Sophie Shamanidi

Classical Tradition in Modern Greek Literature

second extended edition

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

პროგრამა "ლოგოსი"
პუბლიკაციები და ღონისძიებები კლასიკური ფილოლოგიის,
ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის სფეროში

თბილისი
2013

სოფიო შამანიდი

კლასიკური ტრადიცია ახალ ბერძნულ მწერლობაში

მეორე გავრცობილი და გადამუშავებული გამოცემა

წიგნი გამოდის კოსტას და ელენი ურანისების ფონდის ხელშეწყობით

η παρούσα έκδοση χρηματοδοτήθηκε από το Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη

რედაქტორი: რისმაგ გორდეზიანი

ყდის დიზაინი: ნიკა მაჩაიძე

ყდაზე გამოყენებულია ფრაგმენტი კონსტანტინოს პართენისის ნახატიდან „ათენას თავი“

© პროგრამა "ლოგოსი", 1999, 2013
ISBN 978-9941-437-38-0

საგამომცემლო პროგრამა "ლოგოსი"
ილია ჭავჭავაძის გამზირი 13 (თსუ VIII კორპუსი), ოთ. 14,
0108 თბილისი. ტელ. 225-02-58

სარჩევი

წინასიტყვაობა 6

კლასიკური ტრადიციის მსოფლიო ლიტერატურაზე გავლენის ძირითადი ასპექტები 10

კლასიკური ტრადიციის ათვისების ძირითადი ეტაპები ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში 46

ევროპული მედიუმი და კრეტის რენესანსული მწერლობა 46

შემოქმედებითი ათვისებისათვის შემზადება 55

ძიებებისა და ორჭოფობის ხანა 65

კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების უმთავრესი მიმართულებები XIX საუკუნის მიწურულის შემდგომ 84

კ. პალამასის უნივერსალიზმი 90

კ. კავაფისის ისტორიული ორიენტაცია 119

აქტუალიზაციის და იდეალიზაციის პრინციპები ა. სიკელიანოსთან 133

ანტიკურობა ნ. კაზანძაკისის დისჰარმონიულ სამყაროში 144

მითი გ. სეფერისის მოდერნისტულ პოეზიაში 152

ი. რიცოსის ორსახოვანი პოეზია 170

ო. ელიტისის სიურეალისტური ინტერპრეტაცია 208

ანტიკური დრამა თანამედროვე ბერძნულ დრამატურგიაში და ი. კაბანელისი 216

დასკვნა 230

Classical Tradition in Modern Greek Literature 234

ბიბლიოგრაფია 255

საძიებელი 269

წინასიტყვაობა

კლასიკური, ანუ ანტიკური ტრადიციის გავლენის საკითხი თანამედროვე ევროპაზე კულტურის ისტორიის კარდინალურ პრობლემათა რიცხვს განეკუთვნება. განსაკუთრებით გაძლიერდა მის მიმართ ინტერესი XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებში, რაზეც მეტყველებს ამ საკითხზე ლიტერატურის განუხრელი ზრდა. გამოდის სპეციალური წიგნები, ლექსიკონები, რომლებიც ანტიკური სახეების, სიმბოლოებისა და სიუჟეტების თანამედროვე ინტერპრეტაციებს ეძღვნება.[1] ანტიკური კულტურის მრავალტომიან ენციკლოპედიაში Der Neue Pauly ხუთი ტომი დაეთმო მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხების კულტურაზე ანტიკურობის გავლენას. ბოსტონში შეიქმნა კლასიკური ტრადიციის ინსტიტუტი და იბეჭდება ამ საკითხებისადმი მიძღვნილი სპეციალური ჟურნალი. სისტემატურად ტარდება კლასიკური ტრადიციის საერთაშორისო საზოგადოების კონგრესები, რომელზედაც იკითხება მრავალი მოხსენება მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის კულტურაში კლასიკური ტრადიციის როლზე. მეცნიერებას, ერთი მხრივ, აინტერესებს, თუ რა არის საფუძველი ანტიკურობის მიმართ ინტერესის გაძლიერებისა, ხოლო მეორე მხრივ ის, თუ რა მექანიზმი განაპირობებს კლასიკური ტრადიციის ესოდენ აქტიურ გავლენას თანამედროვე მსოფლიოს კულტურაში მიმდინარე პროცესებზე. მიუხედავად იდეოლოგიური თუ სარწმუნოებრივი ორიენტაციის განსხვავებულობისა, დღეს მისდამი სულ უფრო მზარდ ინტერესს იჩენენ ყველა ცივილიზებულ ქვეყანაში. თანამედროვე მსოფლიო ანტიკურობას აღიქვამს, როგორც თავის საერთო მემკვიდრეობას.

ბუნებრივია, ჩვენი ყურადღება, ნაშრომში არჩეული თემიდან გამომდინარე, პირველ ყოვლისა მიპყრობილია ლიტერატურისა-

---

[1] E. Frenzel, 1976; 1980; E. Moormann, W. Uitterhoeve, 2010[2]; H. Hunger, 1959 და სხვა.

კენ. ცნობილია, რომ ძველმა ბერძნულმა და რომაულმა ლიტერატურამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა იმაში, რომ ანტიკურობა ჩვენს საუკუნეშიც აგრძელებს არსებობას როგორც ცოცხალი, მოქმედი კულტურა. ეს გასაგებიც არის, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ევროპულ ლიტერატურულ აზროვნებას საფუძველი ანტიკურ საბერძნეთში ჩაეყარა; რომ ლიტერატურა, როგორც ავტონომიური, საკუთარი კანონზომიერებებით განვითარებადი სფერო კაცობრიობის მოღვაწეობისა, ძველ ელადაში ჩამოყალიბდა; რომ ანტიკურ სამყაროში შეიქმნა თითქმის ყველა ლიტერატურული ფორმა თუ ჟანრი, რომელიც დღესაც ფუნქციონირებს მსოფლიო მწერლობაში. თუ ბიბლიურ ტრადიციას არ მივიღებთ მხედველობაში, ვერც ერთი სხვა ცივილიზაცია, სხვა მწერლობა ვერ გაუტოლდება ანტიკურს მის საფუძველზე შექმნილი რეცეფციების, სახეების, სიუჟეტების გამოყენების სიხშირისა და ინტენსივობის თვალსაზრისით. ძნელია მოინახოს რომელიმე დიდი თანამედროვე ევროპელი მწერალი, რომლის შემოქმედებაში ანტიკურობა ამა თუ იმ ფორმით არ ასახულიყო. ანტიკურობასთან ზიარება, ანტიკურობის გათავისება დღეს ევროპული ცივილიზაციისთვის უაღრესად ნიშანდობლივია.[2]

ამ მხრივ სრულიად განსაკუთრებული არის იმ ქვეყნების მდგომარეობა, რომლებიც თვითონ წარმოადგენენ ანტიკური ცივილიზაციის შექმნის ძირითად რეგიონს და დღესაც აგრძელებენ არსებობას ისტორიულ ასპარეზზე. უპირველესად, მხედველობაში გვაქვს საბერძნეთი. როგორ წარიმართა ამ ქვეყანაში კლასიკური ტრადიციის ჩამოყალიბების, გარკვეული პერიოდით მასთან დაშორების, მისი ხელახალი რეგენერაციის პროცესი? ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოება: თუკი მთელი ევროპული კულტურა ანტიკურობაში ხედავს თავის

---

[2] შდრ. G. Highet. 1949; Br. Snell, 1962. ანტიკურობის რეცეფციის თეორიული საკითხი განხილულია: V. Riedel. 1996.

ძირებს, წინაპარს, რომლისგანაც იგი დავალებულია და რომლის ტრადიციაც ასაზრდოებდა მის თანამედროვე კულტურას, საბერძნეთში ვითარება რამდენადმე განსხვავებულია. ბერძნულმა კულტურამ გაიარა ისტორიული განვითარების საკმაოდ რთული გზა. შეუძლებელია მისთვის ძველი ბერძნული ცივილიზაცია იყოს ზუსტად ის ფენომენი, რასაც ის თანამედროვე გერმანელისათვის, ფრანგისათვის თუ ქართველისთვის წარმოადგენს. უცილობელია, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მემკვიდრეობითობის რამდენადმე თავისებურ, განსხვავებულ აღქმასთან. თუკი ევროპელ მკითხველს ანტიკური ლიტერატურის ან ამ ლიტერატურის საფუძველზე შექმნილი თანამედროვე ტექსტების გასაგებად სპეციალური მომზადება სჭირდება, ბერძენმა მკითხველმა **a priori** იცის, რასთან აქვს საქმე. ამ ტექსტებთან იგი განსაკუთრებით კომფორტულად და "შინაურულად" გრძნობს თავს. თუკი ევროპული ლიტერატურული ტრადიცია განასხვავებს მითს ისტორიისგან, ბერძენი მწერლისთვის ამგვარი ზღვარი არ არსებობს. ის ერთნაირად აღიქვამს ალექსანდრე მაკედონელს და აქილევსს, მარათონის ბრძოლას და ტიტანომაქიას. ეს ბუნებრივიც არის, როდესაც ქალაქი, რომელშიც ცხოვრობ ათენი, ოლიმპია ან სპარტაა, როდესაც წარმოშობით სალამისიდან, ითაკადან ან კორინთოსიდან ხარ, როდესაც შენს მეგობარს პლატონი, იფიგენია ან სოკრატე ქვია. ევროპელისგან განსხვავებით, ბერძენისთვის არ არის საჭირო იმის ახსნა, თუ რატომ დაიწყო ტროას ომი, ან რა კავშირი ჰქონდა ოიდიპოსს იოკასტესთან. ამ ამბებს, ზღაპრების მსგავსად, ბერძნები ბავშვობიდან ისმენენ წინაპრებისგან და მთელი ცხოვრება საკუთარ თავში დაატარებენ. ალბათ, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მითოლოგია ბერძნების კოლექტიური მეხსიერების ნაწილია. ამიტომ ანტიკური ტრადიციის კვლევა ბერძნულ ლიტერატურაში განსხვავებულ მიდგომას საჭიროებს. სწორედ ამას ისახავს მიზნად წინამდებარე ნაშრომი. ჩვენი მიზანია კლასიკური ტრადიციის,

პირველ ყოვლისა კი, ძველი ბერძნული ლიტერატურის გავლენის თუ შემოქმედებითი ათვისების ისტორიისა და ფორმების განხილვა თანამედროვე ბერძნულ მწერლობაში. როგორც თანამედროვე ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის სპეციალისტები აღნიშნავენ, ეს თემა ნეოგრეცისტიკაში, თუკი ერთეულ სტატიებს არ ჩავთვლით, ჯერ არ ყოფილა სათანადოდ შესწავლილი.

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს მეორე გადამუშავებულ, გავრცობილი გამოცემას წიგნისა "კლასიკური ტრადიცია ახალ ბერძნულ მწერლობაში და გ. სეფერისი" (1999). ამ წიგნის პირველ გამოცემაში უფრო მეტი ადგილი ეთმობოდა ანტიკური ტრადიციის გავლენის კვლევას გ. სეფერისის შემოქმედებაში. ვინაიდან თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კლასიკური ფილოლოგიის, ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის ინსტიტუტის სამაგისტრო პროგრამა მოიცავს ლექციების კურსს "ანტიკური ტრადიცია თანამედროვე ბერძნულ ლიტერატურაში", გადავწყვიტეთ წიგნი მოგვერგო ამ სალექციო კურსისთვის და მასში შეგვეყვანა ყველა ის ავტორი, რომელსაც კურსის სილაბუსი ითვალისწინებს. შესაბამისად, ახალ გამოცემაში სრულიად ახლებურად არის წარმოდგენილი თავი გ. სეფერისის შესახებ და ასევე წიგნს დაემატა ორი ახალი თავი, რომელიც მოიცავს ი. რიცოსისა და ი. კაბანელისის შემოქმედებას. ვფიქრობ, წიგნი გამოადგება როგორც კლასიკური ფილოლოგიის, ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის ინსტიტუტის სტუდენტებს, ასევე ლიტერატურით დაინტერესებულ ფართო მკითხველს.

კლასიკური ტრადიციის მსოფლიო ლიტერატურაზე გავლენის ძირითადი ასპექტები

კლასიკური ტრადიციის ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში ათვისების თავისებურებათა გამოსაკვლევად, უპირველეს ყოვლისა, მოკლედ უნდა განვიხილოთ თანამედროვე მეცნიერებისათვის მეტად სადისკუსიო საკითხი: რა მოიაზრება ცნებაში "კლასიკურობა" ანუ "ანტიკურობა". თავად ტერმინი "ანტიკურობა" არ შეიცავს რაიმე ინფორმაციას კონკრეტული ცივილიზაციის ფორმისა და შინაარსის შესახებ. მიუხედავად ამისა, ამ ტერმინის გაგონებაზე ყველას თვალწინ წარმოუდგება ბერძნულ-რომაული კულტურების ერთიანობა, თუმცა, როგორც ცნობილია, ანტიკურობა არ განისაზღვრება მხოლოდ ამ კულტურებით. ჩვენ შევეცდებით ძალზე მოკლედ წარმოვადგინოთ ეს საკითხი თანამედროვე გამოკვლევების გათვალისწინებით.[1]

თავდაპირველად შევეხოთ ქრონოლოგიის საკითხს. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ანტიკურობა იწყება დაახლოებით ძვ.წ.ა. XX საუკუნეში კუნძულ კრეტაზე და სრულდება ახ.წ.ა. V-VI საუკუნეებში. მას აქვს თავისი დასაწყისი, კულმინაცია და დასასრული. მთელი ამ მრავალსაუკუნოვანი ეპოქის განმავლობაში იგი ივსებოდა ახალი იდეებით, მხატვრული შემოქმედების ახალი ფორმებით, ახალი ჟანრებით. მაგრამ, იყო რაღაც ისეთი, რაც ანტიკურობას გასდევდა დასაწყისიდან დასასრულამდე და რაც განაპირობებდა ამ კულტურის როგორც სისტემის ერთ ციკლად წარმოდგენას. მხედველობაში გვაქვს ისტორიულ-სოციალური და კულტურული ერთიანობა, რომლის მთლიანობასაც განსაზღვრავს ფორმების,

---

[1] ტერმინ "ანტიკურის" განსაზღვრისათვის დეტალურად იხ. რ. გორდეზიანი, 1988, 8 შმდ. "ანტიკური" და "კლასიკური" მეცნიერებაში ხშირად სინონიმებად გამოიყენება. შდრ. C. Träger, 1986, 264 შმდ. ცნების "კლასიკა" საინტერესო გააზრებას გვთავაზობს ტ. ელიოტი, 1996, 68 შმდ.

იდეების, მსოფლაღქმის პრინციპთა მყარი მემკვიდრეობითობა. ამ ციკლში, როგორც მისი შემადგენელი სისტემები, შეიძლება გამოვყოთ სხვადასხვა ხალხისა თუ რეგიონის კულტურები: მინოსური, ეტრუსკული, ბერძნული, რომაული. თითოეულ მათგანს აქვს თავისი დასაწყისი და დასასრული, აღმავლობისა თუ დაქვეითების ხანა. ზოგიერთი მათგანის არსებობა შეიძლება ციკლის მთელი ხანგრძლივობის მხოლოდ პატარა მონაკვეთზე მოდიოდეს, მაგრამ იგი მაინც ანტიკურ ციკლს განეკუთვნება, რადგან ჩვენამდე მოღწეული ნიშნებით ორგანულად არის დაკავშირებული იმასთან, რასაც ჩვენ ანტიკურობას ვუწოდებთ. რასაკვირველია, როდესაც ციკლის შემადგენელი თითოეული კულტურის წვლილზე ვსაუბრობთ ანტიკურ ცივილიზაციაში, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ის გარემოება, რომ მათი წვლილი ამ ციკლის ჩამოყალიბებაში განსხვავებულია.

ყველაზე სრული ციკლში ელინთა მონაწილეობაა, რადგან ისინი, გამოჩნდნენ რა ისტორიულ ასპარეზზე ანტიკური კულტურის აღმოცენებისთანავე, განვლეს ყველა ფაზა ანტიკური კულტურის განვითარებისა, მოახდინეს ყველა შესაძლებელი მოდელის რეალიზაცია, რომელსაც ეს კულტურა სთავაზობდა და მონაწილენი იყვნენ მისი საბოლოო დაქვეითებისა.[2]

თუკი მოვინდომებთ ანტიკურობის როგორც კულტურის ტიპის განსაზღვრას, ანუ იმ ძირითადი ნიშნების წარმოდგენას, რომლებიც ანტიკურობის განმავლობაში გამოვლინდა და რომელთა ერთობლიობამ და ურთიერთკავშირმა განაპირობა თავად ანტიკური ცივილიზაციის სახე, შეიძლებოდა ისინი ამგვარად წარმოგვედგინა: ადამიანის ადგილის განსაზღვრის სფეროში ანტიკურობისათვის ამოსავალი იყო პიროვნული თავისუფლების და თვითშეგნების მქონე ადამიანი, მმართველობისა და პოლიტიკურ-სოციალურ სფეროში – მართვის ფორმების მრავალფეროვნება, მხატვრული

[2] ამ საკითხთან დაკავშირებით დეტალურად იხ. R. Gordezianı, 1999.

კულტურის სფეროში – ლიტერატურის და ხელოვნების ჟანრების მრავალფეროვნება, მიმეტიკური პრინციპის, ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიულობის პრევალირება, რელიგიური ცხოვრების სფეროში – უნივერსალიზმისკენ ლტოლვის ნაკლებობა, ფილოსოფიისა და მეცნიერების სფეროში – კრიტიკულ-ანალიტიკურ პრინციპზე დაფუძნებული აზროვნება. შესაბამისად, ანტიკური ციკლი არის ჩამოყალიბებული სისტემა ცივილიზაციისა, რომელიც კაცობრიობისათვის, ყოველ შემთხვევაში ევროპისათვის, კულტურის უმთავრეს მოდელად იქცა.[3]

მეცნიერებაში მიღებულია აზრი, რომ მხატვრული ლიტერატურა, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, ძველი საბერძნეთიდან იწყება. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ძველი აღმოსავლეთის ხალხებს არ ჰქონდათ წერილობით ფიქსირებული პოეტური თუ პროზაული ინფორმაციები. იგულისხმება, რომ მხატვრული ლიტერატურა, როგორც ადამიანური შემოქმედების ავტონომიური სფერო, რომელიც განვითარების საკუთარ კანონზომიერებებს ეფუძნება, პირველად მთელი სისრულით ანტიკურ საბერძნეთში ჩამოყალიბდა. ძველ აღმოსავლეთში, თუ ცალკეულ გამონაკლისებს არ მივიღებთ მხედველობაში, წერილობითი ინფორმაცია დაკავშირებული იყო ადამიანის ცხოვრების სხვა სფეროებთანაც, როგორიცაა რელიგია, კულტი და ა.შ. საბერძნეთში მოხდა ამ სფეროთა დიფერენციაცია და თითოეულმა მათგანმა დამოუკიდებლობის მაღალ ხარისხს მიაღწია.[4] ამის უპირველესი მიზეზი, რასაკვირველია, არის ის, რომ

---

[3] ამ ნიშნების გამოყოფაზე ყურადღებას იმიტომ ვამახვილებთ, რომ როდესაც ანტიკურ კულტურას დაუპირისპირდა ახალ, ქრისტიანულ იდეოლოგიაზე აღმოცენებული ცივილიზაცია, იგი შეეცადა სწორედ მათ ნეიტრალიზაციას, როგორც ანტიკურობის ძირითადი მახასიათებლისა. დაწვრილებით ანტიკური კულტურის არგუმენტებისა და მათთან ქრისტიანული იდეოლოგიის დაპირისპირების შესახებ იხ. R. Gordeziani, 2003.
რ. გორდეზიანი, 1988, 18 შმდ.; A. Eggebrecht, 1985, 34 შმდ.

ძველი აღმოსავლური ცივილიზაციისაგან განსხვავებით ეგეოსურ სამყაროში უკვე მინოსური კულტურიდან მოყოლებული ჩამოყალიბდა აზროვნების რამდენამდე განსხვავებული პრინციპი. ჩვენ ამჟამად ამ საკითხს არ შევეხებით ვრცლად, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ხმელთაშუაზღვისპირეთში – კაცობრიობის ცივილიზაციის ფორმირების უმთავრეს რეგიონში – კულტურის სამი ძირითადი მოდელი შეიძლება გამოიყოს: ეგვიპტური, მესოპოტამიური და ეგეოსურ-ელინური. თუკი პირველ ორში ძირითადად მითოპოეტური აზროვნების პრინციპი პრევალირებს, ეგეოსურ-ელინურში მასთან ერთად თანდათანობით სულ უფრო და უფრო აქტიური ხდება ანალიტიკურ-კრიტიკული აზროვნების პრინციპი. სწორედ ამ უკანასკნელმა მომენტმა, ანუ ადამიანის აზროვნებაში ობიექტური "იგი"-ს დაკვირვების საგნად ქცევამ განაპირობა ადამიანის შემოქმედების ფორმების გამოკვეთილი დიფერენციაცია და ბიძგი მისცა მათი საკუთარი კანონზომიერებებით განვითარებას.[5]

ყოველივე ეს, რასაკვირველია, ეხება მხატვრულ ლიტერატურასაც. ჩვენამდე მოღწეული პირველი ნაწარმოები ევროპის კონტინენტზე – ჰომეროსის *ილიადა,* თუმცა მას ბევრი რამ აახლოებს აღმოსავლურ შემოქმედებით ტრადიციებთან, უკვე თვისობრივად ახალი მოვლენაა. ეს არის, არსებითად, პირველი ნაწარმოები, რომელსაც მხატვრული ლიტერატურა შეიძლება ვუწოდოთ. საკმარისია დავაკვირდეთ ბერძნულ მწერლობას თუნდაც ერთი მარტივი კრიტერიუმით – როგორ გადაიყვანა მან სხვადასხვა ტიპის ინფორმაცია მხატვრული აზროვნების სფეროში, რომ მივალთ საინტერესო დასკვნამდე: არ არსებობს ინფორმაციის არც ერთი ტიპი, რომელიც ბერძნული ლიტერატურის თვალსაწიერის მიღმა მირჩა. მან გამოიყენა მითოლოგიური, ემპირიული თუ წარმოსახვითი, ისტორიული, მეცნიერული და ა.შ. ინფორმაციები, რომლებიც ბრწყინვალედ გარდაქმნა მხატვრული აზროვნებისათვის

[5] რ. გორდეზიანი, 1988, 10 შმდ.; R. Gordeziani, 1997, 4 შმდ.

დამახასიათებელი კანონების შესაბამისად იმ მრავალრიცხოვან ცენტრალურსა თუ მცირე ჟანრებში, რომელთა ფორმირებაც ხდებოდა მთელი ანტიკური ეპოქის განმავლობაში.[6] ანტიკურობა არ დაკმაყოფილებულა მხატვრული ლიტერატურის მხოლოდ შექმნით. მან იგი აქცია შესწავლის ობიექტად. ამან, ერთი მხრივ, ბიძგი მისცა პოეტიკის შესახებ ცნობილი ტრაქტატების შექმნას და ლიტერატურის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ინტერპრეტაციას, მეორე მხრივ კი, განვითარების პროცესის ინტენსივობას ლიტერატურაში. ყველა შემთხვევაში წინამავალი მწერლის შემოქმედების ნაყოფი აღიქმებოდა არა მარტო როგორც მიბაძვის ობიექტი, არამედ როგორც ოდენობა, რომელიც უნდა განვითარებულიყო ნოვატორული ძიებების გზით. პირველმა მიმართულებამ გამოიწვია ის, რომ ანტიკურ ეპოქაში შეიქმნა აბსოლუტური უმეტესობა იმ ცნებებისა, რომლებიც დღესაც ლიტერატურათმცოდნეობის კარდინალურ ცნებებს წარმოადგენს, ხოლო მეორემ კი ის, რომ ანტიკურობამ დაასრულა ლიტერატურული ჟანრების ფორმირების პროცესი. არაერთგზის შეუნიშნავთ, რომ ძველი ბერძნული ლიტერატურის შემდეგ ძნელია პრინციპულად ახალი ლიტერატურული ჟანრების შექმნაზე ვიმსჯელოთ.[7]

ანტიკური, კერძოდ კი ძველი ბერძნული ლიტერატურა (ამ შემთხვევაში ჩვენ გვინდა იგი გავმიჯნოთ რომაული ლიტარატურისაგან, რადგან ამ უკანასკნელში ჟანრებისა და ლიტერატურული ფორმების ჩამოყალიბების პროცესი სხვაგვარად წარიმართა) ყურადღებას იპყრობს თავისი განვითარების თანდათანობითობით და ლოგიკურობით.[8] ძველ ბერძნულ ლიტერატურაში ეპოქების მიხედვით ჩვენს თვალწინ იშლება ლიტერატურულ ჟანრთა და ფორმათა დიფუზიის საინტერესო პროცესი. ამასთან, თითოეულ

---

[6] A. Lesky, 1971; E. Vogt, 1981; A. Eggebrecht, 1985, 34 შმდ.
C. Träger, 1986, 174 შმდ.
გრ. წერეთელი, 1927, 1 შმდ.

ეპოქაში შეინიშნება ამა თუ იმ ჟანრის ან ჟანრების ერთგვარი დომინირება. ეს გრძელდება ელინისტურსა და რომაული ბატონობის ეპოქამდე. იმისათვის, რომ ჩვენი მსჯელობა ქვემოთ უფრო სისტემური გახდეს, აუცილებლად მიგვაჩნია ძალზე მოკლედ დავახასიათოთ ის ეტაპები, რომლებიც განვლო ანტიკურობამ, უპირველესად კი ბერძნულმა ლიტერატურამ დასაწყისიდან დასასრულამდე.

ინფორმაცია ბერძნული ლიტერატურის პირველ კონკრეტულ ძეგლთა შესახებ არ სცილდება ძვ.წ.ა. IX-VIII საუკუნეების ფარგლებს. სწორედ ამიტომ, როდესაც ბერძნული ლიტერატურის ეტაპებზე ვმსჯელობთ, პერიოდიზაცია ამ ეპოქიდან უნდა დავიწყოთ. განსხვავებით ტრადიციული პერიოდიზაციისაგან, შეიძლება ცალკე გამოვყოთ პირველი პერიოდიდან ე.წ. გეომეტრიული რენესანსის ეპოქა (ძვ.წ.ა. IX-VIII), რომელსაც მძლავრი აღმავლობა ახასიათებს ზოგადად კულტურის სფეროში, პირველ ყოვლისა კი ლიტერატურაში. ამ ეპოქაში არის შექმნილი ჰომეროსის ეპოსი, მის მიწურულში კი, როგორც ჩანს, ჰესიოდეს პოემები და, შესაძლოა, არაერთი იმ პოემათაგანი, რომელთაც უკვე კონკრეტული სახელდებით მოიხსენიებენ ანტიკური წყაროები. გეომეტრიული ეპოქის რენესანსისათვის დამახასიათებელია ლტოლვა სისტემატიზაციისაკენ და არ არის შემთხვევითი, რომ ლიტერატურის სფეროში ამ პერიოდში ეპოსი დომინირებს. ლიტერატურული პროცესის თვალსაზრისით, ესა არის ეპიკური სისტემატიზაციის ეპოქა.[9]

არანაკლებ საინტერესოა არქაიკის ეპოქა (VII-VI სს). ეპოსის გვერდით ამ პერიოდში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ახალი ჟანრი – ლირიკა, რომლის აღმავლობასთან ერთად ლიტერატურაში იწყება ინდივიდუალიზაციის პროცესი. პოეტისათვის უმთავრეს ამოცანად იქცევა დაუქვემდებაროს ნებისმიერი ტიპის ინფორმაცია საკუთარ განცდებს. შესაბამისად, არქაიკის ეპოქაში ვხვდებით ჟანრობრივ მრავალფეროვნებას, რადგან ინდივიდი სულ სხვადასხვა

[9] იხ. ს. ყაუხჩიშვილი, 1950, 40 შმდ.

ფორმით გამოხატავს თავის პოეტურ თუ ინტელექტუალურ პოტენციალს. სწორედ ამიტომ, არ არის გასაკვირი, რომ ამ ეპოქაში არა მარტო აღმოცენდა მრავალი ჟანრი და ლიტერატურული ფორმა, არამედ შეიქმნა საოცარი პლურალიზმი თავად ინფორმაციის ტიპების გამოყენების თვალსაზრისითაც. ლიტერატურაში, მართალია, კვლავ მნიშვნელოვანია მითოლოგიური ინფორმაციის ხვედრითი წილი, მაგრამ ამის პარალელურად სულ უფრო და უფრო ინტენსიურად ხდება სხვადასხვა ტიპის ინფორმაციის მოხმობა.[10]

შემდეგი ეპოქა, რომელსაც კლასიკურს უწოდებენ, ლიტერატურის ისტორიისათვის წარმოადგენს ეტაპს, როდესაც ხდება ლიტერატურული ფორმების სრულყოფილებამდე მიყვანა. აქ ის ჟანრები და ფორმები, რომელთა ნაწილი წინა ეპოქაში, ხოლო ნაწილი კი ამ პერიოდში შეიქმნა, აღწევს განვითარების უმაღლეს საფეხურს: ლირიკა, დრამა – ტრაგედია და კომედია, ისტორიოგრაფია, მჭევრმეტყველება, ფილოსოფია. ამავე პერიოდში ხდება ბერძენ თეორეტიკოსთა მიერ ლიტერატურული პროცესის, ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის თეორიული განზოგადება. პირველად სწორედ კლასიკურ ეპოქაში მოხდა ლიტერატურის სისტემური და ღრმა ანალიზი.[11] თუკი არ ჩავთვლით ეპოსის ჟანრს, რომელშიც ყველა ბერძენის აღიარებით აღუმატებელ პოეტად ჰომეროსი გვევლინება, ყველა სხვა ჟანრში კლასიკამ მიაღწია მართლაც ისეთ სიმაღლეებს, რომ პარადიგმატულად იქცა შემდეგი საუკუნეებისათვის.

თუკი აქამდე ანტიკური ლიტერატურა არსებითად ბერძნულენოვანი იყო და ამიტომ განხილულ ეპოქებს მთლიანობაში ელინური პერიოდი შეიძლება ვუწოდოთ, ამიერიდან ანტიკურ სამყაროში ლიტერატურული ნაწარმოებების შექმნა ორ ენაზე ხდება –

---

[10] A. Lesky, 1971.
ამ საკითხთან დაკავშირებით დეტალურად იხ. R. Pfeiffer, 1968; Критика, 1975, 25 შმდ.

ბერძნულად და ლათინურად. მომდევნო პერიოდი ანტიკურ ლიტერატურაში ცნობილი არის ელინისტურის სახელწოდებით, რადგან ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობების შემდეგ ვეებერთელა ტერიტორიაზე წარმოიქმნა სამყარო, რომელიც ალექსანდრე მაკედონელის კონცეფციის შესაბამისად "მსოფლიო სახელმწიფო" უნდა ყოფილიყო და მისი მთლიანობა პოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ, კულტურულ და ენობრივ ერთიანობას უნდა განესაზღვრა. ალექსანდრეს სიკვდილის შემდეგ ეს "მსოფლიო სახელმწიფო" რამდენიმე ნაწილად დაიშალა. მაგრამ, თუკი პოლიტიკურსა და სოციალურ სფეროში ისინი სხვადასხვაგვარად განვითარდნენ, კულტურისა და ენის სფეროში მათ ელინურ ცივილიზაციაზე ორიენტირებული გზა აირჩიეს. ლიტერატურის ისტორიკოსთათვის ამ დროიდან მოყოლებული ყურადღებას იქცევს არა მარტო ის, რაც ბერძნულენოვან, საკუთრივ კი ელინისტურ არეალში ხდება, არამედ ისიც, თუ როგორ ვითარდება ლათინურენოვანი ლიტერატურა.

პირველ შემთხვევაში საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ელინისტურ არეალში თითქმის ყველა ტრადიციული ჟანრის მიმართ დამოკიდებულებაში ერთგვარი გაორება ხდება. ერთი მხრივ, გრძელდება ტრადიციისადმი ერთგულება, ხოლო მეორე მხრივ, თავს იჩენს დაპირისპირება ამ ტრადიციისადმი და სწრაფვა რაღაც ახალის შექმნისაკენ, რაც თითქმის ყველა ჟანრში აისახა. ელინისტურმა ლიტერატურამ შემოიტანა ისეთი ახალი ლიტერატურული ფორმა, როგორიცაა ეპილიონი, შეამზადა ახალი ჟანრის – რომანის აღმოცენება. ამ ეპოქაში სულ უფრო და უფრო მკაფიო ხასიათს იღებს ლიტერატურასთან "თეორიიდან მისვლის" ტენდენცია. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ელინისტური ეპოქა მეცნიერების მძლავრი აფეთქების ეპოქა იყო და ფილოლოგია, როგორც მეცნიერება, სწორედ ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა. საკმარისია გავიხსენოთ ამ ეპოქის ფილოლოგთა სახელები და ის, თუ

რამდენი ძველი ავტორის კრიტიკული გამოცემა მოამზადა თითოეულმა მათგანმა, რომ გაგვაცებს მათი პროდუქტიულობა.[12]

ბუნებრივია, ფილოლოგიური შტუდიები გავლენას ახდენენ თვით ლიტერატურაზეც, რადგან ასპარეზზე გამოდის სულ უფრო და უფრო მეტი ისეთი მწერალი, რომელიც ერთდროულად ფილოლოგიც არის. კალიმაქოსი, აპოლონიოს როდოსელი და სხვები ეწეოდნენ მეცნიერულ საქმიანობასაც და იმავდროულად წარმოგვიდგებოდნენ, როგორც მწერლები. სწორედ ამიტომ ამ პერიოდის ლიტერატურაში ესოდენ მძლავრია ტენდენცია მეცნიერული ცოდნის მხატვრულ ლიტერატურაში გამოყენებისა და გარკვეული თეორიებისა თუ კონცეფციების შესაბამისად მხატვრული ნაწარმოების შექმნისა.[13]

ამის პარალელურად სრულიად განსხვავებული პროცესები მიმდინარეობს ე.წ. ლათინურენოვან არეალში. რომი, რომელიც თანდათანობით სულ უფრო და უფრო მეტად ავრცელებს თავის ძალაუფლებას, კულტურის სფეროში ირჩევს გამოკვეთილ გზას – ახდენს ორიენტაციას ბერძნულ კულტურაზე და მის გადმონერგვას რომაულ ნიადაგზე. ამ პროცესმა ლიტერატურაში ტოტალური მიმართების ფორმა მიიღო. რომაული მწერლობა ცდილობდა მიებაძა, შემოქმედებითად აეთვისებინა და თანდათანობით და ლოგიკური თანმიმდევრობით ლათინურ ენაზე გადმოეტანა ყოველივე ის, რაც ბერძნულ ლიტერატურაში ჩნდებოდა. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ რომში ერთდროულად იქმნება ნაწარმოებები ჰომეროსის, არქაული ეპოქის ლირიკის, კლასიკური ეპოქის დრამის, ელინისტური ახალატიკური კომედიის, სულ სხვადასხვა ეპოქის ფილოსოფოსთა გავლენით. საინტერესოა, რომ ამ პირველმა ცდამ ლიტერატურის ისტორიაში – ერთი ხალხის მიერ მეორე

---

[12] შდრ. R. Pfeiffer, 1968; A. Gudeman, 1909, 27 შმდ.; Критика, 1975, 188 შმდ.; ს. ყაუხჩიშვილი, 1950, 14 შმდ.

[13] Критика, 1975, 192 შმდ.

ხალხის ლიტერატურული ტრადიციების შემოქმედებითი ათვისებისა და არა ბრმა მიბაძვის – მართლაც ბრწყინვალე ნაყოფი გამოიღო. მაშინ, როდესაც ბერძნული ლიტერატურა აღარ გამოირჩევა თავისი ოდინდელი ელვარებით, ძვ.წ.ა. I საუკუნიდან ა.წ. II საუკუნის ჩათვლით (ე.წ. ოქროსა და ვერცხლის პერიოდებში) რომაული ლიტერატურა ქმნის თავის საუკეთესო ნაწარმოებებს.[14]

სწორედ ამიტომ, ანტიკური ლიტერატურის შემდეგი პერიოდი უკვე აღინიშნება, როგორც რომაული ბატონობის ეპოქა (ძვ.წ.ა. I – ა.წ. V-VI). ამ შემთხვევაშიც ლიტერატურაში ორი ძირითადი ენობრივი არეალი – ბერძნული და ლათინური – თანაარსებობს. ლათინურენოვანი ლიტერატურა გვიჩვენებს აღმავლობისა და დეკადანსის პერიოდებს, ბერძნულენოვანი ლიტერატურა კი თავისი განვითარების ბოლო ეტაპზე ქმნის კიდევ ერთ ახალ ჟანრს – რომანს. ეს ეპოქა მრავალმხრივ არის საყურადღებო. იგი წარმოგვიდგენს, ერთი მხრივ, ჟანრების კვდომის თავისებურებას, ხოლო მეორე მხრივ, გარკვეული ჟანრების სიცოცხლისუნარიანობას, გვიჩვენებს საოცარ ცვლილებებს საზოგადოების გემოვნებაში და მის დამოკიდებულებაში ლიტერატურის მიმართ და, რაც მთავარია, იმას, თუ როგორი არის დასასრული ცივილიზაციის დიდი ციკლისა და რა ემართება ამ დროს მხატვრულ კულტურას, როგორ იჩენს მასში თავს მკვეთრი იდეოლოგიური დაპირისპირება.

ანტიკურმა ლიტერატურამ განვლო აღმავლობებისა და დაქვეითებების, ჟანრთა ფორმირებებისა და ტრანსფორმაციის მრავალსაუკუნოვანი გზა. სწორედ ამ პერიოდის განმავლობაში შეიქმნა ის დიდი მემკვიდრეობა, რომელსაც ჩვენ ზოგადად კლასიკურ ტრადიციას ვუწოდებთ და რომელმაც ესოდენ დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურაზე.

ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ამ მოკლე მიმოხილვის მიზანი იყო, გვეჩვენებინა, რომ ანტიკურმა ლიტერატურამ შექმნა თავისი მასშ-

[14] M. v. Albrecht. 1997; С. Соболевский. 1959.

ტაბებით უპრეცენდენტო საფუძველი ლიტერატურული აზროვნების განვითარებისთვის. ელინურ და პოსტელინურ ეპოქაში ანტიკურ ლიტერატურაში შეიქმნა საინტერესო მოდელი ბერძნული ტრადიციის ათვისებისა სხვა ხალხების მიერ. პოსტელინურ ეპოქაში გამომუშავდა ამ ტრადიციის ათვისების ყველა ის ძირითადი ფორმა, რომელიც დღესაც დამახასიათებელია ევროპული ლიტერატურისათვის კლასიკური ტრადიციის ათვისების პროცესში. ისევე, როგორც ელინური ლიტერატურის გავლენა რომაულ ლიტერატურაზე იყო თითქმის ყოვლისმომცველი, თავად კლასიკური ტრადიციის გავლენამაც ევროპულ ლიტერატურაზე ასევე უნივერსალური ხასიათი მიიღო.

ანტიკურობის დაქვეითების შესახებ მეცნიერებაში დისკუსია დღემდე მიმდინარეობს.[15] მიუხედავად იმისა, თუ რომელ თეორიას მივიღებთ, აშკარა არის ერთი – ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ შეიქმნა ოპოზიცია ცივილიზაციის ორ ტიპს შორის. ქრისტიანობა ანტიკურობის თითქმის ყველა ე.წ. არგუმენტს დაუპირისპირდა მკაცრად გამოხატული კრიტიკული დამოკიდებულებით. ქრისტიანობის ოფიციალური აღიარებისა და მისი სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ სწრაფად განვითარდა ე.წ. ანტიკურ არგუმენტთა ნეიტრალიზაციის პროცესი.[16] განსაკუთრებით საგრძნობი იყო ეს მხატვრულ კულტურაში, უპირველეს ყოვლისა იმ ჟანრებში, რომელთაც საფუძვლად მიმეტიკური პრინციპი ედოთ. კამათი იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა შევაფასოთ ანტიკური მხატვრული კულტურა და საკუთრივ მწერლობა, ქრისტიანმა იდეოლოგებმა საკმაოდ ადრე წამოიწყეს. თავდაპირველად ეს გამოიხატა იმის არგუმენტაციაში, თუ რატომ არის ზოგადად მიუღებელი ის, რაც შექმნეს ანტიკური ეპოქის ოსტატებმა ხელოვნების დარგში, რატომ უარყოფდნენ იმ ჟანრებს, რომელთაც ჯერ

[15] იხ. R. Müller, 1978, 473 შმდ.

[16] R. Gordeziani, 2003, 118 შმდ.

კიდევ არისტოტელე ესოდენ დიდ ყურადღებას აქცევდა თავის *პოეტიკაში* და რომელთაც ამდენი საქებარი პასაჟი მიეძღვნათ ძველ მოაზროვნეთა თხზულებებში. რასაკვირველია, ქრისტიანობას არ შეეძლო მთლიანად ეთქვა უარი ანტიკურ მწერლობაზე. ამიტომ საკმაოდ ადრე იწყება ფიქრი იმაზე, თუ რა არის მისაღები ანტიკური მხატვრული კულტურიდან, როგორ უნდა იქნეს წაკითხული და შეფასებული ძველ მწერალთა ნაწარმოებები.[17]

როგორც ცნობილია, ახალი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნეები დიდი ცვლილებებით აღინიშნა არა მარტო ანტიკურ სამყაროში, არამედ მსოფლიოს ძალზე ბევრ მდიდარი კულტურული ტრადიციების მქონე ქვეყანაში – რადიკალური ცვლილებები ფიქსირდება ინდოეთში, ჩინეთში, სპარსეთში და ა.შ.[18] ანტიკურ სამყაროში, როგორც აღვნიშნეთ, ცვლილებების ერთერთი უმთავრესი იმპულსი იყო ქრისტიანული იდეოლოგია, რომელმაც დაუპირისპირა ანტიკურობას ღირებულებათა ახალი, ქრისტიანულ იდეოლოგიაზე დაფუძნებული სისტემა. ეს უკანასკნელი მოიცავდა საზოგადოებრივი ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროს და, რასაკვირველია, კულტურასაც, უპირველესად კი მწერლობას. ქრისტიანობის თანდათანობით დამკვიდრებასთან ერთად ბრძოლა ანტიკურ ტრადიციებთან სულ უფრო და უფრო გამოკვეთილ ხასიათს იღებს, რამაც თავისი ასახვა ესოდენ მკაფიოდ ჰპოვა ადრეულ პატრისტიკაში. ამ შემთხვევაში ანტიკურობის უარმყოფელებად გვევლინებიან თავად ანტიკურ ტრადიციებზე გაზრდილი ადამიანები, მოაზროვნეები, რომელთაც შესანიშნავი ანტიკური განათლება ჰქონდათ მიღებული, მაგრამ ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე შეიცვალეს თავიანთი მსოფლმხედველობა, რწმენა.[19] უმთავრესი დარტყმა ამ ეპოქაში ქრისტიანმა მოაზროვნეებმა მიაყენეს

---

[17] იხ. A. Dihle, 1985.

[18] И.В.Л., II.

[19] В. Бычков, 1985, 254.

ხელოვნებაში ანტიკური მიმეტიკური პრინციპის პრევალირებას. თუკი გვიანანტიკურ ეპოქაში ამ დაპირისპირებას ჰქონდა ჯერ კიდევ ცხარე დისკუსიის სახე და თუკი ერთი ეპოქის კულტურის ფარგლებში თანაარსებობდნენ, ერთი მხრივ, ლიბანიოსისა,[20] ხოლო, მეორე მხრივ, ავგუსტინუსის მოსაზრებები,[21] V-VI საუკუნეებიდან მოყოლებული ქრისტიანული იდეოლოგიის პრინციპებმა თანდათანობით გამარჯვება მოიპოვეს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, ხოლო ანტიკურმა მიმეტიკურმა პრინციპმა გარკვეული პერიოდით დათმო თავისი პოზიციები.[22]

რასაკვირველია, გარკვეულ სფეროებში (სახელმწიფოს ორგანიზაცია, რიტორიკა, ისტორიოგრაფია და ა.შ.) ქრისტიანობამ ბევრი რამ მიიღო ანტიკური კულტურისაგან, მაგრამ ძირითადი ლიტერატურული ჟანრების მიმართ მისმა პოზიციამ კატეგორიობას საკმაო ხნით გააწყვეტინა კავშირი ანტიკურ ეპოსთან, ლირიკასთან, დრამასთან და, ნაწილობრივ, რომანთან. მას შემდეგ, რაც უკანასკნელად იყო წარმოდგენილი ანტიკურ სცენაზე კლასიკური დრამა, რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში ევროპულ ლიტერატურას არაფერი შეუქმნია დრამის ჟანრში. რასაკვირველია, გამონაკლისს წარმოადგენენ ის მისტერიალური თუ ფოლკლორული სანახაობები, რომელნიც შეიძლება მეტ კავშირს გვიჩვენებენ დრამის წინარე ფორმებთან, ვიდრე საკუთრივ დრამასთან.[23] ასევე, ძნელია იმის უარყოფა, რომ ეპიკური შემოქმედების პროცესი მთლიანად შეჩერდა. მართალია, ფოლკლორის დონეზე ივარაუდება, რომ ეპიკური შემოქმედება აგრძელებდა არსებობას (სკანდინავიური ეპოსი, გერმანული ეპოსი), მაგრამ ჩვენ დღეს არ მოგვეპოვება არც ერთი პოემა (თუ არ ჩავთვლით რელიგიური შინაარსის თხზულე-

---

[20] ლიბანიოსის შესახებ იხ. ს. ყაუხჩიშვილი, 1973, 85 შმდ.

[21] ავგუსტინუსის შესახებ იხ. M. v. Albrecht, 1997, ტ. II, 1664 შმდ.

[22] В. Бычков, 1985.

[23] И.В.Л., II, 586, შმდ.

ბებს), რომელიც მეტ-ნაკლებად ავითარებდეს ანტიკური ეპოსის ტრადიციებს.[24] ალბათ, ლირიკამ ყველაზე უფრო მეტხანს შეინარჩუნა თავისი პოზიციები, ოღონდ აქაც უნდა გამოიყოს ორი დონე: ერთი, რაც ხალხში არსებობდა სპონტანურად და სტიქიურად და მეორე, რასაც ჰქონდა ოფიციალური ლიტერატურული სტატუსი და რაც, როგორც წესი, არ სცილდებოდა რელიგიური პოეზიის ფარგლებს.[25] რაც შეეხება რომანს, იგი შეიცვალა ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურით, რომელმაც საინტერესო სინთეზი მოახდინა ანტიკური ბიოგრაფიული და რომანული ჟანრებისა. ამ შემთხვევაში ჩვენ ვგულისხმობთ იმ მხატვრულ სიმაღლეს, თხრობის არც თუ იშვიათად დახვეწილ ბელეტრისტულ მანერას, რასაც ჰაგიოგრაფიული ჟანრის არაერთმა ნიმუშმა მიაღწია. სწორედ ამიტომ, ამ ნაწარმოებებმა ესოდენ მკვეთრად დაიმკვიდრეს ადგილი ამა თუ იმ ქვეყნის ლიტერატურის ისტორიაში.[26]

მსოფლიო ისტორიისა და ცივილიზაციის სპეციალისტები კაცობრიობის განვითარებაში საგანგებოდ გამოჰყოფენ შუა საუკუნეებს. ამ ეპოქაში ხდება დიდი ტრანსფორმაცია მსოფლიო ისტორიაში. ეს ცვლილებები თითქმის სინქრონულად მოხდა არა მარტო იმ არეალში, რომელსაც ანტიკური კულტურა მოიცავდა, არამედ იმ რეგიონებშიც, რომლებიც ანტიკური ცივილიზაციის ფარგლებს გარეთ იყვნენ, თუმცა გამოირჩეოდნენ თავიანთი მდიდარი კულტურული ტრადიციებით. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ძვრები მოხდა ძველი აღმოსავლეთის ცივილიზაციების რეგიონებში (ჩინეთი, ინდოეთი, იაპონია).[27] ძირეულია

---

[24] ანტიკური ეპიკური ტრადიცია, არსებითად, სრულდება ნონოსისა და მუსეოსის შემოქმედებაში. ამ საკითხთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხ. A. Lesky, 1971.

[25] H. Beck, 1990, 154 შმდ.

[26] Е. Мелетинский, 1986, 124 შმდ.

[27] И.В.Л., II, 26 შმდ., 96 შმდ., 160 შმდ.

გარდატეხა სპარსულ კულტურაშიც, რომელიც სულ უფრო და უფრო აქტიურად გამოდის ანტიკური და ელინისტური გავლენის სფეროდან და ორიენტაციას იღებს ახალ კულტურულ ღირებულებებზე. ჩვენთვის, რასაკვირველია, ყველაზე უფრო საყურადღებოა ის პროცესები, რომლებიც მიმდინარეობდა ანტიკური კულტურის არეალში. აქ ახალი ერის დადგომა აღინიშნა მნიშვნელოვანი ცვლილებებით საზოგადოებრივ ფორმაციაში – იწყება ეპოქა ფეოდალიზმისა. იქმნება ცივილიზაციის ახალი მიმართულებები, კულტურის ახალი მოდელები. ადრე შუა საუკუნეები ერთდროულად იყო პერიოდი გამოკვეთილი გამიჯვისა ანტიკური ტრადიციისაგან, ბველი კულტურული მემკვიდრეობისაგან და, ამასთანავე, ცდისა ცივილიზაცის ახალი მიმართულებების, ახალი მოდელების შექმნისა. რასაკვირველია, ეს პროცესი ყველა რეგიონში ერთნაირად არ წარმართულა. შეიძლება გამოვყოთ ზოგადად აღმოსავლეთი და დასავლეთი, რომელნიც ანტიკური ტრადიციის მიმართ დამოკიდებულების თვალსაზრისით არსებითად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. აღმოსავლეთში ანტიკუროზის დაქვეითება აღინიშნა ვეებერთელა ბიზანტიური იმპერიის წარმოქმნით, რომელიც თავს რომაული იმპერიის უშუალო მემკვიდრედ თვლიდა, ოღონდ სავსებით ახალ იდეოლოგიურ ბაზისზე, ქრისტიანობაზე, ხოლო დასავლეთში – რომის სრული დაქვეითებით და ახალი ძალების ისტორიულ ასპარეზზე გამოსვლით. მართალია, ანტიკური ტრადიციის მიმართ დამოკიდებულებაში აღმოსავლეთი და დასავლეთი ბევრ რამეში მსგავსებას იჩენდნენ, მაგრამ, ამასთან ერთად, განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. ამას თავისი ობიექტური მიზეზები ჰქონდა. როგორც ცნობილია, რომაული იმპერიის დაქვეითება თავის დროზე დაიწყო იმპერიის გაყოფით დასავლეთ და აღმოსავლეთ ნაწილებად და აღმოსავლეთში ახალი ცენტრის – კონსტანტინოპოლის შექმნით. ამან ბიძგი მისცა იმპერიის წარმოქმნას, რომელსაც ათასი წლის განმავლობაში მსოფ-

ლიოს ერთ-ერთ უდიდეს სახელმწიფოდ მიიჩნევდნენ. ბიზანტიაში იმპერიალურმა ამბიციებმა მყარად შემოინახეს თავი. შესაბამისად, ბიზანტიაში თავისებური დამოკიდებულება იყო დამკვიდრებული ტრადიციის მიმართაც. ბიზანტია იქცა აღმოსავლეთში ქრისტიანობის ძირითად ბურჯად. ტრადიციის ძალის წყალობით მის ფარგლებში ბერძნულმა ენამ მოიპოვა ოფიციალური ენის სტატუსი, თუმცა ეთნიკურად ბიზანტიას სრულიადაც ვერ ჩავთვლით ბერძნულად, რადგან იმპერიის მოსახლეობის უმეტესობას სულ სხვადასხვა ხალხები თუ ტომები შეადგენდნენ. მართალია, ბიზანტიამ ყველაფერი იღონა იმისათვის, რომ ანტიკურ იდეოლოგიას საბოლოოდ დაეთმო ადგილი ქრისტიანულისათვის, მაგრამ მან ეს გააკეთა არა ანტიკური, პირველ ყოვლისა კი ბერძნული კულტურის შესახებ ინფორმაციის განადგურებით, არამედ ორიგინალური ბიზანტიური ლიტერატურის უმთავრეს ჟანრებში ანტიკური ესთეტიკური პრინციპების უარყოფით. რაც შეეხება მეცნიერებს, ფილოლოგებსა და ბიზანტიელ ენციკლოპედისტებს, ისინი საფუძვლიანად მუშაობდნენ ანტიკური მწერლობის შემონახვისა თუ შესწავლის მიმართულებით.[28] შეიძლებოდა ძალზე მოკლედ დაგვესახელებინა ის ძირითადი ფიგურები, რომელთაც უნდა ვუმადლოდეთ ბიზანტიაში ანტიკუროობის გადარჩენას. უპირველეს ყოვლისა, უნდა მოვიხსენიოთ კონსტანტინოპოლის პატრიარქი ფოტიოსი, რომელმაც, ალბათ, შუა საუკუნეების მოღვაწეთა შორის ყველაზე კარგად იცოდა ძველი ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. ასევე, დიდი წვლილი შეიტანა ანტიკური მწერლობის გადარჩენაში ბიზანტიელმა კეისარმა კონსტანტინე VII პორფიროგენეტოსმა (912-945/50), რომელმაც შექმნა ისტორიის ენციკლოპედია. მასში წარმოდგენილია უნიკალური ინფორმაცია ანტიკური სამყაროს ისტორიის შესახებ. მნიშვნელოვან ცნობებს შეიცავს, აგრეთვე, "სვიდას" სახელწოდებით ცნობილი ლექსიკონი, რომე-

[28] H.-G. Nesselrath, 1997, 104 შმდ.

ლიც 976-1028 წლებს შორის უნდა იყოს შექმნილი. მართალია, რამდენადმე გვიან, მაგრამ ამ ხასიათის მოღვაწეობას წარმატებით აგრძელებენ იოანე ცეცე (1110-1185), რომელმაც კომენტარებით აღჭურვა არაერთი ბერძენი მწერლის თხზულება, თესალონიკის ეპისკოპოსი ევსტათიოსი (1175-1195), რომელმაც სახელი გაითქვა *ილიადის, ოდისეას* და პინდარეს კომენტარებით. მათთვის შეგვეძლო მიგვემატებინა მაქსიმოს პლანუდესი, მანუელ მოსხოპულოსი, თომას მაგისტერი, დემეტრიოს ტრიკლინიოსი.[29] თუნდაც ესოდენ ზედაპირული ჩამონათვალიც იმ ბიზანტიელი მოღვაწეებისა, რომელთაც ამაგი დასდეს ძველი ბერძნული ლიტერატურის შემონახვას, ნათელს ხდის, თუ რა მასშტაბები ჰქონდა ძველ ბერძნულ კულტურას ბიზანტიაში. და მაინც, კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იყო მხოლოდ კვლევა და არა ცდა ლიტერატურის შემოქმედებითად ათვისებისა.

ბიზანტიაში ძველ ბერძნულ ცივილიზაციისადმი დამოკიდებულებამ, რასაკვირველია, თავისი გავლენა იქონია იმ ქვეყნებზე, რომელნიც იმპერიასთან უშუალო შეხებაში იყვნენ. მხედველობაში გვაქვს სირიული, სომხური, ქართული და, რასაკვირველია, არაბული ისლამური სამყარო.[30] საკმაოდ თავისებურად წარიმართა სირიული ლიტერატურის განვითარების გზა. მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ სირიულად არსებობდა არაერთი ძველი ბერძენი ავტორის თარგმანი, მათ შორის ჰომეროსისაც. ეს სავსებით გასაგებია, რადგან სირია საკმაოდ ადრე შევიდა ჯერ ელინისტური სამყაროს ორბიტაში, ხოლო შემდეგ მჭიდრო ურთიერთობები ჰქონდა ბიზანტიასთან და აღმოსავლეთში გარკვეულ პერიოდამდე ქრისტიანული რელიგიის ერთ-ერთ ძირითად საყრდენს წარმოადგენდა. ბიზანტიური და სირიული ლიტერატურის წყალობით ძველი ბერძნული მწერლობის ფართო ცოდნა შეინიშნება სომხურ

[29] ბიზანტიელი ფილოლოგების შესახებ შდრ. A. Gudeman, 1909, 139 შმდ.

[30] R. Müller, 1978, 563 შმდ.

ლიტერატურაში, რასაც ადასტურებს აქ არა მარტო სხვადასხვა ბერძენ ავტორთა მოხსენიება, არამედ მათი თხზულებების თარგმანებიც.[31] ქართული მწერლობაც კარგად იცნობდა არაერთ ბერძენ ავტორს, ბერძნულ მითებს, რისი დასტურიცაა ბერძნული სიმბოლოებისა და სახელების ხშირი მოხსენიება ქართულ წყაროებში.[32] არც თუ იშვიათია ბერძენ ავტორთა ციტაცია. ის, თუ რაოდენ დასაშვებია შუა საუკუნეებში ქართულ ენაზე ჰომეროსის პოემების თარგმნის შესაძლებლობა, დღემდე საკამათოა მეცნიერებაში. უკანასკნელ ხანებში საკმაოდ კარგად იქნა ნაჩვენები, თუ რამდენად საფუძვლიანად იცნობს რუსთაველი ძველ ბერძნულ სამყაროს, პირველ ყოვლისა კი პლატონისა და არისტოტელეს თხზულებებს. მასთან არისტოტელეს მოძღვრება მხოლოდ ციტაციით კი არ შემოიფარგლება, არამედ ადგილი აქვს მის შემოქმედებითად ათვისებას, რაც უკვე რენესანსული აზროვნების ერთერთი თავისებურებათაგანია.[33] საყურადღებოა ისიც, რომ შუა საუკუნეებში ქართველ ფილოსოფოსთა, უპირველეს ყოვლისა კი იოანე პეტრიწის წყალობით, ქართველ მოაზროვნეებს საშუალება ჰქონდათ მშობლიურ ენაზე მიეღოთ ინფორმაცია ანტიკური ეპოქის ბერძენი ფილოსოფოსების, პირველ რიგში კი ნეოპლატონიკოსებისა და არისტოტელეს შესახებ.[34]

როგორც აღვნიშნეთ, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ანტიკური კულტურის შეხვედრა არაბულ სამყაროსთან, რომელმაც VII-VIII საუკუნეებში, როდესაც ისლამური არაბეთის ბატონობამ ვეებერთელა ტერიტორია მოიცვა, განსაკუთრებულად იჩინა თავი. როგორც ცნობილია, მექა ე.წ. ანტიკური სამყაროს განაპირას იყო და

---

[31] И.В.Л., II, 285 შმდ.

[32] ანტიკური ტრადიციის შესახებ ძველ ქართულ ლიტერატურაში დაწვრილებით იხ. ვ. ასათიანი, 1987, 1996.

[33] ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ე. ხინთიბიძე, 1993, 129 შმდ. შდრ. ვ. ასათიანი, 1993.

ისლამის გავრცელებისა და ყურანის შექმნის პროცესში (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში მცირე გამონაკლისებს) ანტიკურობამ ვერავითარი ასახვა ვერ ჰპოვა. რაც შეეხება მომდევნო ეპოქას, დაპყრობილი ქრისტიანული რეგიონების წყალობით ისლამური არაბული სამყარო ეზიარა ანტიკურ ბერძნულ მწერლობას. ისტორიულმა ვითარებამ გარკვეული კატალიზატორის როლი შეასრულა. მას შემდეგ, რაც არაბული ისლამური იმპერიის დედაქალაქი ბაღდადში გადავიდა, იმპერიალური ამბიციები თავის გამოხატულებას ჰპოვებს არა მარტო პოლიტიკაში, არამედ იმ დიდი მემკვიდრეობის ათვისებაშიც, რომელიც მსოფლიოს ძველმა საბერძნეთმა დაუტოვა. აქ განსაკუთრებული მისია დაეკისრათ მათ, ვინც აღმოჩნდა ისლამური იმპერიის ტერიტორიაზე და თანდათანობით ეზიარა არაბულ ენას და ისლამურ სარწმუნოებას. ეს ეხება სირიელებს, ჩრდილოეთ აფრიკის ლათინურენოვან მოსახლეობას. ასევე, მიუხედავად იმისა, რომ ლათინურენოვანი ქრისტიანული კულტურა მავრიტანულ ესპანეთში მყარად ინარჩუნებდა თავის პოზიციებს, აქაც არაბულმა ენამ მძლავრად შეაღწია. სწორედ მათი წყალობით, ვინც კარგად ფლობდა ბერძნულ ენას, თანდათანობით იწყება არაბულად იმ ბერძნულენოვანი მეცნიერების, იმ ავტორიტეტების თარგმნა, რომლებიც ისლამური იდეოლოგიისათვის და მეცნიერებისათვის მეტ-ნაკლებად მისაღები იყვნენ. ამ შემთხვევაში გამოირჩეოდნენ: ფილოსოფიაში – არისტოტელე, მედიცინაში – გალენი, გეოგრაფია-ასტრონომიაში – პტოლემეოსი. არაბულმა სამყარომ დიდი გავლენა მოახდინა ანტიკური იდეოლოგიის გავრცელებაზე როგორც აღმოსავლეთით, ისე დასავლეთით. აღმოსავლეთში ამ მხრივ ძირითად ფიგურად წარმოგვიდგება ავიცენა, ხოლო დასავლეთში – ავეროესი. რაც შეეხება მხატვრულ ლიტერატურას, მისი ათვისება ხდებოდა ძირითადად სხვადასხვა გამონათქვამების და ანეკდოტების კრებულების თარგმნის საშუალებით. რასაკვირველია, ანტიკურობის შეღწევას არა-

ბულ სამყაროში თავისი ისტორია აქვს და მისი საწყისები ჯერ კიდევ წინარე ისლამურ პერიოდში არის საძიებელი. დიდი ხნის განმავლობაში ქრისტიანული, სირიული და ისლამურ-არაბული კულტურები ერთმანეთის პარალელურად ვითარდებიან.[35]

განსხვავებული პროცესები მიმდინარეობს შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში, მას შემდეგ, რაც VI საუკუნეში მოხდა არსებითი გამიჯნვა აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. აქ ძირითადად ლათინურენოვანი მწერლობა (და ისიც უკიდურესად შეზღუდული სახით) წარმოადგენდა ინტერესის საგანს, რადგან ევროპისათვის რომის დაცემის შემდეგ მრავალი საუკუნის განმავლობაში ლათინური ენა იყო ძირითადი ლიტერატურული ნორმა. ვიდრე აქ აღმოცენდებოდა სრულყოფილი ე.წ. ეროვნულენოვანი ლიტერატურები, არსებითად, მთელი ლიტერატურული პროდუქცია ლათინურ ენაზე იქმნებოდა. სწორედ ამიტომ გახდა მიზანშეწონილი ანტიკური ეპოქის ლათინურენოვან ავტორთა თხზულებების შესწავლა, უპირველეს ყოვლისა კი მათი, რომელნიც გამოირჩეოდნენ თავიანთი დახვეწილი ლათინურით (ტერენციუსი, ციცერონი).[36] ანტიკურობის მიმართ დამოკიდებულების თვალსაზრისით შუა საუკუნეები დასავლეთ ევროპაში სამ პერიოდად შეიძლება დავყოთ: 1. VI-VII საუკუნეები, როდესაც ხდება კულტურის დაქვეითება და ანტიკურობის ფაქტობრივი დავიწყება; 2. კაროლინგური რენესანსი და ოტტოთა ეპოქის აღორძინება, რომლის გავლენის კვალი ცალკეულ შემთხვევებში XI საუკუნემდე აღწევს. ეს არის მონასტრებისა და მათთან არსებული სკოლების საოცარი აღმავლობის ხანა და არც არის გასაკვირი, რომ ჩვენამდე მოღწეული ლათინურენოვანი ლიტერატურის კლასიკოსთა ხელნაწერების უმეტესობა სწორედ ამ ეპოქით თარიღდება; 3. XI-XIV საუკუნეები, რომლებიც შეიძლება განვიხილოთ როგორც იტალიური რენესან-

---

[35] R. Müller, 1978, 574 შმდ.; J. Irmscher, 1986, 335 შმდ.

[36] J. Irmscher, 1986, 337 შმდ; ნ. ტონია, 2011, 129 შმდ.

სის მომზადების პერიოდი. იგი აღინიშნა, ერთის მხრივ, სქოლასტიკის მომძლავრებით, ხოლო მეორეს მხრივ, არისტოტელეს მოძღვრების მეუფებით, რომელიც XII საუკუნემდე მაინც ევროპისათვის ცნობილი იყო ლათინური თარგმანების საშუალებით, ეს უკანასკნელნი კი არაბულ თარგმანებს ეყრდნობოდნენ.[37] მთელი ამ პერიოდის განმავლობაში, მიუხედავად ცალკეული გამონაკლისებისა, ანტიკური კულტურის ღრმა შესწავლა არ ხდებოდა. კლასიკური ფილოლოგიისათვის შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპამ თავის როლი ძირითადად იმით შეასრულა, რომ იგი მექანიკურად ამრავლებდა ლათინურენოვან მწერალთა ტექსტებს. ამის მიზანი კი იყო არა ფილოლოგიური თუ ესთეტიკური ინტერესების, არამედ ეკლესიის მიერ წამოყენებული მოთხოვნილებების – შეესწავლათ ლათინური ენა მისი საუკეთესო ნიმუშების საშუალებით – დაკმაყოფილება. და თუმცა ევროპაში ლათინური ენა კულტურული თვითგამოხატვის ძირითად ენას წარმოადგენდა და, შესაბამისად, მისი შესწავლა აუცილებელი იყო, მაინც იყვნენ იმ დროს "მოაზროვნენი", რომლებიც კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდნენ ანტიკური ავტორების ნაწარმოებების პროპაგანდას, თუნდაც მხოლოდ პედაგოგიური მიზნებით. ეს ზოგჯერ გამოიხატებოდა იმ დროს გავრცელებული ლათინური ტექსტების იმგვარ ალეგორიულ ინტერპრეტაციაში, რომელიც შეასუსტებდა (სულ თუ არ მოხსნიდა) წინააღმდეგობას ანტიკურ და ქრისტიანულ იდეოლოგიებს შორის. და მაინც, მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ხდებოდა ლათინ ავტორთა ტექსტების ინტენსიური გადაწერა, ლათინურად მოლაპარაკე ევროპას რომაელ მწერალთა კითხვას აიძულებდა. ცნობილი იყო ტექსტთა გადაწერის ცენტრები მთელ ევროპაში. დიდი წვლილი შეიტანეს ამ საქმეში ირლანდიურმა მონასტრებმა. განსხვავებით ლათინურენოვან ავტორთაგან (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში არისტოტელესა და ზოგიერთი ბერძენი ავტორის ლათი-

[37] R. Müller, 1978, 574; J. Irmscher, 1986, 337.

ნურ თარგმანებს) დასავლეთ ევროპაში ბერძნულ მწერლობას არ იცნობდნენ.[38]

შესაბამისად, დასავლეთში ბიზანტიასა და აღმოსავლეთთან შედარებით ინტერესი ანტიკურობის მიმართ ძალზე უმნიშვნელო იყო. ერთ-ერთი მძლავრი წყარო ევროპის მიერ ანტიკურობის კვლავ აღმოჩენისა იყო ე.წ. "არაბულენოვანი" ანტიკურობა, რომელმაც ესპანეთის გზით შეაღწია ევროპაში.

ანტიკურობასთან ევროპული კულტურის მასშტაბური შეხვედრის საწყისი გვიან შუა საუკუნეებში მომზადდა. ის, რაც ხალხური შემოქმედების წიაღში მწიფდებოდა, გვიანი შუა საუკუნეებიდან იწყებს თანდათანობით გადასვლას ლიტერატურაში, რომელსაც ჩვენ საეროს ვუწოდებთ და რომელიც თავისი ბუნებით განსხვავებულია ქრისტიანული ლიტერატურისაგან. აღსანიშნავია, რომ რომანის აღორძინება ბიზანტიაში სწორედ ამ ეპოქიდან იწყება და მას აქვს რამდენიმე დამახასიათებელი ნიშანი, რომელიც გარკვეულწილად მიგვითითებს ანტიკური ელემენტების აღორძინებაზე.[39]

ეს პროცესი თითქმის სინქრონულად იწყება ევროპაშიც და მას მინეზინგერების, ტრუბადურების გავლით ევროპული შუა საუკუნეების რომანის აღმოცენებამდე მივყევართ.[40]

მაგრამ, რასაკვირველია, ყოველივე ეს იყო მხოლოდ შემზადება ანტიკურობის მიმართ ინტერესის ზრდისა, რომელიც მრავალ ზემოთ ჩამოთვლილ მიზეზთან ერთად, განაპირობა ბიზანტიის იმპერიის დაცემამ და ჯვაროსნული ომების მიმდინარეობის კვალდაკვალ ბიზანტიელი მეცნიერების მასშტაბურმა მიგრაციამ დასავლეთისკენ.

---

[38] G. Highet, 1949.

[39] შდრ. А. Алексидзе, 1979.

[40] Е. Мелетинский, 1986, 140 შმდ.

მნიშვნელოვანი გარდატეხა ევროპაში დასაბამს XIV საუკუნიდან იღებს, როდესაც იტალიაში აღმოცენებას იწყებს ჰუმანიზმი.[41] მისი წარმოშობა უკავშირდება საერო წარმომავლობის იმ ფენის მომძლავრებას საზოგადოებაში, რომელიც მეცნიერების სხვადასხვა დარგებს დაეუფლა. ევროპაში ამ პერიოდში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, უკვე საკმაოდ ნაყოფიერი ნიადაგი იყო შექმნილი ანტიკურობასთან შესახვედრად. ამას ხელს უწყობდა:

1. ევროპული ნაციონალური ლიტერატურების აღმოცენება და საერო ლიტერატურის თანდათანობითი გაძლიერება.

2. ბიზანტიასა და ევროპაში ადგილობრივი ფოლკლორული ტრადიციების და ანტიკური რომანის გავლენით რომანული ჟანრის აღორძინება.

3. სქოლასტიკასთან გარკვეულ წინააღმდეგობაში მოსულ, თავისუფალ აზროვნებაზე ორიენტირებული ადამიანების რაოდენობის ზრდა.[42]

4. ჰუმანისტური ტენდენციების თანდათანობითი მომძლავრება.

ყოველივე ამან ბიძგი მისცა კულტურულ რევოლუციას, რაც ჰუმანიზმისა და რენესანსის სახით გამოიხატა. არსებითად, მომზადდა საფუძველი საზოგადოების ახალ კონცეფციაზე გადასვლისა, ყურადღების ცენტრში მოექცა ადამიანი თავისი არსებობის ინდივიდუალური და სოციალური ფორმებით. ადამიანი იქცა ყველა თეორიული მსჯელობისა თუ პრაქტიკული მოქმედების ობიექტად. ამან გამოიწვია პიროვნების ახალი იდეალის ჩამოყალიბება. ასეთ პიროვნებას უნდა ჰქონოდა ყოველმხრივი განათლება, მისთვის დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო პროდუქტიული საზოგადოებრივი მოღვაწეობა და ადამიანურ ღირებულებათა შეგნება.

---

[41] ტერმინის "ჰუმანიზმი" განსაზღვისათვის შდრ. C. Trüger, 1986, 221 შმდ. რენესანსის, როგორც ცივილიზაციის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ეტაპის, შესწავლას საფუძველი ბურკჰარდტის ნაშრომებმა შეუქმნეს: J. Burckhardt, 1860.

[42] A. Gudeman, 1909.

ყოველივე ეს, რასაკვირველია, დაუკავშირდა სწრაფვას, ადამიანი აღქმული ყოფილიყო როგორც სინქრონულ დონეზე, ასევე დიაქრონიულადაც ანუ განვითარების ისტორიის თვალსაზრისითაც. ამან კი წინა პლანზე წამოწია მემკვიდრეობითობის საკითხი, რომელშიც ხშირად იდეალიზებულად აღქმულმა ანტიკურმა ბერძნულ-რომაულმა სამყარომ ძირითადი ადგილი დაიჭირა. XIV საუკუნეში წარმოქმნილი ეს მიმდინარეობა იტალიიდან სწრაფად გავრცელდა ევროპის მრავალ ქვეყანაში და იგი გარკვეული მოდიფიკაციებით რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში დომინირებდა. ჰუმანიზმი სავსებით ბუნებრივად გადაიზარდა რენესანსში, რომელიც უკვე ანტიკურობის სრულმასშტაბიან აღორძინებას გულისხმობდა.[43] რა არის ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი ანტიკურობასთან მიმართების საკითხში? პირველყოვლისა, ეს არის საოცარი მასშტაბები ანტიკურ ავტორთა ტექსტების ხელახალი "აღმოჩენისა" და მათი გამოცემისა. ამ პროცესს XV საუკუნიდან დიდად შეუწყო ხელი წიგნის ბეჭდვის, პოლიგრაფიის გამოგონებამ. ყოველივე ამას მოჰყვა ლათინური და ბერძნული ენების მასშტაბური შესწავლა. მართალია, ევროპა ლათინიზებული იყო უკვე მანამდეც, მაგრამ ეს იყო საეკლესიო ლათინური. ამ ეპოქაში საერო ლიტერატურისათვისაც დამახასიათებელი ხდება სწრაფვა კლასიკური ლათინურის ნორმების, ციცერონის ენის აღდგენისკენ. კლასიკური ენებისადმი ინტერესმა გამოიწვია ფილოლოგიის სფეროში კამათი იმის თაობაზე, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო გამოთქმა კლასიკური ტექსტების კითხვისას. ევროპაში ამ საკით-

---

[43] მართალია, რენესანსის, როგორც ანტიკურობის აღორძინების, მისი შემოქმედებითად ათვისების და ამის საფუძველზე ახალი ეტაპის დაწყების კონცეფცია ევროპაში ადრე ჩამოყალიბდა, თავად ტერმინის "რენესანსი" და მისი ძირითადი ნიშნების განსაზღვრა მხოლოდ XIX საუკუნეში მოხდა, მას შემდეგ, რაც მეცნიერებამ გაიაზრა რენესანსის განვითარების მთელი პროცესი. ტერმინ "რენესანსის" განსაზღვრისათვის შდრ. C. Trüger, 1986, 431 შმდ.

ხზე ერაზმუს როტერდამელსა და მის მოწინააღმდეგეებს შორის წარმოიშვა დისკუსია.[44]

ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელია, აგრეთვე, ლათინურენოვანი ლიტერატურის გვერდით ევროპის კონტინენტზე ეროვნული ლიტერატურების ასპარეზზე გამოსვლა.[45] ახალი თაობის წარმომადგენლები დაუპირისპირდნენ სქოლასტიკურ აზროვნებას. გამოიკვეთა ახალი პედაგოგიკის საფუძვლები, რომლის თვალსაწიერში აქტიურად შემოვიდა ნაციონალური ისტორიის შესწავლა, ეროვნული თვითშეგნების ჩამოყალიბება. საინტერესო პროცესები მიმდინარეობს ლიტერატურაში. ფართო გასაქანი ეძლევა ანტიკური სიუჟეტების, სახეების, ჟანრების აღორძინებას. უკვე დანტემ და ლუთერმა იმის საუკეთესო ნიმუში მოგვცეს, თუ როგორ შეიძლება მაღალი ლიტერატურის შექმნა ნაციონალურ ენებზე. იწყებენ აღორძინებას ისეთი ჟანრები, როგორიც არის დრამა, ელეგიები, ეპიგრამები, განსაკუთრებული ინტერესი შეინიშნება პლატონის თხზულებების დიალოგური ფორმის მიმართ. ძალზე დაუახლოვდა ეპისტოლოგრაფიული ჟანრი წერილების წერის ანტიკურ პრინციპებს. ბუნებრივია, ყოველივე ეს მოითხოვდა ნაშრომების შექმნას ლიტერატურის თეორიასა და პრაქტიკაში. რენესანსის განვითარება ორი ძირითადი მიმართულებით მიმდინარეობდა: ერთი მხრივ, ანტიკუროზისთვის დამახასიათებელი დარგების (მხატვრობა, პოეზია, არქიტექტურა, მჭევრმეტყველება), მეორე მხრივ კი, მეცნიერების (ფილოლოგია, ისტორიოგრაფია, მედიცინა, იურისპრუდენცია და სხვა) აღორძინებით. შესაბამისად, მოხდა არა მარტო რეგენერაცია ძველი რომისა და საბერძნეთის კულტურისა,

---

[44] შდრ. რ. გორდეზიანი, ი. დარჩია, ს. შამანიდი, 2001.

[45] როგორც ცნობილია, ასეთი ლიტერატურები აღმოსავლეთში ბიზანტიის არეალში ბევრად უფრო ადრე წარმოიქმნა. ლათინურენოვანი ლიტერატურის მასშტაბებისა და ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე ევროპაში, შდრ. И. Голенищев-Кутузов, 1972.

არამედ მისი სულის აღორძინებით ახალი ცივილიზაციის შექმნა. რენესანსის განათლების კონცეფციის პრინციპი გულისხმობდა *studia divinitatis*-ის შეცვლას *studia umanitatis*-ით. უმაღლეს რანგში იქნა აყვანილი ადამიანური შემოქმედების ნაყოფი, განსაკუთრებით მხატვრულ კულტურაში. აღორძინდა ანტიკურ ტრადიციაში არსებული პრინციპი განსაკუთრებული ნიჭის მქონე მწერლების და მაღალი ღირებულების მქონე ნაწარმოებების როგორც "ღვთაებრივის" აღიარებისა. რენესანსის ხანის მოღვაწეები ღვთაებრივს უწოდებდნენ დანტეს კომედიას, ფლორენციის სანტა მარიას და წმინდა პეტრეს ეკლესიის გუმბათებს, მიქელანჯელოს სიქსტის კაპელას, ლეონარდოს *საიდუმლო სერობას*, არიოსტოს *შმაგ ორლანდოს*, ტიციანის *ბაკხანალიას* და სხვა. თუკი მოვინდომებთ, განვსაზღვროთ მექანიზმი ამ გარდაქმნებისა, ეს შეიძლება ასე გამოიხატოს – ლტოლვა ახალი ენის, ახალი აზროვნების, ცხოვრების ახალი ფორმებისაკენ, სწრაფვა სრულქმნილებისაკენ. განახლების, ანტიკური ხედვის აღორძინების და ამის საფუძველზე თვისობრივად ახალი გზის დასახვამ ევროპის კულტურაში მოიცვა ყველა სფერო მაღალი მატერიებიდან დაწყებული (ხელოვნება, ლიტერატურა), ყოფითით დამთავრებული. იქმნება ლიტერატურის, განსაკუთრებით პოეზიის, აღიარებული ცენტრები (ნეაპოლი, ფერარა, ვენეცია), იხსნება აკადემიები, ლიტერატურის ყველა ჟანრში იქმნება შედევრები, რომლებიც ტოლს არ უდებდნენ თავიანთ ანტიკურ წინამორბედებს. მართალია, რენესანსმა არსებითად ააღორძინა ანტიკურობა, მაგრამ ევროპას გასავლელი ჰქონდა ანტიკურობასთან მიმართების ახალი გზები, რომლებიც უპირველესად ანტიკურობის ინტერპრეტაციას, მის თეორიულ გააზრებას, ცივილიზაციაში მისი არსის განსაზღვრას გულისხმობდა.[46]

ანტიკურობის აღორძინების რენესანსულმა მასშტაბებმა, ბუნებრივია, წარმოქმნა გარკვეული წინააღმდეგობა მხატვრულ კულტუ-

[46] А. Лосев. 1978.

რასა და აზოვნებაში შემოჭრილ ახალ პრინციპებსა და ქრისტიანულ რელიგიას შორის. თუკი რეფორმაციის სულმა ახალი ნაკადი შემოიტანა ცივილიზაციის განვითარებაში, მისდამი წინააღმდეგობამ საკმაოდ მალე წარმოშვა კლერიკალური წრეებიდან დაპირისპირების მძლავრი ტენდენციაც, რომელმაც მკაცრი ხასიათი მიიღო და რომელსაც მსხვერპლად შეეწირენ გალილეი, კამპანელა, ბრუნო. ანტიკურობისა და ქრისტიანობის შერიგების აუცილებლობა გარდაუვალი ხდებოდა, რადგან, ერთი მხრივ, ცივილიზაცია მიემართებოდა განვითარების ლოგიკური გზით, რაც უკვე შეუქცევადი იყო, ხოლო მეორე მხრივ, თავად ქრისტიანულმა კულტურამ შექმნა ისეთი ტრადიციები და სიმაღლეები, რომელთა ამ პროცესებში ორგანული ჩართვის გარეშე შეუძლებელი იყო ახალი ევროპული სამყაროს ჩამოყალიბება. ამ ვითარებაში დაიწყო რენესანსული სტილის ჰარმონიის დარღვევა და ირონიის, სკეფსისის და ფორმალიზმის ნიშნების მომძლავრება. რენესანსის ბოლოს მანიერიზმით იწყება გადასვლა იმ ეტაპზე, როდესაც ანტიკურობისადმი რენესანსული უნივერსალური მიმართება შეცვალა კრიტიკულმა, ამ სიტყვის პოზიტიური გაგებით, გამორჩევითმა დამოკიდებულებამ. ამის საუკეთესო მაგალითია კლასიციზმი, რომლის მიდგომა ანტიკურობისადმი გამოიხატა ზღვარის დადებაში მაღალს, დახვეწილს, კლასიკურსა და დაბალს, ორდინალურს შორის. თავად ტერმინის "კლასიკური" სემანტიკამ განვითარების დიდი გზა განვლო და მოიპოვა უმაღლესი მოწიფულობის, სრულყოფილების მნიშვნელობა.[47]

კლასიციზმმა ახალი ნაკადი შემოიტანა ანტიკურობასთან მიმართებაში, რომელიც ეფუძნებოდა უმთავრეს მიზანს – საზოგადობაში კარგი გემოვნების გამომუშავებას. კლასიციზმის ეპოქამ დაიწყო ძიება ანტიკურობის აღქმის ახალი გზებისა, რაც ხშირად ანტიკური ცივილიზაციის სუბიექტურსა და არასწორ ინტერპრე-

[47] ტერმინის "კლასიკური" განსაზღვრისათვის იხ. სქოლიო 1.

ტაციას ეფუძნებოდა. კლასიციზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლები ცდილობდნენ ევროპისათვის შეეთავაზებინათ მათ მიერ გაგებული ანტიკური ხელოვნების კანონები. არ არის შემთხვევითი, რომ ამ ეპოქაში არისტოტელესა და ჰორაციუსის პოეტიკების გათვალისწინებით იქმნება ახალი ტრაქტატები პოეტიკის შესახებ. აქ ანტიკურობა წარმოგვიდგება, როგორც რაფინირებული, დახვეწილი, რამდენადმე ხელოვნური ცივილიზაცია. საკმარისია, გავეცნოთ რასინის, მოლიერის, ბუალოს ნაშრომებს, აშკარა გახდება, თუ რამდენად ტენდენციურად გაიგო კლასიციზმმა ანტიკურობა. საინტერესო ნიმუში იმისა, თუ როგორ შეიძლებოდა ანტიკურობის მცდარი ინტერპრეტაცია გამხდარიყო ახალი ჟანრის აღმოცენების საფუძველი, არის ოპერის წარმოქმნა. ფლორენციელ პოეტთა და მუსიკოსთა წრემ მიზნად დაისახა ბერძნული ტრაგედიის აღდგენა მისი პირვანდელი ფორმით, რაც გულისხმობდა მუსიკალური მომენტის მძლავრ აქცენტირებას. ამას შედეგად მოჰყვა ოპერის აღმოცენება, რომელმაც თავისი ტრიუმფალური მსვლელობა მთელს ევროპაში დაიწყო რინუჩინის *დაფნესა* და ვერდის *ორფეოსით* (1607). ანტიკურობის ნორმატიულობის მომხრე კლასიცისტებმა დიდი ძალა შეალიეს იმის გარკვევას, საკუთრივ ანტიკურ კულტურაში რომელი მოვლენა, ეპოქა თუ მწერალი უნდა ყოფილიყო მისაბაძი. ა.მ. თუკი კორნელი სენეკაზე იყო ორიენტირებული თავის დრამატურგიაში და მის მიზანს (თავისი ეპოქის სულის შესაბამისად) წარმოადგენდა დარღვეული წესრიგის აღდგენის წარმოჩენა დრამის ბოლოს, რასინს ყურადღება უფრო მეტად ევრიპიდესკენ ჰქონდა მიმართული. კლასიციზმიდან იწყება ანტიკურობის ინტერპრეტაციის ის პროცესი, რომელიც დამახასიათებელი ხდება ევროპული კულტურისათვის. ევროპაში გამოიკვეთა ძირითადი რეგიონები, რომლებიც განსაკუთრებულ როლს ასრულებდნენ კლასიკური ტრადიციის გააზრებასა და ინტერპრეტაციაში:

1. რომანულენოვანი (იტალია, ესპანეთი, საფრანგეთი)

2. გერმანულენოვანი

3. ინგლისურენოვანი

4. სლავური, რუსულენოვანი

რითი გამოირჩეოდა ეს რეგიონები ანტიკური კულტურის შემოქმედებითი ათვისების თვალსაზრისით? უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ ამ ქვეყნებში თანდათანობით იკვეთება მთელი მიმართულებები მხატვრულ აზროვნებაში, რომელთაც მიესადაგებოდა ანტიკური გავლენები როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის და იდეოლოგიის თვალსაზრისით. შესაბამისად, შეგვიძლია დიფერენცირებულად ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ რა სახე მიიღო ანტიკურმა გავლენამ ბაროკოს, კლასიციზმის, სენტიმენტალიზმის, რომანტიზმის მიმართულებების ფარგლებში. ევროპაში შეინიშნება ლტოლვა ე.წ. ევროპული კულტურული კოინესაკენ. ამ პერიოდიდან მოყოლებული, თუმცა ნაციონალური ლიტერატურები მკაფიოდ ინარჩუნებდნენ თავიანთ თვითმყოფადობას, სულ უფრო და უფრო იზრდება იმის ხვედრითი წონა, რასაც ჩვენ შეგვიძლია ვუწოდოთ "ევროპეიზმი" მხატვრულ კულტურაში. და მაინც, ანტიკურობის ევროპულ მწერლობაზე გავლენის შესახებ მსჯელობისას აუცილებლად უნდა მივიღოთ მხედველობაში ერთი მხრივ ის, რაც ნაციონალურ მწერლობას ახასიათებდა და, მეორე მხრივ ის, რაც ზოგადად ევროპული მწერლობისთვის იყო ნიშანდობლივი. ძირითადად ამ ზემოთ ჩამოთვლილი წამყვანი რეგიონების წყალობით ანტიკურობის "რეგენერაციის" პროცესმა ჯერ ევროპაში, ხოლო შემდეგ კი მთელს მსოფლიოში შეუქცევადი ხასიათი მიიღო და ანტიკურობასთან ზიარებას მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხები ახდენენ არა ევროპული შუამავლების საშუალებით, არამედ უკვე უშუალოდ.

ახალი ეპოქა ევროპაში იწყება განმანათლებლობით.[48] მისი მნიშვნელობა შემდგომში მდგომარეობს: ევროპამ უფრო ინტენსიურად და ღრმად დაიწყო მეცნიერული შეფასება იმისა, რასაც ტრა-

[48] C. Träger, 1986, 52 შმდ.

დიცია შეიძლება ვუწოდოთ და იმისა, რაც ნოვატორობის ფარგლებში ექცევა. ამ ეპოქაში ანტიკურობის მიმართ დამოკიდებულება უკვე აღარ იყო ცალსახოვანი. დაისვა კითხვა, თუ რა არის თანამედროვე ევროპისათვის მისაღები ანტიკურობიდან და რა მიუღებელი? ამას მოჰყვა, ერთი მხრივ, ინტერესის გაძლიერება ანტიკურობის დემოკრატიული და რესპუბლიკური იდეების მიმართ, პლატონისა და ატომისტების რენესანსი, ხოლო მეორე მხრივ, განმანათლებლობისათვის ერთ-ერთ ძირითად თემაზე კამათის დაწყება, რომელიც შემდეგი ფორმულით ყალიბდებოდა: *Querelle des anciens et des modernes*.[49] ამ დისკუსიამ გამოკვეთა ანტიკურობის, როგორც ნორმის, აღიარების მოწინააღმდეგეები და მომხრეები. სერიოზულმა კვლევამ და ფიქრმა ცივილიზაციის განვითარების საკითხებზე აღმოაჩინა მრავალი წინააღმდეგობა, შეუსაბამობა განმანათლებლობის ეპოქის ევროპასა და ანტიკური კულტურის სხვადასხვა პერიოდებს შორის. ამ პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა არა მარტო ანტიკურობის შემოქმედებითად ათვისებამ, არამედ მისმა მეცნიერულმა შესწავლამ და თეორიულმა ჩაღრმავებამ იმაში, თუ რას წარმოადგენს ბოლოს და ბოლოს ანტიკური კულტურა და რამდენად სწორია ის წარმოდგენები და შეხედულებები, რაც უკვე ჩამოყალიბდა მასზე ევროპულ აზროვნებაში. თანდათანობით ანტიკურობის შესწავლის სიმძიმის ცენტრი ინაცვლებს გერმანიაში, სადაც საფუძველი ეყრება უკვე ახალ დონეზე ანტიკური ფილოლოგიის, ისტორიის, საერთოდ ცივილიზაციის კვლევას. იოჰან ვინკელმანი არის ის მკვლევარი, რომელმაც ევროპას პირველად გამოკვეთილად უთხრა, რომ ანტიკურობის მთავარი სიმაღლე არის ძველი საბერძნეთი და მოუწოდა სწორედ საბერძნეთის, ბერძნული ცივილიზაციის ღრმა შესწავლისაკენ.[50] მიუხედავად იმისა, რომ მასთან ამას შედეგად საბერძნეთის გარკ-

---

[49] C. Träger, 1986. 52, 345.

[50] E. Vogt, 1997. 117 შმდ; К.Л.Э., т. 1, 977.

ვეული იდეალიზება მოჰყვა, ვინკელმანის მოღვაწეობამ ხელი შეუწყო აქცენტების გადატანას ანტიკური კულტურის სიმაღლეების შეფასებისას. ლესინგი, ჰერდერი ამ მიმართულებით მუშაობას აღრმავებენ. კერძოდ, ჰერდერის თვალსაზრისი იმის თაობაზე, რომ თანამედროვე ევროპული კულტურისათვის მნიშვნელოვანია არა იმდენად ბერძნული პოეზიის თემები და ფორმები, ანტიკური მოაზროვნეების თეორიები, რამდენადაც ელინთა მეთოდი, ხელოვნება და ლიტერატურა წარმოგვიდგინონ როგორც კონკრეტული სინამდვილის გამოხატულება.[51] ამ პერიოდიდან ანტიკურობის აღქმა მიმდინარეობს ევროპის მიერ უკვე დაგროვებული გამოცდილების მაქსიმალური გათვალისწინებით. ევროპულ კულტურაში იწყება ბერძნული მითების აქტუალიზაციის, მათი საკუთარი ეპოქის ინტერესებზე და მიზნებზე მორგების მნიშვნელოვანი პროცესი. ამ ტენდენციამ ბრწყინვალე გამოხატულება ჰპოვა *Sturm-und-Drang*-ის ეპოქის პოეზიაში და, კერძოდ, გოეთეს და შილერის შემოქმედებაში.[52] გოეთეს *ოდა პრომეთეს* გამოხატავს საკუთარი ეპოქის მისწრაფებებს და მიდრეკილებებს და იმ რევოლუციურ სულს, რომელმაც იმ დროისათვის ევროპა მოიცვა. ევროპაში ანტიკურობასთან მიმართებისას კრიტიკული ანალიზის სული გამოვლინდა იმ დავაში, რომელიც გაიმართა ჰომეროსის გარშემო 1795 წელს ფრიდრიხ ავგუსტ ვოლფის წამოყენებული თეორიის მიმართ. მან, ფრანგი დობინიაკის შემდეგ, ევროპა პირველად ჩააფიქრა იმ საკითხზე, არის თუ არა ჰომეროსის პოემები ერთიანი და შეიძლება თუ არა ვილაპარაკოთ ჰომეროსზე, როგორც *ილიადის* და *ოდისეას* ჩვენამდე მოღწეული ტექსტების ავტორზე. როგორც ცნობილია, ამ დავამ საკმაოდ მძაფრი ხასიათი მიიღო და იგი გარკვეული სახით დღემდე გრძელდება მეცნიერებაში.[53]

---

[51] А. Лосев, 1972.

[52] C. Träger, 1986, 500 შმდ.

[53] საკითხის მიმოხილვისათვის შდრ. Р. Гордезиани, 1978.

რომანტიზმმა, რომელმაც სრულიად ახალი სული შემოიტანა მხატვრული კულტურის და ლიტერატურის განვითარებაში, საინტერესოდ გამოკვეთა ანტინომიის საკითხი ძველსა და ახალ ხელოვნებას შორის.[54] ევროპული მწერლობის ანტიკურობასთან, კერძოდ კი საბერძნეთთან მიმართებაში ახალი შტრიხები შეიტანა იმ მოვლენებმა, რაც საბერძნეთში ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი მოძრაობის დაწყებას მოჰყვა. ამან ბიძგი მისცა ფილელინიზმის ახალ ნაკადს, რომელმაც თავისი გამოხატულება ჰპოვა შელის, ბაირონის შემოქმედებაში. XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნიდან მოყოლებული XX საუკუნის პირველ ნახევრამდე ანტიკურობის შემოქმედებითი ათვისების პროცესისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა მეცნიერთა და ფილოსოფოსთა მიერ წამოყენებულმა თეორიებმა, დაკავშირებულმა ანტიკურ ცივილიზაციასთან. ამ თვალსაზრისით ნიშანსვეტებად შეიძლება მივიჩნიოთ ჰეგელი, რომელმაც ბრწყინვალედ შეაჯამა ანტიკური ფილოსოფიის ისტორიისა და ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები, ბახჰოფენის ნაშრომი *Das Mutterrecht*. მასში ავტორმა სცადა მოენახა გასაღები დიდი ბერძნული პოეზიისა, რომლის საფუძველსაც მითოლოგიურ სიუჟეტთა ინტერპრეტაცია წარმოადგენდა. უდიდესი გავლენა იქონია ანტიკურობის ინტერპრეტაციაზე და მის თავისებურად გაგებაზე ფრიდრიხ ნიცშემ თავისი თეორიით ანტიკურ (ბერძნულ) ცივილიზაციაში ორი საწყისის – აპოლონიურის (მოწესრიგებულის, რაფინირებულის, ამაღლებულის) და დიონისურის (ორგიასტულის) გამოყოფის შესახებ. ნიცშეს ნაშრომმა "ბერძნული ტრაგედიის დაბადება" მრავალი წლით განსაზღვრა ბერძნული ტრაგედიის აღქმის პრინციპები ევროპის ხელოვანთა და მწერალთა ფართო წრეებში.[55] ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ბურკჰარდტის ნაშრო-

---

[54] C. Träger, 1986, 446 შმდ.
ნიცშეს ძველ ბერძნულ ცივილიზაციასთან დაკავშირებული შრომები თავმოყრილია წიგნში: F. Nietzsche, 1964.

მები, რომელთაც, ერთი მხრივ, რეალურად აჩვენეს საბერძნეთი თავისი სიმაღლეებით და წინააღმდეგობებით, ხოლო მეორე მხრივ კი, ჩამოაყალიბეს ძირითადი პრინციპები, რომელთა მიხედვითაც შეიძლებოდა ანტიკურობის რენესანსული აღქმის განსაზღვრა.[56] ასევე მნიშვნელოვანია ფროიდის ნაშრომების როლი, რომელთა შემდეგ დამკვიდრდა ანტიკური კულტურის გაგებაში ისეთი ცნებები, როგორიცაა ოიდიპოსის, ელექტრას კომპლექსი. მისივე ნაშრომებმა ბიძგი მისცა მითების წარმოშობის შესახებ ახალი თეორიების აღმოცენებას. უპირველესად ეს ეხება იუნგის არქეტიპების თეორიას და მათ, რომელნიც ფროიდის მხარდასაჭერად თუ მისი კრიტიკის პათოსით არიან გაჟღენთილნი. იგულისხმება ლევი სტროსის, ერნსტ კასირერის თეორიები.[57] დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ტოინბის თეორიას ცივილიზაციის განვითარების შესახებ, რომელშიც ანტიკურ საბერძნეთსა და რომს თავისი ადგილი ეჭირა.[58] მთელი ეს ინტენსიური მუშაობა თეორიულ დონეზე, ბუნებრივია, თავის ასახვას ჰპოვებდა მხატვრულ კულტურაში და ანტიკური თემატიკის გამოყენებაში ევროპელ ხელოვანთა და მწერალთა მიერ. ამას, ბუნებრივია, ემატებოდა ხელოვნებაში ახალი მიმართულებების ინტენსიური წარმოქმნა XIX საუკუნის მიწურულიდან. კლასიკურმა ტრადიციამ, იმის მიხედვით, თუ რომელ თეორიასა ან მიმართულებას უჭერდა ესა თუ ის ხელოვანი მხარს, განიცადა შესაბამისი ტრანსფორმაცია მათ შემოქმედებაში. არასოდეს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში არ შექმნილა იმდენი ნაწარმოები ანტიკურ თემაზე, რამდენიც XX საუკუნეში. ამას თავისი რეალური საფუძველი აქვს: 1. ხელოვნების პროდუქციის საოცარი ზრდა; 2. ევროპული კულტურის ფართოდ გავრცელება მთელ მსოფლიოში და ანტიკურობის შემოქმედებითად ათვისების

---

[56] J. Burckhardt, 1860.

[57] Е. Мелетинский, 1976.

[58] A. Toynbee, 1934.

პროცესში ისეთი რეგიონების ჩაბმა, რომელთაც გასულ საუკუნეებში ძალზე ცოტა ინფორმაცია ჰქონდათ ბერძნული ცივილიზაციის შესახებ; 3. იმ მოდელების უნივერსალობა, რომლებიც შექმნეს ბერძნულმა ხელოვნებამ, ანტიკური სამყაროს განვითარების პროცესის თავისებურებამ, ანტიკური ეპოქის ცნობილი ისტორიული ფიგურების თუ მხატვრული პერსონაჟების განუმეორებლობამ და მნიშვნელობამ, რამაც XX საუკუნის კულტურას ახალი სტიმული მისცა. არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი ევროპელი მწერალი, რომლის შემოქმედებაშიც ანტიკურობამ მეტ-ნაკლებად არ ჰპოვა ასახვა.

ჩვენი მოკლე მიმოხილვის მიზანი არ არის ყურადღება გავამახვილოთ იმ მიმართულებებზე და თუნდაც უმნიშვნელოვანეს მწერლებზე, რომლებიც კლასიკურ ტრადიციასთან თავიანთი მიმართების სიღრმითა და თავისებურებებით გამოირჩევიან. მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ მას შემდეგ, რაც XIX საუკუნეში პარნასელებმა ანტიკურობისკენ შემობრუნების ახალი ნაკადი შემოიტანეს, კლასიკური ტრადიციის ათვისებამ საოცრად მრავალფეროვანი ფორმები მიიღო. მან თავისი ადგილი დაიმკვიდრა როგორც რეალიზმსა და ნატურალიზმში, ასევე მათ სრულიად საპირისპირო მიმართულებაში – სიმბოლიზმში. კლასიკურ ტრადიციას გვერდს ვერ უვლიან თავად მოდერნისტული მიმართულებების წარმომადგენლებიც. მართალია, ერთმანეთისგან განსხვავებულად, მაგრამ მაინც ძალზე ინტენსიურად აისახა კლასიკური ტრადიცია ისეთი მწერლების შემოქმედებაში, როგორებიცაა ტ. ელიოტი, რ. რილკე, თ. მანი, ა. კამიუ, ჯ. ჯოისი, ჟ. სარტრი, ჟ. ანუი, ბ. ბრეხტი, ჟ. ჟიროდუ, უ. ფოლკნერი და სხვა.[59]

თუკი მოვინდომებთ იმის გარკვეულ სისტემატიზაციას, თუ რა ძირითადი ფორმებით ხდება კლასიკურ ტრადიციასთან ზიარება

---

[59] Highet, 1949; მითოსის შესახებ ტ. ს. ელიოტის შემოქმედებაში დაწვრილებით იხ. თ. კობახიძე, 1991; უ. ფოლკნერის მიმართებისათვის მითთან იხ. ე. თოფურიძე, 1984.

XX საუკუნის ლიტერატურაში, შეიძლებოდა შემდეგი მიმართულებების გამოყოფა: 1. ანტიკური სახეების, სიუჟეტების ინტერპრეტაცია, ანტიკური გარემოს გადმოტანა, მაგრამ მისი აქტუალიზაცია შინაარსობრივი, იდეოლოგიური თვალსაზრისით; 2. ანტიკური სახეების, სიუჟეტების მთლიანად გადმოტანა თანამედროვე კონტექსტში ისე, რომ რჩება სახე, რჩება სიუჟეტი, მაგრამ ყველაფერი ხდება ავტორის თანამედროვე ეპოქაში; 3. შეცვლა სახეებისა, სიუჟეტური ელემენტებისა, მაგრამ ანტიკური პათოსის დატოვება. ამ შემთხვევაში იგულისხმება ანტიკური გმირებისა და მითებისათვის დამახასიათებელი ნიშნების გადმოტანა თანამედროვე გმირებზე. რაც შეეხება ჟანრებს, თითქმის ყველა ჟანრში ანტიკურობამ გააგრძელა თავისი არსებობა, მაგრამ ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დრამა, სადაც ანტიკურობის რეციპირებამ მართლაც დიდი მასშტაბები მიიღო.[60] იმის საილუსტრაციოდ, თუ რამდენად პროდუქტიულია XX საუკუნის ლიტერატურა ანტიკურობის შემოქმედებითი აღქმის თვალსაზრისით, საკმარისია ელემენტარული სტატისტიკური ანალიზის ჩატარება. შეიძლება შევარჩიოთ რამდენიმე პოპულარული სახე ანტიკური ლიტერატურისა და ვნახოთ ამ სახის ინტერპრეტაციის პროცესში როგორია ჩვენი საუკუნის ლიტერატურის ხვედრითი წილი. ა.მ. ბერძნული დრამის პერსონაჟების მსოფლიო ლიტერატურაში მონაწილეობის საკითხის შესწავლა გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში დაფიქსირებული მრავალი ასეული ნაწარმოებიდან თითქმის ნახევარი XX საუკუნეზე მოდის. ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგან XX საუკუნეში შეიცვალა თავად ცნება "მსოფლიო ლიტერატურა". თუკი რამდენიმე ათეული წლის წინ მსოფლიო ლიტერატურაზე მსჯელობისას ძირითადად წამყვანი ქვეყნების მხატვრულ სიტყვიერებას ვითვალისწინებდით, დღეს ეს ცნება მოიცავს მსოფლიოს ყველა ხალხის ეროვნულ ლიტერატურას.

[60] იხ. K. Hamburger, 1986.

თავის მხრივ, ამგვარი უნივერსალიზმი გავლენას ახდენს თავად ეროვნული ლიტერატურების განვითარებაზე: მათში სულ უფრო და უფრო მეტად აისახება ის, რაც მსოფლიო ლიტერატურისათვის საერთო და საყოველთაოდ მიღებულია. ამაში კი, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება ანტიკური ცივილიზაციის წიაღში შექმნილი სახეები, სიმბოლოები თუ სიუჟეტები.

ევროპაში კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების მოკლედ გადმოცემული მიმოხილვაც კი ნათელყოფს, თუ რაოდენ თანმიმდევრული და ლოგიკური იყო ძველი კონტინენტის ჯერ ანტიკურობასთან დაშორების, შემდგომ კი მისი ეტაპობრივად, სულ უფრო და უფრო მრავლისმომცველად ათვისების გზა. XIX-XX საუკუნეთა მიჯნამდე თავად საბერძნეთმა ბევრად უფრო უსისტემოდ და საკუთარი წარსულის არსში არასათანადო სიღრმით წვდომის პირობებში განვლო ეს გზა. ამას, რასაკვირველია, ჰქონდა თავისი ობიექტური მიზეზები, რის წარმოჩენასაც წიგნის მომდევნო თავები მიეძღვნება.

კლასიკური ტრადიციის ათვისების ძირითადი ეტაპები ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში

ევროპული მედიუმი და კრეტის რენესანსული მწერლობა

ბიზანტიის იმპერიის დაცემის შემდეგ ბერძნული სამყაროს დიდი ნაწილი, არსებითად, მოწყდა ცივილიზაციის განვითარების იმ ხაზს, რაც ევროპისათვის იყო დამახასიათებელი. ბუნებრივია, ეს ეხებოდა კლასიკური ტრადიციის ათვისების სფეროსაც. პოსტბიზანტიურ ეპოქაში ბერძნულენოვანი მოსახლეობა სამ ძირითად არეალში აგრძელებდა ფუნქციონირებას: ა) საბერძნეთის იმ რეგიონებში, რომლებიც თურქთა ბატონობაში მოექცა. აქ რამდენიმე საუკუნით, არსებითად, შეჩერდა ელინური კულტურის განვითარება. ბერძნული განათლების ძირითად კერად ეკლესია იქცა; ბ) რეგიონებში, რომლებიც ჯვაროსნული ლაშქრობების შედეგად ფრანკებისა და ვენეციელების გავლენის სფეროში აღმოჩნდნენ (კუნძულები კრეტა, კვიპროსი, დოდეკანისა). აქ, თუმცა არასრულყოფილად და გარკვეული დაგვიანებით, აისახა ის პროცესები, რაც ევროპულ ცივილიზაციაში მიმდინარეობდა; გ) ბერძნულ დიასპორაში, ანუ ბერძნების სათვისტომოებში, რომლებიც მსოფლიოს სულ სხვადასხვა ქვეყნებში იყო მიმოფანტული.

ბიზანტიის დაცემის შემდეგ თურქეთს დაქვემდებარებული საბერძნეთი პრაქტიკულად მოწყდა იმ კლასიკურ ტრადიციას, რომლის შესახებ ინფორმაციას ამდენი ხნის განმავლობაში ინახავდნენ განათლებული ბიზანტიელები. ბერძნულ ცივილიზაციაში მიმდინარე პროცესები ამიერიდან რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში მთლიანად გაემიჯნა იმ ტენდენციებს, რომლებიც ჰუმანიზმისა და რენესანსის ეპოქის ევროპისათვის იყო დამახასიათებელი. და მაინც, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ კლასიკური ტრადიციის ათვისებას ახალ ბერძნულ კულტურასა და ლიტერატურაში არ აქვს თავისი

ისტორია. ვიდრე წარმოვადგენდეთ ამ ისტორიის ძირითად ეტაპებს, საჭიროდ მიგვაჩნია რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ თავად ცნებას – ახალი ბერძნული ლიტერატურა.

ევროპული და ქართული ლიტერატურის ისტორიის სპეციალისტებისათვის ცნებას "ახალი" სრულიად გარკვეული მნიშვნელობა აქვს. ეს არის ლიტერატურა, რომელიც XIX საუკუნიდან იწყება და მოდის XIX საუკუნის მიწურულამდე ან XX საუკუნის დასაბამამდე.[1] რაც შეეხება ბერძნულ ლიტერატურას, აქ განსაზღვრებას "ახალი" რამდენადმე განსხვავებული დატვირთვა ენიჭება. საქმე ის არის, რომ ბერძნული ლიტერატურის ისტორია მოიცავს დროის ძალზე დიდ მონაკვეთს ჰომეროსიდან თანამედროვე მწერლობამდე. აქ ტრადიციულად სამ ძირითად ეტაპს გამოყოფენ: ანტიკურს, ბიზანტიურსა და ახალ ბერძნულს. შესაბამისად, ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში ამ კლასიფიკაციით მოიაზრება ის, რაც განვითარებას იწყებს ბიზანტიურის პარალელურად, მაგრამ ძირითადად ყალიბდება პოსტბიზანტიურ ეპოქაში. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში არ არის აზრთა ერთიანობა იმის თაობაზე, თუ როდიდან შეიძლება მსჯელობა ახალ ბერძნულ ლიტერატურაზე. ზოგი მეცნიერი თვლის, რომ პირველი ძეგლები ახალი ბერძნული ლიტერატურისა უკვე X-XI საუკუნეებში ბიზანტიის იმპერიის ფარგლებში დასტურდება. ზოგნი ამ თარიღს უკავშირებენ ბიზანტიის იმპერიის დაცემის წელს. მკვლევართა მცირე ჯგუფი თვლის, რომ ახალი ბერძნული ლიტერატურა, ისევე როგორც სხვა ევროპული ლიტერატურები, XIX საუკუნეში, საბერძნეთის მიერ თავისუფლების მოპოვების შემდეგ იწყება. თუმცა იმ ნაშრომების უმეტესობა, რომლებიც ახალი ბერძნული მწერლობის ისტორიას ეძღვნება, ამ ლიტერატურის ძირებს სწორედ X-XI

---

[1] ევროპული ლიტერატურის პერიოდიზაციისას ერთმანეთისაგან განსხვავებულ პრინციპებს გამოიყენებენ, შდრ.C. Träger, 1986, 304 შმდ.

საუკუნეებში ხედავს.[2] ახალი ბერძნული ლიტერატურის პერიოდიზაციის საკითხს მიეძღვნა 1991 წელს ვენეციაში გამართული კონფერენცია, რომელზეც, თუმცა არაერთი მოსაზრება იყო გამოთქმული ამ საკითხთან დაკავშირებით და ბევრი წინადადებაც იყო შემოთავაზებული, მაინც რადიკალური ცვლილება ადრე მიღებულ პერიოდიზაციაში შეტანილი არ იქნა.[3]

მკვლევარნი, რომლებიც იზიარებენ იმ მოსაზრებას, რომ ახალი ბერძნული ლიტერატურა უკვე ბიზანტიის ფარგლებში, X-XI საუკუნეში ჩამოყალიბდა, ამ ლიტერატურის გამოყოფის უმთავრეს კრიტერიუმებად ასახელებენ ლიტერატურაში ახალი ბერძნული ენის დამკვიდრებას, ძველი პროსოდიის კანონების უგულებელყოფას და სილაბურ ლექსზე გადასვლას, გამოსახვის საშუალებათა თავისებურებას, თემატურ განახლებას და ეროვნული, ბერძნული თვითშეგნების წინა პლანზე წამოწევას.[4]

როგორც ვნახეთ, ახალი ბერძნული ლიტერატურის პერიოდიზაცია საკმაოდ საკამათოა. რაც შეეხება ჩვენთვის საინტერესო ასპექტს – თუ როდიდან შეიძლება ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში კლასიკური ტრადიციის ასახვაზე მსჯელობა, აქ საკითხი გაცილებით მარტივად წყდება. ჩვენი აზრით, ის, რაც ექცევა ბიზანტიური ცივილიზაციის ათასწლეულის ფარგლებში (იქნება ეს საკუთრივ ბიზანტიური თუ ახალი ბერძნული ლიტერატურის ძეგლი), კლა-

---

[2] დღემდე ახალი ბერძნული ლიტერატურის ოცდაათზე მეტი სახელმძღვანელოა დაწერილი. მაგრამ, მიუხედავად ამ შთამბეჭდავი რაოდენობისა, მათგან აშკარად გამოირჩევა სამი ნაშრომი, რომელსაც დღეს თანამედროვე ბერძნული ლიტერატურათმცოდნეობა ეფუძნება: Κ. Θ. Δημαράς, 1948, Λ. Πολίτης, 1973, M. Vitti, 1971 (პირველი გამოცემები).
იხ. კონფერენციის მასალები Origini della Letteratura Neogreca, Venecia 1993; R. Beaton, 1996, 19; ახალი ბერძნული ლიტერატურის დათარიღებასთან დაკავშირებით იხ. ასევე, Π. Μαστροδημήτρης, 1996, 33 შმდ.
ახალი ბერძნული ლიტერატურის ფორმირების შესახებ დაწვრილებით შდრ. Λ. Πολίτης, 1985, 1 შმდ.

სიკურ ტრადიციასთან მიმართება აქ ყოველთვის განპირობებულია თავად ბიზანტიურ ცივილიზაციაში არსებული კანონზომიერებებით. ამიტომ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ახალი ბერძნული ლიტერატურის კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართებაზე მსჯელობა კრეტული ლიტერატურიდან დავიწყოთ.

როგორც ცნობილია, 1204 წლიდან ჯვაროსნული ლაშქრობების შედეგად კრეტა ვენეციელების გავლენის სფეროში მოექცა. მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ორი საუკუნის განმავლობაში ადგილობრივი მოსახლეობა ყველანაირად ცდილობდა, დაებრუნებინა თავისუფლება, კრეტელი ბერძნებისა და ვენეციელების თანაარსებობას მაინც მშვიდობიანი შეიძლება ვუწოდოთ. ვენეციელები არ ხელყოფდნენ კრეტელების უფლებებს, ვერ ზღუდავდნენ მართლმადიდებლური ეკლესიის ზეგავლენას ადგილობრივ მოსახლეობაზე. პირიქით, როგორც სხვადასხვა წყაროებიდან არის ცნობილი, ამ დროის კრეტაზე ხდება ვენეციელების სრული ასიმილაცია, მათი "ელინიზაცია".[5] ვენეციელების მიერ კრეტის დაპყრობას დადებითი მხარეც ჰქონდა: ევროპელ დამპყრობელთან ერთად კუნძულზე ევროპული კულტურაც შემოდის. იზრდება მონასტრებთან არსებული სკოლების რიცხვი, იხსნება კათოლიკური სკოლები, ფუძნდება ე.წ. აკადემიები, იდგმება სპექტაკლები.[6] XIV-XV საუკუ-

---

[5] ვენეციელების "ელენიზაციის" უმთავრესი მიზეზი იყო შერეული ქორწინებები ბერძენ ქალებზე. ეს კი მათ აიძულებდა მიეღოთ მართლმადიდებლური სარწმუნოება და ესწავლათ ბერძნული ენა. იტალიელი ისტორიკოსის ფოსკარინის ცნობით "კოლონიის უდიდესი ნაწილი გახდა სრულიად ბერძნული, მათ [ვენეციელებს] სულ დაავიწყდათ [იტალიურად] ლაპარაკი და აღარც ესმით იტალიური ენა". სხვა ისტორიკოსის აზრით, კრეტაზე ვენეციელების სრული ასიმილაცია მოხდა და ისინი თავიანთ თავს "გრეკებს" უწოდებენ. ამ საკითხებთან დაკავშირებით დაწვრილებით შდრ. I.E.E., ტ. I, 209 შმდ.

კრეტაზე განათლების აღორძინებასთან დაკავშირებით დაწვრილებით შდრ. Κρήτη, 1988, 163 შმდ.

ნეებიდან ვხვდებით ფრესკული თუ იკონოგრაფიული ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშებს მცირე მონასტრებსა თუ ეკლესიებში. ბიზანტიური და იტალიური აღორძინების ელემენტთა შერწყმამ საფუძველი ჩაუყარა სახვით ხელოვნებაში ახალ მიმართულებას, რომელიც "კრეტის სკოლის" სახელითაა ცნობილი.[7] XVI საუკუნის კრეტაზე სოციალური და კულტურული ცხოვრების სფეროში იმის ყველა პირობა იყო შექმნილი, რომ ლიტერატურას და ხელოვნებას კარი გაეღო ევროპაში ერთი საუკუნით ადრე დაწყებული აღორძინებისათვის. და მართლაც, ამ ეპოქაში კრეტაზე იქმნება ლიტერატურა, რომელსაც ახალი ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევარნი კრეტულ რენესანსს უწოდებენ.[8] ამ ეპოქის კრეტული მწერლობისთვის, უპირველეს ყოვლისა, დამახასიათებელია ჟანრობრივი მრავალფეროვნება და დრამის აღორძინება, რაც რენესანსის ერთ-ერთ უცილობელ ნიშანს წარმოადგენს. ნუსხა ამ ეპოქის ლიტერატურული ქმნილებებისა არც თუ ისე დიდია. კრეტული რენესანსის ნაწარმოებებიდან შემორჩენილია მხოლოდ სამი ტრაგედია (*ეროფილი, მეფე როდოლინოსი, ძენონი*), სამი კომედია (*კაპურბოსი, ფურტუნატოსი, სტათისი*), პასტორალური კომედია (*პანორია*), რელიგიური დრამა (*აბრაამის მსხვერპლი*), პასტორალური პოემა (*მწყემსი ქალი*) და ეპიკურ-ლირიკული რომანი (*ეროტოკრიტოსი*). ასევე, ცნობილია, რომ ამ დროს ძალზე გავრცელებული იყო მთარგმნელობითი მოღვაწეობაც. ამაზე მეტყველებს გვარინის *Pastor Fido*-ს თარგმანი და ისიც, რომ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თხზულება, ფაქტობრივად, იტალიური აღორძინების შესაბამისი ნაწარმოებების რეციპირებას წარმოადგენს. რასაკვირველია, უნდა ვიფიქროთ, რომ კრეტული მწერლობა არ შემოიფარგლებოდა მარტო ამ ქმნილებებით. ეს მხოლოდ უმნიშვ-

---

[7] კრეტული რენესანსის ეპოქის ხელოვნების შესახებ შდრ. Κρήτη, 1988, 231 შმდ.

[8] კრეტის რენესანსული მწერლობის შესახებ შდრ. ს. შამანიდი, 2005, 11 შმდ.; Λ. Πολίτης, 1985, 49 შმდ.

ნელო ნაწილია იმ დიდი ლიტერატურისა, რომლის ფორმირება ორი კულტურის შეხვედრის შედეგი იყო.

ჩვენ არ შევჩერდებით იმ საკითხზე, თუ რამდენად ორიგინალურია კრეტული რენესანსის ეპოქაში შექმნილი ნაწარმოებები. დავძენთ მხოლოდ, რომ ამ პერიოდისთვის ნიშანდობლივი იყო ევროპული კულტურის შემოქმედებითი ათვისება, მაღალი ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი პოეტური ფორმების შექმნა და იმავდროულად, მიუხედავად ევროპულ ლიტერატურაზე ორიენტაციისა, დაბრუნება თავის ნაციონალურ ძირებთან. ეს უკანასკნელი ტენდენცია გამოიხატა იტალიური პროტოტიპების საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოებების "ელინიზაციაში" და არქაიზაციაში. რასაკვირველია, ევროპულ კულტურასთან ზიარების პროცესში კრეტელი მწერალი თუ მკითხველი, მართალია, არა პირდაპირ, მაგრამ მაინც გარკვეულ მიმართებას ამყარებდა კლასიკურ ტრადიციასთან, რომლის აღორძინებაც და შემოქმედებითად ათვისება ევროპული რენესანსის ძირითად მახასიათებელს წარმოადგენდა. თუმცა, ძნელია იმის მტკიცება, რომ ამ ეპოქის კრეტელ მწერლებს, რომლებიც გარკვეულ შეხებაში იყვნენ ვენეციის იმპერიის ინტელექტუალურ ცხოვრებასთან, არ ჰქონოდათ პირდაპირი ინფორმაცია ანტიკურობის შესახებ. ნაკლებად დასაშვებია, ასევე, რომ არც ერთი მათგანი არ ყოფილა დასავლეთ ევროპაში და არ ზიარებია ევროპულ განათლებას. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ ბიზანტიის დაცემის შემდეგ მრავალმა ბიზანტიელმა სწავლულმა თავი შეაფარა ჯერ კიდევ "თავისუფალ" კრეტას. ბუნებრივია, ისინიც შეიტანდნენ თავიანთ წვლილს კუნძულზე განათლების განვითარების პროცესში. ყოველივე ამას ემატება ის გარემოებაც, რომ კრეტელები თავიანთ ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ნებსით თუ უნებლიედ, ეზიარებოდნენ ძველი საბერძნეთის მემკვიდრეობას. ვგულისხმობთ იმ ძეგლებს, რომლებიც ანტიკურ საბერძნეთში იყო შექმნილი. ამ საკითხზე იმიტომ გავამახვილეთ

ყურადღება, რომ ნეოგრეცისტიკა ხშირად უარყოფს იმას, რომ კრეტელი ინტელექტუალები იცნობდნენ ანტიკურობას.[9] ჩვენ, მაინც, ერთობ კატეგორიული გვეჩვენება ეს მოსაზრება. ვფიქრობთ, იმის დასადგენად, იცნობდნენ თუ არა კრეტელები ანტიკურობას, საჭიროა იმის განხილვა, თუ რა ახალი ელემენტები შემოაქვთ კრეტელ მწერლებს ევროპული პროტოტიპების საფუძველზე შექმნილ ნაწარმოებებში. კრეტულ ლიტერატურას, კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართების თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, დიფერენცირებული მიდგომა სჭირდება, რაც გულისხმობს საკითხის შესწავლისას გარკვეული ასპექტების გამოყოფას.

1. ნაწარმოებების მოქმედების გარემოსა და სახეების ელინიზაციის ტენდენცია. ამ შემთხვევაში ბევრი მაგალითის მოყვანა შეიძლება. ჯანბატისტა ჯირალდის ტრაგედიის *ორბეკა* საფუძველზე შექმნილი გ. ხორტაცისის ტრაგედიის *ეროფილი*[10] გმირები კრეტულ ვარიანტში სრულიად ახალ სახელებს იძენენ, რომლებიც ან ძველი ბერძნულიდან არიან შემოსული ან მისთვის დამახასიათებელი სიტყვათწარმოების პრინციპით არიან შექმნილი: ეროფილი, პანარეტოსი, ფილოგონოსი. იგივეს თქმა შეიძლება ი.ა. ტროილოსის ტრაგედიაზე *მეფე როდოლინოსი*,[11] რომლის პროტოტიპიც არის ტორკვატო ტასოს *მეფე ტორისმონდო* და ვ. კორნაროსის ეპიკურ-ლირიკულ რომანზე *ეროტოკრიტოსი*.[12] ამ უკანასკნელში, გარ-

---

[9] შდრ. Ν. Τωμαδάκης, 1953; თავად სეფერისი თავის წერილში *ეროტოკრიტოსი* წერს, რომ სულელები არიან ისინი, ვინც ფიქრობს, რომ კორნაროსს წაკითხული ჰქონდა ჰომეროსი, იხ. Δοκιμές, Α, 306.

[10] Χορτάτσης, *Ἐρωφίλη*.

[11] Ι. Α. Τρωίλος, *Βασιλεὺς ὁ Ρωδολῖνος*.

[12] Κορνάρος, *Ἐρωτόκριτος*. მეცნიერებაში არ არის აზრთა ერთიანობა იმის თაობაზე, თუ რომელია ეროტოკრიტოსის პროტოტიპი. ჩვენ ვიზიარებთ იმ აზრს, რომ ვ. კორნაროსმა გამოიყენა XV საუკუნის ფრანგული რომანის *Paris et Vienne* იტალიური პროზაული ვარიანტი. ამ საკითხთან დაკავშირებით დეტალურად იხ. ს. შამანიდი, 1995, 76 შმდ. და ასევე Γ. Μαυρομάτης, 1982.

და უკვე ანტიკურ ტრადიციაში ცნობილი საკუთარი სახელებისა (არტემისი, ჰერაკლე, არეტე[13] და სხვა), "გაანტიკურებულია" მოქმედების გარემოც: მოქმედება ძველ ათენში ხდება.[14] აღსანიშნავია, აგრეთვე, ორი კომედიის – *კაძურმოსისა* (გ. ხორტაცისი)[15] და *სტათისის* (უცნობი ავტორი)[16] – მთავარი გმირების სახელები: კასანდრა და ფედრა.

2. ქრონოლოგიური ფაქტორი. მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოები (თუ არ ჩავთვლით ტრაგედიას *ძენონი*) არ არის ორიენტირებული კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაზე ან ცნობილ მოვლენაზე, თუკი ნაწარმოებში გადმოცემული მოქმედება დაკავშირებულია საბერძნეთთან, ძირითადად, აქ წინაქრისტიანული საბერძნეთი იგულისხმება. მაგალითად ისევ *ეროტოკრიტოსს* მოვიხმობდით, სადაც მოქმედება ხდება ათენში – "ცოდნის წყაროში", იმ ეპოქაში, როდესაც მას "ურწმუნო" ელინები მართავდნენ (I 19-20, 25-26).

3. მითოლოგიური სახეებისა და სიუჟეტების გამოყენება. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ თითქმის ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ნაწარმოებში ფიგურირებს ქარონი. ხშირად გვხვდება, აგრეთვე, აფროდიტესა და ეროსის სახეები. მითოლოგიური სიუჟეტების ნაწარმოებში გადმოტანის სამ შემთხვევას ვხვდებით *ეროტოკრიტოსში:* მთავარმა გმირმა იცის, რომ მისი შეყვარებული მიუწვდომელი სიმაღლეა მისთვის, მაგრამ იგი მაინც მიილტვის მისკენ (I 332-342). აქ აშკარა მინიშნებაა იკაროსის მითზე. იმ დღეს, როდესაც ეროტოკრიტოსი გადაწყვეტს, გაუმხილოს მიჯნურს თავისი გრძნობები, ბულბული შეწყვეტს სევდიან სიმღერას და

---

[13] ახალი ბერძნული გამოთქმით ირაკლისი და არეტი.

[14] კორნაროსის მიერ საკუთარი სახელების გამოყენების პრინციპის შესახებ დეტალურად იხ. ს. შამანიდი, 1995, 84 შმდ.

[15] Χορτάτσης, *Κατζοῦρμπος*.

[16] *Στάθης*.

უერთდება მხიარული ჩიტების გუნდს (V 787). აქ, ფიქრობენ, არეკლილია ფილომელას მითი. მესამე შემთხვევაში მითის მთელი სიუჟეტია აღებული – კეფალოსისა და პროკრისის ტრაგიკულ ამბავს დაითმენენ ხარიდიმოსი და მისი მშვენიერი მეუღლე (II 591-752).[17]

აქედან გამომდინარე ნათლად ჩანს, რომ კლასიკური მწერლობა, მართალია, ბევრად უფრო მკრთალად, ვიდრე ევროპაში, მაგრამ მაინც აისახა კრეტულ ლიტერატურაში. კრეტელ მწერალთა მიერ ანტიკურობიდან შემოსული, ზეპირი ტრადიციით შემონახული საკუთარი სახელების გამოყენება, მათ ნაწარმოებებში წარმოდგენილი მითოლოგიური სახეებისა და სიუჟეტების კლასიკურ მემკვიდრეობასთან ადეკვატურობა იმაზე უნდა მიგვითითებდეს, რომ ყოველივე ეს არ იყო უცხო არც მწერლებისათვის და არც მათი აუდიტორიისათვის. შესაბამისად, კლასიკური ტრადიციის ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში შემოქმედებითი ათვისების თვალსაზრისით კრეტული რენესანსის ეპოქა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეტაპად შეიძლება მივიჩნიოთ. მისი კვალიფიკაცია შესაძლებელია, როგორც კლასიკური ტრადიციის (არასისტემური და, არსებითად, შემთხვევითი ხასიათის ინფორმაციის) მიღების ეტაპი ევროპული მედიუმის გზით. და მართლაც, როგორც ზემოთ ვნახეთ, კლასიკური ტრადიციის ათვისების ფაქტი კრეტულ ლიტერატურაში უცილობელია. ასევე, ეჭვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ ეს ევროპის გზით მოხდა. ხოლო, რაც შეეხება იმას, თუ რა ხასიათის ინფორმაციასთან გვაქვს საქმე, იგი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც არასისტემური, (რადგან კრეტულ ლიტერატურაში ანტიკურობის შესახებ სისტემური ინფორმაციის შემოსვლაზე მსჯელობა შეუძლებელია) და შემთხვევითი (რადგან აქ ძნელია რაიმე ლოგიკის დაჭერა, თუ რატომ ეძლევა უპირატესობა ერთი ტიპის ინფორმაციას და იგნორირებულია მეორე ტიპისა).

---

[17] შდრ. ს. შამანიდი, 1995, 95 შმდ.

კრეტაზე ლიტერატურის აღორძინების ეტაპი არსებითად კრეტის დაცემით დასრულდა (1669) და ბერძნული სამყარო მთლიანად მოექცა თურქეთის ბატონობაში.[18] ოტომანთა იმპერიის ფარგლებში აღმოჩენას მოჰყვა ურთიერთობების გაწყვეტა ცივილიზაციის იმ რეგიონებთან, რომლებთანაც ბერძნული კულტურა საუკუნეების განმავლობაში ორგანულად იყო დაკავშირებული. სულიერი შეუთავსებლობა ახალ პოლიტიკურ და სოციალურ რეალობებთან გახდა მიზეზი ერთიანი კულტურული ცხოვრების ფაქტობრივი მოშლისა. ოტომანთა ბატონობის ეპოქა კულტურის განვითარების დაქვეითებით აღინიშნა.[19] მიუხედავად ამისა, სწორედ ამ ეპოქაში ბერძენთა შორის საოცარი ძალით იწყო ჩამოყალიბება ბერძნულმა თვითშეგნებამ, თავისუფლების მოპოვებისაკენ სწრაფვამ.

საბერძნეთის ისტორიაში პერიოდი კონსტანტინოპოლის დაცემიდან (1453) თავისუფლების მოპოვებამდე (1821) ცალკეულ ქვეპერიოდებად იყოფა. ჩვენთვის საინტერესო კუთხით შეიძლებოდა სამი ქვეპერიოდის გამოყოფა.

---

[18] ამ შემთხვევაში არ იგულისხმება ის მრავალრიცხოვანი კომპაქტური ბერძნული დასახლებები და რეგიონები, რომლებიც თითქმის მთელ მსოფლიოში იყვნენ მოფანტულნი.

[19] ამ გარემოებას იმიტომ ვუსვამთ ხაზს, რომ, როგორც ცნობილია, საბერძეთი უხსოვარი დროიდან მიჩვეული იყო ან პოლიტიკური თვალსაზრისით დიფერენცირებულ სახელმწიფო წარმონაქმნებში (ანტიკური ეპოქის პოლისები), ან დიდი იმპერიალური სტრუქტურების ფარგლებში (ელინისტური სამყარო, რომის იმპერია, ბიზანტია) ფუნქციონირებას. ბერძნულმა კულტურამ, როგორც საკუთრივ ელინური პოლიტიკური სისტემების პლურალიზმის პირობებში, ასევე ცენტრალიზებული იმპერიალური სტრუქტურების ფარგლებში, გამოავლინა გამოკვეთილი მიდრეკილება კულტურული ერთიანობისა და თვითმყოფადობისაკენ. ამის უმთავრესი მიზეზი ის იყო, რომ ბერძნებს ყველა ამ შემთხვევაში ჰქონდათ შესაძლებლობა კულტურული განვითარებისა იმ არეალში, რომელიც მათთვის ახლობელი იყო.

პირველი ქვეპერიოდი, ჩვენი აზრით, უნდა შემოიფარგლოს იმ ყველაზე უფრო კრიტიკული საუკუნით, რომელიც უშუალოდ ბიზანტიის დაცემას მოჰყვა (1453-1593). ამ საუკუნეს ახასიათებდა კატასტროფა სულიერი ცხოვრების სფეროში, რამაც ოდითგანვე განათლებულობით გამორჩეული ბერძნულენოვანი სამყარო მოაქცია ბნელი წლების მეუფებაში. ბერძენ მკვლევართა ფორმულირება რომ გამოვიყენოთ, ამ წლებისათვის დამახასიათებელი იყო "სულიერი მარაზმი".[20] ამ "მარაზმის" მასშტაბები რომ ნათელი გახდეს, საკმარისია ასეთი მაგალითის მოყვანა: თავად ეკლესიის მსახურთა შორისაც კი (რომელიც მაშინ ბერძნული ენის შენახვის, სწავლისა და გადაცემის ძირითად ცენტრს წარმოადგენდა) ელემენტარული წერა-კითხვის მცოდნეთა რაოდენობა არ აღემატებოდა 3%-ს.[21] რასაკვირველია, ამ ვითარებაში შეუძლებელია მსჯელობა კლასიკური ტრადიციის გაცნობიერებულ გააზრებაზე და ევროპაში მიმდინარე მოვლენების ანალოგიურ პროცესებზე ბერძნულ სამყაროში. და მაინც, პირველი და ძირითადი საყრდენი ელინურობისა, რომელმაც გაუძლო კონსტანტინოპოლის დაცემით მიყენებულ უდიდეს დარტყმას, ისევ და ისევ ეკლესია იყო. ოტომანთა იმპერიის გეგმებში შედიოდა, ერთი მხრივ, ბერძნული მოსახლეობის იმპერიის პოლიტიკურ სისტემაში მთლიანად მოქცევა, ხოლო, მეორე მხრივ, გარკვეულად ხელის შეწყობა იმ ინსტრუმენტის ჩამოყალიბებაში, რომელიც მას ამ მოსახლეობასთან კონტაქტის დამყარებას გაუადვილებდა. ამგვარი ფუნქცია არსებულ ვითარებაში შეეძლო შეესრულებინა მხოლოდ ეკლესიას, რომელიც იმ პერიოდში არ აცხადებდა პოლიტიკურ პრეტენზიებს და ძირითადად ორთოდოქსიის პოზიციების გამყარებაზე ზრუნავდა. სწორედ ამიტომ, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს ეს, კონსტანტინოპოლის დაცემის შემდეგ მისი საპატრიარქო

---

[20] I.E.E., τ. I, 367. ჩვენ არ ვგულისხმობთ დასავლეთის მიერ დაპყრობილი საბერძნეთის ნაწილებს.

[21] დაპყრობილ საბერძნეთში განათლების შესახებ იხ. I.E.E., τ. I, 366 შმდ.

იქცა მთელი მართლმადიდებლური სამყაროს სასულიერო ცენტრად თავისი რთული და ფართოდ განფენილი იერარქიული საეკლესიო სისტემით.[22] გარკვეული თვალსაზრისით, ამგვარი ვითარება იმპერიას ხელს აძლევდა, რამდენადაც, ერთი მხრივ, თავად ბერძენ ხალხს სხვა გამაერთიანებელი ცენტრი არ გააჩნდა, ხოლო მეორე მხრივ, კონსტანტინოპოლის უზენაესობა აღიარა ოტომანთა იმპერიის მიღმა დარჩენილმა არაერთმა მართლმადიდებლურმა ქვეყანამ – კონსტანტინოპოლის საპატრიარქომ თავის თავზე ერთგვარი პოლიტიკური ცენტრის ფუნქცია აიღო.[23]

საპატრიარქოს პოლიტიკა გარკვეული პერიოდიდან აუცილებლად გულისხმობდა ბერძნულ მოსახლეობაში წერა-კითხვისადმი ინტერესის აღორძინების იდეასაც. ამის პირველი ნიშანი იყო 1593 წელს ჩატარებული ეკლესიის დიდი სინოდი, სადაც მიღებული იქნა გადაწყვეტილება განათლების განვითარების ხელის შეწყობის შესახებ.[24] მართალია, ჩვენ არ მოგვეპოვება იმის დამადასტურებელი უტყუარი ცნობები, რომ ამ მოვლენას მოჰყვა მკვეთრი გარდატეხა ბერძნული სკოლების დაარსების და ფუნქციონირების სფეროში, მაგრამ ამ ფაქტმა უდაოდ სტიმული მისცა განათლებულ საეკლესიო და საერო პირთა აქტივობას ბერძნულ საზოგადოებაში განათლების აღორძინების მიმართულებით. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ბერძნები ფლობდნენ ინფორმაციას იმის შესახებ, რაც ამ დროის ევროპის წამყვან ქვეყნებში ხდებოდა თავად ბერძნული ენის პოზიციების გაძლიერების თვალსაზრისით. როგორც ცნობილია, სწორედ მაშინ, როდესაც თავად საბერძნეთი დაქვეითებას განიცდიდა, ევროპაში ბერძნულ ენაზე გამოდიოდა წიგნები, იქმნებოდა ნაშრომები განათლებული ბერძნებისა, რომლებმაც ბი-

---

[22] I.E.E., τ. I, 104.

[23] I.E.E., τ. I, 92 შმდ.

[24] I.E.E., τ. I, 367.

ზანტიის დაცემის შემდეგ ევროპულ ცენტრებს მიაშურეს.[25] ეს ფაქტი ოტომანთა იმპერიის ფარგლებში მოქცეულ საბერძნეთში უთუოდ ქმნიდა გაუნათლებლობის საკუთარი ძალებით დაძლევის პროვოცირების პირობებს.

სწორედ აქედან (XVI საუკუნის მიწურულიდან), შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მეორე ქვეპერიოდზე, რომელიც პირველი სკოლების დაარსების ხანად შეიძლება მივიჩნიოთ. თავდაპირველად ინიციატივა აქ ისევ ეკლესიას ეკუთვნოდა, რომელმაც სცადა გადაედგა სერიოზული ნაბიჯები ხალხში წერა-კითხვის გავრცელებისაკენ. მაგრამ ამ მიმართულებით დაწყებული მოძრაობა ვერ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ვიწრო საეკლესიო მიზნებით და იგი ადრე თუ გვიან უნდა გადაზრდილიყო უფრო ფართო მასშტაბის საგანმანათლებლო მოძრაობაში. დღეს ძნელია ზუსტად იმის თქმა, თუ რამდენი სკოლა არსებობდა XVII საუკუნის დასაწყისში, მაგრამ ნათელია, რომ ამ პერიოდში მომწიფდა ნიადაგი განათლების სფეროში იმ პირთა აქტიური ჩართვისათვის, რომელნიც ცოდნას ევროპაში ეზიარნენ.

ამ მხრივ ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვანი მოღვაწე არის თ. კორიდალევსი (1560-1645), რომელიც 1613 წელს კონსტანტინოპოლის პატრიარქის კირილე ლუკაროსის მოწვევით ჩამოვიდა საბერძნეთში. მისი მოღვაწეობა ჩვენთვის იმ თვალსაზრისით არის განსაკუთრებით საინტერესო, რომ მას ინტენსიურად შემოაქვს თავის დიდაქტიკურ მოღვაწეობაში კლასიკური ტრადიციის აღორძინების იდეა. კორიდალევსი არა მარტო ბერძნული ფილოსოფიის და, უპირველეს ყოვლისა, არისტოტელეს ჩინებული მცოდნე, არამედ თავადაც მაღალი რანგის ფილოსოფოსი და ახალი ბერძნული ფილოსოფიის ფუძემდებელი იყო. მან თავის დიდაქტიკურ პრაქტიკაში გადმოიტანა ის გამოცდილება, რომელიც პადოვას უნივერ-

[25] ამ პირთა მიმართ თავად საბერძნეთში იყო სავსებით ბუნებრივი განაწყენების გრძნობა.

სიტეტში მიიღო და არსებითად შეცვალა შინაარსი სასწავლო პროგრამებისა. კორიდალევსმა გამოკვეთილი ორიენტაცია აიღო კლასიკურ ბერძნულ კულტურასა და ფილოსოფიაზე. იგი ქადაგებდა, რომ ბერძენთა სიამაყის უმთავრესი საფუძველი სწორედ ბერძნული კლასიკური კულტურაა. კორიდალევსს მალე გამოუჩნდნენ მიმდევრები და მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესიას არც თუ მაინცადამაინც პოზიტიური დამოკიდებულება ჰქონდა მის მიმართ, არისტოტელეს ახალბერძენმა მიმდევარმა სწრაფად მიაღწია თავის მიზანს – საბერძნეთში დაიწყო განათლების მასშტაბების გაფართოება და ამ საქმეში სულ უფრო და უფრო მეტად იღებდნენ მონაწილეობას უკვე საერო პირებიც.[26]

გარკვეული დროის შემდეგ ეკლესიასა და ევროპული ყაიდის სკოლებს შორის დაბაბულობაც კი შეიქმნა. ამის უმთავრესი მიზეზი იყო ის, რომ პროგრამები, რომელთა საფუძველზეც ეს სკოლები მუშაობდნენ, ზოგ შემთხვევაში არ შეესაბამებოდა ეკლესიის იდეოლოგიასა და მოთხოვნილებებს. თანდათანობით ეს გახდა საფუძველი ბერძნული სკოლების საერო საგანმანათლებლო დაწესებულებებად ჩამოყალიბებისა. თავის მხრივ ამან საბერძნეთში განმანათლებლობისათვის ნიშანდობლივი ეფექტი გამოიწვია. თუმცა, ევროპულსა და ბერძნულ განმანათლებლობას შორის არსებითი განასხვავებაც იყო: პირველს რენესანსი უძღოდა წინ, მეორეს კი – დაქვეითების ხანა.

XVIII საუკუნე საერთოდ ბერძნული კულტურისათვის და საკუთრივ კლასიკური ტრადიციისადმი დამოკიდებულების ჩამოყალიბების თვალსაზრისით თვისობრივად ახალი ქვეპერიოდია. მან შეამზადა საფუძველი ბერძნული განმანათლებლობისა, რომელსაც შემდეგ დაეყრდნო უკვე თავისუფლებამოპოვებული საბერძნეთის სულიერი ცხოვრება.

---

[26] ამ პერიოდის სკოლებში სწავლება ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულ ენაზე მიმდინარეობდა. თ. კორიდალევსის მოღვაწეობის შესახებ შდრ. Λ. Πολίτης, 1985, 61 შმდ.

ახალი საბერძნეთის კულტურის ისტორიაში განმანათლებლობის ეპოქას ძალზე მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.[27] ბერძნულმა განმანათლებლობამ თავის ზენიტს XVIII საუკუნის II ნახევრისათვის მიაღწია და რამდენიმე მიმართულებით გადამწყვეტი გარდატეხა შეიტანა თანამედროვე საბერძნეთის ინტელექტუალურ ცხოვრებაში. სწორედ აქედან მოყოლებული შეიძლება მსჯელობა მესამე ქვეპერიოდზე.

განმანათლებლობის მოძრაობის დაწყებასთან არის დაკავშირებული განათლების მასშტაბების მკვეთრი ზრდა. მეცნიერების ხელთ არსებული ცნობების მიხედვით, XVIII საუკუნის განმავლობაში ბერძნული სკოლების ქსელმა მოიცვა თურქეთის ბატონობაში მყოფი ტერიტორიის საკმაოდ დიდი ნაწილი. შესაბამისად, რამდენიმე ხნის წინ დაწყებული პროცესი ელინთა განათლებისაკენ აშკარა შემობრუნებით დასრულდა.

ერთ-ერთი პრობლემა, რომელიც ამ დროს ბერძენთა წინაშე მთელი სიმწვავით დადგა, იყო ენის საკითხი. მართალია, XVIII საუკუნეში საბოლოო გადაწყვეტილება ვერ იქნა მიღებული, მაგრამ გამოიკვეთა აზრთა დიამეტრალური დაპირისპირება სალიტერატურო ნორმის შერჩევის თაობაზე. არსებობდა სამი პოზიცია: ა) ბერძნული სალიტერატურო ენა, ისევე, როგორც კლასიკურსა და ბიზანტიურ ეპოქებში, უნდა ყოფილიყო ძველი ბერძნული. ეს საშუალებას მისცემდა განათლებულ ბერძნებს არ გაეწყვიტათ კავშირი თავიანთ დიად წარსულთან ენობრივ დონეზე, შესაბამისად, არ წარმოიქმნებოდა ჰომეროსის, ესქილეს, სოფოკლეს და სხვათა თარგმნის საჭიროება; ბ) ბერძნებს ორიენტაცია უნდა აეღოთ იმ ენაზე, რომელიც წარმოადგენდა ამ ეპოქის ბერძენთა რეალურ საკომუნიკაციო ენას და რომელიც არსებითად განსხვავდებოდა ძველი ბერძნულისაგან. ეს ენა არ იყო ჯერ კიდევ მთლიანად ჩამოყალიბებული და არ არსებობდა

[27] ბერძნული განმანათლებლობის შესახებ იხ. Κ. Δημαράς, 1993; Π. Κιτρομηλίδης, 1996; ს. შამანიდი, ს. ბერიკაშვილი, 2005, 49 შმდ.

მისი სისტემური გრამატიკული სახელმძღვანელოები. ამ პოზიციას ზურგს უმაგრებდა ევროპელ განმანათლებელთა დამოკიდებულება ენის საკითხისადმი. როგორც ცნობილია, სწორედ განმანათლებლობის ეპოქაში ევროპის არაერთ ქვეყანაში მოხდა ძველი ენობრივი ნორმების ახლით შეცვლა. ამ პოზიციის მხარდაჭერას ჩვენ ვხვდებით ჯერ კიდევ უფრო ადრე გამოვლენილ ტენდენციაში, ეთარგმნათ ძველი ბერძენი ავტორები უფრო გასაგებ ბერძნულ ენაზე.[28] მიუხედავად ამ პოზიციის რაციონალური ხასიათისა, მან XVIII საუკუნეში ვერ შეძლო არქაიზაციის მომხრეთა დამარცხება; გ) საკმაოდ აქტიური აღმოჩნდა იმ ბერძენ ინტელექტუალთა მოღვაწეობა, რომელნიც ვარაუდობდნენ, რომ ამ ორ ენობრივ ნორმას შორის არსებული დაპირისპირების მოხსნა მხოლოდ კომპრომისის გზით შეიძლებოდა. თავდაპირველად ეს კომპრომისი ძველი და ახალი ენობრივი ნორმების სინთეზად მოიაზრებოდა და, ბუნებრივია, ამ გზით ენის შექმნა მხოლოდ ბერძენ სწავლულებს შეეძლოთ – მას ეწოდა კათარევუსა. თუმცა, შემდგომში ეს ენა თანდათანობით სულ უფრო და უფრო მეტად განიცდიდა არქაიზაციას და შორდებოდა ჩვეულებრივ სასაუბრო ენას. განმანათლებლობის ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მოღვაწე ა. კორაისი (1748-1833) ერთგვარ გაორებას ავლენდა: მას არ სურდა შელეოდა არც დიმოტიკის და არც ძველ ბერძნულ ენას, ამდენად გვთავაზობდა თვალსაზრისს, რომელსაც შემდგომ დაცინვით "კორაკისტიკას" უწოდებდნენ.[29] მისი არსი შემდგომში მდგომარეობდა: თანამედროვე ბერძნულის გრამატიკულ სტრუქტურაში მაქსიმალურად უნდა მოქცეულიყო ძველი ბერძნული ენის ლექსიკა.

განმანათლებლობასთან არის ასევე დაკავშირებული ინტერესის ზრდა კლასიკური მემკვიდრეობის მიმართ. ამ ეპოქაში საოცარი

---

[28] ცნობლია, რომ 1544 წელს ვენეციაში გამოიცა ნ. სოფიანოსის ფსევდოპლუტარქეს *Περὶ Παίδων ἀγωγῆς* თარგმანი ახალ ბერძნულ ენაზე.

[29] იხ. Γ. Αργυριάδης, 1990, 179.

მასშტაბები მიიღო ძველ ავტორთა ტექსტების გამოცემამ, რომლებიც არა მარტო სასწავლო, არამედ მკითხველთა ფართო წრეში დიადი ელინური წარსულით სიამაყის გრძნობის გამოღვიძების მიზნებს ემსახურებოდნენ. ა.მ. კორაისის სახელს უკავშირდება მრავალტომეული ბერძნული ბიბლიოთეკის გამოცემა, რომელშიც შეტანილი იქნა ძველი ბერძენი ავტორების ნაწარმოებები წინასიტყვაობებითა და კომენტარებით.[30] ამ მიმართულებით წარმოებული მუშაობის ერთ-ერთი მიზანი იყო თანამედროვე ბერძნების აზროვნებაში ანტიკურობისადმი ინტერესს მიეღო საყოველთაო ხასიათი და მათ, ჯერ კიდევ თურქების ბატონობაში მყოფთ, გაეცნობიერებინათ, თუ რა დიდი კულტურის მემკვიდრენი იყვნენ ისინი. სწორედ ამიტომ, ამ ეპოქაში ბერძნული კულტურისა და ლიტერატურის ძირითად სიმაღლეებზე მსჯელობისას, უმთავრესი ორიენტირები კლასიკური ეპოქის ავტორები ხდებიან. იყო შემთხვევები, როდესაც ბერძნული ლიტერატურის ბიბლიოგრაფიების გამოცემისას მხოლოდ ძველი ბერძენი ავტორების ჩამოთვლით იფარგლებოდნენ.

ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ბერძენთა საბოლოოდ ჩამოყალიბებას ისეთ საკითხში, როგორიც იყო მათი თვითსახელწოდება. ტრადიციამ პოსტბიზანტიურ ეპოქამდე მოიტანა სამი ტერმინი: Έλληνας, Γραίκος, Ρωμιός ან Ρωμαίος. ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, ბიზანტიური ცივილიზაციის ეპოქაში, როგორც ჩანს, შეიქმნა იმის პირობები, რომ ამ ტერმინებს რამდენადმე დიფერენცირებული შინაარსი შეეძინათ. შესაბამისად, ტერმინი Έλληνας გამოიყენებოდა ანტიკური ეპოქის წარმართი, ხოლო Γραίκος და Ρωμιός – ქრისტიანი ბერძნების აღსანიშნავად. ამან შექმნა ერთგვარი ილუზია, რომ ტერმინი Έλληνας დაკავშირებულია წარმართულ სამყაროსთან, ხოლო ქრისტიანი ბერძნების აღსანიშნავად ორგანული არის მხოლოდ Γραίκος და Ρωμιός. ეს ილუზია, რასაკვირველია,

[30] Α. Κοραής, Προλεγόμενα.

მცდარ საფუძველს ემყარებოდა, რადგან სინამდვილეში სამივე ეს ტერმინი ისევ და ისევ ანტიკური სამყაროს წიაღში იყო აღმოცენებული: Ἕλληνας-ის ლათინური ექვივალენტი იყო Graecus, ხოლო რაც შეეხება ტერმინს Ρωμιός, იგი საერთოდ რომის იმპერიის მკვიდრთა აღსანიშნავად გამოიყენებოდა. ბუნებრივია, ძველი ისტორიის საკითხებში უკვე საკმაოდ ღრმად ჩახედულ ბერძენ სწავლულებს არ გამორჩებოდათ ეს მხედველობიდან. განმანათლებლობის ეპოქამ დიდი როლი შეასრულა იმაში, რომ ორთოდოქს ბერძნებს ისევე ბუნებრივად მიეღოთ თავიანთ თვითსახელწოდებად ელინი, როგორც დანარჩენი ორი.[31]

ჩვენ აქამდე ძირითადად განვიხილავდით იმას, რაც ე.წ. წერა-კითხვის მცოდნე საბერძნეთში ხდებოდა, მაგრამ არ შეიძლება იმის დავიწყებაც, რომ ბერძენ სწავლულთა გვერდით არსებობდა ხალხი, მათ შორის არც თუ დაბალი პროცენტი წერა-კითხვის უცოდინართა, რომელთა აზროვნებას და მსოფლაღქმას ძირითადად ხალხური ტრადიციები ასაზრდოებდა. ბერძნულმა ფოლკლორმა შემოინახა ინფორმაცია კლასიკური ეპოქის სამყაროს შესახებ, მაგრამ ეს ინფორმაცია ძალზე ფრაგმენტული და მნიშვნელოვანწილად დეფორმირებულია. თუმცა, მეცნიერთა ერთი ნაწილი თვლის, რომ ბერძნულ ფოლკლორში შეიძლება გამოვავლინოთ არაერთი ისეთი ელემენტი, რომელიც დასაბამს ანტიკური საბერძნეთიდან იღებს. მეცნიერებაში ყურადღებას აქცევენ იმას, რომ ბერძნულ ხალხურ

---

[31] ამ საკითხთან დაკავშირებით დეტალურად შდრ. Ι. Κακρίδης, 1997, 13 შმდ. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს დისკუსია არ შემოიფარგლა მხოლოდ ამ პერიოდით. ბერძენთა თვითსახელწოდების პრობლემამ ძალზე მწვავე ხასიათი მიიღო XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე: ამ საკითხზე გამართული დებატები, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს ისეთმა გამოჩენილმა მწერლებმა და მეცნიერებმა, როგორებიცაა კ. პალამასი, ნ. პოლიტისი და სხვა, გამოიწვია 1901 წელს ეფტალიოტისის წიგნის *Ιστορία τῆς Ρωμιοσύνης* (ბერძენი ერის ისტორია) გამოსვლამ. აქ ბერძენი ერის აღსანიშნავად გამოყენებულია სიტყვა *Ρωμιοσύνη* და არა *Ἑλληνισμός*.

სიმღერებში შეიძლება მიმართებების გამონახვა (ძირითადად ენობრივ დონეზე) თავად ჰომეროსის პოემებთან.[32] ასევე, ანტიკური სახელები გვხვდება ბერძნულ ზღაპრებშიც.[33] როგორც ჩანს, ერთი მხრივ, სწავლულთა მიერ გაწეულმა დიდმა მუშაობამ განათლებული საზოგადოების კლასიკურ ტრადიციასთან ზიარების მიმართულებით, ხოლო მეორე მხრივ, ხალხში არსებულმა გაუცნობიერებელმა ისტორიულმა მახსოვრობამ ესოდენ ადვილი გახადეს კლასიკური ეპოქის ბერძნულ საკუთარ სახელთა რეანიმაციის პროცესი ბერძნულ საზოგადოებაში.

ასევე გასაგებია იმ მეცნიერთა პოზიცია, რომელნიც ამტკიცებენ, რომ ხალხურმა ტრადიციამ ძალზე ცოტა რამ შემოინახა ძველი ბერძნული ცივილიზაციის შესახებ და რომ არა თავად კლასიკური და ბიზანტიური ეპოქის წყაროები, ძნელი იქნებოდა რაიმე წარმოდგენა შეგვექმნა ძველ ბერძნულ მითოლოგიასა და მწერლობაზე. ი. კაკრიდისი თავის წიგნში "ძველი ბერძნები ახალბერძნულ ხალხურ ტრადიციაში" საგანგებოდ ჩერდება მაგალითებზე, რომლებიც გვიჩვენებენ, თუ რამდენად არაადეკვატური იყო უბრალო ხალხის წარმოდგენა მათი წარმართი წინაპრების შესახებ. მათი აზრით, ელინები ცხოვრობდნენ ადამზე ადრე, დიდი აღნაგობისა იყვნენ, ერთი მთიდან მეორეზე გადააბიჯებდნენ და ამიტომ ხიდებიც არ იყო საჭირო. ელინები იმხელები იყვნენ, რომ ჩვეულებრივ ხალხს ჯიბეში ისვამდნენ, და თუკი ისინი ბუზებივით საჭმელში ჩაუვარდებოდათ, მათ შეჭმასაც არ მოერიდებოდნენ. ელინი ქალებიც (მიუხედავად თავიანთი მშვენიერი გარეგნობისა – ისინი, ძირითადად, ქერები, ოქროსკულულებიანები და ცისფერთვალებანი იყვნენ) არ ჩამოუვარდებოდნენ ელინ კაცებს სიძლიერეში. მათ შეეძლოთ ხუთი ცხვრის და დიდი ქვის ბოძების აწევა. ელინები უკვდავებიც ყოფილან. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, ამოწყდნენ,

[32] Α. Προμπόνας, 1987.

[33] G. Megas, 1977.

რადგან: ისეთი მძიმეები იყვნენ, რომ დედამიწამ მათ ვეღარ გაუძლო, ან ღმერთებმა მათ კოღოები დაასიეს, რომელთა კბენასაც ელინები ვერ იტანდნენ და იხოცებოდნენ.[34]

მართალია, განხილული პერიოდი აღინიშნება კლასიკური ტრადიციის მიმართ ინტერესის თანდათანობითი ზრდითა და მის ბოლო ეტაპზე ბერძნული კლასიკურობის მიმართ დამოკიდებულებაში რადიკალური გარდატეხით, მაგრამ, ევროპისაგან განსხვავებით, მხატვრული აზროვნების დონეზე ანტიკური მემკვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისება მაინც ვერ განხორციელდა. ეპოქის შემოქმედებითმა აზრმა ჯერ კიდევ ვერ მიაგნო კლასიკური ტრადიციის რეცეფციების, სიუჟეტებისა და სახეების რეგენერაციის ან რაიმე სხვა ფორმით გაცოცხლების შესაძლებლობებს. ეს მოხდება მოგვიანებით, როდესაც ბერძნები მიუბრუნდებიან თავიანთ დიად წარსულს და როდესაც განათლებული ბერძნული საზოგადოება გააცნობიერებს ანტიკური კულტურის ადგილს თავის საკუთარ ისტორიასა და ცივილიზაციაში. თუკი მოვინდომებთ კლასიკური ტრადიციის ათვისების თვალსაზრისით ამ პერიოდის კვალიფიკაციას, მისთვის შეიძლებოდა გვეწოდებინა **კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების შემზადების პერიოდი.**

ძიებებისა და ორჭოფობის ხანა

ახალი საბერძნეთის ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო 1821 წელს დაწყებული განმანთავისუფლებელი ბრძოლა, რომელმაც ქვეყანას ნანატრ თავისუფლებასთან ერთად საკუთარი ძალების რწმენაც მოუტანა. საბერძნეთის მიერ თავისუფლების მოპოვე-

---

[34] მართალია, კაკრიდისი ძირითადად ითვალისწინებს XIX-XX საუკუნეებში მოძიებულ მასალას, მაგრამ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს თქმულებები უკვე წინა საუკუნეებში არსებობდა. ამ თქმულებებთან დაკავშირებით დეტალურად შდრ. Ι. Κακρίδης, 1997, 17 შმდ.

ბა (რაშიც ბერძნების თავდადებასთან და თავისუფლებისმოყვარეობასთან ერთად არც თუ უმნიშვნელო როლი შეასრულა ევროპის წამყვან სახელმწიფოთა მხარდაჭერამ) არ იყო რაღაც ერთჯერადი, უეცარი გამოვლინება ხალხის ნებისა. ეს იყო იმ პროცესის ლოგიკური შედეგი, რომელიც დამონებული საბერძნეთის წიაღში საუკუნეების განმავლობაში მწიფდებოდა. ამ პროცესის ლოგიკურობაზე ისიც მეტყველებს, რომ რევოლუციის შემდეგ ძალზე სწრაფად მოხდა ფორმირება ახალი ბერძნული კულტურისა, რომელიც უკვე ახალი იდეებით და ახალი მიზნებით საზრდოობდა. ამ კულტურას უმთავრესად ლიტერატურა განასახიერებდა – ბერძენი ხალხის სულის საუკეთესო გამომხატველი. სწორედ რევოლუციის პირმშომ, ახალმა ბერძნულმა მწერლობამ უჩვენა საბერძნეთს ლიტერატურული პროცესის განვითარების ახალი გზები. რასაკვირველია, ლიტერატურა ვერ აუვლიდა გვერდს თავისუფლებამოპოვებული ბერძნებისათვის ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორიცაა კლასიკური ტრადიცია და ძველი ბერძნული ენის როლი თანამედროვე საბერძნეთის საზოგადოებაში. ვფიქრობთ, ამ თვალსაზრისით ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში **ძიებისა და ორჭოფობის პერიოდი** იწყება. იგი მოიცავს, ერთი მხრივ, ბერძნული ეროვნული ლიტერატურისათვის ისეთ უმნიშვნელოვანეს მწერალთა შემოქმედებას, როგორებიც არიან დ. სოლომოსი და ა. კალვოსი, ხოლო, მეორე მხრივ, ფანარიოტთა მწერლობას, რომელთაც საზოგადოებას შესთავაზეს რამდენადმე განსხვავებული ხედვა, ახლებური გააზრება ბერძნული ღირებულებებისა. მიუხედავად იმისა, რომ სოლომოსი, კალვოსი და ფანარიოტების წრის მწერლები ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავდებოდნენ და მრავალ საკითხში ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ კიდეც, მათ ყველას აერთიანებდა რომანტიკული სული, ოღონდ ეს უკანასკნელი ერთ შემთხვევაში გამოვლინებას პოულობდა ოპტიმისტურ პათოსსა და მომავლის იმედში, მეორეში კი – ერთგვარ უმწეობის

გრძნობაში დიადი წარსულის წინაშე.[35] ჩვენ ყურადღებას შევაჩერებთ რამდენიმე ძირითად მწერალზე, რომლებიც, ალბათ, ყველაზე კარგად გამოხატავენ განთავისუფლებული საბერძნეთის პირველი ათწლეულების ლიტერატურაში არსებულ განწყობილებებს.

უდიდესი პოეტი ამ პერიოდის ბერძნული ლიტერატურისა არის დიონისიოს სოლომოსი (1798-1857), საინტერესო და იღბლიანი ბიოგრაფიის მქონე პიროვნება. საინტერესო მის ცხოვრებაში არის ის ტრანსფორმაცია, რომელიც მან, როგორც პოეტმა განიცადა. ზაკინთოსში დაბადებული, თავისი ახალგაზრდობის შეგნებულ ნაწილს იგი იტალიაში ატარებს, სადაც ხდება მისი, როგორც პიროვნებისა და მოაზროვნის ფორმირება. იგი არის საუკუნის მიჯნის იტალიელი პოეტების თანამედროვე და მეგობარი. ამ წრეში სოლომოსი, რომელსაც თავდაპირველად იურისტის პროფესიის ათვისება სურდა, ძალზე მალე აღმოაჩენს თავის თავში პოეზიისაკენ სწრაფვას და დაწერს თავის პირველ ლექსებს იტალიურ ენაზე. თუ გავითვალისწინებთ ამ ეპოქის იტალიური ლიტერატურის ძირითად თავისებურებებს, გასაგები გახდება, თუ როგორ ეზიარა სოლომოსი იტალიურ პოეზიასთან ერთად იმ კლასიკურ ტრადიციასაც, რომელიც ესოდენ აღიარებული იყო იტალიაში. პოეტის ცხოვრება ისე წარიმართა, რომ იგი საბერძნეთში მაშინ აღმოჩნდა, როდესაც აქ ეროვნულ-გამანთავისუფლებელმა მოძრაობამ თავის უმაღლეს წერტილს მიაღწია. სოლომოსის თვალწინ ვითარდება მოვლენები, რომელთაც შედეგად მოჰყვა ახალი სახელმწიფოს დაბადება. ამ უმნიშვნელოვანეს წლებში პოეტს სურდა თავისი წვლილი შეეტანა ეროვნული კულტურის განვითარებაში. საოცარი ბუნებრივი ნიჭის მქონე პოეტმა მოკლე დროში "გაიხსენა" მივიწყებული ბერძნული ენა და შექმნა ლექსები, რომლებმაც მას ბერძენთა ეროვნული პოეტის სახელი დაუმკვიდრეს. ახალი ბერძნული ლიტერატურის ისტორიკოსები სოლომოსს

[35] ბერძნული რომანტიზმის შესახებ იხ. თ. გამრეკელი, ქ. ცინცაძე, 2005, 71 შმდ.

დღესაც საბერძნეთის უდიდეს ეროვნულ პოეტად და ახალი ბერძნული პოეზიის ფუძემდებლად მიიჩნევენ.[36] არ არის შემთხვევითი, რომ სწორედ მას არგუნა ბედმა და მუზამ შეექმნა ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში პირველი ჰიმნი – *ჰიმნი თავისუფლებისა*, რომლის საუკეთესო სტრიქონები შემდგომში ბერძენთა ეროვნულ ჰიმნად იქცა. რაც შეეხება სოლომოსის ანტიკურ ტრადიციასთან მიმართებას, პირველი, რაც უნდა აღინიშნოს, არის ის, რომ ძირითადი წყარო, რომლის მეშვეობითაც პოეტი ანტიკურ ლიტერატურას ეზიარა, იყო თავისი დროისათვის საკმაოდ მაღალ დონეზე შესრულებული იტალიური თარგმანები. სოლომოსმა ძველი ბერძნული ლიტერატურა, ის პოეტები და ნაწარმოებები, რომლებსაც ესოდენ დიდი სიამაყით მოიხსენიებდა ხოლმე, ძირითადად იტალიური მედიატორის გზით გაიცნო. ეს არის, როგორც ჩანს, იმის ერთ-ერთი მიზეზიც, რომ სოლომოსის შემოქმედება, მართალია, უხსნის გზას კლასიკურ ტრადიციას, მაგრამ ჯერ კიდევ შორს არის მისი ღრმა შემოქმედებითი ათვისებისაგან. მეცნიერებაში შენიშნულია ის გარემოება, რომ კლასიკური ტრადიცია გაცილებით უფრო ინტენსიურად არის წარმოდგენილი მის ბევრად უფრო მცირერიცხოვან იტალიურ ლექსებში, ვიდრე პოეტის მშობლიურ ენაზე დაწერილ ნაწარმოებებში[37]. ამას, ჩვენი აზრით, შეიძლება ორგვარი ახსნა მოენახოს: ჯერ ერთი, იტალიური ლექსები განკუთვნილი იყო არა ბერძნულენოვანი, არამედ იტალიურენოვანი მკითხველისათვის, რომელიც კარგად იყო ინფორმირებული კლასიკური კულტურის შესახებ და რომლის ლიტერატურისთვისაც ანტიკურობის შემოქმედებითი ათვისება ბუნებრივ მოვლენას წარმოადგენდა; მეორე მიზეზი, ალბათ, ის

---

[36] შდრ. Α. Πολίτης, 1985, 151; Α. Πολίτης, 1995, 351 შმდ.

[37] ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ როდესაც ნ. ტომადაკისი 1943 წელს აქვეყნებს ნერილს "სოლომოსი და ძველები", იგი, არსებითად, მისი იტალიურად დაწერილი ნაწარმოებებით იფარგლება, იხ. Ν. Τωμαδάκης, 1943.

არის, რომ სოლომოსი სრულიად გაცნობიერებულად ცდილობდა ძირითადად ახალ ღირებულებებზე ორიენტირებული და ახალი პათოსით აღვსილი ლიტერატურის დამკვიდრებას. ამასთან, რევოლუცია მას ინსპირაციის ისეთ მძლავრ სტიმულს აძლევდა, რომ კლასიკური სიმბოლოებით ახალი რეალობების რამდენამდე გაფერმკრთალება მას მიზანშეუწონლად მიაჩნდა. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ სოლომოსის ბერძნულენოვან პოეზიაში სრულებით არ ჩანს ანტიკურობის კვალი.

ვიდრე მოვიყვანდეთ ცალკეულ მაგალითებს სოლომოსის ბერძნული ნაწარმოებებიდან, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ერთ კანონზომიერებაზე: სოლომოსისათვის კლასიკური ტრადიცია არის არც თუ იშვიათად სიამაყის მიზეზი, შედარების ობიექტი, მაგრამ არა ინსპირაციის წყარო. მას იგი ჯერ კიდევ არა აქვს ათვისებული შემოქმედებითად. შესაბამისად, სოლომოსი ანტიკურობას აღიქვამს არა როგორც მისი პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს მასაზრდოებელ წყაროს, არამედ როგორც მისგან დაშორებულ ინფორმაციულ ბაზისს, რომლიდანაც იგი საჭიროების შემთხვევაში გარკვეულ ელემენტებს მოიხმობს.

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტს თავის წერილებში არაერთგზის აქვს გამოთქმული საკუთარი მოსაზრება ბერძენ ავტორთა შესახებ, მის პოეზიაში თითზე ჩამოსათვლელია ანტიკურობის მოხმობის მაგალითები. ა.მ. აქ გარდა სოფოკლეს სახელის ხსენებისა, ბერძენ ტრაგიკოსთა სახეებისა და სიუჟეტების არეკვლას არსებითად ვერ ვიპოვნით. თავად სოლომოსი, ყველაზე მეტად თავის მსგავსებას პინდარესთან ხედავდა: "სიმღერებს თავისუფლებისთვის, / როგორც პინდარე, ვმღერი".[38] ამ მომენტზე ყურადღებას ამახვილებენ სოლომოსის შემოქმედების მკვლევარნიც.[39] რასაკვირველია, საინტერესოა იმის გარკვევა, თუ რა ნიშნით ამსგავსებდა სოლომოსი თავის პოეზიას

[38] Ἅπαντα Σολωμού, τ. 1, 52.

[39] Ν. Τωμαδάκης, 1943, 63.

პინდარეს. მისი ლექსის მიხედვით, იგი თავს თავისუფლების ისეთსავე მომღერლად თვლის, როგორიც პინდარე იყო, თუმცა ამ უკანასკნელის შემოქმედებაში თავისუფლებისკენ სწრაფვა არ არის წამყვანი თემა. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში უფრო სწორი იქნებოდა სოლომოსისა და პინდარეს შედარება, როგორც გამარჯვების მეხოტბე პოეტებისა. პინდარეს ოდები, როგორც ცნობილია, ეძღვნება სხვადასხვა სპორტულ თამაშობებში გამარჯვებულებს, მაგრამ მათი ძირითადი პათოსი არის არა კონკრეტული გამარჯვებული გმირის განდიდება, არამედ საერთოდ თავად გამარჯვების ღვთიურ ნებასთან კავშირის წარმოჩენა.[40] თუკი სოლომოსის *ჰიმნს* დავუკვირდებით, ვნახავთ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მასში მეუფებს თავისუფლების სული, მთავარი მაინც გამარჯვებით მოპოვებული სიხარულია. სწორედ ამით შეიძლება აიხსნას ის, რომ ჰიმნის არც თუ უმნიშვნელო ნაწილი ეძღვნება თურქთა დამარცხების საკმაოდ დეტალურ აღწერას. კიდევ ერთ საინტერესო ფაქტზე შეგვიძლია გავამახვილოთ ყურადღება: ჰიმნის ერთ-ერთ სტრიქონში სიტყვა წყდება და იგი გადადის მომდევნო სტრიქონში: Τόσα πέφτουνε τα θέρι-/σμένα αστάχια εις τους αγρούς.[41] როგორც ცნობილია, ეს მეთოდი დამახასიათებელი იყო ბერძნული საგუნდო ლირიკისათვის, დრამის საგუნდო პარტიებისათვის და არატიპიურია სილაბური ლექსწყობის პრინციპებზე აგებული თანამედროვე ევროპული ლექსისათვის. სოლომოსი თავად ურთავს ამ სტრიქონს კომენტარს და მიგვითითებს თავის შეგნებულ მიმართებაზე ანტიკური ეპოქის ავტორებთან, კერძოდ კი სოფოკლესთან.

საინტერესოა, როგორ წარმოუდგენია სოლომოსს მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი პოეტის ჰომეროსის ხატი.[42] ასე, ლექსში *ოდა*

---

[40] პინდარეს პოეზიასთან დაკავშირებით დაწვრილებით შდრ. რ. გორდეზიანი, 1997, 134 შმდ.

[41] Ἅπαντα Σολωμού, τ. 1, 45.

[42] როგორც ცნობილია, სოლომოსი, მართალია, იტალიურიდან, მაგრამ მაინც ეცადა ჰომეროსის *ილიადის* ერთ-ერთი სიმღერის თარგმნას, ამასთანავე მას

მთვარეს წარმოგვიდგება "ძველ, დაფლეთილ" ტანსაცმელში გამოწყობილი ჭაღარა მოხუცი, რომელიც მთვარიან ღამეს "ზღვის სანაპიროზე ისვენებდა". ჰომეროსის ამგვარ კონტექსტში წარმოჩენა უჩვეულოა, რადგან მის პოეზიაში მთვარით ტრფიალი არსად არის საგანგებოდ ხაზგასმული. ლექსში გამოყენებულია პოეზიაში კარგად ცნობილი ხერხი წინაპრის აჩრდილის გამოცხადებისა.[43]

სოლომოსის ბერძნულ ლექსებში აქა-იქ ვხვდებით მითოლოგიასთან დაკავშირებულ ისეთ სახე-სიმბოლოებს, როგორიც არის ქარონი, ჰადესი, ეროსი და სხვა, მაგრამ ისინი წარმოგვიდგებიან მხოლოდ როგორც ამა თუ იმ ნაწარმოების ნაკლებად მნიშვნელოვანი შტრიხები და არა სრულფასოვანი პოეტური სახეები. პოეტი თავის ბერძნულ ლექსებში იფარგლება იმ ბერძნული მითოლოგიური სახელებით, რომლებიც ხალხურ პოეზიას ჰქონდა საუკუნეების განმავლობაში შემონახული.

ყურადღებას იქცევს სოლომოსის მიერ პლატონის დიალოგების გავლენით შექმნილი ნაწარმოები *დიალოგი*.[44] იგი მნიშვნელოვანია იმით, რომ, ერთი მხრივ, მიმართებას გვიჩვენებს პლატონის დიალოგების სტრუქტურასთან, ხოლო მეორე მხრივ, მასში მსჯელობა არის სოლომოსის ეპოქისათვის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო საჭირბოროტო – ენობრივი ორიენტაციის საკითხზე. სოლომოსს აქ აინტერესებს არა საზოგადოდ ენის წარმოშობის და სიტყვათა ეტიმოლოგიის საკითხები, არამედ ის, თუ რა ენაზე უნდა იწერებოდეს მისი თანამედროვე ბერძნული ლიტერატურა. სოლომოსის *დიალოგში* სამი პერსონაჟი მონაწილეობს: მეგობარი, პოეტი და

გამოთქმული აქვს საკუთარი აზრი ჰომეროსის პოემების შესახებ, რომელთაგან უპირატესობას *ოდისეას* ანიჭებს. იხ. Άπαντα Σολωμού, τ. 1, 191.

[43] Άπαντα Σολωμού, τ. 3, 17. პირველი ნაშრომი, რომელიც მიეძღვნა ჰომეროსის სახის ასახვას ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში. გამოვიდა 1947 წელს: Δ. Νικολαρεΐζης, 1947. ამ საკითხთან დაკავშირებით, ასევე, შდრ. D. Ricks, 1993, 48 შმდ. Άπαντα Σολωμού, τ. 3, 99 შმდ.

"ბრძენი".[45] თითოეული მათგანი აყალიბებს თავის პოზიციას იმის თაობაზე, თუ რა გზა უნდა აირჩიონ ბერძნებმა. "ბრძენს" არ მოსწონს თანამედროვე ხალხური ენა, რომლის დასაცავადაც თავის მხრივ პოეტს მოჰყავს უამრავი არგუმენტი იმისა, თუ რატომ უნდა იქმნებოდეს ლიტერატურა სწორედ ხალხურ ენაზე.[46] განსაკუთრებით საყურადღებოა ერთ-ერთი მათგანი: "განა არ ესმოდათ რომაელებს ციცერონისა, მის მოსასმენად რომ მირბოდნენ? განა არ ესმოდა ხალხს დემოსთენესი, არასწორად გამოთქმულ სიტყვას რომ უსწორებდა? განა არ აღაფრთოვანებდა მათ ჰეროდოტოსის ისტორია და განა ცრემლს არ გვრიდა მისი მოსმენა ცამეტი წლის თუკიდიდეს? განა არ ესმოდათ ბრძოლის ველზე მიმავალ სპარტელებს ტირტეოსის საომარი სიმღერები და განა არ გრძნობდნენ ახალ აღმაფრენას თავიანთ სულებში?" მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი არაფერს ამბობს ძველ საბერძნეთში ლიტერატურული დიალექტების ფუნქციონირების შესახებ, მისი თეზისი სავსებით მისაღებია, რადგან ანტიკური ეპოქის მწერლები თავიანთ აუდიტორიას მიმართავდნენ მისთვის გასაგებ ენაზე.

სოლომოსის ლექსებში კლასიკური ტრადიციის არეკვლაზე მსჯელობისას განსაკუთრებით უნდა მიექცეს ყურადღება იმ გარემოებას, რომელიც მეცნიერებს არაერთგზის აღუნიშნავთ. მათი აზრით, სოლომოსის პოეზიაში, შესაძლოა სავსებით გაუცნობიერებლად, უფრო მკვეთრად იგრძნობა ძველი ბერძნული პოეზიის სული, ვიდრე იმ განსწავლულ ბერძენ მწერალთა შემოქმედებაში,

---

[45] "ბრძენის" პროტოტიპი არის სქოლასტიკოსი პედაგოგი ა. კარავიასი, არქაისტების მომხრე და წარმომადგენელი. მისი სახით სოლომოსი წარმოგვიდგენს ხალხური ენისა და ერის სულიერი ცხოვრების განვითარების დამბრკოლებელს.

[46] საინტერესოა, რომ ხალხური ენის გამოყენებას მხარს უჭერს პოეტი, რომელიც, როგორც ჩანს, თავად სოლომოსის დამოკიდებულებას გადმოსცემს სალიტერატურო ენის მიმართ. სოლომოსის პოეზიის ენის შესახებ შდრ. Λ. Πολίτης, 1985, 145 შმდ.

რომლებიც კარგად ფლობდნენ ძველ ბერძნულ ენას და უკეთ იცნობდნენ კლასიკური ავტორების ნაწარმოებებს. ამის ჩვენება კონკრეტული მაგალითებით ძალზე ძნელია, მაგრამ სოლომოსის პოეზიის გაცნობისას ამგვარი შეგრძნება შეიძლება მართლაც დაეუფლოს მკითხველს.

რამდენიმე სიტყვით უნდა შევეხოთ სოლომოსის იტალიურ ლექსებს. მათში ყველაზე მნიშვნელოვანი და აქცენტირებული არის ორფეოსის სახე. პოეტის სამი ლექსი (*სონეტი ორფეოსს, ორფეოსს, ორფეოსს*)[47] წარმოადგენს ერთგვარ ტრიპტიქს: პირველი ეძღვნება ორფეოსის განდიდებას, მეორეში წარმოჩენილია ორფეოსის არსის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი – ბრძოლა ბედისწერასთან, სურვილი სიკვდილის დამარცხებისა, ხოლო მესამეში – ბედისგან განწირული პოეტის გარდაუვალი ტრაგიკული აღსასრული. როგორც ჩანს, სოლომოსისათვის გენიალური და ამასთანავე ტანჯული პოეტის თემა საოცრად ახლობელი იყო. მის იტალიურ ლექსებში ყურადღებას იქცევს ჰესიოდესთან დადასტურებული არაკის *არწივი და ბულბული* თემა, რომლის მთავარი პათოსი არის სიძლიერის და სისუსტის დაპირისპირების გარდაუვალი შედეგის ჩვენება. საინტერესოა, რომ სიცოცხლის მიწურულს პოეტი ერთ-ერთ იტალიურ ლექსს უძღვნის საფოს, რომელსაც წარმოგვიდგენს, როგორც მშვენიერ მუზას.[48]

როდესაც ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში კლასიკური ტრადიციის ათვისების ეტაპებზე ვმსჯელობთ, ვფიქრობთ, საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ ანდრეას კალვოსის შემოქმედებაზე. ა. კალვოსი (1792-1869) არის სოლომოსის თანამედროვე და სოლომოსის მსგავსად მანაც თავისი ახალგაზრდობის წლები საბერძნეთის საზღვრებს გარეთ გაატარა. მისი პოეზიის პათოსი მეტწილად ბერძენთა დიადი გამარჯვების სულით საზრდოობს. კალვოსის, როგორც

---

[47] Ἅπαντα Σολωμού, τ. 3, 157, 166, 167.

[48] Ἅπαντα Σολωμού, τ. 3, 143.

პოეტის ბედი, ერთობ საინტერესოა, რადგან მისთვის ღირსეული პატივის მიგება, მისი აღმოჩენა პოეტის სიკვდილის შემდეგ მოხდა, თუმცა მან სიცოცხლეშივე მოახერხა თავისი ნაწარმოებების გამოცემა. ამ "აღმოჩენის" ავტორი არის კ. პალამასი, რომლის წერილი "კალვოს ზაკინთოსელი" პოეტის შემოქმედების გააზრებაში აშკარად საეტაპო გახდა.[49]

კალვოსი, ისევე, როგორც სოლომოსი, წერდა იტალიურად და ბერძნულად. კლასიკური ტრადიცია იმდენად ძალუმად არის წარმოდგენილი მის ბერძნულ ლექსებში, რომ ჩვენ არ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად ყურადღება გავამახვილოთ პოეტის იტალიურ ნაწარმოებებზე, თუმცა მათ შორის არის ტრაგედია *დანაიდები.*

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტის შემოქმედება შემოიფარგლება ოციოდე ოდით, მასში ჩვენთვის საინტერესო ასპექტი იმდენად ფართოდ არის წარმოდგენილი, რომ მის შესწავლას, როგორც აღნიშნავენ, სპეციალური გამოკვლევა სჭირდება.[50] ჩვენი აზრით, მთავარი თავისებურება კალვოსისა, რომელიც თავს იჩენს მის დამოკიდებულებაში კლასიკურ ტრადიციასთან, არის პოეტის მიერ არჩეული სინთეზირების პრინციპი. მისთვის ახალი ბერძნული ენა, ახალი ბერძნული ისტორიის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები და სიმბოლოები რეალობაა, მაგრამ ასევე რეალობაა ძველი ბერძნული ენა და ძველ ელადასთან დაკავშირებული მოვლენები და სიმბოლოები. პოეტმა შემოგვთავაზა ამ ორი რეალობის საკუთარ პოეზიაში გამთლიანების საინტერესო ცდა – მათი სინთეზი, ერთმანეთთან შერწყმა, რასაც, არც თუ იშვიათად, იმდენად თავისებური ხასიათი აქვს, რომ შეიძლება ვიმსჯელოთ კალვოსის მიერ შექმნილ მესამე რეალობაზე – კალვოსის პოეტურ სამყაროზე. ნათქვამი უფრო ნათელი რომ გახდეს, განვიხილოთ საკითხი

---

[49] Ἅπαντα Κάλβου, τ. 2, 135 შმდ.

[50] Π. Μαστροδημήτρης, 1994, 41 შმდ. კალვოსის პოეზიის ინსპირაციის წყაროების შესახებ დაწვრილებით შდრ. Κ. Δημαράς, 1992.

დეტალურად. ამისათვის საჭიროა კალვოსის პოეზიის შეფასებისას გამოიყოს რამდენიმე პარამეტრი:

1. ენობრივი. როგორც მეცნიერებაში არაერთგზის აღუნიშნავთ, კალვოსი ახდენს ძველი და ახალი ენობრივი ნორმების ხელოვნურ შერწყმას, რაც შემდგომში ვლინდება: იგი ტოვებს ძირითადად დიმოტიკისათვის დამახასიათებელ მორფოლოგიურ კარკასს, მაგრამ მას ავსებს უამრავი არქაიზმით. ეს გამოიხატება არა მხოლოდ ძველი ბერძნულიდან შემოტანილი ლექსიკური ფორმატივების სიჭარბეში (როგორც საკუთარი სახელების, ასევე ჩვეულებრივი სიტყვების), არამედ, ხშირად, თანამედროვე ბერძნული სიტყვების გაარქაულებაშიც, არქაული ფორმით წარმოდგენაში. საკმარისია თვალი გადავავლოთ მის ოდებს, რომ აღმოვაჩენთ უამრავ პოეტურ ფორმულას, თითქმის უცვლელად აღებულს ანტიკური პოეზიიდან. ლექსწყობის დონეზეც კი პოეტი ცდილობს გარკვეული შესაბამისობები მონახოს ანტიკურ მეტრულ სისტემასთან. ზოგიერთი მკვლევარი ხედავს მიმართებებს ალკეოსისა და საფოს მეტრულ სისტემებთან.[51] სწორედ ამიტომ, კალვოსის ენა დიდ სირთულეებს უქმნის მკითხველს, რადგან ეს პრაქტიკულად არც ახალი და არც ძველი ბერძნული ენაა.

2. ჟანრობრივი. კალვოსმა თავისი პოეტური შემოქმედების ძირითად ჟანრად აირჩია ოდები, რითაც გვიჩვენა მიმართება პინდარესთან და საერთოდ ბერძნულ საგუნდო ლირიკასთან. აქ პინდარე აშკარად უნდა გამოიყოს, რადგან კალვოსის ეპოქაში ანტიკური ლიტერატურის ამ ჟანრის წარმომადგენელთაგან ყველაზე კარგად სწორედ პინდარე იყო ცნობილი. რასაკვირველია, ჩვენ არ გამოვრიცხავთ იმ შესაძლებლობას, რომ ოდების ჟანრის შემოტანისას იგი მხოლოდ ანტიკური წყაროებით არ სარგებლობდა, მაგრამ მრავალი პასაჟი მისი ოდებიდან პირდაპირ მიმართებას გვიჩვენებს საკუთრივ ძველ ბერძნულ პოეზიასთან. კალვოსი ამ დონეზეც არ

[51] შდრ. Λ. Πολίτης, 1985, 154.

ღალატობს სინთეზირების პრინციპს. მიუხედავად გარკვეული მსგავსებისა პინდარეს და ჰორაციუსის ოდებთან, თავისი ფორმით და შინაარსით ისინი უკვე მთლიანად ადეკვატურნი არიან პოეტის ეპოქის სულისა.[52]

3. კლასიკური ტრადიციის პოეტური ასახვის ფორმები. ამ თვალსაზრისით კალვოსთან ყურადღებას იპყრობს საინტერესო პრინციპი – ანტიკური სახელების, მითოლოგიური სიმბოლოების და მთელი პოეტური ფორმულების შერწყმისა თანამედროვე ბერძნულ თემატიკასთან, რევოლუციურ პათოსთან. მის პოეზიაში ისე შემოდიან ანტიკური ღმერთები, თითქოს ანტიკურობას და კალვოსის ეპოქას შორის საერთოდ არ არსებობს ორთოდოქსული საბერძნეთი თავისი იდეოლოგიითა და სიმბოლოებით. რასაკვირველია, ეს არ გულისხმობს იმას, რომ კალვოსი ამ უკანასკნელზე უარს ამბობს, მაგრამ მის პოეზიაში სწორედ სინთეზის პრინციპით ყოველივე ეს – ანტიკური, შუასაუკუნეობრივ-ქრისტიანული და თანამედროვე – საოცრად თანაარსებობს. მისი პირველი ოდა *პატრიოტი* გადმოგვცემს პოეტის უზომო სიყვარულს თავისი სამშობლოს, კერძოდ, კუნძულ ზაკინთოსისადმი.[53] პირველსავე სტროფში პრინციპი სინთეზისა აშკარაა: "ო, მშვენიერო კუნძულო, / ზაკინთოს, შენ მიბოძე / ...აპოლონის / ოქროს საჩუქრები". აპოლონის ოქროს საჩუქრები, როგორც ცნობილია, ანტიკური პოეზიის ხატია, რომელიც მუზების სინონიმს წარმოადგენს. მეხუთე ოდაში *მუზას* ტერმინოლოგიური და პოეტური ფორმულების დონეზე ძალზე ინტენ-

---

[52] ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ XVIII–XIX საუკუნეთა ევროპულ ლიტერატურაში ამ ჟანრის აღორძინებას და სერიოზულ თეორიულ მსჯელობას მისი სპეციფიკის თაობაზე. როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ ჰოლდერლინი ვერ ხედავდა გამოკვეთილ განსხვავებებს ოდებსა და ჰიმნებს შორის, რადგან მიიჩნევდა, რომ გამარჯვების პათოსის გადმოსაცემად ორივე თანაბრად შეიძლება იყოს გამოყენებული. სწორედ ამიტომ, პინდარეს ეპინიკიებს იგი ხან ოდებს უწოდებს, ხან კი ჰიმნებს, შდრ. C. Träger, 1986, 225, 380.

[53] Ἅπαντα Κάλβου, τ. 1, 23.

სიურად არის შემოსული კლასიკური ტრადიცია: "შენ, მშვენიერო ჰომეროს, / გესტუმრა მუზა, / და ზევსის ქალიშვილებმა / შენს ბაგეთაგან გადმოაფრქვიეს / პირველად თაფლი".[54] ამგვარი მაგალითების მოყვანა კალვოსის პოეზიიდან მრავლად შეიძლება. ამის გვერდით ჩვენ ვხვდებით სტროფებს, რომლებიც უბრალოდ სიმბოლოების და მითოლოგიური სახელების ხსენებით კი არ იფარგლებიან, არამედ წარმოგვიდგენენ მთელ ინფორმაციულ ბლოკებს, დაკავშირებულს ანტიკურ ტრადიციასთან. ა.მ. ოდაში *დიდებას*, რომელიც საბერძნეთის განდიდებას ეძღვნება, შემოდის შემდეგი პასაჟი: "ამაყო სულებო / სამასი ლაკონიელისა, / სულებო, რომელთაც ადიდეთ / ასოპოსი და მარათონის ველი."[55] აქ პოეტი აშკარად გულისხმობს მარათონის ველზე გამართულ ბრძოლას და სამას სპარტელს.

მიუხედავად ამგვარი სინთეზისა, კალვოსის შემოქმედებაში ანტიკურობის ასახვას მაინც ერთი თავისებურება ახასიათებს: კალვოსთან სინთეზი გადადის ერთგვარ ქაოტურობაში, სადაც კლასიკური ელემენტების გამოყენებას განაპირობებს არა ლექსის პოეტიკიდან გამომდინარე აუცილებლობა, არამედ სურვილი ანტიკურობის ფაქტთა და სიმბოლოთა ლექსში კონსტატაციისა. ამ თვალსაზრისით იგი ძალზე ახლოს არის ევროპული კლასიციზმისა და ნეოკლასიციზმის ტენდენციებთან. მაგრამ, ამ უკანასკნელთაგან კალვოსს განასხვავებს ნაკლები ხელოვნურობა. აქ კლასიკური ელემენტებით გამოწვეული პათოსი უფრო გულწრფელია, ვინაიდან იგი უფრო მეტად მიესადაგება პატრიოტი ბერძენი პოეტის გრძნობებს. ყოველივე ამას ემატება რომანტიკული სული, რომელიც კალვოსის პოეზიას აშორებს კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი ერთგვარი სიცივისა და ხელოვნური რაფინირებულობისაგან.

როგორც ვნახეთ, კალვოსი იყენებს სინთეზის პრინციპს, მაგრამ მიდის არა ანტიკურობის ღრმა შემოქმედებითი ათვისების, არამედ

---

[54] Ἅπαντα Κάλβου, τ. 1, 47.

[55] Ἅπαντα Κάλβου, τ. 1, 29.

სინთეზის პროცესში ანტიკურ ელემენტთა რამდენადმე მექანიკური მოძალების გზით. ამიტომ მისი პოეზია, შესაძლოა, თავისი პათოსით სავსებით მისაღები მისი თანამედროვე ბერძენი მკითხველისათვის, კლასიკური ელემენტების "ექსპონირების" ნაწილში არც თუ მთლად გასაგებია, რადგან ბევრ შემთხვევაში ამ ელემენტთა გამოყენებას თვითმიზნური ხასიათი აქვს – თითქოს პოეტს ამოცანად დაუსახავს, აუცილებლად შემოიტანოს ისინი თავის შემოქმედებაში, მიუხედავად იმისა, რამდენად ორგანულად ჩაიწერებიან ეს ელემენტები მისი თანამედროვე ბერძნული პოეზიის კონტექსტში.

სოლომოსი და კალვოსი, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი თავისი შემოქმედებით არ თავსდებიან ერთი რომელიღაც ლიტერატურული მიმართულების ან დაჯგუფების ფარგლებში, ყველაზე მეტად მაინც დაკავშირებულნი იყვნენ ე.წ. ჰეპტანისელთა სკოლასთან. იონიის ზღვის ეს შვიდი კუნძული ამ პერიოდის ბერძნებისთვის წარმოადგენდა არა მარტო გეოგრაფიულ ცნებას, არამედ განასახიერებდა ამ კუნძულების მკვიდრ ინტელექტუალთა გარკვეული პრინციპების ერთიანობას, უპირველეს ყოვლისა, ენისა და ლიტერატურის საკითხში. იონიის სკოლის წარმომადგენლებს ჰქონდათ გამოკვეთილი პოზიცია იმის თაობაზე, რომ თანამედროვე ბერძნული ლიტერატურა უნდა შექმნილიყო ხალხისათვის გასაგებ ენაზე. ისინი, როგორც წესი, ხაზს უსვამდნენ თავიანთ ერთგულებას დიმოტიკის მიმართ. ამ სკოლის ერთ-ერთი წარმომადგენელი გ. ტერცეტისი, რომელიც პოლიტიკურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა, ყოველი წლის 25 მარტს (საბერძნეთის ეროვნული განთავისუფლების დღე) თავის ოფიციალურ სიტყვას წარმოთქვამდა დიმოტიკიზე, თუმცა ამ დროის სახელმწიფო ენად აღიარებული იყო კათარევუსა.[56] ამ მიმართულების მწერალთა მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული ბერძნული ლექსწყობის სფეროში საინტერესო

[56] იხ. Α.Πολίτης, 1985, 157.

ინოვაციები, რაც გამოვლინდა ბერძნული სალექსო სტრუქტურების საგრძნობ გამრავალფეროვნებაში. ეპოქის მაჯისცემასთან ორგანულად დაკავშირებული ჰეპტანისელები საკუთარი შემოქმედების ინსპირაციის ძირითად წყაროდ ისევ და ისევ საბერძნეთის განთავისუფლებას მიიჩნევდნენ. ჰეპტანისელებს XIX საუკუნის მრავალი ბერძენის მსგავსად, განათლება ევროპაში ჰქონდათ მიღებული. ბუნებრივია, ყოველივე ეს გავლენას ახდენდა მათ შემოქმედებასა და ინტერესებზე. მიუხედავად იმისა, რომ ჰეპტანისელები დიმოტიკის აშკარა აპოლოგეტები იყვნენ, კულტურულ ღირებულებათა სფეროში ისინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ კლასიკურ ტრადიციას. მათი მიმართება ანტიკურობასთან სულ სხვადასხვა ფორმით იჩენდა თავს. თუმცა, შეიძლება ერთ, თითქმის ყველა პოეტისათვის საერთო კანონზომიერებაზე მსჯელობა: კლასიკური ტრადიციის ასახვა მათთან ხდება ან უბრალო სახელდების (ასეთ დროს ამ სახელდებას თან ახლავს მეტ-ნაკლებად სრული ექსპონირება ან გარკვეული ინფორმაცია, რომელიც განუმარტავს მკითხველს, თუ ვისზეა საუბარი), ან ჟანრის მიბაძვის (ა.მ. ა. ლასკარატოსი ქმნის კრებულს *ბასიათები*, რომელიც თეოფრასტეს სახელით ცნობილი ანალოგიური ანტიკური ნაწარმოებით არის შთაგონებული), ან სიუჟეტების გამოყენების დონეზე.

ჰეპტანისელთა როლს კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების პროცესში ზრდის მათი მთარგმნელობითი მოღვაწეობა. ამ ეპოქის თითქმის ყველა პოეტმა სცადა ახალ ბერძნულ ენაზე ეთარგმნა უპირველეს ყოვლისა ჰომეროსი. სწორედ ჰეპტანისელმა მწერალმა ი. პოლილასმა შეძლო შეესრულებინა *ილიადის* სრული თარგმანი, რომელიც თანამედროვე ბერძნულ თარგმანთა შორის საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში ერთ-ერთ საუკეთესოდ ითვლებოდა.[57]

---

[57] ჰომეროსის პოემების ახალ ბერძნულ ენაზე თარგმანის პრობლემატიკის შესახებ იხ. S. Shamanidi, 1996.

საკმაოდ თავისებურ მოვლენას წარმოადგენს საბერძნეთში რომანტიზმი და მასთან დაკავშირებული ფანარიოტების შემოქმედება.[58] სოლომოსის "თავისუფლების იდეამ" აღაფრთოვანა არა მარტო საბერძნეთის განთავისუფლებულ რეგიონებში, არამედ მის საზღვრებს გარეთ მცხოვრები ბერძნებიც. მათ შორის განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ კონსტანტინოპოლელ, კერძოდ კი მის ერთ-ერთ უბანში (ფანარი) მცხოვრებ ბერძნებს. მათ ბერძენთა შორის გამოარჩევდა განათლებულობის მაღალი დონე და ოცნება საბერძნეთის ძველი დიდების აღდგენისა. ფანარიოტების არც თუ უმნიშვნელო ნაწილი შეძლებულ ბერძენთა წრეს ეკუთვნოდა, რაც მათ საშუალებას აძლევდა განათლება ევროპის უნივერსიტეტებში მიეღოთ. XIX საუკუნის დასაწყისში ფანარიოტებმა (ნაწილმა უშუალოდ კონსტანტინოპოლიდან, ნაწილმა კი ევროპული ცენტრებიდან) მიაშურეს თავიანთ განთავისუფლებულ სამშობლოს, მაგრამ რეალობა და მათ წარმოდგენაში არსებული დიდი ელადა საკმაოდ დაშორებული აღმოჩნდა ერთმანეთისაგან. კონსტანტინოპოლიდან და ევროპის წამყვანი სახელმწიფოებიდან ჩამოსულ სწავლულებს საბერძნეთში დახვდა ძალზე დამთრგუნველი სურათი: მათთვის ცხადი გახდა, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში საბერძნეთი ჯერ კიდევ შორს იყო ევროპული დონისაგან და დიადი წარსულის კულტურის სიმაღლეებისგან. რომანტიკული იდეები, რომლებიც ფანარიოტებმა მოიტანეს ევროპიდან და ის იმედგაცრუება, რაც მათ საბერძნეთში განიცადეს, ბიძგს აძლევს რომანტიზმის თავისებური ფორმით განვითარებას. იგი ძალზე განსხვავდებოდა იმისაგან, რაც რომანტიზმს ახასიათებდა – ხალხის ეროვნულ ძირებთან ორგანული კავშირისაგან. ფანარიოტებმა ორიენტაცია არქაიზაციაზე აიღეს (მაშინაც კი, როდესაც საქმე ეხებოდა სამშობლოს თავისუფლებით გამოწვეულ სიხარულსა და სიამაყეს). შეიქმნა რამდენადმე პარადოქსული

[58] ბერძნული რომანტიზმის შესახებ იხ. Κ. Δημαράς, 1994.

ვითარება – ერთი მხრივ, ფანარიოტების შემოქმედებას ასაზრდოებდა მათი თანამედროვე ბერძნების მიერ მოპოვებული დიდი გამარჯვების პათოსი, მეორე მხრივ კი, თავისი გრძნობების გამოსახატავად მათ აირჩიეს ენა, პოეტური სიმბოლოები და სახეები, რომლებიც მათი თანამედროვე საზოგადოებისათვის არც თუ მთლად ხელმისაწვდომი და გასაგები იყო. სწორედ ამ შეუთავსებლობის გამო ფანარიოტი მწერლები, ძმები სუცოსები, რ. რანგავისი და სხვანი თავიანთ სამშობლოში შორს იყვნენ იმ წარმატებისაგან, რაც რომანტიკოსებს ევროპის სხვა ქვეყნებში ხვდათ წილად. მართალია, ა. სუცოსი თავის თავს ბერანჟეს უწოდებდა, ვერ ვიტყვით, რომ ამან რამდენადმე ასახვა ჰპოვა თავად ბერძენი მკითხველის დამოკიდებულებაში მის მიმართ. ამის უმთავრესი მიზეზი იყო ის, რომ ბერძენი რომანტიკოსების ეს პლეადა თავისი შემოქმედებითი ტალანტით არ იყო იმ დონეზე, რომ გამორჩეული ადგილი დაეკავებინა ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მათი ენობრივი ორიენტაცია a priori გულისხმობდა ერთგვარი ზღვარის გავლებას მკითხველსა და პოეტს შორის.

რაც შეეხება კლასიკურ ტრადიციას, იგი ამ პოეტების შემოქმედებაში მძლავრად იჩენდა თავს. საკმარისია გადავხედოთ ფანარიოტების ლექსებს, რომ თვალში გვეცემა ანტიკური სახეების, სიმბოლოების, ისტორიული თუ მითოლოგიური სიუჟეტების საოცარი სიუხვე. მაგრამ ჩვენ მაინც არ მიგვაჩნია, რომ ბერძნული რომანტიზმი შეიძლება მივიჩნიოთ მნიშვნელოვან ეტაპად კლასიკური ტრადიციის ათვისების თვალსაზრისით, რადგან თვით ეს პოეზია, რომელშიც ესოდენ უხვად იყო ანტიკურობა, მოკლებული იყო თავის უმთავრეს ფუნქციას – მისულიყო მკითხველამდე. სწორედ ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ, მართალია, რაოდენობრივი თვალსაზრისით, კლასიკურობასთან მიმართების მხრივ ფანარიოტებს უთუოდ მნიშვნელოვანი როლი აქვთ შესრულებული, მაგრამ თვი-

სობრივად მათ არავითარი ახალი სიტყვა არ უთქვამთ ამ მხრივ ბერძნულ ლიტერატურაში.

როგორც ვხედავთ, პერიოდი საბერძნეთის განთავისუფლებიდან XIX საუკუნის 80-ან წლებამდე, ახალი ბერძნული ლიტერატურის ფორმირების პროცესში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი იყო. ამ პერიოდის ბერძნულ ლიტერატურაში იკვეთება სამი ტენდენცია: 1. გამარჯვებით მოპოვებული პათოსი ხდება მწერალთა შემოქმედებაში უმთავრესი ინსპირაციის წყარო; 2. ორიენტაცია ევროპულ ლიტერატურაზე და იმ ღირებულებებზე, რაც ამ ეპოქის ევროპული ლიტერატურისათვის იყო დამახასიათებელი; 3. საკუთარ ძირებთან, ანტიკურობასთან მისვლა ერთდროულად ორი გზით – ა) ევროპული მედიატორის და ბ) უშუალოდ ძველ ბერძენ ავტორთა ნაწარმოებების გაცნობის საშუალებით. ამ ეპოქის ბერძენი მწერლებისათვის კლასიკური ტრადიცია უფრო მეტად წარმოგვიდგება როგორც ფენომენი, რომელსაც ახალი ბერძნული ლიტერატურა ჯერ კიდევ გაუბედავად უხსნის კარს, ვიდრე ორგანულად შეთვისებული კულტურული მემკვიდრეობა. ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ ამ ეპოქაში, თუ არ ჩავთვლით დისკუსიას ენის პრობლემებზე, არ დამდგარა საკითხი კლასიკური ტრადიციის შეფასებისა და მისი ადგილის განსაზღვრისა ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში. მართალია, რომანტიკოსები მისტირიან დიად წარსულს, მაგრამ ისინი, ბუნებრივია, არ უარყოფენ ახალი ბერძნული ლიტერატურის, როგორც რეალობის არსებობას. მათთვის ჯერ კიდევ არ არის ნათელი, თუ რას წარმოადგენს კლასიკური ტრადიცია თავად ახალი ბერძნული ლიტერატურის ფორმირების პროცესში. ამიტომაც, ამ ეპოქის ლიტერატურისათვის, რა მიმართულებისაც არ უნდა იყოს იგი, კლასიკური ტრადიციის შემოტანისას დამახასიათებელია ლტოლვა ე.წ. ინფორმაციული სისრულისაკენ. აქ ნაკლებად ვხვდებით მინიშნებებს, რომელთა წვდომაც მოითხოვს ანტიკური კულტურისა და ლიტერატურის საფუძვლიან ცოდნას, ანტიკურ

ცივილიზაციაში კარგად გათვითცნობიერებულ მკითხველს. რჩება შთაბეჭდილება, რომ მწერლები, რომლებიც თავად იწყებენ ამ ტრადიციასთან ზიარებას და აცნობიერებენ მის როლს მსოფლიო კულტურაში, ცდილობენ კლასიკური ინფორმაციის პოეტური ინტერპრეტაციისას ძველი სიმბოლოები, სახელები და სიუჟეტები გამოიყენონ არა როგორც საყოველთაოდ ცნობილი ელემენტები, არამედ თვითონ შეასრულონ მკითხველისათვის მათზე ინფორმაციის მიმწოდებლის ფუნქცია.

შესაბამისად, ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელია **კლასიკურ ტრადიციასთან მისვლის გზების ძიება**. თუმცა ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ამ გზების აღმოჩენას.

კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების უმთავრესი მიმართულებები XIX საუკუნის მიწურულის შემდგომ

XIX საუკუნის 80-ან წლებში საბერძნეთის ისტორიაში, კერძოდ ბერძნულ მწერლობაში, მნიშვნელოვანი ეტაპი იწყება. ბერძნებმა, ერთი მხრივ, მიიღეს გარდატეხების ის პათოსი, რაც ამ პერიოდის ევროპული ცივილიზაციისათვის იყო დამახასიათებელი, ხოლო მეორე მხრივ, თავად დადგნენ კულტურულ თუ პოლიტიკურ ღირებულებების მიმართ საკუთარი ორიენტაციის გარკვევის აუცილებლობის წინაშე. ამ პერიოდიდან მოყოლებული საბერძნეთის სინამდვილეში ბევრია ანალოგია ევროპის ქვეყნების კულტურულ ცხოვრებასთან, მაგრამ არის მრავალი ისეთი პრინციპული მომენტი, რაც მას თავის სპეციფიკას, წმინდა ბერძნულ ხასიათს აძლევს.

ამგვარი გარდატეხების ეპოქაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ მოღვაწეებს, რომელნიც თავის თავზე იღებენ კარდინალური რეფორმების გატარების მთელ ტვირთს. საბერძნეთში ასეთი მისია იკისრა 80-ანელთა ბრწყინვალე თაობამ, რომლის აღიარებული ლიდერი კოსტის პალამასი იყო.

XIX საუკუნის II ნახევრიდან ევროპულ მხატვრულ კულტურაში ურიცხვი მიმდინარეობა და მიმართულება წარმოიქმნა. მათ შორის ყურადღებას იპყრობდა პარნასელთა მოძრაობა, რომელიც ანტიკუროზისკენ "შემობრუნების" ახალი პრინციპებით გამოირჩეოდა. პარნასელებმა უარყვეს თანამედროვეობა და "ააღორძინეს" თავიანთ პოეზიაში ანტიკურობა, მათ გაანთავისუფლეს მხატვრული კულტურა რომანტიკული ხედვისაგან. შესაძლოა, სწორედ ეს იყო იმის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ ეს მიმდინარეობა ესოდენი პოპულარობით სარგებლობდა საბერძნეთში, რომელიც "გადაღლილი" იყო ბერძენი რომანტიკოსების პოეზიით. მაგრამ ბერძნული პარნასიზმი განსხვავდებოდა ფრანგულისაგან. თავისუფლებამოპოვებულ საბერძნეთს

არ შეეძლო მიეღო პესიმისტური ხასიათის პოეზია. ღრმადმორწმუნე ერისათვის ასევე ძნელი იყო გაეზიარებინა პარნასელთათვის ჩვეული ანტიქრისტიანული იდეები. რაც შეეხება ანტიკურობასთან დაბრუნებას, ბერძნებისათვის ეს ძალზე აქტუალური იყო, რადგან სწორედ ამ ეპოქაში დადგა მთელი სიმწვავით ერის მემკვიდრეობითობის საკითხი, რაზეც ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.[1]

გარდა ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებისა, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ყოველივე ის, რაც საუკუნეთა მიჯნაზე ხდებოდა საერთოდ ევროპაში ბერძნული ცივილიზაციის შესწავლის სფეროში. სწორედ ამ პერიოდში მოხდა საფუძვლიანი გადასინჯვა ყოველივე იმისა, რაც აქამდე იყო გაკეთებული ამ მიმართულებით და დაისახა ახალი გზები ბერძნული კულტურის კვლევისა. ამ პერიოდის კლასიკური ფილოლოგიის უდიდესმა წარმომადგენლებმა შეძლეს ყოველივე იმის თავმოყრა, რაც ჩვენამდე შემორჩენილი ბერძნული მწერლობის საგანძურს ქმნიდა. პაპიროლოგიის მძლავრმა აღმავლობამ სპეციალისტთა თვალსაწიერში მოაქცია არა მარტო ანტიკური ხანის ცნობილ ავტორთა ახალი ნაწარმოებები და ფრაგმენტები, არამედ ხელი შეუწყო ზოგიერთი ავტორის თავიდან აღმოჩენას. საკმარისია გავიხსენოთ ის, რომ სწორედ ამ პერიოდში გამოიცა ბერძნული ლირიკის ახალი ანთოლოგიები, ბერძენ ტრაგიკოსთა და კომიკოსთა ფრაგმენტების კრებულები, წინასოკრატემდელ ფილოსოფოსთა ფრაგმენტები და მრავალი სხვა, რომ ნათელი გახდება, თუ რაოდენ სოლიდური ბაზისი შეექმნა ძველი ბერძნული მწერლობის კვლევას.[2] სწორედ ამ ეპოქაში შეიქმნა მრავალრიცხოვანი ლექსიკოგრაფიული ნაშრომები და, რაც მთავარია, დაიწყო ანტიკური კულტურის შესახებ ისეთი ფუნდამენტური ენციკლოპედიების გამოცემა, როგორიც არის პაული ვისოვას ენციკლოპედია (RE) და როშერის მითოლოგიური ლექსიკონი

---

[1] ბერძნული პარნასიზმის შესახებ დეტალურად იხ. მ. ქამუშაძე, 1998, 41 შმდ.

[2] E.Vogt, 1998; ს. ყაუხჩიშვილი, 1950, 10 შმდ.

(RML). XIX საუკუნის ბოლოდან იწყება არსებითი ცვლილება ბიზანტიური ეპოქის ბერძნული მწერლობისადმი დამოკიდებულებაში. თუკი აქამდე ბიზანტიურ ლიტერატურას არ აქცევდნენ სათანადო ყურადღებას და მას არ თვლიდნენ მნიშვნელოვნად ანტიკური ლიტერატურის გვერდით, კ. კრუმბახერის "ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორიის"[3] გამოსვლის შემდეგ ვითარება მნიშვნელოვანწილად შეიცვალა.[4] ყოველივე ამის ფონზე ახალი ძალით გაიშალა თეორიული დისკუსიები როგორც ზოგადად ბერძნული ცივილიზაციის არსისა და მნიშვნელობის შესახებ, ასევე ამ ცივილიზაციის ცალკეულ მომენტებთან დაკავშირებით.[5]

ბუნებრივია, ყოველივე ეს ვერ დარჩებოდა საბერძნეთში 80-ანელთა თაობის ყურადღების მიღმა, რომელიც ასპარეზზე სავსებით გამოკვეთილი ამბიციებით გამოვიდა, თავისი სიტყვა ეთქვა ახალი ბერძნული კულტურის ფორმირების საქმეში.

ქვემოთ ჩვენ გვექნება შესაძლებლობა უფრო დეტალურად შევეხოთ იმ საკითხს, თუ რა ფორმით ჰპოვა ყოველივე ამან ასახვა თანამედროვე ბერძნულ მწერლობაში. ამჟამად საჭიროდ მიგვაჩნია ყურადღების შეჩერება იმ წმინდად ბერძნულ პრობლემატიკაზე, რომლის გადაჭრის აუცილებლობა ამ თაობის წინაშე მთელი სიმწვავით დადგა.[6]

---

[3] K. Krumbacher, 1897.

[4] შდრ. ს. ყაუხჩიშვილი, 1973; H. Hunger, 1991; H. Beck, 1990.

[5] მაგალითისათვის შეიძლებოდა დაგვესახელებინა ი. ბურკჰარდტის, ფ. ნიცშეს და სხვათა თეორიები ბერძნული ცივილიზაციის ხასიათის შესახებ (დაწვრილებით შდრ. А. Лосев, 1993, 10 შმდ.) და ის ცვლილებები, რაც ამ პერიოდიდან მოყოლებული იწყება კლასიკური ფილოლოგიის ერთ-ერთი ისეთი ცენტრალური საკითხის გადაწყვეტაში, როგორიც არის "ჰომეროსის საკითხი" (დაწვრილებით შდრ. Р. Гордезиани, 1978). ამასთან დაკავშირებით შდრ. თავი I.

[6] ზოგიერთი ამ პრობლემათაგანი, რასაკვირველია, მეტ-ნაკლები სიმძაფრით მანამდეც განიხილებოდა, ზოგიერთმა ამ პერიოდიდან შეიძინა განსაკუთრებული აქტუალობა, მაგრამ ფაქტია, რომ სწორედ კ. პალამასს და მის თა-

უპირველეს ყოვლისა, ბერძნული საზოგადოების წინაშე დაისვა ეროვნული თვითშეგნებისათვის ისეთი არსებითი საკითხი, როგორიცაა მემკვიდრეობითობა. ეს კი გულისხმობდა პასუხს კითხვაზე – ვინ არიან ბერძნები? მემკვიდრეები დიდი ანტიკური ელადისა, ბიზანტიისა, თუ წარმოადგენდნენ თანამედროვე კონგლომერატს, რომელიც წარმოიქმნა ბიზანტიის იმპერიის დაცემის შემდეგ ბერძნებში სხვადასხვა ხალხების შერევის შედეგად. მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნები 80-ან წლებამდეც აქტიურად ცდილობდნენ ემტკიცებინათ თავიანთი ძირების ანტიკურობასთან კავშირი, გერმანელი მეცნიერის ი. ფალმერაიერის თანამედროვე ბერძენთა წარმომავლობის მიმართ უკიდურესად სკეპტიკური დამოკიდებულების მეცნიერულ საფუძველზე გაბათილება სწორედ აღნიშნული თაობის ბერძენ მოღვაწეებთან არის დაკავშირებული.[7] მათი ძირითადი ამოცანა იყო თანამედროვე ბერძნული კულტურის შესწავლა აეყვანათ იმ დონეზე, რომელიც შეესაბამებოდა ევროპული მეცნიერების კრიტერიუმებს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო კ. პაპარიღოპულოსის ხუთტომიანი ნაშრომი *ბერძენი ერის ისტორია ანტიკურობიდან დღემდე*, სადაც ხაზგასმულია ბერძენი ერის ერთიანობა.[8] ამ პერიოდში გამოდის პირველი ნაშრომი ბერძნულ ეთნოგრაფიაში – ნ. პოლიტისის *კვლევები თანამედროვე ბერძენთა ყოფისა და ენის შესახებ.*[9] ამ და სხვა ნაშრომებმა დაამტკიცეს, რომ მიუხედავად ხანგრძლივი ისტორიისა, ბერძენი ხალხი ინარჩუნებდა მემკვიდრეობითობის სულს და რომ თანამედროვე ბერძნები იყვნენ თავიანთი დიდი

ნამოაზრევებს მოუხდათ ამ პრობლემათა გარშემო არსებულ დისკუსიაში არა მხოლოდ ჩაბმა, არამედ მათი გადაჭრაც.

7 ამ საკითხთან დაკავშირებით დაწვრილებით შდრ. Α. Καραθανάσης, 1985. ი. ფალმერაიერის თეორიის შესახებ, ასევე, იხ. მ. ქამუშაძე, 1998, 30 შმდ.

Κ. Παπαρηγόπουλος, 1865-74.

Ν. Πολίτης, 1899-1902.

წინაპრების შთამომავალნი როგორც გენეტიკურად, ასევე ენობრივად და, რასაკვირველია, თავისი მენტალიტეტითაც.

ასევე მწვავედ დაისვა ბერძენთა წინაშე ენობრივი ორიენტაციის საკითხი.[10] ცნობილია, რომ XIX საუკუნის განმავლობაში ბერძნულ ლიტერატურაში თანაარსებობდა ორი ენობრივი ნორმა: არქაიზებული – კათარევუსა და ხალხური – დიმოტიკი. გარდა ამისა, ბუნებრივია, ბერძნების დასახლების არეალში ცირკულირებდა ახალი ბერძნული ენის მრავალი დიალექტი.[11] ამ პერიოდის მოღვაწეებმა (მათ შორის განსაკუთრებული როლი ი. ფსიხარისმა შეასრულა) აღნიშნულ საკითხში არსებითი გარდატეხა შეიტანეს.[12] მათ არა მარტო თეორიულად დაამტკიცეს დიმოტიკის სიცოცხლისუნარიანობა, არამედ თავიანთი შემოქმედებით დაამკვიდრეს დიმოტიკი ბერძნული მწერლობის ძირითად ენად. ეს კი ნიშნავდა იმას, რომ ამიერიდან ბერძნულ მხატვრულ ლიტერატურაში კათარევუსამ დაკარგა თავისი პოზიციები. თავის მხრივ, ამან წარმოქმნა ახალი ბერძნული ენის შესწავლის და მისი გრამატიკის შექმნის საჭიროება. არ არის შემთხვევითი, რომ ამ პერიოდში გამოდის ბერძნული ენის მრავალრიცხოვანი გრამატიკები, რაც მოგვიანებით მ. ტრიანდაფილიდისის *ახალი ბერძნული ენის გრამატიკის* გამოცემით დაგვირგვინდა.[13]

ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დრამატული მიმართულება ამ თაობის წარმომადგენელთა მოღვაწეობისა იყო ე.წ. "დიდი იდეის" საბოლოოდ ფორმირება. საბერძნეთის განთავისუფლების შემდეგ პოლიტიკურ ცხოვრებაში მან მეტ-ნაკლები სიმძაფრით არაერთ-

---

[10] ახალი ბერძნული ენის განვითარებასა და მასთან დაკავშირებული პრობლემების შესახებ იხ. Γ. Αργυριάδης, 1990.

[11] ახალი ბერძნული ენის დიალექტების შესახებ იხ. Γ. Αργυριάδης, 1990.

[12] ი. ფსიხარისისა და მისი თაობის მოღვაწეთა წვლილის შესახებ ბერძენი ერისთვის ამ მეტად მნიშვნელოვან საკითხში დაწვრილებით იხ. Ε. Κριαράς, 1992. Μ.Τριανταφυλλίδης, 1938.

ხელ შეახსენა ბერძნულ საზოგადოებას თავი, ხოლო 80-ანი წლებიდან მოიპოვა მანამდე არნახული აქტუალობა. ამ იდეის ძირითადი არსი მდგომარეობდა საბერძნეთის სწრაფვაში, აღედგინა თავისი ისტორიული საზღვრები. იდეას ასაზრდოებდა ისევ და ისევ თურქებზე მოპოვებული გამარჯვების პათოსი და რწმენა, რომ ბერძნებს შესწევდათ ძალა უფრო მეტისთვის მიეღწიათ. როგორც ცნობილია, ამ იდეამ, რომელსაც არსებითად არ ჰქონია რეალური საფუძველი, 1921 წელს სასტიკი მარცხი განიცადა, რაც საბერძნეთის ისტორიაში მცირე აზიის კატასტროფის სახელით არის ცნობილი.[14]

ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანა, რომელიც ამ თაობის მოღვაწეთა წინაშე დადგა, იყო განთავისუფლებული ერის მიერ თავისი ადგილის დამკვიდრება ევროპაში. ეს კი გულისხმობდა ორი ძირითადი საკითხის ნათელყოფას: 1. როგორი უნდა იყოს ბერძნების დამოკიდებულება ევროპული კულტურის მიმართ და რა გზით არის შესაძლებელი ევროპულ ღირებულებებთან ზიარების პროცესში საკუთარი თვითმყოფადობის გამოხატვა, შესაბამისად, რა ადგილი უნდა დაიკავოს ახალმა საბერძნეთმა ევროპულ კულტურულ სივრცეში; 2. როგორი უნდა იყოს დამოკიდებულება თავად ბერძნული ცივილიზაციის იმ ეპოქის მიმართ, რომელიც საერთო აღიარებით კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპად ითვლებოდა და რომლის ჩრდილშიც უხდებოდათ თანამედროვე ბერძნებს მუდმივად ყოფნა. ევროპისათვის ბერძნული კულტურის მნიშვნელობა ანტიკური ცივილიზაციით შემოიფარგლებოდა, ხოლო თანამედროვე საბერძნეთის სულიერი ცხოვრება ამის ფონზე, რასაკვირველია, ძალზე ფერმკრთალად გამოიყურებოდა. ბერძენთა წინაშე დადგა საკითხი,

---

[14] "დიდი იდეის" არსის შესახებ დაწვრილებით იხ. Κ. Βακαλόπουλος, 1993, 432 შმდ.

თუ როგორ უნდა დაეძლიათ მათ ის კომპლექსი, რასაც წარსულის სიდიადე უქმნიდა.

კოსტის პალამასის უნივერსალიზმი

სწორედ ამ საინტერესო და რთულ ეპოქაში გამოდის ისტორიულ ასპარეზზე კოსტის პალამასი (1859-1943). მას ბევრი თავისი წინამორბედისაგან განასხვავებდა ერთი თავისებურება – პალამასმა განათლება მიიღო საბერძნეთში, ბერძნულ სკოლაში, ათენის უნივერსიტეტში. თუმცა ეს მას არ უშლიდა ხელს უშუალოდ ყოფილიყო მონაწილე ევროპაში მიმდინარე პროცესებისა. ის ეკუთვნის იმ მწერალთა რიცხვს, რომლებმაც სიცოცხლეშივე მოიპოვეს უდიდესი აღიარება და რომელთა შემოქმედებაც ქვეყანამ არაერთგზის აღნიშნა უმაღლესი ჯილდოებით. პალამასი, როგორც უფრო ადრე სოლომოსი, ბერძნებმა სიცოცხლეშივე აღიარეს თავის ეროვნულ პოეტად. პალამასი აქტიურ საზოგადოებრივ ცხოვრებასაც ეწეოდა და შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ თანამედროვე ბერძნული ლიტერატურის განვითარების გზა დიდწილად სწორედ მასზე იყო დამოკიდებული – რომ არა პალამასის კეთილგანწყობა და დადებითი შეფასება შემოქმედი რთულად გაიკვლევდა გზას სამწერლო ასპარეზისკენ.[15] პალამასმა დატოვა ძალზე დიდი და მრავალფეროვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობა, რომელიც თავისი მასშტაბებით გამოირჩევა ახალ ბერძნულ მწერლობაში.[16]

კ. პალამასი იყო უნივერსალური ლიტერატურული მოღვაწე. მისი მხატვრული შემოქმედების ძირითად ნაწილს პოეზია წარმოადგენდა, მაგრამ იგი ქმნიდა პროზაულ ნაწარმოებებსაც, დაწერილი აქვს ერთი პიესაც. აღსანიშნავია მისი პუბლიცისტური

---

[15] იხ. მ. ქამუშაძე, 2005, 137 შმდ.

[16] მისი თხზულებების სრული კრებული 16 ტომს შეადგენს.

მოღვაწეობაც. მწერლის ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა ქვეყნის არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა. იყო წლები, როდესაც პალამასის წერილები თითქმის ყოველდღიურად იბეჭდებოდა ბერძნულ პრესაში. ეს უნივერსალურობა ნათლად იკვეთება პალამასის დამოკიდებულებაში კლასიკური ტრადიციის მიმართაც. ჩვენთვის საინტერესო საკითხის განხილვა მიზანშეწონილია დავიწყოთ პალამასის კავშირით პარნასიზმთან. ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა პარნასიზმზე და ანტიკურობასთან მისი მიმართების სპეციფიკაზე. პალამასმა მიიღო პარნასელთა აღფრთოვანებული დამოკიდებულება ძველი ცივილიზაციისადმი, მაგრამ არ გაიზიარა მათი პოზიცია ანტიკურობის ფონზე თანამედროვეობის ნიველირებისა. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებს იმის წარმოჩენას, თუ რა არის ახალი ლიტერატურის არსი და რატომ არ შეიძლება მისი ჩანაცვლება მხოლოდ კლასიკური ტრადიციისადმი ტრფიალით. პალამასის პოეზიაში აბსოლუტურად იგნორირებულია პარნასელთა ნეგატიური დამოკიდებულება ქრისტიანობის მიმართ.[17]

როდესაც აღვნიშნავთ იმას, რომ ანტიკურობისადმი პალამასის მიმართება უნივერსალიზმით გამოირჩევა, მხედველობაში გვაქვს ორი გარემოება: 1. პალამასმა, პირველმა ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში, სცადა გაეაზრებინა ანტიკური ბერძნული ცივილიზაცია თეორიულ დონეზე, როგორც მთლიანობაში, ასევე მისი გამოვლინების თითქმის ყველა ცალკეულ სფეროში. მას მოუხდა არა მარტო საფუძვლიანი შესწავლა ანტიკური ლიტერატურული მემკვიდრეობისა, არამედ იმ თეორიებისაც, რომლებიც მის დროს არსებობდა კლასიკურ ფილოლოგიაში; 2. პალამასი პირველი ბერძენი პოეტია, რომელმაც სერიოზული ნაბიჯი გადადგა თავის თხზულებებში კლასიკური ტრადიციის, როგორც სისტემის,

[17] პალამასის შემოქმედებაში ამ მიმდინარეობის ასახვას მიეძღვნა სადოქტორი დისერტაცია, იხ. Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, 1976.

შემოქმედებითად ასათვისებლად. მის მხატვრულ მემკვიდრეობაში ანტიკური სიმბოლოები, სიუჟეტები და სახეები წარმოგვიდგება იმდენად მრავალმხრივად, რომ ძნელია დავასახელოთ ძველი ბერძნული კულტურისათვის მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი რომელიმე სფერო, რომელიმე მწერალი ან სახე, რომელიც პოეტის ყურადღების მიღმა დარჩა.

პალამასის შემოქმედების მკლევართ არაერთგზის აღუნიშნავთ, რომ მას საინტერესოდ აქვს ჩამოყალიბებული თავისი დამოკიდებულება ანტიკურობისადმი. მის თეორიულ ნაშრომებში შეიძლება აღმოვაჩინოთ ძალზე საინტერესო შინაგანი დისკუსია იმის თაობაზე, თუ რას ნიშნავს ანტიკურობა თანამედროვე საზოგადოებისათვის და, უპირველეს ყოვლისა, ბერძენისათვის, როგორი უნდა იყოს მისდამი მიდგომა და რატომ. პალამასის თეორიული შეხედულებები კლასიკური ტრადიციის შესახებ, რომლებიც გაფანტულია მრავალრიცხოვან პუბლიცისტურ თუ მხატვრულ ნაწარმოებებში, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც სამი კომპონენტის ერთობლიობა: 1. ანტიკურობის არსის და მნიშვნელობის განსაზღვრა; 2. როგორი არ უნდა იყოს დამოკიდებულება ანტიკურობისადმი და რა საფრთხეს ქმნის მისი მცდარი გაგება; 3. როგორი უნდა იყოს დამოკიდებულება ანტიკურობის მიმართ და რაოდენ დადებითი როლი შეუძლია შეასრულოს კაცობრიობის განვითარებაში მის სწორ აღქმას.

1. ანტიკურობის არსის განსაზღვრაში პალამასი, ჩვენი აზრით, ეყრდნობა იმ პოზიციას, რაც მის თანამედროვე სიბერძნეთმცოდნეობაში იყო ჩამოყალიბებული, თუმცა, რასაკვირველია, ამდიდრებს მას თავისი პოეტური დაკვირვებებით. უმთავრესი მნიშვნელობა ძველი ბერძნული კულტურისა პალამასისათვის არის მისი ზოგადსაკაცობრიო ხასიათი. მართალია, ბერძნული ცივილიზაცია, კლასიკური ეპოქის საბერძნეთის მხატვრული კულტურის სიმაღლეები შეიქმნა გარკვეულ ეპოქასა და არეალში გარკვეული ხალხის მიერ, მაგრამ

თანამედროვე ადამიანისათვის ანტიკურობასთან მიდგომისას სივრცისა და დროის განზომილებებმა დაკარგეს მნიშვნელობა: "პოეტი გრძნობს განსაკუთრებულ და აუხსნელ მღელვარებას ბერძნული ანტიკურობის წინაშე. ეს შეიძლება იმის გამო ხდება, რომ რელიგია, პოეზია, ხელოვნება, ცხოვრება ძველი საბერძნეთისა არ განეკუთვნებიან განსაზღვრულ დროს, სივრცესა და ცივილიზაციას; უბერებელნი და მარადიულნი, სრულყოფილნი, ვითარცა ღმერთები და ვითარცა ადამიანები, მოიცავენ ერთდროულად მთელ ეთიკურსა და პლასტიკურ სილამაზეს, ჰარმონიულად შერწყმულ ბუნებასა და სულს. თანამედროვე პოეზიაც თავის სილამაზეს უნდა უმადლოდეს ბერძნული ანტიკურობის სასწაულმოქმედ ძალას."[18] სწორედ ამიტომ აქვს კლასიკურ ბერძნულ ტრადიციას საყოველთაო ღირებულება და მას ყოველგვარი ბარიერის გარეშე შეიძლება თავისუფლად ეზიაროს მთელი მსოფლიო, მიუხედავად იდეოლოგიისა, ცივილიზაციის ტიპისა და ა.შ. პალამასი იმეორებს ჰეგელის მიერ შემოთავაზებულ თვალსაზრისს ანტიკურ ცივილიზაციაში ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიულობის შესახებ, რაც განსაზღვრავს მის სრულყოფილებას და სილამაზეს.[19] აქედან გამომდინარე, ბერძნული კულტურის სიმაღლეები განუმეორებელ შთაბეჭდილებას ტოვებენ თავიანთი განზოგადებულობით, სილამაზითა და ჰარმონიულობით ყველა ეპოქის ადამიანზე, რომელიც აფასებს აზროვნებისა და მხატვრული კულტურის ღირებულებებს. სწორედ ამიტომ, არ არის გასაკვირი, რომ ევროპული ცივილიზაციის ყოველი აღმავლობის პერიოდი რენესანსიდან მოყოლებული, ანტიკურობის ხელახალ გააზრებასა და ინტერპრეტაციას აუცილებელ წინაპირობად მიიჩნევდა.[20]

2. ამ ამოუწურავი და მაღალი ცივილიზაციის მიმართ დამოკიდებულებაში ადამიანებმა შეიძლება დაუშვან შეცდომა, თუკი

---

[18] Ἅπαντα Παλαμά, τ. Ι, 212.

[19] შდრ. Θ. Ξύδης, 1983, 78.

[20] შდრ. Γ.Καλαματιανός, 1959, 106.

ისინი ბრმად მიიღებენ კლასიკურ ტრადიციას, ძველი საბერძნეთის დიდი ხელოვნების წინაშე საკუთარ უსუსურობას იგრძნობენ და შეეცდებიან მხოლოდ და მხოლოდ მისი მიბაძვით ან რეანიმაციით დაკმაყოფილდნენ. ამ თვალსაზრისით მცდარია გზა ბიზანტიელი მოღვაწეებისა, რომელთაც საკმაოდ სრულად შემოინახეს ინფორმაცია ძველი ბერძნული კულტურის შესახებ, მაგრამ ვერ შეძლეს ბიზანტიური ცივილიზაციისათვის ეჩვენებინათ მისი შემოქმედებითად ათვისების შესაძლებლობები.[21] ასევე, მცდარია თანამედროვე ხელოვანთა მცდელობა ანტიკური მხატვრული კულტურის პრინციპების "სუფთად" მიღებისა, ეპოქის მოთხოვნილებების გათვალისწინების გარეშე.[22] დაუშვებელია აგრეთვე იმ როლის იგნორირება, რომელიც თანამედროვე ევროპელის ჩამოყალიბებაში შეასრულა ქრისტიანობამ.[23] პალამასის აზრით, ანტიკურობის არასწორმა აღქმამ შეიძლება კულტურა სავალალო შედეგებამდე მიიყვანოს, რაც გამოიხატება ძირითადად იმაში, რომ კულტურა დაკარგავს სიცოცხლისუნარიანობას, ხოლო ანტიკური ტრადიცია ნაცვლად კულტურის განვითარების ინსპირატორისა, მის შემაფერხებელ ფაქტორად იქცევა.[24]

3. რამდენადაც პალამასისათვის ცხადია, რომ კლასიკურ ბერძნულ კულტურას შეუძლია უდიდესი როლი შეასრულოს სხვადასხვა ეპოქების ცივილიზაციათა განვითარების პროცესში, იგი გვთავაზობს თავის თვალსაზრისს იმის შესახებ, თუ როგორი იქნებოდა კლასიკურობისადმი სწორი მიდგომა. მისი აზრით, თანამედროვე ხელოვანმა და საზოგადოებამ უნდა გააცნობიეროს, რომ იგი განსხვავდება ანტიკური ეპოქის ადამიანისაგან იმით, რომ მასში თანაარსებობს ანტიკური, ქრისტიანული და ახალი კულტუ-

---

[21] შდრ. Γ. Καλαματιανός, 1959, 108.

[22] შდრ. Γ. Καλαματιανός, 1959, 108.

[23] შდრ. Γ. Καλαματιανός, 1959, 109.
შდრ. Γ. Καλαματιανός, 1959, 108

რის ტრადიციები. სხვა სარწმუნოების მქონე საზოგადოებებში შესაბამის რელიგიას შეუძლია შეცვალოს ამ ტრიადის ერთი კომპონენტი. ხელოვანმა ანტიკურობაში უნდა დაინახოს ის, რამაც სტიმული შეიძლება მისცეს მისი თანამედროვე კულტურის განვითარებას და არ გააღრმავოს დისტანცია მის მიერ შექმნილ ხელოვნების ნიმუშსა და თანამედროვე საზოგადოების მოთხოვნილებებსა და გემოვნებებს შორის. პალამასი გვთავაზობს ანტიკურობის შემოქმედებითად ათვისების ისეთ გზას, რომელიც გულისხმობს ტრადიციის გათვალისწინებით ახალი მხატვრული ღირებულებების შექმნას. ამის საუკეთესო მაგალითად პალამასს გოეთე მიაჩნია.[25]

როგორც აღვნიშნეთ, პალამასისათვის ბერძნული ცივილიზაციის ზოგად გააზრებასა და შეფასებასთან ერთად, მნიშვნელოვანია აგრეთვე ამ კულტურის შემადგენელი ელემენტების ცალკე განხილვაც. ამ შემთხვევაში იგულისხმებიან მწერლები, ნაწარმოებები, სახეები, ჟანრები და ა.შ.

რასაკვირველია, ყველაზე საინტერესო ამ თვალსაზრისით არის პალამასის, როგორც პოეტის, დამოკიდებულება ძველ ბერძენ მწერალთა მიმართ.[26] მისთვის, ყოველგვარი ეჭვის გარეშე, უდიდეს ბერძენ პოეტად ჰომეროსი ითვლება. პალამასი კარგად იცნობდა იმ დისკუსიას, რომელიც ე.წ. "ჰომეროსის საკითხის" ფარგლებში მიმდინარეობდა.[27] როგორც ცნობილია, 1795 წლიდან, როდესაც ფ. ა. ვოლფმა პირველად წამოაყენა თავისი თეორია და ჰომეროსის

---

[25] შდრ. Γ. Καλαματιανός, 1959, 110.

[26] მისი შეხედულებები იმდენად მრავლისმომცველია, რომ მათი ერთიანად წარმოდგენა და ანალიზი სპეციალურ მონოგრაფიულ შესწავლას მოითხოვს. ამიტომ ჩვენ შემოვიფარგლებით მაგალითებით, რომლებიც წარმოაჩენენ პალამასის დამოკიდებულებას ანტიკური ბერძნული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი ფიგურებისა და ჟანრების მიმართ.

[27] "ჰომეროსის საკითხთან" დაკავშირებით დაწვრილებით იხ. Р. Гордезиани, 1978.

ეპოსის ერთიანობა საეჭვო გახადა, ჰომეროლოგიაში დაიწყო დისკუსია ერთიანობის (უნიტარისტები) და მრავალავტორობის (ანალიტიკოსები ანუ ვოლფიანელები) მომხრეთა შორის. XIX საუკუნის მიწურულამდე, მიუხედავად იმისა, რომ ჰომეროსის პოემების ერთიანობას მხარს უჭერდნენ თავად გოეთე და ჰეგელი, კლასიკურ ფილოლოგიაში მაინც პრევალირებდა ანალიტიკოსთა პოზიცია. XIX საუკუნის ბოლოს იწყება ანალიტიკოსების და უნიტარისტების არგუმენტების შეჯერება და ამის საფუძველზე კომპრომისული თეორიების წამოყენება. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ა. კირჰხოფისა და უ. ვილამოვიც-მოლენდორფის თეორიებს. მათ სცადეს, თანაბრად მისაღები გაეხადათ ორივე პოზიცია. ეს მეცნიერები აღიარებდნენ, რომ ჰომეროსის პოემები ჩვენამდე მოღწეული სახით მართლაც შეიცავენ სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მომღერალთა მიერ შექმნილ ეპიკურ ნაწილებს, მაგრამ მათი გაერთიანება და საკუთარი პოეტური პარტიებით შევსება ჭეშმარიტად ერთ პოეტს, ჰომეროსს უნდა მიეწერებოდეს. ამის საფუძველს იძლევა ერთიანი პოეტური კონცეფციისათვის დამახასიათებელი ის ნიშნები, რომლებიც ესოდენ მკაფიოდ ვლინდება ჰომეროსის ეპოსში. როგორც ცნობილია, სწორედ ამ გარდამავალი თეორიების საფუძველზე XX საუკუნის 30-ან წლებში ჩამოყალიბდა უკვე აშკარად უნიტარისტული, მკაცრად არგუმენტირებული თეორიები, რომლებმაც საზოგადოება დაარწმუნეს ჰომეროსის პოემების ერთიანობაში. საინტერესოა პალამასის დამოკიდებულება ამ დისკუსიის მიმართ. მისი პოზიცია ანალიტიკოსების წინააღმდეგ არის მიმართული, მაგრამ იგი უფრო შორს მიდის, ვიდრე ამას კომპრომისული თეორიის მომხრეები აკეთებენ. პალამასი ერთგვარი სიფრთხილით, მაგრამ მაინც ერთ პოეტს და ერთიან ნაწარმოებს მოიაზრებს, როდესაც ჰომეროსზე მსჯელობს: "ჰომეროსი უნდა აღვიქვათ არა ისე, როგორც მას ვოლფიანელების ზეგავლენით გასული საუკუნე

წარმოგვიდგენდა... რადგან ჭეშმარიტებაა, რომ გენიალურობა – სილამაზის შემქმნელი – ვერ შეეგუება უსახობას და რომ დიდ ქმნილებას, პრაქტიკულად თუ თეორიულად, მეცნიერებასა თუ ხელოვნებაში, რაც არ უნდა მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი რაღაც ჯგუფთან, მაინც აქვთ თავიანთი პირველსაწყისი ერთ სახეში",[28] "ჩემთვის ჰომეროსი ერთია. ამასთან ერთად მის სახეში მე ვხედავ ხალხს. ე.წ. "კომპრომისული გზა" მე არ მომწონს".[29]

მრავალი საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული პალამასს ძველი ბერძნული ლირიკისა და ლირიკოსების შესახებ. ხშირად მხჯელობს იგი არქილოქოსზე, საფოზე და პინდარეზე, თუმცა მას არ რჩება მხედველობიდან ისეთი პოეტებიც, როგორებიც არიან ალკეოსი, ტირტეოსი, მათ შორის ნაკლებად ცნობილი ლირიკოსები კორინა, ერინა და ა.შ. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ის, თუ რა იზიდავს მას თითოეულ ამ ლირიკოსში. ძველ ბერძენ ლირიკოსთაგან პალამასზე ყველაზე დიდი გავლენა პინდარემ იქონია. იგი თავის თავს პინდარეს მოსწავლედ და მიმდევრად თვლიდა და ვერ ხედავდა ვერავითარ სულიერ განსხვავებას კერპთაყვანისმცემელ და ქრისტიან პოეტს შორის. სხვადასხვა ეპოქის ორი პოეტის სულიერ კავშირს ვერც დროში დისტანცია უქმნიდა დაბრკოლებას.[30] ხშირად მიმართავს პალამასი ალკეოსის პოეზიასაც. სწორედ მისი ინსპირაციით შექმნა პოეტმა *ახალი ოდა ძველი ალკეოსისა*. პალამასისეული ლექსის წვდომა მხოლოდ მას

---

[28] Κ. Παλαμάς, Ὁ γυρισμός.

[29] Κ. Παλαμάς, Ὅμηρος. ძალზე დიდი გავლენა იქონია პალამასზე ჰესიოდემაც, რაც ყველაზე მკაფიოდ აირეკლა მის ეპიკურ-ლირიკულ პოემაში *ასკრეოსი*. ჰესიოდეს გავლენას ამ ნაწარმოებზე ეძღვნება ა. ფუტრიდისის ნაშრომი. მკვლევარს მოჰყავს მთელი პასაჟები *თეოგონიიდან*, რომელთა ფაქტობრივ პერიფრაზს ვხვდებით პალამასის ამ ნაწარმოებში. იხ. Α. Φουτρίδης, 1929.

[30] შდრ. Καλαματιανός, 1959, 25. საყურადღებოა, რომ პალამასმა თარგმნა პინდარეს ორი ჰიმნი და ისინი თავისი ლექსების კრებულში შეიტანა.

ძალუძს, ვისაც ალკეოსის ქმნილებათა ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტები და ბიოგრაფიული ტრადიციიდან ცნობილი მისი ცხოვრების მომენტები შეუსწავლია. ალკეოსი, პალამასის აზრით, ლირიკოსი პოეტის სიმბოლოა, პოეტის, რომელიც ბუნების თვალწარმტაცი სურათებით მოხიბლული ქმნის თავის პოეზიას.[31] საფო პალამასისთვის არის "აპოლონური და აფროდიტული სული, ლექსის დედოფალი და მწუხარების მონა. ძველ კომიკოსთა ბოროტმა ენებმა ლესბოსელი მომღერლის უკვდავი სახელი ვნებების იდეას დაუკავშირეს".[32]

პალამასს, ბუნებრივია, თავისი უნივერსალური დამოკიდებულების ფარგლებში არ გამორჩენია მხედველობიდან ბერძნული დრამაც. იგი აღფრთოვანებულია ესქილეს პოეტური ენის სიდიადით. ესქილე მისთვის "ჰარმონიის ტიტანი", "სიტყვის პეგასოსი", "ხელოვნების მწვერვალია". პოეტი იხიბლება სოფოკლეს ენის მუსიკალურობით. სოფოკლეს იგი უწოდებს "ბულბულს", რომელმაც თავისი "მიუწვდომელი სრულყოფილებით" მოაჯადოვა ქვეყანა. მაგრამ პალამასი მეტ სიახლოვეს მაინც ევრიპიდესთან გრძნობს.[33]

ყურადღებას იქცევს პალამასის დამოკიდებულება ძველი ბერძნული ფილოსოფიისადმი. ბერძნულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში პოეტი გამოჰყოფს პოეზიის მომენტს.[34] პალამასი ავლებს ზღვარს სოკრატემდელ ფილოსოფოსთა პოეტურ შემოქმედებასა და ნამდვილ პოეზიას შორის, რადგან პირველ შემთხვევაში პრევალირებს ფილოსოფია და თავად პოეზიისადმი ფილოსოფიური და ძალზე ხშირად კრიტიკული დამოკიდებულებაც კი: "ცუდის ფანატიკოსო

---

[31] შდრ. Καλαματιανός, 1959, 25.

[32] შდრ. Θ. Ξύδης, 1983, 81.

[33] შდრ. Καλαματιανός, 1959, 31 შმდ.

[34] იგი გულისხმობს იმ სოკრატემდელი ფილოსოფოსების ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტებს, რომლებიც პოეტური ფორმით აყალიბებენ თავიანთ ფილოსოფიურ მოსაზრებებს.

მტრებო, ქსენოფანე, პარმენიდე, ჰერაკლიტე, ცუდის, მშვენიერი ანთროპომორფიზმის და პოეტური მითის მტრებო, უგულებელყოფთ და გბულთ ჰომეროსი და ჰესიოდე... თქვენც სურათებით საუბრობთ, პეგასოსზე ხართ ამხედრებულნი, და ღირსნი ხართ იცხოვროთ, რადგან თქვენც თქვენებურად ქმნით მითებს",[35] ხოლო მეორეში წინა პლანზე აშკარად პოეზიაა: "ყოველი დიდი ფილოსოფოსი აბსტრაქტული იდეის პოეტია, თავადაც ფანტაზიის მსახურია. იქ, სადაც ფიქრობს, რომ თავისი ჭეშმარიტების შიშველი სიტყვებით პოეტურ მითს ანგრევს, თავად ქმნის მითოლოგიას".[36] პალამასი დიდ პოეზიას ხედავს იმ ბერძენ ფილოსოფოსთა შრომებში, რომლებიც პროზაულად აყალიბებდნენ თავიანთ მოსაზრებებს. ამ შემთხვევაში, უპირველეს ყოვლისა, იგი გულისხმობს პლატონს: "თავის შემოქმედებაში, ათასგვარი ხერხით, რომელთაც სულ სხვადასხვა მიმართულებებით მივყავართ და რომლებიც წარმოგვიდგენენ ჰორიზონტების უსაზღვრო სიღრმეებს, იდეებისა და სახეების კრიტიკა იმდენად საგრძნობი ხდება, რომ ხშირად გვაგონებს, რომ პლატონი, ვიდრე მას საბოლოოდ გაიტაცებდა "ფილოსოფიური მანია და ბაკხია", როგორც თავადვე ამბობს, პოეზიით იყო შთაგონებული".[37]

პალამასის თეორიულ მსჯელობაში ანტიკურობასთან დაკავშირებული სახელების ესოდენ დიდი სიმრავლე არ არის განპირობებული პოეტის ამოცანით, რაც შეიძლება მეტი სახელი და ფაქტი მოიხსენიოს და განიხილოს. მისთვის ძველი ბერძნული კულტურა არის სისტემა, აღქმული მთლიანობაში. როგორც ეროვნული პოეტი და საზოგადო მოღვაწე, იგი ცდილობს ისე გაიაზროს ეს მემკვიდრეობა, როგორც ეს მას მიაჩნია სწორად და, შესაბამისად, გვაჩვენოს კლასიკური ბერძნული ცივილიზაციის ის მხარეები, რო-

---

[35] Ἅπαντα Παλαμά, τ.10, Α.

[36] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 6, 218.

[37] Ἅπαντα Παλαμά, τ.10, 166.

მელთა შემოქმედებითი ათვისება თანამედროვე ბერძნული ლიტერატურის განვითარების საფუძველი და არა მისი დამამუხრუჭებელი ფაქტორი გახდება. გამომდინარე აქედან, ძალზე საინტერესოა, თუ როგორ ხდება პალამასის თეორიული პოსტულატების რეალიზაცია უშუალოდ მის მხატვრულ შემოქმედებაში, უფრო სწორად, ანტიკურობის შემოქმედებითი ათვისების რა ფორმებს გვთავაზობს იგი.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც მწერალი, პალამასი არა მარტო მოხიბლულია თავისი ბერძენი წინაპრებით, არამედ აღსავსეა მათთან შეჯიბრების, მათ წინაშე თავისი პოეზიის თვითმყოფადობისა და სიცოცხლისუნარიანობის დამტკიცების ჟინით. მასთან ხშირად ვხვდებით რომელიღაც ძველ პოეტთან რაიმე ნიშნით გატოლების, მსგავსების თუ შეჯიბრების გამოხატულებას. ასე, მაგალითად, თავად "მიუწვდომელი" ჰომეროსის შემთხვევაშიც კი პალამასი არ დრკება და სურვილი აქვს თანამედროვე ბერძნულ ლიტერატურაში შექმნას ისეთივე გმირი, როგორიც შექმნა ჰომეროსმა აქილევსის სახით: "ამ სიმღერით ახალ ალს ავანთებ ეპიკურს, / შენთან ერთად, აქილევსო საბერძნეთისა, შენი ჰომეროსი".[38] პალამასი, მართალია, არ ედრება არქილოქოსს, მაგრამ დარწმუნებულია, რომ თავად იქნება წინაპარი მომავალი არქილოქოსისა: "არა ვარ აქრილოქოსი. ცარ მამა, / რომელიც არქილოქოსებს თესავს".

რამდენადაც პალამასის კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართების დიაპაზონი ვრცელია, მის შემოქმედებაში კლასიკურ საბერძნეთთან დაკავშირებული ინფორმაციის გამოყენება თავისი მოცულობით ერთობ შთამბეჭდავია. დაწყებული მისი პირველი კრებულიდან *ჩემი ქვეყნის სიმღერები,* რომელიც 1886 წელს გამოიცა,

---

[38] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 7, 421. საბერძნეთის აღსანიშნავად გამოყენებულია სიტყვა *Ρωμιοσύνη*, რომელიც თანამედროვე საბერძნეთს ნიშნავს და არანაირი კავშირი არ აქვს ანტიკური ხანის ელადასთან.

დასრულებული *საღამოს ალით* (1940) ანტიკურობას მეტად თუ ნაკლებად არეკლავს პალამასის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი კრებული თუ ნაწარმოები.

კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართების თვალსაზრისით პალამასის ლექსები შეიძლება დაიყოს სამ ჯგუფად:[39]

1. ნაწარმოებები, რომლებშიც ანტიკურ სახეებსა და სიმბოლოებს (მიუხედავად მათი გამოყენების სიხშირისა) არ აქვთ ლექსის კონცეფციისათვის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა და მათი ხსენება ერთჯერადი ციტირების ხასიათს ატარებს. ანტიკური ტერმინები გამოიყენება მათი საყოველთაოდ მიღებული სიმბოლიკის გათვალისწინებით, ან შედარებისათვის, ან მეტაფორის საწარმოებლად, ძალზე ხშირად თავად საბერძნეთის ხატის უკეთ და უფრო სრულად წარმოჩენისათვის.[40] ამგვარი ტერმინებით შეიძლება რომელიმე კონკრეტული ლექსი გადატვირთულადაც კი მოგვეჩვენოს. მაგრამ თითოეული ამ ტერმინის გამოყენება თავისი ხასიათით არ სცილდება იმ კატეგორიის ფარგლებს, რომელზედაც ჩვენ ამჟამად ვმსჯელობთ.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ პალამასთან სახელებმა, რომლებიც ხალხურმა ტრადიციამ შემოინახა, თითქმის ენობრივი შტამპების მნიშვნელობა შეიძინეს. ა.მ. ყურადღებას იქცევს მასთან ქარონის სახელის ძალზე ხშირი გამოყენება, ოღონდ მეტწილად იმ სახით, როგორითაც იგი ბერძნულ ფოლკლორში დასტურდება. აქედან გამომდინარე, არ არის გასაკვირი, რომ პალამასთან ქარონის მოხსენიებისას ხშირად მისი ანტიკურ მითოლოგიაში განსაზღვრული და შეზღუდელი ფუნქცია უფრო ფართოვდება და ადამიანების შემმუსვრელი ღვთაების სახემდე ადის. ა.მ. ლექსში ლერწამი გადმოცემულია ლირიკული სურათი ლერწმის და მდინარის გა-

---

[39] კ. პალამასის ლექსების სისტემატიზაციისთვის იხ. Σ. Σιφιανίδου, 2010, 511 შმდ.

[40] პალამასის პოეზიაში ანტიკური მეტაფორების და შედარებების გამოყენებისათვის იხ. G. Emrich, 1973.

საუბრებისა. ადიდებული მდინარე შედარებულია ქარონს: "როდესაც გადარეული მივედინები გზაზე / და ვანადგურებ ყოველივეს, ვითარცა ქარონი...".[41] აქ ქარონის სახელი მოხმობილია, მხოლოდ როგორც შედარების ელემენტი, ოღონდ იგი გვევლინება სამყაროს დამანგრეველ ძალად. ქარონს ზოგჯერ შეიძლება მიეწეროს ფუნქცია, რომელიც უკვე აშკარად პალამასისეული ჰიპერბოლიზაციის ნაყოფად უნდა მივიჩნიოთ: "როგორც მარმარილოს, არქილოქოს, შენი მიწისა / ...ვერას აკლებს / ქარონი, ისე ვერას დააკლებს შენს დიდებას".[42] ქარონი აქ გამოყვანილია ძალად, რომელსაც შეუძლია თავად ადამიანების დიდებაც წაშალოს, თუმცა არქილოქოსი იმდენად დიდია, რომ მას თავად ქარონიც ვერას დააკლებს.

არ დარჩა თითქმის არც ერთი მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი ღმერთი ან დემონი ბერძნული მითოლოგიისა, რომელიც ამ კატეგორიის მაგალითებში არ გვხვდებოდეს. ძალზე ინტენსიურად არის წარმოდგენილი პალამასთან ცნობილ ბერძნულ თქმულებათა პერსონაჟების სახელებიც. საინტერესოა, რომ თავის *ლოგოს და ანტილოგოსში* პალამასი 1917 წლის დასაწყისში საბერძნეთში შექმნილი სიტუაციის დახასიათებისას მეტად მოულოდნელ შედარებას მოიხმობს. ორი ხელისუფლების ხელში (მეფე კონსტანტინესი – ათენში და ვენიზელოსის – თესალონიკში) ქვეყანა არის, როგორც მედეა, რომელიც საკუთარ ხორცსა და სისხლს ანადგურებს: "როგორც ხელი ბაკხური მედეასი კუწავს და ფანტავს / მის სხეულს და სისხლს ეგეოსურ სილაჟვარდეში".[43]

პალამასი ხშირად მიმართავს ანტიკურობას, როდესაც სურს წარმოაჩინოს თავისი ქვეყანა დროსა და სივრცეში. მის ერთ-ერთ ლექსში ციკლიდან *სამშობლოები*, სადაც იგი აღწერს საბერძნეთს, მისი მარადიულობის წარმოსაჩენად რთავს ამგვარ სტრიქონს "იქ,

---

[41] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 1, 257.
[42] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 5, 231.
[43] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 7, 268.

სადაც ჯერ კიდევ ცხოვრობენ ჰომეროსის ფეაკები".[44] იგივე მიზანს ემსახურება ამავე ციკლის სხვა ლექსის შემდეგი სტრიქონები: "მოგზაურმა, ვიპოვე... ზღვაში / კალიფსო და უმშვენიერესი ელენე, / წავედი და წყურვილი მომიკლეს ლოტოფაგებმა...".[45]

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ამ კატეგორიაში ექცევა ანტიკური სახელებისა და სიმბოლოების ერთჯერადად, არა გავრცობილი სახით მოხსენიების შემთხვევები. აქ არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან ის გარემოება, რომ პალამასის ლექსების უმეტესობა ასეთი შემთხვევებით არის მთლიანად გაჯერებული. ამიტომ, ლექსების საკმაოდ დიდ ნაწილში ერთდროულად ანტიკურობასთან დაკავშირებული მრავალი ტერმინი შეიძლება შეგვხვდეს. თუკი ჩვენ მაინც ვმსჯელობთ ისეთ ლექსებზე, რომლებშიც კლასიკურ ტრადიციასთან დაკავშირებულ სიტყვებისა და ცნებების მოხსენიებას ფრაგმენტული ხასიათი აქვს, ვგულისხმობთ მხოლოდ ერთს – ამ კატეგორიის ლექსებში თითოეული ცალკე აღებული ცნება არ არის დაკავშირებული ლექსის მნიშვნელოვანი ნაწილის ან მთლიანად ლექსის სემანტიკასთან. ის უფრო ერთი, მეტნაკლებად დამოუკიდებელი ნაწილია იმ მოზაიკისა, რომელსაც ამ ლექსში ქმნიან მხოლოდ კლასიკურ ტრადიციასთან კავშირის პრინციპით მოქცეული სახელები და სიმბოლოები. და მაინც, პალამასის შემოქმედება ამ კატეგორიის ლექსების დონეზეც გვიჩვენებს თითქოსდა თვითმიზნურ ლტოლვას, რაც შეიძლება მეტად ჩართოს თავის ლექსში კლასიკურ საბერძნეთთან დაკავშირებული ლექსიკური ფორმატივები.

2. პალამასის ლექსების ერთი ნაწილის გარკვეული პასაჟები თუ პარტიები გვთავაზობენ კონკრეტული, კლასიკურ ტრადიციასთან დაკავშირებული სახის პოეტურ ინტერპრეტაციას. შესაძლოა, არც ისინი წარმოადგენენ ლექსის პოეტური კონცეფციის განმსაზღვრელ მოტივს, მაგრამ უთუოდ გამოკვეთილ ფუნქციას ასრულებენ

---

[44] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 3, 16.

[45] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 3, 22.

მასში. ამ მრავალრიცხოვან ქმნილებათაგან განვიხილავთ რამდენიმეს. პალამასის ერთ-ერთი პესიმისტური ლექსი *საფლავები*[46] წარმოგვიდგენს პოეტის დამოკიდებულებას იმ საფლავების მიმართ, რომლებიც "უნდა გიყვარდეს". ლექსი აგებულია პოეზიაში კარგად ცნობილ იდეაზე, რომ საფლავი ათანაბრებს ყველაფერს, სიცოცხლეში ერთმანეთის სავსებით დაპირისპირებული ხასიათის მქონე ადამიანებსაც კი. ლექსში შემოდის *ოდისეას* თემა. იგი შედგება სამი "ნაწილისაგან": პირველი შეიცავს პოეტის ერთგვარ სიბრალულს ოდისევსის მიმართ.[47] შემდეგ პოეტი თითქოს უარყოფს კირკეს, პენელოპეს, ლოტოფაგების რეალობას. თუმცა, ამასთანავე, აღიარებს, რომ მას თავად აქვს "დაღეჭილი კირკეს ბალახი", იგი თავად მდგარა პენელოპეს სართავ დაზგასთან. ამ პასაჟს ლექსში აქვს სავსებით გარკვეული კონცეპტუალური დატვირთვა. აქ ანტიკური სახეების და სიმბოლოების მოხმობით ხდება ერთგვარი განზოგადოება იმისა, რაც ადამიანმა ცხოვრებაში შეიძლება დაითმინოს. პალამასი *ოდისეას* გარკვეულ ინფორმაციას იყენებს, ერთის მხრივ, იმ თეზისის დასამტკიცებლად, რომ მან ყოველივე გამოსცადა ცხოვრებაში და ყოველივეს ფასი იცის, ხოლო, მეორეს მხრივ, სიკვდილის წინაშე საკუთარი უმწეობის საჩვენებლადაც.

განსაკუთრებით საგრძნობია კლასიკური ინფორმაციის მნიშვნელობა პალამასის ვრცელ პოეტურ ნაწარმოებებში. აქ იმდენად გადახლართულია ერთმანეთში წარსული და აწმყო, რომ ხშირად ძნელია ცალკე გამოვყოთ პასაჟები, რომლებიც საკუთრივ ანტიკურობის შესახებ ინფორმაციას შეიცავენ. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, აშკარაა, რომ ეს ინფორმაცია მთელი ნაწარმოების ერთ-ერთ

---

[46] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 7, 211.

[47] ამ შემთხვევაში, ბუნებრივია, იგულისხმება არა იმდენად კონკრეტული პერსონაჟი ჰომეროსის ეპოსისა, რამდენადაც საერთოდ სახე ადამიანისა, რომელიც ოდისევსის თვისებებს განაზოგადებს და ყოველთვის ფიქრობს საკუთარ სახლში დაბრუნებაზე.

უმთავრეს მასაზრდოებელ წყაროს წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა პალამასის პოემა *მეფის საყვირი*,[48] რომლის არსი მდგომარეობს საბერძნეთის ერთიანობის იდეის პოეტურ ხორცშესხმაში. ამ ნაწარმოების შექმნას პალამასმა თითქმის ათი წელი მოანდომა. პროლოგი 1902 წლით თარიღდება, პოემა კი 1910 წელს გამოიცა. ნაწარმოები თორმეტ ნაწილად არის დაყოფილი და შეიცავს თხუთმეტმარცვლიანი საზომით გამართულ 4000-მდე სალექსო სტრიქონს.[49] ნაწარმოების დასაწყისში პოეტს გადავყავართ შუა საუკუნეების ბიზანტიაში. იმპერატორ მიხეილ პალეოლოგის ოფიცრები ერთ დანგრეულ მონასტერში აღმოაჩენენ ადამიანის ჩონჩხს, რომელსაც პირში საყვირი ედო. იქვე საფლავის ქვაზე ეწერა მისი სახელი – ბასილ II ბულგაროკტონოსი. ოფიცრები ხვდებიან, რომ მათ წინაშე ბიზანტიის უძლეველი იმპერატორის ძვლებია. ისინი შეეცდებიან საყვირის აღებას, მაგრამ ამ დროს ეს უკანასკნელი ამეტყველდება და მოყვება გარდაცვლილი იმპერატორის საგმირო საქმეებს. მთელი პოემის მანძილზე სწორედ მეფის საყვირი ასრულებს მთხრობელის ფუნქციას. იგი პოემის თორმეტ სიტყვაში გადმოგვცემს, თუ როგორ გადაწყვიტა იმპერატორმა ბასილი II თაყვანი ეცა ღვთისმშობლისათვის და ამ მიზნით როგორ გაემგზავრა ათენში, რათა ქალწულისადმი სამადლობელი ლოცვა პართენონის ტაძარში აღევლინა. იმპერატორი თავისი ლაშქრობის განმავლობაში სულ სხვადასხვა ეპოქის საბერძნეთის პროვინციებს გაივლის. პოეტი, მიუხედავად იმისა, თუ რომელ ეპოქაში იმყოფება პოემის ამა თუ იმ ნაწილში, ყველგან ავლებს პარალელს მის თანამედროვე ეპოქასთან, ხაზს უსვამს თავისი მკითხველის

---

[48] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 5, 27 შმდ.

[49] პოემის თორმეტ ნაწილად დაყოფა საერთოდ ნიშანდობლივია პალამასის შემოქმედებისათვის. გავიხსენოთ მისი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოები *ბოშის თორმეტი სიტყვა*, რომელიც ასევე თორმეტი ნაწილისაგან შედგება.

წინაპართა დიდებას. მეფის საყვირი წარმოადგენს არა მარტო პოეტურ განაცხადს, მოწოდებას დიდი იდეის ხორცშესხმისაკენ, არამედ ცდას ამ იდეის უფლებამოსილება ანტიკური, შუასაუკუნეობრივი და პოეტის თანამედროვე თემების ძალზე საინტერესო ურთიერთშეზავებაში გამოიხატოს.[50]

3. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და საინტერესოა პალამასის ის ნაწარმოებები, რომლებიც ძირითადად ანტიკური ინფორმაციით საზრდოობენ და კლასიკური ტრადიციის პალამასისეული შემოქმედებითი ათვისების საყურადღებო მაგალითებს წარმოადგენენ. ეს ნაწარმოებები პირობითად შეიძლება დავყოთ ლექსებად, რომელთა "ანტიკური ორიენტაცია" გაცხადებულია თავად სათაურებში და ლექსებად, რომელთა სათაურებსაც, მართალია, ანტიკურობასთან არავითარი კავშირი არა აქვთ, მაგრამ მთლიანად ჩვენთვის საინტერესო თემატიკის მხატვრულ ხორცშესხმას გვთავაზობენ. როგორც ერთი, ისე მეორე ჯგუფის ნაწარმოებების რაოდენობა საკმაოდ დიდია და ჩვენ შევეცდებით განვიხილოთ მხოლოდ ისინი, რომლებიც ყველაზე ნათლად წარმოაჩენენ ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით პალამასის შემოქმედების თავისებურებას. უკვე სათაურის დონეზევე ეს ლექსები კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართების საკმაოდ ფართო დიაპაზონს გვიჩვენებენ. ა.მ. ლექსები: *პენელოპე, ელენე, ფემიოსი, ფემიოსის ღამეები, მედუზა, ლამია, პეგასოსი, აფროდიტე პიგმალიონს, ფსიქე ეროსს, აფროდიტე, გედი ლედას, დანაე* და სხვა დაკავშირებულნი არიან ბერძნულ მითოლოგიასთან. ლექსები *ორფიკული ჰიმნი, დელფიური ჰიმნი, ოლიმპიური ჰიმნი, ჰომეროსის ჰიმნი, ჰიმნი ათენას, პინდარეს ჰიმნები* და სხვა წარმოადგენენ ძველი ბერძნული ჰიმნოგრაფიის ტრადიციის არეკვლას. ლექსები *ახალი ოდა ძველი ალკეოსისა,*

[50] ჩვენ არ შევეხებით იმის შესახებ, თუ როგორ ჰპოვა ასახვა კლასიკურმა ტრადიციამ პალამასის ამ კონკრეტულ ნაწარმოებში, რადგან ამ საკითხს მიეძღვნა სპეციალური მონოგრაფია, იხ. K. Kuσιvης, 1980.

რაფსოდია, ტრაგედიის მისალმება და სხვა ეხმაურებიან ძველი ბერძნული საგუნდო და მონოდიური ლირიკის ტრადიციებს. როგორც ვხედავთ, უკვე სათაურების დონეზე პალამასის პოეზია ბერძნული ცივილიზაციის მრავალ სფეროს მოიცავს. ეს შთაბეჭდილება, რასაკვირველია, ბევრად უფრო ძლიერდება, როდესაც საერთოდ მის შემოქმედებას შევისწავლით.

პალამასის ამ კატეგორიის ლექსებს შორის შეგვიძლია გამოვყოთ ისეთები, რომლებიც აგებულნი არიან ე.წ. "საკმარისი ინფორმაციით" შემოფარგვლის პრინციპზე. ამ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ პოეტს აინტერესებს რაღაც ერთი მოტივი, სიუჟეტი და თავის ლექსს განსაზღვრავს მისი პოეტური ხორცშესხმით, ხოლო დამატებით წარმოადგენს მხოლოდ იმ ინფორმაციას, რომელიც პალამასის პოეტური ჩანაფიქრის რეალიზაციისათვის სრულიად საკმარისია. ა.მ. ლექსი *პენელოპე*[51] ეძღვნება პალამასისათვის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო საყვარელ პერსონაჟს – ოდისევსის ერთგულ ცოლს. პოეტის მიზანია, წარმოაჩინოს პენელოპეს სახით ერთგული ცოლის ხატი, რომელიც მზად არის უსასრულოდ ელოდოს თავის მეგობარს, ხოლო ჯილდო ამგვარი ქალისა არის ქმარი, რომელიც აუცილებლად დაბრუნდება. პენელოპეს მოლოდინის საჩვენებლად პოეტი იფარგლება მხოლოდ რამდენიმე შტრიხით. მას "ომებმა და უცხო მხარემ წაართვეს" მეგობარი, გარშემო მტრები ჰყავს შემოხვეული, მაგრამ იგი მაინც მხოლოდ თავის მეგობარს ელოდება და საქსოვ დაზგასთან "ქსოვს თავის სიყვარულს". ამის შემდეგ პალამასი გადადის პენელოპეს "მეგობარზე", რომლის სახელსაც არ ახსენებს, თუმცა ხაზს უსვამს მის სიდიადეს. იმ დაბრკოლებებს შორის, რომლებიც ცოლთან შეხვედრაში უშლიან

---

[51] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 3, 73. პალამასი განსაკუთრებით აფასებდა ჰომეროსის *ოდისეას*, ხოლო ჰომეროსის პერსონაჟებს შორის გამოარჩევდა პენელოპეს. ამან განაპირობა ისიც, რომ პალამასმა თავის ქალიშვილს სახელად პენელოპე დაარქვა.

ხელს, ასახელებს მხოლოდ სკილას და სირენებს და დასძენს, რომ ვერაფერი შეაჩერებს პენელოპეს მეუღლეს, დაბრუნდეს ბოლოს და ბოლოს მასთან. ეს ლექსი არავითარ მნიშვნელოვან სიახლეს არ გვთავაზობს პენელოპეს სახის გააზრებაში. პოეტს ერთგული ქალის ლირიკული ხატის გადმოსაცემად სავსებით აკმაყოფილებს პენელოპეზე არსებული ტრადიციული წარმოდგენა და ამისათვის იგი აღარ ცდილობს თავისი ლექსი გადატვირთოს ზედმეტი "არგუმენტებით" *ოდისეადან*. იგი იფარგლება მხოლოდ იმ შტრიხებზე მინიშნებით, რაც საკმარისია მისი პოეტური ჩანაფიქრის განსახორციელებლად.

გაცილებით უფრო საინტერესოა ანტიკური სახის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით ლექსი *ფემიოსი*.[52] *ოდისეადან* ცნობილი ეს თვითნასწავლი აედი, რომელსაც აგდებულად ეპყრობიან ოდისევსის სასახლეში თავმოყრილი სასიძოები, არაერთგზის მოქცეულა თანამედროვე პოეტთა თვალსაწიერში. პალამასის ეს ლექსი შედგება ორი ნაწილისაგან. ერთი წარმოგვიდგენს ფემიოსის სიტყვებს, ხოლო მეორე თავად პოეტის რეპლიკას ამ სიტყვებზე. თუკი გავითვალისწინებთ ფემიოსის *ოდისეას* სიუჟეტში მონაწილეობას, ვნახავთ, რომ პალამასი გვთავაზობს ჰომეროსის ფემიოსისაგან არსებითად განსხვავებულ პერსონაჟს. იგი თითქოს ცდილობს წარმოიდგინოს, თუ რა შეიძლებოდა ეფიქრა ფემიოსს, როდესაც მას ესოდენ უდიერად მიმართავდნენ სასიძოები და როგორ შეეძლო დაეფასებინა ოდისევსს აედის ერთგულება. როგორც ცნობილია, *ოდისეაში* ფემიოსი არსად უპირისპირდება საჯაროდ სასიძოებს, ოდისევსი კი არ მოიხმობს აედს თავისთან, როგორც ეს პალამასთან არის, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ტელემაქოსის თხოვნით დაინდობს მას. ყურადღებას იპყრობს ის, რომ ფემიოსის სიტყვებში სასიძოების მიმართ არა მარტო უკმაყოფილება არის

---

[52] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 3, 188. ფემიოსის სახის პალამასისეულ ინტერპრეტაციას ვხვდებით ასევე ლექსში *ფემიოსის ღამეები*: Ἅπαντα Παλαμά, τ. 9, 471.

გამოთქმული ("ვიღაც ღმერთი გავაჯავრე, რაღაც ცოდვა ჩავიდინე, / აქ რომ მოვხვდი თქვენთან ერთად... / და ჩემი კითარის ჰანგი / თქვენს ყმუილს უერთდება, მგლებო"), არამედ მუქარაც კი ("დაბრუნდება შურისმაძიებელი ქმარი. და მოზიდავს ისარს / და უმოწყალოდ ფრინველებს მისცემს თქვენს თავს"). ჰომეროსის ფემიოსისგან განსხვავებით პალამასის გმირს არ ეშინია სასიძოების და ის არ ემორჩილება მათ, ვისაც იგი მხოლოდ "გასართობად" სჭირდებათ: "გინდოდით მორჩილი მონა / თქვენი გართობისათვის?... / არ მეშინია თქვენი სიყალბის". რითი შეიძლება ავხსნათ პალამასთან ფემიოსის სახის ამგვარი მეტამორფოზა? აქ შეიძლებოდა მხოლოდ იმ ვარაუდის წამოყენება, რომ პალამასი ექომაგება პოეტს, რომლის ღირსება ხელჰყვეს უღირსმა ადმიანებმა.[33] მისი რეპლიკაც ლექსის ბოლოს – "ეშმაკების გარემოცვაში... / ამას წინასწარმეტყველებდი... / და შენს კითარასთან დახრილი, ო, ფემიოს ტერპიადეს ძევ, / ტკივილის მომგვრელ ღამეებში შენს სიმღერებს თხზავდი" – არსებითად, "კოლეგის" მხარდაჭერას წარმოადგენს. ფემიოსი პალამასთან განაზოგადებს იმ პოეტთა სახეს, რომელთაც ზოგჯერ ართმევენ უფლებას, თავისუფლად გამოხატონ საკუთარი აზრი თავიანთ პოეზიაში. ფემიოსი ნანობს, რომ ის მოხვდა "მგლების" გარემოცვაში, რომ მასში "მოქეიფენი" მხოლოდ გამრთობს ხედავენ, რომ აღვირახსნილი ხალხი ამდენის უფლებას აძლევს თავს მხოლოდ იმიტომ, რომ "მეფე არ არის და ცარიელია სასახლე". მაგრამ ამ სასახლეში სხვა სულიც ტრიალებს, რადგან "ყველა კუნჭული სავსეა პენელოპეთი", პენელოპე ღმერთების შეწევნით თავს იცავს მათი ხელყოფისგან იმით, რომ "დღე და ღამე იბრძვის, ქსოვს და ქსოვს", და ბოლოს და ბოლოს დაბრუნებული ქმარი შურს იძიებს თითოეულზე. ამ ნაწილში ფემიოსის სიტყვები ძალზე ლაკონურად გადმოგვცემს ოდისევსის დაბრუნების ძირითად მომენტებს.

---

[33] ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ფემიოსის სახეში შეიძლება თავად პალამასი ამოვიცნოთ, იხ. Καλαμιατιανός, 1959, 16.

ამგვარად, პალამასი ამ შემთხვევაში ერთმანეთთან აზავებს იმას, რაც საყოველთაოდ ცნობილია *ოდისეადან*, იმასთან, რაც ფემიოსის სახის მის სუბიექტურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს – ფემიოსს იგი ხომ იმას ათქმევინებს, რაც *ოდისეაში* მას არასოდეს უთქვამს. ამ ლექსშიც პალამასი იფარგლება "საკმარისი ინფორმაციის" პრინციპით.

ლექსი *ფსიქე ეროსს*[54] პალამასისათვის ჩვეული მიმართვის ფორმით არის დაწერილი. მთელი ლექსი არის ფსიქეს მონოლოგი-მიმართვა ეროსისადმი. ამ ლექსში "საკმარისი ინფორმაციის" პრინციპი საინტერესოდ არის რეალიზებული, რადგან პალამასი მხოლოდ მიგვანიშნებს აპულეუსის *მეტამორფოზებიდან* ცნობილ ეროსისა და ფსიქეს ამბავზე.[55] როგორც ცნობილია, აპულეუსთან დადასტურებული მითი გადმოგვცემს აფროდიტეს ვაჟის, ადამიანთა გულში მწველი სიყვარულის აღმძვრელი ეროსისა და ულამაზესი მეფის ასულის ფსიქეს სიყვარულის ამბავს. ლექსში არ არის მოთხრობილი ამბავი თავიდან ბოლომდე. თუკი მკითხველმა არ იცის იგი, მას შეიძლება გაუჭირდეს კიდეც ლექსის გაგება. აქ არის გადმოცემული მხოლოდ ფსიქეს განცდები მას შემდეგ, რაც იგი მიატოვა ეროსმა. ქალი საკმაოდ ზოგადად და პირობითად მიანიშნებს იმაზე, თუ რა მოხდა მასსა და ეროსს შორის. გადმოცემს მიტოვების ჟამს თავის მდგომარეობას და ეროსისადმი უსაზღვრო სიყვარულს. პალამასი მთლიანად შთაგონებულია ფსიქეს სახით და მისი ეროსისადმი სიყვარულის დრამატული ამბით. ძნელია იმის თქმა, ისახავდა თუ არა პოეტი მიზნად მოეხდინა მითის აქტუალიზაცია. თუკი მას ამგვარი განზრახვა ამოძრავებდა, ამ შემთხვევაში შეიძლება მხოლოდ და მხოლოდ ვიმსჯელოთ ფსიქეს მითში გადმოცემული სიყვარულის პათოსის მარადიულობის ჩვენებაზე. ყურადღებას ისიც იქცევს, რომ ლექსში შეიძლება ამოვიკითხოთ ის აზრიც, რომ ძლიერ სიყვარულს

[54] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 5, 415.

[55] Apul. Met. IV, 28-35; V; VI, 1-25.

ხელწიფება გადალახოს საზღვარი ადამიანურსა და ღვთაებრივს შორის, დააძლევინოს მოკვდავ ფსიქეს ის შიში, რაც მას ღმერთის უშუალოდ ხილვისას დაეუფლა.

დაახლოებით ამავე ტიპს განეკუთვნება ლექსი *აფროდიტე პიგმალიონს.*[56] ამ შემთხვევაშიც მთელი ლექსი წარმოადგენს აფროდიტეს მონოლოგ-მიმართვას პიგმალიონისადმი. აქ დატოვებულია ის ძირითადი შტრიხები, რომლებიც პიგმალიონის ამბის ღერძს წარმოადგენენ – პიგმალიონი არის მეფეც და მოქანდაკეც. მან გამოაქანდაკა ქალი, რომელიც გაცოცხლდება. პიგმალიონმა შეიყვარა იგი, მაგრამ პალამასი არსებითად ცვლის მითის არსს. იგი, მართალია, იცნობს იმ ვერსიას, რომლის თანახმადაც პიგმალიონმა თავიდან აფროდიტე შეიყვარა, მაგრამ რამდენადაც იგი მიუღწეველი იყო, გააკეთა მისი ქანდაკება, რომელთანაც სარეცელს იზიარებდა.[57] ამ მოვლენამ იმდენად ააღელვა აფროდიტე, რომ მან ქანდაკებას სული შთაბერა და გადააქცია იგი ცოცხალ ქალად – გალატეად, რომელმაც პიგმალიონს უშვა შვილები. პალამასს არ აინტერესებს ის, რაც პოეტთა უმეტესობას იზიდავდა ამ მითში – როგორ შეიძლება მაღალი ხელოვნებით შექმნილმა ქანდაკებამ სრული განსხეულება ჰპოვოს. იგი ცვლის მითის რამდენიმე საკვანძო მომენტს: ა) აფროდიტე განრისხებულია პიგმალიონზე, რადგან მან არ შესწირა ქანდაკება ქალღმერთს ("მეუფევ, ჩემს წინაშე მუხლმოდრეკილო, / არ მოსულხარ იმისთვის, რომ მოგეტანა / ჩემი შესაფერისი შესაწირი?"); ბ) გაცოცხლებული გალატეა აღმოჩნდება ჩვეულებრივი მაცდური ქალი, რომელიც პიგმალიონს მიატოვებს ("და ახლა სტირი, მიტოვებულო ქალისაგან, / რომელიც აღარ არის არც ქანდაკება / და არც მდედრი, რომელსაც სავსე აქვს / გული... სიყვარულით"); გ) პიგმალიონი, როგორც მეფე, თავის ხალხში ყოველგვარ

[56] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 5, 409.

[57] Apollod. Bibl. III; XIV, 3.

პატივისცემას კარგავს. იგი მისტირის გალატეას ("და ახლა გამძიმებს შენ შენი გვირგვინი / ...და შენი ხელი ვეღარ სწევს სკიპტრას. / და ღელავს შენი ხალხი, ხალხი, / რომელსაც შიში ჰქონდა შენი / ახლა გიგზავნის ლანძღვას და წყევლას"). განსაკუთრებით საინტერესოა ლექსის ის პასაჟი, სადაც აფროდიტეს მაგალითად მოჰყავს ფიდიასი და "პრაქსიტელეები", ცნობილი სკულპტორები, რომლებიც აფროდიტეს ქანდაკებებს ქმნიდნენ და ამით ქალღმერთს პატივს მიაგებდნენ. აქ ერთგვარად დაპირისპირებულია ერთმანეთთან პიგმალიონის და პრაქსიტელეს თუ ფიდიასის ხელოვნება. პირველის შემთხვევაში ხელოვნება იწვევს ხორციელ, ადამიანურ ვნებებს, ხოლო მეორეში – მხოლოდ ესთეტიკურ ტკბობას და მოწიწებას. შესაბამისად, თუკი აფროდიტე პალამასის სათქმელს ამბობს, ეს უკანასკნელი პიგმალიონის აპოლოგეტი კი არა, მისი განმქიქებელია. ამგვარად, ამ ლექსში, მართალია, პალამასი ძირითადად გამოიყენებს პიგმალიონის მითში დადასტურებულ ინფორმაციას, მას შემოაქვს ახალი ელემენტები, რომლებიც მითის ახალ, პალამასისეულ ვერსიას გვთავაზობენ.

ერთ მითზე ან პერსონაჟზე ორიენტირებული მრავალი სხვა ლექსის მოტანა შეიძლება პალამასის შემოქმედებიდან, მაგრამ წარმოდგენილი ლექსების თუნდაც აქ შემოთავაზებული მოკლე ინტერპრეტაცია საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ასეთ შემთხვევებში პალამასი ჩვეულებრივ იფარგლება მითის საკვანძო სიუჟეტურ ელემენტებზე ლაკონური მინიშნებით, თუმცა მითის პოეტური ინტერპრეტაციისას იგი შეიძლება არ უხვევდეს ტრადიციული მითის ელემენტებს, ცვლიდეს მათ ნაწილობრივ ან ახდენდეს ტრადიციულ ელემენტთა არსებით ცვლილებას.

იმ ლექსებს შორის, რომლებიც ანტიკურ ტრადიციას ეხმიანებიან როგორც მთელი თავისი პათოსით, ასევე სათაურითაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსაკუთრებული ადგილი უკავია პალამასის

ჰიმნებს. პალამასის შემოქმედებაში შეინიშნება ანტიკური ჰიმნოგრაფიის ტრადიციების ერთგვარი აღორძინება. მისი მრავალრიცხოვანი ჰიმნებიდან ყურადღებას შევაჩერებთ ორზე: *ჰიმნზე ათენასადმი* და *დელფიურ ჰიმნზე*. განსხვავებით იმ ლექსებიდან, რომლებიც ზემოთ განვიხილეთ, "საკმარისი ინფორმაციის" პრინციპს აქ რადიკალურად ცვლის "ინფორმაციის მაქსიმალური სისრულის" პრინციპი. პოეტის ეს ჰიმნები არის ჭეშმარიტი სადიდებლები ანტიკური ღმერთებისა და თანაც ისეთი პათოსით შექმნილი, რომ მათზე სიამოვნებით მოაწერდა ხელს ჰომეროსის ჰიმნების არაერთი შემქმნელი. ჰიმნებში გამოყენებულია მრავალი ხერხი, რომელიც ესოდენ მკაფიოდ იკვეთება ჰომეროსის ჰიმნოგრაფიაში, ჰესიოდეს პოემებსა და, ზოგიერთ შემთხვევაში, ელინისტური ეპოქის ჰიმნებშიც. პოეტი მიზნად ისახავს არა მარტო განდიდებას იმ ღვთაებისა, რომელსაც ჰიმნი ეძღვნება, არამედ მის საქმეთა ყოველმხრივ წარმოჩენას. აქ იგი მეტწილად ირჩევს არა ერთი ამბის ან ერთი მითის გარშემო ჰიმნის ორგანიზაციის პრინციპს, არამედ ამ ღვთაებასთან დაკავშირებული ყველა არსებითი ამბის ან რიტუალის მოთხრობას თუ მათზე მინიშნებას. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩევა *ჰიმნი ათენას*[58] რომელიც მცირე განმადიდებელი პროიმიონის შემდეგ 11 ნაწილში წარმოგვიდგენს თითქმის ყველაფერს, რაც დაკავშირებულია ათენას დაბადებასთან, მის არსთან, მის ღვთაებრივ დანიშნულებასთან, საბერძნეთისათვის მის მნიშვნელობასთან, თავად ათენისათვის მის განსაკუთრებულ როლთან და ა.შ. პოეტური გადმოცემის ამგვარი ფორმა მოითხოვს მრავალრიცხოვან მითოლოგიურ სახელთა, სიმბოლოთა, რიტუალთა ხსენებას, რადგან ათენა პრაქტიკულად აღქმული არის მთელი ბერძნული მითოლოგიის კონტექსტში. და მაინც, აშკარად იგრძნობა, რომ ჰიმნს წერს თანამედროვე პოეტი, პოეტი, რომელიც გრძნობს, რომ ათენას განდიდება ახალი საბერძნეთისათვის უბრალოდ

[58] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 1, 179.

რიტუალის წინაშე ვალის მოხდა კი არ არის, არამედ გამამხნევებელი შეძახება და მოწოდებაა ელადის მომავალზე ზრუნვისაკენ.

ამავე პრინციპით, მაგრამ ბევრად უფრო ნაკლები მასშტაბებით, *დელფიურ ჰიმნში*[59] გადმოცემულია უკვე აპოლონისა და მისი წმინდა ადგილის სადიდებელი. არც აქ არის ჰიმნი აგებული რაღაც ერთ მითზე, იგი გვთავაზობს მრავლისმომცველ, მრავალრიცხოვან მითოლოგიურ თუ საკულტო ხასიათის ინფორმაციით აპოლონთან დაკავშირებით. ჰიმნი იწყება მინიშნებით აპოლონის წარმომავლობაზე და იმის გახსენებით, თუ როგორ გახდა დრაკონის მოკვლის შემდეგ აპოლონი მეუფე დელფოსი ("შენ, მომღერალს საქვეყნოდ ცნობილს, / გიმღერებ, დიდი ზევსის შთამომავალო... / ...ვიტყვი / ჯადოსნურ სამფეხზე, რომელიც გაბედე და აიღე, / სამფეხზე, რომელიც დრაკონს ეკუთვნოდა..."). აპოლონი წარმოდგენილია, როგორც მუზების ძმა ("მეხმტყორცნი ზევსის მშვენიერო ქალიშვილებო, / მეუფენო ჰელიკონის ტყეებისა, მოდით / და სიმღერებით, ცეკვებით ადიდეთ, / თქვენი ღვთაებრივი ძმა, ოქროსთმიანი ფოიბოსი"). შემდეგ ჰიმნში აღწერილია ის ზეიმები, რომლებიც იმართებოდა დელფოში, პარნასოსის ძირში, სადაც გამოჩნდება ხოლმე აპოლონი ("პარნასოსის ორმწვერვალიან ტახტზე კასტალიის გამჭვირვალე წყლებში, / დელფიურ ზეიმებზე მოდის ბატონი / ამ განთქმული მთისა..."). პოეტი არაორაზროვნად მიანიშნებს დელფოს საერთო ელინურ ხასიათზე, როდესაც ამბობს "ათენის ხალხი, შენ, ღმერთო, თაყვანს გცემს".

თუკი პირველი ჰიმნი უფრო ჰომეროსისეული დიდი ჰიმნების სულს ეხმიანება, მეორე უფრო მეტად ჰომეროსისეულ მცირე ჰიმნებთან გვიჩვენებს მსგავსებას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის პათოსი, რომლითაც საუკუნეთა მიჯნაზე ბერძენი პოეტი, მართლმადიდებელი ქვეყნის შვილი განადიდებს წარმართული საბერძნე-

---

[59] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 3, 199.

თის ღმერთებს და ამით ბერძნებს შეახსენებს, თუ რამდენად ერთიანია მათი ცივილიზაცია.[60]

პალამასის შემოქმედებაში ბევრია ისეთი ლექსი, რომლის სათაური შეიძლება უშუალოდ არ მიგვანიშნებდეს ანტიკურობაზე, მაგრამ მათში ანტიკური ინფორმაცია პრევალირებს. ამ ტიპის ლექსების ერთ ნაწილში გადმოცემულია თანამედროვე პოეტის მიერ გახსენებული და აღქმული რაიმე სურათი, რომელიც უშუალოდ მის დროს უკავშირდება, მაგრამ ის სიმბოლოები, სახეები და ლექსიკური ფორმატივები, რომლებითაც მან თავისი გრძნობები უნდა გადმოგვცეს, მნიშვნელოვანწილად სწორედ ანტიკური ტრადიციიდან არის აღებული. განვიხილოთ მაგალითისათვის ორი ლექსი. ლექსი *რაფსოდია*[61] წარმოადგენს ჰომეროსის განდიდებას. პალამასს სურს აჩვენოს, თუ რას ნიშნავს მისთვის ჰომეროსი და როგორ შემოვიდა იგი მის სამყაროში სკოლის მერხიდან. ლექსი იწყება ჰომეროსის ხოტბით. პალამასი არ იშურებს საქებარ სიტყვებს: "ჰომეროსო, ღვთაებრივო, მარადიულო მადლო და დიდებავ". პოეტი გადმოგვცემს იმას, თუ როგორ გადაიქცა ჰომეროსი მისთვის გაკვეთილიდან მთელ სამყაროდ და თუ როგორ მაღლდებოდა ამ პროცესში მის თვალწინ ყველაფერი, რაც ჰომეროსთან იყო დაკავშირებული: "სკოლის სიცივეში, შიშველ მერხთან... / გაკვეთილი მეგონა მქონდა, შენ კი სასწაულად მომევლინე. / და გადაიხსნა ჩემში ცა უკიდეგანო და წმინდა, / ზღვა ზურმუხტისფერი / და გადაიქცა მერხი სასახლის ტახტად". მაგრამ პალამასს არ აკმაყოფილებს ჰომეროსის მხოლოდ ზოგადი განდიდება. ლექსის

---

[60] მკვლევართ არაერთგზის აღუნიშნავთ, რომ პალამასის ჰიმნები ენის დონეზეც ძალზე ახლოს არიან ჰომეროსის ჰიმნებთან. იმდენად დიდია ჰომეროსის ჰიმნების გავლენა ბერძენ პოეტზე, რომ მათ ისინი უფრო მეტად აგონებთ ძველი ჰიმნების პერიფრაზს, ვიდრე თანამედროვე ლექსს, შდრ. Καλαματιανός, 1959, 17 შმდ.

[61] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 3, 64.

მომდევნო ნაწილში იგი გადმოგვცემს ხილვებს, დაკავშირებულს *ოდისეასთან.* აქ არის კალიფსო, რომელიც ღმერთებისადმი ვედრებას აღავლენს და რომელსაც ძალუძს ყველაფრის დაჯკნობა. მხოლოდ ოდისევსს არ ერჩის იგი არაფერს. თავად გმირი კი წარმოგვიდგება მარტოდმარტო, ხომალდთა დაღუპვის შემდეგ მოტირალი: "ზის გაუნძრევლად და იცქირება, / სამშობლოს იხსენებს და მოთქვამს". შემდგომ პოეტი კვლავ უბრუნდება რეალობას და აღიარებს, რომ მისი "სიმღერის" ინსპირატორი სწორედ "ღვთაებრივი" ჰომეროსია.[62] ამ ლექსში, რომელიც ჰომეროსისადმი პალამასის განსაკუთრებულ სიყვარულს ადასტურებს, ავტორს ორი მიმართულებით შემოჰყავს ჰომეროსის თემა. ერთი, ეს არის თავად ჰომეროსი, როგორც დიდი პოეტი, ხოლო, მეორეს მხრივ, ავტორი რამდენიმე შტრიხით ოდისეას სულთან გვაზიარებს. თავად ლექსის სახელწოდება *რაფსოდია* ჟღერს უაღრესად თანამედროვედ, მაგრამ შეიძლება ასევე მიგვანიშნებდეს ჰომეროსთან დაკავშირებულ რაფსოდთა ინსტიტუტზე. პალამასიც ხომ თავს ჰომეროსის მუზის განმგრძელებლად აღიქვამს.

ანტიკურობის ერთგვარ "მოზღვავებას" ვხვდებით ლექსში *პასუხი.*[63] მას არა აქვს რაღაც გარკვეული სიუჟეტი. იგი აგებულია კონტრასტზე – ერთი მხრივ, არის ლირიკული მთხრობელი, რომელიც წარმოდგენილია მორწმუნე ბერის სახით, მეორე მხრივ, კი მოზეიმე ბუნება, რომელიც სავსეა ანტიკური ღვთაებებით და სიმბოლოებით. ლექსში ერთდროულად ტრიალებს დიონისური ორგიების და თეოკრიტეს იდილიების სული, აქ არის სიშმაგეც და ბუნებაში დასადგურებული სიმშვიდეც. ლექსი, რომელიც შეიცავს 32 სტრიქონს, იტევს უამრავ სახელს, დაკავშირებულს ბერძნულ მითებთან.

---

[62] პალამასს განსაკუთრებით უყვარდა ოდისეა. თავის ერთ-ერთ წერილში იგი წერს: "ღმერთებს რომ გადასახლებაში გავეშვი, თან წავიღებდი ოდისეას, Amiel-ს და რამდენიმე წერილს," იხ.Ἅπαντα Παλαμά, τ. 10, Α,

[63] Ἅπαντα Παλαμά, τ. 3, 120.

დემონებთან, ხელოვნებასთან: ამადრიადები, ეგიპანები, ანთესტერიები, დელფიური პეანები, არკადიული ტყეები, იდილიები, დიონისური თრობა, პანი, სოფოკლე, ესქილე, ატლანტიდები, ფინიკიელები, ნიმფები, სატირები, კენტავრები, კასანდრა, მენადები, ოლიმპიელი ღმერთები, კალიფსო, ალექსანდრა, პინდარე, სკოპასი, სამი ქალღმერთი,[64] "ცხრა".[65] ყველა ეს სახე ქმნის საოცარ სამყაროს, რომელსაც ანტიკურობაში გადავყავართ, თუმცა ისინი პოეტისათვის დღესაც ცოცხლები არიან და წარმოადგენენ ბუნების სისხლსავსე ცხოვრების ორგანულ ნაწილს. ამ ლექსშიც ამკარად "ინფორმაციული სისრულის" პრინციპთან გვაქვს საქმე. პოეტს თითქოს უჭირს შეელიოს რომელიმე სახეს და სიმბოლოს, რომელიც ანტიკურ წარმოდგენებში ესოდენ ორგანულად იყო დაკავშირებული ბუნების ზეიმის სურათებთან. რასაკვირველია, გარდა კონტექსტიდან გამომდინარე კანონზომიერებისა, ამ სახელთა ესოდენი სიმრავლე და ერთმანეთის გვერდით ერთი შეხედვით სავსებით შემთხვევითი თავმოყრა უნდა გავიაზროთ პოეტის სურვილად, მათი სახით დაუპირისპიროს ანტიკურობა ბერულ ცხოვრებას: "გაჩუმდი, ფერმკრთალო ბერო... / დაბრუნდი მონასტერში და ჩაიკეტე შენს სენაკში! "

ზემოთ განხილული ლექსები მხოლოდ ზღვაში წვეთია პალამასის მთელ შემოქმედებაში. ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, თუ რა ძირითადი თავისებურებებით გამოირჩევა ბერძენი პოეტი კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართების მხრივ. შეიძლება სრულიად გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ პალამასმა, ერთი მხრივ, დააგვირგვინა კლასიკური ტრადიციის ასახვის ის პროცესი, რომელიც ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში მის ასპარეზზე გამოსვლას უძღვოდა წინ, ხოლო მეორე მხრივ, შექმნა ამ სფეროში ახალი ეტაპი, რომლის არსი კლასიკურ ტრადიციასთან თვისობრივად ახალი დამოკიდებულების წარმოჩენაში მდგომარეობს. თითოეულმა მწერალმა არა მარტო უნდა

---

[64] იგულისხმებიან, ალბათ, ქარიტები.

[65] იგულისხმება, ალბათ, 9 მუზა.

აითვისოს კლასიკური ტრადიცია, არამედ მონახოს თანამედროვე პოეზიაში მისი ამეტყველების საკუთარი გზა, შესაბამისი მისი პოეტური თვითმყოფადობისა. ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, თუ როგორ განახორციელა პალამასმა ეს მოთხოვნა თავის შემოქმედებაში. მან შემოგვთავაზა საოცარი უნივერსალიზმი კლასიკურ ტრადიციასთან დამოკიდებულებაში. ვინმემ რომ მოისურვოს პალამასის შემოქმედებიდან ამოკრიბოს ანტიკურობასთან დაკავშირებული ყველა სახელი, მოუხდება ვეებერთელა ლექსიკონის შედგენა. მასში, ალბათ, თავს მოიყრიდა თითქმის ყველა ძირითადი სახელი თუ ცნება, რომელიც ძველ ბერძნულ ცივილიზაციასთან არის დაკავშირებული.

და მაინც, პალამასის შემოქმედებას ახასიათებს ერთი სავსებით გამოკვეთილი თავისებურება: რაოდენ ახლოსაც არ უნდა მიდიოდეს იგი ანტიკურობასთან, რაოდენ ორგანულადაც არ უნდა შემოდიოდეს კლასიკური ტრადიცია მის პოეზიაში, ყოველთვის იგრძნობა დისტანცია თანამედროვეობას და ანტიკურობას შორის. პალამასისათვის აუცილებელია იმის წარმოჩენა, რომ იგი თანამედროვე ბერძენი პოეტია. მიუხედავად იმის სრული გაცნობიერებისა, რომ იგი მემკვიდრეა ამ ბრწყინვალე ტრადიციისა, პოეტი არ კმაყოფილდება მხოლოდ ამით. მას მიზნად აქვს დასახული, აჩვენოს თავისი და, შესაბამისად, თანამედროვე ბერძნული კულტურის მთელი პოტენციალი. თუკი გავითვალისწინებთ იმას, თუ რა ფონზე მიმდინარეობდა პალამასის ცხოვრება და მოღვაწეობა, გასაგები გახდება მისი პათოსი, ესოდენ ხაზგასმულად წარმოეჩინა ახალი ბერძნული აზროვნებისა და ლიტერატურის მნიშვნელობა, მიზნად დაესახა კლასიკური ტრადიციის ახალი ბერძნული ლიტერატურის ფორმირების სამსახურში ჩაყენება. ამის შესაძლებლობა მას მისცა საშურმა ერუდიციამ, მსოფლიო ცივილიზაციაში და, უპირველეს ყოვლისა, კლასიკურ ბერძნულ კულტურაში ღრმა წვდომის უნარმა. სავსებით ბუნებრივად გვეჩვენება ის, რომ პალამასის შემდეგ არაერთმა ბერძენმა მწერალმა მართლაც

შეძლო კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების პროცესში ეჩვენებინა საინტერესო გზები, რომლებიც, ერთი მხრივ, ეხმიანებოდნენ საერთოდ ევროპულ მწერლობაში მიმდინარე პროცესებს, ხოლო მეორე მხრივ, გვთავაზობდნენ რაღაც თვისობრივად ახალს, სრულიად აუცილებელს ახალი ბერძნული ლიტერატურის განვითარებისათვის.

კონსტანტინოს კავაფისის ისტორიული ორიენტაცია

კ. პალამასის თაობის პოეტთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კონსტანტინოს კავაფისს (1863-1933). პოეტი ალექსანდრიაში დაიბადა, თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი იქ გაატარა და თავს ალექსანდრიელ ბერძენ პოეტად აღიქვამდა.[66]

კავაფისი თავის ლექსებს პირობითად სამ კატეგორიად ჰყოფდა – ისტორიულ, ფილოსოფიურ და ეროტიკულ-ჰედონისტურ ლექსებად.[67] რასაკვირველია, ეს დაყოფა პირობითია, რადგან თითოეულ ამ კატეგორიაში მძლავრად შეიძლება იჩინოს თავი იმან, რაც დანარჩენი ორი კატეგორიისათვის არის დამახასიათებელი.

კავაფისის შემოქმედებაში იკვეთება პოეტის სრულიად გამორჩეული, განსხვავებული აღქმა ანტიკური ტრადიციისა. ვფიქრობთ, ანტიკურ თემაზე შექმნილ კავაფისის ლექსებში შეიძლება გამოიყოს ორი ჯგუფი: ა) მითოლოგიური[68] და ბ) ისტორიული. პირველ შემთხვევაში პოეტი გამოიყენებს უპირატესად ბერძნული მითოლოგიიდან ცნობილ ინფორმაციას, ხოლო მეორეში იმას, რაც ანტიკური სამყაროს ისტორიის ფარგლებში ექცევა ან შეიძლებოდა

---

[66] კ. კავაფისის შემოქმედების "ელინურობის" ხარისხის დადგენას ეძღვნება ნაშრომები: Ν. Ορφανίδης, 1997; Κ. Σφαέλου, 1977.

[67] Λ. Πολίτης, 230 შმდ; კონსტანტინოს კავაფისის შემოქმედების შესახებ დეტალურად იხ. თ. გამრეკელი, 2005, 153 შმდ.

[68] კავაფისის ზოგიერთი ე.წ. მითოლოგიური ლექსის ანალიზისათვის შდრ. Δ. Μαρωνίτης, 1986.

მოქცეულიყო. ორივე ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელია პოეტის მეტად თავისუფალი მიდგომა ინფორმაციისადმი. აქვე უნდა ითქვას, რომ კავაფისის ე.წ. გამოცემული ლექსების რაოდენობა სულ 152 და მათი დიდი ნაწილი სწორედ ანტიკურობით არის ინსპირირებული.

კავაფისის ე.წ. მითოლოგიურ ლექსებში იკვეთება ორგვარი ტენდენცია: ერთ შემთხვევაში პოეტი იღებს მითოლოგიურ სიუჟეტს, ახდენს მის არსებით ტრანსფორმაციას, მაგრამ შემოიფარგლება ამ მითის თხრობით. იგულისხმება, რომ მითის ინტერპრეტაცია და მისი ფილოსოფიური ქვეტექსტის გაგება მკითხველს აქვს მინდობილი. მაგალითისათვის შეიძლებოდა განგვეხილა რამდენიმე ლექსი.

ლექსში *აქილევსის ცხენები*[69] პოეტი გადმოგვცემს პატროკლეს სიკვდილის ეპიზოდს, უფრო სწორად იმას, თუ როგორ დასტირიან აქილევსის ცხენები მათი პატრონის მეგობრის ცხედარს. პოეტს ნაკლებად აინტერესებს პატროკლეს გმირობა, ან თუ როგორი იყო მისი აღსასრული. მას აინტერესებს ის, რაც *ილიადის* ავტორის ყურადღების მიღმა დარჩა. კერძოდ, თუ როგორ სწუხს ზევსი იმაზე, რომ ცხენებმა ამდენი უნდა დაითმინონ ადამიანების გამო. კავაფისი მისი წინამორბედი პოეტისაგან განსხვავებულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს მითის მიმართ. მის ყურადღებას იქცევს ის, რაც მითოლოგიური ტრადიციის თანახმად სრულიად უმნიშვნელო შეიძლება იყოს და ცდილობს ეს უმნიშვნელო განავრცოს იმ დონემდე, რომ ახალი მითი შექმნას.

ლექსში *ურწმუნოება*[70] გამოყენებულია მითი თეტისის, აქილევსის დედის დრამის შესახებ. აქ გადმოცემულია, თუ როგორ დაპირდა აპოლონი თეტისის და პელევსის ქორწილში მათი მომავალი შვილის ხანგრძლივ და ბედნიერ ცხოვრებას: "წამოდგა აპოლონი საქორწილო სუფრაზე და დალოცა ახლადშეუღლებულები,"

---

[69] Καβάφης, Ποιήματα, Α, 113.

[70] Καβάφης, Ποιήματα, Α, 109.

"უთხრა: არასოდეს მას [მათ ძეს] ავადმყოფობა არ შეეხება და ხანგრძლივი სიცოცხლე ექნება". აპოლონის პირობა აღქმულია თეტისის მიერ, როგორც ერთგვარი გარანტია იმისა, რომ მის ვაჟს არაფერი ემუქრება, რადგან აპოლონში იგი "წინასწარმეტყველს" ხედავს. ამიტომ, როდესაც იგი თავისი შვილის სიკვდილის საზარელ ამბავს გაიგებს, იკითხავს: "...და რა ქნა ბრძენმა აპოლონმა / ...სად იყო, როდესაც მის ვაჟს კლავდნენ". მას კი ეტყვიან: "...აპოლონი / თავად ჩავიდა ტროაში, / და ტროელებთან ერთად მოკლა აქილევსი". ერთი შეხედვით, კავაფისი თანმიმდევრულად იყენებს მითს თეტისისა და პელევსის ქორწილის, აქილევსის დაღუპვის შესახებ, მაგრამ ადვილად შევნიშნავთ, რომ იგი უხვევს ჰომეროსის ტრადიციას, როდესაც აპოლონს აქილევსის უკვდავების გარანტად აქცევს, ხოლო თეტისს წარმოგვიდგენს აპოლონის სიტყვებით გულდამშვიდებულ დედად. როგორც ცნობილია, მითოლოგიური ტრადიციის მიხედვით თეტისს არავითარი პირობა არ მიუღია აპოლონისაგან, ხოლო ის, რომ მისი შვილი ტროას ომში დაიღუპება, მან მშვენივრად იცის, რაც არაერთხელ დასტურდება *ილიადაში*.[71] კავაფისი თავის მხრივ თითქოს არაფერს გვეუბნება, თუმცა გვაძლევს შესაძლებლობას დავფიქრდეთ ურწმუნოების არსზე.

ლექსში *სარპედონის დასაფლავება*[72] პოეტი ნაკლებად ცვლის ტრადიციულ ამბავს. მასში გადმოცემულია ზევსის დრამა, რომელსაც არ შეუძლია თავისი ძე იხსნას მოირასაგან. ლექსის ფინალი, რომელიც გადმოგვცემს, თუ როგორ აღუმართეს საფლავის ქვა სარპედონს ლიკიაში, გვიჩვენებს, რომ მოკვდავი ყველა თანაბარია, თუნდაც ეს ზევსის შვილი იყოს.

მეორე შემთხვევაში მითოლოგიურ ლექსებში კავაფისი არ იფარგლება მხოლოდ მითის სიუჟეტის "ჩაურევლად" გადმოცემით. ზოგიერთ მის ლექსში მითოლოგიური ინფორმაცია გამოყე-

---

[71] Hom. Il. XVIII, 96 შმდ.

[72] Καβάφης, Ποιήματα, Α, 111.

ნებულია ან აქ აღწერილი სურათის არგუმენტად, ან გარკვეული შეგონებისათვის. ა.მ. კავაფისის ერთ-ერთ ლექსში *ტროელები*[73] ილიონის მკვიდრთა სახელი გამოყენებულია როგორც საერთოდ განწირული საზოგადოების სიმბოლო. პოეტის მინიშნება, რომ ეს ხალხი გალავნის შიგნით იმყოფება, იწვევს განწირული ქალაქის ასოციაციას. ტროელთა თემა შემოდის როგორც შედარება, რათა სურათი განწირულობისა უფრო რელიეფური გახდეს. ლექსის წამყვანი აზრი არის ის, რომ რაც ჩვენ გვემართება, ჰგავს იმას, რაც ტროელებმა დაითმინეს: "ჩვენი მცდელობა განწირულთა ბოდვაა მხოლოდ, / ჩვენი მცდელობა ტროელების მაგონებს გმინვას... / მაგრამ ვერავინ გაექცევა დაცემას ველზე, / ზემოთ, კედლებზე, გოდების ნისლი ჩამოწვა უკვე, / ჩვენს დღეთა ხსოვნას დაიტირებს ახლა ჰეკაბე / და პრიამოსი ცხარე ცრემლით ჩვენზე იგლოვებს".[74]

ლექსში *ითაკა*[75] მითი გამოყენებულია მხოლოდ იმისათვის, რომ პოეტმა შეგონების სახით გვაუწყოს, თუ რას ნიშნავს ითაკა. პოეტი მითოლოგიურ ინფორმაციას იყენებს უსასრულო მოგზაურობის სიმბოლოს, ითაკას არსის წარმოსაჩენად: "როცა ითაკას გამგზავრებას დაეპირები, / ინატრე – იყოს უსასრულო სავალი შორი, / იყოს აღსავსე ფათერაკებით, აღსავსე – ცოდნით. / ლესტრიგონების და კიკლოპების, / განრისხებული პოსეიდონის – ნუ გეშინია: / მათ შენს სავალზე ვერსად შეხვდები – / თუ შენი ფიქრი მაღალია...".[76] ითაკა არის ის გზა, რომელსაც ადამიანი გადის მთელი ცხოვრების განმავლობაში. ყველა პასაჟი, რომელიც დაკავშირებულია *ოდისესთან,* ორმაგ ფუნქციას ასრულებს – ერთი მხრივ, ის გვაახლოებს იმ სიმბოლიკასთან, რაც ჰომეროსისეულმა ითაკამ შეიძინა, ხოლო, მეორე მხრივ, მიგვანიშნებს იმაზე, თუ როგორ უნ-

---

[73] Καβάφης, Ποιήματα, Α, 26.
თარგმანი ა. ბარნოვისა.
Καβάφης, Ποιήματα, Α, 23.

[76] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

და განვლო ეს ფათერაკებით აღსავსე გზა: "არ დაივიწყო, ოღონდ, ითაკა – / მისი მიღწევა ხვედრია შენი... / აწ თუნდაც ღარიბად გეჩვენოს იგი, აღარ ინაღვლებ, – / დაბრძენებულხარ შეძენილი გამოცდილებით / და უკვე ხვდები, თუ რას ნიშნავს ითაკა".

მართალია, კავაფისის შემოქმედებაში საკმაოდ არის ე.წ. მითოლოგიური ლექსები, მაგრამ პოეტის თემატიკისათვის ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია ის, რაც ისტორიულია თავისი ხასიათით. თავის ისტორიულ ლექსებში კავაფისი, როგორც ნამდვილი ალექსანდრიელი, უფრო მეტ ყურადღებას აქცევს იმას, რაც ელინისტურსა და რომაულ პერიოდში შეიძლება მომხდარიყო, ვიდრე კლასიკურ საბერძნეთთან დაკავშირებულ მოვლენებს. ამ ჯგუფის ლექსების კლასიფიკაციაზე ბევრია დაწერილი, მრავალი აზრია გამოთქმული, მაგრამ, ვფიქრობთ, აქ ყოველგვარი ცდა ზუსტი კლასიფიკაციისა წარუმატებელი იქნებოდა. იმდენად ინდივიდუალურია თითოეული ისტორიული ლექსი, რომ მათი კატეგორიებად დაყოფის შემთხვევაში მოგვიწევდა მრავალი ჯგუფის გამოყოფა. ჩვენი აზრით, ყველა ამ ლექსს აერთიანებს ერთი თავისებურება: ისინი გვთავაზობენ გარკვეულ ისტორიულ კონტექსტს, რომელიც შეიძლება იყოს მეტად თუ ნაკლებად კონკრეტიზებული. კონკრეტიზაციაში ვგულისხმობთ ისეთ ორიენტირებს, როგორიცაა ცნობილი ისტორიული პირები, ისტორიული მოვლენები, ცნობილი თარიღები და ა.შ. ლექსების ერთ ნაწილში კონკრეტიზაციის ხარისხი არც თუ დაბალია და ჩვენ შეგვიძლია ამ ლექსების ინსპირაციის წყაროდ გარკვეული მოვლენები და პირები დავასახელოთ. მაგრამ ზოგიერთი ლექსი იმდენად დაცლილია ამგვარი ორიენტირებისაგან, რომ მათში გადმოცემული მოვლენების ლოკალიზება დროსა და სივრცეში ძალზე პირობითი იქნებოდა.

ხშირად პოეტი თავის მიერ გამოგონილ ამბავს ზუსტად ათარიღებს (ა.მ. *ამონისი, რომელიც მოკვდა 29 წლის, 610 წ.; დიდ ბერძნულ კოლონიაში, 200 ძვ.წ.ა.; მირისი: ალექსანდრია, ქრ.შ. 340*).

ჩვენი აზრით, ყველა ე.წ. ისტორიულ ლექსს (მიუხედავად იმისა, პოეტი თავისი ინტერპრეტაციით ერევა თუ არა გადმოცემულ ამბავში) ერთი საერთო ნიშანი აქვს: კავაფისი ცდილობს თავის თვალსაწიერში მოაქციოს ისეთი მოვლენა, ისეთი ფაქტი, რომელიც ერთი შეხედვით, შესაძლოა, თავისთავად არ იმსახურებს განსაკუთრებულ ყურადღებას, მაგრამ გარკვეულ ასპექტში წარმოდგენილი, ლექსში გადმოცემული ეს ინფორმაცია გამორჩეულ მნიშვნელობას იძენს. ამით იგი კლასიკური ტრადიციის გამოყენებაში არსებითად უარს ამბობს უკვე აპრობირებულ გზებზე და იტოვებს შესაძლებლობას, თავისი პოეტური წარმოსახვის ფარგლებში ღირებულება მიანიჭოს იმას, რაც სხვებს, ალბათ, ყურადღების მიღმა მირჩებოდათ. კავაფისს ნაკლებად აწუხებს ის, რაც პალამასს და მის საბერძნეთში მცხოვრებ თანამედროვე შემოქმედთ აღელვებდათ. იგი ქმნის თავის პოეზიას არა იმდენად ბერძნული, რამდენადაც ელინისტური ალექსანდრიისათვის დამახასიათებელი კოსმოპოლიტური `პათოსით.[77] ის თავს აღიქვამს ბერძნულენოვანი სამყაროს და არა საკუთრივ საბერძნეთის პოეტად. მას

---

[77] მკვლევარნი სხვადასხვაგვარად ხსნიან იმას, თუ რატომ პრევალირებს კავაფისის შემოქმედებაში ელინისტური ხანა. ზოგიერთი მოსაზრების თანახმად, პოეტი ბევრ საერთოს ხედავს ელინისტური ხანის და XIX-XX საუკუნეთა ალექსანდრიას შორის, რაც მას შესაძლებლობას აძლევს მისი დროის აქტუალური თემები სწორედ ამ ეპოქაში გადაიტანოს. "მაშინ ალექსანდრიასა და ეგვიპტეში, ისევე როგორც დღეს, ადგილობრივ მოსახლეობაზე მეტი უცხოელი ცხოვრობდა. მიუხედავად ამისა, ბევრი არაბერძენი ერთმანეთში ბერძნულად საუბრობდა, ე.ი. ბერძნულენოვანი იყო. ბერძნულენოვანი მოსახლეობა უმრავლესობას წარმოადგენდა... ამ პერიოდისათვის, უპირველეს ყოვლისა, დამახასიათებელი იყო სამშობლოსა და ეროვნების, ტრადიციის ჩარჩოების არქონა, ურთიერთობათა სიმარტივე, და ბოლოს, თავისუფალი ზნე და მორალი ორი სქესისა, ისეთი, როგორიც მე-19 და 20-ე საუკუნეებშია. სწორედ ამ, და განსაკუთრებით უკანასკნელ, მიზეზთა გამო აირჩია კავაფისმა ეს ეპოქა თავისი ლექსების ჩარჩოდ", ა. პოლიტისი. იხ. M. Vitti, 1987, 335.

ნაკლებად იზიდავს ის, რაც კლასიკური ეპოქის საბერძნეთის დიდებას წარმოაჩენს. სწორედ ამიტომაც დომინირებს მის ისტორიულ ლექსებში სამი პერიოდი: ალექსანდრიული ანუ ელინისტური, რომის იმპერიის ბატონობის და გვიანანტიკური, როდესაც ქრისტიანული და წარმართული იდეოლოგიების დაპირისპირებამ კულმინაციას მიაღწია.

ელინისტური სამყაროს ისტორიული მოვლენებით არის შთაგონებული ლექსები *ხელმწიფე დიმიტრიოსი,*[78] *ალექსანდრიელი მეფეები, თეოდოტოსი და კესარიონი.* თუკი პირველი ელინისტური სამყაროს საწყის ეტაპებს ეხება, ბოლო ორი მისი უკანასკნელი წლების ამბებს არეკლავს. ლექსს *ხელმწიფე დიმიტრიოსი* წინ უძღვის შემდეგი წინადადება პლუტარქეს დიმიტრიოსის ცხოვრებიდან: "როგორც არა მეფე, არამედ – მსახიობი, გადაიცვამს თალხ მანტიას, ნაცვლად იმ ტრაგიკულისა, და უჩუმრად გაიპარება".[79] ცნობილი ისტორიული პირის და დაუდრგომელი მეფე დიმიტრიოსის ცხოვრებიდან კავაფისის ყურადღება სწორედ ამ ეპიზოდმა მიიპყრო. ლექსი გვთავაზობს ხატს ადამიანისა, მმართველისა, რომელმაც მაკედონიელების ზურგის შექცევის შემდეგ იგრძნო, რომ მისი როლი შესრულებულია და როგორც მსახიობმა ფარდის დაშვების შემდეგ, მიატოვა სცენა: "როცა დატოვეს მაკედონელთა / და დაანახეს, რომ ერჩივნათ ზავი პიროსთან, / მბრძანებელი დიმიტრიოსი (სულით მაღალი) – / ამბობენ – / სულაც არ მოქცეულა, როგორც მეუფე... / მოიქცა ისე, ვით მსახიობი, რომელიც, / როცა წარმოდგენა მთავრდება ფარდით, / ტანსაცმელს იცვლის და თვალს უმალ მიეფარება".[80] კავაფისი იღებს მხოლოდ იმ დეტალს პლუტარქეს ტექსტიდან, რომელიც ამგვარი მეფის ხატის შესაქმნელად იყო საჭირო. თუმცა, როგორც თავად პლუტარქე გვამცნობს,

---

[78] Καβάφης, Ποιήματα, A, 27.

[79] Plut. Vit. Demetr. XLIV.

[80] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

დიმიტრიოსი, მას შემდეგ, რაც მისმა ჯარმა იგი მიატოვა და მან უბრალო ტანსაცმელში გადაცმულმა, მოახერხა გაქრობა, კიდევ დიდხანს ფიგურირებდა ისტორიულ ასპარეზზე და აქტიურად იყო ჩართული ელინისტური სამყაროს ისტორიაში.

ლექსი *კესარიონი*[81] წარმოადგენს პოეტის ფანტაზიით გაცოცხლებულ სახეს, რომელსაც ანტიკური სამყაროს ისტორიაში არავითარი კვალი არ დაუტოვებია. კესარიონი კლეოპატრას ვაჟი იყო. მან, ისევე როგორც მთელმა მისმა ოჯახმა, ტრაგიკულად დაამთავრა სიცოცხლე. ლექსში კავაფისი თავად აღნიშნავს, რომ: "...ისტორიაში მცირე სივრცეა / კუთვნილი შენთვის, – ბწკარი ორიოდ," და რომ ყოველივე დანარჩენი არის პოეტის წარმოსახვაში გაცოცხლებული ლამაზი ჭაბუკი: "ამიტომ უფრო თავისუფლად გძერწავ ფიქრებში".[82] ლექსში წინა პლანზეა არა იმდენად ისტორიული, რამდენადაც ეროტიკული მომენტი: "მე გამოგძერწე ეგზომ ნაზი და გრძნებით აღსავსე, / შენს სახეს ჩემი ხელოვნება ნატიფად კვეთავს, / მას სიზმრისეულ სილამაზეს წყალობად აფრქვევს. / და ისე სავსედ წარმოგიდგინე, ისე სრულებით, / რომ გუშინ ღამით... / მეჩვენა, თითქოს ჩემს სამყოფში შემოაბიჯე, / თავს დამადექი...".

ლექსში *ალექსანდრიელი მეფეები*[83] კავაფისი ასახავს რეალურ ისტორიულ მოვლენას. როგორც ცნობილია, ძვ.წ. 34 წელს ანტონიუსის ბრძოლები სომხეთში წარმატებით დამთავდა, პტოლემეელთა იმპერია გაფართოვდა და მოიცვა სირია, ფინიკია, კილიკია, კვიპროსი და კრეტა. ალექსანდრიაში იდგა ჟამი ტრიუმფისა. სწორედ ამ წელს, როგორც ჩანს, შესაბამისი რიტუალის დროს, კლეოპატრას ვაჟს კესარიონს თანარეგენტის სტატუსი მიენიჭა და მოხდა პტოლემეელთა შორის მმართველობის სფეროთა გადანაწი-

---

[81] Καβάφης, Ποιήματα, Α, 69.

[82] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

[83] Καβάφης, Ποιήματα, Α, 35.

ლება.[84] ამ შემთხვევაში კავაფისი თავისი ლექსების ლაკონური სტილის პირობაზე დეტალურად აღგვიწერს საზეიმო ცერემონიალის სურათს. განსაკუთრებით გამოკვეთს იგი კესარიონის სილამაზეს და მდიდრულ ჩაცმულობას: კესარიონს ტანთ ეცვა ვარდისფერი აბრეშუმის სამოსი, მკერდს ჟასმინის გვირგვინი უმშვენებდა, წელზე საფირონებითა და ამეთვისტოებით მოჭედილი სარტყელი ერტყა. მაგრამ მას აინტერესებს არა ტრიუმფის სულის გადმოცემა, რომელიც ამ დღეს, ალბათ, ჭეშმარიტად სუფევდა ალექსანდრიაში, არამედ იმ გარდაუვალი დაღუპვისა, რომელიც სულ რამდენიმე წელიწადში წერტილს დაუსვამს პტოლემეელთა იმპერიის არსებობას. კონტრასტი ფუფუნებით, თეატრალური ბრწყინვალებით წარმოდგენილი რიტუალისა ახლო მომავალში მოსალოდნელ დიდ კატასტროფასთან, არის ამ ლექსის ძირითადი პათოსი. სწორედ ამიტომ არის ეს ყველაფერი ფუჭი: "ალექსანდრიელები გრძნობდნენ უეჭველად, / რომ წარმოდგენას ჰგავდა ეს ყოველივე".

ლექსი *თეოდოტოსი*,[85] რომელიც ეძღვნება პტოლემეოს XIV (ბ.წ. I ს.) მრჩეველს, შედგება ორი ნაწილისაგან. პირველი გადმოგვცემს პომპეუსის მკვლელობის ამბავს თეოდოტოსის მიერ და იმ ეპიზოდს, თუ როგორ მიართვა ამ უკანასკნელმა მისი თავი კეისარს: "თუ ხარ ნამდვილად რჩეულთაგანი... / ...თეოდოტოსი მოგიტანს / სისხლიან ლანგარზე პომპეუსის თავს". ლექსის მეორე ნაწილი წარმოგვიდგენს პოეტის მიმართვას ნებისმიერი ადამიანისადმი, რომელიც ამ საშინელ ამბავს გულგრილად უყურებს, როგორც ოდესღაც მომხდარს. თუმცა, ვინ უწყის, იქნებ მისგან სულ ახლოს ახალი თეოდოტოსი იგივეს ახლაც სჩადის: "და ნუ მოეშვები, თუ შენს ცხოვრებას, / შეზღუდულს, მოწესრიგებულს და პროზაულს, / ასეთი საშინელი სანახაობა არა აქვს. / იქნებ სწორედ ახლა

[84] S. Lauffer, 1987, 176.

[85] Καβάφης, Ποιήματα, A, 21.

რომელიმე მეზობლის / დოვლათით სავსე სახლში შედის / უხილავი, ვინმე თეოდოტოსი / და მოაქვს საშინელი თავი".

ინტენსიურად აისახა კავაფისის ლექსებში რომის იმპერიის ბატონობის პერიოდიც. ამ მხრივ საინტერესოა: *ნერონის ვადა, ღმერთი ტოვებს ანტონიუსს, ბარბაროსების მოლოდინში.*

ლექსი *ღმერთი ტოვებს ანტონიუსს*[86] წარმოადგენს ერთგვარ მიმართვას ანტონიუსისადმი იმ მომენტში, როდესაც მას უკვე ყველაფერი ხელიდან გამოეცალა და როდესაც ოქტავიანემ ალექსანდრია აიღო. ეს არის მიმართვა დამარცხებული მხედართმთავრისადმი, რომელსაც უნდა ეყოს გამბედაობა, თვალი გაუსწოროს რეალობას: "ვით ხანის მიერ გამოწრთობილი, როგორც მამაცი, / ვისაც შეგფერის, რომ არ დაუმცრო ღირსება ქალაქს... / უთხარ მშვიდობა ალექსანდრიას...".[87] ლექსში იგულისხმება, რომ ანტონიუსი მიატოვა მისმა სათაყვანებელმა ღმერთმა დიონისემ, რაც შემდეგი სტრიქონებიდან ჩანს: "რომ უჩინარი მოხეტიალე დასი ჩაივლის / უცხო მუსიკით, უცხო ხმებით გასაოცარით... / მიიღე ისე, ვით საბოლოო ტკბობა ჰანგით / იდუმალ დასის, საოცარი ინსტრუმენტების...". მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი არსად არ არის მენტორული, ფინალური ფრაზა ლექსისა – "უთხარ მშვიდობა ალექსანდრიას, რომელსაც ჰკარგავ" – საოცარ ფილოსოფიურ დატვირთვას ატარებს. ეს არის მოწოდება, ადამიანმა თავად "ალექსანდრიის დაკარგვასაც" კი "ფილოსოფიურად" შეხედოს.

ლექსი *ნერონის ვადა*[88] აფიქსირებს ანტიკური წყაროების ცნობას იმის შესახებ, თუ როგორ იქცა დელფოს სამისნოს იმედისმომცემი ცნობა არასწორად გაგების გამო ნერონისათვის საბედისწეროდ. მისნობა, კავაფისის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ასეთი იყო: "სამოცდაცამეტ წელს უფრთხილდიო". ამან კი ახალგაზრდა ნერონს,

---

[86] Καβάφης, Ποιήματα, A, 20.

[87] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

[88] Καβάφης, Ποιήματα, A, 71.

რომელიც სულ ოცდაათი წლისა იყო, იმედი მისცა, რომ "ჯერ კიდევ ჰქონდა დრო გასახარად". სენატის მიერ 68 წელს სამოცდაცამეტი წლის გალბას აღიარება იქცა ნერონის თვითმკვლელობის მიზეზად: "...ესპანეთში კი / გალბა უჩუმრად აგროვებს ჯარებს – / სამოცდაცამეტი წლის ბერიკაცი".[89] ავტორი აქაც უტოვებს მკითხველს შესაძლებლობას, თავად გაიაზროს ლექსში გადმოცემული ინფორნაცია.

ლექსი *ბარბაროსების მოლოდინში*[90] წარმოადგენს მცირე ლირიკული ნაწარმოების ფორმით დაწერილ დრამას. აქ არ არის დასახელებული არც ერთი ისტორიული პირი, არც ერთი ეთნოსი ან ქალაქი, მაგრამ ლექსის კონტექსტიდან ჩანს, რომ იგულისხმება გვიანანტიკური ეპოქის რომის იმპერიის მთავარი ქალაქი, რადგან აქ მოიხსენიებიან იმპერატორიც, კონსულებიც და პრეტორებიც. ლექსში გადმოცემულია მოლოდინი ბარბაროსებისა, რომელთა შემოსევები ამ ეპოქაში განსაკუთრებით ინტენსიური ხდება. პოეტი გვევლინება მთხზველად ამბისა, რომელიც, ერთი შეხედვით, საკმაოდ პარადოქსულია: ქალაქი და მისი მოსახლეობა მთელი დღე ბარბაროსების შემოსევის მოლოდინშია: "ბარბაროსები მოდგომიან ქალაქის საზღვრებს", ხოლო მას შემდეგ, რაც "...დაღამდა, ბარბაროსნი კი ჯერ არსად ჩანან. / თანაც, ვიღაცამ მოაღწია ახლა საზღვრიდან / და თქვა, რომ ისინი აღარ არიან...", მოქალაქეთა სათქმელს ამბობს წარმოსახვითი დიალოგის მონაწილე: " – კი მაგრამ, ახლა ბარბაროსთა გარეშე რა ვქნათ? / რა გვეშველება, ისინი ხომ იმედად გვყავდა...".[91] კავაფისი აქ მიმართავს ორპლანიანობის პრინციპს. ერთი მხრივ, ყველაფერი ხდება ანტიკურ ეპოქაში, იმპერიის დედაქალაქში, რომლის მოსახლეობას, როგორც ჩანს, უკვე მობეზრებული აქვს ის ფუფუნებაც, სიმდიდრეც და ცხოვრე-

---

[89] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

[90] Καβάφης, Ποιήματα, Α, 107.

[91] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

ბის წესიც, რომელიც აქ არის დამკვიდრებული და ამიტომაც ელის რაღაც ახალს, ცვლილებას, თუნდაც ბარბაროსთაგან მოტანილს. პოეტი საკმაოდ ადეკვატურად გადმოგვცემს იმ განწყობილებებს, რომლებიც ამ ეპოქაში რომში სუფევდა. ამის გვერდით ჩანს მეორე პლანი, რომელსაც ზოგადისტორიული შეიძლება ვუწოდოთ, რადგან აქ გადმოცემულია ზოგადად დიდი ქალაქის ყოველდღიური ორომტრიალით და გაუტანლობით სავსე ცხოვრებით დაღლილი ხალხის განცდები. ეს არის სწრაფვა გარდაქმნისაკენ, თუნდაც იგი მტრისგან მოდიოდეს და ნგრევასთან იყოს დაკავშირებული.[92]

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ ის ქმნილებები, რომლებიც გვიანანტიკურ ეპოქაში გამოკვეთილ ქრისტიანული და წარმართული იდეოლოგიის მქონე ადამიანთა ურთიერთობას ეძღვნებიან.[93] ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ლექსები *კლიტოსის ავადმყოფობა, მირისი: ალექსანდრია, ქრ.შ.340, ანტიოქიის შემოგარენში.*

ლექსში *კლიტოსის ავადმყოფობა*[94] გარკვეული ირონიით არის ნაჩვენები ის შინაგანი განხეთქილება, რაც საზოგადოებაში იდეოლოგიურმა დაპირისპირებამ შეიძლება წარმოქმნას. მასში ორი "პერსონაჟია" – მომაკვდავი ქრისტიანი კლიტოსი, რომელიც მძიმე სნეულებით არის შეპყრობილი და მისი ძიძა, წარმართი ქალი. ამ უკანასკნელს უყვარს თავისი აღზრდილი და უნდა იგი სიკვდილს გამოსტაცოს ვედრებით თავისი ღმერთების მიმართ. ლექსის ბოლო სტრიქონი, ავტორის "კომენტარი" – "სულელს არ ესმის, რომ შავ დემონს მცირედ ანაღვლებს, / გადარჩება თუ ვერ გადარჩება ვიღაც

---

92 ლექსის *ბარბაროსების მოლოდინში* ინტერპრეტაციისათვის შდრ. თ. გამრეკელი, 1999.
თავად პოეტის რელიგიურ შეხედულებებს და მის პოეზიაში მათ ასახვას არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა, იხ. Γ. Σαββίδης, 1985; Γ: Δάλλας, 1986.

94 Καβάφης, Ποιήματα, Β, 49.

ქრისტიანი"[95] – წარმოგვიდგენს ამ იდეოლოგიური დაპირისპირების სრულ პარადოქსულობას.

იგივე თემა, ოღონდ ბევრად უფრო დრამატული კუთხით, წარმოდგენილია ლექსში *მირისი: ალექსანდრია, ქრ.შ.31*,[96] რომელშიც, ვფიქრობთ, ეს წელი მოტანილია გააზრებულად, რადგან ეს არის პერიოდი, როდესაც ქრისტიანობასა და წარმართობას შორის დაპირისპირება უმაღლეს ზღვარს აღწევს და საზოგადოებაში გამიჯვნა სარწმუნოების ნიშნით უკვე ლეგალურ ხასიათს იღებს. ლექსის მთხრობელი – წარმართი პერსონაჟი – გარდაცვლილი ქრისტიანი მირისის მეგობარია. იგი მირისის სიკვდილის შემდეგ ხვდება, რომ მისი მეგობარი ღრმადმორწმუნე ქრისტიანი ყოფილა: "არ შორდებოდა, თურმე, პირიდან ქრისტეს სახელი, / ხელთ ეპყრა ჯვარი".[97] მთხრობელი იხსენებს ერთის მხრივ იმას, რომ მირისს არასოდეს არაფრით გაუმჟღავნებია თავისი ქრისტიანობა. იგი ისევე იყო ჩართული ჰედონისტური ცხოვრების მორევში, როგორც ეს წარმართი ახალგაზრდებისათვის იყო დამახასიათებელი: "მაგრამ ჩვენსავით ცხოვრობდა ზუსტად, / ყველა ჩვენგანზე მონდომებით ეწაფებოდა სიამოვნებას: / დაუშურებლად ყრიდა ოქროს გასართობებში / და ყოველივე ამქვეყნიურის მიმართ გულგრილი / ქუჩის ღამეულ შერკინებებში წილსაც იღებდა". მეორე მხრივ, მას ახსენდება ისიც, რომ "ერთხელ, როდესაც პოსეიდონს ვუკმევდით გუნდრუკს, / წრიდან გავიდა, სხვაგან მიაპყრო თავისი მზერა, / ხოლო, როდესაც ერთმა ჩვენგანმა, ღელვით მოცულმა, / წარმოთქვა: ჩვენი ეს კრება / ყოვლად შშვენიერ აპოლონის მფარველობის და მზრუნველობის ქვეშ, – / ჩაიბუტბუტა ჩუმად მირისმა (სხვებმა ვერ გაიგეს) –"მხოლოდ ჩემს გარდა". ყველაზე დრამატული არის ლექსის ბოლო ნაწილი. მთხრობელი მიდის დასკვნამდე, რომ მირისი, მიუხედავად მისი

---

[95] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

[96] Καβάφης, Ποιήματα, Β, 41.

[97] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

ესოდენ დიდი სიახლოვისა, ასე შორს ყოფილა მისგან: "და უცაბედად დამეუფლა უცნაური შთაბეჭდილება, / თითქოს ბუნდოვნად შევიგრძენი – / ვკარგავდი მირისს. / ვიგრძენი, რომ ის, ქრისტიანი, უერთდებოდა / თავისიანებს, და რომ ვხდებოდი მისთვის უცხო, / უცნობი სრულად. ვიგრძენი უცებ / მერყეობაც: ვიყავ კი ახლოს? თითქო დამცინეს / ჩემმა ვნებებმა – უცხოდ რჩებოდი მისთვისო მუდამ". ლექსში ნაჩვენებია მთელი ის დრამატიზმი, რაც საზოგადოებაში იდეოლოგიური პოლუსების წარმოქმნამ შეიძლება გამოიწვიოს.

კავაფისის უკანასკნელი ლექსი *ანტიოქიის შემოგარენში*[98] ისევ და ისევ ამ თემას უტრიალებს, ოღონდ უკვე სხვა კუთხით. პოეტს უნდა წარმოაჩინოს, თუ როგორ შეიძლება იდეოლოგიური დაპირისპირება პიროვნული შეუთავსებლობიდან ვანდალიზმში გადაიზარდოს. ლექსს საფუძვლად უდევს ცნობილი ისტორიული ამბავი იმის შესახებ, თუ როგორ შეეცადა იულიანე განდგომილი აღედგინა ოფიციალურ რელიგიად წარმართობა და ამით ქრისტიანობისთვის წაერთმია უკვე მოპოვებული პოზიციები. 362 წელს იგი მართლაც ჩადის ანტიოქიაში და ბრძანებს აპოლონის ტაძრის ფუნქციონირების განახლებას. ეს ფაქტი ლექსში წარმოდგენილია ორი კუთხით. პირველ შემთხვევაში ნაჩვენებია, თუ როგორ ბრძანა იულიანემ აპოლონის ტაძარი განეწმინდათ ქრისტიანის, წმინდა ბაბილას საფლავისაგან "...ამოძირკვეთ, ამოიყვანეთ, / ამოაძრეთ ეს ბაბილა ახლავე, ამ წამს. / გესმით მანდ ჩემი? აპოლონი წუხდება, თურმე / ამოათრიეთ, ამოიღეთ დაუხანებლად, / ამოთხარეთ და გადააგდეთ, გენებოთ სადაც. / გამაცალეთ და მომწყვიტეთ იქით, მე არა ვხუმრობ! / ეს – აპოლონმა თავისი ტაძრის განწმენდა ბრძანა".[99] მართლაც. ბაბილას ნეშტი ამოიღეს საფლავიდან და "წამოვიღეთ და ზურგით ვატარეთ წმინდანის ნეშტი, / წამოვიღეთ და ზურგით ვატარეთ.

---

[98] Καβάφης, Ποιήματα, Β, 93.

[99] თარგმანი ა. ბარნოვისა.

პატივით ვზიდეთ". ამას თავდაპირველად "ტაძრის გადაფურჩქვნა" მოჰყვა, მაგრამ შემდეგ "...საზარელი, საშინელი ავარდა ალი / და ორივენი – ტაძარიცა და აპოლონიც – ცეცხლში დაიწვნენ". გავრცელდა ხმები, რომ ხანძარი ქრისტიანებმა მოაწყეს, რაც უკანასკნელთ საერთოდ არ აწუხებთ: "ახლა კი წახდა იულიანე და ხმა დააგდო – / სხვა რა ელონა? – რომ ეს ჩვენ, თურმე, ქრისტიანებმა / დავაგზნეთ ცეცხლი. დაე, სთქვას ასე, / რით დაამტკიცებს? დაე, სთქვას ასე. / მთავარია, რომ იულიანეს ქცევა წაუხდა".

ამგვარად, როგორც ვნახეთ, კავაფისისათვის კლასიკური ტრადიცია საინტერესოა მითოლოგიაში თუ ისტორიაში დაფიქსირებული ცალკეული ფაქტებით, რომლებიც მის ლექსებში ამა თუ იმ აზრის მტკიცებას, ნათელყოფას ემსახურება.[100] მის შემოქმედებაში ანტიკურობის შესახებ ინფორმაციის გამოყენება ხდება თვისობრივად ახლებური პოეზიის შექმნის მიზნით. ამ ინფორმაციის პოეტური ხორცშესხმის პროცესში იგი ახერხებს საკმაოდ ადეკვატურად გადმოცეს იმ ეპოქის ატმოსფერო, რომელსაც მისი ლექსი ეძღვნება.

აქტუალიზაციის და იდეალიზაციის პრინციპები ანგელოს სიკელიანოსთან

კლასიკური ტრადიციის მიმართ დამოკიდებულების თვალსაზრისით ახალ ეტაპს მოასწავებს ანგელოს სიკელიანოსის (1884-1951) შემოქმედება. მას 1821 წლის გამარჯვებიდან უკვე დიდი დრო აშორებდა. შემოქმედებით ასპარეზზე მისი გამოსვლის პერიოდში ბერძნულ მწერლობას უკვე ჰქონდა გაკეთებული არჩევანი კათარევუსას და დიმოტიკის შორის. ამასთანავე, მას მოუხდა თანამონაწილე ყოფილიყო ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენებისა, როგორიც იყო I მსოფლიო ომი და "დიდი იდეის" შემაძრწუნებელი კატასტროფა,

---

[100] არ არის შემთხვევითი, რომ ზოგიერთი მკვლევარი ხედავს კავაფისის კავშირს მეორე სოფისტიკის პრინციპებთან. შდრ. Γ. Δάλλας, 1984.

კატასტროფა იდეისა, რომლის მხურვალე გულშემატკივარი სიკელიანოსი არასოდეს ყოფილა. იგი, თავად არისტოკრატული გვარის წარმომადგენელი, ცოლად ირთავს ამერიკელ ქალს ევა პალმერს, რამაც გავლენა მოახდინა როგორც მის შემოქმედებაზე, ასევე მის მსოფლმხედველობაზე. ეს კონკრეტულად გამოიხატა სიკელიანოსის პიროვნებაში ბერძნული პატრიოტიზმისა და მსოფლიოს მოქალაქის თვითშეგნების საოცარ ურთიერთშერწყმაში. სიკელიანოსმა თავისი პოეტური სიმბოლოების და ორიენტირების სფერო განსაზღვრა კლასიკური ტრადიციით და იგი ზოგადსაკაცობრიო იდეალების სამსახურში ჩააყენა. მის შემოქმედებაში კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართების თვალსაზრისით იკვეთება ორი ტენდენცია: ა) ამ ტრადიციის აქტუალიზაცია არა მისი გადაჭარბებული პათეტიკით წარმოდგენის ან, პირიქით, უკიდურესად ყოფით დონემდე დაყვანის გზით, არამედ ზომიერად ამაღლებული ფორმით; ბ) იდეალიზება, რაც გულისხმობდა არა მარტო ბერძნულ სახეთა და სიმბოლოთა, არამედ ძველ ბერძენთა ცხოვრების წესის ერთგვარ პარადიგმად ქცევას. ეს გახდა სწორედ საფუძველი არა მარტო მისი მართლაც მშვენიერი, ანტიკურ თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებებისა, არამედ მისი იდეების, რომელთაგან ზოგიერთის განხორციელებაც მან არაერთხელ სცადა. თუკი მათგან ყველამ ვერ მოიპოვა მაშინვე წარმატება, ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამ იდეებში არ იყო რაციონალური მარცვალი. რასაკვირველია, მისი პოეზია და მისი სურვილი თავისი იდეები პრაქტიკაში განეხორციელებინა, ეხმიანებოდა ერთმანეთს. როგორც თავის დროზე სოლონი ცდილობდა თავისი ლირიკით საკუთარი პოლიტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებასა და გამართლებას, ასევე სიკელიანოსიც, არც თუ იშვიათად, პოეზიას მიმართავდა თავისი იდეების პროპაგანდისათვის. აღსანიშნავია, რომ მისი მოღვაწეობა ამ მხრივ იმდენად შორს წავიდა, რომ მან ერთგვარი თემიც კი შექმნა, რომელიც ძველი ბერძნების წესით ცხოვრობდა.[101]

[101] M. Vitti, 1987, 339. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო სიკელიანოსის მი-

განვიხილოთ, თუ როგორ ხდება სიკელიანოსის პრინციპთა რეალიზაცია კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართებაში უშუალოდ მწერლის მხატვრულ შემოქმედებაში. სიკელიანოსის შემოქმედებაში ანტიკურობის ასახვას არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა, ამიტომ ჩვენ შევეცდებით საკითხი განვიხილოთ მხოლოდ ერთი ასპექტით – რა ძირითადი თავისებურება ახასიათებს სიკელიანოსს კლასიკურ ტრადიციასთან დაკავშირებული ინფორმაციის თავისი ორი ზემოთ ხსენებული პრინციპის (აქტუალიზაციის და იდეალიზაციის) რეალიზაციის პროცესში.[102] მიუხედავად იმისა, რომ კლასიკურ ტრადიციასთან დაკავშირებული ელემენტები მის შემოქმედებაში ძალზე მრავალფეროვანია და მათი მხატვრული ხორცშესხმის პროცესში სულ სხვადასხვა პოეტური ხერხია გამოყენებული, ჩვენი აზრით, მასთან მაინც თავს იჩენს ერთი თავისებურება – იგი ირჩევს მეტწილად ანტიკურობასთან დაკავშირებულ ისეთ ინფორ-

---

ერ დელფიური მოძრაობის წამოწყების მცდელობა. მართალია, სიკელიანოსის ბიოგრაფები მიიჩნევენ, რომ პოეტის დელფიურმა იდეამ ვერ ჰპოვა მხარდაჭერა მსოფლიოში, მაგრამ ეს არ შეესაბამება ჭეშმარიტებას. დელფოში დაარსდა დიდი ევროპული კულტურული ცენტრი, რომელმაც სახელი გაითქვა მსოფლიო მასშტაბის კონგრესებით და ღონისძიებებით, ხოლო უკანასკნელ წლებში ინტერნაციონალურმა დელფიურმა მოძრაობამ საკმაოდ ფართო ხასიათი მიიღო. 1994 წელს გერმანიაში, ბერლინში ჩატარდა ინტერნაციონალური დელფიური საბჭო. 1996 წელს ამ საბჭოს ეგიდით პეტერბურგში გაიმართა I დელფიური საერთაშორისო კონგრესი, ხოლო 1997 წელს თბილისში ჩატარდა II დელფიური კონგრესი და ევროპის საბჭოს მხარდაჭერით გაიმართა ახალგაზრდა შემოქმედთა ფესტივალი. როგორც ამ კონგრესებზე გამოიკვეთა, მოძრაობას, რომლის დევიზიც არის "მშვიდობიანი თანამშრომლობა ინტერკულტურული ურთიერთგაგების მეშვეობით" სერიოზული მიზნები და ამოცანები ქონდა.

[102] ბერძნული მითების ასახვას ა. სიკელიანოსის შემოქმედებაში მიეძღვნა სპეციალური მონოგრაფია: Α. Φυλάκτου, 1990, ხოლო თ. ქსიდისის წიგნში "ანგელოს სიკელიანოსი" ანტიკურობის გავლენას პოეტთან ერთი თავი ეთმობა: Θ. Ξύδης, 1973.

მაციას, რომელიც შესაძლებლობას აძლევს პოეტს ძველი ამბავი განავითაროს ახალი, მისი მიზანდასახულობისა და მსოფლმხედველობის შესაბამისი მიმართულებით. სწორედ ამიტომ სიკელიანოსს მეტად იზიდავს რომელიმე ერთი ეპიზოდი მითოლოგიიდან, ვიდრე რაღაც დასრულებული თქმულებათა ციკლი. ამ ეპიზოდებს იგი უფრო ხშირად ძველი ავტორის რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოებიდან იღებს და ზოგჯერ შეუიარაღებელი თვალისთვის შეუმჩნევლად, ზოგჯერ კი სავსებით აშკარად, მათ იმგვარად ავითარებს, რომ ისინი თავდაპირველ ინფორმაციასთან დაშორებულნი, ან სულაც დაპირისპირებულნი შეიძლება აღმოჩნდნენ.

განვიხილოთ რამდენიმე ნაწარმოები. საინტერესოა ამ თვალსაზრისით ლექსი *კალიფსოს სიმღერა*.[103] ლექსი, როგორც სათაურიდანაც ჩანს, მიმართებას გვიჩვენებს ჰომეროსის *ოდისეას* V სიმღერის შესაბამის სტრიქონებთან, თუმცა, შესაძლოა, პოეტი გამოიყენებს *ოდისეას* სხვადასხვა სიმღერებში დადასტურებულ ფორმულებსა თუ მოტივებს.[104] კალიფსოსგან ოდისევსის წამოსვლის სცენა ჰომეროსთან მრავალი თვალსაზრისით არის საინტერესო. აქედან იწყება გარდატეხა პოემის მოქმედებაში, მაგრამ, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, აქ მშვენივრად არის გადმოცემული მოკვდავი ადამიანის ნება, გააკეთოს არჩევანი. კალიფსო ოდისევსს სთავაზობს უკვდავებას და მარად ახალგაზრდა ნიმფას სიყვარულს, ეს უკანასკნელი კი ირჩევს სამშობლოში დაბრუნებას. ჰომეროსთან ეპიზოდი ამგვარად ვითარდება: ჰერმესი ჩადის ოგიგიის კუნძულზე, აუწყებს ქალღმერთს ღმერთების გადაწყვეტილებას, რომ ოდისევსს შეუძლია დაბრუნდეს თავის სამშობლოში. ამ ამბით დანაღვლიანებული კალიფსო ამცნობს ოდისევსს, რომ აძლევს სრულ თავისუფლებას და სურვილის შემთხვევაში მას შეუძლია

---

[103] A.B. т. 1, 240.

[104] საკმაოდ დეტალურად აქვს განხილული ა. ფილაკტუს. შდრ. Α. Φυλάκτου, 1990, 247 შმდ.

მიატოვოს კუნძული. როდესაც კალიფსო შენიშნავს, რაოდენ სიხარულს გამოიწვევს ეს ცნობა ოდისევსში, ნიმფა, გაოცებული იმით, რომ ადამიანმა უკვდავ ქალღმერთსა და მოკვდავ ქალს შორის არჩევანი უკანასკნელის სასარგებლოდ გააკეთა, ეკითხება ოდისევსს: "თუმც, მგონი, არ ვარ სასურველი მასზე ნაკლები, / თვალტანადობით მას რითიმე ჩამოვრჩებოდე, / უკვდავს მოკვდავი სილამაზით ვით გაეჯიბროს?" (ε 211-213).[105] ოდისევსი მას უპასუხებს: "დიდო ქალღმერთო, სათხოვარად ეს დამრჩენია, / შენც კარგად იცი, პენელოპე არ დამისახავს / შენს უმჯობესად არცა სახით, არც ტანადობით. / ის მოკვდავია, შენ – უკვდავი, უბერებელი, / მაგრამ ყოველდღე იმას ვნატრობ; მასზე ვოცნებობ, / რომ შინ დავბრუნდე და მოვესწრო ამ ბედნიერ დღეს" (ε 215-220). ამის შემდეგ *ოდისეაში* გადმოცემულია, თუ როგორ აგებს ოდისევსი ტივს და როგორ მიემართება უსაზღვრო ზღვით სამშობლოში. აქ ჩვენ ვშორდებით კალიფსოს და იწყება თხრობა ოდისევსის ახალ განსაცდელთა შესახებ. ჰომეროსისაგან განსხვავებით სიკელიანოსი გვიამბობს იმას, თუ რა მოხდა ოგიგიაზე ოდისევსის გამგზავრების შემდეგ. კალიფსოს სიმღერა არის ის შესაძლებელი მონოლოგი, რომელიც მიტოვებულ ქალღმერთს შეიძლებოდა აღმოხდენოდა გულიდან ოდისევსის წასვლის შემდეგ. სიკელიანოსს, როგორც ჩანს, კალიფსოს სიმღერაში და მიტოვებული ქალღმერთის მის მიერ განვრცობილ ამბავში აინტერესებს ის, რასაც პოეტი არაერთგზის უბრუნდება თავის პოეზიაში: მოკვდავის და უკვდავის ურთიერთმიმართება. როგორც მკვლევარნი აღნიშნავენ, სიკელიანოსთან არც თუ იშვიათად თითქოს ერთმანეთს ენაცვლება ადამიანების და ღმერთების ფუნქციები.[106] ამ ლექსის ძირითადი პათოსი თავად კალიფსოს სიმღერაშია გადმოცემული. ა. ფილაქტუ ფიქრობს, რომ კალიფსოს სიმღერა ნიმფის მიერ ადამიანთა ქედმა-

---

[105] ნაშრომში გამოყენებულია *ოდისეას* პ. ზერაძის თარგმანი.

[106] შდრ. Θ. Ξύδης, 1973, 188.

ღლობის ერთგვარი დაგმობაა.[107] ჩვენი აზრით, კალიფსოს სიმღერის სხვაგვარი ინტერპრეტაციაც შეიძლება. მართალია, ქალღმერთს გული სტკივა იმის გამო, რომ მოკვდავმა ვერ შეიფერა ის, რასაც უკვდავი ნიმფა სთავაზობდა, იგი მას მაინც ლოცავს და კეთილ სურვილებს ატანს შორეულ მოგზაურობაში: "მშვიდობით წადი, მე აღარ ველი შენს ბლიერ მკლავებს, / ჩავაქრე ვნება, როგორც რკინა გავარვარებული ცივ წყალში". ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში, სიკელიანოსმა თავისი მსოფლმხედველობისათვის შესაბამისი მიმართულება მისცა კალიფსოს სიმღერას: მასში უნდა დავინახოთ არა ადამიანთა ქედმაღლობის დაგმობა, არამედ მათი სურვილი თავიანთი მოკვდავობა და მოკვდავებისათვის დამახასიათებელი ვნებები არ გაცვალონ უკვდავ ქალღმერთთან ღვთიური სარეცელის გაზიარებაზე და თავად უკვდავებაზე: როდესაც კალიფსო თავის სიმღერაში მიგვითითებს, თუ რისკენ მიიღტვოდა მისი შეყვარებული და რაში გაცვალა იგი, ერთ-ერთ მთავარ მოტივად ასახელებს: "ვერ გაიხარა შენმა გულმა, ვერ შეიფერე ღვთაებრივი ჩემი სხეული, / ტალღასავით რომ სრიალებდა შენს ტანზე. მოკვდავის სხეული მოგენატრა?"

სიკელიანოსის ერთ-ერთი საინტერესო ლექსია *დედალოსი.*[108] ლექსში გამოყენებულია ცნობილი მითი დედალოსისა და იკაროსის შესახებ, რომლის ე.წ. მითოგრაფიული და "პროზაულ-მეცნიერული" ანუ სქემატური ვარიანტი წარმოდგენილია აპოლოდოროსთან, დიოდოროს სიცილიელთან და სტრაბონთან, ხოლო ბრწყინვალე პოეტური ვერსია მოცემულია ოვიდიუსის *მეტამორფოზებში.*[109] მითის სქემა ამგვარია: ძველი სამყაროს ლეგენდარული ხელოვანი და გამომგონებელი დედალოსი, რომელიც კრეტის მეფის მინოსის სამსახურში ყოფილა, სხვა მრავალ საოცრებასთან

---

[107] Α. Φυλάκτου, 1990, 256.

[108] Λ.Β. τ. 3, 199.

[109] Apollod. Bibl. III, 1,4; Diod. Sic. IV, 77, 8; Strab.14.1.19; Ovid. VIII, 183-236.

ერთად გამოიგონებს ერთგვარ "საფრენ აპარატს", რომლის მეშვეობითაც გაიქცევა მინოსის ტყვეობიდან. ცვილით მიმაგრებული ფრთებით იგი თავის შვილთან, იკაროსთან ერთად, იწყებს გადაფრენას კრეტადან დასავლეთისაკენ. ჭაბუკი იკაროსი არ დაუჯერებს მამას და ცაში აჭრილი სახიფათოდ მიუახლოვდება მზეს, რომლის სიმხურვალე ცვილს გაალღვობს, იკაროსს ფრთები მოძვრება და იგი ზღვაში ჩავარდება. დამწუხრებული მამა შვილის გვამს ერთ-ერთ კუნძულზე დაკრძალავს. ეს მითი ოვიდიუსიდან მოყოლებული მრავალ პოეტს შთააგონებდა. მასში ხედავდნენ ადამიანის დაუოკებელ სწრაფვას დაუძლეველის დაძლევისაკენ. სიკელიანოსი ამ მითს გამოიყენებს თავისი ყველაზე უფრო ამაღლებული და რომანტიკული ფუნქციით. მას სურს ლექსით გადმოსცეს სიდიადე ადამიანის სურვილისა, ამაღლდეს მიწიერ ყოველდღიურობაზე. ამისათვის პოეტი ცვლის მითის ტრადიციულ სიუჟეტს. ლექსი შეიძლება დაიყოს სამ ნაწილად. პირველი წარმოაჩენს იკაროსის "ახალგაზრდა სხეულის" დაუდრგომელ და გაუწონასწორებელ სურვილს, რაც შეიძლება სწრაფად აიჭრას ცაში. იკაროსის ბედისწერა იყო "აფრენილიყო და დაკარგულიყო". მისი "გაქრობა" მნახველებში (ფაქტობრივად, ეს არის სიკელიანოსის მიერ დედალოსის დრამაში შემოყვანილი ქორო) თანაგრძნობას და მითქმა-მოთქმას იწვევს. ხალხი შეშფოთებულია ნანახით: "უსაზღვრო ზღვის თავზე ხედავდნენ / ნორჩ სხეულს, როგორც თოლია / რომ ეჯახებოდა ქარს და უეცრად, / რომ იკარგებოდა მხედველობიდან".

მეორე ნაწილი ეძღვნება უკვე დედალოსს, რომელმაც, მიუხედავად შვილის დაღუპვით გამოწვეული დიდი ტკივილისა, არ შეწყვიტა ფრენა და შვილი უპატრონოდ დატოვა. ავტორი თითქოსდა იმ გრადაციის საჩვენებლად, რაც დედალოსის გენიამ შექმნა, ჩამოთვლის დედალოსის ყველაზე უფრო ცნობილ საქმეებს: ეს არის კაცი, რომელმაც "ქანდაკებებს გაუთავისუფლა ხელები და ფე-

ხები"[110], ააშენა "გემი ღვთაებრივი უკვდავი მოგზაურობებისათვის"[111] და "დატვირთა" იგი გმირებით, ააშენა ლაბირინთი, შექმნა ფრთები, რომელთა საშუალებითაც შემდეგ თავი დააღწია მონობას. დედალოსის მიერ ფრენის განგრძობა შვილის დაღუპვის მიუხედავად "ქოროში" ნეგატიურ დამოკიდებულებას იწვევს: ზოგის აზრით, დედალოსი "მკაცრი მამაა", ზოგი თვლის, რომ მას სურს ადამიანებისთვის ჩვეული ცხოვრების წესის შეცვლა და შეუძლებელს ეჭიდება.

მესამე ნაწილი ასახავს თავად პოეტის დამოკიდებულებას თავისი გმირისადმი. მისი აზრით, დედალოსის მიზანი იმდენად მაღალი იყო, რომ მას შეეძლო შვილის დაღუპვით გამოწვეული ტკივილი გადაელახა და კაცობრიობის წინაშე მოვალეობა მამის მოვალეობაზე მაღლა დაეყენებინა. ეს შეიძლება ჩვეულებრივ ადამიანებს არ მოსწონდათ ან არ ესმოდათ, მაგრამ ამგვარი მსხვერპლის გარეშე შეუძლებელია დიდ მიზანთა განხორციელება, "მიწისა და ცის გაერთიანება", "მიწის ვარსკვლავეთთან შერწყმა".

სიკელიანოსთან დედალოსი გენიალური გამომგონებლიდან იქცა ადამიანთა მხსნელად.[112] იგი ამაღლდა იკაროსის მამიდან საზოგადოდ ადამიანთა, მათ შორის თავად პოეტის მამის დონემდე, რადგან პოეტი არაერთგზის მიმართავს მას ასე – "მამაო". დედალოსი სიკელიანოსისათვის არის სიმბოლო ადამიანის განუსაზღვრელი შესაძლებლობებისა, რადგან დედალოსმა შეძლო იმის გაკეთება, რაც მანამდე შეუძლებლად ითვლებოდა – მან მოწყვიტა ადამიანი მიწას და ამით მოსპო დისტანცია ცასა და დედამიწას შო-

---

[110] ამ შემთხვევაში პოეტი ეყრდნობა დიოდოროს სიცილიელთან დადასტურებულ ცნობას (IV, 76, 2).

[111] ფილაკტუს აზრით, აქ იგულისხმება არგო და არგონავტები, თუმცა ჩვენთვის არ არის ცნობილი, რომელ ვერსიას ეყრდნობა მკვლევარი. შდრ. A. Φυλάκτου, 1990, 303, 305.

[112] ფილაკტუ სიკელიანოსის ამ გმირს პრომეთეს ადარებს. შდრ. A. Φυλάκτου, 1990, 302, 305.

რის, აამაღლა ადამიანი მიწიერი ყოველდღიურობიდან ზეცამდე, "გადაარჩინა თავისი სულით მთელი სამყაროს სული".

ლექსში *ჩვილი*[113] სიკელიანოსი გამოიყენებს პავსანიასთან დაცულ ცნობას იმის თაობაზე, რომ ოლიმპიაში, ზევსის წმინდა ჭალის მისადგომებთან, ალტისთან შერკინებისათვის მზადმყოფი ელიელებისა და არკადიელების ლაშქრებს შორის უეცრად გამოჩნდა ქალი. მან ელიელების მხედართმთავარს გადასცა ბავშვი და უთხრა, რომ მას სიზმარში ღმერთმა აუწყა, თითქოს ეს ბავშვი ელიელებს წარმატებას მოუტანდა. დადეს თუ არა ბავშვი მიწაზე, იგი იქცა დრაკონად, რომლის დახმარებითაც ელიელებმა გაიმარჯვეს.[114] პავსანიასის ამ ლეგენდარულ ცნობას, დაკავშირებულს კონკრეტულ ისტორიულ მოვლენასთან – ომთან ელიელებსა და არკადიელებს შორის, სიკელიანოსი საკმაოდ თავისუფლად გარდაქმნის. მისთვის ელიელთათვის გამარჯვების მომტანი ბავშვი – დრაკონი იქცევა მშვიდობის სიმბოლოდ. ლექსში რამდენიმე სურათია წარმოდგენილი. თავიდან აღწერილია ორი ჯარის საომარი მზადება: ელიელები და არკადიელები ომისთვის ემზადებიან, მათ გადაწყვეტილი აქვთ "ბოლო მოუღონ ერთი მეორეს", ისრები უკვე დაჭიმულია, შუბები მოზიდულია, მაგრამ იმ მომენტში, როდესაც უკვე "ისარი მზად არის გასასროლად", ჯარებს შორის ჩნდება ქალი, რომელსაც ხელში ბავშვი უჭირავს. შემდეგი სურათი გადმოგვცემს წინასწარმეტყველის სიტყვებს, რომელიც მოუწოდებს მოწინააღმდეგეებს, დაყარონ იარაღი, რადგან "ბავშვი არის ნიშანი / ღმერთებისა, რომ წმინდა ალტისი არ ეკუთვნის არც / ელიელებს და არც არკადიელებს", არამედ წარმოადგენს მთელი ბერძნული სამყაროს კუთვნილებას და ამიტომ ისინი უნდა დაზავდნენ. ჯარებმა ისმინეს წინასწარმეტყველება და საბრძოლო დაპირისპირება მშვიდობით შეიცვალა. ლექსის ფინალს გადმოვყავართ პოეტის

---

[113] A.B. т. 3, 196.

[114] Paus. VI, 20, 4-5.

დროში. სიკელიანოსი გვაუწყებს, რომ "მტრებით გარშემორტყმულს" მას თავად უპყრია ხელთ ეს ბავშვი. როგორც "ვარსკვლავი, შავ ჰორიზონტზე ბრძოლებისა", როგორც "ვარდი". ეს ბავშვი უნდა გახდეს გარანტი იმისა, რომ წმინდა ალტისში გაერთიანებული სამი საწყისი – "ცოდნა, სწრაფვა და სიყვარული" კაცობრიობამ გაიაზროს, როგორც საერთო კუთვნილება, გააცნობიეროს, რომ "ბავშვი" არის განმსაზღვრელი მისი მომავლისა, რამეთუ იგი "ყველა სიტყვაზე უფრო ნათლად" წარმოაჩენს იმას, რისკენაც უნდა ისწრაფვოდნენ ადამიანები. როგორც ვხედავთ, მშვიდობიანი თანაარსებობის და ურთიერთთანამშრომლობის აპოლოგეტი სიკელიანოსი ამ შემთხვევაშიც საოცრად ოსტატურად აძლევს ანტიკურ სიმბოლოს სრულიად ახალ დატვირთვას და ახალ ფუნქციას.

ძალზე საინტერესოდ აერთიანებს პოეტი მითოლოგიურ და ფერწერულ ინფორმაციას თავის ლექსში *ანადიომენე* (ამომავალი).[115] ანტიკური წყაროებიდან ცნობილია, რომ ალექსანდრე მაკედონელის თანამედროვეს, უდიდეს ბერძენ ფერმწერს აპელესს, რომელიც განთქმული იყო ალექსანდრეს პორტრეტებით, შეუქმნია დიდებული ნამუშევარი – წყლიდან ამომავალი აფროდიტე. სიკელიანოსი თავის ლექსში *ანადიომენე* აერთიანებს აფროდიტეს – მშვენიერებისა და სიყვარულის სიმბოლოს და წყლიდან ამომავალ აფროდიტეს – აპელესის ფერწერული იდეის ბრწყინვალე განსახიერებას. მისთვის ჩვეული სტილით, იგი წარმოგვიდგენს, თუ რამდენად ძნელია "ამომავალისთვის" წყლის წინააღმდეგობის დაძლევა, იმ მიზიდულობის გადალახვა, რომელიც მას ხელს უშლის მზემდე ამაღლდეს და ამიტომაც იგი მოუხმობს გლავკესა და კიმოთოეს, დაეხმარონ მას მზემდე ამაღლებაში. სიკელიანოსის ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ამ ლექსში გამოხატულია ელინურობის აღმავლობის იდეა, რომ ამომავალი აფროდიტე გაიგივებულია ელინურობასთან.[116] ვფიქ-

[115] Λ.Β. τ. 1, 219.

[116] Θ. Ξύδης, 1973, 196 შმდ.

რობთ, ლექსში უფრო მეტია ნათქვამი. აქ სიკელიანოსს სურს გვიჩვენოს, რომ მშვენიერება და სიყვარული და მათი შეერთება მზის მარადიულ ნათელთან აუცილებელია კაცობრიობისათვის. ლექსი ეხმიანება სიკელიანოსის იდეას, რომ კაცობრიობამ სწორედ მხატვრული კულტურის ენით უნდა ითანამშრომლოს, რადგან სილამაზეს არ შეიძლება თან ახლდეს სიძულვილი. მისი დელფიური იდეაც ხომ ამისკენ მოუწოდებდა.

მეტად რთული და მნიშვნელოვანი საკითხის – კლასიკური ტრადიცია სიკელიანოსის შემოქმედებაში – მხოლოდ ერთი ასპექტით შესწავლამაც კი ნათლად დაგვანახა, რამდენად განსხვავებულია სიკელიანოსის გზა ანტიკურობის შემოქმედებითი ათვისებისა. პოეტს ეამაყება თავისი ელინურობა, მაგრამ, განსხვავებით პალამასისაგან, მას სიამაყის გრძნობა არ გაუხდია თავისი შემოქმედების წამყვან მიმართულებად. მისთვის ელინური გენიის ყველაზე დიდი გამოხატულება – კლასიკური ბერძნული კულტურა – საინტერესოა არა იმდენად თავისთავად, რამდენადაც მთელი კაცობრიობის მშვიდობიანი თანაარსებობისათვის პარადიგმის, მოდელის შესაქმნელად. სწორედ ამიტომ, მასთან ყოველგვარი ინფორმაცია, აღებული კლასიკური ტრადიციიდან, მიუხედავად იმისა, ორიგინალში მას პესიმისტური ხასიათი ჰქონდა თუ ოპტიმისტური, მკაფიოდ გამოკვეთილ ოპტიმისტურ ჟღერადობას იძენს. სიკელიანოსი არც კავაფისისათვის დამახასიათებელ ერთგვარ ინდიფერენტიზმს ავლენს თავად ელინური კულტურის, როგორც მოვლენისადმი და არც კოსმოპოლიტის თვალით უყურებს მას. მისთვის ბველი ბერძნული კულტურა მჭიდროდ არის დაკავშირებული თანამედროვე კაცობრიობასთან. სიკელიანოსის პოეზიაში შეინიშნება კიდევ ერთი საინტერესო შტრიხი – იგი ამჟღავნებს ზომიერებას ერთ კონკრეტულ ნაწარმოებში ანტიკური სახეებისა და სიმბოლოების წარმოდგენისას. არც ერთი მისი ლექსი არ არის გადატვირთული ანტიკური ცნებებით. ამ შემთხვევაში იგი საც-

რად "ეკონომიურია" და ერთი ნაწარმოების ფარგლებში უმნიშვნელოვანესი სათქმელის ოსტატურ კონცენტრაციას აღწევს. ერთი შეხედვით ყველაზე უფრო რთული პოეტური სახეებიც კი მასთან ადვილად იშიფრება და პოეტის სათქმელი ნათლად მიდის მკითხველამდე. და ბოლოს, გვინდა დავუბრუნდეთ თემას, რომლითაც ეს ქვეთავი დავიწყეთ – როგორც აღვნიშნეთ, ნაწარმოებებში შეინიშნება პოეტის გამოკვეთილი სწრაფვა კლასიკური ტრადიციიდან შემოტანილი ელემენტების აქტუალიზაციისაკენ. მაგრამ როგორია ამ აქტუალიზაციის შინაარსი? სიკელიანოსი აქტუალიზაციას ახდენს არა სახის ან სიმბოლოს ყოფით კონტექსტში მოქცევით, არა ბველის და ამაღლებულის გაუბრალოებით, არამედ მათთვის თანამედროვე, მაღალი მიზნებისაკენ მიმართული ჟღერადობის მინიჭებით. აქტუალიზაციის სიკელიანოსისეული პრინციპიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ კლასიკური ტრადიცია მასთან იდეალიზებულიც ხდება, რადგან იგი მიმართულია იმის წარმოსაჩენად, რაც თავად პოეტს იდეალურად ესახება. რამდენადაც სიკელიანოსი არც ცინიკოსია და არც პესიმისტი, მისი იდეალები ყოველთვის ოპტიმისტურად გამოიყურება.

ანტიკურობა ნიკოს კაზანძაკისის დისჰარმონიულ სამყაროში

კლასიკური ტრადიციის ათვისების თვალსაზრისით კიდევ ერთ საეტაპო მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ნიკოს კაზანძაკისის (1883-1957) შემოქმედება. მკვლევარნი ერთხმად აღიარებენ, რომ ძალზე ძნელია ამ მწერლის თხზულებებში კლასიკური ტრადიციის ასახვის სრული სურათის წარმოდგენა.[117] ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, არის ის, რომ კაზანძაკისის შემოქმედება მრავლისმომცველი და ვრცელია და

[117] კაზანძაკისის შემოქმედებაში ანტიკური ბერძნული ტრადიციის ასახვას მიეძღვნა სადოქტორო დისერტაცია, რომელშიც ნაჩვენებია, თუ რამდენად რთულია ამ საკითხის კვლევა. იხ. Γ. Σταματίου, 1983, 15 შმდ.

მასში არ ეძლევა უპირატესობა რომელიღაც კონკრეტულ ცივილიზაციას. მის თხზულებებში თავს იყრის მთელი ის ცოდნა, რაც კაცობრიობამ დააგროვა უხსოვარი დროიდან მწერლის ეპოქამდე. აქ ერთმანეთთან თანაარსებობენ სულ სხვადასხვა ცივილიზაციებიდან შემოსული სიმბოლოები, სახეები და ცნებები, სხვადასხვა რელიგიური შეხედულებები. ყოველივე ამას ემატება მისი სურვილი, შემოქმედებითად გამოეხმაუროს იმ პოპულარულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობებს, რომლებიც მისი ეპოქისათვის იყო დამახასიათებელი (განსაკუთრებით ითქმის ეს ფ. ნიცშეს მოძღვრების ერთ-ერთ ცენტრალურ ასპექტზე – ზეადამიანის იდეაზე). კაზანძაკისს ამოძრავებს სრულიად გამოკვეთილი სურვილი, არა მარტო გაიმეოროს თავის გენიალურ წინამორბედთა მიღწევები, არამედ გადააჭარბოს მათ. ეს "ამბიციურობა" მწერლისა თავს იჩენს მრავალი მიმართულებით. ის გარემოება, რომ კაზანძაკისი, ერთი მხრივ, აღიარებს სხვადასხვა დიდ ღირებულებებს შორის კლასიკური ტრადიციის მიღწევებს, ხოლო მეორე მხრივ კი, თავისი ნაწარმოებებით ახდენს მათ ნიველირებას, მწერლის მთელ შემოქმედებით გზას ერთგვარ წინააღმდეგობრიობას ანიჭებს. კაზანძაკისი ფლობს ვეებერთელა ინფორმაციას, მაგრამ მის საფუძველზე იგი ვერ ახერხებს წარმოადგინოს ჩამოყალიბებული სისტემა თავისი შემოქმედებითი პრინციპების, მსოფლმხედველობის თუ ძირითადი ორიენტირებისა. მთელი ეს წინააღმდეგობრიობა ფოკუსირდება მწერლის მიერ შექმნილ გრანდიოზულ პოემაში *ოდისეა*. კაზანძაკისმა არაერთგზის აღიარა, რომ ჰომეროსი ძალზე დიდი პოეტია, მაგრამ, ამასთანავე, მას სურს ტოლი არ დაუდოს ჰომეროსს თავისი შემოქმედებით და შექმნას რაღაც ისეთი, რაც, მწერლის ჩანაფიქრით, უნდა აღემატებოდეს ჰომეროსის ეპოსს. იგი ჰომეროსის მსგავსად ქმნის 24 წიგნად დაყოფილ პოემას, ეპოსს, რომელიც შეიცავს 33 333 სტრიქონს. მოცულობის პარამეტრით მან მართლაც შეასრულა თავისი ამოცანა, მაგრამ მისი შემოქმედების ნაყოფი ვერც თანამედროვეებმა და ვერც შემდგომმა თაობებმა ვერ

აღიქვეს ისე, როგორც ეს ახალი *ოდისეას* ავტორს სურდა. პოემა წარმოადგენს მის საპროგრამო ნაწარმოებში *ასკეზა* განცხადებული დებულებების მხატვრულ ხორცშესხმას.[118] კაზანძაკისის შემოქმედებისათვის ძალზე არსებითია ჭეშმარიტების და ახალი ჰორიზონტების აღმოჩენისაკენ ლტოლვა. ამისათვის ის ირჩევს როგორც გეოგრაფიული, ასევე იდეოლოგიური თვალსაზრისით უსაზღვრო სამყაროში უსასრულო მოგზაურობის გზას. მაგრამ ამ პროცესში შეუძლებელია ადამიანი არ დაიბნეს (თუ ამ ძიებების გზაზე წინასწარ არ განსაზღვრავს პრიორიტეტებს) და მიაგნოს სასურველ ჭეშმარიტებას. კაზანძაკისის შემოქმედების ძალა, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს, მდგომარეობს სწორედ იმ დრამატიზმში, რომელიც მის სურვილსა და შესაძლებლობებს შორის რეალურად გამოვლინდა. რაც შეეხება ჩვენთვის საინტერესო საკითხს, აქაც ჩამოყალიბებული აზრის შესაქმნელად ძირითადი დაბრკოლება შემდგომში მდგომარეობს: კლასიკური ტრადიციის ათვისების პროცესში მწერალი ძალზე შორს "გადის მისი ფარგლებიდან"[119] და, შესაბამისად, ეს ტრადიცია მის შემოქმედებაში კარგავს თავის უმთავრეს ნიშანს – გამოკვეთილობას და სიცხადეს. იგი იმდენად არის შერეული სხვადასხვა ტრადიციებთან, რომ ხშირად ძნელია დავიჭიროთ რაღაც გარკვეული ხაზი მწერლის თვალსაწიერში მოხვედრილ ამა თუ იმ გამოვლინებასთან დაკავშირებით.[120]

---

[118] ეს საკმაოდ მცირე ზომის ნაწარმოები კაზანძაკისს მიაჩნდა არა მარტო *ოდისეას*, არამედ მთელი თავისი შემოქმედების მასაზრდოებლად: "ეს არის თესლი, რომელზედაც აღმოცენდა მთელი ჩემი შემოქმედება. რაც კი რამ დამიწერია ამის შემდეგ, არის სქოლიო და ილუსტრაცია "ასკეზისა", (თარგმანი თ. მესხისა); იხ. Α. Πολίτης, 272.

[119] შდრ. Γ. Σταματίου, 1983, 316.

[120] ეს, უპირველესად, ეხება მის მხატვრულ შემოქმედებას და ნაკლებად მის წერილებს, რომლებიც საბერძნეთში მოგზაურობის თუ სხვადასხვა არქეოლოგიური გათხრების შთაბეჭდილებებს გადმოგვცემს.

მწერალმა სრულიად გარკვევით ამოირჩია კლასიკური ტრადიციიდან გმირი-სიმბოლო. იგი წერდა: "ჩემი გმირი არ იყო არც ერთი იმ სამთაგანი, რომლებიც ადამიანთა სულებზე მეუფებენ: არც ჰამლეტი, არც დონ კიხოტი, არც ფაუსტი, არამედ ის იყო ოდისევსი... მე ვარ ზღვაზე მოხეტიალე ოდისევსი ანთებული გულით, დაუღალავი და ნათელი გონებით, მაგრამ არა ის ოდისევსი, რომელსაც ითაკა ენატრება, არამედ სხვა – რომელიც ბრუნდება, რათა თავისი მტრები დახოცოს, მაგრამ მას ხუთავს თავისი სამშობლოს სივიწროვე და ის. ერთ მშვენიერ დღეს, მიეცემა მოგზაურობას ღია ზღვაში".[121]

ამ სიტყვებში გადმოცემულია კაზანძაკისის საკუთარი თავის შეფასების უმთავრესი კრიტერიუმი – იგი იგივდება ოდისევსთან, მაგრამ არა ჰომეროსის ოდისევსთან, არამედ იმ გმირთან, რომელიც ჰომეროსისეული ოდისევსის კაზანძაკისისეულ ტრანსფორმაციას წარმოადგენს. არ არის შემთხვევითი, რომ ჰომეროსის ამ სახის გარდასახვის სურვილმა კაზანძაკისი მიიყვანა იდეამდე, შეექმნა თავისი *ოდისეა*, რომელსაც, მართალია, აქვს საერთო ნიშნები თავის პროტოტიპთან, მაგრამ არსებითად განსხვავდება მისგან. კაზანძაკისმა თავის შემოქმედების ერთი პერიოდის განმავლობაში შექმნა ოდისევსის სახესთან დაკავშირებული ორი ნაწარმოები – თანამედროვე მხატვრულ ლიტერატურაში, ალბათ, ყველაზე უფრო ვრცელი პოემა *ოდისეა*[122] და ტრაგედია *ოდისევსი*. თუკი საკითხს ჰომეროსის ტრადიციული ინფორმაციის, ანუ ჰომეროსის მითის ასახვის თანმიმდევრობის თვალსაზრისით მივუდგებით, კაზანძაკისის ტრაგედია *ოდისევსი* ასახავს მისი გმირის თავგადასავლის იმ ეპიზოდს, რომელიც ითაკაზე დაბრუნებასთან და შურისგებასთან არის დაკავშირებული. აქ დრამატული ფორმით გადმოცემულია *ოდისეას*

---

[121] Καζαντζάκης, Τόδα Ράμπα.

[122] ჰომეროსის *ოდისეასგან* კაზანძაკისის პოემას ისიც განასხვავებს, რომ თუკი პირველს ყოველთვის ჰყავდა და ჰყავს მრავალრიცხოვანი აუდიტორია თუ მკითხველი, ერთობ მცირეა იმ პირთა რაოდენობა, რომელთაც კაზანძაკისის პოემა თავიდან ბოლომდე წაუკითხავთ.

XIII-XXII სიმღერების ინფორმაცია. მეცნიერები აღნიშნავენ, რომ ამ ტრაგედიას, როგორც ინფორმაციული, ასევე ჰომეროსის ენასთან მიმართების თვალსაზრისით, ჰომეროსთან გადმოცემულ ტრადიციულ ამბავთან საკმაოდ ბევრი პარალელი დაეძებნება.[123]

როგორც კაზანძაკისის ზემოთ მოტანილი სიტყვებიდან ჩანს, მას არ აკმაყოფილებს მხოლოდ სამშობლოში დაბრუნება. მწერალს უფრო იზიდავს ის ოდისევსი, რომელსაც "სული ეხუთება" შემოსაზღვრულ ითაკაზე და ახალი თავგადასავლების საძებრად ახალ მოგზაურობას იწყებს. აქ კაზანძაკისს ეძლევა სრული თავისუფლება შექმნას თავისი, ჰომეროსისეული ოდისევსისაგან რადიკალურად განსხვავებული გმირი. მართალია, უკვე ჰომეროსმა იცის, რომ ოდისევსი დატოვებს ითაკას, რადგან ეს მას წინასწარმეტყველებით აქვს განსაზღვრული, მართალია, კიკლიკური ეპოსი და სხვა ბერძნული ნაწარმოებები გადმოგვცემდნენ მისი ითაკადან კვლავ გამგზავრებისა და ტრაგიკული სიკვდილის ამბავს, მაგრამ ეს არსად არ არის მოტივირებული ოდისევსის მიზნებით, დადგომოდა შემეცნების ახალ გზას. ჰომეროსის *ოდისეაში* მან ეს გზა სრულად ამოწურა. კაზანძაკისს არ უცდია ჰომეროსის გმირის XX საუკუნის ადამიანად პირდაპირი ტრანსფორმაცია. იგი პოემაში თანდათანობით შორდება ჰომეროსს.[124] ავტორი ცდილობს თავისი პოემა გარკვეულწილად მიამსგავსოს ჰომეროსის *ოდისეას*: ნაწარმოები შედგება 24 ნაწილისაგან, მათი ნუმერაცია, მსგავსად ძველი ბერძნული ტრადიციისა, წარმოებს ბერძნული ანბანის 24 ასოს გამოყენებით, პოემისათვის იგი ირჩევს ჩვიდმეტმარცვლიან საზომს, რომელიც, ალბათ, თანამედროვე ბერძნულ ენაში ყველაზე მეტად შეესაბამება დაქტილურ ჰეგზამეტრს.[125] პოემის საწყის

---

[123] L. Tsybenko, 1985, 107 შმდ.

[124] *ორი ოდისეას* მსგავსებებსა და განსხვავებების შესახებ დეტალურად იხ. Γ. Σταματίου, 1983, 106 შმდ.

[125] ნ. კაზანძაკისმა ი. კაკრიდისთან ერთად თარგმნა ახალ ბერძნულ ენაზე *ილიადა* და *ოდისეა*, თუმცა ამ უკანასკნელის დასრულება ვერ მოასწრო.

ნაწილში არის გარკვეული მსგავსებანი სიუჟეტის განვითარების დონეზეც. პირველი ორი წიგნი გადმოგვცემს მოვლენებს ითაკაზე, ოღონდ, განსხვავებით ჰომეროსისაგან, აქ ძირითადი ფიგურა არის ოდისევსი და არა ტელემაქოსი. ოდისევსი აგვარებს იმ სირთულეებს, რომლებიც კუნძულზე შეიქმნა მისი არყოფნის დროს,[126] უყვება პენელოპეს თავის თავგადასავალს, აქორწინებს თავის შვილს ნავსიკააზე, ასაფლავებს მამას. მესამე და მეოთხე სიმღერა წარმოგვიდგენს ოდისევსსა და მის ახალ თანამგზავრებს, რომლებიც უკვე სრულიად ახალი, ბერძნული ტრადიციისგან განსხვავებული პერსონაჟები არიან და რომლებთან ერთადაც იგი იწყებს თავის ახალ ხანგრძლივ მოგზაურობას. ეს ორი წიგნი ძირითადად ასახავს სპარტაში მენელაოსთან მის სტუმრობას.[127] აქედან მოყოლებული კაზანძაკისისეული ამბავი გადადის ახალ სიუჟეტურ კალაპოტში, თუმცა, გარკვეული მინიშნებები ჰომეროსის *ოდისეაზე* აქაც შეიძლება დაიძებნოს. ა.მ. მისი ეკიპაჟი (დაკომპლექტებული უცნობი პერსონაჟებით, რომლებიც უფრო რაღაც გაურკვეველ ინტერნაციონალურ ჯგუფს ემსგავსება, ვიდრე საკუთრივ ითაკელთა ექსპედიციას) ისევე იღუპება, როგორც ჰომეროსის ოდისევსის თანამგზავრები. ერთი შეხედვით, სავსებით ახალი მომენტია ოდისევსის მიერ სპარტადან ელენეს მოტაცება, კრეტაზე გამგზავრება და ელენეს იქ დატოვება. თუმცა აქაც შეიძლება გავიხსენოთ ის, რომ ოდისევსის ხეტიალის მარშრუტში შედიოდა კრეტაც და ეგვიპტეც და რომ ელენე, ერთი ვერსიის მიხედვით, სპარტადან ეგვიპტეში იქნა გადაყვანილი. მაგრამ, თუ არ ჩავთვლით ზღვაზე ხეტიალს და თავად მთავარი პერსონაჟის სახელს, აქ, არსებითად, იწურება პარალელები ორ *ოდისეას* შორის.

აქაც იგი დაქტილური ჰეგზამეტრის გადმოსატანად ჩვიდმეტმარცვლიან სალექსო საზომს მიმართავს.

[126] მოქმედება წარმოეებს მას შემდეგ, რაც სასიძოები უკვე დახოცილია.

[127] ისევე, როგორც ჰომეროსის *ოდისეას* III-IV სიმღერები ასახავდა ტელემაქოსის სტუმრობას სპარტასა და პილოსში.

ჩვენ ამჟამად არ ვაპირებთ ამ ურთულესი სიუჟეტის მქონე პოემის დეტალური შინაარსის გადმოცემას.[128] გვინდა მხოლოდ აღვნიშნოთ, რომ იგი აღგვიწერს იმას, თუ როგორ შორდება სულ უფრო და უფრო მთავარი გმირი თავის სამშობლოს არა მარტო გეოგრაფიულად, არამედ მთელი თავისი მისწრაფებებითა და გარდასახვით ითაკელი მეფიდან ნიცშეს ზეადამიანამდე. კლასიკურ ტრადიციასთან კავშირიც, შესაბამისად, პოემაში თანდათანობით სუსტდება. კუნძულ კრეტაზე ავტორს გამოჰყავს ჯერ კიდევ *ილიადიდან* ცნობილი კრეტის ლეგენდარული მეფე იდომენევსი[129] და აღგვიწერს მინოსური ცივილიზაციისათვის დამახასიათებელ ხარის კულტთან დაკავშირებულ რიტუალებს. მოგზაურობის შემდეგ ეტაპზე, ეგვიპტეში, ოდისევსის თავგადასავალი, დაწყებული ფარაონთან ურთიერთობით და დამთავრებული მისი ეგვიპტედან გაძევებით, მთებში შვიდი დღე-ღამის განმავლობაში საკუთარ თავში ჩაღრმავებით და ფიქრით იმაზე, თუ რა მოიმოქმედოს, უკვე კლასიკური ტრადიციიდან გასვლის დასაწყისს მოასწავებს, რისი სიმბოლური დაგვირგვინებაც არის მის მიერ სახელმწიფოს (უტოპიური სახელმწიფო) აშენება, რომლის საძირკველშიც სამსხვერპლო მამლებთან ერთად იგი თორმეტ ოლიმპიელ ღმერთს ჩააყოლებს. პოემის მიხედვით ეს სახელმწიფო კატასტროფის შედეგად ინგრევა (რაც შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ერთი ეპოქის დასასრული) და ამის შემდეგ ოდისევსი მოგზაურობას განაგრძობს რთული და ბუნდოვანი მარშრუტით მთელ დედამიწაზე. ამ ხეტიალისას იგი კონტაქტში შედის ბუდასთან, დონ კიხოტთან და ქრისტესთან, ხოლო ყოველივე ეს მთავრდება სამხრეთ პოლუსთან, სადაც ხდება ოდისევსის საოცარი გარდაცვალება და ამაღლება. საინტერესოა, რომ პოემა იწყება ჰიმნით მზისადმი და მთავრდება ასევე მზისადმი მიმართვით.

---

[128] კაზანძაკისის *ოდისეას* შინაარსი დეტალურად აქვს გადმოცემული თავის წიგნში პრეველაკისს: Π. Πρεβελάκης, 1958.

[129] Hom. Il. XIII, 449 შმდ., Od. III, 191.

როგორც ვხედავთ, ამ პოემაში ნათლად გამოჩნდა ის თავისებურებები, რითაც გამოირჩევა კაზანძაკისის დამოკიდებულება ანტიკური ტრადიციისადმი. მისთვის მნიშვნელოვანია არა ამ ტრადიციის შემოქმედებითი აღორძინება, არამედ გასვლა მის ფარგლებს გარეთ, რათა აღიქვას სამყარო მთელი თავისი მრავალფეროვნებით: როგორც გეოგრაფიული, ასევე მოძღვრებების, იდეოლოგიების და რელიგიის თვალსაზრისით. განსხვავებით ჰომეროსის *ოდისეასაგან,* რომელიც მთავრდება ოდისევსსა და სასიძოების ნათესავებს შორის შერიგებით და ამ ღვთაებრივი შერიგების წყალობით დარღვეული წონასწორობის აღდგენით, კაზანძაკისის *ოდისეა* ზეადამიანის მიერ ამ სამყაროს მიტოვებით და სუბლიმაციით სრულდება. აქ ჩვენ შეიძლება დავინახოთ პესიმიზმიც, ნიჰილიზმიც, უსუსურობაც სამყაროს უსასრულობის წინაშე, მეორე მხრივ კი, არამოტივირებული, მაგრამ მაინც მოწოდება იმისაკენ, რომ მხოლოდ ოდისევსის გზას შეუძლია მიგვიყვანოს სამყაროს შეცნობამდე.

ყოველივე ის, რაზეც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა, კაზანძაკისის შემოქმედებაში იღებს პრინციპის ხასიათს კლასიკურ ტრადიციასთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით.[130] მართალია, მის სხვადასხვა ნაწარმოებებში არაერთგზის არის გამოყენებული ჰომეროსიც, ჰესიოდეც, ბერძენი ტრაგიკოსებიც, ჰერაკლიტეც, პლატონიც, შემოტანილია ესა თუ ის ანტიკური სახე-სიმბოლო, ყოველივე ეს ექვემდებარება არა იმდენად კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითად ათვისებასა და განზოგადებას, რამდენადაც მისი დაძლევის, მისი

[130] კაზანძაკისის ცალკეული ნაწარმოებების აქცენტირებისას ჩვენი მთავარი მიზანი იყო გვეჩვენებინა მწერლის კლასიკური ტრადიციისადმი დამოკიდებულების ხასიათი. ჩვენ განსახილველად ავარჩიეთ მხოლოდ მისი *ოდისეა*, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ კაზანძაკისის მიმართება ანტიკურობისადმი ამ ნაწარმოებით შემოიფარგლა. ამ საკითხთან დაკავშირებით არსებობს მრავალრიცხოვანი ნაშრომი. ბიბლიოგრაფიისთვის შდრ. Γ. Σταματίου, 1983, 323 შმდ.

ფარგლებიდან უფრო დიდ კოსმიურ მასშტაბებზე გასვლის მისწრაფებებს. ეს თავისებურება შეიძლება შემდეგნაირად გადმოიცეს: კაზანძაკისისათვის კლასიკური ტრადიცია არის მხოლოდ ნაწილი იმ ვეებერთელა ინფორმაციისა, რომელსაც შეუძლია ასაზრდოოს მისი შემოქმედება. შესაბამისად, მას სხვა ტრადიციებს შორის მწერლისათვის რამდენამდე პრიორიტეტულად ვერ ჩავთვლით. კაზანძაკისი ანტიკურობას გვერდს არ უვლის, მაგრამ ეს ხდება არა იმიტომ, რომ იგი მასთან განსაკუთრებულ სიახლოვეს გრძნობს, არამედ უფრო იმიტომ, რომ ეს ტრადიცია კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვან გამოცდილებაში რეალური ისტორიული ფაქტია.

მითი გიორგოს სეფერისის მოდერნისტულ პოეზიაში

გიორგოს სეფერისის (1900-1971) შემოქმედებაში მითის გამოყენების საკითხმა მეცნიერებაში მძაფრი დისკუსია გამოიწვია. ძირითადად, კამათი წარმოებს იმის გარშემო, თუ რამდენად უნივერსალურად შეიძლება მივიჩნიოთ პოეტთან ე.წ. მითოლოგიური მეთოდის გამოყენება, რა არის მისი არსი, რითი ემსგავსება სეფერისი ამ მეთოდის გამოყენებისას თავისი ეპოქის ევროპელ მწერლებს და რაში განსხვავდება მათგან.[131]

ვიდრე უშუალოდ ჩვენთვის საინტერესო საკითხს შევეხებოდეთ, ყურადღებას შევაჩერებთ მითოსისა და მისი როლის თუ ფუნქციის დეფინიციასთან დაკავშირებულ ზოგიერთ მომენტზე. რასაკვირველია, ჩვენ თავს ავარიდებთ იმ დისკუსიაში ჩაბმას, რომელიც ამ პრობლემატიკის გარშემო წარმოებს. შემოვიფარგლებით მხოლოდ რამდენიმე მომენტის აღნიშვნით. თავდაპირველად, რამდენიმე სიტყვა თავად ცნების მითოსი დეფინიციის შესახებ:

---

[131] გ. სეფერისის პოეზიის შესაზებ დაწვრილებით იხ. ს. შამანიდი, 2005, 241 შმდ.; სეფერის პოეზიაში მითის გამოყენების საკითხს არაერთი მონოგრაფია თუ სტატია მიეძღვნა. იხ. ბიბლიოგრაფია.

ჩვენთვის ყველაზე მისაღები არის რამდენადმე ტრადიციული დეფინიცია, რომელიც ვ. ბურკერტმა შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა: "მითები არის ტრადიციული მოთხრობები განსაკუთრებული მნიშვნელოვნებით".[132] ამ მხრივ საინტერესოა ა. ლოსევის შემდეგი მოსაზრება: "მითი არის გავრცობილი მაგიური სახელი".[133] ამდენად, მითში ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სახელდებულ სიმბოლოებს – იქნება ეს სახე თუ ამბავი. სწორედ ეს სახელდებული სიმბოლოები მათი "მნიშვნელოვნების" გამო იძენენ კულტურის ისტორიაში ე.წ. "სტაბილური ორიენტირების" ფუნქციას. ვგულისხმობთ იმას, რომ თითოეულ მითოლოგიურ ნიშანში აკუმულირებული შეიძლება იყოს ის ინფორმაცია, ასოციაცია, ემოცია, რომლის გაშლილად გადმოცემისათვის სხვა შემთხვევაში დიდი ტექსტი იქნებოდა საჭირო. კვლავ ლოსევს რომ დავესესხოთ, რომელმაც საფუძვლიანად შეისწავლა სიმბოლოს პრობლემა ხელოვნებაში: "ყოველი მითი არის სიმბოლო".[134] აქედან გამომდინარე, ამ სტაბილურმა ორიენტირებმა, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების წყალობით, სავსებით განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინეს ადამიანის ცნობიერებაში და საუკუნეების განმავლობაში სტიმულს აძლევენ კაცობრიობის მხატვრული თუ კრიტიკულ-ანალიტიკური შემოქმედების განვითარებას. როგორც მითის შემოქმედებითად ათვისების ისტორია გვიჩვენებს, ამ პროცესში განსაკუთრებით საინტერესოა ორი ასპექტის გამოყოფა – ა) რა იპყრობს მითოლოგიური ინფორმაციიდან შემოქმედთა ყურადღებას და რა მეთოდებს მიმართავენ ისინი მითის ასახვისას და ბ) რა ფუნქცია ეკისრება თავად მითს ამა თუ იმ ხელოვანის შემოქმედებაში. სწორედ ამ ორი ასპექტის გათვალისწინებით შევეცდებით სეფერისის პოეზიის კვლევას. პირველ

---

[132] W. Burkert, 1999, 14.

[133] А.Ф. Лосев, 1991, 169.

[134] А.Ф. Лосев, 1976, 174.

ასპექტს პირობითად ვუწოდებთ რეპროდუქციულს (იგულისხმება ის, თუ რა მითოლოგიურ ინფორმაციას გამოიყენებს პოეტი და რა ხერხებით ხდება ამ ინფორმაციის რეალიზება მის შემოქმედებაში), ხოლო მეორეს – ფუნქციონალურს (ანუ, რა ფუნქცია ეკისრება მითს მის პოეზიაში).

ე.წ. რეპროდუქციული ასპექტის განხილვისას ყურადღება შეიძლება მიექცეს რამდენიმე ძირითად მომენტს:

1. ყველაზე ელემენტარული და მკვლევარისთვის ადვილად დასაფიქსირებელი არის ინფორმაციული ბაზისის პარამეტრი. ამ შემთხვევაში იგულისხმება, თუ რა მითოლოგიურ ინფორმაციას მიმართავს პოეტი. მრავალი ევროპელი მწერლისაგან განსხვავებით, სეფერისი გვიჩვენებს აშკარა "შემოფარგლულობას" მითოლოგიური ინფორმაციის შერჩევის თვალსაზრისით. იგი, როგორც ცნობილია, არ გადის ბერძნული მითოლოგიის ფარგლებიდან, თავად ბერძნულ მითოლოგიაში კი უპირატესობას აძლევს ტროას ციკლს და მასთან დაკავშირებულ გარკვეულ ეპიზოდებს. საინტერესოა, რომ მითოლოგიური ინფორმაციის სახელდების დონეზეც სეფერისი ავლენს ზომიერებას – მთელ მის პოეზიაში სახელდებულია მხოლოდ სამოცამდე მითოლოგიური სახე.[135]

2. შედარებით ადვილია იმის განსაზღვრა, თუ რა მეთოდებს მიმართავს პოეტი მითოლოგიური ინფორმაციის გამოყენებისას. სეფერისის მიერ ანტიკური ელემენტების შემოტანის მეთოდის შესახებ მსჯელობს თავის სტატიაში დ. მარონიტისი: მისი აზრით, სამი არსებული მეთოდიდან ("ტავტოსიმია" – პირველადი მნიშვნელობის შენარჩუნება, "ჰეტეროსიმია" – მიზანდასახული გადახვევა პირველადი მნიშვნელობიდან, "პარასიმია" – შუალედური გზა), სეფერისი მიმართავს "პარასიმიის" მეთოდს. ჩვენ ვიზიარებთ იმ მოსაზრებას,

---

[135] ამ მეთოდის საპირისპირო მეთოდს იყენებს, მაგალითად, ტ. ელიოტი თავის უმაყოფო მიწაში, სადაც მას სულ სხვადასხვა კულტურული შრეებიდან მოაქვს მითები, სიმბოლოები და ა. შ.

რომ "პარასიმიის" მეთოდი პრევალირებს სეფერისთან, თუმცა მისთვის არ არის უცხო არც ე.წ. "ტავტოსიმია" და "ჰეტეროსიმია".[136]

3. დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან ის საშუალებანი, რომელთაც პოეტი გამოიყენებს მითოლოგიური ინფორმაციის ასახვისას. ამ შემთხვევაში ეს შეიძლება იყოს: ა) ყველაზე უფრო ელემენტარული ფორმა – ცალკე აღებული ლექსიკური ფორმატივი, ტერმინი თუ საკუთარი სახელი: მაგალითისთვის შეიძლებოდა დაგვესახელებინა მითოლოგიური ტრადიციიდან ნასესხები ისეთი სიმბოლოები, როგორიცაა ოქროს ვერძი, აბაზანები, ნიჩაბი, ნესოსის პერანგი და სხვა; ბ) სიტყვათშეთანხმება ან ფრაზა;[137] გ) ფრაგმენტი რაიმე მითოლოგიური ინფორმაციიდან: მაგალითისთვის შეიძლებოდა დაგვესახელებინა ფრაგმენტი ლექსიდან *ელენე*,[138] სადაც გადმოცემულია ტევკროსის კვიპროსზე დაფუძნების ამბავი, ან ლექსი *მიკენი*,[139] სადაც ერთ პასაჟში გადმოცემულია ატრიდების ოჯახს თავსდატეხილი უბედურება; დ) ინფორმაციული ბლოკი: ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ უფრო ვრცელი ამბის გამოყენებას მითოლოგიური ტრადიციიდან, მაგალითად ლექსი *მეგობრები ჰადესში*,[140] რომელშიც გადმოცემულია ამბავი, თუ როგორ მოხვდნენ ოდისევსის მეგობრები ჰადესში; ე) სუბტექსტი: თუკი ამა თუ იმ ნაწარმოების სუბტექსტის დადგენის მიხეილ ფონ ალბრეხტისეულ მეთოდს გამოვიყენებთ,[141] მაშინ შეიძლება დავასკვნათ, რომ, მაგალითად, ლექსის *ელენე* სუბტექსტი ევრიპიდეს იმავე სათაურის მქონე ტრაგედიაა, ხოლო ლექსის *ორესტეს სახელით*[142] სუბ-

---

[136] იხ. Δ.Ν. Μαρωνίτης, 1992.

[137] ანტიკური ტექსტებიდან სიტყვათშეთანხმებებისა და ფრაზების გამოყენებისათვის იხ.: S. Shamanidi, 2009.

[138] Ποιήματα, 239.

[139] Ποιήματα, 77.

[140] Ποιήματα, 14.

[141] М. фон Альбрехт, 1998.

[142] Ποιήματα, 62.

ტექსტი სოფოკლეს ტრაგედიიდან *ელექტრა* აღებული მოხუცი მსახურის მოგონილი ამბავია.[143] რაც შეეხება სეფერისის უფრო ვრცელ ნაწარმოებს *მითისტორიმა*, მისი კარკასი სუბტექსტად გულისხმობა ანტიკური ტრაგედიის მოდელს თავისი პროლოგით, ეპისოდიებით და ექსოდოსით, თუმცა სტრუქტურირების თვალსაზრისით იგი მიმართებას გვიჩვენებს ჰომეროსის ეპოსთან – *მითისტორიმაც* 24 ნაწილად არის დაყოფილი.[144] რაც შეეხება იმ წარმოსახვით მოქმედებას, რომელიც პოემაშია გადმოცემული, მის სუბტექსტად, ერთი მხრივ, გამოყენებულია *არგონავტიკა*, ხოლო მეორე მხრივ *ოდისეა*. ვფიქრობთ, ამ ორი ინფორმაციული წყაროს ურთიერთშეხამება სეფერისთან არ არის შემთხვევითი. *მითისტორიმას* წარმოსახვითი ხომალდი და მისი ეკიპაჟი ძალზე მნიშვნელოვანია, ისევე მნიშვნელოვანი, როგორიც იყო არგო და მისი ეკიპაჟი. მეორე მხრივ, ბედი სეფერისის თანამგზავრებისა ყველანაირად ეხმიანება *ოდისეას*, დაწყებული ხომალდების დალეწვიდან და კატასტროფებიდან, დამთავრებული ოდისევსის სიმარტოვით.[145]

4. შემდეგი ნიშანი, რომელსაც ჩვენ გამოვყოფდით, არის მითოლოგიური ინფორმაციის გარკვეულობის ხარისხი. თავის ბევრ თანამედროვე ევროპელ შემოქმედისგან განსხვავებით, სეფერისისთვის არ არის დამახასიათებელი ხელოვნურად გააბუნდოვნოს მისი მიმართება ამა თუ იმ ინფორმაციასთან, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისი ყველა ლექსი ადვილად გასაშიფრია. ამ შემთხვევაში შეიძლება გამოვყოთ ლექსების ორი ტიპი: ერთში სახელდებულია მითოლოგიური ინფორმაცია *(ელენე, ანდრომედა, ასტიანაქსი* და სხვა), მეორეში კი ხდება ე.წ. სტაბილურ ორიენტირებზე მინიშნება, რამაც ჩვენში გარკვეული ასოციაციები შეიძლება გამოიწვიოს. ა.მ.

---

[143] იხ. Δ.Ν. Μαρωνίτης, 1989, 78.

[144] იხ. M. Vitti, 1989, 72.

[145] იხ. Αλεξ. Αργυρίου, 1990, 140; ამ საკითხთან დაკავშირებით დეტალურად იხ. S. Shamanidi, 1999.

ლექსში *აღწერა* შეიძლება მედეას სახეზე მინიშნება დავინახოთ,[146] პოემის *სამი საიდუმლო ლექსი* მესამე ნაწილის გმირი, როგორც აღნიშნავენ, კლიტემნესტრას ასოციაციას იწვევს,[147] *მითისტორიმას*

---

[146] Ποιήματα, 96. ლექსში *აღწერა* მედეას სახის ამოცნობას უპირველეს ყოვლისა ამ სახესთან დაკავშირებული ორი სიმბოლოს გამოყენება განაპირობებს: "სიმპლიგადები" და "ოქროს საწმისი". ლექსში იგრძნობა ყოველგვარი სახელდების გარეშე მდედრობითი სქესის არსების მონაწილეობა. შესაძლებელია, ამ ქალში მედეა ამოვიცნოთ. უფრო მეტიც, ლექსი შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მედეას გარეგნობის აღწერა (ამ აზრისკენ თავად სათაურიც გვიბიძგებს): "ახლოვდება დაბინდული თვალებით, ის გამოქანდაკებული ხელი / ხელი, რომელსაც ეჭირა საჭე...", "ზღვაზე ლივლივებდა ოქროს საწმისი. / მისი ფერია, კანკალი და კანი". ყურადღებას იპყრობს ლექსის შემდეგი პასაჟი: "აქ ვუცქერდი მთვარეს, / შეღებილს სისხლით / ახალგაზრდა ძუ მგლისა". მთვარე, როგორც ცნობილია, ანტიკურ ტრადიციაში უკავშირდება ჰეკატეს, მედეას ჯადოქრობაში განმსწავლელს. მთვარე შეღებილია ახალგაზრდა ძუ მგლის სისხლით. ამ შემთხვევაში შეიძლება გავიაზროთ არა მარტო მგლის, არამედ მის მიერ დაღვრილი სისხლიც. თუკი მთვარეს წარმოვიდგენთ იმ სიმბოლოდ, საიდანაც მედეა იღებს ჯადოსნობის ძალას, ხოლო ახალგაზრდა ძუ მგლად თავად მედეას, აქ საინტერესო პოეტური ინტერპრეტაცია გვექნება იმისა, რაც მოიმოქმედა მედეამ, შურისგების სულით ანთებულმა. როგორც ცნობილია, ევრიპიდე მედეას ძუ ლომს ადარებს (Med. 187-188) და მედეა ანტიკურ ტრადიციაში არსად არის შედარებული მგელს.

[147] Ποιήματα, 194, "ცნობილი მკვლელობის" პროტაგონისტად აქ კლიტემნესტრა წარმოგვიდგება. თავად ლექსი, თუ მას აღვიქვამთ ინფორმაციული გარკვეულობის თვალსაზრისით, აბსოლუტურად ბუნდოვანია. პოეტი მიმართავს ქალს, წარმოსადეგი გარეგნობის, რომელიც, როგორც ჩანს, ხდება მსხვერპლი. იგი მზად არის, მიიღოს საბედისწერო დარტყმა დანისა. ლექსმა შეიძლება მრავალი ასოციაცია გამოიწვიოს. ასე, მაგალითად, ფრაზა "შურისმაძიებელი აბაზანები" შეიძლება მიგვანიშნებდეს კლიტემნესტრას მიერ აგამემნონის მკვლელობაზე. მაგრამ, ყოველივე დანარჩენი აქ შორს არის კონკრეტული სახელდებისგან და კონკრეტულ სიუჟეტთან კავშირისაგან. ჩვენ წარმოვადგენთ ერთ-ერთ იმ შესაძლებელ ინტერპრეტაციას ლექსისას, რომელიც ეფუძნება რამდენიმე საკვანძო პასაჟით გამოწვეულ

ასოციაციებს. ლექსის პირველ ნაწილში არის მიმართვა ქალისადმი, რომელმაც მიატოვა სარეცელი და "შურისმაძიებელი აბაზანები": "რას დაეძებ?... / ამდგარხარ და მიგიტოვებია სარეცელი გასაცივებლად / და შურისმაძიებელი აბაზანები". შემდეგ წარმოდგენილია თავად ეს ქალი, მიშველი, რომლის მხრებიდანაც "ჩამოდის წვეთები / მუცელზე" და სრული შესაძლებლობა გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ლექსის მიმართვის ობიექტი ეს-ეს არის ამოვიდა აბაზანიდან. სეფერისი ხაზს უსვამს, თოთქოსდა სავსებით არაბუნებრივად, იმ გარემოებას, რომ ეს ქალი მყარად დგას მიწაზე: "ფეხები შენი ჩაბჯენილი მიწაში, / მოცელილ ბალახში" და შემდეგ კიდევ ორგზის იმეორებს: "რჩებოდი ჩაძირკვული მიწაში". ქალის ფეხები მიწაშია ჩაძირკვული, რაც, ვფიქრობთ, უნდა მიგვანიშნებდეს მის გარდაუვალ ბედზე. შემდეგ პოეტი კვლავ უბრუნდება ქალის გარეგნობის აღწერას: "შენი თვალები, ორი ტრაგიკული ნიჟარა / და გაქვს ბუმუს თავებზე / ორი შინდისფერი პატარა კენჭი – / ალბათ რეკვიზტი, არ ვიცი". ბოლო სტრიქონიდან ჩანს, რომ ყველაფერი ეს სცენაზე ხდება. ბუმბუს თავების კენჭებთნ შედარებით პოეტს, ვფიქრობთ, სურს მიგვანიშნოს ამ მკერდის გარკვეულ ფუნქციაზე – მის უუნარობაზე, შეასრულოს მისი უპირველესი ფუნქცია, რისი გაკეთებაც მას, როგორც ჩანს, აღარ შეუძლია. შემდეგ ლექსში მოქმედება იწყება. შემოდიან მონები (ან მსახურები), რომლებსაც მოაქვთ დანები. ლექსი მთავრდება წარმოსახვითი პერსონაჟის მზად¬ყოფნით, მიიღოს სიკვდილი: "ამოაძრეს დანები ქარქაშებიდან / და ეძებდნენ, სად დაერტყათ. / მხოლოდ მაშინ იყვირე: / "მოვიდეს და დამაბინოს ვისაც უნდა, / იქნებ ზღვა არა ვარ?". ვფიქრობთ, ლექსის "სიუჟეტი" გარკვეულწილად ეხმიანება ესქილეს ტრილოგიას, განსაკუთრებით კი *ქოეფორებს*. პოეტი წარმოგვიდგენს კლიტემნესტრას უშუალოდ დაღუპვის წინ. იგი არ აკონკრეტებს დეტალებს, მხოლოდ გვაძლევს მინიშნებებს. კლიტემნესტრა დგება საწოლიდან, რომელშიც არასოდეს დაბრუნდება, იგი ამოდის აბაზანიდან, რომელშიც თავის დროზე აგამემნონზე იძია შური. აბაზანის აღსანიშნავად სეფერისი იყენებს ტერმინს *λουτρά*, რომელიც *ქოეფორებში* რამდენიმეგზის გვხვდება. საინტერესოა ასევე, რომ მსახურების გამოჩენასთან ერთად, რომელთაც მოაქვთ ორესტეს ნივთები, ქოეფორებში იწყება შურისგების მთავარი ეტაპი და მსახურები ფიგურირებენ ყველგან. მთავარი გარანტი კი ამ შურისგებისა არის მიწა – *γή*, რომელიც წარმოგვიდგება – *δίκη*-სთან ერთად. სეფერისის ლექსში მიწა სამგზის არის ნახსენები, თუმცა ეს შეიძლება სულაც თანხვედრა იყოს. რაც შეეხება კლიტემნესტრას

მესამე ლექსი იწვევს უმოწყალოდ მოკლული აგამემნონის განცდების ასოციაციას.[148]

5. რეპროდუქციული ასპექტის კვლევისას ყურადღება შეიძლება გავამახვილოთ ასევე სეფერისის პოეზიაში ინფორმაციათა კომბინირებაზე. ვგულისხმობთ იმ შემთხვევებს, როდესაც პოეტი სხვადასხვა ინფორმაციული ელემენტებიდან ქმნის ახალ კონტექსებს. ამის საუკეთესო მაგალითად გამოდგებოდა ლექსი *არგონავტები,*

მკერდს, იგი *ჰოეფორებში* მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ყველაზე უფრო დრამატულ მომენტში, როდესაც ორესტე დედას მოკვლას უპირებს, კლიტემნესტრა უჩვენებს მას მკერდს, რომელიც ორესტეს უწოვია (896...). მაგრამ ვერც ეს უკანასკნელი არგუმენტი გაჭრის ორესტესთან. შესაბამისად, კლიტემნესტრას მკერდი ეს არის ქვის მკერდი, რომელსაც ყოველი შემთხვევისთვის ორესტესთვის, დაკარგული აქვს პირველადი ფუნქცია და მასზე ვერანაირ გავლენას ვეღარ ახდენს. *ჰოეფორებში* კლიტემნესტრა ბოლოს და ბოლოს ნებით შეყვება ორესტეს სიკვდილის მისაღებად სასახლეში, ისევე როგორც სეფერისის კლიტემნესტრა მორჩილად იღებს სიკვდილს. ლექსის ბოლო ფრაზა: "იქნებ ზღვა არ ვარ?" აშკარად ეხმიანება ჩვენთვის უკვე კარგად ცნობილ ფრაზას ესქილეს *აგამემნონიდან*: *Ἔστιν θάλασσα – τίς δέ νιν κατασβέσει*; (958), რომელიც სეფერისს არაერთხელ გამოუყენებია თავის პოეზიაში თარგმანისა თუ პერიფრაზის სახით, ოღონდ აქ იგი სულ სხვა დატვირთვას იძენს.

[148] Ποιήματα, 45. მესამე ლექსის ეპიგრაფს წარმოადგენს ციტატა ესქილეს *ჰოეფორებიდან*: *Μέμνησο λουτρῶν οἷς ἐνοσφίσθης* (491). ეპიგრაფი ორგანულად არის დაკავშირებული ლექსის ტექსტთან. აქ გადმოცემულია, თუ რას განიცდის მთხრობელი "მარმარილოს თავით ხელში": "მე ვუყურებ თვალებს: არც ღია, არც დახურული / ველაპარაკები პირს, რომელიც ცდილობს, რაღაც მითხრას". გარდა ეპიგრაფისა, თავად ლექსიც არაერთ მიმართებას გვიჩვენებს ესქილეს ტექსტთან. ეს ფრაზები იწვევს ასოციაციას იმისა, რასაც უმოწყალოდ მოკლული აგამემნონი დაითმენდა: მისი პირი ვეღარ იტყვის იმას, რისი თქმაც უნდოდა, თვალები ვერ დაინახავს შურისგებისთვის თავშეყრილ შვილებს. მთხრობელს კი, შემყურეს ყოველივე ამისა, არაფერი შეუძლია შეცვალოს: "არ ძალმიძს, რაიმე ვიღონო". გავიხსენოთ, როგორ მიმართავს ელექტრა *ჰოეფორებში* მკვდარ მამას: *ἀρ'ὀρθόν αἴρεις φίλτατον τὸ σὸν κάρα* (496).

რომელშიც ურთიერთშეზავებულია ფრაგმენტი პლატონის *ალკიბიადედან* და ინფორმაციები *არგონავტიკასა* და *ოდისეადან*.[149] ან ლექსი *ელენე*, სადაც გარდა ევრიპიდეს ტრაგედიისა, პოეტი გამოიყენებს ინფორმაციას *ილიადადან*.[150] ორი სახის ინფორმაციის ურთიერთშერევას აქვს, ჩვენი აზრით, ადგილი ლექსში *მეწვრილმანე სიდონიდან*. გარდა იმ მომენტისა, რომ ლექსის მოქმედება კვიპროსზე ხდება, ვფიქრობთ, ლექსის მთავარი გმირი სხვა ასპექტითაც შეიძლება დავუკავშიროთ ამ კუნძულს: როგორც ცნობილია, ჰერმაფროდიტოსის შესახებ უკვე ანტიკურობაში არსებობდა ორი ტრადიცია – ერთი, უფრო ადრეული, რომელიც ანდროგინულ არსებას, ჰერმაფროდიტოსს, კვიპროსს უკავშირდება და რომლის მიხედვითაც ეს არსება სულაც არ მოიაზრება, როგორც ჰერმესისა

---

[149] Ποιήματα, 46. პირველსავე სტრიქონებში ჩვენ ვხვდებით პოეტის ორიგინალურ ცდას პლატონის პროზაული ტექსტი ყოველგვარი ცვლილებების გარეშე ჩასვას თავისი ლექსის სტრუქტურაში პლატონისეული წინადადებების სტრიქონებად დაყოფის საინტერესო პრინციპით. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა იმდენად ტექნიკური ასპექტი პროზაული ტექსტის პოეტურ ტექსტად ტრანსფორმაციისა, რამდენადაც ფუნქცია თავად ამ სტრიქონებისა კონკრეტულ ლექსში და მთლიანად პოემაში. როგორც ცნობილია, სტრიქონები არის პლატონის *ალკიბიადედან* (133ბ), სადაც მიმდინარეობს მსჯელობა იმაზე, თუ როგორ უნდა იქნეს გაგებული დელფოს სამისნოს ცნობილი შეგონება "შეიცანი თავი შენი". აქ პლატონი სოკრატეს სიტყვებით ამბობს: *καὶ ψυχὴ εἰ μέλλει γνώσεσθαι αὑτὴν εἰς ψυχὴν αὐτῇ βλεπτέον*... ვფიქრობთ, ეს ფრაზა არის საკვანძო მთელი პოემისათვის, რადგან როგორც *ოდისეა*, ისე *არგონავტიკა* (პოემა კი სწორედ ამ ორ ციკლზეა დაფუძნებული) საკუთარი თავის შეცნობისთვის წამოწყებული მოგზაურობაა. ამ შემთხვევაში შეიძლება იგულისხმებოდეს ყველაზე კონკრეტულიც (არგონავტები, ოდისევსი, თავად პოეტი), უფრო ზოგადი (ბერძენი ერი) და უზოგადესიც (კაცობრიობა).

[150] სტრიქონები 21-22 "მეც მშვილდოსანი ვიყავი ომში / ბედი მერგო ერთი კაცისა, ვინც აიცდინა" აშკარად გულისხმობს პასაჟს *ილიადიდან* (301-311), სადაც ტევკროსი ორგზის ააცილებს ჰექტორს ისარს.

და აფროდიტეს ვაჟი,[151] მეორე, უფრო გვიანდელი, რომელიც ოვიდიუსის *მეტამორფოზებშია* გადმოცემული.

სეფერისის მითისადმი დამოკიდებულების ე.წ. რეპროდუქციული ასპექტით განხილვა ნათლად გვიჩვენებს, რომ მითს საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა სეფერისის პოეზიაში. ჩვენ, რასაკვირველია, შორს ვართ იმ აზრისგან, რომ სეფერისის ყველა ლექსში ვეძიოთ მითოსთან კავშირები, თუმცა აშკარაა, რომ მითოსის როლი მის პოეზიაში უდაოდ დიდია. ყოველივე ზემოთ თქმულის შემდგომ, ბუნებრივია, ისმის კითხვა – რა ფუნქცია ეკისრება მითს სეფერისის პოეზიაში?

როგორც ცნობილია, მითოლოგიასთან დაკავშირებულ ე.წ. სტაბილურ ორიენტირებს, რომელთა შესახებ ჩვენ ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა, სხვადასხვა ეპოქის ლიტერატურაში განსხვავებული ფუნქცია ჰქონდათ.

სპეციფიკურია მათი ფუნქცია მოდერნისტულ ლიტერატურაში, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მითოსის გაცნობიერებული და შერჩევითი გამოყენება. მოდერნისტ პოეტთა დიდ ნაწილს აერთიანებს ტრადიციისადმი რამდენადმე "ერთგვაროვანი" დამოკიდებულება. მისი არსი მოკლედ შემდეგნაირად შეიძლება გადმოიცეს: ტრადიცია შესაძლებლობას იძლევა დიაქრონიულის და სინქრონულის სინთეზისა, რითაც, გარკვეულწილად, იშლება დისტანცია წარსულსა და აწმყოს შორის. ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფუნქციად ტრადიციის გამოყენებისა მოდერნისტულ ლიტერატუ-

---

[151] Ποιήματα, 254. ამ ტრდიციის მიხედვით ჰერმაფროდიტოსი იყო თავად აფროდიტეში გამოვლენილი მამაკაცური საწყისის სიმბოლო. ამ ხატს შეესაბამებოდა აფროდიტოსების ანუ წვეროსანი აფროდიტეს გამოსახულებები, რომელთაც, მსგავსად ჰერმათენასი, ჰერმეროტოსისა და სხვათა, ჰერმაფროდიტოსის სახელი მიიღეს არა იმიტომ, რომ ისინი ჰერმესთან იყვნენ დაკავშირებულნი, არამედ იმიტომ, რომ მათ ერთ-ერთ შემადგენელ კომპონენტს ბერძნული სიტყვა ἕρμα წარმოადგენდა. იხ. RML, 2314.

რაში არის – ელიოტის განმარტება რომ მოვიხმოთ – შემოწმების, წესრიგის, ფორმისა და მნიშვნელობის განსაზღვრა ამაოობისა და ანარქიის უზარმაზარ პანორამაში, რასაც თანამედროვეობა ჰქვია: თხრობითის ნაცვლად მითოსური მეთოდის გამოყენება შესაძლებლობას გვაძლევს "თანამედროვე სამყარო ვაზიაროთ ხელოვნებას, წესრიგსა და ფორმას".[152] მითოლოგიზმის სულით გაჟღენთილი XX საუკუნის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია მაქსიმალური გამოყენება იმ ნიშნებისა, რასაც ჩვენ მითოლოგიური ინფორმაციის შემცველი სიმბოლოები ანუ სტაბილური ორიენტირები ვუწოდეთ. ეს ხშირად იწვევს ერთი ნაწარმოების ფარგლებში ამ სიმბოლოთა მოზღვავებას და ერთმანეთში შერევას, რაც მკითხველისგან მოითხოვს ძალზე კარგ გათვითცნობიერებას კულტურის ისტორიასა და მითოლოგიაში. ვფიქრობთ, როდესაც სეფერისის მითოსისადმი დამოკიდებულების თავისებურებაზე და მის პოეზიაში მითის ფუნქციაზე ვმსჯელობთ, უნდა აღინიშნოს, რომ სეფერისი იღებს მითს, როგორც მაორგანიზებელი ფაქტორის პრინციპს, მაგრამ, მეორე მხრივ, მასთან შეინიშნება შეგნებული გადახრა სტაბილურ ორიენტირთა ერთმანეთში შერევის ტენდენციისაგან. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სეფერისი საკმაოდ ხაზგასმით ფარგლავს ე.წ. სტაბილურ ორიენტირთა წრეს, რომელთაც მეტი თუ ნაკლები აქტივობით გამოიყენებს თავის პოეზიაში. მითთან მიმართება მასთან, ფაქტობრივად, ამოიწურება ბერძნული მითოლოგიით, ხოლო თავად ბერძნულ მითოლოგიაში პოეტთან აშკარად პრევალირებს ტროას ციკლის თქმულებები, უფრო სწორად, ამ ციკლთან დაკავშირებული პოეტისათვის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი მომენტები. რასაკვირველია, არ შეიძლება ყოველივე ეს ავხსნათ მხოლოდ სეფერისის განსაკუთრებული პატრიოტიზმით ან სიყვარულით საკუთარი კულტურისადმი. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ვლინდება მისი დამოკიდებულება მითის ფუნქციისადმი საკუთარ

[152] იხ. T.S. Eliot, 1948.

პოეზიაში. ვფიქრობთ, მითოლოგიურ სიმბოლოთა "შემოფარგლულობის" ერთ-ერთი მიზეზი ამგვარი შეიძლება იყოს: პოეტი ცდილობს წარმოაჩინოს, რომ კლასიკური ტრადიციიდან აღებული სიმბოლოების საფუძველზე შესაძლებელია იმ მიზნის მიღწევა, რასაც მრავალი მოდერნისტი პოეტი სხვადასხვა კულტურულ შრესთან დაკავშირებული უხვი სიმბოლოების და მათი ინტენსიური ურთიერთჩანაცვლების საშუალებით აღწევს.[153] იგი, იფარგლება რა "გარკვეული მითოლოგიით", ახერხებს შეიტანოს თავის პოეზიაში "წესრიგისა" და "ფორმის" დახვეწილობის საკმაოდ მაღალი ხარისხი. რაც მთავარია, ეს მას საშუალებას აძლევს მკაფიოდ გამოკვეთოს მითოლოგიურ სიმბოლოთა გამოყენების თავისებური იერარქიულობის პრინციპი. პოეტის შემოქმედებაში განმეორებად მითოლოგიურ სახეთა და ფაბულათა გათვალისწინებით სავსებით ბუნებრივად შეიძლება გაჩნდეს აზრი, რომ მასთან ეს განმეორებადობა კოორდინირებულია.[154]

ჩვენ შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ პოეტი თავის ადრეულ ლექსებში უკვე ითვალისწინებდა იმას, თუ რა მითოლოგიურ ინფორმაციას მიმართავდა შემდგომ ლექსებში, მაგრამ, უდაოა, რომ მის შემდგომ ქმნილებებში მას მხედველობაში ჰქონდა ის, რაც უკვე დაწერილი იყო. მითოლოგიური ინფორმაციის კოორდინირება სეფერისის შემოქმედებაში საინტერესო ფორმით წარმოგვიდგება. თუკი სეფერისის იმ ნაწარმოებებს გავითვალისწინებთ, რომლებშიც მითოლოგიური ინფორმაციის რეპროდუცირება ხდება, შეიძლება მათში დავინახოთ წამყვანი "ნაწარმოებთაშორისო" სიუჟეტის გამოყოფის ტენდენცია. ამ შემთხვევაში ჩვენ ვიყენებთ ლიტერატურათმცოდნეობაში მიღებულ დეფინიციას და სიუჟეტად მივიჩნევთ მოქმედების კომპონენტებით ურთიერთდაკავში-

---

[153] ედმუნდ კილი სეფერისის მიერ მითის გამოყენების მეთოდს "კოლაჟის მეთოდს" უწოდებს. იხ. E. Keely, 1987, 122.

[154] იხ. N. Βαγενάς, 1991, 260.

რებულ, ტრადიციაში არსებულ ფაბულას, რომელიც მითის (ან ამ მითის მხატვრული ინტერპრეტაციის) საშუალებით აღწევს პოეტამდე და აისახება მის შემოქმედებაში. ამ სიუჟეტის სპეციფიკა ის არის, რომ იგი გარკვეული თვალსაზრისით წარმოადგენს სახელდებული სახეების და სიუჟეტური ერთეულების გარკვეულ ერთიანობას, რომელიც უნარჩუნებს მას იდენტურობას მითოსურ პროტოტიპთან. ამგვარ ე.წ. "ნაწარმოებთაშორისო" სიუჟეტად, ჩვენი აზრით, სეფერისის პოეზიაში, შეიძლება გამოიყოს *ოდისეა*. პოეტისათვის ამგვარი არჩევანი არ არის შემთხვევითი, რადგან ოდისევსის გედის საშუალებით იგი ახდენს თავად პოეტის, არაპერსონიფიცირებული "ჩვენ"-ის (რომელიც შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ბერძენი ერის ან სულაც კაცობრიობის) გედის პროეცირებასა და, როგორც ეს ეპიკური აზროვნებისათვის არის დამახასიათებელი, სამყაროს მრავალფეროვან რელაციათა პოეტურ მოდელირებას.[155]

სეფერისისეული ოდისეას ფაბულაში მის შემადგენელ ნაწილებად წარმოგვიდგება ცალკეული ეპიზოდები (იგულისხმება ცალკეული ლექსები, რომლებშიც მეტად თუ ნაკლებად აისახა მითოსი), რომელნიც მეტწილად თავად ტროას ომისა და ნოსტოსის პათოსით არიან აღსავსე. ამდენად, ეს ე.წ. გამაერთიანებელი სიუჟეტი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ერთიანობა მეტწილად დრამატული ეპიზოდებისა, რომლებშიც დომინირებს ტრაგიკული ხედვა.

თუკი ჩვენს მიერ გამოთქმული ვარაუდი სეფერისის პოეზიაში მითოლოგიური ინფორმაციის გარკვეული კოორდინირების შესახებ სინამდვილეს შეეფერება, მაშინ ისმის კითხვა – რა პრინციპით ახდენს ამ ინფორმაციის ორგანიზაციას პოეტი? ჩვენი აზრით, იგი გამოიყენებს ერთდროულად ეპიკურსა და დრამატულ სტილს. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ტრაგიკული იგულისხმება. თუკი განვიხილავთ ჩვენს მიერ განხილულ მასალას, როგორც ნაწარმოებთა-

[155] ეპიკურ აზროვნებასთან დაკავშირებით იხ. R. Gordesiani, 2000, 199 შმდ.

შორის, გარკვეული თვალსაზრისით, ერთიან ინფორმაციას, მის ორგანიზაციაში აშკარად გამოყენებული არის ეპიკური პრინციპი – მხედველობაში გვაქვს ერთმანეთისგან განსხვავებულ მრავალრიცხოვან ეპიზოდთა, პერსონაჟთა, მოტივთა მოქცევა ერთიან პირობით სიუჟეტურ ქარგაში. ხოლო რაც შეეხება სიუჟეტური ქარგის ცალკეულ შემადგენელ ნაწილებს – ცალკეულ ეპიზოდებს – აქ აშკარად პრევალირებს ტრაგიკულ-დრამატული სტილი, რადგან აქ ძირითადად წარმოდგენილია ის ინფორმაცია, რომელიც ტრაგიკული პათოსით გამოირჩევა. სეფერისისათვის თანაბრად დამახასიათებელია ეპოსისათვის ნიშანდობლივი სწრაფვა სამყაროს მრავალმხრივ ურთიერთმიმართებათა, როგორც სისტემის ასახვისაკენ და, მეორე მხრივ, მოვლენების განვითარებაში დრამისათვის დამახასიათებელი ტრაგიკული ხედვის წინა პლანზე წამოწევისაკენ. მისთვის ბერძენის, ზოგადად ადამიანის და კაცობრიობის თავგადასავალი არის უსასრულო ოდისეა სივრცესა და დროში. ხოლო ადამიანთა თავს დამტყდარი კონკრეტული მოვლენები, რომლებიც ამ ოდისეას განმავლობაში ხდება, ძირითადად ტრაგიზმით არიან აღბეჭდილნი. სეფერისი ამ ორი სტილის სინთეზისას პროტოტიპად, ე.წ. პარადიგმატულ მოდელებად იყენებს ჰომეროსის ეპოსს (*ოდისეას*) და ბერძნულ ტრაგედიას. ამ ორი ხაზის ურთიერთშერწყმა მთლიანად მის პოეზიას ეპიკურ-დრამატულ ხასიათს აძლევს. სეფერისის მიმართება ეპოსთან და ტრაგედიასთან თავს იჩენს მის სწრაფვაში, მოახდინოს ადამიანებზე ზემოქმედება განცდილის სიძლიერით. იგი მკითხველს მხოლოდ სთავაზობს თავისი ხედვის, განცდების, შეგრძნებების პოეტურ რეალიზაციას, ხოლო დასკვნების გაკეთებისა და ინტერპრეტაციების შესაძლებლობებს თავად მას უტოვებს. მისი პოეზია კვაზიკათარტულ გრძნობას იწვევს მკითხველში, რადგან მას განაცდევინებს გადმოცემულ მოვლენათა ტრაგიზმს.[156]

[156] იხ. N. Βαγενάς, 1991, 44.

სეფერისის მითთან მიმართების პრობლემაზე მსჯელობისას ძალზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია კიდევ ერთი პრინციპული საკითხის განხილვა – როგორია პოეტის მიმართება მითოლოგიური აზროვნების პრინციპთან. როგორც ცნობილია, მწერალმა ძალზე ინტენსიურად შეიძლება გამოიყენოს მითოლოგიური მასალა, მაგრამ მას არავითარი საერთო არ ჰქონდეს მითოლოგიური აზროვნების პრინციპთან. გავიხსენოთ, რომ მითოლოგიური აზროვნების პრინციპში თანამედროვე მეცნიერებაში ძირითადად ორ მომენტს აქცევენ ყურადღებას – იმ კანონზომიერებას, რომლის საფუძველზეც მყარდება მიმართება ადამიანსა და მოვლენათა სამყაროს შორის და მითის სტრუქტურას, რომელშიც დომინირებს ბინარული ოპოზიციის პრინციპი. ვფიქრობთ, ამ სფეროში ძალზე საინტერესო ტენდენცია შეინიშნება სეფერისის პოეზიაში, რომელსაც "მიახლოება-დაშორების" ტენდენცია შეიძლება ვუწოდოთ.

მითოლოგიური აზროვნების სამყაროში მოვლენა თუ საგანი გასულიერებულია, ყველა ობიექტი ან ობიექტთა სიმრავლე არის ბუნების ისეთივე ნაწილი, როგორც ადამიანი ან ადამიანთა საზოგადოება. სწორედ ამიტომ დამოკიდებულება სუბიექტსა და ობიექტს შორის იგება პრინციპით "მე" და "შენ". რამდენადაც "მე"-ს მიერ ყველაფერი დანარჩენის აღქმა, როგორც "შენ" მიგვითითებს ლტოლვაზე, ყველა ობიექტს მიეცეს თავისებურება, ინდივიდუალობა, მეორე ტენდენცია, კერძოდ ტენდენცია ობიექტური "იგის" გამოყოფისა, სწრაფვა აბსტრაგირებისაკენ, ძალზე სუსტად იკვეთება. ამ აზროვნების პრინციპის ფარგლებში ადამიანებს არ აინტერესებს, რა კანონზომიერებაა თითოეული მოვლენის მიღმა, როგორ ხდება ესა თუ ის ფაქტი. მათ ყურადღებას მეტად იპყრობს ის, თუ რა არის საწყისი ყოველი მოვლენისა, ვისი ნებით ხორციელდება ესა თუ ის ფაქტი.[157] მითოლოგიური აზროვნების ამ პრინციპმა შეიძლება გარკვეულწილად ასახვა ჰპოვოს ნებისმიერი ეპოქის მწერლის შემოქმედებაში.

[157] იხ. R. Gordesiani, 1997.

რასაკვირველია, აშკარაა, რომ სეფერისი, როგორც XX საუკუნის მოაზროვნე, შორს არის აქ გადმოცემული პრინციპისგან, მაგრამ სრული დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მისი იმ ლექსების დიდი ნაწილი, რომლებშიც მითოლოგიური თემატიკა პრევალირებს, თავისი სულით ახლოს არის მითოლოგიური აზროვნების პრინციპთან: მას თავის პოეზიაში შემოაქვს მითოლოგიური ინფორმაცია ყოველგვარი ახსნის გარეშე, მასთან მითის პოეტური ხორცშესხმის პროცესში არასოდეს არ ისმის კითხვა – რატომ? აქ ყველაფერი თავისთავად ცხადია და, იგულისხმება, რომ ჭეშმარიტებაა. ამის წყალობით სეფერისის პოეზიაში ჩვენ არ გვაქვს შეგრძნება იმისა, რომ მისი ლექსის სტრუქტურაში მითი ხელოვნურად არის ჩასმული. ეს მითოლოგიური ინფორმაცია ამ სტრუქტურის ორგანული ნაწილია. უფრო მეტიც, იგი ამ კვაზი-მითოლოგიური პრინციპით წარმოებულ თხრობაში მეტად ორგანულად სვამს ფილოსოფიური ნაწარმოებებიდან ნასესხებ პასაჟებს, რომლებიც თავიანთი ბუნებით უპირისპირდებიან მითოლოგიური აზროვნების პრინციპს. მასთან "ლოგიკური კონტექსტები" ბუნებრივად იწერება ახალ მითოლოგიურ კონტექსტში. ვფიქრობთ, ამ თვალსაზრისით, სეფერისი აშკარად ავლენს მითოპოეტური აზროვნების პრინციპთან მიახლოვების ტენდენციას.

განსხვავებულია ვითარება, როდესაც საკითხს სეფერისის მითის სტრუქტურისა და ბინარულ ოპოზიციათა პრინციპთან მიმართების თვალსაზრისით განვიხილავთ. მეცნიერებაში, არსებითად, გაზიარებულია თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც მითის სტრუქტურას საფუძვლად უდევს მოქმედების გარკვეული შეზღუდული ოდენობის პროგრამები, რომლებიც, თავის მხრივ, ეფუძნებიან დადებითი და ნეგატიური ფუნქციებით აღჭურვილი არგუმენტების მონაცვლეობას. ფუნქციები და არგუმენტები ერთმანეთს უპირისპირდებიან ბინარული ოპოზიციის კანონზომიერების შესაბამისად, რაც გულისხმობს ერთი არგუმენტის მიერ მეორე არგუ-

მენტის ნეიტრელიზაციას.[158] სეფერისი რადიკალურად ემიჯნება ამ პრინციპს. თვით იმ პოპულარულ და ცნობილ სიუჟეტურ ქარგებშიც კი, რომლებსაც იგი გამოიყენებს ბერძნული მითოლოგიიდან, პოეტი თითქოს სავსებით შეგნებულად უვლის გვერდს მომენტებს, რომლებშიც შეიძლება ოპოზიცია გამოიკვეთოს. ა.მ. *ოდისეას* სიუჟეტურ ქარგაში აბსოლუტურად იგნორირებულია სასიძოებზე შურისგების მომენტი. ე.წ. სეფერისისეულ *ორესტეაში* არსად ხდება დაპირისპირებათა გამოკვეთა, მაშინაც კი, როდესაც აშკარაა, რომ "პერსონაჟმა" უნდა დაითმინოს უბედურება ან პირიქით, თავად უნდა იყოს აღმსრულებელი შურისგების აქტისა, არსად არ იკვეთება ბინარული ოპოზიციის მეორე წევრი.[159] ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში სეფერისი შეგნებულად ახდენს ამ პრინციპის იგნორირებას, გამომდინარე თავის ზოგად-პოეტურ კონცეფციიდან. სეფერისის მსოფლაღქმისათვის, როგორც ჩანს, მითის სტრუქტურისათვის დამახასიათებელი ბინარული ოპოზიციის ნეგატიური და პოზიტიური ფუნქციების მონაცვლეობა არ არის მისაღები. სწორედ ამით უნდა აიხსნას, ალბათ, მისი პოეზიის ტენდენცია ამ ასპექტით შეგნებულად დაშორდეს მითოლოგიური აზროვნების პრინციპს და ამით არსებითად დაძლიოს მითის სტრუქტურა თავის პოეზიაში. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ სეფერისთან შეინიშნება აშკარა ტენდენცია ტრადიციულად გმირობით გამორჩეული პერსონაჟების დეჰეროიზაციისა, ყოველი შემთხვევისათვის, მათი იმ თვისებების უგულებელყოფა, რომელნიც მათ ჰეროიკულობას წარმოაჩენდნენ. ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პროცესს იგი

---

[158] მითის კონფლიქტის სტრუქტურის შესახებ დეტალურად იხ. რ. გორდეზიანი 2009, 310-311, 18-19.

[159] ასე, ლექსში *სამი საიდუმლო ლექსი* კლიტემნესტრა წარმოდგენილია უშუალოდ საკუთარი მკვლელობის წინ, თუმცა უგულებელყოფილია თავად მკვლელი, ხოლო ლექსში *სატელად ორესტე*, არ არის დასახელებული ობიექტი, რომლეზეც ორესტემ შური უნდა იძიოს.

არასოდეს არ მიჰყავს ანტი-გმირის იდეამდე, რაც, როგორც ცნობილია, ესოდენ დამახასიათებელი იყო უკვე ანტიკური ეპოქის ლიტერატურისათვის.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ მითოლოგიასთან სეფერისის დამოკიდებულებაში რამდენიმე ძირითადი ნიშნის გამოყოფაა შესაძლებელი: 1. სეფერისი ინფორმაციულ ბაზისს მკაცრად ფარგლავს ბერძნული მითოლოგიით, გამოიყენებს თავისი მკითხველისათვის ნაცნობ სიმბოლოებს, რომელთა საშუალებითაც ცდილობს (ელიოტის გამონათქვამს რომ მივმართოთ) "წესრიგის" დამყარებას თავისი პოეზიის საშუალებით; 2. მიუხედავად ინფორმაციული ბაზისის "შემოფარგლულობისა", პოეტი მიმართავს ყველა იმ საშუალებას, რომლითაც ხდება მითოლოგიური სიმბოლოების რეალიზაცია მის შემოქმედებაში; 3. სეფერისთან ყურადღებას იპყრობს მითოლოგიური ინფორმაციის კოორდინაციისა და განაწილების მაღალი ხარისხი, რაც შესაძლებლობას იძლევა, ვიმსჯელოთ მის პოეზიაში ე.წ. "ნაწარმოებთაშორის" სიუჟეტური ქარგის არსებობაზე და მის შემადგენელ ეპიზოდებზე; 4. პოეტი გვიჩვენებს გარკვეულ სიახლოვეს მითოპოეტურ სამყაროში ურთიერთობის "მე" და "შენ" პრინციპთან, მაგრამ ამასთანავე ემიჯნება ბინარული ოპოზიციის პრინციპს, რაც ესოდენ დამახასიათებელია მითოლოგიური აზროვნებისათვის. ამით, არსებითად, იგი ერთდროულად უახლოვდება და შორდება მითოლოგიურ აზროვნებას თავის შემოქმედებაში. და ბოლოს, თუკი მოვინდომენთ იმის გარკვევას, თუ რითი გამოირჩევა სეფერისი მითთან მიმართების თვალსაზრისით, შეიძლება მოკლედ ვთქვათ – ყველა იმ ნიშნის ერთობლიობით, რომელზედაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა მსჯელობა. ცალკე აღებული თითოეული ეს ნიშანი ან რამდენიმე მათგანი შეიძლება დამახასიათებელი იყოს სხვადასხვა პოეტის შემოქმედებისათვის, მაგრამ, ვფიქრობთ, სწორედ მათი ერთობლიობა განსაზღვრავს

იმას, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ სეფერისის თავისებურება მითოლოგიურ ტრადიციასთან მიმართებაში.

იანის რიცოსის ორსახოვანი პოეზია

იანის რიცოსის (1909-1990) მიმართ დამოკიდებულება საბერძნეთში, რბილად რომ ვთქვათ, არაერთგვაროვანი იყო – ზოგნი მას უშვერი სიტყვებით ლანძღავდნენ და მის პოეზიას "σκουπιδολογία"-დ ("ნაგვად") მოიხსენიებდნენ,[160] სხვანი კი გენიალურს უწოდებენ. საქმე ისაა, რომ იგი 1934 წელს კომუნისტური პარტიის წევრი გახდა და თავისი შემოქმედების დიდი ნაწილი სწორედ პარტიის სამსახურში ჩააყენა. მიუხედავად იმისა, რომ მემარცხენე იდეოლოგიის და კომუნისტური იდეების გამზიარებელი პოეტები საბერძნეთში მრავლად იყვნენ და ეს ბერძნული საზოგადოებისთვის არახალი იყო, რიცოსს, როგორც ჩანს, ვერ აპატიეს ის, რომ იგი თავისი პოეზიით კომუნისტური იდეოლოგიის პროპაგანდირებას

---

[160] Α. Καραντώνης, 1938. ახალბედა კრიტიკოსი, 28 წლის ანდრეას კარანტონისი 1938 წელს აქვეყნებს წერილს მასზე ერთი წლით უფროს იანის რიცოსზე, რომელშიც წერს, რომ იგი სრულიად უნიჭო პოეტია, რომელსაც პოეზიისა და პოეტიკის არაფერი გაეგება. მოგვიანებით იგი იძულებულია აზრი შეიცვალოს, თუმცა არასდროს უშვებს შანსს ხელიდან, გააკრიტიკოს პოეტი, როდესაც მას ამის შესაძლებლობა ეძლევა. კარანტონისს, რომელიც იმ წლებში წერდა პოპულარულ ლიტერატურულ ჟურნალში "ნეა ღრამატა", ძალზე დიდი გავლენა ჰქონდა იმდროინდელ ლიტერატურულ წრეებზე და შეიძლება ითქვას, განსაზღვრავდა კიდეც ლიტერატურულ ტენდენციებს და გემოვნებას. თუმცა კარანტონისი მარტო არ იყო თავის შეფასებებში. 1947 წელს Robert Levesque-ს რიცოსი არ შეჰყავს Domaine Grec-ის (Geneve 1947) ცნობილ ანთოლოგიაში. 2000 წლამდე უცნობი რჩება რიცოსი ამერიკელი მკითხველისთვისაც – მხოლოდ 2000 წელს თარგმნის ბერძნული პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მთარგმნელი, ედმუნდ კილი მის რამდენიმე ლექსს ინგლისურად. ამ საკითხთან დაკავშირებით, დაწვრილებით იხ: Α. Αργυρίου, 2009, 32-36.

ახდენდა, მისი შემოქმედების ძალზე დიდი ნაწილი პროპაგანდისტული ხასიათისა იყო. მისი პირველი კრებულები *ტრაქტორი* (1934) და *პირამიდები* (1935) მთლიანად გაჯერებული იყო კომუნისტური იდეების პათოსით. რიცოსი არ ერიდებოდა მარქსის, ლენინისა და სტალინის სადიდებელი ლექსების წერასაც, თავის თანამოკალმედ კი ვლადიმერ მაიაკოვსკის და ნაზიმ ხიკმეტს მიიჩნევდა.[161] საბერძნეთის კომუნისტური პარტიის ერთგული წევრი 1934 წელს ლენინის ორდენითაც კი დააჯილდოვეს.

იანის რიცოსი ნამდვილი გრაფომანი იყო[162] – არ გადიოდა დღე, ერთი ლექსი მაინც რომ არ დაეწერა.[163] ამგვარი შრომისმოყვარეობა დასაფასებელი იქნებოდა, რომ არა მისი ერთი დიდი ნაკლი – რიცოსი ვერ ელეოდა ვერც ერთ სტროფს, ვერც ერთ სტრიქონს, ვერც ერთ სიტყვას და განურჩევლად ყველაფერს აქვეყნებდა.[164] მისი შემოქმედების მხოლოდ ნაწილი ათობით ტომს მოიცავს, მრავლად არის გამოუქვეყნებელი კრებულებიც. რასაკვირველია, შეუძლებელია, რაც არ უნდა დიდი პოეტი იყო, ყველა ლექსი შედევრი იყოს – რაღაც უნდა დაიწვას – ეს კი მიუღებელი იყო რი-

---

[161] რიცოსი უძღვნის მაიაკოვსკის ლექსს *სალამი, ვლადიმერ მაიაკოვსკი* და თარგმნის მის პოეზიას. იხ. Γ. Ρίτσος, Ποίματα 1930-1960.

[162] ჯერ კიდევ 18 წლის რიცოსს მისწერს წერილს *დიდი ბერძნული ენციკლოპედიის* რედაქტორი ირაკლის აპოსტოლიდისი, რომელშიც აფრთხილებს, ნუ წერს ასე ბევრს, იმიტომ რომ ეს მას მხოლოდ ავნებს.

[163] ლექსების თარიღებიდან ჩანს, რონ ერთ დღეში ზოგჯერ რამდენიმე ლექსსაც წერდა.

[164] რიცოსის ეს სისუსტე კარგად ჩანს 1972 წელს ხრისა პროკოპაკისადმი მიწერილ წერილში, სადაც ის ერთ-ერთ თავის წარუმატებელ ლექსზე საუბრობს: "[ლექსი] "ჰერაკლე და ჩვენ" ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ცუდი ლექსია კრებულში, თუმცა ვიცოდი, რომ იგი ყველაზე მეტად მოეწონებოდათ. თავიდან ვიფიქრე, არც გამომექვეყნებინა... ცუდია, როგორც ლექსი (გაწელილია, დასაწყისი აღწერითია, ეპიგრამატული დასასრულით)... თუმცა დარწმუნებული ვარ, რომ ისევ დავწერ ასეთ ლექსებს...". იხ. Α. Κώττη, 1996, 207.

ცოსისთვის. შედეგად მივიღეთ პოეზია, რომელშიც ხშირია განმეორებები (რასაც კრიტიკოსები რიცოსის პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად ნაკლად ასახელებენ)[165], ტავტოლოგია, სტრუქტურული გაუმართაობა, თემატური ერთფეროვნება და ბოლოს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოეზიის იდეოლოგიზირებული ხასიათი. თუმცა, სამართლიანობისთვის შეიძლებოდა ერთი ბერძენი ფილოლოგის სიტყვები მოგვეყვანა: "მართალია, რიცოსი გრაფომანია, მაგრამ ყველაზე მეტი კარგი ლექსიც სწორედ მას ეკუთვნის".[166]

ერთ-ერთი აქტუალური საკითხი რიცოსის შემოქმედების განხილვისას არის მისი პოეზიის ორგვაროვნება. როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავენ, ეს არის, ერთი მხრივ, იდეოლოგიზირებული, ხოლო მეორე მხრივ, ღრმად ეგზისტენციალური პოეზია[167] (რიოსი თვლიდა, რომ პოეტის ვალია, მყისიერად პასუხობდეს მის თანამედროვე მოვლენებს, რომ პოეტი ხალხის და არა საკუთარ სატკივარზე უნდა წერდეს).[168] თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თუკი მისი შემოქმედების პირველ ეტაპზე ეს ორი ტენდენცია თანაარსებობდა, უკვე მოწიფულ ასაკში რიცოსი მეტად იხრება ეგზისტენციალიზმისკენ:[169] აშკარაა "მარადიულის" უპირატესობა ყოველდღიურზე, "აქტუალურზე".[170] მის კრებულში *მეოთხე განზომილება* (1972) აღარ ჩანს პათეტიკა და კომუნისტური შემართება. კრებული მძაფრად პესიმისტური და ირონიულია. კრიტიკოსების აზრით, ამ კრებულში მრავლად არის გაბნეული ავტობიოგრა-

---

[165] Ν. Φραγκούλη, 2009, 146-150.

[166] Δ. Κόκορης, 2009, 83.

[167] Δ. Κόκορης, 2009, 80; Σ. Ιλίνσκαγια, 2009, 62-63.

[168] Γ. Ρίτσος, "Σκέψεις για την ποίηση του Ελυάρ", Μελετήματα, 85.

[169] ეგზისტენციალური ტენდენციების გამოჩენას მის პოეზიაში რიცოსის თანაპარტიელების მხრიდან კრიტიკა მოჰყვა. მას ადანაშაულებდნენ იმაში, რომ იგი "აბსტრაქტულ", "ხალხისთვის გაუგებარ" ლექსებს წერდა. იხ. Α. Κώττη, 2009, 88 შმდ.

[170] ტერმინები ს. ილინსკაიას ეკუთვნის: Σ. Ιλίνσκαγια, 2009.

ფიული ელემენტებიც,[171] ეს კი სრულიად ნათელს ხდის კრებულის ასეთ ხასიათს: თუკი გავითვალისწინებთ რიცოსის ძალზე რთულ და ტრაგიკულ ცხოვრებას, გასაგები გახდება, რატომ შემობრუნდა უკვე მომწიფებული პოეტი ანთებული, შემართული, მოწოდების ხასიათის მქონე პოეზიიდან რადიკალურად პესიმისტურისკენ.[172]

სწორედ ამ მეორე ტიპის ლექსებში გვხვდება ანტიკური თემებიც. ანტიკური თემატიკა რიცოსის პოეზიაში პირველად ორმოციან წლებში შემოდის, თუმცა მითის გამოყენებას ამ პერიოდში ზედაპირული ხასიათი აქვს – "პალამასის მოსწავლე" მითოლოგიურ ელემენტს უფრო ლექსის "მოსართავად", "გასალამაზებად" იყენებს და მას თავად ლექსში არანაირი დატვირთვა არა აქვს.[173] მოგვიანებით, სამოციან წლებში, რიცოსი კვლავ უბრუნდება ანტიკურობას – ძირითადად ჰომეროსს, თუკიდიდეს და ესქილეს. ამ პერიოდში დაწერილ ლექსებში აშკარაა მითის და ისტორიის გამოყენების კავაფისისეული მეთოდის გავლენა.[174]

სწორედ ამ ეპოქიდან იწყება ანტიკურობის მასშტაბური შემოსვლა რიცოსის პოეზიაში – პოეტი წერს მონოლოგებს, რომლის პროტაგონისტი თითქმის ყოველთვის ანტიკური ლიტერატურის

---

[171] იხ. Γ. Βελουδής, 1979.

[172] რიცოსი 1909 წელს მონემვასიის შებლებულ ოჯახში დაიბადა, თუმცა 20-ან წლებში ოჯახი ეკონომიკურ კრიზისს განიცდის. აქედან მოყოლებული რიცოსის ცხოვრებაში ტრაგიკული ეპიზოდები ერთი მეორეს ენაცვლებიან: 1921 წელს ჭლექით კვდებიან პოეტის დედა და მმა, 1926 წელს იგი თავად ავადდება ჭლექით, რის გამოც მომდევნო სამ წელს საავადმყოფოში ატარებს. 1932 წელს პოეტის მამა, ხოლო შემდეგ პოეტის და ლულა ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ხვდებიან. 1938-ში კვდება პოეტის მამა. 1948-52 და 1967-68 წლებში კომუნისტური იდეოლოგიის გამო მწერალი იდევნება და გადასახლებაში ცხოვრობს (ლიმნოსის, მაკრონისოსის, აი-სტრატისის, ლეროსის საკონცენტრაციო ბანაკებში), ხოლო 1968-70 წლებში იგი შინა პატიმრობაშია.

[173] იხ. Α. Ζερβού, 2009, 185.

[174] ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. Δ. Κόκορης, 2003, (2) 37 შმდ.

პერსონაჟია.[175] 1972 წელს პოეტი ამ მონოლოგებს ერთ კრებულად გამოსცემს და მას *მეოთხე განზომილებას*[176] უწოდებს. ჩვიდმეტი თეატრალური მონოლოგიდან, რომელიც კრებულშია შესული, თორმეტი ანტიკურ თემატიკაზეა შექმნილი.[177] ჩვენც ყურადღებას, ბუნებრივია, მხოლოდ ამ 12 მონოლოგზე გავამახვილებთ. მათი სათაურებია: *აგამემნონი, ორესტე, მკვდარი სახლი, იფიგენიას დაბრუნება, მთის ჩრდილქვეშ, ქრისოთემისი, პერსეფონე, ისმენე, აიასი, ფილოკტეტე, ელენე, ფედრა.*

პირველი მონოლოგი, რომლის სათაურიცაა *აგამემნონი*[178] (1966-1970), ომით გადაღლილი ადამიანის აღსარებაა. პროტაგონისტის (სავარაუდოდ, აგამემნონის) მსმენელი ქალია (სავარაუდოდ კლიტემნესტრა), თუმცა არც ერთი მათგანი არ არის სახელდებული. სახელი აგამემნონი მხოლოდ სათაურში გვხვდება. ნაწარმოები, ჩვეულებისამებრ, რემარკით იწყება, სადაც მთხრობელი გვაუწყებს მთავარსარდლის პომპეზური ჩამოსვლისა შესახებ: მეწამული

---

[175] საინტერესოა, რომ რიცოსი თავისი შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე არამც თუ არ მიმართავდა მითოსს, არამედ აკრიტიკებდა კიდეც პოეტებს, რომლებიც "მზა სიმბოლოებს" გამოიყენებდნენ თავიანთი აზრის გადმოსაცემად. ასე, პოლ ელუარის პოეზიისადმი მიძღვნილ წერილში, რომელიც მან 1955 წელს ჟურნალში *Επιθεώρηση Τέχνης* გამოაქვეყნა, იგი წერს, რომ ელუარი "არასდროს სესხულობს სიმბოლოებს ისტორიიდან და მითოლოგიიდან... იგი ამბებს თავისი შემოქმედებისთვის ყოველდღიური ცხოვრებიდან, უბრალო ხალხის ისტორიებიდან იღებს... არ აშენებს თავის ხელოვნებას უკვე არსებული, მზა სიმბოლოების საფუძველზე, რომლებიც გარანტირებულ სიამოვნებას მიანიჭებდნენ სამუზეუმო, შაბლონური ფორმების თაყვანისმცემელთ...", იხ: Αλέξ. Αργυρίου, 1991, 49.

[176] Τέταρτη Διάσταση, Αθήνα 1972.

[177] გარდა ამ მონოლოგებისა კრებულში კიდევ რამდენიმე ნაწარმოებია შესული, რომელიც თემატურად და სტრუქტურულად განსხვავდება ზემოთ აღნიშნული მონოლოგებისგან. იმასთან დაკავშირებით, თუ რატომ გაერთიანა რიცოსმა ეს ნაწარმოებები ერთ კრებულად იხ. Δ. Κόκορης, 2003, (1), 75 შმდ.

[178] Τέταρτη Διάσταση, 55 შმდ.

ხალიჩით მორთული სასახლის კიბის წინ შეგროვილი ბრბო მთავარსარდალს შეძახილებით და ყიჟინით ესალმება. ამ ყიჟინის ფონზე ვიღაც შეშლილი ქალი (სავარაუდოდ, კასანდრა) რაღაც გაუგებარ, უცხო ენაზე წამოიყვირებს ხოლმე. მისი გამყინავი ხმა სასახლეშიც ისმის. მთავარსარდალი სასახლეში შედის, განიმოსება, ცხენისკუდიან მუზარადს სარკესთან ჩამოკიდებს და ქალს (ცოლს) მიმართავს, რომელიც ამ დროს ქმარს ფეხსაცმლის თასმებს უხსნის – ქალის ზიზღნარევ მოძრაობაში ჩანს მისი დამოკიდებულება ქმრის მიმართ. კაცი შეეცდება ქალს თმებზე მოეალერსოს – ქმარი მის მიმართ მხოლოდ სითბოს ამჟღავნებს, მაგრამ ეს უკანასკნელი ზიზღით გასწევს თავს და მალევე გაეცლება მეუღლეს.

კაცი, შეწუხებული გარედან შემომავალი გაუთავებელი ყიჟინით, სთხოვს ქალს, ბრბოს გაჩუმება უბრძანოს. მთავარსარდალს არ ესმის ხალხის სიხარულის მიზეზი – რა აყვირებთ ასე და რატომ სცემენ ყიჟინას. იგი დაღლილია, აღარაფერი აინტერესებს. ცოლს სთხოვს, აბაზანა გაუმზადოს. მას მხოლოდ მოსვენება უნდა. ცოლს ეუბნება, ნადავლი დაარიგოს – მას არაფერი სჭირდება. ქალი, რომელიც ყვირის, მონად ან ვაჟიშვილის ძიძად აიყვანოს – მას აღარც ის სჭირდება.[179] აღარც თავისი სკიპტრა უნდა – ძალიან მძიმეა მისი ტარება. მთავარსარდალი ომის ამაოებაზე საუბრობს, ტყუილად დაღვრილ სისხლზე, იგონებს თავის თანამებრძოლებს, ეპიზოდებს ომის ველიდან – ყველაფერი უაზროდ ეჩვენება, ისიც კი, რისთვისაც იბრძოდნენ – სახელის უკვდავყოფისთვის. მას უხარია, რომ გადარჩა და არ გაინაწილა თავისი თანამებრძოლების

[179] საინტერესოა ამ დეტალთან დაკავშირებით ა. სკიადასის მოსაზრება, რომელიც ამბობს, რომ ორესტე აგამემნონის ჩამოსვლისთვის უკვე გაძევებულია, შესაბამისად, ძიძა არ სჭირდება. სასახლეშიც რომ იყოს, იგი კარგა ხანია ძიძის ასაკიდან გამოსული უნდა ყოფილიყო, რაც, როგორც ჩანს, აგამემნონს გამორჩა, ეს კი მეტყველებს მის დამოკიდებულებაზე საკუთარი შვილების მიმართ. იხ. Α.Δ. Σκιαδάς, 1981, 622.

ბედი: "არ შემშურებია მათი სიკვდილის. / და თუკი ვადიდებდი მათ გმირობას, მხოლოდ იმიტომ, / რომ დამემალა ჩემი საიდუმლო მადლიერება, რომ ჯერ კიდევ ცოცხალი ვიყავი – თუნდაც არაგმირი". აგამემნონი იხსენებს ელენესაც და ამბობს, რომ მისი სახე ისეთი აღარ იყო, როგორიც 10 წლის წინ, როდესაც ომი დაიწყო. შემდეგ პროტაგონისტის ყურადღება მეწამულ ხალიჩაზე გადადის – ქალს თავის გრძნობებს უმხელს: წითელ ხალიჩაზე ფეხი რომ შევდგი, მუხლები მომეკეცა და ტანში ჟრუანტელმა დამიარა, ამიტომაც გთხოვე სასწრაფოდ აბაზანის მომზადებაო. კაცი საკუთარ სიკვდილსაც განსჭვრეტს, თუმცა არაფრის შეცვლას აპირებს – თითქოს ეს საუკეთესო გამოსავალი იყოს ცხოვრების ტვირთისგან თავის დასახსნელად. ქალს, როგორც ჩანს, ეჩქარება და კაციც არ დააყოვნებს – აბაზანისკენ გაემართება: "აბაზანაში, აბაზანაში, წყალი გაცივდება, უკვე გაცივდა ალბათ. მივდივარ. შენ დარჩი. არ არის საჭირო შენი წამოსვლა. შენსას არ იშლი? წამოდი მაშინ".

მოქმედება რემარკაში გრძელდება. კაცი აბაზანაში შედის. ცოლი მიყვება. გარედან შემსლილი ქალის ყვირილი ისმის: "არგოსის მკვიდრნო, ოქროს თევზი ბადეში გაეხვა... ხანჯალი აღიმართა... არგოსის მკვიდრნო...". ქალის კივილს საყვირების ხმა გადაფარავს. ოთახში ახალგაზრდა კაცი შემოდის, სისხლიანი ხანჯლით ხელში. მუზარადს იღებს და უკუღმა იხურავს, ცხენის კუდით წინ – ისე, როგორც ნიღაბს. კაცს ქალი შემოჰყვება, მაღალი, ლამაზი და ამაყი – სარკეში იხედება და თმას ისწორებს. თუმცა მანამდე კიბეზე მაშველ რგოლს ჩამოკიდებს, რომელსაც აწერია "ლაქესისი" – ბედისწერის ერთ-ერთი ქალღმერთის, მოირას სახელი. როგორც ჩანს, პოეტს ამ დეტალით უნდოდა ხაზი გაესვა იმისთვის, რომ ყველაფერი, რასაც ადამიანები დაითმენენ, ბედისწერაა, ბედისწერას კი ვერ გაექცევი. სწორედ ბედისწერის მსხვერპლნი არიან *მეოთხე განზომილების* პერსონაჟებიც.

როგორც აღვნიშნეთ, არც პროტაგონისტი და არც რომელიმე სხვა პერსონაჟია სახელდებული მონოლოგში, თუმცა რიცოსი იმდენად ზუსტად მიყვება მითის ქარგას, რომ არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს მათი ამოცნობა.[180] გარდა მითის ქარგისა, რიცოსი იყენებს ყველა იმ სიმბოლოს, რომელიც ატრიდების ამ კონკრეტულ მითთან არის დაკავშირებული – მეწამული ხალიჩა, აბაზანა, ბადე და ა.შ. მოქმედებაც არგოსში ხდება. პოეტი თითქოს არაფერს ცვლის სიუჟეტში, თუმცა, რასაკვირველია, რიცოსის აგემემნონს არაფერი აქვს საერთო ესქილეს აგამემნონთან. რიცოსის აგამემნონი ცხოვრებით გათანგული ადამიანია, რომელიც, როგორც ჩანს, აანალიზებს და აღიარებს საკუთარ შეცდომებს და, ფაქტობრივად, აცნობიერებს, რომ სიკვდილი მისთვის ხსნაა. ამიტომაც, მიუხადავად იმისა, რომ კარგად ხვდება, თუ რა ელის, არ ცდილობს შეებრძოლოს ბედისწერას და მშვიდად იღებს მისთვის განკუთვნილ სასჯელს. მას აღარ აქვს შეწინააღდეგების თავი და არც ამის სურვილი გააჩნია – იგი მორჩილად იღებს საკუთარ ბედს.

მეცნიერები ყურადღებას ამახვილებენ რიცოსის მიერ მითის გამოყენების პრინციპზეც: რიცოსს არ აინტერესებს მისი გმირის ცხოვრებისეული საგა, იგი ირჩევს გმირის ცხოვრებიდან ერთ კონკრეტულ ეპიზოდს და ამ ეპიზოდზე აგებს თავის ტრაგედიას, ანუ იგი მითს იყენებს ისე, როგორც ამას ანტიკური ეპოქის პოეტები აკეთებდნენ.[181]

ორესტე[182] (1962-1966). რემარკიდან ჩანს, რომ მოქმედება თანამედროვე ეპოქაში ხდება. ორი ახალგაზრდა ყმაწვილი (სავარაუ-

---

[180] ა.დ. სკიადასი ფიქრობს, რომ რიცოსის *აგამემნონის* პირველწყაროს ესქილეს *აგამემნონი* წარმოადგენს, რის საილუსტრაციოდაც მას მოჰყავს მრავალი ციტატა, ფრაზა თუ პასაჟი, რომლის ანალოგსაც ანტიკურ ტრაგედიაში ვხვდებით, იხ. Α.Δ. Σκιαδάς, 1981, 621.

[181] იხ. Α.Δ. Σκιαδάς, 1981, 632; ასევე იხ. Aristotle, Poetics, 8 p. 1451 შმდ.

[182] Τέταρτη Διάσταση, 91 შმდ. ამ მონოლოგთან დაკავშირებით საკმაოდ ბევრი სტატიაა დაწერილი, თუმცა სტატიებში ძირითადი აქცენტი გაკეთებულია იმაზე, რომ ორესტეს გაორება – ერთი მხრივ, მოვალეობის წინაშე და მეორე

დოდ, ორესტე და პილადე) ლომების გამოსახულების მქონე კარიბჭეს მიუახლოვდნენ. საღამო ხანია. მანქანები და საექსკურსიო ავტობუსები აღარ ჩანან. უეცრად მეგობრებს ქალის გოდება ესმით და მონოლოგიც მაშინ იწყება.

მონოლოგის მთელი პათოსი იმაშია, რომ პროტაგონისტს არ სურს შეასრულოს ის "მისია", რომელიც მას "სხვებმა" დააკისრეს. იგი აცნობიერებს, რომ არ არის მზად ამისთვის: "საოცარია, მთელი ცხოვრება ამ წამისთვის მამზადებდნენ და ახლა ვხვდები, რომ უძლური ვარ". ტექსტიდან კარგად ჩანს პროტაგონისტის დამოკიდებულება დედის და დის მიმართ. თუკი პირველი მუდამ ახალგაზრდა, ამაყი და ლამაზია (კლიტემნესტრა), მეორე ნაადრევად დაბერებული, გაბოროტებული ქალია (ელექტრა), რომელსაც შურისგების აღსრულების შემდეგ აღარაფერი რჩება: "მგონი, ეშინია შურისგებისა, იმიტომ რომ აღარაფერი შერჩება". პროტაგონისტი არ მალავს თავის სიყვარულს და აღფრთოვანებას დედის მიმართ და სიძულვილს დის მიმართ, რომელიც აიძულებს მას, სიცოცხლეს გამოასალმოს მისთვის ყველაზე საყვარელი ადამიანი.[183] თუმცა,

---

მხრივ, თავისუფლად, სხვებისგან განსაზღვრული წესების მიღმა ცხოვრების სურვილი, თავად პოეტის გაორებას ასახავს: ერთი მხრივ, კომუნისტური იდეოლოგიის მარწუხებში მყოფი პოეტი და მეორე მხრივ, თავისუფალი ადამიანი. დაწვრილებით იხ. Ν. Μηλιώνης, 2009, 107-110.

[183] "იხილე იგი საღამოს ბაღში? – ჯერ კიდევ როგორი მშვენიერია – წლებს ვერაფერი დაუკლიათ, რადგან უსაფრდება და სათავისოდ აქცევს / ყოველ წუთს, და თითქოს ახალგაზრდავდება / შეიგრძნობს რა სიყმაწვილის ხელიდან გამოცლას, – იქნებ ამიტომაც იბრუნებს უკან. / და დედის ხმა მარადიული, ყოველდღიური და სწორი" (*ორესტე*, 78),

"მისი ღრმა სულგრძელობა და სათუთი ლმობიერება / ყველასა და ყველაფრის მიმართ (თითქმის უსაზღვრო მზრუნველობა), – ყოველთვის მაოცებდა და მაშინებდა / მისთვის ჩვეული სიამაყით, / პატარა, ეშმაკური, მაგრამ ღრმა სიცილით, როგორც ალის შეპარული ტკაცუნით ანთებული სამზარეულოს ნათურა" (*ორესტე*, 78),

მიუხედავად მთავარი გმირის ამგვარი დამოკიდებულებისა, ეპილოგიდან ვხვდებით, რომ პროტაგონისტი ასრულებს თავის "ფუნქციას": იგი სასახლეში შედის, ცოტა ხანში სასახლიდან ჯერ კაცის განმგმირავი ხავილი ისმის, შემდეგ კი ქალის დაკივლება. პროტაგონისტის "მისია" შესრულებულია. ლახესისი აქაც მოქმედებს – ბედისადმი უპირობო მორჩილებას, საკუთარი ცხოვრების შეცვლის უუნარობას რიცოსის სხვა მონოლოგებშიც შევხვდებით.

აქაც, ისევე როგორც წინა მონოლოგში, არ არიან სახელდებული გმირები (მხოლოდ პირველ რემარკაში პროტაგონისტის მეგობარი შედარებულია პილადეს), მაგრამ არც აქ არის რთული ორესტეს მითის ამოცნობა – მითის ქარგა და ელემენტები უცვლელი რჩება. თუმცა ერთ ძალზე საინტერესო გადახვევასთან გვაქვს საქმე: როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავის მონოლოგში პროტაგონისტი მეგობარ მამაკაცს მიმართავს. მისი სიტყვებიდან აშკარად ჩანს, რომ მათი ურთიერთობა ბევრად უფრო ღრმაა, ვიდრე მხოლოდ ორი მამაკაცის მეგობრობა. უკვე რემარკაში პოეტი ხაზს უსვამს ორესტეს მეგობრის დამოკიდებულებას მის მიმართ: "ის, როგორც ყოველთვის, იყო მზრუნველი და ერთგული, როგორც პილადე". გარდა ამისა, ტექსტში გვხვდება რამდენიმე ფრაზა, რომელიც ამ დასკვნის გაკეთების შესაძლებლობას გვაძლევს: პროტაგონისტი ეუბნება თავის მეგობარს, რომ არ მოიჭრის თმას, რადგან იგი ხშირად ეფერებოდა ხოლმე მას თმაზე: "არ მინდა მოვიკვეცო თმა, რომელზეც ხშირად ხეტიალობდა შენი ხელი, ასევე, "მომეცი ხელი. წავიდეთ", ან "ჩამჭიდე ხელი, ეს შენი ხელია... მხოლოდ შენ განდობ მას მთლიანად".[184] და ბოლოს, ნება მომეცი, უკანასკნელად

"რაღაც სიმპათია, რა თქმა უნდა, მეუფლება მკვლელზე – დიდ უფსკრულებს გადაეჩეხა, / დიდმა ვაებამ თვალები გაუფართოვა წყვდიადში და / შეჰყურებს, – დაუშრეტელს, მიუღწეველს და უცვლელს. მე მიყურებს." (*ორესტე*, 81).

[184] "არ მინდა თმა მოვიკვეცო, / რომელზეც ხშირად ხეტიალობდა შენი ხელი. რა მშვენიერი ღამეა – / რაღაც ჩვენეული, რომელიც ხანგრძლივდება ჩვენგან დამოუკიდებლად" (*ორესტე*, 74),

ვეამბორო შენს ღიმილს, / სანამ ჯერ კიდევ ტუჩები მაქვს".[185] როგორც ცნობილია ლიტერატურის ისტორიიდან, ორესტეს სახის მრავალგვარ ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ სხვადასხვა ეპოქის მწერლები.[186] უკვე ანტიკურობაში ორესტე წარმოდგენილია, როგორც სუსტი ნებისყოფის მქონე, ფსიქიურად გაუწონასწორებელი, დაეჭვებული ახალგაზრდა. შემდგომდროინდელ ლიტერატურაშიც მას ხშირად ხატავენ, როგორც მხდალს, უნებისყოფო ადამიანს, რომელსაც არ ძალუძს საკუთარი ბედის შეცვლა. თუმცა, ჩვენთვის უცნობია სხვა შემთხვევა, გარდა ზემოთ განხილული მონოლოგისა, სადაც ორესტე ჰომოსექსუალად არის წარმოდგენილი.

მკვდარი სახლი[187] (1959). წინა ორი მონოლოგისგან განსხვავებით, ეს მონოლოგი უფრო ბუნდოვანია. ნაწარმოებში არ არის დასახელებული არც ერთი საკუთარი სახელი; არ არის ღია მინიშ-

---

"დიდი ღამეები, ზაფხულის სავსე ღამეები, ჩვენეული, / ათქვეფილი ვარსკვლავებით მოჭედილი, გაოფლილი იღლიები, დამტვრეული ჭიქები..." (*ორესტე*, 81),

"შენ, ჩემო კარგო, როგორი მოთმინებით იზიარებ / სხვათა სულელურ ამბებს. მაინც ხელს გიწვდი / და შენც დაეუფლე მას, ის ხომ შენ გეკუთვნის, ისე როგორც მე. მიიღე და ჩაეჭიდე. მას ელოდები გათავისუფლებულს დანაშაულისგან, სასჯელისგან თუ მოგონებებისგან. / მეც იგივე მინდა, რომ მთლიანად მეკუთვნოდეს და მხოლოდ შენ მოგიძღვნა. მომიტევე, ასეთი გასაიდუმლოებული მარტოობა და თანაგრძნობა – / იცი, რომ მაორებს. რა მშვენიერი ღამეა" (*ორესტე*, 81),

"მხოლოდ ჩვენ ორს გვეცოდინება, რომ ჩემი სხეული სხვა არაფერია / თუ არა ფერფლით გატენილი ლეკითოსი – მხოლოდ ჩვენ ორს..." (*ორესტე*, 88),

"წავედით, მოაღწია დათქმულმა დრომ. / რატომ იღიმი? მეთანხმები? /ეს სწორედ ისაა, რასაც აქამდეც ხვდებოდი, მაგრამ არ თქვი? / ეს სამართლიანი დასასრულია, არა? ყველაზე სამართლიანი ბრძოლის მერე? / ნება მომეცი, უკანასკნელად ვეამბორო შენს ღიმილს, / სანამ ჯერ კიდევ ტუჩები მაქვს. წავიდეთ ახლა. შევიცან ჩემი ბედისწერა. წავედით..." (*ორესტე*, 89).

[185] ეროტიზმის შესახებ *მეოთხე განზომილებაში* იხ. М. Фоменко, 1991, 82-83.

[186] E. Frenzel, 1976.

[187] Τέταρτη Διάσταση, 91 შმდ.

ნება არც ერთ მოვლენაზე, ქმედებაზე; თუკი დავუშვებთ, რომ საუბარია ატრიდების ოჯახზე, მაშინ გაუგებარია, რატომ შემოჰყავს ავტორს ოჯახის ახალი წევრი – უფროსი ძმა, რომელიც არ არის ცნობილი ტრადიციული ამბიდან. თუმცა, მივყვეთ თანმიმდევრობით.

რემარკა პირველ პირშია დაწერილი – რემარკის მთხრობელი თავად არის მონოლოგის პროტაგონისტის მსმენელიც. პროტაგონისტი ქალია, რომელიც ძველ, მიტოვებულ, "მკვდარ" სახლში დასთან ერთად ცხოვრობს. მთხრობელი რემარკაში გვაუწყებს, რომ ქალი (პროტაგონისტი), რომელსაც იგი ესაუბრება, ოდესღაც ჭკუიდან გადასულა, აწმყო და წარსული აღრევია, მაგრამ ახლა გამოჯანმრთელდა და თავის ამბავს ყვება. მონოლოგი მოგონებებზეა აგებული: ქალი იხსენებს ბავშვობის წლებს, იმ დროს, როდესაც ოჯახში სიყვარული და ჰარმონია სუფევდა, დედ-მამას შორის არანაირი უთანხმოება არ არსებობდა. ახლა ყველაფერი წარსულშია, ოჯახის წევრების ნაწილი დაიხოცა, ვინც ცოცხალია კი მათთან აღარ ცხოვრობს. სახლში მხოლოდ ორი უმცროსი და დარჩა. მათ სახლის გაყიდვა და სხვაგან გადასვლაც კი უფიქრიათ, მაგრამ: "აბა, ვის დაუტოვებ შენს მკვდრებს?.. მკვდრებთან ერთად გადაბარგება კი რთულია".

სახლი, ფაქტობრივად, ჩაკეტილია – მხოლოდ ორ ოთახში სახლობენ დები. მათთან აღარავინ მოდის, მოსამსახურეებიც კი გაექცნენ, ამიტომ სახლს აღარც ალაგებენ. სახლის დალაგებას აზრიც არ აქვს, იმიტომ რომ გაპრიალებული მარმარილო იმ წამსვე სისხლით ისვრება...

ატრიდების ოჯახის ტრაგედიაზე რამდენიმე დეტალი მიგვანიშნებს: უმცროსი ძმის კულულები, რომელიც მოოქროვილ დანასთან ერთად ძველ სკივრშია შენახული, მხედართმთავრის პომპეზური ჩამოსვლა, დედის მიერ აბაზანის მომზადება ("ქალბატონს ბავშვების საზეიმოდ გამოწყობა დაავიწყდა. აბაზანაში შევიდა. / ცხელი წყლით აავსო, მაგრამ არ უბანავია. ცოტა ხანში / ოთახში

ჩაიკეტა და სარკის წინ სახე შეიღება / წითლად, წითლად, მეწამულად, როგორც ნიღაბი, როგორც მკვდარი, როგორც ქანდაკება, / როგორც მკვლელი ან უკვე მოკლული...").

როგორც აღვნიშნეთ, მონოლოგი მოგონებებზეა აგებული და აქ არ არის არანაირი ქმედება.[188] რთული დასადგენია, ვინ არის პროტაგონისტი. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ატრიდების ოჯახიდან ამ სახლში მხოლოდ ორი და დარჩა, მაშინ სავარაუდოდ, საქმე უნდა გვქონდეს ელექტრასთან და ქრისოთემისთან.[189] მკვლევართა უმეტესობა ფიქრობს, რომ მონოლოგში სწორედ ელექტრა საუბრობს.[190] თუმცა, პროტაგონისტის ტემპერამენტიდან გამომდინარე, შეიძლებოდა გვევარაუდა, რომ მთავარი პერსონაჟი ქრისოთემისია და არა ელექტრა – მონოლოგის პროტაგონისტი არ ტოვებს ისეთი ადამიანის შთაბეჭდილებას, რომელსაც ერთ-ერთი

---

188 წარსულის მოგონებებზე მონოლოგის აგება არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ ამ კონკრეტული ნაწარმოებისთვის. ეს, როგორც ჩანს, ყველა მონოლოგისთვის ნიშანდობლივია. ა.დ. სკიადასი თავის სტატიაში, რომელიც რიეოსის *აგამემნონს* ეძღვნება აღნიშნავს, რომ მონოლოგში ზმნათა უმრავლესობა წარსულ დროშია, ხოლო დროის გარემოება არ არის კონკრეტული (მაგ. "ერთ ღამეს", "ერთ ზაფხულს" და ა.შ.). ეს იმაზე მეტყველებს, რომ პროტაგონისტის სიცოცხლეში "მთავარი ამბავი" უკვე მოხდა და ახლა მხოლოდ მოგონებებიღაა დარჩენილი, ოღონდ ის, რაც მოხდა, არ არის კონკრეტულად რაიმე დროსთან მიბმული, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ წარსულში მომხდარ ფაქტებს დაკარგული აქვს აქტუალობა. იხ. Α.Δ. Σκιαδάς, 1981, 620-621.

189 ორი დის და ორი ძმის არსებობა ასევე აჩენს ასოციაციებს ოიდიპოსის მითთან. ამასთან დაკავშირებითაც არის გამოთქმული მოსაზრება, თუმცა ატრიდების ოჯახის ტრაგედიასთან დაკავშირებული ისეთი აშკარა ელემენტების შემოტანა, როგორიცაა, მაგალითად, მოჭრილი კულულები და აბაზანა გვაფიქრებინებს, რომ მაინც ელექტრასა და ქრისოთემისთან გვაქვს საქმე.

190 ამის მიზეზი, ალბათ, ის არის, რომ მონოლოგში *ქრისოთემისი* ელექტრას, როგორც უფროს დას მოიხსენიებს, ხოლო ამ მონოლოგში პროტაგონისტი უმცროს დაზე საუბრობს. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. Μ.Γ. Μερακλής, 1981, 518-519; В. Соколюк, 1981, 9.

მთავარი ფუნქცია ჰქონდა ატრიდების ტრაგედიაში. ამას ისიც გვაფიქრებინებს, რომ ამ მონოლოგში პროტაგონისტის დამოკიდებულება კლიტემნესტრას მიმართ საკმაოდ დადებითია და იგი არ არის გამოყვანილი უარყოფით კონტექსტში, როგორც ეს იმ მონოლოგშია, სადაც პროტაგონისტი ნამდვილად ელექტრაა.[191] ამ მოსაზრებაში ეჭვი არ შეგვეპარებოდა, რომ არა მონოლოგი, რომლის სათაურიცაა *ქრისოთემისი* და რომელიც ასევე ამ კრებულშია შესული – სწორედ ამიტომ გაგვიჩნდა ჩვენც ეჭვი პროტაგონისტის ვინაობასთან დაკავშირებით. შესაძლებელია, ეს ერთგვარი არაკონკრეტულობა, გაფანტულობა და ბუნდოვანება გამოწვეულია იმითაც, რომ ქრონოლოგიურად ეს მონოლოგი ყველაზე ადრეულია და პოეტი ჯერ არ იყო ჩამოყალიბებული, თუ რა სახეს მიიღებდა მონოლოგების ეს ციკლი. ამ საკითხს ჩვენ ქვემოთ უფრო დეტალურად მივუბრუნდებით.

იფიგენიას დაბრუნება[192] (1971-1972). წინა ნაწარმოებებისგან განსხვავებით, ამ მონოლოგში ეჭვი არ ჩნდება, რომ პროტაგონისტი იფიგენიაა: სათაურში გამოტანილი საკუთარი სახელის გარდა, ქალი სწორედ იმ ამბებს იხსენებს, რაც იფიგენიას გადახდა თავს. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავად მონოლოგში არ არის ნახსენები არც ერთი საკუთარი სახელი (გარდა პილადესი). რემარკიდან ჩანს, რომ პროტაგონისტი (იფიგენია) საკუთარ ძმას (სავარაუდოდ, ორესტეს) ესაუბრება. ისინი ძველ, მიტოვებულ, მოუვლელ სახლში არიან (დაახლოებით ისეთში, როგორიც წინა მონოლოგშია აღწერილი).[193]

---

[191] იხ. ი. რიცოსი, *მთის ჩრდილქვეშ*. Τέταρτη Διάσταση, 135 შმდ. ამ მონოლოგთან დაკავშირებით, იხ. აქვე, 186 შმდ.

[192] Τέταρτη Διάσταση, 113 შმდ.

[193] თითქმის ყველა მონოლოგში მიზანსცენა დახურულ სივრცეში თამაშდება, ხშირ შემთხვევაში ეს სივრცე ძველი, მიტოვებული, მოუვლელი სახლია (იხ. *მკვდარი სახლი, მთის ჩრდილქვეშ, იფიგენიას დაბრუნება, ქრისოთემისი, ელენე*). როგორც ჩანს, რიცოსის მეხსიერებაში ღრმად ჩაიბეჭდა მისი ბავშვობის

მათი სახლიც, წინა სახლივით, სავსეა მკვდრებით – მკვდრები და ცოცხლები "თანაარსებობენ", მკვდრები ყველგან არიან, ისინი არ ლაპარაკობენ, მაგრამ მათ ყველაფერი ესმით.[194]

მონოლოგის მთელი პათოსი იმაშია, რომ ამ ორი ადამიანის თავს გადამხდარი მოვლენები მათი არჩევანი არ იყო და რომ ყველაფერი წინასწარ განსაზღვრული და სხვების მიერ თავს მოხვეულია. ახლა კი ისინი, "გამარჯვებულები", სასოწარკვეთილებაში არიან ("აი, ჩვენც, თითქოს გამარჯვებულები (დამარცხებულები), აღვასრულეთ "დიდი მისია", რომელიც თავად არ დაგვიკისრებია საკუთარი თავისთვის"). მონოლოგს რეფრენად მიყვება შეკითხვა – რისთვის იყო საჭირო ის, რაც მოხდა: (1. "დასრულდა ჩვენი თავგადასავალი. და რა? ეს იყო? ამის გამო იყო?"; 2. "მაშ, მითხარი, რისთვის ეს ყველაფერი? რა იყო? რა არის?"; 3. "მაშ ყველაფერი ამ მარტოობისთვის? ...რა მნიშვნელობა აქვს წარმატებას, წარუმატებლობას?"). ეს თემა, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, რიცოსის ამ კრებულის ერთ-ერთი ძირითადი თემაა, მაგრამ სწორედ ამ კონკრეტულ მონოლოგში აყალიბებს პოეტი მას, როგორც შეკითხვას, რომელსაც ვერც ერთ მონოლოგში ვერ გაეცემა პასუხი.

გარდა იფიგენიას მსხვერპლშეწირვის თემისა, რომელსაც ნაწარმოების საკმაო ნაწილი უკავია, პროტაგონისტი ამ მონოლოგშიც ატრიდების ტრაგედიასთან დაკავშირებულ უკვე გაცვეთილ ელემენტსაც ახსენებს: "აღარ ჩანს ...აღარც სველი კვალი დედის სანდლისა, რომელიც, როგორც ამბობენ, აბაზანიდან გამოვიდა".

იფიგენიას მსხვერპლშეწირვის თემას რიცოსი ტრაგედიებიდან *იფიგენია ავლისში* და *იფიგენია ტავროსელებთან* სესხულობს და არა ჰომეროსიდან: იფიგენია სამსხვერპლოზე ბოლო წუთში ირმით

სახლი – ერთ დროს მდიდრული, შემდეგ მიტოვებული. სახლის თემას *Φοτσὶ χαὶ ζωπλατεῖα* დეტალურად განიხილავს Χ. Λαμπρινού, 1964, 9 შმდ.

[194] მკვდრები და ცოცხლები თანააარსებობენ ი. კაბანელისის პიესაშიც *ვაბშაი*, იხ. აქვე, 223 შმდ.

არის ჩანაცვლებული. რიცოსის მონოლოგშიც შემოდის ირმის თემა, ოღონდ ამჯერად ეს ირმის ნიღაბია, რომელსაც კლიტემნესტრა უკეთებს თავის ქალიშვილს. "ეს ნიღაბი თავიდან მაცილებდა პასუხისმგებლობას" – ამბობს იფიგენია. თუკი გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ანტიკურ ტრაგედიაში იფიგენიას ირმით შეცვლა deus ex machina-ს საშუალებით ხდება, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კლიტემნესტრასთვის ამ როლის მინიჭებით – იფიგენიასთვის ირმის ნიღბის გაკეთებით – რიცოსი, ფაქტობრივად, ღმერთების ფუნქციას ანიჭებს კლიტემნესტრას.[195]

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ერთადრეთი საკუთარი სახელი, რომელიც მონოლოგშია ნახსენები, პილადეა. იმ პასაჟიდან, სადაც იფიგენია პილადესისა და ორესტეს ურთიერთობაზე საუბრობს, შესაძლოა, კიდევ ერთი დასტური ვნახოთ იმისა, რომ ამ ორ გმირს უფრო მეტი აკავშირებს ერთმანეთთან, ვიდრე მხოლოდ მამაკაცური მეგობრობა. აქაც გაკვრით, თუმცა ისე, რომ დაკვირვებულ მკითხველს არ გამოეპარება, იფიგენია ორესტესა და პილადეს ურთიერთობაზე მიგვითითებს: "არ გითქვამს, მართლა, აღარ დაბრუნდება პილადე? / ძალიან მოგვენატრება. შენ კი პირველ რიგში. მისი საკინძე – შეამჩნიე? / მუდამ აცაბაცად შეკინძული, არც აქცევდა ყურადღებას – ეს კი ადასტურებდა, / რომ სრულებითაც არ ადარდებდა თავისი თავი, ან სხვებიც რატომ წუხან ამაზე? / და ეს დაუდევრობა მიანიშნებდა მის მამაკაცურ სიმარტოვეზე / და მასზე ზრუნვის ხასიათზე მოჰყავდი".

ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ რიცოსი, რბილად რომ ვთქვათ, სიმპათიით არის განმსჭვალული კლიტემნესტრას მიმართ და რიგ შემთხვევაში მის გამართლებასაც ცდილობს. მონოლოგში *იფიგენიას დაბრუნება* იფიგენიას პირით პოეტი ორესტეს მიმართ კლიტემნესტრას დამოკიდებულებაზე საუბრობს. იფიგენია ეუბნე-

[195] კლიტემნესტრას სახეს რიცოსის შემოქმედებაში ჩვენ ქვემოთ ცალკე განვიხილავთ.

ბა ძმას, რომ დედას იგი (ორესტე) ყველაზე მეტად უყვარდა და ამის გამო დებს შურდათ კიდეც მისი. და მიუხედავად იმისა, რომ კლიტემნესტრა თავიდანვე უწყის საკუთარი ხვედრის შესახებ და იცის, რომ არც ორესტეს გამეცებას აქვს რაიმე აზრი, რადგან ბედისწერა აუცილებლად აღსრულდება, არაფერს ცვლის და მაინც ყველაზე მეტად ორესტეს ეტრფის. ამ კონტექსტშივე იხსენებს იფიგენია ორესტეს ბავშვობაში მომხდარ ეპიზოდს, როდესაც მას დედამ ლურჯი ხავერდის სამოსი და მოოქროვილი სათამაშო ხანჯალი აჩუქა – "სწორედ მაშინ მივხდვით, რომ აუცილებლად რაღაც მოხდებოდა".

ეპილოგში იფიგენია ძმას ემშვიდობება და მიდის – თან ირმის ბველი ნიღაბი მიაქვს.

მთის ჩრდილქვეშ[196] (1960). მიუხედავად იმისა, რომ ამ მონოლოგზე არაერთგზის უთქვამთ, რომ არაფერი აქვს საერთო ანტიკურობასთან, ყურდაღებიანი მკითხველი არაერთ დეტალს აღმოაჩენს, რომელთაც ანტიკურ მითებთან, კერძოდ კი ისევ და ისევ ატრიდების ამბავთან მივყავართ. ეს მონოლოგიც, შეიძლება ითქვას, გაგრძელებაა რიცოსის "ორესტეასი". თუკი გავითვალისწიებთ იმას, რომ წინა მონოლოგებში ატრიდების ტრაგედიის თითქმის ყველა მონაწილეა გამოყვანილი პროტაგონისტად (აგამემნონი, ორესტე, იფიგენია, სავარაუდოდ – ქრისოთემისიც) და არსად ფიგურირებს ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი – ელექტრა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ მონოლოგში სწორედ ელექტრა ლაპარაკობს. ამგვარი დასკვნის გაკეთების საშუალებას ის ფაქტიც გვაძლევს, რომ თუკი კლიტემნესტრას მიმართ სხვა მონოლოგების პროტაგონისტების დამოკიდებულება მნიშვნელოვანწილად დადებითია (ყველგან ჩანს, რომ ატრიდების ოჯახის წევრები ცდილობენ გაამართლონ კლიტემნესტრა და მის დადებით მხარეებზე საუბრობენ, რომ აღარფერი ვთქვათ კლიტემნესტრას გარეგნობაზე – იგი ყველგან ულამაზეს

[196] Τέταρτη Διάσταση, 135 შმდ.

ქალად არის წარმოდგენილი), ამ მონოლოგში დამოკიდებულება დედის მიმართ არაერთგვაროვანია და უფრო უარყოფითისკენ იხრება (პროტაგონისტი შეძლებისდაგვარად ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ "დედა დაბერდა", რომ "ის ისეთი ლამაზი აღარ არის",[197] ყვება ეპიზოდს, სადაც დედის ვერაგობა ჩანს), შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ საქმე სწორედ ელექტრასთან გვაქვს. მიუხედავად იმისა, რომ პროტაგონისტი აღიარებს, რომ აღარ ღირდა შურისგება, რადგან

---

[197] "დედა კი პირიქით, ბოლო მშობიაროზის შემდეგ დაუშნოვდა, / შუბლი ჭორფლით / გადაევსო, ტუბუებმა ფორმა დაკარგეს – იცოდა და მალავდა, თავადაც იყო / შეწუხებული ამ ამბით, ჭირვეული, თითქმის უჟმური" (*მთის ჩრდილქვეშ*, 142-143),

"როცა დედა საათობით ჯიუტად, გაუნძრევლად, / ერთსადაიმავე პოზაში, თუმცა შეუდრეკელი გამომეტყველებით / უმზერდა ფართო, მეტალის სარკეს. დამწვარი დაფნის ტოტით იღებავდა თვალებს – / ვგრძნობდი მის სურნელს შევაბიჯებდი რა მის ოთახში – / მაშფოთებდა, რადგან დაფნა ათლეტთა და პოეტთა შუბლებს ამშვენებდა ხოლმე. / არ ერიდებოდა სხვადასხვა უცნაური ბალახეულის გამოყენებას, ნახევარმთვარეზე ნაჩუმათევად დამზადებულის, რომელიც კანს / აღიზიანებს და აძლევს წითელი, შეშლილი, თეატრის ნიღბის იერსახეს" (*მთის ჩრდილქვეშ*, 143-144), "ძალიან მოტყდა დედა, (რა მკაცრი იყო – გახსოვს?) / ალბათ, აღარც იყო საჭირო ჩემი ძმის შურისძიება / დედის ამგვარი დაღლილობისა და დაძაბუნების ჟამს, / როცა მრისხანება უკვე გადავლილი იყო და თუნდაც მისი სინდისის ქენჯნა, / ანაც მთელი გულით მონანიება, თითქოს ამართლებდა კიდეც მანამდე ჩადენილ დანაშაულთ. თითქმის არც დაუცავს თავი, / თითქოს მიიჩნია კიდეც ტრაგიკული სიკვდილი მშვენიერ საბაბად, / გმირულის თუ არა. რადგან სულ რაღაც / ერთი დაყვირება აღმოხდა, ესოდენ ძვირი და უჩვეულო მისი ხმისთვის, როგორც წინასწარ შერჩეული, მთელი ცხოვრების ტკივილს მიმსგავსებული და გააშტერა თავშეკავებითა და განუსაზღვრელი სიყვარულით აღსავსე მზერა თავის შუა თითის ბეჭედზე, რომელიც ძალიან გაფართოებულიყო. / ვერ დაყაბულდებოდა დედა სიკვდილს ისე, როგორც გარდავიცვლებით ხოლმე ჩვენ, / თეთრქვეშაგებიან საწოლში მოშლილი ვარცხნილობით, / თითქოს თეთრი ობობას ფეხებში გახლართულნი" (*მთის ჩრდილქვეშ*, 144-145).

"ვნებები უკვე დამცხრალი იყო", იგი მაინც არ ამართლებს დედას. ამ მონოლოგშიც, სადაც პროტაგონისტი ძიძას მიმართავს, ძირითადი თემა ყოველივეს ამაოება, წარმავლობა და უიმედობა, ბედისწერის გარდაუვალობა და შურისძიების უაზრობაა. მონოლოგი პროტაგონისტის სიკვდილით სრულდება. საუბრის ბოლოს ქალი იქვე გამზადებულ კუბოში წვება. შუქები ქვრება. გარკვეული პერიოდის შემდეგ ქალის გვამს გამვლელები აღმოაჩენენ და მას იქვე, სახელდახელოდ გათხრილ საფლავში დაასაფლავებენ.

რიცოსის "ორესტეას" ასრულებს მონოლოგი, რომლის სათაურიცაა *ქრისოთემისი* (1967-1970).[198] მიუხედავად იმისა, რომ სათაურში გამოტანილია საკუთარი სახელი და რომ პროტაგონისტი კონტექსტიდან გამომდინარე აშკარად მოგვაგონებს აგამემნონის ქალიშვილს, თავად ნაწარმოებში მას დესპინა ქვია. რემარკიდან ვიგებთ, რომ ახალგაზრდა ჟურნალისტი ქალი ჩადის მოხუც დესპინასთან ინტერვიუს ასაღებად. ეს მონოლოგი, ფაქტობრივად, ერთგვარ ინტერვიუს წარმოადგენს. პროლოგში აღწერილია დესპინას სახლი, რომელიც ძალიან გავს ზოგადად *მეოთხე განზომილების* სახლს – მიგდებული, დავიწყებული, ბველი დამტვერილი და დამტვრეული ავეჯით, უსარგებლო ნივთებით, ცუდი განათებით. დესპინაც, *მეოთხე განზომილების* სხვა პერსონაჟების მსგავსად, ყველასგან დავიწყებული, განმარტოებით ცხოვრობს.

პირველი შთაბეჭდილება, რაც მონოლოგის წაკითხვისას ჩნდება, არის პროტაგონისტის "მეორეხარისხოვნება": ჩანს, რომ იგი მუდამ მეორე პლანზე მდგომი პერსონაჟია, უფრო დამკვირვებელი, ვიდრე მონაწილე. მას ვერასდროს ამჩნევენ, ის არასდროს არის მნიშვნელოვანი. თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ ამ მეორეხარისხოვნებით იგი უკმაყოფილო იყოს. სწორედ დამკვირვებლის და არა მონაწილის პოზიციიდან გვიამბობს იგი ატრიდების სახლში დატრიალებულ ამბავს. აქაც, ისევე, როგორც სხვა მონოლოგებში,

[198] Τέταρτη Διάσταση, 159 შმდ.

პერსონაჟები სახელდებულნი არ არიან (გარდა ერინიებისა), მაგრამ იმდენად აშკარაა მინიშნებები, რომლებსაც პროტაგონისტი აკეთებს, რომ შეუძლებელია ეჭვის შეტანა იმაში, რომ სწორედ ატრიდებზეა საუბარი: "ერთ ღამეს... დედა ძალიან გაბრაზებული ჩანდა, მამაც და ჩემი უფროსი დაც; ხმამაღლა ლაპარაკობდნენ... "ვახშმის შემდეგ ჩემი ძმა წავიდა – როგორც თქვეს, ერინიებისგან დევნილი. არაფერი მსგავსი. ჩუმად გაგვეცალა, უფრო ჩაფიქრებული და დაღონებული", "ვტიროდი დედაჩემს, მის საყვარელს, მის ქმარს, დაკლულ პატარა გოგოს, ჩემს მეორე დას (როგორ ჩაუქრა ერთბაშად თვალები) – თითქოს აღარ იცოდა, რისთვის ეცოცხლა. ყველაზე მეტად კი ჩემი ძმის მდუმარე განშორებაზე ვტიროდი".

აქაც ძირითადი მოტივი არის ბედისწერის გარდაუვალობა, სიცოცხლის ამაოება, შურისგების უაზრობა.

ეპილოგიდან ვიგებთ, რომ ინტერვიუს გამოქვეყნების დღეს დესპინა გარდაიცვალა – ამგვარად, ეს მონოლოგიც პროტაგონისტის სიკვდილით სრულდება.

ვიდრე კრებულის სხვა მონოლოგების განხილვაზე გადავიდოდეთ, მანამდე, ჩვენი აზრით, რამდენიმე საინტერესო მომენტზე შეჩერდებით: ეს არის ატრიდების ოჯახის ტრაგედიის მონაწილეთა დამოკიდებულება კლიტემნესტრას მიმართ. როგორც ზემოთ ვნახეთ, მონოლოგების პროტაგონისტები თავად ატრიდები არიან: აგამემნონი, ორესტე, იფიგენია, ქრისოთემისი და ელექტრა. კლიტემნესტრა მხოლოდ პირველ მონოლოგში *აგამემნონი* ფიგურირებს, ისიც მხოლოდ როგორც სტატიკური პერსონაჟი. მიუხედავად იმისა, რომ კლიტემნესტრა არც ერთ მონოლოგში არ საუბრობს და არსად არ არის სახელდებული, რჩება შთაბეჭდილება, რომ სწორედ ის არის რიცოსის "ორესტეას" გამაერთიანებელი მთავარი გმირი.[199] მას ყველა მონო-

[199] იმ საკითხზე, რომ კლიტემნესტრა მონოლოგების "მთავარი" პერსონაჟია, საუბრობენ ვ. სოკოლიუკი და მ.გ. მერაკლისი, იხ. В. Соколюк, 1981, М.Г. Μερακλής, 1981.

ლოგში ეძლვნება რამდენიმე პასაჟი და ყველა მონოლოგიდან ჩანს მის მიმართ საკუთარი ოჯახის წევრების დამოკიდებულება: ანტიკური ტრადიციისგან განსხვავებით, მათი დამოკიდებულება კლიტემნესტრას მიმართ ერთმნიშვნელოვნად დადებითია (ერთი მონოლოგის გარდა, რომელიც, ჩვენი აზრით, ელექტრას ეკუთვნის). პოეტი თითქოს ცდილობს პერსონაჟების პირით გაამართლოს კლიტემნესტრა – ყოველ შემთხვევაში, არსად ჩანს მის მიმართ ისეთი დამოკიდებულება, როგორსაც ანტიკური ტრადიციიდან ვართ შეჩვეულები. პოეტი, როგორც ჩანს, თანაუგრძნობს კლიტემნესტრას, არსად ჰყავს იგი გამოყვანილი უარყოფით პერსონაჟად – პირიქით, სადაც კი ტექსტი მას ამის საშუალებას აძლევს, პოეტი სიტყვებს არ იშურებს ქალის სილამაზის აღსაწერად.[200] ასევე, მისი შვილების პირით ყვება, როგორი კარგი დედა იყო კლიტემნესტრა მათთვის, განსაკუთრებით კი ორესტესისთვის.[201] თუკი გავითვალისწინებთ ბერძნულ ლიტერა-

---

[200] "სწორედ ეს მაწუხებდა ჯიუტად, რომ დედის პირადი ცხოვრება სულაც არ / შეფერებოდა მის დიდ, სევდიან თვალებს, უბადლო სილამაზეს, / ანაც ჩვენს გულუბრყვილო იმედს იმ წლებისა" (*იფიგენიას დაბრუნება*, 118); "ძალიან შემიყვარდა დედა ამ მდგომარეობაში მყოფი – მიუხედავად მისთვის ჩვეული / მედიდურობის, აგრესიულობისა და მრისხანებისა – ოხვრით რომ ინიავებდა თეთრ პირსახოცს – ცალფრთიანი ჩიტის მსგავსსა და არ შეეძლო გაფრენა. / მის დიდ თვალებში ინთებოდა ღამით გაქცევის იდუმალი სურვილი, მთელი ღამით გაქცევის. / მაშინ, მეც ავიღე პირსახოცი და მივაშველე მეორე ფრთად." (*ქრისოთემისი*, 168-169); "ეშინია არ გასუქდეს, / ერთ ბედნიერებად ღირს ბავშვებისთვის, როცა დედა ჯერ კიდევ ზრუნავს / საკუთარ წონაზე, / როცა იშვიათად, მაგრამ მაინც ახერხებს ჩაიხედოს სარკეში ხანდახან / და შეისწოროს თავისი მშვენიერი თმა შეკრული ლენტებით." (*მკვდარი საბლი*, 107); ასევე იხ. სქოლიო 183.

[201] "ყველაფერი იცოდა თავიდანვე, არ გაურბოდა, უკან არ იხევდა. / შენ კი, ჩემო კარგო, დარწმუნებული ვარ, მიუხედავად შენგან დევნისა, / ყველაზე მეტად უყვარდი ჩვენ შორის, რადგან იყავი მამაკაცი. / შენი პირისახე თითქოს სჯიდა და ახსენებდა / წარსულ კავშირს. ძალიან უყვარდი დედას, ამიტომაც ვერ პატიობდა თავს, ეს ამაყი, / მშვენიერი,

ტურულ ტრადიციას დაწყებული ანტიკურობიდან ვიდრე რიცოსამდე. ვერსად შევხვდებით კლიტემნესტრასადმი ამგვარ დამოკიდებულებას. შეიძლება ითქვას, რომ რიცოსი ბერძნულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი ის გამონაკლისია, რომელიც არ ახასიათებს კლიტემნესტრას რადიკალურად უარყოფითად და მის გამართლებასაც კი ცდილობს. რიცოსის შემდეგ ბერძნულ ლიტერატურაში გამოჩნდნენ სხვა მწერლებიც, რომლებიც შეეცდებიან კლიტემნესტრას სრულიად სხვა კუთხით წარმოჩენას, თუმცა ამაზე ქვემოთ ვისაუბრებთ.[202]

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კრებული *მეოთხე განზომილება* 1972 წელს გამოვიდა და მასში სამოციან წლებში დაწერილი თეატრალური მონოლოგის ფორმის ნაწარმოებები შევიდა. კრებულში შემავალი ნაწარმოებები არ არის განთავსებული ქრონოლოგიურად, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე. მათი თანმიმდევრო-

---

თვითნებური და დამოუკიდებელი. / არ პატიობდა საკუთარ თავს, რომ არ ყოფილიყო თვითკმარი. / და ახლა ვიგონებ, / რომ უმეტესობას თავის სამკაულთაგან არ ატარებდა სამშვენისად, / არამედ რათა გაექარწყლებინა და თავიდან აეცილებინა / მომხვდურთა ალმაცერი მზერა. /ან კიდევ, მალავდა სულის კუნჭულში მიჩქმალულ გრძნობებს სიცივეზე, სიცხეზე, შუქსა თუ ჩრდილებზე, / ანაც ერთი ამოსუნთქვით მონაბერ სინოტივეზე. გახსოვს, / როგორ შეაურჯოლებდა ხოლმე? / გეგონებოდა, კანი ათასფრად აუბრჭყვიალდაო სიფერმკრთალიდან ღრმა / მეწამულისფრამდე. იმ დროსაც კი დაჟინებით უმზერდა ერთ წერტილს, როგორც ჭრელ სამოსში გამოწყობილი წყვდიადივით შავთვალა მუშაითები ამტერდებიან ხოლმე სივრცეს. / შესაძლოა, სწორედ თვალებით იმაგრებენ თავს ჰაერში, ინარჩუნებენ წონასწორობას, / აწესრიგებენ ასჯერ გაზომილ-აწონილ თავიანთ მოძრაობას. / ო, დიახ, / ძალიან უყვარდი დედას, იმდენად რომ ჩვენ უზომოდ ვეჭვიანობდით. საღამოობით, / ნავახშმევს, სასადილო ოთახის დიდ დივანზე ხშირად გეფერებოდა თმებზე, მზერამილურსმული" (*იფიგენიას დაბრუნება*, 129-130)

[202] რასაკვირველია, კლიტემნესტრასადმი ამგვარ დამოკიდებულებას ევროპულ ლიტერატურაში რიცოსამდე საკმაოდ ადრე ვხვდებით. საკმარისია დავასახელოთ ჟიროდუს, ო'ნილის, იურსენარის პიესები.

ბა თავად რიცოსს დაუდგენია. ერთი შეხედვით, გაუგებარია, რატომ უძღვის წინ 1970 წელს დასრულებული *აგამემნონი* 1959 წელს დაწერილ მონოლოგს *მკვდარი სახლი*, ან რატომ არის 1972 წელს დაწერილი *იფიგენიას დაბრუნება* 1960 წლით დათარიღებული ნაწარმოების *მთის ჩრდილქვეშ* წინ.[203] ვფიქრობთ, რიცოსს მონოლოგების ამგვარი გადანაწილებით უნდოდა საკუთარი "ორესტეას" შექმნა. და მართლაც, თუკი ნაწარმოებებს არა ქრონოლოგიური, არამედ თემატური კუთხით განვიხილავთ, ვნახავთ, რომ ისინი თანმიმდევრულად ასახავენ ატრიდების ოჯახის ტრაგედიას და გარკვეულწილად ესქილეს *ორესტეასაც* მიყვებიან. ასე, კრებულის მიხედვით პირველ ნაწარმოებში *აგამემნონი* აგამემნონის მკვლელობაა ასახული, მეორეში *ორესტე* – ორესტეს შურისძიება და კლიტემნესტრას სიკვდილი, ხოლო მესამედან იწყება, ფაქტობრივად, ანალიზი იმისა, რაც ამ ოჯახში დატრიალდა. ასე, მონოლოგში *მკვდარი სახლი* მთხრობელი, როგოცს ჩანს, ქრისოთემისია, მეოთხე მონოლოგი *იფიგენიას დაბრუნება* იფიგენიას თვალით დანახული ტრაგედიაა, მეხუთე – *მთის ჩრდილქვეშ* – ტრაგედიის ელექტრასეული ვერსიაა და ბოლო, მეექვსე, *ქრისოთემისი* – ისევ ქრისოთემისის მოგონებებზეა აგებული. სქემატურად შეიძლებოდა რიცოსის მონოლოგების და ესქილეს ტრილოგიის ამგვარი შეპირისპირება:

რიცოსი/მონოლოგი	ესქილე/ტრაგედია
აგამემნონი	*აგამემნონი*
ორესტე	*ქოეფორები*

[203] მონოლოგების ქრონოლოგიური მიმდევრობა შემდეგნაირია: 1959 წ. *მკვდარი სახლი*, 1960 წ. *მთის ჩრდილქვეშ*, 1962-1966 წწ. *ორესტე*, 1966-1970 წწ. *აგამემნონი*, 1967-1970 წწ. *ქრისოთემისი*, 1971-1972 წწ. *იფიგენიას დაბრუნება*.

მკვდარი სახლი
იფიგენიას დაბრუნება
მთის ჩრდილქვეშ
ქრისოთემისი

} *ევმენიდები*

თუკი პირველ ორ მონოლოგ/ტრაგედიას პირობითად "მოქმედების ტრაგედიები" შეიძლება ვუწოდოთ (მათში მოქმედებაა ასახული – აგამემნონის მკვლელობა, ორესტეს შურისგება), დანარჩენი მონოლოგი/ტრაგედიები მომხდარის მოგონება-ანალიზს წარმოადგენენ. ესქილეს *აგამემნონის* მსგავსად რიცოსის *აგამემნონშიც* მხედართმთავრის მკვლელობის ამბავია მოთხრობილი, *ქოეფორების* მსგავსად რიცოსის *ორესტეში* კლიტემნესტრას მკვლელობის ამბავია გადმოცემული, ხოლო რიცოსის დანარჩენ მონოლოგებში, ისევე, როგორც ესქილეს *ევმენიდებში* მსჯელობაა იმის შესახებ, თუ ვინ იყო დამნაშავე.[204]

ზემოთ განხილული მონოლოგებიდან ზოგიერთი, როგორც აღვნიშნეთ, უფრო ბუნდოვანია. ასე, მაგალითად, *მკვდარი სახლი* ან *მთის ჩრდილქვეშ*, რომლებიც ქრონოლოგიურად ყველა მონოლოგს წინ უსწრებს, მიუხედავად იმისა, რომ შეიცავს მინიშნებებს ატრიდების ტრაგედიაზე, ეს მინიშნებები უფრო რთული ამოსაცნობია. ეს მონოლოგები მხოლოდ ასოციაციებს იწვევს ანტიკური ტრადიციიდან ნასესხები გარკვეული ელემენტებისა და ჯერ კიდევ შორს არის რეცეფციისგან. ასევე, უნდა აღინიშნოს, რომ მხოლოდ ამ ორ მონოლოგში არ არის გამოტანილი სათაურად მთხრობელის სახელი და შესაბამისად, მკითხველს უწევს გამოცნობა, თუ რომელ პერსონაჟთან აქვს საქმე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ორი მონოლოგი უფრო მეტად ავტობიოგრაფიულია, როგორც მკვლევარებს აღუნიშნავთ კიდეც და მხოლოდ რამდენიმე დეტალის გამოყენება

[204] ესქილეს *ევმენიდებთან* დაკავშირებით იხ. რ. გორდეზიანი, 2009, 333 შმდ.

დასჭირდა რიცოსს ანტიკური ტრადიციიდან.[205] როგორც ჩანს, იდეა, შეექმნა *ორესტეა*, რიცოსს მოგვიანებით მოუვიდა და შესაბამისად, კონკრეტიკაც მის მონოლოგებში მოგვიანებით ჩნდება. აქ უკვე თამამად შეგვიძლია ვისაუბროთ ანტიკური ტრადიციის რეცეფციაზე და არა მხოლოდ კონკრეტული დეტალების გამოყენებაზე.

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ასპექტებისა, კიდევ ერთი, ჩვენი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანი ასპექტი აახლოვებს თანამედროვე ბერძენ პოეტს ანტიკური ეპოქის წინაპართან. ესქილეს მსგავსად, რიცოსისთვისაც მითში მთავარია არა სიუჟეტი, არამედ ის, თუ რა გადაიტანა, რა დაითმინა მითის ამა თუ იმ პერსონაჟმა.[206] ოღონდ, თუკი ესქილეს ყურადღება სიუჟეტის ტრაგიკული მხარის წარმოჩენისკენ არის მიმართული, რიცოსს აინტერესებს რა მდგომარეობაშია მისი გმირი ტრაგიკული ამბების დათმენის შემდეგ. ნაწარმოები მომხდარის უაზრობის, ამაოების ჩვენებას ემსახურება და ეს ბუნებრივიც არის, რადგან რიცოსის "არაჰეროიკულ" ეპოქაში ესქილესეული პათოსი არაადეკვატური იქნებოდა.

ისმენე[207] (1966-1971). როგორც სათაურიდან ჩანს, მონოლოგის პროტაგონისტი ისმენეა, ხოლო მისი მსმენელი კი მეზაღის ვაჟი, სიმპათიური გარეგნობის ახალგაზრდა ყმაწვილია. სხვა მონოლოგების პერსონაჟების მსგავსად, ისმენე ძველ, მიგდებულ სახლში მარტოა დარჩენილი, მასთან აღარავინ მოდის და არც მას აქვს სადმე წასვლის სურვილი. გარდა საკუთარი უინტერესო აწმყოსი, ისმენე წარსულზეც ლაპარაკობს – ეს მონოლოგიც მოგონებებზეა აგებული და როგორც მონოლოგთა უმრავლესობაში, აქაც "მთავარი" ამბავი უკვე მომხდარია. ნაწარმოების დიდი ნაწილი, როგორც მოსალოდნელი იყო, ანტიგონეს ხასიათის წარმოჩენას ეთმობა.

---

[205] ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ.: Π. Πρεβελάκης, 1981, 266-269; Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, 1991, 8-20.

[206] ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. რ. გორდეზიანი, 2009, 334-335.

[207] Τέταρτη Διάσταση, 205 შმდ.

პოეტი ისმენეს პირით საუბრობს ანტიგონეზე და მის ერთგვარ პორტრეტს ხატავს. აღსანიშნავია, რომ ანტიგონეს დახასიათებისას რიცოსს არ შემოაქვს არავითარი ინოვაცია – ანტიგონე აქაც ზუსტად ისეთია, როგორც ანტიკურ ტრაგედიაში. თუკი მის ერთი სიტყვით დახასიათებას მოვინდომებთ, შესაძლებელია, ასეთი დეფინიცია გამოვიყენოთ – ადამიანი, რომელიც დინების საპირისპიროდ ცურავს. სწორედ ასეთია რიცოსის ანტიგონეც – ზედმეტად მკაცრი და უკომპრომისო. თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ რიცოსი სიმპათიით არის გამსჭვალული ანტიგონეს მიმართ. ნაწარმოების წაკითხვისას, შესაძლებელია, მკითხველს შთაბეჭდილება დარჩეს, რომ რიცოსს ანტიგონეს სახე აინტერესებს, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს მცდარი აზრი იქნებოდა. მისთვის საინტერესო პერსონაჟი ამ შემთხვევაში ისმენეა და ამ მხრივ მონოლოგის პათოსი სრულ შესაბამისობაშია სათაურთან.

მეოთხე განზომილებაში შესული ნაწარმოებების განხილვა ერთი საინტერესო დასკვნის გაკეთების საშუალებას გვაძლევს – ანტიკური ეპოქის პერსონაჟებიდან რიცოსს არა მხოლოდ მთავარი გმირები, არამედ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებიც აინტერესებს. კრებულში ისეთი პერსონაჟების გვერდით, როგორიც არის აგამემნონი, ორესტესი, იფიგენია, აიასი, ფილოქტეტე, ელენე, ფედრა გვხვდებიან მეორეხარისხოვანი გმირებიც – ქრისოთემისი და ისმენე, რომლებიც რიცოსის ნაწარმოებებში პროტაგონისტებად გვევლინებიან. როგორც ჩანს, პოეტს აინტერესებს არა მხოლოდ მთავარი მოქმედი გმირი, არამედ "ჩვეულებრივი" ადამიანი, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ არ არის წარმმართველი ამა თუ იმ ამბისა ან მიზეზი იმისა, რაც ხდება, თანაზიარი და თანამონაწილეა იმ უბედურების, რაც მის ახლობლებს ატყდება თავს, ანუ იგი ამა თუ იმ ტრაგიკული ამბის უნებლიე მონაწილეა. შესაბამისად, რიცოსისთვის მნიშვნელოვანია ის, თუ რას დაითმენს ადამიანი სხვათა არასწორი ქმედებების გამო, როგორ შეიძლება იგი გახდეს მსხ-

ვერპლი სხვათა ქედმაღლობისა თუ ამბიციების, შურისგებისა თუ პატივმოყვარეობის. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი საკუთარი ოჯახის, საკუთარი ნათესავების ძალადობის ირიბი მსხვერპლნი არიან, რადგან მათი პირადი ცხოვრება ოჯახის სხვა წევრების მიერ დატრიალებული ტრაგედიის გამო, ნებსით თუ უნებლიედ, მეორე პლანზე გადადის – მათი პირადი ცხოვრება აღარ არის მნიშვნელოვანი, ის ფერმკრთალდება ანტიგონესა თუ ელექტრას თავს დატრიალებული ამბების ფონზე. რომ არა მათი ამ ოჯახებისადმი კუთვნილება, მათი ცხოვრება შესაძლოა სრულებით სხვაგვარად წარმართულიყო. რიცოსი თანაუგრძნობს თავის გმირებს, რომლებიც თავისდაუნებურად ხდებიან სხვების მიერ წამოწყებული საშიში თამაშის მონაწილენი და ამ თამაშიდან არც გამარჯვებულები და არც დამარცხებულები არ გამოდიან – თამაშის ბოლოს ისინი უბრალოდ აღარავის ახსოვს.

მიუხედავად იმისა, რომ ატრიდების და ლაბდაკიდების მითი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო პოპულარულია და მსოფლიო ლიტერატურაში მის არაერთ რეცეფციას ვხვდებით, არ მახსენდება რომელიმე ევროპელი ავტორი, რომლის ნაწარმოების მთავარი გმირი ამ ტრაგედიების მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, ქრისეთემისი ან ისმენე იქნებოდნენ.

აიასი[208] (1967-1969). *მეოთხე განზომილების* ჩვენთვის საინტერესო მონოლოგების პროტაგონისტების უმეტესობა ქალია. კაცი პროტაგონისტი მხოლოდ ოთხ მონოლოგში გვხვდება (*აგამემნონი, ორესტე, აიასი, ფილოქტეტე*[209]). როგორც ზემოთ არაერთგზის აღვნიშნეთ, *მეოთხე განზომილების* მთელი პათოსი ყოველივეს წარმავლობისა და ამაოების ჩვენებაა. გარდა ამისა, რიცოსს სურს სამყაროს კანონზომიერების წინაშე ადამიანთა უსუსურობის, ადა-

[208] Τέταρτη Διάσταση, 229 შმდ.

[209] მართალია, მონოლოგის სათაური *ფილოქტეტეა*, მთხრობელი მონოლოგში ნეოპტოლემოსია, ხოლო ფილოქტეტე მსმენელის როლშია.

მიანთა დაცემის წარმოჩენაც. ვფიქრობთ, რიცოსი ანტიკური ტრადიციიდან სპეციალურად ირჩევს ძლიერ პერსონაჟებს, მეტწილად გმირებს (გარდა ორესტესი), იმისათვის, რომ ხაზი გაუსვას ადამიანის უსუსურობას: რაც უფრო ძლიერია ადამიანი, მით უფრო შემაძრწუნებელია მისი დაცემა. ამ მხრივ ძალზე საინტერესოა რიცოსის მონოლოგი *აიასი*. თუკი სხვა შემთხვევებში რიცოსს საკუთარი მიზნის მისაღწევად ანტიკური ტრაგედიის გმირის ხასიათის შეცვლა სჭირდება, აიასის შემთხვევაში უკვე ანტიკურ ტრაგედიაში სოფოკლე წარმოგვიდგენს სასოწარკვეთილებამდე მისულ ადამიანს, რომელიც სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს. რიცოსის მონოლოგის პირველწყაროს სოფოკლეს იმავე სათაურის ტრაგედია წარმოადგენს. უფრო კონკრეტულად კი სოფოკლეს ტრაგედიის პირველი ნაწილი (აიასის თვითმკვლელობამდე). რიცოსი ამ მონოლოგში უფრო ახლოს არის პირველწყაროსთან ფაბულის თვალსაზრისითაც და სტრუქტურულადაც – სოფოკლეს ტრაგედიაში ერთ-ერთი მათავარი პასაჟი ხომ სწორედ აიასის მონოლოგია. გარდა ამისა, რიცოსს შეძლებისდაგვარად შემოჰყავს თავის ნაწარმოებში სოფოკლეს ტრაგედიის სხვა პერსონაჟებიც: ტეკმესა, მაცნე, მეზღვაურთა გუნდი. *აიასი* სხვა მონოლოგებისგან იმითაც განსხვავდება, რომ აქ სახელდებულია აიასის ტრაგედიასთან დაკავშირებული სხვა სახეებიც: ტევკროსი, აქილევსი, ატრიდები, ჰექტორი.[210]

პროლოგში პოეტი გვიხატავს შემზარავ სურათს: ახოვანი, ძლიერი მამაკაცი დახოცილი ცხოველებით[211] და დალეწილი ჭურჭ-

---

[210] სხვა მონოლოგებში, როგორც ვნახეთ, რიცოსი გაურბის საკუთარი სახელების გამოყენებას (საკუთარი სახელი მხოლოდ სათაურში გამოაქვს ხოლმე) და მოვლენების კონკრეტიზაციას.

[211] თუკი სოფოკლესთან აიასი ნახირს დაერევა, რიცოსთან კატები, ძაღლები, ქათმები და ცხვრებია დახოცილი – ეს დეტალი კიდევ უფრო მეტად აკნინებს რიცოსის გმირს.

ლით გარშემორტყმული იატაკზე წევს. მამაკაცს დახეული, სისხლიანი ხიტონი აცვია. მას დაღლილი სახე აქვს, თითქოს ახლა ფხიზლდება წინა ღამის თრობისგან. კარებთან ქალი დგას, უცხოელის ნაკვთებით, სავარაუდოდ ტეკმესა. ქალი თითქოს მის უკან ვიღაცას მალავს, სავარაუდოდ პატარა ბავშვს. მამაკაცი ქალს ელაპარაკება, თუმცა მისი მზერა სხვაგან არის მიმართული. მამაკაცი მინიშნებებით ყვება თავს გადამხდარ ტრაგედიას – როგორ უსამართლოდ მოექცნენ მას, ატრიდები და არ არგუნეს წილად აქილევსის იარაღი, როგორ ეგონა მას, რომ შური იძია ატრიდებზე და როგორ სამარცხვინო მდგომარეობაში აღმოჩნდა ამ "შურისძიების" შემდეგ. აიასს აღარ აინტერესებს არც მისი დიდებული წარსული, არც მისი გმირობები, არც მის მოწინააღმდეგეთა გამარჯვება – რამდენ ხანს იზეიმებენ ამ გამარჯვებას? მალე აღარც მათ დასჭირდებათ მოპარული ფარი. სოფოკლეს მსგავსად, აქაც შემოდის ღმერთების თემა – აიასს "აღარ აღელვებს ღმერთების სიცრუე". რიცოსის აიასის დამოკიდებულება ღმერთების მიმართ ისეთივეა, როგორც სოფოკლეს აიასისა, თუმცა აქ, სოფოკლესგან განსხვავებით, არ ჩანს გამოკვეთილად, რომ სწორედ ღმერთებმა მიიყვანეს აიასი თვითმკვლელობამდე: Θεοῖς τέθνηκεν οὗτος, οὐ κεινοίσιν, οὔ (970) და რომ იგი ზვიადობის, ჰიბრისის გამო ისჯება.[212] მიუხედავად იმისა, რომ რიცოსის აიასიც თავს იკლავს, ეს ამ მონოლოგში არსად არის დეკლარირებული.[213] აქ სოფოკლესეული აიასის მხოლოდ მეორე მომენტია გამოყენებული – აიასის ტყუილი, რომელსაც იგი, სავარაუდოდ, ცოლის დასამშვიდებლად ამბობს: აიასი ეუბნება ტეკმესას, რომ მდინარეზე მიდის, რათა განიბანოს და თავისი დასისხლიანებული ხანჯალი გაწმინდოს. ეპილოგიდან მაცნე

---

[212] ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. რ. გორდეზიანი, 2009, 348 შმდ.

[213] სოფოკლესგან განსხვავებით, რიცოსთან არ არის დეკლარირებული აიასის გადაწყვეტილება თავი მოიკლას და შემდეგ, მალევე ამ გადაწყვეტილების უარყოფა.

(მეზღვაური) გვამცნობს, რომ აიასმა თავი საკუთარი ხანჯლით მოიკლა.

ფილოქტეტე[214] (1963 – 1965). წინა მონოლოგის მსგავსად ეს მონოლოგიც სოფოკლეს ტრაგედიის რეცეფციას წარმოადგენს და ქრონოლოგიურადაც იმავე პერიოდშია დაწერილი. დ. მარონიტისი თავის სტატიაში, სადაც ამ ორი ტრაგედიის (სოფოკლეს *ფილოქტეტესა* და რიცოსის *ფილოქტეტეს*) შედარებით ანალიზს აკეთებს, წერს, რომ *ფილოქტეტე* რიცოსის *მეოთხე განზომილების* "ყველაზე თამამი და ყველაზე ამოუცნობი (ენიგმატური) თეატრალური მონოლოგია".[215] ეს მონოლოგი იმით გამოირჩევა სხვათაგან, რომ მიუხედავად სათაურში გამოტანილი სახელისა, ნაწარმოების პროტაგონისტი ნეოპტოლემოსია, ხოლო ფილოქტეტე მხოლოდ მისი მდუმარე მსმენელი. ნეოპტოლემოსი ლაპარაკობს, ფილოქტეტე კი მხოლოდ უსმენს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მონოლოგის პირველწყარო სოფოკლეს *ფილოქტეტეა*, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ამ ორ ნაწარმოებს შორის განსხვავებები მეტია, ვიდრე მსგავსებანი. რიცოსს აინტერესებს არა ფილოქტეტეს თავს გადამხდარი ამბავი, არა მისი უკურნებელი სენი, არა ოდისევსის ინტრიგა და ჰერაკლეს იაღარი, არამედ ფილოქტეტეს სულიერი მდგომარეობა და ასევე ის, თუ როგორ აღიქვამს ახალგაზრდა კაცი (ნეოპტოლემოსი) წინა თაობების ქმედებებს. მარონიტისის აზრით, სოფოკლეს ტრაგედიის ფაბულის შემადგენელი ნაწილების შეცვლითა და გამოკლებით რიცოსი ცდილობს გარეგანი მოქმედებებიდან შინაგან მდგომარეობაზე გადაიტანოს აქცენტები, მითის გარეგანი სტრუქტურის დარღვევით მის სიღრმეში ეძიოს მისთვის საინტერესო დეტალებს.[216]

---

[214] Τέταρτη Διάσταση, 245 შმდ.

[215] Δ.Ν. Μαρωνίτης, 2009, 332.

[216] Δ.Ν. Μαρωνίτης, 2009, 334.

მარონიტისი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ნეოპტოლემოსი საუბრის დასაწყისში სამგზის გამოიყენებს პირველი პირის მრავლობით რიცხვს, როდესაც ფილოქტეტესს მიმართავს. ნაცვალსახელების ჩვენ/თქვენ გამოყენებით, ფაქტობრივად, ხაზი ესმევა თაობებს შორის დაპირისპირებას: უფროსი თაობა, რომელმაც დიდებასთან ერთად მრავალი უბედურებაც მოიტანა და უმცროსი თაობა, რომელიც ყოველივე ამის მემკვიდრედ და უნებლიე გამგრძელებლად გვევლინება. ძლიერი მამის ჩრდილქვეშ მყოფი ნეოპტოლემოსი უკმაყოფილოა თავისი ხვედრით, თუმცა თავს ვალდებულად თვლის, წინა თაობის საქმე გააგრძელოს.

საინტერესო მეტამორფოზას განიცდის რიცოსის მონოლოგში ფილოქტეტეც. თუკი სოფოკლესთან იგი საკუთარი ნების წინააღმდეგ, მოტყუებით აღმოჩნდა მიტოვებული კუნძულ ლემნოსზე, რიცოსთან მან თავად აირჩია ამგვარი ბედი: "შენ საკუთარი ხელით დაკიდე ხეზე შენი პერანგი, / რათა შეცდომაში შეგეყვანა გამვლელები, რათა ეთქვათ: "მოკვდა", / თავად კი, ბუჩქებში მიმალულმა, როცა გაიგე, რომ მკვდრად გაღიარეს / ისე გააგრძელე ცხოვრება, როგორც თავად გსურდა; და მაშინ / ისევ შეიმოსე შენი მოჩვენებითი სიკვდილის პერანგით, / და საკუთარი არსებობის დუმილად იქეცი" – ეუბნება ნეოპტოლემოსი ფილოქტეტესს. ამგვარად, რიცოსის ფილოქტეტე კუნძულზე ძალადობრივ მიტოვებას საკუთარი სურვილით განმარტოვებად გადააქცევს და ამგვარად თავს დაიცავს ყოველივე იმისგან, რაც შესაძლოა მას უნდა გადამხდარიყო და რასაც თავი ვერ დააღწიეს მისმა თანამებრძოლებმა – დაუსრულებელი ომით განხიბვლას. მარონიტისის აზრით, ფილოქტეტე საუკეთესო პერსონაჟი იყო იმისთვის, რომ გადასახლებაში მყოფ რიცოსს საკუთარი გრძნობები გამოეხატა.

ზემოთ განხილული ორი მონოლოგი (*აიასი, ფილოქტეტე*) ძალზე საინტერესო დასკვნის გაკეთების საშუალებას გვაძლევს: ორივე გმირის "უბედურების" მიზეზი ოდისევსია. აიასი განაწყენებულია

ოდისევსზე, იმიტომ რომ მას შეხვდა წილად აქილევსის იარაღი, ხოლო ფილოქტეტე იმიტომ, რომ სწორედ ოდისევსის ინიციატივით იქნა იგი დატოვებული კუნძულ ლემნოსზე. შესაბამისად, ორივე შემთხვევაში ოდისევსი უარყოფითი პერსონაჟია. საინტერესოა, რამდენად შეგნებულად აკეთებს ამას პოეტი. საქმე ისაა, რომ არც ერთ მონოლოგში ოდისევსი სახელდებული არ არის.[217] მეტიც, ის არც არსად იგულისხმება. რთულია, ისე ააგო, ისე მოყვე ამ ორი გმირის ამბავი, რომ მათი ამჟამინდელი მდგომარეობის მთავარი დამნაშავე არც კი ახსენო. საინტერესოა, რომ ოდისევსი რიცოსის შემოქმედებაში თითქმის არ ფიგურირებს.[218] ოდისევსი, რომელიც ასე პოპულარულია მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ევროპულსა და ბერძნულ ლიტერატურაში რიცოსის ყურადღების მიღმა რჩება. რა არის ამის მიზეზი? როგორც ჩანს, რიცოსისთვის სამაგალითო არის გმირი, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით და არავითარ შემთხვევაში "პოლიმექანოსი", მოხერხებული, მოქნილი და გაქნილი ადამიანი, რომელიც მიზანს არა გულწრფელი, უკომპრომისო გზით აღწევს, არამედ მოხერხებულობით, ტყუილითა და ინტრიგებით.[219]

ელენე[220] (1970). ელენეს სახის სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას ვხვდებით ი. რიცოსის შემოქმედებაში. 1970 წელს, XX საუკუნის ევროპული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ხერხების გამოყენებით, რიცოსი წერს პიესა-მონოლოგს ელენე, სადაც

---

[217] *აიასში*, როგორც ზემოთ ვნახეთ, სხვა მონოლოგებისგან განსხვავებით, აიასის ტრაგედიასთან დაკავშირებული თითქმის ყველა პერსონაჟია სახელდებული, გარდა ოდისევსისა.

[218] გარდა რამდენიმე გამონაკლისისა, თუმცა იქაც რიცოსი (სეფერისისგან განსხვავებით) ყოველთვის ოდისევსის მეგობრების მხარეს არის.

[219] ოდისევსის სახის ინტერპრეტაციისთვია იხ. რ. ცანავა, 2011.

[220] Τέταρτη Διάσταση, 267 შმდ. ელენეს სახის ინტერპრეტაციისთვის თანამედროვე ევროპულსა და ბერძნულ ლიტერატურაში იხ. ს. შამანიდი, 2003; ასევე, რიცოსის *ელენესთან* დაკავშირებით იხ. Τ. Γκρίτση-Μιλλιέξ, 1981, 547 შმდ.

ელენე მისთვის უცხო, ახლებურ კონტექსტში წარმოგვიდგება. ეს არის ხანში შესული, ყველასგან მიტოვებული და მივიწყებული, ოდესღაც მშვენიერი ელენეს მონოლოგი, სადაც იგი იხსენებს თავს დატრიალებულ მოვლენებს და ცდილობს, ერთგვარი ანალიზი გაუკეთოს მათ. ელენეს აღარაფერი შერჩენია ადრინდელი მშვენიერებისგან და არც იმ დიდებისგან, რომლითაც იგი ახალგაზრდობაში იყო შემოსილი. აქ ხდება სრული დეჰეროიზაცია როგორც თავად მოქმედი გმირის, ისე ყველა იმ პერსონაჟის, რომლებიც პროტაგონისტის თვალსაწიერში შემოდიან. აქაც მთავარი მოტივი ომის აბსურდულობისა და იმის ჩვენებაა, რომ ამ ქვეყანაზე ყველაფერი – ის დიდებაც კი, რომელიც ტროას ომის გმირებს მოუპოვებიათ, წარმავალია.

მიუხედავად მოხუცებული და დაბეჩავებული ელენეს და მისი ყოფის უაღრესად ნატურალისტური აღწერისა, რიცოსი მაინც ხაზს უსვამს და, თუ შეიძლება ითქვას, თაყვანს სცემს ელენეს წარსულ მშვენიერებას. ამისათვის იგი გამოიყენებს იმ პასაჟს ჰომეროსის ეპოსიდან, სადაც ელენე გამოჩნდება ტროას ციხის გალავნიდან და მის დანახვაზე მოხუცებს სუნთქვა ეკვრით.[221]

---

[221] "ავედი მარტო მაღალ გალავანზე... მარტოსული ტროელებსა და აქაველებს შორის... ვგრძნობდი, როგორ აკრავდა ჩემს სხეულს ნიავი თხელ პეპლოსს, როგორ ელამუნებოდა ჩემს მკერდს... ჩემი სხეული, შეუბღალავი, შემოსილი და სრულიად შიშველი, მხოლოდ ერთი ვერცხლის სარტყლით შემორტყმული, მკერდს რომ ზევით მიწევდა... მათ არ ვუცქერდი, არც მათ ყიჟინს ვუსმენდი; მე, ზევით გალავანზე, მოკვდავებზე მაღლა, ჰაეროვანი, ხორციელი, არ ვეკუთვნოდი არავის, არც არავინ მჭირდებოდა, თითქოს ვიყავი თავად ეროსი – თავისუფალი სიკვდილისა და დროის შიშისგან. ერთი თეთრი ყვავილი თმებს მიმკობდა, ერთი – მკერდს და ერთიც ბაგეებით მეჭირა, რომ დამეფარა ღიმილი თავისუფლებისა... ყვავილები გალავნიდან ვისროლე... და მაშინ კაცები, გარედან და შიგნიდან, მტერნი და მოყვასნი, ეცნენ ერთი მეორეს, რათა დაეჭირათ ის ყვავილები და ჩემთვის ებოძათ... მეტი არაფერი დამინახავს – მხოლოდ მოხრილი ზურგები, თითქოს ყველანი იჩოქებოდნენ სისხლით მორწყულ მიწაზე, რომელსაც მზე აბრობდა" *(ელენე,* 282-283).

თუმცა ამ მშვენიერი ელენესგან დღეს კვალიც არ არის დარჩენილი. ყველასგან დავიწყებული და მიტოვებული ელენე გაიძვერა მსახურების ხელშია ჩავარდნილი, რომლებიც დაუცველ ქალს უმოწყალოდ ქურდავენ, დასცინიან, მის კაბებს იცვამენ და ახალგაზრდა ელენეს ჰბაძავენ.[222]

უკვე ღრმად მოხუცებული ელენე იხსენებს, რომ ყოველივე, რაც მოხდა, ღმერთების ნება იყო: "აზრი არ ჰქონდა მათ [მენელაოსისა და პარისის] ყურებას. ღმერთებს წინასწარ ჰქონდათ განსაზღვრული ბრძოლის შედეგი. და პარისი ცოტა ხანში, ქალღმერთის მიერ განბანილი, მომღიმარი, მელოდა ჩემს სარეცელზე წამოწოლილი...". აქ, როგორც ვხედავთ, პოეტი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ის, რაც მოხდა, ღმერთების ბრალია.[223]

პერსეფონე[224] (1965-1970). რიცოსის ეს მონოლოგი, ვფიქრობთ, ყველაზე უფრო სუსტია ამ კრებულში. რჩება შთაბეჭდილება, რომ

---

[222] საინტერესოა რიცოსის დამოკიდებულება მოსამსახურეების მიმართ. მოსამსახურეები თითქმის ყველა მონოლოგში ფიგურირებენ და ყველგან საოცრად უარყოფითად არიან წარმოდგენილნი – ისინი არ ასრულებენ სათანადოდ თავიანთ მოვალეობას, როგორც წესი ქურდბაცაცები და ავაზაკები არიან, ამორალურად იქცევიან. რიცოსი სიტყვებს არ იშურებს მათ გასალანძღად. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ მსახურები პროლეტარიატთა კლასს მიეკუთვნებიან, გაუგებარია კომუნისტი პოეტის ამგვარი უარყოფითი დამოკიდებულება მათ მიმართ. ყველგან ჩანს რიცოსის სიმპატია ბატონების, "მმართველი კლასის" მიმართ და ანტიპატია "პროლეტარიატის", "მსახურთა კლასის" მიმართ. როგორც ჩანს, პოეტში ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე ღირებულებების გადაფასება მოხდა, ეს კი ამგვარად აისახა მის პოეზიაში. საინტერესოა, რომ ერთი მინიშნების გარდა, ამ საკითხზე არც ერთ მეცნიერს ყურადღება არ გაუმახვილებია, იხ. Μ.Γ. Μερακλής, 1981, 537, 539.

[223] მსგავს ინტერპრეტაციას ადამიანების და ღმერთების ურთიერთობისა – როდესაც ადამიანი, ფაქტობრივად, იარაღია ღმერთის ხელში – ვხვდებით მონოლოგში *ფედრა*. იხ. ქვემოთ.

[224] Τέταρτη Διάσταση, 189 შმდ.

პოეტმა ვერ მოახერხა თავისი სათქმელის გადმოცემა ან მას უბრალოდ სათქმელი არაფერი ჰქონდა. ძნელია იმის თქმა, რა კუთხით გახდა პერსეფონე რიცოსისთვის საინტერესო. პოეტი მთლიანად მიყვება ტრადიციულ ამბავს პერსეფონეს შესახებ და შემოაქვს თითქმის ყველა ელემენტი, რომელიც ამ მითში ფიგურირებს. პერსეფონე ჰადესის ცოლია, იგი ნახევარ წელიწადს ქვესკნელში, ნახევარს კი ზესკნელში ატარებს. თხრობის მომენტში იგი საკუთარ სახლშია მეგობრებით გარშემორტყმული. თუმცა ჩანს, რომ მას სიმარტოვე ურჩევნია. იგი იხსენებს ბავშვობის წლებს და იმ მომენტს, როდესაც ჰადესმა იგი გაიტაცა. პერსეფონე დეტალურად აღწერს, როგორ სეირნობდა მეგობრებთან ერთად მინდორში, როგორ კრეფდა ყვავილებს და როგორ გაიხსნა მიწის პირი მაშინ, როდესაც მან ყველაზე ლამაზი ყვავილი მოწყვიტა. ასე აღმოჩნდა იგი ჰადესში. ჰადესის აღწერისასაც რიცოსი ძალზე ტრადიციულია. ერთადერთი, რაც ამ მითის თხრობისას, შესაძლოა, ერთგვარ ინოვაციად მივიჩნიოთ, არის ის, რომ პერსეფონეს მონაყოლიდან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მას ჰადესში ცხოვრება ურჩევნია. ყოველი შემთხვევისათვის, მას ნამდვილად აწუხებს სინათლე, რომელიც მის ოთახში შემოდის და იგი გამალებით ითხოვს, ჩამოაფარონ ფარდები, მას აწუხებს მგზავრობის გამო კლიმატისა და დროის ცვლილება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი შეეგუა მის ახალ სამყოფელს და აღარ უნდა გარემოს შეცვლა. იგი გაორებულია, გახლეჩილია ორ სამყაროს შორის, რაც მას დისკომფორტს უქმნის. პერსეფონეს საუბრიდან გამომდინარე რჩება შთაბეჭდილება, რომ მას ურჩევნია შეეგუოს ბედს და ჰადესში დარჩეს და არ იცვალოს მუდამ გარემო. მიუხედავად იმისა, რომ მთელი მონოლოგის განმავლობაში პერსეფონე მუდმივად ითხოვს, ფარდები ჩამოაფარონ, რომ სინათლემ ოთახში ვერ შემოაღწიოს, რომ შუქი მას აწუხებს, საუბრობს იმაზე, რომ წყვდიადში ცხოვრება შესაძლოა უკეთესია, რადგან ვერ ხედავ იმას, რასაც

დღის შუქი ნათელს ჰფენს, ეპილოგში (ბოლო რემარკაში) იგი ფანჯარასთან მიდის, დარაბებს ფართოდ აღებს და თავად მიეფინება შუქს. შესაძლოა, ჩვენ აქ დავინახოთ ადამიანი, რომელიც აიძულებს საკუთარ თავს შეეგუოს იმ გარემოს, რომელშიც მას ცხოვრება უწევს და დაარწმუნოს საკუთარი თავი, რომ მისთვის ასე სჯობია, რახან ბრძოლას არავითარი აზრი აღარ აქვს – ყველაფერი ხომ მის მაგივრად სხვებმა განსაზღვრეს.

ფედრა[225] (1974-1975). *მეოთხე განზომილების* ანტიკურ თემატიკაზე შექმნილი ბოლო მონოლოგია *ფედრა*. ნაწარმოები ევრიპიდეს ტრაგედიით *ჰიპოლიტოსი* არის ინსპირირებული, თუმცა, რასაკვირველია, სტრუქტურულად სრულიად განსხვავებულია ამ ტრაგედიისგან. ნაწარმოები წარმოადგენს ერთგვარ სასიყვარულო აღსარებას ფედრასი ჰიპოლიტოსის მიმართ – ეს არის ფედრას უკანასკნელი მონოლოგი, რომლის შემდეგაც ქალი, ევრიპიდეს ტრაგედიის მსგავსად, თავს იკლავს. მოქმედება, როგორც ეს ყველა წინა მონოლოგში ხდება, ეპილოგში, ბოლო რემარკაშია გადატანილი: ნადირობიდან მობრუნებული ჰიპოლიტოსი ფედრას "აღსარების" მოსმენის შემდეგ აბაზანაში შედის. ამასობაში შემოდის თესევსი, რომელიც აღმოაჩენს ჩამომხრჩვალ ცოლს, რომელსაც ქამარში წერილი უდევს: "შენმა ვაჟმა... ჩემი გაუპატიურება სცადა". თესევსი წერილს კითხულობს, აბაზანიდან კი წელზე პირსახოცშემორტყმული შიშველი ჰიპოლიტოსი გამოდის – თესევსისთვის ყველაფერი "ნათელი" ხდება. ეზოდან აფროდიტესა და არტემიდეს ქანდაკებების ჩრდილები ჩანს.

ვფიქრობთ, რიცოსი აქ ევრიპიდეს ტრაგედიის ძალზე საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. როგორც მეცნიერები აღნიშნავენ, ევრიპიდესთან არც ერთი პროტაგონისტი – არც ფედრა და არც ჰიპოლიტოსი – არ არიან უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი პერსონაჟები და ისინი მხოლოდ იარაღს წარმოადგენენ ღმერთების

[225] Τέταρτη Διάσταση, 291 შმდ.

ხელში,[226] მოქმედებენ რა მათი "ახირებისამებრ". შესაბამისად, აქ არ გვაქვს საქმე ანტიკური ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ კონფლიქტთან. კონფლიქტი, ფაქტობრივად, არა მათ შორის, არამედ ღმერთებსა და ადამიანებს შორის ხდება.[227] სწორედ ამ მომენტის ხაზგასმას ცდილობს რიცოსი თავის ნაწარმოებში, ოღონდ, რასაკვირველია, ღმერთები ამ შემთხვევაში ალეგორიული სახეა იმ სისტემის, რომლის მსხვერპლიც ადამიანი ხდება. მისთვის ნაკლებად საინტერესოა წარმოაჩინოს ფედრა, როგორც საბედისწერო ქალი, რაც ასე პოპულარული იყო ევროპულ ლიტერატურაში. რიცოსის მიზანია, ისევე როგორც ევრიპიდესი, შექმნას პერსონაჟი, რომლის ქმედებაც სხვის მიერ არის განსაზღვრული და თავსმოხვეული.

როგორც ზემოთ ვნახეთ, კრებული *მეოთხე განზომილება* ძირითადად მითოლოგიური ინფორმაციით საზრდოობს: ჩვიდმეტი მონოლოგიდან თორმეტი ძველი ბერძნული ლიტერატურით არის ინსპირირებული. რიცოსი თავის მონოლოგებში უპირატესობას ანიჭებს ტროას ციკლს. ამ კრებულში სრულიად იგნორირებულია არგონავტების თქმულება, ხოლო თებეს ციკლიდან მხოლოდ ერთი, ისიც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ისმენე შემოჰყავს. რაც შეეხება ანტიკური ეპოქის ჟანრებს, რიცოსთან ერთმნიშვნელოვნად პრევალირებს ანტიკური ბერძნული ტრაგედია.

გარდა თემატური მსგავსებისა, ამ მონოლოგებს სტრუქტურული მსგავსებაც აერთიანებს: ა) ყველა მონოლოგს პროლოგის და ეპილოგის სახით რემარკა აქვს დართული (რემარკას რიცოსთან მხოლოდ მიზანსცენის აღწერის დატვირთვა არა აქვს, ის ნაწარმოების კონცეპტუალური ნაწილია); ბ) მოქმედება, თუკი ასეთი არსებობს, ყოველთვის გადატანილია რემარკაში; გ) პროტაგონისტის სა-

[226] იხ. რ. გორდეზიანი, 2009, 403.

[227] ევრიპიდეს ღმერთებთან მიმართების საკითხისთვის იხ. C. Wildberg, Munich, 2002.

ხელი თითქმის ყველა შემთხვევაში გამოტანილია სათაურში (გარდა მონოლოგისა *ფილოქტეტე*, სადაც ეს უკანასკნელი მსმენელია, ხოლო მოსაუბრე *ნეოპტოლემეოსია* და ადრინდელ მონოლოგებში *მკვდარი სახლი* და *მთის ჩრდილქვეშ*), ხოლო ტექსტში, როგორც წესი, იგი სახელდებული არ არის; დ) მიუხედავად მონოლოგის ფორმისა, ყველა ნაწარმოებში ორი (ზოგ შემთხვევაში მეტი) პერსონაჟია. ისინი მხოლოდ რემარკებში ჩანან; ე) პროტაგონისტის სიტყვა ყოველთვის მიმართულია ნაწარმოების მეორე პერსონაჟისადმი, რომელიც მთელი მონოლოგის განმავლობაში ხმას არ იღებს და შესაძლოა მხოლოდ რემარკაში წარმოგვიდგეს მთხრობელად. ეს ელემენტი შესაძლებლობას აძლევს მკვლევართ ისაუბრონ ერთგვარ დიალოგზე, რადგან არსებობს ვიღაც, ვინც უსმენს პროტაგონისტს;[228] ვ) თითქმის ყველა მონოლოგის ბოლო რემარკაში პროტაგონისტის სიკვდილია აღწერილი; ზ) ყველგან ერთნაირად არის გამოყენებული ე.წ. მითოლოგიური მეთოდი.[229]

მიუხედავად იმისა, რომ რიცოსი არც ერთ თავის მონოლოგში არ ყვება მითს,[230] არც თუ ისე რთულია იმის ამოცნობა, თუ რომელ ამბავს გულისხმობს ავტორი. იგი უხვად გამოიყენებს ამა თუ იმ მითოლოგიურ ამბავთან დაკავშირებულ ელემენტებს, ხშირად საკმაოდ გაცვეთილსაც, ისეთს, როგორიც არის, მაგალითად "აბაზანა", "მოჭრილი კულული" და სხვა. რიცოსისთვის არ არის მნიშვნელოვანი, თუ რა გადახდა თავს ტრაგედიის გმირებს, მისთვის მნიშვნელოვანია, თუ როგორ მდგომარეობაში იმყოფებიან ისინი მათ თავს გადამხდარი ამბის შემდეგ, როგორია მათი სულიერი მდგომარეობა. *მეოთხე განზომილებაში* თხრობა თითქმის ყოველთვის მას შემდეგ იწყება, რაც პროტაგონისტების ცხოვრებაში მთავარი ამბავი

---

228 იხ. M.Γ. Μερακλής, 1981, 517.

229 მითოლოგიური მეთოდის გამოყენებასთან დაკავშირებით იხ. გვ. 152.

230 გარდა *პერსეფონესი*, სადაც პერსეფონეს მონათხრობიდან შესაძლებელია ამბის აღდგენა.

უკვე მომხდარია, ხოლო პერსონაჟები აანალიზებენ იმას, რაც მათ ან მათ ახლობლებს გადახდათ თავს. მაშინაც კი, როდესაც სიუჟეტის მიხედვით კულმინაციური ამბავი ჯერ არ დამდგარა, პერსონაჟი აანალიზებს იმას, რაც აწი უნდა გააკეთოს, თუმცა, მიუხედევად იმისა, რომ იცის მისი ქმედების შედეგის მცდარობა, მაინც აღასრულებს თავის "მისიას" (ორესტე მაინც კლავს დედას, აიასი და ფედრა თავს იკლავენ). *მოეთხე განზომილების* გმირები ბრძლის უნარიანობას მოკლებული და ბედისწერას დამორჩილებული ადამიანები არიან, რომელთაც არა თუ არ შეუძლიათ, სურვილიც არ აქვთ, რაიმე შეცვალონ. ბედისწერის ფაქტორის წინა პლანზე წამოწევა კი რიცოსის მონოლოგებს ძალზე აახლოვებს ანტიკურ ტრაგედასთან.

თუმცა ანტიკური ტრაგედიისგან განსხვავებით რიცოსთან არ გვაქვს ტრაგიკული კონფლიქტი, რომელსაც შესაძლოა კათარტული ეფექტი ჰქონდეს მკითხველზე. პირიქით, პოეტი თითქოს ანეიტრალებს მას, რადგან მონოლოგებში მთელი სიმძიმე გადასულია თხრობაზე, ამა თუ იმ ფაქტის ანალიზზე და არა ქმედებაზე.

ი. რიცოსი მითს უბრუნდება მაშინ, როდესაც შორდება ე.წ. პროპაგანდისტულ პოეზიას, როდესაც მასში ღირებულებების ერთგვარი გადაფასება ხდება. მითი საშუალებას აძლევს მას ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებზე ისაუბროს, გასცდეს კონკრეტულს, ყოველდღიურს და ილაპარაკოს მარადიულ პრობლემებზე. იგი ანტიკურ სიუჟეტებს იყენებს მეტწილად თავის ეგზისტენციალურ ნაწარმოებებში.

ოდისეას ელიტისის სიურეალისტური ინტერპრეტაცია

რაოდენ განსხვავებულიც არ უნდა იყოს ერთმანეთისაგან ბერძენ მწერალთა მიმართება კლასიკურ ტრადიციასთან, მათ უთუოდ აერთიანებთ ერთი ჭეშმარიტება – კლასიკური ტრადიცია მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თანამედროვე ლიტერატურის

ფორმირების პროცესში. ამ თვალსაზრისით განსხვავებული პოზიცია დაიკავეს მწერლებმა, რომელთაც ორიენტაცია აიღეს თვისობრივად ახალი პოეზიის შექმნაზე. ვგულისხმობთ იმ ნოვატორულ ექსპერიმენტებს, რომელთა მიზანი იყო ხელოვნების განთავისუფლება ძველი ტრადიციისაგან და მხატვრული გამოსახვის ახალი ფორმების გამონახვა. ამ ხელოვანთა შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ სიურეალისტებს. მეცნიერებს არაერთგზის აღუნიშნავთ, რომ სიურეალიზმმა, რომელმაც თავისი გამოხატულება ევროპაში ძირითადად სახვით ხელოვნებაში ჰპოვა, საბერძნეთში განსაკუთრებულ სიმაღლეს და პოპულარობას ლიტერატურაში მიაღწია. ამის ერთ-ერთი მიზეზი იყო ის, რომ სიურეალისტთა თაობას ბერძნულ ლიტერატურაში წარმოადგენდნენ ისეთი ნოვატორი პოეტები, როგორებიც იყვნენ ემბირიკოსი, გაცოსი, ენგონოპულოსი და ელიტისი.[231] რამდენადაც ამ პოეტთა შორის ყველაზე გამორჩეული არის ნობელის პრემიის ლაურეატი ო. ელიტისი, ვფიქრობთ, მის შემოქმედებაზე მსჯელობა შეგვიქმნის ნათელ წარმოდგენას იმაზე, თუ როგორ ვერ აღწევს თავს პოეზია კლასიკურ ტრადიციას იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ავტორს სურს არსებითად გადაუხვიოს პოეზიასა და ხელოვნებაზე ტრადიციულ წარმოდგენებს.

ოდისეას ელიტისის (1911-1996) შემოქმედებითი პრინციპები წინააღმდეგობრივია: იგი თითქოს იზიარებს სიურეალიზმის მთავარ მოთხოვნილებებს და, არც თუ იშვიათად, თეორიულ დონეზე მის აპოლოგეტადაც გვევლინება, მაგრამ თავისი პოეზიით და არაერთგზის გამოთქმული მოსაზრებებით, კატეგორიული წინააღმდეგია უპირობოდ დაუქვემდებაროს თავისი პოეზია ე.წ. "მექანიკური წერის" პრინციპს. ძალზე ძნელია ელიტისის ყოველი ლექსის, ყოველი ნაწარმოების ანალიზი სიურეალისტური პოზიციებიდან,

[231] ბერძენი სიურეალისტების შესახებ დაწვრილებით შდრ. მ. ქამუშაძე, 1998, 78 შმდ.

რადგან ამ მიმართულების პრინციპთა რეალიზაცია მის შემოქმედებაში მრავალფეროვანი და სპეციფიკურია. და მაინც, ერთი თავისებურება უთუოდ უნდა აღინიშნოს: მიუხედავად იმისა, რომ იგი ზოგადად მისდევს სიურეალიზმის ძირითად პრინციპებს, მის პოეზიაში სრულიად გარკვევით, გაცნობიერებულად იკვეთება საბერძნეთის ხატი. ელიტისის პოეზია ერწყმის მრავალსაუკუნოვან ბერძნულ ტრადიციას. იგი ბრმად კი არ ბაძავს ფრანგებს, არამედ ცდილობს მოარგოს სიურეალიზმი ბერძნულ სინამდვილეს. მართალია, ელიტისი-სიურეალისტი არ ცნობს მიმეტიკური პოეზიის ასახვის პრინციპებს, მაგრამ ელიტისი-ელინი სრულყოფილად წარმოგვიდგენს ბერძნულ სულს, ბერძნულ მენტალიტეტს. "მე და ჩემი თაობა, ამბობს პოეტი, შევეცადეთ, გვეპოვა ჭეშმარიტი სახე საბერძნეთისა. ეს აუცილებელი იყო, რადგან ადრე საბერძნეთს ევროპელების თვალით ხედავდნენ. იმისათვის, რომ განგვეხორციელებინა დასახული მიზანი, უპირველესად საჭირო იყო იმ რაციონალისტური ტრადიციის გაუქმება, რომელიც იმ დროს ევროპას ამძიმებდა. სიურეალიზმი ჭექა-ქუხილივით დაატყდა თავს რაციონალიზმს, გაგვისუფთავა ნიადაგი, შესაძლებლობა მოგვცა შევრწყმოდით მას და გადმოგვეცა ბერძნული სინამდვილე იმ აღტკინების გარეშე, რომელიც აღორძინების შემდეგ სუფევდა. ირაციონალური ხასიათის წყალობით ჩვენ მოვახდინეთ ერთგვარი რევოლუცია იმ მიზნით, რომ გამოგვევლინა ბერძნული სინამდვილე, შევძელით შეგვექმნა ანბანი ბერძნული ელემენტებისაგან და მას ვიყენებდით ჩვენი ჩანაფიქრის გამოსახატავად".

კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც საგანგებო ხაზგასმას მოითხოვს ელიტისზე მსჯელობისას: სიურეალიზმი თავისი არსით არის კოსმოპოლიტური, ზეეთნიკური მიმართულება ხელოვნებაში. იგი თითქოს ეწინააღმდეგება კიდეც ეროვნული სულისკვეთების გამოხატვას მხატვრულ შემოქმედებაში. რაც შეეხება ელიტისს, იგი მთელი თავისი არსებით არის უაღრესად ბერძენი და, რასაკვირვე-

ლია, ამავე დროს, ზოგადსაკაცობრიო პოეტი. მისი მიზანია აღიქვას სამყარო "ეგეოსის ზღვიდან". სწორედ ამიტომ პოეტის სამყაროში ნებსით თუ უნებლიედ მძლავრად შემოიჭრება ის, რაც ამ სამყაროს საფუძველთან – ანტიკურ საბერძნეთთან არის დაკავშირებული. ელიტისი ერთ-ერთ წერილში, ითვალისწინებს რა თავის წინამორბედთა შემოქმედებით გამოცდილებას, კრიტიკულად აფასებს იმას, რომ თანამედროვე პოეტებს გამუდმებით "ხელი აქვთ გაწვდილი" ანტიკური ტექსტებისაკენ.[232] ეს მას სულაც არ უშლის, რომ გატაცებით იკითხოს ანტიკური ლიტერატურა და ფილოსოფია, მოიხიბლოს თავისი დიდი ბერძენი წინამორბედებით, თარგმნოს საფო და ალექსანდრიელი პოეტები, და, რაც მთავარია, ნებაყოფლობით "გაიჟღინთოს" მათი პოეტიკის სურნელებით.

საინტერესოა, თუ როგორ ახერხებს ელიტისი თავისი არსით დარჩეს სიურეალისტი პოეტი და, ამავე დროს, იმდენად ინტენსიურად გამოიყენოს ანტიკურობა, რომ ამ საკითხზე სპეციალური ნაშრომების შექმნაც კი გახდეს შესაძლებელი. ელიტისის პოეზიის მკვლევარი დ. იაკოვი აღნიშნავს, რომ მის პოეზიაში, განსაკუთრებით ენის დონეზე, იმდენად ღრმად არის შეჭრილი ძველი ბერძნული ლიტერატურა, რომ ამის დეტალურ შესწავლას ძალზე რთული და შრომატევადი სამუშაოს ჩატარება სჭირდება.[233] ანტიკურობასთან მიმართებისას უნდა გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან ელიტისი-პუბლიცისტი და ელიტისი-პოეტი. პირველ შემთხვევაში იგი, ბუნებრივია, არ წერს სიურეალისტურ სტილში და მეცნიერული ლოგიკის ყველა ნორმის დაცვით აყალიბებს თავის შეხედულე-

---

[232] Ελύτης, Αναφορά Α.Ε., 1980, 51.

[233] ანტიკურობის ასახვას ელიტისის შემოქმედებაში ეძღვნება დ. იაკოვის სპეციალური ნაშრომი. მკვლევარი ამბობს, რომ იგი მხოლოდ ერთი – ანტიკური მინიშნებების დაფიქსირების ასპექტით განიხილავს მის შემოქმედებას, რადგან შეუძლებლად მიაჩნია ერთმა ნაშრომმა მთლიანად მოიცვას კლასიკური ტრადიციის გავლენა ელიტისთან ყველა დონეზე, იხ. Δ. Ιακώβ, 1985, 21.

ბებს. ელიტისი განმარტავს, თუ რას ნიშნავს მისთვის ბერძნული ცივილიზაცია, ამ ცივილიზაციის ერთიანობის შეგრძნება და გაცნობიერება იმისა, რომ იგი მისი უშუალო მემკვიდრეა. საყურადღებოა, რომ ელიტისი ამ ერთიანობას უპირველესად ენაში ხედავს.

ელიტისი გრძნობს, რომ მას თავის წინაპრებთან აერთიანებს ბერძნული ენა, რომელიც ესოდენ განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს იძლევა პოეტური აზრის გამოსახატავად. იგი არ ეთანხმება ბერძნული ენის გამიჯვნას ძველ და ახალ ენებად და ამას იმით ხსნის, რომ თვითონ იმავე სიტყვებს მიმართავს, რომელთაც ჰომეროსი და საფო იყენებდნენ. ერთხელ, სეფერისთან საუბრის დროს, ელიტისს უთქვამს: "ბერძენი რომ არ ვყოფილიყავი, ალბათ პოეტიც არ ვიქნებოდი. რაიმე სხვა პროფესიას ავირჩევდი, პოეზიასთან კი საქმე არ მექნებოდა. მაგრამ ახლა, მაქვს რა უდიდესი ტრადიცია და ვფლობ რა ენას, რომელიც მოიცავს ძველი ბერძნულის, კოინეს, ალექსანდრიულის, ბიზანტიურის, დიმოტიკის ესოდენ დიდ სივრცეს, ანუ გამაჩნია რა ასეთი კლავიატურა, შემიძლია ვიმღერო დაუსრულებელი არპეჯიოებით".

ეს კი უკვე მიგვითითებს ანტიკური ბერძნული ლიტერატურის აღქმის სიღრმეზე, როდესაც გრძნობ, რომ ამეტყველებ შენს პოეზიას 3000 წლის ისტორიის მქონე ენაზე, ენაზე, რომელზედაც წერდნენ ჰომეროსი, საფო, პლატონი და სხვანი. ელიტისი თავის პუბლიცისტიკაში არ იფარგლება მარტოოდენ ენობრივი ასპექტით. იგი არც თუ იშვიათად ზუსტ და საინტერესო შეფასებებს აძლევს ძველ ბერძენ პოეტებს. ა.მ. მას, რაოდენ მოულოდნელიც არ უნდა იყოს ეს სიურეალისტისაგან, ჰომეროსი ნამდვილად უდიდეს პოეტად მიაჩნია. საინტერესოდ აფასებს იგი არქილოქოსისა და საფოს პოეზიას, როდესაც ამბობს, რომ მათ პოეზია გაათავისუფლეს მითისაგან და წინა პლანზე წამოწიეს პოეტის ინდივიდუა-

ლობა.[234] ასევე ცნობილია, თუ როგორ გაიტაცა იგი პლატონმა, განსაკუთრებით მისმა *ფედონმა* და, სეფერისის კვალდაკვალ, როგორ სცადა მან პლატონის პროზაული ტექსტი ჩაექსოვა თავის პოეტურ ნაწარმოებებში. როგორც მეცნიერები აღნიშნავენ, ელიტისის თვალსაწიერში მოექცა არაერთი ცნობილი ბერძენი მწერალი და ფილოსოფოსი და მან საჭიროდ ჩათვალა თავისი თვალსაზრისი ჩამოეყალიბებინა მათი მოღვაწეობის ამა თუ იმ ასპექტის შესახებ.

მაგრამ, რასაკვირველია, ჩვენ განსაკუთრებით გვაინტერესებს ელიტისის პოეზიაში ანტიკურობის ასახვის საკითხი. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ჩვენ ვერ შევხვდებით გაბმული ინფორმაციის მხატვრული გამოყენების იმგვარ შემთხვევებს, რომლებზედაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა. ელიტისის პოეზიაში მინიშნებები და ციტირება ანტიკურობის სფეროდან ხდება სიურეალიზმისათვის დამახასიათებელი პრინციპებით: ლექსში ე.წ. კლასიკური პასაჟი არის მხოლოდ სიურეალისტური მოზაიკის ერთი ელემენტი, რომელიც უეცრად გაიელვებს ერთსა ან რამდენსამე სტრიქონში და რომელიც, ერთი შეხედვით, არაფრით არ არის შემზადებული ლექსში და აღარც მომდევნო სტრიქონებში პოულობს განვრცობას. ამ შემთხვევაში ყურადღება შეიძლებოდა მიგვექცია ანტიკურობის ასახვის სამი ძირითადი ფორმისათვის: ა) სახელდება. იგულისხმება ის, რომ ელიტისი ანტიკურობასთან დაკავშირებულ რომელიმე სიმბოლოს ან სახელს მოიხსენიებს გარკვეულ კონტექსტში. ა.მ. კრებულის *მარია ნეფელი* ერთ-ერთ ლექსში, რომლის სათაურიც არის *ტროას ომი*,[235] მოტანილია სტრიქონი: "ვიდრე არსებობენ აქაველები, იარსებებს მშვენიერი ელენე". მიუხედავად სუფთა ანტიკური სათაურისა და აქაველების და ელენეს ხსენებისა, ლექსი ძალზე შორს არის ანტიკურობისაგან. იგივე შეიძლება ითქვას ამავე კრებულის ლექსზე *ელენე*,[236] რომელიც

---

[234] Ανοιχτά Χαρτιά, 38 შმდ.

[235] Μαρία Νεφέλη, 44.

[236] Μαρία Νεφέλη, 45.

ეძღვნება ჰიპ ქალს მარია ნეფელის. ლექსში *Electra Bar*[237], რომელიც სიურეალისტურ სტილშია დაწერილი, ბოლო პასაჟში ნახსენებია ზევსი: "ქუხს ზევსი, სიშავე, ქუხს ზევსი, არც დამარცხება, არც გამარჯვება". მაგრამ, ასეთი შემთხვევები ნაკლებად ფიქსირდება ელიტისის პოეზიაში: ბ) მინიშნება ანტიკურობაზე. იგულისხმება ის პასაჟები, რომლებიც უშუალოდ მიგვანიშნებენ კავშირზე ანტიკურ ინფორმაციასთან, ან ჩვენში ამ კავშირის დამყარების ასოციაციებს იწვევენ. ა.მ. ზემოთ მოყვანილ ლექსში *Electra Bar*, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება გადმოტანილია თანამედროვე ეპოქაში და "მთავარი პერსონაჟი" ლექსისა არის ბორტგამცილებელი ერიკა, აგამემნონის სისხლის ხსენება და "ამოუცნობი ძმა" გვაგონებს ევრიპიდეს *ელექტრას*[238] სტრიქონი – "შენ ხარ ის, ვისაც გესროლეს ბადე აბაზანაში, რათა მოეკალი" – აშკარად ეხმიანება ესქილეს *აგამემნონიდან* აგამემნონის მკვლელობის ეპიზოდს; გ) ანტიკური მწერლობიდან ლექსიკური ფორმატივების, სიტყვაშეთანხმებების და ზოგჯერ მთელი წინადადებების გამოყენება ყოველგვარი მინიშნების გარეშე. იგულისხმება, რომ პოეტი პრაქტიკაში ახორციელებს იმას, რაც მას ენასთან დაკავშირებით თავის წერილებში აქვს გამოთქმული. იგი იქცევა ისევე, როგორც ამას აკეთებდნენ თავად ბველი ბერძენი პოეტები, რომლებიც თავისუფლად იყენებდნენ წინამორბედთა პოეტურ ფორმულებს თუ სიტყვაშეთანხმებებს. ელიტისისათვის ეს არის მისი ენის ორგანული ნაწილი. ლექსში *ფსალმუნი და მოზაიკა*[239] ათენის ერთი გაზაფხულის დღის აღსაწერად უცვლელად შემოდის *ილიადის* პირველი სტრიქონებიდან ორი სიტყვა: "გაზაფხული, *Μῆνιν ἄειδες*. ორგზის (ერთხელ

---

[237] Μαρία Νεφέλη, 98.

[238] როგორც ვარაუდობენ, ელიტისი გულისხმობს სწორედ ევრიპიდეს *ელექტრას* და არა რაიმე სხვა ვერსიას იმიტომ, რომ ქალი მასთან არის "გაკრეჭილი და უშნო, საუკუნეები უკვე კედლებს იქით". როგორც ცნობილია, ევრიპიდეს ელექტრა ცოლად მიყვება გლეხს და ცხოვრობს ქალაქგარეთ.

[239] Τα Ετεροθάλη, 11.

ლექსში, ხოლო მეორედ ერთ-ერთ თავის სიტყვაში) გამოიყენებს ელიტისი პასუხს ოდისევსისა, რომელიც მან *ოდისეაში* კიკლოპს გასცა (i 366): "კარგი, და ვინ მბრძანებლობს აქ? – *Οὔτις, οὔτις* (*სამჯერ სიმართლე*[240]). ასევე, უცვლელად აქვს გადმოტანილი ელიტისს მთელი სტრიქონი სოფოკლეს *ანტიგონედან* თავის ლექსში *საუკუნე კერპი*:[241] *Μὴν γυρίσει κανεὶς νὰ κοιτάξει. "Οστις γὰρ / 'Εν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς / Ἔζησε, τὸ γνωρίζει.*[242] პლატონის *ფედონიდან* ერთი პასაჟის პერიფრაზს ვხვდებით მის ლექსში *ქალწულად დაბადებული*:[243] *Τί νά μήν εἶχα πεθάνει ἀπό καιρό καί νά' χα / δεῖ ὥσπερ οἱ ἀνακύπτοντες ἐκ τῆς θαλάσσης / ἰχθύες κείνη πού ἦταν ἡ ὡς ἀληθῶς γῆ. / Αὐτήν θέλω νά δῶ καί αὐτήν νά κατοικήσω / τήν ἀλουργῆ καί θαυμαστήν τά κάλλη τήν χρυσοειδῆ / τήν λευκή τήν γύψου καί χιόνος λευκοτέραν...*[244]

ჩვენს მიმოხილვას თანამედროვე ბერძნულ ლიტერატურაში კლასიკური ტრადიციის ათვისების ძირითადი ეტაპების შესახებ ელიტისით ვამთავრებთ, რადგან, ვფიქრობთ, პრაქტიკულად ელიტისმა დაასრულა ის დიდი გზა, რაც ახალ ბერძნულ ლიტერატურაში მრავალი წლის წინ დაიწყო – გზა კლასიკური ტრადიციის ინტეგრაციისა თანამედროვე ბერძნულ მხატვრულ კულტურაში. ელიტისის ეტაპი, არსებითად, მთელი ამ გზის ერთგვარ დაგვირგვინებას მოასწავებს, რადგან მან მოახდინა კლასიკური ტრადიციის ინტეგრაცია იმ პოეზიაში, რომელიც თავისი არსით ბერძენთა მიერ შემოთავაზებული ე.წ. მიმეტიკური მიმართულების აბსოლუტურად საპირისპირო პრინციპებზე იყო აგებული. ამის შემდეგ, ბერძნული ლიტერატურა, კლასიკური ტრადიციის ათვისების

---

[240] "არავინ, არავინ." Το Φωτόδεντρο, 17.

[241] Τα Ετεροθάλη, 39.

[242] შდრ. *ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς, ζῇ, πῶς δὸ' οὐχὶ κατθανὼν κέρδος φέρει* (Soph. Ant. 463-464).

[243] Μαρία Νεφέλη, 99.

[244] შდრ. *ἐκτῖ δὲ πᾶσαν τὴν γῆν ἐκ τοιούτων εἶναι καὶ πολὺ ἔτι ἐκ λαμπροτέρων καὶ καθαρωτέρων ἢ τούτων· τὴν μὲν γὰρ ἁλουργῆ εἶναι καὶ θαυμαστὴν τὸ κάλλος, τὴν δὲ χρυσοειδῆ, τὴν δὲ ὅση λευκὴ γύψου ἢ χιόνος λευκοτέραν.* (Pl. Phd.110c1-4).

თვალსაზრისით, ერთის მხრივ, ითვალისწინებს ჩვენს მიერ განხილულ პოეტთა ტრადიციას, ხოლო მეორეს მხრივ, მთლიანად ერწყმება იმ პროცესებს, რომლებიც თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურაში მიმდინარეობს.[245]

ანტიკური დრამა თანამედროვე ბერძნულ დრამატურგიაში და იაკოვოს კაბანელისი

თანამედროვე ბერძნული პოეზიისგან სრულიად განსხვავებულად მოხდა კლასიკური ტრადიციის ათვისება დრამატურგიაში. ამას თავისი ობიექტური მიზეზები აქვს, რომელთა განხილვას ქვემოთ შევეცდებით.

როგორც წინა თავებში აღვნიშნეთ, რეალურად კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითად ათვისების გზების ძიება ბერძნულ მწერლობაში XIX საუკუნის 80-ან წლებში დაიწყო – ეს ის ეპოქაა, როდესაც მიდგომა ძველი ბერძნული ტრადიციისადმი საბერძნეთში ახალ ეტაპზე გადადის. ანტიკურობა, ერთი მხრივ, ხდება კვლევის საგანი (იწერება ფილოლოგიური, ისტორიული, ეთნოგრაფიული ნაშრომები, გამოიცემა ძველი ბერძნული ლიტერატურის ძეგლები და ა.შ.), ხოლო მეორე მხრივ, ინსპირაციის წყარო შემოქმედთათვის. თანამედროვე ბერძნულ მწერლობაში, მართალია ოდნავ დაგვიანებით, მაგრამ იგივე პროცესები მიმდინარეობს, რაც ევროპულ ლიტერატურაში – ეს ეხება კლასიკური ტრადიციის ათვისებასაც. მაგრამ, თუკი პოეზია მეტნაკლებად ფეხს უბამდა ევროპულ ლიტერატურაში მიმდინარე ტენდენციებს, იგივეს თქმა არ შეიძლება დრამატურგიაზე და ზოგადად თეატრზე.

---

[245] რასაკვირველია, შეიძლებოდა კიდევ მრავალი თანამედროვე ბერძენი მწერლისა თუ პოეტის დასახელება, რომელთა შემოქმედებაშიც კლასიკურმა ტრადიციამ ასახვა ჰპოვა, მაგრამ, ვფიქრობთ, ამ თვალსაზრისით ისინი ნაკლებ თვითმყოფადობას ამჟღავნებენ და ირჩევენ იმ გზას, რომელიც მათ თანამედროვე ევროპულმა ლიტერატურამ შესთავაზა.

საქმე ისაა, რომ, რაოდენ პარადოქსალურიც არ უნდა იყოს, თეატრალური მოღვაწეობა თანამედროვე საბერძნეთში საკმაოდ გვიან იწყება – თუ არ ჩავთვლით კრეტული თეატრის აღმავლობას XVII საუკუნეში, თეატრალური აქტივობა XX საუკუნის თითქმის მეორე ნახევრამდე სპორადული ხასიათისაა და თეატრზე, როგორც ინსტიტუციაზე საუბარი, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. პირველი სერიოზული ცდები თეატრალური ცხოვრების აღორძინებისა დაკავშირებულია საბერძნეთის ეროვნული თეატრისა (1930) და კაროლოს კუნის "ხელოვნების თეატრის" (1942) დაარსებასთან.[246] მიუხედავად იმისა, რომ ამ თეატრებმა მოკლე ხანში შთამბეჭდავ შედეგებს მიაღწიეს რეჟისურის, სცენოგრაფიის, მუსიკალური გაფორმების კუთხით, ჯერ კიდევ პრობლემატური რჩებოდა დრამატურგიის სფერო – ბერძენი დრამატურგები ვერ აღწევენ იმ სიმაღლეებს, რასაც იმ პერიოდის ბერძნული პროზა და პოეზია დაეუფლა. დრამატურგია დიდი ხნის განმავლობაში თანამედროვე ბერძნული თეატრის აქილევსის ქუსლად რჩება.

შესაძლოა სწორედ ლიტერატურული ღირებულების მქონე, საინტერესო თანამედროვე პიესების არ არსებობის გამო, ან, სულაც ინსტინქტურად, ახალი ბერძნული თეატრი ახალ ცხოვრებას სწორედ ძველი ბერძნული დრამით იწყებს – თეატრებში დაიწყო ძველი ბერძნული დრამების აქტიური დადგმა.[247] ამას, რასაკვირველია,

---

[246] ეროვნული თეატრი თავიდან დაარსდა 1900 წელს, როგორც სამეფო თეატრი, თუმცა მალევე დაიხურა და მისი ხელახალი დაარსება მოხდა 1930 წელს.

[247] ამ პროცესმა იმდენად მასშტაბური ხასიათი მიიღო, რომ 50-ან წლებში ანტიკური დრამისადმი მიძღვნილი სპეციალური ფესტივალები დაარსდა – ეპიდავროსის, ფილიპების, დოდონის ფესტივალები. მეცნიერები იმაზეც საუბრობენ, რომ 80-ან წლებში ეს ფესტივალები კრიზისსაც განიცდიდა, რადგან რეჟისორები წარმოადგენდნენ ანტიკური დრამების სრულიად თავისუფალ ინტერპრეტაციებს და ექსპერიმენტულ დადგმებს, რაც ხშირ შემთხვევაში არ პასუხობდა თეატრის კრიტერიუმებს. ბერძენმა კრიტი-

მოჰყვა მთარგმნელობითი საქმიანობის გააქტიურება, რადგან, ბუნებრივია, ძველ ბერძნულ ენაზე შეუძლებელი იქნებოდა ანტიკური პიესების წარმოდგენა. ყოველი ახალი დადგმისთვის ახალი თარგმანი იქმნებოდა. ხშირად თარგმანის პროცესში თავად რეჟისორიც ერთვებოდა ხოლმე, რათა ტექსტი უფრო მეტად ყოფილიყო მორგებული თეატრალურ სივრცეს.[248] თარგმანების რიცხვმა და მრავალფეროვნებამ ლიტერატურათმცოდნეების ყურადღებაც მიიქცია, რამაც თავის მხრივ კიდევ უფრო შეუწყო ხელი თარგმანების დონის დახვეწას.

დროთა განმავლობაში ანტიკური პიესების თარგმნას თანამედროვე ევროპული პიესების თარგმნა და დადგმაც მოჰყვა. აღსანიშნავია, რომ იმ პერიოდში ნათარგმნი და დადგმული ევროპული პიესების დიდი ნაწილის თემატიკა სწორედ ანტიკურობიდან საზრდოობს. ამას, შესაძლოა, ორგვარი ახსნა მოეძებნოს: ერთი ის, რომ ბერძნებისთვის ანტიკურ თემატიკაზე შექმნილი პიესები უფრო ახლოს იყო და ამ პიესებში ისინი თავს "შინაურულად" გრძნობდნენ, მეორე კი ის, რომ უბრალოდ ამ პერიოდში ევროპაში მომძლავრდა ტენდენცია ანტიკური სიუჟეტების თუ მითების რეცეფციისა. ასეა თუ ისე, სწორედ XX საუკუნის შუაში ითარგმნება და იდგმება იუჯინ ო'ნილის *გლოვა შვენის ელექტრას*, ჰაინრიხ ფონ კლაისტის *პენთისელეა*, ჟან ანუის *ევრიდიკე, მედეა*,

---

კოსებმა კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარეს 1986 წელს რობერტ სტურუას მიერ ეპიდავრში წარმოდგენილი სოფოკლეს *ოიდიპოს მეფე* იმის გამო, რომ მაცნე ერთ-ერთ სცენაში სიგარეტს ეწეოდა. მათ შორის იყო თეატრის ცნობილი კრიტიკოსიც კოსტას ღეორღუსოპულოსი.

[248] აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად თარგმანების სიმრავლისა, ეს ტრადიცია ბერძნულ თეატრში დღესაც არსებობს და თითქმის ყოველთვის ახალი დადგმისთვის ახალი თარგმანი სრულდება და ეს არ ეხება მხოლოდ ანტიკურ დრამას. რამდენიმე წლის წინ სპიროს ევანგელატოსის თეატრში "ამფიტრიონი" გოეთეს *ფაუსტი* დაიდგა, რომლის თარგმანის ავტორი თავად რეჟისორი ევანგელატოსი გახლდათ.

ანტიგონე, კორადო ალვაროს *მედეას დაუსრულებელი ღამე*, ბერტოლდ ბრეხტის *ანტიგონე*, ჟან ჟიროდუს *ტროას ომი არ მოხდება*, ანდრე ჟიდის *ოიდიპოსი* და მრავალი სხვა.

თეატრალურ სივრცეში მიმდინარე პროცესებმა გავლენა იქონია თანამედროვე მწერლებზეც: ამ პერიოდში ანტიკურ თემატიკაზე დაფუძნებული არაერთი პიესა იქმნება, თუმცა მათი უმეტესობის განხილვა, როგორც ღირებული ლიტერატურული ძეგლისა, შეუძლებელია. თანამედროვე ბერძნულ დრამატურგიაში კლასიკური ტრადიციის რეცეფციას ეძღვნება ევსევია ხასაპი-ხრისტოდულუს 2002 წელს გამოქვეყნებული ორტომიანი კვლევა "ბერძნული მითოლოგია ახალბერძნულ დრამაში (კრეტული თეატრის ეპოქიდან XX საუკუნის ბოლომდე)".[249] მკვლევარი იკვლევს იმას, თუ როგორ ხდებოდა მითოლოგიური სიუჟეტების, მოტივების, სახეების გამოყენება ბერძნულ დრამაში კრეტული რენესანსიდან მოყოლებული ვიდრე XX საუკუნემდე. მეორე ტომში იგი დეტალურად განიხილავს 1880 წლიდან დღემდე 65 ავტორის ანტიკურ თემატიკაზე შექმნილ 102 პიესას. როგორც ავტორის ანალიზიდან, ასევე ამ ნაწარმოებების გაცნობის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ მიუხედავად მათი სიმრავლისა,[250] ამ ნაწარმოებების ხარისხი არც თუ ისე მაღალია და მცირე გამონაკლისების გარდა ვერანაირ კონკურენციას ვერ უწევს ამავე ეპოქაში ევროპაში შექმნილ პიესებს, რომ აღარაფერი ვთქვათ თავად ანტიკურ დრამაზე.

ვფიქრობთ, ანტიკური სიუჟეტების რეცეფციის თვალსაზრისით, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო საინტერესო თანამედროვე ბერძენი დრამატურგი იაკოვოს კაბანელისია.

---

[249] Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, 2002.

[250] მხოლოდ მედეას უკანასკნელი რამდენიმე წლის განმავლობაში 1996-დან 1997 წლამდე ხუთი თანამედროვე პიესა მიეძღვნა. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. K. Tsintsadze, 2007, 275 შმდ.

იაკოვოს კაბანელისს (1922 – 2011) სულ რამდენიმე პიესა აქვს შექმნილი ანტიკურ თემატიკაზე: სატირული კომედია *ოდისევსო, დაბრუნდი სახლში*, ტრილოგია (ტრიპტიქი, როგორც თავად დრამატურგი უწოდებს) *წერილი ორესტეს, ვახშამი* და *თებელთა მსვლელობა* და *უკანასკნელი მოქმედება*.[251]

კომედია *ოდისევსო, დაბრუნდი სახლში* ეხმიანება მწერლის თანამედროვე საბერძნეთის პოლიტიკურ-სოციალურ ვითარებას. ეს არის ერთგავრი შარჟი კაბანელისის თანამედროვე პოლიტიკოსებსა და ჩინოვნიკებზე, გაბატონებულ ფარისევლობაზე, უკანონობაზე, საზოგადოების მიმართ აგდებულ დამოკიდებულებაზე – "ტროას მეორე მსოფლიო ომი" ოცი წლის დასრულებულია, ოდისევსი ყოვლად აღიარებული გმირია, მისი სახელობის ქუჩები და მოედნები საბერძნეთის ყველა ქალაქში არსებობს, თუმცა იგი არ ჩქარობს სახლში დაბრუნებას და ყველა ღონეს ხმარობს, დაწყებული მეგობრების მოტყუებით დამთავრებული საკუთარი გემის დაწვით, რათა ვერ ჩააღწიოს ითაკაში. ოდისევსი უარყოფითი გმირია, რომელმაც ტროას ცხენის იდეაც კი მის ერთ-ერთ ჯარისკაცს მოპარა. კირკეს კუნძულზე შემთხვევით მოხვედრილ ოდისევსს კუნძულის პრემიერ-მინისტრი არაერთგვაროვნად ხვდება – იგი, ერთი მხრივ, კმაყოფილია, რომ კუნძულს მათი ეპოქის გმირი ეწვია, თუმცა ოდისევსის არამომხიბვლელი გარეგნობის და დაბეჩავებული მდგომარეობის გამო გადაწყვეტს საზოგადოებას მშვენიერი, თუმცა ჭკუასუსტი ელპენორი წარუდგინოს, როგორც ოდისევსი, რათა არ გააწბილოს საზოგადოების მოლოდინები და ის წარმოდგენა, რომელიც მათ გმირის შესახებ შეუთხზეს, ოდისევსი კი გიჟად გამოაცხადოს. პიესა პირველად კაროლოს კუნის ხელოვნების თეატრში 1966 წელს დაიდგა, საბერძნეთში დიქტატურის პერიოდის დაწყებიდან ერთი წლით ადრე. მისი ხელახალი წარმოდგენა მხოლოდ 80-ან წლებში გახდა შესაძლებელი.

---

[251] Ι. Καμπανέλλης, Θέατρο.

კაბანელისის ანტიკურ თემატიკაზე შექმნილ პიესებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია მის ტრიპტიქს *წერილი ორესტეს, ვახშამი, თებელთა მსვლელობა*, რომელიც პირველად 1992-93 წლის ზამთრის სეზონზე საბერძნეთის ნაციონალურ თეატრში დაიდგა სათაურით *ვახშამი*. თავად ავტორი სპექტაკლის პროგრამაში წერს, რომ ამ ნაწარმოებზე დიდი ხანი მუშაობდა, განსაკუთრებით კი მონოლოგზე *წერილი ორესტეს*: "ყოველთვის, როდესაც *ორესტეას* ან *ელექტრას* წარმოდგენებს ვუყურებდი, კლიტემნესტრას მხარეს ვიყავი. მისი მესმოდა, მას ვამართლებდი, ვგრძნობდი, რომ უსამართლოდ მოექცნენ, და იგი გახდა ჩემთვის ყველაზე საყვარელი და ახლობელი "თეატრალური" პერსონაჟი".[252] შესაბამისად, კაბანელისის კლიტემნესტრა, რიცოსის კლიტემნესტრას მსგავსად, ძალზე მომხიბვლელი პერსონაჟია, რომელიც მკითხველის და მაყურებლის თანაგრძნობას იწვევს.

წერილი ორესტეს მონოლოგის ფორმით არის დაწერილი. ერთმოქმედებიანი პიესის ერთადერთი მოქმედი პირი თავად კლიტემნესტრაა (გარდა ორესტესა და ელექტრასი, რომლებიც პიესის ფინალში ჩნდებიან მხოლოდ), რომელიც წერილს წერს ორესტეს, სადაც უხსნის მას, თუ რატომ მოკლა აგამემნონი და ცდილობს აუცილოს ორესტე საშინელ მკვლელობას, რომლის ჩადენაც მას განუზრახავს: "ორესტე, ძვირფასო შვილო, ვიცი, რომ ჩემი დღეები დათვლილია და კანკალმა ამიტანა, რადგან ვხედავ, რომ არ მოდიხარ. მარტო შენი ნახვის სურვილმა, თუნდაც სულ ცოტა ხნით, როდი მიმაჯაჭვა ფანჯარას. ეს შიშია, რომ მაშინ მოხვალ, როცა უკვე გვიან იქნება, რომ შეიძლება მხოლოდ სხვებისგან გაიგო ის, რაც მოხდა და არა ჩემგან. ვინ გიამბობს ჩემზე უკეთ ჩემს შესახებ? მე ის გავაკეთე, რის წარმოდგენასაც ვერავინ ვერასდროს შეძლებდა, მე იძულებული ვიყავი, მომეკლა...". კლიტემნესტრა

---

[252] სპექტაკლის *ვახშამი* პროგრამა, ნაციონალური თეატრის ახალი სცენა, ზამთრის სეზონი 1992-1993.

თავის წერილში ორესტეს უამბობს, რომ მისი ქორწინება თავიდანვე სიყვარულზე კი არა, არამედ გარიგებაზე იყო დაფუძნებული, რომ ქმარს იგი არასდროს ყვარებია და არც პატივს სცემდა მას. ხშირად ცოლ-ქმრულ სარეცელს სხვა ქალებთანაც იყოფდა. არც შვილები უყვარდა დიდად. ელექტრას სულ იმას ეუბნებოდა, როგორ ეყვარებოდა, ბიჭი რომ ყოფილიყო. ელექტრაც ყველაფერს აკეთებდა იმისთვის, რომ მამის გული მოეგო, დედა კი იმიტომ შეიზიზღა, რომ ბიჭად არ გააჩინა. კლიტემნესტრა თავად ორესტეს ჩასახვის ამბავსაც იხსენებს: "მთვრალი იყო, როგორც ყოველთვის... მაგრამ ამჯერად არ ახსოვდა არც ვინ იყო და არც ვისთან იყო. ძილში ვიგრძენი, როგორ ამომაცოცდა, ვიღაც ხარიტულას სახელს მიძახდა და უწმაწურ სიტყვებს მეუბნებოდა. პირი უყარდა ღვინის, საჭმლის სუნით, კინაღამ გული ამერია. ხელი ვკარი, მინდოდა თავი დამეღწია, მაგრამ დამიჭირა. საშინელ სიბინძურეებს მეუბნებოდა და თან მცემდა. ლოგინზე დამაგდო და ზემოდან ლოდივით დამაწვა. ფრჩხილებით კისერში ვწვდი, ძალა რომ მქონოდა, დავახრჩობდი. გაცოფდა. ისე მაგრად დამარტყა, რომ გონება დავკარგე. როცა გონს მოვედი, წასული დამხვდა, თუმცა მანამდე გამაუპატიურა, თანაც მე კი არა, ვიღაც ხარიტულა. ეს ჩვენი უკანასკნელი შეხვედრა იყო. ჩემი ქორწინების უკანასკნელ მოგონებად მისი ოფლის მყრალი სუნი დამრჩა. მეორე დღეს მივედი და მოვუყევი, რაც მოხდა. უნდა სცოდნოდა, რადგან ფეხმძიმედ რომ დავრჩენილიყავი, შეიძლებოდა ეთქვა, რომ მისგან არ ვიყავი ორსულად. მითხრა, რომ გაითვალისწინებდა. ასე უცნაურად მოევლინე ამ სამყაროს, ჩემო შვილო, ჩემო ერთადერთო სიხარულო".

კლიტემნესტრას წერილიდან კარგად ჩანს ეგისთოსის ხასიათიც. იგი, ფაქტობრივად, აგამემნონის საპირისპირო ადამიანია – ყოველგვარი ამბიციებისა და პატივმოყვარეობისგან დაცლილი, იგი არგოსის მოშორებით ცხოვრობდა, ხოლო ქალაქში ჩამოსვლა

მხოლოდ მოქალაქეების დაჟინებული თხოვნის შემდეგ გადაწყვიტა: "დაუსრულებელმა ომმა ქვეყანა სრულიად გამოფიტა. ვისთვის უნდა მიემართათ არგოსელებს ახლა, როდესაც წყევლიდნენ ომსაც და აგამემნონსაც? ხალხი გავუგზავნე და ვთხოვე, ჩამოსულიყო. მიატოვა მშვიდი ცხოვრება მთაში და მიკენში ჩამოვიდა. მარტო, უიარაღო, მხოლოდ საკუთარი იდეებით, სიმამაცით და დიდი გულით შეიარაღებული. მისი პირველი გადაწყვეტილება იყო აღარ გაგვეშვა ხალხი ტროაში. მისი პირველი განცხადება კი იყო, რომ პარნონში დაბრუნდებოდა, როგორც კი არგოსში ცხოვრება ჩვეულ რითმს დაუბრუნდებოდა და ვიდრე შენ, ორესტე, თვრამეტი წელი შეგისრულდებოდა". კლიტემნესტრას წერილიდან ისიც ჩანს, რომ ეგისთოსმა აგამემნონის მკვლელობის შესახებ არაფერი იცოდა და რომ კლიტემნესტრამ რამდენიმე მოსამსახურის დახმარებით თავად გამოასალმა ქმარი სიცოცხლეს.

კლიტემნესტრა ტროას ომის უაზრობაზეც საუბრობს, იმაზე, თუ რამდენი ადამიანი ტყუილად შეეწირა მისი ქმრის ქედმაღლობასა და ამბიციას. კლიტემნესტრა ვერ ასწრებს წერილის დასრულებას და ორესტესთვის გაგზავნას – ფინალურ ეპიზოდში სცენაზე ორესტე და ელექტრა ჩნდებიან, ორესტე დანას მოიქნევს და კლიტემნესტრას სიცოცხლეს გამოასალმებს, წერილი გაუგზავნელი რჩება...

წერილი ორესტეს გაგრძელებას წარმოადგენს ერთმოქმედებიანი პიესა, რომლის სათაურიცაა *ვახშამი*. პიესაში რვა მოქმედი გმირია – ოთხი ცოცხალი (ორესტე, ელექტრა, იფიგენია და ელექტრას ქმარი ფოლოსი) და ოთხი მკვდარი (აგამემნონი, ეგისთოსი, კლიტემნესტრა და კასანდრა), თუმცა ცოცხლები "ნაადრევად დაბერებულები არიან" და უფრო ცუდად გამოიყურებიან, ვიდრე მკვდრები, რომლებიც იმ ასაკისანი არიან, რა ასაკშიც გარდაიცვალნენ. მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება პიესაში, ფაქტობრივად, არ არის, რაც შესაძლებელია, ნაკლად ჩაითვალოს, პიესა ძალზე

დინამიური და დრამატულია. აქ თხრობა დომინირებს მოქმედებაზე, რაც პიესას დრამატულ ხასიათს აძლევს.[253]

"მოქმედება" ფოლოსის სახლში ვითარდება, მკვდრების მოსახსენიებელი ვახშამის დროს. სუფრა რვა კაცზეა გაშლილი. სუფრის გარშემო ცოცხლები სხედან, მკვდრებიც იქვე არიან. მათ ესმით ცოცხლების, ცოცხლებს კი მათი არა. დიალოგებსა და მონოლოგებიდან ჩანს პერსონაჟების დამოკიდებულება ერთმანეთის მიმართ და იმის მიმართ, რაც ატრიდების ოჯახში დატრიალდა. ცოცხლების საუბრიდან და მკვდრების რეპლიკებიდან მათ ნათქვამზე ჩანს, რომ მომხდარს ყველა ინანიებს: აგამემნონი ნანობს, რომ არ იყო კარგი მამა და ცდილობს, თავი გაიმართლოს, კლიტემნესტრა ნანობს, რომ საკუთარი შვილები მკვლელებად აქცია, ელექტრა ნანობს, რომ შურისგების ვნებამ შეიპყრო, ორესტე ნანობს, რომ წერილის წაკითხვა ვერ მოასწრო. მათ მონანიებებს რეფრენად მიჰყვება კასანდრას სიმღერა, რომელიც საკუთარ უბედურებებზე საუბრობს და ატრიდებს ახსენებს, რომ მისი უბედურების მიზეზი სწორედ ისინი არიან. ერთადერთი მსმენელი იფიგენიაა, რომელმაც მხოლოდ ახლახანს შეიყტო ის, რაც მის ოჯახში დატრიალდა: "ვინც მიკენში იბადება, თანდაყოლილი აქვს ასაკიც და ცოდვებიც...!" ეუბნება იგი ფოლოსს და თითქოს იმისათვის, რომ ბოლო მოუღოს ატრიდების საგვარეულო ცოდვას, წამლავს ელექტრასა და ორესტეს და თავსაც იწამლავს. "მხოლოდ სიყვარულის გამო..." – არის იფიგენიას უკანასკნელი სიტყვები.

კაბანელისი არ მოგვითხრობს ატრიდების ოჯახის ტრაგედიის შესახებ. თუკი მკითხველი არ იცნობს ატრიდების მითს, მისთვის რთული იქნება, სრული წარმოდგენა შეიქმნას იმაზე, თუ რა ამბავი დატრიალდა ამ ოჯახში. მწერლისთვის უფრო საინტერესოა თავად პერსონაჟების, მოქმედი გმირების დამოკიდებულება მათ თავს გადამხდარი ამბების მიმართ. პერსონაჟების დამოკიდებულება ამ

[253] იხ. Θ. Γραμματά, 1993, 213-214.

ამბისადმი ორპლანიანია: თუკი პირველ პიესაში აგამემნონი კლიტემნესტრას მიერ წარმოჩენილია, როგორც ვერაგი და პატივმოყვარე ადამიანი, რომელსაც შეუძლია საკუთარი შვილი თავის სამხედრო ამბიციებს შესწიროს, ხოლო ელექტრა და ორესტე საკუთარ დედას სიცოცხლეს ასალმებენ, მეორე პიესაში სამივე პერსონაჟი (აგამემნონი, ელექტრა, ორესტე) სასოწარკვეთილია იმის გამო, რაც ჩაიდინეს და თითქოს საკუთარი მდგომარეობიდან გამოსავალს ეძებენ. ისინი ნანობენ თავისი საქციელის გამო, თუმცა ავტორი არ აკმარებს საკუთარ გმირებს სინანულით მოინანიონ ცოდვები და მათ უფრო მძიმე სასჯელს უმზადებს – იფიგენია საკუთარ და-ძმას მოწამლულ ღვინოს დაალევინებს და თავადაც დალევს, ამით კი საბოლოოდ დაესმება წერტილი ატრიდების ოჯახის ტრაგედიას. ამ შემთხვევაში კაბანელისი ბევრად უფრო დაუნდობელია, ვიდრე ესქილე, რომელიც დედის მკვლელს შანსს აძლევს მოინანიოს საკუთარი საქციელი და ამართლებს კიდეც მას.[254]

ანტიკური პერსონაჟებისთვის პირველადი სახის შეცვლა, ანუ დადებითი გმირების უარყოფითად, ხოლო უარყოფითის დადებითად წარმოჩენა კაბანელისის შემოქმედებისთვის ძალზე სახასიათოა. ეს თავისებურება თითქმის ყველა მის ანტიკურ თემატიკაზე შექმნილ პიესაში ვლინდება. გარდა ზემოაღნიშნული პიესისა ოდისევსზე, სადაც ტროას ომის გმირი უარყოფით კონტექსტშია წარმოდგენილი, იგივე ტენდენციას ვხვდებით მის პიესებში *წერილი ორესტეს* და *ვახშამი.* ატრიდების ოჯახის ტრაგედიაზე აგებულ ამ ორ პიესაში პერსონაჟების ხასიათები შეცვლილია – უფრო მეტად უარყოფითი ფუნქციის მატარებელი კლიტემნესტრა და ეგისთოსი დადებითი ფუნქციით აღიჭურვებიან და პირიქით,

---

[254] როგორც მკვლევარები შენიშნავენ, კაბანელისს ტექსტუალურ დონეზე რამდენიმე ანტიკურ ტრაგედიასთან აქვს მიმართება, ესენია: ესქილეს *ქოეფორები*, სოფოკლეს *ელექტრა* და ევრიპიდეს *ელექტრა*. იხ. Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, 2002, 854 შმდ.

აგამემნონი, ელექტრა და ორესტესი უარყოფით გმირებად არიან წარმოჩენილნი. გარდა ამისა, ვფიქრობთ, კაბანელისი ცვლის კონფლიქტის სტრუქტურასაც – აქ პრევალირებს არა ანტიკური ტრაგედიისთვის, არამედ უფრო მითისთვის დამახასიათებელი კონფლიქტის სტრუქტურა, თუმცა, რასაკვირველია, ერთგავი სახეცვლილებით. ანუ, თუკი მითში "უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი არგუმენტის დადებითი ფუნქციით აღჭურვილ არგუმენტთან დაპირისპირება იწვევს პირველის ნეიტრალიზაციას მეორის მიერ, მაგრამ შემდგომ ხდება არგუმენტებს შორის ფუნქციების გაცვლა და შედეგად ოდინდელი პოზიტიური ფუნქციის არგუმენტი ნეგატიური ფუნქციით აღიჭურვება, ხოლო მას უპირისპირდება უკვე დადებითი ფუნქციით აღჭურვილი არგუმენტი, რომელსაც ადრე უარყოფითი ფუნქცია ჰქონდა"[255], კაბანელისთან შემოდის მესამე არგუმენტი, რომელიც ამ კონფლიქტს "ანეიტრალებს", ოღონდ არა ისე, როგორც ეს ესქილესთან ხდება, "ღვთიური შერიგებით", არამედ მთავარი გმირების მოკვდინებით. ჩვენი მსჯელობა უფრო ნათელი რომ გახდეს, შევეცდებით წარმოვადგინოთ კაბანელისისეული კონფლიქტის სტრუქტურა: Ax ⇐ By / Bx ⇐ Cy / Cx ⇐ D, სადაც უკვე უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილ აგამემნონს (Ax) კლავს დადებითი ფუნქციით აღჭურვილი კლიტემნესტრა (By), რომელიც მკვლელობის შემდეგ აღიჭურვება უარყოფითი ფუნქციით (Bx), კლიტემნესტრას კლავენ დადებითი ფუნქციით აღჭურვილი ორესტესი და ელექტრა (Cy), რომელნიც აღიჭურვებიან უარყოფითი ფუნქციით (Cx), ორესტესა და ელექტრას კლავს იფიგენია (D) და თავსაც იკლავს, შესაბამისად, იგი ასრულებს ამ ციკლს და ველარ აღიჭურვება ნეგატიური ფუნქციით, რახან საკუთარ თავსაც აუქმებს – ამ გზით ხდება კონფლიქტის ნეიტარლიზაცია.[256]

---

[255] რ. გორდეზიანი, 2009, 310-311, ასევე 18-19.

[256] საინტერესოა, რომ თავად ესქილეც თავის ტრილოგიაში გამოიყენებს მითის სიუჟეტის ორგანიზაციაში გამოვლენილ არგუმენტთა დაპირისპირე-

თებელთა მსვლელობა. პიესა წარმოადგენს სოფოკლეს *ანტიგონეს* ერთგვარ გაგრძელებას: მასში მოქმედება იწყება მაშინ, როდესაც უკვე ყველაფერი დასრულებულია – პოლინიკე დასაფლავებულია, ანტიგონემ და ჰემონმა კი თავი მოიკლეს. პროტაგონისტები აქ სოფოკლეს *ანტიგონეს* და *ოიდიპოს მეფის* მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან: თერაპონი, რომელსაც თავის დროზე ჩვილი ოიდიპოსი სიცოცხლეს უნდა გამოესალმებინა, დარაჯი, რომელიც პოლინიკეს გვამს ყარაულობდა და რომელმაც კრეონს პირველმა აუწყა ანტიგონეს დაუმორჩილებლობის შესახებ, მისი ცოლი, ქალიშვილი და უბრალო გამვლელი. ჰემონის, ანტიგონეს და იოკასტეს სიკვდილმა თებეში მღელვარება გამოიწვია და ხალხი კრეონს

ბის პრინციპს, თუმცა იგი ცვლის არსებით ასპექტს – ფუნქციათა არგუმენტებთან მიმართების ხასიათს. "აგამემნონში მოძალადე (კლიტემნესტრა, ეგისთოსი), აღჭურვილი ნეგატიური ფუნქციით, კლავს გმირს (აგამემნონს), აღჭურვილს დადებითი ფუნქციით. შესაბამისად, მკვლელთა მიმართ ძალადობის აქტი (ორესტესი, ელექტრა) მოტივირებულია, როგორც სამართლიანი ქმედება (ორესტესი თვით ღმერთის ნებას ასრულებს). ამის შემდეგ, ბუნებრივია, თუმცა ორესტესმა მკვლელობა ჩაიდინა, იგი არ აღიქმება როგორც უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი პერსონაჟი, ხოლო ერინიები, თუმცა ისინი მკვლელზე შურისგებას მიელტვიან, აღიქმებიან უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილ პერსონაჟებად. ამდენად ესქილეს შემოაქვს საკმაოდ საინტერესო სიახლე მითის სტრუქტურის გააზრებაში, რომელიც შეიძლება აღვნიშნოთ, როგორც ფუნქციათა უცვლელობა. თუმცა აქ არის მითის ტრადიციული სიუჟეტისათვის დამახასიათებელი დაპირისპირება A და B-ს, დაღუპულსა და დამღუპველს შორის, მაგრამ მათი ფუნქციები მყარია. აგამემნონის მხარე ყოველთვის დადებითი ფუნქციით წარმოდგება, კლიტემნესტრასი – ყოველთვის უარყოფითით. ევმენიდებში ესქილე ჰომეროსისეული პრინციპის, ღვთაებრივი შერიგების გამოყენების საშუალებით, ასრულებს კონფლიქტს. შესაბამისად ეს ტრაგედია წარმოადგენს წინააღმდეგობათა ნეიტრალიზაციას. ღმერთის ნებით კონფლიქტში ჩართული გმირი არ დარჩება კატასტროფის პირისპირ მარტო. ღვთაებრივი შერიგებით დასრულდა ატრევსის შთამომავალთა ტრაგედია". იხ. რ. გორდეზიანი, 2009, 334-335.

დაუპირისპირდა. პიესის მთავარი პათოსი იმაშია, თუ როგორ აისახება უბრალო ხალხის ცხოვრებაზე მმართველების არასწორი საქციელი, როგორ ხდება უბრალო ადამიანი მსხვერპლი პოლიტიკოსების ინტრიგებისა, როგორ იკვეთება ჩვეულებრივი ადამიანების ბედი პოლიტიკოსთა ბედთან და რა შედეგი შეიძლება მოუტანოს ამან მას.

უკანასკნელი მოქმედება კაბანელისის ანტიკურ თემატიკაზე შექმნილი ბოლო პიესაა. 31 წლის შემდეგ იგი კვლავ უბრუნდება ოდისევსის თემას. აქაც, ისევე როგორც პიესაში *ოდისევსო, დაბრუნდი სახლში*, ოდისევსი ფსევდო-გმირად არის წარმოდგენილი. ოდისევსი არ ბრუნდება ითაკაში, რადგან ეშინია, რომ მისი მოწინააღმდეგეები შეთქმულებას ამზადებენ. სინამდვილეში კი იგი აღარავის ახსოვს, პარლამენტის მოედანზე აღმართული მისი ბეგლი მტრედების სადგომად არის ქცეული, სკოლის მოსწავლეებს კი ჰგონიათ, რომ ციკლოპი ჰერაკლემ დააბრმავა. მის არყოფნას ყველა შეეგუა, ამიტომ ოდისევსის მოულოდნელი ჩამოსვლა ყველასთვის პრობლემებს ქმნის, პირველ რიგში კი პენელოპესა და ტელემაქოსისთვის, რომლებიც, გაიგებენ რა, რომ ოდისევსი ფარულად ჩამოვიდა ითაკაში, მსახიობთა დასს დაიქირავებენ, რათა ის რეალობა გაითამაშონ, რომელსაც, სავარაუდოდ, ოდისევსი ელის: მსახიობები მის მოწინააღმდეგეების და მომხრეების როლებს გადაინაწილებენ და ისე ხვდებიან ოდისევსს. ეს უკანასკნელიც, მიუხედავად იმისა, რომ ხვდება, რომ ყველაფერი დადგმულია, თავადაც ერთვება ამ თამაშში: რეალობა და წარმოსახვა, თეატრი და ცხოვრება ერთმანეთში ირევა. კაბანელისს სწორედ ამის წარმოჩენა სურდა თავის ამ პიესაში – სად მთავრდება თეატრი და სად იწყება რეალობა.

თუკი მოვინდომებთ შევაჯამოთ, თუ როგორ იყენებს კაბანელისი მითს თავის დრამატურგიაში, შეიძლება შემდეგი დასკვნები გამოვიტანოთ:

კაბანელისს აინტერესებს არა თავად მითის ფაბულა, არამედ ის, თუ რა ხდება მას შემდეგ, რაც "მთავარი" ამბავი დასრულებულია. შესაბამისად, თხრობა ყოველთვის იწყება იმ მომენტიდან, როდესაც სრულდება მითის სიუჟეტი (პიესაში *ოდისევსო, დაბრუნდი სახლში* ტროას ომი უკვე ოცი წლის დასრულებულია, ოდისევსი კი არა და არ ბრუნდება სახლში, *ვახშამში* ატრიდების ტრაგედია უკვე მომხდარია, კლიტემნესტრა, აგამემნონი, ეგისთოსი და კასანდრა უკვე მოკლულებია არიან, *თეზელთა მსვლელობაში* მოქმედება იწყება იქიდან, როდესაც ანტიგონემ და ჰემონმა თავი მოიკლეს, პოლინიკე კი დასაფლავებულია, *უკანასკნელ მოქმედებაში* კი ოდისევსი ყველასგან მივიწყებულია და მის ჩამოსვლას აღარავინ ლამობს. გამონაკლისს წარმოადგენს *წერილი ორესტეს*). კაბანელისი ორიენტირებულია იმ შედეგზე, რომელიც ამა თუ იმ ამბავს მოყვება, ეს შედეგი კი, როგორც წესი, განსხვავებულია იმ შედეგისგან, რომელსაც ანტიკური ტრაგედიის გმირები ელიან. თუკი ესქილესთან ორესტე საკუთარი ქმედების გამართლებას ეძებს, კაბანელისის ორესტესთვის მხოლოდ სიკვდილია ხსნა, (თუკი ესქილეს ელექტრა დარწმუნებულია თავისი გადაწყვეტილების სისწორეში, კაბანელისთან იგი ინანიებს, რომ შურისგების ვნებით იყო მოცული და აცნობიერებს თავის შეცდომებს, თუკი ჰომეროსის ოდისევსი, როგორც გმირი, ისე ბრუნდება ითაკაში და მის დაბრუნებას ყველა სულმოუთქმელად ელის, კაბანელისის ოდისევსი ყველასგან მივიწყებული ადამიანია, რომელმაც, იცის რა, რომ აღარავინ ელის, აღარც მიილტვის საკუთარი სახლისკენ).

მიუხედავად იმისა, რომ კაბანელისი იყენებს ანტიკურ მითოლოგიურ სიუჟეტებს, იგი ქმნის ახალ მითს, რომელიც სრულიად განსხვავდება პირველწყაროსგან და რომლის პერსონაჟებიც, მიუხედავად მათი ანტიკური სახელებისა, დრამატურგის თანამედროვენი არიან.

დასკვნა

კლასიკური ტრადიციის ანუ ანტიკური ეპოქის ბერძნულ-რომაული კულტურის მემკვიდრეობის სისტემური ათვისება ევროპაში, ფაქტობრივად, ჰუმანიზმის ეპოქიდან იღებს დასაბამს. აქედან მოყოლებული კლასიკური ტრადიცია ახალი ევროპული კულტურის ფორმირების პროცესში ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტი ხდება.

საბერძნეთში მოვლენები განსხვავებულად წარიმართა. მაშინ, როდესაც ევროპაში იწყება ანტიკურობის ხელახალი აღმოჩენა, საბერძნეთიის დაცემისა და თურქეთის ბატონობაში აღმოჩენის შემდგომ) რამდენიმე საუკუნით ივიწყებს კლასიკურ ტრადიციას.

კლასიკურ ტრადიციასთან მიახლოების ცდად შეიძლება მივიჩნიოთ კრეტული რენესანსი, რომელიც ევროპული პროტოტიპების წყალობით მეტ-ნაკლებად არეკლავდა ამ ტრადიციას.

კლასიკურ ტრადიციასთან ზიარების პროცესი საბერძნეთში განათლების აღორძინებასთან არის დაკავშირებული, თუმცა ამ ეტაპზე ჯერ კიდევ სუსტია დიფერენცირებულობის ხარისხი ძველსა და ახალს შორის. თანდათანობით ანტიკურობასთან მიახლოვება სულ უფრო და უფრო მასშტაბურ ხასიათს იღებს, მაგრამ ეს უფრო მეტად სიძველეთა "კოპირებაში" გამოიხატება, ვიდრე მათ შემოქმედებით ათვისებაში.

გარკვეული ძვრები შეინიშნება XIX საუკუნის I ნახევრიდან, როდესაც საბერძნეთი თავისუფლებას დაიბრუნებს. ამ ეტაპზე იკვეთება ორი ტენდენცია: შედარებით ზომიერი, რომელიც ძირითადად კლასიკური ტრადიციის "მოშველიებით" განისაზღვრება და უფრო რადიკალური, რომელიც ამ ტრადიციის წინაშე ფაქტობრივ "კაპიტულაციას" ემსგავსებოდა.

ძირეული გარდატეხა იწყება XIX საუკუნის 80-ანი წლებიდან, როდესაც პარნასელთა მოძრაობის, მათი იდეების თავისებური

ინტერპრეტაციის საფუძველზე კ. პალამასმა ჩამოაყალიბა თავისი თვალსაზრისი ბერძნულ ლიტერატურაში ანტიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების და მისი არსის შესახებ. მან გაითვალისწინა ევროპული ლიტერატურის ხანგრძლივი გამოცდილება და ამის საფუძველზე სცადა საკუთარი პოეზიით ეჩვენებინა კლასიკური ტრადიციის ათვისების მრავალმხრივი შესაძლებლობები.

პალამასის თანამედროვე და მომდევნო თაობების ცნობილმა ბერძენმა მწერლებმა შემოგვთავაზეს კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების დამოუკიდებელი, თვითმყოფადობის ნიშნით გამორჩეული გზები.

კ. კავაფისისათვის ამ პროცესში განსაკუთრებით საინტერესოა ელინისტურ და რომის იმპერიის ბატონობის ეპოქებთან დაკავშირებული ისტორიული თუ ფსევდოისტორიული მოვლენები და მათ იგი გამოიყენებს თავისი იდეების ნათელსაყოფად.

ა. სიკელიანოსი კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითად ათვისების პროცესში აქტუალიზაციისა და იდეალიზაციის პრინციპს მიმართავს, რომელიც მას ეხმარება თავისი დელფიური იდეის განხორციელების მიზანშეწონილობის წარმოჩენაში.

ნ. კაზანძაკისისათვის კლასიკური ტრადიცია არის მხოლოდ ერთი ელემენტი კაცობრიობის ვეებერთელა ისტორიისა და სულიერი გამოცდილებისა. მისთვის აუცილებელია მისი ფარგლებიდან გასვლა და ანტიკურობის უმთავრეს ელემენტთა მოქცევა ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა და სიმბოლოთა კაზანძაკისისეული სამყაროში.

გ. სეფერისისათვის საკუთარი პოეტური სივრცის შესაქმნელად აუცილებელია ბერძნული მითოლოგია, ხოლო პარადიგმატული ასპექტით – ჰომეროსის და კლასიკური ეპოქის ტრაგიკოსთა ტექსტები. კლასიკური ტრადიცია, ისე, როგორც ალბათ არც ერთ სხვა პოეტთან, ერთიანდება სეფერისის უაღრესად თანამედროვე პოე-

ზიასთან. კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითად ათვისება პოეტს აძლევს შესაძლებლობას, თავის მკითხველთან ერთად გახდეს თანაზიარი და დამთმენი ოდისეასი, რომლის რეალიზაციასაც კაცობრიობა ახდენს მთელი თავისი არსებობის განმავლობაში. სეფერისისათვის ეს ოდისეა არასდროს არ გადადის სიცილის აღმძვრელ კომიზმში, მასთან იგი ყოველთვის სერიოზული განცდის ფენომენად რჩება. კლასიკური, უპირატესად, ბერძნული ტრადიციის და საკუთარი პოეზიის ესოდენ ორგანული შერწყმის შედეგად პოეტი თითქოს ხსნის ყოველგვარ ზღვარს წარსულსა და აწმყოს, ბერძენსა და ზოგადად ადამიანას, მითოლოგიურსა და ისტორიულ რეალობას შორის.

ი. რიცოსი მითს უბრუნდება მაშინ, როდესაც შორდება ე.წ. პროპაგანდისტულ პოეზიას, როდესაც მასში ღირებულებების ერთგვარი გადაფასება ხდება. მითი საშუალებას აძლევს მას ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებზე ისაუბროს, გასცდეს კონკრეტულს, ყოველდღიურს და ილაპარაკოს მარადიულ პრობლემებზე. იგი ანტიკურ სიუჟეტებს იყენებს მეტწილად თავის ეგზისტენციალურ ნაწარმოებებში.

ო. ელიტისი გვთავაზობს კლასიკური ტრადიციის სიურეალისტური ხასიათის პოეზიაში ინტეგრირების არაორდინალურ გზას. ანტიკურობასთან დაკავშირებული ელემენტები მის ლექსებში ინარჩუნებენ თავიანთ გამოკვეთილობას.

ი. კაბანელისი გაურბის მითის სიუჟეტურ ქარგას, გაურბის მითის თხრობას. იგი ორიენტირებულია იმ შედეგზე, რაც "მთავარი" ამბის დასრულების შემდეგ ხდება. მას აინტერესებს, რას დაითმენენ გმირები მას შემდეგ, რაც თავად მოიმოქმედეს. შედეგი, რომელიც კაბანელისის პიესებში დგება, ყოველთვის განსხვავებულია იმ შედეგისგან, რაც ანტიკურ ტექსტებში ფიქსირდება.

მიუხედავად იმისა, რომ კლასიკური ტრადიციის ათვისების პროცესში ახალი ბერძნული ლიტერატურა ევროპულთან შედარე-

ბით ბევრად უფრო გვიან მიუბრუნდა თავის ძირებს, მან სულ რამდენიმე ათეულ წელიწადში შეძლო მოენახა კლასიკური ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისების არაორდინალური, თავიანთი სიღრმითა და სიახლით გამორჩეული გზები, რომლებიც მნიშვნელოვანია არა მარტო ახალი ბერძნული, არამედ საერთოდ მსოფლიო ლიტერატურისათვის.

Classical Tradition in Modern Greek Literature

(Summary)

The influence of the classical tradition on modern Europe is among the cardinal issues of the history of culture. Accumulation of respective literature testifies to the growing interest towards it. Literary critics are interested in tracing the causes of the enhanced interest towards Antiquity on one hand, and on the other, identifying the mechanism that determines the growing influence of the classical tradition on the development of the modern culture. Despite the ideological and religious diversity, the issue causes a remarkable interest in all civilized countries; modern world considers Antiquity its common heritage.

The goal of the present work is to explore the influence of the classical tradition, and primarily ancient Greek literature, and the history and structure of its creative assimilation in Modern Greek literature. The present work is the first attempt to study all the epochs and explore the works of prominent Modern Greek writers that are significantly relevant in terms of the creative assimilation of the classical tradition. Besides, in this respect the classification and characterization of each period and the most distinguished writers of Modern Greek literature. Along with tracing the elements of Antiquity – an ancient author, source, plot, certain images and symbols, etc – (what other scholars are usually confined to), the present research attempts to identify their function in works of a writer. The work puts emphasis on the principle novelty introduced by each Greek author in terms of the creative assimilation not only in Greek, but in European literature as well.

Chapter one – **Main Aspects of Influence of the Classical Tradition on the World Literature** – starts with exploring certain controversial issues regarding the specification of the essence of ancient culture: the essence

of the term *classical* or *ancient tradition,* chronological classification of the ancient civilization, features which serve to identify Antiquity as an integrated cultural unity. Of course, considering the sphere of our choice, our interest is focused on literature. Thus, Chapter One presents the basic stages of the development of the ancient literature. Special attention is paid to the period of the Roman Empire, when first in the world history one culture "totally" creatively assimilated another culture. Rome, which succeeded in expanding its power, chose a specific way in respect of culture – being orientated towards the Greek culture, it tried to merge the latter with the Roman one. Roman literature attempted to imitate, creatively assimilate, and transfer to Latin all what had been formed in Greek literature gradually and consistently. This attempt (that of creative assimilation of one nation's literary traditions by another) enjoyed tremendous success.

Ancient literature prepared an unprecedented basis for the development of literary thinking. In Hellenistic and post-Hellenistic epochs an interesting model of the assimilation of Greek tradition by other nations was formed, and all basic features that are still specific to the European literature in terms of the creative assimilation of the classical tradition were outlined.

Official recognition of Christianity and its proclamation as a state religion boosted the neutralization process of so-called ancient arguments. Antiquity was opposed with the set of new, Christian values. The latter penetrated all spheres of society including, of course, culture and, primarily, literature. Christian philosophers' main target was the prevalence of mimetic principle in art. In V-VI cc., Christianity started to take over in art and literature. Ancient mimetic principles gave up for a while.

The present chapter puts a special emphasis on the Middle Ages, as it is the period of sharp deviation from the ancient tradition and ancient

cultural heritage as well as of the attempt to create new ways, new modes of civilization. Of course, the mentioned process differed in various regions. Most general division lay between the East and the West, which cardinally differed from each other with respect to the classical tradition. In the East, the decay of Antiquity is marked with the formation of the Byzantine Empire. As for the West, its prerequisites were the decline of the Roman Empire and emergence of new forces.

Although Byzantium did its best to force the ancient ideology to give up to the Christian principles, it was still due to the efforts of the Byzantine scholars that the ancient heritage was preserved. The attitude towards ancient civilization in Byzantium effected the countries in direct contact with the empire (Syria, Armenia, Georgia, and Arabian Muslim countries).

In Europe, where different processes took place, the chief point of interest was the literature in Latin. The ancient Greek culture was not thoroughly studied (with the exception of certain attempts).

Grounds for a comprehensive meeting of ancient and European cultures were prepared in the late Middle Ages. And the turning point began in XIVc. at the dawn of Humanism in Europe. Society started to acquire a new concept, the common attention was focused on a human being, who was studied synchronically as well as diachronically, i.e. in terms of the history of his development. This approach brought up the question of heredity, and thus Hellenic and Roman cultures, which were often idealized, acquired primary significance. Humanism naturally developed into Renaissance, which implied a total rehabilitation of Antiquity. What characterized the epoch was the renewed discovery of the texts by ancient authors, their publication, and common study of the Greek and Latin languages. In this epoch, national literatures started to appear in Europe. Genres like drama, elegies, epigrams, etc. revived.

With respect to Antiquity, Classicism introduced a new trend that targeted the refinement of taste in the society. Correspondingly, Classicism started to seek new approaches to Antiquity. However, the interpretations of the ancient civilization were often subjective and misleading. Classicism starts the process of interpreting Antiquity, which became rather peculiar to the European culture. Since that several regions in Europe proved to be especially remarkable in terms of realizing and acquiring the classical tradition. They gave birth to a set of trends which fitted ancient tradition in respect of the form as well as the content and conception. Accordingly, we may separately explore the forms of the influence of the classical tradition within Baroque, Classicism, Sentimentalism and Romanticism. Literary activities of these regions stimulated an irrevocable "regenerative" process of Antiquity first in Europe, and then all over the world. Thus, other nations could approach Antiquity directly, without European mediators.

In the following epoch of Enlightenment, Europe intensified and extended the appreciation of both what we may call a tradition and innovation. A serious research in the development of civilization brought up numerous controversies and discrepancies between the epoch of Enlightenment in Europe and different periods of ancient culture. This process stimulated not only creative interpretation of Antiquity, but also its scientific investigation.

Introducing a new trend in artistic culture and literature, Romanticism most interestingly outlined the antinomy between the ancient and modern cultures.

After the Parnassians inspired a new wave in reviving Antiquity in XIX c., the assimilation of the classical tradition came to abound in diverse forms. It found its place in Realism and Naturalism as well as in a totally different trend – that of Symbolism. Even the representatives of Modernism could not avoid its influence.

It suffices to briefly outline of the creative interpretation of the classical tradition in Europe to illustrate how consistently the old continent first deviated from Antiquity, and then, step by step, comprehensively acquired it.

On the verge of XIX-XX cc., Greece itself proved rather inconsistent and failed to be sufficiently prepared while undertaking the same venture, what, of course, was historically conditioned. This will be illustrated in the following chapters.

Chapter Two – **Basic Stages of the Assimilation of the Classical Tradition in Modern Greek Literature** – is divided into smaller parts.

The first part – ***European medium and Cretan Renaissance Literature*** – starts with the discussion of debates over chronological classification of Modern Greek literature that exist in Modern Greek studies.

Considering the issues of our interest, we find it reasonable to investigate the links between the modern Greek literature and the classical tradition with respect to Cretan literature, as the attempts of the literature within the frameworks of the millenium of the Byzantine civilization (whether Byzantine or modern Greek literary works are concerned) to approach the classical tradition is determined by the very norms of the latter. First, the chapter covers Crete's historical and social background in the period, which determined the prerequisites of the Cretan Renaissance, and gives specific features of the latter. We do not share the opinion of the majority of scholars maintaining that the Cretan culture was linked to the ancient tradition only via Europe. The investigation of Cretan literary works in different aspects (usage of proper names, mythological plot and characters, also "archaized" or "hellenized" time and setting, etc.) reveals the affect of the classical literature on the Cretan one, though much more slight than in Europe. It can be qualified as the assimilation of the classical tradition (as non-systematic and chiefly occasional information) via European medium.

The second part – *Preparation to the Creative Assimilation* – covers the period since the fall of Constantinople (1453) till the Liberation (1821), which we have divided into three subperiods. The first one is confined to the first, the most critical century that followed the fall of Byzantium, and is marked with spiritual devastation. The fatal century locked the culture-wise-distinguished country in the custody of ignorance. Referring to Greek scholars, this period was marked with spiritual "marasm" (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τ. 1, 367). Of course it is useless to speak of the creative assimilation in this period. The end of the XVI c. can be considered the second subperiod, or the first stage to the revival of education. The representatives of clergy and secular circles started an intense interference in the education of the society. It is also noteworthy that Greek scholars were aware of Antiquity-related processes in Europe, and the contribution of Byzantine scholars that found a refuge in the European centres. This inspired the Greek people to independently overcome the dominating ignorance. However, relations between the church and the European-type schools became strained, as the school programs did not always harmonize with church ideology and regulation. Moreover, the pedagogical activity of T. Koridaleus was prohibited again by the church. It resulted into the formation of secular educational institutions. This process had the similar effect in Greece as Enlightenment had in Europe. However, there were remarkable differences between the European and Greek types of Enlightenment: the former was preceded by Renaissance, whereas the latter followed the regression period.

Considering the formation of an approach to the classical tradition, XVIII c. is a new period. The epoch of Enlightment is the most significant in the history of Greek culture. It reached its peak in XVIII c. and in several ways marked a turning point in the intellectual life of Greece. We may call this epoc the third subperiod. Along with many

other issues, the growth of interest toward the classical tradition is also related to Enlightment. This epoch is marked with a remarkable intensity of publishing texts of ancient authors, which aimed at inspiring pride of the great Hellenic past not only in educational centres, but also in other circles of society. The initiators tried to generalize the interest to Antiquity, and let the Greek, who were still suffered the domain of Turks, identify themselves as the heirs of a great culture. One of the most relevant points for Greek people was the problem of self-nomination. Tradition preserved three terms to the post-Byzantine period: *Έλληνας*, *Ρωμίος[]* and *Γραίκος*. After the adoption of Christianity, the Byzantine civilization created a necessary background to differentiate the significance of the mentioned terms. *Έλληνας* came to denote the ancient heathen Greek, whereas *Ρωμίος* and *Γραίκος* signified Christian Greek people. Naturally, Greek scholars, who were well aware of the old history, could not have ignored the fact that all the three terms originated from Antiquity. The period of Enlightenment did its best to enable the Orthodox Greek to adopt the term *Έλληνας* as their name with the same easiness as the other two terms.

The analysis of images of ancient Hellenes that were preserved in the Greek folklore also belongs to this period.

Though it was marked with an increasing interest toward the classical tradition and, at the end, with a sharp sublime in this respect, still, unlike Europe, the creative interpretation of the ancient tradition was not fulfilled in terms of artistic thought as the latter failed to find the reception of the classical tradition and the ways to regenerate or otherwise revive ancient images and plots. This will be accomplished afterwards: when Greek people return to its glorious past, and the learned society of Greece duly acknowledges the place of the ancient culture in the development of its own history and culture. If we try to

classify this period in respect of the assimilation of the classical tradition, we could name it a preparatory period to this process.

The third part – ***The Period of Search and Hesitation*** – embraces the works of distinguished poets like D. Solomos and A. Calvos as well as the representatives of Heptanesian school and Romanticism. If we study the extent to which the classical tradition is reflected in their works, we will trace three tendencies that dominate in Greek literature in this respect: 1. The pathos nourished by the victory becomes the chief source of inspiration; 2.Orientation to the European literature and the respective values; 3. Two fold approach to its roots – first, via the European mediator; and the second, through the study of Greek authors. To Greek writers of the period, the classical tradition is more a phenomenon that the Modern Greek literature timidly acquires than its organic cultural heritage. As a result, no serious attempts were made to appreciate the classical tradition and specify its due place in Modern Greek literature, with the exception of the debates on language problems. Although Romanticists sighed for the glorious past, they, naturally, never denied the existence of the Modern Greek literature. They had a vague idea of the role of the classical tradition in the formation of the latter. Therefore, no matter what trend it implies, the literature of this epoch tends to so-called informational completeness. There are hardly any allusions that require a profound knowledge of ancient literature and culture, an Antiquity-wise well-educated reader. One is under the impression that while presenting a poetic interpretation of the classical information, the writers, who themselves start to perceive the classical tradition and realize its significance in the world culture, use ancient plot, symbols and proper names not as commonly known elements, but try to acquire the role of renderers of the latter.

Thus, the epoch is marked with the search of approaches to the classical tradition. However, this does not imply the discovery of these ways.

The forth part – *The Main Trends of the Creative Assimilation of the Classical Tradition at the End of XIX c.* – presents the processes in the Greek society that preceded the literary activities of the generation of 80s. In this period, the Greek, on one hand, acquired the pathos of a sublime that marked the same period in Europe, and on the other hand, faced the necessity to specify their own attitude to the cultural or political values. Since that period, Greek cultural reality abounds in parallels with the European culture, but it also has numerous purely Greek principle elements.

Since II half of XIX c., the European culture became extremely rich in various artistic trends. Parnassians, who where distinguished with their new concepts of "returning" to Antiquity, are especially noteworthy. They denied contemporary life, and "revived" Antiquity in their poetry; they released artistic culture from the Romantic perception. This may have caused Parnassians' popularity among the Greek, who were "overtired of Greek romanticists' poetry. However, Greek Parnassism differed from the French one; victorious Greek could not acquire a pessimistic poetry. Besides, deeply religious Greek people were reluctant to share the anti-Christian ideas of Parnassians. On the other hand, the return to Antiquity was very important to the Greek as the epoch seriously brought up the problem of national heritage, what we will discuss below.

Besides literary issues, all the rest that marked the study of the Greek civilization on the verge of two centuries in Europe is also relevant. Of course, it was not left unnoticed by the generation of 80s. They came forward with clear ambitions to ascertain their position in the formation of the Modern Greek culture. The Greek community also faced the question of heritage – an issue of special importance to any nation's self-consciousness. The public men of this period were allotted to introduce basic changes in language issues as well. They theoretically proved the

viability of Dimotic and almost always resorted to it in their creative activity. Among the most "dramatic" activities of the representatives of the generation was the final formation of the "Great Idea", which ended with 1921 catastrophe.

The generation of 80s was to show the liberated nation the ways to acquire its place in Europe. Thus, two questions should be thought over: 1.How to specify the Greek people's attitude toward the European culture, and find the ways to express the nation's originality; 2. What should be the attitude of the Greek civilization toward the epoch that was universally recognized as one of the most remarkable periods in the history of the world culture, and which had permanently cast a shadow over the Modern Greek. Europeans limited the significance of Greek culture to the ancient civilization. Besides, and the spiritual life of modern Greece was, naturally, very poorly set out against such a background. The Greek faced the problem of overcoming the complex of the glorious past.

Universalism of K. Palamas. This interesting and complex epoch was a background for K. Palamas' literary activity, which was marked with universality. The latter was clearly expressed in his attitude toward the classical tradition. 1. First in Greek literature, Palamas attempted to theoretically approach the ancient Greek civilization as a whole as well as its single aspects. Along with investigating the ancient literary heritage, he thoroughly studied the theories that existed in his contemporary classical philology; 2. Palamas is the first Greek poet who made serious attempts to introduce the creative assimilation of the classical tradition in his works. His artistic heritage is so rich in ancient plots, symbols and images that it is hard to find any more or less remarkable sphere in Greek culture, or any writer or image that escaped the poets attention.

Palamas' theoretical works offer an interesting inner discussion over the significance of Antiquity for the modern society, and primarily for the Greek; he also dwells upon the approach to the classical tradition. Palamas' theories on the classical tradition that are scattered in numerous publications and fiction may be presented as the unity of three elements: 1. The specification of the essence and definition of Antiquity; 2. What is the wrong attitude toward Antiquity, and how harmful its misunderstanding may be; 3. What should be the right attitude toward Antiquity, and how beneficial it may be to human development.

While specifying the essence of classical Antiquity, Palamas, to our mind, shares the position of his contemporary Archaic studies, though of course, enriches it with his own poetic interpretation. Palamas believes the chief merit of Antiquity is its worldwide significance. The classical Greek tradition is a common treasure, and is accessible to the whole world, regardless of ideology, civilization type, etc. 2. Facing this unfathomable and lofty civilization, people are doomed to errors if they blindly acquire the classical tradition; thus they will became intimidated and will be limited to a mere imitation or reanimation. According to the poet, an incorrect interpretation of Antiquity may deprive a culture of its vitality; while the classical tradition will hinder the development of the culture instead of inspiring it (Γ. Καλαμαπανός, Ο Παλαμάς και οι Αρχαίοι, Αθήνα, 1959, 108). 3. Being aware of the significance of the classical Greek tradition to the development of civilizations of various epochs, Palamas presents his idea on the correct apprehension of the classical tradition. He believes that a modern artist or a society should realize that a modern man differs from an ancient one, as the former includes in itself the coexistence of the ancient, Christian and modern cultural traditions. In a society of other faith, another religion will replace the three elements of the triad. An artist should borrow from Antiquity all what will stimulate the development of his contemporary

culture, and will not alienate his art from the requirements and tastes of his contemporary society. In terms of the creative assimilation of the classical tradition, Palamas suggests that a society should create new values in respect to the tradition.

Since Palamas widely refers to the classical tradition, his works comprehensively present the information related to the classical Greece. In respect of the reference to the classical tradition, Palamas' poetry may be divided into three groups: 1. Poems where ancient images and symbols (despite their frequent usage) are not key elements for the concept. They are used as single quotations. Ancient terms are used either with respect to their generally known symbolic meaning, or for comparison, or as a metaphor, etc. 2. Another group of Palamas' poems have passages or parts that poetically interpret concrete images from the classical tradition. Neither they serve as a motif of the poem's concept, but they have their relevant function there. 3. However, we are especially interested in those works that are nourished by the ancient information, and most interestingly illustrate Palamas' creative interpretation of the classical tradition. Among such poems we may distinguish those based on the principle of "informational self-sufficiency". That means that the poet is interested to poetically furnish one motif, one plot, and make its poetical information the concept for his poem. As for the additional information, he presents as much of it as it is necessary to realize his intention. The analysis of these poems shows that in the case of this pattern of poetry, Palamas is confined to the laconic allusion to the key plot elements of the myth. Though in case of a poetic interpretation of the myth, he does not necessarily divert from the elements of a traditional myth, or partly alter it, or basically reinterpret a traditional as confines himself to a subtle allusion to the content elements of the respective myth. Hymns are especially significant among Palamas' works. If we compare hymns to the above-mentioned pattern,

the principle of "informational self-sufficiency" is replaced by the principle of "maximum informational completeness". Along with glorifying a god or goddess, Palamas fully presents their deeds.

Palamas, on one hand, crowned the process of assimilating the classical tradition that preceded his poetry, and on the other, introduced a new approach to the classical tradition. Along with assimilating the classical tradition, a writer should find an interesting way to realize it in his works, and at the same time, maintain his poetic originality. In terms of the classical tradition, Palamas offered a unique universalism. If one tries to trace all Antiquity-related names in his works, one will have to compile a huge dictionary with almost all names and notions that are relevant Antiquity-wise.

And still, Palamas' works are marked with one noticeably original feature: no matter how closely he approaches Antiquity, how organically he acquires the classical tradition, there always is a distance between Antiquity and modern life. It is important for Palamas to ascertain that he is a Modern Greek poet. Though he fully realizes he is an heir of the classical tradition, he is never fulfilled with it alone. He aims at demonstrating the potential of both his poetry and the modern Greek culture, and tries to modify the classical tradition as to serve to the formation of the modern Greek literature. Since Palamas' times, a number of Greek writers managed to trace interesting ways in assimilating the classical tradition. On one hand, they followed the process in common European literature, and on the other, offer something essentially new and interesting that stimulates the development of the Modern Greek literature.

Originality of C. Kavafis' historical orientation. C. Kavafis is especially noteworthy among the poets of K. Palamas' generation. Kavafis' works are marked with a totally new, distinguished

apprehension of the classical tradition. Kavafis' "antiquity-based" poems may be divided into two groups: 1.Mythological and 2. Historical.

Kavafis' so-called *mythological* poetry conveys two tendencies: on one hand, the poet borrows a mythological plot, substantially transforms it, but confines himself to the narration of the myth. The interpretation of the myth and understanding its implicit text is up to the reader.

On the other hand, in his other mythological poems, Kavafis is not confined to a mere narration of the myth; He uses mythological information either as an argument for the depicted scene, or as a moral.

And still historical theme dominates in Kavafis' poetry. Any attempt of their exact classification seems useless. To our mind, all these poems have in common a single peculiarity: they offer more or less concrete historical context. Kavafis' so-called historical poems (no matter whether the poet interferes in the plot with his own interpretation) are focused on such an event or a fact that by itself may not inspire a peculiar interest, but within the poem the rendered information acquires remarkable significance. Thus the poet refuses to follow the traditional path of assimilating the classical information, and within the frameworks of his artistic imagination sets off the value of these elements that have escaped others' attention. The analyzed poems show that Kavafis' interest in the classical tradition is focused on certain mythological and historical facts that serve to clarify or assert his idea. He uses the ancient information to create an essentially new poetry. While poetically furnishing the mentioned information, he very closely renders the spirit of the epoch that is described in the poem.

Principles of actualization and idealization in A Sikelianos' poetry. In terms of the classical tradition, A. Sikelianos' poetry implies two tendencies: 1. Actualization of the tradition in a moderately lofty style; 2. Idealization, which implied forming a certain paradigm not only from Greek images and symbols but also from the Greek's lifestyles. Though

Sikelianos' poetry abounds in the elements related to the classical tradition, which are artistically furnished with various poetic devices, we believe that it is marked with a certain peculiarity – the poet chooses the Antiquity-related information which enables him to give the ancient plot a new direction, develop it according his intention and ideology. Therefore, Sakelianos is more interested in one mythical episode than a complete cycle of myths. He usually borrows these episodes from ancient writers' works, and either obviously or imperceptibly diverts them from or makes them opposite to the initial information.

Sikelianos is proud of being a Hellene. However, he has not made the pride the basic element of his poetry. The classical Greek culture- the greatest expression of the Hellenic genius – does not interest him isolated; the poet sees it as a paradigm, a model for a peaceful co-existence of the mankind. Therefore, any information borrowed from the classical tradition, even if initially pessimistic, sounds optimistically in his poetry. Sakelianos' approach to the Hellenic culture is neither indifferent nor cosmopolitan. He tightly connects the ancient Greek culture to the modern world. Sikelianos' poetry is marked with another interesting trait: he seems moderate in applying ancient images and symbols. None of his poems has excessive ancient notions; on the contrary, he is very economical, and always skillfully expresses an idea of utmost importance within one piece of poetry. Sikelianos' actualization is not placing an image or a symbol in a common context, or making the ancient and elevated ordinary; he charges the former with modern spirit and orientates it to what he feels as lofty ideals.

Antiquity in N. Kazandzakis' disharmonic world. Critics are unanimous to admit the difficulty in fully presenting the way the classical tradition is reflected in N. Kazandzakis' works. The reason is that Kazandzakis' works are comprehensive, and he does not give priority to any particular civilization. His works embrace all the

knowledge accumulated to present times. Here coexist symbols, images, notions and religious concepts of different civilizations. Kazandzakis seeks new horizons of truth. For this purpose, he chooses the routs for endless travel in a boundless world, in respect of both geography and ideology (best illustrated in *Odyssey*). But in this process (if priorities are not timely specified) a mortal is doomed to a confusion and failure. The power of Kazandzakis' works is the dramatism that lies between his dreams and abilities. As for the question of our interest, the chief problem is the following: while assimilating the classical tradition, the writer "goes far beyond its limits", (Γ. Σταματίου, Ο Καζαντζάκης και οι Αρχαίοι, Αθήνα, 1986, 316) and, consequently, the tradition as reflected in his works looses its chief quality – clarity. Though Kazandzakis often refers to Homer, Hesiod, Greek tragedy writers, Heraclitus, Plato, uses ancient images and symbols, all these serve not to the creative assimilation of the classical tradition, but to overcoming the boundaries of the latter and transcending to the broader cosmic world. This peculiarity of the writer can be stated as follows: Kazandzakis views the classical tradition as the part of the enormous information that can nourish his literary works. Accordingly, he does not give it a noticeable priority against other traditions. Kazandzakis numerously alludes to Antiquity, not out of his special disposition toward it, but because it is an authentic historical fact in the centuries old human experience.

The classical tradition in G. Seferis modernistic poetry. It is common knowledge that the creative interpretation of myth in Seferis' works has caused heated arguments. The problem chiefly concerns the use of so called "mythological method" by the poet, the essence of the method and the common and different aspects between Seferis and his contemporaries in applying the method. The history of the creative interpretation of myth has exposed two relevant aspects of the process: a) the pieces of mythological information that captures writers' attention,

and the methods they use to render a myth; b) the function of a myth in works of a writer. These two aspects guide our study of Seferis' works. The first one we shall call reproductional (implies the mythological information used by the poet and the ways of its actualization in his works). Another aspect we shall call functional (refers to the function of a myth in his poetry).

While considering the so called reproductional aspect, we point out the following basic moments: 1. informational basis. 2. methods of interpreting the mythological information. 3. manner of using mythological information: a) the most elementary form – a lexical formative, a term or a proper name; b) a word combination or a phrase; c) a fragment from the mythological information; d) informational block; e) subtext. 4. degree of clarity of the mythological information. 5. informational volume. The mythological information in Seferis' works may be confined to a single line, passage, poem, or embrace his whole poetry. 6. combination of different pieces of information in Seferis' poetry. The analysis of so called reproductional aspect concerning Seferis' way of interpreting the mythological information testifies to the significant role of myth in Seferis' works, though we by no means insist on seeking links with mythology in his every single poem.

While analyzing the function of myth in Seferis' attitude to mythos, we should mention that: 1. Seferis strictly limits his informational basis to the Greek mythology and offers the reader popular symbols, which he uses (as Eliot says) to "order" his poetry. 2. Despite the "limited" informational basis, the ways the poet actualizes the mythological information are multiple and diverse. 3. Seferis' works are distinguished with a high level of coordinating and distributing the mythological information, which enables us to trace the "intertextual" fabula and its constituting episodes in his poetry. 4. The poet tends to apply the principle of mythopoetic world – that of "I" and "you" relations, though

diverts from the principle of binary opposition, the typical element of mythological thinking. This way, he at once approaches and distances from mythological thinking. In the end, if we try to specify the feature that distinguishes Seferis with respect to the interpretation of myth, we may briefly state: this is the unity of all above-mentioned aspects. Some of them may be characteristic of various poets, but the combination of all these aspects may be considered the peculiarity of solely Seferis' attitude to the mythological tradition.

Y. Ritsos double-faceted poetry. Ritsos' collection of monologues *The Fourth Dimension* is inundated with mythological information. Though none of them gives a consistent account of a myth (but for Persephone, where the myth can be reconstructed from Persephone's story), it is not difficult to guess which story is implied. The author widely refers to mythical details and frequently uses trite symbols like baths or a cut curl. Ritsos is not interested in the tragic characters' adventures but in their psychological state after the adventure. In *The Fourth Dimension*, the diegesis almost invariably starts after the protagonists' main story is over and the characters start thinking over what they or their friends have gone through. Even when the story climax is still ahead, the characters analyze what they are to do next and knowing the adverse consequences, nevertheless duly fulfill their 'mission'. Ritsos' characters are deprived of resistance and have surrendered to destiny. They are neither able nor willing to change anything. The emphasis on destiny brings Ritsos' monologues close to ancient tragedy. However, unlike the latter, Ritsos does not offer a tragic conflict with a possible cathartic effect on the reader. On the contrary, the poet outbalances it with a focus on narration, on the analysis of an event and not on an action.

Ritsos returns to myth when he distances himself from the so-called propagandist poetry and re-considers his values. Myth enables him to

move away from the daily and the material and touch universal, eternal problems. Mythical stories are mainly employed in his existential works.

O. Elytis' surrealistic interpretation. No matter how different Greek writers' approaches are to the classical tradition, one thing is true about them all: the classical tradition is very important to the formation of the Modern Greek literature. However, The writers who chose to create an essentially new poetry have another stand. We mean those innovatory experiments that aimed at freeing literature from old tradition, and finding new ways of artistic expression. Among these artists, surrealists are especially noteworthy. With respect of the classical tradition, we have analyzed O. Elytis' works. Though the poet generally follows the basic principles of surrealism, his poetry does not break off the ancient tradition. He is not a blind follower of the French poetry; He tries to fit surrealism to the Greek reality. In its essence, surrealism is a cosmopolitan, non-ethnic trend; it even seems to contradict to expressing the national spirit in poetry, whereas Elytis is Greek to the core, and at the same time, he is a poet of a worldwide significance. He tries to perceive the world "from the Aegaean sea". Therefore, all what is connected to the basis of this world – ancient Greek – naturally enters in his poetry. It is interesting to explore how Elytis manages to remain a surrealistic poet, and at the same time so intensively refer to Antiquity, as to become a target of literary researches (Δ. Ιάκωβ, Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη, Αθήνα, 1985). Elytis' works do not offer artistic interpretation of a continuous information, the way it was with other writers. Here allusions and quotations from the sphere of Antiquity bear surrealistic marks: so-called classical passage is only an element of the surrealistic "mosaic"; at the first sight, they are neither motivated nor developed in the poem, just mingle through one or two lines. Thus, we should focus on three basic forms of reflecting Antiquity: 1. Nomination. Elytis mentions any Antiquity-related symbol or image in a certain

context; 2. Allusion to Antiquity. We mean the passages that either directly refer to the ancient information or raise the association of an allusion to Antiquity; 3. Instances of borrowing formatives, word combinations, or even sentences from ancient literature without any allusions to the source. This way he realizes the theories about language that are given in his letters. He does it after ancient Greek writers who freely used poetic formulas and word combinations of their predecessors.

Ancient drama in Modern Greek playwriting and I. Kabanellis. The reception of the classical tradition in modern Greek dramaturgy is totally different from modern Greek poetry. The latter more or less followed European literary trends, which is not true about modern Greek playwriting and theatre in general. While modern Greek theatre advanced vigorously in terms of stage direction, design and music, dramaturgy remained a challenge: Greek playwrights failed to approach the heights Greek poetry and prose had then reached. For a long time, it remained Achilles' heel of modern Greek theatre.

In terms of the reception of ancient themes, the modern Greek playwright Iakovos Kabanellis is among the most colorful figures. He employs ancient plots in some of his plays: a satirical comedy *Odysseus, Return Home*, a trilogy (triptych as called by the playwright) *A Letter to Orestes, The Supper* and *The Thebans' March* and the Last Act. An insight into the playwright's employment of myth will lead us to the following conclusion: Kabanellis is interested not in the mythical story itself but in the followup. Hence, he starts narration at the moment where the myth ends.

Kabanellis focuses on the consequence of a story, which, as a rule, is different from what the characters of ancient tragedy expect. If Aeschylean Orestes seeks justification of his actions, for Kabanelis' Orestes death is the only way out; if Aeschylus' Electra is confident in her truth, in Kabanellis' play she is remorseful of her vengeance and is

conscious of her mistakes; if Homeric Odysseus returns to Ithaca as a hero and everyone is waiting for him eagerly, Kabanelis' Odysseus is forgotten by all, and the awareness that no one expects him has waned his desire to return home.

A typical feature of Kabanellis' literary works is the alteration of the characters' initial profile: positive characters appear in a derogative/negative light and vice versa. This tendency is evident almost in all his plays on ancient themes.

Kabanellis does not tell the myth. If the reader is not aware of the mythical plot, he/she will find it quite difficult to fully reconstruct the story from the play. The author is more interested in the characters' attitude towards the events they have experienced.

ბიბლიოგრაფია

ავტორები

ა) ანტიკური ლიტერატურა

Aeschylus, Tragoediae, ed. G. Murray, Oxford 1955².

Apollodorus, Bibliotheca, ed. R. Wagner, Leipzig 1894.

Apollonius Rhodius, Argonautica, ed. H. Frankel, Oxford 1961.

Aristotle, Poetics, Introduction, commentary and appendix by D. W. Lucas, Oxford 1978.

Diodorus Siculus, Bibliotheca historica, ed. F. Vogel & K. T. Fischer, 1-5, Leipzig 1888-1906³.

Euripides, Fabulae, ed. G. Murray, 1-3, Oxford 1902.

Hesiod, Theogony, ed. with Prolegomena and Commentary by M. L. West, Oxford 1966.

Heraclitus, Fragmenta, ed. H. Diels & W. Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, 1, Berlin 1951⁶.

Herodotus, Historiae, 1-9, ed. Ph.-E. Legrand, Paris 1932-1954.

ჰეროდოტე, ისტორია, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და საძიებელი დაურთო თ. ყაუხჩიშვილმა, თბილისი 1975.

Homerus, Opera, 1-2, Ilias, ed. D. B. Monro & Th. W. Allen, Oxford 1920³.

Homerus, Opera, 3-4, Odyssea, ed. Th. W. Allen, Oxford 1917³.

Homerus, Opera, 5, Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas Continens, ed. Th. W. Allen, Oxford 1946.

ჰომეროსი, ილიადა, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო რ. მიმინოშვილმა, თბილისი 1979.

ჰომეროსი, ოდისეა, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა პ. ბერაძემ, წინასიტყვაობა რ. გორდეზიანისა, თბილისი 1979.

P. Ovidius Naso, Metamorphoses, ed. W. S. Anderson, Leipzig 1977.

პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი, მეტამორფოზები, ლათინურიდან თარგმნეს: ნ. მელაშვილმა, ნ. ტონიამ, ი. გარაყანიძემ; რედაქცია, შესავალი წერილი და კომენტარები ა. ურუშაძისა, თბილისი 1980.

Pausanias, Graeciae descriptio, ed. F. Spiro, 1-3, Leipzig 1903.

Pervigilium Veneris, ed. J. W. Mackail, (in Catulus), London, Cambridge, Massachusetts 1962³.

Plato, Opera, ed. J. Burnet, 1-5, Oxford 1900-1907.

პლატონი, ადრეული დიალოგები, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, წინათქმები და კომენტარები დაურთო ბ. ბრეგვაძემ, თბილისი 1997.
Plinius minor, Epistolarum, ed. M. Schuster, Leipzig 1958.
Plutarchus, Moralia, ed. W. Nachstädt, 2.2, Leipzig 1935.
Plutarchus, Vitae parallelae, ed. K. Ziegler, 3.1, Leipzig 1971².
Sophocles, ed. A. Dain & P. Mazon, Paris 1955-1967.
Strabo, Geographica, ed. A. Meineke, 1-3, Leipzig 1877.
P. Vergilius Maro, Opera, rec. F. A. Hirtzel, Oxford, s.a.

ბ) ახალი ბერძნული ლიტერატურა

Βοσκοπούλα, επιμ. Σ. Αλεξίου, Αθήνα 1971.
Οδ. Ελύτης, Ανοιχτά Χαρτιά, Αθήνα 1987.
Οδ. Ελύτης, Μαρία Νεφέλη, Αθήνα 1978.
Οδ. Ελύτης, Τα Ετεροθάλη, Αθήνα 1980.
Οδ. Ελύτης, Το Φωτόδεντρο, Αθήνα 1974.
Οδ. Ελύτης, Το Άξιον Έστι, Αθήνα 1959.
Οδ. Ελύτης, Εν Λευκώ, Αθήνα 1995.
Οδ. Ελύτης, Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας, Αθήνα 1982.
Οδ. Ελύτης, Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρίκο, Αθήνα 1980.
Κ.Π. Καβάφης, Ποιήματα, επιμ. Γ. Σαββίδη, τ. 1-2, Αθήνα 1980.
Κ.Π. Καβάφης, Τα Αποκηρυγμένα Ποιήματα, Αθήνα 1990.
კ. კავაფისი, კედლები, ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ანდრო ბარნოვმა, თბილისი 1999.
Ν. Καζαντζάκης, Τόντα-Ράμπα, Αθήνα 1969.
Ν. Καζαντζάκης, Οδύσσεια, Αθήνα 1967.
Ν. Καζαντζάκης, Στα παλάτια της Κνωσού, Αθήνα 1981.
Ν. Καζαντζάκης, Θέατρο Α, Τραγωδίες με αρχαία θέματα, Αθήνα 1964.
Ν. Καζαντζάκης, Ασκητική, Αθήνα 1971.
ნ. კაზანძაკისი, ასკეზა, ახალი ბერძნული ენიდან თარგმნა თ. მესხმა, თბილისი 1997.
Α. Κάλβος, Άπαντα, Πρόλογος – αναλύσεις Ε. Αλεξίου, τ. 1 – 2, Αθήνα 2003.
Ι. Καμπανέλλης, Θέατρο, 6 τόμοι, Αθήνα 1999-2010.
Β. Κορνάρος, Ερωτόκριτος, επιμ. Σ. Αλεξίου, Αθήνα 1995.
Κ. Παλαμάς, Άπαντα, τ. 1 – 16, Αθήνα 1981.
Γ. Ρίτσος, Τέταρτη Διάσταση, Αθήνα 1990.
Γ. Σεφέρης, Ποιήματα, Αθήνα 1998.
Γ. Σεφέρης, Τετράδιο γυμνασμάτων, Β, επιμ. Γ. Σαββίδη, Αθήνα 1976.

Γ. Σεφέρης, Δοκιμές, τ. 1 – 2, Αθήνα 1981.
Α. Σικελιανός, Λυρικός Βίος, τ. 1, 1946, τ. 2, 1947, τ. 3, 1947 Αθήνα.
Δ. Σολωμός, Άπαντα, Πρόλογος – αναλύσεις Ε. Αλεξίου, τ. 1 – 3, Αθήνα 2003.
Στάθης, εισαγωγή, σημειώσεις, λεξιλόγιο L. Martini, Θεσσαλονίκη 1976.
Ι.Α. Τρωΐλος, Βασιλεύς ο Ρωδολίνος, πρόλογος Σ. Αλεξίου, επιμ. Μ. Αποσκίτη, Αθήνα 1987.
Γ. Χορτάτσης, Ερωφίλη, επιμ. Σ. Αλεξίου, Μ. Αποσκίτη, Αθήνα 1996.
Γ. Χορτάτσης, Κατζούρμπος, σημειώσεις, γλωσσάριο Λ. Πολίτη, Ηράκλειο 1964.
Γ. Χορτάτσης, Πανώρια, εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Ε. Κριαρά, Θεσσαλονίκη 1975.

ლექსიკონები და ენციკლოპედიური ცნობარები

DNP – Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, Hrsg. H. Cancik u. H. Schneider, 15 Bde., Stuttgart, Weimar 2003.
Die Rezeption der antiken Literatur, Kulturhistorisches Werklexikon, Reihe: Neue Pauly - Supplemente, Ch. Walde (Hrsg.), Band 7, 2010.
RML – Ausführliches Lexikon der griechishen und römischen Mythologie, Hrsg. W. H. Roscher, Leipzig 1884-1937.
KP – Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike, Hrsg. K. Ziegler, W. Sontheimer, H. Gärtner, 5 Bde., München 1964-1975.
RE – Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung begonnen von G. Wissowa, fortgeführt von W. Kroll und K. Mittelhaus, zuletzt hg. von K. Ziegler, Stuttgart, München 1893-2000.
J. C. Cooper, 1986 – J. C. Cooper, Lexikon alter Symbole, Leipzig 1986.
E. Frenzel, 1976 – E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 1976⁵.
E. Frenzel, 1980 – E. Frenzel, Motive der Weltliteratur, Stuttgart 1980².
H. Hunger, 1959 – H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959².
К. Л. Э. – Краткая литературная энциклопедия, т. 1-9, 1962-78 Москва.
Liddell-Scott – H. G. Liddell, R. Scott, Μέγα λεξικόν της ελληνικής γλώσσας, τ. 1-5, Αθήνα, s.a.
E. Moormann, W. Uitterhoeve, 2010² – E. Moormann, W. Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten, Stuttgart 2010².
W. Pape – W. Pape, Wörterbuch der griechischen Eigennamen, Braunschweig 1884³.

C. Träger, 1986 – Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Hrsg. C. Träger, Leipzig 1986.

Энциклопедия Символов, 1995 – В. Баухер, И. Дюмоц, С. Головин, Энциклопедия Символов, Москва 1995.

И. В. Л. – История всемирной литературы, Москва, т. 2, 1984, т. 3, 1985.

В.В. – Βασική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, s.a.

Ι.Ε.Ε. – Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Αθήνα, Α.Ε., s.a.

სამეცნიერო ლიტერატურა

ვ. ასათიანი, 1987 – ვ. ასათიანი, ანტიკურობა ძველ ქართულ მწერლობაში, თბილისი 1987.

ვ. ასათიანი, 1996 – ვ. ასათიანი, ანტიკური და ბიზანტიური ტრადიციები ძველ ქართულ მწერლობაში, თბილისი 1996.

თ. გამრეკელი, 1999 – თ. გამრეკელი, კ. კავაფისის ისტორიული ლექსი ბის კლასიფიკაციის პრობლემა და „ბარბაროსების მოლოდინში", ΑΝΑΘΕΣΙΣ, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, აკადემიკოს თი ნათინ ყაუხჩიშვილის საიუბილეოდ, თბილისი 1999.

თ. გამრეკელი, 2005 – თ. გამრეკელი, კონსტანტინოს კავაფისი (წიგნში ნარკვევები ახალბერძნულ ლიტერატურაში), თბილისი 2005.

თ. გამრეკელი, ქ. ცინცაძე, 2005 – თ. გამრეკელი, ქ. ცინცაძე, ბერძნული რომანტიზმი (წიგნში ნარკვევები ახალბერძნულ ლიტერატურაში), თბილისი 2005.

ქ. გარდაფხაძე, 1995 – ქ. გარდაფხაძე, ანტიკური ტერმინები გ. ტაბიძის პოეზიაში, თბილისი 1995.

რ. გორდეზიანი, 1988 – რ. გორდეზიანი, ბერძნული ცივილიზაცია, ტ. 1, თბილისი 1988.

რ. გორდეზიანი, 1997 – რ. გორდეზიანი, ბერძნული ცივილიზაცია, ტ. 2, თბილისი 1997.

რ. გორდეზიანი, ი. დარჩია, ს. შამანიდი, 2001 – რ. გორდეზიანი, ი. დარჩია, ს. შამანიდი, ძველი და ახალი ბერძნული ენები, შედარებითი გრამატიკა, თბილისი 2001.

რ. გორდეზიანი, 2009 – რ. გორდეზიანი, ბერძნული ლიტერატურა, თბილისი 2009.

ნ. დოლიძე, 1998 – ნ. დოლიძე, ძირითადი ენათმეცნიერული ტენდენციები ანტიკურ ფილოსოფიაში და პლატონის „კრატილოსი", თბილისი 1998.

ტ. ელიოტი, 1996 – ტ. ელიოტი, რა არის კლასიკა?, ინგლისურიდან თარგმნა მ. ჯიჯეიშვილმა, თბილისი 1996.

კ. კეკელიძე, 1958 – კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი, ტ. 1, 1960, ტ. 2, 1958.

თ. კობახიძე, 1991 – თ. კობახიძე, ტ.ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი, თბილისი 1991.

დ. მელიქიშვილი, 1999 – იოანე პეტრიწი, განმარტება პროკლე დიადოხოსის „ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა", თანამედროვე ქართულ ენაზე გადმოიღო, გამოკვლევა, ლექსიკონი და შენიშვნები დაურთო დ. მელიქიშვილმა, თბილისი 1999.

ნ. ტონია, 1993 – ნ. ტონია, საფოს ფენომენი და ანტიკური ხანის ქალთა პოეზია (სადოქტორო დისერტაცია), თბილისი 1993.

ნ. ტონია, 2011 – ნ. ტონია, ანტიკური ტრადიციები დასავლურ ლიტერატურაში, თბილისი 2011.

მ. ქამუშაძე, 1998 – მ. ქამუშაძე, ლიტერატურული მიმდინარეობები ბერძნულ მწერლობაში XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, თბილისი 1998.

მ. ქამუშაძე, 2005 – მ. ქამუშაძე, კოსტის პალამასი და 80-ანელთა თაობა (წიგნში ნარკვევები ახალბერძნულ ლიტერატურაში), თბილისი 2005.

მ. ქამუშაძე, ს. შამანიდი 2005 – მ. ქამუშაძე, ს. შამანიდი, ბერძნული სიურეალიზმი (წიგნში ნარკვევები ახალბერძნულ ლიტერატურაში), თბილისი 2005.

ს. შამანიდი, 1995 – ს. შამანიდი, „ეროტოკრიტოსის" პოეტური სამყარო, თბილისი 1995.

ს. შამანიდი, 1999 (1) – ს. შამანიდი, არგონავტიკის სეფერისისეული ინტერპრეტაციისათვის, აკაკი ურუშაძის დაბადებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი შრომების კრებული „არგონავტიკა და მსოფლიო ლიტერატურა", თბილისი 1999.

ს. შამანიდი, 1999 (2) – ს. შამანიდი, ჰომეროსისეული ელპენორი და მისი პოეტური გააზრება სეფერისთან, ΑΝΑΘΕΣΙΣ, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, აკადემიკოს თინათინ ყაუხჩიშვილის საიუბილეოდ, თბილისი 1999.

ს. შამანიდი, 2003 – ს. შამანიდი, მშვენიერი ელენე - ომის მიზეზი თუ უდანაშაულო მსხვერპლი, კონფერენციის მასალები, ქუთაისი 2003.

ს. შამანიდი, 2005 – ს. შამანიდი, კრეტული რენესანსი (წიგნში ნარკვევები ახალბერძნულ ლიტერატურაში), თბილისი 2005.

ს. შამანიდი, 2005 (2) – ს. შამანიდი, გიორგოს სეფერისი (წიგნში ნარკვევები ახალბერძნულ ლიტერატურაში), თბილისი 2005.
ე. ხინთიბიძე, 1993 – ე. ხინთიბიძე, შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული „ვეფხისტყაოსანში", თბილისი 1993.
გრ. წერეთელი, 1927 – გრ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი, ტ. I, 1927, ტ. 2, 1935.
ს. ყაუხჩიშვილი, 1950 – ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, 19502, ტ. 2, 1949.
ს. ყაუხჩიშვილი, 1973 – ს. ყაუხჩიშვილი, ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორია, თბილისი 1973.
А. Алексидзе, 1979 – А. Алексидзе, Мир греческого рыцарского романа XIII-XIV вв., Тбилиси 1979.
М. фон Альбрехт, 1998 – М. фон Альбрехт, Античные реминисценции и проблема индивидуализации в творчестве Тургенева, თბილისი 1998
В. Бычков, 1985 – История эстетической мысли (Древний мир. Средние века, т. 1; Средневековый восток. Европа XV-XVII веков, т. 2), ред. В. Бычков, Москва 1985.
И. Голенищев-Кутузов, 1972 – И. Голенищев-Кутузов, Латинская литература в средневековой Италии, Москва 1972.
Р. Гордезиани, 1978 – Р. Гордезиани, Проблемы гомеровского эпоса, Тбилиси 1978.
М. Грабарь-Пассек, 1969 – М. Грабарь-Пассек, Античный роман, ред. М. Грабарь-Пассек, Москва 1969.
М. Грабарь-Пассек, 1966 – М. Грабарь-Пассек, Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе, Москва 1966.
Критика, 1975 – Древнегреческая литературная критика, ред. Л. Фрейберг, Москва 1975.
А.Ф. Лосев, 1976 – А. Лосев, Проблема символа и реалистическое искусство, Москва 1976
А. Лосев, 1978 – А. Лосев, Эстетика возрождения, Москва 1978.
А.Ф. Лосев, 1991 – А.Ф. Лосев, Философия, мифология, культура, Москва 1991.
А. Лосев, 1993 – А. Лосев, Очерки античного символизма и мифологии, Москва 1993.
Е. Мелетинский, 1976 – Е. Мелетинский, Поэтика мифа, Москва 1976.
Е. Мелетинский, 1986 – Е. Мелетинский, Введение в историческую поэтику эпоса и романа, Москва 1986.

С. Соболевский, 1959 – История Римской литературы, ред. С. Соболевский, М. Грабарь-Пассек, Ф. Петровский, Москва, т. 1, 1959, т. 2, 1962.
M. v. Albrecht, 1997 – M. v. Albrecht, History of Roman Literature, vol. 1-2, Leiden, New York, Köln 1997.
E. Benedeti, 1970 – E. Benedeti, Poesia pensiero della grecia classica nell'opera di Giorgio Seferis, Omaggio a Seferis, Studi Bizantini e Neogreci diretti da F. M. Pontani, Padova 1970.
A. Brawn, 1983 – A. Brawn, A New Companian to Greek Tragedy, London and Canberra 1983.
J. Burckhardt, 1860 – J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien (1860), Kröner, Stuttgart 2009.
J. Burckhardt, 1898 – J. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, 4 Bd., (1898-1902), Basel, Schwabe 1956-1957.
W. Burkert, 1999 – W. Burkert, Antiker Mythos – Begriff und Function, (წიგნში Antike Mythen in der europaischen Tradition, Hrsg. H. Hofmann), Tübingen 1999.
A. Dihle, 1985 – A. Dihle, Die Griechische und Lateinische Literatur der Kaiserzeit, Von Augustus bis Justinian, München 1985.
A. Eggebrecht, 1985 – A. Eggebrecht, Meine Weltliteratur, Berlin, Bonn 1985.
T.S. Eliot, 1948 – T.S. Eliot, Ulysses: Order and Myth, წიგნში: James Joyce, Two decades of Criticism, ed. By S. Givens, NY 1948.
G. Emrich, 1973 – G. Emrich, Antike Metaphern und Vergleiche im lyrischen Werk des Kostis Palamas, Bochum 1973.
R. Gordeziani, 1996 – R. Gordeziani, Abwandlungsformen der traditionellen Struktur des Mythos in der griechischen und römischen Heldendichtung, Griechenland und Rom. Vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und -höhepunkten der antiken Geschichte, Hrsg. E. G. Schmidt, Tbilissi, Jena 1996.
R. Gordeziani, 1997 – R. Gordeziani, Die Gegenüberstellung Europa Asien vom Altertum bis zur Gegenwart, Tbilissi 1997.
R. Gordeziani, 1999 – R. Gordeziani, Die Strukturellen Gesetzmäßigkeiten der Aufstiegs und Niedergangsperioden in der altgriechischen Kultur, Phasis, 1, Tbilisi 1999.
R. Gordesiani, 2000 – R. Gordesiani, Die Entwicklungstendenzen der epischen Gattung in der Epoche des Prinzipats (1-2 Jahrhundert), (კრებულში Λεκτά), თბილისი 2000.

R. Gordeziani, 2003 – R. Gordeziani, Spätantike als Periode der Kulturgeschichte, Phasis, V-VI, Tbilisi 2003.
M. Grant, 1986 – M. Grant, A Guide to the Ancient World, The H. W Wilson Company, USA 1986.
A. Gudeman, 1909 – A. Gudeman, Grundriss der Geschichte der Klassischen Philologie, Leipzig und Berlin 1909.
K. Hamburger, 1986 – K. Hamburger, Von Sofokles zu Sartre, Griechische Dramenfiguren antike und moderne, Stuttgart 1968[4].
G. Highet, 1949 – G. Highet, The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature, London 1949.
J. Irmscher, 1986 – J. Irmscher, Einleitung in die klassischen Altertumswissenschaften, Hrsg. J. Irmscher, Berlin 1986.
T. Kobakhidze, 1998 – T. Kobakhidze, Myth and the Literary Aesthetics of Modernism, Tbilisi 1998.
K. Krumbacher, 1897 – K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, München 1897[2].
S. Lauffer, 1987 – S. Lauffer, Daten der griechischen und römischen Geschichte, München 1987.
A. Lesky, 1971 – A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, München 1971[3].
A. Lesky, 1972 – A. Lesky, Die Tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972.
G. Megas, 1977 – G. Megas, Folktails of Greece, edited by G. Megas, Chicago and London 1977.
K. Meuli, 1921 – K. Meuli, Odyssee und Argonautica, Berlin 1921.
H. Musurillo, 1966 – H. Musurillo, Euripides' Medea: A Reconsideration, American Journal of Philology, vol. 87, N1, 1966.
R. Müller, 1978 – Kulturgeschichte der Antike, Bd. 2., Rom, Hrsg. R. Müller, Berlin 1978.
H.-G. Nesselrath, 1997 – Einleitung in die griechische Philologie, Hrsg. H.-G. Nesselrath, Stuttgart und Leipzig 1997.
F. Nietzsche, 1964 – F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Der griechische Staat, Stuttgart 1964.
R. Pfeiffer, 1968 – R. Pfeiffer, History of Glassical Scholarship. From the Beginings to End of the Hellenistic Age, Oxford 1968.
V. Riedel, 1996 – V. Riedel, Literarische Antikerezeption, Jenaer Studien, Bd. 2., Jena 1996.

S. Shamanidi, 1996 – S. Shamanidi, Homeric Epic in Modern Greek Language (on certain aspects of translation), International Conference dedicadet to the 125th birth annyversary of G. Tsereteli, Ancient Greek Literature and Contemporaneity, Tbilisi 1996.
S. Shamanidi, 1999 – S. Shamanidi, Tha Classical Tradition in G. Seferis' Mythistorema, Phasis 1, Tbilisi 1999.
S. Shamanidi, 2000 – S. Shamanidi, Some Aspects of Reproduction and Function of Myth in G. Seferis' Poetry, Phasis 2-3, Tbilisi 2000.
S. Shamanidi, 2009 – S. Shamanidi, For the Specific Use of Ancient Quotations and Paraphrases in G. Seferis' Poems, Phasis 11, Tbilisi 2009.
R. H. Simpson, J. F. Lazenby, 1970 – R. H. Simpson, J. F. Lazenby, The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad, Oxford 1970.
Br. Snell, 1962 – Br. Snell, Die alten Griechen und wir, Göttingen 1962.
A. Toynbee, 1934 – A. Toynbee, A Study of History, vol. 1-12, 1934-1961.
K. Tsintsadze, 2007 – K. Tsintsadze, Medea in Modern Greek Dramaturgy, Phasis 10, Tbilisi 2007.
L. Tsybenko, 1985 – L. Tsybenko, Eine moderne Interpretation einer alten mythologischen Gestalt (Kazantzakis Tragödie „Odysseus"), (wignSi Nikos Kazantzakis, Beiträge zu seinem Werk und Leben), Hrsg. R. Dostalova, Prag 1985.
E. Vogth, 1981 – E. Vogth, Griechischen Literatur, Hrsg. E. Vogth, Bd. 2., (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft), Wiesbaden 1981.
C. Wildberg, 2002 – C. Wildberg, Hyperesie und Epiphanie. Ein Versuch über die Bedeutung der Götter in den Dramen des Euripides, Zetemata 109, Beck Verlag, München 2002.
Γ. Αργυριάδης, 1990 – Γ. Αργυριάδης, Νεοελληνική γλώσσα, ιστορικές και γλωσσολογικές διαστάσεις, Αθήνα 1990.
Α. Αργυρίου, 1990 – Α. Αργυρίου, Δεκαεπτά κείμενα για τον Σεφέρη, Αθήνα 1990.
Α. Αργυρίου, 2009 – Α. Αργυρίου, Ένας συνοπτικός-αποδεικτικός; - λόγος για τον Ρίτσο, περ. Το δέντρο, τχ. 169-170, Άνοιξη-Καλοκαίρι, Αθήνα 2009.
Αλέξ. Αργυρίου, 1991 – Αλέξ. Αργιρίου, Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Μια σπειροειδής εξέλιξη, (ზოგში Αφιέρωμα στον Γ. Ρίτσο, Νέα Εστία, Χριστούγεννα), Αθήνα 1991.
Ν. Βαγενάς, 1991 – Ν. Βαγενάς, Ο Ποιητής και χορευτής, Αθήνα 1991.
Κ. Βακαλόπουλος, 1993 – Κ. Βακαλόπουλος, Νεοελληνική Ιστορία (1204-1940), Αθήνα 1996.

R. Beaton, 1996 – R. Beaton, Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, Ποίηση και πεζογραφία 1821-1992, Αθήνα 1996.
H. Beck, 1990 – H. Beck, Η Βυζαντινή χιλιετία, Αθήνα 1990.
M. Vitti, 1989 – M. Vitti, Φθορά και Λόγος, Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη, Αθήνα 1989.
M. Vitti, 1994 – M. Vitti, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1994.
Γ. Βελουδής, 1979 – Γ. Βελουδή, Αυτοβιογραφία, μύθος και ιστορία στο έργο του Γιάννη Ρίτσου (βοηθ. 70 χρόνια του Γιάννη Ρίτσου), Αθήνα 1979.
Α. Βλάχου, 1983 – Α. Βλάχου, Το αίσθημα μοναξιάς του Καβάφη, Μέρες του ποιητή Κ.Π.Καβάφη, Τετράδια Ευθύνης, Αθήνα 1983.
Θ. Γραμματάς, 1993 – Θ. Γραμματάς, Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη, (βοηθ. Ι. Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. ΣΤ'), Αθήνα 1994.
Τ. Γκρίτση-Μιλλιέξ, 1981 – Τ. Γκρίτση-Μιλλιέξ, "Η Ελένη" του Γιάννη Ρίτσου (βοηθ. Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο), Αθήνα 1981.
Γ. Δάλλας, 1974 – Γ. Δάλλας, Καβάφης και ιστορία, Αθήνα 1974.
Γ. Δάλλας, 1984 – Γ. Δάλλας, Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική, Αθήνα 1984.
Γ. Δάλλας, 1986 – Γ. Δάλλας, Ο ελληνισμίος και η θεολογία στον Καβάφη, Αθήνα 1986.
Κ. Δημαράς, 1975 – Κ. Δημαράς, Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1975.
Κ. Δημαράς, 1992 – Κ. Δημαράς, Πηγές της έμπνευσης του Κάλβου (βοηθ. Οι ωδές του Κάλβου), Ηράκλειο 1992.
Κ. Δημαράς, 1993 – Κ. Δημαράς, Νεοελληνικός Διαφωτισμός, Αθήνα 1993.
Κ. Δημαράς, 1994 – Κ. Δημαράς, Ελληνικός Ρωμαντισμός, Αθήνα 1994.
Α. Ζερβού, 2009 – Α. Ζερβού, Ο αρχαίος μύθος και η «στρατευμένη» ποίηση του καιρού μας, (βοηθ. Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου), Ηράκλειο 2009.
Μ. Θωμαδάκη, 1991 – Μ. Θωμαδάκη, Ο ερωτικός λόγος στον κύκλο των Ατρειδών του Γιάννη Ρίτσου, (βοηθ. Αφιέρωμα στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο, Νέα Εστία, Χριστούγεννα), Αθήνα 1991.
Δ. Ιάκωβ, 1985 – Δ. Ιάκωβ, Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη, Αθήνα 1985.

Σ. Ιλίνσκαγια, 2009 – Σ. Ιλίνσκαια, Γιάννης Ρίτσος, Ανάμεσα στις δύο αναγκαιότητες της τέχνης του, περ. Το δέντρο, τχ. 169-170, Άνοιξη-Καλοκαίρι, Αθήνα 2009.

Ι. Κακρίδης, 1997 – Ι. Κακρίδης, Οι αρχαίοι Έλληνες στη νεοελληνική λαϊκή παράδοση, Αθήνα 1997.

Γ. Καλαματιανός, 1959 – Γ. Καλαματιανός, Ο Κωστής Παλαμάς και ο αρχαίος Ελληνισμός, Αθήνα 1959.

Α. Καραθανάσης, 1985 – Α. Καραθανάσης, Η τρίσημη ενότητα του Ελληνισμού, Αρχαιότητα-Βυζάντιο-Νέος Ελληνισμός, Θεσσαλονίκη 1985.

Α. Καραντώνης, 1938 – Α. Καραντώνης, Ο Ρίτσος και η εικόνα, περ. Τα Νέα Γράμματα, Χρόνος Δ', Αθήνα 1938.

Κ. Κασίνης, 1980 – Κ. Κασίνης, Η ελληνική λογοτεχνική παράδοση στη "Φλογέρα του βασιλιά", Αθήνα 1980.

Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, 1991 – Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, Ο μύθος και η πραγματικότητα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου (Μερικές επισημάνσεις), Νέα Εποχή, τχ. 206, Λευκωσία 1991.

Ε. Καψωμένος, 1978 – Ε. Καψωμένος, Σεφέρη, Μυθιστόρημα, Γ: δομική ανάλυση, Κώδικας 1, Αθήνα 1978.

Ε. Keely, 1956 – Ε. Keely, Ο Έλιοτ και η ποίηση του Σεφέρη, Κριτική 2, 1956.

Ε. Keely, 1987 – Ε. Keely, Μύθος και φωνή στη σύγχρονη νεοελληνική ποίηση, Αθήνα 1987.

Π. Κιτρομηλίδης, 1996 – Π. Κιτρομηλίδης, Νεοελληνικός Διαφωτισμός, Αθήνα 1996.

Δ. Κόκορης, 2003 (1) – Δ. Κόκορης, «Αποκλήσεις» της Τέταρτης Διάστασης, (ξοβδο Μια φωτιά η ποίηση), Αθήνα 2003.

Δ. Κόκορης, 2003 (2) – Δ. Κόκορης, Διαβαθμίσεις της μυθικής μεθόδου στις Επαναλήψεις, (ξοβδο Μια φωτιά η ποίηση), Αθήνα 2003.

Δ. Κόκορης, 2009 – Δ. Κόκορης, Με αφορμή το «Επιλογικό» του Γιάννη Ρίτσου, περ. Το δέντρο, τχ. 169-170, Άνοιξη-Καλοκαίρι, Αθήνα 2009.

Α. Κοραής, Προλεγόμενα – Α. Κοραής, Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, 1-4, 1986-1995.

Κρήτη, 1988 – Κρήτη, Ιστορία και πολιτισμός, τ. 2, Κρήτη 1988.

Ε. Κριαράς, 1992 – Ε. Κριαράς, Η γλώσσα μας, Παρελθόν και παρόν, Θεσσαλονίκη 1992.

Α. Κώττη, 1990 – Α. Κώττη, Γ. Ρίτσος, Ένα σχεδίασμα βιογραφίας, περ. Ο Πολίτης, τχ. 109, Αθήνα 1990.

Χ. Λαμπρινού, 1964 – Χ. Λαμπρινού, Για την τριλογία του Γιάννη Ρίτσου, Αθήνα 1964.

Γ. Λεχωνίτης, 1942 – Γ. Λεχωνίτης, Καβαφικά αυτοσχόλια, Αλεξάνδρεια 1942.

Δ.Ν. Μαρωνίτης, 1986 – Δ.Ν. Μαρωνίτης, Ο μυθολογικός Καβάφης και η Πριάμου νυκτοπορία, πίσω μπρος, Αθήνα 1986.

Δ.Ν. Μαρωνίτης, 1989 – Δ.Ν. Μαρωνίτης, Γραφή και ανάγνωση. Τα όρια της ανάγνωσης (ξεχωρίζω Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη, Μελέτες και μαθήματα), Αθήνα 1989.

Δ.Ν. Μαρωνίτης, 1992 – Δ.Ν. Μαρωνίτης, Αρχαιογνωσία του Σεφέρη, Ζητήματα μεθόδου, (ξεχωρίζω Διαλέξεις), Αθήνα 1992.

Δ.Ν. Μαρωνίτης, 2009 – Δ.Ν. Μαρωνίτης, Από τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή στον *Φιλοκτήτη* του Γ. Ρίτσου (ξεχωρίζω Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009.

Π. Μαστροδημήτρης, 1964 – Π. Μαστροδημήτρης, Η αρχαία παραδόσις εις την ποίησην του Γ. Σεφέρη, Αθήνα 1964.

Π. Μαστροδημήτρης, 1994 – Π. Μαστροδημήτρης, Αναφορά στους Αρχαίους, Σταθμοί δημιουργικής αρχαιογνωσίας στη νεοελληνική ποίηση και φιλολογική σκέψη, Αθήνα 1994.

Π. Μαστροδημήτρης, 1996 – Π. Μαστροδημήτρης, Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία, Αθήνα 1996.

Γ. Μαυρομάτης, 1982 – Γ. Μαυρομάτης, Το πρότυπο του Ερωτόκριτου, Ιωάννινα 1982.

Μ.Γ. Μερακλής, 1981 – Μ.Γ. Μερακλής, Η "Τέταρτη Διάσταση" του Γιάννη Ρίτσου, (ξεχωρίζω Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Κέδρος), Αθήνα 1981.

Ν. Μηλιώνης, 2009 – Ν. Μηλιώνη, Ο Ορέστης του Γιάννη Ρίτσου και η αμφισβήτηση του χρέους, περ. Το δέντρο, τεύχ. 169-170, Άνοιξη-Καλοκαίρι, Αθήνα 2009.

Δ. Νικολαρεΐζης, 1947 – Δ. Νικολαρεΐζης, Η παρουσία του Ομήρου στη νέα ελληνική ποίηση, Νέα Εστία 42, Αθήνα 1947.

Θ. Ξύδης, 1973 – Θ. Ξύδης, Άγγελος Σικελιανός, Αθήνα 1973.

Θ. Ξύδης, 1983 – Θ. Ξύδης, Ο Παλαμάς και οι Αρχαίοι, Σ.Δ.Ω.Β., Αθήνα 1983.

Ν. Ορφανίδης, 1997 – Ν. Ορφανίδης, Ο ελληνικός Καβάφης, Αθήνα, Λεμεσός 1997.

Κ. Παλαμάς, Ο γυρισμός – Κ. Παλαμάς, Ο γυρισμός του Ομήρου, εφημ. Ελεύθερος Λόγος, 25.08.1924.

Μ. Πιερής, 1992 – Μ. Πιερής, Χώρος, Φως και Λόγος, Η διαλεκτική του «μέσα» - «έξω» στην ποίηση του Καβάφη, Αθήνα 1992.
Λ. Πολίτης, 1985 – Λ. Πολίτης, Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1985.
Ν. Πολίτης, 1899-1902 – Ν. Πολίτης, Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού, Αθήνα 1899-1902.
Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, 1976 – Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός παρνασσισμός (συγκριτική φιλολογική μελέτη), Αθήνα 1976.
Π. Πρεβελάκης, 1958 – Π. Πρεβελάκης, Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας, Αθήνα 1958.
Π. Πρεβελάκης, 1981 – Π. Πρεβελάκης, Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του, Αθήνα 1981.
Α. Προμπόνας, 1987 – Α. Προμπόνας, Ομηρικά έπη και νεοελληνικά δημοτικά τραγούδια, Αθήνα 1987.
D. Ricks, 1993 – D. Ricks, Η σκιά του Ομήρου, Αθήνα 1993.
Γ. Σαββίδης, 1961 – Γ. Σαββίδης, Μία περιδιάβαση, Σχόλια στο ...κύπρον, ου μ'εθέσπισεν... του Γιώργου Σεφέρη (ξοβδο Για τον Σεφέρη, Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής), Αθήνα 1961.
Γ. Σαββίδης, 1985 – Γ. Σαββίδης, Μικρά Καβαφικά, Αθήνα 1985.
Γ. Σαββίδης, 1990 – Γ. Σαββίδης, Μεταμορφώσεις του Ελπηνόρα (από τον Πάουντ στον Σινόπουλο), Αθήνα 1990.
Σ. Σιαμανίδου, 2010 - Μία προσπάθεια συστηματοποίησης αρχιογνωστικών ποιημάτων του Κ. Παλαμά, Ευτυχισμός, τιμητικός τόμος αφιερωμένος στον Ε. Καψωμένο, Ιωάννινα 2010.
Α.Δ. Σκιαδάς, 1981 – Α.Δ. Σκιαδάς, Ο "Αγαμέμνων" του Γιάννη Ρίτσου, (ξοβδο Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Κέδρος), Αθήνα 1981.
Β. Σοκολιούκ, 1981 – Β. Σοκολιούκ, Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, (ξοβδο Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Κέδρος), Αθήνα 1981.
Ph. Sherrard, 1971 – Ph. Sherrard, Η ποίηση του T.S. Eliot και του Γ. Σεφέρη. Μία αντίθεση (ξοβδο Δοκίμια για τον Νέο Ελληνισμό), Αθήνα 1971.
Γ. Σταματίου, 1983 – Γ. Σταματίου, Ο Καζαντζάκης και οι Αρχαίοι, Αθήνα 1983.
Κ. Σφαέλου, 1977 – Κ. Σφαέλου, Καβάφης ο ελληνικός, Αθήνα 1977.
Μ.Τριανταφυλλίδης, 1938 – Μ. Τριανταφυλλίδης, Νεοελληνική Γραμματική, Αθήνα 1938.

Ν. Τωμαδάκης, 1943 – Ν. Τωμαδάκης, Ο Σολωμός και οι Αρχαίοι, Αθήνα 1943.

Ν. Τωμαδάκης, 1953 – Ν. Τωμαδάκης, Ο εθνικός χαρακτήρας της κρητικής λογοτεχνίας (ξηξδδο Νεοελληνικά, Δοκίμια και μελέται, τ. 1), Αθήνα 1953.

Α. Φερεντίνου, 1976 – Α. Φερεντίου, Ο Αισχύλος στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη, Αθήνα 1976.

Α. Φουτρίδης, 1929 – Α. Φουτρίδης, Παλαμάς και Ησίοδος, Αθήνα 1929.

Ν. Φραγκούλη, 2009 – Ν. Φραγκούλη, «Επαναλήψεις – λέει, – επαναλήψεις δίχως τέλος. – Τι κούραση, θέ μου», περ. Το δέντρο, τχ. 169-170, Άνοιξη-Καλοκαίρι, Αθήνα 2009.

Α. Φυλάκτου, 1990 – Α. Φυλάκτου, Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό Βίο, συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Αγγέλου Σικελιανού, Λευκωσία 1990.

Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, 2002 – Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, Η Ελληνική μυθολογία στο Νεοελληνικό δράμα, Από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα, Θεσσαλονίκη 2002.

საძიებელი

აგამემნონი, 157, 159, 174, 175, 176, 177, 186, 188, 189, 192, 193, 195, 196, 214, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229
ავგუსტინუსი, 22
ავეროესი, 28
ავიცენა, 28
ათენა, 106, 113, 161
აიასი, 174, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 208
ალბრეხტი, 155
ალექსანდრე მაკედონელი, 8, 17, 142
ალექსანდრია, 119, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 131
ალკეოსი, 75, 97, 98, 106
ანალიტიკურ-კრიტიკული აზროვნება, 13
ანდრომედა, 156
ანტიგონე, 194, 195, 196, 215, 219, 227, 229
ანტიკური ლიტერატურა, 8, 16, 17, 19, 20, 44, 68, 75, 86, 173, 211
ანტიკური სამყარო, 7, 16, 21, 25, 27, 43, 63, 119, 126
ანტიკურობა, 6, 7, 10, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 51, 52, 54, 62, 68, 69, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 115, 116, 117, 118, 133, 135, 143, 144, 151, 152, 160, 173, 180, 186, 211, 213, 216, 230, 231, 232
ანტონიუსი, 126, 128
ანუი, 43, 218
აპოლოდოროსი, 138
აპოლონი, 18, 41, 76, 114, 120, 121, 131, 132
აპოლონიოს როდოსელი, 18
აპულეუსი, 110
არგო, 140, 156, 160, 180, 190
არგონავტები, 140, 159, 160, 206
არგონავტიკა, 156
არგოსი, 176, 177, 222
არიოსტო, 35
არისტოტელე, 21, 27, 28, 30, 37, 58, 59
არტემისი, 53
არქაიკის ეპოქა, 15
არქილოქოსი, 97, 100, 102, 212
ატრიდები, 155, 177, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 192, 193, 196, 224, 225, 229
აფროდიტე, 53, 106, 110, 111, 112, 142, 161, 205
აქილევსი, 8, 100, 120, 197, 198, 201, 217
ბაროკო, 38
ბიზანტია, 24, 25, 26, 31, 34, 46, 47, 48, 51, 56, 58, 87, 105
ბინარული ოპოზიცია, 166, 167, 168, 169
ბრეხტი, 43, 219
ბრუნო, 36
ბუალო, 37
ბურკჰარდტი, 32, 41, 86
გალილეი, 36
განმანათლებლობა, 38, 39, 59, 60, 61, 63
გეომეტრიული რენესანსი, 15
გოეთე, 40, 95, 96, 218

დანტე, 34, 35
დედალოსი, 138, 139, 140
დემეტრიოს ტრიკლინიოსი, 26
დემოსთენესი, 72
დიოდოროს სიცილიელი, 138, 140
დრამა, 16, 18, 22, 34, 37, 44, 50, 70, 88, 98, 110, 120, 121, 129, 131, 139, 146, 147, 159, 164, 165, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 228
დრამატურგია, 216, 217
ეგისთოსი, 222, 223, 225, 227, 229
ევმენიდები, 193, 227
ევრიპიდე, 37, 98, 155, 160, 205, 206, 214, 225
ევროპული ლიტერატურა, 19, 20, 22, 47, 51, 76, 82, 191, 201, 206, 216, 231
ევსტათიოსი, 26
ელენე, 103, 106, 149, 155, 156, 160, 174, 176, 183, 195, 201, 202, 203, 213
ელექტრა, 42, 156, 159, 178, 182, 183, 186, 187, 189, 190, 192, 196, 214, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229
ელინისტური ეპოქა, 15, 17, 24, 26, 55, 113, 123, 124, 125, 126, 231
ელიოტი, 10, 43, 154, 162, 169
ელპენორი, 220
ეპილიონი, 17
ეპოსი, 15, 16, 22, 23, 96, 104, 148, 156, 165, 202
ერინიები, 189, 227
ეროსი, 53, 71, 106, 110, 154, 173, 202
ესქილე, 60, 98, 117, 158, 159, 173, 177, 192, 193, 194, 214, 225, 226, 229
ვილამოვიც-მოლენდორფი, 96
ვინკელმანი, 39
ვოლფი, 40, 95
ზევსი, 77, 114, 120, 121, 141, 214
თეოდოტოსი, 125, 127
თეოკრიტე, 116
თომას მაგისტერი, 26
თუკიდიდე, 72, 173
იკაროსი, 53, 138, 139, 140
იოანე პეტრიწი, 27
იოანე ცეცე, 26
ისლამი, 28
ისლამური იმპერია, 28
ისლამური სამყარო, 26
ისმენე, 174, 194, 195, 196
ისტორიოგრაფია, 16, 22, 34
იფიგენია, 8, 174, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 223, 224, 225, 226
კალიმაქოსი, 18
კალიფსო, 103, 116, 117, 136, 137, 138
კამიუ, 43
კასანდრა, 53, 117, 175, 223, 224, 229
კენტავრები, 117
კირკე, 104, 220
კირჰხოფი, 96
კლასიკური ეპოქა, 6, 7, 8, 10, 16, 18, 42, 43, 45, 62, 63, 64, 92, 106, 125, 151, 211, 216, 219, 231, 232
კლასიკური ტრადიცია, 3, 9, 20, 37, 43, 46, 48, 54, 56, 58, 59, 65, 66, 68, 69, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 91, 92, 106,

117, 118, 119, 124, 133, 134, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 163, 208, 215, 216, 230, 231, 232, 233
კლასიკური ფილოლოგია, 30, 85
კლასიციზმი, 36, 37, 38, 77
კლეოპატრა, 126
კლიტემნესტრა, 157, 158, 159, 168, 178, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229
კომედია, 16, 18, 35, 50, 53, 220
კონსტანტინე VII პორფიროგენეტოსი, 25
კონსტანტინოპოლი, 24, 25, 55, 56, 57, 58, 80
კორაისი, 61, 62
კორიდალევსი, 58, 59
კორნაროსი, 52, 53
კორნელი, 37
კრეონი, 227
კულტი, 12
ლევი სტროსი, 42
ლესინგი, 40
ლირიკა, 15, 16, 22, 23, 75
ლუთერი, 34
მანიერიზმი, 36
მანუელ მოსხოპულოსი, 26
მაქსიმოს პლანუდესი, 26
მედეა, 102, 157, 218, 219
მენადები, 117
მენელაოსი, 149, 203
მითოპოეტური აზროვნება, 13, 167
მინეზინგერები, 31
მინოსური კულტურა, 11, 13, 150
მოლიერი, 37
მჭევრმეტყველება, 16, 34
ნეოკლასიციზმი, 77
ნეოპტოლემეოსი, 207
ნიმფები, 117, 136, 137, 138
ნიცშე, 41, 86, 145, 150
ოდისევსი, 104, 107, 108, 109, 116, 136, 137, 147, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 160, 164, 199, 201, 215, 220, 228, 229
ოვიდიუსი, 138, 139, 161
ოიდიპოს მეფი, 227
ოიდიპოსი, 8, 42, 182, 219, 227
ორესტე, 155, 158, 159, 168, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 183, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229
ორესტეა, 189, 192, 221
ორფეოსი, 37, 73
პავსანიასი, 141
პარნასელები, 43, 84
პატროკლე, 120
პეგასოსი, 98, 99, 106
პენელოპე, 104, 106, 107, 108, 109, 137, 149, 228
პიგმალიონი, 106, 111, 112
პილადე, 179, 183, 185
პინდარე, 26, 69, 70, 75, 76, 97, 106, 117
პლატონი, 8, 27, 34, 39, 71, 99, 151, 160, 212, 213, 215
პლუტარქე, 125
პოლიტისი, 87
პოსეიდონი, 122, 131
პრიამოსი, 122
ჟიროდუ, 43, 191, 219
რასინი, 37
რელიგია, 12, 20, 26, 36, 93, 95, 132, 151

რენესანსი, 15, 29, 32, 33, 34, 36, 39, 46, 50, 51, 54, 59, 93, 219, 230
რილკე, 43
რინუჩინი, 37
რომანი, 17, 19, 22, 23, 31, 32, 50, 52
რომანტიზმი, 38, 41, 67, 80, 81
რომაული ეპოქა, 10, 15, 19, 24, 123, 230
რომაული იმპერია, 24
რომაული ლიტერატურა, 7, 14, 19
რუსთაველი, 27
სარტრი, 43
საფო, 73, 75, 97, 211, 212
სენეკა, 37
სენტიმენტალიზმი, 38
სიმპლიგადები, 157
სიურეალიზმი, 209, 210, 213
სოკრატე, 8, 98, 160
სოფოკლე, 60, 69, 70, 98, 117, 156, 197, 198, 199, 200, 215, 218, 225, 227
სტრაბონი, 138
სუცოსი, 81
ტევკროსი, 155, 160, 197
ტელემაქოსი, 108, 149, 228
ტერენციუსი, 29
ტერცეტისი, 78
ტირტეოსი, 72, 97
ტოინბი, 42
ტრაგედია, 16, 37, 41, 50, 52, 53, 74, 107, 147, 155, 156, 160, 165, 177, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 205, 206, 224, 225, 226, 227, 229
ტრიანდაფილიდისი, 88
ტროა, 121, 154, 162, 202, 223
ტროას ომი, 8, 121, 164, 202, 213, 219, 220, 223, 225, 229
ტროას ცხენი, 220
ტროილოსი, 52
ტრუბადურები, 31
ფალმერაიერი, 87
ფედრა, 53, 174, 195, 203, 205, 208
ფემიოსი, 106, 108, 109, 110
ფიდიასი, 112
ფილოსოფია, 12, 16, 28, 41, 58, 59, 98, 211
ფილოქტეტე, 195, 196, 199, 200, 207
ფოტიოსი, 25
ფროიდი, 42
ფსიხარისი, 88
ქოეფორები, 159, 192, 193, 225
ქრისოთემისი, 174, 182, 183, 186, 188, 189, 190, 192, 193, 195
ქრისტიანობა, 20, 21, 22, 24, 25, 36, 62, 91, 94, 131, 132
ქრისტიანული იდეოლოგია, 12, 21, 22, 30, 125, 130
ქსენოფანე, 99
შელი, 41
შილერი, 40
შუა საუკუნეები, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 105
ციცერონი, 29, 33, 72
ძველი აღმოსავლეთი, 12, 23
ხორტაცისი, 52, 53
ჯოისი, 43
ჰადესი, 71, 155, 204
ჰეგელი, 41, 93, 96
ჰეკაბე, 122
ჰერაკლე, 53, 171, 199, 228
ჰერაკლიტე, 99, 151

ჰერდერი, 40
ჰეროდოტოსი, 72
ჰესიოდე, 15, 73, 97, 99, 113, 151
ჰექტორი, 160, 197
ჰომეროსი, 13, 15, 16, 18, 26, 27, 40, 47, 52, 60, 64, 70, 71, 77, 79, 86, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 113, 114, 115, 116, 121, 122, 136, 137, 145, 147, 148, 149, 151, 156, 165, 173, 184, 202, 212, 227, 229, 231
ჰორაციუსი, 37, 76