეტრი და არის მოთხრობა“¹.

ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან იმ დროის სიდიდითაც, რომლის განმავლობაშიც მოქმედება ხდება. თუ ტრაგედია ცდილობს ჩაეტოს მზის ერთი შემოტრიალების ფარგლებში — „ეპოპეა განუსაზღვრელია დროით“ (ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ).

ეპიკური პოეზიის ნიშანდობლივი თვისებიდან — თხრობის საშუალებით ასახოს სინამდვილე, გამომდინარეობს კიდევ ერთი მისთვის დამახასიათებელი თვისებებზე: თუ ტრაგედიაში, ამ უკანასკნელის სპეციფიკური თვისებების გამო, შეუძლებელია მოქმედების რამდენიმე ნაწილის ერთდროულად წარმოდგენა, ეპოპეაში ეს ადვილი მოსახერხებელია, ამის შედეგად იზრდება ნაწარმოების მოცულობა და რაც მთავარია, ეპიკური პოეზია იძენს უნარს — სწრაფად ცვალოს მსმენელის განწყობილება, რაც თავისთავად ამ ქანრს ამალე-ბულ ხასიათს ანიჭებს.

„მოთხრობ და საგმირო მეტრით დაწერილ პოეზიასაც“ მოეთხოვება დრამატულად შედგენილი ფაბულა, რომელიც კონცენტრირებული იქნება ერთი მთლიანი მოქმედების გარშემო. ამ საკითხს არისტოტელე ორ ადგილას ეხება: „პოეტიკის“ მეორე და ოცდამეორე თავში.

ტრაგიკოს მწერალთა მსგავსად, ეპოსის ავტორებმაც გმირის ცხოვრებიდან მხოლოდ ის ფაქტები უნდა აიღონ, რომელნიც ლოგიკურად გამომდინარეობენ ერთმანეთისაგან და ერთ მიზანს ემსახურებიან.

ეპიკური პოეზიის ქანრში ფაბულის აგების საუკეთესო ოსტატად ფილოსოფოსი პომეროსს თვლის. ოდისეესის თავგადასავალის მოთხრობის დროს, იგი გვერდს უვლის იმგვარ ეპიზოდებს, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა არა აქვთ გმირის ზასიათის გახსნისათვის: „პომეროსი, რომელიც სხვა რამეებშიც გამოირჩევა, როგორც ჩანს,

¹ პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 20.

ამ საკითხშიც მშვენივრად [ერკვეოდა] ან ოსტატობის, ან ბუნებრივი ნიჭის გამო. „ოდისეას“ თხზვისას მან არ ასახა ყველაფერი ის, რაც გმირს შეემთხვა“¹.

არ შეიძლება იმგვარ ეპიზოდთა აღწერა და გადმოცემა, რომელთაც მხოლოდ შემთხვევითი დამოკიდებულება აქვთ ერთმანეთთან; მაგალითად, შეუძლებელია ლოგიკური კავშირით წარმოვადგინოთ ორი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, თუნდაც ერთდროულად მომხდარი ისტორიული ფაქტი: ბრძოლა სალამინთან და ბრძოლა სიცილიაში კართაგენლებთან. ჰომეროსი, არისტოტელეს ფიქრით, ამ თვალსაზრისითაც ღვთაებრივი პოეტია. მან ტროის ათწლიანი ომის სრულად ასახვა კი არ სცადა, არამედ მისი ერთი ნაწილი აიღო და ნაწარმოებში შეიტანა მხოლოდ ის ეპიზოდები, რომელნიც ერთ მიზანს ემსახურებიან.

„პოეტიკის“ 24-ე თავში არისტოტელე ლაპარაკობს ეპიკური პოეზიის სახეებზე, რომელნიც ტრაგედიის სახეებს ემთხვევა: „ამას გარდა, ეპოპეას იგივე სახეები უნდა ჰქონდეს, რაც ტრაგედიას, ან მარტივი, ან რთული, ან ზნეობრივი, ან პათეტიკური“².

პოემებს ტრაგედიის ყველა შემადგენელი ნაწილი აქვთ, გარდა სამზერისა და მუსიკალური კომპოზიციისა; „... და შემადგენელი ნაწილებიც, გარდა მუსიკისა და სამზერისა იგივე აქვს. მასაც ხომ უნდა ჰქონდეს პერიპეტიები, გამოცნობები, ვნებანი, და ბოლოს აზრი-ცა და სათქმელიც ლამაზი უნდა იყოს“³.

25-ე თავში მოცემულია ნაწარმოების გმირის და საერთოდ პოეტური ქმნილების მეტად საგულისხმო შეფასება მორალური თვალსაზრისით. ფილოსოფოსის სწავლებით, პერსონაჟის მოქმედება უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ თავისთავად, არამედ იმის გათვალისწინებითაც, თუ როდის და ვის მიმართაა იგი ჩადენილი და რა მიზნით (ὅν ἔνεκεν) — დიდი სიკეთისა თუ დიდი ბოროტების განხორციელებისათვის. მხოლოდ ამგვარ შემთხვევაში მოგვეცემა შესაძლებლობა განვსაზღვროთ ეთიკურად მშვენიერია თუ პირიქით, უღამაზო (περὶ δὲ τοῦ καλοῦς ἢ καὶ κακοῦ) მოქმედი პირის საქციელი.

¹ Aristotle, The Poetics, გვ. 32.

² იქვე, გვ. 92.

³ καὶ τὰ μέρη ἐξ αὐτοῦ καὶ ὅπως ταῦτα καὶ περιπατεῖν δεῖ καὶ ἀναγνώρισεαι καὶ παρῆματ' αὐτῶν τὰς διανοίας καὶ ἴη λῆξιν ἔχειν καλῶς. იქვე, გვ. 92.

როგორც ჰინტენლანგი წერს, არისტოტელეს მიერ სამართლანა-
დაა უარყოფილი ის აბსოლუტური მასშტაბები, რომელთა საშუალე-
ბითაც პლატონი ნაწარმოების ზნეობრივ მხარეს აფასებდა, შეფარდები-
თი შეხედულებით, რომელიც ფაქტს დამოუკიდებლად კი არ ხედავს,
არამედ მის შემეცნებას წარმოსახვათა ფართო ურთიერთდამო-
კიდებულებაში ცდილობს. ჰომეროსის პოემების მრავალი ადგილი,
რომელიც დამოუკიდებლად განხილვისას შეიძლებოდა ძალზე სუს-
ტად ჩაგვეთვალა, ამ პრინციპიდან გამომდინარე არა მარტო გამა-
რთლებას პოულობს, არამედ მხატვრული თვალსაზრისითაც ძლიერი
ეპიზოდის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ტრაგედიისაგან განსხვავებით, ეპოსს აქვს შესაძლებლობა ერთ-
დროულად წარმოადგინოს რამდენიმე მოქმედება, რომელიც ერთსა
და იმავე დროს მოხდა. ეს გარემოება, არისტოტელეს თვალსაზრისით,
ხელს უწყობს პოემის სიდიადეს და პოეტს საშუალებას აძლევს
სწრაფად ცვალოს მსმენელთა განცდები.

აქვე მსჯელობს იგი საგმირო მეტრის შესახებ (ჰეგზამეტრი), რო-
გორც ეპიკური პოეზიისათვის ყველაზე საუკეთესო სალექსო საზომ-
ზე. ჰეგზამეტრს იგი უპირატესობას ანიჭებს მისი სიმშვიდისა და დი-
დებულების გამო. „ჰეროიკული მეტრი ყველა საზომთაგან ყველაზე
უფრო მშვიდი და ამადლებული [ხასიათისაა]“¹. თავისი ბუნებიდან გა-
მომდინარე, ჰეგზამეტრი კარგად იტანს გლოსათა და მეტაფორათა სი-
ჭარბეს.

დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს „პოეტიკის“ ავტორი გასაოცარის
ასახვას ეპოსშიც. როგორც ცნობილია, გასაოცარის უმთავრესი მი-
ზეზია ალოგიკურობა. რადგან პოემებს სანახაობითი მხარე არა აქვთ,
ამიტომ მათში ალოგიკური ელემენტების შეტანა გაცილებით უფრო
ადვილია, ვიდრე ტრაგედიაში.

ეპოსის თხრობითი ხასიათის მიუხედავად, არისტოტელე უპირა-
ტესობას ანიჭებს ნაწარმოებს, რომელშიც პოეტი ძალიან ცოტას ლა-
პარაკობს თავისი სახელით და გმირთა ხასიათებს მათივე მოქმედების
საშუალებით ხატავს. ამ თვალსაზრისითაც მისთვის იდეალი ჰომერო-
სია, რომელსაც აქვს უნარი საკუთარი შეხედულებანი და აზრები რამ-
დენიმე პერსონაჟის პირით გადმოგვცეს. ჰომეროსის ამგვარ დამოწმე-

¹ ... τὸ γὰρ ἡρώδειον στεναιμῶτατον καὶ ὀψιμῆτατον τῶν μέτρων ἔστιν.
ექვე, 83, 94—96.

ბათა შედეგად, საბოლოოდ „პოეტიკაში“ იმდენია ნათქვამი (ისევეა, არა მოცულობით, რანდუნადაც აზრობრივად) „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ავტორის შესახებ, რომ „იგი (ივულისხმება არისტოტელე გ. კ.) სრულიად სამართლიანად, საკუთრივ მეცნიერული პომეტიკოლოგიისა და ამით საერთოდ, ფილოლოგიის ანუ ლიტერატურული მეცნიერების ფუძემდებლად მიიჩნევა“¹.

§ 3. ლ ი რ ი კ ა

როგორც უკვე აღნიშნული იყო, არისტოტელე დითირამბულ პოეზიას, ავლეთიკასა და კითარისტის უმეტეს ნაწილს მიბაძვებდად თვლის. პოეზიის მიერ სინამდვილის ასახვა ხორციელდება რიტმის, სიტყვისა და ჰარმონიის საშუალებათ, რომელთა გამოყენება შესაძლებელია როგორც ცალ-ცალკე, ასევე ერთად. ჰარმონიითა და რიტმით სარგებლობს ავლეთიკა (ἀσλῳτικῆ) და კითარისტია (κίθαριστική). ჰარმონიის გარეშე, მხოლოდ რიტმის საშუალებით ბაძვენ მოცუქვევითაგან ზოგიერთნი; ისინი ანერჩებენ მხოლოდ რიტმული მოძრაობებით წარმოსაზღონ ხასიათები, სულიერი მდგომარეობა და მოქმედებაც კი. რაც შეეხება ხელოვნებას, რომელიც სარგებლობს მხოლოდ სიტყვებით მეტრის გარეშე, ან იყენებს მეტრსაც ისე, რომ ერთმანეთში ურევს სხვადასხვა საზომებს, არისტოტელეს დროსაც კი უსახელოდ ყოფილა დარჩენილი. არისტოტელე თვითონვე გვიხსნის რად გაძნელდა ასე ხელოვნების ამგვარ სახეთათვის სახელწოდების მიცემა. მისი ფიქრით, შეუძლებელია საერთო სახელით აღინიშნოს სოფრონის მიმები, სოკრატული დიალოგები და იმ პოეტთა ნაწარმოებები, რომელნიც ტრიმეტრს, ელეგიას ან სხვა რომელიმე მსგავს ლექსებს თხზავენ.

„მხოლოდ ადამიანები, რომელნიც ცნება „ქმნას“ მეტრთან აკავშირებენ, ერთს უწოდებენ ელეგიკოსებს, მეორეს ეპიკოსებს და მათ პოეტებად აცხადებენ არა ბაძვის არსის მიხედვით, არამედ საერთოდ, მეტრის მიხედვით“² (1447 b). იქვე გვიხსნის არისტოტელე რაში მდგომარეობს ამგვარი თვალსაზრისით მიცემული სახელწოდების სიმ-

¹ H. Hintenlang, Untersuchungen zu den Homer-Aporien des Aristoteles, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg, 1961, გვ. 142.

² Aristotle, The Poetics, გვ. 6.

ცდარე. თუ მეტრის მივიჩნევთ პოეზიის დამახასიათებელ ძირითად ნიშნად, მაშინ ემპედოკლეს პოეტი იქნება ჰომეროსთან ერთად:

„ამასთან, ჰომეროსს და ემპედოკლეს მეტრის გარდა არაფერი აქვთ საერთო, ამიტომაც სამართლიანია პირველს პოეტი ეწოდოს, ხოლო მეორეს უფრო ფიზიოლოგი, ვიდრე პოეტი“¹ (1447 b).

ე. ი. ლირიკული და ეპიკური პოეზიის მიმართაც ძალაში რჩება ხელოვნების უზოგადესი კანონი — პოეზია ასახავს არა იმას, რაც უკვე მოხდა, არამედ იმას, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით. სწორედ ეს კანონი განაპირობებს ხელოვნების თავისებურებას; მისგან გამომდინარე, ჰომეროსის პოემებს მართლაც რომ არაფერი შეიძლება ჰქონდეს საერთო ემპედოკლეს გალექსილ, ფიზიოლოგიური ხასიათის ტრაქტატთან.

ლირიკულ პოეზიასაც შესწევს უნარი წარმოადგინოს ხასიათები, როგორც სათნონი, ასევე ბოროტნიც.

„პოეტიკის“, პირველი თავის მიხედვით, არისტოტელეს უფრო ვრცლად უნდა გაერჩია ლირიკული პოეზია. სრულ „პოეტიკაში“ ალბათ იქნებოდა ლირიკული პოეზიისადმი მიძღვნილი თავები, რომლებშიც ფილოსოფოსი განსახილველ მოვლენათა არსში მისთვის დამახასიათებელი წვდომის დიდი უნარით ჩამოაყალიბებდა არსებით განმასხვავებელ ნიშნებს ეპიკურსა და ლირიკულ პოეზიას შორის, მოგვეცემდა ლირიკული პოეზიის ცალკეულ სახეთა მისეულ დახასიათებასაც; მას ზომ ამისათვის უმდიდრესი მასალა ჰქონდა ხელთ მე-7, მე-5 საუკუნეების უბრწყინვალესი და მრავალფეროვანი ბერძნული ლირიკის სახით.

არისტოტელეს მოძღვრება სტილზე

არისტოტელეს „პოეტიკაში“, რომელიც ლიტერატურის თეორიის პირველ სისტემატურ ტრაქტატს წარმოადგენს, ვერ ვპოულობთ ავტორისათვის დამახასიათებელ მწყობრ მსჯელობას მხატვრულ ნაწარმოებთა სტილის შესახებ. მართალია, „პოეტიკა“ ჩვენამდე არასრული სახითაა მოღწეული, მაგრამ შესაძლებელია სტილი არც ტრაქტატის თავდაპირველ ტექსტში იყო ვრცლად განხილული, რადგან არისტოტელე საკუთარ შეხედულებათა ფართოდ გადმოცემას აპირებდა ნა-

¹ Aristotle, The Poetics, გვ. 8.

წარმოებში, რომელიც ორატორულ ხელოვნებას მიუძღვნა. მართლაც, „რიტორიკაში“ იმდენია სტილის შესახებ ნათქვამი, რომ არა გვეგონია ლაკონიზმის საოცრად მოყვარულ არისტოტელეს ამდენი ცსაუბრა ამ საკითხის გარშემო, მის არსსა და ძირითად თვისებებზე, უკვე „პოეტიკაში“ რომ ჰქონდა ნათქვამი. რა თქმა უნდა, შეუძლებელია ორატორული ხელოვნების სტილის თეორიის აბსოლუტური გაიგავება ლიტერატურული სტილის თეორიასთან, მაგრამ აუცილებლად დაიძებნება საერთო თვისებები. ასე რომ არ იყოს, თავად არისტოტელე არ მოიყვანდა ორატორის სტილის შესახებ საუბრისას მაგალითებს ლიტერატურიდან. „რიტორიკაში“ ორატორული ხელოვნების სტილი განხილულია პოეტურ ქმნილებათა სტილთან მჭიდრო კავშირში.

„არისტოტელეს მოძღვრება სტილზე სრულიადაც არ წარმოადგენს მოძღვრებას ობიექტურ საგნებსა ან ობიექტურ სინამდვილეზე. არამედ იგი მოძღვრებაა საგანთა გამოხატვის საშუალებებზე“¹. ამ დასკვნის გაწიარება არ გავიჭირდება თუ გავიხსენებთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში ასახულ სინამდვილეს განსაკუთრებული ყოფიერება აქვს. ამ ყოფიერებას „შესაძლებლისა“ და „აღბათობის“ ცნებები განსაზღვრავენ.

არისტოტელეს მოძღვრება სტილის შესახებ გადმოცემულია „რიტორიკის“ მესამე წიგნში. პირველსავე თავში ავტორი წერს, რომ ორატორის სიტყვის შესწავლისას აუცილებელია სამი პუნქტის გათვალისწინება, რომელთაგან პირველია დარწმუნების მეთოდი; მეორე — სტილი; მესამე — სიტყვის აგების ხერხები. სტილის შესახებ საუბარს იგი აუცილებლად თვლის იმდენად, რამდენადაც მისი შეხედულებით, საკმარისია არა მარტო იმისი ცოდნა, რაც უნდა თქვა, არამედ აუცილებელია იმის ცოდნაც, როგორ უნდა თქვა.

მართალია, აქ ორატორის მიერ წარმოთქმული სიტყვა იგულისხმება, მაგრამ სრული უფლება გვაქვს არისტოტელეს ზემოთ მოყვანილი თვალსაზრისი მცირე შესწორებით დებულებად მივიჩნიოთ პოეტური ხელოვნების მიმართაც. ფილოსოფოსის აზრით, სტილის უპირველესი ღირსება მის სიტყვადში მდგომარეობს (1404 b). იგი არ უნდა იყოს არც ძალიან მაღალფარდოვანი და არც ძალიან მდბიური, არამედ უნდა შეესაბამებოდეს იმ საგანს, ან თემას, რომელსაც

¹ А. Ф. Лосев, История античной эстетики, Аристотель и поздняя классика, Москва, 1975, гл. 539.

ორატორის სიტყვა ეხება. აქვე, იგი ანალოგიურად მსჯელობს პოეტური სტილის შესახებაც.

ე. წ. ცივი სტილის (ψυχρὸν λέξις) არსებობას არისტოტელე ოთხი მიზეზით ხსნის, რომელთაგან პირველია რთული, შედგენილი სიტყვების გამოყენება; 2. არაჩვეულებრივ გამოთქმათა ხშირი ხმარება; 3. უადგილოდ ან დიდი რაოდენობით ნახმარი ეპითეტები. აქ არისტოტელე ერთ ასეთ არსებით შენიშნავსაც აკეთებს: „პოეზიაში დასაშვებია რძეს ეწოდოს თეთრი, პროზას კი (იმავე ეპითეტის გამოყენება) ნაკლებად შეეფერება“¹. ეპითეტებით უხვი ტექსტი პოეზიის შთაბეჭდილებას ახდენს. ამ დროს შეცვლილია სიტყვათა ჩვეულებრივი ხასიათი, რაც თავის მხრივ, სტილს უცხო ელფერს ანიჭებს. 4. მეტაფორების ხშირი ხმარება.

ლიკოფრონის სტილის სიცივეს არისტოტელე დასახელებულ ოთხ მიზეზთაგან პირველი მიზეზით ხსნის; ლიკოფრონს უყვარდა რთული, შედგენილი სიტყვათა ხმარება. ფილოსოფოსს მაგალითად მოჰყავს ზემოთ დასახელებული ავტორის ერთი ამგვარი გამოთქმა: მაღალმწვერვალუბიანი მიწის მრავალსახოვანი ცა“ (τὸν πᾶσιπρὸς ὁὐρανὸν οὐρανὸν τῆς μεγίστης οὐρανὸν τῆς). მეორე მიზეზზე საუბრისას არისტოტელე ისევ ლიკოფრონს იშველიებს, რომელიც ქსერქსეს „ვაჟაკ ურჩხულს“ (πῆλῳρον μόνον) უწოდებს, აქვე იხსენიებს იგი ალკიდანანტესაც, რომელიც აღწერდა ადამიანებს, „აგზნებულთ აზრთა მოუთვინიერებელი რისხვით“ (... καὶ ἀκράτῳ τῆς δυνάμεως οὐκ ἔχον).²

ალკიდანანტეს სტილის სიცივე განაპირობა ეპითეტების გადაჭარბებულმა გამოყენებამაც. იგი ამბობდა ხოლმე არა „ისტმური თამაშობანი“ (ἱσθμια), არამედ ἱσθμίων παυήγυριον — „ისტმურ თამაშობათა სახალხო დღესასწაული“; საუბრობდა არა უბრალოდ „კანონების“ შესახებ (νόμος), არამედ „კანონებზე, რომელნიც მართავენ სახელმწიფოს“ (τοὺς τῶν πόλεων νόμους). როგორც ვხედავთ, აქ საუბარია ორატორული სტილის შესახებ, მაგრამ არისტოტელესეული დასკვნის გადატანა შეიძლება ლიტერატურაზეც, რთული სიტყვებისა და არაჩვეულებრივ გამოთქმათა ხშირი ხმარება, მეტაფორათა და ეპითეტთა ჭარბი გამოყენება, დაამძიმებდა, ზედმეტად ამალღებულსა და აქედან გამომდინარე ცივს გახდიდა, ყველა

¹ ...ἐν μὲν γὰρ ποιήσῃ πρέπει γὰρ λαλεῖναι εἴπειν, ἐν δὲ λόγῳ τὰ μὲν ἀπρὸς πᾶσι τετρα. „ორატორიკის“ ზემოთ დასახელებული გამოცემა, გვ. 389.

მხატვრულ ნაწარმოებს. საჭიროა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ საკუთრივ პოეზიის სამეტყველო ენას უფრო უკეთ შეუძლია აიტანოს ჭარბად გამოყენებული მხატვრული საშუალებანი, ვიდრე პროზას.

სტილის საფუძველია, გვესწავლის არისტოტელე, ადამიანის უნარი სწორად ისაუბროს და წეროს ბერძნულ ენაზე. შემდეგ ჩამოთვლილია ხუთი პირობა, რომელსაც ბერძნული ენის ზედმიწევნით ცოდნა გულისხმობს: 1. კავშირების სწორი ხმარება და განლაგება; 2. აღწერილობით ფორმათა ნაცვლად საკუთრივ სიტყვების გამოყენება; 3. ორაზროვან გამოთქმათა სიმცირე. ჰაინტერესოა არისტოტელეს მახვილგონიერული შენიშვნა, რომელსაც იგი მესამე პირობის განხილვისას აკეთებს: „ასე იქცევიან (ისინი), რომელთაც სათქმელი არაფერი აქვთ, მაგრამ თავს ისე აჩვენებენ, თითქმის რაიმეს ამბობდნენ“¹; 4. სახელთა სქესის ცოდნა იმისდა მიხედვით, როგორადაც დაჰყო ისინი პროტაგორამ ბერძნული ენისათვის (მამრობითი, მდედრობითი, საშუალი); 5. რიცხვის ცოდნა. ხუთივე პირობის ცოდნა და გათვალისწინება შედეგად იძლევა იმას, რომ დაწერილი ნაწარმოები

ადვილად წასაკითხი და ადვილად გასაგები იქნება:

„საერთოდ დაწერილი (ნაწარმოები) ადვილად წასაკითხი და ადვილად წარმოსათქმელი უნდა იყოს, ეს კი ერთი და იგივეა“².

ზემომოყვანილი შეხედულების განზოგადებისათვის, მხოლოდ და მხოლოდ საკუთრივ ბერძნული ენის შეცვლაა საჭირო იმ ენით, რომელზედაც ისაუბრობს ავტორი, ან წერს მწერალი და იმ თავისებურებათა გათვალისწინება, რომელიც ამ ენას აქვს. მთავარია იმ დასკვნის გაზიარება, რომელსაც არისტოტელეს ყველა დაკვირვებული მკითხველი ადვილად გააქეთებს. კარგმა სტილისტმა ზედმიწევნით უნდა იცოდეს დედაენა, ითვალისწინებდეს მის თავისებურებებს და უმცირეს ნიუანსებსაც კი.

სტილის სივრცელეს უპირველესად ხელს უწყობს ცნების განსაზღვრებათა ხშირი ხმარება თავად ცნების მაგივრად. მაგალითად, წერს არისტოტელე, თუ „წრის“ (ὁ κύκλος) ნაცვლად ვიტყვით „სიბრტყეს, რომლის ყველა წერტილი თანაბრად არის დაშორებული ცენტრიდან“ (ἐπίπεδον τὸ ἐκ τοῦ κέντρου ἰσού), ამით სტილს განვაერთებთ. ცხადია, საპირისპირო შემთხვევაში ლაკონიურ სტილთან გვექნება საქმე. სივრცელისათვის. შეიძლება ორი სიტყვიდან თითოეულს ცალ-ცალკე

¹ რიტორიკა, გვ. 391.

² იქვე.

განსაზღვრება მივცეთ, ხოლო ლაკონიურობისათვის, რა თქმა უნდა, პირიქით მოქცევაა საჭირო.

მეტაფორათა და ეპითეტთა ზშირი ხმარების გარდა სტილის სიერცელეს ხელს უწყობს კავშირებიც. ამას გარდა, შესაძლებელია საგანს მიეწეროს ის თვისებები, რომელიც მას არა აქვს. მაგალითად, არისტოტელეს მოჰყავს პელოპონესის ომის თანამედროვე კოლოფონელი პოეტი ანტიმაქე. სწორედ მას ჰქონდა წერის ამგვარი მანერა, — გვეუბნება „რიტორიკის“ ავტორი და აგრძელებს: „ამ გზით (ნაწარმოების) გაზრდა უსასრულოდ შეიძლება. საუბარი შესაძლებელია [საგნის] როგორც კეთილ, ასევე ცუდ თვისებებზედაც, რომელნიც მას არ ახასიათებს, საჭიროების მიხედვით“¹.

როგორც არისტოტელე წერს, მსგავსი გამოთქმები „თვისებათა უქონლობიდანაა შექმნილი“. ფილოსოფოსის აზრით, ეს გზა საუკეთესო საშუალებაა მეტაფორათა შესაქმნელად, რომელნიც, თავის მხრივ, მსგავსებას ემყარებიან.

სტილი სათანადო შთაბეჭდილებას ახდენს იმ შემთხვევაში, თუ საესეა გრძნობით, თუ ასახავს ხასიათს, ან თუ შეეფერება საგანთა კეშმარიტ თვისებებს, ეს უკანასკნელი კი მხოლოდ მაშინ მიიღწევა: „როცა სერიოზულ (საგნებზე) სახელდახელოდ არ საუბრობენ, არც იაფფასიან (თემებზე ლაპარაკობენ) ამალლებულად, არც უბრალო სახელს ამკობენ“².

წინააღმდეგ შემთხვევაში, არისტოტელეს აზრით, კომედიასთან გვექნება საქმე (εἰ δὲ μὴ ἁμυδρὶα φαινεταί).

საჭიროა ავტორმა საუბრის თემისათვის შესაფერისი ემოციური დატვირთვა მიანიჭოს სიტყვას იმისდა მიხედვით, თუ რას შეეხება საუბარი. მაგალითად, თუ გვინდა, რომ ზოტბა შევასხათ ვინმეს ან რამის, აღფრთოვანებით უნდა ვისაუბროთ, სამარცხვინოსა და საზარელ საქმეებზე კი მრისხანებითა და სიძულვილით.

„რიტორიკის“ მესამე წიგნში, რომელიც სპეციალურად სტილს ეძღვნება, ფილოსოფოსის კიდევ ერთ მიგნებას ვხვდებით, რომელიც დღესაც ურყევ კეშმარიტებადაა აღიარებული. არისტოტელე გვასწავლის, რომ ყველაზე უკეთ მოსაუბრის პიროვნებას მისი შეხედულებანი და აზრები გვიხასიათებს, ყოველგვარი სულიერი მდგომარეობისათვის შესაფერისი სამეტყველო ენა არსებობს, ამიტომაც იგი მოსა-

¹ რიტორიკა, გვ. 392.

² იქვე.

უბრეთა პიროვნებებს ასაკის (მაგ., ბიჭი, მამაკაცი, მოწუცი), სქესის, წარმომავლობის მიხედვით არჩევს, „რიტორიკის“ ავტორმა იცის, რომ შეუძლებელია ერთნაირად ავამეტყველოთ ბიჭი და მოწუცი, ქალი და კაცი, ლაკონიელი და თესალიელი. სულიერ თვისებებში კი იგი გზულისნმობს იმას, რაც ადამიანის ზნეობრივ-მორალურ სახეს ქმნის: „სულიერ თვისებებს (ვეუწოდებ) იმას, რომლითაც ვინმე ცხოვრებაში ამგვარია; ცხოვრების რაგვარობა კი ყველა თვისებაზე არ არის დამოკიდებული“¹.

რისხვით ანთებული ორატორისათვის ყველაზე უფრო შესაფერისია რთული სიტყვებისა და ეპითეტების სიუხვე. ამ დროს ორატორებიცა და მათი მსმენელებიც ერთუზიანზმს განიცდიან: „ამიტომ (ამგვარი გამოთქმები) პოეზიას შეეფერება: პოეზია ხომ ღვთის მიერაა შთაგონებული“². რაც შეეხება სტილის ფორმას, არისტოტელეს თვალსაზრისით, იგი არ უნდა იყოს არც „მეტრული და არც ურიტმო“ (τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μῆτε ἐμμετρον εἶναι μῆτε ἀρρυθμῶν).

პირველ შემთხვევაში (ე. ი. თუ სტილი მეტრულია) კარგავს ბუნებრივ სახეს და გამოგონილის, ხელოვნურის ელფერს იღებს. სრულიად ურიტმო სტილი კი მსმენელსა და მკითხველში დაუშთავრებლის შთაბეჭდილებას ტოვებს. რამდენადაც ყოველივე დაუშთავრებელი არასასიამოვნო და არაგონიერულია, ამიტომაც იგი მიუღებელია.

არ არსებობს ბუნებაში ცნება და საგანი, რომელიც რიცხვით არ განიზომებოდეს. რიტმი სტილის ფორმასთან მიმართებაში რიცხვია, ხოლო მეტრი მისი ქვედანაყოფი; ამიტომაც ორატორის წარმოთქმულ სიტყვას რიტმი უნდა ახასიათებდეს და არა მეტრი, უკანასკნელ შემთხვევაში იგი ლექსის სახეს მიიღებს.

მართალია, აქ საუბარია ორატორის სიტყვის სტილის ფორმაზე, მაგრამ ამავე თვალსაზრისით შეიძლება განვიხილოთ ლიტერატურული ნაწარმოებებიც. მართლაცა, დაუშთავრებლის და ამდენად არასასიამოვნოს შთაბეჭდილებას ტოვებს ხომ რიტმს სრულიად მოკლებული პროზა. გარდა იმისა, რომ არსებობს ე. წ. რიტმული პროზა (მაგ., ქართულ ლიტერატურაში ვ. ბარნოვი, ჭ. ლომთათიძე, კ. გამსახურდია), ყოველ პროზაულ ნაწარმოებს, თუ ის ჭეშმარიტად ხელოვნების ქმნილებაა, აუცილებლად უნდა ჰქონდეს შინაგანი რიტმი.

¹ ... ἔξελε δὲ, καὶ μὲν τοῖς τοῖς τῷ βίῳ οὐ γὰρ καὶ μὲν αὐτῶν ἐξὶν οἱ βίῳ τοῖς τοῖς. რიტორიკა, გვ. 392.

² Δὲ καὶ τῇ ποιήσει ἡμῶν. ἐνθεὸν γὰρ ἡ ποίησις. იქვე, გვ. 393.

არისტოტელე სტილს კიდევ ერთი თვალსაზრისით ასხვავებს. მისი შეხედულებით, სტილი შეიძლება იყოს ან უწყვეტი (εἰσιμέτῃ), ან პერიოდული (ἡμετέραςμῆτῃ). უწყვეტი სტილი კავშირებით შეერთებას გულისხმობს, როგორცაა მაგალითად, პრელუდიები ღითი-რამბებში. პერიოდული სტილის მაგალითად კი მას ძველ პოეტთა ანტისტროფები მოჰყავს. ამ სახეათგან უძველესია უწყვეტი სტილი. „რიტორიკის“ ავტორის განსაზღვრებით, უწყვეტ სტილს თავისთავად არა აქვს დასასრული და არასასიამოვნოა იმდენად, რამდენადაც საჭიროა, რომ ყველაფერს დასასრული ჰქონდეს: „უწყვეტ სტილს მე ვუწოდებ იმგვარს, რომელსაც არა აქვს დასასრული თავისთავად, თუ არ დასრულდა საგანი, რომელზედაც იგი მოგვითხრობს. იგი არასასიამოვნოა უსასრულობის გამო. დასასრულის ნახვა ხომ ყველას სურს“¹.

პერიოდული სტილი კი პერიოდებისაგან შედგება, ხოლო პერიოდს ფილოსოფოსი ასე განსაზღვრავს: „პერიოდს მე ვუწოდებ ფრაზას, რომელსაც თავისთავად აქვს დასაწყისი, დასასრული და ადვილად აღსაქმელი სიდიდე“². ამგვარ სტილს უწყვეტი სტილის საწინააღმდეგო ხასიათი აქვს და სასიამოვნოა იმდენად, რამდენადაც მსმენელსა და მკითხველს აზრის გაგებისა და დამთავრების შთაბეჭდილება რჩება. პერიოდულ სიტყვას რიცხვი აქვს: რადგან რიცხვი საერთოდ ადვილად დასამახსოვრებელია, ცხადია, ადვილად დასამახსოვრებელი იქნება პერიოდული სტილით შექმნილი ნაწარმოებებიც. „რადგანაც (ლექსებს) აქვთ რიცხვი, რომლითაც იზომებიან“, ამიტომ ადამიანები პოეტურ ნაწარმოებებს უფრო ადვილად იმახსოვრებენ, ვიდრე პროზაულს.

არისტოტელე აუცილებლად თვლის პერიოდის დამთავრებას იქ, სადაც აზრი მთავრდება. თუ პერიოდი რამდენიმე ნაწილისაგან შედგება, იგი რთულია: არსებობს ერთწევრიანი, ე. წ. მარტივი პერიოდებიც.

καὶ οὖν ἀριστοτέλεσιν τὸν პერიოდὸν ὥς ἑνός, οὐκ ἑνὸς ὑποκειμένου. პერიოდი, ისევე როგორც მისი წევრები, არ უნდა იყოს არც ხელოვნურად შემოკლებული და არც ზედმეტად გაჭიანურებული. მოკლე პერიოდი მკითხველს აიძულებს შებორძიკდეს, რამ-

¹ რიტორიკა, გვ. 394.

² იქვე.

დენადაც ზღვარს იმაზე ადრე მიუახლოვდება, ვიდრე ეს მის წარმოდგენაში არსებობს; გრძელი პერიოდები კი პირიქით, ჩამორჩენით ემუქრებიან მკითხველსა და განსაკუთრებით მსმენელს. რამდენიმე წვერისაგან შედგენილი პერიოდი ან გამყოფია (διευκυστική), ან დაპირისპირებული (ἀντιθετική). ეს უკანასკნელი გვეჩვენა მაშინ, როცა პერიოდის ორი წვერიდან თითოეულში ერთი დაპირისპირებული დგას მეორის გვერდით, ან ერთი და იგივე წვერი უკავშირდება ორ დაპირისპირებულს. არისტოტელეს ორივეს მაგალითი მოჰყავს:

1. „ბშირად გაოცებული ვიყავი იმით, თუ ვინ დააწესა სადღესასწაულო შეკრებანი და გიმნასტიკური შეჯიბრებანი“; 2. „მათვისაც, ვისაც ფული სჭირდება და მათთვისაც, რომელთაც მისით ტკობა სურთ“¹. აქ ტკობა უპირისპირდება შეძენას. თხრობის აპგვარი ხერხი ძალიან სასიამოვნოა იმდენად, რამდენადაც ურთიერთდაპირისპირებულნი კიდევ უფრო ადვილად გასაგებია მაშინ, როცა ერთმანეთის გვერდით დგანან.

საკუთრივ ორატორთა სტილის გარჩევისას, არისტოტელე წერს, რომ სხვადასხვა სტილით უნდა იყოს დაწერილი სახალხო კრებასა და სასამართლოზე წარმოსათქმელი სიტყვები. ერთმანეთისაგან განსხვავდება აგრეთვე დაწერილ და ზეპირად წარმოთქმულ სიტყვათა სტილი.

„დაწერილი სიტყვის სტილი ყველაზე ზუსტია, ხოლო პოლემიკური სიტყვისა ყველაზე არტისტული“². ფილოსოფოსი პოლემიკური სტილის ორ სახეს არჩევს, ესენია: ეთიკური და პათეტიკური. სიტყვამ, რომელმაც წარმოთქმისას დიდი მოწონება და აღიარება მოიპოვა, შეიძლება მეტად უფერული და უხერხული შთაბეჭდილებაც კი დატოვოს, თუ ის დაწერილი სახით ჩაგვიყარდება ხელში. მიზეზის მოძებნა ადვილია: წარმოთქმისას ორატორი სცენურ ხერხებს იყენებს; კავშირებით შეუერთებელი ფრაზები, განმეორებანი დაწერილ სიტყვაში სასაცილოდ მოგვეჩვენებოდა, მაშინ როდესაც წარმოთქმისას ისინი ადვილად აღწევენ მსმენელებში წინასწარგამიზნულ ემოციათა წარმოშობას.

კავშირით შეუერთებელი წინადადება ნათქვამის სიმრავლის შთაბეჭდილებას ახდენს (კავშირის საშუალებით ხომ მრავალი ერთი ხდება, მოცილებით კი ერთი მრავალი). ამ შეხედულების დასადასტუ-

¹ რიტორიკა, გვ. 395.

² იქვე, გვ. 400.

რებლად არისტოტელე იხსენებს ჰომეროსის „ილიადის“ მეორე სიმღერის 671—675 სტრიქონებს, რომელთაც იგი თავისებურად, შემოკლებული სახით გადმოგვცემს, თუმცა ინარჩუნებს პოეტის სტილს. მთელი ნაწარმოების მანძილზე აქ ერთადერთხელ იხსენიება ნირევსი, მაგრამ იხსენიება რამდენიმე ფრაზით („ნირევსი სიმედან, ნირევსი აგლაეს ძე, უმშვენიერესი ნირევსი“). როგორც ვხედავთ, რამდენიმე ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ფრაზის საშუალებით ჰომეროსმა მიაღწია იმას, რომ პოემაში ერთადერთხელ მოხსენიებული გმირი მკითხველს არ ავიწყდება. „პოეტმა პარალოგიზმის საშუალებით დასამახსოვრებელი გახადა მისი სახელი, თუმცა შემდეგ არსად არ უთქვამს მასზე არცერთი სიტყვა“¹.

ორატორის სიტყვის შემადგენელ ნაწილთა გარჩევისას არისტოტელე იხსენიებს შესავალ ნაწილს — წინასიტყვაობას; წინასიტყვაობა, მისი აზრით, იმავე როლს ასრულებს, რასაც პოეტურ ნაწარმოებებში პროლოგი, ხოლო ავლოსზე დაკვირვებისას პრელუდია. ამის შემდეგ ფილოსოფოსი გვიხსნის, თუ რას გულისხმობს კერძოდ ეპიკური თხზულების პროლოგში:

„პროზაულსა და ეპიკურ ნაწარმოებებში [პროლოგი] მაჩვენებელია თხზულების (შინაარსისა), რათა მსმენელებმა წინასწარ იცოდნენ რის შესახებ იქნება საუბარი, მერმე რომ გაუგებრობას არ ჰქონდეს ადგილი. განუსაზღვრელს ხომ შეცდომაში შევყავართ ხოლმე“². ნათქვამის დასადასტურებლად არისტოტელე ისევ ჰომეროსს მიმართავს, რომლის პოემათა პირველივე ფრაზები მსმენელსა და მკითხველს ატყობინებს, თუ რის შესახებ იქნება ძირითადად საუბარი ნაწარმოებში.

გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსანი“ და მისი პროლოგი, რომელიც ნაწილობრივ იმ მიზნითაა აქვს წამოღვარებული თხზულებას, რა მიზანსაც მას არისტოტელე უსახავს. თუმცა ამ ფაქტს ურყევ საბუთად ვერ მივიჩნევთ, მაგრამ მაინც გვაფიქრებინებს, რომ შოთა რუსთაველი იცნობდა არისტოტელეს არა მარტო როგორც ფილოსოფოსს, არამედ როგორც პოეტური ხელოვნების თეორიის ავტორსაც.

ნაწარმოებთა ძირითადი აზრის შესახებ პროლოგშივე გვესაუბრებიან ტრაგიკოსებიცა და კომიკოსებიც. რადგან პროლოგის დანიშნულებაა გვამცნოს მიზანი, რომლის გამოც შეიქმნა მხატვრული ქმნი-

¹ რიტორიკა, გვ. 400.

² იქვე, გვ. 402.

ლება, ამიტომ „ნათელი და მცირე ნაწარმოებები წინასიტყვაობას არ საჭიროებს“¹.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ენა არ უნდა ემთხვეოდეს ყოველდღიურ სასაუბრო მეტყველებას. პირველი აუცილებლად უნდა ტოვებდეს ზეიმურისა და ამაღლებულის შთაბეჭდილებას მეორისაგან განსხვავებით, რომელიც ხშირი ხმარებისაგან გაცვეთილ საგანს ემსგავსება. არისტოტელეს მიხედვით ფრაზა ერთდროულად უნდა იყოს ცხადიცა და ამაღლებულიც (ეს უკანასკნელი სასაუბრო ენისაგან დაშორებას გულისხმობს).

ცხადია, აღსაქმელად უმარტივესი იქნება ფრაზა, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვებისაგან შედგება. სამაგიეროდ იგი აუცილებლად მოახდენს მდაბიურის შთაბეჭდილებას. მდაბიურობის თავიდან ასაცილებლად საჭიროა უცხო ელფერის მქონე სიტყვათა გამოყენება. არაჩვეულებრივ გამოთქმათა შეტანა ტექსტში საჭიროა იმდენად, რამდენადაც ისინი უცხონი არიან ადამიანისათვის, ყოველგვარი უცხო კი მათ გოაცებას იწვევს, რომელიც თავის მხრივ სასიამოვნო ემოციას წარმოადგენს („რიტორიკა“, 1404 b).

უცხოთა და არაჩვეულებრივი ელფერის მიცემა, განსაკუთრებით სჭირდება პოეზიას, რომლის საგანი დიდად შორდება ყოველდღიურ სინამდვილეს; პროზაული ნაწარმოები შედარებით ნაკლებად მოითხოვს არაჩვეულებრივ გამოთქმებს, რადგან პროზის საგანი პოეზიასთან შედარებით ნაკლებ ამაღლებულია.

„პოეტიკის“ 22-ე თავში არისტოტელე განსაზღვრავს, კერძოდ რას გულისხმობს არაჩვეულებრივ გამოთქმებში: „უცხოთა მე ვუწოდებ გლოსას, მეტაფორას, გაგრძელებას და ყველა (იმ სიტყვას), რომელიც განსხვავდება პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარ სიტყვათაგან“².

უპირველესად გავარკვიოთ, რას უწოდებს არისტოტელე გლოსას, პირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენებულ სიტყვას და მეტაფორას.

21-ე თავში ვკითხულობთ: „პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარ სიტყვებს (*ἄρσιον*) ვუწოდებ მათ, რომელთაც ყველა იყენებს, გლოსას იმას, რომელსაც ზოგიერთნი ხმარობენ; ამგვარად, ცხადია, რომ ერ-

¹ Διόπερ μὲν ὁλίγων ἢ καὶ μικρὸν τὸ περιεχόμενον, οὐ χροῖσθαι προσιμῶ. იქვე, გვ. 403.

² პოეტიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 84.

თი და იგივე სიტყვა შეიძლება გლოსაც იყოს და პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვაც“¹.

მხოლოდ გლოსათა და მეტაფორათა გამოყენება ანიჭებს პოეტურ ენას ღირსებასა და განუმეორებელ სილამაზეს. მეტაფორებითა და გლოსებით შეზავებული ფრაზა არასოდეს არ დატოვებს მდაბიურის შთაბეჭდილებას (μὴ τανυσίην).

პოეზიის ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ტრაქტატში ფილოსოფოსი მეტაფორის შემდეგ განსაზღვრებას იძლევა: „მეტაფორა არის გადატანა უცხო სიტყვისა ან გვარიდან სახეზე, ან სახიდან გვარზე, ან სახიდან სახეზე, ან ანალოგიის მიხედვით“².

აქვეა განმარტებული, თუ რას გულისხმობს ფილოსოფოსი ჯერ გვარსა და სახეში, შემდეგ კი ანალოგიაში. „ანალოგიას მე ვუწოდებ (შემთხვევას), როცა მეორე იმგვარ მიმართებაშია პირველთან, როგორც მეოთხე. მესამესთან“³.

აქედან გამომდინარე, პოეტს სრული უფლება აქვს მეორის ნაცვლად თქვას მეოთხე, მეოთხის ნაცვლად კი მეორე.

აზრისათვის თვალსაჩინოების მისანიჭებლად არისტოტელეს შემდეგი მაგალითი მოჰყავს: ცნობილია გამოთქმა, რომ სიბერე იგივეა სიცოცხლისათვის, რაც საღამო დღისათვის. ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ანალოგიის საფუძველზე, საღამოს დღის სიბერე, ხოლო სიბერეს სიცოცხლის საღამო ვუწოდოთ.

თუ რომელიმე საგნის ან მოვლენის მშვენიერების ასპექტში წარმოსახვა გვსურს, მაშინ საჭიროა მეტაფორის სესხება ამ გვარის უმშვენიერესი სახისაგან. საწინააღმდეგო შემთხვევაში კი, ცხადია პირიქით უნდა მოვიქცეთ. მოვლენისა და საგნის მაზინჯ ან მშვენიერ ასპექტში წარმოდგენა დამოკიდებულია შემოქმედის პიროვნებაზე, მთხრობელს შეუძლია მოწყალების მთხოვნელზე თქვას, რომ იგი თხოვნით მოგვმართავს, ხოლო მთხოვნელზე კი, რომ იგი მოწყალებას ითხოვს. ხშირად სირაქუნელი ტირანის დიონისეს კარზე მცხოვრებ პოეტებსა და მსახიობებს მლიქვნელებად მოიხსენიებდნენ, მაშინ როდესაც ისინი თავიანთ თავს ხელოვნებად თვლიდნენ. ორივე მეტაფო-

¹ პოეტიკა, გვ. 78—80.

² Μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὁὐκ ἄλλοτριῶν ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ ἐίδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τῶ ἀνέλκους. იქვე, გვ. 80.

³ იქვე.

რაა, მაგრამ პირველი ეკუთვნის ადამიანებს, რომელნიც ტირანის სასახლეში ცხოვრებას ბინძურ მწაშენელობას ანიჭებდნენ, ხოლო მეორე იმ პირებს, რომელნიც პირიქით ფიქრობდნენ. ასევე შეიძლება ითქვას ადამიანზე, რომელიც უსამართლოდ მოიქცა, რომ იგი შეცდა, ხოლო იმაზე, ვინც იქურდა, — აიღო.

მეტაფორაში გამომჟღავნებულია პრინციპული კავშირი ესთეტიკურ ჰერეტასა და ხედვით სამყაროს შორის. აქ სამყაროს სურათის ჰერეტა ესთეტიკურ ჰერეტაში გადადის, ამ დროს მეტაფორა ერთგვარად გამოცანის სახესაც კი იღებს. არისტოტელე წერს: „მეტაფორები ხომ მინიშნებით გამოხატავენ სათქმელს, ე. ი. ცხადია, რომ (გამოცანები) კარგად შედგენილი მეტაფორებია“¹.

ერთი სიტყვა შეიძლება უფრო მახინჯი იყოს, ვიდრე მეორე. სიტყვა ლამაზია არა მხოლოდ ჟღერადობის (ფაჟაჟი), არამედ მნიშვნელობის (მასაჟაჟი) ნიხედვითაც.

ლამაზად შედგენილი მეტაფორა მესამე პირობასაც მოითხოვს: ეს არის შესაბამისობა, რომელსაც, თავის მხრივ, ბუნებასა და ხელოვნებას შორის შედარება გულისხმობს:

„შედარება ხელოვნებასა და ბუნებას შორის არ გულისხმობს შედარებას ხელოვნების ნაწარმოებსა და ბუნების ნაწარმოებს შორის, არამედ შედარებას წინასწარგანკერეტასა და სესხებას, ან მოქმედებასა და ტანჯვას შორის; იმიტომ რომ შედარებულია ხელოვნების ნაწარმოებისა (რომელიც მოქმედების საშუალებით ხორციელდება) და გრძნობადი ემპირიული ჰერეტის მასალა, რომელიც ტანჯვის საშუალებით ხორციელდება“². სწორედ ეს ტანჯვით განხორციელებული ემპირიული ჰერეტა განაპირობებს ზინრაიხის შეხედულებით მეტაფორის ესთეტიკურ ხასიათს.

როგორც უკვე აღნიშნული იყო, მეტაფორის აზრობრივი სილამაზე აუცილებლად გულისხმობს შესაბამისობის არსებობას ორ შესადარებელ ობიექტს შორის, მაგრამ მისთვის სრულყოფილი სახის მისაცემად საჭიროა აგრეთვე ფორმის სილამაზის გათვალისწინებაც, რომელიც თავის მხრივ სიტყვას ეყრდნობა: „სიტყვის სილამაზე ხომ, როგორც ლიკიმნიოსი ამბობს, ბგერაში ან მის მნიშვნელობაში მდგო-

¹ Aristoteles, Opera omnia, περί ῥητορικῆς, გვ. 388.

² I. Sinnreich, Die Aristotelische Theorie der Metapher, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu München, 1969, გვ. 195.

მარეობს, ისევე როგორც სიმახინჯე“¹. არისტოტელე აკრიტიკებს პერაკლეელ სოფისტსა და მათემატიკოს ბრისონს, რომელიც ამტკიცებდა, რომ თავისუფლად შეიძლება ერთი სიტყვის გამოყენება მეორის ნაცვლად თუ ისინი ერთი და იმავე მნიშვნელობისანი არიან. „რიტორიკის“ ავტორი კი ფიქრობს, რომ ერთი მნიშვნელობის მქონე ორ სიტყვათაგან ერთს, რომელიც უფრო ხშირად იხმარება ან უფრო შეეფერება საგანს, რომელსაც იგი აღნიშნავს, უკეთ შეუძლია ამ საგნის შესახებ წარმოდგენის შექმნა, ვიდრე მეორეს. თუ საკითხს ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ, მაშინ აღმოჩნდება, რომ ერთი სიტყვა უფრო მშვენიერია (ἀλλῆλον), ან მახინჯია (ἀσχηλον) მეორეზე. ამ დროს ერთი მნიშვნელობის მქონე ორ სიტყვათაგან ერთი უფრო ღილი ხარისხით წარმოგვიდგენს საგნის სილამაზეს, ან სიმახინჯეს, ვიდრე მეორე.

„მეტაფორები იმ სიტყვათაგან უნდა ვისესხოთ, რომელნიც მშვენიერნი არიან ან ჟღერადობით, ან მნიშვნელობით და სასიამოვნო-ნიც მხედველობისათვის, ან სხვა რომელიმე შეგარძნებისათვის“².

მაგალითად, „ვარდისფერთი თება განთიადი“ (ῥοδιόδ᾽ ἀκτυλίδι ῥῶς) უფრო ლამაზია ვიდრე „მეწამულთი თება“ (ἔρπυριόδ᾽ ἀκτυλίδι) განთიადი.

სილამაზის პრობლემას წარმოშობს სიტყვათა რიგი, რომელიც ამორჩევის საშუალებას ქმნის, სიტყვის ჟღერადობასთან ერთად მნიშვნელობა ენიჭება მის შინაარსს. ამ შემთხვევაში ვარდი უფრო ცოცხალია მკვდარ ცნებებთან „წითელი“ და „მეწამული“ შედარებით და მისი ჰერეტიკ უფრო მკვეთრად გამოხატულ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს. ასევეა ეპითეტების სფეროშიც. ერთი და იმავე მოვლენის აღსანიშნავად, შეიძლება ვიხმაროთ როგორც ეპითეტი, რომელიც სამარცხვინო შინაარსს ატარებს, ასევე ეპითეტი, რომელიც შელამაზებულად წარმოგვიდგენს ასასახ მოვლენას. მაგალითად, ორესტეს შეიძლება ეწოდოს როგორც „ღედის მკვლელი“ (ὁ μῆτρίφονος) ასევე „მამისათვის შურისმაძიებელიც“ (ὁ πατρίδος ἀμύτωρ).

იმის დასამტკიცებლად თუ რა ღილი როლი ენიჭება შემოქმედის სუბიექტურ დამოკიდებულებას ასასახ საგნის ან მოვლენისადმი, არისტოტელეს მოჰყავს შემდეგი მაგალითი: როდესაც ჯორთა შე-

¹ რიტორიკის დასახელებული გამოცემა, გვ. 388.

² იქვე, გვ. 388.

ჯიბრში გამარჯვებულმა სახობო ნაწარმოების შეთხზვიათვეს სიმონიდეს უმნიშვნელო თანხა შესთავაზა, ამ უკანასკნელმა უარით გაისტუმრა იმ მიზეზით, რომ ეძნელებოდა ნახევრად ვირთა შექება: საკმარისი თანხის მიღების შემდეგ კი დაწერა: „სალამი თქვენ, ფეხმარე ცხენთა ასულეობა“, თუმცა ვითარება არ შეცვლილა და ჯორები მანინც ისევ იყვნენ ვირის ასულები, როგორც ცხენისა.

პოეტურ ნაწარმოებთა დაკვირვების საფუძველზე ფილოსოფოსი ასკენის, რომ ორმაგ სიტყვათა გამოყენება უყვართ დითირამბთა აქტორებს, არქაული სიტყვებისა ეპიკოს პოეტებს, რადგანაც არქაიზმები ერთგვარად ამალღებული და თვითდაჯერებული ხასიათისანი არიან, მეტაფორათა ხმარება კი იამბიკოს პოეტებს.

„შედარება იგივე მეტაფორაა. მათ შორის განსხვავება ძალიან მცირეა“¹ — წერს არისტოტელე.

როდესაც პოეტი აქილევის შესახებ ამბობს, რომ „მიაწყდა როგორც ლომი“ (ὥς δὲ λέων ἐπὶ ῥευσθεν) შედარებაა, ხოლო თუ ნათქვამია, რომ „ლომი მიაწყდა“ (λέων ἐπὶ ῥευσεν) — მეტაფორა. ადვილი შესამჩნევია, რომ შედარება უფრო ადვილი აღსაქმელია, ვიდრე მეტაფორა, რადგან მასში ნათლად ჩანს ის, რასაც მეტაფორა გულისხმობს. პერიკლეს სამოსელები შეუდარებია ბავშვებისათვის, რომელნიც მართალია, იღებენ შეთავაზებულ ლუქმას, მაგრამ მანინც განაგრძობენ ტირილს (... βόισκται ἀστὺς τοῖς παιδῶσις ἃ τὸν ψωμὸν δέχεται μὲν κλαίουσα δέ).

არისტოტელე აღნიშნავს, რომ ზემოთ მოყვანილი მაგალითების მსგავს გამოთქმებს შეიძლება ჰქონდეს როგორც მეტაფორის, ასევე შედარების სახეც. შედარება გადაიქცევა მეტაფორად, თუ ფრაზიდან აშოვილებთ სიტყვას — ὥς.

ისევე როგორც მეტაფორა — „შედარებაც სასარგებლოა პროზაში. თუმცა უფრო იშვიათად ნახმარი. იგი უფრო პოეზიის სფეროს ეკუთვნის“². მეტაფორის მსგავსად შედარებასაც საფუძვლად უდევს შესაბამისობის არსებობა ბუნებასა და ხელოვნებას შორის. როგორც დავინახეთ, ისინი ერთიმეორისაგან განსხვავდებიან მხოლოდ ენობრივად (სიტყვა ὥς-ის ამოღება მხატვრულ ფრაზას მეტაფორად აქცევს). ე. ი. საქმე არა გვაქვს აზრობრივ სხვაობასთან, რომელიც ბუნებასა

¹ რიტორიკა, გვ. 390.

² იქვე, გვ. 390.

და ხელოვნებას შორის არსებული შესაბამისობის სხვადასხვა აღქმისაგან მიიღება.

შემოქმედი ავტორი საგნის რაც შეიძლება თვალსაჩინოდ წარმოდგენისაკენ უნდა მიისწრაფოდეს, მაგრამ ამას მარტივი საშუალებით არ უნდა აღწევდეს. თვალსაჩინოება კი მიიღება ანალოგიათა სწორი გამოყენებით. საერთოდ, არისტოტელეს აზრით, ყველაზე ლაწაზია მეტაფორები, რომლებიც ანალოგიის საშუალებით არიან შექმნილი. მაგალითად მოჰყავს პერიკლეს გამოთქმა: „ომში დაღუპული ახალგაზრდობა ისე გაქრა პოლისიდან, თითქოს ვინმეს წელიწადიდან ამოეღო გაზაფხული“ (τῇν νεότητα τῇν ἀπολομένην ἐν τῷ πολέμῳ ὅστωδ' ἡφάνισθη, ἐκ τῆς πόλεως ὥσπερ εἰ τις τὸ ἔαρ ἐκ τοῦ ἐνιαυτοῦ ἐξέλκοι).

ფილოსოფოსის შეხედულებით, საგანს თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგენენ ის გამოთქმები, რომელნიც მას მოქმედებაში ასახავენ: „ჰომეროსი ხშირად უსულო საგნებს გასულიერებულად წარმოგვიდგენდა მეტაფორათა საშუალებით“¹. ამ შეხედულების დასამტკიცებლად იხსენებს ფრაზას, რომელშიც პოეტი ქვას უწყალოს უწოდებს: „ისევ დაგორდა ველზე უწყალო ქვა“ — აქ ქვისათვის უწყალოს წოდებამ ერთგვარად გაასულიერა იგი, ხოლო მოქმედებაში მისმა ასახვამ მკითხველის წინაშე უფრო თვალსაჩინოდ (ὀμμάτως) წარმოადგინა სიზიფეს ქვა.

მახვილგონივრულ მეტაფორათა და შედარებათა შეთხზვა და დროული გამოყენება პოეტური ნაწარმოების მხატვრულ მხარეს განუზომლად ამაღლებს. მხატვრულ ზეობათა სწორი ხმარება აბსოლუტურად ცვლის შთაბეჭდილებას, რომელსაც ნაწარმოები ახდენს მკითხველზე.

ესქილესა და ევრიპიდეს იამბურ ლექსში ერთი სტრიქონი მთლიანად ემთხვეოდა ერთმანეთს ერთი სიტყვის გამოწკლისით; სახელდობრ, ესქილეს დაუწერია „ფილოქტეტეში“: „წყლული ქამს ჩემი ღუბის ხორცს“ (φαγέδαιον αἰ μὲν σάρκα), ხოლო ევრიპიდეს საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვა, „ქამს“ — ἔσθις შეუცვლია გლოსით — „ნადიმობს“ — φειδύται. გლოსის გამოყენებამ, არისტოტელეს აზრით, ევრიპიდეს ლექსი მშვენიერი გახადა, მაშინ, როდესაც ესქილეს სტრიქონი მდაბიურის ელფერს ატარებს.

¹ რიტორიკა, გვ. 398.

არისტოტელესათვის ხელოვნების ჰეშმარიტი კმნილებით გამოწვეული ტბობა სხვა არაფერია თუ არა შემეცნების სიხარული. არაჩვეულებრივი გამოთქმებით შეზავებული ტექსტი მკითხველისა და მსმენელის გაოცებას იწვევს. გაოცება სასიამოვნო ემოციაა, ამიტომ იგი ამსუბუქებს და მიმზიდველს ხდის შემეცნების პროცესს.

ზომ ასეთ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს არისტოტელე გლოსათა და მეტაფორათა გამოყენებას, მაგრამ იქვე აღნიშნავს, რომ არც მხოლოდ და მხოლოდ მეტაფორათაგან შეიძლება ტექსტის აგება (ამ შემთხვევაში გამოცანასთან გვექნება საქმე), და არც მხოლოდ გლოსებისაგან, რასაც თვითონვე ბარბარიზმს უწოდებს. გამომსახველობით ხერხებს არისტოტელე „მთავარ ამოცანად უსახავდა მსმენელთათვის ინტელექტუალური ტბობის მინიჭებას და აღიარებდა, რომ საჭირო ეფექტი დამოკიდებულია კომპოზიციის, სინტაქსის, სიტყვის გამოყენების, სრულიად კონკრეტულ ხერხებზე“¹.

¹ Древнегреческая литературная критика, Москва, 1975, გვ. 150.

დასკვნა

როგორც დავინახეთ, ჩვენამდე მოღწეული „პოეტიკის“ ტექსტის უსრულობის მიუხედავად, ანტიკური სამყაროს უდიდესი მოაზროვნის ტრაქტატი პოეზიის ხელოვნებაზე ლაკონურად, მაგრამ დამაჯერებლად იძლევა თუ მთელი ლიტერატურის არა, მისი უმნიშვნელოვანესი სახეების თეორიას მაინც.

არისტოტელეს უპირველესი დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან გაარკვია ხელოვნების სპეციფიკური მხარის $\mu\iota\mu\upsilon\sigma\epsilon\varsigma$ -ის არსი. ამოსავალი წერტილი ხელოვნებისა, მისი წარმოშობის უპირველესი მიზეზი ადამიანისათვის თანდაყოლილი ბაძვის უნარია. ბუნებით მიმადლებული ბაძვის უნარის თანდათანობითი განვითარებით ადამიანებმა იმპროვიზაციიდან პოეზია წარმოშვეს. სწორედ ამიტომ უწოდა ფილოსოფოსმა პოეზიის სხვადასხვა ჟანრებს „მიბაძვანი“ $\mu\iota\mu\eta\sigma\epsilon\varsigma$) და არა „ასახენი“. ასახვა ადამიანის გარესამყაროსთან უფრო რთულ და მრავალფეროვან დამოკიდებულებას გულისხმობს, იგი ადამიანის მიერ სამყაროს შემეცნების უფრო მაღალი საფეხურია.

მართალია, ასახვის ობიექტი გარესამყაროა, რომელიც ჩვენი ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს, მაგრამ ასახვის პროცესში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შემოქმედის ინდივიდუალურ თავისებურებას, რომელიც განსაზღვრავს მის დამოკიდებულებას სინამდვილესთან. შემოქმედებით პროცესში არისტოტელე ხაზს უსვამს სუბიექტური მომენტის დიდ მნიშვნელობასაც. ყოველმა შემოქმედმა მხატვრული აზროვნების საშუალებით ყოველდღიური სიმართლე ნაწარმოების სიმართლედ უნდა აქციოს. მხატვრული სიმართლე და ცხოვრებისეული სიმართლე იგივეობრივი ცნებანი არ არიან, პირველი არ ემთხვევა მეორეს, მაგრამ გენიალური მიხვედრილობის შედეგად ფილოსოფოსმა მოახერხა ამ ფაქტის ხელოვნების მიერ სინამდვილის ასახვის კანონთან შეთავსება. მან აღმოაჩინა ხელოვნების უზოგადესი და განმსაზღვრელი კანონი — პოეზიამ უნდა ასახოს არა ის, რაც

მოხდა, არამედ რაც შეიძლება და მომხდარიყო ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით. ამ კანონის მოქმედება განაპირობებს ხელოვნების თავისებურებას, განასხვავებს მას ისტორიისაგან. არისტოტელეს რომ ხელოვანისაგან სინამდვილეში მომხდარი ფაქტების ასახვა მოეთხოვა, მაშინ ხელოვნება გადაიქცეოდა გარემომცველი სამყაროს უბრალო ასლად, რომელსაც მოკლებული ექნებოდა როგორც მხატვრული, ისე შემეცნებითი ღირებულება.

ტერმინი ბაძვა „პლატონთანაც გვხვდება, მაგრამ ამ უკანასკნელმა ვერ შეძლო ბაძვის ბუნების დაზუსტება, რისი მიზეზიც არისტოტელეს მასწავლებლის ფილოსოფიურ სისტემაში უნდა ვეძებოთ. რადგან თვალთ ხილულ სამყაროს იგი იდეების ზესამყაროს ანარეკლად, ასლად თვლიდა მხოლოდ, ამიტომ ხელოვნება, ასლის ასლია და მეტი არაფერი. ამ შეხედულების გაზიარების შემთხვევაში უფასურდება ხელოვნების შემეცნებითი ღირებულება. არისტოტელე პირიქით—ხელოვნების არსს კემპარიტების შეცნობაში ხედავდა. „პოეტიკის“ ავტორის მიხედვით ხომ ბაძვა სინამდვილეში არსებული საგნების და არა განყენებული იდეების აჩრდილთა ასახვას გულისხმობდა.

„პოეტიკის“ ავტორმა პირველმა დაჰყო სიტყვიერი შემოქმედება სახეებად—ეპოსი, ტრაგედია, კოშედია და წარმოგვიდგინა ისინი მათთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშნების მიხედვით. მან დაადგინა, რომ დრამატული ნაწარმოების საფუძველთა საფუძველი მოქმედებათა სისტემაა და რომ ფაბულა მხატვრული ქმნილების სული, მისი ხერხემალია. ამას გარდა, აღმოაჩინა მოქმედების მთლიანობის კანონი, რომლის მიხედვით მოქმედება უნდა წარმოადგენდეს მთელს, რომლის შემადგენელი მოვლენები მთელის ცალკეული ნაწილები არიან. თუ არ არსებობს ლოგიკური კავშირი ფაბულის შემადგენელ ნაწილებს შორის და თუ ერთი შემადგენელი ნაწილი აუცილებლობით არ გამომდინარეობს მეორისაგან, მაშინ ფაქტიურად არ არსებობს არც მხატვრული ნაწარმოები. მანვე განსაზღვრა ფაბულის მოცულობა და დრო, რომელშიც ტრაგიკული ნაწარმოები უნდა ჩაეტოვოს. არისტოტელემ განსაზღვრა პერიპეტია, გამოცნობა და მისი სახეები. დაადგინა, რომ პერიპეტია და გამოცნობაც აუცილებლად ფაბულიდან უნდა გამომდინარეობდნენ; ფილოსოფოსმა მოგვცა მოძღვრება ხასიათების შესახებ. ის ოთხი მოთხოვნილება (პატიოსნება და კეთილშობილება, ასასახ ობიექტთან შესაფერისობა,

მსგავსება, თანამიმდევრულობა), რომელიც არისტოტელემ ხასიათებს წაუყენა, დღეისათვისაც ძალაში რჩება.

„პოეტიკის“ მე-6 თავის დასაწყისში გადმოცემულია ტრაგედიის განსაზღვრება, რომელშიც ფილოსოფოსი ტრაგედიას ენებათაგან განწმენდის მნიშვნელობას ანიჭებს. ტრაგედიის განსაზღვრის ბოლო ფრაზა, რომელშიც განწმენდაზეა საუბარი, აზრს ძალიან ზოგადად გადმოგვცემს და სიცხადეც აკლია, რამაც მეცნიერებაში ე. წ. კათარსისის პრობლემის წარმოშობა განაპირობა.

ჩვენი ნაშრომის მე-4 თავში, რომელიც სპეციალურად კათარსისის პრობლემას მიუძღვნენით, დაწვრილებით განვიხილეთ „განწმენდის“ შესახებ მეცნიერებაში არსებული თეორიები: 1. რელიგიური თეორია (გ. მიულერი, ვ. ივანოვი, ი. დავილოვი), 2. თერაპიული თეორია (ი. ბერნაისი, ა. დერინგი, კ. ლენერტი), 3. ინტელექტუალური თეორია (შტ. ჰაუპტი), 4. ფთიკური თეორია (გ. ლესინგი), 5. ესთეტიკური თეორია (ვ. გოეთე, ა. ლესკი, ს. ბუტჩერი, ს. დანელია). ამას გარდა, შეძლებისდაგვარად, დაწვრილებით მოვიყვანეთ იმ მკვლევართა შეხედულებანიც, რომელნიც არც ერთი ზემოდასახელებული თეორიის მომდევრებად არ გვევლინებიან. შევეცადეთ მოგვეცა საკუთარი მოსაზრება არისტოტელეს ცნება $\chi\alpha\rho\alpha\tau\eta\varsigma$ -ის შესახებ, რომლის თანახმადაც კათარსისი შიშის, თანაგრძნობისა და მსგავს ენებათაგან განწმენდაა ტანჯვის გზით (მაყურებელი გმირთან ერთად გადის ტანჯვის გზას და გმირის თანადროულად იწმინდება), ხოლო შედეგი — სულის განკურნება, შემსუბუქება როგორც ესთეტიკურ ტკბობას, ასევე მორალურ გაუმჯობესებასაც გულისხმობს.

ნაშრომის მომდევნო თავებში განვიხილეთ არისტოტელეს შეხედულებანი ეპიკური პოეზიის, კომედიისა და შეძლებისდაგვარად ლირიკის შესახებაც. „პოეტიკის“ ავტორმა დაადგინა თუ რითი ემსგავსება და რითი განსხვავდება ეპიკური პოეზია ტრაგიკულისაგან. ძირითად მსგავსებას, ფილოსოფოსის შეხედულებით, პოეზიის ამ ორ სახეს შორის სერიოზული მოქმედების ასახვა წარმოადგენს, ხოლო ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი სინამდვილის ასახვის სხვადასხვა ხერხია — ეპოსი თხრობის საშუალებით ასახავს სინამდვილეს, ტრაგედია კი მოქმედების საშუალებით. ეპოსის ძირითადი თავისებურებიდან გამომდინარე არისტოტელემ დაადგინა მისი სპეციფიკური თვისებებიც. ფილოსოფოსმა აღმოაჩინა და ჩამოყალიბებული სახით

მოგვცა სიტყვიერი შემოქმედების ისეთი კანონები, როგორიცაა და-
საჯერებლის ცნება, არალოგიკურის ასახვის შესაძლებლობა და სხვა,
რომელთაც თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობაც იღებს და იზი-
არებს.

რაც შეეხება კომედიას, ტრაგედიის მსგავსად, ისიც მოქმედების
საშუალებით ასახავს სინამდვილეს, მაგრამ მისგან განსხვავებით, კო-
მედია მდარე ადამიანებს წარმოადგენს თავიანთი სამარცხვინო თვი-
სებებით, რომელნიც მსმენელსა და მაყურებელში სიცილს იწვევს.

არისტოტელემ პირველმა შექმნა სტილის თეორია, მოგვცა მისი
სახეები მათთვის დამახასიათებელ თვისებათა მიხედვით. მანვე ჩამო-
აყალიბა განსაზღვრება შედარების, ეპითეტის და მეტაფორისა.

საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ანტიკური ხელოვნება კაცო-
ბრიობის მხატვრული გენიის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ გამოვლინე-
ბას წარმოადგენს. „პოეტიკის“ ავტორმა ამ ხელოვნების ნიმუშთა
განზოგადების საფუძველზე დაადგინა და ჩამოაყალიბა სიტყვიერი
შემოქმედების უზოგადესი კანონები, რაც ალბათ ერთ-ერთი მიზე-
ზია იმისა, რომ ამ კანონთა უმრავლესობა დღეისთვისაც ინარჩუნებს
დადგენილ ნორმათა მნიშვნელობას.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В УЧЕНИИ АРИСТОТЕЛЯ

Резюме

Несмотря на неполноту дошедшего до нас текста «Поэтики», в трактате величайшего мыслителя античного мира об искусстве поэзии лаконично, но убедительно представлена теория, если не всех, то, во всяком случае, основных видов литературы.

Важнейшая заслуга Аристотеля состоит в определении существа специфической черты искусства — *μίμησις*. Исходная точка искусства, основная причина его возникновения, лежит в присущей человеку способности подражания. В процессе постепенного развития природной способности подражания люди из импровизации создают поэзию. Поэтому именно Аристотель отдельные жанры поэзии называет «подражаниями» (*μιμήσεις*), а не «отражениями». Отражение предполагает более сложное и многообразное отношение к внешнему миру. Оно — более высокая ступень познания мира человеком.

Объект отражения — внешний мир, существующий независимо от нашего сознания, однако в процессе отражения большое значение имеют индивидуальные особенности творца, определяющие его отношение к действительности. Аристотель подчеркивает важную роль субъективного момента в творческом процессе. Каждый творец, в русле художественного мышления, должен превратить повседневную правду в правду произведения искусства. Художественная правда и жизненная правда — понятия не тождественные. Первое не совпадает со вторым. Однако гениальная догадка позволила Аристотелю совместить этот факт с законом отражения искусством действительности. Он открыл всеобщий и основополагающий закон искусства — поэзия должна отражать не то, что произошло, а то, что могло произойти по вероятности и необходимости. Действие этого закона обуславливает особенности искусства, отличает его от истории — искусство, отражающее факты действительности, перестает быть искусством, превращается в простую копию внешнего мира, лишнюю как художественной, так и познавательной ценности.

Термин «подражание» встречается уже у Платона, однако последний не смог уточнить природы подражания. Причину этого нужно искать в философской системе великого учителя Аристотеля. Зримый мир Платон считает лишь отражением, копией высшей идеи, отсюда и искусство лишь копия копии и ничего более. Это точка зрения лишает искусство познавательной ценности.

Аристотель, напротив, сущность искусства видит в познании истины. Автор «Поэтики» полагает, что подражание означает отражение существующих в действительности предметов, а не теней отвлеченных идей.

Аристотель первым подразделил словесное искусство на виды: эпос, трагедию, комедию и дал им определение в соответствии с присущими каждому виду специфическими признаками. Он установил, что основой основ драматического произведения является система действий и что фабула — это душа, стержень художественного произведения. Кроме того, Аристотель открыл закон единства действия: действие это целое, единое, составные явления которого суть его отдельные части.

Если логическая связь между составными частями фабулы отсутствует, если составные ее части не вытекают одна из другой по необходимости, тогда фактически не существует и художественного произведения. Аристотель определил также размер фабулы и время, в которое должна уместиться трагедия, перипетию, узнавание и его виды, установил, что перипетия и узнавание должны вытекать из фабулы по необходимости. Аристотель же дал нам учение о характерах. Четыре требования (благородство, соответствие объекту изображения, правдоподобие, последовательность), которые Аристотель предъявляет к характеру, и сегодня остаются в силе.

В начале 6-ой главы «Поэтики» дано определение трагедии, значение которой Аристотель видит в очищении страстей. Последняя фраза определения трагедии, где идет речь об очищении, носит чрезмерно общий характер и недостаточно ясна, что и обусловило возникновение в науке т. н. проблемы катарсиса.

В 4-ой главе настоящей работы, специально посвященной проблеме катарсиса, подробно разобраны существующие в науке теории «очищения»: 1) религиозная (Г. Мюллер, В. Иванов, Б. Давыдов), 2) терапевтическая (И. Бернайс, А. Деринг, К. Лернерт), 3) интеллектуальная (Ш. Гаупт), 4) этическая (Г. Лессинг), 5) эстетическая (В. Гете, А. Лески, С. Бютчер, С. Данелия). Кроме того, по возможности полно освещены взгляды

енных, не являющихся последователями ни одной из вышеуказанных теорий.

В работе сделана попытка дать собственный взгляд на сущность аристотелевского понятия *κάθαρσις*. Катарсис есть освобождение от страха, сострадания и подобных страстей путем страдания (зритель вместе с героем проходит путь, страдания и вместе с героем очищается), а результат его — исцеление и облегчение души — предполагает как эстетическое наслаждение, так и моральное усовершенствование.

В последующих главах рассмотрены взгляды Аристотеля на эпическую поэзию, комедию, и, по возможности, лирику. Аристотель установил черты сходства и различия эпической и трагической поэзии. Основное сходство двух этих видов в поэзии, по Аристотелю, состоит в отражении важного, значительного действия, а основное различие — в способе отражения действительности: эпос отражает действительность путем повествования, а трагедия — посредством действия. Исходя из основных особенностей эпоса, Аристотель установил и его специфические черты. Аристотель открыл и сформулировал такие законы словесного творчества, как понятие достоверного, допустимость отражения алогичного и т. д., которые принимает и разделяет и современное литературоведение.

Что же касается комедии, то она, подобно трагедии, отражает действительность посредством действия, но в отличие от нее изображает людей низких, с их дурными свойствами, вызывающими смех у слушателей и зрителей.

Аристотель первый создал теорию стиля, установил, исходя из характерных признаков, виды стиля. Он же дал определение сравнения, эпитета и метафоры.

Общезвестно, что античное искусство явилось одним из наиболее мощных проявлений художественного гения человечества. Аристотель установил и сформулировал всеобщие законы словесного творчества, обобщив образцы современного ему искусства. Большинство этих законов и сегодня сохраняют значение непререкаемой нормы.

ლიტერატურა

1. Aristotle, The Poetics, Cambridge, Massachusetts, Harward University Press, London, William Heinemann, LTD, 1960.
2. Aristoteles, Poetik, Leipzig, 1972.
3. Aristoteles, De arte poetica, Lipsiae, 1892.
4. Aristoteles, Opera omnia, Graece et latine, Parisiis, 1862.
5. Aristotle, The Theory of Rhetoric, Cambridge, Harvard University Press, William Heinemann, 1959.
6. Aristoteles, ars rhetorica, Lipsiae, B. G. Teubner, 1914.
7. Aristotle, Politics, Cambridge, Massachusetts Harward University Press, London, William Heinemann, 1959.
8. Aristoteles, Ethica Nicomachea, Lipsiae, 1912.
9. Aristotelis, Ethica Nicomachea, Oxonii 1957.
10. Aristotle, Problems, Cambridge, Massachusetts Harward University Press, London, William Heinemann, 1953.
11. Plato, Opera Recognovit Brevique Adnotatione critica instruxit, Joannes. Burnet, Oxonii, t. 1-5, 1953-1955.
12. Plato, The Republic, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann, 1963.
13. Plato, Euthyphro, Apology, Crito, Phedo, Phedrus, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann.
14. Plato, Opera omnia Graece et latine, Parisiis, M DCCC.
15. არისტოტელე, პოეტიკა, წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები ს. დანელიასი, თბილისი, 1944.
16. არისტოტელე, ათენელთა სახელმწიფო წყობალება, ბერძნულიდან გადმოთარგმნილი ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ქუთაისი, 1935.
17. არისტოტელე, მეტაფიზიკა, თარგმანი ძველი ბერძნულიდან თ. კუკუაისი, თბილისი, 1964.
18. არისტოტელე, რიტორიკა, თარგმანი თ. კუკუაისი, თბილისი
19. პლატონი, ნადიმი, თარგმანი, წინასიტყვაობა და კომენტარები ბ. ბრეგვაძისა, თბილისი, 1964.
20. პლატონი, ფედონი, ძვ. ბერძნულიდან თარგმანი და შენიშვნები ლაურთო ბ. ბრეგვაძემ, თბილისი, 1966.
21. პლატონი, იონი, დიდი პიშია, მენონი, თარგმანი ბ. ბრეგვაძისა, თბილისი, 1974.

- 3 ენოქონტი, მოგონებები სოკრატეზე, სოკრატეს აპოლოგია, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა აკ. ურუშაძემ, თბილისი, 1973.
23. Аристотель, Об искусстве поэзии, греческий текст с переводом и объяснениями В. Аппельрота, Москва, 1927
 24. Аристотель, Поэтика, перевод, введение и примечания Н. И. Новосадского, Ленинград, 1927
 25. Аристотель, Об искусстве поэзии, перевод В. Г. Аппельрота, редакция перевода и комментарий Ф. А. Петровского, Москва, 1957
 26. Аристотель, сочинения в четырех томах, Москва, 1975
 27. Аристотель, Политика, перевод с греческого С. А. Жебелева, Москва, 1911
 28. Аристотель, Риторика, перевод с греческого Н. Платонова, С.-Петербург, 1894
 29. Аристотель и античная литература. Ответств. редактор М. Л. Гаспаров, Москва, 1978
 30. Платон, сочинения в четырех томах, Москва, 1968
 31. Аврамова А. Учение Аристотеля о сущности, Москва, 1970
 32. Аверинцев С. К истолкованию символики мифа об Эдипе, ВКН, Античность и современность, Москва, 1972
 33. Александров Р. Аристотель, Москва, 1940
 34. Александров Р. Борьба материализма и идеализма в античной философии, Москва, 1941
 35. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, Москва, 1967
 36. Аянский И. Театр Еврипида Т. I—III, Москва, 1916—1921.
 37. Античные теории языка и стиля под общей ред. О. Фреиденберг, Москва—Ленинград, 1936
 38. Асмус В. Античные мыслители об искусстве, Москва, 1961
 39. Асмус В. Реализм в эстетике Аристотеля, Театр, 1938, № 1
 40. Асмус В. История античной философии, Москва, 1965
 41. Ахманов А. О содержании некоторых основных терминов Поэтики Аристотеля, Москва, 1957
 42. Виндельбанд В. История древней философии, С.-Петербург, 1902
 43. Винкельман И. Избранные произведения, Москва, 1935
 44. Гегель В. Эстетика в четырех томах, Москва, 1971
 45. Голсуяна Поэтика Аристотеля о сценической стороне трагедии, Ежегодник института истории искусств, «Театр», Москва, 1958
 46. Грушка А. Максим Горький как толкователь Аристотеля, Известия Академии наук СССР, 1930
 47. Деревицкий А. О начале историко-литературных занятий в древней Греции, Харьков, 1879
 48. Давидов Ю. Искусство как социалистический феномен, Москва, 1968
 49. Джохадзе Д. Диалектика Аристотеля, Москва, 1971
 50. Дынский М. Очерки истории философии классической Греции, Москва, 1936
 51. Зелинский Ф. Софокл, Драмы т. I—III, Москва, 1914—1915
 52. Зубов В. Аристотель, Москва, 1963.
 53. Иванов В. Дионис и прадниовисийство, Баку, 1923
 54. Из истории эстетической мысли древности и средневековья, Москва, 1961
 55. История греческой литературы, под редакцией С. И. Соболевского, Москва, 1955
 56. История эстетики, Памятники мировой эстетической мысли, 1962
 57. История философии, т. I, Москва, 1957

58. Казанский В. Аристотель о началах трагедии, Вестник ЛГУ, № 7, 1947
59. Лессинг Г. Сочинения, т. 9—10, Гамбургская драматургия, СПб, 1904
60. Лессинг Г. Лаокоон или о границах живописи и поэзии, Москва, 1954
61. Лессинг Г. Избранные произведения, Москва, 1953
62. Лосев А. Критика платонизма у Аристотеля, Москва, 1929
63. Лосев А. История античной эстетики, (ранняя классика), Москва, 1963
64. Лосев А. История античной эстетики, Аристотель и поздняя классика, Москва, 1975
65. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии, Москва, 1930
66. Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии, Москва, 1957
67. Лосев А. Античная музыкальная эстетика, Москва, 1960
68. Лосев А. Ф. и др. Античная литература, Москва, 1963
69. Льюис Д. История философии, С.-Петербург, 1865
70. Педагогические воззрения Платона и Аристотеля, под ред. Зеллинского Ф. СПб, 1912
71. Поляков М. Поэзия критической мысли, Москва, 1968
72. Тимофеев Л. Основы теории литературы, Москва, 1963
73. Тронский И. История античной литературы, Ленинград, 1931
74. Федорова И. Греческая трагедия, Москва, 1962
75. Чернышевский Н. Статьи по эстетике, Москва, 1938
76. Шеллинг Ф. Философия искусства, Москва, 1966
77. Шустер П. Поэтика Аристотеля, Ж. М. Н. Пр. 1875
78. Ярхо Н. Кризис разума в аттической трагедии как отражение кризиса афинского полиса
Sonderdruck aus die Krise der griechischen Polis, Görlitzer Eirene-Tagung, 10-14, Akademie Verlag, Berlin, 1967
79. Baumgart R. Pathos und Pathema im Aristotelischen Sprachgebrauche, Königsberg, 1873
80. Baumgart H. Aristoteles, Lessing und Goethe ueber das aesthetische princip der Tragödie, Leipzig, 1877
81. Bernays J. Zweie Abhandlungen, über die Aristotelische Theorie des Dramas Berlin, 1880
82. Bonitz H. Über πάθος und πάθημα im Aristotelischen Sprachgebrauche, Aristotelische Studien, Wien, 1867
83. Boeckel C. Van-Katharsis, Utrecht, Fontein, (zusammenfassung), 1957
84. Brandis H. Handbuch der griechischen-römischen Philosophie, 1857
85. Brieger-Wasservogel Plato und Aristoteles, Leipzig
86. Bocker M. Aristoteles als Alexanders Lehrer in der Legende. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Universität zu Bonn, 1966
87. Butcher S. Aristoteles Theorie of Poetry and Fine Art. London, 1898
88. Döring A. Die Kunstlehre des Aristoteles, Jena, 1876
89. Cresson A. Aristotle, sa vie, son oeuvre avec un expose de sa philosophie, Paris, 1950
90. Eckart Schuttrumpf, Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles, München, Beck. 1970

91. Else G. Aristoteles Poetic's, Cambridge, Mass; London, 1957.
92. Gevaert A. Vollgraff S. Le problemes musicaux d'Aristote.
93. Girnus W. Statt „Zukunftslinien Materialien zur ästhetischen Theorie, Sinn und Form, 1969, №3.
94. Goethes W. Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden, acht- unddreissigster Band, Nachlese zu Aristoteles Poetik, Stuttgart und Berlin.
95. Kaul N. Der Zuffal und die Theorie des tragischen Handlungsablaufes bei Aristoteles, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1965 .
96. Kirchmann J. Ästhetik auf realistischen Grundlage, Berlin, 2 Bände, 1868
97. Knocke F. Ueber die Katharsis der Tragödie nach Aristoteles, Berlin, 1908
98. Kock Th. Ueber den Aristotelischen Begriff der Katharsis und die Anwendung desselben auf den König Oedipus, Elbing, 1851—1853
99. Kommeral M. Lessing und Aristoteles, Untersuchung über die Theorie der Tragödie, 1957
100. Haupt St. Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles, Znaim, 1911
101. Hintenlang H. Untersuchungen zu den Homer Aporen des Aristoteles, München, 1961
102. Laehr H. Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles, Berlin, 1896
103. Lehnert R. Zur Aristotelischen Katharsis, Rhein, Mus. 1900
104. Lesky A. Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen, 1972
105. Lesky A. Geschichte der griechischen Literatur, Bern und München, 1963
106. Lessing G. Gesammelte Werke, Berlin und Weimar, 1968.
107. Mayer H. Natur und Kunst bei Aristoteles, Bd. 10, Hft. 2, Paderborn, 1919.
108. Müller E d. Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, 1837
109. Neschke A. Die Poetik des Aristoteles, Textstruktur und Textbedeutung, Frankfurt am Main, Klostermann, 1980
110. Nícev A. La enigme de la katharsis tragique dan Aristote, Sophia, 1970
111. Nickau J. Epeisodion und Episode zu einem Begriff der Aristotelischen Poetik, Mus. Helv. 23, 1966
112. Otto H. Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis, Berlin, 1912.
113. Perpeet L. Antike Ästhetik, Freiburg-München, 1961
114. Seiler F. Die Aristotelische Definition der Tragödie im deutschen Unterrichte, Festoul, 1900
115. Siebeck H. Aristoteles, Stuttgart, 1916
116. Silberstein J. Die Katharsis des Aristoteles, Zeitschrift für Theater und Musik 29, Leipzig, 1867
117. Sinnereich J. Die Aristotelische Theorie der Metapher, Jnaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu München, 1969

118. Spengel L. Aristotelische Studien (Nicomachische Ethik) München, 1863
119. Spengel L. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles, München, 1859
120. Spengel L. Aristotelische Studien, Poetik, München, 1866
121. Sprute J. Aristoteles' Theorie rhetorischen Argumentation, Gymnasium 88, 1981.
122. Stahr A. Aristoteles und die Wirkung der Tragödie, Berlin, 1859
123. Sussemihl F. Zur Literatur von Aristoteles Poetik, Zweiterartikel, Jahres Jahrbücher, 85 Band; 6 Heft, 1867
124. Sussemihl F. Aristoteles ueber die Dichtkunst, die Ausgabe der Poetik von Sussemihl, Leipzig, 1865
125. Sussemihl F. Geschichte der griechischen Literatur in der Alexanderzeit, Bd. 1-2, Leipzig, 1891—1892
126. Teichmüller G. Aristotelische Forschungen, Halle, 1869
127. Ueberweg F. Über die Katharsisfrage, Fichtes Zeitschrift für Philosophie, 1860
128. Ueberweg F. Die Lehre des Aristoteles von dem Wesen und der Wirkung der Kunst, Fichtes Zeitschrift für Philosophie, Bd. 501, 1867
129. Wartenburg V. Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Colonus des Sophokles, Berlin, 1866
130. Willmann O. Aristoteles als Pedagog und Didaktiker, Berlin, 1909
131. Wolf U. Möglichkeit und Notwendigkeit bei Aristoteles und heute, München, Fink, 1979
132. Zeller E d. Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Zweite Aufl. 11,2, 1869, Leipzig
133. Zell C. Die Einleitung zu Aristoteles Poetik, übersetzt von Dr. Christian Walz, Stuttgart, 1859
134. ლ. ე. ნ. ი. ნი, ფილოსოფიური რეველები, თხზულებანი, ტ. 38 თბილისი
135. მ. ა. რ. ს. ი. დ. ა. ე. გ. ე. ლ. ს. ი. ანტიკურობის შესახებ, თბილისი, 1937
136. ფ. [ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, თბილისი, 1954
137. ა. ა. ლ. ე. ს. ი. ე, ბერძნული დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში, მიმოხილველი № 6-7, 1971
138. ბ. ბ. რ. ე. ვ. ა. ე, დიდი პიპიას წინასიტყვაობა, კომპოზიცია და სიუჟეტი, ცისკარი № 10, თბილისი, 1970
139. მ. დ. უ. დ. უ. ჩ. ა. ე, წერილები ხელოვნებაზე, თბილისი, 1958
140. ქ. ნ. უ. ც. უ. ბ. ი. ე, ხელოვნების თეორია, თბილისი, 1929
141. ფილოსოფიის ისტორია, თბილისი, 1982
142. ს. ყ. ა. უ. ხ. ჩ. ი. შ. ვ. ი. ლი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი, 1950
143. ნ. კ. ა. ე. ვ. ე. ა. ე, ესთეტიკის საკითხები, თბილისი, 1958 -
144. გ. რ. წ. ე. რ. ე. თ. ე. ლი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I-II, 1927
145. ს. წ. ე. რ. ე. თ. ე. ლი, ნარკვევი ფილოსოფიის ისტორიაში, ტ. I, ანტიკური ფილოსოფია, თბილისი, 1973.
146. გ. ჯ. ი. ბ. ლ. ა. ე, ესთეტიკური თეორიის საკითხები, თბილისი, 1981

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი	3
§ 1. პლატონისა და არისტოტელეს ხელნაწების თეორიათა შეპირისპირება	7
§ 2. ტექსტის ისტორია	21
მსოფთა-ის ცნება	31
ტრაგედია და მისი შემადგენელი ნაწილები	51
§ 1. არისტოტელეს მოძღვრება ხასიათების შესახებ	70
განწყენის (χαρά-ის) ცნება	76
§ 1. კათარსის რელიგიური თეორია	78
§ 2. კათარსის თერაპიული თეორია	84
§ 3. კათარსის ინტელექტუალური თეორია	95
§ 4. კათარსის ეთიკური თეორია	98
§ 5. კათარსის ესთეტიკური თეორია	100
§ 6. ცალკეული შეხედულებანი კათარსისზე	104
არისტოტელე ლიტერატურის სხვა დარგთა შესახებ	125
§ 1. კომედია	125
§ 2. ეპიკური პოეზია	129
§ 3. ლირიკა	133
არისტოტელეს მოძღვრება ხტილზე	134
დასკვნა	150
რეზიუმე	154
ლიტერატურა	157