საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ხელნაწერის უფლებით

დისერტაცია წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

0304

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნენისასა და მართვის ფაკულტეტი

თეატრმცოდნეობა

თამარ ცაგარელი

სათეატრო აზრის ევოლუცია
(ანტიკური ეპოქიდან იტალიური რენესანსის ჩათვლით)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრმცოდნე. სრული პროფესორი მიხეილ კალანდარიშვილი-

სადისერტაციო ნაშრომის დაცვის თარიღი 2011 წ. 21 დეკემბერი

საქართველო
თბილისი, 0108.
2011

შინაარსი

შესავალი ---------- გვ.:3

I თავი

ანტიკური ეპოქა და ძველი აღმოსავლეთის სათეატრო აზრი----------გვ.:21

- პოეტიკა ----------გვ.:35

-"ნატიაშასტრა"----------გვ.:71

II თავი

- შუა საუკუნეების ეპოქის სათეატრო აზრის მიმოხილვა----------გვ.:85

- შუა საუკუნეების აღმოსავლეთის ქვეყნების სათეატრო აზრი----------გვ.:121

III თავი

- სათეატრო აზრის მიმოხილვა საქართველოში (თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის საწყისებიდან აღორძინების ეპოქის ჩათვლით)----------გვ.:131

IV თავი

- სათეატრო აზრი აღორძინების ეპოქის იტალიაში----------გვ.:171

დასკვნა ---------- გვ.: 203

შენიშვნები ---------- გვ.: 206

გამოყენებული ლიტერატურა ---------- გვ.: 212

შესავალი

სათეატრო ხელოვნების საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე სასცენო შემოქმედებამ არაერთგზის განიცადა ფერისცვალება. მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ წმინდა ხელოვნებისეული ცვლილებები, არამედ სათეატრო საქმისწარმოების პროცესიც. მიუხედავად იმისა რომ, სხვადსხვა ეპოქის თეატრი სხვადსხვაგვარად წყვეტდა აღნიშნულ პრობლემებს, რამდენიმე საერთო ნიშანი მაინც განსაკუთრებულად გამოიკვეთა:

1. თეატრი, როგორც საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტი, ყოველთვის იყო მმართველი რგოლის ყურადღების ცენტრში, როგორც სოციუმზე ზემოქმედების უნივერსალური საშუალება;

2. თეატრი ეხმიანებოდა რა ეპოქის სულისკვეთებას, ასრულებდა რა მმართველი ელიტის დაკვეთას, ითვალისწინებდა საზოგადოების მოთხოვნასაც და ცდილობდა, უმეტესად, ალეგორიული მინიშნებით წარმოეჩინა უმთავრესი იდეები, მნიშვნელოვანი პრობლემები და მაყურებელზე აქტიური ზემოქმედებით ეთანამშრომლა სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბების პროცესში;

3. მოარულ იდეათა, ესთეტიკათა, ფილოსოფიურ - მსოფლმხედველობითსა თუ აქტუალურ პრობლემათა სასცენო ადაპტაციასთან ერთად, ხვეწდა გამომსახველობით ფორმებს და აგნებდა წამყვან ტენდენციათა შესაბამის საშუალებებს, ამით კი, განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე წყვეტდა შემოქმედებითსა თუ ადმინისტრაციულ-ფინანსურ და ტექნიკურ საკითხებს.

მსოფლიო სათეატრო ხელოვნება, როგორც ერთიანი და შენაკადური სისტემით არსებული მოვლენა, განვითარების კანონთა თანახმად, ‘‘მარტივი’’ ფორმებით დაწყებული, თანამედროვე კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრის მიგნებათა ჩათვლით, ერთი სახეობის სასცენო შემოქმედებიდან ”გადადიოდა” უფრო რთულ ფაზაში, და მიუხედავად თეატრალური ხელოვნების ეფემერული ბუნებისა, მისი არქეტიპული სამყაროს თაობაზეც კი, გარკვეული ინფორმაციაა შემორჩენილი. ამ მასალის წყალობით კი, შესაძლებელია ვიმსჯელოთ თეატრის გენეზისის იმ სახეობაზე, რომლის შემწეობითაც უკვე ორ ათასწლეულზე მეტია, რაც მსოფლიო პროფესიული თეატრი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ცივილიზაციის განვითარებაში.

თუკი თეატრის ისტორია შეიძლება განვიხილოთ ეპოქების მიხედვით, იგივე სვლა შესაძლებელია გამოვიყენოთ თეატრზე შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურის და მასზე გამოთქმული აზრების შესწავლის დროსაც.

ამიტომაც, სათეატრო აზრის ევოლუციის მთელი პერიოდი, ანტიკური ეპოქიდან პოსტმოდერნულ ეპოქამდე, შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც გარკვეული დროის მონაპოვარი, რომელიც ასახავს პერიოდის დინების პროცესს.

ამგვარად, სათეატრო აზრის კვლევა, რომელიც გამოხატულია სათეატრო ლიტერატურაში, შესაძლებელია გამოვიყენოთ დანაწევრება ქრონოლოგიური სახით, რომელიც მეცნიერულ მიმოქცევაში დიდი ხანია რაც დამკვიდრებულია:

I. ანტიური, ძველი აღმოსავლეთი

II. შუა საუკუნეები,

III. აღორძინება,

IV. განათლების ეპოქა,

V. ახალი ეპოქა,

VI. მოდერნული, სტრუქტურალიზმის, პოსტსტრუქტურალიზმის, პოსტმოდერნული ეპოქების სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშები.

ნაშრომები, რომლებშიც განხილულია სათეატრო ხელოვნება, შესაძლებლად მიგვაჩნია შევისწავლოთ ამ ქრონოლოგიის მიხედვით. ვინაიდან, აღნიშნული პრობლემების კვლევა-ძიება, შესაბამისად, უნდა დაიწყოს ანტიკური ეპოქიდან, რის საშუალებას თავად თეატრის ისტორია გვაძლევს. შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქების შესახებ გამოთქმული და გამოხატული აზრით, რომელიც ჩვენამდე მოღწეულია, როგორც ისტორიულ დოკუმენტებად, ამა თუ იმ ფილოსოფოსთა, რელიგიური პირის, მწერლისა თუ პოეტის თხზულებებში, ნათელი ხდება, რომ ეს ორი პერიოდი შინაგანად არის დაკავშირებული ანტიკურ ეპოქასთან. ”შუა საუკუნეებში მოხდა სათეატრო ხელოვნების დიფერენციაცია, შეიქმნა სამი სათეატრო სანახაობითი კულტურა (სამოედნო თეატრი, საკარო თეატრი და საეკლესიო სანახაობა) და ჟანრებიც.”[1] მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში აქცენტი გადატანილი იყო იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელ სათეატრო ესთეტიკაზე, ნაწილობრივ მაინც, გამოიკვეთა ანტიკური სანახაობითა კულტურის რამდენიმე ასპექტი, რომლის უგულველყოფა სათეატრო აზრის ანალიზის დროს შეუძლებელია. ეს იყო რიტუალი. მედიევისტიკის თეატრი, მისი გამომსახველობითი ფორმებით,

პირველ რიგში, სწორედ რომ, რიტუალით განიცდიდა გავლენას შუა საუკუნეების საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. ამისდა მიხედვით ჩამოყალიბდა სათეატრო ლიტერატურის სახეობაც. ხოლო, აღორძინების ეპოქამ, თუ გავითვალისწინებთ, თუნდაც, ტერმინს, სრულიად ახალ საფეხურზე აიყვანა სასცენო ხელოვნება, გამოიყენა და შეისწავლა რა ანტიური ეპოქის მიღწევები. შემდგომ კი, სათეატრო სასიცოცხლო სივრცემ თვისობრივი ცვლილება განიცადა, შესაბამისად, სათეატრო კვლევებმაც. ამიტომაც შესაძლებლად მიმაჩნია აღნიშნული თემა - "სათეატრო აზრის ევოლუცია" - რომელიც ჩემი მრავალწლიანი კვლევის ობიექტია, მხოლოდ სამი ეპოქის სათეატრო აზრის ანალიზს (ანტიკური, ძველი აღმოსავლეთი, შუა საუკუნეები და იტალიის რენესანსის ეპოქის ჩათვლით) დაეყრდნოს, სადაც გარკვეულ კანონზომიერებათა ჩამოყალიბებით ხდება მისი შესწავლა. თუნდაც იმ მიზეზით, რომ შემდგომ იწყება თვისებრივი ცვლილება თავად სასცენო შემოქმედებებისა და შესაბამისად, სათეატრო კვლევაც თვისობრივ ტრასფორმაციას განიცდის.

თეატრმცოდნეობა, როგორც სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელი დარგი, სამი შემადგენელი ნაწილით ახდენს სასცენო ხელოვნების შესწვალას: ისტორია, თეორია, სათეატრო კრიტიკა. თეატრის ისტორიკოსებიც, თეორეტიკოსებიც და კრიტიკოსებიც ქმნიან სათეატრო ლიტერატურას. თუ ღრმად ჩავუკვირდებით სათეატრო ლიტერატურის განვითარების მთლიან პროცესს, ნათლად გამოიკვეთება ერთი ნიშანდობლივი ასპექტიც: თეატრის შემსწავლელ სპეციალისტთა სამოქმედო ასპარეზზე გამოსვლით, თვისებრივად შეიცვალა თეატრის კვლევა და აზრი თეატრის შესახებ. ეს ახალი ეტაპი დაკავშირებულია XIX საუკუნისა და XX საუკუნის მიჯნაზე წარმოქმნილ მოვლენასთან, როდესაც სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა მოდერნულ თეატრმცოდნეთა მთელი თაობა.

როგორც ცნობილია, ტერმინი თეატრის მეცნიერება მაქს ჰერმანმა შემოიღო და დაამკვიდრა სამეცნიერო თუ პრაქტიკულ მომოქცევაში.[2] მოდერნულმა თეატრმცოდნეობამ თვისებრივად შეცვალა ამ დარგის კვლევა-ძიებათა ამოცანა, შესწავლის საგანი და მიაგნო კვლევის მეთოდსაც. შესწავლის საგნად აღიარეს სპექტაკლი და არა დრამა, ხოლო მეცნიერთა მიერ მიკვლეულ მეთოდთაგან, ჩემი აზრით ყველაზე ოპტიმალურია მაქს ჰერმანის მიერ აღმოჩენილი "რეკონსტრუქციის პროცესი."[3]

თეატრის მეცნიერებას კავშირი აქვს ფოლკლორთან, რელიგია-მითოლოგიასთან, მუსიკასა და ცეკვის ისტორიასთან, პოლიტიკასთან, სოციოლოგიასთან, ფსიქოლოგიასთან, ესთეტიკასთან, ფილოსოფიასთან, ტექნიკასთან, არქეოლოგიასა და ფილოლოგიასთან, დავუმატებდი თანამედროვე ზუსტსა თუ ჰუმანიტარულ მეცნიერთა მიგნებებსაც. აქედან გამომდინარე მთელი გზა, ანტიური პერიოდიდან პოსტმოდერულ ეპოქამდე, შესაძლებელია ორ ეტაპად განვიხილოთ:

I. სათეატრო ლიტერატურა და მასში გამოთქმული აზრი, რომელიც შეიქმნა დასაბამიდან XIX საუკუნის დასასრულისთვის;

II. მოდერნული თეატრის მეცნიერების სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლის შემდგომი პერიოდი.

ამასთანავე, სათეატრო ლიტერატურა, მისი მრავალსაუკუნოვანი მონაპოვარი, შესაძლებელია დაიყოს სამ სახეობად:

I. ლიტერატურა, რომელიც შექმნეს სხვადასხვა სპეციალობის წარმომადგენლებმა: ქურუმებმა, ფილოსოფოსებმა, ეპისკოპოსებმა, ისტორიკოსებმა, ლიტერატორებმა, მწერლებმა, ფსიქოლოგებმა, სოციოლოგებმა, ზუსტი და ჰუმანიტარული მეცნიერების სხვადასხვა წარმომადგენლებმა.

II. ლიტერატურა, რომელიც შექმნეს სცენის ოსტატებმა: მსახიობებმა, რეჟისორებმა, მხატვრებმა, მუსიკოსებმა და ა.შ.

III. ლიტერატურა, რომელიც შექმნეს თეატრმცოდნეებმა.

სათეატრო ლიტერატურამ შემოგვინახა საერთოდ სალიტერატურო აზროვნებისთვის დამახასიათებელი სახეობათა ფორმები: თეორიული განსჯანი, თეატრის ისტორიის ნარკვევები, ესეები, მოგონებები, ინტერვიუები, სოციოლოგიური გამოკვლევები, ფსიქოლოგთა მიერ სასცენო შემოქმედების კვლევა და ა.შ. თეატრმცოდნეობა, როგორც სათეატრო ხელოვნების პრიორიტეტული შემსწავლელი დარგი, XX საუკუნეში დაინტერესდა თავისი "წარმომავლობისა" და "გენეზისის" მიკვლევით. ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა, რომ უმეტესად შესწავლილია ფილოსოფოსთა განსჯანი და სათეატრო კრიტიკის ნიმუშები, მაგ.:დიმიტრი ჯანელიძე "ქართული თეატრის ხალხური საწყისები," "მასალები ქართული თეატრის ისტორიისათვის" სამ წიგნად, ნათელა ურუშაძე - "ქართული სათეატრო კრიტიკა," ელენე თოფურიძე _"Человек в античной трагедии ", ეთერ

გუგუშვილი ”წარსულის ფურცლები,” ”კოტე მარჯანიშვილი,” ვასილ კიკნაძე ”სივრცე თეატრისა,” ”სინამდვილე და სახიობა,” ”ქართული დრამატული თეატრის ისტორია,” ნოდარ გურაბანიძე ”სტანისლავსკი,” ”სამყარო თეატრალის თვალით,” ”ჩემი ცხოვრების თეატრი;” ნათელა არველაძე ”სასცენო მეტაფორა,” ვახტანგ ქართველიშვილი ”ინტელექტუალურისა და რომანტიკულის ზღვარზე,” ჯაბა იოსელიანი ”კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები,” პაოლა ურუშაძე ”მალაუფლებისათვის ბრძოლის თემა შექსპირულ დადგმებში, ”მიხეილ კალანდარიშვილი ”მოდერნიზმი ქართულ თეატრში,” მერაბ გეგია ”ზეცნობადი თეატრალურ ხელოვნებაში” და სხვა; В. Сахновский – Панкеев – ”О комедии”, Кастелянец Б.О. – ”Драма и действие: Лекции по теории драмы”; Л.И. Гительман – ”История создания "Комеди Франсэз" и сценическое искусство Франции конца. XVII века”; Т. Бачелис – ”Театр за рубежом”; Борис Зингерман – ”Очерки истории драмы XX века”; Очерки истории русской театральной критики, Театральная критика в эпоху XIX общественного подъема середины века, История советского театроведения, А. Аникст – ”Теория драмы от Аристотеля до Лессинг”а, Р. Барт - ”Избранные работы. Семиотика. Поэтика”, G.gassner ”Form and Idea In the modern Theatre”; Eric Bentley ”The Life of The Drama ”; Jon McKenzie ”Perform or Else: From Discipline to Performance (Theatre and Performance, Theory and Practice)”, Eugenio Barba and Nicola Savarese ”A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer (Theory and Practice)” და სხვა. ეს ნაშრომები, უმეტესწილად, განიხილავენ ამა თუ იმ ქვეყნისა თუ ეპოქის გარკვეული პერიოდის, რამოდენიმე წლის ან თუნდაც ნახევარი საუკუნის, თეორიასა და სათეატრო კრიტიკას. ”ხელოვნების დასაწყისში იყო არა მეცნიერი, არამედ ხელოვანი” - წერდა ოტტო ბრამი.[4] აქედან გამომდინარე, ჯერ უნდა აისახოს გზა თეატრის მხატვრულ ნაწარმოებთა წარმოშობა-განვითარებისა, რომ, მასზე დაყრდნობით, შესაძლებელი გახდეს განსაზღვრული თეორიული კანონზომიერების ჩამოყალიბება. ეს კი თავის მხრივ, ნათელს ხდის, რომ თეატრის მხატვრულ ნაწარმოებთა წარმოშობა-განვითარების გზა, ”თეატრის ისტორია თეატრის მეცნიერების შემადგენელი ნაწილია და არა პირიქით.... ის არის არა მიზანი, არამედ, მხოლოდ გზა მიზნისაკენ, ერთი საშუალება. ის გვასწავლის ყველა დროისა და ხალხის თეატრს, სცენას, მსახიობის ხელოვნებას, ტექნიკას.”[5] ამიტომ, პირველად უნდა მოვხაზოთ, მხოლოდ მთავარ შტრიხებში, თეატრის მხატვრულ ნაწარმოებთა

წარმოშობა-განვითარების გზა, რომ მასზე დაყრდნობით შესაძლებელი გახდეს თეატრის კანონზომიერების თეორიული საფუძვლების ჩამოყალიბება, რამდენადაც ეს შესაძლებელია თეატრის მეცნიერების დღევანდელ დონეზე. საუკუნეთა მანძილზე სხვადასხვა ავტორები იკვლევდნენ დრამას, როგორც ლიტერატურის ჟანრს. აქ აღმოსაჩენია და გასავლებია სადემარკაციო ხაზი.

ის გამოკვლევები, რომელიც შექმნილია, დრამატურგიის, როგორც ლიტერატურის ერთ-ერთი ჟანრის, განსჯისა და შესწავლისათვის, ლიტერატურათმცოდნეობის განშტოებას წარმოადგენს, ხოლო დრამა, როგორც სასცენო შემოქმედების საფუძველი, როგორც გამოსახვის ფორმათა მოკარნახე მოცემულობა, თავადაა, სპეციალისტთა შემეცნების ობიექტი და ამ სახის ნაშრომებიც სათეატრო ლიტერატურის ერთ-ერთი განშტოებაა. და თუ დრამა მთავარ ადგილს იკავებს თეტრის ისტორიაში, ეს განპირობებულია, უმთავრესად, დრამის _ ”დაწერილი ტექსტის” შემორჩენის ფაქტით. ამიტომ, თეატრის სააფუძველს ვერც ეს და ვერც ის ფაქტი არყევს, რომ თეატრალური გამოსახვის ღირშესანიშნავი ეპოქები, ხშირად, ამა თუ იმ დრამატურგის მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული. თუმცა, როგორც ცნობილია, თეატრის მეცნიერება ვერბალურ აქტთან ერთად შეისწავლის ვიზუალურ აქტსაც, მისი კვლევის ფორმა სინთეზური ხდება. პიტერ ბრუკი წერს, რომ: `მსოფლიო ყოველი ერისა და ყოველი კონტინენტის თეატრი ადამიანის მთელი სხეულის მიმიკური გამოსახვის ”მასალას” ეყრდნობა _ არის გამოსახვა ”ნატურალისტური” თუ ”აბსტრაქტული.”[6] ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თეატრში, თეატრალურ წარმოდგენაში შეუძლებელია ვიზუალური და აკუსტიკური გამოსახვის _ ცეკვა, მუსიკა, სიმღერა, ჟესტიკულაცია, აკრობატიკა, კოსტიუმი, ნიღბები, მეტყველება თუ დეკორაცია _ შერწყმა ისე, რომ ყველა გამოსახვის ელემენტი `თანასწორი~ რაობით იქნეს წარმოდგენილ-მოსმენილი, არც ერთი მათგანი არ იქნება წინა პლანზე წამოწეული, არც მიჩქმალული, ასე რომ, ვიზუალურ-ვერბალური აქტის წარმოდგენა ერთი მთლიანობაა. ”სასცენო შემოქმედების შესწავლა, მისი ისტორიის კვლევა, ცალკეული ასპექტების გაშუქება, ძალზე გართულებულია, ვინაიდან ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში შესწავლის ობიექტის ეფემერულობა მეცნიერული კვლევა-ძიების ტრადიციული ფორმების გამოყენებას ნაკლებად ემორჩილება. თეატრის ისტორია წარმოდგენების, სპექტაკლების, სანახაობების ისტორიაა და არა დრამის ისტორია, რომელიც თეატრის ისტორიის

მხოლოდ შემადგენელი ნაწილია, როგორც მსახიობის ხელოვნების, თეატრალური მხატვრობის, თეატრალური მუსიკის, თეატრალური კოსტუმების თუ თვით თეატრის შენობების ისტორია.”[7]

ყოველი სახისა და ეპოქის თეატრალურ საწყისშია მიმიკური გამოსახვა, რასაც ხშირად ერთვოდა ვერბალური აქტიც. ამგვარი გამოსახვის უძველესი ფორმა კი, უნდა ვეძიოთ ადამიანის ”შეუბოჭავი” გრძნობიერებით გააზრებულ გამოსახვაში, რომელიც დასაბამიდან გვევლინება ყოველ ეპოქასა და ტომში, ხალხში, ერში. არისტოტელე იზიარებდა სამართლიან შეხედულებას, რომ ”თამაში და მისწრაფება წაბაძვისაკენ სულის ყველაზე უფრო ადრინდელ და ელემენტარულ აღგზნებას მიეკუთვნება.”[8] განვითარების ისტორიით ის უფრო ხნიერია, ვიდრე რელიგია. ამდენად, სათეატრო ლიტერატურის შესწავლა, ამ ობიექტური წინააღმდეგობის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია. ვინაიდან კვლევის ობიექტი განსაზღვრავს მისი შესწავლის საშუალებებს, ამიტომაც სათეატრო ლიტერატურისათვის და მასში გამოთქმული აზრისთვის საუკუნეთა მანძილზე დამახასიათებელი ხდება სხვადასხვა სპეციალისტთა მიერ მათი კვლევისათვის ნიშანდობლივი ფორმების გამოყენება. ეს პროცესი გაგრძელდა მას შემდეგაც კი, რაც გამოიკვეთა მოდერნული თეატრმცოდნეობა და მისი კვლევის ფორმები.

ამრიგად, შესაძლებელია სათეატრო აზრის ევოლუცია ორი ეტაპითა და სამი სახეობით განისაზღვროს. ამასთანავე, სათეატრო ლიტერატურა, რომელშიაც ”ჩაქსოვილია” ამა თუ იმ ეპოქის აზრი, შესაძლებელია, კიდევ დაიყოს შემდეგ სახეობად: მიმოხილვა, საკუთრივ სასცენო ნიმუშების აღდგენა-ანალიზი, თეორიული განსჯანი.

თუ ანტიკურ ეპოქაში, პრიორიტეტული აღმოჩნდა თეორიული განსჯანი, რომელთაც საფუძველი ჩაუყარეს დრამის თეორიას, ვინაიდან კვლევის ობიექტს წარმოადგენდა დრამა, როგორც სანახაობის საფუძველი, ძველ აღმოსავლეთში კი, ყურადღება მიექცა გამომსახველობით ფორმებს, ვიზუალურ მხარეს და მის პრაქტიკულ გადაწყვეტა/განხორციელებას, რომელსაც გააჩნდა მკაცრი მოთხოვნები მათი რელიგიური მრწამსიდან გამომდინარე. ამიტომაც იქმნებოდა ლიტერატურაც და მკვიდრდებოდა აზრი სპეციფიკური ვიზუალური აქტის დასაკანონებლად, მაგალითად, ძველ ინდოეთში შექმნილი ნაშრომი ”ნატიაშასტრა.”

რაც შეეხება შუა საუკუნეებს, X საუკუნიდან, როგორც ცნობილია, საფუძველი ჩაეყარა ლიტურგიულ დრამას, რომლის სტრუქტურის განმსაზღვრელი გახდა ბიბლიური სიუჟეტები, რომელიც, დრამატული განსხიერებით, მუსიკისა და ქადაგების მეშვეობით წარმოადგენდა სათეატრო სანახაობებს, რათა უფრო გაემძაფრებინათ რელიგიისადმი შიშის სინდრომი მრევლისთვის და ამით მიეღწიათ ბატონობას "ქვეყანასა ზედა," მაგრამ XIII საუკუნეში, როგორც ისტორიიდან ვიგებთ, ამგვარი თამაშები განდევნილი იქნა ეკლესიებიდან, რამაც გამოიწვია ლიტურგიული სიუჟეტების გადრამატულებამ და თამაშის ავტონომიურობამ, მომქმედ პირთა და მაყურებელთა ზრდამ; აგრეთვე ბურლესკური სცენების მომრავლებამ, რის შედეგაც ამგვარი თამაშები იმართებოდა ბაზრობებზე თუ საერო დარბაზებში. XV საუკუნეში კი, პროფანური ხალხური პიესების შექმნას დასაბამი მისცა კლერიკალური ლათინური ენის შეცვლამ ხალხური სალაპარაკო ენით, რასაც მოჰყვა ეგრეთ წოდებული "მარხვის ღამის თამაშები" რომელმაც შექმნა განსხვავებული ეროვნული სახეები და ტიპაჟები. რეალისტურმა, ხშირად რადიკალურმა განსახიერებამ შეცვალა რელიგიურ ჭეშმარიტებათა სიმბოლური გაამწყოება ლიტურგიაში. მასობრივი და ეგრეთ წოდებული სოლო სცენების დანაწილება ცვალებად მოქმედების ადგილზე, სიმულტანური სცენის მეშვეობით, რომელზედაც დრამის მთელი მოქმედების ადგილი, თვით სამოთხისა და ჯოჯოხეთის ჩვენების ჩათვლით, ერთმანეთის გვერდითაა აგებული, ემსახურებოდა დრამატულ დაყოფას, ხოლო პროლოგი და ეპილოგი ქმნიდა მოქმედების ჩარჩოს, რომლის დროს საწმყსო მორწმუნეთა წარმოდგენაში იყო ჩართული ქოროს სიმღერისა და ლოცვის მეშვეობით. სწორედ ამგვარი სათეატრი სანახაობების სტრუქტურასა და მისი აწყობის გეგმას, რომელსაც თამამად შეგვიძლია ვუწოდოთ "სარეჟისორო ექსპლიკაცია," ვიღებთ შუა საუკუნეების ეპოქიდან, რომლის შემქმნელებად გვევლინებიან სასულიერო პირები ან მათთან დაახლოებული საძმოს წარმომადგენლები.

რენესანსის დრამა და თეატრი კი, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა XVI საუკუნის იტალიაში გამომდინარეობდა ანტიკური კლასიკური დრამატურგიიდან, რომლის დროს ბჭობამ ანტიკური საბერძნეთისა და რომის პოეზიისა და რიტორიკის შესახებ, გამოიწვია არისტოტელესა და ჰორაციოს თხზულებათა ახლებურად გადაფასება, რომლებსაც დაემატა სკალიგერის თუ მინტურნოს კომენტარები, რაც გახდა იტალიური რენესანსის საფუძველი. მათ არსებით კრიტერიუმებში

ითვლებოდა ნორმატიული წესის სისტემა და, როგორც საყრდენი, მიიჩნიეს არისტოტელეს და ჰორაციუსის ცალმხრივი ინტერპრეტაცია. ამგვარი თეორიული ბჭობის ფონზე წარმოიშვა რენესანსის კომედია, ეგრეთ წოდებული "კომედია ერუდიტა," რომლის პარალელურად აღმოცენდა კომედიის ხალხური სახე "კომედია დელ' არტე," ისევე, როგორც რენესანსული ტრაგედია; ამის პარალელურად კი, საფუძველი ჩაეყარა "პასტორალს" - სამეფო კარის თეატრის სახეს, რომელიც მთელს ევროპაში გავრცელდა, განსაკუთრებით საფრანგეთსა და ინგლისში. წაბაძეს რა ანტიკური ეპოქის დრამებს, მაგალითად, ვირგილიუსის (ძვ.წ.70-120) თუ თეოკრიტეს (III ს ახ.წ-ით) პიესებს. ამ გზით ჩამოყალიბდა იტალიური პასტორალის სამი ფორმა: სამეფო კარის დღესასწაულთა "ეკლოგები" (ბერძნ.:სელექცია), სამეფო კარის მითოლოგიური დრამა და სამეფო კარის ბურლესკო, პაროდია, `მწყემსთა ფარსი.~ იტალიიდან პასტორალური დრამა მთელს ევროპაში გავრცელდა და მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც თეატრალური გამოსახვის ერთ-ერთი ჟანრი, XVII საუკუნის შუალედში გაქრა, მისი ზეგავლენა მაინც არსებითი იყო, განსაკუთრებით მისი მუსიკალური ნომრებით, ბალეტით და ქოროთი, რომელმაც ხელი შეუწყო ოპერის წარმოშობას, განსაკუთრებით იტალიაში. აგრეთვე პასტორალმა ბიძგი მისცა და განავითარა იტალიასა და საფრანგეთში ბჭობა და ხმამაღლა აზრის გამოხატვა დრამატურგიის შესახებ, როგორც სპექტაკლის შექმნის "ესკიზისა." იტალიურ რენესანსში ჩამოყალიბებული დრამატურგიის ათვისება ევროპის ცალკეულ ერებში, საზოგადოებრივი სიტუაციის შესაბამისად, სხვადასხვაგვარად მოხდა. საფრანგეთში კლასიცისტური დრამატურგია ჩამოყალიბდა XVI საუკუნის დასასრულს, ხოლო XVII საუკუნეში, განსაკუთრებით ბუალოს ნარკვევის _ "პოეტური ხელოვნება" _ ანალიზის საფუძველზე განვითარდა ტრაგედიის, როგორც ხელოვნების უმაღლესი ფორმის კანონზომიერება. ფრანგულ კლასიკურ ტრაგედიებში, განსაკუთრებით კორნელისა და რასინის მეშვეობით, რენესანსის ტრაგედიამ მიიღო მისი სრულყოფილი სახე: ხუთი მოქმედება სიმეტრიული აგებულობით, აღკვეთა მოქმედებათა შორის "შუა აქტების" ჩართვა; "სამი ერთიანობა" _ მოქმედება, ადგილი და დრო; მეოთხე _ "ხასიათის ერთიანობა," მოქმედ პირთა სიმცირე, ფიგურების სიმეტრიული კონსელტაცია, ხასიათთა ასახვა დრამატული სიტუაციიდან, თეთრი ლექსის გამოყენება, ენა და სიუჟეტი ერთიანდებიან ალბათობასა და მართებულობაში. არსებითი შეზღუდული მოქმედება გადატანილი იქნა მომქმედ

პირთა ფსიქოლოგიაში, გარეგანი მოქმედებანი კი მოჩანს პერსონაჟთა მიერ მოწოდებულ ”ცნობებში” და არა სცენაზე, ყველაფერი ხდებოდა მხოლოდ მარტო ენაში და მოჩანდა მხოლოდ მასში შესაცნობი. ფრანგული ნაციონალური თეატრის ”კლასიკური ტრაგედიის” კანონზომიერებას, რომელიც ხელოვნური დრამატულობის ხასიათს ამჟღავნებდა, დაუპირისპირდა ”ელიზაბეტური დრამა” ინგლისში. მიუხედავად ფრანგული განახლების ტენდენციების ათვისებისა, კლასიკური დრამის ფორმის გარდაქმნის ცენტრი გახდა უილიამ შექსპირის დრამატურგია. ცვალებადობა მაღალ და დაბალ სტილს შორის, თეთრი ლექსი და პროზა, სერიოზული და კომიკური სცენები ახასიათებდა მოქმედების მსვლელობას, ხშირად მრავალკვანძიანი მოქმედების წარმართვა სიმულტანური სცენებითა და მრავალსახოვანი პერსონაჟებით ფორმალურად უახლოვდებოდა შუასაუკუნოვანი მისტერიების თამაშთა ტექნიკას. ამ პერიოდში თეატრმა (ესე იგი ”ელიზაბეტური თეატრის”განვითარების დრო, რომელიც მოიცავს ელიზაბეტ დედოფლისა (1558-1603წ.წ.) და იაკობ პირველის (1603-1625წ.წ.) აყვავების პერიოდს მიაღწია შექსპირის მოღვაწეობის დროს (1590-1625), რომლის დრამებში და შესაბამისად სპექტაკლებშიც გამოიკვეთა პერსონაჟები სახეობა-ხასიათებით, რომლებიც წარმოადგენდნენ ინდივიდებს, რის შედეგადაც გარეგანი კანონზომიერების ადგილი დაიკავა შინაგანი გრძნობების ფასეულობამ, რაც მასშტაბად იქცა.

ამგვარად, დრამის ღია და დახურული ფორმა, შექსპირის დრამები, ფრანგული ტრაგედიები გახდა დრამის განვითარების ამოსავალი წერტილი XVIII საუკუნის გერმანიაში. ლესინგის (გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი, (1729-1781წ.), გერმანელი მწერალი, განმანათლებელი.) ’ჰამბურგის დრამატურგიით” დაიწყო მიდრეკილება ისტორიული აზროვნებისკენ, რის შედეგადაც თანდათანობით მოხდა მოქალაქეობრივი ინდივიდის ემანსიპაცია და ახალი განსაზღვრა ტრაგიკულისა, როგორც შინაგანი და არა სოციალური განსაზღვრულობით. დრამატურგიისათვის ეს ნიშნავდა ნორმატიული პოეტიკის შეცვლას მისი წესრიგით სიუჟეტის, ფორმისა და სტილისტური ამაღლებისათვის ხელოვნების ცალკეულ სახეებში. გადამწყვეტი ნაბიჯი ამ მხრივ გადადგა ”შტურმისა და შეტევის” ლიტერატურულმა ხანამ (1769-1786), რომლის მიმდევრები იყვნენ შილერი, ვაგნერი, ჰერდერი, ლენცი და გოეთე. ისინი უარყოფდნენ, რომ ხელოვნება მხოლოდ ბუნების წაბაძვაა, უარყვეს აგრეთვე ყოველი სახის კანონზომიერება ხელოვნებაში და დაეყრდნენ შექსპირის გენიას. მათ

აღიარეს ხელოვნება, როგორც ”ახალი ქმნილება.” დრამატურგიულ ნარკვევებში, ჰერდერი და ლენცი ნიმუშად აღიარებდნენ ”ღია დრამის ფორმას,” რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი წესრიგისაგან და მოითხოვდნენ ავტორის ორიგინალურობით შექმნილ დრამატურგიას.

მათ ძირითად იდეებს წარმოადგენდა:

- ადამიანი კონკრეტული სოციალური გარემოს (ნაციის) ნაწილია.
- ზოგადად თეატრი და, მთლიანად, კულტურა დამოკიდებულია ბუნებრივ და სოციალურ გარემოზე: კლიმატზე, ენაზე, ზნე-ჩვეულებებზე, ცხოვრების წესზე, კონკრეტული ისტორიული პერიოდის სპეციფიკურ პირობებზე.
- კაცობრიობა, ინდივიდის მსგავსად, გადის ახალგაზრდობისა და სიბერის საფეხურებს.
- ,,ოქროს საუკუნე‘‘ მომავალშია საძიებელი.
- ადამიანი, როგორც ცოცხალი არსება, ბუნების კანონზომიერებებს ექვემდებარება, თუმცა დანარჩენი ცოცხალი არსებებისაგან მას განასხვავებს გონიერება, საზოგადოებრივი ურთიერთობანი და ენა, რომლებიც წმინდა ადამიანური არსებობის ფორმებს წარმოადგენენ.
- ისტორია ადამიანთა ძალისხმევით იქმნება, ადამიანი ბუნების ძალების ნაწილი და გაგრძელებაა. ეს ძალები, გარემო პირობების სახით, გავლენას ახდენენ ისტორიასა და კულტურაზე, მაგრამ საზოგადოებრივი განვითარება მაინც შინაგან კანონზომიერებებზე, კერძოდ, კულტურის უფრო ადრეული ფორმების ათვისებაზეა დამოკიდებული. ადამიანები ითვისებენ და ამდიდრებენ წინა თაობების გამოცდილებას.
- კულტურის ელემენტებს შორის უმნიშვნელოვანესი ენაა.

ადამიანთა საზოგადოებისა და კულტურის განვითარება არ ექვემდებარება არავითარ საბოლოო მიზანს, მაგალითად, სახელმწიფოს შექმნას. არსებობს მრავალი ხალხი, რომლთაც არ ჰქონიათ სახელმწიფო, მაგრამ ამის გამო სულაც არ არიან უბედურნი.[9]

მიუხედავად ამისა, ანტიკური ტრაგედიის წაბაძვის მცდელობა მაინც შეიმჩნეოდა, როგორც მაგალითად შილერის ”დანიშნული მესინადან.” რომანტიკის დრამატურგია და შესაბამისად თეატრი დარჩა ჰერდერის თეორიული დებულების სფეროში, თუმცა შლეგელის ლექციებმა დრამატული ხელოვნების შესახებ და ლიდვიგ ტიკის დრამატურგიულმა ნარკვევებმა გააფართოვა იმდროინდელი ხელოვნების გაგება.

რომელმაც ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ბიძგი მისცა ისეთი მიმდინარეობის განვითარებას, როგორიცაა რომანტიზმი (აღმოცენდა XVIII საუკუნეში დიდ ბრიტანეთსა და გერმანიაში, XIX საუკუნეში კი საფრანგეთში, იტალიასა და ესპანეთში გავრცელდა.), რომელზედაც გავლენა იქონია შოპენჰაუერის ფილოსოფიამ, რომლის მიხედვით ადამიანს გააჩნია უსაზღვრო სურვილი, ნება, მაგრამ ეს ნება გაცნობიერებული ხდება მხოლოდ გენიაში. ერთადერთი ძალა, რომელიც ადამიანს შეიძლება დაეხმაროს ამ შემთხვევაში არის ხელოვნება. რომანტიზმი კლასიციზმის საპირისპირო მიმდინარეობაა, რომელიც მთავარ ადგილს უთმობს წარმოსახვასა და გრძნობიერებას. ეს მიმდინარეობა არასოდეს ყოფილა სისტემაში მოყვანილი დოქტრინა. ეს იყო ერთიანობა იმ პრინციპებისა თუ აზრებისა, რომელიც იმ ეპოქის შემოქმედთა უმრავლესობას ახასიათებდა. ამიტომ, მიუხედავად საერთო ნიშნებისა, როგორიცაა ირაციონალურის უპირატესობა, ბუნების კულტი, ინდივიდის ემანსიპაცია, რომანტიკოს შემოქმედთა შორის ბევრი განსხვავებაცაა. რომანტიზმმა შეცვალა ადამიანისა და სამყაროს ხედვა. ყოველი ადამიანი წარმოადგენს განსაკუთრებულ არსებას, რაც იწვევს ინდივიდის ეგზალტაციას. ერთის მხრივ ეს გადაიზრდება საკუთარი ”მე”-ს უპირატესობით გამოწვეულ მარტოობის შეგრძნებაში, მეორეს მხრივ კი აქტივობაში, ნებისყოფაში, დიდების სურვილში. აქედან გამომდინარე არსებობს რომანტიზმის ორი ასპექტი: პასიური და აქტიური. პასიური ასპექტი ხასიათდება გონების კრიზისით და ჭარბი მგრძნობელობით, რაც იწვევს ტანჯვას, სასოწარკვეთას, მელანქოლიას, გაქცევის სურვილს. ეს ყველაფერი გამოწვეულია ”მე”-ს გამძაფრებული შეგრძნებით, სიამაყით. ხშირად ამის გამო ჩნდება სიკვდილის სურვილიც. აქტიური ასპექტი გამოიხატება ე.წ. ინტელექტუალური რომანტიზმით, ენერგიის კულტით, სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ მოქმედებით.

რომანტიზმმა დაამსხვრია კლასიციზმის ცნობილი სამი ერთიანობის კანონი. სიუჟეტები მითოლოგიის ნაცვლად ეროვნული ისტორიიდან აიღო. ინტრიგა გააფართოვა. პერსონაჟებად ურთიერთგანსხვავებული, უბრალო ადამიანები შემოიყვანა. ერთმანეთში შეურია სხვადასხვა სტილი, ტონი.

რომანტიკული დრამის თეორეტიკოსად გვევლინება ფრანგი რომანტიკოსი მწერალი, პოეტი და დრამატურგი ვიქტორ ჰიუგო (1802-1885 წ.წ.) 1827 წელს გამოქვეყნებული ”კრომველის” შესავალში ჰიუგო კონკრეტულად აყალიბებს

რომანტიზმის პრინციპებს. იგი ბრძოლას უცხადებს კლასიცისტურ ერთიანობებს, გამოთქვამს ჭეშმარიტების დახატვის სურვილს და ხოტბას ასხამს შექსპირს. ”უძველესი პრიმიტიული ხანა ლირიკული იყო, ანტიკური - ეპიკური, თანამედროვე კი - დრამატული. ოდა უსასრულობას უმღეროდა, ეპოპეა – ისტორიას, დრამა კი ცხოვრებას ხატავს. შექსპირის დრამა შემდგარია გროტესკისა და ამაღლებულისგან, ტრაგედიისა და კომედიისგან.”[10] აქედან გამომდინარეობს აზრი ჟანრების აღრევის შესახებ, რადგან თავად ცხოვრება ასეთივე ნაზავს წარმოადგენს. ჰიუგოს მიაჩნია, რომ თანამედროვე ხანა ქრისტიანობიდან იწყება. ქრისტემ გვასწავლა ადამიანის გაორება სულსა და სხეულს, სუბლიმურსა და გროტესკულს, ზეცასა და მიწას შორის. ამ ორ ნაწილს შორის დიალოგი არის თანამედროვე ადამიანის მორალური ცხოვრების ძირითადი არსი. თეატრშიც ეს ორივე უნდა იქნას წარმოდგენილი. დრამა ერთადერთი სრულყოფილი ჟანრია, რომელსაც ეს ძალუძს, რადგან შეიცავს ლირიზმსა და ეპოპეას. ტრაგედიიდან კი გაძევებულია პოეზია. მართალია დრამა თავისუფალი ჟანრია, მაგრამ მაინც ხელოვნებაა და ამიტომ გარკვეულ შეზღუდვებთან მაინც გვაქვს საქმე. ეს შეზღუდვაა ლექსის ფორმის ხმარების აუცილებლობა. ჰიუგო წინააღმდეგია პროზაული დრამისა და ალექსანდრინის გამოყენებას მოითხოვს. თუმცა აუცილებელია დარღვეულ იქნას ამ ფორმის მონოტონურობა და საჭიროების მიხედვით გამოყენებულ იქნას ლირიკული, ეპიკური, ამაღლებული გრძნობები. ლექსი უნდა იყოს თავისუფალი, გულწრფელი, უნდა გაბედოს თქვას ყველაფერი შიშის გარეშე, უნდა გადადიოდეს კომიკურიდან ტრაგიკულში, არტისტულიც უნდა იყოს და ნამდვილიც.

1830 წელს კომედი ფრანსეზში იდგმება ჰიუგოს რომანტიკული დრამა - ”ერნანი,” რომელიც ძველსა და ახალ თაობას შორის დაპირისპირებას იწვევს. აქ სრულიად უარყოფილია კლასიცისტური ნორმები: დარღვეულია ადგილის ერთიანობა - მოქმედება გადადის სარაგოსადან არაგონის მთებში; დროის ერთიანობა - 24 საათის ნაცვლად 6 თვე გრძელდება. ჰიუგო არ უარყოფს მოქმედების ერთიანობას, მაგრამ მისთვის ეს არ ნიშნავს სიმარტივესა და მეორეული მოქმედების არარსებობას, არამედ სხვადასხვა მოქმედებების ერთი ღერძის ირგვლივ გაერთიანებას. კლასიციზმისათვის უკეთილშობილეს ფორმად მიჩნეული ალექსანდრინი ”ერნანში” გათავისუფლებულია და ემორჩილება ფარსული საუბრის რიტმს, რაც აღშფოთებას

იწვევს ძველ თაობაში. ამასთანავე ხდება ტონთა აღრევაც, ერთდროულად გვაქვს ფარსული, ლირიკული და ეპიკური ჩანართები.

რეალისტური თეატრის წარმოშობისას კი, დრამატურგიის ხელოვნება დაუახლოვდა სინამდვილეს, რომელიც მიზნად ისახავდა `რეალობის ობიექტურად ზუსტ ასახვას სცენაზე. საქმე ეხებოდა "რეალობის დამუშავებას, სინამდვილის ინტერპრეტაციას დრამატული განსახიერებით ან წაბაძვით,"[11] თეორია კი შემოიფარგლა გუსტავ ფრაიტაგის ნარკვევით "დრამის ტექნიკა," რომელშიც კლასიკური დრამატურგია "ეპიგონალურად" არის წარმოდგენილი. რეალისტური თეატრის თანამდევია ნატურალისტური თეატრი, სადაც განვითარდა "გარემოს დრამა," რომელიც მიზნად ისახავდა სოციალური სინამდვილის ანალიტიკურ-კონკრეტულ ასახვას, რომლის დროს დრამატურგია ცდილობდა ბუნებისმეტყველების მეთოდის წაბაძვას, ამით აიხსნება ასახვის ეგრეთ წოდებული "სეკუნდების სტილი." ამ პერიოდში გამოვლინდა ტენდენცია შეკრული დრამის ფორმის დაშლა განწყობილებით, მიდრეკილება მოქმედ პირთა შეზღუდვისაკენ, მოქმედების ანალიტიკური აგება, ზუსტი მითითება დადგმის განხორციელებისთვის, სასაუბრო ენა და დიალექტი (ყოველივე ეს პირველად სენტიმენტალისტებთან იყო), მოქმედების ადგილისა და დროის ერთიანობის შენარჩუნება, "ალბათობა" მიზეზების გამო. ნატურალიზმის პარალელურად ვითარდებოდა სიმბოლისტური თეატრი. ფრანგული სიმბოლიზმი უმეტესწილად რეაქცია იყო ნატურალიზმისა და რეალიზმის წინააღმდეგ, რომელთა მიმდევრები ცდილობდნენ რეალობის ასახვას მისი პირდაპირი მნიშვნელობით. ამ პირდაპირმა, თითქმის `სანიტარულმა~ მიმდინარეობებმა, გამოიწვია რეაქცია სპირიტუალობის, გამოგონილისა თუ ოცნებების წარმოსახვისკენ, რამაც დასაბამი მისცა სიმბოლიზმის აღმოცენებას.

სიმბოლისტურ მოძრაობას ლიტერატურაში ფესვები შარლ ბოდლერის პოემათა კრებულში " Les Fleurs du Mal" (ბოროტების ყვავილები) აქვს, ხოლო მისი ესთეტიკა განავითარეს სტეფან მალარმემ და პოლ ვერლანმა 1860-70-იან წლებში, რაც საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სახით გამოიხატა ერთგვარ მანიფესტთა სერიაში (1880-იანებში) და მან ხელოვანთა მთელი თაობის ყურადღება მიიპყრო. ედგარ ალან პოს ნამუშევრები, რომლებიც ბოდლერმა ფრანგულად თარგმნა, დიდ გავლენას

ახდენს მთლიანად ამ მიმდინარეობაზე და მნიშვნელოვანი წყარო ხდება მრავალი ტროპისა და პერსონაჟის შექმნაში.

სიმბოლიზმი ხელოვნებაში წარმოადგენს რომანტიციზმის გაცილებით უფრო გოთური და ბნელი ექსპრესიიდან გადახრას; თუმცა სადაც რომანტიციზმი იმპულსური და მეამბოხე სულის გამოხატვა იყო, სიმბოლისტური ხელოვნება უფრო სტატიკური და რელიგიური გახდა. შესაბამისად სიმბოლისტური თეატრის შექმნის იდეა გამომდინარეობს სცენაზე ხელოვნების ყველა დარგის ორგანული შერწყმის ნეორომანტიკული კონცეფციიდან. თეატრალურ წარმოდგენაში სიტყვის, ფერისა და მუსიკის შეხამებას მაყურებელზე უნდა მოეხდინა ისეთივე ზემოქმედება, როგორსაც მოახდენდა მუსიკა; ე. ი. უნდა შექმნილიყო სახეები, რომლებიც კონკრეტულ აზრობრივ გაშიფვრას არ დაექვემდებარებოდა. სიმბოლისტური თეატრის შექმნას XIX საუკუნის დასასრულს და XX საუკუნის დასაწყისში ხელი შეუწყო: სპეციფიურმა დრამატურგიულმა მასალამ _ მეტერლინკის, ვერჰარნის, ჰოფმანის, მოგვიანებით იბსენისა და სხვათა ნაწარმოებებმა, რომლებიც სცენაზე ადეკვატურ ხორცშესხმას მოითხოვდა.

სიმბოლისტმა რეჟისორებმა უარყვეს რეალისტური თეატრის ტრადიციები და დრამატურგიას, როგორც სპექტაკლის იდეურ საფუძველს, დაუპირისპირეს რეჟისორისა და მხატვრის დიქტატი; ისინი ცდილოვდნენ დაემკვიდრებინათ სცენაზე „პირობითი თეატრის“ იდეა - „მოქმედება-სიმბოლო,“ განეხორციელებინათ „მარიონეტების თეატრის“ პრინციპები.

დასავლეთ ევროპაში, კონკრეტულად კი პარიზის სასტუდიო თეატრებში, სიმბოლიზმმა თავი იჩინა პლასტიკური ხელოვნების _ ძირითადად ფერწერა _ მოძალებით. ეს მიმდინარეობა XIX—XX საუკუნეების მიჯნის მხატვრული კულტურის რთული მოვლენაა. მისი გავლენა განიცადა ექსპრესიონიზმმა, სიურრეალიზმმა, ნაწილობრივ ფუტურიზმმაც კი.

ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში სიმბოლიზმი თავს იჩენს XX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. იგი წარმოდგენილია პიესებით: სანდრო შანშიაშვილის „შვების თავადი“ (1908—1911), „მეფე-მგოსანი“ (1912); სანდრო ცირეკიძე „პირიმზე“ (1918), პოლიკარპე კაკაბაძის „სამი ასული“ (1919). წარმოდგენებში შეიმჩნეოდა ის წინააღმდეგობანი, რაც საერთოდ დამახასიათებელია სიმბოლისტური მწერლობისათვის: რეალისტური ხელოვნების ტრადიციებისაგან ირაციონალობისა

და მისტიკურობისაკენ გადახრა, თანამედროვე სინამდვილისადმი პროტესტი, უსამართლობის სასტიკი მხილება ახალი მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების მეოხებით. ქართველი რეჟისორების მიერ დადგმული სიმბოლისტური პიესებიდან აღსანიშნავია: მორის მეტერლინკის „მარიამ მაგდალინელი“ (სპექტაკლის რეჟისორი ლადო ალექსი-მესხიშვილი, ხოლო მისი გარდაცვალების შემდეგ დაამთავრა შ. ბერიშვილმა, 1921), ოსკარ უაილდის „სალომე“ (რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, 1922), სანდრო შანშიაშვილის „ბერდო-ზმანია“ (რეჟისორი სანდრო ახმეტელი, 1920) და სხვ. სხვაგვარად წარმოაჩინა გმირის სახე ეგზისტენციალიზმა. სათეატრო ხელოვნებაში ამ მიმდინარეობის შეჭრამ განაპირობა ისეთი პერსონაჟისა და სამყაროს შექმნა, სადაც ადამიანი მარტოა და არანაირი დახმარების იმედი არ უნდა ჰქონდეს. თუ რად იქცევა იგი, მხოლოდ და მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული, რადგან იგი აბსოლუტურად თავისუფალია არჩევანში, იგი „განწირულია თავისუფლებისთვის“. ადამიანი ნებისმიერ შემთხვევაში აკეთებს არჩევანს, რადგან არჩევანის არ გაკეთებაც არჩევანია. ამგვარ გზას, მაგალითად სარტრთან ანგაჟირება ეწოდება. სანამ ამას გააკეთებს, ადამიანი მხოლოდ არსებობაა, ანუ ენ-სოი, ხოლო როცა იწყებს მოქმედებას, ხდება პოურ-სოი. მაგრამ ეს უკანასკნელი, ანუ თავისივე შექმნილი სამყარო საფრთხეში ვარდება, როცა იგი გარდაიქცევა სხვათა დაკვირვების ობიექტად. აქედან გამომდინარეობს სარტრის ცნობილი ფრაზა: „ჯოჯოხეთი სხვებია.“ აი ამ არჩევანის გაკეთების შედეგად სარტრი აყალიბებს სამ კატეგორიას: სიტყვები, ჟესტები და მოქმედებები. მეორენაირად ეგზისტენციალისტებს, როგორც მითმთხზველელებს ანუ მითის შემქნელებს უწოდებენ. ისინი მითებს თხზავენ და ამიტომაც ძალიან ბევრი ავტორი გვთავაზობს კლასიკური მითების ინტერპრეტაციას. მათ შორისაა ჟირადო, რომელიც არის ინტელექტუალური, მაგრამ ამავე დროს ეგზისტენციალური დრამის წარმომადგენელიც და მაგალითად, პიესით ”ტროას ომი,” სადაც ავტორისთვის ისტორია ქმნის ტროას ტრაგედიას და არა მასში მონაწილე ადამიანები. ამიტომაც, ადამიანი მუდმივ საფრთხეშია, ჩაკეტილია საკუთარ თავში იმის შიშით, რომ სხვები მას დაანგრევენ. აქედან გამომდინარე არსებობა სრული აბსურდია. სწორედ ეს აზრი გაამყარა და აბსურდის ფილოსოფიისა და ხელოვნების მიმდევარი გახლდათ ფრანგი მწერალი ალბერ კამიუ, რომლისთვისაც აბსურდის ფილოსოფიის ამოსავალი წერტილი სამყაროს აბსურდულობის შეცნობაა. კამიუს მსოფლმხედველობის და

აბსურდის მისეული გაგების ჩამოყალიბება სიზიფეს მითში მოხდა. ადამიანი თავისი მონოტონური ცხოვრების რომელიღაც მომენტში ფხიზლდება და უამრავს შეკითხვას უსვამს საკუთარ თავს ცხოვრებაზე, არსებობაზე, მაგრამ პასუხის ნაცვლად აბსურდის კედლებს აწყდება. ეს აბსურდი წარმოიქმნება კონფლიქტისგან, რომელიც ადამიანის მისწრაფებებსა და ობიექტურ რეალობას შორის არსებობს. გამოსავალს ზოგი იმედში ხედავს, ზოგი - რელიგიაში, ზოგიც - თვითმკვლეობაში. კამიუ თვითმკვლელობას უარყოფს, თუმცა აღიარებს, რომ ყველა ჯანსაღ ადამიანს უფიქრია ამაზე. მას მოჰყავს გალილეოს მაგალითი, რომელმაც ფილოსოფიური ჭეშმარიტება მაშინვე უარჰყო, როგორც კი საქმე მისი სიცოცხლის ხელყოფას შეეხო და დასძენს, რომ სწორადაც მოიქცა. თვითმკვლელობა აღიარებაა იმისა, რომ ინდივიდის ცხოვრება აუტანელი ან გაუგებარი გახდა, ე.ი. ცხოვრება აღარ ღირს. კამიუ თვითმკვლელობას უპირისპირებს საღ აზრს, აბსურდის შეცნობასა და აღიარებას, რასაც ამბოხი მოჰყვება. აბსურდის შეცნობის მაგალითია სიზიფე. მან იცის, რომ ქვა ყოველთვის ისევ დაგორდება, მაგრამ მაინც ააქვს. სიზიფე თავს აღწევს აბსურდულობას იმით, რომ შეცნობილი აქვს იგი. კამიუ აცხადებს, რომ ადამიანი, რომელიც შეიცნობს აბსურდს, უნდა შეეცადოს გარდაქმნას იგი აზრებად და დააფიქსიროს მხატვრულ შემოქმედებაში. სწორედ ხელოვნებაა ხსნის ერთადერთი გზა. სინამდვილისკენ მიდრეკილებას წინ აღუდგა აგრეთვე ექსპრესიონიზმი. "ექსპრესიონისტული თეატრი," როგორც გამოსახვა ფსიქოლოგიურად განცდილი "ჭეშმარიტებისა" და სულიერი "მე – განცდებით," რასაც მოჰყვა დრამატული მოქმედების სტრუქტურის დაშლა თავისუფლად დაკავშირებულ სურათების რიგად, ეგრეთ წოდებულ "სადგურების დრამად" ან ქორულ-ორატორული განწყობილების თამაშად, რომლის წინამორბედებად ითვლებიან მოდერნისტული დრამის წრმომადგენლები: ფრანკ ვედეკინგი და აუგუსტ სტრინდბერგი, რომლებმაც უარყვეს მტკიცე მოქმედების ჩარჩო და არსებითი განმსაზღვრელი გახდა სიტყვამრავალი მონოლოგების დრამატურგია, დროისა და ადგილის დაკავშირების გარეშე; თუმცა ამგვარი დრამატურგიით შექმნილ სპექტაკლებში დიდი ადგილი ეთმობოდა ჟესტებს, ცეკვასა და პანტომიმას, ენა მიისწრაფვოდა გამოსახვისაკენ, რასაც მოჰყვა შემოკლებული და გროტესკულად "გაცვეთილი" წინადადებების შექმნა. მოქმედების "სადგურებრივმა აგებამ" კი გამოიწვია დრამატული სიუჟეტის ეპიკურობა, მოთხრობითობა, რამაც საბოლოოდ ასახვა ჰპოვა ეპიკურ, არა არისტოტელისეულ თეატრში, რომლის ცენტრშია

ბერტოლდ ბრეხტის თეორიულ-პრაქტიკული შემოქმედება. ”გაუცხოების ეფექტით’ შექმნილი პროცესი უარყოფდა მოქმედების აქტებად დაყოფას და უპირატესობას ანიჭებდა მონტაჟით ცალკეული სცენების დაკავშირებას, სცენური მოქმედების განუწყვეტელი კომენტირება მთხრობელით, ჩართული სიმღერებითა თუ პლაკატებით იწვევდა დაძაბულობის აღკვეთას, რის შემდეგადაც დრამის დასრულება ხდებოდა ღია, დიალექტური გაგებით. რაც შეეხება აბსურდის თეატრს, მან უარი თქვა თეატრის საზოგადოებრივი და სინამდვილის გარდამქმნელ ფორმებზე და შეეცადა წარმოედგინა მსოფლიო, როგორც არა ცვალებადი, ადამიანის ყოფიერების შინაგანი სიცარიელე და უაზრობა ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების შერევით. თავგადასავლები, ფსიქოლოგიურად მოტივირებული მოქმედების ადგილს იკავებს კულმინაციური წერტილისაკენ სწაფი მსვლელობები, მოვლენები, როგორც ამას ადგილი აქვს, მაგალითად, იონესკოს პიესებში; ან ბეკეტისეული დახვეული რიტუალები უფრო შემცირებული მსვლელობებით. დასრულებული მხატვრული ნაწარმოების სიმძიმის ცენტრი გადატანილია პროცესზე, მსვლელობაზე, რომელმაც გამოიწვია მრავალფეროვანი ფორმების წარმოშობა, რაც ზანდჰაკის აზრით ექცევა ხელოვნების კლასიფიკაციის გარეშე.[12]

ამგვარად, მოკლედ მიმოვიხილე სათეატრო ხელოვნების განვითარების გზა, რაც გახდა მიზეზი სათეატრო აზრის ევოლუციის ანალიზისა, მისი ცალკეული ნაწილების კვლევა-ძიებისა, რომელიც რამდენიმე საუკუნეს მიითვლის.

I

ანტიკური ეპოქა და ძველი აღმოსავლეთის სათეატრო აზრი

ჩვენამდე მოღწეული ანტიკური ეპოქის სათეატრო ლიტერატურის ძეგლებზე მსჯელობისას მნიშვნელოვნად მივიჩნიე, არა მარტო ძველი ევროპული (ძველი ბერძნული და ძველი რომაული ფილოსოფია, ანტიკური პერიოდის კლასიკური პერიოდი) სათეატრო ლიტერატურის განხილვა, არამედ აღმოსავლეთში, კერძოდ ინდოეთში შექმნილი ტრაქტატი თეატრის შესახებ.

პირველ რიგში კი, ისტორიულ ჭრილში მიმოვიხილავ იმ ეპოქას, რომელაც ჩვენ ანტიკურს ვუწოდებთ.

ტერმინი ანტიკური ეპოქა – (ლათ. – ძველი) პირველად გამოჩნდა XVIII ს-ის ფრანგულ სამეცნიერო ლიტერატურაში და თავდაპირველად აღნიშნავდა უძველესი წარსულის ხელოვნების განსაკუთრებულ სფეროს. მას შემდეგ მრავალი ნაშრომი მიეძღვნა ხელოვნების ისტორიის შესწავლას, საერთო აღიარება ჰპოვა აზრმა ძველი ბერძნული და რომაული კულტურების უაღრეს მნიშვნელობაზე ევროპული ცივილიზაციის განვითარებაში. სწორედ ამ უაღრესობის გამო ეწოდა მხოლოდ ძველი საბერძნეთისა და რომის კულტურებს „ანტიკური“. ანტიკური ცივილიზაციის ქრონოლოგიური ჩარჩოები ასეთია: ძვ. წ. VIII – ჩვ. წ. V ს – ის შუა წლები. ეს არის თითქმის თორმეტი საუკუნე. თუმცა დროის ეს ხანგრძლივობა შეიძლება გაიზარდოს, თუკი მივათვლით წინამავალ ოთხ საუკუნეს, რომელსაც კრეტა – მიკენის კულტურა ეწოდება და რომლის წიაღშიც აღმოცენდა ანტიკურობა. ამ ცივილიზაციის ისტორიაში მკვეთრად გამოიყოფა რამდენიმე ლოკალური კულტურა: ბერძნული, რომლის აღმავლობის პერიოდია ძვ. წ. V - IV სს. (კლასიკა) და რომაული, რომლის აღმავლობის ხანა ძვ. წ. II სს – ს მოიცავს. გამოყოფენ აგრეთვე ელინისტურ ანუ ალექსანდრიულ ეპოქასაც (ძვ.წ. 330 – 220 წწ.), როდესაც კულტურის ეპიცენტრმა გადაინაცვლა ალექსანდრიაში. მეცნიერები ანტიკური ცივილიზაციის მონაპოვრად უპირველეს ყოვლისა ადამიანში პიროვნული ღირსებების აღიარებას, სულიერების პრიორიტეტს, მეცნიერების, ხელოვნების, მითოლოგიის აღმავლობას, თავისუფლების შეცნობას მიიჩნევენ. ანტიკურობის უდიდეს მიღწევად აბსტრაქტული მეცნიერებების – ფილოსოფიის, ასტრონომიის, მათემატიკის,

მექანიკის, მედიცინის, ისტორიის, მართლმსაჯულების, ეკონომიკის აღმოცენებაც ითვლება.

სწორედ ანტიკურ ხანაში დაედო დასაბამი ფილოსოფოსთა სკოლას, პლატონის აკადემიას, არისტოტელეს ლიცეუმს, ალექსანდრიულ მუზეუმს (მუსეიონი); შეიქმნა განათლების სისტემა, რათა ახალგაზრდა თაობა დაუფლებოდა მეცნიერებას, ხელოვნებას, საბრძოლო საქმეს. ადამიანში სულიერების აღორძინებამ ბიძგი მისცა მსოფლიო რელიგიების აღმოცენებას, პოლითეიზმიდან მონოთეიზმზე გადასვლას, რომლის განმაპირობებელ ფაქტორთა შორის ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სფეროთა ცენტრალიზაციისაკენ სწრაფვაც მოიაზრება. ძვ.წ. I ს–ში რომაული იმპერიის აღმოსავლეთ პროვინციებში თავი იჩინა ქრისტიანობამ, რომელიც მძაფრი წინააღმდეგობის მიუხედავად IV ს–ში ოფიციალურ რელიგიად აღიარეს. ანტიკური ცივილიზაციის მონაპოვარია საზოგადოებრივ – პოლიტიკურ ურთიერთობათა განსაკუთრებული წყობა – დემოკრატია. მისი ძირითადი პრინციპები, რომლებიც ბერძნული ცივილიზაციის აღმავლობის პერიოდში ჩამოყალიბდა და დღემდე ყველა ქვეყნის დემოკრატიულ პარტიათა და მოძრაობათა პროგრამების საფუძვლებად გვევლინებიან. ანტიკური ცივილიზაციის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ თავისებურებათა შორის ასახელებენ პოლისთა არსებობას: „ანტიკური პოლისი იყო დამოუკიდებელი, თვითმართვადი ქალაქი – სახელმწიფო, სადაც სახელმწიფოებრივი წყობა შესაძლოა ყოფილიყო დემოკრატიაც, ტირანიაც, არისტოკრატიაც, ოლიგარქიაც და ა.შ., მაგრამ ნებისმიერი წყობის დროს მკაცრად იყო დაცული პოლისის მოქალაქეთა თანასწორობა და უფლებები. დიდი იყო ანტიკური ცივილიზაციის წვლილი ეკონომიკის განვითარებაში. სწორედ ანტიკურ ეპოქაში აღმოცენდა წარმოების ორგანიზაციის, საკუთრების, ფინანსურ, ფულად თუ სხვა ურთიერთობათა ფორმები; დაარსდა სახელმწიფო ბანკები და ხაზინები. ანტიკურ ხანაში გახდა შესაძლებელი პირველი მსოფლიო იმპერიების წარმოქმნა. ამ მიმართულებით პირველი მოძრაობა დაიწყო ანტიკური ცივილიზაციის დასაბამიდანვე, როდესაც ბერძნულ ქალაქ – სახელმწიფოთა მნიშვნელოვანმა ნაწილმა დააარსა კოლონიები ხმელთაშუა, შავი, აზოვისა თუ იონიის ზღვათა სანაპიროებზე. ეს პერიოდი (ძვ. წ. VIII – VI სს.) ისტორიაში ცნობილია „დიდი ბერძნული კოლონიზაციის“ სახელით.“[13]

მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ იყო იმპერია. ყოველი კოლონია დამოუკიდებელი იყო მეტროპოლიისაგან, თუმცა სულიერი, ეკონომიკური თუ ოჯახური ძაფებით მაინც მას უკავშირდებოდა. ამ საკოლონიზაციო მოძრაობამ დიდი როლი შეასრულა მსოფლიო პროგრესის ისტორიაში: განვითარდა ზღვაოსნობა, დაიწყო ინტენსიური მოგზაურობანი, რამაც ხელი შეუწყო განათლების განვითარებას, ხალხთა შორის კულტურულ ურთიერთობას. პირველი დიდი მსოფლიო იმპერიის შექმნა დაკავშირებულია ალექსანდრე III მაკედონელის სახელთან, შეიქმნა ასევე რომაული იმპერია. ანტიკურობამ, როგორც ძველი საბერძნეთისა და რომის კულტურულმა მემკვიდრეობამ, უდიდესი გავლენა იქონია ევროპისა და საერთოდ მსოფლიოს ხალხთა პოლიტიკურ და რელიგიურ აზროვნებაზე, ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, ფილოსოფიურსა და იურიდიულ შეხედულებებზე. ეს გავლენა დღემდე გრძელდება და ამ პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ანტიკური მემკვიდრეობის ჰუმანისტურ იდეალებს, რომელიც კაცობრიობის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე პროგრესულ ძალთა მასაზრდოებელი არსენალი იყო. როგორც ცნობილია, პროფესიულ სათეატრო სანახაობასაც სწორედ საბერძნეთში ძველი წელთ აღრიცხვით VI საუკუნეში ჩაეყარა საფუძველი.

რაც შეეხება ძველ აღმოსვლეთს, პერიოდიზაციის მიხედვით ჩვენ გვაქვს 3-2 ათასწლეული ჩვენს წელთ აღრიცხვამდე, ანუ 51 საუკუნეს ითვლის ძველი აღმოსავლეთის სათეატრო სანახაობანი. შესაძლებელია ითქვას, რომ წმინდა თეატრალური ფორმების მიხედვით ჩვენ ყველაზე ძველი წყარო გვაქვს ეგვიპტური, ინდური – ინდის ველის ცივილიზაცია – 3000-1500 წელი და შემდეგ ჩინური. ანუ, როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ ბერძნულ თეატრზე, ჩვენ ვსაუბრობთ 5-6 საუკუნეს ჩვენ წელთ აღრიცხვამდე და როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ ძველი აღმოსვლეთის სათეატრო სანახობებზე, ჩვენ ვსაუბრობთ 51 საუკუნის წინანდელზე. თუ პროფესიული თეატრი 25 საუკუნეს ითვლის, მას საფუძველი ჩაეყარა ნახევარ საუკუნეზე უფრო ადრე, რომლის უმთავრეს ფორმას ცეკვა წარმოადგენდა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ პლასტიკა უფრო ძველი ენა იყო, ვიდრე ვერბალური გამოხატულება. ამგვარ რიტუალებში ხდებოდა ბუნების მიბაძვა, ანუ ადამიანი ბაძავს ბუნებას. ძვ. წელთაღრიცხვით 1875-1818 წლითაა დათარიღებული პაპირუსი, რომელსაც რამესეუმის პაპირუსის სახელით

მოიხსენიებენ, სადაც შეკრებილია ტექსტები, დღემდე, ჩვენამდე მოღწეული უძველესი მისტერიებისა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ პირველი დრამატული ტექსტებიც სწორედ ამ მისტერიებშია დაკარგული, სადაც ეგვიპტურ მისტერიალურ თეატრზე არის საუბარი. ჩვენ თუ შევადარებთ ეგვიპტურ მისტერიებს ბერძნულ მისტერიებთან, მიუხედავად იმისა, რომ მათ ერთმანეთისაგან ათი საუკუნე აშორებთ, დავინახავთ, რომ ბერძნული ცივილიზაცია აგრძელებს ძველი აღმოსავლეთის ცივილიზაციას, რომელმაც ყველა პირობა მოამზადა იმისთვის, რაც შემდგომ საკმაოდ წარმატებულად განვითარდა ევროპაში. როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ ანტიკურ კომპოზიციებზე, ანტიკურ ფილოსოფიაზე თუ მისტერიებზე, ყველაფერი ეს სათავეს იღებს ძველ აღმოსავლეთში. ყველა ეს სამეცნიერო თუ ეზოთერული სკოლები, რელიგიური ფასეულობებიც კი, ჩამოყალიბდა, განვითარდა ჯერ ძველ აღმოსავლეთში და საბერძნეთი პრაქტიკულად იყო სამართალ მემკვიდრე აღმოსავლური ცივილიზაციისა და კულტურისა. თუმცა აზრი აღმოსავლეთის ქვეყნების სათეატრო ხელოვნებაზე, მისი განვითრების რაობაზე და ზოგადად კლასიკური, პროფესიული თეატრის ჩაამოყლიბებაზე ისტორიულად აღიარებულია და მიჩნეულია ინდური კლასიკური თეატრის აღმოცენების თარიღი - ძველი წეთაღრიცხვის I ათასწლეული, რომელიც უზენაეს ღვთაებას – ინდრას დაუკავშირეს.

უძველეს ინდურ დრამატულ ხელოვნებას სურდა რელიგიური და ფილოსოფიური მოძღვრების გადმოცემა, რომლის წარმოდგენები უმთავრესად იმართებოდა ტაძრებსა და რელიგიურ დღესასწაულებზე.

ძველ ევროპულ ანუ ანტიკურ და ინდურ სათეატრო სანახაობას შორის შემდეგი განმასხვავებელი ნიშნები არსებობდა:

ანტიკური ხელოვნება და პირველ რიგში თეატრი, ერთის მხრივ არ მოწყდა მითოსს, მაგრამ, მეორეს მხრივ მოიპოვა ავტონომია, როგორც მხატვრული შემოქმედების სრულად განსაზღვრულმა სფერომ. მას თავისი განსაკუთრებული იდეური, ჟანრობრივი და მხატვრული პრინციპები ედო საფუძვლად. იგი აღიარებდა ღმერთის არსებობას და ამასთანავე, დაჟინებით ეძიებდა მატერიალურ არხეს ანუ პირველსაწყისს. ძველი ბერძნებისა და

რომაელების დამოკიდებულება წარსულისადმი, უმეტესად პიეტეტურია, თუმცა მუდმივად ისწრაფოდნენ ახლის ძიებისაკენ.

ინდური თეატრი კი, მკაცრი, დადგენილი, დოგმატური იმპერატივით ჩამოყალიბდა და მისი განვითარებაც უცვლელი კანონების შესაბამისად ყალიბდებოდა, რომლის საფუძველიც ადამიანთა მოთმინება, მორჩილება და სრული სიმშვიდე იყო. სანაცვლოდ რელიგია ანუ ოფიციალური იდეოლოგია მას ნეტარ იმქვეყნიურ ცხოვრებას ჰპირდებოდა, რომელზეც ზრუნვა ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის ერთ-ერთ უმთავრეს მომენტად იქცა. ისევე, როგორც ელინელთა თეატრში, აქაც უცვლელი დარჩა წარმოდგენის საფუძველი - მითი, დრამის მთავარი მოქმედი პირები – ღმერთები და წმინდანები. ძველი ბერძნებისაგან განსხვავებით, ინდოეთში იკრძალებოდა პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი დონის კონფლიქტების წარმოდგენა და არ არსებობდა „სამი ერთიანობის“ (დროის, მოქმედებისა და ადგილის ერთიანობა) კანონის დოგმა, რომელიც ევროპული თეატრის ძირითად მახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა. აღსანიშნავია, რომ ორივე ქვეყნის სანახაობითი კულტურა ეფუძნებოდა სათეატრო ხელოვნების „ხერხემალს“ - რიტუალს, ნიღაბს, ქმედებას (პლასტიკურ-სიტყვიერ მოქმედებას). ელინთა, სათეატრო სანახაობა პრიორიტეტს ანიჭებდა ვერბალურ პლასტს, ხოლო ინდური სასცენო ხელოვნება – ვიზუალურ მხარეს, რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა ეროვნული კლასიკური ცეკვის სკოლები. შესაბამისად, ბერძნული სათეატრო ხელოვნების პირველი ავტორები იკვლევდნენ დრამას, ხოლო ინდოეთში სათეატრო ლიტერატურის კვლევის ობიექტს წარმოადგენდა ცეკვა და მუსიკა, რაც სანსკრიტული დრამის ცნებაშია ჩაქსოვილი: ”ნატაკა” – ”ნატია”- ”ნატ” და ნიშნავს ცეკვასა და ერთი როლის თამაშს.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ პირველი მკვლევარები საბერძნეთსა და რომში დრამისა, ხოლო ინდოეთში „ნატაკასი“ არ იყვნენ სანახაობის უშუალო მონაწილენი. ანტიკური დრამის პრობლემებით დაინტერესდნენ ფილოსოფოსები, პოეტები, ინდოეთში კი – ქურუმები. როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში თეატრს სწავლობდნენ და განიხილავდნენ ქურუმები, ფილოსოფოსები, რამაც შემდგომში საფუძველი ჩაუყარა და ბიძგი მისცა ფილოსოფიის დარგის წარმომადგენლებს ეფიქრათ და ემსჯელათ თეატრზე.

ძველი ეგვიპტის ქურუმობა უნიკალური მოვლენაა კაცობრიობის ისტორიაში. ქურუმების იერარქია განსაკუთრებული ორგანიზებულობით გამოირჩეოდა. ყოველ ღვთაებას ჰყავდა თავისი კლირი (ორგანიზაცია), რომლის სათავეშიც უმაღლესი ქურუმი იდგა. მას ფარაონი ნიშნავდა. რაც უფრო მაღალი იყო ამა თუ იმ ღმერთის ადგილი პანთეონურ იერარქიაში, მით უფრო ძლიერი იყო კლირი. ყველაზე ძლიერი კლირის უმაღლესი ქურუმი ზოგჯერ ყველა კლირისა და ქურუმის უზენაეს ხელმძღვანელად ითვლებოდა. ქურუმები უმაღლეს ქურუმებს ემორჩილებოდნენ. „უმაღლეს ფენებში შედიოდნენ ე.წ. ჰემ-ნეჩერები – ღვთის მონები. ისინი მთავარი წარმმართველები იყვნენ. შემდეგი წარმომადგენლები იყვნენ ხერიხები – წმინდა ტექსტების მცოდნენი და მკითხველნი. დაბალი ფენის სასულიერო პირთა დიდი უმრავლესობა ტაძარში ასრულებდა ვიზუალური გამოხატვის ხერხებს, მათ „უაბებს“ – „სუფთებს“ უწოდებდნენ, განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ ტაძარში ხელოვანებს – სეხ-პერ-ანხებს, სადაც ერთიანდებოდნენ მწერლები, მოცეკვავეები, მომღერლებიც და მუსიკოსებიც. ქურუმებს ჰყავდათ ოსტატები, რომლებიც ასრულებდნენ სხვადასხვა ხელოვნების ნიმუშებს, იქნებოდა ეს ჭედურობა, კერამიკა, კედლის მხატვრობა და ყველაზე მთავარ ერთ-ერთ უძველეს სრულყოფილ ხელოვნების ნიმუშს - არქიტექტურას.“[14] პირამიდები და ტაძრები, რომლებიც გახლავთ უძველესი ფორმა საიდუმლო ცოდნისა, ისევე როგორც დამწერლობა, რომელიც მხოლოდ განდობილთა ხელში იყო, ამიტომაც ქურუმები აკონტროლებდნენ იმ ცოდნას, რაც არქიტექტურულ ცოდნასთან იყო დაკავშირებული. მათ ჰქონდათ ცოდნა შენობების შენებისა, რადგანაც შენების ცოდნა ანუ არქიტექტურა ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, რომ არ დანგრეულიყო, გაეძლო საუკუნეებისათვის და ა.შ. შესაბამისად უძველეს შენობებს, დღემდე მოღწეულ უნიკალურ არქიტექტურულ ძეგლებს აგებდნენ განდობილი ადამიანები. რასაკვირველია ყველას ამ ცოდნის მიღების უფლებას არ აძლევდნენ.

ხალხს სწამდა, რომ ქურუმები სამყაროს შესახებ ფუნდამენტურ ცოდნას ფლობდნენ, რომელსაც ადამიანებისათვის მარადიული სიცოცხლე უნდა მოეტანა. ძველ ეგვიპტელთა აზრით, მთელი ეს ცოდნა ჯერ კიდევ შორეული წარსულიდან იყო დაუნჯებული „მიცვალებულთა წიგნში,“ რომელიც ყოველი ეგვიპტელის წმინდა წიგნად ითვლებოდა.

ეგვიპტელთა რწმენით არსებობდა სააქო და საიქიო ცხოვრება. სააქაო ადამიანთა დროებით, საიქიო კი მუდმივ სამყოფელად წარმოედგინათ. რომელიც, შემდგომ, სხვადასხვა რელიგიებში დაკანონდა. საიქიოს ეგვიპტელები დასავლეთის ქვეყანას ეძახდნენ, რომლის ღვთაება იყო ოსირისი, ოსირის მეუღლედ კი ისიდა – ნაყოფიერებისა და დედობრივი სიყვარულის ქალღმერთი ითვლებოდა. ბევრჯერ სარკოფაგებში გარდაცვლილის ქანდაკებებიც აღმოუჩენიათ. ამ ფიგურებს ეგვიპტელები საგანგებოდ ატანდნენ მიცვალებულს, რათა გვამის განადგურების შემთხვევაში სულს თავშესაფარი მათში ეპოვა. აკეთებდნენ და გარდაცვლილს ატანდნენ სხვა ფიგურებსაც, რომლებიც მას იმ ქვეყნად მონებად და მსახურებად ეყოლებოდა, მათ შორის რიტუალის შემსრულებლებსაც კი მოიაზრებდნენ. სარკოფაგის ახლოს სამარხში აწყობდნენ საომარ და შრომის იარაღებს, ჭურჭელს და ათას წვრილმანს, რაც სიცოცხლეში სჭირდებოდა ადამიანს. ეგვიპტელები ისე ექცეოდნენ თავიანთ მიცვალებულებს, როგორც ცოცხლებს: მიდიოდნენ სამარხებთან, მიჰქონდათ საჭმელი, ესაუბრებოდნენ, ლოცულობდნენ, გაჭირვების ჟამს შველასაც სთხოვდნენ და, წარმოიდგინეთ, წერილსაც კი უტოვებდნენ საჩინო ადგილას, რათა სარკოფაგიდან და სხეულიდან გამოსულ და კვლავ დაბრუნებულ სულს შეემჩნია ის და წაეკითხა. ნათელია, რომ ძველ ეგვიტელებს სწამდათ, რომ იმქვეყნიურ კეთილდღეობას სიცოცხლეში ყოველდღიური ლოცვით და რიტუალების ერთგულად შესრულებით მიაღწევდა. საჭირო იყო ბნელი ძალების წინააღმდეგ ბრძოლა და მომზადება საიქიო სამჯავროზე წარსადგომად. სწორედ ამიტომ შეიქმნა „მიცვალებულთა წიგნი.“ მასში აღწერილია ყველა ის საშუალება, რომელიც, ეგვიპტელთა რწმენით სულს სამჯავროზე დაეხმარებოდა. ყველა მოვალე იყო, დაწვრილებით აღეწერა სამზეოზე გატარებული თავისი ცხოვრება. ასეთი აღწერა, როგორც წმინდა ტექსტი, გარდაცვლილს თან უნდა წაეღო.

1880 წელს ფრანგმა ეგვიპტოლოგმა გასტონ კამილ შარლ მასპერომ საჰარაში აღმოაჩინა ძველი ეგვიპტის რელიგიური და ლიტერატურული ძეგლი – „პირამიდების ტექსტები.“ შესრულებული მწვანე ფერის იეროგლიფებით ძვ. წ. III ათასწლეულის II ნახევარში. აქ შემთხვევით არ აღვნიშნე პირამიდების ტექსტის ფერი. ფერთა სიმბოლიკაში მწვანე – გაზაფხულის, აღმოცენების, განახლების, ბუნებისა და სიხალისის ფერია. ხშირად ის უწყვეტობასაც აღნიშნავს, ანდა

უკვდავებას, როდესაც ვამბობთ – „მარადმწვანე“. ამავე დროს ეს იმედის ფერიცაა. არაა გასაკვირი, რომ მთელი ამ სპექტრის გათვალისწინებით, ეგვიპტელებმა სპეციალურად შექმნეს პირამიდების ტექსტი მწვანე იეროგლიფებით, რადგანაც, როგორც ცნობილია, მათ ღრმად სწამდათ „რეინკარნაციისა“ და ამიტომაც, შესაძლებელია, რომ მწვანე სწორედაც რომ სიმბოლური ნიშანია აღდგომისა, განახლებისა. „პირამიდების ტექსტებში“ შესულია ღმერთებისადმი მიძღვნილი ჰიმნები, მითების ნაწყვეტები, მაგიური ფორმულები.

ძველი ეგვიპტის ორი უძველესი სარკოფაგი, რომელიც ისტორიული დოკუმენტია იმის დასასაბუთებლად, თუ როგორი დიდი მნიშვნელობის გახლდათ სულის მოსახსენიებელი სარიტუალო წესები ძველ ეგვიპტელთა რელიგიურ და კულტურულ ცხოვრებაში. „ეგვიპტელთათვის გარდაცვლილის სული გაორებული სახით არსებობდა - ერთი ნაწილი არ ტოვებდა სხეულს, მეორე კი („ბა,“ რომელიც ფრინველის ტანითა და ადამიანის თავით გამოისახებოდა) – დღისით „მოგზაურობდა,“ კეთილი საქმეების გაკეთებაც შეეძლო, ხოლო ღამით უერთდებოდა თავის თანაწყვილს „კა“-ს.“[15] ეს ყოველივე რიტუალით სრულდებოდა ძველ ეგვიპტეში. სამსჯავროზე მიცვალებულის სული ამ ტექტს კითხულობდა და ღმერთები მასში მოთხრობილ ამბავს ითვალისწინებდნენ. არსებობდა მოსაზრება, რომ იმქვეყნიური ნეტარებისთვის ეგვიპტელი ხშირად ცრუობდა კიდეც. ამიტომაც საიქიო სამჯავროზე მაინც გარდაცვლილის გული იყო მთავარი. აქ გული იწონებოდა და გამოჩნდებოდა განსასჯელის ავი და კარგი საქმენი. რათა გულს არ გაეცა თავისი პატრონი, მიცვალებულის სული და ჭირისუფალნი მაგიურ შელოცვებს წარმოთქვამდნენ, რომელიც რიტუალური ცეკვით სრულდებოდა. მნიშვნელოვან მასალებს გვაწვდის აგრეთვე დრამატული მისტერიული ჩანაწერებიც, რომლებსაც ქურუმები ასრულებდნენ რელიგიურ დღესასწაულებზე, ფარაონთა კურთხევის ჟამსა თუ მათი ან რომელიმე დიდგვაროვნების დაკრძალვის დროს. სამწუხაროდ ამგვარი სარიტუალო წარმოდგენების ვიზუალური მხარის აღწერა, ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ: ჟესტს, მიმიკას, პლასტიკას, რიტმს, ხმოვან და მუსიკალურ თანხლებას, პრაქტიკულად, ეს კომპონენტები, რომლის საფუძველზეც იქმნებოდა პირველადი რიტუალები, ჩვენამდე არაა მოღწეული,

მაგრამ არსებობს წიგნები, რომელიც სწორედ ქურუმების მიერაა შექმნილი, რომელშიაც თავისებურად აისახა ეგვიპტური მითოლოგიური წარმოდგენებიც და ისეთი ტექსტებიც, როგორებიცაა: „წიგნი ძროხისა,“ „წიგნი სიფხიზლის ჟამისა,“ „წიგნები საიქიო სამყაროზე,“ „წიგნი სუნთქვისა,“ „ამდუატი“ და სხვა. შესაძლებლად მიმაჩნია ზემოთ ჩამოთვლილი ლიტერატურა სათეატრო ლიტერატურას მივაკუთვნო, რადგანაც ყველასთვის ცნობილია, რომ სწორედ რიტუალი იყო თეატრის შექმნის საფუძველი.

სანამ ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების ნააზრევს – სათეატრო ხელოვნებაზე შევეხებით, საჭიროდ ჩავთვალე მოკლე შედარებითი ანალიზი გავაკეთო ფილოსოფიასა და თეატრს შორის, რადგანაც ჩემი აზრით, ფილოსოფია მჭიდროდაა დაკავშირებული თეატრთან და აქედან გამომდინარე ფილოსოფიური ლიტერატურა თეატრალურ ლიტერატურასთან; რომ გავაკეთოთ შედარება ზოგადად ფილოსოფიასა და თეატრალურ ხელოვნებას შორის, შემდეგი სახის საერთო და განმასხვავებელ ნიშნებს აღმოვაჩენთ: სულიერი კულტურის სხვა ფორმებთან შედარებით თეატრალური ხელოვნება ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობასთან ყველაზე ახლოს იმყოფება. თეატრალური შემოქმედება ხომ გულისხმობს ახალი სინამდვილის შექმნას სუბიექტის, შემოქმედის მიერ. ფილოსოფიაც შემოქმედებაა, იგი სინამდვილის ახალი სურათის შექმნაა, რომელიც არ დაიყვანება სინამდვილეზე. ფილოსოფია რომ შემოქმედება არ იყოს, მაშინ ერთ ფილოსოფიურ პრობლემაზე ერთი ჭეშმარიტება იარსებებდა, ისევე, როგორც ეს, ზუსტ მეცნიერებებშია მოცემული, მაგრამ ერთი და იმავე პრობლემაზე ფილოსოფიაში იმდენი აზრი არსებობს, რამდენი ფილოსოფიური მსოფლმხედველობაცაა ფილოსოფიის ისტორიაში. როგორც ვიცით, ფილოსოფია მსოფლმხედველობაა და „მხედველი“ – სუბიექტი განსხვავდება ადგილსამყოფელით, რაც განაპირობებს შეხედულებათა სხვადასხვაობას, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი სუბიექტურია. ესა თუ ის შეხედულება მაინც ობიექტითაა განსაზღვრული. თეატრშიც ასეთ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, ერთი და იმავე ნაწარმოები, პიესა შესაძლებელია სხვადასხვა სადადგმო ჯგუფმა სხვადასხვა ინტერპრეტაციითა და „ხედვით“ წარმოგვიდგინონ. მაგალითად, შექსპირის იმდენი ჰამლეტი შეიძლება ვიხილოთ, რამდენი რეჟისორიცა და მსახიობთა დასი არსებობს.

ზოგადად ფილოსოფიასა და სათეატრო ხელოვნებაში რაც უფრო მეტია შემოქმედისეული, პიროვნებისეული, მით უფრო დიდია ესა თუ ის ნაწარმოები თუ წარმოდგენა, სათეატრო სანახაობა. ზუსტსა და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებაში კი ეს პროცესი საწინააღმდეგოა. მეცნიერული აზრი რაც ნაკლებ სუბიექტურია, შეიძლება ითქვას, მაშინ ითვლება მეტად ღირებულად. ადამიანი ფილოსოფოსობს იმიტომ, რომ ეს მისი ბუნებრივი მოთხოვნილებაა, თვითგამოხატვისა და თვითდამკვიდრების ყველაზე მძლავრი საშუალებაა. იგივე შეიძლება ითქვას თეატრზეც. ადამიანი ქმნის სპექტაკლს და თამაშობს იმიტომ, რომ ეს მისი ბუნებრივი მოთხოვნილებაა, მას უჩნდება სურვილი და გააჩნია უნარი საკუთარი თავის გამოხატვისა.

ფილოსოფიასა და თეატრალურ ხელოვნებას შორის განსხვავებაც ძალიან დიდია. სათეატრო ხელოვანის მიერ ქმნადობა ხორციელდება მხატვრული სახეების მეშვეობით, ფილოსოფოსი კი, ძირითადად, ცნებებით ოპერირებს. იყენებს როგორც ფორმალურ, ისე ფილოსოფიურ ლოგიკას, რომელიც რაციონალურ აზროვნებასთან ერთად ირაციონალურ აზროვნებასაც გულისხმობს. თეატრალური ხელოვნების ინტერესის ობიექტი ხომ საზოგადოების ესა თუ ის მოვლენაა. თეატრის დანიშნულებაა ამ მოვლენების მხატვრული განზოგადება, რომელსაც ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოებისათვის. ფილოსოფიის სფერო კი ვრცელდება მთელს სინამდვილეზე, არსებულზე მთლიანად, რომელშიც შედის თეატრალური ხელოვნების მიერ განზოგადებული, შექმნილი სინამდვილეც.

ფილოსოფიის ძირითადი ტენდენციები დაკავშირებულია ისეთი ფუნდამენტური პრობლემების გააზრებასთან, როგორებიცაა თანამედროვე ცივილიზაციის ბედი, კულტურების მრავალფეროვნება და ერთიანობა, ადამიანის შემეცნების ბუნება, ყოფიერება და ენა, მოძღვრებაა ადამიანის რაობის შესახებ. ადამიანის რაობა ესაა უნიკალური უნარი შემოქმედებისა, კულტურის შექმნისა და ყველაზე მთავარისა – ცხოვრების შექმნისა. ადამინი საკუთარ თავს აცნობიერებდა, როგორც შექმნილს და როგორც შემოქმედს კულტურული ღირებულებისა. ფილოსოფია იკვლევს ადამიანის მიმართებას ღმერთთან, ისტორიასთან, კულტურასთან, ბუნებასთან, სხვა ადამიანთან, ახასიათებს ადამინის ყოფიერების თავისებურებას. იგი შეისწავლის ადამიანს, მის რაობას და უნარს, ხოლო მისი ერთ-ერთი უნარი

კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არის კულტურისა და ხელოვნების შექმნა, სადაც რა თქმა უნდა თეატრალური ხელოვნება და მისი განვითარებაც იგულისხმება.

ფილოსოფიის ისტორიაში პლატონი (428/427-348/347 ძვ. წ.წ.) იყო პირველი, რომელმაც საკუთარი დამოკიდებულება ხმამაღლა, საჯაროდ გამოხატა კულტურასთან მიმართებაში, ხოლო როცა ჯერი მიდგა სათეატრო ხელოვნებაზე, ფილოსოფოსმა გამოავლინა უარყოფითი დამოკიდებულება თეატრალურ წარმოდგენებზე. როგორც ცნობილია, მან ადამიანის არსებობა დაუქვემდებარა იდეას: „იდეები ბუნებაში ნიმუშების სახით არსებობენ, დანარჩენი საგნები მათ ემსახურებიან და მათ მსგავსებას წარმოადგენენ.“ - წერს პლატონი.[16] მისთვის იდეა ყოველგვარ არსებობის პროტოტიპია. „არსებობს ქვაობა, ვარდობა, ცხენობა, ადამიანობა! სწორედ ეს ზოგადობაა იდეა, ერთეული საგნებისაგან განსხვავებით მარადიული და უცვლელი.“[17]

ეს უცვლელობა და მარადიულობა ფილოსოფოსმა ხელოვნებაშიც გადმოიტანა და აღნიშნა, რომ ბუნების მშვენიერება იდეისადმი “მიბაძვა,“ მისი გამოხატულებაა. იგი იდეის აჩრდილია, ლანდი და ასლია. ბუნება პირველი მიმბაძველია, ხოლო ხელოვნება და მისი მშვენიერება მიბაძვის მიბაძვაა, გამოხატულების გამოხატულება არის ანუ იდეის იდეის იდეა. ხელოვანი ბუნების შემდეგ მესამე დაბადების მიმბაძველია. პლატონისთვის სამყარო ორ ნაწილად იყოფოდა: 1) ფიზიკური, მოძრავი, მოჩვენებითი, ამქვეყნიური მოვლენების სამყაროდ და 2) მარადიული, უძრავი, სრულყოფილი იდეების იმქვეყნიურ სამყაროდ. მისი აზრით, ამქვეყნიური მოვლენების მოძრაობას იწვევს იმქვეყნიური იდეებისაკენ სწრაფვა, ე.ი. მოვლენებს ამოძრავებს მიზანი. ეს მიზანი მდგომარეობს სრულყოფილებისკენ სწრაფვაში. ამიტომ მოძრაობს მხოლოდ ის, რაც ნაკლოვანია, ხოლო იდეებს მათი სრულყოფილების გამო არავითარი მოძრაობა არ სჭირდებათ. ელეატური მეტაფიზიკისაგან განსხვავებით, პლატონმა დაუშვა მიზნის ცნება. ამით სამყაროს მოძრაობას კანონზომიერი ხასიათი მისცა. პლატონის აზრით: „ამქვეყნიურ სამყაროს ჰყავს შემქმნელი მიზეზი ანუ დემიურგი, რომელიც აწესრიგებს ყველაფერს. ეს არის ღმერთი. ღმერთი არის უმაღლესი სიკეთეც და შემოქმედიც. ღმერთი აბსოლუტური სუბსტანციაა.“[18]

იგი ფიქრობდა, რომ ღმერთმა ამქვეყნიური სამყარო ანუ მოვლენების სამყარო იდეების სამყაროსთან დააკავშირა მსოფლიო სულის საშუალებით. პლატონის

შეგონება გვაბრუნებს არქეტიპულ სამყაროში. ფილოსოფოსის იდეათა სისტემაში მნიშვნელოვანია იდეა მშვენიერების შესახებ, რაც პლატონმა სიკეთის სახეობად გამოაცხადა: „მშვენიერი შეიძლება იყოს ის რაც კეთილია, რაც კეთილი არ არის, არ არის მშვენიერი.”[19]

პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ასეთ განსაზღვრებას, მშვენიერებისა და სიკეთის ასეთ დაახლოებას, განსაკუთრებით ღირებულებათა სისტემის რევიზიის ეპოქაში, როდესაც საერთოდ დევალვაცია განიცადა კლასიკურმა ფასეულობებმა. რადგანაც ძველმა ბერძენმა ტრაგიკოსებმა თუ კომედიოგრაფებმა შექმნეს და მასშტაბურად წარმოსახეს ელინელთა სულიერი კონსტიტუცია და მენტალიტეტი, ხელოვნების ამ დარგის კვლევას პლატონი გვერდს ვერ აუვლიდა. დრამატული ხელოვნების მთავარი თვისება - საჯაროობა, სოციუმში საჯარო ცხოვრებისადმი მიდრეკილების გაღვივება, მისი აზრით ახალგაზრდობაში იწვევდა გრძნობა-გონების სხვა არხით წარმართვას, რაც პლატონმა სასწავლო სისტემისათვის მიუღებლად მიიჩნია და ამიტომაც აკრძალა სათეატრო ხელოვნებისა და დრამის სწავლება აკადემიაში. მისი მთავარი აზრი თეატრალური ხელოვნების კრიტიკისა ისაა, რომ თუ ფილოსოფია ემსახურება სიკეთეს, ხელოვნება, ზოგიერთ შემთხვევაში, რომელიც „მიბაძვის მიბაძვაა,“ ეწინააღმდეგება ზნეობის მიზანს – გრძნობადისაგან ადამიანის გათავისუფლებას. ფილოსოფოსის ძირითადი აზრი ამქვეყნიური ცხოვრების წინააღმდეგ არის მიმართული და ცხოველმყოფელობას, მზიურობას, გრძნობასა და ცხოვრების ტორტმანს გაურბის, იგი უარყოფს ხელოვნების შთაგონებით მიღებულ მომაჯადოვებელ ძალას.

პლატონის პოზიციის საწინააღმდეგო თეორიით გამოვიდა მისი მოწაფე - არისტოტელე.

არისტოტელე პლატონის უმთავრეს შეცდომას მიიჩნევდა მოვლენათა და იდეათა სამყაროების ერთიმეორისაგან მოწყვეტაში. მისი აზრით, არ შეიძლება გრძნობადი და კონკრეტული საგნები დავაშოროთ იდეებს ანუ ზოგადობას; არ შეიძლება იდეები საგნების მიღმა არსებობდეს. ზოგადი იდეა ყოველთვის ერთეულებში არსებობს ფორმის სახით. შეუძლებელია არსებობდეს ადამიანობის იდეა ადამიანების გარეშე. არისტოტელე ფიქრობდა, რომ ყოველ არსებულს აქვს ოთხი მიზეზი: ფორმალური, მატერიალური, მოქმედი და ბოლოვადი მიზეზი ანუ მიზანი. მატერია მხოლოდ შესაძლებლობის სახით არსებობს, მისი

გაფორმება და მოქმედება ნიშნავს განვითარებას პირველმიზეზისაკენ, ანუ მიზნისკენ, რომელიც სინამდვილეა. შესაძლებლობა არის სინამდვილის შესაძლებლობა და ის ყოველთვის სინამდვილეზეა დამოკიდებული. სინამდვილე კი დამოუკიდებელია. სინამდვილე მიზანია და ის წინ უსწრებს იმას, რისი მიზანიც არის. პლატონის აზრით, პაიდეია ადამიანის, მთელი მისი არსების შეცვლის სახელმძღვანელო პრინციპია. ხოლო, არისტოტელე, როგორც ცნობილია იდეალიზმსა და მატერიალიზმს შორის მერყეობდა. იგი ფილოსოფიაში განასხვავებდა:

I. თეორიულ ნაწილს - მოძღვრებას ყოფიერებაზე, მის შემადგენლობაზე და საწყისებზე.

II. პრაქტიკულს - ადამიანის მოძღვრებაზე და

III. პოეტიკურს - შემოქმედებაზე.

არისტოტელეს ტექსტებს თემატიკის მიხედვით ასე ყოფენ:

I. ლოგიკური ხასიათის ნაშრომები

II. ნაშრომები ფიზიკის შესახებ (ანუ ნატურალური ფილოსოფია)

III. მეტაფიზიკა (რაც ნიშნავს ემპირიულ სწავლებასა და არამატერიალიზმს, უმთავრესად კი – თავად უხილავ ღმერთს)

IV. ეთიკა და პოლიტიკა

V. ესთეტიკა, ისტორია და ლიტერატურა.

არისტოტელე, ისევე როგორც სოკრატე, შეიძლება ჩაითვალოს ლოგიკის, როგორც სამეცნიერო დისციპლინის ფუძემდებლად. ლოგიკა არისტოტელესათვის ინსტრუმენტია სამყაროს შემეცნებაში. მისთვის სამყარო იყოფა ორ ნაწილად: მთვარისქვეშა სამყარო, სადაც ყველაფერი იბადება და კვდება და მთვარისზედა სამყარო, სადაც მარადიული მატერიალური სხეულებია - პლანეტები, თითოეული საკუთარი სფეროთი. მთვარისქვეშა სამყარო შედგება ოთხი სტიქიისაგან: ცეცხლის, წყლის, ჰაერისა და მიწისაგან, ხოლო ციური სხეულები შედგებიან სხვა, უფრო მაღალი ელემენტების - ეთერისაგან (ე.წ. „კვინტენსეცია“ ანუ მეხუთე ელემენტი) სამყაროს ცენტრში კი არის დედამიწა და სწორედ მის გარშემო ბრუნავენ პლანეტარული სფეროები. არისტოტელეს მიერ შექმნილი ხილული სამყაროს ეს სურათი ძირითადი იყო შუა საუკუნეების ფილოსოფიაში, მანამდე, სანამ კოპერნიკმა და გალილეომ ახლებური ხედვა არ წამოაყენეს.

არისტოტელე მივიდა ყოველგვარ ფორმას და თვისებას მოკლებული პირველადი მატერიის (ბერძ. ”prote hile,” ლათ.: ”materia prima”) გააზრებამდე: პირველადი მატერია არის სრული პოტენციურობა, რომელსაც შეუძლია მიიღოს ნებისიერი ფორმა. ფორმა არის აქტუალიზაცია მატერიის პოტენციისა. პოტენციის აქტუალიზაცია, ანუ შესაძლებლობის რეალიზაცია არის ერთ-ერთი უმთავრესი ასპექტი არისტოტელეს ფილოსოფიაში.

ფილოსოფია გულისხმობს მიზეზთა შესწავლას. ანუ ის სვამს შეკითხვებს: „რატომ ხდება ასე?“ „რა მიზეზით?“ ამ მიზეზებს შორის არისტოტელე განარჩევდა ოთხ ძირითად ელემენტს:

I. მატერიალურს
II. მოქმედებითს
III. ფორმალურს და
IV. საბოლოოს.

არისტოტელე დააკვირდა მოძრაობების ბუნებას და შენიშნა, რომ ყველაფერი ის რაც მოძრაობს, მოძრაობს რაღაც სხვა მოძრავის მეშვეობით. ე.ი არსებობს ის რაც მათ ამოძრავებს. ასეთი რამ არისტოტელესთვის არის ღმერთი (”kinoun akinetos” - უძრავი მამოძრავებელი), იგი არის მთელი სამყაროს მოძრაობის ფორმალური და საბოლოო მიზეზი. არისტოტელეს ღმერთი არის გონება, რომელიც ფიქრობს საკუთარ ფიქრს (”ნოესის ნოესოს” - ფიქრის ფიქრი) და არ არის მიმართული სამყაროსაკენ. არისტოტელესათვის ადამიანის სული არ არის დამოუკიდებელი ადამიანის სხეულისაგან, არამედ, როგორც ნებისმიერი ფორმა, წარმოადგენს ამ სხეულის ენტელექიას, ანუ სხეულის პოტენციის აქტუალიზაციას. მისთვის მხოლოდ გონებაა ერთადერთი უკვდავი და არამატერიალური ადამიანში, ესაა არა მისი გონება, არამედ ღვთიური გონების მოქმედება ადამიანში, რომელიც შესაძლებელია წარიმართოს როგორც დადებითად, ასევე უარყოფითად ანუ მასზეა დამოკიდებული თუ რა მიმართულებას მისცემს ღვთიურ გონებას. არისტოტელე დააკვირდა ადამიანის ნების სისუსტეს, ანუ ადამიანმა შეიძლება იცოდეს რა არის კეთილი, მაგრამ სუსტი ნების გამო, მაინც არ აკეთოს ის. ეთიკა და პოლიტიკა ორგანულ კავშირშია არისტოტელესთან, რადგანაც ადამიანი მისთვის არის „პოლიტიკური ცოცხალი არსება“ (ბერძნ.: ”zoon politikon”) რაც ნიშნავს, რომ ღირსეული ადამიანი

უნდა იყოს საკუთარი პოლისის (საზოგადოების) აქტიური წევრი.20 არისტოტელეს განზრახვა არ ყოფილა სინამდვილის სრული სისტემის წარმოდგენა.

მას სურდა, თავისი მოწაფეები ისე აღეზარდა, რომ მათ სწორი მეთოდები გამოეყენებინათ ლოგიკაში, ბუნების მეცნირებაში, ხელოვნებასა და ზნეობაში. ი. დიურინგი შემდეგნაირად აღწერს არისტოტელესეულ მეთოდს: „არისტოტელეს თავისებურება პრობლემათა მუდმივი განხილვაა. ამ პრობლემათა რიგში ბერძენმა ფილოსოფოსმა ხელოვნებაც შეიყვანა.“[21]

რა თქმა უნდა დიურინგი ხელოვნებაში თეატრალურ ხელოვნებასაც გულისხმობს, რაც არისტოტელესათვის ესეოდენ მნიშვნელოვანი იყო და როგორც ცნობილია, სწორედ მის მიერ შექმნილი ტრაქტატი დაედო საფუძვლად დღემდე არსებულ ისეთ თეატრალურ სანახაობებს, რომელსაც არისტოტელესეულ თეატრს უწოდებენ. არისტოტელე ავითარებს, სრულ სახეს აძლევს დრამის შეხედულებას და ქმნის ნაწარმოებს „პოეტიკა.“

პოეტიკა

პოეტიკა შეიძლება მივიჩნიოთ ფილოსოფიური ესთეტიკის ერთ-ერთ დარგად. პოეტიკის განვითარების ისტორიას წითელ ხაზად გასდევს დაპირისპირება ჰეტერონომიულ და ავტონომიურ ესთეტიკურ კონცეფციებს შორის. ჰეტერონომიული ესთეტიკის მიხედვით, ხელოვნება არ არის თვითმიზანი, იგი გავლენას უნდა ახდენდეს ადამიანებზე და იდგეს რელიგიის, ფილოსოფიის, პედაგოგიკის, ფსიქოლოგიისა და პოლიტიკური ეთიკის სამსახურში. რადგან ლიტერატურული ჟანრების დიდი ნაწილი რელიგიული კულტების ფარგლებში აღმოცენდა, ლიტერატურას იმთავითვე ჰქონდა თეოლოგიური ფუნქცია: მისი დანიშნულება იყო რელიგიური განათლების მიცემა და რწმენის განმტკიცება. ლიტერატურის ფილოსოფიური ფუნქცია თავს იჩენს დიდაქტიკური ლექსების, მორალიტეების, იგავებისა და აფორიზმების კრებულებში. პედაგოგიკური ფუნქციის მქონე ლიტერატურა მოიცავს ნაწარმოებებს, რომელთა მთავარი თემაც ადამიანის აღზრდა-განათლება, გონებრივი და სულიერი განვითარებაა ბავშვობიდან ვიდრე მოხუცებულობამდე (მაგ. ე.წ. განვითარების რომანი). ლიტერატურის ფსიქოლოგიური ფუნქცია

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გახდა XVIII საუკუნიდან, როდესაც ინდივიდი და მისი ფსიქიკა ხელოვნების მთავარ თემად იქცა. პოლიტიკურ-ეთიკური ფუნქციას კი ასრულებენ ნაწარმოებები, რომლებიც მიმართულია საზოგადოებრივი მანკიერებების მხილებისა და მდგომარეობის შეცვლისა და გამოსწორებისაკენ. საბავშვო და საყმაწვილო ლიტერატურაში გვხვდება აგრეთვე დიდაქტიკური ფუნქციის მქონე ტექსტები, რომლებშიც სახალისოდაა გადმოცემული საბუნებისმეტყველო, ტექნიკური, ისტორიული და საზოგადოებრივი ცოდნა.

ავტონომიური ესთეტიკის ფარგლებში ხელოვნება თვითმყოფადია, მასში იქმნება დამოუკიდებელი (ავტონომიური) სამყარო სინამდვილესთან არაფერი აკავშირებს. ისტორიული თანმიმდევრულობის მხრივ ჰეტერონომიური ესთეტიკა უსწრებდა ავტონომიურს. ეს უკანასკნელი კი, XVIII საუკუნეში აღმოცენდა. ავტონომიური ესთეტიკის მთავარი კატეგორიებია სილამაზე, უსარგებლობა, უტოპია და გართობა. ამ ესთეტიკური კონცეფციის მიხედვით, ხელოვნების დანიშნულება სილამაზის შექმნაა. XVIII საუკუნემდე მიიჩნეოდა, რომ ლამაზია მთლიანად სამყარო როგორც ღმერთის ქმნილება, ხელოვანს კი ევალებოდა, თავის თხზულებებში „აესახა“, ეჩვენებინა/წარმოედგინა ეს ბუნებრივი სილამაზე. გერმანელი ფილოსოფოსი იმანუელ კანტი პირველი იყო, ვინც სილამაზე დაუკავშირა არა სამყაროში არსებულ მოვლენებს, არამედ იმას, რაც რეციპიენტში „უანგარო მოწონებას“ იწვევს. თუ მანამდე ხელოვნება ზნეობრივად კარგი, რელიგიურად ორთოდოქსული, პოლიტიკურად სასარგებლო უნდა ყოფილიყო, ახლა მის დანიშნულებად სილამაზის შექმნა იქცა. სწორედ სილამაზე და სიმახინჯე იყო ესთეტიკური, რომანტიზმის, სიმბოლიზმის და ექსპრესიონიზმის პოეტიკების მთავარი კატეგორიები. ავტონომიური ხელოვნება უსარგებლო და გაუგებარია, რითაც იგი პრაგმატულად და რაციონალურად მოაზროვნე, ეკონომიკურ სარგებლობაზე ორიენტირებულ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას უპირისპირდება. ამგვარი ხელოვნება ქმნის უტოპიას, არსებული სინამდვილის ალტერნატიულ სამყაროებს, ამით იგი უარყოფს სინამდვილეს (ნიჰილიზმი) და განადიდებს წარმოსახვას როგორც თვითმიზანს. და ბოლოს, გართობა XX საუკუნის დასასრულამდე მიიჩნეოდა ტრივიალური ხელოვნების ძირითად

თავისებურებად, თუმცა უკანასკნელ დროს ისიც ავტონომიური ესთეტიკის ერთ-ერთ კატეგორიად იქცა.

ავტონომიური და ჰეტრონომიული ესთეტიკები მჭიდრო კავშირშია სახელოვნებო ემანსიპაციის ოთხ სახე სხვაობასთან:

იდეოლოგიური ემანსიპაცია: ხელოვანი არღვევს კონვენციებს, რომლებიც მისი ეპოქის საზოგადოებრივ ცხოვრებას განსაზღვრავენ. მაგ.: დიდგვაროვანთა კრიტიკა გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანში," ცოლქმრული ღალატის გამართლება ფლობერის მადამ ბოვარიში.

ფორმალური ემანსიპაცია: ხელოვანი უგულებელყოფს მის ეპოქაში აღიარებული წარმოდგენას „სწორი" ესთეტიკური ფორმების შესახებ. მაგ. რითმული სტრუქტურის შეცვლა XVI საუკუნის ინგლისურ სონეტში, დრამის ტრადიციური სტრუქტურის (დაყოფა მოქმედებებად) გაუქმება ექსპრესიონისტულ დრამატურგიაში.

ონტოლოგიური ემანსიპაცია: ხელოვანი ზურგს აქცევს სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობს, და ქმნის თავის სამყაროს, რომელშიც სრულიად განსხვავებული ბუნებრივი კანონები, წესები და ღირებულებები მოქმედებს. მაგ. ზღაპრები, სამეცნიერო ფანტასტიკა, ფენთეზი, სურეალისტური პოეზია და პროზა.

სემიოტიკური ემანსტიპაცია: ხელოვანი უგულებელყოფს ტრადიციულ კავშირს აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის და ქმნის თავის ენას. მაგ. XVII საუკუნის მანიერისტული კულტურა, XIX საუკუნის „აბსოლუტური" პოეზია (მალარმე), XX საუკუნის ექსპერიმენტული პოეზია.

ნებისმიერი ეპოქის ხელოვნება მოიცავს ემანსიპაციის ერთ-ერთ სახესხვაობას. ხელოვნება, რომელშიც ემანსიპაცია საერთოდ არ იჩენს თავს, სრულიად მორგებულია გაბატონებულ ესთეტიკურ, საზოგადოებრივ და სხვა ნორმებს, ასეთი ხელოვნება აფირმატიული და არაკრიტიკულია.

* * *

თავდაპირველად პოეტიკა, როგორც მოძღვრება გარითმული მეტყველების შესახებ, რიტორიკის ერთ-ერთ დარგად მიიჩნეოდა. სიტყვა „პოეტიკა" (ძვ. ბერძნ. პოიეტინ - "poietin": შექმნა, გაკეთება, წარმოქმნა) ნიშნავს „თხზვის ხელოვნებას," ანუ პოეზიის თეორიას.[22] როგორც კრებითი სახელი იგი მოიცავს მხატვრულ

ლიტერატურაზე მსჯელობის სხვადასხვა ფორმასა და ასპექტს. ე.წ. პოეტიკებში (ნაშრომებში პოეტიკის შესახებ) ლიტერატურული შემოქმედება განიხილება ნორმატიულად ან დესკრიპციულად. ნორმატიული პოეტიკის ფარგლებში შემუშავებულია წესები, რომლებსაც უნდა აკმაყოფილებდეს ლიტერატურული ტექსტი იმისთვის, რათა კარგ ლიტერატურულ ტექსტად იქნას მიჩნეული. თხზულებები, რომლებიც ამ წესების მიხედვით არ იქმნება, ან საერთოდ არ ჩაითვლება ლიტერატურად ან ნაკლებად ღირებული ლიტერატურის სტატუსს მოიპოვებს (ნორმატიული იყო არისტოტელესეული, მოგვიანებით კი კლასიცისტური პოეტიკები). დესკრიპციული პოეტიკები კი მიზნად ისახავს, ლიტერატურის არსისა და ისტორიის შესწავლას. ამასთან, პოეტიკა შეიძლება იყოს უნივერსალური (საყოველთაო) ან ინდივიდუალური ხასიათის. პოეტიკა შეისწავლის შემდეგ საკითხებს: ლიტერატურის წარმოშობა, მისი მიმართება ხელოვნების სხვა დარგებსა და ყოველდღიურ სინამდვილესთან, მისი ეთიკურ-სოციალური დანიშნულება, ჟანრების სისტემა და მათი ესთეტიკური კანონზომიერებები, ჭეშმარიტი პოეტის თვისებები, ნაწარმოებების შექმნისა და რეცეფციის გარემოებები, სხვადასხვა სტილისტური შრეების ადეკვატურობა ნაწარმოების თემასთან, ვერსიფიკაცია.

ჩვენამდე მოღწეულია, ძველ საბერძნეთში, არისტოტელეს მიერ შექმნილი „პოეტიკა“ ძვ. წ. 335 (”Peri poietikés”), რომელსაც განიხილავენ, როგორც ლიტერატურათმცოდნეები, ასევე დრამის თეორეტიკოსები და თეატრმცოდნეები. პლატონის ნაშრომისაგან განსხვავებით, რომელიც ლიტერატურას და ზოგადად ხელოვნებას აკრიტიკებდა როგორც სიცრუეს, არისტოტელე განსაზღვრავს პოეტური უნარის ანთროპოლოგიურ საფუძველს და ცდილობს, განმარტოს თითოეული ჟანრის საზოგადოებრივ-მორალური სარგებლიანობა. პოეზიას (ლიტერატურას) იგი აიგივებს არა ხატოვან (გარითმულ) მეტყველებასთან, არამედ ადამიანთა შესაძლებელი ქმედებების გადმოცემასთან (მიმეზისი). არისტოტელე ერთმანეთს უპირისპირებს ისტორიოგრაფიასა და პოეზიას და მიიჩნევს, რომ ისტორიკოსს მხოლოდ ცალკეული მოვლენის ზუსტად გადმოცემა ძალუძს, პოეტი კი თხზავს და ამრიგად, ფაქტობრივი სიზუსტის ნაცვლად მას ზოგადი ჭეშმარიტებების გადმოცემა (მოსინჯვა) მოეთხოვება. არისტოტელეს მიაჩნდა, რომ მიბაძვა ადამიანის თანდაყოლილი თვისებაა. პოეზიის უმთავრესი

საზოგადოებრივი დანიშნულება კი, მისი აზრით, ადამიანებზე გავლენის მოხდენა და მათი ზნეობრივი განმტკიცებაა. სულის განწმენდის (კათარზისი) განსაკუთრებული უნარი მიეწერება ტრაგედიას, რომლის მოქმედების აფექტურობაც (ძრწოლა და ჭმუნვა) მაყურებელს საზოგადოებრივად სასარგებლო ქცევისკენ უბიძგებს. ჟანრებს შორის არისტოტელე უპირატესობას ანიჭებდა ტრაგედიასა და ეპოსს, რადგანაც მათი მოქმედი პირები ზნეობრივად აღემატებიან რიგით ადამიანებს.[23] პლატონისა და არისტოტელეს შემდეგ ანტიკური ხანის მესამე ავტორიტეტია ჰორაციუსი. მის ნაშრომს ” De arte poetica” (პოეტური ხელოვნების შესახებ, ახ. წ. 14 წ.) შუალედური ადგილი უკავია პლატონისა და არისტოტელეს პოზიციებს შორის. ჰორაციუსი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს პოეტური ნაწარმოების ენობრივ ფორმას. მან შეიმუშავა წესები, რომელთა საფუძველზეც უნდა შექმნილიყო გონივრული პოეზია. ეს წესებია ერთიანობა (unum), სისადავე (simplex) და ადეკვატურობა (decorum, aptum) პოეზიას, მისი აზრით, ორგვარი დანიშნულება გააჩნია: იგი ერთდროულად უნდა მოძღვრავდეს (prodesse) და სიამოვნებას ანიჭებდეს (delectare) მკითხველს, მაყურებელს.

სამივე ავტორიტეტისგან განსხვავებულია უცნობი ავტორის თხზულება ”eri hypsous” (ამაღლებულის შესახებ, ახ. წ. 40), რომელშიც წინა პლანზეა წამოწეული ამაღლებულით გამოწვეული ემოციური შთაბეჭდილება, რომელმაც კი არ უნდა დაარწმუნოს რეციპიენტი, არამედ განაცვიფროს იგი. ამის მისაღწევად საჭიროა მოულოდნელი, ამაღელვებელი თემატიკისა და შესაბამისი შთამბეჭდავი ენის შერჩევა.

შუა საუკუნეებში პოეზია მიიჩნეოდა გალექსილ მეტყველებად და ნაკლებად იმსახურებდა ყურადღებას. შვიდი თავისუფალი ხელოვნების სისტემაში (ტრივიუმი: გრამატიკა, რიტორიკა, დიალექტიკა; კვადრივიუმი: არითმეტიკა, გეომეტრია, მუსიკა, ასტრონომია) სრულიად გამოტოვებულია პოეზიაც და პოეტიკაც. გარითმული მეტყველება ისწავლებოდა რიტორიკისა და გრამატიკის გაკვეთილებზე. პოეზიის სერიოზული და სისტემური შესწავლა განახლდა იტალიური აღორძინების ეპოქაში. ჰორაციუსის მიერ დამკვიდრებულ ორ დანიშნულებას ლიტერატურისა დაემატა მესამე - შეძრვა, შთაბეჭდილების მოხდენა (მოვერე). ჭეშმარიტი პოეზია იზომებოდა ანტიკური ეპოქის პოეტების

თხზულებების მიხედვით. სწორედ ამ უკანასკნელთა მიბაძვა (იმიტაცია) იყო მნიშვნელოვანი და არა ბუნების (ცხოვრების) გადმოცემა ხელოვნებაში. მომდევნო საუკუნეებში ნორმატიული სტატუსი მიენიჭა არისტოტელეს დებულებებს. შესაბამისად, XVI საუკუნის პოეტიკა ეთმობოდა ტრაგედიასა და ეპოსს, ჟანრებს, რომლებსაც არისტოტელე ანიჭებდა უპირატესობას.

XVII საუკუნეში მთელს ევროპაში ვრცელდება ფრანგული კლასიცისტური პოეტიკა, რომლის უმთავრესი ცნებებია გონება (raison) და ალბათობა (vraisemblance). ანტიკური კულტურა კლასიცისტურ კულტურაშიც სანიმუშოა. აგრეთვე მნიშვნელოვანია ნაწარმოების შექმნისას პოეტური წესების დაცვა. ამ მხრივ აღსანიშნავია ნიკოლა ბუალოს თხზულება პოეტური ხელოვნება (“L’art poétique.”1674წ.). მისი აზრით, სილამაზე გონებასა და ლოგიკურ კანონზომიერებებს ექვემდებარება და „მხოლოდ ჭეშმარიტია ლამაზი.“ ეს პრინციპი შეიცვალა XVIII საუკუნის ინგლისში, სადაც სენსუალისტური ესთეტიკის მიხედვით, ყველაფერი ლამაზი ჭეშმარიტია. მიმეზისის დებულებიდან ყურადღება გადაიტანეს შთაგონებული პოეტის შემოქმედებით ქმედებაზე, რითაც კონგენიალობის კულტს ჩაეყარა საფუძველი. პოეტს ისინი პრომეთეს ადარებდნენ და ღვთაებრივ შემოქმედთან აიგივებდნენ. მათი აზრით, მწერლობა ბაძავს არა სინამდვილეს, არამედ ღმერთის მიერ სამყაროს შექმნას. ამ მხრივ, უფრო შორს მიდიან ადრეული რომანტიზმის წარმომადგენლები. მათ მიერ დამკვიდრებული ე.წ. ტრანსცენდენტური პოეზიის ცნებაში იგულისხმება, რომ თითოეულმა ნაწარმოებმა თავად უნდა წარმოაჩინოს თავისი ესთეტიკური პრინციპები. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თითოეულ ახალ ნაწარმოებს ძველებისგან სრულიად განსხვავებული პოეტური პრინციპები უნდა ედოს საფუძვლად (დევიაციური პოეტიკა). ამასთან, რომანტიკოსებმა გაათავისუფლეს სიტყვა საგნისაგან. შესაბამისად, ხელოვნება: თეატრი, მხატვრობა, მხატვრული ლიტერატურაც კი აღარ ბაძავს სინამდვილეს, არამედ იგი ქმნის ახალ სინამდვილეს.

ამრიგად, ბრძოლა ანტიკურ ტრადიციასა და ახალ ხელოვნებას შორის (Querelle des Anciens et des Modernes) ამ უკანასკნელის გამარჯვებითა და ძველი წესების უარყოფით დასრულდა. პოეტიკას აღარ ძალუძს წარმართოს შემოქმედების პროცესი, იგი კარგავს ნორმატიულ ხასიათს, მისი დანიშნულება ამიერიდან უკვე

შექმნილი თხზულებების აღწერაა. თუმცა, არსებობს გამონაკლისები და ერთ-ერთი ასეთი გამონაკლისია არისტოტელეს ნაშრომი, რომელიც გახდა საფუძველი ისეთი თეატრის შექმნისა, რომელსაც „არისტოტელესეულ თეატრს უწოდებენ.“ ამიტომაც, არისტოტელეს „პოეტიკა,“ როგორც სათეატრო ლიტერატურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლი, გახლავთ ნაშრომის – „სათეატრო აზრის ევოლუციის“ – განსახილველი და გასაანალიზებელი „მასალა“.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ პლატონი და არისტოტელე არ იყვნენ პირველები, რომლებიც მსჯელობდნენ და კამათობდნენ ხელოვნებაზე, სათეატრო გამომსახველობით საშუალებებზე და რაღა თქმა უნდა მის „ესკისზე“ - დრამაზე. დრამის თეორიის მთავარი საკვლევი საკითხი არის ის, თუ რამდენად შეეფერება კონკრეტულ დრამას კონკრეტული შინაარსი, სტრუქტურა და ფორმა და აქედან გამომდინარე დრამის თეორია ცდილობს შეიმუშავოს დრამის წერისა თუ რეციპიენტზე ზემოქმედების ზოგადი პრინციპები, რომლებიც თეორიებად ყალიბდება. ამგვარი დრამის თეორიები სხვადასხვა ავტორებმა, დრამატურგებმა სხვადასხვა დროს შეიმუშავეს. ამ თეორიებს შორის მრავალი განსხვავება შეინიშნება, მაგრამ ძირითადი განსხვავება კი ისაა, რომ ანტიკური და კლასიკური გუსტავ ფრაიტაგის დეფინიციის თანახმად დრამა ე.წ. დახურულ დრამებს მიეკუთვნება, ხოლო კლაისტიდან მოყოლებული ბიუხნერი და ბრეხტი ღია დრამებს წერდნენ.

დრამის თეორიის, ისევე როგორც კულტურის სხვადასხვა მიმართულებებისა და ცოდნის საწყისი უძველესი საბერძნეთიდან იღებს სათავეს. ცნობილია, ჯერ კიდევ სოფოკლემ დაწერა ნაშრომი „ქოროზე;“ სავარაუდოა, რომ მასში ავტორმა დრამის თეორიის ის წესები განიხილა, რომელიც მან, პრაქტიკაში, საკუთარ წარმოდგენებში, სამი მსახიობის შემოყვანით განახორციელა. არისტოტელეს წყალობით ჩვენ ვიცით, რომ დრამატურგები კამათობდნენ მხატვრული შემოქმედების საერთო პრინციპებზე. სოფოკლესთვის ხელოვნების ამოცანას წარმოადგენდა გამოეხატა ადამიანები, ისეთები, „როგორებიც უნდა იყვნენ,“ ხოლო ევრიპიდე მიისწრაფვოდა ეჩვენებინა „ისეთები, როგორებიც არიან.“ ორივეს კი, ერთი საერთო მიზანი ჰქონდა, რომ ხელოვნება უნდა გამოხატავდეს ცხოვრებისეულ სინამდვილეს, მაგრამ თითოეული მათგანის სიმართლის გაგება და წარმოჩენა ხელოვნებაში

სხვადასხვაგვარი იყო. „ძველი ბერძნებისთვის დრამა წარმოადგენდა სოციალურ-აღმზრდელობითი მნიშვნელობის მქონე ხელოვნების დარგს, რომლის მიზანი იყო პატრიოტული და მოქალაქეობრივი მტკიცებულება. ამგვარი თვალთახედვა გამოწვეული იყო იმით, რომ თეატრალური წარმოდგენა იყო არა მარტო სანახაობა, არამედ ქმედება, რომელსაც უნდა შეენახა და შეენარჩუნებინა რელიგიური კულტის ფუნქციები. ის ფლობდა უდიდეს იდეურ-ემოციური ზემოქმედების უნარს იმ ხალხზე, რომელთა ცხოვრებაში ესთეტიური მომენტები დიდ როლს თამაშობდნენ.“[24] მრავალი ავტორი XIX საუკუნის მიწურულამდე ცდილობდა დრამები არისტოტელისეული კრიტერიუმების თანახმად ეწერა და სურდა არისტოტელესთან შესაბამისობაში გაემართლებინა, ან ლეგიტიმურად ეცნო საკუთარი, ხშირად არც თუ ისე კარგი პიესა. დღესაც კი მრავალი დრამის თეორია არისტოტელეს თეორიის ანალიზს ეფუძნება.

ცნობილია, რომ არისტოტელეს „პოეტიკა“ შეისწავლის მხატვრული ლიტერატურის ყველა სახეობას, ზოგადად ხელოვნების თეორია პირველად არისტოტელესთან გამოიკვეთა, როგორც ცალკე დისციპლინა. ჯერ კიდევ „პროტრეპტიკოსში“ მან პლატონისგან განსხვავებული პრინციპი წამოაყენა: „ხელოვნება ჰბაძავს ბუნებას, როცა იგი ბუნების საშველად მიდის, ხელოვნებას შეუძლია იმის სრულყოფა, რაც ბუნებამ დაუსრულებელი დატოვა.“[25] როგორც ბუნებაში, ასევე ხელოვნებაში ყველაფერი გარკვეული მიზნით იქმნება. ბერძენი ფილოსოფოსი უპირველესად ეხება რა მხატვრული შემოქმედების იმ პრინციპებს, რომელიც მიზეზი და საფუძველია ნაწარმოების ხარისხისა, იგი ამავე დროს თვლის რომ ეს არაა ადამიანის მიერ დაწესებული ეგრეთ წოდებული დაწერილი „კანონი,“ ეს ბუნების წესია: ”ბუნების თანახმად, დავიწყოთ, უწინარეს ყოვლისა, ძირითად პრინციპებიდან და ვთქვათ პოეზიის არსზე და მის სახეებზე - თუ როგორი მნიშვნელობა (δύναμιν) აქვს თითოეულ სახეს, როგორ უნდა იქნას შედგენილი ფაბულები (τούς μύθους), რათა პოეტური ქმნილება იყოს კარგი, შემდეგ – რამდენი და როგორი ნაწილებისაგან შედგება იგი (ე. ი. პოეტური ქმნილება) ვთქვათ აგრეთვე სხვა რამეებზე, რაც მეთოდით წყდება.“26 პოეზია არისტოტელესათვის ისტორიაზე, ესე იგი საერთოდ ემპირიულ ცოდნაზე უფრო ფილოსოფიურია, ესე იგი უფრო მეცნიერულია, ანუ უფრო ახლოა პირველ მიზეზთა ცოდნასთან. ხელოვნების პროდუქტი

თვითმიზანია. მასში, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა დრამას, (ტრაგედიასა და კომედიას) როგორც სათეატრო ხელოვნების „საძირკველს,“ საბოლოო მიზანთან მიუსვლელად, ერთეულში დაინახება თავისთავად სასურველი კოსმოსი. იგი თავისუფლების პრიდუქტია და ადამიანის ბიოლოგიურ არსებობაზე მაღლა დგომას ადასტურებს, განსხვავებით ხელოსნობის პროდუქტისაგან, რომელიც ადამიანის ფიზიკური არსებობისათვის საჭირო საგნებს ქმნის. მშვენიერება, არისტოტელეს თვალსაზრისით, ემპირიულ სამყაროს მიღმა არსებულ იდეას კი არ წარმოადგენს, არამედ რეალური საგნებისა და მოვლენების თვისებას. მას განაპირობებს: თანაზომიერება, საზღვრულობა, მთლიანობა, მრავალსახეობის ერთიანობა, „სიდიდე და წყობა“ ანუ მოცულობა.

„პოეტიკაში“ განხილულია დრამატურგიის ტიპობრივი ფორმები (სიუჟეტი და ფაბულა), მათი ელემენტები: პროლოგი, მონოლოგი, დიალოგი, სცენა და რემარკა, აგრეთვე განსაზღრულია გმირისა და პერსონაჟის ჩვენებისა და დახასიათების ფორმები (პირდაპირი და ირიბი დახასიათება, „შინაგანი მონოლოგი,“ „ცნობიერების ნაკადი,“ „უცხო სიტყვა“) და მოცემულია ჟანრების კლასიფიკაცია ანუ მისსივე სიტყვებით რომ ვთქვა „შემოქმედებითი სახეების“ სამი ნიშანი: მიბაძვის საშუალება, მისაბაძი საგანი და მიბაძვის ხერხი. მიუხედავად იმისა, რომ ფილოსოფოსი კონკრეტულად არ ეხება თეატრს, მის მიერ განსჯილი დრამა და მისი ტიპიზაცია, იმგვარადაა განხილული, რომ ნაშრომი სათეატრო ლიტერატურას მიეკუთვნება. არისტოტელე საგანგებოდ არკვევს ხელოვნების იმ დარგს ანუ თეატრის „საძირკველს“: კომედიის, ტრაგედიისა და დრამის სიუჟეტისა და თითოეული მათგანის ცალკეული ჟანრების თავისებურებას, რასაკვირველია იმ დროისათვის არსებული თეატრალური ხელოვნების პრაქტიკის განზოგადების საფუძველზე. განსაკუთრებით საინტერესოა იმ ნიშნების დადგენა ფილოსოფოსის მიერ, რომლებითაც იგი ჟანრებს, მისსივე სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, ”შემოქმედების სახეებს”: ეპოპეას, ტრაგედიას და კომედიას განასხვავებს ურთიერთისაგან. მისი განსაზღვრებით, სამი ნიშნით - მიბაძვის საშუალებით, მისაბაძი საგნით და მიბაძვის ხერხით -განსხვავდებიან შემოქმედების სახეები.

როგორც თეატრის ისტორიიდანაა ცნობილი, კომედია უძველესი დრამატული ჟანრია, რომელიც კლასიკური სახით ჩამოყალიბდა ძველ საბერძნეთში ძვ. წ. V საუკუნეში. თვით ტერმინი კომედია, როგორც ეს უცხო სიტყვათა ლექსიკონშია ახსნილი,[26] ნიშნავს მხიარულ მსვლელობას, სიმღერას საზეიმო სვლით („კომოს“ - საზეიმო სვლა, „ ოდე“ - სიმღერა). აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ არისტოტელე „პოეტეკით“ ისტორიულ მემატიანედაც გვევლინება და არა მხოლოდ კომედიაზე, თეატრალური სხვადასხვა ჟანრების ჩამოყალიბება-განვითარების დოკუმენტალურ წყაროებსაც გვაწვდის და სათეტრო სანახაობის განვითარების საფეხურებსაც. ამ შემთხვევაში მოვიხმობ ციტატას „პოეტიკიდან“ კომედიის ჩამოყალიბება/განვითარების შესახებ და შემდგომში თემატურად გამოვიყენებ მის მიერ მოწოდებულ ისტორიულ მასალას. არისტოტელე თვლის, რომ კომიკურ თქმულებათა შეთხზვა იწყეს ეპიქარმემ და ფორმისმა (ფორმისი იყო ეპიქარმეს თანამედროვე პოეტი, რომელიც ცხოვრობდა სიცილიაში.) სიცილიიდან კომედია, ჩანასახის ფორმით, გადმოვიდა ათენში, ათენელთა შორის კი პირველად კრატესმა, მიატოვა რა კერძო ხასიათის (ιδίασ) იამბაკური ლექსები, იწყო ზოგადი ხასიათის (καθόλου) დიალოგებისა და ფაბულების შეთხზვა.

კომედიის ასახვის საგანია საზოგადოებრივი ცხოვრების უარყოფითი მხარე, მანკიერებანი, ამიტომაც წერს ფილოსოფოსი: „კომედია არის ასახვა მდარე ადამიანებისა, მაგრამ არა მთელი იმათი სიავის მიხედვით, არამედ სასაცილო მხარეების მიხედვით: სასაცილო კი არის სამარცხვინოს ნაწილი. სასაცილოა რაიმე შეცდომა ან სამარცხვინო საქმე, რომელიც ტანჯვასა და ზიანს არ შეიცავს; ასეთია, მაგალითად, კომიკური ნიღაბი, რომელიც არის რაღაც სამარცხვინო და დაღრანჯული, მაგრამ ტანჯვას არ გამოხატავს.“[27] ამას ადასტურებს კომედიოგრაფიის მთელი ისტორია ანტიკური ეპოქიდან დღემდე (ჯერ კიდევ არისტოფანე თავის კომედიებში „ბაყაყები,“ „ღრუბლები,“ „ზავი“ და სხვა, დასცინოდა იმდროინდელი ათენის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების მანკიერებას; მოლიერმა „ტარტიუფში,“ „მიზანთროპსა“ და სხვა ქმნილებებში განასახიერა ბურჟუაზიის ეგოიზმი, კარიერიზმი, სიძუნწე და მიზანთროპია; გოგოლმა „რევიზორში“ ნიღაბი ახადა მაშინდელი რუსეთის ზნედაცემულობას; პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ მხილებულია მედროვე,

კარიერისტი ადამიანის უნიადაგობა და ა.შ.). მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელე ჰპირდება მკითხველს, რომ ის შემდეგში (υσρον) იტყვის კომედიის შესახებ, ჩვენამდე მოღწეულ „პოეტიკაში“ არ იძლევა კომედიის სისტემურ ანალიზს. ამიტომ ერთგვარი უფლებით ფიქრობენ, რომ არისტოტელეს „პოეტიკას“ არ მოუღწევია ჩვენამდე სრული სახით და შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ კომედიის სრული ანალიზი „პოეტიკის“ იმ ნაწილშია, რომელიც დღეს დაკარგულია.

ჩვენმდე მოღწეულ ძეგლში კი, აქცენტი გადატანილია ტრაგედიაზე, რადგანაც ტრაგედია განაპირობებდა ბერძნული თეატრის ძირითად ტენდენციას. ტრაგედია (ბერძნ.: tragodia < ტრაგოს - თხა და ოდე - სიმღერა; რელიგიური სატირული სიმღერები, რომლებიც სრულდებოდა თხის მსხვერპლად შეწირვის დროს დიონისესადმი მიძღვნილ დღესასწაულებზე წელიწადში ოთხჯერ) დრამატული ჟანრია, გამსჭვალული ტრაგიკული პათოსით. კომედიის საპირისპიროდ, ტრაგედიაში ნაჩვენებია ტრაგიკული კოლიზია, ამაღლებული ტრაგიკული ხასიათები, შეურიგებელი ბრძოლა და დადებითი გმირის აუცილებელი კატასტროფული მარცხი, რომელიც დაკავშირებული იყო მწუხარე ამბებსა და განცდებთან. გუნდი მღეროდა დითირამბებს და ინსცენირებული იყო დიონისეს სიკვდილი და გლოვა-დატირება. ანტიკურ ტრაგედიას ემჩნევა რელიგიურ-სატირული თქმულების ნიშანი: ის ეძღვნებოდა მითებს ღმერთებისა და გმირების საბედისწერო შერკინების შესახებ და ამავე დროს იწვევდა ერთიან განცდას, ელდას, ძლიერ ფიზიოლოგიურ შეგრძნებებსაც კი. არისტოტელე მიუთითებდა, რომ ტრაგედია მაყურებელში უნდა იწვევდეს უძლიერეს შინაგან კონფლიქტს, აფექტებს, რომლებისგანაც თავისუფლდებოდნენ კათარზისის გზით. ტრაგედიაში მითოლოგიური პათოსი გვიან ანტიკურ ხანაში იკარგება ადამიანის ინდივიდუალურ ჩამოყალიბებას, პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის კონფლიქტების გაჩენის შედეგად. შუა საუკუნეებში ტრაგიკული შემოიფარგლა ადამიანის ცოდვებისა და რელიგიური ასკეზისის აუცილებლობით. რენესანსის ეპოქაში, ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად, აღორძინებულია ტრაგედიაც და იგი ისევ აიგება მიბაძვის, ტრაგიკულისა და კათარზისის პრინციპების საფუძველზე. ტრაგედია მწვერვალს აღწევს უილიამ შექსპირის შემოქმედებაში. კლასიციზმის ესთეტიკამ გამოყო დრამატული ხელოვნების ჟანრების -

ტრაგედიისა და კომედიის ზუსტი საზღვრები და დააწესა ე.წ. სამი ერთიანობის კანონი, რომელსაც საფუძველი არისტოტელემ ჩაუყარა. განმანათლებლობის ეპოქაში ტრაგედიის დანიშნულებად თვლიან განწმენდას თანაგრძნობისა და შიშის მეშვეობით. XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე ტრაგედიის ახალი დიალექტიკური გაგება-განმტკიცება მოცემულია გერმანულ ესთეტიკაში. ტრაგედია და ტრაგიკული პრობლემები საფუძვლიანად დაამუშავა ჰეგელმა, რომლის ერთ-ერთ უდიდეს მიგნებად ტრაგიკულის სუბსტანციურ სფეროსთან დაკავშირება ითვლება. შოპენჰაუერი ირონიულად აფასებდა ტრაგედიას, როგორც ბრმა და უაზრო ბედისწერის თამაშს, მასთან ბრძოლა სასაცილოდ მიაჩნდა, რადგანაც, თვლიდა, რომ შეუძლებელია დავინახოთ მისი „დარტყმის“ ადგილი, რომელიც სიცოცხლის სურვილსაც კი სპობს. რომანტიზმის ეპოქიდან მოყოლებული ტრაგედიის სუბსტანციურ შინაარსად წარმოჩენილია ინდივიდის სულიერი სამყარო.

ტრაგედიის პირველი ფორმულის შემქმნელი, არისტოტელე, კი თვლიდა, რომ ტრაგედია და კომედია არსებითად არის მხოლოდ და მხოლოდ ორი სხვადასხვა ფორმა ერთი და იგივე იდეისა. „პოეტიკაში“ ვკითხულობთ, რომ: „ტრაგედია, ისევე როგორც კომედია წარმოიშვა დითირამბის წამომწყებთაგან..... თუმც გაიზარდა რა ტრაგედია თანდათან, ვინაიდან პოეტებმა განავითარეს ის, რაც მას ებადა, გაჩერდა, რადგანაც მიაღწია თავის ბუნებას.“[28] არისტოტელე ჟანრის გაზრდაში გულისხმობს დრამატურგთა მიერ თეატრალურ სანახაობათა ცვლილებას, მონაწილე მსახიობთა რიცხვის ზრდას, მუსიკალურ თუ მხატვრულ გაფორმებას, რომელსაც ფილოსოფოსი განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებს და რომელმაც გარკვეულ საფეხურს მიაღწია და გახდა ტრაგედიის ეგრეთ წოდებული „თარგი“: „ესქილემ პირველმა აიყვანა მსახიობთა (ὑποκριτής) რიცხვი ერთიდან ორამდე, შეკვეცა ხოროსათვის (χορός) მიჩენილი ნაწილები და განავითარა მთავარი მსახიობის სათქმელი. სოფოკლემ შემოიყვანა სამი მსახიობი და შემოიღო სცენის მხატვრობა (σκινογραφία). შემდეგ, პატარ-პატარა ამბავიდან (μύθων) წარმოიშვნენ დიდი თხზულებები და სასაცილო სიტყვიდან წარმოიშვა დიალოგი (λέξις) ვინაიდან იგი განვითარდა სატირიკული დრამიდან და იქცა გვიან მაღალი შინაარსის მქონედ. ტეტრამეტრის ნაცვლად გაჩნდა იამბაკური მეტრი (τό μέτρον ἑκ τετραμέτρου ἰαμβειου εγένετο). ტრაგედიაში სარგებლობდნენ

ჯერ ტეტრამეტრით, ვინაიდან პოეზიის ამ ფორმას ჰქონდა სატირიკული ხასიათი და ემსგავსებოდა იგი ცეკვას. როდესაც დიალოგი წარმოიშვა, მაშინ უკვე მისმა ბუნებამ თავისათვის შესაფერისი მეტრი მონახა, იამბაკური მეტრი ხომ ყველა სხვა მეტრზე უფრო შესაფერისია საუბრისათვის; ამის ნიშანია ის, რომ ჩვენ ურთიერთშორის საუბარში ძალიან ხშირად ვლაპარაკობთ იამბებით, ხოლო ჰეგზამეტრით ვლაპარაკობთ იშვიათად და სასაუბრო ენისათვის ჩვეული კილოს დარღვევით. შემდეგ, გადიდებულ იქნა ეპიზოდების რაოდენობა და ტრაგედიის სხვა ნაწილებს მიეცათ მწყობრი სახე. მაგრამ ყველა ამის მსგავს საკითხის შესახებ ჩვენთვის საკმარისი იყოს ნათქვამი, ვინაიდან ძალიან გრძელი იქნებოდა, ვფიქრობ, განგვეხილა ყოველი წვრილმანი.“[29]

ტრაგედიის კომპოზიცია მოქმედების რთულ განვითარება ემყარება, ხოლო თვით ეს მოქმედება გვევლინება როგორც უაღრესად მძაფრ, ტრაგიკულ სიტუაციათა სისტემა, რადგანაც ”ტრაგედია არის ასახვა დიადი (σπουδαίας) და დასრულებული (τελείας) მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, - ასახვა შემკობილი ენით (ηδυσμένω λόγω) სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში, სახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებისა (έλεος) და შიშის (φόβος) აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან (παθήματα) გაწმენდას (κάθαρσις) აღწევს.“[30]

„შემკობილ“ ენას არისტოტელე უწოდებს ისეთ ენას, რომელსაც აქვს რიტმი, ჰარმონია და მეტრი, ხოლო „მისი სხვადასხვა სახეების“ ქვეშ გულისხმობს იმას, რომ „ტრაგედიის ზოგიერთი ნაწილი სრულდება მხოლოდ მეტრებით, სხვა ნაწილი კი აგრეთვე გალობით...“[31] როგორც ვხედავთ, არისტოტელესთვის ტრაგედიის წარმოდგენისას სიტყვა არ ხდება მთავარი, იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორც ვიზუალურ მხარეს, ასევე მუსიკალურ გაფორმებას. რადგანაც, მისთვის „ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა, ხოლო ეს გრძნობები ძალიან ადვილად იბადებიან მაშინ, როდესაც მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან, უფრო ადვილად კი მაშინ, როდესაც ეს მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან ერთმანეთის გამო (δίαλληλα).“[32] ამგვარად, ტრაგედიის კომპოზიცია მოქმედების რთულ განვითარებას ემყარება,

ხოლო თვით ეს მოქმედება გვევლინება, როგორც უაღრესად მძაფრ, ტრაგიკულ სიტუაციათა სისტემა.

არისტოტელესათვის ტრაგედია არის სწორედ შემეცნების ერთ-ერთი საშუალება. „ტრაგედიის საწყისი და ასე ვთქვათ, მისი სული (არისტოტელესათვის სხეულის ეიდოსი არის მისი სული) არის ამბავი (მითოსი, ფაბულა)“[33] - ამბობს არისტოტელე.

არტურ კუჩერი აყალიბებს რა დრამის ოთხ კანონს, ამბობს, რომ „ჯერ კიდევ არისტოტელე დრამის პირველ და უმნიშვნელოვანეს მოთხოვნას უწოდებს მოქმედებას. რა თქმა უნდა, ეპოსს, ნოველას, რომანსაც ესაჭიროება მოქმედება, მაგრამ დრამის მოქმედებას სხვაგვარი ხასიათი აქვს. დრამა და განსაკუთრებით ტრაგედიის ჟანრი მოქმედებით ხდის ყველა წარსულს აწმყოდ.“[34] მოქმედება ხელსაყრელი უნდა იყოს მიმიკური გამოსახვისათვის, ის უნდა შეიცავდეს სივრცეს და მოძრაობას. პირველად კავშირზე დრამასა და მოქმედებას შორის მიუთითებს თვით სიტყვა – დრამა, რაც მოქმედებას ნიშნავს. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ დრამა მოქმედების გარეშე არ არსებობს. მთავარია, რომ მოქმედების ცენტრში იდგეს მიმიკური პრობლემა. შექსპირის ყველა დრამაში შესაძლებელია მიმიკური ცენტრების განსაზღვრა, რომელთა გამო ისინი შეიქმნა. მითოსი, თქმულება და მათი ფანტაზიური სამყარო იძლევა დიადი ადამიანების გამოსახვის საშუალებას სიუჟეტურადაც. თეატრალურ ხელოვნებას არ აინტერესებს ისტორია, როგორც წარსული, მისი მიზანია აჩვენოს მხოლოდ გაცხოველმყოფელობა, ჭეშმარიტება და არა წარსულის სინამდვილე. არისტოტელეს თანახმად, დრამატული მოქმედების უმნიშვნელოვანესი მეორე კანონია სახეობის ასახვა. ამგვარად, მოქმედება და სახეობა შეზრდილია ერთმანეთთან. ჰერმან შლაგი ამბობს: „ერთის მხრივ, მდგომარეობა, მოვლენები, პიროვნების ბედი იწვევენ მათი შინაგანი არსების გამომჟღავნებას და, მეორე მხრივ, მოქმედება ეყრდნობა ამ შინაგან რაობას პიროვნებებისა ისე, რომ შეიძლება ითქვას: ხელოვნების არც ერთი სახე არ არის ისეთნაირად სახეობების განსახიერრებისათვის მოწოდებული და მისი თანამიმდევრობითი განხორციელებისთვის ვალდებული, როგორც დრამა და განსაკუთრებით ტრაგედია.“[35]

„ტრაგედია არის გარდაქმნა - წერს არისტოტელე - ერთი ღირსეული და დასრულებული მოვლენისა, რომელსაც განსაზღვრული სიდიდე გააჩნია... და იწვევს თანაგრძნობისა და შიშის გზით ამგვარი სულიერი აღელვებით განწმენდას,“[36] „ტრაგიკული მომენტია,“ მაგალითად, როცა „იულიუს კეისარში“ (შექსპირი) შეთქმულებები კეისარს მოკლავენ, ანტონიუსს მის თანაშეთქმულად მიიჩნევენ, ანტონიუსი კი ხალხს შეთქმულების წინააღმდეგ აამხედრებს. ვთვლი რომ, ეს მაგალითი მშვენიერი ნიმუშია იმ სამი თვისებისა, რომელიც უნდა ახლდეს ტრაგიკულ მომენტს: 1. ის არის მნიშვნელოვანი და მძიმე შედეგიანი გმირისათვის. 2. ის არის უცბად ფეთქებადი და 3. არის აზროვან ურთიერთობაში წინ მომხდარ მოქმედების ნაწილებთან.

„ფილოსოფოსი შემოქმედებითი წარმოსახვის ყველა თავისებურებას მოიცავს თავის თავში და ადამიანთა ტკბობას, სულიერ ამაღლებას იწვევს მაშინაც, როდესაც სიმახინჯის ან ტრაგიკულის ასახვად გვევლინება. ამასთან, იგი იმდენად ორგანულად არის დაკავშირებული ასახვის არსთან, რომ ხელოვნების ნაწარმოებისგან მიღებული სიამოვნება შემეცნებით საფუძველსაც ემყარება.“[37]

არისტოტელე აუცილებელ პირობად მიიჩნევდა, რომ მთელი ტრაგედიის ნაწილები იყოს ექვსი, რის მიხედვითაც ტრაგედიას აქვს რაიმე გარკვეული ბუნება. ეს ნაწილებია ამბავი, ხასიათი, განსჯა, სამზერი სათქმელი და საგალობელი. „რითაც ბაძავენ ის ორი ნაწილია; როგორ ბაძავენ, ის ერთი ნაწილია; რასაც ბაძავენ ის სამი ნაწილია. ამაზე მეტი კი არავითარი ნაწილი, არ არის. ტრაგედიის პოეტთა შორის ამ სახეებით სარგებლობენ არა ზოგიერთნი, არამედ, შეიძლება ითქვას, ყველანი. და ამიტომ ყოველ ტრაგედიას აქვს სამზერიც, ხასიათებიც, ამბავიც, სათქმელიც, საგალობელიც (μέλος) და განსჯაც. ამათ შორის ყველაზე უმნიშვნელოვანესია მოქმედებათა სისტემა. ტრაგედია ხომ არის ასახვა არა ადამიანთა, არამედ მოქმედებისა და ცხოვრებისა ბედნიერებაში და უბედურებაში (κακοδαιμονία), ხოლო ბედნიერება და უბედურება მოქმედებაშია მოცემული, და ჩვენი მიზანიც არის რაიმე მოქმედება და არა უქმი თვისება (ποιότις). ადამიანები ამა თუ იმ თვისების მქონენი არიან თავიანთი ხასიათის გამო; მოქმედებათა გამო კი ისინი ან ბედნიერი არიან, ან მის საწინააღმდეგო. ამიტომ, პოეტები ცდილობენ არა ხასიათების ასახვას, არამედ ისინი მოქმედებათა ასახვის საშუალებით თან ხასიათსაც იჭერენ ხოლმე.

ასე რომ, მოქმედებები და ამბავი - აი რა არის მიზანი ტრაგედიისა, მიზანი კი ყველაფერზე უფრო დიდია. გარდა ამისა, მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ შეიქმნებოდა, ხასიათების გარეშე კი შეიქმნებოდა. ახალგაზრდა პოეტთა უმრავლესობის ტრაგედიები უხასიათო ტრაგედიებია, და, საზოგადოდ, ბევრი პოეტია ასეთი, მსგავსი რამ შეინიშნება მხატვართა შორისაც, თუ შევადარებთ ზევქსისა და პოლიგნოტეს: პოლიგნოტე არის ხასაითების კარგი მხატვარი (ήθογράφος) ზევქსის ნახატს კი არავითარი ხასიათი არა აქვს გარდა ამისა, რომ ვინმემ მწყობრად დაალაგოს ზნეობრივი სენტეციები და კარგად ჩამოქნილი სიტყვები და აზრები, იგი ამით ვერ შექმნის ჭეშმარიტ ტრაგედიას, არამედ ამაზე ბევრად უკეთესი იქნება ის ტრაგედია, რომელსაც ყველაფერი ეს აკლია, მაგრამ აქვს ამბავი და მოქმედებათა სისტემა.“[38]

ამბავი ანუ შინაარსი და ფორმა ზოგადფილოსოფიური თვალსაზრისით, ბუნების ნებისმიერი მოვლენისთვის დამახასიათებელი კატეგორიებია. შინაარსი მოვლენის არსია, ხოლო ფორმა – მისი გამოხატვის საშუალება. აღნიშნული დებულება ვრცელდება ხელოვნების ყველა ნიმუშზე, მათ შორის თეატრალურ-მხატვრულ ნაწარმოებზეც. შინაარსი და ფორმა, არსებითად, დიალექტიკურ მთლიანობას წარმოადგენს, რომელშიც, ჰეგელის თქმით, „ხორციელდება ერთი კატეგორიიდან მეორეში ურთიერთგადასვლის განუწყვეტელი პროცესი“[39] (ანუ შინაარსი გადადის ფორმაში, ფორმა გადადის შინაარსში). ამგვარად, მხატვრული, თეატრალური ნაწარმოები წარმოგვიდგება, ერთი მხრივ, მოვლენად, მეორე მხრივ კი, პროცესად, ურთიერთობათა ერთობლიობად; ამიტომაც შინაარსისა და ფორმის წარმოჩენა ნაწარმოების ან მოვლენის შემადგენელ ნაწილებად (მით უფრო, ავტონომიურ ნაწილებად) ყოვლად დაუშვებელია. ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულ ნაწარმოებში განსაზღვრული შინაარსი სრულ შესაბამისობაშია განსაზღვრულ მხატვრულ ფორმასთან და, პირიქით, ნაწარმოების, წარმოდგენის მხატვრული ფორმა სრულიად ადეკვატურია მისი შინაარსისა. ამდენად, შინაარსი და ფორმა თანაარსებობენ მხოლოდ ურთიერთკავშირში, მთლიანობაში. რაც შეეხება თავად შინაარსისა და ფორმის შემადგენელ კატეგორიებს, აღნიშნულთან დაკავშირებით საკითხის კონკრეტიზირება შესაძლებელია მხოლოდ თეორიულ-ანალიტიკურ დონეზე. ამ შემთხვევაში თეატრალურ-მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი განიხილება როგორც სუბიექტურ-აზრობრივი (იდეური) და ობიექტურ-

საგნობრივი (თემატური) მნიშვნელობების ერთობლიობა; ხოლო ფორმა - როგორც აღნიშნული ერთობლიობის გამომხატველი ლექსიკურ-სახეობრივი სტრუქტურა. სწორედ სუბიექტურ-აზრობრივის და ობიექტურ-საგნობრივის ნაერთი შეადგენს ნაწარმოების შინაარსს; ხოლო ამ შინაარსის გამომხატველი სახეობრივი სისტემა, რომელიც ფიქსირებულია სტრუქტურებში, წარმოადგენს ნაწარმოების ფორმას.

აღნიშნული ფაქტორი განაპირობებს განსხვავებას თეატრალურ-მხატვრულ ნაწარმოებსა და სამეცნიერო ნაშრომს შორის: თეატრალურ-მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი გადმოცემულია სახეობრივი ფორმით; ხოლო სამეცნიერო ნაშრომისა – შესაბამის ცნებათა საშუალებით. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ფორმისა და შინაარსის ერთობლიობის დონე, გარკვეულწილად, დამოკიდებულია მწერლის (კომპოზიტორის, მხატვრის) ტალანტზე, ნიჭზე.

ტერმინი „ფაბულა“ ლათინურიდან (ლათ.:ფაბულარე – ამბავი, თხრობა) მომდინარეობს. იგი რომაელებმა დაამკვიდრეს სამეცნიერო მიმოქცევაში და არისტოტელეს დროს (ძვ.წ. IV საუკუნეში) ვერ იარსებებდა.[40] აქვე შევნიშნავ, რომ ქართულ სინამდვილეში აღნიშნული ტერმინები რუსული სალიტერატურო კრიტიკის გავლენით დამკვიდრდა XIX საუკუნის II ნახევრიდან. რაც შეეხება ტერმინის ”სიუჟეტის” – (ფრანგ.: sujet – შინაარსი, საგანი) – შესახებ თეორეტიკოსები სხვადასხვა განმარტებას იძლევიან. იგი ფრანგულმა კლასიციზმმა დაამკვიდრა. ბუალოს „პოეტურ ხელოვნებაში“ ვკითხულობთ: „თქვენ დაუყოვნებლივ უნდა შეგვიყვანოთ სიუჟეტში, მასში ადგილის ერთიანობა უნდა დაიცვათ, ეს აჯობებს, ვიდრე დაუსრულებელი, უაზრო თხრობით ჩვენი ყურების გადაღლა და ჩვენი გონების აღშფოთება.“[41] თითქმის იმავე დროს, ფრანგული კლასიციზმის კიდევ ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის – პიერ კორნელის - კრიტიკულ სტატიებშიც გვხვდება აღნიშნული ტერმინი.

რუსულმა კრიტიკამ გადმოიღო ფრანგული ტრადიცია და ანალოგიური მნიშვნელობით დაამკვიდრა იგი. XIXს. II ნახევარში ა. ნ. ვესელოვსკიმ რუსულ თეორიაში საფუძველი ჩაუყარა სიუჟეტის თეორიულ შესწავლას. მან გამოყო სიუჟეტის შემადგენელი ელემენტები – მოტივები და მოგვცა შემდეგი განმარტება: „სიუჟეტები რთული სქემებია, რომელთა ხატოვანებაში ყოფითი

სინამდვილის თანმიმდევრულ ფორმებში პოვა განზოგადება ადამიანთა ცხოვრებისა და ფსიქიკის ცნობილმა აქტებმა. განზოგადებას უკავშირდება მოქმედების შეფასებაც: დადებითი თუ უარყოფითი.“[42]

როგორც ვხედავთ, XIXს. 20-იან წლებამდე ორივე ტერმინი იყო სამეცნიერო წრებრუნვაში ისე, რომ არ დაზუსტებულა მათი არსი და, შესაბამისად, არც ერთმანეთისგან გაუმიჯნავთ.

აღნიშნული პრობლემა საფუძვლიანად იქნა შესწავლილი ე.წ. „რუსული ფორმალური სკოლის“ წარმომადგენელთა ნაშრომებში. ვ. შკლოვსკის, ბ. ეიხენბაუმის, ბ. ტომაშევსკის თანახმად, სიუჟეტი და ფაბულა აღნიშნავს ორ ნარატიულ ინსტანციას; ფაბულა მოვლენათა თანმიმდევრობაა, როგორც ის „სინამდვილეში მოხდა;“ ხოლო სიუჟეტი ის, თუ როგორ არის გადმოცემული ეს მოვლენები ტექსტში. მთხრობელის მიერ გადმოცემული მოვლენები, მათი თანმიმდევრობა, შესაძლოა სულაც არ ემთხვეოდეს ფაბულას. ერთი და იგივე ფაბულა, შესაძლოა, სხვადასხვა სიუჟეტით გადმოიცეს. „ფაბულა მხოლოდ მასალაა სიუჟეტის ჩამოსაყალიბებლად,“ – წერდა ვ. შკლოვსკი.[43] იგი ყურადღებას ამახვილებს სიუჟეტის აგების მოდელებიდან ორ ტიპზე: სიუჟეტური ტავტოლოგია და წრიული სიუჟეტი. სიუჟეტური ტავტოლოგია, ანუ პარალელიზმი გულისხმობს ერთ ნაწარმოებში ორი ან მეტი პარალელური სიუჟეტური ხაზის არსებობას, რომლებიც ხასიათდებიან გარკვეული ავტონომიურობით (დამოუკიდებლობით). სიუჟეტის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ეს ხაზები ერთმანეთს კვეთს ან ენაცვლება.

წრიული სიუჟეტის პრინციპზე უმეტესწილად აგებულია დეტექტიური ნაწარმოებები. მათში შეგნებულად არის გამოტოვებული (ან არააქცენტირებული) ის მნიშვნელოვანი დეტალი, რომელიც, როგორც წესი, ბოლოში გაცხადდება, ლოგიკურად ხსნის ნაწარმოებში განვითარებულ მოვლენებს და სიუჟეტს დასრულებულ სახეს აძლევს. ბ. ტომაშევსკი სიუჟეტისა და ფაბულის პრობლემასთან დაკავშირებით შენიშნავდა: „არ არის საკმარისი საინტერესო, დამაინტრიგებელი მოვლენების გამოგონება და ერთ ძაფზე ასხმა... ეს მოვლენები სწორად, გარკვეული თანმიმდევრობით უნდა განალაგო, საინტერესოდ გადმოსცე, ფაბულური მასალიდან ლიტერატურული კომბინაცია უნდა შექმნა. ნაწარმოებში მხატვრულად აგებულ მოვლენათა განლაგება წარმოადგენს

სიუჟეტს.“44 როგორც ვხედავთ, ტომაშევსკისთან ფაბულა გაგებულია, როგორც წინასწარ მოცემული რაღაც ისტორია, შემთხვევა, ცხოვრებიდან (ან სულაც სხვა ავტორების ნაწარმოებებიდან) აღებული ამბავი, რომელიც შემდგომ მწერლის მიერ ნაწარმოებში ოსტატურად უნდა იყოს დამონტაჟებული.

ამგვარად, ფაბულა წარმოადგენს მწერლის მიერ შერჩეულ მასალას, რომლის შესაფერისად დალაგების, კომბინირების და მოვლენათა დეტალურად გადმოცემის შედეგად ვიღებთ მხატვრულ ნაწარმოებს. შეიძლება ითქვას, რომ სიუჟეტი ფაბულის მხატვრული ხორცშესხმაა. ხელოვნების განვითარების ყველა ეტაპზე სიუჟეტს ცენტრალური ადგილი ეკავა ნაწარმოების შექმნის პროცესში.

არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ზემოაღნიშნული ტერმინები არ გვხვდება, თუმცა აშკარაა, რომ ტრაგედიაზე მსჯელობისას ავტორი სათანადო ყურადღებას იჩენს იმ კატეგორიებისადმი, რომლებსაც ჩვენ დღეს „სიუჟეტს“ და „ფაბულას“ ვუწოდებთ და გამოთქვამს მეტად საინტერესო მოსაზრებებს.

„პოეტიკაში“ გვხვდება „მითის“ ცნება, რომელიც გულისხმობს ამბავს (ფაქტების ერთობლიობას), მის განლაგებას (გაშლას) დროსა და სივრცეში. აქვე შევნიშნავ, რომ არისტოტელეს „პოეტიკის“ ქართულ თარგმანში ზემოაღნიშნული ცნება („მითი“) თარგმნილია როგორც „ფაბულა“ და ფრჩხილებში ჩასმულია „ამბავი.“ ცხადია, ეს უზუსტობაა;

„პოეტიკის“ VII თავში, ტრაგედიაზე მსჯელობისას, არისტოტელე აღნიშნავს, რომ „...ტრაგედია არის მთელი და დასრულებული მოქმედების ასახვა... მთელი არის ის, რასაც გააჩნია დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული.“45 ალექსეი ლოსევის აზრით, ბერძნული აზროვნებისათვის მთლიანობა, ანუ ერთიანი (ნეოპლატონური ერთი) მოიცავს მის ყოველ ნაწილს, მაგრამ თავად არ დაიყოფა ამ ნაწილებად. ის არ არის შედგენილი ან ჯამი ამ ნაწილებისაგან. ის არის იდეალური ერთიანობა ნაწილების. თითოეული ნაწილი აღბეჭდილია ერთიანის ენერგიით. რადგან ერთიანი არის ისეთი იდეალური ერთიანობა, რომელიც არ დაიყოფა დროით/სივრცულ ნაწილებად, ამიტომ თითოეული ნაწილიც არის ერთიანის არა დროულ/სივრცული იდეალური ნაწილები. მაგალითად, ატომისტებისათვის მიუღებელი იყო მექანიკურობის ყოველნაირი სახე, რომლისთვისაც ერთიანი არ არის სხვა რამ, თუ არა მისი შემადგენელი ნაწილები. პირველი ატომისტების

პოზიცია გვეუბნება, რომ ყოველი ერთიანი აღმოცენდება ატომებისაგან ზუსტად ისე, როგორც ტრაგედია ასოების შეერთებისაგან.[46]

ლოსევის ეს განსაზღვრება ახსნაა იმისა, რასაც ვკითხულობთ „პოეტიკის“ §23: „ამბავი... ტრაგედიაში უნდა იყოს დრამატულად შედგენილი, კონცენტრირებული ერთი მთლიანი და დასრულებული მოქმედების გარშემო, რომელსაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო, რათა ასეთმა... როგორც ერთმა მთლიანმა ცოცხალმა ორგანიზმმა, გამოიწვიოს მისი შესაფერისი სიამოვნება,“[47] შევადაროთ იგივე „პოეტიკაში“ გამოთქმულ აზრს §6: „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს... ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს. მოქმედების ასახვა არის ამბავი (მითოსი). ამბავს მე ვეძახი მოქმედებათა სისტემას (σύνθεσιν, შეწყობას);“[48] „პოეტიკა“ §7: „სიმშვენიერე... სიდიდეში და წყობაშია;“[49] „პოეტიკა“ §8: „ფაბულა (მითოსი, ამბავი), რამდენადაც იგი მოქმედების მიბაძვაა, არის ერთისა და იმავე მთელის ასახვა, ხოლო საქციელთა ნაწილები ისე არიან ურთიერთ შორის შეწყობილი, რომ თუ ერთი ნაწილი გადასმული ან ამოღებული იქნა, მაშინ მთელიც გამოიცვლება და წაბორძიკდება“[50] ანუ კათარზისი არ შედგება. ფაქტია, რომ ცნებები კათარზისი და სიამოვნება არისტოტელესათვის ადამიანის ერთსა და იმავე მდგომარეობისა თუ სიცოცხლის არსის ამსახველია და, ამდენად, ორივე კი, დრამის მიზანს გამოხატავენ. ფილოსოფოსის თანახმად, დასაწყისი ყოველთვის გულისხმობს შემდგომ მოქმედებას; შუა ნაწილი გულისხმობს როგორც მანამდე არსებულ, ასევე მის შემდგომ განვითარებულ მოქმედებასაც; რაც შეეხება დასასრულს, იგი დასაწყისის საპირისპიროა და გულისხმობს, რომ მას მოქმედება აღარ მოსდევს. აღნიშნული მსჯელობის შემდეგ ავტორი ასკვნის: „სავალდებულოა, რომ კარგად შედგენილი ამბავი იწყებოდეს არა იქიდან, საიდანაც მოგვეპრიანება, არამედ შეთანხმებული იყოს ზემოაღნიშნულ ცნებებთან.“[51] მომდევნო თავებში ავტორი მსჯელობს „მარტივ“ და „დახლართულ“ მითზე (ამბავზე); გამოყოფს მის ოთხ ნაწილს: ორ პერიპეტიას, გამოცნობასა და განცდას; ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ამბის“ ნაწილებს შორის ლოგიკური კავშირი უნდა არსებობდეს. თეატრალურ პიესაში მთავარ მოქმედებას დასრულებული სახე უნდა ჰქონდეს; მოქმედების

დასაწყისი, მოქმედების შუა ნაწილი, ანუ ცენტრი და მოქმედების დასასრული. ყოველივეს კი გამჭოლ ხაზად უნდა გასდევდეს ერთი მთავარი ამბავი, ანუ მთელი მოქმედების განმავლობაში ერთი და მთავარი მოსახდენი უნდა ჩაისახოს, ან დაიწყოს, განვითარდეს და დასრულდეს დროსა და სივრცეში. დრამატურგის მიერ მოქმედებაში შემოტანილი ყოველი ახალი ელემენტი აუცილებლად უნდა მსახურებდეს მთავარი მოქმედების განვითარებას და განავრცობდეს მას რაღაც სიახლით, ანუ ყოველი შემოტანილი სიახლე მოქმედების მდინარებას უნდა ჰმატებდეს რამეს. რადგან, რასაც ფუნქცია არ გააჩნია, არისტოტელეს აზრით, არაა ერთი მთლიანის ნაწილი და ამდენად ზედმეტი და უსარგებლოა, ”მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ შეიქმნებოდა... ტრაგედიის საწყისი (αρχή) და, ასე ვთქვათ, მისი სული არის ამბავი, მერე კი-ხასიათები.“[52] ხასიათის ასასახავად პოეტების საშუალება არის მოქმედებათა ასახვა. თუ მოქმედებები ასახულია, მაშინ ხასიათიც ასახულია. ჰეგელი ამბობს, რომ ”действие есть наиболее ясное разоблачение индивидуума как в отношении его образа мыслей, так и его целей, то что человек есть в гдубочайшей основе своего быта осушествляется в действитедьности лишь через его дейстие.”[53]

„ახალგაზრდა პოეტთა უმრავლესობის ტრაგედიები უხასიათო ტრაგედიებია“ წერს არისტოტელე.[54] ე. ი. ისეთი ტრაგედიები, სადაც ხასიათები არ არიან წარმოდგენილი. ამავე დროს სიტყვას „უხასიათო“ (αήθες) შეიძლება მიეცეს აქ მეორე მნიშვნელობაც: უხასიათო ტრაგედია შეიძლება ამ შემთხვევაში ეწოდოს ისეთ ტრაგედიას, რომელსაც არ აქვს ხასიათი ან გარკვეულობა. დღეს ასეთ ტრაგედიას დაარქმევდნენ უსტილოს. „ხასიათი არის ის, რაც განსაზღვრავს, თუ როგორია გადაწყვეტილება. ამის გამო არ გამოხატავენ ხასიათს ის სიტყვები, საიდანაც არ ხდება ცხადი, თუ რას ირჩევს ვინმე, ან რას გაურბის იგი, ან ისეთები, სადაც სრულიად არ არის მოცემული, თუ რას ირჩევს, ან რას გაურბის მთქმელი. ხოლო განსჯა არის ის უნარი, რითაც ამტკიცებენ, რომ რამე არის ან არ არის, ან რითაც საზოგადოდ გამოსთქვამენ რასმე.“[55]

არისტოტელეს აზრით, „ამბის“ სილამაზე იმაზეც არის დამოკიდებული, თუ რა მიზნით გადმოგვცემს მას მთქმელი: სიკეთის დასამკვიდრებლად თუ ბოროტების. არისტოტელეს უსაფუძვლოდ მიაჩნია ბრალდება, რომ ხელოვნება ზოგჯერ არარსებულს (შეუძლებელს) ასახავს. მისი აზრით, მწერლის ტყუილიც

კი გამართლებულია, თუკი იგი კეთილშობილურ საქმეს ემსახურება (ამ შემთხვევაში არისტოტელე იცავს ჰომეროსს, რომელსაც ბრალდებოდა, რომ მან ტყუილების თქმა ასწავლა ბერძნებს). ზემოთ მოტანილი მოკლე ექსკურსი გვარწმუნებს, რომ არისტოტელე „მითზე“ (რომელიც ქართულად „ფაბულად“ არის ნათარგმნი), ანუ მწერლის მიერ გადმოცემულ ამბავზე მსჯელობისას გამოყოფს მის შემადგენელ ნაწილებს; აღნიშნავს, რომ ისინი ლოგიკურად უნდა უკავშირდებოდნენ ერთმანეთს (ე. ი. მათი კავშირი სათანადოდ უნდა იყოს მოტივირებული); რომ ამბავი შეიძლება გამოგონილი იყოს (გამონაგონის, ფანტაზიის როლი მხატვრულ ნაწარმოებში), მაგრამ ეს გამართლებულია, თუკი ავტორს კეთილი მიზანი ამოძრავებს. იმავდროულად, არისტოტელე მიუთითებს მარტივი და რთული (დახლართული) მითის (ამბის) არსებობის შესაძლებლობაზე.

ზოგადად თვით ხასიათი გვევლინება, როგორც გარკვეული მორალურ-ფსიქოლოგიური თვისებების მოქმედების, ინტელექტუალურ-სულიერი სამყაროს, მისწრაფებებისა და ინტერესების მთლიანობით სახემოსილი, მკვეთრად თანმიმდევრული თავისებური პერსონაჟი - სახე. ტრაგედიაში კი პერსონაჟები, როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი, ჩვეულებრივ, ძლიერი, მტკიცე ხასიათისანი არიან. თავისთავად ცხადია, უამისოდ, არც გვექნებოდა კონფლიქტების ის სიმწვავე და ღრმა ტრამაგიზმი, რასაც კატასტროფისკენ მიჰყავს დაპირისპირებული ძალები. თვით საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც ტრაგიკულს განაპირობებს ის ისტორიული წინააღმდეგობანი, რომლებიც კაცობრიობის განვითარების პროცესში ბუნებრივად იბადება ძველსა და ახალს შორის და იწვევს ტანჯვას, მსხვერპლს, მწუხარებას. დაუსრულებელი მრავალფეროვანი შინაგანი კონტრასტები და კონფლიქტები გარდაუვლად წარმოშობენ ადამიანებს, რომლებიც თავდაპირველად იბრძვიან სიმართლისათვის, ადამიანის, მაღალი გრძნობების დასაცავად. ისინი, მოწინააღმდეგე ძალების სიძლიერის გამო, თუმცა იღუპებიან ან მარცხდებიან, მაგრამ ეს მათი ინდივიდუალური ხვედრია, რომელიც ბედისწერამ არგუნა. ასეთი იყო ოიდიპოსი – ჭეშმარიტებისათვის მებრძოლი და საშინელი ბედის მქონე ადამიანი, ჰამლეტი თავისი ფილოსოფიითა და თავგანწირვით, რომეო და ჯულიეტა - ტრადიციის მსხვერპლნი და სხვა.

მესამე - განსჯა. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ აკადემიკოსი ალექსანდრე ანიქსტის მიხედვით არისტოტელეს „პოეტიკაში“ „განსჯა“ თარგმნილია როგორც „разумность“ – ნაწარმოების იდეა და მთავრი სათქმელი.[56] „იგი არის უნარი თქვა ის, რაც საქმის შინაარსშია, რაც მას ეთანხმება. სიტყვებში ეს არის პოლიტიკისა და რიტორიკის გამოცანა: ძველი პოეტები თავის გმირებს წარმოადგენდნენ პოლიტიკოსის მსგავსად (ολιτικως) მოლაპარაკებებს, თანამედროვე პოეტები კი წარმოადგენდნენ მათ, ორატორის მსგავსად (ρητορικως) მოლაპარაკებებს. ხასიათი არის ის, რაც განსაზღვრავს, თუ როგორია გადაწყვეტილება. ამის გამო არ გამოხატავენ ხასიათს ის სიტყვები, საიდანაც არ ხდება ცხადი, თუ რას ირჩევს ვინმე, ან რას გაურბის იგი, ან ისეთები, სადაც სრულიად არ არის მოცემული, თუ რას ირჩევს, ან რას გაურბის მთქმელი. ხოლო განსჯა არის ის უნარი, რითაც ამტკიცებენ, რომ რამე არის ან არ არის, ან რითაც საზოგადოდ გამოსთქვამენ რასმე.“[57]

მეოთხე ნაწილია - სათქმელი (λέξις) - ანუ ახსნა - განმარტება (ρμηνεί) სიტყვების საშუალებით, ანიქსტთან კი λέξις ესაა „სიტყვიერი გამოსახვა.“[58] ამ დებულებას ერთნაირი ძალა აქვს როგორც ლექსის, ისე პროზის მიმართ. დანარჩენ ნაწილებს შორის “საგალობელი არის ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი სამკაული...“[59] რამდენადაც გალობა შეადგენდა ბერძნული ტრაგედიის ნაწილს, ეს ტრაგედია ემსგავსებოდა თანამედროვე ოპერას. სამზერი კი (όφις), თუმცა იგი სულს იტაცებს, ყველაზე უფრო ნაკლებ არის ოსტატობის შემცველი (άτχνώτον) და პოეტიკასთან მას ძალიან მცირე კავშირი აქვს, ე. ი. სცენის მორთულობის საკითხი ყველაზე ნაკლებ შეადგენს პოეტიკის საგანს. ტრაგედიის ძალა მაინც არის „ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა, ხოლო ეს გრძნობები ძალიან ადვილად იბადებიან მაშინ, როდესაც მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან, უფრო ადვილად კი მაშინ, როდესაც ეს მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან ერთმანეთის გამო (ίαλληλ).”[60] რამდენადაც გვესმის, არისტოტელე მოითხოვს, რომ პიესაში ერთი მოვლენა მისდევდეს მეორეს არა უაზროდ, არამედ გარკვეული აუცილებლობით. შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი (ძალა) შეიძლება სამზერისაგან (όψεως) გაჩნდეს. მაგრამ იგი ჩნდება აგრეთვე თვით ფაბულის შედგენილობიდან, რაც „უპირველესია და უკეთესი პოეტის ნიშანი.“[61] ვინაიდან

საჭიროა ფაბულა ისე იყოს შედგენილი, რომ ის, ვინც ისმენს მომხდარ ამბავს, შემთხვევების დაუნახავადაც ცახცახებდეს და სიბრალულით ივსებოდეს: „აი, როგორც ამას განიცდის ის, ვინც მოისმენს ოიდიპოსის ამბავს. ხოლო ასეთი განცდის გამოწვევა სამზერის“[62] ანუ სცენური ეფექტების საშუალებით პოეტური ოსტატობისათვის სრულიად შეუფერებელი რამ არის და იგი ხორეგოსის (ხორეგოსი ეწოდებოდა ათენში იმ პირს, რომელსაც სახელმწიფოსაგან ევალებოდა გაეღო დრამის დადგმისათვის საჭირო თანხა) ნაამაგარია (χορηγίας δεόμενον). იმას კი ვინც ”სანახავის საშუალებით წარმოადგენს არა საშიშარს, არამედ მხოლოდ გასაოცარ მოვლენას, არაფერი აქვს ტრაგედიასთან საერთო.“[63]

ფილოსოფოსისთვის მნიშვნელოვანია ტრაგედიაში „ვეძიოთ არა ყოველგვარი, არამედ მისთვის შესაფერისი სიამოვნება. ხოლო ვინაიდან პოეტი ვალდებულია მიბაძვის ესე იგი ე. ი. ასახვის საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც სიბრალულისა და შიშისაგან გამომდინარეობს, ამიტომ, ცხადია, რომ ეს უნდა იყოს ჩანერგილი თვით ფაბულაში. შევეხოთ, თანდამთხვეულ მოვლენათა შორის, თუ როგორი მოვლენები არიან საშინელი და რომლები არიან საწყენი. აუცილებელია, რომ ამგვარი მოქმედებები ეკუთვნოდნენ ან ურთიერთ მიმართ მეგობრებს, ან მტრებს, ან ისეთებს, რომლებიც არც მეგობრები, არც მტრები არიან ერთმანეთის. თუ მტერი აკეთებს მტრულ საქმეს ან აპირებს ასეთის გაკეთებას, მაშინ არაფერია სიბრალულის ამღძვრელი, გარდა ამ მტრული განცდისა თავისთავად. არაფერია სიბრალულის გამომწვევი იმათ მოქმედებაშიც, ვინც ურთიერთის არც მეგობრებია და არც მტრები. საძიებელია, მაშასადამე, ისეთი შემთხვევები, როდესაც ვნებანი (τά πάθη) ჩნდებიან მოყვარეთა შორის: მაგალითად, როდესაც ან ძმა ძმას, ან შვილი მამას, ან დედა შვილს, შვილი დედას ჰკლავს, ან აპირებს მოკვლას, ან აკეთებს ამის მსგავსს სხვა რამეს. მაგრამ გადმოცემული მითების გასწორება არ არის საჭირო.“[64]

არისტოტელე გულისხმობს, მაგალითად, კლიტემნესტრას, რომელიც კვდება ორესტესაგან, და ერიფილეს, რომელიც კვდება ალკმეონისაგან, -„არამედ საჭიროა, რომ პოეტი თვითონ აღმოაჩენდეს და გადმოცემებით კარგად სარგებლობდეს. რას ვეძახით ჩვენ „კარგად“-ს, ამის შესახებ ვთქვათ უფრო ნათლად. მოქმედება შეიძლება ისე ხდებოდეს, როგორც ძველ პოეტებს ჰყავთ წარმოდგენილი მცოდნე და გაგებული პირები”[65] ანუ ისეთი პირები, რომლებმაც

იციან წინასწარ, თუ რანაირ საქმეს ჩადიან ისინი. ასე წარმოადგინა, მაგალითად, ევრიპიდემ მედეა, რომელიც ჰკლავს თავის ბავშვებს (აქ ნაგულისხმევია ევრიპიდეს ტრაგედია, რომელიც 431 წელს დაიდგა.) მაგრამ მოქმედება შეიძლება ხდებოდეს მეორენაირადაც: „შეიძლება, რომ საშინელ მოქმედებას ჩადიოდნენ უცოდინარები და მხოლოდ შემდეგ იგებდნენ, რომ ეს საშინელი საქმე მათ უქნეს მოყვრებს - როგორც დაემართა ეს სოფოკლეს ოიდიპოსს. მაგრამ უკანასკნელი ამბავი მოხდა დრამის ფარგლების გარეშე."[66] სოფოკლეს დრამაში არ არის წარმოდგენილი, როგორ გაიგო ოიდიპოსმა, თუ რა საქმე ჩაუდენია მას. თვით ტრაგედიაში კი ასე ემართება, მაგალითად, „ასტიდამასის" (ასტიდამასი იყო ათენელი დრამატურგი, რომელიც IV საუკუნეში ცხოვრობდა. მისი მრავალრიცხოვანი დრამატული თხზულებებიდან სათაურების მეტი თითქმის არაფერია დარჩენილი.) ალკმეონს და აგრეთვე ტელეგონეს „დაჭრილ ოდისევში," აქ საუბარია ხაირემონის ტრაგედიაზე, რომელსაც ასეთი ფაბულა ჰქონდა: ოდისევსის შვილი (კირკესაგან) ტელეგონე დაეძებს თავის მამას, ბოლოს ნახავს მას, მაგრამ არ იცის, რომ ეს მისი მამაა, და ჩხუბის დროს დასჭრის მას. არის კიდევ მესამენაირი მოქმედებაც:"როდესაც ვინმე უცოდინაროზის გამო აპირებს მოიმოქმედოს რაღაც საშინელი, მაგრამ ვიდრე ჩადენდეს ამას, გაიგებს (თუ რის გაკეთებას აპირებდა). ამათ გარდა სხვანაირი მოქმედება არ არის, ვინაიდან აუცილებელია, რომ იყოს მოქმედება ან არა, ან მცოდნე მოქმედებდეს, ან უცოდინარი. ამ მოქმედებათა შორის ყველაზე უარესია ის, როდესაც ვინმე შეგნებულად აპირებს რამე ცუდი მოიმოქმედოს, მაგრამ არ აკეთებს: ეს საძაგელია, და არა ტრაგიკული, ვინაიდან აქ არ არის ვნება. ამიტომაც, არავინ არ წარმოადგენს ასეთს მოქმედებას, თუ არა იშვიათად, როგორიცაა, მაგალითად, „ანტიგონეში"[67] (არისტოტელეს მხედველობაში აქვს სოფოკლეს ტრაგედია „ანტიგონე"). ჰაიმონის მოქმედება კრეონის მიმართ. მეორე შემთხვევაა, როდესაც ვინმე აკეთებს ამას უცოდინარად, გაიგებს კი იმის შემდეგ, როცა გააკეთებს: ვინაიდან საძაგელი აქ არაფერია და გამოცნობა (შეტყობა) საშინელია. მაგრამ საუკეთესოა უკანასკნელი შემთხვევა: ავტორს მაგალითად მოჰყავს ისეთი შემთხვევები, როდესაც „კრესფონტში" მეროპე აპირებს მოჰკლას შვილი, მაგრამ არ ჰკლავს, არამედ გამოიცნობს; აგრეთვე როდესაც „იფიგენიაში" და გამოიცნობს ძმას, „ჰელეში" შვილი გამოიცნობს დედას, რომლის გაცემასაც აპირებდა. ამის

გამო, „როგორც უწინ იყო ნათქვამი, არა მრავალ გვართა შესახებ არსებობენ ტრაგედიები, არა მეცნიერების, არამედ შემთხვევის მეოხებით აღმოაჩინეს მაძიებელმა პოეტებმა,“68 რომ ასეთი რამ ე. ი. ტრაგედიისათვის შესაფერისი ფაბულები მზამზარეულად იპოვება მითებში. ამიტომ ისინი იძულებული არიან შეხვდნენ ერთმანეთს ისეთი ოჯახების წარმოდგენაში, რომლებსაც ასეთი განცდები (άθη) შეემთხვათ.

„პოეტიკაში“ მოცემულია ისეთი ქმედების ახნსა-განმარტებანი, რომელიც უფრო მეტად საინტერესოს ხდის წარმოდგენის სიუჟეტს და ეს არის გამოცნობა, რომლის მრავალფეროვან სახეებს შორის, პირველი სახის გამოცნობაა ისეთი, რომელიც ყველაზე უფრო „ნაკლებს ოსტატობას მოითხოვს და რომლითაც ყველაზე უფრო ხშირად სარგებლობენ სიძნელეებიდან თავის დასაღწევად, არის გამოცნობა გარეგნული ნიშნების საშუალებით. მათ შორის ზოგიერთი არის დაბადებიდან თანდაყოლილი, როგორც, მაგალითად, შუბი, რომელასც ატარებენ მიწათშობილნი,“[69] „მიწათშობილნი“ ან გიგანტები - მითოლოგიური არსებებია. ბერძენთა წარმოდგენით, გიგანტებს ტანზე ჰქონდათ შუბის მაგვარი ნიშანი. ან ვარსკლავები, როგორც არის ეს კარკინეს „თიესტეში,“ ამ ტრაგედიის გმირს, თიესტესს, ტანზე ჰქონდა ვარსკალვის მსგავსი ნიშანი. ანუ ფილოსოფოსი გვაწვდის მარტივი გამოცნობის ფორმას, რომელსაც თავად არა შემოქმედებითათ და არა მხატვრულად მიიჩნევს. ზოგიერთი კი შენაძენია; ხოლო ამ უკანასკნელთა შორის ზოგი ტანის შიგნით, როგორც, მაგალითად, ჭრილობიდან დარჩენილი ნიშანი, ზოგი კი არის ტანის გარეთ, როგორც მაგალითად, გულქანდა (ριδέροιο) ან გობი, რომლის საშუალებით ხდება გამოცნობა ტრაგედიაში „ტირო.“ „ტირო“ არის სოფოკლეს ტრაგედია, რომლისგანაც ჩვენამდე ნაწყვეტებმა მოაღწია. ამ ტრაგედიის გმირია ელისის მეფის ქალიშვილი ტირო, რომელსაც ზღვის ღმერთ პოსეიდონისაგან ეყოლა ორი ბავშვი. დედამ მოიშორა ეს ბავშვები და თან გააყოლა მათ გობის მაგვარი სათამაშო, რომ ოდესმე მომავალში შესაძლებელი ყოფილიყო ამ ნიშნის მიხედვით მათი გამოცნობა. ამ ნიშნებით შესაძლებელია ან უკეთესად სარგებლობა, ან უარესად, როგორც, მაგალითად, ოდისევსი ჭრილობიასგან დარჩენილი ნიშნის მიხედვით სხვადასხვანაირად იქნა გამოცნობილი ძიძის მიერ და მეღორეთა მიერ. „ნაკლებ ოსტატურად არიან გაკეთებული ის გამოცნობები, რომლებიც რწმენას

მოითხოვენ, და ყველა ამათი მსგავსი; ხოლო უკეთესებია ისინი, რომლებიც პერიპეტიებიდან გამომდინარეობდნენ,“[70] როგორც მაგალითად, „საბან წყლებში“ ე. ი. „ოდისეას“ ერთ-ერთ ნაწილში, მეორე სახის გამოცნობებია ისეთები, რომლებიც პოეტის მიერ არიან შეთხზული და ამის გამო უხერხულებია (ἄτεχνον) როგორც, მაგალითად, ორესტემ აღიარა „იფიგენიაში,“ რომ იგი ორესტეა. იფიგენიამ გამოამჟღავნა თავისი ვინაობა წერილით, ხოლო ორესტე თვითონ ლაპარაკობს, რაც პოეტს სურს და არა სიუჟეტს: ამიტომ ასეთი გამოცნობა ახლოა ნახსენებ შეცდომასთან. ხომ შესაძლებელი იყო, რომ მას თან რაიმე (საბუთი) მოეტანა. ასეთივეა ნაქსოვის ხმაც სოფოკლეს „ტერევსში.“

სოფოკლეს ეს ტრაგედია, რომლისაგანაც მხოლოდ ფრაგმენტებია დარჩენილი, აგებული იყო შემდეგ თქმულებაზე: თრაკიის მეფე ტერევსმა გააუპატიურა თავსი ცოლის და, ათენის მეფის ქალიშვილი ფილომელე და, რათა დაეზღო თავისი მხილებისაგან, მოჰკვეთა მას ენა. მაგრამ დამუნჯებულმა ფილომელემ ტანისამოსზე მოქარგა გაუპატიურების ამბავი და ასე ამხილა ტერევსი.

მესამე სახის გამოცნობა არის „გამოცნობა მოგონების საშუალებით (γραφήν),“[71] როდესაც ამა თუ იმ საგნის დანახვისას ჩნდება რაიმე გრძნობა. მაგალითად, დიკაიოგენის „კიპრებში“ გმირმა დაინახა ნახატი და იტირა; „ალკინოესთან მოთხრობაში“ გმირმა გაიგონა კითარაზე დამკვრელის ხმა და, მოაგონდა რა წარსული, მორთო ტირილი. „ალკინოესთან მოთხრობა“ არის ჰომეროსის „ოდისეას“ ერთ-ერთი მთავარი ნაწილი, ალკინოე იყო ფეაკების მეფე, ნავზიკაიას მამა; ხოლო გმირი, რომელმაც მორთო ტირილი, და ოდისევსი. ასე იქნენ ორივენი გამოცნობილი.

მეოთხე სახის გამოცნობა არის „გამოცნობა დასკვნის საშუალებით (ἐκ συλλογισμός),“[72] როგორც, მაგალითად, არის ეს „ხოეფორებში,“ „ხოეფორები“ არის ესქილეს ტრაგედია, სადაც წარმოდგენილია, თუ როგორ მოკლა ორესტემ ქმრის მოღალატე თავისი დედა კლიტემნესტრა და მისი საყვარელი ეგისთე. „ხოეფორი“ ბერძ. ენაზე ნიშნავს კაცს, რომელიც მიცვალებულს მსხვერპლად წირავს რაიმე სასმელს. ასეთ მსხვერპლს ჩვენებურად ეწოდება „საკურთხი,“ ხოლო კაცს – „მესაკურთხე.“ აქ (გამოცნობა ასეთი დასკვნის საშუალებით წარმოებს): მოსულა ვიღაც მსგავსი, მაგრამ მსგავსი არავინ არის, გარდა ორესტესი; მაშასადამე, ორესტე მოსულა. ასეთივე გამოცნობაა მოცემული სოფისტ

პოლიეიდეს (ამ მწერლის არც ერთი ნაწარმოები სრული სახით არაა ჩვენამდე მოღწეული) თხზულებებში იფიგენიას შესახებ: ორესტე იქ სწორად დაასკვნის, რომ მასაც მოელის მსხვერპლად შეწირვა, რაკი მისი და მსხვერპლად შეწირეს. ასეთივე შემთხვევა გვაქვს „ფინეიდებში:“ როდესაც ქალებმა დაინახეს ადგილი, მათ დაასკვნეს, თუ რა ბედი მოელით: (სახელდობრ) რომ ამ ადგილზე უწერიათ მათ სიკვდილი, რადგანაც ისინი აქ იყვნენ გადმოსმული. არის რთული გამოცნობაც, რომელიც მაყურებელთა მცდარ დასკვნასთან (παραλογισμου) არის შეერთებული, როგორც არის ეს “ცრუ მახაროზელ ოდისევში.“ „ფინეიდები“ და „ცრუ-მახაროზელი ოდისევსი.“ ფინეიდები, ბერძნული მითოლოგიით, იყვნენ თრაკიის მეფის ფინევსის შვილები, რომლებსც მამამ დედინაცვლის რჩევით, თვალები დასთხარა. აქ გმირი ამბობს, რომ იგი გამოიცნობს, აკეთებენ მცდარ დასკვნას. „ყველა გამოცნობას შორის საუკეთესოა ის გამოცნობა, რომელიც გამომდინარეობს თვით მოქმედებათაგან, როდესაც მაყურებლები გაოცებული არიან ბუნებრივობით.“[73] ასეა, მაგალითად, სოფოკლეს „ოიდიპოსში“ და „იფიგენიაში;“ მართლაც, ბუნებრივია, რომ იფიგენიას სურს წერილის გადაცემა. მხოლოდ ასეთი გამოცნობები (ხდება) ხელოვნურად ნაკეთები ნიშნებისა და გულქანდების მოუშველებლად. მეორე ადგილი კი უჭირავთ გამოცნობებს დასკვნის საშუალებით. სწორედ ამგვარი გამოცნობის დროს, თითოეული გმირის ყურებისას მაყურებელში იბადება თანაგრძნობა. ეს თანაგრძნობა კონფლიქტის განვითარების პროცესში თანატანჯვაში გადადის, რომელიც, რა თქმა უნდა სინამდვილის ანალოგიური მოვლენებისგან განსხვავდება. ამის მიზეზი თეატრალური წარმოსახვის თავისებურებაა, რომლის სპეციფიკურ დანიშნულებას წარმოადგენს ესთეტიკური სიამოვნების აღძვრა. ტრაგედიის თავისებურება კი ამ მხრივ იმაში მდგომარეობს, რომ აქ „საჭიროა ვეძიოთ არა ყოველგვარი – წერს არისტოტელე – არამედ მისთვის შესაფერისი სიამოვნება,“[74] კერძოდ, სიამოვნება, რომელიც „შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენების“[75] ასახვიდან გამომდინარეობს. ეს არის ტრაგედიის ჟანრული თავისებურების საფუძველი. ტრაგედიას კი, ისევე როგორც კომედიას რა თქმა უნდა, ამ საფუძველს აძლევს მიბაძვა ანუ ფორმა რომელსაც ადამიანი ბავშვობის წლებიდან ცდილობდა შეცნობილად თუ შეუცნობლად გამოეყენებინა და გაეთამაშებინა თუ სურათის სახით წარმოესახა მისთვის საინტერესო ან საოცნებო მომენტი ან გმირი.

ადამიანი ხომ ოდითგანვე ცდილობდა მოეხდინა მიბაძვა, წარმოესახა და გაეთამაშებინა ის სამყარო, სადაც იგი ტრიალებდა ან თამაშით შეექმნა ის, რაზედაც ოცნებობდა და ეს ოცნება სახილველ აქტად ექცია. ჯერ ერთი, "მიბაძვა თანდაყოლილი (σύμφυτον) აქვს ადამიანს ბავშობიდანვე, და ადამიანი იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძავია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვის შედეგი ყოველ ადამიანს ახარებს. ამის საბუთია ყოველდღიური ჩვენი გამოცდილება. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნოდ შევხედავდით, იმის ძალიან ზუსტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით -აი, მაგალითად, უსაძაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს. ამის მიზეზია ის, რომ სწავლის მიღება ძალიან საამოა არა მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ აგრეთვე სხვებისთვსაც, ოღონდ სხვები ამას ცოტა დროს ანდომებენ. ამიტომ ადამიანს უხარია, როდესაც იგი ხედავს სურათებს, ვინაიდან, უცქერის რა სურათებს, ადამიანს უხდება სწავლის შეძენა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თითოეული სურათი, მაგალითად, „აი ეს არის ის." და თუ ადრე არ გვქონია შემთხვევა გვენახა საგანი, მაშინ სურათი სიამოვნებას ჰქმნის არა საგანთან მსგავსებით, არამედ ნაკეთობით, ფერადობით ან სხვა რომელიმე ამდაგვარი მიზეზით."76 ამიტომაც, ბერძენი ფილოსოფოსისთვის უპირველეს ყოვლისა უმთავრესი იყო ის, თუ რას ირჩევს ადამიანი მისაბაძ საგნად და შემდეგ თუ როგორ ბაძავს მას. მიუხედავად იმისა, რომ ანტიკურ ეპოქაში ყურადღება ძირითადად გამახვილებული იყო სიტყვაზე და მისი წარმოთქმის ფორმაზე, აგრეთვე ყურადღება ექცეოდა კლასიკური დრამის სტრუქტურას, რომელიც შემდგომ არისტოტელისეულ სამ ერთეულს უწოდებდნენ, რომელიც, როგორც ცნობილია ითვალისწინებს შემდეგს:

„ა) იგი მოიცავს მოქმედების, დროისა და ადგილის ერთობლიობას.

ბ) ყოველი სცენა ნაწილია ხუთ აქტად (ან მოქმედებად) დაყოფილი, დროში მჭიდროდ შემოსაზღვრული და ერთ ადგილთან დაკავშირებული სცენების (გამოსვლების) ერთობლიობისა.

გ) ხუთივე აქტი წარმოადგენს ინტრიგაში (ან ინტრიგით) განვითარებადი ფუნქციური მოდელისა და ჰქმნის დრამატული მსვლელობის ეტაპობრივად დასაფეხურებულ, იდეალტიპური მსვლელობის ფორმას. სულ მცირე სცენაც კი

წარმოადგენს დრამის აგების მნიშვნელოვან ელემენტს, მჭიდროდაა დაკავშირებული მომდევნო სცენასთან და შეუძლებელია რომელიმე ამ სცენის დაკლება, ან მათი თანმიმდევრობის გადაადგილება.“[77]

I აქტი: ექსპოზიცია

პირველი აქტი წარმოადგენს მოქმედების ექსპოზიციას. დრამატული ნაწარმოების ავტორს ექსპოზიციით მაყურებელი, ან დრამის მკითხველი მოქმედებაში შეჰყავს. აქ ვეცნობით „მიმდინარე საქმის“ ვითარებას; მოქმედების წინაისტორიის ძირითად მომენტებს, მოსახდენი ამბავის მთავარ მოქმედ პირებს, მოქმედების კონფლიქტსა და ინტრიგას, მოქმედების ადგილსა და დროს. ყოველივეს ერთობლიობა კი ქმნის ატმოსფეროს, რომელიც განგვაწყობს თვალი მივადევნოთ მოქმედების განვითარებას და მასთან ერთად მოქმედ პირთა ქცევას.

II აქტი: აღმავალი მოქმედება ამაღელვებელი მომენტის თანხლებით

მეორე აქტის მოქმედების განსავითარებლად საჭიროა ამაღელვებელი მომენტი, უნდა შეიკვრას მოსახდენი ამბავის კვანძი; შეიკვრება და გაუჩინარდება მოქმედების სხვადასხვა ხაზი, ანუ ფრაიტაგის მიხედვით „გაინასკვება მოქმედების ძაფები;“ მოქმედ პირთა ინტერესები ერთმანეთს ეჯახება, წარმოიქმნება (ანუ ფრაიტაგის მიხედვით „იქსოვება“) სხვადასხვა ინტრიგები, მოსახდენი ამბავის განვითარება დაჩქარდება და გარკვეულ მიმართულებას იღებს, მოქმედების მიმდინარეობას ემატება რაღაც ინტრიგა, მოქმედების დასასრული იწყება, ანუ „ფინალური ინტრიგა“ („Finalspannung ”) ჩნდება.

III აქტი: მოქმედების პიკი და პერიპეტია

მესამე აქტში კონფლიქტის განვითარება თავის პიკს აღწევს. გმირი მნიშვნელოვანი არჩევანის, განსაცდელის წინაშე დგას. მის მიერ მიღებულმა გადაწყვეტილებამ, ან საქციელმა უნდა განსაზღვროს კონფლიქტის და ამასთან მთელი დრამის დასასრული;

დრამატული შემობრუნება, ან პერიპეტია არის გმირის სვლა გამარჯვებისაკენ, ან მარცხისაკენ, დაცემისაკენ, ანდა ამაღლებისაკენ.

IV აქტი: დაღმავალი მოქმედება რეტარდაციით

მეოთხე აქტში მოქმედება განიცდის ერთგვარ ვარდნას (”Fallende Handlung,” ანუ დაღმავალი მოქმედება). მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედების განვითარება დაღმა

მიემართება, ინტრიგა იმატებს, რადგან მოქმედების ამ ეტაპზე ავტორი იყენებს ხერხს, რომელსაც რეტარდირებადი მომენტი ჰქვია. რეტარდაცია კი გაჭიანურებას, დაყოვნებას ნიშნავს.

გმირის გადარჩენა, როგორც ჩანს, ჯერ ვერ ხერხდება. (ტრაგედია)

გმირის გამარჯვება ჯერ კიდევ კითხვის ნიშნის ქვეშაა (დრამა).

V აქტი: კატასტროფა

მეხუთე აქტი წარმოადგენს კონფლიქტის დასასრულს, რომელიც შეიძლება კატასტროფის საშუალებით, გმირის დაცემით (ტრაგედია), ანდა პირიქით გმირისავე გამარჯვებით, ან სახეცვალებით (დრამა) იქნეს რეალიზებული. გმირის დაცემა ან აღზევება, ან გმირის სახეცვალება (გუსტავ ფრაიტაგის მიხედვით: Verklärung – 1. „შეცვლა“, „გარდაქმნა“; 2. „სახეცვალება“, „ფერიცვალება“).[78]

ყოველივე ეს საშუალებას გვაძლევს აღვნიშნოთ, რომ თეატრალური სანახაობის ვერც ერთი ჟანრი, ტრაგედია იქნებოდა ის, დრამა თუ კომედია ვერ განვითარდებოდა ვიზუალური სანახაობის, ჟესტიკულაციის გარეშე. აგრეთვე თეატრის ისტორია გვარწმუნებს, რომ ძველი საბერძნეთის სათეატრო სანახაობის მოწყობისას დიდ ყურადღებას უთმობნენ ჟესტიკულაციას და პლასტიკურ მონახაზს. შეეხო რა ძირეულ საკითხებს, არისტოტელემ ჩამოაყალიბა და ბიძგი მისცა დრამის არსისა და აგების კანონზომიერებას.

აღსანიშნავია, ის ფაქტი, რომ ბერძენ ფილოსოფოსთა ნაშრომი სათავეს უდებს ისეთ სათეატრო ტერმინოლოგიებს, რომელიც დამკვიდრდა სათეატრო ლიტერატურაში. ერთ-ერთი პირველი პლატონი იყო, რომელმაც გამოიყენა ტერმინი – მიბაძვა, რომელიც დღემდეა სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებული, ისევე როგორც არისტოტელეს „პოეტიკაში“ აღნიშნული ტერმინები: „შინაგანი მონოლოგი,“ „ცნობიერების ნაკადი,“ „კათარზისი.“

საინტერესოა, რომ არისტოტელე სწორედ სიტყვა განწმენდას მიმართავს, რაც, უთუოდ, რელიგიურ რიტუალსა და მისტერიასთან დაკავშირებული ლექსიკიდან მომდინარეობს.

ისტორიულად სათეატრო ლიტერატურის თეორიული განსჯანის აღმოცენება დაკავშირებულია უმთავრესად არისტოტელეს სახელთან და მის „პოეტიკასთან,“ თუმცა პოეტიკის საკითხებზე დაწერილი სხვა ტრაქტატებიცაა ცნობილი: ჩინური, იაპონური, კორეული და ინდურ-სანსკრიტულ ლიტერატურაში. სანამ

აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლს სათეატრო აზრის საკითხებთან დაკავშირებით შევეხებით, მნიშვნელოვნად მიმაჩნია განვიხილო კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსის (რომაელი პოეტის ნამდვილი სახელია კვინტუს ჰორაციუსი ფლაკუს; ლათ. Quintus Horatius Flaccus. 65 ძვ. წ. – 8 ძვ. წ.;) ტრაქტატი „პოეტური ხელოვნება.“

ჰორაციუსი იმ პერიოდში მოღვაწეობდა, როცა პოლიტიკურ ცხოვრებაში საზოგადოების როლის შემცირებამ და ერთპიროვნული მმართველობის ჩამოყალიბებამ ორატორობას მნიშვნელობა შეუმცირა, მაგრამ პოეზიის განვითარებას მისცა ბიძგი. ამ დროს მოდაში შემოდის ნაწარმოებების საჯაროთ კითხვა და ლიტერატურული წრეების ჩამოყალიბება. ყველაზე ცნობილია მეცენატის წრე, სადაც შედიოდნენ ვერგილიუსი და ჰორაციუსი - რომაული პოეზიის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლები. ვერგილიუსის ყველაზე მნიშვნელოვანი პოემაა „ენეიდა“ – ლათინური ეპიკური პოეზიის შედევრი. ხოლო, ჰორაციუსი წერდა ლირიკულ ლექსებს, ოდებს. მის შემოქმედებაში იგრძნობა ბერძნული პოეზიის დიდი გავლენა. რომაელი პოეტის შემოქმედება ძირითადად შედგება სატირებისაგან, რომელიც ორ კრებულადაა გაერთიანებული, ერთში ათი პიესა შედის, მეორეში - რვა. სატირათა უმრავლესობა ავტოპორტრეტს წარმოადგენს და თავისუფალი ტონითაა დაწერილი. მათში მოცემულია პოლემიკები - ეპოდები, რომელიც მთლიანობაში 625 სტროფს ითვლის - პოლიტიკური, სოციალური, ეთიკური და ლიტერატურული საკითხების შესახებ. თავად ავტორი მათ იამბებად მოიხსენიებდა. ეპოდების სტილი დაძაბულია, ტონი - საყვედურის. მათში ადგილი აქვს როგორც ეროტიზმს ასევე პატრიოტულ თემატიკას. ჰორაციუსის ოდები 4 წიგნადაა დაწერილი, მათგან თითოეული შეიცავს 38, 20, 30 და 15 ოდას. ავტორი მათ ეგვიპტურ პირამიდებს ადარებდა. ოდები ჰორაციუსის ყველაზე მნიშვნელოვან და საერთოდ რომაული ლირიკის შედევრად ითვლება. შინაარსის მხრივ აქ ერთმანეთს ენაცვლება პირადული და საჯარო საკითხები, სიყვარული და პოლიტიკა, ბერძნული და ლათინური სამყარო, დახვეწილი მითოლოგია და უხეში რეალობა, ეპიკურიზმი და სტოიციზმი, ეპიტრების პირველი კრებული 20 ეპიტრს შეიცავს, მეორე კი მხოლოდ ორს. ამას ემატება ჰორაციუსის ცნობილი ეპიტრი „პოეტური ხელოვნება,“ რომელიც არისტოტელეს

გავლენითაა შექმნილი. ისინი დაწერილია ჰექსამეტრით, ისევე, როგორც სატირები. ეპიტრები მიემართება კონკრეტულ ადამიანებს და ფიქტიურ წერილებს წარმოადგენს. მათი ტონი ნაკლებად სხარტი და შედარებით თავისუფალია. არისტოტელეს მიერ ჩამოყალიბებულ შეხედულებათა ძირითადი პუნქტები გაზიარებულ იქნა „პოეტურ ხელოვნებაში“ (Art poetica), მიუხედავად იმისა, რომ ბერძენი ფილოსოფოსი ნაშრომი თეორიულია გამოკვლევაა, რომაელი პოეტის ნაწარმოები კი, ღრმა ფილოსოფიურ საფუძვლებს არ ეყრდნობა, მას უფრო მეტად პრაქტიკული დანიშნულება აქვს და ნორმატიულ ტრაქტატს წარმოადგენს. „თავის შეხედულებებს და რჩევა-დარიგებებს ჰორაციუსი სამეცნიერო ტრაქტატის სისტემური ფორმით კი არ გადმოსცემს, არამედ საუბრის ფორმას იყენებს და ერთი თემიდან მეორეზე ადვილად გადადის, ზოგჯერ მოულოდნელდაც. ტრაქტატში დაცულია ნეოპტოლემესეული თემატიკური განლაგება: პოეზია საერთოდ, პოეტური თხზულება, პოეტი-შემოქმედი.“[80]

ჰორაციუსის ამ ნაშრომის შესახებ მრავალი გამოკვლევა არსებობს. იგი დაწვრილებითაა შესწავლილი, თუმცა ნაშრომის კომპოზიციური აღნაგობის საკითხი დავის თემად იქცა. თეორეტიკოსები აღიარებენ, რომ ყველაზე უფრო მისაღებია „პოეტური ხელოვნების“ ნორდენისეული სქემა, რომელიც თხზულებას ორ მთავარ ნაწილად ჰყოფს: პოეტიკა და მოძღვრება პოეტზე. როგორც ნორდენს, ასევე ფალენსა და ლოსევსაც მიაჩნიათ, რომ ნაწარმოები წარმოადგენს წმინდა სამეცნიერო ტრაქტატს, მიმაჩნია, რომ რუსი თეორეტიკოსი მიხეილ გასპაროვი სწორად ახასიათებს ამ ნაწარმოებს, როცა წერს, რომ:”ჰორაციუსის „პოეტიკის“ თავისებურება ისაა, რომ აქ ერთმანეთთან შეკავშირებულია სამი ჟანრი: ეპისტოლარული საუბრისა, თეორიული ტრაქტატისა და მხატვრული ნაწარმოებისა.“[81]

სადავაო აგრეთვე ჰორაციუსის „პოეტური ხელოვნების“ ფილოსოფიური საფუძვლის საკითხიც. მეცნიერთა ჯგუფი აქაც სხვადასხვა აზრს აყალიბებს. ფრანგი თეორეტიკოსის, პოეტისა და დრამატურგის როსტანის აზრით, ჰორაციუსი პერიპატოელთა ტრადიციას აგრძელებს, თუმცა აღიარებს,[82] რომ რომაელი პოეტი პლატონისეული ხელოვნების თეორიას ეყრდნობა, ქრისტოფერ სმარტ კი წერს, რომ: „ჰორაციუსი სტოელთა მიმდევარია.“[83] თავად რომაელი

პოეტი პრინციპატის ეპოქაში** მოღვაწეობდა, იმ ხანაში, როცა ფეხმოკიდებული იყო უიდეო ფორმალიზმი ანუ უგულველყოფილი იყო ნაწარმოების შინაარსი. ხელოვნება იქმნებოდა გართობისთვის და არა ადამიანის სულიერი აღზრდისთვის, ეთიკური პრინციპებისთვის, რასაც შეეწინააღმეგა ჰორაციუსი, რომლისთვისაც მთავარი იყო სიბრძნე. საკუთარი აზრის გასატარებლად სავარაუდოა, რომ რომაელ პოეტს ყველა ზემოთ ხსენებული ფილოსოფიური მიმდინარეობების მოტივები გამოეყენებინა, რითაც უფრო გაამყარებდა ნაწარმოებს. რადგანაც მისთვის ხელოვნება ბუნების მშვენიერების ტოლფასია: „ხშირად ისმის კითხვა: ბუნება ქმნის უკეთესსა და შესაქებ პოეტურ ქმნილებას, თუ ხელოვნება? მე არა მგონია, სისხლსავსე ძარღვის გარეშე მხოლოდ სწავლამ შეძლოს რაიმე, ანდა ბუნებრივმა ნიჭმა, რომელსაც თან სწავლა არ ახლავს. ერთი მეორის დახმარებას მოითხოვს და ასე ვთქვათ, ფიცით შეკრულ მეგობრულ თანხმობას.“[84]

„პოეტური ხელოვნება“ შემდეგი სამი ნაწილისგან შედგება:

I. ძირითადი დებულება, რომ მხატვრული ქმნილება უნდა იყოს მთლიანი, ერთმანეთთან შეხამებული ნაწილებისგან შემდგარი და ყოველგვარი ზედმეტობისგან თავისუფალი.

II. განხილულია დრამა, მისი თეორია.

III. ჰორაციუსისთვის მნიშვნელოვანია პოეტი, როგორც პიროვნება; მისთვის მთავარია საზოგადოებამ იცოდეს, თუ საიდან „მოდის ძალა შემოქმედისა, რა კვებავს და აყალიბებს პოეტს. ნაშრომის თემატიკიდან გამომდინარე, რომაელი პოეტის თხზულებიდან ჩემთვის საკვლევ და გასაანალიზებელ ნაწილს წარმოადგენს „პოეტური ხელოვნების“ მეორე ნაწილი ანუ 153 294 კარედები.[85] როგორც ზემოთ მიმოვიხილეთ, იმ პერიოდში, როცა მოღვაწეობდა ჰორაციუსი, რომაული თეატრი, ძირითადად ეფუძნებოდა გასართობ-სანახაობრივ წარმოდგენებს, სერიოზული დრამატული ნაწარმოებები სცენაზე არ იდგმებოდა და შესაბამისად არ იქმნებოდა. პოპულარულნი იყვნენ მიმები, ცირკის მსახიობები, გლადიატორები. აზინუს პოლიონისის, ვარიუსისა და სხვათა დიდი მცდელობის მიუხედავად, რომ რომის თეატრალურ სცენაზე განხორციელებულიყო ტრაგედია, ხალხი მოითხოვდა სანახაობას. ჰორაციუსიც კლასიკური ტრაგედიისა და კომედიის მომხრეა. მისთვის მთავარია სპექტაკლში

სწორად იყოს ნაჩვენები გმირის ხასიათი, რაც მისი წლოვანებიდან გამომდინარეობს:„ყოველი ასაკი თავისი ზნე-ჩვეულებით გამოხატო, განსხვავებულ ხასიათებსა და ხანიერებას შესაბამისი მიუსადაგო.რაც უფრო სერიოზული და მისაღები იქნება მაყურებლისთვის და არა სასაცილო და უშინაარსო. იმას რასაც ადამიანი იხილავს უფრო გულში ჩამწვდომი და დასაფიქრებელია, ვიდრე ის, რასაც წაიკითხავს.”[86] როგორც ჩანს, რომაელ პოეტს კარგად ესმოდა, რომ მაყურებელზე ვერბალური აქტით იმდენად ვერ მიაღწევდა გავლენას, როგორც ვიზუალური წარმოსახვით. აქ გამოვლენილია ზემოქმედების უნივერსალური ფორმის მცდელობა ვიზუალურ-ვერბალური აქტის მოხდენა. ტექსტის „გაშუქება“ (გაცოცხლება) ხომ „შინაგანი სურათის“ წარმოსახვას ნიშნავს, ვიზუალური და ვერბალური პლასტების შემწეობით, რაც სასცენო შემოქმედების სპეციფიკური საშუალების იდენტურია: „ყურით გაგონილს სულსა და გულს ისე ვერ იპყრობს, ვით საიმედოდ თვალით დანახული და მნახველის ხსოვნაში აღბეჭდილი.“[87] აქედან გამომდინარე ჰორაციუსი იძლევა წარმოდგენის დადგმის სქემას, მისთვის მიუღებელია ამბავიდან ყველა ეპიზოდისა და სიუჟეტის ჩვენება: „მაყურებლის თვალს უნდა მოაცილო ბევრი რამ, რაც მერმე, ჯობს, დამსწრე მაცნემ გადმოსცეს დახვეწილი ჭერმეტყველებით. დაე, ნუ დახოცავს მედეა თავის ბალღებს ხალხის თვალწინ და უწყალო ატრევსი ნუ მოხარშავს აშკარად ადამიანის შიგნეულს.“[88] პოეტი ცდილობს თეატრალებმა გაიაზრონ, რომ მაყურებელში მიაღწიონ ჰარმონიას. მისი მაგალითიდან ნათელია, რომ მაყურებელი შესაძლოა უფრო გაბოროტდეს, ამის მნახველში აშკარაა, რომ დაიბადება ზიზღი. ეს კი ხელს უშლის ადამიანის ესთეტიურად აღზრდას. როგორც ვხედავთ, ჰორაციუსი ცდილობს დაამკვიდროს აზრი, რომ ხელოვნება და პირველ რიგში თეატრი, ესაა ერთგვარი სკოლა ადამიანის ჩამოყალიბებისა, მით უმეტეს იმ პერიოდში, როცა გლადიატორთა ბრძოლა პოპულარული გახლდათ და სადაც ადამიანები უყურებდნენ, თუ როგორ ადვილად შეეძლოთ გაეწირათ კაცი საკუთარი სიამოვნების მისაღწევად. პოეტი მომხრეა ძველი ბერძნული თეატრისათვის დამახასიათებელ ნიშანისა, რომელიც წარმოადგენდა ხუთ მოქმედებას, ამავე დროს იგი ეყრდნობა დრამის ელინისტურ თეორიას. როგორც ცნობილია კლასიკურ ხანაში (ძვ. წ. V საუკუნეში) დრამატული თხზულების მოქმედებებად დაყოფა ჯერ კიდევ არ იყო დამკვიდრებული,

მოქმედებები აქ სხვაგვარ კომპოზიციაში ვითარდებოდა. თუმცა, იგი გამოდის იმ ტექნიკური საშუალებების წინააღმდეგ, რომელსაც იყენებდა ძველი ბერძნული თეატრი: „არამც და არამც ღმერთი არ უნდა ჩაერიოს მოქმედებაში, თუ, რა თქმა უნდა, კვანძის გამოსახსნელად არ დარჩა საჭირო მისი ღირსების მოშველიება.“89 აქ იგულისხმება ევრიპიდეს მიერ ტრაგედიის ფინალური ნაწილისათვის დამკვიდრებული ხერხი დეუს ექს მახინა (deus ex machina). როგორც ჩანს, ჰორაციუსი წინააღმდეგია ყოველგვარი ზედმეტი ტექნიკისა, იგი მოითხოვს მოქმედ პირთა რაოდენობის დაცვასა და გუნდის როლის განსაზღვრას წარმოდგენაში, რომელთანაც მჭიდრო კავშირშია მუსიკა, რომელიც თანდათანობით ვითარდებოდა და რთულდებოდა. გუნდის მოვალეობა რომაელ პოეტს განსაზღვრული აქვს: „გუნდი უნდა დაეხმაროს კეთილთ და მეგობრულად დაარიგოს; რისხვამორეულნი სწორ გზაზე დააყენოს და აღგზნებულნი დააშოშმინოს.“[90] ჰორაციუსის ნება გამოიკვეთა, მისთვის ზედმეტია მუსიკალური გაფორმება, რომელიც შესაძლებელი იქნებოდა გუნდის მეშვეობით, მან გუნდის როლი მაყურებლის აღზრდაში დაინახა, დიდაქტიკოსად აქცია ის. პოეტს როგორც ჩანს აღელვებს მისი თანამედროვეთა აღზრდის პრობლემა, ჰარმონიისა და ესთეტიკის ნაკლოვანება, რაც ისტორიულადაც ცნობილია, რომ რომის ეს ეპოქა მართლაც რომ გადაგვარების გზას ედგა. თუმცა იგი არაა მუსიკალური გაფორმების წინააღმდეგი, მაგრამ მხოლოდ წყნარი და მშვიდი მელოდიის მომხრეა: „ფლეიტა იყო ნაზი, მარტივი, მცირეხვრელიანი და გუნდსაც კარგად ეხმატკბილებოდა და შველოდა. მეტისმეტად მაღალი ხმა არც სჭირდება...“[91] მას შემდეგ კი, რაც მუსიკა ხმაურიანი გახდა, ჰორაციუსის აზრით შეიცვალა წარნოდგენის ფორმა. ეს კი პოეტს არ მოსწონდა, რადგანაც მიაჩნდა, რომ დაიკარგა „ღვთაებრივი რჩევა-დარიგება.“[92] როგორც ვხედავთ, ავტორი, მის ყოველ კარედში ხაზს უსვამს დიდაქტიკას. მისთვის ტრაგედია „დარბაისლური“ ჟანრია, ამიტომაც იგი წინააღმდეგია, რომ მისი შექმნისას გამოიყენონ მსუბუქი ლექსის ფორმა, რადგანაც მას „ღირსება მოაკლდება... ეს იმას დაემსგავსებოდა, კეთილშობილი მანდილოსანი რომ აიძულონ, დღესასწაულთა ჟამს მოკრძალებით ირონინოს გიჟმაჟ სატირთა შორის,“[93] ხოლო კომედია კი მისთვის „სიცარიელეში ხელების ფათური“ კი არ არის, ანუ უაზრო და არაფრის მთქმელი, არამედ კომიკური და სასაცილო სიუჟეტს იქით ”სამოქმედო საქმე,”[94] თეატრალური

წარმოდგენა ჰორაციუსისთვის გზაა ჰარმონიისკენ. ამიტომაც ანიჭებს იგი დიდ მნიშვნელობას სიტყვას, როდესაც საუბრობს სატირულ დრამაზე. მას ყოველივე აღმატებული ზედმეტად მიაჩნია, თუმცა არც მდაბიური მეტყველების მომხრეა. „პატივს აღწევს ის, რაც საშუალოსა და ჩვეულებრივისაგან მომდინარეობს.“[95] ამიტომაც თვლის, რომ დრამის უმთავრესი საზომი იამბური ტრიმეტრია. ანტიკურ ლექსთწყობაში იამბური ტრიმეტრი აგებული იყო გრძელ და მოკლე მარცვალთა მონაცვლეობაზე, რაც ძირითადად დიდგვაროვანთა ენასაც წარმოადგენდა. ჰორაციუსი „პოეტური ხელოვნებით“ საერთოდ „გეზსს“ იღებს საზოგადოების ეგრეთ წოდებულ მაღალ ფენაზე. იგი მოუწოდებს მათ, რომ დაიჭირონ „ხელთ და იკითხეთ ბერძნული სანიმუშო ქმნილებები.“[96] ამით პოეტი ბიძგს აძლევს საზოგადოებას განათლების მიღებისაკენ, რადგანაც მხოლოდ განსწავლულს შესწევს უნარი ცხოვრებისეული გამოცდილების მიღებითა და ფანტაზიით შექმნას ხელოვნების ნაწარმოები. მისთვის მთავარია შემოქმედებით „სარგებლობა მოუტანონ მსმენელთ.... ერთდროულად თქვან ის, რაც ცხოვრებისთვის მარჯვეა და საამო... გართობის მიზნით გამოგონილი ამბები ჭეშმარიტებასთან ახლოს უნდა იყოს.“[97] მას მაგალითად ბერძნები მოჰყავს, „შემოქმედების თანდაყოლილი ნიჭი და მწყობრი მეტყველების უნარი მუზამ უბოძა ბერძნებს.... ვინც სასარგებლო საამოს შეურია და კიდეც გაართო და კიდეც დაარიგა.“[98]

ამგვარად, ჰორაციუსმა შექმნა ნორმატიული ტრაქტატი, რომელიც წარმოადგენს მხატვრული შემოქმედების საიდუმლოთა წვდომის ერთგვარ მცდელობას.

”ნატიაშასტრა”

რაც შეეხება ძველ აღმოსავლეთში – ინდოეთში შექმნილ ტრაქტატს „ნატაიშასტრა,“ რომლის ავტორიც დაზუსტებით არ არის ცნობილი, მაგრამ მას მიაკუთვნებენ „სათამაშო სახლის„ შემქმნელს ბჰარატას, იგი წმინდა თეატრალურ ხელოვნებას მიეკუთვნება, მისთვის პრიორიტეტს წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ თეატრი მისი გამოსახვის ფორმებითა და ტექნიკით, რაც გამოწვეული იყო ძველი აღმოსავლეთის ცხოვრების წესით, მისი რელიგიური მრწამსით.

ინდოელთა ფუძე რელიგია მოიცავდა მაგიასა და მსხვერპლშეწირვას, მრავალრიცხოვან ლეგენდებს, მითებს სხვადასხვა ღმერთებზე, რიტუალებს,

ლოცვებსა და საგალობლებს, რომელთაც თანდათან იწერდნენ. ასე შეიქმნა ვედა, რაც სანსკრიტზე ნიშნავს ცოდნას. ვედა ინდური ლიტერატურის უძველესი ძეგლია. იგი აერთიანებს საკულტო-საღვთისმეტყველო ლიტერატურას, უმთავრესად - ჰიმნების კრებულს. ვედების რიტუალები - საკულტო ცერემონიები შეიცავენ დრამატული წარმოდგენის ელემენტებს. ესენი იყო ცეკვები ცეცხლის გარშემო ავი სულების განსადევნად, ქალთა ცეკვა ქორწინების ცერემონიალის დროს, სამგლოვიარო, ბუნების, ამინდის და სხვა. სწორედ ეს რიტუალური ცეკვები მიაჩნიათ მეცნიერებს ინდური დრამის საწყისად. ესაა ძირითადად ოთხი ვედა – (სხვაგვარად – სამჰიტა ანუ გულახდილობა):

ა) ქებათა ცოდნა - ყველაზე არქაული და მნიშვნელოვანია რიგვედები, დაწერილია სხვადასხვა სალექსო საზომით და დაყოფილია 10 ციკლად (მანდალად). აქაა ათასზე მეტი ქება ანუ ჰიმნი ღვთაებათადმი. შედგენილია დაახლოებით 3000 წლის წინათ (ქართულად, გიორგი ახვლედიანის მიერ, 1914 წელს, ნათარგმნია ორი ქება: „დასაბამი ნივთთა“ და „ცისა და დედამიწისადმი.)

ბ) შამანვედა (სიმღერათა ვედა. შამან – სიმღერა). ეს ვედა შეიცავს სანოტო ნიშნებს, რაც საინტერესო ხდება ინდური მუსიკის ისტორიის თვალსაზრისით.

გ) იაჯურვავედა (სამსხვერპლო ვედა) მსხვერპლშეწირვის დროს წარმოსათქმელი ფორმულები და ლოცვათა ტექსტი, ხშირად პროზაული, რომელსაც კომენტარების სახე აქვს; მოგვიანებით მათ დაემატათ:

დ) ათჰარვავედა, რომელიც შეიცავს მაგიურ ფორმულებს და შელოცვებს, გამოირჩევა ხალხური ხასიათით.

შედარებით გვიანაა შექმნილი:

1. ბრაჰმანა (ახსნა-განმარტება), 2. არანიაკა (ტყის წიგნი), 3. უპანიშადები (კომენტარები) და ბოლოს დანართის სახით 4. სუტრა (სიტყვასიტყვით: ძაფი, სამართი, თარგი).

შამჰიტა, ბრაჰმანა, არანიაკა და უპანიშადები მიჩნეულია ღმერთის - ბრაჰმას - სიტყვად, მის ღვთაებრივ გამოცხადებად. მათ ერთიანობაში ეწოდებათ შრუტი (მოსმენილლი, გაგონილი), მისი საპირისპიროა სუტრა - პოლიტიკური ხასიათის ტექსტი და კანონთა კრებული.[99]

ვედების შემდეგ განიხილავენ „მაჰაბჰარატას“ (დიდი ბჰარატა), რომელიც გახლავთ ვრცელი პოემა, რომელიც დაახლოებით ინდოელებისთვის ისეთივე ფასეულია, როგორც ჩვენთვის ”ვეფხისტყაოსანი.”

„მაჰაბჰარატა“ გვამცნობს ისტორიულ, ძვ. წ. XI-X საუკუნეების ამბავს - ძალაუფლებისთვის ბრძოლას ბჰარატთა გვარის ორ შტოს - პანდავებსა და კაურავებს ე.ი. პანდუსა და კურუს შთამომავლებს შორის. ამ ნაწარმოების ზოგიერთ ეპიზოდს დამოუკიდებელი ნაწარმოების სახე აქვს. ასეთებია: „რამაიანა,“ „ბჰაგავადგიტა,“ „სავიტრი“ (სამივე თარგმნილია და გამოქვეყნებულია ქართულ ენაზე. „რამაიანა“ - თარგმნა რაჟ. გვეტაძემ, „ბჰაგავადგიტა“ - მთარგმნელი თ. ჩხენკელი, „სავიტრი“ -შესავალი, თარგმანი და კომენტარები ე. ალექსიძისა და გ. წერეთლისა) და სხვა.[100]

თეოლოგიურ-ფილოსოფიური თვალსაზრისით გამოირჩევა „ბჰაგავადგიტა,“ რომელშიც წარმოდგენილია მეეტლისა და სარდლის - კრიშნისა და არჯუნას - დიალოგი. კრიშნა მოვლენილი დედამიწაზე, ღმერთია პანდადვების ნათესავად, მეგობრად და სამხედრო მრჩევლად, მათი გამარჯვების საწინდრად. ლეგენდები მის სიყვარულზე მწყემსი გოგონებისადმი უძველესი დროიდან შემოსულია ინდურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. მისი სიტყვა – ბჰაგავადგიტა (ღვთაებრივი სიმღერა) – ფილოსოფიური პოეზიის შედევრია მსოფლიო მასშტაბით.[101]

ზემოთ ხსენებულ წყაროებზე დაყრდნობით შეიქმნა საღვთისმეტყველო-ფილოსოფიური ტრაქტატები, რასაც ჩვეულებრივ ვედებს ურთავდნენ. აქედან წარმოსდგა სახელწოდება ვენდეტა, რაც ნიშნავს „ვედას დასასრულს.“ ამავე სახელითაა ცნობილი აგრეთვე ინდუსთა ექვსი მთავარი სკოლიდან ერთ-ერთი, რომელსაც შემაჯამებელი სახე ჰქონდა, რადგან იქ ყველაზე საფუძვლიანად დამუშავდა აღნიშნული რელიგიის საკითხები, რომელიც ითვლება ინდუიზმის ორთოდოქსალურ მიმართულებად. მას უწოდებენ „მიმანზას“ (გულმოდგინედ გამოკვლეულს) და აღიარებენ ავტორიტეტად. მისი შექმნის თარიღი ცნობილი არაა. ეს უნდა მომხდარიყო ბუდას შემდეგ, რადგანაც უძველეს ვედანტურ ძეგლში „ბრაჰმა-სუტრა“ გვხვდება პოლემიკა ბუდისტებთან გარესამყაროს რეალურობის თაობაზე.[102]

ვედანტა, როგორც ფილოსოფიური-თეოლოგიური სისტემა, არის ვედას თეორია. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, - ვედანტა არის ინდიუზმის „ცოდნის წყარო,“ მისი თეოლოგიის საბოლოო შეფასება და დასკვნა, ვედებში წარმოდგენილია სიბრძნის მეცნიერულ ენაზე გადმოცემა, სრულყოფაში მოყვანა. მის უდიდეს წამომადგენლებად ითვლებიან ბადარაინა და შანკარა. ინდური რელიგიის თანახმად რელიგიის საფუძველთა საფუძველია გამოცხადება - შრუტი და გადმოცემა - სმრიტი, რომელთა ჩაწერა და კომენტარების გაკეთება მოხდა წმინდა და სწავლული ადამიანების მიერ. კომენტარები ანუ უპანიშადები წარმოადგენს ვედას თეოსოფიურ ნაწილს და გამაერთიანებელს ვედასა და ვენდეტასი. სწორედ ამათზეა აგებული მანუ – სამართლის წიგნი და მაჰაბჰარატას თეოსოფიური ნაწილი ბჰაგავიტა.

ინდური რელიგიისა და ფილოსოფიის ძირითადი სამი ფორმულაა:

1. არსებობს ის, მხოლოდ ერთი -სხვის გარეშე;
2. ესაა - შენ;
3. მე თავად ვარ ბრაჰმა.

ხოლო ძირითადი რეზიუმეა: ხილული და არახილული სამყარო, მიკროკოსმოსი და მაკროკოსმოსი არსობრივად ერთ და იგივე რეალობაა, უფრო ზუსტად - ერთი სინამდვილის ორი გამოვლინება.

ბრაჰმა არის სამყაროს სული, რომლისაგანაც შედგება ყოველი და რომელიც ყველგან სუფევს რეალურად და არსობრივად. ბრაჰმა სამყაროშია და სამყარო ბრაჰმაში. ესაა პანთეისტური თვალსაზრისი, რასაც ეფუძნება ინდუსთა კოსმოლოგია.

ბრაჰმა მოიაზრება ვიშნუსთან და შივასთან ერთად. ესაა ტრიმურტი, რაც ენათესავება ერთარსება-სამების ქრისტიანულ დოგმატს.

ტრიმურტი სანსკრიტზე ნიშნავს სამებას. ტრიმურტის გამოსახავდნენ სამთავიან არსებად: შუაში ბრაჰმა, მარჯვნივ ვიშნუ და მარცხნივ შივა.

დავუბრუნდეთ ბრაჰმას, სამყაროს შემქმნელს, სწორედ მისი თხოვნითა თუ ბრძანებით შეუქმნია ბჰარატას ინდოეთში თეატრი დაახლოებით ძვ. წელთ აღრიცხვით II-I საუკუნეში: „მაშინ მითხრა ღმერთმა (ბრაჰმამ) ეს არის სამავარა - რაც შექმნილია ჩემს მიერ - აი ის წარმოდგენა, რომელიც უნდა გაათამაშო - ეს ასულდგმულებს და ახარებს ღმერთს.“[103] ღმერთს სურს წარმოადგინოს და

გაათამაშოს მისი შექმნილი. „ის რაც ეხება ღმერთს, არანაირ კრიტიკას არ ექვემდებარება და ის რაც ეკუთვნის ღმერთებს, საუკეთესო და განუმეორებელია.“[104] თეატრის მიზანი გამოიკვეთა:

ღმერთების კულტის დამკვიდრება, ამიტომაც დასის ვალდებულება თავად ბჰარატმა დააკანონა, რომ მსახიობებს დაეცვათ არა მარტო ტექსტის ყოველი ნიუანსი, რომელიც წარმოადგენდნენ წარმოდგენის საფუძველს: რელიგიური მოტივები, რელიგიური ტექსტები რიტუალით აღვსილი, რომელიც წარმოდგენისას ძირითადად უნდა ყოფილიყო გამოხატული ჟესტიკულაციით.

ღმერთები თავად ჩაერთნენ ახალ ხელოვნებში:

შივა ასრულებდა მძაფრ და შმაგ ცეკვას – ტანდავას.

პარვატი – მისი მეუღლე – ნაზ და ვნებიან ცეკვას ლასიას.

ვიშნუ თხზავდა ლექსება და მათ წარმოდგენის დროს კითხულობდა.

შემდეგ ბჰარატას დაევალა ეს ღვთიური ვედა უფრო უბრალო და ხალხისთვის მისაწვდომი ყოფილიყო. სახალხო თეატრის ჩამოყალიბებას კი ხელი შეუწყო ინდურმა ეპოსმა, კერძოდ „მაჰაბჰარატამ“ და „რამაიანამ.“ ხალხს უყვარდა თავისი ეპოსები. სპეციალურად მთხრობელები დადიოდნენ სოფლიდან სოფელში და მაცხოვრებლებს ზეპირად უკითხავდნენ მათ ნაწყვეტებს. ამ დროს რა თქმა უნდა, სრულდებოდა სიმღერა და ტრადიციული ცეკვა. სოფლებს აჩირაღდნებდნენ და რთავდნენ ყვავილებით. ეს იყო ნამდვილი სახალხო ზეიმი. ერთი ასეთი ჯგუფი მოხეტიალე მთხრობელებისა გამოსახულია ცნობილი ბუდისტური ტაძრის - სანჩის -ბარელიეფზე. ტაძარი კი ძვ. წ. II-I საუკუნეებშია აგებული. საინტერესოა, რომ სასცენო ხელოვნების ხსენებული სახეობა დღესაც პოპულარულია ინდოეთში. მოხეტიალე მსახიობებს ადგილიდან ადგილზე გადააქვთ მარტივი დეკორაციები და უმთავრესად სწორედ „მაჰაბჰარატას“ და „რამაიანას“ სიუჟეტებზე შექმნილ წარმოდგენებს მართავენ.

პირველი ხალხური ლირიკული დრამა - ჯატრა შეიქმნა ჯერ კიდევ ძვ. წ. I საუკუნეში, ვიშნუ-კრიშნას კულტთან დაკავშირებული სამლოცველო რიტუალის მიხედვით. მას ასრულებდნენ დღეობებზე კრიშნას პატივისცემის ნიშნად. დრამა გადმოქვცემდა კრიშნას ცხოვრების სხვადასხვა მომენტებს. როგორც ვხედავთ სახალხო თეატრის ეს სახეც ძირითადად დაკავშირებული იყო რიტუალთან და რელიგიურ მოტივებთან, თუმცა ამის პარალელურად ნელ-ნელა ფეხს იკიდებს

და რიტუალისგან თავისუფლდება სახალხო თეატრის მეორე სახეობა, რომელსაც რასლილა ეწოდება (რას – ცეკვა, ლილა – თამაში).[105] ეს უკვე მინიშნებაა და საწყისი ნიშნებია ინდური კლასიკური თეატრისა. პარალელურად გაჩნდნენ მისი პირველი დრამატურგები - აშვაგჰოშა, ბჰასა, საუმილა, კავიპუტრა და სხვა. ადრინდელი ინდური დრამისთვის დამახასიათებელია ინდური ეპოსებიდან „მაჰაბჰარატადან“ და „რამაიანადან“ აღებული სიუჟეტების შეხამება რეალურ ცხოვრებასთან, მაყურებლისთვის ნაცნობ თანამედროვეობასთან. აქ ტრაგიკული და კომიკური ჟანრები ერთად იყო წარმოდგენილი. ერთმანეთს ერწყმოდა ლექსი და პროზა, დიალოგი და მონოლოგი (სიმღერა), ცეკვა და მუსიკა. დრამა ჩვეულებრივ კეთილად მთავრდებოდა. განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ძირითადად სასახლის ანუ კარის თეატრის ხელოვნებას, სადაც ხაზგასმული იყო თეატრალური კოსტიუმების სიმდიდრე, ფერების ნაირსახეობა. დეკორაციები ზედმეტად იყო მიჩნეული. დრამა ამ შემთხვევაში გახლდათ საშუალება ხოტბის შესხმისა პირველ რიგში მეფეებისთვის, ბრაჰმანებისთვის და გმირებისთვის.

ძველი წელთაღრიცხვით II-I საუკუნეში (სავარაუდოდ ძვ. წ. 200 – ახ. წ. 200) კლასიკურ ინდოეთში შექმნილი ინდურ-სანსკრიტული მონოგრაფით, რომელიც ეკუთვნის ბჰარატა-ნატია სასტრას, რომელსაც გააჩნდა გამორჩეული საგანგებო მისია, როგორც ქურუმს და არა ღვთაებას, რათა საძირკველი შეექმნა სათეატრო პრაქტიკის თეორიულ განსჯისთვის. „ნატიავედა“ - ასე ეწოდება V ვედას და სიტყვასიტყვით ქართულად ითარგმნება, როგორც გულახდილობა თეატრალურ ხელოვნებაზე. პირველი ოთხი ვედიდან - საღმრთო წიგნებიდან - ბჰარატა მსგავსი ელემენტების ამოკრებით და შერწყმით ქმნის V ვედას, რომელსაც ერთიანობაში ”ნატიაშასტრა” ეწოდება. ავტორი თეორიული განსჯანით/ტრაქტატით ”ნატიაშასტრა”(სანსკ.: Nātyaśāstra)[106] საფუძველს უყრის სანახაობრივ კულტურას და პერსპექტივის მინიჭებით ინდური კლასიკური თეატრის ტრადიციასაც მოისაზებს. ინდური თეატრი ხომ მკაცრი დადგენილი, დოგმატური იმპერატივით ჩამოყალიბდა და მისი განვითარებაც უცვლელი კანონების შესაბამისად ყალიბდებოდა, რომლის საფუძველიც ადამიანთა დამთმენობა, მორჩილება და სრული სიმშვიდე იყო. სანაცვლოდ რელიგია ანუ ოფიციალური იდეოლოგია მას ნეტარ იმქვეყნიურ ცხოვრებას პირდებოდა,

რომელზეც ზრუნვა ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის ერთ-ერთ უმთავრეს მომენტად იქცა.

ძველი ინდური არსი და გასაღები, ცნება კომპლექსური გონებრივი აქცია, ქმედება ესე იგი „რაზა,“ რომელიც შედგება სამი ფაზისგან: 1. სცენაზე განსახიერებული ემოციები, 2. ესთეტიკური ბგერადობის გამოწვევა მაყურებლის გულში და 3. გონებრივი გათავისუფლების ბედნიერების მდგომარეობა.[107]

„ჩვენ გაგვაჩნია ორი ტერმინი, იმისათვის რომ აღვწეროთ ადამიანის ქცევა: ლოკადჰარმი ნიშნავს ქცევას (dharmi) ყოველდღიურ ცხოვრებაში (loka); ნათიადჰარმი კი ქცევას ცეკვისას (ნათია)”- ვკითხულობთ ტრაქტატში.[108]
მოცეკვავე/მსახიობი ძველ ინდოეთში ღმერთის მიერ წარმოგზავნილად ითვლებოდა და ამიტომაც თითოეული მათგანის კურთხევა ხდებოდა რიტუალის შესრულების წინ:
“ANGIKAM BHUVANAM YASYA VACHIKAM SARVA VANGMAYAM AHARYAM CHANDRA TARADI TAM VANDE SATTVIKAM SIVAM” – „შენი სხეული - სამყაროა, შენი ხმა – მთელი მსოფლიოს ენაა, ვარსკვლავები და მთვარე გიცავს შენ, შენ შივას მიერ ხელდასმული და დალოცვილი ხარ.“[109] ცეკვა საყოველთაო რწმენით, მაგიის ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა. ყოველი როკვა ეს არის გარდასახვათა პანტომიმა (რასაც ხშირად ნიღაბიც ესაჭიროებოდა), რომელმაც მოცეკვავე ზეარსებად უნდა გადააქციოს. ცეკვის რიტმული და ექსტატიური მოძრაობანი მრავალ კულტურაში სამყაროს წრებრუნვასთან არის ასოცირებული. თითოეული მოძრაობა, ჟესტი, სიმბოლური მნიშვნელობისაა და ხშირად განდობილთათვისაა გასაგები. ცეკვა ცასა და მიწას აკავშირებდა, სამყაროს ჰარმონიას გამოხატავდა. ამ კოსმიური ფუნქციის ყველაზე მკაფიო მაგალითია ინდუისტური პანთეონის „დიდი ტრიადის“ ერთ-ერთი წარმომადგენელი შივა – „ღვთაებრივი მოცეკვავე,“ რომლის დაფდაფის ხმაც და როკვაც სამყაროს მორიგ გაღვიძებას და მისავე რიტმში ამოძრავებას მოასწავებს, მაგრამ, მისგანვე მომდინარე ნგრევაც. არ არის გასაკვირი, რომ სწორედ შივას სამშობლოში - ინდოეთში ჩამოყალიბდა რიტუალური ცეკვის კლასიკური კულტურა: ინდუისტები თვლიან, რომ სამყარო შივამ სწორედ თავისი კოსმიური ცეკვის დროს შექმნა. სამხრეთ ინდოეთში ვერ ნახავთ ტაძარს, რომელშიაც „ნატარჯას“ („მოცეკვავე შივას“) ბრინჯაოს გამოსახულება არ იყოს. ამ სათაყვანებელი ღვთაების ცეკვების საკრალური

შინაარსი განსაკუთრებული შთამბეჭდაობით აღიბეჭდა შივასადმი მიძღვნილი ტაძრის – ჩიდიბარამის ბარიელეფში, რომლებშიც საუკუნოდ გაქვავდა შივასა და მისი ღვთაებრივი მეუღლის პარვატას საკრალური როკვის ას რვა (108) საცეკვაო პოზა.

სწორედ ამ „ქვის ქორეოგრაფიას“ ემყარება ინდური კლასიკური ცეკვის მსოფლიოში უძველესი სკოლა - „ბახრატ ნატიანი.“ ინდური პლასტიკის ენა სამი კომპონენტისაგან შესდგება: ესაა „პატანა“ (Patahna) - პოზა, „მუდრა“ (სანსკ.: Mudra „ბედნიერების მომტანი“) - ხელის სიმბოლური ჟესტი ან სხეულის პოზიციაა ინდუიზმში, ტანტრიზმში, იოგასა და ბუდიზმში, რომელიც შესაბამისად რელიგიური, რიტუალური, ტრადიციული და სხვა მნიშვნელობის გამომხატველია. არსებობს უამრავი მუდრა, რომელთა მნიშვნელობა უბრალო მისალმების (namaste-mudra) ჟესტიდან დაწყებული ინდოეთის კლასიკური ცეკვის ბჰარატნატიამისა და იოგას ასობით პოზიციაზეა გავრცელებული და „აბხინაია“ (Abkhinaya) - მიმიკა. ამ ურთულესი ენის წყალობით ინდოელ მოცეკვავეს შეუძლია ურთულესი დრამატული ტექსტის გადმოცემა.[110]

ტრაქტატის თანახმად წარმოდგენა ოთხ ფორმაში ჭარბობს: ცეკვა და მუსიკა, ქმედება, სიტყვა და პოეზია, რომლის შინაარსიც ძირითადად გამოიხატებოდა ჟესტიკულაციის ენით ანუ ვიზუალურად, რასაც შემდეგ მოჰყვებოდა ემოციები, გამოწვეული შემსრულებლის მიერ.

თხზულებაში გამოკვეთილია დრამის ფორმის კანონზომიერება, რომლის თანახმადაც დრამის თემებია - „ადამიანის ზნეობა“ და „მსოფლიოს წაბაძვა.“ დრამის ფორმა განისაზღვრება „სრული“ და ერთმოქმედებიანი დრამით, და დრამატულ ფორმებს ასხვავებს მოქმედებითა და გმირების ვინაობის მიხედვით. განსაზღვრულია აგრეთვე ცხრა ტიპი გმირი ქალისა, რომლებიც ძირითადად ინდრას წარგზავნილები არიან და რომელთაც გააჩნიათ მხოლოდ და მხოლოდ „მუდრა.“ ყოველი დრამა ბჰარატას კანონით უნდა დამთავრდეს ჰარმონიულად, რაც სანსკრიტის დრამაში ტრაგიზმის უადგილობას განმარტავს. თეატრის მიზანი გამოიკვეთა: ღმერთების კულტის დამკვიდრება, ამიტომაც დასის ვალდებულება ბჰარატმა დააკანონა, რომ მსახიობებს დაეცვათ არა მარტო ტექსტის ყოველი ნიუანსი, რომელნიც წარმოადგენენ დრამის საფუძველს: რელიგიური მოტივები, რელიგიური ტექსტები რიტუალით აღვსილი, ამავე დროს ჟესტიკულაცია.

ინდური სასცენო ხელოვნება პრიორიტეტს ვიზუალურ მხარეს ანიჭებდა, რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა ეროვნული კლასიკური ცეკვის ოთხი სკოლა: ბჰარატ-ნატიამი, კატაკალი, კათაკი და მანიპური. შესაბამისად ინდური სათეატრო კვლევის ობიექტს წარმოადგენს ცეკვა, ქმედება და მუსიკა, რაც სანსკრიტული დრამის ცნებაშია ჩაქსოვილი: „ნატაკა“-„ნატია“-„ნატ“ და ნიშნავს ცეკვასა და ერთი როლის თამაშს.[111] დრამის შინაარსის, კომპოზიციის გადმოცემისთვის, მოცეკვავე ჟესტების მრავალფეროვან „ენას“ იყენებს, მიმიკითა და სამსახიობო ხელოვნების ჩვენებით, რომელსაც აბჰინაია (Abhinaya) ეწოდება, გამოიხატება მსახიობის უდიდესი დონის ოსტატობა. არსებობს აბჰინაიას ოთხი ტიპი:

1. ანგიკა აბჰინაია (Āṅgika Abhinay) დაკავშირებულია სხეულის მოძრაობასთან და მის ნაწილებთან (ხელები, ფეხები, მხრები, მკერდი), სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საცეკვაო პა.
2. ვაჩიკა აბჰინაია (Vāchika Abhinaya) ვერბალური აქტი, საცეკვაო აქტის შესრულების დროს მუსიკის ფონზე წამღერება/ლოცვა.
3. აჰარია აბჰინაია (Āhārya Abhinaya) გრიმი, კოსტუმი, შემსრულებლის მორთულობა, რის გარეშეც, ითვლებოდა, რომ გამომსახველობითი ფორმა არ იქნებოდა სრულყოფილი.
4. სატვიკა აბჰინაია (Sāttvika Abhinaya) ”satva” სიტყვასიტყვით ითარგმნება, როგორც, სისუფთავე, ნიშნავს სრულყოფილებას და ემოციის გულწრფელ გამოხატვას, რომელსაც მოცეკვავე სცენაზე განიცდის: შინაგანი ემოციით გამოწვეული ჟრჟოლვა და ამის შედეგად კანზე ეგრეთ წოდებული „ჭიანჭველების“ დაყრა, შუბლზე ოფლის წვეთები, ხმის ცვალებადობა, სახის ფერის შეცვლა, კანკალი, ცრემლები და ასე შემდეგ,[112] ანუ რეალური, ცხოვრებისეული მდგომარეობიდან გამომდინარე მსგავსი რეაქციები მოცეკვავის ძირითადი სამსახიობო ოსტატობა (აბჰინაია) შეადგენს ცხრა მთავარ ხასიათსა (ნავარასას) და ემოციის შედეგად გამოწვეულ ორმოცდაათამდე ვიზუალური ეფექტის გამოხატულებას.

შრინგარა (Shringara) – სიყვარული

ჰასია (Hasia) – მხიარულება

კარუნა (Caruna) – მწუხარება

ვირა (Vira) – ჰეროიზმი

რუდრა (Rudra) – სიძულვილი

ადბჰუტა (Adbhuta) – გაკვირვება

ბჰაიანკა (Bhaianca) – შიში

ბიბჰასტა (Bibhasta) – სიძულვილი

შანტა (Shanta) – სიმშვიდე[113]

ნატია სასტრა მოცეკვავის სხეულს ექვს ძირითად, ექვს მეორეხარისხოვან და თორმეტ პატარ-პატარა ნაწილად ჰყოფს:

ძირითადი ნაწილები ანუ ანგაა (Anga):

თავი, მკლავები, ტორსის ძირითადი ნაწილი, წელი, მკერდი, ტერფი.

მეორეხარისხოვანი ანუ პრატანგაა (Pratanga):

მუცელი, ბეჭი, ხელები, ზურგი, ფეხის კუნთები და წვივები

პატარ-პატარა ნაწილები ანუ უპანგა (Upanga):

თვალები, წარბები, წამწამები, თვალის გუგები, ცხვირი, ლოყები, ნიკაპი, ტუჩები, ენა, კბილები, ყბა, სახე.[114]

მსახიობის ურთულესი ამოცანა ხდება სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილი სხეულის ნაწილების კოორდინირებული მართვა, რომელსაც მოცეკვავე უდიდესი შრომისა და ვარჯიშის შედეგად აღწევს.ტრაქტატის მიხედვით არსებობს წარმოდგენის ორი ტიპი: „სუკუმარა,“ ესე იგი „ნაზი და მგრძნობიარე“ ცეკვა და „ავიდა“ – „დამანგრეველი, ბრძოლისებური,“ სადაც მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ.

ბჰარატა ბევრთაგან გამოჰყოფს ცეკვის ორ ფორმას „ლაზია“ - ქალების ფაქიზი, სასიყვარულო ცეკვა და „ტანდავა“ ან „ტანდავუ“ - ღმერთის სადიდებელი საცეკვაო ფორმაა, ძალისმიერი, მკაცრი ცეკვა მამაკაცებისა, რომელიც შეიქმნა ინდური ღმერთის შივასთვის და თავდაპირველად, ანუ შექნის დღიდან ამ ცეკვას თურმე ინდური მითოლოგიის თანახმად შივა ასრულებდა. შივას ტანდავა ენერგიული ცეკვაა, რომელიც წარმოადგენს შექმნის, შენარჩუნება/შენახვის და აღორძინების ციკლის წყაროს.

ესაა ილუსტრირებული ალეგორიული ცეკვა, რომელიც მოიცავს მუდმივი ენერგიის ხუთ ძირითად გამოვლინებას:

“Shrishti” - creation, evolution - შექმნა, განვითარება

“Sthiti” - preservation, support - შენარჩუნება, დაცვა

“Samhara” - destruction, evolution - განადგურება, ევოლუცია

“Tirobhava” – illusion - ილუზია

“Anugraha” - release, emancipation, grace - გათავისუფლება, ემანსიპაცია, მადლიერება.[115]

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ტანდავას ცეკვის დროს ყურადღება გამახვილებულია კიდურების ანუ ხელებისა და ფეხების სიძლიერეზე, რადგანაც ცეკვის შესრულებისას ძირითადი ყურადღება გამახვილებულია ხელებისა და ფეხების მოძრაობაზე, სადაც თითოეულ ჟესტიკულაციას თავისი ნიშანი გააჩნია, რაც ერთობლიობაში ქმნის ზემოთ ჩამოთვლილ ხუთ ძირითად გამოვლინებას.

ტრაქტატის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ისეთ რიტუალზე, როგორიცაა ოდისი, რომელიც შემდგომ სათეატრო ხელოვნებაში ცეკვის ფორმით დამკვიდრდა. ოდისი ინდური კლასიკური რვა ცეკვიდან ერთ-ერთია. ეს ცეკვა შეიქმნა აღმოსავლეთ ინდოეთში, ორისის სახელმწიფოში. არქეოლოგიური გამოკვლევებიდან ირკვევა (ბჰუბანეშბარას მახლობლად, უდაუგრის მთაზე, აღმოჩენილია I ათასწლეულით დათარიღებული ბარელიეფი, სადაც მოიხსენიება და გამოკვეთილია ცეკვა ოდისი), რომ ოდისი ისტორიულად ყველაზე ძველი ცეკვაა. ინდური კლასიკური თეატრის ტრაქტატ - „ნატიაშასტრაში“ ცეკვა ოდისი მოიხსენიება პარალელურად მეორე სახელით – „ოდრა-მაგადჰი“(Odra-Magadhi).[116]

ცეკვა ოდისი ინდური კლასიკური ცეკვებისგან განსხვავდება სამი დამახასიათებელი ნიშნით: ესაა სხეულის ნაწილთა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი მოძრაობები. თავის, მკერდისა და მენჯის მოძრაობა ქმნის კვადრატულ პოზიციას. ეს მოძრაობა ცნობილია (chauka) ჩაუკას სახელით. ოდისის ცეკვის ტრადიცია ინდოეთის სამ სკოლაში არსებობდა: მაჰარაში (Mahari), ნარტაკიში (Nartaki) და გოტიპუაში (Gotipua). ეს სკოლები დაფუძნებულია ქალთა მონასტრებთან. ამ ცეკვას ასრულებდნენ რელიგიურ დღესასწაულებზე და ცეკვა მიიჩნეოდა, როგორც წმინდა როკვა, რომელიც ინდური პოეზიის, დაფუძნებული ლოცვაზე, ინტერპრეტაციაა. მას შემდეგ, რაც ბრიტანეთმა დაიპყრო ინდოეთი, ცეკვა ოდისი მეფის სასახლეში გადაიტანეს და ამავე დროს, რამდენადაც უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს, სახელმწიფო დონის სასამართლოები ამ ცეკვის შესრულებით იხსნებოდა.

ცეკვა ოდისი მუსიკა ოდისის აკომპანიმენტით სრულდება. მუსიკა ოდისი ესაა ოთხი კლასის მუსიკის სინთეზი: დჰრუვაპადა (dhruvapada), ჩიტრაპადა(chitrapada), ჩიტრაკალა (chitrakala) და პანჩალი (panchal).[117]

მიუხედავად იმისა, რომ ინდური თეატრის კოსტუმები საყოველთაოდ ცნობილია, როგორც საკმაოდ მდიდრული და მრავალფეროვანი, ოდისის საცეკვაო კოსტუმები მაინც გამოირჩევა თავისი მდიდრულობითა და მრავალფეროვნებით ყველა სხვა დანარჩენისაგან. ძვირფასეულები შესრულებულია ფილიგრინირებული ოქროთი და ვერცხლით, რომლის დამუშავებაც საკმაოდ ძვირი ჯდება. კოსტუმი შეკერილია ყველაზე ძვირფასი ატლასით და ნაქარგი კი ხელითაა დამუშავებული, რაც თავისთავად საკმაოდ ძვირი სამუშაოა. სწორედ ამგვარი კოსტუმით შემოსილი, საოცრად გულშიჩამწვდომი მუსიკის ფონზე უნდა შესრულდეს ცეკვა ოდისი. ამიტომაც პასუხისმგებლობა დიდია და შესაბამისად მოცეკვავეთა ვარჯიშიც დიდ დროსა და ენერგიას მოითხოვს, რადგანაც მათი სხეულის თითოეული ნაწილი უნდა იყოს მოქნილი, ელასტიური, პლასტიური, რათა მაყურებელმა გაიგოს და იგრძნოს იმ დრამის შინაარსი, რასაც წარმოადგენენ ოდისის მოცეკვავეები. ინდური საცეკვაო ხელოვნების განხილვისას, ინდურ ტრაქტატში, ყურადღება გამახვილებულია აგრეთვე ბალის ცეკვების საკმაოდ ძველ ტრადიციაზე, რომელიც აგრეთვე კუნძულ ბალის მაცხოვრებელთა რელიგიურობის გამოხატულებაა. ბალის ცეკვა სამ ტრადიციულ კატეგორიად იყოფა: ბარონგი (Barong), ლეგონგი (Legong) და კესაკი (Kecak). დროთა განმავლობაში მას დაემატა ეპიკური წარმოდგენები, ისეთი, როგორიცაა მაჰაბჰარატა და რამაიანა. განსაკუთრებული რელიგიური დღესასწაულებისას, სოფლის ტაძრებში კი წარმოადგენდნენ ცეკვა-დრამის სპეციალურ წარმოდგენას: მითიური პერსონაჟის ჯადოქარ რანგდას (Rangda – ბოროტების განსახიერება) ბრძოლას ბარონგთან (Barong – ლომი ან დრაკონი, სიკეთის განსახიერება). ყოველივე ეს კი სრულდება ცეკვით, პლასტიკით. თითოეულ მათ ჟესტიკულაციაში გამოხატულია პერსონაჟის ხასიათი, განწყობა, ხოლოდრამის შინაარსი გადმოცემულია ცეკვით.[118]

ბალის ცეკვები ძირითადად გამელანის რიტმზე იყო და არის აგებული. ესაა მუსიკალური ინსტრუმენტების ერთიანი კომპლექტი, რომლის დამკვრელებსაც გამელანები ეწოდებათ.

ბჰარატა ყურადღებას ამახვილებს თეატრის მსახიობის/მოცეკვავის ნიჭზე, რისი გამომუშავება მისი აზრით შესაძლებელი იყო ტაჰანით ანუ „წინააღმდეგობის გაწევის უნარით.“[119] იგივე კონცეფცია უდევს საფუძვლად ჩინურ თეატრს. იმისათვის რომ აღნიშნონ მსახიობის ოსტატობის დონე, ამბობენ რომ მას გააჩნია კუნ-ფუ, რაც ჩინურად სიტყვასიტყვით ნიშნავს „წინააღმდეგობის გაწევას.“[120] დასავლეთში, მსახიობის დონის გამოსახატავად შესაძლებელია გამოვიყენოთ ტერმინი: „გაძლების უნარი.“ მომავალი ინდოელი მსახიობები, განსაკუთრებით მომავალი მოცეკვავე გოგონები, დედებისგან უკვე ძალიან პატარა ასაკიდან, როგორც ხელობას, ისე სწავლობდნენ ცეკვას და უკვე 10-11 წლისანი პროფესიონალი მოცეკვავეები ხდებოდნენ. მრავალსახეობრივი შინაარსის მქონე მიმიკის გამოხატვა სახეზე, თვალებში, ხელის, მკერდისა თუ ბარძაყის, ფეხების კოორდინირება, ურთიერთშეთანხმებითი მოძრაობა და ამ მოძრაობით დრამის შინაარსის გამოხატვაა. აი ესაა ინდური თეატრის დამახასიათებელი ტრადიციული ნიშან-თვისება.

ბჰარატა აღნიშნავს თეატრის ანუ „სათამაშო სახლის“ მიზანსაც, რომ მოემსახუროს, როგორც ვედა ოთხივე ვარნას. მომსახურეობაში შედის: გართობა, აღზრდა და გარკვეული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, რელიგიურ-დიდაქტიკური მსოფლგაგება.[121] აქედან გამომდინარე, შესაძლებლად მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ ეს არის ჩვენამდე მოღწეული პირველი ძეგლი, სადაც იკვეთება არა მარტო რეპერტუარის შინაარში, არამედ მაყურებელთა და არტისტთა შორის დამყარებულ ურთიერთობათა ზემოქმედების ფორმები. ამასთანავე სანახაობა გამიზნული იყო ყველა ფენისათვის, როგორც ცოდნის (ვედა) გავრცელების სახეობა. ასეთი ვარნა ინდოეთში ოთხი წოდება იყო: ბრაჰმანები ანუ ქურუმები - უმაღლესი ფენა, შატრიები ანუ მეომართა კლასი, ვაიშერი - რიგითი თანამოძმენი, შუდრები - თემის მსახურნი. ძველ ინდოეთში სათეატრო სახილველი იმართებოდა სამლოცველოებში ან მის გვერდით, სპეციალურად აგებულ შენობებში, მოგვიანებით კი უკვე მეფის სასახლეებში. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ”ნატიაშასტრაში” ყურადღება გამახვილებულია „სათამაშო სახლის“ შენობაზე, რომლის აგებაც ბრაჰმამ უბრძანა საღმრთო ოსტატს ვიშვა-კარმანს (Vishvakarma),[122] რაც ქართულად ნიშნავს ყველაფრის შემსრულებელს, ყველაფრის შემქმნელს. ის წარმოადგენდა არქიტექტურისა და ყველაფრის ოსტატის ღმერთს.

ინდოელთა აზრით იგი გახლდათ უნივერსალური არქიტექტორი, რომელმაც დააპროექტა და შექმნა სამყაროს არქიტექტურა. ეს მაგალითიც საკმარისია იმის წარმოსადგენად, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრს ძველ ინდოეთში. აქედან გამომდინარე, არ უნდა გაგვიკვირდეს ის ფაქტი, რომელსაც ტრაქტატიდან ვიგებთ, რომ დიდი ყურადღებისა და პატივისცემით სარგებლობდნენ სანახაობის მონაწილენი/შემსრულებლები და რაღა თქმა უნდა თავად წარმოდგენის ავტორი და დამდგმელი. „ნატიაშასტრაში“ გამოკვეთილია თანამედროვე ენით რომ ვთქვა ე.წ. სპეციალური მუხლი თეატრის დაცვისა, რადგანაც „სათამაშო სახლს“ გააჩნია ის პრივილეგია, რომ იგი იდეოლოგიის გავრცელების საყოველთაო და მასშტაბური საშუალებაა. შეიქმნა კანონი სცენის ოსტატების დასაცავად.[123] აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ეს მოხდა ძველი წელთაღრიცხვით II-I საუკუნეში.

ამრიგად, საშუალება გვეძლევა დავასკვნათ, რომ ინდოეთში უკვე ხდებოდა სამართლებრივი აქტის განხილვა, მიუხედავად დოგმატური სასცენო შემოქმედებისა, თეატრი სახელმწიფო ინსტიტუტი ხდება, თუმცა საძირკვლს უქმნის სათეატრო პრაქტიკას. ანტიკური ბერძნული და ძველი ინდური ტრაქტატების შესწავლისას, ნათელია, რომ:

I. „პოეტიკა“ და „ნატიაშასტრა“ არის ჩვენამდე მოღწეული პირველი მცდელობა სანახაობრივი კულტურის საფუძვლის დრამის კვლევისა, ამასთანავე საშუალებას გვაძლევს წარმოდგენა ვიქონიოთ ანტიკური ხანის სათეატრო სანახაობაზე.

II. ორივე ამ ნაწარმოებს აერთიანებთ ერთი კვლევის ობიექტი - სასცენო შემოქმედება, იმ განსხვავებით, რომ ანტიკურ საბერძნეთში უპირატესობა ენიჭებოდა დრამას, ხოლო ინდურ – სანსკრიტულ სათეატრო მონოგრაფიაში კვლევის მთავარი ობიექტია – მიმუსი.

ამდენად, სათეატრო ლიტერატურაში პირველსავე ეტაპზე გაჟღერდა აზრი, რომელიც მკვეთრად აყალიბებს სათეატრო ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის ფაქტს და რომელმაც საუკუნეების განმავლობაში დიდი გავლენა იქონია თავად თეატრის მეცნიერების შემდგომ განვითარებაზე.

II თავი

შუა საუკუნეების ეპოქის სათეატრო აზრის მიმოხილვა

ძველი მსოფლიო ისტორიის დასასრულად რომის იმპერიის დამხობა ითვლება. ავტორების ერთი ნაწილი, ამგვარ შეფასებაში ევროპოცენტრიზმის აშკარა კვალს ხედავს, რადგან „რომის იმპერიის დაშლამ კი მოიტანა რადიკალური ცვლილებები ევროპაში, მაგრამ ეს ცვლილებები საერთოდ არ შეხებია აღმოსავლეთის ქვეყნებს, იქ მიმდინარე პროცესებს.“[124] ამიტომ, ამბობენ ევროპოცენტრიზმის მოწინააღმდეგეები, რომის იმპერიის დაცემა უფრო ევროპის ისტორიაში მიმდინარე პროცესებს ასახავს და არა ძველი მსოფლიოსი. ვფიქრობთ, არგუმენტაცია ისეთი თვალსაჩინოა და აშკარა ფაქტებს ემყარება, რომ ძნელია მისი უმტკივნეულოდ უგულვებელყოფა. როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეები ევროპის ისტორიის ეტაპია ანტიკურსა და ახალ ისტორიას შორის. სწორედ ამ კონტინენტზე, მედიავისტიკის ეპოქაში, მოხდა ანტიკურობის, ძველი გერმანული, კელტური და სლავური კულტურების და ქრისტიანობის სინთეზი, ჯერ კიდევ რომის იმპერიაში ჩასახული ფეოდალური ურთიერთობების განვითარება.[125] ქრისტიანული მსოფლმხედველობა და რელიგია, რომელიც რომის იმპერიაში დამკვიდრდა ოფიციალურ სარწმუნოებად, „მსოფლიო ქალაქმა“ ბოლოს და ბოლოს შეითვისა „მსოფლიო რელიგიად“ და ის თავის პროვინციებსა და კოლონიებზე გაავრცელა. იერარქიულად მკაცრად მოწყობილი მონოთეისტური რელიგია საიმედო დასაყრდენი უნდა გამხდარიყო უზარმაზარ ტერიტორიაზე გადაჭიმული, ერთი იმპერატორის მიერ მართული, მონარქიული რეჟიმისათვის. ენათა და ეთნიური სიჭრელე საერთო რელიგიას უნდა დაეძლია. ყოველივე ეს რომმა ნაწილობრივ განახორციელა კიდეც, მაგრამ „მსოფლიო ქალაქი,“ რომელიც სრულიად სხვა პრინციპებზე აღმოცენდა, ვერ გადაარჩინა ახალმა ღირებულებათა სისტემამ. პერიოდი ქრისტიანული სამეფოებისა და სამთავროების ჩამოყალიბებამდე, რამაც ახალი ევროპის რუქას რაღაც გარკვეულობა შესძინა და ეთნიური ნიადაგი შეამზადა მომავალი ერი-სახელმწიფოებისათვის, დეტალურად აქვს გადმოცემული თავის „ფლორენციის ისტორიაში“ ნიკოლო მაკიაველის.[126] შემდეგი, საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდი, ზოგჯერ შუა საუკუნეებად, ზოგჯერ, ფეოდალიზმის ეპოქად მოიხსენიება. იგივე

ხანა შეგვიძლია მოვიხსენიოთ დინასტიური სამეფოების ეპოქადაც (განსხვავებით ანტიკური ქალაქ სახელმწიფოების ეპოქიდან).

მთელი შუა საუკუნეების (476 - 1492 წლები) ევროპის მსოფლმხედველობა, ყოფა, პოლიტიკური და სოციალური ურთიერთობანი, კულტურა რელიგიური შინაარსით გაჯერდა. ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში შემორჩენილი იყო, სტანდარტული დახასიათების სახით, შუა საუკუნეების „ბნელ ეპოქად“ აღწერა. უფრო თანამედროვე მკვლევარები არ იზიარებენ ასეთ მკაცრ შეფასებას. მათ მიაჩნიათ, რომ შუა საუკუნეების ერთგვარ წყვეტად წარმოდგენა ისტორიის ერთიან პროცესში, არ შეესაბამება სინამდვილეს. პირიქით, ფიქრობენ, რომ ამ ეპოქამ მოამზადა აღორძინებისა და ახალი დროის საბუნებისმეტყველო აღმოჩენები, მეცნიერება და კულტურა. პიროვნების, თავისუფლების და პასუხისმგებლობის კატეგორიების ანალიზით გზა გაუხსნა ლიბერალურ პოლიტიკურ ფილოსოფიას და ახალ პოლიტიკურ თეორიას.

შუა საუკუნეების ქრისტიანული მსოფლხედვა აბსოლუტის, ანუ ზეგანზომილებისა და წარმავალ-მიწიერი სინამდვილის ურთიერთმიმართებას სივრცობრივად, ნეოპლატონიზმიდან მომდინარე, ემანაციური მოდელის მიხედვით მოიაზრებდა. ამგვარი წარმოდგენის მიხედვით, უმაღლესი და ჭეშმარიტი სინამდვილის, ანუ აბსოლუტური არსების, ღმერთის სისრულე და მადლი ზემოდან ქვემოთ ვრცელდება. მიწიერი განზომილება ჭეშმარიტი წესრიგის დამდაბლებულ, სუსტ და ფერმკრთალ ანარეკლად (ან, ანაბეჭდადაც) მიიჩნეოდა. ამის გამო, თავიდან, საწყის ეტაპზე, ქრისტიანული მსოფლხედვა წარმავალ და ფუჭებად მიწიერ სინამდვილეს თითქმის სრულად უგულებელყოფდა. ყველაფერი ამ დროის თეოლოგიური ნორმით, „ზემოდან,“ ზღვრული დონის, ჭეშმარიტი და მარადიული რეალობის „გადმოსახედის“ თვალსაწიერისა და აბსოლუტურ ღირებულებაზე დაყრდნობილი მენტალური პოზიციის მიხედვით აღიქმებოდა და ფასდებოდა. ასეთი მიმართება მხოლოდ სულიერებაზე ორიენტირებული ქრისტიანული დოქტრინის მკაცრ მოთხოვნათა გამო არ ჩამოყალიბებულა. შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანული მოძღვრება, დიდწილად, სწორედ გონის ძალასა და გასულიერებულ ბუნებას მინდობილი და შესაბამისად, სხეულის „ჭარბ“ თაყვანისცემაზე მომართული ანტიკური სამყაროს დაღლილობისა და ღირებულებათა თუ ვნებათა აღრევის შედეგიც იყო.

ანტიკური პერიოდის ბოლოს, ადამიანის სასიცოცხლო გარემოსა და მენტალურ რეალობაში, თუ ჩესტერტონის სიტყვებს მოვიხმობთ, „არც ერთი წმინდა ყვავილი, არც ერთი შეუბღალავი ვარსკვლავი აღარ დარჩა. უდაბნო, სადაც ყვავილი არ ხარობს და გამოქვაბული, საიდანაც ზეცა არ ჩანს, ადრეულ ქრისტიანთა ამქვეყნიურ ცდუნებათგან გარიდების ჩვეული ადგილები იყო. ყოველ ბუჩქსა და ნაკადულში ჩაბუდებულ, ხორციელ ვნებათ აყოლილ წარმართულ ღვთაებათა და მისტიკურ არსებათა უარყოფა, მათი გავლენის დაძლევა უდაბურ ადგილას გასვლითა და განსაკუთრებული ძალისხმევით, ასკეზით მიიღწეოდა.”[127] რადგან, როგორც დაიწერა, ქვეყნიერებას დაპატრონებულ ეშმაკეულთა „ეს მოდგმა მხოლოდ ლოცვითა და მარხვით განიდევნება.“[128] გრძნეულებათა მოზღვავების შეჩერება და სამყაროს უბიწოების აღდგენა მხოლოდ ნამდვილად „არამიწიერ რელიგიას“ შეეძლო. ქრისტიანობის პირველსავე წლებში გავრცელებულ „გნოსტიციზმს“, მძლავრ რელიგიურ დინებას მისტიკურ-ზებუნებრივი საფუძველი ნამდვილად ჰქონდა, მაგრამ რამდენიმე საუკუნეს გამწვდომი მისი სიცოცხლის უნარიანობა ხსენებულთან ერთად, სხვა მიზეზსაც უნდა განეპირობებინა. „ქრისტიანული ეკლესიის წიაღსა და მის გარეთ წარმოშობილი თითქმის ყველა ერესი თუ ერეტიკული მოძღვრება სწორედ იმ არეალში ისახებოდა, სადაც წინმსწრებ ცივილიზაციურ ფესვთა და საკრალურ ტრადიციათა ხანიერება უკვე ათასწლეულებს ითვლიდა. ეზოთერულ სწავლებათა, მხოლოდ განდობილთა წრისათვის განკუთვნილი გნოსისი (ბერძ.: gnōsis–ცოდნა) თანადროულ, განსხვავებულ რელიგიურ გააზრებათა სინკრეტული გაერთიანებისა და როგორც ჩანს, უფრო ადრეულ მისტიკურ ტრადიციათა „ახალ ტიკებში“ გადასხმის მცდელობაც იყო.“[129] დუალისტური ხედვის, სამყაროში ორი დაპირისპირებული საწყისის, ანუ სიკეთისა და ბოროტების მარადიული თანაარსებობის უშუალო აღიარება თუ ნაგულისხმევი დაშვება ყველა გნოსტიკურ მიმდინარეობასა და რელიგიურ სექტას წინააღმდეგობრივ მსოფლხედვით კონტექსტსა და არაერთმნიშვნელოვან რწმენით საფუძველს უქმნიდა. ორი საწყისის, სინათლისა და სიბნელის, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებისა და განსაკუთრებით კი, სულიერ ღმერთთან ერთად, მატერიის შემოქმედი მეორე ღმერთის, დემიურგოსის არსებობის დაშვებას ერთიან განცდაზე დაფუძნებულ ნებისმიერ რწმენით წარმოდგენაში გაურკვევლობის

წყვეტითი ბიჯის შეტანა შეეძლო. ამგვარ მოძღვრებათა მთლიანობა მხოლოდ ავტორიტეტს „მიწერილი“ ცოდნითი წარმოდგენით, ორ საწყისს შორის სულიერ არსებათა გრადაციული დონეების დაშვებით თუ გააზრებით მიიღწეოდა, რაც, არსობრივ გაურკვევლობასა და მოურგებლობას კიდევ უფრო აღრმავებდა. რადიკალ გნოსტიკოსთა (მანიქეველების), ასევე, მეორე, მატერიალური საწყისის დაქვემდებარებულად მაღიარებელი, „შერბილებული ვარიანტის“ (სეთიანელების) მიმდევართა, ტერმინულ დონეზე კი, მონისტ გნოსტიკოსთა (ვალენტინიანელთა) მოძღვრების მიხედვითაც, ადამიანები არასრულყოფილი ღმერთის, დემიურგოსის მიერ შექმნილი, ბნელ, მატერიალურ სამყაროში „გამოკეტილი“, სრულყოფილი ღმერთისგან, სინათლისაგან დაცილებული სულები არიან. ადვილი დასანახია, რომ ანტიკური „მემკვიდრეობის“ გამო წარმოშობილი, „შერყვნილი“ მატერიალური სინამდვილის უგულებელმყოფი ადრექრისტიანული დამოკიდებულება სამყაროს შექმნისა და მისი ღვთის მიერ განწესების წმინდა წერილით მოცემულ წარმოდგენაში გნოსტიკურ ერესთა შეღწევისა და, მთლიანობაში კი, რწმენითი განცდის ეზოთერული ცოდნის განდობად თუ გადაცემად მოძღვრებამდე დასვლა-დაყვანის საშიშროების პირობასაც მოიცავდა. ამიტომაც, მრავალფეროვან გნოსტიკურ მიმდინარეობათა ძლევის საკითხი იმ პერიოდის ქრისტიანული ეკლესიის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა გახდა.

IV-V საუკუნათა მიჯნაზე, ამ ბრძოლას ქრისტიანად მოქცევამდე მანიქეველთა სექტასთან ახლოს მყოფი, მათ ქადაგებათა მსმენელი და შესაბამისად, რადიკალურ-გნოსტიკურ მოძღვრებათა კარგად გარკვეული ავრელიუს ავგუსტინეც (Aurelius Augustinus– 354-430)*** შეუერთდა. ფარული მატერიალიზმი, სუბსტანციური დუალიზმი და ზნეობრივი წინააღმდეგობრიობა – აი, ის ხინჯი და შეუსაბამობა, რომელიც, ნეტარი ავგუსტინეს აზრით, მანიქეველთა მოძღვრებას ქრისტიანთათვის მიუღებელს ხდიდა.

397 წელს რომის პროვინციის ქალაქ ჰიპონის (რომელიც მდებარეობს კართაგენის მახლობლად, სამხრეთ აფრიკაში) ეპისკოპოსმა ვალერიმ თხოვნით მიმართა ავგუსტინეს, რათა მოეყოლა მისი ცხოვრების შესახებ – ანუ შეექმნა დიდაქტიკური ავტობიოგრაფიული თხზულება (ამგვარი ჟანრი ცნობილი იყო გვიანდელ ანტიკურ ლიტერატურაში, რომელიც დიდი პოპულარულობით სარგებლობდა შუა საუკუნეების ევროპულ ლიტერატურაში). ამ თხოვნის

საპასუხოდ ავგუსტინემ შექმნა წიგნი, რომლის სახელწოდებაა "Confessionum" წარმოდგება სიტყვისგან "Confession" – აღსარება - მორწმუნეებში - მღვდლისათვის ცოდვების განდობა., გულისნადების გამოთქმა, აღიარება.[130] მსგავსი სახალხო აღსარება ადრეულ ქრისტიანულ ხანაში მიღებული ფორმა გახლდათ, რომელსაც ძირითადად სასულიერო პირები მიმართავდნენ; ეს იყო ეპიზოდები საერო ცხოვრებაში ჩადენილი ცოდვების აღიარებისა და მონანიების შესახებ. „აღსარება," რომელიც ცამეტ წიგნადაა დაყოფილი და არა მხოლოდ მონოლოგის ფორმით გადმოცემული ნაწარმოებია, არამედ ესაა დიალოგი ავგუსტინესა და ღმერთს შორის, სიტყვა, წარმოთქმული არა აბსტრაქტული „მკითხველის," არამედ მისი უდიდებულესობის წინაშე. „აღსარების" კითხვისას ნათელი ხდება ავტორის დამოკიდებულება ღმერთთან. მიუხედავად იმისა, რომ ნეტარი ავგუსტინე მასთან ამყარებს საკმაოდ ახლო „კონტაქტს," იგრძნობა ის დისტანცია, რომელიც არსებობს ჭეშმარიტ მორწმუნესა და უფალს შორის: „მომეცი უფლება შენს წინაშე საუბრისა, გულმოწყალეო, მე, „მტვერსა და ფერფლს"…. შენი გულმოწყალეობით, ვბედავ, და არ მივმართავ ადამიანს, რომელიც დამცინებს, მოგმართავ შენ. შესაძლოა შენც გაიცინო ჩემზე, მაგრამ, ყურადღებით მოსმენისას, შემიცოდებ მე."[131]

„აღსარებაში" თხრობა რა თქმა უნდა პირველ პირში მიმდინარეობს და ავტორი მოგვითხრობს მისი ცხოვრების იმ მომენტამდე, სანამ იგი მოინათლებოდა და სასულიერო ცხოვრების გზას დაადგებოდა ანუ 387 წლამდე, როცა ავრელია, 32 წლისამ, სასულიერო მოღვაწეობა განაგრძო და მოიანთლა ავგუსტინეს სახელით. განსხვავებით ახალი დროის ანუ შუა საუკუნეების მწერლებისგან, ავგუსტინე წერს „აღსარებას" არა იმისთვის, რომ მისი პერსონა გახდეს ცნობადი, არამედ მას სურს დაანახოს მკითხველს, თუ რისგან შედგება თითოეული ადამიანის ცხოვრება იმ მომენტამდე, სანამ მის წინაშე არ გადაიშლება ქრისტიანული რწმენის ჭეშმარიტება და სანამ ის ანუ ადამინი - „უსახო ცოდვილი" - არ შედგება პიროვნებად (რაც რა თქმა უნდა არ ნიშნავს ინდივიდს).

„აღსარებაში," ღმერთთან უწყვეტი დიალოგის ფონზე, ჩვენს წინაშე იშლება სოლილოქვიუმი (ლათ.: soliloquium – solo – თავად, მარტო, loqui – ლაპარაკი), რომელსაც ავგუსტინე იყენებს. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამგვარი ფორმა მიღებული იყო იმდროინდელ მწერლობასა თუ სათეატრო წარმოდგენებში. ეს

წარმოადგენს ანტიკური სათეატრო ფორმის ანალოგიასაც, რომელსაც დრამატურგები მაყურებლებისთვის იყენებდნენ ამა თუ იმ მოვლენის განვითარების გასაცნობად.

ნაშრომში იკვეთება მის სულში არსებულის ყოველი საწყისის - სიკეთისა და ბოროტების - ურთიერთ შერკინება, ადამიანის გარეგნული და შინაგანი სურვილების დაჯახება, ბრძოლა „დრომოჭმულ“ და „ახალ“ პიროვნებას შორის. ამგვარ ბრძოლაში დამოუკიდებლად გამარჯვება არც „აღსარების“ ავტორს და არც რომელიმე მოკვდავს არ ძალუძს. ამიტომაც, ხშირად მიმართავს ნეტარი ავგუსტინე ღმერთს, რომელშიაც ეძიებს და ჰპოვებს კიდეც საკუთარი მოამბოხე „მეს“ საყრდენად. ამ ბრძოლის კულმინაციურ მომენტს წარმოადგენს ნაშრომის ბოლო წიგნები, სადაც ხდება ავგუსტინეს გონების განათება - მისტიკური გაცისკროვნება, რომელიც ბაღში, ლეღვის ხის ქვეშ განიცადა, როდესაც უძლურებისგან მტირალს რწმენის საწყისად ბავშვის ხმა ჩაესმა, რომელმაც წიგნის გადაშლა და წაკითხვა ურჩია. შინ დაბრუნებულმა ავგუსტინემ, ალალბედზე გადაშალა ევანგელეს ეპისტოლენი და უმალ ჰპოვა შეგონებანი. სწორედ ამ შეგონებით დაიბადა იგი ხელახლა, რასაც „აღსარებაშიც“ აღიარებს. ესაა ჭეშმარიტი ცხოვრება, ღმერთის გზით სვლა, რომელსაც იმ გზისკენ მიყავხარ, რომელიც „ტაძრისკენ მიდის.“ სწორედ ამ რწმენით, ნეტარი ავგუსტინესთვის ნათელი იყო, რომ რომი და მისი ცივილიზაცია, რომაული კულტურა, სამართალი, რომაული ღმერთები და წეს-ჩვეულება განწირულია. მათი დრო დასრულდა, დამთავრდა. და აგრეთვე დროთა განმავლობაში ადამიანის მთელი ცხოვრება, კაცობრიობის არსებობა - თანდათანობით გარდაცვალებაა: „ადამიანი კვდება, უკვე დაბადებისთანავე“ - ესაა ავგუსტინეს ერთ-ერთი საყვარელი აზრი, რასაც თავად აღნიშნავს. ამგვარ უიმედო სინამდვილეს, ისტორიულ, ქრონოლოგიურ დროს, დაყოფილს სამ პერიოდად: წარსულად, აწყოდ და მომავლად, წმინდა ავგუსტინემ დაუპირისპირა ჭეშმარიტი დრო, დრო, რომელიც ადამიანის სულშია თავმოყრილი: „ჩვენს სულებში რაღაც იმგვარი სამი დრო არსებობს, რომელსაც სხვაგან მათ ვერ ვხედავ: აწმყოს წარსულის - ესაა გონება, აწმყოს აწმყო - მისი უშუალო განჭვრეტა, აწმყოს მომავალი - მისი მოლოდინი.“[132] განსხვავებით ბერძენი ფილოსოფოსებისაგან: პლატონის შეხედულება დროზე შეიძლება დახასიათდეს შემდეგნაირად:

ღმერთმა „გამოძერწა“ სამყარო მარადიული ნოეტური (გონითსაწვდომი) პირველსახის შესაბამისი და ის (სამყრო) არის ამ პროტოტიპის მსგავსი იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია.[133] სამყარო შეიქმნა როგორც ერთი ცოცხალი ქმნილება.[134] იგი არის თვითკმარი და განახლდება თავისთავად.135 დემიურგმა ღმერთმა, სანამ შექმნიდა სამყაროს, შექმნა იდეების სამყაროს არქეტიპის შესაბამისი სამყაროს სული.[136] ნოეტური სული წინ უსწრებს სხეულს, რომელსაც იგი გაასულიერებს და წარმართავს.[137] სამყაროს სული თანხვდება ზეცის ცნებას, რომელიც არის პირველი ხილული და დამაკავშირებელი გრძნობითი და იდეალური სამყაროების. სული თავისთავად არის უხილავი, არის ორ სამყაროს შუა და წილმქონეობს როგორც ნოეტურ, ისე ფენომენების სამყაროს[138] შორის. გრძნობითი სამყარო არის მარადიული სამყაროს ხატი.[139] რადგან პირველსახე არის მარადიული, რამდენადაც შესაძლებელი იყო, ქვეყნიერებაც უნდა ყოფილიყო მარადიული. ამისათვის დემიურგმა შექმნა მარადიულობის მოძრავი ხატი და გააწყო რა ზეციური სფეროები, ეს ხატიც გახადა მარადიული. იგი წინ მიიწევს და მოძრაობს რიცხვების კანონების მიხედვით მაშინ, როცა თავად მარადიულობა ყოველთვის შენარჩუნებულია თავის ერთიანობაში უცვლელი. ხოლო ეს მოძრავი ხატი არის დრო,[140] რომელიც არის ცვალებადი საგნების მახასიათებელი. იგი არ არის მარადიულ არსებებში. დროის სახეები – წარსული და მომავალი ეკუთვნის იმათ, რაც იცვლება და არა იმათ, რაც უცვალებელი და უმოძრაოა. უცვალებელი არ იყო და არც იქნება, არამედ მარად არის თავის მარადიულობაში.[141] დრო და სამყარო შეიქმა ერთად და დრო თავისთავად არის არარსებული შექმნამდე. ქვეყნიერება არ შექმნილა საფეხურებრივად განვითარებადი და ამდენად დრო არ დაწყებულა განვითარების რომელიღაც მომენტში. დროს არა აქვს საწყისი მომენტი და არის მარადიულობის გამონათება. იგია გონებით მოუხელთებელი და არის სამყაროში მარადიულობის თანდასწრება. დრო შეიქმნა, რათა ყოფილიყო მარადიულობის მსგავსი. მარადიულობის მოძრავი ხატი ექვემდებარება დროის დინებას, იმყოფება დროის განზომილებებში მისი თანამიმდევრობის შესაბამისად. დრო იზომება ზეციური სხეულების მოძრაობით,[142] ხოლო მოძრაობა არის წრიული, რადგან ქვეყნიერება არის სფერული.[143] ის არის სამყაროსეული დრო და ემთხვევა ისტორიულ დროს. სამყაროსეული და ისტორიული დრო მოძრაობს ციკლურად. სხვადასხვა დროის

განმავლობაში წარმოიქმნება სხვადასხვა ყოვლისმომცველი კატასტროფული მოვლენა, რომლებიც ადამიანებს აიძულებენ, ხელახლა მიმართონ ძალისხმევას და დაიწყონ თავიდან ყველაფერი.[144] ხოლო არისტოტელე თვლიდა, რომ დრო შეიძლება წარმოდგენილი იქნას ერთგვარ მოძრაობად და ცვლილებად.[145] ცალკეული საგნები ავლენენ თავიანთ ერთეულობას, როდესაც თანხვდებიან თავის თავს თავის სამ მნიშვნელობაში: „რა," „რაში," და „როდის." რა არის თვისებების ერთიანობა, რაში მიუთითებს ერთეული საგნის ადგილსა და არსებობის მდგომარეობას, როდის წარმოადგენს არსებობის ერთიანობას დროში.[146] საგნის პოტენციური არსებობიდან აქტუალურში გადასვლის საზომია დრო. მოძრაობა, როგორც დროის ატრიბუტი, დროის ერთეულებში პროცესების ხანგრძლივობის შედარების შესაძლებლობას იძლევა. ამიტომ დრო არის მოძრაობის საზომი, ანუ რიცხვი (ნეოპლატონური რიცხვის ადგილს კი, ლოგოსი იჭერს, ანუ თავად დროის და ასევე ანგელოზთა დროის ანუ ეონის (ცნებები დროის, ეონის და მარადიულობის შესახებ იხ.:ბასილი დიდი, ევნომიუსის) საზომი ხდება ლოგოსი. ამასთან ერთად, არისტოტელესათვის ცვლილების, ანუ მოძრაობის სიჩქარე შეიძლება იცვლებოდეს, მაგრამ არ იცვლება დრო. აქედან გამომდინარეობს, რომ დრო არის ერთი და იგი არის აბსოლუტური.[147] იგი აბსოლუტურია, მაგრამ მისი საბოლოო საზრისის წყარო არის მის გარეთ.[148] დროში არაფრის წვდომა არ შეიძლება ცნება ახლას გარეშე. ახლა არის ზღვარი წარსულსა და მომავალს შორის და იგი არის განუყოფელი.[149] მისი „შეკავების/შენარჩუნების" ერთადერთი საშუალებაა მეხსიერება და ამ „მეხსიერებითი ცოდნის" სხვისთვის გაზიარება კი ენაშია შესაძლებელი.[150] განცდაში ყოველი ახლა წარმავალია, მაგრამ ენაში ეს წარმავლობა „შეყოვნდება" ამ წარმავლობის მასში (ენაში) „ხორცშესხმით." სიტყვებში ხორცშესხმული განცდის ამბავი ხდება გადაცემადი და, ამდენად, ინდივიდების საერთო/საზოგადო „სივრცე" (ან, არისტოტელესეულად რომ გვეთქვა, „ადგილი"). ალექსი ლოსევის მიხედვით, დროის სისავსე კი არის მარადიულობა. დრო თავისთავად არის არაგონიერი მდინარება. „გაგონიერებული," მოაზრებული ეს მდინარება არის შეძენილი დრო, ლოგიკური, ანუ გონიერი დრო, ანუ ჩემი დრო, ანუ მარადიულობა.[151]

შუა საუკუნეების ეპოქას რომ გადავავლოთ თვალი და ანალოგია მოვიძიოთ, უმალ დანტე გაგვახსენდება, რომელიც ცდომათა და ცოდვათა „უსიერი ტყიდან“ თავის დაღწევასა და სათნოებისკენ სვლის სწორი მიმართულების ხილვას გორაკისა თუ მთის წვეროდან იმედოვნებს. მაგრამ, უდაბურ ბილიკზე ჩასაფრებული ალეგორიული პერსონაჟები – ლომი, ფოცხვერი და მგელი, გადმოსახედის მიღწევის, თანხმობის მიწის დანახვის შესაძლებლობას მას არ აძლევენ. გარდაცვლილი სატრფოს, ბეატრიჩეს მზრუნველი სულის წყალობით, შემწედ და გზამკვლევად დანტეს ვერგილიუსის აჩრდილი ევლინება ანტიკურ სიბრძნესა და ქრისტიანულ სიყვარულს ალიგიერი, ავგუსტინეს დარად, შთაგონებისა და გადარჩენის ორ მთავარ საყრდენად მიიჩნევს. თუმცა, ამ საწყისთა წარმდგენ თუ აღმნიშვნელ, ნეტარი მამისა და დანტესეულ სიმბოლურ ფიგურათა ორ წყვილს შორის (ერთგან, პლატონი და მოციქული პავლე, მეორეგან, ვერგილიუსი და ბეატრიჩე) სიმეტრიული თუ თანასწორი მიმართების დაშვება შუა საუკუნეებში დადგენილ წარმოდგენას ვერ უნდა მორგებოდა. ანტიკურ კულტურასთან ადვილად გაიგივებადი კლასიკოსი პოეტის, ვერგილიუსის „მეწყვილედა“ და მოციქული პავლეს პროპორციულ ფიგურად ბეატრიჩეს დასახვა მიწიერი ქალის ხატის ღამის ქრისტიანული სიყვარულის სიმბოლოდ მიჩნევის შესაძლებლობასაც წარმოშობდა. ადრეული ქრისტიანული ტრადიციის მიხედვით, ამგვარი „ამჩატება“ ერესს, მწვალებლობას შეიძლება გატოლებოდა. მაგრამ დანტეს დროისათვის (XIII საუკუნის მიწურულს), ამაღლებულ-საკრალურის მიწიერთან დაახლოების სტიქიურ პროცესს ფესვი უკვე გადგმული ჰქონდა. ჯერ კიდევ XI საუკუნეში წარმოშობილი, კეთილშობილ რაინდთა და პოეტთა მიჯნურობის კოდექსად ქცეული „კურტუაზული სიყვარულის“ (ფრ.:Amour courtois) გაგება ტრფობით გზნებას სწორედ ღვთიურთან მიმართების ჭრილში მოიაზრებდა. დანტეს ფაქიზი მგრძნობელობა ხალხურ სიტყვიერებაში უკვე საცნაურად გამოვლენილ მკრეხელურ განწყობათა უკან და სკაბრეზული ელფერის სტიქიურ დინებათა მღვრიე ზედაპირს მიღმა სწორედ რომ დროთა ნებით მოტანილ სიღრმისეულ ძვრებს ჭვრეტდა. წუთისოფლიდან, ანუ წარმავალ - მიწიერი განფენის ზედაპირიდან და შესაბამისი, დროთა სვლის თარაზული კალაპოტიდან მოკვდავთათვის აკრძალურ ზონაში, მარადიულ სოფელში გასვლა აქ,

„კომედიაში“, შვეული მიმართულებით ხორციელდება. მთის წვეროდან „დაცული გზის“ ხილვის ნაცვლად, დანტე ვერგილიუსის აჩრდილს მიჰყვება და მთის ფრიალოთი ქვემოთ, ჯოჯოხეთის უფსკრულში ეშვება. ასეთი, როგორც მერაბ მამარდაშვილი იტყოდა, „დროით ღრეჩო-ში, დინების გარდიგარდმო, ვერტიკალში გასვლის დანტესეული პოეტური სიმბოლო ახალი მიმართების, ახალი მსოფლგანცდის მაუწყებელი იყო. სიღრმისეული ძვრების გამოვლენა, ანუ, „ანაბეჭდის“ მოდელით დადგენილ ჩარჩოთა გახსნა, ადამიანურ შესაძლებლობათა ახალ ჰორიზონტზე გაყვანა და ცნობიერების ახალ განზომილებაში მოაზრება უფრო თვალსაჩინოდ და უფრო მრავალმხრივ, უკვე დანტეს შემდგომ, რენესანსულ საუკუნეებში მოხდა.“[152] თუმცა, ახალი განწყობის შემზადება ადრეც, ავგუსტინედან დანტემდე განვლილ ცხრა საუკუნის განმავლობაშიც მიმდინარეობდა. ამქვეყნიური, მიწიერი სინამდვილის მნიშვნელობის ან სტატუსის ამაღლების მცდელობა „ხატთმებრძოლეობის“ ცთომის ძლევასთანაც იყო დაკავშირებული. VIII საუკუნეში იოანე დამასკელი აშკარა და მკაცრი „მუნათით“ მიმართავდა იმ ქრისტიანებს, რომლებიც სიზანტისა და დაუდევრობის გამო ბუნების შესწავლის მნიშვნელობას უარყოფდნენ. ბუნებისმეტყველება, მისი აზრით, ღვთისმეტყველებას სწორედ რომ ასაბუთებს და ადასტურებს. თუმცა, ამავე მიზეზის, ანუ ბუნებისმეტყველების თეოლოგიურ კორპუსში ჩართვის გამო, მეცნიერული ხედვის თავისთავადი მნიშვნელობისა და ავტონომიურობის საკითხი დამასკელთან კვლავ კონტექსტს მიღმა რჩება. მატერიალურსა და სულიერს შორის მიმართებას იოანე დამასკელი „ხატის თეორიის” შექმნისას, საკულტო გამოსახულების მართებულობის დასაბუთებისას განიხილავს. „არეოპაგიტიკური“ ანტინომიური აზროვნებისა და სიმბოლური თეოლოგიის მოშველიებით, დამასკელი, ხატთმებრძოლეთა საპირისპიროდ, ამტკიცებს, რომ ყოველი ქრისტიანული ხატი დაფარულის გამოვლენა და ჩვენებაა. მისი აზრით, თვალით დანახულის მსგავსად, გამოვლენილი და ნაჩვენები უსხეულო, „სულიერი არსებანიც“ შეიძლება იყოს. ამგვარ არსებათა, ანგელოზების, დემონების, ანდა სულის მათივე „ბუნების შესაბამისად“ გამოსახვისას, სხეულოვანი ხატი სწორედ უსხეულო, გონით ჭვრეტას ავლენს. გამოსახულება, საკუთარი მატერიალურობით, დამასკელის „ხატის თეორიის“ თანახმად, მაყურებლის

ყურადღებას კი არ ზღუდავს, არამედ, ცნობიერების სხეულოვანი აღქმიდან სულიერ ჭვრეტამდე აღმასვლას უწყობს ხელს. კოსმოლოგიას, რომელიც ადრე, ანტიკურ აზროვნებაში სამყაროს ახსნის მთავარი სააზროვნო მოდელი იყო, იოანე დამასკელი, ქრისტიანობის ადრეულ აპოლოგეტთა მსგავსად, მისტიკურ საბურველს აცილებს. სტიქიათა გასულიერებას, წარმართულ მითოლოგიასა და მეტაფიზიკას ის სრულიად უარყოფს, რადგან, ბუნების მოვლენები, მისი აზრით, მხოლოდ ბუნებრივი მიზეზებით შეიძლება აიხსნას. ამგვარი, მიწიერ მოვლენათა დემისტიფიკაციის პრაქტიკული მიზანდასახულობის, როგორც ავერინცევი უწოდებს, „თვინიერი რაციონალიზმი“[153] ცნობისმოყვარეობის თუ ცოდნისმოყვარეობის დონეს არ სცილდება. „ცოდნათა და ცნობათა გულმოდგინე შემკრები დამასკელი ნაშრომში „მართლმადიდებელი რწმენის ზუსტი განმარტება“ გვამცნობს, რომ ზეცას, ჩვეულებრივ, ისეთ სფეროდ მიიჩნევენ, რომელიც დედამიწას გარს ერტყმის. ზოგიერთი კი გვასწავლის რომ ის, ზეცა ჰემისფერულია. გადმოგვცემს რა ორივე წარმოდგენას, დამასკელის დასკვნა მიგვითითებს, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში ზეცა შექმნილი და მოწყობილია ღმერთისმიერ, მისი ნების შესაბამისად. წმინდა თეოლოგიური თვალთახედვით, ზეცის გეომეტრიულ ფორმას მნიშვნელობა არ აქვს.“[154]

განსაკუთრებულ ყურადღებას გეომეტრიულ ფორმას თითქოს არც უფრო გვიანდელი, სქოლასტიკური ხედვა აქცევს. მაგრამ, თუ ღმერთმა „ყოველივე ზომით, თვლითა და წონით“ განაწესა[155] ან, თუ ღვთიური წესრიგი გამოვლენილია მატერიალურ ბუნებაშიც (in rerumnatura), მაშინ, როგორც ბონავენტურა თვლის, აქტუალურ, მიწიერ საგანთა ფორმას თუ აღნაგობას თანხმობა ან მსგავსება სწორედ იდეალურ (პლატონური სახის) წესრიგთან უნდა ჰქონდეს.

ბონავენტურას მიხედვით, ღმერთის შეცნობის თუ წვდომის (contemplatio) პირველ, „სიმბოლური თეოლოგიის“ საფეხურზე ცოდნითი ამაღლება სხეულოვანი დონიდან, იმ კვალთა აღქმით (per vestigia) იწყება, რომელსაც უზენაესის სისრულე და მადლი გრძნობად საგნებში ტოვებს. ადამიანის გონს ყველა კვალის ერთდროულად და ერთად, არამატერიალურ მთლიანობაში განხილვის სურვილი უჩნდება. კვალთა ერთობლიობა, ასეთ შემთხვევაში, ერთგვარ სარკმელს ემსგავსება, საიდანაც ქვეყნიერების სილამაზე იხილება.[156]

ორი საუკუნის შემდეგ ლეონ ბატისტა ალბერტი (1404 –1472) პერსპექტივის მეთოდის ახსნისას კვლავ სარკმლის სიმბოლოს მიმართავს – „სურათი თითქოს სარკმლად იქცევა, რომლის საშუალებითაც ჩვენ სივრცეში ვიხედებით.“[157] ეს უკვე რენესანსია – სარკმლიდან დანახული „სამყაროს სილამაზე“ სწორი გეომეტრიული ან მათემატიკური წყობით არის გადმოცემული, რადგან, როგორც ალბერტი თვლის, უმაღლესი სილამაზე მთლიანობის ნაწილთა სწორი თანაფარდობა, ანუ ჰარმონიაა. თავად ჰარმონია კი გამსჭვალული და წარმოქმნილია რიცხვით, რომელიც ღვთიური ან ადამიანური გონის პროდუქტია. ხელოვნების ნაწარმოები, იოანე დამასკელის ხატის მსგავსად, ალბერტისათვის სწორედ ასეთი მთლიანობა-ჰარმონიის ან იდეალური კონსტრუქციის სიმბოლური წარმომჩენია ღვთიური ერთიანობა და მისი სამყაროს კონკრეტულ საგნებად განფენა, კათოლიკური ეკლესიის კარდინალის, სქოლასტიკოსის, ნიკოლოზ კუზანელის (Nicholas of Kues - 1401 – 1464) მიხედვით, ყველა ქმნილებაში ვლინდება – ადამიანი მას, ამ ერთიანობას მხოლოდ გონებით შეიძლება მიუახლოვდეს. ბუნებაში ჩაგდებულ „ღვთიურ თესლს,“ ადამიანის გონებას, მასში თავდაპირველად და ჩანასახობრივად ჩადებულის განვითარება შეუძლია. ადამიანურ გონებასა და ღვთიურ გონს შორის მიმართების კუზანელისეული წარმოდგენა, მიუხედავად იმისა, რომ კარდინალი ისტორიული ქრონოლოგიით შუა საუკუნეების ეპოქის მოღვაწედ შეიძლება ჩაითვალოს, აღორძინებისეული მსოფლაღქმის ძირეული და სახასიათო მოდელია.[158]

ღმერთს, როგორც კუზანელი თვლის, ერთდროულად ყოვლისა და ერთიანის მოცვა შეუძლია, რადგან მას უსასრულო თავისუფლება და ძალა აქვს. მართალია ადამიანის გონება ცხოველურ ბუნებასთან არის შეერთებული, მაგრამ, ცხოველური ბუნების ან სხეულის მსგავსად, ადგილითა და დროით შეზღუდული არც ის არის. მასაც შეუძლია „ლოცვით ამაღლდეს ცაში, იმოგზაუროს რომში, შეაღწიოს ხეში, დაინახოს ის ხატი, რომელიც სკულპტორს უნდა ამ ხისაგან გააკეთოს.“[159] განსხვავება, შეზღუდვა ისაა, რომ ორ ან რამდენიმე საგანზე ყურადღების ერთდროული მიპყრობა ადამიანს არ ძალუძს. ამიტომაც, თუმცა ჩვენი გონება, წერს კუზანელი, „გარკვეულ სივრცესა და დროზე მიმაგრებული არ არის, მაგრამ სრულად თავისუფალი არც ადგილისა

და დროის რაოდენობრიობისაგანაა - ის თითქოს ჰორიზონტზე, იქ იმყოფება, სადაც კონკრეტული განფენა იწყება და სადაც აბსოლუტური თავდება.“[160]

ავგუსტინეს „აღსარებიდან”, რომელსაც თამამად შეიძლება ვუწოდოთ „ჩემი დრო,“ ვიგებთ, რომ მის ადრეულ წარმოდგენებს ჩვეული, „საღი აზრის“ common sense) მატერიალიზმი განსაზღვრავდა და რომ, არამატერიალური სუბსტანციის არსებობის დაშვებას თუ აზრს ნეტარი მამა პირველად პლატონიკოსთა წიგნების საშუალებით ეზიარა. ონტოლოგია, რომელიც შეგრძნებად-ფიზიკურისა და ინტელიგიბელურ-სულიერის ძირეულ განასხვავებას აღიარებს, ავრელიუსის (როგორც მას საერო ცხოვრებაში ეძახდნენ) აზრით, გნოსტიკურ, ორმაგ მორალურ ალტერნატივას სულაც არ გულისხმობს. დაყოფა ან განსხვავება, პლატონის მიმდევართა მიხედვით, იმგვარი ყოვლისმომცველი და ერთიანი იერარქიული განფენის (ემანაციის) წიაღში ან გასწვრივ მოიაზრება, რომელიც დასაბამს ერთი აბსოლუტური საწყისიდან იღებს და მზარდი მრავლობითობისა და მრავალფეროვნების თანმიმდევრულ საფეხურთა გავლით გამიჯნულ და განცალკევებულ მატერიალურ ობიექტთა უმდაბლესი დონით სრულდება. აბსოლუტური საწყისი, ანუ ღმერთი კი, ავგუსტინესათვის, ისეთი მარადიული და უცვლელი სისრულეა, რომელიც თავისივე განზრახვით, რაციონალური იერარქიის მიხედვით განწესებულ, თავის შემდგომ და ქვემოთ არსებულ ყოველივეს აერთიანებს.

„აღსარებაში“ გადმოცემულია ადამიანის ღმერთთან მიმართების სიღრმისეული შრეები და თავად რწმენის ფენომენის ძალზე ფაქიზი ანალიზი. უსხეულო ჭეშმარიტების ძიების, უხილავის ხილულ-შექმნილის მიხედვით წვდომის შესაძლებლობა ავგუსტინეს, როგორც მისი „აღსარებანი“ გვამცნობს, სწორედ პლატონიკოსტთა წიგნების კითხვამ ჩააგონა. მაგრამ, ასეთი მისწრაფება, ასეთი მხოლოდ ცოდნიდან მომდინარე ხედვა, ანუ „თავმომწონე სწავლულობა“ უსიცოცხლო და უნაყოფოა თუ თვინიერებისა და მორჩილების იმ საფუძველს არ დაენდო, რომელიც არის იესო ქრისტე.

რწმენითი საყრდენის მქონეთა და არმქონეთა შორის, ავგუსტინეს შედარებით, ისეთივე განსხვავებაა, როგორიც კურთხეული სამშობლოსკენ ჭეშმარიტი გზის მხილველთა და მისკენ ბრმად მავალთა შორის. ანდა, სხვანაირად, უფრო გაშლილად, კურთხეული ან მარადიული სოფლისკენ სწორი გზით სვლას

მოხილვა-დანახვის გარდა, დავანების თუ დამკვიდრების გულში ჩაბუდებული მისწრაფებაც უნდა განაპირობებდეს. ამგვარი მუხტით გაჯერებული გზნება კი, ავგუსტინემ ღვთიური სულის ნებით შექმნილი წმინდა წერილებიდან, უპირატესად, პავლე მოციქულის ეპისტოლეთაგან მიიღო.

ავტორი „აღსარებაში“ ცდილობს აღიდგინოს მისი ცხოვრების პირველივე წლები ან თუნდაც ჩვილის ასაკი, რომელიც რაღა თქმა უნდა არ არის მის მეხსიერებაში, მაგრამ სხვა ჩვილთა დაკვირვებითა და მშობლების მონათხრობით, ავტორი თვლის, რომ უკვე ცოდვიანი გახლდათ:„როცა ჯერ წოვა დამიწყია, შემდეგ კი სიცილი, ჯერ სიზმარში, შემდგომ კი სიფხიზლეშიც. ასე მიამბობდნენ ჩემს შესახებ და მე მჯერავს ამის, რადგანაც ყოველივე ეს სხვა ჩვილებზე ვიხილე: თავად ეს დრო არ მახსოვს.“[161] დასავლეთის ეკლესიის უდიდესი მასწავლებელი დაიბადა 354 წლის ნოემბერში, ჰიპონიის მახლობლად, სამხრეთ ნუმიდიის პატარა ქალაქ ტოგასტაში. მამამისი – პატრიციუსი, წარმართი იყო და მხოლოდ მაშინ მოინათლა, როდესაც ავგუსტინეს 17 წელი შეუსრულდა, რის შემდეგაც მალევე აღესრულა. იგი ცდილობდა, ავგუსტინესთვის კარგი განათლება მიეცა, მაგრამ მისი ზნისა და ხასიათისათვის ყურადღება არასოდეს მიუქცევია. დედას, მონიკას, ჭეშმარიტად ქრისტიანული აღზრდა ჰქონდა მშობლებისგან მიღებული და გამოირჩეოდა კეთილი ბუნებითა და სათნო, მშვიდობისმოყვარე ცხოვრებით. მონიკა 23 წლის იყო, როცა ავგუსტინე შეეძინა, საკუთარ შვილს ყრმობიდანვე ასწავლა და შეაყვარა იესოს სახელი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ავგუსტინე მაინც უზნეობასა და გარყვნილ ცხოვრებას მიეცა. ეს განაპირობა მისი დროის მანკიერ ზნე-ჩვეულებათა გარემოცვამ, ცუდი მეგობრების წრემ და თავისუფალმა ცხოვრებამ. მისი ბავშობის შესახებ თხრობისას, რომელიც სამხრეთ აფრიკის პატარა ქალაქ ტაგასტში აქვს გატარებული, ავგუსტინე უპირველეს ყოვლისა იხსენებს სკოლაში გატარებულ წლებს, რომელიც რომის იმპერიაში არსებული სკოლების მსგავსად იყო მოწყობილი, სადაც მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის თანახმად მოზარდებს „აჭედებდნენ.“ „აღსარების“ ავტორს სამუდამოდ დარჩა მეხსიერებაში სკოლაში გატარებული წლების დროს მიყენებული შეურაცხყოფა და დაცინვა (პატარა ავრელია ვერ ხედავდა აზრს სწავლაში, იყო ზარმაცი – არ შეეძლო თავისთვის ძალა დაეტანებინა და ეკეთებინა ის, რაც მას არ მოსწონდა, უყვარდა

სპორტული თამაშობები და სძულდა ბერძნული). იგი მწუხარებით აღწერს ყოველივე მის ირგვლივ არსებულს: „ყოველივე ეს ერთიანად ცხოვრების დასაწყისში – აღმრზდელები, მასწავლებლები, კაკლები, ბურთები, ყვავები; როცა ადამიანი მოწიფულ ასაკს აღწევს – პრეფექტები, მეფეები, ოქრო, მამული, მონები – არსებითად, ყოველივე ეს ერთი და იგივეა, მხოლოდ მძიმე სასჯელის ხაზი იცვლება.“[162]

ჭაბუკი ავრელიუსი აფრიკელისთვის დამახასიათებელი ტემპერამენტით ჩაეფლო გარყვნილებაში, ბიბლია მკვდარ წიგნად მიაჩნდა და მას ისე კითხულობდა, როგორც პოლემისტი (პოლემისტ-ი - პოლემიკის მოყვარული, პოლემიკაში დახელოვნებული ადამიანი.)[163] მისთვის დაიხშო სულიერი კარიბჭე, რადგან გულწრფელობისა და მორჩილების გარეშე მიეახლა საღმრთო წერილს. შემდგომ კი, როგორც „აღსარებიდან“ ვიგებთ ავგუსტინე კართაგენში გაემგზავრა განათლების მისაღებად. აქ იგი იოლად აღმოჩნდა მანიქეველთა ბადეში, რომელნიც თუმცა ხშირად ახსენებდნენ მაცხოვრის სახელს, მაგრამ თავისი სწავლებითა და ცხოვრების წესით მტრები იყვნენ ქრისტეს ეკლესიისა. მათმა სწავლებამ ავგუსტინე საკუთარი ცოდვებისთვის გამართლების ძიების სენით დააავადა. ცოდვები უმნიშვნელოდ ეჩვენებოდა და მათ თავისი ნების გამოხატულების შედეგად კი არ მიიჩნევდა, არამედ როგორც გარეშე ბოროტი ძალის ტირანიას. ჭაბუკი ავგუსტინე ისე ღრმად ჩაეფლო ამ მწვალებლურ ჭაობში, რომ მეგობრები და ნაცნობებიც კი ჩაითრია. ცხრა წლის განმვალობაში იგი იყო მანიქეველი. სწორედ ამპერიოდში დაიწყო ავრელიუსმა რიტორიკის სწავლება, რითაც სახელიც კი მოიხვეჭა და ერთ-ერთი ცნობილი რიტორიკოსიც გამხდარა. ავგუსტინე იხსენებს, იმ დროს თუ როგორ გახდა თეატრის ხშირი სტუმარი (ხელოვნების იმ სფეროსი, რომელიც უარყოფილი იყო პირველი ქრისტიანებისგან, რომლებსაც სძულდათ ყოველივე „მოჩვენებითი,“) როგორ იღებდა მონაწილეობას დრამატურგ პოეტთა შეჯიბრებაში, როგორ მოხიბლა ფორუმი, სადაც რაც უფრო მეტად აქებდნენ, უფრო მეტად, მისსივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნური ხდებოდა და თავს იტყუებდა. იგი სათეატრო ხელოვნებას „აღსარებაში“ უკვე სიბრიყვეს უწოდებს. “მე გამიტაცა თეატრალურმა წარმოდგენებმა, რომლებიც გახლდათ ჩემი უბედურების სრული გამოხატულება და ჩემი ცეცხლის ანთებას ემსახურებოდნენ. რატომ უჩნდება

ადამიანს სურვილი დანაღვლიანდეს მწუხარე და ტრაგიული მოქმედების ხილვისას, განიცადოს ის, რის განცდასაც არ ისურვებდა? მაგრამ მიუხედავად ამისა, მას, როგორც მაყურებელს, სურს შეიგრძნოს ვარამი და თავად ეს დარდი მისთვის ხდება სიამოვნება. დაუჯერებელი სიბრიყვეა!“[164]

ნეტარი ავგუსტინე მიიჩნევს, რომ ის რაც სცენაზე ვითარდება და ის რასაც მაყურებელი განიცდის – სცენაზე გამეფებული მწუხარება, მაყურებელში დაბადებული თანაგრძნობა და შეთხზულზე ცრემლების ღვრა, ეს ერთგვარი ცოდვაა და ღმერთის განდევნაა შენგან, ამიტომაც ხდება ის დაუცველი და უსუსური: „ადამიანი რაც უფრო ნაკლებადაა დაცული ამგვარი განცდებისაგან, მით უფრო მეტად ნერვიულობს თეატრში, მაგრამ როცა ის იტანჯება თავად საკუთარი თავის გამო, ამას ჩევულებრივ ეწოდება ტანჯვა; როცა სხვებთან ერთად იტანჯება – თანაგრძნობა. მაგრამ როგორ შეიძლება გამოხატო სიბრალული სცენაზე შეთხზულის გამო?“[165] მისთვი ერთ დროს არსებული სივრცე, როდესაც უყვარდა მწუხარების შეგრძნების განცდა და ეძებდა მიზეზს მწუხარებისთვის: მსახიობის თამაში, ფიცარნაგზე უცხოს გამოსახვა, მოგონილი დარდი და ვარამი, რომელიც უფრო მეტად მაშინ მოსწონდა, თუ ცრემლებსაც გადმოყრიდა... „მაგრამ რატომ ვღვრით უმიზეზოდ ცრემლებს?“[166] ეს წლების შემდეგ ხდება ნათელი მისთვის და აღსარების წერის პერიოდში ერთ-ერთ ყველაზე დიდ ცოდვად მიაჩნია. ღმერთსაც კი ჩაკითხვის ფორმით მიმართავს: „იყო კი ის ცხოვრება?“ და პასუხსაც თავადვე სცემს: „არავითარ შემთხვევაში!“[167] რადგანაც, სულიერებამ და ღმერთის მფარველობამ დაანახა, რომ ადამიანს არ ააქვს უფლება სულის ტანჯვისა, რადგანაც ის უფლის ფრთებ ქვეშ იმყოფება. შემდგომ ავრელიუსში თანდათან ეჭვმა დაისადგურა ყოველივე ცხოვრებისეული სიამ-ტკბილობის, უმთავრესად კი მანიქეველთა მოძღვრების მიმართ. მან დაინახა, რომ ისინი ნგრევაში უფრო წარმარტებულნი იყვნენ, ვიდრე შენებაში. ავგუსტინემ განიზრახა კართაგენის დატოვება. საეკლსიო ცხოვრებაში „გადავარდნილი“ ავრელიუსისთვის სათეატრო სანახაობა ადამიანის გონის დაბნელება და სულის ტანჯვა იყო. როგორც ვხედავთ, მას, საერო ცხოვრებაში ყოფილ ცნობილ რიტორსა და როგორც ჩანს, არც თუ ცუდ მსახიობს, სასულიერო გზის გადმოსახედიდან თეატრი ”ცოდვის ბუდედ” მიაჩნია,[168] აქ

შესაძლებელია ანალოგია გავაკათოთ პლატონის შეხედულებებთან სასცენო ხელოვენები შესახებ, რომელიც ნაშრომის წინა თავში განვიხილეთ.

„აღსარების“ ბოლო წიგნები ავრელიუსის დედას მონიკას ეძღვნება, რომელიც თავის მხრივ, უსაზღვროდ დამწუხრებული იყო შვილის მანიქეველობით. მან აღარ ისურვა „გზასაცდენილთან“ – როგორც მონიკა შვილს უწოდებდა – ერთად ცხოვრება და აღარც ტრაპეზს იყოფდა მასთან. დედა ისე დასტიროდა შვილს, როგორც მკვდარს და მუდაჟამ ლოცულობდა, რათა იგი ღმერთს ჭეშმარიტი სარწმუნოებისაკენ მოექცია. ხედავდა რა მშობლის ამგვარ მეცადინეობას, ერთმა ეპისკოპოსმა ის ასე დაამშვიდა თურმე: „იცხოვრე ისე, როგორც ცხოვრობ და შეუძლებელია, რომ დაიღუპოს შვილი ამ ცრემლებისა.“[169]

სამშობლოში დაბრუნებულმა ავრელიუსმა გრამატიკის მასწავლებლად დაიწყო მუშაობა. სადაც იგი შეხვდა მართლმორწმუნეთაგან სიკვდილის მახედ წოდებულ მანიქეველ „ეპისკოპოს“ ფავსტს. ფავსტთან საუბრის შემდეგ ავგუსტინე რომში გაემგზავრა. ამ დროს იგი წერდა: „ისწრაფე იქით, საიდანაც ანათებს ჭეშმარიტება.“[170] რომში ავგუსტინე დიდხანს არ გაჩერებულა, იგი თავის მეგობარ ალიპიუსთან ერთად მილანს გაემგზავრა, რათა წმიდა ამბროსი მედიოლანელის ქადაგება მოესმინა. „მე მასთან ღმერთმა მიმიყვანა, რათა მის მიერ ღმერთთან მივსულიყავი.“[171] წმიდა ამბროსიმ ის მამობრივი სიყვარულით მიიღო. მისი ქადაგების მოსმენა ავგუსტინეს უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებდა. მალე დიდი მღვდელმთავრის მეთვალყურეობით საღმრთო წერილის შესწავლა დაიწყო. ღმრთის სიტყვამ მასზე გადამწყვეტი ზეგავლენა მოახდინა. აგვუსტინე და ალიპიუსი კატეხიზატორთა ბეჯითი და მორჩილი მოწაფენი გახდნენ, თუმცაღა ნიჭითა და ცოდნით ბევრად აღამატებოდნენ თავიანთ მასწავლებლებს. 387 წელს, აღდგომამდე რამდენიმე დღით ადრე, ავგუსტინე ალიპიუსთან ერთად მოინათლა, მთელი თავისი ქონება ქვრივ-ობოლთ დაურიგა და ბერულ მოღვაწეობას შეუდგა. საოცარია მისი უკანასკნელი საუბარი დედასთან. „...ერთადერთი მიზეზი იმისა, რომ ამქვეყნად დიდხანს მეცოცხლა, ის იყო, რომ სიკვდილამდე მეხილე მართლმადიდებელ ქრისტიანად. ღმერთმა კი უფრო მეტიც მომმადლა - დღეს ვხედავ, რომ ყოველივე ამქვეყნიურზე ამაღლებულხარ და თავი უფლისათვის მიგიძღვნია. მაშ, რაღა დამრჩენია მე ამქვეყნად.“[172] ამქვეყნიურის უკუგდება, კულტურისა და ხელოვნების, კერძოდ კი სათეატრო

სანახაობის უგულველყოფა და მსახიობებისა და თეატრის შემქმნელთა ცოდვიანებად გამოცხადება გახლადათ ადრეული შუა საუკუნეების მოაზროვნეთა, ძირითადად კი სასულიერო პირთა, მთავარი პოსტულატი.

შემდგომში, კი თავად ეკლესიამ, ხალხის მასების მოსაზიდად, მრევლზე გაბატონების მიზნით თავად გამოიყენა და შექმნა არა მხოლოდ თეარტალური სანახაობანი, არამედ მისი „ესკიზი“ – ლიტურგიული (ლიტურგია - ბერძ.: liturgia – მთავარი ქრისტიანული მღვდელთმსახურება: ჟამისწირვა)[174] დრამა, რომელიც ბიბლიურ სიუჟეტების პოპულარიზაციას ახდენდა.

როგორც მაქსიმე აღმსარებელი**** წერს:„ლიტურგია ქრისტიანული დრამაა. ის არის სულის გადასვლა პოტენციის მდგომარეობიდან მოქმედებისაკენ და მიმართულია ეიდოსის, როგორც საბოლოო მიზნის, ტელოსის სრული განხორციელებისაკენ – მთელი, ხილული და უხილავი სამყაროს ქრისტეს განსხეულებისაკენ. ხოლო მითოსი, შეგვიძლია ვთქვათ, სცენარი ქრისტეს შესახებ, არის წმინდა წერილი,“[173] რომელიც, მაქსიმეს მიხედვით, ასევე ღმერთსიტყვის სხეულია. წმინდა მამასთვის ლიტურგიაში ამოქმედებული წმინდა წერილი, ქრისტეს ტანი მიემართება თავისი მიზნისაკენ ქრისტეს სხეულად საბოლოო, ესქატოლოგიური (ბერძ.: schatos - უკანასკნელი; logos - მოძღვრება, ან სწავლება, მსოფლმხედველობის და ღვთისმეტყველების ნაწილი; მოძღვრება კაცობრიობის უკანასკნელ მოვლენებზე, ცივილიზაციის დასასრულზე. მისტიკურ მოძღვრებებში ესქატოლოგია აღნიშნავს ორდინალური რეალობის (დროის, ჟამის) დასასრულს და ღმერთთან შეერთებას. ტრადიციულ რელიგიურ სისტემათა ესქატოლოგიაში განხილულია მომავლის უკანასკნელი მოვლენები, რომლებიც ნაწინასწარმეტყველებია წმინდა წერილებში და საკრალურ ტექსტებში: მესიის მოსვლა, სამსჯავრო, ჯოჯოხეთი და სამოთხე. ბერძნულის სიტყვა αაეონ აღნიშნავს ეპოქას, ან გარკვეულ ისტორიულ პერიოდს. ამდენად „სამყაროს აღსასრულის“ ნაცვლად შეიძლება ითარგმნოს “ჟამის,“ „დღეთა,“ ან „წუთისოფლის აღსასრული.“ ესქატოლოგია – მსოფლიოს ყველა ცივილიზაციის რელიგიური სისტემათა განუყოფელი ნაწილია. ყველა რელიგიაში ოდითგანვე არსებობდა ერთმანეთის მსგავსი მოძღვრება უკანასკნელ მოვლენებზე, რაც აშკარად მიუთითებს ერთ პრეისტორიულ წყაროზე).[175] განხორციელებისაკენ და ამ პროცესში – ისევე, როგორც არისტოტელესეული და ზოგადად

ძველბერძნული დრამა – „ჩაითრევს“ ადამიანებს, მათს საზოგადოებას (პოლისს/ეკლესიას) და სამყაროს მთლიანად. (სხვადასხვა სიძნელის... „ჩვენებრ, ჩვენ გამო, ჩვენთვის ქმნილიხორცის მიერ და (სიტყვის) მარცვლებში და ასოებში შეიზარდა გრძნობებისათვის (გრძნობის ორგანოებისათვის, საგრძნობელთათვის.)“[176] მაქსიმე ამბობს: „ეკლესიას საღვთო სიმბოლოების აღსრულებისას (τελουμένων) (რისმაგ გორდეზიანი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ახალბერძნულად მთარგმნელი სიტყვა τελουμένων-ს კონტექსტიდან გამომდინარე თარგმნის, როგორც გაცოცხლებულს (ζωντανεύονται). ხოლო სიტყვა τελετή ნიშნავს ასევე რიტუალს. აქედან გამომდინარე შესაძლებელია ეს წინადადება შემდეგნაირად ითარგმნოს: რიტუალში სიმბოლოების გაწყობით და გაცოცხლებით... ანუ ცოცხალ ორგანიზმად გადაქცევით).[177] წმინდა გაწყობით მოიცავს ჩვენს მაცხოვნებელ მისტერიებს (საიდუმლოებებს).“[178]

ქრისტე არის „სიტყვა მეტყველთა და ნამეტყველებთა; და სიცოცხლე ცოცხალთა და მათი, ვისაც აცოცხლებენ (ცოცხლებულთა) და ყოველივეში მყოფი და ხდომადი.“[179] ქრისტე მყოფობს ყველაში და რიტუალის გზით ხდება, ანუ იმოქმედება, ენერგიად „იქმნება“ ყველაში:„მათი საშუალებით, სიმბოლოების რიტუალური ამოქმედებით, თითოეულ ჩვენგანში, როდესაც, რა თქმა უნდა, იგი, თითოეული ჩვენგანი, ქრისტეს პირველსახის თანახმად საკუთარი უნარის შესაბამისად კეთილად ცხოვრობს, ეკლესია ნათლობის (ნათლობა მაქსიმესთან შეესაბამება არისტოტელეს კათარზისს. ანუ, ნათლობის დრამა კათარზისის პროცესს იწყებს მონაწილეში და ლიტურგიის დრამა, როგორც „მისტერიათა მისტერია“, განასრულებს კათარზისის დაწყებულ ამ პროცესს.) რიტუალით მოქმედებს, რათა სულიწმიდაში მოცემული ძეობილობის – შვილობილობის საჩუქარი ცხადი გახდეს, როგორც ქრისტეს მსგავსად (ხატად) ამოქმედებული (πολιτευόμενον – კიდევ ერთი ძველბერძნული ტერმინია, რომელიც შეეხებოდა მოქალაქის პოლისში „კეთილად,“ სათანადოდ ცხოვრებას. ცხოვრებით/მოქალაქეობით წარმოჩენილი).“[180]

მაქსიმესათვისაც რიტუალი „დახატავს“ ადამიანს ქრისტეს ხატად და ადამიანთა ჯგუფს კი მეტაფიზიკური რეალობის, ღმერთის სამეფო „ქალაქის,“ ანუ წმინდა სამების „მოქალაქეებად“ წარმოაჩენს (რა თქმა უნდა, მადლითად და არა ბუნებითად). ხოლო ამას იგი აკეთებს იამბლიქოს თეურგიის მსგავსად

„მაგიურად“ ანუ მაშინაც კი, როდესაც რიტუალის მონაწილეს ბოლომდე გაცნობიერებულიც კი არა აქვს რიტუალის ყოველი სიმბოლოს თავისთავადი არსი (ეს ხდება, რადგან თითოეული რიტუალიზირებული საგანი არის საღვთო გამონათების ერთგვარი ჭურჭელი. ხოლო სიმბოლიზირებული მოქმედება კი აწესრიგებს და ჰარმონიად „გააწყობს“ ამ გამონათებების განსაგნებულ ნაირგვაროვნებას). თეურგიული რიტუალი „ჩაითრევს“ მონაწილეს იმ რეალობაში, რომლისაკენაც იგი არის მიმართული. პირველ ეტაპზე მონაწილისათვის საკმარისია რწმენა, ანუ მითოსისადმი ელემენტარული ნდობა:„სულიწმიდის მადლი უხილავად მარად მყოფობს, თავისებურად და უმეტესად კი წმინდა სინაქსისის (ლიტურგიის) დროს. იგი თითოეულ დამსწრეს (მონაწილეს) საკუთარი უნარის შესაბამისად გარდაქმნის და გარდასახავს, ჭაშმარიტად უსაღვთოესად შესცვლის და მიჰყავს ამოქმედებული (რიტუალიზირებული) მისტერიების მიერ გამოხატულისაკენ. თუნდაც რომ იგი (მონაწილე), რადგან ჯერ კიდევ ქრისტეში ყრმა არის, ვერ გრძნობდეს (ამას) და მოქმედებულის სიღრმის ხედვის უძლური იყოს, და (ასევე ვერ გრძნობდეს) საღვთო სიმბოლოთაგან გამოხატული ცხოვნების თითოეული ამოქმედებული (τελουμένων) მადლის მასში მოქმედებას, მაინც ჰარმონიული მორგების და შეწყობილობის მიერ უახლოესთაგან (იგულისხმება დროში მახლობელი მოვლენები – თ.ც.) ყოველივეს (საგნების და მოვლენების) დასასრულისაკენ მიჰყავს.“[181] მაშასადამე, რიტუალი თეურგიულად „მომართავს“ („ჰარმონიული მორგების და შეწყობილობის...“)[182] მონაწილის სულს, ჩახატავს მასში საღვთო (თუ მითიურ) რეალობას და, ამგვარად, მას აქცევს პიროვნებად და ღვთაებრივი პოლისის მოქალაქედ, რადგან ამ საღვთო პოლისს ხდის მიწიერ რეალობადაც. ამავე დროს, მიუხედავად იმისა, რომ რიტუალი, როგორც თეურგიული აქტის რეალობაში განხორციელება, ერთგვარად ავტომატურია, მაინც აუცილებელია მითის თუ სარწმუნოების ჭეშმარიტების ელემენტარული ცოდნა.[183] „და ეს არც აზროვნებაა (მსჯელობაა, ცნებაა), რომელიც თეურგებს ღმერთებთან აკავშირებს. რადგან რა შეუშლიდა თეორეტიკოს ფილოსოფოსებს იმაში, რომ ჰქონოდათ ღმერთებთან თეურგიული კავშირი? მაგრამ სინამდვილეში საქმე სხვაგვარადაა: თეურგიული ერთობის მიმნიჭებელი არის გამოუთქმელ და ყოველგვარ გაგონებაზე (აზროვნება) ამაღლებულ საქმეთა ღვთისმოსავად

(ღვთისშესაფერისად) აღსრულება, აგრეთვე მხოლოდ ღმერთებისათვის საცნაურ უხმო სიმბოლოთა ძალა. ამიტომ ამგვარ ქმედებას გაგონებით (აზროვნებით) ვერ გამოვიწვევთ; ასეთ შემთხვევაში მათი მოქმედება (ენერგია, ქმედითობა) გონისმიერი იქნებოდა და ჩვენზე იქნებოდა დამოკიდებული. ... თავად ნიშნები ხომ ჩვენი აზროვნების გარეშეც აკეთებენ თავის საქმეს, ისინი ღმერთებისაკენ არიან მიმართული, ხოლო ღმერთების გამოუთქმელი ძალა თავისთავად შეიცნობს საკუთარ გამოხატულებეს (ხატებს), ისე, რომ ჩვენი გაგონების მიერ გამოღვიძებას არ საჭიროებს... მაგრამ ქმედითი ერთიანობა არც შემეცნების გარეშე წარმოიქმნება, თუმცა იგივეობრივი მაინც არ არის.“[184] ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ მისტაგოგიაში მაქსიმე რამდენჯერმე უბრუნდება დოგმატურად ფუნდამენტური ჭეშმარიტებების საკმაოდ დაწვრილებით გადმოცემას. „და ეს არც აზროვნებაა (მსჯელობაა, ცნება), რომელიც თეურგებს ღმერთებთან აკავშირებს. რადგან რა შეუშლიდა თეორეტიკოს ფილოსოფოსებს იმაში, რომ ჰქონოდათ ღმერთებთან თეურგიული კავშირი? მაგრამ სინამდვილეში საქმე სხვაგვარადაა: თეურგიული ერთობის მიმნიჭებელი არის გამოუთქმელ და ყოველგვარ გაგონებაზე (აზროვნება –თ.ც.) ამაღლებულ საქმეთა ღვთისმოსავად (ღვთისშესაფერისად –თ.ც.) აღსრულება, აგრეთვე მხოლოდ ღმერთებისათვის საცნაურ უხმო სიმბოლოთა ძალაა. ამიტომ ამგვარ ქმედებას გაგონებით (აზროვნებით) ვერ გამოვიწვევთ; ასეთ შემთხვევაში მათი მოქმედება (ენერგია, ქმედითობა) გონისმიერი იქნებოდა და ჩვენზე იქნებოდა დამოკიდებული. თავად ნიშნები ხომ ჩვენი აზროვნების გარეშეც აკეთებენ თავის საქმეს, ისინი ღმერთებისაკენ არიან მიმართული, ხოლო ღმერთების გამოუთქმელი ძალა თავისთავად შეიცნობს საკუთარ გამოხატულებეს (ხატებს), ისე, რომ ჩვენი გაგონების მიერ გამოღვიძებას არ საჭიროებს... მაგრამ ქმედითი ერთიანობა არც შემეცნების გარეშე წარმოიქმნება, თუმცა იგივეობრივი მაინც არ არის”185 ანუ, ფაბულა, წმინდა წერილი და დოგმატებია ის ორიენტირები, რომლისაკენაც უნდა იყოს მიმართული რიტუალის, ლიტურგიული დრამის მონაწილის გონება და იგი არ უნდა ჩერდებოდეს მხოლოდ გარეგნულ ფორმებზე. ეს კი ნიშნავს, რომ არა სიმბოლოების ფორმებია თვითმიზანი, არამედ ამ სიმბოლოებში გამოხატული საღვთო/მითიური რეალობა. ამასვე უკავშირდება მეორე საკითხიც. არისტოტელე ამბობს, რომ ”ტრაგედია კითხვით, ანუ მოძრაობისა და

ინსცენირების გარეშეც აღწევს მიზანს, რომელიც არის კათარზისი და ყოველთვის არ არის აუცილებელი მისი სცენაზე გათამაშება.“[186]

ხოლო მაქსიმე, თავის მხრივ, მისტაგოგიის დასასრულში, ანუ შეჯამებისას ამბობს: „გვწამს, რომ სულიწმიდისეულ საჩუქრებს, რომლებიც მივიღეთ აქ, ამ სიცოცხლეში რწმენისმიერი მადლით, მომავალ საუკუნეში (სიცოცხლეში) ჭეშმარიტად შეგვამოვნებულად (ჰიპოსტასირებულად) მივიღებთ ნამდვილი სახით ჩვენი რწმენისეული მტკიცე იმედისა და მისი შეურყეველი და უტყუარი აღთქმის მიხედვით, ვინც ამას შეგვპირდა. რადგან შეძლებისდაგვარად ვიცავთ მცნებებს და გვწამს, რომ მივაღწევთ (გადავალთ რა რწმენითი მადლიდან მისი სახის ხედვის მადლამდე (2კორ 5,7), ვინც შეგვცვლის თავის თავისკენ, ანუ ღმერთი და ჩვენი მაცხოვარი იესო ქრისტე ჩვენში არსებული წახდენილობის სახეების გარშემოძარცვას და აქაური გრძნობადი სიმბოლოების წიაღ მიღებული საიდუმლოებების არქეტიპებს (პირველსახეებს) მოგვმადლებს ქრისტე“[187] (აღვნიშნავთ, რომ მაქსიმესათვის მომავალში არსებულები კი არ მიიტოვებიან, არამედ თავიანთი ნამდვილი სახით წარმოჩნდებიან და იქნებიან შეგვამოვნებული, ანუ ნამდვილად ჰიპოსტასირებული – ანუ არსებულნი. და ასევე, ეს ყველაფერი მოხდება არა „ლიტონ“ ლოგოსში, არამედ - „ტანიან“ ქრისტეში). მაშასადამე, არა რიტუალის ესა თუ ის ფორმაა თვითმიზანი, არამედ რიტუალი ადამიანს აკავშირებს უფრო ფართო სფეროსთან, რომლისაკენაც იგი გონებით უნდა იყოს მიმართული. რომლისთვისაც საჭიროა სიმბოლური ენაც. სწორედ ამ სიმბოლური ენის ნაყოფია ქრისტიანული დოგმატები და, ამრიგად, მათში ყოველთვის არის რაღაც მითიური, რიტუალურად აქტუალიზირებული, რომელსაც ადამიანი გადაჰყავდა სინამდვილის უფრო ფართო გაგებამდე – კათარზისამდე, რომელსაც მაქსიმე შემდეგნაირად ხსნის:„სანამ სულიერი კანონით არ შთაინთქმება ბუნების კანონი... და სანამ არ გამოჩნდება ცხადად დაუსაბამო სამეფოს ხატი.“[188]

ამრიგად, მაქსიმესათვის ლიტურგიული დრამა არის: ა) რიტუალი, საღვთო სიმბოლოთა „გაწყობილი“ რეალობა, რომელიც ნამდვილად არსებულს - ღმერთს აკავშირებს ქრისტეს ღვთაებრივ პიროვნებაში ადამიანს-ეკლესიას-სამყაროს; ბ) დრამა, რომლის ფაბულაცაა წმინდა წერილი, როგორც ქრისტეს ტანი და რომ სწორედ ამ დრამაში წმინდა წერილი, როგორც პოტენცია-ტანი, იქცევა ქრისტეს

ესქატოლოგიურ სხეულად; გ) ასევე თეურგიული მოქმედება, რომლის მიზანია ადამიანის „განღმრთოება.“ მაქსიმეს თეოლოგიის მიხედვით კი: ა) სიმბოლოებს აქვს წარმავალი, შუალედური მნიშვნელობა და საბოლოო მიზანი, ტელოსი არის ქრისტეს პირისპირ ხედვა; ბ) ქრისტეს ტანი არის საბოლოო სიმბოლო ღვთაებრივი სამეფოსი; გ) ეკლესია, როგორც ქრისტეს სხეული, ხდება „ამ ქვეყანაში“ მოქმედი „ზეცური რეალობა;“ დ) „ზეციურის“ ჩანაცვლება ქვეყნიური რაიმე სიმბოლოთი იწვევს მიწიერის აბსოლუტად გადაქცევას, ანუ იგი იჭერს „ზეცურის„ ადგილს და ამით ქრისტიანობის არსს.

ამგვარად ჩაისახა საეკლესიო სანახაობანი ეკლესია-მონასტრებში (ევროპაში - ლათინურ ენაზე) და განკუთვნილი იყო სასულიერო პირებისა და განათლებული დილეტანტების მცირერიცხოვანი წრისთვის. ამ კულტურის მთავარი მიზანი კი გახლდათ მრევლის - მაყურებლის - მკითხველთა რელიგიური განსწავლა და განმტკიცება ქრისტიანული სარწმუნოებაში.

ცნობილია რომ, შუა საუკუნეების სათეატრო კულტურა, სამ სახეობად ჩამოყალიბდა:

1. საეკლესიო სანახაობები
2. სამოედნო თეატრი
3. საკარო თეატრი.

აღნიშნულ პერიოდში, განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა საეკლესიო სანახაობანი. ისტორია გვამცნობს, რომ შუა საუკუნეების პირველსავე ეტაპზე ქრისტიანული რელიგია განმტკიცდა ისე, რომ არა თუ ხელოვნება, ფილოსოფია, მორალი და სამართალი მოაქცია მისი გავლენის ქვეშ, არამედ იგი ფეოდალური კლასის იდეოლოგიად იქცა.

„მედიევესტიკის აღიარებული ჭეშმარიტებაა, რომ შუა საუკუნეთა კულტურულ ცხოვრებას აქვს უწინარეს ყოვლისა თვითმყოფადი ისტორიული ღირებულება და შუასაუკუნეობრივ სოციალურ თუ კულტურულ მოვლენათა შეფასებისას უნდა ამოვიდეთ თავად შესასწავლი ეპოქის სინამდვილიდან.“[189]

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეპოქის სინამდვილეს წარმოადგენდა კათოლიკური ეკლესიის თანდათან, პოლიტიკურ ძალად გარდაქმნა, რომელიც სახელმწიფოებრივი მოდელის მსგავსად, იერარქიულ ხასიათს ატარებდა. მის სათავეში ამ ქვეყნად ქრისტეს მოსაყდრედ გამოცხადებული რომის პაპი იდგა,

ხოლო რჯულის მოძღვრების წყაროდ აღიარებული იყო საღრმთო თქმულებები და ბიბლია. ქრისტიანული რელიგია ადამიანს არწმუნებდა სააქაო ცხოვრების ამაოებაში და ქადაგებდა საიქიო ცხოვრების ჯოჯოხეთის საშინელებასა და სამოთხის მშვენიერებას. ჭეშმარიტების შემეცნების კრიტერიუმად ეკლესიამ აღიარა გრძნობა, ღმერთის რწმენა, ხოლო რეალური ფაქტები გამოაცხადა ილუზიად. ასევე, რადგანაც მასებზე დიდი ზეგავლენის მქონე იყო თეატრი, ეკლესიამ შექმნა საკრალური ანუ „წმინდა თეატრი.“ მათ ერთგვარად, დომინანტის ფუნქცია შეასრულეს. პარალელურად სამოედნო თეატრისა, რომელიც ღია თამაშის წესით, იმპროვიზაციით, თამამი და სკაბრეზული ტექსტითა თუ გამოსახვის საშუალებებით დემოსზე ზემოქმედებდა საგანგებო, მასშტაბური და განსაკუთრებული ძალით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საეკლესიო სანახაობის ასკეტიზმს დაუპირისპირდა სამოედნო თეატრის დემოკრატიულობა. ერთი შეზღუდული იყო საგანგებო მისიის აღსრულების ვალდებულებით, მეორესათვის მოედნებზე, ბაზრობებსა თუ დღესასწაულების ჟამს შეკრებილი ხალხის გართობით დამოძღვრა იყო უმთავრესი და მხოლოდ და მხოლოდ ამ ვალდებულების აღსრულებას ესწრაფვოდა.

დიდაქტიკა, როგორც საერთოდ სანახაობითი კულტურის დვრიტა, პირველ შემთხვევაში დომინანტის ფუნქციას ასრულებდა, გამოსახვის ფორმათა დოგმატური ხასიათი ამ ნიშნითაც იყო განპირობებული; მეორე შემთხვევაში - გრძნობა, მისი შეუზღუდველი გამოვლენა კი პრიორიტეტს იძენდა, როგორც მასაზე ზემოქმედების ყველაზე ეფექტური საშუალება. საუკუნეების მანძილზე იგი აპრობირებული იყო და მას მომგებიანად იყენებდნენ მოხეტიალე მსახიობთა დასები. რაც შეეხება საკარო თეატრს, იგი, როგორც ახალი განშტოება, თანდათანობით იკრებდა ძალას, მხოლოდ დროდადრო იმართებოდა სანახაობა სასახლის კარზე და მსხვილ ფეოდალთა დარბაზებში. ამგვარი სანახაობები, უწინარესად გაბატონებული კლასის ინტერესების გამომხატველი იყო და მის მთავარ საზრუნავს წარმოადგენდა მეპატრონეთა ტკბობა, მათი ინტერესების დეკლარირება და მისი დაცვა მათი გემოვნების შესაბამის ფორმებს აგებდა და გამოსახავდა.

შუა საუკუნეების სანახაობითი კულტურის მნიშვნელოვანი ნაკადი კი აღმოჩნდა საეკლესიო სახილველი. ერთის მხრივ, ქრისტიანულმა რელიგიამ

მოგვიანებით მიიღო და გამოიყენა კიდეც ძველ ბერძენთა ფილოსოფიური წარმოდგენები.

სერბი მართლმადიდებელი ეპისკოპოსი ჟარკო ვიდოვიჩი სწორედ ასეთ აღქმას უწოდებს ცნობიერებას. იგი ამბობს, რომ ქრისტიანული სარწმუნოება უპირველესად სწორედ ტრაგედიული და განცდითი თანხვედრაა, რომელიც უიგივდება სიფხიზლეს, მღვიძარედ ყოფნას, ანუ რეალობის ჭეშმარიტ განცდას. მისი გაგებით, ტრაგედიას აშკარად ჰქონდა რელიგიური ხასიათი. ისევე როგორც ძველი ბერძნების წარმოდგენით, ტრაგიკოსების შეჯიბრი ხდებოდა ღმერთების წინ და ეს იყო ერთგვარი რიტუალი, სადაც უნდა გამოვლენილიყო არა ადამიანური უნარი, არამედ – ღმერთების ძალა, ანუ მადლი.[190] ამრიგად, ადამიანები მოქმედებდნენ ღმერთების პირისპირ. ასეთი იყო ტრაგედიული პიროვნული ცნობიერება – ცნობიერება ღვთაებრივი სისრულის, დასრულებულობისა და ლოგოსის პირისპირ დგომა. სწორედ ღმერთთან პირისპირ მოქმედებისას განცდილზე იბადებოდა ცნებითი აზროვნება, როგორც ფილოსოფია და შემდგომში კი – ქრისტიანული დოგმები. „ტრაგედია იყო ტოპოსი, სადაც ადამიანსა და ღმერთებს შორის ტრაგიკული ზღვარი გადაილახებოდა. ის იყო არე, სადაც განცდების ზღვრული დაძაბულობისას შეიძლება ანთებულიყო პიროვნული აქტის, ანუ ცნობიერების ნაპერწკალი.“[191] ამ მოვლენისათვის შეიძლება გვეწოდებინა ექსისტენცია ან ექსტაზი. ჟარკო ვიდევიჩის აზრით, ტრაგედიის ინსცენირებაში არსებობს სამგვარი ერთიანობა. პირველია მოქმედების ერთიანობა, რაც ნიშნავს იმას, რომ მსახიობის მოქმედება ან სცენაზე ყოფნა არის იგივეობრივი ინსცენირებული გმირის მოქმედებასთან ან ყოფნასთან. ანუ, მითიური გმირის მოქმედება უნდა ემთხვეოდეს (ემთხვევა არა ზუსტად, არამედ - იგივეობრიობით) ტრაგიკოსის აღწერილი გმირის მოქმედებას და ეს უკანასკნელი კი მსახიობის მოქმედებას სცენაზე. ეს ერთიანობა არ არის ლიტონი ლოგიკური ერთიანობა, არამედ - ხატის ერთიანობა (რომელშიც არის ლოგიკურობა, რა თქმა უნდა), სადაც მსახიობის პიროვნებაში ამოიცნობა (შეგვეძლო გვეთქვა, შეიცნობა) ტრაგიკოსის გმირი, მაგრამ ისე, რომ თავად მსახიობის ნამდვილი პიროვნება ნარჩუნდება გამიჯნული გმირისაგან. გმირი და მსახიობი ერთიანდებიან მითიურ ხატში და ამ ხატში ერთიანდება ამომცნობიც.

არსებობს ადგილის ერთიანობაც. მითიური ადგილი – ვთქვათ, პრომეთეს კავკასია, სცენის ადგილმდებარეობა – ათენი, და თავად სცენა.

დრამაში ვლინდება დროის ერთიანობაც – მითიურის, ტრაგედიის შექმნისა და ინსცენირების. ამ სამი ერთიანობის თავმოყრა კი ხდება ერთ რომელიმე მომენტში და ეს მომენტია დღესასწაული – დღესასწაული, როგორც გარკვეული სახის „ღმერთმჩენობა“(ჟარკო ვიდოვიჩის ტერმინი). ანუ, როდესაც სამი სხვადასხვა მოქმედება, ადგილი და დრო ერთიანდება, გადაილახება დროის მდინარება და დგება მარადიული მყისი.[192] ეს მყისია თეოფანიის დრო, როდესაც „აქ“ ჩნდება ის, რაც არის „იქ“ –„აქ“ და „იქ“ ხდება ერთი (მოდის სუფევა მისი). ქრისტიანობაში ამას ეწოდება ეპიკლისისის ჟამი – კონკრეტული ტაძრის ტრაპეზზე კონკრეტულ დროს ხორციელდება ის, რაც მოხდა გოლგოთაზე და იერუსალიმში სულთმოფენობისას, როგორც ეს აღწერილია წმინდა წერილში, ან აღდგომის ჟამს, იესოს შობის დროს, რომელიც სახარებიდანაა ცნობილი და ინსცენირებულია ლიტურგიაში. ეს საღვთო რეალობა იქცეოდა ერთადერთ საზოგადოებრივ სინამდვილედ, რომელი საზოგადოებაც იყო ხატი ღვთაებრივის, ოღონდ ისეთი ხატი, რომელიც ნამდვილად აკავშირებდა ადამიანს ღვთაებრივთან და ამ საღვთო რეალობაში ადამიანი პოულობდა თანაადამიანს. უნდა დავამატოთ, რომ ქრისტიანულ ლიტურგიას ძირეულად არაფერი შეუცვლია ტრაგედიის გაგებაში. მან მხოლოდ ძველი მითები ახალი მითით და მითებით ჩაანაცვლა და ეს, ძირითადად, განხორციელდა პოლიტიკური აქტით – მხედველობაში მაქვს მილანის 313 წლის ედიქტი.

ქრისტიანობამ იმქვეყნიური წარმოდგენა სულთა სამყოფელზე სამოთხედ და ჯოჯოხეთად დასახა. სამოთხე განურჩევლად ყველა ადამიანისა წარმოუდგენელი ნეტარებაა, რასაც მხოლოდ ნეტარი სულები მიაღწევენ. ბიბლიურ ედემს, ახალ აღთქმისეულ ახალ იერუსალიმს, ანგელოსთაგან დასახლებულ იერარქიებს – ჩვენი რელიგიური წარმოსახვისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ქრისტიანული მოძღვრების თანახმად, სული ითვლება ღვთაებრივ საწყისად, რომელიც ადამიანს ღმერთთან ანათესავებს, გამოვლინდება, თავისუფლებასა და უკვდავებაში.

მეორეს მხრივ კი, თუ ანტიურ ეპოქაში წარმოდგენები იმართებოდა ღია ცის ქვეშ და ეს იყო პირდაპირ ვიზუალურ-ვერბალური აქტის განხორციელება

ღმერთისადმი, შუა საუკუნეების საეკლესიო თეატრმა რიტუალი შენობაში შემოიტანა, თითქოს და ადამიანი შებოჭა, ტაძრის გარეთ ცხოვრება არარაობად წარმოაჩინა. თავად რიტუალი ხომ, რელიგიით ან ტრადიციით დაწესებული მოქმედებაა და რაკი რელიგიასთან მართლაც მჭიდრო კავშირშია, ხშირად მხოლოდ ვიწრო წრისათვის იყო მისაწვდომი მისი ნამდვილი არსი. იგულისხმება ვიწრო წრე განსწავლული და განდობილი ადამიანებისა, ხოლო გარეგანი მხარე საყოველთაოდ იყო გამოტანილი და სახალხოდ სამზერი. „ქრისტიანული რელიგიიდან გამომდინარე - გაუფასურება გრძნობიერებითი სინამდვილისა - თეატრს არ მიეცა საშუალბა, უფრო მეტი ყოფილიყო, ვიდრე ილუსტრაცია, ქადაგების საშუალება.“[193]

„საკრალური“ თეატრალური სანახაობა, როგორც ცნობილია, ლიტურგიულ დრამას ეფუძნებოდა, რომელიც თავის მხრივ სათავეს წარმოადგენდა ისეთი ჟანრებისა, როგორიცაა: ლიტურგიული დრამა, ნახევრად ლიტურგიული დრამა, მირაკლი, მისტერია, მორალიტე და ფარსი. წინამდებარე ნაშრომი სწორედ ამ სახეობებს მიმოიხილავს და წარმოაჩენს სათეატრო აზრის თავისებურებას.

საეკლესიო სანახაობაში შეინიშნებოდა სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი ნიშნებიც: დიალოგი, ანტიფონიური გალობა, მოთამაშეთა რეპლიკები და ბუტაფორია. სადაც აგრეთვე იყო სცენარი, გადაცმა, შემსრულებელი და მაყურებელი - მრევლი. როგორც ცნობილია, ლიტურგიული დრამა ორი ციკლისაგან შედგებოდა: შობისა და აღდგომის ციკლი.

ჩვენამდე მოღწეული ლიტურგიული დრამის ელემენტები შესაძლებელია სათეატრო აზრის კვლევის ნიმუშად მივიჩნიოთ, სადაც მოცემულია საეკლესიო სტილის მკაცრი კანონიკური მოთხოვნების დაცვა, პარალელების გაკეთება ჩვეულებრივი ცხოვრების ასახვასთან.

გავიხსენოთ თავად სიტყვა ეკლესიის წარმომავლობა, რომელიც, როგორც ცნობილია, ძველ ბერძნულ ტერმინის წარმოადგენს, რაც ნიშნავდა ერთი რომელიმე პოლისის მოქალაქეების დადგენილი პერიოდულობით თავშეყრას მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილებების მისაღებად. ხოლო ამ შეკრების მიზანს წარმოადგენდა ის, რომ თავად მასში არეკლილიყო ჰარმონიული სამყაროს რეალობა, ანუ დემოსის თავყრილობა ხდებოდა პოლისის სახე და, ამავე დროს, სამყაროს ჰარმონიულობაში ადგილის პოვნის, მასთან მორგების საშუალება.194

ტრაგედიებიც ხომ ასევე პერიოდულობით იმართებოდა და მასაც ჰქონდა იგივე დანიშნულება. ამავე მნიშვნელობით გამოიყენებოდა ძველი ბერძნული ტერმინი ეკლესია ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებში. იქ სიტყვა ეკლესია უკავშირდება ღმერთს - „ღმერთის ეკლესია“ ან „ქრისტეს ეკლესია.“ ეს კი ნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში არა თავისთავად დემოსი, ანუ ეკლესია ხდებოდა ჭეშმარიტების წყარო, არამედ ღმერთი. ამრიგად, ეკლესიას ხელმძღვანელობს ღმერთი, ქრისტე და სულიწმიდა. „ზეციური სამეფო,“ ანუ ნამდვილად მყოფი რეალობა(რაც არის სამერთება ღმერთის ღვთაებრივი სოციალურობა), აირეკლება ეკლესიაში. მაგრამ ეკლესიის დადგინებისა და გამოვლინების უპირველესი სახე არის სწორედ მისი მისტერიალური ცხოვრება[195] და, პირველ რიგში, ევქარისტია - გაქრისტიანებული ძველბერძნული დრამა. თითოეული მორწმუნე მხოლოდ მისტერიის გზით შეიძლება გახდეს და შენარჩუნდეს როგორც ეკლესიის წევრი. სწორედ არისტოტელესეული კათარზისი უკავშირდება დიონისე არეოპაგელთან ნათლობის მისტერიას, ხოლო განსრულება არის ევქარისტია, სადაც კათარზისი აღწევს თავის დანიშნულებას. (ნათლისღებისა და მირონცხების რიტუალის შედეგია ღვთივსახოვან სიქველეთა კვლავ ჩათესვა ღმერთშობილ ადამიანში.[196] ხოლო სინაქსისის მისტერია, რომელიც არის მისტერიების მისტერია,[197] „დაჰბეჭდავს“ დანარჩენ მისტერიებს. ეს რიტუალი მღვდელმოქმედებს ადამიანის შეკრებილობას/სინაქსს, მის ურთიერთზიარებას და შეკავშირებას „ზეერთთან.“ რა თქმა უნდა, ამ რიტუალის ცენტრში დგას ქრისტე. იგი არა მხოლოდ გამოისახება, არამედ წილიქონება.) სწორედ ამგვარი მისტერიების დრამატურგებად, რეჟისორებად და შემდგომში თეატრის ისტორიკოსებად გვევლინებიან სასულიერო წოდების წარმომადგენლები: ეპისკოპოსები, მღვდელთმსახურები, რადგანაც ისინი ედგნენ სათავეში ამგვარ წარმოდგენა-რიტუალებს.

ამჟამად, განვიხილავ ევროპული ლიტურგიული დრამის ორ ძეგლს: „სამი მარიას დატირება“ და „გონიერი და უგუნური ქალწულები.“[198] ორივე დრამა დათარიღებულია X-XI საუკუნეებით. პირველი დრამა მიეკუთვნება ვინჩესტერის ეპისკოპოსს ეტევალდის, ხოლო მეორე დრამა კი წმინდა მარციალას საძმოს. რელიგიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ეკლესიის პირველი მოსახლენი არიან მოციქულები, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს ქრისტეს დობილთა და ძმობილთა

საზოგადოება მაცხოვრის კურთხევის საფუძველზე: „მოიმოწაფენით ყოველნი წარმართნი...“[199] ხოლო მოციქულთა მემკვიდრენი არიან ეპისკოპოსები: „როგორც ღმერთი თავსაკიდური ზეციური ეკლესიისა, მზე ქვეყნიერებისა, ასევე ეპისკოპოსი საკუთარი მრევლისათვის. მან უნდა გაასხივოსნოს და გაათბოს სამწყსო, გარდაქმნას იგი ტაძრად ღვთისა.“[200]

ამგვარად, ეპისკოპოსებს, როგორც მოციქულთა მემკვიდრეების მეშვეობით ეკლესია წუთისოფელში აგრძელებს და აღრმავებს ქრისტეს მოძღვრებას, ამტკიცებს რელიგიის ბატონობას. თავისი მისიის შესრულება მღვდელთმსახურებამ ბიბლიის გაცნობით და მისი სიუჟეტის გაცოცხლებით დაიწყო. მარადიულისა და წარმავალის ერთდროულად მწვდომი, მიჯნაზე მყოფი სულის თუ „გონითი თვალის“ ხედვის, ანუ ზედროულისა და ცვალებადის სისტემური ერთიანობის ფარგლებში მომქცევი გააზრებისა და შესაბამისი წარმოდგენის, სივრცულ-გეომეტრიულ ფორმათა წესრიგის, სამყაროს ჰარმონიული წყობის გამოვლენა, უპირატესად და პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ვიზუალურად უნდა მომხდარიყო. თომა აქვინელს, ნეოპლატონიზმისკენ მიდრეკილ ბონავენტურას მსგავსად, მიაჩნია, რომ ინტელექტუალური შემეცნება გრძნობადი აღქმით იწყება და ყოველგვარი ცოდნა შემცნობისა და შესაცნობის მსგავსების წყალობით, ე.ი. ანარეკლის ან ანაბეჭდის პრინციპის მიხედვით წარმოიშვება. ხოლო, შემეცნებითი უნარი გრძნობად აღქმათა შორის ყველაზე კარგად, მისივე აზრით, სმენასა და ხედვაში ვლინდება. ამათგან, აქვინელი, არისტოტელეს მსგავსად, უპირატესობას ხედვას ანიჭებს, უფრო „კეთილშობილად“ მიიჩნევს მას, რადგან თვლის, რომ გრძნობადი სიყვარულის საწყისი, სხეულოვანი მზერა სულიერი სილამაზის ჭვრეტის ანალოგიურია.

სანამ მიმოვიხილავ ზემოთ ხსენებულ ორ ძეგლს, გავიხსენოთ, აღვიდგინოთ ის გარემო, სადაც იმართებოდა ამგვარი წარმოდგენები.

როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეებში განვითარდა არქიტექტურის სტილი - გოთიკა, რომელიც ქალაქების ხუროთმოძღვრების დომინანტური ფორმა იყო.

„გოთიკური ხელოვნება (gotico - იტალიურად, წარმოშობილია გერმანული ტომების გუთების სახელწოდებიდან), პირობითი სახელწოდებაა სტილისა, რომელიც ევროპულ ხუროთმოძღვრებისა და სახვით ხელოვნებაში ბატონობდა XV-XVI საუკუნეებამდე. გოთიკაში გარკვეული ნაკადის სახით თავი იჩინა

მხატვრულმა კულტურამ. ქანდაკებისა და მხატვრობის ცალკეულ თემებსა და ელემენტებში თავისებური ინტერპრეტაციით არის ასახული რეალური სამყარო. მაგრამ, გადამწყვეტი მნიშვნელობა მაინც ეკლესიას ჰქონდა. სწორედ საეკლესიო შენობაში გამოვლინდა ამ მიმდინარეობის სტილის ნიშნები. მათი მდიდარი სკულპტურული მორთულობის თემატიკა ძირითადად საღვთო წერილების სიუჟეტები და სხვადასხვა სარწმუნოებრივი ალეგორიებია. მოქმედი პირებიც უმეტესად საღვთო წერილის პერსონაჟები და წმინდანები არიან.“[201]

ზოგი გოთიკური ტაძარი ათიათასამდე მლოცველს იტევდა. ასე, რომ ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს, თუ ავღნიშნავთ, რომ სააღდგომო და საშობაო სანახაობას საკმაოდ მრავალრიცხოვანი მაყურებელილ ჰყავდა და სასულიერო წოდების წარმომადგენელთა პროპაგანდა ფართო მასებზე ვრცელდებოდა. სანახაობა, შესაძლებელია დღის პირველ ნახევარში გამართულიყო, რადგანაც ამ პერიოდში არ არსებობდა ტექნიკური განათების საშუალება. ამასთანავე, როგორც ცნობილია, სინათლე და სიბნელე უძველესი რელიგიური სიმბოლოებია, რომლის დროს სინათლე მარადიულ ცხოვრებას, ხოლო სიბნელე უბედურებას გამოსახავს. შუა საუკუნეებში, თომას ფონ აქვინო სინათლეს განიხილავდა, როგორც გონის მეტაფორას და „მომქმედ გონებას“ და ამიტომაც სასულიერო წარმომადგენლები ეცდებოდნენ დღისით, მზის შუქზე ეჩვენებინათ წარმოდგენა, მითუმეტეს, რომ სანახაობა იყო ერთგვარი პრელუდია, რომელიც ამზადებდა მრევლს წირვისათვის ანუ საღამო ჟამისთვის. სწორედ მისი დამთავრების შემდეგ იმართებოდა წირვა-ლოცვა, რაც განსაზღვრულ დროს მოიცავდა. ყოველივე ეს ქმნიდა ემოციურ სურათს, საკრალურ მოვლენად აღიქმებოდა. ამგვარ ატმოსფეროში მიმდინარეობდა საშობაო თუ სააღდგომო ციკლის ჩვენება. თავად ლიტურგიული დრამის შექმნილის ნიშანია დაამკვიდროს და განავრცოს ეკლესიის ბატონობა საზოგადოებაში სათეატრო სანახაობით. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ბიბლიური სიუჟეტიდან აღებულია უმნიშვნელოვანესი საეკლესიო მოვლენაა - აღდგომა, რომელიც სხვათაშორის, როგორც კათოლიკურ, ასევე მართმადიდებულ ეკლესიაში ყოველთვის თეატრალიზირებული იყო და არის.

ეპისკოპოს ეტევალდის მიერ შექმნილი დრამა „სამი მარიას დატირება,“ უპირველეს ყოვლისა იმითაა საინტერესო, რომ აქ უფრო მეტად ყურადღება

გამახვილებულია წარმოდგენის ვიზუალურ მხარეზე და ზუსტადაა მითითებული მონაწილეთა ჟესტიკულაცია. თეატრი უკვე იყენებს სხეულის ენას. იგი თხზავს გარემოს, დაწვრილებით აღწერს ყოველ დეტალს. ცნობილია, რომ წარმოდგენა იმართებოდა საკურთხეველსა და მრევლის დასაჯდომ ადგილს შორის, რომელსაც ნავი ეწოდება და რომელიც ყველაზე კარგ ადგილს წარმოადგენდა, როგორც ბუნებრივი განათების თვალსაზრისით, როგორც სახილველად, ასევე აკუსტიკურადაც.

მოქმედება იწყება მარია მაგდალინელის ვიზუალური ქმედებით, რომელიც ეპისკპოპოს დაწვრილებით ააქვს აღწერილი:

„ხელის ნაზი მოძრაობით იგი მზერას აპყრობს მამაკაცთა გუნდს, სახე დანაღვლიანებული და თვალცრემლიანი კითხულობს: ო, ძმებო! და სხეულის ნაზი მოძრაობით იჩოქებს. შემდეგ მუდარის მზერას აპყრობს ქალებს და აღმოხტება: „და დებო...“[202]

ეკლესიაში, კათოლიკური იქნება ის თუ მართლმადიდებული, მრევლი დღესაც გაყოფილია. საკურთხევლიდან მარცხენა მხარეს მამაკაცები, ხოლო მარჯვენა მხარეს ქალები არიან.

შემდეგ ეპიზოდში მარია მაგდალინელი გულზე მჯიღის ცემითა და ტირილით, რომელსაც თან ახლავს თითქოსდა მშველელის ძებნა, რაც მისი ნელი თავის მოძრაობით იკვეთება, იგი ხან მარჯვნივ და ხან მარცხნივ იხედება, ვიზუალური აქტის ასახსნელად შემდეგ სიტყვებს ამბობს:

„....სად არის ჩემი იმედი! (შემდეგ კვლავ გულზე იცემს ხელს). სად არის შველა?... აქ თავდახრილი ეცემა იესოს ფერხთით ანუ საკურთხეველთან.“[203]

ჩანაწერებიდან იკვეთება, რომ უპირატესობა ენიჭება ჟესტიკულაციას. სხეულის მოძრაობით გამოიხატება ქალის გულის ტკივილი და სევდა, თითოეულ ვერბალურ აქტს ნონ-ვერბალური აქტი უსწრებს წინ. როგორც ოსკარ რემეზი ამბობდა: „რეჟისორს ესმის სპექტაკლის ტემპო-რიტმი, ხედავს მის პლასტიკას და ეს სივრცობრივ დროითი შთაბეჭდილება ჩაქსოვილია, გაერთიანებულია ერთ მთლიანობაში.“[204]

მოქმედება სანახაობის დასაწყიშივე კრიტიკული სიტუაციით იშლება: ორი მოკვდავი ქალის სტატიური მოძრაობით. მარია უფროსი და მარიამ მაგდალინელი სხეულის „ენით,“ რაც გამოიხატება ერთმანეთთან ჩახუტებით,

ნიშნად იმისა, რომ ორივეს ერთი ტკივილი აერთიანებთ, ქრისტეს ხატთან ორივე პერსონაჟის დაჩოქებითა და მის ფერხთქვეშ გულშემზარავი ტირილით; მიუხედავად იმისა, რომ მათი მოძრაობა შესაძლებელია აღვიქვათ, როგორც სტატიური მოძრაობა, ვიზუალური გამოხატვის ამ აქტს ის დატვირთვა აქვს, რომ ყოველი ეს გამოსახულება ასახავს რიტუალურ ცოდნასა და საეკლესიო სიბრძნეს ყოველგვარი მსჯელობისა და კამათის გარეშე. შემდეგ ეს მოძრაობა განცალკავდება ვერბალური აქტით:

„მარია უფროსი: (აქ იგი უთითებს მარია მაგდალინელს) ო, მარია მაგდალინა, (შემდეგ უთითებს ქრისტესკენ), ჩემო ტკბილო მასწავლებლის ვაჟო (აქ იგი ეამბორება მაგდალინელს და ეხვევა ორივე ხელით...) დაიტირე ჩემთან ერთად (უთითებს ისევ ქრისტესკენ) სიკვდილი უტკბილესი ვაჟისა... ვისაც ასე უყვარდი... (აქ მუხლდაჩოქილი იწყებს ქვითინს).“[205]

როგორც ვხედავთ, ეს აქტიც გამდიდრებულია სხეულის ენით. ეპისკოპისის მიერ მოცემული ჩანაწერიდან, მოქმედ გმირთა სტატიური მოქმედება ანალოგიაა ეგვიპტურ პირამიდებზე გამოხატული სტელებისა და ფრესკული ფერწერისა, სადაც თითოეული ადამიანის მოძრაობა გამოხატულია სტატიურად. პლოტინოსი წერდა:„ეგვიპტელი ქურუმნი თავიანთი სიბრძნის გადმოსაცემად იყენებდნენ არა დამწერლობას, რომელიც ბაძავს ხმასა და სიტყვას, არამედ ხატავენ გამოსახულებებს და დგამენ თავიანთ ტაძრებში, როგორც აზრობრივ შინაარს თვითოეული საგნისას. ამრიგად, ყოველი გამოსახულება ასახავს ცოდნასა და სიბრძნე ყოველგვარი მსჯელობისა და კამათის გარეშე. შემდეგ შინაარს განაცალკავებენ ხატთაგან (ხდება გამოსახულების ინტერპრეტაცია), აზრზს სიტყვებში აყალიბებენ და უძებნიან საფუძველს“[206] ქრისტიანულ ტაძრებშიც მონაწილენი „ხატავენ“ გამოსახულებებს და დგამენ თავიანთ ტაძრებში, როგორც აზრობრივ შინაარს თითოეული საგნისა. ეპისკოპოსს, როგორც ჩანს, კარგად ჰქონია შესწავლილი ადამიანის ფსიქო-ფიზიკური აპარატი და ამავე დროს ადამიანის ფსიქიკა.

წარმოდგენის დასასრულს, სანახაობაში მონაწილე ქალები ღმერთს ევედრებიან, მუხლდაჩოქილნი, თავდახრილი და პირჯვარის წერით ისინი მოუწოდებენ მაყურებელს მათთან ერთად ლოცვისაკენ. ორივე ხელის ზეცისკენ აღმართვით მადლობას ეუბნებიან ღვთისმშობელსა და უფალს, მარია უფროსი:„მას, ვინც

გაგვანთავისუფლა ყოველგვარი ცოდვებისაგან.“[207] წარმოდგენა მთავრდება მონაწილეთა ტირილით, რათა მაყურებელში გამოიწვიონ საკუთარი თავის შეცოდებისა და მათი ცოდვების მონანიების სურვილი, რათა უფრო მეტად მიაჯაჭვონ ეკლესიას. ჟესტიკულაციით იხატება, რომ წარმოდგენა გაიმართა ღმერთისთვის, მის სადიდებლად. თვალი რომ გადავავლოთ ანტიკური თეატრის ისტორიას, დავინახავთ, რომ ამგვარი ქმედება ანალოგიაა რიტუალური და უძველესი სათეატრო სანახაობისა, სადაც როგორც ცნობილია წარმოდგენები იმართებოდა ღმერთების სადიდებლად.

შესაძლებელია ითქვას, რომ ავტორის მიზანი მაყურებელ-მრევლში ჰარმონიისკენ სწრაფვის სურვილის დაბადებაა. ეპისკოპოსი ვერბალური, ნონ-ვერბალური და გალობის მეშვეობით ცდილობს ჰარმონიის შექმნას.

მარციალას საძმოს მიერ შექმნილი დრამა „ბრძენი და უგუნური ქალწულები“ მათეს სახარებიდან, ათი ქალწულის იგავისა და ანგელოზი უმჟღავნებს მარიამს იესოს აღდგომას, თავების ინსცენირებას წარმოადგენს. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ახალი აღთქმა - სახარება, მთლიანად აგებულია იგავური „მეტყველების“ პრინციპზე. „სიძისა“ და „ქალწულის,“ აგრეთვე „ქორწინების“ ალეგორიულ მნიშვნელობას ცენტრალური ადგილი უჭირავს მაცხოვრის ქადაგებაში. „სიძე“ თავად მაცხოვარს აღნიშნავს, „ქალწული“ - ქრისტიანული თვალსაზრისით სიმბოლოა ბუნების სულისა, „ქორწილი“ - მართალთა ნეტარებას, ღვთაებასთან ზიარებას მიუთითებს ქვეყნის დასასრულისა და საშინელი სამსჯავროს შემდეგ. არც ეს პრინციპი დაურღვევიათ საძმოს წევრებს და დრამის პერსონაჟებად გამოიყვანეს ქალწულები, სიძე და ანგელოზი. მახარებლები - მათე, მარკოზი, ლუკა და იოანე - გვაუწყებენ, რომ აღსრულდა წინასწარმეტყველება: ქრისტეს ჯვარცმის შემდეგ, მესამე დღეს, კვირის ცისკარზე, მკვდრეთით აღსდგა უფალი და მაცხოვარი. დღეს, კვირის ცისკარზე, მკვდრეთით აღსდგა უფალი და მაცხოვარი. ანგელოზმა ეს ამბავი პირველად ქალწულებს აუწყა... მორწმუნეთა ანგელოზმა ეს ამბავი პირველად ქალწულებს აუწყა.... მორწმუნეთა ეკლესიას კი შთააგონა: „ქრისტე აღსდგა მკვდრეთით, სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი და საფლავების შინათა ცხოვრების მიმნიჭებელი.“[208] სწორედ ამ ამბით იწყება მარციალას საძმოს დრამა-წარმოდგენა. ანგელოზი დასტრიალებს იმ გამოქვაბულს, სადაც ქრისტე ესვენა. იგი ხან აფრინდება და ხან ჩამოფრინდება,

აქ აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ საეკლესიო წარმოდგენები, ანტიკური თეატრის მსგავსად, იყენებს „მაშინერიას.“ ანგელოზის შემსრულებელი პლასტიკითა და ჟესტიკულაციით გამოხატავს მის შინაგან ემოციას, როგორც დრამაშია გამოკვეთილი, ესაა ცეკვა სიმბოლოებით დატვირთული, რომელსაც შემდგომ ვერბალურად ხსნის, რომ „ის, ვისაც თქვენ ეძებთ გამოქვაბულში, ო, ქრისტიანნო, აქ არ არის. იგი აღსდგა, როგორც თავად წინასწარმეტყველებდა წადით, შეატყობინეთ მის მიწაფეებს, რომ იგი გალილეაში გამოგეცხადებათ. სიმართლისათვის აღსდგა უფალი. ალილუია!“[209] მსგავსი ღაღადება, რომელთაც ასრულებდნენ ტაძრებში, ანალოგიაა ძველი ეგვიპტური კულტურისა, კერძოდ შუა სამეფოს ხანითაა დათარიღებული, ერთ-ერთ პირამიდაში აღმოჩენილი პაპირუსი, სადაც წერია:„შენ კვლავ ცოცხლობ და სული შენი არ განეშორება შენ სხეულს... თვალნი შენნი შენ გეძლევა, რათა იხილო, ყურნი შენნი - რათა ისმინო სიტყვანი, ბაგენი შენნი წარმოიტყვიან, ფერხნი შენნი დადიან, ხელნი შენნი მოძრაობენ შენთვის. შენი სხეული იზრდება და შენ გრძნობ ჯანს ყოველ შენს ასოში. შენი გული შენთანაა. შენ ადიხარ ცად და იღებ ჭამადს მკვდართა ღმერთისაგან და მსხვერპლს ნეკროპოლისის მეუფესაგან!“[210] ეგვიპტლებს სწამდათ, რომ მკვდარი ღმერთის აღდგომა შესაძლებელი იყო ანუ სულის რეინკარნაციისა:„უკუთუ ოსირისი ცოცხლობს, ისიც იცოცხლებს. უკეთუ ოსირისი არ მომკვდარა, არც ის მოკვდება, უკეთუ ოსირისი არ დაღუპულა, არც ის დაიღუპება.“[211] მორწმუნეთათვის ქრისტეს აღდგომა დაკარგული სამოთხის პოვნასა და მისკენ დასაბრუნებელ გზას ასახავს, ანუ ხდება განწმენდა, კათარზისი. თუ გავავლებთ პარალელს არისტოტელესეული კათარზისის იდეასთან, რომელიც ძველ ბერძნული მისტერიებიდან მოდის და მიუხედავად იმისა, რომ ის დაკავშირებულია დიონისეს კულტთან, ტრაგედიის წარმოშობასთან, დავინახავთ, რომ ამავდროულად მისი მიზანი ღვთაებრივი ცხოვრების ზიარება და მომავალი ნეტარებაცაა. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია ითქვას, რომ ყველა ეპოქაში არეკლილია ინიციაციის უმაღლესი მიზნები და იდეალები: დაკარგული ღვთაებრივი ყოფისა და ცნობიერების ძიება. სახარებაში მოთხრობილია და წარმოდგენაში გამოყენებულია იგავი უგუნურსა და გონიერ ქალწულზე, სადაც ალეგორიულადაა გადმოცემული ჭეშმარიტ მორწმინეთა სულიერი ცხოვრების გზა. უგუნურ ქალწულთა ცოდვა უპირველეს

ყოვლისა ურწმუნოებაა, ისინი ცეკვა-თამაშით ცდილობენ ანგელოზის დაჭერას და მის გაჩუმებას, რადგანაც მათ არ სწამთ მისი სიტყვებისა, რომ ქრისტე აღსდგა და კიდევ, მათ მიერ გამოხატული სიზარმაცე, რის გამოც ანთებული ლამპრების გარეშე დარჩნენ და უფლის კარს მიღმა აღმოჩნდნენ. მათ ტირილით შეღაღადეს სიძეს:„უფალო, უფალო, განგვიღე ჩვენ!“ უფალმა კი ასე მიუგო მათ:„ამინ გეტყვით თქვენ, არა გიცნით თქვენ.“[212] საძმოს დრამაში ვხვდებით უგუნურ ქალწულთა ჩივილს:„ო, მჭმუნვარნო, ო, უბადრუკნო! ჩვენ ძალიან დიდხანს გვეძინა, გვიწილადეთ თქვენი ზეთისაგან, ვინაიდან ლამპრები გვიქრება; შეგვიწყალეთ უგუნურნი, რათა არ ვიყოთ გარიყულნი, როცა სიძე გიხმობთ თქვენ თავის სახლში. ო, მჭმუნვარნო, ო, უბადრიკნო!”[213] როგორც ცნობილია, ქრისტიანობა ცოდვად მიიჩნევს მცონარეობას. მათეს სახარება გვამცნობს, რომ ”იფხიზლეთ და ილოცეთ, რომ არ ჩავარდეთ განსაცდელში, სული მხნეა, ხორცი კი უძლური.“[214]

რელიგიური თვალსაზრისით სიფხიზლე, არა მარტო ფიზიკური დაღლილობის გადალახვაა, უპირველეს ყოვლისა სულიერი სიძლიერის გამოვლინებაა. ამიტომაც მოუწოდებს სახარება:„იფხიზლეთ, ვინაიდან არ იცით, არც დღე, არც საათი, როდის მოვა კაცის ძე.“[215]

სასიძო-ქრისტეს ამგვარი მიმართვით მთავრდება დრამაც:“ჭეშმარიტად გეუბნებით თქვენ: არ გიცნობთ, რადგანაც არ გაქვთ ლამპარი. ისინი, ვინც ამ კარში შემოდის, შემოდის სინათლით!“[216] სინათლე, კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, სიმბოლოა მარადიული ცხოვრების გამოვლენისა.

სიუჟეტის გამძაფრების მიზნით, ავტორმა, უგუნურნი ეშმაკს წააყვანინა. მოულოდნელობის ეფექტით ეშმაკი ეკლესიის იატაკიდან ამოდის, თითქოსდა ქვესკნელიდან და მას გარდა იმისა, რომ ნიღაბი უკეთია, შემსრულებელი მის პერსონაჟს განასახიერებს ვიზუალურადაც. იგი ცდილობს სწორედ ისე იმოძრაოს, რომ მხილველს თვალნათლივ წარმოუდგინეს ეშმაკის რეალური სახე. როგორც ცნობილია, საეკლესიო თეატრში ეშმაკის გამოჩენა პირველად ამ დრამაში მოხდა, რაც შესაძლებლად მიმაჩნია იმით ავხსნა, რომ მაყურებელზე შექმნილიყო ემოციური ზეგავლენა, კონფლიქტი გახდა სახილველი, რათა თვალნათლივ დაენახათ და გაეაზრებინათ ცოდვილთა ცხოვრების საბოლოო გზა - ჯოჯოხეთი. წარმოდგენის დასასრულს კი, ქრისტეს თაყვანს სცემენ იუდეველთა

წინასწარმეტყველნი: სივილა, ვირგილიუსი და ნობუქოდონოსორი. თაყვანის სცემის ეს სცენა საკმაოდ პომპეზურადაა წარმოდგენილი, მხოლოდ ნონ-ვერბალურად. აქ სიტყვა სრულიად ზედმეტი აღმოჩნდა წარმოდგენის შემქმნელთათვის. როგორც ჩანს, საძმოს მთავარი მიზანი ძალთა დემონსტრაციის მოხდენას წარმოადგენდა. თუ ”ძლიერი ამა ქვეყნისანი” აღიარებენ მაცხოვარს, უბრალო მოკვდავნი მით უფრო უნდა შეუდგნენ ქრისტეს გზას და აღიარონ იგი.

სამწუხაროდ, ჩვენამდე მოღწეული არ არის ცნობები იმის შესახებ, თუ რომელ „კილოს“ იკავებდა ეს წარმოდგენები. როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების საეკლესიო ენა რვა ძირითადი „კილოსაგან“ შედგებოდა:

1. დორიული
2. ჰიპოდორიული
3. ფრიგიული
4. ჰიპოფრიგიული
5. ლიდიური
6. ჰიპოლიდიური
7. მიქსოლიდიური
8. ჰიპომიქსოლიდიური

ყოველივე ეს საფუძვლად დაედო შუა საუკუნეების ევროპის საეკლესიო წირვა-ლოცვებსა და მუსიკას ანუ გალობას. ამასთანავე, სიმბოლური მნიშვნელობის მოქმედებას აცილებდა ორი სასულიერო პირთა ჯგუფი ანუ საკრალური დუო, რომლებიც მამაკაცებისგან შესდგებოდა.[217] ამგვარი სანახობა ანტიური თეატრის - ქოროს გადმონაშთია. წარმოდგენაში, როგორც ვნახეთ შენარჩუნებულია ბერძნული თეატრისათვის დამახასიათებელი მოქმედების ჩარჩო - სამი ერთიანობის კანონი.

ამდენად, ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღნიშვნა, რომ, თუკი ექსპლიკაცია ანუ სარეჟისორო გეგმა არის მომავალი წარმოდგენის, მისი სამზადისის საფუძველი, მაშინ „სამი მარიას დატირებაც“ და „გონიერი და უგუნური ქალწულებიც“ შესაძლებელია ექსპლიკაციის ნიმუშებად ჩაითვალოს.

ეტიმოლოგიურად ექსპლიკაცია ლათინური სიტყვაა - explictio და ნიშნავს ახსნას, გაშლას: 1. პირობითი ნიშნებისა და სიმბოლოების ასახსნელი ტექსტია და 2. დრამატული სპექტაკლის, ოპერისა და ბალეტის შემოქმედებითი გეგმაა,

რომელსც ერთვის რეჟისორის მითითებანი გააფორმების, მოქმედ პირთა დახასიათებისა და სხვათა თაობაზე.[218] ვინჩესტერის ეპისკოპოსის ეტევალდისა და წმინდა მარციალას საძმოს მიერ შექმნილ ძეგლს, შესაძლებელია ვუწოდოთ ბიბლიური სიუჟეტის ინსცენირებასთან ერთად სარეჟისორო გეგმა, სადაც აღნიშნულია მომავალი წარმოდგენების მიზანსცენები და სასცენო ეფექტები. ამიტომაააც მიმაჩნია, რომ ეტევალდის ლიტურგიული დრამა ესაა სათეატრო ლიტერატურა, რომლის გაცნობისას ნათელი ხდება, რომ სასცენო ხელოვნების პრაქტიკაში სარეჟისორო ექსპლიკაციის სახეობა ყოველთვის არსებობდა, მხოლოდ სხვადასხვა ფორმით. არსებითი მიზანი ხომ ყველა მეცნიერული კვლევა-ძიებისა თეატრის ისტორიის და რაღა თქმა უნდა სათეატრო აზრის წინაშე, მაქს ჰერმანის მოთხოვნით, არის რეკონსტრუქციული „პირველ რიგში საჭიროა ამოცანა დაისახო, კრიტიკული შეფასებით თავმოყრილი მასალები, გადმოცემული ხარვეზების კომბინაციური დამატებითი რეკონსტრუქციებით, წარსულის თეატრალური წარმოდგენა ისევ „ცოცხალი“ გახადო. საშუალებანი, რომლებიც მასალების პოვნისა და დამატებითი აგებისათვისაა საჭირო, ჯერ სხვა არაფერია თუ არა ისტორიულ-ფილოლოგიური კრიტიკა საერთოდ მაგრამ, თეატრის ისტორიული აზრის ანალიზისთვის ისიც საჭიროა, რომ ხელოვნების ამ სფეროს განსაკუთრებულობას უკანასკნელამდე გაუმკლავდეს. სრული და მთელი სურათი წარმოიქმნას იმათთვის, ვისაც მოცემული წარმოდგენა არ უნახავს. რამდენად ძნელია მოინახო საშუალებანი და გზები, რომ გადმოცემულის ნამსვრევებიდან წარსული წარმოდგენა, ასე თუ ისე, ნათლად ისევ წარმოსახო. ყოველივე ამის შემდეგაა ნებისმიერი კვლევა მიზანშეწონილი და საფუძვლიანი.“[219]

შუა საუკუნეების აღმოსავლეთის ქვეყნების სათეატრო აზრი

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შუა საუკუნეების ევროპის იდეოლოგია იყო ღვთისმეტყველება, რომელსაც უკავშირდებოდა ყოველი დარგი ადამიანური ცოდნისა. „მეცნიერება, ფილოსოფია, ხელოვნება - ღვთისმეტყელების მსახურნი იყვნენ და მისი ძირითადი იდეებით ვითარდებოდნენ.“[220] ასევე იყო აღმოსავლეთის სათეატრო სანახაობებში და ანალოგიურად მასზე გამოხატულ სათეატრო აზრში, რომელიც რა თქმა უნდა არ არის ისტორიული კალენდრის

ანუ შუა საუკუნეების მონაპოვარი. ევროპისგან განსხვავებით, აღმოსავლეთის ამ ეპოქას ტრადიციულად გადაეცა ძველი ეპოქიდან მთავარი აზრი თეოსოფია, რომელიც ორი მიმართულებით ვითარდებოდა: ღვთაებრივის ბუნებაში გახსნის - მაგიის - და თვით ადამიანის შინაგანი მეობის გაგების - მისტიკის - მიმართულებით. პირველი გარეგანს ხსნიდა, მეორე - შინაგანს. ორივეს მიზანი სამყაროსა და პიროვნებაში ღვთაებრივის აღმოჩენა იყო. მაგია და მისტიკა მჭიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული. ძველ აღმოსავლურ რელიგიურ სისტემაში მისტიკა ფანტასტიკური, ზებუნებრივი ძალების არსებობას გულისხმობდა, მაგია კი - მათთან კავშირის შესაძლებლობას, რომელიც ანალოგიაა ანტიკური ეპოქისა. როგორც ვიცით, მისტიკური თვალსაზრისი ფართოდაა გავრცელებული ბერძნულ მითოლოგიაშიც, პითაგორას რიცხვთა თეორიასა და პლატონის იდეალისტურ ფილოსოფიაში, აგრეთვე ნეოპლატონისტურ მოძღვრებასა და შუა საუკუნეების ქრისტიანულ იდეოლოგიაში, სადაც მაგიასთან შედარებით, მისტიკა უფრო რეაქციული ხასიათისაა. იგი ადამიანში ღვთაებრივს ეძებს და არა ადამიანის „ღვთაებრივ ამაღლებას.“ რელიგიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ მედიევისტიკის ეპოქის აღმოსავლეთში ყველაზე გავრცელებული რელიგიაა - ბუდიზმი, რომლის პოპულარობა განაპირობა მის მიერ წამოყენებულმა „ხსნის“ გზამ. ამ ქვეყნიურ ცხოვრებას ბუდიზმი ტანჯვად მიიჩნევს, უარს აცხადებს სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლაზე, ქადაგებს პასიურობას და მოთმინებას. ამიტომაც, ბუდიზმი მისაღები გახდა საზოგადოების გაბატონებული ნაწილისათვის. გადავხედოთ მისი წარმოშობის ისტორიას: „ბუდა (სანსკრ.:budha - სიტყვასიტყვით - გასხივოსნებული), ბუდისტურ რელიგიაში არსება, რომელმაც მიაღწია უმაღლეს სიწმინდეს, ნირვანას. ბუდისტურ პანთეონში მარავალი ბუდა არსებობს, მაგრამ ამ სახელით უმეტესად მოიხსენიებენ ჩრდილოეთ ინდოეთში, თანამედროვე ნეპალის სამხრეთ საზღვარზე მცხოვრები შაკიების ტომის ბელადის ძეს სიდჰართა გაუტამას, რომელსაც ბუდიზმის შექმნას მიაწერენ.“[221]

ბუდიზმის (ასევე დჰარმა ან ბუდა დჰარმა, დაახ. ნიშნავს: კანონი, ან გაღვიძებულის კანონი) რელიგია, პრაქტიკული ფილოსოფია, ასევე ზოგიერთი წარმოდგენით ფსიქოლოგია, რომელიც ემყარება ბუდა შაკიამუნის (სიდჰარტა გაუტამას) სწავლებას მომდინარეობს ძველი ინდოეთიდან, დაახ. ძვ. წ. VI - V

საუკუნეებიდან. უდიზმი, ბუდას გარდაცვალებიდან, ინდოეთის ხუთ კონტინეტზე ვრცელდებოდა საუკუნეების განმავლობაში, შემდგომ ორ ათასწლეულში კი დომინანტური რელიგია გახდა ცენტრალურ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ და აღმოსავლეთ აზიაში. ამჟამად ბუდიზმი იყოფა სამ ძირითად მიმდინარეობად: თერავადა (სანსკრ. შთავირავადა), მაჰაიანა და ვაჯრაიანა. მსოფლიოში დაახ. 708 მილიონი მიმდევარი ჰყავს და ერთ-ერთ მსოფლიო რელიგიად ითვლება. მიმდევართა რაოდენობით მეხუთეა მსოფლიოში ქრისტიანობის, ისლამის, ინდუიზმის და ტრადიციული ჩინური რელიგიის შემდეგ. ბუდას მოძღვრების - ბუდიზმის საფუძველია ოთხი ჭეშმარიტება:

ეს ქვეყანა სავსეა სულიერი და ფიზიკური ტანჯვით: ტანჯვაა დაბადება, სნეულება, სიყვარულიც და საყვარელ არსებასთან განშორებაც ტანჯვაა, ტანჯვაა სიბერე და, საბოლოოდ, სიკვდილი.

არსებობს ტანჯვის მიზეზი. ეს არის სიცოცხლის, ყოფნის სურვილი, ლტოლვა ქონებისა და დიდების მოხვეჭისკენ.

შესაძლებელია ტანჯვის თავიდან აცილება: ამისთვის ადამიანმა უარი უნდა თქვას ყოველგვარ სურვილზე.

არსებობს ტანჯვის აცილების სხვა გზა, რაც ადამიანებს საბოლოო ხსნას მოუტანს.

ხსნის გზა რვა საფეხურისგან შედგება:

„მართალი სარწმუნოება, რათა სწამდეს ეს ოთხი ჭეშმარიტება.

მართალი განზრახვა, რათა ადამიანი იქცეოდეს იმ ოთხი ჭეშმარიტების თანახმად.

მართალი ზრახვები, რათა უარი თქვას სიცრუეზე, ცილისწამებაზე...

მართალი ქმედება, რათა არ ავნოს ცოცხალ არსებებს - არც ადამიანს, არც ცხოველს, არც მწერს.

მართალი ცხოვრება, რათა პატიოსნებით მოიპოვებდეს ცხოვრების სარჩოს.

მართალი ძალისხმევა, რათა მუდამ იშორებდეს ამაო ფიქრებსა და ცუდ გავლენებს.

მართალი მეხსიერება, რათა მუდამ ახსოვდეს, თუ კიდე რა დარჩა შეუსრულებელი ჭეშმარიტი ცხოვრების გზაზე.

მართალი თვითჩაღრმავება, რათა მიაღწიოს შინაგან სიმშვიდეს, აღარ აღელვებდეს მიწიერი ზრახვები, არც სიხარული სრულყოფილების მიღწევისა და საბოლოო გათავისუფლების გამო.

მხოლოდ ხსნის გზის რვა საფეხურის გავლის შემდეგ მიაღწევს ადამიანი ხსნას, ბუდასავით გასხივოსნებას, გამოღვიძებას ცრუ ცხოვრებიდან, რომელიც ცუდი და მტანჯველი სიზმარია, ჭეშმარიტ ცხოვრებაში. ამ გამოღვიძებას ბუდიზმში ნირვანა ეწოდება: ეს არის სრული სიმშვიდე - არც სიცოცხლე, არც სიკვდილი.“[222]

სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილ რვა გზას ითვალისწინებდა აღმოსავლური ქვეყნების, ბუდისტური რელიგიის მიმდევართა კულტურა, რომელთა შემოქმედება, იქნებოდა ეს არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, ლიტერატურა თუ თეატრი, რელიგიური თვალთახედვითა და მის საფუძვლებზე დაყრდნობით ქმნიდა ნაწარმოებებს. შესაბამისად შუა საუკუნეების აღმოსავლეთის ხელოვნების შექმნაში, დიდი როლი შეასრულეს მონასტრებმა. ხშირად მონაზვნები ფლობდნენ ისეთ ხელობას, როგორიცაა მხატვრობა, მწერლობა, მკურნალობა და არტისტიზმი. ისევე როგორც დასავლეთის სამყაროში, აღმოსავლეთშიც მნიშვნელოვანი ნაკადი აღმოჩნდა საეკლესიო სახილველი, რომლის მეშვეობითაც სასულიერო წარმომადგენლები ცდილობდნენ ”მასებში” განევრცოთ და მძლავრ იარაღად ექციათ რელიგია. როგორც უკვე მოგახსენეთ, მედიავესტიკის ევროპაში „წმინდა“ ანუ საკრალური წარმოდგენა იმართებოდა გოთიკური სტილის ტაძრებში, ხოლო აღმოსავლეთში კი ბუდისტურ ნაგებობათა ძირითად ტიპებში - კლდეში გამოკვეთილ ტაძრებში, რომელიც არქიტექტურის, ქანდაკებისა და ფერწერის თავისებურ სინთეზს წარმოადგენდა, ხოლო ჩინეთში, კორეასა და იაპონიაში კი, ჩამოყალიბდა ხის ტაძრების სხვადასხვა ტიპი, სადაც ჭარბობდა ბუდისტურ სიუჟეტებზე შექმნილი არა მარტო მონუმენტური, არამედ დაზგური ფერწერაც. სწორედ აქ, ამ გარემოში „ცოცხლდებოდა“ ნო-ს წარმოდგენები, რომელიც შუა საუკუნეების იაპონიაში თეატრალური სანახაობის ფორმებიდან ყველაზე პოპულარული სახილველი გახდა, რომლის წარმოშობის პერიოდად ისტორიკოსები მიიჩნევენ 1374 წელს. იაპონური ნოო, ნო, ნოგაკუ - სიტყვა სიტყვით ნიშნავს ოსტატობას, ტრადიციული თეატრის ერთ-ერთი ჟანრია. რომელიც თავდაპირველად იაპონური სასულიერი ხალხური თეატრის სახეობად,

შემდგომ კი — პროფესიულად ჩამოყალიბდა. XIV-XV საუკუნეებში გადაიქცა ფეოდალური და სამხედრო არისტოკრატიის თეატრად. ნოოს სპექტაკლი შეიცავს მუსიკას, ცეკვას, დრამას. მოქმედება სრულდება ფლეიტისა და სხვადასხვა ფორმის დოლისაგან შემდგარი ორკესტრისა და მამაკაცთა გუნდის თანხლებით (გუნდი აქტიურად ებმება მოქმედებაში). სპექტაკლები იმართება სამი მხრიდან ღია კვადრატულ მოედანზე, რომლის სახურავი ოთხ სვეტს ეყრდობა, სპექტაკლი მიმდინარეობს ფარდისა და დეკორაციის გარეშე, ერთადერთ უკანა უცვლელი დეკორაციის ფონზე, რომელზედაც გამოსახულია მწვანე ფიჭვი ოქროსფერ მინდორზე. გუნდი და ორკესტრი სცენაზეა განლაგებული. ნოოს პიესებს საფუძვლად უდევს იაპონური ბუდისტური ლეგენდებიდან, ისტორიული ქრონიკებიდან და კლასიკური ლიტერატურიდან აღებული სიუჟეტები. მათში ბევრია მონოლოგი, მოგონება. მოქმედება მდორედ ვითარდება, კონფლიქტი თითქმის არ არის. პირი ყოველთვის ორია — სიტე (სინამდვილე) და ვაკი (პარტნიორი). სიტე და მისი თანმხლებნი ნიღბებში გამოდიან, ვაკი — უნიღბოდ. ყველა როლს მამაკაცები ასრულებენ. წარმოდგენა შედგება ხუთი სხვადასხვა ხასიათის პიესისაგან, რომელთა შორის ძირითადი პიესის ელეგანტურობისა და სინატიფის გამოსაკვეთად ინტერმედიის სახით ჩართულია პატარ-პატარა მუსიკალური ეპიზოდები. გრიმი და მიმიკა ნოოს თეატრში არ არის. მსახიობებს გაქვავებული სახე აქვთ, კონკრეტულობას მოკლებული კოსტიუმები ლამაზ კოლორიტს ქმნის.[223] თავდაპირველად ანუ XIV-XV საუკუნეებში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოდგენები სასულიერო პირების უნარისა და ნიჭის წყალობით იქმნებოდა, რომელთა მიზანი, ბუდისტური ხასიათის წარმოდგენებით, რელიგიის პროპაგანდა იყო. როგორც ცნობილია, სანახაობებში მონაწილეობას იღებდნენ საერი პირებიც, რომლებიც ერთპიროვნულად დრამატურგებიც, რეჟისორებიც, მსახიობებიცა და ამავ დროულად დასის ხელმძღვანელებიც იყვნენ. ამგვარი სქემა ძველი ბერძნული თეატრის ასოციაციას ბადებს. ანტიკურ ეპოქაშიც ხომ, თავად პიესის ავტორი გახლდათ სანახაობის შემქმნელი – წარმოდგენის დამდგმელიცა და მონაწილეც.

როგორც ჩანს, იაპონიაში, რელიგია მმართველ ძალას წარმოადგენდა და ამდენად, მისი პროპაგანდა სახელმწიფოებრივ დონეზე ხდებოდა და ამიტომაც, დასი ხშირად იყო მიწვეული საიმპერატორო კარზე.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ დღეს არსებული ნო, სწორედ რომ XIV-XV საუკუნეებში ჩამოყალიბებული სახითაა წარმოდგენილი, რაც ამ ეპოქის იაპონელი დრამატურგისა და დასის თავკაცის კანამის (1333-1384) სახელთანაა დაკავშირებული, რომელიც, „სარუგაკუ-ნო ნოს“ დამაარსებელი და ერთგვარი რეფორმატორია. იგი აღმოსავლეთის თეატრის ისტორიაში იყო პირველი, რომელმაც ტრადიციად შემოიღო თეატრალური დასის მემკვიდრეობით გადაცემა. მისი მემკვიდრე - ძეამი მოტოკიო (1363-1443) კი, მართლაც ტრადიციის ჩინებული გამგრძელებელი აღმოჩნდა. თეატრის ისტორიიდან ცნობილია, რომ სწორედ იგია ავტორი ნოს კანონიკური ფორმების ჩამოყალიბებისა და სათეატრო არის შექმნისა და ჩამოყალიბებისა, რომელიც სამწუხაროდ დღემდე არაა შესწავლილი და გაანალიზებული. დღეს კი, მხოლოდ ტექსტის გაცნობაა შესაძლებელი ინგლისურ და რუსულ ენებზე ადაპტირებული ვარიანტით.[224]

„რა არის ნო?!“ - ამ სახელწოდებით იწყება ძეამის თეორიული ნაშრომი და სანამ ავტორი სათეატრო ხელოვნებას შეეხება, მკითხველს სთავაზობს ბუდიზმის ძირითად მოძღვრებას „ოთხი კეთილშობილური ჭეშმარიტების“ შესახებ, რომელთა თანახმად, ცხოვრება - ბოროტება და ტანჯვაა, დაბადებისა და ცხოვრების მიზეზი- ქმედება, მოქმედება, რომლის მიზეზია - სურვილები, ბოროტებისაგან - ესე იგი - სიცოცხლისაგან გათავისუფლების მიღწევა ამქვეყნიურ სურვილებზე უარის თქმით შეიძლება და ბოლოს, სურვილებისგან თავის დახსნის გზა - ბუდიზმის მოძღვრების მიყოლაა, რომელიც მორწმუნეებს სთავაზობს „ხსნის კეთილშობილურ რვა გზას.“[225] იგი მათ ურჩევს და შეიძლება ითქვას აიძულებს კიდეც დაიცვან ჭეშმარიტი – „უბიწო შეხედულებანი,“ „მისწრაფებანი,“ „ლაპარაკი,“ „ყოფაქცევა“ და ა.შ. ბუდისტის საბოლოო მიზნად მის ხსნის გზაზე ნირვანას მიიჩნევს - ამქვეყნიურობისგან სრულ განდგომას, ხოლო სიკვდილის შემდეგ სანსარიდან გამოსვლას, ახალ სხეულში მოჩვენებითი გადასვლათა შეწყვეტას.[226] თავდაპირველად ბუდიზმის თანახმად, ადამიანის ხსნა მთლიანად დამოკიდებული იყო მის პირად მონდომებაზე, მის პირად „ნო“-ზე ანუ უნარზე, ნიჭზე და არა ღმერთის დახმარების იმედზე, არა მის საზოგადოებრივ მდგომარეობსა და წარმოშობაზე. შესაძლებელია, სწორედ აქედან წარმოსდგა ამ თეატრის სახელიც. როგორც ვხედავთ, თავდაპირველად ძეამმა მკითხველს კიდევ ერთხელ შეახსენა

რელიგიის ძალა და მიზანი, ადამიანის უნარიანობა და ცხოვრების რაობა. ნო-ს თეატრის უპირველესი მიზანიც ხომ, ბუდიზმის პროპაგანდა გახლდათ, რომლის მთავარ ელემენტად ნაშრომის ავტორს სიტყვა მიაჩნია: "სიტყვა ძალაა, რომლის წარმოთქმისას თითოეული ჩვენგანი თავის თავში აღიქვამს და წარმოადგენს გაგონილს თავისებურად, ისე როგორც მას შეუძლია..."[227] გავიხსენოთ ძველი ანტიკური თეატრი, სადაც უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ვერბალურ აქტს, გადავავლოთ თვალი იოანეს სახარების დასაწყისს:"თავდაპირველად იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი"[228] ამგვარი პარალელების შემდეგ ნათელი ხდება, რომ ცივილიზაციის განვითარების ყველა ეტაპზე უმთავრესი იყო სიტყვა, რადგანაც ადამიანი ვერბალური აქტის განხორციელებით – ლოცვით ახერხებდა ღმერთისადმი თაყვანისცემას, რომელსც, რა თქმა უნდა, ვიზუალური აქტიც ახლდა თან, რაც ერთგვარ სინთეზს ქმნიდა. „თეატრს კი აინტერესებს ტექსტი მხოლოდ და მხოლოდ როგორც მიმიკური გამოსახვის შემადგენელი ნაწილი."[229]

ძეამისათვის სიტყვის ელფერისა და მთლიანობის შეგრძნება მოაქვს მუსიკას. როგორც ცნობილია, იაპონიაში მუსიკის თეორია დამყარებული იყო ერთიანი ხმის განმსაზღვრელი როლის პრინციპზე ანუ ცალკე აღებულ ბგერაზე, რომელიც განსხვავდებოდა ევროპული მუსიკის თეორიისაგან, სადაც მთავარი როლი ენიჭებოდა ბგერის თანაფარდობას. თავად მუსიკა ხომ, მუსიკე-დან წარმოიშვა, რაც „მუზების ხლოვნებას" ან „მუზების მიხედვით აღზრდას გულისხმობს, რაც არის გონისა დ სულის განმავითარებელი საქმიანობა."[230] უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ „ადრე (ძვ.წ.V საუკუნეში) ბერძნული მუსიკა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სხეულის მოძრაობასთან, ცეკვასთან (Orchesis) და უფრო ადრე (ძვ.წ. VIII საუკუნეში) ეპიკურ ჰექსმეტრის ლექსის რიტმთან დაკავშირებული მოჩანს. ქორული ლირიკაც (ძვ.წ. VII-V საუკუნეებში)და მოგვიანებით ტრაგედიების ქოროები (ძვ.წ. V საუკუნეში) გასაგები ხდება ცეკვისგან, რადგან ქორო, ანტიკურ საბერძნეთში, გუნდურ ცეკვას ნიშნავს და პირველად, დღევანდელი მნიშვნელობით ქრისტიანული ხანიდან იხმარება."[231] აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ „მუზიკეს" დანაწევრებას პოეზიით და „წმინდა" მუსიკად თავად პლატონიც კი შეებრძოლა, მაგრამ ამაოდ. ამგვარად, „მუსიკის დრამის" ფესვები „მუზიკე-ში" იმალება და აქედან გამომდინარეობს რიხარდ

ვაგნერი, როცა მან ოპერა მუსიკალურ დრამად აქცია, რომლის დროს „ტრადიციული“ ე.წ. „ნომრების ოპერა“ – ცალკეული არიებით თუ დუეტებით აკინძული მოქმედება – მუსიკალურ ერთობად წარმოადგინა.[232]

იაპონელი თეორეტიკოსი - ძეამი - კი თვლის, რომ „ლუის სისტემა (რომელიც შეიქმნა VII საუკუნეში და პირველი მცდელობა იყო პოლიფონიური მელოდიის შექმნისა) თორმეტსაფეხურიანი ხმის წყობა ანუ პენტატონიკა, რომელიც შეესაბამება წელიწადის თორმეტ მთვარეს და ცხოველების სახითაა წარმოდგენილი, ჩვენი (იაპონელების) ხალხის ძირიდან მოდის და შესაძლებლობას გვაძლევს საკუთარ თავში ჩავიხედოთ ანუ მოხდეს შინაგანი ხედვის აქტი;“[233] ეს პატარა მონაკვეთი შესაძლებლობას მაძლევს ვთქვა, რომ ძეამი პროფესიონალური ხედვით აფასებს მუსიკას. მისთვის მისაღები ხდება პოლიფონიური მელოდია. ისეთი ცნებების ხმარება კი, როგორიცაა „საკუთარ თავში ჩახედვა“ ან „შინაგანი ხედვა“ მაფიქრებინებს, რომ ავტორი კარგად იცნობდა ადამიანის ფსიქოლოგიას; იცოდა, რომ მუსიკა, თანაც თანახმიერი მელოდია, მაგიურად მოქმედებს მსმენელზე. ასე რომ, სიტყვისა და მუსიკის თანაფარდობით შესაძლებელი ხდება მაყურებლის დატყვევება.

თეორიულ ნაშრომში არ არის მითითებულ თუ რა ინსტრუმენტებს იყენებდნენ ნოო-ს წარმოდგენისას, მაგრამ ისტორიიდან ცნობილია, რომ „იაპონური მუსიკა ბუდისტური ლიტურგიის ხასიათის მელოდიის სიმღერაა, რომელიც იცნობს მხოლდო რვა მელოდიის ფორმას: ფლეიტა, ერთი დიდი დასარტყამი ინსტრუმენტი, ორი მცირე მოცულობის დოლი, რომელიც წარმოადგენს ორკესტრის მეტრიულ საფუძველს. განასახიერებს ისე, როგორც მორთულობის ძირითადი პრინციპია უბრალოება და სტილიზება.“[234]

და ბოლოს. „მოქმედება, რომლის ძირითადი შემადგენლობაა პოზა და მონაცვლეობითი ჟესტიკულაცია. ესაა ცეკვა, ცეკვა სიმბოლოებით დატვირთული. მთავარია ჩვენ გავერკვეთ ეპოქაში, ჩავსვწდეთ მის იდუმალ სულს - წერს ძეამი - გავახილოთ თვალები და მივაღწიოთ იუგენსს, სილამაზის დამნახველი კი ჰანას მოიპოვებს;“[235]

„მიმიკური ენა,“ სიტყვასთან ერთად ან მის გარეშე, განსაკუთრებულ სახეს ღებულობს ბუდიზმში, რომელიც, მაგალითად იცნობს სხვადასხვა პოზებსა და ჟესტებს, რომლებითაც აზრი გამოითქმება უსიტყვოდ, რომლის დროს არსებობს

პოზებისა და ჟესტების ეგრეთ წოდებული „ანბანი,“ რომელთა ცოდნა წინაპირობაა ამგვარი მიმიკური გამოსახვის გაგებისათვის. სწორედ ამ ვიზუალურ ანბანს სთავაზობს ძეამი თეატრის პროფესიონალებს:

„მიმიკა და პოზა:“

1. „განმუხვტის პოზა“ - რომლის დროს ადმიანი ზის, მარჯვენა ფეხი იატაკზე, მარცხენა ფეხი კი მოხრილია ისე, რომ ფეხის გული მიბჯენილია მარჯვენა ფეხის ბარძაყზე.
2. „კეთილშობილი პოზა“ - ადამიანი ზის იატაკზე და ორივე ფეხი ერთმანეთზე აქვს გადაჯვარიინებული. ალბათ, ყველას წარმოგვიდგება ამგვარი მდგომარეობის აღწერისას ბუდას პოზა. შესაზლებელია ამიტომაც ეწოდა ”კეთილშობილური.”
3. „ცეკვითი პოზა“ - რომლის დროსაც ადამიანი დგას, მარცხენა ფეხი ოდნავ მოხრილი, იატაკზეა, მარჯვენა ფეხი კი მოხრილი, თითქმის მიბჯენილი მარცხენა ფეხზე

„მიმიკური ჟესტები:“

1. „არგუმენტაცია,“ რომლის დროს მარჯვენა ხელის ცერი და საჩვენებელი თითი ერტმანეთზე მიბჯენილი წვერებით, ხოლო დანარჩენი სამი თითი პარალელურადაა გამართული
2. „გაცემის ჟესტი“ - მარჯვენა მკლავი ნახევრად მოხრილია და ხელი, ყველა თითით აწეულია პერპენდიკულარულად
3. „მსხვერპლშეწირვა, თავგანწირვა“ - ორივე მკლავი მოხრილია ისე, რომ ორივე ხელის გული და თითები მიბჯენილია ერთმანეთზე, როგორც ეს ლოცვის დროს ხდება ხოლმე. და მრავალი სხვა პოზა და ჟესტი, რომლის ცოდნაც ესაჭიროებოდათ არა მხოლოდ იაპონელი თეატრის მსახიობებს, არამედ მაყურებლებსაც.[236]

ავტორის მიზანია თეატრალური წარმოდგენის ხილვისას მაყურებელმა განიცადოს თვალწარმტაცი და მოულოდნელი სიხარული, მიუხედავად იმისა, რომ ძეამი ტრადიციების მიმდევარია, როგორც ყველა იაპონელი, იგი მაყურებელს მოუწოდებს ეპოქაში, თანადროულობაში გარკვევას, რაც ალბათ იმის მანიშნებელიცაა, რომ შეუძლებელია იცხოვრო წარსულით, დროს ფეხი უნდა აუწყო და გაერკვე თუ რა ხდება შენს ირგვლივ. შესაძლებელია, შუა

საუკუნეების ეპოქაში თქმა იმისა, რომ „გავერკვიოთ ეპოქაში,“ ერთგვარ რევოლუციურ მოწოდებასაც წარმოადგენდა, რადგანაც ბუდიზმი, როგორც უკვე აღვნიშნე ამქვეყნიურ ცხოვრებას უარყოფდა, ძეამი კი, მიუხედავა იმისა, რომ რელიგიურ თემატიკაზე აგებდა სათეატრო სანახაობების რეპერტუარს, ხალხს მოუწოდებდა რეალური ცხოვრების გარკვევაში, რაც სამყაროს შეცნობასაც უნდა ნიშნავდეს.

თეორიული ნაშრომი „რა არის ნო?!” გვამცნობს, რომ ესაა სიტყვა, მუსიკა, მიმიკა, რომელიც თავის მხრივ დატვირთულია მრავალი სიმბოლოებით. ანუ ესაა სინთეზური ნაწარმოები, რომელიც ცდილობს მოახდინოს მაყურებელში გონებისა და სულის გამოღვიძება; ძეამი თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი პირველია, მით უმეტეს აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან, რომელიც იყო პროფესიონალი მსახიობი, დრამატურგი და ამავე დროს თეორეტიკოსი, რომლის ჩამოყალიბებული კანონიკური ფორმები საშემსრულებლო წესებად იქცა.

III თავი

სათეატრო აზრის მიმოხილვა საქართველოში

(თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის საწყისებიდან აღორძინების ეპოქის ჩათვლით)

ქართულმა სანახაობითმა ხელოვნებამ მარტივი ხალხური ფორმებიდან თანამედროვე თეატრამდე მრავალსაუკუნოვანი გზა გაიარა. სანახაობითი

კულტურის დიდ ტრადიციას ადასტურებს არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი თეატრალური ნაგებობები თუ სხვადასხვა დანიშნულების ნივთები, რომლებზედაც გამოსახულია საკულტო-სანახაობითი სცენები. თრიალეთში აღმოჩენილ ვერცხლის თასზე (ძვ. წ. II ათასწლ. შუა ხანა) გამოსახული ნიღბოსანთა საფერხულო წყობის მისტერია, რომელიც „თავის საფერხულო წყობით ანალოგიას პოულობს განაყოფიერების კულტთან ბერიკაობასა და ხეთური განაყოფიერების ღვთაების ტელეფენიუმის კულტუდან გამომდინარე სვანურ „ადრეკილაის“ და „მელია-ტულეფიას“ ფერხულებში. უფლისციხეში, როგორც დიმიტრი ჯანელიძე წერს, ერთი ნაგებობათა კომპლექსის შესწავლისას აკადემიკოსი შალვა ამირანაშვილი მისულა დასკვნამდე, რომ იგი ანტიკური ხანის სათეატრო შენობა ყოფილა. მეცნიერ-თანამშრომელს თამარ ქარუმიძეს კი ყურადღება მიუქცევია თეატრად მიჩნეული შენობის გვერდით კიდეში ნაკვეთ, სამი მხრიდან კედლებით შემოზღუდულ მცირე მოედნისათვის, რომელიც წარმოადგენს გრძელ ოთხკუთხედს, რომლის ჩრდილოეთ კედელთან კლდეში ამოკვეთილია მაყურებელთა ადგილების რამდენიმე მწკრივი (საფეხურები); ეს მცირე მოედანი უნდა წარმოადგენდეს უტევანს (საასპარეზოს).”237 დიმიტრი ჯანელიძეს სამართლიანად ადარებს ამ უტევანს კნოზოსისა და ფესტის, მიკენური კულტურის ცენტრებს, სასახლეების „სასცენო მოედნებს,“ რომლებიც შემორჩენილია დღემდე.

კოლხურ მონეტებსა და ქართლში ნაპოვნ სპილენძის მონეტებზე გამოსახული მოცეკვავე (ხარის ნიღბით) – იმდროინდელ ქართველ ტომებში სანახაობათა კულტურის არსებობაზე მეტყველებს. ჩვენში სანახაობითი კულტურის უძველეს ტრადიციას არქეოლოგიურ მონაპოვრებთან ერთად (და უპირატესადაც) ენობრივი მონაცემებიც ადასტურებენ. ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის საშუალებით საერთო ქართველურ დონეზე აღდგება სანახაობითი კულტურის (სიმღერა - ცეკვის, საკრავების და ა. შ) ტერმინები:

ბირქართ:

ბირ- ბირ-ებ-ა „სიმღერა“ (დიალექტ.)

მეგრ. ბირ- ვ-ი-ბირ-ქ „ვმღერი;“ ბირ-ა „სიმღერა.“

ლაზ. ბირ- ვ-ი-ბირ „ვმღერი;“ ბირ-აფ-ა/ ო-ბირ-უ „თამაში; სიმღერა.“

სვან. ბრ- ლი-ბრ-ალ-ი „სიმღერა;“ ლა-ბრ-ალ „სამღერი; სიმღერა.“

ცეკ:

ქართ. ცეკ- ცეკ-ვ-ა

მეგ. ჩაკ- ჩაკ-ალ-ი. შდრ. საბა „ცეკვა ფერის თითებით როკვა“ – „ფეხის ბაკუნით ხმაურით, რხევით სიარული.“

მი-ჩაკ-ალ „ხმაურით, რხევით მიდის“

ძილ:

ქართ. ძილ- ძილ-ი „ჩონგურის სიმი;“ ძილ-ა „მაფი“ „ორმაგი მაფი“

ლაზ. ჯილ- ო-ჯილ-ა-შ-ე „ხილის შესაგროვებელი ბადე“

სვან. ჯილ-/ჯლ- ჯილ/ ჯლ-ა- (ბზმ.) ჯლ (ბქვ.) „სიმი; ლარი.“[238]

სათეატრო ხელოვნების ელემენტებს შეიცავდა ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი უძველესი რიტუალური დღესასწაულები: სვანური აღბა-ლარალი - აღების ღრეობა და ქვ. სვანური ლიმურყვამალ - კოშკობა, რომელიც რამდენიმე დღეს გრძელდება და სხვადასხვა სახელწოდების წეს-ჩვეულებისაგან შედგება - კვირია, ადრეკილა, მელია ტულეფია, ჭიმხაშ - ფერხული და ა. შ.[239]

მეცნიერები საინტერესო პარალელებს ავლებენ უძველეს ქართულ სანახაობით წეს-ჩვეულებებსა და სხვა ქვეყნების სადღესასწაულო რიტუალებს შორის. სვანური „მელია-ტელეფიასა“ და ნაყოფიერების ხეთურ ქალღმერთ ტელეფინუსისადმი მიძღვნილი სანახაობის პარალელებზეც მიუთითებენ და ამ პარალელს საყურადღებო ეტიმოლოგიითაც ამაგრებენ. სამოცდაათიან წლებში ნ. ბენდუქიძემ გამოთქვა ვარაუდი, რომ „მელია-ტელეფიაში“ მელია უნდა დაუკავშირდეს ხეთური მითის პერსონაჟს ფუტკარს. ეს სიტყვა, ნ. ბენდუქიძის აზრით, სვანურში ნაყოფიერების რიტუალთან ერთად უნდა იყოს შესული ხეთური ენობრივი სამყაროდან.

აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ წინააზიურ და წინარებერძნულ ღვთაება კიბელეს ერთ-ერთ კურეტთაგანს მელისეუ ერქვა. მელისევსი ერქვა კრეტის მითიურ მეფეს, მის ქალიშვილს კი მელისა, ანუ ეს სახელი ამ ტერიტორიებზე ბერძნების გამოჩენამდე ფიგურირებს, რაც მის წინააზიურ წარმოშობაზე მეტყველებს.

ამდენად, ანატოლიასა და კრეტაზე ამ სახელის არსებობა ერთდროულად დროსა და სივრცეში აღმოცენებული ერთგვარი შუალედური რგოლია ნავარაუდები ხეთური სახელიდან წყაროში დაფიქსირებულ ბერძნულ სახელამდე, რაც კიდევ უფრო ამყარებს ნ. ბენდუქიძის მიერ გამოთქმულ ვარაუდს.[240]

სანახაობათათვის კი, აგებული იყო არენა. კლდეში ნაკვეთ ქალაქ უფლისციხეში (ძვ. წ. III-I სს.) შემორჩენილი სათეატრო ნაგებობა თავისი სცენით, ორქესტრათი და მაყურებელთათვის განკუთვნილი ადგილებით იმის დასტურია, რომ ქართველი ტომები, ძვ. წელთაღრიცხვით, კარგად იცნობდნენ ანტიკური თეატრის სანახაობით კულტურას. „მცხეთის, უფლისციხის, სარკინის, ძალისის, ვანის, ბიჭვინთის არქეოლოგიური გათხრების დროს ნაპოვნი დიონისეს და მისი თანმხლები სილენეს, სატირებისა და სხვათა მოზაიკური და სკულპტურული გამოსახულებანი, ბრინჯაოსა და ტერაკოტის სარიტუალო ნიღბები ცხადყოფს, რომ ძველ საქართველოში გავრცელებული იყო დიონისეს კულტი.“[241]

უძველეს თეატრალურ სანახაობებს მიეკუთვნება წალენჯიხის ფრესკაზე გამოსახული მოცეკვავე ქალი, სვეტიცხოვლის ტაძარში სამხრეთ კედელზე შესრულებული ფრესკა: მოცეკვავე ქალთა ფერხული, მოცეკვავე სოლისტი და მუსიკოსთა ორი გუნდი. მსგავსი გამოსახულებებია აღმოჩენილი ჭედური ხელოვნების უძველეს ნიმუშებსა და მინიატიურებზე, რომლებიც ამშვენებენ ძველ ხელნაწერებს - ადიშისა და ჯრუჭის ოთხთავებს. მინიატიურებით ყველაზე უხვადაა შემკული ჯრუჭის ოთხთავი, რომელიც 936 წელს გადაუწერია ვინმე გაბრიელს, ხოლო 940 წელს წიგნი მოუხატავს მხატვარ თევდორეს. წიგნის თავფურცელი თევდორეს შეუმკია ჯვრით, ხოლო სახარების თითოეული თავისთვის წაუმძღვარებია წყვილი მინიატიურა, რომელთაგანაც ერთი მახარებლის გამოსახულებაა, მეორე კი ტექსტის ილუსტრაციაა. ჯრუჭის ოთხთავის ილუსტრაციები იმდროინდელი მხატვრობის მაღალ დონეზე მიანიშნებენ. სახიობებსა და მისტერიებში, ხალხურ ეპოსსა და საგუნდო სიმღერებში შემორჩენილია ნაწყვეტები საფერხულო დრამებიდან („ამირანი,“ „აბესალომ და ეთერი,“ „თავფარავნელი ჭაბუკი“ და სხვა). ძვ. წ.-ის VIII საუკუნეში კოლხეთის სამეფოში სპორტული შეჯიბრებებისა და სანახაობათათვის აგებული იყო არენა. კლდეში ნაკვეთ ქალაქ უფლისციხეში (ძვ. წ. III-I სს.) შემორჩენილი სათეატრო ნაგებობა თავისი სცენით, ორქესტრათი და მაყურებელთათვის განკუთვნილი ადგილებით იმის დასტურია, რომ ქართველი ტომები ძვ. წელთაღრიცხვით, კარგად იცნობდნენ ანტიკური თეატრის სანახაობით კულტურას. „მცხეთის, უფლისციხის, სარკინის, ძალისის, ვანის, ბიჭვინთის არქეოლოგიური გათხრების დროს ნაპოვნი დიონისეს და მისი

თანმხლები სილენეს, სატირებისა და სხვათა მოზაიკური და სკულპტურული გამოსახულებანი, ბრინჯაოსა და ტერაკოტის სარიტუალო ნიღბები ცხადყოფს, რომ ძველ საქართველოში გავრცელებული იყო დიონისეს კულტი.“[242] ანტიკურ ქალაქებში თეატრების არსებობას ადასტურებს ახალი წელთაღრიცხვის II საუკუნეში მოღვაწე ბერძენი ისტორიკოსის ლუკიანეს ცნობაც: „ადგილობრივი ხალხი დანიშნულ დროს, ერთობლივ სულყველანი ივიწყებდნენ ყველა სხვა საქმეს და ისხდნენ თეატრში.“[243]

ახ.წ.-ის VI საუკუნის ბიზანტიელი ისტორიკოსის პროკოფი კესარიელის ცნობით, კოლხეთის სამეფოში, ქალაქ აფსარუნტში, არსებობდა თეატრის შენობა და იპოდრომი. უძველესი ქართული თეატრალურ-სანახაობითი კულტურა თავისებური და მრავალფეროვანია. იგი თვითმყოფად ნიადაგზე ვითარდებოდა. თუმცა ქართული სანახაობითი ხელოვნება იღებდა და ითვისებდა ძველი ქვეყნების კულტურათა ნაკადებს, მაგრამ მათ საკუთარ ქურაში აწრთობდა და ატარებდა.[244]

შუა საუკუნეების ქართული ლიტერატურის როგორც ორიგინალურ, ისე ნათარგმნ ძეგლებში დასტურდება ძველი ქართული დრამატული პოეზიის ფრაგმენტები და ელინისტური პერიოდის პანტომიმურ წარმოდგენათა აღწერა. ამავე ძეგლებში გვხვდება მრავალი ქართული ძირეული თეატრალური ტერმინი,მაგ.: მოსაწევართმეტყებად - გლოვის მგოსანი, ტრაგიკოსი - უწოდებდნენ ტრაგიკულ ფილოსოფოსებს, „რომელთასა იტყვიან ვითარმედ მოიწის რა მოსაწევარი რამე და დახსნიან მოწევნულნი, ვინა იმსხვერპლოდაო იფიგენია მანქანებით მოყვანებულმან არტემი მისცა ირემი და აღტაცებული კვლით განირინა იფიგენია“ – უცნობი ქართველი ავტორის (XII ს. II ნახევარი) ეს განსაზღვრება იოანე ქსიფილინოსის მეტაფრაზების ქართველი მთარგმნელის მიერ დართული ერთ-ერთი სქოლიოა[245] გლოვის მგოსანი - ტრაგიკოსი. „ტრაღედია არის სატირალი ლექსის ქმნა, ანუ როკვანი, ანუ გლოვის მგოსანი.“[246] „ტრაგიკულთა ფილოსოფოსთა“ აღმნიშვნელი ქართული „მოსწევართმეტყებე“ განხილულია აგრეთვე დიმიტრი ჯანელიძის ნარკვევში - „სახიობა.“[247] წინაგაწმენდა, წინაგანსწავლა - კათარზისი: ეფრემ მცირის თარგმანში იკითხება: „მრავალ მოქმედთაგან კომედაისთა... წინაგაწმენდასა და წინაგანსწავლასა მისთვის.“[248] მანქანებით მოყვანილი ღმერთი - შეესატყვისება ლათინურს: დეუს

ექს მახინა; სიმღერა - კომოსი, კომედია; სიმღერის მწერალი -მოშაირე კომედიოგრაფი; გალობის მწერალი - პოეტი, დითირამბების მთხზველი; მახიობელი - დითირამბების შემსრულებელი; სახიობა - მუსიკა, პოეტური სიტყვის, მუსიკისა და ცეკვის სინთეზი; მსახიობელი - სახიობის შემსრულებელი; მრგუალი, ძნობა - ფერხული - ხოტბის სახიობაა ხმიერი და საკრავიური მუსიკის როკვასთან შეწყობილი. შეესატყვისება ძველბერძნულ თეატრალურ ტერმინს „ქორო“, გუნდი; მძნობარი - „მწყობარი,“ „მემწყობრე“ მეფერხულე, მგალობელი, მროკველი, სიმებიან საკრავზე დამკვრელი. მრგვალი - წრისებური ფერხული მრგვალის მომვლელი, მეფერხულე; მეფერხისე - გუნდის წევრი; მომღერლობა - მსახიობის ხელოვნება; მემღერე, მოთამაშე, მესახიე - მსახიობი; მწყობრი მემღერთა - მსახიობთა დასი; დასაბურველი პირისა, რიდე, ტყავი - ნიღაბი; ტყაოსანი - ნიღბოსანი; სახიონი - ნიღაბაფარებულ მსახიობთა დასი; სახილველი - თეატრი - ქართული წარმოშობის ეს ტერმინი ძველ ქართულში თეატრსაც აღნიშნავდა.[249] „სპექტაკლის გმირთა ცხოვრება განსაზღვრული ზომის საგანგებო მოედანზე - სცენაზე იშლება. ქართველები ადრე ამ ადგილს სახილველსაც უწოდებდნენ და საბერძნეთიდან შემოსულ თეატრონსაც, სამღერელსაც, და უტევანსაც;“[250] ბერძნული თეატრონი და ქართული სახილველი ძველ ქართულში სინონიმურ ტერმინებს წარმოადგენენ. ორივე ტერმინს ორი მნიშვნელობა უდასტურდება. პირველი მნიშვნელობით იგი თეატრალური ნაგებობის ცნების აღმნიშვნელია, ხოლო მეორე მნიშვნელობით - სანახაობის, წარმოდგენის ცნებისა. სახილველს სხვა მნიშვნელობებიც აქვს: ”სახილველი ესე არს სარკესავით რამ შემზადებული, გინა სანახავი, გინა სიზმარი და ჩვენება, გინა მისანთა (მის თანა ZAa) აღმოსაცნობელი, გინა მაღლით გამოსამზერი.“[251] ძველ ქართულში ნათარგმნ ძეგლებში გვხვდება საინტერესო ფორმა „მოსახილველი – ამაღლებული, სათვალთვალო ადგილი:რამეთუ აწვე ხედვიდეს მას, მოსახილველითა მომავალსა;“[252] „სახილავი – სახილველი სანახავი, საჭურეტი ადგილი (საქმ.19,29).“[253] სულხან-საბა ბერძნული თეატრონ-ის ქართულ შესატყვისად სახედველს ასახელებს: “თიატრო-სახედველი. ესე არს ზღუდემოვლებული შუა ადგილი, სამღერელ – საროკავნი და გარემოს მჭვრეტელთ სადგომი, სადა სტანჯვიდიან მოწამეთა.“[254] თეატრის, როგორც წარმოდგენისათვის განკუთვნილი ნაგებობის აღმნიშვნელად გვევლინება

აგრეთვე „სახლი სათამაშო - სანახაობისათვის განკუთვნილი სპეციალური ნაგებობის სახელწოდება, რომელიც შენდებოდა მეფის სასახლეებში შუა საუკუნეების საქართველოში.“[255] „სახლი სათამაშო“ დამოწმებულია ვასილ კიკნაძესთან:„...ნაჭარმაგევსა სახლსა სათამაშოსა შინა...“[256] სათამაშო სახლების სიმრავლე თავისთავად სანახაობითი კულტურის განვითარებზე მეტყველებს. ძველ ქართულში ცნობილი იყო თეატრალური ნაგებობის აღმნიშვნელი კიდევ ერთი ტერმინი-შესიტყვების „სახლი სალხინო“ (საქართველოში ნადიმისა და სანახაობათა სახლი). ნადიმის დროს აქ გამოდიოდნენ სახიობის შემსრულებელი მომღერლები და მუსიკოსები (XI-XIIს.).“[257] დასახელებული თეატრალური ტერმინები: თეატრონი, სახილველი, სახედავი, სახედველი, სახლი სათამაშო, სახლი სალხინო წარმოადგენენ თეატრალური წარმოდგენებისათვის განკუთვნილი ნაგებობების აღმნიშვნელ ტერმინებს. თეატრონი, სახილველი, სახედავი, სახედველი ძველ ქართულში უფრო ფართო მნიშვნელობით გამოიყენებოდა, ვიდრე სახლი სათამაშო და სახლი სალხინო. განსაცხრომელი - ორქესტრა; სამღერელი - სკენე, სცენა. ჩამოთვლილი ძველი ქართული ტერმინები ადასტურებს, რომ საქართველოში არსებობდა ანტიკური თეატრის მიღწევებისა და საკუთრივ ქართული თვითმყოფადი თეატრალური სანახაობის საფუძველზე შექმნილი თეატრალური ხელოვნება. იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ დასტურდება თიატრი, როგორც თეატრალურ სანახაობათათვის განკუთვნილი ნაგებობის აღმნიშვნელი ტერმინი.[258] „მხიარული და ცელქი ტალია მხიარულ ჰყოფს მაყურებელთა თიატრსა შინა განმრთულითა თამაშობითა თასითა.“[259] ბერძნული Theatron-ის (თიატრო) ქართულ შესატყვისად სულხან-საბა ორბელიანი სახედველს ასახელებს: „თიატრო - სახედველი ესე არს ზღუდემოვლებული შუა ადგილი, სამღერელ-საროკავნი და გარემოს მჯვრეტელთ სადგომი, სადა სტანჯვიდიან მოწამეთა.“[260] თეატრალური ტერმინები მოიძიება სასულიერო ლიტერატურაშიც. მარტო „დიდი შჯულის კანონში“ შემონახულია უამრავი თეატრალური ტერმინი (მაგ.: თეატრონი, სახიობა, მახეობელი, სახილველი, სახედველი, მეაჩრდილე და სხვა), „უდაბნოს მრავალთავმა“ შემოგვინახა ტერმინები: მლალველი („მებრძოლი, მოჩხუბარი“), მომანქანება („ეშმაკობა,ხერხის, ფანდის ხმარება“), ამ ტერმინთა უმრავლესობა დღეს მივიწყებულია. ძველ ქართულში არსებული თეატრალური ტერმინები დაფიქსირებულია ი. აბულაძის

„ძველი ქართული ენის ლექსიკონში,“ ზურაბ სარჯველაძის „ძველი ქართული ენის ლექსიკონსა“ და „ძველი ქართული ენის სიტყვის კონაში,“ აგრეთვე „აგიოგრაფიული ძეგლების სიმფონია-ლექსიკონსა“ და „ძველი ქართული ძეგლების სხვადასხვა სიმფონია-ლექსიკონებში.“ ფაქტობრივად, ჩვენი კვლევის ძირითად წყაროს ძველ ქართულში წარმოადგენს ორიგინალურ და ნათარგმნ ძეგლებში, ასევე ზემოთ დასახელებულ ლექსიკონებში თავმოყრილი, თეატრალურ ხელოვნებასთან დაკავშირებული სიტყვებისა და ტერმინების განმარტება, რადგანაც ესეც დაფიქსირებული სათეატრო აზრია. სულხან-საბას „სიტყვის კონაში“ განმარტებულია სათეატრო ხელოვნებაში გამოყენებული სიტყვები, ბევრი საინტერესო თეატრალური ტერმინი, ნასესხებ ფორმებს კი მითითებული აქვს წარმომავლობა. მაგ.:„მიმოსა (+37 ლავსაკონ ZAa) (A-a54, 312 r, a 14) მოთამაშე კაცი, რომელი იქმს საკვირველებათა და ძნელებთა არა გრძნებითა, არა ხელოვნებითა მიმოსა არს კაცნი, რომელნი იქმან ძლიერსა და საკვირველსა საქმესა არა გრძნებითა, არამედ ხელოვნებითა. მიმოსი არს კაცნი, რომელნი იქმან ძლიერსა და საკვირველსა საქმესა არა გრძნებითა, არამედ ხელო(ვ)ნებითა, რამეთუ ქოჩორთა თვისთა მალეთა ცხენთა გამოიბმენ და სხვა კაცი აღჯდება, განაბნევს და ცხენი დაეცემა (დაეცემის Cb) და მიმოსი არა შეიძრვის, კვალად თავთა თხემთა ზედა (თვისსა D) გრდემლთა დაიდებენ და ზედან მჭედელნი ჭურჭელთა იქმონენ და ესევითართა მრავალთა საკვირველებათა იქმონენ ანუ მახვილებითა გინა სხვითა (+ კვალად მასხარა Cb)CD.“[261] „მგოსნობათა და სხვათა მემღერთა კიცხევათა და ბასრობათა და ესევითართა ამათ განცხრომათა და მიმოსობათა შინა უაღრეს იყო ყოველთა სწორთა.“[262] საბას შემჩნეული აქვს ერთი და იმავე ფუძისგან სხვადასხვა აფიქსებით ნაწარმოებ ტერმინთა შორის სემანტიკური განსხვავება. ასევე აქვს მცდელობა ტერმინის ერთმნიშვნელობიანობის დამკვიდრებისაკენ მცირე ფორმობრივი კორექციის გზით; მაგალითად, შევადაროთ: მომღერალი და მომღერი. თეიმურაზ ბაგრატიონს (1782-1846) თავის ლექსიკონში „წიგნნი ლექსიკონნი“ 60-ზე მეტი სათეატრო სანახაობრივი ტერმინი აქვს დამოწმებული. მისი სალექსიკონო მუშაობა თეატრალური ტერმინების კუთხით იმ მხრივაც არის საინტერესო, რომ თეიმურაზ ბაგრატიონს მიეწერება ორიგინალური პატრიოტული პიესის – „სამსახეობა რაინდისა-ს“ – ავტორობა. ყოველ

შემთხვევაში, ამ პიესის დედანი, მცირე ზომის ხელნაწერი წიგნი, მისი გადაწერილია და პირველსავე გვერდზე გრიგოლ დადიანისადმი მიძღვნილ მიმართვაში პიესის ჟანრობრივი მიკუთვნებულობა, დრამატურგიული სტრუქტურა და შემსრულებელთა აღმნიშვნელი იმ პერიოდის ტერმინებია წარმოდგენილი: „სასახიობო ესე წიგნი;“ „სასახიობე ალიგორებრი;“ „სათეატრო სახიობა;“ „შემდგომსა ამას შინა ფურცელსა მოქმედთა სახიობისა ამის მიმოსთა (ესე იგი მსახიობელთა) მაგალითისა წარმომადგენელთათვის თვითეული აღიწერებიან პირნი.“[263] ამის გარეშეც, მიჩნეულია, რომ ქართული ლექსიკოგრაფიის ისტორიაში თეიმურაზ ბაგრატიონი ერთგვარი შემაერთებელი ხიდია საბასა და ჩუბინაშვილებს შორის.

ამდენად, ლექსიკონში დამოწმებული მასალა საყურადღებოა მაშინდელი თეატრალური ცხოვრების, თეატრალური ტერმინოლოგიის შესწავლა – გაგებასა და დამკვიდრების თვალსაზრისით. თეიმურაზ ბაგრატიონის ლექსიკონში დასტურდება ისეთი თეატრალური ტერმინები, რომელთაც საბასეული განმარტებები, ან საბას განმარტებებზე აგებული მეტ ნაკლებად გავრცელებული და შევსებული ახსნა ახლავს. „ზოგჯერ თეიმურაზი მთლიანად იმეორებს ამა თუ იმ სიტყვის განმარტებას. მაგ.: ლექსემა ბუკი საბასთანაც და თეიმურაზ ბაგრატიონთანაც იდენტურად განიმარტება ”საყვირი დიდი”, მაგრამ თეიმურაზს დამატებული აქვს: საყვირი დიდი + ქართული ლექსია. სამმუსიკველი საკრავი, ტკბილ-ხმოვანი + საყვირი + ტრუბა, საკრავი...გვხვდება აგრეთვე ერთი და იგივე სიტყვა ფონეტიკურად ოდნავ განსხვავებული ფორმით, თუმცა თვისებრივად მსგავსი გამეორებით მომღერალი/მომღერალნი ერთნაირადაა განმარტებული საბასთანაც და შემდგომ თეიმურაზ ბაგრატიონთანაც: ლოდბარი „სრული მგალობელი.“ მოასპარეზე „ასპარეზში წვრთილი (თეიმურაზთან: წურთილი), ტინბანი (საბა//ტინბანა) “ლათინურად: ებანი,” ებანი-„დაფი“ (თეიმურაზ ბაგრატიონთან განმარტებაში „ლირაც“ არის დამატებული, შდრ. საბასეულ ვარიანტში: ებანი „დაირა“); საბასთან ბარბითი „მუღნი“ ZABCD (შდრ.:E ძალი), თეიმურაზ ბაგრატიონთან ეს განმარტება გავრცობილია: ბარბითი... მუღი და ნეი არს. დიდი სალამური ბანის ხმითა იკვრის. სპარსპეთსა შინაცა იციან ესე და საქართველოშიაც იცნობენ...“[264] საბას მიხედვით, ჟირი ომონიმური სიტყვაა: „ჟირი ესე არს შაქარი ანუ თაფლწყალი, ჟირად ითქმის საკრავთა ზალი

მსხირპნესა ბოხს(ა) საშუალოცა. თეიმურაზ ბაგრატიონს სიტყვა მხოლოდ ამ მნიშვნელობით აქვს დამოწმებული: ჟირი საკრავ ძალი მსხირპნესა და ბოხს საშუალი.“[265] სათეატრო ტერმინოლოგია ვრცლად არის წარმოდგენილი ნიკო და დავით ჩუბინაშვილების ლექსიკონებშიც. ლექსიკურ ერთეულებად შეტანილია სათეატრო ხელოვნებისთვის მნიშვნელოვანი ცნებების განმარტებები. განსამარტავ მასალას მიწერილი აქვს რუსული შესატყვისები. მითითებულია ის წყაროები, რომლებშიც ეს ფორმები გვხვდება, მაგ.: „მღერა (ვიმღერი, ვმღერობ) მსოფლიური გალობა, სიმღერა, петь, песни, распевать. //თამაშობა (იქ ნახე) (ფსალ.113,4 და შემდგომი: ვეფხისტ. 11, 83, 326), играть, взыграть, скакать, игра. //(ვემღერი) აგდება, კიცხევა, დაცინება (მატ. 27, 29), ругаться, насмехаться, издеваться.“266

ძველ ქართულ თეატრალურ ტერმინებს ინტენსიურად იკვლევდა ისტორიკოსი ივანე ჯავახიშვილი. თავის წიგნში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხები“ მკვლევარი შეეხო არა მარტო მუსიკალურ ტერმინებს, არამედ წარმოადგინა ბევრი თეატრალური ტერმინის მეცნიერული ანალიზი, რადგან თეატრალურ-სანახაობითი ხელოვნება სინთეზური ხელოვნებაა და მოიცავს მუსიკალურ ხელოვნებასაც, ხოლო ძველ საქართველოში ხელოვნების ამ ორ დარგს შორის კავშირი უფრო მჭიდრო იყო. ივანე ჯავახიშვილმა წარმოადგინა მრავალი საინტერესო თეატრალურ-სანახაობითი ტერმინის მნიშვნელობისა და ეტიმოლოგიის საკუთარი ხედვა. მაგალითად, მღერა – თამაშობის სემანტიკური მიმართების გარკვევისას, მკვლევარი ძნობა – მძნობარის თავდაპირველ სემანტიკაზედაც მიუთითებს. მისი აზრით, მძნობარი თავდაპირველად მოცეკვავეთა გუნდს ნიშნავდა „დაახლოებით XI საუკუნემდე, ხოლო ამ დროიდან მოყოლებული, ძნობა უკვე მუსიკასთან დაკავშირებული ჩანს... ძნობა მუსიკის მნიშვნელობით გვხვდება დ. გურამიშვილთან.

„აქებდითო ღმერთს ყოველნი სულნი ცხოველნი,
ხართო მისი არსობის პურისა მთხოველნი:
ფსალმუნით, ებნით, წინწილითა კეთილ-ხმითა,
ძნობითა, ორღანოთა, ბობღნით, მწყობრის თქმითა.“

(დავით გურამიშვილი 1980, 313).

.....რაკი გამოირკვა, რომ ძნობა, ძნობარი გუნდობრივი ცნების გამომხატველი ყოფილა, საფიქრებელია, რომ იგი იმავე ძირის სიტყვაა, რაც ძნა, რომელიც,

საბას განმარტებით, „ყანის კონა“-ს ნიშნავს. ამის გამო შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ძნობა ფერხულისა და ფერხისა-ის მსგავსი ხელჩაკიდებული „მობმით“ როკვისა, მძნობარი კი მროკველთა გუნდის აღმნიშვნელი ყოფილიყო თავდაპირველად. შესაძლებელია, ძველ ქართულში ძნა/ძნობის ერთ-ერთი მნიშვნელობა ხელიხელჩაკიდებულ, გუნდურ ცეკვასთან ყოფილიყო დაკავშირებული,“[267] როგორც ამას ივანე ჯავახიშვილი მიუთითებს. მისივე ცნობით, ძნობა და ძნობარი (მძნობრი) უძველეს ხანაში უმთავრესად გუნდობრიობის ცნებასთან ყოფილა დაკავშირებული და უფრო სარწმუნოებრივი ცეკვის შემსრულებელთა გუნდებს გულისხმობდა, მაგრამ, „რაკი ყოველი ასეთი როკვა, ჩვეულებრივ, გალობასაკრავების აყოლებით იცოდნენ, ამიტომ მგალობელთა გუნდის აღმნიშვნელადაც ქცეულა.“[268] მან წარმოგვიდგინა ძველ ქართულში დადასტურებული სინონიმური ტერმინების - მუტრიბისა და მომღერლის მნიშვნელობათა ურთიერთმიმართება:„რა განსხვავება იყო მუტრიბსა და მომღერალს შორის რეალურად, იმას გარდა, რომ პირველი ამათგანი არაბული სიტყვაა, მეორე კი - ნამდვილი ქართული, მუტრიბ არაბულად გამართობელს, გამამხიარულებელს, მუსიკოს-დამკვრელს, მომღერალსაცა და მოცეკვავესაც ნიშნავს. ამათგან პირველი ორი ამ ტერმინის ძირითადი მნიშვნელობაა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ XII საუკუნეში მომღერალი უმთავრესად უკვე ხმით მგალობელსა ნიშნავდა, შესაძლებელია გვეფიქრა, რომ მუტრიბი მომღერლისაგან ეგების იმით განსხვავდებოდა, რომ ის ერთსა და იმავე დროს დამკვრელიცა და მომღერალიც იყო.“[269] სათეატრო ხელოვნების მთავარი ფიგურა, თავი და თავი მსახიობია. ის არის თეატრალური სანახაობის, სახიობის შემოქმედი. ტერმინი მსახიობი „ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში“ ასეა განმარტებული: „ხელოვნების ნაწარმოების პროფესიული შემსრულებელი სცენაზე... აქვეა დამოწმებული ამ ტერმინის სინონიმური ტიპები: არტისტი, აქტიორი.“270 „მცირე თეატრალური ლექსიკონი“ განმარტებით ლექსიკონს ეყრდნობა. ძირითადი ტერმინია მსახიობი, მითითებულია ასევე აქტიორი და არტისტი. „მსახიობი - არტისტი, აქტიორი; არტისტი მსახიობი, ხელოვნების ნაწარმოებთა საჯაროდ შემსრულებელი, წარმომსახველი.“[271] თითქმის ყველა ლექსიკონში ტერმინ მსახიობის სინონიმებად ფრანგული წარმოშობის არტისტი და აქტიორია მოხმობილი:„აქტიორ-ი (ფრანგ.: Acteur)

სათეატრო წარმოდგენებში როლების პროფესიული შემსრულებელი; არტისტ-ი (ფრანგ.:artiste) ადამიანი, რომელსაც პროფესიად აქვს ხელოვნების ნაწარმოების საჯაროდ შესრულება - მსახიობი.“ თანამედროვე ქართულში „მსახიობის“ ცნების გადმოსაცემად ძირითადად შემდეგი ტერმინები დასტურდება: მსახიობი, აქტიორი, არტისტი. ხოლო „ქართულ სინონიმთა ლექსიკონში“ მსახიობის სინონიმად მითითებულია აგრეთვე „მიმოსა, მსახიობი.“[272] ტერმინი მიმოსი თანამედროვე ქართულში თითქმის აღარ იხმარება, იგი არც „ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონშია“ შეტანილი. „უცხო სიტყვათა ლექსიკონში“ გვხვდება მიმ - ფუძისგან ნაწარმოები ფორმა: „მიმისტ-ი - მსახიობი, რომელიც ოსტატურად ფლობს მიმიკას.“[273] მიმოსი დასტურდება სულხან-საბასთან:„მიმოსი არს კაცნი, რომელნი იქმან ძლიერსა და საკვირველსა საქმესა არა გრძნებითა, არამედ ხელოვნებითა. რამეთუ ქოჩორთა თვისთა მალეთა ცხენთა გამოიბმენ და სხვა კაცი აღჯდება, განაბნევს და ცხენი დაეცემა და მიმოსა არა შეიძრვის, კვალად თავთა თხემთა ზედა გვრდემლთა დაიდებენ და ზედან მჭედელნი ჭურჭელთა იქმონენ და ესევითართა მრავალთა საკვირველებათა იქმონენ ანუ მახვილებითა გინა სხვითა (+ კვალად მასხარა Cb) CD. 4 ნოემბრის სვინაქსარი: [1156წ]. მგოსნობათა და სხვათა მემღერთა კიცხევათა და ბასრობათა და ესევითართა ამათ განცხრომათა და მიმოსობათა შინა უაღრეს იყო ყოველთა სწორთა. მიმოსი - ჯამბაზი: მიმოსი ვინმე რომელი იყო ჟამთა მაქსიმიანე მეფისათა თეატრონსა შინა ხუმრობით და მიმოსობით (ლერ = 24 187 r, 2-4).“[274] მიმოსი ბერძნული სიტყვაა ” mivmos” და ნიშნავს მიმბაძველს, მსახიობს. კარლო ჯორჯანელის „ქართულ სინონიმთა ვრცელ ლექსიკონში“ მსახიობის სინონიმებად დასახელებულია „არტისტი, (ძვ.) აქტიორი, (ძვ.) კომედიანტი.“[275] ლექსიკონების მიხედვით, „მსახიობის“ ცნების გადმოსაცემად ახალ ქართულში შემდეგი სინონიმური სიტყვები იხმარება: მსახიობი, არტისტი, აქტიორი, მიმისტი, კომედიანტი. სინონიმთა ეს რიგი, როგორც ვხედავთ, არც თუ შეზღუდულია. სემანტიკური სხვაობა ამ სინონიმურ ტიპებს შორის მეტნაკლებად თვალსაჩინოა. მაგ.: არტისტის მნიშვნელობა უფრო ფართოა. „მიუხედავად ამისა, ისინი სინონიმებს წარმოადგენენ, რადგან მათ ერთი საერთო ნიშანი აერთიანებთ – ეს მათი ნომინაციური ფუნქციაა, ისინი ერთსა და იმავე დენოტატს აღნიშნავენ.“[276] „მსახიობი“ ძველი ქართულიდან წამოსული თეატრალური

ტერმინი ჩანს, თუმცა ძვ. ქართულში ამ ფორმით იგი არ დასტურდება. გვაქვს ამავე ფუძის პრეფიქს-სუფიქსიანი ფორმა მსახიობელ-ი: „ჯამბაზი მიისწრაფვის ხილვად მროკველთა და მსახიობელთა.“[277]

ძველი და შუა საუკუნეების ქართულის ძეგლების მიხედვით დადასტურებული „მსახიობის“ აღმნიშვნელ ტერმინთა ასეთი სიმრავლე თეატრალურ ტერმინთა ჩამოყალიბება-დახვეწის, ტერმინთქმნადობის უწყვეტ და ინტენსიურ პროცესს მიანიშნებს. მგოსანი „დიდი სჯულის კანონში“ განმარტებულია, როგორც მსახიობი. „მზუელავ-ი - მიმბაძველი, მსახიობი მზუელავთათ და მახიობელთა, რომელნი ქრისტიანე იქმნენ.“[278] ზუელაობა - მიბაძვა, მსახიობობა: „ნუმცა ვინ ერისაგანნი... ანუ მეძავნი იხუმევენ, ანუ მზუელაობენ სამონაზუნოითა სახითა.“[279] მეთეატრონე „ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონში“ განმარტებულია, როგორც მსახიობი. „მეთეატრონე - მსახიობი. იძულებულთა ზედა თანაყოფად მზუელავთა, ანუ მეთეატრონეთა.“[280] მემღერე განმარტებული აქვთ საბას და დ. ჩუბინაშვილს, როგორც მოთამაშე. ფორმობრივი და სემანტიკური თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოდ მეჩვენება ტერმინი მეაჩრდილე. „ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონში“ დამოწმებულია მეაჩრდილე ფორმისგან ნაწარმოები „მეაჩრდილეთაგან-ი - მსახიობთაგანი. „ნუმცა ვინ ერისაგანნი და უფროჲსღა მეაჩრდილეთაგანნი ანუ მეძავნი იხუმევენ.“[281]

„დიდი სჯულისკანონში“ ამ სიტყვის სხვა ნიმუშებიც გვხვდება:„ხოლო მეაჩრდილეთათვსი ორმეოცდამეექუსე ნეარაი იტყვის, ვითარმედ მეაჩრდილეთა, ესე იგი არს მოკიცხართა დაღათუ ფუცონ, ვითარმედ არა განდგებიან სიძვისაგან.“[282] ამ კანონზე დართულ ლექსიკონში კი, მეაჩრდილე სიტყვის განმარტებას ბერძნული ეკვივალენტიც ახლავს. მე-აჩრდილ-ე ნაწარმოებია მე-ღვ-ე კონფიქსის დართვით. „მე-ღვ-ე: (ეს მოდელი დღეს, ჩვეულებრივ, არსებით სახელთა ფუძეებისაგან აწარმოებს ხელობის სახელებს. როგორც ჩანს, იგი ადრე ზმნურ ფუძეებსაც (ე.წ. საშუალი გვარის ფორმებს) ერთოდა და ნაზმნარ სუბსტანტივებს წარმოქმნიდა. ამ მოდელის შესაძლებლობა ფართოდაა გამოყენებული ტერმინ-სუბსტანტივთა საწარმოებლად ზმნურ ფუძეთაგან,)“[283] მე-ღვ-ე მოდელი, როგორც ეს დ. მელიქიშვილის დამოწმებული შრომიდანაც ჩანს, საკმაოდ მნიშვნელოვანია ფილოსოფიურ-თეოლოგიურ ტერმინთა წარმოებისას. მე-აჩრდილ-ე ლექსემის ამოსავალი ფუძე აჩრდილი ჩვეულებრივია ძველი და

ახალი აღთქმის ქართულ წიგნებში. იხმარება ფრაზეოლოგიურ გამოთქმაშიც: „რომელნი ბნელსა და აჩრდილსა სიკუდილისას სხენან.“[284] ილია აბულაძის „ძველი ქართული ენის ლექსიკონში“ აჩრდილი ასეა განმარტებული: „ჩრდილი,“ „საგრილი,“ „საფარველი:“ „აჩრდილსა მთათასა ხედავ შენ კაცად“(M), „ჩრდილსა მთათასა ხედავ შენ ვითარცა კაცთა“(G) „აჩრდილსა მისსა ქუეშე მფრინველთაცა ცისათა დადგომად“(G). „საგრილსა მისსა ქუეშე მფრინველნი ცისანი დადგომად“ მრ 4, 32. „შემოდეგით აჩრდილსა ჩემსა“ (G); „მესევდით საფარველსა ჩემსა“ (მსჯ. 9, 15). „დღენი ჩემნი ვითარცა აჩრდილნი წარხდეს” (ფს. 101. 12). „აჩრდილი არა იპყრობების“ (A-92,366). იხ. მიუაჩრდილებელი. „აჩრდილ-ი“ მაგალითი:„რომელნი-იგი სახედ და აჩრდილად ჰმსახურებდეს ზეცისასა მას.“[285]

აგრეთვე ჩვენთვის საინტერესოა აჩრდილის მეორე მნიშვნელობა, რომლის ახსნა-განმარტებაა მოცემული აჩრდილისგან ნაწარმოები ფორმების - აჩრდილებრის, აჩრდილოვანის - ახსნისას იოანე დამასკელის დიალექტიკის ქართულ თარგმანში: „აჩრდილებრი - აჩრდილოვანი (100, 33) გამოხატულება, ანაბეჭდი, ასლი - ესე ყოველნი არსებისათანანიღა არიან და არა თვითარსება. ამისთვისცა წარწერითად სახელ-იდებიან, ვითარცა აჩრდილებრად სახელ-იდებიან და არა არსებითსა გუამსა წინამდებარისა ნივთისასა საცნაურ-ჰყოფენ. ესე ყოველნი არსებისზედანი არიან, რომლისათვისცა წარწერითად იწოდებიან, ვითარცა აჩრდილოვნად დამსახველნი და ვერ ცხადმყოფელნი არსებითსა მყოფობობასა ქუედმდებარისა.“[286] სემანტიკური თვალსაზრისით მეაჩრდილე იგივე მსახიობია, რომელიც კარგად ფლობს გარდასახვის, სხვად გარდაქცევის ხელოვნებას, სხვისი აჩრდილია, სხვისი გამოხატულება, ანაბეჭდი, გადმოსცემს სხვა ადამიანის ცხოვრებას, სხვისი მაგალითია. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მეაჩრდილის თეატრალურ ტერმინად ქცევას საფუძვლად დაედო ქართული ხელოვნების წიაღში წარმოშობილი „ჩრდილების თეატრი.“ შესაძლებელია, მეაჩრდილე სწორედ „ჩრდილების თეატრის“ (თოჯინების) მთავარი მსახიობი ყოფილიყო. როგორც ჩანს, ტერმინმა შემდგომში მნიშვნელობა გაიფართოვა და ზოგადად თეატრის მსახიობის აღმნიშვნელად მოგვევლინა. ივ. ჯავახიშვილმა მოგვცა (დღეს თეატრალურ ტერმინოლოგიაში ფართოდ გავრცელებულ) ტერმინ დასის მნიშვნელობის ცვლილებაც. მისი აზრით, გუნდი და დასი, „დაბადების“ ქართული თარგმანების სხვადასხვა რედაქციების მიხედვით, სინონიმებად

მოჩანან... „მწყობრის ცალკეულს წევრს მემწყობრე ეწოდებოდა, ისევე როგორც დასის წევრსაც მოდასე ერქვა. ორივე ტერმინი შავთელის შესხმაშია ნახმარი: „წმიდათ მემწყობრე, მათთან მოსაგრე, ზეცისა ძალთა ხარ მოდასეცა... საგულისხმოა, რომ დასი ქართულ მუსიკის ტერმინად კი არ იქცა, არამედ თეატრის ტერმინოლოგიისათვის იქმნა გამოყენებული, გუნდი მხოლოდ მომღერალთა ნაკრების აღმნიშვნელ სიტყვად იქმნა მიჩნეული და ძველმა ქართულმა მუსიკალურმა ტერმინოლოგიამ უფრო ზოგადი ცნების გამოსახატავად მარტო მწყობრი შეინარჩუნა.“[287] ივ. ჯავახიშვილის გამოკვლევებმა უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული თეატრალური ტერმინოლოგიის შესწავლის საქმეში. ქართული თეატრალური ტერმინების ეტიმოლოგიურ კვლევას აწარმოებდა ქართული თეატრის ისტორიკოსი დიმიტრი ჯანელიძეც. ამგვარი კვლევის ერთერთი ნიმუშია „ბერიკობა-ყეენობის“ ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირის ბერიკა/ ბერი-ს ეტიმოლოგიის ძიება. მეცნიერი ასკვნის: „ივ. ჯავახიშვილისა და არნ. ჩიქობავას შრომებზე დამყარებულმა კვლევა-ძიებამ საფუძველი მოგვცა დაგვედგინა სანახაობის მოქმედი „ბერი,“ როგორც უძველესი ხანის ტოტემურმითურ-მისტერიული გარდასახვის გადმონაშთი. „ბერი“ ძველი ქართულით შვილის აღმნიშვნელია: იაბერი, ჭიაბერი, კახაბერი, ხუჭუბერი, და სხვ. თვით ეს გვარები (იაბერი - იაშვილი) მანიშნებელია, რომ „ბერი,“ გარდა ადამიანის შვილისა, მცენარეულის გამონაყოფისა და ცხოველის ნაშობის აღმნიშვნელიც უნდა ყოფილიყო. როგორც ივ. ჯავახიშვილს აქვს გარკვეული, ეს გარემოება ნახევარი წლის ძროხის აღმნიშვნელ „ბარაკეულ“-შიაც არის დაცული „ბერას“ ფონეტიკური სახესხვაობით - „ბარა.“ „ბელ“ ძირიდან საგულისხმებელია სიტყვათწარმოება „დაბელვა,“ რაც ნორჩი ტოტების გამოსატანად ხეს რომ ძველ ტოტებს შეაჭრიან, იმის აღმნიშვნელია.“[288]

ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ შეიქმნა საეკლესიო თეატრი და დრამა. პარალელურად ვითარდებოდა ხალხური თეატრი - ბერიკაობა-ყეენობა, რომელიც უძველესი დროიდან იღებს სათავეს და ბუნების აღორძინებასა და აგრარულ კულტმსახურებასთანაა დაკავშირებული. ბერიკაობა-ყეენობა მრავალდღიანი, სხვადასხვა ეპიზოდისაგან შემდგარი დღესასწაულია. „იგი შეიცავს როგორც წმინდა რელიგიურ, ისე ზამთრისა და გაზაფხულის უნივერსალური მითოსისა და რთული ისტროიულ-ეთნოგრაფიული მოვლენების

დანაშრევებს. ყველაფერი ეს რამდენიმე ათასი წლის წინ ჩამოყალიბდა ბუნების კვდომა-აღორძინების მისტერიის სახით, რომლის იდეა ყოველ ეთნოსსა და რეგიონში გარკვეული ვერსიით იყო წარმოდგენილი. ცალკეული ვარიანტების აგებულებასა და რიტუალურ სიმბოლიკაში გადამწყვეტ როლს ასრულებდა ადგილობრივი წარმოდგენები; ამიტომ იქნა საუკუნეების მანძილზე შემონახული ეს ხალხური დღესასწაული ერთი წარმმართველი იდეითა და უაღრესად თავისებური, მრავალფეროვანი მხატვრული სახეებით.“[289] ხშირად ბერიკაობას და ყეენობას ერთიან სანახაობად განიხილავენ, რადგანაც ყეენობის დღესასწაულის აღწერილობა ბერიკაობის ყველა რიტუალს იმეორებს, ხოლო მისთვის დამახასიათებლი ფინალი, რომელიც მოიცავს წყალთან დაკავშირებულ ქმედებებს - ყეენის წყალში ჩაგდებასა და ამოყვანას, რითაც ყეენის სიკვდილი და გაცოცხლება ივარაუდება, ბერიკაობის ბუნებრივი დასასრულია და მთელი დღესასწაულის საერთო წარმომავლობასა და ერთიანობაზე მიუთითებს. „ბერიკაობა-ყეენობა ერთ მთლიან დღესასწაულად წამოგვიდგება და არა ორ, ერთიმეორისაგან დამოუკიდებელ დღესასწაულად, როგორც ამას ზოგი მკვლევარი მიიჩნევდა.“[290] რაც მიმაჩნია რომ არაა მართებული, რადგანაც ეს ორი რიტუალი, არა მხოლოდ შესრულების მანერით, სტილითა და თემატიკით განსხვავდება ერთმანეთისაგან, არამედ, ისტორიულად და დღესაც კი, სხვადასხვა დატვირთვა გააჩნია. მიხეილ კალანდარიშვილი დამხმარე სახელმძღვანელოში „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“ აღნიშნავს: „ბერიკაობაზე შესამჩნევად იკვეთება კულტურათა ცვალებადობის კვალი: დროთა განმავლობაში ძველი ნიღბები გვიანდელს შეერია, ფუნქციები და სიმბოლიკა აირია, მნიშვნელობა შეიცვალა..... საგანგებოდ გამართულ დიდ ბერიკაობას ზოგჯერ ასამდე ბერიკა ასრულებდა. დღეს კი, ტრადიციული ნიღბებიდან შემორჩენილია: ტოტემური სახის – თხა, ხარი, დათვი, ტახი, აგრეთვე მეფე (სასიძო), კეკელა (საპატარძლო), მაჭანკალა, გლეხი, თავადი, თათარი, მოსამართლე, ექიმი, ხუცესი; საინტერესოა, რომ ბერიკები განასახიერებდნენ აგრეთვე უსულო საგნებს და განყენებულ ცნებებს: ალავერდის ტაძარს, ხეს, საბძელს, ბედუკუღმართობას, ავსიტყვაობას და სხვა.... ბერიკაობის – ყველიერის დღესასწაულის ნიღბების თეატრის ესთეტიკური საყრდენი იყო ცოცხალი იმპროვიზაცია.“[291] რაც შეეხება ყეენობას, იგი „სალაშქრო-პატრიოტული რიტუალური წარმოდგენაა, რომელიც

საუკუნეთა მანძილზე აღვივებდა ქართველთა მეომარ სულს... ყეენობის ნიღაბთა სიმბოლიკა გამოხატავდა ერის მარადიულ სწრაფვას თავისუფლებისაკენ. ამ იდეას ორი წამყვანი ნიღაბი მართავდა: პირველი - აჯანყებულ ქართველთა წინამძღვისა, რომელიც უცვლელად გადადიოდა წარმოდგენიდან წარმოდეგნაში; და მეორე - დამპყრობთა მეთაურის ნიღაბი, რომელიც ტრანსფორმაციას განიცდიდა დროისა და ისტორიული ვითარების შესაბამისად.“[292]

შუა საუკუნეებში განვითარდა სასახლის კარის თეატრი - სახიობა. წარმოდგენები იმართებოდა სპეციალურად აგებულ შენობებში, რომელთაც „სახლი სათამაშო“ და „სახლი სალხინო.“ ეწოდებოდა. გვიანდელი ფეოდალური ხანის (XIV-XVII სს.) დრამატულ პოეზიაში შენარჩუნებულია სახიობის ტრადიციები. თეიმურაზ I-მა სახიობისთვის დაწერა დიალოგები „ვარდბულბულიანი,“ „გაბაასება გაზაფხულისა და შემოდგომისა.“ არჩილ II-მ შექმნა პოლემიკური დრამატურგიის ნიმუშები „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“ („თეიმურაზიანი“), „გაბაასება კაცისა და სოფლისა.“ განვითარდა ხალხური დრამა. XIV - XVI საუკუნეებში შეიქმნა დრამები: „ზვიადა ლობჯანიძე,“ „ვიცბილი და მაცბილი,“ XVII საუკუნეში კი - „შავლეგო.“[293]

ძველი ქართული დრამატული პოეზიის საფუძველს წარმოადგენდა ქართული მითოლოგია. „მონადირეობის ვაჟღვთაების აფსათის და ქალღვთაების დალის სადიდებელ მისტერიებში (სვანური ფერხულები) - წერს დიმიტრი ჯანელიძე - მკაფიოდ ჩანს კულტთან დაკავშირებულ სანახაობათა რღვევის ნიშნები. ამ მისტერიებში უკვე ვპოულობთ ადამიანის მიერ საკუთარი ძალის შეცნობის ნიადაგზე წარმოშობილი დრამის საწყისებს. აქ ადამიანი უკვე ებმება ღვთაებრივ ძალებთან ბრძოლაში. მისტერიებში ჩნდება ახალი მოქმედი პირი - ესაა ადამიანთა კეთილდღეობისათვის ღმერთების წინააღმდეგ აღმდგარი მებრძოლი გმირის სახე. მონადირე ჩორლა ამირანის პროტოტიპია. ჩორლა არ ეპუება ღმერთებს, მათ ნაკრძალში შედის და ნადირობს. დალები მას სჯიან, კლდეს აჯაჭვებენ, მაგრამ ჩორლას უხვი შესაწირავით დამწყალობებული ჰყავს მთავარი ღვთაება და ეს უკანასკნელი გამოიხსნის მას. დრამის ცენტრალური მოქმედი გმირი ადამიანი ხდება; ჩორლას ამირანი ცვლის, რომელიც ბოროტების გამომხატველ დევს შეებმება და ამარცხებს მას. თანდათან ბოროტ ძალებთან ადამიანის ბრძოლის თემაც ქრება და მთელი მოქმედება ადამიანური

სიყვარულისა და ბედის გარდაუვალობის იდეით ისახება. ამ მხრივ დამახასიათებელია „ავთანდილის ფერხული,“ რომელშიც, ისევე როგორც ბერძნულ ტრაგედიებში, სისხლის შერევის თემაა ასახული, რისთვისაც ისჯება ავთანდილი.“[294]

საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგაც თეატრი ინარჩუნებს თავის არსებობას და შეიმჩნევა ეკლესიის ცდაც, თავდაპირველად მისი უარყოფა, რასაც ადასტურებს იოანე ოქროპირი მისი ქადაგებების მიხედვით „დიდი ვნება არს და წარწყმედა მისლვა თეატრონად და ხედვა საქმეთა საძაგელთა: დედათა მროკველთა, აღრეულთა მამათა თანა, რომელთა განაგდიან ბუნებითი იგი სირცხვლი შიშუელნი იმღერდიან. რა მცა იყო უძღეს მუნ მისლვისა? უმჯობეს არ მწირითა დასურა, ვიდრეღა ესევითარისა ურჩულოებისა ხედვა, რამეთუ არა ავნებს მწარედ ესრეთ თუალთა, ვითარ ავნებს ესევითარისა ბოროტისა ხედვა..ვსწყევდეთ მას, რომელმან თეატრონნი აღაშენა ქალაქთა შინა და სახიობანი შეამზადნა... ვითარმედ კეთილ არს საღმრთო იგი გლოა და ბოროტ არს სიცილი, და ვითარმედ ფრიად მავნებელ არს ხედვა თეატრონთა და სახიობათა; ამისთსცა თეატრონნი აღაშენნა ქალაქთა შინა და სახიობანი შემზადნა საფრთხედ სულთა მათთ საქრისტიანეთასა,“[295] შემდგომ კი მცდელობა შექმნას საეკლესიო სახიობა. ირკვევა, რომ VII საუკუნის დასაწყისის ქართული თოჯინების თეატრი იყენებდა ძველი აღთქმის სიუჟეტს. ”რაკი სათეატრო ხელოვნება რელიგიურ პროპაგანდას საფრთხეს უქმნიდა და იგი კიდეც აკრძალეს, ნაცვლად ამისა, მორწმუნეთა მოზიდვის მიზნით საქრისტიანო ეკლესია თვითონ ცდილობდს გაამრავალფეროვნოს ქრისტიანული ღვთისმსახურება სწორედ ბერძნული თეატრისაგან ნაანდერძევი ტრადიციის გამოყენებით. და ამიტომ პარალელურად ვამჩნევთ ქრისტიანული დრამის შექმნის ცდას”[296] - წერს ყაუხჩიშვილი ბიზანტიური პერიოდის ბერძნული ლიტერატურის ისტორიაში. შუა საუკუნეებში ქართული ქრისტიანული გალობათმწერლობა, მიუხედავად ეკლესიური აკრძალვებისა, შემწყნარებლობასა და ერთგულებას იჩენდა მამა-პაპათაგან ნაანდერძევ კულტურულ-მხატვრული ტრადიციისადმი და ეროვნულ არქეტიპებს შერჩევით წარმოაჩენდა.

ექვთიმე ათონელის „სჯულის კანონით“ (ათონის სალიტერატურო სკოლის მამამთავარმა ექვთიმე მთაწმინდელმა (955-1028), მცირე სჯულის კანონი,

რომელიც ივ. ჯავახიშვილის სიტყვით თარგმანი კი არა მნიშვნელოვანდ გადაკეთებული, განმარტებებით შემკობილი ახალი რედაქციაა.), ქრისტიან მორწმუნეებს სასტიკად ეკრძალებოდათ ყოველივე, რაც თეატრალურ ხელოვნებას განეკუთვნებოდა. „ყოველთვიურათ უკვე უჯერო არიან და უწესო ქრისტიანეთათვის სიმღერანი და მგოსნობანი და სახიობანი და ესევითართა მათ ხმათა საეშმაკოთა სმენანი, ბარბითებისა და ორძალებისა, ებანთა და სტვირთა და წინწილათა და მროკვალთა და მომღერალთა ხედვანი - ესე ყოველივე ქრისტიანეთათვის უჯერო არიან.“297 მაგრამ ქართული ქრისტიანული გალობათმწერლობა რაკი სარგებლობდა მითოლოგიური სახეებითა და სიმბოლოებით, არ შეიძლება ამათ არ შემოყოლოდა რიტუალური მინიშნებანი, წესსახიობის, მისტერიების, თეატრის ქმედობის მახასიათებლები, გამოსახვის საშუალებანი. ასე მაგალითად, იოანე მინჩხის საგალობლებში იკითხება:

„-ვითარცა ებანი ხმატკბილი

- ვითარცა ებნითა ხმატკბილთა გალობენ გალობათა

- მხურვალედ გონების ებნითა სულიერთა უღაღადებდეს

-და ებნითა ენისათა გაქებდეს

-და სცემდეს ნესტუსა

- დაბერეთ კუალად ნესტუსა მას სულიერად მხმობიარესა

-გონებისა ბობღნითა მეტყუელითა დადუმებულად უღაღადებდეთ.“[298]

არა მარტო ამ სასახიობო მხატვრულ-სახეობრივ სიმბოლური ინვეტარით არის შემკობილი იოანე მინჩხის საგალობლები, არამედ აქ ვხვდებით ქართველურ რიტუალურ წყობასაც. ქრისტეს იერუსალიმში შესვლა, იოანე მინჩხის საგალობელში, ამგვარად არის ასახული:

„... და განათდი იერუსალემ...

რომელი მოვალს შენდა...

მჯდომარე კიცუსა კარაულისასა

და მიეგებებოდე

ყრმათა თანა დღეს,

რომელნი მოგცნა შენ

და საღრმთოათა ძნობითა

განსცხრებოდეთ მათ თანა.“[299]

XI-XIII საუკუნეებში, განსაკუთრებულ განვითარებას აღწევს პანტომიმური სანახაობანი: განცხრომა, როკვა. ერთ-ერთი ასეთი პანტომიმური წარმოდგენა, ძველი ქართული ძეგლის „ბალავარიანის“ აღწერილობით შეიცავდა:

„ა)ნიღბოსან მემგოსნე-მეჩანგე ქალთა (მამაკაცებად გადაცმული) მსვლელობას,

ბ)იარაღასხმულ ნიღბოსან მემგოსნე-მეჩონგურეთა (მეომრებად გადაცმული) მსვლელობას,

გ) ნადირობის სცენას,

დ) ორფეოსის ან სირინოზის მომაჯადოებელი სიმღერის სცენას,

ე) ვაშლით თამაშობის, სილამაზეში მინიჭების სცენას

როგორც ჩახრუხაძის პოეტური ქმნილების შესწავლით გაირკვა - წერს დიმიტრი ჯანელიძე – ქართული სახიობის დასს XII საუკუნეში მოუვლია მთელი იმდროინდელი მსოფლიო: სპარსეთი, ინდოეთი, ხატაეთი, ჩინეთი, ხაზარეთი, რუსეთი, საბერძნეთი, იტალია, ეგვიპტე, მაღრიბი (დასვლეთ არააბული ხალიფატი), იემენი, მექა, ბაღდადი. ამ ქართულ დასს უცხო ქვეყნებში წარმოუდგენია ქება ქართველთა მეფეებისა (თამარისა და დავითისა) და მათი ლაშქრისა. ქებას ასრულებდნენ მუსიკალურ საკრავებზე ხმაშეწყობილი სიმღერითა და ცეკვითა.“[300]

ისტორია გვამცნობს, რომ იმდროინდელ საქართველოში დიდი კულტურული აღმშენებლობითი საქმიანობა მიმდინარეობდა, რომელიც დაიწყო რა დავით აღმაშენელბლის დროს, წარმატებით გაგრძელდა თამარის მეფობის ხანაშიც. აიგო ციხე-დარბაზები, ეკლესია-მონასტრები, საავადმყოფოები, ხიდები... გაჰყავდათ გზები, კლდეში იკვეთებოდა მთელი ქალაქები, განვითარდა კედლის მხატვრობა ანუ ხატწერა.

„დავით აღმაშენებლის მიერ, როგორც ცნობილია, დაარსდა გელათის აკადემია, რომელიც ფაქტიურად პირველი ქართული უნივერსიტეტია, ხოლო იოანე პეტრიწი პირველი რექტორი - „მოძღვართ-მოძღუარი,“ სადაც ხელოვნებასთან ერთად ისწავლებოდა ფილოსოფია, თეოლოგიური თუ სქოლასტიკური ნაშრომები.“[301] აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამგვარი აკადემია ფლორენციაში დაარსდა 1459 წელს, სადაც თვალსაჩინოთ იყო პლატონიზმისა და ნეოპლატონიზმის იდეების გავლენა, რომლის წარმომადგენლები ცდილობდნენ ღვთისმეტყველებისაგან განეცალკავებინათ ფილოსოფია.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ისტორიულად იტალია მიიჩნევა პირველ ქვეყნად, სადაც დაიწყო აღორძინების ეპოქა (XIII საუკუნის 50-იანი წლებიდან) და შემდგომ მთელი ევროპა „დაიპყრო“ (XIV-XVII საუკუნეებამდე). თუმცა, არა ერთი მეცნიერის აზრით, XII საუკუნის საქართველოს კულტურულ-პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ვისაუბროთ ქართველთა რენესანსულ პერიოდზე. საკმარისია თვალი გადავავლოთ XI-XII საუკუნეების ქართული სახელმწიფოებრივი-პოლიტიკური აზრის მოძრაობას, რომ მასში დავინახავთ აღორძინების საწყისსა და აღმასვლის გზას. თუნდაც რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების (1103 წ.) მასალებში ჩაწერილია ფრაზა ადამიანის ღირსებაზე, რომელიც რენესანსული იდეების მატარებელია: „და პირველად ეპისკოპოსნი ვინმე ღირსებით შემოსრულნი პატივსა მღვდელმტავრობისასა და უღირსნი ქრისტეს პირველისა მის მწყემსთმთავრისანი განვკუეთენით უცხო ვყვყენით მღვდელობისაგან,“[302] ეს გახლავთ რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების „ძეგლისწერის“ პირველ პარაგაფში. რუის-ურბნისის საეკლესიო კრებაზე, როგორც ვიცით, მიიღეს დადგენილება, რომელშიაც თეზისს - ადამიანის ღირსების შესახებ - ძირითადი, შეიძლება ითქვას, ცენტრალური ადგილი უჭირავს. ”რენესანსი კი იწყებოდა ყველგან, სადაც იღვიძებდა ადამიანის პიროვნული შეგნება, სადაც კულტურის მაღალი დონე ხელს უწყობდა ახალი აზრის დამკვიდრებას, საკუთარი არსების შეცნობას, საკუთარი პიროვნების თვითარზრდას, თვითშექმნას.“[303]

რენესანსის ეპოქის თეატრი, ხელოვნების სხვა დარგების, ლიტერატურისა და მეცნიერების მსგავსად ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა ანტიკური ხელოვნების გავლენით.

გავიხსენოთ დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი.“ გარდა იმისა, რომ ეს ნაწარმოები შუა საუკუნეების ქართული კულტურის იდეოლოგიური და ესთეტიკური მრწამსის გამოხატულებაა, იგი ეძღვნება სასულიერო ლირიკაში ღრმად დამუშავებულ (ეფრემ ასურის, იოსებ და თეოდორე სტუდიტეების, ანდრია კრეტელის, იოანე დამასკელის და სხვათა საგალობლები) სინანულის მოტივს და ამით დავით IV-მ თავისი წვლილი შეიტანა ქართული ჰიმნოგრაფიის განვითარებაშიც. ესაა ძეგლი, რომელიც გვაწვდის XII-XIII საუკუნეების საქარათველოს იდეოლოგიური ბრძოლის,

მხატვრულ-კულტურული მოძრაობის, კერძოდ თეატრის ამსხველ ინფორმაციასაც, რაც თავის მხრივ მოითხოვს შესწავლას.

„გალობანი“ - გვაუწყებს მეფის აღსარებას: „ელლინთა მიერი ვერცნობა სიბრძნეთა ღმრთისათა, ღმრთისა და შემოქმედისაგან შექმნილთა მიმართ ცვალება თაყუანისცემისა ვსრულყავ, რაჟამს თითოეულისა ვნებისა კერპსა ვმსახურე.“[304]

ამ სიტყვებში იგრძნობა ანტიკურის რეაბილიტაციისა და რესტავრაციის სურვილი და ნება, რაც არა მარტო ფილოსოფიით და („სიბრძნით“) შემოიზღუდებოდა, არამედ შეიცავდა ელინური კულტების გამოცოცხლებას („თაყვანისცემისაი სრულვყავ“), შეიძლება დიონისეს, დემეტრეს მისტერიების აღდგენასაც („თითოეულისა ვნებისა კერპსა ვემსხურე”). ამ მნიშვნელოვან მხატვრულ-კულტურულ მოძრაობას თვით მეფე დავით აღმაშენებელი ედგა სათავეში, როგორც იმ დროის სახელგანთქმული რიტორი და მწიგნობარი. წარმოდგენა რომ ვიქონიოთ, თუ რაოდენ ღირსშესანიშნავი უნდა ყოფილიყო ეს წინარენესანსული ვითარება, დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის ნაწარმოებს დავიმოწმებ იქ, სადაც დავით აღმაშენებლის დიდგორის ომში საარაკო გამარჯვებას აღწერს ისტორიკოსი, იქვე აღნიშნავს: „არა დიდ იყავ აქილევი, არამედ დიდსა მიემთხვიე მაქებელსა უმიროსს. რამეთუ ოცდარვა წელ განგრძნობასა ტროადელთა ბრძოლისასა ვერარა ღირსი ქებისა იქმნა. ხოლო მეფისა დავითისი ესოდენთა მიმართ წინაგანწყობა სამჯამდე იყო. და ვერც პირველსა კეთებასა შეუძლეს წინადადგომად. ჰქონებოდემსცა ამათ ბრძენთა (ჰომიროსი, არისტოტელე და იოსებ ფლავიოსი) თხრობათა ნივთად საქმენი დავითისნი, და მათმცა აღწერეს ჯეროვნად მათებრ რიტორობისა და მაშინაღმცა ღირსქმნილ იყვნეს ჯეროვანსა ქებასა და ესენი ესოდენ,“[305] აქ, უკვე ჩანს, ღრმა ცოდნა ანტიკური პოეტური ფილოსოფიური და ისტორიული მწერლობისა, ანტიკური რიტორიკისა, ისტორიული მეცნიერების მეთოდისა, ისტორიის ობიექტის და ისტორიკოსის ურთიერთ მიმართების გაგებისა და ანტიკური მემკვიდრეობისადმი კრიტიკული მიდგომისა; და აქ მჟღავნდება, ანტიკური წარსულის და ეროვნული თანამედროვეობის შერწყმით, პატრიოტული სულისკვეთებაც. ასეთი რამ კი შესაძლებელი იყო იმ ვითარებაში, როდესც „ელინთა მიერის“ თაყვანისცემა, „ელინთა მიერის ვნებათა კერპთა მსახურება“

იმ ზომამდე იყო გავრცელებული, რომ მეფეს სინანულის გალობას ათქმევინებდა.

„საქართველოში XI-XII საუკუნეთა მიჯნაზე, უკვე ანტიკურის რეაბილიტაციით და რესტავრაციით შემზადებული იყო ნიადაგი რენესანსისათვის, რაც ესოდენ ხელსაყრელ ვითარებას უქმნიდა ეროვნული პოეზიის და სახიობის, მხატვრობის და ხუროთმოძღვრების ოქრომქანდაკებლობის, კერამიკის, ქსოვა-ქარგულობის, ფილოსოფიურ და ისტორიულ სიტყვაკაზმულობის განვითარებას.“[306] ივანე ჯავახიშვილის სიტყვით, დავით აღმაშენებელის იმდროისათვის გასაოცარი და მრავალმხრივი განათლება სხვათა შორის იმითაც კარგად მტკიცდება, რომ არაბი ისტორიკოსის იბნ ალ-ჯაუზის მოწმობით, მას სუფიებისა და პოეტებისთვისაც თავშესაფარი აუგია, ხშირად ქონებრივადაც დახმარება გაუწევია და მათ სადღესასწაულო მეჯლისებსაც უმართავდა.[307] აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ საქართველოში წინარერენესანსული ხანა არ იყო მხოლოდ ანტიკურის რეაბილიტაციის და რესტავრაციის ხანა, მის პარალელურად მიმდინარეობდა ქართული მითოლოგიის აღდგენაც და მისი მნიშვნელობის შესაბამისად გამოყენება. ეს ორი ნაკადი ერთმანეთს ერწყმოდა და, მთლიან პროცესში ერთიანდებოდა, ნიადაგს უმზადებს XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე მხატვრულ-კულტურულ აღმავლობას, რომლის მწვერვალს რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს.

XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე, დავით აღმაშენებელის მიერ წამოწყებულმა საგანმანათლებლო რეფორმამ ხელი შეუწყო მითოლოგიური შინაარსის ძველქართველური მისტერიების აღდგენას და გავრცელებას, რის მოწმობაც ნათლად არის აღბეჭდილი და წარმოდგენილი, დავით აღმაშენებლის საგალობლებში. ეს, – დავით აღმაშენებლის აღსარებაა:„გმირთა სიღოდათა მავალობა... უფროსად ვამრავალწილე.“[308]

„სიღოდა“ ძველი ქართული „სახიობის“ (პოეტური სიტყვის, ცეკვის, სიმღერის, საკრავიერი მუსიკის სინთეზირებული სანახაობის) სინონიმია. ბიბლიის ქართული თარგმანის მეფეთა მეორე წიგნის იერუსალიმური ნუსხის „სახიობა“ საბასეულ ნუსხაში - ”სიღოდა”, გალატელთა მიმართ ეპისტოლეში ქართული თარგმანის ”სიღოდა” შეესატყვისება ძველბერძნულ „კომოი“-ს, ხოლო ლათინურში „კომესატიონის“-ს, რაც სიმღერა-ცეკვით დიონისე-ბახუსის საზეიმო

მსვლელობას ნიშნავს. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის განმარტებით „სიღოდა" იყო ხუმრობაც, ზველვითაც (პანტომიმიკური) და სატრფიალოც.[309] დავით აღმაშენებელის მიხედვით, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სიღოდას (სახიობის) ამ ჟანრებს მან თავში დაუყენა, პირველობა და უპირატესობა მიაკუთვნა „გმირთა სიღოდათა მავალობას" ე. ი. გმირული შინაარსის სახიობათა ფერხულებით ისმოდა და იხილვებოდა ქებათა-ქება გმირებისა; ნებროთისა და ვახტანგ გორგასალისა, ამირანისა, კოპალასი, იახსარის, ქვაციხელისა და სხვათი. დამახასიათებელია, რომ „რუის-ურბნისი ძეგლის წერაში" დავით აღმაშენებელი მოხსენებულია „სახელგანთქმულ, ვითარცა ნებროთ გმირთა შორის."[310] უნდა ვიფიქროთ, რომ ქართველურმა „გმირთა სიღოდამ" ასახა დავით აღმაშენებლის გმირობა, აკი ხალხურმა ზეპირსიტყვიერებამ შემოინახა „გმირთა სიღოდათა" ასეთი ნაწყვეტიც:

„გიამბობ სიფრიადესა
დავითის აღმაშენთასა,
მტკიცესა, მკლავსა განმგებსა,
წყობასა სპარაზენთასა...
ათენსა სწრთნიდეს ჭაბუკთა
იყალთოს მონასმენთასა."[311]

თანამედროვე გმირის ხელოვნებაში ასახვის პრობლემას უკვე იცნობდა XI-XII სს. ქართული ესთეტიკური აზროვნება. ეს თემა „გმირთა სითოდათა"-გან მწერლობასა და სახილველში იმდენად დამკვიდრებული იყო, რომ თვით სახელმწიფო დროშა იხსენიებოდა, როგორც „გორგასლიანი" და „დავითიანი."

ამ ეპოქაში „გმირთა სიღოდათა მავალობა"-ს მეშვეობით, ეთნიკურ-მითოლოგიური, ეროვნული ისტორიული გმირების რეაბილიტაცია, თანადროული გმირების კულტის შექმნას მხარს უბამდა მოსე ხონელის „ამირან-დარეჯანიანი," იონა შავთელის „აბდულმესიანი," ჩახრუხაძის „თამარიანი," ამ დროის ისტორიკოსთა და ფილოსოფოსთა თხზულებანი და ამ მოძრაობის მწვერვალს წარმოადგენს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი." „ეს პროცესი ამის შემდეგაც დიდხანს გრძელდბოდა, გავიხსენოთ, რომ XIV საუკუნეშიაც კი ზემოსვანეთის სოფ. ლაშთხვერის ეკლესიის გარეკედელზე იხატებოდა ამირანის ვეშაპებთან შებმა და ბაყბაყდევთან ომი, ხოლო

საფერხულო რეპერტუარი სვანეთსა და რაჭაში დღემდე თავს იწონებდა ამირანის ციკლის სიმღერებით.“[312]

როგორც აღვნიშნეთ „სიღოდა“ დიონისური საზეიმო მსვლელობის აღმნიშვნელიც იყო. ანტიკურის რეაბილიტაციამ, მითოლოგიურ და ისტორიულ გმირთა კულტისადმი გაცხოველებულმა ინტერესმა გამოიწვია მწერლობასა და სახიობაში ქართულ და ბერძნულ ღვთაებათა სიმბოლოებსა და მეტაფორებში წარმოსახვა. ამან კი თავის მხრივ აღძრა მითოლოგიური ცოდნის აუცილებლობა და მოთხოვნილება დამახასიათებელია, რომ ექვთიმე ათონელის მიერ შედგენილი „მცირე სჯულის კანონი“ გვერდი-გვერდ იხსენიებს წარმართულ ქართულ და ელინურ ღვთაებებს: „კულად სახელის – დებანი იგი საწარმართოთა კერპთანი, რომელნი მათ ღმერთად შეერაცხნეს რომელნიმე მამათა და რომელნიმე დედათა – სრულად მოისპენ: დიოს, ანუ აპოლოს, ანუ არტემს, ანუ ბოჩი და გაცი და ბადაგეონ და არმაზ (ანუ) რომელ იგი წნე ხასა ყურძნისასა ბილწისა მას დიონისეს სახელს იტყვიან და სიცილსა აღაზრზენენ ესე ყოველი საეშმაკო არს და მოისპენ... ეგრეთვე გნაქიქებულად როკვანი დედათანი ნუღარამცა იქნებიან და რომელნი-იგი დათუთა მემღერნი ვლენ სავნებლად მრავალთა ესე ყოველი მოისპენ.“[313]

სჯულის კანონში ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ექვთიმე ათონელი ოთხ ელინურ ღვთაებათა (დიოს, ზევსი, აპოლონი, არტემიდა, დიონისე) გვერდით მოიხსენიებს ოთხი ქართველურ-წარმართული ღვთაებას (ბოჩი, გაცი, ბადაგეონ და არმაზ), და ამ ღვთაებათაგან განსაკუთრებით, გამორჩევით გამოიყოფა დოგმატური ქრისტიანობის მიერ ბილწად (საძაგლად, უწმინდურად) მიჩნეული მევენახეობის, მეღვინეობის და დრამატული ხელოვნების ღვთაებათა დიონისე, რომლის დღესასწაულის ვითარება გადმოცემულია ექვთიმე ათონელის მიერ, წესსახიობის მინიშნებით: დიონისურის შესრულება რთველის დროს („წნეხას ყურძნისასა“), საგალობელით („მას დიონისეს სახელს იტყვიან“) და ვნებათა აღმძვრელ („სიცილს აღაზრზენენ“) „როკვანი დედათანი“ და ნადირთა ტყაოსნობით მსვლელობა („დათუთა მემღერნი ვლენ“)[314] ე. ი. გამხელილია ფალიკური შინაარსი, დიონისეული სიღოდა, რის გადმონაშთი „XX ს. ორმოციან წლებში ჯერ კიდვ სრულდებოდა და იხილვებოდა თრიალეთში და რომლის სიმღერები ქართლის სოფელ ხვედურეთში ჩაიწერა დ. არაყიშვილმა.“[315]

წინარენესანსულ ვითარებაში განსაკუთრბულ ყურადღებას იქცევს ინტერესი და მისწრაფება ელინური მითოლოგიისადმი, XI ს. მეორე ნახევარში დიდმა ქართველმა ფილოლოგმა, ფილოსოფოსმა და მთარგმნელმა ეფრემ მცირემ ნონნეს (VIს.) „ელინთა ზღაპრობანი“ თარგმნა, რაშიაც ილია აბულაძის თქმით, „მან საკუთარი შენიშვნებიც არა მცირედი ჩაურთო. ეს „ელინთა ზღაპრობანი“ წარმოადგენს გრიგოლ ნაზიანზელის შრომებში ნახსენებ მითოლოგემების განმარტებას. მევენახეობის და დრამატული ხელოვნების ღვთაების დიონისეს მითს, ეფრემ მცირე განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდა და გამოხატა ეს გმირ-ღვთაება „მომპოვნებლად ღვინისა, გამომგონებლად ვენახისა“ და მისი დღესასწაული წარმოადგინა, როგორც ”მწყობრი სტვიროსთა და სელინოზთა, თანმროკვალთა დიონვისისათა.“[316] აქვეა განმარტებული ის ელინური სხვა კერპები, რომელთა მსახურებაზე მიუთითებს დავით აღმაშენებელი და რომლის კულტის საქართველოში არსებობა დასტურდება მცხეთის, სარკინეს, ძალისის, ვანის, ბიჭვინთის არქეოლოგიური გათხრებით. გასაგებია, რომ ნონნე, დიონისეს მისტერიას წარმოგვიდგენს დამგმობი ათვალისწუნებით „ფალოსნი და ითვიფალოსნი ბილწ არიან სათქმელად და სასმენელად, რამეთუ ბილწებისაებრ დიონისასა დღესასწაულისა მისსა მზორველნი იგი მისნი დამოიკიდებენ კერპებსა რასმე მამალ-დედალთა სარცხვინებელისასა და ესრეთ უშვერად მზორველობენ.“[317] იმ დროს მკითხველნი, მაყურებელ-მსმენელი ელინურ მითოლოგიას ეცნობოდა ქრისტიანულ წყევლა-კრულვაში გახვეულს, მაგრამ ეტყობა აგუნა-დიონისეს დღესასწაულები იმდენად ფართოდ იყო გავრცელებული და წეს-ჩვეულებაში მტკიცედ ჩამჯდარი, რომ ქრისტიანი მეფეებიც კი იძულებული იყვნენ მათში მონაწილეობა მიეღოთ (აკი დავით აღმაშენებელი ამბობს: „ელინთა მიერი... თითეულისა ვნებისა კერპსა ვმსახურე.“)[318]

საგალობელში დავით აღმაშენებელი წერს:„თითოეულსა მხეცთაგან შეზავებულსა მხეცსა ვემსგავსე მრავალგუარსა და მრავალხატს და სხუა ჟამ სხვებრ ხილულსა და მვსინვარსა ბუნებისამებრ თითოეულისა.“[319]

გავიხსენოთ, რომ ხალიბებს, ჰეროდიტეს მოწმობით,”სპილენძის მუზარადები ეხურათ, მუზარადებზე იყო ხარის ყურები დ რქები სპილენძისგან ნაკეთები.”[320] ადამიანის სახის ”შეზავება” პირუტყვის, ნადირის მიმსგავსებით ე. ი. ტყაოსნობა უძველესი დროიდან დამახასიათებელი იყო ქართველური სახილველ-

ნადირობისათვის, ისევე როგორც ძველი ეგვიპტელებისა და ძველი ბერძნებისათვის. ქართულმა ზეპირსიტყვიერებამაც ხომ შემოგვინახა:„აწყვერში დავიარები, როგორც ირემი რქიანი, ნადირსა ვწყვეტამ. მუსრს ვადენ, არ გადამრჩება ფხაინი, ვეფხი, ფოცხვერი, მგელკაცი, პირგაბლეშკილი ღიანი.“[321] მეფეებიც კი „ტყაოსნობას“ მისდევენ მხეცთაგან მიმსგავსებით წარმოიდგინებოდნენ, ვახტანგ გორგასალსა „შეექმნა ჩაბალახი ოქროსი და გამოესუა წინათ მგელი და უკანათ ლომი.“[322] გავიხსენოთ ტარიელის ვეფხისტყაოსნობაც და ტყაოსანთა სახიობის აღწერილობაც: „ერთს შემოსეს სპილოს ტყავი და მეორეს მარტორქისა... მეხუთესა ლომის ტყავი, მეექვსესა ვეფხვთ თავისა... მეცხრეს ვეშაპის ტყავი მოსავს და მეათეს დიდი თევზის.“[323] ყოველივე ამისდა მიხედვით დავით აღმაშენებლის საგალობელის სიტყვები „თითოეულსა მხეცთაგან შეზავებულსა ვემსგავსე მრავალ-გუარსა და მრვალ-ხატსა,“[324] ისე უნდა გავიგოთ, რომ ნადირობის, ლაშქრობის და სახილველის წესისა და განგების მიხედვით, დავით აღმაშენებელიც ტყაოსნობდა.

სახილველის ისტორიის, თეატრის ისტორიის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საგულისხმოა ამოცნობა და ამოკითხვა დავით აღმაშენებლის პოეტური ქმნილების ერთ-ერთი საგალობლისა: „საკურთხად ღვთისმშობლად გქადაგებთ, უხრწნელო ქალწულო, და გურწამს ვითარმედ პატივი ხატისა შენისა, შენდამი წიაღ-მომავალს და ღვთის-მეტყველთაებრ ცოდვილთა მოქცევას ანიშნებ, მის მიერ ვითარცა ცხად ჰყოფს თეატრო იგი მრჩობელთა სოფლისა -სიკეთე ეგვიპტისა ღირსი მარიამ.“[325]

ქართულ ენას, უძველესი დროიდან გააჩნდა საკუთრად თავისთავადი ტერმინი „სახილველი.“ შუა საუკუნეებში ბერძნულ-ლათინური ტერმინი „თეატრონ“ და „თეატრუმ“ ისევ გააცოცხლა „თეატრონ“ „თეატრო“ -ს სახით და ძველ თვითმყოფად „სახილველ“-თან გვერდი-გვერდ იხმარებოდა:„ნუცა თეატრო... ნუცა სახიობა....რადმე სახილველთა;“ „მისდევენ მეთეატრონეობას,“ რომელმან თეატრი აღაშენა ქალაქსა შინა,“ „რომელნი სამოქალაქოთა შჯულთა ისწავლიან...რა თეატრონად აღიყვანობადიან;“ „თეატრონის მოყვარული;” „ხილვასა თეატრონსა მომღერალთა და განმცხრომელთა;“ „მზუელაობითად, ხუმრობად სახელდებულთა მათ სახილველთა მათთა“ “სოფლიოთა სახილველთა;“[326]

განვიხილოთ სიტყვა „მრჩობლთა:“ სულხან-საბას განმარტებით: „მრჩობლი –ორი, გინა ორკეცი.“[327] ფილოლოგ სამსონ ენუქაშვილს ეფრემ მცირეს მიერ თარგმნილ პეტრე იბერიელის შრომების ლექსიკონში „მრჩობლი“ განამრტებული აქვს, როგორც ორმაგი, ორკეცი და აქვე მოჰყავს ეფრემ მცირეს მიერ ქართულში შემოტანილი „მრჩობლ განყოფა.“ სიტყვა „სოფლისა“ აღნიშნავს „ქვეყანას,“ „საეროს.“ „სიკეთე ეგვიპტისა ღირსი მარიამ“ - ეს მარიამ მეგვიპტელის განგების -მისტერიის დასახელება უნდა იყოს, რაც სრულდებოდა „თეატროს“ მიერ.[328]

განვიხილოთ ტერმინი „თეატრო“ მის თანხმლებ ლექსემებთან მიმართებაში, განსკუთრებულ ყურადღებას იქცევს შეწყვილება „თეატრო მრჩობლთა.“ ამის ამოკითხვას და ამოხსნას ქართველური ფუძესახილველის მონაცემთა გამოყენებით ვეცდები, თუკი წარმოვიდგენთ, რომ მრჩობლთა წყობა (ეფრემ მცირის ტერმინით „მრჩობლ განყოფა,“) იპოთეზური შესაძლობლობით სამაიას ფუძესახილველობის დროინდელია და მისგვარია. ფუძესახილველისეული „სამაია“ იკითხება ორთაგანობით (ესე იგი „მრჩობლ განყოფით“) და „სამთაგანობით“:„სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“ ქართველური სახილველის თავისებურება იმ შორეულ ხანაში ორთაგანობით („მრჩობლ განყოფით“) ხასიათდებოდა, რაც შემდეგომი განვითარებადი წყობით - სამთაგანობით შეიცვალა.[329] მაგრამ „თეატრო მრჩობლთა“ თავის „ორ“-ობით შესრულებაში, გარდა „ორფეხულისა“ ორი მსხიობელის მონაწილეობასაც უნდა გულისხმობდეს. აკი რომანში „რუსუდანიანი“ არის ნათქვამი:„ოროლნი გამოვიდიან, ერთრიგად ითამაშიან.“[330] ამ შემთხვევაში, გასათვალისწინებელია ხუროთმოძღვრული მიმართებაც - ორსამღერლიანობა, ორსცენოვანება, მისი როგორც ვერტიკალური ისე ჰორიზონტალური სახეობით, რაც დამწერლობითი და არქეოლოგიური ძეგლებით არის დამოწმებული და დღემდე შემორჩენილია ხალხურ სანახაობრივ კულტურაში. ესეც უნდა გაირკვეს, თუ რას უნდა აღნიშანვდეს სიტყვა „სოფლისა“ მიმართებით დაწყვილებასთან „თეატრ-მრჩობლთა.“ გავიხსენოთ, რომ დავით აღმაშენებლის შესხმაში, რაც არსენ იყალთოელის მიერ არის გამოთქმული, იკითხება „შენ უფროისად ბრწყინვალეო, თვალო ყოვლისა სოფლისა მეფეთა ერთგუამობისაო.“[331] რაც შეეხება „თეატროს“ მიმართებთ შეიძლება დავიმოწმოთ გამოთქმები იმ დროის მეათე-მეთორმეტე საუკუნეთა ძეგლებიდან: „სახიობა სოფლისა,“ „სოფლითა სახილველითა,“ „ხმანი

მგოსანთა სოფლისთანი,“ ან „მსახიობელნი სოფლისანი.“[332] ყველა ეს გამოთქმანი იმის მანიშნებელია, რომ „თეატრო მრჩობლთა სოფლისა“[333] გავიგოთ, წავიკითხოთ, როგორც თეატროთ საერო თეატრი, ორფეხულათი და ორი მსახიობელით.

გასარკვევი დაგვრჩა თუ რა მიმართებასა და დამოკიდებულებაშია ეს „თეატრო მრჩობლთა სოფლისა“ (საერო თეატრი ორფეხულით, ორი მსახიობელით) გამოთქმასთან „სიკეთე ეგვიპტისა ღირსი მარიამ“ ეს უნდა იყოს იმის თქმა, რომ მეთერთმეტე და მეთორმეტე საუკუნეთა მიჯნაზე საქართველოში „თეატრო მრჩობლთა სოფლისა“ წარმოადგენდა („ცხად ჰყოფდა”) მისტერიულ კომპოზიციას, რომლის მთავარი მოქმედი იყო მარიამ მეგვიპტელი. ამ დროისათვის საქართველოში უკვე არსებობდა სოფრომ იერუსალიმელის (VIIს.) ნაწარმოების, მარიამ მეგვიპტელის „მცხოვრების“ თარგმანი, რაც შესრულებული იყო ექვთიმე ათონელის მიერ (გარდ. 1028წ.)[334] საერო თეატრს შეეძლო ამ თარგმანით ესარგებლა და შეექმნა მისტერიული კომპოზიცია თეატროში წარმოსადგნად. „თეატრო მრჩობლთა“ თავისებურებისდა შესაბამისად, მარიამ მეგვიპტელის ყველა ეპიზოდებში მოქმედი პირია: მარიამი და მშობელი, მარიამ მეძავი და მისი კლიენტი, მარიამ მეძავი და ჭაბუკი, მარიამ მეძავი და როგორც მისი მხსნელი – ”Deus ex machina” – ღვთისმშობელი, რომელიც სახილველად არ ჩანს, მაგრამ მისი ხმა ისმის. და, ბოლოს, მეგვიპტელი მარიამი (მომნანიებელი) და ზოსიმე ბერი. „თეატრო მრჩობლთა სოფლისა“ წარმოადგენდა („ცხად ჰყოფდა“), ალბათ, სხვა ქრისტიანულ მისტერიულ კომპოზიციებს, მაგრამ დავითმა თავის ნაწარმოებისათვის „გალობანი სინანულისანი“ მარიამ მეგვიპტელის ცხოვრება არჩია, რამდენადაც ისეთ მომნანიებელს განსახიერებდა, რომელიც მოაქცია დაიხსნა ღვთისმშობელმა, საქართველოში ყოვლადწმინდად განსაკუთრებით აღიარებულმა საქართველოში, საშუალო საუკუნეებში ქრისტიანულ-მისტერიული თეატრის არსებობა სრულიად კანონზომიერ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ. გავიხსენოთ, რომ ბიზანტიაში მართლმადიდებელმა ეკლესიამ შექმნა უაღრესად თეატრალური თავისი ფორმით, თავისი წეს-განგებით ღვთისმსხურება, საოცარი დეკორაციული გაფორმებით, მგალობელთა ქოროებით, დიალოგებით სახარების ეპიზოდების სცენური წარმოსხვით (მაგ.:„ფეხთაბანის განგებელ“ და სხვ.) ბიზანტიაში გარდა თეატრალური

ღვთისმსახურებისა, არსებობდა საერო ქრისტიანულ-მისტრიალური თეატრი, რომლის დრამატურგიის კვალი სცენარებსა და ქადაგებებში შემორჩენილი, დიალოგიური ფრაგმენტების სახით, ნაპოვნი და გამოქვეყნებულია კიდეც სათანადო კომენტარებით და გამოკვლევებით. დავასახელებ ს. ყაუხჩიშვილის, კ. კეკელიძის ვ. ვსევოლოდსკი - გრენგროსის, ვენეცია კოტას, სპირდონ ღამბრიოსის, ჯორჯ ღაპიანს, რ. დიუვალს, ა. ფოგტის, გ. გოიანის, და სხვ. შრომებს, რომლებშიაც ბიზანტიური თეატრია განხილული. მიუხედავად ხატმებრძოლებისა, საეკლესიო კრებების დადგენილებებისა, თითქოს და თეატრს ეკლესიისაგან მკაცრი აკრძალვისა და დევნისა, საერო ხელისუფლებისაგან და, ზოგჯერ, ეკლესიის მსახურთაგანაც კი, თეატრი მხარდაჭერას პოულობდა.

მესტვირთა ხალხურმა შემოქმედებამ დღემდე შემოინახა და ჩვენს დრომდე მოიტანა „თეატრო მრჩობლთას“ დრამატული კომპოზიციების ნაშთ-ფრაგმენტები:„ადამ და ევა,“ „იობის ლექსი,“ „აბრამიანი,“ „ქრისტეს ლექსი“ და სხვ.

არავითარ უცნაურობად და გაუგონარ ამბად არ უნდა გვეჩვენოს საქართველოში მეთერმეტე-მეცამეტე საუკუნეთა მიჯნაზე „თეატრო მრჩობლთა“-ს და სხვა თეატრალურ-სანახაობრივ გამოვლინებათა სინამდვილე.

ჩვენ, რამდენადაც კი ეს შესაძლებელია, შევეცდებით წარმოდგენის „მარიამ მეგვიპტელის“ რეკონსტრუქცია წარმოვსახოთ იმ მონაცემების მიხედვით, რასაც ამ დროის ბიზანტიური და ქართული თეატრის და სახიობის ვითარების შესწავლა იძლევა.

დავით აღმაშენებლის დროის ქართული თეატრი არის „მრჩობელთა“ ე. ი ორი მსახიობელით, ორფეხულით წარმოდგინება ორ სამღერელზე. „რუსუდანიანის“ სასახიობო მონაცემებით ეს ასე უნდა წარმოვიდგინოთ: ოროლნი გამოვიდიან ერთრიგად ითამაშნიან და კიდევ სხვა ორნი გამოვიდიან სხვარიგად, რამდენი გამოვიდა სხვა რიგად ითამაშეს, სხვა რიგი საკრავი დაუკრეს და სხვა ხმა თქვეს.[335]

ამ დრამტული კომპოზიციის „ცხად ჰყოფის“ (წარმოდგენის) პირველი რიგი უნდა ყოფილიყო მარიამ მეგვიპტელის უთანხმოება მშობელთან, რაკი 12 წლის ქალწულმა მშობლების მიტოვება და ალექსანდრიაში წასვლა განიზრახა.

„ცხადყოფის“ (წარმოდგენის) მეორე რიგი, ალბათ, მარიამ მეგვიპტელის ალექსანდრიაში მეძავეობას მოუთხრობდა და წარმოსახავდა. დაახლოებით ეს ისეთივე სცენა უნდა ყოფილიყო, რაც აღწერილია ქართულ რომანში „ბალავარიანი“ ან აგიოგრაფიულ პოემაში „მოთხრობა აბაკურასი წამებისათვის მიქელ საბაწმინდელისა“ (IX ს. დას.). რომანში „ბალავარიანი“ ნათქვამია: „თითო პირიტა სახიობათა შემკობილნი (მებგოსნენი და მეჩანგენი) აწყინებედ და ოდესმე ებრძვიედ და ზედა მიეჭრებიედ (ჭაბუკს) განშიშვლებულნი და ეტყვიედ მრავალსა სიტყუასა აღძვრისსა კიდევ უფრო დამახასიათებელია ამ მხრივ გაბაასება „აბუკურა“-დან: ხალიფის ცოლი ცდილობს ბერი-ხელოსანი მოაცთუნოს: „სეიდა!

ოი, ჭირვეულო ჭაბუკო

ტყუე თუ ხარ გამოგიყიდო,

და სნეული თუ ხარ განკურნო,

გლახაკ თუ ხარ განგამდიდრო...

უკუეთუ მეგობარ ჩემდა იყო

მე შენ კეთილი გიყო,

ცხოვრება შენდა ვიყო,

და შენ უფროს მრავალთასა იყო!

მიქაელ

დედაკაცო! გნებავს ცხოვრებისა ჩემისა აწყუდა,

და მოყუასთა ჩემთა მოწყუდა

სეიდა

უკეთუ არა ბერჩდე გონებითა,

განვჰჯაფო გუამი შენი გუემითა,

და განსაცდელთა სიმძაფრითა

და გარდარეულთა ტანჯვითა.“[336]

„მარიამ მეგვიპტელის“ დრამატული კომპოზიციის „ცხად ჰყოფის“ წარმოდგენის მესამე რიგს, საფიქრებელია, რომ შეიცავდა გაბაასება მარიამ მეგვიპტელისა იერუსალიმში გასამგზავრებლად გამზადებულ ჭაბუკთან, რის წარმოდგენასაც იძლევა ექვთიმე ათონელის ტექსტი:

„მარიამ მეგვიპტელი. ვიდრე მისწრაფის მამები ესე?

ჭაბუკი: იერუსალიმად, რამეთუ თუ დღეი არის აპყრობისა პატიოსანისა ჯუარსა.

მარიამ მეგვიპტელი. არა მემცა წარმიყვანესა?

ჭაბუკი. უკეთუ გაქვს სანავე და საგზალი არავინ გაყენებს.

მარიამ მეგვიპტელი. სანავე და საგზალი შინაცა არარა მიც, არამედ აღვხდე ნავსა მას და არ წარმიყვანონ უნდეს არ უნდეს, რამეთუ მაქუს საყიდელი ნავისა ამისთვის მინდ წასვლა, რატამცა მრავლანი ვპოვენ, რომელნი თანა მეყვნეს.

ჭაბუკი (განეცინა).“[337]

მეოთხე რიგი ამ დრამტული კომპოზიციის „ცხად ჰყოფნისა (წარმოდგენისა უნდა ყოფილიყო ის, რაც თვით მარიამ მეგვიპტელის თხრობით არის ტექსტში: „ვითარ ხმელად გამოვედით, რომელთაცა იგი არა უნდა ჭაბუკთა, უნებლიათ ვაიძულებდი.“[338]

მეხუთე რიგი, „ცხად ჰყოფისა“ (წარმოდგენისა) ჩვენ ამგვარად გვესახება. იერუსალიმში მეგვიპტელი მარიამი ცდილბოს ტაძარში სხვებთან ერთად შესვლას, მაგრამ რაღაც ძალა აყენებს და არ უშვებს. ეს რამდენჯერმე მეორდება. მიხვდება რა, თუ რისთვის ისჯება, ლოცვით მიმართავს ღვთისმშობელს, რომ უთავდებოს, აღთქმას დებს სიწმინდით ცხოვრებისას და მაშინ ტაძარშიაც ადვილად შედის. ღვთსიმშობლის ხმა მას შთააგონებს, რომ მდინარე იორდანეს გაღმით უდაბნოში განდეგილად განვიდეს და იქ ეწიოს ნეტარ სიმშვიდეს. ეს უნდა იყოს ქართულ „თეატრო მრჩობელთა“ მიერ ”Deus ex machina”-ს გამოყენების მეტად საინტერესო რეალია, რაც სრულაიდ გასაგებია ანტიკურის რეაბილიტაციის ვითარებაში.

მეექვსე რიგით ალბათ წარმოდგენილი იყო მარიამ მეგვიპტელის განდგომით ცხოვრება, ზოსიმე ბერის და მარიამ მეგვიპტელის შემოსვა, ზიარების მიღება, მისი სიკვდილი და ზოსიმეს მიერ დამარხვა.

დავით აღმაშენებელს, როგორც ირკვევა განსაკუთრებული როლი და ადგილი მიეკუთვნება მისი დროის სანახაობრივი კულტურის განვითარებაში, ჯერ ერთი ის, რომ მან მისი ისტორიკოსის თქმით მოახერხა, შეძლო საეკლესიო რეფორმის გატარება და ეკლესია დაუმორჩილა ცენტრალურ სამეფო ხელისუფლებას. დავით აღმაშენებლის ისოტრიკოსის თქმით: „მონასტერნი და საეპისკოპოსონი და ყოველნი ეკლესიანი წესსა და რიგსა ლოცვისასა და ყოვლისა საეკლესიოსა განგებისასა დარბაზის კარით მიიღებდიან.“[339] დავით აღმაშენებელი-რიტორთ

მქადაგებელი, იმ დროის რელიგიური დისპუტების თავგამოდებული მონაწილეა. მას, როგორც მოკამათეს ადარებდნენ ღვთსიმეტყველ ბასილ დიდს. ერთ-ერთ დისპუტზე დამარცხებულმა მოწინააღმდეგებმა ამ სიტყვებით მიმართეს დავით აღმაშენებელს:„ჩვენ მეუფეო, მოწაფე გვეგონე ამათ მოძღუართა თქუენთა, გარნა ვითარ ვხედავთ, შენ სამე ხარ მოძღვარი მოძღვართა რომლის ბრჭყალსა ვერ შიმწუთარ არიან ეგე მოძღუარ საგონებელნი თქუენი.“[340]

დავით აღმაშენებელი არის ავტორი გალობათა, ის გარდა იმისა, რომ მეფეა, არის საგალობელი ლექსის მოქმედი (პოეტი), სიტყვის მკერვალი. ეტყობა მეფეთა ეს შემოქმედებითი ტრადიცია მეფე-ქურუმთაგან მომდინარეობს და ამაშიაც საოცარი არაფერი არ უნდა იყოს. შემთხვევითი არ არის, რომ ქართველი მეფეები ლექსის თქმაში ეჯიბრებიან (ან აჯიბრებდნენ) თვით რუსთაველსაც კი. შოთა რუსთაველმა ინდოეთის სამეფო ტახტის პრეტენდენტი ავთანდილი უბადლო არტისტად-მომღერლად დაგვისახა, რომლის შესამკობელად მოვიდიან „ინდო-არაბ-საბერძნეთით მაშრიყით და მაღიბელნი, რუსნი, სპარსი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტელნი.“[341] დავით აღმაშენებელი არა მარტო სარდლობს და სახელმწიფო საქმეებს განაგებს, არამედ ქართული მუსიკალური ხელოვნების ახალი გზით წარმართავს და მის მოწესრიგებას ხელმძღვანელობს. მან დაავალა არსენ იყალთოელს მესამედ ეთარგმნა ანდრია კრიტელის საგალობლები და ხელახლა განხორციელებულიყო ამ საგალობლების ჰანგთა შეთხზვა, ხელოვანთმთავარი იოანე ქართლის კათალიკოსის მიერ იმ საბაბით, რომ ბერძნულნი „უცხონი იყვნენ ენისა ჩუენისაგან ძლისპირნი იმათნი.“[342]

„ქართლის ცხოვრების“ ჯანაშვილისეული ნუსხის ჩანართი ცნობით, ვახუშტი ბატონიშვილის ისტორიითაც, დავით აღმაშენებელი წარმოდგენილია, როგორც საეკლესიო მისტერიის შემოქმედი და მთავარი მონაწილე და ამითაც დასტურდება ამ მეფის ისტორიკოსის სიტყვები, რომ ეკლესიები წესსა და რიგსა „განგებისასა“ (მისტერიებისა) დარბაზის კარით მიიღებდიან.[343]

როდესც დავით აღმაშენებელმა ქალაქი ანისი თურქებისაგან გაანთავისუფლა, ბერძენთა ასულის, სომეხთა დედოფლის კატრონიტეს მართლმადიდებელთა საყდარი აღადგინა („ახლად მონათლა“), „მოვიდა თვით მეფე დავით და კათალიკოზი, ეპისკოპოზნი და ერთობლივი ლაშქარი, დედოფალ კატრონიტეს საფლავსა ზედა და ახლად წესი აღუგეს და თვით მეფემან სამგზის საფლავს

ჩასძახა: „გიხაროდეს შენ წმიდაო დედოფალო, რამეთუ იხსნა ღმერთმნ საყდარი შენი უშჯულოთა ხელთაგან“. ამასა ზედან მკუდრის ძუალთა საფლავით ხმა გამოსცეს და ღმერთსა მადლობა მისცა. განუკვირდა მეფესა და ერთობლითა ერთა.”[344] აქ აშკარად იგრძნობა დავითის როლი და მნიშვნელობა მან ეს მისტერია განახორციელა პატრიოტული და მართლმადიდებლური მიზანსწრაფვით, ახლად წესი აღუგეს ბერძენთა ასულს სომეხთა დედოფალს, რომელიც წმინდანად შერიცხეს და მისდამი მიმართვას წარმოსთქვამს არა სამღვდელო პირი, არამედ თვით დავით მეფე. და „განგება“ ისეა მოწესრიგებული, რომ ისმის პასუხი და ღვთისადმი მადლობის გალბა და არც მჭვრეტელნი და მათი „გაკვირვება“ მისტერიის ზემოქმედება არის დავიწყებული.

აღსანიშნავია, რომ „კატრონიტეს მისტერიაშიც“ გამოყენებულია „თეატრო მრჩობლთა“-ს წარმოდგენისათვის დამახასიათებელი გარედან უხილავი ხმის ქმედობა.

ქართული თეატრის ისტორიისათვის კიდევ ბევრი ახალი ფურცელი გადაიშლება, თუკი ძველი ქართული დამწერლობითი ძეგლები თეატრმცოდნეობითი მიდგომით იქნებიან წაკითხული, ამის მაგალითია „გალობანი სინანულისანი,“ რომელმაც ბევრი რამ ახალი გვამცნო XI-XII სს. მიჯნაზე თეატრალური ხელოვნების ვითარების გასარკვევად.

აღორძინების პერიოდის თეატრის მთავარი მოქმედი გმირი გახლდათ „ადამიანი-პიროვნება,” თავისი სულიერი სამყაროთი. ახალი თეატრალური ესთეტიკა შემსრულებლისგან მოითხოვდა დრამატული ნაწარმოების აზრის წვდომას, რთული და მრავალმხრივი ხასიათების წარმოსახვას. აღორძინების ეპოქაში კვლავ აღსდგა პროფესიული თეატრისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ფორმები და ყურადღება გამახვილდა ხელოვნების, კერძოდ კი თეატრის შესახებ შექმნილ ლიტერატურაზე. თუ იტალიაში ამ ეპოქის მონაპოვარი იყო ”კომედია დელ’ არტე” (XIV საუკუნე), თეატრისა და დრამის სინთეზი, განხორციელდა ესპანეთში ლოპე დე ვეგას დრამატურგიით, ინგლისში - შექსპირის თეატრის შექმნით, სადაც პრაქტიკოსების მიერ თეორიული ნაშრომები შეიქმნა, რაც საფუძველს გვაძლევს ავღნიშნოთ, რომ მსახიობები, რეჟისორები და დრამატურგები ქმნიან ლიტერატურას თეატრზე. საქართველოში

XII-XIII საუკუნეებში სასახლის კარის თეატრი რენესანსული სათეატრო ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს, სადაც პოეტური სიტყვებით, მუსიკისა და ცეკვის სინთეზს ვხვდებით. სასახლის კარის თეატრის მსახიობებს-მუშაითებს უწოდებდნენ.

ივანე ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორიაში“ ახსენებს რა „დასავლეთ ევროპაში წარმოშობილ რენესანს,“ წერს: „საქართველომ ეს მოძრაობა უკვე XII საუკუნეში დაიწყო, მაგრამ მისი დასრულება მონღოლთა შემოსევამ შეაფერხა.“345 ქართული რენესანსის ცნება კი, უპირველეს ყოვლისა, რუსთაველის სახელს უკავშირდება. „რუსთაველი თვისობრივად სხვა ეპოქას ეკუთვნის, კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ახალ ერას, რადგან მის მიერ ადამიანთა მოდგმის საფუძველზე გამოყვანილია ახალი ადამიანი, რომელიც უკვაშირდება და შეიცნობს არა მარტო გარე სამყაროს, არამედ საკუთარ თავსაც, აღმოაცენს საკუთარი არსების წიაღში პიროვნებას.“346

ოლივერ უორდროპმა თავის ნაშრომში „საქართველოს სამეფო“ (”The kingdom of Georgia”) აღწერა არა მხოლოდ საქართველოს ისტორია - დავით აღმაშენებლისა და თამარ მეფის ხანის ეპოქა, არამედ დაწვრილებით ახსნა-განმარტება მისცა ევროპელ მკითხველს შოთა რუსთაველისა და მისი პოემის „ვეფხვისტყაოსნის“ შესახებ, აღარაფერი რომ არ ვთქვა მის სრულ ინგლისურ ენოვან თარგმანზე. წინასიტყვაობაში ავტორი წერს:„ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე დაჰყვება საოცრად დაძაბული ინტერესი, რადგან მისი დრამატული ერთიანობა არსად არ ირღვევა და არ ნელდება, მაგრამ პოემის ღირსება მარტოოდენ ამ სიუჟეტურ ქარგაში როდია, არამედ უფრო მეტად იმაშია, რომ აშკარად შეიმჩნევა ქრისტიანობასთან დამოკიდებულების იმ მეტაფიზიკურ თეორიათა მარცვლები, რაც ასე ახასიათებდა დანტეს, მის ზოგიერთ ევროპელ თანამედროვესა და მემკვიდრეს. შოთა რუსთაველს ბევრი რამ შეუთვისებია პლატონისაგან. (ცნობილია, რომ XI-XII საუკუნეებში საქართველოსა და საბერძნეთს შორის მჭიდრო ურთერთობა დამყარდა, რამაც საშუალება მისცა ქართველებს გასცნობოდნენ პლატონისა და არისტოტელეს ფილოსოფიურ მოძღვრებას. ყოველივე ამან, რა თქმა უნდა, დიდი გავლენა მოახდინა იმდროინდელ საქართველოს კულტურასა და სოციალურ ცხოვრებაზე და, თავის მხრივ, შეამზადა საფუძველი ქართული რენესანსის დასაწყისისა. თ.ც.). რაც

შეეხება პოემის სტილს, უნდა ითქვას, რომ იგი გასაოცრად გვაგონებს ევროპელი რენესანსის ხანის სიტყვის ოსტატებს.“[347]

სამწუხაროდ, ამ პერიოდის ქართული სათეატრო სანახაობის შესახებ მწირი ცნობები მოგვეპოვება, შესაბამისად არ გვაქვს ლიტერატურა, სადაც დაფიქსირებული იქნება აზრი თეატრის შესახებ, თუმცა, ამ ეპოქის სათეატრო ცხოვრების შესახებ სხვადასხვა ისტორიული თუ ლიტერატურული ძეგლები გვაძლევს საშუალებას შევაფასოთ ამ ეპოქის სასცენო ხელოვნების „გამოსახვის ფორმები.“ მაგალითად:„ვეფხისტყაოსანში“ მოცემულია რამოდენიმე ეპიზოდი, სადაც ჩვენ შეგვიძლია წარმოდგენა ვიქონიოთ იმ პერიოდის სათეატრო სანახაობებზე:

„ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა ადიადა,
მგოსანი და მოშაითი უხმეს, პოვეს რადა სადა;
დია გასცა საბოძვარი, ყველა დარბაზს შემოხადა, -
მისი მსგავსი სიუხვითა ღმერთმან სხამცა რა დაბადა.“[348]

და კიდევ, გავიხსენოთ ფრიდონის სიტყვები, ქაჯეთის ციხის აღების წინ გამართულ თათბირზე:

„ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდიან,
მასწავლეს მათი საქმენი, მახლაცუნებდიან, მწვრთიდიან;
ასრე გავიდა სააბელსა, რომ თვალნი ვერ მომკიდიან,
ვიცა მჭვრეტდიან ყმაწვილნი, იგინიცა ინატრიდიან.“[349]

როგორც ჩანს, მუშაითობა ანუ საბელზედ მოთამაშე ჩვენში სათეატრო სანახაობას მიეკუთვნებოდა, როგორც ხალხში არსებულ ყველაზე ძველი და პოპულარული საჯარო ხასიათის გასართობსა და შესაქცევ წარმოდგენას (ეს ჩანს ზემოთ მოყვანილი პოემის სტროფებიდანაც). რადგანაც მუშაითობა სამეფო კარის სახილველი იყო და შესაძლებელია იგი ამავდროულად, „ელიტარულ“ სანახაობასაც მიეკუთვნებოდა, ამიტომაც მისი ათვისებისათვის სამეფო კარის წარმომადგენლებს ადრეული ასაკიდანვე ამზადებდნენ, რაც როსტევან მეფისა და ფრიდონის მაგალითზე ნათლად ჩანს, თუმცა, როგორც უკვე ავღნიშნე, „ვეფხისტყაოსანი“ არ გახლავთ ერთადერთი ლიტერატურული ძეგლი, რომელიც გვაწვდის ცნობას სათეატრო სანახაობის შესახებ. თამარ დედოფლის ისტორიკოსი მოგვითხრობს, რომ თამარისა და დავით სოსლანის დაქორწინებისას „იყო ზმა

მგოსანთა და მუშაითთა სახეობა,“[350] მაშინ, როდესაც შარვანშა აღსართანი და ათაბაგი ამირ-მირიანი.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ისევე როგორც რენესანსის ეპოქის ევროპაში, საქართველოშიც სამეფო კარზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მასხარა - პერსონაჟი, რომელიც, როგორც წესი, არ ისჯებოდა თავისი სითამამისთვის, მაგრამ ცნობილია ისიც, რომ მეფის მასხარა ამავ დროულად იყო განტევების ვაციც და თუ მსხვერპლშეწირვაზე მიდგებოდა საქმე, ისევ და ისევ მასხარას იმეტებდნენ. ამ ინვერსიის ლოგიკით „უმდაბლესი“ არსება, რომელიც საყოველთაო კეთილდღეობას ეწირებოდა – „უმაღლეს“ სფეროში გადაინაცვლებდა.... რომელიც წარმოადგენდა მონარქის, სასულიერო პირისა და მოსამართლის „სათამაშოს,“ თუმცა ისინი საკმაოდ დიდ როლს ასრულებდნენ სასამართლო ცხოვრებაში, სადაც პრივილეგირებული ადგილი ეკავა. იგი იყო ერთ-ერთი არც თუ მრავალრიცხოვანი ჯგუფისა, რომელსაც თავისუფლად შეეძლო საკუთარი აზრი გამოეთქვა, სასამართლო პროცესზე, იუმორითა და მანჭვა-გრეხით, რასაც თურმე ძალიან ხშირად საბოლოო გადაწყვეტილებაზეც უმოქმედია. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მასხარები ხანდახან სახელმწიფო გადატრიალებაშიც კი ღებულობდნენ თურმე მონაწილეობას.

როგოც უკვე ავღნიშნე, მასხარა დიდ როლს თამაშობდა პოლიტიკაშიც. საქართველოს ისტორიაში არსებობს ცნობა XII საუკუნით დათარიღებული. თამარის მეფობის დროს, როგორც ცნობილია, მისმა მეჭურჭლეთუხუცესმა ყუთლუ არსლანმა მოაწყო შეთქმულება, რათა შეეცვალა საქართველოს სახელმწიფოს წეს-წყობილება, შეეზღუდა მეფის უფლებები იმდენად, რომ მას საკუთრივ სახელმწიფო საქმეების გადაწყვეტის უფლება აღარ ჰქონოდა. შეთქმულთა მეთაურმა ყუთლუ არსლანმა მოითხოვა საკანონმდებლო ორგანოს დაწესება, რომელიც პარლამენტის მსგავსი დაწესებულება იქნებოდა და მეფეს ამ უმაღლეს დაწესებულების – „კარავის“ გადაწყვეტილებათა აღსრულების უფლება შერჩენოდა მხოლოდ. რეალური ძალაუფლება დიდგვაროვან აზნაურთა ხელში უნდა გადასულიყო და ამგვარად განხორციელებულიყო ფეოდალური ოპოზიციის წადილი. ცხარე პოლიტიკური ბრძოლის ვითარებაში ყუთლუ არსლანს მოაგონეს, რომ იგი აღზევებულია „გუართა უაზნოთაგან.“ როგორც ივანე ჯავახიშვილი ასკვნის, ყუთლუ არსლანი დაბალი წოდებიდან ყოფილა

გამოსული, რომელიც თავდაპირველად წარმოადგენდა „ცხოველმან ჯორის ანუ ვირის სახოანს,“[351] სადაც გამოუმჟღავნებია საზრიანობა და საოცარი იუმორი, რისი წყალობითაც დაწინაურებულა და სიმდიდრეც კი მოუპოვებია თურმე. ვარაუდობ, რომ ყუთლუ არსლანი მასხარა უნდა ყოფილიყო, რადგან იგი მეჭურჭლეთუხუცესობამდე, როგორც ისტორიული ცნობებიდან ირკვევა, ცნობილი ყოფილა „სახიობისა ხმითა ტკბილითა და სასაცილო ამბნითა,“ „ჯეროვნად დარბის ნოხზედა... თავზე დგას ხელით დარბისა, ფეხით ქმნის თამაშობასა,“[352] გარდა ამისა მეფის ერთგული კარისკაცთა დასი იმ მიზნით, რომ დაემცირებინათ მოწინააღმდეგ ყუთლუ არსლანი, მოაგონებდნენ თურმე მეამბოხეს მის წარსულს, როცა ის ადამიანების „სათამაშოდ“ და გასართობად გარდაიქმნებოდა და „ვირშიდა იჯდა.“[353] სათეატრო სანახაობებში კი, ხუმარა და ვირი ერთმანეთისგან განუყრელ სათეატრო ნიღბად აღიქმებოდა, ამავდროულად ყუთლუ არსლანი, როგორც „მოთამაშე“ ხასიათდება: სიმღერის ნიჭით, სახუმარო ამბების თხრობით, აკრობატიკით, ჟესტიკულაციით წამოდგენის წარმართვით – ეს ყოველივე ხომ მასხარას დამახასითებელი ნიშნებიცაა. შესაძლებელია იგი, როგორც მაღალი ფენის, არისტოკრატიული წრის გამრთობი – მასხარა/მუშაითი. თავდაპირველად ისე მოხვდა სასახლეში, რომელმაც შემდგომ ჭკუითა და გონებამახვილობით მიაღწია მეჭურჭლეთუხუცესობას. ისტორიიდან ცნობილია, რომ ყოველთვის, როცა სამეფო კარზე იმარტებოდა წვეულებანი, ისინი ამ სადღესასწაულო პროცესიის მთავარ მოქმედ პირებად გვევლინებოდნენ. ისტორიკოსი გვამცნობს, რომ რუსუდან დედოფალი, რომელიც განაგებდა თამარისა და დავითის ქორწილის ცერემონიალურ მხარეს, „ხუარასნისა და ერაყის სულთანთა სძლობითა გამაცნიერებული, ბუნებრივითა სახიობითა და შვენებითა“[354] მოქმედებდაო. ამ ეპიზოდიდან ირკვევა, რომ მუშაითები უცხო ქვეყნებიდანაც მოდიოდნე ჩვენში, თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვა, საგასტროლოდ, თავიანთი სათეატრო ხელოვნების გასაცნობათ.

მუშაითობას საკმაოდ ვრცლად აღგვიწერს არჩილ მეფე თხზულებაში „საქართველოს ზნეობაში,“ სადაც ამბობს:

„ვერ ხედავთ ფრიდონისასა მუშაითობას ჩემულობს
საბელზედ გავლა-ხტომასა თამამად, არ თუ მოზარობს,
ტარიელსა და ავთანდილს ქაჯეთს მისვლაზედ უანბობს,

ვინ იცის, მის დროს იქმნოდეს ცოდნასა, ნუ ვინ მცონარობს....
ინატრეს ბევრმან ქაჯებმან: ნეტა ვინე ეს მასწავლაო!
მისი სიფიცხე სიმალე, ისე თამამად სწავლაო,
მაგმა ის შავი არ დადგა, არავის არ ასწავლაო,
მიზეზი ეს სთქვა: მწადიან სულ სხვა ხელმწიფის დავლაო...“[355]

არჩილის სიტყვებიდან ნათელია, რომ რაინდობის ინსტიტუტის წარმომადგენლებისგან დიდი ინტერესით იკვეთებოდა მუშაითობის შესწავლის სურვილი. ამის მიზეზი კი, სავარაუდოდ, სწორედ ის იყო, რომ რაინდები დიდგვარივან წარმომადგენელთა რიცხვს მიეკუღვნებოდნენ და თავიანთი წარმომავლობითა და გვარიშვილობით დაახლოებულნი იყვნენ მეფის კართან. ამდენად, შესაძლებელია მათ „კოდექსში“ მუშაითობის ხელოვნების დაუფლება აუცილებლობასაც წარმოადგენდა, თუმცა გამორიცხული არ არის, რომ წარმოდგენაში მხოლოდ ნიჭიერნი იღებდნენ მონაწილეობას.

ამგვარად, ტექსტში მოყვანილი და განხილული ტერმინები და ქართული ლიტერატურის ძეგლები, იმაზე მეტყველებენ, რომ საქართველოში, ძველთაგანვე, არსებობდა თეატრის კულტურა, შუა საუკუნეებში იგი, როგორც ევროპის მრავლ ქვეყნაში, გამოიყენა ეკლესიამ და მსგავსად სხვა ქრისტიანული ქვეყნებისა, ქართულმა მართლმადიდებულმა ეკლესიამ, საკუთარი პროპაგანდის მიზნით, შექმნა „საეკლესიო სახილველნი,“ თუმცა, როგორც ვხედავთ ამ პერიოდში საფუძველი ჩაეყარა და განვითარდა ხალხური სანახაობის „სინთეზური კრებული“ სახიობა.

„V საუკუნეში ქართველ დიდებულებს წესად ჰქონდათ კარზე მგოსან ქალ-ვაჟთა დასების მოწვევა, სადაც ისინი წარმოადგენდნენ ჟანრულ-სტილისტურად მრავალფეროვან, თუმცა, ძირითადად მცირე ფორმის ნაწარმოებებს. ამ სანახაობებში ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ საცირკო ნომრები და სპორტული თამაშობები, მუსიკალური, საცეკვაო, სასიმღერო გამოსვლები და პოეტთა კაფიობა...“[356] ხოლო აღორძინების ეპოქაში კი, ანდა აღდგენილ იქნა.

საქართველოში აღორძინების ეპოქა იყო გაგრძელება ბიზანტიის რენესანსისა, სადაც გარკვეული პირობების გამო ეს მიმდინარეობა შეჩერდა და გაგრძელდა საქართველოში. ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში XI-XII საუკუნეები გამოირჩევა ეკონომიურ-პოლიტიკური აღმავლობით, რამაც განაპირობა კულტურული

შემოქმედება, „რომელიც ატარებს რენესანსის უტყუარ ნიშნებს. ეს ნიშნები გამოვლინდა განსაკუთრებით პეტრიწის ფილოსოფიურ მოღვაწეობასა და რუსთაველის შემოქმედებაში.“[357] საქართველო „აგრძელებს საკუთარ ფილოსოფიურ ტრადიციებს, და ბერძნებთან ერთად ჩაებმის იმ დიდ კულტურულ ნაკადში, რომელსაც ადრინდელი ანუ ბიზანტიური რენესანსი ეწოდებოდა.“[358]

XI-XIII საუკუნის დასაწყისში ფეოდალურმა ქართულმა კულტურამ თავისი აყვავების უმაღლეს წერტილს მიაღწია. განვითარდა ფილოსოფიური აზროვნება, ისტორიოგრაფია, ფილოლოგია, საეკლესიო და საერო ლიტერატურა, ხელოვნება. „ვეფხისტყაოსანი“ ამ ეპოქის გვირგვინს წარმოადგენს.

XII საუკუნეშია შექმნილი აგრეთვე ქართული საისტორიო თხზულებათა ოფიციალური კრებული „ქართლის ცხოვრება.“ მასში ისე იქნა გაერთიანებული VIII-XII სს-ის ავტორთა ქრონიკები, რომ გამოსულიყო საქართველოს ისტორიის უწყვეტი აღწერა უძველესი ხანიდან კრებულის შედგენის დრომდე. შემდეგ, XVIII საუკუნემდე პერიოდულად ხდებოდა „ქართლის ცხოვრების“ შევსება ახალ-ახალი თხზულებებით. ასე ჩამოყალიბდა ფეოდალური ხანის საქართველოს ისტორიის ძირითადი წერილობითი წყარო, რომელიც მეტად მნიშვნელოვან ცნობებს შეიცავს აგრეთვე კავკასიის სხვა ქვეყნების შესახებ.

განსახილველ პერიოდში შექმნილი ქართული არქიტექტურის მონუმენტური ძეგლებიდან აღსანიშნავია ბაგრატის, სვეტიცხოვლისა და ალავერდის ტაძრები (XI ს.), გელათის მონასტერი, მეფის სასახლე გეგუთში, კლდეში ნაკვეთი სამონასტრო ანსამბლი ვარძია (XII ს.), ფიტარეთისა და ბეთანიის ეკლესიები (XIII ს-ის დასაწყისი) და სხვ. ეკლესია-მონასტრებმა შემოინახეს ქვის მხატვრული დამუშავებისა და კედლის მოხატულობის ბრწყინვალე ნიმუშები. განვითარების მაღალ დონეზე იდგა აგრეთვე ხელნაწერი წიგნების გაფორმება, ოქრომჭედლობა, ტიხრული მინანქრის წარმოება და სხვა.

სიმბოლურია ბიზანტიის შემდეგ საქართველოში რენესანსის დაწყება და განვითარება, რადგანაც სწორედ ერთი მიზეზი აღმოჩნდა ორივე ქვეყანაში აღორძინების შეწყვეტა. კერძოდ, საქართველოში, რუსუდანის მეფობის დროს (1222-1245 წწ.) ქართულ საზოგადოებაში თავი იჩინა შიდა კრიზისმა, რამაც შეარყია ქვეყნის ძლიერება და გახდა გარეშე მტერთან ბრძოლაში ქართველთა

მძიმე დამარცხებების მიზეზი. პოლიტიკური და სოციალური კრიზისი გახდა ერთადერთი მიზეზი კულტურული, საგანმანათლებლო თუ სამეცნიერო „ცხოვრების“ შეჩერებისა, რაც გახლდათ მიზეზი რენესანსული იდეების გაღრმავებისა და განვითარების შეწყვეტისა.

IV თავი

სათეატრო აზრი აღორძინების ეპოქის იტალიაში

ევროპაში აღორძინების-რენესანსის (ფრ.:Renaissance;; იტალ.: Rinascimento) ეპოქა კულტურის ისტორიის ნაწილია, რომელმაც ჩაანაცვლა შუა საუკუნეების ხანის მსოფლმხედველობა, ესთეტიკა ამავე დროს გახდა ახალი დროის კულტურის ისტორიის წინამორბედი. დღემდე არსებობს ამგვარი განსაზღვრება, რომ:„რენესანსი, ასევე აღორძინება, გაიგივებულია ევროპის ისტორიულ-კულტურულ ეპოქასთან, რომელმაც შეცვალა შუა საუკუნეები და წინ უძღოდა რეფორმაციას (თანამედროვე ეპოქის ადრეული პერიოდი). ამ ეპოქის ქრონოლოგიური ჩარჩოები XIV—XVI საუკუნეებია, დაიწყო რა იტალიაში გვიან შუა საუკუნეებში და მოგვიანებით მთელ ევროპაში გავრცელდა.“[359] მაგრამ, თუ მსოფლიო კულტურის ჭრილში ვიმსჯელებთ, რენესანსი თითქმის ყველგან, კალენდარული სისტემით სხვადასხვა დროსა და ისტორიული ქრონოლოგიით სხვადასხვა ეპოქაში, ერთნაირად აღიწერა. მეცნიერთა უმეტესობა აღიარებს, რომ თითქმის ყველგან, სადაც კი განახლებული იქნა ანტიკურ ხანაში არსებული საგანმანათლებლო იდეები, რაც გამოიხატა უპირველეს ყოვლისა აკადემიის დაარსებით, რომელიც თავის მხრივ გულისხმობდა ძველი ფილოსოფიური სკოლების აღდგენას, პირველ რიგში კი მათემატიკისა, სადაც ისწავლებოდა არა მარტო რიცხვთა ფილოსოფია, არამედ გეომეტრიაც. გავიხსენოთ ცნობილი წარწერა, რომელიც პლატონის აკადემიის ერთ-ერთ შესავალ კარზე ეწერა:„გეომეტრიის უცოდინარი არ შემოვიდეს,“[360] რადგანაც მათემატიკური განათლება აუცილებელი პირობად ითვლებოდა უმაღლესი ფილოსოფიური

განათლებისთვის. ეს თვისება შერჩა რენესანსის აკადემიასაც ტრადიციულად. „საგანმანათლებლო-სააზროვნო ცენტრების საკითხი არკვევს რენესანსის საკითხს არა მარტო მის სტატიკაში, არამედ (ეს მთავარია) მის დინამიკაში. აღმოსავლეთის რენესანსის პრობლემისათვის სკოლის საკითხი საგულისხმოა იმ მხრივ, რომ აკადემიების აღორძინება სწორედ ისე ხდება, რომ აღმოსავლეთის რენესანსის ფაქტს ადასტურებს.“[361] გავიხსენოთ ნიზიბინის - ირანის, ედესასა - სირიაში, ბაღდადისა და გელათის - საქართველო (ამ უკანასასკნელზე ნაშრომის ცალკე თავში მაქვს საუბარი, სადაც მიმოვიხილავ სათეატრო აზრს საქართველოში) აკადემიები. აგრეთვე ჩინეთის აღორძინების იდეებსა და ეპოქაზე, ჯერ კიდევ VII-VIII საუკუნეში, როდესაც ჰან უიმ (Han Yu 768-824) იქადაგა ჰუმანისტური იდეალების შესახებ, ადამიანური ბუნების იმ კანონზომიერებაზე, რომელიც არაა დამოკიდებული არანაირ ზებუნებრივზე და რომელიც ვითარდება მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანში არსებული „პიროვნულობითა“ და „აუცილებლობით.“[362] ამ ფილოსოფოსის ნააზრევი ინდივიდუალიზმის, გონიერების და პიროვნების სრული დამოუკიდებლობის დონეზე ვითარდება. ჰან უი გახლდათ ჩინეთის ფილოსოფიური რენესანსის წინამორბედი, სადაც XI-XVI საუკუნეების განმავლობაში იკვეთება იმ უძველესი ეპოქის ჩინეთის ისტორიის ნამდვილი აღორძინება, რომელიც ანტიკურობის სრული ანალოგიაა. აქ ჩვენ ვპოულობთ ნატურფილოსოფიის (გერმ.:Naturphilosophie - ბუნების ფილოსოფია; მოძღვრება, რომელიც ცდილობდა ბუნების შესახებ ცოდნის დასრულებული სისტემა მოეცა ფილოსოფიის განყენებულ პრინციპებზე (და არა ცდისეულ მეცნიერებათა გამოკვლევებზე) აღმოცენებას, რომელმაც განსაკუთრებული განვითარება ჰპოვა XVI-XVII სს. „ნატურფილოსოფია“ რომაელმა ფილოსოფოსმა სენეკამ (I საუკუნე ქრისტეს შემდეგ) შემოიტანა, მოძღვრება როგორც ბუნების შესახებ, ანუ ბუნებისმეცნიერება. ამგვარი გაგება შინაარსობრივად სენეკამდე გაცილებით ადრე გვხვდება. უფრო წინარე ფილოსოფოსებზე, რომ აღარაფერი ვთქვათ, არისტოტელეს თხზულება „ფიზიკა“ ფაქტობრივად ფიზიკის ფილოსოფიას ანუ ნატურფილოსოფიას წარმოადგენს.) სწავლებას – „სინათლესა და ჩრდილზე“ – დაკავშირებულს ძირითად ყოფით ელემენტებზე – წყალთან, ცეცხლთან, ხესთან, მეტალთან და მიწასთან. მართალია, ზემოთ ჩამოთვლილი არ წარმოადგენს

ზუსტად იმ ელემენტებს, რომელზედაც საუბარია ანტიკურ ნატურფილოსოფიაში, მაგრამ ჩინეთის აღორძინების ეპოქის ფილოსოფოსები უკვე აგებდნენ მათზე სრულყოფილად მკაფიო დიალექტიკას (რომელიც ევროპაში უკვე შექმნილი იყო ძველი ბერძნების მიერ). ამგვარად, „აღორძინებას ჩინეთში, თან ახლდა პიროვნების ავტონომიურობა, აგრეთვე ადამიანის დამოუკიდებლობის გამოცდილებისა და სამყაროში მისი სრული ბუნებრიობის სწავლება, არც აქ უფრო ადრე დაიწყო, ვიდრე ევროპაში.“[363]

აღსანიშნავია ის ფაქტი, ჰან უის შრომას ლაიტმოტივად გასდევს ფრაზა: „ყველაფრის სიყვარული,“ რომელიც ჯერ კიდევ მისმა წინაპარმა კონფუცმა გააჟღერა. კითხვაზე „რა არის ჟენი?“ მან უპასუხა - „ადამიანის სიყვარული“. ჰან უი კი ამ იდეასა და აზრზს აღორძინების ესთეტიკის მნიშვნელობითა და ხასიათით ავითარებს.

ეს ის საგანმანათლებლო და კულტურული ცენტრებია, რომლების VIII-IX საუკუნეებში უკვე არსებობდა და რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს აღმოსავლეთის რენესანსული ფილოსოფიის, ესთეტიკისა და კულტურის განვითარებას, ხელი შეუწყეს ძველი ბერძნული და რომაული ლიტერატურის (თითქმის ყველა ჟანრის) თარგმნას. არისტოტელეს თეოლოგია – თჰეოლოგია რისტოტელის სხვა არაფერი არ იყო, თუ არა ნეოპლატონისტური გადამუშავება თვით არისტოტელეს ნაშრომებისა, რომელიც გაბატონებული იყო ბაღდადის აკადემიის მოაზროვნეთათვის.

აღორძინების ეპოქის ესთეტიკური იდეალი ჩამოყალიბდა ახალი პროგრესული მსოფლმხედველობის - ჰუმანიზმის საფუძველზე, რომლის მიხედვითაც უმაღლეს ღირებულებად რეალური სამყარო, ადამიანი იქნა აღიარებული. ჰუმანიზმის იდეებმა განსაკუთრებით მკაფიო და სრული ხორცშესხმა ჰპოვა ხელოვნებაში, რომლის ძირითად თემადაც ფიზიკურად სრულყოფილი, ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანი იქცა თავისი განუსაზღვრელი სულიერი და შემოქმედებითი შესაძლებლობებით. აღორძინების ხელოვნება, მოწოდებული სწორედ ამ ახალი გმირის განსადიდებლად, შთაგონების წყაროს ანტიკური სამყაროს კულტურულ მემკვიდრეობაში ეძებდა. აღორძინება სხვადასხვა კულტურულ რეგიონში სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობდა. დღეს, ჩვენს მეცნიერებაში, შალვა ნუცუბიძის (1888-1969) აღმოსავლეთის რენესანსის

თეორიის საფუძველზე, მსჯელობენ არა მარტო ქართულ რენესანსზე, რომელიც XII ს.-ის დასასრულს დაიწყო, არამედ, აგრეთვე, სომხურ (XII-XIIსს.), ჩინურ რენესანსზე (VIII-XIV სს.) და ა. შ. მაგრამ რენესანსის კლასიკური ნიმუში მაინც დასავლეთ ევროპის ქვეყანამ, კერძოდ, იტალიამ წარმოადგინა.

„მთელს იტალიაში წარმოებდა გათხრები. საუკუნეთა განმავლობაში დავიწყებას მიცემული ანტიკური ქანდაკებები მკვდრეთით „აღდგნენ“ და კვლავ „მოევლინენ“ ქვეყნიერებას,“[364] მაგრამ იგი, ახალი დროის ხელოვნება, ანტიკური კულტურის მექანიკური მიბაძვა როდი იყო. მასში „არტ ნუვოს“ შინაარსია ჩადებული. ამგვარად, „აღორძინება“ სწორედ რომ ანტიკური ხანის ხელოვნებისადმი ინტერესის აღორძინებას ნიშნავდა. ხელოვნებამ თავის სამსახურში ჩააყენა მეცნიერება, რენესანსის ეპოქის მხატვრები სწავლობდნენ ანატომიას, არქეოლოგიას, მათემატიკას და სხვა. აქ აღორძინების ეპოქის კულტურამ თავისი განვითარების ყველა საფეხური განვლო. პირველ რიგში ამ მიმდინარეობას საფუძველი იტალიაში ჩაეყარა (XIV-XVI სს.), შემდგომ კი განვითარება ჰპოვა საფრანგეთში (XV-XVI სს.), გერმანიაში, ნიდერლანდებში (XVI ს.), ინგლისში (XVI-XVII სს.), თვით ტერმინი კი – „რენესანსი“ – ახალი დროის ხელოვნების აღსანიშნავად პირველად იტალიელ მხატვართა ცხოვრების აღმწერმა ვაზარიმ (ჯორჯო ვაზარი -1511 წ. 30 ივლისი - 27 ივნისი 1574წ - იტალიელი მხატვარი, მწერალი, ისტორიკოსი და არქიტექტორი, რომელიც დღესდღეობით უმეტესად ცნობილია მის მიერ დაწერილი მხატვართა, არქიტექტორთა და მოქანდაკეთა ბიოგრაფიებით - „შემოქმედთა ცხოვრება.“) გამოიყენა როგორც Rinascrita – ხელახლად შობა, აღორძინება. იგი აღნიშნავს რა ჩიმაბუესა და ჯოტოს მიერ ბერძნულ-ბიზანტიური უსიცოცხლო მანერის შემუსვრას იტალიურ მხატვრობაში და ახალი მხატვრობის ხელახლად წარმოშვებას.

ხოლო ცნება რენესანსი და სახელწოდება Renaissance გერმანელმა კულტურის ისტორიკოსმა იაკობ ბურკჰარტმა დაამკვიდრა თავის შრომაში „რენესანსის კულტურა იტალიაში.“[365] ბურკჰარტს თავად სიტყვა აღებული აქვს ფრანგი ისტორიკოსის ჟიულ მიშლენისაგან. მიშლეს იგი წარმოდგენილი ჰქონდა, როგორც „განახლება ანტიური სწავლებისა, აღმოჩენა მსოფლიოსი, აღმოჩენა ადამიანისა.“[366]

ამგვარად, ეს მეტაფორა იტალიაში დაიბადა, სიტყვა საფრანგეთში ჩამოყალიბდა და შემდგომ ბურკჰარტის ხსენებული წიგნის მეშვეობით გავრცელდა იტალიის რენესანსის მკვლევართა ნაშრომებში.

შესაძლებელია ევროპელთა კონცეფციაში თავად ცნება „ხელახლად შობისა“ ანუ Renaissance-სა იოანე გამოცხადებიდან და ძველ ბერძნულ მისტერიებიდან გაჩნდა. საერთოდ ბერძნული მითი მრავალგზის იხსენიებს „ხელახლად შობის“ ამბავს. შუა საუკუნის ევროპის რელიგიურ ფანტასმაგორიებშიც არა ერთხელ შევხვდებით ამ ცნებას. იტალიის პოლიტიკურ ისტორიაში, მაკიაველი აღწერს კოლა დე რიენცოს მიერ ატეხილ პოლიტიკურ რევოლუციას. სენატორების განდევნის შემდეგ რომი ხელახლა იშვაო -''Roma era rinuova''.

ცხადია, როგორც ჯოტოს იტალიური ხელოვნებაა წარმოდგენილი, როგორც მთლიანი ჯაჭვი განვითარებისა ძველი საბერძნეთიდან მის თანადროულობამდის, ასევე პოლიტიკურ ისტორიაში მაკიაველი ფიქრობდა, რომ მისი თანამედროვე რომი გაგრძელება იყო ანტიური, ცეზარების დროინდელი ქალაქის რომისა. ამიტომაც ორივეს დასჭირდათ ცნება „ხელახლად შობა“ ანუ ''Rinascit.''

გავიხსენოთ ციტატა იოანეს გამოცხადებიდან: „და ვიხილე ცა ახალი და ქვეყანა ახალი, რამეთუ პირველი იგი ცა და პირველი იგი ქვეყანა წარხდეს“* ეხმაურება ანტიური მითოლოგიის, თუნდაც დიონისეს, ხელახლად შობის მისტერიას, ასევე ქრისტეს ხორციელი შემუსვრის, ხელახლა აღდგომისა და ცათამაღლების, ახალი იერუსალიმის ამბავს.

ასეთი განახლების, ხელახლად შობის იდეალს ფესვი ჰქონდა გამდგარი აღორძინების ეპოქის თანამედროვე იტალიის ცხოვრების ყოველ დარგში. მხატვრობაში თუ ჯოტო (1276-1332) ითვლებოდა ამ „რინასციტას“ პირველი ორნატის გამვლებად, რელიგიაში ფრანჩესკო ასიზელი ქადაგებდა უკვე დრომოჭმული ეკლესიის განახლებისათვის. თომას და ჩელანო (Tiomas da Celano) თავის ექსზალტიურ ჰიმნებში მრავალგზის ახსენებს განახლებას: ახალ წესს, ახალ კანონებს, ახალ ცხოვრებას. ჰუმანისტებმა უარყვეს ასკეტური მორალი და საეკლესიო დოგმატიკა და უპირატესობა მიანიჭეს თავისუფალ პიროვნებას, მის ადამიანურ ბუნებას. ჰუმანისტებმა ბედნიერება დაინახეს ამქვეყნიურ ცხოვრებაში, ადამიანისადმი სიყვარულსა და ადამიანური შესაძლებლობების

ჰარმონიულ განვითარებაში. ჰუმანისტური ეპოქის აზროვნება და ესთეტიკა ანთროპოცენტრისტულია (ბერძნ. „ანთროპოს“ – ადამიანი): სამყაროს ცენტრში ის აყენებს ადამიანს როგორც ღვთის ხატს. ჰუმანისტურმა აზროვნებამ ანტიკურობიდან მემკვიდრეობით მიიღო ადამიანის უფლება ბედნიერებაზე. სწორედ ანტიკური კულტურის აღორძინების გამო ამ ეპოქას სხვაგვარად რენესანსს უწოდებენ. რენესანსმა ღიმილი, სიცილი „გაახსენა“ ადამიანს: ჰომერული ხარხარი, რომელიც ანტიკურ ხანაში ისმოდა, შუა საუკუნეებში ნაღვლიანი ბრძენის ტანჯვით ჩანაცვლდა, აღორძინების ადამიანმა კი კვლავ დაიბრუნა ღირსება და საკუთარი მნიშვნელობის განცდა, იგი ღმერთის გამოხატულებად იქცა. ამიტომაცაა რენესანსულ ხელოვნებაში ადამიანის სახე სრულყოფილი და იდეალიზებულია. ანტიკურთან ერთად რენესანსმა აითვისა ქრისტიანული, ისლამური და ებრაული აზროვნება და შექმნა ჰარმონიული სამყაროს მოდელი. გერმანიაში ჰუმანიზმის აღმოცენება დაემთხვა რეფორმაციას - მარტინ ლუთერის მიერ წამოწყებულ ბრძოლას კათოლიკური ეკლესიის განახლებისათვის, რომლის შედეგადაც კათოლიკურ ეკლესიას გამოეყო პროტესტანტული, ჩრდილოეთ ევროპული ფეოდალური სახელმწიფოები კი გათავისუფლდნენ რომის პაპის ქვეშევრდომობისგან. რეფორმაციის ყველაზე დიდი მონაპოვარია მარტინ ლუთერის მიერ ბიბლიის თარგმნა გერმანულ ენაზე და იოჰან გუტენბერგის მიერ სტამბის გამოგონება. ორივე მოვლენამ უბიძგა საერთო გერმანული ენის ჩამოყალიბებასა და წერა-კითხვის გავრცელებას მთელს ევროპაში. აღორძინების ეპოქის მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ნაწარმოებებია:

- იტალიაში: დანტე ალიგიერის (1265-1321 წ.) ეპოსი: „ღვთაებრივი კომედია.“ ფრანჩესკო პეტრარკას (1304-1374 წ.) ლირიკა; ჯოვანი ბოკაჩოს (1313-1375 წ.) ნოველების კრებული: „დეკამერონი.“
- საფრანგეთში: ფრანსუა რაბლეს (1494-1553 წ.) რომანი: „გარგანტუა და პანტაგრუელი.“
- ესპანეთში: მიგელ დე სერვანტეს საავედრას (1547-1616 წ.) რომანი: „დონ კიხოტი.“

- ინგლისში: ჯეფრი ჩოსერის (1340-1400 წ.) „კენტერბერიული მოთხრობები;“ უილიამ შექსპირის (1564-1616 წ.) დრამები: „ჰამლეტი,“ „მეფე ლირი,“ „ოტელო,“ „მაკბეტი,“ „რომეო და ჯულიეტა,“ „ზაფხულის ღამის სიზმარი.“
- გერმანიაში: ერაზმ როტერდამელის (1465-1536 წ.) „სისულელის ქება.“

ამ ნაშრომში კი, ძირითადად ყურადღებას გავამხვილებთ იტალიის აღორძინების ეპოქაზე და ამ პერიოდში დაფიქსირებულ იმ აზრებზე, რადგანაც სწორედ აქედან დაიწყო და გამოიკვეთა რენესანსის იდეები და ესთეტიკა სათეატრო ლიტერატურაში.

დანტე ალიგიერი (1265-1321) და ფრანჩესკო პეტრარკა (1304-1374), შუა საუკუნეების უარყოფასთან ერთად, ანტიკური სიბრძნის და ღირებულებათა აღდგენას ცდილობდნენ. უწოდა რა თავის პოემას „კომედია,“ დანტემ გამოიყენა შუასაუკუნეობრივი ტერმინოლოგია. „კომედია,“ როგორც იგი განმარტავს ვერონას მმართველის -კანგრანდესადმი წერილში, წარმოადგენს ე.წ. საშუალო სტილის ყველა სახის პოეტურ ნაწარმოებს, რომელიც ხალხისათვის გასაგებ ენაზეა დაწერილი და რომელსაც შემაძრწუნებელი,საშინელი დასაწყისი აქვს და სრულდება პოზიტიური მოვლენით; ხოლო ტრაგედია კი – „მაღალი სტილის“ პოეტური ნაწარმოები პოზიტიური დასაწყისითა და ნეგატიური დასასრულით. სიტყვა „ღვთაებრივი“ დანტეს არ ეკუთვნის, პოემას ეს სიტყვა შემდგომში დაემატა ჯოვანი ბოკაჩოს მიერ. „ღვთაებრივი კომედია“ – ეს არის დანტეს ცხოვრების მეორე ნაწილისა და შემოქმედების ნაყოფი, სადაც თვალნათლივ ჩანს პოეტის მსოფლმხედველობა.

დანტე დიდი სიზუსტითა და იმქვეყნიური ცხოვრების ყველა დეტალისა თუ არქიტექტონიკის დაფიქსირებით აღწერს მის წყობას. შესავალ ლექსში იგი მოგვითხრობს,თუ როგორ დაიკარგა ცხოვრების შუა გზას მიღწეული პოეტი ხშირ ტყეში და როგორ დაიხსნა იგი პოეტმა ვერგილიუსმა თავსდასხმული მხეცებისაგან. ვერგილიუსმა მას იმქვეყნიურ სამყაროში გასეირნება შესთავაზა. შეიტყო რა დანტემ, რომ ვერგილიუსი მისი სატრფოს, ბეატრიჩეს გამოგზავნილი იყო, დათანხმდა შემოთავაზებას.

ჯოჯოხეთის კარიბჭის უკან მოტოვებისას, გაიარეს რა გზააბნეული, გაურკვეველი ადამიანების სულებით „დასახლებული“ ადგილი, დანტე და ვირგილიუსი მიადგნენ ჯოჯოხეთის პირველ წრეს, ე.წ. ლიმბს, რომელშიც

მჭერმეტყველი ურწმუნოები იმყოფებოდნენ. მათ არ ჰქონდათ შეცნობილი ღვთის არსი, თუმცა ახლოს იყვნენ მასთან, ამიტომაც დაეღწიათ მათ თავი ჯოჯოხეთის ტანჯვებისაგან. ამ წრეში დანტე ხედავს ანტიკური კულტურის უდიდეს წარმომადგენლებს – არისტოტელეს, ევრიპიდეს, ჰომეროსს, მათ შორის მაჰმადიან სალაჰ-ად-დინსაც. შემდეგ წრეში იმყოფებიან სულები ადამიანებისა, რომელთაც არასდროს უთქვამთ უარი აღვირახსნილ ვნებებზე. აქ, ველურ და დამანგრეველ ქარიშახლში, დანტე ხედავს ფრანჩესკა დ'რიმინის და მის საყვარელ პაოლოს, რომელნიც „აკრძალული სიყვარულის" ვნებას იყვნენ აყოლილნი დედამიწაზე.

რაც უფრო ქვემოთ მიიწევდნენ დანტე და მისი მეგზური ვირგილიუსი, მით უფრო მეტი ტანჯვისა და წამების თვითმხილველი გახდა პოეტი:

ა. ღორმუცელობისათვის დასჯილთა ტანჯვისა, რომელნიც განწირულები იყვნენ საშინელი წვიმისა და ჭექა-ქუხილის სასჯელისათვის

ბ. ძუნწთა და მფლანგველთა ტანჯვისა დაწყველილ და ცეცხლოვან ჭაობში

გ. ერეტიკოსთა (მათ შორის ფრიდრიხ II, რომის პაპი ანასტასიუს II), ტირანთა და მკვლელთა ცურვისა მდუღარე სისხლის ნაკადებში

დ. თვითმკვლელებისა, რომელნიც მცენარეებად იყვნენ ქცეულნი

ე. ღვთის აუგად მომხსენიებელთა და მოძალადეთა, რომელნიც ცეცხლის ალში იწვოდნენ

ვ. ტყუილის მთქმელთა.

საბოლოოდ დანტე ყველაზე საშინელ დამნაშავეთა, მეცხრე წრეს მიადგა. აქ მოღალატეთა და გამყიდველთა სულები სახლობდნენ (მათ შორის იუდა ისკარიოტელი, ბრუტუსი და გაიუს კასიუს ლონგინიუსი), რომელთაც თავისი სამი თავით ხრავს ლუციფერი, ღვთისგან განდგომილი ანგელოზი, ბოროტების ხელმწიფე, სამუდამოდ დედამიწის ცენტრში დამწყვდევით დასჯილი. სწორედ ლუციფერის საშინელი შესახედაობით მთავრდება პირველი ნაწილის უკანასკნელი ლექსი.

განსაწმენდელი: დედამიწის ცენტრისა და მეორე ნახევარსფეროს შემაკავშირებელი დერეფნის გავლის შემდეგ, დანტე და ვერგილიუსი დედამიწაზე ამოდიან. განსაწმენდელს პოეტი აღწერს, როგორც ოკეანეთი გარშემორტყმულ, კონუსისებურად აზიდულ,წრეებისაგან შემდგარ კუნძულს.

განსაწმენდელის კარიბჭის მცველი ანგელოზი უშვებს დანტეს კარს მიღმა და ხმლით შუბლზე აწერს შვიდ P-s (Peccatum–ცოდვა), ანუ შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვის სიმბოლოს. რაც უფრო მაღლა მიიწევს დანტე, წრიდან წრეზე თითო სიმბოლო ქრება მისი შუბლიდან, და ბოლოს, როდესაც მან მიაღწია გორაკის მწვერვალს, იგი მთლიანად გათავისუფლდა ანგელოზის მიერ ხმლით დაწერილი სიმბოლოებისაგან. განსაწმენდელის წრეებში სახლობდნენ იმ ცოდვილთა სულები, რომლებიც ინანიებდნენ თავიანთ ცოდვებსა და შეცდომებს. ესენი იყვნენ: ამაყნი,რომელნიც იძულებულნი იყვნენ ქედმოხრილნი ევლოთ ზურგზე დადებული უღლის გამო, შურიანები, ბრაზიანები, უდარდელნი, ხარბნი და ა.შ.

ვერგილიუსმა დანტე სამოთხის კარამდე მიიყვანა, თუმცა იმის გამო, რომ ვერგილიუსი მოუნათლავი იყო, უფლება არ ჰქონდა გზა გაეგრძელებინა.

სამოთხე: მას შემდეგ რაც დანტეს გამოეთხოვა ვერგილიუსი, მას ცვლის ბეატრიჩე და მოუწოდებს მორჩილებისაკენ, რის შემდეგაც იგი ზეცაში აჰყავს. „ღვთაებრივი კომედიის“ ეს ნაწილი დანტეს სამოთხეში მოგზაურობას/ ხეტიალს აღწერს. სამოთხე ათი ნაწილისაგან /ზეცისაგან/ სფეროსაგან შედგება; პირველი შვიდი პლანეტების შესატყვის სახელებს ატარებენ : მერკურის სფერო, მთვარის სფერო, ვენერის სფერო და ა.შ. მათ უკან არის უძრავი ვარსკვლავებისა და კრისტალური სფეროა, ხოლო კრისტალური სფეროს შემდგომ კი განლაგებულია ე.წ. empirei – უსასრულო სივრცე, ღვთისგან დალოცვილთა და კურთხეულთაგან დასახლებული – უკანასკნელი, ყველაფრის სიცოცხლის მიმცემი და სულისჩამდგმელი. ამ მოგზაურობისას დანტემ ნახა იმპერატორი იუსტინიანე, რჯულის მასწავლებელნი, სარწმუნოებისათვის წამებულნი, რომელთა მბრწყინავი სული ჯვარს გამოსახავდა და სულ უფრო მაღლა და მაღლა მიიწევდა. დანტე ხედავს იესო ქრისტეს, წმინდა მარიამს, ანგელოზებს, და ბოლოს და ბოლოს მის წინაშე იშლება „ღვთაებრივი ვარდი“ – კურთხეულთა ადგილსამყოფელი. აქ დანტეს ენიჭება უდიდესი კურთხევა ყოვლისშემძლესთან საუბრისას.

ფორმით, პოემა იმქვეყნიურ ხილვას წარმოადგენს, რომელიც ხშირად გვხვდება შუა საუკუნეების ლიტერატურაში. ისევე როგორც შუასაუკუნეების პოეტებს, „ღვთაებრივი კომედიაც“ ალეგორიულ „ტაქტიკას“ ეყრდნობა, მაგრად შინაარსითა და იდეოლოგიით იგი რენესანსის ესთეტიკას ეხმიანება, რომელიც ადამიანის სულის თავისუფლების მქადაგებელია.

უდაბური ტყე, რომელშიც დანტე თავისი ცხოვრების შუაგზაზე ყოფნისას იკარგება, ცხოვრებისეული გართულებების სიმბოლოა. სამი მხეცი, რომელიც თავს დაესხა დანტეს : ფოცხვერი, ლომი და ძუ მგელი – სამი უდიდესი ვნებაა: მგრძნებელობა, ძალაუფლების სიყვარული და სიხარბეა.

ფოცხვერი : ფლორენცია, ნიშნები ტყავზე მტრულად განწყობილი პარტიების – გველფების და გიბელინების აღმნიშვნელი უნდა იყოს;

ლომი : უხეში ძალის სიმბოლო – საფრანგეთი

ძუ მგელი : გაუმაძღარი და ავხორცი – რომის კურია.

ეს „მხეცები“ საფრთხეს უქმნიდნენ იტალიის ნაციონალურ ერთიანობას, რომელზეც დანტე ოცნებობდა – ერთიანობა, რომელსაც სათავეში ფეოდალი მონარქი ედგა. (ზოგიერთი ისტორიკოს-ლიტერატორი დანტეს მთლიან პოემას პოლიტიკურ სარჩულს არგებენ). მხეცებისაგან დანტეს იხსნის ვერგილიუსი – გონება, რომელიც ბეატრიჩემ (ღვთის კურთხევამ, რწმენამ) გამოუგზავნა. ვერგილიუსი დანტეს ატარებს ჯოჯოხეთს, განსაწმენდელს და სამოთხის კარიბჭესთან ადგილს უთმობს ბეატრიჩეს. ამ ალეგორიის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ადამიანს ვნებებისაგან იხსნის გონება, ხოლო ღვთაებრივი შემეცნების ფლობა მოუპოვებს მას სამუდამო კურთხევას.

„ღვთაებრივი კომედია“ ავტორის პოლიტიკური ტენდენციებით არის აღსავსე. დანტე ხელიდან არ უშვებს შემთხვევას, „მოიხსენიოს“ მისი როგორც იდეური, ასევე პირადი მტრები. მას სძაგს ფულის გამსესხებლები, კრედიტს განიხილავს შურისძიებად, საკუთარ საუკუნეს განიხილავს, როგორც გამორჩენისა და გაუმაძღრობის საუკუნეს. მისი აზრით, ფული ყოველგვარი ბოროტების საწყისია; ბნელ აწმყოს უპირისპირებს ნათელ წარსულს – ფლორენციულ ბურჟუაზიას – ფლორენციულ ფეოდალიზმს, როდესაც გაბატონებული იყო შეხედულებათა სისადავე, სიმარტივე, ზომიერება, რაინდული თვითშეგნება

„განსაწმენდელის“ ლექსებში აშკარად ჩანს დანტეს უკმაყოფილება ბურჟუაზიისადმი. პაპობასთან, როგორც პრინციპალიტეტთან დანტეს კარგი დამოკიდებულება ჰქონდა, მაგრამ მის ცალკეულ წარმომადგენლებს, რომლებიც ხელს უწყობდნენ ბურჟუაზიის განვითარებას იტალიაში, ვერ იტანდა, მეტიც, რამდენიმე პაპს დანტე ჯოჯოხეთში ხვდება.

მისი რელიგია – კათოლიკობაა, თუმცა მასში ჩანს პირადი ელემენტები, ძველი ორთოდოქსულის ნიშნები, სადაც მისტიკაც და ფრანცისკანული პანტეისტიკური სიყვარულის რელიგიაც წარმოადგენენ ერთგვარ გადახვევასა და სახესხვაობას კათოლიკური რელიგიისა.

მისი ფილოსოფია – ღვთისმეტყველებაა, მისი მეცნიერება – სქოლასტიკოსობა, მისი პოეზია – ალეგორია.

დანტეში იღვიძებს ასკეტური იდეალები და უმძიმეს ცოდვად მოიხსენიებს თვისუფალ სიყვარულს.

თავისი „ხედვა“ დანტემ რეალურ ფაქტებზე ააგო. იმქვეყნიური სამყაროს კონსტრუქციაში მოხვდა იტალიის სხვადასხვა ნაწილებიც. პოემაში გაფანტულია მრავალი ადამიანთა სხვადასხვა „სახეობა,“ ტიპიური ფიგურები, გამოკვეთილი ფსიქოლოგიური სიტუაციები, თანაც იმდენი, რომ ლიტერატურა დღესაც აგრძელებს მისგან ტიპაჟების „გადმოხატვას.“

ხალხი, რომელიც იტანჯება ჯოჯოხეთში, ინანიებს განსაწმენდელში და იმყოფება ცათა სასუფეველში, ყველა ეს ცოცხალი ადამიანია, ამ ასობით პერსონაჟებში არ მოიძებნება ორი ერთმანეთის მსგავსი.

ისტორიული დეტალების ამ უზარმაზარ გალერეაში არ მოიძებნება ფაქტი, გამომზეურებული და წინასწარ განჭვრეტილი არ ყოფილიყო ავტორის პლასტიკური ინტუიციის მიერ.

პოემის განცალკევებული ეპიზოდები, ისეთი როგორც ფრანჩესკო და პაოლო, ფარინატა თავის საფლავში, უგოლინო ბავშვებით, კაპანეი და უილისი არაფრით არ ჰგავს ანტიკურ ნიმუშებს, შავი ქერუბიმი თავისი ცივი ეშმაკური ლოგიკით და თავის ქვაზე მჯდომი სორდელო დღესაც დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ახალი ორიენტაცია თუ იდეები უფრო ნათელი ხდება ჯოტოს და დონატელოს (1386-1466წ.წ.) ქმნილებებში, რომელნიც ამქვეყნიურ ღირებულებებს განადიდებენ. თეოლოგიაში ეს თომა აქვინელისა (დაახლ. 1225-1274წ.წ.) და თომისტურად გაგებული არისტოტელეს ერთმმართველობის მოხსნით და პლატონის წინ წამოწევით გამოიხატა. არისტოტელეს კრიტიკა ხშირად ინიღბებოდა არაბულად თარგმნილი არისტოტელეს უარყოფით. დიდ ფილოსოფოსთა ღირებულებების ოფიციალური შეფასება მოცემული იყო XIV ს.-ის მხატვრის, ფრანჩესკო ტრაინის (XIV ს.) ფრესკაზე, ქალაქ პიზას წმინდა ეკატერინეს ეკლესიაში. სურათი XIV ს.-

ის პირველ ნახევარს ეკუთვნის. ცენტრში ზის სქოლასტიკის მასწავლებელი თომა აქვინელი, მის სახეში ერთიანდება როგორც ზეციდან მომავალი, ისევე იქვე მდგომი პლატონისა და არისტოტელეს წიგნებისგან გამომდინარე ოქროს სხივები. პლატონს „ტიმაიოსი," ხოლო არისტოტელეს „ეთიკა" უჭირავს. თომა აქ მიჩნეულია ზეციური და მიწიერი სიბრძნის ერთიანობად. მის მუხლზე მდებარე მისივე ნაშრომიდან გამოდიან სხივები, რომელნიც ეცემიან მის ფეხებთან ჩამწკრივებულ ქრისტიან თეოლოგებს. ერთი სხივი მიწაზე განრთხმულ ჩალმიანს ანათებს. ეს ავეროესია (1126-1198), თომას კრიტიკით დამარცხებული.

აღორძინების ეპოქამ იტალიაში რამდენიმე ეტაპი განვლო: ადრეული აღორძინება, რომელშიც თანდათანობით იჩენს თავს ახალი ხელოვნების ნიშნები; მაღალი აღორძინება, რომელმაც კაცობრიობას მისცა ისეთი ოსტატები, როგორებიც არიან ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო ბუონაროტი, რაფაელ სანტი; გვიანი აღორძინების ხანა, როდესაც ეკონომიკისა და ვაჭრობის დაცემამ, კათოლიციზმის ბრძოლამ ჰუმანისტური კულტურის წინააღმდეგ განაპირობა კიდეც ღრმა კრიზისი ხელოვნებაში.

აღორძინების სამშობლოდ იქცა ფლორენცია. აქ ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ „აღორძინების მამებად" წოდებული არქიტექტორი ბრუნელესკი (მან პირველმა შექმნა არქიტექტურული ფორმები, რომლებსაც მომდევნო ორი საუკუნის განმავლობაში იყენებდნენ და სრულყოფდნენ იტალიელი ხუროთმოძღვრები. მისი შემოქმედების აღიარებული შედევრია ფლორენციის პატარა ეკლესია - პაცის კაპელა (დაახლ. 1430 წ.); მოქანდაკე დონატელო (მისი ქანდაკება „დავითი" ეპოქის პირველი შიშველი ფიგურა, ასევე პირველი მრგვალი ქანდაკებაა); ფერმწერი მაზაჩო (სხვა მრავალ სიახლესთან ერთად მან პირველმა შეიტანა თავის ნამუშევრებში მეცნიერული პერსპექტივა). განსაკუთრებულ მწვერვალებს მიაღწიეს თავიანთ შემოქმედებაში ე.წ. მაღალი რენესანსის დიდოსტატებმა - ლეონარდო და ვინჩიმ, რაფაელმა, მიქელანჯელომ.

ლეონარდო და ვინჩი (1475-1564 წწ.) ყველა დროის უდიდესი მხატვარი, ამავე დროს, მეცნიერი, გამომგონებელი, მათემატიკოსი, ხუროთმოძღვარი, მოქანდაკე, მწერალი, მუსიკოსი გახლდათ. მის მიერ შექმნილი „ჯოკონდა" (მონა ლიზა), „საიდუმლო სერობა," „მადონა ყვავილით" და მრავალი სხვა, გენიალურ ჩანახატებსა და ხელნაწერებთან ერთად, მსოფლიო კულტურის მონაპოვარია.

რაფაელ სანტი (1483-1520 წწ.) მთელი თავისი შემოქმედებით ამკვიდრებდა სულიერად და ფიზიკურად მშვენიერი, ამასთან, ჭკვიანი და გონიერი ადამიანის იდეალს („სიქსტის მადონა,“ ავტოპორტრეტი, პაპ იულიუს II პორტრეტი რომში, ვატიკანის სასახლის დარბაზების მოხატულობები და სხვ.). იგი შესანიშნავი არქიტექტორიც იყო, ხელმძღვანელობდა მსოფლიოში უდიდესი გუმბათოვანი ეკლესიის - წმინდა პეტრეს ტაძრის მშენებლობას. მიქელანჯელო ბუონაროტის (1475-1564წწ.) „დავითის“ ბრინჯაოში ჩამოსხმული ასლი, აღმართული ფლორენციაში, მიქელანჯელოს მოედანზე, სიქსტის კაპელის ჭერის მოხატულობა, მედიჩების აკლდამის სკულპტურები და, საერთოდ, მთლიანად მისი შემოქმედება - კაცობრიობის კუთვნილი საგანძურია. დიდია XV-XVI სს-ის ვენეციელ მხატვართა წვლილი ახალი ხელოვნების განვითარებაში (ჯორჯონე, ტიციანი, ვერონეზე, ტინტორეტო). იტალიურმა აღორძინებამ უდიდესი გავლენა იქონია ნიდერლანდების (იან ვან ეიკი, ჰუგო ვან დერ გუსი, ბოსხი და სხვ.), გერმანიის (ალბერტ დიურერი, ლუკას კრანახი უფროსი და სხვ.), აგრეთვე ინგლისის, ესპანეთის, საფრანგეთისა და სხვა ქვეყნების ხელოვნებაზე.

რაც შეეხება აღორძინების ხანის იტალიურ თეატრალურ ხელოვნებას, იგი ხალხურ გართობა-თამაშობათაგან იშვა – კომედია დელ’არტე (ანუ პროფესიული კომედია), რომლის სპექტაკლებშიც ჩამოყალიბდა თეატრალური ხელოვნების მნიშვნელოვანი კანონები.

იტალიის „საერო თამაშების“ წიაღიდან წარმოშობილი „ფიცარნაგული თეატრი,“ ნიღბების კომედია, კომედია დელ’არტე წარმოადგენდა იმპროვიზაციაზე დამყარებულ თეატრს, რომელშიც პროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობდნენ.

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში, ისევე როგორც ანტიკურ სამყაროში, არსებობდა პროფესიული გაერთიანებები შემდეგი სახელწოდებებით, მაგალითად: „შალის არტე,“ რაც შალის დამზადების ხელობას ნიშნავდა, „აბრეშუმის არტე“ ანუ „აბრეშუმის ხელობა,“ „კალატოზთა არტე“ ანუ „კალატოზთა ხელობა“ და ათეულობით ასეთი პროფესიული ასოციაციები, სადაც ერთი და იმავე ხელობის ხალხი იყო გაერთიანებული. ეს თავისუფალი კორპორაციები ერთი და იმავე პროფესიის ხალხს შორის უთანხმოების განმუხტვას ემსახურებოდა. აგრეთვე იგივე გაერთიანება იოლად იგერიებდა მსხვილი ვაჭრების თვითნებობას და თავს იცავდა კარდინალის, ეპისკოპოსებისა და მთავრების კანონებისაგან.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, კომედია დელ'არტე ნიშნავს, უწინარეს ყოვლისა, პროფესიონალი მსახიობების მიერ მომზადებულ კომედიას; გაერთიანებას, რომელსაც თავისი კანონები და წესები ჰქონდა შემუშავებული, რომლის მიხედვითაც კომიკოსები თავს იცავდნენ და სხვებსაც აიძულებდნენ მათი წესების პატივისცემას, ვინაიდან სხვადასხვა კორპორაციები ცდილობდნენ უცხო კონკურენტების ჩარევისაგან თავისუფალი ბაზარი ჰქონოდათ. იმავდროულად კომედია დელ'არტეს მსახიობები უმოწყალო ომს უცხადებდნენ ყველა იმ არაგაწევრიანებულ კავშირებს, რომლებიც მოედანზე შეჭრას ლამობდნენ. კომედია დელ'არტეს მსახიობები ახერხებდნენ ამ ფაქტით ადგილობრივი ხელისუფლების დაინტერესებას და ჩარევას, რომლისგანაც – როგორც საგრაფოს და საჰერცოგოს კუთვნილ ერთადერთ კომპანიას – პრივილეგიები ჰქონდათ მინიჭებული.

იმპროვიზაციაზე აგებული სიუჟეტებით, კომედია დელ'არტეს მსახიობები ძირითადად ჟესტიკულაციითა და აკრობატიკული მოძრაობებით, ტრადიციული პანტომიმის მსგავსი ვიზუალური წარმოდგენით ჰქმნიდნენ კომიკურ ეფექტებს. პროფესიულმა თეატრმა საერო კარნავალებში მონაწილე პერსონაჟები ტრადიციული ფორმებითა და შესრულებით მიიღო, რომელიც შემდგომში უფრო დახვეწა და განავითარა. კომედია დელ'არტე, ხოლო მის შექმნამდე იტალიური სახალხო, საკარნავალო წარმოდგენები სამი ტიპის ნიღბით იყო ცნობილი:

1. სახალხო კომედიური (მსახურთა ნიღბები –პირველი არლეკინი და მეორე ძანი);

2. შეყვარებულთა ლირიკული ნიღბები (ჯერ ერთი, ხოლო შემდეგ ორი წყვილი);

3. სატირულ-მამხილებლური ნიღბები (ბატონების ნიღბები: ტარტალია, პანტალონე, დოქტორი).

დადგინდა, რომ სასცენო ხელოვნების უმთავრესი თავისებურება ცხოველმყოფელი მოქმედებაა, წუთით რომ არ წყდება, ხოლო თეატრალური შემოქმედება - კოლექტიურია და იქმნება მთელი ანსამბლის შრომის შედეგად. კომედია დელ'არტემ სახელი გაითქვა მთელს ევროპაში მსახიობთა დაუცხრომელი შემოქმედებითი აქტივობითა და იმპროვიზაციის უნარით. „კომედია დელ'არტეს" პიესის მოქმედების მსვლელობა და სცენების თანამიმდევრობა აღწერილი იყო "Scenario"-ში, ხოლო დიალოგი, არსებითი

ნიშანდობლიობა დრამატული ნაწარმოებისა, იქმნებოდა თვით მსახიობების მიერ ”Scenario”-ში მოხაზულ სფეროს ფარგლებში, ანუ შესაძლებელია ითქვას, რომ მსახიობი იყო დრამატული მწერალიც. აქედან მომდინაეობს სახელწოდება ”Commedia a soggetto” ანუ „კომედია შინაარსის მიხედვით.“ დიალოგის იმპროვიზაციის დროს კი, მსახიობი ქმნიდა თავის საკუთარ ტექსტს, ისევე როგორც კლოუნურ ხუმრობას, რომელსაც იგი აქა-იქ ჩართავდა ხოლმე მოქმედებაში. მსახიობთა ამგვარ შემოქმედებას აადვილებდა ის, რომ მომქმედი კომიკური სახეობანი ყოველთვის ერთი და იგივე ნიღბითა და კოსტუმით გამოდიოდა სცენაზე, რომლის დროს წარმოდგენილი იყო იტალიის თითქმის ყველა კუთხე, თავისი ტიპით, დიალექტით, რაობით: პანტალონე, მაგალითად, იყო „დიდებული ვენეციელი,“ ” Il dotore” – „სწავლული ბოლონიიდან,“ კაპიტანი სპავენტა - ესპანური აქცენტით თვითმადიდებელი; მოსამსახურეები კი - არლეკინი და ბრიგელა - ბერგამოდან, პუნჩინელა - ნეაპოლიდან და ასე შემდეგ. სწორედ რომ „კომედია დელ’არტეს“ დამსახურებაა ისეთი დიდი კომედიოგრაფის წარმომადგენლების „გაჩენა“ იტალიაში, როგორებიც იყვნენ კარლო გოლდონი (1707-1793წ.) თუ მისი „მოქიშპე“ კარლო გოცი (1720-1806წ.).

„კომედია დელ’არტეს“ იტალიური დასები, მთელი XVI სააუკუნის განმავლობაში, წარმოდგენებს მართავდნენ საზღვარგარეთაც: გერმანიაში, საფრანგეთსა თუ ესპანეთში, რის შედეგადაც, მაგალითად, საფრანგეთში, „კომედია დელ’არტეს“ მსახიობები წოდებული იქნენ „მეფის მსახიობებად,“ რომლის გავლენის ქვეშ მოექცა მოლიერი. იტალიურმა კომედიამ დიდი როლი ითამაშა აგრეთვე „კომიკური ოპერის“ (XVIII ს.) წარმოშობაში. გერმანიაში „კომედია დელ’არტეს“ ზეგავლენა იგრძნობა, განსაკუთრებით ვენურ ხალხურ პიესებში, ფერდინანდ რაიმუნდის (1790-1836 წ.) და იოჰან ნეპომუკ ნესტროის (1801-1862 წ.) შემოქმედებაში. როგორც ვხედავათ, „კომედია დელ’არტეს“ ზეგავლენა ევროპულ თეატრში, მეტ-ნაკლებად, „წითელი ხაზივით“ მოჩანს თეატრალური გამოსახვის ყველა ჟანრში, თვით ოპერის ჩათვლით, ხოლო თანამედროვე დრამატული ხელოვნება ცდილობს „კომედია დელ’არტეს,“ თუ გნებავთ, აბსურდის თეატრის „კლოუნურ სცენებში“ ისევ გამოცოცხლებას. კომედია დელ’არტეს პარალელურად რომანული ქვეყნების რენესანსის პერიოდის დრამატურგები ცდილობდნენ ეროვნული მეობის გამომჟღავნებას, თუმცა

მთავარი მაინც ანტიკური დრამატიკოსების „ისევ აღმოჩენა“ გახლდათ. „საერო სტილის პირველი იტალიური დრამა“ შექმნა ანჯელო პოლიციანომ (Angelo Poliziano -1454-1494წ.წ.) „ორფეოსის“ სახით, რომლის პრემიერა შედგა 1471 წელს. ლოდოვიკო არიოსტოს (Ludovico Ariosto - 1474-1494წ.წ.) და ნიკოლო მაქიაველის (Niccolo Machiavelli - 1492-1556წ.წ.) დრამატულ ნაწარმოებებს მოჰყვა პიეტრო არეტინოს (Pietro Aretino - 1492-1556წ.წ.) დრამატული ნაწარმოებები, რომელთაგან, მისი ერთადერთი ტრაგედია „ორაციო“ (1546წ.) რენესანსის საუკეთესო იტალიურ თეთრი ლექსის დრამად ითვლება; ტიციანმა არეტინოს „ღვთიური“ უწოდა. მაგრამ, ეგრეთ წოდებული „კომედია ერუდიტას“-ს ანუ „განსწავლული კომედიის“ შექმნას ხელი შეუწყო ჯორდანო ბრუნომ (548-1600) პიესით „შუქურა,“ რომელშიც სამი „რეგვენის“ დაცინვაა ასახული ცოლების ღალატის ფონზე, რაშიც მჟღავნდება ჯორდანო ბრუნოს მსოფლხედვაც, რომ „ღმერთი და სამყარო ერთია,“ რისთვისაც ის ინკვიზიციამ რომში დაწვა, როგორც ერეტიკოსი, ვინაიდან იგი გაიქცა მონასტრიდან, სადაც ბერად აღიკვეცა; ვენეციელებმა იგი დააპატიმრეს და „ფილოსოფიური ლექციების წაკითხვისათვის“ გადასცეს ინკვიზიციას. მიუხედახად იმისა, რომ აღორძინების ეპოქის იტალიაში დრამატურგიამ ისეთ წარმატებას ვერ მიაღწია, როგორც მაგალითად ამავე ეპოქის ინგლისსა და ესპანეთში. რენესანსის პერიოდის ესპანური დრამის მრავალ ავტორისაგან, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ლოპე დე ვეგა (1562-1635წ.წ.) და კალდერონი (1600-1681წ.წ.), ინგლისში შექსპირი (1564-1616წ.წ.), თუმცა აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ იტალიური რენესანსის დრამებს, ინტერმედიებსა და „მადრიგალურ კომედიებს,“ რომელიც აკავშირებდა მუსიკას დრამასთან, რაც ოპერის წინამორბედი გახდა, ევროპის სხვა ქვეყნებში დრამატურგიის განვითარებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოუხდენია. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ოპერის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი მიზეზი გახლდათ „პასტორალური დრამა,“ სამეფო კარის თეატრის სახეს, რომელიც ჯერ იტალიაში წარმოიშვა და განვითარდა, ხოლო შემდეგ ევროპის ქვეყნების სამეფო კარზე, განსაკუთრებით საფრანგეთსა და ინგლისში. პასტორალური დრამის ფორმა ძნელია განსაზღვრო, რადგან იგი შეიცავს პასტორალური დრამის, პასტორალური კომედიისა და პასტორალური ტრაგედიის ელემენტებს. წაბაძეს რა ანტიკური ხანის დრამებს, მაგალითად, თეოკრიტეს თუ ვერგილიუსის

პიესებს, ამ გზით წარმოიშვა იტალიური პასტორალეს სამი ფორმა:1.სამეფო კარის ეკლოგები; 2. სამეფო კარის მითოლოგიური დრამა და 3. სამეფო კარის ბურლესკო, პაროდია, „მწყემსთა ფარსი," როგორც პირველი პასტორალი, იტალიაში აღიარებულია, აგოსტინო დე ბეკარის პიესა "Il sacrifi cio"; ხოლო პასტორალმა უმაღლეს წერტილს მიაღწია ტორკვატო ტასოს (1544-1595წ.წ.) პიესით "Aminta" და „მეფე თორისმუნდი." აღსანიშნავია აგრეთვე ჯიოვანი ბატისტა გარინის (1538-1612წ.წ.) ტრაგიკომედია "Il pastor fido." ამგვარი დრამის სახეობა მთელს ევროპაში გავრცელდა და განვითარდა, რომელშიაც, იტალიური მანერით, კონტრასტულად არის ასახული „მაღალი დონის" და „დაბალი დონის" სიყვარული, რაშიც „მწყემსთა კომედია" და „გლეხთა ფარსი" ერთმანეთშია გადახლართული. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ "პასტორალური პიესების" განსაზღვრულ ეროვნულ ნიშანდობლიობას, რომელიც, რა თქმა უნდა, ისტორიულად უმნიშვნელო არ არის, მასში ყალიბდება „პასტორალის" ერთი საერთო ტიპი, რომლის ცენტრშია ინტრიგა სიყვარულის თავისებურ „ორომტრიალში:" შეყვარებული წყვილი, ხშირად მწყემსი ვაჟი და მწყემსი გოგონა, იპოვნიან ერთმანეთს, შემდეგ გაიყრებიან და ბოლოს ისევ იპოვნიან ერთმანეთს სიყვარულის „ახალ სამყაროში," რომელიც უფრო ჰარმონიული მოჩანს, ვიდრე დასაწყისში. „მოქმედებაში ავანტიურისტული და მოულოდნელი გამორიცხულია, მოქმედება წარმართულია მკაცრი გეომეტრიული-ელეგიური თამაშის წესრიგით."[367] სიყვარულის უცბად „მეგობრული," „უცბად მტრული" ბუნება მწყემს ვაჟებსა და მწყემს ქალიშვილებს შორის არის მოქმედების ჩარჩო, მაგრამ ეს არ არის მხოლოდ კონვენცია: მოქმედება ხდება არკადიაში თუ სიცილიაში, ტყეში თუ მთებში, იგი მითიურად ამაღლებილია უტოპიამდე - ჰარმონიულ, ოქროს ხანამდე, რომელშიც, მართალია, ელემენტარული, მაგრამ კულტურულად მოწესრიგებული ბუნებრივი ყოფიერება თუ ყოველდღიური ცხოვრების სიფხიზლე და სიმკაცრე ერთმანეთს ეჯახება. ამას ემატება კიდევ ყოფიერებისა და მოჩვენებითობის ბაროკული თამაში და საწინააღმდეგო თამაში, რომელშიც ადამიანი „შენიღბულად," „წარმავალად," „მოძრაობაში," თუ შეიძლება ითქვას, იმპრესიონისტულად მოჩანს.

მართალია, პასტორალი, როგორც თეატრალური გამოსახვის ერთი ჟანრი, XVII საუკუნის შუალედში გაქრა, მაგრამ მისი ზეგავლენა, როგორც უკვე ავღნიშნე,

მაინც არსებითი იყო, განსაკუთრებით მისი მუსიკალური ნომრებით, ბალეტით და ქოროთი, რომლითაც ხელი შეეწყო ოპერის წარმოშობას, განსაკუთრებით იტალიაში. მისი უშუალო პრე-ისტორია იწყება XVI საუკუნეში, ფლორენციაში. გრაფ ბარდის სასახლეში შეიქმნა ეგრეთ წოდებული „კამერატა“ (Camerata), ჰუმანისტური ხელოვანებისა და მეცნიერთა გაერთიანება, რომელმაც მიზნად დაისახა ხელშეწყობა ანტიკური მემკვიდრეობის გამოცოცხლებით კულტურის განახლება/აღორძინება. ერთ-ერთმა მათგანმა – ვინცენჩო გალილეიმ (1533-1591წ.წ.), ცნობილი ფიზიკოსის გალილეო გალილეის მამამ, მოიძია სამი ანტიკური ბერძნული ჰიმნი, რომელთაც ნოტების ნიშნები გააჩნდათ. სწორედ ამგვარი დოკუმენტებიდან გამოიტანა მან დასკვნა, რომ „ანტიკური ბერძნული ტრაგედიები იყო რეჩიტატივი, ესე იგი, ენობრივი მელოდიისაგან განვითარებული ერთხმიანი, ინსტრუმენტებით თანხლები სიმღერა,“[368] მაგრამ ოპერის შემქმნელად თვლიან კლაუდიო მონტევერდის (Claudio Monteverdi - 1567-1643წ.წ.), რომელმაც მუსიკა, როგორც „გრძნობის ენა“ ოსტატურად ჩააყენა პირველი სრულყოფილი ოპერის „ორფეოსის“ განხორციელებისას (1607წ.). მონტევერდი „მის ოპერებს ყოფს მუსიკალურ პროზად (მონოდიურად ანუ განცალკავებულ სიმღერად ანუ ერთხმიან რეჩიტატივად) და ლირიკულ თუ დრამატულ არიებად და გუნდურ სიმღერებად, რომელშიც მუსიკის გამოსახვითი ძალა წარმოუდგენლად გაძლიერებული და გასულდგმულებულია. ის იყენებს პოლიფონიური ვოკალური ხელოვნების მდიდარ ხერხებს და ჟღერდობით დიფერენციულ ორკესტრს, რომელსაც ლაიტმოტივად გასდევს ცალკეული მუსიკალური გააზრება; ოპერის დასაწყისში მოქმედება შემსუბუქებულია უვერტურითა და მუსიკალური ჩანართებით, რითაც აღწევს მუსიკალური დრამის დონეს. მასში მოცემულია და ოსტატურადაა გამოყენებული მუსიკალური თეატრის ყველა ძირითადი ელემენტები“ -წერას ჰანს რენე.[369]

ჯერ კიდევ 1637 წელს შეიქმნა ვენეციაში საზოგადოებრივი ოპერის თეატრი, რომელიც მანამდე „კეთილშობილთა“ წრეს ეკუთვნოდა. „მუსიკალური დრამა“ იმდენად პოპულარული გახდა იტალიაში, რომ იგი შემდგომში მთელს ევროპას მოედო. 1637-1700 წლებში მხოლოდ ვენეციაში შეიქმნა სამასამდე ოპერა, იგი შემდგომში მალევე იქცა „არიების კრებულად,“ რომელთაც რეჩიტატივი

აკავშირებდა, რასაც, თავის მხრივ, მოჰყვა დრამტული მოქმედების აგების უგულველყოფა.

რენესანსის ესთეტიკური მსოფლმხედველობის განვითარებაზე ზემოქმედება იქონია არისტოტელეს „პოეტიკამ.“ ამ მოვლენის წყალობით იტალიაში, ხოლო შემდგომ ევროპის სხვა ქვეყნებში შეიქმნა მრავალრიცხოვანი თხზულებანი, რომელიც დრამის თეორიასა და პოეზიას მიეძღვნა. პოეტიკის საფუძვლებზე დაყრდნობით ჩამოყალიბდა ახალი წარმოდგენა ლიტერატურის როლსა და მნიშვნელობაზე, ახალი შეხედულება ტრაგიკულ და კომიკურ ჟანრზე, ამაღლებულ და სენტიმენტალურ განწყობაზე, მხატვრულ მიბაძვაზე და ტრაგიკულ კათარზისზე. თუმცა, აღორძინების ეპოქის ხელოვანებისთვის, უმთავარი, შესაძლებელია სტიმულიც კი ვუწოდოთ, არისტოტელეს „პოეტიკის“ გაცნობა იყო. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ შუა საუკუნეებში, ბერძენი ფილოსოფოსის ტრაქტატი არ იყო დაწვრილებით შესწავლილი და დამუშავებული. ამ ეპოქაში შემუშავდა, მხოლოდ, ეგრეთ წოდებული „არისტოტელს სქოლასტიკურობა,“ შემდგარი იმ ნაწარმოებებისგან, რომელიც ძირითადად ლოგიკის პრობლემებით იყო შემოფარგლული. აღორძინების ეპოქაში არისტოტელს ამ ნაწარმოების კვლავ „გაცოცხლება“ მოხდა, რომელიც ძირითადად პოეზიისა და დრამის სისტემის შესწავლაზე იყო ორიენტირებული. აღორძინების თეატრის საწყისები უკავშირდება ხალხურ ხელოვნებასა და ჰუმანიზმის ფილოსოფიას.

იტალიაში რენესანსის დრამა გამონდინარეობდა ანტიკური კლასიკური დრამატურგიიდან, რომლის დროს ბჭობამ ანტიკური საბერძნეთისა და რომის პოეზიისა და რიტორიკის შესახებ, გამოიწვია არისტოტელესა და ჰორაციოს ისევ „აღმოჩენა,“ რასაც მოჰყვა სკალიგერისა თუ მინტურნოს კომენტარები, რაც გახდა იტალიური რენესანსის საფუძველი. მათ არსებით კრიტერიუმში ითვლებოდა ნორმატიული წესის სისტემა და, როგორც საყრდენი მიიჩნიეს არისტოტელესა და ჰორაციოს ცალმხრივი ინტერპრეტაცია, ორიენტირი აიღეს რა რიტორიკაზე: „მიმეზისი,“ ზანდჰაკის აზრით, ყალბად იქნა გაგებული, როგორც „წაბაძვა;“ არისტოტელესეული „კათარზისის“ ცნება გამოყენებული იქნა მორალურ-ეთიკური აღზრდის პროგრამის გასამართლებლად; პოეზია უნდა გაჰყოლოდა გონიერებას, ალბათობას, შესაბამისობას; „დაცემის სიმაღლე“ და „ფენობრივი“

კანონზომიერება, როგორც ტრაგედიის სტრუქტურული ელემენტები, იქნა განმტკიცებული. „დაცემის სიმაღლე“ გახდა დრამატული ცნება „ფენათა კანონზომიერების“ დასასაბუთებლად. არისტოტელესეული სამი მთავარი პრონციპის შესაბამისად, „ატროსიტა“ მოითხოვდა გმირის საბოლოო დაცემას; „გრავიტას“ ხელს უწყობდა დიად საგნებსა და პიროვნებებს, და „ინდიგნიტას“ დროს კი საჭირო იყო დაძაბულობა გმირის ხასიათსა და მის უბედურებას შორის; ტრაგედიამ რომ მისი კათარზისის მიზანს მიაღწიოს, რაც ნიშნავს იმას, რომ გმირის ტრაგიკული დაცემა უფრო სამაგალითოდ და ღრმად იქნება შეგრძნობილი, უნდა განსაზღვრულიყო თუ რამდენად მაღალი გახლდათ მისი ანუ პერსონაჟის სოციალური რანგი. უფრო მაღალი, უმთავრესად სამეფო რანგი და გმირის ღირსება და მისი გამოუვალი, ტრაგიკული დამარცხება გამოიწვევს მაყურებელში საშინელ განცდას და ღრმა შერყევას. გმირის დაცემა, ამავე დროს, ადგილისა და დროის ერთიანობით კიდევ უფრო დაჩქარდება, და ამ დაცემის სიჩქარით კიდევ უფრო შთამბეჭდავი გახდება. დაბალი რანგის პიროვნებებს კი, როგორც ეს „მოქალაქეთა,“ „ბურჟუაზთა“ დრამებშია, არ გააჩნიათ „დაცემის სიმაღლე,“ რადგან მათი გასაჭირი, წესით, უფრო მაღალი რანგის პიროვნებისაგნ შეიძლებოდა გადალახულიყო. „დაცემის სიმაღლის“ ამგვარი გაგება მოიპოვება არისტოტელეს „პოეტიკის“ კომენტარებში, რომელიც იქმნებოდა რენესანსის ეპოქაში, სადაც თეორეტიკოსები, განსაკუთრებით სკალიგერი და მინტურნო, ეყრდნობიან და მოითხოვენ პრაქტიკოსებისაგან „სამი ერთიანობის“ (მოქმედება-ადგილი-დრო) სავალდებულო დაცვას, მოქმედების დაყოფას ხუთ აქტად (მოქმედებებად), იშვიათად თუ მოუწონებდნენ ალეგორიული თამაშების დროს მუსიკალური ნომრების ჩართვას, რომელიც სამ მოქმედებად მიმდინარეობდა, რასაც შემდეგ მოჰყვა ფარდის ჩამოშვების ტრადიცია ცალკეულ მოქმედებებს შორის. იტალიელების ამგვარი თეორიული განსჯანი შემდგომ გავრცელებული იქნა ფრანგი ესთეტიკოსის შარლ ბატოს (1713-1780წ.წ.), გერმანიაში – იოჰან ქრისტოფ გოტშედის (1700-1766წ.წ.) და არტურ შოპენჰაუერის (1788-1860წ.წ.) მიერ. მათ აზრს გამოუჩნდნენ მოწინააღმდეგენიც, მაგალითად, აუგუსტ ვილჰელმ შლეგელმა (1767-1845წ.წ.) და გოტჰოლდ ეფრემ ლესინგმა (1788-1860წ.წ.) „უარყვეს “დაცემის სიმაღლის“ ცნება, ცდილობდნენ რა „მოქალაქეობრივი დრამის“ თეორიულ დაცვას.

1508 წელს ჯორჯე ბალა აქვეყნებს „პოეტიკის“ ტექტს, ჯერ ლათინურად, ხოლო შემდეგ ბერძნულად. მაგრამ, ფართოდ ცნობილი მას შემდეგ გახდა, როცა ბერნარდო სენიმ, 1549 წელს გამოსცა ტრაქტატი იტალიურ ენაზე და მხოლოდ ამის შემდეგ იტალიაში გაჩნდა უდიდესი რაოდენობის თხზულებები, რომელიც არისტოტელეს კომენტარებს წარმოადგენდა. 1548 წელს ფრანჩესკო რობორტელომ გამოაქვეყნა კომენტარები „პოეტიკასთან“ მიმართებაში. 1550 წელს გამოიცა მაჯი და ბარტოლომეო ლომბარდის ერთობლივი შრომა: „არისტოტელეს „პოეტიკის“ განმარტებანი.“ ამის შემდგომ იტალიის შემოქმედებით არენაზე გამოჩნდა თხზულებათა ციკლი, რომელიც პოეზიისა და დრამის პრობლემებს ეხებოდა. მათ შორის იყო: სპერონე სპერონის „დიალოგი ენაზე,“ ჯირალდო ჩინტიოს „პოეზიის ხელოვნებაზე“ (1551 წ.), ანტონიო მინტურნოს „პოეტზე“ (1559 წ.), სკალიგერის „შვიდი წიგნი პოეტიკაზე“ (1561 წ.), ტრისინოს „პოეტიკა“ (1562 წ.), კასტელვეტროს „არისტოტელეს „პოეტიკის“ თარგმნა და განმარტებანი“ (1570 წ.), ფრანჩესკო პატრიციის „პოეტიკა“ (1586 წ.) და სხვა.

უმეტესად, იტალიური პოეტიკის ძირითადი თემატიკა დაკავშირებული იყო ტექნოლოგიურ პრობლემატიკასთან. მათი ავტორები დაწვრილებით, აკადემიური სიზუსტით აყალიბებდნენ და აწვდიდნენ მკითხველს ლექსწყობის საკითხებს, პოეზიის სხვადასხვა სახეობებისა და ჟანრების ჩამონათვალს, პოეტურ ფიგურებს შესაბამისი კომენტარებით, რიტმის მნიშვნელობას, ზეპირსიტყვიერებაში მახვილის სწორად დასმას და ასე შემდეგ, რათა მათ ზუსტად ცოდნოდათ და შეძლებოდათ განსხვავების გაკეთება. მსგავსი ტექნიკური საკითხების გარკვევის გარდა, ამ თხზულებებში ესთეტიკის საკითხების შესახებაც იყო საუბარი და განხილვა.

უდაოა, რომ არისტოტელეს ესთეტიკის შესწავლა-განხილვა არ იყო მხოლოდ და მხოლოდ აკადემიური წრისათვის ან ფილოლოგებისთვის გათვლილი. რენესანსის ეპოქის ჰუმანიტარებმა გამოიჩინეს დიდი ინტერესი ანტიური დრამის თეორიის მიმართ. მათი უპირველესი მიზანი იყო, რომ არისტოტელეს „პოეტიკაზე“ დაყრდნობით ეჩვენებინათ მიზანსწრაფვა და სურვილი, რათა მხატვრული ფორმით შეეცნოთ და გამოეხატათ ადამიანის ცხოვრების მრავალპლანიანი, მრავალსახეობრივი შრეები, მაყურებელსა თუ მკითხველს ეგრძნო მოქმედების რეალური ინტერესი.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ საინტერესო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა ლოდოვიკო კასტელვეტრომ ტრაქტატით „არისტოტელეს „პოეტიკა“, გადმოცემული მშობლიურ ენაზე და მისი განმარტებები,“ შექმნილი 1570 წელს. ეს თხზულება განსაზღვრავს დემოკრატიის სულს, გემოვნების ორიენტაციას და უბრალო ხალხის ინტერესს. თავად თხზულების სახელწოდებაშივე იკვეთება ავტორის მიზანი. უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ კასტელვეტრო წერდა არა ლათინურად, არამედ იტალიურად, რითაც მიმართავდა არა მხოლოდ საზოგადოების განათლებულ ფენას, არამედ ფართო აუდიტორიას.

დემოკრატი კასტელვეტროსთვის მთავარი საკითხი, რომელსაც ის პირველ რიგში განიხილვას და განმარტავს არის პოეზიის როლი და მისი მნიშვნელობა, რაც ჰუმანისტებისთვის საკამათო თემას წარმოადგენდა. ამ საკითხთან დაკავშირებით, კასტელვეტრო ორიგინალურ იდეას ანვითარებდა.

პირველი პრობლემა მისთვის გახლდათ ლინგვისტიკის პრობლემა. მას მაგალითად მოჰყავს დანტეს ” Vulgari Eloquentia ” (1304) და წერს, რომ: „პოეზია მოწოდებულია ტკბობისთვის და გართობისთვის, უბრალო ხალხისთვის და უმეცარი ბრბოს სულისთვის, რომლისთვისაც უცხოა ფილოსოფოსების მიერ ჭეშმარიტების ძიებისას მიგნებული არსის „ფაქიზი” საფუძვლები, ან არსობრივი ნიუანსები, აზრთა სხვადასხვაობა და ვარაუდები... მაგრამ, რადგანაც პოეზია დაბადებულია ხალხის გართობისთვის და ტკბობისთვის, მას უნდა გააჩნდეს იმისი უნარი, რომ უბრალო ხალხს გააგებინოს და გაახალისოს, ეს კი სწორედაც რომ იმ ყოველდღიურობას უნდა ეხმიანებოდეს, რომელიც ყველას პირზე აკერია....“[370]

ამგვარად, კასტელვეტრო გამოდიოდა მხოლოდ „განათლებულთათვის“ იტალიური ტრაგედიის, დრამისა თუ კომედიის შექმნის წინააღმდეგ და მომხრე იყო დემოკრატიული ხელოვნების პრინციპების დანერგვისა. იგი ფართოდ იყენებდა არისტოტელისეულ მიბაძვის პრინციპს, თუმცა მისი ”Arts Poetica” უფრო პრაქტიკული მიზნებისთვის არის გათვლილი, ვიდრე თეორიული. იგი მისი დროის ესთეტიკოსებისთვისდამაგვარდ არ იძლევა თეორიულ განსჯას, ის არ სთავაზობს ჰუმანიტარული თეორიების სრულ სისტემის. მისთვის მთავარია,

რომ ყოველივე ის, რაც კასტელვეტროს ნაშრომში იკვეთება, განხორციელდეს სცენაზე.

მისი აზრით, პოეზიის მიზანი ის კი არაა, რომ აღიქვა ზნეობა - უღირსობის ან სათნოების მაგალითზე, როგორც სტოიკოსები ასწავლიდნენ, არამედ ის რომ, მაყურებელს სიამოვნება მიანიჭო, გაართო. ამიტომაც, პოეზია უნდა ასახავდეს მარტივ და არა თავსამტრევ „ისტორიას“ მარტივი ენით, ანუ ისეთ სიუჟეტებს, რომელიც მითოლოგიაზე, ლეგენდებსა და თქმულებებზეა დაფუძნებული, მაგრამ ამავე დროს თანადროულობის შესაფერისი და ხალხური ენით გადმოცემული. ამგვარი იმიტაციით, პოეზიას შეუძლია მიაღწიოს თავის ჭეშმარიტ დანიშნულებას - „აღაფრთოვანო, და რაც შეიძლება მეტი უბრალო ადამიანის უახლესი თავგადასავალი შეიტანო. სწორედ რომ ამ სიახლეში არის სიამოვნება.“[371]

ეყრდნობოდა რა არისტოტელეს ესთეტიკას, კასტელვეტრო გამოდის ნეოპლატონიზმის ესთეტიკის წინააღმდეგ. იგი თანმიმდევრობითა და დაჟინებით უარყოფს პლატონის მოსაზრებებს, იმასთან დაკავშირებით, რომ პოეზია იბადება ”ღვთაებრივი სიგიჟიდან”. მისთვის უფრო მისაღები და ახლობელია გულუბრყვილო-მატერიალისტური შეხედულება პოეტური ხელოვნების შესაქმნელად: მისთვის მთავარია მაყურებელში გაჩნდეს გატაცება სიამოვნების და მიბაძვის სურვილით.

მან კონკრეტულად განსაზღვრა სიტყვა ლამაზი და აღიარა, რომ "ბელეზზა" ანუ სილამაზის გაამოხტულება უნდა მოხდეს "შეზღუდული ფარგლებში, პროპორციების დაცვით ხაზებში, ზომებსა და ფერებში;მაგრამ, ხელოვანი, როგორც შემომქმედი, ვალდებულია ყოველივე ამის შემდეგ შექმნას ორიგინალური, გამოიგონოს გენიალური რამ. "ინგეგნო ტროვარე" - აღმოაჩინეთ ნიჭი, გაუწიეთ მეტოქეობა ბუნებას”

მან არისტოტელეს მსგავსად, უარყო ლირიული პოეზიის ფილოსოფიური იდეა და იგი ხელოვნების იდეას დაუკავშირა. მისთვის უპირველესი იყო სათეატრო ხელოვნების რეპერტუარის მომავალი ეტაპის განსაზღვრა ”ნათელი ხედვით” ანუ უნივერსალური ხელოვნების ნიმუშებითა და თანამედროვეობის გამოყენებით. ”ხელოვნება არ არის განსხვავებული ბუნებისაგან, შეუძლებელია მათ შორის ზღვარის გავლება; იგი იმავე მიზნებს ემსახურება, რასაც თავად ბუნება”

ამასთანავე კასტელვეტროსთან ორიგინალურ ინტერპრეტაციას იღებს არისტოტელესეული კათარზისის თეორია ანუ ტრაგიკული განწმენდა. იგი იძლევა წმინდა ჰედონიკურ განმარტებას არისტოტელესეული განწმენდის იდეიდან გამომდინარე შიშისა და მწუხარების მეშვეობით. იგი ამბობს, რომ ”განწმენდა შიშის და თანაგრძნობის მეშვეობით უფრო სასარგებლოა, ვიდრე სიამოვნება და ნეტარება, მაგრამ ასევე არსებობს სხვა, არაპირდაპირი (ირიბი) სიამოვნება, რომელიც ამ განწმენდის შედეგად იბადება. ნამდვილი სიამოვნება, რომელიც იბადება შეცოდებითა და შიშით, მათ რიცხვს მიეკუთვნება, რომელსაც შეიძლება პირობითი ვუწოდოთ: ჩვენ იმ უბედურებით შეწუხებულნი, რომელსაც სხვა ადამიანს უსამართლოდ დაატყდა თავს, საკუთარ კეთილშობილებას ვიაზრებთ და ამის შეგრძნება უდიდეს სიამოვნებას გვანიჭებს, ბუნებრივი სიყვარულის სიამოვნებას, რომელსაც საკუთარი თავის მიმართ განვიცდით.”

ამგვარად, წარსულის ესთეტიკური თეორიის მორალურ დოგმატიზმს კასტელვეტრო უპირისპირებს ჰედონიზმის პრინციპებს, რომელიც, მისი ინტერპრეტაციით, ორიენტაციას იღებს დემოკრატიული და მატერიალისტური ხასიათის ესთეტიკად გარდაქმნაში.

პოეზიის მიზანი, კასტელვეტროს აზრით, სწავლება, დიდაქტიკა, განწმენდის საფუძველზე სათნოების მიღწევა კი არ არის, როგორც ამას შუა საუკუნეების ავტორები თვლიდნენ, არამედ ნეტარებაა. აუცილებელია გავმიჯნოთ ერთმანეთისგან მეცნიერება და ხელოვნება: ”პირველმა ჭეშმარიტება უნდა შემოგვთავაზოს, მეორემ - სიხარული. პოეტმა საკუთარ თავს არ უნდა წაუყენოს აუცილებლად ჭეშმარიტების ამოხსნის ამოცანა, მისი დანიშნულებაა - მოუტანოს სიამოვნება და გაახალისოს გონება გაუნათლებელი უმრავლესობისა და უბრალო ხალხისა”. სწორედ ეს გახლავთ კასტელვეტროს ესთეტიკის დემოკრატია, მისი შეხედულება ”უმრავლესობის” გააზრებით. "არსებობს ისეთი პოეზიის სფერო, რომლის მარცხი გარდაუვალია, რადგან მისი საფუძველი უკვე მცდარადაა აგებული: ამის მიზეზი კი, საუკეთესო შემთხვევაში, უპირობო იმიტაცია ანტიკურობისა, როგორიცაა ვაიდასა და მინტურნოს პოეზია; უარეს შემთხვევაში კი, ხელოვნებაში ხდება ინდივიდის გაღმერთება: მაგალითად სკალიგერის მიერ ვერგილიუსის გაღმერთება. არაფერი არ უნდა იყოს გამოტოვებული ”ციური” პოეტის მიერ: არაფერი არ უნდა იყოს დამატებული,

შემოქმედებაში არ უნდა ჩანდეს თავხედური ყალთაბანდობა". პოეტმა უნდა იცოდეს წერის წესი, დასაწყისისა და დასასრულის შეგრძნება, მაგალითად, ვერგილიუსი. მინტურნო, რომლებიც უფრო ტოლერანტული პოეზიის წარმომადგენლები არიან, მაგრამ ამავე დროს, ჩვენს შორის ჩადენილია რადიკალური ცდომილება:არსებობენ ხელოვანები, რომლებიც არასწორად ბაძავენ ბერძნებსა და რომაელებს, მაგრამ მათ შორის არის მხოლოდ ერთადერთი მამაკაცი, პეტრარკა, რომელსაც უნდა მივბაძოთ რომელმაც დაგვანახა, რომ საჭიროა გავითავისოთ და შევისწავლოთ ყოველივე ჩვენს ირგვლივ არსებული."[371]

მისი თქმით, „არისტოტელეს „პოეტიკა“ ეხმარება როგორც კომპოზიციის შექმნას, ასევე მის შეფასებას, ესაა კრიტიკა ხელოვნების სწავლებისა, კომპოზიციების შექმნის ხელოვნებისა და მასზე მსჯელობის უნარისა. კასტელვეტრო განსაზღვრავს დრამატული (დროის, ადგილის და მოქმედების) მთლიანობის ალბათობის აუცილებლობასაც. დრამაში, ლექსში, მართლაც, არის პირობითობა და ალბათობა იმდენად, რამდენადაც, განვითარდეს „დამაჯერებლობა,“ დრამატული პირობებში მისი თხზულების ადაპტაცია გარკვეული ბუნებრიობით.”[372]

კასტელვეტროს მეთოდის ძირითადი მოთხოვნა გახლავთ რეალური სიტუაციისა და პირობების სცენური ადაპტაცია დროული დასაწყისითა და დასასრულით.

იტალიელი თეორეტიკოსი კომენტარებით განიხილავს რა არისტოტელეს „პოეტიკას,“ აღიარებს და წერს, რომ: „საჭიროა ფაბულები ისე იქნან შედგენილი და სათქმელიც ისე იქნას დამუშავებული, რომ ყველაფერი რაც შეიძლება მეტად თვალსაჩინო იყოს, ვინაიდან პოეტი, რომელიც ძალიან ცხადად ხედავს მომხდარ საქმეებს, თითქოს ის ამ საქმეთა თანადამსწრე ყოფილიყო, მონახავს იმას, რაც შესაფერისია, და მას ძალიან ნაკლებად თუ დაურჩება შეუმჩნევლად წინააღმდეგობანი.“[373] და აქვე დასძენს, რომ პოეტი, თუნდაც შემომქმედი, უნდა წარმოადგენდეს ბუნების, ადამიანის ქცევის, ცხოვრების მიბაძვის ხელოვნებას, მაგრამ ეს არ უნდა იყოს კოპირებული, მისი შემოქმედება უნდა „დაიხატოს“ ესთეტური თვალთახედვით, იმ სილამაზით, რომელიც მნახველს აღაფრთოვანებს. “უნდა იგრძნობოდეს მეტოქეობა ხელოვანსა და ბუნებას შორის, უწყვეტი კავშირი ადამიანსა და სამყაროს შორის.“[374]

კასტელვეტრო წერს, რომ „შემოქმედება ესაა მიბაძვა, მაგრამ ეს იდეა არ შეიძლება იყოს სარწმუნო ("verisimilar"), დამაჯერებელი იდეისგან განცალკავებით. პოეზიის არც ერთი სახეობა არ იქმნება დამაჯერებლობის გარეშე. ყოველნაირ სილამაზესაც ხომ თავისი სარწმუნო ("verisimilar") მომენტები გააჩნია. ხელოვნების ყველა დარგს, ამავე დროს, თავისი დამახასითებელი, ჩვეული მიბაძვის ფორმები გააჩნია, რომელიც ქმნის ინდივიდუალურ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ სახეს.“[375]

ამგვარად, კომენტარები არისტოტელეზე კასტელვეტროსთვის აღმოჩნდა არა მხოლოდ ბერძენი ფილოსოფოსის აზრის გადმოცემა, არამედ, მისი გააზრების მცდელობა და თანამედროვე ესთეტიკასა და მხატვრულ პრობლემატიკასთან შეხამება/შეწყობა.

შემთხვევითი არაა, რომ XVI საუკუნეშივე ჩნდება პირველი თავდასხმა მიბაძვის თეორიაზე. 1586 წელს პატრიცებმა გამოაქვეყნეს თხზულებათა კრებული „პოეტიკა“ ათ წიგნად. XVI საუკუნის იტალიური მრავალრიცხოვანი პოეტიკიდან სწორედ მათ მიერ გამოქვეყნებულია ყველაზე ორიგინალური ნამუშევარი. თუ სხვა, უმრავლესობიდან, წარმოადგენს არისტოტელეს „პოეტიკის“ მხოლოდ კომენტარებსა და მის გაზიარებას, პატრიციები გამოვიდნენ ბერძენი ფილოსოფოსის ამ თხზულების მწვავე კრიტიკით. უპირველეს ყოვლისა, მათ უარყვეს არისტოტელეს შეხედულება პოეზიის მიმართ, როგორც წაბაძვისა. მათ აღმოაჩინეს ტერმინ „წაბაძვის“ ექვსი მნიშვნელობა

„1) ყველაფერი არსებული თავისთავად წარმოადგენს მიბაძვას.

2) შეთხზული არის რეალობის მიბაძვა.

3) მიბაძვა სცენაზე არის მიბაძვა იმისა, რაც არის ცხოვრებაში.

4) იგივე შეიძლება ითქვას დითირამბული და ეპიკური პოეზიის მიბაძვასთან დაკავშირებით.

5) იგივე ეხება მუსიკას .

6) მხატვრული სახეების მიბაძვით აისახება, როგორც რეალურად არსებული.“376 თითოეული ამ მნიშვნელობების თანმიმდევრული გარჩევით, პატრიციები უარყოფენ თითოეულ მათგანს. არისტოტელე განსაზღვრავს პოეზიას, როგორც მიბაძვას სიტყვის საშუალებით, მაგრამ თუ სიტყვა მიბაძვაა, მაშინ ყველა, ვინც

იყენებს სიტყვებს, პოეტები გამოდიან. მიმეზისი, ასკვნიან პატრიცები, არ არის პოეზიის ხელოვნების არსი.

პატრიციების დებატების ბუნების მხატვრული მიბაძვის შესახებ განაგრძო პაოლო ბენიმ, თავის „არისტოტელეს „პოეტიკის“ კომენტარებში“ (1613წ.). ისევე, როგორც პატრიციები, ისიც კრიტიკულად მოიხსენიებს არისტოტელეს, განსაკუთრებით, თუ როგორ ესმოდა არისტოტელეს „მიბაძვის“ გაგება.

აღორძინების ეპოქიის პოეტიკაში, განსაკუთრებით ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა, კათარზისის პრობლემა. ამასთან დაკავშირებით, იძლეოდნენ ადამიანის გრძნობაზე მომქმედ პოეზიისა და დრამის სხვადასხვა ფორმებს: ფსიქიკის, მორალის და ესთეტიკური გრძნობის.

ზოგად ესთეტიკური პრობლემების გათვალისწინებით და ისეთი საკითხების ფონზე, როგორიცაა მიბაძვის პრობლემა, კათარზისი, მხატვრული ენა, XVI საუკუნის პოეტიკაში საკმაოდ დაწვრილებითაა გაანალიზებული ტრაგედია და კომედია, წარმოდგენილია ტრაგიკული და კომიკური ბუნების შესახებ სხვადასხვა მოსაზრებები.

მთლიანობაში, იტალიური პოეტიკა იძლევა ფართო წარმოდგენას, თუ როგორ უნდა მოხდეს არისტოტელეს ესთეტიკის შერწყმა აღორძინების ეპოქის მხატვრული პრაქტიკის მოთხოვნებთან, ეს თხზულებები ეხმარებოდა თანამედროვე დრამის თეორიის პრობლემების ფორმათა გადაფასებას.

პოეტიკის პრობლემების შესწავლის იტალიურმა ტრადიციამ ფართო გამოხმაურება ჰპოვა ევროპაში. რენესანსული ტრადიციისამებრ ინგლისელმა პოეტმა და მწერალმა ფილიპ სიდნეიმ (1554-1586წ.) ახლებურად გაიაზრა და შეაფასა არისტოტელეს „პოეტიკა.“

სიდნეიმ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ინგლისური ლიტერატურისა და პოეზიის გაანვითარებაში. მას ეკუთვნის სონეტების კრებული (თითქმის 108) და რაც ყველაზე მთავარია ტრაქტატი „პოეზიის დაცვა“ (1581), რომლითაც ფაქტიურად საფუძველი ჩაუყარა ლიტერატურისა და ესთეტიკის დაწყებას ინგლისში. სიდნეის ტრაქტატი დაწერილია აღორძინების ეპოქისთვის დამახასიათებელი ფართოდ გავრცელებული სულისკვეთებით - „პოეზიის აპოლოგიით.“ ეს თხზულება თავისი შინაარსითა და ხასიათით წარმოადგენს არა თეორიას, არამედ პოლემიკური ხასიათის ნაშრომს. იგი უფრო პასუხია

სტეფან გოსონის (Stephen Gosson - 1554 – 1624) მიერ 1579 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომისა „პოეტების, მესტვირეების, ფარისევლების, მასხარებისა და სხვა პარაზიტების საზოგადოება.“ განსხვავებით პურიტანულების მიერ, პოეზიის ხელოვნების უარყოფისა, სიდნეი ამტკიცებს დიდ ზნეობრივ და ესთეტიკურ ღირებულებებს პოეზიაში. ის იძლევა არგუმენტებს და უარყოფს ოპონენტების მიერ წამოყენებულ აზრს პოეზიის აუცილებლობასთან დაკავშირებით, რომ ის ტყუილად დროის კარგვაა, ცრუ ამბების კასკადია და გარყვნილებაა. სიდნეი ამბობს, რომ პოეტები არ ტყუიან, არამედ თხზავენ, ხოლო ეს უკანასკნელი არა თუ საზიანოა, არამედ ძლიერ აუცილებელი, რამდენადაც წარმოსახვის განვითარებას უწყობს ხელს. „ასე რომ, - ასკვნის სიდნეი - პოეზიის ღირსება შესაძლებელია მარტივად დაამტკიცო, ხოლო თავდასხმის მსურველი - იოლად გათელო: ყურადღება გაამახვილე - არა ხელოვნურ ტყუილზე, არამედ ჭეშმარიტ მოძღვრებაზე; ის არ ანებივრებს, მაგრამ აშკარაა აღვიძებს ქველობას; კი არ ყრვნის, არამედ აძლიერებს ადამიანის შეგნებას; პლატონი პოეტს კი არ აძევებდა, არამედ თაყვანსცემდა: „ახალი დაფნის გვირგვინით უნდა შევამკოთ... და შევეშვათ იმ გულღვარძლიანთა მყრალი სუნთქვის ყნოსვას, რომლებიც ცდილობენ პოეზიის ანკარა წყაროს გახრწნას.“[377] სიდნეის ტრაქტატის თეორიული საფუძვლები ეყრდნობა არისტოტელეს პოეტიკასა და ესთეტიკას, რომელსაც, როგორც ჩანს, სიდნეი იცნობდა იტალიელი კომენტატორებისგან. იგი საკამოდ დაწვრილებით აყალიბებს არისტოტელეს მიბაძვის თეორიას. „მიბაძვა, პოეზიის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც ნათლად გამოხატავს რეალობას, რომელიც თავის მხრივ, არისტოტელეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, რეალური საშინელებაც კი, ისევე, როგორიცაა სასტიკი ბრძოლა ან გულის ამრევი ჯადოქრობა, შესაძლებელია გახდეს მსგავი პოეტურობისა, გააღვიძოს სულში ნუგეში. მიბაძვის წყალობით პოეზიის შესაძლებლობა უსასრულოა. მიბაძვით პოეტი მზადაა თავისუფლად შეალამაზოს და შექმნას ყოველივე დამრიგებლურად და სანუგეშოდ. დანტეს ზეციდან დაწყებული მისივე ჯოჯოხეთით დამთავრებული - კალამია მისი ბატონი.“[378] სიდნეი არისტოტელეს მიმდევარია, თუმცა, პარალელურად, იგი იზიარებს პლატონის იდეას. მისი „პოეზიის დაცვა“ გარკვეულწილად პლატონის გამართლებაა. სიდნეი უპირისპირდება იმ აზრს, რომ პლატონი იყო პოეზიის მტერი. მხედველობაში

აქვს პლატონის „იონი,“ რითიც აჩვენებს, რომ ბერძენი ფილოსოფოსი არ უარყოფდა პოეზიას, არამედ აღმერთებდა და აჯილდოვებდა მას „უმაღლესი, თითქმის ღვთაებრივი პატივით.”[379] ამასთან დაკავშირებით იგი მიმართავს პლატონის სწავლებას პოეტური შთაგონების შესახებ და ეთანხმება მას იმასთან დაკავშირებით, რომ პოეზია „აღსავსეა სულის აღფრთოვანებით.”[380] ამგვარად, სიდნეი თავისი პოეზიის თეორიით ცდილობს გააერთიანოს არისტოტელესა და პლატონის იდეა. ინგლისელ თეორეტიკოს ტრაქტატში საკუთარი აზრის დამადასტურებლად მოჰყავს მისივე თანამედროვეთა აზრი - სკალიგერის, ლანდინოს, ტომას მორის, ერაზმ როტერდამსკის. მას აღელვებს არა მხოლოდ წარსულის ხელოვნების ბედი, არამედ იგი განიხილავს ინგლისური პოეზიის განვითარების გზებსაც. სიდნეის ტრაქტატი გამოქვეყნებული იქნა მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ, 1595 წელს. მან ფართო აღიარება ჰპოვა. მის მიმდევართა რიცხვშია ჯორჯ პატენჰემი, რომელიც თავის ტრაქტატში „ინგლისური პოეზიის ხელოვნება“ ანვითარებს სიდნეის პოეტიკის პრინციპებს.

ოდნავ განსხვავებული მიმართულებით ვითარდება „პლეადას,“ რომელიც უკავშირდება პოეტების შემოქმედებას, ესთეტიკური იდეა. 1548 წელს ლაზარა დე ბაიფას სახლში შეიქმნა ჰუმანიტარების წრე, რომელშიაც გაერთიანდნენ პიერ რონსარი, ჟან-ანტუან ბაიფი, იოახიმ დიუ ბელე. შემდგომში მათ შეუერთდნენ ჟოდელ ბაიფი და პანტიუს დე ტიარი. მთავარი იდეა, რომელიც აერთიანებდა ყველა „პლეადელს,“ წარმოადგენდა წინაპართა მიბაძვის პრინციპს. ერთადერთი გზა თანამედროვე ფრანგული ხელოვნების განვითარება, „პლეადელთა“ აზრით, წარმოადგენდა ანტიკურობის შესწავლას, აღორძინებას და ბერძნული მითოლოგიის პოეტიზაცია, ანტიკური მწერლების შემოქმედებითი მიბაძვა.

ახალი ლიტერატურული სკოლის თეორიულ მანიფესტს წარმოადგენს იოახიმ დიუ ბელეს (1522—1560) თხზულება „ფრანგული ენის დაცვა და დიდება“ (1549). ამ ნაშრომში, რომელიც ეძღვნება პოეზიისა და ლიტერატურის პრობლემებს, გამოიკვეთა საფრანგეთში აღიარებული ჰუმანიტარული, ესთეტიკური იდეალები და შეხედულებები. დიუ ბელეს თხზულების მთავარი მიზანია საფრანგეთში ლიტერატურისა და პოეზიის განვითარების გზის ჩვენება.

ტრაქტატში დიუ ბელე ცდილობს თეორიული ახსნა-განმარტებით ჩამოაყალიბოს პრინციპი, რომელიც მიბაძვას წარმოადგენს. „მიბაძვის გარეშე, მსგავსად

ბერძნებისა და რომაელებისა, ჩვენ ვერ შევძლებთ ჩვენი ენის სრულყოფილებას და ბრწყინვალებას.“[381] ახალგაზრდა პოეტი ურჩევს ხალხს არა მხოლოდ წაიკითხონ, არამედ კიდევ ერთხელ გადაიკითხონ ანტიკური პოეტები, იმღერონ ლათინურად, „ბერძნული და რომაული განწყობისდაგვარად.“[382]

იდეალური პოეტის სახის დახატვისას, დიუ ბელე გამოდის აღორძინების იდეადან – „უნივერსალური პიროვნება.“ მისი სიტყვებით, რომ ვთქვათ, პოეტია ის, „რომელიც დაჯილდოებულია, იღბლიანია ბუნებისგან მინიჭებული საჩუქრით, დაუფლებულია ყველა მშვენიერ მეცნიერებასა და ხელოვნებას, უპირველეს ყოვლისა საბუნებისმეტყველო და მათემატიკით, რაც გახლდათ მიზეზი ლიტერატურის ყველა სახეობაში, ბერძნული და რომაელი ავტორების წარმატების მიზეზი, რაც აგრეთვე ადამიანური ცხოვრების პოზიციისა და პასუხისმგებლობის ნიშანია...“[383]

დიუ ბელეს ტრაქტატი გამოირჩევა დემოკრატიული მიმართულებით. მასში მოცემულია სასახლის კარის პოეტების მკვეთრი კრიტიკა, პოეზია მიახლოებულია სიმარტივესა და ბუნებრიობასთან, საუბარია ხალხური ენის თავისებურებაზე.

მეცნიერების სწავლების სიკეთეზე საუბრისას, დიუ ბელე ამასთანავე აფრთხილებს პოეტს ეგრეთ წოდებული „კაბინეტური სწავლებაზე.“ ნამდვილი პოეტი უნდა იცნობდეს არა მხოლოდ სწავლულებს, არამედ უბრალო ხალხსაც. „მინდა გაგაფრთხილო შენ, რომ ესტუმრო არა მხოლოდ სწავლულებს, არამედ ყველა ფენის მსახურებსა თუ ხელოსნებს - მეზღვაურებს, ლითონის ჩამომსხმელს, მხატვარს, გრავიორს და სხვებს - უნდა იცოდე მათი შემოქმედება, მათ მიერ გამოყენებადი მასალა, ხერხი და რეწვის საშუალებები, გამოყენებული მათ ხელოვნებასა და ნამუშევრებში, რათა ყოველივე ამათგან აიღოთ შესანიშნავი შედარებები და თითოეული ცოცხალი არსების აღწერილობანი.“[384]

სწორედ დიუ ბელეს ტრაქტატში ხდება აღორძინების ეპოქის ესთეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპის რეალიზაცია - ხელოვნების თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობის პრინციპი. და აღსანიშნავია ითქვას, რომ მან უდიდესი გავლენა მოახდინა მხატვრულ პრაქტიკაზე, პოეტების „პლეადების“ ესთეტიურ იდეალებს მისცა თეორიული ფორმა.

იმ პერიოდში, როცა რენესანსულმა ხელოვნებამ უმაღლეს წერტილს მიაღწია საგნებისა და სხეულების უნაკლო გამოსახვაში, ზოგიერთი ხელოვანი უარს ამბობს პროპორციების სიზუსტეზე, ფერთა ჰარმონიაზე, დამაჯერებლობაზე და მიზნად ისახავს უფრო ემოციური და არტისტული ეფექტის მოხდენას. სწორედ ეს გახლდათ მიზეზი ისეთი მიმდინარეობის გაჩენისა, რომელსაც მანიერიზმი ეწოდება, ხოლო მისი დამახასიათებელი ნიშნებია:

„• დანაწევრებული სივრცე;

- ბუნდოვანი და არეული სცენური დეკორაცია;
- სხეულთა დეფორმაცია;
- მოძრაობის გამოსახვა.”[385]

უფრო მარტივად რომ წარმოვიდგინოთ ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნები, შედარებისთვის გავიხსენოთ მხატვრობაში მანიერიზმის ნიმუში. მაგალითად: ჯაკოპო და პონტორმოს „იოსები ეგვიპტეში,“ სადაც ჩაცმულობაც, ნაგებობებიც, ფერებიც სრულ შეუსაბამობაშია ბიბლიურ სცენებთან. როსო ფიორენტინიმ, რომელიც პონტორმოს მოსწავლე იყო, 1530 წელს ფლორენციული მანიერიზმი შეიტანა ფონტენბლოში. იგი გახდა ფუძემდებელი XVI საუკუნის ფრანგული მანიერიზმისა, რომელიც ასევე ცნობილია „ფონტენბლოს სკოლის“ სახელით. საფრანგეთიდან ეს მიმდინარეობა გავრცელდა ბელგიაში, ინგლისსა და გერმანიაში.

დინამიურობისა და მოძრაობისადმი ინტერესით მანიერიზმი ბაროკოს მოასწავებს, ამიტომ მას ზოგჯერ პრებაროკულ პერიოდადაც მოიხსენიებენ.

ბაროკოსა და მანიერიზმის ზოგადი პრინციპები შემდეგია:

ორივე არის მოძრაობის, დინამიურობის ხელოვნება, მაგრამ მანიერიზმში მთავარია სტილისტური ვირტუოზულობა, ბაროკოში კი - გამომსახველობა. ორივე ძირითადად სურათის ხელოვნებაა. მანიერიზმში სურათი დეკორატიულია, ბაროკოში კი - ფუნქციონალური.

მანიერიზმში მთლიანობა დანაწევრებულია, დეცენტრალიზებული, ბაროკოში კი - რთული და გლობალური.

მანიერიზმში ილუზია მოცემულია როგორც ასეთი, ბაროკოში კი - როგორც რეალური.

მანიერიზმი სამეფო კარის ხელოვნებაა, ბაროკო კი ფართო პუბლიკას მიემართება და მისი მიზანა ხალხის დარწმუნება, მოხიბვლა.[386]

სიტყვა „ბაროკო“ პორტუგალიურად ნიშნავს მრავალწახნაგოვან არასწორ მარგალიტს, ე.ი. ყველაფერს, რაც წესებიდან უხვევს. ბაროკოს ეპოქის (XVII ს.) ლიტერატურა დაკავშირებულია აბსოლუტიზმთან: ნაწარმოებები იქმნებოდა მეფეებისა და თავადების კარზე მათ გასართობად. მხოლოდ რამდენიმე თემა მიიჩნეოდა ლიტერატურული დამუშავების ღირსად: ქრისტიან წამებულთა ცხოვრება, ანტიკური ეპოქის გმირებისა და რაინდების საქმენი, ხელისუფალთა ქება-დიდება, სოფლური, პასტორალური იდილიები, მოწოდება ცხოვრებით ტკბობისაკენ (Carpe diem) და ყველაფერი ამქვეყნიურის წარმავლობის იდეა (Memento mori, Vanitas). დრამატურგთა ძირითადი ამოცანა იყო, აღნიშნული თემები ბრწყინვალე ენობრივ-რიტორიკულ სამკაულში „გაეხვიათ“ და ისე მიეწოდებინათ დახვეწილი გემოვნების მქონე დიდგვაროვანი საზოგადოებისთვის. ყოველივე ეს განაპირობებდა ბაროკოს ხანის ლიტერატურისა და ხელოვნების უკიდურეს მაღალფარდოვნებასა და პათეტიკურობას, რაც ხშირად ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას აღძრავდა. თუმცა იმავე ეპოქაში იქმნებოდა ბურლესკურ-პიკარესკული ნაწარმოებებიც, რომლებიც დაბალი კლასების განსწავლასა და გამხნევებას ემსახურებოდა.

დასკვნა

ნაშრომში, რომელიც მოიცავს:

შესავალს;

I თავს – ანტიკური ეპოქა და ძველი აღმოსავლეთის სათეატრო აზრი, რომელიც თავის მხრივ შედგება ქვეთავისგან: პოეტიკა;

II თავს – შუა საუკუნეების ეპოქის სათეატრო აზრის მიმოხილვა – ქვეთავით: შუა საუკუნეების აღმოსავლეთის ქვეყნების სათეატრო აზრი;

III თავს – სათეატრო აზრის მიმოხილვა საქართველოში (თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის საწყისებიდან აღორძინების ეპოქის ჩათვლით);

IV თავი – სათეატრო აზრი აღორძინების ეპოქის იტალიაში და დასკვნას, განხილულია სათეატრო აზრი, ანტიკური და ძველი აღმოსავლეთის ეპოქიდან მოყოლებული, ნათელს ხდის, რომ იქმნებოდა სასცენო ხელოვნების განვითარების კვალდაკვალ, აღნუსხავდა მომხდარ ფაქტებს, აღმოაჩენდა მათ შორის კავშირებს, აღწერდა და განიხილავდა საგულისხმო სასცენო ნიმუშებს, იკვლევდა სათეატრო ხელოვნების არს, როლს, დანიშნულებას, მიზანსა და შემოქმედებით პრინციპებს.

ამდენად, სათეატრო ლიტერატურამ უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ხელოვნების ისტორიის, თეორიისა თუ პრაქტიკულ ძიებათა შეცნობა-შესწავლისათვის. სათეატრო ლიტერატურა ჩამოყალიბებული სახით გაჩნდა მას შემდეგ, რაც შეიქმნა პროფესიული თეატრი (საბერძნეთი, ძველი წელთაღრიცხვით 534 წლიდან).

შესაძლებელია აღინიშნოს, რომ სათეატრო აზრის დაფიქსირების „წელთაღრიცხვა“ იწყება ანტიური პერიოდიდან, პროფესიული თეატრის შექმნის, დაახლოებით, ერთ საუკუნოვანი ინტერვალით.

ამა თუ იმ ეპოქის სასცენო ხელოვნების თაობებზე ცნობებს გვაწვდიან ფილოსოფოსები, ქურუმები, დრამატურგები, ესთეტიკოსები, სცენის ოსტატები, განსხვავებული პროფესიის ადამიანები. მათ მიერ შესრულებული სხვადასხვა სახის ნაშრომების შემწეობით, შესაძლებელი აღმოჩნდა არა მარტო ამ კოლექტიური თანაშემოქმედებითი გაერთიანების პრინციპზე მსჯელობა, არამედ ნაწილობრივ მაინც აღვადგინოთ ამა თუ იმ ეპოქის სანახაობითი კულტურის ნიშანდობლივი გამოსახვის ფორმებიც.

ნაშრომები, სადაც ვხვდებით სათეატრო პრობლემების გაშუქებას, იქნება ეს ისტორიული წყაროები, ოფიციალური დოკუმენტები, სცენის ოსტატების მიმოწერა, მოგონებები, მეცნიერული გამოკვლევები თუ რეცენზიები, შესაძლებელია მოვიხსენიოთ, როგორც აზრი გამოთქმული სათეატრო ხელოვნებაში. ეს ტერმინი სამეცნიერო მიმოქცევაში მიღებული და დანერგილია.

პროფესიული თეატრის მიღწევებმა, ბევრად განაპირობეს სათეატრო ლიტერატურის სახეობა, პათოსი, კვლევის სპეციფიკა. როგორც ცნობილია, ცივილიზაციის განვითარების მთლიანი პროცესი მეცნიერების მიერ დაყოფილია ეპოქების მიხედვით, რათა ამ საერთო მსვლელობისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებანი სისტემაში იქნას მოყვანილი. ეს სვლა დასაშვებად მიიჩნია ხელოვნებათმცოდნეობამაც. პროფესიული თეატრის ევოლუციის ოცდახუთსაუკუნოვანი პერიოდიც ამ კანონზომიერი დაყოფით შეისწავლა მეცნიერთა იმ ჯგუფმა, რომელმაც გამოკვეთა სპეციალისტთა კვლევის ამოცანა, საგანი და შესწავლის მეთოდი, ამით კი, სათეატრო ხელოვნებამ მეცნიერული კვლევა-ძიების სახეობა შეიძინა. XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის სათეატრო ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტის კვლევა, სპეციალისტთა პრეროგატივა გახდა. ამიერიდან სათეატრო ლიტერატურა გამდიდრდა ამ სპეციალისტთა (თეატრმცოდნეთა) სპეციფიკური კვლევა-ძიებით. ამ დროისათვის გამოვლინდნენ პიროვნებები, რომლებმაც აღამაღლეს, განავრცეს, მასშტაბური და უნივერსალური გახადეს სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკის კვლევა. მათ სისტემაში მოიყვანეს ტრადიციული კვლევის ფორმები, ემპირიული მეთოდის გააზრებით შექმნეს მოდერნული თეატრის მეცნიერება. გამოიკვეთა ჯგუფი, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს თეატრმცოდნეობას, როგორც სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელ პრიორიტეტულ მეცნიერებას. მაქს ჰერმანის, არტურ კუჩერის და კარლ ნისენის მოღვაწეობამ, მიგნებებმა, მათი კვლევის მიღწევებმა ავტორიტეტი შეუქმნეს თეატრმცოდნეობას და ამ დარგის საუნივერსიტეტო სწავლება დააფუძნეს გერმანიაში.

ამგვარად, წინამდებარე ნაშრომი ნაწილია ამ კვლევისა და ამასთანავე, დასრულებულია იმ პროცესის წარმოჩენისათვის, რაც ნიშანდობლივია აღნიშნული ეპოქებისათვის, რაც საფუძველს ქმნის გარკვეული კანონზომიერება იქნას მიკვლეული.

ნაშრომი, რომელიც განიხილავს პროფესიული თეატრის საწყისი ეტაპიდან პოსტმოდერნული ეპოქის ჩათვლით გამოთქმულ აზრს სათეატრო ხელოვნების შესახებ, ჯერ კიდევ არ შექმნილა. ამდენად, წინამდებარე შრომა არის პირველი მცდელობა სათეატრო ლიტერატურის და მასში გამოთქმული აზრის ერთიანი ნაკადის შესწავლისა ეპოქების მიხედვით, მისი დიფერენციაცია და

კლასიფიკაცია. ასევე, პირველად ხდება აღმოსავლეთის სათეატრი ლიტერატურის ერთ-ერთი ნიმუშის, ბჰარატა-ნატია შასტრას ტრაქტატის შემოტანა ქართულ სამეცნიერო სივრცეში.

ამდენად, სათეატრო ლიტერატურამ შეასრულა უდიდესი როლი სასცენო ხელოვნების განვითარებაში – მან ფაქტობრივად განსაზღვრა თეატრის წინსვლა ისტორიული პროცესის დინებაში და უფრო მეტიც, განაპირობა ევოლუციის ეტაპები და საფეხურები, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელია თეატრის მარადიული ცხოვრების გააზრება.

შენიშვნები:

* (გვ.:60)- რომის დაარსების შესახებ ბევრი ლეგენდაა ცნობილი, მიუხედავად ამისა მისი დაარსების საკითხი მაინც გამოცანად რჩება. რომი მდებარეობს ტიბროსის ნაპირებზე, შვიდ ბორცვზე, ლაციუმის დაბლობში. ეს ადგილი არამც თუ არ გამოირჩევა ჯანსაღი ჰავით, არამედ პირიქით, ყოველწლიური ტიბროსის ადიდების შედეგად მიმდებარე ველები იტბორებოდა და ჭაობდებოდა, რაც

სხვადასხვა დააბადებების გავრცელებას უწყობდა ხელს. ამრიგად ეს ადგილი არ იყო იდეალური ანტიკური მეგაპოლისისთვის, მაგრამ მიუხედავად ამ ნაკლისა აქ დაარსდა მსოფლიოში ერთერთი ადრეული ზესახელმწიფოს დედაქალაქი.

ჯერ კიდევ რომაელები ცდილობდნენ დაედგინად რომის დაარსების თარიღი. მიიჩნეოდა რომ ეს მოხდა ძვ. წ. 758-ძვ. წ. 728 წლების ინტერვალში. რომაელმა ისტორიკოსმა მარკუს ტერენციუს ვარონმა ივარაუდა რომ ეს იყო ძვ. წ. 753 წელი. ოქტავიან ავგუსტუსის ბრძანებით კი, რომაული წელთაღრიცხვა სწორედ ამ წლიდან დაიწყო. ხოლო კაპიტოლიუმის ფასტებში ეწერა ძვ. წ. 752 წელი. მიუხედავად წლიებში ასეთ უთანხმოებაზე, ყველა ვერსია თანხმდება რომ ეს მოხდა 21 აპრილს, ქალღმერთ პალესის დღესასწაულზე.

ლეგენდის თანახმად რომის დაარსება მოხდა ტროას დაცემიდან (ძვ. წ. 1182) 437 წლის შემდეგ, ამრიგად არა 753 წელს, არამედ ძვ. წ. 745 წელს. მარკუს ველეიუს პატერცულუსის თანახმად ეს მოხდა მზის დაბნელებამდე ცოტა ხნით ადრე. მოცემულ პერიოდში კი რომიდან ჩანდა მზის დაბნელება ძვ. წ. 745 წლის 25 ივნისს. ვარონის დროს კი ალბათ კონსულთა სიაში ბევრი შეცდომები იყო, რადგან მის მიხედვი თ პირველი კონსულები 245 ავც წელს იყვნენ არჩეულნი.

** (გვ.: 65) - პრინციპატი - მმართველობის ფორმაა ადრეულ რომის იმპერიაში. სიტყვა პრინციპატი ლათინური Princeps-დან მომდინარეობა, რაც "პირველი პირველთა შორის" ნიშნავს. პრინციპატი წარმოადგენდა ადრეული იმპერიის მართვის ფორმას, როდესაც რესპუბლიკური ტრადიციები ჯერ კიდევ ძლიერი იყო და ინსტიტუტები შენარჩუნებული იყო, ასევე პრინცეპსს ესაჭიროებოდა სენატის აღიარება. პრინცეპსტის (პირველი მოქალაქის) ტიტული პირველად ოქტავიანე ავგუსტუსმა აიღო, როდესაც სენატის თანხმობით იგი იმპერატორი გახდა (ძვ. წ. 27) წელს. ფორმალურად რესპუბლიკა შენარჩუნებული იყო. ავგუსტუსმა მიიღო ცხოვრების ბოლომდე ტრიბუნის მაგისტრატურა, იგი ასევე იყო ცენზორიც და მხედართმთავარიც, ამრიგად იგი სათავეში ჩაუდგა როგორც სამოქალაქო, ასევე სამხედრო და სასულიერო ხელისუფებას. სენატმა და სახალხო კრებებმა განაგრძეს არსებობა, მაგისტრატუსებიც შენარჩუნდა, მაგრამ მათი პოლიტიკური მნიშვნელობა შემცირდა. პირობითად პრინციპატი მოიცავს პერიოდს ძვ. წ. 27 წლიდან, ანუ ავგუსტუსის იმპერატორად გამოცხადებიდან, 193 წლამდე, ანუ ანტონინების დინასტიის დასასრულამდე.

*** (გვ. 85) - ნეტარი ავგუსტინე, დასავლეთის ეკლესიის უდიდესი მასწავლებელი, დაიბადა 354 წლის ნოემბერში, ჰიპონიის მახლობლად, სამხრეთ ნუმიდიის პატარა ქალაქ ტოგასტაში. მამამისი - პატრიციუსი, წარმართი იყო და მხოლოდ მაშინ მოინათლა, როდესაც ავგუსტინეს 17 წელი შეუსრულდა, რის შემდეგაც მალევე აღესრულა. იგი ცდილობდა, ავგუსტინესთვის კარგი განათლება მიეცა, მაგრამ მისი ზნისა და ხასიათისათვის ყურადღება არასოდეს მიუქცევია. დედას, მონიკას, ჭეშმარიტად ქრისტიანული აღზრდა ჰქონდა მშობლებისგან მიღებული და გამოირჩეოდა კეთილი ბუნებითა და სათნო, მშვიდობისმოყვარე ცხოვრებით. მონიკა 23 წლის იყო, როცა ავგუსტინე შეეძინა, საკუთარ შვილს ყრმობიდანვე ასწავლა და შეაყვარა იესოს სახელი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ავგუსტინე მაინც უზნეობასა და გარყვნილ ცხოვრებას მიეცა. ეს განაპირობა მისი დროის მანკიერ ზნე-ჩვეულებათა გარემოცვამ, ცუდი მეგობრების წრემ და თავისუფალმა ცხოვრებამ. ჭაბუკი ავგუსტინე აფრიკელისთვის დამახასიათებელი ტემპერამენტით ჩაეფლო გარყვნილებაში, ბიბლია მკვდარ წიგნად მიაჩნდა და მას ისე კითხულობდა, როგორც პოლემისტი. მისთვის დაიხშო სულიერი კარიბჭე, რადგან გულწრფელობისა და მორჩილების გარეშე მიეახლა საღმრთო წერილს. 17 წლის ავგუსტინე კართაგენში გაემგზავრა განათლების მისაღებად. აქ იგი იოლად აღმოჩნდა მანიქეველთა ბადეში, რომელნიც თუმცა ხშირად ახსენებდნენ მაცხოვრის სახელს, მაგრამ თავისი სწავლებითა და ცხოვრების წესით მტრები იყვნენ ქრისტეს ეკლესიისა. მათმა სწავლებამ ავგუსტინე საკუთარი ცოდვებისთვის გამართლების ძიების სენით დააავადა. ცოდვები უმნიშვნელოდ ეჩვენებოდა და მათ თავისი ნების გამოხატულების შედეგად კი არ მიიჩნევდა, არამედ როგორც გარეშე ბოროტი ძალის ტირანიას. ჭაბუკი ავგუსტინე ისე ღრმად ჩაეფლო ამ მწვალებლურ ჭაობში, რომ მეგობრები და ნაცნობებიც კი ჩაითრია. ცხრა წლის განმვალობაში იგი იყო მანიქეველი. შემდგომ ავგუსტინეში თანდათან ეჭვმა დაისადგურა მანიქეველთა მოძღვრების მიმართ. მან დაინახა, რომ ისინი ნგრევაში უფრო წარმარტებულნი იყვნენ, ვიდრე შენებაში. ავგუსტინემ განიზრახა კართაგენის დატოვება. ავგუსტინეს დედა, მონიკა, უსაზღვროდ დამწუხრებული იყო შვილის მანიქეველობით. მან არ მოისრუტა გზასაცდენილთან ერთად ცხოვრება და აღარც

ტრაპეზს იყოფდა მასთან. მონიკა ისე დასტიროდა შვილს, როგორც მკვდარს და მოუკლებლად ლოცულობდა, რათა იგი ღმერთს ჭეშმარიტი სარწმუნოებისაკენ მოექცია. ხედავდა რა დედის ამგვარ მეცადინეობას, ერთმა ეპისკოპოსმა ის ასე დაამშვიდა: „იცხოვრე ისე, როგორც ცხოვრობ და შეუძლებელია, რომ დაიღუპოს შვილი ამ ცრემლებისა“. სამშობლოში დაბრუნებულმა ავგუსტინემ გრამატიკის მასწავლებლად დაიწყო მუშაობა. 29 წლის, იგი შეხვდა მართლმორწმუნეთაგან სიკვდილის მახედ წოდებულ მანიქეველ „ეპისკოპოს“ ფავსტს. ფავსტთან საუბრის შემდეგ ავგუსტინე რომში გაემგზავრა. ამ დროს იგი წერდა: „ისწრაფე იქით, საიდანაც ანათებს ჭეშმარიტება“. რომში ავგუსტინე დიდხანს არ გაჩერებულა, იგი თავის მეგობარ ალიპიუსთან ერთად მილანს გაემგზავრა, რათა წმიდა ამბროსი მედიოლანელის ქადაგება მოესმინა. „მე მასთან ღმერთმა მიმიყვანა, რათა მის მიერ ღმერთთან მივსულიყავი“ - წერდა იგი შემდგომ. წმიდა ამბროსიმ ის მამობრივი სიყვარულით მიიღო. მისი ქადაგების მოსმენა ავგუსტინეს უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებდა. მალე დიდი მღვდელმთავრის მეთვალყურეობით საღმრთო წერილის შესწავლა დაიწყო. ღმრთის სიტყვამ მასზე გადამწყვეტი ზეგავლენა მოახდინა. აგვუსტინე და ალიპიუსი კატეხიზატორთა ბეჯითი და მორჩილი მოწაფენი გახდნენ, თუმცაღა ნიჭითა და ცოდნით ბევრად აღამატებოდნენ თავიანთ მასწავლებლებს. 387 წელს, აღდგომამდე რამდენიმე დღით ადრე, ავგუსტინე ალიპიუსთან ერთად მოინათლა, მთელი თავისი ქონება ქვრივ-ობოლთ დაურიგა და ბერულ მოღვაწეობას შეუდგა. საოცარია მისი უკანასკნელი საუბარი დედასთან. „...ერთადერთი მიზეზი იმისა, რომ ამქვეყნად დიდხანს მეცოცხლა, ის იყო, რომ სიკვდილამდე მეხილე მართლმადიდებელ ქრისტიანად. ღმერთმა კი უფრო მეტიც მომმადლა - დღეს ვხედავ, რომ ყოველივე ამქვეყნიურზე ამაღლებულხარ და თავი უფლისათვის მიგიძღვნია. მაშ, რაღა დამრჩენია მე ამქვეყნად“. ხუთი დღის შემდეგ მონიკამ უფალს მიაბარა სული. 391 წელს ჰიპონიის ეპისკოპოსმა ვალერიმ ავგუსტინეს პრესვიტერის წოდება მიანიჭა. მრავალმხრივი და ნაყოფიერი იყო ნეტარი მამის მოღვაწეობა ამ ხარისხში. მან დააარსა პირველი დედათა მონასტერი აფრიკაში. მავრიტანიაში მისი მეცადინეობით აღიკვეთა საშინელი ადათი, რომლის დროსაც ქალაქის მცხოვრებნი ორ შეიარაღებულ ნაწილად იყოფოდნენ და ერთმანეთს ებრძოდნენ. თავისი ცხოვრების ორმოცდამეხუთე წელს ავგუსტინე ეპისკოპოსად აკურთხეს.

მალე მან ჰიპონიის კათედრა დაიკავა. მღვდელმთავრობის ოცდათხუთმეტი წელი ნეტარმა მამამ მანიქეველობის, დონატეველობისა და პელაგეველობის წინააღმდეგ ბრძოას შეალია. ამ პოლემიკაში იგი მხოლოდ კალამს როდი სჯერდებოდა, არამედ პირად დისპუტებში ამარცხებდა მწვალებელთ, მისი საუბრები კი შემდგომ მორწმუნეებში ვრცელდებოდა. ნეტარი აგვუსტინეს სახლი მუდამ ღია იყო ყველასათვის. მის მაგიდაზე ასეთი სიტყვები ეწერა: „ვისაც უყვარს ზურგს უკან ყვედრება სხვათა ცხოვრებისა, იცოდეს, რომ ეს მაგიდა ამხილებს მას“. მისი ქადაგებები განკუთვნილი იყო უბრალო მეთევზეებისა და ხელოსნებისათვის და არა ანტიოქიელი და კონსტანტინეპოლელი არისტოკრატიისათვის. ამ ქადაგების უბრალოება მეტად ახლოს იყო სახარების სულთან. ნეტარი ავგუსტინე მრავალი საკვირველი ჩვენების ღირსი გახადა უფალმა. მის ცხოვრებაში ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი მოვლენა იყო ყრმა იესოს ხილვა, რომელსაც სურდა, მთელი ოკეანე ერთ პატარა ქვიშის ორმოში მოექცია. სწორედ ამ დროს ავგუსტინე ცდილობდა, საკუთარი გონებით ჩასწვდომოდა წმიდა სამების საიდუმლოს. ამ ხილვით კი ღმერთმა ნეტარ მამას კიდევ ერთხელ დაანახა სასრულობა და უმწეობა ადამიანის გონებისა. წმიდანი თავადაც ბევრ სასწაულს აღასრულებდა. მისი ლოცვით არაერთი სნეული განკურნებულა. 430 წელს ჰიპონია ვანდალებმა გადაწვეს. ერთადერთი, რაც ღვთის ნებით ცეცხლს გადაურჩა, ნეტარი ავგუსტინეს ბიბლიოთეკა იყო. კართაგენიც მალე დაეცა. ჩრდილო აფრიკის ეკლესია მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ავგუსტინე იყო ჰიპონიის უკანასკნელი ეპისკოპოსი. მან საკუთარი თვალით იხილა საყვარელი ქალაქის სიკვდილი, რის შემდეგაც დიდხანს აღარ უცოცხლია. იგი 430 წლის 28 აგვისტოს გარდაიცვალა.

**** (გვ.97) - ღირსი მაქსიმე აღმსარებელი დაიბადა 580 წელს კონსტანტინოპოლში, ქრისტიანთა ოჯახში. სიყმაწვილეში მან მრავალმხრივი განათლება მიიღო: სწავლობდა ფილოსოფიას, გრამატიკას, რიტორიკას, საღვთისმეტყველო დიალექტიკას. სახელმწიფო სამსახურში ჩამდგარი მაქსიმე თავისი განსწავლულობისა და კეთილსინდისიერების წყალობით, იმპერატორ ჰერაკლეს (610-641) პირველი მდივანი გახდა, მაგრამ სამეფო კარის ცხოვრება ამძიმებდა მას, ამიტომ ქრისოპოლისის სავანეს (ბოსფორის ნაპირზე) მიაშურა და მონაზვნად აღიკვეცა. წმიდანმა საძმოს გულწრფელი სიყვარული დაიმსახურა და

მალე მონასტრის წინამძღვარი გახდა. 633 წელს – იერუსალიმელი პატრიარქის, სოფრონის (ხს. 11 მარტს) თხოვნით მაქსიმე ალექსანდრიაში გაემგზავრა. ამ ხანებში წმიდა სოფრონმა სახელი გაითქვა მონოთელიტთა ერესის წინააღმდეგ შეურიგებელი ბრძოლით. მას შემდეგ, რაც IV მსოფლიო კრებამ (451 წ.) დაგმო მონოფიზიტობა, რომელიც იესო ქრისტეში მხოლოდ ერთ (ღვთაებრივ) ბუნებას აღიარებდა, მონოთელიტებმა შემოიტანეს სწავლება ერთი ღვთაებრივი ნებისა და ერთი (ღვთაებრივი) ქმედების შესახებ, რასაც უარყოფილი მონოფიზიტური ვრუსწავლების აღიარებამდე მივყავდით. მართლმადიდებლობის ბრძოლას მწვალებლურ სწავლებებთან აძნელებდა ის გარემოება, რომ აღმოსავლეთის სამი საპატრიარქო ტახტი მონოფიზიტთა ხელში აღმოჩნდა: კონსტანტინოპოლის ეკლესიას სერგი განაგებდა, ანტიოქიისას – ათანასე, ალექსანდრიისას კი – კვიროსი. კონსტანტინიპოლიდან ალექსანდრიაში მიმავალ ღირს მაქსიმეს გზად კრეტაზე უნდა გაევლო. სწორედ აქ დაიწყო მისი მქადაგებლური მოღვაწეობა. ალექსანდრიაში და მის მახლობლად ღირსმა მამამ ექვსი წელი დაჰყო. მაქსიმე აღმსარებელი მხურვალედ იცავდა მართლმადიდებას და მის ქადაგებებს დიდი წარმატება ჰქონდა სხვადასხვა წოდებისა და ფენის ადამიანებს შორის. 638 წელს გარდაიცვალა პატრიარქი სერგი, 641 წელს კი – იმპერატორი ჰერაკლე. ქვეყანაში გამეფდა მრისხანე და სასტიკი კარსტანციუს II (642-648), მონოთელიტთა მომხრე. ღირსმა მაქსიმემ კართაგენს მიაშურა და ქალაქსა და მის შემოგარენში კიდევ ხუთი წელი იქადაგა. 647 წელს მაქსიმე აფრიკაში დაბრუნდა. 649 წლის ოქტომბერში შედგა კრება, რომელსაც ას ორმოცდაათი დასავლელი ეპისკოპოსი და მართლმადიდებლური აღმოსავლეთის ოცდაჩვიდმეტი წარმომადგენელი ესწრებოდა, მათ შორის – მაქსიმე აღმსარებელიც. კრებამ დაგმო მონოთელიტობა. როცა კონსტანციუს II კრების დადგენილებას გაეცნო, ბრძანა, შეეპყროთ პაპი მარტინე და ღირსი მაქსიმე. ღირს მაქსიმეს სამშობლოს ღალატში დასდეს ბრალი და საპყრობილეში ჩააგდეს. 656 წელს მაქსიმე თრაკიაში გადაასახლეს, შემდეგ კი კონსტანტინოპოლში გადაიყვანეს. ღირსი მამა საშინლად აწამეს თავის ორ მოწაფესთა ერთად: სამივეს ენა ამოაჭრეს, მარჯვენა ხელი მოჰკვეთეს და დასავლეთ საქართველოში გადაასახლეს. აქ სასწაული აღესრულა: მოწამეებს ლაპარაკისა და წერის უნარი დაუბრუნდათ. წმიდა მაქსიმემ იწინასწარმეტყველა თავისი აღსასრული და მშვიდობით მიიცვალა 662 წლის 13 აგვისტოს. წმიდანი

ქალაქ ცაგერში დაკრძალეს, მის საფლავზე ღამღამობით სამი ლამპარი ინთებოდა და მრავალი კურნება აღესრულებოდა. მოწამე ანასტასი მაქსიმე აღმსარებლის მოწაფე იყო და მასთან ერთად იდევნებოდა მონოთელიტთაგან. მაქსიმე აღმსარებლის ცხოვრება წმიდა ანასტასიმ შემოგვინახა. იგი გარდაიცვალა 662 წელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:
1. The Humanistic Tradion. Gloria K. Fiero. The First Civilization and the Classical legacy. 1998. P. 20.
2. ინასარიძე კ. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი. 1993 წ. გვ.: 470.
3. იხ.: იქვე. გვ.: 561.
4. Otto Brahm. Some Words about the Theatre. Vienna. 2001. Second Edition. P.36.

5. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. წინასიტყვაობის შესავალი. გვ.: 4.
6. Brook P. “The Empty Space,” London; 1968. P. 52.
7. Fiero Gloria K.. The Humanistic Tradion, The First Civilization and the Classical legacy. 1998. P.22.
8. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.: 7.
9. Cambridge Texts in the History of Philosophy. Herder. Philosophical Writings. Edited by Michael N. Forster. Transferred to digital printing 2003. P.: 178-179
10. Гюго В. "Собор Парижской Богоматери. Пьесы. Стихотворения". Серия: Библиотека мировой литературы. Издательство: АСТ, 2009 г. Предисловие к "Кромвелю". Ст.: 135.
11. Schneilin G.“Realistisches Theatre,” Berlin. 1972. Translated in English by Stev Ostan. London. 2002. P.77.
12. Sandhack M. “Drama – Action,” Berlin. Fragbite. 1967. P.: 94
13. Fiero Cloria K. The Humanistic Tradition, The First Civilization and The Classical Legacy. 1998. P.: 47
14.Whitrow G.J. Time and History, Views of The from Prehistory to the Present Day. Oxford. New York; 1988.P.:34.
15. Whitrow G.J. Time and History, Views of The from Prehistory to the Present Day. Oxford. New York; 1988.P.:38.
16.პლატონი. დიალოგები, თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა. თბილისი. გამომც.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 1976. გვ.:35.
17. იქვე; გვ.:35.
18.პლატონი. დიალოგები, თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა. თბილისი. გამომც.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 1976. გვ.:42.
19.იქვე; გვ.: 78.
20.http://www.referatt.net/referat/aristotel_i_ego_predstavleniya_o_gosudarstve_4628.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.03.2011.
21.http://www.peoples.ru/science/philosophy/aristotel/ უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.03.2011.
22.http://en.wikipedia.org/wiki/Poetics უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.03.2011.
23.Аникст А.А. Теория драмы от Аритотеля до Лессинга, История учений о драме. М. Наука; 1967. с..:22.
24.Аникст А.А. Теория драмы от Аритотеля до Лессинга, История учений о драме. М. Наука; 1967. с..:22.
25.http://www.scribd.com/full/37075552?access_key=key-1y4xsbi894ios5ahftxp უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.01.2011.
26.http://www.scribd.com/full/37075552?access_key=key-1y4xsbi894ios5ahftxp უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.01.2011.
27.არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: ”განათლება”. 1979 წ. გვ.: 7
28. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:8.
29.იქვე. გვ.:8-9.
30. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:10.
31.იქვე; გვ.:10-11.
32. იქვე; გვ.:12.
33. იქვე; გვ.:12-13.
34. Kutscher A. Compendium of Dramatics, 2 Vols., 1932-1937. 1 Vols. P.: 336.
35. Schlag H. Lecturies about Theatre, trans. by John Black (Gutenberg text) .1956. P.:225.
36. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:13-14.
37.http://en.wikipedia.org/wiki/History of poetry უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.03.2011.

38. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:14.
39. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа, СПБ; 1992. ст.:135
40. Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. New York. 1991; P.: 135.
41. ბუალო ნ. პოეტური ხელოვნება, თბ.; 1998წ. გვ.:62.
42. Веселовский А.Н. Историческая поэтика, М. 1931. с.:269-298.

43. Шкловский В.В. Книга о сюжете, М. 1981. ст.:72
44. Томашевский Б.Б. Теория литературы, Поэтика. М. 1931. с.:92
45. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:16
46. ლოსევი ა. პლატონური მოძღვრება რიცხვზე, დუმილი, თბილისი 1993, გვ.: 51, 53-54 – 67.
47.არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:16–17.
48.იქვე. გვ.:17.
49.იქვე. გვ.:19.
50.იქვე. გვ.:19–20.
51.არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:22.
52.იქვე.გვ.:22–23
53.http://www.philosophy.ru/library/hegel/logic.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.01.2011.
54. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:24.
55.არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:27.
56. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М. 1967. с.:43
57. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.:”განათლება”. 1979 წ. გვ.:27–28.
58.იქვე. გვ.:28.
59. იქვე. გვ.:28–29.
60. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:30.
61.იქვე. გვ.:30–31.
62. იქვე. გვ.:31.
63. იქვე. გვ.:31–32.
64. არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:33.
65. იქვე. გვ.:33.
66. იქვე. გვ.: 33–34.
67.არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:35
68. იქვე. გვ.:35–36.
69.არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამომცემლობა ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:38.
70. იქვე. გვ.:38–39
71. არისტოტელე. პოეტიკა. სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:40.
72. იქვე.გვ.:40–41.
73. არისტოტელე. პოეტიკა. სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: ”განათლება”. 1979 წ. გვ.:42.
74. იქვე.გვ.:42–43.
75. იქვე.გვ.:43.
76. არისტოტელე. პოეტიკა. სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.:”განათლება”. 1979წ. გვ.:45
77. იქვე. გვ.:45.
78. Freytag G. Dramatic structure; Freytag's pyramid. Published 1900 by Scott, Foresman in Chicago; P.:115.
79.The ancient theatre. By Erika Simon 2 editions. P.224
80.კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი. პოეტური ხელოვნებისთვის, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო აკაკი ურუშაძემ; თბილისის უნივერსიტეტის გამ. 1981წ. გვ.:8.
81. Гаспаров М. Композиция "Поэтики" Горация, Очерки истории римской литературной критики. М., 1963, с.97-151.

82.http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1477863&pageno=3. (უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.01.2011.)
83.http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/19921 (უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.01.2011.)
84.კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი. პოეტური ხელოვნებისთვის, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო აკაკი ურუშაძემ; თბილისის უნივერსიტეტის გამ. 1981წ. გვ.:28.
85.იქვე.გვ.:9.
86.იქვე. გვ.: 20
87.კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი. პოეტური ხელოვნებისთვის, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო აკაკი ურუშაძემ; თბილისის უნივერსიტეტის გამ. 1981წ. გვ.:21.
88.იქვე.გვ.:21.
89.იქვე. გვ.: 21.
90.კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი. პოეტური ხელოვნებისთვის, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო აკაკი ურუშაძემ; თბილისის უნივერსიტეტის გამ. 1981წ. გვ.:22.
91.იქვე.გვ.:22.
92.იქვე. გვ.: 23-24.
93.იქვე. გვ.:24.
94.კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი. პოეტური ხელოვნებისთვის, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო აკაკი ურუშაძემ; თბილისის უნივერსიტეტის გამ. 1981წ. გვ.:23.
95. იქვე. გვ.: 25.
96. იქვე. გვ.: 26.
97. იქვე. გვ.: 26.
98. იქვე. გვ.: 27.
99. The Holy Vedas; Rig Veda, Yajur Veda, Sama Veda, Atharva Veda by Dipavali Debroy. 2006.
100.Tales From the Mahabharat By Mahesh Sharma, B.K. Chaturvedi. Diamond Pocket Books. 2006.
101. ”ბჰაგავადგიტა” ინდური ეპოსი. მთარგმ: თ. ჩხენკელი ; რ. თვარაძის წინასიტყვაობით ; რედ: ე. ალექსიძე. თბილისი; ნაკადული, 1963.
102. The Vedanta-Sutras, or Brahma Sutras: With Commentary. Translated by George Thibaut. Republished 2008 by Forgotten Books.
103. The Vedanta-Sutras, or Brahma Sutras: With Commentary. Translated by George Thibaut. Republished 2008 by Forgotten Books. P.:52
104. The Vedanta-Sutras, or Brahma Sutras: With Commentary. Translated by George Thibaut. Republished 2008 by Forgotten Books.
105.http://www.britannica.com/EBchecked/topic/491746/raslila უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.01.2011.
106. Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005.
107.Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.:14.
108. Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.:32.
109. Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.:32-33.
110.Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.:44.
111.Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.:4.
112.Бхарата Муни. Натяшастра. Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.:57.
113.Бхарата Муни. Натяшастра. Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.:58-59.
114. Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.:60.
115.Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.: 77-80.
116.Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.: 102.
117. Худеков С.Н. Искусство танца, История. Культура. Ритуал. эксмо. М. 2010. с.:67-69.
118. Худеков С.Н Искусство танца, История. Культура. Ритуал. эксмо. М. 2010. с.:82-83.
119. Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.: 145.
120. С.Н.Худеков. Искусство танца, История. Культура. Ритуал. эксмо. М. 2010. с.:30.
121.Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.: 121.
122.Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.: 132.
123. Бхарата Муни. Натяшастра, Издателство: НАТФИЗ Кр.Саратов. 2005. с.: 134.
124. Миронов В. Древний Рим (история),М. 2007. с.:722
125. Миронов В. Древний Рим (история),М. 2007. с.:750

126. პაიჭაძე, ლ. ნიკოლო მაკიაველის "ფლორენციის ისტორია," გამომ.: განათლება. 1987.
127. Честертон Г. К. Вечный человек, (Святой Франциск Асизский) М. 1991, с.: 25.
128. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები. ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი. სტოკჰლომი. 1992. მათეს სახარება. გვ.: 38. თავი მეჩვიდმეტე: 20/21.
129.რელიგიური ფილოსოფიის პრობლემები. საქ. მეცნ. აკად. ფილოსოფიის ინ-ტი; რედ.: დავით გეგეშიძე. თბილისი. მეცნიერება, 1993. გვ.:74.
130. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი; ერთტომეული. თბ. 1990. გვ.:99.
131. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.01.2011.
132.http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.01.2011.
133. Plato. Timaeus, Translated by Donald J. Zeyl. Hackett Publishing. 1994. Timaeus 31A. 49A;
134. იქვე. Timaeus 30B,D. 69 C;
135. იქვე. Timaeus 33D;
136. იქვე. Timaeus 34B. 42E;
137. იქვე. Timaeus 34 C;
138. იქვე. Timaeus 37A;
139. იქვე. Timaeus 29;
140. იქვე. Timaeus 37 C-38E;
141. იქვე. Timaeus 37E-38B;
142. იქვე. Timaeus 38 C -39A;
143. იქვე. Timaeus 34B. 43B;
144. იქვე. Timaeus 23B. 86A;
145.აბაშიძე ლ. მეცნიერება და რწმენა. სამეცნიერო ლიტერატურა; თბილისი. 2007. გვ.:136.
146. აბაშიძე ლ. მეცნიერება და რწმენა. სამეცნიერო ლიტერატურა; თბილისი. 2007. გვ.:136.
147. აბაშიძე ლ. მეცნიერება და რწმენა. სამეცნიერო ლიტერატურა; თბილისი. 2007. გვ.:143.
148. აბაშიძე ლ. მეცნიერება და რწმენა. სამეცნიერო ლიტერატურა; თბილისი. 2007. გვ.:143-144.
149. აბაშიძე ლ. მეცნიერება და რწმენა. სამეცნიერო ლიტერატურა; თბილისი. 2007. გვ.:148.
150. Делез Ж. Логика смысла, М. 1995, 26-38.
151. Лосев А. Диалектика мифа, Самое само, М. 1999, 284.
152. ღაღანიძე მ. "მერაბ მამარდაშვილის ლექციები," თბილისი. თსუ. 2007. გვ.: 293-296.
153. ავერინცევი ს. ევროპული ნაციონალიზმის ორი დაბადება. ჟურნალი ”კრიტიკა.” N5. 1986. გვ.: 99-119.
154. იქვე.: გვ.: 106-107.
155. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები. ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი. სტოკჰლომი. 1992. რომაელთა მიმართ; 11:20. გვ.: 346.
156. აბაშიძე ლ. მეცნიერება და რწმენა, სამეცნიერო ლიტერატურა; თბილისი. 2007. გვ.:152.
157. წერეთელი ს. ფილოსოფიის ისტორია როგორც მეცნიერება. ფილოსოფიის ინსტიტუტის შრომები, ტ. 9. 1960. გვ.127.
158. ავალიანი ს. თეორიული ფილოსოფია. საქართველოს ფილოსოფიურ მეცნიერებათა აცადემია. გამომცემლობა უნივერსალი. თბილისი. 2007. გვ.: 262.
159. იქვე. გვ.: 267.
160. იქვე. გვ.: 268.
161. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
162. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
163. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. გ. ახვლედიანის გამოცემა. ტფილისი.1933. გვ.:313.
164. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
165. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
166. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
167. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
168. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011
169. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
170. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
171. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
172. http://www.philosophy.ru/library/august/01/1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
173. http://ru.wiktionary.org/wiki/liturgy უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.

174. ჭელიძე მ. ქართული ეროვნული გონი ფილოსოფიურ-ისტორიული ასპექტით . თბილისი. თსუ. 2002 . გვ.:330.
175. http://ka.wikipedia.org/wiki/ესქატოლოგია.უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
176. http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya_zhizn/mistika/mistagogiya-all.shtml. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
177.ანტიკური ლიტერატურის ანთოლოგია : (საბერძნეთი) / შეადგინა, წინათქმანი და განმარტებანი დაურთო ნანა ტონიამ ; რედ. რისმაგ გორდეზიანი/ . თსუ-ს კლასიკ. ფილოლ., ბიზანტ. და ნეოგრეც. ინ-ტი. თბ. ლოგოსი. 2008. გვ.:13.
178. http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya_zhizn/mistika/mistagogiya-all.shtml იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
179. http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya_zhizn/mistika/mistagogiya-all.shtml იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
180. http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya_zhizn/mistika/mistagogiya-all.shtml უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
181. http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya_zhizn/mistika/mistagogiya-all.shtml უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
182. იქვე.
183. http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya_zhizn/mistika/mistagogiya-all.shtml უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
184. ალექსიძე ლ. ნეოპლატონური ფილოსოფია. პლოტინი და იამბლიქოსი. ტექსტები, თარგმანი, განმარტებები, გამომც. ლოგოსი, თბილისი 2009, 153-154.
185. იქვე. გვ.:155.
186. არისტოტელე. პოეტიკა,. სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: "განათლება". 1979 წ. გვ.: (პოეტიკა $26, 1462).
187. http://azbyka.ru/tserkov/duhovnaya_zhizn/mistika/mistagogiya-all.shtml უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
188.იქვე.
189.გამსახურდია ზ. ვეფხვისტყაოსნის სახისმეტყველება, (მონოგრაფია).თბილისი. გამომცემლობა მეცნიერება 1991. გვ.:12.
190. Видович Ж. Трагедия и литургия, № 1; январь-март 1998. ст.:5.
191. Мамардашвили М. Эстетика мышления, М. 2001, 26-29.
192. Видович Ж. Трагедия и литургия. № 1; январь-март 1998. ст.:31.
193. ინასარიძე კ. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი. 1995. გვ.:462.
194.http://jbburnett.com/resources/yannaras/yannaras_rights%26orth.pdf უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
195. Zizioulas J. D. The Early Christian Community, Christian Spirituality. Origins to the Twelfth Century, Edited by Bernard McGinn, John Meyendorff and Jean Leclercq. Crossroad, New York 1987, 30 "Spirituality in this Eucharistic context acquires an ontological and not simply moral or a psychological context… it is identical with overcoming death through the acquisition of a new identity based on new relationships which are identical with the Father-Son relationship of the Holy Trinity. Membership in the church as the body of those who through baptism and the Eucharist have acquired such an identity was the source of true spirituality. Spirituality is an ecclesial and not an individual experience. The way the Eucharistic community was composed portrayed the "way of being" that will characterize the kingdo. This meant that the Eucharist community was a catholic community, and the members of this community were expected to show a catholic ethos in their spiritual life".
196.http://library.church.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=252%3A2010-12-30-13-06-28&catid=34%3A2009-12-29-11-31-18&Itemid=59&lang=en. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
197.http://library.church.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=252%3A2010-12-30-13-06-28&catid=34%3A2009-12-29-11-31-18&Itemid=59&lang=en. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
198. Андреев М. Средневековая Европеиская Драма, Происхождение и становление (X-XI в.). М. 1989. ст.:14-18.
199. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, სტოკჰოლმი, 1992, მათეს სახარება, თავი 28, XIX, გვ. 66.
200. საქართველოს ეკლესიის კალენდარი. 1992, წმინდა იოანე დამასკელის წერილი IV, გვ.216.

201. Виоле ле Дюк. Беседы об архитектуре, Т.I. М. 1937 с. 320.
202. Андреев М. Средневековая Европеиская Драма, происхождение и становление (X-XI в.). М. 1989. ст.:14.
203. იქვე. ст.:14.
204. Ремез О. Мастерство режиссёра, М.1983. ст.120.
205. Андреев М. Средневековая Европеиская Драма, происхождение и становление (X-XI в.). М. 1989. ст.:15
206. История Философии. М. 199. ст. 148.
207. Андреев М. Средневековая Европеиская Драма, происхождение и становление (X-XI в.). М. 1989. ст.:15.
208. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, სტოკჰოლმი, 1992, იოანეს სახარება, თავი 20:21.
209. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, სტოკჰოლმი, 1992, იოანეს სახარება, თავი 19.23.
210. ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორია. თბ. თსუ. 1999, გვ.73.
211. ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორია. თბ.თსუ. 1999, გვ.74.
212. Андреев М. Средневековая Европеиская Драма, происхождение и становление (X-XI в.). М. 1989. ст.:16.
213. Андреев М. Средневековая Европеиская Драма, происхождение и становление (X-XI в.). М. 1989. ст.:16-17.
214. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, სტოკჰოლმი, 1992, მათეს სახარება, თავი 25:24-25.
215.იქვე. თავი 25:24-25.
216. Андреев М. Средневековая Европеиская Драма, происхождение и становление (X-XI в.). М. И. 1989. ст.:18.
217. Минакова А.; Минаков С. История Мировой Музыки. Жанры. Стили. Направления. М. 2010. ст.:58-60.
218. http://en.wikipedia.org/wiki/Explication. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
219. ინასარიძე კ. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995. გვ.:66-67.
220. გამსახურდია ზ. ვეფხვისტყაოსნის სახისმეტყველება. (მონოგრაფია).თბილისი. გამომცემლობა მეცნიერება 1991. გვ.:35.
221. http://en.wikipedia.org/wiki/Budha. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
222.http://www.hindubooks.org/sudheer_birodkar/hindu_history/buddhism.html. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
223. http://www.bookmice.net/darkchilde/japan/jnoh.html. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
224. http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011.
225. http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011
226. http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2011
227. http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011
228. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, სტოკჰოლმი, 1992. იოანეს სახარება, თავი1:1.
229. კარლო ინასარიძე, თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995. გვ.:387.
230. Henley N.M. Music and Art, G.B. 1999, P.163.
231. Brockhaus F. Band 7, S.638; Wiesbaden 1969. P.33.
232. Wagner R. Ueber die Bennenung Mussikdrama, 1973.
233. http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
234..Henley N.M. Music and Art, G.B. 1999, P.189.
235. http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
236. Tibet-Kunst des Budismus, Paris-Muenchen 1977, S.49.
237. ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი. სახელგამი. 1948. გვ.:3.
238. ფენრიხი ჰ., სარჯველაძე ზ. ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი. 2000. გვ.:112; გვ.: 591-592; გვ.:626.
239. იქვე.

240. Бендукидзе Н.А. Вопросы древней истории. Тб. 1973. ст.: 100.
241. ქსე. 1981. გვ.:299.
242. იქვე.გვ.: 299.
243. ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი. სახელგამი. 1948. გვ.170.
244. ლეთოდიანი დ. ძიებანი. ”პროკოფი კესარიელის ერთი ცნობის გაგებისათვის.” თსუ. 2003. გვ.:13.
245. კეკელიძე კ. კიმენი. ეტიუდები. 1918. ტ.: XI. გვ. 83.
246. საქართველოს ისტორიის ქრონიკები, XVII_XIX ს.ს. (ტექსტი, გამოკვლევები, შენიშვნები და განმარტებები ავთანდილ იოსელიანის); ვახუშტი ბაგრატიონი (ბატონიშვილი) :აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (კაცთათვის). თბ. 1980. გვ.:48.
247. ჯანელიძე დ. კომპოზიცია "სახიობა" (მიმოხილვა მე-17 საუკუნის მინიატურული მხატვრობის ნიმუშისა "ნადირობის სცენა ნიღბებში"). საბჭოთა ხელოვნება. 1985. N10. გვ.66-78.
248. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ა ფონდის N110. გვ. 434.
249. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. შედგენილი ილია აბულაძის მიერ. თბ. 1973.
250. ურუშაძე ნ. დრამატული თეატრი ხილულთა, უხილავთა და უჩინართა სამყარო : საუბრები ხელოვნებაზე. ჟურ.: ლიტერატურა და ხელოვნება. თბ., 2008. იანვარი. - N1 (25). -გვ.72-75.
251. ორბელიანი ს.-ს. თხზულებათა სრული კრებული, 4 ტომად; თბ. ტომი II. 1962. გვ.:76.
252. ფლავიოსი ი. თხზულებანი. ‘‘იუდეველთა სიძველეთა.’’ ქართული თარგმანის არსებული ნუსხები და მათი ბერძნული წყარო, მრავალთავი, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი. თბილისი. 1988, გვ. 406. 3:1,7.
253. ჩუბინაშვილი ნ. ქართული ლექსიკონი,თბილისი. 1961. გვ.: 360.
254. ორბელიანი ს.-ს. ლექსიკონი ქართული, თბ. 1991.გვ.:305.
255. Толковый словарь.1985. ст.: 612.
256. კიკნაძე ვ. ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტომი I. თბილისი. საარი. 2003. გვ.:12.
257. Толковый словарь.1985. ст.: 612.
258. კალმასობის გამოცემა, ჟ. საქართველოს მოამბე. 1863. N3. გვ.123.

259. იოანე ბატონიშვილი კალმასობა, ჟ. ცისკარიN1. 1867წ.გვ.; 26.

260. ორბელიანი ს.-ს. თხზულებათა სრული კრებული, 4 ტომად; თბ. ტომი IV. სიტყვის კონა. 1962. გვ.:305.
261. იქვე. გვ.:480.
262. იქვე.: 483.
263. იორდანიშვილი ს. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი,1947. გვ.:4.
264. შარაძე გ. წიგნი–ლექსიკონი, თბილისი. 1979.
265. იქვე. გვ.:105
266. ჩუბინაშვილი ნ. ქართული ლექსიკონი, თბილისი. 1961. გვ.: 303.
267.ივ. ჯავახიშვილი. ”ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხები,” თბ. 1938. გვ.:49.
268. ჯავახიშვილი ივ. ”ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხები,” თბ. 1938. გვ.:50-51.
269. იქვე. გვ.:52.
270. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. თბილისი. 1958. თავი V.1132.
271. მეგრელიძე ი. მცირე თეატრალური ლექსიკონი, თბილისი. 1980. გვ.:7.
272. ალ. ნეიმანი. ქართულ სინონიმთა ლექსიკონი, III გამოცემა. 1978. გვ.:257.
273. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, თბილისი. 1989. გვ.:315.
274. ორბელიანი ს.-ს. თხზულებათა სრული კრებული, 4 ტომად; თბ. ტომი IV. სიტყვის კონა. 1962. გვ.:210
275. ჯორჯანელი კ. ქართულ სინონიმთა ვრცელი ლექსიკონი, გამომ.: მერანი.2003. 458.
276. ღამბაშიძე რ. ქართული სამეცნიერო ტერმინოლოგია და მისი შედგენის ძირითადი პრინციპები, თბ. 1986. გვ. 36.
277.ფენრიხი ჰ. სარჯველაძე ზ. ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი. 2000. გვ.:151.
278. დიდი სჯულის კანონი. გამოსაცემად მოამზადეს ე. გაბიძაშვილმა, ე. გიუნაშვილმა, მ. დოლაქიძემ, ც. ნინუამ. თბილისი. 1975. გვ.:319; 5-6.
279. იქვე. გვ.:196;17.
280.ფენრიხი ჰ. სარჯველაძე ზ. ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი. 2000. გვ.:112.

281.ფენრიხი ჰ. სარჯველაძე ზ. ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი. 2000. გვ.: 111.
282. ფენრიხი ჰ. სარჯველაძე ზ. ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი. თბილისი. 2000. გვ.: 209.
283. მელიქიშვილი დ. ძველი ქართული ფილოსოფიურ-თეოსოფიური ტერმინოლოგიის ისტორიიდან, თბ. 1999. გვ.:61.
284. ქართული ოთხთავის სიმფონია-ლექსიკონი. / ა. შანიძის რედაქტორობითა და წინასიტყვაობით/. თბ. : საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამ-ბა. 1948. გვ.35.
285. აბულაძე ი. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ. 1973. გვ.:26.
286. დამასკელი ი. დიალექტიკა, ქართული თარგმანების ტექსტი გამოსცა. გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო მაია რაფავამ. თბ. 1976. გვ.:190.
287. ჯავახიშვილი ივ. ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ. 1938.გვ.:234-235.
288. ჯანელიძე დ. სახიობა. თბ., 1980.გვ.:21.
289. რუხაძე ჯ. ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში. ბერიკაობა-ყეენობა. თბ., 1999. გვ.:7.
290. იქვე.გვ.:13.
291. კალანდარიშვილი მიხ. მოდერნიზმი ქართულ თეატრში (XX საუკუნის დასაწყისი), შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის გამომცემლობა "კენტავრი." თბ. 2007. გვ.:8.
292.იქვე. გვ.:8-9.
293. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. თბ. 1981. გვ.:299.
294. ჯანელიძე დ. სახიობა. თბ. 1980.გვ.:12-13.
295. წმინდა იოანე ოქროპირი. 1996; გვ.:114 და 120.
296.ყაუხჩიშვილი ს. ბიზანტიური პერიოდის ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. თბ. თსუ-ის გამ-ბა. 1949. გვ.:73
297. "მცირე სჯულის კანონი" ელგ. გიუნაშვილის გამოც. თბ. გამ.:ნეკერი.1972. გვ. 550.
298. ხაჩიძე. ლ. იოანე მინჩხის საგალობლები სინური კოლექციის ქართულ ხელნაწერებში, თბილისი. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია. 1983. გვ.-ები:305; 3320; 204; 263; 310; 235;269.
299. იქვე. გვ.: 270.
300. ჯანელიძე დ.სახიობა. თბ. 1980.
301. ჯავახიშვილი ივ. ქართველი ერის ისტორია. რედ.: ვალერიან გაბაშვილი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ტომი VI. 1982. გვ.:98.
302. ჩიკვაიძე დ. საეკლესიო სამართლის საკითხები : საეკლესიო სამართალი და მისი წყაროები : რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების ძეგლისწერა, დედაეკლესია. თბ. 2007. § 1. გვ.:15.
303.ნუცუბიძე შ. შრომები. ტ.:I. ბოლცანო და მეცნიერების თეორია (ალეთოლოგიის საფუძვლები). თბ. გამ.:მერანი. 1973. გვ.:28.
304.http://home.ner.ge/wp-content/uploads/2010/03/galobani-sinanulisani-NER.GE_.pdf
უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
305. http://www.amsi.ge/istoria/qc/daviT2.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
306. ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ისტორია. თბ. 1965. გვ.25.
307. ჯავახიშვილი ივ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ.:VI. თბილისი.1982. გვ.:245.
308.http://home.ner.ge/wp-content/uploads/2010/03/galobani-sinanulisani-NER.GE_.pdf უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
309. ს.-ს. ორბელიანი. თხზულებათა სრული კრებული, 4 ტომად; თბ. ტომი IV. სიტყვის კონა. 1962. გვ.:576.
310. ჩიკვაიძე დ. საეკლესიო სამართლის საკითხები: საეკლესიო სამართალი და მისი წყაროები: რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების ძეგლისწერა, დედაეკლესია. თბ. 2007. -N1(45). -გვ.16-18
311. ვირსალაძე ელ. ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, თბ. 1958. გვ.:43.
312. ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ისტორია. თბ. 1965.გვ.:62.
313. "მცირე სჯულის კანონი" ელგ. გიუნაშვილის გამოც. თბ. 1972. გვ. 272.
314. "მცირე სჯულის კანონი" ელგ. გიუნაშვილის გამოც. თბ. .1972. გვ. 280.
315. ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ისტორია. თბ. 1965.გვ.:83.
316. აბულაძე ილ. "ელინთა ზღაპრობანი." აკადემიკოს ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის ჟ. მოამბე, ტ. X.. 1941. გვ.:1-53.
317. იქვე. ილია აბულაძის განმარტებანი. გვ.52-53.

318.http://home.ner.ge/wp-content/uploads/2010/03/galobani-sinanulisani-NER.GE_.pdf უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 11.01.2011.
319. იქვე.
320. შელია კ. მსოფლიო მოაზროვნეთა ხოტბა და დიდება კოლხეთის გმირულ ისტორიას, (ფაზისის საერო აკადემიის სამეცნიერო სესიების მასალები). თბ. ფაზისი. 2008 - 2010. გვ.48.
321. ვირსალაძე ელ. ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება. თბ. 1958. გვ.:14.
322. ქართლის ცხოვრება. სიმონ ყაუხჩიშვილის გამოცემა. ტომი 1. ჯუანშერი.ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისა. თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის ასოციაცია. თბილისი. 1955. გვ.:.55-56.
323. რუსთაველი შ. ვეფხისტყაოსანი. ალ.ჭინჭარაულის რედაქტორობით; თბ., 1986. გვ.:152.
324. http://home.ner.ge/wp-content/uploads/2010/03/galobani-sinanulisani-NER.GE_.pdf უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16.01.2011.
325. http://home.ner.ge/wp-content/uploads/2010/03/galobani-sinanulisani-NER.GE_.pdf უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16.01.2011.
326. წმინდა იოანე ოქროპირი; თბ. თსუ-ის გამ-ბა. 1996; გვ.:114.
327. სულხან-საბა ორბელიანი. ლექსიკონი ქართული. თბ. 1991.გვ.:74.
328. სირაძე რ. ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები, თბ., 1975. გვ.7.
329. იქვე. გვ.:8-9.
330. ქართული მწერლობა : 40 ტომად. (შემდგ.: ა. ბაქრაძე, რ. თვარაძე ;) ტ. 6 (ტომის რედ.: რ. ბარამიძე). -შინაარსი: რუსუდანიანი/უცნობი ავტორი; მაჯამა; სოფლის სამდურავი; გრემის სასახლეზე; თამარის სახე დავით გარეჯას/თეიმურაზ I; გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა; საქართველოს ზნეობანი; სამიჯნურონი; ლექსნი ასნი ორმუხლნი/არჩილი; დიდმოურავიანი/იოსებ თბილელი; ახალი ქართლის ცხოვრება/ბერი ეგნატაშვილი. თბ. გამ.:ნაკადული. 1989.
331. კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. არსენ იყალთოელი.თბილისი. 1960, ტ.I. გვ.:49.
332. იქვე. გვ.:50.
333. იქვე. გვ.:50-51.
334. კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ექვთიმე ათონელი. თბილისი. 1960, ტ.I. გვ.:63.
335. ქართული მწერლობა : 40 ტომად. (შემდგ.: ა. ბაქრაძე, რ. თვარაძე ;) ტ. 6 (ტომის რედ.: რ. ბარამიძე). -შინაარსი: რუსუდანიანი/უცნობი ავტორი; მაჯამა; სოფლის სამდურავი; გრემის სასახლეზე; თამარის სახე დავით გარეჯას/თეიმურაზ I; გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა; საქართველოს ზნეობანი; სამიჯნურონი; ლექსნი ასნი ორმუხლნი/არჩილი; დიდმოურავიანი/იოსებ თბილელი; ახალი ქართლის ცხოვრება/ბერი ეგნატაშვილი. თბ. გამ.:ნაკადული. 1989.
336. წერეთელი გ. ქართული ბალავარიანის უცნობი ვერსია. შრომები. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 1964. ტ. 108. გვ.45 - 56
337. კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. არსენ იყალთოელი.თბილისი. 1960, ტ.I. გვ.:86.
338.იქვე. გვ.87-88.
339. http://www.amsi.ge/istoria/qc/daviT2.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
340. http://www.amsi.ge/istoria/qc/daviT2.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
341. http://www.amsi.ge/istoria/qc/daviT2.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
342. http://www.amsi.ge/istoria/qc/daviT2.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
343.ჯანაშვილი მ. ქართლის ცხოვრება. ტიფლისი. ტომი I. 1907. გვ.:35-37.
344. http://www.amsi.ge/istoria/qc/daviT2.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
345. ჯავახიშვილი ივ. ქართველი ერის ისტორია. რედ.: ვალერიან გაბაშვილი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ტომი I. 1979. გვ.:127.
346. გამსახურდია ზ. ვეფხვისტყაოსნის სახისმეტყველება, (მონოგრაფია).თბილისი. გამომცემლობა მეცნიერება 1991. გვ.:65.
347. http://www.archive.org/stream/kingdomofgeorgia00wardrich#page/n15/mode/2up უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
348. http://lib.ge/body_text.php?5428 119. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
349. http://lib.ge/body_text.php?5428 1394. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
350. ქართული მწერლობა : 40 ტომად. (შემდგ.: ა. ბაქრაძე, რ. თვარაძე ;) ტ. 6 (ტომის რედ.: რ. ბარამიძე). -შინაარსი: რუსუდანიანი/უცნობი ავტორი; მაჯამა; სოფლის სამდურავი; გრემის სასახლეზე; თამარის სახე დავით გარეჯას/თეიმურაზ I; გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა; საქართველოს ზნეობანი; სამიჯნურონი; ლექსნი ასნი ორმუხლნი/არჩილი; დიდმოურავიანი/იოსებ თბილელი; ახალი ქართლის ცხოვრება/ბერი ეგნატაშვილი. თბ. გამ.:ნაკადული. 1989.

351. ჯავახიშვილი ივ. ქართველი ერის ისტორია. რედ.: ვალერიან გაბაშვილი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ტომი II. 1980. გვ.:208.
352.იქვე. გვ.:209-210.
353.იქვე. გვ.:210.
354.იქვე. გვ.:210-211.
355. საქართველოს ზნეობა. ლექსად თქმული არჩილ მეფისაგან. ჟ.:ივერია. 1885. N12. გვ.65-79.
356. კალანდარიშვილი მიხ. მოდერნიზმი ქართულ თეატრში (XX საუკუნის დასაწყისი), შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის გამომცემლობა "კენტავრი." თბ. 2007. გვ.:9.
357.ნუცუბიძე შ. შრომები. ტომი I. ბოლცანო და მეცნიერების თეორია (ალეთოლოგიის საფუძვლები). თბ. გამომ.: "მეცნიერება." 1973. გვ.:27.
358. იოანე პეტრიწი. შრომები. ტომი II. 1937. გვ.:XXI.
359. http://www.load.cd/composers/epochs/renaissance.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
360. http://www.maa.org/reviews/mpa.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
361. ნუცუბიძე შ. ქართული ფილოსოფიის ისტორია. ტ.: I. თბილისი. 1956წ. გვ.:441.
362. http://www.mythology.webhost.ru/chinese2.htm. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
363. ნუცუბიძე შ. ქართული ფილოსოფიის ისტორია. ტ.: I. თბილისი. 1956წ. გვ.:61; 174;
364. იქვე. გვ.:207.
365. Burckhardt C. J. The Civilization of the Renaissance in Italy. BiblioBazaar. 2007.
366.http://books.google.com/books?id=6wpZfbxRKZAC&pg=PA188&dq=Jules+Michelet.+History+of+France+in+the+sixteenth+century.+Wars+of+Religion&hl=en&ei=1jMzTe2uCobHswaq9_yLCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCMQ6AEwAA#v=onepage&q=Jules%20Michelet.%20History%20of%20France%20in%20the%20sixteenth%20century.%20Wars%20of%20Religion&f=false უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
367. Schneilin G. Politics and reformations: histories and reformations; Paris. 2000. P.:819.
368. Reiner H. Oper, Operette, Musical. Munchem. 1988. S.10.
369. Renner H. History of music. Stuttgart. 1965. P.:73.
370.http://books.google.com/books?id=q2W8AAAAIAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=true უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
371. http://books.google.com/books?id=q2W8AAAAIAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=true უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
372. http://books.google.com/books?id=q2W8AAAAIAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=true უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
373. http://books.google.com/books?id=q2W8AAAAIAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=true უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
374. http://books.google.com/books?id=q2W8AAAAIAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=true უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
375. http://books.google.com/books?id=q2W8AAAAIAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=true უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10.01.2011.
376. Grendler F. Paul. Renaissance education between religion and politics; Ashgate Publishing, Ltd., 2006. P.:84
377. http://feb-web.ru/feb/ivl/vl3/vl3-2972.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.02.2011.
378. http://feb-web.ru/feb/ivl/vl3/vl3-2972.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.02.2011.
379. http://feb-web.ru/feb/ivl/vl3/vl3-2972.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.02.2011.
380. http://feb-web.ru/feb/ivl/vl3/vl3-2972.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.02.2011.
381. Дю Белле Ж. Защита и прославление французского языка - Эстетика Ренессанса. Сост. В.П. Шестакова. М. 1981. Т. 2. ст.:12
382. იქვე.. с.:37.
383. იქვე. с.:41.
384. იქვე. с.:41-42.
385. http://witcombe.sbc.edu/baroquetheory/style1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25.03.2011.
386. http://witcombe.sbc.edu/baroquetheory/style1.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25.03.2011