რისმაგ გორდეზიანი

ინოვაცია შორეულობაში აქანაარდი ანტიკურ ლიტერატურაში

რედაქტორი: ნანა ტონია

რეცენზენტები: ირინე დარჩია
მაია დანელია

ტექნიკური
რედაქტორი ეკატერინე კვირკველია

დიზაინი და
დაკაბადონება ალექსანდრე ჯიქურიძე

© პროგრამა „ლოგოსი“, 2016

ISBN 978-9941-437-99-1

შინაარსი

წინათქმა 7
შესავალი 9

ჰომეროსი – ტრადიციულისა და ახლის თანაარსებობის ამოუწურავი პარადიგმა

წინასწარი შენიშვნები 26
მოქმედების აგება და კონფლიქტის სტრუქტურა 37
სტრუქტურული ორგანიზაცია 43
„ილიადისა“ და „ოდისეას“ სტრუქტურული სიმეტრია 47
პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია 63
ტექსტით თამაში 69

ლირიკული წლების ახალი სული და პოეტური ფორმები

წინასწარი შენიშვნები 78
პოეტური „მე-ს“ თვითპრეზენტაცია და სიახლის ძიების უმთავრესი ტენდენციები 82
მეტრული რევოლუცია 130

ძველისა და ახლის დაპირისპირების ტენდენციები დრამის ზეობის ეპოქაში

წინასწარი შენიშვნები 140
კლასიკური ტრაგედიის სამყარო – ინნოვაციების ყოვლისმომცველობა 142
ანტიეპოსის ინნოვაციური მუხტი 166
„ყველაფერი ჩვენ უნდა გამოვიგონოთ“ 172
ავანგარდი კლასიკური ეპოქის ლიტერატურულ ცხოვრებაში 178

ელინისტური და პოსტელინისტური ეპოქის ინნოვაციები და ექსპერიმენტები

ჟანრობრივი ინნოვაციები 198
ლიტერატურული ტექსტით თამაშის ექსპერიმენტები 232
ფიგურული ლექსები 245

ინნოვატორები, კლასიკოსები, მარგინალები რომაულ ლიტერატურაში

ძველი ხდება ახალი 270
ნეოტერიკოსები ანუ რომაული ავანგარდი 288
ინნოვაციები პრინციპატის ეპოქის პოეზიის მწვერვალებზე 309
ლიტერატურული თამაშები კლასიკოსების ჩრდილში 381

ეპილოგი 395
შემოკლებით ციტირებული ლიტერატურა 397
სახელთა და ტერმინთა საძიებელი 404
რეზიუმე ინგლისურ ენაზე 419

წინათქმა

სიახლის ფენომენი ანტიკურ კულტურაში, საკუთრივ, ბერძნულსა და რომაულ მწერლობაში კლასიკური სიძველეთმცოდნეობის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო სფეროდ მიმაჩნია. მას ცალკეულ ავტორებთან დაკავშირებით არაერთ ნაშრომში შევხებივარ. ამჯერად გადავწყვიტე ეს საკითხი მთელი ანტიკური ლიტერატურის მასშტაბით შემესწავლა. ბუნებრივია, წიგნში ფართოდ ვიყენებ ჩემ მიერ ადრე ჩატარებული კვლევის შედეგებს, თუმცა აქ პირველად შევეცადე სიახლის გამოვლინებებისა და ფორმებისათვის სისტემური კვლევის ხასიათი მიმეცა და ანტიკური მწერლობის არაერთი ისეთი ასპექტი განმეხილა, რომელიც აქამდე ჩემი ყურადღების მიღმა რჩებოდა. წიგნში უხვად არის ჩართული ძველ ავტორთა ტექსტები თუ ფრაგმენტები. მათი უმეტესობის თარგმანები მეტწილად მე მეკუთვნის. როდესაც ვსარგებლობ სხვისი თარგმანით, ამას ყოველთვის მთარგმნელის მითითებით აღვნიშნავ. წიგნის გამოსაცემად მომზადების პერიოდში დიდ მხარდაჭერას ვგრძნობდი ჩემი კოლეგებისა თუ მოსწავლეებისგან, განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო წიგნის რედაქტორის, პროფესორ ნანა ტონიას საყურადღებო რჩევები და შენიშვნები, რეცენზენტების, პროფესორ ირინე დარჩიასა და ფილოლოგიის დოქტორის მაია დანელიას თანადგომა. რეზიუმეს ინგლისური ტექსტი ჩემი ნაშრომების ინგლისურად უცვლელ მთარგმნელს ფილოლოგიის დოქტორ, ელენე ტატიშვილს ეკუთვნის, წიგნის ტექნიკური რედაქციის საქმეში დიდი შრომა გასწია დოქტორანტმა ეკატერინე კვირკველიამ. წიგნის დაკაბადონების, გარეკანის გაფორმებისა და დიზაინის სფერო მთლიანად ალექსანდრე ჯიქურიძეს, ხოლო გამოცემისა – გოჩა კევლიშვილსა და დავით მუჯირს, საგამომცემლო პროგრამა "ლოგოსის" თანამშრომლებს, ჰქონდათ მინდობილი. რასაკვირველია, ისევე როგორც ყველა ჩემი ნაშრომის პირველი მკითხველი და კრიტიკოსი, ჩემი მეუღლე ლია ჯინორია იყო. ყველა მათ მინდა გულწრფელი მადლობა მოვახსენო.

ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა ექნება მკითხველის ყველა შენიშვნასა და სურვილს, რომელთაც დიდი მადლიერებით მივიღებ.

თბილისი, 2016 წელი

შესავალი

კლასიკური დახვეწილობითა და საშური მოწესრიგებულობით არის უპირველეს ყოვლისა მიმზიდველი ანტიკური სამყაროთი დაინტერესებული ადამიანისთვის ძველი ბერძნული და რომაული მხატვრული კულტურა. ამიტომ, არცთუ იშვიათად, თანამედროვე ეპოქისათვის დამახასიათებელი სტილთა თუ მიმართულებათა მრავალფეროვნებით ერთგვარად გადაღლილი საზოგადოება დღევანდელობისათვის ნიშანდობლივი ეკლექტიზმისა და ტრადიციულობისაგან თავის დაღწევისაკენ დაუოკებელი სწრაფვის საპირწონედ ანტიკურობას მიიჩნევს. აქ, მისი აზრით, საუკუნეების განმავლობაში არსებითად ერთიანი ე.წ. ანტიკური სტილის ფარგლებში იქმნებოდა მრავალი გენიალური ქმნილება, რომლებიც დღესაც გვხიბლავენ თავიანთი სისადავით, დახვეწილობითა და მიმეტიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ყველა სიკეთით, რაც მთავარია, საოცარი ესთეტიკური ზემოქმედების ძალით. ასეთ დროს ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ სიახლისაკენ სწრაფვის, ტრდიციულობისაგან დისტანცირების, ახალი სიტყვის თქმის სტიქიას, რომელიც მთელს ბერძნულსა და რომაულ კულტურას გასდევს ჰომეროსიდან დაწყებული გვიანანტიკურობით დასრულებული. ამ მრავალი საუკუნის მომცველ მხატვრული კულტურის სფეროში ბევრი ისეთი რამ ხდებოდა, რაც თავისი არსით გვაგონებს თანამედროვე ევროპული ხელოვნებისა და ლიტერატურის წიაღში მიმდინარე პროცესებს, იმ მიმდინარეობათა თუ მიმართულებათა პრინციპებს, რომლებიც უკანასკნელი საუკუნენახევრის განმავლობაში ესოდენ უხვად წარმოიქმნა და რომლებიც მეტწილად გაიაზრება ცდად, დაიძლიოს ანტიკურობიდან მომდინარე მიმეტიკური ხელოვნების ესთეტიკაზე დაფუძნებული ტრადიცია.

ცვლილებებისაკენ თუ სიახლეებისაკენ შეგნებული სწრაფვა ძვ.წ. მეორე ათასწლეულის დასაწყისიდან უკვე ეგეოსურ კულტურაში შეინიშნება. ამით იგი განსხვავდება კულტურის განვითარების იმ ორი ძირითადი მოდელისგან, ხმელთაშუაზღვისპირეთში ბერძნული ცივილიზაციის აღმავლობამდე რომ არსებობდა: მესოპოტამიურისა და ეგვიპტურისაგან (დეტალურად იხ. გორდეზიანი, 1969). ეს უკანასკნელნი არსებითად მითოლოგიური აზროვნების პრინციპს ეფუძნებოდნენ, სადაც დაჩრდილული იყო კრიტიკულ-ანალიტიკური აზროვნების მიმართულება. შესაბამისად, მხატვრულ კულტურაში იქ საკმაოდ დაბალი იყო სწრაფვა შეგნებული სიახლეებისაკენ. მათგან განსხვავებით, ეგეოსურ, უპირატესად კუნძულ კრეტაზე აღმოცენებულ მინოსურ კულტურაში აშკარად იკვეთება ხელოვნების ერთი სტილიდან მეორეზე სავსებით გაცნობიერებუ-

ლი გადასვლის ფაქტი. მხედველობაში მაქვს ე.წ. კამარესის სტილიდან, რომლისთვისაც უკიდურეს აბსტრაჰირებამდე მისული ორნამენტიზაცია იყო დამახასიათებელი, გადასვლა ე.წ. ბუნების სტილზე, რომელიც ფლორისა და ფაუნის თითქმის ნატურალისტური ასახვით გამოირჩეოდა.

ჩვენთვის უცნობია, რამდენად შეიძლება უკვე მინოსური კულტურის წიაღში ვრცელი ლიტერატურული ტექსტების არსებობის დაშვება. ჯერ–ჯერობით გაუშიფრავი A-ხაზოვანი წარწერები, თუკი რამდენიმე ტექსტში ბგერათა საინტერესო ურთიერთშეხმიანების შემთხვევებს არ გავითვალისწინებთ, არ გვაძლევენ შესაძლებლობას მინოსურ კულტურაში წერილობით ფიქსირებულ მხატვრულ ლიტერატურაზე ვიმსჯელოთ[1].

კუნძულ თერაზე დაახლ. ძვ.წ. XVI საუკუნეში მომხდარი საოცარი ძალის ვულკანური ამოფრქვევის ანუ ე.წ. სანტორინის კატასტროფის შემდეგ მინოსური კრეტის მემკვიდრის როლს ხმელთაშუაზღვისპირეთში ბერძნულენოვანი მიკენური საბერძნეთი ასრულებს. მიუხედავად კრეტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი არაერთი ნიშნის დაკარგვისა, სტატიკურობისა და სქემატიზმისაკენ სწრაფვისა, იგი გარკვეულწილად მაინც ინარჩუნებს მინოსური ხელოვნებისაგან გადმოცემულ ცვლილებებზე ორიენტირებულ მუხტს. რაც შეეხება ლიტერატურულ ტექსტებს, ჩვენ ხელთ არსებული ძირითადად კანცელიარული ჩანაწერების შემცველი B-ხაზოვანი დოკუმენტები მათ კვალს არ გვიჩვენებენ. ერთად–ერთი, რაც მეტნაკლები დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, ისაა, რომ ბრინჯაოს ხანის ეგეიდაში უნდა არსებულიყო ე.წ. ზეპირი პოეზიის ტრადიცია. ამაზე მეტყველებს რამდენიმე გარემოება: ა. კიკლადური სტატუეტები, მინოსური და მიკენური ფრესკები წარმოგვიდგენენ მომღერალ ფიგურებს, რომელთა რეპერტუარი, უნდა ვივარაუდოთ, არა მარტო მელოდიითა და ინსტრუმენტული აკომპანემენტით, არამედ შესაბამისი ტექსტითაც გამოირჩეოდა; ბ. ჰომეროსის ეპოსში გამოვლენილია რამდენიმე იმგვარი ჰექსამეტრული სტრიქონი, რომელიც თავისი ენობრივი თავისებურებებით მიკენურ ეპოქამდე უნდა ადიოდეს; გ. ბერძნული ტრადიცია იცნობს ლეგენდარულ აედთა მთელ ჯგუფს, რომელთა მოღვაწეობა გმირთა ეპოქაზე უფრო გვიან არ ივარაუდება: ორფევსი, ოლენი, თამირის თრაკიელი და ა.შ. როგორც ჩანს, სწორედ ზეპირი პოეზიის მიერ შემონახული ინფორმაცია ასაზრდოებდა პოსტმიკენური ეპოქის პოეტთა შემოქმედებას. თუკი ბერძნულ წყაროებს დავუჯერებთ, ამ ლეგენდარულ პოეტებთან არის დაკავშირებული მრავალი

[1] აღმავლობებისა და დაქვეითებების კანონზომიერებებზე ანტიკურ კულტურაში მსჯელობისას ვეყრდნობი Gordesiani, 1999.

სიახლე ბერძნული პოეზიის მუსიკალური თუ მეტრული ორგანიზაციის პროცესში.

მიკენურ კულტურაში ორი ქვეპერიოდის გამოყოფა შეიძლება. პირველი, რომელიც აშკარად მინოსური იმპულსებით საზრდოობდა და ძვ.წ. XVII-XVI საუკუნეებს მოიცავდა, შეიძლება განვიხილოთ როგორც ხელოვნურად კულმინაციური ეტაპი, რომელიც სწრაფად იწყებს აღმავლობას და წინაბერძნული, მეტწილად მინოსური კულტურის ძლიერი გავლენით სულ რამდენიმე ათეულ წელიწადში განვითარების საკმაოდ მაღალ დონეს აღწევს და ადვილად ეხამება ე.წ. კრეტული ცივილიზაციის კონტექსტს. სანტორინის კატასტროფის შემდეგ, რომელიც ბერძნულ ტრადიციაში დევკალიონის წარღვნის მითის ფორმით აისახა, მიკენური საბერძნეთი ეგეიდაში წამყვანი ძალა ხდება, თუმცა იგი ველარ იღებს ახალ იმპულსებს ასპარეზიდან უკვე გასული მინოსური კულტურისგან. ეს თავის გამოვლენას ჰპოვებს ერთგვარ კულტურულ დაქვეითებაში, რომლის დროსაც დაახლოებით საუკუნე ნახევრის განმავლობაში პოლიტიკურად დაწინაურებული აქეური ელადა კულტურის სფეროშიც დაწინაურების საკუთარ გზებს ეძებს. მართალია, იგი ინერციით კვლავ მინოსური კოინეს ტრადიციის ფარგლებში რჩება, მაგრამ არქიტექტურაშიც, ვაზურ ფერწერაშიც, საზოგადოებრივ– პოლიტიკური ცხოვრების ორგანიზაციის ფორმებშიც მინოსურისაგან რამდენადმე განსხვავებულ ტენდენციებს გვიჩვენებს. დაახლოებით ძვ.წ. XIV საუკუნის შუა პერიოდიდან კი უკვე ახალი კულმინაციური ეტაპი იწყება, რომლის განმავლობაშიც მიკენელი ბერძნები ხეთების, ასირიელების და ეგვიპტელების გვერდით ხმელთაშუაზღვისპირეთის წამყვანი ძალა ხდებიან. ეს ეტაპი დაახლოებით 150 წელიწადს გაგრძელდა.

კლიმატური და გეოლოგიური კატასტროფებით, ხალხთა დამანგრეველი გადაადგილებებით გამოწვეული მიკენური და მასთან ერთად მთელი ეგეოსური კულტურის დაქვეითების შემდეგ, დაახლოებით XII საუკუნის შუიდან ეგეიდა ე.წ. „ბნელი წლების“ პერიოდმა მოიცვა, რომლის დროსაც ერთგვარი კულტურული ვაკუუმი წარმოიქმნა. ელინური სამყარო მკვეთრი დაქვეითების ყველა ნიშანს გვიჩვენებს, ეგეოსური ხელოვნების სტილს ჩაენაცვლა პრიმიტიული გეომეტრიული ფიგურების კომბინირებაზე აგებული ვაზური ფერწერა. გარკვეულწილად ოდინდელ ერთიან მიკენურ სამყაროში დიფერენციაციისა და დაქუცმაცების სტიქიამ დაისადგურა. ელინობის გამაერთიანებელ ერთ-ერთ უმთავრეს ძალად ამ დიდი დაქვეითების თითქმის სამი საუკუნის განმავლობაში იქცნენ აედები, სახალხო მთქმელები. ისინი ბერძნულენოვანი სივრცის ერთი ადგილიდან მეორეში გადაადგილდებოდნენ და მღეროდნენ გმირთა ეპოქის ღირსსახსოვარ გარდასულ ამბებზე, ღმერთებსა თუ გმირებ-

ზე, რომელთა ხსოვნა შემოინახეს ტრადიციულმა ამბებმა ანუ მითებმა–ბერძენთა ერთიანობისა და ელინური იდენტობის უტყუარმა მატარებლებმა. მათი დიდი დამსახურებაა, რომ ელინური სამყაროს უაღრესი პოლიტიკური თუ ეკონომიკური დიფერენციაციის პირობებში პოეზიამ, მხატვრულმა სიტყვამ ელადას საოცარი სულიერი მთლიანობა შეუნარჩუნა. ამ პერიოდს მასში გეომეტრიზმის სულის მეუფების გამო გეომეტრიულს უწოდებენ.

დაახლოებით ორსაუკუნოვანი გარდამტეხი, გარდამავალი პერიოდის შემდეგ ბნელი წლების პრიმიტიული კულტურის წიაღში იშვა ახალი კულმინაციური ეტაპი, რომელსაც თავისი განსაკუთრებული როლის გამო ანტიკური კულტურის განვითარებაში გეომეტრიული რენესანსის ეპოქად მოიხსენიებენ. იგი მოიცავდა პერიოდს ძვ.წ. 850–დან 700 წლამდე ანუ დაახლოებით 150 წელს. ახალი აღმავლობის სულმა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვა: მეთუნეობა თავისი მონუმენტური გეომეტრიული კერამიკული ფერწერით, ხუროთმოძღვრება მომავალი ორდერული არქიტექტურის ჩანასახებით, პლასტიკა სქემატურ–გეომეტრიული და მიმეტიკურ–რეალისტური სტილების სინთეზით, რელიგიური ცხოვრება საერთობერძნული საკულტო ცენტრებითა და მხოლოდ ელინთათვის ნებადართული პოეტური თუ სპორტული აგონებით, საზოგადოებრივ–პოლიტიკური ცხოვრება პოლისური ორგანიზაციის საწყისი ნიშნებითა და დიდი ბერძნული კოლონიზაციის წანამძღვრებით, დამწერლობის სისტემა უაღრესად მარტივი და დემოკრატიული ფონეტიკური ანბანით, პოეტური ხელოვნება წერილობით ფიქსირებული ვრცელი ტექსტებით და ელინური კულტურის აღუმატებელი ფენომენით – ჰომეროსით. ამ ეპოქაში სრულდება დიადი მიკენური წარსული და იწყება სიახლეების მიმართ დაუოკებელი სწრაფვით გამორჩეული ბრწყინვალე კლასიკური მომავალი. ეს პერიოდი მნიშვნელოვანია არა მარტო თავისი კულმინაციური ხასიათით, არამედ იმითაც, რომ მან შეძლო განვითარების ახალი ტენდენციებისათვის გზა გაეხსნა და ამით საკუთარი თავი დაეძლია. გეომეტრიული ეპოქის კულტურის უკანასკნელი ათწლეულები აღინიშნა ჯერ მისი შემადგენელი ელემენტების, შემდეგ კი მათგან შედგენილი სტრუქტურების დონეზე ე.წ. გეომეტრიული კოდის თანდათანობითი შესუსტებით და ახალი ტენდენციების აქტივიზაციით, რამაც ამ უკანასკნელთა მასშტაბურ თვითგამოხატვას მყარი საფუძველი შეუქმნა. ამან განაპირობა ახალ პერიოდზე ბუნებრივი გადასვლა.

პოლისური კულტურის პერიოდი დაახლ. ძვ.წ. 700 წლიდან იწყება და დაახლოებით 350-370 წელს გაგრძელდა. იგი, თავის მხრივ, ორი ქვეპერიოდისგან შედგება: არქაიკის (700-500 წ.წ.) და კლასიკის

(500-350/330 წ.წ.). პირველ ანუ არქაიკის ეტაპზე სურათოვან–აზრობრივმა ხედვამ გეომეტრიული პერიოდისათვის დამახასიათებელ კვანტიტატურ–არქიტექტონული პრინციპი უკანა პლანზე გადაწია, თუმცა ვერ გადაჭრა ამ ორი პრინციპის ურთიერთშეხამებისა და ამის საფუძველზე სრულყოფილი დიდი სისტემების შექმნის პრობლემა. ეს ზოგადი ტენდენციები არქაიკის ეტაპის კულტურის სულ სხვადასხვა სფეროში გამოვლინდა.

ყველაზე არსებითი იყო დიდი გარდატეხა პოლისის ფუნქციონირების ანუ ინდივიდისა და საზოგადოების ურთიერთმიმართების საკითხში. ქონებრივი დიფერენციაციის ტენდენციები ასპარეზზე პიროვნების აქტიურ გამოსვლას იწვევს, რაც თავის მხრივ, არც თუ იშვიათად, წარმოქმნის კონფლიქტს ინდივიდუუმებს და მათ გამაერთიანებელ სისტემას ანუ პოლისს შორის. ეს კონფლიქტი განაპირობებს ორგანიზაციის ძველი ფორმების მორღვევას და იმ ახალთა ძიებას, რომელთაც საზოგადოების სხვადასხვა ფენებისა და ინდივიდუუმების ინტერესთა ურთიერთშეთანხმების ხელშეწყობა შეეძლოთ. ეს კი ნიშნავდა გეომეტრიული ეპოქის პოლისური სტრუქტურის არქიტექტონული მთლიანობის დეზინტეგრაციას და საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზაციის მრვალრიცხოვანი სტრუქტურების, რომელნიც ერთმანეთისგან განსხვავდებოდნენ, ხშირად საკმაოდ არსებითად, და სისტემატურად იცვლებოდნენ, გამუდმებით წარმოქმნისა თუ დაშლის უწყვეტი პროცესის დაწყებას. მათი ფუნქციონირების საფუძველს სულ უფრო და უფრო ხშირად ქმნიდა ინდივიდუუმის თუ ინდივიდუუმთა ჯგუფების მიერ შემოთავაზებული პროგრამები, მოქალაქეების, როგორც გადაწყვეტილების მისაღებად საჭირო ხმის უფლების მქონე საზოგადოების წევრების, მონაწილეობა პოლისის პრობლემების გადაჭრაში. პოლისის მოქალაქის პიროვნული როლის გაძლიერება განაპირობებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი, ხარისხობრივად თუ თვისობრივად განსხვავებული ფორმების ჩამოყალიბებას, ახალი პოლისების წარმოქმნას. თუმცა არქაიკის ეტაპზე პოლისის, როგორც სისტემის, ფუნქციონირების ოპტიმალური მოდელები ჯერ კიდევ ვერ ჩამოყალიბდა.

ამ გარდატეხამ მკაფიო გამოხატულება ჰპოვა მხატვრულ ლიტერატურაში. კომპოზიციური ორგანიზაციის ჰომეროსის ეპოსისათვის დამახასიათებელ ელემენტთა ურთიერთმიდგმის და ამის საფუძველზე სხვადასხვა დონის სტრუქტურების აგების პრინციპს ანაცვლებს ახალი, ელემენტთა ურთიერთგადაწვნის პრინციპი. ამან არქიტექტონულის ნაცვლად წინა პლანზე ასახვის სურათოვან–აზრობრივი ტენდენცია წამოწია, რამაც ელემენტთა შორის აზრობრივი მიმართებები უფრო ღრმა და თვითმყოფადი გახადა. შედეგად კომპოზიციური ორგანიზა-

ციის პრინციპები უფრო ორგანულად დაუკავშირდა შინაარსობრივ თუ აზრობრივ ხაზებს. ეს კი, თავის მხრივ, ბიძგს აძლევს არქაულ ეტაპზე ეპოსში პოეტური მეს აქტიურად ჩართვის ტენდენციების გაძლიერებას და, რაც მთავარია, ლირიკული პოეზიის მეუფების ხანის დადგომას, რომელმაც ლირიკის მრვალრიცხოვან ფორმასთან და სალექსო საზომთან ერთად, მრავალი პოეტის ინდივიდუალური მსოფლაღქმა, სტილი თუ ბედი წარმოაჩინა. ამავე ეტაპზე იწყებს აღმოცენებას მხატვრული ლიტერატურისა და საზოგადოდ კულტურის ისეთი უმნიშვნელოვანესი ჟანრი, როგორიცაა ბერძნული დრამა, კაცობრიობის მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი უმშვენიერესი სინთეტური ფორმა. და მაინც, არქაიკის ეტაპის პოეზიაში ჯერ კიდევ არ არის მონახული პოეტური აზროვნების სხვადასხვა დონეზე ის პრინციპები, რომლებიც ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, როგორც სისტემებს, იმგვარი ლოგიკური და არქიტექტონული სრულქმნილებით წარმოგვიდგენდნენ, როგორც ეს ჰომეროსის ეპოსში ხდება.

სახვით ხელოვნებაში სინამდვილის გეომეტრიული ნიშნებითა თუ გეომეტრიზებული ფიგურებით ასახვა ჩაანაცვლა სინამდვილის სურათოვანმა რეპროდუცირებამ. თუმცა ამ ეტაპზე სურათი ჯერ კიდევ არ არის სავსებით თავისუფალი იმ სტატიკურობისგან, რაც გეომეტრიული ნიშნისათვის არის დამახასიათებელი, მას ჯერ კიდევ არ მიუღწევია ელემენტთა იმ წონასწორობისათვის, რისთვისაც ელემენტთაგან შედგენილ სისტემას, როგორც ორგანულ მთლიანობას, შეეძლო მიეღწია.

ანალიტიკური აზროვნების სფეროში არქაიკის სულმა ავტონომიური, ემანსიპირებული აზროვნების ფორმით იჩინა თავი, რაც ყველაზე თვალნათლივ ფილოსოფიაში გამოვლინდა. თუმცა ცალკეულ მოსაზრებებს, დასკვნებს, ძიებებს არც აქ შეუქმნიათ დასრულებული სისტემები.

არქაიკისათვის დამახასიათებელმა ლტოლვამ, კულტურის შემადგენელი ელემენტები სრულქმნილი სისტემების შესაქმნელად სულ ახალ–ახალი მუხტებით თუ კოდებით აღეჭურვა, პოლისური კულტურის კულმინაციურ, კლასიკის ეტაპზე ჰპოვა დაგვირგვინება, ეს დაახლოებით 150 წელს მოიცავს.

სურათოვან–აზრობრივი და არქიტექტონულ–კვანტიტატიური პრინციპების ყოველგვარმა შესაძლებელმა კომბინაციამ ამ ეტაპის კულტურის ყველა სფეროში დიდი, სრულქმნილი სისტემების ფორმირება გაანაპირობა. ამის უთვალსაჩინოესი გამოხატულება ლიტერატურაში არის სინთეტური ჟანრი–კლასიკური ბერძნული დრამა, თავისი უმთავრესი ქვეჟანრებით: ტრაგედიით, კომედიითა და სატირული დრამით, რომელთაც სწორედ ამ ეტაპზე მიაღწიეს თავიანთ კლასიკურ სრულყოფილებას. თეორიული აზროვნების სფეროში კლასიკის სული მაქსიმალურად

გამოიხატა ბერძნულ ფილოსოფიაში, ისტორიოგრაფიაში და ა.შ., სადაც არქაიკის ფრაგმენტირებულობას უმაღლესი სისტემურობა ანაცვლებს. სახვით ხელოვნებაში პონდერაციისა და კონტრაპოსტის კანონთა აღმოჩენა ჭრის მთელსა და ნაწილთა შორის ჰარმონიული წონასწორობის დამყარების პრობლემას, რასაც გენიალურ, საკუთარი ხელწერით გამორჩეულ ხელოვანთა არაერთი პლეადა გამოჰყავს ასპარეზზე. არქიტექტურაში მიკვლეულმა იდეალურმა პროპორციებმა ბერძნულ სატაძრო, თეატრალურ–სანახაობით და სხვა ე.წ. საზოგადო ნაგებობებს არქიტექტონული სისტემურობა და სრულყოფილება მიანიჭა. სტაბილური პოლისური სტრუქტურების, როგორც გამართული სისტემების, შექმნა პოლიტიკური ცხოვრების ორგანიზაციის მიმართულებით მოპოვებული ასევე მნიშვნელოვანი წარმატება იყო.

თუკი მოვინდომებთ ერთმანეთს ორი კულმინაციური ეტაპი, გეომეტრიული რენესანსისა და კლასიკის შევადაროთ, მათ აქვთ უმთავრესი საერთო ნიშანი – ბერძნული კულტურის გეომეტრიულ და პოლისურ პერიოდში, გარკვეული ფორმებისა და სტრუქტურების ქმნადობისაკენ თითოეული მათგანის სწრაფვამ, ერთი მხრივ, გეომეტრიული რენესანსის ეტაპზე, ხოლო, მეორე მხრივ, კლასიკურზე განვითარების თავიანთი ტენდენციები უმაღლესი, უსრულქმნილესი თვითგამოხატვის დონემდე აიყვანა. მაგრამ მათ აქვთ ერთი არსებითი განმასხვავებელი ნიშანიც: გეომეტრიული პერიოდის კულმინაციური ეტაპისაგან განსხვავებით, პოლისური კულტურის პერიოდის კულმინაციურმა ეტაპმა ვერ შეძლო საკუთარი თავის დაძლევა. ამან წარმოქმნა დაპირისპირება იმ ახალ კოდებს, რომლებისკენაც მისი შემადგენელი ელემენტები მიისწრაფვოდნენ, და პოლისის კულტურის კულმინაციური ეტაპის ცდას შორის, დაეთრგუნა ეს სწრაფვა თავის ელემენტებში. საკუთარი სრულქმნილების მარადიულობის ილუზია გახდა ამ ელემენტების ბუნებრივი სწრაფვის შეფერხების მიზეზი. ამან დაქვეითების პროცესი შეუქცევადი გახადა. კლასიკის ეტაპმა დაკარგა უნარი, თავისთავად, გარე ფაქტორებით გამოწვეული ღრმა ცვლილებების გარეშე საკუთარ წიაღში ახალი კულმინაციური ეტაპის შემცველი პერიოდი შეემზადებინა.

და მართლაც, ალექსანდრე მაკედონელის ტრიუმფალურ ლაშქრობათა შედეგად სავსებით ახალი რეალობა წარმოიქმნა. მსოფლიო სახელმწიფოს იდეაზე ორიენტირებული სამყაროს აღმოცენების შემდეგ ანტიკურ კულტურაში ახალი ერა იწყება, ე.წ. ელინისტური პერიოდი, რომელიც ძვ.წ. 323 (ალექსანდრე მაკედონელის გარდაცვალების წელი) – ძვ.წ. 30 (ელინისტური ეგვიპტის უკანასკნელი დედოფლის გარდაცვალების წელი) წლებს მოიცავს. იგი აღინიშნა ბერძნული კულტურის, როგორც თავისთავადი, დამოუკიდებელი ერთიანობის დემონტაჟით და

გარდასახვით უფრო დიდი კულტურული სისტემის ნაწილად. ეს პროცესი არ იყო ერთი ხარისხობრივ–თვისობრივი დონიდან მეორეში ბუნებრივი გადასვლის შედეგი. ის დაექვემდებარა სამი ერთიანობის პრინციპს: პოლიტიკურ–ეკონომიკურის, კულტურულის და ენობრივის, რომელიც ალექსანდრე დიდმა დაუდო საფუძვლად მსოფლიო სახელმწიფოს საკუთარ მოდელს. შესაბამისად, განსხვავებით წინა ორი პერიოდისაგან, ამ პერიოდის კოდიც, მისი კონკრეტული მაკოორდინირებელი ფორმაც და ელემენტთა ურთიერთმიმართების ხასიათის განმსაზღვრელი იმპულსიც თეორიული მოდელის რეალიზაციასთან იყო დაკავშირებული. პერიოდი დაიწყო კულმინაციური, მე ვიტყოდი, ხელოვნურად კულმინაციური, ეტაპით, რომელმაც დაახლოებით 150 წელი მოიცვა.

სახელმწიფოს მოწყობის დონეზე ელემენტთა ავტონომიაზე დაფუძნებული პოლისური მოდელი შეიცვალა ელემენტთა სინთეზზე დამყარებული მოდელით. ამას უნდა მივეყვანეთ მსოფლიო იმპერიის სტრუქტურის ჩამოყალიბებამდე.

კულტურის დონეზე უარყოფილი იქნა გრანდიოზული ელინისტური სამყაროს აურაცხელ მრავალგვაროვან ელემენტთა მარტივი სინთეზის შესაძლებლობა და გამაერთიანებელ ფაქტორად არჩეული იქნა ელინური კოდი ამ ცნების ყველაზე უფრო ფართო გაგებით. შესაბამისად, ელინურმა კულტურამ მთლიანობაში იტვირთა უმთავრესი პარადიგმის თუ იმპულსის ფუნქცია სულ სხვადასხვა კულტურიდან მომდინარე ელემენტების ერთ სტრუქტურაში გაერთიანების პროცესში.

ენის დონეზე ბერძნულ დიალექტთა ნიველირებამ ერთიანი ლიტერატურული ნორმის, კოინეს ჩამოყალიბებამდე მიგვიყვანა, რომელმაც „სახელმწიფო ენის“ ფუნქცია შეიძინა კომუნიკაციისა და კულტურის სფეროში. თუმცა ელინური სამყაროსათვის დამახასიათებელი ლიტერატურულ დიალექტთა კვალი კიდევ დიდხანს არ გამქრალა.

შეიძლება ითქვას, რომ ალექსანდრეს სამი პრინციპიდან პირველს, ფაქტობრივად, არავითარი მყარი საფუძველი არ ჰქონდა. ძველი სამყარო არ იყო მზად ერთ სახელმწიფოებრივ ორგანიზმში გასაერთიანებლად. მას ჰქონდა დიდი იმპერიალური სტრუქტურების, ძლიერი სახელმწიფოების დაპყრობითი ომების გზით ჩამოყალიბების გამოცდილება, მაგრამ არ ჰქონდა სხვადასხვა სახელმწიფოს ორგანულ ერთიანობად, სტრუქტურად ფორმირების ცოდნა თუ შესაძლებლობა. სწორედ ამან განაპირობა ამ მიმართულებით ალექსანდრე დიდის გეგმების ფაქტობრივი ფიასკო.

რაც შეეხება კულტურასა და ენას, აქ ელინური მოდელი ბევრად უფრო ეფექტური აღმოჩნდა, რადგან იგი, გარკვეულწილად, უკვე პოლისურ პერიოდში ელინურ დასახლებათა თითქმის მთელ ხმელთაშუაზ-

ღვისპირეთში გავრცელებით იყო შემზადებული. მაგრამ აქაც ელინური კოდის ფუნქციონირებას ერთი თავისებურება ახასიათებდა. თუკი ელინისტური პერიოდის პირველი ფაზა ანუ ხელოვნურად კულმინაციური ეტაპი, რომელიც ელინურ ღირებულებათა რეინტერპრეტაციით და მათი აღმოსავლურ ღირებულებებთან გაერთიანებით საზრდოობდა, აშკარა აღმავლობის ნიშნებს გვიჩვენებს, მისი დასრულების შემდგომ ასევე აშკარა დაქვეითების ნიშნებმა იჩინეს თავი. ამ ტენდენციის უმთავრესი მიზეზი შემდეგში უნდა ვეძიოთ: ელინური კულტურა, ანუ ელინისტური კულტურის ის ნაწილი, რომელიც მთელი პერიოდის ანუ ანტიკური კულტურის სუბსისტემის ფუნქციონირების მასტიმულირებელი უნდა ყოფილიყო, თავად დარჩა ბუნებრივი განვითარების შესაძლებლობის გარეშე. რაც შეეხება ელინისტური სამყაროს სხვა ხალხებს, ისინი ჯერ კიდევ არ იყვნენ მზად ბერძნების ადგილი დაეკავებინათ. შესაბამისად, რაც უფრო მეტად კარგავდა სუბსისტემა ბუნებრივი განვითარების შესაძლებლობებს, მით უფრო ძლიერად ცდილობდა იგი თავის გადარჩენას უკვე ამოწურულ, სიცოცხლედაკარგულ ელინურ კოდთა თუ სტიმულთა რეანიმაციით. ყოველივე ამას სუბსისტემა დაქვეითებისკენ მიჰყავდა.

ბერძნული კულტურის უკანასკნელი პერიოდი ანტიკურ ციკლში რომაული ჰეგემონობის/ბატონობის ეპოქის სახელით არის ცნობილი. ამ პერიოდში ელადა რომაული იმპერიის სტრუქტურის ნაწილი ხდება. ამ ეპოქის ბერძნულ კულტურას აღარ ძალუძდა კულმინაციური ეტაპის წარმოქმნა. და, თუმცა ბერძნული კულტურა, როგორც სისტემა, განაგრძობდა არსებობას, მისი მაფორმირებელი ელემენტების კოდები იმდენად მრავალსახოვანი და მეტწილად ურთიერთკონტრასტული იყო, რომ ისინი აღარ მიელტვოდნენ ერთიან ქვესისტემაში გაერთიანებას. მიუხედავად იმისა, რომ კულტურის ყველა სფერო განაგრძობდა ფუნქციონირებას, ანტიკური კულტურის ფარგლებში მათ ვეღარ განვიხილავთ კულმინაციურად. თანდათანობით მწიფდებოდა პროცესები, რომელთაც, ბოლოს და ბოლოს, ანტიკური ბერძნული კულტურის, როგორც სისტემის ნეგაცია განაპირობეს.

თუკი აღმავლობებისა და დაქვეითებების კანონზომიერება ჰომოგენურ ბერძნულ კულტურაში ლოგიკურ თანამიმდევრობას ექვემდებარება, იგივეს ვერ ვიტყვით რომაულ კულტურაზე, რომლის განვითარებაში კულმინაციური ეტაპის წარმოქმნა მრავალწილად ბერძნული ხელოვნების, ლიტერატურის, ფილოსოფიის, მეცნიერების მიღწევათა გენიალურმა, საოცრად მასშტაბურმა რეციპირებამ განაპირობა. ეს ფაქტი ბრწყინვალედ ასახა ჰორაციუსმა თავის სენტენციად ქცეულ ფრაზაში: **Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio** – „დაპყრობილმა საბერძნეთმა დაიპყრო ველური გამარჯვებული და შეიტანა ხელოვ-

ნებანი გლეხურ ლაციუმში“. ელინური კულტურის შემოქმედებითად ათვისების პროცესი იმდენად წარმატებულად მიმდინარეობდა, რომ ძვ.წ. I საუკუნიდან მოყოლებული ლათინურენოვანი რომი კულტურული განვითარების საერთო დონით გაუთანაბრდა მის თანამედროვე, ანუ ელინისტური პერიოდის ბოლო ფაზის ელინურენოვან ინტელექტუალთა დონეს, ხოლო მხატვრული ლიტერატურის ცალკეულ ჟანრში საგრძნობლად გაუსწრო მათ. მართალია, რომაელებში ბოლომდე ჯანსაღ შურს იწვევდნენ ელინური ეპოქის დიდი ბერძენი წინამორბედები, მაგრამ ვერგილიუსის, ჰორაციუსის, ოვიდიუსის ასპარეზზე გამოსვლის დროს მათ თანამედროვე ბერძნებს უკვე აღარ ჰყავდათ ამ გენიოსთა ბადალი პოეტები. ელინთა კულტურულმა ექსპანსიამ ამიერიდან რომი აქცია ბერძნული მოდელის ძირითად დამნერგავად ევროპული ცივილიზაციის ფორმირების პროცესში. ანტიკური სამყაროს არსებობის ბოლო საუკუნეები ანუ გვიანანტიკურობა, ფაქტობრივად, ბერძნულისა და ლათინურის თანაბარი ინტენსივობით ცირკულირების ნიშნით წარიმართა. ანტიკურობის თანდათანობითი რღვევის ფონზე, ერთი მხრივ, ბერძნულენოვან და ლათინურენოვან ინტელექტუალთა თითქმის სინთეზამდე მისული ურთიერთშერევა ხდებოდა, მეორე მხრივ კი, მიმდინარეობდა მათი დიდი გადაჯგუფების პროცესი, რისი შედეგიც პოსტანტიკურ ეპოქაში ყოფილი იმპერიის აღმოსავლეთით ანუ ბიზანტიაში ბერძნულის, ხოლო დასავლეთით კი ლათინურის დომინირებაში გამოიხატა.

ადვილი შესამჩნევია, რომ ანტიკური სამყარო უკვე გარდასულისა ანუ ძველის და დამდეგის, ანუ ახლის ინტენსიური მონაცვლეობის ტენდენციით გამოირჩევა, რაც მხატვრულ კულტურაში, ჩვეულებრივ, უკვე მიღწეულის დაძლევისა და ახალ მწვერვალთა დაპყრობისაკენ გამუდმებული ლტოლვის ფორმით ვლინდება. ეს ზოგ შემთხვევაში ტრადიციულის განვითარებისა თუ ფერისცვალების, ზოგჯერ კი მასთან რადიკალური დაპირისპირებისა და მისი თითქმის სრული უარყოფის გზით ხდება. ამ პროცესს ყოველთვის მოაქვს რაღაც სიახლე, რომელსაც საზოგადოება ან მთლიანად იღებს და შემდგომი განვითარების საფუძვლად აქცევს, ან მისდამი, როგორც ექსპერიმენტისადმი, ინტერესს ავლენს დროის გარკვეულ მონაკვეთში, ან სიახლისადმი თავიდანვე უარყოფითად განეწყობა და მას საერთოდ არ აღიარებს. ჩვენი ეპოქის საზოგადოებისათვის კარგადაა ცნობილი, რა ინტენსივობით შეიძლება მხატვრულ კულტურაში განცხადდეს ამა თუ იმ მიმდინარეობის, მიმართულების წარმოქმნა თუ უბრალოდ რაღაც ნაკლებად მოწესრიგებული ან სავსებით ქაოტური ცდების დაწყება. ხშირად ამგვარი მოვლენა მოტივირებულია სურვილით, თავი დააღწიონ ტრადიციულის თანამედროვეობის სულთან თუ მოთხოვნებთან შეუსაბამობას და საზოგადოებას შესთავა-

ზონ რაღაც სავსებით ახალი. ასეთ დროს არც თუ იშვიათად მხედველობიდან ეპარებათ, რომ შემოთავაზებული სიახლის ინიცირება, თითქმის ანალოგიური ფორმითა და მოტივაციით, თუმცა ზოგჯერ უფრო დახვეწილად, მრავალი საუკუნის წინ, ჯერ კიდევ ანტიკურობაში, ტრადიციის დაძლევის მოსურნე ამა თუ იმ პერიოდში მოღვაწე ინტელექტუალების მიერ ხდებოდა სისტემატურად. განსაკუთრებით მკაფიოდ შეგვიძლია ამას თვალი გავადევნოთ ლიტერატურული ტექსტების მაგალითზე, რომელთაც სახვითი ხელოვნებისაგან განსხვავებით, შემოგვინახეს არა მხოლოდ საყოველთაოდ აღიარებული და მიღებული, არამედ ე.წ. მარგინალური თუ ექსპერიმენტული პროდუქციის ნიმუშების ნაწილი.

ჩემი წიგნის მიზანია, მკითხველს გავუზიარო ზოგიერთი მოსაზრება ანტიკურ მწერლობაში იმგვარი, თანამედროვე მხატვრული კულტურისათვის კარგად ცნობილი პროცესის თუ მიმართულების გამოვლენის თაობაზე, როგორიცაა ინნოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი თავიანთი მრავალრიცხოვანი განშტოებებით. იმისათვის, რომ მკითხველი არ გადავტვირთო აურაცხელი სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზით, შემოვიფარგლები მხოლოდ იმ ნაშრომებით, რომელთა ციტაციაც, ჩემი აზრით, მიზანშეწონილია რამდენიმე თვალსაზრისით: ა. ისინი ასახავენ წიგნში განსახილველი საკითხების კვლევის თანამედროვე მდგომარეობას, ბ. ამომწურავად იკვლევენ ჩემთვის საინტერესო ამა თუ იმ პრობლემას, გ. ნათლად გამოხატავენ თანამედროვე საზოგადოების მზარდ ინტერესს ანტიკური ლიტერატურის ე.წ. უმაღლესი და მაღალი ხარისხის მქონე ნიმუშების გვერდით იმ ტექსტების მიმართაც, რომლებიც ინახავენ ინფორმაციას ე.წ. დაბალი ხარისხის, სულაც მარგინალური ლიტერატურის შესახებ. ჩემი მიზანი არაა საკითხთა განხილვა ლიტერატურის ისტორიის აკადემიური სახელმძღვანელოებისათვის ან ვიწრო ფილოლოგიური თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი მონოგრაფიებისათვის დამახასიათებელი დეტალურობით და ყოვლისმომცველობით. წინ წამოვწევ მხოლოდ იმ ასპექტებს და ტექსტებს, რომლებიც ანტიკურ ლიტერატურაში აღმოგვაჩენინებს ჩვენი ეპოქის მსგავს ლტოლვას სიახლის დანერგვის, ტრადიციისგან დისტანცირებისა თუ ამ ლტოლვის რეალიზაციისათვის შემოთავაზებული ფორმების თვალსაზრისით.

როგორც ვხედავთ, განსხვავებით ანტიკური ტრადიციის მდიდარი მემკვიდრეობის საკითხების შემსწავლელთა უმეტესობისგან, მე ყურადღებას მივმართავ არა თანამედროვეობაში ანტიკური კულტურის გავლენის ნათელყოფისაკენ[1], არამედ თავად ანტიკურ ლიტერატურაში იმ ტენდენციების დადასტურებისაკენ, რომლებსაც თანამედროვე

[1] ანტიკური მემკვიდრეობის ევროპული კულტურაზე გავლენის საკითხები ფართოდაა წარმოჩენილი ნაშრომებში: ტონია, 2014; ტონია, 2015.

საზოგადოება ხშირად XIX-XX-XXI საუკუნეების მიერ დანერგილ ისეთ სიახლეებად მიიჩნევს, რითაც ახალი დასავლური კულტურა განსხვავდება ანტიკურისაგან. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს პარალელიზმის მასშტაბები და კანონზომიერებები, მოკლედ განვიხილოთ, თუ როგორაა გააზრებული თანამედროვე დისკურსში ჩემ მიერ შერჩეული მიმართულებების არსი[1].

ი ნ ნ ო ვ ა ც ი ა. ლათინური ტერმინი innovatio „განახლება, ცვლილება, გადასხვაფერება" თავისი შინაარსით თითქოს სავსებით გასაგებია. ეკონომიკისა და სახალხო მეურნეობის სფეროში, სადაც მან XX საუკუნის განმავლობაში დაიმკვიდრა ადგილი, ინნოვაცია აღნიშნავს ახალი ან გაუმჯობესებული პროდუქტის, პროცესის თუ მეთოდის დანერგვას. ეს ტერმინი აიტაცეს სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებშიც. იგი ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოიყენება. აქ იგი აღნიშნავს არა ორიგინალობას, ანუ იმას, რაც ავტონომიურად შემოქმედი სუბიექტისგან მომდინარეობს, არამედ ცვლილებას ან გადასხვაფერებას უკვე არსებულ სისტემაში, თუმცა ინნოვაცია აუცილებლად გულისხმობს უკვე გაბატონებული ნორმის შეცვლას ან მისგან გადახვევას. შესაბამისად, ინნოვაცია განსხვავებით ნოვაციისაგან არის არა უბრალოდ სიახლეზე, არამედ გამაუმჯობესებელ სიახლეზე ორიენტირებული ქმედება. მისმა უკიდურესობამდე მიყვანამ, ანუ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა შეფასებამ ნორმისაგან გადახვევის ხარისხის შესაბამისად, შეიძლება, ერთი მხრივ, ნორმის არსებით მეტამორფოზამდე, ხოლო მეორე მხრივ, იმ აბსურდულ სიტუაციამდე მიგვიყვანოს, როდესაც ნორმიდან გადახვევის შეუქცევადი პროცესი სრულად ამოწურავს თავის თავს და შემდგომ ცვლილებების განხორციელების შესაძლებლობათა არარსებობის გამო თავად ინნოვაციის იდეა ყოველგვარ აზრს დაკარგავს.

ფ ო რ მ ა ლ ი ზ მ ი. როგორც მიმართულება, მხატვრულ კულტურაში XX საუკუნის დასაწყისიდან ჩნდება ასპარეზზე. მისთვის ამოსავალი იყო ტენდენცია, რომელიც არსებულ ნორმასთან რადიკალურ დაპირისპირებას გულისხმობდა. ეს კი ფორმისა და შინაარსის ერთმანეთისაგან გამიჯვნას და ფორმისათვის აშკარა უპირატესობის მიცემას მოითხოვდა. განსაკუთრებით დაწინაურდა რუსული ფორმალისტური სკოლა, რომელმაც ტინიანოვის, შკლოვსკის, ეიხენბაუმის, იაკობსონის სახით ძლიერი თეორიული ბაზა შეიმზადა და ლიტერატურათმცოდნეობასა და ენათმეცნიერებაში „რუსული ფორმალიზმის" სახელით დაიმკვიდრა ადგილი. მის პრინციპებს გარკვეულწილად ეხმიანებოდა სტრუქტურალიზმი, რომელმაც ბუნებისმეტყველებიდან სოციალურ და ჰუმანიტა-

[1] ამ მიმართულებების შესახებ აურაცხელი ნაშრომი არსებობს. ლიტერატურაში მათი გამოვლენის ფორმების მიმოხილვისათვის შდრ. Metzler Lexikon, 2008.

რულ მეცნიერებებშიც გადმოინაცვლა და სტრუქტურული ენათმეცნიერების, სტრუქტურული ანთროპოლოგიის, სტრუქტურული პოეტიკის და საზოგადოდ სტრუქტურული ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულებები ჩამოაყალიბა. მხატვრულ კულტურაში ყველაზე რევოლუციური, რადიკალური ფორმით ფორმალიზმმა ფუტურიზმში ჰპოვა გამოხატულება, რამეთუ ფუტურისტები ტრადიციისა და ტრადიციულობის „დაუძინებელი მტრები" იყვნენ. იმის საილუსტრაციოდ, თუ სადამდე შეიძლებოდა ფორმის აბსოლუტუზაციას მივეყვანეთ ლიტერატურაში, უფრო სწორად ფუტურისტების მიერ იდეალურად მიჩნეულ პოეტურ ტექსტში, ნათელ წარმოდგენას ქმნის ფუტურისტ ალექსეი კრუჩონიხის ხუთი სტრიქონის შემცველი, ავტორის მტკიცებით, „საკუთარ ენაზე" დაწერილი ლექსი:[1]

дыр бул щыл
убешщур
скум
вы со бу
р л зз

ავტორი მიიჩნევდა, რომ ამ ხუთ სტრიქონში მეტია „რუსული ნაციონალური", ვიდრე პუშკინის მთელს პოეზიაში.

იგივე ტიპის რადიკალიზმი ჩანს ქართველ ფუტურისტთა პოეზიაში. მაგალითისათვის მოვიტან ფრაგმენტს სიმონ ჩიქოვანის ლექსიდან „სანაპირო სიმღერა „ხაბო":[2]

მეკობრეების ხიფათს აბრუებს ხაბო
ხარბი აბრეშუმის ხორაგი ხაბო
რაგუ ხრეში ხარდინგი ხაბო
ბობოლი ბეგო ოფოფი ხაბო...

მიუხედავად იმისა, რომ აქ კრუჩონიხის ტექსტთან შედარებით მეტი „მიახლოებაა" რაღაც შინაარსთან და პოეტიც არა საკუთარ ინდივიდუალურ, არამედ მშობლიურ ქართულ ენას იყენებს, აშკარაა ფორმისა და ბგერათთამაშის აბსოლუტიზაციისა და აზრის, შინაარსის სრული დაკნინების ტენდენცია. უნდა ითქვას, რომ ფორმალისტთა ძიებებმა საკმაოდ ბევრი შესძინა სტრუქტურალიზმის განვითარებას ლიტერატურული ტექსტის და სიტყვის ფენომენის შემსწავლელ მეცნიერებებში, ხოლო ფორმასა და ბგერათა ურთიერთგადაძახლზე ორიენტირება ხლებნიკოვისა და მაიაკოვსკის, გარკვეულწილად თავად კრუჩონიხის

[1] რუსული ფუტურიზმი წარმოდგენილია ცნობილ მწერალთა მთელი პლეადით, შდრ. Терёхина, 2010. ფუტურისტების ე.წ. ჭკუამიღმური ენის შესახებ. იხ. G. Janecek, 1996

[2] მოგვყავს ქართველ ფუტურისტთა ურნალიდან H_2SO_4

საინტერესო პოეზიის საფუძველი გახდა რუსეთში, საქართველოში კი სიმონ ჩიქოვანის პოეზიის თვითმყოფადობისა.

ა ვ ა ნ გ ა რ დ ი ზ მ ი / ა ვ ა ნ გ ა რ დ ი. ფრანგულ ენაში თავდაპირველად სამხედრო სფეროში ჩამოყალიბებული ტერმინი avantgarde აღნიშნავდა მცირე ელიტურ რაზმს. იგი წინმსწრებად იჭრებოდა ძირითად არმიამდე მოწინააღმდეგის ტერიტორიაზე და გზას უკვალავდა თავისიანებს. თავის ჩვეულებრივ შინაარსთან ერთად გასულ საუკუნეში მან შეიძინა მთელი მხატვრული კულტურისათვის უნივერსალური მნიშვნელობა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნებისმიერი იმ სახის აღნიშვნისას, რომელიც თავისი არსით ანტიტრადიციულია ანუ მიღებული თუ ფართოდ გავრცელებული ნორმის რღვევაზე, უარყოფაზე არის ორიენტირებული. ფაქტობრივად, დასავლეთის კულტურაში იგი XIX-XX საუკუნეების მიჯნიდან იწყებს გავრცელებას, როდესაც ე.წ. პროტოავანგარდი დასაბამს აძლევს არისტოტელეს კლასიკური მიმეტიკური ესთეტიკის პარალელურად ანტიარისტოტელური ანტიმიმეტიკური ესთეტიკის აღმავლობას. მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის უმთავრესი სტილისტური ორიენტირი აშკარად ავანგარდიზმია, მისი, ერთი მხრივ, ყოვლისმომცველობის, მეორე მხრივ კი ფრაგმენტულობის გამო დღემდე არ ჩამოყალიბებულა ავანგარდიზმის მწყობრი და საყოველთაოდ მისაღები თეორია. და მართლაც, ძალზე ძნელია მოინახოს ის არსებითი მახასიათებლები, რაც ავანგარდის ქოლგის ქვეშ მოქცეულ ისეთ მიმართულებებს აერთიანებს, როგორიცაა: აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი, ექსპრესიონიზმი, კონსტრუქტივიზმი, კუბიზმი, სუპრემატიზმი, სიურრეალიზმი, ფუტურიზმი და ა.შ. ლიტერატურის თეორეტიკოსები, მეტწილად, მის შემდეგ მახასიათებლებს გამოყოფენ:

ა. რეალობის როგორც პროცესის და არა შედეგის ასახვა, რაც ამეტყველებას აშკარა უპირატესობას აძლევს სახვითი სტილის წინაშე.

ბ. ლიტერატურაში ყოველივე „აკადემიურის", „ტრადიციულის", „სამუზეუმოს" მიუღებლობა და კრეატიული ინტერესის მიმართვა ფოლკლორის, განსაკუთრებით ეგზოტიკურის, ნაივური ხელოვნების, ბავშვთა, სულიერად ავადმყოფთა, ალკოჰოლიკთა, ნარკომანთა, ფიზიკური ნაკლის მქონეთა შემოქმედებისაკენ.

გ. გაუგებარით, ენიგმატურით ესთეტიკური აღქმის ავტომატიზმის დასაძლევად საჭირო განწყობილების ზოგჯერ სრულიად შოკისმომგვრელი ფორმით შექმნა, რათა ვერგაგებამ ადრესატი აღმქმელი სუბიექტიდან იმგვარ ესთეტიკურ საგნად, ობიექტად აქციოს, რომლითაც თავად შემოქმედი ხელოვანი დატკბება.

დ. ლტოლვა ჟანრთა შორის საზღვრების მოშლისა და ლიტერატურისა და ხელოვნების ჰიბრიდული ფორმების წარმოქმნისაკენ.

ე. ლტოლვა მასალათა, მათ შორის თითქოს ხელში შემთხვევით მოხვედრილთა, კომბინირებისა და მონტაჟისაკენ და ამაში სამეცნიერო–ტექნიკური პროგრესის მიღწევათა გამოყენება.

ვ. ხელოვანის თვალსაწიერში სავსებით დაუმსახურებლად ისეთი ობიექტების მოქცევა, ზოგჯერ ყურადღების ცენტრად ქცევაც კი, როგორიცაა ნებისმიერი ნივთი, ფლორისა თუ ფაუნის სახეობა, სხვადასხვა კერძები, ყოველდღიური მოხმარების საგნები, თავად უნიტაზების ჩათვლით.

ზ. საკუთარი ე.წ. პასპორტიზებული ჟანრის, ტექნიკური საშუალების თუ გამოსახვის ხერხის ძიება, რომელიც ყველასათვის სწორედ ამ შემოქმედთან და არა რომელიმე სხვასთან იქნება ორგანულად დაკავშირებული.

თ. საკუთარი პიროვნების თუ ბიოგრაფიის, რეალურის თუ წარმოსახვითის, როგორც მანიპულაციის ეფექტური საშუალების, მაქსიმალურად მრავალმხრივი წარმოჩენა.

ი. საკუთარი თავისა და ნაწარმოების ხშირად იმდენად ეპატაჟურ–სკანდალური ფორმით პრეზენტაცია, რომ აუდიტორია ერთგვარი სპექტაკლისა თუ პერფორმანსის მოწმე ხდება.

მახასიათებელთა ეს ერთობლიობა, რასაკვირველია, იშვიათად იჩენს თავს ხოლმე რომელიმე კონკრეტული შემოქმედის ცალკე აღებულ თითოეულ ნამუშევარში. თუმცა მათი რაღაც ნაწილის დადასტურებაც კი საკმარისია იმისათვის, რომ ავანგარდიზმი განვასხვავოთ რეალიზმისა თუ აკადემიზმისაგან. წიგნის მომდევნო თავებში შესაძლებლობა გვექნება თვალი გავადევნოთ იმას, თუ როგორ იჩენენ თავს ეს მახასიათებლები ანტიკურ ლიტერატურაში ჰომეროსიდან მოყოლებული ანტიკურობის დასასრულამდე.

კლასიკური ტრადიციის როლზე ანტიკურობის შემდგომ კულტურაში შუა საუკუნეებიდან დღემდე უამრავი წიგნი და სტატია არსებობს. მაგრამ უკანასკნელ ხანებამდე ნაკლები ყურადღება ექცეოდა თავად ანტიკურ კულტურაში იმ მოვლენებს, რომლებიც ძალზე ემსგავსება თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს, ეხმიანება ახალი მიმდინარეობების პრინციპებს. ანტიკურობის გენიალური კლასიკოსების მიერ დაპყრობილი სიმაღლეების ფონზე ნაკლებ ინტერესს იწვევდა სიახლის აბსოლუტურობით გატაცებულ ანტიკურ ინტელექტუალთა მარგინალური ექსპერიმენტები. ახლის როლზე ანტიკურობაში პირველი განმაზოგადებელი მონოგრაფია, ფაქტობრივად, მხოლოდ 2011 წელს გამოიცა: არმანდ დ'ანგურის „ბერძნები და ახალი. სიახლე ძველ ბერძნულ წარმოდგენაში და გამოცდილებაში" (D'Angour, 2011). 2000 წელს პაულ შვინდტის რედაქტორობით გამოიცა სტატიე-

ბის კრებული: „ტრადიციასა და ინნოვაციას შორის. პოეტური პროცესი კლასიკური და ახალი ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის ძაბვის ველში“ (Schwindt, 2000). ბერძნულ პოეზიაში ტექნოპეგნიას ეძღვნება ხრისტინე ლუცის 2010 წელს გამოცემული შესანიშნავი მონოგრაფია: „ტექნოპეგნია და ფორმის თამაში ბერძნულ პოეზიაში“ (Luz, 2010), ხოლო ფიგურული ლექსების ღრმა, ყოვლისმომცველ კვლევას წარმოგვიდგენს 2013 წელს წიგნად გამოცემული იან კვაპისცის დისერტაცია: „ბერძნული ფიგურული ლექსები“ (Kwapisz, 2013). განსხვავებით ამ ნაშრომებისგან, მე შევეცდები მეტი ყურადღება დავუთმო მსგავსებებს მხატვრულ ლიტერატურაში მიმდინარე თანამედროვე პროცესებთან, არა მარტო ე.წ. კლასიკური ნორმებიდან გადახრილ, არამედ კლასიკურობის ეტალონად მიჩნეულ ნაწარმოებებშიც, რაც მთავარია, განვიხილო საკითხი ბერძნული და რომაული ლიტერატურის ერთიან კონტექსტში.

ჰომეროსი — ტრადიციულისა და ახლის თანაარსებობის ამოუწურავი პარადიგმა



წინასწარი შენიშვნები

ჰომეროსს ანტიკურობიდან თანამედროვეობამდე ურიცხვი შემფასებელი და დამფასებელი ჰყავდა. იმისათვის, რათა გავიხსენოთ ევროპული ლიტერატურის მამამთავრის უნივერსალობისადმი სხვადასხვა ეპოქის ინტელექტუალთა დამოკიდებულების გამოხატვის ძირითადი ტენდენცია, წარმოვადგენ ელინური, რომაული, შუასაუკუნეების, რენესანსის, პოსტრენესანსის, თანამედროვე მსოფლიოს და, ბოლოს, XXI საუკუნის ცნობილ ადამიანთა მიერ გამოთქმულ რამდენიმე დახასიათებას.

ქსენოფანესი (ძვ.წ. VI ს.) ჰომეროსს სასტიკად აკრიტიკებდა ანთროპომორფული ღმერთების თავისი პოემების ადამიანური სისუსტეებით აღსავსე პერსონაჟებად ქცევის გამო, თუმცა არ უარყოფდა, რომ

დასაბამიდან ხომ ყველამ ვისწავლეთ ჰომეროსისგან... (10 D.K.).

ესქილეს (ძვ.წ. VI-V სს.), ტრაგედიის მამას, როგორც ათენეოსი (VIII 347 e) გადმოგვცემს, უთქვამს:

რომ მისი ტრაგედიები ჰომეროსის დიადი ნადიმის ნაწილებია.

პლატონი (ძვ.წ. V-IV სს.) თავის თეორიულ სახელმწიფოში ვერ ხედავს ჰომეროსის ვერც ადგილს და ვერც საჭიროებას, თუმცა იტოვებს შესაძლებლობას, რელიეფურად გამოხატოს ელადის დამოკიდებულება თავისი უპირველესი პოეტის უნივერსალობის მიმართ:

> რაც შეეხება ჰომეროსის მაქებართ, ვინც ამტკიცებს, რომ ამ პოეტმა ელადა აღზარდა, და ყველა ადამიანურსა და სააღმზრდელო საქმეში სახელმძღვანელოდ იგი უნდა შეისწავლო ღრმად, რათა მის მიხედვით ააგო მთელი შენი პირადი ცხოვრება, მათ მიმართ მეგობრული და კეთილისმოსურნე იყავი, რადგან ეს ადამიანები, შეძლებისდაგვარად, შესანიშნავები არიან. დაეთანხმე მათ, რომ ჰომეროსი პოეტთა შორის უდიდესია და ტრაგიკოსთა შორის უპირველესი (სახელმწიფო, 606ე – 607ა).

არისტოტელე (ძვ.წ. IV ს.), თუმცა ტრაგედიას თვლის ლიტერატურის საუკეთესო ჟანრად, ჰომეროსს პოეტთა შორის ყველაზე მაღლა აყენებს:

> ჰომეროსი ღვთაებრივი ჩანს სხვა პოეტებთან შედარებით (პოეტიკა, XXIII 1459ა).
>
> ჰომეროსი ბევრ საკითხში იმსახურებს ქებას, განსაკუთრებით კი იმაში, რომ პოეტთაგან მხოლოდ მან იცის, რისი გაკეთება ხამს (პოეტიკა, XXIV 1460 ა).

ლეონიდას ტარენტელმა (ძვ.წ. III ს.), ელინისტური ხანის ერთ-ერთმა უდიდესმა ეპიგრამატიკოსმა, თავისი ეპოქის დამოკიდებულება ჰომეროსისადმი მშვენიერი სტრიქონებით გამოხატა (Page 2136):

ვარსკვლავნი კრთებიან და სელენეს წმინდა რკალი,
როს ჰელიოსი აბრუნებს ცეცხლოვან ბორბალს,
ლექსთა მთხზველთ ჯოგებს ჰომეროსი ჩრდილავს სრულიად
მუზათა უბრწყინვალესი შუქის გარშემომფენი.

კვინტილიანუსმა (ახ.წ. I ს.), რომელიც კარგად იცნობდა ბერძენთა და რომაელთა ლიტერატურის საუკეთესო წარმომადგენელთა შემოქმედებას, სრულად გამოხატა რომაელთა დამოკიდებულება დიდი ბერძენი წინაპრის მიმართ:

დავიწყოთ ჰომეროსით. იგი მსგავსია თავისავე კონცეფციით წარმოსახული ოკეანოსისა, რომელსაც აღწერს როგორც წყაროს ყველა ნაკადისა და მდინარისა, რამეთუ მან ყველა სფეროს კაზმულსიტყვაობის მაგალითი მისცა. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მას ვერავინ აღემატა ამაღლებულობაში დიადი თემების გადმოცემისას და შესაბამისობაში მცირეთა ასახვისას. ის არის ერთდროულად ბრწყინვალედ გაშლილი და შემოზღუდულიც, ხალისიანი და სერიოზულიც, გამორჩეული თავისი სისავსით და მოკვეცილობითაც, უმაღლესი არა მხოლოდ პოეტურობით, არამედ მჭერმეტყველური ძალითაც.

დიონ ქრისოსტომოსი (ახ.წ. I-II სს.), ცნობილი ორატორი, ფილოსოფოსი და მწერალი, ჰომეროსს ყველა ასაკისათვის მისაღებ დიად პოეტად მიიჩნევს, რომლისგანაც ყველას მაქსიმუმის მიღება შეუძლია (Oratio 18,8):

ყველასათვის, ბავშვისთვის, კაცისთვის, მოხუცისთვის ჰომეროსი დგას დასაწყისშიც, შუაშიც და დასასრულშიც, რადგან იძლევა იმდენს, რამდენის მიღებაც თითოეულს შეუძლია.

ბასილი დიდი (ახ.წ. IVს.), ერთ-ერთი უდიდესი ქრისტიანი მოღვაწე, ეკლესიის გამორჩეული მამათაგანი, მიუხედავად მიმეტიკურ პრინციპზე დაფუძნებული ანტიკური კულტურის მიუღებლობისა ქრისტიანული იდეოლოგიისათვის, ჰომეროსის მიმართ განსაკუთრებულ კეთილგანწყობას ავლენს (Ad adulescentes 5, 28):

მთელი ჰომეროსის პოეზია ქებაა სიქველისა და ჰომეროსთან ყველაფერს მისკენ მივყევართ.

პროტორენესანსიდან მოყოლებული ჰომეროსის სახელი შუასაუკუნოებრივი პაუზის შემდეგ დასავლეთ ევროპაში კვლავ დიდებით შემოსვას იწყებს. უკვე დანტე მას „ბერძნული მუზის პრინცეპსად" მოიხსენიებს, ხოლო პეტრარკა (XIV ს.), რომელსაც ჰომეროსის ტექსტის ერთ-ერთი გამოცემა გადასცეს ბერძნულ ენაზე, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ელინთა ენას არ ფლობდა, თავის მოლოდინს პოემების ლათინურად

თარგმნის მიმართ ასე გამოხატავდა (Epistulae Familiares XVIII, 2):

> ჰომეროსი მუნჯია ჩემთან, უფრო სწორად მე ვარ ყრუ მის მიმართ, მაგრამ ვარ ბედნიერი მისი შემხედვარე, ხშირად ვეხვევი მას და ვეუბნები წუხილით: ო, შე ამაღლებულო, როგორ ძლიერად მწადია შენ მოგისმინო.

რომანტიზმის ეპოქის აღტაცება ჰომეროსით ყველაზე სრულყოფილად, მრავალმხრივ და არგუმენტირებულად გოეთემ გამოხატა, რომელიც ესოდენ ბედნიერი იყო მის დროს ჰომეროსის მზის კვლავ აღმოსვლით. ჯერ კიდევ 1774 წელს თავის წერილში იგი ურჩევდა სოფი ფონ ლა როშს, ასე ზიარებოდა პოეზიის სამყაროს:

> დაიწყე „ილიადის" კითხვა, ყურადღებას ნუ მიაქცევ მახვილებს, არამედ იკითხე ისე, როგორც ჰექსამეტრის მელოდია მიედინება და იჟღერებს შენს სულში. იგებ წაკითხულს, მშვენიერია, მაგრამ თუ ვერ იგებ, ნახე თარგმანი, წაიკითხე თარგმანი და ორიგინალი, ორიგინალი და თარგმანი, დაახლოებით ოცი ოცდაათი სტრიქონი მანამდე, ვიდრე შუქი არ მოგეფინება კონსტრუქციიდან, რასაც ჰომეროსთან უსუფთავესი სურათთა მონაცვლეობა ქმნის.

ნიკოლოზ გოგოლი, რომლის შემოქმედებაში აშკარად ჩანს ჰომეროსის პოემების გავლენის კვლი, თავისი „პორტრეტის" მეორე რედაქციაში (1842 წ.) ავტორის სახელით წერდა:

> დიდი პოეტი-მხატვარი, მრავალი იმ ქმნილების წამკითხველი, რომლებიც აღსავსეა მრავალი სიამითა და უმაღლესი მშვენიერებით, ბოლოს სამაგიდო წიგნად ტოვებდა მხოლოდ ჰომეროსის „ილიადას", იმის აღმომჩენი, რომ მასში არის ყველაფერი, რასაც ისურვებ და არაფერია ისეთი, რაც უკვე აქ არ აისახა თავისი ესოდენ ღრმა და დიადი სრულყოფილებით.

ჰომეროსის მიმართ მეოცე საუკუნისა და ოცდამეერთეს დასაწყისის დამოკიდებულება მშვენივრად განაზოგადა თუ შეაჯამა Süddeutsche Zeitung-ისათვის 2004 წლის 11 მაისს მიცემულ ინტერვიუში ცნობილმა სცენარისტმა, რეჟისორმა, პროდიუსერმა ვოლფგანგ პეტერსენმა:

> კიდევ ერთხელ გავიაზროთ ის საფუძვლები,რომლებიც ყველაფერს განსაზღვრავენ, რაც აქამდე შეგვიქმნია. დამისახელეთ რაიმე დრამატურგიული ხერხი, დამისახელეთ რაიმე გენიალური პრინციპი ფიგურათა ხატვისა – ჰომეროსმა უკვე ყოველივე გამოიყენა და თან 3000 წლის წინ. თუკი არსებობს რაღაც, მსგავსი თხრობის ხისა, რომლზეც თითოეული წიგნი, თითოეული ფილმი მხოლოდ ერთი ფოთოლია, მაშინ ჰომეროსი ტანია ამ ხისა.

სხვადასხვა საუკუნეში გამოთქმულ თვალსაზრისთა ამ ერთობ მცირე და არასრულ ნუსხაზე თვალის გადავლებაც კი საკმარისია იმისათვის, რომ ნათელი გახდეს ერთი ჭეშმარიტება: ჰომეროსი ყველა ეპოქისათვის აქტუალური და სასურველია თავისი უნივერსალობით, ყოვლისმომცველობით, რაც მის პოემებში ტრადიციულისა და ნოვატორულის საოცარი სინთეზით არის წარმოდგენილი. ამიტომაცაა ჰომეროსი მოკვდავთა ყველა თაობისათვის ერთდროულად ესოდენ ხანდაზმულიც და ახალგაზრდაც. ჩემი მიზანი ამჟამად არ არის ჰომეროსის საკითხის მთელი სიგრძე-სიგანით განხილვა. არ შევეხები არც პოემათა ერთიანობის, არც მათი ფორმირების თუ ისტორიასთან მიმართების საკითხს, არც მრავალ იმ ასპექტს, რაც მხატვრული ნაწარმოების ანალიზისას პირველ რიგში უნდა წამოვწიოთ წინ. ჩემთვის ამოსავალია ის ტექსტი, რომელსაც ანტიკურობა თავის ძირითად წიგნად მიიჩნევდა და რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია თავისი ამჟამინდელი სახით. მაინტერესებს უპირატესად ის, თუ რამდენად ჰპოვა ჰომეროსის ეპოსში გამოვლენა ტენდენციებმა, რომლებიც სიახლის აპოლოგეტ ხელოვანთა უმეტესობას მხოლოდ გასული და ჩვენი საუკუნის კუთვნილებად თუ აღმოჩენად მიაჩნია ხოლმე. შევეცდები, რომ მაქსიმალურად გავითვალისწინო ის, თუ რა შეფასებას აძლევდნენ ან რა კვალიფიკაციას ანიჭებდნენ უკვე ანტიკური თუ ბიზანტიური ეპოქის მოაზროვნენი იმას, რასაც მე ინნოვაციის, ფორმალიზმის ან სულაც ავანგარდის გამოვლინებად ჩავთვლიდი ევროპული ლიტერატურის მამამთავრის შემოქმედებაში.

ახლისა და ძველის თანაარსებობის, მე ვიტყოდი, თანასწორუფლებიანობის სული ჰომეროსის ეპოსში უკვე ენობრივი ორგანიზაციის დონეზე შეიგრძნობა აშკარად. ოპოზიციური ცნებების νέος/παλαιός, „ახალი, ახალგაზრდა/ძველი, ხანდაზმული", უფრო იშვიათად, νέοι/γέροντες „ახალგაზრდები/მოხუცები, უხუცესნი" მაწარმოებელი ფუძეები ჰომეროსთან, თავის მხრივ, მრავალ ლექსიკურ ფორმატივს ქმნიან, თუმცა ისინი მეტწილად ძველისა და ახლის ხარისხობრივი დაპირისპირების კი არა, მათი ერთიანობის ხაზგასასმელად გამოიყენებიან. „ილიადაში" დიომედესი აგამემნონს, რომელმაც ადრე მას მხდალი და სიმამაცის არმქონე უწოდა, ახსენებს, რომ „არგოსელებმა ყოველივე იციან, ახალგაზრდებმა (νέοι)და მოხუცებმა (γέροντες)" (IX 36). სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი აგამემნონი რჩევის მიცემას სთხოვს თანამებრძოლთ, სულ ერთია, ახალგაზრდა (νέος) იქნება ის, თუ მოხუცი (παλαιός) (XIV 108). „ოდისეაში"ტელემაქოსის პილოსში გამგზავრების ამბის შემტყობმა ყველა ქალმა (πᾶσαι), ახალგაზრდამ (νέαι) თუ მოხუცმა (παλαιαί), იწყო გოდება პენელოპესთან ერთად (IV 720), ფეაკთა მეფის სასახლეში ოდისევსის საპატივცემულოდ გამართულ თავყრილობაზე მოვიდა ყველა,

ახალგაზრდაც და მოხუციც (VIII 58). არის გარკვეული ცხოვრებისეული სიტუაციები, რომლებშიც ახალგაზრდას, ახალს ეძლევა უპირატესობა, ან მოხუცის გამოცდილება უფრო ფასობს. წინამდებარე წიგნის თემატიკიდან გამომდინარე, რასაკვირველია, განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს ჰომეროსის ეპოსში პოეტური შემოქმედების შესახებ არსებული ინფორმაციის ანალიზი, იმის გარკვევა, აედის ჰომეროსისეული მოდელი რამდენად ითვალისწინებს სიახლის ფაქტორს, როგორც წარმატების ერთ-ერთ პირობას. ჰომეროსის მიხედვით, აედები განეკუთვნებიან დემიურგთა (δημιοεργός) ანუ ხალხისათვის მოღვაწეთა კატეგორიას, მისნებთან, ექიმებთან, მშენებლებთან, ხელოვანებთან, შიკრიკებთან ერთად, თუმცა მუზათა წყალობით უკვდავთა და მოკვდავთა შორის შუამავლობის ყველაზე დიდი შესაძლებლობა აქვთ, რადგან ისინი უშუალოდ ახმოვანებენ იმას, რაც ღვთაებრივი სფეროდან მოდის და რასაც ადამიანებისათვის სიამოვნების მინიჭება შეუძლია[1]. ამიტომაც მათ მიმართ გამოყენებული ეპითეტები (ἐρίηρος „ძვირფასი", θεῖος „ღვთიური", θέσπις „ღვთიური", περικλυτός „ძალზე განთქმული",ἥρως „გმირი", λαοῖσι τετιμένος „ხალხში პატივდებული") საზოგადოებაში არსებულ განსაკუთრებულ პატივისცემაზე მიგვითითებენ. სიმღერის ინდივიდუალურად შემსრულებელთა სულ ცოტა სამი ტიპის შესახებ შეგვიძლია შევიტყოთ ჰომეროსის პოემებიდან: 1. მოყვარული მომღერალი, რომელიც ძირითადად საკუთარი სიამოვნებისათვის მღერის. მას ჰომეროსი არ უწოდებს აედს ანუ მომღერალს, რადგან საკუთარი სიამოვნებისათვის ყველას შეუძლია იმღეროს, თავად ყველაზე მრისხანე და ძლიერ აქილევსსაც კი. „ილიადაში" პელევსის ძე φρένα τερπόμενος (სულის დასაამებლად) ἄειδε (მღერის) φόρμιγγι (ლირის თანხლებით) κλέα ἀνδρῶν (ვაჟკაცთა სახელოვან საქმეებზე). 2. თვითნასწავლი (αὐτοδίδακτος) აედი, რომელიც დაჯილდოებულია სიმღერის ღვთაებრივი ნიჭით და ფლობს იმპროვიზაციისა და ლექსად გამართვის ტექნიკას. ის უკვე პროფესიონალი აედია, რადგან მხოლოდ ადამიანთათვის სიამოვნების მიმნიჭებელი მღერითაა დაკავებული, თუმცა იგი ჯერ კიდევ არ არის იმ მაღალი რანგის პროფესიონალი, რომელსაც საყოველთაო პატივისცემა და სიყვარული აქვს მოპოვებული. ამ კატეგორიას განეკუთვნება პენელოპეს სასიძოთა სიმღერით გამრთობი ფემიოსი. 3. აედი–პროფესიონალი, რომელმაც სათანადო მომზადება მიიღო, რომელიც არამარტო პოეტური ტექნიკის, იმპროვიზაციის ნიჭის უბადლო მფლობელია, არამედ სულ სხვადასხვა ხასიათის დიდძალი ინფორმაციისაც. თავის საქმეში მან სრულყოფილებას მიაღწია, ის არამარტო ღვთაებრივია, არამედ ხალხში პატივდებუ-

[1] პოეტებისა და პოეზიის შესახებ ჰომეროსის ეპოსში შდრ. აგრ. Schadewaldt, 1965, 54 შმდ.; Гордезиани, 1978, 340 შმდ.

ლი. მას იწვევენ ოფიციალურ ნადიმებზე, თავყრილობებზე და განსაკუთრებული მოწიწებით ეპყრობიან. ამ კატეგორიას მიეკუთვნება დემოდოკოსი, ფეაკების უსინათლო აედი. მთქმელ–მომღერალს საკუთარ შესაძლებლობათა გამოჩენის ფართო ასპარეზი აქვს, მისი სიმღერების დიდება ცას წვდება. პოეტური ტექსტის არსებობას გულისხმობს ჰომეროსთან დადასტურებული სიმღერის ყველა ტიპი, ინდივიდუალური თუ საგუნდო, რომელთა საკმაოდ ფართო სპექტრია წარმოდგენილი ჰომეროსის ეპოსში: არტემისის სადიდებელი ქალთა გუნდები, აპოლონის სადიდებელი პეანები, საქორწინო ჰიმენაიოსები, ნაღვლიანი თრენები, შრომითი ლინოსები, სამხიარულო სიმღერები ღმერთებზე, მოკლე თუ გრძელი ეპიკური სიმღერები გმირებზე და ა.შ. გმირთა საქმეებისადმი მიძღვნილი სიმღერების თემატიკა მრავალფეროვანია: „ოდისეაში“ ფემიოსი მღერის აქაველთა ნაღვლიან დაბრუნებაზე, რომელიც მათ ათენამ განუმზადა, დემოდოკოსი მღერის აქილევსისა და ოდისევსის დავის, ხის ცხენთან და ტროას დაცემასთან დაკავშირებულ ამბებს. თითოეული ასეთი პოეტური ქმნილება იწოდება „სიმღერად“ ἀοιδή ან οἶμη. განსხვავებით იმ აედებისგან, რომლებიც ფიგურირებენ ჰომეროსის ეპოსში და რომლებიც თავიანთ პოეტურ ქმნილებებს მხოლოდ სიმღერით უსრულებენ აუდიტორიას, „ილიადისა“ და „ოდისეას“ ავტორი იმის აღსანიშნავად, თუ თავად როგორი ფორმით ასრულებს პოემებს, უპირატესად ზმნებს μυθέομαι „თქმა“, „მოყოლა“, ὀνομαίνω „დასახელება“ და εἴρω „თქმა“, „უწყება“ გამოიყენებს. მუზებისადმი მიმართვისას ზოგჯერ პოეტი მათ სიმღერას, ზოგჯერ კი მოყოლას სთხოვს: ἄειδε (Il. I 1) „მიმღერე“, ἔννεπε (Od. I 1) „მიამბე“, ἔσπετε (Il. II 484) „მითხარით“, როგორ ესახება ჰომეროსს პოეტური შემოქმედების მექანიზმი? ეპიკოსი პოეტისათვის ლექსთა/სიმღერათა შექმნის უნარი ღვთაებრივი საჩუქარია. აედს მუზები, ზევსის ასულები ან აპოლონი ასწავლის (Od. VIII 488), შესაბამისად, იგი მთლიანად მათზეა დამოკიდებული. ამიტომაც არა მარტო პოემების დასაწყისში, არამედ ყოველი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე ეპიზოდის აღწერის წინ მუზებისადმი მიმართვა ჰომეროსისათვის სავსებით ბუნებრივი მოვლენაა. მუზები, თუკი პოეტი მათ მიმართ ზვიადობას გამოიჩენს, სასტიკად სჯიან მას და სიმღერის უნარს ართმევენ. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა „ილიადის“ „ხომალდთა კატალოგში“ ჩართული აედ თამირის თრაკიელის ამბავი (II 594-600):

...სადაც მუზებმა
როს შეხვდნენ თამირის თრაკიელს, წაართვეს სიმღერა,
ოიქალიედან მომავალს, ევრიტოს ოიქალიელისგან,
ტრაბახით ირწმუნებოდა, გავიმარჯვებო, მაშინაც კი, თავად
მუზებმა რომ იმღერონ, ეგიოქოს ზევსის ასულებმა.

მათ კი გაბრაზებულებმა ის დააბრმავეს, შემდეგ სიმღერა
ღვთიური მას წაჰგვარეს და დაავიწყეს კითარისტობა

გარდა მუზების სამყაროსა და აედს შორის ურთიერთობის ასახვისა, ამ შემთხვევაში საყურადღებოა პოეტური აგონის/შეჯიბრების მოხსენიება, რომელშიც, უნდა ვივარაუდოთ, თამირისს გამარჯვება მოუპოვებია, რადგან მუზებმა იგი მხოლოდ ოიქალიედან წამოსვლის შემდეგ დასაჯეს. მიუხედავად იმისა, რომ ჰომეროსი და მისი პერსონაჟები საგანგებოდ არ მსჯელობენ პოეზიისა და მისი დანიშნულების შესახებ, პოემათა შესაბამისი პასაჟების ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს საკმაო სისრულით წარმოვაჩინოთ ჰომეროსის პოეტურ სამყაროში აედთა მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი ასპექტები, რომლებიც მოკლედ ამგვარად ჩამოყალიბდება: ა. პოეტის ძირითადი დანიშნულებაა ხალხისთვის მოღვაწეობა, ამიტომაცაა იგი დემიოურგოსი, ბ. პოეტი მონაწილეა მშვიდობიანობის დროს გამართული ყველა მნიშვნელოვანი ღონისძიების, გ. პოეტი ყველგან ესაჭიროებათ, ამიტომ აედებს გამუდმებით უწევთ ერთი ადგილიდან მეორეში გადასვლა, დ. საუკეთესო აედთა გამოსავლენად ეწყობა პოეტური შეჯიბრებები, პოეტის თვითპრეზენტაციის საუკეთესო შესაძლებლობა, ე. პოეტების ერთი ნაწილი თვითნასწავლია, ხოლო მეორე ნასწავლი, შესაბამისად, პირველნი უფრო დაბალი, ხოლო მეორენი მაღალი რანგის არიან, ვ. პოეტს ახასიათებს ამბის ოსტატურად, დახელოვნებულად თხრობა, ზ. აედი მღერის ღმერთებისა და ადამიანებისათვის, შესაბამისად, მისი სიმღერების თემატიკა მოიცავს როგორც უკვდავთა, ასევე მოკვდავთა საქმეებს, სერიოზულს და ნაღვლიანს, სახალისოსა და სასაცილოს, თ. აედის მიერ შესრულებული სიმღერის მსმენელზე ზემოქმედება მრავალმხრივია. ძირითადია სიამოვნების მინიჭება (τέρπειν) ანუ ესთეტიკური ტკბობა, სიმღერას შეუძლია მოჯადოვება, ცრემლებისა და თანაგრძნობის გამოწვევა, სულში წვდომა, ტკბილად ჟღერა, ი. სიმღერა, ცეკვა, საკრავის ჟღერა და სუფრაუხვი ლხინი ერთად ადამიანთათვის ყველაზე საამოა. ყოველივე ეს სიმღერას, როგორც პოეზიისა და მუსიკის სინთეზს განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს და ხალხისათვის ცხოვრების აუცილებელ, ერთ-ერთ ყველაზე უფრო მოთხოვნად ნაწილად ხდის. კ. აუდიტორია არ კმაყოფილდება მხოლოდ უკვე ცნობილი სიმღერების მოსმენით:

რადგან მოკვდავნი უფრო იმ სიმღერას აქებენ ხოლმე,
ვითარცა უახლესი რომ ტრიალებს მსმენელთა შორის.
(Od.I 351-2)

როგორც ვხედავთ, ჰომეროსის სამყაროში პოეტი, ჩვენი გაგებით, მასკულტურის ტიპიური წარმომადგენელია, რომელმაც სისტემატუ-

რად უნდა იზრუნოს ხალხისათვის მისი მოთხოვნილების შესაბამისი „პოეტური პროდუქციის“ მიწოდებაზე.

ამჟამად ჩემთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, თუ როგორაა წარმოდგენილი „ოდისეაში“ ფეაკთა საუკეთესო, ფაქტობრივად, იდეალური ქვეყნისა და საზოგადოების პოეტი დემოდოკოსი, რომელსაც, შეიძლება ვივარაუდოთ, თავად ჰომეროსი თავის ერთგვარ პროტოტიპად აღიქვამს. დემოდოკოსის ექსპონირება უკვე მის მოქმედებაში ჩართვამდე იწყება. ფეაკთა მეფე, უცხო სტუმრის, ოდისევსის ღირსეულად დასახვედრად მეთაურებსა და მრჩეველებს შესაბამის დავალებებს აძლევს, მათ შორის:

„... იხმეთ ღვთიური მომღერალი,
დემოდოკოსი. მას უბოძა უხვად ღმერთმა სიმღერა
დამატკბობელი, საითაც კი მღერას აღუგზნებს სული
(VIII 43-45)

უკვე ნადიმზე მოსული დემოდოკოსისა და მისი პოეტური შემოქმედების დახასიათებას მთელი „ფეაკიის“ რამდენიმე სიმღერის მომცველი ეპიზოდის განმავლობაში მრავალი სტრიქონი ეძღვნება:

მალე მოვიდა მაცნე თან მოჰყავდა ძვირფასი აედი,
რომელიც მუზამ შეიყვარა ყველაზე მეტად, არგუნა კარგიც და ავიც,
წაართვა თვალის ჩინი, უბოძა კი ტკბილი სიმღერა...
(VIII 62-63)

მუზამ აედი აღძრა კაცთა განთქმულ საქმეთა მღერად,
ამ სიმღერის დიდება იმხანად ვრცელ ცას სწვდებოდა,
ოდისევსის და პელიდ აქილევსის დავის შესახებ,
როგორ წაეკიდნენ ერთურთს ღმერთების მდიდრულ ნადიმზე
შესაზარი სიტყვებით. ვაჟკაცთ მეფე აგამემნონი
კი ხარობდა გულში, რჩეულ აქაველთა დავის მომსწრე,
რადგან მისნობა განუცხადა ფოიბოს აპოლონმა
უწმინდეს პითოში, ოდეს მან ქვის ზღურბლს გადააბიჯა.
რამეთუ მაშინ იწყო ავბედობამ დატრიალება
ტროელთა და აქაველთა თავს დიადი ზევსის ნებით,
ამას მღეროდა აედი ძალზე განთქმული...
(VIII 73-83)

დემოდოკოსის სიმღერა ცრემლებს აღუძრავს ოდისევსს. ამის შემნიშვნელი ალკინოოსი შეკრებილთ, რომლებიც აედის თხრობით აღტაცებულნი, მას გამუდმებით სიმღერის გაგრძელებას სთხოვდნენ, სპორტულ შეჯიბრებებზე გადართვისაკენ მოუწოდებს. სპორტული პაუზის შემდეგ, რომელშიც ფეაკთათვის ჯერ კიდევ უცნობი ოდისევსი გამოიჩენს თავს, ალკინოოსის მოწოდებით ფეაკები საფერხულო მოედანზე ცეკვა–თამაშს იწყებენ, რომელსაც დემოდოკოსიც უერთდება თავისი ფორმინქსით. ფეაკთა ცეცხლოვანი ცეკვით გამოწვეულ სამხიარულო

განწყობას კვლავ აედი მიაყოლებს თავის ხალისიან სიმღერას, რომელშიც ჰყვება, თუ როგორ უღალატა აფროდიტემ ჰეფესტოსს არესთან და როგორ გამოიჭირა ცოლი ჰეფესტოსმა (VIII 267-366). ამ სიმღერამ ფეაკებთან ერთად ოდისევსსაც დიდი სიამოვნება მიანიჭა, რის შემდეგაც ფეაკთა როკვა გაგრძელდა, რომლის მნახველი ოდისევსი აღიარებს:

ო, ალკინოოს მეფევ, რჩეულო ყველა ხალხს შორის,
როგორც უკვე თქვი, საუკეთესონი ხართ ცეკვაში,
და ეს აშკარა გახდა. გამაოცეს მათი შემყურე
(VIII 382-384).

ოდისევსის უხვად დასაჩუქრებისა და განბანვის შემდეგ:

მალე მოვიდა შიკრიკი, თან მოჰყადა ძვირფასი აედი,
დემოდოკოსი ხალხში პატივდებული. იგი დასვა
მონადიმეთა შუაში, დედაბოძს მიყრდნობილი
(VIII 471-473).

ოდისევსი აედს მადლიერების გამოსახატავად ჯერ შემწვარი ხორცის საუკეთესო ნაწილს უგზავნის შიკრიკის ხელით, სიტყვებით:

შიკრიკო, ეს ხორცი მიართვი საჭმელად დემოდოკოსს
და მომიკითხე გულით, რა მწუხარეც არ უნდა ვიყო,
რადგან მიწაზე მცხოვრებ ყველა კაცისთვის აედები
პატივისცემის არიან ღირსნი და მოკრძალების, მათ
სიმღერა ასწავლა მუზამ, შეიყვარა მოდგმა აედთა
(VIII 477-481).

მას შენდეგ, რაც იქ მყოფთ სმა-ჭამით გული იჯერს, ოდისევსი მიმართავს დემოდოკოსს:

დემოდოკოს, განსაკუთრებით შენ გადიდებ მოკდავთ შორის.
ან მუზამ გასწავლა, ზევსის ასულმა, ან აპოლონმა,
მღერი ძალზე მწყობრად აქაველების ფათერაკებზე,
რაც ქნეს, დაითმინეს, გადაიტანეს აქაველებმა,
თითქოს თავადაც იქ იყავი ან სხვისგან მოისმინე,
გადავინაცვლოთ ახლა და იმღერე შექმნაზე ხის ცხენის,
რომელიც ეპეიოსმა ააგო ათენას ხელის შეწყობით
და სატყუარად აკროპოლისში შეგზავნა ოდისევს ღვთისდარმა,
კაცებით სავსე, რომელთაც ილიონი დაანგრიეს.
თუკი ამასაც ამჟამად ასევე მწყობრად მომითხრობ,
მაშინვე ვაუწყებ ყველა ადამიანს, რომ შენ თავად
კეთილმოსურნე ღმერთმა გიძღვნა ღვთაებრივი სიმღერა
(486–498).

აქ მოყვანილი ადგილები საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო, ჰომეროსის აზრით, მაღალპროფესიონალი აედი და მისი შემოქმედება:

ა) ღვთით მოვლენილ განსაკუთრებულ ნიჭთან ერთად, სიმღერასა და პოეტურ ხელოვნებაში იგი არა თვითნასწავლი, არამედ პროფესიონალური მომზადების მქონე უნდა იყოს. ფემიოსის აღიარება, რომ იგი თვითნასწავლი აედია, თავისთავად გულისხმობს ე.წ. ნასწავლი აედების არსებობას.

ბ) სისტემატურად ორიენტირებული უნდა იყოს საყოველთაო ინტერესის აღმძვრელ აქტუალურ თემატიკაზე. დემოდოკოსისა და მსმენელისათვის იმხანად ეს მსოფლიო ომის ტოლფას ტროას ომთან დაკავშირებული ამბები და ფიგურები უნდა ყოფილიყო. არ არის შემთხვევითი, რომ მისი სიმღერა ოდისევსისა და აქილევსის დავის შესახებ იმდენად პოპულარული იყო, რომ მისი დიდება თავად შორეულ ფეაკთა ქვეყანაშიც კი ცას სწვდებოდა.

გ) მის რეპერტუარს მრავალფეროვნება უნდა ახასიათებდეს და სულ სხვადასხვა ემოციების აღძვრა, მსმენელის ატირებაც და გამხიარულებაც უნდა შეეძლოს, აედი უნდა ფლობდეს იმპროვიზაციის განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს. დემოდოკოსის ზოგიერთი სიმღერა ნაღვლიანია, ზოგიერთი მხიარული, ამასთანავე მას, თავისი რეპერტუარის ე.წ. ტრადიციულ ლექსებთან ერთად, შეუძლია, უმალვე შეუსრულოს ოდისევსს თხოვნა და სრული იმპროვიზაციით იმღეროს ხის ცხენზე ზუსტად იმ სქემის შესაბამისად, რაც მას ლაერტესის ძემ დაუკვეთა.

დ) აედი ინფორმაციის შენახვის, მხატვრული ხორცშესხმისა და გადაცემის უმნიშვნელოვანესი წყაროა. სწორედ ამიტომ ელენემ იცის, რომ

> ... ზევსმა ავი ხვედრი გვარგუნა, რომ მომავალშიც
> ადამიანები, შემდგომ მყოფნი, აღვძრათ ჩვენზე სამღერად
> (VI 357-358).

ე) აედის სიმღერის უმთავრესი დანიშნულებაა მსმენელისავის სიამოვნების მინიჭება. ჰომეროსის სამყაროში პოეტისაგან ჯერ კიდევ არ მოითხოვენ იმ ყოვლისმომცველობას, მთელი ქვეყნის უნივერსალურ მასწავლებლობას, რის გამოც, როგორც ზევით ვნახეთ, ადიდებდნენ ანტიკურობაში თავად ჰომეროსს.

ვ) პოეტური პროდუქციის შეფასებისას რამდენიმე ძირითადი კრიტერიუმიდან ამოდიოდნენ, რომელსაც აუდიტორია ითვალისწინებდა: 1. აედის პოპულარობა. როგორც ჩანს, უმთავრესი ტესტი პოეტურ აგონებში ანუ ფესტივალებში მონაწილეობა და იქ მიღწეული წარმატებები იყო; 2. თხრობის სიმწყობრე. ოდისევსი დემოდოკოსს უქებს იმას, რომ მან აქაველთა გაჭირვების შესახებ λίην κατὰ κόσμον ძალზე მწყობრად იმღერა და შემდეგ ჰპირდება, რომ თუკი ხის ცხენის შესახებაც ასევე κατὰ μοῖραν მოწესრიგებულად იმღერებს, ყველგან მის ქებას იტყვის. ამ შემთხვევაში ზემოთ მოტანილი ფორმულების მნიშვნელობათა გათვალის-

წინებით პოემათა სხვა კონტექსტებში, ვფიქრობ, იგულისხმება კარგად სტრუქტურირებული თხრობა; 3. მიმესისის ანუ მხატვრული მიბაძვის მაღალი დონე. ოდისევსი უქებს დემოდოკოსს სიმღერას, რადგან მან ყველაფერი ისე გადმოსცა, თითქოს თავად იყო ყოველივეს მოწმე. ამ შემთხვევაში იგულისხმება, როგორც ჩანს, არა უბრალოდ სწორად გადმოცემული ინფორმაცია, არამედ სცენათა თუ ეპიზოდთა დრამატულად აგება; 4. ოსტატურად გაჟღერება სათქმელის. ოდისევსის თხრობით აღტაცებული ალკინოოსი მას აქებს, რადგან ლაერტესის ძე ამბავს ყვება ἐπισταμένως ოსტატურად, როგორც აედი (XI 368). სწორედ თხრობის ხელოვნება აძლევს აედს მსმენელის მონუსხვისა და მასზე ემოციური ზემოქმედების მოხდენის შესაძლებლობას.

ზ) აედს უნდა შეეძლოს კომბინირებულ, მასობრივ სანახაობებში მონაწილეობა, სადაც სიმღერა, როკვა, პროცესია, რიტუალი ურთიერთგადაწნულად შეიძლება წარმოგვიდგეს. დემოდოკოსი ჩართულია მოფერხულეთა წარმოდგენაში, აქილევსის ფარზე გამოსახულ საყოველთაო მხიარულებისა და ფერხულის სცენაში აედს შეაქვს თავისი წვლილი სიმღერითა და ფორმინქსზე დაკვრით. თავისი კომპლექსურობითა და საყოველთაო ჩართულობით აქ ჭეშმარიტად ჰიბრიდულ სანახაობასთან გვაქვს საქმე, რომელიც აერთიანებს მუსიკას, ფერხულს, სიმღერას, საზეიმო სამოსს, ყვავილთა გვირგვინებს, სანახაობის უამრავ მონაწილეს და მაყურებელს (Il. XVIII 590-606).

ამდენად ჰომეროსის სამყაროში აედი ორგანულად არის ჩართული ხალხის ცხოვრებაში. იგი ყველგანაა, ლხინშიც და ჭირშიც, რელიგიურ დღესასწაულებზე და მასობრივ სახალხო ზეიმებზე. მისგან თანაბრად ითხოვენ ტრადიციულის და ახლის შესრულებას, მას უსმენენ და პატივს სცემენ, ის ხომ ღვთაებრივი შთაგონებით იღწვის ადამიანებისათვის.

როგორც უკვე აღინიშნა, ჰომეროსის წარმოდგენები პროფესიონალ, პოეტურ ხელოვნებაში სპეციალური მომზადების მქონე აედზე, გარკვეულწილად, თავად მისი შემოქმედების ძირითად ნიშან-თვისებებს ასახავს. რასაკვირველია, ამას ემატება მრავალი ისეთი შტრიხი, რამაც „ილიადასა" და „ოდისეას" ელინთა ლიტერატურის ისტორიაში არა მარტო დროში პირველი, არამედ პოეტური ხელოვნებითაც ყველაზე მაღლა მდგომი ქმნილებების დიდება შესძინა. წიგნის თემატიკიდან გამომდინარე, ყურადღებას შევაჩერებ ჰომეროსის პოეტიკის ოთხ ასპექტზე, რომლებშიც იგი წარმოგვიდგება ერთდროულად უდიდეს ტრადიციონალისტად და უდიდეს ნოვატორად: ა) მოქმედების აგება ისტორიული, მიმდინარე, ასოციაციური დროის პლანში და კონფლიქტის სტრუქტურა, ბ) პოემებისა და მათ ნაწილთა სტრუქტურირება, გ) პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია, დ) ტექსტით თამაში.

მოქმედების აგება და კონფლიქტის სტრუქტურა

საყურადღებოა, რომ ჯერ კიდევ არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ საგანგებოდ მსჯელობდა იმაზე, თუ როგორ გამოირჩევა ჰომეროსი სხვა ეპიკურ პოეტთაგან დროში გაჭიმული, ვრცელი ამბის თხრობისას მოქმედების ერთიანობის სრულიად განსაკუთრებული გადმოცემით. ფაბულის ერთიანობაზე მსჯელობისას არისტოტელე შენიშნავს: „ფაბულა მაშინ კი არ არის ერთიანი, როგორც ამას ზოგნი ფიქრობენ. თუკი იგი ერთის შესახებ (მოთხრობა) იქნება; რადგან მრავალი და უსაზღვრო რამ შეიძლება შეემთხვას ერთს, რომელთაგან ზოგი რამ ერთს (ერთიანობას) არ მოგვცემს. ასევე მრავალნი არიან ერთის (მიერ ჩადენილი) საქმენი, რომელთაგან არავითარი ერთი საქმე არ წარმოიქმნება. სწორედ ამიტომ, როგორც ჩანს, ცდებიან პოეტთაგან ყველა ისინი, რომელთაც „ჰერაკლეიდა“, „თესეიდა“ და ამგვარი პოემები აქვთ შექმნილი. რადგან ისინი ფიქრობენ, რომ რადგან ჰერაკლე ერთი იყო, ერთი (ერთიანი) უნდა იყოს აუცილებლად ფაბულაც, ჰომეროსი კი, როგორც სხვა საკითხებშიც გამოირჩევა, ისე ჩანს, ამაშიც მშვენივრად ერკვეოდა ან ხელოვნების (ტექნეს) ან კიდევ ბუნების (ბუნებრივი ნიჭის) წყალობით. რადგან ქმნიდა რა „ოდისეას“, მასში არ ჩაურთავს ყველაფერი, რაც მას თავს გადახდომია. მაგალითად, დაჭრა პარნასოსზე, ან მისი მოგონილი სიგიჟე შეკრებაზე სალაშქრო შესატანისათვის, რომელთაგან არც აუცილებლობით, არც ალბათობით ერთი მეორესგან არ წარმოიშობოდა. არამედ მან „ოდისეა“, ერთი ქმედების, ჩვენი გაგებით, გარშემო ააგო, ასევე „ილიადაც“ (Poet. 1451 a, 16-25) (თავი VIII). ამ თვალსაზრისს იგი ავითარებს და აზუსტებს შემდგომ ეპოსის ფაბულის დრამატულად აგებაზე მსჯელობისას: „ცხადია, რომ მეტრულად გამართული თხრობითი და მიმეტიკური სახეობის შემთხვევაშიც საჭიროა ფაბულები, ისევე როგორც ტრაგედიებში, დრამატულად ჩამოყალიბდეს და (ამასთანავე) ერთი მთლიანი და დასრულებული საქმის გარშემო, რომელსაც ექნება დასაწყისი, შუატანი და დასასრული, რათა ვითარცა ერთმა მთლიანმა სულდგმულმა (ორგანიზმმა) შექმნას საკუთარი სიამოვნება. ეპოსი არ უნდა ემსგავსებოდეს ისტორიულ (ნაშრომთ), რომლებშიც აუცილებელია არა ერთი საქმის (ქმედების) ნათელყოფა, არამედ დროის (რომელიმე) ერთი მონაკვეთისა, ყოველივესი, რაც კი მის განმავლობაში შეემთხვა ერთს თუ მრავალ (კაცს), რომელთაგან თითოეულს მეორესთან შემთხვევითი დამოკიდებულება აქვს. ასე მაგალითად, ერთსა და იმავე დროს მოხდა ბრძოლა სალამინთან და ბრძოლა კართაგენელებთან სიცილიაზე, მაგ-

რამ ისინი ერთი და იგივე შედეგისაკენ (სასრულისაკენ) არ ყოფილან მიმართულნი; ასე, ჟამთა თანამიმდევრობაში (ხშირად) ერთი რამ ხდება მეორის შემდგომ, მათგან კი ერთი შედეგი (სასრული) არ წარმოიქნება. მაგრამ მრავალი პოეტი სწორედ ამას ჩადის. ამიტომაც, როგორც ზემოთაც ვთქვით, ჰომეროსი ღვთაებრივად მოჩანს სხვებთან შედარებით. მას არ უცდია ომი, რომელსაც დასაწყისიც ჰქონდა და დასასრულიც, მთლიანად ჩამოეყალიბებინა (შეეთხზა). რადგან მაშინ ფაბულა იქნებოდა ძალიან დიდი და ვერ აღიქმებოდა ადვილად ან იგი იქნებოდა სიდიდით ზომიერი, მაგრამ ძალზე დახლართული თავისი სიჭრელით. და, აი, აიღო რა მან ერთი მონაკვეთი (ტროას ამბავთა), გამოიყენა მათგან მრავალი ეპიზოდი, როგორც მაგალითად, ხომალდთა კატალოგი და სხვა ეპიზოდები, რომელთა საშუალებითაც ის ანაწევრებს ნაწარმოებს. სხვები კი ერთი (კაცის), დროის ერთი მონაკვეთის ან ერთი მრავალმონაკვეთიანი საქმის (ქმედების) გარშემო აყალიბებენ (თხზავენ) (თავიანთ პოემებს), როგორც, მაგალითად, „კიპრიებისა" და „მცირე ილიადის" შემთხზველნი. სწორედ ამიტომ „ილიადადან" და „ოდისეადან" მხოლოდ თითო-თითო ან მაქსიმუმ ორ-ორი ტრაგედია შეიძლება შეიქმნას, „კიპრიებიდან" კი მრავალი, ხოლო „მცირე ილიადიდან" რვაზე მეტი" (Poet. 1459a 17 – 1459b 2). ამგვარად, არისტოტელე ჰომეროსის პოემებში ხედავს ერთი ვრცელი ამბის თხრობას ამ ამბავთან დაკავშირებული კონკრეტული მოვლენის (ფაბულის) საშუალებით, რომელიც ერთიანია დრამატული თვალსაზრისით. ამ კონკრეტული მოვლენის გარშემო დაჯგუფებული, დროში ერთმანეთთან დაუკავშირებელი, ამბის ცალკეულ საქმეთა გადმომცემი მრავალრიცხოვანი ეპიზოდები, თავის მხრივ, მთლიანი ამბის რეპროდუცირების ცდას წარმოადგენს. არისტოტელესთან მოკლე თეზისური ფორმით ჩამოყალიბებული თვალსაზრისის მიხედვით, ჰომეროსმა „ილიადაში" მოქმედების ერთიანობისათვის აუცილებელ ფაბულაში, რომელიც ტროას ომის მეათე წლის სულ რამდენიმე დღეს მოიცავს, შეძლო მთელი ომის მსვლელობის გათამაშება. და მართლაც, როგორც ანტიკური ეპოქის აუდიტორიისათვის, ასევე თანამედროვე მკითხველისათვის პოემა ბერძენთა ცნობიერებაში მათ მიერ ჩატარებული ყველაზე ღირსახსოვარი ომის უსრულყოფილესი პოეტური მატიანეა. რაც შეეხება „ოდისეას", აქ ომის მონაწილე ერთი გმირის ხანგრძლივ, ფათერაკებით აღსავსე დაბრუნებასთან ერთად პოეტმა დროით შეზღუდულ სამოქმედო დღეთა განმავლობაში შეძლო ყოველივე იმის გადმოცემა, რაც „ილიადაში" აღწერილი ამბების შემდეგ მოხდა, დაწყებული საბედისწერო ხის ცხენით, დამთავრებული ტროას ომის მონაწილე ყველა მთავარი აქაველი გმირისა და მათ შორის ყველაზე დაგვიანებულის, ოდისევსის დაბრუნებით. როგორ ახერხებს ამას ჰომეროსი,

ერთი მხრივ, იმ პოემაში, რომლის სამოქმედო სივრცეში არც ომის დასაწყისი, არც მისი მიმდინარეობის ცხრა წლის ძირითადი მოვლენები და არც მისი დასასრული არის ჩართული, მეორე მხრივ კი, იმ პოემაში, რომლის რეალური ანუ მიმდინარე მოქმედება მხოლოდ კალიფსოს კუნძულიდან ოდისევსის ითაკაზე დაბრუნების რამდენიმე დღეს მოიცავს. ამისათვის ჰომეროსი თავის პოემებში ერთმანეთისგან განსხვავებულ რამდენიმე ხერხს მიმართავს. „ილიადაში" იგი თხრობას სამ პლანში წარმართავს: ისტორიული დრო მოიცავს ყველაფერს, რაც პოემებში გვითარებულ მოქმედებამდე ან მის შემდეგ უნდა მომხდარიყო მითოპოეტური ტრადიციის მიხედვით და რაც მიმდინარე მოქმედების გარეთ არის. ა.მ. „ილიადაში" ანტე- და პოსტ-ილიაკას, ანუ პოემის მოქმედებაში გადმოცემულ მოვლენებამდე და მათ შემდეგ მომხდარი ამბების შესახებ ინფორმაციას პოეტი ანაწევრებს და ფანტავს პოემის მთელ ტექსტში პერსონაჟთა გახსენებებში თუ წინასწარმეტყველებებში, რაც შესაძლებლობას ქმნის, მახსოვრობაში აღვიდგინოთ, ყოველივე, რაც მოხდა მანამადე, ვიდრე ქურუმი ქრისესი ომის მეათე წლის ერთ დღეს მოვიდოდა აქაველთა ბანაკში და ისიც, რაც ჰექტორის დაკრძალვის შემდეგ და „ოდისეაში" აღწერილ ამბებამდე მოხდება (დაწვრილებით იხ. Гордезиани, 1978: 25 შმდ; 89 შმდ.). ეს ინფორმაცია, განსაკუთრებით ანტე-ილიაკას შემთხვევაში იმდენად სრულია, რომ მისი პოემის ტექსტიდან ამოკრებისა და ქრონოლოგიური მიმდევრობით განლაგების შემთხვევაში მივიღებთ ტროას ომის დაწყებისა და მისი მიმდინარეობის შესახებ ცხრა წლის განმავლობაში საკმაოდ მწყობრსა და თანმიმდევრულ თხრობას (შდრ. Kullmann, 1960). ასევე „ოდისეაშიც", ტროას დაცემისა და აქაველ გმირთა დაბრუნებების და მათი შემდგომი ბედის ამბები გადმოცემულია ანტე– და პოსტ–ჰომერიკას გზით. მთელ პოემაში გაფანტული, დანაწევრებული, მიმდინარე მოქმედების გარეთ მყოფი, პერსონაჟთა გახსენებებითა თუ წინასწარმეტყველებით მიღებული ინფორმაციის საშუალებით აღვიდგენთ იმას, რაც ჰექტორის დაკრძალვასა და ღმერთთა გადაწყვეტილებას შორის მომხდარა, დაბრუნებულიყო ოდისევსი ოგიგიადან ითაკაზე და იმასაც, რა ელის ოდისევსს ამის შემდგომ. როგორც არისტოტელე შენიშნავს, მიმდინარე მოქმედება პოემებში იმდენად ერთიანია დრამატული თვალსაზრისით, რომ აქედან ვერ მოხერხდება მსგავსად სხვა ეპიკური ნაწარმოებებისა, მრავალი ტრაგედიის შექმნა. მიმდინარე მოქმედებით ჰომეროსის პოემები დრამის, კერძოდ, ბერძნული ტრაგედიის წინამორბედებად გვევლინებიან, რომლისთვისაც მოქმედების ერთიანობა უმთავრესი განმსაზღვრელი ნიშანი იყო. მაგრამ ჰომეროსი კიდევ უფრო შორს მიდის. იგი მთელი „ილიადის" მოქმედებას იმგვარად აგებს, რომ პოემაში ისტორიულ და მიმდინარე პლანთან ერ-

თად, ასოციაციურიც შემოდის. აქ, ერთი მხრივ, ერთმანეთთან ლოგიკური აუცილებლობით დაკავშირებული სცენები აქილევსის რისხვისა და მისი შედეგების ამსახველ ერთიან მიმდინარე ანუ რეალურ მოქმედებას გადმოგვცემენ, რომელიც რვა სამოქმედო დღესა თუ მონაკვეთს და ერთ სამოქმედო ღამეს მოიცავს, მეორე მხრივ, კი პოემაში განვითარებული მოვლენები ასოციაციურად მთელი ტროას ომის წარმოსახვით სურათს აღადგენენ. ამას პოეტი მოტივთა და სახეთა იმ დონემდე ინტენსიფიკაციისა და პოემის ერთიან მოქმედებაში განლაგებით ახერხებს, რომ ისინი მრავალწლიანი ომის ამსახველ მითოლოგიურ ტრადიციაში შემონახულ თითქმის ყველა საკვანძო მომენტს გვახსენებენ. ეს უკვე პოემის შესავალი პირველი ხუთი სტრიქონიდან იწყება, რომელიც ისევეა აქილევსის რისხვის თემის პროოიმიონი, როგორც საერთოდ ტროას ომისა, რადგან აქ ხაზგასმული „ზევსის ნებაა" ორივე მოვლენისათვის გადამწყვეტი ფაქტორი. აშკარად ომის საწყის ეტაპზე მოსალოდნელ ეპიზოდებს ეხმიანება: პოემის პირველი, სავსებით მშვიდობიანი სცენები, აქილევსის და აგამემნონის დავა, რომელიც გვაგონებს პელევსის ძის ტრადიციით ცნობილ სეპარატისტულ განწყობილებებს, ბრისეისის წაყვანა – აქაველთა თავს დამტყდარი უბედურებების საფუძველი – ელენეს მოტაცების ასოციაციას იწვევს, პირველი ბრძოლის წინ აგამემნონის მიერ ჯარის გამოცდა საერთოდ ომის წინ ჯარის საბრძოლო განწყობილების სავარაუდო შემოწმებას, ხომალდთა და ტროელთა კატალოგი ომის წინ მასში მონაწილეთა გამოცხადებულ ნუსხას. კედლიდან დათვალიერება, პარისისა და მენელაოსის ორთაბრძოლა ელენეს ბედის გადასაწყვეტად, პირობის დარღვევა, უშუალოდ ომის დაწყების წინა ვითარებას შეესაბამება. ჰექტორის სახის ინტენსიფიკაცია ამ გმირის ტროას სიმბოლოდ, ხოლო მისი დაღუპვა და პოემის დასრულება მისი დაკრძალვის სცენით, ტროას დანგრევისა და ამ ქალაქის დიდების ჩასვენების სრულ განცდას იწვევს. ამგვარი ასოციაციური კავშირები მრავალზე მრავალია[1], მათი ფუნქციის აღქმის შესაძლებლობა ერთდროულად მიმდინარე/რეალურ მოქმედებაში, ისტორიულ და ასოციაციურ პლანში მთელ ტროას ომს განგვაცდევინებს დასაწყისიდან დასასრულამდე. ყურადღებას იქცევს მოქმედების განაწილება დღეების მიხედვით. ი. ლატაჩის გამოთვლით „ილიადას" მთელი მოქმედება 51 დღეს მოიცავს. აქედან მხოლოდ 12 დღე და ერთი ღამეა დატვირთული ცოცხალი, დრამისათვის დამახასიათებელი კონკრეტული მოქმედებით. ამას ემატება კონკრეტული მოქმედებისგან დაცლილი დღეები, რომელთა განმავლობაში მომხდარზე მხოლოდ რაღაც ზოგად, არაკონკრეტიზებულ ინფორმაცი-

[1] შდრ. რ. გორდეზიანი, 2014⁴, 57 შმდ.

ას ვიღებთ. მთელი მოქმედება სიმეტრიულად არის განაწილებული სამოქმედო და არასამოქმედო დღეებში, რაც ჰომეროსთან ფიქსირებული რიცხვების გათვალისწინებით ამგვარ სურათს მოგვცემს:

1 ქრისესის მოსვლისა და გაგდების სამოქმედო დღე

9 ჭირის მძვინვარების არასამოქმედო დღეები

1 აგამემნონისა და აქილევსის წაჩხუბების და პელევსის განდგომის სამოქმედო დღე

12 ღმერთების ეთიოპელებთან დროსტარების არასამოქმედო დღეები

1 ჯარის გამოცდისა და ბრძოლის დაწყების სამოქმედო დღე

1 დაკრძალვების სამოქმედო დღე

1 კედლის აშენების სამოქმედო დღე

1 ცვალებადი ბრძოლების სამოქმედო დღე

1 ელჩობის სამოქმედო ღამე (დოლონია?)

1 დიდი ბრძოლების და არისტიების სამოქმედო დღე

1 ბრძოლების, პატროკლოსის დაღუპვის სამოქმედო დღე

1 აქილევსის დაბრუნებისა და ჰექტორის დაღუპვის სამოქმედო დღე

1 პატროკლოსის დაკრძალვის სამოქმედო დღე

12 ჰექტორის ცხედრის შეურაცხყოფის არასამოქმედო დღეები

1 პრიამოსის აქილევსთან მისვლის და ჰექტორის გამოხსნის სამოქმედო დღე–ღამე

9 ტაგრუცის აგების არასამოქმედო დღეები

1 ჰექტორის დაკრძალვის სამოქმედო დღე

შესაბამისად, სამოქმედო და არასამოქმედო დღეები სიმღერების მიხედვით ასე ნაწილდება:

1 9 1 12 – I სიმღერა 1 1 1 1 1 1 1 1 1 – II-XXIII სიმღერები 12 1 9 1 – XXIV სიმღერა.

როგორც ვხედავთ, პირველი და ოცდამეოთხე სიმღერების სამოქმედო და არასამოქმედო დღეები 1, 9,1, 12/12, 1, 9, 1 სიმეტრიულად არიან განლაგებულნი II-XXIII სიმღერებში მოქცეული სამოქმედო 9 დღის მიმართ.

ვრცელი ნარატიული ეპოსის დრამატულად აგება მოითხოვს კონფლიქტის დახვეწილ სტრუქტურას. მითოპოეტურ ტრადიციაში დამკვიდრებული სტრუქტურული მოდელი, ჩვეულებრივ, მოქმედების განვითარების ამგვარ პროგრამას გულისხმობს: თუკი არგუმენტს, რომელიც აღჭურვილია ნეგატიური ფუნქციით, დაუპირისპირდა არგუმენტი, რომელიც აღჭურვილია დადებითი ფუნქციით, მაშინ ეს უკანასკნელი ახდენს პირველის ნეიტრალიზაციას, რის შემდეგაც ოდინდელი პოზიტიური ფუნქციის მქონე არგუმენტი თავად აღიჭურვება ნეგატიური

ფუნქციით და მას უპირისპირდება ოდინდელი უარყოფითი ფუნქციის მქონე სახეცვლილი არგუმენტი, რომელიც აღიჭურვება დადებითი ფუნქციით. ფუნქციებისა და არგუმენტების ამგვარი წრებრუნვა შეინიშნება ტროას ომის დაპირისპირებულ მხარეთა, ტროელებისა და აქაველების ურთიერთმიმართებაში. ტრადიციული ამბის ფაბულის მიხედვით: უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილ ტროელებს უპირისპირდებიან დადებითი ფუნქციით აღჭურვილი აქაველები, რომლებიც ახდენენ პირველთა ნეიტრალიზაციას, მაგრამ სისასტიკისა და ღმერთების მიმართ გამოვლენილი მკრეხელობის გამო თვითონვე აღიჭურვებიან ნეგატიური ფუნქციით და მათ უპირისპირდებიან უკვე თავად განრისხებული ღმერთები. დრამატული ერთიანობისა და სამოქმედო დღეთა განსაზღვრული ოდენობით შემოფარგლულ ჰომეროსის პოემებში ეს მოდელი უკანა პლანზეა გადატანილი და იგი მხოლოდ მოქმედების განვითარების ასოციაციურ პლანში იგულისხმება. სამაგიეროდ, ჰომეროსი გვთავაზობს კონფლიქტის, როგორც ჩანს, ახალ, კონცეპტუალურად გამართულ სტრუქტურას: ღმერთის, ჩვენს შემთხვევაში ზევსის, ნებით დაწყებული კონფლიქტი, ზევსისავე ნებით, ღვთაებრივი შერიგებით სრულდება. ეპიკური კონფლიქტის ეს ჰომეროსისეული სტრუქტურა რამდენიმე საუკუნის შემდეგ გენიალურად გამოიყენა ესქილემ თავის ერთმანეთთან შინაარსობრივად დაკავშირებული ტრაგედიების ტრილოგიურ სისტემაში.

რამდენადაც არისტოტელე, რომელსაც თვალწინ ელინური ეპოქის ეპოსის სრული სურათი ჰქონდა, მოქმედების ერთიანობის დონეზე ჰომეროსის გამორჩეულობაზე, უნიკალურობაზე ამახვილებს ყურადღებას, შეიძლება ითქვას, რომ იგი მას ამ მხრივ არამარტო დიდ ინნოვატორად, არამედ, გარკვეულწილად აღუმატებელ პარადიგმადაც მიიჩნევს, რომელმაც შეძლო ტრადიციული ეპიკური ინფორმაციის სრულიად ახლებური დრამატული ორგანიზაცია.

სტრუქტურული ორგანიზაცია

სტრუქტურულ ორგანიზაციას ჰომეროსის ეპოსში არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა (საკითხის მიმოხილვისათვის (Гордезиани, 1978: 38 შმდ.), მათ შორისაა ჩემი სტატიებიც და მონოგრაფიებიც. ამ პრობლემატიკის კვლევაში უკანასკნელ ხანებში რამდენიმე ტენდენცია გამოიკვეთა. ზეპირი პოეზიის (oral poetry) მომხრეები მიიჩნევენ, რომ ნაწილთა სიმეტრიული განლაგების პრინციპი მიგვითითებს ზეპირი პოეტური ტრადიციის წიაღში გამომუშავებული კომპოზიციური ორგანიზაციის ხერხების გამოყენებაზე, თუმცა ისინი სკეპტიკურად უყურებენ ამ პრინციპის თანმიმდევრულად გატარებას ისეთ დიდ პოეტურ სტრუქტურებში, რომლებიც ერთჯერადი შესრულებისათვის არ არის განკუთვნილი. ა.მ. სტრუქტურული სიმეტრიის ჩ. ჰ. უიტმენთან წარმოდგენილ სქემასთან დაკავშირებით გ. ს. კირკი შენიშნავს: „the reverse order of themes is surely so abstruse that it could only occur to a pen-and-paper composer. The oral poet, if he needs such compositional aids, chooses simpler and more obvious correspondences" (Kirk, 1965: 186).

თანამედროვე ანალიტიკოსთა ერთი ნაწილი უკიდურესად სკეპტიკურად უყურებს ამგვარი ფენომენის არსებობას და მისი გამოვლენის ყველა ცდას მეცნიერებაში. ლ. ს. კლეინი კატეგორიულად აცხადებს: „სიმეტრიას, რომლის დადგენითაც მრავალი უნიტარისტია გატაცებული..., არ შეუძლია „ილიადას" ყველა ნაწილი შეკრას ერთიანად, რადგან ეს სიმეტრია მეტწილად ფიქტიურია" (Клейн, 1998: 10). კიდევ ერთი ანალიტიკოსი კ. სტენლი, რომელიც „ილიადას" ფორმირების რამდენიმე ეტაპს გამოყოფს და ბოლოს ფიქსირებული ტექსტის გადამუშავებასა და მის პანათენეებზე შესრულებისათვის მორგებას ვარაუდობს, პირიქით, სტრუქტურული სიმეტრიის როლს „ილიადაში" მნიშვნელოვნად მიიჩნევს. მისი აზრით, ე.წ. წრიული კომპოზიციის პრინციპი იკვეთება როგორც ცალკეული ნაწილების, ისე სიმღერათა ჯგუფების კომპოზიციურ ორგანიზაციაშიც (Stanley, 1993).

უნიტარისტთა უმეტესობისათვის სტრუქტურული სიმეტრიის გამოვლენის ფაქტი ჰომეროსის ეპოსში პოემების ერთიანობის დამამტკიცებელ უტყუარ საბუთს წარმოადგენს, რადგან შეუძლებელია მრავალავტორობის ნებისმიერი ვარიანტის არსებობის შემთხვევაში გრანდიოზული პოეტური ქმნილებების ერთმანეთისგან დაშორებული ნაწილები სიმეტრიის კანონზომიერებით უკავშირდებოდნენ ერთმანეთს.

ამ საკითხის განხილვისას თავდაპირველად, ბუნებრივია, უნდა ვუპასუხოთ ძირითად კითხვას: რამდენად გამართლებულია და შესაძლებელი „ილიადას" სტრუქტურული ანალიზი?

მიუხედავად იმისა, გვჯერა თუ არა „ილიადაში" სტრუქტურული სიმეტრიის იმ პრინციპების არსებობისა, რომლებიც ჰომეროლოგიაშია ფიქსირებული, ვერავინ უარყოფს იმას, რომ როგორც თავად პოემა, ასევე მისი ნაწილები სტრუქტურებს წარმოადგენენ. თავად ცნების „სტრუქტურა" მრავალრიცხოვანი დეფინიციიდან ყველაზე ოპტიმალურად და ლიტერატურათმცოდნეობისათვის მისაღებად, ჩემი აზრით, შემდეგი უნდა მივიჩნიოთ: სტრუქტურა არის სისტემა ელემენტებისა, რომლებიც იმდენად გარკვეულად მიემართებიან ერთმანეთს, რომ ნებისმიერი ერთი მათგანის ცვლილება იწვევს სხვა დანარჩენების ცვლილებას (Levi-Strauss, 1958: 305; შდრ. აგრ. Лотман, 1973: 12). იმის მიხედვით, თუ როგორ სტრუქტურას განვიხილავთ და რა მიზანს ვისახავთ, სტრუქტურის ანალიზისას სულ სხვადასხვა ელემენტები და იერარქიული დონეები შეგვიძლია გამოვყოთ.

თუკი პოეტური ვრცელი ნაწარმოების, ამ შემთხვევაში მხედველობაში მაქვს „ილიადა", ტექსტში, როგორც სტრუქტურაში, კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპების გამოვლენით დავინტერესდებით, მაშინ პოემაში სამი იერარქიული დონის გამოყოფაა მიზანშეწონილი:

ა) მიკროსტრუქტურები. აქ იგულისხმება პოემის ის უმცირესი ნაწილები, რომელნიც ისეთ სასრულ ერთეულებს ქმნიან, რომელთა ფორმირება კომპოზიციური ორგანიზაციის რაღაც წესებს უნდა ექვემდებარებოდეს. დაკვირვებისათვის საუკეთესო ობიექტი ამ შემთხვევაში, მაგალითად, იქნებოდა ცალკეული სიტყვები, რომლებსაც პოემის პერსონაჟები წარმოთქვამენ.

ბ) მეგასტრუქტურები. იგულისხმება პოემის ის ნაწილები, რომლებიც მოცულობით და კომპონენტთა შედგენილობით მიკრო- და მაკროსტრუქტურებს შორის იმყოფებიან. აქ იგულისხმება ვრცელი კატალოგები (ა.მ. „ხომალდთა კატალოგი"), ობიექტის გაშლილი აღწერები (ა.მ. აქილევსის ფარი), ცალკეული სცენები (ა.მ. ჰექტორისა და ანდრომაქეს შეხვედრა) ან სცენათა ჯგუფები, ცალკეული სიმღერები ან სიმღერათა ჯგუფები (ა.მ. პირველი სიმღერა, ან სიმღერათა ჯგუფი) და ა.შ.

გ) მაკროსტრუქტურა ანუ მთელი პოემა, როგორც ელემენტთა ვრცელი და რთული სისტემა. ამ დონეზე თითოეული სტრუქტურის აღწერისათვის აუცილებლად უნდა გამოვყოთ ის ელემენტები, რომლებიც სტრუქტურას ქმნიან.

ა) მიკროსტრუქტურების ანალიზის თვალსაზრისით ყველაზე შორს, ვფიქრობ, დ. ლომანი წავიდა (Lohmann, 1970). მან აირჩია პერსონაჟთა მიერ წარმოთქმული სიტყვები. მკვლევარი თითოეული ამ მიკროსტრუქტურის ანალიზისას, სავსებით ბუნებრივია, ელემენტებად გამოჰყოფს

წინადადებებს და მათ ერთმანეთთან აკავშირებს მნიშვნელობის მსგავსების ან პოლარულობის მიხედვით. ასეთ შემთხვევებში ანალიზის შედეგები, ბუნებრივია, ობტიექტური იქნება, რადგან ის, თუ რა კანონზომიერებით მიემართება ერთმანეთს სიტყვაში წინადადებები მნიშვნელობების მიხედვით, სავსებით თვალნათლივია. დ. ლომანმა დაადგინა, რომ სიტყვების კომპოზიციაში ორი პრინციპი დომინირებს. წრიული კომპოზიცია abcb'a' და პარალელური დაყოფა a,b,c,... a', b', c'. თუმცა დასტურდება მესამე, ე.წ. თავისუფალი მიმდევრობის პრინციპიც. იმაში, თუ რამდენად აშკარად შეიძლება იმის გამოვლენა, კომპოზიციური ორგანიზაციის რომელი პრინციპია ამა თუ იმ მიკროსტრუქტურაში გამოყენებული, ლომანის მიერ გამოვლენილი მრავალი მაგალითიდან მხოლოდ ერთზე, დიომედესის გლავკოსისადმი ცნობილ მიმართვაზე (6, 123-143) შევაჩერებ ყურადღებას:

123-126 შესავალი: ვინაობის კითხვა.

a. 127 მუქარა: მხოლოდ უბედურ (მშობელთა) შვილები ხვდებიან ჩემს ძალას

b 128 მაგრამ თუ შენ ხარ უკვდავთაგანი ...

c. 129 მე არ შევბრძოლებივარ ციურ ღმერთებს

d. 130/131 რადგან არც მძლავრი ლიკურგოსი, დრიასის ძე, არ ცხოვრობდა დიდხანს, რამეთუ ციურ ღმერთებს ედავებოდა.

e. 132-139ª მაგალითი

d' 139ᵇ-140 ის არ ცხოვრობდა დიდხანს, რადგან ყველა უკვდავმა ღმერთმა შეიძულა

c' 141 მაგრამ მე არ ვისურვებდი ნეტარ ღმერთებთან შებრძოლებას

b' 142 მაგრამ თუ შენ მოკვთაგანი ხარ.....

a' 143 მუქარა: მოდი ახლოს, რომ შენც სწრაფად მიაღწიო დაღუპვის მიზანს

ამ შემთხვევაში წრიული კომპოზიციის პრინციპის გამოყენება სავსებით აშკარაა (Lohmann, 1970: 13f შმდ.). რასაკვირველია, ზოგჯერ შეიძლება კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპი გარკვეულწილად დარღვეს, რაც, დ. ლომანის აზრით, აიხსნება როგორც ინტერპოლაციის დაშვებით, ასევე ფორმალურ-სტრუქტურულის წინაშე ლოგიკური აუცილებლობისათვის თავად პოეტის მიერ უპირატესობის მინიჭებით.

ბ) ფაქტობრივად, პოემაში კომპოზიციური ორგანიზაციის იგივე პრინციპებისადმი ერთგულება დასტურდება მეგატსრუქტურების დონეზეც. ა.მ. აქილევსის ფარი (XVIII 483-608) როგორც უკვე მქონდა შესაძლებლობა მეჩვენებინა (Гордезиани, 1984: 14 შმდ.), აგებულია წრიული კომპოზიციის პრინციპზე. ამ შემთხვევაში მეგასტრუქტურის შემადგენელ ელემენტებს ფარზე გამოსახული სურათები წარმოადგენს. ჩემი აზრით, ფარის ელემენტები ამგვარ კომპოზიციას გვიჩვენებენ:

A 483-489 ზეცა – მიწა – ზღვა და ბუნების მოვლენები
B 490-508 ორი ქალაქი: პირველი ქალაქი – მშვიდობიანი სცენები
C 509-540 ორი ქალაქი: მეორე ქალაქი – სისხლიანი ბრძოლები
D 541-549 მშვიდობიანი შრომის სცენა ველზე
E 550-560 სამფლობელო მეფისა, რომელსაც ხელთ სკიპტრა უპყრია
D' 561-572 ბაღი; მშვიდობიანი შრომა; ფერხული
C' 573-586 ლომების სისხლიანი თავდასხმა ფარაზე
587-589 მშვიდობიანი ფარა
B' 590-606 მხიარული სიმღერა და ფერხული
A' 607-608 ოკეანოსის ძალა

ჩემგან დამოუკიდებლად, ფაქტობრივად, იმავე დასკვნამდე მივიდა კ. სტენლი ფარის დეტალური ანალიზის საფუძველზე (Stanley, 1993: 13 შმდ.). კომპოზიციური ორგანიზაციის მსგავსი პრინციპები, განსაკუთრებით, წრიული კომპოზიცია, დასტურდება სხვა მეგასტრუქტურებშიც. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაშიც კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპთა გატარებას არ აქვს აბსოლუტური ხასიათი. იქ, სადაც სცენის თუ სიმღერის მოქმედების განივთარების ლოგიკა ქმნის აუცილებლობას, შეიძლება გვქონდეს გარკვეული სტრუქტურული ანომალიები.

გ) მაკროსტრუქტურის ანუ მთელი პოემის დონეზე ანალიზისათვის ელემენტებად, ჩემი აზრით, უნდა გამოიყოს ე.წ. სამოქმედო ბლოკები, რომლებიც ამავე დროს მეგასტრუქტურებად შეიძლება განვიხილოთ და რომელთა შემადგენელი ელემენტები, თავიანთი მხრივ, ე.წ. სამოქმედო მონაკვეთებისა თუ სცენების სახით წარმოგვიდგება. ანალიზის საფუძველზე გამოიკვეთა, რომ ბლოკები პოემაში ერთმანეთთან წრიული კომპოზიციის პრინციპით, ხოლო ამ ბლოკთა შემადგენელი სამოქმედო ერთეულები პარალელური დაყოფის პრინციპით არიან დაკავშირებულები. შესაბამისად, თითოეულ ბლოკში სცენები თავისუფალი მიმდევრობის პრინციპითაა განლაგებული, რათა ამა თუ იმ ბლოკის სცენებმა პარალელური დაყოფის პრინციპით დააბალანსონ მასთან სტრუქტურულად დაკავშირებული შესაბამისი ბლოკის სცენები. გამონაკლისს მხოლოდ ცენტრალური ბლოკი წარმოადგენს, რომელშიც სცენები წრიული კომპოზიციის შესაბამისადაა განლაგებული და ეს სავსებით გასაგებიცაა, რადგან მას არცერთი სხვა ბლოკი აღარ აბალანსებს (დეტალურად შდრ. Гордезиани, 1978: 45შმდ.; Gordesiani, 1986: 26 შმდ.).

„ილიადისა“ და „ოდისეას“ სტრუქტურული სიმეტრია

ა I სიმღერა

ა. ქრისესი მოდის გამოსასყიდით აგამემნონთან ქალიშვილის გამოსახსნელად
ბ. აგამემნონი არ იღებს გამოსასყიდს და არ უბრუნებს ასულს
გ. დავა აქილევსსა და აგამემნონს შორის – აქილევსი დროებით აჩერებს ბრძოლას
დ. აქილევსი და ბრისეისი – ბრისეისის წართმევა
ე. ქრისეისი მიჰყავთ თავის ქალაქში და უბრუნებენ მამას. ქრისესის სიხარული
ვ. აქაველთა სიკვდილისა და დაკრძალვების დასასრული. რიტუალი. ნადიმი

ა’ XXIV სიმღერა

ა’. პრიამოსი მოდის გამოსასყიდით აქილევსთან შვილის ცხედრის გამოსახსნელად
ბ’. აქილევსი იღებს გამოსასყიდს და უბრუნებს ცხედარს
გ’. აქილევსისა და პრიამოსის საუბარი – ნაკამათება – აქილევსი დროებით აჩერებს ბრძოლას
დ’. აქილევსი და ბრისეისი – აქილევსი ატარებს ღამეს დაბრუნებულ ბრისეისთან
ე’. პრიამოსი გადმოასვენებს ჰექტორს თავის ქალაქში — ტროელთა გლოვა
ვ’. ჰექტორის დაკრძალვა და დატირება. რიტუალი. ნადიმი

ბ I სიმღერა

ა. აქილევსი და თეტისი
ბ. თეტისი და ზევსი
გ. კამათი ოლიმპოსზე

ბ’ XXIV სიმღერა

ა’. თეტისი და აქილევსი
ბ’.ზევსი და თეტისი
გ’. კამათი ოლიმპოსზე

გ II სიმღერა

ა. ზევსი სიზმარში მოუწოდებს აგამემნონს
ბ. აგამემნონი კრებს აქაველებს. ჯარის გამოცდა – მოწოდება სახლებში დაბრუნებისკენ
გ. აქაველთა შეკრება ბრძოლისათვის
დ. აქაველთა ჯარის პანორამა

გ' XXIII სიმღერა

ა'. პატროკლოსი სიზმარში მოუწოდებს აქილევსს
ბ'. აქილევსი კრებს აქაველებს. მოწოდება ხომალდებისაკენ, უკან დახევისაკენ
გ'. აქაველთა შეკრება სპორტული შერკინებებისათვის
დ'. აქაველ მორკინალთა პანორამა

დ III სიმღერა

ა. პარისი ტროელთა ჯარის წინ გამოდის და იწვევს საუკეთესოს აქაველთაგან ორთაბრძოლაში
ბ. მენელაოსის დანახვით შეშინებული პარისი გაურბის მას
გ. ჰექტორისგან შერცხვენილი პარისი გადაწყვეტს მენელაოსს შეებრძოლოს
დ. პარისისა და მენელაოსის ორთაბრძოლა, მენელაოსის მოჩვენებითი გამარჯვება
ე. აფროდიტეს გადაჰყავს პარისი თავის სახლში
ვ. ელენე არცხვენს პარისს და წუხს, რომ იგი ბრძოლის ველზე არ დაეცა

დ' XXII სიმღერა

ა'. ჰექტორი დგას ტროას კარიბჭესთან და ელოდება აქილევსს ორთაბრძოლისთვის
ბ'. აქილევსის დანახვით შეშინებული ჰექტორი გაურბის მას
გ'. დეიფობოს/ათენასაგან შერცხვენილი ჰექტორი გადაწყვეტს აქილევსთან შებრძოლებას
დ'. ჰექტორისა და აქილევსის ორთაბრძოლა. აქილევსის გადამწყვეტი გამარჯვება
ე'. აქილევსს გადააქვს ჰექტორის ცხედარი თავის ბანაკში
ვ'. ანდრომაქე (და მშობლები) დასტირიან ბრძოლის ველზე მამაცად დაცემულ ჰექტორს

ე IV –V სიმღერა

ა. ოლიმპოსი. ზევსი და ჰერა. მშვიდობა ცაში მიწაზე ნგრევის ნების სანაცვლოდ
ბ. ათენა ჩამოდის ოლიმპოსიდან და აღაგზნებს პანდაროსს
გ. პანდაროსი ტეხს ფიცს – ელენე არ უბრუნდება მენელაოსს
დ. განრისხებული აგამემნონის ხელმძღვანელობით ჯარი ემზადება საბრძოლველად
ე. ათენა ნებას რთავს დიომედეს შეებრძოლოს აფროდიტეს
ვ. ენეასისა და დიომედეის ორთაბრძოლა
ზ. აფროდიტე იცავს შვილს. დიომედესი არ ემორჩილება ქალღმერთს
თ. აპოლონი იგერიებს დიომედეს ენეასისგან. სამგზის შეტევა, მეოთხედ მოგერიება
ი. დიომედესი, არესისგან შეშინებული, ასრულებს ბრძოლას
კ. ათენა ამხნევებს დიომედეს და მოუწოდებს, არ შეუშინდეს არესს
ლ. დიომედესი აგრძელებს ბრძოლას
მ. დიომედესი ჭრის არესს და აიძულებს განერიდოს ბრძოლას
ნ. ღმერთების დავა

ე' XVIII – XXI სიმღერა

ა'. ოლიმპოსი. ზევსი და ჰერა. აქილევსის ფარი – მშვიდობიანი ზეცა და აგონებით აღსავსე მიწა
ბ', თეტისი ეშვება ოლიმპოსიდან და შვილს აძლევს აღსაჭურველს
გ'. აგამემნონი ასრულებს ფიცს – ბრისეისი უბრუნდება აქილევსს
დ'. განრისხებული აქილევსის ხელმძღვანელობით ჯარი ემზადება ბრძოლისთვის
ე'. ზევსი ღმერთებს ერთმანეთთან ბრძოლის ნებას რთავს
ვ'. ენეასისა და აქილევსის ორთაბრძოლა
ზ'. პოსეიდონი იცავს ენეასს. აქილევსი ემორჩილება ღმერთს
თ'. აპოლონი იგერიებს აქილევსს ჰექტორისგან. სამგზის შეტევა, მეოთხედ მოგერიება
ი'. აქილევსი, ქსანთოსისგან შეშინებული, ასრულებს ბრძოლას
კ'. ათენა და პოსეიდონი ამხნევებენ აქილევსს და მოუწოდებენ არ შეუშინდეს ქსანთოსს
ლ'. აქილევსი აგრძელებს ბრძოლას
მ'. ჰეფესტოსის ცეცხლი აცხრობს ნაკადს და აიძულებს ქსანთოსს განერიდოს ბრძოლას
ნ'. ღმერთების დავა

ვ VI სიმღერა

ა. ბრძოლები. მენელაოსი და ადრასტოსი
ბ. ჰელენოსი იხმობს ჰექტორსა და ენეასს
გ. ჰექტორი და ენეასი ამყარებენ ტროელთა პოზიციებს
დ.გლავკოსისა და დიომედესის შეხვედრა. მშვიდობიანი დასასრული
ე. ჰექტორი და ჰეკაბე. ჰექტორი აგზავნის დედას ათენასთან შესავედრებლად
ვ. ჰექტორი მოუწოდებს პარისს დაბრუნდეს ბრძოლის ველზე. მოწოდების მიღება
ზ. ანდრომაქე და ჰექტორი. ანდრომაქე ურჩევს ტროაში გამაგრებას
თ. ჰექტორი არ იღებს რჩევას

ვ' XVII – XVIII სიმღერა

ა'. ბრძოლები პატროკლოსის ცხედართან. მენელაოსი და ეუფორბოსი
ბ'. გლავკოსი მოუხმობს ჰექტორს
დ'. ჰექტორი და ენეასი ამყარებენ ტროელთა პოზიციებს
ე'. ბრძოლა პატროკლოსის ცხედრისათვის. მრავალი ორთაბრძოლა
ვ'. აქილევსი და თეტისი. აქილევსი აგზავნის დედას თხოვნით ჰეფესტოსთან
ზ'. ირისი მოუწოდებს აქილევსს დაბრუნდეს ბრძოლის ველზე. მოწოდების მიღება
თ'. პულიდამასი და ჰექტორი. პულიდამასი ურჩევს ტროაში გამაგრებას
ი'. ჰექტორი არ იღებს მოწოდებას

ზ VII სიმღერა

ა. ჰექტორი უბრუნდება ბრძოლას
ბ. ბრძოლები ტროელთა უპირატესობით
გ. ათენა თანაუგრძნობს აქაველებს. აპოლონი ურჩევს ბრძოლაში არჩართვას. რჩევის მიღება
დ. ჰელენოსი მოუწოდებს ჰექტორს აქაველთაგან საუკეთესოსთან შებრძოლებას. რჩევის მიღება
ე. აქაველ გმირთა შიში. ნესტორი არცხვენს აქაველებს
ვ. ჰექტორისა და აიასის ორთაბრძოლა. აპოლონის დახმარებით ჰექტორი მამაცად ხვდება აიასს

ზ' XVI სიმღერა

ა'. პატროკლოსი უბრუნდება ბრძოლის ველს
ბ'. ბრძოლები აქაველთა უპირატესობით.

გ'. ზევსი დასტირის ძის დამდეგ სიკვდილს. ჰერა ურჩევს ბრძოლაში არ-
ჩართვას. რჩევის მიღება
ვ'. სარპედონისა და პატროკლოსის ორთაბრძოლა
დ'. გლავკოსი მოუწოდებს ჰექტორს სარპედონის ცხედრისათვის ბრძო-
ლას. რჩევის მიღება
ე'. ზევსი შიშს აღძრავს ჰექტორში. აპოლონი არცხვენს მას
ვ'. ჰექტორისა და პატროკლოსის ორთაბრძოლა. აპოლონის დახმარებით
ჰექტორი კლავს მას

თ VII სიმღერა

ინტერმეცო. დაღუპულთა დაკრძალვა. კედელი

თ' XVI სიმღერა

ინტერმეცო. მირმიდონელთა კატალოგი

ი VIII სიმღერა

ა. ზევსი აფრთხილებს ღმერთებს, არ შეუშალონ ხელი გეგმების განხორ-
ციელებაში
ბ. ზევსის დახმარებით ტროელებმა შეუტიეს, აქაველები უკუიქცნენ
გ. ზევსი აფრთხილებს ჰერას და ათენას, განსაზღვრავს შემდეგი დღის
მოვლენათა მსვლელობას
დ. ჰექტორი ამაყად უცხადებს ტროელთ, რომ ხვალ აქაველთა ხომალდებ-
თან ცეცხლს გააჩაღებს

ი' XIV – XV სიმღერა

ა'. ჰერა აცდუნებს ზევსს და ხელს უშლის გეგმების განხორციელებაში
ბ'. პოსეიდონის დახმარებით აქაველებმა შეუტიეს, ტროელები უკუიქცნენ
გ. ზევსი აფრთხილებს ჰერას, განსაზღვრავს მოვლენათა შემდგომ განვი-
თარებას
დ. ჰექტორი ამხნევებს ტროელებს, ბრძოლა ხომალდებთან

კ IX სიმღერა

ა. აქაველ მეთაურთა შეკრება. აგამემნონი ფიქრობს უკან დაბრუნებაზე
ბ. დიომედესი წინააღმდეგობას უწევს აგამემნონს
გ. ნესტორის რჩევა და მისი მიღება
დ. ელჩობა აქილევსთან. თხოვნა. უარი
ე. აქილევსი თავს იკავებს ბრძოლისგან, ვიდრე ჰექტორი აქველთა გემებს ცეცხლს არ მისცემს

კ' XIV– XVI სიმღერა

ა. აქაველ მეთაურთა შეხვედრა. აგამემნონი უკან დაბრუნებაზე ფიქრობს
ბ. ოდისევსი წინააღმდეგობას უწევს აგამემნონს
გ. დიომედესის რჩევა და მისი მიღება
დ. ჰექტორი ცეცხლს უჩენს მტრის ხომალდებს. აქილევსი ბრძოლაში რთავს პატროკლოსს

ლ XI სიმღერა

ა. ბრძოლის დაწყება. აგამემნონი საბრძოლველად აღიჭურვა
ბ. ზევსი არ ერევა ბრძოლაში, თუმცა აკვირდება მის მიმდინარეობას
გ. აგამემნონის არისტია. ტროელები ილიონის კედლებამდე უკუიქცნენ
დ.ზევსი მოუხმობს ჰექტორს საბრძოლველად. მოწოდების მიღება
ე. შეტევა. აქაველთა მთავარი გმირების დაჭრა
ვ. აქილევსი აგზავნის პატროკლოსს ნესტორთან ბრძოლის ამბების შესატყობად
ზ. პატროკლოსი და ნესტორი. ნესტორი უამბობს აქაველთა გაჭირვებაზე. მოწოდება ბრძოლაში ჩართვისაკენ

ლ' XIII სიმღერა

ა'. ცხარე ბრძოლები. პოსეიდონი აღიჭურვება ბრძოლაში მონაწილეობისთვის
ბ'. პოსეიდონი ებმება ბრძოლაში და აქაველებსაც აღძრავს საბრძოლველად
გ'. იდომენევსის არისტია – ტროელების უკან დახევა
დ'.დეიფობოსი მოიხმობს ენეასს დასახმარებლად. მოხმობის მიღება
ე'. შეტევა. დაჭრა და სიკვდილი
ვ'. პულიდამასი ურჩევს ჰექტორს რჩეულ ტროელთა შეკრებას და მათთან მოთათბირებას

ზ'. ჰექტორი და პარისი. პარისი ჰყვება დაჭრილ და დაცემულ ტროელებზე. მოწოდება საბრძოლველად გაძღოლი- საკენ

მ XII სიმღერა

ა. კედლისათვის ბრძოლების დაწყება
ბ. პულიდამასი ჰექტორს ქვეითად შეტევას ურჩევს. რჩევის მიღება
გ. ზევსის ნიშანი
ბ'. პულიდამასი ურჩევს ჰექტორს შეტევის შეჩერებას. რჩევის არმიღება
ა'. კედლის აღება

ამ სიმეტრიის უფრო სქემატურ გამოსახვას თუ მოვინდომებთ, ეს ამგვარ სახეს მიიღებს:

ბლოკი	სიმღერა	სცენათა მიმდევრობა
ა	1	ა ბ გ დ ე ვ
ბ	1	ა ბ გ
გ	2	ა ბ გ დ
დ	3	ა ბ გ დ ე ვ
ე	4-5	ა ბ გ დ ე ვ ზ თ ი კ ლ მ ნ
ვ	6	ა ბ გ დ ე ვ ზ თ
ზ	7	ა ბ გ დ ე ვ
თ	7	ინტერმეცო – დაკრძალვა, კედელი
ი	8	ა ბ გ დ
კ	9	ა ბ გ დ ე
ლ	11	ა ბ გ დ ე ვ ზ
მ	12	ა ბ გ ბ' ა'
ლ'	13	ა' ბ' გ' დ' ე' ვ' ზ'
კ'	14	ა' ბ' გ' დ' ე'
ი'	14-15	ა' ბ' გ' დ'
თ'	16	ინტერმეცო – მირმიდონელთა კატალოგი
ზ'	16	ა ბ' გ' ვ' დ' ე' ვ'
ვ'	17-18	ა' ბ' გ' დ' ე' ვ' ზ' თ'
ე'	18-21	ა' ბ' გ' დ' ე' ვ' ზ' თ' ი' კ' ლ' მ' ნ'
დ'	22	ა' ბ' გ' დ' ე' ვ'
გ'	23	ა' ბ' გ' დ'
ბ'	24	ა' ბ' გ'
ა'	24	ა' ბ' გ' დ' ე' ვ'

ლ. ს. კლეინი ეჭვქვეშ აყენებს ამგვარი სიმეტრიის არსებობას. თავისი სკეფსისის გასამყარებლად მას მოჰყავს ჩემთან წარმოდგენილი პარალელიზმი I და XXIV სიმღერებს ანუ A/a და A'/a' ბლოკებს შორის (Клейн, 1998: 219 შმდ.). ამ შემთხვევაში იგი ყურადღებას აქცევს იმას, რომ შეპირისპირებული სცენები ზოგჯერ თავიანთი მნიშვნელობებით არ არიან ტოლფასნი. მართალია, არც იგი უარყოფს, რომ ეს სიმღერები მართლაც ბევრ მსგავსებას გვიჩვენებენ ერთმანეთთან, მაგრამ ამის მიზეზები, მისი აზრით, სხვადასხვა შეიძლება იყოს, მაგრამ არა სტრუქტურული სიმეტრია. ბოლოს და ბოლოს, იგი ვითარცა ანალიტიკოსი იმ დათმობაზეც კი მიდის, რომ შესაძლებლად მიიჩნევს ორივე ამ სიმღერის შექმნასა თუ დამუშავებაში ერთი და იგივე მომღერლის მონაწილეობას. ვფიქრობ, რომ სტრუქტურული სიმეტრიის შესახებ მსჯელობისას რამდენიმე გარემოებაა გასათვალისწინებელი: ა) ელემენტთა შედარებისას მხედველობაში ის კი არ უნდა მივიღოთ, ისინი ტოლფასნი არიან თუ არა თავიანთი მნიშვნელობით მოქმედების განვითარებისათვის, არამედ ის, აბალანსებენ თუ არა ისინი მნიშვნელობის პოლარულობით თუ მსგავსებით ერთმანეთს. რასაკვირველია, I სიმღერის დავა აქილევსსა და აგამემნონს შორის მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე აქილევსისა და პრიამოსის საუბარი-წაკამათება XXIV სიმღერაში, მაგრამ სტრუქტურული თვალსაზრისით ისინი ერთმანეთს მიემართებიან. გავიხსენოთ, რომ მრავალ ჰომეროლოგს არაბუნებრივად ეჩვენება XXIV სიმღერის ამ ეპიზოდში აქილევსის გაცხარება, თუმცა სტრუქტურათა პარალელიზმის დონეზე აქ მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით ეს მოულოდნელი დაძაბულობა ეპიზოდთა დაბალანსებისათვის სრულიად აუცილებელია. ასევე, რასაკვირველია, ისევ და ისევ მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით, I სიმღერაში ბრისეისის აქილევსისგან წაყვანის საკმაოდ შთამბეჭდავი სცენა და XXIV სიმღერის ორიოდ სტრიქონი (675-6), რომელშიც მხოლოდ აღნიშნულია, რომ ღამე აქილევსმა ბრისეისთან გაატარა, ერთი შეხედვით, თითქოს სავსებით არათანაზომადი ელემენტებია. არ არის შემთხვევითი, რომ XXIV სიმღერაში ბრისეისის ამგვარი ეპიზოდური გამოჩენა ცოტა გაუგებრადაც კი ეჩვენება ზოგიერთ ფილოლოგს ამ უაღრესად დრამატულ სცენაში, თუმცა ისევ და ისევ სტრუქტურული სიმეტრიის თვალსაზრისით ეს ელემენტი პოემის ფინალურ სიმღერაში აუცილებელია (დეტალურად Gordesiani, 1986: 55 შმდ.).

რასაკვირველია, თუკი ჩვენ მხოლოდ პირველსა და ოცდამეოთხე სიმღერებს შორის არსებულ პარალელიზმზე შევაჩერებდით ყურადღებას, მაშინ ძნელი იქნებოდა მათთან კამათი, ვინც ამ მიმართებების შემთხვევითობით ან რაღაც სხვა მიზეზით ახსნას მოინდომებდა. მაგრამ

„ილიადაში" ამგვარ შეხვედრებს სავსებით ჩამოყალიბებული სისტემის ხასიათი აქვს და ისინი მთელ პოემას მოიცავენ. დავუშვათ, რომ პირველი და ოცდამეოთხე სიმღერები ტიპოლოგიურად ერთმანეთის მსგავსია და ისინი ამის გამო გვიჩვენებენ სცენათა შორის პარალელებს. მაგრამ სტრუქტურულად ერთმანეთთან დაკავშირებული ბლოკების აბსოლუტური უმეტესობა არ შეიძლება განვიხილოთ ისეთი სამოქმედო მონაკვეთების ერთიანობად, რომელთა პარალელიზმი ტიპოლოგიურმა მსგავსებამ შეიძლება განაპირობოს. ა.მ. G/ზ და G'/ზ' ბლოკები, რომლებიც VII და XVI სიმღერების სამოქმედო მონაკვეთებს აერთიანებენ.

G'/ზ'-ში პოეტი ოსტატურად აორებს პატროკლოსის ორთაბრძოლის მოტივს. მას ძირითადი აქცენტი გადააქვს პატროკლოსისა და სარპედონის ორთაბრძოლაზე, ხოლო ჰექტორისა და პატროკლოსის შერკინებას, ფაქტობრივად, გვერდს უვლის, რადგან აპოლონის ბრძოლაში ჩარევამ უკვე განსაზღვრა პატროკლოსის ბედი. ჰექტორს მხოლოდ ისღა დარჩენია, რომ დაამთავროს აპოლონის მიერ დაწყებული საქმე, დაჭრილი პატროკლოსი შუბით განგმიროს. აქ აშკარად პატროკლოსის ორთაბრძოლის მოტივის გაორება ხდება. ამ ეპიზოდში კარგად ჩანს, თუ როგორ შეიძლება მოხდეს ოდნავი გადახვევა სტრუქტურული სიმეტრიის პრინციპიდან, როდესაც ეს თვით ამა თუ იმ ეპიზოდის შინაგანი ლოგიკიდან გამომდინარეობს (Gordesiani, 1986: 45 შმდ.).

პოემაში ბლოკებისა და მათი შემადგენელი ელემენტების ურთიერთმიმართებას კანონზომიერი ხასიათი აქვს და ისინი სიმეტრიულობისა და ბალანსირების სტიქიას ექვემდებარებიან. სწორედ ამიტომ, როგორც არ უნდა მოვინდომოთ, მსგავს პარალელიზმს ვერ გამოვავლენთ სხვა, ვთქვათ, ა და ზ' ან ა' და ზ ბლოკებს შორის. პოემის სტრუქტურული სიმეტრია მკაცრად ორგანიზებული სისტემაა და ის ვერ ითავსებს უცხო სხეულს ანუ ინტერპოლაციის შედეგად გაჩენილ ნაწილებს. სწორედ ამიტომ, როგორც არ უნდა მოვინდომოთ, ამ სისტემაში ვერ ჩავსვამთ მეათე სიმღერას, დოლონიას, რომელიც ჰომეროლოგთა აზრით, აშკარა ინტერპოლაციაა.

რითი შეიძლება აიხსნას ამგვარი სიმეტრიულობა პოემის აგების ყველა დონეზე, შემთხვევითობით თუ გაცნობიერებული პოეტური გეგმით. ვფიქრობ, მიკროსტრუქტურების დონეზე დომინირებს გაუცნობიერებელი, გარკვეული ეპოქის მხატვრული კულტურისათვის დამახასიათებელი ლტოლვა კომპოზიციური ორგანიზაციის გარკვეული ფორმირებისაკენ, ჩვენ შემთხვევაში, სტრუქტურული სიმეტრიისაკენ. მეგასტრუქტურებში აშკარად მატულობს გაცნობიერებულობის ხარისხი, ხოლო მაკროსტრუქტურაში ანუ პოემის მთლიან ნაგებობაში გაცნობიერებულობა თითქმის დომინანტური ხდება. რასაკვირველია ეს იმას არ

ნიშნავს, რომ პოეტი შეგნებულად უსადაგებს ერთმანეთს პოემის სხვადასხვა ნაწილებში განლაგებულ სქემებს. უფრო სარწმუნოა, რომ პოემის ზოგად კომპოზიციურ მონახაზში პოეტი ითვალისწინებს კომპოზიციის გარკვეულ, მისთვის ახლობელ პრინციპებს, ხოლო სიმეტრიულობის იმ ხარისხს, რომელიც მთელ პოემაში დასტურდება, უკვე თვითორგანიზების ის მუხტი აღწევს, რომელიც პოეტში არაცნობიერის დონეზე შეიძლება არსებობდეს.

რამდენად დასაშვებია, რომ პოემაში სიმეტრიულობის ჩვენ მიერ განხილული სურათი ძვ.წ. VI საუკუნის იმ გადამმუშავებლების მოღვაწეობის შედეგი იყოს, რომლებიც ჰომეროსის ტექსტის ოფიციალურ დღესასწაულებზე შესასრულებლად თუ დიდაქტიკური მიზნებით გამოსაყენებლად მომზადებით იყვნენ დაკავებულნი? ჰომეროსის ეპოსის სტრუქტურული სიმეტრიის პრინციპები თავიანთი უნივერსალობით გამოირჩევიან. ისინი დასტრუდებიან კომპოზიციური ორგანიზაციის ყველა დონეზე. რასაკვირველია, როგორც წრიული კომპოზიციის ისე პარალელური დაყოფის ცალკეული ელემენტები სულ სხვადასხვა ეპოქის მხატვრულ კულტურაში შეიძლება დასტურდებოდეს, მაგრამ მათ არსად არ აქვთ უნივერსალური და ტოტალური ხასიათი. საკმარისია შევადაროთ „აქილევსის ფარის“ ტექსტი აშკარად მისი გავლენით შექმნილი „ჰერაკლეს ფარის“ ტექსტს, რომ ნათელი გახდება: უკანასკნელისთვის უცხოა პირველში დადასტურებული კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპი; იგივე შეიძლება ითქვას, ალბათ, საკუთრივ ჰომეროსისეულ „ჰიმნზე აფროდიტესადმი“ და დანარჩენ, უფრო გვიანდელ ე.წ. ჰომეროსის ჰიმნებზე. პირველში აშკარად იკვეთება კომპოზიციური ორგანიზაციის ჩვენ მიერ განხილული ჰომეროსისეული პრინციპები, ხოლო დანარჩენებისათვის ისინი უცხოა (დაწვრილებით Gordesiani, 1986: 126 შმდ.). ასევე პრინციპულად განსხვავდება ამ მხრივ ერთმანეთისაგან ჰომეროსისა და მისი უმცროსი თანამედროვის ჰესიოდეს პოემები. უფრო მეტიც კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპების გარკვეული ცვალებადობა „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ურთიერთშედარებისასაც კი ვლინდება, რაც არ გამორიცხავს თვით ერთი პოეტის ცხოვრების განმავლობაშიც კი კომპოზიციური ხედვის სფეროში გარკვეული ეპოქის (ა.მ. გეომეტრიულის) შიგნით მომხდარი შესაბამისი ცვლილებების შესაძლებლობას. შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ჩვენ მიერ განხილული კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპები და მათი გამოყენების მასშტაბები მთლიანად ექცევა გეომეტრიული ეპოქის კონტექსტში. საეჭვოა, რომ მათი გამოყენება ასეთივე ორგანული გამხდარიყო ბერძენი პოეტების, გადამმუშავებლებისა თუ „რედაქტორებისათვის“ გეომეტრიულის შემდგომ ეპოქაში.

ამდენად, კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით პოემის ტექსტი მკაცრად ორგანიზებული და ერთიანი სტრუქტურაა. მასში სიმეტრიულად განლაგებული ბლოკები ურთიერთგანმაპირობებელნი არიან ანუ A ⇄A',B ⇄ B' და ა.შ

თუკი გადავინაცვლებთ „ოდისეაზე", ვნახავთ, რომ იგი სტრუქტურირების დონეზე, გარკვეულწილად, ასახავს იმ ცვლილებებს, რაც გეომეტრიული რენესანსის ეპოქის მიწურულში შეინიშნება ხელოვნებაში. მკაცრი გეომეტრიული ორგანიზების რღვევას აქ ძირითადად მიკროსტრუქტურების დონეზე ვადასტურებთ. როგორც დ. ლომანმა შენიშნა, „ილიადაში" დომინანტურ ელემენტთა ურთიერთმიდგმის პრინციპს ელემენტთა ურთიერთგადაწვნის პრინციპი ცვლის. ეს შემდეგში გამოიხატება: თუკი „ილიადას" სიტყვები მეტწილად ან წრიული კომპოზიციით ან პარალელური დაყოფით შეკრულ ერთიან სტრუქტურებს წარმოადგენენ, „ოდისეაში" უპირატესობა რამდენიმე სიტყვის ერთ სტრუქტურად კომპონირებას ეძლევა, სადაც სტრუქტურის შემადგენელი ელემენტები ანუ ფრაზები ერთმანეთთან არიან კომპოზიციური ორგანიზაციის რომელიმე პრინციპით ურთიერთგადაწნული. სხვა მაგალითებს შორის ლომანი განიხილავს ზევსისა და ათენას დიალოგს „ოდისეას" დასაწყისშივე (I 32-95):

I. 32–47 ეგისთოსი

ზევსი ა. 32/34 1. აქტუალური მიმართება: ადამიანები ბრალს სდებენ ღმერთებს, თითქოს ჩვენგანაა ყოველივე ავი, თუმცა მათ საკუთარი დამნაშაობებით ბედისწერის ზემოთ აქვთ უბედურება.

ბ. 35/43 ამ აზრის მაგალითით გამყარება: ასე ეგისთოსიც... (დეტალური თხრობა). და,აი, მან ახლა ყველაფერი ზღო.

ათენა ა'. 45–47 2. აქტუალური მიმართება (საზოგადოდ) მას ის დაემართა, რაც შეჰფეროდა. ყველას იგივე უნდა დაემართოს, ვინც ასე იქცევა >მაგრამ ოდისევსი

II. 48-75 ოდისევსის გასაჭირი

ა. 48/59ა კალიფსო აკავებს მას.

ბ. 59ბ/67 ზევსისთვის ოდისევსის შებრალება.

1. 59ბ//62 იგი არ იხსენებს მისგან შეწირულ მსხვერპლს. შემომწყრალია მასზე

ზევსი 2. 64/7 ზევსს კარგად ახსოვს ყოველივე.

ა'. 68/75 მაგრამ პოსეიდონი კიკლოპის დაბრმავებისათვის აბრკოლებს მას, სამშობლოში დაბრუნების მსურველს.

III. 76-95 ოდისევსის გადარჩენის გადაწყვეტილება და გეგმები

76/79 მაშ, მოდი, ვიფიქროთ ოდისევსის სამშობლოში დაბრუნებაზე. ათენა 81 შმდ. გავაგზავნოთ ჰერმესი... და ა.შ.

უფრო იშვიათად სტრუქტურირების პრინციპში ცვლილებები შეიძლება დავადასტუროთ მეგასტრუქტურების დონეზე. მაგალითისათვის შეიძლება განვიხილოთ პოემის მეთერთმეტე სიმღერა νέκυια „სულთა სამეფო":

ა

ა.ოდისევსი და მისი თანამგზავრები მიწის კიდეს აღწევენ
ბ. ელპენორის სულთან შეხვედრა (ელპენორი ითხოვს დაკრძალვას)
გ. ოდისევსი და ტირესიასი. ტირესიასის სული წინასწარმეტყველებს დაბრუნებას

ბ

ა. ოდისევსი და დედის სული (ოდისევსი შეიტყობს, როგორ ელის მას ერთგული ცოლი სახლში)
ბ. ოდისევსი და ცნობილ ქალთა სულებთან შეხვედრის ცხრა სურათი
გ ინტერმეცო – ფეაკები ოდისევსს სთხოვენ თხრობის გაგრძელებას

ბ'

ა'. ოდისევსი და აგამემნონის სული (ოდისევსი შეიტყობს, თუ როგორ ვერაგულად გასწირა იგი ცოლმა და როგორ დაკლეს სახლში დაბრუნებული)
ბ'. ოდისევსი და ცნობილ კაცთა სულებთან შეხვედრის ცხრა სურათი

ა'

ა'. ოდისევსი და მისი თანამგზავრები სტოვებენ ქვეყნის კიდეს
ბ' ელპენორის დაკრძალვა
გ'. ოდისევსი და კირკე. კირკე უწინასწარმეტყველებს დაბრუნების გზას

მაკროსტრუქტურაში ანუ პოემის მთლიან აგებულებაში გეომეტრიზმის სული არსებითად შენარჩუნებულია, თუმცა აქაც იგრძნობა ე.წ. სამოქმედო ბლოკების მკაფიო საზღვრების ერთგვარი რღვევა,

რასაც ნათელყოფს პოემის სტრუქტურული სიმეტრიის ქვემოთ წარმოდგენილი სქემა:

ა I სიმღერა
ზევსის სიტყვა – ვინც ღმერთების მოწოდებას არ მიჰყვება, დაიღუპება ეგისთოსისავით

ა' XXIV სიმღერა
ზევსის ნიშანი. ოდისევსი ემორჩილება ღმერთის ნებას. ღვთაებრივი შერიგება

ბ I სიმღერა
ა. ათენა და ზევსი.ათენა უყვება ზევსს ოდისევსის მდგომარეობის შესახებ
ბ. ზევსი გამოხატავს კეთილგანწყობას
გ, ათენას გეგმა
დ. ათენა ჩადის ითაკაზე
ე. ათენა მოუწოდებს ტელემაქოსს მოქმედებისა და შურისგებისაკენ
ვ. ტელემაქოსი იღებს მოწოდებას

ბ' XXIV სიმღერა
ა'. ათენა და ზევსი. ათენა უყვება ზევსს ოდისევსის მდგომარეობის შესახებ
ბ'. ზევსი გამოხატავს კეთილგანწყობას
გ'. ზევსის გეგმა
დ'. ათენა ჩადის ითაკაზე
ე'. ათენა მოუწოდებს ითაკელებს შურისგებისა და სისხლისღვრის შეჩერებისკენ
ვ'. ითაკელები იღებენ მოწოდებას

გ II სიმღერა
ა. ითაკელების შეკრება
ბ. ტელემაქოსი შესჩივის ითაკელებს თავის გასაჭირს და ითხოვს მამის საძებნად გამგზავრებას
გ. კამათი ტელემაქოსის მხარდამჭერთა და მოწინააღმდეგეთა შორის
დ. ათენას დახმარებით ტელემაქოსი და მისი თანმხლებნი მიემგზავრებიან

გ' XXIV სიმღერა
ა'. ითაკელების შეკრება
ბ'. დახოცილ სასიძოთა ახლობლების ჩივილი. მოწოდება ოდისევსზე შურისგებისკენ

გ'. კამათი ოდისევსის მოწინააღმდეგათა და მომხრეთა შორის
დ'. ათენა გადაწყვეტს ოდისევსის დახმარებას

დ III-IV სიმღერები

ა. ტელემაქოსი მიემართება მამის ამბის გასაგებად ოდისევსის მეგობრებთან
ბ. გულითადი მიღება მამის მეგობრებთან
გ. სასიძოთა განზრახვა, მოკლან ტელემაქოსი

დ' XXIV სიმღერა

ა'. ოდისევსი (ტელემაქოსთან ერთად) მიემართება მამის სანახავად
ბ'. გულითადი მიღება ლაერტესთან
გ'. სასიძოთა ნათესავების განზრახვა, მოკლან ოდისევსი

ე V სიმღერა

ა. ღმერთების შეკრება. ათენა მათ აუწყებს, რომ ოდისევსს არ შეუძლია დაბრუნება, რომ სასიძოებს ტელემაქოსის მოკვლა გადაუწყვეტიათ
ბ. ჰერმესის მისია – მარადიულობის სამყაროდან ოდისევსის დაბრუნება მოკვდავ ცხოვრებაში

ე' XXIVსიმღერა

ბ'. ჰერმესის მისია – სასიძოთა სულების საიქიოში გადაყვანა
ა'. გმირთა სულების შეკრება. ამფიმედონის სული აუწყებს აგამემნონის სულს, რომ ოდისევსი სამშობლოში დაბრუნდა და სასიძოები მან და ტელემაქოსმა დახოცეს. აგამემნონის სული აჯამებს ყოველივე მომხდარს

ვ V სიმღერა

ა. კალიფსო და ოდისევსი. კალიფსო შეიტყობს, რომ ოდისევსი უნდა წავიდეს
ბ. კალიფსო უხალისოდ თანხმდება
გ. კალიფსოსა და ოდისევსის ღამე
დ. ოდისევსი ტოვებს კალიფსოს

ვ' XXIII სიმღერა

ა'. პენელოპე და ოდისევსი. პენელოპე შეიტყობს, რომ ოდისევსი უნდა წავიდეს

ბ'. პენელოპე უხალისოდ თანხმდება
გ'. პენელოპესა და ოდისევსის ღამე
დ'. ოდისევსი ტოვებს პენელოპეს

ზ VI-XII სიმღერები

ა. ოდისევსი მიემართება ალკიინოოსის სასახლისაკენ
ბ. სტუმართმოყვარე მიღება ალკინოოსთან
გ. ოდისევსი ჯერ არ უმჟღავნებს თავის ვინაობას
დ. ნადიმი. ევრიალოსის დამცინავი დამოკიდებულება ოდისევსისადმი
ე. ოდისევსი იმარჯვებს შეჯიბრში
ვ. ოდისევსი ამჟღავნებს თავის ვინაობას
ზ. ოდისევსი ჰყვება თავის ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავალს, რომლის დროსაც მისი ითაკელი თანამებრძოლები დაიღუპნენ თავიანთი დამნაშავეობების გამო

ზ' XVII-XXII სიმღერები

ა'. ოდისევსი მიემართება თავისი სასახლისაკენ
ბ'. არასტუმართმოყვარე მიღება სასიძოთაგან
გ'. ოდისევსი არ ამჟღავნებს თავის ვინაობას
დ'. ნადიმი. სასიძოთა დამცინავი დამოკიდებულება ოდისევსისადმი
ე'. ოდისევსი იმარჯვებს შეჯიბრში
ვ'. ოდისევსი ამჟღავნებს თავის ვინაობას
ზ'. ოდისევსის შურისგება ღუპავს სასიძოებს მათი დამნაშავეობების გამო

თ XIII-XVI სიმღერები

ა. ოდისევსი აღწევს ითაკას
ბ. სასიძოები ვერ ახორციელებენ ტელემაქოსის მოკვლის განზრახვას

ა'. ტელემაქოსი აღწევს ითაკას
ბ'. ოდისევსი და ტელემაქოსი ადგენენ სასიძოთა დახოცვის გეგმას

ამ სიმეტრიის სქემა ამგვარად შეიძლება წარმოვადგინოთ:

ბლოკი	სიმღერა	სცენათა მიმდევრობა
ა	1	ზევსის სიტყვა
ბ	1	ა ბ გ დ ე ვ
გ	2	ა ბ გ დ
დ	3 – 4	ა ბ გ
ე	5	ა ბ
ვ	5	ა ბ გ დ
ზ	6 – 12	ა ბ გ დ ე ვ ზ
თ	13 -16	ა ბ ა' ბ'
ზ'	17-22	ა' ბ' გ' დ' ე' ვ' ზ'
ვ'	23	ა' ბ' გ' დ'
ე'	24	ბ' ა'
დ'	24	ა' ბ' გ'
გ'	24	ა' ბ' გ' დ'
ბ'	24	ა' ბ' გ' დ' ე' ვ'
ა'	24	ზევსის ნიშანი

როგორც ვხედავთ, ჰომეროსის პოემები სტრუქტურულად მკაცრად მოწესრიგებული სისტემებია. რასაკვირველია, გეომეტრიული ეპოქის სული, ესოდენ ძალუმად გამოვლენილი კომპოზიციური ორგანიზაციის ჰომეროსისეულ პრინციპებში, ფორმალიზმის არაერთ ნიშანს შეიცავს. უფრო მეტიც, პოემათა, როგორც ერთიან სტრუქტურათა და მათ შემადგენელ ელემენტთა კონსტრუირების მეთოდი აშკარად ფორმალისტურია, მაგრამ ჰომეროსთან ფორმა არასოდეს თრგუნავს მოქმედების თუ აზრის განვითარების ლოგიკას, არ ბოჭავს ტრადიციული ინფორმაციის მხატვრული სრულყოფილებით წარმოჩენას, არ უქმნის მსმენელსა თუ მკითხველს ბუნდოვნების შეგრძნებას და მუდმივად ამაღლებულისა და პოეტური სილაღის სამყაროში ამყოფებს.

პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია

ჰომეროსის ეპოსში ტრადიციისა და ნოვატორობის თანაარსებობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის ჰომეროსისეული პრინციპები. არისტოტელე აღნიშნავს, ჰომეროსს „მცირე შესავლის შემდეგ მაშინვე შემოჰყავს კაცი ან ქალი ან სხვა ხასიათი და არავინ ხასიათის გარეშე, არამედ მხოლოდ მქონე ხასიათისა“ (Poet. 1460a 9). ხოლო თავად ხასიათის ამგვარ დეფინიციას გვთავაზობს იგი: „ხასიათი ექნება (პერსონაჟს), თუკი, როგორც ითქვა, მისი სიტყვა ან საქმე აშკარა არჩევანს აკეთებს“. ხასიათის აღსანიშნავად არისტოტელე ორ ძირითად ტერმინს გამოიყენებს: ἦθος და διάνοια. პოეტური ნაწარმოებების შემთხვევაში პირველი აღნიშნავს პერსონაჟის ქმედების განმსაზღვრელ იმ მდგომარეობას, რომელიც ან ბუნებითაა თანდაყოლილი ან შეძენილია მისი ხშირი გამეორებით ჩვეულებად ქცევის გამო. მეორე აღნიშნავს ინტელექტუალური შემეცნებით განპირობებულ ქმედებებს, აზროვნებას, რომელიც ქმედებას გონებით არჩეულ ლოგიკურ შედეგად წარმოგვიდგენს. შესაბამისად, როდესაც არისტოტელე ამბობს, რომ ჰომეროსს მოქმედებაში შემოჰყავს ისეთი პერსონაჟები, რომელთაც აქვთ ხასიათები ანუ ეთოსი, იგი გულისხმობს ან ბუნებით ან ჩვევით განპირობებულ არჩევანის უნარს. თუკი ამას დღეს მიღებული ტერმინოლოგიით გამოვხატავთ, ჰომეროსის გმირების ხასიათი ეგზისტენციალური ანუ მათი თანდაყოლილი არსის გადმომცემია. რამდენადაც არისტოტელე ხასიათებზე მსჯელობისას ეპიკოსთაგან მხოლოდ ჰომეროსს გამოჰყოფს, უნდა ვიფიქროთ, რომ მითოპოეტური ფიგურის გამოკვეთილ ხასიათად ქცევის თვალსაზრისით, ისევე როგორც არაერთ სხვა შემთხვევაში, იგი ჰომეროსს ინნოვატორად მიიჩნევს.

და, მართლაც, შეიძლება ითქვას, რომ ტრადიციული ამბის ანუ მითოპოეტური ინფორმაციის შემდეგ ეპოსში ტრდიციის ყველაზე გამოკვეთილ მატარებლებად მისი პერსონაჟები უნდა მივიჩნიოთ. ჰომეროსის პოემებში ასობით პერსონაჟი ფიგურირებს, რომელთა დაყოფა ორ მთავარ კატეგორიად შეიძლება: მიმდინარე მოქმედებაში ჩართულები და მიმდინარე მოქმედების გარეთ მყოფები ანუ ერთმანეთთან კომპოზიციურად, დროსა და ადგილის მიხედვით დაუკავშირებელ ეპიზოდებში მოქცეულნი. თავის მხრივ, თითოეულ ამ კატეგორიაში შეიძლება გამოვყოთ პირველ და მეორეხარისხოვანი, ნაკლებად მნიშვნელოვანი ან სულაც უმნიშვნელო, მხოლოდ სტატისტების როლში მყოფი პერსონაჟები. რასაკვირველია, როდესაც არისტოტელე ჰომეროსთან ხასიათის მქონე ფიგურების შესახებ მსჯელობს, მას მხედველობაში ისინი ჰყავს, რომ-

ლებიც თავიანთი ქმედებით და, შესაბამისად, გამოვლენილი არჩევნის უნარით თუ თავისებურებით გვამახსოვრდებიან. მიუხედავად იმისა, ეს პერსონაჟები ჰომეროსამდელი მითოპოეტური სამყაროდან იმემკვიდრევა პოეტმა, თუ თავად გამოიგონა, ისინი ტროას ციკლის თქმულებათა ტრადიციულ კონტექსტში არიან მოქცეულნი და აუდიტორიის მიერ ყოველთვის აღიქმებოდნენ როგორც გმირთა ეპოქის ანუ დიადი მიკენური წარსულის მახსოვრობაში შემონახული ფიგურები. შესაბამისად, ფიგურათა წარმოდგენის დონეზე ჰომეროსი ტრადიციის ერთგულია, მისი პერსონაჟები, მეტწილად, ზეპირი პოეზიისათვის დამახასიათებელი მყარი ეპიკური ეპითეტებით არიან აღჭურვილნი. მაგრამ ჰომეროსი აშკარა ნოვატორია ამ ტრადიციულ ფიგურათა ინდივიდუალიზაციის ანუ ხასიათებად ქცევის საქმეში. როგორც მათ მიერ წარმოთქმული სიტყვების ანალიზმა გამოავლინა, ჰომეროსმა ინდივიდუალიზაციის საკმაოდ ეფექტური ხერხი მონახა. თითოეულ პერსონაჟს მისი ხასიათის მაკოორდინებელი ერთი ან რამდენიმე ეგზისტენციალური შტრიხი მოუძებნა, რომლითაც ეს ფიგურები განსხვავდებიან სხვებისაგან. ამ შტრიხის რეგულარული გამეორებით ეპოსის მთელ ტექსტში კონკრეტული პიროვნების ყველა იმ სიტყვასა თუ ქმედებაში, რომლებშიც არჩევანის უნარი უნდა გამოვლინდეს, მის ხასიათს სტაბილურობა და, გარკვეულწილად, უნიკალურობა ენიჭება. ამიტომაც, მიუხედავად იმისა, რომ ჰომეროსის მოქმედ პირებს უამრავი ისეთი თვისება ახასიათებთ (ვაჟკაცობა, გმირობა, წარმომავლობა, ენამჭევრობა და სხვ.), რითაც ერთმანეთის მსგავსნი არიან, ისინი ინდივიდუალურობას ინარჩუნებენ და, გარკვეულწილად, განუმეორებელნი არიან. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს, თუ რამდენად მრავალფეროვანი და, ამავე დროს, ინდივიდუალურია ეს ხასიათის მაკოორდინირებელი შტრიხები, ვნახოთ, როგორ ნაწილდება ისინი ცალ-ცალკე აქაველ, ტროელ გმირებში და ქალ პერსონაჟებში. ამ შტრიხთა გამოყოფისათვის ჩატარებული ცალკეულ პერსონაჟთა სიტყვებისა თუ ქმედებების დეტალური ანალიზი წარმოდგენილია ჩემსა და ქეთი ნიჟარაძის ნაშრომებში[1]. აქ კი შემოვიფარგლები მხოლოდ ამ ანალიზის შედეგთა მოკლე ფორმულირებით. ბუნებრივია, აქ ვერ მოვიცავ ჰომეროსის ეპოსში წარმოდგენილ პერსონაჟთა მთელ სიმრავლეს, ყურადღებას თითოეულ ჯგუფში მხოლოდ რამდენიმე მაგალითზე შევაჩერებ.

აქაველი კაცი პერსონაჟები:

აქილევსი, „ილიადის" მთავარი გმირი, რომლის ფიცხი ბუნებიდან გამომდინარე, ჰომეროსმა ხასიათის ძალზე საინტერესო მაკოორდინირე-

[1] ნიჟარაძე, 1978, 291 შმდ.; ნიჟარაძე, 2009, 149-186.

ბელი შტრიხი შეარჩია, რომელსაც რეაქციათა და გადაწყვეტილებათა პოლარულობა შეიძლება ვუწოდოთ. იგი გამოიხატება სიშმაგის, რადიკალური არაკეთილგონიერი გადაწყვეტილებების მიღების მდგომარეობიდან კეთილგონიერებაზე თანდათანობით გადასვლაში. მისი ხასიათის მთლიანობას, თუკი არისტოტელეს ფორმულირებას მოვიშველიებთ, არათანმიმდევრულობის თანმიმდევრულობა ქმნის (Poet. 1454a 26).

ოდისევსი, „ოდისეას" მთავარი და „ილიადის" ერთ-ერთი მთავარი გმირი, რომლის ზომიერი ბუნებიდან გამომდინარე, საკუთარი ემოციების მართვას იგი შემთხვევათა აბსოლუტურ უმეტესობაში გონების კონტროლს უქვემდებარებს და ამით მისი ეთოსი ყველაზე ახლოა დიანოიასთან. მისი ხასიათის მაკოორდინირებელი შტრიხია არჩევანის რაციონალური არგუმენტით მოტივირება, რაც მას ასე უწყობს ხელს სხვათა დარწმუნებასა და მიზნის მიღწევაში.

აგამემნონი, აქაველთა მხედართმთავარი, საერთო ხელმძღვანელი. შტრიხი: სიტუაციის, მეტწილად, არასწორად შეფასება და, აქედან გამომდინარე, მცდარი არჩევანის გაკეთება, რომელზეც შემდგომ თავად უხდება ხელის აღება ან რომლის მცდარობასაც მოვლენათა განვითარება ადასტურებს.

ნესტორი, ომის ერთერთი უხუცესი და გამოცდილი მონაწილე. შტრიხი: რჩევათა სისტემატური დაფუძნება წარსულის იმ პარადიგმებზე, რომლებშიც გარდასულ დროთა გმირები ყოველთვის იღებდნენ ნესტორის რჩევებს და რაც მათ წარმატებას უწყობდა ხელს.

აიასი, თავისი ძალითა და სიმამაცით აქილევსის შემდეგ უგამორჩეულესი აქაველთაგან. შტრიხი: სიტყვის ნაცვლად უპირატესობის საქმისათვის მიცემა, გამორჩეული ლაკონიზმი, კეთილშობილური პირდაპირობა, წყენის ჰიპერბოლიზებული განცდა, მხოლოდ საკუთარი თავის რწმენა, ღმერთთაგან დახმარების მიღების არსურვილი.

დიომედესი, აქაველთა ახალგაზრდა გმირი, უმამაცესი მებრძოლი, აქილევსის განდგომის განმავლობაში „მეორე აქილევსი". შტრიხი: პირდაპირობა, ღვთის მოშიშობა, თუმცა ღვთიური თანხმობის შემთხვევაში, თავად ღმერთებთან შებრძოლებისათვის მზადყოფნა.

ელპენორი, თავისი თვისებებით ერთ-ერთი ყველაზე ნაკლებად გამორჩეული ოდისევსის ახალგაზრდა თანამგზავრი, რომლის ყოფნაც და არყოფნაც ყველასათვის თანაბრად შეუმჩნეველია, ნამთვრალევმა თავისი გაუფრთხილებლობით ისე დალია კირკეს სახლში სული, რომ ეს არავის შეუმჩნევია მანამდე, ვიდრე კიმერიელთა მხარეში მისი სული ოდისევსს არ გამოეცხადებოდა და დაკრძალვას არ შესთხოვდა. მისი სახით ლიტერატურაში შემოდის პერსონაჟი, რომლის შტრიხია: შეუმჩნევლობით შესამჩნევობა.

ტროელი კაცი პერსონაჟები:

ჰექტორი, ტროელთა წინამძღოლი, „ილიადის“ ყველაზე მეტი სიმპათიის აღმძვრელი გმირი, ტროას უდრეკობის სიმბოლო. შტრიხი: თანამოქალაქეთა წინაშე სირცხვილისა და პასუხისმგებლობის გრძნობაზე დაფუძნებული სიმამაცე და თავგანწირვისათვის მზადყოფნა, არჩევნის ყოველთვის ამ გრძნობიდან გამომდინარე გაკეთება.

პრიამოსი, ტროელთა ხანდაზმული მეფე, გამორჩეული თავისი ზომიერებით, თავდაჭერილობით, გამოცდილებით. შტრიხი: გაწონასწორებულობა და ადეკვატურობა კრიტიკულ სიტუაციებში, სტაბილურად სწორი არჩევანის კეთება.

პარისი, ელენესთან ერთად ტროას ომის მთავარი მაპროვოცირებელი ფაქტორი, ჰომეროსთან მთლიანად დეჰეროიზებული როგორც მოქმედების, ასევე მხოლოდ ვოკატივის ფორმით დადასტურებული ეპითეტის Δύσπαρι „ვაიპარისო“ დონეზე. შტრიხი: წინააღმდეგობა მის სურვილს თუ მოვალეობას – გამოიჩინოს ვაჟკაცობა – და მის რეალურ შესაძლებლობებს შორის, რაც მის გაორებას, მუდმივად სიმამაცესა და სიმხდალეს შორის ყოფნას განაპირობებს.

ენეასი, ჰექტორის შემდეგ თავისი მნიშვნელობით, სიმამაცითა და ძალით მეორე გმირი ტროელთა შორის, აფროდიტეს ძე. შტრიხი: არაიმპულსურობა, მოკვდავისათვის დამახასიათებელი სიფრთხილე, მოტივირებული მისი მოკვდავი წარმომავლობით, და მზადყოფნა, დაუპირისპირდეს ნებისმიერ მოწინააღმდეგეს, მოტივირებული ქალღმერთის შვილობით.

სარპედონი, ზევსის და ეოსის ძე და ამდენად ტროელთა შორის წარმომავლობით ყველაზე აღმატებული ლიკიელთა მეფე, რომლის გადარჩენა უზენაეს ღმერთსაც კი არ შეუძლია. შტრიხი: გამოკვეთილი ლიკიური თვითშეგნება, თანამემამულეების წინაშე შერცხვენის შიში, თავმდაბლობა, მოაქვს თავი მშობლებითა და ღვთიური გენეალოგიით.

პულიდამასი, მისანი, რომლის მისიაა თავისიანებისათვის ღმერთის ნების განცხადება ან ბრძნული რჩევის მიცემა. შტრიხი: საკუთარი გადაწყვეტილების სისწორის რწმენა, მოტივირებული ნათელხილვის ნიჭით, მისი რაციონალური რჩევის სახით მიწოდებისა და ჰექტორის ემოციურ მოქმედებათა კორექციის უდრეკი ნება,

ქალი პერსონაჟები:

ელენე, უმშვენიერესი ქალი, პარისთან ერთად ტროას ომის მიზეზი, „ილიადაში“ ტროას, ხოლო „ოდისეაში“ სპარტის კონტექსტში არის წარმოდგენილი. შტრიხი: გამოკვეთილი თვითკრიტიკულობა, თავისი არსებული ქმრით უკმაყოფილება და სურვილი უკეთესის ცოლობისა.

ანდრომაქე, ჰექტორის მეუღლე, რომლის მშობლები და ძმები აქი-

ლევსის მსხვერპლნი გახდნენ. შტრიხი: ქმარი მისთვის ყველაფერია, მშობელიც, დედ–მამის შვილიც და უსაყვარლესი მეუღლეც, რომლის გარეშე სიცოცხლე ვერც წარმოუდგენია.

პენელოპე, ოდისევსის ცოლი, რომელიც მოთმინებით ელის ოცი წლის განმავლობაში ქმრის დაბრუნებას, მიუხედავად იმისა, რომ უამრავი ხელის მთხოვნელი ჰყავს. შტრიხი: ქმრის საოცარი ერთგულება, თუმცა მზადყოფნა, უკიდურეს შემთხვევაში გათხოვებისა.

ჰეკაბე, ჰექტორის დედა, პრიამოსის მეუღლე, რომელსაც მისი ძის, საუკეთესო ტროელი მხედართმთავრის, ტროას უდრეკობის სიმბოლოს ტრაგიკული ბედი ყველაზე უბედურ დედად და ტროას ტრაგედიის სახე–სიმბოლოდ აქცევს. შტრიხი: ტროას და თავისი ოჯახის უბედურების მუდმივი მოლოდინი და შიში მის წინაშე.

ბრისეისი, აქილევსის მხევალი ქალი და საყვარელი, მიუხედავად იმისა, რომ მას „ილიადაში“ საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრა, იგი კვაზი–მდუმარე ფიგურად წარმოგვიდგება, რომლის არჩევანი პოემაში წარმოთქმულ ერთად–ერთ, პატროკლოსის დასატირებელ სიტყვაში ჩანს. შტრიხი: მტრის, მისი უბედურების მთავარი მიზეზის შეყვარება და ოცნება გამაუბედურებლის ცოლობაზე.

ნავსიკაა, ფეაკების მეფის ემანსიპირებული ქალიშვილი, რომელიც ელის პირველ სიყვარულსა და საოცნებო საქმროს. შტრიხი: პირველი სიყვარულის აღმოცენება და იმედის პირველი გაცრუება.

როგორც ამ ლაკონური რეზიუმეებიდანაც კი ჩანს, ჰომეროსმა ტრადიციულ პერსონაჟებს მოარგო, არისტოტელეს ტერმინით, მათთვის შესაფერისი ეგზისტენციალური ბუნების მქონე, ერთმანეთისგან განსხვავებული ხასიათები ანუ ეთოსები. სწორედ ამიტომ ჰომეროსის პერსონაჟთა მოქმედება კი არ განსაზღვრავს მათ ხასიათს, არამედ ხასიათი განსაზღვრავს მოქმედებას. აქილევსმა იცის, რომ რისხვით, აფექტით მოტივირებული ქმედება არ არის გამართლებული, მაგრამ ის მაინც რისხვის გამო აგამემნონის ელჩობას უარს ეუბნება და თავის საუკეთესო მეგობარს, პატროკლოსსაც კი გაწირავს. უბრალოდ მას სხვაგვარად არ შეუძლია მოიქცეს, ასეთია მისი ეთოსი ანუ ეგზისტენციალური ხასიათი; ტროას კარიბჭესთან მარტოდ დარჩენილმა ჰექტორმა იცის, რომ ვერ გაუმკლავდება გამეხებულ აქილევსს, მაგრამ იგი არ შედის ტროაში და არ გადაწყვეტს თავის გადარჩენას, რადგან სირცხვილი და პასუხისმგებლობა თანამოქალაქეთა წინაშე, მისი ხასიათის მაკოორდინირებელი შტრიხი, მას ამის უფლებას არ აძლევს; აგამემნონმა იცის, რომ აქილევსთან დაპირისპირება მისთვის კატასტროფის მომტანი იქნება, მაგრამ მისი ხასიათიდან ხომ მოვლენათა არასწორად შეფასება გამომდინარეობს...

შეიძლება ითქვას, რომ ჰომეროსმა, როგორც ხასიათების ხატვის ოსტატმა, ბევრად გაუსწრო თავის ეპოქას. ძნელია მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში მოინახოს სხვა რომელიმე ისეთი ავტორი, რომელსაც საზოგადოდ მხატვრული კულტურისათვის იმდენი ინდივიდუალური ხასიათის ნიშნებით აღჭურვილი ფიგურა დაეტოვებინოს მემკვიდრეობად, რამდენიც ჰომეროსმა, როგორც ტრადიციის ერთგულმა ინნოვატორმა შეძლო თავის პოემებში.

ტექსტით თამაში

გვიანკლასიკური პერიოდიდან მოყოლებული ავტორისა და აუდიტორიის ურთიერთობაში წერილობით ფიქსირებული ტექსტი თანდათანობით დომინანტურ მნიშვნელობას იძენს. მწერლებს აღარ აკმაყოფილებთ ტექსტის მხოლოდ ძირითადი ფუნქციით ანუ ინფორმაციის ფიქსირებითა და გადაცემით შემოფარგვლა და აქტიურად იწყებენ ექსპერიმენტებს მისი ვიზუალური ეფექტის ინსტრუმენტად ქცევისათვის. მაგრამ სახვითი ხელოვნებისაგან განსხვავებით აქ ვიზუალური ზემოქმედების საშუალებები ერთობ მწირია, რადგან მხოლოდ ასოებით, მათგან შედგენილი სიტყვებით, ცალკეული ფრაზებით თუ მათ ერთობლიობაზე დაფუძნებული ტექსტებით თვალისათვის აღსაქმელი მრავალფეროვანი ფორმების შექმნა სიახლეების შემოთავაზებისათვის საკმაოდ შეზღუდულ შესაძლებლობებს იძლევა. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა იმდენად მწერლის უნართან, ესთეტიკური ზემოქმედების მომხდენი მაღალმხატვრული ნაწარმოებით დაატკბოს მკითხველი, რამდენადაც ტექსტის ტექნიკურ ორგანიზაციაში გამოჩენილ გამომგონებლურ ნიჭთან. მაგრამ ტექსტის ვიზუალური ზემოქმედების ხერხთა შესაბამისად გამართვა მოითხოვს ე.წ. სახვითი მხარის სემანტიკურ ანუ შინაარსობრივ ასპექტთან შეხამებასაც, რაც უკვე ტექსტის გარკვეულ მხატვრულ პრინციპებთან შესაბამისობას გულისხმობს, ამის მიღწევა კი მხოლოდ დახელოვნებულობით ანუ მხატვრული შემოქმედების გარკვეულ კანონთა ცოდნითაა შესაძლებელი. ამ შემთხვევაში პოეტური დახელოვნებულობა ანუ პოეტიკის კანონთა ცოდნა და ფორმით ანუ ტექსტის ვიზუალურად გამოსახვის საშუალებებით თამაში ერთმანეთთან შერწყმულია. გვიანანტიკური ეპოქის ღრმადგანათლებულმა საზოგადო მოღვაწემ, სწავლულმა, რიტორიკის მასწავლებელმა და ცნობილმა მწერალმა ავსონიუსმა თავისი ლექსების კრებულის ერთ-ერთ წიგნს, რომელშიც თითოეული ჰექსამეტრული სტრიქონი ერთმარცვლიანი სიტყვით ბოლოვდებოდა, სახელად მისცა ორი ბერძნული ლექსიკური ფორმატივისაგან შედგენილი კომპოზიტი Technopaegnion, რაც ასე განმარტა: libello technopaegnii nomen dedi, ne aut ludum laboranti aut artem crederes defiusse ludenti „წიგნუკას სახელწოდება technopaegnion მივეცი, რათა შენ არ იფიქრო, რომ მუშაობისას თამაშს, ხოლო თამაშისას ხელოვნებას მოვისაკლისებ“. ავსონიუსზე ვრცლად რომაული ლიტერატურისადმი მიძღვნილ თავში ვიმსჯელებ. იმის მიხედვით, თუ ტრადიციული ნორმიდან გადახვევისას, რა დოზით და რა ფორმით ვლინდება სიახლე ამა თუ იმ ნაწარმოებში, ტ ე ქ ნ ო პ ე გ ნ ი ო ნ ი ს კატეგორიაში შეიძლება მოვაქციოთ როგორც ბგერწერით, ასევე ტექსტის წმინდა ფორმალისტური ორ-

განიზაციით ან რადიკალური ჟანრობრივი ნოვაციებით გამორჩეული ნაწარმოებები. ამ ტიპის ძიებებმა ელინისტური ეპოქიდან მოყოლებული ერთობ მასშტაბური სახე მიიღო. ისევე როგორც ანტიკური მხატვრული კულტურის თუ თეორიული აზროვნების მრავალ სფეროში, აქაც ნოვატორული ძიებებით გატაცებული ავტორები თავიანთ წინამორბედად ჰომეროსს მიიჩნევდნენ. იმაზე, თუ რამდენად ფასობდა პროფესიონალი პოეტის დახელოვნებულობა ჰომეროსის პოეტურ სამყაროში, როგორ და რაში ვლინდება თავად ჰომეროსის ინნოვაციური სული მოქმედების ერთიანობის, სტრუქტურირების ანუ კომპოზიციური ორგანიზაციის, გმირთა ინდივიდუალიზაციის დონეზე და როგორ აფასებდნენ ამას ანტიკურობაში, ზემოთ უკვე მქონდა მსჯელობა. ამჟამად ყურადღებას შევაჩერებ იმ დეტალებზე, რომლებიც, ჰომეროსთან, ძირითადად, ბგერათა თუ გრაფემათა სუპლემენტური გამოყენების თავისებურებებს უკავშირდება და რომლებიც უკვე ძველმა კომენტატორებმა შენიშნეს. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში შეუძლებელია იმის განსაზღვრა, სად ხდება საგნის, მოვლენის აღწერისას, თემიდან თემაზე გადასვლისას ბგერითი დახასიათების ხერხის შეგნებული, გაცნობიერებული და სად გაუცნობიერებელი, შემთხვევითი გამოყენება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს საკითხი ჰომეროლოგიაში ჯერ–ჯერობით არ არის სათანადოდ შესწავლილი. ამჟამად ყურადრებას მხოლოდ უკვე ძველ ავტორებთან შენიშნულ რამდენიმე ე.წ. ტექნოპეგნიურ დეტალზე შევაჩერებ:[1]

აკროსტიქონი/აკროსტიქი ანუ ტექსტის იმგვარი ორგანიზაცია, როდესაც სტრიქონთა თავკიდური ასოები ერთმანეთს ზემოდან ქვემოთ მიყოლებულ სტრიქონებში ამ ტექსტთან მეტნაკლებ მიმართებაში მყოფ სიტყვით მნიშვნელობებს ქმნიან. ეს ხერხი პოპულარული იყო ანტიკურ პოეზიაში. მისი გამოყენების მამამთავრად ძველები ჰომეროსს მიიჩნევდნენ. ახ.წ. მეორე საუკუნის რომაელი ავტორი ავლუს გელიუსი თავის „ატიკურ ღამეებში" გვაუწყებს ჰომეროსთან შენიშნული აკროსტიქების შესახებ, თუმცა არ მოჰყავს კონკრეტული მაგალითები. სამაგიეროდ, ჰომეროსის უკვე ბიზანტიელი კომენტატორი ევსტათიოსი ამის მაგალითად გვთავაზობს „ილიადის" ოცდამეოთხე სიმღერის პირველ ხუთ სტრიქონს:

λῦτο δ' ἀγών, λαοὶ δὲ θοὰς ἐπὶ νῆας ἔκαστοι
ἐσκίδναντ' ἰέναι. τοὶ μὲν δόρποιο μέδοντο
ὕπνου τε γλυκεροῦ ταρπήμεναι: αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
κλαῖε φίλου ἑτάρου μεμνημένος, οὐδέ μιν ὕπνος
ἤρει πανδαμάτωρ, ἀλλ' ἐστρέφετ' ἔνθα καὶ ἔνθα
(Il. XXIV, 1-5)

[1] მათზე მსჯელობისას მთლიანად ლუცის ნაშრომს ვეყრდნობი (Luz, 2010).

ამ სტრიქონთა თავკიდური ბგერები ქმნიან სიტყვას λεύκη, რომელსაც შემდეგი მნიშვნელობები აქვს: „თეთრი გამონაყარი, თეთრი ლაქები ტანზე, კეთრი; თეთრი ალვა". რასაკვირველია, ფორმატივი ეტიმოლოგიურად კავშირშია ბერძნულ λευκός, ή, όν „თეთრი" ზედსართავ სახელთან. ევსტათიოსი შემდეგ კომენტარს გვთავაზობს: „... ამ სიმღერის პირველი ხუთი სტრიქონის აკროსტიქი ლევკე აღნიშნავს როგორც კანის დაავადებას, ასევე მცენარეს. ეს პოეტის მიერ შეგნებულდ შექმნილი კი არ არის, არამედ აკროსტიქად აეწყო, რადგან შემთხვევით, როგორც სხვებში, მიჰყვა ასე ერთმანეთს". რასაკვირველია, თუკი აშკარად ან პოეტის თუ მიძღვნის ობიექტის სახელდებასთან, ან კონკრეტულ სტრიქონებში გადმოცემულ თემატიკასთან არ არის დაკავშირებული აკროსტიქი, მისი შემთხვევით წარმოქმნის ალბათობა ერთობ დიდია. დარწმუნებული შეიძლება ვიყოთ, რომ ჰომეროსის ეპოსში იმის არაერთი მაგალითი მოინახება, როდესაც ერთმანეთის მიყოლებით განლაგებული სტრიქონების თავკიდური ასოები გარკვეულ ლექსიკურ ფორმატივებს შექმნიან, მაგრამ ამას შემთხვევითი ხასიათი ექნება, თუკი ამ ფორმატივთა შესაბამის პასაჟთან კავშირის ლოგიკურობა სათანადოდ არ იქნა დასაბუთებული. ევსტათიოსი, რომელიც ამ აკროსტიქს შემთხვევით წარმოქმნილად მიიჩნევს, არ განმარტავს, მის მიერ მოყვანილი მაგალითი უკვე ადრევე იყო შენიშნული, თუ საკუთრივ მის მიერაა გამოვლენილი. არ არის გამორიცხული, რომ ამ „აკროსტიქს" ანტიკურობაშივე თვლიდნენ ჰომეროსამდე ამავალი ტრადიციის მაგალითად. თუკი მოვინდომებთ, რაღაცნაირად სითეთრის აღმნიშვნელი აკროსტიქის ფორმატივი მის კონტექსტთან დავაკავშიროთ, ჩემი აზრით, შეიძლებოდა ΛΕΥΚΗ-სთვის შემდეგი ახსნა მოგვენახა. ამ სტრიქონებში აღწერილია, თუ პატროკლოსის ხსოვნის აღსანიშნავი სპორტული თამაშობების შემდეგ, როგორ გაემართა ყველა დასაძინებლად, მაგრამ აქილევსს ძილი არ ეკარებოდა. თუკი ამ აკროსტიქში დადასტურებულ ლევკე–ს თეთრად ანუ ფხიზლად გატარებული ღამის მეტაფორად მივიჩნევდით, მაშინ მის აქ გამოყენებას ლოგიკურ გამართლებას მოვუნახავდით.

ასო– ანუ ანბანური სტრიქონების მაგალითებს ათენეოსი განიხილავს. ამ შემთხვევაში იგულისხმება სალექსო სტრიქონის თავკიდური და ბოლოკიდური ბგერის თანხვედრა. ამ ტექნოპეგნიური ხერხის თერთმეტი მაგალითი მას „ილიადიდან" მოჰყავს: IV 92 α – α, V 226 α – α, V 453 α – α; IV 89 η – η, V 686 ε – ε; V 133 η – η, V 370 η – η,; VI 60 ι – ι, VI 206 ι – ι; I 90 ς – ς; XVI 364 ω –ω; თუმცა ამგვარი სტრიქონების რაოდენობა გაცილები უფრო შთამბეჭდავია. ხრისტინე ლუცის მიხედვით, იმ ჰექსამეტრულ სტრიქონთა რაოდენობა, რომლებშიც თავკიდური და ბოლოკიდური ფონემები ერთმანეთს ემთხვევა, პოემის სტრიქონთა მთელი

რაოდენობის 5,15 პროცენტს შეადგენს. თუმცა სიმღერების მიხედვით ეს პროცენტი მეტნაკლებ სხვაობებს გვიჩვენებს: ყველაზე მაღალი ოცდამეორე სიმღერაშია – 6,6 პროცენტი, ყველაზე დაბალი კი მეოცეშია – 3,18. როგორც ცნობილია, ბერძნულში სიტყვის ბოლოს α, ε, η, ι, ο, υ, ω ხმოვნები შეიძლება გვქონდეს გრაფემების სახით, ხოლო თანხმოვანთაგან მხოლოდ ν, ρ, ς, ξ, ψ. თანხმოვანთაგან განსხვავებით ხმოვნები სხვადასხვა ვარიაციებით წარმოგვიდგებიან ჰექსამეტრულ სტრიქონებში: პოზიციით თუ ბუნებით გრძელი ან მოკლე, მარტივი ან დიფთონგის კომპონენტი, ასპირირებული ან არაასპირირებული. ამის გათვალისწინებით, არ არის გასაკვირი, რომ პოემაში ამგვარ სტრიქონთა ფორმირებაში ლომის წილი ხმოვნებზე მოდის. ძნელი სათქმელია, როგორია მათ შორის თანაფარდობა შეგნებულ, თუკი ამგვარი საერთოდ უნდა ვივარაუდოთ, და შემთხვევით თანხვედრებს შორის. რამდენადაც გამოვლენილ სტრიქონებში ძნელია სისტემურობის რაღაც კვალი დავიჭიროთ, შეიძლება ცალკეული გამონაკლისების გარდა ამგვარი ფენომენი „ილიადაში" ძირითადად შემთხვევითობით ავხსნათ. და მაინც, შემთხვევათა ერთ, მცირე ნაწილში შეიძლება სიტუაციის ბგერითი დახასიათების ერთგვარი კვალი შევნიშნოთ. ამ თვალსაზრისით ათენეოსთან მოტანილი მაგალითებიდან განვიხილოთ ერთ-ერთი სტრიქონი. პირველ სიმღერაში აქილევსი განრისხებული აპოლონის მიერ ჯარზე მოვლენილი ჭირის მეათე დღეს კრებს აქაველებს და მისან კალქასს მოუწოდებს, ახსნას ღმერთის რისხვის მიზეზი. კალქასს ეშინია არ განარისხოს მისნობით აქაველთა უზენაესი მმართველი. მაშინ აქილევსი მას ამშვიდებს და მოუწოდებს, ნუ ექნება შიში, რადგან მას თითს ვერავინ დააკარებს

> სუყველა დანაელს შორის, თავად აგამემნონიც კი რომ დაასახელო
> συμπάντων Δαναῶν, οὐδ' ἢν Ἀγαμέμνονα εἴπῃς
>
> (90)

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ S ბგერით სტრიქონის თავსა და ბოლოში პელევსის ძე ეხმიანება სიტუაციას: აგამემნონით უკმაყოფილო აქილევსი ხაზს უსვამს მის მიმართ თავისი დამოკიდებულების სიმძაფრეს.

კიდევ უფრო შემთხვევითი უნდა იყოს ანტიკურობაში შენიშნული ე.წ. ი ს ო ფ ს ე ფ ი ი ს ფაქტები ჰომეროსის ეპოსში. რა არის ამ ფენომენის არსი? ბერძნულში, ისევე როგორც ძველ ქართულში, ასოებს გარდა ფონოლოგიურისა რიცხვითი მნიშვნელობებიც ჰქონდა. ელინისტური ეპოქის პოეზიაში ტქსტით თამაშის ერთ-ერთ ფორმად გამოიყენებდნენ სალექსო სტრიქონებში დადასტურებულ ასოთა მიმდევრობით ერთმანეთის თანმხვედრი ჯამური რიცხვის გამოყვანის ხერხს. ავლუს გელიუსი ამ შემთხვევაშიც ჰომეროსს ასახელებს მამამთავრად, თუმცა თავად ამის დამადასტურებელი არცერთი კონკრეტული მაგალითი არ მოაქვს.

უკვე მეცხრამეტე საუკუნეში ჟან ფრანსუა ბუასონადმა მის მიერ ხუთ ტომად გამოცემულ Anekdota Graeca-ში „ილიადადან" სტრიქონთა ორი წყვილი წარმოადგინა ისოფსეფიის მაგალითად: VII 264-265; XIX 306-307. განვიხილოთ პირველი:

ἀλλ' ἀναχασσάμενος λίθον εἴλετο χειρὶ παχείῃ
κείμενον ἐν πεδίῳ μέλανα τρηχύν τε μέγαν τε:

თითოეული სტრიქონის ასოების რიცხვითი მნიშვნელობების შეკრება გვაძლევს ერთნაირ ჯამურ რიცხვს 3498. მეორე წყვილის შემთხვევაში თითოეული ჯამური რიცხვი 2848 არის. როგორც ვხედავთ, ისოფსეფია არ არის თვალით თუ სმენით აღქმისათვის განკუთვნილი. ანაგრიშის ფენომენალური ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანისთვისაც კი თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა მოსმენის თუ კითხვის პროცესში თითოეული სტრიქონის ჯამური რიცხვითი მნიშვნელობების მომენტალური გამოთვლა. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ჰომეროსთან ისოფსეფიის ფაქტები შემთხვევითობით უნდა აიხსნას. თუმცა, შესაძლოა, აქ იმ კირკიტა ფილოლოგების ტექსტით მანიპულირების კვალი დავინახოთ, რომლებიც ელინისტურ ეპოქაში მოღვაწეობდნენ, როდესაც ისოფსეფია ტექსტის ორგანიზაციის პროცესში ერთობ პოპულარული ხდება.

ანაგრამა ანუ ერთი ლექსიკური ფორმატივის შემადგენელ ასოთა იმგვარი გადაჯგუფება, რომ მათგან ახალი ფორმატივი წარმოიქმნას. უკვე ევსტათიოსი საკმაოდ დეტალურად მსჯელობს ანაგრამის ჰომეროსთან გამოყენებაზე. იგი განიხილავს „ილიადის" I 24-25:

ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἤνδανε θυμῷ,
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε

ევსტათიოსი ამ სტრიქონების შემდეგ კომენტარს გვთავაზობს: „უნდა დავინახოთ, რომ ატრიდ აგამემნონს ეს არ მოეწონა გულში" ანუ ატრიდის სულის საპირისპირო (იყო), და „მან მკაცრი სიტყვა უთხრა" ანაგრამით, რაც „გულით" (thymos) და „სიტყვით" (mythos) განცხადდა, ვითარცა მსგავსი ჟღერადობა". ამდენად კომენტატორმა აქ გულის და სიტყვის შემადგენელი სამი გრაფემის θ, υ, μ გადაჯგუფებით წარმოქმნილი ანაგრამატული შეხმიანება დაინახა. ანაგრამატულ ფაქტად აფასებს ევსტათიოსი „ილიადას" IX 539-ში განრისხებული არტემისის მიერ სასჯელად გაგზავნილი ტახის მახასიათებლად სიტყვათშეთანხმებას σῦν ἄγριον ἀγιόδοντα: „უნდა გამოჩენილიყო საკმარისად, რომ უკიდურესად მისადაგებულადაა შეპირისპირებული რაღაც მშვენიერების გამო გარეულთან/ἀγρίωι თეთრკბილა/ἀργιόδους. რადგან ისევე როგორც სიტყვა/μῦθος და სული/θυμός არის ერთმანეთთან ანაგრამატულ კავშირში,

ასევეა გარეული/ἄγριος და თეთრკბილა/ἀγριόδους". ანაგრამის არსს კიდევ ერთხელ განმარტავს ევსტათიოსი „ილიადის" XI 106-109 სტრიქონების კომენტირებისას, რომლებშიც აგამემნონი პრიამოსის ორ ვაჟს სიცოცხლეს გამოასალმებს:

... ὥ ποτ' Ἀχιλλεὺς
Ἴδης ἐν κνημοῖσι δίδη μόσχοισι λύγοισι,
ποιμαίνοντ' ἐπ' ὄεσσι λαβών, καὶ ἔλυσεν ἀποίνων.
δὴ τότε γ' Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
τὸν μὲν ὑπὲρ μαζοῖο κατὰ στῆθος βάλε δουρί,
Ἀντιφον αὖ παρὰ οὖς ἔλασε ξίφει, ἐκ δ' ἔβαλ' ἵππων.

ჩვენ მიერ გაბოლდებულია სიტყვები, რომლებიც ევსტათიოსის აზრით, „ერთნაირად ჟღერენ და ასე წარმოიქმნება საერთოდ გამოთქმულის მშვენიერება, განსაკუთრებით λαβών-სა და βάλε-ში. რადგან აღება / λαβεῖν და სროლა / βαλεῖν ანაგრამულ კავშირშია". ამდენად ბიზანტიელი კომენტატორი აქ ჰომეროსის მიერ ბგერწერის ხერხის შეგნებულ გამოყენებაზე მიგვანიშნებს.

ავლუს გელიუსთან ფიქსირებულია ჰომეროსთან კიდევ ერთი ხერხის გამოყენების შემთხვევა, რომლის არსი შემდეგში მდგომარეობს: სალექსო სტრიქონში ერთმანეთის მიმდევრობით განლაგებულია სიტყვები მარცვალთა მზარდი მატების პრინციპით. მაგალითად დასახელებულია „ილიადას" III 182:

ὥ μάκαρ Ἀτρεΐδη μοιρηγενὲς ὀλβιόδαιμον

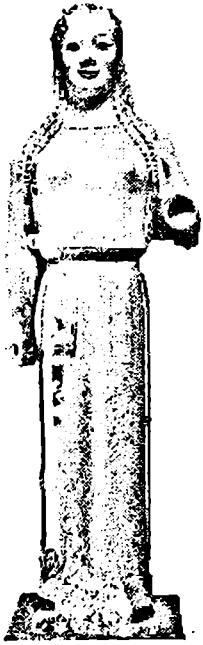
ამ სტრიქონში ყოველ მომდევნო სიტყვას ერთი მარცვალი ემატება. მარცვალთა ოდენობის ზრდას აქ ამგვარი ციფრული გამოხატულება აქვს: 1 2 3 4 5. სხვა ანტიკურ ავტორებთან ეს ფენომენი არ არის გამოვლენილი, გარდა ავსონიუსისა.

ბგერწერის, ტექსტით თამაშის ფორმათა სიუხვითა და მრავალფეროვნებით ჰომეროსის ეპოსი ახალ ევროპის მრავლისმხილველ ფილოლოგებსაც კი აოცებს. ჰოლცაპფელის, ბეკერის, ბერნჰარდტის, სეიმურის, ბერარდის, შევანის და სხვათა ნაშრომებში აღნუსხულია ჰომეროსისეული ბგერწერითი პოეტიკის მრავალი ხერხი თუ ასპექტი. აქ გვხვდება ბგერათა თუ ტონთა შეხმიანების თითქმის ყველა ფორმა, რასაც მხატვრული ლიტერატურის ხანგრძლივი ისტორია იცნობს: პარონომასია, პარეხესისი, ეტიმოლოგია, ეპალელია, ეპანალეფსისი, ეპიძეუქსისი, რითმა შუაში და ბოლოში, ალიტერაცია, ასონანსი და ა.შ. სტილისტური და ტექნოპეგნიური ფიგურებისა თუ ხერხების გამოყენებას ჰომეროსის ეპოსში არ აქვს თვითმიზნური ხასიათი. ამიტომ ისინი ცალ–

ცალკე თუ ჯგუფურად არასოდეს იყრიან თავს პოემათა ერთ კონკრეტულ სეგმენტში, არამედ გაფანტული არიან პოემათა მთელ ტექსტში და განაპირობებენ არა მხოლოდ ცალკეულ სეგმენტთა, არამედ „ილიადისა“ და „ოდისეას“, როგორც მთლიანი პოეტური სისტემების კეთილხმოვნად ჟღერადობისა და აკუსტიკური თუ ოპტიკური ზემოქმედების ხერხთა ორგანიზებული დისტრიბუციის მაღალ ხარისხს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნულ–რომაული სამყარო ანტიკური ლიტერატურის ისტორიას ჰომეროსით იწყებს და მას მთელ ტექსტუალურ კულტურაში თითქმის ყველა ფენომენის, ყველა სიახლის ინსპირატორად თვლის, იგი ამ პოეტს ყოველთვის მჭიდროდ აკავშირებს საუკუნეების სიღრმიდან მომდინარე ტრადიციასთან. ამიტომაც ჰომეროსში ხედავდნენ ერთდროულად ნოვატორსაც და ტრადიციონალისტსაც, შემოქმედს, რომელმაც მემკვიდრეობით მიღებული დიდძალი, თავისი ხასიათით ღრმად ტრადიციული ინფორმაციის სავსებით ახლებური სისტემატიზაცია მოახდინა, ტრადიციულ ამბებსა და ფიგურებს, პოეტური გამოხატვის ხერხებს სავსებით ახალი სული შთაბერა. სწორედ ტრადიციულისა და ნოვატორულის ამგვარმა ორგანულმა ურთიერთშეხამებამ იგი ძველისა და ახლის თანაარსებობის ამოუწურავ პარადიგმად აქცია, როგორც ანტიკური, ასევე მთელი მსოფლიო კულტურის ისტორიისათვის

ლირიკული ფლების ახალი სული და პოეტური ფორმები



წინასწარი შენიშვნები

წიგნის შესავალ თავში ანტიკური კულტურის ეპოქების მოკლე მიმოხილვისას უკვე შევეხეთ პოლისური კულტურის ისტორიის პირველ ანუ არქაიკის ეტაპზე მომხდარ ცვლილებებს. შეიძლება ითქვას, რომ ძირეულ გარდაქმნათა მასშტაბურობითა და რაოდენობით მას მსოფლიო ისტორიაში ცოტა ანალოგი თუ დაეძებნება. რასაკვირველია, განსაკუთრებით რელიეფურად გამოიკვეთა სიახლეებისადმი ლტოლვა ლიტერატურაში. ჰომეროსის ეპოსში ჰარმონიულ ერთიანობად გამთლიანებული ერთმანეთის მიმართ ოპოზიციურ მიმართებაში მყოფი ტენდენციები აქ ინტენსიური დიფერენციაციის სტიქიამ მოიცვა და არქაული მწერლობის, ერთიანი სისტემის, ოპოზიციურ წყვილებად აქცია, რომლებიც უკვე ავტონომიურ რეჟიმში განაგრძობდნენ ფუნქციონირებას. მათგან მხოლოდ რამდენიმეს და მათი უპირატესი ფუნქციონირების ძირითად სფეროებს დავასახელებ: მითოპოეტური აზროვნება (ეპიკური პოეზია)/ კრიტიკულ–ანალიტრიკური აზროვნება (ფილოსოფია); მეტრის ერთიანობა (ეპოსი, გარკვეულწილად, ელეგია და იამბი)/ მეტრის მრავალფეროვნება (მელიკა); პოეტური ენა (ეპოსი, ლირიკა, დრამა)/პროზაული ენა (მეტწილად ლოგოგრაფია, ფილოსოფია); დეკლამაციით შესრულება (ეპოსი, ელეგია იამბი, დრამის სადიალოგო პარტიები)/სიმღერით შესრულება (მელიკა, სხვადასხვა დანიშნულების გუნდისთვის განკუთვნილი ტექსტები); მოქმედების თხრობით გადმოცემა (ეპოსი)/მოქმედების მოქმედებით გადმოცემა (დრამა); გმირი (ჰომეროსისა და მის მიმდევართა პოემები)/ანტიგმირი (კომიკურ-პაროდიული ეპოსი) და ა.შ.

დიფერენციაცია ხდება არა მარტო აზროვნებისა და პოეტური ფორმების, არამედ ამა თუ იმ პოლიტიკური და სოციალური მოვლენის მიმართ დამოკიდებულების თვალსაზრისითაც. ამ პერიოდში ცხოვრების ასპარეზზე გამოდის გამოკვეთილი პიროვნული მეს მქონე შემოქმედი/ პოეტი, რომელსაც სურს აქტიურად იყოს ჩართული, როგორც ეპიკური თუ ლირიკული სუბიექტი, საკუთარ შემოქმედებაში. სუბიექტთა მრავალგვარობა მოვლენათა ანალიზის პროცესში დამოკიდულებათა თუ შეფასებათა მრავალგვარობასაც განაპირობებს. ეს კი ორგანულად უკავშირდება ახლის თქმის სურვილს, მიუხედავად იმისა, ეს ახალი კარგად ცნობილი ტრადიციულის გამეორებაა თუ ნოვატორული მიგნება. რამდენადაც დროში არქაიკის პოეტთა უკან, არსებითად, მხოლოდ ჰომეროსი იგულისხმებოდა, ყველაფერი, რაც მათ ჰომეროსთან აახლოვებდათ, ტრადიციის ერთგულებად აღიქმებოდა, ხოლო რაც ჰომეროსისგან განასხვავებდათ, ინნოვაციად. რადგან არქაიკის ეპოქიდან

ჩვენამდე, თუკი ე.წ. ჰომეროსის ჰიმნებს და კიკლიკური ეპოსის უმნიშვნელო ფრაგმენტებს არ ჩავთვლით, ძირითადად იმ ავტორებმა და ნაწარმოებებმა მოაღწიეს, რომლებიც ჰომეროსისგან არაერთი არსებითი ნიშნით თუ ხელწერის თავისებურებებით განსხვავდებიან, შეიძლება ვთქვათ, რომ არქაიკის ეპოქის ლიტერატურა და, საზოგადოდ, მთელი კულტურა, გამოკვეთილად ინნოვაციური ხასიათისაა. უკვე ჰომეროსის უმცროსი თანამედროვე ჰესიოდე უარს ამბობს ვრცელი ნარატიული საგმირო ეპოსის ტრადიციაზე და შედარებით მოკრძალებული მოცულობის ერთიანი სამოქმედო სიუჟეტის არმქონე ე.წ. საგნობრივი ეპოსის ტრადიციას ამკვიდრებს, რომელშიც აქტიურად არის ჩართული პოეტის „ეპიკურ-ლირიკული მე“.

რეალობის აღქმის მრავალგვარობით გამოირჩევა არქაიკის ეპოქის ლირიკოსთა შემოქმედება. ისინი ერთმანეთისგან განსხვავებულად აღიქვავენ სამყაროს. ე.წ. დეკლამაციური ლირიკის წარმომადგენელთაგან არქილოქოსი რეალობას მეამბოხე სულის მქონე დაქირავებული მებრძოლის თვალით უყურებს, რომლისთვისაც ყოველივე ტრადიციულად მიღებულის მიუღებლობა ცხოვრებისეულ პრინციპად ქცეულა; კალინოსი და ტირტეოსი თანამოქალაქეთა წინაშე პასუხისმგებლობით აღსავსე, პატრიოტ, სამშობლოსათვის თავგანწირვისათვის მზადმყოფ პოლისის მოქალაქეებად წარმოგვიდგებიან; სემონიდესი ცხოვრებისეული ამაოების აღქმას პესიმიზმამდე მიჰყავს; მიმნერმოსისთვის სიცოცხლეს აზრი მანამდე აქვს, ვიდრე ადამიანს შეუძლია იყოს სრულფასოვანი ხორციელი სიყვარულის გამცემიც და მიმღებიც, ანუ სამოც წლამდე; სოლონი, რომელშიც ერთიანდება პოლიტიკოსი, პოეტი და ბრძენი, რეალობის აღქმისას საოცარ მედიტაციურობას ავლენს და ადამიანის სიცოცხლეს მანამდე თვლის გამართლებულად, სანამ მას აზროვნება და ახლის მიღება თუ გაცემა შეუძლია; თეოგნისისთვის საზოგადოება ცუდებად ანუ დემოსად და კარგებად ანუ არისტოკრატებად არის გაყოფილი და ყველაზე დიდი უბედურება მათი ურთიერთშერევის ტენდენციაა; ჰიპონაქსი სამყაროს ლუმპენპროლეტარის თვალით უყურებს და ლირიკაში სავსებით დამიწებული, ყოველგვარ ამაღლებულობას მოკლებული რეალობა შემოაქვს.

არანაკლებ რელიეფურად იკვეთება პოეტური ინდივიდუალობა და საკუთარი გზის ძიების სურვილი პიროვნული სასიმღერო ლირიკის ანუ მონოდიური მელიკის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში.

ალკეოსი გადმოგვცემს ტირანთა მიერ უფლებააყრილი არისტოკრატის ამბიციებსა და საკუთარი უძლურების შეგრძნებით, საბოლოოდ, ღვინისა და სიამოვნების სტიქიას მინდობილი პოეტის განცდებს; საპფო ქმნის ყოველდღიური პოლიტიკური თუ სოციალური ორომტრიალიდან

სავსებით მოწყვეტილ, მეგობარი ქალების სილამაზითა და ხელოვნების ნიჭით შთაგონებულ მშვენიერების პოეტურ სამყაროს, რომელიც ბედნიერების, სიყვარულის, სილამაზის, საკუთარი შემოქმედებისა და პიროვნების უკვდავების საოცრად ფაქიზი და მრავალწილად ახლებური აღქმით გვამახსოვრდება; ანაკრეონი თავისი უკიდეგანო ოპტიმიზმით, ღვინის, სიყვარულის, დროსტარების დაუოკებელი ჟინით თითქოს თავად ბედის უკუღმართობით, მოულოდნელი დარტყმებითა და სიკვდილის გარდაუვლობის შიშით აღსავსე ცხოვრებას იწვევს საპაექროდ.

საგუნდო ლირიკა, დაკვეთილი პოეზიის თვალსაჩინო ნიმუში, იმ პოეტ-პროფესიონალთა არაერთ თაობას წარმოგვიდგენს, რომლებიც ბრწყინვალედ ახერხებდნენ დამკვეთის მიწიერ მოთხოვნებთან შეეხამებინათ თავიანთი უდიდესი შინაგანი პოეტური თავისუფლებიდან მომდინარე ფიქრები, იდეები, გრძნობები.

ალკმანი, პოეტი და კომპოზიტორი, ქალიშვილთა ზრდასრულ ქალად ზიარების ცერემონიალით შთაგონებულ ამ რიტუალთან დაკავშირებული რაღაც კონკრეტული მომენტების აქცენტირებით შექნილ საგუნდო სიმღერებში ეხმიანება ქალიშვილთა ინიციაციის ცალკეულ, ჩვენთვის არცთუ ნათელ დეტალებს; სტესიქოროსი, ვრცელ ლირიკულ ტექსტთა შემოქმედი, რომლის ქორიკული ნაწარმოებების მოცულობა არც თუ იშვიათად ჰესიოდეს პოემათა მოცულობასაც კი აღემატებოდა, გაბედულად ცვლის ტრადიციული ამბების ჰომეროსამდე ამავალ სიუჟეტურ ქარგებს, ხოლო მუზის შურისძიების შიშით მზადაა რადიკალურად შეცვალოს თავისი პოზიციაც; იბიკოსი, ჰომეროსისა და სტესიქოროსისგან განსხვავებით არ აპირებს დიად გმირთა უკვდავ საქმეებზე სიმღერას და მათ შესახებ ინფორმაციის რიტორიკული გამოტოვებით ანუ praeteritio-თი შემოიფარგლება და ყურადღებას იმაზე აჩერებს, რაც ტრადიციული პოეტური პრაქტიკისათვის სავსებით უმნიშვნელო უნდა ყოფილიყო; სიმონიდეს კეოსელი, გვიანარქაული და ადრეკლასიკური პოეზიის ერთერთი უდიდესი ქორიკოსია, მრავალი სიახლით გამოირჩეული როგორც სიმღერათა ფორმით, ასევე მათი აზრობრივი დატვირთვის სიღრმით თუ ფილოსოფიური ნიუანსების ნაირგვაროვნობით, წარსულისადმი პატივისცემით და აწმყოთი სიამაყით; პინდაროსი თავისი პოეტური განუმეორებლობით, სიახლის განსკუთრებული გრძნობით სავსებით გამორჩეული მოვლენაა ლიტერატურის ისტორიაში, რაზეც ქვემოთ უფრო ვრცლად ვიმსჯელებთ; ბაკქილიდესი, გიგანტური გაქანების ქორიკოსთა უმცროსი თანამედროვე, ყურადღებას იპყრობს თავისი ცდით, თუნდაც პოეტური ტექნიკის უმაღლეს დონემდე დახვეწისა და განვითარების გზით კონკურენცია გაუწიოს საგუნდო ლირიკის კორიფეებს.

როგორც ამ ლაკონური მიმოხილვიდანაც ჩანს, არქაიკის ეტაპის თითოეული ჩემ მიერ დასახელებული პოეტი ცდილობს რაღაც ერთი ნიშნით ან ნიშანთა ერთობლიობით თავისი ახალი სიტყვა თქვას ჰომეროსის შემდგომ პოეზიაში. ნოვაციის ხარისხი ამ შემთხვევაში არსებითად განსხვავებულია იმისგან, რასაც ჩვენ პოსტანტიკური ეპოქის ლიტერატურაში სიახლეს ვუწოდებთ. ისინი ანტიკურ და, შესაბამისად, ევროპულ ლიტერატურაში საფუძველს უყრიან საკუთარი გრძნობებისა თუ შეხედულებების გამოხატვის ახალ ლიტერატურულ ფორმებს, ისინი გვევლინებიან პიონერებად ამ სიტყვის აბსოლუტური გაგებით, რადგან, საზოგადოდ, ევროპაში ლიტერატურული პროცესების განვითარების სათავეებთან დგანან. მათი ტრადიციონალისტობის თუ ნოვატორობის ხარისხის განსასაზღვრად შედარება გვიხდება, არსებითად, მხოლოდ ჰომეროსთან, მაშინ, როდესაც პოსტანტიკურ ლიტერატურას ზურგს უმდიდრესი ანტიკური მწერლობა უმაგრებს და აქ ნოვაციის ხარისხის განსასაზღვრად შედარების ამოუწურავი შესაძლებლობები გვაქვს.

ქვემოთ შევეცადოთ, თვალი გავადევნოთ, თუ რა ძირითადი მიმართულებებით ჰპოვა ინნოვაციის სულმა ყველაზე მკაფიო გამოვლენა ამ სიახლეთა აღმოჩენის ჟინით აღსავსე ეპოქის ლიტერატურაში.

პოეტური „მე-ს“ თვითპრეზენტაცია და სიახლის ძიების უმთავრესი ტენდენციები

„ეპიკური ობიექტურობა“ – ამგვარად აღნიშნავენ ხოლმე ჰომეროსის სრულ ჩაურევლობას საკუთარი პოემების ნარატიულ ქარგაში. პოეტი არსად არ მოიხსენიებს თავის სახელს, არაფერს გვეუბნება თავისი ცხოვრების დეტალებზე. მისი პიროვნება, ძირითადად, იმ პასაჟებში ჩნდება პირველი პირის ნაცვალსახელის ფორმით, რომლებშიც პოეტი ინსპირაციისათვის მუზას/მუზებს მიმართავს ვედრებით. ანტიკური მოღვაწეები ამაში ჰომეროსის სიდიადის კიდევ ერთ გამოვლინებას ხედავდნენ. არისტოტელე მსჯელობისას იმაზე, თუ რატომაა პოეტთა შორის ჰომეროსი ერთად–ერთი, ვინც იცის, რისი გაკეთებაა საჭირო, აღნიშნავს: „პოეტს ჰმართებს, თავად რაც შეიძლება ნაკლები ილაპარაკოს, რადგან ამის გამო არ არის იგი მიმეტესი/მიმბაძველი. და, აი, სხვები მთელში (მთელ ნაწარმოებში) თავად წარმოგვიდგებიან (მოქმედ პერსონაჟებად), ჰბაძავენ კი ძალზე ცოტას და ცოტაჯერ. მას (ჰომეროსს) კი მცირე შესავლის შემდეგ მაშინვე შემოჰყავს კაცი ან ქალი ან სხვა ხასიათი..“. (Poet. 1460a 5-10). რამდენიმე საუკუნის შემდეგ ამგვარსავე აზრს გამოთქვამს დიონ ხრისოსტომოსიც: „ის (ჰომეროსი) არსად არ წერდა თავის სახელს და არ მოიხსენიებდა თავის პოემებში, მაშინ, როდესაც სხვები, ყველა, ვინც კი თავის თავს მეტნაკლებად პოეზიის ან პროზისაკენ მიდრეკილად მიიჩნევდა, თავის სახელს ნაწარმოებთა თავშიც სვამდა და ბოლოშიც... ჰომეროსი კი ამგვარი რაღაცეებისაგან სავსებით თავისუფალი იყო“ (Orat. 53 9-10). გადასვლა არქაიკის ეტაპზე ლიტერატურაში ავტორის აქტიური თვითჩართულობით, საკუთარი თავის წარმოდგენისაკენ ანუ თვითპრეზენტაციისაკენ ლტოლვით აღინიშნა. ეს ტენდენცია თავს იჩენდა არა მხოლოდ ლირიკოსთა შემოქმედებაში, სადაც პოეტური „მე“–ს ჩართულობა ჟანრის სპეციფიკით არის განპირობებული, არამედ, როგორც, არისტოტელესა და დიონ ხრისოსტომოსის ზემოთმოყვანილი შენიშვნებიდან ჩანს, ეპიკურ პოეზიაშიც. ამით უნდა ყოფილიყო, გარკვეულწილად, განპირობებული ის, რომ მიუხედავად თავად პოემათა ტექსტების ჩვენამდე მოუღწევლობისა, ბერძნულმა ტრადიციამ ჰომეროსის შემდგომ მოღვაწე პოლისური კულტურის პერიოდის არაერთი ეპიკოსი პოეტის სახელი შემოგვინახა. განვიხილოთ, თუ რა ფორმით ხდებოდა პოეტური „მე“–ს თვითპრეზენტაცია „ლირიკული წლების“ ავტორთა შემოქმედებაში, რამდენადაც ეს ფენომენი ინნოვაციის სულის ერთ-ერთი თვალსაჩინო გამოვლინება იყო ანტიკურ ლიტერატურაში. ჩვენ, ალბათ, ვერასდროს შევიტყობთ დანამდვილებით, თუ

როგორია, ერთი მხრივ, ემპირიულობის, მეორე მხრივ, წარმოსახვითობის ხვედრითი წონა თითოეულ თვითწარმოდგენაში. თუმცა ჩვენთვის ის ე.წ. ბიოგრაფიული ინფორმაცია, რომელიც ამა თუ იმ ავტორის ტექსტმა შემოგვინახა, იმ მოცემულობის შესაბამისია, რომელშიც პოეტს საკუთარი თავის პრეზენტაცია სურს. ჩვეულებრივ, პოეტური „მე"–ს წარმოჩენა გულისხმობს იმაზე მინიშნებასაც, რაც ავტორს გარკვეულ სიახლედ შეიძლება ესახებოდეს საკუთარ შემოქმედებაში.

პირველი პოეტი ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში, რომელიც საკუთარ სახელს ახსენებს თავის ნაწარმოებში, ამასთანავე გვაწვდის ე.წ. ავტობიოგრაფიულ მონაცემებს და მიგვანიშნებს ეპიკურ ტრადიციაში მის მიერ არჩეული გზის სიახლეზე, **ჰესიოდეა**. ანტიკურობაში არ იყო ერთიანობა მისი ცხოვრების დროის განსაზღვრაში. ზოგნი მას ჰომეროსის უფროს, სხვანი თანამედროვე, ან შემდგომ მოღვაწე პოეტად მიიჩნევდნენ[1]. მიუხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა თანამედროვე მეცნიერებაში მეტი მომხრე ჰყავს ჰესიოდეს ჰომეროსის უმცროს თანამედროვედ ან სულაც მის შემდგომ მოღვაწე შემოქმედად მიჩნევას. ჩვენამდე, როგორც ჩანს, სრული სახით მოღწეულ გენეალოგიურ პოემაში „თეოგონია" და დიდაქტიკურ პოემაში „სამუშაონი და დღენი" იგი მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს თხრობას საკუთარი თავის შესახებ. „თეოგონიის" პროოიმიონში ანუ შესავალში (1–115), რომელიც, ფაქტობრივად, მუზებისადმი მიძღვნილი ჰიმნია, ჰომეროსის ჰიმნებისაგან განსხვავებით, ავტორი საკუთარი თავის პრეზენტაციისას არ შემოიფარგლება, ჰომეროსის ჰიმნების ავტორთა მსგავსად, მხოლოდ პირველი პირის ნაცვალსახელური (24, 30 შმდ., 33, 35) და ზმნური (32) ფორმების მოშველიებით და დეტალურად აგვიწერს იმას, თუ როგორ აზიარეს მუზებმა იგი პოეტურ ხელოვნებას. შეიძლება ვიდავოთ იმაზე, აქ ჰესიოდეს ზმანებაა აღწერილი თუ გადმოცემულია პოეტური ინსპირაციის ღვთაებრივი სფეროდან მიღების მთლიანად წარმოსახვითი, პოეტური ფანტაზიით შექმნილი სურათი. ერთი უდავოა, აქ ჰესიოდე თავისი თავის, როგორც თავად მუზების მიერ ლეგიტიმირებული აედის წარმოდგენას ახდენს. უბრალო მწყემსის არაპროფესიონალ აედად გარდასახვის პროცესი საკმაოდ დეტალურად არის გადმოცემული (22–34):

> მათ ერთხელ ჰესიოდეს მშვენიერი სიმღერა ასწავლეს,
> როს ცხვარს მწყემსავდა წმინდა ჰელიკონის ძირში.
> თავდაპირველად ქალღმერთებმა ეს სიტყვა მითხრეს,
> ოლიმპოელმა მუზებმა, ეგიოხ ზევსის ასულებმა:
> „ველის მწყემსებო, სამარცხვინონო, მუცლად ქცეულნო,

[1] ჰესიოდესა და მისი შემოქმედების შესახებ დეტალურად შდრ. West, 1966; West, 1978; გორდეზიანი, 2014, 136-154; Zimmermann, 2011, 78-123.

ვიცით მრავალი ტყუილის თქმა, ნამდვილის მსგავსის,
თუ მოვისურვებთ, ვიცით მართალ რამეთა მბობაც“.
ასე მითხრეს დიადი ზევსის ასულებმა, მარჯვედ მთხრობელთა
და მომცეს სკიპტრა მარადგაფურჩქნული დაფნის შტოსი,
რომელიც იქვე მომიტეხეს და შთამბერეს მე სიმღერა
ღვთაებრივი, რათა ვადიდო, რაც იყო და რაც იქნება,
და მომიწოდეს ხოტბა ვასხა ნეტართა მოდგმას მარად მყოფთა,
თავად მუზებს კი თავშიც და ბოლოშიც ვუმღერო მუდამ.

ამ მცირე მონაკვეთშიც კი, თუკი შესადარებლად ჰომეროსის ეპოსს მოვიხმობთ, და დაახლოებით წარმოვიდგენთ, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო სავარაუდო ჰესიოდემდელი პოეტური ტრადიცია, ინნოვაციის არაერთი გამოვლინება შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ: პოეტის სახელი, ეპოსში ლირიკული ნაკადის შეტანა და პოეტური „მე“–ს წინა პლანზე წამოწევა, პოეტის არჩევანის წინაშე დაყენება: ნამდვილის მსგავსი მრავალი ტყუილი (როგორც ჩანს, იგულისხმება მიმეტიკურ–დრამატულ პრინციპზე აგებული ჰომეროსის ეპოსი) თუ „მართალი რამეები“ (როგორც ჩანს, იგულისხმება ღმერთთა სადიდებელი და საგნობრივი შინაარსის მქონე სიმღერები, ასევე დიდაქტიკურ–შემეცნებითი პოეზია), მუზებისგან შემოქმედებითი პროგრამის მიღება-სიმღერა ღმერთებსა და თავად მუზებზე. ენობრივი შეხვედრები ჰომეროსის პოემებთან მიუთითებს ტრადიციული ეპიკური დიალექტის სტაბილურ, მასშტაბურ ფუნქციონირებაზე და ჰესიოდეს ერთგულებაზე მის მიმართ. თუმცა ყურადღებას იქცევს აქვე დადასტურებული ორიოდე არაჰომეროსისეული ენობრივი ფორმა: ἔδον, θῆητόν, რაც „თეოგონიასა“ და „სამუშაონი და დღენი“–ში სხვა დადასტურებულ ე.წ. საკუთრივ ჰესიოდისეულ ლექსიკურ ფორმატივებთან, განსაკუთრებით ჰომეროსისათვის უცხო აბსტრაქტულ ტერმინებთან ერთად, ინნოვაციის ნიშნებს ენობრივი ორგანიზაციის დონეზეც გვიჩვენებს. ჰესიოდეს თვითპრეზენტაცია, როგორც ჩანს, ერთი მხრივ, არქაიკის მხატვრულ კულტურაში ავტორის როლის წარმოჩენის მზარდ ტენდენციას ეხმიანებოდა, მეორე მხრივ კი საზოგადოების თვალში თავად ჰესიოდეს ავტორიტეტის ამაღლების ფუნქციასაც ასრულებდა. მუზების კეთილგანწყობის დემონსტრირებას ხომ გარკვეულწილად პროფესიონალიზმის სფეროში მოსალოდნელი ხარვეზების კომპენსირება შეეძლო. ახალი ამოცანებიდან გამომდინარე, ძირეულად განსხვავებულია პოემის კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპები. რამდენადაც ამ ტიპის ეპოსში არ არის სტრუქტურის შემკვრელი ერთიანი სამოქმედო ხაზი, „თეოგონია“ ფაქტთა გენეალოგიური ქრონოლოგიის შესაბამისი მიმდევრობით აკინძულ, ერთმანეთთან სუსტად შეხმიანებულ ნაწილთაგან კონსტრუირებულ არც თუ მთლად

ნათლად სტრუქტურირებული არქიტექტონიკის მქონე ნაგებობას ემსგავსება. ეპოსის ერთ-ერთ ძირითად ჟანრობრივ პრინციპს, მოახდინოს სამყაროს რაც შეიძლება სრულად ასახვა, პოეტური მოდელირება, თავისი მრავალმხრივი ურთიერთმიმართებებით, ჰესიოდე ჰომეროსისგან განსხვავებით ხორცს ვრცელი, მოქმედების გადმომცემი ტექსტით კი არა, საკმაოდ მოკრძალებული მოცულობის (1022 სტრიქონი) პოემით ასხამს. იგი დრამატული პრინციპით აგებული სცენებით მოქმედების გაშლის ნაცვლად პოემის კონსტრუირებისათვის მცირე, კატალოგისებური ელემენტებით მონტაჟის პრინციპს ირჩევს, რაც მას შესაძლებლობას აძლევს, მაქსიმალურად სრულად მოიცვას და სისტემაში მოიყვანოს ბერძნულ ღმერთთა უკიდეგანო სამყარო, რის გამოც ჰომეროსთან ერთად ბერძნები მას თავიანთი პანთეონის უმთავრეს მომწესრიგებლად მიიჩნევდნენ. საგნობრიობასა და კატალოგისებური მონტაჟის მექანიკურობას მასთან ანეიტრალებს პოემაში მიმოფანტული ნარატიული პოეტური მონაკვეთები, რომლებიც ამა თუ იმ ღმერთთან თუ მოვლენასთან დაკავშირებულ ამბებს გადმოგვცემენ. პოემის მთელი ინფორმაციული პროგრამა უკვე პროოიმიონის, რომელსაც პოემის საერთო მოცულობის 12–მდე პროცენტი უჭირავს, ფინალურ სტრიქონებშია განცხადებული, რასაც სრულად ეხმიანება პოემის ძირითად, თეოგონიურ ნაწილში წარმოდგენილი პოეტური ინფორმაცია. მისი უმთავრესი ნარატიული ელემენტების შემცველი ნაწილებია: ურანოსისა და გეას შვილები 133–210, მათი შვილიშვილები 337–610, ტიტანომაქია და ტიფონომაქია 617–880, იაპეტოსის შვილების, საკუთრივ პრომეთეს ამბავი 507–616, რომელსაც ავსებს „სამუშაონი და დღენი". ეს პოემაც ასევე საგნობრივ და ნარატიულ სტილთა სინთეზის თვალსაჩინო მაგალითია. მასში გრძელდება პოეტის თვითპრეზენტაცია და ჩვენ უკვე მისი ოჯახისა და ჰესიოდეს ძმასთან, პერსესთან არც თუ შეხმატკბილებული ურთიერთობების ამბებს ვიგებთ. თუკი „თეოგონიაში" პირობით ერთიანობას გენეალოგიური თანმიმდევრობით განპირობებული ლოგიკა მაინც ქმნიდა, აქ თითქოს ერთიანობის განმსაზღვრელი საყრდენები საერთოდ არ ჩანს. საკმარისია, თვალი გადავავლოთ პოემის აგებულებას, რომ ნათელი გახდება მისი ჟანრობრივი თავისებურება. მართალია, მას, ჩვეულებრივ, დიდაქტიკურ ეპოსად მიიჩნევენ, მაგრამ სინამდვილეში ეს არის „ყველაზე უჩვეულო ეპიკური ნაწარმოები მთელს არქაულ ბერძნულ ლიტერატურაში, რომელიც თავისი უნიკალურობის გამო, ჩანს, კლასიფიკაციას ვერ დაექვემდებარება" (Zimmermann, 2011, 88). და მართლაც, სულ 828 ჰექსამეტრულ სტრიქონში ჰესიოდე აერთიანებს პროოიმიონს (1–19), ორგვარ ერისზე მსჯელობას (11–26), პერსესთან დავის ამბავს (27–41), პრომეთესა და პანდორას მითს (43–105), კაცობრიობის

ტექნიკური პროგრესისა და მორალური დეგრადაციის ხუთი საუკუნის მითს (106–201), ბულბულისა და მიმინოს არაკს (202–2012), პერსესის დამოძღვრას (213–335), მორალურ–აფორისტიკულ დარიგებებს (335–382), რჩევებს სამიწადმოქმედო სამუშაოებისათვის (383–617), რჩევებს ზღვაზე მოგზაურობისთვის (618–694), რჩევებს სოციალური ცხოვრებისათვის (765–825), მოკლე დასკვნას (826–828). სახელწოდებით „თეოგონია" ანტიკურობა მრავალი მითიური თუ ისტორიული შემოქმედის (ორფევსი, მუსეოსი, არისტეასი, აბარისი, ეპიმენიდესი, ფერეკიდესი) პოეტურსა თუ პროზაულ ნაწარმოებზე მიგვითითებდა, რომელთაგან ჩვენამდე თითქმის არაფერს მოუღწევია. „სამუშაონი და დღენი" კი სახელწოდების თვალსაზრისითაც გამორჩეულია. იგი თავისი მიზანდასახულობით ჰომეროსის ეპოსის ალტერნატივას წარმოადგენს მრავალი თვალსაზრისით: ჰომეროსის ეპოსის საერთობერძნულ თვალსაწიერს აქ უპირისპირდება ფოკუსში მოქცეული მხოლოდ ერთი კუთხე, ბეოტია; ვრცელ ეპოპეას – მცირე ტანის პოემა; გმირთა, მეტწილად, არისტოკრატიულ სამყაროს – გლეხური ცხოვრების ყოველდღიურობა; ნარატიულობასა და დრამატულ–მიმეტიკურ სტილს – საგნობრივობა და დრამატულობას მოკლებული თხრობითობა; ჰეროიკულსა და არისტოკრატიულ ეთიკას – გლეხური პრაქტიციზმი და წუხილი სავსებით მორღვეული მორალის გამო... ეპოსის ახალი, ჰესიოდესეული კონცეფცია ბერძნულმა სამყარომ მალე გაითავისა.

ჰომეროსმა მდიდარი და მრავალფეროვანი მიმეტიკურ-დრამატული მწერლობის მთელი შემდგომი განვითარება განსაზღვრა, ხოლო ჰესიოდემ გზა გაუხსნა საგნობრივ-განმარტებითი და გენეალოგიურ-კატალოგისებური ლიტერატურის უამრავი ფორმის აღმავლობას.

ინნოვაციის სული განსაკუთრებით ძალუმად არქაულ ლირიკაში გამოვლინდა. ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე აქ თვითპრეზენტაციის ხვედრითი წილი ერთობ დიდია, რადგან თითქმის ყველა ლექსი, ფაქტობრივად, პოეტურ „მე"-ს წარმოგვიდგენს ამა თუ იმ კუთხით. როგორც ზემოთ აღინიშნა, აქ თითოეული პოეტს სურდა თავისი სათქმელი იმგვარად გამოეხატა, რომ პოეტურ სტრიქონებში მისი პიროვნულობა, სხვათაგან განსხვავებულობა არ დაკარგულიყო. ამიტომ ორი პოეტის იმ ლექსებშიც კი, რომლებიც თავიანთი სალექსო საზომითაც და საერთო პათოსითაც, თითქოს ძალიან ჩამოგვანან ერთმანეთს, აშკარად იგრძნობა, როგორ ესწრაფვის ტრადიციულ ღირებულებათა ერთგული პოეტიც კი რაღაც ახლის შემოტანას პოეზიაში. მაგალითისათვის საბრძოლო ელეგიის წარმომადგენელთა, კალინოსისა და ტირტეოსის მოხმობაც იკმარებდა. ინნოვაციისკენ ლტოლვა იგრძნობა როგორც ე.წ. დეკლამაციურ (ელეგია და იამბი), ასევე სასიმღერო (მონოდია და ქორი-

კა) ლირიკაში (არქაული პოეზიის მიმოხილვისათვის შდრ. Latacz, 1998).

თავდაპირველად განვიხილოთ დეკლამაციური ლირიკის უმნიშვნელოვანესი ინნოვატორული შემოთავაზებანი.

პირველი ბერძენი პოეტი, რომლის მოღვაწეობის ხანის მეტნაკლები სიზუსტით დათარიღება ხერხდება (ძვ.წ. 680–640 წ.წ.) და რომლითაც, ჩვეულებრივ, ვიწყებთ არქაულ ლირიკაზე მსჯელობას, **არქილოქოსია** (შდრ. Zimmermann, 2011, 138-148; გორდეზიანი, 2014, 175-184, 577-578), ბერძნული მეამბოხე სულის უთვალსაჩინოესი გამოვლინება. მისი პოეზია თვითპრეზენტაციის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია, რადგან პოეტი საშუალებას გვაძლევს, წარმოდგენა შევიქმნათ არა მხოლოდ მისი სოციალური სტატუსის შესახებ, არამედ მის დამოკიდებულებაზეც პირადი თუ საზოგადო ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტთან დაკავშირებით. დღეს ძნელი სათქმელია, წარჩინებული მამისა და მდაბიო დედის შვილობა, დაქირავებულ მეომრად ყოფნა, სატრფოთი მოხიბლულობა და სიყვარულში იმედის გაცრუება საკუთარ თავზე წარმოსახვით მორგებული როლია, თუ ემპირიული რეალობა. ყოველი შემთხვევისათვის, მას სურს, რომ მისი პოეტური „მე" სწორედ ამგვარი იყოს და იგიც სწორედ ასეთად მიიღო ანტიკურობამაც და თანამედროვეობამაც. მისი ელეგიური დისტიქით გამართული ორი ფრაგმენტის ოთხიოდ სტრიქონში პოეტი საშური ლაკონიზმითა და ამომწურაობით წარმოგვიდგენს საკუთარ თავს, როგორც არესის მსახური ანუ მებრძოლი, რომლის ცხოვრება ბრძოლის ველსა და შუბთანაა დაკავშირებული და, ამასთანავე, მუზათა ინსპირაციით დასაჩუქრებული:

εἰμι δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος,
ვარ მე მსახური ენიალიოს (=არესის) მეუფის
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.
და მუზათა საყვარელი ძღვენის მცოდნე

(1ვ)

ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος
შუბზე მაქვს ჩემი პური მოზელილი, შუბზე – ღვინო
Ἰσμαρικός, πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος.
ისმარული, ვსვამ შუბზე დაყრდნობილი

(2ვ)

არქილოქოსის სახით პოეტის სავსებით ახალი ტიპი ჩნდება – ხელმოკლე, მეომრობით თავის მრჩენი შემოქმედი, რომელსაც საკუთარი საქმიანობითა და ცხოვრებით უკმაყოფილების სრული საფუძველი აქვს. მისი უკმაყოფილება გადაზრდილია ტრადიციულად მიღებული ღირებულებების მძაფრ ოპონირებაში, რომელიც პოეტის ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროს მოიცავს. ძენობიოსს არქილოქოსის ერთ-ერთი ეპოდიდან ამგვარი აფორისტული ამონარიდი მოჰყავს:

ბევრი იცის მელიამ, მაგრამ ზღარბმა ერთი დიდი რამ
(201 ვ)

მიუხედავად იმისა, თუ რა კონტექსტში იყო მოქცეული არქილოქოსთან ეს ფრაზა, იგი ყველაზე კარგად გადმოგვცემს თვით პოეტის შემოქმედების ერთ-ერთ ძირითად მიმართულებას – ჩხვლეტა ანუ გაკილვა. მართალია, ხალხური შემოქმედების დონეზე ე.წ. გამკილავი ლექსები, შაირები არქილოქოსამდე დიდი ხნით ადრე უნდა არსებულიყო ბერძნულ ტრადიციაში, მაგრამ ფოლკლორული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მეტწილად პიროვნული, სახუმარო ინვექტივა მასთან პრინციპად იქცევა და უნივერსალურ ხასიათს იღებს, რაც, თუკი ანტიკურ წყაროებს ვერწმუნებით, არქილოქოსის მიერ შემოთავაზებული ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ინნოვაცია იყო. უკვე ზემოთ მოყვანილი სტრიქონი გვთავაზობს საყურადღებო განსხვავებას ეპოსისათვის დამახასიათებელ პოლიმათიას ანუ მრავლისმცოდნეობასა და არქილოქოსის ლირიკისათვის დამახასიათებელ მონომათიას ანუ ერთისმცოდნეობას, გამოხატულს ე.წ. „წერტილოვან დარტყმაში“, შორის. განვიხილოთ რამდენიმე ასპექტი, რომლითაც, ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების მიხედვით, არქილოქოსი უპირისპირდება დამკვიდრებულ ტრადიციას:

ა. მომხდარზე ემოციების გამოხატვისას ზღვარსგადასულობა ახასიათებთ ჰომეროსის პერსონაჟებს (აქილევსის რეაქცია პატროკლოსის დაღუპვაზე, ჰექტორის დატირება და ა.შ.)

არქილოქოსი:

...ნურც გამარჯვებას იზეიმებ სააშკარაოდ
და ნურც დამარცხებას იგლოვებ სახლში ძირს დანარცხებული,
არამედ იხარე სიხარულშიც და ინაღვლე უბედურებაშიც
გადაუმეტებლად. შეიცანი, როგორი რიტმი ფლობს ადამიანებს
(128 ვ)

ბ. იარაღის აყრა, შეტოვება მოწინააღმდეგისათვის ჰომეროსთან ღირსების შელახვის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო გამოვლინებაა. ცნობილი იყო ის ფრაზა-ფორმულა, რომლითაც სპარტელი დედა აცილებდა შვილს ბრძოლაში: „ან ფარით, ან ფარზე“.

არქილოქოსი:

ვინმე საიელს თავი მოაქვს ახლა იმ ფარით, რომელიც ბუჩქებში
მივატოვე უნაკლო, თუმც კი არ მსურდა.
თავი გადავირჩინე, რაში მანაღვლებს ეს ფარი,
დე, დაიკარგოს, კვლავ შევიძენ მასზე არცთუ უარესს
(5 ვ)

გ. ჰომეროსის გმირები სახელის მოპოვებისათვის იღწვიან, რადგან კაცი კვდება, ხოლო სახელი რჩება. ამავე პათოსს ვხვდებით კალინოსისა და ტირტეოსის საბრძოლო ელეგიებში, რომლებიც მოქალაქეებს მშობლიური პოლისისათვის თავის განწირვისაკენ მოუწოდებენ, რადგან ეს საუკუნოდ შეინახავს მათ სახელსა და მათდამი მოწიწებას თანამოქალაქეებში.

არქილოქოსი:

ვინც იღუპება, პატივდებული ან განდიდებული მოქალაქეთაგან
არავინ ხდება, მადლობას უფრო მეტად ცოცხალს მივაგებთ ხოლმე
ცოცხალნი, ვინც იღუპება მუდამ მას ხვდება ყველაზე ცუდი ხვედრი
(133 ვ)

დ. ჰომეროსის ეპოსში ჰეროიკული სული მეუფებს. მართალია, ომი უბედურებაა, მაგრამ იგი გმირთა გამოვლენის შესანიშნავი ასპარეზია. სიფხიზლე და მობილიზებულობა მებრძოლთა ვალდებულებაა. შიში, უკან დახევის, ბრძოლაში ჩაბმის თავიდან აცილების სურვილი მხოლოდ ნამდვილ გმირებში გამოვლენილი წმიერი სისუსტეა, რომელიც სწრაფად ნეიტრალდება მათ მიერ გამოჩენილი ვაჟკაცობით.

არქილოქოსი:

აბა, გაუყევ დოქით სწრაფი ხომალდის სკამებს
და დიდმუცლიან ჭურჭელს მოხადე თავი,
წითელი ღვინო ამოხაპე დანალექიდან.
რადგან ვერ შევძლებთ ფხიზლად ყოფნას ღამის გუშაგნი
(4 ვ, 6-9)

ახალი ფრაგმენტი:

თუკი [ვინმე უკუიქცა] ღმერთის ძლიერი იძულებით.
არ ხამს უწოდო ამას სისუსტე და მანკიერება.
სწორი ვიყავით, რომ ვიჩქარეთ ლტოლვა საზარ სატანჯველთაგან, შესაფერი დროა ლტოლვისთვის.
ასე ერთხელ მარტო მყოფმა ტელეფოს არსაკიდესმა (5)
არგიველთა დიდი ჯარი შეაშინა. და ისინიც შეშინდნენ,
მამაცნი. ასეთი იყო ღმერთთა ხვედრი მათი გამაქცეველი,
თუმც შუბთმებრძოლნი იყვნენ. კაიკოსის მშვენიერი ნაკადები
დაცემულთა გვამებით იყო გადავსებული და დაბლობი
მისიისა. მრავალხმიანი ზღვის ნაპირზე მათ (10)
პირი იბრუნეს დაუნდობელი ვაჟკაცისგან მუსრგავლებულებმა,
უკანმოუხედავად განერიდნენ იქაურობას ლამაზსაბარკულიანი აქაველები.
ბედნიერებმა ააღწიეს თავიანთ სწრაფ ხომალდებზე,
უკვდავთა შვილებმა და ძმებმა, რომელთაც აგამემნონი

მიუძღოდა წმინდა ილიონში საომრად. (15)
თუმც მაშინ მათ გზა აერიათ და მიადგნენ ამ სანაპიროს,
ისინი საყვარელ ტევთრას ქალაქს დაესხნენ,
იქ მათ და მათ ცხენებს, ბრძოლის ჟინით ანთებულებს
დაუმწუხრდათ დიდად სული უგუნურებით,
რადგან ეგონათ, რომ ტროელთა მაღალკარიბჭიან ქალაქში
შევიდოდნენ (20)
უმალვე. თუმცა ამაოდ, ისინი ხომ მხოლოდ პურით მდიდარ მისიაში
მიაბიჯებდნენ.
შეეგება მათ ჰერაკლე და შეუძახა თავის მტკიცეგულიან ძეს,
სასტიკსა და დაუნდობელს ცხარე ბრძოლაში,
ტელეფოსს, რომელიც მაშინ, დანაელებში სამარცხვინო ლტოლვის აღ-
მძვრელი,
ეძგერა წინა რიგებს და სიხარული მოჰგვარა მამას (25)
[...]

ე. ჰომეროსთან გმირები, როგორც წესი, გამორჩეულნი არიან თავიანთი აღნაგობით, გარეგნული მიმზიდველობით, მათ არ ახასიათებთ საბრძოლო წარმატებებით ტრაბახი.

არქილოქოსი:

არ მიყვარს არც ვეება სტრატეგოსი, არც ფართონაბიჯიანი,
არც კულულებით თავის მომწონე და არც ოდნავ თმაშეკრეჭილი,
მე რომ მკითხოთ, დე, ჩია იყოს და დაბრეცილფეხებიანი,
ოღონდაც მყარად იდგეს მათზე და სავსე გული ჰქონდეს
(114 ვ)

შვიდნი დაცვივდნენ მკვდარნი, მათ სირბილით წამოვეწიეთ,
ჩვენ კი ვტრაბახობდით, ათასი დაეცაო
(103 ვ)

ვ. ჰომეროსი ადამიანთა ბედნიერების ერთ-ერთ უმთავრეს პირობად კეთილდღეობას, აღნაგობით ან ძალით ღმერთის მსგავსობას მიიჩნევს.

არქილოქოსი:

არ მიზიდავს ოქრომრავალი გიგესი,
არც შური მიპყრობს, არც ის მხიბლავს,
რასაც ღმერთები აკეთებენ, არც დიდ მმართველად ყოფნას ვნატრობ,
რადგან შორსაა ყოველივე ეს ჩემთა თვალთაგან
(19 ვ)

არქილოქოსის დეჰეროიზებულ პოეტურ სამყაროში აშკარა ინნოვაციად უნდა მივიჩნიოთ კონტრასტები პოეტის დამოკიდებულებაში ერთი და იმავე პიროვნების თუ მოვლენის მიმართ, განწყობების მკვეთრი ცვლილება. ა.მ. იგი ერთ შემთხვევაში მისი რჩეული ნეობულეს მიმართ საოცარ სინაზესა და სიყვარულს ავლენს (118 ვ, 48 ვ, 30-31 ვ), ხოლო მე-

ორეში, ნეობულეს ნორჩი დის მაცდუნებლის როლში წარმოგვიდგება და მიწასთან ასწორებს თავის ყოფილ სატრფოს, ადარებს რა ერთმანეთთან, ერთი მხრივ, გაფურჩქვნის, მეორე მხრივ კი ჭკნობის გზაზე შემდგარ დებს, ქალიშვილსა და უკვე ყველაფრის მნახველ ქალს (196a ვ); ერთგან, სიძის დაღუპვით შეძრული, აცხადებს:

აღარ მაღელვებს აღარც იამბი და არც რაიმე, რასაც სიხარულის
მოტანა შეუძლია
(215 ვ)

მეორეგან კი:

ვერც ტირილით ვუშველი თავს და ვერც იმით მოვიწევ უარესს,
თუკი განვაგრძობ მხიარულებასა და დროსტარებას
(11 ვ)

არქილოქოსის ინნოვაციურობის კიდევ ერთი სფეროა ეროტიკა. სიყვარულის ფენომენი თავისი გამოვლენის მთელი მრავალფეროვნებით ასახულია უკვე ჰომეროსის ეპოსში (დაწვრილებით იხ. Gordesiani, 1997), თუმცა, როგორც ჩანს, არქილოქოსი პირველია, ვინც პოეზიაში სიყვარულის თუ სასიყვარულო ვნების სიმპტომატიკა აღწერა:

ეს ვნებიანი სიყვარული გულში ჩამებღაუჭა,
თვალები უკუნმა ბინდმა დამიფარა
და წარმტაცა გულიდან ნაზი გრძნობები
(191 ვ)

ო, მეგობრებო, მეუფებს
ჩემზე ღონის წამგვრელი ვნება
(196 ვ)

მე უბედური ვნებაში ვარ მთლად ჩაძირული,
სულწართმეული, ღმერთთაგან მოვლენილი მძიმე ტანჯვით,
ძვალში რომ ატანს
(193 ვ)

შმაგად დანარცხება ტანზე, მუცლის მუცელზე,
თეძოთა თეძოებზე მიკვრა
(119 ვ)

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა არქილოქოსის გასული საუკუნის 70-იან წლებში აღმოჩენილი და გამოქვეყნებული ვრცელი ეროტიკული ხასიათის ლექსის მნიშვნელოვანი ფრაგმენტები, რომელშიც ვინმე მთხრობელი, სავარაუდოდ თავად პოეტი, არწმუნებს ნეობულეს უმცროს, ჯერ კიდევ სავსებით ნორჩ დას, რომ სასიყვარულო კავშირი დასაშვებია „ღმერთის საქმის" ანუ ქორწინების გარეშეც და სთხოვს:

ძვირფასო, ნუ მეტყვი უარს,
ვინავარდო ბალახოვან
ბაღში...

მას შემდეგ, რაც მთხრობელი ქალწულს დაიყოლიებს:

... ქალწული მაშინ იქ მოფენილ
ყვავილებში, ვტაცე რა ხელი,
ჩავაწვინე. გადავახურე ნაზი

საფარი. ხელში მეჭირა მისი კისერი,
თანდათან დაცხრა მოცახცახე,
ისე ვით შველი.

ჯერ მკერდს შევეხე ნაზად ხელებით,
აქ იგრძნობოდა სიცინცხალის
ნაღდი ნიშანი – ქორფა კანი.

შემდეგ კი მთელ ტანს, ლამაზს, დავეწაფე
და გამოვუშვი თბილი ძალა ცხოველი,
ვეფერებოდი ქერა თმებზე.

(196ა ვ, 22-24; 42-53)

არქილოქოსიდან იწყება ბერძნულ ლექსთწყობაში საზომთა მკვეთრი გამრავალფერეოვნების პროცესი, რომელსაც, ჩემი აზრით, მეტრული რევოლუცია შეიძლება ვუწოდოთ. მასზე ქვემოთ საგანგებოდ შევჩერდები. აქ კი მხოლოდ იმას ავღნიშნავ, რომ არქილოქოსიდან მოყოლებული, გარდა ეპოსისათვის განკუთვნილი დაქტილური ჰექსამეტრისა, ბერძნულ პოეტურ პრაქტიკაში ადგილს იმკვიდრებს ელეგიური დისტიქი, იამბური ტრიმეტრი, ტროქეული ტეტრამეტრი, ეპოდური დისტიქი და ტრისტიქი. მასთანვე, როგორც ჩანს, პირველად ზემოთმოყვანილ ე.წ. ტელეფოსის ელეგიური დისტიქით გამართულ ფრაგმენტში ელეგიით გადმოცემულია ის ნარატიული ინფორმაცია, რომლისთვისაც უფრო შესაფერისი დაქტილური ჰექსამეტრი უნდა ყოფილიყო. ამ საზომთა უმეტესობის პირველგამომყენებლად ანტიკურობა სწორედ არქილოქოსს მიიჩნევდა, მასვე თვლიდნენ παρακαταλογή-ს ანუ რეჩიტატივის გამომგონებლად. არქილოქოსი, ფაქტობრივად, მთლიანად, ეპიკური ზედდიალექტის, ანუ ჰომეროსის ეპოსში გამოყენებული დიალექტის ლექსიკურ ბაზას ეყრდნობა. მასთან თითქმის არ გვხვდება სავსებით ახალი ლექსიკური ფორმატივები. სიახლეს მასთან ენობრივი ადაპტაციის მეთოდის ინტენსიური გამოყენება წარმოადგენს. მისი არსი შემდეგში მდგომარეობს: ჰომეროსთან დადასტურებული ლექსიკური ფორმატივები მასთან, ხშირად რამდენადმე ვარიაციული ფორმით, ახალ კონტექსტებს ქმნიან, რომლებიც არც ეპოსის იმიტაციას და არც პაროდირებას არ წარმოადგენენ. ისინი მეტწილად ეპიკურ კონტექსტთან კონტრასტის,

არქილოქოსისეული პოზიციის ჰომეროსისეულთან განსხვავებულობის ხაზგასასმელად არიან გამოყენებულნი.

ბერძნული კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე დიდ რეფორმატორად და მოაზროვნედ **სოლონი** (ძვ.წ. VII-VI სს.) გვევლინება (შემოქმედებისათვის დეტალურად, გორდეზიანი, 2014, 192-198). როგორც თვითპრეზენტაციის, ასევე ანტიკურ ბიოგრაფიულ თუ ანეგდოტურ ტრადიციაში დაცული ცნობების დონეზე იგი შესაშური სისრულით წარმოდგენილი მოღვაწეა. უდიდესი კონსტიტუციონალისტი, პოლიტიკური მოღვაწე, „შვიდი ბრძენის" ნუსხების ყველა ვარიანტის უცვლელი წევრი, ანუ თავისი სიბრძნით საყოველთაოდ აღიარებული ფიგურა, ამავე დროს იყო არქაიკის ეპოქის ერთ-ერთი გამორჩეული პოეტი. სოლონმა პოეზიაში ახალი, პოლიტიკურ-კონსტიტუციონალისტური და მედიტაციურ-ანალიტიკური თემები შემოიტანა, თუმცა, როგორც მისი ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტები გვიჩვენებს, მას გვერდი არ აუვლია არც სიმპოსიასტური, ეროტიკული, პოეტოლოგიური თუ გეოგრაფიული მოტივებისათვის. სოლონი გამოიყენებს ძირითადად სამ სალექსო საზომს: ელეგიურ დისტიქს, იამბურ ტრიმეტრს და ტროქეულ ტეტრამეტრს, შესაბამისად, მასთან მეტრის დონეზე რაიმე ხელშესახები სიახლე არ დასტურდება. სამაგიეროდ, მისი ინნოვაცია პოეზიაში ანალიტიკურობის ხარისხის მკვეთრ ამაღლებაში გამოიხატა. სოლონის აზრით, „ბევრს იტყუებიან აედები" (29 ვ). ამ შემთხვევაში, უნდა ვივარაუდოთ, იგი ძირითადად ნარატიულ საგმირო ეპოსს გულისხმობს. შესაბამისად, მის პოეზიაში ტრადიციულ ამბებს ანუ მითებს, პრაქტიკულად, არავითარი ყურადღება არ ექცევა. მისთვის მთავარია, ყველა შემთხვევაში განიხილოს რაღაც საკითხი თუ ფენომენი ბრძენი პოეტის პოზიციიდან. მისი ცნობილი ფრაზა „ვბერდები, მაინც მუდამ ბევრს ვსწავლობ" (18 ვ) გვიჩვენებს, რომ რაღაც ახლის სწავლა მისთვის ცხოვრების აზრს წარმოადგენდა. თუკი ამასთან ერთად გავიხსენებთ ჰეროდოტოსის მიერ მოთხრობილ ამბავს, თუ როგორი იყო ლიდიელი კროისოსისა და სოლონის შეხვედრა და რატომ ვერ უთხრა სოლონმა საუბრის დროს ერთ-ერთ უბედნიერეს და უმდიდრეს ადამიანად მიჩნეულ ლიდიის მეფეს, თვლის თუ არა იგი მას ბედნიერად (1, 32), ნათელი გახდება სოლონის დამოკიდებულება ახლის მიმართ: ადამიანის ცხოვრება დაახლოებით 25 200 დღისაგან შედგება და არცერთი მომდევნო დღე არ ჰგავს წინამავალს. იმისთვის, რომ განსაზღვრო, ბედნიერია თუ არა ადამიანი, უნდა იცოდე, როგორი იყო მისი ცხოვრების ბოლო. სოლონის ცნობილი სენტენცია „ყველაფერს ბოლო გამოაჩენს", ფაქტობრივად, იმის აღიარებას გულისხმობს, რომ ყოველ დღეს შეუძლია მოიტანოს ადამიანის ცხოვრებაში რაღაც ისეთი ახალი, რაც დიამეტრალურად შეცვლის მის ცხოვრებას. სწორედ ახლის

მიღების ყოველდღიური მოლოდინი განსაზღვრავს სოლონის სურვილს, იცოცხლოს მანამდე, სანამ მას აზროვნება, ანუ ახლის მიღება და აღქმა შეეძლება. ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების მიხედვით, მისი განსჯის სფეროში მოექცა ისეთი, არქაული ლირიკისათვის ახალი საკითხები, როგორიცაა: ა. ათენის მიერ სალამინის დაკავების აუცილებლობა (1, 3 ვ): ბ. მიმნერმოსთან შეპასუხება იმის თაობაზე, თუ რამდენ ხანს აქვს აზრი ადამიანის სიცოცხლეს (მიმნერმოსი: 60 წლამდე, სოლონი: არანაკლებ 80-ისა) (20 ვ): გ. ცხოვრების შვიდწლეულებად დაყოფილი საფეხურები მათთვის დამახასიათებელი უმთავრესი ნიშნებით (27 ვ); დ. მიზნის უსამართლოდ მიღწევის, ქონების უსამართლოდ მოპოვების დამლუპველობა (13 ვ); ე. ტირანია – უბედურება პოლისისათვის (9 ვ); ვ. საკუთარი კონსტიტუციური რეფორმების მართებულობა (36 ვ) და ა.შ. ამ საკითხებზე მსჯელობა, მით უფრო, ანალიტიკურ პლანში, ერთი შეხედვით, შეუსაბამოა ლირიკული პოეზიის სპეციფიკისათვის. თუმცა სოლონის აქტუალურ საზოგადოედრივ-პოლიტიკურ პრომლემებზე გამოთქმული აზრები მეტრულად გამართულ თეორიულ ნაშრომთა თუ ტრაქტატთათვის დამახასიათებელ მსჯელობას კი არ წარმოადგენს, არამედ დახვეწილი პოეტური ენით გადმოცემულ დიდი პიროვნების სულის ამოძახილს. სწორედ რაციონალური ანალიტიკურობისა და ირაციონალური პოეტურობის შერწყმა არის მისი ლირიკის უმთავრესი ინნოვაციური ნიშანი, რის საილუსტრაციოდაც შეიძლებოდა მისი რამდენიმე ფრაგმენტის მოტანა:

ქონება, რომელსაც ღმერთები იძლევიან, კაცს რჩება
მყარად, ძირის-ძირიდან კენწერომდე.
თუკი მას კაცნი ზვიადობით ხელთ იგდებენ და წესისამებრ
კი არ მოდის ის, არამედ უსამართლო საქმეთ მინდობილი
მოგყვება ისე, რომ არ უნდა, მას შეერევა მსწრაფლ დაღუპვა.
დასაბამიდან, ვითარცა ცეცხლი, მცირედით იწყება
ჯერ შეუმჩნეველით და ბოლოს კი დამაქცეველით,
რადგან მოკვდავებს არ შერჩებათ ზვიადობები

(13 ვ, 9-16)

ღრუბლებიდან წარმოიქმნება თოვლის ანდა სეტყვის სიშმაგე,
მბრწყინავი ელვიდან ჭექა-ქუხილი იშვება,
დიდ კაცთაგან იღუპება ქალაქი, ერთმმართველის
მონობაში ექცევა არმცოდნე ხალხი

(9 ვ)

ნუ მოვა, ნეტავ, ჩემთან უცრემლო სიკვდილი, დე, მეგობრებს,
სიკვდილის ჟამს დავუტოვო ტკივილი და წუხილი

(21 ვ)

არქაიკის დეკლამაციური ლირიკის ერთ-ერთი გამორჩეული ინნოვატორი **ჰიპონაქსი** (ძვ.წ. VIს.) იყო (შემოქმედებისთვის დეტალურად Zimmermann, 2011, 153-158; გორდეზიანი, 2014, 203-206). ძნელი სათქმელია, რამდენად შეესაბამება საკუთარი თავის ლუმპენპროლეტარად წარმომდგენი არისოკრატიული წარმომაელობის პოეტის რეალური საზოგადოებრივი მდგომარეობა მის მიერ მორგებული უღატაკესი ლირიკული პერსონაჟის როლს. ყოველი შემთხვევისათვის, ერთი რამ სავსებით უეჭველია: ჰიპონაქსი ჩვენამდე მოღწეული პირველი პოეტია, რომელმაც ყურადღების ცენტრში მოაქცია ამაღლებულობის, ჰეროიკულობის, პოლისური პატრიოტიზმისა თუ პასუხისმგებლობისაგან სავსებით დაშორებული, საზოგადოებრივი ცხოვრების ფსკერზე განრთხმული ლუმპენპროლეტარული და ქურდული სამყარო. მის ფრაგმენტებს უნდა შევხედოთ როგორც ქუჩის თეატრს, სადაც შეგნებულად არის დევალვირებული ისეთი ღირებულებები, როგორიცაა ღირსება, ღვთისმოშიშობა, სიყვარული... წარმოსახვითი, გამოგონილი და ემპირიული, რეალური აქ ისეა ერთმანეთს შერწყმული, რომ ბიოგრაფიულისა და ფსევდობიოგრაფიულის ერთმანეთისგან გარჩევა შეუძლებელია. ჰიპონაქსი ცდილობს, რაც შეიძლება უხვად გამოიყენოს ქუჩური, ქურდული ლექსიკა და გამოთქმები. თუმცა მის ენაში და კომპოზიციურ ტექნიკაში აშკარად საკმაოდ კულტივირებული პოეტის ხელიც იგრძნობა. ამაზე მეტყველებს არაერთი სიახლე, რაც ჰიპონაქსმა ლიტერატურულ პროცესს შესთავაზა:

ა. მას უკვე ანტიკურ სამყაროში პაროდიული პოეტური ფორმების განვითარებაში მამამთავრად მიიჩნევდნენ, თუმცა საკუთრივ პაროდიული ლიტერატურა, როგორც სისტემა, არისტოტელეს მიხედვით, ძვ.წ. V საუკუნის პოეტის ჰეგემონ თასოსელისაგან იღებს დასაბამს, რადგან იგი პაროდიების პირველი შემქმნელი იყო (Poet.1448a 12-13). ვედრების მრავალ ჰიპონაქსისეულ პაროდიას შორის შეიძლება გამოიყოს:

ჰერმეს, ძვირფასო ჰერმეს, მაიას წინილავ, კილენიელო,
შენ გევედრები, რადგან ძალზე მცივა
და მაბაბანებს...
მიეც ჰიპონაქსს,წამოსასხამი და ახალუხი,
სანდლებიცა და თბილი ჩექმებიც და ოქროს
სამოცი სტატერი იქითა კედლიდან.

(32 ვ)

ამ ფრაგმენტში საკმაოდ დახვეწილ პაროდირებასთან ერთად, ყურადღებას იპყრობს ჰერმესის ტრადიციული ეპითეტის „მაიას ძე“ ვოკატივის ფორმის Μαιάδη ფორმით Μαιάδεῦ ჩანაცვლება. ამ უკანასკნელს აქვს მნიშვნელობა „მაიას წიწილა ან ლეკვი“, რაც ფრაგმენტის პარო-

დიულობას უფრო გამოკვეთს. აქვეა ე.წ. ქურდული გამოთქმა τοὐτέρου τοίχου „იქითა კედლიდან", რაც პოეტის თანამედროვე ჟარგონზე, როგორც ჩანს, ნიშნავდა „მეზობლის სახლიდან". საგმირო ეპოსის, შესაძლოა, სულაც „ოდისეას" პაროდირების სული ტრიალებს ფრაგმენტში 128 ვ:

მუზავ, მიმღერე ევრიმედონის ძეზე, ზღვისმშთანთქმელზე,
მუცელმახვილზე, რომელიც უზომოდ ჭამს,
რომ ხალხის გადაწყვეტილებით ჩაძაღლდეს
გაქვავებით უკაცრიელი ზღვის ნაპირზე.

ბ. არქილოქოსისა (ლიკამბესისა და ნეობულეს განმაქიქებელი ლექსები) და სემონიდეს ამორგოსელის (სატირა ქალებზე) პოეზიაში თავდასხმას რეალურ პირებსა თუ პირთა ჯგუფებზე, მათ გალანძღვას, რაც იამბური პოეზიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი იყო, ჰიპონაქსთანაც გარკვეული ადგილი უჭირავს. მასთან ინვექტივა უკვე ლექსების უმთავრეს თემებს მოიცავს. ამიტომაც წარმოგვიდგება მისი ერთ-ერთი მთავარი სამიზნე, ბუპალოსი, ინვექტივის განზოგადებულ, სანიმუშო ფიგურად არისტოფანესთან (Lys.360 შმდ.), ჰორაციუსთან (Epod. 6,14), ლუკიანოსთან (Pseudolog. 2). ინვექტივის აბსოლუტუზაცია, გარკვეულწილად, ჰიპონაქსის პოეტურ ინნოვაციად შეიძლება განვიხილოთ. მისი განქიქების ობიექტები არიან: ბუპალოსი, ჰიპონაქსის მეტოქე არეტესთან სასიყვარულო ურთიერთობაში. მას იგი წარმოგვიდგენს მკვლელად, μητροκοίτης-ად, საკუთარ დედასთან ინცესტური კავშირის მქონედ (12 ვ), მას პოეტი კრივშიც კი იწვევს (120-121 ვ):

დამიკავეთ მოსასხამი, რომ თვალში დავარტყა ბუპალოსს,
რადგან ორსავე ხელს ვხმარობ და არ ვცდები დარტყმისას.

განქიქებას ვერ გადაურჩა ბუპალოსის ძმაც, ათენისი (70,11 ვ), ვინმე მხატვარი მიმნესი (28 ვ), მისანი კიკონი (4 ვ) და თავად ჰიპონაქსის სატრფო არეტეც (17 ვ, 15 ვ).

გ. სექსუალური კავშირის ასახვისას ჰიპონაქსი ე.წ. ყოფითობამდე დასულ, ყოველგვარ ამაღლებულობას მოკლებულ, ნატურალისტურ გზას ირჩევს. ერთგან იგი იმპოტენციისგან განკურნების რიტუალს აღწერს (78 ვ), მეორეგან, დაზიანებულად მოღწეულ ფრაგმენტში, რომელიც ენობრივადაც და სიტუაციურადაც ეხმიანება არქილოქოსის ზემოთგანხილულ ეროტიულ ფრაგმენტს (84 ვ), პოეტის სასიყვარულო თავგადასავალი იატაკზე/ მიწაზე (χαμαί) არის „განრთხმული", სექსუალური აქტის მონაწილენი გახდილები (ἐκδύντες) არიან, კბენენ და კოცნიან (ἐκδάκνομεν τε κἀφιλέομεν) ერთმანეთს, მათ ფარულად უყურებენ კარიდან (διὲκ θυρέων βλέποντες), რომ არ ჩაავლონ (μὴ ἥμεας λάβ...) შიშ-

ვლები, მყარდება სექსუალური კავშირი (ἐγὼ ἐβίνεον), რაც ორგაზმით სრულდება (ἐπ' ἄκρον ἕλκ[ων ὥσπε]ρ ἀλλᾶντα ψήχων). იამბური პოეზიისათვის დამახასიათებელი ბილწ- და უხამსსიტყვაობის ტენდენცია ჰიპონაქსთან სავსებით ყოფით, ჩვეულებრივ ხასიათს იღებს და პოეზიაში იმ ე.წ. აისხროლოგიური ნაკადის მომძლავრებას უწყობს ხელს, რომელმაც თავის კულმინაციურ ფაზას ძველ ატიკურ კომედიაში მიაღწია.

დ. ჰიპონაქსი გამოიყენებდა იამბურ ტრიმეტრს, ტროქეულ ტეტრამეტრს, დაქტილურ ჰექსამეტრს, ეპოდურ საზომებს და მის მიერვე შემოღებულ, იამბური ტრიმეტრის მოდიფიცირებულ ვარიანტს, ჰინკიამბს, იგივე ქოლიამბს ანუ კოჭლ იამბს, რაზეც დეტალურად მეტრისადმი მიძღვნილ თავში ვიმსჯელებთ. აქ კი მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ თავისი მეტრული ინნოვაციით, ფაქტობრივად, მან დაასრულა არქაული დეკლამაციური ლირიკის საზომთა ფორმირების პროცესი.

პიროვნული სასიმღერო ლირიკის ანუ მონოდიის სამი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი (ალკეოსი, საპფო, ანაკრეონი) ახალ, უპირატესად რიტორიკული სტილის ძირითადად ლირიკული სტილით ჩანაცვლების ეტაპს იწყებს. ეს კი, თავის მხრივ, მოასწავებს პოეზიაში პიროვნულ განცდასა თუ ადამიანთა, საგანთა და მოვლენათა მიმართ დამოკიდებულებაზე მსჯელობიდან პიროვნულ განცდათა უშუალოდ გამოხატვაზე გადასვლას. **ალკეოსის** შემოქმედებაში ირეკლება აღმოსავლეთ ეგეიდაში მდებარე პატარა კუნძულ ლესბოსზე, მის მთავარ ქალაქ მიტილენეში ძვ.წ. VII საუკუნის მეორე ნახევრიდან პოლიტიკურსა თუ ლიტერატურულ ცხოვრებაში მიმდინარე დუღილის პროცესი[1]. მრავალი საუკუნის შემდეგ რომაული ლიტერატურის ოქროს ხანის პოეტი ჰორაციუსი ხარობს იმით, რომ რომში პირველმა გაუთქვა სახელი ალკეოსს:

> ის, ვინც ადრე ჩვენში სხვა ბაგეს არ უხსენებია, მე ლათინმა ლირიკოსმა/ვქმენ ცნობილი. ვხარობ,რომ მომაქვს ჯერ ართქმული/და მკითხულობენ აქაურთა თვალები და ხელთ ვუპყრივართ
>
> (Epist. I 19, 31-33)

ჰორაციუსი, რომელიც ალკეოსისგან დავალებულად თვლის თავს, არაერთგზის ახსენებს და ჰბაძავს მას. თავისი ოდების პირველ წიგნში იგი (32, 3 შმდ.) ალკეოსის ერთგვარ ლიტერატურულ პორტრეტს გვთავაზობს, ხოლო მეორე წიგნში (13, 26 შმდ.) მას ოქროს პლექტრუმის/ხემის მფლობელად ანუ ლირიკოსთა უმაღლესი პატივის ღირსად მიიჩნევს. შესაბამისად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ანტიკურობის ერთ-ერთ უდიდეს ლირიკოს პოეტ ჰორაციუსისათვის ალკეოსი ინსპირაციის წყაროს

[1] ალკეოსის შემოქმედების მიმოხილვისათვის იხ. Zimmermann, 2011, 208-213; გორდეზიანი, 2014, 210-218

წარმოადგენდა და რომაელთათვის ჯერ უცნობ, ახალ პოეტურ სამყაროსთან ზიარების სიმბოლოდ აღიქმებოდა. ოდნავ მოგვიანებით კვინტილიანუსი აღნიშნავდა, რომ ალკეოსი, გარკვეულწილად, მართლაც იმსახურებს „ოქროს პლექტრუმს“ და აქებს მას ლაკონიურობისათვის (brevitas), დიდებულებისათვის (magnificentia) და საფუძვლიანობისათვის (diligentia) (X. 63).

ბუნებრივია, თუკი ძვ.წ. VII-VI ს. მოღვაწე პოეტი ძვ.წ. I ს. მოყოლებული რომში ესოდენ ინტერესს იწვევდა, უნდა ვიფიქროთ, რომ ალკეოსი არანაკლებ მნიშვნელოვან შემოქმედს წარმოადგენდა თავის თანამედროვეთათვის. მას შემდეგ, რაც ახალი ფრაგმენტების აღმოჩენის წყალობით ჩვენი ცოდნა ალკეოსის შემოქმედებაზე მნიშვნელოვნად გაფართოვდა, უფრო გაბედულად შეიძლება მსჯელობა იმ სიახლეებზე ლიტერატურულ პროცესში, რაც მის სახელს შეიძლება დაუკავშირდეს:

ა. ალკეოსის სახით ლიტერატურის ისტორიაში ჩნდება პირველი პოეტი – პოლიტიკური მებრძოლი, რომელიც არ არის პოლიტიკური მოღვაწე, მსგავსად სოლონისა, არც უბრალოდ მეამბოხე-განმქიქებელი, მსგავსად არქილოქოსისა, არც დემოსის მოძულე და წარჩინებულთა ტრფიალი, მსგავსად თეოგნისისა. იგი არის სასტიკ პოლიტიკურ ბრძოლაში ჩართული სისხლით და ხორცით არისტოკრატი პოეტი, რომელსაც სძულს ტირანია და ტირანები, მაგრამ არამც თუ არ სძულს, არამედ უყვარს კიდეც დემოსი. იგი არის პოეტი, რომელმაც იცის მრავალგზისი გადასახლებების სიმწარე და სამშობლოში დაბრუნების სიხარული, რომელსაც ახასიათებს ბრძოლში მოპოვებული გამარჯვებით აღტკინება და დამარცხებით გამოწვეული იმედგაცრუება. პოლიტიკური ამბიციების მქონე, გადასახლებაში მყოფი, დევნილი პოეტის განცდები, პირველად ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში, გადმოცემულია საშური გულწრფელობითა და თანმიმდევრულობით მის მშვენიერ ფრაგმენტებში (129 ლპ, 130 ლპ). აქ ტირანის აღმაზევებელ დემოსზე გაბოროტებული და შურისგების ჟინით აღსავსე პოეტი კი არ გადმოგვცემს სათქმელს, არამედ ადამიანი, რომელმაც თანამებრძოლებთან ერთად, თავის დროზე ფიცი დადო, ან დახოცილიყვნენ ძალაუფლების მპყრობელ კაცთაგან, ან თავად ისინი ჩაეგზავნათ ჰადესში, რათა „დემოსი ტკივილთაგან ეხსნათ“ (129 ლპ, 20). ალკეოსი პირველი იყო, რომელმაც თქვა, რომ „არა ქვები ან ფიცრები ან ხუროთმოძღვართა ხელოვნება არის ქალაქები, არამედ კაცები, რომლებმაც იციან, როგორ დაიცვან იქ კედლებიც და ქალაქებიც“ (426 ლპ). ეს აზრი სხვადასხვა ვარიაციით შემდგომში არაერთგზის გამოუყენებიათ. ამიტომაც, მართალია, ალკეოსს შეუძლია უზომოდ იხაროს ტირანის სიკვდილის გამო: „ახლა კი გვმართებს დავთვრეთ, თანაც უზომოდ/ვსვათ, რადგანაც მოკვდა

მირსილოსი“ (332 ლპ), მაგრამ, ამასთანავე, მას არც ამგვარი მოწოდება ავიწყდება „არ გვმართებს სული მივანდოთ ავ ზრახვებს“ (335 ლპ). ალკეოსის მსოფლაღქმა ორ საყრდენს ეფუძნება: დიდგვაროვანთა ეთიკას და პოლისურ თვითშეგნებას. პირველი მის გვაროვნულ ამბიციებსა და ტირანებისადმი შეურიგებლობაში გამოიხატება, მეორე კი მშობლიური პოლისისა და მისი მოქალაქეების, დემოსის სიყვარულში. ეს კი სავსებით ახალი მოვლენა იყო არქაულ პოეზიაში.

ბ. ალკეოსის შეფასებისას კვინტილიანუსი მისი შემოქმედების მრავალი დადებითი მხარის ჩამოთვლასთან ერთად (ტირანებზე თავდასხმა, მორალურ ღირებულებათა დაცვა, ორატორისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობა და გამართულობა), მას არ უწონებს თამაშისა და ეროტიკის ხასიათის ლექსებამდე ჩამოქვეითებას (X, 63). სწორედ განწყობათა კონტრასტულობით გამორჩეული, პოლიტიკურ ბრძოლაში ჩართული, გამარჯვებაზე ორიენტირებული პოეტის ტონალობიდან, იმედგაცრუებული, დამარცხებას შეგუებული, შემდგომი ბრძოლის უაზრობაში დარწმუნებული, ღვინისა და ხორციელ სიამოვნებათა მაქებარი პოეტის ტონალობამდე დასვლა არის ის სიახლე, რაც ალკეოსს გამოარჩევს თავისი წინამორბედი თუ თანამედროვე ლირიკოსებისაგან. ე.წ. „ჩამოქვეითებულ“ მდგომარეობაშიც იგი ერთგულია შერჩეული თემის საფუძვლიანად ასახვის პრინციპისა. მაგალითად ავიღოთ ღვინო, რომელსაც მრავალი პოეტის შემოქმედებაში უჭირავს მნიშვნელოვანი ადგილი. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტებიც კი, რომლებმაც ალკეოსის საკმაოდ პროდუქტიული შემოქმედების ერთობ მცირე ნაწილი შემოგვინახეს, საშური მრავალფეროვნებით წარმოგვიდგენენ ღვინის ყველა სიკეთეს: ღვინით თრობა არის „საუკეთესო მკურნალი“ (335 ლპ), ღვინო დროსტარების უებარი საშუალებაა ყინვიან ზამთარშიც (338 ლპ), ყვავილმრავალი გაზაფხულის ჟამსაც (367 ლპ), ზაფხულის მცხუნვარებაშიც (347 ლპ), ღვინო სემელეს და ზევსის ძემ ადამიანებს საწუხართა დასავიწყებლად აჩუქა (346 ლპ); ფრაგმენტი „ღვინო, ძვირფასო ბიჭო, და ჭეშმარიტება“ (366 ლპ) ცნობილი გახადა ანონიმურმა ლათინურმა გამოთქმამ: in vino veritas „ღვინოშია ჭეშმარიტება“, „ღვინო ადამიანისთვის სარკეა“ (333 ლპ) და ა.შ. აღარაფერს ვამბობ მოწოდებაზე ღვინის სმისა დათრობისაკენ, რაც ესოდენ ხშირად ისმის ალკეოსის ლექსებში.

გ. ალკეოსის მიერ შემოთავაზებულ სიახლედ შეიძლებოდა მიგვეჩნია პოეტურად ასახული ცალკეული სურათების თავისთავადობა, განსაკუთრებული გამოკვეთილობა, ვიზუალიზაცია, რასაც მე საკუთარი სურათით ტკბობის ტენდენციას ვუწოდებდი. მაგალითისათვის წარმოვადგენ (თარგმანი ნანა ტონიასი) ორ ფრაგმენტს:

ომის ღვთაების ნათელი მოსავს მაღალ სასახლეს
საჭურველი ანათებს დარბაზს,
ბრინჯაოს სხივით ელვარებს ჭერი
ზუჩებითა და მუზარადებით მიმოფენილი.
ცხენთა ძუების თეთრად ფრიალი
ომში მყივარი მებრძოლების თავსარქმელს ამკობს.
მაგარ შუბთაგან თაედასაცავი
მოელვარე საბარკულები ფარავენ სარჭეთ,
ირგვლივ ბზინავენ ახლადნაკეთი სელის ჯავშნები.
იატაკს მოსავს ფართა სიმრავლე
და ქალკისური შუბების ბზინვა.
თვლა აღარა აქვთ სათეძურებს და წელსაბმელებს.
არ გვმართებს მათი დავიწყება,
ოდეს დადგება საბრძოლველად წარმართვის ჟამი

(357 ლპ)

მიუხედავად იმისა, თუ რა უნდა ყოფილიყო ამ ფრაგმენტის ფუნქცია, რის აღწერას გვთავაზობს იგი (ზოგიერთი მკვლევარი აქ მებრძოლი პოეტის სულის გამოვლინებას ხედავს, სხვანი კი ფრაგმენტს, მხოლოდ იარაღით კეკლუცობის მაგალითად მიიჩნევენ), ერთი სავსებით უდავოა: პოეტი წარმოგვიდგენს იარაღით მოჭედილ სივრცეს იმგვარად, რომ სურათი თავისთავადი და ვიზუალურად კარგად აღსაქმელი იყოს.

ჰებროსო, შენი მდინარება ულამაზესი,
აინოსიდან მენამული ზღვისკენ მედინი,
აზვირთებული, თრაკიელთა ველების გავლით
უფრო მშვენდება.
ეწაფებიან ქალწულები შენს წმინდა ნაკადს,
ნაზი ხელებით ისველებენ სათუთ თეძოებს,
სალბუნის მსგავსი ღვთაებრივი წყლით ენიჭებათ
მომხიბლაობა

(45 ლპ)

იმისგან დამოუკიდებლად, თუ რა კონტექსტში იყო ეს სტრიქონები ჩასმული, ნათელია, რომ ალკეოსისათვის თითქმის იმპრესიონისტი ხელოვანის თვალით დანახულ ბუნების ამ სურათში ძირითად ამოცანას პეიზაჟის სილამაზის ასახვა წარმოადგენს, კვინტილიანუსის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, მოკლედ, დიდებულად და საფუძვლიანად.

დ. ეოლიურმა, კერძოდ, ლესბოსურმა სკოლამ, უდიდესი წვლილი შეიტანა ბერძნული ლექსთწყობის, როგორც სისტემის განვითარებისა და ჩამოყალიბების საქმეში. ბუნებრივია, ამ პროცესში თავისი ნოვატორული სიტყვა თქვა ალკეოსმა (დეტალურად ქვემოთ).

განსხვავებულ, სავსებით ახალ პოეტურ სამყაროში გადავყავართ ალკეოსის თანამედროვე პოეტ ქალს **საპფოს**. მართალია, იგიც ლესბოსიდან იყო, მიტილენეში ცხოვრობდა. მან, როგორც წარჩინებულთა ფენის წარმომადგენელმა, თავის ოჯახთან ერთად გადასახლების და დევნის მთელი სიმწარე იწვნია, მაგრამ მისი პოეზია სავსებით დახურული აღმოჩნდა პოლიტიკურ ორომტრიალსა თუ ბრძოლებთან დაკავშირებული ვნებათაღელვისა და თემებისათვის[1].

ა. უმნიშვნელოვანეს სიახლეს უკვე ის წარმოადგენს, რომ უაღრესად პატრიარქალურ ბერძენ პოეტთა თანამეგობრობას, ქალი პოეტის, საპფოს სახით უჩნდება ღირსეული მეტოქე, რომლის შემოქმედებამაც ყველაზე ცნობილ ინტელექტუალ მამაკაცთა უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა. სოლონი, რომელსაც სიმპოსიონზე საპფოს ერთი სიმღერა მოუსმენია თავისი ძმისშვილისაგან, შევედრებია მას, ესწავლებინა მისთვის ეს სიმღერა და თავისი სურვილი ამგვარად აუხსნია: „რათა ეს ვისწავლო და შემდეგ მოვკვდე" (Aelian. ap. Stob. Fclor. XXIX 58); პლატონის სახელით ცნობილ ეპიგრამაში იგი „მეათე მუზად" არის მოხსენიებული (AP IX, 506): სტრაბონის აზრით: საპფო არის „გასაოცარი რაღაც არსება: რადგან, რასაც კი ჩვენი მახსოვრობა სწვდება, ესოდენ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, ჩვენ არ ვიცნობთ რომელსამე ქალს, რომელიც თუნდაც ოდნავ შეედრებოდეს მას პოეზიის მადლით" (XIII 617). საპფოს ჰბაძავდნენ და ადიდებდნენ რომაული პოეზიის კორიფეები: კატულუსი, ჰორაციუსი, ოვიდიუსი... მან პირველად გაუხსნა გზა პოეზიაში ქალთა სათქმელს, ქალების ლტოლვას მშვენიერების, დახვეწილობისა და სიფაქიზისაკენ. საპფომ შექმნა, როგორც ჩანს, ლესბოსზე უკვე არსებული პრაქტიკის შესაბამისად, წარჩინებულ ქალიშვილთა თიასოსი ანუ წრე, რომლის ამოცანა ვაჟებისათვის მოქმედი, პოლიტიკოსთა და მებრძოლთა აღზრდაზე ორიენტირებული მსგავსი გაერთიანებებისაგან გასხვავებით, კარგი მეუღლეების, მშვენიერების შეცნობის საიდუმლეობასთან ნაზიარები, განათლებული, ხელოვნებით გატაცებული მეოჯახე ქალების აღზრდა იყო. საპფოს ცხოვრებაში და პოეზიაში ერთმანეთისგან მკვეთრად გაიმიჯნა შიდასაწრეო (intra thiasum) და გარესაწრეო (extra thiasum) თემები. საპფოს პოეტურ სამყაროში ძირითადი ადგილი დაიკავა იმან, რაც მისი წრის წევრთა ერთმანეთთან და თავად მასთან ურთიერთობას უკავშირდებოდა. აქ არის ეროსი, ძლიერი სულიერი განცდები, გაზაფხულის სურნელი, ყვავილები და, რასაკვირველია, სიყვარულისა და მშვენიერების ქალღმერთის აფროდიტე/კიპრისის უბიკვიტეტი ანუ ყველგან გავრცელებულობა, მე ვიტყოდი, საპფოს პოეზიის მთელი მად-

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. Zimmermann, 2011, 200-208; გორდეზიანი, 2014, 218-230, საპფოს პოეზიის დეტალური ანალიზისათვის იხ. ტონია, 1991.

ლი. იმას, რაც ამ სამყაროს გარეთ ხდება (პოლიტიკური დაპირისპირებები, ოჯახი, ახლობლები, გადასახლება, ყოველდღიურობა, ყოფითობა და ა.შ.), საპფოსთან ბევრად ნაკლები ყურადღება ეთმობა. ინტრა- და ექსტრა მოვლენების, ფაქტობრივად, ერთად-ერთი შემაკავშირებელი თემაა „საპფოს წრის" ქალიშვილთა ქორწინება, რომელსაც მშვენიერი ეპითალამიების ანუ საქორწინო სიმღერების მთელი წყება ეძღვნება. შიდა და გარე მოვლენების ერთმანეთისგან ამგვარი მოწყვეტა საპფოსათვის დამახასიათებელ ინნოვაციად უნდა მივიჩნიოთ.

ბ. ყოფითის კონკრეტულობიდან განზოგადებულის უნივერსალურობამდე ამაღლება საპფოს „ფილოსოფიურობის" ერთ-ერთი გამორჩეული ნიშანია, რამაც, შესაძლოა, გარკვეულწილად განსაზღვრა კიდეც პლატონის ინტერესი მის მიმართ. ეს თავისებურება თავს იჩენს როგორც ცალკეულ ფენომენთა არსის ლაკონურ, მაგრამ საოცრად ტევად განსაზღვრაში, სხვადასხვა ღირებულებათა ურთიერთშეხამებასა თუ ჰარმონიზაციაში, ასევე საკუთარი ბედნიერების სავსებით ახლებურ აღქმაში. ა.მ.

ეროსმა ტანისმთენთავმა კვლავაც შემძრა,
ტკბილ-მწარე უძლეველმა ველურმა მხეცმა

(130 ლპ)

ეროსის ბუნება საოცარი ამომწურავობით, მათ შორის საპირისპირო ცნებათა ტბილი/მწარე გაერთიანებით მიღებული ძალზე ზუსტი ეპითეტით არის დახასიათებული, რაც შემდგომში არაერთმა ავტორმა გამოიყენა ეროსის ბუნებაზე მსჯელობისას.

ვინც ლამაზია, ასეთად მხოლოდ ხილვისას მოჩანს,
და ვინც კარგია, იგი უმალ ლამაზიც ხდება

(90 ლპ)

საპფოს ამ სტრიქონებს ბერძნული აზროვნებისათვის იმგვარი კონცეპტუალურად მნიშვნელოვანი ტერმინის ფორმირება უნდა შეემზადებინა, როგორიცაა კალოკაგათია (მშვენიერება – სიკეთე), რომელიც ფიზიკურისა და სულიერის ჰარმონიულ კავშირს განსაზღვრავს სრულყოფილი მშვენიერების საფუძვლად.

ზოგი მხედართა, ზოგიც ფეხოსნთა ჯარს,
სხვა კი ბევრ ხომალდს თვლის ამ შავ მიწაზე
ყველაზე მეტად მშვენიერად, მე კი -
ვისაც რა უყვარს.
სულ ადვილია გასაგები გახდეს
ეს ყველასთვის, რადგან: აღმატებულმა
სილამაზით ელენემ ქმარი დათმო

საუკეთესო,
შორს გაეშურა ის გემით ტროასკენ
და აღარც შვილზე, არც ძვირფას მშობლებზე
არ უფიქრია. რადგან გაიტყუა
კიპრისმა ტრფობით.
[ადვილი არის ქალის მართვა, როდესაც
სიყვარულს დაბრმავება უცბად ძალუძს.]
მეც ახლა შორს მყოფი ანაქტორია
კვლავ გამახსენდა.
მერჩივნებოდა მისი მსუბუქი სვლა
დამენახა, მბრწყინავი სახის შუქი,
ვიდრე ლიდიელთ ეტლნი, ფეხოსანნი
მძიმე საჭურვლით

(16 ლპ)

ელენეს საქციელის გამამართლებელ ამ ფრაგმენტში, რომელსაც, შესაძლოა, ეპასუხებოდეს ალკეოსის აშკარად ელენეს გამამტყუნებელი ფრაგმენტები (42 ლპ, 283 ლპ), ძალზე სადა, უბრალო თხრობის ფონზე, ელენეს მაგალითი გამოყენებულია ბერძნულ პოეზიაში სავსებით ნოვატორული აზრის არგუმენტად: მშვენიერება სუბიექტური გაგებაა, მშვენიერია ის, ვინც ან რაც გიყვარს. შესაბამისად, ამგვარი რწმენა საპფოს უქმნის შეგრძნებას, რომ მშვენიერებასთან მუდმივი ზიარების შესაძლებლობა მისთვის ბედნიერების უშრეტი წყაროა, რაც, თავის მხრივ, თავად მისი, როგორც პოეტის უკვდავების საწინდარია. 2004 წელს აღმოჩენილმა ფრაგმენტმა ნათელი გახადა, რომ საკუთარი, მუზების მადლთან ზიარებული პოეტის უკვდავების შეგრძნებას საპფოსათვის კონცეპტუალური მნიშვნელობა ჰქონდა.

ბერძენ ლირიკოსთა ცნობილ გამოცემებში ეს ფრაგმენტი ერთობ დაზიანებული სახით აქამდეც იყო ცნობილი (58–59 ლპ, 65a დ), როგორც P.OXY XV 1787 (1). 2004 წელს კიოლნის უნივერსიტეტში დაცული პაპირუსი (ინვ. 21361) დილერის მიერ შეძენის შემდეგ იმავე წელს რ. ვ. დანიელმა და მ. გრონევალდმა ZPE-ში გამოაქვეყნეს. რის შემდეგაც მის გარშემო ფართო დისკუსია გაიშალა და ტექსტი არაერთგზის გამოქვეყნდა. 2011 წელს ცნობილმა პაპიროლოგმა დირკ ობინკმა მისი კიდევ ერთი კრიტიკული აპარატით აღჭურვილი გამოცემა შემოგვთავაზა (Obbink, 2011). ფრაგმენტი წარმოადგენს ასკლეპიადური საზომით დისტიქებად გამართულ ლექსს ან ლექსის ნაწილს:

თქვენ, გოგოებო, იისუბიან მუზათა საჩუქრებს
და სიმღერის მეგობარ მჟღერ ლირას მიჰყევით.
მე კი ოდესლაც ნაზი კანი უკვე სიბერემ
წამართვა და გამითეთრდა შავი თმები,

გული დამიმძიმდა, ვეღარ მზიდავენ მუხლები,
ადრე ცეკვაში მარდნი რომ იყვნენ, სადარი შველთა.
ხშირად მივსტირი ამას ყველაფერს, მაგრამ რას ვიზამ,
თუ ერთხელ გაჩნდა, ადამიანი ვერ იქნება უბერებელი.
აი, ტითონოსიც, როგორც ამბობენ, ის ეოსმა ვარდმკლავებამ უწინ
სიყვარულით აღგზნებულმა გაიტაცა მიწის კიდისკენ,
მშვენიერი და ახალგაზრდა. თუმცა მას მაინც წამოაწია
დრომ ჭაღარა სიბერე, უკვდავი ცოლის მყოლეს.

ლექსში პოეტი მიმართავს ბავშვებს (παῖδες), რომლებშიც, როგორც ჩანს, მის წრეში გაერთიანებული ქალწულები/გოგოები იგულისხმებიან. მაგალითის /exemplum-ის ფუნქციას აქ ტითონოსის მითი ასრულებს, რომელიც კარგად ყოფილა ცნობილი უკვე ჰომეროსისათვის („ილ".XX, 237. XI, 1, „ოდ". V, 1).

ჰომეროსის ჰიმნში აფროდიტესადმი (217 შმდ.), ფაქტობრივად, მითის მთელი სიუჟეტია გადმოცემული: ქალღმერთი-განთიადი, ეოსი, შეიყვარებს ტროას მეფის ლაომედონის ძეს, პრიამოსის ძმას, ულამაზეს ტითონოსს. ეოსის ლტოლვა ლაომედონის ძისადმი იმდენად ძლიერი იყო, რომ მან ჭაბუკი მოიტაცა და ზევსი მისთვის უკვდავების მიცემაზეც დაიყოლია. ეოსს დაავიწყდა ტითონოსისათვის მარადიული ახალგაზრდობა ეთხოვა უმაღლესი ღმერთისათვის. ტითონოსის ასაკში შესვლასთან ერთად ეოსის ლტოლვა მისდამი თანდათან ნელდებოდა, ხოლო როდესაც ტითონოსი მთლად დაბერდა და სხეულს საერთოდ ვეღარ ამოძრავებდა, ქალღმერთმა იგი საძინებელ ოთახში დაასვენა და ბრწყინვალე კარი მიუხურა. იქიდან ერთ დროს უმშვენიერესი და ძალ-ღონით აღსავსე, მაგრამ ახლა სავსებით ძალაგამოცლილი ტითონოსისგან, ვითარცა ჭიჭინობლისგან, მხოლოდ გაბმული ჭიჭინი ისმის. როგორც ჩანს, საპფო სწორედ მითის ამ ვერსიას ეხმიანება. ფრაგმენტი სრულდება სწორედ ამ ეგზემპლუმით/მაგალითით.

მეცნიერებაში საკამათო ძირითადად ისაა, ამით მთავრდებოდა თუ არა თავიდანვე საპფოს ლექსიც. ერთნი მიიჩნევენ, რომ საპფოს ახალ ფრაგმენტს გაგრძელება აღარ უნდა ჰქონოდა და ეგზემპლუმი აქ ერთგვარ „ღია დასკვნას" წარმოადგენდა, რაც არქაული ბერძნული ლირიკისათვის უჩვეულო სტილისტური ხერხი არ უნდა ყოფილიყო. სხვანი, პირიქით, ამოდიან უფრო ადრეული ოქსირინხოსის ვერსიაში დადასტურებული ოთხი დამატებითი სტრიქონიდან და ათენეოსთან (XV 687 ab) მოცემული ინფორმაციიდან იმის თაობაზე, თუ რისკენ მიისწრაფვოდა საპფო, და აქვე წარმოდგენილი საპფოს სიტყვებიდან: „მე მიყვარს ბრწყინვალება/დახვეწილობა,... ასეა, და მე წილად მარგუნა მზის სიყვარულმა სინათლესა და მშვენიერთან/მშვენიერებასთან [ზიარე-

ბა]". მკვლევართა ერთი ნაწილი ამ სტრიქონებს მიიჩნევს ტითონოსის ლექსის ლოგიკურ ფინალად. ნ. ტონიას აზრით (Tonia, 2006), ამაზე მიგვითითებს თავად ლექსის სტრუქტურა, რომელიც საპფოს პოეზიისათვის დამახასიათებელ ტრიადული ორგანიზაციის პრინციპს ეფუძნება. ამ სტრიქონთა გაუთვალისწინებლობის შემთხვევაში ეს სტრუქტურა სავსებით დარღვეული აღმოჩნდებოდა. ამასთანავე გაუგებარი იქნებოდა პოეტის მოწოდება ლექსის საწყის სტრიქონებში მისი ახალგაზრდა თანაშემოქმედთადმი, მიყვნენ პოეზიასა და მუსიკას. მხოლოდ საკუთარი სიბერის მძიმე სურათის აღწერა და ტითონოსის ეპიზოდის თხრობა, ათენეოსთან დადასტურებული სტრიქონების გარეშე, ახალგაზრდებს მისი მოწოდების გაზიარების მიზანშეწონილობაში ვერ დაარწმუნებდა. ამავე აზრამდე მიდის ე. გრინიც, ოღონდ ლექსის ფილოსოფიური თვალსაზრისით განხილვის საფუძველზე (Greene, 2011).

მიუხედავად იმისა, თუ როგორ გადაწყდება საბოლოოდ ამ ახალი ფრაგმენტის ტექსტის აღნაგობის საკითხი, ჩვენს ხელთ არსებული საპფოს ფრაგმენტების ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მის ერთი შეხედვით ქალთა წრის ყოველდღიური საზრუნავებით შემოფარგლულ, პოლიტიკისა და საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი საკითხების უგულებელმყოფელ პოეზიაში საოცარი ფილოსოფიური სიღრმე შეიძლება აღმოვაჩინოთ, რომელიც გარკვეული ასპექტებით არა მარტო სოკრატემდელთა, არამედ თავად პლატონის ფილოსოფიის წინამორბედადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ. საპფოსათვის სიყვარული და მშვენიერება ერთმანეთთან ორგანულად დაკავშირებული ცნებებია. მშვენიერია ის, რაც გიყვარს ან რისკენაც სიყვარულის ძალით მიისწრაფი. მაგრამ იმის მიხედვით, თუ ვინ ან რა არის შენი მისწრაფების ობიექტი, მშვენიერი შეიძლება იყოს ის, რაც დროში წარმავალია, მაგალითად, შენი მეგობარი ანაქტორია (ფრ. 16 ლპ), და ისიც, რაც მარადიულია: ზოგადად დახვეწილობა, სინათლე და მშვენიერება. თუკი ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ ჩვენს ფრაგმენტს, ცხადად დავინახავთ, როგორ ოსტატურად გადადის პოეტი კონკრეტულიდან აბსტრაქტულზე. ბავშვებისადმი/გოგოებისადმი პრაგმატული დარიგების შემცველ მოწოდებას (1-2) მოსდევს ხანში შესული პოეტის სიბერის უსიამოვნო ნიშნების დახასიათება (3-6), მაგრამ ამას საპფო „ფილოსოფიურად" უყურებს, რადგან დაბერება მოკვდავ ადამიანთა გარდაუვალი ხვედრია (7-8). თვით ტითონოსმაც, რომელსაც უკვდავება მოუპოვა ეოსმა, ვერ დააღწია თავი ამას (9-12). მითის ეს ერთი შეხედვით უბრალო და ლაკონური თხრობა ძალზე საინტერესო მიმართებებს გვიჩვენებს საპფოსთან: მუზებმა იგი ისევე შეიყვარეს და გადაიყვანეს თავისი პოეზიისა და მუსიკის სამყაროში, როგორც ეოსმა ტითონოსი შეიყვარა

და გადაიყვანა იმ სამყაროში, სადაც მუზების მეგობარი ეოსი განთიადს მოუვლენს ხოლმე ადამიანებს. უკდავმა ქალღმერთებმა, მუზებმა საპფოს, როგორც რჩეულ პოეტს, უკვდავება მიუპოვეს, ისევე როგორც ტითონოსს უკდავმა ქალღმერთმა ეოსმა მოუპოვა უკვდავება. მაგრამ საპფოს მოკვდავი სხეული ვერ გადაურჩა სიბერეს, თუმცა პოეტი ამას შეეგუა, ისევე როგორც სიბერით სასომიხდილი ტითონოსი. აქ სრულდება პარალელი მითოლოგიურ ეგზემპლუმთან. ამას, მეცნიერთა ერთი ნაწილის კვალდაკვალ, ვფიქრობ, ოქსირინხოსის პაპირუსსა და ათენეოსის რეპლიკაში დადასტურებული სტრიქონები მოჰყვებოდა. მათში, თავისი მარადიული და უმაღლესი ლტოლვის განცხადებით, საპფო, ფაქტობრივად, ეხმიანება ლექსის დასაწყისში ახალგაზრდებისადმი მიცემულ რჩევას. მისი დასკვნა შემდეგზე უნდა მიგვანიშნებდეს: ახალგაზრდები უნდა ესწრაფოდენ მუზების სამყაროს, რადგან მათ მაგალითად/ეგზემპლუმად ჰყავთ საპფო. მას სიცოცხლეში ბედნიერებას, იყოს სინათლისა და მშვენიერების თანაზიარი, დახვეწილობისა და მზის სიყვარული ანიჭებს. ხოლო ამქვეყნიური ცხოვრებიდან წასვლის შემდეგ უკვდავებას მუზების ძღვენი, მისივე პოეზია მოუპოვებს. ამით საპფო არქაულ ბერძნულ ლიტერატურაში სავსებით ახალ სიტყვას ამბობს პოეტის, საზოგადოდ ხელოვანის, განსაკუთრებულობის შესახებ. ამგვარი რწმენა მის პოეზიას იმ მადლით აღავსებს, რომელიც უკვე ამდენი საუკუნეა აღაფრთოვანებს მკითხველს.

გ. საპფოს ლექსებს ძირითადად მიმართვის პოეზია შეიძლება ვუწოდოთ, რადგან ისინი მეტწილად ვიღაცისადმი (ღმერთებისადმი, მეგობარი ქალებისადმი, ახლობლებისადმი, მექორწინეთადმი და ა.შ.) მიმართვის ფორმით წარმოგვიდგებიან. აქ არის ვედრებაც, მუდარაც, ოცნებაც და გახსენებაც, სიყვარულში ბზარის გაჩენის შემთხვევაში სულის ფორიაქი და მძაფრი განცდებიც, მაგრამ არ არის მუქარა, მკვეთრი ან უკმეხი დამოკიდებულება, სხვისი ავით გამოწვეული სიხარული, შეურაცხყოფა ან წყევლა. ეს, ფაქტობრივად, უკმეხობისა და გაბოროტებისაგან სავსებით დაცლილი, კეთილმოსურნე თუ კეთილგანწყობილი პოეტის სულის ამოძახილია. ამგვარ ტონალობას საპფომ მიუსადაგა ლირიკული ნარატივის სტილი, რომელიც პოეტის სათქმელს მშვიდი, უბრალო თხრობის ფორმას აძლევს და ამასთანავე რაღაც უხილავი კეთილმოსმყოფელობის სულით აღავსებს. მაგალითისათვის შეიძლებოდა მისი ახლადაღმოჩენილი, 2015 წელს გამოქვეყნებული ძმებისადმი მიძღვნილი ლექსი წარმოგვედგინა, რომელშიც საპფო ვიღაცას (შესაძლოა, დედას) მიმართავს და საოცარი სიმშვიდით გადმოგვცემს ძმის, ოდისევსის მსგავსად ზღვაზე დიდხანს მოხეტიალე ქარაქსოსის, ტელემაქოსის მსგავსად დაკაცების ნიშნების გამოვლენის სტარტზე მყოფი უმცრო-

სი ძმის ლარიქოსისა და გამოდარების მომლოდინე პოეტესას ოჯახის ცხოვრების ერთ, როგორც ჩანს, მღელვარე ეპიზოდთან დაკავშირებულ ფიქრებს (Obbink, 2015):

კვლავ იუინებ, მოდის ქარაქსოსიო,
სავსე ხომალდით. ეს ხომ ზევსმა უწყის
და ყველა ღმერთმა, სულაც არ გმართებს შენ
ფიქრი ამაზე.
თუმცა მაგზავნი და მომიწოდებ, რომ
ბევრს შევევედრო დედაუფალ ჰერას:
დააბრუნებდეს ჯანმრთელს, შინ მომავალს
გემი ქარაქსოსს,
თან ჩვენც გვიხილოს უვნებელი სხვა კი
ყველაფერი მივანდოთ ღვთიურ ძალებს,
რადგან დიდი ქარბუქის შემდეგ დარი
უმალ დადგება.
თუკი ისურვებს ოლიმპოსის მეფე,
ჭირთაგან დამხსნელ ღვთიურ ძალას მალე
აგზავნის. ჩვენ ვხდებით ნეტარები და
სიკეთით სავსე.
და ჩვენ, თუკი ერთხელაც თავს წამოწევს
ლარიქოსი და ის კაცად იქცევა,
სულის ერთობ ძლიერი სიმძიმისგან
უცბად ვიხსნებით.

სიმკაცრის, უკმეხობის „დეფიციტს“ საპფოსთან ანაცვლებს კეთილისმოსურნეობის, პოზიტიურ მახასიათებელთა სიჭარბე არა მარტო ლექსების, არამედ მათში გამოყენებულ ლექსიკურ ფორმატივთა სემანტიკის დონეზე. თუკი საპფოს სიტყვათა სიხშირის ლექსიკონს გადავავლებთ თვალს, შევნიშნავთ, რომ ყველაზე ხშირად გამოყენებულ იმ ფორმატივთა შორის, რომლებიც ამა თუ იმ ობიექტის, თუ მოვლენის მახასიათებლებს წარმოადგენენ, აშკარად დომინირებენ ე.წ. დადებითი მახასიათებლები, მეორე ადგილზეა ნეიტრალური და ბოლოზე-უარყოფითი მახასიათებლები. იმას, თუ რამდენად განსხვავდება ამ მხრივ საპფოს სიხშირეთა ლექსიკონი ალკეოსისაგან, ერთი მაგალითის მოტანაც წარმოაჩენდა: საპფოსთან ლექსიკონის თავშია καλός „ლამაზი, კარგი“, ხოლო κακός „ცუდი“ ბოლოში, ალკეოსთან κακός-ს ყველაზე ხშირად გამოყენებულ ფორმატივთა შორის ვხვდებით. საპფოსთან გამოყენებულ სიტყვათა და სიტყვათშეთანხმებების დეტალური ანალიზის შემდეგ საპფოს შემოქმედების ქართველი მკვლევარი ნ. ტონია მიდის დასკვნამდე, რომ ლექსიკოსტატისტიკურ მონაცემთა დონეზე „საპფო სამყაროს აღიქვამს ამაღლებულ, მაჟორულ ფერებში, მისთვის ცხოვრე-

ბა ლამაზია და ბედნიერების მომნიჭებელი“ (ტონია, 1991, 154). დავამატებდი, რომ მის სამყაროში თითქმის არ რჩება ადგილი იმ სიტყვებისა და სიტყვათშეთანხმებებისათვის, რომელთაც რაღაცნაირად შეიძლება დისონანსი გამოიწვიონ საკუთარი ბედნიერებისა და უკვდავების შეგრძნებით ინსპირირებული პოეტის მსოფლშეგრძნებასთან.

დ. ბერძნულ ლირიკაში საკმაოდ რელიეფურად წარმოგვიდგება კაცების ბიჭებისადმი ლტოლვის ანუ პაიდერასტიის თემა. საპფო პირველი პოეტია, რომლის შემოქმედებაშიც ჩნდება ქალთა ურთიერთსიყვარულის, ურთიერთლტოლვის თემა. განსხვავებით კაცთა საზოგადოებისაგან, სადაც ბიჭებისადმი ლტოლვა ძირითადად ჰედონისტური მისწრაფებების ჩარჩოშია მოქცეული, საპფოსთან ურთიერთობები სუსტი სქესის წარმომადგენელთა შორის იმგვარ ვნებათაღელვასთანაა დაკავშირებული, რომ დღესაც კი, როდესაც მსოფლიოში სექსუალურ უმცირესობათა ურთიერთობების, მათ შორის ერთსქესიანთა შორის ქორწინებების სრული ლეგალიზაციის პროცესი მიმდინარეობს, მისი ლექსები გაოცებას იწვევს გრძნობათა თუ ემოციათა გამოხატვის სიმძაფრით. განსხვავება თანამედროვეობასთან არსებითია: საპფოს წრის მთელი აღმზრდელობითი საქმიანობა განათლებული და საოჯახო ცხოვრებისათვის კარგად მომზადებული საპატარძლოების აღზრდა იყო, რომლებიც ადგილობრივ თუ ლესბოსს გარეთ მცხოვრებ სასიძოებთან ერთად მყარი, ტრადიციული ოჯახების შექმნას შეძლებდნენ. შესაბამისად, საპფოსთან ყოფნა ქალიშვილების კაცებთან ურთიერთობების ტაბუირებას კი არ ახდენდა, არამედ, პირიქით, მათ სასურველი გათხოვებისაკენ გზას უხსნიდა. ეს, თავის მხრივ, არ გამორიცხავდა საპფოს წრის ქალთა განსაკუთრებულ ურთიერთსიახლოვეს, ურთიერთშეყვარებასაც კი, რაც მთელი ძალით იჩენდა თავს განშორებისა თუ სიახლოვეზე უარის თქმის შემთხვევაში. მიუხედავად იმისა, თუ რაში გამოიხატებოდა ამგვარი ურთიერთლტოლვა, ერთი აშკარაა, რომ იგი იმგვარ გრძნობებს, სულიერ შეძვრას, ნოსტალგიურ ტკივილს იწვევდა, როგორიც, თუკი საპფოს ლექსებით ვიმსჯელებთ, ქალისა და ვაჟის ურთიერთობებისთვისაც კი შესაშური იქნებოდა. არ არის შემთხვევითი, რომ საპფოს ჩვენამდე მოღწეული ლექსებიდან საუკეთესონი სწორედ შიდასაწრეო ურთიერთობებს ეძღვნებოდა. ამ ლექსებში საპფო გვევლინება არა მარტო გრძნობათა პოეტურ ენაზე უბადლო ამსხველად, არამედ დიდ ინნოვატორადაც ლირიკული პოეტური აზროვნების ისტორიაში. მისი ცნობილი „ჰიმნი აფროდიტეს“ გადმოგვცემს მეგობარი ქალიშვილის მიერ სიახლოვეზე უარის თქმით გამოწვეულ, ერთი შეხედვით, ბანალურ განცდებს, თუმცა ამასთანავე მრავალ სიახლეს გვთავაზობს:

ჭრელტახტოსნო უკვდავო აფროდიტე,
ზევსის შვილო, ცდუნებისმრთველო, გთხოვ შენ,
ნურც წუხილით, ნურც ტანჯვით, დამითრგუნავ,
მე გულს, მეუფევ:

არამედ აქ ჩამოდი, ჩემს ძახილზე
უწინაც, ოდეს შორით ხმა მოგესმა,
მიატოვე მამის ოქროს სასახლე
და ნამოხვედი

ეტლშეკაზმული. მოჰყავდით შენ ლამაზ,
სწრაფ ბელურებს შავი მიწისკენ ფრთების
ხშირი რხევით ზეციდან, შუაგული
ეთერის გავლით.

ნეტარო, უცბად გაჩნდი ჩემს წინაშე
მოღიმარი უკვდავი სახით, მკითხე
მაშინვე, რა ტკივილი დავითმინე,
რისთვის გიხმობდი,

რა მსურდა ასე ძლიერ მომხდარიყო
მბორგავი სულით. „ახლა კვლავ პეითომ
ვის აღუძრას შენდამი ტრფობა, საპფო,
ვინ გაწყენინა?

თუკი გარბის, სწრაფად დაგედევნება,
ძღვენს თუ არ იღებს, თავად მოგიძღვნის,
თუ არ უყვარხარ, უმალ შეგიყვარებს,
რომც არ უნდოდეს."

ახლაც ჩამოდი ჩემთან, მიხსენ მძიმე
განსაცდელისგან, რისი აღსრულებაც
ჩემს გულს სწადია, აღმისრულე. იქეც
ჩემს მოკავშირედ!

(1 ლპ)

იმისათვის, რომ ნათელი გახდეს, თუ რატომ მიიჩნევდნენ ამ ლექსს სანიმუშოდ უკვე ანტიკურობაში, თვალი გადავავლოთ ბერძნულ ტექსტს:

Ποικιλόθρον', ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε·
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον·

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κάτέρωτα
τᾶς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες

ἄρμ' ὐπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ'ἀπ' ὠράνωἴθε-
ρος διὰ μέσσω·

αἶψα δ' ἐξίκοντο, σὺ δ' ὦ μάκαιρα,
μειδιάσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
ἤρε', ὄττι δηὖτε πέπονθα κὤττι
δηὖτε κάλημμι

κὤττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμωι· τίνα δηὖτε πείθω
καὶ σ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάπφ', ἀδικήει;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κούκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὔτα
σύμμαχος ἔσσο.

სტილის საკითხებში ანტიკურობის ერთ-ერთი ყველაზე განსწავლული ავტორი დიონისიოს ჰალიკარნასელი (ძვ.წ. I ს. – ახ.წ. I ს.) ლექსში სიტყვათა პოეტური შეკავშირების შესანიშნავ ნიმუშს ხედავდა: „ამ ლექსის საამო თხრობა და სინატიფე მიიღწევა მჭიდრო და გლუვი შეკავშირებების წყალობით. აქ სიტყვები მოხერხებულად ედგმიან ერთმანეთს და იწვნებიან ურთიერთთან გარკვეული მსგავსების და ასოთა ბუნებრივი მიზიდულობის თანახმად. თითქმის მთელი სიმღერის განმავლობაში ის ხმოვნები უკავშირდებიან ხშულ თანხმოვნებს და ნახევარხმოვნებს, რომლებისთვისაც ბუნებრივია წარმოთქმისას ერთ მარცვალში მათ წინ ან უკან დგომა. ნახევრადხმოვნების ნახევრადხმოვნებთან ან ხშულ თანხმოვნებთან და ხშულების ხმოვნებთან ბგერათა რყევის გამომწვევი შეხამებები ერთმანეთთან ძალზე მცირეა. სიმღერის სრულად გადათვალიერების შემდეგ მთელ სახელებსა და ზმნებში ან სხვა ჯგუფის სიტყვებში მხოლოდ ხუთი თუ, შესაძლოა, ექვსი ისეთი შეკავშირება აღმოვაჩინე ნახევრადხმოვნებისა ხშულებთან, რომელთა ურთიერთშეხამება

არ არის ბუნებრივი და ამ შემთხვევებშიც ისინი დიდად არ არღვევდნენ ენის სინარნარეს. სიახლოვე ხმოვნებისა თავისთავად კოლონში (მეტრულ სეგმენტში) საკმაოდ იშვიათია, ხოლო ოდნავ მეტია კოლონთა ურთიერთგადაბმისას. ამიტომაც, ბუნებრივია, რომ თხრობა მშვენივრად მდინარი და მსუბუქი ხდება. სიტყვათა შეთანხმებაში ხომ არაფერია ისეთი, რასაც ბგერათა ჟღერადობა შეუძლია აშალოს" (Comp. 23). როგორც ვხედავთ, ანტიკურობამ საპფოს პოეზიაში ის სინტაქსური და ევფონიური სრულყოფილება აღმოაჩინა, რაც მას იმგვარ კეთილხმოვანებას და სინარნარეს ანიჭებს, რისი გადმოცემაც დღეს თარგმანში პრაქტიკულად შეუძლებელია. როგორც ჩანს, არქაიკის მონოდიური ლირიკის წარმომადგენელთაგან საპფო იმდენად შორს წავიდა ლექსის ბგერითი ორგანიზაციის მიმართულებით, რომ იგი სანიმუშოდ დარჩა მრავალი საუკუნის განმავლობაში. „ჰიმნი აფროდიტეს" სიმეტრიულობისაკენ სწრაფვასთან ერთად, როგორც აღნიშნავენ, ლექსის კომპოზიციურ ორგანიზაციაში ტრიადული პრინციპის გამოყენების უბიკვიტეტზე ანუ ყოვლისმომცველობაზე მიგვითითებს, რაც თავისი უნივერსალობის ერთობ მაღალი ხარისხის გამო საპფოს ერთგვარ ინნოვაციად უნდა მივიჩნიოთ. და მართლაც, იგი თავს ყველა დონეზე იჩენს: პერსონაჟების – საპფო (მავედრებელი), აფროდიტე (ვედრების ადრესატი), საყვარელი ქალი (ვედრების მიზეზი); ვედრების საფეხურების – ვედრება, თხოვნა, მოთხოვნა; აფროდიტეს მოხმობის მიზანი – ტკივილიან საზრუნავთაგან დახსნა, თხოვნის აღსრულება, მოკავშირედ გახდომა; სივრცობრივი ორგანიზაცია – ზეცა, ეთერი, შავი მიწა; დროითი ორგანიზაცია – წარსული, აწყო, მომავალი; ოპოზიციური წყვილები: გაგირბის/დაგედევნება, არ იღებს/ მოგიძღვნის, არ უყვარხარ/შეუყვარდები (დეტალურად ტონია, 1991). თუ რამდენად ორგანულია ტრიადული პრინციპი საპფოსათვის, კარგად აჩვენებს მისი სხვა, მათ შორის უკანასკნელ წლებში აღმოჩენილი ფრაგმენტების ანალიზი. იმას, თუ რა ხდება საყვარელი ქალის სხვასთან, სავარაუდოდ, საქმროსთან, გაშვების მომენტში, შეყვარებულის გულში, იშვიათი გრძნობიერებითაა გადმოცემული საპფოს ცნობილ ფრაგმენტში:.

მეჩვენება, რომ ღმერთის დარი არის
ის კაცი, რომელიც წინაშე გიზის
და სულ ახლოდან ისმენს შენს სიამის
მომგვრელ საუბარს

და წადილის აღმძვრელ სიცილს, მე კი ეს
მკერდში შეკრთომილ გულს მიფორიაქებს,
რადგან, თუ წამიერად თვალს შეგავლებ,
ხმა მეკარგება,

პირში ენა მერთმევა, და მაშინვე
კანზე მსუბუქი ცეცხლი გადამირბენს,
თვალებით ვერაფერს ვხედავ, გუგუნი
სასმენლებს მიხშობს,

ოფლი მასხამს, ცახცახი მიტანს მთელი
ტანით, ბალახზე უფრო მწვანე ვხდები,
ცოტაც და მთლად უძლური დავეცემი
მგონია მკვდარი.

მაგრამ ყველაფერს გადაიტანს კაცი...

(31 ლპ)

ამ ფრაგმენტის ბრწყინვალე ანალიზს გვთავაზობს, ახ.წ. პირველი საუკუნის ანონიმი ავტორის, პირობითად, ფსევდოლონგინოსის, ტრაქტატი „ამაღლებულის შესახებ:“ „არ გაოცებს, როგორ ახერხებს იგი ერთდროულად მოუხმოს სულს, ტანს, სასმენლებს, ენას, თვალებს, კანის ფერს, ყველაფერს, თითქოს მისგან განრომილს და შემდეგ კი აერთიანებს ურთიერთსაპირისპირო შეგრძნებებს, ცივდება, იწვის, გონებას კარგავს, კვლავ იბრუნებს (რადგან შეგრძნება აქვს, რომ ეს-ესაა მოკვდება). ეს იმისთვის, რომ რაღაც ერთი ემოცია კი არ წარმოაჩინოს, არამედ ემოციათა სრული კრებული. ყოველივე ეს ემართებათ შეყვარებულებს, მაგრამ ის, რაც განსაკუთრებულ სიმაღლეს ანიჭებს მის შემოქმედებას, როგორც უკვე აღვნიშნე, არის ხელოვნება, რომლითაც იგი უკიდურესობებს არჩევს და კრავს ერთ მთლიანობად“ (X, 2-4). როგორც დიონისიოსი, ასევე ფსევდოლონგინოსი საპფოს ერთმანეთთან დაპირისპირებულ ელემენტთა ჰარმონიამდე აყვანილი სინთეზის ოსტატობას უქებენ. საპფოს განსაკუთრებულობის ეს გამოვლინება მისი ეპოქის პოეზიისათვის საკმაოდ თვალსაჩინო სიახლეს წარმოადგენდა, რადგან მან შეძლო ლექსში გადმოეცა, ვფიქრობ პირველად, ის ვნებათა ღელვა, რაც ლირიკული სუბიექტის სულში მიმდინარეობდა, ანუ ეჩვენებინა სატრფოს გათხოვების მოწმე მიჯნურის განცდათა თუ გრძნობათა მთელი პალიტრა. როგორც ჩანს, ეს არა მარტო ანტიკური ესთეტიკის თეორეტიკოსებისათვის იყო უაღრესად მოსაწონი, არამედ ანტიკურობის დიდი პოეტებისათვისაც.

საპფოს ინნოვაციურმა სულმა თავისი გამოვლენა, როგორც ქვემოთ, თავში „მეტრული რევოლუცია“ ვნახავთ, ლექსთწყობის სფეროშიც ჰპოვა.

არქაული ეპოქის ლირიკოსთაგან ცოტა თუ შეედრება ძვ.წ. VI საუკუნის პოეტს ანაკრეონს თავისი პოპულარობით, ხოლო მიმდევართა რაოდენობით, განსაკუთრებით ელინისტური ხანიდან მოყოლებული,

მას ვერავინ გაუწევს კონკურენციას[1].უკვე ძვ.წ. I საუკუნიდან დაიწყო ანაკრეონის მიბაძვით ლექსების მთელი სერიის შექმნა და ეს პროცესი ბიზანტიურ ეპოქამდე გრძელდებოდა. Anthologia Palatina-მ სახელწოდებით Anacreontea/Ἀνακρεόντεια შემოგვინახა 60-მდე ლექსის შემცველი კრებული. ანაკრეონით გატაცების ახალი ტალღა XVI საუკუნეში საფრანგეთიდან იწყებს აგორებას. მან თანდათანობით მოიცვა ინგლისი, შვედეთი, რუსეთი და თავის კულმინაციას XVIII საუკუნის გერმანიაში მიაღწია, სადაც მის წინაშე ხარკი გაიღეს გოეთემ, შილერმა, ლესინგმა, კლოპშტოკმა და სხვებმა. ტერმინი ანაკრეონტიკა მყარად იმკვიდრებს ადგილს ლიტერატურათმცოდნეობაში. ამ ტენდენციამ ალექსანდრე ჭავჭავაძის ანაკრეონტისებური ლექსის სახით საქართველოშიც იჩინა თავი. გავლენის ამგვარ მასშტაბებს მხოლოდ ის პოეტები აღწევენ, რომელთა შემოქმედება ლიტერატურულ პროცესს რაღაც გამორჩეულსა და მნიშვნელოვან სიახლეს სთავაზობს. მას საუკუნეების განმავლობაში არ გაუდის ყავლი და აქვს ინნოვაციურის მიცემის პოტენციალი სულ სხვადასხვა ეპოქისათვის. ანაკრეონის ფრაგმენტებზე თვალის ერთი გადავლების შემდეგ თანამედროვე მკითხველს გაუჭირდება მასში დიდი ნოვატორი დაინახოს. ქეიფის, სიყვარულის, მხიარულების პათოსით მოცული მისი პოეზია თითქოს არაფრით განსხვავდება სუფრული სიმღერებისაგან, სკოლიონებისაგან, რომელთაც მყარად ჰქონდათ დამკვიდრებული ადგილი ბერძენთა ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ანაკრეონის ლექსთა უმეტესობაც ხომ სიმპოსიონებზე შესასრულებლად იყო განკუთვნილი. სინამდვილეში განსხვავება ტრადიციული სიმპოსიონური პოეზიის თემატიკასა და ანაკრეონის ჰედონისტური ლექსების პათოსს შორის ერთობ დიდია: ტრადიციული სკოლიონები გადმოსცემენ სიმპოსიონის მონაწილეთა შეხმიანებას მონადიმეთა განწყობებთან, მათში სერიოზული და არასერიოზული მონაცვლეობს იმის მიხედვით, თუ როგორ იცვლება თემები ლხინის მიმდინარეობისას. რაც შეეხება ანაკრეონს, მისთვის უკიდეგანო ხალისი, ეროსი და ღვინო სავსებით ჩამოყალიბებული მსოფლაღქმის ორგანული ნაწილებია. პოეტი, რომელიც მომსწრე და მონაწილე იყო მრავალი უბედურების (მშობლიური ქალაქიდან გადახვეწა, მისი უმთავრესი მფარველის, მსოფლიოში ერთერთი უბედნიერესი და უმდიდრესი ადამიანის, სამოსელი ტირანის პოლიკრატესის საზარელი მკვლელობა, ახალი კეთილისმყოფელის, ათენელი პისისტრატოსის ძის, ტირან ჰიპარქოსის შეთქმულების შედეგად დაღუპვა, სიბერის წლების ერთი მფარველიდან მეორესთან ხეტიალში გატარება), განცდილის თუ ნანახის მიმართ სრულ ამნეზიას ავლენს.

[1] ანაკრეონის შემოქმედების მიმოხილვისათვის იხ. Zimmermann, 2011, 213-217; გორდეზიანი, 2014, 230-236.

მისთვის მოლხენა და უღრუბლო ოპტიმიზმი, ეროსისა და ღვინის სიკეთით ტკბობა ცხოვრებისეული უბედურებების იგნორირების გამოხატულებაა:

ის კი არ მიყვარს, ვინც ღვინის სმისას სავსე კრატერით
ჩხუბსა და ცრემლისმომტან ბრძოლებზე ჰყვება.
არამედ ის, ვინც მუზებისა და აფროდიტეს ბრწყინვალე საჩუქრებს
უზავებს ერთურთს და საამო ხალისს გვახსენებს
(96 დ)

სამყაროს ვარდისფერი სათვალეებით აღქმა ანაკრეონის მარად ახალგაზრდული სულის უმთავრესი მახასიათებელია. მისი პოეზია ახალგაზრდობაზეა ორიენტირებული:

ჩემ სიტყვათა გამო უნდა ვუყვარდე ახალგაზრდებს, რადგან
საამო რამეებზე ვმღერი და ვიცი საამო რამეებზე საუბარი
(32 დ; 57 (ც) პ)

სწორედ ეს აძლევს მას მუდმივად ახლის ინსპირაციის ძალას და თავისი მოჩვენებითი ზედაპირულობით ბევრად უფრო „ფილოსოფიურს" ხდის, ვიდრე მის წინამორბედთა, თანამედროვეთა თუ მომდევნოთა ადამიანის ბედზე თუ ცხოვრების წარმავლობაზე გაუთავებლად მომჩივანი პოეზია იყო. არ არის შემთხვევითი, რომ პლატონი საპფოს „მშვენიერს", ხოლო ანაკრეონს „ბრძენს" უწოდებს (Phaedr. 235c). მისი შემოქმედების მთელი არსი გენიალურადაა გადმოცემული ეპიტაფიაში, რომელიც სიმონიდეს კეოსელს მიეწერება:

უკვდავ მომღერალს, ანაკრეონს მუზათა წყალობით,
აქ მიუჩინა საფლავი მშობლიურმა ტეოსმა,
მას, ვინც ქარიტთა და ეროსთა სუნთქვით აღვსილი სიმღერები
ჭაბუკთა მიმართ ტკბილ ვნებას უძღვნა.
აქერონში ის როდი წუხს იმას, რომ დატოვა
მზე და ლეთეს ბინას მიადგა,
არამედ იმას, ჭაბუკთაგან უსაყვარლესი მეგისტესის
და სმერდიეს თრაკიელის რომ დატოვა წადილი.
თუმც არ შეწყვიტა ტკბილხმიანი სიმღერები და მისი,
უკვე მკვდრის, ბარბიტონი ჰადესშიც არ დამცხრალა
(126 დ; XVII პ)

უკვდავება, ჰადესში ჩასვლის არაფრად ჩაგდება, გარდაცვალების მიუხედავად ტკბილხმიანი სიმღერების შექმნაზე და სასიყვარულო ლტოლვაზე უარის ართქმა ანტიკურობის მიერ შენიშნული ის მახასიათებლებია, ანაკრეონს, ახალგაზრდების პოეტს, სულით მარადიულად ჭაბუკ ფიგურად რომ წარმოგვიდგენენ, რომლისგანაც ყოველთვისაა მოსალოდნელი ახალი სიმღერით შემოხმიანება.

ერთი მხრივ ტრადიციის ერთგულება, ხოლო მეორე მხრივ ინნოვაციური შემოთავაზებები უნდა ყოფილიყო იმ ადამიანების ძირითადი მოთხოვნა, რომლებიც საზეიმო, სამხიარულო თუ სამგლოვიარო მოვლენებთან დაკავშირებით ქორიკოს პოეტებს საზოგადოების სამსჯავროზე წარსადგენ საგუნდო სიმღერებს უკვეთავდნენ. ტრადიციულობა ჟანრის კანონების დასაცავად, ხოლო ინნოვაცია კონკრეტულ მოვლენის განსაკუთრებულობის რელიეფურად წარმოჩენისათვის იყო აუცილებელი. ამიტომაც სიახლის მიმართ თავიანთ დამოკიდებულებას ლირიკოსთა შორის ყველაზე მკაფიოდ სწორედ ქორიკოსები გამოხატავენ. მათ ხომ მუდმივად უწევდათ კონკურენცია როგორც სხვა პოეტებთან, ასევე საკუთარ თავთან, რადგან დამკვეთი მათგან მოითხოვდა როგორც სხვებისგან, ასევე უფრო ადრე შექმნილი საკუთარი საგუნდო სიმღერებისაგან რაღაც განსხვავებულის შექმნას. საგუნდო სიმღერებს, ჩვეულებრივ, ჰყავდათ ადრესატები უკვდავ ღმერთთა თუ მოკდავ ადამიანთა სახით. შესაბამისად, ქორიკაში სიმღერათა ორი ჯგუფი გამოიყოფა: სიმღერები ღმერთებისადმი და სიმღერები მოკვდავებისადმი. პირველში ექცევა ჰიმნები, პეანები, ნომოსები, დითირამბები, პროსოდიონები, პართენიონები, ჰიპორქემები, მეორეში – ჰიმენაიოსები და ეპითალამიები, თრენოდიები, ეპინიკიონები და ენკომიონები, სკოლიონები და სილოსები, სხვადასხვა შერეული ტიპები, საბრძოლო სიმღერები და ხალხური სიმღერები. მართალია, მათ დიდ ნაწილს უკვე ჰომეროსი იცნობს, მაგრამ პროფესიონალ პოეტთა რეპერტუარში მათი დამკვიდრება და, შესაბამისად, ლირიკული პოეზიის „ლეგიტიმურ" სახედ ჩამოყალიბება არქაიკის ეპოქაში მოხდა. ამას არქაიკისა და კლასიკური ეპოქის მიჯნაზე დაემატა დრამისათვის განკუთვნილი ქოროს პარტიები, რომელთა თემატიკას, ჩვეულებრივი ქორიკისაგან განსხვავებით, უკვე საკუთრივ პიესის მოქმედების განვითარება განსაზღვრავდა. მიუხედავად იმისა, რომ ცნობილ ქორიკოსთა უმეტესობის შემოქმედებიდან ჩვენამდე საკმაოდ მწირმა ფრაგმენტებმა მოაღწია, დღეს სავსებით გარკვევით შეიძლება ითქვას, რომ მათ უმეტესობას მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური ხელწერა აქვს, რაც ძირითადად, მათგან შემოთავაზებული ინნოვაციური მიგნებებით საზრდოობს. ამ ქორიკოსთაგან თითოეულს აქვს იმის შეგრძნება, რომ მისი პოეზია რაღაც ახალს სთავაზობს აუდიტორიას, თუმცა არქაიკის ეტაპზე არ შეინიშნება ტრადიციასთან რადიკალურად დაპირისპირების სურვილი, ანუ ახალი აქ ძველის განვითარებას და არა მის ნგრევას ემსახურება.

უკვე ჩვენამდე უაღრესად ფრაგმენტულად მოღწეული პირველი ქორიკოსის **ალკმანის** (ძვ.წ. VII ს.)შემოქმედებაში იგრძნობა სიახლისაკენ

სავსებით გამოკვეთილი სწრაფვა, როგორც დეკლარირების, ასევე შემოქმედებითი პრაქტიკის დონეზე[1].

ოლიმპოელო მუზებო, აღმივსეთ გული
წადილით ახალი სიმღერებისა.
კვლავ მინდა ვისმინო
ქალწულთა ხმები თუ რა მშვენივრად
ჟღერენ ცით მწვდომნი, ოდეს მღერიან.
ისინი ახლა
ტკბილ ძილს თვალთაგან განმიკრთობენ,
ამაჩქარებენ, გავემართო შეჯიბრების ადგილისაკენ.
სადაც უმალვე ჩემს ქერა თმებს ავაფრიალებ
(3 პ)

ალკმანის პოეტური შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი პართენიებს ანუ ქალიშვილთა გუნდის სიმღერებს ეთმობოდა. „კოლექტიური მე" აქ გუნდის სათქმელს აჟღერებს. ზემოთმოყვანილი ფრაგმენტის თარგმანი ეფუძნება დაზიანებული ტექსტის ბრუნო სნელისეულ რეკონსტრუქციას. მკვლევართა უმეტესობა ერთიანია იმაში, რომ ფრაგმენტის მეორე სტრიქონში]ς ἀοιδας უნდა აღდგეს νάς ἀοιδᾶς ფორმით. დავა შეიძლება მხოლოდ იმან გამოიწვიოს, რა იგულისხმება „ახალ სიმღერებში", სხვა, ახლად შესრულებული თუ საერთოდ ახალი. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ეს სიმღერები ქოროთა აგონისათვის ანუ შეჯიბრებისთვისაა განკუთვნილი, ახალში, სულ ცოტა, ამ აგონებში ჯერ არშესრულებული სიმღერები უნდა ვიგულისხმოთ. დაახლოებით ასევე უნდა გავიგოთ შემდეგ ფრაგმენტში ზედსართავი სახელის νεοχμός „რაღაც ახალი" მნიშვნელობა:

მუზავ, ხმაწკრიალა მუზავ, სიმღერაუხვო,
მუდამმგალობელო, წამოიწყე მელოდია
რაღაც ახალი ქალწულთა სიმღერისათვის
(14ა პ)

ახლის იდეა უფრო მკაფიოდ იკვეთება ალკმანის სხვა ფრაგმენტებში:

ეს სიტყვები და ეს მელოდია/სიმღერა ალკმანმა
შექმნა, დაუყურადდა რა
გნოლქათმის კაკანს
(39 პ)

ვიცი, ვით გალობს ჩიტი
ყველა
(40 პ)

[1] მიმოხილვისათვის Zimmermann, 2011, 180-188; გორდეზიანი, 2014, 240-246

ონომატოპოიეაზე ანუ ხმაბაძვითობის როლზე მინიშნება ალკმანთან ამ მეთოდის ფართოდ გამოყენებაზე მიგვითითებს, რაც პოეტის მიერ საკუთარ ლექსებში სიახლის აქცენტირებაზე უნდა მიგვითითებდეს. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ საგუნდო ლირიკაში განსაკუთრებით დიდი იყო მუსიკის როლი და რომ არქაიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში საყურადღებო რეფორმები გატარდა, რასაკვირველია, მუსიკის ფაქტორს ამა თუ იმ ქორიკოსის ინნოვაციურობის ხარისხის განსაზღვრაში მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება. ალკმანის καινοτομία-ს ანუ ინნოვაციას მუსიკის სფეროში რამდენიმე სხვა შემოქმედთან ერთად აღნიშნავს ფსევდოპლუტარქოსი თავის დიალოგური ფორმით დაწერილ De Musica-ში (1135 c), „სვიდაში" იგი მიჩნეულია ეროტიკული პოეზიის მამამთავრად, ხოლო არისტოქსენოს ტარენტოსელთან – დორიული პართენიონების შემქმნელად პინდაროსთან, სიმონიდესთან და ბაკქილიდესთან ერთად. მას თვლიდნენ არაჰექსამეტრული თუ არა მხოლოდ ჰექსამეტრული მელიკის შემომღებადაც ელინური ეპოქის პოეტურ ტრადიციაში.

ალკმანის შემოქმედების თავისებურებების შესახებ მოღწეული ფრაგმენტების სიმწირისა და მისი ცნობილი ე.წ. ლუვრის- პართენიონის ჩვენს ხელთ არსებული ტექსტის, რომელიც სრული ნაწარმოების მხოლოდ მესამედზე ოდნავ მეტს შეიცავს, დანაწევრებულობის გამო ძალზე ცოტა შეიძლება ითქვას. და, მაინც, ანტიკურობაში შენიშნული ალკმანისეული სიახლეების ნუსხას შეიძლებოდა დამატებოდა კიდევ რამდენიმე ინნოვაციური შტრიხი: ა. ალკმანის პართენიონი შეიძლებოდა შიდასაწრეო/intra thiasum დანიშნულების, კამერული ქორიკის ნიმუშად ჩაგვეთვალა. რომელსაც სულ 10-11 ქალიშვილი ასრულებდა. ეს სიმღერა ამ თიასოსისათვის იმდენად პირადული იყო, რომ დღეს ძნელია რაიმე გადაჭრით ითქვას, როგორც სიმღერის დანიშნულების, ასევე მასში მოხსენიებულ ქალიშვილთა და აქ აღწერილი რიტუალისა თუ მოვლენის შესახებ. სამაგიეროდ, სავსებით გადაჭრით შეიძლება აღინიშნოს, რომ ალკმანი პირველი ჩვენამდე მოღწეული პოეტია, რომელმაც საპფომდე ერთი საუკუნით ადრე სცადა აესახა პოეზიაში ქალიშვილთა ინტიმური სამყაროს დეტალები; ბ. ალკმანმა პირველმა შემოიტანა პოეზიაში ამ ფაქიზი და მშვენიერი სამყაროს შესაბამისი, საოცარი ლირიზმით აღსავსე სტილი, რომელიც ესოდენ ეხმიანება პართენიონების სულს. ამის საილუსტრაციოდ ორიოდე მაგალითის მოყვანაც საკმარისია:

ღონისწამრთმევი წადილი იმზირება უფრო ნაზად,
ვიდრე ძილი და სიკვდილი...
ასტიმელოისა არ მპასუხობს,
მაგრამ თავისი გვირგვინით,
ვითარცა ნათელი ვარსკვლავი

ცაზე მიემართება
ან ოქროს ყლორტი, ან ფაფუკი ბუმბული...
კინირას ნამიანი მადლი
აფენია გოგონას თმებზე...
მსურდა მეხილა, მოვიდოდა თუ არა
უფრო ახლოს და ჩემს ნაზ ხელს შეეხებოდა,
უმალ გავხდებოდი მავედრებელი მისი
(3 ჰ)

ეს აფროდიტე არ არის! გიჟმაჟი ბიჭუნა ეროსი თამაშობს,
ყვავილთა თავებზე მიმომავალი- არ შემეხოს ნეტავ ლელიდან
(58 ჰ)

სულ სხვა მიმართულებით გამოვლინდა კიდევ ერთი ქორიკოსის **სტესიქოროსის** (ძვ.წ. VII ს.) ლტოლვა ინნოვაციისაკენ[1]: ა. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ მისი თითოეული საგუნდო სიმღერის მოცულობა (საშუალოდ 1000-1500 სტრიქონი) აღემატებოდა ჰესიოდეს პოემათა მოცულობას და რომ, როგორც მათი სათაურებიდან („ორესტეა", „ტროას აღება"/ „ილიონის დამხობა", „დაბრუნებანი" და ა.შ.) ჩანს, პოეტი უფრო მეტად ეპიკური თემატიკით იყო დაინტერესებული. მის მიერ შემოთავაზებულ საგუნდო სიმღერებს სტრუქტურით, შესრულების ფორმით ქორიკა, ხოლო შინაარსით ხშირ შემთხვევაში ეპიკური ოპუსები შეიძლება ვუწოდოთ. თუმცა დღეს კამათი იმაზეც მიმდინარეობს, თუ როგორი ფორმით სრულდებოდა სტესიქოროსის ნაწარმოებები: წმინდად მონოდიურად, მონოდიურად, თუმცა მოცეკვავე, არა მომღერალი გუნდის თანხლებით, წმინდად ქორიკულად, შერეულად, მონოდიური და ქორიკული პარტიების მონაცვლეობით; ბ. იგი, ალბათ, ქორიკოსთა შორის ტრადიციულ სიუჟეტთა ყველაზე დიდი რეფორმატორია. ამიტომაც ტრადიციული ამბების მის მიერ შემოთავაზებულ, არსებითად გადახალისებულ ვარიანტებს ასე ფართოდ იყენებდნენ ანტიკური ეპოქის დრამატურგები. მას მიეწერება ენეასის იტალიაში გადასახლების ვერსიის დამკვიდრება ანტიკურ ლიტერატურაში, რაც ეწინააღმდეგებოდა ენეასისა და მისი მემკვიდრეების ომისშემდგომი ბედის შესახებ ჰომეროსთან არსებულ ცნობებს. მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, სწორედ მისგან იღებს სათავეს ოიდიპოსის მითის ის ვერსია, რომელიც ესოდენ ბრწყინვალედ გამოიყენა სოფოკლემ თავის თებეს ციკლის ტრაგედიებში. ტრაგიკოსთა ერთ-ერთ ძირითად წყაროს წარმოადგენდა სტესიქოროსი ტროას ციკლის ტრაგედიების შექმნისას, კერძოდ, აგამემნონისა და მის შთამომავალთა ბედის გადმოცემისას და ა.შ.; გ. სტესიქოროსი გვევლინება ე.წ. ლიტერატურული უკანგამოთხოვის ჟანრის დამამკვიდ-

[1] Zimmermann, 2011, 188-196; გორდეზიანი, 2014, 246-256.

რებლად. პალინოდია ანუ „შებრუნებული (უკუ) სიმღერა“ გულისხმობს მწერლის მიერ ადრე შემოთავაზებულ ნაწარმოებში ნეგატიურად/პოზიტიურად წარმოდგენილი მოვლენის ან რომელიმე ფიგურის, ხშირად შესაბამისი მობოდიშების შემდეგ, უკვე საპირისპირო პოზიტიურ/ნეგატიურ პლანში წარმოდგენას. შესაბამისად, ეს არის ე.წ. შეცდომის „გამოსყიდვის პოეზია“. პლატონი „ფედროსში“ (243a) აღნიშნავს, რომ ამგვარი ლექსების სათავე ჰომეროსამდე კი არ ადის, არამედ სტესიქოროსამდე. მასთან და არაერთ ანტიკურ წყაროში გადმოცემულია, თუ როგორ დაკარგა მან თვალის ჩინი ელენეს განმაქიქებელი ლექსის შექმნის შემდეგ. მხოლოდ პალინოდიის ანუ ელენეს გამამართლებელი ლექსის შექმნის შემდეგ მას კვლავ აღუდგა მხედველობა. ჩვენამდე მოღწეული ამ ლექსის ფრაგმენტი ნათელს ხდის, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო პალინოდიის პათოსი:

არა, ჩემი მოთხრობა არ არის სწორი,
არ ასულხარ კარგად ნაგებ ხომალდზე,
არც ტროას კოშკზე დაგიდგამს ფეხი

(92 პ)

ეს რამდენიმე სტრიქონიც კი გვიქმნის წარმოდგენას, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ადრე შექმნილი ლექსი. იგი მისდევდა ჰომეროსის ვერსიას, რომლის მიხედვითაც ელენე პარისს გაჰყვა ტროაში, ტროას ომის მიზეზი გახდა და ამდენად გაკიცხვას იმსახურებდა. ეს „ცოდვა“ სტესიქოროსმა გამოისყიდა ახალი ვერსიის შემოთავაზებით, რომლის მიხედვითაც ელენე კი არა, მისი აჩრდილი გაჰყვა პარისს, თავად იგი კი ერთგულებას უნახავდა მენელაოსს ეგვიპტეს შეკედლებული. სტესიქოროსის სიახლემ თავისი ადგილი დაიმკვიდრა და პალინოდიის ხერხისათვის ანტიკური თუ პოსტანტიკური ეპოქის არაერთ ავტორს მიუმართავს; დ. სტესიქოროსის ქორიკის კიდევ ერთი სიახლეა დისტანცირება კონკრეტული დამკვეთების მიერ შეთავაზებული თემებისა და ადრესატებისაგან. უკანასკნელი პაპიროლოგიური აღმოჩენების წყალობით ჩვენამდე მოღწეულ მის საკმაოდ ვრცელ ფრაგმენტებში არ ჩანს, ვინ იყო დამკვეთი, რასთან დაკავშირებით შეიქმნა ესა თუ ის ლექსი, სად უნდა შესრულებულიყო იგი. როგორც ჩანს, მისი წინამორბედი ეპიკოსების მსგავსად იგი საკუთარი შემოქმედების პრეზენტაციას ბერძნულენოვანი სამყაროს სულ სხვადასხვა ნაწილში ახდენდა. ეს კი კიდევ უფრო აძლიერებს ეჭვს მისი პოეზიის ჰიბრიდული ხასიათის თაობაზე და შესრულების შესაძლებლობათა მრავალგვარობაზე. მშვენივრად გადმოსცა მისი ჭეშმარიტად ჰომეროსისეული გაქანების მქონე პოეზიის არსი ანტიპატროს სიდონიელმა (ძვ.წ. I ს.) თავის ეპიგრამაში:

სტესიქოროსს, ამოუწურავ მუზის გადავსებულ პირს,

უძღვნა საფლავი ცეცხლოვანმა მიწამ კატანის.
თუ მართალია პითაგორა სულთა შესახებ, სული
ჩასახლებულა მის სხეულში ჰომეროსისა

(VII 75).

პირველი პოეტი, რომელიც საგუნდო სიმღერების თემატიკის შერჩევის ტრადიციულ პრინციპს – ვუმღეროთ დიად გმირთა უკვდავ საქმეებს – გაემიჯნა, **იბიკოსი** (ძვ.წ. VI ს.) იყო[1]. ჭაბუკი პოლიკრატესისადმი, როგორც ჩანს, მომავალი სამოსელი ტირანისადმი, მიძღვნილი ოდის საკმაოდ ვრცელ ფრაგმენტში იგი სავსებით არაორაზროვნად გვაუწყებს, რატომ აირჩია ახალი გზა თავისი სიმღერის თემის განსაზღვრისას. პირველ ორ ტრიადას (სტროფი, ანტისტროფი, ეპოდი), რომელშიც მოხსენიებულია ტროას ომის სხვადასხვა ეპიზოდი (ტროას აღება, ელენეს მშვენიერება – ომის მიზეზი, ტროელთა უბედურება), მოსდევს ორი ტრიადა, გამორჩეული ინფორმაციის რიტორიკული გამოტოვების ანუ praeteritio-ს ხერხის გამოყენებით. იგი ჯერ ტროას ომთან დაკავშირებული იმ ფიგურებისა თუ მოვლენების ერთგვარ „კატალოგს" გვთავაზობს, რომელთა შესახებაც არ აპირებს სიმღერას:

[სტრ.] თუმცა დღეს სტუმარ-მასპინძლობის წესის დამრღვევი პარისი
არ მაღელვებს, არც წვრილკოჭიან
კასანდრაზე სიმღერა,
ან პრიამოსის სხვა შვილებზე,

[ანტ.] არც მაღალკარიბჭიანი ტროას დამხობის
დღე უსახელო! არც სიქველეზე
უდიდესი გმირებისა
გაუწყებთ, რომლებიც ამოფუღრულ,

[ეპ.] მტკიცედ შეკრულ ხომალდებს მიჰყავდათ
ტროას საუბედუროდ, მამაცი გმირები.
მათზე, აგამემნონს
რომ მიჰყავდა, პლეისთენესის შთამომავალს, მეფეს, კაცთა მომწყობს,
ქველი ატრევსისგან გაჩენილ შვილს.

[სტრ.] ამას მუზები დახელოვნებულნი,
ჰელიკონის მკვიდრნი მიაღწევენ სიტყვით.
მოკვდავი კაცი კი ვერ
მოჰყვება ყველაფერს:

[ანტ.] რა ოდენობის ხომალდები მოვიდა
ავლისიდან ეგეოსის ზღვის გავლით
არგოსიდან ტროაში

[1] მიმოხილვისათვის Zimmermann, 2011, 196-199; გორდეზიანი, 2014, 257-261.

ცხენთამკვებავში, რამდენი იყო მათზე კაცი
[ეპ.] სპილენძისფარიანი, აქაველთა ძე,
რომელთაგან გამორჩეული [იყო] შუბით
[...] ფეხმარდი აქილევსი
და დიდი ტელამონის ძე მამაცი აიასი
[. . . . . .]

(LGS 282 10-35)

როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში იბიკოსი, მართალია, არ აკრიტიკებს ტროას ომზე თხრობის ეპიკურ ანუ ჰომეროსისა და მის მიმდევართა პრინციპს, მაგრამ აშკარად ემიჯნება მას. თუმცა უგულებელყოფის ფონზე საკმაოდ თანმიმდევრულად ჩამოგვითვლის ამ ტრადიციული ამბის საკვანძო მომენტებს. Praeteritio-ს, რომლის გამოყენების ცდებს უკვე იბიკოსამდელ ლირიკაში ვხვდებით, და რომელიც შემდგომ ანტიკური მჭევრმეტყველებისათვის ერთ-ერთ მიღებულ რიტორიკულ ხერხად გადაიქცა, ესოდენ რელიეფურად, მე ვიტყოდი, კონცეპტუალური არგუმენტის ფორმით გამოყენება ბერძნული პოეზიისათვის გარკვეულწილად სიახლე უნდა ყოფილიყო. მნიშვნელოვანი, ცნობილი ამბებისა და ფიგურებისათვის გვერდის ავლის სანაცვლოდ იბიკოსი არჩევს, ყურადღება მიმართოს იმათზე, ვინც ჰომეროსისა და სხვა ეპიკოსებისათვის უმნიშვნელონი არიან, ტროას თქმულებებთან დაკავშირებულ იმ პერსონაჟებზე, რომელთაც თავი არ გამოუჩენიათ საგმირო საქმეებითა და მებრძოლი სულით. სამაგიეროდ, ისინი არიან სილამაზით განთქმული ჭაბუკები, აქაველი კიანოპოსი და ძეუქსიპოსი (მათ ჰომეროსი საერთოდ არ ახსენებს) და ტროელი ტროილოსი (იგი ჰომეროსთან მოხსენებულია მხოლოდ აქილევსის მიერ მოკლულ პრიამოსის შვილთა ჩამონათვალში). იბიკოსის თანახმად „მათ სამარადჟამოდ აკავშირებთ მშვენიერება“ (46). ამავე ნიშნითაა გამორჩეული ოდის ადრესატი:

და შენიც, პოლიკრატეს, უქრობი დიდება დარჩება,
სიმღერაში...

(47-48)

შესაბამისად, ოდის ჩვენამდე მოღწეულ ტექსტში, საკმაოდ კარგად იკვეთება, თუ რაში მდგომარეობს იბიკოსის პოეზიის გარდამავალი ხასიათი, რაზეც ესოდენ ხშირად მიუთითებენ მკვლევარნი. იგი პატივს მიაგებს ტრადიციულ ამბებს და მოიხსენიებს ტროას ომთან დაკავშირებულ მოვლენებს, შემდეგ განმარტავს, რაზე არ იმღერებს ძველი ამბებიდან და რატომ, მიგვანიშნებს რითი შეიძლება მიიქციოს მისი ყურადღება მითებმა და ბოლოს მთავარი სიახლე, რასაც იგი გვთავაზობს: დიადი წარსული უკავშირდება მისი თანამედროვის, პოლიკრატესის განდიდებას ჭაბუკური მშვენიერების ნიშნით, რომელსაც ტროას ომის

თქმულებათა სამი მშვენიერი ჭაბუკი წარმოადგენს და ძლევამოსილების ნიშნით, რომელსაც ტროაში აგამემნონის სახელოვანი ლაშქრობა წარმოადგენს. ამით იწყება ძირითადად წარსულზე ორიენტირებული საგუნდო სიმღერებიდან, პოეტთა თანამედროვეობაზე ორიენტირებულ ენკომიონებზე ანუ ქების შემსხმელ სიმღერებზე გადასვლა, რამაც ესოდენ ბრწყინვალე განხორციელება პინდაროსის შემოქმედებაში ჰპოვა.

გვიანი არქაიკისა და ადრე კლასიკის მიჯნაზე ელინებს უკვე იმდენად მნიშვნელოვანი და დიდი პოეტური მემკვიდრეობა დაუგროვდათ, რომ ქორიკოსების წინაშე მთელი სიმწვავით დადგა ძველისა და ახლის ხვედრითი წილის საკითხი მათ მიერ შექმნილ პოეტურ პროდუქციაში. როგორც ჩანს, დამკვეთი ანუ საზოგადოება პოეტებისგან გამუდმებით რაღაც სიახლეს ითხოვდა, მაგრამ იგი ჯერ არ იყო მზად ტრადიციისგან მკვეთრი დისტანცირებისათვის. ამიტომ ამ ეპოქის საზოგადოებისათვის უფრო მისაღები იყო ინნოვაციური ძიებები და არა ძველთან რადიკალური დაპირისპირება. როგორც ჩანს, ქორიკაში პირობითად რამდენიმე მიმართულება გამოიკვეთა:

ერთნი სიახლის ძიებისას რაღაც ფორმალურ ნიშანს აძლევდნენ უპირატესობას და მის აბსოლუტიზაციას ახდენდნენ. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა პინდაროსის უფროსი თანამედროვის, ლასოს ჰერმიონელის ე.წ. ლიპოგრამული ნაწარმოებები, რომელთა შესახებაც ათენეოსი გვაწვდის ცნობებს (10, 82 /455b – d). ამ ავტორის მიხედვით, ლასოსს შეუქმნია ასიგმატური პოეზია, რომელიც ლექსის მთელ ტექსტში სიგმას გამოტოვების პრინციპს ეფუძნებოდა, რასაც კლეარქოსი ტერმინით γρῖφος/გამოცანა აღნიშნავს. Σ, როგორც ჩანს, ამ ეპოქის საზოგადოებისათვის არა მარტო ევფონიური, არამედ ესთეტიკური პრინციპითაც ე.წ. მაცდურ, ორაზროვან, არა წმინდა/κίβδηλος ბგერად გაიაზრებოდა. ლასოსის ასიგმატური პოეზიის ნიმუშებად დასახელებულია მისი ოდა კენტავრები და დემეტრე ჰერმიონელისადმი მიძღვნილი ჰიმნი, რომლის ერთი მცირე ფრაგმენტია ციტირებული:

Δάματρα μέλπω Κόραν Κλυμένοι' ἄλοχονra
Μελίβοιαν ἀναγνέων
Αἰολίδ' ἂμ βαρύβρομον ἁρμονλιαν
დემეტრეს ვუმღერი და კორეს, კლიმენოსის მეუღლეს
მელიბოიას ჰიმნის წამომწყები
ეოლიური მძიმედმჟღერი ჰარმონიით.

მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნულ ენაში სიგმა, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე აქტიურად გამოყენებადი და მრავალფუნქციური თანხმოვანია, აშკარაა, რომ ლასოსი ახერხებს მას როგორღაც გვერდი აუაროს. ათობით სალექსო სტრიქონის შემცველ ტექსტში ამ პრინციპის დაცვა

ერთობ ძნელი საქმე უნდა ყოფილიყო. როგორც ჩანს, ლასოსის ასიგმატურ პოეზიას ელინურ სამყაროში მიმდევრები გამოუჩდნენ. ამაზე მეტყველებს ახ.წ. II საუკუნის პაპირუსზე, იამბური ტრიმეტრით გამართული 60 სტრიქონის შემცველი დიალოგი ჰერაკლესა და ატლასს შორის ჩვენთვის უცნობი რომელიღაც დრამიდან... ამ საკმაოდ ვრცელ ტექსტში ერთი სიგმაც კი არ გვხვდება.

მეორენი, მართალია, მთლიანად მიესადაგნენ თანამედროვეთა ქების ობიექტად ქცევის ტენდენციას, მაგრამ მაინც უთანაგრძნობდნენ ჯერ კიდევ ჰომეროსთან დადასტურებულ პრინციპს, რომლის არსი მარტივად ასე შეიძლება გადმოიცეს: ძველი არის სანიმუშო ახლისათვის. ამ ტენდენციას ვავლენთ ქორიკის თვალსაჩინო წარმომადგენელთან **სიმონიდეს კეოსელთან** (ძვ.წ. VI-Vსს.). ე.წ. „პლატეას ელეგიაში“, რომელიც სიმონიდესს, სავარაუდოდ, სპარტელთა მეფის, პავსანიასის, დაკვეთით პლატეასთან გამარჯვების აღსანიშნავ ზეიმზე შესასრულებლად შეუქმნია. პროოიმიონში პოეტი აქილევსს მიმართავს, მისი სიკვდილის, დაკრძალვისა და ტროაზე გამარჯვების ამბავს გვახსენებს, ამას მოსდევს გარდამავალი პასაჟი:

ახლა კი, მშვიდობით, მძლავრო ვაჟიშვილო, ყველასგან განდიდებული
ქალის,
ზღვის მეუფე ნერევსის ასულის, და მე კი,
მრავალსახელოვანო მუზავ, შენ მოგმართავ დახმარებისთვის,
თუკი შეისმენ მოკვდავი კაცის ვედრებას, ტკბილხმიანი, მომხიბვლელი,
ჩვენი
სიმღერის ჰანგი ააწყო,
რათა ახსოვდეთ ყოველთვის გმირობა მამაც ვაჟკაცთა.
რადგან მშობლიურ სპარტას, ელადას უღელი განარიდეს
მწარე მონობის დღის, აღარ გვემუქრება ის...
(19-26)

და პოეტი უკვე პლატეასთან პავსანიასის წინამძღოლობით მოპოვებული ბრწყინვალე გამარჯვების, ბრძოლის აღწერაზე, ბრძოლისა, სადაც, სიმონიდესის მიხედვით, მის თანამედროვე ელინებს თან ახლდნენ საიქიოდან გამოცხადებული გმირები: დიოსკურები, ატრევსის ძე და სპარტელი ბელადნი. შესაბამისად, აქ წარსული თანადგომას უცხადებდა აწმყოს, ძველი ახალს. სიმონიდესს, დაჯაბნილს პინდაროსის ინნოვაციური მიღწევებით, მიეწერება სტრიქონები;

ჯერ არ ჯაბნის ახალი ღვინო
შარშანდელი ვაზის ბოძებულს.
ჭაბუკების ქარაფშუტა ნათქვამია ეს
(PMG 602)

ამაზე, მეცხრე ოლიმპიური ოდის 48/49 სტრიქონების კომენტატორის მიხედვით, პინდაროსს ასე უპასუხნია:

აქე ძველი ღვინო, ყვავილები კი სიმღერების
უფრო ახლის.

პინდაროსმა[1] ინნოვაციის თავისი, ყველასაგან განსხვავებული გზა აირჩია. მან მიიღო ეპინიკიების ტექსტის ორგანიზაციის უკვე ტრადიციად ქცეული ფორმები: მისი 45 ოდიდან 38 ტრიადულ სტრუქტურას გვიჩვენებს (სტროფი, ანტისტროფი, ეპოდი), მხოლოდ შვიდია მონოსტროფული; ოდები, მეტწილად, სამი კომპოზიციური ელემენტისგან შედგება – შესავალი ანუ პროლოგი, თხრობითი, ხშირად, მითით წარმოდგენილი შუა ანუ ცენტრალური ნაწილი, აფორისტიკული შინაარსის სტრიქონების შემცველი დასასრული. თუკი გავითვალისწინებთ, რომ, ფაქტობრივად, ეპინიკიების ანუ გამარჯვების სიმღერების თითოეული ოდა ეძღვნება ოლიმპიურ, პითიურ, ნემეურ ან ისთმოსურ თამაშობებში სპორტის რომელიღაც სახეობაში გამარჯვების მომპოვებლისა და მისი „სპონსორის" ქებას, თითქოს ძნელი წარმოსადგენია, როგორ უნდა დააღწიოს თავი პოეტმა ერთფეროვნებას, აღაფრთოვანოს აუდიტორია მაღალი პოეტურობითა და თვალშისაცემი ინნოვაციურობით, ისე, რომ არც ტრადიციასთან მოუხდეს პრინციპული ხასიათის დაპირისპირება. ანტიკურობა პინდაროსს ჰომეროსის შემდეგ მნიშვნელობით თავის მეორე პოეტად მიიჩნევდა, ლირიკოსთა შორის მისი უპირველესობა არასოდეს გამხდარა სადავო, თვით ყველას და ყველაფრის განმაქიქებელ ატიკელ კომედიოგრაფოსებს მისთვის არასოდეს გაუკრავთ კბილი, მისგან ხუთი საუკუნით დაშორებული რომაული პოეზიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი ჰორაციუსი კი მას ამგვარ სტრიქონებს უძღვნის:

ვინც შეჯიბრებას ისურვებს პინდაროსთან,
ლამობს დედალოსის ცვილიან ფრთებით
ზეცად აფრენას, რათა კამკამა ზღვას
სახელი მისცეს.
როგორც მთიდან მოჰქუხს წყალი, როდესაც
წვიმა გადმოიყვანს ნაპირებიდან,
ისე მოდის და ჩქეფს ღრმა სათავიდან
პინდაროსი მძლავრად

(ოდები, IV,1- 8).

ბუნებრივია, გენიალური პოეტებით განებივრებულ ანტიკურობას ამგვარი დამოკიდებულება მხოლოდ განსაკუთრებული შემოქმედის

[1] პინდაროსის შემოქმედების მიმოხილვისათვის Zimmermann, 2011, 231-246; გორდეზიანი, 2014, 271-278; ტონია, 2003, 9-38.

მიმართ შეიძლებოდა გასჩენოდა, ხოლო ეს უკანასკნელი პატივდების ესოდენ მაღალ ხარისხს მხოლოდ თავისი პოეზიის ყველასაგან გამორჩეულობითა და სიახლის ფენომენის კლასიკურ სრულყოფილებამდე აყვანით დაიმსახურებდა. შევეცადოთ განვიხილოთ მისი პოეზია სწორედ ინნოვაციურობის თვალსაზრისით. თავდაპირველად უნდა აღინიშნოს, რომ უკვე დეკლარირების დონეზე პინდაროსი ლირიკოსთა შორის ყველაზე მეტად მიესალმება პოეტურ შემოქმედებაში სიახლის შემოტანას:

მუზა ისე დამიდგა მხარში,
რომ ახლებურად ბრწყინვალე კილოს აღმოჩენით,
ავუწყე ფეხი დორიულ სანდალს
ზეიმის შესამკობელად

(ოლიმპ. 3, 4-6)

პოეტი კარგად ხედავს, რომ ახლის თქმის სურვილი შემოქმედისათვის სახიფათოც კია, რადგან ამან მოშურნეთა თავდასხმა შეიძლება გამოიწვიოს. ამასთანავე ეს ძნელიცაა, რადგან უკვე ამდენი რამაა ნათქვამი:

ვაჩერებ მსუბუქ ფეხებს, სულს მოვითქვამ, ვიდრე რამეს ვიტყვი,
რადგან მრავალი რამ მრავალგვარად უკვე ნათქვამია, ახლის მონახვა
და სასინჯ ქვაზე განთავსება
შესაფასებლად ერთობ სახიფათოა; ლექსები მოშურნეთათვის გემრიელი
ლუკმაა,
ერჩიან მუდამ ღირსეულთ, უღირსს კი არ ედავებიან

(ნემ. 8, 19-23)

თებელთადმი მიძღვნილი დითირამბის ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტში, პინდაროსი არა მარტო მიესალმება რეფორმას დითირამბიკის სფეროში, არამედ ცდილობს გარკვეულწილად ასახოს ამ სიახლის განცდა მის მიერ წარმოდგენილ ვიზიონერულ ბაკხურ რელიეფში, რომელიც, როგორც შენიშნულია, თავისი შმაგი დინამიზმით პირველი პითიური ოდის აპოლონურ მშვიდ დასაწყისს უქმნის კონტრასტს:

ადრე თოკივით იჭიმებოდა სიმღერა
დითირამბების
კაცთათვის და არაწმინდა σάν/ Σ ბაგეთაგან.
ახლა კი განიხვნენ
წმინდა ფერხულთათვის ახალი კარიბჭეები... იციან რა,
ბრომიოსის რომელ ზეიმს აწყობენ
ასევე ოლიმპოელნი ზევსის სკიპტრასთან
თავიანთ დარბაზებში. პატივდებულ დიდ დედასთან
იწყება ტრიალი ტიმპანთა,
შიგ ერთვება ჟღერა კროტალონების, ანთებული
ჩირაღდნები ალისფერ ფიჭვთა,

და ნეადების მოთქმა ხმამაღალი,
გიჟობები და „ალალები“ აღბორგებულან
კისრების ქნევით.
იქ ყოელისმძლეველი ელვა – მსუნთქავი ცეცხლი და ენიალიოსის მოძრაობს
შუბი, პალასის მყარი ეგისი
ხმას გამოსცემს ათიათასი გველის სისინით.
სწრაფად ახლოვდება მარტოხელა არტემისი და აბამს
ბაკხურ ორგიებში ლომთა ველურ მოდგმას ბრომიოსისთვის,
რომელიც ხარობს, რომ ფერხულშია ჯოგიც ცხოველთა
(ფრაგმ. 70ბ 1-23)

რასაკვირველია, პინდაროსის ნოვატორული სული განსაკუთრებით მკაფიოდ თავად მისი ეპინიკიების ორგანიზაციის ყველა ძირითად დონეზე ვლინდება, რაც მას შესაძლებლობას აძლევს, ელინთა ცხოვრებისათვის ერთობ პოპულარულ მოვლენას, საერთოელინურ თამაშობებში ამა თუ იმ სპორტულ სახეობაში გამარჯვებას, განსაკუთრებულობის ხიბლი მიანიჭოს. შეჯიბრებაში წარმატება პინდაროსისათვის ღმერთის საჩუქარია, მომენტია, როდესაც ადამიანი გრძნობს ღმერთის სიახლოვეს, ამიტომ გამარჯვების ფენომენი აღამაღლებს მოკვდავებს:

რა არის, რა არ არის ვინმე? ადამიანი
ჩრდილის სიზმარია. მაგრამ, როდესაც ღვთითბოძებული ბრწყინვალება
მოდის
მაშინ სინათლის ნათელი და ტკბილი ჟამი დგება ადამიანებთან
(პით. 8, 95-97)

ამ განსაკუთრებულ მომენტს, როდესაც მძლეველს, ღმერთის რჩეულს სწორედ ამგვარი ღვთიური ნათელი ადგება თავს და მას მთელი ხალხი განადიდებს, ესაჭიროება უკვდავმყოფი, პოეტი, რადგან:

გადატანილ გარჯათა საუკეთესო მკურნალი
სიხარულია, ხოლო ბრძენნი
ქალწულნი მუზებისა – სიმღერები – მძლეველს შეხებით ჯადოს სცხებენ.
თვით თბილი წყალიც ვერ განალხვობს
სხეულის კიდურთ ისე, ვითარცა განდიდება ლირის თანხლებით.
სიტყვა საქმეებზე მეტ ხანს ცოცხლობს,
თუკი ქარიტთა მადლის წყალობით
ენას ამოჰყავს იგი გულის სიღრმიდან
(ნემ. 4, 1- 8)

გამარჯვებული ღვთის რჩეულია, შესაბამისად, მისი განდიდებაც სავსებით გამორჩეული სიტყვითა და ენით უნდა მოხდეს. ამისათვის პინდაროსი თავის სათქმელს საოცრად ამაღლებული, არისტოკრატიზებული ენით ამბობს, რომელსაც ყველასაგან განსხვავებული საკუთ-

რივ პინდაროსის ენა შეიძლება ვუწოდოთ. ლექსიკის დონეზე მისთვის-დამახასიათებელია საოცარი სიმდიდრე, ახალ ლექსიკურ ფორმატივთა, ეპითეტთა, კომპოზიტთა ფორმირება, მხატვრულ ხერხთა გამოყენების დონეზე მეტაფორულობისა და შედარებების სიუხვე, დორიული დიალექტის ბაზაზე ეპოსისა და ეოლიური პოეტური ენისათვის დამახასიათებელი ელემენტების გამოყენებით ახალი ზედიალექტური პოეტური ენობრივი ნორმის შექმნა. როგორც პინდაროსის ენის მკვლევარნი აღნიშნავენ, მისი ლექსიკონის დაახლოებით 15 პროცენტი ახალი ან ახლებურად ტრანსფორმირებული ლექსიკური ფორმატივებისაგან შედგება. ამას ემატება უჩვეულო სინტაქსური კონსტრუქციები და პოეტური გამოსახვის ფორმები, ასოციაციური აზროვნების პრინციპის ისეთი მასშტაბით გამოყენება, რომ მისი იმ ლიტერატურული ხერხის – ცნობიერების ნაკადის – მამამთავრად მიჩნევა შეიძლებოდა, რომელსაც დღეს XX საუკუნის უმთავრესად მოდერნისტული მიმართულების მწერლობის პირმშოდ ვთვლით. მისი სიმღერის ობიექტები, უკვდავნი თუ მოკვდავნი, ასპარეზობა თუ რიტუალი არაერთგზის განუდიდებიათ პინდაროსის წინამორბედთ თუ თანამედროვეთ. ამდენად, თავისთავად ეს ობიექტები, ცნობადობის თვალსაზრისით, სავსებით ორდინალურები არიან. პინდაროსი მათ თავის არაორდინალურ, ახალ პოეტურ სამყაროში აქცევს, ამით ალახვინებს რიგითობის თუ ჩვეულებრივობის საზღვრებს და სიახლის სულით აღავსებს. მართალია, უაღრესად რთული სტილი და უკიდეგანო ასოციაციურობა მისი ოდების სემანტიკას არც თუ იშვიათად ძნელად გასაგებს ხდის, მაგრამ ეს არ გვიშლის ხელს მოვიხიბლოთ ოდების პოეტიკით. უკვე ოდების პროლოგებში, სადაც, ჩვეულებრივ, გამარჯვებული ათლეტის და მისი „სპონსორის“ წარმოდგენა უნდა მოხდეს, პინდაროსი ხშირად გვევლინება ნოვატორად, რომელიც ეპინიკიების შესავალთა მეტნაკლებად შაბლონურ სქემებს გამუდმებით არღვევს ახლებური პოეტური კონტექსტებით. მაგალითისათვის განვიხილოთ რამდენიმე პროლოგი:

საუკეთესო არის წყალი, ოქრო კი, ვით მანათობელი ცეცხლი
ღამით, გამოირჩევა ამაყი სიმდიდრიდან.
ხოლო, თუკი გსურს, შეჯიბრებას
უმღერო, ჩემო გულო,
ნუ აკვირდები მზის გვერდით დღისით
სხვა უფრო მცხუნვარ და ელვარე ვარსკვლავს უსიერ ეთერში,
ნუ მოინდომებ ოლიმპიაზე უმჯობესი შერკინების თქვა სიმღერა.
იქიდანაა, რომ დიდების მმოსველი ჰიმნი უტრიალებს
ბრძენ მთქმელთა აზრებს, განადიდონ
კრონოსის ძე ჰიერონის მდიდარ,
ნეტარ კერასთან მისულებმა.

პირველი ოლიმპიური ოდის, რომელიც უკვე ანტიკურობაში საყოველთაოდ გავრცელებული აზრის მიხედვით, უმშვენიერეს სიმღერათა კატეგორიას განეკუთვნებოდა, ამ შესავალი სტრიქონების მიზანია, გამოხატოს პოეტის დამოკიდებულება ოლიმპიური თამაშების, როგორც საუკეთესო სპორტული შეჯიბრების მიმართ. მათ პოეტი ოთხი უმნიშვნელოვანესი სტიქიის კონტექსტში სვამს: წყალი, ოქრო, ცეცხლი და მზე. ოლიმპია ისევე აუცილებელია ელინთათვის, როგორც მოკვდავთათვისაა ერთად აღებული ოთხივე. მაგრამ თითოეულ ამ სტიქიას მისი ქების ობიექტი რომელიღაც ერთი ნიშნითაც უკავშირდება. წყალი ჰომეროსიდან მოყოლებული ყველაფრის დასაბამად მიიჩნეოდა, რასაც თალესმა ფილოსოფიური დასაბუთებაც მოუნახა. ასეთივე დასაბამია ოლიმპია სპორტულ აგონთა. ოქროსავით განსაკუთრებულია იგი თავისი ღირებულებით, ბრწყინვალებით ისევე გამოირჩევა, ვით ცეცხლი ღამით, მას სხვა აგონები ისევე ვერ გაუწევენ მეტოქეობას, როგორც დღისით მზეს სხვა ვარსკვლავები.

პროლოგმა ზოგჯერ ჰიმნის იერიც კი შეიძლება მიიღოს, როგორც, მაგალითად, ეს პირველ პითიურ ოდაში ხდება:

> ოქროს ლირავ, აპოლონისა და მუქკულულებიან
> მუზათა საერთო საკუთრებავ. შენ გისმენს ცეკვა -
> დასაწყისი სინატიფისა
> და მომღერლები ჰმორჩილებენ შენს ნიშანს,
> როდესაც სიმთა ჟღერით განამზადაბ ფერხულის წამყვან შესავალთა
> დასაბამებს.
> შენ უქრობ შუბოსანს მარადიული
> ცეცხლის ელვას და იძინებს ზევსის
> კვერთხზე სწრაფი არწივი,
> ფრთების ორივემხრივ ჩამომშვები,
> ფრინველთა მეფე. რადგან მუქ ღრუბელს ჩამოაცურებ
> მის კაუჭანისკარტა თავზე – თვალთა ტკბილ საპყრობილეს. და ის მძინარე
> დანამულ ზურგს სწევს მაღლა შენი
> აღმაფრენით შებოჭილი. თავად
> მძლავრი არესიც, შუბთა უხეში ძალის
> მიმტოვებელი, გულს იმშვიდებს
> მთვლემარებით. შენი ისრები ღმერთთა სულებსაც კი
> აჯადოვებენ ლეტოს ძისა
> და ღრმად შემოსარტყლულ ბალთებიანი მუზების სიბრძნით.

ოდა სირაკუსის მმართველის, ჰიერონის შეკვეთით ეტლით შეჯიბრში გამარჯვების მოპოვების აღსანიშნავად მის მიერ ახლადდაარსებულ ქალაქ ეტნაში ზევსისადმი მიძღვნილ საზეიმო ცერემონიალზე შესასრულებლად იყო განკუთვნილი. ეს არის აპოლონისა და მუზების ერთგვარი

ჰიმნი, რადგან კართაგენელებსა თუ ეტრუსკებთან ბრძოლებში წარმატების მოპოვების შემდეგ მშიდობის სულის დამკვიდრება მხოლოდ აპოლინურ მუსიკას შეეძლო. ამ ერთი შეხედვით სავსებით ცხად მოვლენას ოდაში იწყებს უმშვენიერესი პოეტური სახეებით დახუნძლული პროლოგი, რომელიც მსმენელის ყოველდღიურობაზე ასამაღლებლად არის მოწოდებული. პინდაროსის პოეზიის ინნოვაციურობა სწორედ ჩვეულებრივისათვის არაჩვეულებრივი პოეტური ჟღერადობის მიცემაში მდგომარეობს. სავსებით ახლებურია მისი დამოკიდებულება მითის დეტალებისადმი, რომელთაც იგი ცვლის ან საკუთარი ლოგიკიდან გამომდინარე და თავადვე გვთავაზობს ამის არგუმენტაციას, როგორც, მაგალითად, პელოპსის შემთხვევაში პირველ ოლიმპიურ ოდაში. აქ ცვლილება, სტესიქოროსის „პალინოდიის“ მსგავსად შეცოდების გამოსყიდვის სურვილით კი არ არის ნაკარნახევი, არამედ რწმენით: „ადამიანს ჰმართებს ღმერთებზე კარგი ილაპარაკოს“ (35) და გადაწყვეტილებით: „შეუძლებელია, ნეტარი ღმერთებიდან ვინმეს ღორმუცელა ვუწოდო“ (52). აქვე პინდაროსი გვთავაზობს იმის „კვაზიმეცნიერულ“ დასაბუთებას, თუ რატომ არის საჭირო ზოგჯერ ტრადიციული ამბის შეცვლა. პელოფსის ცნობილი მითის მოკლე რეზიუმეს შემდეგ იგი დასძენს:

> გასაოცარი ბევრი რამაა, თუმცა ზოგჯერ ადამიანთა
> მონათხრობნიც იტყუებიან მართალი ამბის საზღვრების გადამლახველნი,
> ნაირ-ნაირი სიცრუეებით
> შემკობილი მითები.
> ქარისიც ხომ, ვინც მოკვდავთ ყოველივე საამოს განუმზადებს,
> პატივს თმობდა და ხშირად დაუჯერებელს
> დასაჯერებლად წარმოგვიდგენდა
>
> (27-33)

თუკი პოეტ-ფილოსოფოსების ნაწარმოებებს არ გავითვალისწინებთ, ეს მითების სერიოზული რევიზიის პირველი შემთხვევაა ჩვენამდე მოღწეულ ბერძნულ ლირიკაში. ამით პინდაროსი იტოვებს უფლებას, მოახდინოს მითის განახლება საკუთარი კონცეფციის სესაბამისად. ეს კი პოეტის მიერ შემოთავაზებული კიდევ ერთი სიახლეა არქაული ეპოქის პოეზიაში.

მეტრული რევოლუცია[1]

ელინთა ინნოვაციურმა სულმა მთელი ძალით იჩინა თავი არქაიკის ეპოქის ლექსთწყობაში, მის მეტრულსა და მუსიკალურ ორგანიზაციაში. ჩვენი ცოდნის სიმწირისა და ფრაგმენტულობის გამო ამ ეპოქის მუსიკალური თავისებურებების საკითხს აქ გვერდს ავუვლი და შემდეგ თავში, კლასიკურ ეპოქაში მიმდინარე პროცესების განხილვისას შევეხები. რაც შეეხება ლექსთწყობას, აქ ჩვენს ხელთ გაცილებით უხვი მასალაა, რაც ანალიზის ფართო შესაძლებლობებს გვიქმნის. წიგნის თემატიკიდან გამომდინარე ყურადღებას გავამახვილებ მხოლოდ იმაზე, თუ რა გზა განვლო ბერძნულმა მეტრიკამ ე.წ. საერთო გამოყენებისათვის განკუთვნილი შედარებით მარტივი სტრუქტურებიდან ინდივიდუალიზებული კომპლექსური მეტრული სისტემების ჩამოყალიბებამდე და რა როლს ასრულებდა ამ პროცესში ცალკეულ პოეტთა ინნოვაციური შემოთავაზებები.

მეტრული ლექსთწყობა ეფუძნება ერთი ხანგრძლივობის შემცველი მოკლე ⏑ და ორი ხანგრძლივობის შემცველი გრძელი – მარცვლების კომბინაციით შექმნილ სალექსო სეგმენტებს, მეტრებს ანუ ტერფებს, რომლებიც უფრო დიდ თავისთავად სტრუქტურულ ერთეულებს ქმნიან. ა. მ. დაქტილურ ტერფს ქმნის ერთი გრძელი და ორი მოკლე მარცვლის კომბინაცია —⏑⏑, რომელიც დაქტილურ ჰექსამეტრში რეგულარულად შეიძლება ორი გრძელი მარცვლის კომბინაციით შედგენილმა ტერფმა, სპონდემ ჩაანაცვლოს. ეს გრაფიკულად ასე შეიძლება გამოისახოს —‿‿. იამბს ქმნის მოკლე და გრძელი მარცვლის კომბინაცია ⏑—, თუმცა იამბური ტერფის ანუ მონომეტრის ფორმირებისათვის აუცილებელია წყვილი იამბი, სადაც თავკიდური მარცვალი შეიძლება როგორც მოკლე, ისე გრძელი მარცვლით ანუ (elementum) anceps-ით × იყოს წარმოდგენილი. ეს გრაფიკულად ასე შეიძლება გამოისახოს ×—⏑—. ბუნებრივია, ⏑ და – ელემენტების კომბინაციით გზა ეხსნება უსასრულოდ მრავალი მეტრული სტრუქტურის შექმნას, შედარებით მარტივით, სამ თუ ოთხმარცვლიანით დაწყებული საკმაოდ რთული მრავალმარცვლიანი სისტემით დამთავრებული.

როგორც ჩანს, გეომეტრიულ ეპოქაში დომინირებდა ეპოსისათვის ნორმატიული სალექსო საზომი, დაქტილური ჰექსამეტრი, რომელიც ექვსი დაქტილური თუ სპონდაიკური ტერფისაგან შედგება და რომლის ბოლო ტერფი ყოველთვის ორმარცვლიანია: —‿‿—‿‿—‿‿—‿‿—‿‿—×. შესაბამისად, ჰექსამეტრული სტრიქონი შეიძლება ვარირებდეს 12 და 17

[1] ბერძნული მეტრიკის მიმოხილვისათვის იხ. Korzeniewsky, 1968; West, 1984; პინდაროსის მეტრული სქემები მოგვყავს Snell, Maehler, 1987-ის მიხედვით.

მარცვალს შორის, რაც შესაძლებლობას აძლევს პოეტს ვრცელი ეპიკური ნაწარმოებების ფარგლებში სისტემატურად ცვალოს თხრობის რიტმი. ჰომეროსის ენაში სავარაუდო მიკენური ელემენტების გამოვლენა არ გამორიცხავს, რომ დაქტილური ჰექსამეტრი ბერძნულმა პოეტურმა ტრადიციამ მიკენური ეპოქიდან იმემკვიდრა. ჰომეროსმა, ჰესიოდემ და მათმა მიმდევარმა ეპიკოსებმა დაქტილური ჰექსამეტრის სტრუქტურა დახვეწეს, სრულყვეს და იგი უნივერსალურ ეპიკურ საზომად აქციეს. ჩვენ არ ვიცით, რა საზომს გამოიყენებდნენ ის ვაჟთა თუ ქალთა გუნდები თავიანთ სიმღერებში, რომლებიც არაერთგზის ფიგურირებენ როგორც ჰომეროსის ეპოსში, ასევე გეომეტრიული ეპოქის ვაზურ ფერწერაში. სამაგიეროდ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ლირიკულმა პოეზიამ ძვ.წ. VII საუკუნიდან ფართოდ გაუღო კარი საოცარ მეტრულ მრავალფეროვნებას. უკვე ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ლირიკოსის, არქილოქოსის, ფრაგმენტებში დეკლამაციური ლირიკისათვის დამახასიათებელი გამყოლი მეტრისა (κατὰ μέτρον) და სასიმღერო ლირიკისათვის დამახასიათებელი არა გამყოლი მეტრის (οὐκ κατὰ μέτρον) მქონე რამდენიმე საზომია გამოყენებული:

ა. ელეგიური დისტიქი, რომელიც დაქტილური ჰექსამეტრისა და პენტამეტრისაგან შედგება. მისი მეორე სტრიქონი ორი დაქტილისა და ერთი ნახევარდაქტილის კომბინაციით ფორმირებული სალექსო სტრუქტურის, ჰემიეპესის წყვილისაგან შედგება, რომლის მეორე სეგმენტში დაქტილის სპონდეთი ჩანაცვლება აღარ ხდება:

–◡◡–◡◡–◡◡–◡◡–◡◡–×

–◡◡–◡◡ –|–◡◡–◡◡–

ბ. იამბური ტრიმეტრი:

×–◡–×–◡–×–◡–

გ. ტროქეული ტეტრამეტრი:

–◡–×–◡–×–◡–×–◡–×

დ. არა გამყოლი მეტრის მქონე სასიმღერო ეპოდური პოეზიის საზომები. ეპოდები წარმოადგენენ დისტიქებად ან ტრისტიქებად გაერთიანებული სტრიქონებისგან ან კოლონებისგან შექმნილ ერთიანობებს, რომელნიც დისტიქების შემთხვევაში ერთ გრძელ და ერთ მოკლე, ხოლო ტრისტიქების შემთხვევაში ერთ გრძელ და ორ მოკლე სალექსო სტრიქონს შეიცავენ. აქ სტრიქონთა გასამართად დაქტილები, იამბები, ითიფალიკუსები (–◡–◡–– –) და ე.წ.პენთემიმერესები (×–◡–– –) გამოიყენება.

არქილოქოსთან ამ საზომთა ვარირების არაერთ შემთხვევას ვადასტურებთ. შეიძლება ითქვას, რომ მან, ფაქტობრივად, ამოსწურა გამყოლი მეტრის საფუძველზე შექმნილი დეკლამაციური ლირიკის ძირითად საზომთა მთელი არსენალი. მის შემდეგ აქ, თუ ჰიპონაქსის მიერ შემო-

თავაზებულ ჰინკიამბს ანუ ქოლიამბს არ ჩავთვლით, პრინციპულად ახალი თითქმის არაფერი შექმნილა. რაც შეეხება ქოლიამბს, მას, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი იამბური ტრიმეტრის სქემიდან უმნიშვნელო მომენტი განასხვავებს, რაც ბოლო იამბში მოკლე და გრძელ მარცვლებს შორის ადგილის შენაცვლებაში გამოიხატა: ×—◡—×—◡—×— —×, თუმცა შემდგომ მან დიდი პოპულარობა მოიპოვა, მეტწილად, გამკილავ პოეზიაში.

სამაგიეროდ, ინნოვაციური სული მეუფებს სასიმღერო ლირიკის საზომებში, როგორც მონოდიის ასევე განსაკუთრებით ქორიკის სფეროში. ეოლიურ პიროვნულ ლირიკაში დასტურდება ორი პრინციპის გაერთიანება: მარცვალთა რაოდენობის მკაცრად დაცვა და მეტრული ორგანიზაციის ინდივიდუალიზაცია. განსხვავებით იმ საზომებიდან, რაც აქამდე განვიხილეთ, აქ გამორიცხულია ერთი გრძელი მარცვლის ორი მოკლეთი, ან ორი მოკლეს ერთი გრძელით ჩანაცვლება. სამაგიეროდ, ისინი უარს ამბობენ თავად სალექსო სტრიქონში გამყოლი მეტრის გამოყენებაზე და მას სხვადასხვა მეტრული სეგმენტებით მართავენ. ამას თვალსაჩინოს ხდის ალკეოსისა და საპფოს სახელით ცნობილი სალექსო სტრიქონებისა თუ სტროფების სტრუქტურათა შედარება:

ა. ალკეოსის თერთმეტ მარცვლოვანი სალექსო სტრიქონი

×—◡—×—◡—◡—

მისი სტრუქტურული ანალიზი ორგვარად შეიძლება გავიაზროთ, როგორც პენთემიმერესისა ×—◡— და დოდრანსის —◡—◡— ერთიანობა ან იამბისა ×—◡— და გლიკონევსის ××—◡—◡— აკეფალური (=თავკიდური ელემენტის გარეშე) ვარიანტის ×—◡—◡— ერთიანობა.

ბ. საპფოური თერთმეტ მარცვლოვანი სალექსო სტრიქონი

—◡—×—◡—◡— –

მისი სტრუქტურის ანალიზი ასევე ორგვარად შეიძლება გავიაზროთ, როგორც აკეფალური იამბის —◡— და ჰაგესიქორეულის ×—◡—◡— – ერთიანობა ან კრეტიკუსის —◡— და აკეფალური ჰიპონაქტევსის ×—◡—◡— – ერთიანობა.

როგორც ვხედავთ, მეტრული თვალსაზრისით ამ ორ თერთმეტ მარცვლოვან სალექსო სტრიქონს შორის აშკარა სხვაობებია, რაც ასევე თავს იჩენს ამ ორი პოეტის სახელით ცნობილ სტროფულ სისტემებშიც:

გ. ალკეოსური სტროფი:

×—◡—×—◡—◡—II

×—◡—×—◡—◡—II

×—◡—×—◡—×: –◡—◡—◡—◡— –III

დ. საპფოური სტროფი:

—◡—x—◡◡—◡—II

—◡—x—◡◡—◡—II

—◡—x—◡◡—◡—x: —◡◡—III

სტროფების აგებულებაა AAB. მართალია, უკვე ლექსთწყობის ანტიკურ თეორიებში იყო ცდები საკულტო შეძახილთა გავლენით ე.წ. მეოთხე სტრიქონის გამოყოფის, რასაც თანამედროვე გამოცემებში, ჩვეულებრივ, რეგულარულად იმეორებენ, და რასაც ამ პოეტთა სტროფების ანალიზისას ლექსის უფრო ადვილად აღსაქმელად მეც მივმართავ, მაგრამ თავდაპირველად, B ანუ მესამე სალექსო სტრიქონი, როგორც ჩანს, ეხმიანებოდა უკვე არქილოქოსის ტრისტიქულ ეპოდებში შედარებით მოკლე და შედარებით გრძელი სტრიქონების მონაცვლეობის პრინციპს. როგორც აღნიშნავენ, მესამე სტრიქონის მთლიანობაზე უნდა მიუთითებდეს ამჟამად მეოთხე სტრიქონად გამოყოფილ სტრუქტურაში სავარაუდო მესამე სტრიქონიდან დამასრულებელი სიტყვის ნაწილის გადმოსვლა. ა. მ. საპფოს აფროდიტესადმი მიძღვნილ ჰიმნში მესამე სტროფში მეთხე სტრიქონის გამოყოფის შემთხვევაში მესამე სტრიქონიდან სიტყვის ნაწილი მეოთხეში გადადის:

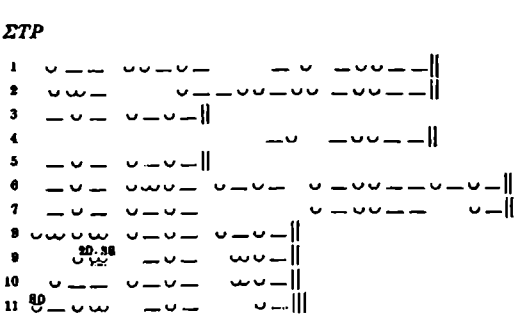
πύκνα δίννεντες πτέρ᾽ἀπ᾽ ὠράνωϊθε
ρος διὰ μέσσω.

ალკეოსისა და საპფოს სტროფებს შორის საერთოა აგების პრინციპი. პირველი ორი სტრიქონი თითოეული მათგანის თერთმეტმარცვლოვანი სალექსო სტრიქონის იდენტურია, ხოლო მესამე ალკეოსთან 2 იამბური მონომეტრისა და ერთი ჰაგესიქორეულის (დაქტილური ექსპანსიით) ან აკეფალური ჰიპონაქტევსის (დაქტილური ექსპანსიით) ერთიანობად წარმოგვიდგება. საპფოსთან მესამე სტრიქონი აკეფალური იამბის, ჰაგესიქორეულის, ადონევსის ან კრეტიკუსის, აკეფალური გლიკონევსის, აკეფალური ფერეკრატევსის ერთიანობად წარმოგვიდგება. ბუნებრივია, „მეტრული ლიბერალიზმი“ სასიმღერო პიროვნული ლირიკის წარმომადგენლებს სულ ახალ-ახალი მეტრული შემოთავაზებების შესაძლებლობებს უქმნიდა. საპფოსა და ალკეოსის სისტემებთან შედარებით ანაკრეონის სტრუქტურები უფრო რთულია და დახვეწილი, აქ უფრო ხშირად გვხვდება გლიკონევსისა და ფერეკრატევსის კომბინაციით შექმნილი სალექსო სტრუქტურები.

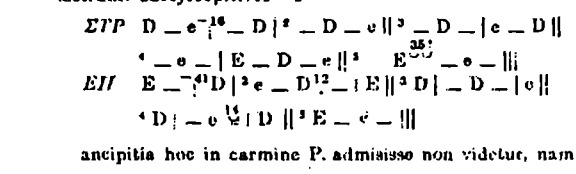
მეტრული ვარირებისა და ინნოვაციური შემოთავაზებების პრინციპმა თავის კულმინაციას საგუნდო ლირიკაში მიაღწია. ამ მხრივ, პინდაროსის ეპინიკიები, რომლებმაც ჩვენამდე ესოდენ კარგად მოაღწიეს, საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნიან. საგუნდო სიმღერების დიდ ნაწილს

ტრიადული სტროფული სტრუქტურა აქვს საერთო, რომელიც სტროფის, ანტისტროფისა და ეპოდისაგან შედგება. მეტრული სტრუქტურითა და სტრიქონთა რაოდენობით სტროფი და ანტისტროფი ერთმანეთის იდენტურია, ხოლო ეპოდი მათგან განსხვავებული. ამგვარი ტრიადების რაოდენობა დამოკიდებულია ოდის მოცულობაზე. ა. მ. პინდაროსის მცირე მოცულობის ოდებში ერთი („ოლ". IV), ხოლო ვრცელში 13 („პით". IV) ტრიადა შეიძლება იყოს. თუკი ოდების კომპოზიციური პრინციპები გარკვეულ ერთიანობას გვიჩვენებენ, ერთმანეთისგან განსხავებულია ოდების მეტრული სტრუქტურა. უკვე ერთი ოდის ფარგლებში სტროფებისა და ანტისტროფების იდენტურ საზომთა სისტემებს, უპირისპირდება ეპოდების განსხვავებული მეტრული სტრუქტურა. თითოეულ ოდას აქვს საკუთარი „მეტრული ინდივიდუალობა" და იგი არა მარტო თავისი სემანტიკით, არამედ მეტრული აგებულებითაც განსხვავდება სხვებისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ პინდაროსთან ოდების მეტრული სისტემები ძირითადად დაქტილური –⏑⏑ და ეპიტრიტული –⏑⏑–⏑⏑– / –⏑⏑– ელემენტების ვარირებითა და სინთეზით იქმნება, რაც პინდაროსს შესაძლებლობას აძლევს სწრაფი დაქტილური რიტმი უცბად შეცვალოს უფრო ნელი ეპიტრიტულით, რის გამოც თანამედროვე მეცნიერებაში მის მეტრულ სისტემას დაქტილოეპიტრიტულს უწოდებენ. იმის გასახსენებლად, თუ რამდენად განსხვავებულია ამ ელემენტთა გამოყენების შედეგები პინდაროსთან, შევადაროთ ერთმანეთს მაგალითისათვის რამდენიმე ოდის მეტრული სტრუქტურა.

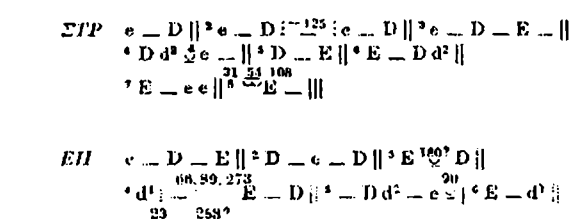
პირველი ოლიმპიური ოდის მეტრი ეფუძნება ეოლიკურ და იამბურ სტრუქტურებს:



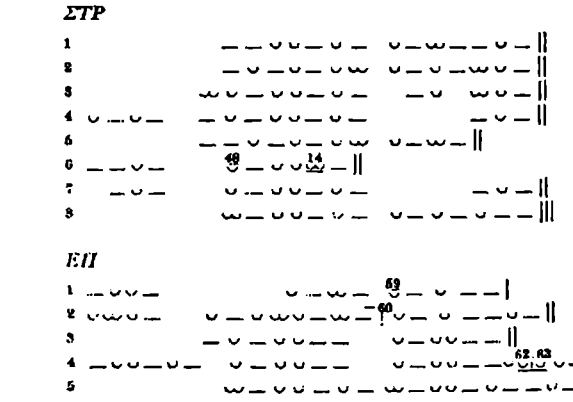
მესამე ოლიმპიური ოდის მეტრი ეფუძნება დაქტილოეპიტრიტულ სტრუქტურებს



მეოთხე პითიური ოდის მეტრი ეფუძნება დაქტილოეპიტრიტულ სტრუქტურებს



მესამე ნემეური ოდის მეტრი ეფუძნება ეოლიკურ და იამბურ სტრუქტურებს



პირველი ისთმოსური ოდის მეტრი ეფუძნება დაქტილოეპიტრიტულ სრუქტურებს

ΣΤΡ D _ e × | [2] D [2]𝅗𝅥 [2]𝅗𝅥 e || [3] e _ D _ || [4] D || [5] 𝅘𝅥𝅯 e _ D ||
[6] e _ D d [1] E |||

ΕΙΙ _ e _ D _ e || [3] D _ D _ e || [3] D _ e _ d [1] ||
[4] _ e 𝅗𝅥 [16] d [1] E × | [5] _ E 𝅗𝅥 [17] D _ E _ |||

როგორც ვხედავთ, მიუხედავად მსგავსი მეტრული ელემენტების გამოყენებისა, თითოეული ოდის მეტრული სისტემა ინდივიდუალურია, სხვებისაგან განსხვავებულია, შესაბამისად, სიახლით გამორჩეულია. თუკი წარმოვიდგენთ, რა ოდენობის საგუნდო სიმღერები შეიქმნა არქაულსა და ადრეკლასიკურ საბერძნეთში და გავითვალისწინებთ, რომ თითოეული პოეტი ყოველი ცალკეული ქორიკული ნაწარმოებისათვის ახალი მეტრული წყობის კონსტრუირებას ცდილობდა, შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ, რომ ეს სფერო სიახლისაკენ ლტოლვის მძლავრი სულით იყო მოცული. ამ მხრივ პოეტთა ცდები ხშირად ვირტუოზული მეტრული ექსპერიმენტების სახეს იღებდა. სწორედ ამან მისცა პინდაროსს შესაძლებლობა, მისი ოდების ტექსტში არსებული დინამიზმის ის სტიქია, რომელიც ჰორაციუსმა მთიდან მოვარდნილ, ნაპირებიდან გადმოსულ მჩქეფარე მდინარეს შეადარა, გარკვეულწილად, ოდების მეტრულ სტრუქტურაშიც აესახა. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას შევაჩერებ პინდაროსის მეორე პითიური ოდის საწყის სამ სალექსო სტრიქონზე:

1. ⏑⏑⏑⏑⏑–⏑–⏑–⏑⏑⏑–
2. ⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑–⏑–:–⏑⏑–⏑–
3. –⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

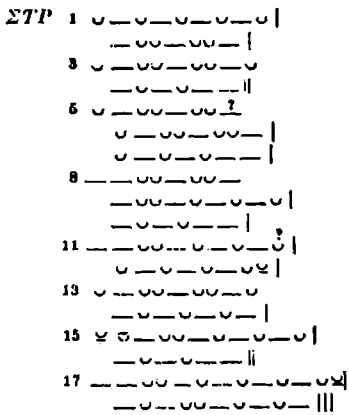
ეს ოდა ისე არ იწყება, როგორც სხვა ე.წ. ეოლიკური მეტრის შემცველი ოდები. აქ ყურადღებას იპყრობს მოკლე ელემენტთა დახვავება სალექსო სტრიქონის თავსა და ბოლოში. ეს ტენდენცია გადადის მეორე სტრიქონშიც. მესამეში ხდება დაქტილურ რიტმთან დაბრუნება თავისი ორი მოკლე ელემენტით. დიტმარ კორჟენიევსკიმ კარგად აჩვენა, თუ როგორ ეხმიანება ამ სტრიქონთა მეტრულ სტრუქტურას შესაბამისი სირაკუსას განმადიდებელი ეპითეტებით დახუნძლული ტექსტი:

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου
τέμνος Ἄρεος, ἀνδρῶν ἵππων τε σιδαροχαρμᾶν δαιμόνιαι τροφοί
მრავალქალაქა ო, სირაკუსა ფართოდმებრძოლი
არესის სავანევ, კაცთა და ცხენთა, რკინის
ტრფიალთა ღვთაებრივო მკვებავო

თუ რაოდენ შორს შეიძლება წავიდეს ქორიკოსთა რიტმით თამაშით გატაცება, კარგად გვაჩვენებს ბაკქილიდესის მეცხრამეტე დითირამბი. იგი ლექსის საწყის სტრიქონებში აღნიშნავს, რომ პიერიელი მუზების საჩუქრით დაჯილდოვებულ მომღერალს ამბროსიული სიმღერებისათვის ათასი გზა აქვს, რითაც ქორიკოსის ამოუწურავ შესაძლებლობებზე მიგვანიშნებს, რის შემდეგაც ითხოვს:

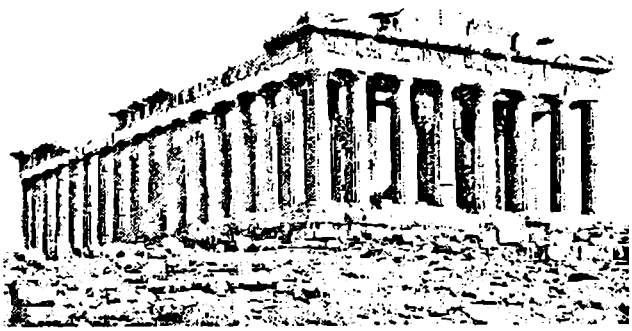
... ὔφαινέ νυν ἐν
ταῖς πολυράτοις τι καινὸν
ὀλβίαις Ἀθάναις
დართე ახლა
რაღაც ახალი ძვირფას,
ბედნიერ ათენში
(8-10)

და მართლაც ბაკქილიდესი დაქტილური ტერფებისა და იამბური ტრიმეტრების ბაზაზე დაქტილოეპიტრიტებით თამაშის საინტერესო და, როგორც ჩანს, ახალ გზას გვთავაზობს, რაზეც ჩვენამდე სრულად მოღწეული ტრიადის სტროფისა და ანტისტროფის მეტრული სტრუქტურაც მეტყველებს:



როგორც ჩანს, მეტრული სტრუქტურა τι καινόν „რაღაც ახლის" დემონსტრირების მართლაც ათას გზას სთავაზობდა მეტრული რევოლუციის ეპოქის ქორიკოსებს.

ძველისა და ახლის დაპირისპირების ტენდენციები დრამის ზეობის ეპოქაში



წინასწარი შენიშვნები

არქაიკაში დაწყებული ჟანრობრივი დიფერენციაციის პროცესი ლიტერატურაში დრამის ზეობის ეპოქით დასრულდა, რომელმაც გარკვეული პერიოდით ეპოსისა და ლირიკის პოზიციები რამდენადმე შეასუსტა. ამასთან მწერლობაში ჩამოყალიბდა ისეთი სიტყვიერი ხელოვნების თავისი შინაარსით მეცნიერული, ხოლო გამოსახვის საშუალებებით კვაზიმხატვრული პოეტური თუ პროზაული ჟანრები, როგორიცაა ისტორიოგრაფია, მჭევრმეტყველება, გარკვეულწილად ფილოსოფია და მედიცინის თეორია. ელინთა უმეტესობა შვენივრად გრძნობდა, რომ მწერლობაში, ისევე როგორც საერთოდ კულტურაში ბევრი რაღაც ისეთი იქმნებოდა, რისი საწყისებიც შორეულ წარსულში კი არ იკარგებოდა, არამედ იმ ეპოქის დროითი საზღვრით იფარგლებოდა, რომლის შვილებადაც თავად ისინი აღიქვავდნენ საკუთარ თავს. არ არის გასაკვირი, რომ სწორედ ამ პერიოდიდან შემოგვრჩა უმეტესობა იმ შემოქმედთა სახელებისა, რომელთაც ამა თუ იმ ჟანრის ჩამოყალიბებასა თუ სრულყოფაში შეიტანეს თვალსაჩინო წვლილი და მადლიერი შთამომავლობისგან „ისტორიის მამის“, „ტრაგედიის მამის“, „კომედიის მამის“, „მედიცინის მამის“ და ა.შ. ტიტულები დაიმსახურეს. ბუნებრივია, ამდენი სიახლის მომსწრე პოლისების საზოგადოებაში თავისთავად ტრადიციულისა და ახლის ფენომენმა სავსებით განსაკუთრებული განზომილება მიიღო. ბერძენთათვის როგორც პოლიტიკურსა და სოციალურ, ასევე კულტურის სფეროში მწვავედ დადგა შემდგომი განვითარების გზის არჩევის საკითხი. თანდათანობით ლიტერატურაში პრაქტიკული შემოქმედების დონეზეც და თეორიულ აზროვნებაშიც ოთხი მიმართულება გამოიკვეთა. ერთს პირობითად აკადემიური, მეორეს კომიკურ-პაროდისტული, მესამეს კომედიურ-განმაქიქებელი და მეოთხეს რადიკალურ-ავანგარდისტული ინნოვაციების მიმართულება შეიძლება ვუწოდოთ. პირველი გულისხმობდა ისეთი სიახლეების დანერგვას, რომლებიც არა ძველის ნგრევაზე, არამედ მხოლოდ განვითარებასა და ცვლილებების სიღრმისეული, თუმცა ტრადიციის მაქსიმალურ გათვალისწინებაზე დაფუძნებული რეფორმების გატარებაზე იყო ორიენტირებული. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ბერძნული ტრაგედია, ისტორიოგრაფია, მჭევრმეტყველება, ფილოსოფია. ამ დონეზე ინნოვაციის პათოსი ეფუძნებოდა არა ძველის შეგნებული უარყოფიდან, არამედ მისი ბუნებრივი განვითარების კანონზომიერებიდან გამომდინარე ლოგიკას. შესამამისად, მიუხედავად იმისა, რომ აკადემიური ინნოვაციების სფეროში შემომქმედნი თითქმის არასდროს იწონებენ თავს სიახლეების დანერგვაში მიღწეული

წარმატებებით, ყველაზე მეტი ეფექტი განვითარებისა და არსებითი სიახლეების შემოთავაზების პროცესში სწორედ აქ გამოვლინდა.

მეორე მიმართულება, კომიკურ-პაროდისტული და გასტრო-ჰედონისტური წარმოგვიდგება ლიტერატურის სახით, რომელშიც ფორმასა და შინაარსს შორის ინკონგრუენტული მიმართებაა: ორიგინალის მიბაძვისას ფორმა და სტილი ამაღლებულია, შინაარსი კი უკიდურესად დადაბლებული, ან მიბაძვისას იქმნება ალტერნატიული პარალელური ტექსტი. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს, მეტწილად, სერიოზულის არასერიოზულად ტრანსფორმირების იმგვარ ფორმასთან, სადაც ინნოვაციურობა ზედაპირზე დევს, ყველას, ვინც ორიგინალს იცნობს, შეუძლია ადვილად გამოიცნოს მიბაძვის ობიექტი. ამასთან, ყველა ასეთი მიბაძვა აშკარად გამოირჩევა თავისი სიცინცხალით, მიბაძვისათვის ხელსაყრელი ახალ-ახალი შტრიხების გამოვლენით, აუდიტორიისათვის პაროდირების ახალი ფორმებისა თუ იდეების შეთავაზებით. ამ მიმართულებამ არაერთი კომიკური, პაროდიული, გასტრო-ჰედონისტური და სერიოზულობას მნიშვნელოვნად დაშორებული ნაწარმოები შესთავაზა ანტიკურ საზოგადოებას.

მესამე, კომედიურ-განმაქიქებელ მიმართულებაში დრამატულ-კომედიური ფორმით განსხეულებულია პაროდიის, ინვექტივის, სატირის, პამფლეტის ელემენტები. მან თავის კულმინაციას ძველ ატიკურ კომედიაში მიაღწია, რომელშიც პაროდირების სტიქიის სამიზნე არა მარტო მწერლები და ინტელექტუალები, არამედ ნებისმიერი საზოგადოებრივ – პოლიტიკური მოვლენა და საზოგადოებისათვის ცნობილი მითოლოგიური თუ ისტორიული ფიგურა შეიძლება გამხდარიყო.

მეოთხე, რადიკალურ-ავანგარდისტული მიმართულება ტრადიციასთან დაპირისპირებასა და მის ახლით ჩანაცვლების აუცილებლობას ქადაგებდა. მას ძირითადად ე.წ. ახალი მუსიკოსები წარმოადგენდნენ, რომელთაც დიდი აურზაური შეიტანეს საბერძნეთში მიმდინარე კულტურულ პროცესში. მათ რადიკალიზმს ბევრი მომხრე, თუმცა უფრო მეტი მოწინააღმდეგე ჰყავდა. სიახლის მუხტი, თან საზოგადოებისათვის ბევრად უფრო მისაღები და გასაგები ფორმით, ერთობ მაღალი იყო პირველი ორი მიმართულების ინტელექტუალთა შემოქმედებაში. „ავანგარდისტების" მიმართ მძაფრ კრიტიკას ზურგს ე.წ. ტრადიციულობის პატივისმცემელთა მიერ შექმნილი ლიტერატურული პროდუქციის გამორჩეული ხარისხი და დიდი პოპულარობა უმაგრებდა.

შევეცადოთ უკეთ გავერკვათ თითოეული ამ მიმართულების წარმომადგენელთა ინნოვაციურობის ხასიათსა და არსში.

კლასიკური ტრაგედიის სამყარო – ინნოვაციების ყოვლისმომცველობა[1]

ძვ.წ. 406 წელს გარდაიცვალა გენიოს ტრაგიკოსთა სამეულის უკანასკნელი წარმომადგენელი სოფოკლე. 405 წელს არისტოფანემ ლენეების დღესასწაულზე წარმოადგინა თავისი კომედია *„ბაყაყები“*, რომელშიც დიონისე ჩადის ჰადესში, რათა იქედან დაობლებულ ათენურ სცენაზე ტრაგედიის წარმოსადგენად ამოიყვანოს ერთ-ერთი ამ დრამატურგთაგან. მისი არგუმენტი ამგვარია:

მჭირდება ნაღდი პოეტი.
რადგან ერთნი აღარ არიან, ხოლო, ვინც არის, უვარგისია
(71-72)

ფაქტობრივად, ეს იმის აღიარება იყო, რომ ესქილეს (ძვ.წ. 525/4 – 456/5), სოფოკლესა (ძვ.წ. 497/6 – 406/405) და ევრიპიდეს (ძვ.წ. 485/4 ან 480 – 406) შემოქმედებაში ტრაგედიამ თავისი განვითარების შესაძლებლობები ამოწურა. ამას ადასტურებს არისტოტელეც, როდესაც აღნიშნავს: „გადაიტანა რა მრავალი ცვლილება, ტრაგედია შეჩერდა, მას შემდეგ, რაც მიაღწია თავის ბუნებას“ (Poet. 1449a 14-15). შესაბამისად, არისტოტელეს აზრით, დიდი სამეულის შემდეგ, ტრაგედიამ, მსგავსად ორგანული სხეულისა, თავისი განვითარების სასრულს (τέλος) მიაღწია იმ პარამეტრების ფარგლებში, რომლებიც მის ეპოქაში ტრაგედიის სახეს განსაზღვრავდნენ. შესაბამისად მან ამოწურა შემდგომი განვითარების პოტენციალი. აქედან გამომდინარე, ამ სამ ტრაგიკოსში დასრულდა ძირეული ინნოვაციების ის ციკლი, რამაც ტრაგედია, როგორც არისტოტელე ფიქრობს, ლიტერატურის საუკეთესო ჟანრად აქცია (Poet.1462 b 12).

განვიხილოთ სიახლის ის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლები, რაც კლასიკურ ტრაგედიას კულტურის ისტორიაში ადამიანის მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფენომენად აქცევს.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ დრამის, როგორც კომპლექსური და სინთეტური ჟანრის ფორმირებისა თუ განვითარების პროცესი ორ დონეზე მიმდინარეობდა: ექსტრალიტერატურულსა და ინტრალიტერატურულზე. პირველი გულისხმობს იმას, რაც ტექსტს გარეთაა და, არსებითად, მთლიანად სპექტაკლის წარმოდგენის გარეგნულ მხარესთან არის დაკავშირებული. აქ შეიძლება გამოგვეყო თეატრალური ფესტივალების ჩატარების ფორმები, სცენოგრაფია, ნიღბები და კოსტიუმე-

[1] კლასიკური ტრაგედიის შესახებ ზღვა ლიტერატურა არსებობს. მისი სისტემატიზაციისათვის იხ. Lesky, 1972; Latacz, 1993; Storey, Allan, 2005; შესწავლის უახლესი მდგომარეობისათვის შდრ. გორდეზიანი, 2014, 281-463; Zimmermann, 2011, 451-610.

ბი, მუსიკა, სამსახიობო ოსტატობა, თეატრალური ნაგებობები და ა.შ. მეორე გულისხმობს იმას, რაც უშუალოდ ტექსტთან ანუ შიდალიტერატურულ ფაქტორებთან არის დაკავშირებული: ამბავი, ხასიათები, ენობრივი, აზრობრივი, კომპოზიციური ორგანიზაციის ასპექტები. შესაბამისად, სიახლეების სტიქია თეატრის სამყაროში შეიძლებოდა შეხებოდა როგორც თითქმის ყველაფერს ერთად, ისე ექსტრა – თუ ინტრალიტერატურული დონის სხვადასხვა დეტალებს. რამდენადაც თეატრი პოლისის ერთ-ერთი ყველაზე მასობრივი და მნიშვნელოვანი კულტურული ღონისძიების, თეატრალური ფესტივალების ჩატარების ადგილი იყო, იგი ყველაზე უფრო მეტად ექვემდებარებოდა საზოგადოების განუწყვეტელი დაკვირვებისა თუ შეფასების, მე ვიტყოდი, კონტროლის მექანიზმს. სწორედ ამიტომ აქ ლიტერატურის სხვა ჟანრებთან შედარებით ბევრად უფრო მასშტაბურად, ფაქტობრივად, საყოველთაოდ აფიქსირებდა და აფასებდა საზოგადოება დრამატურგთა მიერ შემოთავაზებულ ყველა სიახლეს, იღებდა ან არ იღებდა მას[1]. არ არის შემთხვევითი, რომ არისტოფანეს კომედიებში საზოგადოების ესთეტიკური თუ ინტელექტუალური პრინციპით კლსიფიკაციისას ძირითად სიმბოლოებს ძველი თაობის ანუ კონსერვატორთა რჩეული ესქილე და ახალი, ანუ ინნოვაციებზე ორიენტირებული და ძველისგან გამიჯვნის მოსურნე თაობის გემოვნებისთვის მისაღები ევრიპიდე წარმოადგენენ. კომედიოგრაფის არაერთ პიესაშია წარმოსახული კამათი, ზოგჯერ ერთობ „მძაფრი“ ფორმით „ძველებსა“ და „ახლებს“ შორის იმაზე, თუ ვინ არის უკეთესი ამ ორ პოეტს შორის.

ტრაგედიამ მიმესისის[2] პრინციპი უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა ეპიკური თუ ლირიკული ნარატივის მოქმედებით გადმოცემული ამბით ჩანაცვლებით. ამ გენერალურმა სიახლემ ტრგიკოსთა შემოქმედებაში გრადაციის გარკვეული საფეხურები განვლო ამბის მოქმედებით გადმოცემის ხვედრითი წილის თანდათანობითი გაზრდის ხარჯზე. პირველი საფეხური იყო გუნდის სიმღერის შემსრულებელთაგან გარკვეული როლის შემსრულებელი ერთი მსახიობის გამოყოფა, რაც, ალბათ, თესპისს (სავარაუდოდ, ძვ.წ. 536 და 532 წლებს შორის) მიეწერება. ამ მიმართებით, როგორც არისტოტელე გადმოგვცემს (Poet. 1449a 16-19), შემდგომი ინნოვაციური ინიციატივა იყო ესქილეს მიერ მეორე მსახიობის შემოყვანა და გუნდის რაოდენობის თორმეტი მონაწილეთი განსაზღვრა. შესაბა-

[1] ტრაგედიისა და პოლისის ურთიერთმიმართებაზე იხ. Zimmermann, 2011, 490-499; პოლიტიკური ცხოვრების ასახვაზე ტრაგედიაში შდრ. გ. უგულავა, სახელმწიფოს მოწყობის კონცეფციები ანტიკური ეპოქის მხატვრულ ლიტერატურაში (ჰომეროსიდან არისტოფანემდე) (დისერტაცია), 2015.

[2] არისტოტელესეული მიმესისის ინტერპრეტაციისათვის იხ. Lucas, 1968, 258-272.

მისად, მან გუნდის ფუნქციის შემცირების ხარჯზე სიმღერის ნაცვლად სალაპარაკო პარტიებს დააკისრა უმნიშვნელოვანესი როლი. სოფოკლე მოქმედების ხვედრითი წილის გაზრდის მიმართებით წინ კიდევ ერთ ნაბიჯს დგამს: შემოჰყავს მესამე მსახიობი, გუნდის როლს მოქმედებაში, მსახიობთა პარტიების გაფართოვების ხარჯზე, კიდევ უფრო ამცირებს, თუმცა საკომპენსაციოდ მის რაოდენობას თორმეტიდან თხუტმეტ მონაწილემდე ზრდის. ამ სიახლეებით დასრულდა კლასიკური ტრაგედიის უპირატესად აზრის თუ სიტყვის დრამიდან უპირატესად მოქმედების დრამად ქცევის პროცესი. ეს კლასიკური ტრაგედიის ფორმირებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი სიახლეები ხორციელდებოდა ჟანრის განვითარების ბუნებრივი ლოგიკიდან გამომდინარე და ამიტომაც ამგვარი ნოვაციების მიღებას საყოველთაო და შეუქცევადი ხასიათი ჰქონდა. როგორც ცნობილია, ესქილემ სოფოკლესგან შემოთავაზებული ცვლილებები მთლიანად გაიზიარა თავის „ორესტეაში“.

ექსტრალიტერატურულ დონეზე განხორციელებული ძალზე საგულისხმო სიახლეებიდან შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე:

ა. როგორც უახლესი კვლევის შედეგები გვიჩვენებს, თეატრის არქიტექტურული სტრუქტურა, არქაიკიდან კლასიკაზე გარდამავალ ეტაპზე თავისი პრიმიტიული კონსტრუქციითა და რელიეფთან შეხამებულობის მაღალი ხარისხით, კლასიკური ეპოქის იმ თეატრისგან დიდად განსხვავდებოდა, სადაც „დიდი დიონისიების“ ფესტივალზე გამოტანილი სპექტაკლების წარმოდგენა ხდებოდა[1]. როგორც ირკვევა, თავის მხრივ, ათენის ეს მთავარი თეატრიც, თავისი მართკუთხა და კვადრატული ხის კონსტუქციებით უკვე ახალ, აშკარად წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენდა თეატრალურ არქიტექტურაში და უფრო შესაფერისი იყო მეხუთე საუკუნის გენიოსი ტრაგიკოსების სპექტაკლების წარმოსადგენად, ვიდრე ის მომრგვალებული კონსტრუქციის მქონე ქვისაგან/მარმარილოსაგან ნაგები თეატრები, რომელთა მშენებლობამ მთელს ელინურ ხმელთაშუაზღვისპირეთში მეოთხე საუკუნიდან ანუ გვიანკლასიკური პერიოდიდან მოყოლებული მართლაც რომ გრანდიოზულ მასშტაბებს მიაღწია. დიონისეს თეატრის ამ ტიპის არქიტეტტურულ ნაგებობად ტრანსფორმაციას ცნობილ ათენელ მჭევრმეტყველსა და პოლიტიკოსს ლიკურგოსს უკავშირებდნენ, რომელმაც, მართალია, შეინარჩუნა პერიკლესის ეპოქის ხის თეატრის დაგეგმარების ზოგადი მოდელი, მაგრამ აშკარად რევოლუციური გარდატეხა მოახდინა თეატრალურ არქიტექტურაში მრგვალი ფორმის ორქესტრას და მის გარშემო ორ მესამედ წრედ შემორკალული თეატრონის დამკვიდრებით. ამ

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. Zimmermann, 2011, 274-484; გორდეზიანი, 2014, 294-303.

ინნოვაციის ეფექტურობის ყველაზე ნათელი დასტური ის არის, რომ აქედან მოყოლებული ანტიკური სამყაროს ყველა თეატრი სწორედ ამ მოდელის საფუძველზე იგებოდა;

ბ. თეატრალური რეკვიზიტები[1] ასევე მუდმივი განახლების პროცესით იყო მოცული: ნიღაბი მოქმედებაში ჩართული მსახიობებისა და ქორევტების ანუ გუნდის წევრებისათვის, როგორც ჩანს, საკულტო ტრადიციებიდან ნასესხები და თეატრალური წარმოდგენისთვის მორგებული ვიზუალური გარდასახვის ინსტრუმენტი იყო. სახე ადამიანის გარეგნული იდენტიფიკაციის უმთავრესი ელემენტია. მსახიობს თავისი არსიდან გამოსვლის/გადაადგილების ანუ ექსტასისის და როლით განსაზღვრული პერსონაჟის არსში გადასვლისათვის ესაჭიროებოდა საკუთარი პიროვნულობის დაფარვის ხარჯზე სხვად ტრანსფორმირების ეფექტური საშუალება – ნიღაბი. მითუმეტეს, რომ მსახიობები მხოლოდ კაცები იყვნენ, რომელთაც კაცებისა და ქალების როლების შესრულება თანაბარი სიხშირით უხდებოდათ. ჩვენთვის ამჟამად ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ როგორ გამოიყურებოდა მაღალი კლასიკის ეპოქის ტრაგიკული ნიღბები. თუმცა წერილობითი წყაროებისა და ჩვენამდე მოღწეული კონკრეტული ვიზუალური ინფორმაციის გათვალისწინებით, შეიძლება ზოგიერთი დასკვნა გაკეთდეს: ტრაგიკული ნიღბების დამზადებისას საკმაოდ მაღალი იყო ტიპიზაციის ხვედრითი წილი. ადამიანთა ფიზიოგნომიის აურაცხელი შტრიხი იმგვარად ზოგადდებოდა, რომ შესაძლებელი იყო მხოლოდ გარკვეული, შედარებით შეზღუდული ოდენობის პერსონაჟთა ტიპების შესაბამისი ნიღბების ე.წ. ამოსავალი მოდელები შექმნილიყო, რომელთა მიხედვითაც მზადდებოდა ათასობით ნიღაბი. მხოლოდ ათენში, კლასიკის პერიოდში, დაალოებით 28-მდე ტრაგიკოსი მოღვაწეობდა. საშუალოდ თითოეულ მათგანს, ალბათ, ასამდე ტრაგედია და სატირული დრამა ჰქონდა შექმნილი, რაც ჯამურად 2800-მდე პიესას გვაძლევს. თუკი ახ.წ. II საუკუნის ლექსიკოგრაფ იულიუს პოლიდევკესს/პოლუქსს ვერწმუნებით, მის დროს ცნობილი იყო მხოლოდ 28 ტრგიკული და 4 სატირული ნიღბის ტიპი, რომლებიც, თავის მხრივ, შეიძლებოდა დაგვეყო ჯგუფებად: მოხუცი კაცები/ქალები, ახალგაზრდა კაცები/ქალები, მონა/მსახური კაცები/ქალები, კოლექტიური აზრის გამომხატველი გუნდის წევრები და ა.შ. რამდენადაც ნიღაბი სახით გამოხატული ემოციებისა და პერსონაჟთა ინდივიდუალური პროსოპული ნიშნების ასახვის შესაძლებლობას არ იძლეოდა, მათ გადმოსაცემად, ძირითადად, თმის ვარცხნილობა, ფერი, წვერის სიხშირე, სახის ფორმა, პირისა და თვალების ღიაობის ხარისხი და ა.შ. უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. შე-

[1] დეტალურად იხ. H. D. Blume, 1991; A. W. Pickard – Cambridge, 1988.

იძლება ითქვას, რომ ნიღბები, ერთი მხრივ, ტრადიციის ერთგულების, ხოლო მეორე მხრივ, ძველის მუდმივად განახლებისა და მოდიფიკაციის შესაძლებლობებს იძლეოდა; ინნოვაციის ხვედრითი წილი ბევრად უფრო მაღალია კოსტიუმების დამზადების სფეროში. თუკი ტრაგედიების წარმოდგენის საწყის ეტაპზე მსახიობთა ჩაცმულობა დიდად არ განსხვავდებოდა ჩვეულებრივი ათენელის სამოსისაგან, მაღალი კლასიკის სცენაზე კოსტიუმირებაში მნიშვნელოვანი გარდატეხა ხდება გრძელსახელოებიანი და სხვადასხვა მორთულობით შემკული ტანსაცმლის შემოტანით. ეს, ერთი მხრივ, ერთგვარი ამაღლებულობის ატმოსფეროს და მაყურებელსა და სცენას შორის ფსიქოლოგიურად გამართლებულ იმ დისტანციას ქმნის, რომელიც მაყურებელს ეხმარება მითოლოგიური სიუჟეტების საფუძველზე შექმნილი ტრაგედიების მოქმედებით გადმოცემული მოვლენები უფრო ადეკვატურად აღიქვას, ხოლო, მეორე მხრივ, მსახიობებს ქალთა როლების შესრულებისას მშვენიერი სქესის წარმომადგენელთა სხეულის სინაზის გადმოცესაცემად საკუთარი სხეულის მამაკაცურად უხეში კიდურების სიშიშვლით შექმნილი უხერხულობისგან ათავისუფლებს. დროთა განმავლობაში კოსტიუმთა მრავალფეროვნება იზრდება მათი პომპეზურობისა და სოციალური, ეთნიკური, ასაკობრივი და ა.შ. თავისებურებების სამოსში ასახვის ხარჯზე; ისევე როგორც ბერძნულ სახვით ხელოვნებაში მოქმედების ადგილის თუ გარემოს გადმოცემისას ფიქსირდება მხოლოდ მოქმედებაში ჩართული ადამიანები და მხოლოდ ის ობიექტები, რომელებიც ასახულ ამბავთან ფუნქციონალური აუცილებლობით არიან დაკავშირებულები, როგორც ჩანს, თეატრშიც გაურბოდნენ ე.წ. დეკორატიული ელემენტებით სცენის გადატვირთვას. თუმცა სწორედ კლასიკის ეპოქაში, თუკი არისტოტელეს ვერწმუნებით, სოფოკლეს მესამე მსახიობის შემოყვანასთან ერთად, კიდევ ერთი სიახლე, სცენოგრაფიაც ანუ დეკორაციების შექმნის კულტურაც დაუმკვიდრებია (Poet. 1449a 18). ვიტრუვიუსი მიიჩნევს, რომ სცენოგრაფიას ესქილეს ინიციატივით ჩაეყარა საფუძველი, რადგან დრამატურგმა მისი ერთ-ერთი ტრაგედიისათვის დეკორაციის შექმნა მხატვარ აგათარქოსს მიანდო (VII წიგნის შესავალი). ამ შემთხვევაში ჩემთვის უფრო საინტერესო ის არის, რომ სწორედ მეხუთე საუკუნეში სცენის გაფორმების სფეროში მნიშვნელოვანი სიახლე მკვიდრდება, დასაბამს იღებს დეკორაციული ხელოვნება. რასაკვირველია, ალბათ, მანამდეც და მის შემდეგაც ბერძნულ თეატრში ფართოდ გამოიყენებოდა ე.წ. მოქმედების შესაბამისი, ხშირად პორტატიული რეკვიზიტები (ესა თუ ის იარაღი, ნივთი, ხალიჩა, ქანდაკება და ა.შ.), მაგრამ პირველი დეკორატორი მხატვრის გამოჩენა, რომელსაც, როგორც ფიქრობენ, უკავშირდება მხატვრობაში პერსპექტივის გადმოცემის თეორიის

შექმნაც და პრაქტიკაში განხორციელებაც, სცენოგრაფიაში აშკარად ახალი ეტაპის დაწყებას მოასწავებს. პერსპექტივის ილუზიის შექმნა სცენაზე ხომ უკვე დეკორატორ-მხატვრის სერიოზულ შემოქმედებით მუშაობას გულისხმობს. ამ თვალსაზრისით, არ არის გამორიცხული, რომ ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ზოგიერთი ტრაგედიის ტექსტი გულისხმობდეს გარკვეული დეკორაციული ორიენტირის არსებობას („სპარსელები", „მიჯაჭვული პრომეთე", „ევმენიდები", „აიასი", „ფილოქტეტესი", „ტროელი ქალები" და სხვ.). შესაბამისად, ტრაგედიების ერთ ნაწილში მაინც, მოქმედების გარკვეულ სივრცობრივ კონტექსტში აღქმა მთლიანად მაყურებლის წარმოსახვის შესაძლებლობებზე არ იყო მინდობილი და სცენაზე მოქმედება გარკვეული დეკორაციების თანხლებით წარმოიდგინებოდა; როგორც ჩანს, მნიშვნელოვანი სიახლეები ინერგებოდა ე.წ. თეატრალური თუ სასცენო მანქანების გამოყენების თვალსაზრისითაც. მოძრავი, გამოსაგორებელი ბრტყელი პლატფორმა, ეკკიკლემა, ანუ მცირე სცენა, რომელზედაც პანტომიმის საშუალებით, უსიტყვოდ, მხოლოდ პლასტიკის ენით თამაშდებოდა ის, რაც სცენის მიღმა მოხდა. ტრაგედიაში ეს იყო მეტწილად პერსონაჟის დაღუპვის ეპიზოდი, რასაც, ჩვეულებრივ, მაცნე ჰყვებოდა პარალელურად. თეოლოგეონი, სკენეს სახურავზე მიმაგრებული ამაღლებული პლატფორმა, საიდანაც ღმერთები ერთვებოდნენ მოქმედებაში, კერავნოსკოპეიონი, სცენაზე ელვისა დაჭექა-ქუხილის ეფექტის შესაქმნელი მოწყობილობა, ამწე კოშკის ტიპის დანადგარები, მექანე, გერანოსი, კრადე, რომლებიც მფრინავ ან ჰაერში მოფარფატე არსებების წარმოსადგენად ან ღმერთის მოქმედებაში უეცრად ჩასარათავად გამოიყენებოდა. ეს მაქანები კლასიკური ეპოქის თეატრში უკვე ფუნქციონირებდა და, ბუნებრივია, თანდათანობით უმჯობესდებოდა და იხვეწებოდა.

გ. ფუნქციონალური დიფერენციაციისა და პროფესიონალიზაციის პროცესი თეატრალურ ცხოვრებაში ნოვაციების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყარო იყო. თუკი ჯერ კიდევ ესქილეს შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე თავად დრამატურგს უხდებოდა რეჟისორის, მსახიობის, კომპოზიტორის და, შესაძლოა, სხვა ფუნქციების შესრულება, უკვე სოფოკლედან მოყოლებული წინ წამოიწია პროფესიონალი მსახიობის, რეჟისორის, კომპოზიტორისა და ქორეოგრაფის აუცილებლობამ. თეატრალურ აგონში გამარჯვებისათვის არ კმაროდა მხოლოდ კარგი პიესა, აუცილებელი იყო მისი მაღალ დონეზე წარმოდგენა. იყო შემთხვევები, როდესაც კარგი პიესა ჩაუგდია სუსტ მსახიობს ან დამდგმელ-რეჟისორს. ბუნებრივია, თეატრში პროფესიონალ მოღვაწეთა როლი კიდევ უფრო გაიზარდა მას შემდეგ, რაც კლასიკური ეპოქის გენიოსი დრამატურგები გარდაიცვალნენ და ადრე სცენაზე მხოლოდ ერთხელ წარ-

მოსადგენად განკუთვნილი მათი ტრაგედიების ხელახალი წარმოდგენა შემდგომი თაობების თეატრალებისათვის ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა. მათ უკვე ახალი რეჟისორები დგამდნენ ახალი მსახიობების მონაწილეობით, ახალ სცენებზე, ახალი რეკვიზიტებით, დეკორაციებით და, შესაძლოა, ახალი მუსიკალური გაფორმებით. ამ შემთხვევაში სიახლის ხარისხი, ალბათ, დაახლოებით იმგვარი იყო, როგორც შექსპირის ტრაგედიის წარმოდგენისას გვექნებოდა რომელსამე თანამედროვე ინგლისურენოვან სცენაზე.

დ. მუსიკა ტრაგედიების, კომედიების, სატირული დრამების სცენიურ განხორციელებაში ტექსტის შემდეგ, ალბათ, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა[1]. არისტოტელე აღნიშნავდა, რომ მიმეტიკური ხელოვნების თითოეული ჟანრი მიბაძვას ახორციელებს რიტმის, სიტყვის ან ჰარმონიის გამოყენებით, ერთმანეთისგან განცალკევებით ან ერთმანეთთან შერევით (მიმეტიკური ხელოვნების ამ უკანასკნელ კატეგორიას განეკუთვნება დითირამბები, ნომები, ტრაგედიები და კომედიები). მხოლოდ ჰარმონიითა და რიტმით მიბაძვა ხდება ინსტრუმენტულ მუსიკაში, მხოლოდ რიტმებით ჰარმონიის გარეშე მიბაძვა ხდება მოცეკვავეთა (ხელოვნებაში) (Poet. 1447a 18-28). ტრაგედიის ექვს კომპონენტს ანუ ნაწილს შორის არისტოტელე ასახელებს მელოსს ანუ მუსიკალურ გაფორმებას (Poet. 1450a8-10). მიუხედავად მუსიკის მნიშვნელობისა ტრაგედიის სცენიური ხორცშესხმის პროცესში, არისტოტელეს მიერ დასახელებულ სხვა ნაწილთა (ამბავი, ხასიათები, სიტყვა, აზრი, სანახაობა) შორის, მის შესახებ, ფაქტობრივად, ყველაზე ნაკლების თქმა შეგვიძლია. მართალია, ტრაგედიის მუსიკასთან დაკავშირებით როგორც ანტიკური ხანის ცნობილი ფილოსოფოსების, ასევე მუსიკის თეორეტიკოსთა თხზულებებში არის გარკვეული მსჯელობა თუ შეფასებები, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი თეატრისათვის შექმნილი მუსიკის ჟღერადობის რეკონსტრუქციისათვის ჩვენს დროში. არისტოტელე საკმაოდ თანმიმდევრულად გადმოგვცემდა არამუსიკალური და სასიმღერო პარტიების დადგენილ, სტანდარტულ მიმდევრობას ტრაგედიის ზოგად კომპოზიციაში, რაც მუსიკალურ სეგმენტთა განაწილების მყარ ტრადიციაზე მიგვანიშნებს: „პროლოგოსი, ეპისოდიონი, ექსოდოსი და საგუნდო სიმღერა, მასში კი, ერთი მხრივ პაროდოსი და მეორე მხრივ სტასიმონი. ესაა ყველა ტრაგედიისათვის საერთო ნაწილები. ცალკეულ შემთხვევებში (გვხვდება) ინდივიდუალური/განსაკუთრებული სიმღერები და კომოსები. პროლოგოსი არის ტრაგედიის მთელი ნაწილი საგუნდო პაროდოსამდე; ეპისოდიონი – ტრაგედიის მთელი ნაწილი მთელ

[1] შდრ. Mathiesen, 2000.

საგუნდო სიმღერებს შორის; ექსოდოსი – ტრაგედიის მთელი ნაწილი, რომელსაც უკვე აღარ მოსდევს საგუნდო სიმღერა. საგუნდო სიმღერებიდან პაროდოსი არის გუნდის პირველი მთელი სიტყვა, სტასიმონი – გუნდის სიმღერა ანაპესტებისა და ტროქეების გარეშე, ხოლო კომოსი – საერთო ტირილი გუნდისა და სკენედან" (Poet. 1452b15-24). ამ პასაჟში აშკარად გამოიყოფა სამი ე.წ. არამუსიკალური ნაწილი (პროლოგოსი, ეპისოდიონი, ექსოდოსი) და მუსიკალური ნაწილი (საგუნდო სიმღერა, რომელშიც ჩართულია კოლექტიური შესრულებისთვის განკუთვნილი პაროდოსი და სტასიმონი და სკენედან/სცენიდან ინდივიდუალური შესრულებისათვის განკუთვნილი კომოსი). არისტოტელე საინტერესოდ განსაზღვრავს გუნდის ფუნქციას: „გუნდიც ერთ-ერთ მსახიობად უნდა მივიჩნიოთ, რათა იგი მთელის ნაწილი იყოს და მონაწილეობდეს მოქმედებაში არა ისე, როგორც ევრიპიდესთან, არამედ ისე, როგორც სოფოკლესთან. სხვა პოეტებთან კი სიმღერები იმაზე მეტად არ არის დაკავშირებული (მასში გადმოცემულ) ამბავთან, ვიდრე სხვა (ნებისმიერი) ტრაგედიისა, ამიტომაც მღერიან ისინი ჩართულ სიმღერებს (ἐμβόλιμα), რასაც დასაბამი აგათონმა დაუდო. ამ დროს, რა განსხვავებაა, იმღერებ ჩართულ სიმღერებს თუ ერთი პიესიდან მეორეს მონოლოგს ან სულაც მთელ ეპისოდიონს მიუსადაგებ" (1456a 25-32). არისტოტელეს ამ პასაჟებიდან ნათლად ჩანს თეორიულ დონეზე, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი გარდატეხა ხდება საერთოდ კლასიკურ დრამაში მუსიკალური პარტიების ფუნქციის თვალსაზრისით. ტრანსფორმაციის ამ პროცესს პირობითად შეიძლება ფუნქციონალური დიფერენცია ვუწოდოთ. მაღალი კლასიკის პერიოდის დრამა სამი კომპონენტის: სიტყვის, მუსიკისა და ცეკვის ორგანული ურთიერთკავშირით, უმაღლესი ხარისხის სინთეტურობით გამოირჩეოდა. არისტოტელეს აზრით, ეს მთლიანობა სოფოკლესთან ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია და ეს კარგია. ევრიპიდესთან კი მუსიკალური კომპონენტი, ახალი ტენდენციების კვალდაკვალ, ემანსიპაციისკენ ანუ სიტყვის დომინანტურობისგან განთავისუფლებისკენ მიისწრაფვის და დამოუკიდებელ, თავისთავად კომპონენტად ჩამოყალიბებას იწყებს. შენიშნულია, რომ თუკი გარკვეულ პერიოდამდე შექმნილ ტრაგედიებში ევრიპიდე არაფრით განსხვავდებოდა გუნდის ფუნქციონალური დატვირთვის თვალსაზრისით სოფოკლესაგან, სიცოცხლის ბოლო ათი წლის განმავლობაში შექმნილ პიესებში, მათ შორის ისეთებში, რომლებშიც ქორო ძალზე აქტიურად მოქმედებს (მაგალითად „ბაკხი ქალები"), აშკარად დარღვეულია კავშირი მოქმედებაში ჩართული პერსონაჟების და ქოროს პარტიებს შორის. მოქმედნი პირნი, ფაქტობრივად, უმცირესი გამონაკლისების გარდა, არა მარტო ქოროს სიტყვების, არამედ საზოგადოდ მისი თეატრალურ სივრცეში ყოფნის სრულ

იგნორირებას ახდენენ. ბოლოს და ბოლოს საქმე ისეთ „ურთიერთგაუცხოვებამდე" მივიდა, რომ დრამის ტექსტში ქოროს პარტიები საერთოდ აღარ ფიქსირდებოდა და მათ ადგილას მხოლოდ მოკლე მინიშნების χόρου „გუნდის" ჩაწერით კმაყოფილდებოდნენ. ეს კი უკვე იმის მომასწავებელი იყო, რომ საგუნდო სიმღერებს, არსებითად, მხოლოდ მუსიკალური პაუზის ფუნქცია დაეკისრათ და პიესის მოქმედებიდან საავსებით განყენებული სემანტიკა ჰქონდათ. ამ ვითარებაში კი, როგორც არისტოტელეს სიტყვებიდან ირკვევა, ფართო გზა გაეხსნა დრამაში ე.წ. „ჩართული სიმღერების" შეტანის პრაქტიკას. ეს დრამატურგს ათავისუფლებდა იმაზე ზედმეტი ზრუნვისაგან, თუ როგორ დაეკავშირებინა აზრობრივად ერთმანეთთან დრამის მუსიკალურ-სასიმღერო და არამუსიკალურ-სალაპარაკო ნაწილები. როგორც ჩანს, ის ძირეული ცვლილებები, რაც შუა და გვიანკლასიკური ეპოქის მუსიკაში ხდებოდა, მნიშვნელოვანწილად ტრაგედიების მუსიკალურ გაფორმებაშიც აისახა, განსაკუთრებით ევრიპიდესა და მის შემდგომ დრამაში. მაღალი კლასიკის პერიოდში ტრაგედიის ღირსება-ნაკლოვანებების შეფასებისას ლიტერატურული ანალიზისათვის საჭირო ელემენტებთან ერთად მნიშვნელოვანი ყურადღება ექცეოდა მუსიკას დრამისათვის. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა არისტოფანეს „ბაყაყები"- ანტიკურობის ორი უდიდესი ტრაგიკოსის, ესქილესა და ევრიპიდეს კომედიური ფორმით გადმოცემული, ჰადესში გამართული ლიტერატურული აგონი, რომელშიც ტრაგიკოსები საკუთარი შემოქმედების ძლიერ და კონკურენტის სუსტ მხარეებზე ამახვილებენ ყურადღებას. ამ დისკუსიაში მუსიკალურ ასპექტსაც უკავია თავისი ადგილი. ევრიპიდე დასცინის ესქილეს მონოტონურობასა და რეფრენების სიყვარულს, რის დემონსტრირებასაც იგი ესქილეს სტრიქონების პაროდირებით ახდენს. მუსიკაში ეს, როგორც ჩანს, იმით გამოიხატებოდა, რომ არ ხდებოდა მუსიკალურ კილოთა ერთმანეთში აღრევა. გარკვეულ პარტიებში დაცული იყო მუსიკალური კილოს, პლატონის ტერმინოლოგიით, ჰარმონიის ერთიანობა. ესქილე თავის საპასუხო კრიტიკაში ევრიპიდეს სხვადასხვა კილოებისა და სტილების ერთმანეთში აღრევას და ხმაურიანი, ჟღარუნა ინსტრუმენტების თანხლებისკენ ლტოლვას უწუნებს (Ran. 1281-1323). აქედან შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა, რომ არისტოფანესთან, ფაქტობრივად, ასახულია ის ლიტერატურულ-მუსიკალური პაექრობა, რაც კლასიკური ათენის ინტელექტუალურსა თუ შემოქმედებით ცხოვრებაში „აკადემიზმისკენ" მიდრეკილ ესქილესა და „ავანგარდისტთა" მეგობარ ევრიპიდეს მომხრეებად დაყოფილ საზოგადოებაში მიმდინარეობდა. თუკი დრამატულ შეჯიბრებებში მოპოვებული გამარჯვებების რაოდენობით, „ბაყაყებში" თავიდან ევრიპიდესადმი მეტი სიმპათიით განწყო-

ბილი დიონისეს მიერ „საკონკურსო შეჯიბრების“ ჩატარების შემდეგ ესქილეს სააქაოს დაბრუნებით ვიმსჯელებთ, კლასიკური ეპოქის მაყურებელში მეტი მომხრე ესქილეს ჰყავდა. თუმცა, როგორც მოვლენათა განვითარებამ გვიჩვენა, პოსტკლასიკურ ეპოქაში ევრიპიდემ პოპულარობით აშკარად დაჩრდილა თავისი ორი უფროსი თანამედროვე. ჩვენთვის დღეს ძნელია იმაზე მსჯელობა, თუ ტრაგიკოსთა რეიტინგის განსაზღვრაში რა როლს ასრულებდა მუსიკალური გაფორმება. ვერც იმას ვიტყვით გადაჭრით, არსებობდა თუ არა უკვე ძვ.წ. V საუკუნეში დრამის მუსიკის სანოტო ჩანაწერები, რაღაც მყარი პარტიტურები, რომლებიც ტექსტებთან ერთად გადაეცემოდა თაობიდან თაობას. ცნობილია 1892 წელს ეგვიპტურ ჰერმოპოლისში აღმოჩენილი ახ.წ. III საუკუნით დათარიღებული პაპირუსი, რომელიც ევრიპიდეს ორი ტრაგედიის, „ორესტესისა“ და „იფიგენია ავლისში“, მუსიკალური ფრაგმენტების ანტიკური სანოტო ნიშნებით შესრულებულ ჩანაწერს გვთავაზობს. მიუხედავად იმისა, რომ აქ წარმოდგენილი მუსიკა ეხმიანება იმ თავისებურებებს, რომლებსაც ანტიკური წყაროები მართლაც აკავშირებდნენ ევრიპიდესთან, დღეს არავის შეუძლია თქვას გადაჭრით, ამ შემთხვევაში ნამდვილად ევრიპიდეს ეპოქის პროდუქტთან გვაქვს საქმე, თუ უფრო გვიან შექმნილ მუსიკასთან, რომელიც ითვალისწინებდა იმ თავისებურებებს, რომლებსაც ანტიკური ავტორები ევრიპიდეს მუსიკალური მემკვიდრეობის დამახასიათებელ ნიშნებად თვლიდნენ.

შეიძლება ითქვას, რომ ექსტრალიტერატურული თვალსაზრისით, ბერძნული ტრაგედია უწყვეტი ინნოვაციური ინიციატივების საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს კლასიკის ეპოქიდან მოყოლებული ანტიკურობის დასასრულამდე. გენიოს დრამატურგთა სამეულის მოღვაწეობის ეპოქაში, როდესაც პრემიერას აბსოლუტური ხასიათი ჰქონდა და პიესის სასცენო არსებობა თეატრალურ აგონზე მისი მხოლოდ ერთხელ ჩვენებით ამოიწურებოდა, მაყურებელი ამ დღეს ყოვლისმომცველი სიახლის მოწმე ხდებოდა. აქ ახალი იყო როგორც პიესის ტექსტი, ასევე მის წარმოდგენასთან დაკავშირებული ყველა ექსტრალიტერატურული ინსტრუმენტი. რაც შეეხება ამ ტრაგედიების განმეორებით წარმოდგენას დრამატურგთა გარდაცვალების შემდგომ, აქ უკვე ახალი იყო მხოლოდ ის, რაც ექსტრალიტერატურულ სფეროს განეკუთვნებოდა, რეჟისურით დაწყებული და დეკორაციებით დამთავრებული. ინნოვაციას კი ამ შემთხვევაში სავსებით მოულოდნელი ხასიათი შეიძლება ჰქონოდა. ა. მ. ცნობილია არმენიის მეფის, ტიგრან მეორის ძის არტავაზდეს მეორის (ძვ.წ. I ს.) „რეჟისორული ნოვატორობის“ ამბავი. იგი არმენიის ძველ დედაქალაქში არტაქსატაში ზეიმობდა თავისი ქალიშვილისა და რომაელთა წინააღმდეგ მისი მოკავშირის, პართიელთა მეფის ვაჟის ქორწილს.

ორივე მეფე იქ იყო. მოზეიმენი ესწრებოდნენ ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ აქ გამართულ წარმოდგენას. მათ „საჩუქრად“ ბრძოლის ველიდან პართიელებმა გამოუგზავნეს რომაელი მხედართმთავრის, კრასუსის მოკვეთილი თავი. ტრაგედიის ფინალურ სცენაში, სადაც პენთევსის დედა აგავე სცენაზე სარზე წამოცმული შვილის თავით შემოდის, ბუტაფორიული თეატრალური თავი კრასუსის ბრძოლაში მოკვეთილი თავით შეცვალეს, რამაც საყოველთაო აღტკინება გამოიწვია (პლუტარქოსი, კრასუსი, 33). რასაკვირველია, შორეულ არმენიაში, ალბათ, მხოლოდ ამით არ ამოინურებოდა კლასიკური ეპოქის ტრაგედიის დადგმისას მაყურებლისათვის შეთავაზებული „სიურპრიზები“. ადვილი წარმოსადგენია, რაოდენ მრავალფეროვანი იქნებოდა ინნოვაციების პალიტრა ბერძნულ ტრაგედიათა წარმოდგენისას ელინური სამყაროს მთელ ხმელთაშუა ზღვისპირეთში მიმოფანტულ ასობით თეატრში.

როდესაც ბერძნულ ტრაგედიაზე, საერთოდ ბერძნულ დრამაზე, როგორც კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში ახალი ეტაპის დასაწყისზე ვმსჯელობთ, რასაკვირველია, უმთავრეს ყურადღებას ინტრალიტერატურული სფერო იმსახურებს. აქ სიახლეს მარადიული, უჭკნობი, მე ვიტყოდი, ყველაზე სტაბილური ხასიათი აქვს, რომელიც მხოლოდ პიესის ტექსტთან და მასში ჩაბუდებულ პოეტურ, ენობრივ, აზრობრივ სიღრმეებთან არის დაკავშირებული. ეს სიახლე ყოველ ჯერზე კლასიკურ ტრაგედიასთან ზიარებისას თავისი საოცარი ბრწყინვალებითა და განუმეორებლობით წარმოდგება ჩვენს წინაშე.

როდესაც არისტოტელე „პოეტიკაში“ ტრაგედიის ძირითად კომპონენტებზე ანუ ნაწილებზე მსჯელობს, უმთავრესად მიიჩნევს ამბავს ანუ მოთოხს, რადგან მის გარეშე ტრაგედია წარმოუდგენელია, მაშინ, როდესაც სხვა რომელიმე კომპონენტის არსებობა-არარსებობა შეიძლება არ იყოს მაინცდამაინც შესამჩნევი (1450a 8 შმდ.). ამ შემთხვევაში ბერძენი ტრაგიკოსები, როგორც ჩვენს ხელთ არსებული ინფორმაცია გვიჩვენებს, ძირითადად მითოლოგიას მიმართავდნენ, უფრო სწორად მითების ლიტერატურულად დამამუშავებელ ნაწარმოებებს, როგორც ტრადიციულ ამბავთა უმთავრეს ბანკს. მათთვის ძირითადი წყარო იყო ნარატიული ე.წ. საგმირო ეპოსი (ჰომეროსი, კიკლიკური პოემები) და საგუნდო ლირიკა (უმთავრესად, სტესიქოროსი). ამას, არისტოტელეს აზრით, თავისი ლოგიკური ახსნა ჰქონდა: „ტრაგედიებში მიმართავენ უკვე წარსულში არსებულ სახელებს, რადგან დამაჯერებელია შესაძლებელი, ხოლო ჩვენ ეჭვი გვეპარება იმის შესაძლებლობაში, რაც არ ყოფილა, და თვალნათლივ ვხედავთ იმის შესაძლებლობას, რაც იყო, რადგან შეუძლებელი რომ ყოფილიყო, არც იქნებოდა“ (1451b 15-19). ამას, რასაკვირველია, ისიც ემატება, რომ ტრადიციულმა ამბებმა მხოლოდ

მნიშვნელოვანი, დამახსოვრების ღირსი ფიგურების სახელები შემოგვინახეს, რომელთა თავს დატეხილი ესა თუ ის მოვლენა შთამბეჭდავია და განზოგადებისათვის შესაფერისი. ამდენად, ტრაგიკოსთა მიერ შერჩეული სიუჟეტები მთლიანად ტრადიციულია. მით უფრო საინტერესოა ტრადიციულის საზღვრებში მოქცეულ დრამატურგთა ნოვატორობის ფორმები. უპირველეს ყოვლისა ყურადღებას იქცევს ვრცელი მითოლოგიურ-ნარატიული ინფორმაციის იმგვარად სეგმენტირების ხელოვნება, რომ ამა თუ იმ ტრაგიკოსის მიერ შერჩეული სიუჟეტური მონაკვეთი ჭეშმარიტ ტრაგედიად ტრანსფორმაციის შესაძლებლობას იძლევა. ეს მიიღწევა მითის უარყოფითი და დადებითი ფუნქციების მქონე არგუმენტების დაპირისპირებისა და ფუნქციების მონაცვლეობაზე დაფუძნებული ტრადიციული სტრუქტურის კონფლიქტის სავსებით ახალი სტრუქტურებით ჩანაცვლების გზით. აქ არგუმენტები, ძირითადად, ინარჩუნებენ ფუნქციებს და დაპირისპირებები არა მარტო ბინარულ, არამედ მეტი წევრის შემცველ ოპოზიციებშიც შეიძლება ფიქსირდებოდეს. ამასთან რეალური თუ შესაძლებელი უბედურების, მეტწილად, დაღუპვის საფრთხე პროტაგონისტს, პირობითად, დადებითი ფუნქციის მქონე მთავარ მოქმედ ფიგურას ემუქრება. კონფლიქტის სტრუქტურები მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, იმის მიხედვით, თუ რომელი ტიპის სიუჟეტის შემცველ ტრაგედიებთან გვაქვს საქმე: დაბრუნების, გამოცნობის, მავედრებლობის, შურისგების თუ სხვა. რასაკვირველია, ამგვარი ტრანსფორმაცია აუცილებლად გულისხმობდა თავად ტრაგიკულის არსის მეტნაკლებად ერთიან გააზრებას. მიუხედავად იმისა, რომ ტრაგიკულობის არსის განსაზღვრაზე დღემდე არ არსებობს საყოველთაოდ გაზიარებული თვალსაზრისი[1], შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკური ეპოქის დრამატურგებში იმდენად ორგანული იყო ტრაგიკულობის განცდა, რომ არისტოტელემ სწორედ მათი პიესების გათვალისწინებით შეძლო კლასიკური ტრაგედიის საოცრად მწყობრი კონცეფციის ჩამოყალიბება. მის საფუძველზე განასხვავებს იგი ამა თუ იმ პარამეტრებით უკეთეს და უარეს ტრაგედიებს, ხოლო ევრიპიდეს დრამატურგთა შორის უტრაგიკულესადაც (τραγικώτατός γε) კი მიიჩნევს (1453a29)[2]. შეიძლება ითქვას, ტრაგიკულმა თეატრმა ტრადიციულ ამბავთა დრამატულ ფორმაში მოქცევის პროცესში სიუჟეტის ნარატივით გადმოცემიდან პერსონაჟებს შორის პირდაპირ სიტყვიერ კომუნიკაციაზე გადასვლითა და აქედან გამომდინარე კონფლიქტის ტრადიციული სტრუქტურების ძირეული ცვლილებით რევოლუციური გარდატეხა მოახდინა ლიტერატურული ტექსტის ორგანიზაციის დონეზე. ისევე როგორც სხვა ჟანრების

[1] ამ საკითხზე დისკუსიისათვის იხ. გორდეზიანი, 2014, 453-461.

[2] შდრ. Lucas, 1968, 147-148.

შემთხვევაში, ტრაგიკოსი პოეტებისათვისაც ისევ და ისევ ჰომეროსისა და მისი მიმდევრების პოეზია გახდა შემოქმედებითი ათვისების თუ რეცეფციის უმთავრესი წყარო.

ათენეოსთან შემონახული ცნობის თანახმად, „ესქილე ამბობდა, რომ მისი ტრაგედიები ჰომეროსის დიდი ლხინის ნამცეცებია“ (VIII 347 e). ესქილესთან დროში ბევრად ახლო მყოფი არისტოფანეს „ბაყაყებში“ ესქილე ამბობს: „მაგრამ მე კი მშვენიერში მშვენიერიდან გადმოვიტანე“ (1998-99) და ამ შემთხვევაში გულისხმობს იმას, რაც მან ჰომეროსის ეპოსიდან ათენურ დრამაში გადმოიტანა. როგორც თანამედროვე კვლევის შედეგები გვიჩვენებს, ესქილე დიდი ნოვატორია არა მარტო შემოთავაზებული დრამატურგიული სიახლეებით, არამედ ჰომეროსის მემკვიდრეობის სისტემური შემოქმედებითი ათვისებით, რამაც თავი იჩინა მიმართების ოთხი უმთავრესი მიმართულებით: ა. ინფორმაციისა და მისი ინტერპრეტაციის, ბ. სცენათა აგების, გ. ენობრივ-სტილისტურის და დ. წმინდად პოეტურის[1].

ა. ნამდვილად ესქილეს კუთვნილი ტრაგედიების ჩვენთვის ცნობილი 80 სათაურით თუ ვიმსჯელებთ, მათგან 21-მდე ტროას ციკლის თქმულებების თემატიკას ამუშავებდა. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში ესქილე მთელ კიკლიკურ ეპოსში შემონახულ ინფორმაციას გამოიყენებდა, მაგრამ განსაკუთრებულ ანგარშს ჰომეროსის ეპოსს უწევდა. თუ რამდენად შორს მიდის იგი ამ მიმართულებით, კარგად შეიძლება დავინახოთ მის ჩვენამდე არმოღწეულ ტრილოგიაში, რომელსაც პირობითად „აქილეისს“ უწოდებენ. მიუხედავად იმისა, რომ „ილიადა“ მოქმედების ერთიანობით თავად ემსგავსება ტრაგედიას, რასაც არისტოტელე აღნიშნავდა, ესქილემ შეძლო „ილიადას“ სიუჟეტზე დაყრდნობით ამ ტრილოგიის სამივე ტრაგედიის შექმნა: „მირმიდონელები“ასახავდა მოვლენებს აქილევსთან ელჩობიდან პატროკლოსის დაღუპვამდე, „ნერეიდები“ იწყებოდა აქილევსის ჰეფესტოსისგან დამზადებული იარაღით აღჭურვით და მთავრდებოდა ჰექტორის განგმირვითა და პელევსის ძის ეტლზე გამობმული მისი გვამის აქაველთა ბანაკში გადატანით. „ჰექტორის გამოხსნა“ ან „ფრიგიელები“, ფაქტობრივად, XXIV სიმღერის დრამატულ დამუშავებას წარმოადგენდა და აქილევსსა და პრიამოსს შორის მიღწეული კომპრომისითა და ჰექტორის გვამის დაბრუნებით სრულდებოდა[2]. მიუხედავად იმისა, რომ ესქილესთან აშკარად შეინიშნება არქაული იდეოლოგიის დაძლევისაკენ სწრაფვა, ე.წ. მითოლოგიური ინფორმაციის ცალკეულ ფაქტთა მიზეზობრივ-შედეგობრივი თვალსაზრისით ინტერპრეტაციისას ესქილე ჰომეროსისეულ ვარიანტს

[1] დაწვრილებით იხ. Gordesiani, 1981.

[2] შდრ. Mette, 1963, 112-121.

ანიჭებს უპირატესობას. „აგამემნონში“ პარისის დანაშაული ისაა, რომ მან ელენეს მოტაცებით Ζεὺς Ξένιος-ის (სტუმრთმოყვარე ზევსის) „კანონით“ განსაზღვრული ქცევის ნორმები დაარღვია. იგივე მოტივირებას ვადასტურებთ „ილიადაში“ (III 351; XIII 624 შმდ.), თუმცა კიკლიკურ პოემა „კიპრიებში“ ომის მიზეზად დედამიწის ადამიანებით გადატვირთულობა ყოფილა მიჩნეული. „ილიადაში“ ტიდევსის ძე დიომედესი აგამემნონს, რომელიც მას საყვედურობს, რომ არ იჩენს სათანადო აქტივობას და არ ჰგავს თებეზე მოლაშქრე მამაც მამას, ახსენებს, რომ ეპიგონებმა თებე დასცეს, ხოლო ტიდევსის თაობის თებეზე მოლაშქრენი „დაიღუპნენ საკუთარი დამნაშაობებით“ (ἀτασθαλίῃσι) (IV 409). შესაბამისად თვით ტიდევსის შვილი მიიჩნევს თებეს წინააღმდეგ შვიდთა ლაშქრობის მონაწილეებს დანაშაულის ჩამდენებად. ესქილე თავის „შვიდთა ლაშქრობაში“ აშკარად ამავე პოზიციას იზიარებს. მიუხედავად იმისა, რომ პოლინიკესი დიკეს/სამართლიანობის ლოზუნგს არის ამოფარებული, მთელი ტრაგედია ამ ლაშქრობის დაგმობას წარმოადგენს. ასეთივე ცალსახა არ არის პოლინიკესის თანამებრძოლთა მიმართ სოფოკლესა და ევრიპიდეს დამოკიდებულება. აგამემნონის ტრაგიკული აღსასრულის გადმოცემისას ესქილე საფუძვლად მითის იმ ინტერპრეტაციას იღებს, რომელიც ჰომეროსის „ოდისეაშია“ წარმოდგენილი. ქვემოთ გავიხსენებთ, თუ რამდენად საინტერესოდ ეხმიანება ერთმანეთს აგამემნონის სულის მიერ ოდისევსისავის მოყოლილი საკუთარი დაღუპვის ამბავი და „აგამემნონის“ დრამატურგია.

ბ. სცენების აგების ესქილესეულ პრინციპებზე ჰომეროსის გავლენის საკითხს არაერთგზის შეხებიან მკვლევარნი. სახელდება: „ილიადას“ კედლიდან დათვალიერება (III 204 შმდ.) და გუნდის მონათხრობი მოწინააღმდეგის ძალებზე „შვიდთა ლაშქრობაში“ (78 შმდ.), აქილევსის ფარის აღწერა „ილიადაში“ (XVIII 483 შმდ.) და მაცნისა და ეტეოკლესის დიალოგში მოწინააღმდეგის წინამძღოლთა ფარებზე არსებულ გამოსახულებათა აღწერა „შვიდთა ლაშქრობაში“ (375 შმდ.), „ილიადის“ „ხომალდთა კატალოგი“ მეორე სიმღერაში და ბერძენთა და სპარსელთა დაპირისპირებული ძალების ჩამოთვლა „სპარსელებში“ (12 შმდ.) და სხვა მრავალი. რასაკვირველია, მიმართებების ყველაზე შთამბეჭდავი მაგალითი ესქილეს „აგამემნონია“, რომლისთვისაც „ოდისეა“ ერთგვარ მოდელს წარმოადგენს. როგორც ცნობილია, ჰომეროსის პოემაში, რომელშიც დაბრუნებათა თემაა წინ წამოწეული, ოდისევსის საბოლოო ბედნიერი დაბრუნება ითაკაზე შეპირისპირებულია აგამემნონის ტრაგიკულ დაბრუნებასთან მიკენში, პენელოპეს ერთგულება, კლიტემნესტრას ვერაგობასა და ღალატთან. აგამემნონის დაბრუნების ის მომენტები, რომლებიც აქცენტირებულია ჰომეროსთან, ესქილეს ტრაგედიის

ხერხემალს ქმნიან. მართალია, ტრაგედიაში გაცილებით უფრო ვრცელი და გარკვეულწილად განსხვავებული ინფორმაციაა წარმოდგენილი, მაგრამ დრამატურგიული თვალსაზრისით, ესქილე ჰომეროსის პოემის მეთერთმეტე სიმღერის „სულთა სამეფოში“ (Νέκυια) და ზოგიერთ სხვა სიმღერაში დადასტურებულ მოქმედების განვითარების სქემას მიჰყვება. „ოდისეას“ მიხედვით ატრიდის თავს დატეხილი ეს ტრაგიკული ეპიზოდი ამგვარად წარიმართა: ეგისთოსს დარაჯი ჰყავდა დაყენებული, რომელსაც აგამემნონის დაბრუნების ამბავი უნდა შეეტყობინებინა (IV 524 შმდ.), აგამემნონი სიხარულით ბრუნდება სახლში (IV 521 შმდ.), სახლში აგამემნონისთვის ეგისთოსმა სუფრა გააშლევინა და მზაკვრულად შიგ შეტყუებული, კლიტემნესტრას კარნახით, სუფრას სამსხვერპლო ხარივით დააკლა თანამგზარებთან ერთად. აგამემნონი ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო, როდესაც მას თავზე კლიტემნესტრამ კასანდრაც დაუკლა. აგამემნონი ცოლის ვერაგობისა და ღალატის მსხვერპლი გახდა (XI 405 შმდ.). ამ სქემას დრამატულად ასხამს ხორცს „აგამემნონი“. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ აქ ეგისთოსი არ არის უშუალო მკვლელი, თუმცა ვერაგობის მთელი „რეჟისურა“ მას ეკუთვნის, ასევე არ არის წამოწეული აგამემნონის თანამგზავრების ამოხოცვის ეპიზოდი. ამ შემთხვევაში „გადახვევას“ ჰომეროსიდან ის გამართლება აქვს, რომ კლიტემნესტრას ტრაგედიის კონცეფციიდან გამომდინარე, უნდა დაეკისროს სისხლის დაღვრაზე უშუალო პასუხისმგებლობა, ხოლო აგამემნონის თანამგზავრების მოქმედებაში ჩართვა ტრაგედიაში მონაწილეთა ლიმიტირებულობიდან გამომდინარე შეუძლებელი იქნებოდა.

გ. ესქილესთან ჰომეროსის გავლენის მასშტაბების გასათვალისწინებლად ძალზე მნიშვნელოვანია შეგნებული ენობრივ-სტილისტური მიმართებების კვლევა. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რამდენიმე ასპექტით გამოვლენილი დეტალები: 1. ესქილეს გაცილებით მეტი აქვს აღებული „ილიადიდან“, ვიდრე „ოდისეადან“, 2. ენობრივ-სტილისტურ დონეზე ესქილეს ჰომეროსთან მიმართებას სისტემური ხასიათი აქვს. ე.წ. ჰომერიზმები ესქილეს შემოქმედებაში არ არის პირდაპირ პროპორციულ დამოკიდებულებაში ინფორმაციული ხასიათის მიმართებებთან. უფრო მეტიც, იმ ტრაგედიებში, რომლებშიც ტროას ციკლის თქმულებებია გამოყენებული, ენობრივი ჰომერიზმები ნაკლებია, ვიდრე ტრაგედიებში, რომლებიც სხვა ციკლის თქმულებებს ამუშავებენ. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ჰომეროსის ეპოსის, როგორც ერთიანი სისტემის ენამ და სტილმა ესქილეს ტრაგედიების, ასევე ერთიანი სისტემების ენისა და სტილის ფორმირებაზე მოახდინა გავლენა.

დ. არისტოფანეს „ბაყაყებში“ ესქილე აღიარებს, ჰომეროსისგან „გადმომლებმა ჩემმა სულმა მრავალი სიქველე წარმოსახა, პატროკლო-

სების, ტევკროსების" (1039 შმდ.). ამ შემთხვევაში აშკარად ჰომეროსის გმირთა ჰეროიკული სულის გადმოღება იგულისხმება. ესქილეს გმირები ხომ, ისევე როგორც ჰომეროსისა, ღმერთების ნების აღსრულებას აყენებენ ყველაზე მაღლა. ევსტათიოსი, ჰომეროსთან ესქილეს განსაკუთრებულად მჭიდრო მიმართების თაობაზე ანტიკურობაში ფართოდ გავრცელებულ აზრს იმით ხსნიდა, რომ ექილემ „ბრწყინვალედ გადმოიღო ჰომეროსის მეთოდები". ამ აზრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მაგალითია ესქილესთან ჰომეროსის კონფლიქტის სტრუქტურის გამოყენება. როგორც ჰომეროსზე მსჯელობისას აღვნიშნე, „ილიადაშიც" და „ოდისეაშიც" ღვთაებრივი ნებით დაწყებული კონფლიქტი ღვთაებრივი შერიგებით სრულდება. ესქილეს ტრილოგიები გარკვეული პერიოდიდან ერთმანეთთან შინაარსობრივად დაკავშირებულ ტრაგედიათა ისეთ ერთობლიობას წარმოადგენდნენ, რომლის დამაგვირგვინებელი მესამე პიესა ყოველთვის ღვთაებრივი შერიგებით გამოხატული „ბედნიერი ბოლოთი" სრულდებოდა. ამის თვალსაჩინო მაგალითია „ევმენიდები"-„ორესტეას" ფინალური ტრაგედია. როგორც ჩანს, ასეთივე ღვთაებრივი შერიგებით სრულდებოდა ტრილოგია „დანაიდები", რომლისგანაც ჩვენ მხოლოდ ერთი ტრაგედია „მავედრებელი ქალები" შემოგვრჩა, ზემოთ განხილული „აქილეისისა" და „მიჯაჭვული პრომეთეს" მომდევნო ტრაგედია.

ესქილეს მსგავსად ჰომეროსისგან სოფოკლეც საკმაოდ დავალებულია, თუმცა მასთან არანაკლებ მნიშვნელოვანია ინფორმაციულ დონეზე კიკლიკური ეპოსისა და სტესიქოროსის გავლენა. სოფოკლეს სახელით ცნობილი 113 დრამიდან 32 ტროას ციკლის თქმულებებს ამუშავებს. თუკი მისი კიდევ 13 პიესაც, რომელთა მითოლოგიურ საფუძველზე არ არის მეცნიერებაში თანხმობა, ჰომეროსისა და მისი მიმდევრების გავლენით შექმნილად ჩაითვლება, მაშინ იმისი თქმაც კი შეგვეძლება, რომ სოფოკლეს ტრაგედიების 37%-მდე ჰომეროსის ტრადიციით არის ინსპირირებული. მართალია, ესქილესთან შედარებით, სხვადასხვა დონის ჰომერიზმებს მასთან არ აქვთ ყოვლისმომცველი ხასიათი, მაგრამ „აიასშიც", „ფილოქტეტესშიც" საკმაოდ საგრძნობია ჰომეროსის ეპოსის სულთან და პერსონაჟებთან სიახლოვე. რაც შეეხება მთავარ მოქმედ პირთ, ისინი ესქილესგან განსხვავებით, გადაწყვეტილებების მიღებისას ავტონომიურობით გამოირჩევიან და ნაკლებად არიან დამოკიდებულნი ღმერთისგან მომდინარე მოქმედების პროგრამაზე.

ევრიპიდე ინფორმაციული თვალსაზრისით ჰომეროსის ტრადიციაზე ნაკლებ დამოკიდებულებას გვიჩვენებს. მისი ტრაგედიების ჩვენამდე მოღწეული სათაურებიდან მხოლოდ 15 ავლენს მიმართებას ტროას ციკლის თქმულებებთან. ამასთან ევრიპიდე გამოირჩევა ინფორმაციუ-

ლი თვალსაზრისით ყველაზე მეტი გადახრებით მითის ტრადიციული ან ესქილესა და სოფოკლესთან დამოწმებული ვერსიებიდან. უკვე ანტიკურობაში მიექცა ყურადღება იმას, თუ როგორ აქცია მან მედეა საკუთარი შვილების მკვლელად. ზოგიერთ შემთხვევაში იგი ამუშავებს მითების მის დროს არსებულ ერთმანეთის ალტერნატიულ, ხშირად ურთიერთგამომრიცხველ ვერსიებს. მაგალითად, „ტროელ ქალებში“ ელენე, ჰომეროსის ტრადიციის მსგავსად, ტროაში იმყოფებოდა და ტროელთა უბედურების მიზეზია, ხოლო „ელენეში“ ევრიპიდე სტესიქოროსის „პალინოდიის“ ხაზს მიჰყვება და ტროაში მხოლოდ ელენეს აჩრდილის ყოფნის ვერსიას უჭერს მხარს, ხოლო კდემამოსილ და ერთგულ ელენეს ეგვიპტეს შეფარებულ, ქმრის მოთმინებით მომლოდინე ქალად წარმოგვიდგენს. ევრიპიდეს ტრაგედიებში ჩნდებიან ახალი ტიპის პერსონაჟები: საკუთარი თავის მსხვერპლად შემწირველი ქალები, სულიერი აშლილობით მოცული ან რელიგიურ ტრანსით შეპყრობილი სიგიჟის ჩამდენი პირები, ახლობლების ვერაგული მკვლელობით გამხეცებული ქალები და ა.შ. მასთანვე აქტიურდება რამდენიმე ისეთი ლიტერატურული ხერხი, რომელიც შემდგომი დრამისა და უფრო მოგვიანებით რომანისათვის ძალზე პოპულარული ხდება: კონფლიქტის განვითარებისათვის მნიშვნელოვანი წერილი, კალათით მიგდებული უკანონო ბავშვი და მისი შემდგომი ამოცნობა და ა.შ.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკურმა ბერძნულმა ტრაგედიამ შეძლო ჰომეროსის ტრადიციის დრამატული ფორმებით ტრანსორმაციის პროცესში ძველის შემოქმედებითად ათვისების საფუძველზე ეპიკური თუ ლირიკული ნარატიული ინფორმაციის დრამატულ ინფორმაციად ტრანსფორმაციის განხორციელება შეგნებული ინტერტექსტუალური რეფორმის გატარების, ეპიკური ნარატივის დრამის დიალოგურ რეჟიმში გადაყვანის, მითოლოგიური სიუჟეტური სქემების მოქმედებით განსხეულების გზით. ამასთან ელინმა ტრაგიკოსებმა რეციპირების ის უმაღლესი სტანდარტები შექმნეს, რომელთა ფარგლებში გენიალური ნაწარმოების ყველაზე უფრო შორსმიმავალი გავლენის პირობებშიც კი შესაძლებელი ხდებოდა ახალი გენიალური ნაწარმოებების შექმნა. მათ მიერ დანერგილი ეს სიახლეები კულტურის ისტორიისათვის გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ტრადიციასა და ძველთან აშკარად და რადიკალურად დაპირისპირებული იმ ინტელექტუალების მიერ შემოთავაზებული ლიტერატურული ძიებები, რომელთა რევოლუციური ხასიათის დეკლარირება ესოდენი თვითდაჯერებულობით ხდებოდა მათ მიერ. ამ უკანასკნელთა საპირისპიროდ ინნოვაციების ე.წ. „ნარნარად“ დანერგვა კლასიკური საბერძნეთისათვის კულტურის განვითარების ძირითად ტენდენციად იქცა. იგი თავს იჩენს არა მარტო დრამატურ-

გიაში, არამედ ისტორიოგრაფიაში, ფილოსოფიაში, რიტორიკაში... რომ დავუბრუნდეთ ისევ ბერძნულ ტრაგედიას, გარდა ჰომეროსის ტრადიციასთან მიმართებების თავისებურებებისა, წინამდებარე წიგნის თემატიკიდან გამომდინარე, ყურადღებას იპყრობს ზოგიერთი კონცეპტუალური ხასიათის პრინციპი, რომლითაც სამი გენიალური ტრაგიკოსი განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

მსგავსად დრამის ფენომენისა, მნიშვნელოვანი სიახლე, რასაკვირველია, „ტრაგიკული გმირისა" და სხვა „დრამატული პერსონების", სახეთა ფორმირებაც იყო. ისინი სცენაზე მოქმედებაში ჩართულ სულ სხვადასხვა პირებს წარმოადგენდნენ, რომლებიც სხვადასხვა სოციალურ თუ გეოგრაფიულ კონტექსტებთან იყვნენ დაკავშირებულნი. გარდა მრავალრიცხოვანი ინდივიდუალური დრამატული ფიგურების სცენაზე განსხეულებისა, სამი ტრაგიკოსის სახელთან დაკავშირებულია ზოგადად ადამიანის სამი კონცეფცია, რაც რეალიზდება მათი პერსონაჟების მოქმედებასა და ხასიათებში.

არისტოფანეს „ბაყაყებში" ესქილე საკუთარ ტრაგიკულ გმირებს ნახევრადღმერთებს (ἡμιθέους) (1060) უწოდებს. ეს ეპითეტი ჰომეროსიდან მოყოლებული გმირთა ეპოქის ადამიანების მიმართ გამოიყენებოდა. ისინი არ უტოლდებოდნენ ღმერთებს, რადგან ჩვეულებრივი ადამიანებივით მოკვდავნი იყვნენ, მაგრამ თავიანთი საგმირო, უკვდავი საქმეებით ემსგავსებოდნენ ზეციურთ. „ბაყაყებში" ესქილე ამაყობს იმით, რომ ჰომეროსის კვალდაკვალ მან ცნობილი გმირები წარმოადგინა (1040), რომელთაც არაორდინალური, ამაღლებული მოქმედება და მეტყველება შეჰფერით. მიუხედავად იმისა, რომ გმირი ისე წარმართავს ყოველივეს, როგორც ღმერთს უნდა, ესქილეს პერსონაჟები საკმაოდ ანალიტიკურები არიან, როდესაც მოქმედების გზას ირჩევენ. ამ არჩევანამდე ისინი თავიანთი გონებითა და ემოციებით მიდიან, რასაც ხშირად სიტყვიერი დასაბუთებაც ახლავს თან. შესაბამისად, ესქილეს გმირი მთლიანად დეტერმინირებულ სამყაროში მოხვედრილი თოჯინა კი არ არის, რომელსაც ღმერთი ისე ათამაშებს, როგორც მოესურვება, არამედ პიროვნება, რომლის არჩევანი ღმერთისგან მითითებულ გზას თანხვდება. ამის საუკეთესო მაგალითებია ეტეოკლესი და ორესტესი. ხოლო პრომეთე, საკუთარი განსაკუთრებული წინასწარმეტყველური ნიჭისა და ღვთაებრივი წარმომავლობის წყალობით, თავად უზენაეს ღმერთთან დაპირისპირებისა და აუტანელი ტანჯვის პირობებში თავისი არჩევანის სისწორის დამტკიცებას, მასსა და ზევსს შორის არსებული ოპოზიციის ნეიტრალიზაციას აღწევს. „ბაყაყების" მიხედვით, ესქილე მომხრეა დრამატული ფიგურებისა და მოვლენების შერჩევისას მკაცრად იხელმძღვანელოს სელექციის პრინციპით. მან იცის, რომ ბევრი უღირსი რამ ხდება:

... მაგრამ პოეტმა სამარცხვინო უნდა დაფაროს,
ნურც წარმოადგენს, ნურც საჯაროდ გამოიტანს. რადგან ვით პატარებისთვის
მასწავლებელი არის, ვინც ჭკუას არიგებს, მოზრდილთათვის ვართ პოეტები.
სულ გვმართებს რაღაც სასარგებლოს თქმა...
(1053-56)

შესაბამისად, ესქილეს ტრაგიკული გმირი არც ჩვეულებრივი, არც ნორმატიული ადამიანია, ესაა განსაკუთრებული ფიგურა, რომლის მიმართაც ეპითეტის, „ნახევრადღმერთი" გამოყენება არის შესაძლებელი. მართალია, იგი უფრო ჰომეროსის გმირთა სამყაროზეა ორიენტირებული, მაგრამ მათგან მეტი ანალიტიკურობითა და პოლისური თუ საზოგადოებრივი თვითშეგნების უფრო მაღალი დონით გამოირჩევა.

არისტოტელეს „პოეტიკაში" ამგვარი ცნობაა დაცული: „სოფოკლე ამბობდა, რომ ის [ადამიანებს] გვიხატავდა ისეთებად, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე ისეთებად, როგორებიც ისინი არიან" (1460b 34). ამ პასაჟის ინტერპრეტაციისას მეცნიერებაში არ არის იმაზე თანხმობა, თუ როგორ უნდა გავიგოთ ფორმულირება „როგორებიც უნდა იყვნენ" οἵους δεῖ[1]. თითქოს გასაგებია, რომ ამ შემთხვევაში იდეალიზებული ადამიანი იგულისხმება, მაგრამ მთლად ნათელი არ არის, თუ რაში უნდა გამოიხატოს ეს იდეალიზებულობა. ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაში ის იგულისხმება, რომ პროტაგონისტის მიერ გადატანილი ტანჯვა ადამიანებს უდიდესი დაპირისპირებების შემთხვევებშიც კი ჰუმანიზმის გრძნობას უბრუნებს და შემდგომ გათიშვასა და დაპირისპირებას კი არ იწვევს, არამედ მათ თანაგრძნობითა და ურთიერთგაგებით აღავსებს. „აიასში" ტელამონის ძისათვის ყველაზე უფრო საძულველი ოდისევსი არის ინიციატორი მისი ღირსეულად დაკრძალვის. ამის კატეგორიულად მოწინააღმდეგე აგამემნონსა და მენელაოსს იგი არწმუნებს, ხელი აიღონ გარდაცვლილის მიმართ შურისგებაზე, ხოლო აიასის ძმას ტევკროსს ასეთი სიტყვებით მიმართავს: „როგორიც ადრე მტრობა, აწ იყოს მეგობრობა" (1377). „ანტიგონეში" თავიდან კრეონის გადაწყვეტილების პირისპირ მარტოდ დარჩენილი ასული ოიდიპოსისა, თანდათან საყოველთაო თანაგრძნობასა და მხარდაჭერას, ბოლოსდაბოლოს, თავად კრეონის მიერ საკუთარ განაჩენზე ხელის აღებასაც გამოიწვევს. იგივე შეიძლება ითქვას „ტრაქისელ ქალებზე", „ოიდიპოს მეფეზე" და სოფოკლეს სიცოცხლის ბოლოს დაწერილ ტრაგედიებზე „ოიდიპოსი კოლონოსში" და „ფილოქტეტესი". ამდენად, სოფოკლეს ტრაგედიების ფინალი, არსებითად, დაპირისპირების სიყვარული/სიძულვილი მოხსნი-

[1] შდრ. გორდეზიანი, 1999.

სა და სიყვარულის გამარჯვების საფუძველზე წონასწორობისა და კაცთმოყვარეობის გრძნობის აღდგენას წარმოაჩენს. სწორედ ამიტომ ტრაგედიების ფინალში სოფოკლესთან ადამიანები ესოდენ ადამიანურები ხდებიან, რაც, ვფიქრობ, სოფოკლეს ჰუმანიზმის არსს წარმოადგენს. იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორ გავიგებთ არისტოტელესთან ამოკითხულ სოფოკლეს სიტყვებს, ერთი სავსებით ცხადია: ესქილესაგან განსხვავებით სოფოკლე აშკარად ნორმატიული ადამიანის ანუ ისეთის, როგორიც ის უნდა იყოს, კონცეფციას გვთავაზობს.

არ იწვევს კამათს ევრიპიდესთან დაკავშირებული ფორმულირება, რომლის მიხედვითაც ევრიპიდე ადამიანებს გვიხატავს ისეთებად, როგორებიც ისინი არიან. მაგრამ რეალურ ადამიანთა ათასგვარი ჯური არსებობს, მათ უმეტესობას არ ახასიათებს მენტალური ერთიანობა და ისინი თავიანთ თავს იმ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში გამოხატავენ, რომლებშიც აღმოჩნდებიან. თავის დროზე ი. ბურკხარდტი აღნიშნავდა, რომ სოფოკლესთან „ყოველთვის ხასიათის მთლიანობასთან გვაქვს საქმე", ხოლო ევრიპიდე ზოგჯერ ახდენს „ერთი ცალკეული პიროვნების ერთ კონკრეტულ სცენაში გამოხატული ემოციის/გრძნობის უდეტალურეს, სულაც მატერიალურ დონემდე მიყვანილ ექსპლუატაციას", სწორედ ამიტომ ევრიპიდესთან ესოდენ მდიდარია როგორც ადამიანთა სახეობების, ისე მათი ემოციების პალიტრა, ესოდენ ხშირია მოჩვენებითი შეუსაბამებობები პერსონაჟის მიერ სხვადასხვა სცენაში გამოხატულ ქმედებებს შორის. კერძოდ, არისტოტელე არათანმიმდევრულობად თვლიდა ტრაგედიის „იფიგენია ავლისში" პროტაგონისტის ხასიათს: „არათანმიმდევრულის <მაგალითია> „იფიგენია ავლისში", რადგან მაველდრებელი იფიგენია, სულ არ ჰგავს იმას, რომელიც ამის შემდეგ წარმოგვიდგება" (Poet. 1454a 32). სწორედ ამგვარი შემთხვევები განსაზღვრავენ ევრიპიდეს კონცეფციის სიახლეს. მისთვის ჩვეულებრივი ადამიანის ხასიათი არ არის რაღაც ერთიანი მოცემულობა, იგი შეიძლება იცვლებოდეს სიტუაციების შესაბამისად. და მაშინ სუსტი შეიძლება მამაცად და სულიერად ძლიერად წარმოგვიდგეს, კეთილშობილი ქალი გამხეცებამდე მისულ სასტიკ შურისმგებლად, შვილების მოყვარული დედა მათ მკვლელად და ა.შ. შესაბამისად, ევრიპიდეს ადამიანებს ფსიქიკური ლაბილობა ახასიათებთ და მათ არათანმიმდევრულობას, ისევე როგორც ჩვეულებრივ მოკვდავთა უმეტესობისათვის, თანმიმდევრული ხასიათი აქვს. „ბაყაყებში" ევრიპიდეს იმით მოაქვს თავი, რომ:

> უკვე პირველი სიტყვებიდან გვერდს არავინ უვლიდა საქმეს,
> არამედ ჩემთან ლაპარაკობდა ქალიც, მონაც, არც თუ სხვაზე უარესად,
> ლაპარაკობდა ბატონიც, ქალიშვილიც და დედაბერიც...
>
> (948-50)

და შემდეგ დასძენს:

... აპოლონს ვფიცავ,
ვმოქმედებდი ვით დემოკრატი
(951-52)

და მართლაც, დემოკრატიის თანამგრძნობი ევრიპიდეს შემოქმედების ერთ-ერთი ინნოვაციური ინიციატივა იყო სცენაზე ადამიანთა სრული სპექტრის წარმოდგენა. ზრდასრულ ადამიანებთან ერთად ევრიპიდეს ტრაგედიებში ბაშვები, ჭაბუკები და ქალიშვილები გამოჰყავს. ზოგიერთი მათგანი თავს გვამახსოვრებს საერთო საქმისათვის თავის შეწირვის მზადყოფნით: მენოიკევსი („ფინიკიელი ქალები"), მაკარია („ჰერაკლიდები"), იფიგენია („იფიგენია ავლისში") ან მონობის მიუღებლობით: პოლიქსენე („ჰეკაბე"). თუკი ესქილესა და სოფოკლესთან არათავისუფალთა გამოყვნას სცენაზე ერთობ შეზღუდული ხასიათი ჰქონდა, ევრიპიდესთან მონები, მსახურები არამარტო ფიგურირებენ სცენაზე, არამედ თავიანთი ფუნქციის შეფასებისას „ფილოსოფიურობითაც" კი გამოირჩევიან. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ე.წ. სასახლის მონის სიტყვები „ელენეში":

ცუდი კაცია, ვინც ბატონებს თაყვანს არა სცემს,
მათთან არ ხარობს და მათ ჭირსაც არ იზიარებს.
მე ვარ და ვიშვი კიდეც როგორც მსახური,
მხოლოდ ვეკუთვნი კეთილშობილი მონების რიცხვს
და, მართალია, სახელად არ ვარ თავისუფალი,
თუმცა სულით ვარ. რადგან ესა სჯობს, ორი ჭირით
ერთად წვალობდე, სულიც ცუდით გქონდეს დამძიმებული
და მონად მყოფი ჰმორჩილებდე სხვების სურვილებს
(726-733).

ფრიგიელი მონის კომიკური სახე „ორესტესში" თავისი კოლორიტულობით სხვა მწერლებისთვისაც მისაბაძი გახდა. მონების მსგავსად ევრიპიდეს ტრაგედიებში თავიანთ ადგილს იკავებენ გლეხების სახის წარმომჩენი პერსონასჟები. „ელექტრას" ნომინალური მეუღლის, ღარიბი გლეხის კეთილშობილებით მოხიბლული ორესტესი ამგვარ „თეორიულ განზოგადებასაც" კი აკეთებს:

არაფერია განსაზღვრული კარგკაცობისთვის,
რადგან მოკვდავთა ბუნებას ხამს არევ-დარევა.
მინახავს კაცი, დიდებული მამის მემკვიდრე -
არარაობა და ცუდების კარგი შვილებიც.
ვხედებით სიხარბეს ზოგჯერ მდიდრის გულსა და ფიქრში
და ამასთანვე დიდ შეგნებას ღარიბ სხეულში
(367 – 372)

ამ დამოკიდებულებას კიდევ უფრო რელიეფურად წარმოგვიდგენს სახალხო კრებაზე აგამემნონის ძის მხარდამჭერი გლეხის აღწერისას მაცნე „ორესტესში“:

სახით შეუხედავი, მაგრამ კაცი მამაცი,
ქალაქის და კრების მოედნის იშვიათი სტუმარი,
გლეხი, ისინი მარტონი პატრონობენ მიწას,
გამგები, სიტყვით შეჯიბრში ჩართვის მსურველი,
წრფელი, უზადო ცხოვრებით გამოწრთობილი
(918-22).

ევრიპიდეს „ქალთა მოძულეს“ უწოდებდნენ ქალური ვერაგობების სრულად წარმოჩენისათვის, რის გამოც არისტოფანეს „თესმოფორიაძუსებში“ გაბრაზებული ქალები მას „სასამართლოსაც“ კი უწყობენ. და მაინც, შეიძლება ითქვას, რომ ანტიკურობის სხვა არცერთ დრამატურგს არ წარმოუდგენია ქალთა ესოდენ მრავალფეროვანი და შთამბეჭდავი „გალერეა“, თავისი პოზიტიური და ნეგატიური მხარეებით. ის ფაქტი, რომ მისი ჩვენამდე მოღწეული 17 ტრაგედიიდან 12 – ის სახელწოდება ქალებთანაა დაკავშირებული, რომ ელინთა პატრიარქალურ საზოგადოებაში ქალის უუფლებობაზე ევრიპიდეს პერსონაჟი ქალები, განსაკუთრებით მკაფიოდ კი მედეა, გამოსთქვამენ თავიანთ უკმაყოფილებას, ფაქტობრივად, ევრიპიდეს (რასაკვირველია, არისტოფანესთან ერთად) კლასიკური ეპოქის ყველაზე „დიდ ფემინისტად“ წარმოაჩენს. ამ შემთხვევაში ჩემთვის ევრიპიდეს ადამიანებზე ზემოთმოყვანილი მსჯელობის გათვალისწინებით, განსაკუთრებით იმის აღნიშვნა არის მნიშვნელოვანი, რომ ევრიპიდემ პირველად დრამატურგებს შორის ასახა სრულად ინტეგრირებული საზოგადოება, რომლის ძირითად ფასეულობასაც წარმოადგენს ადამიანი, ისეთი, როგორიც ის სინამდვილეში არის.

ტრაგედიებზე მსჯელობის ნაწილი მინდა დავასრულო საკითხით, თუ როგორია სიახლის, როგორც ადამიანთათვის ძალზე არსებითი ფენომენის აღქმა განხილულ ტრაგიკოსებთან. ყურადღებას არ შევაჩერებ სემანტიკის „ახალი“/“ძველი“ მქონე ფორმატივების გამოყენების თავისებურებებზე და სიხშირეზე ჩვენამდე მოღწეულ ტრაგედიებში. ეს საკმაოდ ამომწურავად და კარგად გააკეთა ა. დ'ანგურმა თავის მონოგრაფიაში[1]. არც იმაზე გავამახვილებ ყურადღებას, თუ როგორ ხვდებიან ტრაგედიის პერსონაჟები და გუნდი სხვადასხვა დონისა და ხასიათის სიახლეს. ჩემთვის ამჟამად საინტერესოა, თუ რაზეა ორიენტირებული ტრაგედიების უმთავრესი სიახლე, რომელიც პიესების ფინალურ ნაწილში განცხადდება ხოლმე. აქ ტრაგიკოსის მიერ ტრადიციული ამბის

[1] D'Angour, 2011.

ტრანსფორმირების მთელი ოსტატობა ვლინდება. სწორედ აქ, პიესის დასარულს უნდა მოურგოს დრამატურგმა ტრაგიკულ გმირთა მიერ გადატანილი ვნებათაღელვის შედეგები ტრაგიკულობის საკუთარ ხედვას და წარმოაჩინოს მოქმედებისათვის საბოლოო წერტილის დასმის ხელოვნება. ესქილესთან ეს სიახლე გარკვეული პერიოდიდან მხოლოდ ტრილოგიის მესამე დასკვნით ტრაგედიაში ვლინდება და მას წინა ორ ტრაგედიაში შექმნილი უმძიმესი, პესიმისტური სიტუაციებიდან გამოსავლის მონახვის გზით ოპტიმისტურ ტალღაზე გადავყევართ. ამ სიახლეს გრძელვადიანი ხასიათი აქვს და იგი, მეტწილად, ძველის ახლით იმგვარ ჩანაცვლებას გულისხმობს, რომ ეს არა მარტო კონფლიქტში ჩართული ინდივიდებისათვის, არამედ, ფაქტობრივად, ამბავში ჩართული მთელი საზოგადოებისათვის რაღაც ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპის დაწყებას მოასწავებს. შესაბამისად, პროტაგონისტის ტანჯვის შედეგი სცილდება ინდივიდის ინტერესების ფარგლებს და მას საყოველთაო მნიშვნელობა აქვს. ტრილოგიაში „დანაიდები“ ეს სიახლე ლინკევსისა და ჰიპერმნესტრას შეუღლება და ამით ეგვიპტოსსა და დანაოსს შორის არსებული უდიდესი დაპირისპირების ნეიტრალიზაციისა და მათ შთამომავალთა უღრუბლო პერსპექტივის საწინდარი ხდება. პრომეთესთან დაკავშირებულ სავარაუდო დილოგიასა თუ ტრილოგიაში ადამიანების მეგობრის უზენაეს ღმერთთან შერიგება, ფაქტობრივად, ზევსის მოკვდავებთან შერიგების ტოლფასი არის. ხოლო „ორესტეაში“ გენერალური სიახლე – ერინიების ევმენიდებად გადაქცევა და ორესტესის გამართლება – ძველი სისხლის აღების წესის ახლით ანუ კონფლიქტის სასამართლოს გადაწყვეტილების საფუძველზე ამოწურვით ჩანაცვლების მომასწავებელია. სოფოკლეს ტრაგედიებში მოქმედება ჩვეულებრივ სიახლეთა მუდმივი მოლოდინის რეჟიმში მიმდინარეობს, სადაც უკეთესობის ილუზორულ მოლოდინს სისტემატურად იმედის არმომცემი რეალობა ცვლის. გენერალური, პიესის ბოლოში განცხადებული სიახლე, პროტაგონისტის მიერ დათმენილი ტანჯვის სიმძაფრისგან დამოუკიდებლად, საზოგადოების დაშლას და გაბოროტებას კი არ ემსახურება, არამედ მასში თანალმობისა და ჰუმანიზმის გრძნობის წარმოქმნასა და გაერთიანებას განაპირობებს. ეს პრინციპი მეტნაკლებად სოფოკლეს ყველა ტრაგედიაშია გატარებული, თუმცა ამ მხრივ, ფაქტობრივად, ქრესტომათიულ ტრაგედიას „ოიდიპოს მეფე“ წარმოადგენს. ამდენად ესქილესთან შედარებით სოფოკლესთან ფინალური სიახლის შედეგის მოქმედების ხანგრძლივობა, მასშტაბი და მნიშვნელობა გაცილებით უფრო მოკრძალებულია. რაც შეეხება ევრიპიდეს, ტრაგედიის ბოლოს განცხადებული სიახლე, მიუხედავად იმისა, იგი იმედის მომცემია (მაგალითად, „ალკესტისი“), თუ კატასტროფის წინაშე პირისპირ დარჩე-

ნილი ადამიანების სრული უმწეობისა და უიმედობის განმაპირობებელი (მაგ.„ბაკხი ქალები“), მხოლოდ ადამიანთა კონკრეტულ ჯგუფზეა ორიენტირებული და მისი შედეგები მხოლოდ ამ ჯგუფის ინტერესებთან არის დაკავშირებული.

ამდენად შეიძლება ითქვას, ბერძნულმა ტრაგედიამ ინნოვაციურობის სული ჭეშმარიტად კლასიკური ყოვლისმომცველობითა და ამომწურავობით წარმოადგინა

ანტიეპოსის ინნოვაციური მუხტი

მაღალი კლასიკის ფინალურ ეტაპზე ელინთა ლიტერატურული პროდუქციის მოცულობამ უკვე იმ მასშტაბებს მიაღწია, რომ მწერლებისათვის პრობლემად იქცა მკითხველისათვის რაღაც ახლის შეთავაზება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ძვ.წ. V საუკუნის მიწურულის ეპიკოსის ქოირილოსის პოემის „პერსიკა" პროოიმიონის ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტი:

ნეტარი არის, ვინც საქმის მცოდნე იმ ხანებში იყო აედი,
მუზათმსახური, როდესაც ველი იყო ჯერ კიდევ მთლად ყამირი.
ახლა, როცა დანაწილდა უკვე ყოველი, და ხელოვნებათ მიაღწიეს თავიანთ საზღვრებს,
ჩვენ ჩამოვრჩით, ვით შეჯიბრში დამარცხებული, არც სადმე არის,
როგორც არ უნდა ათვალიერო ახლადშეკაზმულ ეტლის სვლისთვის ადგილი.

(ფრ. 2 ბერნაბე)

ფაქტობრივად, ეს იმის აღიარებაა, რომ პოეზიამ თავისი შესაძლებლობების ზღვარს მიაღწია და აუდიტორიისათვის რაღაც ახლის შეთავაზება სულ უფრო და უფრო ძნელი ხდება. თავად ქოირილოსი ერთგვარ გამოსავალს რაღაც სხვის, განსხვავებულის შექმნაში ხედავს და ამიტომაც ევედრება მუზას:

მიამბე სხვა ამბავი, როგორ მოვიდა აზიის მიწიდან
ევროპაში დიდი ომი

(ფრ. 1 ბერნაბე)

თუკი ამ ეპიკოსმა სიახლის ძიებაში „სხვა ამბის" λόγον ἄλλον თხრობა აირჩია, მისმა ზოგიერთმა წინამორბედმა და თანამედროვემ სიახლის მიღწევის სხვა გზა „აღმოაჩინა". ეს იყო ანტიეპოსის ისეთი ფორმების შემოთავაზება, რომლებიც კომიკური, პაროდიული და გასტრო-ჰედონისტური „ეპოსის" სახით ჩამოყალიბდა. ჰომეროსის მიმართ განსაკუთრებული სიმპათიის მქონე არისტოტელე მიიჩნევდა, რომ ჰომეროსი არა მარტო ტრაგედიის წყარო იყო თავისი „ილიადითა" და „ოდისეათი", არამედ კლასიკური კომედიისაც თავისი „მარგიტესით". მართალია, უკვე ანტიკურობაში არ იყო ერთიანობა ამ ნაწარმოების ავტორის თაობაზე[1], შესაბამისად, არც მისი შექმნის დროზე, მაგრამ სავსებით უეჭველად ითვლებოდა, რომ ეს იყო სულელი კაცისადმი მიძღვნილი კომიკური ეპოსი, რომლის მთავარ მოქმედ პირს ჰქონდა ფორმატივიდან μάργος

[1] „მარგიტესის" საკითხისათვის იხ. Zimmermann, 2011, 66-67; გორდეზიანი, 2014, 163 შმდ.

„უგნური, სულელი, შეშლილი“ ნაწარმოები საკუთარი სახელი. მისი შექმნის ყველაზე ადრეულ თარიღად ძვ.წ. VIII საუკუნე ანუ ჰომეროსის ეპოქა შეიძლება ვივარაუდოთ, ხოლო ყველაზე რეალისტურად პერიოდი არა უგვიანეს ძვ.წ. VI საუკუნისა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწარმოებიდან მხოლოდ ერთობ უმნიშვნელო ფრაგმენტებმა მოაღწიეს, სრული დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი ყველა პარამეტრით საგმირო, უპირველეს ყოვლისა ჰომეროსის ეპოსის ანტიეპოსით ჩანაცვლების, ჭეშმარიტ ეპიკურ პრინციპთა ნეიტრალიზაციის ცდას წარმოადგენდა (როგორც ფიქრობენ, იგი არის ოდისევსის კარიკატურა, შებრუნებული ოდისევსი). განვიხილოთ ამ ნეიტრალიზაციის თითოეული პუნქტი:

საგმირო ეპოსის მახასიათებლები	მარგიტესის მახასიათებლები
ა. ეძღვნება მნიშნელოვან მითოლოგიურ ან ისტორიულ მოვლენას თუ პირს, მაგალითად, ოდისევსს.	ა. ეძღვნება გამოგონილ სულელ პირს, მარგიტესს.
ბ. ოდისევსი არის მრავალგონიერი, მან ბევრი რამ იცოდა, თანაც ყველაფერი კარგად.	ბ. „მან ბევრი რამ იცოდა, მაგრამ ყველაფერი ცუდად“ (ფრ. 2).
გ. ოდისევსი ქალთა ბუნების კარგი, მცოდნეა, მათი გულთამპყრობელი.	გ. არ იცის, ვინ შობა, დედამ თუ მამამ, გაჭორვის შიშით ცოლს არ ეკარება.
დ. ოდისევსი მოქმედებს იმის შესაბამისად, რაც საღი აზრის მიხედვით, ლოგიკურია.	დ. იქცევა საღი აზრის და მოქმედების განვითარების ლოგიკის შეუსაბამოდ.
ე. ეპოსი დაქტილური ჰექსამეტრითაა გამართული, იგი მეტრულად ერთიანია.	ე. „მარგიტესში“ დაქტილური ჰექსამეტრი და იამბური ტრიმეტრი მონაცვლეობს. იგი მეტრულად ერთიანი არ არის.

ამდენად „მარგიტესი“ აშკარად გამოკვეთილი ანტიეპოსია. მართალია, „ილიადას“ თერსიტესის და „ოდისეას“ ელპენორის სახით ანტიგმირის ნიშნების მქონე პერსონაჟები უკვე გვყავს წარმოდგენილი, მაგრამ მარგიტესის შემთხვევაში უკვე ჭეშმარიტი კომიკური ანტიგმირის სახე იქმნება. ჩემი აზრით, იგი არა იმდენად ოდისევსის პაროდიაა, რამდენადაც მისი საკუთარი საპირისპირო, ლიტერატურის ისტორიაში პირველი ანტიგმირი, რომელსაც მთელი ნაწარმოები ეძღვნება.

არისტოტელე „პოეტიკაში“ მიბაძვის ობიექტებზე მსჯელობისას შენიშნავს „ჰეგემონ თასოსელი, რომელმაც პაროდიები პირველმა შექმნა“ (1448a 12). არისტოტელე, რომელიც კარგად იცნობდა პაროდიულ ელემენტებს არქაული ეპოქის ლიტერატურაში, მეხუთე საუკუნის მეორე ნახევარში, პელოპონესოსის ომის დროს მოღვაწე პოეტს აცხადებს პაროდიის მამამთავრად. ამ შემთხვევაში არისტოტელემ, როგორც ჩანს, ის იგულისხმა, რომ ჰეგემონი იყო პირველი პოეტი, რომლის ნაწარმოებებშიც პაროდირებას სისტემის ხასიათი ჰქონდა. მისგან შემორჩენილი

მწირი ფრაგმენტები პაროდისტ ჰეგემონის შემოქმედების თავისებურებებზე წარმოდგენის შესაქმნელად არ არის საკმარისი, თუმცა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მას კულინარული და არაკულინარული პაროდიები უნდა შეექმნა, რომელთაც პაროდიული ლიტერატურის განვითარებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს. მასვე მიეწერება პაროდიების პრესტიჟის იმგვარი ამაღლება, რომ რაფსოდთა შეჯიბრებისას პაროდიების შესრულებას მხიარული დამატების ისეთივე სტატუსი მიენიჭა, როგორიც სატირულ დრამას ჰქონდა ტრაგიკოსთა აგონების დროს. სწორედ ამგვარ შეჯიბრზე, ძვ.წ. 415 წელს, მის პაროდიას „გიგანტომაქია" განსაკუთრებული წარმატება ხვდომია წილად. „პოეტიკაში" მისი პაროდიების პირველშემქმნელად მოხსენიება, ფაქტობრივად, იმასაც ნიშნავს, რომ ჰეგემონს არისტოტელე ანგარიშგასაწევ ნოვატორად თვლიდა ლიტერატურაში ამ ახალი პროდუქტიული მიმართულების დანერგვის საკითხში. როგორც ჩანს, კლასიკურ ათენში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა კულინარული პაროდიები. ათენეოსს მოჰყავს მეოთხე საუკუნის პაროდისტის მატრონ პიტანელის ნაწარმოების „ატიკური/ათენური ნადიმი" ტექსტი[1], რომელიც კლასიკური ეპოქის პაროდისტების ოსტატობაზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის. მატრონის პაროდიული „მეთოდის" გასაცნობად განვიხილოთ მისი ნაწარმოების პირველი რამდენიმე სტრიქონი:

δεῖπνα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροφα καὶ μάλα πολλά, Od. I, 1
ἃ Ξενοκλῆς ῥήτωρὲν Ἀθήναις δείπνισεν ἡμᾶς:
ἦλθον γὰρ κἀκεῖσε, πολὺς δέμοι ἔσπετολιμός, Od. VI, 164
οὔδ᾽ ἠ καλλίστου ζᾶρτους ἴδον ἠ δὲ μεγίστους,
λευκοτέρους χιόνος, ἔσθειν δ᾽ἀμύλοισιν ὁμοίους ... Il. X. 437
τάων καὶ Βορέης ἠράσσατο πεσσομενάων Il. XX. 223
αὐτὸς δὲ Ξενοκλῆς ἐπεπωλεῖτο στίχας ἀνδρῶν, Il. III. 196
στῆδ᾽ἄρ᾽ἐπ᾽οὐδὸν ἰών. σχεδόθεν δέ οἱ ἦν παράσιτος Od. XX. 127
Χαιρε φόων, πεινῶντι λάρῳ ὄρνιθι ἐοικώς, Od. V. 51

ვახშამზე მიამბე, მუზავ, მრავალმკვებავზე და ძალზე უხვად
რომლითაც რეტორმა ქსენოკლესმა გვავახშმა ჩვენ ათენში,
რადგან შევედი იქ, თან მდევდა ძლიერი შიმშილი,
სადაც ვიხილე უმშვენიერესი პურები, თან უდიდესები,
თოვლზე უფრო თეთრი, საჭმელად ფუნთუშის მსგავსი,
მათ ბორეასიც ჰყვარობდა ფურნეში დაწყობილებს.
თვით ქსენოკლესმა ჩამოიარა რიგები კაცთა,
შეჩერდა პარმაღთან მისული. ზურგს უკან ჰყავდა პარასიტოსი/პარაზიტი,
ქეირეფოონი, მსგავსი მშიერი თოლია- ჩიტის...

როგორც ვხედავთ, აქ ხდება ჰომეროსის ტოტალური პაროდირება. პირველივე სტრიქონი ეხმიანება „ოდისეას" პირველ სალექსო სტრიქონს:

[1] შდრ. DNP, 7, 1030.

ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλάν
კაცზე მიამბე, მუზავ, მრავალხერხიანზე, რომელმაც ძალზე ბევრი...

სულ ორი საკვანძო სიტყვის ჩანაცვლებით (კაცი > ვახშამი, მრავალხერხიანი > მრავალმკვებავი) მატრონმა გადაგვიყვანა საგმირო ტონალობიდან გასტრონომიულ ყოფითობაზე. ამის შემდეგ იგი იყენებს ლიტერატურული ტექსტის მონტაჟის იმ ხერხს, რომელიც მას „ილიადისა“ და „ოდისეას“ სალექსო სტრიქონების მოხმობით სავსებით ახალი, არასერიოზული შინაარსის მქონე ატიკური ნადიმის უხვი მენიუს წარმომჩენი პაროდიული ნაწარმოების შექმნის შესაძლებლობას აძლევს. ტექსტის ამგვარი მონტაჟის ხერხი, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, არა მარტო პაროდიული, არამედ სავსებით სერიოზული შინაარსის პოეტურ ნაწარმოებებშიც გამოიყენებოდა. მას ლიტერატურათმცოდნეობაში ლათინურიდან შესული cento ტერმინით აღინიშნავენ. კულინარული პაროდიების შექმნამ იმდენად მასშტაბური ხასიათი მიიღო, რომ მან უკვე კვაზისერიოზული გასტრონომიულ-ჰედონისტური პოეზიის ფორმირებას შეუწყო ხელი. ამ სფეროში აშკარა ლიდერი სოკრატეს მოსწავლე ტერფსიონ მეგარელი უნდა ყოფილიყო. რომელსაც შეუქმნია ნაწარმოები სათაურით „გასტროლოგია“. ეს ლიტერატურაში „ახალი ჟანრის“, ხოლო „მეცნიერებაში“ „ახალი მოძღვრების“ აღმოცენებას მოასწავებდა. იგი თავის მოწაფეებს ასწავლიდა, რას უნდა მორიდებოდნენ ან არ მორიდებოდნენ კერძებიდან. ათენეოსი, მისი დიდაქტიკის „სიღრმის“ საილუსტრაციოდ ამგვარ ცნობას გვაწვდის: „არქესტრატოსის მასწავლებელი იყო ტერფსიონი, რომელმაც პირველმა დაწერა „გასტროლოგია“ და მოსწავლეებს მიუთითებდა, რას უნდა მორიდებოდნენ. კუს შესახებ მან ამგვარი რამ შეუთხზა:

კუს ხორცი გმართებს ჭამო ან არ ჭამო
ან როგორც სხვები ამბობენ:
ან გმართებს კუს ხორცი ჭამო ან არ ჭამო
(337 ბ)

რაც შეეხება არქესტრატოსს (ძვ.წ. IV ს.), მან მართლაც ღირსეულად განაგრძო და განავითარა მასწავლებლის საქმე[1]. მისმა პოემამ „ჰედიპათეტია“ („სასიამოვნო, უზრუნველი ცხოვრება“), რომლის კარგი ეკვივალენტი ფედერიკო ფელინის ცნობილი ფილმის სახელწოდება La Dolce Vita იქნებოდა, მსოფლიოს მრავალი ხალხის თევზის კერძები წარმოადგინა. ათენეოსი მიხედვით, „მან მთელი მსოფლიო მოიარა კუჭის სიამოვნებისათვის და იმისი, რაც მის ქვეითაა“ (116 f). ათენეოსი მას „ნუგბართა ჰესიოდესა და თეოგნისს უწოდებს“ (310 a). თუკი

[1] შდრ. GLTD, Klassische Periode II, 1987, 14 შმდ.

არქესტრატოსის საკმაოდ უხვად შემორჩენილ ფრაგმენტებს გავითვალისწინებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი თავის „ახალ მოძღვრებას", მართლაც როგორც საგნობრივი ეპოსის მამამთავარი ჰესიოდე, მოეკიდა თავისი რჩევებით იმასთან დაკავშირებით, თუ რა კერძის მირთმევა არის კარგი და რისი არა. ხოლო გასტრონომიული რჩევების სენტენციურობის ხარისხით იგი გნომური პოეზიის კორიფეს თეოგნისს ემსგავსებოდა. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ თავიდან უმთავრესად ჰომეროსის პაროდირებაზე დაფუძნებული პოეზიის ეს ახალი მიმართულება წმინდა გასტრონომიულ, ფაქტობრივად, კერძების რეცეპტებისა და დახასიათების ფორმაზე გადასვლით უფრო საგნობრივ ეპოსსა და გნომურ ლირიკას დაუახლოვდა. მასში სიცილს იწვევდა არა იმდენად პაროდირება, რამდენადაც კონტრასტი ტრადიციულ, ამაღლებულ ეპიკურ ენასა და სავსებით მიწიერ, მხოლოდ კუჭის სიამოვნებასთან დაკავშირებულ შინაარსს შორის. ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვან ერთ ფრაგმენტს არქესტრატოსის პოემიდან, რომელიც თევზის ერთ-ერთი სახეობის, „ბასრკბილიანი ძაღლისგან" დამზადებული კერძის მიმართ ადამიანებს სიფრთხილის გამოჩენას არ ურჩევს:

> მოკვდავთაგან ცოტამ თუ იცის ეს ღვთაებრივი კერძი
> და არც სურთ ჭამონ, რადგან სულით ისინი, ვითარცა
> შემტევმერცხალკალიები, მშიშრები და ბრიყვები არიან.
> კაციჭამიები, ასე ამბობენ ისინი, არიან ეს თევზები. თუმცა ყველა
> თევზს უყვარს ადამიანის ხორცი, თუკი მას სადმე იპოვნის.

გასტრონომიულმა ლიტერატურამ საკმაოდ მყარად გაიდგა ფესვები ელინურ კულტურაში, რის თაობაზეც ათენეოსის „ბრძენთა ნადიმი" გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის. სიმპოსიასტური ლიტერატურის, სკოლიონების გვერდით, მან არა მარტო დაიმკვიდრა თავისი ადგილი, არამედ დიდი გავლენა მოახდინა ჯერ რომაულ, შემდეგ კი მსოფლიო ლიტერატურაზე. თუმცა კლასიკურ საბერძნეთში, საიდანაც დაიწყო ლიტერატურაში ამ მიმართულების აღმავლობა, როგორც ჩანს, მისდამი ინტერესი შემოქმედებით პროცესში ახლის ძიებისკენ ლტოლვამ გამოიწვია.

რასაკვირველია, პაროდია მხოლოდ კულინარიული მიმართულებით არ განვითარებულა. მან მოიცვა უკდავთა თუ მოკვდავთა, ცხოველთა თუ საგანთა სამყარო. სამწუხაროდ ამ ჟანრში შექმნილი დიდძალი პროდუქციიდან ჩვენამდე სრული სახით მხოლოდ 303 სალექსო სტრიქონის შემცველმა პოემამ „ბატრაქომიომაქია" („ბაყაყებისა და თაგვების ომი") მოაღწია[1], ჰომეროსის „ილიადას" ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელო-

[1] დეტალურად იხ. ბერძენიშვილი, 2001; გორდეზიანი, 2014, 165 შმდ.

ვანმა პაროდიამ. თუკი ჯერ კიდევ ძვ.წ. მეორე საუკუნეში გამოთქმულ აზრს გავიზიარებთ და მას ჰომეროსის მიერ შექმნილ ნაწარმოებად მივიჩნევთ, მაშინ იგი ავტოპაროდირების ბრწყინვალე მაგალითად და ნოვატორობის თვალსაჩინო ნიმუშად უნდა ვაღიაროთ. თუკი მისი ავტორი, როგორც ზოგიერთი წყარო მიიჩნევს, ძვ.წ. მეხუთე საუკუნეში მოღვაწე პიგრეს ჰალიკარნასოსელი იყო, მაშინ ეს პოემა პაროდიული ლიტერატურის განვითარების მძლავრ საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ და, შესაბამისად, დავაფასოთ მისი ინნოვაციური სული, ხოლო, თუკი პოემა, როგორც ამას სპეციალისტთა უმეტესობა ფიქრობს, ელინისტურ ეპოქაშია შექმნილი, მაშინ მის ავტორში ერთობ ნიჭიერი პაროდისტი უნდა დავინახოთ.

ტერმინ „პაროდიის“ როგორი ეტიმოლოგიაც არ უნდა მივიღოთ, παρῳδία „საწინააღმდეგო სიმღერა“ თუ παρα-ῥαψ-ῳδία-ს „ეპოსის საპირისპირო“ შემოკლებული ვარიანტი, ერთი აშკარაა. კლასიკურ საბერძნეთში მისი ყველა ძირითადი ნიშანი ჩამოყალიბდა: 1. პაროდია არის „აშკარა ინტერტექსტუალობა“ – იგი ყოველთვის სავსებით ნათელ მიმართებას გვიჩვენებს ამოსავალ ობიექტთან (რაღაც ტექსტთან, მოტივთან, ჟანრთან და ა.შ.); 2. ამოსავალი ობიექტი ფორმალურად იცვლება (სუბსტიტუციის, ტრანსპოზიციის, აუგმენტაციის, რედუქციის გზით), მაგრამ ამასთანავე მისი იდენტიფიკაცია შესაძლებელი უნდა იყოს; 3. ამ ტრანსფორმაციის მიმართულება არის კომიკური ან სატირული, როდესაც, შესაძლოა, სასაცილოდ იქცეს, ან სატირულ კრიტიკას დაექვემდებაროს როგორც თავად ობიექტი, ისე რაღაც მის გარეთ მდებარე.

კომიკური, პაროდიული, გასტრო-ჰედონისტური ეპოსი გასართობი, გარკვეულწილად, ქარაფშუტული ლიტერატურის სფეროს უნდა მივაკუთვნოთ, რომელიც ზოგჯერ შემეცნებითი თუ ფსევდოშემეცნებითი დეტალებით შეიძლება იყოს გაჯერებული. უკვე ჰომეროსთან დემოდოკოსი სერიოზული და ცრემლისაღმძვრელი ინფორმაციის შემცველი სიმღერების შესრულების შემდეგ ფეაკებსა და ოდისევსს ჰეფესტოსის ცოლის აფროდიტეს არესთან ღალატში გამოჭერის მხიარულ ამბავს უმღერის. როგორც ჩანს, გენიოსი პოეტების პირველხარისხოვანი ნაწარმოებებით შემოქმედებითი სივრცის თანდათანობითი შევსების კვალდაკვალ, ჩნდებოდა მათგან, უპირატესად კი მათ შორის უპირველესის, ჰომეროსისგან განტვირთვის მოთხოვნილება. ეს კი მხოლოდ გენიოსთა სერიოზულობის არასერიოზულობით განეიტრალების გზით იყო შესაძლებელი. სწორედ ამ ფუნქციას ასრულებდა მთელი ის ანტიეპიკური პროდუქცია, რომლის ინნოვაციური მუხტი სწორედ ტრადიციული ლიტერატურის სერიოზულობის ოპოზიციური არასერიოზულობით განეიტრალების მცდელობაში იყო ჩადებული.

„ყველაფერი ჩვენ უნდა გამოვიგონოთ“

საშუალო ატიკური კომედიის ერთ-ერთი მესვეური ანტიფანესი პიესის „პოიესისი“ („პოეზია“), რომელიც მითების ტრაგედიებად გარდაქმნის პრაქტიკის კარიკატურას წარმოადგენდა, ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტში ტრაგიკოსისა და კომედიოგრაფოსის შემოქმედებას შორის არსებით განსხვავებას ხედავს:

...ნეტარია ტრაგედიული
პიესა ყოველმხრივ. იქ ხომ თავიდანვე სიუჟეტი
მაყურებლისთვის ცნობილია,
ვიდრე ვინმე რამეს იტყოდეს, მხოლოდ მისი გახსენება
მართებს პოეტს...
ჩვენ ასე არ გვაქვს, არამედ ყველაფერი ჩვენ უნდა
გამოვიგონოთ: ახალი სახელები, ახალი სიუჟეტები,
ახალი სიტყვები, რაც მოხდა
ადრე, და რაც ახლა ხდება

(ფრ. 189 კაიბელი)

თუკი იმას გავითვალისწინებთ, რომ ანტიფანესი მსოფლიო დრამატურგიის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო პრდუქტიული პოეტი იყო და მას სხვადასხვა წყაროს მონაცემებით 365, 280 ან 260 პიესა ჰქონდა დაწერილი, რომელთაგან 134 კომედიის სახელწოდება შემოგვრჩა, წარმოდგენილ ფრაგმენტში მითითებულ განსხვავებას მისთვის დიდად არ უნდა შეეშალა ხელი. და მაინც, კომედიოგრაფოსის სიტყვებში უთუოდ არის ჭეშმარიტების მარცვალი, თუმცა ეს უფრო ძველ ატიკურ კომედიას ეხება, ვიდრე საშუალო ატიკურს, რომლის არაერთი წარმომადგენელი 100-ზე მეტი პიესის ავტორი უნდა ყოფილიყო. რაც შეეხება არისტოფანესა და მის თანამედროვე კომედიოგრაფოსებს, ისინი მართლაც ჩამოუვარდებოდნენ ტრაგიკოსებს პიესების რაოდენობით. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ათენში, ტრაგიკოსებისგან განსხვავებით, მათ თეატრალურ ფესტივალზე მხოლოდ ერთი პიესის გატანა ევალებოდათ. მას შემდეგ, რაც ელინურ სამყაროში თეატრების რაოდენობა ყოველწლიურად მკვეთრად იზრდებოდა და დრამატურგები შეკვეთებს სულ სხვადასხვა თეატრიდან იღებდნენ, ასევე მკვეთრად ამაღლდა კომედიოგრაფოსთა პროდუქტიულობა. რაც შეეხება სიახლის ხარისხს, აქ ანტიფანესი ნამდვილად მართალია. საკმარისია თვალი გადავავლოთ არისტოფანეს ჩვენამდე მოღწეულ კომედიებს, რომ მართლაც შემდეგი ფაქტის აღიარება მოგვიხდება: არისტოფანეს თითოეულ კომედიაში სიახლეს ტოტალური ხასიათი აქვს სიუჟეტის, პერსონაჟების, კონფლიქტის სტრუქტურისა და საზოგადოდ პიესის დრამატურგიულად ფორმი-

რების ყველა ძირითად დონეზე[1]. რამდენადაც ძველ ატიკურ კომედიაში პარაბასისი პოეტს ამა თუ იმ ფენომენისა თუ მოვლენის მიმართ აზრის უშუალოდ გამოთქმის შესაძლებლობას აძლევს, აქ გაცილებით უფრო მკაფიოდ, ვიდრე ტრაგედიაში, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ პოეტის დამოკიდებულებაზე ამა თუ იმ საკითხის მიმართ. განსაკუთრებით საინტერესოა, თუ რას თვლის არისტოფანე კომედიის შეფასების ძირითად კრიტერიუმად. „ღრუბლების" პარაბასისში იგი ასე მიმართავს მაყურებელს:

და აი, მეც ასეთი კაცი პოეტი ვარ, არ მომიშვია თმები,
არ ვილტვი მოგატყუოთ ორჯერ და სამჯერ ერთი იმავეს წარმოდგენით,
არამედ მუდამ ახალ იდეებს ვიგონებ და აქ მომაქვს,
არასოდეს ჰგვანან ერთმანეთს, ყველა ნაღდია.

(545-48)

„კრაზანების" პარაბასისში კი მაყურებლისადმი ამგვარი მოწოდება გაისმის:

მომავალში კი პოეტთაგან,
ძვირფასებო, მაძიებლები
ახლის თქმისა და აღმოჩენის,
გიყვარდეთ მეტად, იზრუნეთ მათზე.

(1051-54)

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, არისტოფანესათვის მისი შემოქმედების შეფასების უმთავრესი კრიტერიუმი კომედიებში შეთავაზებული სიახლის ხარისხია. ვფიფრობ, ახლისკენ ლტოლვის პათოსი არა მარტო პარაბასისებში დეკლარირებულ აზრებში, არამედ თავად კომედიების პერსონაჟებსა და მათ მოქმედებაში ვლინდება. რაოდენ ფანტასტიკური, დაუჯერებელი და სასაცილოც არ უნდა იყოს კომედიებში შექმნილი სიტუაციიდან მთავარი მოქმედი პირის მიერ მონახული გამოსავალი და მისი განხორციელების საშუალებები, ისინი ყოველთვის რაღაც ახლის დაწყებას მოასწავებენ. ეს სიახალე თავისი შინაარსით შეიძლება პოზიტიური იყოს, შეიძლება არც თუ პოზიტიური, მაგრამ იგი ყოველთვის რაღაც განსხვავებულის დაწყების მაუწყებელია: „აქარნელებში" გაჭიანურებული და უაზრო ომიდან სეპარატული ზავის მონახვითა და მხოლოდ მთავარი მოქმედი პირის მამულში დამყარებული, ბედნიერებისა და სიუხვის მომტანი ზავით პროტაგონისტი ახალ რეალობას ქმნის; „მხედრებში" ორი ავანტიურისტის დაპირისპირება და აგონი დემოსის სახეცვლილების, სასწაულებრივი გაახალგაზრდავების საფუძველი ხდება; „ღრუბლებში" ახალი ღმერთებისგან ინსპირირებულ და „ახალი მეცნიერული აღმოჩენების" ჟინით შეპყრობილი „მასწავლებლებითა"

[1] ბერძნული კომედიის დეტალური განხილვისათვის იხ. Zimmermann, 1998; 2011, 671-800; გორდეზიანი, 2014, 464-521.

და „მოსწავლეებით“ დაკომპლექტებულ სკოლაში ახალგაზრდა კაცი უზადოდ ითვისებს მოვალეების ჩამოშორების ხერხებს სასამართლოს გზით და ამასთანავე თავისი ახალი ცოდნის გამოყენებით ევრიპიდეს არმოყვარე მამას სცემს და ამას ლოგიკურ გამართლებას მოუნახავს. საზოგადოებაში იქმნება ახალი, მრუდის მართალზე გამარჯვების გარემო, რომელსაც მხოლოდ ცეცხლის წაკიდებით თუ გაანადგურებ; „კრაზანებში“ ძველების კონსერვატიზმსა და ახლების ლოგიკური პრაგმატიზმს შორის დაპირისპირება ახალ ვითარებას ქმნის, რომელსაც „დალაგებული საზოგადოებისა“ და „სასამართლო სისტემის“ აფორიაქება შეიძლება ვუწოდოთ; „მშვიდობა“ წარმოგვიდგენს იმ დადებით და უარყოფით მომენტებს, რაც ომით გათანგულ და გადაღლილ საზოგადოებას უეცარი მშვიდობის დამყარებით შექმნილმა ახალმა ვითარებამ შეიძლება მოუტანოს; „ფრინველები“ საზოგადოდ განახლების დიდი აპოლოგიაა, რაც კომედიაში ახალი, სავსებით უჩვეულო „პოლისის“ დაარსებითა და აღმავლობით გამოიხატა; „თესმოფორიაძუსები“ მართლაც თითქმის დაუჯერებელ სიახლეს გადმოგვცემს, „ქალთა მოძულე“ ევრიპიდესა და ქალების შერიგებას; „ლისისტრატე“ კლასიკური ბერძნული სამყაროსათვის სრულიად წარმოუდგენელი ქალთა საერთოელინური გაფიცვითა და პაციფისტური პათოსით, არამარტო სავსებით ახალი სოციალური თუ გენდერული ძვრების შესაძლებლობაზე მიგვანიშნებს, არამედ ფემინისტური მოძრაობისათვის ერთგვარ პარადიგმასაც ქმნის; „ბაყაყები“ დაობლებული ტრაგიკული სცენის ძველის რეანიმაციის გზით გამოცოცხლებისა და განახლების ფანტასტიკური ოცნებაა; „ქალთა სახალხო კრება“ მემარცხენე მენტალიტეტის მქონე ქალების მიერ მოწყობილი მშვიდობიანი „კომუნისტური გადატრიალების“ შედეგად წარმოქმნილი ახალი რეალობის „კომიკური მატიანეა“; „პლუტოსი“ ასევე ახალი ერის დაწყებას ეძღვნება, როდესაც სიმდიდრეს თვალები ეხილება და მისი სამართლიანად განაწილება შეუქცევად ხასიათს იღებს.

არისტოფანეს კომიკური თეატრი სუნთქავს სიახლის ყოვლისმომცველობით. მართალია, მასში ძალზე დიდია უმაღლესი ოსტატობით განხორციელებული პაროდირების ხვედრითი წილი, სასაცილო „ანტიგმირების“ და სიცილისაღმძვრელი მეორეხარისხოვანი თუ გაკილვის ობიექტებად ქცეული სხვა პერსონაჟების რიცხვი, არც თუ უმნიშვნელოა იმ ელემენტების რიცხვი, რაც კომიკური, პაროდიული თუ გასტრო-ჰედონისტური ლიტერატურისათვის იყო დამახასიათებელი, მაგრამ ატიკური კომედია თავისი მიზანდასახულობით რადიკალურად განსხვავდება გასართობი თუ ქარაფშუტული ლიტერატურისაგან. თუკი ტრაგედიის ძირითადი დანიშნულება „ტანჯვის გზით სწავლა“ უკვე ესქილემ ჩამოაყალიბა საოცრად ზუსტად, არისტოფანესთან ეს ფორმუ-

ლა ამგვარად შეგვეძლო შეგვეცვალა: „სიცილის გზით სწავლა“. ძველი ატიკური კომედიის კონცეფცია შესანიშნავად არის გადმოცემული პოეტის პერსონალური აზრის წარმომდგენი ქოროს კორიფეოსის პარტიაში, „აქარნელების“ პარაბასისში:

მას შემდეგ ხომ, რაც კომედიურ გუნდს ხელმძღვანელობს, ჩვენი
მასწავლებელი,
ჯერ არ წარმდგარა მაყურებლის წინაშე იმის თქმით, თუ რა მაგარია.
ცილნაწამები მტრებისაგან სწრაფადგადამწყვეტ ათენელთა წინაშე,
თითქოს დასცინის ჩვენს პოლისს და დემოსს ქედმაღლურად დაჰყურებს,
ახლა მზადაა უპასუხოს მათ სწრაფადაზრისშემცველ ათენელთა წინაშე.
ამბობს, მრავალი კარგის ღირსი არის თქვენგან პოეტი:
მან შეგაკავათ, რომ უცხოელთა სიტყვებით ძალზე არ მოტყუებულიყავით,
არც გეხარათ, როს გემლიქვნელებოდნენ, არც დოყლაპია ქალაქელები
ყოფილიყავით.
ადრე ადვილად გატყუებდნენ სხვა ქალაქთა ელჩები,
თუ თავიდანვე „იების გვირგვინოსანთ“ გიწოდებდნენ. როგორც კი ამას ვინმე
გეტყოდათ,
გვირგვინთა გამო ერთ ადგილზე სიხარულით ცქმუტვას იწყებდით,
ხოლო თუ ვინმე გეფლიდებოდათ და ახსენებდა „ბრწყინვალე ათენს“,
ბრწყინვალეს გამო ყოველივეს მიიღებდნენ, თუმც ბრწყინვალე ქაშაყიც არის.
ამაზე შექმნა რა პიესები, თქვენთვის მრავალი კარგის მიზეზი გახდა,
და დემოსები მოკავშირე პოლისების წარმოგიჩინათ, თითქოს მართულნი
დემოკრატიით.
და ამიტომაც, ამ ქალაქებიდან როცა მოაქვთ გადასახადები,
სურვილი აქვთ, რომ ნახონ პოეტი საუკეთესო,
რომელიც ათენელებს ასე უშიშრად ეუბნებოდა სრულ სიმართლეს.
და ასე ამ სიმამაცისთვის მისი სახელი იმდენად შორს გავრცელდა,
რომ, როცა სპარსთა მეფე ლაკედემონელთა ელჩობისგან იტყობდა ამბებს,
ჯერ ის ჰკითხა, ზღვაზე თუ ვინ არის უფრო ძლიერი,
შემდეგ კი ის, თუ ვისზე ამბობს პოეტი მრავალ აუგს,
რადგანაც გაკილული ადამიანები, თქვა, რომ ბევრად უკეთესები გახდებიან
და ომშიც ისინი გაიმარჯვებენ, ვისაც ეს მრჩეველი ჰყავთ.
ამის გამოა, ლაკედემონელები მშვიდობას რომ გთავაზობენ
და ეგინასაც მოითხოვენ, თუმცა ამ კუნძულისთვის კი
არ ზრუნავენ, არამედ პოეტის თქვენი ხელიდან გამოცლისათვის.
მაგრამ თქვენ ეს არ დაუშვათ. ის კომედიით სიმართლეს ცხადჰყოფს,
თან გასწავლით მრავალ კარგ რამეს, რათა იყოთ ბედნიერები.
ის არ მლიქვნელობს, არც მოქრთამვას ცდილობს, მასთან არც იტყუება,
არც ეშმაკობს, არც მეხოტბეობს, მხოლოდ გასწავლით, რაც სჯობია
(628-658)

შეიძლება ითქვას, რომ თავისი შინაარსით ეს პარაბასისი ძველი ატიკური კომედიის ერთგვარი ტრაქტატის თუ მანიფესტის მსგავსია[1].

[1] ძველ კომედიაში ლიტერატურის საკითხების განხილვის მასშტაბები კარგადაა წარ-

აქ არის, ფაქტობრივად, ყველაფერი, რაც, პოეტის აზრით, კომედიის საზოგადოებრივი დანიშნულების განმსაზღვრელი უნდა იყოს. იგი მაყურებელს ასწავლის იმას, რაც უკეთესია. მართალია, ამისათვის კომედიოგრაფოსი ინსტრუმენტად სიცილს იყენებს, მაგრამ ნაკლის დაცინვა მისთვის თანამოქალაქეებისათვის შეურაცხყოფის მიყენების, მისი ცხოვრების წესზე ბოროტი თავდასხმის საშუალება კი არ არის, არამედ მხოლოდ საზოგადოების მანკიერების მეუფებისაგან განთავისუფლებას ისახავს მიზნად. არისტოფანე არ აქებს იმ საშუალებებს, რასაც მის კომედიაში პროტაგონისტი მიზნის მისაღწევად ანუ ნაკლის დასაძლევად გამოიყენებს, რადგან ისინი თავიანთი ფანტასტიკური ხასიათის გამო მხოლოდ კომიკური ეფექტის შექმნას ემსახურებიან. კომედიის ღერძს ხომ ის შეუსაბამობა ქმნის, რაც მიზნის სერიოზულობასა და მისი მიღწევის საშუალების არასერიოზულობას შორის ან, პირიქით, მიზნის არასერიოზულობასა და მიღწევის საშუალების სერიოზულობას შორის არსებობს. სამაგიეროდ, ამ ეფექტით გამოწვეული სიცილი უკვე ნამდვილად ხვდება იმას, რაც პოეტს მიზანში აქვს ამოღებული და რაც ნამდვილად მანკიერებას წარმოადგენს: გაჭიანურებული და დამაქცეველი ომი, დემოკრატიის მოჩვენებითობა, სასამართლო სისტემის ცდუნებები, მლიქვნელობისა და პირში ქებისათვის ანგარიშის გადაჭარბებულად გაწევა და ა.შ. მათზე სიცილი და ამით გამოწვეული „კომიკური კათარსისი“ საზოგადოებას, მიუხედავად იმისა, განთავისუფლდება თუ არა იგი რომელიღაც კონკრეტული მანკიერებისგან, ყველაზე ცოტა, იმაში ეხმარება, რომ თავი დაიცვას ამა თუ მანკიერების გაფეტიშებისაგან. მაგრამ სიცილის ძალით საზოგადოების სასურველ მრჩევლად ყოფნა კომედიოგრაფოსს მხოლოდ მაშინ შეეძლება, თუკი იგი მუდამ სიახლეზე იქნება ორიენტირებული, როგორც სამიზნეს არჩევის, ასევე სიცილის აღმძვრელი სულ ახალ-ახალი, ერთმანეთისგან განსხვავებული ეფექტების გამოგონებისას. სწორედ მასწავლებლის როლი განასხვავებს ძველი ატიკური კომედიის წარმომადგენლებს, კერძოდ კი არისტოფანეს, კომიკური, პაროდიული თუ გასტრო-ჰედონისტური ეპოსის მესვეურთაგან, რომელთა ამოცანას უფრო მეტად წმინდა, გარკვეულწილად ქარაფშუტული გართობა წარმოადგენდა, ვიდრე საზოგადოების გაცინება „დიდაქტიკური მიზნით“. სწორედ კომედიოგრაფოსების ამ პლეადის დამსახურებაა ის, რომ ათენის მოქალაქეთათვის თითქმის აქსიომად იქცა ჭეშმარიტება: დემოკრატიის ძალა საკუთარ თავზე, საკუთარ ნაკლოვანებებზე სიცილის განუსაზღვრელ შესაძლებლობაშია. „ინნოვაციის ამოუწურავმა კოდმა“ მისცა შესაძლებლობა კომედიას,

მოდგენილი მონოგრაფიაში Wright, 2012.

ტრაგედიისაგან განსხვავებით, პოსტკლასიკურ საბერძნეთში გაეგრძელებინა ტრანსფორმაცია და ელინისტურ ეპოქაში ახალი ატიკური კომედიის სახით დრამის განვითარება ახალ ეტაპზე გადაეყვანა.

მიუხედავად სიახლეზე გამუდმებული ორიენტაციისა, ახალატიკური კომედიის წარმომადგენლები საკმაოდ „მტრულად“ იყვნენ განწყობილები თავიანთი თანამედროვე „ავანგარდისტების“ მიმართ.

ავანგარდი კლასიკური ეპოქის ლიტერატურულ ცხოვრებაში

კლასიკური დრამის გაფურჩქვნის, საგუნდო ლირიკის სრულყოფის ფონზე ბერძნულ პოეზიაში საკმაოდ რელიეფურად გამოიკვეთა ტრადიციული მუსიკითა და პოეტური გამოსახვის ფორმებით „უკმაყოფილო" ე.წ. მეამბოხე შემოქმედთა ცდები, ძირეული, ყოვლისმომცველი ცვლილებები შეეტანათ პოეზიაში. მათი მოჭარბებული ნოვატორული „ექსპერიმენტების" მიმართ საზოგადოებაში არ იყო ერთგვაროვანი დამოკიდებულება. ზოგი მიესალმებოდა სიახლეებს, ხოლო უმეტესობა მათ ძალზე ნეგატიურად აფასებდა. განსაკუთრებული აგრესიულობით გამოირჩეოდნენ ახლის დამნერგავთა მიმართ კომედიოგრაფოსები. რასაკვირველია, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს საერთოდ სიახლის მიმართ კლასიკურ საბერძნეთში a priori მტრული დამოკიდებულება ყალიბდებოდა ხოლმე. პირიქით, ელადის საზოგადოება ნოვატორობას აფასებდა და იღებდა კიდეც, თუკი მას გამომწვევი, რადიკალური ხასიათი არ ჰქონდა. გავიხსენოთ, რა წარმატება მოიპოვა სოფოკლემ მესამე მსახიობის შემოყვანით, როგორ ინერგებოდა ახალი ჟანრები ბერძნულ ლიტერატურაში, რა პრინციპული გარდაქმნა განიცადა თავად კომედიამ. აღარაფერს ვამბობთ მხატვრული კულტურის სხვა სფეროებზე, რომლებშიც ყოველი ახალი ცნობილი შემოქმედი თავისი სიტყვის თქმას ცდილობდა, ხოლო ეს კი მხოლოდ მნიშვნელოვანი სიახლის შემოთავაზებით ხორციელდებოდა. რატომღა ხდებოდა ნოვატორობას ესოდენ შეჩვეული საზოგადოება აგრესიული შემოქმედთა იმ ჯგუფის მიმართ, რომელიც მხოლოდ სიახლის დანერგვისაკენ ლტოლვით გამოირჩეოდა. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, საკითხი დიფერენცირებულად უნდა განვიხილოთ. ნოვატორობა, ძირითადად, ორგვარად შეიძლება გამოვლინდეს: ა) უკვე არსებულის განვითარების, თუნდაც მნიშვნელოვანი გადახალისების სახით. ამ შემთხვევაში ტრადიციული და ნოვატორული ერთმანეთს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ ერთმანეთთან თანაარსებობენ. ამგვარი პროცესი საზოგადოებისათვის მისაღები და გასაგებია, რადგან სიახლე არ გულისხმობს უკვე არსებულზე მთლიანად უარის თქმას; ბ) არსებულის, როგორც დრომოჭმულისა და მიუღებელის იგნორირების გზით. აქ უკვე ნოვატორული ტრადიციულის ოპოზიციას წარმოადგენს და საკუთარი თავის დასამკვიდრებლად ძველის განვითარებას კი არა, მის ნგრევას გვთავაზობს. როგორც კულტურის ისტორია გვაჩვენებს, სიახლის დანერგვის ეს ორი გზა, რომელთაც, პირობითად, ევოლუციური და რევოლუციური შეიძლება ვუწოდოთ, გარკვეულ მო-

მენტში ერთმანეთს კვეთს და რევოლუციურის მიღწევებს ევოლუციურის ფარგლებში აქცევს. ამის შედეგად, ბოლოს და ბოლოს, ის, რაც საზოგადოების დიდი ნაწილისათვის გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მიუღებელი იყო, თანდათანობით, მისაღები ხდება, რადგან სიახლე თავად ამჟღავნებს ტრადიციულთან შეგუების ტენდენციებს და მასში საგრძნობლად კლებულობს არსებულთან შეუთავსებლობის ხარისხი.

ამგვარი პროცესების მომსწრე XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში არაერთმა ავანგარდისტულმა მოძრაობამ (ექსპრესიონიზმმა, დადაიზმმა, ფუტურიზმმა, სიურრეალიზმმა და ა.შ.) გახადა საზოგადოება. მართალია, მათი აღმავლობის წლები დროში განსაზღვრული იყო, მაგრამ მათი გავლენა მხატვრული კულტურის ამა თუ იმ სფეროში მეტ-ნაკლებად დღესაც იგრძნობა. ჩვენთვის ნაცნობია ე.წ. ნეოავანგარდიზმის მასშტაბები ახალგაზრდა ქართველი პოეტების შემოქმედებაში (რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებს ეხმიანებიან) და საზოგადოების ერთობ წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება მათდამი.

ის, რაც დღეს უკანასკნელი საუკუნის წიაღში აღმოცენებულ სიახლედ გვეჩვენება, საკმაოდ საინტერესო პარალელებს პოულობს კლასიკური ეპოქის აღმავლობის ბერძნულ მუსიკასა და პოეზიაში. თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობაში მხატვრული კულტურის გარკვეული მიმართულებების აღსანიშნავად პირობითად შერჩეულ ტერმინს „ავანგარდი" უკანასკნელ ხანებში ხშირად გამოიყენებენ ძვ.წ. V საუკუნის პოეტების ერთი ნაწილის მიმართ. ე.წ. ავანგარდიზმზე მსჯელობისათვის ძველ ბერძნულ ლიტერატურაში ყურადღება უნდა შევაჩეროთ იქ მის წარმომშობ მიზეზებზე. მხატვრული კულტურის ამა თუ იმ ჟანრის ავტონომიური, საკუთარი კანონზომიერებით განვითარების ტენდენციებმა საბერძნეთში ხელი შეუწყო პროფესიონალიზმის სწრაფსა და მნიშვნელოვან ზრდას ე.წ. დემიურგთა, ანუ შემოქმედთა შორის. პოეზია ხელოვნების ჭეშმარიტად წამყვან სფეროდ იქცა. უკვე ეპოსის დონეზე მუსიკის „შემოჭრა" სიმღერისა თუ ინსტრუმენტული აკომპანემენტის მეშვეობით პოეტური ნაწარმოების შესრულებისას ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. ლირიკაში, უპირველეს ყოვლისა, მელიკაში (პიროვნულსა და საგუნდოში), მუსიკა ნაწარმოების შესრულების აუცილებელ ნაწილად იქცა. დრამაში პოეტური ნაწარმოების შესრულების პროცესში დეკლამაციის, ლექსად მეტყველების, სოლო არიების, საგუნდო სიმღერების, ინსტრუმენტული აკომპანემენტის, ქორეოგრაფიის საინტერესო სინთეზი მოხდა. მაგრამ მთელი ამ ხნის განმავლობაში საშემსრულებლო ხელოვნებაში ძირითადი ყოველთვის ტექსტი, ანუ სიტყვით გამოხატული ინფორმაცია იყო, ყოველივე დანარჩენი ემსახურებოდა ამ ტექსტის რაც შეიძლება ემოციური და მრავალფეროვანი ფორმით მიტანას

აუდიტორიამდე. შესაბამისად, ტექსტი იყო დომინანტური ელემენტი, ხოლო სხვა ყველაფერი ნაწარმოების შესრულების ტექსტს დაქვემდებარებული კომპონენტები. თუმცა პროფესიონალიზმის ზრდა, თანდათანობით, სულ უფრო და უფრო აქტუალურს ხდიდა საშემსრულებლო ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს ერთგვარ გათავისუფლებას სიტყვის „მძიმე უღლისაგან" და მათ „ემანსიპაციას". ამ პროცესში მნიშვნელოვნად იზრდებოდა ინსტრუმენტალისტის, ვოკალისტის, ქორეოგრაფის და ა.შ. როლი და თითოეულ მათგანს გამორჩეული, ხშირად დომინანტური ფუნქციაც კი ეკისრებოდა. ამ ვითარებაში „ემანსიპაციის სტიქიამ" თავად პოეტური ენაც მოიცვა და იგი ჩვეულებრივი ინფორმაციის სავსებით უჩვეულო ენობრივი საშუალებებით გადმოცემას შეეცადა. ვინ იყვნენ ეს მეამბოხე ნოვატორები და რა გააკეთეს მათ? უპირველეს ყოვლისა ამას ატიკური კომედიოგრაფებისაგან ვიტყობთ[1], რომელთაც „კლასიკურ ავანგარდს" არ დააკლეს დაცინვა და განქიქება. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოიკვეთა რამდენიმე მუსიკოს-პოეტის ფიგურა: მელანიპიდესი, კინესიასი, ფრინისი, ტიმოთეოსი და ფილოქსენოსი. ე.წ. ახალი მუსიკოსები დითირამბებისა და ნომოსების ჟანრში ავლენდნენ უპირატესად თავიანთ ავანგარდისტულ სულს. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა ზემოთ განხილული ფერეკრატესის კომედიის „ქეირონის" ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტი. აქ პერსონიფიცირებული მუსიკა ჰყვება (ალბათ, უყვება პერსონიფიცირებულ სამართალს) იმას, თუ რა დაითმინა მან ამ ახალ შემოქმედთაგან:

„გიამბობ სიამოვნებით: ამბავი მოსათხრობად
ჩემთვის და მოსასმენად შენთვის ერთობ სახალისო იქნება.
ჩემი უბედურებები მელანიპიდესისგან დაიწყო.
ის მათგან პირველი იყო: მან ხელთ მიგდო და
მომცელა და დამასუსტა თავისი თორმეტი სიმით.
ამასთან, იგი საკმაოდ კარგი კაცი იყო იმისათვის,
რომ მიეყვანე იმ გაჭირვებებამდე, რაც ახლა მჭირს.
წყეულმა კინესიას ატიკელმა კი
ისეთი ზიანი მომაყენა თავისი „ექსჰარმონიკული" ხვეულებით,
რომლებსაც ის სტროფის შიგნით აკეთებს,
რომ მის დითირამბებში მარჯვენა მხარეს მარცხენისგან
ვერ ვარჩევდი, როგორც ფარზე გამოსახულების არეკვლისას.
მაგრამ ვჩუმდები, მასზე აღარაფერს ვიტყვი.
შემდეგ ფრინისმა მიმაგდო თავის საგანგებო „ფიჭვის გირჩაზე",
მატრიალა და ჩამახვია ტოტალურ დამანგრეველ
თორმეტგზიან ტონალობაში, რომელიც თავის პენტაქორდებში აქვს.
ამასთანავე, ისიც ასატანი იყო: მატყუარა გახდა,

[1] დეტლურად, Zimmermann, 1993.

მაგრამ ეს მოგვიანებით დაემართა.
ტიმოთეოსი კი სულ სხვა შემთხვევაა. ჩემო ძვირფასო, მან ჩამმარხა
ხვრელში და მთლიანად გამათახსირა – (სამართალი): „ვინ არის
ტიმოთეოსი? (მუსიკა): ის არის ვინმე წითელთავა მილეტოსიდან.
რაც მან დამმართა, უარესია იმაზე, რაც ყველამ
ერთად მიყო, თავისი მაცდუნებელი უკუსვლებით,
და როდესაც მიპოვნა ჩემთვის მარტო მოსეირნე,
გამრყვნა და გამხეთქა თავისი თორმეტი სიმით[1]

აქ, ფაქტობრივად, კომედიური ფორმით ჩამოყალიბებულია ყველა ის პრეტენზია თუ საყვედური, რასაც კლასიკურ საბერძნეთში ავანგარდისტ პოეტ-მუსიკოსებს უყენებდნენ: სიჭრელე, რიტმის განუწყვეტელი მონაცვლეობა, სხვადასხვა ჰარმონიის აღრევა, არიების კოლორატურის უჩვეულობა, კითარის სიმების ოდენობის გაზრდა და ა.შ. ამ შენიშვნებს აზუსტებენ სხვა ანტიკური წყაროებიც[2]. მივყვეთ „ახალთა“ ფერეკრატესთან ჩამოთვლილ სიას.

მელანიპიდესი, ძვ.წ. V საუკუნის ცნობილი კითაროდი ანუ პოეტი-კომპოზიტორი და ინსტრუმენტალისტი. იგი წერდა დითირამბებს. როგორც ჩანს, მას კითარის სიმთა რაოდენობა ცხრამდე გაუზრდია. მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინოვაცია უნდა ყოფილიყო დითირამბების შესრულებისას ასტროფული (ἀναβολή) სისტემის დანერგვა. არისტოტელე (რიტორიკა, 1409b 25) გვაუწყებს, რომ მუსიკოს დემოკრიტოს ქიოსელს მის წინააღმდეგ გაულაშქრია იმის გამო, რომ მას ანტისტროფული ანაბოლები შემოუღია, დითირამბის სტრუქტურა არსებითად შეუცვლია სტროფული სისტემის მოშლითა და ინსტრუმენტალური ჩარევის გაძლიერებით[3].

კინესიას ატიკელი (ძვ.წ. V ს. მიწურული) ათენის დითირამბიკოსთა შორის ასევე გამოირჩეოდა თავისი ავანგარდისტული ტენდენციებით. იგი ფერეკრატესს „ველურებში“ (დამატებით იმისაგან, რაც ზემოთმოტანილ ფრაგმენტშია ნათქვამი), წარმოუდგენლად ცუდ კითაროდად მოუხსენებია. საერთოდ კინესიასი კომედიოგრაფოსთა რჩეული სამიზ-

[1] ფრ. 155 PCG. რამდენიმე განმარტება ტექსტთან დაკავშირებით: კითარის თორმეტი სიმი და ფრინისის თორმეტი გზა, ხუთი სიმით რეალიზებული, აღწერს პოეტ-კომპოზიტორთა განზრახვას, მიეღწიათ მუსიკალურ ბგერათა გამისათვის. თორმეტი სიმი აქ უნდა გავიგოთ როგორც „ნოტების დიდი მასა“ – დიდი რეგისტრი მიიჩნეოდა რაღაც განსაკუთრებულ მახასიათებლად ახალი მუსიკისათვის. „ფიჭვის გირჩა“ უნდა გავიგოთ, როგორც ფრინისის მიერ სიმთა რეტონიზების განსაკუთრებული უნარი, რომელიც მას შესრულების დროს კითარაზე სწრაფი ცვლილებების შესაძლებლობას აძლევდა (შდრ. Zimmermann, 1993, გვ. 41).

[2] შდრ. B. Zimmermann, 1993.

[3] სტროფული სისტემა დამახასიათებელი იყო საგუნდო ლირიკისათვის. შდრ. ზემოთ. ფრაგმენტებისათვის იხ. PMG, ფრ. 757-66.

ნე ყოფილა. არისტოფანე მას არაერთგზის მოიხსენიებს და სასაცილოდ ხდის არა მარტო მის შემოქმედებით „მიღწევებს", არამედ მის ფიზიკურ ნაკლსაც – გამორჩეულ სიგამხდრეს, ასევე მის პოლიტიკურ მოღვაწეობაში ჩართვის ცდებს[1].

ფრინისი, ძვ.წ. V საუკუნის დასასრულის კითაროდი მილეტოსიდან, ახალ მუსიკაში ერთ-ერთი საკვანძო ფიგურა ყოფილა. თავისუფალი რიტმების საშუალებით მას შეუცვლია სიმების ჟღერადობა და მოდულაცია, ამასთან აუღორძინებია ტერპანდროსისეული კითაროდია. მას ასევე მიაწერდნენ სიმების რაოდენობის გაზრდას შვიდიდან ცხრამდე. სიახლეებს მუსიკის სფეროში, თუ პლატონს დავუჯერებთ, სახელმწიფო-პოლიტიკური შედეგები მოჰყვება ხოლმე[2]. ამ შემთხვევაში კი, როგორც ჩანს, ახლადდამატებული სიმები სპეციალური დეკრეტით მოუშორებიათ[3].

ფილოქსენოსი, ძვ.წ. V საუკუნის ბოლო, ასევე „ახალი მუსიკის" თვალსაჩინო ფიგურა, ცნობილ დითირამბიკოსად ითვლებოდა. მას ხშირად უხდებოდა მოგზაურობა. ყოფილა დიონისიოს პირველთან სირაკუსაში და შემდეგ აღმოსავლეთში, ეფესოსში გადმოუნაცვლებია. მას 24 დითირამბი დაუწერია, რომელთაგან ყველაზე ცნობილი „კიკლოპი" (ან „გალატეა") იყო. მასში ჰომეროსისათვის უცნობი მოტივი – პოლიფემოსის გალატეასადმი სიყვარული ყოფილა გადმოცემული, რაც შემდგომ ესოდენ პოპულარული თემა გახდა მხატვრული კულტურისათვის. მის დითირამბებში იმდენად გაერთიანდა ლირიკულ-სასიმღერო და დრამატულ-დეკლამაციური პარტიები, რომ მათ გარკვეულწილად თანამედროვე ოპერეტის ფორმა მიიღეს[4]. არისტოფანე ახდენს ამ დი-

---

[1] კინესიასის შესახებ შდრ. პლატონი, „გორგიასი" 501; ლისიასი 21. 20; არისტოფანე, „ღრუბლები", 332 შმდ.; სქოლიო ამ ადგილისათვის. არისტოფანე, „ფრინველები", 1372 შმდ.; სქოლიო ამ ადგილისათვის და მრ. სხვ. ფრაგმენტებისათვის იხ. PMG, ფრ. 774-6.

[2] სახელმწიფო მისმა მესვეურებმა უნდა დაიცვან წესრიგის დამრღვევ სიახლეთაგან გიმნასტიკურსა თუ მუსიურ სფეროებში. სახიფათოა დევიზად ვიქციოთ ჰომეროსის სიტყვები: „ადამიანები განსაკუთრებით ადიდებენ სიმღერას. რაც ახლახან შეიქმნა სიმღერისათვის, ის ყველაზე ახალია" („ოდისეა" I 351-2). განსაკუთრებით უნდა მოვერიდოთ იმას, როდესაც გვთავაზობენ არა მხოლოდ ახალი შინაარსის მქონე სიმღერას, არამედ თავად სიმღერის ახალ სტილს, სახეს. უნდა ვუფრთხილდეთ მუსიური ხელოვნების ახალი სახის შემოტანას. აქ ყველაფერი სასწორზე იდება, „რადგან არსად არ ხდება მუსიკის გამოსახვის საშუალებათა ცვლილება სახელმწიფო კანონების (წესრიგის) ძირეული ცვლილების გარეშე" (შდრ. „სახელმწიფო", 424 b-c). აქ პლატონი იმოწმებს ძვ.წ. V საუკუნის ცნობილ ათენელ მუსიკის თეორეტიკოსს დამონს, რომელიც იკვლევდა მუსიკისა და საზოგადოების სულის მოძრაობის ურთიერთმიმართებას. სწორედ ამიტომ პლატონისათვის მუსიკა აღზრდის ერთ-ერთი მძლავრი ინსტრუმენტია.

[3] შდრ. DNP, 9, 972; შდრ. პლუტარქოსი, „მუსიკის შესახებ", 1144 შმდ.

[4] ფრაგმენტებისათვის იხ. PMG, ფრ. 814-35.

თირამბის პაროდირებას თავის „პლუტოსში“ (819 შმდ.). ამ პოეტ-მუსიკოსზე ბევრ ანეკდოტს ჰყვებოდნენ[1].

და, ბოლოს, **ტიმოთეოსი**, რომელსაც ზემოთმოტანილ ფრაგმენტში განსაკუთრებით გამოყოფს მუსიკა მის შეურაცხმყოფელთა შორის. ამ ავტორის შემოქმედებას მოგვიანებით შედარებით სრულად შევეხები, აქ კი მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ იგი ანტიკური კულტურის ისტორიაში დარჩა როგორც რევოლუციური სიახლეების ავტორი დითირამბისა და ნომოსის ჟანრში. მას მუსიკის, ინსტრუმენტალისტის ფუნქცია იმდენად გაუზრდია, რომ არისტოტელეს სიტყვით, ტიმოთეოსის „სკილაში“ ავლოსზე დამკვრელმა სავსებით დაჩაგრა გუნდის თავი, რომელიც ოდისევსის როლს ასრულებდა[2].

თუკი მოვინდომებთ მოკლედ ჩამოვაყალიბოთ ლიტერატურულ ჟანრებში ავანგარდის როლი, შეიძლება ითქვას, რომ გარდაქმნები ძირითადად ორ ჟანრს შეეხო – დითირამბოსსა და ნომოსს. უპირველეს ყოვლისა, ეს იმით იყო განპირობებული, რომ ლიტერატურის ეს ჟანრები ორგანულად იყო დაკავშირებული სიმღერასა და ინსტრუმენტულ თანხლებასთან.

ჯერ კიდევ ძვ.წ. VII-VI საუკუნეთა მიჯნაზე დითირამბი წინალიტერატურული ფორმიდან ლიტერატურულში გადაიყვანა, ჰეროდოტოსის მიხედვით, არიონმა (I, 23). ამის შემდგომ დითირამბის, როგორც დიონისეს კულტთან დაკავშირებული საგუდო ლირიკის ერთ-ერთი წამყვანი სახის, ავტორიტეტი თანდათან იზრდებოდა. მასზე ზრუნვა ტირანთა და დემოკრატიული სახელმწიფოების კულტურული პოლიტიკის ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტი გახდა[3]. გავიხსენოთ ათენში დითირამბულ აგონებში მონაწილე გუნდთა მასშტაბები, ის, რომ ამ შეჯიბრებებში ატიკის თითოეული ფილა (მათი ოდენობა 10 იყო) წარმოდგებოდა მამაკაცთა და ბიჭთა 50 ქორევტიანი გუნდებით. ძვ.წ. V საუკუნის დასაწყისამდე დითირამბებში სიტყვა (ანუ სიმღერა), მუსიკა და ცეკვა ერთმანეთთან ჰარმონიულ ურთიერთკავშირში იყო, თუმცა, რასაკვირველია, მთავარი მაინც სათქმელი (ანუ ტექსტი) იყო, ხოლო დანარჩენ ორს მისი მსმენელამდე მაქსიმალურად ეფექტურად მიტანისათვის უნდა შეეწყო ხელი. შესაბამისად, მათ შორის ერთგვარი ბალანსი უნდა არსებულიყო. ამას ჯერ კიდევ ძვ.წ. V საუკუნის დასაწყისში მშვენიერი პოეტური ფორმით გვაუწყებს თავის ერთ-ერთ დითირამბოსში, დიონისიებისას გამართულ აგონთან დაკავშირებით, პინდაროსი:

---

[1] შდრ. D. A. Campbell, 1993; D. F. Sutton, 1989; B. Zimmermann, 1992

[2] * პოეტიკა, 1454a 31 შმდ.

[3] Zimmermann, 2008.

მაშინ გაისმის სიმღერა ავლოსის თანხლებით,
და გუნდები, შუბლსაკრავებით მორთულნი, სემელესაკენ მიემართებიან.
(ფრ. 75)

სულ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ ახალი დითირამბიკოსები ამ ბალანსის აშკარად მუსიკისა და ინსტრუმენტალისტის სასარგებლოდ დარღვევას ცდილობენ. წინა პლანზე გამოდის მჭახე მუსიკალური ბგერები, მხოლოდ ვოკალური შესაძლებლობების დემონსტრაციისათვის განკუთვნილი სოლისტთა პარტიები, შესაბამისი ქორეოგრაფია, რითაც სიტყვა აშკარად იჩაგრება. ამ პროცესის გასაღრმავებლად ხდება დასაკრავ ინსტრუმენტთა მოდიფიკაცია, სოლისტთა (როგორც ინსტრუმენტალისტთა, ასევე ვოკალისტთა) ხელოვნების ვირტუოზულობამდე მიყვანა...

იგივე ხდება მეორე ჟანრშიც, რომელსაც ნომოსი ეწოდებოდა და რომელიც თავდაპირველად საკუთარი მელოდიის საფუძველზე შექმნილ სიმღერას გულისხმობდა (ალკმანი, ფრ. 40 პ., პინდაროსი „ნემ"., 5, 25). მას აკომპანემენტს ავლოსი ან კითარა უწევდა. თავისი სპეციფიკის გამო ნომოსები სახელდებულნი იყვნენ ღმერთების, კომპოზიტორების, ღონისძიებების, საზომების თუ სხვა მახასიათებლების მიხედვით. ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნომოსი ყოფილა „პითიური ნომოსი", რომელიც სოლო ინსტრუმენტის, ავლოსისათვის, საკადას არგოსელმა შექმნა და რომელმაც პირველი სამი პითიური თამაშობისას დელფოში (ძვ.წ. 586, 582, 578 წწ.) ზედიზედ მოიპოვა გამარჯვება. ეს ნაწარმოები დელფოში აპოლონის ურჩხულზე გამარჯვების ხუთნაწილიან მუსიკალურ თხრობას წარმოადგენდა. ძვ.წ. 558 წელს შეჯიბრებებში მისი უკვე კითარისათვის მორგებული ვარიანტი ჩაურთავთ. ამდენად ამ შემთხვევაში მელოდია წარმოგვიდგებოდა როგორც საკმაოდ სტაბილური და ინსტრუმენტული შესრულებისათვის ფართოდ გზის გამხსნელი ელემენტი მხატვრული შემოქმედებისა. ჯერ კიდევ ტერპანდროსმა (ძვ.წ. VII ს.) კითარის თანხლებით შესრულებული ნომოსი დაყო მრავალ მუსიკალურ ფრაზად, როგორც ეს მაგალითად თანამედროვე კანტატებსა ან სიმფონიებში გვაქვს. მან დაადგინა შვიდი ნაწილი: არქა („შესავალი, წინსართი"), მეტარქა (მეორე „შესავალი, წინსართი"), კატატროპა („შემობრუნება"), მეტაკატატროპა („მეორე შემობრუნება"), ომფალოს („ჭიპი"), სფრაგის („ბეჭედი" – იგულისხმება ბეჭდის დასმა, საბოლოო დამტკიცება), ეპილოგოს („ეპილოგი, დასასრული"). ომფალოსი მითის თხრობას შეიცავდა, სფრაგისში პოეტი თავის თავისა და საკუთარი შეხედულებების შესახებ მსჯელობდა. პოეტ-მუსიკოსს ტექსტად შეეძლო გემოეყენებინა, როგორც მის მიერვე შექმნილი, ასევე სხვა პოეტთა ნაწარმოებებიც. ა.მ., ტერპანდროსი, როგორც ვიცით, საკუთარ პოეტურ

ქმნილებებთან ერთად ჰომეროსის პოემებს, ჰიმნებს, კიკლიკურ პოემებს და ა.შ. მიმართავდა. „ახალ მუსიკოსთა" წყალობით, ამ შედარებით სტაბილურ ჟანრშიც მეამბოხე სული შევიდა, რამაც ნომოსი მნიშვნელოვნად „შეაჯანჯღარა". მაგრამ ავანგარდისტებმა მარტო მუსიკალური გაფორმების სფეროში არ შეიტანეს ნოვატორული ცვლილებები. როგორც ჩანს, მათ თვით სიტყვიერი გამოხატვის დონეზეც ემანსიპაციის იმდენად მაღალ ხარისხს მიაღწიეს, რომ სიტყვები ახალი მნიშვნელობებით ააავსეს, ფაქტობრივად, წაშალეს ზღვარი საგნის თუ მოვლენის რეალურსა და მეტაფორულ გადმოცემას შორის. ეს, არცთუ იშვიათად, თავად პოეტური ენის შესაძლებლობათა საკმაოდ მოულოდნელ რეალიზაციას იწვევს. ვიდრე ამაში ტიმოთეოსის შემოქმედების ზოგიერთი ნიმუშის განხილვის საფუძველზე დავრწმუნდებით, საინტერესოა გავითვალისწინოთ ის დამოკიდებულება, რასაც ე.წ. ახალი მუსიკის მიმართ ავლენდნენ ანტიკურ სამყაროში. ჩვენამდე შემორჩა ტრაგიკოს პრატინასის ერთი ფრაგმენტი, რომელიც საკმაოდ კარგად ასახავს ბალანსის დარღვევას სიმღერასა, ანუ სიმღერით შესრულებულ ტექსტსა და მუსიკალურ გაფორმებას შორის.

ეს რა ხმაურია? ეს რა სიმღერა და ცეკვაა გუნდის?
რა ზვიადობა მიუახლოვდა ხმაურით მოცულ საკურთხეველს დიონისესას?
ჩემია, ჩემი ბრომიოს. მე მმართებს ვიღრიალო, მე მმართებს ვიგრუხუნო,
როდესაც ვირბენ მთებზე ნეადებთან,
როგორც გედმა გამოვცე ჭრელფრთიანი სიმღერა.
სიმღერა დასვა მუზად მეფემ. ავლოსმა მის
მერე უნდა გვაცეკვოს, რადგან ის ოდენ მსახურია.
მხოლოდ კომოსის დროს კარს გარეთ ატეხილი მთვრალი ყმაწვილების
ჟივილ-ხივილისა
და აყალ-მაყალისას უნდა იყოს იგი წამყვანი.
ურტყი მას [ავლოსს], რომელსაც ჭრელი გომბეშოს სუნთქვა აქვს,
დაწვი ის, დორბლს რომ ფანტავს,
თავისი რატრატა, ღრმა ხმით, [ნორმალური] რიტმის განმდევნი
თავისი გამბურღავი ტანით...

(ფრ. 708 პ)

როგორც ვხედავთ, მომღერლებს აქ მუსიკაში შემოტანილ ახალი მიმართულების მიმართ უკიდურესად აგრესიული დამოკიდებულება აქვთ, რადგან მასში გუნდი და მომღერლები, ტექსტის შემსრულებლები კი არ დომინირებდნენ, არამედ ავლოსი, რომელიც ყველა დადგენილ წესს არღვევს და თანმხლებიდან წამყვანად იქცევა. აქ საკმაოდ კარგად ჩანს ოპოზიცია ტრადიციულსა და ავანგარდულს შორის. ტრადიციონალისტებს არ სურთ მუსიკას დაუთმონ სიტყვისაგან დამოუკიდებელი, საკუთარი კანონზომიერებით განვითარების უფლება. თუკი სიტყვა გა-

დაიქცევა მუსიკის მსახურად, იგი მხოლოდ აჟღერდება და, არსებითად, მის სემანტიკას, აზრს აღარავითარი მნიშვნელობა აღარ ექნება. გათავისუფლებული ავლოსი კი ისე „გათავხედდა“, რომ მას შეუძლია თავს მოგვახვიოს ყველაფერი, მათ შორის ჭრელი გომბეშოს სუნთქვაც, ანუ ყოველგვარი ჰარმონიულობიდან და ნორმალური რიტმიდან ამოვარდნილი ჰანგები. ამ სიჭრელეს, ანუ ძველი ჰარმონიული მუსიკის ოპოზიციას, ქმნიან, უპირველესად, სოლისტები. თუკი ჩვენი ფრაგმენტის შემთხვევაში მხოლოდ სოლისტი-ინსტრუმენტალისტები იგულისხმებიან, სხვაგან სოლისტ-ვოკალისტებსაც აქცევენ ხოლმე ძველი, ტრადიციული მუსიკის მოწინააღმდეგეთა შორის. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში პოეტი-კომპოზიტორები ისეთ არიებს ქმნიდნენ, რომლებშიც სოლისტს ხმით სასწაულები შეეძლო მოეხდინა. აქ უკვე ადამიანის ხმას რაღაც შინაარსის გადმოცემის ფუნქცია კი აღარ ეკისრებოდა, არამედ მას მხოლოდ ჟღერადობით უნდა მოეხდინა ეფექტი. გავიხსენოთ პლატონი, რომელიც აშკარად ვირტუოზ შემსრულებელს გულისხმობდა, როდესაც ამბობდა: „კაცს, როგორც ჩანს, რომელსაც შეუძლია ოსტატობით მრავალმხრივი იყოს და ყველას, სულიერსა თუ უსულოს მიჰბაძოს, თუკი ჩვენ ქალაქში მოვიდოდა და მოინდომებდა თავისი ნაწარმოებების ჩვენებას, პატივით შევხვდებოდით, როგორც ადამიანს წმინდას, საოცარსა და სასიამოვნოს, მაგრამ მას ვეტყოდით, რომ ამგვარი ჩვენ არ გვყავს სახელმწიფოში და არცაა წესად ჩვენთან, რომ ამგვარი გახდე“... („სახელმწიფო“ 398a 1 შმდ.). ოდნავ ზემოთ კი პლატონი უფრო დაწვრილებით აგვიწერს, თუ რას ნიშნავს ყველაფრის მიბაძვის უნარი. ასეთ ხელოვანს შეუძლია მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის წინაშე მიჰბაძოს სავსებით სერიოზულად: „ქუხილს, ტაროსისა და სეტყვის ხმას, ღერძისა და ბორბლების ჭრიალს, საყვირებისა და ავლოსების და სალამურების – ყველა ინსტრუმენტის ჟღერას – უფრო მეტიც, ძაღლების, ცხვრების, ჩიტების ხმებს. და მთელი შესრულება იქნება ხმებისა და გარეგნობის მიბაძვა და მასში ძალზე მცირე ადგილი ეკავება თხრობას“ (397a 5-b2). მართალია, პლატონის თეორიულ სახელმწიფოში ასეთი შემოქმედისათვის ადგილი არ მოინახება, უპირველეს ყოვლისა, იდეოლოგიური მოსაზრებებიდან გამომდინარე, მაგრამ ფილოსოფოსისათვის, როგორც ჩანს, ამგვარი სოლისტების ხილვა თავის მშობლიურ ათენში ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. უფრო მეტიც, ეს ვირტუოზი შემსრულებლები გავლენას ახდენდნენ სხვებზეც, რომელთა ხელოვნება თითქოს საკმაოდ შორს უნდა ყოფილიყო ავანგარდის პრინციპებიდან. თავი რომ დავანებოთ ევრიპიდეს, რომელსაც ყველა სიახლის სტიმულირება ჰბრალდებოდა, ე.წ. ავანგარდისტების პირდაპირსა თუ ირიბ ზემოქმედებას განიცდის თვით მათი უდიდესი განმქიქებელი არისტოფანეც. გავიხსენოთ სცენა

„ფრინველებიდან“: ორი მეგობარი ფრინველთა მეფის წინაშე წარდგება. ეს უკანასკნელი აღვიძებს თავის ცოლს, ბულბულს (209 შმდ.), რასაც მოჰყვება ავლოსზე ბულბულის საპასუხო ე.წ. გამოღვიძების გალობის შესრულება, ამ უკანასკნელს კი – ევრიპიდესის აღტაცებული შეძახილი:

მეუფე ზევსო, პატარა ჩიტუნას ხმა გაისმის!
როგორ თაფლივით ჩაატკბილა მთელი ბუჩქნარი! (222-3)

თავი რომ დავანებოთ იმას, რომ მთელი „ფრინველები“ მსახიობთა მიერ სცენაზე ჩიტების მიბაძვის საოცარი ნიმუშია, მხოლოდ ამ სცენაშიც კი სავსებით აშკარაა, რაოდენ ვირტუოზულად ჰბაძავდა ავლოსი ბულბულის გალობას. ამას უკვე მოსდევს აშკარა მიბაძვა ვოკალის დონეზე, როდესაც ავლოსის, ანუ ბულბულის თანხლებით ფრინველთა მეფე, ოფოფი, თავის ქვეშევრდომთ მოუხმობს:

ეპოპოᲐ პოპოპოპოპოპოპოᲐ
იო, იო, იტო, იტო, იტო, იტო,
იტო... (227 შმდ.)

აქ, როგორც აღნიშნავენ, აშკარად ხმაბაძვითი სტრიქონით იწყება არია, რომელსაც შემდეგ აგრძელებს უკვე გარკვეული სემანტიკის შემცველი ზმნური ფორმის ἴτω (იტო) განმეორება. ეს ხმაბაძვითი სტრიქონები ამ არიაში არაერთგზის მეორდება:

ტიოტიოტი, ტიოტიოტი ტიო (237); ტრიოტო ტრიოტო ტოტობრიქს (242); ტორო-ტორო-ტორო-ტორო-ტიქს, / კიკკაბავ-კიკკაბავ, / ტორო-ტორო-ტრრო-ტორო-ლილი-ლიქს (260-262). ამ შემთხვევაში რომ ავანგარდიზმის მოწინააღმდეგე არისტოფანეს კომედიაში მშვენივრად არის წარმოდგენილი ახალ მუსიკოსთა „მიღწევები“, სავსებით აშკარაა. საკმაოდ საინტერესოა სცენაზე თავად ამ მიმართულების ერთ-ერთი საკვანძო ფიგურის სახელით – კინესიასი – ფრინველთა სამეუფოში მოსული პოეტის შემოთავაზება, ახალ ქალაქში ახალი მუსიკა გაავრცელოს. არისტოფანე კარგად ახდენს მისი შემოქმედების პაროდირებას და, ფაქტობრივად, კომედიაში წარმოდგენას გვიქმნის კლასიკური ავანგარდის პოეტურ ენაზე. მსგავსი ადგილები შეიძლება დაიძებნოს არისტოფანეს სხვა კომედიებშიც, მაგრამ მათზე მსჯელობა ახლა შორს წაგვიყვანს. ფაქტია, რომ კომედიოგრაფოსი წარმატებით იყენებდა ახალი მუსიკოსების პრინციპებს დაცინვის მიზნით, თუ თავისი დრამატურგიული ამოცანების განსახორციელებლად. განსხვავება ავანგარდისტებსა და მას შორის არსებითი იყო. ის, რაც ახალი მუსიკოსებისათვის შემოქმედების უნივერსალურ პრინციპს, მათი ნაწარმოებების, როგორც სისტემების, საფუძველს წარმოადგენდა, არისტოფანესათვის მხოლოდ მისი

კომედიების ცალკეული დეტალების გამოკვეთის საშუალება იყო, რაც, ბუნებრივია, არ იძლევა უფლებას, თუნდაც ყველაზე უფრო ავანგარდისტული პასაჟების გამო, იგი ახალი პოეტ-მუსიკოსების ჯგუფში მოვაქციოთ. ვფიქრობ, არისტოფანეს კომედია კარგად გვიჩვენებს, თუ რამდენად წარმატებული შეიძლება აღმოჩნდეს მისივე კრიტიკის ობიექტად ქცეული ახალი ხელოვნების მიღწევათა გამოყენება ე.წ. არაავანგარდისტულ, ტრადიციულ პოეზიაში, თუკი ისინი მხოლოდ ნაწარმოების, როგორც სისტემის, ცალკეულ ელემენტად და არა საერთოდ მის განმსაზღვრელ მახასიათებლებად წარმოგვიდგებიან.

სამწუხაროდ, დღეს ძნელია ჩამოყალიბებული წარმოდგენა შევიქმნათ კლასიკური ეპოქის ახალ მუსიკაზე[1], მაგრამ მეტი შესაძლებლობა გვაქვს, კლასიკური ავანგარდისტული პოეზიის შესახებ ვიმსჯელოთ. უპირველეს ყოვლისა ეს ტიმოთეოსის 1902 წელს აღმოჩენილი ნომოსის, სახელწოდებით „სპარსელები", პაპირუსის წყალობით ხერხდება. ჩვენამდე, ფიქრობენ, ოდინდელი ტექსტის მხოლოდ უკანასკნელმა მესამედმა მოაღწია. მართალია, ევრიპიდეს მეგობარი ტიმოთეოსი, უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიტორი იყო და, ალბათ, მისმა ტრაგიკოსმა კოლეგამ არეკლა ტიმოთეოსის ახალი მუსიკის ზოგიერთი თავისებურება, ძვ.წ. IV საუკუნის პაპირუსმა მისი ტექსტი სანოტო ნიშნების გარეშე შემოგვინახა. ასე რომ დღეს ტიმოთეოსზე, ძირითადად, როგორც პოეტზე შეგვიძლია კონკრეტულად ვიმსჯელოთ. ჩვენამდე მოღწეული ნომოსი 240-მდე სტრიქონს შეიცავს. აქედან პირველი სამოცი საკმაოდ დაზიანებულია. თავის დროზე არისტოტელე საყვედურობდა ტიმოთეოსს ეკლექტიკურობასა და ჟანრების ურთიერთაღრევას. „სპარსელებში" გადმოცემულია მოწინააღმდეგის თვალით, არსებითად, სურათებად დანახული სალამისთან გამართული სპარსელთათვის ტრაგიკული შეტაკება. აქ, ინფორმაციული თვალსაზრისით, ესქილეს ამავე სახელწოდების

[1] ახალი მუსიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი უნდა ყოფილიყო მუსიკალური კილოების ცვლა. დიონისიოს ჰალიკარნასელი (De compos.) გვაწვდის ცნობას, რომ დითირამბიკოსი პოეტები ერთი ნაწარმოების ფარგლებში ხშირად ცვლიდნენ სტილს, გამოიყენებდნენ რა დორიულ, ფრიგიულ და ლიდიურ კილოებს. იგი ასევე აღნიშნავს ამ მუსიკოსთა სწრაფვას მელოდიების მოდულაციისაკენ, რაც მათ მუსიკას ერთ შემთხვევაში ენქრომატულად, მეორეში ქრომატულად, მესამეში კი დიატონურად ხდიდა. საინტერესოა არისტოტელეს მიერ დამოწმებული ანეკდოტური ამბავი (Polit. 1342 b 8-12): „დითირამბოსი, მაგალითად, საერთო აღიარებით, ფრიგიულად ითვლება, რის დასამტკიცებლადაც ამ საკითხით დაკავებული პირები მრავალ მაგალითს გვთავაზობენ. მათ შორის, ასეთსაც: ფილოქსენოსს, რომელმაც დითირამბოსის და შესაბამისი მითის დორიული კილოთი დამუშავება განიზრახა, ვერ მოუხერხებია ამის განხორციელება და თავად ბუნებიდან გამომდინარე, იგი კვლავ მიუბრუნდა ფრიგიულ კილოს, როგორც ყველაზე შესაფერისს". ძველი საბერძნეთის მუსიკალური ცხოვრების შესახებ იხ. Mathiesen, 1999; Hagel, 2009.

ტრაგედიის გავლენა უეჭველია. სხვა მხრივ, ტიმოთეოსი თავისი გზით მიდის. მისი ნომოსი, ეტყობა, სოლო შესრულებისათვის განკუთვნილი მუსიკალური ნაწარმოები იყო, რომელშიც შიგადაშიგ გუნდის ჩარევა არ უნდა გამოვრიცხოთ. „სპარსელებში" ნომოსისა და დითირამბული ნაწარმოების ერთგვარი სინთეზის ცდა შეგვიძლია დავინახოთ[1]. მეტრის მონაცვლეობა სტრიქონების მიხედვით ერთობ ინტენსიურია, რაც ტიმოთეოსის მუსიკალურ პრინციპებს სავსებით შეესაბამება. ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა მისი ეგზალტირებული ენა, ხელოვნური სიტყვათწარმოება (სამწევრიანი კომპოზიტებით). ტიმოთეოსის, როგორც ხელოვანის პრინციპი, საკმაოდ კარგად შემოგვინახა მისმა ერთმა ფრაგმენტმა:

არ ვმღერი მე ძველ სიმღერებს,
რადგან მათ სჯობნის ჩემი ახლები,
მეუფებს უკვე ახალგაზრდა ზევსი,
კრონოსის დრო კი წარსულში იყო.
გამშორდი ძველო მუზავ!

(ფრ. 796 პ)

„სპარსელები" ენობრივი ორგანიზაციის თავისებურებებით, გაბედული სიტყვათქმნადობით და ზოგიერთი სხვა სტილისტური ინნოვაციებით ძველ მუზასთან განშორებას აშკარად ადასტურებს. ეს ნომოსი ეხმიანება ესქილეს „სპარსელებს" არა მარტო სათაურით, არამედ სალამისთან სპარსელთა მიერ განცდილი კატასტროფის მათივე უბედურების ამსახველი ეპიზოდებით გადმოცემითაც. აქ წარმოდგენილია ე.წ. ნარატიულ ჩარჩოებში მოქცეული ოთხი სასოწარკვეთილებით აღსავსე სიტყვა: 1. ჯერ კიდევ ცოცხალი, მაგრამ უკვე ზღვაში დახრჩობის პირას მისული სპარსელის, 2. დროებით დაღუპვას გადარჩენილი გათოშილი სპარსელების ერთი ჯგუფის, 3. ელინისაგან თმებით დათრეული ფრიგიელის, რომელიც თავისი დამტვრეული ბერძნულით შეწყალებას ითხოვს და ცდილობს მოწინააღმდეგე დაარწმუნოს, რომ აქ თავისი ნებით არ წამოსულა და მომავალში აღარასოდეს წამოვა, 4. სპარსეთის მეფის ქსერქსესის, რომელიც ომზე ხელს იღებს და უკან დაბრუნებას ბრძანებს. ამას მოსდევს ე.წ. სფრაგისი „ბეჭედი" ანუ პოეტის შეხედულებების გადმომცემი ერთგვარი დასკვნა. მიუხედავად იმისა, რომ ტიმოთეოსის ავანგარდისტობა ანტიკური წყაროების მიხედვით ძირითადად მის მუსიკაში ვლინდებოდა, რომლის ნოტებმაც, სამწუხაროდ, ჩვენამდე არ მოაღწია, თავად ნომოსის ტექსტის გაცნობის შემდეგ აშკარა ხდება,

[1] შდრ. კომენტირებული გამოცემა Janssen, 1984; იხ. აგრ. Lesky, 1971, 469 შდმ.; ტიმოთეოსის ფრაგმენტთა სრული კრიტიკული გამოცემა კომენტარებით განახორციელა J. H. Hordern, 2002.

რომ ენობრივი გამოსახვის დონეზეც ტიმოთეოსი მკვეთრად განსხვავდება იმ პოეტებისგან, რომლებიც კლასიკური ელინური ლიტერატურის უმთავრესი სიმაღლეების შემქმნელებად მიიჩნევიან. გარდა განცხადებული სურვილისა, განშორდეს ძველ მუზას, რაზეც ზემოთ შევაჩერეთ ყურადღება, ტიმოთეოსის რადიკალიზმი კიდევ რამდენიმე ასპექტით იჩენს თავს: ა. ახალი ლექსიკური ფორმატივებისა და სიტყვათშეთანხმებების ფორმირება, რომლებიც თავიანთი მეტაფორულობით იმდენად ენიგმატურნი არიან, რომ მათი გაშიფვრა სპეციალური განმარტების გარეშე ხშირად ერთობ ძნელია, ბ. ენობრივი გამოსახვის უჩვეულო ფორმები, ნატურალიზმამდე მისული, ექსპრესიული სურათების მკვეთრი მონაცვლეობა, გ. მრავალკომპონენტიანი კომპოზიტების შექმნა, დ. მეტრის მკვეთრი მონაცვლეობა, რომელიც შეესაბამება ტექსტის ექსპრესიულობას და, ალბათ, ასევე ეთანხმებოდა ნომოსის მუსიკალურ ფრაზეოლოგიას. წარმოვადგენ რამდენიმე ფრაგმენტს ყოველივე ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ:

სპარსეთის ფლოტის კატასტროფის გადმომცემი ერთ-ერთი პასაჟი:

სმარაგდისთმიანი ზღვა
იწითლებდა ჭრილობას
გემთა წვეთებისაგან

(31-33)

აქ იგულისხმება, რომ გემებზე დაჭრილთა სისხლის წვეთები ჩაედინებიან ზღვაში და მას აწითლებენ. ზღვის უჩვეულო ეპითეტი „სმარაგდისთმიანი" σμαραγδοχαίτας ტიმოთეოსის სიტვათქმნადობის ერთ-ერთი საინტერესო და ბერძნული ტრადიციისთვის უჩვეულო ფორმატივია. თუმცა იგი ძალზე ზუსტად ასახავს ზურმუხტისფერი ანუ მწვანე ზღვის სისხლით გაწითლების დრამატიზმს.

დახრჩობისათვის განწირული სპარსელის სიტყვა კონტექსტის აღმწერი ნარატიული ჩარჩოთი:

როდესაც ქარები ჩადგა
და მას შეუტიეს, ქაფით
არაბაკხური წვიმა
მკვებავ ჭურჭელში
იღვრებოდა.
მაგრამ როდესაც ტალღები ამოზვირთდნენ
და პირს ზემოთ ეხეთქებოდნენ,
მძაფრადმყვირალი
ხმით და გადარეული აზრით
წყევლიდა გადამეტებით
ზღვას, სხეულის დამღუპველს:

„ უკვე ადრევე, თავხედო,
შენი მძვინვარე კისერი
სელისგან ნაკეთი ბორკილით დაუღლეს,
ახლა კი აღგაშფოთებს
ჩემი ბატონი, ჩემი,
ფიჭვებით, მთაში ნაშობით
და ჩაკეტავს სანაოსნო ველებს მეზღვაურთა გროვებით.
სიშმაგით ნაჩხვლეტო, ოდითგანვე შეძულებულო
და არასანდო საყვარელო წარღვნითმოთარეშე ქარის!“
თქვა სულის შეხუთვით გატანჯულმა,
და ამოუშვა საშინელი
მკვრივი ქაფი,
როცა ამოაბრუნა
პირით ღრმადმყოფი მლაშე წყალი.

(60-85)

არაბაკხური წვიმა ზღვის მარილიანი წყლის მეტაფორაა და იმას გულისხმობს, რომ, რასაც დასაღუპად განწირული სპარსელი ყლაპავდა, ღვინო არ არის. მკვებავი ჭურჭელი მუცელია. „არაბაკხური“ ἀβακχιώτος მხოლოდ ტიმოთეოსთან დასტურდება და, როგორც ჩანს, მისი სიტყვათქმნადობის ნაყოფია. ასევე ტიმოთეოსისეულია სიტყვათშეთანხმებები: „არაბაკხური წვიმა“ და „მკვებავი ჭურჭელი“. სელისგან ნაკეთი ბორკილი – ქსერქსესის მიერ ჰელესპონტოსზე აგებული მეორე, პირველ გადასასვლელთან შედარებით უფრო წარმატებული ხიდი. ფიჭვებით სანაოსნო ველების ჩაკეტვაში იგულისხმება ქსერქსესის ცდა, ატიკიდან სალამისამდე ხიდი აეგო. „წარღვნითმოთარეშე“ κλυσιδρομάδος მხოლოდ ტიმოთეოსთან დადასტურებული ფორმატივია.

სპარსელთა გათოშილი ჯგუფის სიტყვა კონტექსტის აღმწერი ნარატიული ჩარჩოთი:

უკუიქცა სპარს
ბარბაროსთა ჯარი ფათხა-ფუთხით,
ერთი მეორეს ეჯახებოდნენ გრძელი კისრებით-
მცურავი გემები, ხელებიდან უცვივოდათ
მთის ფეხები გემისა. პირიდან
კი მოხტოდნენ ერთმანეთზე მიჯახებით
თეთრადგაკრიალებული შვილები.
ზღვას ვარსკვლავებივით
მოეფინა სიკვდილის
გვამები. გადაიტვირთა სანაპიროები,
ისინი კი ზღვაში მდებარე ნაპირებზე
ისხდნენ შიშველ-გათოშილები
და ცრემლმდინარი მოთქმით,
გულში ბრაგუნით გაჰყვიროდნენ

დასატირებელი სატკივარით დაჭერილები.
ამასთანავე ეძახდნენ სამშობლოს:
ვაი, მისიავ,
ტყიანო ხევებო,
მიხსენით აქედან, ახლა ქარებით
ვართ მოცულნი; რადგან მეტი ჩვენს
სხეულს ვეღარ მიიღებს ქალაქი.
[...]
სახურავი, რომელიც გზას ასრულებს
ჩემმა ბატონმა ააშენა; რადგან სხვაგვარად ვერც ტმოლოსს,
ვერც ლიდიურ ქალაქს ვერ დავტოვებდი
და ვერც მოვუცუცქდებოდი ელინურ არესს.
ახლა კი სად იპოვნის ვინმე ძნელადგასაქცევ
ტკბილ გასაქცევს სიკვდილისაგან?
მხოლოდ ილიონზე გადასასვლელი ავბედობისგან
იქნებოდა გამოსავალი, რომ
შეიძლებოდეს, შავყვავილქიტონიანი
მთის დედის
ქალბატონის მუხლებში ჩავარდნა,
მშვენიერმკლავება ხელებზე შემოჭდობა
და შევედრება: ოქროსთმიანო
ღვთაება დედავ, მოგაღწიე, რომ შეგავედრო
ჩემი, ჩემი ბედი ვერდასაღწევი, რადგან
ახლავე წამათრევს ვინმე
აქედან რჩევისმიმცემი რკინით,
ან გემთამსხვრევი ქარები ჩრდილოეთისა
ტალღებზე გათითხნილნი
დამგლეჯენ ღამის ყინვებით;
რადგან ველურმა ტალღამ მომაგლიჯა
მოქსოვილი სახე
მთლიანად სხეულისგსგან..
აქ ვიწვები საწყალობელი
ჩიტების ლეშისმჭამელ ხალხთა საკვები.
ასე მოსთქვამდნენ დამტირებელნი

(90-139)

ამ პასაჟში ტიმოთეოსის არაერთი სავსებით ორიგინალური მეტაფორა, შედარება თუ სიტყვათშეთანხმება გვხვდება: გემთა მთის ფეხები ნიჩბებია, რომლებიც მთაზე გაზრდილი ხეებიდან მზადდებოდა, თეთრადგაკრიალებული შვილები კბილებია, მშვენიერი, სავსებით ორიგინალურია ცაზე მოფენილ ვარსკვლავებთან ზღვაზე მოფენილი სიკვდილის გვამების შედარება, ზღვაში მდებარე ნაპირები კუნძულებია, სახურავი, რომელიც გზას ასრულებს, ქსერქსესის მიერ აგებული ხიდია, შავყვა-

ვილქიტონიანი μελαμπεταλοχίτωνα ახალი მუსიკოსების სტილში ნაწარმოები ტიმოთეოსისეული ეპითეტია, მოქსოვილი სახე ტანსაცმელია.

სფრაგისი

მაგრამ, შენ, განმადიდებელო ოქროსკითაროსანი
ახალქმნილი მუზის,
მოდი ჩემი ჰიმნების
დასახმარებლად, პეანო,
რადგან კეთილშობილი, დიდი ხალხი,
სპარტაში რომ მბრძანებლობს,
ახალგაზრდობის ყვავილებით აღსავსე,
მესვრის მძაფრ გაკილვებს,
რომ უფრო ძველ მუზას
ახალი სიმღერებით პატივსა ვყრი.
მე კი არც ახალს,
არც ძველს, არც დროში თანატოლს
ვდევნი ამ სიმღერებიდან.
თუმც ძველი მუზის მწვალებლებს
ვემიჯნები,
სიმღერათა შემრყვნელებს,
მაღალდიდხმიან შიკრიკთა
მსგავსად ყვირილს რომ ტეხენ.

პირველმა ჭრელმუზიანმა
ორფევსმა შექმნა კუ,
კალიოპეს ძემ
[...] პიერიიდან.
ტერპანდროსმა ათად
შეკრა მუზა სიმღერებში.
იგი ეოლიურმა ლესბოსმა შობა
ანტისას განსადიდებლად.
ახლა კი ტიმოთეოსი
თერთმეტსიმიანი კითარით აუღერებს
მეტრებსა და რიტმებს
და მუზის საგანძურს
ხსნის უხვსიმღერიანს.

(202-233)

სფრაგისშიც კი განმარტებას ითხოვს სულ ცოტა ერთი სიტყვა – კუ, რომელიც მითოლოგიური ტრადიციის გათვალისწინებით კითარის ექვივალენტად არის მიჩნეული. ხოლო, რაც შეეხება ეპითეტს „მაღალდიდხმიანი", იგი ტიმოთეოსის λιγυμακροφώνων-ის შესაბამისია, რომელიც ამ ავანგარდისტის თავისებური სიტყვათწარმოების კიდევ ერთი მაგალითია.

რასაკვირველია, ტიმოთეოსის ავანგარდისტული სული ლექსთწყობის თავისებურებებშიც ვლინდება. მართალია, იგი გამოიყენებს ტრადიციულ მეტრულ სეგმენტებს, მაგრამ სავსებით არატრადიციულია, როდესაც მათ კომბინაციებს განუწყვეტლად ცვლის ყოველ ახალ სალექსო სტრიქონში. მაგალითისათვის მოვიყვან 100-106 სტრიქონების მეტრულ სტრუქტურას:

ბაკხევსი, იამბი
იამბი
იამბი, ბაკხევსი
სპონდე, კრეტიკუსი, ტროქე
გლიკონევსი
იამბი, კრეტიკუსი
ქორიამბი, კრეტიკუსი

ტიმოთეოსის აქ მოტანილი ფრაგმენტების თანამედროვე მკითხველი უთუოდ შენიშნავს მათში ავანგარდიზმის ელემენტებს. თუ მოვინდომებთ პარალელის გავლებას XX საუკუნის მიმდინარეობებთან, ვფიქრობ, მას ყველაზე მეტი საერთო ფუტურიზმთან და ექსპრესიონიზმთან აქვს. პირველთან ტრადიციული ფასეულობების ოპოზიციონერობით, ახალი პრინციპებით სიტყვების ფორმირებისა და ახალი ეგზალტირებული პეტური ენის შექმნისაკენ სწრაფვით. მართალია, იგი რუსი ფუტურისტების заумный язык-ის „ჭკუისმიღმა ენის“ შექმნის დონემდე არ მისულა, მაგრამ „შოკისმომგვრელი“ პოეტური სიახლეების შემოთავაზებით ფუტურისტების პრინციპებს საკმაოდ მიუახლოვდა. ტიმოთეოსის რუსულად მთარგმნელმა მიხეილ გასპაროვმა მიუთითა მსგავსებებზე რუსული ფუტურიზმის ერთ-ერთ ლიდერთან, ველიმირ ხლებნიკოვთან. ეს კი ცნობილი ფუტურისტის მშობლიურ ქალაქში, კაზანში გამოქვეყნებული „სპარსელების“ შესტაკოვის მიერ შესრულებული პირველი რუსული თარგმანის წაკითხვაზე შეიძლება მიანიშნებდეს[1]. ექსპრესიონიზმთან ტიმოთეოსს აახლოვებს მოჭარბებული ემოციურობა, ეგზალტირებულობა, აუდიტორიაზე უშუალო ემოციური ზემოქმედების მოხდენის სურვილი, პოეტური ასახვის ყველა დონეზე ექსპრესიულობის მაღალი ხარისხი.

ავანგარდიზმი კლასიკურ საბერძნეთში, როგორც ჩანს, საკმაო წარმატებებით სარგებლობდა. პლუტარქოსის მიხედვით, „[რითმის სფეროში] ინნოვაციები მიეწერებათ ალკმანსა და სტესიქოროსს, და მათ არ გადაუხვევიათ მშვენიერისგან (= მშვენიერი სტილი, მანერა), მაგრამ კრექსოსი, და ტიმოთეოსი და ფილოქსენოსი და მათი პერიოდის სხვა პოეტები უფრო ტლანქები (= ნაკლებად რაფინირებულები) და უფრო

[1] Гаспаров, 1980, 493.

სიახლის მოყვარენი იყვნენ, იმისკენ მიმართულნი, რასაც ახლა ფილანთროპულს (= ჰუმანურს) და თემატიკურს (= ეფექტის მომხდენს, გამარჯვების მომპოვებელს) ვუწოდებთ. რადგან მცირესიმიანობა, უბრალოება და მნიშვნელოვნება მუსიკისა მთლიანად არქაულ გადმონაშთად მიაჩნდათ" (Mus. 12). პლუტარქოსის ამ ცნობიდან ირკვევა, რომ ახალ მუსიკოსებს საზოგადოების ერთი ნაწილი თანაუგრძნობდა და აგონებში გამარჯვებებსაც ანიჭებდა, თუმცა, როგორც ზემოთ ვნახეთ, უმეტესობა, მათ შორის კლასიკური ბერძნული კულტურის კორიფეებიც, მათდამი კრიტიკულად იყო განწყობილი..

და მაინც, ანტიკურობაში არავის მოსვლია თავში კლასიკური კულტურის უმნიშვნელოვანეს მიღწევათა შორის „ახალი მუსიკოსების" შემოქმედება მიეჩნია. ამის უმთავრესი მიზეზი ის არის, რომ V-IV საუკუნეებში ყველა პარამეტრით სრულყოფის უმაღლეს დონეს სწორედ მათ მიაღწიეს, რომელნიც ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთშეხამების, სიახლეების ევოლუციური ფორმით დანერგვის გზით წავიდნენ და რომელთა გამოც ეწოდა ამ ეპოქას კლასიკური. როგორც ჩანს, საზოგადოებისათვის ვირტუოზული შესრულება, რევოლუციური გარდატეხა ხელოვნებაში, მაინც კონკრეტულ, დროში განსაზღვრულ სოციალურ კონტექსტთან იყო დაკავშირებული. ამიტომ ამ პროცესის შედეგად შექმნილი პროდუქცია, ზოგადად მხატვრული კულტურის განვითარების თვალსაზრისით, იმ გენიოსების ჩრდილში მოექცა, რომელთაც თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალით მოხიბლეს არა მარტო მათი თანამედროვე აუდიტორია, არამედ მთელი ანტიკური, შემდგომ მთელი ევროპული და ბოლოს, ზოგადად მსოფლიო საზოგადოება. და მაინც, კლასიკური ეპოქის ავანგარდმა, რასაკვირველია, თავისი მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ანტიკურ ლიტერატურასა და საერთოდ მხატვრულ კულტურაში. შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ელადის ოდეონებში ანუ საკონცერტო დარბაზებში სწორედ მათი წყალობით, ვირტუოზ შემსრულებელთა კონცერტები ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა. მათ რეპერტუარში, უნდა ვივარაუდოთ, მყარი ადგილი ეკავათ „ახალი მუსიკოსების" არიებს, ქორეოგრაფიულ ნომრებს, ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს, ყოველივე იმას, რასაც პროფესიონალი სოლისტი უნდა წარმოეჩინა მთელი თავისი შესაძლებლობებით.

ელინისტური და პოსტელინისტური ეპოქის ინნოვაციები და ექსპერიმენტები



ჟანრობრივი ინნოვაციები

ელინურ ეპოქაში შეიქმნა ყველა თვალსაზრისით პარადიგმატული მხატვრული კულტურა. ამ ეპოქის ლიტერატურის დონე იმდენად მაღალი იყო, რომ მომდევნო დროის პოეტებსა და მწერლებს მუდმივად მასზე სწორება უხდებოდათ ან როგორც ტრადიციის ერთგულ გამგრძელებლებს, ან ტრადიციის გავლენისაგან განთავისუფლების ან სულაც მასთან დაპირისპირების მსურველებს. განსაკუთრებით მასშტაბურად დადგა ელინური ლიტერატურის შემოქმედებითი ათვისების თუ ახალ გარემოსთან ადაპტაციის საკითხი მას შემდეგ, რაც პოლისურ საბერძნეთს, მრავალფეროვან მცირე ქალაქ-სახელმწიფოებზე ორიენტირებული სამყაროდან ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობების შედეგად წარმოქმნილ ახალ რეალობაში მოუხდა ინტეგრაცია. ბერძნულ ენასა და ლიტერატურაზე ორიენტირებული ელინისტური სამყარო ხარბად დაეწაფა იმ კულტურას, რომლის მემკვიდრედაც და ტრადიციების გამგრძელებლად თუ განმავითარებლად თვლიდა, გარკვეულწილად, თავის თავს. ელინისტური ეპოქის ცნობილ ბიბლიოთეკებსა და ინტელექტუალურ ცენტრებში ძველი სამყაროსათვის სრულიად უპრეცენდენტო მასშტაბები მიიღო ბერძნული ლიტერატურის თავმოყრამ, ღრმა ფილოლოგიურმა შესწავლამ და კლასიკოსთა ტექსტების გამოცემამ. ბუნებრივია, ამ პროცესში გამოიკვეთა ინტელექტუალთა წრე, რომლისთვისაც დისკუსია ლიტერატურის განვითარების პერსპექტივებზე ყოველდღიურ აუცილებლობად იქცა. ამას ხელს უწყობდა ლიტერატურული საქმიანობის კონცენტრაცია მმართველთა სასახლეების წიაღში. წინარეელინისტურ საბერძნეთში პოეტური პროდუქცია საჯარო შეფასებისათვის ფართო აუდიტორიის წინაშე გამოჰქონდათ. ჰომეროსისა და სხვა ეპიკოსების პოემების შესრულებას, პლატონის „იონის“ მიხედვით ოცი ათასზე მეტი კაცი ესწრებოდა კლასიკურ ათენში, ხოლო დითირამბიკოსთა და დრამატურგთა ფესტივალები, პოლისების მთელ მოსახლეობას აზიარებდა მაღალ ხელოვნებასთან. პოლისებთან შედარებით გრანდიოზულ ელინისტურ სახელმწიფოებში ლიტერატურული აქტივობა მეტწილად მმართველთა კარის რაოდენობრივად ბევრად უფრო შეზღუდულ, მაგრამ ნაკითხ, მწერლობაში გათვითცნობიერებულ და ნაწარმოებთა შეფასებისათვის მზადმყოფ წრეებში მიმდინარეობდა. ამიტომ აქ უფრო საგრძნობია ტენდენცია, რომელსაც, არსებითად, მკითხველთა ვიწრო წრეზე გათვლილი ნაწარმოებების შექმნამდე მივყევართ და რომელიც, ეფუძნება პრინციპს: „ლიტერატურა ლიტერატურისათვის“, „პოეზია პოეზიისათვის“. ამის პარალელურად, ფართო გასაქანი ეძლევა

ელინ კლასიკოსთა დიდი ტირაჟებით გამოცემას სასკოლო მიზნებისათვის თუ მასობრივი მკითხველისათვის. ელინისტური ეპოქის „ბესტსელერებში“ ანუ ადვილად გაყიდვად წიგნებში ძირითადი ადგილი ისევ და ისევ ელინური ეპოქის კლასიკოსებს ეკავათ. მათთან „კონკურენციის“ არმოსურნე მწერალთა ერთი ნაწილი ცდილობს ლიტერატურული პროცესების განვითარებაში ახალი გზები მოძებნოს, თავის განსხვავებულ ნიშას მიაგნოს. ამის ერთ-ერთი სერიოზული ცდა უკვე ენობრივ დონეზე იწყება: ოთხი ძირითადი ლიტერატურული დიალექტის, იონიურის, ეოლიურის, დორიულისა და ატიკურის ნაცვლად იქმნება საერთოელინური ლიტერატურული ნორმა – ე.წ. საერთო დიალექტი ანუ კოინე, რომლის წარმატება ძირითადად პროზის სფეროში იგრძნობოდა. პოეზია კი ისევ ტრადიციულ დიალექტებზე იყო ორიენტირებული, თუმცა ბევრად ნაკლები სიმკაცრით იცავდა მათ ჟანრობრივ საზღვრებს. ნოვაციების მოტრფიალე მწერლები მრავალ ახალ ჟანრსა თუ ქვეჟანრს ქმნიან, რომლებიც, მათი აზრით, ელინისტური ეპოქის მწერლებს საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციალისა და ორიგინალობის გამოვლენის მეტ შესაძლებლობებს მისცემდა. მათ გვერდით იყვნენ ისინიც, რომლებიც ლიტერატურული პროცესის პერსპექტივებს მხოლოდ ელინური ეპოქის კლასიკოსთა მიერ შექმნილი ტრადიციებისა და შემოქმედებითი პრინციპების ერთგულებაში ხედავდნენ. დროთა განმავლობაში ნოვატორთა ექსპერიმენტებით რამდენადმე გადაღლილი მკითხველი სულ უფრო და უფრო მეტად რწმუნდება კლასიკურ ღირებულებათა გარდაუვალობაში. ელინისტური ეპოქის დასასრულს, როდესაც ასპარეზზე კეისრების რომმა დაიწყო გამოსვლა, რომლის ინტერესთა სფეროში თანდათანობით მთელი ელინურენოვანი სამყარო ექცეოდა, ბერძენ მწერალთა შემოქმედებისათვის ყველაზე მეტად დამახასიათებელი ელინისტურამდელი პერიოდის ავტორთა ენისა და სტილის მიბაძვა, ანუ ლიტერატურაში ე.წ. ატიცისტური ანუ კლასიციზმური სულის აღორძინება გახდა. ეს ტენდენცია, ფაქტობრივად, ანტიკურობის დასასრულამდე გრძელდებოდა წარმართულ, არაქრისტიანულ ლიტერატურაში. რაც შეეხება ქრისტიანულ ლიტერატურას, რომელიც მიმესისის პრინციპზე დაფუძნებულ წარმართულ ლიტერატურას დაუპირისპირდა ყველა პარამეტრით, იგი განვითარების საკუთარი გზით წავიდა, რომლისათვისაც შეგნებული ინნოვაციები თუ ნოვატორული ექსპერიმენტები სულ უფრო და უფრო მიუღებელი ხდებოდა. თვალი გადავავლოთ, თუ როგორ გამოვლინდა ჩვენთვის საინტერესო ინნოვაციური პროცესები პოსტკლასიკურ ბერძნულ ლიტერატურაში.

ინნოვაციის სტიქია ლიტერატურის ყველა ჟანრს გადაწვდა ელინისტურ სამყაროში. დ რ ა მ ა ტ უ ლ ი ფ ო რ მ ე ბ ი ს სფეროში განახლების

სულმა არსებითად მხოლოდ კომედია მოიცვა. რაც შეეხება ტრაგედიას, მთელ ხმელთაშუა ზღვისპირეთში გაფანტულ მრავალ ასეულ თეატრში, რომლებშიც მათი გრანდიოზული მასშტაბების წყალობით ჯამურად რამდენიმე მილიონი დასაჯდომი ადგილი იყო, რეპერტუარში წამყვანი ადგილი ისევ და ისევ კლასიკოსებს, პირველ რიგში კი ევრიპიდეს, ეკავათ. როგორც უკვე აღინიშნა, ანტიკურმა ბერძნულმა ტრაგედიამ სიახლეების შემოთავაზების პოტენციალი, ფაქტობრივად, დიდი სამეულის ეპოქის დრამატურგებით ამოწურა. მისგან განსხვავებით კომედიამ განვითარების უფრო ვრცელი და გარდატეხებით გამორჩეული გზა გაიარა. კომედიის პირველად წარმოდგენის დროიდან ანუ ძვ.წ. 486 წლიდან ელინისტური ეპოქის ბოლო ეტაპამდე ანუ ძვ.წ. 120 წლამდე მოღვაწე 256 კომედიოგრაფის სახელია ჩვენთვის ცნობილი, მათ 2300-ზე მეტი კომედია უნდა შეექმნათ. მათგან სრულად მხოლოდ არისტოფანეს 11-მა და მენანდროსის 1-მა კომედიამ მოაღწია. დანარჩენი პიესებიდან მხოლოდ ფრაგმენტები, მათზე არსებული ირიბი ცნობები ან მხოლოდ მათი სახელწოდებები შემოგვრჩა. უკვე ელინისტური ეპოქის ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა მოახდინეს მთელი კომედიური პროდუქციის სამ ფაზად დაჯგუფება, აქედან პირველს ძველი Ἀρχαία, მეორეს საშუალო Μέση, მესამეს კი ახალი Νέα კომედია უწოდეს. ამ შემთხვევაში ლიტერატურის ისტორიაში და ლიტერატურულ პროცესებში კარგად გარკვეული ალექსანდრიელი ფილოლოგები მხოლოდ ქრონოლოგიის ფაქტორს კი არა, არამედ რაღაც უფრო არსებითს ითვალისწინებდნენ. მათ ხომ მსგავსი კლასიფიკაცია არცერთი სხვა ჟანრისათვის არ შემოუთავაზებიათ, მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი ავად თუ კარგად აგრძელებდა არსებობას. უბრალოდ აქ ისინი არსებით სისტემურ ცვლილებებს ვერ ამჩნევდნენ. კომედიამ კი მართლაც გაიარა გარდაქმნების სამი ძირითადი ფაზა: ა. ძველი კომედია, რომელიც მეხუთე საუკუნეს მოიცავდა, ორგანულად იყო დაკავშირებული პოლისური საბერძნეთის პოლიტიკურ, სოციალურსა და კულტურულ ცხოვრებასთან, რის გამოც მას ხშირად პოლიტიკურ კომედიასაც უწოდებენ, ბ. საშუალო ძვ.წ. 400-320 წლებს მოიცავდა. ესაა პერიოდი, როდესაც ელინთა ცხოვრებაში პოლიტიკური ვნებები მოქალაქეთა ყოველდღიური ინტერესების სფეროდან და კომპეტენციიდან სულ უფრო მეტად ინაცვლებდა მხოლოდ მმართველთა ვიწრო წრეებში, გ. ახალი კომედია 320-120 წლებს მოიცავდა, მისი აღმავლობის ხანა უპირატესად ათენს უკავშირდებოდა და იგი სრულად ასახავდა იმ საზოგადოების მენტალიტეტს, რომლის პოლიტიკური ვნებებისგან თითქმის დაცლილმა ინტერესებმა ძირითადად ყოველდღიური ყოფითობის, ოჯახის, ფულისა და სიყვარულის სფეროში გადაინაცვლეს. ეს საზოგადოება პოლიტიკის შემოქმედიდან

ანუ სუბიექტიდან პოლიტიკის შემოქმედთა დაქვემდებარებულად ანუ ობიექტად იქცა. როგორც ჩანს, ეს იყო ბერძნული კომედიის განვითარების ბოლო ფაზა, რადგან მისი აქტივობა ძვ.წ. III საუკუნის შემდეგ თითქმის სავსებით მინელდა. დეპოლიტიზებულმა ახალმა კომედიამ თავის კულმინაციურ სიმაღლეს მენანდროსის (ძვ.წ. 342/1 – 293/2), ანტიკურობის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული და უხვმიმდევრებიანი დრამატურგის შემოქმედებაში მიაღწია[1]. მართლაც მის შემოქმედებაში ახალი იყო თითქმის ყველაფერი. ძველი ატიკური კომედიის სამიზნე ცნობილი პოლიტიკოსები, ინტელექტუალები აქ მთლიანად ჩაანაცვლეს ყოველდღიური ცხოვრებიდან აღებულმა სულ სხვადასხვა ტიპის ადამიანებმა. მენანდროსის უფროს თანამედროვეს, პლატონისა და არისტოტელეს მოწაფეს, თეოფრასტოსს მიეწერება ძალზე საინტერესო კრებული, „ხასიათები“, რომელშიც წარმოდგენილია 30 ადამიანურ სისუსტეთა და ყოველდღიურ გადაცდომათა განმაზოგადებელი ტიპების ნუსხა-მოდელები. თითოეული ასეთი ტიპი წარმოდგენილია დამახასიათებელ ნიშანთა ერთგვარი ჯამით. სწორედ ამგვარი ადამიანები ქმნიდნენ მენანდროსის თანამედროვე ათენის საზოგადოების ძირითად მასას. მენანდროსმა ადამიანის ტიპთა ამგვარი განზოგადებული მზა თუ თავად მის მიერ წარმოსახული სქემებიდან შექმნა თავისი კომედიების უამრავი პერსონაჟი. ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებოდნენ ამ მოდელების პერსონიფიცირებისა და კონკრეტიზების დონეზე, მაგრამ ერთმანეთს ემსგავსებოდნენ ზოგადი ხასიათის ნიშნებით. არ არის შემთხვევითი, რომ მენანდროსის ოთხი კომედიის სახელწოდება თეოფრასტოსის ხასიათების სახელწოდებებს იმეორებს: „მლიქვნელი“, „გლეხი“, „ცრუმორწმუნე“, „ურწმუნო“. შესანიშნავად განაზოგადა მენანდროსის უკვდავობის საფუძველი ოვიდიუსმა თავის „ტრფობანში“ (I 15,17 შმდ.):

> ვიდრე მსახური ცრუპენტელა, მკაცრი მამა, მოთავხედო მაჭანკალი
> ცოცხლობენ და კახპა ალერსიანი, მენანდროსიც იქნება.

შეიძლება ითქვას, რომ თავისი ვეებერთელა მემკვიდრეობით, რომელიც 105 ან 109 კომედიას ითვლის, მენანდროსმა ახალი ეტაპი შექმნა დრამის განვითარებაში, რაც არა მხოლოდ ყოველდღიურობიდან აღებული პერსონაჟებისათვის ასპარეზის მიცემაში გამოიხატა, არამედ ზოგადად დრამატული პოეზიის კონცეფციის შეცვლაში. მან პიესები გაათავისუფლა ე.წ. სავალდებულო სახეებსა და სიუჟეტებზე, იქნებოდა ეს მითოლოგიური თუ ცნობადი ისტორიული ფიგურები, ორიენტაციისაგან და უშუალოდ ცხოვრებიდან აღებული ტიპებისა და სიტუაციე-

[1] მენანდროსის შემოქმედების შესახებ დეტალურად იხ. ფხაკაძე, 2015; Zimmermann, 1998, 216-257; Lesky, 1971, 717-750.

ბის უსასრულო ვარიაციების შესაძლებლობები წარმოაჩინა. უხამსობებისა და უკიდეგანო ფანტაზიორობის შემცირების, დასახულ მიზანსა და მის მისაღწევად გამოყენებულ შესაძლებლობათა შეუსაბამობის პრინციპის იგნორირების, თავად გასაკილი ნაკლის გროტესკულობის ხარისხის მნიშვნელოვანი კლების ხარჯზე მან კომედიის სიცილისაღმძვრელი მუხტი მნიშვნელოვანწილად შეანელა. სამაგიეროდ, თავისი პიესები ბედნიერი ბოლოს მქონე იმგვარ დრამებად აქცია, რომელთა მაყურებელზე ზემოქმედების ძირითადი იარაღი არა ნაკლზე სიცილი, არამედ ამ ნაკლთან დაპირისპირებულთა გულშემატკივრობა, თანაგრძნობა და საბოლოოდ მიღწეული ბედნიერი ბოლოთი გამოწვეული კმაყოფილება იყო. ამით მენანდროსმა რამდენადმე გაანეიტრალა ის ოპოზიცია, რაც ტრაგედიას, სერიოზული, ცრემლისმომგვრელი ინფორმაციის და კომედიას, არასერიოზული, სიცილისაღმძვრელი ინფორმაციის თავმომყრელ დრამებს შორის არსებობდა. შესაბამისად, გზა გაეხსნა როგორც სიცილის, ასევე სერიოზული განცდების აღმძვრელი ყოფითი დრამების შექმნას. თუ რამდენად წარმატებული იყო თითოეული ეს ხაზი, კარგად აჩვენებს ახალი კომედიის ტრადიციების ლათინურენოვანი გამგრძელებლების ძირითადად სასაცილოზე ორიენტირებული პლავტუსისა და ძირითადად სერიოზულზე ორიეტირებული ტერენციუსის კომედიები.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიახლე მენანდროსის კომედიებში არის იმგვარი პერსონაჟების გამოყვანა, რომელთა ხასიათი ერთიანად განსაზღვრავს სხვა პერსონაჟთა მოქმედებას, შესაბამისად, კომედიის მოქმედების მსვლელობას. ეს უკვე ნათლად იკვეთება მის ერთ-ერთ ადრეულ და ერთად-ერთ სრულად მოღწეულ კომედიაში „დისკოლოსი“, რაც ქართულად ითარგმნება როგორც „კუშტი“. ადამიანებისგან საკუთარი თავის სრულიად გამმიჯვნელი კუშტი კნემონის ასულზე, მირინეზე შეყვარებული სოსტრატოსი, ვაჟი მდიდარი კალიპიდესი, ათას გზას მიმართავს კნემონის კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად. მაგრამ ამაოდ, ვიდრე „შემთხვევა“, რომელსაც კუშტის დაღუპვა შეიძლებოდა მოჰყოლოდა, არ მისცემს სოსტრატოსს სასიმამროს გადარჩენის შესაძლებლობას. შესაბამისად, ყოველივე, რაც კომედიაში ხდება, კნემონის ხასიათით არის „დეტერმინირებული“, მათ შორის კომედიის ბედნიერი ბოლოც, რომელიც კნემონის „ტრანსფორმაციის“ გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა. ჩვენამდე სანახევროდ მოღწეულ კომედიაში „ფარი“, ასევე პერსონაჟთა მოქმედებისა და სიუჟეტის განვითარების განმსაზღვრელია უძუნწესი მოხუცი სმიკრინესის საოცრად დეფორმირებული ხასიათი.

მენანდროსთან ევრიპიდეს „იონის“ შემდეგ პირველად პოულობს დრამატულ განხორციელებას ადამიანური ურთიერთობების სიძნელის

თემა. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა „სამოსელი ქალი“, რომელშიც კონფლიქტი იმ გაუგებრობაზეა აგებული, რომელიც მამა-შვილს დემეასსა და მოსქიონს შორის წარმოიქმნება და გაუგებრობათა ხლართებში კომედიის ყველა პერსონაჟს გახვევს. ეჭვები და ამის შედეგად გაკეთებული მცდარი დასკვნები კომედიის ფინალურ, მეხუთე მოქმედებამდე დაძაბულ მდგომარეობაში გვამყოფებს. ყოველივეს განმსაზღვრელი აქ დემეასისა და მოსქიონის ხასიათია, ხოლო გაუგებრობათა აგორების სტიმულატორი αἰσχύνη „სირცხვილია,”რომელიც ასაზრდოვებს პერსონაჟთა მიერ გადადგმულ მცდარ ნაბიჯებს.

კიდევ ერთ სიახლედ კომედიაში კომიკური ტიპის დრამატულ ხასიათამდე განვითარება შეიძლება მივიჩნიოთ. ეს პროცესი უკვე არისტოფანესთან იღებს თავის დასაბამს, მაგრამ მენანდროსთან საბოლოოდ ფორმირებული სახით წარმოგვიდგება. ა. მ. „თმამოკვეცილში“, პოლემონი და მოსქიონი, „სიკიონელში“ სტრატოფანესი თავიდან თითქოს თავიანთი საქმიანობის შესაბამისად miles gloriosus – ის „ტრაბახა მეომრის“ კომედიური ტიპის რეპრეზენტატორები უნდა გახდნენ, მაგრამ მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ თავიანთი ხასიათის მრავალწახნაგოვნებით ამ სტერეოტიპს ანგრევენ. ის, თუ როგორ წარმართავს ადამიანის ხასიათი (τρόπος) მთელ მის ცხოვრებას, შესანიშნავად არის ჩამოყალიბებული მენანდროსის ერთ-ერთი საუკეთესო კომედიის, „სამედიატორო სასამართლოს“ პერსონაჟის, მონა ონესიმოსის საუბარში თავისი ბატონის სიმამრთან, სმიკრინესთან (92-106):

ონესიმოსი:

ნათლად ვამტკიცებ. მრავალი არის ქალაქი,
ერთად რომ ვთქვათ, ათასი. ოცდაათიათასი
ცხოვრობს ყოველში. თითოეულ კაცს მათგან ღმერთები
ანადგურებენ ან გადაარჩენენ?

სმიკრინესი:

როგორ?
ამბობ, მძიმე ჯაფაა მათთვის ცხოვრება!

ონესიმოსი:

ასე ღმერთები არ ზრუნავენ განა ჩვენთვის?
ამბობ შენ. ისინი თითოეულს თავის ხასიათს (τρόπον) უნერგავენ/უსახლებენ
ხელმძღვანელად. ის, ვითარცა ყურადღებიანი მეთვალყურე,
გვსჯის, თუკი მის მიმართ ავს ვიზამთ,
სხვას მიხედავს. ის არის ჩვენთვის ღმერთი,
ის არის მიზეზი, კარგად მიდის თუ ცუდად
თითოეულის საქმე. იყავ მოწყალე მის მიმართ, ნურაფერს იზამ,
უადგილოს და უმეცარს, რათა კარგად იყო.

სმიკრინესი:

და ახლა, შე მკრეხელო, ჩემი ხასიათი აკეთებს
რამე უმეცარს?

ონესიმოსი:

განადგურებს შენ!

სმიკრინესი:

ლაქლაქია.

ონესიმოსი:

მაგრამ შენი ქალიშვილის წასვლა ქმრისგან,
ფიქრობ, კარგია, სმიკრინეს?

სმიკრინესი:

და ვინ ამბობს,
რომ კარგია, თუმცა ახლა აუცილებელია.

ონესიმოსი:

ღმერთებო!
ცუდს ეს კაცი თვლის აუცილებლად.
ვის, თუ არა ხასიათს მიჰყავს იგი დაღუპვისაკენ?

უნდა ვიფიქროთ, რომ მონის პირით მენანდროსი ხასიათის მისთვის მისაღებ კონცეფციას ახმოვანებს, რომლის მიხედვითაც იმის განმსაზღვრელი, რაც ადამიანის თავს ხდება, მასში ღმერთის მიერ ჩანერგილი თუ „ჩასახლებული" ხასიათია. ეს კი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მენანდროსის პერსონაჟების მოქმედებას მათივე ხასიათი განსაზღვრავს. ამით ელინურ მწერლობაში ახალმა, პერსონაჟთა ხასიათით კოორდინირებულმა დრამამ დაიკავა წამყვანი პოზიცია.

ძვ.წ. მესამე საუკუნის შემდეგ ტრაგედიის მსგავსად კომედიამაც ძირითადად ამოსწურა თავისი თავი. ახალი პროდუქცია ნაკლებად ჩანს. სულ უფრო და უფრო მეტად იკავებს ახლის ადგილს ისევ კლასიკოსების, განსაკუთრებით მენანდროსის პიესები. არისტოფანეს პოლიტიკური კომედიის პათოსი ახალი აპოლიტიკური საზოგადოებისათვის მიუღებელი და გაუგებარია, რადგან მონარქიულ ელინისტურ სამყაროში ის ინსტიტუტები აღარ ფუნქციონირებენ, რომელნიც ძველი კომედიის გაკილვის ობიექტებს წარმოადგენდნენ. მართალია, იქმნება ტრაგედიებიც და კომედიებიც, მაგრამ მათ ან მხატვრული ღირსებებისა და სიახლის დეფიციტის, ან საზოგადოების ხელოვანთა მიმართ წაყენებული მოთხოვნილებების მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაციის გამო, აღარ ჰქონდათ იმგვარი რეზონანსი, რომ ანტიკური ლიტერატურის თეორეტიკოსებს ისინი ყურადღების სერიოზულად მიქცევის ღირსად

გაეხადათ. ისევე, როგორც საერთოდ ცხოვრება, ლიტერატურაც ყოველდღიური მიწიერი ინტერესების მორევში აღმოჩნდა ჩათრეული. არ არის შემთხვევითი, რომ ამ პერიოდის დრამატურგებს არც პოსტელინისტური ანტიკური ლიტერატურათმცოდნეობის კორიფეები – ჰორაციუსი, კვინტილიანუსი, ფსევდოლონგინოსი და არც სხვა ავტორები მოიხსენიებენ. ფართო საზოგადოებას უკვე ნაკლებად მოსწონდა როგორც პრეტენზიული გრძელი ტრაგედიების, ასევე კომედიების ფორმა. მათ ელინისტურ და შემდგომ კეისრების ეპოქაში წარმატებით ცვლიან პოპულარული, მოკლე ან სულაც ნაკვესისებური დრამატული ფორმები. რომლებიც თავიანთი ყოფითი თუ მძაფრად კომიკური თემებით უფრო მიესადაგებოდნენ კლასიკური ათენის ემანსიპირებულ მაყურებელზე ბევრად უფრო დაბალი ესთეტიკური გემოვნების მქონე ფართო მასების მოთხოვნილებებს. ამგვარი კვაზიდრამატული სცენებიდან ზოგიერთი უფრო ადრეული ჟანრის გააქტიურების შედეგს, ზოგი კი ახალი პოეტების მიერ შემოთავაზებულ ინნოვაციებს წარმოადგენდა.

საკმაო სიახლედ გამოიყურება ბერძნული ლიტერატურისათვის ახალი კვაზიდრამატული ჟანრი, პარაკლაუსითირონი ანუ სატრფოს კართან შესასრულებელი დასაჩივლებელი სიმღერა. ათენეოსის მიხედვით, ამგვარი სიმღერებით მთელი ფინიკია იყო მოფენილი. ჩვენამდე მოაღწია მისმა ერთმა ძვ.წ. მეორე საუკუნით დათარიღებულმა ნიმუშმა იერუსალიმსა და გაზას შორის მდებარე მარისადან. ლექსი ტაძრის კარზე იყო მიწერილი. იგი წარმოადგენდა მიმეტიკურ პარტიას, სოლო შესრულებისათვის განკუთვნილს. სატრფოსაგან მიტოვებული გოგო, შესაძლოა, სულაც ჰეტერა, შეყვარებულის კარის წინ გულამოსკნილი ჩივის თავისი მიტოვების ამბავს და საკუთარი სასიყვარულო გრძნობების სააშკარაოზე გამოტანას არ ერიდება. ლექსის უცნობი ავტორი მეტრით, კომბინირებული დოქმიუსებით (×—◡—) და ტონალობით კლასიკური ტრაგედიის ვნებებით აღსავსე პარტიებთან მიახლოებას ცდილობს, თუმცა ლექსის ენა უფრო კოინეს უბრალოებას უახლოვდება[1]:

Fragmentum Grenfellianum 1 – 40
არჩევანი ორივესგან იშვა:
შეუღლებულნი ვართ. კიპრისია სიყვარულის
თავმდები. ტკივილი მიპყრობს,
როდესაც ვიხსენებ,
როგორ მკოცნიდა, და ამასთანავე ფიქრობდა
ჩემს დატოვებაზე,
ცვალებადობის მომგონებელი
და სიყვარულის ჩამნერგავი.

[1] შდრ. Effe, 1985, 44-46.

შემიპყრო ეროსმა,
არ უარვყოფ.
საყვარელო ვარსკვლავებო და უფალო ღამევ, ჩემთან ერთად რომ გიყვარს,
კვლავ წამიძეხი, ახლაც მასთან კიპრისს
გამცემს მივყევარ და
ყოვლის შემძლე ეროსს, ჩემ მთლად მფლობელს.
მეგზურად მყავს მძლავრი ცეცხლი
ჩემს სულში ანთებული.
ეს მწყინს, ეს მაყენებს ტკივილს.
გულისმაცდუნებელმა,
რომელიც ადრე ამაყობდა და მიმტკიცებდა, რომ კიპრისი კი არ
იყო ჩემთვის მიზეზი სიყვარულის, არამედ თავად -
ვერ აიტანა ახლა
შემთხვევითი წყენა.
ვგიჟდები, რადგან წადილმა შემიპყრო,
და ვიწვი მიტოვებული.
მხოლოდ ეს [მაკმარე], გადმომიგდე გვირგვინები,
რომლებითაც მარტომყოფი თავს შევიმკობ.
მეუფევ, ნუ გამიშვებ უკან გაგდებულს:
მიმიღე, მინდა, მწადია, რომ დაგემონო.
გიჟურ ტრფობას დიდი მოაქვს ტანჯვა,
რადგან გმართებს ეჭვიანობა, მალვა, გაძლება.
თუკი ოდენ ერთს ჩამოეკიდე, მხოლოდ ჭკუას დაკარგავ,
რადგან მხოლოდ ერთის სიყვარული გიჟად გაქცევს.
იცოდე, რომ ჟინი მაქვს უდრეკელი,
როცა ერისი შემიპყრობს. ვგიჟდები,
მარტოს ძილი როცა მიხდება,
შენ კი სიამტკბილობას გაურბიხარ.
ახლა კი, რახან ვმრისხანებთ, ისევ დაუყონებლივ
უნდა შევრიგდეთ.
იმისთვის არ გვყავს მეგობრები,
რომ განსაჯონ, ვინ არის მტყუანი?
[...]

ეს ლექსი აშკარად ხალხურ პოეზიას გვაგონებს თავისი გულწრფელი უბრალოებით. მისგან განსხვავებით, ელინისტური ეპოქისა და, ვფიქრობ, საერთოდ ანტიკურობის ერთ-ერთი უდიდესი პოეტი თეოკრიტოსი (ძვ.წ. III ს. პირველი ნახევარი) ჟანრების ჰიბრიდული ურთიერთშერევის საფუძველზე ხალხური პოეზიისათვის დამახასიათებელი პრიმიტიული დრამატიზმის სუბლიმაციის გზით ქმნის ახალ ჟანრს, რომელიც ყველაზე უფრო მაღალი ესთეტიკური მოთხოვნილებების მქონე მკითხველსაც კი აკმაყოფილებს[1]. თეოკრიტოსის კომენტატორების წყალო-

[1] თეოკრიტოსის შემოქმედების დეტალური ანალიზისათვის იხ. Fritz, 1970, 224-336; Lesky, 1971, 807-817.

ბით, მის ლექსებს სახელწოდება „იდილიები“, ხოლო მის მიერ შექმნილ ჟანრს „იდილია“ დაუმკვიდრდა. Εἶδος ბერძნულად სახეს, გარეგნობას აღნიშნავს, ხოლო მისი კნინობითი ფორმიდან ნაწარმოები ტერმინი εἰδύλλιον მცირე პოეტურ ნაწარმოებს, რომელიც რაღაც სცენას ან ამბავს აღწერს. თეოკრიტოსის იდილიებში მეტრი საგმირო ეპოსისაა (დაქტილური ჰექსამეტრი), თემატიკა ყოველდღიური ყოფითობის ამსახველი, რომელიც ხალხში ფართოდ გავრცელებული მიმოსიდან არის გადმოღებული. ენა ხელოვნური, რომელშიც, იდილიების მიხედვით, ხან დორიული პოეტური ხელოვნური ენა, ხან ეპიკური ზედიალექტი დორიული შეფერილობით, ხან იონურ-ეპიკური, ხან კი ეოლიური დომინირებს. შერეულია მასთან იდილიების ერთ ნაწილში სტილებიც, ნარატივს შეიძლება მიმოსისათვის დამახასიათებელი დრამატული ელენენტები შეერიოს და ა.შ. სწორედ ამიტომ თეოკრიტოსს ნარატიულ ფორმებზე მსჯელობისასაც მოვუბრუნდები, მაგრამ ამჯერად ყურადღებას მხოლოდ კვაზიდრამატული ფორმის მქონე ნაწარმოებებზე შევაჩერებ, რომლებსაც „ხელოვნური მიმოსი“ შეიძლება ვუწოდოთ. როგორც ცნობილია, უკვე ძვ.წ. V საუკუნეში გაითქვა სახელი სოფრონ სირაკუსელმა, რომელიც წერდა ყოველდღიური ყოფის ამსახველ დრამატულ სცენებს პროზის ფორმით. მან თავის დროზე მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა წინ ძირითადად იმპროვიზაციაზე დაფუძნებული სიცილიური მიმოსის პოპულარული ლიტერატურის დონემდე ამაღლების მიმართულებით. მართალია, ჩვენ საკმაოდ ბუნდოვანი წარმოდგენა გვაქვს იმაზე, თუ როგორ ხდებოდა ამ სცენების გათამაშება მაყურებლის წინაშე, მაგრამ დაბეჯითებით შეიძლება ვთქვათ, რომ ისინი უპირველეს ყოვლისა მაყურებლის და არა მკითხველისათვის იქმნებოდა. თეოკრიტოსის მიმოსები თემატიკით სოფრონის მიმოსებს ეხმიანება, მაგრამ ამასთანავე მათგან მკვეთრად განსხვავდება რამდენიმე არსებითი ნიშნით: მის კორპუსში შესული ე.წ. ქალაქური და სოფლური მიმოსები უკვე მაყურებლისათვის წარმოსადგენად კი არ არის შექმნილი, არამედ მხოლოდ საკითხავად, ისინი ფართო აუდიტორიაზე კი არ არის ორიენტირებული, არამედ ლიტერატურის მოყვარეთა ვიწრო წრეებზე, რომელთაც ჰქონდათ იმისათვის საკმარისი ცოდნა და გემოვნება, რომ ჩაწვდომოდნენ პოეტის მაღალ ხელოვნებას და მისგან სიამოვნება მიეღოთ. ამდენად, თეოკრიტოსი, ერთი მხრივ, მიმოსის ტრადიციას აგრძელებდა, ხოლო მეორე მხრივ, ამ ჟანრის სრულ განახლებას სთავაზობდა ელინისტური ეპოქის რადიკალური ინნოვაციების მოსურნე ინტელექტუალებს. იმის საჩვენებლად, თუ რაოდენ შორს წავიდა თეოკრიტოსი მიმოსში და, საერთოდ, პოეტურ დრამატულ ფორმებში ინნოვაციების შეტანის თვალ-

საზრისით, განვიხილოთ მისი ცნობილი იდილია „სირაკუსელი ქალები ადონისის დღესასწაულზე“.

მისი მოქმედი პირები არიან გორგო, რომელსაც სურს თავის მეგობარ ქალთან ერთად მეფის სასახლეში ადონისის დღესასწაულის ხილვა და სახლში დროზე დაბრუნება, რათა ქმარს სადილად მიუსწროს; მისი მეგობარი პრაქსინოა, ლაპარაკის მოყვარული; მოხუცი ქალი, მოსწრებულ სიტყვიანი; პირველი უცხო კაცი, ზრდილობიანი, დახმარებისათვის მზადმყოფი; მეორე უცხო კაცი, უკმეხი, ლანძღვის მოყვარული; მომღერალი ქალი; მოქმედი პირები სიტყვიერი პარტიების გარეშე: პრაქსინოას მოახლე ევნოა, პრაქსინოას მცირეწლოვანი შვილი, ძოპირიონი, გორგოს მოახლე ევტიქისი. სულ 149 სტრიქონის შემცველ ამ მიმოსს თავისი დრამატურგია აქვს: „პრაქსინოა მანდაა?“ მეგობართან მოსული გორგოს ამ სიტყვებით იწყება მიმოსი. პრაქსინოას მისალმებიდან ვიგებთ, რომ მეგობრები დიდი ხანია ერთმანეთს არ შეხვედრიან. აქვე იგი ევნოას ავალებს, სავარძელი მიუწიოს სტუმარს და ზედ ბალიშიც დააგდოს. გორგოს სიტყვებიდან ვიგებთ, რომ პრაქსინოა ქალაქის განაპირას ცხოვრობს და მასთან გადავსებული ქუჩებით მისასვლელად დიდი ჯაფა დაადგა. პრაქსინოას პასუხიდან ირკვევა, რომ ყველაფერში დამნაშავე მისი ქმარია, რომელმაც, მეგობრებს რომ ერთმანეთის მეზობლად არ ეცხოვრათ, საგაგებოდ გამონახა ასეთ გადაკარგულში ბინა „იმ შურიანმა სულელმა“. გორგო პრაქსინოას მიუთითებს, ასე არ ილაპარაკოს საკუთარ ქმარზე, დიონზე, პატარის თანდასწრებით, რომელიც გაფართოვებული თვალებით უყურებს დედას. ბავშვის დასაწყნარებლად გორგო მას ეუბნება, რომ მამას არ გულისხმობენ, კარგ მამას. შემდეგ მეგობრები ერთმანეთში გაცვლიან საკუთარი ქმრების განმაქიქებელ ფრაზებს. გორგო ამხელს თავისი მოსვლის ნამდვილ მიზეზს და მეგობარს პტოლემაიოსის სასახლეში წასვლას სთავაზობს ადონისის დღესასწაულზე. პრაქსინოა სათანადოდ გამოეწყობა და მეგობრები სახლიდან ხალხით სავსე ქუჩაში გადაინაცვლებენ, თანდათან, საუბარში გართულნი ისინი სასახლეს უახლოვდებიან, საიდანაც უკან მომავალნი მათ საპირისპიროდ მოემართებიან. გორგო მოხუც ქალს ეკითხება: „დედიკო, სასახლიდან მოდიხარ?“ პასუხი: „კი, შვილიკო“, გორგო: „ადვილია იქ შესვლა?“ მოხუცი ქალი: „აქაველებმა სცადეს და შევიდნენ ტროაში, მშვენიერო ბავშვო, ცდით ყველაფერი აღსრულდება“. გორგო: „მისნობა გვაუწყა დედაბერმა და წავიდა“. ზედახორაში პრაქსინოას კაბა გაეხა, იგი სთხოვს ვიღაც კაცს, როგორმე ლაბადა მაინც გადაურჩინოს. პირველი უცხო კაცი: „ეს ჩემს ძალებს აღემატება, მაგრამ მაინც ვცდი“. პრაქსინოა: „ნამდვილი ბრბოა, ჯიკაობენ როგორც ღორები“. პირველი უცხო კაცი: „გაბედე, ქალო, აქ უკვე კარგია“. პრაქსინოა კე-

თილ კაცს მადლობას უხდის და ახლა ევნოას ძებნას იწყებს. მეგობრები აღტაცებულნი არიან სასახლის მდიდრული მორთულობით. პრაქსინოა ხმამაღლა გამოხატავს თავის აღფრთოვანებას. მეორე უცხო კაცი: „გაჩერდით, თქვე უბედურებო, გეყოფათ უსასრულოდ ლაქლაქი, თქვე ველურო მტრედებო, საშინელებაა იმის მოსმენა, როგორ ფართოდ წარმოსთქვამთ სიტყვებს“. პრაქსინოა არ რჩება ვალში და უზრდელ კაცს უხსნის, რომ მკვიდრი სირაკუსელები არიან და მათ შეუძლიათ დორიულად მეტყველება. მეგობარი მას აწყნარებს. და მომღერალი, რომლის შესრულებასაც გორგო გასული წლიდან იცნობს, იწყებს სიმღერას კიპრისსა და ადონისზე. ყველანაირი ყოფითი გადალაპარაკებები წყდება და ყველანი ყურადღებას სოლისტისაკენ მიმართავენ. მისი ამაღლებული სიმღერა მთელ იმ ყოფითობას, რაც სიმღერის შესრულებამდე იყო, სრულ კონტრასტს უქმნის. თუმცა მის შემდეგ გორგო კიდევ ერთხელ შეაქებს შემსრულებელს, პატივს მიაგებს ადონისს სიტყვებით: „იხარე ძვირფასო ადონის, და შენით გახარებულთ კვლავ დაუბრუნდი“, შემდეგ იხსენებს, რომ სახლში საკუთარი ქმარი, დიოკლესი ჰყავს დასაპურებელი. ამით სრულდება მიმოსი. თეოკრიტოსი, პირველად ბერძნული ლიტერატურის ისტორიაში, წარმოგვიდგენს დიდი ქალაქის ცხოვრების ორომტრიალს, მისი პატარა, ყოველდღიურობის მორევში ჩართული ადამიანებით, ამაღლებული საკულტო რიტუალით, რომელიც დიდმა ქალაქმა ასევე გასართობ ყოფითობად აქცია. ყველაზე მნიშვნელოვანი სიახლე, ვფიქრობ, ამ მიმოსში არის ცდა, პოეზიაში მოძრაობის დინამიკა და მოქმედებისას მომხდარ მოვლენათა ერთდროულობა აისახოს. გორგოს პრაქსინოასთან მისვლის მომენტიდან სოლისტის სიმღერამდე იმგვარი შეგრძნება გვაქვს, რომ ჩვენ, როგორც ფართო პლანის ამსახველი კინო თუ ტელეკამერა, მივყვებით ამ ორ ქალს, მხედველობიდან არცერთი დეტალი არ გვეპარება, არც ის, თუ როგორ მიუწია სავარძელი ევნოამ გორგოს, არც ის, თუ როგორ უყურებს მცირეწლოვანი შვილი დედას, რომელიც მამის საყვედურს წარმოსთქვამს, არც ის, რა გადალაპარაკებები იმართება სადღესასწაულო ხალხის სიმრავლეში; ამ მოძრაობის დინამიკას მაშინაც აღვიქვამთ, როდესაც უცბად მოძრაობა ჩერდება და ჩვენ მიმოსის პერსონაჟებთან ერთად, თითქოს სხვა განზომილებაში გადავინაცვლებთ.

ურბანული ცხოვრებიდან ერთგვარი გაქცევის პათოსით გამოირჩევა თეოკრიტოსის პასტორალური ხასიათის ლექსები, რომელთაც იგი, შესაძლოა, მისგან სრულიად უნებურად ახალი ჟანრის, ბუკოლიკური პოეზიის მამამთავარი გახადეს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მისი მწყემსებთან დაკავშირებული სიმღერები თავიანთი რეალიზმითა და მწყემსურ ყოფასთან აშკარად ირონიზებული დისტანცირებით არსები-

თად განსხვავდება თეოკრიტოსის შემდეგ ჩამოყალიბებული ბუკოლიკური პოეზიის ტრადიციისგან, სადაც მწყემსური თემატიკა სცილდება სინამდვილეს და უფრო იდიალიზირების თუ სენტიმენტალიზირების მიმართულებით ვითარდება. და მაინც, როდესაც ლიტერატურაში ბუკოლიკური ჟანრის ისტორიაზე მსჯელობენ, მისი ფორმირების უმთავრეს სტიმულად და საწყისად თეოკრიტოსის სიცოცხლითა და ლიტერატურიზებული ხალხური სიცინცხალით აღსავსე მწყემსური თემატიკის შემცველ ნოვატორულ იდილიებს, მათ შორის კვაზიდრამატულ მიმოსებს თვლიან.

თუ როგორ ცდილობდნენ მცირე დრამატული ფორმების ავტორები სიახლე შეეტანათ ჟანრში, კარგად ჩანს ჰერონდასის/ჰეროდასის (ძვ.წ. III ს. მეორე ნახევარი) მიმიამბებში[1], რომლებიც ლიტერატურული ხელოვნური მიმოსის ახალ ვარიანტს გვთავაზობდნენ. მართალია, ჰერონდასი თემატიურად თავის უფროს თანამედროვე თეოკრიტოსთან სიახლოვეს გვიჩვენებს,მაგრამ აშკარად განსხვავდება მისგან ჰიპონაქსისათვის დამახასიათებელი „ფსკერზე განრთხმული" საზოგადოების უმდაბლესი ფენების სამყაროს ნატურალიზმში გადასული რეალისტური წარმოჩენით. იგი ერთმანეთში აჯვარებს ჰიპონაქსის ქოლიამბურ სალექსო საზომს და მიმოსისათვის დამახასიათებელი მიბაძვის დიდ სიზუსტეს, როგორც პერსონაჟთა მეტყველებაში ჟარგონული თავისებურებების დაცვით, ასევე ისეთი თემის შერჩევით, რომელიც ჩვენი ყოფითი სამყაროს „ჭუჭყის" ჩვენების შესაძლებლობას იძლევა. ამ შეჯვარების შედეგი უკვე ჟანრის სახელწოდებაში ჩანს, რომელიც ორი ფორმატივის, მიმოსისა და (ქოლ)იამბის კომბინაციით არის მიღებული. ის, თუ რამდენად გაშიშვლებულია მასთან ამ სამყაროს პერსონაჟთა ცხოვრება, ჩვენამდე მოღწეული თითოეული მიმიამბის თემატიკიდანაც ჩანს: 1. მაჭანკალი დედაბერი ამოდ ცდილობს აცდუნოს ქალი, რომლის ქმარიც უკვე მრავალი თვეა საქმეზეა შორს გამგზავრებული, და დაიყოლიოს ახალგაზრდა კაცთან ხორციელ სასიყვარულო კავშირზე; 2. საროსკიპოს მფლობელი მის კახპაზე ძალადობის გამო სასამართლოში უჩივის გემის პატრონს; 3. მასწავლებელი დედის თხოვნით სკოლაში მის ცელქ და ზარმაც შვილს ჟეჟავს; 4. ასკლეპიოსის ტაძარში მისული ორი ქალი მოხიბლულია ხელოვნების ნიმუშებით; 5. მდიდარი ქალი აწვალებს თავის მონას სხვა ქალზე ეჭვიანობის გამო, მაგრამ საბოლოოდ თავის მესაიდუმლე ქალის თხოვნით შეიწყალებს; 6. ორი მეგობარი ქალი ერთმანეთს ტყავისგან დამზადებული ფალოსის შეძენაზე ელაპარაკება; 7.

[1] ჰერონდასის შესახებ შდრ. Lesky, 1971, 838-9; წერეთელი, 2016, 5-49. მიმიამბების ქართული თარგმანი იხ. დ. ბედიანიძე, 2016.

ქალები ფეხსაცმელების მაღაზიაში ყიდულობენ ფეხსაცმელებს; 8. ჰეროდას სიზმარი.

მცირე დრამატული ფორმებისგან მნიშვნელოვან გადახვევად უნდა ჩავთვალოთ ძვ.წ. III ს. ფილოლოგისა და მწერლის, ლიკოფრონის, სახელით ცნობილი, თუმცა, შესაძლოა, უფრო გვიან შექმნილი, 1474 იამბური ტრიმეტრით გამართული სტრიქონის შემცველი „ალექსანდრა"[1]. ეს არის კლასიკური ბერძნული ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი მაცნეს სიტყვა. პრიამოსის მიერ თავისი მისანი ქალიშვილის, კასანდრასათვის (აქ ალექსანდრასათვის) მეთვალყურედ დაყენებული დარაჯი სიტყვა-სიტყვით უმეორებს მეფეს კასანდრას/ალექსანდრას მისნობას, პარისის სპარტაში გამგზარების დღეს წარმოთქმულს. წიგნის თემატიკიდან გამომდინარე აქ ყურადღებას შევაჩერებ მხოლოდ იმაზე, რაც ამ უზომოდ გაწელილ სიტყვაში დრამატული ფორმის უცნაურ და ახლებურ ტრანსფორმაციაზე მიგვანიშნებს: ა. ეს არის ჩვენთვის ცნობილი ერთად-ერთი შემთხვევა, როდესაც ერთი პირობითად დრამატული პერსონაჟის, ამ შემთხვევაში მაცნეს, პარტია თავისი მოცულობით სა-შუალოდ ერთ კლასიკურ ტრაგედიას ეტოლება (ა. მ. „ანტიგონე" 1352 სტრიქონს შეიცავს). ერთი სიტყვის ამგვარი ჰიპერტროფული გაწელვა აშკარად დრამის კლასიკური ფორმის ნეიტრალიზაციის ერთგვარ ცდას წარმოადგენს; ბ. პოეტი ცდილობს აბსურდულობამდე მიიყვანოს მისნობის ტექსტის ბუნდოვანება და ენიგმატურობა. საკმარისია ალექსანდრას მისნობისა და ესქილეს „აგამემნონში" კასანდრას მისნობის ტექსტები ერთმანეთს შევადაროთ, რომ აშკარად ვიგრძნოთ, თუ რამდენად აღემატება პირველი მეორეს ბუნდოვნებისა და ხელოვნურობის ხარისხით; გ. თუკი აქამდე განხილული მცირე დრამატული ფორმები ძირითადად მკითხველ-ინტელექტუალთა შეზღუდულ წრეზე იყო გათვლილი, „ალექსანდრა" თავისი გაუთავებელი მინიშნებებით, მისტიფიცირებული პერიფრაზებით, გასაშიფრი მეტაფორებით უკვე მკითხველთა უკიდურესად ვიწრო წრისათვის იყო განკუთვნილი. მისი სცენაზე წარმოდგენა მაყურებლისათვის არავის მოუვიდოდა თავში. „ალექსანდრას" სტილზე წარმოდგენის შესაქმნელად მოვიყვან მის მცირე ნაწყვეტს, რომელშიც მინიშნებებია ტროელთა მემკვიდრე რომაელებზე, რომულუსსა და რემუსზე, ენეასსა და აფროდიტეზე:

ჩემი წინაპრების მოდგმის დიდებას
ერთობ გაზრდიან ერთხელაც მისი მემკვიდრეები,
ოდეს შუბებით პირმშო გვირგვინს აღამაღლებენ,
ხმელეთსა და ზღვაზე სკიპტრასა და ერთმმართველობას
ხელთ იგდებენ. მაშინ, უბედურო სამშობლოვ, არ იქნება

[1] შდრ. Effe, 1985, 74-82.

დავიწყებული ჩამქრალი დიდება წყდიადით დაფარული.
ვინმე ჩემი ნათესავი დატოვებს ამგვარ წყვილ
ლომის ბოკვერს, ძალით გამორჩეულ მოდგმას,
ვაჟი კასტნიასი და ქეირასის,
საუკეთესო განსჯით და უზადო ბრძოლებში.
(1226 – 1235)

ამით ჩვენთვის ცნობილმა დრამატულმა ფორმებმა ანტიკური ეპოქის ბერძნულ ლიტერატურაში შეწყვიტეს განვითარება და, თუკი ლუკიანოსის არადრამატულ იუმორისტულ თუ სატირულ დიალოგებს არ ჩავთვლით, მკითხველისათვის მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი სიახლე აღარ შეუთავაზებიათ.

ნარატიული ფორმების სფერო განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა სიახლეების თვალსაზრისით. ახალი პოეზიის ფუძემდებლად უკვე ელინისტური ეპოქის პოეტების მიერ ძვ.წ. IV-III საუკუნეებში მოღვაწე ფილიტასი კოსიდან იყო აღიარებული. მართალია, მისი შემოქმედებიდან, ფაქტობრივად, არაფერს მოულწევია, მაგრამ ანტიკურ ავტორთა ცნობებისა და მის მიმდევრებად თუ მოწაფეებად აღიარებულ შემოქმედთა შეფასებების გათვალისწინებით, შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ, რომ მასთან არის დაკავშირებული მნიშვნელოვანი გარდატეხა პოეტურ ტრადიციასთან მიმართების საკითხში. სიახლე მდგომარეობდა, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული დისკუსიის დაწყებაში იმაზე, თუ რა გზით უნდა განვითარდეს შემდგომში პოეზია. შესაბამისად, პოეზიითვე დაიწყო კამათი პოეზიის განვითარების მომავალი გზების შესახებ. ამ კამათში ჩაერთო, როგორც ჩანს, იმ შემოქმედთა ფართო წრე, რომლებიც ალექსანდრიაში ერთდროულად მეცნიერულ, უპირატესად, ფილოლოგიურ-ტექსტოლოგიურ და, ამასთანავე, პოეტურ საქმიანობასაც ეწეოდნენ. ისინი შესანიშნავად იცნობდნენ, იკვლევდნენ, გამოსცემდნენ მთელ იმ უკიდეგანო პოეტურ მემკვიდრეობას, რაც ელინური ეპოქის განმავლობაში შეიქმნა. ამასთანავე მხატვრული კულტურის სფეროში ცდილობდნენ ან რაღაც თვისობრივად ახლის შექმნას, ან ტრადიციის ერთგულად განვითარებას. განსხვავებით წინამავალი ეპოქებისაგან ასპარეზზე გამოვიდა პოეტ-მეცნიერთა თაობა, რომლებისათვისაც მთავარი იყო τέχνη (ტექნე) ანუ პოეტური ოსტატობა, და არა შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალა, რომელსაც ადამიანთა სულიერი შეძვრა, მათზე იმგვარი ზეგავლენის მოხდენა შეეძლო, როგორზეც პლატონის „იონში“ ჰომეროსის პოემათა შემსრულებელი იონი ლაპარაკობს. იმისათვის, რომ უფრო უკეთ წარმოვიდგინოთ ელინისტურ ეპოქაში წარმოქმნილი მძაფრი ლიტერატურული დისკუსიის არსი, თავდაპირველად განვიხილოთ „ახალი პოეზიის“ ერთ-ერთი

უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, პოეტისა და ფილოლოგის კალიმაქოს კირენელის (ძვ.წ. IVს. მიწურული – III საუკუნე)[1] Αἴτια-ს „მიზეზების" პროლოგის ორი ფრაგმენტი და მისივე ერთ-ერთი ეპიგრამა, რომლებშიც იგი პოეტური ფორმით აყალიბებს თავის შემოქმედებით პრინციპებს:

მ ი ზ ე ზ ე ბ ი
ფრ. 1, 1-9, 17-36
ხშირად ტელქინები მისჭყვიტინებენ ჩემს სიმღერას,
- უმეცრები, მუზის მეგობრები რომ ვერ გახდნენ -,
რადგან არ სრულვყავ ერთი უწყვეტი სიმღერა ან მეფეთა
ან ძველი დროის გმირთა განსადიდებლად შექმნილი,
მრავალ ათას სტრიქონიანი, არამედ სიტყვას მცირე მანძილზე ვაგორავებ,
ვითარცა ბავშვი, თუმც წელთა ათეულებს მცირეს არ ვითვლი .
და ტელქინებსაც ამას ვეტყოდი: მსუსხავო მოდგმავ,
მხოლოდ ის იცი, [შურს] როგორ შეაჭმევინო შენივე ღვიძლი,
ხოლო მე კი მართლაც ვიყავი მცირეტაეპიანი ...
[...]

გაგვეცალეთ, ავი ცილისწამების დამლუპველო მოდგმავ, ტექნეთი
განსაზღვრეთ პოეტური შემოქმედება და არა სპარსული მიწის საზომით.
ნურც ჩემგან ითხოვთ დიდი ხმაურიანი სიმღერის
შექმნას. გრუხუნი ჩემი კი არა ზევსის საქმეა.
რადგან, როდესაც პირველად საწერი დაფა დავიდე
მუხლებზე, აპოლონ ლიკიოსმა მე ასე მითხრა:
„[...] მომღერალო, სამსხვერპლო რაც შეიძლება მსუქანი
გახადე, მუზა კი, ჩემო ძვირფასო, სიფრიფანა.
გარდა ამისა გიბრძანებ, ჯერ ურმებს რომ არ უვლიათ,
იმ გზით იარო, არც სხვებისგან გაკვალულზე იჯირითო
ეტლით, არა ფართო გზით, არამედ ბილიკებით იარო,
ჯერ ხელუხლებლით, რა ვიწრონიც არ უნდა იყვნენ".
მას დავუჯერე. რადგან მათ შორის ვმღერით, ვინც მიეჩვია ნკრიალა ჟღერას
ჭრიჭინისას, და არ უყვარს ვირის ყროყინი.
გრძელყურა ცხოველის მსგავსად იყროყინოს
სხვამ, მე კი, დე, ვიყო პატარა, ფრთიანი,
ჰო, მართლაც, რათა სიბერე, რათა ცვარი – რასაც ვმღერი,
ღვთიური ჰაერიდან ქმნილი ნამიანი კერძის მჭამელი,
ტვირთი, რომელიც მანევს, მაშინვე მოვიცილო, ისე მძიმე, ვით
სამწვერა, დამლუპველი კუნძული ენკელადოსზე.

ეპიგრამა (Anthologia Palatina, XII 43 = Callim Epigr.Nr. 28)
კიკლიკურ პოემებს ვერ ვიტან, იმ გზითაც არ
ვხარობ, რომელიც აქეთ-იქით ატარებს ბევრ ხალხს,
დაუდეგარი მძულს საყვარლებიც, საერთო ჭიდან

[1] კალიმაქოსთან დაკავშირებით შდრ. Effe, 1985, 82-94; Lesky, 1971, 787-807.

არ ვსვამ არასდროს, მძაგს ყოველივე, რაც სახალხოა.
„უმშვენიერესი ხარ, ლისანიას" ვიდრე წარმოთქვამ,
მაშინვე ექო დაგიბრუნებს „ის უკვე სხვას ჰყავს".

აქ მოყვანილი სტრიქონები ელინისტური ეპოქის პირველ ათწლეულებში წარმოქმნილი საინტერესო ლიტერატურული დისკუსიის არსის შესახებ საკმაოდ ტევად ინფორმაციას გვაწვდის. კამათი ძირითადად იმის თაობაზე წარმოებდა, ვის სამსახურში უნდა იდგეს პოეზია, საერთო სახალხო, თუ საოცრად ინდივიდუალიზებული, საქმეში ღრმად ჩახედული ვიწრო წრის. პირველი პოზიციის მხარდამჭერებისათვის, პირობითად ვუწოდოთ მათ ტრადიციონალისტები, მისაღებია ვრცელი, მრავალი ათასი სტრიქონის შემცველი ისეთი ნარატიული პოეტური ნაწარმოებების შექმნა, რომლებიც ყველასათვის მნიშვნელოვან თემებს ამუშავებენ, მეორისათვის, პირობითად მათ ნოვატორები ვუწოდოთ, მომცრო, ყველასაგან გამორჩეული მცირე ნაწარმოებებისა, რომლებიც ფართო საზოგადოებრივი ინტერესების მიღმა არსებულ „მცირე თემებს" ამუშავებენ. ტრადიციონალისტები არჩევენ უკვე გაკვალული ფართო გზით სიარულს, ანუ უკვე აპრობირებული ჟანრების ფარგლებში ახალ-ახალი ნაწარმოებების შექმნას, ნოვატორები – ჯერ უვალი, უცნობი ბილიკებით სიარულს და ახალი ჟანრების შემოთავაზებას. კამათი იმდენად მძაფრია, რომ კალიმაქოსი ოპონენტებს ტელქინებს, ანუ ბოროტ, ჯადოქარ დემონებს უწოდებს. პოეტი დაუფარავად გამოხატავს თავის სიძულვილს ტრადიციონალისტობის ისეთი მახასიათებლების მიმართ, როგორიცაა დიდი ეპოსისათვის (მაგალითად, კიკლიკური პოემები) დამახასიათებელი დიდი პათოსი და ემოციურობა, ორიენტაცია საჯაროობაზე. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ჰომეროსთან მიმართებაში კალიმაქოსიც მომხრე იყო არისტოტელესი და აღიარებდა მის განსაკუთრებულობას. თუმცა მიიჩნევდა, რომ ჰომეროსმა მთლიანად ამოსწურა დიდი სიუჟეტური ეპოსის შესაძლებლობები და მისი მიმბაძველები მხოლოდ ერთ ადგილს ტკეპნიან, როდესაც ჰომეროსის ტრადიციის ერთგულებას ინარჩუნებენ. ამდენად კალიმაქოსისათვის პოეზიის შეფასების ძირითადი კრიტერიუმი ხელოვანება, ტექნეა (17-18), ხოლო იგი ყველაზე კარგად მცირე პოეტურ ფორმებში ვლინდება. ზუსტ, ლაკონურ დახასიათებას აძლევს ოვიდიუსი კირენეს პირველდამაარსებლის ბატოსის შთამომავლის, ბატიადესის ანუ კალიმაქოსის პოეზიას:

Battiades semper toto cantabitur orbe
Quamvis ingenio non valet, arte valet.
ბატიადესი ქვეყნად იცლერებს ყოველთვის,
თუმც ნიჭით ძლიერი არაა, ხელოვანებით არის ძლიერი.
(ტრფობანი, 1, 15 13-14).

და, მართლაც, კალიმაქოსის ხელოვნება მთელი ძალით წარმოჩნდა მცირე, ალბათ, უკვე ფილიტასის მიერ შემოთავაზებულ ნარატიულ ფორმებში, ახალ ლიტერატურულ ჟანრებში. ესენია, ერთი მხრივ, ელეგიური მოთხრობებისგან, მცირე, ელეგიური დისტიქით გამართული ნაწარმოებებისგან შედგენილი კრებულები, და, მეორე მხრივ, ეპიკური საზომით, დაქტილური ჰექსამეტრით გამართული მცირე ეპოსები, რომელთაც თანამედროვე მეცნიერებაში უკვე არისტოფანესთან დადასტურებული ტერმინის, ეპოსის კნინობითი ფორმით ἐπύλλιον ეპილიონი აღნიშნავენ. თუმცა უნდა ითქვას, რომ თავად ელინისტური ეპოქის პოეტებს თავიანთი ჟანრობრივი ინნოვაციისათვის ეს ტერმინი არ მოურგიათ. თუკი მოვინდომებთ ელინისტური მცირე ნარატიული ფორმების უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელთა თავმოყრას, შეიძლებოდა ყურადღების შემდეგ მომენტებზე გამახვილება: ა. ელინური ეპოქის წინამორბედთა ტრადიციის მოხმობა არა მისი დაცვისა და მიბაძვის, არამედ არსებითი ტრანსფორმაციის მიზნით; ბ. ჟანრების მიღებული საზღვრების შეგნებული რღვევა და ურთირთშერევა, ახალი არაკანონიკური ჟანრების ფორმირებისაკენ სწრაფვა; გ. ახალი თემების წინ წამოწევა, ეროტიკის, ყოველდღიური ყოფითი ცხოვრების დეტალებზე ყურადღების გამახვილება; დ. მიკვლეული ახალი სიუჟეტებისა და პოეტური ხერხების წარმოჩენა; ე. ცნობილ სიუჟეტებში ახალი, მოულოდნელი ასპექტების გამოვლენა ან მათი ახლებური, უჩვეულო კუთხით გაშუქება; ე. შეგნებული სიჭრელე, რომელიც ნარატივში რეგულარული ცვალებადობების მაღალი ხარისხით მიიღწევა; ვ. ტრადიციული ნარატიული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი პათეტიკისა და ემოციურობის ჩანაცვლება ერთგვარი დისტანციით პოეტური აღწერის ობიექტებთან, რაც განსწავლული პოეტის კეკლუცი ირონიით მიიღწევა.

ელეგიური მოთხრობებისგან აკინძული პოეტური ქმნილების კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენდა კალიმაქოსის „მიზეზები“, რომელიც ეტიოლოგიური პოეტური ნარატიული სურათების ოთხ წიგნს შეიცავდა. ჩვენამდე მან ფრაგმენტული სახით მოაღწია, რაც არ იძლევა იმაზე მსჯელობის შესაძლებლობას, თუ რა პრინციპით ერთიანდებოდა მასში მრავალრიცხოვანი ეტიოლოგიური ამბავი, თუმცა მისი კომპოზიციის შესახებ შეგვიძლია შევიქმნათ გარკვეული წარმოდგენა. როგორც ჩანს, კალიმაქოსისთვის „მიზეზებს“ განსაკუთრებული, საპროგრამო მნიშვნელობა ჰქონდა. ფიქრობენ, რომ მასში მეორადი რედაქციის კვალი იგრძნობა. ამის შედაგად აქ, ერთი მხრივ, კულტების, ადათების, ტაძრების, ქალაქების, ცნობილი ადგილების დაარსების ანუ მიზეზების მრავალრიცხოვანი ამბავი იყრიდა თავს, ხოლო, მეორე მხრივ, გვქონდა ამ სიმრავლის კომპოზიციური ორგანიზაციის ანუ ერთ 7000-მდე სალექსო

სტრიქონის შემცველ პოეტურ კონსტრუქციაში გაერთიანების ცდაც. პირველ წიგნში ორი პროოიმიონი იყო: ერთი კალიმაქოსის ლიტერატურული ოპონენტების კრიტიკასა და თავად მისი პოეტური პრინციპების გადმოცემას მოიცავდა, ხოლო მეორე სიზმარს აღწერდა, რომელშიც პოეტს თავად მუზები მოვლენოდნენ და მის მიერ დასმულ კითხვებს პასუხობდნენ მოთხრობებით სხვადასხვა „რაღაცათა“ წარმოშობის მიზეზთა შესახებ. ეს კითხვა-პასუხის რეჟიმში წარმართული თხრობა მიზეზებზე პირველ და მეორე წიგნებს მოიცავდა. პირველში ქარიტების წარმოშობის ვერსიებია, მინოსის მსხვერპლშეწირვის, არგონავტების და მათთან დაკავშირებული სიუჟეტების გადმოცემა, მეორეში სიცილიის ქალაქებისა და მათი დამაარსებლების, ამასთან დაკავშირებული თემების გაშუქება ხდებოდა. მესამე წიგნში უკვე ცალკეულ ამბავთა არა კითხვა-პასუხის, არამედ პირდაპირი თხრობის ფორმით გადმოცემა მიმდინარეობდა. აქ ყურადღება უკვე ნემეაში ჰერაკლესათვის მოლორქოსის მიერ გაწეულ უანგარო მასპინძლობაზე და ნემეური თამაშობების დაარსებაზე, ამ თამაშობებში ეგვიპტის მეფის ცოლის ბერენიკეს მიერ გაგზავნილი ეტლისა და მეეტლის გამარჯვებაზე გადადიოდა. აქვე იყო სიმონიდესის საფლავის თემა, აკონტიოსისა და კიდიპეს ამბავი და სხვა. მეოთხე წიგნი შეიცავდა ცნობილ „ბერენიკეს ნაწნავს“, კუნძულ იკოსისა და პელევსის თაყვანისცემას, სოსიბიოსის ეპინიკიას. როგორც ვხედავთ, „მიზეზები“ იყო კლასიკური ნიმუში ამბავთა საოცარი სიჭრელის, ეპიკურ, ლირიკულ, მეცნიერულ, პოლემიკურ სტილთა ურთიერთაღრევის, მცირე ნარატიულ ფორმათა ფართოდ დემონსტრაციის და ამასთანავე ამ ფორმებით დიდი პოეტური კონსტრუქციის აგების, კითხვა-პასუხის ფორმიდან პირდაპირ ნარატივზე გადასვლის, შესაბამისად, ელინისტური ეპოქის ეკლექტიკური და ამასთანავე სინკრეტული სულის პოეტურ ხელოვნებაში განხორციელების ბრწყინვალე ნიმუში. ამაში იყო კიდეც კალიმაქოსისა და მისი თანამოაზრეების მიერ შექმნილი ახალი პოეზიის არსი. კალიმაქოსის პოეტური ენის ზოგიერთი თავისებურების წარმოსაჩენად განვიხილოთ მცირე ფრაგმენტი „მიზეზების“ ერთ-ერთი ამბიდან „აკონტიოსი და კიდიპე“. ყმაწვილი აკონტიოსი დელოსზე შეხვედრისას ერთი ნახვით შეიყვარებს კიდიპეს. გოგოს დასანარჩუნებლად ეროსი ბიჭს ეშმაკობას ასწავლის. კიდიპეს ფეხებთან ვაშლი გააგოროს წარწერით: „არტემისის წინაშე, აკონტიოსზე გავთხოვდები“. გოგონა ვაშლს აიღებს და მასზე წაწერილს ხმამაღლა წაიკითხავს. ეს კი არტემისის წინაშე უნებურად დადებული ფიცი იყო, რომლის შესრულება გოგოსთვის მამის სურვილზე, იგი სხვა კაცზე გათხოვებინა, ბევრად უფრო სავალდებულო აღმოჩნდა. ყოველთვის, როდესაც მამა მას სხვა კაცზე გათხოვებას მოუნდომებდა, არტემისი

კიდიპეს რაღაც სენს შეჰყრიდა ხოლმე. ბოლოს და ბოლოს, მამა იძულებული გახდა, ქალი აკონტიოსისათვის მიეთხოვებინა. ამ თითქოსდა ჩვეულებრივი ეტიოლოგიური ამბის თხრობისას ამგვარ, კალიმაქოსისათვის დამახასიათებელ პასაჟებს ვხვდებით (წარმოვადგენ პფაიფერის მიხედვით):

უკვე გაიყო სარეცელი გოგომ ყმაწვილთან,
როგორც კანონი საზღვრავდა – პატარძალს წინასაქორწინო ღამე
უნდა გაეზიარებინა იმ მამრ შვილთან, მშობლები რომ ცოცხალი ჰყავდა.
რადგან ამბობენ, ერთხელ ჰერა... ძაღლო, ძაღლო, გრცხვენოდეს, თავხედო
სულო, ისიც გინდა თქვა, რის ნებასაც ღვთისმოშიშობა არ გრთავს. 5
შენი ბედი, რომ ჯერ არ გინახავს სასტიკი ქალღმერთის წმინდა საქმენი,
თორემ დაამღერებდი შენ იმათ საიდუმლოსაც.
ჰო, მრავლის ცოდნა დიდი ბოროტებაა, მათთვის, ვინც ვერ იკავებს
ენას. ის მსგავსი არის დანისა ბავშვის ხელში.
დილით ადრე შიშმა დაუგლიჯა გულები 10
ხარებს, წყალში არეკლილი ბასრი სამსხვერპლო დანების დამნახველებს
(ფრ.75, 1-11)

პირველ ცხრა სტრიქონში პოეტი ირონიანარევი პოეტური თამაშის საინტერესო ხერხს გვთავაზობს. წინასაქორწინო ღამე თითქოს პოეტს შემთხვევით ზევსის და ჰერას „წმინდა ქორწინებას“ ახსენებს, რომელიც უკვე მათ „ოფიციალურ“ შეუღლებამდე აღესრულა, მაგრამ მაშინვე „ეგება გონს“ და საკუთარ თავს სასტიკად ლანძღავს მკრეხელობისათვის. ამ ქორწინების მიწიერთა სასიყვარულო შეკავშირებასთან თუნდაც ასოციაციურად გათანაბრება მორწმუნე ელინისათვის ყოვლად მიუღებელი იქნებოდა. პოეტი კიდევ უფრო შორს მიდის და ბედს მადლობას სწირავს, რომ დემეტრეს ანუ ელევსინის მისტერიებს ჯერ არ იყო ნაზიარები, თორემ თავისი ენის პატრონი მათ მკაცრად დაცულ საიდუმლოსაც გაასაჯაროებდა. ამ ხაზს ასრულებს სენტენციის ფუნქციის მქონე შეგონება იმის თაობაზე, თუ რაოდენ დიდი ხიფათის შემცველია მრავლის ცოდნა მისთვის, ვინც საკუთარ ენას ვერ თოკავს. როგორც ვხედავთ, აქ პოეტი მისტერიალურ საიდუმლეობებზე რაღაცის წამოცდენის გამო თვითგვემისა და გაჩუმების გათამაშებით მისი მთავარი განძის „მრავლის ცოდნის“ ერთგვარ დამგმობადაც კი გვევლინება ვითომ იმ ღმერთების შიშით, რომელთა ტრადიციული გააზრების ცოტას თუ სჯეროდა მის წრესა და თანამოაზრეებში. კალიმაქოსისეული პოეტური ტექნიკის საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს სამსხვერპლო ხარების საკუთარი ფუნქციის აღსასრულებლად მზადყოფნის სცენა (10-11), რომელშიც იგნორირებულია აზრის გადმოცემის ორდინალური გზა და უჩვეულო აღწერითი ხერხის გამოყენებით ხარების „სულიერი

მდგომარეობა" წყალში არეკლილი სამსხვერპლო დანების დანახვით გამოწვეული შიშით არის მოტივირებული.

თუკი ელეგიური დისტიქით გამართული ნარატივი მცირე ფორმებით დიდი, ერთიანი პოეტური კონსტრუქციის შექმნისაკენ არის მიდრეკილი, ეპილიონი დაქტილური ჰექსამეტრით გამართულ მცირე ეპოსს, ახალი პოეტური აზროვნების თვითკმარ პროდუქტს წარმოადგენს, რომელიც თავისი დეჰეროიზებული სულისკვეთებით, ყოფითი დეტალების აქცენტირებით, მოულოდნელი გადახვევებით, ღირებულებათა მნიშვნელობის არატრადიციული გადანაცვლებებით გამოირჩევა. როგორც ფიქრობენ, მისი წარმოშობაც ფილიტასამდე უნდა ადიოდეს. თუმცა ეპილიონის, როგორც ჟანრის, ფორმირებაში კალიმაქოსისა და თეოკრიტოსის წვლილი არის ჩვენთვის განსაკუთრებით თვალსაჩინო. მართალია, არცერთ მათგანს ეს ტერმინი არ გამოუყენებია მცირე პოემების ჟანრის განმაზოგადებელ აღმნიშვნელად, თუმცა მათი ის ნაწარმოებები, რომელთაც დღეს ეპილიონის კვალიფიკაცია შეიძლება მივცეთ, ყველა პარამეტრით ამ ახალი ჟანრის ჩარჩოებში ექცევა. კალიმაქოსის „ჰეკალე", 1000-მდე ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველი, უკვე ანტიკურობაში ეპილიონის ჟანრის ერთგვარ სიმბოლოდ მიიჩნეოდა. მასში მითოლოგიური ტრადიციიდან ამორჩეულია ერთ-ერთ ცნობილ გმირთან დაკავშირებული თავისი არაჰეროიკული ხასიათის გამო კალიმაქოსის დროს ყველაზე ნაკლებად ცნობილი ეპიზოდი, რომელსაც პოეტმა ატიკის ადგილობრივი ისტორიის, ზნე-ჩვეულებათა და სიძველეების მკვლევარის, ფილოქოროსის ნაწერებში მიაკვლია: მარათონის ხართან შესარკინებლად მიმავალ თესევსს ღარიბი დედაბერი ჰეკალე თავის ქოხში უანგაროდ უმასპინძლებს, ღამეს გაათევინებს, კეთილად დალოცავს და წარმატებულად უკან დაბრუნებისას მის სახელზე ზევსისათვის მსხვერპლის შეწირვას ჰპირდება. საგმირო საქმის აღსრულების ანუ ხარის მოკვლის შემდეგ უკან დაბრუნებულ თესევსს ჰეკალე გარდაცვლილი დახვდება. მადლიერების ნიშნად თესევსი მის საპატივცემლოდ ჰეკალესიას დღესასწაულს დააწესებს. თესევსის ერთ-ერთი ცნობილი საგმირო საქმის არა უშუალო აღწერით, არამედ სტუმართმოყვარე დედაბრისადმი გმირის დამოკიდებულების ჩვენებით წარმოდგენა, ყურადღების გადატანა უმნიშვნელოვანესიდან ნაკლებად მნიშვნელოვანზე, გმირიდან ორდინალურ, პატარა ადამიანზე, შეუმჩნევლის შესამჩნევად ქცევა ალექსანდრიული პოეზიის დამახასიათებელი ნიშნებია. „ჰეკალეს" დიდ პოპულარობაზე ანტიკურ სამყაროში მოწმობს არა მარტო მისი ქებით მოხსენიება მრავალ ბერძენ თუ რომაელ ავტორთან, არამედ ამ ეპილიონის მიძღვნის ფაქტიც ბერძენი პოეტის კრინაგორასის (ძვ.წ. I ს.) მიერ ავგუსტუსის

დისშვილის მარკუს კლავდიუს მარკელუსისადმი ლაშქრობის წინ ამგვარი ეპიგრამით:

კალიმაქოსის ნაკვეთია ეს ეპოსი, რადგანაც მასში
კაცმა მუზების ახსნა ყველა ბაგირი.
ის მღერის სტუმართმოყვარე ჰეკალეს ქოხზე
და ჯაფაზე, მარათონმა თესევსს რაც არგუნა.
შენც შეგიძლია ჭაბუკური აამოქმედო ხელების ძალა,
მარკელუს, და სიცოცხლეში მოიპოვო მსგავსი დიდება.
(IX 545).

სამწუხაროდ, ის, რომ ამ ეპილიონმა უაღრესად ფრაგმენტული სახით მოაღწია, კალიმაქოსის პოეტურ ხელოვნებაზე მსჯელობის შესაძლებლობას არ გვაძლევს. სამაგიეროდ, ამ ჟანრზე უფრო სრულ წარმოდგენას გვიქმნის თეოკრიტოსის რამდენიმე იდილია. რომელიც „ეპილიონის კანონთა“ შესაბამისად არის გამართული. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია XXIV იდილია, რომლის აუთენტურობა ანუ თეოკრიტოსისადმი კუთვნილება ეჭვს არ იწვევს. ამ ეპილიონში, რომლის სახელწოდებაცაა ჰერაკლისკოსი ანუ ჩვილი ჰერაკლე, პოეტი ოსტატურად ანაწილებს სამოქმედო და არასამოქმედო, აღწერით პარტიებს. ნაწარმოების 140 სტრიქონიდან 102 მოქმედების გადმოცემას ეთმობა. აქ ორი ეპიზოდია წარმოდგენილი. პირველი გვამცნობს, თუ როგორ მოახრჩო ათი თვის ჰერაკლემ ჰერას მიერ გამოგზავნილი ორი შხამიანი გველი (1-63), მეორე გადმოგვცემს იმას, თუ როგორ იხმო მეორე დილასვე ალკმენემ მისანი ტირესიასი მომხდარის განსამარტად და მომავლის სამისნოდ. აქ უშუალოდ მოქმედებაში, რომელიც 64-102 სტრიქონებს მოიცავს, ტირესიასის წინასწარმეტყველებას 73-100 სტრიქონები ეთმობა. არასამოქმედო ნაწილს, რომელიც ჰერაკლეს აღზრდის ეტაპებისა და მის აღმზრდელთა კატალოგს წარმოადგენს, მხოლოდ 103-140 სტრიქონები უჭირავს. ეს ნაწარმოები იმის ნათელი ნიმუშია, თუ როგორ ხდება ელინისტურ ალექსანდრიულ პოეზიაში აქცენტთა გადანაწილება თავად ისეთი პოპულარული გმირების საქმეთა პოეტურად ასახვისას, როგორიც ჰერაკლე იყო. აქ ეპილიონის ძირითადი ნაწილი, რომელშიც ეპიკური მოქმედებაა გადმოცემული, ეძღვნება ჰერაკლეს „ბიოგრაფიისათვის“ ნაკლებად მნიშვნელოვან ეპიზოდს, რომელშიც ჩვილის ინსტიქტური და არა შეგნებული მოქმედებაა გადმოცემული. იგი იმდენად არის მოქცეული ყოფითი დეტალებით გაჯერებულ კონტექსტში, რომ თავად ეპილიონის რამდენადმე გაოცებულ პერსონაჟთა მიერ თითქმის ერთ-ერთ ყოველდღიურ ყოფით დეტალადაა აღქმული, რასაც ხაზს უსვამს მომხდარის შემდეგ თვით ჩვილთა მამის, ამფიტრიონის უმალ დასაძინებლად წასვლა. ის, რაც, ჩვეულებრივ, ელინური ეპოქის მკითხველს უფრო აინ-

ტერესებდა ჰერაკლეს საქმეებიდან მოქმედების მიღმაა გატანილი და საგნობრივი ეპოსისათვის დამახასიათებელი კატალოგისებური ფორმითაა გადმოცემული. ეს ნაწარმოები ასევე იმის ძალზე თვალსაჩინო ნიმუშია, თუ როგორ ცვლის ჰეროიკულ ტონალობას თეოკრიტოსი არაჰეროიკულით. ფაქტობრივად, ეპილიონი იმავე თემას ამუშავებს, რაც პინდაროსის I ნემეური ოდის ე.წ. მითოლოგიურ ნაწილშია გადმოცემული. თუმცა გენიოსი ქორიკოსის ოდაში აქცენტები სულ სხვაგვარადაა დასმული: ჯერ ერთი ეს ეპიზოდი მიჩნეულია ერთ-ერთად ჰერაკლეს დიდ სიქველეთა „მწვერვალებს" შორის, ჩვილი ჰერაკლეს ძალითა და სიმამაცით გაოგნებულია ამფიტრიონი, რომელიც მოიწვევს ტირესიასს მომხდარის ასახსნელად და მისნობა სრულდება ჰერაკლეს აპოთეოსით. თეოკრიტოსთან დიამეტრულად შეცვლილია პინდაროსის ამაღლებული განწყობა, ჩვეულებრივი, ყოფითით, ამფიტრიონის აქტივობა ჩანაცვლებულია ალკმენეს აქტიური მოქმედებით და ხაზი მუდმივად ესმის დედის როლს როგორც მისნის მოწვევის, ასევე შვილის აღზრდის პროცესში. ფაქტობრივად, აქ და კალიმაქოსის ჰიმნებში დედაშვილური ურთიერთობებისა და მცირენლოვანთა ყოფის ასპექტებს იმდენად დიდი ყურადღება ექცევა, რომ ახალი პოეზიის ეს ორი კორიფე, გარკვეულწილად, საბავშვო ლიტერატურის ჟანრის წინამორბედებადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ.

ჟანრის მნიშვნელოვნება მისი სიცოცხლისუნარიანობით განისაზღვრება. ეპილიონების აქტუალობა არა მარტო მისი მიმდევრების რაოდენობით გამოიხატებოდა ბერძნულსა და რომაულ ლიტერატურაში, არამედ განვითარების პროცესში საინტერესო სახესხვაობებითაც. ა. მ. კალიმაქოსის უმცროსი თანამედროვე ევფორიონი, რომლის ეპილიონების ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტები საოცარი სიმწირის გამო მათზე სერიოზული მსჯელობის შესაძლებლობას არ იძლევიან, როგორც ჩანს, ახლის ძიების სურვილმა ძნელადგასაგები ტექსტების შექმნის გზით წაიყვანა (Cicer. Tusc. III, 19, 45). ევფორიონი, რომელსაც, როგორც თავისი დროის ერთობ გამორჩეულ ფილოლოგს, უკიდეგანო ინფორმაციის გამოყენება შეეძლო, ეძებდა ისეთ თემებს, ისეთ ენობრივ ფორმებს, რომლებიც საზოგადოებისათვის ნაკლებად ნაცნობი ან სულაც უცნობი უნდა ყოფილიყო. ეპილიონის განვითარება არა ე.წ. ალექსანდრიული ნაკადის გაძლიერების, არამედ მისი კლასიკურ ტონალობასთან მიახლოების გზით წავიდა. ა. მ. ძვ.წ. II საუკუნის პირველი ნახევრის პოეტი მოსქოსი[1], რომლის ეპილიონმა „ევროპე" ჩვენამდე მოაღწია, მართალია, თავის 166 სტრიქონის შემცველ ნაწარმოებში ელინისტუ-

[1] შდრ. Effe, 1985, 108-116;

რი ეპოქის მცირე ეპოსის პრინციპთა ერთგული რჩება, მაგრამ ხარად ქცეული ზევსის მიერ ევროპეს მოტაცების თემის არჩევისა და და მისი ეპიკური სილაღით გაშლის თვალსაზრისით ელინისტური ეპოქის ტრადიციონალისტებს უახლოვდება. ამ უკანასკნელთაგან ჩვენამდე სრულად კალიმაქოსის თანამედროვე ფილოლოგისა და პოეტის აპოლონიოს როდოსელის პოემამ, „არგონავტიკა“ მოაღწია[1]. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ჰომეროსის დიდი სიუჟეტური საგმირო ეპოსის პრინციპების ერთგულებას იჩენდა, „არგონავტიკაში“ გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად ელინისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი არაერთი ნიშანი აისახა. ამდენად, მართალია, ეს პოემა ინნოვაციის ნიმუშად ვერ ჩაითვლება, მაგრამ, როგორც ეპიკური ჟანრის შემდგომი განვითარების გზამ აჩვენა ანტიკურ სამყაროში, მან დიდი გავლენა მოახდინა ვრცელი ნარატიული ფორმების განვითარებაზე არა მარტო ანტიკურობაში, არამედ პოსტანტიკურ ევროპაშიც. ის, რომ ელინურენოვან ლიტერატურაში ეპოსი ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი ჟანრი აღმოჩნდა, ანტიკური ლიტერატურის უკანასკნელი აკორდებიც ადასტურებენ. ახ.წ. V-VI საუკუნეთა მიჯნაზე იქმნება მუსეოსის ტრაგიკული პოეტური ნოველა, 343 ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველი ეპილიონი, „ჰერო და ლეანდროსი“, ხოლო ოდნავ უფრო ადრე, V საუკუნეში, ანტიკურობის ყველაზე ვრცელი, 21000 ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველი ეპოსი, ნონოს პანოპოლისელის „დიონისიაკა“, რომელიც, სინამდვილეში, „ნამდვილი დიდი ეპოსი კი არ არის, არამედ ეპილიონების ურთიერთგადაბმა, და ისინი იქით მიისწრაფვიან, რომ ძირითადი მომენტები კი არა, არამედ მეორადი სცენები მოქსოვონ“[2].

ახალი პოეზიის ერთ-ერთი მიმართულება იყო ჰესიოდეს ტრადიციის აღორძინება და ახალი ტიპის სა გნობრივი პოემების შექმნა, რომელთა მიზანს იმ ტექნიკურ – სისტემატური ინფორმაციის პოეტურ სტრუქტურებში მოქცევა წარმოადგენდა, რომელიც ელინურ ეპოქაში პროზაული ფორმით გადმოიცემოდა.

ამ მიმართულების კლასიკოსად ანტიკურობამ არატოსი (ძვ.წ. IV-III ს.) ერთხმად აღიარა. მისი უმთავრესი ნაწარმოები იყო „ფაინომენა“, 1154 ჰექსამეტრულ სტრიქონს შეიცავდა. იგი სამი ნაწილისაგან შედგებოდა. 1-140 სტრიქონები ზევსისადმი მიძღვნილ პროოიმიონს და უძრავ ვარსკვლავებს წარმოგვიდგენდა, 451-732 სტრიქონები პლანეტებს, 733-1154 სტრიქონებში ამინდის ნიშნები იყო განხილული. მიუხედავად იმისა, რომ თავად არატოსი არ იყო ასტრონომიაში გარკვეული, მან იმდენად კარგად მისცა ლექსის ფორმა ასტრონომ ევდოქსოს

[1] იხ. ურუშაძე, 1970; Lesky, 818-927.

[2] Görgemanns, 1988, 81.

კნიდოსელის ნაშრომებს, და ასევე მეტეოროლოგიაში იმდენად კარგად გამოიყენა არისტოტელეს ნაშრომი „მეტერეოლოგიკა“, ნაწილობრივ, თეოფრასტოსის შესაბამისი ნაშრომი და ჰესიოდეს „სამუშაონი და დღენი“, რომ მისმა პოემამ საუკუნეების განმავლობაში სასკოლო სახელმძღვანელოს ფუნქციაც კი შეასრულა. მისი სიახლე მეცნიერული თუ კვაზიმეცნიერული ინფორმაციის დახვეწილი ელინისტური პოეტური ენით გადმოცემაში მდგომარეობდა. ციცერონი არატოსში ხედავდა ახალგაზრდა კაცს, რომელსაც ვარსკვლავთმეტყველებაში არაფერი გაეგებოდა, მაგრამ ამის შესახებ მდიდრად შემკულ და კარგ სტრიქონებს წერდა (De oratore 1,69). არატოსს თავისი მიმდევრები გაუჩნდა. ძვ.წ. II საუკუნის პოეტი ნიკანდროსი ქმნის ორ საგნობრივ პოემას: 958 ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველი „თერიაკა“ ეძღვნებოდა შხამიანი ცხოველების, ქვეწარმავლების ნაკბენის საწინააღმდეგო საშუალებებს, 630 ჰექსამეტრის შემცველი „ალექსიფარმაკა“ ეძღვნებოდა მცენარეული, მინერალური, ცხოველური შხამების საწინააღმდეგო საშუალებებს. ორივე ნაწარმოები ექიმ-იოლოგისა და ტოქსიკოლოგის, აპოლოდოროს ალექსანდრიელის (ძვ.წ. III ს.) პროზაული ნაშრომის პოეტურ პარაფრაზს წარმოადგენს. როგორც ვხედავთ, თუკი ელინისტური ახალი პოეზიის წარმომადგენელთა ერთი ნაწილი პოეზიაში თავისი მეცნიერული ცოდნის მაქსიმალურ ასახვას ცდილობდა, მეორე თავად მეცნიერული ტექსტების პოეტურ ტექსტებად ტრანსფორმაციის გზით წავიდა. ორივე ტენდენციამ სისტემური ხასიათი მიიღო და ახალი პოეზიის მახასიათებლად იქცა.

სიახლის ტალღამ ისეთი კლასიკური ჟანრებიც მოიცვა, რომლებიც, ერთი შეხედვით, თავიანთ ტრადიციულ სახეს მყარად ინარჩუნებდნენ: ჰიმნები, საკულტო პოეზია, ეპიგრამები. მათშიც ყოფითი დეტალებისადმი გაძლიერებულმა ინტერესმა, ამაღლებულის მიწაზე დაშვების ტენდენციამ მძლავრად იჩინა თავი. ძველის ახლებურად წარმოდგენის ტენდენციამ საინტერესო გამოვლენა ჰპოვა ისეთ ლიტერატურულ ფორმაში, როგორიცაა „ი ა მ ბ ე ბ ი“. ეს იყო პოპულარული ფილოსოფიური და მორალისტური შეფერილობის პოეზია, რომელიც კინიზმის სულისკეთებას ეხმიანებოდა და ამასთანავე აგრძელებდა არქაული ეპოქის იამბოგრაფების, განსაკუთრებით, არქილოქოსისა და ჰიპონაქსის ინვექტივურ ტენდენციებს. ელინისტური ეპოქის იამბების ავტორებმა რომ კინიკოსები აირჩიეს ინსპირატორებად, სავსებით ბუნებრივია. სოკრატეს ხაზის, მეტწილად, უტრირებულად გამგრძელებელი კინიკოსებისათვის უმთავრეს ორიენტირებს წარმოადგენდა კოსმოპოლიტობა ანუ „მსოფლიოს მოქალაქეობა“ და „ღირებულებათა გადაფასება“, რამაც რელიეფურად კასრში მცხოვრები დიოგენეს სინოპელის (ძვ.წ. IV ს.)

მოღვაწეობაში იჩინა თავი. განსაკუთრებული როლი კინიზმის სულის მხატვრულ ლიტერატურაში ტრანსფორმაციის საქმეში ბიონ ბორისთენესელმა (ძვ.წ. III ს. პირველი ნახევარი) და მენიპოს გადარელმა (ძვ.წ. III ს.) შეასრულეს, რომლებიც დიატრიბის, ანუ ვიღაცაზე ან რაღაცაზე მძაფრი, გესლიანი კრიტიკული შეტევის „კლასიკოსებად" შეიძლება ჩავთვალოთ. მართალია, მათი შემოქმედებიდან თითქმის არაფერი შემოგვრჩა, მაგრამ, თუკი მათ, განსაკუთრებით მენიპოსის უდიდეს გავლენას გავითვალისწინებთ მომდევნო პერიოდების ბერძნულსა და რომაულ ლიტერატურაზე თავისი შერეული, პროზაულ-პოეტური ტექსტებით, ნათელი გახდება კინიზმის მნიშვნელობა ლიტერატურული პროცესების განვითარებაში. ელინისტური ეპოქის ჩვენამდე ერთობ მწირად მოღწეული „იამბების" ახალი სტილის შესახებ წარმოდგენის შესაქმნელად განვიხილოთ ორი მცირე ფრაგმენტი. ერთის ავტორი ფოინიქს კოლოფონელია (ძვ.წ. III ს.), ხოლო მეორესი ჟანრებით უხვი კალიმაქოსი.

ფოინიქსი, ფრ. 3[1]

იყო ერთი კაცი ნინოსი, როგორც მესმის,
ასირიელი, რომელსაც ოქროს ზღვა ჰქონდა,
და სხვაც კასპიის ქვიშაზე უმრავლესი,
რომელიც ვარკვლავს არ უყურებდა და მხილველი არც იკვლევდა,
არც მაგებთან წმინდა ცეცხლს არ აჩაღებდა,
როგორც წესია, კვერთხით ღმერთის შემხები.
არც ენამჭევრი, არც მსაჯული არ ყოფილა.
არც ხალხის შეკრება იცოდა და არც დათვლა.
მაგრამ საუკეთესო იყო სმა-ჭამაში
და სიყვარულში, სხვა ყოველივე ფეხებზე ეკიდა.
როცა კაცი მოკვდა, ყველას დაუტოვა სიტყვა,
სადაც ახლა ნინოსი არის და საფლავი მღერის:
„ისმინე, ასირიელი ხარ, თუ მედიელი,
თუ ვინმე კორაქსოსი, თუ ზედა ზღვებიდან
სინდელი გრძელთმიანი, რადგან გაუწყებ.
მე ნინოსი, ადრე ერთხელ ვიშვი, ვით ცოცხალი სუნთქვა,
ახლა კი სხვა არაფრად, ოდენ მიწად ვიქეცი.
ჩემი ქონება ერთად შეკავშირებულ მტრებს
მიაქვთ, როგორც ბაკხ ქალებს უმი ციკანი.
მე კი ჰადესში ისე წავედი, ვერც ოქროს, ვერც ცხენის,
ვერც ვერცხლის ეტლის თან ჩატანა ვერ შევძელი.
ვწევარ ჭურჭელში ფერფლი და მიტრის მტარებელი.

ჰიპონაქსის ქოლიამბებით/ჰინკიამბებით გამართული ეს ლექსი ახალი ელინისტური სტილის საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს. აქ არის

[1] შდრ. Effe, 1985, 192-194.

გაერთიანებული საფლავის ქვის ეპიგრამების, მორალისტურ-ფილოსოფიური პოეზიის, კინიკური თუ გამკილავი ლიტერატურის მოტივები, ფუფუნებით გატაცებული მმართველების ერთგვარი გაფრთხილება ნინოსის კინიკური ფილოსოფიის პათოსით ავსებული ძახილით ჰადესიდან. ყოველივე ამის მეტრული ორგანიზაცია გვაძლევს, როგორც ჩანს, ბერძნული ისტორიოგრაფიის მიერ შექმნილი ფიქციის, ამქვეყნიური ხორციელი სიამტკბილობის მორევში ჩაფლული, აღმოსავლური სამყაროს უმდიდრესი მმართველის სიმბოლოს, ნინოსის არასწორი ამქვეყნიური ცხოვრების პოეტურ დიატრიბას ახლებურ იამბურ სამოსში გამოწყობილი ლექსის სახით, რომლის ჟანრული სახელწოდება იამბია.

განსაკუთრებულ ინტერესს ძველი ჟანრის ინნოვაციის თვალსაზრისით კალიმაქოსის „იამბების“ წიგნი იწვევს, რომელმაც ჩვენამდე საკმაოდ დაზიანებული, 13 ლექსის ტექსტის სახით მოაღწია. უკვე ლექსთწყობის დონეზე თავს იჩენს ის ცვალებადობა და სიჭრელე, რაც ალექსანდრიული პოეზიის, განსაკუთრებით, კალიმაქოსის შემოქმედებისათვის არის დამახასიათებელი: იამბი 1-4 ჰიპონაქსის კვალდაკვალ ქოლიამბებით/ჰინკიამბებით, 5 – 7 ეპოდით, 11 იამბური პენტამეტრით, 12 ტროქეული ტრიმეტრით და 13 კვლავ ქოლიამბებით/ჰინკიამბებით არის გამართული. თემათა უწყვეტი მონაცვლეობა, სიჭრელე/პოიკილია, როგორც პოეტური პრინციპი, დასტურდება იამბების შინაარსობრივი ორგანიზაციის ყველა დონეზე: აქაა ინვექტივა, საკუთარი ეპოქის კრიტიკა, ეროტიკა, ლიტერატურული კრიტიკა, ანტიკვარულ-ეტიოლოგიური მოტივები ასევე ფორმის თვალსაზრისით ნიშანდობლივია მრავალსახეობა/პოლიეიდია, რადგან აქ იგავ-არაკული, ეპიგრამატული და ა.შ. პოეტური ჟანრები არის აქ თავმოყრილი. ეს ყოველივე, რასაკვირველია, იამბურ პოეზიას ახალ სულს შთაბერავს. ამ ჟანრში კალიმაქოსის სიახლეებზე წარმოდგენის შესაქმნელად განვიხილოთ პირველი იამბის, რომლის 130 სტრიქონიდან 50-მდე იკითხება მეტნაკლებად, რამდენიმე ათეული სტრიქონი. აქ იამბური პოეზიის ერთ-ერთი მესვეურის „ტყავში შემძვრალი“ კალიმაქოსი ვითომდა კვლავმოვლენილ ჰიპონაქსს თავად ალაპარაკებს. მისი თანამოსაუბრეები კალიმაქოსის თანამედროვენი არიან. მოხუცი პოეტი მოიხმობს „ფილოლოგებს“, რომლებიც პოეზიის სხვადასხვა სახეს წარმოადგენენ. ჰიპონაქსი ჰყვება ბათიკლესის თასის ამბავს. იგი შვიდ ბრძენს შორის საუკეთესოს უნდა რგებოდა. თუმცა ის არცერთმა არ აილო. ეს ამბავი იქ შეკრებილ „ფილოლოგებს“ იმაზე მინიშნებად უნდა მიეღოთ, რომ არ ყოფილიყვნენ ესოდენ შურიანები:

კალიმაქოსი, ფრ. 191 (პფაიფერი)
უსმინეთ ჰიპონაქსს, იქიდან მოვდივარ,
სადაც ხარს წვრილ ფულად ყიდიან,

თან მომაქვს იამბი არა მომღერალი ბრძოლაზე
ბუპალოსთან [...]

(1- 4)

ამ სტრიქონებში ჰიპონაქსის სახით მოვლენილი კალიმაქოსი, თან თავის წინაპრის ტრადიციას აგრძელებს, თან კი მას ემიჯნება, რადგან ჰიპონაქსის ბუპალოსთან უსასრულო ჩხუბზე სიმღერას არ აპირებს.

კედლის წინ სამლოცველოში მოდით ყველანი,
სადაც ადრეული პანქეური ზევსის შემქმნელი
მოხუცი ლულღულით უწესო წიგნებს ფხაჭნის.

(9-11)

ჰიპონაქსი ხალხს კრებს სარაპისის სავანეში და თან მიგვანიშნებს, რომ იგი ევჰემეროსის მითთა წარმოშობის თეორიას უჭერს მხარს, რომელიც ღმერთების, თავად ზევსის, ცად ამაღლებას მხოლოდ მმართველთა გაღმერთების პროცესის შედეგად თვლიდა.

აპოლონ, ვით თხების მწყემსს ბუზები
ან კრაზანები მიწიდან ან დელფოსელები მსხვერპლშეწირვიდან,
ჯგროდ ეხვევიან. ო, ჰეკატე. რა ბევრია.
მელოტი დაკარგავს სუნთქვას
ქოშინისას, როგორმე ლაბადა რომ არ გააძრონ.
დე, იყოს სიჩუმე და ჩაიწერეთ ეს სიტყვა.
კაცი ბათიკლეს არკადიელი – აღარ განვავრცობ,
გენაცვალე, ცხვირს ზევით ნუ სწევ, მე ხომ თავადაც,
დიდად არ მცალია, რადგან შუაში უნდა ვიტრიალო,
ვაი, ვაი, აქერონისა – ძველებისაგან ვინმე ბედნიერი
იშვა და მას ჰქონდა ყოველივე, რითაც ადამიანები
და ღმერთები ნათელ დღეებს მოიპოვებენ.

(26-37)

ჰიპონაქსი ამ შემთხვევაში თალესის და ვინმე არკადიელი ბათიკლესის თასის ამბის თხრობით შეგონების ირიბ ფორმას მიმართავს. ფრაგმენტის საწყისი სტრიქონები კალიმაქოსის ეპოქაში ფილოლოგ-პოეტთა საოცრად დიდ რაოდენობაზე მიგვანიშნებს.

მან მილეტოსისკენ გასცურა; რადგან გამარჯვება ხედა
თალესს, რომელიც სხვაშიც გონებით მარჯვე იყო
და ამბობენ ეტლის გამოთვალა
მცირე ვარსკვლავები, რითაც ფინიკიელები დაცურავდნენ.
მთვარისწინამ1 ნახა ფრინველის კეთილი ნიშნისას
დიდიმოსის ღმერთის სავანეში მოხუცი ჯოხით
მიწას ჩხაპნიდა და ფიგურას ხატავდა,
რომელიც ფრიგიელმა ევფორბოსმა გამოიგონა, რომელმაც ადამიანთაგან

[1] იგულისხმებიან არკადიელები, რომლებიც თავს მთვარეზე უფრო ადრეულად მიიჩნევდნენ.

სამკუთხედი და ოთხკუთხედი პირველმა დახატა
და წრე გადმოწერა და ასწავლიდა არ ეჭამათ ის,
რაც სულიერია. იტალიკებმა დაუჯერეს,
არა ყველამ, არამედ მათ, სხვა დემონი რომ ჰყავდათ.
მას ასე უთხრა [...]
ამ ბაჯაღლო ოქროს თასის ამომღებმა ჩანთიდან:
„მამაჩემმა დამიბარა, რომ ეს თასი
მას გადავცე, ვინც თქვენგან, შვიდ ბრძენთაგან,
აღმატებულია. მე მას შენ გაძლევ, უმაღლეს ჯილდოდ".
მაშინ დაჰკრა მოხუცმა მიწას ჯოხი,
მეორე ხელი გადაისვა მან წვერებზე
და წარმოთქვა: „ძღვენი არ მინდა [...]

[...] (52-71)

დიოგენეს ლაერტოსი (ახ.წ. III ს.), რომელიც თალესის შესახებ თხრობისას ბათიკლესის თასის შესახებაც მსჯელობს, აღნიშნავს, რომ კალიმაქოსი ამ მოარული ამბის რამდენადმე განსხვავებულ ვერსიას გვთავაზობს. ეს მას, როგორც ჩანს, ერთი მხრივ, თავისი თანამედროვე პოეტ-ფილოლოგების შურიანობისა და მოკინკლავე ხასიათის გასაკრიტიკებლად, ხოლო მეორე მხრივ, ჯერ კიდევ ჰომეროსიდან მომავალი სტერეოტიპის, ძველი ყოველთვის სამაგალითოა, ერთდროულად მხარდასაჭერად და, გარკვეულწილად, კარიკატურულ პლანში წარმოსადგენადაც ესაჭიროება. ძველები: ჰიპონაქსი, ბათიკლესი, მისი ვაჟი, შვიდი ბრძენი, უპირველეს ყოვლისა კი თალესი იმისათვის არიან „რეანიმირებულები", რომ კალიმაქოსის მრავალრიცხოვან ცოცხალ კოლეგას თავიანთი პარადიგმატულობით „ჭკუა ასწავლონ". მაგრამ ჰიპონაქსის „ამოსვლა", მისი მოუცლელობის გამო „აუდიტორიის" სასწრაფოდ შეკრება, ბათიკლესის პრიზით ანუ თასით ხელდამშვენებული შვილის არკადიელთა ტრადიციული იუმორნარევი, დიდი სიძველის აღმნიშვნელი ეპითეტით „მთვარისწინა" მოხსენიება, თალესისათვის და ვინმე ფრიგიელი ევფორბოსისათვის ზოგიერთი ისეთი გამოგონების მიწერა, რომელიც უფრო პითაგორასა და მისი წრის დამსახურება უნდა ყოფილიყო და, ბოლოს, „მოხუცის" ანუ თალესის მიერ ჯოხის დაკვრა მიწაზე უფრო კარიკატურისტულ ელემენტებზე მიგვანიშნებენ, ვიდრე ძველების უპირობო თაყვანისცემაზე. კალიმაქოსის პოეზიაში საინტერესოდ აისახა მისი ეპოქის ერთ-ერთი გამოკვეთილი ტენდენცია: ტრადიციისა და სიძველეთა პატივისცემა არასოდეს მივიდეს მათ იდეალიზაციამდე. სწორედ ამიტომ თანამედროვეთა კრიტიკასა და ძველის შესადარებლად მოხმობას მასთან არასოდეს აქვს ოპოზიციის: ცუდი/კარგი გამოკვეთილი ფორმა; ძველის/ადრეულის მიმართ მსუბუქი იუმორი, გარკვეულწილად, ანეიტრალებს დაპირისპირების კონტრასტულობას

და ლიტერატურული თამაშის ელემენტის შემოტანით აფერმკრთალებს კალიმაქოსის პოეზიაში დიატრიბულ და მორალისტურ ელემენტებს. შესაბამისად, კალიმაქოსი მთელი თავისი შემოქმედებით ელინისტური ეპოქის ინნოვაციური სულის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამომხატველად უნდა მივიჩნიოთ.

ჟანრობრივი დიფერენციაციის და ახალ ლიტერატურულ ფორმათა წარმოქმნის პროცესმა პროზაიკოსთა შემოქმედებაც მოიცვა. მართალია, ელინისტურ ეპოქაში, მსგავსად ელინური ეპოქისა, პროზა ძირითადად ძველი თუ ახალი მეცნიერული მიმართულებების (ფილოსოფია, ისტორიოგრაფია, ფილოლოგია, მათემატიკა, ასტრონომია, მექანიკა, მედიცინა) სამსახურში იდგა, მაგრამ აქაც იგრძნობოდა გამუდმებული სწრაფვა წინამორბედი კლასიკოსების მიერ დატოვებული ტრადიციის განვითარებაში ახალი გზების ძიებისაკენ. არამხატვრულ პროზაში უკვე ელინურ ეპოქაში, არც თუ იშვიათად, საკმაოდ მძლავრად იყო წარმოდგენილი მხატვრული ელემენტები. ა.მ. ჰეროდოტოსის ისტორიაში უხვად იყო ე.წ. ნოველისტური ჩანართები, ისტორიულ პირთა მონაწილეობით, ხოლო პლატონის დიალოგები, რომლებიც გენიალური ფილოსოფოსის მიერ შემოთავაზებულ თხრობის ახალ ფორმას წარმოგვიდგენდნენ, თავიანთი დრამატურგიით არცერთ მოთხრობასა თუ რომანს არ დაუდებენ ტოლს. ელინისტურ ეპოქაში ე.წ. სამეცნიერო პროზიდან თანდათანობით განვითარებას იწყებს ე.წ. გარდამავალი ხასიათის კვაზიმხატვრული გასართობი/ თავშესაქცევი და ფიქციონალური ლიტერატურა, ასევე საფუძველი ეყრება ახალი ჟანრის, რომანის ფორმირებას. ელინისტური და პოსტელინისტური პერიოდის კითხვისმოყვარული საზოგადოება მწერლებისაგან გამუდმებით ითხოვდა სიახლეებს, რაღაცას თავისი უჩვეულობით ინტერესის გამომწვევს. რამდენადაც წინამავალმა ეპოქებმა ბერძნულ მწერლობაში თითქმის ამოსწურეს ახალი დიდი ჟანრების შექმნის შესაძლებლობები, დიდი გასაქანი მიეცა ტრადიციულ ჟანრთა სრულყოფასა და ტრანსფორმაციას. ქრისტიანული ლიტერატურის თანდათანობითმა აღმავლობამ, რასაკვირველია, მწერლობაში მნიშვნელოვანი სიახლე შემოიტანა, მაგრამ იგი, როგორც ანტიკური მიმეტიკური პრინციპის დამგმობი, ძირითადად რელიგიური და არა მხატვრული ლიტერატურის ფარგლებში ექცევა, მხატვრულ ელემენტთა უხვად გამოყენების მიუხედავად. რაც შეეხება ლიტერატურის ე.წ. ანტიკურ ხაზს, აქ შემდეგ რენოვაციულ ტენდენციებზე შეიძლება ვიმსჯელოთ: ტრადიციულ ეპისტოლოგრაფიაში ფიქტიურობის ელემენტის გაძლიერებით აშკარად მატულობს მხატვრულობის ხვედრითი წილი, ალექსანდრეს რომანის და ტრადიციული ბიოგრაფიული ლიტერატურის იმპულსები

ხელს უწყობს ახალი ბიოგრაფიული ხასიათის მწერლობის აღმავლობას, რაც მრავალრიცხოვანი, ხშირად ანეგდოტური და გამოგონილი ბიოგრაფიების შექმნის საფუძველი ხდება. ბიოგრაფიული მწერლობა თავისი უმაღლესი სრულყოფის დონემდე აიყვანა პლუტარქოსმა, ესოდენ ტრადიციულმა თემების შერჩევისა და მათი სერიოზული ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით და ესოდენ ნოვატორულმა მათი ემოციური ზემოქმედებისა და მხატვრულობის მაღალი ხარისხით. იგავ-არაკული ჟანრის სფეროში საკუთარ თავს ნოვატორად თვლიდა ბაბრიოსი (ახ.წ. I-II სს.):

ეს იგავი, ალექსანდრეს ძევ,
ძველი სირიელების გამოგონილია,
რომლებიც ადრე იყვნენ ნინოსისა და ბელოსის დროს.
ამბობენ, პირველმა უამბო ბავშვებს
ელინთა ბრძენმა ესოპოსმა და ლიბიელებსაც
უამბო კიბისესის ამბები. მაგრამ მე ახალ მუზას
ვიძლევი, რომელიც ბაჯაღლო ოქროთი გავხედნე,
მითიამბი, ვით ცხენი მხედარმა.
რაც ჩემგან პირველისაგან გაიხსნა კარი,
სხვები შემოვიდნენ...

(Myth. Prol. 2, 1-10).

სამოგზაურო ანუ პერიეგეტული ლიტერატურა მორგებული იყო მოგზაურობისა თუ ტურიზმის მოყვარულებზე, ხოლო პარადოქსოგრაფია იმ მკითხველზე, რომელსაც ჩვენი სამყაროს ცალკეული, ნიშანდობლივი გამოვლინებანი, კურიოზული თუ ანეგდოტური ამბები აინტერესებდა. მისი აღმავლობა უკვე კალიმაქოსიდან იწყება, რომელსაც თავისი უკიდეგანო ცოდნის წყალობით მსოფლიოს იშვიათობების შესახებ ფაქტების კრებული შეუქმნია. ნამდვილად ახალი ჟანრი იყო რომანი, რომელიც ანტიკური ეპოქის ლიტერატურათმცოდნეებს იმდენად უმნიშვნელოდ მიაჩნდათ, რომ მისთვის სახელიც კი ვერ გაიმეტეს. მათ ნაშრომებში ვერ ვიპოვნით ციტატებს რომანებიდან, ვერც მსჯელობას ანტიკურ რომანისტებზე. სამაგიეროდ, ამ უსახელოდ მიტოვებულ ჟანრს დიდი პოპულარობა უნდა ჰქონოდა ფართო მკითხველში. ევრიპიდეს ბედნიერი ბოლოს მქონე დრამებისა და მენანდროსის ახალი ატიკური ყოფითი კომედიის სქემების გათვალისწინებით რომანისტებმა ამ პროზაული ეპოსისათვის სიუჟეტის განვითარების სტანდარტული მოდელიც კი გამოიმუშავეს, რომელიც შემდეგ ელემენტთა ერთობლიობას გულისხმობდა: მოქმედების ფონი მეტწილად იყო სახეტიალო თუ სამოგზაურო თავგადასავლები ზღვაზე თუ ეგზოტიკურ აფრიკისა და აზიის ქვეყნებში. ძირითად პერსონაჟებს წარმოადგენდა შეყვარებული წყვილი, რომელიც გარემოებათა წყალობით ერთმანეთს შორდება. მოქ-

მედების განვითარება მეტრფეთა მიერ ერთმანეთის ძიებასა და კვლავ შეხვედრას ეფუძნება. კონფლიქტის სიმძაფრეს ინტრიგები, უბედური შემთხვევები, ყაჩაღების, მეკობრეების, ტირანების თუ ველური ტომების ხელში შეყვარებულთა აღმოჩენა, ასევე სხვადასხვა ექსტრემალური სცენების (ავდარი და ზღვის ღელვა, სისხლიანი ბრძოლები, იდუმალებით მოცული ადგილები, მოჩვენებითი დაღუპვა და ა.შ.) აძლიერებს. დიდი ვნებათაღელვის შემდეგ ყოველივე შეყვარებულთა ბედნიერი შეხვედრით სრულდება. რასაკვირველია, რომანების სულს ქალ-ვაჟის ერთმანეთისადმი უსაზღვრო სიყვარული ასაზრდოვებდა. მართალია, რომანის ჟანრის ძირები გაცილებით უფრო ადრეულ საუკუნეებში უნდა ვეძიოთ, მაგრამ ამ ჟანრის ძირითად ნაწარმოებთა ფორმირება ახ.წ. II-III საუკუნეებში უნდა ვივარაუდოთ: ქარიტონის „კალიროე", ქსენოფონ ეფესოსელის „ეფესიაკა", აქილევს ტატიოსის „ლევკიპე და კლიტოფონი", ლონგოსის „დაფნისი და ქლოე", რომელიც თეოკრიტოსის ბუკოლიკური პოეზიის ე.წ. სამწყემსო რომანად ტრანსფორმაციის საინტერესო ექსპერიმენტს გვთავაზობს, ჰელიოდოროსის „ეთიოპიკა". რომანმა ანტიკურობაში ფაქტობრივად ახ.წ. III საუკუნეში დაასრულა თავისი გზა და მის პროდუქტიულობასაც წერტილი დაესვა[1]. მისი აღორძინება ბიზანტიაში XII საუკუნიდან იწყება, ხოლო რენესანსიდან მოყოლებული თანდათან მატულობს მისი ხვედრითი წილი ლიტერატურის ისტორიაში. ამჟამად იგი მწერლობის წამყვან ჟანრად ითვლება. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში სიახლისაკენ ლტოლვამ თითქმის „ავადმყოფური" ხასიათი მიიღო, ინნოვაციის გამოდევნებაში მეტწილად ივიწყებდნენ მაღალი ხელოვნების მოთხოვნებს და ამდენად ბერძნულენოვანი სამყაროს მხატვრულ შემოქმედებაში ერთობ შემცირდა ჭეშმარიტად ღირებული ნაწარმოებების შექმნა. პოსტელინისტური ბერძნულენოვანი ლიტერატურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფიგურას ლუკიანოს სამოსატელი (ახ.წ. II ს.) წარმოადგენს. იგი პლუტარქოსთან ერთად დღესაც კეისრების ეპოქის ბერძნული ლიტერატურის ყველაზე პოპულარულ ავტორად მიიჩნევა. ლუკიანოსმა შექმნა თავისი ახალი, სავსებით გამორჩეული, სხვა მწერლებისგან გარკვეულწილად იზოლირებული ლიტერატურული სამყარო. მისი 86 ნაწარმოების შემცველი (აქედან სულ ცოტა შვიდის ავთენტურობა საფუძვლიან ეჭვს იწვევს) მემკვიდრეობა, რომელიც ოთხი ჯგუფის ნაწარმოებებიგან შედგება (1. რიტორიკული, 2. ფილოსოფიური, 3. რელიგიის კრიტიკის შემცველი, 4. ლიტერატურულ-კრიტიკული), სატირის სტიქიით არის მოცული, რომლისთვისაც მან შემთხვევათა ერთ ნაწილში თავისი დია-

[1] Kuch, 1989.

ლოგებისათვის შერეული მენიპეური ფორმა აირჩია. მათში უხვად შეიტანა არისტოფანესეული გაკილვისა თუ ფანტაზიორობის სული და მენანდროსის ყოფითი ცხოვრების დეტალებზე დაკვირვების სიღრმე, ფილოსოფოსთა ანალიტიკურობა და, რასაკვირველია, თავისი გამორჩეული მსოფლაღქმა, რომელსაც სკეპტიკურ-ნიჰილისტური ნეგატიურობა შეიძლება ვუწოდოთ[1]. თავისი სიახლით გამორჩეულობის მიუხედავად, იგი საოცრად კრიტიკულად არის განწყობილი სიახლის ძიებით გატაცებული მკითხველის მიმართ, რაც მან ბრწყინვალედ ჩამოაყალიბა თავისი თხზულების „ძევქსისი ან ანტიოქოსი" შესავალ ნაწილში. ლუკიანოსი ხშირად გამოდიოდა თავისი შემოქმედების ნიმუშთა კითხვით სხვადასხვა აუდიტორიის წინაშე. მაკედონიაში მის გამოსვლას დიდი წარმატება ჰქონდა, თუმცა მწერალს არ მოეწონა, რომ მსმენელმა მხოლოდ სიახლე შენიშნა მის ნაწარმოებში. მას მაგალითად მოჰყავს კლასიკური ეპოქის ცნობილი მხატვრის ძევქსისის მაგალითი, რომლის სურათში „მდედრი კენტავრი" დამთვალიერებელმა ხელოვნება კი არა, თემის სიახლე დააფასა და ამის გამო მხატვარმა სურათის მოხსნა გადაწყვიტა. იგი ასევე იხსენებს მეფე ანტიოქოს პირველის ამბავს, რომელმაც ბევრად აღმატებულ მტერზე გამარჯვება არა თავის მებრძოლთა ვაჟკაცობით, არამედ ბრძოლაში სპილოების ჩართვით მოიპოვა, რადგან სპილოების უნახავმა მოწინააღმდეგის მებრძოლებმა და ცხენებმა, უცხო, ახალი სანახაობით დამფრთხალებმა უმალ მიატოვეს ბრძოლის ველი. ანტიოქოსმა ბრძანა გამარჯვების აღმნიშვნელ ძეგლზე მხოლოდ სპილოს გამოსახულება ამოეკვეთათ. ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ლუკიანოსის მსჯელობა შესავალში:

„ცოტა ხნის წინ, როდესაც თქვენთან წარმოთქმული სიტყვის შემდეგ სახლში ვბრუნდებოდი, ჩემთან ბევრი მათგანი მოვიდა, ვინც მომისმინა. არაფერი მაბრკოლებს, ამაზეც გიამბოთ, რადგან უკვე მეგობრები ვართ. ასე რომ, მოვიდნენ ჩემთან, ხელს მართმევდნენ, გაოცებას გამოხატავდნენ. კარგა მანძილზე გამომყვნენ და ერთი მეორის მიყოლებით ხმამაღლა მაქებდნენ, იმდენად, რომ გაწითლებამდე მიმიყვანეს იმის შიშით, რომ დიდად არ ჩამოვეტოვებინე უკან ამ ქებით მონიჭებულ პატივს. უმთავრესი ჩემს ქმნილებებში, რასაც ისინი აღნიშნავდნენ, მათი ვარაუდით, იყო მრავალი უჩვეულო და ახალი აზრი. თუმცა უმჯობესია, თავად მათი ციტირება ნოვახდინო: „ჰოი, რა სიახლეა! ჰერაკლეს გულისთვის, რა პარადოქსოლოგიაა (= მოულოდნელი, ორიგინალური აზრებია). რა გამომგონებელი ადამიანია. არავის გამოუთქვამს უფრო ცინცხალი აზრები". ამგვარ ბევრ რაღაცას ამბობდნენ, რასაკვირველია,

[1] Görgemanns, 1988, 236-241; Lesky, 1971, 937-941.

მოსმენილით აღფრთოვანებულები. და, მართლაც, რა მიზეზით უნდა ეცრუათ მათ ან ემლიქვნელათ ამგვარად ჩამოსული ადამიანის წინაშე, რომელიც სხვა მხრივ მათი განსაკუთრებული ნდობის ღირსი არ იყო.

თუმცა უნდა გამოვტყდე, გულს მწყვეტდა მათი ქება. როდესაც ისინი წავიდნენ და მარტო დავრჩი საკუთარ თავთან, ამგვარად დავიწყე ფიქრი: ესეიგი ჩემი ნაწარმოებების უმთავრესი ხიბლი ისაა, რომ ისინი უჩვეულონი არიან და გაკვალული გზით არ მიდიან, ხოლო მშვენიერ სიტყვათა გემოვნებით შერჩევა, ძველების საუკეთესო ნიმუშების შესაბამისი ენა, მახვილი და გამჭრიახი გონება, ატიკური სინატიფე/გრაციულობა თუ ჰარმონია, კომპოზიციის ხელოვნება, ყოველივე ამას მოკლებულია ჩემი შემოქმედება? სხვაგვარად ისინი არ დაიწყებდნენ მხოლოდ სიახლისა და უჩვეულოს ქებას ჩემს მიერ არჩეულ თემატიკაში. მე კი თავს ფუჭი იმედით ვიმხნევებდი, როდესაც ადგილებიდან წამოხტომით გამოხატავდნენ ისინი თავიანთ მოწონებას: ალბათ, რასაკვირველია, სიახლე უბიძგებს მათ ამისკენ. მართალია ჰომეროსი, რომ ახალი სიმღერა მსმენელს ახარებს. და მაინც ვფიქრობდი, არა ამდენად, არა მთლიანად ეს (= მოწონება) მხოლოდ სიახლეს უნდა მიეწერებოდეს. არა, ამას (= სიახლეს) მე რაღაც დამატებითად ვიხილავდი, რომელიც მთელი ნაწარმოების სილამაზეს ზრდიდა და, გარკვეულწილად, მის სრულ წარმატებას უწყობდა ხელს. არსებითად კი, ასე მეგონა, ქება და კეთილი სიტყვები იმ ღირსებებითაა გამოწვეული, რომლებზედაც ვილაპარაკე. ასე, რომ ამაღლებულ განწყობაზე ვიყავი და მემუქრებოდა საფრთხე, დამეჯერებინა მათი სიტყვები, რომ თითქოს მე ერთად ერთი ვარ ელინთა შორის და ამის მსგავსი სხვაც. მაგრამ ანდაზის შესაბამისად, ქვანახშირის გროვა იყო ჩემი განძი და მე ისევე მაქებენ, როგორც რომელსამე მარჯვე ფოკუსების მკეთებელს“.

ამ პასაჟიდან ნათლად ჩანს, რა კრიტერიუმებით აფასებდა მკითხველი თუ მსმენელი ლიტერატურულ ნაწარმოებს ლუკიანოსის ეპოქაში, რამდენად იყო იგი ორიენტირებული ინნოვაციაზე და რაოდენ ნაკლებ ყურადღებას უთმობდა მწერლის ხელოვნებას ლიტერატურული ნაწარმოების ღირსებების განსაზღვრისას. როგორ ჰგავს ჩვენი ეპოქა ამ მხრივ ანტიკურობას მისი დეკადანსის დაწყების ფაზაში.

ლიტერატურული ტექსტით თამაშის ექსპერიმენტები

სიახლის ძიებით გატაცებული ლიტერატორებისათვის სულ უფრო და უფრო მიმზიდველი ხდება ტექსტში ასო-გრაფემებით თამაშის სხვადასხვა, უკვე ნაცადი ან ახალი ხერხის გამოყენება. ხშირ შემთხვევაში ეს მწერლის შემოქმედებაში ეპიზოდურ, მხოლოდ ერთი ლექსით ან ნაწარმოებთა მცირე ჯგუფით შემოფარგლულ მოვლენას წარმოადგენს, ზოგჯერ კი ასო-გრაფემათა რთული მანიპულაციებით ჯამბაზის დონეზე შესრულებული ფოკუსის სახეს იღებს. ამ ქვეთავში განვიხილავ ტექნოპეგნიის ზოგიერთ სახეობას, რომელთა შესწავლასაც უკვე მოხსენიებული ლუცის შესანიშნავი წიგნი ეძღვნება[1], ხოლო მომდევნო ქვეთავი დაეთმობა ტექსტით თამაშის ვიზუალური აღქმისათვის ერთ-ერთ საინტერესო ფორმას, ფიგურულ ლექსებს.

ტექნოპეგნიის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული ფორმა იყო აკროსტიქი ანუ ლექსი, რომლის სტრიქონთა საწყისი ასოები ვერტიკალურად წაკითხვისას ქმნიან რაღაც ლექსიკურ ფორმატივს, ან ფორმატივთა რიგს, მეტწილად ავტორის, მიძღვნის ობიექტის, დამკვეთის და ა.შ. სახელს ან ლექსის თემას რომ გადმომსცემენ. როგორც ზემოთ ვნახეთ, ანტიკურობაში აკროსტიქის გამოყენების მამამთავრად ჰომეროსს ასახელებდნენ, თუმცა რამდენად შეგნებულად გამოიყენებდა იგი ამ ხერხს, ამაზე კამათი იყო. სამაგიეროდ, ძვ.წ. IV საუკუნის ტრაგიკოსის ქერემონის ფრაგმენტში სავსებით შეგნებულად არის გამოყენებული აკროსტიქი თავად ავტორის სახელის გადმოსაცემად. ელინისტური ეპოქიდან მოყოლებული, როდესაც ტექნოპეგნიების ერთჯერადი თუ სისტემური გამოყენება ბევრი პოეტისათვის ერთგვარ ნორმად იქცა, აკროსტიქების რაოდენობამ საგრძნობლად იმატა. გაჩნდა მისი სახესხვაობები: ფორმატივებს სტრიქონთა დამამთავრებელი ასოები ქმნიდნენ დამოუკიდებლად – ტელესტიქონი ან აკროსტიქონთან კავშირში – აკროტელეუტონი. ძვ.წ. III – II საუკუნეების პოეტი თავისი „თერიაკას" 345-353 სტრიქონებში და „ალექსიფარმაკას" 4266 – 275 სტრიქონებში აკროსტიქის გამოყენებით სავსებით გარკვევით გადმოგვცემს თავის სახელს ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ. ძვ.წ. I ს. პოეტი-გეოგრაფოსი დიონისიოს კალიფონის ძე „ელადის აღწერილობაში" თავისი და მამის სახელის აკროსტიქის ფორმით გადმოცემას უკვე 23 სალექსო სტრიქონს უთმობს: ΔΙΟΝΥΣΙΟΥΤΟΥΚΑΛΛΙΦΩΝΤΟΣ.

[1] Luz, 2010. ქვემოთ მაგალითების წარმოდგენისას მთლიანად ამ ნაშრომს ვეყრდნობი.

ხშირია აკროსტიქები ეპიგრაფიკაში. ზოგიერთ მათგანს განსაკუთრებული, გამორჩეული ფორმა აქვს. ა.მ. საფლავის მარმარილოს დაფაზე განთავსებულ ხუთი დისტიქისგან შემდგარ ეპიგრამაში, რომელიც მცირე აზიის პროპონტისის სანაპიროზე მდებარე კიძიკოსში აღმოჩნდა, ერთდროულად გამოყენებულია აკროსტიქიც და მესოსტიქიც (ლექსიკურ ფორმატივთა ფორმირება სტრიქონთა შუაში განლაგებული ასოების მიმდევრობით):

Ἀ κύρβις ποτί σῆμα Χρόνον μνημήιόν ἐστί
Πᾶσι καὶ εἰς ἡμᾶς Αἶνος ὀφειλόμενος·
Οὐ γάρ τις μοι ζῶντι [χό]λον θυμάγαι [πέσσειν
Ἀνδρὸς γὰρ ἔφυν φ Ροντίσι Καρδια[νῶν
Ἀσῶν ὅ' ὅσσοι ἔασιν Ἐπὶ χθονός, ἦν π[ερὶ πᾶσαν
Ὠκεανὸς κόλποις ἐνδέδεται ῥοήιοις.
Νοῦτερον δέ, ξεῖ[ν]ε, καὶ οὔνομα πρόσθ[ε χαραχθέν
Ἴσθι καὶ εὑρήσεις ἐντὸς ἀκροστιχίδος·
Ἀή γάρ μοι γενεὴ μὲν ἀφ' αἵματος οὐρανιώνων
Ἦκω δ' εἰς Ἀΐδην ὀγδοάτης δεκά[δος.

როგორც ვხედავთ აკროსტიქი აქ მიცვალებულის ვოკატივში დასმულ სახელს გადმოსცემს, ხოლო მესოსტიქი იმპერატივუსში დასმული ზმნისას: ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΗ ΧΑΙΡΕ „აპოლონიდეს სალამი“.

აკროსტიქის უცნაურ და საინტერესო ფორმას გვიჩვენებს მიძღვნითი წარწერა ნილოსის ერთ-ერთი განტოტების კუნძულ ფილედან, რომლის ხუთი დისტიქია შემორჩენილი:

Κἀμὲ τὸν εὐτέχνου φωτὸς στίχον, ὦ φίλε, βῆμι α
Τίμιον ἀμπαύσας ἔγμαθε καὶ χάρισα ι
Αἰτηῖς ἱστορίαις λιτὸν πόνον, οἷα πέπαγμα ι,
Οὐ κενὰ μηνίων, οὕπερ ἔφυν γενέτο υ·
Τοῦ δὲ καλοῦ πλόκαις, φησί, ξένε, χεύματα Νείλ ου
Καιρὸν ἔχω φωνεῖν· χαίρετε πολλά, Φίλ αι.
Νικῶμαι πέτραις τε καὶ οὔρεσιν, ὦ καταράκτα ι,
Κἀγὼ ἔχω τυχεῖν ἱστορικὴν σελίδ α
Νοστήσας καὶ ἰδὼν Νικάνορα καὶ γένος ἄλλ ο.
Ρος κατάλοιπον ἔχω· τοῦτο γάρ ἐστι τέλ ος.

აქ ავტორის სახელი გენეტივის ფორმით ΚΑΠΙΛΙΟΥ ΤΟΥΚΑΙ ΝΙΚΑΝΟΡΟΣ შეგვიძლია წავიკითხოთ როგორც სტრიქონთა საწყისი მარცვლების მიმდევრობით:

Κα
Τι
Λι
Ου
Του
Και

Νι
Κα
Νο
Ρο

ასევე თითოეული სტრიქონის საწყისი გრაფემისა და დამაბოლოვებელი ხმოვნის კომბინაციით:

Κ...-α
Τ... -ι
Λ... -ι
Ο... -υ
Κ... -αι
Ν... -ι
Κ... -α
Ν... -ο
Ρ... -ο

ის ფაქტი, რომ თავიდანვე ლექსი „საკუთარ თავს" „კარგი ტექნეს მქონე კაცის ლექსს" უწოდებს, აშკარას ხდის, რომ ავტორი აქ თავს ძირითადად შემოთავაზებული ფორმის სიახლით იწონებს, მისთვის „ორიგინალობის" განმსაზღვრელი უფრო მეტად ფორმაა, ტექსტით თამაში და არა იმდენად საკმაოდ ორდინალური შინაარსი. საინტერესოა, აკროსტიქით არატოსის ჰომეროსთან შეხმიანების შემთხვევა. როგორც ჰომეროსის ტექნოპეგნიებზე მსჯელობისას აღვნიშნე, უკვე ძველები მიიჩნევდნენ, რომ „ილიადას" XXIV 1 -5 სტრიქონებში აკროსტიქი ფორმატივს ΛΕΥΚΗ გადმოგვცემს. ლუცის აზრით, მას ეხმიანება არატოსი „ფაინომენაში", როდესაც მთვარის შეფერილობის მიხედვით ამინდის განსაზღვრაზე მსჯელობს 783-787 სტრიქომებში. აქ პირველი სტრიქონის პირველი სიტყვაა ΛΕΠΤΗ, რომელიც მეორდება აკროსტიქშიც და ულერადობით გვაგონებს ჰომეროსის აკროსტიქის ფორმატივს[1]. დიონისიოს პერიეგეტესის (ახ.წ. II ს.) „მსოფლიოს აღწერილობაში" სამი აკროსტიქია, აქედან ყველაზე ვრცელია (112-134): ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΩΝ ΕΝΤΟΣ ΦΑΡΟΥ. გვაქვს აკროსტიქის სხვა ხერხებთან კომბინირების საინტერესო შემთხვევები. ა.მ. ბითვინიის სტრატონიკეიაში შემონახულ იამბური ტრიმეტრით გამართულ თორმეტსტრიქონიან წარწერაში აკროსტიქით იკითხება ΜΕΝΙΠΠΟΣ ΕΥΡΕ, ხოლო თითოეულ სტრიქონში იმდენი ასოა, რამდენ დღესაც ამ სტრიქონში ნახსენები თვე შეიცავს. Anthologia Palatina 5, 74 წარმოგვიდგენს პოეტ რუფინოსის (ახ.წ. II ს.) საკმაოდ უჩვეულო აკროსტიქს, რომელსაც ქმნის არა სტრიქონთა საწყისი ასოების მიმდევრობა, არამედ საკვანძო სიტყვების პირველი ასოები:

[1] Luz, 2010, 47 შმდ.

πέμπω σοι, Ῥοδόκλεια, τόδε στέμμα, ἄνθεσι καλοῖς
αὐτὸς ὑφ' ἡμετέραις πλεξάμενος παλάμαις.
ἔστι Κρίνον Ῥοδέη τε κάλυξ νοτερή τ' Ἀνεμώνη
καὶ Νάρκισσος ὑγρὸς καὶ κυανωγὲς Ἴον.
ταῦτα στεψαμένη λῆξον μεγαλαυχος ἐοῦσα·
ἀνθεῖ καὶ λήγει καὶ σὺ καὶ ὁ στέφανος.

აკროსტიქების მრავალფეროვან ფორმებს წარმოგვიდგენენ ე.წ. ანბანური აკროსტიქები, რომლებიც ან მარტივი ან კომბინირებული აკროსტიქული ფორმით ანბანს ასახავენ.

მართალია, ცალკეული ასოებითა და ზოგადად ანბანით თამაში მეტწილად ლიტერატურულ, პოეტურ კონტექსტთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ თანდათან იგი გადავიდა ერთგვარ ფორმალიზმში. ეს კი იმით გამოიხატება, რომ ტექსტის სავარაუდო ლექსიკური ფორმატივები, არ გააჩნიათ რა ზუსტი სემანტიკა, გრაფემებისგან კონსტრუირებულ იმგვარ ერთეულებს წარმოადგენენ, რომლებიც რაღაც მეტაენის კონკრეტული მნიშვნელობისგან დაცლილ, მხოლოდ ბგერათა ჟღერადობით გარკვეული ასოციაციების, თუ ემოციების აღმძვრელ ლექსემებს ემსგავსებიან. ტექნოპეგნიების ამ ჯგუფში შეიძლება გამოიყოს:

ა. ა ს ო ს ტ რ ი ქ ო ნ ე ბ ი, რომლებიც, როგორც ზემოთ ვნახეთ, უკვე ჰომეროსთან დასტურდება და გულისხმობს სტრიქონის თავსა და ბოლოში ერთსა და იმავე გრაფემის გამოყენებას.

ბ. მ ა რ ც ვ ა ლ ს ტ რ ი ქ ო ნ ე ბ ი – სტრიქონის პირველი და ბოლო მარცვლის შეერთებით გარკვეული მნიშვნელობის სიტყვა მიიღება. ათენეოსი ამგვარი სტრიქონების არსებობაზე უკვე ჰომეროსთან მიუთითებს.

გ. ა ნ ბ ა ნ ს ტ რ ი ქ ო ნ ე ბ ი, რომლებიც ყოველ სტრიქონში ანბანის თითოეულ ასოს მინიმუმ ერთხელ მაინც შეიცავენ. თუკი ტექნოპეგნიის ზემოთწარმოდგენილ ორ ტიპში დიდია შემთხვევითობის ხვედრითი წილი, აქ უკვე შემთხვევითობა ნაკლებ სავარაუდოა. მაგალითისათვის მოვიყვანთ პაპირუსზე აღმოჩენილ ერთ ჰექსამეტრულ სტრიქონს: βωμὸν ὅ γ' ἤψε θεοῖς, ζαμενὴς δὲ πυρὸς κέχυτο φλόξ. „საკურთხეველი აუნთო მან ღმერთებს, ძალზე ძლიერი ცეცხლის ალი ავარდა". მართალია, ეს ჰექსამეტრული სტრიქონი ისეა აწყობილი, რომ მასში ბერძნული ანბანის ყველა ასოა ჩართული, მაგრამ იგი არ გადის ლიტერატურული ენის საზღვრებიდან.

დ. ასოების ტექსტში გამოყენების გარკვეული პრინციპით რეგულირების კიდევ ერთი ტიპია χαλινοί, რისი მნიშვნელობაცაა „აღვირები" და გულისხმობს სტრიქონის იმგვარად გამართვას, რომ მასში ანბანის თითოეული ასო მხოლოდ ერთხელ უნდა იყოს წარმოდგენილი. ეს შეზ-

ღუდვა იმდენად რადიკალური აღმოჩნდა, რომ მისით გატაცებულთ აღარ ჰყოფნიდათ ბერძნულის ლექსიკური მარაგი და ახალ ფორმატივთა შექმნა თუ ძიება უხდებოდათ. ბოლოს და ბოლოს ხალინოსები ისეთ სტრიქონებად ჩამოყალიბდა, რომელთა შემადგენელი ფორმატივების დიდი ნაწილი გარკვეული გრაფემებით კონსტრუირებული, აზრს მოკლებული „ლექსიკური" ერთეულებია. რასაკვირველია, ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, რომ ამ სტრიქონებს არც მეტრული სტრუქტურა და არც კონკრეტული სემანტიკა აქვთ. კლემენს ალექსანდრიელს (ახ.წ. 150-215 წწ.) სამი „ხალინოსი" მოჰყავს თავის Στρώματα-ში:

κνὰξ ζβὶ χθύπτης φλεγμὸ δρώψ
βέδυ ζὰψ χθὼμ πλῆκτρον σφίγξ
μάρπτε σφίγξ κλὼψ ζβυχθηδόν

წარმოდგენილ „ხალინოსებში" ასოთა გამოყენების შეზღუდვის ფორმას მსხვერპლად ეწირება მეტრიც და შინაარსიც. მართალია, აქ ბერძნული ენის მცოდნემ ზოგიერთი ფორმატივი შეიძლება იცნოს, ზოგიერთი ჩამოგავდეს ჩვენთვის ნაცნობ სიტყვას ან სიტყვათწარმოებას, ზოგიერთი კი საერთოდ გაუგებარი იყოს, მაგრამ მათი ერთმანეთთან კავშირი არავითარ გასაგებ კონტექსტს არ ქმნის. თუმცა იყო ცდები, ცალკეული ფორმატივებისთვის გარკვეული სემანტიკა მოერგოთ, ანუ ექსპრესიული ან ფონემაბაძვითი პრინციპის საფუძველზე შექმნილ ფორმატივს „ეკისრებოდა" რაღაც გარკვეული მნიშვნელობა. თავად კლემენსი ამგვარ ტექსტებს ანბანის ანალიტიკური შესწავლისა თუ ასოთა იდუმალ ურთიერთქმედებაში წვდომის საუკეთესო გზად მიიჩნევდა, განსაკუთრებით მოსწავლე ახალგაზრდობისათვის. ამასთანავე თითოეულ ზემოთმოყვანილ ხალინოსში იგი რაღაც სიმბოლურ მნიშვნელობას ხედავდა: პირველში – სულის გონებრივ კვებას, მეორეში – ბუნების ელემენტებს, ხოლო მესამეში – ქრისტიანულ უწყებას. თუკი რელიგიისა და მაგიის პრაქტიკაში ხალინოსები და ასოებით თამაში ადამიანებზე ასო-ბგერათა გარკვეული კომბინაციებით ირაციონალური „ღვთაებრივი" ზემოქმედების მოხდენას ისახავდა მიზნად, ლიტერატურულ პრაქტიკაში ასოთა თამაში ერთგვარი პოეტური მეტაენის შექმნის ცდებს წააგავდა და ფუტურისტების ჭკუამიღმური „საკუთარი ენის" შორეულ წინაპარს ემსგავსებოდა. ასოებით თამაშის ურადიკალურეს გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ ე.წ. კოდირებული ალფაბეტები, რომლებიც, ფაქტობრივად, ვედრების ტექსტების დაშიფვრის ან მოსწავლეთა მიხვედრილობის უნარების გასავითარებლად გამოიყენებოდა. ამგვარი სავარჯიშოს კარგი მაგალითია კოდირებული ანბანი:

α ρ κ γ [τ] μ
ε φ ξ η [ψ] π
ι β σ λ δ υ
ν ζ χ ο θ ω

აქ წარმოდგენილი ასოთა განლაგებიდან ბერძნული ალფაბეტის ნორმალური მიმდევრობის „აღსადგენად" მოსწავლეს ანბანის პირველი ასოს შემდეგ ვერტიკალური რიგების გაყოლებით ყოველ მეექვსე ასოში შეეძლო მიეგნო ალფაბეტის მომდევნო ასოსათვის. კლემენს ალექსანდრიელი გაუგებარი სიტყვების მიმდევრობის კიდევ ერთ ნიმუშს გვთავაზობს, რომელიც ეფესოსში არტემისის ქანდაკებაზე უნდა ყოფილიყო მიწერილი: ἄσκιον κατάσκιον λίξ τετρὰξ δαμναμενεὺς αἴσια. ამ ე.წ. Ἐφέσια γράμματα-ს ცალკეული ფორმატივების მნიშვნელობის განსასაზღვრად კლემენს ალექსანდრიელი ისევ და ისევ ბერძნული ენის ტრადიციული ლექსიკიდან ამოდის და წარწერაში წარმოდგენილ ფორმატივებს ეტიმოლოგიურად ბერძნულ სიტყვებთან აკავშირებს. ა.მ. ἄσκιον მას წყვდიადის აღმნიშვნელად მიაჩნია იქედან გამომდინარე, რომ α- ბერძნულში უარყოფის წინდებულია, ხოლო σκιά ჩრდილს აღნიშნავს, შესაბამისად, მისი აზრით, წარწერის პირველი ფორმატივის ეტიმოლოგიაა: უ-ჩრდილო. ამგვარი გზით იგი სხვა სიტყვების მნიშვნელობათა დადგენასაც ცდილობს, თუმცა იმასაც ხედავს, რომ ამგვარად განსაზღვრული მნიშვნელობების ერთიანობა აზრობრივი თვალსაზრისით რაიმე გამართულ წინადადებას არ ქმნის. როგორც ლუცი ფიქრობს ამ წარწერაში თავმოყრილია შელოცვის ე.წ. მაგიური ბგერათშეთანხმებებით ნაწარმოები ფორმატივები, რომელთა კონკრეტულ სემანტიკაზე მსჯელობას არავითარი აზრი არ აქვს.

ტექნოპეგნიის კიდევ რამდენიმე ნიმუშზე შევაჩერებ ყურადღებას:

Γρῖφος თავდაპირველად ბერძნულად მეთევზეთა ან მონადირეთა ბადეს აღნიშნავდა, შემდეგ კი განივითარა „გამოცანის" მნიშვნელობა და αἴνιγμα- ს სინონიმად წარმოგვიდგა. ე.წ. თავშესაქცევი ტექსტების ეს ფორმა იმდენად პოპულარული ყოფილა, რომ უკვე ძვ.წ. IV-III საუკუნეების ფილოსოფოსს კლეარქოსს სპეციალური ნაშრომიც კი დაუწერია: „გრიფოსთა შესახებ". მას, ათენეოსის მიხედვით, გრიფოსთა შვიდი სახეობა გამოუყვია, იმის მიხედვით, თუ რას ეფუძნებოდა ამა თუ იმ მათგანის, როგორც გამოცანის, არსი: სიტყვების საგანთა ერთი კატეგორიიდან (ფლორა და ფაუნა) მეორეში (აზიის ქალაქები) გადასმა, გარკვეული მარცვლის შემცველი სიტყვის მოძიება, გარკვეული წარმოების თუ სტილის სიტყვების დასახელება და ა.შ. ლიტერატურასთან ყველაზე ახლოს ის გრიფოსები იყო, რომლებიც პოეტურ ფორმებს გამოიყენებდნენ. ეს შეიძლება ყოფილიყო ისეთი მეტრული სტრუქტურის

მქონე ლექსები, რომლებშიც სიტყვათა გადასმით ეს სტრუქტურა არ ირღვეოდა, ან აზრი ლექსში მიმნიშნებელი სინონიმებით ან მეტაფორებით გადმოიცემოდა. ა.მ. ათენეოსთან მოყვანილია უცნობი ავტორის ამგვარი ეპიგრამა:

ἐν Φανερᾶι γενόμαν, πάτραν δέ μου ἁλμυρὸν ὕδωρ
ἀμφὶς ἔχει μήτηρ δ' ἔστ' ἀριθμοῖο πάις
ნათლად ხილვადში დავიბადე, მამაჩემს მარილიანი წყალი
აქვს გარშემო, დედა კი არის რიცხვის ასული.

აქ სიტყვა φανερή „ნათლად ხილვადი" გეოგრაფიულ სახელად არის ტრანსფორმირებული და კუნძულ დელოსის, რომლის სემანტიკა იგივეა, სინონიმად წარმოგვიდგება, „გარშემო მარილიანი წყალი" მიგვანიშნებს, რომ საქმე კუნძულს ეხება, აპოლონისა და არტემისის დედა ლეტო არის ასული ტიტან კოიოსისა, რომლის სახელს, ათენეოსის მიხედვით, მაკედონური წარმომავლობა და მნიშვნელობა „რიცხვი" აქვს. პირველ პირში მოლაპარაკე აპოლონი ან არტემისია.

ა ნ ა გ რ ა მ ა სიტყვის ასოების იმგვარ გადასმას გულისხმობს, რომლის შედეგადაც ახალი სიტყვა წარმოიქმნება. ამოსავალი და მიღებული ახალი სიტყვა ერთსა და იმავე ასოებს შეიცავენ, განსხვავებულია მათი მიმდევრობა. ანაგრამებს ძველები, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უკვე ჰომეროსთან აფიქსირებდნენ. სავარაუდოდ, მათი წარმოშობა უფრო შორეულ წარსულთანაც კი შეიძლება იყოს დაკავშირებული, მაგრამ შემდგომ პერიოდში ანაგრამების მიმართ ინტერესმა რიტორიკაში, გარკვეულწილად ფილოსოფიაში და ე.წ. სიზმართმეტყველებაში გადაინაცვლა. დიდ როლს ასრულებდა ანაგრამატული პრინციპი ანტიკური ეპოქის ეტიმოლოგისტების თვალსაზრისებში. მას ეფუძნება გარკვეულწილად პლატონის ენათმეცნიერული დაკვირვებები სიტყვათა წარმომავლობაზე „კრატილოსში". რაც შეეხება მხატვრულ ლიტერატურას, ელინისტური ეპოქის ანაგრამების „კლასიკოსად" ლიკოფრონს მიიჩნევდნენ. მისი ბიზანტიელი კომენტატორი იოანე ცეცე აღნიშნავს: „მაშინ პატივი მიეგებოდა ლიკოფრონს არა იმდენად თავისი პოეზიისათვის, რამდენადაც ანაგრამების შექმნისათვის, როგორც, მაგალითად, ანაგრამა პტოლემაიოსი – აპო მელიტოს (= თაფლიდან) ასოთა გადამსმელმა გალექსა და არსინოე – იონ ჰერას (= ჰერას ია) და სხვა ამის მსგავსი". ამ შემთხვევაში ადრესატები შეიძლება ყოფილიყვნენ ძვ.წ. III საუკუნეში მოღვაწე პტოლემაიოს ფილადელფოსი არსინოე პირველთან ან მეორესთან ან კიდევ პტოლემაიოს IV ფილოპატორი თავის ცოლთან, არსინოესთან ერთად. ამ ანაგრამების მნიშვნელობა მხოლოდ ასოთა მოხერხებული გადასმით არ ამოიწურება. მისი სიმბოლური დატვირთვა საკმაოდ

მრავლისმომცველია: თაფლს ფუტკარი პირდაპირ ყვავილიდან იღებს. თაფლი და ფუტკრები ტკბილმოუბრობის, სამართლიანი მმართველის ჭეშმარიტების მაუწყებელი მჭევრმეტყველების ხელოვნების განსახიერებაა. თავად კრონოსისაგან განწირული ზევსიც კრეტაზე ფუტკრების წყალობით თაფლით საზრდოობდა. ჰერას ია განასახიერებს საზეიმო პროცესიებთან და სიმპოსიონალურ განწყობასთან დაკავშირებულ გვირგვინებს, რომელთა შემკულობის აუცილებელი ელემენტი ია იყო. ამ ფორმატივით ნაწარმოები ეპითეტები გამოიყენება მუზებისა და აფროდიტეს მიმართ. ამდენად მმართველსაც და მის მეუღლესაც ანაგრამა უმაღლეს შექებას უდასტურებს, პირველს როგორც სამართლიან და გამჭრიახ, ზევსის სადარ მმართველს, მეორეს კი ღვთაებრივ სილამაზესა და ხელოვნებასთან ზიარებულ, მუდმივად საზეიმო განწყობილების შექმნისკენ ორიენტირებულ დედოფალს. ხოლო თაფლისა და ყვავილის ორგანული კავშირით ხაზი ესმის მათი ცოლ-ქმრული ურთიერთობების განსაკუთრებულობას.

პალინდრომი/პალინდრომოსი აღნიშნავს ისეთ სიტყვას ან სიტყვათა კავშირს, რომლის პირდაპირი თუ ინვერსიული წაკითხვა გარკვეულ ცნებას ან აზრს იძლევა. გარდა მრავალრიცხოვანი პალინდრომის შემცველი წარწერისა თუ ცალკეული ფრაზისა, ძვ.წ. III საუკუნიდან მისი გამოყენება დასტურდება პოეზიაშიც, სადაც ავტორების წინაშე წაღმა უკუღმა წაკითხვის გარდა, მეტრული სირთულეებიც იყო გასათვალისწინებელი. პირველი პალინდრომული ლექსი, რომელიც უცნობი კომედიის თოთხმეტი იამბური ტრიმეტრით გამართული სტრიქონით არის მოღწეული ჩვენამდე, პიესის argumentum-ს ანუ მოკლე შინაარსს გვამცნობს. აქ თითოეული სტრიქონი ორჯერაა წარმოდგენილი, ერთხელ წაღმა, მეორედ კი უკუღმა. რასაკვირველია, მთელი ყურადღება ლექსის პოეტურ მხარეზე კი არა, მეტრულ ჟონგლიორობაზეა გადატანილი, რადგან ისეთი ფორმატივებია მონახული, რომელთა შებრუნებული წაკითხვის მიმართულება ლექსის მეტრულ სტრუქტურას არ არღვევს:

Ἔρως, Ἀφ[ρο]δίτης υἱὸς ἐπικής, |ν|ήος
νέος ἐπικὴς υἱὸς Ἀφροδίτης Ἔρως
ἐλήλυθ᾽ [ἀ]γελῶν τοιοῦτο πρᾶγμά τι
πρᾶγμ[ά] τι τοιοῦτον ἀ[γ]ελῶν ἐλήλυθα.
κατὰ τ[ὴ]ν Ἰωνιαν πάλαι γεγενημεν[ο]ν
γεγ[ενημενον πάλαι κατὰ τὴν Ἰ]ωνίαν
κό[ρην νεανίσκος |ν|έαν Τροιζ[ηνία]ν
Τροιζηνίαν |νέαν ν|εανίσκ[ος κόρην
ἐπρίατ᾽ ἐρασθ]είς [ε]ὐ[πορος πωλουμένην
πωλουμένην εὔπορος ἐ|ρασθε]ὶς |ἐπρίατο.
Τροιζήνιος γεγενημ[ένος κατα τοὺς νόμους
κατὰ τοὺς |ν|ομους γεγε|νη|μ[ένος Τροιζήνιος
ἔ]χων γυνα[κα] κατε[βί]ω τὸ τέρμ᾽ ἔχεις.
ἔχεις τὸ τέρμα κατ[ε]βί[ω γυναῖκ᾽ ἔχων.

ეროსი აფროდიტეს ძე რიგიანი, ახალგაზრდა
ახალგაზრდა რიგიანი ძე აფროდიტეს ეროსი,
მოვედი, მბობელი ამ ამბის რაღაცის
რაღაცის ამბის ამის მბობელი მოვედი,
იონიაში ძველად მომხდარის,
მომხდარის ძველად იონიაში,
ასული ჭაბუკმა ახალგაზრდა ტროიძენელი
ტროიძენელი ახალგაზრდა ჭაბუკმა ასული
იყიდა შეყვარებულმა მდიდარმა გაყიდული,
გაყიდული მდიდარმა შეყვარებულმა იყიდა,
ტროიძენელად გამხდარმა თანახმად კანონთა
კანონთა თანახმად გამხდარმა ტროიძენელად,
მომყვანმა ცოლად იცხოვრა იქ. აი, ბოლო გაქვს,
გაქვს ბოლო, აი. იქ იცხოვრა ცოლად მომყვანმა.

როგორც ვხედავთ, ავტორისათვის აქ მთავარია არა იმდენად ბანალური შინაარსის მოკლედ გადმოცემა, რამდენადაც მეტრის დაცვის საკუთარი ხელოვნების დემონსტრირება პალინდრომის გამოყენებისას, რისთვისაც იგი ჭიმავს თხრობას თითოეული წინადადების ორი, წაღმაუკუღმა ვარიანტების წარმოდგენით. ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო რთული გზა აირჩია ნიკომედოს ჰერაკლიელმა, ალბათ, ახ.წ. პირველი საუკუნის პოეტმა თავის ეპიგრამებში. იგი იმგვარად ახდენს ელეგიური დისტიქით გამართული ლექსის პალინდრომული პრინციპით გადმოცემას, რომ ჰექსამეტრული სტრიქონი პენტამეტრულად იქცევა, ხოლო პენტამეტრული ჰექსამეტრულად:

Πηνελόπη τόδε σοι φᾶρος καὶ χλαῖναν Ὀδυσσεύς
ἤνεγκεν δολιχὴν ἐξανύσας ἀτρατόν. (AP VI 314)

უკუღმა წაკითხვისას დისტიქი ასეთ სახეს მიიღებდა:

ἁτραπὸν ἐξανύσας δολιχὴν ἤνεγκεν Ὀδυσσεύς
χλαῖναν καὶ φᾶρος σοὶ τόδε, Πηνελόπη

თუკი მოვინდომებთ ქართული თარგმანით ბერძნული დისტიქის იმიტაციას მისი პალინდრომული ვარიანტით, იგი ამგვარ სახეს მიიღებს:

პენელოპე, ეს შენ ლაბადა და ქურთუკი, ოდისევსმა,
მოგიტანა, გრძელის გამსრულებელმა გზისა.
გზისა გამსრულებელმა გრძელის, მოგიტანა ოდისევსმა
ქურთუკი და ლაბადა შენ ეს, პენელოპე.

პალინდრომი პოპულარული იყო არა მარტო ანტიკურ სამყაროში, არამედ ბიზანტიასა და აღმოსავლეთშიც, მას ხშირად ვხვდებით ევროპელი ხალხების ტრადიციაში. მას იცნობს ძველი და აღორძინების ხანის ქართული ლიტერატურა. ამის თვალსაჩინო ნიმუშად გამოდგება გალაკტიონის ცნობილი ფრაზები: „აი, დროშა, აშორდია“, „აერების სიბერეა“.

ტექნოპეგნიის ერთ-ერთი საინტერესო ფორმაა ლ ი პ ო გ რ ა მ ა, რომელიც, როგორც ბერძნულ ლირიკაზე მსჯელობისას აღინიშნა, ეფუძნება ტექსტში რომელიღაც გრაფემის შეგნებულად გამოტოვებას. ჯერ კიდევ არქაიკის ეპოქაში განსაკუთრებით აითვალწუნეს სიგმა. ლასოს ჰერმიონელს, როგორც უკვე ითქვა, მთელი დითირამბი „კენტავრები“ შეუქმნია, რომელშიც არცერთი სიგმა არ ყოფილა გამოყენებული. მართალია, ამ ტიპის ტექსტებს ჩვენამდე თითქმის არ მოუღწევია, მაგრამ შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ლიპოგრამა პოპულარული ყოფილა ელინისტურსა და პოსტელინისტურ ეპოქაშიც. ამაზე მეტყველებს როგორც ირიბი ცნობები, ასევე ელინისტური ეპოქის უცნობი ავტორის დრამის პაპირუსზე შემორჩენილი 60-მდე სტრიქონი, რომელთაგან 14 თავისუფლად იკითხება. მთელი ტექსტი სიგმის გარეშეა. ლიპოგრამის პრინციპი საინტერესო უკიდურესობამდე მიუყვანიათ ახ.წ. II–III საუკუნეების პოეტს ნესტორ ლარანდელს და ახ.წ. V საუკუნის პოეტს ტრიფიოდოროსს. როგორც ცნობილია, პოეტური ექსპერიმენტებისათვის პოეტები ყველაზე ხშირად ჰომეროსის ტექსტს მიმართავდნენ ხოლმე, როგორც მკითხველისათვის ყველაზე ცნობილს. ნესტორს „ილიადასთვის“ მოურგია ლიპოგრამა და თითოეული სიმღერაში ის ასო გამოუტოვებია, რომელიც ანბანში სიმღერის ნომრის შესაბამისი იყო. ა.მ. I სიმღერაში A, II სიმღერაში B და ა.შ. იგივე გაუკეთებია ტრიფიოდოროსს „ოდისეაში“.

ი ს ო ფ ს ე ფ ი ა ტექნოპეგნიის განსაკუთრებული სახეობაა, რომლის არსი შემდეგში მდგომარეობს: სიტყვების ან სალექსო სტრიქონსა თუ წინადადებაში მოქცეული სიტყვათა ჯამი შედგება გრაფემების-

გან, რომელთაც გარდა ფონოლოგიური მნიშვნელობისა აქვთ რიცხვითი მნიშვნელობებიც. შესაბამისად, მათი ერთობა სიტყვაში, ტაეპსა თუ ფრაზაში ქმნის არა მარტო სემანტიკურად აღსაქმელ შინაარსს, არამედ რაღაც გარკვეულ რიცხვსაც, რომელთა საფუძველზეც გარკვეულ კონტექსტებში მოქცეულ სიტყვებსა თუ სიტყვთა ჯგუფებს შეიძლება რიცხვითი მნიშვნელობები გამოვუანგარიშოთ. ბერძნული გრაფემების რიცხვითი მნიშვნელობები ამგვარია:

ასო რიცხვი

Αα 1	Ιι 10	Ρ ρ 100
Ββ 2	Κκ 20	Σ σ ς 200
Γγ 3	Λλ 30	Τ τ 300
Δδ 4	Μ μ 40	Υ υ 400
Εε 5	Ν ν 50	Φ φ 500
Ϝϝ 6	Ξ ξ 60	Χ χ 600
Ζζ 7	Ο ο 70	Ψ ψ 700
Ηη 8	Π π 80	Ω ω 800
Θθ 9	Ϙ ϙ 90	Ϡ ϡ 900

როგორც ვხედავთ ასოთა აქ წარმოდგენილი რიგი სწვდება მხოლოდ ასეულებით გამოხატულ რიცხვებს 1-დან 999-მდე. ათასეულების და უფრო მაღალი რიცხვების აღსანიშნავად კვლავ ანბანია გამოყენებული ოღონდ გრაფემას წინ ქვემო მხარეს აპოსტროფის იდენტური ნიშანი დაესმის:,α 1000,,β 2000 და ა.შ. ისოფსეფიას, როგორც უკვე აღინიშნა, ავლუს გელიუსი უკვე ჰომეროსის სტრიქონებში ხედავდა და დიდ წინაპარს ფორმით თამაშის ამ სახეობაშიც მამამთავრად მიიჩნევდა. თუკი ჰომეროსთან გამოვლენილი ფაქტები ისოფსეფიის შეგნებულად გამოყენების მიმართ ეჭვებს შეიძლება აღძრავდეს, პოეზიაში მისი ინტენსიურად გამოყენება არავითარ ეჭვს არ იწვევს ახ.წ. I საუკუნის ასტრონომის, მათემატიკოსისა და პოეტის ლეონიდეს ალექსანდრიელის შემოქმედებაში. ჩვენამდე მოღწეული 40-მდე მისი ეპიგრამიდან 30 ასოთა რიცხვითი მნიშვნელობების გათვალისწინებით არის შექმნილი. მას კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული საკუთარი ეპიგრამების, როგორც ისოფსეფიური ჟანრის სიახლე:

οὔνομεν ἓξ ἑτέρης πόμα πίδακος ὥστ' ἀφύσασθαι
ξεῖνον μουσοπόλου γράμμα Λεωνίδεω·
δίστιχα γὰρ ψήφοισιν ἐπάζεται. ἀλλὰ σύ, Μῶμε,
ἕξαθι κἠφ' ἑτέρους ὀξὺν ὀδόντα βάλε.

ჩვენ ვხსნით სასმელს სხვა/ახლებური წყაროდან ამოსახაპად,
უცხო ნაწერს მუზების მსახურ ლეონიდესის,
დისტიქები თანაბარია თავისი ჯამით, მაგრამ შენ მომოს,
წადი და ბასრი კბილი სხვებს ჩაასე.

(IX 356)

ბერძნულ ტექსტში როგორც პირველი, ასევე მეორე დისტიქის ასოების რიცხვითი მნიშვნელობები ჯამურად 7673 -ს ქმნიან. უფრო საინტერესოა ის შემთხვევები, როდესაც დისტიქში ჰექსამეტრული და პენტამეტრული სტრიქონების ასოთა რიცხვითი მნიშვნელობების ჯამები თანაბარნი არიან:

ἄρσησιν ἐκ τύμβου λύε πείσματα ναυηγοῦ·
χθιὸν ὀλλυμένην ἄλλος ἐνηοπόρει.

უშიშრად ახსენი ღუზები ზღვაში დაღუპულის საფლავიდან,
რადგან, როცა მე დავიღუპე, სხვამ გასცურა ზღვით

(VII 675)

თითოეული სტრიქონის რიცხვების ჯამი არის 3702. საინტერესოა, რომ ზუსტად ანალოგიური შინაარსის კიდევ ორი ეპიგრამა AP VII 266, AP VII 282, რომლებიც ლეონიდას ტარენტელსა და თეოდორიდასს ეკუთვნის, ამ მხრივ სტრიქონთა არავითარ სითანაბრეს არ გვიჩვენებენ. მრავალრიცხოვანი ისოფსეფიები ხან სხვადასხვა სტრიქონთა ერთნაირ ჯამებს გვთავაზობენ, ხან გამოყვანილ რიცხვს მიზნობრივ დანიშნულებას აძლევენ, ხან ერთი სტრიქონის ფარგლებში სხვადასხვა სეგმენტებს შორის რიცხვით წონასწორობას ამყარებენ; მაგალითისათვის შეიძლება მოგვეხმო სვეტონიუსთან დადასტურებული გამოთქმა:

Νεόψηφον. Νέρων ἰδίαν μητέρα ἀπέκτεινε.
ახალი ფსეფოსი: ნერონმა საკუთარი დედა მოკლა.

(Sueton Nero 39. 2.)

ამ შემთხვევაში ყურადღებას იპყრობს ის, რომ სულ ხუთი ასოს შემცველი სახელი ნერონი ზუსტად იმ რიცხვს გვაძლევს, რასაც ოცი ასოს შემცველი წინადადების დარჩენილი ნაწილი.

რიცხვებით თამაშის კარგი ნიმუშია მოყვანილი ელინისტურ „ალექსანდრე მაკედონელის რომანში“, რომელიც ძვ.წ. III საუკუნით თარიღდება. ეგვიპტეში ქალაქ ალექსანდრიის აგების თაობაზე გადაწყვეტილების მიღებისას ალექსანდრე ნახავს სარაპისის ტაძარს. ღმერთი მას გამოეცხადება და თავისი სახელის გამოსაცნობად ამგვარ ამოცანას აძლევს. „აიღე ორი ასეული, მიამატე ერთი, შემდეგ ერთი ასეული, მიამატე ერთი, შემდეგ ორჯერ ორმოცი, ათი, შემდეგ აიღე პირველი ციფრი

და აქციე ის უკანასკნელად". რიცხვითი მნიშვნელობების ასო-ნიშნებზე გვადაყვანით ამოცანის ამგვარი ამოხსნა იკვეთება: 200 σ + 1 α + 100 ρ + 1 α + 2 x 40 = 80 π + 10 ι + 200 σ = 592 ΣΑΡΑΠΙΣ სარაპისი.

ბუნებრივია, ტექსტით თუ ფორმით თამაში გათვლილია წერა-კითხვის მცოდნე საზოგადოებაზე, რადგან სხვა შემთხვევაში ტექნოპეგნიის ზემოთგანხილული ფორმები ამ ტექსტთა მნახველზე ვერავითარ შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენდა. ტექნოპეგნიის ცალკეული ელემენტები უხვად გამოიყენებოდა მაგიაში, მისტერიალური რელიგიების პრაქტიკაში. მაგრამ მათზე საუბარი სცილდება ამ წიგნის თემატიკის ფარგლებს.

ფიგურული ლექსები

მართალია, აქამდე განხილულ სიახლეზე ორიენტირებულ არაერთ ტექსტში დასტურდება ამა თუ იმ სახით ტექსტით თამაშის ფაქტები, მაგრამ ვიზუალური თვალსაზრისით გრაფიკულად გამოკვეთილი ფორმა მან ე.წ. ფიგურულ პოეზიაში მიიღო. როგორც ცნობილია, ტექსტისათვის სურათოვანი ინფორმაციის გადმოცემის ფუნქცია შეიძლება ძველი სამყაროს ზოგიერთ რელიგიური თუ სიმბოლური მნიშვნელობის მიძღვნით ტექსტებშიც აღმოვაჩინოთ, მაგრამ საერო პოეზიაში გრაფიკულ-სურათოვანი ლექსების შექმნის პრაქტიკა ელინისტური მწერალ-ინტელექტუალების წრიდან იღებს დასაბამს. მის ფუძემდებლად სიმიას როდოსელი, დაახლოებით ძვ.წ. 300 წლის ფარგლებში მოღვაწე ფილოლოგი და პოეტი, ითვლება. იგი მრავალფეროვანი, მრავალრიცხოვანი სერიოზული ნაშრომისა თუ ნაწარმოების (გლოსების კრებული, ეპიკური, ლირიკული ნაწარმოებები) ავტორი იყო. სიმიასი, ალბათ, ძნელად თუ წარმოიდგენდა, რომ იგი ლიტერატურის ისტორიაში ოთხ ტომში თავმოყრილი სერიოზული თხზულებებით კი არ დარჩებოდა, არამედ რამდენიმე ექსპერიმენტულ- გასართობი ხასიათის ლექსით, რომელთა ტექსტი გრაფიკულად იმგვარად იყო ორგანიზებული, რომ გარკვეულ, მეტწილად ტექსტის შინაარსში ასახულ ობიექტს გამოსახავდა. როგორც ჩანს, სიმიასს უკვე ანტიკურობაში აღმოაჩნდა მიმდევრები: ჩვენამდე მოღწეულმა ბერძნული ეპიგრამების კრებულმა **Anthologia Palatina** და პოეტ-ბუკოლიკოსთა კრებულის ზოგიერთმა ხელნაწერმა ექვსი ფიგურული ლექსი (მათ შორის სამი სიმიასის) შემოგვინახა[1]. სიმიასის მიერ შემოთავაზებულ ამ სიახლეს მიმდევრები აღმოაჩნდა რომაულ ლიტერატურაში, შუა საუკუნეების მონაზონთა შემოქმედებაში, რენესანსისა და პოსტრენესანსულ პოეზიაში; არ ელევა მას მიმდევრები თანამედროვე ეპოქაშიც. იმისათვის, რომ უკეთ გავერკვათ ბერძნული ფიგურული ლექსების თავისებურებაში, განვიხილოთ თითოეული მათგანი. ჯერ წარმოვადგენ ბერძნულ ფიგურულ ტექსტს, შემდეგ მის ასევე ფიგურული სტილით შესრულებულ ქართულ თარგმანს, მას მოჰყვება ბერძნული ტექსტის მეტრული სტრუქტურის სქემა და მცირე კომენტარი, რომელშიც ყურადღებას ძირითადად ტექსტის შინაარსის გაგებისათვის აუცილებელ მომენტებზე გავამახვილებ.

[1] ფიგურულ ლექსებზე მსჯელობისას ძირითადად ვეყრდნობი Luz, 2010, 327-354 და Kwapisz, 2013.

სიმიასი
ნაჯახი

1 ἀνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνα
3 τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνοι πόλιν ἠθάλωσεν
5 οὐκ ἐνάριθμος γεγαὼς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν
7 νῦν δ' ἐς Ὁμήρειον ἔβα κέλευθον
9 τρὶς μάκαρ, ὃν σὺ θυμῷ
11 ὄδ' ὄλβος
12 ἀεὶ πνεῖ.
10 ἴλαος ἀμφιδέρχθῃς·
8 σὰν χάριν, ἁγνὰ πολύβουλε Παλλάς·
6 ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαρᾶν νᾶμα κάμιζε δυσκλής·
4 Δαρδανιδᾶν χρυσοβαφεῖς τ' ἐστιφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας
2 ὤπας' Ἐπειὸς πέλεκυν, τῶι ποκα πύργον θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπος,

1. კაცქალღმერთ ათენას მძლავრი რჩევის ნიშნად უ ძღვნის ფოკეელი ეპეიოსი
3. ცეცხლითმსუნთქავი სიკვდილით როს ფერფლად აქცია წმინდა ქალაქი
5. არ გაჩენილა ის აქაველთა რჩეულ მებრძოლად
7. ახლა იგი ჰომეროსის გზით დადის
9. სამგზის ნეტარი, ვისაც
11. სულ სუნთქავს
12. სიამით
10. შეხედავ შენ მოწყალედ
8. შენით, რჩევაუხვო წმინდა პალას
6. არამედ წყალი დაჰქონდა წყაროდან მთლად უსახელოს
4. დარდანიდთა ოქროუხვი მეფენი ტახტებიდან ჩამოყარა
2. საჩუქრად ნაჯახს, რომლითაც ერთხელ მან დაამხო ღვთისნაგებ ქალაქთა სიმაღლე

მეტრული სტრუქტურა: ლექსი მხოლოდ ორ მეტრულ სეგმენტს გამოიყენებს: ქორიამბს (cho) და კატალექტიკურ იამბს (*ia^*) თავსა და ბოლოდან ყოველ მომდევნო სტრიქონში ერთი ქორიამბის დაკლებით ტექსტისათვის ცულის შესაბამისი გრაფიკული გამოსახულება მიიღება:

cho cho cho cho cho ia^
cho cho cho cho ia^
cho cho cho ia^
cho cho ia^
cho ia^
ia^
ia^
cho ia^
cho cho ia^
cho cho cho ia^
cho cho cho cho ia^
cho cho cho cho cho ia^

ლექსი ეხმიანება ჰომეროსის ტრადიციაში ცნობილ ტრადიციულ ამბავს. ათენას რჩევით ფოკეელმა ეპეიოსმა ნაჯახით შექმნა ხის ცხენი. და, აი, ახლა ეპეიოსი ქალღმერთ ათენას სწორედ ამ ნაჯახს უძღვნის. შესაბამისად, ლექსის ტექსტიც გრაფიკულად ამ ნაჯახის ფორმას იღებს. როგორც ვხედავთ, აქ ნაჯახი არის როგორც ლექსის შინაარსის, ასევე მისი ტექსტის გრაფიკული პრეზენტაციის ფორმის განმსაზღვრელი. სიმიასი მხოლოდ ტექსტის ფიგურულობით არ შემოიფარგლება. ტექსტს მკითხველი წინადადებათა წრიული მიმდევრობის ანუ ჰეფესტიონ ალექსანდრიელის მიერ შემოთავაზებული ტერმინით რომ ვისარგებლოთ, ანტითეტური მიმდევრობის პრინციპით კითხულობს: პირველ სტრიქონს ბოლოდან პირველი მისდევს, მეორეს ბოლოდან მეორე და ა.შ.

სიმიასი
(ეროსის) ფრთები

1 λεῦσσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄναχτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα·
2 μηδὲ τρέσῃς, εἰ τόσσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχναι γένεια.
3 τᾶμος ἐγὼ γάρ γενόμαν, ἁνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα,
4 πάντα δὲ τᾶς εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς
5 ἑρπετά, πάνθ' ὅσ' ἕρπει
6 δι' αἰθρᾶς.
7 Χάους δέ,
8 οὔτι γε Κύπριδος παῖς
9 ὠκυπέτας οὐδ' Ἄρεος καλεῦμαι·
10 οὔτι γὰρ ἔκρανα βίαι, πραϋνόων δὲ πειθοῖ·
11 εἶκε δέ μοι Γαῖα Θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
12 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκῆπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

სიმიასი
ეროსის ფრთები (AP, XV, 24)

1 მიყურე, ფართომკერდიან გეას მეფეს, აკმონიდესის ერთხელ სადღაც განმრიგეს,
2 ნუ ათრთოლდები, ასეთ ჩვილ ბიჭს სახეს სშირი წვერი თუ მიმძიმებს.
3 მე მაშინ ვიშვი, გარდაუვლობა როს მმართველობდა,
4 ყოველს განკარგავდა მძიმედ მიწაზე,
5 ქმნილებას, ყოველ მოძრავს
6 ეთერში.
7 ქაოსის,
8 არა კიპრისის ძე ვარ,
9 საამო ეროსი მქვია, სწრაფადმფრენი.
10 ძალით კი არ ვმოქმედებ, მხოლოდ მშვიდი დარწმუნებით.
11 მემორჩილება მიწაც, ზღვის სილრმეებიც და სპილენძოვანი ცაც.
12 მათ ნავართვი უძველესი სკიპტრა და სამართლის წესები დავუდგინე ღმერთებს.

მეტრული სტრუქტურა: იგივეა, რაც ნაჯახში, ოღონდ, რადგან აქ სტრიქონთა მიმდევრობა არ არის ანტითეტური, მეტრის ცვლილება ყოველი ორი სტრიქონის შემდეგ ხდება:

1, 2 cho cho cho cho cho ia^
3, 4 cho cho cho cho ia^
5, 6 cho cho cho ia^
7, 8 cho chi ia^
9, 10 cho ia^
11, 12 ia^

ლექსის ტექსტი აშკარად ფრთებს გამოსახავს. ფიგურული ლექსისათვის, როგორც ჩანს, ეს ეროსის იმ წარმოსახვითი ქანდაკების, გრაფიკული თვალსაზრისით, ყველაზე ადვილად მისაბაძი ნაწილი იყო, რომელიც აქ საკუთარ თავს წარმოგვიდგენს. ამ შემთხვევაში სიმიასის ქანდაკება უფრო ჰესიოდეს „თეოგონიასა“ და არქაული ეპოქის ზოგიერთ ფერწერულ ნამუშევარში ასახულ ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე წვეროსან, ყოვლის შემძლე და ყოვლის დამმორჩილებელ, ქაოსის უკვდავ ძეს შეესაბამება, ვიდრე სიმიასის ეპოქაში საკმაოდ პოპულარული აფროდიტეს ცელქი ბიჭუნას სახეს.

სიმიასი

კვერცხი

სიმიასის ჩვენამდე მოღწეული ეს ფიგურული ლექსი არა მარტო თავისი გრაფიკული სურათოვნებით გამოირჩევა, არამედ საინტერესო მეტაფორებითა და შედარებებით. იმისათვის, რომ უფრო გასაგები გახდეს ამ ანტითეტური პრინციპით აწყობილი, გასააზრებლად არც თუ ადვილი ლექსის სემანტიკის ნიუანსები, ბერძნული ტექსტის მოყვანის შემდეგ ჯერ წარმოვაგენ თარგმანს სტრიქონთა ჩვეულებრივი, ანუ ნორმალური აზრობრივი თანამიმდევრობის შესაბამისად, ხოლო შემდეგ იგივე თარგმანს უკვე ფიგურული ლექსის მსგავსად, ანტითეტურად გამართულს.

1. ჭიკჭიკა
3. აი, ქსოვილი ახალი,
5. კეთილი გულით მიიღეთ, რადგანაც
7. პერმესმა, ღმერთთა მძლავრხმოსანმა მაცნემ ჩაუყვანა
8. მოკვდავთა ტომს ის ძვირფასი დედის ფრთათა ქვეშიდან.
9. და ბრძანა ერთი ტერფიდან მეტრის თანდათან გაფართოება
11. სწრაფად ზემოდან ჩქარი ცერად ქიცინით ცალ–ცალკე ტერფზე უთითებდა
13. ფეხებს უსვამდა სწრაფად, ვითარც მარდი შეელნი, სწრაფფეხა ირმის ნაშიერნი,
15. ყველანი ერთად მიყვებიან მთა–გორის გავლით დაუღლელ ფეხებით მკვებავთ კვალდაკვალ
17. და ვინმე გულმკაცრი თვისი ხმის ექოს მსწრაფლ მიმღები მხეცი თავისი ბუნაგის ულრან ნიაღში
19. და შემდეგ უმალ მისდევს ბღავილის ხმას, მიუყვება თოვლით დაფარული მთების დაბურულ ხეობას
20. ასე ღმერთიც სახელოვანი სწრაფი ფეხებით უსვამდა და სიმღერის დაბურდულ მეტრებს მიყვებოდა.
18. უმალ ტოვებს კლდოვან სადგომს ხალებიანი დედის მოხეტიალე შვილის შეპყრობის სურვილით
16. შველთა ბღავილი ბევრისმკვებავი მთების წვდება საძოვრებს და მარდი ნიმფების ქვაბებს
14. ან კი უკვდავი ნდომა ძვირფასი დედის უხმობს სანატრელი ჯიქნისაკენ,
12. მინას სცემდა ფეხს ღმერთი პიერიდთა ნაირგვარ თანმხლებ ხმას აყოლილი,
10. სრულ ათ ტერფამდე შესაფერი წესრიგისა და რიტმის დაცვით,
8. მოკვდავთა ტომს ის ძვირფასი დედის ფრთათა ქვეშიდან.
6. ნმინდა დედის ჯაფამ შეა ხმა გამჭოლი.
4. დორიული ბულბულის.
2. დედისა

მეტრული სტრუქტურა სტრიქონების მიხედვით ამგვარად გამოიყურება:

1, 2 – ⏑ – l
3, 4 — ⏑⏑ l ⏑⏑ ⏑ – l
5, 6 ⏑⏑–l ⏒⏑⏑ l ⏑⏑ l
7, 8 ⏒⏑⏑–l⏑⏑⏑ l ⏒⏑⏑–l ⏑⏑ l
9, 10 ⏑⏑⏑ l ⏑⏑⏑ l —⏑⏑ l ⏒⏑⏑ l ⏑⏑ l
11, 12 ⏑⏑⏑–l —⏑⏑ l ⏑⏑⏑ l —⏑⏑ l ⏑⏑⏑ l ⏑⏑ l
13, 14 ⏒⏑⏑–l ⏑⏑⏑ l — l — l —⏑⏑⏑ l⏑⏑⏑ l ⏑⏑ l
15, 16 — l — l ⏑⏑⏑⏑ l ⏑⏑⏑⏑ l ⏑⏑⏑⏑ l ⏑⏑⏑⏑ l— l⏑⏑⏑ l
17, 18 —⏑⏑–l ⏑⏑⏑⏑ l ⏑⏑⏑⏑ l — l — l —l —⏑⏑⏑ l ⏑⏑⏑⏑ l ⏑⏑⏑⏑–l
19, 20 —l ⏒⏒– l ⏑⏑⏑– l⏑⏑⏑– l ⏑⏑⏑– l ⏑⏑⏑– l ⏑⏑⏑– l ⏑⏑⏑⏑ l —⏑⏑ l — l

ეს ლექსი ყურადღებას იპყრობს არა მარტო თავისი ტექსტის საინტერესო კვერცხისებური ფორმით, სალექსო სტრიქონთა ანტითეტური განლაგებით, არამედ პოეტური ხერხების სიუხვითა და არაორდინალური კომპოზიციური ორგანიზაციით. ლექსის კომპოზიცია ორი თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ: სტრიქონთა ანტითეტური განლაგება წრიული კომპოზიციის შესაბამისად ხორციელდება. წრიულობის ვიზუალურ ეფექტს აძლიერებს მისი ოვალური კონფიგურაცია. რაც შეეხება აზრის განვითარების მხარეს, აქ სიმიასი ცდილობს დაარღვიოს ე.წ. მიძღვნითი პოეზიის კანონზომიერებანი. ლექსი არავის ეძღვნება, შესაბამისად, აქ არც ვედრების და ლოცვის მოტივი არ დასტურდება. აქ გადამცემი ანუ პოეტი სთავაზობს ლექსს მიმღებს ანუ თავის მკითხველს და მხოლოდ

იმას სთხოვს, რომ მან ის კეთილი გულით მიიღოს. 1 – 5 სტრიქონები გადმოგვცემს მხოლოდ პოეტის მკითხველისადმი მიმართვის მომენტს. აქ ყურადღებას ორი მეტაფორა იპყრობს: ქსოვილი (ახალი) ანუ პოეტის მიერ შემოთავაზებული ლექსი, (დორიული) ბულბული ანუ თავად ამ ლექსის შემქმნელი პოეტი. ამას მოსდევს იმის დასაბუთება, თუ რატომ უნდა მიიღოს იგი მკითხველმა კეთილი გულით. და, აქ უკვე იწყება საინტერესო სინთეზი: (წმინდა) დედა ერთდროულად არის პოეტის და ბულბულის მეტაფორა, გამჭოლი ხმა მიგვანიშნებს როგორც მშობიარე ქალის ყვირილზე, ასევე ბულბულის ტკბილ გალობაზე, ხოლო მათი ჯაფის შედეგი არის კვერცხი, რომელიც ძვირფასი დედის, იგივე ბულბულის, იგივე პოეტის ფრთათა ქვეშიდან მოკვდავთა ტომს ჰერმესმა ჩამოუტანა. პოეტი ფეხის სიმარდით გამორჩეულ ჰერმესს არა მარტო ლექსსა და მკითხველს შორის მედიატორის ფუნქციას ანიჭებს, არამედ თვით ლექსის ტექსტისათვის კვერცხის ფორმის მიცემის ინსპირატორად თუ „დირიჟორად“ თვლის, რადგან პიერიდთა კარნახით მისი ფეხის მოსმის რიტმი განსაზღვრავდა ლექსის ერთტერფიანი სტრიქონიდან ათტერფიან სტრიქონამდე თანდათანობით განვრცობას, რაც მართლაც ეხმიანება „კვერცხის“ მეტრულ სტრუქტურას. მეცამეტე სტრიქონიდან პოეტი ჰომეროსის სტილში გვთავაზობს შედარებას. ჰომეროსისეული შედარების ტრადიციული სტუქტურის მსგავსად, აქაც შედარება იწყება შესადარებელსა და შედარებულს შორის მსგავსების ერთ პუნქტზე, ერთ მომენტზე ყურადღების გამახვილებით: ჰერმესის ფეხის მოსმის სისწრაფე შედარებულია „ირმის ნაშიერ“ შველთა ფეხის მოსმის სისწრაფეს. აქედან შედარება თანდათან გადადის უკვე იმ სურათის აღწერაზე, თუ როგორ მიჰყვებიან შველები „დედის ჯიქნის უკვდავი ნდომით“ მშობელს და როგორ აედევნება მათ მტაცებელი ცხოველი ხალებიანი დედის შვილის შეპყრობის სურვილით ანთებული. აქ წყდება სურათის აღწერა, რადგან სურათს მოქმედების შემდგომი განვითარება აღარ შეუძლია გადმოსცეს, ის მხოლოდ რაღაც მომენტს აფიქსირებს. თუმცა მკვებავი დედა, მისი ჯიქნის უკდავი ნდომის მქონე შველნი, მტაცებელი ცხოველი შეიძლება თავად პოეტის, პოეზიას მოწყურებული მკითხველის, პოეტის მოწინააღმდეგეთა ასოციაციასაც იწვევდეს, რაც შედარების არეალს მნიშვნელოვნად გააფართოვებდა. ლექსი სრულდება ეპიკური შედარების ტრადიციული სტრუქტურისათვის დამახასიათებელი დაბრუნებით შედარების დამწყებ სტრიქონთან „ასე ღმერთიც სახელოვანი სწრაფი ფეხებით უსვამდა და სიმღერის დაბურდულ მეტრებს მიყვებოდა“. ამ სტრიქონის ბოლო სიტყვებში სიმღერის დაბურდული მეტრებზე ყურადღების გამახვილება უკვე ლექსის ფორმის თავისებურებას წამოსწევს წინა პლანზე. შესაბამისად, ლექსის შინაარსის მაორგანიზებელი

თავად ამ ლექსის შექმნის პროცესის გადმომცემი ინფორმაციაა, ხოლო ამ პროცესის ვიზუალური შედეგი ამ კონკრეტულ შემთხვევაში შემოქმედებითი პროცესის ფინალის სიმბოლოს, კვერცხის გრაფიკულად ამსახველი ტექსტის ფორმირებაა.

თეოკრიტოსი
სირინქსი/სალამური

1 οὐδενὸς εὐνάτειρα. Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ.
2 μαῖας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυντῆρα,
3 οὐχὶ Κεράσταν, ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ
4 ἀλλ' οὐ πειλιπὲς αἴθε πάρος φρένα τέρμα σάκους,
5 οὔνομ' Ὄλον, δίξον, ὃς τᾶς Μέροπος πόθον
6 κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος,
7 ὃς Μοίσαι λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάναι
8 ἕλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυριμαράγου,
9 ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
10 παπαιμύνου Τυρίας τ' ἐξήλασεν,
11 ὗι τόδε τυφλοφόρων ἐρατόν
12 πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας.
13 ψυχάν ἆι, βροτοβάμων,
14 στήτας οἵστρε Σαέττας,
15 κλυποπάτωρ, ἀπάτωρ,
16 λιμναιόγυιε, χαρείς
17 ἀδὺ μελίσδοις
18 ἔλλοπι κούραι
19 Καλλιόπαι
20 νηλιὺστοι.[53]

1. არავინის თანამეცხედრე, დედა შორითმებრძოლის,
2. ქვითჩანაცვლებულის ძიძის მწყემსი რომ გააჩინა,
3. არა კერასტასი, ვინაც ხარის ასულმა კვება,
4. არამედ, ვისაც გული ფარის კიდემ აუნთო,
5. ჰქვია „ყოველი", გაორებულს ვნება ჰქონდა
6. ხმისდამყოფი, ჰაეროვანი გოგოს მიმართ.
7. იისგვირგვინა მუზის გამჭოლ ჭრილობას
8. იმან ჩაასო ნიშანი გიზგიზა ტრფობის,
9. მან ჩააცხრო სიმამაცე, სეხნიის
10. პაპისმკვლელის, იხსნა ტირიას ქალი.
11. მას ამ ბრმადმტარებელთა ძვირფას
12. განძს უძღვნის პარის სიმიქოსის ძე.
13. იხარე, კაცთაზედავ,
14. მტანჯველო საეტელ ქალის,
15. ქურდის ძევ, თან უმამოვ,

16. თხისფეხავ, გაიხარე,
17. უმღერე ტკბილად
18. მდუმარ ქალიშვილს,
19. ლამაზხმიანს
20. უჩინარს.

მეტრული სტრუქტურა აგებულია დაქტილური —◡◡ (da) და სპონდაიკური — (sp) ტერფების გამოყენებით:

1, 2 da sp da da da — / sp da da da sp – –
3,, 4 da sp da da da – / sp da da da da –
5, 6 da sp sp da da— / sp da da da da—
7, 8 sp da da da – /da da da da –
9, 10 da da sp da / da da sp da
11, 12 da da da – / da da da –
13, 14 sp da sp /sp da sp
15, 16 da da – / da da –
17, 18 da sp / da sp
19, 20 da – / sp –

ეკუთვნის ეს ლექსი მართლაც ელინისტური ეპოქის ერთ-ერთ უდიდეს პოეტს თეოკრიტოსს თუ არა, ამაზე მეცნიერებაში არ არის თანხმობა. უეჭველი მხოლოდ ის არის, რომ სალამურის ავტორი თეოკრიტოსის შემოქმედების ცოდნას ავლენს. აქ სალექსო სტრიქონთა ყოველი შემდგომი წყვილი ერთი ტერფით ანუ სეგმენტით ნაკლებს შეიცავს, შესაბამისად, ლექსის პირველი 16 მარცვლის შემცველი სტრიქონიდან იგი თანდათან ბოლო 3 მარცვლის შემცველ სტრიქონამდე დადის. ამის შედეგად ვიზუალურად ტექსტი ემსგავსება იმ სავარაუდო მუსიკალური ინსტრუმენტის, სირინქსის, ფორმას, რომლის შექნის დიდება პანს მიეწერება. ლექსი ძირითადად მინიშნებების, უფრო მეტიც, ისეთი ენობრივი თავსატეხის პრინციპით არის აგებული, რომ ლექსის გასააზრებლად მასში წარმოდგენილ ფორმატივთა უმეტესობა იმ ობიექტთა იდენტიფიკაციას მოითხოვს, რომლებზედაც ეს ფორმატივები მიგვანიშნებენ. სწორედ ამიტომ ჯერ დავიწყოთ იდენტიფიკაცია სტრიქონების მიხედვით:

1. „არავინ“ ოდისევსის მოგონილი თვითსახელია, რომელიც მას კიკლოპ პოლიფემოსის გასაბრიყვლებლად დასჭირდა, შორითმებრძოლი ოდისევსის ძის მეტყველი სახელის ტელემაქოსის ეტიმოლოგიას შეიცავს, ტელემაქოსი მეტყველი სახელია და შორითმებრძოლს ნიშნავს. მითის ერთ-ერთი ვერსიის მიხედვით, ღმერთი პანი ჰერმესისა და პენელოპეს შვილი იყო.

2. ქვითჩანაცვლებული არის ზევსი, რადგან რეამ კრონოსს მის ნაცვლად ნაჭერში გახვეული ქვა გადააყლაპა. ძევსის ძიძა იყო თხა, ხო-

ლო ბერძნულ ტექსტში მოხსენიებული მისი სწრაფი განმგებელი არის მნყემსი.

3. კერასტასი ბერძნულად ნიშნავს რქოსანს. იგულისხმება მომღერალი მნყემსი, რომელიც ბოროტი მმართველის ნებით კიდობანში დაამწყვდიეს. ხარის ასული ანუ ხარიდან მოვლენილი არის ფუტკარი, რადგან ხარის გვამში გამოიჩეკა იმ ფუტკართა ნაყარი, რომელიც კერასტოსს კვებავდა. ეს მითი მოთხრობილია თეოკრიტოსის მეშვიდე იდილიაში.

4. ფარის კიდე ამგვარად უნდა გავიაზროთ: ἴτυς ბერძნულად ფარის კიდეს ნიშნავს, თუკი მას წინ ასო π-ს დავურთავთ, მივიღებთ იმ ნიმფის სახელს პიტისი, რომელიც პანს უყვარდა.

5. პან ბერძნულად ყოველს ნიშნავს. თავსატეხის პრინციპიდან გამომდინარე, პოეტი აქ გამოიყენებს იგივე მნიშვნელობის სხვა ფორმატივს „ჰოლოს“. გაორებულია, რადგან გარეგნობა ადამიანისაც აქვს და თხისაც.

6. ხმის დამყოფი, ჰაეროვანი გოგო, მეექვსე სტრიქონის ბერძნული ტექსტის სრული თარგმანი ამგვარი იქნებოდა: „გოგოს ხმისგან შობილის, ქარის დარის“ ანუ ექო, რომელიც ხმას ყოფს თავისი უკუძახილით.

7. – 8. პანს უყვარდა ნიმფა სირინქსი, რომელიც მისი დევნისგან თავის დასაღწევად ლერწამად გარდაისახა. მისგან პანმა ინსტრუმენტი სირინგსი დაამზადა და შემდეგ ერთ-ერთ მუზას აჩუქა, რომელსაც ეთაყვანებოდა.

9. – 10. სპარსელების ბერძნული სახელია პერსაი, რომელიც პერსევსის, ელინთა მითოლოგიიდან ცნობილი გმირის, ზევსისა და დანაეს შვილის, არკისიასის შვილიშვილის სახელის იდენტური იყო. ამდენად სეხნიაში აქ სპარსელები იგულისხმებიან. ცნობილი იყო ბერძენ-სპარსელთა ომებში პანის ელინთა მიმართ გამოჩენილი თანადგომის ამბავი. იხსნა ტირიას ქალი/განდევნა ტირიასიდან ნიშნავს ევროპიდან განდევნა, რადგან ევროპე/ა ტიროსელი იყო, რომლის მდედრობითი სქესის ფორმაა ტირია.

11. – 12. მას, იგულისხმება პანს; ბრმადმატარებელთა მნიშვნელობის გასააზრებლად სიტყვიერი თავსატეხის ამოხსნის საკმაოდ რთული გზა უნდა გავიაროთ. მწყემსი, ჩვეულებრივ, ატარებდა ჩანთას, რომლის ბერძნული აღმნიშვნელი იყო πήρα. მისი ფაქტობრივი ჰომონიმი πηρός ნიშნავდა ბრმას, რომლის სინონიმი არის τυφλός. ამ ლექსის ენიგმატურობიდან თუ ამოვალთ, პოეტმა „ბრმადმატარებლით“ იმდენად შენიღბა მწყემსის მნიშვნელობის გადმომცემი „ჩანთის მატარებელი“, რომ მის არსში ჩაწვდომა არ არის ადვილი. მწყემსთა ძვირფასი განძი არის თავად ლექსისათვის სათაურის მიმცემი სირინქსი. აქვე ჩნდება თავად ამ განძის მიმძღვნელი, პარისი, სიმიქიდასი, რომელსაც რასაკვირველია,

არავითარი კავშირი არ აქვს ტროელთა უფლისწულთან. აქაც კავშირი მხოლოდ ასოციაციურ – ფუნქციონალურია. პრიამოსის ძეს პარისს სამი ქალღმერთის სამსჯავროს წარმართვა დაევალა, რის გამოც იგი ღმერთთა მსაჯულად, რაც ბერძნულში ტერმინით θεο-κριτής თეოკრიტეს გადმოიცემოდა, რაც თავად პოეტის სახელთან თეოკრიტოსი გვიჩვენებს მიმართებას. აქ მოხსენებული პარისი იგივე პოეტი თეოკრიტოსი რომ არის, ამაზე ისიც მიგვანიშნებს, რომ მეშვიდე იდილიაში პოეტი თავის თავს სიმიქიდასს უწოდებს. ასე რომ სირინგსის მიმძღვნელი თავად პოეტია.

14. საეტელი ქალი მითოლოგიური ლიდიის დედოფლის ომფალეს ეკვივალენტი უნდა იყოს. აქ პოეტი მიგვანიშნებს ნაკლებად ცნობილ მითზე ომფალეს ვნების შესახებ პანის მიმართ.

15. ქურდის ძევ, თან უმამოვ – პარადოქსული სტრიქონი ანტიკურობიდან მოყოლებული დიდ კამათს იწვევს. ძნელია ითქვას, რას გულისხმობს აქ პოეტი. შესაძლოა, იგი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ პანის მშობლების ვინაობასთან დაკავშირებით იმდენი ვერსია არსებობს, რომ რაღაცის საბოლოოდ თქმა ძნელია. ამ წინააღმდეგობრივობას იგი სიტყვათა ამგვარი თამაშით გამოხატავს: κλωποπάτωρ „ქურდმამიანი"/ ἀπάτωρ „უმამო".

18.-20. მუნჯი ანუ მდუმარე და ამავე დროს ლამაზხმიანი ქალიშვილი, რომელიც უჩინარია, ექოა. ერთი შეხედვით, მისი ურთიერთსაპირისპირო მახასიათებლები მდუმარე (ანუ მუნჯი)/ლამაზხმიანი სინამდვილეში ადვილად ასახსნელია. ექო თავისით არაფერს ამბობს, იგი მხოლოდ „იმეორებს" სხვის თქმულს. ყურადღებას იქცევს ის, რომ ექოს ეპითეტი ლამაზხმიანი ბერძნ. კალიოპე, ამასთანავე ეპიკური მუზის სახელიცაა. ეს ლექსის მრავალპლანიანობას და გარკვეულ ორაზროვნებას ბოლომდე ინარჩუნებს.

ამგვარად სირინგსს პოეტი პანს უძღვნის. თუმცა მისი ვინაობის გასახსნელად იგი ღვთისმეტყველთა თუ ფილოსოფოსთა მიერ ხშირად მოხმობილ მსჯელობის აპოფატიკურ (უარყოფის) და კატაფატიკურ (მტკიცების) პრინციპებს იყენებს. ამგვარად მკითხველს უხდება, მსგავსად ამოცანისა, ლექსის შინაარსის ამოხსნა. „სირინქსი" და, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, „იასონის საკურთხეველი" გამოირჩევა ელინისტური ეპოქის ფიგურულ ლექსებს შორის ენიგმატურობის პრინციპის აბსოლუტური ხასიათით – იგი თანმიმდევრულად არის გატარებული ლექსში თავიდან ბოლომდე. სირინგსი არის განმსაზღვრელი როგორც ლექსის ტექსტის შინაარსის, ასევე მისი ტექსტის ფორმის ვიზუალური გამოსახვის.

საკურთხეველი (დორიული საკურთხეველი) / იასონის საკურთხეველი

1 εἰμάρσενός με στήτας
2 πάσις, μέροψ δίσαβος,
3 τεὖξ', οὐ σποδεύνας ἴνις Ἐμπούσας, μόρος
4 Τευκρσιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος
5 Χρύσας δ' ἅίτας, ἅμος ἐψάνδρα
6 τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρρασεν,
7 ὃν ἀπάτωρ δίσευνος
8 μόγησε ματρόριπτος·
9 ἐμὸν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας
10 Θεοκρίτοιο κτάντας
11 τρισπέρσιο καύστας
12 θώυξεν αἶν' ἰύξας·
13 χάλεψε γάρ νιν ἴδι
14 σύργαστρος ἐκδυγήρας·
15 τὸν δ' αἰλινεῦντ' ἐν ἀμφικλύστοι
16 Πανός τε ματρὸς εὐνέτας, φόρ
17 δίζωιος, ἴνίς τ' ἀνδροβρῶτος Ἰλιορραιστᾶν
18 ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τρισπόρθητον.

1. კაცადჩაცმული ცოლის
2. ქმარმა, ორჯერ უმცროსმა
3. აღმმართა, არა ემპუსას ცეცხლგამძლე ძემ,
4. ტევკროსელი მწყემსის მსხვერპლმა, ძაღლის ვაჟისა,
5. ქრისას მეგობარმა, კაცთმხარშავმა
6. ოდეს მცველი დასცა სპილენძტანა,
7. უმამო, ორცოლა მისთვის
8. იღწვა დედისნატყორცნი.
9. ჩემი ფორმის მხილველი,
10. თეოკრიტოსის მკვლელი,
11. სამლამიანის მწველი
12. ტკივილმა ააბღავლა.
13. გაახსენა მას რადგან
14. სტომაქმცოც შხამთან შეყრა
15. გოდება თვისი ზღვითსაზღვრულზე,
16. და პანის დედის ქმარი, ქურდი
17. ორგზის მცხოვრები, კაცთმნთქმელის ძე, ილიონმნგრევ
18. ისართ წამღებნი ტევკრისში სამგზის ნარბევში.

მეტრული სტრუქტურა აგებულია იამბური (ia) სრული ×⏑— და კატალექტიკური ×⏑ მონომეტრების მომაცვლეობაზე, გრძელი და მოკლე ელემენტების დამატებით:

1, 2 ia ia^
3, 4 ia ia ia
5, 6 ia ia —⏑
7 – 14 ia ia ^
15, 16 ia ia –
17, 18 ia ia ia –

მართალია, ლექსი ძვ.წ. III საუკუნის პოეტს დოსიადასს მიეწერება, მაგრამ მისი ავტორის ვინაობასთან დაკავშირებით დღემდე მიმდინარეობს კამათი. გამოთქმულია ეჭვი, რომ შესაძლოა, ლექსის ავტორი ახ.წ. I-II საუკუნის გრამატიკოსი მუნატიოს ტრალეისელი იყოს. აშკარაა, რომ როგორც სტილისტიკით, ასევე ლექსიკური ფორმატივებით იგი „სირინგსს“ ჩამოგავს. ეს არ იქნება გასაკვირი, თუკი ამ ლექსის ავტორი მართლაც მუნატიოსი იქნებოდა, თეოკრიტოსის ნაწარმოებთა კომენტატორი. როგორც წინა შემთხვევაში, აქაც თავდაპირველად ენიგმატური დეტალების იდენტიფიკაციით დავიწყოთ:

1. კაცადჩაცმულ ცოლში მედეა იგულისხმება. არაერთი ანტიკური წყარო გვაუწყებს, რომ ეგევსთან შეხიზნული მედეა, თესევსის წინააღმდეგ წარუმატებელი შეთქმულების შემდეგ, იძულებული გახდა, გაქცეულიყო. ამ ადგილის ანტიკური სქოლიოს მიხედვით კი გაქცევისას მან კაცად გადაიცვა.

2. ბერძნულ ტექსტში არის ფორმატივი მეროფსი, იგი არის ეპონიმი კუნძულ კოსის მკვიდრთა, მეროპების, რომლებიც თავს ნაწილობრივ თესალიური წარმოშობისად თვლიდნენ. ორჯერ უმცროსი ანუ ორჯერ უფრო ახალგაზრდა. იგულისხმება მითის ის ვერსია, რომლის მიხედვითაც მედეამ არა მარტო თავისი ქმრის მამა ესონი გააახალგაზრდავა, არამედ თვით იასონიც.

3. ემპუსად, ღვთაება-დემონად გარდაისახა თეტისი პელევსთან შერკინებაში. შესაბამისად, აქ ემპუსა აღნიშნავს თეტისს. ცეცხლგამძლე ძე აქილევსია, რომელიც დედამ გამობრძმედა. ტევკროსელი ანუ ტროელი მწყემსი პარისია, რომლის ისრითაც დაიღუპა აქილევსი. ძაღლის ვაჟი იმიტომაა, რომ მისი დედა ჰეკაბე ერთი ვერსიის თანახმად, ძაღლად გადაიქცა.

6. ქრისას (ათენასთან დაკავშირებული ანუ თავად ათენა) მეგობარი იასონია, კაცთამხარშავი მედეაა, რომელმაც დასცა ტალოსი, სპილენძის კაცი.

7. უმამო, ჰეფესტოსი მითის თანახმად ჰერამ თავად, ზევსის გარეშე

შობა. ორცოლა, ჰეფესტოსს გარდა აფროდიტესი მეორე ცოლი, ქარისი აგლაია ჰყავდა.

8. დედისნატყორცნი, იგულისხმება ჰერას მიერ ჰეფესტოსის ოლიმპოსიდან „ჩამოგდება".

10. თეოკრიტოსის ანუ ქალღმერთთა მსაჯულის, ე.ი. პარისის მკვლელი. იგულისხმება ფილოქტეტესის ისარი, რომლის მსხვერპლიც გახდა პარისი.

11. სამღამიანი, ჰერაკლეს ეპითეტი. იგულისხმება, რომ სამ ღამეს გასტანა ზევსისა და ალკმენეს სასიყვარულო კავშირმა, რომლის შედეგიც ჰერაკლეს ჩასახვა იყო. მწველში იგულისხმება ის, ვინც ჰერაკლეს ცხედრის კრემაცია მოახდინა, ანუ ფილოქტეტესი.

12. – 15. აქ არეკლილია გველის ნაკბენით ფილოქტეტესის ლემნოსზე დატოვებისა და ტკივილით ტანჯვის ამბავი. ზღვითსაზღვრული აღნიშნავს ლემნოსს.

16. პანის დედა, ანუ პენელოპე, მისი ქმარი ოდისევსი. ქურდი, იგულისხმება ოდისევსის (და დიომედესის) მიერ ტროაში მდგარი ათენას ქანდაკების, პალადიონის მოპარვა.

17. ორგზის მცხოვრები არის ოდისევსი, რადგან ის იყო სააქაოშიც და იყო საიქიოშიც. კაცთამჭამელი, იგულისხმება ტიდევსი, რომელმაც თავისი მოწინააღმდეგის, თებელი მელანიპოსის ტვინი შეჭამა. მისი ძე არის დიომედესი.

18. ტროას ასაღებად აუცილებელი იყო ფილოქტეტესის ისრები, ოდისევსმა და დიომედესმა იგი ლემნოსიდან ტროაში ჩამოიყვანეს. სამგზის დარბეული/დანგრეული ტევკრისი ანუ ტროა, იგულისხმება ტროას დანგრევა ჰერაკლეს, ამაძონებისა და აქაველების/ბერძნების მიერ.

მსგავსად ზემოთგანხილული „ეროსის ფრთებისა", აქაც ლექსის შინაარსისა და ფორმის მაკოორდინირებელი ობიექტი თავად არის ძირითადი მთხრობელი. მასში ოსტატურად ირეკლება ბერძნული მითოლოგიის რამდენიმე ციკლი. მინიშნებებით იასონსა და მედეაზე არგონავტების ციკლი, მინიშნებით კაცთამნთქმელ ტიდევსზე ლექსი გაკვრით თებეს ციკლსაც ეხმიანება, განსაკუთრებით უხვადაა მინიშნებები ტროას ციკლთან დაკავშირებულ ამბებზე და პერსონაჟებზე. მედეას მახასიათებელი „კაცადჩაცმული" გვახსენებს თესევსს და ეგეევსს, ხოლო ეპითეტით „სამღამიანი" და ფილოქტეტესის ისრებით ლექსში ჰერაკლეს თემაც შემოდის. როგორც „სირინგსის" შემთხვევაში აქაც მსჯელობის აპოფატიკური და კატაფატიკური პრინციპებია გამოყენებული. რასაკვირველია, ტექსტის საკურთხეველის მოხაზულობისათვის მისასადაგებლად პოეტს გარკვეული მეტრული მანიპულაციების ჩატარება მოუხდა, თუმცა იგი, ფაქტობრივად, მხოლოდ იამბური მონომეტრებით მანიპულირებს.

Ὅλος οὔ με λιβρὸς ἱρῶν
Λιβάδεσσιν οἷα κάλχη
Ὑποφοινίηισι τέγγει·
Μαύλιες δ' ὕπερθε πέτρης Ναξίης θοούμεναι
Παμάτων φείδοντο Πανός· οὐ στροβίλωι λιγνύι
Ἶξὸς εὐώδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίων.
Ἐς γὰρ βωμιὸν ὀρῆις με μήτε γλούρου
Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βώλοις,
Οὐδ' ὃν Κυνθογενὴς ἔτευξε φύτλη
Λαβόντε μηκάδων κέρα,
Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν
Ὅσσαι νέμονται Κυνθίαις,
Ἰσόρροπος πέλοιτό μοι·
Σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις
Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενής,
Τάων ἀείζωιον τέχνην
Ἔνευσε πάλμυς ἀφθίτων.
Σὺ δ', ὦ πιὼν κρήνηθεν, ἣν
Ἶνις κόλαψε Γοργόνος,
Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἐμοί
Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην
Σπονδὴν ἄδην. ἴθι δὴ θαρσέων
Ἐς ἐμὴν τεῦξιν· καθαρὸς γὰρ ἐγώ
Ἰὸν ἑέντων τεράων, οἷα κέκευθ' ἐκεῖνος,
Ἀμφὶ Νέαις Θρηικίαις ὃν σχεδόθεν Μυρίνης
Σοί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φὼρ ἀνέθηκε κριοῦ.

1. სამსხვერპლოთა მუქი წვენი
2. ვერ მომრწყავს თვისი შხეფებით
3. მეწამულის მსგავსი ფერით,
4. ნაქსოსურ სალ კლდეზე ალესილი ბასრი დანები
5. ინდობდა პანის სამეუფეოს, კვამლის ტრიალით
6. სურნელოვანი ფისი ნისას ხეებს არ მიშავებს.
7. მხედავ საკურთხეველს, რომელიც ოქროს
8. ფილებს, ალიბეს ზოდებს არ უგიათ,
9. არც კინთოსსშობილმა წყვილმა აღმმართა
10. ამღებმა თხების რქებისა,
11. სწორი თხემების გარშემო
12. კინთოსის ბალახს რომ ძოვდნენ,
13. საპირწონე რომ გავმხდარიყავ.
14. ზეცის შვილების კვალდაკვალ
15. მიწის ცხრა შვილმა ამაგო
16. ეს ქმნილება მარადისი,
17. უკვდავთ სულთანმა შემაქო.
18. შენ კი, ვინც შესვი წყაროდან,
19. გორგონას ძემ რომ ამოჭრა
20. შემწირე და წამომაქციე
21. ჰიმეტოსურზე ბევრად უტკბესი
22. ზედაშე უხვად. მოდი თამამად
23. ჩემს ნაგებობასთან, რადგან სუფთა ვარ
24. შხამიან მოდგმისგან, როგორც ამას გიმალავს ვინმე,
25. თრაკიულ ნეაიზე მირინეს მახლობლად მყოფი,
26. შენ, სამმამიანს, მეწამული ვერძის ქურდმა რომ გიძღვნა.

მეტრული სტრუქტურა ლექსს ამგვარი აქვს:

1 – 3 ანაკრეონიკუსები ⏑⏑–⏑⏑–⏑—

4 – 6 ტროქეული ტეტრამეტრი კატალექტიკური tr tr tr tr^

7 – 9 ფალიკუსები – – –⏑⏑–⏑– –

10 – 20 იამბური დიმეტრი ia ia

21 – 23 ანაპესტური დიმეტრი an an

24 -26 ქორიამბული ტეტრამეტრი კატალექტიკური იამბით choc ho cho ia^

ლექსი აშკარა მიმართებას გვიჩვენებს „იასონის საკურთხეველთან“. აქაც საკურთხეველი თვითპრეზენტაციას ახდენს და ამიტომ თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს. აქაც აპოფატიკური და კატაფატიკური მსჯელობის პრინციპებით გამართული სტრიქონები მონაცვლეობენ.

აპოფატიკური სტილით აგებული ლექსის პირველი ცამეტი სტრიქონი იმის ჩამონათვალს გვთავაზობს, რაც იგი არ არის. უარყოფის ამ მონაკვეთში, თავის მხრივ, ობიექტთა ორი კატეგორია გამოიყოფა, რომელთაც ლექსში საკუთარი თავის წარმომდგენი ემიჯნება: 1-6 სტრიქონები, აპოფატიკის ორიენტირებად სისხლიანი მსხვერპლშეწირვისთვის განკუთვნილ, ხოლო 7-13 სტრიქონები ოქროს ფილებისა და ალიბეს ზოდებისაგან ანუ ვერცხლისგან ნაგებ საკურთხევლებს მოიხსენიებს და ამ შემთხვევაში აშკარად აპოლონისა და არტემისის საკურთხევლებს გულისხმობს დელოსზე. ამგვარად იგი ემიჯნება როგორც სისხლის შემზარავობას, ასევე ოქროსა და ვერცხლის ბრწყინვალებას. ლექსის მეორე ნაწილი უკვე კატაფატიკურ ტონალობაში გადადის. 14-17 სტრიქონებში მუზების საკურთხეველი მოიხსენიებს თავად ცხრავე მუზას მის ამგებად. ბერძნული ტექსტის მიხედვით, საკურთხეველი უკვდავთა *πάλμυς*-ს მოსწონებია. ეს აღმოსავლური სიტყვა, რომელიც „მეფეს“ ნიშნავს და უკვე ჰიპონაქსთან გვხვდება, აღმოსავლური კოლორიტის შესანარჩუნებლად ფორმატივით სულთანი გადმოაქვთ ხოლმე. 18-22 სტრიქონები მიმართვაა საკურთხეველთან მყოფი ადრესატისადმი ე. ი. ლექსის მკითხველისადმი. აქ შემოდის გორგონას ძის ანუ პეგასოსის, მუზების სამყაროსთან ორგანულად დაკავშირებული ფრთოსანი ცხენის თემა, რომლის ჩლიქის მიწაზე დარტყმამ წარმოქმნა ჰიპოკრენე, ასევე ჰელიკონის და მუზების კონტექსტში მოქცეული წმინდა წყარო. საკურთხეველი ითხოვს მას ჰიმეტოსურზე უფრო ტკბილი ზედაშე წამოუქციოს, ჰიმეტოსი ხომ განთქმული იყო თავისი თაფლით, ხოლო თაფლი იმ სიტკბოს ერთგვარი სიმბოლოა, რომელიც ტკბილხმიან პოეზიას მოაქვს თან. ფინალური 22-23 სტრიქონები, ფაქტობრივად, „დორიულ საკურთხეველთან“ ერთგვარ პოლემიკას გვთავაზობს, რადგან თავის სისუფთავეს უპირისპირებს იმ უწმინდურობებს თუ უსიამოვნებებს, რომლებიც დორიულ საკურთხეველს უკავშირდება: გველის შხამი, ლემნოსზე დატოვებული ფილოქტეტესის ტანჯვა, ძღვენი, აღმართული ოქროს ვერძის ქურდის ანუ იასონის მიერ. არ არის გამორიცხული, რომ იგი გარკვეულწილად დორიულსა და იონიურ არქიტექტურას შორის არსებულ „კონკურენციასაც“ არეკლავდეს. ლექსის ბოლო, ათენასადმი მიმართული სტრიქონი ეხმიანება სიმიასის „ნაჯახის“ ფინალს. ათენას მოხსენიება „სამმამიანად“, როგორც სქოლიასტი აღნიშნავს, ქალღმერთის ეპითეტის თუ მეტსახელის Τριτογένεια „სამი მამისგან შობილად“ გააზრების შედეგი უნდა იყოს. ამასთან, ვფიქრობ, იგი ეხმიანება „დორიული საკურთხევლის“ ბოლო სტრიქონში ტროას τριτόθητος-ად „სამგზისნარბევად“მოხსენიებას, ტროასი, რომელიც ათენას რჩევით დაინგრა. მიუხედავად იმისა, რომ ლექსი ყველა მანამდე შექმნილი ფიგურული ლექსის ცოდნას და

გავლენას გვიჩვენებს, იგი მაინც გამოირჩევა მათგან რამდენიმე საყურადღებო ნიშნით. მასში პირველად ხდება იმ ობიქტიდან, რომელიც ლექსში წარმოგვიდგება და რომლის განსხეულება ტექსტის ფორმით საბოლოოდ ლექსმა თავად უნდამოახდინოს, ამაღლება თავად მუზებისა და პოეზიის ღვთაებრიობის დონემდე. ამდენად საკურთხეველი საკუთარი თავის წარმოდგენით, ფაქტობრივად, თავად პოეზიას წარმოადგენს. ლექსის მეტრულ ორგანიზაციაში აშკარად იგრძნობა ლტოლვა მეტრული სიჭრელისაკენ, რაც პოეტის სურვილზე მიგვანიშნებს, „ითამაშოს" მეტრული სეგმენტებით. და, ბოლოს, აქ ფიგურულობას პირველად ემატება ტექსტით თამაშის კიდევ ერთი ელემენტი – აკროსტიქი, რომელსაც ტექსტიდან გამოაქვს მთავარი, იმ პიროვნების სახელი, ვისაც, ფაქტობრივად, უძღვნის პოეტი თავის ექსპერიმენტულ ლექსს. ამ შემთხვევაშიც პოეტი გარკვეულ სიახლეს გვთავაზობს. მიუხედავად იმისა, რომ ლექსის ტექსტი არ ქმნის მარცხენა ველზე, ჩვეულებრივ, აკროსტიქისათვის აუცილებელ სწორ ხაზს და შეჭრილ შემოჭრილია, პოეტმა მაინც სცადა აქ ამგვარი ტექსტის განთავსება: ΟΛΥΜΠΙΕ ΠΟΛΛΟΙΣ ΕΤΕΣΙ ΘΥΣΕΙΑΣ „ოლიმპიელო, მრავალი წლის მსხვერპლშეწირვის [აღსანიშნავად]". როგორც ფიქრობენ, ეს მიძღვნა რომაელ კეისარს ჰადრიანუსს ეკუთვნის, ბერძნული პოეზიის ტრფიალს, ელინთა მოყვარულს, მუზებისა და პოეზიის ცნობილ მფარველს, შემოქმედებაში ინნოვაციების წამხალისებელს და თავადაც პოეტური ნიჭით დაჯილდოვებულ პიროვნებას მისი დაბადების 56 წლის აღსანიშნავად.

როგორც ვხედავთ, თითოეული ფიგურული ლექსი რამდენიმე, არსობრივად ერთმანეთისაგან განსხვავებული კომპონენტისაგან შედგება. ა. პოეზია, რომელიც მეტრულად გამართული, პოეტური გამოსახვის საშუალებებით აღჭურვილი სალექსო სტრიქონების კომპოზიციურად შეკრული ერთიანობით რეალიზდება, ბ. ტექნოლოგიური ხასიათის ოსტატობა, რომელიც ტექსტს სასურველ გრაფიკულ ნახაზს აქმნევინებს, გ. თავსატეხების შემქნელის ოსტატობა, რომელიც მკითხველს ამოცანის ამომხსნელის და სისტემატურად პასუხის მძებნელის მდგომარეობაში აყენებს.

რა არის ამ ლექსში მთავარი, მისი ტექსტით გამოსახული ფიგურა, თუ ამ ფიგურის შემქმნელი ტექსტის პოეტური სემანტიკა? უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ფიგურული ლექსები მხოლოდ მკითხველისათვის არის განკუთვნილი და არა მსმენელისათვის. მისი სრულფასოვნად აღქმისათვის აუცილებელია დაწერილი ტექსტის ნახვა. ამის გარეშე ვერც ფიგურის ფორმას, ვერც ანტითეტური სტრიქონების დაბურდულობას შევიგრძნობთ და ვერც ლექსის ენიგმატურ პათოსში გავერკვევით. ამასთანავე, გასათვალისწინებელია, რომ თითოეული

პოეტისათვის, რომელთაც ეს ლექსები შექმნეს, ისინი მხოლოდ გამონაკლისის სახით შესრულებულ ექსპერიმენტებს და არა მათი შემოქმედების ძირითადი მიმართულებისათვის დამახასიათებელ ქმნილებებს წარმოადგენენ. სწორედ ამიტომ არცერთ ფიგურულ ლექსში არ მიდის პოეტი ფორმისათვის გადამწყვეტი უპირატესობის მიცემისა და ტექსტის სემანტიკის ფაქტობრივი უგულებელყოფის გზით. ამასთან ლექსის ტექსტი მას მიზანმიმართულად მიჰყავს მისთვის სასურველი, ლექსის თემის განმსაზღვრელი ობიექტის გრაფიკული მოხაზულობის გამოსახვისაკენ. რასაკვირველია, ეს მიმესისი არ არის ობიექტის სრულფასოვანი მხატვრული ასახვა, მაგრამ თავად ობიექტიც მხოლოდ პოეტის წარმოსახვაში არსებობს, ვერც ეპეიოსის ნაჯახს, ვერც ეროსის ფრთებს, ვერც პოეტური შემოქმედების პროდუქტს, კვერცხს, ვერც პანის გამოგონილ სირინგსს, ვერც იასონის მიერ აგებულ საკურთხეველს, ვერც მუზების საკურთხეველს, ამ პოეტური წარმოსახვის ფიქციებს, ნახავს ვინმე ოდესმე. თუმცა პოეტებმა შემოგვთავაზეს მათი იდეა. რამდენადაც სქემატური და განზოგადებულია ეს იდეები, იმდენადვე სქემატური და განზოგადებულია მათი არქეტიპული ხასიათის მქონე, ტექსტის მოხაზულობით შექმნილი კონტურები. სამაგიეროდ, ამ იდეებს კონკრეტული პოეტური შინაარსით უკვე ლექსის სემანტიკა ავსებს. შესაბამისად, აქ ტექსტის მიერ გამოსახული ფიგურა და ლექსში გადმოცემული სემანტიკური ინფორმაცია ურთიერთგანმაპირობებელნი არიან. იმის მიხედვით, თუ რა არის მკითხველისათვის უფრო ანგარიშგასაწევი, ის იქნება მისთვის მთავარი. აქედან გამომდინარე ტექსტისათვის ფიგურული ფორმის მიცემის ცდა უკვე ფორმალისტური ხასიათის ინიციატივად უნდა მივიჩნიოთ, ლექსის გარკვეულ მეტრულ და პოეტიკურ კანონზომიერებებზე დაფუძნებული შინაარსი პოეტური ტრადიციისათვის ანგარიშის გაწევად, ხოლო ცალკეული თავსატეხი ელემენტების სიუხვე, მკითხველის გათვითცნობიერებულობის და აზროვნების სისხარტის გააქტიურების სურვილად უნდა ჩავთვალოთ. სწორედ ფიგურული ლექსების ეს მრავალფუნქციურობა გახდა მათი საოცარი დღეგრძელობის საფუძველი. უკვე ძვ.წ. I საუკუნეში რომაელ პოეტს ლევიუსს ფიგურული ლექსების შექმნის პრაქტიკა რომში გადაატანს. ოპტატიანუს პორფირიუსს (ახ.წ. IV ს.), ცნობილს თავისი ტექსტით თამაშის ფორმების მრავალფეროვნებით, „სირინგსისა“ და საკურთხეველთა თარგის მიბაძვით, თავისი ფიგურული ლექსებიც შეუქმნია. ფიგურული ლექსების შექმნის ტრადიცია არ შეწყვეტილა არც შუა საუკუნეებში, რენესანსსა და პოსტრენესანსულ ევროპაში. ახალი სიცოცხლე ფიგურულმა ლექსებმა აპოლინერის კალიგრამებში შეიძინეს, ხოლო ე.წ. კონკრეტულ პოეზიაში ტექსტის ფორმით ფიგურულ მანიპულაციებს

უკვე ახალი დროის ერთ-ერთი ანგარიშგასაწევი მიმართულების ხასიათი მიეცა.

ტექსტის ფორმით თამაშის პოტენციალი ანტიკურ სამყაროში ფიგურული ლექსებით არ ამოწურულა.რომის იმპერიის არეალში გავრცელებული იყო სიტყვებით თამაშზე აწყობილი არაერთი თავსატეხი. ა.მ. ცნობილია თავსატეხები, რომლებშიც ტექსტების წაკითხვა შეაძლებელია როგორც ჰორიზონტალურად, ასევე ვერტიკალურად[1]:

ROMA
OLIM
MILO
AMOR

ძალზე პოპულარული იყო ე.წ. პალინდრომული თავსატეხი:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ბერძნული ასოებით აწყობილი ე.წ. მაგიური კვადრატები, რომლებიც აღმოჩნდა როგორც ავგუსტუსის ეპოქით დათარიღებული Tabulae Iliacae „ილიადის დაფების" უკანა მხარეზე[2], ასევე ახ.წ. III საუკუნის დასაწყისის წარწერაში ეგვიპტური ხოისიდან (თანამ. ხასა). რამდენადაც ეს უკანასკნელი უკეთ არის შემონახული, მოვიტან მას იმ სახით, როგორითაც იგი ლუცთან არის გადმოღებული[3]. თავად წარწერაში ტექსტის ორგანიზაციის ეს ტიპი მოიხსენიება როგორც πλινθίς, რაც აგურის ფორმის ქვის ნატეხს ნიშნავს. ამგვარ ტექსტში თითოეული ასო თავის უჯრედში ანუ კვადრატში ზის. ასოების მწკრივები იმგვარადაა აწყობილი, რომ თითოეული ასო თავისი განმეორებადობით მართკუთხედში მოქცეული ტექსტის ფარგლებში რომბისებურ ფიგურებს ქმნის. მთელი ტექსტის გამყოლი, რეგულარულად განმეორებადი წინადადებაა: οσιριδι μοσχιων υψιασθεις τον ποδα ιατρειας „ოსირისს მოსქიონი, რომლის ზრუნვითაც ფეხი განეკურნა". ეს სამკურნალო მაგიური ტექსტი გარემოცულია წარწერების ჩარჩოთი, შიგ ჩართული პოეტურად გამართული დისტიქებით. არ შევაჩერებ ყურადღებას საზოგადოდ ამ დოკუმენტთან დაკავშირებულ სხვადასხვა კულტუროლოგიულ საკითხზე, ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ

[1] შდრ. Squire, 2010, 81.

[2] დეტალურად დაფებზე შესრულებული ამგვარი წარწერების შესახებ იხ. Squire, 2010, 67-96.

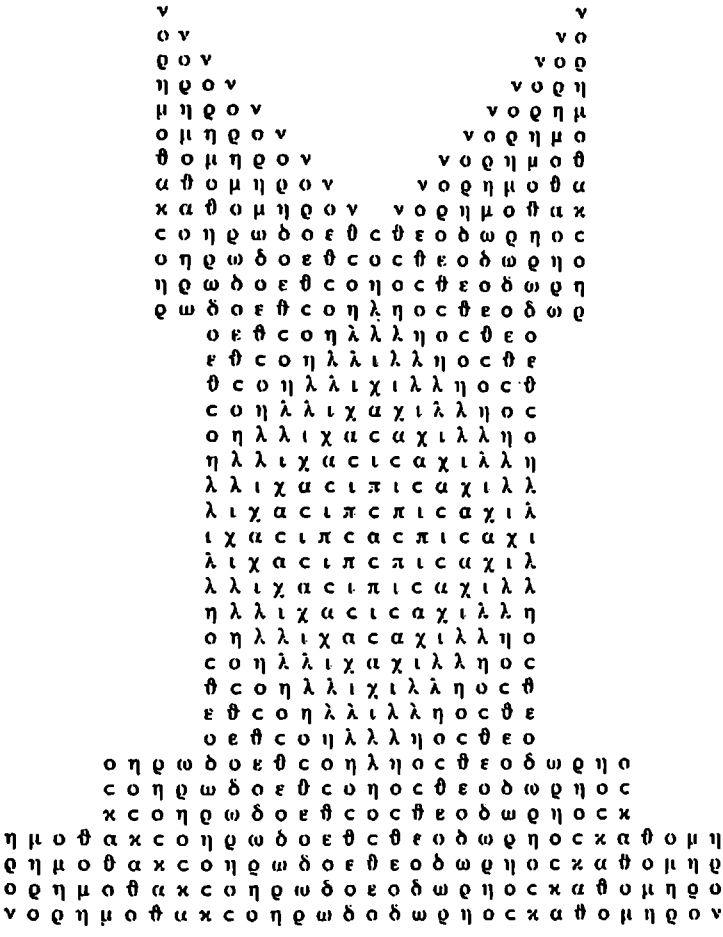
[3] Luz, 2010, 379.

თავისი ორგანიზაციის ხარისხით და განსახორციელებლად აუცილებელი სიზუსტით ეს პლინთისი დღესაც გაოცებას იწვევს:

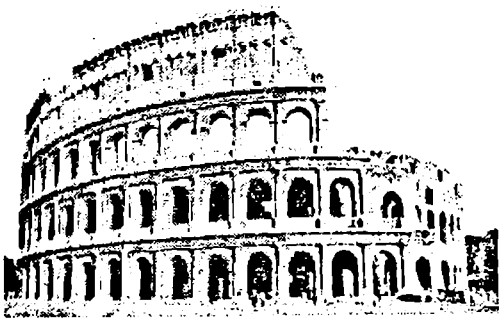


არა ნაკლებ საინტერესოა ამ თვალსაზრისით „ილიადის დაფები“. ავგუსტუსის ეპოქის მცირე რელიეფების ეს ჯგუფი, ფაქტობრივად, „ილიადისა“ და Homerica-ს ერთგვარ ეპიგრაფიკულ ენციკლოპედიას წარმოადგენს. იგი გამოირჩევა ტექსტებისა და რელიეფების ოსტატური, ხშირად ვირტუოზული განაწილებით დაფებზე. რაც ინფორმატიკისა და ყოველის შემძლე კომპიუტერების ეპოქის დიზაინერებსაც კი შეიძლება შეშურდეთ ზოგჯერ. ექვსი დაფა ფასადურ ნაწილზე გამოსახულ რელიეფთან ერთად უკანა მხარეს საკმაოდ საინტერესო პლინთისებით იპყრობს ყურადღებას. ერთ-ერთ დაფაზე წინა მხარეს გამოსახულია აქილევსის ფარი, ხოლო უკანა მხარეზე განთავსებულია პლინთისი, რომლის გამყოლი ტექსტია ჰექსამეტრული სტრიქონი: ασπις αχιλληος θεοδωρητος καθ' ομηρον „აქილევსის ფარი თეოდოროსისგან ჰომეროსის მიხედვით“. სამსხვერპლოს ფორმის გადმომცემი პლინთისი თავისი გეომეტრიული ფორმებით, ასოების მიერ შექმნილი დახრილი ხაზებით, რომ არ ვიცოდეთ მისი შექმნის დრო, თავისუფლად შეგვეძლო კონკრეტული პოეზიის ერთ-ერთ გამორჩეულ ნიმუშად ჩაგვეთვალა[1].

[1] XX საუკუნის 50-იან 60-იან წლებში საკმაოდ პოპულარული კონკრეტული ანუ ვიზუალური პოეზიის შესახებ იხ. Jessop, 1978.



ინნოვატორები, კლასიკოსები, მარგინალები რომაულ ლიტერატურაში



ძველი ხდება ახალი

ცნებები ძველი და ახალი საკმაოდ პირობითია. ის, რაც დღეს მიჩნეულია ძველად, ოდესღაც იყო ახალი, ასევე ის, რაც ერთ სოციო-კულტურულ სივრცეში ძველად მიიჩნევა, სხვაში შეიძლება სიახლედ აღიქმებოდეს. განსაკუთრებით საგრძნობია ეს პირობითობა, როდესაც საქმე გვაქვს ერთი კულტურის მეორის ძლიერი გავლენის შედეგად აღმოცენებასთან. როგორც ზემოთ ითქვა, უკვე ჰორაციუსი აღნიშნავდა, რომ პოლიტიკურად დაპყრობილმა საბერძნეთმა კულტურულად დაიპყრო გამარჯვებული რომი და იგი აზიარა ხელოვნებათ. რომაელები ერთბაშად შეხვდნენ დიდ ელინურ კულტურას, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში თანმიმდევრულად და ჰომოგენურად ვითარდებოდა, მათ ერთდროულად მოუხდათ მხატვრული ლიტერატურის იმ ჟანრების შემოქმედებითად ათვისება, რომლებიც ჰომეროსიდან ელინისტურ ეპოქამდე გარკვეული კანონზომიერების შესაბამისად ყალიბდებოდა. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ რომაული ლიტერატურა დაიწყო ბერძნული ლიტერატურის მთელი ჟანრობრივი მრავალფეროვნების ერთდროულად მიღებისაკენ ლტოლვით. ამ პროცესში ლათინურენოვან ავტორებს უხდებოდათ რომაულ წერილობით კულტურაში სავსებით ახალი გზების ძიება ყველა დონეზე (ბერძნული სალექსო საზომების ლათინურისათვის მორგება, მხატვრული ლიტერატურის, განსაკუთრებით პოეტური ახალი დახვეწილი ენის ფორმირება, ბერძნულენოვანი ნაწარმოებების გადმოლათინურებისას წარმოქმნილი სიძნელეების დაძლევა, საკუთარი შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლენა რეციპირების პროცესში და ა.შ.)

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რომაული ლიტერატურის მამამთავრის, ბერძნული წარმოშობის მწერლის ლივიუს ანდრონიკუსის (ძვ.წ. III ს.) შემოქმედება, რომელიც ყველა ძირითად ჟანრს წვდება[1]: მან თარგმნა ჰომეროსის „ოდისეა" ლათინიზებული სათაურით Odusia და სცადა ლათინურისათვის ჯერ კიდევ უცხო დაქტილური ჰექსამეტრი ჩაენაცვლებინა უფრო ბუნებრივი სატურნიებით, რომელიც სტრუქტურათა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და არ გვიჩვენებს ჩამოყალიბებულ სქემას. მიუხედავად ამისა თვით ძვ.წ. I საუკუნემდე Odusia ერთ-ერთ ძირითად სასკოლო წიგნად ითვლებოდა. ჰომეროსის გადმოლათინურებით ლივიუს ანდრონიკუსი საფუძველს უყრის რომაელთა კულტურულ ცხოვრებაში მხატვრული ლიტერატურის თარგმნის ტრადიციას. მას დაუწერია რამდენიმე ტრაგედია, რომლებშიც მოქმედების ერთიანობის ბერძნულ კლასიკურ დრამაში გამომუშავებული პრინციპები იყო გამო-

[1] ლივიუს ანდრონიკუსის შესახებ იხ. M. von Albrecht, 1994, 92-98; Suerbaum, 2002, 93-104.

ყენებული, თუმცა ლივიუს ანდრონიკუსი ითვალისწინებდა ძველ იტალიკურ, ეტრუსკულ, ელინისტურ სასცენო პრაქტიკასაც. იგი არის ასევე კომედიების ავტორიც და, განსხვავებით მომდევნო პერიოდის რომაელი კომედიოგრაფოსებისაგან, თავის პიესებს ლათინურ სახელწოდებებს აძლევდა. შესაძლოა, იგი იყო პრეტექსტების ავტორიც, თუმცა მათი შემოტანა ტრადიციულად ნევიუსს მიეწერებოდა. როგორც ჩანს, ლივიუს ანდრონიკუსს თავი ლირიკაშიც უცდია.

ბერძნულ ფონზე ლიტერატურული პროცესი რომში საკმაოდ სწრაფად ვითარდებოდა. ნევიუსი (ძვ.წ. III საუკუნე) თავის წინამორბედთან შედარებით არა მარტო მეტი პროდუქტიულობითა და ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, არამედ რიგი არსებითი სიახლითაც[1]. იგი საფუძველს უდებს რომაულ სამყაროსთან დაკავშირებული ამბების გადმოცემას მხატვრულ ლიტერატურაში. მის ფრაგმენტულად მოღწეულ ეპოსში **Bellum Poenicum** „პუნიკური ომი" უნდა გვქონოდა კართაგენის წინააღმდეგ ნარმოებული პირველი პუნიკური ომის ისტორიის პოეტური ასახვა, რომელშიც ენეასის კვაზიმითოლოგიური ამბავი იყო ჩართული. აქვე უნდა ყოფილიყო ენეასის შვილიშვილის რომულუსის მიერ რომის დაარსების ამბავიც გადმოცემული. ნევიუსი ეპიკური თხრობის ჩარჩოების დაცვას ლივიუს ანდრონიკუსის პოემაზე Odusia ორიენტაციით ცდილობს, მაგრამ „იგი ახდენს მითის გადათამაშებას ისტორიით, ოდისევსისა ენეასით და ერთ ნაწარმოებში კრავს რომაულ „ოდისეას" რომაულ „ილიადასთან"[2]. მართალია, როგორც სათაურებიდანაც ჩანს, მისი ტრაგედიები ძირითადად იმავე მითოლოგიურ სიუჟეტებს ამუშავებენ, რასაც კლასიკური ეპოქის ბერძენი ტრაგიკოსები, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი არის მამამთავარი პრეტექსტებისა ანუ ტრაგედიების, რომლებიც რომაულ ლეგენდებსა თუ რეალობასთან დაკავშირებულ ამბებს გადმოგვცემდნენ. მისი სახელით ცნობილია ოცდაათამდე კომედია, მეტწილად ლათინური სახელწოდებებით.

რომაულ თემატიკას ეპოსში უფრო მასშტაბურად ენიუსი (ძვ.წ. III – II ს.) გადმოგვცემს რომის ისტორიის შესახებ 18 წიგნად დაწერილ „ანალებში"[3]. მართალია, ამ პოემის ტექსტისაგან ჩვენამდე მხოლოდ 600-მდე სტრიქონის შემცველმა ფრაგმენტებმა მოაღწია, მაგრამ მათი და სხვა ირიბი ცნობების გათვალისწინებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს იყო რომის ისტორიის გადმოცემის ცდა უძველესი, მითოლოგიური ხანებიდან თავად პოეტის ეპოქამდე. უნდა ვივარაუდოთ, რომ აქ პირველად ეყრება საფუძველი ლათინურენოვან პოეტურ ტრადიციაში დაქტილუ-

[1] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 98-106; Suerbaum, 2002, 104-119.
[2] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 100.
[3] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 106-119; Suerbaum, 2002, 119-142.

რი ჰექსამეტრის გამოყენებას, ეპოსში მოქმედი ფიგურების ჭეშმარიტ მხატვრულ სახეებად წარმოდგენას, ანალების ჟანრის დამკვიდრებას. ისე, როგორც არცერთი მისი რომაელი წინამორბედი, იგი ჰომეროსზეა ორიენტირებული. ბერძნული ეპიკური ტრადიციის მსგავსად, იგი პოემას მუზებისადმი მიმართვით იწყებს (ფრ. 1 Sk = 1 V):

Musae, quae pedibus magnum pulsates Olympum (frg. 1Sk)
მუზებო, რომლებიც ფეხებს სცემთ დიად ოლიმპოსს.

ამას, როგორც ჩანს მოსდევდა სიზმარში ჰომეროსისა და ენიუსის შეხვედრა ჰელიკონსა ან პარნასოსზე:

visus Homerus adesse poeta (frg. 2 Sk)
პირდაპირ წარმომიდგა პოეტი ჰომეროსი.

დიდი წინაპრის გამოცხადება იმის მომასწავებელია, რომ მისი სული „ახალ ჰომეროსში" გადმოსახლდა. და, მართლაც, ეს უკანასკნელი ჰომეროსისეული გაშლილობით, მაგრამ მისი თანამედროვე ელინისტური სამყაროს პოეტთა დიფერენცირებული სურათების სტილის გამოყენებით, წარმოგვიდგენს ბერძნული ტრადიციისაგან სავსებით დამოუკიდებელ, დროში საუკუნეების მანძილზე გაჭიმულ რომის ისტორიის ძირითად ამბებსა და ფიგურებს. ენიუსი არ იფარგლება სერიოზული პოემის შექმნით. ბერძენი არქესტრატოსის „ჰედიპათეტიას" თავისუფალი თარგმანის საფუძველზე, ან მისი გავლენით მას გასტრონომიული პაროდიული ეპოსი ჰედიფაგეტიკა (ყველაზე შესაფერისი ქართული ეკვივალენტი იქნებოდა „კაიპურისჭამა") დაუწერია. საკმაოდ პროდუქტიულია ენიუსი ტრაგედიის ჟანრში, სადაც იგი ძირითადად ევრიპიდესა და სოფოკლეზე, შესაბამისად, ბერძნულ თემატიკაზეა ორიენტირებული, თუმცა ამის პარალელურად ქმნის რომაული თემების საფუძველზე პრეტექსტებს. მას შეუქმნია კომედიებიც.

ერთად-ერთი ჟანრი, რომელიც რომაელებს ბერძნებიდან არ გადმოუღიათ, იყო satura[1]. კვინტილიანუსი მას წმინდა რომაულ ჟანრად მიიჩნევდა და გარკვეული სიამაყით აცხადებდა: satura tota nostra (Inst. Orat. 10, 1, 93) „სატურა მთლიანად ჩვენია". ამ ჟანრის სახელწოდებას ლათინური ეტიმოლოგია აქვს და იგი აღნიშნავს სხვადასხვა, მრავალფეროვანი კომპონენტისაგან დამზადებულ კერძს, გადატანითი მნიშვნელობაა „რაგინდარა". ჟანრმა რომაული მწერლობის ფარგლებში განვლო განვითარების ყველა ეტაპი. მისი ლიტერატურულ პროცესში ჩართვა, როგორც ჩანს, ენიუსიდან იწყება. ჰორაციუსის (Sat.I, 10, 46) კომენტატორი პომპონიუს პორფირიო შენიშნავს: „ენიუსმა სატურე-

[1] Suerbaum, 2002, 297-304.

ბის ოთხი წიგნი დატოვა". გრამატიკოსი დიომედესი (ახ.წ. IV ს.) შემდეგ ცნობას გვაწვდის: „ძველ დროში „სატურას" უწოდებდნენ ნაწარმოებს, რომელიც სხვადასხვა ცალკეული ლექსისგან შედგებოდა. ამგვარი შექმნეს პაკუვიუსმა და ენიუსმა". თავდაპირველად სატურები ნებისმიერ თემას მოიცავდნენ და მათ შეიძლებოდა სულაც არ ჰქონოდათ ჩვენი გაგებით სატირული ხასიათი. მაგრამ თანდათანობით ჟანრში გამოიკვეთა ის მიმართულება, რომელმაც დიომედესს მისი დეფინიციის შესაძლებლობა მისცა. იგი ფორმა satura-ს ნაცვლად, მცდარი ელინიზებული ეტიმოლოგიის ანუ σάτυροι-ის გათვალისწინებით, satyra ფორმას გამოიყენებს, თუმცა მათ შორის გარდა გარეგნული მსგავსებისა, სხვა არავითარი კავშირი არაა. სამაგიეროდ, ჟანრის მისეული განმარტება, როგორც ჩანს, ყველაზე ახლოა ჭეშმარიტებასთან: „სატირად რომაელებში ახლაც იწოდება გამკილავი ლექსის ფორმის მქონე ნაწარმოები, ძველი კომედიის ხასიათისა, მანკიერებებზე თავდასასხმელად; ამგვარად წერდნენ ლუკილიუსი, ჰორაციუსი და პერსიუსი" (gramm. 1, 485, 30-32 Keil). თუკი თვალს გავადევნებთ ჟანრის განვითარებას რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში, შეიძლება ორი ძირითადი დასკვნა გავაკეთოთ: ა. სატირების შემქმნელი თითოეული ავტორი საოცრად ინდივიდუალურია – ლუკილიუსის (ძვ.წ. II ს.) სამიზნეა მისი თანამედროვე, მათ შორის ცნობილი ადამიანები, ჰორაციუსისა (ძვ.წ. I ს.) მხოლოდ ნაკლებად მნიშვნელოვანი თანამედროვენი, პერსიუსი (ახ.წ. I ს.) თავის მოკლე დიალოგური სცენების ფორმით აგებულ სატირებში ზოგად ფილოსოფიურ თუ ლიტერატურათმცოდნეობით თემებს მოიცავს, ხოლო იუვენალისი (ახ.წ. I-II სს) სატირას გარდაცვლილებისკენ მიმართავს.

ძვ.წ. II საუკუნიდან იწყება რომაულ ლიტერატურაში პროცესი, რომელსაც პირობითად ავტორთა ერთ ჟანრზე უპირატესი კონცენტრაციის პროცესი შეიძლება ვუწოდოთ. ა.მ. პაკუვიუსი (ძვ.წ. III-II სს), მიუხედავად იმისა. რომ სატურებსაც წერდა, ძირითადად ცნობილია როგორც ტრაგიკოსი პოეტი[1]. ციცერონი მას თვლის რომაელთა შორის უდიდეს ტრაგიკოსად. ასევე აქციუსი (ძვ.წ. II-I სს) თავისი 45-მდე პიესით რომაული ტრაგიკული თეატრის უმნიშვნელოვანეს ფიგურად ითვლება, მიუხედავად იმისა, რომ მას სხვა ჟანრის ნაწარმოებებიც უწერია. ტრაგიკული თეატრის დონეზე გამოიკვეთა ტენდენცია ე.წ. ბერძნული და რომაული ტრაგედიების გამიჯვნისა ორი ნიშნით: თემატურითა და ჩაცმულობით. ბერძნულს პირობითად tragoedia ან fabula crepidata („სანდლიანი"), ხოლო რომაულს fabula praetexta (შემოარშიებული [ტოგით]) ეწოდებოდა[2].

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. M. von Albrecht, 1994, 120-126; Suerbaum, 2002, 154-158.

[2] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 158-166; Suerbaum, 2002, 158-166.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ჩვენთვის ეს ტენდენცია კომედიაში. რომაელი დრამატურგები, შეიძლება ითქვას, ხარბად „დაეწაფნენ" საშუალო და განსაკუთრებით ახალატიკურ კომედიას. მათ ბერძნული კომედიების გადმოლათინურებისას ორი ძირითადი გზა აირჩიეს: ერთი გულისხმობდა ბერძნული კომედიის მეტნაკლებად სრულად გადმოტანას, მეორე კი ორი ან სამი კომედიის სცენათა ერთ პიესად გაერთიანებას, რაც ლათინური ტერმინით contaminatio „შერევა, შერწყმა" გამოიხატება და სხვადასხვა კომედიების ნაწილთა ერთგვარ მონტაჟს გულისხმობდა. ე.წ. ბერძნულ კომედიებს რამდენიმე ნიშანი გამოარჩევდა: 1. მათში მოქმედ პერსონაჟებს ბერძნული, ხშირად ე.წ. მეტყველი სახელები ჰქონდათ, 2. მოქმედება ხდებოდა ბერძნულენოვან გარემოში, 3. პერსონაჟები ბერძნული პალიუმით „მოსასხამით, ლაბადით" იყვნენ შემოსილები. აქედანაა ამ ჯგუფის კომედიების განმაზოგადებელი სახელი fabula palliata. მას წარმოადგენდნენ ნევიუსი, პლავტუსი, კეკილიუს/ცეცილიუს სტაციუსი, ტერენციუსი.

განსხვავებული გზა აირჩიეს ე.წ. რომაულსამოსიანი კომედიის წარმომადგენლებმა. მისი ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნები იყო: 1. მოქმედების რომაულ სინამდვილეში გაშლა, 2. აქედან გამომდინარე, მოქმედ პირებად რომაელთა, ხოლო სამოქმედო ადგილებად ადგილობრივ დასახლებათა წარმოდგენა, 3. პერსონაჟთა შემოსვა ტოგებით ანუ სამოქალაქო რომაული, მეტწილად თეთრი ფერის ზედა სამოსით. ამას უკავშირდება ამ ჯგუფის რომაული კომედიების განმაზოგადებელი სახელი fabula togata. მისი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლები იყვნენ: ტიტინიუსი, აფრანიუსი.

ჭეშმატიტად პარადიგმატული მსოფლიო ლიტერატურისათვის ორი რომაელი კომედიოგრაფის შემოქმედება აღმოჩნდა, პლავტუსის (ძვ.წ. III-II სს) და ტერენციუსის (ძვ.წ. II ს.). ორივე ბერძნული ახალატიკური კომედიის გადმოლათინურების უბრწყინვალეს წარმომადგენლად ითვლება, თუმცა მათ შორის არსებითი განსხვავებაა, როგორც ბერძნულ ტექსტებზე დამოკიდებულების ხარისხის, ასევე კომიკური, სიცილის აღმძვრელი სცენებისადმი ლტოლვის თვალსაზრისით. მათი უმთავრესი წყაროებიდან, ახალატიკური და, გარკვეულწილად, საშულო ატიკური კომედიის წარმომადგენელთა პიესებიდან ჩვენამდე მხოლოდ მენანდროსის რამდენიმე კომედიამ მოაღწია იმ მოცულობით („დისკოლოს"-მა სრულად, დანარჩენმა ფრაგმენტულად), რომ რამდენადმე შესაძლებელია მათთან რომაელი კომედიოგრაფოსების პიესების შედარება ამ უკანასკნელებში ორიგინალის ტექსტის მეტნაკლებად ზუსტად გადმოტანასა და რომაელ ავტორთა მიერ შემოთავაზებული ინნოვაციების თანაფარდობის განსაზღვრის თვალსაზრისით. ამიტომ რომაული

კომედიების სიახლეებზე მსჯელობისას ყურადღება უნდა გამახვილდეს არა მარტო ბერძნულ ამოსავალ ტექსტებთან შედარებაზე, არამედ ლათინურენოვან ავტორთა მიერ გაკეთებულ მინიშნებებზე საკუთარ ინნოვაციებზე და თავად მათ შორის გამოვლენილ მნიშვნელოვან განსხვავებებზე.

პლავტუსი არის პირველი რომაელი კომედიოგრაფოსი, რომელიც თავის მოღვაწეობას მხოლოდ ერთი ჟანრით ფარგლავს და საოცარ „ჟანრულ პროფესიონალიზმს" ავლენს[1]. მისი სავარაუდოდ 130 კომედიიდან ჩვენამდე 21 შემორჩა. აქედან უმეტესობის ბერძნული პირველწყარო მეტნაკლებად გარკვევით დგინდება: მენანდროსი, დემოფილოსი, ფილემონი, დიფილოსი... ზოგიერთის წყარო ჯერ-ჯერობით გაურკვეველია. თავისი კომედიის Asinaria პროლოგში იგი შენიშნავს:

...ამ პიესის ბერძნული სახელია ონაგოს;
დემოფილოსმა დანერა, მაკკუსმა გადმოიტანა ბარბაროსულად;
უნდა, რომ ასინარია ერქვას, თუკი თქვენ თანახმა ხართ.
(10-11)

ამ სამ სტრიქონში საკმაოდ ტევადად არის გადმოცემული ორიგინალის სახელი, Onagos, რომელიც „ვირის მძღოლს" ნიშნავდა, დასახელებულია მისი ავტორი. რაც შეეხება ლათინურად ანუ ბარბაროსულად ე. ი. არაბერძნულად გადმომტანს, აქ პოეტი სიტყვით თამაშს მიმართავს. Maccus არის რომაული ხალხური სახუმარო სანახაობის ერთ-ერთი სიცილის აღმძვრელი ფიგურა „სულელი", ხოლო მისი მსგავსია თავად პლავტუსის სამფორმატივიანი სახელის Titus Maccius Plautus მეორე კომპონენტი. შესაბამისად, იგი გვატყობინებს, რომ პლავტუსი ლათინურად ანუ ბარბაროსულ ენაზე პიესას გვთავაზობს, რომელიც სიცილის აღმძვრელი იქნება, რადგან Maccus არის მისი გადმომლათინურებელი. ეს კი, თავის მხრივ, უკვე ორიგინალთან შედარებით გარკვეულ სიახლეზე, კერძოდ, სასაცილოს ხვედრითი წილის გაზრდაზე შეიძლება მიგვანიშნებდეს. ასევე პოეტი ხაზს უსვამს თვით პიესის სათაურის გადმოლათინურებას, რაც მის მიერ ბერძნული ორიგინალის ლათინურენოვანი მაყურებლისთვის ადაპტაციის კიდევ ერთ მომენტზე უნდა მიგვანიშნებდეს. საკმაოდ ფართოდ მსჯელობს იგი მის მიერ შემოთავაზებულ ერთგვარ ჟანრობრივ სიახლეზე კომედია „ამფიტრიონის", რომელიც, შესაძლოა, მთლიანად პლავტუსის შემოქმედების ნაყოფი იყოს, მერკურიუსის პირით გახმოვანებულ პროლოგში:

ახლა ჯერ რისთვის მოვედი, იმას ვიტყვი,
შემდეგ შინაარსს მოგიყვებით ამ ტრაგედიის,
რა? შუბლს იჭმუხნით, რადგან ვთქვი,

[1] მიმოხილვისათვის M. von Albrecht, 1994, 133-167; Suerbaum, 2002, 183-228.

რომ ეს იქნება ტრაგედია. ღმერთი ვარ, შევცვლი
ამასაც, თუ გსურთ, ტრაგედიიდან გადავაქცევ
კომედიად, ისე, რომ სტრიქონიც კი არ შეიცვლება.
ასე იყოს, თუ არ გინდათ? თუმც მე სულელმა,
ღმერთი რომ ვარ, თითქოს არ ვიცი, თქვენ რა გინდათ.
მესმის, გულით რა გწადიათ ამ საქმეში:
ისე ვიზამ, რომ შერეული იყოს – ტრაგიკომედია.
მთლიანად კომედია რომ ყოფილიყო,
სადაც მეფენი და ღმერთები მოქმედებენ, ვერ დავუშვებდი.
მაშ რა ვქნათ? აქ ხომ მონებსაც უკავიათ რაღაც ადგილი.
დე, როგორც ვთქვი, ისე იყოს – ტრაგიკომედია.
(50-63)

მერკურიუსის პროლოგის სახით წარმოთქმული სიტყვის ამ სტრიქონებში ჩვენთვის საინტერესო არაერთი მომენტი იქცევს ყურადღებას. ტრაგედიისა და კომედიის ჟანრის განსაზღვრის უმთავრესი კრიტერიუმი ამგვარია: თუკი დრამაში მეფენი, ე. ი. საზოგადოების მაღალი ფენის წარმომადგენლები და ღმერთები მონაწილეობენ, ანუ ე.წ. მითოლოგიური სიუჟეტია დამუშავებული, საქმე ტრაგედიასთან გვაქვს, თუკი მასში მონებიც, ე.ი. დაბალი ფენების წარმომადგენლები მონაწილეობენ, მაშინ – კომედიასთან. თუკი ერთნიც და მეორენიც არიან წარმოდგენილნი, მაშინ სინთეზურ ჟანრზე, ტრაგიკომედიაზე უნდა ვილაპარაკოთ. ამით პლავტუსი ლიტერატურის ისტორიაში ახალ ტერმინს ამკვიდრებს, რომელიც რენესანსიდან მოყოლებული ერთობ პოპულარული ხდება მწერლობასა თუ ლიტერატურათმცოდნეობაში. პლავტუსი მერკურიუსს ათქმევინებს, თუ რა ადვილია მისთვის, ამ შემთხვევაში იგულისხმება, რასაკვირველია, თავად დრამატურგიც, ერთი ჟანრიდან მეორეში გადანაცვლება, ან სულაც მათი შერწყმა. ტრაგედიის მოყვარული, პლავტუსის ეპოქის რომაულ საზოგადოებაში, როგორც ჩანს არც იმდენად ბევრი იყო, რაზეც მეტყველებს წინადადება: „რა? შუბლს იჭმუხნით, რადგან ვთქვი, რომ ეს იქნება ტრაგედია“.

იმაზე, თუ როგორ უდგებოდა პლავტუსი ბერძნულ ორიგინალს მისი ლათინურად გადმოტანის პროცესში, გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მენანდროსის ΔΙΣ ΕΧΑΙΠΑΤΩΝ „ორგზის მომტყუებელი“-ის ჩვენამდე მოღწეული მცირერიცხოვანი ფრაგმენტების შედარება ამ კომედიის პლავტუსის გადმოლათინურებულ პიესასთან Bacchides „ბაკხისები“ ანუ „ორი გოგო სახელად ბაკხისი“.

დავიწყოთ იმით, რომ პლავტუსმა შეცვალა პიესის სახელწოდება. როგორც ჩანს, მან სახელები რამდენიმე პერსონაჟსაც შეუცვალა: მენანდროსის სოსტრატოსი პლავტუსთან მნესილოქუსი გახდა, სოსტრატოსის ახალგაზრდა მეგობარი მოსხოსი – პისტოკლერუსი, სოსტრატო-

სის მონა სიროსი – ხრისალუსი. როგორც ჩანს, მან სახელები დაარქვა იმ პერსონაჟებსაც, რომლებიც ბერძნულ ორიგინალში სახელების გარეშე ფიგურირებდნენ: მოსხოსის მამა – პლავტუსთან ფილოქსენუსი, სოსტრატოსის მამა – პლავტუსთან ნიკობულოსი, სამწუხაროდ, ორიგინალის ტექსტის ფრაგმენტულობა არ გვაძლევს იმის შესაძლებლობას, დავადგინოთ, თუ კიდევ რომელი საკუთარი სახელები შეცვალა პლავტუსმა. ბერძნული და ლათინური, სავარაუდოდ, პარალელური ტექსტების შედარება, განსაკუთრებით, „ორგზის მომტყუებელი" 11-112, „ბაკხისები" 494-562 გვიჩვენებს, თუ რამდენად თავისუფალი იყო პლავტუსი ბერძნული პიესის გადმოლათინურებისას. მას შეეძლო გამოეტოვებინა ცალკეული სცენები, ჩაემატებინა საკუთარი, მათ შორის ისეთებიც, რომლებიც დიდი ხნის განმავლობაში „ატიკური humanitas"-ის გამოხატულებად მიიჩნეოდა, გვიჩვენებს, თუ რაოდენ მაღალი იყო პლავტუსისეულის ხვედრითი წონა მის ე.წ. ახალატიკურ ლათინურად აჟღერებულ კომედიებში. ამას ემატება მუსიკალური ელემენტის ფართოდ ჩართვა, განსაკუთრებით არიებისა და დუეტების, რომელთათვისაც ნაირგვარი საზომები გამოიყენებოდა, რაც ახალატიკურ კომედიას არ ახასიათებდა. განსაკუთრებით განსხვავდებოდა პლავტუსი მენანდროსის ეპოქის კომედიისაგან თავისი ცოცხალი, ხშირად არისტოფანეს მსგავსი უხეშობებითა და უხამსობებით გაჯერებული ენით. რაც მთავარია, მენანდროსის „დარბაისლური", სასაცილო ელემენტებზე ნაკლებად ორიენტირებული პიესებისაგან პლავტუსის კომედიები გამოირჩეოდა სიცილის აღმძვრელი სცენებისა და ტრიუკების სიუხვით. შესაბამისად, თავისი სასაცილოობის ხარისხით იგი უფრო არისტოფანეს ემსგავსებოდა, ვიდრე მენანდროსს და, ალბათ, ზოგადად ახალატიკურ კომედიას. და, მართლაც, საკმარისია თვალი გადავავლოთ მის კომედიებს, რომ ისინი მეტწილად უფრო ხალისიანი, მოხერხებული, გამბრიყვებელი თუ გაბრიყვებული პერსონაჟებით, მათი მოქმედებით შექმნილი სასაცილო ეპიზოდებით გვამახსოვრდება, ვიდრე პერსონაჟთა ამა თუ იმ კოლიზიით გამოწვეული ძლიერი განცდებითა თუ ენებებით.

თეატრალური ცხოვრება რომში სულ უფრო და უფრო ორიენტირებული ხდება ბერძენი კომედიოგრაფოსების შემოქმედებაზე. მრავალრიცხოვან დრამატურგთაგან, რომლებიც fabula palliata-ს ხაზის ერთგულები იყვნენ, რომაელები განსაკუთრებით გამოარჩევდნენ სამ კომედიოგრაფს: პლავტუსს, კეკილიუსს/ცეცილიუსს და ტერენციუსს. საკმაოდ ადრე, რომში იწყებენ იმის ანალიზს, თუ რამდენად ახერხებენ რომაელი ავტორები გადმოლათინურების პროცესში ბერძნული ორიგინალის ხიბლის შენარჩუნებას. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ჩვენამდე ფრაგმენტულად მოღწეული, პლავტუსის უმცროსი თანამედროვის,

კეკილიუსის (დაახლ. ძვ.წ. 220-168 წწ.) შემოქმედება, რომელიც გამოირჩეოდა მენანდროსით განსაკუთრებული გატაცებით. მისი კომედიების 42 ბერძნული სახელწოდებიდან 16 მიმართებას მენანდროსის პიესებთან გვიჩვენებს. პლავტუსისგან განსხვავებით კეკილიუსი არც პიესების ბერძნული სათაურების ლათინური ექვივალენტებით ჩანაცვლებას და არც სხვადასხვა ნაწილთა კონტამინაციას არ ცდილობს. ცნობილი ანტიკვარი ავლუს გელიუსი (ძვ.წ. III ს.) მენანდროსის Πλόκιον-ის და კეკილიუსის მიერ ლათინურად გადმოტანილი Plocium-ის „ყელსაბამი" ერთგვარ შედარებით ანალიზს გვთავაზობს. ავლუს გელიუსის დაკვირვება მნიშვნელოვანია რომაულ დრამაში ინნოვაციის ხასიათის განსაზღვრისათვის. ამიტომ გთავაზობთ მის სრულად თარგმანს[1]:

„ჩვენ ვკითხულობთ ჩვენი პოეტების კომედიებს, რომლებიც აღებულია და თარგმნილია მენანდროსის, პოსიდიპოსის, აპოლოდოროსის, ალექსისის, ასევე ზოგიერთი სხვა კომედიის ავტორთა ბერძნული კომედიებიდან. ისინი, სიმართლე უნდა ითქვას, დიდ სიამოვნებას გვანიჭებენ და იმდენად გონებამახვილურად და მიმზიდველად გვეჩვენებიან, რომ თითქოს მათი უმჯობესი შეუძლებელია რამე იყოს. მაგრამ თუკი მათ შევაპირისპირებთ და შევადარებთ ბერძნულ წყაროებს, ამა თუ იმ ტექსტის ცალკეული ნაწილების დაკვირვებული და დეტალური შეჯერებით ერთმანეთის მიმდევრობით, ლათინური კომედიები იწყებენ ჩამორჩენას და სავსებით უმნიშვნელონი ხდებიან. ამდენად ფერმკრთალდებიან ისინი ბერძნული კომედიების მახვილგონივრულობისა და ბრწყინვალების წინაშე, რომლებთანაც შეჯიბრება მათ არ ძალუძთ.

სულ ცოტა ხნის წინ დავრწმუნდით ჩვენ ამაში. წავიკითხეთ კეკილიუსის კომედია „ყელსაბამი". მეც და იქ მყოფთაც ძალიან მოგვეწონა. მოგვინდა ასევე მენანდროსის „ყელსაბამის" ნაკითხვა, საიდანაც კეკილიუსმა თარგმნა თავისი კომედია. მაგრამ როგორც კი მენანდროსი ხელში ავიღეთ, ო, ღმერთო ჩემო! რაოდენ დუნე და ცივი მოგვეჩვენა კეკილიუსი მენანდროსის გვერდით და რად იქცა იგი. დიომედესის და გლავკოსის იარაღი არ იქნებოდა ღირებულებით უფრო მეტად განსხვავებული. იმ ადგილამდე ჩავიკითხეთ, სადაც მოხუცი ქმარი ჩივის თავისი მდიდარი და საოცრად უშნო ცოლის გამო, რომლის წყალობითაც მას მოუხდა თავისი საკმაოდ მარჯვე და კარგი შესახედაობის მოსამსახურე ქალის გაყიდვა, რადგან ცოლმა იეჭვიანა, რომ იგი მისი ხარჭა იყო. თავად არაფერს ვიტყვი განსხვავების ხარისხზე. ვუბრძანე სხვებს ორივე კომედიიდან სალექსო სტრიქონების ამოღება და განსასჯელად სხვებისთვის გადაცემა. მენანდროსი ასე ამბობს:

[1] Noctes Atticae, II, 23.

ახლა მამის ქონების მშვენიერ მემკვიდრეს მშვიდად
შეუძლია რომ იძინოს. გაკეთდა დიდი
და სახელოვანი საქმე. სახლიდან
გავაგდეთ შფოთის თავი, როგორც მას სურდა,
რათა ყველას ეცქირა კრობულეს
სახისთვის და ჩემს ცოლში შეეცნოთ
ქალბატონი. მისი სახე კი, თუ შეხედავ,
ვირი მაიმუნებში, როგორც ამბობენ.
ჩუმად ყოფნა მსურს ღამეზე,
მრავალი ცუდის დასაბამზე. ვაიმე, კრობულე
მოვიყვანე თექვსმეტი ტალანტონის გამო,
იდაყვის სიგრძე ცხვირის მქონე. ამასთანავე,
ქედმაღალი, როგორ გინდა, რომ გაუძლო? ვფიცავ ზევსს
ოლიმპიელს და ათენას, შეუძლებელია.
მსახური გოგო, საქმეში მარჯვე რომ გასხვისდა,
მისი შემცველელის სწრაფად ნახვა როგორ გინდა!

კეკილიუსი კი:

საცოდავია, ვინც არ იცის, როგორ დამალოს თავისი ტანჯვა,
რომც გავჩუმდე, მაინც ჩვენებად მექნება ცოლის ფორმა და ნამოქმედარი,
მას მზითევის გარდა, სხვა არაფერი აქვს. ვინც აზროვნებს, ჩემზე
ისწავლოს,
თავისუფალი ვართ მეც და ქალაქიც, თუმც როგორც ტყვე ვემსახურები.
ვიდრე მის სიკვდილს ველოდები, ვით მკვდარი ვცოცხლობ მე ცოცხლებში.
უნდა მესურვა ის ცოცხალი დარჩენილიყო, ის, ვინც მე მართმევს, რაც კი
მომწონს.
აიჩემა, რომ ფარულად მაქვს კავშირი მსახურ გოგოსთან.
ტირილით, ხვეწნით, მუდარით, ლანძღვით მაიძულა,
ის გამეყიდა, ახლა მგონია თავის
თანატოლებში, ნათესავებში თავი მოაქვს:
„თქვენგან რომელი მოთოკავდა გაფურჩქვნის წლებში
ასე თავის ქმარს და იმას შეძლებდა,
რაც მე ბებერმა მოვახერხე:
ჩემს ქმარს ხარჭა წავართვი“.
ასეთი იქნება დღეს ლაქლაქი: დამგლეჯენ უბედური საუბრით.

გარდა შინაარსისა და გამოთქმათა სავსებით არაერთნაირი მიმზიდველობისა ამ ორ ნაწარმოებში, მართალი რომ ვთქვა, მე მუდამ ყურადღებას ვაქცევ იმას, რომ მენანდროსის დაწერილის ძალზე ნათლად, შესაბამისად და მახვილგონივრულად გადმოცემა კეკილიუსს იქაც კი არ უცდია, სადაც ამის გაკეთება შეეძლო, არამედ გამოტოვა, როგორც რაღაც, რაც სავსებით არ იმსახურებს ყურადღებას და ჩაანაცვლა რაღაც მასხრობით; ხოლო მენანდროსის მიერ თავად ადამიანური ცხოვრების არსიდან აღებული უბრალო, ალალი და მიმზიდველი რატომღაც გამო-

ტოვა. ასე მაგალითად, იგივე ბებერი ქმარი, სხვა ბებერ მეზობელთან საუბრისას, ცოლის ქედმაღლობაზე ჩივილით ამბობს:

ჩემი მზითვიანი ცოლი ალქაჯია. არ იცოდი?
შენთვის არ მითქვამს? ყოველივეს განმკარგველია -
სახლის, მინდვრების, მთლად ყოველივეს,
აპოლონს ვფიცავ, ავზე ავისმქმნელია;
ყველას ნაწყენს ტოვებს, მხოლოდ მე კი არა,
უფრო მეტად თავის ძესა და ქალიშვილს.
[მეზობელი] მძიმე საქმეა,
მე ვიცი.

კეკილიუსმა არჩია ეს ადგილი ყოფილიყო უფრო სასაცილო, ვიდრე მოქმედი პირის ხასიათის შესაბამისი და მასთან შეთანხმებული. აი, როგორ გააფუჭა მან ეს:

[მეზობელი] შენი ცოლი ჭირვეულია, არა?
[ქმარი] მეკითხები კიდეც?
[მეზობელი] კი მაგრამ როგორ?
[ქმარი] გახსენებაც კი მზარავს. როგორც კი
სახლში დავბრუნდები, ჩამოვჯდები, მაშინვე მომაგებებს კოცნას,
უჭმელ კუჭიდან ამოსუნთქვით.
[მეზობელი] არაფერია ცუდი კოცნაში:
რათა გარეთ რაც დაგილევია, ერთბაშად ამოაფრქვიო.

აი, კიდევ ნაწყვეტი ორივე კომედიიდან, საიდანაც ნათელია, როგორ უნდა განვსაჯოთ იგი. ამ ნაწყვეტის აზრი დაახლოებით ამგვარია: ერთი ღარიბი კაცის ქალიშვილი ღამის დღესასწაულისას გააუპატიურეს. მამამ არ იცოდა ამის შესახებ, და ასული ქალწულად ითვლებოდა. გაუპატიურების შემდეგ იგი დაფეხმძიმდა და განკუთვნილ დროს მას მშობიარობა დაეწყო. ერთგულმა მონამ, რომელიც სახლის კარებთან იდგა და არაფერი იცოდა იმის შესახებ, რომ ბატონის ქალიშვილს უნდა ემშობიარა, არც მასზე განხორციელებულ ძალადობაზე, გაიგო მშობიარეს კვნესა და ტირილი. ის შეშინებულია, გაბრაზებული, ეჭვი აქვს, ეცოდება, წუხს. ყველა ეს სულიერი მოძრაობა და განცდა ძლიერად და მკვეთრად არის გამოხატული ბერძნულ კომედიაში, ხოლო კეკილიუსთან ყოველივე ეს დუნეა და მოკლებულია ყოველგვარ ღირსებასა და ხიბლს.. შემდეგ, როდესაც მონამ კითხვა-კითხვით შეიტყო, რაც მოხდა, ის მენანდროსთან ასე წარმოგვიდგება:

ბედკრულია სამგზის ის ღარიბი, ვინც ცოლს მოიყვანს,
თან შვილებსაც გააჩენს. უგნურია ის,
ვისაც არსად აქვს მხარდაჭერა გაჭირვებაში,
ვინც, როდესაც მისი სირცხვილი განცხადდება,
ვერ მოახერხებს მის დაფარვას ფულით ყველასგან,

თუმც დაუცველად მაინც მიუყვება ცხოვრებას,
მუდმივი ავდრის პირობებში. მას წილი აქვს
ყველა უბედურებაში, ბედნიერებაში კი არ აქვს წილი.
მხოლოდ ეს ბედშავობაც ყველასათვის მაგალითად საკმარისია.

ვნახოთ, სცადა თუ არა კეკილიუსმა მიახლოვებოდა ამ სიტყვების სიწრფელესა და ალალმართლობას. მენანდროსის შესაბამის სალექსო სტრიქონებში კეკილიუსთან: სიტყვები მოჭრილია და ტრაგიკული გაბღენძილობით არის ნაკერი:

სწორედ ის კაცი არის უბედური,
ვინც ღარიბი ზრდის ბავშვებს სილატაკისთვის;
რომლის ფორტუნა და საქმენი შიშველია და სულ გახსნილი.
მდიდრისთვის კი სირცხვილის გადაფარვა ძალისხმევით ადვილია.

ასე რომ, როგორც უკვე ვთქვი, როდესაც ამას ცალკე ვკითხულობ კეკილიუსთან ყველაფერი გამოიყურება არც თუ უსიამოვნოდ და დუნედ; მაგრამ, როდესაც მას ვუდარებ და ვუპირისპირებ ბერძნულ ტექსტს, ვფიქრობ, კეკილიუსი არ უნდა გაკიდებოდა იმას, რისი დაწევაც მას არ შეეძლო".

ავლუს გელიუსის ეს „კომპარატივისტული" დაკვირვება მრავალი თვალსაზრისით არის საინტერესო. იგი გვიჩვენებს, თუ რამდენად თავისუფლად ეკიდებოდნენ ის რომაელი დრამატურგებიც კი ბერძნულ ტექსტს გადმოლათინურებისას, რომლებიც ცნობილნი იყვნენ ბერძნული პირველწყაროების მიმართ თავიანთი განსაკუთრებული ერთგულებით. თვით კეკილიუსიც, როგორც მოტანილი მაგალითებიდან ირკვევა, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას რომაელი მაყურებლის გემოვნებასა და მოთხოვნილებებს აქცევს და არა ბერძნული ტექსტის ზუსტად თარგმნას. მაყურებლის შეკვეთა კი კომიკურის გამძაფრება თუ გაძლიერება იყო. ამიტომ კეკილიუსთანაც კი გადმოლათინურება უფრო გადამუშავებად უნდა გავიაზროთ, ვიდრე თარგმნად. ამას მეტრული სხვაობებიც ემატება. ბერძნული იამბური ტრიმეტრით გამართული მწყობრი ტექსტი კეკილიუსთან შერეული მეტრული ვარიაციებით გამართული ტექსტით იცვლება, რომელშიც ყველაზე მკაფიოდ სავარაუდოდ კატალექტიკური ანაპესტური ტეტრამეტრი (142 -145), რომელიც ორი აკატალექტიკური ტეტრამეტრის ჩარჩოშია მოქცეული, იკვეთება. ყოველივე აქედან გამომდინარე კეკილიუსის პიესას მენანდროსის „ყელსამამის" მოტივების საფუძველზე შექმნილი კომედია შეიძლება ვუწოდოთ. ადვილი წარმოსადგენია, ბერძნულისაგან განსხვავებულობა თუ დამოუკიდებლობა რა ხარისხს აღწევდა პლავტუსთან, რომელიც ცნობილი იყო ორიგინალიდან თავისი მკვეთრი გადახვევებით.

Fabula palliate-ს წარმომადგენელთა შორის უთუოდ გამოირჩეოდა ტერენციუსი (ძვ.წ. II ს.)[1]. მიუხედავად იმისა, რომ იგი სავსებით ახალგაზრდა გარდაიცვალა (ზოგიერთი წყაროს მიხედვით 25, სხვების მიხედვით კი 35 წლის ასაკში) და მხოლოდ ექვსი კომედია დაგვიტოვა, მან რომაული დრამის განვითარებაში მთელი ეპოქა შექმნა. იგი მრავალი ნიშნით განსხვავდება პლავტუსისაგან. თითოეული ეს ნიშანი, მიუხედავად იმისა, აახლოვებს თუ აშორებს ტერენციუსს ახალ ატიკურ კომედიასთან, რომაული თეატრისათვის, გარკვეული თვალსაზრისით, სიახლე იყო და დრამატურგის ნოვატორულ სულზე მიგვითითებდა. მათი ჩამოყალიბება ამგვარად შეიძლებოდა[2]:

1. სასიმღერო პარტიების შეკვეცა, რითაც მკვეთრად იზრდებოდა სასაუბრო პარტიების ხვედრითი წილი. ამით ტერენციუსი, გარკვეულწილად, მენანდროსისეულ ტრადიციას უახლოვდებოდა და რომაელი მაყურებელი სახუმარო-გასართობიდან სერიოზულ ტონალობაზე გადაჰყავდა.

2. მენანდროსის ტრადიციის კვალდაკვალ მასთან მოქმედება პერსონაჟთა მგრძნობიარობას წამოწევს წინ, უფრო მკაფიოდ წარმოჩინდება მოქმედ პირთა სულიერი მდგომარეობა და ვნებები, თუმცა, როგორც ციცერონი შენიშნავდა, იგი მხოლოდ dimidiatus Menander „ნახევრად მენანდროსი" იყო, რადგან მას ბერძენი წინამორბედის კომიზმი აკლდა.

3. ტერენციუსისათვის მთავარია ადამიანურობის წინ წამოწევა. ამის შედეგად მასთან humanitas კომედიურობის ხარისხს მკვეთრად ამცირებს. ცნობილია „თვითმგვემში" (77) დადასტურებული მისი სენტენციად ქცეული ფრაზა:

Homo sum, humani nil a me alienum puto

ადამიანი ვარ, არაფერი ადამიანური, ვფიქრობ, არ არის ჩემთვის უცხო.

4. ტერენციუსი, მენანდროსის ქალაქური ამაღლებული ენის მიბაძვით და მისი წინამორბედი რომაელი კომედიოგრაფებისგან განსხვავებით, ურბანული „მაღალი ლათინურით" ამეტყველებს თავის მოქმედ პირებს, რაც ბერძნულზე ორიენტირებული სკიპიონის წრის მოღვაწეობასთან ერთად, იმ ერთიანი სალიტერატურო ლათინურის ჩამოყალიბების საფუძველი ხდება, რომელმაც თავისი ფორმირება იულიუს კეისრისა და ციცერონის შემოქმედებაში დაასრულა. მისთვის არსებითად უცხო იყო პლავტუსისეული ქუჩური თუ უხამსი გამოთქმებისა და ფორმატივების გამოყენება. ეს ენა თითქმის ატიკურისათვის დამახასიათე-

[1] მიმოხილვისათვის M. von Albrecht, 1994, 173-194; Suerbaum, 2002, 232-254.

[2] შდრ. Petersmann, 1991, 142 შმდ.

ბელი მოქნილობითა და აზრის გამოხატვის ფართო შესაძლებლობებით გამოირჩევა.

5. ტერენციუსმა არსებითად შეცვალა პროლოგის ფუნქცია და იგი თავისი ლიტერატურულ-კრიტიკული განსჯებით ძველი ატიკური კომედიის პარაბასისის მსგავსი გახადა. რაც შეეხება ტრადიციული პროლოგის ფუნქციას – მაყურებელი მოქმედების საქმის კურსში შეეყვანა, ეს პროლოგის მომდევნო საექსპონირებო დიალოგურ სცენაში კეთდებოდა, სადაც ერთი პირი მეორეს, მეტწილად მოქმედებასთან არავითარი კავშირის მქონეს, იმ ინფორმაციას აწვდიდა, რაც ტრადიციულად პროლოგში ჟღერდებოდა ხოლმე.

6. ტერენციუსის მიერ მაყურებლისათვის შეთავაზებული სიახლეები შეიძლებოდა მისი პიესების ჩავარდნის მიზეზი გამხდარიყო. ა.მ. მისი პიესა „დედამთილი", რომელიც ტერენციუსის კომენტატორის დონატუსის მიხედვით გამოირჩეოდა თავისი res novae-თი, ორჯერ ჩავარდა ძვ.წ. 165 და 160 წლებში. რა იყო ამის მიზეზი? თავისი დახვეწილობით, ხასიათების ფაქიზი გამოძერწვით, მოქმედებასა და პერსონაჟებში ტრადიციული მოსალოდნელობის ნეიტრალიზაციით, მოქმედებით საქმის არსის უფრო დაფარვით, ვიდრე გახსნით იგი „ანტიკომედიის" ნიშნებს ავლენდა. მისი აღქმა მაყურებლისგან გარკვეულ მომზადებასა და დრამატული ოსტატობის საკითხებში მეტ ჩახედულობას მოითხოვდა. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში „დედამთილი" „ერთდროულად ტერენციუსის ყველაზე მშვიდ და ყველაზე ამაღელვებელ კომედიად" არის მიჩნეული.

7. მართალია, კონტამინაციის ხერხს ტერენციუსამდეც მიმართავდნენ დრამატურგები, მაგრამ სხვადასხვა ბერძნული კომედიებიდან აღებულ ნაწილთა გამოყენებას იგი განსაკუთრებული სიმარჯვით ახერხებს. კონტამინაციის საშუალებით ტერენციუსს მენანდროსის გადმოლათინურებულ კომედიებში მენანდრისისვე სხვა კომედიებიდან ამოღებული ნაწილების შეტანით ახალი სიცოცხლე შეაქვს.

8. იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ აფასებს თავად ტერენციუსი საკუთარი დრამატურგიის თავისებურებებს და სიახლეებს, მოვიტან მისი „საკუთარი თავის დამსჯელის" პროლოგს. პოეტის სათქმელს აქ ახმოვანებდა ლუკიუს ამბივიუს ტურპიო, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ტურპიოდ მოიხსენიებდნენ, ცნობილი მსახიობი, სცენის მენეჯერი, პატრონი... იგი იმხანად უკვე ხანდაზმული ყოფილა:

რათა არ გაიკვირვოთ, მოხუცს რატომ მისცა
პოეტმა როლი, განკუთვნილი ახალგაზრდებისთვის,
ჯერ ამას ვიტყვი, შემდეგ მოგითხრობთ, რატომ მოვედი.
ბერძნულ ჯერ არდამუშავებულ კომედიას

ვითამაშებ დღეს ჰაუტონ ტიმორუმენონ,
ორმაგია, თუმც ერთი აქვს შინაარსი.
უკვე იცით სათაური, და ისიც, რომ არის ახალი.
ვინ დაწერა და ბერძნულად ვინ მოხაზა,
მინდოდა მეთქვა, რომ არ ვიცოდე, რომ უკვე იცით.
ამიტომ გეტყვით მოკლედ, რატომ მომცეს მე ეს როლი.
უნდა, რომ მისი ელჩი ვიყო, არა პროლოგი:
თქვენ მსაჯულნი ხართ, მე მას დავიცავ.
ეს დამცველი კი ენამჭევრობით იმას შეძლებს,
როგორიც ჭკვიანურად ფიქრი ძალუძს მას,
ვინც ის სიტყვა დაწერა, მე რომ უნდა წარმოვთქვა.
ავისმოსურნეთ გაავრცელეს ხმები, მან
შეურიაო ერთმანეთში ბევრი ბერძნული კომედია და
მათგან ცოტა შექმნა ლათინური. არ კამათობს,
ეს ასე არის, არც საყვედურობს თავს ამისთვის,
და მომავალშიც ამასვე იზამს.
მას ნიმუშად ჰყავს კარგი მაგალითები,
ჰგონია, რაც მათ შეეძლოთ, მისთვისაც დასაშვებია.
ან კიდევ ხანდაზმული ერთი პოეტი ავისმოსურნე, ამტკიცებს,
თითქოს ჩვენი პოეტი უცბად გახდა მუზის მსახური,
მეგობრების და არა თავის ნიჭს მინდობილი.
ეს თქვენ განსაჯეთ და შეაფასეთ.
მე კი მსურს ახლა ყველას გთხოვოთ,
ნუ დააყენებთ ბოროტ სიტყვებს კეთილებზე წინ,
განსაჯეთ კეთილმოსურნედ, მიეცით შანსი მათ,
რომელთაც პიესები ახალი მოაქვთ,
უშეცდომონი. ამით ნუ იგრძნობს თავს დაცულად,
ვინც ცოტა ხნის წინ მონა ქუჩაში გაქცეული ნარმოადგინა,
რომელსაც ხალხმა გზა დაუთმო. შეშლილს რატომ უნდა ემონოს?
მის შეცდომებზე ბევრი ითქმება,
როდესაც ჩვენი პოეტი ახალ პიესებს მოიტანს,
თუკი არ შეწყვეტს იგი ავსიტყვაობას.
გამოიჩინეთ კეთილი ნება და მომეცით შესაძლებლობა,
ბებერ კაცს, ვითამაშო მშვიდი პიესა, ვით ეგეების, სიჩუმეში,
და არა მუდამ მორბენალი მონა, განრისხებული მოხუცი,
ღორმუცელა პარასიტი, ურცხვი დამბეზღებელი,
ფულის ხარბი მაჭანკალი, ძლიერი ყვირილით
და საოცარი დაძაბულობით.
ჩემი გულისთვის, დამიჯერეთ, სამართლიანი
არის ჩემი საქმე, რათა შრომა შემიმსუბუქდეს.
ახალი პიესების ავტორები, არ ინდობენ ხანდაზმულ კაცს;
სადაც ბევრი შრომა უნდა, ყოველივეს მე მაყრიან;
რაც ადვილია, სხვა დასებთან მიაქვთ.
ამ სპექტაკლში მოისმენთ სუფთა ენას, გამოსცადეთ
ჩემი ნიჭი პიესების ორთავ სახეში.

თქვენი ტაში ახალგაზრდებს
მაგალითს მისცემს ჩემით, თუ როგორაა უმჯობესი,
ეცადონ, თავი თქვენ მოგაწონონ, ვიდრე თავის თავს.

(1-52)

ამ პროლოგიდან ცხადი ხდება, თუ რაოდენ დიდი კონკურენცია არსებულა ტერენციუსის ეპოქის სანახაობებით უხვ რომში არა მარტო სცენაზე წარმატების მოსაპოვების, არამედ ბერძნული ორიგინალების გადმოლათინურების პრინციპთა შერჩევის სფეროშიც, რა წინააღმდეგობა ხვდებოდა ტერენციუსს კონტამინაციის ხერხის გამოყენების გამო, როგორ ჭორებს უყრიდნენ ერთმანეთს კონკურენტები, როგორ არ ერიდებოდნენ ისინი შანტაჟსაც, რა მოლოდინი იყო ახალი პიესებისა და ა.შ. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ის არის, რომ რომაელი დრამატურგები ბერძენ პოეტთა პიესების ლათინურად ამეტყველების პროცესში გამუდმებით ეძიებდნენ ახალ-ახალ გზებს, ზოგჯერ ორიგინალის ტექსტის არსებითი გადაკეთების, გარკვეულწილად, გაუარესების ხარჯზე, რათა ადგილობრივი მაყურებლის გული მოეგოთ.

ელინთათვის უკვე ძველის რომაელთათვის ახლად ქცევის მშვენიერი მაგალითია ლუკრეციუსის (ძვ.წ. I ს.) ფილოსოფიური პოემა „საგანთა ბუნებისათვის", რომელშიც დახვეწილი პოეტური ფორმით წარმოდგენილია ეპიკურეს/ეპიკუროსის (ძვ.წ. IV-III სს.) ატომისტური მოძღვრება. პოეტ-ფილოსოფოსის ამოცანაა, მის თანამედროვე, რომის მშფოთვარე ცხოვრების ორომტრიალით მოქანცულ მკითხველამდე მიიტანოს რამდენიმე საუკუნით ადრე ბერძნულ ნიადაგზე აღმოცენებული ფილოსოფიური მოძღვრების რამდენადმე სიმშვიდის მომგვრელი მუხტი. ლუკრეციუსს კარგად აქვს გაცნობიერებული საქმის სირთულეც და სიახლეც[1]:

თავს არ ვიტყუებ, ბერძენთა ბნელი სწავლა-მოძღვრების
ძნელი იქნება გადმოტანა ლათინურ ლექსით.
რაც მთავარია, მომიხდება სიტყვათა ძებნა
და ღარიბ ენით გადმოცემა ახალ მცნებათა.
სიკეთე შენი და სიამე შენთან უტკბესი
მეგობრობისა ძალას მმატებს, რომ გადავლახო
ყველა სიძნელე, ღამეები თეთრად ვათიო,
საჭირო სიტყვის და გამოთქმის მოსაპოვებლად,
რომ შენი აზრი, ნათელ სხივით გაბრწყინვებული,
ღრმად ჩასწვდებოდეს საგანთ არსის იდუმალებას

(I, 136-145)

გარდა იმისა, რომ ლუკრეციუსი თავს პიონერად გრძნობს ბერძნული ფილოსოფიური მოძღვრების რომაელთა მშობლიურ ენაზე გადმოცემის

[1] მომყავს პ. ბერაძის თარგმანი: ბერაძე, 1958.

საქამეში, იგი შესანიშნავად განმარტავს, თუ რატომ აირჩია ეპიკურეს ფილოსოფიის პოეტური ფორმით გადმოცემა:

ახლა დანარჩენს გულისყურით უსმინე ისევ,
თავს არ ვიტყუებ, ძნელი არის ეს ყოველივე,
მაგრამ გულს მივსებს სიხარულით ქების იმედი,
მუზათა ტრფობა სულს მოიცავს უნაზეს გრძნობით
და მით ტყვექმნილი თამამ აზრით მივეშურები
გზას პიერიდთა, ჯერ არვისგან რომ არ თელილა.
აღმაფრთოვანებს, რომ პირველი დავეწაფები
ხელუხლებ წყაროს; იმ მშვენიერ ტურფა ყვავილთა
დიად გვირგვინით მოვირთვები, ჯერ არნახულით,
რომლით აქამდე მუზას არვინ არ შეუმკია.
ჯერ ერთი მიტომ, რომ მე ვარკვევ დიად საკითხებს:
ადამიანი უნდა ვიხსნა რელიგიისგან,
შემდეგ, მიტომაც, რომ ძნელ საკითხს უბრწყინვალესი
ლექსით გადმოვცემ, შთაგონებულს მუზების ეშხით.
და ხერხი იგი, ვფიქრობ, არის ჭკუასთან ახლო;
როცა მკურნალი აწვდის ბალღებს საზარ აბზინდას,
ფიალას პირის გარეშემო წაუსვამს ხოლმე
ყვითელი თაფლის საამურს და უტკბილეს სითხეს,
ბავშვის ასაკი მიამიტი სწრაფად ტყუვდება
და მისი ბაგე, სიტკბოს რომ გრძნობს, დაეწაფება
მწარე აბზინდას საზიზღ სითხეს და შეცდომის გზით,
ასე ამრიგად ჯანმრთელობა კვლავ უბრუნდება.
მეც აგრევე ვქმენ: ჩემი სწავლა მოეჩვენებათ
საქმის არმცოდნეთ მეტად მძიმედ; უბრალოთათვის
საძულველია და მიტომაც მე მოვისურვე
პიერიდების ტკბილი ენით გაუწყო სწავლა,
რომ შევანელო იგი უტკბეს მუზათა თაფლით.
მე ვგონებ ამ გზით მაინც შევძლებ, რომ მოვიზიდო
ლექსებისადმი შენი სმენა, ვიდრე შეიტყობ
საგანთ ბუნებას და კანონებს მისი არსების

(I, 921-950)

მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნულ ენაზე საგნობრივი ეპოსის არაერთი შესანიშნავი ნიმუში მოგვეპოვება და გვაქვს ფილოსოფიური მოძღვრების პოეტურად გადმოცემის საინტერესო ცდებიც, შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ლუკრეციუსმა ფილოსოფიური ეპოსის ფორმირების საკითხში განსაკუთრებულ სიმაღლეს მიაღწია. იზიარებდნენ თუ არა მის ფილოსოფიურ შეხედულებებს რომაელი ინტელექტუალები, ისინი საკმაოდ ერთიანნი იყვნენ იმაში, რომ ლუკრეციუსს უმაღლესი დონის პოეტური ხელოვნება გამოარჩევს, ზოგჯერ მას ვერგილიუსზე წინაც კი აყენებდნენ.

ლუკრეციუსით დასრულდა ბერძნული ლიტერატურის რომაულ ნიადაგზე გადმონერგვის პირველი ეტაპი. იგი აღინიშნებოდა დიდი ელინური კულტურის შემოქმედებითი ათვისების პროცესში ერთდროულად მიახლოებისა და დისტანცირების, ელინური ტრადიციის მიღებისა და მასთან გარკვეული დაპირისპირების გამოკვეთილი ტენდენციით ლიტერატურის ყველა ჟანრში. ეპოსში ეს ტენდენცია ბერძნული ეპიკური ტრადიციის ფიგურებისა და სიუჟეტების მიღების პარალელურად რომაული ლეგენდარული თუ ისტორიული სინამდვილის ამსახველი ე.ნ. ანალისტური ეპოსის შექმნაში, ტრაგედიაში ბერძნული თემების ამსახველი tragoedia/fabula crepidata-ს პარალელურად რომაული რეალობის გადმომცემ fabula praetexta-ს, ხოლო კომედიაში ბერძნულ თემატიკასთან დაკავშირებული fabula palliata-ს პარალელურად რომაული თემატიკის ამსახველი fabula togata-ს შექმნაში გამოიხატა. შესაბამისად, რომაელი ავტორები ბერძნულის გადმოღებასთან ერთად ყოველთვის რაღაც ახალის, რომაულის შექმნაზე იყვნენ ორიენტირებულნი. როგორც ლუკრეციუსის პოემა გვარწმუნებს, ახლისადმი ლტოლვის გამოკვეთილი ტენდენცია თვით ელინური ფილოსოფიური მოძღვრების გადმოცემისასაც კი თვალსაჩინოა. ამ უწყვეტი პროცესის უმთავრესი შედეგი ის იყო, რომ ელინური, ანუ პირობითად ძველი, სისტემატურად ხდებოდა რომაული, ანუ პირობითად ახალი.

ნეოტერიკოსები ანუ რომაული ავანგარდი

ლივიუს ანდრონიკუსიდან მოყოლებული ლუკრეციუსამდე, ანუ ფორმირების პირველ ეტაპზე, რომაული ლიტერატურა ძირითადად ორიენტირებული იყო იმ ჟანრებზე, რომლებმაც ბერძნულენოვან სამყაროში ჩამოყალიბებული პოეტური სისტემების სახე მიიღეს: ეპოსზე, ტრაგედიაზე, კომედიაზე. მიუხედავად ელინისტური კულტურის დიდი გავლენისა, ე.წ. ალექსანდრიულ მცირე ფორმის პოეტურ ნაწარმოებებს, არაფერი რომ აღარ ვთქვათ არქაულ ბერძნულ ლირიკაზე, ნაკლები ყურადღება ექცეოდა. როგორც ცნობილია, ლირიკის, როგორც ერთიანი ცალკე ჟანრის, დღევანდელი წარმოდგენების შესაბამისი გააზრება ანტიკურობისათვის უცხო იყო. არისტოტელეს პოეტიკაში ეპოსისა და დრამის გარდა არსებულ ნაწარმოებებს არ აქვთ ერთი რაიმე განმაზოგადოებელი სახელწოდება. ისინი ანტიკურ ლიტერატურის თეორიაში მეტრული პრინციპით, მიძღვნის ობიექტის თუ შესრულების ფორმის მიხედვით მრავალ სხვადასხვა სახეობად არიან დიფერენცირებულნი: ელეგია, იამბი, მელოსი (მონოდია, ქორიკა) და ა.შ. ლირიკული ჟანრის ცნება, დღეს მიღებული გაგებით, მხოლოდ XVIII საუკუნიდან იწყებს ჩამოყალიბებას და საბოლოოდ ლიტერატურათმცოდნეობაში გერმანელი რომანტიკოსების წყალობით მკვიდრდება[1].

თაობა, რომელსაც ძვ.წ. პირველი საუკუნის პირველ ნახევარში მოუწია რომში ცხოვრება, მომსწრე იყო გაუთავებელი სამოქალაქო ომების, რომლებშიც სხვადასხვა პოლიტიკური ფიგურები ერთვებოდნენ. ძალაუფლების მოყვარული პოლიტიკოსების სასტიკი, ხშირად სისხლიანი ურთიერთდაპირისპირების სისტემტურობამ საზოგადოებრივ აზროვნებაში ტრადიციული ღირებულებების დევალვაცია და ინდივიდუალისტური განწყობილებების წინა პლანზე წამოწევა გამოიწვია. ასპარეზზე გამოდის აპოლიტიკურ ახალგაზრდა ინტელექტუალთა ჯგუფი, რომელიც ტრადიციით დამკვიდრებულ ნორმებს უპირისპირდება როგორც თავისი ცხოვრების წესის, ასევე შემოქმედების ანორმატიულობით. მართალია, მათ მუზას, ისევე როგორც მათი წინამორბედებისას, ბერძნული იმპულსები ასაზრდოვებს, მაგრამ ეს იმპულსები უფრო ელინისტური ეპოქის ექსპერიმენტატორ-ავანგარდისტებიდან მიდის, ვიდრე ელინური ლიტერატურის კლასიკოსებიდან. ამიტომაც მათი გამოჩენა რომაულ სინამდვილეშიც ავანგარდისტულ ნიშნებს გვიჩვენებს. თავის წერილში ატიკუსისადმი რაღაც მეტრულ მოვლენასთან დაკავშირებით ციცერონი მათ ნეოტეროი-ს უწოდებს. ბერძნულად νεώτεροι ნიშნავს „უფრო ახ-

[1] მიმოხილვისათვის იხ. Nünning, 2008, 451 შმდ.

ლები". როგორც ჩვენს ეპოქაშიც ხდება ხოლმე, ეს სხვათაშორის ნასროლი ეპითეტი ამ ჯგუფის უმთავრეს მახასიათებლად დამკვიდრდა. ამით უკვე სახელწოდების დონეზე გამოიკვეთა ჯგუფის, როგორც პოეტური ავანგარდის სტატუსი. იგივე ციცერონი მათ აღსანიშნავად სხვადასხვა ადგილას კიდევ ორ სახელწოდებას გამოიყენებს: poetae novi „ახალი პოეტები", cantores Euphorionis „ევფორიონისეული მომღერლები". ორი პირველი აღმნიშვნელი აშკარად ამ ჯგუფის შემოქმედების სიახლეზე მიგვანიშნებდა, ხოლო მესამე, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ევფორიონი ძვ.წ. III საუკუნის ცნობილი ფილოლოგ-ბიბლიოთეკარი და ეპილიონების მთხზველი იყო, ამ ჯგუფის მცირე ფორმების ელინისტური პოეზიის პრინციპთა რომაულ ლიტერატურაში გადმოტანისკენ სწრაფვაზე[1].

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ჯგუფის არაერთი პოეტის სახელია ცნობილი, მათგან ჩვენამდე მხოლოდ ერთის, გაიუს ვალერიუს კატულუსის (ძვ.წ. 87-57 ან 84-54) 116 ნაწარმოებისგან შედგენილმა კრებულმა მოაღწია. ნეოტერიკოსთა შემოქმედების ესოდენ ცუდად მოღწეულობის ერთ-ერთი მიზეზი, როგორც ჩანს, მათი უმეტესობის პოეზიის არც თუ მაღალი დონე უნდა ყოფილიყო. როგორც ცნობილია, ახალი ყოველთვის ავტომატურად არ ნიშნავს კარგს. თუმცა ნეოტერიკოსთა უდიდესი დამსახურებაა, რომ მათ წიაღში იშვა მსოფლიო პოეზიისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი ფიგურა, როგორიც კატულუსი იყო[2]. მისი შემოქმედება საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის რომაული პოეტური ავანგარდის უმთავრეს ნიშნებზე, რომლებიც საკმაოდ კარგად არის ჩამოყალიბებული მისი კრებულის პირველსავე ე.წ. საპროგრამო ლექსში (I, 1):

Cui dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expolitum?
Corneli, tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas,
iam tum, cum ausus es unus Italorum
omne aevum tribus explicare cartis,
doctis, Iupiter, et labiriosis.
quare habe tibi, quidquid hoc libelli,
qualecumque; quod <o> patrona virgo,
plus uno maneat perenne saeclo!

ვის გავუმზადე ეს პატარა ახალი წიგნი,
თავშესაქცევი, პემზით ნახეხ-ნაპრიალები?
შენ, კორნელიუს! შენ, რომელსაც საქმედ მიგაჩნდა

[1] M. von Albrecht, 1994, 260-270; Petersmann, 1991, 390 შმდ.; Fuhrmann, 1999, 122-126.

[2] კატულუსის შემოქმედების ღრმა და საფუძვლიანი განხილვისათვის იხ. Гаспаров, 1986, 155-207; M. von Albrecht, 1994, 271-289; მოკლე მაგრამ საინტერესო მიმოხილვისათვის იხ. Fuhrmann, 1999, 126-131.

ჩემი უსაქმო შლეგობანი, ლექსით ლაღობა.
თავად კი სამი დიდი წიგნით – ღმერთო მაღალო!
იუპიტერო! – გადმოშალე ქვეყნის წარსული
ოდიდან დღემდე! რომაელთა შორის პირველმა!
ჰოდა, მიიღე სამახსოვროდ ჩემი წიგნუკა,
ნუ დამიძრახავ, ავია თუ კარგი, ეს არის!
ქალწულო მუზავ, შენ იყავი მფარველი მისი,
მრავალ თაობას გასცდენოდეს, იყოს დღეგრძელი![1]

მიუხედავად თავისი მცირე ფორმისა, ლექსი სულ 10 სტრიქონს შეიცავს, მასში ნეოტერიკოსთა პრინციპებზე არაერთი საინტერესო მინიშნებაა:

ა. თავის მეგობარს და მასსავით ჩრდილოეთ იტალიიდან წარმომავალს, კორნელიუს ნეპოსს კატულუსი უძღვნის ლექსების კრებულს, რომელსაც ავტორი libellum „მცირე წიგნს, წიგნუკას“ უწოდებს, ამით იგი ხაზს უსვამს დიამეტრულ განსხვავებას თავად ნეპოსის სამტომიან ისტორიოგრაფიულ ანუ დიდტანიან ნაშრომთან.

ბ. წიგნუკა, კატულუსის მიხედვით, არის lepidum „საამო, მშვენიერი“, novum „ახალი“, politum „გაპრიალებული“. მშრალი პემზით გაპრიალება წიგნის გამოცემის დასკვნით ეტაპს წარმოადგენდა, თუმცა ამ შემთხვევაში ტექნიკური თუ მხატვრული დამუშავებაც შეიძლება იგულისხმებოდეს.

გ. ფუნდამენტური ვრცელი ნაშრომის, რომელშიც ღმერთმა უწყის, რა შრომაა ჩადებული, ავტორს ნეპოსს ჩვევად ჰქონია კატულუსის nugas-ის „წვრილმანობების, თამაშობების“ „რაღაცად“ მიჩნევა.

გ. მიუხედავად საკუთარი შემოქმედების ესოდენ მოკრძალებული შეფასებისა, კატულუსი მაინც შესთხოვს მის მფარველ ქალწულ ღვთაებას (იგულისხმება მუზა ან მინერვა), ამ წიგნუკამ ერთ თაობაზე მეტი იცოცხლოს.

ამრიგად, ლექსთა თხზვის ის პრინციპები, რომლებსაც კატულუსი თავისი შემოქმედების საყრდენად თვლის, ამგვარად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: ლექსები უნდა იყოს საამო ანუ ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელი, ახალი, ანუ სხვებისგან განსხვავებული, პატარა/წვრილ-წვრილ თემებზე კონცენტრირებული, ანუ დიდი ნარატიული პოემების ანტიპოდი, კარგად დამუშავებული, ანუ გარკვეული კანონების შესაბამისად გამართული, წვრილ-წვრილი ლაღობებით აღსავსე, რომელთაც დიდტანიანი სერიოზული ნაწარმოებების შემქმნელნიც კი ანგარიშს უწევენ, ამბიციური, ანუ თაობებში შემონახვაზე ორიენტირებული.

[1] გთავაზობთ მ. ღარიბაშვილის თარგმანს. იხ. ღარიბაშვილი, 2009, 25.

კატულუსი წარმოგვიდგენს მათ, ვინც ამ მხრივ მისი თანამოკალმენი არიან:

გუშინ მე და შენ, ლიცინიუს, მოცალედ მყოფნი
თამაშს შევყევით – ტაბელებზე წყვილად შეწნული
სახელდახელო სტრიქონები ჩამოვალექსეთ.
ვწერდით და ვწერდით რიგ-რიგობით, ტაბელებს ვცვლიდით,
ხან იმ საზომით გამოვნასკვეთ, ხან ამ საზომით,
რარიგ აგვაგზნო ცალკე ღვინომ, ცალკე ლექსობამ.
და წამოვედი მოხიბლული შენით, ძვირფასო,
შენმა ჭკუამ და სინატიფემ გული შემიძრა.
შინ მოვიწყინე, საჭმელს პირი ვერ დავაკარე,
ვერ დავიძინე, ვერ მოვხუჭე საბრალომ თვალი
და მთელი ღამე ვიწრიალე ასე ლოგინში,
მალე მინდოდა გათენება, დილა მეხილა,
რომ შენთან ყოფნით და საუბრით გული მეჯერა.
და ბოლოს, როცა ნაწამები ჩემი სხეული,
ნახევრადმკვდარი, დაქანცული საწოლს მივაგდე,
ეს სტრიქონები შენზე ფიქრმა დამაწერინა,
რათა გაგეგო, რომ შეგეგრძნო, როგორ ვიწვალე!
მაგრამ გაფრთხილდი, მეგობრობა არ წამიხდინო
და არ დამცინო! ქედმაღლურად ნუ შემომხედავ,
რომ ნემესიდამ არ მოგაგოს მერე სასჯელი,
არ განარისხო ულმობელი იგი ქალღმერთი (I, 50)[1].

ცხოვრებაში მოცალეობის უხვად მქონე ახალგაზრდები, რომელთათვისაც ლექსთა თხზვა ერთგვარი თამაში იყო, როგორც ჩანს, ქმნიდნენ ნეოტერიკოსთა პოეტურ წრეს. ისინი იყვნენ საკმაოდ განათლებული ინტელექტუალები, რომელთაც კარგად იცოდნენ როგორც ბერძნული, ასევე მშობლიური პოეზია. მათი ძირითადი ინსპირატორი კალიმაქოსი და მისი თანამოაზრე ელინისტური ეპოქის პოეტები იყვნენ, ხოლო დევიზი – კალიმაქოსის ცნობილი სენტენცია: μέγα βιβλίον, μέγα κακόν „დიდი წიგნი, დიდი ბოროტება“. ამიტომაც კატულუსისათვის წიგნუკის (libellus) შექმნა ნეპოსის ვრცელტანიანი ნაშრომის უბრალო ალტერნატივას კი არ წარმოადგენს, არამედ შემოქმედების პრინციპს. კალიმაქოსის წრესთან მას ბევრი საერთო აქვს, თუმცა არც თუ ცოტა განმასხვავებელიც. საერთოა უპირველეს ყოვლისა ის, რომ კატულუსს doctus-ად „განსწავლულად“ მიიჩნევდნენ, თუმცა განსხვავებით ალექსანდრიელებისაგან ნეოტერიკოსი ახალგაზრდები არ იყვნენ დიდ ბიბლიოთეკებში გამობრძმედილი პოეტი-ფილოლოგები. შესაბამისად, განსწავლულობის ხარისხით ისინი მნიშვნელოვნად ჩამოუვარდებოდნენ ალექსანდრიელებს და, უპირველეს ყოვლისა, კალიმაქოსს. კატულუსის ინსპირატორი ელინისტი პოეტები,

[1] ღარიბაშვილი, 2009, 101.

მეტწილად, მმართველთა კართან დაახლოებული და მისგანვე მატერიალურად უზრუნველყოფილი მაღალი საზოგადოებრივი მდგომარეობის მქონე სოლიდური პიროვნებები, პოეტურ შემოქმედებასთან ერთად თავიანთი სამეცნიერო მოღვაწეობითაც იყვნენ ცნობილნი. ნეოტერიკოსები კი მოცალეობით გათამამებული ახალგაზრდები იყვნენ, რომლებიც, არსებითად მხოლოდ პოეზიით ირთობდნენ თავს და პოეზიით ცხოვრობდნენ; ალექსანდრიელებს პოეზიაში ახალი გზების გამონახვის სურვილი ამოძრავებდათ, რასაც ისინი არსებული პოეტური ტრადიციის ძირეული გარდაქმნებით ახორციელებდნენ. ნეოტერიკოსები ალექსანდრიელთა პრინციპების გადმონერგვით ცდილობდნენ რომაულ ლიტერატურაში მცირე ფორმებისა და მცირე თემებზე ორიენტირებული პოეზია დაემკვიდრებინათ; ალექსანდრიელები პოეტურ ნაწარმოებებს კალიმაქოსისა და მისი წრის მიერ შემუშავებული თეორიული წანამძღვრების საფუძველზე ქმნიდნენ, ამდენად მათში ოსტატობა ხშირად აღემატებოდა პოეტურობას. ნეოტერიკოსები, მართალია, ალექსანდრიელებს „მიჰყვებოდნენ“, მაგრამ მათთვის ინტუიტიური საწყისი იყო წარმმართველი და ამიტომაც მათ შემოქმედებაში ლირიზმი და პოეტურობა გამოდიოდა წინა პლანზე; ალექსანდრიელების თვალსაწიერი, ინფორმაციულიცა და თემატიურიც, ერთობ ფართო იყო, ნეოტერიკოსები უპირატესობას სამეგობროსათვის საინტერესო, პირადი ურთიერთობების ამსახველ „ცხელ-ცხელ“ ამბებს ანიჭებდნენ. შესაბამისად, თუკი ალექსანდრიელების პოეზია, ძირითადად, სასახლის მკვიდრთა თუ ინტელექტუალთა ელიტარულ, განათლებულ წრეზე იყო ორიენტირებული, ნეოტერიკოსები, ძირითადად, მეგობართა გემოვნებასა და ყოველდღიურ ცნობისმოყვარეობასა თუ ინტერესებს ეხმიანებოდნენ. ამაში კატულუსის კრებულის აღნაგობაზე თვალის ერთი გადავლებაც დაგვარწმუნებს. აქ პირველი სამოცი ლექსი პოეტური თამაშობების და ქარაფშუტული ლაღობების სტიქიით არის მოცული. ნიმუშად კრებულის ორ ლექსს წარმოვადგენ:

№2:
ბელურავ, სატრფოს თვალსაჩინო და სიყვარულო,
უბეზე ჰყავხარ მიკრული და გეჟღურტულება,
ხან თითს მოგიტანს ნისკარტთან და ისე გახელებს.
აიფოფრები შენც მაშინვე და ნისკარტს ჩაჰკრავ...
ასე ერთობა, დღიდან დღემდე შენ შემოგხარის,
გელაციცება, ნებიერად შენთან ფოფინებს
და ავიწყდება ყველა დარდი და საზრუნავი,
(ისიც მგონია, სურვილს იკლავს თამაშ-თამაშით).
ჩემო ჩიორავ, მეც შემეძლოს ასე გართობა!
ჟინს მოვიკლავდი, გულის დარდებს გადავიყრიდი![1]

[1] ღარიბაშვილი, 2009, 27.

№3:

იგლოვეთ მწარედ, ვენუსნო და კუპიდონებო!
ვინც სილამაზის იცის ყადრი, ყველამ იგლოვოს!
მოკვდა ბელურა, ჩემი სატრფოს ჩიორა მოკვდა,
მისი ნუგეში, სიხარული მოუწყინარი!
ის ჩემს ქალბატონს თვალისჩინზე მეტად უყვარდა,
გული სიამით ევსებოდა, თაფლად ეფინა.
მასაც უყვარდა ქალბატონი, ყველას ერჩია,
მიეტკბობოდა, როგორც დედას პატარა გოგო,
შესჟღურტულებდა, გამუდმებით ილტვოდა მისკენ...
ახლა კი, ვაგლახ, ბნელი გზებით მიემართება
იქ, საიდანაც უკან მოსვლა არ გვიწერია.
წყეულიმც იყავ, ულმობელო, ბოროტო ორკუს,
შავო და ბნელო, სილამაზის დამარბეველო!
მეც ხომ მომტაცე ჩემი ნაზი ბელურა ბოლოს!
ო, უბედობავ! ო, საბრალო პატარა ჩიტო!
ეს რა მოგვწიე, შეუშუპდა ცრემლით უპენი,
ორივე თვალი დაიწითლა ჩემმა ლამაზმა![1]

კატულუსს რომაულ პოეზიაში შემოჰყავს სატრფოს სახე, რომელიც პოეტს საპფოს სიტყვების პერიფრაზი რომ მოვახდინოთ, ერთდროულად სიყვარულის სიტკბოსაც და სიმწარესაც განაცდევინებს. ლესბოსელი საპფოს ცნობილი ფრაგმენტის (31ლპ) ბწყინვალე გადმოლათინურებით (51)[2] კატულუსი მიგვანიშნებს, თუ რატომ შეარქვა თავის სატრფოს კლოდიას ლესბია. საპფოს ეხმიანება კატულუსი სიყვარულის პოლარობების გადმოცემისასაც:

მძულხარ და მიყვარხარ, რატომ ვიქმ ამას იკითხავ ალბათ,
არ ვიცი, მაგრამ ვიქმ, ვგრნობ და ვიტანჯები
(85)

განსხვავებით ალექსანდრიელებისაგან, რომელთაც მცირე პოეტური ფორმების პრინციპები ჩამოაყალიბეს, ნეოტერიკოსები, უპირველეს ყოვლისა კი კატულუსი, რომაულ ლიტერატურაში უაღრესად პირადული, ზოგჯერ ქარაფშუტულობამდე მისული ლირიკის ჟანრის დამამკვიდრებლად გვევლინებიან. კატულუსის მცირე ლექსების უკიდურეს პირადულობაზე ისიც მიგვანიშნებს, რომ მათი მიმართვის ობიექტი შემთხვევათა უმეტესობაში არის სულიერი ან უსულო „შენ“ (ღმერთი, სატრფო, წიგნი და ა.შ.)[3]. ის, რომ კატულუსის ლირიკული ენის უკიდურესობამდე მისულ უშუალობას, როგორც გარკვეულ სიახლეს, რომაული საზოგადოება, მათ შორის პოეტის მეგობრებიც, საკმაოდ კრიტიკულად

[1] ღარიბაშვილი, 2009, 29.
[2] დაწვრილებით იხ. ქვემოთ.
[3] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 280.

ხვდებოდნენ, კატულუსის ლექსებშიც კარგად ჩანს. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა კრებულის №16, რომლის პირველი ორი სტრიქონი, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, „ერთ-ერთი ყველაზე უხამსი გამოხატულებაა სათქმელისა, რაც კი ოდესმე დაწერილა ლათინურად ან რომელსამე სხვა ენაზე“[1]. ლექსის სრულ პირდაპირ თარგმანს ერიდებოდნენ თვით მეოცე საუკუნის დასასრულამდე, არა მარტო უხამსობის, არამედ აქ გმოყენებული ობსცენური ლათინური ფორმატივების შესაბამისი ტერმინების სხვა ენებში არარსებობის გამო. ამ ლექსს რომაული ნეოტერიზმის დასახასიათებლად, გარკვეულწილად, კონცეპტუალური მნიშვნელობა აქვს. ამიტომ გთავაზობთ მის სიტყვასიტყვით თარგმანს, რამდენადაც ქართული ლექსიკა ამის შესაძლებლობას იძლევა:

Pedicabo ego vos et irrumabo
Aureli pathice et cinaede Furi
Qui me ex versiculis meis putastis,
Qoud sunt molliculi, parum pedicum.
Nam castum esse decet pium poetam
Ipsum, versiculos nihil necesse est;
Qui tum denique habent salem ac leporem,
si sunt molliculi ac parum pudici
et quod pruriat incitare possunt,
non dico pueris, sed his pilosis
qui duros nequent movere lumbos.
Vos, quod milia multa basiorum
Legistis, male me marem putatis?
Pedicabo ego vos et irrumabo.

გიხმართ თქვენ წინიდან და უკნიდან,
მრუშო ავრელიუს და ავხორცო ფურიუს,
რომლებიც ფიქრობთ, რადგან ჩემი ლექსები
მგრძნობიარეა, ვარ ნაკლებად მოკრძალებული.
უმწიკვლოდ ყოფნა თავად პოეტს შეჰფერის,
ლექსებისთვის კი ეს არ არის სავალდებულო,
მათ მხოლოდ მაშინ აქვთ მარილი და სიკოხტავე,
თუკი არიან მგრძნობიარე და ნაკლებად მოკრძალებული
და შეუძლიათ აგაქავონ ერთი ადგილი,
ბიჭებს კი არ ვგულისხმობ, არამედ ბანჯგვლიან კაცებს,
რომელთაც უმძიმთ მოუქნელი წელის ამოძრავება,
თქვენ, რაც უამრავი ათასი კოცნა
წაიკითხეთ, თვლით, რომ კაცად აღარ ვვარგივარ?
გიხმართ თქვენ წინიდან და უკნიდან.

[1] Mount, 2009.

ეს ლექსი რამდენიმე ასპექტით არის ავანგარდისტული სულის შემომტანი რომაულ პოეზიაში:

ა. მასში პირველად შემოდის რომაულ ლირიკაში ობსცენური ლექსიკის მძლავრი ნაკადი. როგორც აღინიშნა, ამ მხრივ განსაკუთრებით ლექსის პირველი ორი სტრიქონი უნდა გამოიყოს. პირველივე სიტყვა pedicabo, რომელიც ბერძნული παιδίκω-დან არის ნაწარმოები, გამოირჩევა მძაფრი უხამსობით. მისი ფორბერგისეული განმარტება ინგლისურ თარგმანში რამდენიმე სიტყვიან ინტერპრეტაციას თხოულობს: „insert one's penis into another person's anus", მას ობსცენურობით არ ჩამოუვარდება ლათინური ruma-დან „დვრილი, ძუძუს თავი" ნაწარმოები irrumabo, ფორბერგისეული განმარტება[1] ინგლისურ თარგმანში ასე გადმოიცემა „insert one's penis into another person's mouth for suckling"[2]. მეორე სტრიქონში გამოყენებული ზედსართავი სახელები pathicus და cinaedus ასევე პირველ სტრიქონში დადასტურებულ ზმნათა შინაარსს ეხმიანებიან და თავიანთი უხამსობით მათ არ ჩამოუვარდებიან. ამდენად კატულუსი გზას უხსნის რომაულ ლირიკაში ობსცენური თემებისა და ტერმინების თავისუფალ გამოყენებას. მას მოგვიანებით, გარკვეულწილად, მხარი აუბეს ოვიდიუსმა თავის ეროტიკულ ლექსებში და მარციალისმა ეპიგრამებში (I, 90; III, 65; IX, 67).

ბ. ასევე პირველად რომაულ და, შესაძლოა, საერთოდ ანტიკურ ლიტერატურაში ამ ლექსში ისმის პოეტის პიროვნული და შემოქმედებითი მორალის ურთიერთმიმართების საკითხი. კატულუსი მათ შორის ზღვარს ავლებს. პოეტს, როგორც პიროვნებას, შეჰფერის იყოს მორალურად უმნიკვლო (castus), მაგრამ ეს არ არის სავალდებულო მისი ლექსისთვის, რომელიც, თუკი გრძნობათა უშუალოდ გადმომცემი და ნაკლებად მოკრძალებული არ იქნება, დაკარგავს მარილსა და სიკოხტავეს. მაშინ ის ვერ შეძლებს გრძნობები გაუღვივოს თვით ასაკში შესულ მკითხველსაც. კატულუსის ეს თეზისი აიტაცა შემდგომ არაერთმა რომაელმა მწერალმა. ოვიდიუსი თავის „ტრისტიებში" (II, 353-354) ირწმუნება: crede mihi, distant mores a carmine nostro, / vita verecunda est, Musa iocosa mea (გჯეროდეს, ზნე ჩემი არ ჰგავს ჩემს ლექსებს, / ჩემი ცხოვრება მოკრძალებულია, მუზა კი ხუმარა); პლინიუს უმცროსი კატულუსს იმოწმებს, თავისი ჩვენამდე არმოღწეული ლექსების დასაცავად (IV, 14), მარციალისი (XI, 15, 13) თავის გასამართლებლად ასევე კატულუსს მოუხმობს: Mores non habet hic meos libellus (ჩემი ზნე არ აქვს ამ წიგნუკას). თუმცა კატულუსს ოპონენტებიც ჰყავდა. სენეკა (Epist.

[1] Forberg, 1824, 80-189.

[2] ფორბერგის წიგნის ინგლისური თარგმანი გამოიცა 1884 წელს სათაურით: Manual of Classical Erotology.

114, 3) აღნიშნავდა: „არ შეიძლება სული ერთი, გონება კი სხვა ფერის იყოს". ფაქტობრივად, კატულუსმა პირველმა წამოჭრა შემოქმედებითი თავისუფლების საკითხი და გაილაშქრა მუზისათვის ლაგამის ამოდების წინააღმდეგ.

გ. როგორც ჩანს, კატულუსი პირველია რომაულ ლირიკაში, რომელმაც თავისი გრძნობები ისე უშუალოდ და ემოციურად გადმოგვცა, რომ თავისი მეგობრების საყვედურიც კი დაიმსახურა. რას უწუნებდნენ მას ავრელიუსი და ფურიუსი. პოეტისავე სიტყვებით, ეს იმგვარი გადაჭარბებული მგრძნობიარობა, სინაზე (molliculus) და მის გამოხატვაში იმდენად ნაკლები მოკრძალებულობა, სიმორცხვე (parum pudicum) იყო, რომ ამას თავად კატულუსის კაცობაც კი საეჭვოდ შეეძლო გაეხადა. ფრაზით milia multa basiorum legistis კატულუსი მიგვანიშნებს იმ ლექსებზე, რომლების გამოც მეგობრები მას განსაკუთრებით აკრიტიკებდნენ. როგორც ფიქრობენ, ამ კატეგორიაში კრებულიდან ეს ლექსები შევიდოდა:

N 5

სიცოცხლე ჩვენდა, სიყვარული ჩვენდა, ლესბია!
დაე, წამითაც ნუ შეგაკრთობს, რაში გვეხება
ბებრუხანების ბუზღუნი და მიეთმოეთი!
მზეს შეუძლია დილით აღჩნდეს, ღამით ჩავიდეს,
მზეს შეუძლია, მაგრამ როცა ჩვენი ვარსკვლავი
ერთხელ ჩაქრება, სამუდამო ძილს მივენდობით...
ასჯერ მაკოცე, ათასჯერ და კიდევ ათასჯერ!
ასს კიდევ ასი მივადევნოთ, ათასს – ათასი,
შეუჩერებლივ, დაუცხრომლად, შეუსვენებლად,
და მერე, როცა დავაგროვებთ უამრავ ათასს,
თავიდან დავყვეთ, სათვალავი ისე დავკარგოთ,
რომ თვლა აებნეთ შურნეულებს, რიცხვით მჩხიბავებს,
თავგზა აებნეთ – ვეღარ შეძლონ ჩვენი გათვალვა![1]

№48

შენი ტკბილი თვალები, იუვენტიუს,
რომ შემეძლოს უსასრულოდ ვკოცნო,
სამას ათასჯერ დავკოცნიდი და მაინც
ვერ მივიჩნევდი, რომ გავძეხი,
მაშინაც კი ხმელ თავთავებზე უფრო ხშირი
რომ ამოვიდეს ყანა ჩვენი კოცნების.

მის ზოგიერთ მეგობარს რაც არ მოსწონდა, მომდევნო თაობებისათვის ის გახდა კატულუსის უდიდესი პოპულარობის მიზეზი – გრძნობების ესოდენ უშუალო და პოეტურად მიმზიდველი გადმოცემა.

დ. კატულუსისა და მისი წრის სახით რომაულ სინამდვილეში ახლე-

[1] ღარიბაშვილი, 2009, 33.

ბური მენტალიტეტის ახალგაზრდა შემომქმედნი გამოდიან ასპარეზზე, რომელთაც პირობითად დედაქალაქელები შეიძლება ვუწოდოთ[1]. ესენი არიან იტალიის პროვინციებიდან რომში თავმოყრილი, მშობლების წყალობით მატერიალურად უზრუნველყოფილი ახალგაზრდები. მათ ანტიკურ მეგაპოლისში ურთიერთობათა თავისებური წესები შემოაქვთ. ძმაკაცობა და საძმაკაცო, რომელიც ჭარბი მოცალეობის წყალობით ყოველდღიური გართობის თავის ტენდენციებს ამკვიდრებს, მათთვის თითქმის საკულტო მნიშვნელობას იძენს. მათი შემოქმედების ძირითადი მასაზრდოებელი ხდება ყოველდღიური ცხოვრების უაღრესად პირადული მოვლენები, შთაბეჭდილებები, განცდები. მათ უყალიბდებათ ურთიერთმიმართვისა თუ სხვებთან ურთიერთობის განსაკუთრებული მანერა, რომელშიც მნიშვნელოვანი ადგილი ლანძღვისა თუ გინების სტიქიას უჭირავს. რაოდენ მძაფრადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს აქ მიმართვის ფორმები თუ ლექსით გამოხატული „მუქარები", უნდა ვიცოდეთ, რომ მეტწილად ეს „დედაქალაქელი ბიჭების" იმ სიტყვებით თამაშია, რომლებიც სიმძაფრის ოდენ სიმულაციად, ჩვენთვის ნაცნობი ჟარგონი რომ გამოვიყენოთ, დედაქალაქური „სვეტსკობის" გამოვლინებად უნდა უნდა მივიჩნიოთ. მას ადრესატის მხრიდან ისევე არ მოყვება რაიმე რეაქცია, როგორც ახლა ძველი ბიჭების მეტყველებაში თუ მოშაირეთა მიერ ერთმანეთთან ლექსებით გამართულ გათათხვაში არ იწვევს მწვავე რეაქციას ე.წ. საგინებელი თუ სალანძღავი ტრადიციული ფრაზა-ფორმულები. სწორედ ამ გარემოებათა გათვალისწინებით უნდა შევხედოთ იმას, რომ კატულუსის კრებულში რაოდენობრივად ყველაზე მეტია საგინებელი, სალანძღავი, დასაწყევლი, მუქარის ფრაზების შემცველი ლექსები, თუმცა მათ უმეტესობაში არაფერია ნათქვამი პოეტის „განრისხებისა" თუ „გაბოროტების" მოტივებზე, ხოლო სადაც ეს მოტივები დასახელებულია, მეტწილად ისინი თავიანთი უმნიშვნელოვნებით სავსებით არათანაზომიერნი არიან პოეტის ლექსში გამოხატული „გამძვინარებისა"[2]. რეფლექსიურობით და რეაქციათა მომენტალურობით უნდა ავხსნათ ის, რომ ესოდენ სწრაფ-სწრაფად იცვლის პოეტი დამოკიდებულებას ერთსა და იმავე ობიექტის მიმართ, რომ ლესბია მისთვის ხან სათაყვანებელია, ხან კი უკანასკნელი სიტყვებით ლანძღვის ღირსი.

შესაბამისად, შეიძლება ვთქვათ, რომ მის პატარა ლექსს არაერთი ისეთი მახასიათებელი გააჩნია, რაც ნეოტერიკოსებამდე უცხო იყო რომაული ლირიკისათვის და რასაც სწორედ კატულუსმა გაუხსნა გზა ლათინურენოვან პოეზიაში.

---

[1] შდრ. Гаспаров, 1986, 175.

[2] Гаспаров, 1986, 157 შმდ.

კატულუსის ერთი შეხედვით ბობოქარსა და ქაოტურ პოეზიაში აღმოვაჩენთ გარკვეულ ლოგიკაზე დაფუძნებულ წესრიგს. პირველი ჯგუფის ემოციებით უხვი ლექსებისგან განსხვავებით, მეორე ჯგუფში შეიძლებოდა ე.წ. პარადიგმატული ლექსების გაერთიანება, რომლებშიც პოეტისათვის ყველაზე ამაღელვებელი პრინციპული საკითხების იდეალური გადაჭრის მაგალითებს იგი მისგან დაშორებულ, უპირატესად მითების სამყაროში მოძიებულ ტრადიციულ ამბებში ხედავს. მესამე ჯგუფში შეგვიძლია მოვაქციოთ ე.წ. განსჯითი ლექსები, რომლებშიც პოეტი, გარკვეულწილად, მისთვის ემოციურ დონეზე მიღებული იმპულსური განცდების, მითოლოგიური პარადიგმების მოხმობის შედეგად მიღებული შეგრძნებების ერთგვარ პოეტურ ანალიზს გვთავაზობს. დღეს ძნელია დაბეჯითებით იმის თქმა, კრებულის კომპოზიციური ორგანიზაციის პროცესში მონაწილეობდა თუ არა თავად კატულუსი. ფაქტი ისაა, რომ შეინიშნება რომაული, და, შესაძლოა, საერთოდ ანტიკური ლირიკული პოეზიისათვის, გარკვეულწილად, ახალი პრინციპი ლექსთა განლაგებაში კრებულის აგებისა, რომელიც წვრილმანი/უმნიშვნელო, სწავლული/პარადიგმატული, ანალიტიკური/განსჯითი ლექსების ურთიერთშეხამებაზე დაფუძნებულ კლასიფიკაციას გულისხმობს.

კრებულის პირველი სამოცი ლექსისგან შედგენილი ნაწილი (1-60) იმ nugae-ს (წვრილმანობებს) შეიცავს, რომლებიც თემატურადაც და მეტრულადაც ისეთივე ჭრელია, როგორც დედაქალაქელი ახალგაზრდა პოეტის ყოველდღიურობა იყო ანტიკურობის უდიდეს მეგაპოლისში. აქ თავს იყრის ე.წ. იმპულსური ლექსები, რომლებიც მომხდარზე მყისიერი რეაქციის ილუზიას გვიქმნიან. იმგვარი შთაბეჭდილება გვექმნება, რომ პოეტი ყოველგვარი ზედმეტი განსჯის გარეშე ცინცხლად, ემოციურად ეხმიანება იმას, რაც სულ ახლახანს მოხდა. მართალია, nugae-ს თემატიურ სიჭრელეში დედაქალაქელი ბიჭების ლაღობების, ღვინის, თრობისა და სატრფიალო პიკანტური თავგადასავლების ფონზე თითქოს ძნელია წამყვანი მოტივების გამოკვეთა, მაგრამ პოეტისათვის ყველაზე სენსიტიური მაინც სიყვარულის, მეგობრებისა და ნათესავების თემა ჩანს, რომლებიც იმ ერთი საერთო ქოლგის ქვეშ შეგვეძლო მოგვექცია, ადამიანურობა რომ ჰქვია, ადამიანურობა იმ გაგებით, როგორითაც იგი ტერენციუსის „თვითმგვემის" ერთ-ერთი პერსონაჟის მიერ ნასროლ ფრაზაშია გამოხატული: homo sum, humani nil a me alienum puto (77). აქ კონტექსტი ამგვარია: ხანდაზმული ქრემესი ეკითხება თავის ხანდაზმულ მეზობელს მენედემუსს, თუ რატომ იკლავს იგი, ამდენი მონის მფლობელი, თავს შრომით. იგი უხეშ პასუხს და თანაც შემხვედრ კითხვას იღებს, თუ რატომ ერევა სხვის საქმეში. მაშინ ქრემესი წარმოთქვამს თავის ცნობილ ფრაზას: „ადამიანი ვარ, არაფერი ადამიანური

არ არის ჩემთვის უცხო", რომელიც უკვე ანტიკურობაში იქცა ცნობილ სენტენციად. მის ციტირებას ვხვდებით ციცერონთან (De officiis I,30; De legibus I, 33), სენეკასთან (Epistulae morales 95, 53), შემდგომ კი იგი ევროპული ჰუმანიზმის საკვანძო ფრაზა გახდა. უფრო ადრე ადამიანურობას მენანდროსმა მიუძღვნა შესანიშნავი სიტყვები: ὡς χαρίεν ἔστ' ἄνθρωπος ἂν ἄνθρωπος ᾖν „როგორი მშვენიერია ადამიანი, თუკი ის ადამიანი იქნება" (frg. 484 Körte). და, აი, სწორედ ეს ადამიანურობა მთელი თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით, მთელი თავისი სიჭრელითა და მრავალფეროვნებით შემოდის კატულუსის ლირიკაში. მას განსაკუთრებულ ხიბლს აძლევს უშუალობა, თუნდაც ზოგჯერ მხოლოდ გათამაშებული, რომელიც უმნიშვნელო გამონაკლისების (8, 51) გარდა არსად არ მძიმდება განსჯის ან განსწავლულობის ტვირთით და პოეტს წარმოგვიდგენს უკიდურეს აღმაფრენასა და უკიდურეს იმედგაცრუებას შორის მოქცეულ იმ შემოქმედად, რომელიც სავსებით განიარაღებულია პირადულ პრობლემათა თუ წვრილმანობათა წინაშე, ესოდენ ხშირად რომ წამოჭრის ყოველდღიური ცხოვრების ორომტრიალი.

ამ იმპრესიონისტულად აღქმულ რეალობაში გამოკვეთილი, პოეტისათვის ყველაზე ამაღელვებელი პრინციპული საკითხების იდეალური გადაჭრის მაგალითებს იგი მისგან დაშორებულ, უპირატესად მითების სამყაროში მოძიებულ ტრადიციულ ამბებში ხედავს. კრებულის ამ ნაწილში (61-68) კატულუსი წარმოგვიდგება ჭეშმარიტ poeta doctus-ად, რომელიც თავს უკვე როგორც ელინისტური ეპოქის მცირე პოემების/ვრცელი ლექსების ტრადიციის გამგრძელებელი გვამახსოვრებს. ელენისტ წინამორბედთაგან განსხვავებით, ტრადიციული ამბების ვრცელი ლექსების ფორმით მოთხრობა მას არა მარტო საკუთარი განსწავლულობის საჩვენებლად ან ცნობილი მითის გადმოსაცემად შესაბამისი სალექსო ფორმის მოძიებისათვის ესაჭიროება, არამედ უფრო მეტად იმაზე მინიშნებისათვის, თუ როგორი იქნებოდა მისთვის დიდი სიყვარულის, მისი კრებულის პირველი ნაწილის ყველაზე სენსიტიური თემის, სასურველი გამოვლინება თუ განვითარება. პირველი ორი ლექსი ეპითალამიების ანუ საქორწინო სიმღერების ჟანრს განეკუთვნება. 61 ბერძნული ჟანრის რომაულ საქორწინო რიტუალზე მორგების მშვენიერ მაგალითს წარმოადგენს. 235 სალექსო სტრიქონის შემცველი ლექსის ხუთი ნაწილი დეტალურად აგვიწერს სიყვარულის ცოლ-ქმრულ კავშირში გადაზრდის მიმზიდველ სურათს: 1-75 სტრიქონები ქორწინების ბერძნული ღმერთის, ჰიმენაიოსის სადიდებელს წარმოადგენს, 76-120 – სიმღერას პატარძლის სახლის წინ, 121 – 155 სასიძოს სახლისაკენ მიმავალთა გზად შესრულებულ სიმღერას, 156-190 – სიმღერას სიძის სახლის წინ, 191-235 – საქორწინო სარეცლის ზღურბლთან შესრულებულ

სიმღერას ანუ საკუთრივ ეპითალამიას; ამ ერთ-ერთი უმშვენიერესი ლექსის პათოსს აგრძელებს 62, სადაც უკვე თეოკრიტოსის იდილიების სტილში, ჭაბუკებისა და ქალიშვილების გუნდების გადაძახილით გადმოცემულია ბერძნული ქორწილის მომხიბვლელობა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კატულუსი ქორწინებაში ხედავს სიყვარულის უმშვენიერეს დაგვირგვინებას; 63-ში ზღვარსგადასული სიყვარულის სტიქიის საჩვენებლად კიბელეს ველური სიგიჟით შეპყრობილი თაყვანისმცემლის ატისის თვითდასაჭურისების გზით ქალად ქცევის მითია მოხმობილი; 64, ეს 408 სალექსო სტრიქონის შემცველი ეპილიონი, კატულუსის ყველაზე ვრცელი ნაწარმოები, ელინისტური ტრადიციის გათვალისწინებით, თხრობისას ამბავში სხვა ამბის ჩასმის პრინციპს იყენებს. აქ ჩარჩოს თეტისისა და პელევსის, აქილევსის მშობლების ქორწინების უკვე ჰომეროსიდან მოყოლებული ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული მითი ქმნის, ხოლო მასში ჩასმულია არანაკლებ პოპულარული მითი თესევსზე შეყვარებული არიადნეს სატრფოს მიერ მიტოვებისა და თესევსის თავად დიონისეთი ჩანაცვლების შესახებ. ორივე შემთხვევაში წარმოდგენილია მოკვდავისა და უკვდავის წყვილი, პირველში მოკვდავი კაცია, ხოლო უკდავი ქალღმერთი, მეორეში კი, პირიქით, მოკდავი ქალია, უკვდავი კი მამრი ღმერთი. ორსავე შემთხვევაში წინ არის წამოწეული ერთი ნახვით შეყვარების მოტივი და სიყვარულის, რომელსაც მოკვდავი და უკვდავი შეუძლია დააკავშიროს ერთმანეთთან, ღვთაებრივი ძალა, რაზეც ოდნავ მოგვიანებით ვერგილიუსი (Eclog. X 69) იტყვის: Omnia vincit amor, et nos cedamus amori (ყოველივეს ამარცხებს სიყვარული და ჩვენც ვმორჩილებთ სიყვარულს). №65 წარმოადგენს ე.წ. თანმხლებ ლექსს. აქ კატულუსი შორეულ ტროადაში გარდაცვლილი და დაკრძალული ძმის გამო მგლოვიარე ლექსის შემკვეთს აუწყებს, რომ მის თხოვნას კალიმაქოსის ლექსის გადმოლათინურებული ტექსტით პასუხობს. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში იგულისხმება №66, რომელიც კალიმაქოსის „ბერენიკეს კულულის“ თავისუფალ თარგმანს წარმოადგენს. კალიმაქოსის ნაწარმოების ჩვენამდე ერთობ მწირი ფრაგმენტების სახით მოღწევის მიუხედავად, მაინც შეიძლება რამდენიმე პრინციპული დასკვნის გაკეთება: ა. კატულუსი საკმაოდ კეთილსინდისიერად მიჰყვება ბერძნულ ტექსტს, რომელშიც გადმოცემული იყო პტოლემაიოს ევერგეტესის მეუღლის ბერენიკეს მოჭრილი თმის კულულის ჩივილი. ფაქტობრივად, ქორწინებისთანავე პტოლემაიოსს სირიასთან ომში ჩართვა მოუხდა. სასოწარკვეთილ ცოლს ისღა დარჩენოდა, რომ ქმრის ბედნიერად დაბრუნება აფროდიტე ძეფირიონელისათვის შეეგედრებინა და „მსხვერპლად“ მის ტაძარში თავისი მოჭრილი თმის კულული დაეტოვებინა, რომელიც იქ შემდეგ დილასვე სასწაულებრივად გაქრა. სასახლის

ასტრონომმა კონონმა ის ცაში ვარსკვლავებს შორის აღმოაჩინა და დაასკვნა, რომ ბერენიკეს კულული ცად ამაღლდა მსგავსად არიადნეს გვირგვინისა. ამ ამბავს ჰყვება თავად კულული; ბ. კალიმაქოსისათვის, ბერენიკეს თანამედროვესათვის, ეს იყო უშუალოდ განცდილი ამბავი, რომლის მითოლოგიზაცია მან ბერენიკეს კულულის პერსონიფიკაციით და ამეტყველებით მოახდინა. კატულუსი კი კალიმაქოსთან გადმოცემულ ინფორმაციას აღიქვამს როგორც ტრადიციულ ამბავს, და ეს ლექსი ლათინურ ენაზე გადმოაქვს, უპირატესად როგორც უსაზღვრო სიყვარულისა და ერთგულების, რის დეფიციტსაც საკუთარ ცხოვრებაში იგი მწვავედ განიცდიდა, იდეალური პარადიგმა. განსხვავებით კალიმაქოსისაგან, ბერენიკეს კულული მისთვის უშუალო ცხოვრებისეული გამოცდილების ფაქტი კი არ არის, არამედ შორეული ტრადიციული ამბავი. ამიტომაც ორიგინალისგან განსხვავებით მასში მეტად იგრძნობა მოვლენის ერთგვარი იუმორით აღქმა; გ. კალიმაქოსის ლექსი, როგორც ახალი პოეტური მიმართულების ერთგვარი მანიფესტი, მეტ ყურადღებას ტექნეს უთმობს პოეტური სილაღის ხარჯზე, კატულუსი კი თავისუფალ თარგმანში ბერენიკეს კულულს პოეტურ სრულქმნილებას ანიჭებს. ამიტომაც ამ თემის რეციპირებისას კალიმაქოსთან ერთად ყოველთვის კატულუსსაც მიიჩნევენ ინსპირაციის წყაროდ. 67-ს რომაულ ლირიკაში შემოაქვს ელინისტურ ეპოქაში გავრცელებული ე.წ. გასართობი/მსუბუქი დრამატული პოეზიის ერთ-ერთი ფორმა, პარაკლაუსითირონი ანუ დაკეტილი კარის წინ შესასრულებელი სიმღერა. კატულუსი მას ავსებს, როგორც ჩანს, ადგილობრივი ვერონული ჭორების შინაარსით, იმ ქალზე, რომელიც დაქვრივების შემდეგ, თუმცა კიდევ არაერთი საყვარელი ჰყავდა, ირწმუნებოდა, რომ მაინც ქალწული იყო. ყოველივე ამას კარები უყვება ცნობისმოყვარე პოეტს. ამ ლექსში შეიძლება დავინახოთ შეხმიანება უკიდურესად გარყვნილი ქალის ბუნების თემასთან, რომელიც ესოდენ აქტუალური გახდა კატულუსისათვის. 68 ასრულებს ე.წ. ვრცელი ლექსების ციკლს. იგი ეძღვნება მის მეგობარს მანიუსს ან ალიუსს, რომლის შესახებაც ცნობები კატულუსის ლექსით ამოიწურება. მას ავანგარდის არა ერთი ნიშანი აქვს: ა. ამ ლექსით სასიყვარულო პოეზიის სფეროში კატულუსი ახალ ჟანრს, სასიყვარულო ელეგიას უყრის საფუძველს, რაც ესოდენ პოპულარული ხდება შემდგომ რომაულ პოეზიაში და რაც კატულუსის №76 სახით კიდევ ერთ დადასტურებას ჰპოვებს. ბ. ლექსის სტრუქტურა ენიგმატურობამდე მისული ჩახლართულობით იმდენად უჩვეულო და ახალია, რომ მკლევართა ერთი ნაწილი მას ორ 68ა და 68ბ პოემებად ჰყოფს. ელეგია ჩვენს ხელთ არსებული ტექსტის მიხედვით, სამ ნაწილად შეიძლება დაიყოს: შესავალი (1-40), რომელშიც ძმის გარდაცვალებით შეძრული პოეტი,

სიყვარულში ხელის მოცარვით და სატრფოს ღალატით უაღრესად შეწუხებულ თავის ადრესატ მეგობარს უხსნის, თუ როგორ უჭირს დაუბრუნდეს თავისი უდარდელი, სიამოვნებებით აღსავსე რომაული ცხოვრების რიტმს და ერთგვარად უბოდიშებს მას ამისთვის. ამას მოსდევს ალიუსის ხათრით თუ საპატივცემლოდ, მისივე თხოვნით დაწერილი ცენტრალური ნაწილი, რომელსაც საკუთრივ ელეგია შეიძლება ვუწოდოთ, თავისი თანმხლები მიძღვნითი ლექსით (41-148), დასასრულ მოკლე ბოლოსიტყვაობა (149-160) მეგობრისადმი კეთილი სურვილებით. მსგავსად მთელი ნაწარმოებისა კონცენტრული აგებულება აქვს მის ცენტრალურ ნაწილსაც. ამ უკანასკნელის მთავარ ე.წ. პარადიგმატულ ნაწილს წარმოადგენს პოეტის საყვარელი ქალის შედარება ლაოდამიასთან, რომელმაც თავი მოიკლა, რადგან ვერ გადაიტანა თავისი საყვარელი ქმრის, პროტესილაოსის, დაღუპვა ტროადაში (73-130). ეს ამბავი-შედარება ჩართულია პოეტის მოგონებაში თავის სიყვარულზე (51-148), ხოლო ლაომედიას მონაკვეთში, თავის მხრივ, ჩართულია ტროას უარყოფითი შეფასება (87-104), ხოლო ამ უკანასკნელში ტროაში დაღუპული ძმის დატირება (91-100). 68-ის ამგვარი მრავალშრიანობა ასევე მოტივთა კონცენტრულად განლაგების პრინციპს ექვემდებარება: A მეგობრობა, რომლის გამოხატვას პოეტი ცდილობს ძმის გარდაცვალებით გამოწვეული მწუხარების მიუხედავად > B სიყვარული – პოეტის რჩეული ქალისადმი, ლაოდამიას სანიმუშო სიყვარული > C წუხილი, ძმის დატირება > B სიყვარული – პოეტის რჩეული ქალისადმი > A მეგობრობა, მისმა ძალამ პოეტს ლექსის დაწერა შეაძლებინა[1]. როგორც ვხედავთ, ამ ელეგიაში თავი მოიყარა კატულუსის ცხოვრების ყველა აქტუალურმა ასპექტმა: სიყვარულმა, მეგობრობამ, ერთგულებამ, ღალატმა, ძმაზე წუხილმა, პოეტურმა ჟინმა. ყოველივეს კი კრავს ლაოდამიას მითი, ერთგული ცოლის ქმრისადმი სიყვარულის სანიმუშო გამოვლინება; გ. ლექსში რომაელთა ტრდიციული ღირებულებების ოპონირების ტენდენცია შეინიშნება. ტროა, ენეასის, რომაელთა ლეგენდარული წინაპრის ენეასის სამშობლო, წარმოდგენილია არა როგორც სიამაყის, ბერძენთა წინაშე საკუთარი წარსულით თავის მოწონების სიმბოლო, არამედ როგორც დაწყევლილი, ადამიანთათვის უბედურების მომტანი ადგილი. ასევე, ფაქტობრივად, იმის აპოლოგია ხდება, რაც ტრადიციული რომაული მორალით დასაგმობი იქნებოდა: მოღალატე ცოლის, „საერთო სიყვარულის" (communis amor), იგულისხმება, რომ კატულუსი და მისი მეგობარი, მათ საყვარელ ქალთან ერთად communes exerceremus amores (69) „საერთო სიყვარულებს ვეძლეოდით"[2].

[1] Wheeler, 1934, 172.

[2] კატულუსის 68-ის ანალიზისათვის იხ. აგრ. Theodorakopoulos, 2007.

კრებულის ე.წ. პარადიგმატულ ნაწილს მოსდევს ელეგიური დისტიქით გამართული მესამე, გარკვეულწილად, ეპიგრამატული, ე.წ. განსჯითი ლექსების ჯგუფი (69 -116), რომლებშიც პოეტი მისთვის ემოციურ დონეზე მიღებული იმპულსური განცდების, მითოლოგიური პარადიგმების მოხმობის შედეგად მიღებული შეგრძნებების ერთგვარ პოეტურ ანალიზს გვთავაზობს. კრებულის პირველ ნაწილში კატულუსი იშვიათად წარმოგვიდგება პიროვნებად, რომელსაც საკუთარი განცდების ანალიზის შემდეგ რაღაც გადაწყვეტილების მიღება ან გონივრული დასკვნის გაკეთება შეუძლია (ერთგვარი გამონაკლისია 8 და 51). ბერძნული გნომური და განსაკუთრებით ელინისტური ეპოქის ეპიგრამატული პოეზიის მსგავსად, თითქმის ბრძნული შეგონებებითა და გონებამახვილური გაკილვებით აღსავსე ამ ნაწილში კატულუსი სხვადასხვა სიტუაციების და, რაც მთავარია, საკუთარი გრძნობების, გარკვეულწილად, ობიექტური, განონასწორებული შეფასებითა და გარჩევით უკვე ერთგვარად დაბრძენებული პოეტის როლში გვევლინება. მაგალითისათვის შეიძლებოდა მოგვეყვანა მისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი სიყვარულის ფენომენის სავსებით ახლებური გააზრება 72-ში:

მეუბნებოდი ხანდახან, კატულუს, მხოლოდ შენ გცნობო,
ლესბია, გერჩივნე თითქოს იუპიტერსაც თავად,
მეც არა ისე შეგიყვარე, ვით მეგობარი ქალი,
არამედ როგორც მამას უყვარს შვილი და სიძე.
ახლა შეგიცან, თუმცა უწინდელზე უფრო აღმაგზნებ,
დაკარგე ჩემთვის მაინც შენი ფასი და წონა.
მკითხავ „ეს როგორ არის?“ ასე თუ უვერაგებ მეტრფეს,
ძალუძს უნდოდე მეტად, ნაკლებ უყვარდე თუმცა.

ამ ლექსის ბოლო სტრიქონი ლათინურში ამგვარად ჟღერს: cogit amare magis, sed bene velle minus, რომელიც სიტყვა სიტყვით ასე შეიძლება ითარგმნოს: აიძულებს უფრო მეტ სიყვარულს (= ლტოლვას ხორციელი სიყვარულისაკენ), მაგრამ კეთილ განწყობას (= ადამიანთა მყარი კავშირისათვის აუცილებელ პირობას) ნაკლებად. როგორც მ. გასპაროვი აღნიშნავს, ამ შემთხვევაში კატულუსი „პირველია, ვინც ჩაფიქრდა თავის სიყვარულზე და მის გამოსახატავად ახალი ზუსტი სიტყვების ძიება დაიწყო: იგი იმ ქალზე კი არ წერს, ვინც მას უყვარს, არამედ სიყვარულზე თავისთავად“[1]. კატულუსის კრებულის მრავალი ლექსი ეძღვნება ამ სიტყვების ძიებას (72, 73, 75, 76, 87, 109) მისთვის ამ პროცესში amare ზმნა ოდენ ძლიერი ლტოლვის, ვნების გამოხატვის მნიშვნელობას იძენს, სადაც amans ანუ ის, ვისაც უყვარს, სიყვარულს მომხმარებლურად უყურებს, მას სურს, მხოლოდ თავისი ჟინი დაიკმაყოფილოს, შესაბამისად,

[1] Гаспаров, 1986, 201.

მიიღოს ის, რაც უნდა. ამის საპირისპიროდ, ადამიანთა კავშირი, დაფუძნებული bene velle-ზე, benevolentia-ზე ანუ კეთილმოსურნეობაზე მომხმარებლური სიყვარულის წინაშე თანასწორუფლებიან, მ. გასპაროვის სიტყვით, деятельная любовь-ს ანიჭებს უპირატესობას, სადაც სიყვარული მხოლოდ მიღებას კი არ გულისხმობს, არამედ გაცემასაც. მხოლოდ ამგვარი, ორმხრივი შეთანხმებით, ხელშეკრულებით გამყარებული კავშირი შეიძლება იქცეს ორმხრივ პატივისცემაზე დაფუძნებულ ურთიერთობად ადამიანებს შორის, სადაც მყისიერი ჟინის მოკვლით მიღებული ხანმოკლე ხორციელი სიამოვნება აშკარად ფერმკრთალდება სულიერ სიახლოვეზე აგებული ხანგრძლივი ბედნიერების წინაშე[1].

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ კატულუსი და მისი სახით ნეოტერიკოსები რომაული ლირიკული პოეზიის ფორმირების პროცესში მრავალი ასპექტით ჭეშმარიტ მეწინავე რაზმს ანუ ავანგარდს წარმოადგენდნენ. ქვემოთ ყურადღებას შევაჩერებ კიდევ რამდენიმე მომენტზე კატულუსის პოეზიაში, რომელიც მისი, როგორც ავანგარდისტის, როლს ასევე რელიეფურად წარმოაჩენს.

ბერძნული ლირიკის ადაპტაცია საკუთარ ცხოვრებისეულ პრაქტიკაზე მორგების მიზნით კატულუსმა საინტერესოდ განახორციელა საპფოს ცნობილი ფრაგმენტის (31 ლპ) თარგმნით (51). მართალია, ბერძნულ ნაწარმოებთა ადაპტირებული თარგმნის თუ გადმოლათინურების არაერთი მაგალითს გვთავაზობენ რომაელი ეპიკოსები თუ დრამატურგები, მაგრამ კატულუსი იწყებს ახალ ეტაპს ბერძნული ლირიკის არა ზოგადად რომაულ სინამდვილესთან, არამედ საკუთარი ცხოვრების ყველაზე პირადულ, მე ვიტყოდი, ინტიმურ მხარეებთან ადაპტაციის ცდით. მისი 51 ამის თვალსაჩინო მაგალითია. საპფოსეული ორიგინალისა და კატულუსის ადაპტაციის ქვემოთ წარმოდგენილი შედარებითი განხილვა ნათელ წარმოდგენას ქმნის კატულუსისეული თარგმნის პრინციპზე:

[1] Гаспаров, 1986, 201 შმდ.

Catullus

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, adspexi, nihil est super mi
vocis in ore

lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.

Otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

Sappho

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσόδαν καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἢ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὠς γὰρ <ἔς>σ' ἴδω βρόχε' ὠς με φώνη-
σ' οὐδ' ἒν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ καμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον
δ' αὔτικα χρῆι πῦρ ὐπαδέδρόμακεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἒν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
μεισι δ' ἀκουαι,

ἐκαδέ μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δέ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὔται.

ἀλλὰ τὰν τόλματον, ἐπεὶ καὶ πένητα

კატულუსი

ის მე ღმერთების თანასწორი მეჩვენება,
ის, თუ შესაძლებელია, ღმერთებზე აღ-
მატებულიც,
ვინც მჯდომი პირდაპირ დაჟინებით შენ
გიმზერს და გისმენს
ტკბილად მოცინარს. მე კი უბედურს
მთლად
მეკარგება გრძნობა, როგორც კი შენ,
ლესბია, გიხილავ, არ ამომდის საერთოდ
ხმა მე პირიდან,
ენა მიმუნჯდება, სხეულზე მსუბუქი
ცეცხლი მივლის, ხმაურით თავისთავად
მიჟღერენ ყურები, მეფარება ორმაგი
ღამით თვალები.
მოცალეობა, კატულუს, შენთვის საზია-
ნოა,
მოცალეობა გაკუნტრუშებს და უზომოდ
აღგატკენს,
მოცალეობამ ადრეც მეფეები და ბედნი-
ერი
მოსრა ქალაქნი.

საპფო

მეჩვენება, რომ ღმერთის დარი არის
ის კაცი, რომელიც წინაშე გიზის
და სულ ახლოდან ისმენს შენს სიამის
მომგვრელ საუბარს
და ნადილის აღმძვრელ სიცილს, მე კი ეს
მკერდში შეკრთომილ გულს მიფორიაქებს,
რადგან, თუ წამიერად თვალს შეგავლებ,
ხმა მეკარგება,
პირში ენა მერთმევა, და მაშინვე
კანზე მსუბუქი ცეცხლი გადამირბენს,
თვალებით ვერაფერს ვხედავ, გუგუნი
სასმენლებს მიხშობს,
ოფლი მასხამს ცახცახი მიტანს მთელი
ტანით, ბალახზე უფრო მწვანე ვხდები,
ცოტაც და მთლად უძლური დავეცემი
მგონია მკვდარი.
მაგრამ ყველაფერს გადაიტანს კაცი...

კატულუსის ლექსი, სანამ პირველი სამი სტროფის ფარგლებში საპფოს მიჰყვება, გვიჩვენებს განცდათა ორიგინალის ტექსტის შესაბამის გრადაციას, ადაპტაციის გარკვეული მომენტებით. პირველი სტროფის მეორე სტრიქონში ძლიერდება შურის ობიექტის, „იმ კაცის" პოზიციის ჰიპერბოლიზებულად დანახვის ტენდენცია, მეორე სტროფში ქალის ლესბიად დასახელება, ერთდროულად, გვაახლოვებს ლესბოსელი პოეტესის სამყაროსთან და ამასთანავე გვაშორებს მას, რადგან კატულუსს მყისიერად გადმოჰყავს მკითხველი თავისი დროისა და განცდების სამყაროში. მესამე სტროფი მთლიანად შეესაბამება გრძნობების პათოსით ორიგინალის მესამე სტროფს, თუმცა საპფოს მეოთხე, კულმინაციურ სტროფს კატულუსი უეცრად ანაცვლებს ე.წ. განსჯითი სტროფით, რითაც მძაფრი განცდების ირაციონალური ატმოსფეროდან უეცრად გვახვედრებს გრძნობების რაციონალურად, გარკვეულწილად, „მეცნიერულად" ახსნის სამყაროში, სადაც სავსებით ცხადი ხდება, რომ პოეტის სასიყვარულო განცდები მხოლოდ ზედმეტი თავისუფალი დროის ანუ მოცალეობის შედეგია. ამით იგი დიამეტრალურად შორდება საპფოს მსოფლაღქმას და სასიყვარულო ვნებათაღელვას ჩვეულებრივი წვრილმანობების, nugae-ს კატეგორიაში აქცევს, რაც შორს არ არის სიყვარულით თამაშისაგან. მართალია, უკვე კატულუსამდე ტერენციუსის „თვითმგვემში" ქრემესს ასე დაურიგებია თავისი სასიყვარულო ვნებას აყოლილი ვაჟიშვილი: nulla adeo ex re istuc fit nisi ex nimio otio. ego istuc aetati' non amori operam dabam (109-110), „ყოველივე ეს უკიდურესი მოცალეობის ბრალია, შენს ასაკში მე სიყვარულით კი არ ვიყავი დაკავებული...", მაგრამ, როგორც ლირიკულმა „მე"-მ პირველად რომაულ ლიტერატურაში კატულუსმა გამოაცხადა მოცალეობა დიდ უბედურებად, რომელიც ასაზრდოებს ისეთ სატანჯველს, როგორიც სიყვარულია, ღუპავს მეფეებსა და ქალაქებს. უნდა ითქვას, რომ საკითხის ამგვარად დაყენებით იგი დიამეტრულად უპირისპირდება მოცალეობის ფენომენის იმ ტრადიციულ გააზრებას, რომელიც საბერძნეთში ჩამოყალიბდა. სოკრატედან მოყოლებული მოცალეობა (ბერძნ. σχολή, ლათ. otium) ითვლებოდა უძვირფასეს განძად, ხოლო არისტოტელეს მიხედვით, მოცალეობა არის ნეტარი მდგომარეობის, ადამიანური ბედნიერების მიზანი და შინაარსი. კატულუსის აზრი ანტიკურ მორალისტიკაში შემდგომ თავის მომხრეებს გაიჩენს[1].

კატულუსის ნოვატორული ბუნება, მისი ლექსების ენაშიც ვლინდება, რომელიც ლათინურის სულ სხვადასხვა ენობრივი შრისათვის დამახასიათებელ ლექსიკურ ფორმატივებსა და გამოთქმებს აერთიანებს.

[1] მიმოხილვისათვის Welskopf, 1962.

„მასში ერთმანეთს ემეზობლებიან მაღალი დონის არქაიზმები და სიტყვები მოდური სასაუბრო ენიდან, გალიური პროვინციალიზმები და გამოთქმები, ბერძნულიდან კოპირებული, მძიმე პროზა და ახალი თავად კატულუსის მიერ შეთხზული სიტყვები"[1]. შეიძლება ითქვას, რომ პოეტური ენის დონეზე კატულუსი ჭეშმარიტ ნოვატორად გვევლინება იმით, რომ გზას უხსნის ლიტერატურულ ენაში არა მარტო ლათინურის ცირკულირების არეალში არსებულ მთელ ენობრივ სიჭრელეს, არამედ თავად პოეტის მიერ ახალ სიტყვათა თხზვის ტენდენციასაც. გამსაკუთრებით გამოირჩევა ენობრივი ანორმატულობისაკენ სწრაფვით კრებულის პირველ ნაწილში შემავალი ლექსები. მაგალითისათვის განვიხილოთ N12, რომელიც ეძღვნება ცხვირსახოცების ქურდ მარუკინელ ასინიუსს:

Marrucine Asini, manu sinistra
non belle uteris in ioco atque vino:
tollis lintea neglegentiorum.
hoc salsum esse putas? fugit te, inepte!
quamvis sordida res et invenusta est
non credis mihi? crede Pollioni
fratri, qui tua furta vel talento
mutari velit; est enim leporum
disertus puer ac facetiarum.
quare aut hendecasyllabos trecentos
exspecta, aut mihi linteum remitte,
quod me non movet aestimatione,
verum est mnemosynum mei sodalis.
nam sudaria Saetaba ex Hiberis
miserunt mihi muneri Fabullus
et Veranius: haec amem necesse est
et Veraniolum meum et Fabullum.

ლექსი სულ 86 სიტყვისაგან შედგება. აქედან ნხოლოდ ორს შევხვდებით მაღალი რანგის პოეზიაში: ac (9) და atque (2). talentum (7), hendecasyllabus (10), mnemosynum (13) ბერძნულიდან კალკირებული ფორმატივებია. Belle (2), inepte (4), inuenusta (5), enim (8), facetiarum (9), quare (10), hendecasyllabos (10), mnemosynum (13), sudarium (14) გამოყენებას გაურბოდნენ გვიანრესპუბლიკისა და ადრე იმპერიის ეპოქის პოეზიაში, რადგან მათ არაპოეტურად მიიჩნევდნენ, ხოლო belle, inuenusta, hendecasyllabus, mnemosynum, sudaria ფორმატივების გამოყენებას ორატორული პროზაც კი არიდებდა თავს. Tollis (3), salsum (4), quamuis (5), mutari (8), puer (9), trecentos (10), aestimatione (12) ფორმები გამოიყენებო-

[1] Гаспаров, 1986, 179.

და ყოველდღიური მეტყველების სხვადასხვა დონეზე, თუმცა ნაკლებად სალიტერატურო ენობრივ სივრცეში[1]. რასაკვირველია, კატულუსის ენის ეს მრავალგვარობა თარგმანში არ იგრძნობა, მაგრამ რომაულ სინამდვილეში ჭეშმარიტად ავანგარდისტული ხასიათის იყო.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ლექსის პოლიმეტრიულობა. მის მცირეტანიან კრებულში შემდეგი საზომებია გამოყენებული: დაქტილური ჰექსამეტრი (62, 64), ელეგიური დისტიქი (65-116), იამბური ტრიმეტრი (4, 29), არქილოქოსისეული იამბური ტრიმეტრი (52), ჰინკიამბოსი (8, 22, 31, 37, 39, 44, 59, 60), იამბური სეპტენარი (25), ფალეკიური თერთმეტმარცვლოვანი (1-3, 5-7, 9, 10, 12-16, 21, 23, 24, 26-28, 32, 33, 35, 36, 38, 40-43, 45-50, 53-58a), საპფოური სტროფი (11, 51), გლიკონევსი და ფერეკრატევსი (34, 61), პრიაპევსი (17), დიდი ასკლეპიადევსი (30), იშვიათი საზომი გალიამბოსი (63): ⏑ ⏑ – ⏑ ǀ – ⏑ – – ǀ⏑ ⏑ – ⏑ ǀ – ⏑ ×[2]. შესაბამისად კატულუსის მაძიებელი ბუნება მეტრიკის სფეროშიც იჩენს თავს, სადაც იგი რომაულ ლირიკულ პოეზიაში არა მარტო გამორჩეული პოლიმეტრულობის პრინციპის პირველშემომტანად გვევლინება, არამედ ამ საზომთა გარკვეულ პოეტურ ფორმებთან ტრადიციული ფუნქციონალური მიმართების სერიოზულ რეფორმატორადაც. ა.მ. მის ორ ეპითალამიაში (61, 62) გამოყენებული გლიკონევსები და ჰექსამეტრები სავსებით უცხო იყო ამ სალექსო ფორმებისათვის, მისი გამკილავი ლექსები, რომლებიც ჩვეულებრივ, იმბური საზომით იმართებოდა, კატულუსთან შეიძლება ლირიკული თერთმეტმარცვლოვანით (58), ან სულაც მის მიერ რომაულ პოეზიაში გადმოტანილი საპფოური სტროფით გაიმართოს.

კატულუსის ავანგარდისტული აქტივობები ერთობ წარმატებული აღმოჩნდა, რასაც, ერთი მხრივ, სხვადასხვა მიმართულებით რომაულ ლიტერატურაში მის მიმდევართა სიმრავლე, ხოლო მეორე მხრივ, მისი პოეზიის დღემდე უჭკნობი პოპულარობა ადასტურებს.

[1] ვეყრდნობი Joselyn, 1999, 372.
[2] შდრ. Helm, 1963, 16-17.

ინნოვაციები პრინციპატის ეპოქის პოეზიის მნვერვალებზე

რომაული ლიტერატურის უმაღლესი მონიფულობის ხანა, რასაც კლასიკა შეიძლება ვუწოდოთ, გარკვეულწილად, უკვე ძვ.წ. პირველი საუკუნის შუა პერიოდიდან, სამოქალაქო ომის მძიმე წლებიდან იწყება. მისი ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ბერძნულ ლიტერატურასთან მიმართებაში უპირატესად მიმღების პოზიციიდან თანდათან უპირატესად მეტოქის თუ კონკურენტის პოზიციაში გადასვლა. ეს კი საკუთარი მწერლობის კულტურის დამოუკიდებელი ღირებულების მქონე ფენომენად გააზრების პროცესის დაწყებას მოასწავებდა. ისტორიოგრაფიაში იულიუს კეისარი, კორნელიუს ნეპოსი, სალუსტიუსი, მჭევრმეტყველებაში ციცერონი, ენციკლოპედიურ ლიტერატურაში მარკუს ტერენციუს ვარრო უკვე იმ სიმაღლეებს აღწევენ, რაც კლასიკურობის თვალსაჩინო გამოვლინებად უნდა მოვიჩნიოთ ანტიკურ პროზაში. ასევე რამდენადმე ეს შეიძლება ითქვას ლუკრეციუსზე, რომელმაც საშური ოსტატობით შეაზავა ერთმანეთთან პოეტურობა და ფილოსოფიურობა, რითაც ეპიკურეს მოძღვრება პირველად აამეტყველა უმშვენიერესი ეპიკური ენით და, რასაკვირველია, კატულუსზე, რომელმაც ავანგარდისტული ტენდენციები პოეზიაში კლასიკურ სრულქმნილებამდე აიყვანა. და, მაინც, პოეტურ შემოქმედებაში ჭეშმარიტი კლასიკის ერის დადგომა ავგუსტუსის მიერ ძველი სამყაროს უდიდესი მსოფლიო იმპერიის ფორმირებითა და მის საფუძვლად იმპერიის ფარგლებში მყარი, ორ საუკუნეზე მეტი ხანგრძლივობის მქონე მშვიდობის პერიოდის დადგომით იწყება. მას თავდაპირველად ავგუსტუსის მშვიდობა/Pax Augusta, ხოლო შემდეგ რომაული მშვიდობა/Pax Romana ეწოდებოდა. ამ პერიოდს, რომელსაც კეისრების ან პრინციპატის ხანასაც უწოდებენ, ჩვეულებრივ, ძვ.წ. 30 – ახ.წ. 96 წლებით განსაზღვრავენ. მისი უმთავრესი მახასიათებლებია: ავგუსტუსის მიერ რომაული კეისრობის ინსტიტუტის დაფუძნება რესპუბლიკური მმართველობის ფორმების შენარჩუნებით (პრინციპატი ანუ თანასწორთა შორის პირველის მმართველობა), მბრძანებლობის ფორმა (იმპერიალური), უფროსი ავტორიტეტი (აღმატებულობა), კეისრის ადმინისტრაციული სამართალი, როგორც ერთმმართველობის ლეგალური საფუძველი (კონსტიტუცია), დინასტიური მემკვიდრეობა (იულიურ-კლავდიანური და ფლავიანური), დესპოტური დეგენერაცია (კალიგულა, ნერონი, დომიციანუსი). ამ ეპოქის ფარგლებში თავად ავგუსტუსის გარდაცვალებამდე (ახ.წ. 14) პერიოდს რომაული მწერლობისათვის კულმინაციურად მიიჩნევენ და შესაბამისი ფორმულით „ოქროს

საუკუნე" აღნიშნავენ. ამ დროს პოლიტიკური მჭევრმეტყველება თავის ძალას კარგავს და უფრო თეორიულ ლიტერატურად ტრანსფორმირდება. აქედან გამომდინარე პროზაში კეისრების ეპოქისათვის დამახასიათებელი მანერული სტილის „მოდერნიზმის" მსგავსი ნიშნები უკვე ამ დროიდან იწყებენ გამოვლინებას ისტორიოგრაფიაში (ტიტუს ლივიუსი, პომპეიუს ტროგუსი), დარგობრივ ლიტერატურაში (ვიტრუვიუსი). სამაგიეროდ პოეტური შემოქმედება კლასიკურობისათვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული ბრწყინვალებით წარმოგვიდგება. ვერგილიუსი, ჰორაციუსი, ტიბულუსი, პროპერციუსი, ოვიდიუსი ამ ეპოქის ის პოეტებია, რომლებიც არა მარტო რომაული, არამედ საერთოდ ანტიკური და, ალბათ, მსოფლიო პოეზიის ჭეშმარიტ ვარსკვლავებად უნდა მივიჩნიოთ. ამ პოეტებს მათ თანამედროვე ბერძნულენოვან ლიტერატურაში ვერ მოვუძებნით ცოტად თუ ბევრად ანგარიშგასაწევ კონკურენტებს, რაც არა მარტო პოლიტიკურ ცხოვრებაში, არამედ მხატვრულ კულტურაშიც თანდათანობით სიმძიმის ცენტრის ბერძნულენოვანი სამყაროდან ლათინურენოვან რომის იმპერიაში გადანაცვლებაზე მიგვითითებს. კლასიკური პერიოდის, ანუ უმაღლესი მოწიფულობის ხანის დადგომას ნებისმიერი კულტურის ისტორიაში მძლავრი ინნოვაციური სული შემოაქვს. იგი აგვირგვინებს კულტურის განვითარების ერთ, ტრადიციულ ხაზს მისი კულმინაციურობამდე მიყვანით და ამასთანავე საფუძველს უყრის რაღაც არსებითად ახალს, რომელიც ნორმალურ ვითარებაში კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის განმსაზღვრელი ხდება. თუმცა ზოგჯერ კლასიკური სიმაღლე იმდენად ამოწურავს ხოლმე შემდგომი განვითარების შესაძლებლობებს, რომ პოსტკლასიკურ პერიოდში მკვეთრი დაქვეითება იწყება. კლასიკის სიახლე გამოირჩევა თავისი უნივერსალიზმით, ყოვლისმომცველობით და, ამასთანავე, ტრადიციული გამოცდილების სრულყოფილი გამოყენებით, ტრადიციისათვის ანგარიშის სათანადოდ გაწევით. ეს კი ინნოვაციურობასა და ტრადიციულობას ბინარული ოპოზიციის წევრებად კი არ წარმოგვიდგენს, არამედ ერთი სტრუქტურის ურთიერთშეთანხმებულ, ჰარმონიულ ელემენტებად, რომლებიც არა ახლისა და ძველის ერთმანეთთან დაპირისპირებით, არამედ ურთიერთგათვალისწინებით აყალიბებენ მაღალ კლასიკას, როგორც კულტურულ ღირებულებათა ახალ, პარადიგმატულ სისტემას. და მართლაც, „ოქროს საუკუნის" შემდგომ რომაელი მწერლების ძირითადი მასტიმულირებელი ორიენტირი უკვე საკუთრივ ავგუსტუსის ეპოქის რომაული კლასიკა ხდება. მართალია, ახ.წ. პირველი საუკუნის განმავლობაში უკვე შეინიშნება დაღმასვლის ტენდენციები, მაგრამ მხატვრული კულტურა და, კერძოდ, ლიტერატურა ინარჩუნებენ კლასიკურობის ძირითად ნიშნებს, რის გამოც პერიოდს დომიციანუსის გარ-

დაცვალებამდე (ახ.წ. 96) „ვერცხლის საუკუნე" შეერქვა. თუ რამდენად შესაბამისი სახელი შეურჩიეს მას, ამ ეპოქის თვალსაჩინო მწერალთა ჩამონათვალიც მიუთითებს: პოეზია – მანილიუსი, პერსიუსი, ფედრუსი, ლუკანუსი, ვალერიუს ფლაკუსი, სტაციუსი, სილიუს იტალიკუსი, მარციალისი; ისტორიოგრაფია: ველიუს პატერკულუსი, ვალერიუს მაქსიმუსი, კვინტუს კურციუს რუფუსი, ფლორუსი; რიტორიკა – სენეკა უფროსი, კვინტილიანუსი; ფილოსოფია, დრამატურგია – სენეკა უმცროსი; სატირა – პეტრონიუსი; სამეცნიერო პროზა – პლინიუს უფროსი, კელსუსი, პომპონიუს მელა, კოლუმელა.

შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ არამარტო კლასიკის, არამედ საერთოდ რომაული ლიტერატურის უდიდეს ფიგურას ვ ე რ გ ი ლ ი უ ს ი წარმოადგენს[1]. მან რომაულ მწერლობაში ის ადგილი დაიკავა, რაც ბერძნულში ჰომეროსს ეჭირა. არ არის შემთხვევითი, რომ უკვე ანტიკურობაში დაიწყო დავა იმის თაობაზე, თუ ვინ არის პოეზიაში უფრო დიდი ავტორიტეტი, ჰომეროსი თუ ვერგილიუსი. კამათმა შემდგომ ახალ ეპოქაშიც გადმოინაცვლა და ლიტერატურის ისტორიაში დღემდე შეინიშნება ლიტერატურათმცოდნეთა სიმპატიების ერთგვარი გაყოფა. უდავოა მხოლოდ ერთი, ვერგილიუსი ის პოეტია, რომელმაც რომაული კლასიკის მწვერვალამდე მისაღწევად თანმიმდევრულად განვლო გზა ნეოტერიკული წვრილმანობებიდან ეპიკურ ოლიმპოსამდე და დარჩა ანტიკურობის ერთად-ერთ პოეტად, რომელიც არ მოერიდა მის სათაყვანებელ ჰომეროსთან პოეტურ შეჯიბრებას. მართალია, ამ შერკინებაში წარმატების მოპოვების იმედი მან თითქოს დაკარგა თავისი არცთუ ხანგრძლივი სიცოცხლის ბოლოს, თუმცა ვერგილიუსის გარდაცვალების შემდგომ, საზოგადოებრივმა აზრმა იგი უყოყმანოდ ამოუყენა გვერდში ჰომეროსს[2].

როგორც ჩანს, მისი პოეტური შემოქმედების პირველი ეტაპი, ნეოტერიკოსთა პრინციპებთან იყო მჭიდროდ დაკავშირებული. ვერგილიუსის გარდაცვალების შემდგომი რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში მისმა თაყვანისმცემლებმა მოიძიეს მისი პირველი ცდების შედეგად შექმნილი სავარაუდო პოეტური პროდუქცია და დაგვიტოვეს იგი ჩვენამდე მოღწეული კრებულის Appendix Vergiliana („ვერგილიუსის დანა-

---

[1] ვერგილიუსის შესახებ არსებულ ზღვა ლიტერატურაში მიმოხილვისათვის საუკეთესოდ მიმაჩნია Гаспаров, 1979 და M. von Albrecht, 1994, 531-564.

[2] კვინტილიანუსის მიხედვით, დომიციუს აფერს კითხვაზე ვინ იყო ყველაზე ახლოს რომაელ პოეტთაგან ჰომეროსთან, უპასუხნია, ვერგილიუსს მეორე ადგილი უკავია, მაგრამ უფრო პირველისკენ იხრება, ვიდრე მესამისკენ (X, 1, 86). ვერგილიუსის ჰომეროსთან შეჯიბრების ისტორიისათვის უახლესი ნაშრომებიდან იხ. Harris, s. a.

მატი") სახელწოდებით[1]. რასაკვირველია, დროთა განმავლობაში კრებული განივრცობოდა. ჩვენს ხელთ არსებულ კრებულში, შესაძლოა, იყოს მართლაც ვერგილიუსის როგორც ახალგაზრდული პერიოდის, ასევე მომდევნო საუკუნეებში შექმნილი ნაწარმოებებიც. თუმცა, როგორც ჩანს, აქ შესულ ნაწარმოებთა სოლიდური ნაწილი ვერგილიუსს არ უნდა ეკუთვნოდეს. მისმა უცნობმა მიმდევრებმა გაითვალისწინეს ის პოეტური მახასიათებლები, რაც ახალგაზრდა ვერგილიუსის შემოქმედებისათვის ნეოტერიკოსებთან მეგობრობის პერიოდში უნდა ყოფილიყო ნიშანდობლივი, რითაც Appendix Vergiliana-ში შესულ ლექსებს ნეოტერიკული სული შეუნარჩუნეს. თუმცა, ზოგიერთ შემთხვევაში, მასში მაღალი კლასიკის პრინციპებით გამართული ლექსების აღმოჩენაც შეგვიძლია. მართალია, კრებულის ლექსებში არაფერია ისეთი, რაც ელინისტური ეპოქის პოეტური პროდუქციისაგან ან კატულუსის ლექსებისგან განსხვავებით რაიმე თვალსაჩინო სიახლეს შეიცავდეს, მაგრამ მათში შეინიშნება რაღაც განსხვავებულის თქმის ერთგვარი სურვილი. ამ მხრივ შეიძლება გამოვარჩიოთ 414 ჰექსამეტრული სტრქონისაგან შედგენილი ეპილიონი Culex („კოლო"), რომელსაც ანტიკურ რომში ვერგილიუსის სიყრმის დროინდელ ნაწარმოებად მიიჩნევდნენ, თუმცა თანამედროვე მეცნიერებაში ამ საკითხზე არ არის აზრთა ერთიანობა[2]. ეს არის ტიპიური ეპილიონი, რომლის მოქმედება ძალზე მარტივია: შუადღისას ჩაძინებულ მწყემსს, მაშინ, როდესაც მისთვის შხამიანი გველი აპირებდა მომაკვდინებელ კბენას, კოლოს უეცარი კბენა გამოაღვიძებს და გადაარჩენს. კოლოს დამსახურების არმცოდნე მწყემსი გამოღვიძებისთანავე კლავს აბეზარ მწერს. მომდევნო ღამეს მას ეს კოლო სიზმარში გამოეცხადება და საყვედურობს მის მიერ გამოჩენილი უმადურობისათვის. დარცხვენილი მწყემსი მეორე დილით კოლოს საფლავს აღუმართავს ამგვარი წარწერით: „პაწია კოლოვ, ფარათა მწყემსი დამსახურებისათვის გიძღვნის I ამ საფლავს ნიშნად მადლიერებისა სიცოცხლის გადარჩენისათვის". შინაარსის ელინისტური სულითა და ფორმის კლასიკური დახვეწილობით გამოირჩევა მცირეტანიანი Copa („ქალი მიკიტანი"), რომელიც ეძღვნება სამიკიტნოში შემპატიჟებელ სირიელ ქალს. იგი მუშტარს მთელი გზნებით ეპატიჟება მის „დაწესებულებაში" შეთავაზებული მომსახურების ვრცელი და სიამოვნების აღმძვრელი ნუსხით: სასტუმრო, მუსიკა, ღვინო, ნაზი გოგონას კოცნა, კამათლების თამაში... ეს შინაარსობრივად და მეტრული სტრუქტურებით უაღრესად ჭრელი, თავად ჭაბუკი ვერგილიუსის თუ სხვადასხვა ავტორის მიერ ვერგილიუსის

[1] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 561 შმდ.; გამოცემა: F. Vollmer, Poetae Latini minores I: Appendix Vergiliana, Lipsiae, 1910.

[2] M. von Albrecht, 1994, 562.

წაბაძვით დაწერილი ლექსებისაგან შედგენილი, ელინისტურ-ნეოტერიკული სულისკვეთებით გაჯერებული კრებული გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის იმაზე, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო ახალგაზრდა ვერგილიუსის პირველი ცდები პოეზიაში, რომლებიც გარკვეული ნიჭიერი პოეტური მიგნებების გარდა სხვა განსაკუთრებული ღირსებებითა და სიახლით, როგორც ჩანს, არ გამოირჩეოდნენ.

ვითარება მკვეთრად იცვლება საუკუნის ორმოციანი წლების მიწურულიდან. ძვ.წ. 44 წელს იულიუს კეისარი შეთქმულების მსხვერპლი ხდება. ძვ.წ. 43 წელს გამოჩენილი კომეტა ხალხმა კეისრის სულის ცით მოვლინებად აღიქვა, რაც ძვ.წ. 42 წელს სენატმა იულიუს კეისრის ღმერთად გამოცხადებით (divus Iulius) დააგვირგვინა. ხოლო ძვ.წ. 41 წელს მძაფრდება სამოქალაქო ომი, რომელსაც რომის მომავლისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. აქედან იწყება არსებითი გარდატეხა ვერგილიუსის შემოქმედებაში. პოეტი ნეოტერიკული ნვრილმანობებიდან, თანდათანობით, მოქალაქეობრივი თვითშეგნების ამსახველი შემოქმედების კალაპოტში ინაცვლებს. მისი ამ ეტაპზე (42-41 წწ.) შექმნილი 10 ლექსი შეადგენს კრებულს, რომელიც ორი სახელწოდებით, „ბუკოლიკები" ან „ეკლოგები" არის ცნობილი. ერთიც და მეორეც ბერძნულიდან ნასესხები ფორმატივებია. პირველი ნაწარმოებია ბერძნული სიტყვიდან βουκόλος „მწყემსი". ფორმულა „ბუკოლიკური სიმღერები/ლექსები" პირველად პასტორალური ჟანრის მამამთავართან, თეოკრიტოსთან გვხვდება: „დაიწყეთ ბუკოლიკური (βουκολικᾶς), ძვირფასო მუზებო, დაიწყეთ სიმღერები/ლექსები" (I 64, 70), მეორეს საფუძვლად ბერძნული ἐκλογή „ამონაკრები, რჩეული" უდევს და იგი ასევე თეოკრიტოსის „იდილიების" მნიშვნელობის შესაბამისია. ამით ვერგილიუსი რომაულ ლიტერატურაში მხოლოდ ახალი ჟანრის შემომტანად კი არ გვევლინება, არამედ იგი იწყებს შეგნებულ, ხაზგასმულ შეჯიბრს ბერძენ ავტორიტებებთან. შეჯიბრებაში პოეტი ვერ დაკმაყოფილდება მხოლოდ ორიგინალის გადმოლათინურებით. მან თავის ლექსებში რაღაც იმგვარი სიახლე უნდა შეიტანოს, რომ „აგონიდან" „გამარჯვებული" გამოვიდეს. ბერძნებთან „ჭიდილს" იგი თეოკრიტოსით იწყებს და, თუკი იმას გავითვალისწინებთ, რომ ევროპული პასტორალური შემოქმედების მამამთავრად თეოკრიტოსთან ერთად იგიც იქცა, მისი ეს პირველი შერკინება ბერძენ წინამორბედთან წარმატებულად უნდა ჩაითვალოს. წიგნის მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, ყურადღებას მხოლოდ ვერგილიუსის „ეკლოგებში" შემოთავაზებულ სიახლეებზე გავამახვილებ:[1]

[1] შდრ. აგრ. Гаспаров, 1979.

1. ჟანრის პრინციპთა სრულად შენარჩუნების ფონზე მისი არსებითი გადახალისებისკენ ლტოლვა უკვე „ბუკოლიკების" გეოგრაფიული კონტექსტის შეცვლაში გამოვლინდა. თუკი თეოკრიტოსის იდილიების მოქმედების ადგილი სიცილია და მცირე აზიის კარიულ სანაპიროსთან მდებარე კუნძული კოსი იყო, სადაც პტოლემაიოს მეორე დაიბადა, ვერგილიუსთან მოქმედება გადმოდის არკადიაში, პელოპონესოსის ცენტრალურ მხარეში, რომელიც ცნობილი იყო დანარჩენი სამყაროდან იზოლირებით თავისი ბუნებრივი პირობების გამო. ეს განთქმული საძოვრებით უხვი მხარე ძველთაგანვე მწყემსებისა და მშრომელი, რამდენადმე კუშტი მთის ხალხის სამშობლოდ ითვლებოდა. თავად არკადიელებს მიაჩნდათ, რომ ისინი ავტოხთონები და მთვარეზე უფრო ძველი ტომი იყვნენ. ასე, რომ არკადიის არჩევა ვერგილიუსის მწყემსური პოეზიის პერსონაჟთა მოქმედების ადგილად კარგად იყო ისტორიული თუ გეოგრაფიული რეალობით მოტივირებული. მრავალწილად სწორედ ვერგილიუსის დამსახურებაა ის, რომ არკადია ესოდენ ორგანულად დაუკავშირდა შემდგომ პასტორალურ პოეზიას და მშვიდი, ნეტარი სოფლური ცხოვრების სიმბოლოდ იქცა. 2. „კლასიკური გარკვეულობა" თავს იჩენს კრებულის სტრუქტურის ორგანიზაციის დონეზე: მასში შესული ათი ლექსიდან ყველა ლუწი მიმდევრობის ლექსი ეპიკურ-ნარატიული, ხოლო ყველა კენტი დიალოგური ფორმითაა დაწერილი. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ლექსი თავისთავადია, მათ ერთობლიობას პოეტი აღიქვამს ისე, თითქოს ისინი ერთი მთლიანობის ნაწილებია. ლექსები ერთმანეთს ეხმიანებიან თემატიურად. მ. გასპაროვის დაკვირვებით[1], აქ გარკვეული სიმეტრიაც კი შეიძლება გამოვავლინოთ კრებულის თავსა და ბოლოში, პირველსა და მეორე ნაწილში განლაგებულ ლექსებს შორის. ურთიერთამრეკლავ წყვილებად წარმოგვიდგებიან:

I და IX. ორივეში დიალოგი წარმოგვიდგენს თანამოსაუბრეებს, რომელთაგან ერთს თავისი მიწის ნაკვეთიდან აყრა უწევს, ხოლო მეორემ დარჩენა მოახერხა. მათი ზოგადი გამაერთიანებელი თემაა ადამიანი და მიწა.

II და VIII. ორივეში გადმოცემულია უიმედო, გაუზიარებელი სიყვარულით გამოწვეული ვნებები. თემა: ადამიანი და სიყვარული.

III და VII. ეძღვნება შეჯიბრებას მელექსეობასა თუ სიმღერათა თქმაში. თემა: ადამიანი და პოეზია.

IV და VI. ბავშვის დაბადების მოლოდინი, რომელსაც ოქროს საუკუნის კვლავ დადგომა უკავშირდება, „მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთ კეთილშობილურ და ღრმააზროვან ქმნილებაში" (IV) და ყოველივე, ცუ-

[1] Гаспаров, 1979.

დიც და კარგიც, რაც წარსულში იყო (VI). თემა: წარსული და მომავალი.

V – ს კომპოზიციურ სიმეტრიაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს. იგი ორ ნაწილად იყოფა. აქ ორი მწყემსი გარდაცვლილი მომღერლის განდიდებაში ეჯიბრება ერთმანეთს. ერთი მის გარდაცვალებას ჩივის, მეორე კი მის გალმერთებას უმღერის. ბოლოს კი ერთმანეთის ქებით ისინი კვლავ მიწაზე, ამქვეყნიურ ცხოვრებაში გვაბრუნებენ. თემა: სიცოცხლე და სიკვდილი, მიწიერი და ღვთაებრივი.

X დამაგვირგვინებელი ლექსი ბუნების, სიყვარულის, სიმღერის, მელექსეობის, ღმერთების თემათა სინთეზირებით, ფაქტობრივად, აჯამებს მთელი კრებულის საკვანძო მოტივებს.

თავად ერთი ლექსის ფარგლებშიც თემების ცვლილება გარკვეული კანონზომიერებით ხდება. ასე მაგალითად, მ. გასპაროვის აზრით, VII ეკლოგაში, სადაც ორ მწყემსს შორის ლექსთა თხზვაში შეჯიბრია აღწერილი, „თემები შემთხვევით არ მონაცვლეობენ: ისინი ჯერ ვიწროვდებიან – პოეზია, ღმერთები, სიყვარული, ბუნება და ყოფა; შემდეგ ფართოვდებიან – ბუნება და სიყვარული, ბუნება, სიყვარული და ღმერთები: და როდესაც შემდეგ მომღერალს აღარ ძალუძს ასევე განაგრძოს, ეს მას დამარცხებად ეთვლება“[1]. თეოკრიტოსთან „ამის მსგავსი არაფერია. იქ მეტი უშუალობა და სიცინცხალეა, მაგრამ ნაკლები სიმწყობრე და ყოვლისმომცველობა“[2].

3. ბერძნული წყაროს რეციპირების პროცესში ვერგილიუსი არ კმაყოფილდება ხოლმე თეოკრიტოსის ერთ იდილიასთან შეხმიანებით და თავის ეკლოგაში შეიძლება რამდენიმე იდილიის თემათა აკუმულირება მოახდინოს. ასე მაგალითად, III ეკლოგაში თეოკრიტოსის V, IV, VIII, ხოლო IX – ში VII, III, V, XI იდილიების თემები შეიძლება გამოვავლინოთ. ამით იგი ახერხებს ჟანრის სპეციფიკიდან და თეოკრიტოსის სამყაროდან გამოუსვლელად შექმნას უკვე თავისი, მრავალი ასპექტით თეოკრიტოსისგან არსებითად განსხვავებული პოეტური სამყარო, რომელშიც უფრო მკაფიოდ ისმის თავად პოეტის ხმა.

4. მწყემსები თეოკრიტოსთან ურბანული ცხოვრების ორომტრიალიდან განშორებული, იდილიური სოფლური ცხოვრების ხიბლის წარმომჩენი, თავიანთი უშუალობით გამორჩეული ჩვეულებრივი სოფლელები არიან. მათი ყოველდღიურობის ასახვისას ელინისტური ეპოქის პოეტი მაქსიმალურად ობიექტურია. მის პერსონაჟებში ვერ დავინახავთ იმაზე უფრო მეტს, ვიდრე ისინი იდილიების კონტექსტში რეალურად თავად არიან. ამისგან განსხვავებით, ვერგილიუსთან შეინიშნება მწყემსის სახით ზოგადად ადამიანის წარმოჩენისაკენ სწრაფვა, ადამიანისა, რომე-

[1] Гаспаров, 1979.

[2] Гаспаров, 1979.

ლიც, მართალია, თავისი უბრალოებითა და სოფლური გულუბრყვილობით, ზოგჯერ კი პრიმიტივიზმით გამოირჩევა, მაგრამ მაინც თითქმის ეპიკური ყოვლისმომცველობით ასახავს სამყაროს თავისი მრავალმხრივი ურთიერთმიმართებებით.

5. ვერგილიუსის ეკლოგებს გამოარჩევს გარკვეული იდეური მიზანდასახულობა, რომელიც მნიშვნელოვანწილად კრავს ერთ მთელად კრებულის ლექსებს. ისინი, ძირითადად, რამდენიმე კონცეპტუალურ საყრდენს ეფუძნებიან, რომელთაგან შეიძლება გამოვარჩიოთ სიყვარულისა და მომავლის ვერგილიუსისეული გააზრება. ეკლოგების, ალბათ, ყველაზე ცნობილი სენტენციაა: omnia vincit amor, et nos cademus amori (X, 69). ტრადიციულად ვერგილიუსის „ყოველივეს ამარცხებს ამორი/სიყვარული და ჩვენც დავემორჩილოთ ამორს/სიყვარულს" გააზრებულია სიყვარულის ყოვლისშემძლეობის სადიდებელ ფრაზად. თუმცა ვერგილიუსთან მას სულ სხვაგვარი დატვირთვა აქვს. AMOR-ში იგი ხედავს მხოლოდ სასიყვარულო ვნებას, გამანადგურებელ სტიქიას, რომელსაც ადამიანების გამხეცება, დაღუპვა ძალუძს. თავად მეათე ეკლოგის კონტექსტი ნათლად წარმოგვიჩენს, თუ სადამდე მიიყვანა ვერგილიუსის მეგობარი, ელეგიკოსი პოეტი კორნელიუს გალუსი, რომელსაც ეს ლექსი ეძღვნება, მოღალატე ქალის amor-მა. ვერგილიუსი თავიდანვე აცხადებს: sollicitos Galli dicamus amores (6) „გალუსის ბორგნეულ სიყვარულს ვუმღეროთ"; აქვე ვიტყობთ indigno amore cum Gallus peribat (10) „უღირს სიყვარულს დაითმენდა გალუსი"; თავად აპოლონი ეკითხება მას: quid insanis? (22) „რატომ გაგიჟდი?" და ახსენებს, რომ მისი საყვარელი ლოკრისი სხვასთან გაიქცა. გალუსს ყველანი თანაუგრძნობენ, გაოგნებულნი არიან და ეკითხებიან: unde amor iste tibi? (21) „საიდან [მოვიდა] შენთან ასეთი სიყვარული?"; ჩნდება არკადიის ღმერთი პანიც, რომელიც კითხულობს: ecquis erit modus? (28) „ვინმე დაუდებს ზღვარს?" მაგრამ ამორს ეს არ ანაღვლებს. მწუხარე გალუსი გრძნობს, რომ არკადიის შვილები თავიანთ მთებს უმღერებენ მისი ბედის შესახებ. ხოლო გალუსის ძვლები მშვიდად განისვენებენ, თუკი მათი სალამური ოდესმე მის სიყვარულზე იმღერებს. ამორის ნების შეცვლა ადამიანებს არ ხელეწიფებათ, ამას მოსდევს ზემოთ მოყვანილი ცნობილი სენტენცია. ეს კრებულის დამასრულებელი ეკლოგა აშკარად ეხმიანება თეოკრიტოსის პირველ იდილიას, რომელშიც გადმოცემულია მწყემს დაფნისის სასიყვარულო ვნებებისა და გარდაცვალების ამბავი. მიმართებაზე თეოკრიტოსთან თავად ვერგილიუსიც გარკვევით მიგვანიშნებს ეკლოგაში, თუმცა ვერგილიუსისეული ამორის კონცეფცია გამოირჩევა თავისი სიახლით და პოეტის თანამედროვე რომაულ რეალობასთან მისი ოსტატურად მისადაგებით. მასზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად აუცილებელია

თვალი გადავავლოთ სხვა ეკლოგებსაც. VI ეკლოგაში კალეიდოსკოპური სისწრაფით გადმოცემულ კოსმოგონიურ პანორამაში ისეთი ეროტიკული ანომალიების აქცენტირება, როგორიცაა ავხორცი ადამიანებისა და ცხოველების ინტიმური კავშირი, როგორც მ. გასპაროვი ფიქრობს, აშკარად მიგვანიშნებს ვერგილიუსის დამოკიდებულებაზე ამორის მიმართ: „სასიყვარულო ვნება – ეს ბნელი ძალაა, რომელიც ადამიანებს ცხოველებად გარდაქმნის და მისი შემოჭრა ადამიანურ ცხოვრებაში ოქროს საუკუნის დასასრულს მოასწავებდა"[1]. ამორი, ფაქტობრივად, ვერგილიუსისთვის ავხორცობის, ვნების სიმძაფრის ისეთი საბედისწერო გამოვლინებაა, რომელმაც დაღუპვამდე შეიძლება მიიყვანოს არა მარტო ერთი კონკრეტული მოკვდავი, არამედ მთელი საზოგადოება, ქვეყანა. ვნების თუ ჟინის დაოკებისაკენ ეს დაუოკებელი ლტოლვა შეიძლება დიდ დაპირისპირებებში გადაიზარდოს, რაც სამოქალაქო არეულობებით გადაქანცული რომისათვის საკმაოდ კარგად იყო ცნობილი. და, აი, აქ ვერგილიუსი ნახულობს სავსებით ახალ გამოსავალს. იდეალის საძებნელად იგი მზერას წარსულს კი არ მიაპყრობს, არამედ მომავალს. ის ცნობილ მეოთხე ეკლოგაში წინასწარმეტყველებს ახალი ოქროს ხანის დადგომას:

Magnus ab integro saeclorum nescitur ordo:
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
Iam nova progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
Disimet ac toto surget gens aurea mundo,
Casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.
დიადი იშვება კვლავ დინება საუკუნეთა:
უკვე ბრუნდება კვლავ ქალწულიც და ბრუნდება მეფობა სატურნული;
კვლავ ახალი ტომი იგზავნება მაღალი ციდან.
შენ ბავშვის, ახლა რომ იშვება, ვინც რკინის საუკუნეს
დაასრულებს და მთელს ქვეყანაზე აღმოსვლას იწყებს ოქროს ტომი,
იყავ მფარველი, ლუკინა, ახლა მეუფებს შენი აპოლონი.
(5-10)

ჰესიოდესთან დახატულ საუკუნეთა მიმდევრობის ერთობ პესიმისტურ სურათს, რომელიც, ჩვეულებრივ, სხვადასხვა ვარიაციით მეორდება ანტიკურ ტრადიციაში, მათ შორის ლუკრეციუსთანაც, ვერგილიუსთან აშკარად უპირისპირდება რადიკალურად ოპტიმისტურ მომავალზე ორიენტირებული მსოფლაღქმა. მე ახლა არ შევეხები ამ ეკლოგის ინტერპრეტაციის უაღრესად საკამათო ასპექტებს, რის თაობაზეც ანტიკურობიდან მოყოლებული დღემდე გრძელდება კამათი. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ ეს ეკლოგა არის მთელი მსოფლიოსათვის იმედის

[1] Гаспаров, 1979.

მომცემი სიახლის მოლოდინის ყველაზე მძლავრი გამოხატულება ანტიკურ ლიტერატურაში. ყურადღებას ის იპყრობს, რომ ოქროს საუკუნის სიკეთეთა საკმაოდ ვრცელ ნუსხაში (დიკე ბრუნდება ქვეყანაზე, დიადი საქმეებით აღსავსე წლები, ბუნების სიუხვე, რომელიც მასთან ბრძოლის არავითარ საჭიროებას აღარ ტოვებს და ა.შ.) აბსოლუტურად იგნორირებულია ამორი. სამაგიეროდ, ლექსის ფინალური სტრიქონები მიგვანიშნებს იმაზე, თუ რამ უნდა ჩაანაცვლოს ამორი ოქროს საუკუნეში:

Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem,
Matrilonga decem tulerunt festidia menses.
Incipe, parve puer, cui non risere parentes,
Nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.
დაიწყე, პატარა ბიჭუნავ, სიცილით დედის შეცნობა,
დედას ათმა თვემ ხანგრძლივი მოუტანა განსაცდელი.
დაიწყე, პატარა ბიჭუნავ, ვინც არ უცინის მშობლებს,
ვერც ღმერთის თანამესუფრეობის და ვერც ქალღმერთის სარეცლის
ღირსი გახდება.

(60-63)

დედობრივი სიყვარული ხორციელის ნაცვლად, აი, ოქროს საუკუნის ჰარმონიულობის საფუძველი, აი, საყოველთაო, დედამიწისა და მისგან შობილთა, მთელი სამყაროს შემაკავშირებელი და გამაერთიანებელი, დაპირისპირებებისა და გიჟური ვნებებისგან დაცლილი სიყვარული, რომელიც ღვთაებრივი ძის დაბადებამ და ოქროს საუკუნის დაბრუნებამ უნდა მოიტანოს თან. პოეტი იმდენად იმედიანად მოელის ამ კარსმომდგარ დიდებულ მოვლენას, რომ ნატრობს, მიაღწიოს მანამდე, რათა შეძლოს მას ისეთი შემართებით უმღეროს, რომ:

ვერ დამამარცხოს სიმღერებით ვერც თრაკიელმა ორფევსმა,
ვერც ლინუსმა...

(55-56)

შესაბამისად, ახალი საუკუნის ერთ-ერთი სიკეთე პირადად პოეტისათვის ის იქნება, რომ აგონში იგი თავად ელინური სამყაროს ღვთაებრივი წარმოშობის პოეტებსაც კი არ დაუდებს ტოლს ანუ ადამიანური მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს გამოხატულებაში, პოეზიაში, ლათინები ელინებთან ღირსეულად შეჯიბრებას შეძლებენ. და მართლაც, უკვე ეკლოგების ამ მცირეტანიან კრებულში „წინამორბედებთან შედარებით ბუკოლიკების რომაულ ნიადაგზე გადმონერგვა ნიშნავს გაშუალედების შემდგომ საფეხურს, მაგრამ ასევე შემატებას შინაგანი ერთიანობის სფეროში: ვერგილიუსი რთავს თეოკრიტოსის პოეზიის მრავალგვარ ელემენტებს ახალ კოსმოსში, აყენებს მათ ახალი მიზნე-

ბის სამსახურში"[1]. „გაიარა რა ბოლომდე ელინისტური პოეზიის სკოლა, გაუსწრო მას ზრდაში და თავად იქცა თავდაპირველად არაკლასიკური ჟანრის კლასიკოსად"[2]. სწორედ არაკლასიკური ჟანრის კლასიკურობამდე აყვანა იყო ვერგილიუსის სერიოზული ინნოვაცია უკვე შემოქმედების ამ ადრეულ ეტაპზე.

გასაკვირი არ არის, რომ პირველად ჭეშმარიტი დიდება მას სწორედ ეკლოგების კრებულმა მოუტანა, იგი სწრაფად იქცა რომაელების ერთ-ერთ ძირითად საკითხავ წიგნად. მისი წარმატება დაემთხვა ავგუსტუსის შემობრუნების დაწყებას მშფოთვარე პოლიტიკური ქარტეხილებიდან რომში მშვიდობიანი კულტურული ცხოვრების ორგანიზაციისკენ, რომელშიც კულტურულმა ასპექტმა ერთ-ერთი ძირითადი ადგილი დაიჭირა. კულტურის სფეროში კი პოეზია აშკარად მხატვრული შემოქმედების წამყვანი მიმართულება იყო. ავგუსტუსს რომის იმპერიის ფორმირების პროცესში ესაჭიროებოდა ახალი ტიპის პოეტები, რომლებიც მისი ახალი პოლიტიკის, Imperium Romanum-ის იდეის ღირსეულ პროპაგანდას შეძლებდნენ. როგორც სხვა, ისე ამ საქმეშიც პრინცეპსის მარჯვენა ხელი მისი განუყრელი მეგობარი, უნიჭიერესი ადამიანი, ეტრუსკული წარმომავლობის მეკენასი[3] იყო, რომლის სახელმა ადრევე მიიღო განზოგადოებული მნიშვნელობა: დღემდე მეცნატი აღნიშნავს პირს, რომელიც მფარველობს და მატერიალურ თანადგომას უწევს მეცნიერებას, ლიტერატურასა და ხელოვნებას. მან შემოიკრიბა რომაელ ინტელექტუალთა საუკეთესო წარმომადგენლები და ისინი ავგუსტუსის ეპოქის პროპაგანდის სამსახურში ჩააყენა. მის მიერ ორგანიზებულ ლიტერატურულ წრეში ყველაზე თვალსაჩინო ვერგილიუსის შემოქმედებითი პოტენციალი იყო. იგი მთელი გულწრფელობით ჩაერთო რომის ახალი მისიის პროპაგანდის საქმეში. თეოკრიტოსთან „შეჯიბრების" წარმატებით დასრულების შემდეგ მან დროში უფრო ღრმად გადაინაცვლა და პოეტურ აგონში ელინთა რანგით მეორე ეპიკოსი, საგნობრივი და დიდაქტიკური პოეზიის მამამთავარი ჰესიოდე გამოიწვია, თუმცა, რასაკვირველია, საგნობრივობის თვალსაზრისით, ვერგილიუსი ელინისტური კვაზიმეცნიერული პოეზიის, უპირველეს ყოვლისა, არატოსის და ლუკრეციუსის „საგანთა ბუნებისათვის" ღრმა ცოდნასაც ავლენს.

30-იან წლებში, ავგუსტუსის აგრალური პოლიტიკით შთაგონებული, იგი მუშაობს პირველ გაბმული ტექსტის შემცველ პოემაზე Georgica. სათაურად, ისევე როგორც ეკლოგების შემთხვევაში, ბერძნული ტერმინია შერჩეული. გეორგიკა შეიძლება ვთარგმნოთ როგორც „სამიწადმოქმე-

[1] M. von Albrecht, 1994, 539.
[2] M. von Albrecht, 1994, 539.
[3] შდრ. კობახიძე, 2006.

დო". 2188 ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველი დიდაქტიკური პოემის ოთხ წიგნში გასაშლელ თემათა ჩამონათვალს ვერგილიუსი თავიდანვე აუწყებს თავისი მიმართვის ადრესატს მეკენასს, რომელსაც პოემაში იგი შემდგომ არაერთგზის მიმართავს: 1. მიწათმოქმედება, 2. ხეთა მოშენება, 3. მესაქონლეობა, 4. მეფუტკრეობა. უფრო იშვიათად, მისი მიმართვის კიდევ ერთი ადრესატი თავად ავგუსტუსია. უკვე აქ ვხედავთ არსებით განსხვავებას ჰესიოდესთან. „სამუშაონი და დღენის" ავტორი პერსესს, საკუთარ ძმას, ჩვეულებრივ გლეხს, ხოლო „გეორგიკების" პოეტი სახელმწიფოს მართვის სადავეებთან მდგარ პირველ კაცსა და მის მარჯვენა ხელს, რომის საშინაო და საგარეო პოლიტიკის ფორმირებაში ძირითად ფიგურებს მიმართავს. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ ჰესიოდესგან განსხვავებით, ვერგილიუსის დიდაქტიკა ერთი ღარიბი მხარის გლეხებისადმი კი არ არის მიმართული, არამედ იმ იმპერიის მოსახლეობისადმი, რომელსაც მსოფლიოს მართვის პრეტენზიები აქვს. პოემაზე მუშაობას ვერგილიუსმა შვიდი წელი მოანდომა, შესაბამისად, იგი დღეში საშუალოდ ნაწარმოების მხოლოდ ერთი ჰექსამეტრული სტრიქონის დაწერას ახერხებდა. შედეგად მივიღეთ შესანიშნავი პოეტური ქმნილება, რომელიც უკვე აშკარად მაღალ კლასიკას წარმოადგენს მთელი თავისი ბრწყინვალებით. ვერგილიუსი პოემის შექმნისას ისახავდა როგორც პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ, ასევე წმინდა შემოქმედებით და პოეტიკურ მიზნებს.

სასოფლო-სამეურნეო მიწების გადანაწილება ავგუსტუსის მომხრე, გამარჯვებულ ვეტერანებზე რომის აგრარული პოლიტიკის უმნიშვნელოვანესი ასპექტი იყო. ვერგილიუსი არც მალავს, რომ ამ პოემის შექმნა სახელმწიფოს დავალება იყო:

> Interea Dryadum silvas saltusque sequamur
> Intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa
>
> დრიადების ტყეებით და ტყიანი მთებით უხვ მხარეში, აქამდე
> უმღერებელში, მეკენას, შენი მიმიძღვება არცთუ რბილი ბრძანება.
> (III 40-41)

ვერგილიუსი რამდენიმე მნიშვნელოვან სიახლეს გვთავაზობს: მის თვალსაწიერში ამჯერად, მსგავსად ეკლოგებისა, არა ელინური სამყარო, არამედ დრიადების ქვეყანა ანუ იტალიაა; იგი თავისი პოემით ასრულებს სახელმწიფოს პოლიტიკურ შეკვეთას; იგი ხდება იმპერიის შემქნელ პოლიტიკოსთა თაობის მიზანთა პროპაგადისტი და ავგუსტუსის პოლიტიკის კულტურის სფეროში გამტარებელი უმთავრესი შემოქმედი ფიგურა.

ვერგილიუსამდე ანტიკურ ლიტერატურაში საგნობრივი ეპოსის შექ-

მნის საკმაოდ ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობდა ჰესიოდედან მოყოლებული ელინისტური ეპოქის კვაზიმეცნიერული პოემების ჩათვლით, თვით ლათინურენოვან სამყაროშიც უკვე შექმნილი იყო ლუკრეციუსის შესანიშნავი ფილოსოფიური პოემა. ვერგილიუსის წინაშე, რომელიც გენიალურ წინამორბედებთან ღირსეული პოეტური შეჯიბრებისათვის უკვე მზად იყო, საკმაოდ რთული ამოცანა იდგა. მას უნდა შეექმნა პოემა, რომელშიც გაერთიანდებოდა მიწათმოქმედების საკითხებში პოეტის საშური განსწავლულობა, პოლიტიკურ პროპაგანდაში პათეტიკური გულწრფელობა, და, რაც მთავარია, მაღალი პოეტურობა, გამოხატული შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალასა და ლექსის ხელოვნებაში გამორჩეულ გაწაფულობაში. შეიძლება ითქვას, რომ მან ბრწყინვალედ გაართვა თავი ამ ურთულეს ამოცანას და შექმნა პოემა, რომელმაც პოეტური ტალანტებით უხვ ავგუსტუსის რომში მას პირველი პოეტის ადგილი მყარად დაუმკვიდრა. ეს პოემა, რომელიც სრულად აკმაყოფილებდა როგორც მიწიერ, საკუთარ ეპოქასა და საარსებო გარემოსთან ორგანულად დაკავშირებულ პრაგმატულ-გამოყენებით, ასევე პოეტური აზროვნების იდუმალი სფეროებიდან მომდინარე ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს, რომაულ მწერლობაში ახალ ფურცელს შლის. მესამე წიგნის საწყის სტრიქონებში ავტორი საკმაოდ მკაფიოდ აყალიბებს თავის ამოცანას:

გიმღერებთ შენც დიდო პალეს და შენც სახელოვანო
მწყემსო ამფრისუსის, თქვენც ლიკაევსის ტყეებო და ნაკადებო.
სხვა, რაც მოცალეობისას იპყრობს სიმღერით გონებას,
ყოველივე უკვე საყოველთაოდ ცნობილია...
(1-4)

ამას მოსდევს ამ ე.წ. უკვე გაცვეთილი თემების უსისტემო და არასრული ჩამოთვლა, რის შემდეგაც პოეტი თავის ნოვატორულ სურვილებს ამხელს:

საკვლევია გზა, რომელიც იქნებ მე შემაძლებინებს,
ზემოთ ავიდე და მიმოვიფრინო კაცთა ბაგენი, გამარჯვებულმა,
პირველი ჩემს სამშობლოში, თუ ვიცოცხლებ,
ჩამოვიყვან აონური მწვერვალებიდან მუზებს,
პირველი იდუმეურ პალმებს შენ მოგიტან მანტუა
(8-12).

თავისთავად, უკვე სურვილი აონური მწვერვალებიდან ანუ ჰელიკონიდან მუზების საკუთარ სამშობლოში ჩამოყვანისა და პოეტის მშობლიური ქალაქისათვის, მანტუასათვის, პალესტინის ედომიდან გამარჯვებების მომპოვებელი პოეტის პატივის მიგების სიმბოლოს, იდუმეური პალმების მოტანისა რომაულ პოეზიაში გარკვეულ სიახლეს წარმოადგენდა. თუმცა, გარდა ამისა, ვერგილიუსის პოემაში არაერთი თვალ-

საჩინო სიახლეა ნაწარმოების ორგანიზაციის თითქმის ყველა დონეზე. ყურადღებას შევაჩერებ ზოგიერთ მათგანზე:

ა. ვერგილიუსი ელინისტური ეპოქის ნოვატორი პოეტებისა და რომაელი ნეოტერიკოსების მსგავსად უარს ამბობს ტრადიციული, ნარატიული ეპიკური პოეზიისათვის დამახასიათებელი სიუჟეტების გამოყენებასა თუ გაშლაზე, მაგრამ მათგან განსხვავებით იგი არ გვევლინება მცირეტანიანი პოეტური ნაწარმოებების აპოლოგეტად და უარს არ ამბობს ვრცელი საგნობრივი პოემის შექმნაზე, რომელსაც მისთვის საყოველთაო აღიარების მოტანა შეეძლება.

ბ. ვერგილიუსი საგნობრივ ეპოსში, როგორც ჩანს, პირველად გამოიყენებს ურთიერთგადამწვდომობის პრინციპს. არა მარტო ამ პოემის წიგნები არიან ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული აზრობრივი ძაფებით, არამედ „გეორგიკა" იმ საკვანძო საკითხთა ერთგვარ განმარტებასაც გვთავაზობს, რომლებიც ეკლოგებში სათანადო ახსნის გარეშე დარჩა და ამასთან გარკვეულწილად გვამზადებს იმისათვის, რის შექმნასაც პოეტი მომავალში გეგმავს. შევეცადოთ გავერკვეთ ამ პრინციპის არსში რამდენიმე მაგალითის საფუძველზე. ეკლოგების მაჟორულ ტონალობას მრავალწილად განსაზღვრავს IV-ში ოქროს საუკუნის დაბრუნების მოლოდინი. მაგრამ აქ არაფერია ნათქვამი იმის თაობაზე, თუ რა აუცილებლობით იყო გამოწვეული ის, რომ კანონიერებისა და სამართლიანობის ღმერთს წაერთმია თავის დროზე ოქროს საუკუნე მოკვდავებისათვის. ამაზე არაფერს გვეუბნება ჰესიოდეც, რომელთანაც პირველად ვხვდებით თხრობას კაცობრიობის ხუთი საუკუნის შესახებ. ვერგილიუსი, თეოლოგი კომენტატორის მსგავსად, „გეორგიკაში" (I, 118-159) განგვიმარტავს, რომ იუპიტერმა ადამიანებს ოქროს საუკუნის სამოთხე წაართვა, რათა ისინი მიჩვეულიყვნენ შრომას, იძულებულნი გამხდარიყვნენ ეზრუნათ კულტურის განვითარებაზე. შესაბამისად, ნათელია, რომ სამყაროს გეგმა გააზრებულია. როგორც უკვე აღინიშნა, ეკლოგებში ამორის/სიყვარულის, როგორც ცხოველური ჟინის, ნეგატიური ბნელი ძალის არსის ჩვენებას ადამიანური გამოცდილების მაგალითზე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მაგრამ იქ წამოყენებულ თეზისს, „ამორი/სიყვარული ყოველივეს ამარცხებს", ვერგილიუსი საოცრად შთამბეჭდავად წარმოგვიდგენს აქ ჟინით მოცული მთელი სულიერი სამყაროს მაგალითზე (III, 242-283):

დედამიწაზე ყველა გვარი, ადამიანებიც და ცხოველებიც,
წყლის მკვიდრნიც, საქონელიც და ჭრელი ჩიტებიც,
ცეცხლოვან სიშმაგეს ეძლევიან. ამორი ყველასთვის ერთნაირია
(Amor omnibus idem) (242-244).

სწორედ ამგვარი ვნებისაგან განდგომა ახასიათებს ფუტკართა სამეუფეოს, რომელსაც ეძღვნება პოემის ფინალური წიგნი. ღვთაებრივი ფუტკრები ვერგილიუსისათვის თავიანთი „ცხოვრების წესით" სამაგალითონი არიან: მათ შესანიშნავად აქვთ განაწილებული შრომა, რომელსაც დაუღალავად ეწევიან მთელი დღის განმავლობაში, „ყველას ერთი/ ერთდროული აქვს გარჯათაგან მოსვენება, შრომა ყველას აქვს ერთი/ ერთდროული" (184), „ფუტკრების ერთი ჩვევა მართლაც საოცარია, / რადგან ისინი არასდროს წყვილდებიან, არც სხეულებს ისუსტებენ/ ხანგრძლივი სიყვარულით, არც წვალებით შობენ შვილებს" (197-199). ფუტკრების ჰარმონიული, უკონფლიქტო ფუნქციონირების დეტალურად აღწერის შემდეგ ვერგილიუსი მიდის დასკვნამდე: „ამ ნიშნებისა და მაგალითების კვალდაკვალ ზოგიერთებმა/თქვეს, რომ ფუტკრებს წილი აქვთ ღვთაებრივ გონში/ და ზეციურ სუნთქვაში" (219-221). ფუტკრების პარადიგმატულობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გამოვლინება არის მათი რეგენერაციის, აღორძინების უნარი. ამის საილუსტრაციოდ ვერგილიუსი, სოფლის მკვიდრთა დარიგების კონტექსტში, თუ როგორ უნდა მოაშენონ ფუტკარი, გვთავაზობს აპოლონისა და კირენეს ძის, არისტეოსის, ლათინური ტრადიციით არისტეოსის მითის საკუთარ ვარიანტს, რომელშიც ოსტატურად აკავშირებს ერთმანეთთან ტრადიციულ ამბავთა სხვადასხვა კომპონენტებს. როგორც ჩანს, პოეტი მასში რთავს საკუთარი ფანტაზიით შექმნილ დეტალებსაც, რის შემდეგაც მითი მიზანმიმართულ ხასიათს იღებს: არისტეუსს მის მიერ მოშენებული ფუტკრები დაეღუპა. კირენე ამის მიზეზის გასაგებად მას პროტეევსთან აგზავნის. პროტეევსი უმხელს, რომ ეს ორფევსისა და ნიმფების წყევლის შედეგია, რადგან, როდესაც არისტეუსი, ორფევსის ცოლის მიმართ ვნებით ანთებული, მას გაეკიდა, გაქცეულმა ევრიდიკემ ვერ შენიშნა შხამიანი გველი და მის ნაკბენს ემსხვერპლა. კირენე შვილს ურჩევს, ევრიდიკესა და ორფევსის სულებს შესწიროს რამდენიმე ხარი და ხბო, ხოლო მათი ლეშები დატოვოს ჭალაში. როდესაც არისტეუსი მსხვერპლშეწირვიდან მეცხრე დღეს იქ მივიდა, იხილა ლეშებიდან ამოფრენილი ფუტკრის ნაყარი. ამ მშვენიერი ამბით ძვირფასი დანაკარგით გამოწვეულ მძაფრ შეგრძნებებზე და მისი დაბრუნებით გამოწვეულ კმაყოფილებაზე ვერგილიუსი გარკვეულწილად ეხმიანება ოქროს საუკუნის მეოთხე ეკლოგაში წარმოჩენილი დაბრუნების თუ აღორძინების თემას. ღვთაებრივი ფუტკრების რეგენერაციის მითი ამგვარი შესაძლებლობის რეალურობაზე მიგვანიშნებს.

ურთიერთგადაწვდომის პრინციპი გვამზადებს პოეტის მომავალი გეგმებისათვისაც. „გეორგიკის" მესამე წიგნის პროლოგს იგი ამგვარი

დაპირებით ასრულებს:

თუმც მალე დავიწყებ ცხარე ბრძოლების განდიდებასაც
კეისრის და იმდენ წელს გამოვატარებ მის სახელს,
ტითონოსის დაბადება რამდენითაც დაშორებულია კეისრისას.
(46-48)

უკვე ნაცად, ბუკოლიკებისა და გეორგიკების ჟანრებთან ერთგვარ გამოთხოვებას და მომავალში ნარატიულ ეპოსზე გადანაცვლებას უნდა მოასწავებდეს პოემის ფინალური სტრიქონებიც:

სახნავ მიწებისა და საქონლის მოვლაზე ვმღეროდი
და ხეებისა, ვიდრე დიდი კეისარი ღრმა
ევფრატთან ომით ელვარებს და გამარჯვებული მათივე ნებით
ხალხებს კანონებს აძლევს და მიელტვის გზას ოლიმპუსისკენ.
იმხანად, მე, ვერგილიუსს, მასაზრდოებდა საამო
გატაცებები პართენოპეთი/ნეაპოლით, პოეზიით გაფურჩქნულს, შორს
სახელისგან,
თამაშით მწყემსურ ლექსებს ვთხზავდი, ახალგაზრდული შემართებით,
შენზე ტიტირუს ვმღეროდი ფართოდ გაშლილი წიფელის საფარქვეშ.
(559-566)

შემოქმედებით-ურთიერთგადაწვდომითი პრინციპის გამოყენებით ვერგილიუსს ახალი ტენდენცია შემოაქვს ანტიკურ პოეზიაში, რომელიც მას, მ. გასპაროვს თუ დავესესხებით, „მომავლის პოეტად"[1] წარმოგვიჩენს, რაც მისი შემოქმედების დამაგვირგვინებელ „ენეიდაში" უკვე მთელი თავისი ბრწყინვალებით გამოვლინდება.

გ. ვერგილიუსი საფუძველს უყრის რომაულ ლიტერატურაში სახელმწიფო პოლიტიკის, რომლის ცენტრშიც სახელმწიფოს მმართველი დგას, პოეტური პროპაგანდის ანტიკური ლიტერატურისათვის მანამდე არც თუ მიღებულ, ფაქტობრივად, ახალ ტრადიციას. თუკი ბუკოლიკებს, როგორც თავად ამბობს, ვერგილიუსი ახალგაზრდულ ასაკში თამაშით (lusi) თხზავდა, აქ იგი უკვე სრულად აცნობიერებს, რომ პროპაგანდას სახელმწიფოს, კერძოდ, ავგუსტუსის, აგრალურ პოლიტიკას უწევს, რომლის მიზანია მიწაზე მუშაობას გადაჩვეული ჯარისკაცები მშვიდობიანობის დამყარების შემდგომ როგორმე კვლავ დაუბრუნდნენ სოფლის მეურნეობას, მიწათმოქმედებას. ვერგილიუსის ამოცანას მიწათმოქმედის შრომის იდეალიზება წარმოადგენდა. ციცერონის მიხედვით (De officiis 3, 13): „უმაღლეს სიკეთედ სტოიკოსები მიიჩნევდნენ ბუნებასთან შეთანხმებულად ცხოვრებას" – convenienter naturae vivere. ამ თეზისის იდეალურ განმხორციელებლად ვერგილიუსს, მიღებული აზრის საპირისპიროდ, მხოლოდ ფილოსოფოსები კი არ მიაჩნია, არა-

[1] Гаспаров, 1979.

მედ მიწაზე მომუშავე გლეხებიც. იგი აღიარებს, რომ „ბედნიერია, ვისაც ძალუძს შეიცნოს საგანთა მიზეზნი“ (II, 490) – Felix qui potuit rerum cognoscere causas -და ამაში უახლოვდება ლუკრეციუსს, თუმცა მიიჩნევს, რომ „ბედნიერია ისიც, ვინც ცნობს სოფლის ღმერთებს, და პანს და მოხუც სილვანუსს და შედობილებულ ნიმფებს“ (II, 493-494). ვერგილიუსის პათოსი სავსებით გასაგებია, იგი იმდენად იმას კი არ ცდილობს, რომ ხალხს სოფლად ცხოვრება ასწავლოს, რამდენადაც სრულად წარმოაჩინოს მიწადმოქმედის საქმიანობის ხიბლი და მნიშვნელობა. როგორც სენეკა აღნიშნავდა, პოეტს სურდა „არა მხვნელთა ჭკუის სწავლება, არამედ მკითხველისათვის სიამოვნების მინიჭება“ (Epist. 86). და, მართლაც, არც ანტიკურობაში და არც მის შემდეგ ვერგილიუსის პოემას არავინ მიიჩნევდა მიწადმოქმედთა უაღრესად სასარგებლო სახელმძღვანელოდ, თუმცა არავინ დაობდა იმაზე, რომ „გეორგიკა“ არის პოეტური თვალსაზრისით ერთ-ერთი საუკეთესო დიდაქტიკური პოემა, რომელიც კი ოდესმე შეუქმნია კაცობრიობას. შესაბამისად, მან ღირსეული მეტოქეობა გაუწია ევროპული საგნობრივი ეპოსის მამამთავარს ჰესიოდეს, და კლასიკურობის ნიშნით აშკარად აღემატა თავის წინამორბედს, რაც გამოიხატა როგორც ტექსტის დახვეწილი ორგანიზაციის, ასევე რაფინირებული პოეტური ენის მაღალ ხარისხში. „გეორგიკაში“ უკვე მთელი ძალით გამოვლინდა კლასიკურობის უმთავრესი მახასიათებელი: საშური გარკვეულობა და ამასთანავე სიღრმე და ამომწურავობა. პოემის სტრუქტურების უმცირესი საშენი ელემენტების დონეზე პოემაში არაფერია განსაკუთრებული ან გაურკვეველი, თუმცა სავსებით არაორდინალურია ამ ელემენტებით აგებული სტრუქტურები. უკვე ანტიკურობაში აღნიშნავდნენ, რომ ამ პოემაში „ცალ-ცალკე ყველა სიტყვა ჩვეულებრივია, ხოლო ერთად – არაჩვეულებრივი“[1].

ელინისტური ეპოქის პოეტებთან და ჰესიოდესთან წარმატებით „შერკინების“ შემდეგ ვერგილიუსი იწყებს შეპირებულ ნარატიულ ეპოსზე მუშაობას. ის უკვე ითვლებოდა ავგუსტუსის გარშემო შემოკრებილი ინტელექტუალების უცილობელ ლიდერად, ახალი სულის შემომტანად რომაულ მწერლობაში, რომლისგანაც ელოდნენ თითქმის შეუძლებელი ამოცანის შესრულებას, ღირსეულ შეჯიბრებას თავად ღვთაებრივ ჰომეროსთან. პროპერციუსი აღტაცებით ახდენს მხოლოდ საკუთარ ვარაუდებზე დაყრდნობით ვერგილიუსის მომავალი პოემის ანონსირებას:

ვერგილიუსს აქციუმის ნაპირებს, ფებუსი რომ დარაჯობს
და კეისრის მარჯვე ხომალდებს ძალუძს უმღეროს,
რომელიც ახლა აღადგენს ტროელი ენეასის ბრძოლებს
და ლავინიუსის ნაპირებზე აგებულ კედლებს.

[1] მიმოხილვისათვის M. von Albrecht, 1994, 539 შმდ.

ჩამოეცალეთ რომაელო პოეტებო, ჩამოეცალეთ ბერძნებო!
იბადება რაღაც უფრო მეტი ილიადაზე.

(II, 61-66)

პროპერციუსი არ შეცდა იმაში, რომ ვერგილიუსი მართლაც ისეთი პოემის შექმნას აპირებდა, რომელიც „ილიადასაც“ კი შეიძლებოდა გაჯიბრებოდა, მაგრამ მან ვერ განსაზღვრა, თუ რა გზას აირჩევდა იგი ამ მიზნის მისაღწევად. როგორც აქ მოტანილი სტრიქონებიდან ჩანს, საზოგადოება ელოდა, რომ პოემა, ძირითადად, ავგუსტუსის ისტორიულ გამარჯვებას მიეძღვნებოდა აქციუმის ნაპირებთან ძვ.წ. 31 წლის 2 სექტემბერს და მის შორსმიმავალ შედეგებს, აწმყოდან გადაწვდებოდა წარსულს და შეეხმიანებოდა მითიურ ენეასს. მაგრამ ვერგილიუსმა განსხვავებული, პაექრობაში გამოწვეულ ჰომეროსთან მისივე პოემების გენიალური, მანამდე ლიტერატურის ისტორიისათვის ჯერ არნაცადი რეციპირების სავსებით ახალი გზა აირჩია. თავის ამოცანას ვერგილიუსი მიუდგა როგორც ჰომეროსის მიერ ე.წ. საგმირო ნაციონალური ეპოსის კონსტრუირებისათვის მონახული მოდელების ოპტიმალურობის მაღიარებელი. ამიტომ ჰომეროსთან „საპაექროდ“ მან მისგან დისტანცირების გზა კი არ აირჩია, არამედ ჰომეროსის ტრადიციის მაქსიმალური შემოქმედებითი ათვისებისა. როგორც ჩანს, ვერგილიუსი კარგად აცნობიერებდა, რომ ჰომეროსთან შესაჯიბრებლად საჭირო იყო ფიქრი რომაელთათვის ისეთივე ნაციონალური ეპოსის შექმნაზე, როგორიც ბერძნებისათვის ჰომეროსის პოემები იყო. ჰომეროსის ეპოსის მრავალსაუკუნოვანი ტრიუმფი ანტიკურ სამყაროში, მისი სიდიადის შეფასება ანტიკური სამყაროს მოაზროვნეების მიერ, ნაციონალური ეპოსის ძირითადი მახასიათებლების განზოგადების შესაძლებლობას იძლეოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ვერგილიუსს წინ ელინური, ელინისტური და რესპუბლიკური ეპოქების ეპიკური შემოქმედების არაერთი მაგალითი ჰქონდა, მან ძირითად ინსპირატორად და ორიენტირად ჰომეროსი აირჩია. უმაღლესი პოეტური ხელოვნებისა და ეპიკური უნივერსალიზმის გარდა, „ილიადასა“ და „ოდისეას“, როგორც ნაციონალური ეპოსის თვალსაჩინო მაგალითებს, ელინთა მენტალიტეტის იმდენად სრულფასოვანი გამოხატვა ახასიათებდა, რომ ისინი მათი თვითიდენტიფიკაციის უმთავრეს პოეტურ სიმბოლოებად იქცნენ. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ჰომეროსი გვეკლინება იმ ნაციონალური იდეის გზის გამკვლევად, რომელმაც განსაზღვრა ელინური სამყაროს განვითარების ძირითადი მიმართულება: ადამიანი მოკვდავია, მაგრამ უკვდავია სახელი, რომელიც მოკვდავმა აგონში/შეჯიბრებაში შეიძლება მოიპოვოს. აგონი კი გამარჯვებულს, გამორჩეულს, საუკეთესოს ავლენს არა მარტო ცხარე, სისხლისმღვრელ ბრძოლებში, არამედ ადამიანური შემოქმედებისა თუ

მოღვაწეობის ყველა სფეროში, პოეტური შეჯიბრებებით დაწყებული სპორტული შერკინებებით დამთავრებული. შესაბამისად, ჰომეროსმა აჩვენა მოკვდავებს გზა უკვდავყოფისა – სახელის მოპოვება. ამ ნაციონალურმა იდეამ მისცა ბერძნებს სიკვდილის მოლოდინით გამოწვეული პესიმიზმის სახელის მოპოვებისაკენ ლტოლვით გამოწვეული ოპტიმიზმით დამარცხების მძლავრი მუხტი. როგორც ჩანს, მისი თანამედროვე რომის რეალობის გათვალისწინებით, მსგავსი მიზანი დაისახა ვერგილიუსმაც, როდესაც ხელი მოკიდა რომაული ნაციონალური ეპოსის შექმნას. მან პოემაზე ინტენსიურ მუშაობას 12 წელი მოანდომა.

ძვ.წ. 19 წელს ვერგილიუსი ისე გარდაიცვალა, რომ მას „ენეიდაზე" მუშაობა არ ჰქონდა დასრულებული. როგორც ჩანს, სიცოცხლის ბოლოს ის არ იყო მთლად დარწმუნებული იმაში, გაართვა თუ არა თავი ჰომეროსთან გაპაექრების ურთულეს ამოცანას. ალბათ, ამით იყო ნაკარნახები მისი ანდერძიც, არაფერი გამოექვეყნებინათ, რისი გამოქვეყნებაც თავად მან ვერ მოასწრო. „ენეიდის" ტექსტი თავად ავგუსტუსმა გადაარჩინა იმით, რომ აკრძალა პოემის განადგურება. ვერგილიუსის მეგობრებმა, ვარიუსმა და ტუკამ, იგი გამოაქვეყნეს. ნათელი გახდა, რომ პოემის დასასრულებლად რამდენიმე სტრიქონის დამატება თუ კორექტირება და ტექსტისათვის ვერგილიუსისაგან საბოლოო სახის მიცემაღა იყო საჭირო. თუმცა სულ მალე გახდა ცხადი, რომ ავგუსტუსმა გადაარჩინა სწორედ ის პოემა, რომლის შექმნასაც ასე ელოდა რომული საზოგადოება. ხოლო თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეთა აზრით, „ენეიდა" არის არა მარტო რომაული, არამედ ევროპული კულტურის ძირითადი ტექსტი[1]. მასში ძალუმად იგრძნობა ჰომეროსის ტრადიციის ღრმა წვდომა და ამავე დროს ყოვლისმომცველი სიახლე რომაული ნაციონალური ეპოსის ფორმირების თითოეულ დონეზე:

ა. პოემის თემის შერჩევის თვალსაზრისით, ვერგილიუსი მიჰყვება ჰომეროსს და წარმოგვიდგენს რომის ლეგენდარულ წარსულს, რომელიც ჰომეროსთან აღწერილი ტროას ომისდროინდელი მოვლენების ერთგვარი გაგრძელებაა. აქ პროტაგონისტი ჰომეროსის „ილიადაში" აქტიურად მოქმედი გმირი, ჰექტორის შემდეგ ტროელთა შორის რანგით მეორე ენეასია. თუმცა ვერგილიუსი დიამეტრულად ემიჯნება ჰომეროსს, რომლის თანახმადაც, ენეასი და მისი შთამომავლები ტროადაში უნდა დარჩენილიყვნენ, როდესაც უპირატესობას სტესიქოროსის ვერსიას ანიჭებს და ენეასის ომისშემდგომ ბედთან დაკავშირებული მოქმედების არენა აღმოსავლეთიდან, ანატოლიიდან, დასავლეთში, იტალიაში გადმოაქვს.

[1] საკითხის მიმოხილვისათვის იხ. M. von Albrecht, 1994, 558 შმდ.

ბ. პოემის აგებისას ვერგილიუსი „ილიადისა“ და „ოდისეას“ არქიტექტონულ პრინციპთა საინტერესო სინთეზს გვთავაზობს. თორმეტი წიგნისაგან შედგენილი და 9896 ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველი პოემის პირველი ექვსი წიგნის მოქმედება მსგავსად „ოდისეასი“ გაშლილ სამოქმედო სივრცეში მიმდინარეობს, რომელშიც პროტაგონისტი გადაადგილდება. რეალურ მოქმედებაში იუნოს მიერ მოვლენილი ქარიშხალი ენეასს და მის თანამგზავრებს კართაგენში გადმოტყორცნის (I წიგნი), ყოველივეს, რაც ტროას დანგრევის შემდეგ მოხდა ენეასის ცხოვრებაში და რა ფათერაკებით აღსავსე გზა გამოიარა ენეასმა ტროადიიდან კართაგენამდე, იგი თავად უყვება დიდონას (II-III). მოქმედება კვლავ რეალურ დროში ბრუნდება (IV) და გრძელდება პროტაგონისტის გზა კართაგენიდან იტალიამდე, კერძოდ, ტიბერისის/ტიბრის ხეობამდე (IV-VI). მომდევნო ექვს წიგნში,მსგავსად „ილიადისა“, ხდება მოქმედების ლოკალიზაცია. თუკი ჰომეროსთან სამოქმედო სივრცე ტროადით შემოიფარგლება, ვერგილიუსთან მოქმედება ტიბრისის ხეობითა და იმ ადგილით განისაზღვრება, სადაც მომავალში რომი უნდა დაარსდეს. პოემის ტონალობა სათავგადასავლო-რომანულიდან საბრძოლო-საგმიროში გადადის. თუმცა აქაელთა ტროაში ლაშქრობის მიზანი და ენეასისა და მის თანხმლებთა ამოცანა იტალიაში დიამეტრალურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ჰომეროსთან ომი ტროელთა დასჯის, ელენეს დაბრუნების, ტროას დანგრევის, შემდეგ კი უხვი ნადავლით სამშობლოში დაბრუნების მიზნით ხდება. ვერგილიუსთან ენეასის მიზანია მოწინააღმდეგე დაამარცხოს იტალიაში საბოლოოდ დამკვიდრების მიზნით. შესაბამისად, აქაველებს ტროადაში ნგრევის პათოსი ამოძრავებთ, და ამ მხრივ იმდენად შორს მიდიან, რომ მათ მიმართ კეთილად განწყობილ ღმერთებსაც გაანაწყენებენ; ენეასის პათოსს კი იტალიაში აღთქმულ მიწაზე ახალი დინასტიისა და მაღალი კულტურით გამორჩეულ ტროელთა საშვილიშვილოდ დაფუძნება და ქვეყნისათვის დიდებული მომავლისაკენ სვლის გეზის მიცემა ასაზრდოებს.

გ. „ენეიდას“ თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ეპიზოდი თუ სცენა „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ეხმიანება, თუმცა იმდენად ტრანსფორმირდება ვერგილიუსთან, რომ არსობრივად სავსებით სხვა ფუნქციას იძენს. მოვიტანთ რამდენიმე მაგალითს:

ქარიშხალი უცხო ნაპირებთან და უცხო გარემოში მოხვედრა. „ოდისეაში“ ემსახურება თავდაპირველ სამშობლოში დაბრუნების, ხოლო „ენეიდაში“ ახალ სამშობლოში ჩასვლის საფეხურების ჩვენებას.

საკუთარი თავგადასავლის მოყოლა მაღალი ცივილიზაციის მქონე ქვეყანაში გამართულ ნადიმზე. „ოდისეაში“ მოწოდებულია ფეაკებისათვის სამშობლოში დასაბრუნებლად დახმარების სათხოვნელად. შედეგი:

დახმარების მიღება და გამოუცდელ ქალწულ ნავსიკაასი ოდისევსის მიმართ უცბად წარმოქმნილი გრძნობის გაწბილება. ვერგილიუსთან დიდონასთან საკუთარი თავგადასავლის თხრობა, თავიდანვე ამორის მიერ ენეასისადმი გრძნობააღძრულ დიდოში ვნების გაძლიერებას იწვევს.

პროტაგონისტში შეყვარებული ქალი ცდილობს მის დატოვებას. „ოდისეაში" ნიმფა კალიფსო უკმაყოფილოდ თანხმდება და ეგუება ჰერმესისაგან გადმოცემულ ზევსის ბრძანებას და ოდისევსის მისგან გამგზავრებას. კმაყოფილი ოდისევსი უარს ამბობს კალიფსოსაგან შემოთავაზებულ უკდავებაზე და არჩევს დაუბრუნდეს მოკვდავ ცხოვრებას მშობლიურ ითაკაზე, საიდანაც მომავალში კვლავ აპირებს გამგზავრებას. „ენეიდაში" მერკურიუსისგან ნაუწყებ იუპიტერის ბრძანებას, დატოვოს დიდო და გაემგზავროს ვალდებულების აღსასრულებლად და თავის ახალ სამშობლოში დასარჩენად, უკმაყოფილო ენეასი ემორჩილება, ამორით შეპყრობილი მოკვდავი დიდო ამას ვერ ეგუება და თავს იკლავს.

სპორტული თამაშები ახლობლის პატივსაცემად. „ილიადაში" აქილევსი მართავს პატროკლოსის პატივსაცემ თამაშებს, ხოლო „ენეიდაში" ენეასი მამის, ანქისესის.

მიცვალებულთა სამეფოში შეღწევა. „ოდისეაში" ემსახურება პროტაგონისტის მიერ იმქვეყნიური სამყაროს წვდომას, შეხვედრას გარდაცვლილი დედის, თანამებრძოლების თუ ცნობილი მოკვდავი კაცებისა თუ ქალების სულებთან, ამასთან წინასწარმეტყველების მიღებას ითაკაზე დასაბრუნებელი გზის შესახებ. „ენეიდაში" წასულ ფიგურათა სულებთან შეხვედრას ემატება ანქიესის სულის მიერ შვილისათვის რომის მომავალი თავკაცების წარდგენა მეფეებიდან ავგუსტუსამდე.

ქალი ომის მიზეზი. ჰომეროსის ეპოსში ელენეს გამო დაწყებული ომის შედეგი ტროას სამეფო დინასტიის მოსპობა და ტროას დანგრევაა. „ენეიდაში" ლავინიას გამო დაწყებული ომი მმართველთა ახალი დინასტიის და მის მიერ რომის დაფუძნების განმაპირობებელია.

მუზებისადმი მიმართვით დაწყებული ომში მონაწილეთა წარმოდგენა. „ილიადისაგან" განსხვავებით, „ენეიდაში" პრეზენტაცია დამხვდურებით იწყება. იცვლება როლებიც: თუკი ჰომეროსთან აქაველები პარისის მიერ გატაცებული ელენეს დასაბრუნებლად არიან ტროადაში მოსულნი, ვერგილიუსთან პირიქით, ტურნუსს ლავინიას წართმევა მოსული ენეასისგან ემუქრება; თუკი ჰომეროსთან ევროპა შეიჭრა აზიაში, ვერგილიუსთან აზიელთა ევროპაში შემოსვლა ახდენს ომის დაწყების პროვოცირებას, თუმცა ორივე შემთხვევაში ომის ინიციატორები ევროპელები არიან (აქაველები/ტურნუსი); „ილიადაში" ევროპელები აზიას იქაური ქალაქების დამანგრეველებად მოევლინენ, „ენეიდაში" აზიელები

ევროპაში მოვიდნენ ახალი ქალაქების დასაფუძნებლად (ენეასი და მისი შთამომავლები); „ილიადაში“ ტროელთა მეფე შემოჭრილ ევროპელთა მთავარი მოწინააღმდეგეა, „ენეიდაში“ ლათინთა მეფე მოსული ენეასის გულშემატკივარი და მოკავშირეა.

პროტაგონისტის დედის თხოვნით მჭედელობის ღმერთი პროტაგონისტისთვის ამზადებს იარაღს, მათ შორის ფარს მასზე გამოსახული სურათებით. „ილიადაში“ თეტისის თხოვნით ჰეფესტოსი აქილევსისათვის, ხოლო „ენეიდაში“ ვენუსის თხოვნით ვულკანუსი ენეასისათვის ამზადებს იარაღს. აქილევსის ფარზე გამოსახულია სამყარო, თავისი ციური მოვლენებითა და ოკეანოსით, მშვიდობიანი და სისხლიანი სცენებით, ყოველგვარი ისტორიული კონკრეტიზაციის გარეშე; ენეასის ფარზე აღიბეჭდება მისი შემდგომი პერიოდის, ანუ რომის მომავალი ბედის ამსახველი სურათები.

ბრძოლა პროტაგონისტის გარეშე. „ილიადაში“ აქილევსი დროებით ეცლება ბრძოლის ველს, რაც ჰექტორს აქაველებზე უპირატესობის მოპოვებისა და მათი ხომალდების გადაწვის ცდის შესაძლებლობას უქმნის; ასევე „ენეიდაში“ ენეასის ბრძოლის ველიდან გაცლა ტურნუსს ტროელებზე უპირატესობის მოპოვებისა და მათი ხომალდების გადაწვის ცდის შესაძლებლობას უქმნის.

ღამის დამსჯელი თავდასხმა მოწინააღმდეგეზე. „ილიადაში“ ღამით თავდასხმის განმხორციელებელნი, ოდისევსი და დიომედესი მუსრს ავლებენ რესოსთან მოსულ თრაკიელებს და უკან მშვიდობით და ნადავლით ბრუნდებიან; „ენეიდაში“ ტროელი ნისუსი და ევრიალოსი მოწინააღმდეგის ბანაკზე თავდასხმისა და იქ განხორციელებული ხოცვა-ჟლეტის შედეგ იღუპებიან.

პროტაგონისტის მეგობრის მოკვლა მოწინააღმდეგის მთავარი გმირის მიერ და შურისგება ორთაბრძოლაში. „ილიადაში“ პატროკლოსის მოკვლის გამო აქილევსი შურს იძიებს ჰექტორზე ორთაბრძოლაში; ხოლო „ენეიდაში“ ენეასი პალასის მოკვლის გამო შურს იძიებს ტურნუსზე ორთაბრძოლაში.

ამგვარი პარალელების მოყვანა თითქმის უსასრულოდ შეიძლება გავაგრძელოთ, იქნება ეს ღმერთთა თათბირის, ზავისა და მისი დარღვევის თუ სხვა სცენები, მუზებისადმი მიმართვის ფორმები, ეპიკური შედარებები, სცენების აგების ტექნიკა თუ სხვა მრავალი. ვერგილიუსი სავსებით შეგნებულად იყენებს პოეტურ ჰომერიზმებს, რათა ჰომეროსის მიერ ესოდენ დიდებულად ასახულ ტროას ომის ეპოქის ატმოსფეროში გვამყოფოს და უკვდავ აედს პაექრობა გაუწიოს არა ამ სამყაროს იგნორირებით, არამედ მისი შემადგენელი ელემენტების სავსებით ახლებური კონცეფციით. ეს სიახლე კი უპირველეს ყოვლისა თავს იჩენს

პროტაგონისტის ფუნქციისა და საზოგადოდ ეპოსის ღირებულებათა სისტემის ჰომეროსისგან სავსებით განსხვავებულ გააზრებაში.

დ. ვერგილიუსის ენეასი პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის პროცესში ახალი ეტაპის დაწყებას მოასწავებს, რომელიც ჩვენ გმირის სხვადასხვა კონცეფციის სინთეზად შეიძლება განვიხილოთ, რომელშიც ერთიანდება: 1. სახეთა ჰეროიზაცია უკვე ჰომეროსის ეპოსიდან ცნობილი ტრადიციული საშუალებებით, 2. გმირებში ჩვეულებრივი ადამიანური გრძნობების, უპირველეს ყოვლისა სიყვარულის გრძნობის, აქცენტირება, რაც ვერგილიუსამდე ეპოსში განსაკუთრებით აპოლონიოს როდოსელმა გამოკვეთა, 3. თავად ვერგილიუსის მიერ შემოთავაზებული მთავარი გმირის კონცეფცია, გმირისა რომელიც ღმერთების მიერ განსაზღვრულ მისიას ასრულებს. ეს კი მოასწავებს ყოველივე იმის დეტერმინირებას, რაც პოემაში ხდება.

ეს, რასაკვირველია, სვამს კითხვას, შეიძლება თუ არა ამგვარი დეტერმინირებულობის ვითარებაში გამოკვეთილი ინდივიდუალობის მქონე ფიგურაზე ვიმსჯელოთ. ეს საკითხი თანამედროვე კლასიკურ ფილოლოგიაში საკმაოდ ინტენსიურად განიხილება[1]. ერთნი ფიქრობენ, რომ ენეასი მხოლოდ მარიონეტია ღმერთების ხელში, სხვანი, რომ ის ჭეშმარიტად თავისი ინდივიდუალობის წარმომჩენი გმირია. არის ისეთი აზრიც, რომ ენეასი თავისი დათმენილი ვნებებით ქრისტიან მართვილთა ერთგვარი პროტოტიპია ან რომაული იმპერიალიზმის პერსონიფიკაცია. როგორც ცნობილია, აზრთა სხვაობას ნაყოფიერ ნიადაგს უქმნის პოემის ფინალი. ენეასი აქ, მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, წარმოდგენილია ადამიანად, რომელმაც ფიზიკურად გამარჯვება მოიპოვა, მაგრამ მორალურად მარცხი განიცადა. არის ცდები, ენეასის სახე გაიაზრონ ამბოხად ომის წინააღმდეგ, რომლის დამანგრეველ და ანტიჰუმანურ ზემოქმედებას ვერავინ, თავად ესოდენ ჰუმანური და წესიერი ენეასიც კი ვერ აუვლის გვერდს. არიან ისეთებიც, ვინც ენეასის სახეში პესიმისტური მსოფლაღქმის სიმბოლოს ხედავენ: სიძულვილის, ძალადობისა და კონფლიქტებით დაგლეჯილ სამყაროში, რომელშიც არ არის pietas-ის ადგილი, ღვთისნიერი ენეასიც კი ვერ იქნება თანმიმდევრულად ღვთისნიერი. სამყარო ისეა მოწყობილი, რომ იგი მორალურად მას უნდა შეეწიროს.

ეს არასრული და ზედაპირული ჩამონათვალიც კი ცხადყოფს, თუ რა სიძნელეები წარმოიქმნება ენეასის სახის ინტერპრეტაციისას, რამდენად რთულია ვერგილიუსის მიერ მისი ინდივიდუალიზაციისათვის

[1] ენეასის სახის ახლებური გააზრების საკითხისათვის შდრ. M. von Albrecht, 1994, 541 შმდ.; ჩემი თვალსაზრისი, რომელიც ქვემოთ იქნება წარმოდგენილი, ეფუძნება Gordesiani, 1999 (2), 124 შმდ.; იქვე იხ. საკითხზე არსებული ლიტერატურის მიმოხილვა.

გამოყენებული საშუალებები. როგორც ტექსტის ანალიზი გვიჩვენებს, პოეტი ექსპონირების სხვა მარტივ საშუალებებთან ერთად, ცდილობს ინდივიდუალიზაციის ზოგიერთი ჰომეროსისეული პრინციპიც ააღორძინოს. იგი საკმაოდ ხშირად გამოიყენებს პოპულარულ ეპიკურ ფორმულას, ეპითეტი + სახელი. მხოლოდ სახელი ენეასი მასთან დაკავშირებულ ზედსართავებთან ერთად 29 ამგვარ კომბინაციას ქმნის. 11 ეს ე.წ. ეპიკური ფორმულა პოემაში ორჯერ ან უფრო მეტჯერ მეორდება. გამოყენების სიხშირით სხვა დანარჩენებს მნიშვნელოვნად აჭარბებს ფორმულები, რომლებიც pater „მამა" (19-ჯერ) და pius „ღვთისნიერი" (17-ჯერ) კომპონენტებს შეიცავენ. რაც შეეხება სხვა ფორმულების სემანტიკურ სტრუქტურას, ისინი შედგებიან ეპითეტებისაგან, რომლებიც გმირის წარმომავლობასა ან სტატუსზე მიგვითითებენ, ან ახდენენ ჩვეულებრივი მახასიათებლების აქცენტირებას. რაც შეეხება ეპითეტების ფუნქციით pater და pius რეგულარულად და ხაზგასმით გამოყენებას მთავარი გმირის მიმართ, ეს არა მარტო ტრადიციით, არამედ უფრო მეტად ღვთაებრივი მისიით არის განსაზღვრული: ის არის ღვთის რჩეული, რომელმაც საკუთარ თავზე უფრო მეტად საკუთარ თანამოქალაქეებზე და, რაც მთავარია, საუკუნეების შემდეგ მსოფლიო ქალაქის დიდების მომპოვებელი რომის მომავალზე უნდა იზრუნოს. თავისი მისიის აღსასრულებლად მან მრავალი ტკივილი და განსაცდელი უნდა დაითმინოს. ეს კი მხოლოდ ისეთ კაცს შეუძლია, რომლის თანდაყოლილი მახასიათებელი pietas არის. თავისი მისია მან შეიძლება აღასრულოს, თუ თანამოქალაქეთა მიმართ ძლიერი სიყვარული ექნება და მათ საფრთხეებით აღსავსე ცხოვრებას მუდმივი ზრუნვით შეუმსუბუქებს. ამგვარი კაცი ენეასია და ამ გაგებით იგი არის pater. მთელი ნაწარმოები იმაზეა ორიენტირებული, რომ წარმოგვიდგინოს არგუმენტები, რომლებიც ცხადყოფენ: ენეასი ნამდვილად არის pius და pater. ჰომეროსს ეხმიანება ვერგილიუსი აქტიურად მოქმედ გმირთა მიმართ განმეორებადი ეპითეტების გამოყენების სიხშირით, მაგრამ მისგან არსებითად განსხვავდება ერთი ნიშნით. თუკი ჰომეროსთან ეპითეტებს მეტწილად ორნამენტული ფუნქცია აქვთ და მათ პოეტი გმირის კონკრეტულ მოქმედებათა შესაბამისი მნიშვნელობის გამოსახატავად არ გამოიყენებს, ვერგილიუსთან გმირის ყველაზე ხშირად გამოყენებული ეპითეტები წარმოგვიდგენენ მისი საქმეების არსს. თუმცა ენობრივი თვალსაზრისით ისინი საკმაოდ ტრადიციულად გამოიყურებიან, ვერგილიუსთან ენეასის სახეში სავსებით ადეკვატურად არიან რეალიზებული. მთავარი გმირი წარმოადგენს „დიდი ადამიანის" რომაული იდეალის განზოგადოებულ განსახიერებას, თუმცა მას ვერგილიუსი არასოდეს აქცევს ზეადამიანად. ენეასი წარმოგვიდგება ჩვეულებრივ მოკვდავად. ეს კი რეალიზდება კონტრას-

ტის წინ წამოწევით იმას, რისკენაც ენეასი მიისწრაფის და იმას შორის, რასაც ის აღწევს. მთავარი გმირი მიისწრაფის სიმშვიდისაკენ, ახალი სამშობლოსაკენ, უბედურებისა და უაზრო მსხვერპლის დასრულებისაკენ. მაგრამ მისი ბედი და ყოველივე, რაც მას ემართება, წარმოგვიდგება უსასრულო უბედურებებად და დანაკარგებად, იმედგაცრუებად და სისხლიან ბრძოლებად. შესაბამისად, თავისი მისიის შესრულებისას გმირმა, ფაქტობრივად, ყველა თავის სურვილზე უარი უნდა თქვას. პოემაში ხაზგასმული რეგულარულობით მონაცვლეობენ ეპიზოდები, რომლებიც ამ კონტრასტების ილუსტრირებას ახდენენ. ამაში გამოიხატება მთავარი გმირის როგორც სიძლიერე ასევე სისუსტე, მისი ზეადამიანურობა და ადამიანურობა, და რაც უმნიშვნელოვანესია, მისი სახის ჰომოგენურობა. ენეასის ინდივიდუალობის უმთავრესი ნიშანი არის ის, რომ ყოველივე, მისი ღმერთების ნებით განსაზღვრული მისიიდან დაწყებული, ამ მისიის ენობრივი რეალიზაციით დამთავრებული, დეტერმინირებულია. ენეასს არასოდეს ეძლევა შესაძლებლობა, არჩევანი თავისი სურვილის შესაბამისად გააკეთოს. მას უკვე ტროას დანგრევის შემდეგ სიზმრად მოვლენილმა ჰექტორის სახებამ განუსაზღვრა ის, რაც უნდა მოიმოქმედოს (II, 223-297). ამ მისიის შესრულების ვალდებულების გამო მიატოვა მან თავისი სატრფო დიდო, რითაც ქალი თვითმკვლელობამდე მიიყვანა. ენეასი დიდოს სულს ასე მიმართავს, inuitus, regina, tuo de litore cessi. | sed me iussa deum, que nunc has ire per umbras, | per loca senta situ cogunt noctemque profundam, | imperiis egere suis. (VI, 460-463) „ (ჩემი) ნების წინააღმდეგ, დედოფალო, დავტოვე შენი ნაპირი. | თუმცა მე ღმერთთა ბრძანებები, რომლებიც ახლა მატარებენ ამ აჩრდილებში, | ეკლოვანი ადგილებით ღამის წყვდიადში მიმერეკებიან, | თავიანთი ძალმოსილებით მაიძულებენ". ამ ტოტალური დეტერმინირების მიუხედავად ენეასი არ კარგავს დრამატულ პირთათვის დამახასიათებელ დინამიკას, რადგან ოპოზიცია ორ ალტერნატიულ ელემენტს შორის, რაც დამახასიათებელია, ნარატიული ეპოსისათვის, მასთან ჩანაცვლებულია ოპოზიციით სასურველსა და აუცილებელს შორის. „ენეიდაში" ყველა სხვა მოქმედი პირი და მოვლენა ენეასის გარშემო არის კონცენტრირებული და, შესაბამისად, მის დეტერმინირებულ ბედს ექვემდებარება. ამგვარად გმირთა ინდივიდუალიზაციის ჰომეროსისეული კვანტიტატურ-ეგზისტენციალური პრინციპი ვერგილიუსთან ემოციონალურ-ფუნქციონალური პრინციპით იცვლება. ეს კი თავის მხრივ ამზადებს გადასვლას ადამიანის ანტიკურიდან შუა საუკუნეების კონცეფციაზე.

როგორც პროპერციუსის ზემოთმოყვანილი სტრიქონები გვიჩვენებს, რომაულ საზოგადოებაში იყო იმის მოლოდინი, რომ ვერგილიუსი მისი თანამედროვე, ანუ ავგუსტუსის ეპოქისა და პრინცეპსის საქმეების

განმადიდებელ პოემას შექმნიდა და აწმყოდან, ავგუსტუსიდან შეეხმიანებოდა წარსულს, ენეასს. მაგრამ ვერგილიუსმა, პირიქით, წარსულის განმადიდებელი ნაციონალური ეპოსი შექმნა და იქედან შეეხმიანა თავის თანამედროვე რომს. ამით მან, ერთი მხრივ, თავი დააღწია იმ უხერხულობებს, რაც თანამედროვეთა მიერ თანამედროვეების მეხოტბეობას ახლავს თან, მეორე მხრივ კი გმირთა ეპოქის სიმაღლიდან რომის მომავლის პროეცირებით მან რომის მიერ განვლილ გზას ენეასიდან ავგუსტუსამდე ღვთაებრივი გარდაუვლობით განპირობულობის ხიბლი და წონა შესძინა. მისი არჩევანი საკმაოდ წარმატებული აღმოჩნდა.

და მართლაც, რომის ისტორიული მისიისა და ფუნქციის განმსაზღვრელი ღმერთების უწყებით, სულთა წინასწარმეტყველებით, ეკფრასისებით პოემის სხვადასხვა წიგნში გაჟღერებული არაერთი სტრიქონი წარსულიდან განჭვრეტილ იმ მომავალს ასახავდა, რომელიც ამავე დროს იყო პოეტის ეპოქიდან დანახული დიადი წარსული, აწმყო და იმედიანი მომავალი. უკვე პოემის პირველ წიგნში იუპიტერი განსაზღვრავს რომაელი ხალხის მომავალს და მისი მმართველობის მარადიულობის დაპირებას აძლევს ვენუსს:

„მას არ ვუსაზღვრავ მიზნებს არც სივრცეში და არც დროში
ვაძლევ უსაზღვრო მმართველობას.“

(I, 278-279)

ხოლო რომაელთა ისტორიული როლი ანქისესის სულის სიტყვაშია ჩამოყალიბებული (VI, 847-853):

“დე, გამოჭედონ სხვებმა მსუნთქავი ბრინჯაო, უფრო ფაქიზი,
ასე მწამს, მარმარილოდან აქანდაკონ ცოცხალი სახეები,
უკეთ იმჭერმეტყველონ და ცის გზები
უფრო ადვილად გამოთვალონ, მნათობთ აღმოსვლა უფრო ზუსტად
დაადგინონ:
შენ, რომაელო, გახსოვდეს ძალაუფლებით მართო ხალხები,
შენი ხელოვნებანი ეს იქნება: მშვიდობის კანონები დაადგინო,
დაინდო დამორჩილებულნი და ქედმაღალნი მოარჯულო“.

ენეასის მამის სულის მიერ სულთა სამეფოში შეღწეული შვილისადმი მიმართული ეს სიტყვები გამოირჩევა წინასწარმეტყველური ირაციონალიზმითა და რომაელთა ლტოლვასთან შესაბამისობით, ემართათ მსოფლიო რომაული მშვიდობის კანონთა მიხედვით. რასაკვირველია, ისინი ჟღერენ, როგორც წინაპართა ძახილი, საუკუნეების სიღრმიდან განსაზღვრული მისია რომაელი ხალხისა. როგორც კი პოეტი მათ თავის რომელსამე თანამედროვეს, თუნდაც თავად ავგუსტუსს წარმოათქმევინებდა, ამას ან პირფერობის ან ტრაბახის ელფერი მიეცემოდა. ვერ-

გილიუსმა „ენეიდაში“ შესანიშნავად მიაღწია თავის მიზანს: მან რომაელთა ლეგენდარული და ისტორიული ცხოვრების გზის ღრმა წვდომით, მათი მისიისა და მენტალიტეტის გააზრების საფუძვლიანობით, პოეტური ენის უნივერსალობითა და დახვეწილობით, რომაული სამყაროსათვის ზოგადმსოფლიო ჟღერადობის მიცემით, ტრადიციულისა და ნოვატორულის ოსტატური ურთიერთშეხამებით, ფორმისა და შინაარსის კომპლექსურობითა და ამასთანავე საშური გარკვეულობით, პოეზიაში მშობლიური ლათინური ენის შესაძლებლობათა მაქსიმალური წარმოჩენით შექმნა ნაწარმოები, რომელიც ლიტერატურაში კლასიკურობის ეტალონს წარმოადგენს. სწორედ ამან განაპირობა ვერგილიუსის უდიდესი გავლენა როგორც რომაულ, ასევე მთელ დასავლურ ლიტერატურაზე. ტომას ელიოტი მიიჩნევდა, რომ ევროპამ მისგან ისწავლა ის, თუ რა არის კლასიკა[1]. მე დავამატებდი, რომ მან თვალსაჩინო გახადა, თუ ინნოვაციურობის რაოდენ მძლავრი მუხტი დევს კლასიკაში.

თუკი ეპიკური აზროვნების სფეროში ვერგილიუსმა აიყვანა რომაული პოეზია უმაღლეს დონეზე, კ ვ ი ნ ტ უ ს ჰ ო რ ა ც ი უ ს ფ ლ ა კ უ ს ი (ძვ.წ. 65-8) გვევლინება ლირიკული პოეზიის ჭეშმარიტ კლასიკოსად. სენეკას ერთ-ერთ წერილში (49) ამგვარ ცნობას ვხვდებით: „ციცერონი ამბობს, რომ სიცოცხლის ხანგრძლივობა რომც გაუორმაგონ, მას ლირიკოსების კითხვის დრო არ ექნებოდა“. ჩვენამდე არ მოუღწევია ციცერონის ნაშრომს, რომელშიც ეს აზრია გამოთქმული. როგორც ჩანს, ციცერონი ამ შემთხვევაში გულისხმობდა, ძირითადად, იმ რომაელ პოეტებს, რომლებიც ნეოტერიკოსების წვრილმანობებით აღსავსე პოეზიას წარმოადგენდნენ. მართალია, ისინი თავს იმ ბერძენი პოეტების მემკვიდრეებად მიიჩნევდნენ, რომლებიც ცხრა ლირიკოსით შემოფარგლული ნუსხის სახით წარმოგვიდგებიან ალექსანდრინულ კანონში (საპფო, ალკეოსი, ანაკრეონი, ალკმანი, სტესიქოროსი, იბიკოსი, სიმონიდესი, პინდაროსი, ბაკქილიდესი), თუმცა საეჭვოა, რომ ციცერონი მისი სათაყვანებელი პლატონის მიერ მეცხრე მუზად მიჩნეული საპფოს ან ელინთა მიერ ჰომეროსის გვერდში ამოყენებული პინდაროსის მიმართ ყოფილიყო ესოდენ ინდიფერენტული. მის დამოკიდებულებას ამ ჟანრისადმი ის რეალობა განსაზღვრავდა, რაც რომაულ ლირიკაში ოქროს ხანამდე არსებობდა. ალბათ, მას რომ ჰორაციუსის პოეტურ აღმასვლამდე ეცოცხლა, რაც ძვ.წ. 30 წლიდან იწყება, მისი დამოკიდებულება რომაელი ლირიკოსებისადმი რამდენადმე განსხვავებული იქნებოდა. ჰორაციუსი მეკენასის კიდევ ერთი აღმოჩენა იყო. პოეზიამ ისინი იმდენად დაამეგობრა, რომ მათ საფლავებსაც კი ერთმანეთის გვერით მიუჩინეს ადგილი[2].

[1] Eliot, 1945.

[2] ჰორაციუსის შესახებ არსებული აურაცხელი ნაშრომიდან განსაკუთრებით

როდესაც სიახლის სულზე ვმსჯელობთ რომაულ კლასიკაში, ჰორაციუსი აქ აშკარად ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეულ ფიგურად უნდა მივიჩნიოთ. პოლიტიკურად რომის მიერ დამორჩილებული ბერძნების ხელოვნებათა სფეროში რომზე გამარჯვებულად მაღიარებელი პოეტი (Epist. 2, 1, 156 შმდ.) თავის უმთავრეს დამსახურებად ბერძნული ლირიკული მუზის მიღწევათა რომაულ პოეზიაში დანერგვას მიიჩნევს. კატულუსისგან განსხვავებით, იგი ორიენტირებულია უფრო მეტად არქაული ეპოქის ბერძნულ ლირიკაზე და არა ელინისტური პერიოდის პოეტებზე. ჰორაციუსი ამაყობს იმით, რომ

...Parios ego primus iambos
Ostendi Latio, numerous animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben".
პირველმა მე პაროსული იამბები
ვაჩვენე ლაციუმს, მივყევი რა საზომებს და ვნებებს
არქილოქოსის, თუმც არა საქმეებს და ლიკამბესის გამკილავ სიტყვებს.
(1, 19, 23-25)

როგორც ვხედავთ, იგი თავს არქილოქოსის მიმდევრად მიიჩნევს, მაგრამ უარს ამბობს ლირიკის შხამზე, რომელსაც ადამიანის მოკვლა შეუძლია. ჰორაციუსს არანაკლებ საამაყოდ მიაჩნია ისიც, რომ ალკეოსსა და საპფოს გაუხსნა გზა ლათინურ პოეზიაში, უფრო მეტიც, ამას იგი თავის ძირითად დამსახურებად თვლის (Epist.1, 19, 31-34):

Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
Volgavi fidicen, iuvat inmemorata ferentem
Ingenius oculisque legi manibusqve teneri
ისინი, რომლებისთვისაც ადრე არცერთ პირს მიუბაძავს, მე ლათინმა
მომღერალმა გავხადე საყოველთაოდ ცნობილი. გახარებს რაღაც ახლის
მოტანა
კეთილშობილთა თვალებისათვის საკითხავად და ხელებში დასაკავებლად.

მართალია, როგორც ზემოთ ვნახეთ, საპფოს უკვე კატულუსის პოეზიაში უჭირავს თავისი გამორჩეული ადგილი, მაგრამ სავსებით აშკარაა, რომ ჰორაციუსი მართლაც პირველი ლათინი შემოქმედია, რომელმაც არქაული ეპოქის მელიკოსების შემოსვლას რომაულ ლირიკაში სისტემური ხასიათი მისცა. მასთან არქილოქოსის, ალკეოსისა და საპფოს გარდა შეიძლება სხვა ბერძენ ლირიკოსთა შემოქმედებითი ათვისების კვალიც აღმოვაჩინოთ: ანაკრეონის (Carm. 1, 23 / frg. 39 D), პინდაროსის (Carm. 1,12 / Ol. 2) და სხვ[1]. სწორედ არქაული ეპოქის ბერძენ ლირიკო-

გამოვყოფდი M. von Albrecht, 1994, 565-587; M. von Albrecht, 2013, Bd. 2, 15-93; E. Fraenkel, 1970; Lefèvre, 1993; Гаспаров, 1970.

[1] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 370 შმდ.

სებზე გამოკვეთილი ორიენტაცია აძლევს მას შესაძლებლობას, განსაზღვროს თავისი ადგილი პოეზიაში. ოდების პირველსავე, ე.წ. კრებულის წარმომდგენ ლექსში იგი თავის მფარველ მეკენასს ასე მიმართავს:

Quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice
და თუკი მე ლირიკოს მგოსნებში ჩამრთავ,
თავით მივწვდები მაღლა ვარსკვლავებს.
(Carm. 1, 1, 35-36).

Lyricus vates „ლირიკოსი მგოსანი" პოეტის მიერ შემოთავაზებული სიტყვათშეთანხმებაა, რომლითაც იგი პოეტური მოღვაწეობის საკუთარ სფეროს აღნიშნავს[1]. საკულტო ტერმინ Vates-ს საკულტო-სადღესასწაულო და ღვთაებრივი ინსპირაციის მფლობელი ნათელმხილველის თუ ღვთიური მომღერლის მნიშვნელობა ჰქონდა. ჰორაციუსთან იგი პოეტის სტატუსის განმსაზღვრელი ფორმატივის ფუნქციას ასრულებს და მას პოეტი საკუთარ თავთან მიმართებაში არაერთგზის იმეორებს (1, 31, 2; 2, 20, 3; 4, 6, 44). შესაძლოა, იგი არ არის პირველი, ვინც რომაულ ლიტერატურაში თავის თავს ლირიკოსი უწოდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, არის უკანასკნელი, რადგან მისით, ანტიკურობაში ეს ჟანრი არსებობას ასრულებს იმ სახით, რითაც საბერძნეთში სასიმღერო პიროვნული პოეზია ანუ მელიკა გამოირჩეოდა. მართალია, რომში, თუკი მის ე.წ. ცერემონიალურ პოეზიას არ მივიღებთ მხედველობაში, ჰორაციუსის ლექსები დეკლამაციით სრულდებოდა, მაგრამ იგიც ელინ მელიკოსთა მსგავსად თავს ლირიკოსად მიიჩნევდა. თავის დიად წინამორბედებად, ყველა პოეტური ჟანრის მამამთავარ, აშკარად პირველ ადგილზე მყოფ ჰომეროსთან ერთად ოდების მეოთხე წიგნის მეცხრე ლექსში იგი მოიხსენიებს ექვს, მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან ელინ ლირიკოსს: პინდაროსს, სიმონიდეს, ალკეოსს, სტესიქოროსს, ანაკრეონსა და საპფოს. პოეტი დაჟინებით ურჩევს თავის მკითხველსაც: „თქვენ ბერძენთა სამაგალითო წიგნები უნდა ხელში ატრიალოთ ღამით და ხელში ატრიალოთ დღისით" (Ars Poetica, 268-69).

ჰორაციუსს გენიალურ პოეტურ ნიჭთან ერთად ჰქონდა ფართო განათლება, თუმცა მის პოეზიაში განსწავლულობა არასოდეს ხდება ლექსებისათვის პოეტურობის დაკნინების მიზეზი. ის, რომ მან შეძლო თავისი პოეზია კლასიკური ლირიკის პარადიგმად ექცია, რასაკვირველია, უპირველეს ყოვლისა, გარდა რომაულ ნიადაგზე ბერძნული მუზის სიკეთეების დანერგვისა, არა ერთი ახალი სიტყვის თქმას მოასწავებდა ანტიკურ პოეტურ ტრადიციაში.

[1] Numberger, 1972, 11.

უკვე მისი კრებულის ლექსთა ერთობლიობა ქმნის საოცარი უნივერსალურობის, ამომწურავობის შეგრძნებას, დაახლოებით ისეთს, როგორიც ჰომეროსის ეპოსის ან ვერგილიუსის პოემებთან ზიარების შემდეგ გეუფლებათ. იგი არის პირველი და ერთად-ერთი პოეტი ანტიკურობაში და, შესაძლოა, საზოგადოდ ევროპულ პოეზიაში, რომელმაც ლირიკული ენით და ლირიკულ ფორმებში მოახდინა მაქსიმალური თვითპრეზენტაცია ყველა მიმართულებით, ლირიკული მე-ს თვალით დაინახა სამყარო მთელი თავისი მიმართებების მრავალფეროვნებით. ამისათვის კი მან გამოიყენა პიროვნული აზრის გამოხატვის თითქმის ყველა პოეტური ფორმა, მის მიერ საფუძვლიანად ტრანსფორმირებული (ოდები), თუ გარკვეულწილად ტრადიციული (ეპოდები, სატირები, ეპისტოლეები). იგიც სახელმწიფო კურსის პროპანგადისტთა ავანგარდში მდგარ, შესაბამისად, ავგუსტუსის თუ მეკენასის თანამოაზრეთა, პოლიტიზებულ პოეტ-პროპაგანდისტთა წრეს განეკუთვნება, თუმცა ამ ჯგუფის ლიდერისაგან, ვერგილიუსისგან, ერთი პრინციპული ასპექტით განსხვავდება. თუკი ვერგილიუსი „გლეხური რომის" მაღალ ხელოვნებასთან ზიარებას ბერძნული პოეზიის კორიფეებთან შემოქმედებითი გაპაექრებით ისახავს მიზნად, ჰორაციუსი მომხრეა, ელინური პოეზიის ლათინურ ნადაგზე ასიმილაცია თუ შემოქმედებითი ათვისება ინნოვაციების გზით განხორციელდეს. გაპაექრებაზე უარის თქმის უმთავრესი მიზეზი კი ისაა, რომ ელინმა წინამორბედებმა პოეზიის თამასა ძალზე მაღლა ასწიეს. გავიხსენოთ ჰორაციუსის პინდაროსზე ნათქვამი სიტყვები (Od., IV, 2):

ვინც შეჯიბრს ისურვებს პინდაროსთან,
ჩემო იულუს, ლამობს დედალოსის ცვილიან ფრთებით
ზეცად აფრენას, რათა კამკამა ზღვას
სახელი მისცეს.

(1-4)

პინდაროსის სიდიადის წარმომჩენი სტრიქონების (5-27) შემდეგ ჰორაციუსი საკუთარ შემოქმედებას ამავე ოდაში ასე ახასიათებს:

... მე კი მატინური ფუტკრის
ჩვევის დარად,
საამო ურცის თაფლს რომ აგროვებს
დიდი ჯაფით, ჭალაში და წყალუხვი
ტიბურის ნაპირებთან, მცირეთა მთხზველი, ნაშრომ-ნაღვაწ
ლექსებსა ვქმნი.

(27-32)

თავისი operosa „ნაშრომ-ნაღვაწი" ლექსებით ჰორაციუსმა თვითგამოხატვის მაქსიმუმს მიაღწია. მის არცთუ დიდი მოცულობის კრებულ-

ში შეგვიძლია საკმაოდ ამომწურავი ინფორმაცია მივიღოთ როგორც პოეტის ბიოგრაფიის, ასევე მისი დამოკიდებულების შესახებ მრავალ პიროვნებასთან თუ ცხოვრებისეულ მოვლენასთან. ამ სიტყვების ნათელსაყოფად თვალი გადავავლოთ იმას, თუ რა თემებს მოიცავს მისი კრებული, რამდენადაც ჰორაციუსი, ფაქტობრივად, პირველი პოეტია რომაულ და, შესაძლოა, საერთოდ ანტიკურ ლიტერატურაში, რომლის შემოქმედებაში მედიტაციას, განხილულ თემათა სიღრმისეულ ანალიზს ესოდენ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ამას სწავლული პოეტ-კულტუროლოგის ყველა თვისებით აღჭურვილი ჰორაციუსი აკეთებს ისე, რომ არასოდეს გადის მაღალი პოეზიის საზღვრებიდან. აქ წარმოვადგენ პოეტის კრებულში აქცენტირებულ თემათა ლეფევრის მონოგრაფიის მიხედვით ჩემს მიერ შედგენილ ამონაკრებს[1]:

პოეტის ადრეული წლების (ძვ.წ. 65-30 წწ.) ამსახველ სტრიქონებში შეგვიძლია შემდეგი ძირითადი თემები გამოვყოთ:

სკოლა და აღზრდა, სწავლა ათენში, ლეგიონის წინამძღოლი ფილიპიში, არაფრის ანაბარად დარჩენა.

პირველი აღიარება – კეთილმოსურნეები და პროტეჟე, მეგობართა წრე, ლიტერატურული წრე, შური და ცილისწამება, ხელისშემწყობნი და მთავარი თანამდგომი.

პოლიტიკა და საზოგადოება (ძირითადად ეპოდებში) – წყაროები და თვითმყოფადობა, სამოქალაქო ომის წინააღმდეგ (ამ ლექსების დევიზად მისი მეშვიდე ეპოდის პირველი სტრიქონები გამოდგებოდა: „საით, საით მიისწრაფით არაკაცნო? რატომ იღებთ | კვლავ თქვენს მახვილებს? | გეცოტავებათ ველებსა და ზღვებზე | ლათინების დაღვრილი სისხლი?“), გამარჯვების პათოსი, ჯგუფის სახელით მოუბარი, ირონია, სიყვარულით მოჯადოვება, გზა ოდებისკენ.

საკუთარი თავის პოვნა (ძირითადად სატირების პირველ წიგნში) – დასაწყისი და თავისთავადობა, მორალური საკითხები (პირველი სატირის საკვანძო სტრიქონები: „ეს როგორ ხდება მეკენას, რომ რა ხვედრიც /არ უნდა ერგოს თავისი ჭკუით მიცემული თუ შემთხვევით მოვლენილი, არავინ ცხოვრობს მისით კმაყოფილი და აქებს სხვის მდგომარეობას?“), სერიოზული და სახალისო განცდა, ლუკილიუსისადმი დამოკიდებულება.

თვითკრიტიკა (ძირითადად სატირების მეორე წიგნში) – ძველი სიმღერა, სიცოცხლე იმისთვის, რომ ჭამო, ჭამა იმისთვის, რომ იცოცხლო, ლიტერატურული კრიტიკა, თვითირონია.

ოსტატობის მწვერვალზე ყოფნის წლები (ძვ.წ.30-23 წწ.) (ძირითადად ოდების პირველ სამ წიგნში) – დასაწყისი და თავისთავადობა,

[1] Lefèvre, 1993.

პრინციპატის დასაბამი/ შემობრუნება, რომაელთა ოდები (III, 1-6), Dulce et decorum est pro patria mori / ტკბილია და მშვენიერი სამშობლოსთვის სიკვდილი. წარსული აღარასოდეს, სკეპტიციზმის მოძალება – ავგუსტუსისადმი (პოეტის დამოუკიდებლობა, მუზები და წესრიგი, მუზები და მშვიდობა), მეკენასისადმი (გარეგნული უკანდახევა, შინაგანი უპირატესობა, მოწვევა ევდაიმონიაზე/Vita Beata-ზე, იმპერიის ძლიერთა ქვეშ (ქება ზომიერი, მოწვევა ევდაიმონიაზე), მეგობრობა და სიყვარული (მეგობრობის ხანგრძლივობა, ცვალებადობა სიყვარულში, სიყვარული და ხელოვნება), ინდივიდუუმის ფილოსოფია (Epicuri de grege porcus/ეპიკურეს გოჭი ფარიდან, Otium/მოცალეობა, Carpe diem/მოწყვიტე დღე/დატკბი დღით, Vixi/ვიცხოვრე), პოეტი და ხელოვნება (პოეტის ღმერთები, მუზების მფარველობა,).

ცხოვრების აზრი (ძვ.წ. 23-20 წწ.) (ძირითადად ეპისტოლეების პირველ წიგნში). ცხოვრების ახალი ეტაპის დასაწყისი და თავისებურება, ჰორაციუსი მფარველისგან მომდინარე იძულების წინააღმდეგ, იგავი, რომლის არსია: ყველამ ისე იცხოვროს, როგორც სურს. ჰორაციუსი შურის წინააღმდეგ, ფილოსოფოსი, მრჩეველი, საკუთარი რჩევის წინააღმდეგ.

იმპერიის ფასი (ძვ.წ. 20-13წწ.): Carmen Saeculare, მიზეზი, სიმღერა, იძულება, დიდება, „ნამდვილი" საიუბილეო სიმღერა.

დავალებასა და მისწრაფებას შორის (ძირითადად ოდების მეოთხე წიგნში), დათმობა, დავალება, სწრაფვა, მეგობრობა და სიყვარული, ხელოვნება.

გამოთხოვება და ანდერძი (ძვ.წ. 13-8 წწ.) (ძირითადად, ეპისტოლეების მეორე წიგნში), ავგუსტუსისადმი, ფლორუსისადმი, Ars Poetica.

როგორც ვხედავთ, პოეტის თვალსაწიერის მასშტაბებით, პირად, საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში წვდომის ინტენსივობით, ობიექტურობის შენარჩუნებისაკენ ლტოლვით ჰორაციუსის შემოქმედება ანტიკურ ლირიკულ პოეზიაში სავსებით უპრეცედენტო მოვლენას წარმოადგენს. ჰორაციუსის, რომაული მაღალი კლასიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მესვეურის შემოქმედებას ახასიათებს სიახლისაკენ ძლიერი ლტოლვა, მაგრამ არა ძველის იგნორირების, არამედ მისი ახალ ნიადაგზე განვითარების თუ ტრანსფორმაციის გზით. ეს კი პოეტური შემოქმედების ყველა არსებით დონეზე პრინციპული ინნოვაციებით გამოიხატა. განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი:

ა. მიუხედვად იმისა, რომ ჰორაციუსი თავად არ ქმნის ახალ მეტრულ სისტემებს და ბერძნულ ტრადიციაში ჩამოყალიბებული სტრუქტურების ლათინურენოვან პოეზიაში გადმოტანით (მათ შორის პირველად) შემო-

იფარგლება, იგი აშკარად ნოვატორობას იჩენს მათი მთელი მრავალფეროვნების რეალიზაციით თავის პოეზიაში. იგი გამოიყენებს ალკეოსურ სტროფს, საპფოსეულ სტროფს, ე.წ. დიდ საპფოურ სტროფს, გლიკონევსს, მცირე ასკლეპიადურს, დიდ ასკლეპიადურს, ფერეკრატევსს, შერეულ საზომებს – არქილოქოსისეული ეპოდების რამდენიმე ვარიანტს, ჰიპონაქტევსს, იონიკუსებს, დაქტილურ ჰექსამეტრს... მეტრთა ერთგვარ აღლუმს აწყობს ჰორაციუსი ოდების პირველი წიგნის დასაწყისში, როდესაც ცხრა ოდას ცხრა განსხვავებული საზომით მართავს. აქ არა მარტო მეტრული ერთფეროვნების დარღვევის სურვილი შეინიშნება, არამედ რომაული და, გარკვეულწილად, საზოგადოდ ანტიკური ლირიკისათვის მანამდე უცხო ცდა, მეტრმა კი არ განსაზღვროს ჟანრული შინაარსი, არამედ შინაარსმა და ლექსში გადმოცემულმა განწყობამ აიყოლიოს მეტრი. თუმცა, სადაც საჭიროა, პოეტი იცავს მეტრულ ერთიანობას თუ ადეკვატურობას ოდის ხასიათთან. ა.მ. მესამე წიგნის ყველა ე.წ. რომაელთა ოდა ალკეოსური სტროფებით არის გამართული.

ბ. ძალზე თავისებურია ჰორაციუსი ენისა და სტილის თვალსაზრისით. როგორც მ. გასპაროვი შენიშნავს[1], იგი მიმართავს სიტყვათა და სიტყვათშეთანხმების იმგვარ განლაგებას სალექსო სტრუქტურაში, რომ მკითხველს მათი აზრობრივად თვალის მიდევნებისას ერთგვარ დაძაბულობას უქმნის. მაგალითად განვიხილოთ ბაკხუსის ოდა (II, 19), რომელიც ფრენკელის აზრით „ძალზე იდუმალი ლექსია"[2]. აქ აღწერილია, თუ როგორ ჰქონდა პოეტს მისი სათაყვანებელი ბაკხუსის ხილვა. ეპიფანიის კონტექსტის აღწერისა და ღმერთისადმი ვედრების აღვლენის შემდეგ პირველ ორ სტროფში პოეტი მესამე და მეოთხე სტროფებში გადადის საკუთარი უფლებამოსილების განსაზღვრაზე:

Fas pervicacis est mihi Thyiadas
uinique fontem lactis et uberes
cantare rivos atque truncis
lapsa cavis iterare mella;
fas et beatae coniugis additum
stellis honorem tectaque Penthei
disiecta non leni ruina,
Thracis et exitium Lycurgi.

იმისათვის, რომ უფრო ცხადი გახდეს, თუ რაში მდგომარეობს ზემოთმოყვანილი ენობრივი თავისებურების არსი, წარმოვადგენ ქართულ თარგმანს სიტყვების ზუსტად იმ განლაგებით, რაც მათ ლათინურში აქვთ. ეს, რასაკვირველია, ქართულ ტექსტს საკითხავად ძალზე მძიმეს

[1] Гаспаров, 1970.
[2] Гаспаров, 1970, 257.

და რიგ შემთხვევაში ნაკლებად გასაგებს ხდის, მაგრამ, სამაგიეროდ, ჩვენთვის საინტერესო კუთხით ტექსტის ანალიზის მეტ შესაძლებლობას იძლევა:

ნება დაჟინების მაქვს მე თიადების/ბაკხი ქალების
და ღვინის ნაკადის რძისა და სავსე
ვიმღერო მდინარეების და ასევე მოტეხილ
გადმოდინების ფუღუროთაგან უწყვეტად თაფლის შესახებ.

ნება დამერთო ნეტარი მეუღლისათვის მინიჭების
ვარსკვლავეთში პატივის და ჭერთა პენთევსის
დანგრეულის არა სუსტად ჩამოქცევის
და თრაკიელი ლიკურგუსის აღსასრულის.

მოყვანილ სტრიქონებში არცერთი უჩვეულო სიტყვა არ არის გამოყენებული, ანუ ლექსიკის დონეზე აქ არაფერია არაორდინალური. სამაგიეროდ, არაორდინალურია ამ სიტყვათა ერთმანეთთან კავშირი, მათი განლაგება წინადადებაში და ლექსის არაორდინალურად კონსტრუირების შედეგად წარმოქმნილი პოეტური სემანტიკა, რომელიც თავისი უჩვეულობის გამო დამატებით განმარტებას მოითხოვს. ასე მაგალითად, უკვე პირველსავე სტრიქონში სიტყვათა ბუნებრივი მიმდევრობა fas est mihi დარღვეულია pervicax ფორმატივით მისი ერთგვარი გახლეჩით, თავად აზრს „ნება მაქვს მე“ ქმნის საკვანძო სიტყვა fas „ბუნებრივი ანუ ღმერთისგან მოცემული უფლება“, რადგან დიონისურ მისტერიებზე სიმღერა მხოლოდ ღმერთის მიერ ხელდასხმულ მგოსანს, vates, შეუძლია. ექსტაზის მდგომარეობაში მყოფი ბაკხი ქალების შმაგობა და მძვინვარება მთელი დღეებისა და ღამეების განმავლობაში ტევადი სიტყვით „დაჟინება“ არის გამოხატული, მათ მისტერიალურ სამყაროში არსებული რეალიები გადმოიცემა სიტყვათშეთანხმებებით: ღვინისა და რძის ნაკადების მდინარეები, გამოფუღრულ ხეთაგან გადმოდენილი თაფლი. დიონისეს რჩეულის, მეუღლის უმაღლეს პატივს მის აპოთეოზზე მინიშნება გვახსენებს, ხოლო ბაკხური სიშმაგისა და დიონისესადმი პატივის არასათანადოდ მიგების სავალალო შედეგებს – პენთევსის ჩამოქცეული ჭერი და ლიკურგოსის აღსასრული. ფრაზათა ჰორაციუსისეული კონსტრუირების თავისებურება ლათინური ტექსტის მკითხველს მხოლოდ ერთგვარ დაძაბულობას უქმნის მისი აღქმისას, რადგან ლათინური ამგვარი მანევრირების ფართო შესაძლებლობებს იძლევა, ხოლო სხვა ენაზე მისი მთარგმნელი იძულებულია ტექსტი გარკვეულწილად „დავარცხნოს“ და მისი არაორდინალურობა ორდინალურობის კალაპოტში ჩააყენოს[1].

[1] შდრ. აგრეთვე Гаспаров, 1970.

ჰორაციუსისათვის დამახასიათებელია სხვათაგან ნასესხები ერთი ფრაზის ან გამოთქმის საფუძველზე ზოგჯერ, შესაძლოა, სავსებით განსხვავებული კონცეფციის შემცველი ლექსის აგება. ამის კლასიკური მაგალითია მესამე წიგნის მეორე ოდა, რომელის ყველაზე ცნობილი პოეტური ფრაზაა: dulce et decorum est pro patria mori (13) „ტკბილია და მშვენიერი სამშობლოსათვის გარდაცვალება". ეს ფრაზა, როგორც არაერთგზის აღუნიშნავთ, ეხმიანება ალკეოსის ჩვენამდე არმოღწეული ლექსის ერთად-ერთ შემორჩენილ ფრაგმენტს: τὸ γάρ| Ἄρευι καταθάνην κάλον (400 ლპ)[1] „რადგან | არესისათვის გარდაცვალება მშვენიერია". რამდენადაც ძალზე ტევადი ბერძნული სიტყვის κάλον ზუსტი ეკვივალენტი ლათინურში არ მოიპოვება, ჰორაციუსი მისი მნიშვნელობის სრულად გამოსახატავად გამოიყენებს ორ ფორმატივს და ქმნის, მართალია, რომაელთადმი მიმართულ სიმამაცის ოდას, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით საკმაოდ შორს წასულს ბერძნული ἀρετή-სა და ძველი რომაული virtus-ისასაგან საერთო საკაცობრიო პატრიოტული ჟღერადობით.

ეპოქის ისტორიულ ფაქტთა ამსახველ ერთ-ერთ უმშვენიერეს ლექსს ჰორაციუსის ოდების I, 37 წარმოადგენს. იგი არის რეაქცია კლეოპატრას სიკვდილის ცნობაზე, რაც, ფაქტობრივად, რომის სახიფათო მოწინააღმდეგის აღსასრულის მომასწავებელი იყო. ლექსი ასე იწყება: nunc est bibendum, nunc pede libero/pulsanda tellus, nunc... ; „ახლაღა გვმართებს სმა,/ ახლაღა თავისუფალი ფეხებით მიწაზე ბრაგუნი, ახლაღა..". იგი აშკარად ეხმიანება ალკეოსის იმ ლექსის ფრაგმენტს (332 ლპ), მიტილენელი ტირანის სიკვდილით გამოწვეულ სიხარულს რომ გადმოგვცემდა: νῦν χρῆ μεθ'ὑσθην καί τινα πὲρ βίαν | πώνην ἐπειδὴ κάτθανε Μύρσιλος. „ახლა გვმართებს დავთვრეთ და მთელი ძალით | დავლიოთ, მას შემდეგ,რაც მირსილოსი გარდაიცვალა".

ეჭვს არ იწვევს ის, რომ ძვ.წ. 33 წელს შექმნილი ლექსი, ჰორაციუსის ერთ-ერთი პირველი ოდა (I, 14), რომლის პირობითი სათაურია „გაფრთხილება", ავდარში მოხვედრილ ხომალდზე ალკეოსის ცნობილი ლექსით (326 ლპ) არის შთაგონებული. მართალია, ალკეოსის ლექსის ფრაგმენტმა მხოლოდ ცხრა სტრიქონი შემოგვინახა, ხოლო ჰორაციუსის ოდა ოც სტრიქონს შეიცავს, ალკეოსისგან განსხვავებით აქ კონკრეტული გეოგრაფიული ორიენტირები (აფრიკა, კიკლადები) გვხვდება, ჰორაციუსთან ლექსი ხომალდისადმი მიმართვით o navis იწყება, რაც გარკვეულწილად მისი „პერსონიფიკაციის" ტოლფასია და შემდეგ ამავე ტონალობაში გრძელდება, მაშინ, როდესაც ალკეოსთან თხრობას უფრო მონოლოგის ხასიათი აქვს, ჰორაციუსთან ხომალდის კურსი გან-

[1] შდრ. Numberger, 1972, 212.

ცხადებულია, ხოლო ალკეოსთან გაურკვეველი, ავდარში მოხვედრილი ხომალდი, ანძა, აფრები და საერთო სურათი გაცნობიერებული ინტერტექსტუალური მიმართების თვალსაჩინო ნიმუშია[1].

პოეზიაში, საზოგადოდ მხატვრულ ლიტერატურაში სიტყვათა შერჩევის, კონსტრუირების, ურთიერთდაკავშირების პრობლემის თეორიული შესწავლა, პოეტური ფრაზის აგების სხვადასხვა ასპექტის კვლევა ელინმა ინტელექტუალებმა საკმაოდ მაღალ დონეზე აიყვანეს. რომში მათი საქმის ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი გამგრძელებელი ჰორაციუსი იყო. მისი ძალისხმევა ბერძნული გამოცდილების რომაულ ნიადაგზე გადმოტანისაკენ იყო მიმართული და ამ თვალსაზრისით მის მიერ პრაქტიკასა და თეორიაში მიგნებული გზები ხშირად რომაული ლიტერატურისათვის სავსებით ნოვატორული იყო. გარკვეულწილად, ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ არქაიკის ეპოქის ბერძნული ლირიკის, იქედან მოხმობილი ფრაზებისა თუ იდეების ინსპირაციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს წყაროდ გამოყენება და ადაპტაცია პრინციპატის ეპოქის ლირიკაში.

გ. ჰორაციუსის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია თეორიული, ანალიტიკური აზროვნების მაღალი დონე, რაც გარკვეულწილად მის ფილოსოფიურობაზე მიგვითითებს. ჰორაციუსის მსოფლმხედველობის თავისებურებას საფუძველს უქმნის მისი ერთდროულად მიახლოებისა და ამასთანავე დისტანცირების გამოკვეთილი ტენდენცია სხვადასხვა სააზროვნო მიმართულებასთან. მისთვის უმთავრესია დამოუკიდებლობა და თავისუფლება დავალებებისა თუ ვალდებულებებისგან. ეპისტოლეების პირველი წიგნის შესავალ წერილში მეკენასს იგი აუწყებს, რომ გვერდზე დებს მელექსეობას (იგულისხმება ოდები) და სხვა თამაშობებს/მასხრობებს (ludicra) და რაც ჭეშმარიტია (verum) და შესაფერისი (decens), იმას გამოიკვლევს, იკითხავს და მთლიანად მიეცემა (10-11). თავისთავად, უკვე იმის დეკლარირება, რომ ფილოსოფოსობაზე ორიენტირებული პოეტი უარს ამბობდეს რომელიღაც ერთი გარკვეული მიმართულების ერთგულებაზე, მნიშვნელოვანი სიახლეა ანტიკურ ლირიკულ პოეზიაში. მაგრამ კიდევ უფრო მეტი სიახლე ის არის, რომ, ერთი შეხედვით, ამ ზემსოფლმხედველობრივ პოზიციაზე მდგარი ჰორაციუსი თავად იქმნის მსოფლმხედველობრივ ბაზისს, რომელსაც მანვე მოუნახა სახელწოდება და რომელმაც საშუალება მისცა სერიოზული ოპონირება გაეწია წინამორბედთა არაერთი, თითქმის აქსიომის რანგში აყვანილი თვალსაზრისისათვის. ზომიერებას, უკიდურესობებს შორის სწორი პოზიციის მონახვას არქილოქოსიდან მოყოლებული არაერთი პოეტი თუ

[1] Lefèvre, 1993, 150 შმდ.

ფილოსოფოსი ქადაგებდა. არისტოტელემ მისთვის ეთიკური ტერმინი μεσότης შემოგვთავაზა. მოდერაციის პრინციპი შესანიშნავად იყო გამოხატული იმ ერთ-ერთ ბრძნულ გამონათქვამში, რომლითაც აპოლონის ტაძარი დელფოსში ეგებებოდა ყველა იქ მისულს: μηδὲν ἄγαν „არაფერი გადამეტებით". მაგრამ ჰორაციუსი პირველია, რომელმაც თავისი ცხოვრებისა თუ აზროვნების პრინციპს ჯერ კიდევ ოდებში (II, 10) მოუნახა შესაბამისი ენობრივი ეკვივალენტი: aurea mediocritas „ოქროს შუალედი/საშუალი". ლექსი ეძღვნება ლიკინიუს მურენას, რომელიც ავგუსტუსის მისდამი დამოკიდებულების შეცვლის გამო კონსულატს ჩამოაშორეს:

უფრო ბედნიერად ცხოვრობ, ლიკინიუს, თუკი ღია
ზღვას გამუდმებით არ კვეთავ, როდესაც ღელავს
აღბორგებული, ძალზე ახლოს
კლდოვან ნაპირთან.
ვინც ოქროს შუალედს/საშუალს
ირჩევს, უხიფათოდაა, შორს ჭუჭყისგან
ჩამოშლილი ქოხის, შორს მოშურნე
დარბაზისგან, გონიერი.

ზომიერებისკენ მოწოდება ისმის ჰორაციუსის სატირების პირველ წიგნშიც (I, 106-107):

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.
ზომა არის ყველაფერში, არის ბოლოსდაბოლოს გარკვეული საზღვრები,
რომელთა იქეთ და აქეთ სწორი რამ/სიკეთე არ დადგება.

ზომიერებისაკენ, ოქროს საშუალისაკენ ლტოლვა ჰორაციუსთან მხოლოდ დეკლარირებული კი არ არის, არამედ მთელ მის შემოქმედებას გასდევს და ადრეული თუ გვიანდელი ნაწარმოებების როგორც ზოგადკონცეპტუალურ თუ მსოფლმხედველობრივ, ასევე ცალკეული კონკრეტული საკითხებისადმი დამოკიდებულების დონეზე ვლინდება. ოქროს საშუალს პოულობს იგი საგნობრივსა და უსაგნოს, შეკვეთილ პროპაგანდისტულსა და თავისუფლად არჩეულს, დიდაქტიკასა და გულწრფელ სურვილს, მოქალაქეობრივსა და წმინდა ლირიკულს შორის. ამ გზაზე მას არცთუ იშვიათად წინამორბედთა მიერ ჩამოყალიბებული სტერეოტიპებიდან გადახვევა უხდება. ა.მ. თუკი სწრაფვა სიმდიდრის მოხვეჭისაკენ ანტიკურ საზოგადოებაში ჩვეულებრივი მოვლენა იყო, ჰორაციუსი მოგვიწოდებს, დავკმაყოფილდეთ იმით, რასაც ვფლობთ, რადგან სიმდიდრესა და სიღარიბეს შორის ოქროს საშუალი სწორედ ეს არის (Od. II, 16, 18). საკუთრებასთან დაკავშირებულ ახდენილ ოცნებას იგი ასე აყალიბებს:

ჩემი სურვილი იყო: ველი ზომიერი, არცთუ დიდი,
იქვე ბაღი და სახლთან წყარო მუდმივ მდინარი
და ცოტა ტყეც ყოფილიყო. ღმერთებმა მეტი და
უმჯობესი მარგუნეს. ეს კარგია. მეტს აღარც ვითხოვ,
მაიას შვილო, ოღონდ მიქციე მე ეს ძღვენი საკუთრებად.
(Serm. II, VI 1-5)

სიყვარულის საკითხში ჰორაციუსი არსებითად განსხვავდება წინამორბედთაგან. სიყვარული მასთან არც მტანჯველია, როგორც ეს კატულუსთან გვაქვს, არც ყოველივეს მძლეველი ბნელი ძალა, როგორც – ვერგილიუსთან. აშკარად ტრადიციულ, სატრფოს დახურულ კართან შესრულებულ სიმღერაშიც (Od. III, 10) კი ღამის ყინვაში მდგარი მეტრფე უფრო მაცდუნებელია, ვიდრე უიმედო შეყვარებული, რომელიც, თუკი მისი ცდა წარუმატებელი აღმოჩნდება, სატრფოს იმით ემუქრება, რომ, ბოლოს და ბოლოს გათოშილი შინ წავა. კიდევ უფრო ნაკლებად დრამატულია პოეტის დამოკიდებულება საყვარლისადმი, რომელმაც იგი სხვა კაცში გაცვალა. შურისგება იმაში გამოიხატა, რომ მიტოვებულმა ჰორაციუსმაც შეიცვალა სატრფო (Od. III, 9) და წინანდელ საყვარელს დაუბრუნდა. და ამგვარი გადანაცვლებები უსასრულოდ შეიძლება გაგრძელდეს, რაც ადამიანებს უქარწყლებს ტრფობის იარებს და არ უკარგავს წონასწორობას, შესაბამისად, იგი სიყვარულს არ ანადგურებინებს და ამარცხებინებს თავს.

თვით ღვინოსაც კი არ შეუძლია დააკარგვინოს პოეტს თავი, რადგან იგი აქაც ზომიერების მომხრეა. ღვინოზე მსჯელობას იგი კვინტილიუს ვარიუსისადმი, მეგობარი პოეტისადმი, მიძღვნილ ოდაში (I, 18) ალკეოსის (342 LP) სტრიქონის გადმოლათინურებით იწყებს: „ნურცერთ, ვარიუს, მცენარეს ნუ მოაშენებ უწინარეს წმინდა ვაზისა“, შემდეგ კი თემას თავისი ჩანაფიქრის მიხედვით განავრცობს და ღვინის სიკეთეების ჩამოთვლასთან ერთად გვახსენებს, რომ ლიბერი ანუ ბაკხუსი აქაც ზომიერების დაცვას ითხოვს, რადგან გადამეტებულ სმას შეუძლია ის დაგვმართოს, რაც კენტავრებსა და ლაპითებს მოუვიდათ.

მაგრამ ზომიერება ადამიანს მხოლოდ სიცოცხლის განმავლობაში შეუძლია დაიცვას. თუკი იგი დამოუკიდებელია, შეუძლია მართოს თავისი ცხოვრება. თუმცა არის ზღვარი, რომლის იქითაც ჩვენ აღარაფერი მოგვეკითხება – სიკვდილი. ჰორაციუსი აქ კი უძლურია რამე გვირჩიოს, რადგან სიკვდილზე ფიქრი მას ისევე აწუხებს, როგორც მის არაერთ წინამორბედ თუ თანამედროვე ინტელექტუალს. ამიტომაც ესოდენ ხშირად უბრუნდება იგი ცხოვრების წარმავლობისა და სიკვდილის თემას, რომელსაც მან ანტიკურ ლირიკაში, ალბათ, ყველაზე მშვენიერი სტრიქონები უძღვნა. მისი ოდა (II,14) პესტუმუსისადმი სიკვდილის წინაშე

სავსებით განიარაღებული პოეტის სულის ამოძახილია, რომლის პირველსავე სტროფში, როგორც ეს ჰორაციუსის ოდების აბსოლუტური უმეტესობისათვის არის დამახასიათებელი, განსაზღვრულია ლექსის ძირითადი ტონალობა:

ჰოი, პესტუმუს, პესტუმუს, მისრიალებენ
სირბილით წლები, ვერც ღვთისმოშიშობა შეანელებს
დანაოჭებას, მომდგარ სიბერეს
და ლაგამამოუდებ სიკვდილს.

სიკვდილზე დამთრგუნველ ფიქრს სააქაოში მხოლოდ დღევანდელი დღით ცხოვრება შეგიმსუბუქებს. ჰორაციუსის I,11 ოდა გვთავაზობს მისი ცნობილი სენტენციის carpe diem მშვენიერ პოეტურ არგუმენტაციას:

ნუ ეძიებ, არ გმართებს ცოდნა, თუ მე და შენ
რა აღსასრული დაგვიდგინა ღმერთმა, ლევკონოე, ნურც ბაბილონურ
იდუმალ რიცხვებს იკვლევ. უმჯობესია ის მივიღოთ, რაც იქნება.
ან კიდევ ბევრ ზამთარს გამოგვიყოფს იუპიტერი ან უკანასკნელს,
რომელიც ახლა შემხვედრ კლდესთან ზღვას ამშვიდებს
ტირსენიულს: ჭკუა იხმარე, დაწმინდე ღვინო, მოკლე სივრცით
გრძელი იმედი შემოფარგლე. ვიდრე ვსაუბრობთ, შურიანი წელი გარბის.
დატკბი დღევანდელი დღით, ხვალინდელს კი, რაც შეიძლება ნაკლებად ენდე.

სწორედ ეს არის ოქროს საშუალი ილუზორულ იმედსა და მწარე რეალობას შორის, რომელსაც პოეტი გვთავაზობს და რომელიც მის შემდგომ ასე აიტაცა კაცობრიობამ. კონცეპტუალურად დღევანდელობაზე ორიენტაციის იდეა უფრო რელიეფურად ყალიბდება ერთ-ერთ ყველაზე ვრცელ ოდაში (III, 29), რომელიც მეკენასს ეძღვნება:

ყოვლისმცოდნე ღმერთი მომავალი დროის დინებას
ღამის წყვდიადით ფარავს და იცინის,
თუკი მოკდავი ღვთით განსაზღვრულის
ზემოთ შიშით ცახცახებს. რაც ახლა არის,
წყნარი სულით მას მიხედე, სხვას, ჩვეულებრივ,
მდინარე თან წაიღებს...
(29-34)

მას შეუძლია თავისთავისთვის
და სიხარულით იცხოვროს, ვისაც ძალუძს დღიდან დღემდე
თქმა: „ვიცხოვრე“. ხვალ იუპიტერს შეუძლია,
ცა ღრუბელით დაიკავოს
ან კაშკაშა მზით. თუმცა მასაც არ შეუძლია,
რაც უკვე მოხდა, უკან დაატრიალოს
ვით არმომხდარი და ის შეცვალოს,
რაც მალემსრბოლმა დრომ თან წაიღო.
(41-46)

ამ ლექსში ჰორაციუსი თავს წარმოგვიდგენს საზოგადოდ ადამიანად, რომელიც ხელმძღვანელობს დღევანდელი დღით ცხოვრების პრინციპით, რადგან იცის, რაოდენ ხანმოკლეა ცხოვრება. ჰორაციუსი ხედავს არსებით განსხვავებას წლის დროთა უწყეტ ბრუნვაში მუდამ განახლებად ბუნებასა და ადამიანის ცხოვრებას შორის, რომელიც ვეღარასოდეს დაიბრუნებს სააქაოში თავის ადგილს. მისი ოდა (IV, 7), რომელსაც ცნობილი პოეტი და ფილოლოგი -კლასიკოსი ა.ე. ჰაუსმენი ანტიკური ლიტერატურის უმშვენიერეს ლექსად მიიჩნევდა, ამ მიმართულებით პოეტის განწყობათა ბრწყინვალე შეჯამებას გვთავაზობს:

უკუიქცა თოვლი, უბრუნდება უკვე მინდვრებს ბალახი
და ხეებს ფოთლები,
იცვლის მიწა იერს და შევიწროებული ნაპირებიდან
მდინარეები გადმოდიან.

გრაცია ნიმფებთან და ტყუბ დებთან ერთად ბედავს
შიშველი ფერხულში ჩაბმას.
„უკვდავების ნუ გაქვს იმედი“, გახსენებს წელი, საათი და
მკვებავ დღეს წყვეტს.

ზეფირუსები ანელებენ სიცივეს, გაზაფხულს აგდებს ზაფხული,
ისიც ქრება, როგორც კი
ნაყოფისმომტანი შემოდგომა სიუხვის რქას გადმოცლის და მალე
ბრუნდება მოკლე დღეთა მკვდარი დრო.

თუმცა ციურ დანაკლისს სწრაფად ავსებენ მთვარეები.
მხოლოდ ჩვენ ჩავეშვებით,
სადაც ქველი ენეასია, მდიდარი ტულუსი და ანკუსი,
მტვრად და ჩრდილებად მყოფნი.

იცის კი ვინმემ, დღევანდელის რიგს დაამატებენ თუ არა ხვალინდელის
დროს ღმერთები ზეციური?
ყოველივე ხარბი მემკვიდრის ხელში გადაინაცვლებს, რასაც
შენი თავისთვის იქმდი.

ერთხელაც გარდაიცვლები და შენ მინოსი ცნობილ
განაჩენს გამოგიტანს,
ტორკვატუს, მაშინ ვერც გვარიშვილობა, ვერც ენამჭევრობა და ვერც
სიქველე დაგაბრუნებს აქ.

საიქიოს წყვდიადიდან ხომ ვერ იხსნა დიანამაც კი
კდემამოსილი ჰიპოლიტუსი,
ვერც თესეუსმა შეძლო ლეთეს ბორკილებიდან გამოეგლიჯა
ძვირფასი პეირითოოსი.

თუმცა ჰორაციუსს კარგად აქვს გაცნობიერებული, რომ იგი, ამავე დროს, პოეტია და მის შემოქმედებას ბევრად უფრო ხანგრძლივი არსებობა უწერია. ამ შემთხვევაში იგი აგრძელებს წინამორბედი ელინი და რომაელი პოეტების ტრადიციას, და საკუთარ შემოქმედებას და სახელს ურიცხვ წელს სიცოცხლეს უწინასწარმეტყველებს, რითაც ეხმიანება ანტიკურობაში სენტენციად ქცეულ ფორმულას: Ars longa, vita brevis „ხელოვნება გრძელია, სიცოცხლე მოკლე". carpe diem-ისა და წარმავალი ხანმოკლე სიცოცხლის იდეას იგი ქადაგებს მოკვდავთადმი მიძღვნილი იმ ლექსებით, რომლებმაც ჰორაციუსი მარადიულობას უნდა აზიარონ. მკვეთრად იცვლება ჰორაციუსის ტონალობა, როდესაც იგი თავის თავს პოეტად წამოგვიდგენს, რისი ნათელი მაგალითია მისი უკვდავი exegi monumentum... (III, 30):

უმტკიცეს რვალისა აღვიგე მე ძეგლი,
არს იგი უმაღლეს მეფურ პირამიდთა,
ო, მისი დანგრევა არც წვიმას საშინელს,
არც ნელთა სიავეს და სრბოლას ჟამისას,
არც შმაგად მქროლვარე აქვილონს არ ძალუძთ,
აწ ვეღარ მომიცვას სიკვდილმა ერთიან,
მეტწილ განვარიდე თავი ლიბიტინას;
მერმისში აღვდგები მე ხოტბაშესხმული
მარადჟამს, ვიდრემდის კი კაპიტოლიუმს
ქურუმი, მდუმარე ქალწულით აივლის,
მე მომიხსენებენ: – სად მოჰქუხს ავფიდუს,
სად მიწისმხვნელებზე დავნუსმა იმეფა,
მდაბიოდ ნაშობი განდიდდა უაღრეს.
პირველმა გარდავქმენ ეოლელთ სიმღერა
რომაულ კილოზე, ღირს მყავ მელპომენევ,
და თავი დელფოსურ დაფნებით შემიმკე![1]

საკმარისია ერთმანეთს შევადაროთ ოდების ძვ.წ. 23 წელს გამოცემული კრებულის სამი წიგნის პირველი და დამაგვირგვინებელი ლექსები, რომ აშკარა გახდება, თუ რა ცვლილება განიცადა ჰორაციუსის მსოფლაღქმამ კრებულზე მუშაობის პროცესში. I, 1-ში საკუთარი პოეზიის მნიშნელობის შეფასებას იგი მეკენასს ანდობს, ავგუსტუსის ეპოქის სახელმწიფო პროპაგანდისტული პოლიტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს გამტარებელს, და, ამდენად, გარკვეულწილად პოლიტიზებულ ხელოვნებაში თანამონაწილეობის მზადყოფნას გამოთქვამს. III, 30-ში იგი თავად წარმოგვიდგება საკუთარი შემოქმედების ხანგრძლივ სიცოცხლეში დარწმუნებულ პოეტად, რომელიც თავის ძირითად დამსახურებად ეოლიური სიმღერის რომში გადმოტანას მიიჩნევს და, შესაბამისად, პოე-

[1] თარგმანი მ. იმნაძის. იხ. იმნაძე, 1988, 153 შმდ.

ზიის დამოუკიდებლობისა და აპოლიტიკურობის პრინციპს ქადაგებს.

ის ფაქტი, რომ ჰორაციუსში მუდმივად მიდიოდა ჭიდილი, ერთი მხრივ, სახელმწიფო პოლიტიკის მხარდამჭერ და ამდენად სახელმწიფოსგან მხარდაჭერილ შემოქმედსა და, მეორე მხრივ, პოეტური თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის აპოლოგეტ მგოსანს შორის, უკვე მიუთითებს იმ ახალი პროცესის დაწყებაზე რომაულ ლიტერატურაში, რომელიც ყველა იმპერიის სინამდვილეში გარდაუვალი მოვლენაა და რომელსაც აპოლიტიკური მწერლობა შეიძლება ვუწოდოთ. ამით არის განპირობებული, რომ ვერგილიუსის „მომავალის პოეზიას“ ჰორაციუსთან „დღევანდელი დღის პოეზია“[1] ენაცვლება.

დ. სატურებიდან ჰორაციუსის შემოქმედებაში ამოიზარდა ეპისტოლეების ტრადიციულად პროზაული ჟანრის მოდიფიცირებული პოეტური ფორმა, რომელსაც პირობითად ადრესატებთან ყოველდღიურობის აქტუალურ საკითხებზე მაღალ პოეტურ დონეზე შესრულებული საუბრის ხასიათი აქვს. ლიტერატურის თეორიის თვალსაზრისით ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო და ახალი ის არის, რომ ეპისტოლეების II, 1-ში და III-ში ჰორაციუსი წარმოგვიდგება რომში ე.წ. ხელოვნებათმცოდნეობითი/ლიტერატურათმცოდნეობითი პოეზიის შემქმნელად[2]. მართალია, იგი არ იცნობდა არიტოტელეს „პოეტიკას“, მაგრამ, როგორც ჩანს, საკმაოდ კარგად ჰქონდა შესწავლილი ძვ.წ. III საუკუნის ბერძენი გრამატიკოსისა და პოეტის, ნეოპტოლემოს პარიონელის მოსაზრებები პოეტიკის არსებით საკითხებზე. ამ უკანასკნელის თხზულებებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, თუმცა ჰორაციუსის ახ.წ. III საუკუნის კომენტატორის პომპონიუს პორფირიოს მიხედვით მისი „ეპისტოლეს პიზონებისადმი“ ანუ „პოეტური ხელოვნების“ ბერძნული წყარო სწორედ ის ყოფილა. ჩვენ არ ვიცით, რამდენად არის დამოკიდებული ჰორაციუსი ელინისტური ეპოქის ამ წყაროზე, მაგრამ სავსებით დარწმუნებით შეგვიძლია იმის მტკიცება, რომ რომაელმა პოეტმა დიდი ორიგინალობა გამოიჩინა განსაკუთრებით ლიტერატურული კომპარატივისტიკის კუთხით. მისი ბერძნული და რომაული ლიტერატურის ფაქტთა უხვად და საინტერესოდ შეპირისპირებას, რასაკვირველია, ელინისტური ხანის ავტორის მოსაზრებები ვერ დაედებოდა საფუძვლად. ამ თვალსაზრისით სავსებით ორიგინალური ჩანს ეპისტოლეების მეორე წიგნის პირველი გზავნილი ავგუსტუსისადმი. როგორც ჩანს, ეს იყო პასუხი ავგუსტუსის სურვილზე, პიზონებისადმი მიმართული „პოეტური ხელოვნების“ შემდეგ მსგავსი მნიშვნელობის მქონე ეპისტოლე ჰორაციუსს ავგუსტუ-

[1] მ. გასპაროვის ფორმულირება. Гаспаров, 1970.

[2] ჰორაციუსის ლიტერატურათმცოდნეობითი მოსაზრებების ამსახველი ტექსტებისა და მათი დეტალური ინტერპერტაციისათვის შდრ. Brink, 1982; Brink, 1971; Brink, 1985.

სისათვისაც გაეგზავნა. ძნელი სათქმელია, რამდენად დააკმაყოფილა პოეტმა პრინცეპსის მოლოდინი, მაგრამ მან აშკარად შექმნა რომაულ ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესების პირველი ლიტერატურულ-სოციოლოგიური პოეტური გამოკვლევა. მიუხედავად იმისა, რომ ეპისტოლე ჩვენგან თითქმის 22 საუკუნით დაშორებულ ვითარებას ასახავს, აქ დასმული საკითხები დღესაც ერთობ საჭირბოროტოა არა მარტო მწერლობისათვის, არამედ საზოგადოდ მხატვრული კულტურისათვის. რამდენადაც, წინამდებარე წიგნის მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, ჩემს ამოცანას ეპისტოლეს დეტალური განხილვა არ წარმოადგენს, შემოვიფარგლები მხოლოდ აქ წარმოდგენილი საკითხების თეზისური რეზიუმირებით, რათა ნათელი გახდეს მათი სიახლე თავისი დროისათვის და აქტუალურობა თანამედროვეობისათვისაც: ა. ქვეყნის პირველ კაცზე მსჯელობა ბევრად უფრო მოწიფულია პოლიტიკური თვალთახედვით, ვიდრე ლიტერატურულით; ბ. რომაელები უფრო ძველ ავტორებს აფასებენ, და ერჩიან ახლებს, მაშინ როდესაც სიძველე,სულაც არ არის შეფასების კრიტერიუმი; გ. საერთოდ რა არის ძველი და რა არის ახალი, სად გადის ზღვარი; დ. რომში ლიტერატურული პროცესი ბერძნებისაგან რამდენადმე განსხვავებული გზით წარიმართა, რადგან ბერძნები სიახლზე იყვნენ ორიენტირებულნი, რომაელები კი ძველის დაცვასა და ერთგულებაზე. მაგრამ ახლა მწერლობის სურვილით მასობრივი დაავადება დაიწყო. ეს არ არის ცუდი, რადგან მრავალი თვალსაზრისით, პოეტები კარგი ხალხია; ე. ძველი ლათინური ლიტერატურა მრავალი პარამეტრით ჩამოუვარდება ბერძნულს, რადგან მასში ნაკლებია ტრაგიკულის სიღრმე და კომიკურის დახვეწილობა; ვ. ქვეყნის პირველ კაცს ალექსანდრე მაკედონელზე უფრო მეტი გემოვნება აღმოაჩნდა, როდესაც საკუთარ თავზე წერის უფლება ისეთი მაღალი დონის პოეტს მიანდო, როგორიც ვერგილიუსია; ზ. ჰორაციუსი ვერ ამაღლდა ესოდენ საპასუხისმგებლო პოლიტიკურ თემატიკამდე, რადგან:

> ნეტავ, როგორიც სურვილი მაქვს, იმდენივე ძალაც მქონდეს; მაგრამ
> პატარა ლექსი შენს დიდებას ვერ აიტანს, ამასთან სინდისიც არ მაძლევს
> ნებას,
> შევეხო საქმეს, რაზეც ჩემი ძალები უარს მეტყვიან
> (257-259).

ავგუსტუსის ეპოქის პოეტის ამ დიპლომატიური უარით რომაულ პოეზიაში იწყება პროცესი, რომელსაც, პირობითად, ლიტერატურის დეპოლიტიზაცია შეიძლება ვუწოდოთ.

ამ პროცესის სათავეში მოექცნენ სატრფიალო/სასიყვარულო ელეგიის წარმომადგენლები. კვინტილიანუსი ანტიკური ლიტერატურის თავის ცნობილ მიმოხილვაში (Inst. or., X) აღნიშნავს: „ჩვენ შეგვიძლია

ბერძნებს ელეგიის სფეროშიც გავეჯიბროთ. მის ყველაზე დიდ წარმომადგენლად მიმაჩნია ტიბულუსი. ზოგიერთები უპირატესობას პროპერციუსს ანიჭებენ. ოვიდიუსი ორივესთან შედარებით უფრო მდიდარია, ისე როგორც გალუსი – სერიოზული." (I, 93). ფაქტობრივად, კვინტილიანუსი რომაელი ელეგიკოსების ამომწურავ ნუსხას გვთავაზობს. ჟანრმა, როგორც გარკვეულ პრინციპებზე დამყარებულმა პოეტურმა სისტემამ, რომელიც კორნელიუს გალუსით (მისი შემოქმედებიდან ჩვენამდე თითქმის არაფერს მოუღწევია) იწყება და ოვიდიუსით სრულდება, თავისი თავი სულ რაღაც რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში ამოსწურა. ერთმანეთის თითქმის თანამედროვე ელეგიკოს პოეტთაგან კორნელიუს გალუსმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა (ძვ.წ. 26), ოვიდიუსმა შორეულ ტომისში გადასახლებულმა (ახ.წ. 16 ან 17), ტიბულუსმა დაახლოებით 35 წლის ასაკში (დაახლ. ძვ.წ. 18), ალბათ ამავე ასაკში – პროპერციუსმა (ძვ.წ. 15). ამდენად თითოეული მათგანი პირდაპირ თუ ირიბად შეიწირა პრინცეპსის იდეოლოგიზებულმა სისტემამ: ან თვითმკვლელობამდე მიიყვანა, ან ახალგაზრდულ ასაკში დაათმობინა სიცოცხლე, ან სამუდამო გადასახლებით დასაჯა. მართალია, ელეგიური დისტიქით (ჰექსამეტრი/პენტამეტრი) დაწერილი სასიყვარულო ლექსები ჯერ კიდევ მიმნერმოსიდან მოყოლებული ხშირად გვხვდება ელინურ და ელინისტურ ლირიკულ (ჩვენი გაგებით) თუ ეპიგრამატულ პოეზიაში, ამავე საზომითაა გამართული კატულუსის ზოგიერთი ლექსიც, მაგრამ სატრფიალო ელეგია, როგორც დამოუკიდებელი კრებულების სახით წარმოდგენილი თემატური და მეტრული ერთიანობა, სწორედ დასახელებული ოთხი (და, შესაძლოა, მესალას წრეში აღმოცენებული Corpus Tibullianum-ის პოეტების) რომაელი ელეგიკოსის შემოქმედებაში ფორმირდება პირველად. მიუხედავად ამ პოეტებს შორის არსებული განსხვავებებისა, მათ არც თუ ცოტა საერთო აქვთ. მათი პოეზია საზრდოობს სისხლისმღვრელი სამოქალაქო ომების მიმართ პროტესტის გრძნობით და ავგუსტუსის მშვიდობისას აღმოცენებული პოლიტიზებული პოეზიისაგან დისტანცირების სურვილით. ელეგიკოსების სამყარო, მეტწილად, მაგრამ არა ყოველთვის, იფარგლება საკუთარი „მე"-თი და სატრფოთი, რომლის მიმართ აღძრული გრძნობებზე თუ ვნებაზე არის გადატანილი მთელი ყურადღება. თუკი „მე" ყოველთვის თავად პოეტია, სატრფო შეიძლება იყოს მთლიანად წარმოსახვითი ან რეალობიდან ტრანსფორმირებული, ფსევდონიმით შენიღბული ობიექტი. ა.მ. ციცერონი (Ad familiaris, 9,26) გადმოგვცემს, რომ გალუსის მიერ გაღმერთებული ლიკორისი, რომელსაც იგი სულ ცოტა ელეგიების ოთხ წიგნში უმღერის, სინამდვილეში კითერისია, რომელიც ვინ უწყის, ვისი საყვარელი არ იყო ბრუტუსიდან მოყოლებული ანტონიუსით დამთავ-

რებული. ხშირად პოეტის ფანტაზიის ნაყოფს შეიძლება წარმოადგენდეს ელეგიაში აღწერილი მთელი სიტუაცია, რომელიც პოეტის ოცნებას თუ ზმანებას უფრო შეესაბამება, ვიდრე რეალობას. რომაული ელეგიების თავისებურება ისაცაა, რომ მათში სატრფო, მეტწილად, მთლიანად იმორჩილებს მეტრფეს, რომელიც მზადაა, მისი ყველა სურვილი აღასრულოს და მთლიანად ტრფობის მონობის (servitium amoris) სტიქიას დაექვემდებაროს, მაშინ, როდესაც ეროტიკულ თემაზე შექმნილ ბერძნულ ლექსებში კაცია ყოველივეს განმკარგველი. ძნელი სათქმელია, სატრფიალო ელეგიის რომაული სახეობისთვის ივარაუდებოდა თუ არა ისეთივე ელინურენოვანი წინაპრების არსებობა, როგორიც ეს ეპოსის თუ დრამის შემთხვევაში გვქონდა. ყოველი შემთხვევისათვის თავად რომაელ ელეგიკოსებს, სულ სხვადასხვა ჟანრში მოღვაწე წინამორბედთაგან მიღებული არაერთი იმპულსის მიუხედავად, თავიანთი განსაკუთრებულობისა და თავისთავადობის, შესაბამისად, რომის ლიტერატურულ ცხოვრებაში ინნოვატორობის რწმენა ჰქონდათ. არ არის შემთხვევითი, რომ ტიბულუსი არავის ახსენებს უფრო ადრეულ წინამორბედთაგან, ხოლო ოვიდიუსი მის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით შექმნილ პოეტურ ნეკროლოგში, თავად ელეგიას, პოეტის უმთავრეს დამტირებელს, ასე მიმართავს: ille tui vates operis, tua fama, Tibullus „ის შენი საქმის (ხელდასხმული) მგოსანი, შენი დიდება, ტიბულუსი." (Amor. III, 9, 5)[1].

სატრფიალო ელეგიამ ჟანრის ჩვენამდე მოღწეული სამი უდიდესი წარმომადგენლის პოეზიაში საინტერესო განვითარება ჰპოვა გრძნობების გამოხატვაში გულწრფელობიდან, რომელიც საოცარ ხიბლს აძლევს ლექსს, თითქმის ინდიფერენტიზმამდე მისულ განურჩევლობამდე, რაც, ჩვეულებრივ, ჟანრის კვდომის საწინდარია. ყურადღებას იქცევს, რომ თითოეული ამ პოეტთაგანი შეეცადა რაღაც ახალი შემოეთავაზებინა გრძნობათა გამის გადმოცემაში, რაც ესოდენ არსებითია სატრფიალო ელეგიისათვის. ტიბულუსის ელეგიების ორ წიგნში, რომელთა არა მარტო ავტორი, არამედ გამოსაცემად გამმართველი თავად იგი უნდა იყოს, ფიგურათა და თემათა წარმოდგენაში ტრიადული პრინციპისათვის უპირატესობის მიცემა შეინიშნება[2]. პოეტის ტრფიალის ობიექტები არიან დელია, ბიჭი მარათუსი და ნემესისი. ელეგიების პირველ წიგნში სამი თემატური ბლოკი გამოიყოფა: სიყვარული დელიასადმი, ლტოლვა მარათუსისადმი, ექსტრაეროტიკული საკითხები; „დელიას ლექსები სხვა ელეგიებით ივსება, რომლებიც სხვა საგნებს განიხილავენ და ყველა შემთხვევაში აქვთ ტენდენცია, სამ-სამ ჯგუფად დაიშალონ"; ელე-

[1] მიმოხილვისათვის შდრ. M. von Albrecht, 1994, 588-597.

[2] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 597-609; M. von Albrecht, 1987, 250-284.

გიების „მოქმედება“ სამ სივრცეში მიმდინარეობს: სოფლისგან დისტანცირებულში (ქალაქში), არაკონკრეტიზებულში, სოფელში. ელეგიათა განლაგების თემატიური დაყოფის პრინციპს პირველ წიგნში, მეორეში სიმეტრიულობაზე ორიენტირებული პრინციპი ანაცვლებს. ისევე, როგორც ჟანრის საწყისებთან მყოფთა შემთხვევაში ხდება მეტწილად, ტიბულუსის ელეგიებიც თავისი გულწრფელობით გამოირჩევა. ამიტომ მკითხველს სჯერა მისი, როდესაც იგი სატრფოს ასე მიმართავს:

არ ვზრუნავ სახელისთვის, ჩემო დელია, ოღონდ მხოლოდ
შენთან ვიყო, თუნდაც მეძახდნენ დუნეს და ზარმაცს.
მსურს გიყურებდე, ბოლო ოდეს მოვა საათი ჩემი,
მკვდარსაც მეჭიროს შენზე ჩამოვარდნილი ხელი.

(I, 1, 57-60)

და მაშინაც, როდესაც იგი მშვიდობისაკენ ლტოლვას გამოხატავს და ომის მოყვარულთა ეპოქას აკრიტიკებს:

ვინ იყო ის, ვინც პირველად გამოიგონა მახვილი?
როგორი ყოფილა სასტიკი და რკინის მართლაც!
მაშინ გაჩნდა კაცთა მოდგმაში ხოცვაცა და ბრძოლებიც,
ვით წყეული სიკვდილისაკენ უფრო მოკლე გზა.

(I, 10, 1-4)

გულწრფელობა, დახვეწილი, რაფინირებულობამდე მიყვანილი ენა და სტილი, გრძნობებისა და აზრების საოცრად გასაგებად გამოხატვის ხელოვნება, კრებულისა და ელეგიების ტექსტობრივი ორგანიზაციის მაღალი კულტურა ტიბულუსს ახალი ჟანრის ჭეშმარიტ კლასიკოსად წარმოგვიდგენს.

სექსტუს პროპერციუსთან[1], რომლის ელეგიების კრებული დროში საკმაო ინტერვალებით შექმნილი წიგნებისგან შედგება (I ე.წ. Monosilabos – 28 წ., II – 26 წ., III – 23წ., IV – 16 წ.) დაკვირვებული მკითხველი კარგად შეამჩნევს უცბად აღმოცენებული ჟანრის „სიწმინდის“ თანდათანობითი რღვევის პროცესს. პროპერციუსი თავის საყვარელ ქალს, კინთიას, იმდენად ორგანულად აკავშირებს ელეგიასთან, რომ მათი ურთიერთობა თავად ჟანრის ერთგვარი სიმბოლო ხდება. ამ ურთიერთობების გაფერმკრთალებისა თუ ქრობის კვალდაკვალ პროპერციუსის ლექსებში ტრფობის დომინანტურობა კლებულობს და მის ადგილს, სატრფიალო ელეგიების არსის განმსაზღვრელი თემების ნაცვლად, სხვა მოტივები და პათოსი იკავებს, რომელთაც თავად ჟანრთან თითქმის არავითარი კავშირი არ აქვთ. ეს კი ეკლექტიზმის ზრდისა და ტიბულუსისეული კლასიკური ლირიზმის შემცირების ხარჯზე ხდება.

[1] მიმოხილვისათვის M. von Albrecht, 1994, 609-623.

სწორედ ამით არის გამოწვეული პირველი წიგნის ელეგიური პათოსის მეოთხეში თითქმის მთლიანად განლევა, და სატრფიალო ჟანრის მნიშვნელოვანწილად ეტიოლოგიურ-შემეცნებითში გადაზრდა. მთელი კრებული, არსებითად, შეიცავს პოეტის კინთიასადმი აღმოცენებული სიყვარულის, მისი თანდათან გაღვივების, შემდეგ კი შენელების და, ბოლოს, სავსებით გაქრობისა და მხოლოდ ხსოვნაში დარჩენის ამბავს. პირველი წიგნის პირველი ელეგია იწყება სიტყვებით:

კინთიამ დამაბა პირველად მე საბრალო თვალებით,
მანამდე მსგავს ვნებათა სავსებით არგანმცდელი.
მაშინ მე ამაყს უმალვე ძირს დამაშვებინა მზერა
და დამაჭირა თავზე ფეხები ამორმა თვისი.

(1-4)

მიუხედავად სხვა თემების შიგადაშიგ შემორევისა, წიგნის დომინანტური ფიგურა არის კინთია. მისი მშვენიერებით ტკბობის გრძნობა საშური ლირიზმითაა გადმოცემული პირველი წიგნის მესამე ელეგიაში, სადაც მხიარული ქეიფიდან დაბრუნებული შეზარხოშებული პოეტი აღწერს მძინარე სატრფოს მიმზიდველ მშვენიერებას. სატრფოსთან შესადარებლად ის მოიხმობს არიადნეს, ანდრომედეს მითოლოგიურ სახეებს და მათ კონტექსტში ჩაძინებული კინთიას ხიბლის ერთობ შთამბეჭდავ პოეტურ გადმოცემას გვთავაზობს.

მეორე წიგნში უკვე ჩნდება ღრუბელი პოეტისა და კინთიას ურთიერთობებში. მეხუთე ელეგია იწყება ნერვიული შეკითხვით:

ეს მართალია, მთელ რომს პირზე რომ აკერიხარ
და არც კი ფარავ გარყვნილ ცხოვრებას?

თუმცა პოეტი მას ფიზიკური ანგარიშსწორებით კი არა, მხოლოდ ისეთი ერთი ფრაზის ლექსში ჩართვით ემუქრება, რომელიც საუკუნოდ მოჭრის მას თავს:

კინთია – გარეგნობით ძლევამოსილი, კინთია – სიტყვით მდაბალი.

პოეტმა ხელი მიჰყო არეულ ცხოვრებას და ერთი სატრფოს ნაცვლად, სულ სხვადასხვა ქალთან ურთიერთობის ქომაგად გვევლინება. ისევე როგორც მეტრფეთა ურთიერთობა, ირევა მეორე წიგნის სტრუქტურაც და პროპერციუსი სულ უფრო მეტ ადგილს უთმობს ე.წ. არაელეგიურ თემებს.

მესამე წიგნი კინთიასთან გამოთხოვებისა (24, 25) და მასთან ერთად სატრფიალო ელეგიასთან გამოთხოვების (23) თემას წამოწევს წინ. პოეტი უარს ამბობს კინთიას სილამაზის განდიდებაზე (24, 1-8) და კიდეც რცხვენია, რომ კინთიას ხოტბას ასხამდა თავისი ლექსებით (24, 4). სატრფიალო ელეგიასთან კავშირის გაწყვეტაზე მიუთითებს მისი პირველი

წიგნიდან ცნობილი ადრესატის ტულუსისადმი მიმართული რჩევაც, სამშობლოში შექმნას ცოლთან ერთად მყარი ოჯახი, რაც კეკლუცი და ლამაზი, მაგრამ ფუქსავატი ქალის წინაშე უკვე რომაელი მატრონისათვის უპირატესობის მინიჭებაზე მეტყველებს. შესაბამისად, ამ წიგნშიც ერთგვარი არეულობა კომპოზიციურ ორგანიზაციაში ეხმიანება პოეტის სულში მიმდინარე შფოთვას.

სამაგიეროდ, მეოთხე წიგნში, რომელშიც პოეტი უკვე კინთიას გარდაცვალების და შესაბამისად სატრფიალო ელეგიასთან გამოთხოვების შემდეგ ესაუბრება თავის მკითხველს, კომპოზიციისა და თემათა განაწილების თვალსაზრისით საოცარი წესრიგი შეინიშნება. პოეტი თავს რომაელ კალიმაქოსად წარმოგვიდგენს (I, 64), რომელსაც ამბიცია უჩნდება, ეტიოლოგიური პოეზიის ენით უმღეროს რომსა და დიად საქმეებს. შემოდის ავგუსტუსის თემაც (IV, VI) და პოლიტიზების სტიქია ადრე პოლიტიკისგან მკვეთრად დისტანცირებული პროპერციუსის ლექსებშიც გაბედულად შემოაბიჯებს. ხოლო, სასიყვარულო ელეგია, რომელმაც პოეტს სახელი მოუხვეჭა (I), ისევე როგორც კინთია, რომელიც პოეტის პირველსა და უდიდეს სიყვარულს წარმოადგენდა (VII, VIII), მხოლოდ ხსოვნაში რჩება, როგორც ლაღი შემოქმედებისა და უძლიერესი სასიყვარულო ლტოლვის სიმბოლო.

ამდენად, პროპერციუსის კრებულის უმნიშვნელოვანესი ინნოვაციაა პოეტის სიყვარულისა და მის შემოქმედებაში სატრფიალო ელეგიის ჟანრის ისტორიების ერთმანეთთან ორგანულად დაკავშირება. კინთიასადმი სიყვარულის გრძნობის კლების სინქრონულად პოეტის შემოქმედებაში იმდენად სუსტდება სატრფიალო ელეგიის პოზიციებიც, რომ ბოლოს მათი ხსოვნა, შესაძლოა, ზოგჯერ ამაფორიაქებელ, მაგრამ მაინც მხოლოდ სასიამოვნო მოგონებადღა დარჩეს.

ინნოვაციების მასშტაბებითა და მრავალფეროვნებით არა მარტო ანტიკურ, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაში გამოირჩევა პ უ ბ ლ ი უ ს ო ვ ი დ ი უ ს ნ ა ზ ო / ნ ა ზ ო ნ ი (ძვ.წ. 43 – ახ.წ. 17 ან 18). მის პოეტურ შემოქმედებასთან დაკავშირებით არაერთგზის შეგვიძლია გამოვიყენოთ ეპითეტი „პირველი", რომელშიც იმავდროულად „ახალიც" მოიაზრება[1]. დავიწყოთ იმით, რომ იგი არის პირველი პოეტი, რომლის მოღვაწეობაში ორი ეტაპის გამოყოფა შეგვიძლია: ლიტერატურა გადასახლებამდე და ლიტერატურა გადასახლებაში, რომლებშიც ერთმანეთთან დაპირისპირებული გრძნობათა სტიქია მეუფებს – სილაღე და დათრგუნულობა. როგორც ცნობილია, მეოცე საუკუნეში ფორმულირება „ლიტერატურა

[1] ოვიდიუსის შემოქმედების მიმოხილვისათვის იხ. M. von Albrecht, 1994, 623-650; ოვიდიუსის შემოქმედების ცალკეულ საკითხებთან დაკავშირებით იხ. M. von Albrecht, 2013, 203-277.

გადასახლებაში" – literature in exile ან Exilliteratur[1] ფართოდ გავრცელდა და დევნილ თუ გადასახლებულ მწერალთა საკმაოდ დიდი წრე მოიცვა. ევროპული ლიტერატურის ისტორაში მათ ნუსხას აშკარად ოვიდიუსი ჩაუდგებოდა სათავეში.

გადასახლებაში მყოფმა ოვიდიუსმა, რომელსაც საკუთარი შემოქმედების შეფასებაზე ფიქრის დიდი დრო ჰქონდა, „ტრისტიებში" თავისი საფლავის ქვისათვის ამგვარი ეპიტაფია შემოგვთავაზა:

მე ვარ, ვინც აქ განისვენებს, ნაზ ტრფობანთა მოთამაშე,
პოეტი ნაზონ, დავიღუპე ჩემივე ნიჭით.
შენც, ალბათ, გყვარებია. ჩავლისას, თუ არ გეძნელება,
თქვი: „ დე, განისვენონ ნაზონის ძვლებმა მსუბუქად"
(ტრისტ. III, 3, 73 -76).

ოვიდიუსი საკმაოდ ტევადად და ზუსტად განსაზღვრავს საკუთარ „შემოქმედებით „მეთოდს": tenerorum lusor amorum – ნაზ სატრფიალო ელეგიათა მოთამაშე/თამაშის მოყვარე პოეტი (Trist. III, 3, 73; IV, 10, 1). და მართლაც, ოვიდიუსის გადასახლებამდელ შემოქმედებაში ერთობ საგრძნობია გრძნობებით, განწყობებებითა და ურთიერთობებით თამაშის ხვედრითი წილი. ეს კი ტიბულუსისა და, გარკვეულწილად, პროპერციუსის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ გულწრფელობას ხაზგასმული არაგულწრფელობით ანაცვლებს, რის გამოც სატრფიალო ელეგიის ჟანრს ეკარგება თავისი ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელი, სატრფოზე მიჯაჭვულობა და მასთან დაკავშირებული ვნებათაღელვა.

„ტრფობანი" (Amores) სამ წიგნში გაერთიანებული 49 ლექსით (15, 19, 15)[2], მართალია, ოვიდიუსი რჩება სატრფიალო ელეგიის გალუსის, ტიბულუსისა და პროპერციუსის მიერ ჩამოყალიბებული ტრადიციის ფარგლებში, მაგრამ არა როგორც ზღვარსგადასული მიჯნური, არამედ უფრო ცელქი მექალთანე. პოეტს ჰყავს რჩეული კორინა, თუმცა ამასთან არანაირი გარეგნობისა და ჯურის ქალის მიმართ არ არის გულგრილი:

ერთი არ არის მშვენების სახე, რაც ტრფობისთვის მიწვევს
ასია მიზეზი იმის, მუდამ მიჯნური რად ვარ
(II, 4, 9-10).

ამას ელეგიაში მოსდევს გრძელი კატალოგი იმ ქალების აღნაგობი-

[1] თავდაპირველად ეს ფორმულა იმ მწერლების შემოქმედების აღსანიშნავად გამოიყენებოდა, რომელთაც 1933-1945 წლების განმავლობაში ნაცისტური გერმანია დატოვეს და იძულებული გახდნენ მოღვაწეობა სხვა ქვეყანაში გაეგრძელებინათ. მოგვიანებით ამ ტერმინით დაიწყეს ყველა იმ მწერლის შემოქმედების აღნიშვნა, რომელნიც იძულებით ემიგრაციაში აგრძელებდნენ საქმიანობას.

[2] კრებულის სრული თარგმანი ქართულად მ. ღარიბაშვილმა განახორციელა, ღარიბაშვილი, 1987.

სა, რომლებიც პოეტს ვნებას აღუძრავენ. „ტრფობანის" ლექსები სავსეა ქალებთან ურთიერთობაში სიყალბითა და სიცრუით, ქმრის ღალატის აპოლოგიით, თავად პოეტური „მე-ს" ღალატისათვის მუდმივი მზადყოფნით, რაც არა მარტო სიყვარულის, არამედ საზოგადოდ სატრფიალო ელეგიის პოტენციალის ამოწურვაზე მიგვანიშნებს. ჟანრის „მკვლელის" ფუნქციას კი თავად მისი უკანასკნელი დიდი წარმომადგენელი ოვიდიუსი აღასრულებს, თუმცა ეს მისთვის პოეტური თამაშის მხოლოდ პირველი აქტია. უკვე კრებულის ე.წ. შესავალ ეპიგრამაში იწყებს პოეტი მკითხველთან თამაშს:

ჯერ კიდევ სულ ცოტა ხნის წინათ ნაზონის ხუთ წიგნს ვქმნიდით,
ახლა ვართ სამნი; ეს ლექსები არჩია მან სხვებს.
ალბათ, შენთვის ჩვენი კითხვა სასიამოვნო არ არის,
თუმც სასჯელი შემსუბუქდა, რაც ორი მოშორდა.

კრებულის პირველი ელეგია განაგრძობს ამ თამაშს და გვაუწყებს, თუ როგორ „ჩამოქვეითდა" პოეტი ბიჭუნა კუპიდო/ამორის ონავრობის შედეგად სერიოზულ და ამაღლებულ თემებზე სერიოზული საზომით მღერის გეგმებიდან კალიმაქოსისეული და ნეოტერიკული ეროტიკული პათოსის მქონე სიმღერების ელეგიური დისტიქით შექმნამდე. თუკი ტიბულუსი და უფრო მეტად პროპერციუსი ცდილობენ პოეზიის დეპოლიტიზაციის გზაზე იმდენად შორს არ წავიდნენ, რომ აშკარად დაუპირისპირდნენ ავგუსტუსის მორალიზებულ პოლიტიკას კულტურის სფეროში, ოვიდიუსი უკვე თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე ირგებს იმ თამაშის მოყვარული პოეტის როლს, რომელიც არად აგდებს იდეოლოგიზებული იმპერიის მკაცრ მორალურ ნორმებს და აბითურებს ოჯახური სიმტკიცის, ცოლ-ქმრული ერთგულების, ავხორცობისგან თავის შეკავების ავგუსტუსისეულ მოთხოვნებს. მართალია, ოვიდიუსმა „ტრფობანით" ამოწურა რომაული სატრფიალო ელეგიის შესაძლებლობანი, მაგრამ თავისი შემოქმედება სიყვარულზე მსჯელობის ახალი გზით წაიყვანა, რაც მის მიერ ორი ახალი პოეტური ჟანრის, „ეროტოლოგიური ეპოსის" და „სატრფიალო ეპისტოლოგრაფიის" ფორმირებაში გამოიხატა.

„ტრფობის ხელოვნება" (Ars amatoria)[1], რომელიც ხშირად სახელდება ოვიდიუსის გადასახლების მთავარ ან ერთ-ერთ მიზეზად, წარმოადგენს ელეგიური დისტიქით გამართული სამი წიგნის შემცველ საგნობრივ პოემას. პირველი ორი წიგნი ჭაბუკებს აძლევს რჩევებს შემდეგ საკითხებზე: სად შეგიძლია გოგო მონახო თუ გამოიჭირო, როგორ შეგიძლია გოგო დაიპყრო, როგორ შეგიძლია გოგო არ დაკარგო ანუ სიყვარული გაიხანგრძლივო. მესამე წიგნში ქალიშვილებს ეძლევა თვრამეტი რჩევა,

[1] სრული თარგმანი იხ. გაგუა, 2009.

თუ როგორ უნდა დაიჭირონ მათ თავი კაცების წინაშე.

ელეგიური დისტიქით გამართული საგნობრივი პოემა „განკურნება სიყვარულისგან" (Remedia amoris), მიმართულია ისეთი უკიდურესობების თავიდან არიდებისკენ, როგორიცაა თვითმკვლელობამდე ან სხვა სახის უბედურებამდე მისვლა. ამისათვის საჭიროა: დაამარცხო საკუთარი ვნება ჩანასახშივე ან მაშინ, როდესაც მისი პიკი გადაივლის, გაექცე უსაქმურ მოცალეობას, იშრომო როგორც ადვოკატმა სასამართლოში, პოლიტიკოსმა, მებრძოლმა, მიწადმოქმედმა, მონადირემ, გეჭიროს დისტანცია, გქონდეს ჯადოსნობის იმედი, გაიხსენო, რა წყენაც განგიცდია შენი გოგოსგან, გახსოვდეს მისი ფიზიკური ნაკლოვანებები... ოვიდიუსს შეუქმნია ასევე ნაწარმოები სილამაზის შემანარჩუნებელ საშუალებებზე. მან ჩვენამდე არ მოაღწია.

ოვიდიუსის „პოეტური ეროტოლოგია", ნაწარმოებთა მთელი სისტემებით გამყარებული, სავსებით ახალი მოვლენაა ანტიკურ ლიტერატურაში. პოეტი ქადაგებს თავისუფალი სიყვარულის ანუ ოფიციალურად დარეგისტრირებული კავშირის გარეშე არსებული ისეთი სიყვარულისა და სექსუალური ურთიერთობების იდეას, რომელიც პარტნიორებს ერთგულებას არ აიძულებს.

სატრფიალო ელეგიის საზღვრების გადალახვას თუ გაფართოვებას ემსახურება ოვიდიუსის მიერ შემოთავაზებული კიდევ ერთი ახალი ჟანრი, ჰეროიდები ანუ „გმირთა ქალები", რომელიც სატრფიალო პოეტური ეპისტოლოგრაფიის ე.წ. ფემინისტურ მიმართულებას ამკვიდრებს[1]. „ჰეროიდების" (Heroides) 21 წერილიდან 14 წარმოსახვითი ეპისტოლე მითიურ ქალებს ეკუთვნის, რომლებიც თავიანთ ქმრებს თუ ტრფობის ობიექტებს მიმართავენ წერილებით: 1. პენელოპე ოდისევსს, 2. ფილისი დემოფონს, 3. ბრისეისი აქილევსს, 4. ფედრა ჰიპოლიტუსს, 5. ენონე პარისს, 6. ჰიპსიპილე იასონს, 7. დიდო ენეასს, 8. ჰერმიონე ორესტესს, 9. დეიანირა ჰერკულესს, 10. არიადნე თესევსს, 11. კანაკე მაკარეუსს, 12. მედეა იასონს, 13. ლაოდამია პროტესილაუსს, 14. ჰიპერმესტრა ლინკევსს. ამას მოსდევსს საპფოს წერილი ფაონს (15), ხოლო შემდეგ მოდის სამი წყვილი წერილი, ე.წ. ეპისტოლარული დიალოგი პარისი და ელენე (16-17), ლეანდროსი და ჰერო (18-19), აკონტიუსი და კიდიპე (20-21). ამ კრებულით ოვიდიუსმა არა მარტო ჟანრობრივი სიახლე შემოიტანა, არამედ მსგავსად ჰომეროსის ეპოსისა და კლასიკური ბერძნული დრამისა, ენამჭევრობის შესაძლებლობა მისცა ქალებს, რაც მანამდე რომაულ სატრფიალო პოეზიაში, არსებითად, მხოლოდ მამაკაცების პრეროგატივა იყო.

თითოეული ეს ოვიდიუსის მიერ ინიცირებული ჟანრი პარადიგმატუ-

[1] სრული თარგმანი იხ. გაგუა, 2008.

ლი გახდა არა მარტო ანტიკურობისათვის, არამედ მთელი ევროპული ლიტერატურისათვის და დღემდე მიმდევართა სიუხვით გამოირჩევა. სწორედ მისი პოეტური მემკვიდრეობის მარადიულ ხიბლში უნდა ვეძიოთ რომაული კლასიკის ინნოვაციების ამოუწურავი პოტენციალი, სულ სხვადასხვა ეპოქის პოეტურ შემოქმედებას შთაბეროს ახალი სული.

ყველაზე მეტად და მასშტაბურად ოვიდიუსის ნოვატორული სული მის „მეტამორფოზებში“[1] გამოვლინდა, რომელშიც გაერთიანდა ოვიდიუსი სატრფიალო პოეზიის მესვეური და ოვიდიუსი ეპიკოსი. ეს კი თავად მის შემოქმედებაში ჭეშმარიტი გარდასახვის მაუწყებელი იყო. თავისი ნაწარმოების სათაურის სემანტიკის შესაბამისად, მან, მცირე სატრფიალო ფორმების ტრფიალმა, ჭეშმარიტი გარდასახვა განიცადა. „მეტამორფოზების“ 12000 სტრიქონის შემცველ თხუტმეტ წიგნში გადმოცემულია სამყაროს გარდასახვათა გზით განვითარების მითოლოგიური/ლეგენდარული ისტორია მისი წარმოქმნიდან ავგუსტუსამდე 250-მდე ტრადიციული ამბის ანუ მითის მოშველიებით. ალექსანდრიული პოეზიის გავლენის ყოვლისმომცველობა რომაულ პოეზიაში ვერგილიუსმა ჰომეროსთან, ჰორაციუსმა კი არქაული ეპოქის ბერძენ ლირიკოსებთან შეხმიანებით ერთგვარად გაანეიტრალა. მათგან განსხვავებით ოვიდიუსი „მეტამორფოზების“ მცირე მითოლოგიური, მეტწილად, ეტიოლოგიური ხასიათის ამბებით კალიმაქოსისა და მისი სკოლის ერთგულებას ავლენს, მეორე მხრივ კი უპირისპირდება კალიმაქოსის ტრადიციას ამ ამბავთა ეპოსის ერთიან ორგანიზმში მოქცევთ. თავად ოვიდიუსი თავის ნაწარმოების არსს საკმაოდ ზუსტად გადმოგვცემს შესავალ სტრიქონებშივე ფორმულით carmen perpetuum „უწყვეტი სიმღერა/პოემა“:[2]

> თხრობას მაქეზებს სული სახეებზე. გარდასახულზე ახალ
> სხეულებში. ღმერთებო, ხომ თქვენ გარდასახეთ ისინი,
> მეც შემეწიეთ თავიდანვე და სამყაროს დასაბამიდან
> ჩემს დრომდე მომაყვანინეთ ეს სიმღერა/პოემა უწყვეტელი.
> (1-4)

ამდენად ოვიდიუსი ამკვიდრებს ახალ ჟანრს, უწყვეტ პოემას, რომელიც დამოუკიდებელი, საკუთარი დრამატურგიის შემცველი ამბების, ე.წ. მცირე ნარატივების პოემის ერთ მთლიან სხეულში გაერთიანებას გულისხმობს. შევეცადოთ უფრო დეტალურად განვიხილოთ ამ სიახლის უმთავრესი თავისებურებები, რომლებიც პოემის კომპოზიციურ ორგანიზაციაში ვლინდება[3].

აქ ოვიდიუსისეული პოეტური ტექნიკის სპეციფიკა თავს იჩენს წინა-

---

1 პოემის სრული თარგმანი, ნ. მელაშვილი, ნ. ტონია, 2013.

2 მიმოხილვისათვის შდრ. M. von Albrecht, 1994, 628-643; M. von Albrecht, 1994 (2), 962-995.

3 ძირითადად ვეყრდნობი Gordesiani, 1985, იქვე ლიტერატურის მიმოხილვა.

აღმდეგობაში იმ ძირითად მოდელს, რომლის საფუძველზეცაა აგებული პოემის მრავალრიცხოვან ტრადიციულ ამბავთა ჩაკეტილი სტრუქტურა და იმ პრინციპებს შორის, რომლებიც გამოყენებულია ნაწარმოების საერთო აგებულებაში ამ ჩაკეტილობის გადასალახავად. „მეტამორფოზებში“ თითოეული ამბავი თუ სცენა ეფუძნება სამი ძირითადი ელემენტის ერთობლიობას: ა. განცხადება, ფიგურის ან მოვლენის სახელდება-ექსპონირება, ბ. წამყვანი ეპიზოდი, რომელიც მოქმედების იმგვარ განვითარებას შეიცავს, რომელსაც წინასწარ განსაზღვული ფინალისკენ მივყევართ, გ. დასასრული, რომელიც ექსპონირებული ფიგურის მოქმედების შესაძლებლობებს, ჩვეულებრივ, გარდასახვის საშუალებით ამოსწურავს. ამ მოდელის ეს ელემენტები სხვადასხვა ამბავში სხვადასხვა ინტენსივობით შეიძლება იყოს წარმოდგენილი, სხვადასხვა შეიძლება იყოს მოქმედ პირთა რაოდენობა, თუმცა ყოველი კონფლიქტი ამ სამი ელემენტის ერთობლიობას გულისხმობს. ეს მოდელი თავისი ბუნებით აშკარად არაეპიკურია, ის არ გვიჩვენებს ერთმანეთთან მოქმედებით დაკავშირებულ ეპიზოდთა უწყვეტად მიმდინარეობის დიდი ნარატიული ეპოსისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, რადგან ჩაკეტილ სტრუქტურად წარმოგვიდგება, რომელიც ეპიკური მოქმედების განვითარების კანონზომიერებას უპირისპირდება. ამ არაეპიკური მოდელის რეალიზაცია ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მოასწავებს მოქმედების განვითარების იმ ხაზს, რომელიც პოეტური აზროვნების ლოგიკის შესაბამისად თავის აბსოლუტურ დასრულებას მოდელის ფინალურ ელემენტში ანუ კონკრეტული ფიგურის კონკრეტულ ობიექტში გარდასახვაში უნდა ჰპოვებდეს. ეს კი არ გვაძლევს შესაძლებლობას, სხვადასხვა ეპიზოდი ერთმანეთთან ორგანულად დავაკავშიროთ. რასაკვირველია, დიდ ნარატიულ ეპოსში არცერთი ეპიზოდი არ არის იმდენად ჩაკეტილი, რომ იგი წინამავალ ან მომდევნო ეპიზოდებთან ორგანულად დაკავშირების შესაძლებლობას არ იძლეოდეს. „მეტამორფოზების“ ამბებში გამოყენებული მოდელი, თავისი ჩაკეტილი კომპოზიციით, ეტიოლოგიურ მცირე პოემათა რეპერტუარიდან არის აღებული და აგრძელებს კალიმაქოსის ხაზს პოეტურ შემოქმედებაში.

თუმცა ოვიდიუსის მიზანი იყო არაეპიკური „სამშენებლო ელემენტებისგან“ ერთიანი ვრცელი ეპოსის ანუ **perpetuum carmen**-ის აგება. ამან კი ის გამოიწვია, რომ „სამშენებლო ელემენტების“ ანუ თავისი ძირეული მოდელის ჩაკეტილობის გადასალახავად მან მთელი პოემის ნაგებობის, როგორც სისტემის, გასამართავად უკვე სავსებით შეგნებულად კომპოზიციური ორგანიზაციის ის პრინციპები გამოიყენა, რომლებიც დიდი ნარატიული ეპოსის რეპერტუარში იყო გამომუშავებული. ამ ამოცანას იგი ორ ძირითად დონეზე წყვეტს: ა. პოემის სხვადასხვა სცენათა

ილუზორულ, მხოლოდ გარეგნულ, შეუიარაღებელი თვალისათვის ადვილად აღსაქმელ და ბ. მკაცრ კანონზომიერებაზე დაფუძნებულ შინაგანი სტრუქტურული ერთიანობის დონეებზე.

პირველ შემთხვევაში ოვიდიუსი გამოიყენებს როგორც სავსებით ელემენტარულ ასევე საკმაოდ რთულ პრინციპთა მთელ სისტემას, რომელთაც „მეტამორფოზების" უამრავი ეპიზოდის ერთიანობის ილუზია უნდა შექამნან, ერთიანობისა, რომელიც სინამდვილეში შეუძლებელია ამ ჩაკეტილი სტრუქტურებიდან წარმოიქმნას. ამ დონეზე ოვიდიუსი ამჟღავნებს ყველა იმ ხერხის ცოდნას, რომელიც დიდი ნარატიული ეპოსის მოქმედების აგებისას გარკვეულ როლს ასრულებს. მათ შორისაა ე.წ. დამაკავშირებელი კვანძები, რომელთა დანიშნულებაა ორი ამბავი ერთმანეთთან დროში ან ადგილის ან რაიმე სხვა სახის თანხვედრის მოტივით დააკავშიროს. ოსტატურად იყენებს ოვიდიუსი უკვე ჰომეროსიდან ცნობილ ჩართული ან ჩარჩო მოთხრობების, ან ერთი ამბის გაწელვის პრინციპებს, რაც პოეტს შესაძლებლობას აძლევს დამოუკიდებელ ეპიზოდთა სტრუქტურული თვითკმარობა მათი ერთმანეთთან გადაბმითა და ამოსავალი ეპიზოდის განვრცობით გადალახოს. ეს პრინციპი ამცირებს იმ ეპიზოდთა რაოდენობას, რომლებიც პოემის მოჩვენებითად უწყვეტი „მოქმედების" განვითარებაში ძირითადი მატარებელი სტრუქტურების ფუნქციას ასრულებენ და, გარკვეულწილად, აშორებენ მას ამბავთა ჩვეულებრივი კრებულებისათვის დამახასიათებელი დანაწევრებულობისაგან. „მეტამორფოზების" 250-მდე ეპიზოდში 60 ამგვარი ჩანართია წარმოდგენილი...

თუკი ეს პრინციპები ზედაპირზე ძევს და მათი გამოვლენა არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს, პოემის ერთ მთლიან ნაგებობად შესაკვრელად ოვიდიუსი შეუიარაღებელი თვალისათვის უფრო ძნელად შესამჩნევ ე.წ. შინაგანი სტრუქტურირების საყურადღებო ხერხებსაც უხვად გამოიყენებს. ამ ჯგუფიდან შეიძლებოდა რამდენიმეს გამოყოფა: 1. განმეორებადი არგუმენტაციის პრინციპი იმ ერთმანეთის მონათესავე სურათების განმეორებას გულისხმობს, რომლებიც ერთი და იმავე თეზის ილუსტრაციას ემსახურებიან. მათ შორის არსებულ მიმართებას განსაზღვრავს განცხადებული რაღაც ერთი თეზის სხვადასხვა კონკრეტული ამბით ილუსტრირების სურვილი, თუმცა მათ შეიძლება სტრუქტურულად და შინაარსობრივად ძალზე ცოტა საერთო ჰქონდეთ. ა.მ. VIII წიგნის ე.წ. აქელოუსის ეპიზოდის ამბები, რომლებიც თეზის „ღმერთებს ფორმების გარდასახვა შეუძლიათ" არგუმენტაციას ემსახურებიან. განმეორებადი არგუმენტაციის გარკვეული ეპიზოდების ჯაჭვის საშუალებით ილუსტრაციის კარგ მაგალითს წარმოაგენს პოემის მონაკვეთი მეხუთე წიგნის მუზების ამბებიდან (300 შმდ.) მეექვსე წიგნის მარსიასის

ამბამდე (383-400), რომლებიც ძირითადად თეზას – შეცოდება ისჯება – წარმოგვიდგენენ. გაცნობიერებული სტრუქტურული და შინაარსობრივი შეხვედრები ამ ჯგუფში განსაკუთრებით პიერიდებისა და არაქნეს ამბებში შეიძლება გამოვავლინოთ (VI 5 შმდ.), სადაც ეპიზოდთა აგების ყველა ძირითადი ელემენტი სრულიად აშკარად ურთიერთამრეკლავია: გარდასახულ ობიექტთა შეცოდება, შეჯიბრება უკვდავებთან, ლტოლვა ღმერთების დამარცხებისკენ ხელოვნებაში, ღმერთის გამარჯვების იგნორირება, დასჯა გარდასახვით. თუ როგორ აახლოვებს ერთმანეთთან პოეტი ძირითად ელემენტთა ინტენსიფიცირებით სურათებს, კარგად გვიჩვენებს სამი ამბავი, რომლებიც ე.წ. აკრძალულ სასიყვარულო გრძნობას თუ ვნებას წარმოგვიდგენენ. სკილას, ბიბლისის და მირას ამბების სამ წიგნში (VIII, IX, X) განაწილებით ოვიდიუსი გვიჩვენებს აკრძალული სასიყვარულო გრძნობის ერთგვარ გრადაციას – სიყვარული მტრისადმი, სიყვარული ძმისადმი, სიყვარული მამისადმი. ოვიდიუსი აძლიერებს მათში მსგავს საკვანძო მომენტებს: გრძნობის წარმოქმნა ქალიშვილში, სასიყვარულო ვნებები, სიყვარულის განცხადება, სიყვარულის არმიღება მამაკაცისგან, გაქცევა და გარდასახვა.

გარკვეულწილად, ამ პრინციპთან კავშირს გვიჩვენებს ასოციაციური მიმართების პრინციპი. „მეტამოროზებში" გარდასახვის იდეა თავად ასრულებს იმ როლს, რაც ეპოსში ეპიკურ გმირს ეკისრება. ამ იდეის დედააზრი გადმოცემულია პითაგორას რამდენიმე ფრაზაში: nec perit in toto quicquam...sed variat faciemque novat... (XV 254-55) „სამყაროში არაფერი ისპობა" და summa tamen omnia constant (XV 258) „თუმცა ჯამში ყოველივე უცვლელი რჩება". ამ იდეის რეალიზაციისას მრავალრიცხოვანი ფიგურის თუ მოვლენის საშუალებით ოვიდიუსი მიმართავს ასოციაციური მიმართების პრინციპს, რომელიც ერთდროულად მსგავსებებისა და განსხვავებების ჯაჭვის პოეტური ასახვის გზით გვიქმნის მთლიანის ერთიანობისა და ნაწილთა მუდმივი ცვალებადობის შეგრძნებას. ეს პრინციპი ხორციელდება სხვადასხვა ეპიზოდს შორის ასოციაციური ძაფების გაბმის საშუალებით. ამ ასოციაციურ ურთიერთმიმართებებს არასოდეს აქვთ ჩაკეტილი ხასიათი და ისინი არ ამოიწურებიან მხოლოდ გარკვეულ ეპიზოდთა შორის კავშირით. ისეთი შეგრძნება გვეუფლება, რომ ყოველი ამბავი, მათ ასაგებად გამოყენებული ყოველი ელემენტი ასოციაციური ურთიერთმიმართების დამყარების ურიცხვ შესაძლებლობას შეიძლება შეიცავდეს.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გზა ერთიანობის შესანარჩუნებლად არის ინფორმაციის დანაწევრებისა და სხვადასხვა წიგნში განაწილების პრინციპი, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ტრადიციული ნარატიული ეპოსისათვის. აქ შეგვიძლია ინფორმაციის განაწილების ორ

მთავარ ტიპზე ვილაპარაკოთ: ა. ურთიერთგადამწვდომი დაკავშირება ინფორმაციის შემცველი ელემენტების, როდესაც ერთი ინფორმაციული ელემენტის წარმოდგენა მეორის არსებობას გულისხმობს ან განაპირობებს. ა.მ. VIII 543-544-ში ნათქვამია, რომ მელეაგრუსის დები გორგესა და ალკმენეს რძლის (სახელის მოუხსენიებლად) გარდა გარდაისახნენ. დეიანირას ამბავი კი მხოლოდ IX 8 შმდ.-შია მოთხრობილი; ბ.უფრო ყოვლისმომცველია ინფორმაციის მიზანმიმართულად განაწილების პრინციპი, რაც უმნიშვნელოვანესი მითოლოგიური ფიგურების შესახებ ინფორმაციის მთელს ეპოსში განაწილებას გულისხმობს. ეს კი ამ ფიგურის პოემაში მუდმივი თანამყოფოფობის შეგრძნებას აღძრავს. ა.მ. ჰერაკლეს შესახებ ძირითადი ინფორმაცია, რომელიც IX წიგნშია გადმოცემული, სრულიყოფა II, VII, XII, XIII, XV წიგნებში გადმოცემული ცნობებით. ის, რომ ოვიდიუსი ვრცელი პოემის ფორმირების ახალ გზას გვთავაზობს, განსაკუთრებით კარგად ვლინდება „მეტამორფოზების" სტრუქტურის ანალიზის დროს. ამაზე უკვე ის მიგვითითებს, რომ „მეტამორფოზები" იმ ძირითად ელემენტთა ერთობლიობას წარმოგვიდგენს, სამყაროს შექმნიდან კეისრის აპოთეოზამდე, რომელიც გამორიცხული უნდა ყოფილიყო მისი სავარაუდო თუ შესაძლებელი ელინისტური წყაროსათვის. პოემის ერთიანი სტრუქტურა ძირითად ელემენტთა გარკვეულ მიმდევრობას წარმოგვიდგენს, რომელიც სიმეტრიის გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება. პოემის მთლიან სტრუქტურაში ელემენტები ე.წ. დინებადი სტრუქტურული სიმეტრიის პრინციპით მიემართებიან ერთმანეთს პოემის მთლიან არქიტექტონიკაში. აქ შეიძლება სამი სტრუქტურული ერთიანობის გამოყოფა, რომლებსაც საკვანძო ადგილი უჭირავთ მთელი ნაწარმოების კომპოზიციურ ორგანიზაციაში. ეს სტრუქტურული ერთეულები შემდეგნაირად შეიძლება გამოვაცალკევოთ: მათში განსაკუთრებულად ძლიერად არის კონცენტრირებული ის ელემენტები, რომლებიც პოემის ძირითადი იდეის მატარებელნი არიან; ისინი გამოირჩევიან იმ სცენათა განსაკუთრებით დიდი ოდენობით, რომლებიც ერთმანეთთან გარკვეულ მიმართებას გვიჩვენებენ; არსებითად მათ გარშემო ორგანიზდება ყველა სურათი, რომლებიც პოემის სხვა ნაწილებშია წარმოდგენილი. პირველი სტრუქტურული ერთიანობა მოიცავს პირველ წიგნსა და მეორე წიგნის ფაეთონის ეპიზოდს, მეორე სტრუქტურული ერთიანობა – მერვე და მეცხრე წიგნების (იკარუსისა და დედალუსის ეპიზოდიდან ჰერკულესის აპოთეოზამდე) ეპიზოდებს, მესამე – მეთხუტმეტე წიგნის ეპიზოდებს. თითოეული ამ ერთიანობათაგან გვიჩვენებს ელემენტთა ანუ ეპიზოდების, თავიანთი საკვანძო თემებით, გარკვეულ მიმდევრობას. პირველ სტრუქტურულ ერთიანობაში ელემენტები ერთმანეთს თავისუფალი მიმდევრობის პრინციპით უკავ-

შირდებიან. აქ არეკვლას მხოლოდ საწყისი ელემენტი ჰპოვებს უკანასკნელში: ა ბ გ... ა'. ამასთან ელემენტ ა-თი აღვნიშნავ შესაქმის მთავარ თემას – ქაოსიდან კოსმოსამდე-, ხოლო ა'-თი ფაეთონის ეპიზოდის მთავარ თემას – კოსმოსიდან ქაოსამდე. იგივე პრინციპი ვლინდება მესამე სტრუქტურულ ერთიანობაში ანუ მეთხუტმეტე წიგნში. აქ ნუმასა და პითაგორას ეპიზოდის მთავარი თემაა ა – კაცი, რომელიც სიბრძნეს მიელტვის, მშვიდობიან ცხოვრებას ეწევა, ხოლო ა' – ავგუსტუსის ეპოქის რომი, მშვიდობიანობისა და სამართლიანობის სამყარო.

მეორე სტრუქტურულ ერთიანობაში (VIII-IX) ორი საწყისი ელემენტი ირეკლება ორ ფინალურ ელემენტში წრიული კომპოზიციის პრინციპით: ა ბ გ დ... ბ' ა'. ელემენტი ა აქ წარმოდგენილია დედალუსისა და იკარუსის მთავარი თემით: დედამიწიდან მოწყვეტა და ზეცად ამაღლება, დაპირისპირებით მიწა/ზეცა, terra/caelum (VIII185-86), ელემენტ ა'-ს აყალიბებს მთავარი თემა – ჰერკულესის აპოთეოზი, რომელიც ხორციელდება მიწასთან განშორებითა და ზეცად ამაღლებით, ასევე მიწისა და ზეცის (terra/caelestibus oris (IX 254) დაპირისპირებით. ელემენტ ბ-ს აყალიბებს მელეაგროსის ეპიზოდის მთავარი თემა – სიცოცხლის ცეცხლში დაწვა; ელემენტ ბ'-ს აყალიბებს ჰერკულესის დაწვა.

ამ სტრუქტურული ერთიანობებით ვითარდება თავად მეტამორფოზების ანუ გარდასახვების იდეა; I წიგნში ხდება იდეის განცხადება, IX-ში ამ იდეის შეცნობა მოკვდავთა მიერ, XV-ში მოკვდავთა მიერ მეტამორფოზების მთელი მექანიზმის გაცნობიერება. ამ ერთიანობებში უამრავი ეპიზოდი არეკლავს ერთურთს ყოვლისმომცველი სიმეტრიის მეშვეობით. ა.მ. პირველი სტრუქტურული ერთიანობის მოტივები: მეტამორფოზები (I 1 შმდ.), შესაქმე (I 4 შმდ.), ოთხი საუკუნე (I 89 შმდ.), ლიკაონის ეპიზოდის კანიბალიზმი (I 221 შმდ.) შესატყვისობებს გვიჩვენებენ მესამე სტრუქტურული ერთიანობის პითაგორას სიტყვასთან, სადაც თითოეული ეს მოტივი დაწვრილებით არის განხილული (შდრ. XV 75 შმდ.; 165 შმდ.; 244 შმდ.; 260 შმდ.; 462 შმდ.). გარდასახვებისა და კანიბალიზმის მოტივები ირეკლება მეორე სტრუქტურულ ერთიანობაშიც გარდასახვების აქელოუსის არგუმენტაციაში (VIII 614 შმდ.) და ერისიხთონის ეპიზოდში (VIII 739 შმდ.). წარღვნის მოტივი და დევკალიონისა და პირას ამბავი (პირველი სტრუქტურული ერთიანობა, I 260 შმდ.) შესატყვისობებს გვიჩვენებს ფილემონისა და ბავკისის (მეორე სტრუქტურული ერთიანობა, VIII 629 შმდ.) და აქელოუსის წარღვნის (VIII 577 შმდ.) ეპიზოდებში. ფაეთონის ჰელიოსის საბედისწერო ეტლის ეპიზოდი (პირველი სტრუქტურული ერთიანობა, I 750 – II 366) ირეკლება იკარუსის ეპიზოდში (მეორე სტრუქტურული ერთიანობა, VIII 183 შმდ.) და ჰიპოლიტუსის ეტლის ეპიზოდში (მესამე სტრუქტურული ერთიანობა,

XV 493 შმდ.). ურთიერთარეკვლის სხვა შემთხვევები: იოს ძროხად გადაქცევა (პირველი სტრუქტურული ერთიანობა, I 610 შმდ.), აქელოუსის რქის ეპიზოდი (მეორე სტრუქტურული ერთიანობა, VIII 881 – IX 92) და კიპუსის რქები (მესამე სტრუქტურული ერთიანობა XV 565 შმდ.); გიგანტების ცდა ღვთიური ძალაუფლებისთვის მიეღწიათ (პირველი სტრუქტურული ერთიანობა, I 151 შმდ.), აპოთეოზები ჰერკულესისა (მეორე სტრუქტურული ერთიანობა, IX 243 შმდ.) და კეისრისა (მესამე სტრუქტურული ერთიანობა, XV 807 შმდ.). ყველა ეს და მრავალი სხვა მაგალითი ურთიერთმიმართებისა წარმოაჩენს სტრუქტურული ერთიანობების განსაკუთრებულ ფუნქციას მთელი პოემის კომპოზიციურ ორგანიზაციაში. და მართლაც „მეტამორფოზების" სხვა ნაწილების ეპიზოდების უმეტესობა ურიცხვი ძაფით, მიმართებით და ურთიერთდამოკიდებულებით დაკავშირებულია ამ სტრუქტურულ ერთიანობებთან. ყოველივე ეს აჩვენებს, რომ ნაწარმოების მთლიანი სტრუქტურის კომპოზიციურ პრინციპებს გამოკვეთილად ეპიკური ხასიათი აქვთ.

ამდენად, უნდა აღინიშნოს, რომ დაპირისპირება „მეტამორფოზების" ეპიკურ მთლიან სტრუქტურასა და მის არაეპიკურ საშენ ელემენტებს შორის აყალიბებს უჩვეულო, წინააღმდეგობრივ ერთიანობას, რომელიც ყოველ კონკრეტულ ჟანრთან მიმართებაში ორ ურთიერთსაპირისპირო ტენდენციას ქმნის: დაახლოებისა და დისტანცირების. თუკი ნაწარმოებს განვიხილავთ როგორც მთლიან სტრუქტურას, იგი არის ეპოსი. მაგრამ, თუკი მას განვიხილავთ, როგორც ავტონომიური შინაარსის მქონე საშენ ელემენტთა ერთიანობას, იგი, გარკვეულწილად, ანტიეპოსია. ამაში მდგომარეობს მისი როგორც **carmen perpetuum** ჟანრის სიახლე და თავისებურება.

კიდევ ერთი გარემოებაზე შეიძლებოდა ყურადღების გამახვილება. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, „მეტამორფოზებში" თავად გარდასახვა, მთავარი იდეა, და მას დაქვემდებარებული **formae** ანუ სახეები ითავსებენ მთავარი ეპიკური გმირის როლს თავისი ყველა ეპიზოდში თანამყოფობით, რაც უკვე პოემის პირველსავე სტრიქონებში არის განცხადებული (1-4). მისი ფუნქციაა მუდმივ ცვალებადობათა უწყვეტი დინების შექმნა გარდასახვათა გზით. ვფიქრობ, ეპიკური კონფლიქტის ლოგიკიდან გამომდინარე, მას ოვიდიუსმა ოპოზიცია შეუქმნა საპირისპირო ფუნქციით, მარადიული სახელით აღჭურვილი საკუთარი პოეტური „მე"-ს სახით, რომელზეც იგი თავიდანვე მიგვანიშნებს, როდესაც განსაზღვრავს პოემის „სამოქმედო" დროს **ab origine mundi ad mea tempora**-თი (სამყაროს დასაბამიდან ჩემს დრომდე). პოემის ფინალურ სტრიქონებში კი იგი უყოყმანოდ აცხადებს, რომ გარდაცვალების შემდეგ მისი საუკეთესო ნაწილით/**parte meliore** სამარადჟამოდ ამაღლდება

ვარსკვლავებამდე. მის გარდასახვას თუ განადგურებას ვერც იუპიტერის რისხვა, ვერც ცეცხლი, ვერც რკინა, ვერც დრო ვერ შეძლებს (XV 871-879).

ახ.წ. 8 წლიდან ოვიდიუსის ცხოვრების წესი და შემოქმედების ხასიათი გადასახლებამ შორეულ ტომისში რადიკალურად შეცვალა. იმპერიის ცენტრში ლაღი ცხოვრებით განებივრებული პოეტი უეცრად აღმოჩნდა ღრმა პროვინციაში და სავსებით ახალი სტატუსით აღიჭურვა – მწერალი გადასახლებაში. მართალია, ჯერ კიდევ შორეულ არქაიკაში გადასახლების სიმწვავე განიცადეს ალკეოსმა, საპფომ, ჰიპონაქსმა, მაგრამ მათ ვერ მივაწერთ „ლიტერატურის გადასახლებაში", როგორც მწერლობის რაღაც გარკვეული, სხვათაგან განსხვავებული სახეობის შექმნას. ამ ჟანრის ჭეშმარიტ შემქმნელად ოვიდიუსი გვევლინება. დაწყებული მისი რომაული რელიგიური დღესასწაულების გრანდიოზულ პოეტურ კალენდარზე, „ფასტებზე", რომელიც ეტიოლოგიური პოეზიის თვალსაჩინო ნიმუშად იყო ჩაფიქრებული, მუშაობის ნახევარ გზაზე შეწყვეტით, დამთავრებული რომს დაშორებული პოეტის ორი მშვენიერი ელეგიური კრებულით, „ტრისტიები" და „წერილები პონტოდან". ეს კრებულები გადასახლებამისჯილი პოეტის გარშემო შექმნილი სიტუაციის, მისი განცდების, ფიქრებისა და დაკვირვებების პირველ, ყველაზე უფრო სრულყოფილ ასახვას წარმოადგენს ევროპულ და, შესაძლოა, საერთოდ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში. განსაკუთრებით საყურადღებოა ის მეტამორფოზა, რასაც დევნილი პოეტის შემოქმედება განიცდის გადასახლების პირობებში. ოვიდიუსის შემთხვევაში ეს, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატა ე.წ. „მოთამაშე" ლაღი პოეტის, ირონიული, ხშირად გულწრფელობას მოკლებული, უდარდელი ტონალობის ჩაფერფლილი და გულწრფელი წუხილის მატარებელი პოეტის ჩივილითა თუ მუდარით აღსავსე ტონალობაში გარდასახვით. „ტრისტიების" ანუ „ნაღვლიანი ელეგიების" პირველივე სტრიქონები გადასახლებული ოვიდიუსის განწყობის ტევად პროოიმიონს წარმოადგენს:

პატარა წიგნო, მშურს შენი, უჩემოდ მიდიხარ რომში,
სადაც შენს პატრონს ჩასვლის მე აღარ დამრთეს ნება.
შეუმკობელი წადი, ვით შეპფერის დევნილის ნაღვანს,
ბედკრულო, გქონდეს სახე შესაბამისი დროის
(I 1-4).

რომთან განშორების ტკივილს გულწრფელად გადმოგვცემს ამავე კრებულის პირველი წიგნის მესამე ელეგია. განშორების თემა, რომელიც ესოდენ კარგად გაითამაშეს მისი „ჰეროიდების" გმირებმა პოეტის მიერ წარმოსახვით შექმნილ სიტუაციაში, „ტრისტიებში" უკვე თავად ოვიდიუსის რეალურ ყოფას ასახავს. ამიტომ ჟღერს ესოდენ გულწრფე-

ლად მისი სიტყვები:

ფიქრებში აღმეძვრის მე იმ ღამის მწუხარე სახება,
ჩემთვის ბოლო რომ იყო იქ დედაქალაქ რომში.
ვუხმობ კვლავაც ღამეს, ყველაზე ძვირფასს რომ დამაშორა,
ცრემლები მომდის ახლაც მე თვალებიდან ისევ
(I 3, 1-4).

ოვიდიუსის შემოქმედებამ გადასახლებაში საფუძველი დაუდო ავტობიოგრაფიულ, კვაზიდოკუმენტურ პოეზიას, რომელშიც მისთვის ადრე სასურველი მითოლოგიური თუ გლამურული რეალობა ჭეშმარიტი ცხოვრებისეული სინამდვილით იცვლება, იმის სრული კონტრასთით, რაც მანამდე ოვიდიუსის პოეზიის განსაკუთრებულ ხიბლს ქმნიდა.

ოვიდიუსის მიერ შემოთავაზებულმა თითქმის ყველა სიახლემ უმკაცრესი ანუ დროის გამოცდა გაიარა. თუკი მისი გავლენის მასშტაბებით ვიმსჯელებთ დასავლურ ლიტერატურაზე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი იყო ინნოვაციების კლასიკოსი, რომლის შემოქმედებაში სიახლე ყოველთვის უმაღლეს პოეტურობასთან არის შერწყმული.

ოვიდიუსმა, ფაქტობრივად, ლირიკის (ჩვენი გაგებით) სფეროში ამოწურა რომაული ლიტერატურის უმთავრესი სათქმელი და ამასთანავე ეპიკოს პოეტებსაც მისცა საფიქრალი იმასთან დაკავშირებით, თუ შემდგომში როგორ შეიძლებოდა ეს ჟანრი განვითარებულიყო რომში.

„ვერცხლის საუკუნის" ეპიკოსებისათვის დამახასიათებელია ლტოლვა ტრადიციული მატრიცების გადალახვისაკენ, რასაც, გარკვეულწილად, პარადოქსული შედეგები ჰქონდა. ერთი მხრივ, ამან ეპიკური პროდუქციის მძლავრი აღმავლობა გამოიწვია, მეორე მხრივ კი ეპოსის შემდგომი განვითარების შესაძლებლობები თითქმის მთლიანად ამოწურა, რამაც რომში ეპიკური მუზის საბოლოო ჩასვენებამდე მიგვიყვანა. ამ პროცესის დამახასიათებელი ახალი ტენდენციები ყველაზე მეტად ეპიკური კონფლიქტის სტრუქტურის აგებაში გამოიხატა. მარკუს ანეუს ლუკანუსი[1] (ახ.წ. 39- 65), ნერონის მიერ თვითმკვლელობამდე მიყვანილი ახალგაზრდულ ასაკში, თავის დაუმთავრებელ პოემაში „სამოქალაქო ომი", რომლის მეორე სახელწოდებაა „ფარსალია", ძირეულად ცვლის ნარატივის მითის არგუმენტებისა და ფუნქციების მონაცვლეობაზე დაფუძნებულ სტრუქტურას[2]. ამ ცვლილებას პოეტის პრინციპულად ახალი მსოფლაღქმა უდევს საფუძვლად, რაც მოკლედ ამგვარად შეიძლება გადმოვცეთ; სამყაროში არსებული მრავალრიც-

[1] ლუკანუსის შემოქმედების მიმოხილვისათვის იხ. M. von Albrecht, 1994, 723-737.

[2] პრინციპატის ეპოქის ეპოსში კონფლიქტის სტრუქტურაზე მსჯელობისას ძირითადად ვეყრდნობი Gordesiani, 1995, იქვე ლიტერატურის მიმოხილვა.

ხოვანი მიმართებებისათვის ღმერთის ნება არ არის განმსაზღვრელი ფაქტორი. შესაბამისად, ყველაფერი, რაც ხდება, სულაც არ არის კანონზომიერი და პოზიტიურზე ორიენტირებული. აქედან გამომდინარე პოეტი ცვლის დამოკიდებულებას კონფლიქტის ტრადიციულად ცნობილი მოდელების მიმართ. ლუკანუსთან თვისობრივად თანაბარ წევრთა (გმირები, მოქმედი პირები, ხალხები და ა.შ.) შორის ოპოზიცია იცვლება თვისობრივად არათანაბარ წევრთა შორის ოპოზიციით: იდეა და რეალობა, რომლებიც, თავის მხრივ, ეპიკური კონფლიქტის ორ დონეზე განვითარებას გვთავაზობენ. იდეის დონეზე ოპოზიციის წევრებად წარმოგვიდგებიან მონარქიული პრინციპი და ანტიმონარქიული პრინციპი. შეფასების კრიტერიუმად თავად ლუკანუსი წარმოგვიდგება, რომლისთვისაც ოპოზიციის პირველი (ა) წევრი მონარქიზმი ნეგატიური ფუნქციით არის აღჭურვილი, ხოლო მეორე (ბ) წევრი – ანტიმონარქიზმი პოზიტიური ფუნქციით. იდეის დონეზე ა არგუმენტის ნეიტრალიზაციას ბ არგუმენტი ახდენს, რაც თავად პოეტის პოზიციის არაერთიგზის დეკლარირებით ხდება. რეალობის დონეზე ერთმანეთს უპირისპირდება, ვითარცა არგუმენტი ა, იულიუს კეისარი და ვითარცა არგუმენტი ბ, პომპეიუსი, კატონი და მათი მომხრეები. აქ პირველი დონის საპირისპიროდ არგუმენტი ა, აღჭურვილი ნეგატიური ფუნქციით, ახდენს პოზიტიური ფუნქციით აღჭურვილი ბ არგუმენტის ნეიტრალიზაციას, ანუ კეისარი ამარცხებს პომპეიუსს.

ამ კონფლიქტს თვისობრივად ახალი სტრუქტურა აქვს, რამდენადაც აქ წარმოგვიდგება ოპოზიციის წევრების შებრუნებული ურთიერთმიმართება. ეს სტრუქტურა ამგვარად შეგვიძლია აღვწეროთ: იდეის დონეზე არგუმენტი ნეგატიური ფუნქციით ისე მიემართება არგუმენტს პოზიტიური ფუნქციით, როგორც რეალობის დონეზე არგუმენტი პოზიტიური ფუნქციით მიემართება არგუმენტს ნეგატიური ფუნქციით. კონფლიქტის უმაღლეს იერარქიულ დონედ წარმოგვიდგება დაპირისპირება იდეასა და რეალობას შორის. ლუკანუსი აქ კონფლიქტის განმუხტვის საინტერესო გზას გვთავაზობს, რაც კონფლიქტის სავარაუდო ფინალში შეიძლებოდა ჰქონოდა გათვალისწინებული პოეტს. იმის მიუხედავად, რომ რეალობის დონეზე იულიუს კეისარი იმარჯვებს, „ფარსალია“ მაინც პოზიტიური ფუნქციით აღჭურვილ არგუმენტზე არის ორიენტირებული. პოეტის ზოგადი პათოსი ეფუძნება რწმენას, რომ რომის იმპერიის ბედნიერი პერსპექტივა არამონარქიული განვითარების გზასთანაა დაკავშირებული. ამით იდეის დონეზე მათი რეაბილიტაცია ხდება, რომლებიც რეალობის დონეზე დამარცხდნენ და, პირიქით, ისინი განიკითხებიან, რომელთაც გამარჯვება მოიპოვეს.

კონფლიქტის სტრუქტურის შესაბამისად ლუკანუსთან კომპოზიცი-

ურად საინტერესოდაა ორგანიზებული პოემის სიუჟეტი. ერთი მხრივ, იგი იმგვარად გვაწვდის ინფორმაციას, როგორც ჭეშმარიტი ისტორიოგრაფოსი და, შესაბამისად ტრადიციული ისტორიოგრაფიისა, აფიქსირებს მოვლენათა ანუ სამოქალაქო ომის დასაწყისს. მეორე მხრივ კი იგი ზოგიერთი მნიშვნელოვანი კომპოზიციური პრინციპის გამოყენებით იმგვარად ახდენს პოემის ორგანიზაციას, როგორც ჭეშმარიტად ეპიკოსი პოეტი. ის გამოიყენებს მაკოორდინირებელი მომენტის პრინციპს. თესალიური ეპიზოდი, რომელიც უკვე პოემის პირველსავე სტრიქონებშია განცხადებული, ასრულებს ამ ფუნქციას და გამოიყენება როგორც მთელი მოვლენის ანუ სამოქალაქო ომის არეკვლის საშუალება. ლუკანუსი კონფლიქტს სამ ფაზად ავითარებს: პირველი ფაზა – დაპირისპირებულ მხარეთა ფორმირება – კეისარი, ნეგატიური გმირი და მისი ოპოზიცია სამხედრო საქმის დონეზე – პომპეიუსი, იდეოლოგიის დონეზე – კატონი. ეს ფაზა პოემის პირველ ოთხ წიგნს მოიცავს. მეორე ფაზა – სამხედრო ოპოზიციის განადგურება. აქ კეისრის ნეგატიური ფუნქცია გამოკვეთილ ფორმას იღებს. ეს ფაზა მოიცავს მეხუთე-მეშვიდე წიგნებს. მესამე ფაზა-იდეოლოგიური ოპოზიციის ნეიტრალიზაცია, რომელიც მეცხრე-მეათე წიგნებს მოიცავს და, შესაძლოა, სწვდებოდა დარჩენილ იმ ორ წიგნსაც, რომელთა დაწერასაც აპირებდა ლუკანუსი და რომლებშიც კატონის სიკდილი იქნებოდა წარმოდგენილი. ის ფაქტი, რომ უკვე მეცხრე წიგნში კატონი „სამშობლოს ჭეშმარიტ მამად/მშობლად" parens verus patriae (601) მოიხსენიება, რომელსაც მომავალში თავისუფალი რომაელები, ვითარცა Deus-ს თაყვანს სცემენ, გვიჩვენებს ამ ფინალური ოპოზიციის ნეიტრალიზაციის მნიშვნელობას პოემის სტრუქტურაში. შესაძლოა, ლუკანუსს უნდოდა ეჩვენებინა, რომ ნეგატიური გმირის ყველაზე მნიშვნელოვანი გამარჯვებებიც კი წარმავალია, ხოლო პოზიტიური გმირის იდეალები არ არის წარმავალი და მარადიულია. შეიძლება ითქვას, რომ ლუკანუსის მიერ შემოთავაზებული პრინციპი ანტიკური ეპოსის განვითარების გრძელ გზაზე საგულისხმო სიახლეს წარმოადგენს.

ლუკანუსის საპირისპიროდ ტიბერიუს კატიუს ასკონიუს ს ი ლ ი უ ს ი ტ ა ლ ი კ უ ს მ ა[1] (დაახლ. ახ.წ. 26 – 101) ანალისტური ეპოსის მითოლოგიური ტრადიციის ჩარჩოებში ჩასმა სცადა და კონფლიქტის მოტივაციად კვლავ ღვთაებრივი ნების რეალიზაცია წარმოსახა. მისი წმინდად ანალისტური ეპოსი, „პუნიკა", რომლის 17 წიგნი 12000-მდე სტრიქონს შეიცავს, მხოლოდ ზედაპირულად არის შემკული მითოლოგიური დე-

[1] სილიუს იტალიკუსის შემოქმედების მიმოხილვისათვის იხ. M. von Albrecht, 1994, 759-768.

ტალებით. იგი მეორე პუნიკური ომის შესახებ ინფორმაციას სრულად და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით გადმოგვცემს და ამ თვალსაზრისით პოეტურ-ანალისტურ ერთიანობად წარმოგვიდგება. თუმცა პოემას არ აქვს გამოკვეთილი ეპიკური კონფლიქტი, რაც, უპირველეს ყოვლისა, იმითაა გამოწვეული, რომ მასში საკმარისად მკაფიოდ არ არის წარმოჩენილი ოპოზიციის წევრები და ფუნქციები. აქ არ გვაქვს მთელი სიუჟეტის მაკოორდინირებელი კულმინაცია, თავად მთავარ გმირს, ჰანიბალს, რომლის ნეგატიური ფუნქცია საკაოდ ნათლად არის წარმოჩენილი, არ ჰყავს თანასწორღირებული დაპირისპირებული ფიგურა. სციპიონი საკმაოდ გვიან იწყებს ამ როლის შესრულებას. ამიტომაც ეს დაპირისპირება არ გვთავაზობს რაიმე არსებითს მოქმედების დრამატიზაციისათვის. წმინდად ანალიტისტური ინფორმაცია და მისი მითოპოეტური მოტივაცია ერთმანეთთან წინააღმდეგობაში მოდის. „პუნიკას" კომპოზიციაში პოეტი კი არ ახდენს ისტორიული ინფორმაციის რაიმე ეპიკური პრინციპის შესაბამისად ორგანიზაციას, არამედ, მნიშვნელოვანწილად, ნაწარმოების მთელი ნაგებობა ექვემდებარება ამ ინფორმაციის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით გადმოცემას. ფაქტობრივად, სილიუსთან ანალისტურმა ეპოსმა მთლიანად ამოსწურა თავისი შესაძლებლობები და ამ მიმართულებით განვითარების პერსპექტივები თითქმის სავსებით უიმედო გახადა.

კრიზისის ნიშნები გამოიკვეთა ტრადიციულ-მითოლოგიური ეპოსის წარმომადგენელთა შემოქმედებაშიც. უკვე აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკის" საკუთარი პოემის მოდელად არჩევა ვ ა ლ ე რ ი უ ს ფ ლ ა კ უ ს ს[1] უზღუდავდა იმის შესაძლებლობას, რაიმე მნიშვნელოვანი სიახლე შემოეთავაზებინა კონფლიქტის სტრუქტურის აგების თვალსაზრისით. და მაინც, რომაელმა ეპიკოსმა შეძლო თავის ბერძენ წინამორბედთან შედარებით უკეთ გამოეკვეთა ოპოზიციები: აპოლონიოსთან საკმაოდ უფერულია დაპირისპირება პელიასი/იასონი, მით უფრო, რომ პოემაში მისი ნეიტალიზაცია არ ხდება. ვალერიუსთან ეს ოპოზიცია ესონის მკვლელობის შეტანით ნათლად არის აქცენტირებული, რაც გვაფიქრებინებს, რომ დაუმთავრებელი პოემის სავარაუდო ფინალში მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო მისი ნეიტრალიზაცია უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი პელიასის მოკვლით. უკეთ არის ვალერიუს ფლაკუსთან მოტივირებული ასევე ოპოზიცია აიეტი/იასონი პერსესის ეპიზოდის შემოტანით. იასონი ასრულებს აიეტთან შეთანხმებას, რომ-

[1] ვალერიუს ფლაკუსის პოემის განხილვისათვის იხ. M. von Albrecht, 1994, 738-747. პოემის სრული თარგმანი, შესრულებული ც. გიგაურის მიერ ამჟამად მზადდება გამოსაცემად.

ლის დარღვევა კოლხთა მეფის ნეგატიურ ფუნქციას უფრო თვალსაჩინოს ხდის. როგორც ცნობილია, ზოგიერთი მკვლევარი აპოლონიოსთან იასონში ანტიგმირს ხედავს. ვფიქრობ, ვალერიუსი აერთიანებს გმირსა და ანტიგმირს. იასონი გმირია ნეგატიური ფუნქციის მქონე არგუმენტის ნეიტრალიზაციის პირველ ფაზაში – ის ასრულებს პელიასის მძიმე დავალებას, აღწევს აიეტთან შეთანხმებას. მეორე ფაზაში, რომელშიც მან საკუთარ მიზანს უნდა მიაღწიოს, და რომელშიც იგი მედეას დახმარების გარეშე სავსებით უმწეოდ გამოიყურება, იასონი ანტიგმირია. მართალია, პოემის დაუსრულებლობის გამო ძნელია მასში კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპებზე ვიმსჯელოთ, თუმცა შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ვალერიუს ფლაკუსი კომპოზიციის კონფლიქტის ორმაგ ღერძზე აგებას გეგმავდა: გარეგნულზე, დაპირისპირებით პელიასი/იასონი და შინაგანზე, სადაც არგუმენტები და ფუნქციები უკვე დაპირისპირებით აიეტი/იასონი ნათლად გამოიხატა. მრავალრიცხოვანი, მოზაიკისებურად დალაგებული ეპიზოდი, რომლებიც ერთმანეთს მხოლოდ არგონავტების მარშრუტით და არა მოქმედების განვითარების ლოგიკით უკავშირდებიან, განაწილებულია ამ ორი კონფლიქტის დრამატულ ბლოკს შორის. ისინი იცავენ მათ შორის აუცილებელ დისტანციას და ამ კონფლიქტებს, გარკვეულწილად, ავტონომიურ ხასიათს აძლევენ. თუმცა ეს უმნიშვნელო სიახლე ვერ უქმნის რომაულ ე.წ. მითოლოგიურ ეპოსს მნიშვნელოვან იმპულსებს შემდგომი განვითარებისათვის.

გარკვეული თვალსაზრისით, განსხვავებულ გზას ირჩევს პუბლიუს პაპინიუს სტაციუსი[1] (დაახლ. ახ.წ. 45-96) თავის 12 წიგნისა და 10000 სალექსო სტრიქონის შემცველ პოემაში „თებაისი“, რომელიც ეძღვნება შვიდთა თებეზე ლაშქრობისა და ოიდიპოსის ვაჟიშვილების ტრაგიკული აღსასრულის, თესევსის თანადგომით არგოსელთა დაკრძალვის უფლების მოპოვების თემას. პოეტი ცდილობს ნაწარმოების სტრუქტურაში ეპიკურად განახორციელოს გარკვეული მსოფლმხედველობითი კონცეფცია, რომლის არსი ამგვარად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: რაოდენ ქაოტური და უმართავიც არ უნდა იყოს ელემენტების მდგომარეობა, ეს ელემენტები ბოლოს და ბოლოს ჰარმონიულ სისტემაში გაერთიანდებიან – ქაოსს აუცილებლად კოსმოსი უნდა მოჰყებოდეს. შესაბამისად, სტაციუსი კონფლიქტს ორ დონეზე ავითარებს: ა. ქაოსისაკენ მიმართულზე და ბ.კოსმოსისაკენ ანუ წესრიგისაკენ მიმართულზე. პირველი პოემის უდიდეს ნაწილს 11 წიგნს მოიცავს, მეორე – მხოლოდ დამასრულებელ წიგნს. პირველ დონეზე დაპირისპირების წევრებს არ აქვთ დიფერენცირებული ფუნქციები. ორივე მხარე წარმოგვიდგება

[1] სტაციუსის შემოქმედების მიმოხილვისათვის იხ. M. von Albrecht, 1994, 747-759.

სხვადასხვა – პოზიტიური და ნეგატიური – ფიგურების შემცველი ერთეულებით, რომელთა დაპირისპირება სამყაროს დისჰარმონიას იწვევს. მიუხედავად იმისა, რომ აქ ოპოზიციას ორივე მხარე ქმნის, არცერთ მათგანს არ აქვს პოზიტიური ფუნქცია. შესაბამისად, კონფლიქტი ყალიბდება, ერთი და იგივე ფუნქციის მქონე არგუმანტთა შორის. მაგრამ ამის გამო კონფლიქტი არ მიდის დასასრულამდე, რადგან თებელების მიერ შვიდთა ნეიტრალიზაციის შედეგად სამყაროში არ მყარდება კვლავ წონასწორობა. ჰარმონიის აღსადგენად მეორე დონეზე ახალი ოპოზიცია ყალიბდება, სადაც არგუმენტები და ფუნქციები უკვე მკაფიოდ მარკირებულია – კრეონს აქვს ნეგატიური, ხოლო თესევსს პოზიტიური ფუნქცია. კრეონის ნეიტრალიზაციის შემდეგ ეპიკურ სამყაროში წონასწორობა აღდგება და ამით კონფლიქტი თავის დასასრულამდე მიდის. ამგვარი სტრუქატურა კი იმას იწვევს, რომ პოემის კომპოზიციაში გმირები, რომელთაც მაკოორდინირებელი ფუნქციის შესრულება შეეძლებოდათ, ფაქტობრივად, არ არიან, რაც ტრადიციული მითოლოგიური თემების შემცველი ეპიკური ნაწარმოებების კონფლიქტებისათვის სავსებით არატიპიურია.

ამგვარად, ჩემი მსჯელობის ქრონოლოგიურ არეალში მოქცეული ანტიკური ლიტერატურის ყველაზე სტაბილიური და ტრადიციული ჟანრი, ეპოსი, რომში განვითარებისა თუ ტრანსფორმაციის საინტერესო გზას გადის, რომელიც მაღალი კლასიკიდან მანიერიზმისა და კლასიციზმის მიმართულებით მსვლელობის ნიშნებს ავლენს. ისევე როგორც მთელი რომაული კულტურა, როგორც გარკვეულ ღირებულებათა სისტემა, იწყებს რღვევას და ამ სისტემის თვითგამოხატვის საშუალებათა ამოწურვას, რომაული ეპოსიც ვერგილიუსის შემდგომ დაქვეითების სტიქიას ვერ უვლის გვერდს. ეპოქის ზოგადი ტენდენცია მას აცლის იმ საფუძველს, რაც საუკუნეების განმავლობაში ეპოსის სტაბილურობას ინარჩუნებდა. ერთი მხრივ, ლტოლვა სიმყარისა და მემკვიდრეობითობისაკენ ეპოსის გარეგნული, ძირითადად, ინფორმატორული ორგანიზაციის დონეზე და, ამავდროულად, მეორე მხრივ, ეპიკური შემოქმედების ტრადიციულ ფორმათა დაძლევისაკენ ლტოლვა ეპოსის გარეგნულსა და შინაგან სტრუქტურებს შორის თვალსაჩინო წინააღმდეგობებს იწვევს. ეს ხდებოდა მაშინაც, როდესაც ეპიკოსები ინფორმაციულ წყაროდ მითოპოეტურ ტრადიციაში ჩამოყალიბებულ სიუჟეტებს ირჩევდნენ, რადგან ახალი მოდელების მონახვა ეპიკური სამყაროსათვის დამახასიათებელი წონასწორობის წარმოსაჩენად ეწინააღმდეგებოდა მითოსს და მითოპოეტური აზროვნების სტრუქტურას. ეს ხდებოდა მაშინაც, როდესაც ეპიკოსები ანალისტურ ინფორმაციას

იყენებდნენ და ეპიკური სამყაროს განზოგადებულ-მითოლოგიურიდან კონკრეტულ-ისტორიულზე გადმოტანას ცდილობდნენ. ძლიერი, მრავალრიცხოვანი ბელეტრისტული ელემენტით შემკული ისტორიოგრაფიული პროზის გვერდით ანალისტური ეპოსი ვერ აღწევდა შესაბამის ფუნქციონალურ აქტუალობას. გარდა ამისა ისტორიული პირებისა და მოვლენების შესახებ ინფორმაციის კონკრეტული ხასიათი პოეტებს პოეტური განზოგადების ბევრად უფრო შეზღუდულ შესაძლებლობებს აძლევდა. ერთი მხრივ, ცვლილებების აუცილებლობა და მუდმივად რაღაც სიახლის შემოთავაზებისკენ ლტოლვა, მეორე მხრივ კი ტრადიციულ ეპიკურ ფორმათა შენარჩუნების ცდები ეპოსის უმთავრეს ელემენტთა დეგრადაციას იწვევდნენ, რასაც შედეგად ის მოჰყვა, რომ: ა. ეპიკურმა კონფლიქტმა დაკარგა სიმძაფრე, ბ. ეპიკურ გმირს უმცირდება პოზიტიური ფუნქციის ხარისხი, რის გამოც იგი ან ანტიგმირად გადაიქცევა ან სულაც უჩინარდება თვალსაწიერიდან, გ. ეპიკური სამყარო კარგავს თავის ერთიანობას. განსაკუთრებულ სირთულეს რომაულ ეპოსს ის გარემოება უქმნიდა, რომ მან ვერ მოახერხა ახალი საინფორმაციო ბაზისის ფორმირება. ამ ეპოქაში, როდესაც რომაული კულტურა ნაკლებად დამოკიდებული ხდებოდა ე.წ. ბერძნული მოდელებისა და მატრიცებისაგან, ტრადიციულ ბერძნულ ამბებსა და მითებს აღარ აღიქვამდნენ რომაული მსოფლაღქმის ორგანულ ნაწილებად. ხოლო რომაელი პოეტების ცდები, ეპოსისათვის ინფორმაციის ახალი წყაროები მოენახათ, ცალმხრივი და წარუმატებელი აღმოჩნდა, რამაც ანტიკური რომაული ეპოსი საბოლოო და სრული დაქვეითების გზაზე შეაყენა.

მაღალი კლასიკის შემდგომი პერიოდი რომაული ლიტერატურის სხვა ჟანრებშიც ძიებების, ახლისაკენ და ამასთანავე ძველის რესტავრაციისაკენ ლტოლვის, გადაგვარებული მმართველების გაუგონარი დესპოტიის, ქაოტურობამდე მისული რელიგიური სიჭრელის, ხელოვნებაში სხვადასხვა სტილთა მომძლავრების და, საზოგადოდ, საოცარი ეკლექტიზმის ნიშნით წარიმართა. სწორედ ამიტომ, ძნელია ლიტერატურაში რაღაც ერთი დომინანტური მიმართულების თუ სტილის არსებობაზე ლაპარაკი. აქ აღმოვაჩენთ, ერთდროულად, მანიერიზმის, კლასიციზმის, რომანტიზმის, ავანგარდიზმისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს. თუკი მაინც ზოგად ტენდენციებზე მსჯელობას მოვინდომებთ, შეიძლება რამდენიმე მათგანის გამოყოფა: ა. პროზაულ ნაწარმოებთა ავტორიტეტისა და პოპულარობის განუხრელი ზრდა, ბ. ჟანრთა სიმრავლე და მათ შორის მნიშვნელობის მიხედვით დამყარებული პარიტეტი თითქმის თითოეულ მათგანში არა მარტო ანტიკური, არამედ მსოფლიო მწერლობისათვის პარადიგმატული ფიგურების გამოყოფის შესაძლებლობას ქმნის: პროზაულ ჟანრებში განსაკუთრებით გამოიყოფა მჭევრმეტყვე-

ლება და რეტორიკა (კვინტილიანუსი, პლინიუს უმცროსი), ისტორიოგრაფია და ბიოგრაფია (კურციუს რუფუსი, ტაციტუსი, სვეტონიუსი), ფილოსოფია (სენეკა), დარგობრივი მწერლობა (კელსუსი, პლინიუს უფროსი, გელიუსი), რომანი (პეტრონიუსი, აპულეიუსი); პოეტურ ჟანრებში შეიძლებოდა გამოგვეყო: იგავ-არაკი (ფედრუსი), სატირა (სენეკა უმცროსი, პერსიუსი, იუვენალისი), ტრაგედია (სენეკა უმცროსი), ეპოსი (ლუკანუსი, ვალერიუს ფლაკუსი, სტაციუსი, სილიუს იტალიკუსი), სახხვათაშორისო პოეზია (სტაციუსი), ეპიგრამა (მარციალისი). ბუნებრივია, თითოეული აქ მოხსენიებული მწერალი მკითხველს რაღაც ახლით ამახსოვრებდა თავს. ვფიქრობ, წინამდებარე წიგნის თემატიკიდან გამომდინარე, მათგან განსაკუთრებით შეიძლებოდა სენეკა უმცროსისა და მარციალისის გამოყოფა. პირველი, როგორც ელინური, ასევე რომაული ლიტერატურული ტრადიციისა და ფილოსოფიის ზედმიწევნით კარგი მცოდნე, ცდილობს საკუთარი სიტყვა თქვას ავადმყოფური ფსიქიკის მქონე კეისრების, კალიგულას, კლავდიუსისა და ნერონის მიერ ნეველოზამდე მიყვანილი საზოგადოების ფილოსოფოსის პოზიციიდან გამხნევების, მისი სულიერი მდგომარეობის ტრაგიკული თეატრის ან მენიპური სატირის ენით გადმოცემის სფეროში. იგი, ფაქტობრივად, რომაულ ლიტერატურაში პირველი მწერალია, რომელიც თანაბრად ნაყოფიერად მოღვაწეობს როგორც პროზაულ, ასევე პოეტურ ჟანრებში[1]. თავისი მსოფლმხედველობით სტოიციზმზე ორიენტირებული ეკლექტიკოსი სენეკა ციცერონის შემდეგ უდიდესი რომაელი ინტელექტუალია, რომელმაც რომში ფილოსოფიური აზროვნება საკმაოდ მაღალ დონეზე აიყვანა. არც თავის ფილოსოფიურ თხზულებებში და არც ტრაგედიებში იგი არ ეშვება მხოლოდ საკუთარი ეპოქით განსაზღვრულ კონკრეტიკამდე. როგორც თეორიული ხასიათის ნაშრომებში, ისე მხატვრულ შემოქმედებაში იმდენად ზუსტად ეხმიანება საკუთარი ეპოქის სულს, რომ ამ მხრივ ჭეშმარიტად გამოირჩევა თავის დროსთან ორგანულად მიმართების თვალსაზრისით და გარკვეულწილად, ავანგარდისტადაც კი გვევლინება[2]. თუმცა ამავდროულად განზოგადების უნარი იმდენად მაღალია, რომ მისმა ნაწერებმა გადალახეს ეპოქის საზღვრები და ზოგადსაკაცობრიო ჟღერადობა შეიძინეს. ამიტომაა, რომ საუკუნეების განმავლობაში მისი Consolatio-ს ჟანრში დაწერილი სანუგეშო წერილები რამდენადმე უქარვებენ ადამიანებს ახლობლის გარდაცვალებით თუ უკუღმართად წასული ცხოვრებით გამოწვეულ ტკივილს, ფილოსოფიურ-ეთიკური ხასიათის თხზულებები გვაფიქრებენ რისხვის, ცხოვრების ხანმოკლეობის, ბედნიერი ცხოვრების, სულიერი

[1] სენეკას შემოქმედების შესახებ იხ. M. von Albrecht, 1994, 918-954.
[2] შდრ. Schwindt, 2000, 40.

სიმშვიდის, სიკეთის ქმნის და მრავალ სხვა პრობლემაზე; მრავალრიცხოვანი, სენტენციებად ქცეული ფრაზები კი არ კარგავენ აქტუალობას. თავის დროზე ევრიპიდეს „ფილოსოფოსი სცენაზე“ უწოდეს, რადგან მის ტრაგედიებში მისი თანამედროვე არაერთი ფილოსოფიური მოძღვრების დებულებებმა ჰპოვეს სცენური ხორცშესხმა. სენეკას დრამატული შემოქმედება მთლიანად კლასიკური ბერძნული და, შესაძლოა, ჩვენამდე არმოღწეული ელინისტური ეპოქის ტრაგედიებით საზრდოობს. ჩვენს ხელთ არსებული ცხრა ტრაგედიიდან ერთი ესქილესთან გიჩვენებს მიმართებას („აგამემნონი“ – ესქ. „აგამემნონი“), სამის პროტოტიპად სოფოკლე, მათ შორის ერთში ევრიპიდესთან ერთად, ივარაუდება („ფინიკიელი ქალები“ – სოფ. „ოიდიპოსი კოლონოსში“/ ევრ. „ფინიკიელი ქალები“. „ოიდიპოსი“ – სოფ. „ოიდიპოს მეფე“. „ჰერკულეს ოეტეუსი“, – სოფ. „ტრაქისელი ქალები“), ხოლო ხუთში ნამდვილად და ერთში, სავარაუდოდ, პროტოტიპი ევრიპიდე უნდა იყოს („შეშლილი ჰერკულესი“ – ევრ. „ჰერაკლე“ . „ტროელი ქალები“ – ევრ. „ჰეკაბე“, / „ტროელი ქალები“. „მედეა“ – ევრ. „მედეა“. „ფედრა“ – ევრ. „ჰიპოლიტოსი“, „თიესტესი“ – ალბათ, იმავე სახელწოდების ჩვენამდე არმოღწეული ევრიპიდეს ტრაგედია. „ფინიკიელი ქალები“ – სოფოკლე/ევრიპიდე). ევრიპიდეს მეტსახელი „ფილოსოფოსი სცენაზე“, რასაკვირველია, ბევრად უფრო შესაფერისი იქნებოდა სენეკასათვის, რადგან ის არის ტრაგიკოსი, რომლის ტრაგედიების ძირითადი პათოსი მისივე ფილოსოფიიდან საზრდოობს. ევრიპიდეს მიმართ მისი განსაკუთრებული ყურადღება იმით არის განპირობებული, რომ სენეკას ეპოქის სულთან ყველაზე ახლოს ევრიპიდეს ტრაგედიების ექსტრემალური კონფლიქტებია. სენეკას დრამატურგიის ძირითადი სიახლე ისაა, რომ იგი ბერძნული ტრაგედიების პერსონაჟებსა და სიუჟეტებს, განსხვავებით თავისი რომაელი წინამორბედებისაგან, მხოლოდ ჩვეულებრივი რეცეფციისათვის აუცილებელი მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი დეტალებით კი არ აღჭურავს, არამედ საკუთარ, ბერძენ ტრაგიკოსთაგან არსებითად განსხვავებულ მსოფლაღქმით კონტექსტში აქცევს და, შესაბამისად, არღვევს სამყაროში წონასწორობის აღდგენაზე ორიენტირებული კლასიკური ბერძნული ტრაგედიის პრინციპებს. ძირითადი ინნოვაციები ამგვარად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: ა. პირდაპირი წარმოსახვისათვის უპირატესობის მიცემა ირიბი წარმოსახვის წინაშე. სენეკასთან თესევსი მაყურებლის თვალწინ აგროვებს დაფლეთილი შვილის ნაწილებს, მედეა საწამლავს მაყურებლის თვალწინ ამზადებს...; ბ. სენეკას მიერ დამატებული სცენები და პერსონაჟთა ემოციური, გულისგადამხსნელი მონოლოგები ემსახურება აფექტისა და საშინელებათა განცდის გაძლიერებას; გ. ratio აქ გონიერებას კი არ ემსახურება, არამედ ბოროტების ჩა-

დენისაკენ მიმართული მოქმედების აგებას; დ. „ბოროტი ნება" **mala voluntas**, როგორც პერსონაჟთა მოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი წარმმართველი, მათ უბიძგებს შეგნებულად, მიზანმიმართულად დაგეგმონ და ჩაიდინონ ბოროტება; ე. ღმერთის როლი, მოქმედებაში ჩართვით აღადგინოს წონასწორობა და წესრიგი, სავსებით უარყოფილია ან გაფერმკრთალებულია; ვ. „ტანჯვის გზით სწავლა", როგორც ტრაგედიის ძირითადი მიზანი, სავსებით უგულებელყოფილია და აქედან გამომდინარე სენეკას ტრაგედია „უფრო დიაგნოსტიკური ლიტერატურაა, ვიდრე გამაჯანსაღებელი"[1]. შესაბამისად, კითხვის ქვეშ დგება თავად არისტოტელეს მიერ ჩამოყალიბებული ტრაგიკული კათარსისის კონცეფცია, რადგან ბოროტებაზე ორიენტირებული პერსონაჟების მოქმედებამ შეუძლებელია თანალმობა გამოიწვიოს. მ. ფონ ალბრეხტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, სენეკას „დრამა განღმერთებულია; საზოგადოებამ დაკარგა ღირებულებათა შეფასების უფლება; ადამიანი, გათავისუფლებული რელიგიური და პოლიტიკური ძალაუფლების ზეწოლისაგან, თავის თავისუფლებას შეიგრძნობს როგორც თრობას"[2]. ყოველივე ეს კი არსებით სიახლეს წარმოადგენდა ტრაგიკულის არსის გააზრებაში და, გარკვეულწილად, ამზადებდა რენესანსისა და რენესანსის შემდგომი ეპოქების ტრაგედიის კონცეფციას.

მართალია, ცნობილია სენეკას სატირა კეისარ კლავდიუსზე, „გაკვახება", მენიპეური სტილით ანუ პროზაული და პოეტური ტექსტების ურთიერთშერევით, მაგრამ მას ვერ მივანიჭებთ დიდ მნიშვნელობას ლიტერატურულ პროცესში რაღაც არსებითი სიახლის შეტანის თვალსაზრისით. რაც შეეხება პრეტექსტა „ოქტავიას", რომელიც სენეკას ნაწარმოებების კორპუსმა შემოგვინახა, მისი ავტორობა დღემდე კამათს იწვევს. ამ პიესის, რომელიც ნერონის მიერ ახალი ქალის ცოლად მოყვანის საბაბით კანონიერი ცოლის, ოქტავიას გაშვებაზე, ამის გამო უკმაყოფილო ხალხის აჯანყებაზე, ამ აჯანყების სასტიკად ჩახშობასა და ოქტავიას სიკვდილით დასჯაზე მოგვითხრობს, მთავარი ღირსება ისაა, რომ მისი სახით ჩვენამდე სრული სახით ერთად-ერთმა პრეტექსტამ მოაღწია. ამდენად მისი სიახლე, არსებითად, მის ერთადერთობაში მდგომარეობს.

ეპიგრამა უკვე ევროპული მწერლობის საწყის ეტაპებზე წარმოგვიდგება პოეტური შემოქმედების ერთ-ერთ უპოპულარეს ფორმად. მართალია, მისი ყველაზე გავრცელებული სალექსო საზომი ჯერ დაქტილური ჰექსამეტრი, შემდგომ ელეგიური დისტიქი იყო, მაგრამ უკვე არქაიკის ეპოქიდან მასში იამბური, ხოლო მოგვიანებით სხვა საზომებიც გამო-

[1] M. von Albrecht, 1994, 945.
[2] M. von Albrecht, 1994, 945.

იყენებოდა. თავად ლექსიკური ფორმატივის ეპიგრამა მნიშვნელობაა ზედნაწერი ანუ წარწერა, რაც თავისთავად გულისხმობს ვიღაცას ან რაღაცას, რომელსაც ეპიგრამა მიემართება და ობიექტს, რაზეც წარწერა სრულდება. ევროპის კონტინენტზე ფონეტიკური დამწერლობით შესრულებული პირველი პოეტური ეპიგრამა, რომელიც იტალიის დასავლეთ სანაპიროსთან მდებარე კუნძულ ისქიაზე აღმოჩნდა, ძვ.წ. VIII საუკუნით თარიღდება. თუკი თავდაპირველად ეპიგრამას, გარდა საფლავის ქვის წარწერისა ანუ ეპიტაფიისა, რომლის წაკითხვაც ამ წარწერასთან მისულ ადამიანს შეეძლო, უაღრესად კონკრეტული ადრესატი ჰყავდა და იგი მხოლოდ მისთვის იყო განკუთვნილი, თანდათანობით ელინთა შემოქმედებით ცხოვრებაში სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ე.წ. ლიტერატურული ეპიგრამა, რომელსაც ორი ადრესატი ჰყავს: მიძღვნის ობიექტი და მკითხველი. ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ერთი და იმავე ობიექტის მიმართ, არც თუ იშვიათად ეპიგრამის ავტორისაგან დროსა და სივრცეში ერთობ დაშორებული სხვადასხვა ავტორის მიერ ეპიგრამების ვერსიების, უფრო სწორად პროექტების შექმნა, რომლებიც მხოლოდ მკითხველზე იყო გათვლილი. დანიშნულების სპეციფიკიდან გამომდინარე, განსხვავებით ვრცელი მიძღვნითი ლექსებიდან თუ პოემებიდან, ეპოგრამა პრაქტიკულად თუ თეორიულად გათვლილი იყო შეზღუდული ზომის ფართობის მქონე ნივთზე ან საგანზე განსათავსებლად. ამიტომ მისი სტილი გამოირჩეოდა სათქმელის კონკრეტულობით, სიცხადითა და ლაკონურობით. მას შეიძლება ჰქონოდა სავსებით სერიოზული ტონალობა, მით უფრო თუ საქმე მნიშვნელოვანი საზოგადო ფიგურის თუ ცნობილი ხელოვანის და პოეტის შეფასებას ეხებოდა, შეიძლებოდა გამკილავი ან სულაც დამცინავი ხასიათისაც ყოფილიყო. საკმარისია თვალი გადავავლოთ ბერძნული ეპიგრამების. ცნობილ კრებულს ე.წ. Anthologia Palatina-ს, რომ დავრწმუნდეთ ეპიგრამატული პოეზიის დიდ პოპულარობაში მწერალთა შორის. არ დარჩენილა ელინური ეპოქის თითქმის არცერთი ცნობილი ავტორი, რომლის სახელითაც ჩვენამდე ეპიგრამებს არ მოეღწიოს. ოღონდ ამ პოეტების ძირითად ლიტერატურულ დამსახურებად არასოდეს ჩაუთვლიათ ეპიგრამატისტობა. ელინისტური ეპოქიდან კი მომრავლებას იწყებენ პოეტები, რომელთა ნიჭის შესაფასებლად ძირითადად მათსავე ეპიგრამებს მივმართავთ.

რაც შეეხება რომს, აქაც ეპიგრამების წერა არაერთ ცნობილ პოეტს უცდია, მაგრამ პირველი შემოქმედი, რომლის სამწერლო მოღვაწეობაშიც ეპიგრამატისტობა წარმმართველია და რომელმაც პოეტური შემოქმედების ეს ფორმა იმ სიმაღლემდე აიყვანა, რომ მას ეპიგრამის

კლასიკოსად თვლიან, მარკუს ვალერიუს მარციალისია[1] (დაახლ. ახ.წ. 40-104). იგი, ერთი მხრივ, ინარჩუნებს ეპიგრამებისათვის საუკუნეების განმავლობაში გამომუშავებულ მეტრულ სტრუქტურებს, მიზანმიმართულობისა და კონკრეტულობის პათოსს, მეორე მხრივ, არსებით სიახლეს გვთავაზობს უკვე იმით, რომ მისი ძირითადი წყარო ავტორის თანამედროვე რომის ყოველდღიურობაა, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება როგორც ელინური და ელინისტური, ასევე რესპუბლიკური და, გარკვეულწილად, ავგუსტუსის ხანის რეალობებისაგან. მარციალისი ეპიგრამის დომინანტურ მიმართულებად მწვავე დაცინვასა და ვიღაცის ან რაღაცის გაკილვას, მნიშვნელოვანწილად, ეპიგრამატული პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებლად ხდის, რასაც მომდევნო ლიტერატურულ ტრადიციაში მრავალი მიმდევარი გამოუჩნდა. მარციალისი დაცინვაში ცდილობს არასოდეს გადავიდეს იმ ზღვარს, რომლის შემდეგაც ეპიგრამა მტკივნეულად შეურაცხმყოფელი ხდება. თორმეტი წიგნის შემცველი კრებულის პროზაული ფორმით წამძღვარებულ მოკლე შესავალში იგი აღნიშნავს: „იმედი მაქვს, რომ ჩემს წიგნუკებში იმ ზომას ვიცავდი, რომ ყოველი, ვინც სწორად აფასებს თავის თავს, ვერ იქნება მათით უკმაყოფილო, რადგან ისინი ყველაზე უმნიშვნელო პირებზე ხუმრობის დროსაც კი მათდამი პატივისცემას ინარჩუნებენ, მაშინ, როდესაც ძველი შემოქმედნი ამას არ იცავდნენ, ბოროტად იყენებდნენ არა მარტო რიგითი, არამედ მნიშვნელოვანი ადამიანების სახელებსაც“. როგორც ვხედავთ, თავის ზომიერებას პოეტი ერთგვარ სიახლედ თვლის ეპიგრამატულ ტრადიციაში. გარკვეული სიახლეა ისიც, რომ იგი მომავალში აღიარების იმედით კი არ არის, არამედ თანამედროვეთა შორის უდიდეს აღიარებას უკვე საკუთარ სიცოცხლეშივე გრძნობს:

აი ის, ვისაც კითხულობ განუწყვეტლივ,
მარციალისი, მთელ ქვეყნად ცნობილი
ეპიგრამებით აზრსხარტა წიგნებში:
მცოდნე მკითხველო, შენ რომ შეამკე
სიცოცხლეშივე, იმგვარი დიდება
იშვიათად აქვთ მკვდარ პოეტებსაც კი.

(I 1)

ანტიკურ ლიტერატურის ისტორიაში არის ცდები მცირე ფორმების პოეზიას სხვათა წინაშე უპირატესობა მიანიჭონ, მაგრამ მარციალისამდე ეპიგრამატული შემოქმედების კლასიკოსებთან შეპირისპირება მკითხველში პოპულარობის თვალსაზრისით არავის უცდია. მარციალი-

[1] შდრ. M. von Albrecht, 1994, 821-835.

სი, ფაქტობრივად, ეპიგრამატული პოეზიის სერიოზულობისა და მნიშ-
შვნელობის პირველ აპოლოგეტად გვევლინება:

მერწმუნე ფლაკუს, არა ესმის რა ეპიგრამების მას,
ვინც მხოლოდ თამაშს და ხუმრობას ამ ლექსს უწოდებს.
მეტად თამაშობს, ვინც მკაცრი ტერევსის საუზმეზე წერს,
ანდა თიესტეს, სისხლის მოყვარეც, შენს სადილზე,
ან, თუ როგორ ამაგრებდა მდნარ ფრთებს თავის შვილს დედალოსი,
კიკლოპი პოლიფემოსი ვით მწყემსდა სიცილიურ ცხვრებს.
ჩვენს წიგნთაგან შორსაა ყოველგვარი გაბუშტულობა,
ჩვენი მუზა შეშლილ სირმამდედ არ იბერება.
„თუმც მათ ყველანი აქებენ, შეჰხარიან, თაყვანს სცემენ“,
ვაღიარებ: მათ აქებენ, მაგრამ ჩვენ გვკითხულობენ.
(I ω 49)

მართალია, მარციალისი აღიარებს, რომ მკითხველი პატივისცემას მხოლოდ კლასიკოსებს უდასტურებს საჯაროდ, თუმცა იმასაც ხედავს, რომ საზოგადოება უფრო მარციალისის ეპიგრამებს კითხულობს. მარციალისი მიმეტიკური პრინციპის გამომყენებელ კლასიკას ბუშტივით გაბერვას და, აქედან გამომდინარე, მასში უფრო მეტ სწრაფვას ხედავს რეალობისგან მოწყვეტილი თამაშისაკენ, ვიდრე ცხოვრებისეულ რეალობასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ეპიგრამებში. როგორც ჩანს, ამაღლებული კლასიკის მიმათ ინტერესის კლება და ლტოლვა ე.წ. „გამოყენებითი ლიტერატურის“ მიერ შემოთავაზებული სიახლეებისაკენ პრინციპატის ეპოქის დასასრულისათვის რომაულ ლიტერატურაში სულ უფრო და უფრო მეტ მასშტაბებს იღებს და კლასიკურობის მთლიანად განლევის ტენდენციებს ავლენს.

ლიტერატურული თამაშები კლასიკოსების ჩრდილში

პრინციპატის შემდგომი რომის ინტელექტუალურ ცხოვრებაში ორი ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია იკვეთება: აღმასვლისა და დაღმასვლის. პირველი ქრისტიანული ეკლესიისა და იდეოლოგიის თანდათანდათანობითი გაძლიერების, ახალი მსოფლიო რელიგიის ფართოდ გავრცელებისა და კაცობრიობის ისტორიაში ანტიკური სამყაროს შუასაუკუნეობრივით ტრანსფორმაციის პროცესთან არის დაკავშირებული. იგი მკვეთრად დაპირისპირებულია ანტიკურ ღირებულებებთან, მათ შორის ანტიკური მწერლობის პრინციპებთან, ამდენად თავისი არსით მთლიანად ახალია და ძველის დემონტაჟზე არის ორიენტირებული. აქედან გამომდინარე მას ვერ მივიჩნევთ საკუთრივ ანტიკურ ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესების ექვივალენტურად და ჩემი წიგნის მიზანდასახულობიდან გამომდინარე გვერდს ავუვლი. რაც შეეხება მეორე ტენდენციას, რომელიც აშკარა დაქვეითების ლოგიკის შესაბამისად წარიმართა, იგი დაღმასვლის ყველა ნიშანს შეიცავს. უმთავრესი მახასიათებელია ძველის გათვალისწინების საფუძველზე რაღაც ახლის ძიებისაკენ სწრაფვა, რომელიც რამდენიმე მიმართულებით გამოვლინდა:

ა. პოეზიის უპირატესობის ხანა იცვლება პროზის უპირატესობის ხანით. ეს პროცესი უკვე ვერცხლის საუკუნეში იწყება და შემდგომ სულ უფრო და უფრო მასშტაბურ ხასიათს იღებს. ვერცხლის ხანის პროზაიკოსები წინა თავშიც მოვიხსენიეთ. აქ ზოგიერთ მათგანს, ერთიანი სურათის შესაქმნელად, კიდევ ერთხელ ვახსენებ. ჩვენთვის საინტერესო ეპოქის ლათინურენოვან პროზაიკოსთა შორის ისტორიოგრაფიულსა და ბიოგრაფიულ ლიტერატურაში ცნობილი ავტორებია: კვინტუს კურციუს რუფუსი, პუბლიუს ტერენციუს ტაციტუსი, გაიუს სვეტონიუს ტრანკვილუსი, უფრო გვიან კი პუბლიუს ანიუს ფრონტო, გრანიუს ლიკინიანუსი; რეტორიკაში, მჭევრმეტყველებასა და ეპისტოლოგრაფიაში – მარკუს ფაბიუს კვინტილიანუსი, გაიუს პლინიუს კეკილიუს სეკუნდუსი ანუ პლინიუს უმცროსი, უფრო გვიან კი მარკუს კორნელიუს ფრონტო; დარგობრივ ლიტერატურაში – გაიუს პლინიუს სეკუნდუსი, ანუ პლინიუს უფროსი, სექსტუს იულიუს ფრონტინუსი; ნარატიულ-რომანულ ლიტერატურაში – პეტრონიუსი, აპულეიუსი; ანტიკვარულ ლიტერატურაში – ავლუს გელიუსი, კენსორინუსი. პროზაული ლიტერატურის მომძლავრება უნდა აიხსნას კლასიკის ეპოქის რომაელ ავტორთა მიერ ანტიკური პრინციპების საფუძველზე პოეზიის განვითარების შესაძლებლობების ფაქტიური ამოწურვით და მწერლებისათვის შემოქმე-

დებითი სივრცის ძირითადად გამოყენებითი თუ დარგობრივი პროზის ფარგლებში დატოვებით.

ბ. პრინციპატის ეპოქის მიწურულიდან რომის იმპერიაში ტრადიციული ორენოვნების – აღმოსავლეთში ბერძნული, დასავლეთში ლათინური – ტენდენციას სულიერ ცხოვრებაში ბერძნულის დომინანტურობა და, გარკვეულწილად, ერთევნოვნება ცვლის, რაც კეისარ ჰადრიანუსის (117-138) ეპოქაში ფილელინიზმის სულის სრულმასშტაბიანად აღორძინებაში გამოიხატა. თავად ჰადრიანუსს ეპითეტი Graecus-იც კი დაუმკვიდრდა. აქედან გამომდინარე, არ არის გასაკვირი, რომ მთელ იმპერიაში პოპულარული მწერლები და ინტელექტუალები: პლუტარქოსი, ეპიკტეტოსი, დიონ ქრისოსტომოსი, ლუკიანოსი, კლავდიოს პტოლემაიოსი, გალენოსი, აპოლონიოს დისკოლოსი, ჰეროდეს ატიკოსი, ელიოს არისტიდესი, კლაუდიუს ელიანოსი, აპიანოსი ბერძნულად წერდნენ. თავად რომის კეისარმა მარკუს ავრელიუსმაც კი თავისი ცნობილი „დაკვირვებები საკუთარ თავზე“ ბერძნულად შექმნა. ჰადრიანუსის გარშემო, როგორც ჩანს, შემოიკრიბა პოეტთა ჯგუფი, რომელიც არქაიზაციაში ხედავდა პოეზიისათვის ახალი სულის შთაბერვის გზებს. მათ და მათმა მიმდევრებმა, თავიანთი აქტივობის შეაბამისად, სიახლესთან დაკავშირებული სახელწოდებაც კი დაიმსახურეს. მათ II—III საუკუნეების გრამატიკოსი და მწერალი ტერენციუს მავრუსი Poetae novelli, ხოლო IV საუკუნის გრამატიკოსი დიომედესი ნეოტერიკოსებს (neoterici) უწოდებს[1]. ისინი არ ცდილობენ ლათინურენოვანი პოეზიის კლასიკოსებთან შეჯიბრებას, რაც სავსებით უიმედო საქმედ მიაჩნდათ, და პოეტურ ამბიციებს მცირე ფორმის, ხშირად ეგზოტიკური შინაარსის ლიტერატურული თამაშებით იკმაყოფილებდნენ, თუმცა თავიანთი შემოქმედების მასაზრდოებელ ელემენტებს კატულუსის, ლივიუსის, პლინიუს უმცროსის ქმნილებებიდან იღებდნენ. მათი ნაწარმოებებიდან უმნიშვნელო ფრაგმენტებიღა შემორჩა, რომლებიდანაც ზოგიერთი დასკვნა მაინც შეიძლება გავაკეთოთ. ალფიუს ავიტუსი, ალბათ, ლივიუსისგან ნასესხები, რომის ისტორიის ანეგდოტური და ნოველისტური ხასიათის სიუჟეტებით საზრდოობდა. ანიანუსი თავის „საქორწინო სიმღერებში“ (Fescennina), თუ ავსონიუსს დავუჯერებთ, დიდ ყურადღებას უთმობდა სექსუალურ თემატიკას. ხოლო მისივე „ფალისკური სიმღერები“ გლეხური ფოლკლორის სულით იყო გაჟღენთილი. სეპტიმიუს სერენუსი თავის „სოფლურ ოპუსკულებში“ (Opuscula ruralia) სოფლურ თემატიკასთან ერთად ეროტიკულ ასპექტებსაც უთმობს ყურადღებას. ეროტიკა, ობსცენური ლექსიკა, მცირე პოეტური ფორმებით გატაცება

[1] შდრ. Гаспаров, 1962, 310-314; Browning, 1982, 692-693.

„ახალმა პოეტებმა" მემკვიდრეობით მიიღეს წინამავალ კლასიკოსთაგან, კატულუსისგან, ვერგილიუსისგან, ოვიდიუსისგან, მათთან დროში უფრო ახლო მყოფი მარციალისისგან. მათი ინნოვაციური ამბიციები, ძირითადად, გამოიხატებოდა ჟანრობრივი საზღვრების მოშლისაკენ, მეტრული ექსპერიმენტებისაკენ, ლექსების ამა თუ იმ ტიპის სტატუსის მონაცვლეობისაკენ, არქაული სულის თანამედროვეობაში ადაპტაციისაკენ და, რასაკვირველია, ინტენსიური ლიტერატურული ექსპერიმენტებისაკენ ლტოლვაში. როგორც ჩანს, ამ მისწრაფებების შესაბამისი არ აღმოჩნდა მათი შემოქმედებითი ნიჭი, რის გამოც მათმა პოეზიამ ვერ გაუძლო დროის გამოცდას.

როგორც უკვე აღინიშნა ფილელინიზმის და არქაიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მესვეური თავად კეისარი ჰადრიანუსი იყო. განსხვავებით მისი ეპოქის პოეტებისაგან, ავი სენით შეპყრობილი კეისრის მიერ სიკვდილის წინ დაწერილმა ეპიტაფიამ საკუთარი საფლავისათვის გაუძლო დროის გამოცდას და, აი, უკვე რამდენი საუკუნეა თავისი გულწრფელი განწირულობითა და ძლიერთა ამა ქვეყნისათა გარდაუვლობის წინაშე უმწეობით საოცარ პოპულარობას ინარჩუნებს:[1]

Animula, vagula, blandula
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca,
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut soles, dabis locos.

პაწაწა სულო, მოხეტიალევ, ნაზო
სტუმარო და მეგზურო სხეულის,
სად მიეშურები ახლა, რომელ ადგილს
გაფითრებულს, გათოშილს, პირქუშს.
ვეღარც გაერთობი, როგორც გჩვევია.

გ. ვარჯიშები ვენუსის თემის ვარიაციებით, ისევ და ისევ კლასიკოსების პოსტკლასიკურ რომში ადაპტაციისაკენ იყო მიმართული. ამ ეპოქის პოეტების შემოქმედებაში სიყვარულის თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, მაგრამ ისინი რომაული სასიყვარულო პოეზიის კორიფეების გზიდან გადახვევას გაურბიან და რაღაც ახლის თქმას ზოგიერთ შემთხვევაში უფრო შორეულ წარსულში ელინ წინაპართა მიერ დამუშავებული თემების ვარიაციებით ცდილობენ.

1982 წელს გამოქვეყნდა პაპირუსი ბარსელონადან, რომელიც დღეს კლასიკურ ფილოლოგიაში მოიხსენიება Alcestis Barcinonensis ან Alcestis –

[1] სხვადასხვა ევროპულ ენაზე ამ მართლაც პაწაწა ლექსის მრავალი თარგმანია შესრულებული. ინტერნეტში განთავსებულია კრებული, რომელშიც მისი 43 სხვადასხვა თარგმანია ინგლისურ ენაზე 1625-დან 2012 წლამდე. იხ. Forty – three translations of Hadrin's Animalia, vagula, blandula.

Papyrus სახელწოდებით[1]. ეს არის 124 ლათინური ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველი პოეტური ნაწარმოები, რომელიც წარმოადგენს ევრიპიდეს ცნობილი ტრაგედიის („ალკესტისი") დრამატულიდან ნარატიულ ნაწარმოებად ტრანსფორმაციის ცდას. იგი მიჰყვება ევრიპიდეს პიესის სიუჟეტს. ნაწარმოები ხუთი ნაწილისგან შედგება: I დიალოგი აპოლონსა და ადმეტუსს შორის (1-20), II დიალოგი ადმეტუსსა და მის მამას, ფერესს შორის (21-42), რომელსაც მოსდევს აგონი ადმეტუსის დედას, კლიმენესა და ცოლს, ალკესტისს შორის, III კლიმენეს რესისი ანუ სიტყვა (42-70), IV ალკესტისის ანტირესისი ანუ საპირისპირო სიტყვა (71-103), V ალკესტისის ბოლო, გარდაცვალების დღე (104-124). ჩვენს ხელთ არსებულ ტექსტში, როგორც ვხედავთ, ევრიპიდესგან განსხვავებით, მოქმედება ალკესტისის გარდაცვალებით და არა მისი ჰერაკლეს მიერ უკან დაბრუნებით სრულდება. ნაწარმოები აგებულია მშობლიურ სიყვარულსა და ცოლ-ქმრულ სიყვარულს შორის კონტრასტის აქცენტირების საფუძველზე. აპოლონი ადმეტოსის მიმართ კეთილგანწყობის ნიშნად მას აძლევს შანსს თავიდან აიცილოს მოახლოებული სიკვდილი, თუკი მის ნაცვლად ვინმე მოისურვებს გარდაცვალებას. მამაც და დედაც ამაზე უარს ამბობენ და ასაბუთებენ თავიანთ პოზიციას. სამაგიეროდ, ქმრისადმი დიდი სიყვარულის გამო ამაზე თანახმაა ადმეტუსის ცოლი ალკესტისი. ეს ნაწარმოები განეკუთვნება გვიანანტიკურობაში, სავარაუდოდ, IV საუკუნეში წარმოქმნილ ახალ ჟანრს, პოეტურ ვარჯიშებს კლასიკურ მითოლოგიურ თემათა ვარიაციებით, რომელიც მეტწილად ეთოპოიას ანუ პერსონაჟის ხასიათის ფორმირებას ისახავს მიზნად. ამგვარი სავარჯიშოების არსებობას ადასტურებს Anthologia Latina-ში ამავე თემაზე 162 ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველი კიდევ ერთი ნაწარმოების არსებობა სახელწოდებით „ალკესტა" და V საუკუნის რომაელი პოეტის, ბლოსიუს ემილიუს დრაკონციუსის „ჰილასი". იმას, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ავტორის დამოკიდებულება კლასიკოსებზე, ნათლად წარმოაჩენს გარდა ევრიპიდეს პირდაპირი გავლენისა, მიმართებები ლათინურენოვანი პოეზიის თითქმის ყველა მნიშვნელოვან ფიგურასთან (ლუკრეციუსი, ვერგილიუსი, ჰორაციუსი, პროპერციუსი, ოვიდიუსი, სილიუს იტალიკუსი, ლუკანუსი, სტაციუსი).

ვენუსის, ანუ სიყვარულის თემის კიდევ ერთ ვარიაციას ვხვდებით რომელიღაც ნარმართი პოეტის კატალექტიკური ტროქეული ტეტრამეტრით გამართულ 93 სტრიქონის შემცველ ნაწარმოებში Pervigilium Veneris „ვენუსის ღამის ზეიმი", რომელიც სადღაც II-IV საუკუნეების შუალედში უნდა იყოს შექმნილი[2]. ეერთმეტგზის გამეორებული რეფრენი:

[1] შდრ. Gärtner, 1988, 170-178.

[2] შდრ. Gärtner, 1988, 178-191.

ხვალ შეიყვაროს, ვისაც არ ჰყვარებია, და ვისაც ჰყვარებია, ხვალ შეიყვაროს!

Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet.

თხზულებას თერთმეტ აზრობრივ ეპიზოდად ჰყოფს: 1. ვენუსის დღესასწაული, 2. ვენუსის დაბადება, 3. დილის ნამი ვარდის გადაშლილ კოკორზე, 4. ვენუსის მითითებები ნიმფებს და რჩევა, უფრთხილდნენ კუპიდოს, 5. თხოვნა ნადირობის ქალღმერთ დიანასადმი, შორს იყოს ამ დღესასწაულისაგან, 6. ჰიბლა, დღესასწაულის გამართვის ადგილი, 7. ვედრება ვენუსისადმი, ვითარცა ღვთიური შემოქმედისადმი, 8. ვედრება ვენუსისადმი, ვითარცა რომის მფარველისადმი, 9. ვედრება ვენუსს, ვითარცა ველებისა და ყვავილების ქალღმერთს, 10. ვედრება ვენუსს, ვითარცა ცხოველთა და ფრინველთა ქალღმერთს. პიროვნული ხასიათის ეპილოგი მდუმარების დამანგრეველი ბუნების წინ წამოწევით.

ნაწარმოები იწყება გაზაფხულისა და ხვალინდელი დღის სადიდებლით:

გაზაფხული ახალი, გაზაფხული უკვე სიმღერიანი, გაზაფხულზე იშვა სამყარო,
გაზაფხული ათანხმებს ტრფობათ, გაზაფხულზე წყვილდებიან ჩიტები
და ჭალები იშლიან თმას ქმრის წვიმის თქეშის წინაშე.
ხვალ ტრფობათა შემკავშირებელი ხეთა ჩრდილებში
დაწნავს მწვანე ქოხებს მირტის წნელებისგან,
ხვალ დიონე სამართალს იტყვის მაღალ ტახტზე აღმაღლებული.

ნაწარმოები სრულდება ე.წ. „წერის მუხრუჭით" ანუ „წერის ბლოკადით"[1]:

ის (მერცხალი) მღერის, ჩვენ ვდუმვართ. როდის მოვა ჩემი გაზაფხული?
როდის ვიქცევი მერცხლად, რომ დუმილი მივატოვო?
დუმილით მუზა დავიღუპე და აღარ ფიქრობს ფებუსი ჩემზე.
ასე ამიკლეც, რადგან სიტყვასაც არ ამბობდა, დაღუპა დუმილმა.

ეს პოეტური თვალსაზრისით საინტერესო ნაწარმოები არა ერთ საყურადღებო სიახლეს გვთავაზობს: ა. იგი გადის ანტიკური ლიტერატურის ტრადიციული ჟანრების სტანდარტებიდან, ამიტომ მისი ჟანრული კლასიფიკაცია არ ხერხდება; ბ. როგორც უილიამ ჰარისი ფიქრობს, ეს არის მთლიანად ტონალური პოეზია და აღარ არის დამოკიდებული ანტიკური ლექსთწყობისათვის ტიპიურ მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლის პრინციპზე, უფრო მეტიც, იგი ფიქრობს, ეს არის დასასრული „გრძელებისა და მოკლეებისა" (W. Harris, s.a); გ. მისი თემატიური მასალა მთლიანად არაკლასიკურია თავისი სიმსუბუქით, მშვენიერებით, ბუნებრივო-

[1] წერის მუხრუჭი ან წერის ბლოკადა, არის ფსიქიკური ფენომენი, რომლის დროსაც ავტორები ხანგრძლივად ან დროებით ვერ ახერხებენ წერას.

ბით; დ. მასში ჩნდება წერის დამუხრუჭების თუ ბლოკადის ანტიკური ლიტერატურისათვის არც თუ მაინცდამაინც დამახასიათებელი ტენდენცია, რომელიც ესოდენ ტიპიურია ევროპული ავანგარდისტული თუ მოდერნისტული ლიტერატურისათვის (სამუელ ბეკეტი, ერნესტ ჰემინგუეი, ფრანც კაფკა, რობერტ მუზილი, მარსელ პრუსტი, არტურ რემბო და სხვა მრავალი); გ. „ძალზე საერო ღვთისმოსაობა, და კიდევ ბოლოს ხაზგასმული მტკივნეული კონტრასტი ადამიანსა და ბუნებას შორის, ეხებიან სიმებს, თანამედროვე მკითხველისათვის მონათესავეს"[1]. მაგალითისათვის მ. ფონ ალბრეხტს მოჰყავს იაკობ ბალდე (ფილომელა), გ. ა. ბიურგერი, შატობრიანი, ვალტერ პატერი და ტომას ელიოტი.

ტექსტით თამაში, განსაკუთრებით დამახასიათებელია საერთოდ დაქვეითების ხანის ავტორებისათვის, რომლებსაც შეზღუდული ნიჭი ჭეშმარიტად ღირებული, მაღალი ხარისხის ლიტერატურული ნაწარმოებების შექმნის შესაძლებლობას არ აძლევს და რომლებიც მკითხველის გულის მოგებას სხვადასხვა ლიტერატურული ცელქობებით ცდილობენ. ამ ტიპის ავტორების ნაკლებობა არ იგრძნობა გვიანანტიკური ეპოქის რომში, სადაც ანტიკური ლიტერატურის დიდების ჩასვენების სული მეუფებს. და მაინც, ზოგიერთი მწერალი, როგორც ახალი ტენდენციების ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამომხატველი და თავისი ლიტერატურული ექსპერიმენტებით ლიტერატურის თანამედროვე მოყვარულთათვის საინტერესო, სწორედ თავიანთი ფორმალისტურ-ავანგარდისტული ცდებით იმსახურებს ყურადღებას წინამდებარე წიგნის თემატიკიდან გამომდინარე.

დ. ინტერტექსტუალობის თუ ლიტერატურული თამაშის საინტერესო ფორმაა ცენტონი. ბერძნულიდან წარმომდგარი ლათინური cento (< κέντρων), რომლის მნიშვნელობაა „ნაკუწი, ნაჭერი, ჭინჭი". სხვადასხვა ტექსტებიდან ამოგლეჯილი ფრაზებით თუ ფრაგმენტებით შედგენილი ახალი პოეტური ნაწარმოები სწორედ ამ ტერმინით აღინიშნება. როგორც ზევით ვნახეთ, ანტიკურ საბერძნეთში საკმაოდ პოპულარული ყოფილა ჰომეროსის პოემებიდან „ამოგლეჯილი" ფრაზებით ახალი, ძირითადად, პაროდიული ხასიათის ნაწარმოებების ე.წ. ჰომეროკენტრონების ფორმირება. რომში ამ საქმის პიონერი ახ.წ. II საუკუნის პოეტი ჰოსიდიუს გეტა ყოფილა, რომელმაც ვერგილიუსის ნაწარმოებებიდან, ძირითადად, „ენეიდადან" ამოკრეფილი ფრაგმენტებით, ისე რომ საკუთარი ერთი სტრიქონიც კი არ დაუწერია, ე.წ. კომბინირებული პოეზიის ნიმუშის, 461 სალექსო სტრიქონის შემცველი ტრაგედიის („მედეა") მონტაჟი მოახდინა, რაც მსგავსი ლიტერატურული თამაშებით, ტექ-

[1] M. von Albrecht, 1994, 1042.

სტის მონტაჟით გატაცებული თანამედროვე ავანგარდისტებისათვისაც კი საინტერესო შეიძლება იყოს ტექსტის კომბინირების ხელოვნებით[1]. ჰოსიდიუს გეტას ცენტონი ორმაგ მიმართებას გვიჩვენებს. ერთი მხრივ, იგი ევრიპიდეს ტრაგედიის, თუ მისი უფრო გვიანდელი გადამღერების რეცეფციაა, მეორე მხრივ კი ვერგილიუსის ფრაზებით მონტაჟირებული ცენტონი. ჰოსიდიუს გეტა საგუნდო პარტიებისათვის ნახევარ ჰექსამეტრებს იყენებს, ხოლო არასაგუნდოსათვის სრულს. მის „ექსპერიმენტზე" უფრო ნათელი აზრის შესაქმნელად წარმოვადგენ ნაწარმოების ორ ფრაგმენტს, ერთს ჰექსამეტრებით გამართული სიტყვიდან, რომელსაც მედეა წარმოსთქვამს ტრაგედიის დასაწყისში, მეორეს კი ნახევარ ჰექსამეტრებით გამართული ქოროს პარტიიდან:

Esto nunc Sol testis et haec mihi Terra precanti | Aen. 12, 176
Et Dirrae ultrices | et tu, Saturnia Iuno: | Aen. 4, 610 + 12, 178
Ad te confugio, | nam te dare iura loquuntur, Aen. 1, 666 + 1, 731
Conubiis. | Si quid pietas antiqua labores Aen.3, 136 + 5, 688
Respicit humanos, | nostro succurre labori, | Aen. 5, 689 + 9, 404
Alma Venus, | aut quicumque oculis haec aspicis aequis. | Aen. 1, 618 + 9, 209

Rerum cui summa potestas, Aen. 10, 100
Precibus si flectris ullis, Aen. 2, 689
Et si pietate meremur, Aen. 2, 690
Nostro succurre labori. Aen. 9, 404
Et tu, Saturnia Iuno, Aen. 12, 178
Cui uincla iugalia curae, Aen. 4, 59
Oculis haec aspicis aequis? Aen. 9, 209

როგორც ვხედავთ, ჰოსიდიუს გეტასთვის დომინანტური წყარო ჩვენ მიერ მოყვანილ ფრაგმენტებში ვერგილიუსის „ენეიდაა", თუმცა ამ მონტაჟირებულ ტრაგედიაში გამოყენებულია ვერგილიუსის სხვა ნაწარმოებებიც. ცენტონები საოცრად მკაფიოდ წარმოაჩენენ ინტერტექსტუალურობის მთელ შესაძლებლობებს, ნაცნობი ფრაზებით ავკინძოთ სავსებით ახალი ნაწარმოები. ჰოსიდიუს გეტას ცდა განსაკუთრებით საინტერესო იმით არის, რომ მან ეპოსიდან ამოკრეფილი ფრაზებით შექმნა ტრაგედია, რომელსაც ვერგილიუსთან არც ჟანრობრივად და არც თემატურად აქვს რაიმე საერთო.

ე. ანტიკური ლიტერატურული თამაშების ერთგვარ თეორიულსა და პრაქტიკულ შეჯამებას გვთავაზობს ახ.წ. IV საუკუნის პოეტი დეციმუს მაგნუს ავსონიუსი. იგი პირველი პოეტია ანტიკურ სამყაროში, რომელიც ლიტერატურული თამაშების საკითხს განიხილავს ხუმრობანარევი თეორიის მოშველიებით და ცდილობს ამგვარი ტექსტების თითოეული

[1] დეტალურად იხ. Lamacchia, 1981.

სახეობა მისსავე მიერ შექმნილი ნიმუშებით წარმოადგინოს[1]. საკუთარ თეორიულ მოსაზრებებს იგი პროზაული მიმართვის ფორმით აყალიბებს, ხოლო ნიმუშებს ლექსად გამართული ტექსტების საშუალებით გვთავაზობს. მის შემოქმედებაში თავს იჩენს რომაულ კლასიკურ ლიტერატურასთან მაქსიმალური მიახლოებისა და ამასთან ლიტერატურული თვითგამოხატვის ფორმებში მასთან მაქსიმალურად დისტანცირების ტენდენცია. ამიტომ მას შეიძლება ვუწოდოთ კლასიკური რომაული ლიტერატურის ღრმად მცოდნე და ინტესიურად გამომყენებელი ერთობ არაკლასიკური მწერალი. ავსონიუსი თავადაც გრძნობს, რომ მის მიერ შემოთავაზებული პოეტური თვითგამოხატვის ფორმები და თემები იმდენად უჩვეულოა და ხშირად არასერიოზულიც, რომ მათ აუცილებლად ესაჭიროებათ თავისგამამართლებელი არაპოეტური, პროზაული აპოლოგიები. თავისთავად ეს მოვლენა საკმაოდ უჩვეულოა და გარკვეული თვალსაზრისით ანტიკური ლიტერატურისათვის ახალი. თუმცა ავსონიუსი ინნოვატორად შეიძლება მივიჩნიოთ არა იმდენად ლიტერატურის ისტორიისათვის რაღაც პრინციპულად ახლის შეთავაზებით, რამდენადაც ინტერესთა საოცარი დიფერენცირებულობით, არჩეულ თემათა და პოეტურ ფორმათა უჩვეულო მრავალფეროვნებით. მისი კრებულის თემატიკაზე თვალის გადავლება წარმოგვიდგენს პოეტს, რომელშიც წარმართობა და ქრისტიანობა თანაარსებობენ. ქრისტიანობა მას ხელს არ უშლის ავგუსტუსის ეპოქის რომაული პოეზიის წარმართი კლასიკოსების თაყვანისმცემელი იყოს.

ავსონიუსის კრებული, რომლის მეორე გამოცემა კეისარ თეოდოსიუსს ეძღვნება, წარმოადგენს ჟანრული ნიუანსირების სფეროში მცირე ინნოვაციებისა და ლიტერატურული თამაშების ანტიკური სამყაროსათვის მეტნაკლებად ცნობილი პრინციპების ერთგვარ აღლუმს, რითაც უკვე თავად კრებულის კომპოზიციური სტრუქტურა საკმაოდ ნოვატორულად გამოიყურება. კრებულში წარმოდგენილი 28 განყოფილებიდან თითქმის ყოველი იპყრობს ყურადღებას თავისი სიახლით ან ანტიკური ლიტერატურისათვის უჩვეულო, ნაკლებად გამოყენებული პრინციპების თავმოყრილად დემონსტრირებით. შევეცდები განვიხილო რამდენიმე მათგანი.

გარდა საკუთარი თავისა და სპეციალურ III მემორიალურ განყოფილებაში Parentalia „ახლობლები/ნათესავები" (მამა, დედა, დედის ძმა, დედის მამა, დედის დედა, დედის და, მამის ძმები, დედის მამა, ცოლის მამა, ცოლი, გარდაცვლილი ვაჟიშვილი, შვილიშვილი, და, ძმა, ქალიშვილის

[1] დეტალურად Prete, 1978; მიმოხილვისათვის შდრ. Gärtner, 1988, 198-228; M. von Albrecht, 1994, 1047-1054; ავსონიუსის შემოქმედების ღრმა და საინტერესო მიმოხილვისათვისა და კომენტარებისათვის შდრ. М. Гаспаров, 1993, 251-350.

ქმარი, დის ქმარი და კიდევ 14-ნდე ახლობელი) ავტობიოგრაფიული მომენტების ანტიკური ლიტერატურისათვის უჩვეულო მასშტაბურობითა და დეტალურობით წარმოდგენისა, ავსონიუსი გვთავაზობს მიძღვნითი, მემორიალური ნაწარმოებების ახალ სახეობას Commemoratio „გახსენება". ეს არ არის საქებარი ან განმაქიქებელი ნაწარმოები. იგი უფრო გახსენების ობიექტის ბიოგრაფიული ელემენტებით გაჯერებულ ლიტერატურული პორტრეტის გადმოცემის ცდას წარმოადგენს. კრებულის III განყოფილება Commemoratio professorem Burdigalensium „ბურდიგალას პროფესორების გახსენება" ავსონიუსის მასწავლებლად მუშაობისას ბურდიგალაში (თანამ. ბორდო) მისი კოლეგების ხსოვნით ინსპირირებულ 24 პოეტურ ინდივიდუალურ თუ ჯგუფურ პორტრეტს გვთავაზობს. შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურის ისტორიაში ესაა გარდაცვლილი კოლეგა პროფესორების პირველი, ესოდენ სრული პოეტური პრეზენტაცია. გარკვეულწილად სიახლეს გვთავაზობს მისი Ordo urbium nobelium (XXI) „ცნობილ ქალაქთა რიგი", რომელიც წარმოგვიდგენს პოეტური რეპლიკების ფორმით იმპერიის ოც დიდ ქალაქს, ცალკე ან ჯგუფურად და, გარკვეულწილად, მათ რეიტინგული პრინციპით განალაგებს: 1. რომი, 2-3. კონსტანტინოპოლისი და კართაგენი, 4-5.ანტიოქია, ალექსანდრია, 6. ტრევერისი/თანამ. ტრიერი, 7. მედიოლანუმი/მილანი, 8. კაპუა, 9. აქვილეია, 10. არელასი/არლი, 11-14. ჰისპალისი/სევილია, კორდუბა/კორდოვა, ტარაკო/ტარაგონა, ბრაკარა/ბრაგა, 15. ათენი, 16-17.კატანა, სირაკუსა, 18. ტოლოსა/ტულუზა, 19. ნარბო/ნარბონი, 20. ბურდიგალა/ბორდო. ავსონიუსის გეოგრაფიულ-ბუნებისმცოდნეობითი ინტერესის პოეტური განხორციელების საყურადღებო ცდას წარმოადგენს Mosella, რომელიც ეძღვნება ავსონიუსის მოგზაურულ შთაბეჭდილებებს 483 ჰექსამეტრული სტრიქონის შემცველ პოემაში თუ ეპილიონში. მდინარე მოსელა/მოზელი სათავეს იღებს სადღაც თანამედროვე ტრიერის მიდამოებში და საფრანგეთის, ლუქსემბურგის (ანტიკური გალია) და გერმანიის გავლით უერთდება კონფლუენტესთან/კობლენცთან რაინს. ავსონიუსი აღწერს მდინარის ხეობას, სადაც მან 90-მდე კილომეტრი ფეხით იარა, ხოლო 30-მდე კილომეტრიც ნავით დაფარა, ვიდრე ტრიერში იმპერატორის რეზიდენციას მიაღწევდა. მართალია, მოსელას უკვე ტაციტუსი ახსენებს, მაგრამ ავსონიუსი პირველია, რომელმაც ამ ულამაზესი ხეობის ფლორა და ფაუნა პოეტური ასახვის ობიექტად აქცია და თავის თხრობაში სატირების თუ ნეადების ჩართვით პოემა მითოლოგიური ფერებით გაამდიდრა. საკმაოდ ახლებურად გამოიყურება Ephemeris „დღიური". ეს არის ჩვენთვის ცნობილი იმ იშვიათი პოეზიის ენით ამეტყველებული დღიური, რომელიც თავად პოეტის ერთი დღის ცხოვრების რვა საფეხურს აგვიწერს: 1. გაღვიძება, 2. ადგომა, 3. ლოცვა, 4. გასვლა,

5. დაპატიჟება სადილად, 6. მითითებები მზარეულს, 7. მონა-გადამწერს, 8. სიზმრები. ლექსების ციკლი Bisula დაწერილი მის გასაჯაროებამდე 20 წლით ადრე, რომაულ პოეზიაში ცისფერთვალება და ქერათმიანი გერმანელი ტყვე გოგოს ბისულას, რომელიც ავსონიუსს ნადავლად ერგო, სილამაზის სადიდებელი. მისი სიახლე ისაა, რომ ეს ციკლი რომაულ პოეზიაში გერმანელი ქალის ესოდენ პოზიტიური კუთხით წარმოდგენის პირველი შემთხვევაა.

ჩვენთვის ამჟამად განსაკუთრებით საინტერესოა ავსონიუსზე, როგორც ლიტერატურული თუ ტექსტით თამაშების ფორმათა პირველ სისტემატიზატორსა და თეორეტიკოსზე მსჯელობა. ზემოთ უკვე ჰომეროსისადმი მიძღვნილ თავში აღინიშნა, რომ ავსონიუსს უკავშირდება ტერმინის Technopaegnion წარმოქმნა. პროკონსულ პაკატუსისადმი მიძღვნილ „ტექნოპეგნიონის" (XVI) შესავალში ავსონიუსი აღნიშნავს: „აი, შენს წინაშეა ლექსები, რომლებშიც სტრიქონებს შორის, როგორც წერტილები, ერთმარცვლიანი სიტყვებია განლაგებული. გასაგებია, რომ აქ არც მჭევრმეტყველებასთან გვაქვს საქმე, არც გრძნობათა თავმოყრასთან, წარდგენასთან, განმეორებასთან, დასკვნასთან თუ სხვა სოფისტობებთან, რომლებიც უბრალოდ ერთ სტრიქონში ვერ დაეტევა. სტრიქონები ერთმანეთს უკავშირდებიან, როგორც ჯაჭვის ცალკეული რგოლები. ახლა მხოლოდ გასართობ ლექსებს ვხლართავ, ჩვეულებრივ, უფრო დიდ რაღაცეებს ვკიდებ ხელს, თუმცა „მოკრძალებული სამუშაო, მაგრამ არამოკრძალებული დიდება", თუკი შენ იგი მოგეწონება. შენ განსაჯე, ისინი რაღაცას წარმოადგენენ თუ არა. შენ გარეშე კი ისინი მხოლოდ ერთმარცვლოვანი სიტყვებია, ისიც საუკეთესო შემთხვევაში. მათში, სადაც გამოყენებასთან გვქონდა საქმე, ვითამაშე, სადაც გარჯასთან, ვიშრომე. წიგნუკას სახელად ტექნოპეგნიონი მივეცი, რათა შენ არ იფიქრო, რომ მუშაობისას თამაშს, ხოლო თამაშისას ხელოვნებას მოვისაკლისებ". ავსონიუსის მიერ შემოთავაზებული ტერმინი კომპოზიტია და იგი ორ ბერძნულ ფორმატივს აერთიანებს: τέχνη ტექნე/ხელოვნება და παίγνιον პაიგნიონ/თამაში. ამ თამაშის საილუსტრაციოდ ავსონიუსი XVI განყოფილებაში ტექნოპეგნიის რამდენიმე ნიმუშს გვთავაზობს:

1. სალექსო სტრიქონები, რომლებიც ერთმარცვლოვანებით იწყება და მთავრდება, მუდამ ერთი და იმავეთი. მაგალითების მოყვანამდე ავსონიუსი თავის ადრესატს, პავლინუსს წინასწარი განმარტებით მიმართავს: გიგზავნი, რომლის ფრაგმენსაც აქ მოვიყვან: „ტექნოპეგნიებს, ჩემი მოცალეობის უსარგებლო ნაყოფს. სალექსო სტრიქონებია, რომლებიც ერთმარცვლიანი სიტყვებით იწყება და ერთმარცვლიანი სიტყვებით მთავრდება. თუმცა ესეც არ ქმნის კერკეტ სიძნელეს. საჭი-

როა გარდა ამისა იმაზე წვალება, იმის გამომგონება, რომ რა სიტყვითაც სრულდება წინამავალი სტრიქონი, იმავე სიტყვით დაიწყოს მომდევნო. „აი, ძალისხმევისა და დროის ფუჭი ფლანგვა“- იტყვი შენ. და, მართლაც, ამაო საქმეს მოვკიდე ხელი, რასაკვირველია, უმნიშვნელოა და მყრალი, უთავბოლოა და აბურდული, რაღაცა ძალისხმევას ითხოვს, თუმცა არაფერს მოგიპოვებს. საკმაოდ ვიმუშავე, რომ ყოფილიყო რაიმე ამბის თხრობა ან განსჯა, რამდენადაც პოეტურსა და რიტორიკულ სიმსუბუქეებს გამორიცხავდა გარკვეული წესის აუცილებლობა. ჯამში არაფერია, რაც გაგაოცებს.“. ამას მოსდევს ავსონიუსის ექსპერიმენტის ნიმუშები, რომელთა ქართულად გადმოტანა, ენაში ერთმარცვლიანი ფორმატივების სიმწირის გამო თითქმის შეუძლებელია. ამიტომ მოვიტან მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონს ლათინური ტექსტისას, სიტყვასიტყვითი ქართული თარგმანით:

Res hominum fragilis alit et regit et perimit fors
საქმეთ ადამიანთა არამყართ კვებავს და მართავს და ანგრევს შემთხვევა
fors dubia aeternumque labans: quam blanda fouet spes
შემთხვევა საეჭვო და მერყევი, რომელსაც მუდამ ათბობს: ფლიდი იმედი
spes nullo finita aeuo: cui terminus est mors
იმედი, არასოდეს რომ სრულდება სიცოცხლეში: რომლის სასრული არის სიკვდილი
mors auida, inferna mergit caligine quam nox
სიკვდილი ხარბი მიწისქვეშეთის ბნელში ფარავს ღამე
nox obitura uicem, remeauerit aurea cum lux
ღამე ჩაესვენება როგორც კი დაბრუნდება ოქროვანი სინათლე

2. სალექსო სტრიქონები, რომლებიც მხოლოდ ერთმარცვლიანი სიტყვებით ბოლოვდება. შესავალ განმარტებაში ავსონიუსი ამგვარ კლასიფიკაციას აძლევს ამ ტექნოპეგნიების ჯგუფს: **similium nugarum subtexto nequitiam** „მსგავსი წვრილმანობების/ხუმრობებისგან შეთხზული ქარაფშუტობანი“. პოეტი აღნიშნავს, რომ შეეცადა „უმოწყალესი სმენისათვის უაზრობები შეეთანხმებინა, უგემოვნობები გაეგემოვნებინა, დაუკავშირებელნი დაეკავშირებინა; და ბოლოს, სიმწარენიც მოტკბო გაეხადა, უვარგისობანი გაეპატიოსნებინა, უსწორმასწორობანი შეერბილებინა“. ამას მოყვება შესაბამის ტექნოპეგნიური პრინციპით გამართული შესავალი ლექსი, რომელიც ამგვარი სტრიქონით მთავრდება:

Quippe et ridiculis data Gloria, ni prohibit fors.
ცხადია ხუმრობებსაც ერგებათ დიდება, თუ არ შეუშლის შემთხვევა ხელს.

ამას მოსდევს ერთმარცვლიან ფორმატივებზე დაბოლოვებული სალექსო სტრიქონებით შედგენილი ლექსები: „სხეულის ნაწილებზე“ (6), „დაუკავშირებლებზე“ (7), „ღმერთებზე“ (8), „საკვებებზე“ (9), „თქმუ-

ლებებზე" (10), „გაზაფხულზე" (11), „კითხვები და პასუხები" (12), „ერთმარცვლიან ასოებზე ბერძნულისა და ლათინურის" (13), „გრამატიკოსთა ჭირი" (14).

ტექსტით თამაში არ ამოიწურება მხოლოდ ამ განყოფილების ტექნოპეგნიებით. „კონსულ ავსონიუსის როპალიკური ლოცვა" (X) იყენებს ე.წ. როპალურ ანუ თავკომბალა საზომს (ბერძნ. ῥόπαλον „კომბალი"), რომლის არსი მდგომარეობს ჰექსამეტრულ სტრიქონში სიტყვათა განლაგებაში რიგის მიხედვით ერთმარცვლიანიდან ხუთმარცვლიან ფორმატივამდე 1-, 2-, 3-, 4-, 5-. ამ პრინციპის გამოყენების ერთი გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი მაგალითი უკვე ჰომეროსის ეპოსში გვქონდა, რაზეც ჰომეროსისადმი მიძღვნილ თავში იყო მსჯელობა. ავსონიუსთან ეს ხერხი უკვე სავსებით გაცნობიერებულად გამოყენებულია 42 სტრიქონის შემცველ ლექსში, რომლიდანაც მაგალითისთვის რამდენიმე საწყის სტრიქონს მოვიყვან:

spes,	deus,	aeterne	stationis	conciliator:
si	castiis	precibus	ueniales	inuigilamus,
his,	pater,	orates	placabilis	adstipulare.

ლიტერატურული თამაშის კიდევ ერთ მაგალითს გვთავაზობს მისი „გრიფუსი რიცხვისა სამი". ბერძნული სიტყვა გრიფოსი ნიშნავს გამოცანას. პოეტი მას უძღვნის კვინტუს ავრელიუს სიმმაქუსს, ახ.წ. IV საუკუნის ცნობილ პოლიტიკოსსა და ორატორს. ლექსის შესავალ პროზაულ მიძღვნით შენიშვნებში ავსონიუსი თავის ამ ნაწარმოებს თავის გასართობ (nugae), დიდხანს უყურადღებოდ მიგდებულ, უვარგის წიგნუკად მოიხსენიებს, რომელიც მას ერთ-ერთი ლაშქრობისას, შეზარხოშებულს სულ რაღაც რამდენიმე საათში დაუწერია.გრიფუსი ეძღვნება სამისა და მისგან ნაწარმოები რიცხვების ყოვლისმომცველობის წარმოჩენას. იგი იწყება სტრიქონებით:

დალიე სამჯერ ან სამგზის სამჯერ: ამგვარია იდუმალი წესი,
სამჯერ ვინც სვამს ან სამგზის სამჯერ,
ცხრაჯერ გაიმეორე კენტი სამი კუბუსამდე.

ამას მოსდევს სამისა და მისგან ნაწარმოები რიცხვების როლის წარმოჩენა ცხოვრებისეული, მითოლოგიური, მათემატიკური, პოლიტიკური, კოსმოსური სფეროებიდან მოძიებული მაგალითების მოხმობით. ლექსის დამასრულებელი სტრიქონები ეხმიანება ლექსის დაწყების პათოსს:

დალიე სამჯერ. რიცხვი სამი ყოვლის ზედაა, სამი ერთი ღმერთია.
აი, ეს ჩემი თამაში გვერდს უვლის უსუსურ რიცხვებს,
სამჯერ ოცდაათი სტრიქონი გვაძლევს ცხრა ათეულს.

90 სტრიქონიან ნაწარმოებში ავსონიუსი წარმოგვიდგება პოეტური თამაშის ნამდვილ ტრფიალად, რომელიც რიცხვ სამს ოსტატურად ასრულებინებს ჭეშმარიტად მისტიკური ფენომენის როლს.

ავსონიუსის პოეტური ექსპერიმენტების რეპერტუარში, რასაკვირველია, ცენტონებიც შედის. Cento nuptialis-ში „საქორწინო ცენტონი" იგი პოეტური მონტაჟის ჭეშმარიტ დიდოსტატად წარმოგვიდგება. ე.წ. მიძღვნით პროზაულ შესავალში იგი მშვენივრად გადმოგვცემს როგორც ცენტონის არსს, ისე კონკრეტულად ამ ნაწარმოების დაწერის მიზეზს. მოვიყვანოთ რამდენიმე ფრაგმენტი ამ შესავლიდან:

„ეს (იგულისხმება ავსონიუსის ცენტონი) შრომამ კი არ გამოჭედა, ან ზრუნვამ გამოკვეთა, ან გონების სიმკვირცხლემ და დაგვიანებულმა მოწიფულობამ. კენტოს/ცენტონს ეძახიან ისინი, რომლებმაც პირველებმა ითამაშეს/თავი შეიქციეს ამ ქმნილებით. ის არაფერს ითხოვს, მხოლოდ მახსოვრობის მოცლაა საჭირო, რათა გაფანტული შეიკრიბოს, შეიკრას დანაწევრებული და ამით დაიმსახურო უფრო მეტად გაცინება, ვიდრე ქება..". „..რასაკვირველია, სამარცხვინოა, რომ ვერგილიუსისეული პოეზიის ღირსება დაამცირო ამ სახუმარო ნახელავით. მაგრამ რა მექნა? ასეთი იყო ბრძანება. უფრო მეტიც, მან მთხოვა, ვისაც შეუძლია მბრძანებლობა, წმინდა იმპერატორმა ვალენტინიანუსმა, ჩემი აზრით, განსწავლულმა კაცმა. ერთხელ მან თავად შექმნა სახუმარო საქორწინო ლექსები, აკინძული სტრიქონებით და სამხიარულო აგებულებით. შემდგომ იმის მსურველმა, რომ შეჯიბრებაში დაედგინა, რამდენად აღგვემატება, მომმართა, მსგავსი რამ მეც შემედგინა..". „ეს ჩემთვის საკმაოდ საჩოთირო იყო. მასზე აღმატებაც და მისგან ჩამორჩენაც ჩემთვის უხერხული იქნებოდა, ყველანი დამადანაშაულებდნენ ფლიდობაში, თუკი დავმარცხდებოდი და პატივმოყვარეობაში, თუკი გავიმარჯვებდი. ამიტომაც საქმეს უხალისოდ მოვკიდე ხელი, თუმცა წარმატებით გავართვი თავი. რომ დავუჯერე, ვასიამოვნე, ხოლო გამარჯვებით არ გავანაწყენე. სწორედ მაშინ მოვხაზე ეს ნაწარმოები ერთი დღისა და ღამის განმავლობაში.". „ეს ლექსი მყარადაა შეკრული სხვადასხვა ადგილებიდან და სხვადასხვა აზრით ამოკრებილი ნაწყვეტებით, ისე რომ შეერთებულიყო ან ორი ნახევარსტრიქონი ერთ სალექსო სტრიქონად ან ორი სტრიქონი არა ერთმანეთის მიყოლებით, რადგან ორი სტრიქონი მიყოლებით უკვე უაზრობაა, ხოლო სამი ერთმანეთის მიყოლებით სასაცილოა. სტრიქონთა ნახევარსტრიქონებად დაყოფა ხდება ყველა ცეზურით, რაც კი შესაძლებელია საგმირო ეპოსში. აქ გამოდგება პენთემიმერესი (—◡◡—◡◡—) ანაპესტური ნარჩენით (◡◡—◡◡—◡◡—×) და ტროქეული ცეზურა (– ◡◡—◡◡—×) მომდევნო სეგმენტით (◡—◡◡—◡◡—×), შვიდი ნახევარტერფი (—◡◡—◡◡—◡◡—) მომდევნო ქორიკული ანაპესტით (◡◡—

⏑⏓), დაქტილი და ნახევარტერფი (⏓⏑⏑). ეს იმ თავსატეხის მსგავსია, რომელსაც ბერძნები ოსტომაქიას „კოჭებით ბრძოლას“ უწოდებენ. აქ თოთხმეტი კოჭია/ფირფიტაა, ფორმით ისინი გეომეტრიულ ფიგურებს ჰგვანან: ტოლგვერდა სამკუთხედებს, არატოლგვერდას, სწორკუთხას, ირიბკუთხას; მათი სხვადასხვა ფორმით აწყობის შედეგად შეიძლება უამრავი გამოსახულება მივიღოთ: ვეება სპილო, გარეული ტახი, მფრინავი ბატი, მყეფავი ძაღლი, მებრძოლი აღსაჭურვლით, ჩასაფრებული მონადირე, კოშკი, თასი და ასე შემდეგ უსასრულოდ. რაც უფრო დახელოვნებულია მოთამაშე, მით უფრო მრავალფეროვანია: მოხერხებული წყობა გაგაოცებს, მოუხერხებელი კი გაგაცინებს.. აი, ცენტონიც, ამ თამაშის მსგავსად, იმგვარად იგება, რომ სხვადასხვა შინაარსის სტრიქონები შეკავშირდეს, ნასესხები სტრიქონები თავდაპირველად ჩანდეს, რომ სხვისი არაფერი აშუქებდეს, არც ამოკრებილი გვიჩვენებდეს ძალდატანებას, არ იყოს ერთობ მჭიდროდ შეკავშირებული, არც (შეკავშირების ადგილები) აღებდეს ფართოდ პირს“. ავსონიუსის მოსაზრებები შეიძლება მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობაში ცენტონის პირველ თეორიულად ჩამოყალიბებულ კონცეფციად მივიჩნიოთ, რომელიც დღესაც საინტერესო შეიძლება იყოს ინტერტექსტუალობით, თუ ცენტონების მონტაჟით დაინტერესებულ შემოქმედთათვის.

ეპილოგი

ჰორაციუსი თავის ეპისტოლეში ავგუსტუსისადმი (Epist. II, I) აღნიშნავს: „ბერძნებს რომ ყოველგვარი სიახლე ისე შეჯავრებოდათ როგორც ჩვენ, რაღა იქნებოდა ახლა ძველი? ან რა ექნებოდა ახლა თითოეულს საკითხავად და გასაცვეთად საზოგადოებრივი სარგებლობისას?“ (90-92). ჰორაციუსი ბერძნების უმთავრეს დამსახურებად სიახლისადმი მუდმივ ლტოლვას მიიჩნევს, რამაც მათ მხატვრული კულტურის სფეროში უმშვენიერესი ძეგლები შეაქმნევინა. და, მართლაც, სიახლეზე ორიენტაცია ჰომეროსიდან მოყოლებული ბერძნული ლიტერატურის განვითარების უმთავრეს მამოძრავებელს წარმოადგენს. ელინურ ეპოქაში ეს ბრწყინვალედ გამოვლინდა ლიტერატურის სამი ძირითადი ჟანრის: ეპოსის, ლირიკის, დრამის ფორმირებაში. ისინი საოცარი თანმიმდევრულობით, მე ვიტყოდი, ბიოლოგიური კანონზომიერებით იკავებენ ადგილს ლიტერატურულ ასპარეზზე და წარმოქმნიან უამრავ შედარებით მომცრო ჟანრს თუ ლიტერატურული შემოქმედების ფორმას, ტექსტების ტიპს: საგმირო, დიდაქტიკური თუ გენეალოგიური ეპოსი, ტრაგედია, კომედია, თავიანთი ლიტერატურული სულისკვეთებით გამორჩეული საისტორიო, ორატორული, ფილოსოფიური პროზა და ა.შ. კლასიკური ეპოქის დასასრულამდე ბერძნული ლიტერატურის განვითარებაში წამყვან როლს ასრულებდა ინნოვაციები ძირითადი ჟანრების დახვეწის, აზრის გამოხატვისა თუ პოეტური ხელოვნების სრულყოფის, ადამიანის კონცეფციის თუ ცხოვრების საზრისის შესახებ დამოკიდებულების ფორმირების პროცესში. ყოველივე ამის შედეგად იქმნება ე.წ. ნორმატიული ჟანრები, რომლებშიც მოღვაწე მწერლების ინდივიდუალობას, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს არა გარეგნული ფორმალური ნიშნების ერთობლიობა, არამედ სათქმელის განცდისა და გამოხატვის სიღრმე, პოეტური ენის სიმდიდრე და შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ძალა და, რაც მთავარია, განსაკუთრებით ეპიკოსებისა და დრამატურგთა შემთხვევაში, მათი ორიენტაცია მთლიანად საზოგადოებაზე და არა მხოლოდ მის ერთ ნაწილზე. ნორმატიულობა, რასაც ზოგჯერ ტრადიციულობაც შეგვიძლია ვუწოდოთ, უკვე კლასიკურ ეპოქაში წარმოქმნის ნორმისაგან/ტრადიციისაგან გადახრის, ხშირად მასთან დაპირისპირებისა ან მისი უარყოფის საფუძველზე ახლის შემოთავაზების სურვილს. რამდენადაც კლასიკოსებთან შეჯიბრება ლიტერატურის ღირსების განმსაზღვრელი უმთავრესი, ირაციონალობით მოცული მახასიათებლებით სულ უფრო და უფრო ძნელი ხდება, ახლის ძიებისას, ძირითადად, გარეგნულ, ფორმალურ ნიშანთა რეფორმირებას ექცევა ყურადღება.

უკვე ძვ.წ. IV საუკუნეში ანუ გვიანკლასიკურ ეპოქაში პლატონი წამოაყენებს თავის ცნობილ იდეების თეორიას. იგი არსად გვაძლევს იდეის არსის სისტემურ განსაზღვრებას, რაც მისი მოძღვრების ინტერპრეტაციისას ანტიკურობიდან მოყოლებული უსასრულო კამათის საფუძველს ქმნის, თუმცა არავინ დაობს იმაზე, რომ იდეას პლატონი მეტწილად ფორმის/სახის გაგებით გამოიყენებს და, შესაბამისად, თავის მოძღვრებაში „გარეგნული სახის", „კონტურის" პირველადობას აღიარებს. ამდენად, გარკვეულწილად, პლატონი ფორმალიზმის კონცეფციის მამამთავრად შეიძლება მივიჩნიოთ. არ არის გასაკვირი, რომ ელინისტურ ეპოქაში ტრადიციულთან დაპირისპირების სურვილი, უპირველეს ყოვლისა, ფორმალური ნიშნების ცვლილებისაკენ ლტოლვაში გამოიხატა, რაც ე.წ. კლასიკური ჟანრების მოდიფიკაციასა თუ მთლიანად ახლით ჩანაცვლების ცდაში გამოვლინდა.

რომაულმა მწერლობამ თავდაპირველად ელინური ლიტერატურული ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისებისა და რომაულ ნიადაგზე ადაპტაციის გზა აირჩია. ხოლო ძვ.წ. I საუკუნეში ელინური იმპულსების გამოყენებით და ლიტერატურული პროცესის მსვლელობაში რევოლუციური სიახლეების შეტანით თავისი განსაცვიფრებელი, კლასიკური სიმაღლეები შექმნა. დიდი აღმავლობის ექო ახ.წ. I საუკუნის მიწურულამდე აღწევს, ხოლო შემდეგ დაწყებული დეკადანსი ლიტერატურული თამაშობებისაკენ და ექსპერიმენტებისაკენ სწრაფვით, უკვე რომაელ კლასიკოსთა ნორმებიდან გადახვევის ტენდენციით აღინიშნა.

ანტიკური ეპოქის მწერალთა ინნოვაციური ცდები მრავალ პარალელს გვიჩვენებს ახალი დროის ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან თუ ექსპერიმენტებთან. ეს სავსებით გასაგებიცაა, რამდენადაც დასავლური მხატვრული კულტურა დღესაც ჭარბად შეიცავს ანტიკურ იმპულსებს და ბევრ შემთხვევაში თანამედროვე მწერლებისათვის ნორმიდან გადახვევისაკენ სწრაფვა პირდაპირ თუ ირიბად ანტიკური ტრადიციიდან დისტანცირების ცდად შეიძლება აღვიქვათ. ამიტომაცაა, რომ სიახლეების რეპერტუარში, რომლებიც ბერძენმა და რომაელმა მწერლებმა შემოგვთავაზეს, ესოდენ მრავლად შეიძლება იმ არსებითი ნიშნების გამოვლენა, რომელთაც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ენაზე ინნოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი შეიძლება ვუწოდოთ[1].

[1] პარალელები თავს იჩენს როგორც ლიტერატურაში, ასევე სახვით ხელოვნებაში. უკანასკნელ ხანებში არაერთი ნაშრომი გამოქვეყნდა, რომელთა ავტორები ანტიკურ კულტურაში არა მარტო თანამედროვე ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების ანალოგიებს ხედავენ, არამედ აღიარებენ ანტიკური იმპულსების ამოუწურავობას ჩვენი ეპოქის მხატვრული კულტურის ახალი ტენდენციებით სტიმულირების საქმეში. შდრ. **Brinkmann, 2013.**

შემოკლებით ციტირებული ლიტერატურა

ბედიანიძე, 2016 — ჰერო(ნ)დასი, მიმიამბები, თარგმნა დ. ბედიანიძემ, შესავალი: გრ. წერეთლისა, თბილისი 2016.

ბერძენიშვილი, 2002 — არისტოფანე, კომედიები, ტ. I, შესავალი წერილი, თარგმანი და კომენტარები ლ. ბერძენიშვილისა, თბილისი 2002, 7-44.

ბერძენიშვილი, 2001 — ბაყაყებისა და თაგვების ომი, ძვ. ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ლ. ბერძენიშვილმა, თბილისი 2001.

გაგუა, 2008 — ოვიდიუსი, ჰეროიდები, ლათინურიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა, კომენტარები და საკუთარ სახელთა საძიებელი დაურთო ი. გაგუამ, თბილისი 2008.

გაგუა, 2009 — პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი, ტრფობის ხელოვნება; განკურნება სიყვარულისგან, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი, კომენტარები და საკუთარ სახელთა საძიებელი დაურთო ი. გაგუამ, თბილისი 2009.

გორდეზიანი, 1989 — რ. გორდეზიანი, ბერძნული ცივილიზაცია, ტ. I, თბილისი 1989.

გორდეზიანი, 1999 — რ. გორდეზიანი, ადამიანები, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ (ანათესისის, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, აკადემიკოს თინათინ ყაუხჩიშვილის საიუბილეოდ, თბილისი, 1999), 113 შმდ.

გორდეზიანი, 2014 — რ. გორდეზიანი, ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა, თბილისი 2014[4].

იმნაძე, 1988 — ჰორაციუსი, ოდები, თარგმნა მ. იმნაძემ, რედაქცია, წერილი „ჰორაციუსი და მისი პოეზია“ და შენიშვნები აკაკი ურუშაძისა, თბილისი 1988.

კობახიძე, 2006 — ე. კობახიძე, მეცენატი – პიროვნება, სიმბოლო, თბილისი 2006.

მელაშვილი, ტონია, 2013 — ოვიდიუსი, მეტამორფოზები, ლათინურიდან თარგმნეს ნ. მელაშვილმა და ნ ტონიამ, თბილისი 2013.

ნიჟარაძე, 2009 — ქ. ნიჟარაძე, ტროას მითოპოეტური და ისტორიული აღქმა ჰომეროსთან, თბილისი 2009.

ტონია, 1991 — ნ. ტონია, საფოს პოეტური სამყარო, თბილისი 1991.

ტონია, 2003	„მოუწესრიგებელი გენიოსი" (პინდაროსი, ოდები, ფრაგმენტები), თარგმნა, წინათქმა და განმარტებები დაურთო ნანა ტონიამ, თბილისი 2003, 9-38.
ტონია, 2014	ნ. ტონია, ანტიკურობის თანამედროვეობა, თბილისი 2014.
ტონია, 2015	ნ. ტონია, ანტიკურობა და ევროპული ლიტერატურა, თბილისი 2015.
უგულავა, 2015	გ. უგულავა, სახელმწიფოს მოწყობის კონცეფციები ანტიკური ეპოქის მხატვრულ ლიტერატურაში (ჰომეროსიდან არისტოფანემდე), დისერტაცია, თბილისი 2015.
ურუშაძე, 1970	აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა, ბერძნული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა, შესავალი, კომენტარები და საძიებელი დაურთო აკაკი ურუშაძემ, თბილისი 1970.
ფხაკაძე, 2015	მ. ფხაკაძე, მენანდროსის ხასიათები და დრამატული ტექნიკა, თბილისი 2015.
ღარიბაშვილი, 1987	ოვიდიუს ნაზონი, ტრფობანი, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი, შენიშვნები და სახელთა საძიებელი დაურთო მ. ღარიბაშვილმა, თბილისი 1987.
ღარიბაშვილი, 2009	გაიუს ვალერიუს კატულუსი, ლექსების წიგნი, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო მ. ღარიბაშვილი, თბილისი 2009
M. von Albrecht, 1987	M. von Albrecht (Hrsg.), Die römische Literatur in Text und Darstellung (= RLTD). Augusteische Zeit, Stuttgart 1987.
M. von Albrecht, 1994	M. von Albrecht, Geschichte der römischen Literatur, I, II, München, New Providence, London, Paris 1994.
M. von Albrecht, 1994(a)	M. von Albrecht (Hrsg.), Ovid, Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 1994.
M. von Albrecht, 2013	M. von Albrecht, Große römische Autoren. Texte und Themen, Bd.2, Heidelberg 2013.
Blume, 1991³	H. – D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1991³.
Brink, 1982	C. O. Brink, Horace on Poetry. The „Ars Poetica", Cambridge 1982.
Brink, 1982	C. O. Brink, Horace on Poetry: Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus, Cambridge 1982.
Brink, 1985	C. O. Brink, Horace on Poetry. The „Ars Poetica", Cambridge 1985.

Brinkmann, 2013	V. Brinkmann (Hrsg.), Zurück zur Klassik. Ein Neuer Blick auf das Alte Griechenland, Frankfurt am Main 2013.
Browning, 1982	R. Browning, Poetry in: The Cambridge History of Classical Literature, II, Latine Literature, ed. E. J. Kenney, W. V. Clausen, Cambridge 1982, 692-722.
Campbell, 1993	D. A. Campbell, Greek Lyric, 5 volumes, 1993.
D'Angour, 2011	A. D'Angour, The Greeks and the New Novelity in Ancient Greek Imaginatin and Experience, Cambridge 2011.
DNP, 1999	Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, Matron von Pitane, 7, 1030, Stuttgart · Weimar 1999.
DNP, 2002	Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, Terpsion von Megara, 12/1, 162, Stuttgart · Weimar 2002.
Effe, 1985	B. Effe (Hrsg.), Die griechische Literatur in Text und Darstellung (= GLTD), Hellenismus, Stuttgart 1985.
Eliot, 1945	T. Eliot, Whst is a Classic? an address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944, London 1945.
Fraenkel, 1970	E. Fraenkel, Horace, London, Oxford, New York 1970 (1957 წლის გამოცემის რეპრინტი).
Forberg, 1824	Fr. K. Forberg, De figuris Veneris, 1824.
Fuhrmann, 1999	M. Fuhrmann, Geschichte der römischen Literatur, Stuttgart 1999.
Gärtner, 1988	H. A. Gärtner (Hrsg.), RLTD, Kaiserzeit II. Von Tertullian bis Beothius, Stuttgart 1988, 170-178.
Gordesiani, 1981	R. Gordesiani, Aischylos und das frühgriechische Epos (in: Aischylos und Pindar, Berlin) 1981, 128-134
Gordesiani, 1985	R. Gordesiani, Zu den Prinzipien der Kompositionellen Organisation in Ovids Metamorphosen, Klio, Berlin, 67, 1985, 198-204.
Gordesiani, 1986	R. Gordesiani, Kriterien der Schriftlichkeit und Mündlichkeit im homerischen Epos, Frankfurt am Main · Bern · New York 1986.
Gordesiani, 1995	R. Gordesiani, Die Entwicklungstendenzen der epischen Gattung in der Epoche des Prinzipats (1-2 Jh.), in: Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert, Bonn 1995, 18-24.
Gordesiani, 1997	R. Gordesiani, Liebe im homerischen Epos, Philologus, 141, 1997, 2, 173-183.
Gordesiani, 1999	R. Gordesiani, Die strukturellen Gesetzmässigkeiten der Aufstiegs- und Niedergangsperioden in der altgriechischen Kultur, Phasis I, 1999, 49-63

Gordesiani, 1999	R. Gordesiani, Prinzipien der Individualisierung der Helden im Antiken Epos (Homer, Apollonios Rhodios, Vergil), (Euphrosyne, Studies in Ancient Epic and it Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis, Stuttgart 1999) 124 ϑϑϱ.
Görgemanns, 1987	H. Görgemanns (Hrsg.), GLTD, Klassische Periode II, Stuttgart 1987, 14 ϑϑϱ.
Görgemanns, 1988	H. Görgemanns (Hrsg.), RLTD, Kaiserzeit, Stuttgart 1988.
Greene, 2011	Sappho 58: Philosophical Reflections on Death and Aging, Classics@, Volume 4. Ellen Greene and Marilyn Skinner eds. The Center for Hellenic Studies of Harvard University, online edition of March 11, 2011.
Hagel, 2009	S. Hagel, Ancient Greek Music. A New Technical History, Cambridge 2009.
Helm, 1963	R. Helm, Catull, Gedichte, Lateinisch und Deutsch, Berlin 1963.
Harris, s.a.	W. Harris, From Homer to Vergil. Approaching the Ancient Epic, s.a. www.middlebury, edu/~harris
Harris, s.a.	W. Harris, Pervigilium Veneris, s.a.
Hordern, 2002	J. H. Hordern (ed.), The Fragments of Timotheus of Miletus, Oxford 2002.
Hose, 2000	M. Hose, Der alte Streit zwischen Innovation und Tradition. Über das Problem der Originalität in der griechischen Literatur (Schwindt, 2000), 1-24.
Janecek, 1962	G. Janecek, Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism, San Diego 1962.
Janssen, 1984	T. H. Janssen, Timotheus, Persae: a commentary, Amsterdam 1984.
Jessop, 1978	J. Jessop (ed.), International Anthology of Concrete Poetry, Toronto 1978.
Jocelyn, 1999	H. D. Jocelyn, The Arragement and the Language of Catullus' so-called polymetra with special Reference to the Sequence 10-11-12 Proceedings of the British Academy, 93, 1999, 334-375.
Kirk, 1965	G. S. Kirk, Homer and the Epic, Cambridge 1965.
Kißel, 1985	W. Kißel (Hrsg.), RLTD, Kaiserzeit I, Stuttgart 1985.
Korzeniewski, 1968	D. Korzeniewski, Griechische Metrik, Darmstadt 1968.
Kuch, 1989	H. Kuch, Der Antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte, von einem Autorenkollektiv, Berlin 1989.
Kullmann, 1960	W. Kullmann, Die Quellen der Ilias, Wiesbaden 1960.
Kwapisz, 2013	J. Kwapisz, The Greek Figure Poems, Hellenistica Groningana, Leuven-Paris-Walpole, MA, Peeters 2013.

Lamacchia, 1981	R. Lamacchia (ed.), Hosidii Getae Medea. Canto Vergilianus, Leipzig 1981.
Latacz, 1993	J. Latacz, Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993.
Latacz, 1998	J. Latacz (Hrsg.), GLTD, Archaische Periode, Stuttgart 1998
Lefèvre, 1993	E. Lefèvre, Horaz, Dichter im augusteischen rom, München 1993.
Leeman, 1985	A. D. Leeman (Hrsg.), RLTD, Republikanische Zeit II, Stuttgart 1985.
Lesky, 1971³	A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, Bern und München 1971³.
Lesky, 1972	A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen, 1972.
Lévi-Strauss, 1958	C. Lévi-Strauss, Anthropologie Structurale, Plone 1958, 305.
Lohmann, 1970	D. Lohmann, Die Komposition der Reden in der Ilias, Berlin 1970.
Lucas, 1968	D. W. Lucas, Aristotle Poetics, Oxford 1968.
Luz, 2010	C. Luz, Technopaignia Formspiele in der griechischen Dichtung, Leiden, Boston 2010.
Maehler, 1975	Pindarus, P. II, Fragmenta indices, post Bruno Snell edidit H. Maehler, Lipsiae 1975
Mathiesen, 1999	Th. J. Mathiesen, Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln and London 1999.
Mount, 2009	H. Mount, Mark Lowe is right: The Romans said it better, Telegraph 25 Nov. 2009.
Numberger, 1972	K. Numberger, Horaz. Lehrer – Kommentar zu den lyrischen Gedichten, Münster 1972.
Nünning, 2008	A. Nünning (Hrsg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze- Personen- Grundgbegriffe, Stuttgart – Weimar 2008.
Obbink, 2011	D. Obbink, Sappho Fragments 58-59. Text, Apparatus Criticus and Translations, Classics@, Volume 4. Ellen Greene and Marilyn Skinner eds. The Center for Hellenic Studies of Harvard University, Online edition of March 11, 2011.
Obbink, 2015	D. Obbink, Provenance, Authenticity, and Text of the New Sappho Papyri, Society for Classical Studies, 2015.
Petersmann H., Petersmann A., 1991	H. Petersmann, A. Petersmann (Hrsg.), RLTD, Republikanische Zeit I, Poesie, Stuttgart, 1991.

Pickard-Cambridge, 1988³	A. W. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens, Oxford 1988³.
Prete, 1978	S. Prete (ed.), Ausonius Opuscula, Leipzig 1978.
Schadewaldt, 1965⁴	W. Schadewaldt, Von Homers Welt und Werk, Stuttgart 1965⁴.
Schwindt, 2000	J. P. Schwindt, Römische „Avantgarden". Von den hellenistischen Anfängen bis zum „archaistischen" Ausklang. Eine Forschungskizze (in: Schwindt, 2000), 25-42.
Schwindt, 2000	J. P. Schwindt (Hrsg.), Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschft, München–Leipzig 2000.
Seeck, 1986	G. A. Seeck (Hrsg.), GLTD, Klassische Periode I, Stuttgart 1986.
Snell, 1964	B. Snell (ed.), Pindarus, Pars altera Fragmenta, Lipsiae 1964.
Stanley, 1993	K. Stanley, The Shield of Homer, Narration Structure in the Iliad, Princenton 1993
Storey, Allan, 2005	I. C. Storey, A. Allan, A Guide to Ancient Greek Drama, Blackwell 2005.
Suerbaum, 2002	W. Suerbaum (Hrsg.), Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Bd. 1, Die archaische Literatur von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr., München 2002.
Sutton, 1989	D. F. Sutton, Dithyrambographi Graeci, Athens 1989.
Theodorakopoulos, 2007	E. Theodorakopoulos, Poem 68: Love and Death, and the gifts of Venus and the Muses (A Companion to Catullus), Ed. M. B. Skinner, Wiley-Blackwell 2007, 316 ff.
Tonia, 2006	N. Tonia, Sappho and „Πόλιον γᾶρας", Phasis, 9, 2006, 201-204.
Welskopf, 1962	L. Welskopf, Probleme der Muße im Alten Hellas, Berlin 1962.
West, 1966	M. L. West (ed.), Hesiod, Theogonie, Oxford 1966.
West, 1978	M. L. West (ed.), Hesiod, Works and Days, Oxford 1978.
West, 1984	M. L. West, Greek Metre, Oxford 1984.
Wright, 2012	M. Wright, The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics, London 2012
Zimmermann, 1993	B. Zimmermann, Comedy's Criticism of Music, Drama, Bd, 2, 1993.
Zimmermann, 1998	B. Zimmermann, Die griechische Komödie, Düsseldorf, Zürich 1998.

Zimmermann, 2008	B. Zimmermann, Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, Berlin 2008.
Zimmermann, 2011	B. Zimmermann (Hrsg.), Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Bd. I, Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, München 2011.
Zimmermann, 2011	B. Zimmermann (Hrsg.), Hesiod, Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Erster Band, Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, München 2011.
Гаспаров, 1962	М. Гаспаров, Новые поэты (История Римской литературы, Москва 1962), 310-314.
Гаспаров, 1970	М. Гаспаров, Поэзия Горация (Квинт Гораций Флак, Оды, Эподы, Сатиры, Послания, Москва 1970), 5-38.
Гаспаров, 1979	М. Гаспаров, Вергилий – поэт будущего, (Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида, Москва 1979), 5-34.
Гаспаров, 1980	М. Гаспаров, Пиндар, Вакхилид, Оды, Фрагменты, Москва 1980, 492-494.
Гаспаров, 1988	М. Гаспаров, Поэзия Катулла (Катулл, Книга стихотворений, Москва 1988), 155-207
Гордезиани, 1978	Р. Гордезиани, Проблемы гомеросвкого эпоса, Тбилиси 1978.
Гордезиани, 1984	Р. Гордезиани, Проблемы композиции в раннегреческом эпосе, А. Ф. Лосеву к 90 летию со дня рождения, Тбилиси 1984.
Клейн, 1998	Л. С. Клейн, Анатомия „Илиады", Санкт-Петербург 1998.
Лотман, 1972	Ю. М. Лотман, Анализ поэтического текста, Ленинград 1972, 12 შდ.
Терёхина, 2010	В. Н. Терёхина, Русский футуризм: становление и своеобразние// Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория, история, поэтика, 2 кн. ИМЛИ РАН, 2010

სახელთა და ტერმინთა საძიებელი

აბარისი 86
აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი 22
აგათარქოსი 146
აგამემნონი 29, 33, 40, 41, 47, 48, 49, 52, 54, 58, 60, 65, 67, 73, 74, 89; 118, 120, 122, 155, 156, 163, 376
„აგამემნონი“ 155, 156, 211
ავანგარდი 5, 6, 19, 22, 29, 178, 179, 180, 183, 186, 187, 288, 289, 301, 304, 338, 396
ავანგარდიზმი 374
ავგუსტუსი 219, 264, 266, 309, 310, 319, 320, 321, 324, 325, 326, 327, 329, 333, 334, 338, 340, 345, 349, 350, 351, 352, 356, 358, 360, 365, 379, 388, 395
ავლისი 120
ავლუს გელიუსი 70, 72, 74, 242, 278, 281, 381
ავრელიუსი 294, 296
ავსონიუსი 69, 382, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394
ათენა 31, 34, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 60, 246, 247, 257, 258, 261, 279
ათენეოსი 26, 71, 72, 104, 105, 106, 122, 154, 168, 169, 170, 205, 235, 237, 238
ათენი 94, 144, 150, 176, 181, 200, 201, 205, 389
ათენისი 96
აიასი 50, 65, 121, 147, 157, 160
აკონტიოსი 216, 217
„აკონტიოსი და კიდიპე“ 216
აკონტიუსი და კიდიპე 359
აკროსტიქი 70, 71, 232, 233, 234, 235, 262
„ალექსანდრა“ 211
ალექსანდრეს რომანი 227
ალექსანდრია 212, 389
ალექსანდრიელები 291, 292, 293
„ალექსიფარმაკა“ 222, 232
ალკეოსი 79, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 107, 132, 133, 335, 336, 337, 343, 344, 346, 367
ალკეოსის თერთმეტ მარცვლოვანი 132
ალკეოსური სტროფი 132, 341
„ალკესტა“ 384
ალკესტისი 384
„ალკესტისი“ 164
ალკინოოსი 33, 34, 36, 61
ალკმენე 219, 220, 258, 364
ალფიუს ავიტუსი 382
ამფიტრიონი 219, 220
„ამფიტრიონი“ 275
ამფრისუსი 321
ანაგრამა 73, 74, 238, 239
ანაკრეონი 80, 97, 112, 113, 114, 133, 335, 336, 337
ანაკრეონტიკა 113
„ანალები“ 271, 272
ანალიტიკოსი 43, 54
ანატოლია 327
ანბანსტრიქონები 235
ანდრომაქე 44, 48, 50, 66
ანიანუსი 382
„ანტიგმირები“ 174
ანტიგმირი 78, 167, 372, 374
ანტიგონე 160, 211
ანტიეპოსი 5, 166, 167, 366
ანტიოქია 389
ანტიპატროს სიდონიელი 119
ანტისტროფი 120, 124, 134, 137
ანტიფანესი 172
ანქისესი 329, 334
აორური მწვერვალები 321
აპიანოსი 382
აპოლონი 31, 33, 34, 49, 50, 51, 55, 72, 128, 162, 184, 225, 238, 261, 280, 316, 317, 323, 345, 384
აპოლონიოს დისკოლოსი 382
აპოლონიოს როდოსელი 221, 331, 371

აპულეიუსი 375, 381
„არგონავტიკა“ 221, 371
არგოსელები 29
არგოსი 120
არელასი/არლი 389
არესი 34, 49, 87, 128, 136, 171, 192, 343
არეტე 96
არიადნე 359
არისტეასი 86
არისტეოსი 323
არისტოტელე 22, 26, 37, 38,39, 42, 63, 65, 67, 82, 95, 142, 143, 143,, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 160, 161, 166, 167, 168, 181, 183, 188, 201, 222, 288, 306, 345, 377
არისტოფანე 96, 143, 150, 154, 156, 159, 163, 172, 173, 174, 176, 182, 186, 187, 188, 200, 203, 204, 215, 277
არკადია 314
არმენია 151, 152
არტავაზდეს მეორე 151
არტაქსატა 151
არტემისი 31, 73, 126, 216, 237, 238, 261
არტურ რემბო 386
არქა 184
არქაიზმი 383
არქაიკა 12, 13, 14, 15, 78, 79, 81, 82, 84, 93, 95, 111, 115, 117, 130, 140, 241, 344, 367, 377
არქესტრატოსი 169, 170, 272
არქილოქოსი 79, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 98, 131, 133, 222, 308, 336, 341, 344
ასოსტრიქონები 235
„ატიკური ჰუმანიტას“ 277
ატიკუსი 288
ატისი 300
ატრევსი 120, 123
აფროდიტე 34, 48, 49, 56, 66, 101, 104, 108, 109, 111, 114, 118, 133, 171, 239, 240, 248, 258, 300
აქაველები 31, 33, 34, 35, 39, 40, 42, 47, 48, 50, 51, 52, 64, 65, 72, 89, 121, 154, 208, 246, 258, 328, 329, 330
„აქარნელები“ 173, 175
აქვილეია 389
აქილევს ტატიოსი 229
აქილევსი 31, 33, 35, 36, 40, 41, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 88, 121, 123, 154, 155, 257, 266, 300, 329, 330, 359
აქილევსის ფარი 44, 45, 49, 56, 155, 266
აქციუმი 325, 326
აქციუსი 273
ახალატიკური კომედია 177, 274
ახალი დითირამბიკოსები 184
ახალი მუსიკოსები 141, 180, 187, 193, 195
ახალი პოეზია 212, 216, 220, 221, 222

ბათიკლეს არკადიელი 225
ბათიკლესის თასი 224, 225, 226
ბაკქილიდესი 80, 117, 137, 335
ბაკხი ქალები 149, 152, 165, 223, 342
„ბაკხისები“ 276, 277
ბასილი დიდი 27
„ბატრაქომიომაქია“ 170
„ბაყაყები“ 142, 150, 154, 156, 159, 161, 174
ბედიანიძე 210, 397
ბერენიკეს კულული 301
„ბერენიკეს კულული“ 300
ბერძენიშვილი 170, 397
ბერძნები 11, 17, 18, 23, 85, 258, 272, 313, 326, 327, 336, 351, 352, 394, 395
ბერძნული ენა 10, 11, 18, 119, 229, 270, 274, 288, 307, 310, 313, 386
ბესანტინოსი 259
ბინარული ოპოზიცია 310
ბიონ ბორისთენესელი 223
ბისულა 390
ბიურგერი გ. ა. 386
ბნელი წლები 11, 12
ბრაკარა/ბრაგა 389
ბრისეისი 40, 47, 49, 54, 67, 359
„ბრძენთა ნადიმი“ 170
ბუკოლიკები 314, 318, 324
„ბუკოლიკები“ 313, 314

ბუნების სტილი 10
ბუპალოსი 96, 225
ბურდიგალა/ბორდო 389
„ბურდიგალას პროფესორების გახსენება" 389

გაგუა 358, 359, 397
„გაკვახება" 377
„გალატეა" 182
გალია 389
გალიამბოსი 308
გალუსი 316, 352, 357
„განკურნება სიყვარულისგან" 359
„გასტროლოგია" 169
გასტრონომიულ-ჰედონისტური ლიტერატურა 169, 170
„გაფრთხილება" 343
გეა 85, 247
გეომეტრიული რენესანსი 12, 15, 57
გერანოსი 147
გერმანია 357, 389
გლავკოსი 45, 50, 51, 278
„გლეხი" 201
გმირი 10, 11, 30, 31, 38, 39, 40, 50, 52, 60, 63, 64, 65, 66, 70, 78, 80, 86, 89, 120, 157, 159, 160, 164, 213, 218, 219, 254, 327, 330, 331, 332, 333, 334, 359, 366, 370
გოგოლი ნიკოლოზ 28
გოეთე 28, 113
„გორგიასი" 182
გორგო 208, 209
გორდეზიანი 9, 40, 83, 87, 93, 95, 97, 101, 113, 116, 118, 120, 124, 142, 144, 153, 160, 166, 170, 173, 397
გრიფოსი 237, 392
„გრიფუსი რიცხვისა სამი" 392
გრონევალდი მ. 103

დაბრუნებანი 118
დადაიზმი 22, 179
„დაკვირვებები საკუთარ თავზე" 382
„დანაიდები" 157, 164
დანიელი ვ. 103
„დაფნისი და ქლოე" 229
დაქტილი 131, 394
დაქტილოეპიტრიტები 134, 135, 137
დაქტილური ჰექსამეტრი 92, 130, 131, 167, 207, 215, 218, 270, 271, 308, 377
დედალოსი 124, 338, 380
„დედამთილი" 283
დეიანირა 359
დეკლამაციური ლირიკა 79, 87, 95, 97, 131
დელია 353, 354
დემეტრე 217
დემეტრე ჰერმიონელი 122
დემოდოკოსი 31, 33, 34, 35, 36, 171
დემოკრიტოს ქიოსელი 181
დემოფილოსი 275
დემოფოონი 359
დეპოლიტიზაცია 351, 358
დიანა 348, 385
დიდო 321, 329, 333, 359
დიდონა 328, 329
დითირამბი 115, 125, 137, 148, 180, 181, 182, 183, 188, 241
დიოგენეს ლაერტოსი 226
დიომედესი 29, 45, 49, 50, 52, 65, 155, 258, 273, 278, 330, 382
დიონისე 142, 144, 151, 183, 185, 300, 342
„დიონისიაკა" 221
დიონისიოს ჰალიკარნასელი 110, 188
„დისკოლოსი" 202
დოლონია 41, 55
დომიციანუსი 309, 310
დომიციუს აფერი 311
„დორიული საკურთხევლის" 261
დოსიადასი 256, 257
დოქმიუსები 205
დრაკონციუსი 384
დრამა 5, 14, 39, 78, 123, 139, 140, 142, 144, 149, 150, 151, 152, 154, 157, 158, 159, 177, 178, 179, 201, 202, 204, 211, 228, 241, 270, 276, 278, 282, 288, 353, 359, 377, 395, 416, 417, 423
დრიასი 45

„დღიური“ 389

ეგეოსური კულტურა 9, 11
ეგისთოსი 57, 59, 156
ედომი 321
ევნოა 208, 209
ევრიპიდე 142, 143, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 174, 186, 188, 200, 202, 228, 272, 376, 384, 387
ევრიტოს ოიქალიელი 31
ევროპე 221, 254
„ევროპე“ 220
ევსტათიოსი 70, 71, 73, 74, 157
ევტიქისი 208
ევფორიონი 220, 289
ევფრატი 324
ევჰემეროსი 225
ეთიოპელები 41
„ეთიოპიკა“ 229
ეიხენბაუმი 20
ეკკიკლემა 147
„ეკლოგები“ 313, 316, 318, 319, 320, 322
ელეგია 78, 86, 89, 92, 123, 288, 301, 302, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 367
ელეგიკოსები 352, 353
ელენე 35, 40, 48, 49, 66, 102, 103, 119, 120, 155, 158, 328, 329, 359
„ელექტრა“ 162
ელიანოსი 382
ელინისტური 5, 15, 16, 17, 18, 26, 70, 72, 73, 112, 171, 177, 197, 198, 199, 200, 204, 205, 206, 207, 212, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 227, 232, 238, 241, 243, 245, 253, 255, 270, 271, 272, 288, 289, 291, 299, 300, 301, 303, 312, 313, 315, 318, 319, 320, 322, 325, 326, 336, 350, 352, 364, 376, 378, 379, 396
ელინური მოდელი 16
ელიოს არისტიდესი 382
ელპენორი 58, 65, 167
ენეასი 49, 50, 52, 66, 118, 211, 271, 302, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 348, 359
„ენეიდა“ 324, 327, 328, 329, 330, 333, 335, 386, 387
ენიუსი 271, 272, 273
ენონე 359
ეოლიკური სტრუქტურები 134, 135
ეოსი 66, 104, 105, 106
ეპიგრამა 213, 238, 243, 375, 377, 378, 379
ეპიკტეტოსი 382
ეპიკურე/ეპიკუროსი 285, 286, 309, 340
ეპიკური კონფლიქტი 42, 366, 368, 369, 371
ეპილიონი 215, 218, 219, 220, 221, 289, 300, 312, 389
ეპილოგოს 184
ეპიმენიდესი 86
ეპინიკიები 124, 126, 127, 133
ეპინიკიონები 115
ეპისოდიონი 148, 149
ეპოდი 87, 120, 124, 131, 133, 134, 224, 338, 339, 341
ეპოსი 10, 13, 14, 29, 30, 31, 37, 41, 42, 43, 56, 63, 64, 71, 72, 74, 78, 79, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 127, 130, 131, 140, 152, 154, 156, 157, 166, 167, 170, 171, 176, 179, 207, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 228, 271, 272, 286, 287, 288, 320, 322, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 333, 334, 338, 353, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 387, 392, 393, 395
ერნესტ ჰემინგუეი 386
„ეროსის ფრთები“ 247, 258, 263
„ეროტოლოგიური ეპოსი“ 358
ესქილე 26, 42, 142, 143, 144, 146, 147, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 174, 188, 189, 211, 376
ეტრუსკული 271, 319
„ეფესიაკა“ 229

ეფესოსი 182, 237
ექსოდოსი 148, 149
ექსპრესიონიზმი 22, 179, 194

ვალენტინიანუსი 393
ვალერიუს მაქსიმუსი 311
ვალერიუს ფლაკუსი 311, 371, 372, 375
ვალტერ პატერი 386
ველიუს პატერკულუსი 311
„ველურები" 181
ვენუსი 330, 334, 383, 384, 385
„ვენუსის ღამის ზეიმი" 384
ვერგილიუსი 18, 300, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 346, 350, 360, 373, 384, 386, 387
„ვერცხლის საუკუნე" 311, 368
ვესტინუსი 259
ვიტრუვიუსი 146, 310
ვულკანუსი 330

ზევსი 31, 33, 34, 35, 40, 42, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 57, 59, 62, 66, 83, 84, 99, 104, 107, 109, 125, 128, 155, 159, 164, 189, 213, 217, 221, 225, 239, 253, 254, 257, 258, 279, 329
ზეპირი პოეზია 10, 43, 64

თალესი 128, 225, 226
თამირის თრაკიელი 10, 31, 32
თეატრალური რეკვიზიტები 145
თეატრი 143, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 172, 174, 200, 273, 282, 375
თეატრის არქიტექტურული სტრუქტურა 144
„თებაისი" 372
თეოგნისი 79, 98, 169, 170
„თეოგონია" 83, 84, 85, 86, 248
თეოდოსიუს კეისარი 388
თეოკრიტოსი 206, 207, 209, 210, 218, 219, 220, 229, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 300, 313, 314, 315, 316, 318, 319
თეოფრასტოსი 201, 222
თერა 10
„თერიაკა" 222, 232
თესევსი 218, 219, 257, 258, 300, 359, 372, 373, 376
თესეუსი 348
„თესმოფორიაძუსები" 163, 174
თეტისი 47, 49, 50, 257, 300, 330
„თვითმგვემი" 282, 298, 306
„თიესტესი" 376
თრენები 31

იაკობ ბალდე 386
იაკობსონი 20
იამბი 78, 86, 91, 97, 130, 131, 132, 133, 194, 210, 222, 223, 224, 225, 246, 288, 336, 417
იამბური სტრუქტურები 134, 135
იამბური ტრიმეტრი 93, 97, 132
იასონი 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 359, 371, 372
„იასონის საკურთხეველი" 260
იბიკოსი 80, 120, 121, 335
იდილიები 207, 210, 300, 314, 315
„იდილიები" 207, 313
იდომენევსი 52
იდუმეური პალმები 321
ითაკა 39, 59, 61, 155, 329
„ილიადა" 28, 29, 30, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 55, 56, 57, 64, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 74, 154, 155, 167, 170, 234, 326, 327, 328, 329, 330
იმნაძე 349, 397
ინდივიდუალიზაცია 5, 36, 63, 64, 70, 132, 331, 332, 333
ინნოვაცია 5, 6, 19, 20, 29, 81, 82, 84, 86, 88, 93, 115, 124, 140, 142, 143, 145, 146, 152, 158, 176, 189, 194, 197, 198, 199, 207, 221, 224, 229, 262, 274, 275, 278, 309, 310, 319, 338, 340, 356, 360, 368, 376, 388, 395, 396

ინსტრუმენტული აკომპანემენტი 10, 179
ინტერტექსტუალობა 386
„იონი“ 198, 202
იონიური საკურთხეველი 259
ირისი 50
ისოფსეფია 72, 73, 241, 242, 243
ისტორიოგრაფია 15, 140, 159, 224, 227, 309, 310, 311, 370, 375
იტალია 118, 320, 327, 328
იტალიკური 271
იუვენალისი 273, 375
იულიუს კეისარი 309, 313, 369
იუნო 328
იუპიტერი 290, 303, 322, 329, 334, 347, 366
„იფიგენია ავლისში“ 151, 161

კალიგულა 309, 375
კალიმაქოსი 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 291, 292, 300, 301, 356, 358, 360, 361
კალინოსი 79, 86, 89
„კალიროე“ 229
კალიფსო 39, 57, 60, 329
კამარესის სტილი 10
კანაკე 359
კაპუა 389
კართაგენელები 37, 129
კართაგენი 271, 328, 389
კასანდრა 120, 156, 211
კატანა 389
კატატროპა 184
კატონი 369, 370
კატულუსი 101, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 336, 352, 382
კეკილიუსი 277, 278, 279, 280, 281
კეკილიუსი/ცეცილიუსი 274, 277
კელსუსი 311, 375
კენსორინუსი 381
კენტავრები 122, 241, 346
კერავნოსკოპეიონი 147
„კვერცხი“ 248, 251, 252, 263
კვინტილიანუსი 27, 98, 99, 100, 205, 272, 311, 351, 352, 375, 381
კვინტუს კურციუს რუფუსი 311, 375, 381
კიანოპოსი 121
კიბელე 300
კიდიპე 216, 217
კითერისი 352
კიკლადური სტატუეტები 10
კიკლიკური პოემები 152, 155, 185, 213, 214
კიკლოპი 58
კიკლოპი პოლიფემოსი 253, 380
„კიკლოპი“ 182
კინესიას ატიკელი 180, 181, 182
კინესიასი 187
კინთია 354, 355, 356
კიპრიები 38, 155
კირკე 58, 65
კლავდიუს კეისარი 377
კლასიკა 12, 14, 15, 122, 145, 146, 149, 150, 151, 166, 309, 310, 311, 312, 340, 360, 374, 380, 381
კლიტემნესტრა 155, 156
კლოპშტოკი 113
კოინე 16, 199, 205
კოლუმელა 311
კომბინირებული პოეზია 386
კომედია 97, 140, 141, 142, 143, 148, 166, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 187, 188, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 228, 239, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 395
კომიკურ-პაროდისტული 140, 141
კომიკურ-პაროდიული 78
კომიკური კათარსისი 176
კომოსი 148, 149, 185
კომპოზიტორი 80, 147, 181, 184, 188
კონსტანტინოპოლისი 389
კონსტრუქტივიზმი 22
„კონსულ ავსონიუსის როპალიკური ლოცვა“ 392
კონტამინაცია 278, 283, 285

კონფლიქტის სტრუქტურა 5, 36, 37, 153, 157, 172, 368, 369, 371
კონფლუენტე 389
კორდუბა/კორდოვა 389
კორნელიუს ნეპოსი 290, 291, 309
კრადე 147
„კრაზანები" 173, 174
კრასუსი 152
კრეონი 160, 373
კრეტა 9, 10, 239
კრინაგორასი 219
კრიტიკულ-ანალიტიკური აზროვნება 9
კრუჩონიხი ალექსეი 21
კუბიზმი 22
კულინარიული პაროდიები 170
კულმინაციური ეტაპი 11, 12, 14, 15, 16, 17

ლავინია 329
ლავინიუსი 325
ლათინური ენა 18, 20, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 282, 284, 294, 295, 297, 306, 307, 310, 321, 323, 335, 340, 342, 351, 381, 382, 384, 386, 391, 392
ლაოდამია 302, 359
ლარიქოსი 107
ლასოს ჰერმიონელი 122, 123, 241
ლეანდროსი 221, 359
„ლევკიპე და კლიტოფონი" 229
ლევკონოე 347
ლესბია 293, 296, 297, 303, 305, 306
ლესბოსური სკოლა 100
ლესინგი 113
ლეტო 128, 238
ლივიუს ანდრონიკუსი 270, 271, 288
ლივიუსი 382
ლიკამბესი 96, 336
ლიკორისი 352
ლიკოფრონი 211, 238
ლიკურგოსი 45, 144, 342
ლინკევსი 164, 359
ლინოსები 31
ლიპოგრამა 241
„ლირიკული წლები" 82
„ლისისტრატე" 174
ლიტერატურა გადასახლებაში 356
ლიტერატურული დიალექტი 199
ლიტერატურული ნორმა 16, 199
ლოგოგრაფია 78
ლონგოსი 229
ლუკანუსი 311, 368, 369, 370, 375, 384
ლუკიანოსი 212, 230, 231, 382
ლუკილიუსი 273, 339
ლუკიუს ამბივიუს ტურპიო 283
ლუკრეციუსი 285, 286, 287, 288, 309, 317, 319, 321, 325, 384
ლუქსემბურგი 389

მაკარეუსი 359
მაკედონელი ალექსანდრე 15, 198, 243, 351
მაკკუსი 275
მანილიუსი 311
მანტუა 321
„მარგიტესი" 166, 167
მარკელუსი 219
მარკუს ავრელიუს კეისარი 382
მარსელ პრუსტი 386
მარცვალსტრიქონები 235
მარციალისი 295, 311, 375, 379, 380, 383
მასკულტურა 32
მატრონ პიტანელი 168
მედეა 158, 163, 257, 258, 359, 372, 376, 387
„მედეა" 376
მედიოლანუმი/მილანი 389
მეკენასი 319, 320, 335, 337, 338, 339, 340, 344, 347, 349
მელანიპიდესი 180, 181
მელაშვილი 360, 397
მელიკა 78, 179, 337
მენანდროსი 200, 201, 202, 203, 204, 228, 230, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 299
მენელაოსი 40, 48, 49, 50, 119, 160
მენიპეური სტილი 377
მენიპეური ფორმა 230

მენიპოსი 223
მერკურიუსი 275, 276, 329
მეტაკატატროპა 184
„მეტამორფოზები“ 360, 361, 362, 364, 366
მეტარქა 184
მეტრული რევოლუცია 5, 92, 112, 130, 137
მექანე 147
„მიზეზები“ 213, 215, 216
მითოლოგიური აზროვნება 9
მიკენური კულტურა 10, 11
მიკროსტრუქტურები 44, 55, 57
მიმესისი 36, 143, 199, 263
მიმეტიკური ხელოვნება 9, 12, 22, 27, 37, 148
მიმიამბები 210
მიმნერმოსი 79, 94, 352
მიმოსი 207, 208, 209, 210
მინერვა 290
მინოსური კოინე 11
მინოსური კულტურა 9, 10, 11
„მიჯაჭვული პრომეთე“ 147, 157
„მლიქვნელი“ 201
„მოდერნიზმი“ 310
მონოდია 86, 97, 132, 288
მოსელა/მოზელი 389
მოსქიონი 203, 264
მოსხოსი 276, 277
მოქმედების აგება 5, 36, 37, 362, 377
მოქმედების ერთიანობა 37, 38, 39, 42, 70, 154, 270
მსახიობი 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 178, 187, 283
მუზები 31, 32, 82, 83, 84, 103, 105, 106, 114, 116, 120, 126, 128, 137, 216, 219, 239, 243, 261, 262, 263, 272, 286, 313, 321, 329, 330, 340, 362
მუზების საკურთხეველი 259, 261
მუსიკა 32, 36, 105, 117, 129, 143, 148, 149, 150, 151, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 312
„მშვიდობა“ 174
მცირე ილიადა 38
მჭევრმეტყველება 121, 140, 239, 309, 310, 374, 381, 390
„მხედრები“ 173

ნავსიკაა 67, 329
ნარბო/ნარბონი 389
„ნახევრად მენანდროსი“ 282
„ნაჯახი“ 246, 247, 261, 263
ნევიუსი 271, 274
ნემეური ოდები 135, 220
ნეობულე 90, 91, 96
ნეოტერიკოსები 6, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 297, 304, 311
ნერევსი 123
ნერონი 243, 309, 368, 375, 377
ნესტორ ლარანდელი 241
ნესტორი 50, 52, 65
ნიკანდროსი 222
ნიკობულოსი 277
ნიმფები 249, 250, 323, 325, 348, 385
ნინოსი 223, 224, 228
ნიჟარაძე 64, 397
ნიღაბი 145
ნომოსი 183, 184, 185, 188, 189, 190
ნონოს პანოპოლისელი 221

ობინკი დ. 103
ობსცენური ლექსიკა 295, 382
„ოდისეა“ 5, 29, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 47, 56, 57, 65, 66, 75, 96, 155, 156, 157, 167, 168, 169, 182, 241, 270, 271, 326, 328, 329
ოდისევსი 29, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 67, 106, 155, 160, 167, 171, 183, 253, 258, 271, 329, 330, 359
ოვიდიუსი 18, 101, 201, 214, 295, 310, 352, 353, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 384
„ოიდიპოს მეფე“ 160, 164, 376
ოიდიპოსი 118, 160, 372
„ოიდიპოსი“ 376
„ოიდიპოსი კოლონოსში“ 160, 376
ოლენი 10

ოლიმპიური ოდები 124, 128, 134, 135
ოლიმპოსი 47, 49, 107, 258, 272, 311
ომფალოს 184
ონაგოს 275
ონესიმოსი 203, 204
ონომატოპოიეა 117
„ორგზის მომტყუებელი“ 276, 277
„ორესტეა“ 118, 144, 157, 164
ორესტესი 159, 162, 164, 359
„ორესტესი“ 151, 162, 163
ორფევსი 10, 86, 193, 318, 323
„ოქროს საუკუნე“ 309, 310
ოქროს საშუალი 345, 347
ოქსირინხოსი 104, 106

პავსანიასი 123
პაკატუსი 390
პაკუვიუსი 273
პალასი 126, 246, 330
პალესი 321
პალესტინა 321
პალინდრომი 239, 240, 241
პალინდრომული თავსატეხი 264
პალინოდია 119, 129, 158
პანდორა 85
პანი 253, 254, 255, 256, 258, 260, 263, 316
პანტომიმა 147
პაპირუსი ბარსელონადან 383
პარაბასისი 173, 175
პარაკლაუსითირონი 205, 301
პარასიტოსი/პარაზიტი 168
პართენიონები 117
პართენოპე/ნეაპოლი 324
პარისი 40, 48, 50, 53, 66, 119, 120, 155, 211, 254, 255, 257, 258, 329, 359
პაროდია 95, 167, 168, 170, 171
პაროდოსი 148, 149
პასტორალური პოეზია 209, 314
პატროკლოსი 41, 48, 50, 51, 52, 55, 67, 71, 88, 154, 329, 330
პეანები 31, 115
პეირითოოსი 348
პელოპსი 129
პენელოპე 29, 30, 60, 61, 67, 155, 241, 253, 258, 359
პერსევსი 254
პერსესი 85, 86, 320, 371
პერსიუსი 273, 311, 375
პესტუმუსი 346, 347
პეტერსენი ვოლფგან 28
პეტრარკა 27
პეტრონიუსი 311, 375, 381
პიგრეს ჰალიკარნასოსელი 171
პითიური ოდები 125, 128, 135, 136
პილოსი 29
პინდაროსი 80, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 136, 183, 184, 220, 335, 336, 337, 338
პისტოკლერუსი 276
პლავტუსი 274, 275, 276, 277, 278, 281
პლატეა 123
„პლატეას ელეგია“ 123
პლატონი 26, 101, 102, 105, 114, 119, 150, 182, 186, 198, 201, 212, 227, 238, 335, 396
პლინთისი 265, 266
პლინიუს უმცროსი 295, 375, 381, 382
პლინიუს უფროსი 311, 375, 381
პლუტარქოსი 152, 182, 194, 195, 228, 229, 382
„პლუტოსი“ 174, 183
პოეტური „მე“ 82, 83, 84, 87, 366
„პოეტური ეროტოლოგია“ 359
„პოეტური ხელოვნება“ 12, 35, 36, 83, 216, 219, 286, 326, 350, 395
„პოიესისი“ 172
პოლემონი 203
პოლიკრატესი 113, 120, 121
პოლისი 13, 15, 79, 89, 94, 99, 140, 143, 174, 175, 198
პოლისური კულტურა 12, 14, 15, 78, 82
პომპეიუს ტროგუსი 310
პომპეიუსი 369, 370
პომპონიუს მელა 311
პოსეიდონი 49, 51, 52, 58
პრატინასი 185
პრაქსინოა 208, 209
პრეტექსტები 271, 272, 377

პრიამოსი 41, 47, 54, 66, 67, 74, 104, 120, 121, 154, 211, 255
პროლოგოსი 148, 149
პრომეთე 85, 147, 157, 159, 164
პროპერციუსი 310, 325, 326, 333, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 384
პროტაგონისტი 153, 160, 161, 164, 173, 176, 327, 328, 329, 330, 331
პროტესილაუსი 359
პროფესიონალიზაცია 147
პულიდამასი 50, 52, 53, 66
„პუნიკა“ 371
„პუნიკური ომი“ 271, 370

რადიკალურ-ავანგარდისტული 140, 141
რაინი 389
რემუსი 211
რეჟისორი 28, 147, 148
რესოსი 330
რეტორიკა 375, 381
რიტორიკა 69, 159, 181, 238, 311
რიტორიკული გამოტოვება 80, 120
რობერტ მუზილი 386
რომაელები 18, 211, 270, 272, 273, 277, 319, 351, 370
რომანი 227, 228, 229, 375
რომაული ავანგარდი 6, 288
რომაული კლასიკა 310, 311, 360
რომაული ლიტერატურა 24, 69, 97, 270, 288, 309, 311, 344, 350, 368, 374, 375, 388
რომაული პეგემონობის პერიოდი 17
რომი 18, 199, 264, 270, 271, 272, 285, 310, 313, 317, 319, 320, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 336, 338, 343, 353, 365, 369, 379, 381, 382, 385, 389
რომულუსი 211, 271
რუსული ფორმალისტური სკოლა 20
„საგანთა ბუნებისათვის“ 319
საგნობრივი ეპოსი 79, 170, 220, 286, 320, 325
საგნობრივი პოეზია 319
საგნობრივი პოემები 221, 322, 359
საგუნდო სიმღერა 80, 115, 118, 120, 122, 133, 136, 148, 149, 150, 179
„საკუთარი თავის დამსჯელი“ 283
საკურთხეველი 185, 235, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263
სალამინი 37, 94
სალამური 252, 253, 316
„სამედიატორო სასამართლო“ 203
„სამინადმოქმედო“ 319
„სამოსელი ქალი“ 203
„სამოქალაქო ომი“ 368
სამუელ ბეკეტი 386
„სამუშაონი და დღენი“ 83, 84, 85, 86, 222, 320
სანტორინის კატასტროფა 10, 11
საპფო 79, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 132, 133, 293, 304, 305, 306, 335, 336, 337, 359, 367
საპფოური თერთმეტ მარცვლოვანი 132
საპფოური სტროფი 133, 308, 341
სარპედონი 51, 55, 66
სასიმღერო ლირიკა 79, 86, 97, 131, 132
სასიძოები 60, 61, 108
სატირული დრამა 14, 145, 148, 168
სატრფიალო ელეგია 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359
სატურა 272, 273
საფრანგეთი 113, 389
„საქორწინო სიმღერები“ 382
„საქორწინო ცენტონი“ 393
საშულო ატიკური კომედია 274
„სახელმწიფო“ 182, 186
სემონიდეს ამორგოსელი 96
სემონიდესი 79
სენეკა 295, 299, 325, 335, 375, 376, 377
სენეკა უმცროსი 311, 375
სენეკა უფროსი 311
სვეტონიუსი 243, 375
„სიკიონელი“ 203
სილვანუსი 325
სილიუს იტალიკუსი 311, 370, 375, 384
სიმიასი 245, 246, 247, 248, 250, 261
სიმონიდეს კეოსელი 80, 114 123

სიმონიდესი 117, 123, 216, 335, 337
სირაკუსა 136, 389
„სირაკუსელი ქალები ადონისის დღესასწაულზე“ 208
სირია 300
სირინქსი 252, 253, 254, 255
სიროსი 277
სიურრეალიზმი 22, 179
სიცილია 37, 314
სკენე 147, 149
სმიკრინესი 202, 203, 204
სოლონი 79, 93, 94, 98, 101
სოსტრატოსი 202, 276, 277
სოფი ფონ ლა როში 28
„სოფლურ ოპუსკულები“ 382
სოფოკლე 118, 142, 144, 146, 147, 149, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 178, 376
სოფრონი 207
„სპარსელები“ 188, 189, 194
სპარტა 66, 123, 193, 211
სპონდე 130, 131, 194
სტასიმონი 148, 149
სტაციუსი 274, 311, 372, 375, 384
სტენლი კ. 43, 46
სტესიქოროსი 80, 118, 119, 129, 152, 157, 158, 194, 327, 335, 337
სტოიკოსები 324
სტრაბონი 101
სტრატოფანესი 203
სტროფი 120, 124, 132, 133, 134, 137, 180, 306, 308, 341, 347
სტრუქტურალიზმი 20, 21
სტრუქტურული ორგანიზაცია 5, 43
სტრუქტურული სიმეტრია 43, 44, 54, 55, 56, 59, 364
სუპრემატიზმი 22
სფრაგისი 184
სქემატურ-გეომეტრიული 12
სცენოგრაფია 142, 146, 147
სციპიონი 371

ტარაკო/ტარაგონა 389
ტარენტელი ლეონიდას 26, 243
ტატიშვილი ელენე 7
ტაციტუსი 375, 381, 389
ტელამონი 121, 160
ტელემაქოსი 29, 59, 60, 61, 106, 253
ტერენციუსი 274, 282, 283
ტერპანდროსი 184
ტერფსიონ მეგარელი 169
ტექნოპეგნიონი 69, 390
„ტექნოპეგნიონი“ 390
ტექსტით თამაში 5, 36, 69, 74, 232, 234, 245, 262, 263, 386, 390, 392
ტიბერისი/ტიბრი 328
ტიბულუსი 310, 352, 353, 354, 357, 358
ტითონოსი 104, 105, 106, 324
ტიმოთეოსი 180, 181, 183, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194
ტინიანოვი 20
ტირესიასი 58, 219, 220
ტირტეოსი 79, 86, 89
ტიტანომაქია 85
ტიტუს ლივიუსი 310
ტიფონომაქია 85
ტოლოსა/ტულუზა 389
ტომას ელიოტი 335, 386
ტონია 4, 19, 101, 107, 108, 111, 124, 360, 397, 398
ტრაგედია 5, 26, 37, 38, 39, 42, 67, 118, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 172, 173, 174, 177, 189, 200, 202, 204, 205, 211, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 287, 288, 375, 376, 377, 384, 386, 387, 395
ტრაგიკომედია 276
ტრაგიკული კათარსისი 377
„ტრაქისელ ქალები“ 160, 376
ტრევერისი/ტრიერი 389
„ტრისტიები“ 295, 357, 367
ტროა 31, 35, 38, 39, 40, 42, 48, 50, 64, 66, 67, 103, 104, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 154, 156, 157, 158, 208, 258, 261, 300, 302, 327, 328, 329, 330, 333

ტროას ომი 35, 38, 39, 40, 42, 66, 119, 120, 121, 327, 330
ტროელები 42, 51, 52, 53, 330
„ტროელი ქალები“ 147, 158, 376
ტროილოსი 121
ტროქე 194
„ტრფობანი“ 201, 214, 357, 358
„ტრფობის ხელოვნება“ 358
ტურნუსი 329, 330

უგულავა 143, 398
უნიტარისტი 43
ურანოსი 85
ურუშაძე 221, 398
„ურწმუნო“ 201
უწყვეტი სიმღერა/პოემა 360

„ფაინომენა“ 221, 234
„ფალისკური სიმღერები“ 382
ფაონი 359
„ფარსალია“ 368, 369
„ფასტები“ 367
ფეაკები 31, 33, 34, 58, 67, 171, 328
ფედრა 359
„ფედრა“ 376
ფედრუსი 311, 375
ფელინი ფ. 169
ფემიოსი 30, 31, 35
ფერეკიდესი 86
ფერეკრატესი 180, 181
ფიგურული ლექსები 5, 24, 232, 245, 248, 255, 261, 262, 263, 264
ფილელინიზმი 382, 383
ფილისი 359
ფილოსოფია 14, 15, 17, 78, 105, 140, 159, 224, 227, 238, 286, 311, 340, 375, 376
ფილოქსენოსი 180, 182, 188, 194
ფილოქსენუსი 277
ფილოქტეტესი 258, 261
„ფილოქტეტესი“ 147, 157, 160
„ფინიკიელი ქალები“ 376
ფლორუსი 311, 340
ფოინიქს კოლოფონელი 223
ფორმალიზმი 19, 20, 21, 29, 62, 235, 396
ფორმალისტურ-ავანგარდისტული ცდები 386
ფრანც კაფკა 386
„ფრინველები“ 174, 182, 187
ფრინისი 180, 182
ფუნქციონალური დიფერენცია 147, 149
ფურიუსი 294, 296
ფუტურიზმი 21, 22, 179, 194
ფხაკაძე 201, 398

„ქალთა სახალხო კრება“ 174
ქარაქსოსი 106, 107
ქარიტონი 229
„ქეირონი“ 180
ქოირილოსი 166
ქოლიამბები 223, 224
ქორეოგრაფი 147, 179, 180
ქორეოგრაფია 184
ქორიკა 86, 115, 118, 122, 288
ქრისესი 39, 41, 47
ქრისოსტომოსი დიონ 27, 382
ქსანთოსი 49
ქსენოფანესი 26
ქსენოფონ ეფესოსელი 229

ღარიბაშვილი 290, 291, 292, 293, 296, 357, 398
„ღრუბლები“ 173, 182

„ყელსაბამი“ 278

შატობრიანი 386
შვიდთა ლაშქრობა 155
შილერი 113
შკლოვსკი 20

ჩართული სიმღერები 150
ჩიქოვანი სიმონ 21, 22

ცენტონი 386, 387, 393, 394
ციცერონი 222, 273, 282, 288, 289, 299, 309, 324, 335, 352, 375

„ცნობილ ქალაქთა რიგი“ 389
ცრუმორწმუნე“ 201

ძევქსისი 230
„ძევქსისი ან ანტიოქოსი“ 230
ძეუქსიპოსი 121
ძველი ატიკური კომედია 97, 141, 173, 175, 176, 201, 283
ძოპირიონი 208

„წერილები პონტოდან“ 367
„წერის მუხრუჭი“ 385
წინაბერძნული 11
„წმინდა ქორწინება“ 217

ჭკუამიღმური 21, 236

A-ხაზოვანი 10
B-ხაზოვანი 10
ხალინოსები 236
ხომალდთა კატალოგი 31, 38, 44, 155
ხრისალუსი 277

ჰადრიანუს კეისარი 262, 382, 383
ჰარმონია 148, 150, 181, 231, 373
ჰაუსმენი 348
ჰეგემონ თასოსელი 95, 167
„ჰედიპათეტია“ 169, 272
ჰეკაბე 50, 67, 257
„ჰეკაბე“ 376
„ჰეკალე“ 218
ჰელენოსი 50
ჰელიკონი 83, 120, 261, 272, 321
ჰელიოდოროსი 229
ჰერა 49, 51, 107, 217, 219, 238, 239, 257, 258
ჰერაკლე 37, 56, 90, 123, 216, 219, 220, 230, 258, 364, 384
„ჰერაკლე“ 376
„ჰერაკლეიდა“ 37
„ჰერკულეს ოეტეუსი“ 376
ჰერკულესი 359, 364, 365, 366
ჰერმესი 58, 60, 95, 249, 250, 251, 253, 329
ჰერმიონე 359
ჰერო 221, 359, 420
ჰეროდეს ატიკოსი 382
ჰეროდოტოსი 93, 183, 227
ჰეროიდები 359, 367
ჰერონდასი 210
ჰესიოდე 56, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 118, 131, 169, 170, 221, 222, 248, 317, 319, 320, 322, 325
ჰეფესტოსი 34, 49, 50, 154, 171, 257, 258, 330
ჰექსამეტრი 10, 28, 69, 71, 72, 85, 92, 97, 117, 130, 131, 167, 207, 215, 218, 221, 222, 235, 240, 243, 266, 270, 272, 308, 312, 319, 320, 328, 341, 352, 377, 384, 389, 392
ჰექტორი 39, 40, 41, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 66, 67, 88, 154, 327, 330, 333
„ჰილასი“ 384
ჰიმენაიოსები 31, 115
„ჰიმნი აფროდიტეს“ 108, 111
ჰიპერმესტრა 359
„ჰიპოლიტოსი“ 376
ჰიპოლიტუსი 348, 359, 365
ჰიპონაქსი 79, 95, 96, 97, 131, 210, 222, 223, 224, 225, 226, 261, 367
ჰიპსიპილე 359
ჰისპალისი/სევილია 389
ჰომეროსი 5, 9, 10, 12, 13, 14, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 56, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 104, 115, 118, 119, 121, 123, 124, 128, 131, 143, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 166, 167, 168, 170, 171, 182, 185, 212, 214, 221, 226, 231, 232, 234, 235, 238, 241, 242, 246, 247, 251, 266, 270, 272, 300, 311, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 337, 338, 359, 360, 362, 386, 390, 392, 395
ჰორაციუსი 17, 18, 96, 97, 101, 124, 136, 205, 270, 272, 273, 310, 335,

336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 360, 384, 395
ჰოსიდიუს გეტა 386, 387

M. von Albrecht 270, 271, 273, 275, 282, 289, 293, 311, 312, 318, 319, 325, 327, 331, 336, 353, 354, 356, 360, 368, 370, 371, 372, 375, 377, 379, 386, 388, 398
Allan 142, 402
Asinaria 275

Bisula 390
Blume 145, 398
Brink 350, 398
Brinkmann 396, 398
Browning 382, 399

Campbell 183, 399
carmen perpetuum 360, 366
carpe diem 347, 349, 421
contaminatio 274

D'Angour 23, 163, 399
DNP 168, 182, 399

Effe 205, 211, 213, 220, 223, 399
Eliot 335, 399

fabula crepidata 273, 287
fabula palliata 274, 277, 287
fabula praetexta 273, 287
fabula togata 274, 287
Forberg 295, 399
Fraenkel 336, 399
Fragmentum Grenfellianum 205
Fuhrmann 289, 399

Gärtner 384, 388, 399
Georgica 319, 420
Gordesiani 10, 46, 54, 55, 56, 91, 154, 331, 360, 368, 399, 400
Görgemanns 221, 230, 400
Greene 105, 400, 401

Harris 311, 385, 400
Helm 308, 400
Hordern 189, 400
Hose 400
humanitas 277, 282

Janecek 21, 400
Janssen 189, 400
Jessop 266, 400
Jocelyn 400

Kirk 43, 400
Kißel 400
Korzeniewski 400
Kuch 229, 400
Kullmann 39, 400
Kwapisz 24, 245, 400

La Dolce Vita 169
Lamacchia 387, 400
Latacz 87, 142, 401
Leeman 401
Lesky 142, 189, 201, 206, 210, 213, 221, 230, 401
Lévi-Strauss 401
Lohmann 44, 45, 401
Lucas 143, 153, 401
Luz 24, 70, 232, 234, 245, 264, 401

Maehler 130, 401
Mathiesen 148, 188, 401
Mosella 389
Mount 294, 401

nugae 298, 306, 392, 419
Numberger 337, 343, 401
Nünning 288, 401

Obbink 103, 107, 401
Odusia 270, 271

Parentalia 388
Pax Augusta 309
Pax Romana 309
Pervigilium Veneris 384, 423
Petersmann A. 401
Petersmann H. 401
Pickard-Cambridge 401
pietas 331, 332, 387

pius 332
Poetae novelli 382
praeteritio 80, 120, 121, 415
Prete 388, 401

Schadewaldt 30, 402
Schwindt 24, 375, 400, 402
Seeck 402
servitium amoris 353
Skinner 400, 401, 402
Snell 130, 401, 402
Stanley 43, 46, 402
Storey 142, 402
Suerbaum 270, 271, 272, 273, 275, 282, 402
Sutton 183, 402

Tabulae Iliacae 264
Theodorakopoulos 302, 402
Tonia 105, 402

Welskopf 306, 402
West 83, 130, 402
Wright 176, 402

Zimmermann 83, 85, 87, 95, 97, 101, 113,
116, 118, 120, 124, 142, 143, 144, 166,
173, 180, 181, 183, 201, 402, 403

Гаспаров 194, 289, 297, 303, 304, 307, 311,
313, 314, 315, 317, 324, 336, 341, 342,
350, 382, 388, 403
Гордезиани 30, 39, 43, 45, 46, 64, 403
Клейн 43, 54, 403
Лотман 44, 403
Терёхина 21, 403

Rismag Gordeziani

INNOVATION, FORMALISM AND AVANT-GARDE IN GRECO-ROMAN LITERATURE

Summary

Chapters and Subchapters

Contents (5)
Preface (7)
Introduction (9)

1. Homer: Inexhaustible Paradigm of the Coexistence of the Traditional and the Novel.
   Preliminary Notes (26). Construction of Action and Structure of Conflict (37). Structural Organization (43). Structural Symmetry of the Iliad and the Odyssey (47). Character Individualization (63). Textual Plays (69).

2. The New Spirit and Poetic Forms of the Lyric Years
   Preliminary Notes (78). Self-Presentation and Main Trends in the Quest for Novelty (82). The Metric Revolution (130).

3. Trends in the Old vs New Opposition in the Realm of Drama.
   Preliminary Notes (140). The World of Classical Tragedy: All-Embracing Innovations (142). The Innovative Impulse of Antiepos (166). "We are to invent everything" (172). Avant-Garde in the Literary Life of the Classical Period (178).

4. Hellenistic and Post-Hellenistic Innovations and Experiments.
   Genre-Related Novelties (198). Experiments in Textual Plays (232). Figure Poems (245).

5. Innovators, Classics and Marginals in Roman Poetry.
   The Old Becomes the New (270). The Neoterics or the Roman Avant-Garde (288). Innovations at the Height of the Principate Period (309). Textual Plays under the Shadow of the Classics (381).

   Epilogue (395).

In this book, I discuss the processes inherent to Greco-Roman literature from Homer till late Antiquity that find similarity with the developments observed in modern western literature.

Chapter One is devoted to the co-existence of the traditional and the new in the Homeric epics, which proves paradigmatic not only for the subsequent Greco-Roman, but also for the entire European literature. I explore how Homer employs tradition to propose principal novelties in several directions:

a. Construction of action. As noted already by Aristotle, Homer essentially differs from other epic writers by his new conceptualization of the unity of action. This is best manifested in his manner to render through a chain of associations the whole story of the Trojan War (the *Iliad*) and of returns (the *Odyssey*) within a narrow limit of several-day story time by intensifying certain motifs and skilfully arranging ante- and post-Homerica information;

b. He shifts to the background the traditional mythopoetic conflict structure, which is based on a succession of arguments and functions, and offers his own model of epic conflict development: a conflict started upon a divine will ends in divine reconcilement;

c. In terms of composition, he applies the principle of symmetrical arrangement of compositional elements at the levels of microstructure (the characters' speeches), megastructure (large episodes or songs) and macrostructure (the entire poems). The dominant compositional principles of the poems are ring composition (a b c b' a') and parallel division (a b c ... a' b' c' ...);

d. At the level of character individualization, Homer shapes the existential dimension of the characters by means of transforming the quantitative principle into qualitative, which later was recognized as a merit of his epics;

e. In Antiquity, Homer was regarded as the forefather of diverse forms of what Ausonius amply termed *technopaegnion.* The Homeric novelty is never unmotivated, nor is it blindly aimed at opposing the traditional; it rather serves to the development of the traditional by proposing something that is innovative in principal.

Chapter Two discusses literary novelties introduced first by Hesiod and later by the lyric poets of the Archaic period. While Hesiod's *Works and Days* is difficult to assign to a particular literary genre, whether thematically or structurally, he obviously starts a new tradition in Greek epic poetry, different from the Homeric tradition. Hesiod's highly overt poetic *self* can be seen as a precursor of archaic lyric poetry, where the spirit of innovation is manifested with particular strength.

Apart from establishing a new genre – a fact of revolutionary significance by

itself – both declamatory and melic lyric poets were distinctly individual. In the book, the first group is represented by three names: Archilochus, distinguished by his determination to express his own position, different from others'; Solon, the author of quasi-meditative political poetry; and Hipponax, who introduced new accents into lyric poetry and opened a way for parodic pathos in literature.

Greek monodic poetry is represented in world literature by three brilliant poets, profoundly different from one another but alike in their inexhaustible zeal for innovations – Alcaeus, Sappho and Anacreon. Their vast influence on Greco-Roman and more generally, European literature has always caused sincere admiration. The book discusses principal novelties associated with their names in terms of a shift from rhetorical to monodic lyric poetry and individual ways of articulating implications.

The hardest challenge of meeting the expectations of those who ordered choral songs for solemn, festive or mournful public occasions were allotted to choral lyric poets who were to follow tradition and at the same time be overly resourceful. Being professional poets, they were frequently expected to produce something altogether new. This explains the markedly individual character of their works as well as their special focus on innovations. Alcman calls his choral works "new songs", while Stesichorus, who extensively employs epic motifs in his voluminous works, essentially transforms traditional stories. An illustration to this is not only his palinode but also his principal change of traditional mythological stories. Ibycus avoids eulogic narratives of the immortal deeds of the great heroes that have traditionally been part of heroic songs. Instead, he employs the method of praeteritio to briefly refer to them and focuses on previously ignored less conspicuous episodes from their lives.

Some poetic experiments of the late archaic period were evidently aimed towards the absolutization of the formal dimension, as exemplified by Lasos' so-called asigmatic poetry. The pride for his contemporary heroes' valorous deeds inspires Simonides to build a bridge between the legendary past and the present and portray as a single string of paradigms the great deeds of heroes of the mythopoetic past and of his times.

Pindar, the second greatest Greek poet after Homer, holds a special place in terms of introducing brave innovations in the amplest possible manner. He is the first to voice his innovative agenda, admitting, however, to the threats of attacks from opponents and the difficulty to produce something new after so much has already been said. His innovative spirit most powerfully manifests itself across all poetic dimensions of his epinicia: his exquisite poetic language, original prooemia, unparalleled poetic interpretation of the appeal of victory in games, etc. Among the major accomplishments of the archaic Greek lyric poetry is the metrical

revolution. This very period gave birth to all presently known declamatory and melic verse meters. The powerful potential of metrical poetry brought about the development of multiple verse segments.

Chapter Three is devoted to literary processes in the classical period when the concepts of the traditional and the new shaped as a special dimension, broadly, in intellectual and narrowly, in literary and artistic thought. Greeks faced the challenge of choosing a path for further social, political and cultural development. Four directions were gradually shaped in literary practice and theory, which can conventionally be described as a. academic, b. comedial-parodic, c. comedial-vituperative and d. radically avant-gardist. The first and the third are related to the development of drama, one of the important phenomena of ancient culture, which had two dimensions, extraliterary (theatre architecture, theatrical properties, functional differentiation and professionalization, music, etc.) and intraliterary. At the extraliterary level, Greek drama is the best example of continuous innovative initiatives from the classical period till the end of Antiquity. At the interliterary level, Aeschylus', Sophocles' and Euripides' plays "used up the limit" for novelties and the subsequent period of Greek drama proceeded without any important innovations. As concerns comedy, it enjoyed a far longer path of innovations from Aristophanes to Menander and culminated in New Comedy. The vigorous innovative spirit, refined to classical perfection, is inherent both to tragedy and comedy.

The innovative impulse is quite strong in the sphere of comedial-parodic literature. It produced a whole series of parodies that counterbalance Homeric epic motifs, shaping into a new literary form of antiepos. Another novelty is the so-called gastrological poetry and its impressive scope.

The heyday of the classical period was marked by avant-gardist trends, which openly opposed traditional forms and proposed new directions. The spirit of avant-garde was especially impressive in music, incurring criticism and derision of the academic "camp" of intellectuals, even Aristophanes, a great innovator himself. Among the objectives on the avant-gardist "agenda" was to liberate music from the grips of literary text and give it an opportunity to develop on its own. As concerns Greek avant-garde poetry, it is best represented by Timotheus' surviving fragments, especially, his nomos *The Persae*, where the author substantially transforms traditional metrical segments. By opposing traditional values, looking for new word-coining principles and attempting vigorously to create a new exalted poetic language, Classical Greek avant-garde compares with 20th century futurism; on the other hand, by intensity of emotions, exaltation, a quest for more direct ways of moving the audience and the high level of expressiveness across all poetic dimensions, it is closer to modern expressionism.

Chapter Four focuses on the Hellenistic and post-Hellenistic period, which is rich in literary innovations and experiments. The powerful innovative impulse was mainly manifested in the abundance of literary genres. The most important novelty in the dramatic and quasi-dramatic genre was the formation of the New Attic Comedy, whose significance for comedy development is not merely marked by an attribute *nea* "new" in its name. It rather consists in an important transformation of public thought as the society evolved from policymakers (decision-makers) of the classical times to the policymakers' subjects of the Hellenistic period. As a result, the playwrights' interest shifted from politically meaningful issues to the themes of everyday relevance. This in turn gave birth to a number of novelties in drama best represented in Menander's comedies: play stories no more target the "compulsory" mythical or historical persona or events, but offer endless variations of characters and events from everyday life. Thus social drama rejects such "tools" as obscenities and limitless phantasy, traditional laughter triggers and the grotesqueness of the objects of ridicule, and instead aims at sympathy, compassion and the eventual happy-end-driven pleasure. By portraying characters whose personal traits determine the flow of their own and other characters' actions, Menander gave rise to the drama of characters along with the drama of situations. This and other novelties earned his dramas popularity and paradigmatic significance in the ancient world.

The main novelty of quasi-dramatic literature obviously is the new genre of idylls introduced by Theocritus. It reflects Hellenistic poets' interest in smaller forms of literature. His well-known idyll *The Syracusan Women at the Adonis Festival* is the first attempt to capture in poetry the dynamism of movement and simultaneity of events. He also is credited as the creator of bucolic or pastoral poetry. *Alexadra*, attributed to Lycophron, reflects the fadeout of classical drama.

A particularly powerful manifestation of the Hellenistic avant-garde spirit can be observed in narrative poetry. It is mainly represented by Philitas, whose works are almost completely lost, and Callimachus, whose surviving poetic fragments convey the idiosyncratic features of his poetry. Genuinely avant-gardist, he openly opposes traditional forms of narrative poetry and joins passionate debates over the future of poetry. The new poets reject the practice of praising great heroes' deeds in voluminous works and prefer smaller-size literature, later called epyllion, to render poetically less known events. The so-called traditionalists continue to adhere to the traditional principles of epic narrative. Callimachus defends his position through new forms of poetry he favours (epyllion, his etiological "Causes") as well as through substantially revised traditional genres (iambi, hymns and epigrams).

Quest for novelties and the diversity of genres encompasses thematic epics, fables and prose writing. It gives birth to novel and the literature of Lucian, an altogether new world, somewhat isolated from other writers' works. Himself credited as an innovator, Lucian is rather critical of his contemporary public's unreserved urge to require from men of art something new and apparently distinguished. This attitude threatens to devaluate the whole set of criteria for a high quality piece of literature.

Particularly noteworthy are what later Ausonius called *technopaegnion* – various forms of acrostic, telestic, mesostic, syllable verses, alphabet verses, the so-called χαλινοί, griphoi, anagrams, palindromes and isopsephy. The surviving figure poems, Simias' *Pelekys* (Axe), *Pteryges* (*Wings*) and *Oon* (*Egg*), Theocritus' *Syrinx* and Dosiadas' *Altar / Doric Altar / Jason's Altar* and Besantinus'/Vestinus' *Altar / Ionic Altar / Altar of the Muses,* skilfully combine formalism, enigmatic poetry and various forms of technopaegnion.

Chapter Five is devoted to the quest for new forms and principles in Roman literature. The start of Roman literature is marked by the simultaneous adaptation of Greek literature in all its generic diversity. Latin authors had to look for new ways in at all levels: adapt Greek verse meters to the Latin language, develop a new exquisite literary language (and specifically, poetic language), overcome challenges in the transmission of Greek literary works into Latin, employ unsparingly their own talents and intelligence in this process, etc. Starting from Livius Andronicus, the practice of simultaneous literary activities in several genres gradually gives way to monogenre practices and the Roman component increases in the literature rendered from Greek. Plautus, the first monogenre Roman comediographer, displays a high level of genre-specific mastery as he adapts Greek comedies to the Roman stage: he omits or adds scenes, combines parts from different Greek source texts, lavishly uses obscene and coarse language on the one hand and arias and duets on the other – both alien to the New Attic Comedy, and widely applies laughter-triggering scenes and tricks, unlike Menander's "gentle" humour. Terence chooses a different path to closer approach the finesse of Hellenistic playwrights, which, however, proves less appealing to the local public. On the other hand, the superiority of Greek originals over Latinized plays are increasingly noted by Roman intellectuals.

The adoption of Greek literary advancements by Roman literature in the period of Late Roman Republic went as far as the transformation of the "old" or the Hellenic into the "new" or the Latin. The brilliant poetic adaptation of Epicurean philosophy unquestionably lands Lucretius' *De Rerum Natura* (*On the Nature of the Universe*) a place among the masterpieces of Roman literature. Thus, thanks to its all-embracing scope and the high level of refinement, the Roman adaptation

of Greek literature was an unparalleled event in the history of European culture, giving a vigorous impulse to the formation European values. A new stage in Roman reverberation of Hellenistic literature is the so-called Neoteric period. The major achievement of the Neoterics is the intensely innovative character of Roman lyric poetry, thanks to which Catullus' verses, the only surviving pieces from this literary trend, can be qualified as avant-gardist by every possible criteria. He echoes Callimachus as he formulates his poetic creed: a book of poems must be of little size (libellus); delightful (i.e. imparting aesthetic pleasure); new (i.e. different from others); targeting trifle/smaller-scale topics (in contrast to large narrative poems); refined (i.e. structured to some rules); containing the so-called *nugae* (i.e. jokes/trifles) to be reckoned with by authors of voluminous works; ambitious (aimed to be handed down to the following generations). There are many parallels, as well as differences, between Catullus and Callimachus' circle. The parallels, first of all, consist in his being doctus – a learned man. However, unlike the Alexandrians, the Neoteric poets were not philologists "hardened" in lavish libraries and were inferior to the former by education – especially if compared to Callimachus. Most of the Alexandrian poets who inspired Catullus enjoyed close connections and material support from the rulers, and a high social stand and scholarly reputation. The Neoterics, on the contrary, were young men for whom poetry was almost the only occupation and the source of pleasure as well as living. The Alexandrians were driven by a desire to find new ways in poetic art, which they saw in substantial transformation of the traditional poetry, while the Neoterics aimed to introduce Alexandrian principles into Roman literature in order to develop smaller forms of poetry and concentrate on narrower themes. In the literary output of the Alexandrians, structured to Callimachus' theoretical premises, mastery frequently prevailed over poetry, while in the works of the Neoterics, despite their "adherence" to the former, the intuitive principle was dominant, foregrounding the lyric and poetic dimensions as in Catullus' poems. The Alexandrians' works offer a broader scope of themes and information, while the Neoterics are more interested in "fresh", "vibrant" stories that might appeal to their associates. Thus, if the Alexandrian poetry mainly targeted the intellectual elite and nobility, the Neoterics aimed to satisfy the taste, curiosity and idle interest of their friends. Catullus is the first to introduce the following novelties in Roman lyric poetry started by the Neoterics: 1. An influx of obscenities; 2. The idea to draw a line between the poet's personality and the moral of his works; 3. Markedly ingenuous rendering of natural or affected emotions; 4. The "capital-city-boy" style of thinking; 5. The gradation structure of collections: trifles > paradigms mainly from the traditional repertoire > argumentative / analytical epigrams; 6. Surprising combination of words and phrases from different sources:

various strata of Latin, Greek borrowings and own coinages; 7. Polymetric poems. The remarkable success of Catullus' avant-gardist activities is attested by the unfading popularity of his poems and the impressive number of his followers.

One of the central parts of this chapter dwells on innovations proposed by the writers of the Golden and Silver ages. The peak of Roman literature, which is to be qualified as classical, is marked by a shift from the role of an adopter to a rival relative to Greek literature. Having established himself a worthy competitor of Theocritus thanks to his *Bucolics*, Virgil goes as far as to challenge Hesiod by his *Georgica* and even Homer by his *Aeneid,* inspiring centuries-long debates among literary scholars over the superiority between him and Homer. At all the three stages of his literary activities, Virgil offers a sweeping array of innovations, which is exclusively typical of high classics. The spirit of novelty permeates the entire poetic structure of *Bucolics* and *Eclogues* and manifests itself at all levels including 1. geographical distribution; 2. the "classical" clarity of the collection structure; 3. combination of different idylls under one eclogue when adapting Theocritus' idylls; 4. portrayal of shepherds to represent humans in general; 5. ideological aims (a new concept of Amor, return of the Golden Age, etc.). Among the main novelties of *Georgica* are 1. the fusion of concepts of large-size and small-size literary works; 2. conceptual bonds between semantic elements in thematic epics; 3. poetic propaganda of politics. *Aeneid*, the universally recognized peak of Virgil's and more broadly, Roman literature, is marked by an in-depth understanding of the Homeric tradition as well as by comprehensive novelties at all levels of the development of the Roman national epic poetry: 1. Virgil chooses a totally unexpected, new way to "compete" with Homer. He continues the Homeric story and chooses as the protagonist the second important hero after Hector. However, unlike Homer, he does not leave Aeneas in Troy but, like Stesichorus, assigns him the mission of moving to Italy together with his household and establishing there his Trojan lineage; 2. The *Aeneid* combines the architectonical principles of the *Odyssey* and the *Iliad*. In Books 1 to 6, Aeneas' story develops against a dynamic setting, as in the *Odyssey*, while in Books 7 to 12, it is confined to a more limited area, as in the *Iliad* – the basin of the Tiber River and the future location of Rome; 3. Almost all important episodes and scenes of the *Aeneid* echo either the *Odyssey* or the *Iliad* but are transformed so as to acquire essentially different functions; Virgil's Aeneas starts a new stage of character individualization and represents a fusion of different concepts of hero; 5. Despite total determinism, Aeneas does not lose the dynamism of a dramatic character. For him, as for a hero foreordained by the gods, the opposition of two alternative elements is replaced by an opposition of the desirable and the necessary. The Homeric quantitative-existential method of character individualization is replaced by Virgil's emotional-

functional method, which marks the transition of the ancient concept of human being to the medieval level; 6. A number of lines from different Books conveying divine annunciations, prophecies of the souls of the deceased and ekphrases about Rome's historical mission and function refer to the predictions of events that, from the poet's perspective are part of the great past, present or future. Therefore, Virgil can be considered the poet of the past, the present and the future at the same time. All the above-mentioned, and a number of other questions related to Virgil's language and style, present him as the greatest poet of the national Roman literature, who fully exposed the powerful innovative impulse of the classical literature.

In terms of innovations, Horace, the true classic of the Roman lyric poetry, deserves special mention. He is the first Roman poet to qualify himself as lyricus vates. His vast vision of all dimensions of life, whether personal, social or political, as well as his profound grasp of literature and art makes him unparalleled in ancient lyric poetry. He did not reject or neglect the traditional but developed or transformed it in the new light, giving rise to major novelties across all principal dimensions of poetic art: a. The transfer of a number of Greek poetic meters to a Latin verse, some of which were new to Roman literature. In a number of cases, he subordinated meter to a poetic mood, liberating the former from generic constraints; b. The unusual order of words and word combinations in a verse structure, which causes some tension for the reader; c. The tendency to approach and at the same time get distanced from different intellectual trends, high level of philosophical thought and statement of theses in the context of the poetic argumentation of several conceptual senses: *aurea mediocritas* "the golden mean", *est modus in rebus* "there is a proper measure in everything/ there is a medium in things", *carpe diem* "seize the day", etc.; d. The modified poetic form of prose epistles originating from satire, which apart from being poetic, are highly analytical, especially from the perspective of poetics and comparative literature; e. the start of the depoliticization of literature.

Essentially depoliticized love elegy is to be considered the child of Roman literature and hence a novelty in the literary process. Tibullus', a truly "classical" elegiac poet's sincere and refined elegies are succeeded by Propertius' verses, marked by a gradual generic diffusion, and eventually by Ovid's frolic poetry, the finale of the genre. Ovid's innovations outstand by their scale and diversity not only in Greco-Roman, but in world literature. The brief life of Roman love elegy ends with his *Amores*, while his *Ars amatoria* and *Remedia amoris* start a new "genre" of "poetic erotology". His *Heriodes* establishes the so-called feminist trend of "poetic love epistolography". However, Ovid's innovative spirit is best revealed in his *Metamorphoses,* which he classifies with an ample term

carmen perpertuum. Ovid's original technique employs the following controversy: the basic model underlying the closed structure of the numerous traditional stories used in the poem vs the principles aimed at overcoming the closedness in the overall composition of the poem. If considered as an integral structure, *Metamorphoses* is an epic, but if considered as a unity of autonomous structures, it can be viewed as an antiepic. In this consists the novel and original character of *carmen perpertuum* as a genre. While in exile, Ovid pioneered autobiographic quasi-documentary poetry, which in fact gave birth to what in the 20th century was labelled as "exile literature".

The epic writers of the "Silver Age" aspire for overcoming matrices, which "boosted" epic output and contributed to an almost exhaustive coverage of the epic genre. The accompanying novelties are best represented in the development of conflict structure. However, the rise in historical epic poetry proved short-lived. In his *Pharsalia,* Lucanus substantially alters the sequential structure of arguments and functions, which is driven by his principally new world view. This entails a change in his attitude to the traditional models of conflict structure. In Lucanus, the opposition between qualitatively equal members is changed to an opposition of essentially unequal members: idea and reality. At the level of idea an argument with a negative function becomes void by an argument with a positive function. The situation is opposite at the level of reality. The members to the opposition swap in the qualitatively new conflict structure: at the level of idea an argument with a negative structure is related to an argument with a positive structure in the same way as at the level of idea an argument with a positive structure is related to an argument with a negative structure. Members to the opposition and functions are not distinctly shaped in Silius' annalist narrative poem *Punica*. The poet does not structure the story to the principle of epic composition but renders it chronologically, which in fact marks an end to historical or annalist epic poetry in Roman literature. Crisis symptoms are evident in traditional-mythological epic writing as well. Despite a number of novelties, neither Valerius Flaccus nor Statius proposes any important prospects for the development of mythological epos. Their efforts to adhere to the principles of firmness and heredity at the external, story level and at the same time, to overcome traditional epic norms result in an obvious tension between the external and inner structures, and as an outcome, lead Roman epic poetry to the ultimate decline. This period in Roman literature is distinguished by a high level of eclecticism in other genres as well. Two trends become especially evident: the reputation of prose writing grows vigorously and a certain parity is established between the multiple genres, almost all of them represented by paradigmatic figures.

As concerns poetry, Seneca and Martialis attract particular attention. Seneca, one of the greatest intellectuals of Antiquity, is the first Roman author equally prolific in poetry and prose writing. Apart from this, both his theoretical and poetic works remarkably outstand in their response to the spirit of the age, presenting him as an avant-garde writer. Despite the centuries-long history of epigrammatic poetry in Antiquity, Martialis is the first to promote and defend its generic significance. He ranks his epigrams higher than voluminous works with "traditional stuff". In fact, judging by the innovations he introduced into epigrammatic poetry and the level to which he raised it, Martialis appears as a true "classic" of the genre. The fading of interest in elevated classical writing and aspiration for the novelties proposed by the so-called "applied" literature becomes growingly evident in the Principate period, suggesting the ultimate decline of classical literature.

Out of the two contradictory trends in post-Principate Rome, frequently appearing in the works of the same author – the rise of the Christian Church and ideology and the decline of the basically mimetic pagan ancient tradition – I consider only the second, the so-called Greco-Roman line. Its main characteristic trait is the aspiration for the new with a look at the old, mainly from the formal and applicative perspective. It has three major directions: a. The hegemony of poetry giving way to the hegemony of prose; b. The full-scale revival of the phil-Hellenic spirit in the times of Hadrian; literary activities of poetae novella/neoterici c. Once again, an exercise aimed at the adaptation of the classics in the post-classical Rome with variations on the theme of Venus (Alcestis – Papyrus, Pervigilium Veneris); d. Cento – the emergence of new literature from intertextuality and literary games (Hosidius Geta); e. Theoretical and practical summing-up of the literary games of Antiquity (Ausonius, the theorist of *Technopaegnion* and the author of the Anthology of Technopaegnia).

Epilogue. Horace's *Epistle to Augustus* (Epist. II, I) says: "if novelty had been as hateful to the Greeks/as to us, what would we have, now, to call ancient? What would we have to sample, read and thumb?" (90-92). Horace argued that the continual search for innovation was in what Greeks excelled most and what enabled them to create outstanding literature. In fact, the spirit of innovation served as a driving force of Greek literature from the time of Homer. In the Hellenic period this was best evidenced in three main literary genres: epic poetry, lyric poetry and drama. The latter emerged in the history of literature with almost "biological" regularity, giving birth to a multitude of relatively minor genres and forms of literary output including heroic, didactic, genealogical or parodic poetry, tragedy, comedy, as well as poetically-coloured historical, rhetorical and philosophical prose. Until the end of the classical period, innovation played a leading role in Greek literature in

terms of refining the main genres, perfecting the expression of thought and poetic creativity and developing a stance towards the concepts of human being and the meaning of life. The result was the formation of the so-called normative genres represented by writers whose literary individuality was defined not by the unity of formal features, but rather by the depth of comprehension and expression of thought, the richness of poetic language and the force of creative potential, and most importantly, by their target at the general public rather than at its specific segment, the latter being especially true of epic poets and playwrights. As early as the classical period, normativity, sometimes aligned with traditionalism, tends to offer something new through the deviation from, and in many cases, rejection of the norm/tradition. Given the growing difficulty of excelling classical authors by the intrinsic qualities of literature, irrational in essence, innovation appeared to be primarily concerned with the reformation of formal features.

Beginning from as early as the 4th century BC, i.e. the late classical period, Plato brought forth his well-known theory of ideas. He never proposed a systemic definition of the essence of the idea, which left an ample room for interpretation and led to endless debates since the beginning of Antiquity. However, nobody doubts that Plato understood ideas as forms acknowledging the primacy of the "external form" or "contour". In this light, he can be considered the forefather of the concept of formalism. It is not accidental that the desire to defy traditions in the Hellenistic period was evidenced in the search for changes, which ultimately resulted in the modification of the so-called classical genres and the attempt to fully replace them.

In the beginning, Roman writing chose the path of creative recreation and adaptation of the Hellenistic literary tradition. The Hellenistic impulses and revolutionary changes introduced in the literary processes in the 1st century BC led to landmark achievements and the establishment of standards. This revival resounded through the end of the 1st century AD, while the decadence of the later period defined by literary experimentation clearly marked a deviation from the norms set by the Roman classics.

Innovative attempts of Greco-Roman authors find parallels with literary movements and experiments of the modern time. This is understandable since Western culture still abounds in Greco-Roman impulses and the contemporary authors' attempts to deviate from the norm can in many cases be interpreted as a direct or indirect attempt of distancing themselves from the Greco-Roman tradition. This explains a multitude of such features in the repertoire of Greek and Roman authors that in today's literary studies can be termed as innovation, formalism and avant-garde.