

მსოფლიო თეატრის ისტორია

წიგნი II

V-XVIII საუკუნეების
მსოფლიო თეატრი



გამომცემლობა „კენტავრი“

თბილისი

2023

ავტორთა ჯგუფი:

**თამარ ბოკუჩავა, მარინე (მაკა) ვასაძე, მარიკა მამაცაშვილი,
გულიკო მამულაშვილი, ნინო ქირია, ლაშა ჩხარტიშვილი,
თამარ ცაგარელი, მარინა ხარატიშვილი**

რედაქტორი: **ნოდარ გურაბანიძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი, ემერიტუსი
რეცენზენტები: **გიორგი ცქიტიშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი
მაია კიკნაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2023
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, Publishing
House „Kentavri“, 2023

ISBN 978-9941-9572-9-1 (პირველი გამოცემა)

ISBN 978-9941-9830-5-4 (მეორე გამოცემა)

სარჩევი

წინათქმა	7
მარინე (მაკა) ვასაძე, ლაშა ჩხარტიშვილი შუასაუკუნეების სარწმუნოებრივი თეატრი	8
ჰისტორიონები	. 10
ლიტურგიული და ნახევრადლიტურგიული დრამა	. 13
მირაკლი	. 20
მისტერია	. 23
ინტერმედია და ინტერლუდია	. 30
მორალიტე	. 32
აუტო საკრამენტალე	. 35
ფარსი .	. 36
მარინა ჩხარტიშვილი აღორძინების ეპოქის იტალიური თეატრი.	. 41
თეატრალური შენობა	. 50
კომედია დელ'არტე .	. 52
მარიკა მამაცაშვილი აღორძინების ეპოქის მსგავსი თეატრი	. 61
ლოპე დე ვეგას თანამედროვენი	. 76
სათეატრო შენობა და სამსახიობო ხელოვნება .	. 92
თამარ ბოკუჩავა აღორძინების ეპოქის ინგლისური თეატრის მემორიული წინაპირობები.	. 96
ტიუდორების მმართველობის პერიოდის ადრეული დრამა	101
საუნივერსიტეტო გონებანი.	109
ქრისტოფერ მარლო.	114
უილიამ შექსპირი	120
ნინო ქირია შექსპირისა და მისი მომდევნო გენიოსის ინგლისური დრამატურგია	140
სათეატრო შენობა და სამსახიობო ხელოვნება .	147

მარიკა მამაცაშვილი	
კლასიციზმი ფრანგულ თეატრში.	154
სამსახიობო ხელოვნება კლასიციზტურ ტრაგედიაში .	172
მოლიერი .	175
მოლიერის მსახიობები	190
ნიკოლა ბუალო და მისი პოეტიკა .	192
ლაშა ჩხარტიშვილი	
ბანათლების ეპოქის ინგლისური თეატრი	
პერიოდის გობადი მიმოხილვა, ფილოსოფიური	
მოძღვრება XVIII საუკუნის ინგლისში	
ინგლისური დრამატურგია და თეატრიტიჩარდ	197
ბრინსლეი შერიდანი	. 207
თეატრი და მსახიობები .	219
ნინო ქირია	
ბანათლების ეპოქის ფრანგული თეატრი	. 228
ტრაგედია .	. 233
კომედია.	. 244
მეშინური დრამა	251
ბომარშე.	. 259
ფრანგული კომედიის სამეფო თეატრი .	269
მუსიკის სამეფო აკადემია	281
იტალიური კომედიის თეატრი	. 286
ბაზრობისა და ბულვარის თეატრები	. 288
პროვინციული თეატრები .	. 292
მარინე (მაკა) ვასაძე	
ბანათლების ეპოქის გერმანული თეატრი	. 295
კლასიციზტური რეფორმა თეატრში.	. 299
კაროლინა ნოიბერი (1692-1760)	. 303
გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი (1729-1781).	. 307
„ნათან ბრძენი“	319
ქარიშხლისა და შეტევის დრამატურგია	
STURM UND DRANG	. 322
იოჰან-ვოლფგანგ გოეთეს დრამატურგია	
„ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქაში .	. 327
იოჰან-კრისტოფ-ფრიდრიხ შილერი (1759-1805).	. 336

გოეთეს დრამატურგია ვაიმარის ეპოქაში .	. 344
XVIII საუკუნის დასასრულის “მეშჩანური დრამა”	. 348
სამსახიობო ხელოვნება	. 353
ვაიმარის სამსახიობო სკოლა	. 357
ლაშა ჩხარტიშვილი	
ბანათლების მკოქის იტალიური თეატრი	
ეპოქის საერთო დახასიათება	. 360
იტალიური დრამატურგია და თეატრი	
კარლო გოლდონი.	. 366
კარლო გოცი .	. 374
ვიტორიო აღფიერი .	. 382
აღმოსავლეთის ძველების თეატრი.	391
გულიკო მამულაშვილი	
შუასაუკუნეების სპარსული თეატრი	391
თა’ზიე .	. 392
მასხარებაზობა.	401
სპარსელთა გასართობი სანახაობანი	. 402
დერვიშთა ბრუნვა	. 403
თოჯინების თეატრი .	. 406
თამარ ცაგარელი	
ინდური თეატრისა და დრამის ისტორია	410
ინდური დრამის ტრანსფორმაცია შუასაუკუნეებში .	. 424
იაპონური თეატრისა და დრამის ისტორია	
ნოო, კიოგენი, კაბუკი და ბუნრაკუ	. 429
ნოო-ს (Noh (能) თეატრისა და დრამის ისტორია	. 429
ნოო-ს პროგრამა და შესრულება .	. 433
ნოო-ს დადგმა: აოი ნო უე	. 434
ნოო-ს საშემსრულებლო ელემენტები: .	. 435
კიოგენის თეატრი და დრამა .	. 439
კაბუკის თეატრი და დრამა .	441
ბუნრაკუს თეატრი და დრამა.	. 450
ჩინური თეატრისა და დრამის ისტორია	. 459
ჩრდილებისა და თოჯინების თეატრი .	. 465
ჩინური ოპერა	. 573

გულიკო მამულაშვილი	
შუასაშუკუნეების თურქული თეატრი	. 476
მედაპები – ხალხური მთქმელები .	477
„ყარაგიოზი“	. 478
„კუკლა-ოიუნუ“	. 487
„ორტა-ოიუნუ“	. 488
ბოლოთქმა .	. 490

სახელმძღვანელო — „მსოფლიო თეატრის ისტორია“ (ტ. II) მოიცავს ევროპული და აღმოსავლური თეატრების ისტორიის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს, შუასაუკუნეებიდან განათლების ეპოქის ჩათვლით (V-XVIII სს.).

უძველესი და ანტიკური თეატრის შესახებ სახელმძღვანელო საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორებმა — თამარ ბოკუჩავამ და მათა გოშაძემ შექმნეს. მეორე ტომზეც თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებლებმა იმუშავეს.

ორივე სახელმძღვანელო ქართულ ენაზე მსოფლიო თეატრის ისტორიის კომპლექსური მიმოხილვის პირველი მცდელობაა. ავტორებმა ნაშრომზე მუშაობისას გამოიყენეს ფილოსოფოსის, თეატრმცოდნის პროფესორ ელენე თოფურიძის სალექციო კურსი, ასევე სხვა ქართველ და უცხოელ მეცნიერთა კვლევები, თარგმანები. მეორე ტომში შესულია: შუასაუკუნეების, აღორძინების, კლასიციზმისა და განათლების ეპოქების თეატრი.

წიგნები შექმნილია განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს და საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელშეწყობით.

ვიმედოვნებთ, სახელმძღვანელოზე მუშაობა გაგრძელდება და ქართულ ენაზე დაიწერება XIX-XX საუკუნეების მსოფლიო თეატრის ისტორიაც.

შუასაუკუნეების სარწმუნოებრივი თეატრი

ტერმინი „შუასაუკუნეები“ სათავეს იღებს ადრეულ ახალ დროში (XVIII საუკუნემდე), როდესაც ჰუმანისტმა მეცნიერებმა ისტორიულ ეპოქას ანტიკურობის დასასრულიდან მის ალორ-ძინებამდე „შუა“, ასევე „ბნელი საუკუნეები“ უწოდეს. ჰუმანისტები მსოფლიო ისტორიას სამ ნაწილად ყოფდნენ: ძველი, შუა და ახალი ისტორია. მსოფლიო ისტორიის „სამწევროვანი“ დაყოფა ისტორიკოსთა უმრავლესობამ გაიზიარა, მაგრამ ისინი ერთსულოვანნი არ იყვნენ ამ პერიოდიზაციის კონკრეტული მიჯნების განსაზღვრისას. ერთნი ფიქრობდნენ, რომ ძველი ისტორია მთავრდება და შუასაუკუნეები იწყება ქრისტიანობის ლეგალიზაციით, მილანის ედიქტით (313 წელი); ზოგიერთი მათგანი ძველ ისტორიას ამთავრებდა ალარიხის მიერ რომის აღებით (410 წელი). მაგრამ ისტორიკოსთა უმრავლესობა ძველი ისტორიის დასასრულად და შუასაუკუნეების დასაწყისად დასავლეთ რომის იმპერიის დაცემას (476 წელი), შუასაუკუნეებსა და ახალ ისტორიას შორის მიჯნად კი XV საუკუნის მიწურულსა და XVI საუკუნის დასაწყისს მიიჩნევს. ამ ორი ეპოქის წყალგამყოფად, ძირითადად, სამი თარიღი სახელდება: თურქების მიერ კონსტანტინოპოლის აღება (1453 წელი), დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენები (1492 წლიდან) და რეფორმაციის დასაწყისი გერმანიაში (1517 წელი). სამივე თარიღი მეტად მნიშვნელოვანია.

შუასაუკუნეების შიდა პერიოდიზაციაც სამ ძირითად ეტაპად იყოფა, რომლებიც ერთმანეთისაგან სოციალ-ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული განვითარების ხასიათით განსხვავდებიან. პირველი, ადრეული შუასაუკუნეების პერიოდი იწყება V საუკუნის დასასრულით და 1000 წლამდე გრძელდება. ეს არის ხალხთა გადასახლების, ფეოდალიზმის საზოგადოებრივ სისტემად ჩამოყალიბების, ბარბაროსული, ადრეფეოდალური სამეფოების წარმოქმნის დრო.

კულტურის დროებითი დაცემა თანდათანობით აღმავლობად იცვლება, რაშიც გადამწყვეტი როლი ქრისტიანულმა ეკლესიამ

შეასრულა. მეორე, განვითარებული შუასაუკუნეების პერიოდი (1000-1300 წლები), ესაა ფეოდალური ურთიერთობის აყვავების ხანა. მისთვის დამახასიათებელია აგრეთვე ქალაქების სწრაფი ზრდა, მათში თვითმმართველობის გაჩენა, სასაქონლო-ფულადი ურთიერთობის განვითარება, თავისუფალი მოქალაქეობის ჩამოყალიბება. ამ პერიოდში ძლიერდება ეკლესიის გავლენა. მესამე, გვიანდელი შუასაუკუნეების ხანაში (XIV-XV საუკუნეები), მზადდება ნიადაგი ახალი დროისთვის. ეს პერიოდი ხასიათდება ახალი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებით, მნიშვნელოვანი სამეცნიერო და ტექნიკური მიღწევებით, ქალაქის სამეურნეო სისტემაში წინარეკაპიტალისტური ურთიერთობის ელემენტების განვითარებით. ესაა აგრეთვე დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენების დასაწყისი.

ახალი წელთაღრიცხვის V ს.-დან დასავლეთ ევროპაში ახალი სოციალურ-ეკონომიკური ფორმაცია – ფეოდალიზმი¹ ყალიბდება, რომელმაც XVII საუკუნემდე გასტანა. ფეოდალური წყობა მონათმფლობელური რომის იმპერიის ნანგრევებზე აღმოცენდა. ჩამოყალიბდა ახალი კლასები. ამ პროცესებმა ასახვა ხელოვნებაშიც ჰპოვა.

ფეოდალური საზოგადოების ჩამოყალიბების პროცესში ანტიკური კულტურის გავლენა ჯერ კიდევ საკმაოდ ძლიერი იყო. რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ თეატრალური და საცირკო სანახაობები წარმართული მსოფლმხედველობის ძლიერ პლაცდარმს წარმოადგენდა, რაც ეკლესიის მესვეურთა დიდ უკმაყოფილებას იწვევდა. ისინი სასტიკად ებრძოდნენ თეატრს, როგორც ფართო მასებზე ზემოქმედების საშუალებას. უკვე ადრეულ შუასაუკუნეებში რეგულარული თეატრალური და საცირკო წარმოდგენები აიკრძალა, თუმცა ძველი თეატრალური სისტემის სრული განადგურება ვერ მოხერხდა. მისი გადმონაშთები, ახალ საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ პირობებში, ტრანსფორმირებული სახით განაგრძობდა არსებობას. სახელმწიფო უარს აცხადებდა თეატრალური წარმოდგენების სუბსიდირება-

1 ფეოდალიზმი (ფრანგ. féodalisme) – კაპიტალიზმამდე არსებული საზოგადოებრივი წყობილება, რომლის დროსაც ფეოდალს მთლიანად ეკუთვნის წარმოების საშუალებები და მიწათმოქმედი ყმა გლეხები. ფეოდალს ენიჭებოდა უფლება, განეხორციელებინა სახელმწიფო მმართველობა თავის ტერიტორიაზე.

ზე და დრამამ სტაციონარული თეატრალური შენობებიდან ქალაქის ქუჩებსა და მოედნებზე გადაინაცვლა.

შუასაუკუნეების თეატრის ისტორიაში აისახა დაპირისპირება ხალხურ რეალისტურ საწყისსა და რელიგიურ მსოფლმხედველობას შორის. ეკლესია კრძალავდა თეატრალურ სანახაობებს, ქადაგებდა ასკეტიზმს და ყოველივე ამქვეყნიურს უარყოფდა. ადრეული ფეოდალიზმის ეპოქაში, ჰერ კიდევ არ არის საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ცალკეული ერები, ამიტომ ამ ეპოქის თეატრი არ განიხილება სხვადასხვა ქვეყნის მაგალითზე. მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესია ანადგურებდა ანტიკური თეატრის ნარჩენებს, თეატრი შუასაუკუნეებში მაინც არსებობდა. შუასაუკუნეების თეატრის საწყისები საფუძველს იღებს სოფლის ხალხურ წეს-ჩვეულებებში. ხალხმა მიიღო ქრისტიანული რელიგია, თუმცა მათ ყოფაში მაინც იგრძნობოდა წარმართობის დიდი გავლენა. მიუხედავად ეკლესიის დევნისა, მოსახლეობა ძველი წეს-ჩვეულებების მიხედვით ზეიმობდა ზამთრის დამთავრებას, გაზაფხულის მოსვლას, მოსავლის აღებას. თამაშებში, ცეკვებში, სიმღერებში – ადამიანები გამოხატავდნენ გულუბრყვილო რწმენას ღმერთებისადმი, რომლებიც ბუნების ძალებს განასახიერებდნენ. ადრეული შუასაუკუნეების თეატრი ხალხური თეატრია. სხვადასხვა საერო და რელიგიურ დღესასწაულებზე გამართულმა სანახაობებმა მოგვიანებით საფუძველი ჩაუყარა შუასაუკუნეების თეატრალურ სანახაობებს, რომელმაც წარმოშვა ახალი სათეატრო ფორმები და ჟანრები.

პისტრიონები

XI საუკუნეში ფეოდალურ ევროპაში ცხოვრება იცვლება. ნატურალურ მეურნეობას ცვლის ფულად-სასაქონლო მეურნეობა. ქალაქების ზრდა განსაზღვრავს ადრეული შუასაუკუნეებიდან გადასვლას განვითარებულ ფეოდალიზმზე. ვაჭრობის განვითარება ხელს უწყობს სოფლის მოსახლეობის ლტოლვას ქალაქებისაკენ. საქმიან ადამიანებთან ერთად ქალაქში გადასახლდებოდნენ სოფლის გამრთობები, პროფესიონალი გამრთობები

– ჰისტრიონები¹ გახდნენ. სანახაობებს მართავდნენ ხმაურიან ბაზრობებზე, ქალაქის ხალხმრავალ ქუჩებში. მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, ყვებოდნენ ზღაპრებს, უკრავდნენ ინსტრუმენტებზე, იგონებდნენ სხვადასხვა გასართობ სანახაობას. შემდეგ ჰისტრიონები ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაში მოღვაწეობდნენ (პოეზია, მუსიკალური ხელოვნება). იყო კომიკოს-ბუფონადის² ხელოვნება, რომელიც ახლოს იყო საცირკო სანახაობებთან. მუსიკოს-ჟონგლიორების ხელოვნება განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ლექსებით, ბალადებით, საცეკვაო სიმღერების შესრულებით. ზოგიერთი მათგანი ფეოდალებსაც ემსახურებოდა. ჰისტრიონები ერთიანდებოდნენ კავშირში, რომლისგანაც შემდგომში შეიქმნა მსახიობ-მოყვარულთა წრეები.

ჰისტრიონების შემოქმედება საუკუნეების მანძილზე ინარჩუნებდა სინკრეტულ ხასიათს და უშუალოდ იყო დაკავშირებული ადგილობრივი წარმართული კულტურის ელემენტებთან, რაც ჰისტრიონების წარმატებასა და პოპულარობას განაპირობებდა მოსახლეობის ფართო ფენებში.

ადრეულ შუასაუკუნეებში, ნატურალური მეურნეობის პირობებში, საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრებს სოფლები და მცირე დასახლებები წარმოადგენდა, სადაც საკულტო ტრადიციები საკმაოდ ძლიერი იყო. დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში შემოდგომასა და გაზაფხულზე სარიტუალო თეატრალიზებული თამაშობები იმართებოდა. კლერიკალური ხელისუფლება დევნიდა ასეთი სახის წარმართულ ღვთისმსახურებებს, მაგრამ – უშედეგოდ. აკრძალვების მიუხედავად, ფეოდალური საზოგადოებიდან წარმართული ტრადიციების სრული-

¹ ჰისტრიონი (ლათ. histrio) – მსახიობი ძველ რომში. უმთავრესად გათავისუფლებული მონები იყვნენ. ამ წრიდან გამოსული მსახიობები ადგენდნენ დასებს. ჰისტრიონები თავდაპირველად უნილბოდ თამაშობდნენ (ნილბები შემოიღეს ძვ. წ. I საუკუნეში). ჰისტრიონებს უწოდებდნენ ადრეულ შუასაუკუნეებში (IX-XIII) მოხეტიალე მსახიობებსაც. ჰისტრიონები ერთდროულად იყვნენ მთხრობელები. მუსიკოსები, მოცეკვავეები, მომღერლები, ცხოველთა მომთვინიერებლები და სხვა. ერთიანდებოდნენ განსაკუთრებულ „ძმობაში“. ზოგჯერ ქმნიდნენ მოყვარულ მსახიობთა წრეებს. ჰისტრიონებს საფრანგეთში ერქვათ ჟონგლიორები, გერმანიაში – შპილმანები, პოლონეთში – ფრანტები, რუსეთში – სკომოროხები. ჰისტრიონებს დევნიდნენ როგორც საერო, ისე საეკლესიო ხელისუფალნი.

² ბუფონადა (იტალ.) – ჯამბაზობა; ხაზგასმული გარეგნული გადაჭარბება; მეტიმეტად კომიკური, სახუმარო წარმოდგენა.

ად აღმოფხვრას ვერ ახერხებდა. ჰისტრიონები შუასაუკუნეების დღესასწაულების აუცილებელ მონაწილეებად რჩებოდნენ. დროთა განმავლობაში მათი ხელოვნება დიფერენციაციას განიცდიდა. მოხეტიალე მსახიობთა მასა პროფესიულ ჯგუფებად იყოფოდა:

საცირკო ხელოვნების ოსტატები – ჟონგლიორები¹ (გერმანიაში შპილმანები, რუსეთში სკომოროხები);

მოხეტიალე კლირიკები (ყოფილი სემინარისტები, ეკლესიის მსახურები და მღვდლები) – ვაგანტები (საფრანგეთში გილიარდები);

სასიყვარულო ლექსების, ბალადების ავტორები და შემსრულებლები – ტრუბადურები² (საფრანგეთში ტრუვერსები, გერმანიაში მინეზინგერები, ინგლისში მენესტრელები);

კომედიანტები³ – ბუფონები (ბუფონი – მსახიობი, რომელიც კომიკურ როლებს ასრულებს ვოდევილებში. მასხარა, ხუმარა) და სხვ.

ჰისტრიონები შუასაუკუნეების საზოგადოების ფართო მასებს ემსახურებოდნენ, მაგრამ ძველი რომაული ტრაგედიებისა და კომედიების ზეგავლენა განათლებული ადამიანების უფრო ვიწრო წრეზე ვრცელდებოდა. რომაელი დრამატურგებიდან, ადრეულ შუასაუკუნეებში, განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა ტერენციუსი, რომელსაც ცხოვრებისეული სიბრძნის მასწავლებლად მიიჩნევდნენ. თუმცა, ანტიკური დრამის შესწავლას შუასაუკუნეებში მხოლოდ „ლიტერატურული“ ხასიათი ჰქონდა, რასაც ადასტურებს მონაზონის – ჰროსვითა განდერსჰაიმელის (დაახ. 935-1002) ექვსი ლათინური დრამა. ქრისტიანული ლეგენდების საფუძველზე შექმნილი ეს პიესები არასოდეს დადგმულა სცენაზე. მსმენელთა ვიწრო წრეზე იყო გათვლილი სხვა ავტორების მიერ ტერენციუსის და პლავტის პიესების საფუძველზე შექმნილი დრამატურგიული ნაწარმოებები, სადაც, ჰროსვითას კომედიებისგან განსხვავებით, თითქმის

¹ ჟონგლიორი (Fr. jongleur) – გირკის მსახიობი, რომელიც მარჯვედ ათამაშებს (პაერში ისვრის და იჭერს) ერთდროულად რამდენიმე საგანს. შუასაუკუნეებში საფრანგეთსა და ესპანეთში: მოხეტიალე მსახიობი და მუსიკოსი.

² ტრუბადური (Fr. troubadour) – შუასაუკუნეების პროვანსში (სამხრეთ საფრანგეთში): მოხეტიალე პოეტი=მომღერალი.

³ კომედიანტი (It. commediante) – მსახიობი; კერძოდ, ბალაგანის მსახიობი.

უცვლელად იყო შენარჩუნებული სამონასტრო გარემოსათვის უცხო ანტიკური თემატიკა. აღნიშნული პიესები, თავისი ფორმა-ტით, სამონასტრო სკოლებში დეკლამაციურ შესრულებაზე იყო გათვლილი.

ჰისტორიონთა შემოქმედებისა და ლათინური კომედიების-გან განსხვავებით, შუასაუკუნეების თეატრის ძირითადი ფორმა ფეოდალურ-რელიგიური იდეოლოგიით საზრდოობდა და უშუ-ალოდ იყო დაკავშირებული თეატრალური ხელოვნებისადმი ეკლესიის დამოკიდებულების ცვლილებასთან – აკრძალვითი პოლიტიკის ინტეგრაციული პოლიტიკით ჩანაცვლებასთან.

ლიტურგიული და ნახევრადლიტურგიული დრამა

ადრეული შუასაუკუნეების სათეატრო ხელოვნების მეორე ფორმა იყო საეკლესიო დრამა. ანტიკური თეატრის გადმო-ნაშთებს, სასოფლო სანახაობებს, ჰისტორიონებს ეკლესიამ და-უპირისპირა სხვა სახის სანახაობები. კერძოდ, IX საუკუნიდან იწყება რიტუალური კითხვა იესოს ჯვარცმისა და მისი აღდგო-მის ეპიზოდებისა. ამ დიალოგებიდან იზადება სამი –მარიამის (ღვთისმშობლის, მარიამ მაგდალინელის და მარიამ იაკობისა), სალომეს და ანგელოზის სცენა ქრისტეს ცხედართან. მოქმედ გმირებს განასახიერებდნენ მღვდლები.

შუასაუკუნეებში უვრცესი სასაცილო და პაროდული ლი-ტერატურა, ხალხურ ენებზე და ლათინურად, ასე თუ ისე კარ-ნავალური ტიპის დღესასწაულებთან იყო დაკავშირებული, სა-კუთრივ კარნავალთანაც, „ბრიყვთა დღესასწაულთან“, ლალ „სააღდგომო სიცილთან“ („რისუს პასცჰალის“) და სხვ. შუასა-უკუნეებში თითქმის ყოველ საეკლესიო დღესასწაულს (გან-საკუთრებით ისეთებს, როგორიცაა უფლის სისხლისა და ხორ-ცის დღესასწაული) სახალხო თავყრილობების კარნავალური იერი დაჰკრავდა. მრავალ იმგვარ ეროვნულ დღესასწაულს, როგორიცაა, მაგალითად, ხარებთან ბრძოლა, აშკარად კარ-ნავალური ხასიათი ჰქონდა. კარნავალური განწყობა სუფევდა ბაზრობის, რთველის დღეებში, მირაკლების, მისტერიების, სო-ტის და ა.შ. დადგმის დღეებში; შუასაუკუნეების მთელ თეატრა-ლურ-სანახაობრივ ცხოვრებას კარნავალური ხასიათი ჰქონდა.

გვიანდელი შუასაუკუნეების დიდ ქალაქებში (ისეთებში, როგორებიცაა რომი, ნეაპოლი, ვენეცია, პარიზი, ლიონი, ნიურნბერგი, კიოლნი და სხვ.) საერთო ჯამში ყოველ წელს, სამ თვემდე (ზოგჯერ მეტხანს), სრული კარნავალური ცხოვრება სუფევდა. შეიძლება ითქვას (ცხადია, გარკვეული დაზუსტებებით), რომ შუასაუკუნეების ადამიანი ორგვარ ცხოვრებას ეწეოდა: ერთი იყო ოფიციალური, მონოლითურად სერიოზული და მოღუშული ცხოვრება, რომელიც მკაცრ იერარქიულ წესრიგს ექვემდებარებოდა და შიშით, დოგმატიზმით, მოკრძალებითა და პიეტეტით იყო აღსავსე, ხოლო მეორე კარნავალური მოედნების ლაღი ცხოვრება, აღსავსე სიცილით, მკრეხელობებით, ყველაფერი წმინდას პროფანაციებით, დამდაბლებითა და უხამსობით, ყველასთან და ყველაფრისადმი შინაურული დამოკიდებულებით გამსჭვალული. ორივე ცხოვრება დაკანონებული და დროის მკაცრი საზღვრებით იყო გამიჯნული ერთმანეთისაგან.

ცხოვრებისადააზროვნებისამორისისტემის (ოფიციალურისა და კარნავალურის) მონაცვლეობისა და გამიჯნულობის გათვალისწინების გარეშე ვერასოდეს გავიგებთ შუასაუკუნეების ადამიანის კულტურულ ცნობიერებას, ვერასოდეს ჩავწვდებით ბოლომდე შუასაუკუნეების ლიტერატურის მრავალ ისეთ მოვლენას, როგორიცაა, მაგალითად, „Parodia sacre“. ორგვარი ცხოვრება – ოფიციალური და კარნავალური – ანტიკურ სამყაროშიც არსებობდა, მაგრამ იქ (განსაკუთრებით – საბერძნეთში) ისინი არასოდეს ყოფილა ასე მკვეთრად გამიჯნული.

შუასაუკუნეებში ხდებოდა აგრეთვე ევროპელ ხალხთა სამეტყველო ცხოვრების კარნავალიზება: ენის ცალკეული შრეები – ე. წ. მოედნების ფამილარული მეტყველება – კარნავალური მსოფლგანცდით იყო გამსჭვალული; იქმნებოდა აგრეთვე ლაღი კარნავალური შესტიკულაციის უზარმაზარი ფონდი. ყველა ევროპელი ხალხის ფამილარული მეტყველება, განსაკუთრებით უხამსი და დამცინავი, ჩვენს დრომდე აღსავსეა კარნავალური რელიქტებით; თანამედროვე უხამსი და დამცინავი შესტიკულაციაც აღსავსეა კარნავალური სიმბოლიკით.

IX საუკუნეში ევროპულმა ეკლესიამ განიზრახა ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში შეეტანა თეატრალური ელემენტები. სავარაუდოა, რომ ასეთ გადაწყვეტილებას ხელს უწყობდა რამდენიმე გარემოება: უპირველესად ის, რომ საეკლესიო თეატრა-

ლური ქმედება გააძლიერებდა სარწმუნოებრივ (ამ შემთხვევაში კათოლიკურ) პროპაგანდას. ლათინურ ენაზე შესრულებული სახარების ტექსტები წარმოშობდა ლათინური ენის უკეთ შესწავლის სურვილს; ვიზუალური სანახაობა გაზრდიდა საეკლესიო მრევლის რიცხვს და უფრო მეტ მრევლს (მაყურებელს) მოიზიდავდა; სახალისო ფორმით გადმოცემული სახარების ცალკეული ეპიზოდები ასათვისებლად იოლი გახდებოდა; საკმაოდ გამომშრალი და უკვე მექანიკურ გამეორებად ქცეული საეკლესიო ქადაგებანი, თეატრთან დაწინდების გზით, ახალ სიცოცხლეს შეიძენდა. ამ გარემოებების გათვალისწინებით, საეკლესიო მამებმა სათეატრო ფორმა სათავისოდ გამოიყენეს. კათოლიკური ეკლესიის მესვეურებმა ამ სანახაობას სახელიც შესაფერისი შეურჩიეს – ლიტურგიული დრამა¹ (ბერძნ. Liturgia – ღვთისმსახურება). მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ასეთი „გარღვევა“ ერთბაშად არ მომხდარა. ამ გადაწყვეტილებას წინ უსწრებდა ე. წ. ანტიფონები² (ორი ნახევარქოროს სასიმღერო დიალოგი) და რესპონსორიები³ (ქოროს პასუხი მღვდლის სიტყვებზე), რის საფუძველზეც წარმოიშვა ტროპები⁴

¹ ლიტურგიული დრამა – შუასაუკუნეების რელიგიურ-მისტიკურ წარმოდგენათა სახესხვაობა, სასულიერო დრამა.

² ანტიფონი (ბერძ. antiphonē „ხმა ხმის პირისპირ“ lit. Antifona) – IV საუკუნიდან აღნიშნავს საგალობლის შესრულებას ორი გუნდის მიერ იმგვარად, რომ ერთმა მათგანმა მეორეს უპასუხოს. ეს შესრულება განსხვავდება შესრულების უფრო ადრინდელი ხერხის, რესპონსორიუმისაგან, რომლის დროსაც სოლისტს უპასუხებს მთელი ხალხი ფსალმუნის წინ გამოცხადებული ანტიფონით. იოანე ოქროპირი ადასტურებს: „რაკი ხალხმა მთლიანად არ იცის მთელი ფსალმუნნი, მან შესაბამისი ერთი მუხლი უნდა იგალობოს, რომელიც გარკვეულ უმაღლეს ჭეშმარიტებას შეიცავს“. შემდგომში ანტიფონი წირვის შემადგენელი ნაწილი გახდა ცალკეულ წესთათვის (დაწყება, შესაწირავი, ზიარება) შესავლის სახით. უამთა ლიტურგიაში ანტიფონს ფსალმუნის ლიტერატურული ჟანრის განსაზღვრის ფუნქცია აკისრია. ის ფსალმუნს პიროვნულ ლოცვად აქცევს, უკეთ გამოკვეთს საყურადღებო ფრაზას; განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებს რომელიმე ფსალმუნს, ვითარებიდან გამომდინარე; ეხმარება ფსალმუნის ტიპოლოგიურ და სადღესასწაულო ინტერპრეტაციას, სასიამოვნოსა და მრავალფეროვანს ხდის ფსალმუნთა შესრულებას.

³ რესპონსორია – კათოლიკური საგალობელი, ერთგვარი ფსალმუნი, რომელიც ლათინურ ენაზე სრულდებოდა წესების მკაცრი დაცვით.

⁴ ტროპი – ენობრივი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალება, რომლის ერთ-ერთი ზუსტი განსაზღვრა ჯერ კიდევ ძველ რომში გაჩნდა. იგი ეკუთვნის რომაელ ორატორ მარკუს ფაბიუს კვინტილიანეს: „ტროპი სიტყვის საკუთარი მნიშვნელობის ისეთი შეცვლაა, როდესაც ხდება მნიშვნელობის

(სახარების ტექსტის დიალოგირებული თხრობა).

საეკლესიო თეატრი – რელიგიური შინაარსის ვოკალური „დიალოგების“ – ანტიფონების (ორ ჯგუფად გაყოფილი ქორო მონაცვლეობით გალობდა), რესპონსორიებისა (ღვთისმსახურის მიერ წაკითხულ ტექსტს ქორო სიმღერით პასუხობდა) და ტროპების (სახარებისეული ტექსტი ღვთისმსახურებს შორის გამართული დიალოგის მეშვეობით იყო მოწოდებული) – საფუძველზე აღმოცენდა. ლიტურგიული ქმედების, როგორც საეკლესიო თეატრის ჟანრის ფორმირების პროცესი დააჩქარა იმ ფაქტმა, რომ მესა ლათინურ ენაზე ტარდებოდა (რომელიც არ ესმოდა ეკლესიაში შეკრებილ მრევლს), რაც ღვთისმსახურების „განმარტების“, ახსნის აუცილებლობას განაპირობებდა. რელიგიური საიდუმლოს კონკრეტიზაციის მიზნით, სახარებისეული ეპიზოდები პანტომიმის სცენებისა და სიმბოლური ატრიბუტების მეშვეობით იყო „ილუსტრირებული“.

ლიტურგიული დრამის პირველი ნიმუშები გამოირჩეოდა შესიტყვების სიმცირით და შესრულების რიტუალურ-სიმბოლური ხასიათით.

საეკლესიო დრამის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ტაძარში საშობაო და სააღდგომო ციკლის ეპიზოდების ინსცენირება ხდებოდა. დროთა განმავლობაში ლიტურგიული დრამა ტრანსფორმირებას განიცდიდა და ახალი სახარებისეული ეპიზოდებით მდიდრდებოდა. სააღდგომო ციკლისაგან განსხვავებით, საშობაო ციკლი, რომელიც ნაკლებად უკავშირდებოდა ღვთისმსახურების რიტუალს, უხვად იყო დატვირთული რეალისტური ელემენტებით. მაგ. მოგვთა თაყვანისცემის სცენას ქალაქში გამართული პროცესია უძღოდა წინ. მოქმედება ტაძრის ფარგლებს გარეთ იწყებოდა, ცენტრალურ ნაგში გრძელდებოდა და კულმინაციას საკურთხეველთან აღწევდა.

ლიტურგიული დრამის სათამაშო სივრცის კომპოზიციას ტაძრის არქიტექტურული თავისებურებები განსაზღვრავდა. მოქმედება ტაძარში შეკრებილი მრევლის წინაშე საკურთხე-

გამდიდრება“. მთავარია, მკითხველმა შეძლოს „მნიშვნელობის გამდიდრების“ დანახვა, ანუ იმ ახალი ამრის დანახვა, რომელიც ჩნდება მხატვრულ ტექსტში სიტყვის „გარდასახვის“ მეშვეობით. ტროპის მარტივი სახეებია: შედარება, ეპითეტი. რთული სახეებია: მეტაფორა, ლიტოტესი, ალეგორია, ირონია, ჰიპერბოლა, მეტონიმია, პერიფრაზი, სიმბოლო.

ველთან ვითარდებოდა, სამკვეთლოს კი კულისების ფუნქცია ჰქონდა მინიჭებული. მნიშვნელოვანი სცენების განხორციელების მიზნით, ტაძრის შიდა სივრცეში მოცულობითი დეკორაციული ელემენტებით გაწყობილ სპეციალურ ბაქანს აღმართავდნენ. ლიტურგიული დრამის სიუჟეტური დიაპაზონის გაფართოება რამდენიმე განსხვავებული სამოქმედო გარემოს წარმოდგენას მოითხოვდა. ტაძრის გაფორმების სპეციფიკური თავისებურებების გათვალისწინებით, XII საუკუნიდან ჩამოყალიბებული გაფორმების სიმულტანური პრინციპი საეკლესიო თეატრის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენდა. გაფორმების ეს მეთოდი, როგორც შუასაუკუნეებში გაბატონებული აზროვნების სისტემის ტიპური ნიმუში, დროით კატეგორიასთან პირობით მიდგომას და რამდენიმე გარემოს ერთდროულად ჩვენებას გულისხმობდა. ტაძრის შიდა სივრცე პირობითი სქემატური მოცულობითი დეკორაციების მეშვეობით იყო გაფორმებული (ტახტრევანი მეფის სასახლეს, ორი ტახტრევანი კი მთელ ქალაქს განასახიერებდა). წინასწარ დამონტაჟებული უძრავი დეკორაციული ელემენტები განსაზღვრული თანმიმდევრობით იყო განაწილებული ტაძრის ნაგებში. შემსრულებელთა გადანაცვლება ერთი დეკორაციიდან მეორისკენ სამოქმედო ადგილის ცვლას აღნიშნავდა. კონკრეტული ეპიზოდისათვის „უსარგებლო“ დეკორაცია ქსოვილის მეშვეობით „ინილბებოდა“. დროთა განმავლობაში მრავალფეროვანი მოძრავი, ამწევი, საფრენი თეატრალური მექანიზმების, ლუკების მეშვეობით ტაძრის ვერტიკალური სივრცის ათვისების პროცესი იწყება. X ს.-დან ლიტურგიული ქმედება ტაძრის მთელ სივრცეს მოიცავს.

სპექტაკლის ორგანიზატორები განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ წარმოდგენის სახვით მხარეს. ლიტურგიული დრამის განვითარების ადრეულ ეტაპზე რეკვიზიტის როლს საეკლესიო ინვენტარი ასრულებდა. შემდგომში სარიტუალო ნივთები სპეციალურად დამზადებული ბუტაფორიით, სახარებისეული სიუჟეტების ინსცენირებისათვის აუცილებელი მრავალფეროვანი საგნებით შეიცვალა. საეკლესიო თეატრის აგიტაციური შინაარსი სანახაობითი მხარის დახვეწას უწყობდა ხელს და ლიტურგიულ დრამაში მრავალფეროვანი ვიზუალური ეფექტე-

ბის შემოჭრას განაპირობებდა. ასობით სანთლისა და ჩირაღდ-
ნის შუქით განათებულ ტაძარში განსახიერებული „სასწაულები“
ეკლესიის მრევლზე დიდ გავლენას ახდენდა. მრავალფეროვა-
ნი ტექნიკური საშუალებების და პიროუფექტების მიუხედავად,
შთაბეჭდილებას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა რომა-
ნული ტაძრის ინტერიერი, როგორც მნიშვნელოვანი საკრალუ-
რი ინფორმაციით დატვირთული სივრცე, ვიდრე ის პრიმიტიუ-
ლი საგნობრივი ელემენტები, რომელთაც შემსრულებლები სა-
მოქმედო გარემოს პირობითი აღნიშვნის მიზნით იყენებდნენ.

ლიტურგიულ დრამაში რეალისტური ტენდენციების გაძლი-
ერების პარალელურად, სახარებისეული ეპიზოდების თვალ-
საჩინოდ განსახიერების მიზნით, იზრდებოდა არაკანონიკური
პერსონაჟების (ვაჭრები, მეომრები, ჯალათები, ბოროტმოქმე-
დები და სხვ.), დეკორაციების, ბუტაფორიის რაოდენობა, იქმ-
ნებოდა სპეციალური „სარეჟისორო ინსტრუქციები“ სათანადო
მითითებებით. სეკულარიზაციის პროცესს თან სდევდა შესრუ-
ლების მანერის მკვეთრი ცვლილება, კანონიკური ტერმინების
ყოფითი ლექსიკით, საეკლესიო სამოსის – მრავალფეროვანი
საერო კოსტიუმებით ჩანაცვლება (კანონიკური კოსტიუმებით
მხოლოდ „ღვთიური“ პერსონაჟები იმოსებოდნენ).

რეალისტური ელემენტების, კომიკური და სატირული სცენე-
ბის სიმრავლე დრამის ეკლესიის ფარგლებს გარეთ გასვლას
განაპირობებდა. ჟანრის ევოლუცია მისი თვითგანადგურების
წინაპირობად იქცა. 1210 წელს, რომის პაპის – ინოკენტი III-ის
ბრძანების თანახმად, ეკლესიაში წარმოდგენების გამართვა
აიკრძალა. ლიტურგიულმა დრამამ ჯერ ტაძრის კარიბჭესთან,
შემდეგ კი ტაძრის გალავანს მიღმა ფიცრებით გაწყობილ სცე-
ნაზე გადაინაცვლა. გაფორმების სიმულტანური პრინციპის თა-
ნახმად, ნახევრადლიტურგიულ დრამაში რამდენიმე სამოქმე-
დო გარემო (რაოდენობა თავდაპირველად შეზღუდული იყო)
ერთდროულად იყო წარმოდგენილი. ფონად გაშლილი ტაძა-
რი ზეციურ სამყაროს, ფიცრის ბაქანი – მიწას, სასცენო მოედნის
ორივე მხარეს აღმართული მარტივი მოცულობითი კონსტრუქ-
ციები „სამოთხეს“ და „ჯოჯოხეთს“ განასახიერებდა.

თანდათან ლიტურგიული დრამა რთულდება, სხვადასხვაგ-
ვარი ხდება კოსტიუმები. ამ სანახაობებში იქმნება „რეჟისო-

რული“ მითითებებიც. ყოველივე ამას თვით მღვდლები აკეთებდნენ. თანდათან ეს სანახაობები მეტ ყოფიერებას იძენს. ბიბლიის ტექსტები, საეკლესიო დეკლამაციის წამღერებული ფორმა იცვლება ყოფითი ენით. ლიტურგიული დრამის დამდგმელები ხშირად სადადგმო ეფექტებსაც იყენებდნენ: აჩვენებდნენ ქრისტეს აღდგომას და სხვა სასწაულებს. დადგმითი ეფექტები, ცხოვრებასთან დაახლოება ხალხს ართობდა. ეს უფრო თეატრალური სანახაობა იყო, ვიდრე ღვთის მსახურება. თანდათან, დროთა განმავლობაში ეს სანახაობა ეკლესიის შენობიდან გადმოაქვთ ეკლესიის კარიბჭესთან.

ფიქრების და გრძნობების, ადამიანური ვნებების გამოსახატავად ლათინური არ აღმოჩნდა საკმარისი და ტექსტებში თავი იჩინა მშობლიურმა ენამაც. წარმოიშვა დრამატული ქმედების ყველა ნიშანი. სიცოცხლესთან, ყოფიერებასთან კავშირის გაძლიერებამ თავისთავად ამოატივტივა საყოფაცხოვრებო მოტივები. ლიტურგიკული დრამა ცხოვრებას კიდევ უფრო დაუახლოვდა ენობრივი თვალსაზრისითაც (მაგ. „საქმრო, ანუ ბრძენი და უჭკუო ქალწულები“, საფრანგეთი, XI ს.). საეკლესიო შაბლონები შეცვალა ცოცხალმა მეტყველებამ და სარწმუნოებრივი თეატრის აღმშენებლობაც ამით დასრულდა. ახლა საჭირო იყო სანახაობრივი მხარის გამოკვეთაც, რამაც წარმოშვა ტექნიკური საშუალებები (ბლოკები „ამაღლებისათვის“, ლუკები და სხვ). გამოყენებულ იქნა სიმულტანური, ანუ ერთდროული დეკორაციის პრინციპი. განვითარების ამ სტადიაში ლიტურგიკული დრამა რამდენადმე დაუპირისპირდა კიდევ ღვთისმსახურების თავისებურებას.

XII საუკუნის შუა ხანებში იბადება ნახევრადლიტურგიული დრამა. ეს საეკლესიო თეატრი მთლიანად ექცევა ხალხის მასების გავლენის ქვეშ და მხოლოდ ფორმალურად ექვემდებარება სასულიერო პირებს. ახლა სანახაობები იმართება ბაზრობების და არა საეკლესიო დღესასწაულების დროს. ენა არის ხალხისთვის გასაგები, ყოველდღიური, ეკლესიის მსახურები არჩევენ ცხოვრებისეულ სიუჟეტებს ბიბლიიდან. ხალხს განსაკუთრებით მოსწონდა სცენები ეშმაკების მონაწილეობით. საეკლესიო დრამები უკვე ხალხურ ენაზე სრულდებოდა. სასულიერო პირების გარდა, მასში უკვე მონაწილეობდნენ ჩვეულებრივი

მოქალაქეები და თვით სახალხო პროფესიონალი მსახიობები — ჟონგლიორებიც კი, რომლებიც, როგორც წესი, ასრულებდნენ ეშმაკების როლებს. მაგალითად, დრამაში — „ქმედება ადამის შესახებ“ — ჯოჯოხეთში ადამისა და ევას შესახვედრად ეშმაკები აწყობდნენ მხიარულ ხვევნა-თამაშს. სცენაზე ერთდროულად თამაშდება რამდენიმე სცენა. მაგრამ, მიუხედავად ყველაფრისა, ეს დრამა მჭიდროდ იყო ეკლესიასთან დაკავშირებული. ხორციელდებოდა ეკლესიის სახსრებით, რეპერტუარს ადგენდნენ ეკლესიის მსახურები. მოქმედი გმირებიც უმეტესად იყვნენ საეკლესიო პირნი. ეს საეკლესიო დრამა დიდხანს არსებობდა. ყოველივე ამის გამო, XIII ს. პირველ ნახევარში, რომის პაპის ბრძანებით ეკლესიებში აიკრძალა წარმოდგენების გამართვა. ლიტურგიკულმა დრამამ გადაინაცვლა ტაძრის შესასვლელში.

ნახევრადლიტურგიული დრამა ინარჩუნებდა კავშირს ღვთისმსახურებასთან, მისი სუბსიდირება ეკლესიის ხარჯზე ხდებოდა, რეპერტუარს სასულიერო პირები ადგენდნენ, მაგრამ შემსრულებლებს ქვევის ნორმებს უკვე ეკლესიასთან შეკრებილი ხალხი კარნახობდა, რაც ტაძრის შიდა სივრცეს მოწყვეტილი დრამის თემატური და მხატვრული დიპაზონის გაფართოებას განაპირობებდა.

ქალაქის პირობებში ტრანსფორმირებული ლიტურგიული დრამა XII ს.-დან ადგილს უთმობს საეკლესიო თეატრის ახალ ჟანრებს — მირაკლსა და მისტერიას.

მირაკლი

მირაკლი ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს „სასწაულს“ (ფრ. — Miracle, ლათ. Miuraculun). შუასაუკუნეების რელიგიურ-დიდაქტიკური დრამა ქრისტეს ცხოვრებასა ან რომელიმე წმინდანის ცხოვრების თემაზე, ჩვეულებრივ, ბოლოვდება ღვთისმშობლის სასწაულით. აღმოცენდა XIII საუკუნეში, XIV საუკუნეში გავრცელდა ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. მოგვიანებით რელიგიური მოტივი ჩანაცვლებულია ავანტიურული ამბებით, საოჯახო-ყოფითი თემით, ძლიერდება ფსიქოლოგიზმი, კონფლიქტები. ჩნდება სოციალური და ანტიკლერიკალური კრიტიკისა და სატირის მომენტებიც. ამ ჟანრში ყველა კონფლიქტი გვარდება

ღმერთის ძალის ჩარევით და უეჭველად სათნოების გამარჯვებით და ბიწიერების დასჯით მთავრდებოდა. მირაკლები იწერებოდა ლექსის ფორმით და აგებული იყო ქალწული მარიამის ან რომელიმე წმინდანის განხორციელებულ სასწაულებზე.

მირაკლების გამართვის საკითხს ნახევრად სასულიერო, ნახევრად საერო ხასიათის კორპორაციები – ე. წ. პიუი განაგებდა. სასულიერო პირებისაგან დაკომპლექტებული პიუის შემადგენლობა შუასაუკუნეებში ქალაქების როლის ზრდის პროცესის პარალელურად იცვლებოდა, იზრდებოდა საერო პირების რაოდენობა. ზემოაღნიშნული ფაქტი მირაკლის წყაროების მრავალფეროვნებას (სახარება, წმინდანთა ცხოვრება, შუასაუკუნეების ქრონიკები, რომანები) განაპირობებდა, რაც, თავის მხრივ, მირაკლის სიუჟეტური სტრუქტურის არაერთგვაროვან ხასიათს განსაზღვრავდა. მირაკლის გაფორმების შესახებ არსებული მწირი ინფორმაციის თანახმად, პირობითი სიმულტანური სადეკორაციო დანადგარი „სახლების“ მცირე მოდელების მეშვეობით, ერთდროულად რამდენიმე სამოქმედო გარემოს აღნიშნავდა: ეკლესია, სამრეკლო, სასახლე, სასტუმრო, სახლი, საპყრობილე, გემი, ტყე და სხვ. წარმოდგენები მონასტრების და პიუის მფლობელობაში არსებული შენობების ეზოებში იმართებოდა.

XIV ს.-დან მირაკლები ქალაქური ფაბლიოს¹ და ეპიკური პოემების სიუჟეტის საფუძველზე იქმნება. დროთა განმავლობაში პიესებში ჩნდება ყოფითი დეტალები, იკლებს მირაკლის ტრადიციული პერსონაჟების – წმინდანების და ანგელოზების გავლენა მოქმედების განვითარებაზე, შესაბამისად, ქრება მირაკლისათვის ტიპური ნიშანი – ღვთიური ძალების მიერ განხორციელებული სასწაულის აუცილებლობა.

როგორც სარწმუნოებრივი თეატრი, მირაკლი, ბუნებრივია, ქადაგებდა ქრისტიანულ მორალს, ასახავდა ციურ ძალთა მონაწილეობას ადამიანების ცხოვრებაში, როცა სიკეთე სიკეთითვე გადაიხდება, ბოროტება კი მკაცრად ისჯება. ამ ჟანრის პირველი ცნობილი ნაწარმოებია „წმინდა ნიკოლოზის თამაში“ (1200 წ.),

¹ ფაბლიო – დიდაქტიკური, გასართობი ხასიათის ლექსად დაწერილი მოკლე თხზულება. ფაბლიოს მთავარი გმირები: მოღალატე ცოლი, მოტყუებული ქმარი, საყვარელი, მღვდელი, სულელი გლეხი.

რომელიც ეკუთვნის ფრანგ ტრუბადურს – ჟან ბოდელს¹. პიესა სიუჟეტურად დაკავშირებულია ჯვაროსნულ მოძრაობასთან (XIII-XVI სს.). გმირის შინაგანი განცდებია გადმოცემული ტრუბადურ რიუტბიოფის ნაწარმოებში „მირაკლი თეოფილზე“ (1261). მოგვიანებით მირაკლში შევიდა საერო მოტივებიც.

მირაკლების ავტორები ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებს ხშირად მეტად გაბედულად ასახავდნენ. „დრამები წმინდათა შესახებ“ თუმცა ინარჩუნებდნენ მორალიზებას, მაგრამ ხშირად ისეთ პიესებად გადაიქცეოდნენ, რომლებშიც რელიგიურ-დამრიგებლობითი სიუჟეტები გამოყენებული იყო სოციალური პირობების საჩვენებლად. ასეთ პიესებში მჟღავნდებოდა დემოკრატიული ფენების კრიტიკული დამოკიდებულება ფეოდალური სინამდვილისადმი. მაგალითად, „მირაკლი ეშმაკი რობერტის შესახებ“ იძლეოდა ამ სასტიკი საუკუნის საერთო სურათს. უსულგულო ბოროტმოქმედი რობერტის სახით წარმოდგენილი იყო ტიპური ფეოდალი, რომელიც აშკარად ეწეოდა ძარცვა-გლეჯას, დიდ უბედურებას აყენებდა ხალხს. რობერტი გამოირჩევა გარყვნილებით და სისასტიკით; ააოხრებს გლეხის ოჯახს, ძარცვავს მონასტერს და ა. შ. მირაკლის ზოგიერთ ეპიზოდში იმ დროის რეალური სურათი იხატება: თვითნებობა, ანარქია, ძარცვა-გლეჯა, ძალადობა. რობერტი შეიტყობს დედისგან, რომ მას დიდი ხნის მანძილზე შვილი არ ეყოლა, და მხოლოდ მას მერე, რაც შეევედრა სატანას, შობა რობერტი. ასე რომ რობერტი ეშმაკის დახმარებით გაჩნდა. ყოველივე ამის შემდეგ რობერტი იწყებს მონანიებას: მარიამი უბრძანებს, თავი მოიგიჟიანოს, მეფესთან დაბინავდეს ძაღლის სადგომში და ნასუფრალით ირჩინოს თავი. რობერტი გამოავლენს მორჩილებას და სიმტკიცეს. ჭილდოდ, მას საშუალება ეძლევა, თავი ისახელოს ბრძოლის ველზე. მირაკლი კეთილად მთავრდება – შეშლილი ლატაკი, რომელიც ძაღლებს ძვლებს, ტაცებდა, სახელოვანი გმირი ხდება, შეირთავს მეფის ასულს და ღვთისაგან შენდობას ღებულობს.

მირაკლი წინააღმდეგობრივი ჟანრი იყო. არსებული სინამ-

¹ ჟან ბოდელი (Jean Bodel; 1165-1210) – ძველი ფრანგი პოეტი, რომელმაც დაწერა რამდენიმე სიმღერა, საქსონი და ფაბლიო. ჟან ბოდელი ცხოვრობდა არრასში. მისი ცნობილი მირაკლი „წმინდა ნიკოლოზის თამაში“ ქრისტიანების და მუსულმანების ურთიერთობას შეეხება.

დვილის რეალისტური სურათების ასახვა, ძველი ზნე-ჩვეულებების გაკიცხვა – მირაკლის რეალისტური თვისებების მაჩვენებელი იყო. ამასთან, ბიწიერების მხილება ხდებოდა საეკლესიო გაკიცხვით და მთავრდებოდა ცოდვილის მონანიებით და შეწყნარებით. დამნაშავე, უარყოფითი პერსონაჟი დადებით ტიპად იქცეოდა და მამხილებელი სიუჟეტი გარდაიქმნებოდა დამრიგებლურ ისტორიად ღვთის მოწყალების შესახებ.

რეალისტური ტენდენციების ზრდის მიუხედავად, მირაკლი, როგორც საეკლესიო თეატრის ჟანრი, ფეოდალურ-რელიგიურ იდეოლოგიასთან უშუალო კავშირს ინარჩუნებდა. XIV ს.-ში ის რელიგიური თეატრის უფრო დიდმა ფორმამ – მისტერიამ ჩაანაცვლა.

მისტერია

შუასაუკუნეებში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა მისტერია – მრავალდღიანი წარმოდგენა ბიბლიურ თემებზე (XIV-XVI სს.). მისტერიალური თეატრი „მიმიკური მისტერიების“ რელიგიური დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი პროცესების საფუძველზე აღმოცენდა. ჟანრის ფუძემდებლად „გონფალონეს საძმოს“ სახელწოდებით ცნობილ გაერთიანებას მიიჩნევენ, რომელიც 1264 წლიდან კოლოსეუმში¹ რეგულარულად მართავდა მისტერიალურ წარმოდგენებს.

მისტერია ბერძნული სიტყვაა და იდუმალებას, საიდუმლოებას ნიშნავს. მისტერია შუასაუკუნეების რელიგიური დრამაა. აგებულია ბიბლიურ თემებზე.

¹ კოლოსეუმი ან კოლისეუმი (ლათ. colosseum), ფლავიუსების ამფითეატრი (ლათ. Amphitheatrum Flavium) – გიგანტური ამფითეატრი, ძველი რომის არქიტექტურული ძეგლი (ახ. წ. 75-80), გეგმით ელიფსური შენობის (სიგრძე 190 მ. სიგანე 156 მ.) შუაში მოთავსებული არენის ირგვლივ 4 იარუსად, საფეხურისებრ, განლაგებულია მაყურებელთა ადგილები (დაახლოებით 45-დან 50 ათასამდე). ძირითადად ეთმობოდა გლადიატორების ბრძოლის სანახაობებს. კოლოსეუმი მდებარეობდა რომაული ფორუმის მარჯვნივ და მისი მშენებლობა დაიწყო 70-72 წელს, იმპერატორ ვესპასიანეს ზეობის დროს. კოლოსეუმის მშენებლობა დასრულდა იმპერატორ ტიტუსის დროს და შემდგომი ცვლილებები შეტანილ იქნა იმპერატორ დომიციანეს ზეობისას. კოლოსეუმი რამდენიმეჯერ დააზიანა მიწისძვრამ, თუმცა დღეს იგი რომის სიმბოლოს წარმოადგენს.

ლიტურგიული დრამისა და მირაკლისგან განსხვავებით, მისტერიების ორგანიზატორი იყო არა ეკლესია, არამედ ქალაქის მუნიციპალიტეტი. წარმოდგენა ქალაქის მფარველი წმინდანისადმი მიძღვნილ დღესასწაულს უკავშირდებოდა და რამდენიმე დღე გრძელდებოდა. ადრეული მისტერიების („ძველი ალთქმის მისტერია“, „ვნებათა მისტერია“) სიუჟეტი ბიბლიური ეპიზოდების ჯაჭვისგან შედგებოდა და ქრისტეს ჯვარცმისა და აღდგომის სცენებზე იყო ფოკუსირებული. ცალკეულ ეპიზოდებს სხვადასხვა ხელოსანთა გილდიები წარმოადგენდნენ. მაგ: ნოეს კიდობანს გემთმშენებლები აგებდნენ, წარღვნის სცენას – მეზღვაურები და მებადურები, სამოთხიდან განდევნის ეპიზოდს კი მებაჭრეები განასახიერებდნენ.

ლიტურგიული დრამისგან განსხვავებით, მისტერიის სიუჟეტი სამოქმედო ადგილის უფრო მეტ რაოდენობას გულისხმობდა, თუმცა ჩაშენებული დეკორაციების გამოტანა და მათი ცვლა ქუჩის თეატრის პირობებში შეუძლებელი იყო. გაფორმების სიმულტანური პრინციპის შესაბამისად, დეკორაციის ცალკეული ფრაგმენტები ერთდროულად იყო სცენაზე წარმოდგენილი: სავარძელი სასახლეს აღნიშნავდა, ქვის კედლის ფრაგმენტი – საპყრობილეს, ჯვარი – გოლგოთას და ა.შ. სამოქმედო გარემოს მისტერიალური მოდელი (ქვესკნელი, ზესკნელი, სკნელი) სცენაზე სამიარუსიანი კონსტრუქციის მეშვეობით იყო წარმოდგენილი. „ჯოჯოხეთი“ ძირითადი სათამაშო სივრცის ქვედა, მაყურებლისათვის უხილავ იარუსზე იყო „განთავსებული“, რომელიც ტრიუმის ფუნქციას ასრულებდა და ვიზუალური ეფექტების განხორციელებისათვის იყო განკუთვნილი, კონსტრუქციის ზედა რეესტრზე კი „სამოთხე“ იყო წარმოდგენილი.

თავდაპირველად მისტერია ეკლესიაში იდგმებოდა და სამღვდელოების ასრულებდა. კარნავალურმა და თეატრალურმა ხასიათმა საღვთო მსახურებას ზედმეტად სამხიარულო და ზოგჯერ სახუმარო იერიც კი მისცა, რის გამოც მისტერია აიკრძალა. იგი გავიდა ეკლესიიდან და ქალაქის ქუჩებსა და მოედნებზე იდგმებოდა, რომელშიც მონაწილეობას იღებდნენ ქალაქის ხელოსნები და მოყვარული მსახიობები. მოქმედებებს შორის იმართებოდა ინტერმედიები. მისტერია რამდენიმე დღეს გრძელდებოდა და მასში ზოგჯერ რამდენიმე ასეული

შემსრულებელი გამოდიოდა. მისტერიაჲ დიდი ზეგავლენა იქონია შუასაუკუნეების თეატრზე, დასაბამი მისცა ფარსისა¹ და მორალიტეს ჩამოყალიბებას. მისტერიების განვითარების დროდ XIV-XVI საუკუნეებია მიჩნეული. მისტერიების წარმოდგენების ორგანიზატორი იყო არა ეკლესია, არამედ ქალაქის საბჭო. მისტერია უაღრესად წინააღმდეგობრივი ჟანრია, მასში შერწყმულია რელიგიური მისტიკა და ცხოვრებისეული რეალიზმი, ღვთისმოსაობა და ღვთის გმობა. თავისი არსებობის დასაწყისში მისტერიას მიმურ ქმედებათა ფორმა ჰქონდა. რელიგიური სიუჟეტური პანტომიმის საშუალებებით გამოისახებოდა.

ადრეული მისტერიებიდან საინტერესოა „ძველი ალთქმის მისტერია“, რომელშიც 242 მოქმედი გმირია. შეიცავს 38 ეპიზოდს – სამყაროს გაჩენიდან ქრისტეს დაბადების წინასწარმეტყველებამდე. ამ მისტერიის წარმოდგენისას უამრავ თეატრალურ ეფექტს იყენებდნენ.

ზოგიერთ მისტერიას რამდენიმე დღის განმავლობაში წარმოადგენდნენ. ბიბლიურ სიუჟეტებში თანდათან ჩნდება ინტერმედიები, რომელთა მოქმედი გმირები ყოფა-ცხოვრებიდან არიან აღებული. ესენია: გაიძვერა ექიმები, ჭირვეული ცოლები, ეჭვიანი ქმრები და ა. შ. ზოგ მისტერიაში ისტორიული სიუჟეტი იყო გამოყენებული. ხალხის გმირული ბრძოლის ასახვა ასეთ მისტერიაში ემორჩილებოდა რელიგიურ კონცეფციას, რომლის

¹ ფარსი (ფრანგ. farce < ლათ. farcio – „გზურთავ“, „ვტენი“: შუასაუკუნეების მისტერიებში „შეჩურთული“ იყო კომედიური ჩანარები) – XIV-XVI საუკუნის დასავლეთ ევროპული ხალხური კომედია, რომელსაც სატირული მიმართულება, რეალიტური კონკრეტულობა, არაიშვიათად უხამსობაც ახასიათებდა. ფარსის თემატიკა ქალაქურ ცხოვრებას უკავშირდება. გლეხები და წვრილი აზნაურობა დაყინვის ობიექტად იყვნენ ქცეული. პერსონაჟები ინდივიდუალურ საწყისს მოკლებული ნიღბებია (სულელი ქმარი, ბუზლუნა ცოლი, უჭკო მსაჯული, თაღლითი ექიმი, პედანტი სწავლული და ა.შ.), რაც სოციალური ტიპაჟის ჩამოყალიბების პირველი ცდაა. ფარსი ახალი პიროვნების მსოფლმხედველობას ამკვიდრებდა. ძველი ადამ-წესების დამცველნი გაკილული და დამარცხებული იყვნენ. ფარსი, მართალია, დასცინოდა, მაგრამ არ ამხელდა მანკიერებას; იგი მორალურ-დიდაქტიკურ შინაარსს მოკლებული იყო. ანტიკლერიკალური და ანტიკონსერვატორული ბუნების გამო ფარსს დევნიდა ეკლესია. ფარსი საფუძვლად დაედო კომედია დელ-არტეს. ფარსის გამოძახილი ისმის უილიამ შექსპირის კომედიებში, სერვანტესის ინტერმედიებში. XIX-XX საუკუნეებში ფარსის ტრადიცია აღდგენილია ბრეხტის სატირულ პიესებში. ფარსის ბუფონადის ხერხები დღემდე შემორჩენილია საცირკო კლოუნადაში.

თანახმად, არა ადამიანური, არამედ ღვთის ნება განსაზღვრავს გამარჯვებას. მისტერიის წარმოდგენის მაყურებელი დილიდან ავსებდა ქალაქის მოედანზე საგანგებოდ აგებულ ფიცარნაგებს. წარმოდგენა მთელ დღეს გრძელდებოდა, ხშირად რამდენიმე დღის განმავლობაშიც. მისტერიების წარმოდგენების 3 შესაძლებლობა იყო: მოძრავი, რგოლისებური და ფანჩატურების სისტემა. მისტერიის ცალკეულ ეპიზოდებს წარმოადგენდნენ ფურგონებზე. ფურგონზე იყო აგებული ყოველი მხრიდან ღია მაღალი ფიცარნაგი. სცენაზე გამოსვლამდე მსახიობი ფიცარნაგის ქვეშ იმალებოდა. ამა თუ იმ ეპიზოდის ჩვენების შემდეგ ფურგონი გადადიოდა სხვა მოედანზე და მის ადგილს იკავებდა ახალი ფურგონი, მომდევნო ეპიზოდით. უფრო გავრცელებული ფორმა იყო რგოლისებური სისტემა. ანტიკური თეატრის არქიტექტურიდან ამფითეატრის პრინციპი შუასაუკუნეებშიც გამოიყენეს. ფიცარნაგი დადგმული იყო წრიულად, რომელზეც გამოყოფილი იყო პატარ-პატარა სცენები. თითოეულ სცენაზე სხვადასხვა ეპიზოდი თამაშდებოდა. ფანჩატურის სისტემა შემდეგი სახის იყო: მაყურებლის პირდაპირ რამდენიმე ფანჩატური იყო განლაგებული. ზოგჯერ მათი რაოდენობა 20-ს აღემატებოდა. თითოეული მათგანი სხვადასხვა ადგილს წარმოადგენდა. მაგ.: სასახლეს, ტაძარს, ჯოჯოხეთს და ა. შ. მისტერიებში იყენებდნენ სასცენო ტექნიკას. ოსტატურად ასახიერებდნენ ქვესკნელში შთანთქმის და ზეცად ამაღლების სცენებს. მისტერიებში მრავალი ნატურალისტური დეტალი იყო. სცენაზე განასახიერებდნენ მკვლელობის სისხლიან სცენებს; ცოდვილებს სხეულს შანთებით უდალავდნენ. წამებანი და სიკვდილის სცენები ყველა წვრილმანით ნამდვილს მიაგავდა. პერსონაჟების კოსტიუმები პირობითი იყო. მართალნი – გრძელ პერანგებში გამოდიოდნენ, ცოდვილებს – შავები ეცვათ, იუდა – ყვითელ ფერს ატარებდა, მარიამი – ცისფერს და ა.შ.

წრიული სცენა, როგორც ამფითეატრის ტრანსფორმირებული ვარიანტი, მაყურებლით იყო გარშემორტყმული. მოქმედება ორ რეესტრში, წრიულ ბაქანსა და მის შიგნით არსებულ მიწის მონაკვეთზე ერთდროულად მიმდინარეობდა. მაღალი ფენის წარმომადგენელთათვის განკუთვნილი ლოჟები გადატიხრულ ბაქნებს ენაცვლებოდა, რომლებიც სხვადასხვა სამოქმედო გა-

რემოს აღნიშნავდა (სამოთხე, ჯოჯოხეთი, სასახლე და ა.შ.) და საფეხურების მეშვეობით, მისტერიალური წარმოდგენის ძირითად სათამაშო სივრცეს – წრიულ მოედანს უკავშირდებოდა.

ჟან ფუკეს მინიატურაზე „წმინდა აპოლონიას წამება“ (XV ს.), სამოქმედო მოედანს გარს აკრავს ტერასა, რომელიც ტიხრების მეშვეობით ცალკეულ ლოჟებად არის დაყოფილი:

I ლოჟა – მამა ღმერთი და ანგელოზები;

II ლოჟა – მუსიკოსები;

III ლოჟა – იმპერატორ დაციუსის ტახტრევანი;

IV ლოჟა – სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები.

შუასაუკუნეებში გერმანიაში, ჰოლანდიაში, განსაკუთრებით კი ინგლისში პოპულარობით სარგებლობდა მოძრავი ბაქნები. მობილური „სცენა“ თეატრის ისტორიაში უნიკალურ მოვლენა იყო და რიტუალური წარმოდგენების გადმონაშთის სახით, შუასაუკუნეებშიც განაგრძობდა არსებობას. მას ორიარუსიანი ბორბლებიანი კონსტრუქცია ჰქონდა, რომელზეც მისტერიის ერთ-ერთი ეპიზოდის დეკორაციები იყო დამონტაჟებული. ყველა მხრიდან გახსნილი სათამაშო მოედნის ქვემოთ არსებული სივრცე კულისების ფუნქციას ასრულებდა. ურიკების რაოდენობა მისტერიის „სურათების“ რაოდენობას შეესაბამებოდა. კარნავალური მსვლელობების მსგავსად, ურიკები ქალაქის ცენტრალურ ქუჩებში მოძრაობდნენ.

მისტერიალური დადგმა, როგორც ქალაქის სიმდიდრის ერთგვარი ინდიკატორი, საკმაოდ პომპეზური და სანახაობრივი იყო. წარმოდგენა დატვირთული იყო მრავალფეროვანი სცენური ეფექტებით. დეკორაციების დასამზადებლად ცნობილ ფერმწერებს, ხის ოსტატებს და მექანიკოსებს იწვევდნენ. ფერწერულ დეკორაციებთან ერთად (ფარდები, პანოები), ფართოდ იყენებდნენ მოცულობით არქიტექტურულ ელემენტებს. „საიდუმლოებათა ოსტატის“ ფუნქციაში არა მხოლოდ კონსტრუქციასთან უშუალოდ დაკავშირებული ტექნიკური დეტალების – ამწეების, ლუკების, დეკორაციების დამონტაჟება, არამედ სასწაულების და სპეცეფექტების განხორციელება შედიოდა, ასეთი სპეციალისტების რაოდენობა დიდი იყო (მაგ. ქ. მონსა-ში გამართულ მისტერიაში, მხოლოდ ჯოჯოხეთის ეფექტების შექმნაში 17 ადამიანი მონაწილეობდა). რაც შეეხება გრანდი-

ოზულ მისტერიალურ პროცესებს, რომელიც წინ უსწრებდა ან ამთავრებდა წარმოდგენებს (ზოგიერთ შემთხვევაში კი დამოუკიდებელ თეატრალიზებულ სანახაობას წარმოადგენდა), მათი აუცილებელი „მონაწილეების“ – ანთროპომორფული არსებების, გროტესკული ან ფანტასტიკური პერსონაჟების, აგრეთვე სხვადასხვა სახის ცხოველების (ტახი, ვეფხვი, ცხვარი, ლეოპარდი, ცხენი, აქლემი, დათვი, ძაღლი, გველი, დრაკონი და ა. შ.) მართვა აგრეთვე სპეციალური მექანიზმების საშუალებით იყო შესაძლებელი.

მისტერიაში ორი განსხვავებული თეატრალური ტრადიცია და საშემსრულებლო ტექნიკა (ლიტურგიული და ჟონგლიორული) თანაარსებობდა. თეატრის ეს ფორმა ქრისტიანული და წარმართული მსოფლმხედველობის უცნაურ სიმბიოზს წარმოადგენდა, რაც კლერიკალური და საერო ხელისუფლების უკმაყოფილებას იწვევდა. XVI ს.-ის შუა ხანებში მისტერია დას. ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანაში აიკრძალა. მისტერიის საფუძველზე რენესანსის ხანაში თეატრალური ხელოვნების ახალი ფორმები – ესპანური აუტო საკრამენტალე, იტალიური კომედია დელ'არტე, ინგლისური ნიღბების თეატრი აღმოცენდა.

მისტერიების მოსამზადებელი მუშაობა მიმდინარეობდა რამდენიმე თვის განმავლობაში. მისტერიები იძლეოდა შესაძლებლობებს კომიკური იმპროვიზაციებისათვის. იმისათვის, რომ ასობით შემსრულებელი ერთი გეგმისთვის დაექვემდებარებინათ, მისტერიების დამდგმელი რეჟისორი არსებობდა, რომელსაც „თამაშობის ხელმძღვანელი“ ეწოდებოდა. მისტერიის მონაწილენი გაერთიანდნენ და მათ „ძმობა“ ეწოდა. კრიტიკული პათოსის გამო მისტერიებს კრძალავდნენ. მას დევნიდა ეკლესია. მისტერიებს თანდათან დააკლდა ქალაქის მხარდაჭერა, და ბოლოს, მისტერიამ შეწყვიტა არსებობა.

მისტერიალური დრამატურგია იყოფოდა 3 ძირითად ციკლად:

- ძველი აღთქმა;
ახალი აღთქმა;
სამოციქულო.

მისტერიის მკაფიო ნიმუშია არნულ გრებანის¹ „უფლის ვნებათა მისტერია“ (XV ს. შუახანი), რომელშიც მონაწილეობდა 400 პერსონაჟი. ოდნავ მოგვიანებით, ჟან მიშელიც ქმნის მისტერიას სახელწოდებით „ვნებათა მისტერია“. მისტერიების რეპერტუარში არსებობდა საერო თემატიკაც, რომლის ნიმუშია „ორლეანის ალფის მისტერია“. იგი შეიქმნა ორლეანის მისადგომებთან ფრანგების გამარჯვების თემაზე (1429).

ამრიგად, სარწმუნოებრივი საყრდენის მიუხედავად, მისტერია იქცა სახალხო თეატრალურ სანახაობად და ხელი შეუწყო, ერთი მხრივ, სახალხო კომედიის განვითარებას ფარსის სახით, და მეორე მხრივ, ააღორძინა რელიგიური თუ საერო დღესასწაულები. ასევე მისტერიასთან არის დაკავშირებული საკარნავალო სახალხო მსვლელობათა წარმოშობაც (უფრო ზუსტი იქნებოდა თუ ვიტყოდით – სახალხო მსვლელობათა განახლება). სწორედ მისტერია იქცა რელიგიური თეატრის ყველაზე პოპულარულ ჟანრად. ამ ვითარებას განაპირობებდა ისიც, რომ მის შინაარსში ჩართული იყო კომედიურ-ყოფითი ეპიზოდებიც – ინტერმედიები (ლათ. *intermedius* – შუაში მყოფი). ასე იწოდებოდა მცირე ზომის კომიკური სცენა, რომელსაც გაითამაშებდნენ პიესის აქტებს შორის (ზოგჯერ თვით ძირითადი მოქმედების დროსაც). ინტერმედია იშვა, როგორც ერთგვარი გადახვევა რელიგიური თემატიკიდან. მათ ხშირად ფართსაც უწოდებდნენ. ინტერმედიას ხშირად იყენებდნენ „სასკოლო დრამაშიც“.

მისტერიამ ტაძრის შენობიდან ქალაქში გადაინაცვლა და ქალაქური ზემოების შემადგენელ ნაწილად იქცა. მისტერიების ორგანიზება ითავა ქალაქის ხელისუფლებამ (მუნიციპალიტეტმა), სახელოსნო-საამქროებთან ერთად, და მისი ჩატარება დაუკავშირდა ბაზრობის დღეებს. მისტერიების შემსრულებლები, ძირითადად, იყვნენ ქალაქის ხელოსნები. დროთა განმავლო-

¹ არნულ გრებანი (Arnoul Gréban; 1420-1485) – ფრანგი ორგანიზტი, მოღვაწეობდა პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში, ავტორია მისტერიებისა და ვნებანის. რამდენიმე მისტერია მან ძმასთან, სიმონ რიბანთან ერთად დაწერა. ის ცხოვრობდა საფრანგეთსა და იტალიაში. იყო ხელოვნების ოსტატი, თეოლოგიის ბაკალავრი, 1451-1456 წლებში იყო ორგანიზტი პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში, ასევე მსახურობდა მეფე ჩარლზის კარზე და გრაფ მენტანთან, რომლის გარდაცვალების შემდეგ საცხოვრებლად გადავიდა იტალიაში და 1485 წლამდე, ანუ გარდაცვალებამდე პასუხისმგებელი იყო მუსიკალურ ნაწილზე მედიანების კარზე.

ბაში, მისტერიაში შეტანილ იქნა საერო მოტივები, რამაც იგი კიდევ უფრო მიმზიდველი გახადა.

უნდა ითქვას, რომ ინგლისში ტერმინით „მირაკლი“ აღინიშნებოდა მისტერია. ესპანეთში კი მირაკლი ახლოს იდგა აუტოსთან. ეს ჟანრი გამოიყენეს ახალი დროის დიდმა ესპანელმა დრამატურგებმა: ლოპე დე ვეგამ, ტირსო დე მოლინამ, პედრო კალდერონმა. XVII-XVIII სს. მირაკლი კანონიკური სახით შენარჩუნებულ იქნა იეზუიტების (იესოისტების) სასკოლო თეატრებში.

ინტერმედია და ინტერლუდია

აღორძინების ხანაში ინტერმედიას სხვადასხვა ხასიათი ჰქონდა. XVI ს. იტალიაში ინტერმედიას წარმოადგენდნენ ტრაგედიებსა და კომედიებს შორის როგორც გალანტურ-პასტორალურ სცენებს. ინტერმედია ფართოდ იყო გამოყენებული კომედია დელ'არტეშიც.

ინგლისში ინტერმედიას უწოდებდნენ ინტერლუდიას. მას ხშირად იყენებდნენ ტრაგედიებში აქტებს შორის (უილიამ შექსპირის პიესების წარმოდგენის დროსაც).

ესპანეთში ინტერმედია ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელ ჟანრად და დიდ მხატვრულ სიმაღლეებს მიაღწია (ესპანეთში მას ერქვა „პაპოსი“). პაპოსმა განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა XVI-XVII სს.-ში ლოპე დე რუედასა¹ და განსაკუთრებით კი, სერვანტესის² შემოქმედებაში.

ინტერმედია ფართოდ გამოიყენებოდა პორტუგალიაშიც სახელწოდებით ინტერემიში.

ოდნავ მოგვიანებით კი ინტერმედია გავრცელდა მთელ მსოფლიოში სხვადასხვა სახელწოდებით. მან ორგანულად წარმოშვა საერთო თეატრალური ჟანრი – ფარსი. ეს იყო კო-

¹ ლოპე დე რუედა (Lope de Rueda; დაახლ. 1505-1510-1565) – პოპულარული დესპანელი დრამატურგი და მსახიობი. მის პიესებს თამაშობდნენ მთელ ესპანეთში და მათ შორის, ფილიპ II-ის კარზე.

² მიგელ დე სერვანტესი (ესპ. Miguel de Cervantes Saavedra; 1547-1616) – ესპანელი მწერალი. საქვეყნოდ ცნობილი ავტორი თანამედროვე გაგებით პირველი რომანისა „მახვილგონიერი აზნაური დონ კიხოტ ლამანჩელი“.

მედის ნაირსახეობა, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა საერო პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებას.

ავტონომია მოიპოვა ინტერმედიის ინგლისურმა ნაირსახეობამ, სახელწოდებით ინტერლუდიამ (გვიან ლათ. interludium ლათ. inter შორის და Ludus – თამაში). როგორც დრამატული ქმედების სახეობა, იგი ინგლისში ჩამოყალიბდა შუასაუკუნეების ბოლოს და აღორძინების ეპოქის დასაწყისში.

პირველხანად ეს იყო საზეიმო ღონისძიების შუაში ჩართული პატარა სცენური ქმედება. XV ს. დამლევს კი დაიკავა მნიშვნელოვანი ადგილი მთლიანად იმდროინდელი ეპოქის ინგლისურ თეატრალურ ხელოვნებაში.

ზოგიერთ ინტერლუდიაში მოქმედებდნენ ალეგორიული პერსონაჟები (კეთილნი და ბოროტნი), რაც დამახასიათებელი იყო მორალიტესათვის. დროთა განმავლობაში ინტერლუდია სულ უფრო შორდება რელიგიურ-დიდაქტიკურ თემებს და გადაიზრდება ანტიკონტრარტიულ-ფარსულ წარმოდგენაში. ინტერლუდია ერთგვარი ხილია მორალიტესა და ფარსს შორის. ინტერლუდიის საუკეთესო ავტორად გვევლინება ჯ. ჰეივუდი.

ჯონ ჰეივუდი (John Heywood, დაახლოებით 1497-1580) იყო ინგლისელი პოეტი და დრამატურგი. ბიოგრაფიული ცნობები მის შესახებ თითქმის არ შემორჩენილა. მისი ლიტერატურული მოღვაწეობა 1530-1580 წლების ფარგლებში მიმდინარეობდა. ჰეივუდის შემოქმედება მრავალფეროვანი იყო, მაგრამ ძნელია დასაბუთებით თქმა, რომელი ნაწარმოები ეკუთვნოდა მას. ცნობილია, რომ მას ეკუთვნის ანდაზების კრებული სახელწოდებით „Centries of Proverb“, რომელიც ინგლისურენოვანი ანდაზების პირველი კრებულია. ინგლისური დრამის ისტორიაში ჰეივუდს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მის ინტერლუდიებში გმირების ხასიათები ინდივიდუალიზებული იყო. მან ასევე დიდი როლი ითამაშა მორალიტეს განვითარებაში და ყოფითი კომედიის ჩამოყალიბების საქმეში. მის მიერ შექმნილმა ინტერლუდიებმა მოგვიანებით საფუძველი ჩაუყარა ინგლისური დრამის იმ ფორმებს, რომლებიც მიღებული იყო ელიზაბეთურ პერიოდში.

ჯონ ჰეივუდის ინტერლუდიებია: „მონაზვნების მხიარული სცენები, მღვდლისა და მის მეზობელ პრატოს თანხლებით“,

„ოთხი პ“ (კომიკური სცენა მოხეტიალე მგზავრის, გამყიდველის, აფთიაქარის და ვაჭრის მონაწილეობით), „მხიარული სცენა ცოლ-ქმრისა და სოფლის მღვდლის მონაწილეობით“. ამ ნაწარმოებებში სასულიერო პირები კარიკატურულ პერსონაჟებად იყვნენ გამოყვანილები. მაყურებელში განსაკუთრებულ სიცილს იწვევდა მათი სასიყვარულო სცენები.

მორალიტი

XV-XVI სს. დასავლეთ ევროპულ ქვეყნებში წარმოიშვა სარწმუნოებრივი თეატრის კიდევ ერთი სახეობა – მორალიტე (ფრ. Moralite, ლათ. Moralis – ზნეობრივი). ეს იყო დიდაქტიკურ-ალეგორიული დრამა, რომლის ძირითადი მოქმედი პირები იყვნენ სიქველის და ბოროტების მატარებელი სხვადასხვა პერსონაჟები. მათ შორის მიმდინარეობდა გააფთრებული ბრძოლა ადამიანის სულზე ზეგავლენის მოსაპოვებლად. ადრეულ სტადიაზე ის უშუალოდ იყო დაკავშირებული საეკლესიო-რელიგიურ მორალთან. მისტერიისაგან განსხვავებით, წარმართული ტრადიციისაგან შენარჩუნებული ფორმა ხიბლავდა კლერიკალურ ხელისუფლებას. დროთა განმავლობაში რელიგიური სიუჟეტი ადგილს უთმობს ბიურგერულ დიდაქტიკას, XVI ს.-იდან კი მორალიტეში სერიოზულ მორალისტურ სცენებს შორის ინტერმედიების სახით ჩართული კომიკური ეპიზოდები ჩნდება.

მორალიტე რელიგიურ-მორალურ დამრიგებლობით ხასიათს ატარებდა და მოუწოდებდა ზნეობრივი სიწმინდისკენ. კიცხავდა თვითნებობას. მორალიტეს პერსონაჟები ალეგორიული იყო. ალეგორიულ პერსონაჟებს პირობითი ნიშნები ჰქონდათ, რომელთა მიხედვითაც მაყურებელი გამოიცნობდა ამა თუ იმ პერსონაჟის ხასიათს. მაგალითად: სიძუნწე – ოქროთი სავსე ქისას იხუტებდა გულში. სიტკბოებას – ხელში ფორთოხალი ეჭირა. მლიქვნელობას – მელიას კუდი, სარწმუნოებას – ჯვარი, სიყვარულს – გული და ა.შ. კონფლიქტი ვითარდებოდა სიკეთესა და ბოროტებას, სხეულსა და სულს შორის. გონიერი ადამიანები სათნოების გზით მიდიან, უგუნურნი კი ბიწიერების მსხვერპლნი ხდებიან. ამ ძირითად დიდაქტიკურ აზრს სხვადას-

ხვა სახით ამტკიცებდა ყველა მორალიტე. მორალიტე იდგმებოდა ბალაგანის ტიპის პრიმიტიულ სასცენო მოედანზე. მორალიტეს წარმოდგენები მსჯელობათა თავისებური ინსცენირება იყო. მსახიობს კისერზე ჩამოკიდებული ჰქონდა წარწერა, რომელიც პერსონაჟის ხასიათზე მიუთითებდა. ზოგჯერ პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის შეცვლა წარწერის შეცვლით აღინიშნებოდა. მორალიტეში დიდ ყურადღებას აქცევდნენ მსახიობის მეტყველებას.

მორალიტე ქადაგებდა ქრისტიანულ ზნეობას, მაგრამ მასში აღარ იყო ასახული სიუჟეტები ძველი და ახალი აღთქმიდან. ამის გამო იგი, თუმცა არასაკმარისი სიმძაფრით, მაგრამ მაინც, დაკავშირებული იყო ცხოვრებისეულ რეალებთან. მორალიტეს პერსონაჟებს არ გააჩნდათ ინდივიდუალობა, მაგრამ მათი ქცევის მიხედვით ადვილი იყო ალეგორიული ჩანაფიქრის ამოცნობა.

როგორც აღვნიშნეთ, სიძუნწეს ღარიბულად ეცვა და გულში იხუტებდა ოქროთი სავსე ქისას; თავმოშწონეობას ხელში გამუდმებით სარკე ეჭირა და შიგ იყურებოდა; მლიქვნელობა მელიის კუდით ეფერებოდა სახედრის ყურებიან სიბრიყვეს; სიტკბოება დადიოდა ფორთოხლით ხელში (და ა. შ.).

მორალიტეს ძირითად დამახასიათებელ თავისებურებას ალეგორიზმი წარმოადგენდა. სიუჟეტი ადამიანის სულისათვის მებრძოლ კეთილ და ბოროტ ძალებს შორის კონფლიქტზე იყო აგებული. ალეგორიული პერსონაჟები ზებუნებრივ ძალებს, აბსტრაქტულ ცნებებსა და (დრო, ქაოსი, რწმენა, სიგიჟე, ამბოხი, სიყვარული, სიძუნწე, უბედურება, იმედი და სხვ.) ბუნებრივ მოვლენებს, სტიქიებს, ცოდვებსა და ზნეობრივ კატეგორიებს განასახიერებდნენ. მაგ. ფრანგული მორალიტე „კეთილგონიერი და უგუნური“ (1439) მაყურებელს ორი აბსტრაქტიზებული პერსონაჟის ამბავს მოუთხრობდა. მათი გზები გაიყრება, რადგან კეთილგონიერი ზნეობრივ გზას აირჩევს და გონების, რწმენის, მონანიების, აღსარების, მარხვის, ლოცვის მეშვეობით სამოთხეში მოხვდება, უგუნური კი ჯოჯოხეთისკენ მიმავალ მანკიერ გზას გაუდგება (გზად ის ურჩობას, ამბოხს, სიგიჟეს, გარყვნილებას, სიღარიბეს, ძარცვას შეხვდება). XVI ს.-იდან მორალიტეში „ყოფითი პერსონაჟები“ ჩნდებიან – თავშეკავებულო-

ბა, ყაირათიანობა, მეოჯახეობა, რომელნიც მფლანგველობას, ღორმუცელობას, უსაქმურობას და სხვა მანკიერ თვისებებს უპირისპირდებიან. 1507 წელს შექმნილ მორალიტეში „ნადიმთა გაკიცხვა“, ქალბატონები – მსუნაგობა, ტკბილეული, სამოსელი – აპოპლექსიასთან, დამბლასთან და სხვა დაავადებებთან ბრძოლაში იღუპებიან.

მსოფლიო თეატრში ალეგორიის (ბერძნ. Alegoria ქარაგმა) საყოველთაო აღზევებას სწორედ მორალიტემ გაუკაფა გზა. ალეგორიის ხერხს თეატრები მიმართავდნენ (და დღესაც მიმართავენ) იმ შემთხვევაში, როცა სხვადასხვა მიზეზით გაურბოდნენ სათქმელის ღიად გამოხატვას. როლის ინტერპრეტაცია, იერსახის პლასტიკურ-მიმიკური დახასიათება, მიზანსცენირება, სიტყვის ინტონირება, სცენოგრაფია, მუსიკალური თანხლება – ყველაფერი ეს შესაძლებელია იქცეს გადაკვრითი თქმის, ქარაგმული მინიშნების საშუალებად.

ალეგორია იქცა დრამატული თეატრის უმძლავრეს იარაღად და სწორედ ამით აიხსნება ხელისუფალთა მხრიდან თეატრის მიმართ სასტიკი ცენზურის დაწესება (ან კი, სასტიკი დევნა) ყველა დროსა და ყველა ქვეყანაში, მაგრამ სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდა ალეგორიას მორალიტეში. იგი, პირველ ყოვლისა, იყო იდეის სახეობრივი გასაგნება. იდეა კი შეიძლებოდა ყოფილიყო სხვადასხვაგვარი: განყენებული (ზოგადამიანური), კონკრეტული (პოლიტიკური ან სოციალური), დაკავშირებული სანიმუშო, საგულისხმო მოვლენასთან, ხასიათებთან, მითოლოგიურ პერსონაჟებთან, კონკრეტულ ცნობილ პირებთან. ელინისტური თეატრალური აზროვნება აიგივებდა ალეგორიასა და სიმბოლოს, რის გამოც ალეგორიას განყენებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

ალეგორიის საშუალებით შუასაუკუნეების სარწმუნოებრივი თეატრი ასახავდა სამყაროს აბსოლუტურ ფასეულობებს, ხოლო ამავე საშუალებებით მოხეტილ დასები ავლენდნენ თავიანთ კრიტიციზმს სოციალური თუ პოლიტიკური ყოფის მიმართ.

ინტერესთა ბრძოლა მორალიტეში ექვემდებარებოდა წინასწარ გათვლილ დოგმატს და მოკლებული იყო რაიმე მოულოდნელობას, იმპროვიზაციას. კეთილი ყოველთვის ამარცხებდა ბოროტს, ქრისტიანული ზნეობის დარღვევას უცილობლად მოჰყვებოდა სასჯელი, ბოროტი პოულობდა სულ უფრო

და უფრო დახვეწილ ხერხებს ადამიანის საცდუნებლად. მორალიტეს ძირითადი დიდაქტიკური შეგონების მიხედვით, გონიერი ადამიანები მიდიან სიკეთის გზით, ხოლო უგუნურებს ღუპავს საკუთარი ცოდვები.

მორალიტეს ჟანრმა თავისი არსებობა დაიწყო ფრანგული პიესით „კეთილგონიერი და უგუნური“ (1436). დიდი პოპულარობა მოიპოვა მორალიტემ ადამიანის შესახებ, რომელსაც ეწვევა სიკვდილი; იგი ვერ პოულობს მხარდაჭერას ვერც მეგობრების, ვერც ნათესავების, ვერც სიმდიდრის მხრიდან. ბოლოს იგი მიმართავდა მის მიერ ჩადენილ კეთილ საქმეებს და მათ ადამიანი მიჰყავდათ სამოთხეში.

მორალიტეს ჟანრი თვალსაჩინოდ ქადაგებდა იდეებს განყენებული ალევგორიების გამოყენებით, მაგრამ ზოგჯერ მასში თავს იჩენდა სამოქალაქო ან ეროვნული მოტივებიც. ასე, მაგ., ჰოლანდიურმა ბურჟუაზიამ, რომელიც იბრძოდა ესპანური ინტერვენციის წინააღმდეგ (XVI ს.), მორალიტე ნაციონალური დამოუკიდებლობის იდეისთვის გამოიყენა.

აუტო საკრამენტალე

ესპანეთში პოპულარული იყო სარწმუნოებრივი თეატრის უნივერსალური სახეობა აუტო საკრამენტალე (ესპ. Auto – ერთიანი, ლათ. Sakramentalis – წმიდათაწმიდა, სარიტუალო), ერთმოქმედებიანი დრამატული წარმოდგენა ბიბლიის და სახარების სიუჟეტებზე.

აუტო საკრამენტალე, როგორც რელიგიურ-ალევგორიული დრამა, წარმოიშვა ესპანეთსა და პორტუგალიაში, დაახლოებით, XIV საუკუნეში. XVI-XVII საუკუნეებში აუტო-საკრამენტალე გადაიქცა საზეიმო სანახაობად, იმართებოდა ღია ცის ქვეშ საგანგებოდ შექმნილ ფიცარნაგზე და, როგორც წესი, ახლდა მასობრივი პროცესია-მსვლელობანი. დიდაქტიკურ შინაარსთან ერთად, იგი შეიცავდა ფარსის სატირულ ელემენტებს.

აუტო-საკრამენტალეს ტექსტები შექმნეს ალორძინების ეპოქის დიდმა დრამატურგებმა: ლოპე დე ვეგამ (დაახლ. 400-მდე), ტირსო დე მოლინამ, კალდერონმა. აუტო-საკრამენტალე აიკრძალა 1765 წელს.

საერო დრამის ჩამოყალიბება უშუალოდ იყო დაკავშირებული არასული პიუის წევრის, ფრანგი ტრუვერის – ადამ დე ლა ალის სახელთან¹. დრამატურგის შემოქმედება ხალხური ლირიკის ერთ-ერთი პოპულარული ფორმის – პასტურელას პრინციპებით საზრდოობდა, რომელიც სიყვარულსა და ბუნების ძალებს განადიდებდა. ადამ დე ლა ალის მიერ პასტურელას საფუძველზე შექმნილი მუსიკალური კომედია (შუასაუკუნეებისათვის უცხო ჟანრი) „თამაში რობენსა და მარიონზე“, ნეაპოლში, გრაფ რობერტ დ'არტუას კარზე დაახ. 1285 წელს იქნა წარმოდგენილი. მიუხედავად იმისა, რომ პიესა სამეფო კარის დღესასწაულზე შეკრებილი სტუმრების გასართობად იყო განკუთვნილი, ის, იდილიური პასტურელასაგან განსხვავებით, სოციალური კრიტიკის ელემენტებს შეიცავდა. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ადამ დე ლა ალის პირველი პიესაც – „თამაში ფანჩატურში“. საერო დრამატურგიის ეს თვალსაჩინო ნიმუში ყოფითი, სატირული და ფოლკლორულ-ფანტასტიკური ელემენტების საფუძველზეა აგებული და ნათლად ამჟღავნებს ფეოდალურ-რელიგიური იდეოლოგიის საპირისპირო ტენდენციებს, რომელიც გაგრძელება-განვითარებას საერო თეატრის ევოლუციის შემდგომ ეტაპზე – ფარსში ჰპოვებს.

ხალხური და რელიგიური დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი სარიტუალო თამაშობები, საკარნავალო მსვლელობები შუასაუკუნეებში ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. მაგ. გერმანიაში ყველიერის დროს ბიურგერთა სახლებში იმპროვიზებული პანტომიმისკური წარმოდგენები იმართებოდა. ფასტნახტმპილის სახელწოდებით ცნობილი იმპროვიზებული სცენები კომიკური ჟანრის ჩამოყალიბების წინაპირობად იქცა. ფასტნახტმპილების ცნობილი ავტორი იყო ჰანს

¹ ადამ დე ლა ალი (ფრანგ. Adam de la Halle; დ. დაახლ. 1240, არრასი – გ. დაახლ. 1286, ნეაპოლი) – ფრანგი ტრუვერი. თანამედროვეათათვის ცნობილი იყო „არრასელი კუზიანის“ მეტსახელით. შუასაუკუნეების ქალაქის დემოკრატიული სულისკვეთების პოეტია, უამრავი ლექსისა და სიმღერის ავტორი. ჩვენამდე მოაღწია ადამის ორმა კომედიამ – „თამაში ფანჩატურში“ და „თამაში რობენსა და მარიონზე“, რომლებიც შეიძლება კომედიური ოპერის შორეულ პროტოტიპებად ჩაითვალოს.

ზაქსი. მის მიერ შექმნილ პიესებში მკვეთრად გაიზარდა პერსონაჟების რაოდენობა, გაფართოვდა სიუჟეტური დიაპაზონი და გასცდა ყოფითი ანეკდოტის ჩარჩოებს. აღსანიშნავია, რომ ზაქსი იყო არა მარტო დრამატურგი, არამედ საკუთარი პიესების რეჟისორი. ამავე დროს ის XV ს.-ში გერმანიაში ჩამოყალიბებული მეისტერზინგერების – პოეტი-ხელოსნების გაერთიანებების საქმიანობას ხელმძღვანელობდა. გერმანული მეისტერზინგერების წევრების მსგავსად, ჰოლანდიელ რიტორთა მოვალეობაში არა მარტო პოეტური ნაწარმოებების შექმნა და შესრულება, არამედ საერო თეატრალური წარმოდგენების ორგანიზება შედიოდა. XV ს.-ში ჰოლანდიაში რიტორთა უამრავი „კამერა“ (გაერთიანება) არსებობდა, რო-მელიც, პოლიტიკურად ზომიერი და კონსერვატული მეისტერზინგერებისაგან განსხვავებით, რეფორმაციის იდეების პროპაგანდას ეწეოდა და საეკლესიო რიტუალებისა და ინდულგენციების წინააღმდეგ ილაშქრებდა. „კამერების“ საქმიანობა ნიდერლანდებში (ევროპის სხვა ქვეყნებზე უფრო ადრე) აგიტაციურ-პროპაგანდისტული რეპერტუარის შექმნასა და ახალი ჟანრების – მორალიტესა და ფარსის ჩამოყალიბებას განაპირობებდა.

ფარსის, როგორც ლიტერატურულ-თეატრალური ჟანრის, საწყისები ჰისტორიონების წარმოდგენებიდან და საყველიერო თამაშობებიდან მოდის. ჰისტორიონების შემოქმედებამ განსაზღვრა ფარსის თემატური მასალა და დიალოგები. ხოლო საკარნავალო სცენებმა – მისი ქმედითი სათამაშო ბუნება და მასობრივი ხასიათი. საკარნავალო პროცესები ეწყობოდა ყველიერის კვირაში. მასკარადული პროცესიის მსვლელობის დროს ყოველგვარი სატირული სცენები სრულდებოდა.

უძველესი ფარსები გლეხებისა და ბიურგერების ოჯახურ ყოფას ასახავდა. პიესების თემატიკა ჟანრის შემდგომი განვითარების პროცესში მდიდრდებოდა. კარიკატურული პერსონაჟების – ღარიბი გლეხი, მატყუარა ექიმი, გაქნილი ადვოკატი, ბაქია და მშიშარა სერუანტი, ჭორიკანა ან მოლაღატე ცოლი, ხარბი ვაჭარი, გარყვნილი ბერი, მოხერხებული მსახური და სხვ. – მიერ ინსცენირებულ ანეკდოტურ სიტუაციებში დაცინვის მთავარ ობიექტს ფეოდალურ-რელიგიური მორალი წარმოად-

† ჰანს ზაქსი (1494-1576) – გერმანელი პოეტი, მაისტერზინგერი.

გენდა (ასკეტიზმის ცნება, ინდულგენციები, ცხოვრების იდეალიზაცია, რაინდული პოეზია და სხვ.)

ფარსი დამოუკიდებელ თეატრალურ ჟანრად XV ს.-ის II ნახევარში ჩამოყალიბდა. მანამდე მან გაიარა განვითარების ფარული გზა, რომელიც უშუალოდ იყო დაკავშირებული მისტერიულ წარმოდგენებთან, კერძოდ კი სპექტაკლებში ინტერმედიების სახით ჩართულ კომიკურ ყოფით სცენებთან. ასეთი წარმოდგენების გავლენით შეიქმნა „ჩერჩეტა საზოგადოებები“ თავიანთი დღესასწაულებით, რომლებშიც გამარჯვებული იყო საეკლესიო წესები. ეკლესია დევნიდა მათ, მაგრამ ეკლესიიდან განდევნილი პაროდული მასკარადები კიდევ უფრო მეტი წარმატებით განაგრძობდნენ განვითარებას. დაარსდა განსაკუთრებული „ჩერჩეტა (სულელთა) კორპორაციები“, რომლებიც ზუსტად ბაძავდნენ საეკლესიო იერარქიას. კორპორაციის სათავეში იდგნენ რჩეული ჩერჩეტები – მამა და დედა ჩერჩეტი, რომელთაც ჰყავდათ თავიანთი ეპისკოპოსები, ხაზინადრები. ჩერჩეტა (სულელთა) კრებებზე იკითხებოდა ე. წ. „მხიარული ქადაგებანი“, რომლებშიც ქადაგების ტრადიციული ფორმა შევსებული იყო სახუმარო და უწმაწური ლექსებით. საზოგადოებები მთელ ევროპაში გავრცელდა. ისინი წელიწადში სამჯერ მართავდნენ წარმოდგენებს. ხუმარათა ორგანიზაციები, საეკლესიო-პაროდული სცენების გარდა, თხზავდნენ და თამაშობდნენ ყოველგვარ სატირულ ეპიზოდებს. ფარსის სცენები სავსე იყო სახუმარო იმპროვიზაციებით. მსხიობები ქმნიდნენ სახეებს, თუმცა ხასიათები ჯერ კიდევ სქემატური და პრიმიტიული იყო. თამაშში ჭარბობდა გარეგნული შესრულება. სასცენო დინამიკა უმეტესად ცემა-ტყეპასა და სირბილში გამოიხატებოდა. იყო გადამეტებული ჟესტები და ინტონაციები. გრიმს კარეკატურულად იყენებდნენ. მსახიობები სახეს ფქვილით იხატავდნენ. უღვაშებს – ნახშირით, იკეთებდნენ კომიკურ ცხვირსა და წვერებს. ფარსმა დიდი გავლენა იქონია თეატრის განვითარებაზე დასავლეთ ევროპის ყველა ქვეყანაში.

საფრანგეთში კომიკური სპექტაკლების გამართვას XV-XVI სს.-ში ჩამოყალიბებული პროფესიული გაერთიანებები – „სულელთა კორპორაციები“ ხელმძღვანელობდნენ. მათი წევრები პროფესიონალი მასხარას იდენტურ ჭრელ სამოსს ატარებდნენ

(მაგ. შუასაუკუნეების საფრანგეთში ცნობილი კორპორაციის „უდარდელი ბიჭების“ წევრების კოსტიუმს სხეულზე მომდგარი ტრიკო და ზანზალაკებით მორთული ჭრელი მოსასხამი წარმოადგენდა). XVI-VII სს.-ის მიჯნაზე, მონარქიული და საეკლესიო ხელისუფლების დევნის შედეგად, „სულელთა კორპორაციები“ წყვეტს არსებობას.

XVI ს.-ის ჰოლანდიელი და ფლანდრიელი მხატვრების ნამუშევრების თანახმად, ფარსის მოედანი კასრებზე ან ყუთებზე აღმართულ ხის ბაქანს წარმოადგენდა, რომელსაც ერთი მხრიდან ფარდით ან შირმით გამიჯნული კარავი ესაზღვრებოდა. კარვის სივრცეს კულისების ფუნქცია ჰქონდა მინიჭებული, თუმცა სცენაზე მოხვედრა ბაქანში გაჭრილი ლუკისა და მისადგმელი ხის კიბის მეშვეობითაც იყო შესაძლებელი. ფიცრულ ბაქანზე მსახიობებს საჭიროების შემთხვევაში ავეჯი და რეკვიზიტი გამოჰქონდათ. მოედნის მცირე ზომები ფარსის შემსრულებლების ხმაურიან აუდიტორიასთან უშუალო კავშირს განაპირობებდა. იმპროვიზაცია, როგორც მაყურებელთან მსახიობის ცოცხალი კონტაქტის შედეგი, საშემსრულებლო ხელოვნების შემდგომ განვითარებას განაპირობებდა. გრანდიოზული მისტერიალური წარმოდგენებისაგან განსხვავებით. ფარსში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა მსახიობის მიმიკას, ჟესტებს, ინტონაციას.

ფარსი, როგორც წარმართული სარიტუალო თამაშობების, ქრისტიანული კულტის, ანტიკური ჰისტორიონების და მიმების ხელოვნების უცნაური სიმბიოზი, ძველ და ახალ თეატრს შორის დამაკავშირებელ რგოლს წარმოადგენდა, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა დასავლეთ ევროპის თეატრის შემდგომ განვითარებაზე.

შუასაუკუნეების სასცენო ხელოვნების შესახებ არსებული მწირი ინფორმაციის მიუხედავად (დროებითი სასცენო მოედნები ნადგურდებოდა, კოსტიუმები და აქსესუარები სპექტაკლის დასრულებისთანავე იყიდებოდა), მის გამოცდილებას უკვალოდ არ ჩაუვლია. შუასაუკუნეებში ჩამოყალიბებული რელიგიური და საერო თეატრის ძირითადი პრინციპები ტრანსფორმირებული სახით საუკუნეების განმავლობაში განაგრძობდა არსებობას და თეატრალური ხელოვნების განვითარების ცალკეულ ეტაპზე სხვადასხვა ფორმით იჩენდა თავს.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რამდენ პერიოდად იყოფა შუასაუკუნეების თეატრი? დაასახელეთ ისინი.

რა ფაქტორებმა განაპირობეს შუასაუკუნეებში სარწმუნოებრივი თეატრის გაჩენა?

რა პოლიტიკური და სოციალური ფონი უწყობდა ხელს შუასაუკუნეებში თეატრის ახალი ჟანრების წარმოშობას?

რომელი სათეატრო ჟანრები ჩამოყალიბდა და განვითარდა შუასაუკუნეებში? დაახასიათეთ ისინი და აღნიშნეთ, რა პრინციპული განსხვავებაა მათ შორის.

რა თემატიკაზე იქმნება, ძირითადად, შუასაუკუნეების ტექსტები? ისაუბრეთ შუასაუკუნეების თეატრის ფორმაზე.

აღორძინების ეპოქის იტალიური თეატრი

აღორძინების ეპოქა კაცობრიობის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ხანაა. ეპოქა, როდესაც დაიწყო მძლავრი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული მოძრაობა, როდესაც მოხდა ძველი ფეოდალური ფორმაციის რღვევა და ახალი კაპიტალისტური საფუძვლების ჩაყრა. დასუსტდა ეკლესიის დიქტატურა და გაიმარჯვა თავისუფალმა აზროვნებამ. ცვლილებები შეეხო საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს. დაიწყო მეცნიერებისა და ხელოვნების დარგების საფუძვლიანი შესწავლა. ჰუმანისტები სწავლობდნენ ადამიანს, მის ბუნებას, თავისებურებებს, აზროვნების სტილს, ადამიანებს შორის ურთიერთობის ნორმებს. მათ ყველაზე მაღლა დააყენეს ადამიანური ფასეულობები. სწორედ აღორძინების ეპოქის მსოფლმხედველობა ადამიანის ყოველმხრივ განვითარების აუცილებლობას ემყარებოდა.

აღორძინების ეპოქამ მსოფლიო კულტურის, ხელოვნების, ლიტერატურისა და მეცნიერების სფეროში უდიდესი გადატრიალება მოახდინა, შექმნა დაუვიწყარი სახელები და კაცობრიობას დაუტოვა მათი შედეგები. ამ ეპოქის უდიდესი გენიოსები იყვნენ: ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო ბუონაროტი, რაფაელ სანტი, ჯოვანი ბოკაჩო, ლოპე დე ვეგა, მიგელ დე სერვანტესი, უილიამ შექსპირი, ჯორდანო ბრუნო და სხვ.

რენესანსი იყო კაპიტალიზმის ჩასახვისა და განვითარების, მეწარმეთა მიერ მშრომელთა გაუგონარი ექსპლუატაციის ხანა. სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლაში გაიმარჯვა ბურჟუაზიულმა კლასმა – ეკონომიკური ცხოვრების მარეგულირებელმა ძალამ. ძალამ, რომელიც იცავდა საკუთარ ადამიანურ უფლებებს და მოქალაქეობრივ თავისუფლებას.

რენესანსი (ფრანგული სიტყვა – აღორძინება) – ეს ტერმინი პირველად პროფესორმა ჯორჯო ვაზარიმ გამოიყენა, მოგვიანებით კი მთელ ევროპაში გავრცელდა. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოაჩინეს ანტიკური ეპოქის მდიდარი კულ-

ტურული მემკვიდრეობა, რომელიც შთაგონების წყაროდ იქცა. დაიწყო ანტიკურობისადმი მიბაძვა და მასზე დაყრდნობით ახალი კულტურის ჩამოყალიბება. მაგრამ სინამდვილეში რენესანსის ხელოვნებამ სრულიად ახალი, დამოუკიდებელი კულტურა შექმნა, წარმოაჩინა აღორძინების ეპოქის უმთავრესი ღირებულება – რეალური სამყარო, რომლის ეპიცენტრში ახალი ტიპის, თავისუფალი ნების მქონე, ფიზიკურად სრულყოფილი, ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანი დგას, თავისი განუზომელი სულიერი და შემოქმედებითი შესაძლებლობებით.

XIV საუკუნიდან იტალიაში იწყება ფართო საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოძრაობა, რომელიც დასრულდა კარდინალური გადატრიალებით კულტურის ყველა სფეროში. იტალია იყო ყველაზე მოწინავე კაპიტალისტური ქვეყანა, ამიტომაც გახდა რენესანსის სამშობლო, რომელსაც შემდგომში მიბაძეს სხვა ქვეყნებმაც: ინგლისმა, საფრანგეთმა, ესპანეთმა, გერმანიამ. მთავარი განმსაზღვრელი მომენტი, იტალიის სოციალურ-კულტურულ ცხოვრებაში, მისი ადრეული და ძლიერი ეკონომიკური განვითარება იყო. გეოგრაფიული მდებარეობის გამო, ხმელთაშუა ზღვაში სოლივით შეჭრილი ნახევარკუნძული, ქვეყნის ეკონომიკური და პოლიტიკური ასპარეზის ცენტრი ხდება. სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდის მესამე წოდება – ვაჭართა ფენა.

აღმოჩენილ იქნა ახალი მატერიკები, მათკენ სავალი გზები, დაიწყო გემთმშენებლობა, შეიქმნა ფლოტილია, განვითარდა მრეწველობა, ვაჭრობა.

იტალია ევროპის სხვა ქვეყნებზე ადრე შეუდგა სავაჭრო ურთიერთობას აღმოსავლეთის ქვეყნებთან, ვაჭრები კონკურენციას უწევდნენ ერთმანეთს ახალ-ახალი ბაზრების დაპყრობისათვის. ისინი მოგზაურობდნენ ბიზანტიაში, ჩრდილოეთ ამერიკაში, მცირე აზიაში, შავი ზღვის სანაპიროზე და ა. შ. იქ იათად ყიდულობდნენ საქონელს, შემდეგ შემოჰქონდათ ევროპის ბაზრებზე, ჰყიდდნენ ძვირად და დიდი მოგება რჩებოდათ.

ვაჭრობის განვითარებასთან ერთად ვითარდებოდა მეცნიერება და ტექნიკა, მრეწველობა და საბანკო საქმე. კაპიტალისტურ ურთიერთობათა განვითარებამ გავლენა იქონია ბურჟუაზიის პოლიტიკურ მდგომარეობაზე. დროთა განმავლობაში ბურჟუაზია გაარისტოკრატდა. მისი წარმომადგენლები ნელ-

ნელა ხელისუფლების სათავეში წამყვან ადგილებს იკავებდნენ. დღის წესრიგში დადგა სახელმწიფოს ახალი მოწყობის პრობლემა, სახელმწიფოს ახალი მოდელის შექმნა, რომელსაც არეგულირებს ახალი ტიპის ადამიანი. სწორედ იტალიაში მოხდა ინდივიდუალიზმის ჩამოყალიბება. ადამიანმა გააცნობიერა საკუთარი თავისუფლება. დაფიქსირდა ძლიერი, თავისუფალი ნების მქონე ადამიანის სულიერი კონსტიტუცია. ალორძინების ეპოქამ წინ წამოსწია ადამიანის კულტი, საკუთარი ვნებით, გონებით, ნებისყოფით და რაც მთავარია, თავისუფალი ასკეტიზმისაგან.

იტალიაში ალორძინების ეპოქამ რამდენიმე ეტაპი განვლო: ადრეული ალორძინება, რომელშიც თანდათანობით იჩენს თავს ახალი ხელოვნების ნიშნები; მაღალი ალორძინება, რომელმაც კაცობრიობას მისცა ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო ბუონაროტი, რაფაელ სანტი და გვიანი ალორძინება, ეკონომიკისა და ვაჭრობის დაცემამ, კათოლიციზმის ბრძოლამ ჰუმანისტური კულტურის წინააღმდეგ, ღრმა კრიზისი გამოიწვია ხელოვნებაში.

ცნობილია, რომ იტალიაში რენესანსული კულტურა იწყება XIII საუკუნის II ნახევრიდან, ფრიდრიხ II-ის კარზე – ლიტერატურულ წრეებში. ქვეყნის კულტურაში აისახა დემოკრატიული აზროვნება, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარა იტალიური პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენელმა – დანტე ალიგიერმა.

თავის ფილოსოფიურ, პუბლიცისტურ ტრაქტატებში, თუ განსაკუთრებით მის უკვდავ „ღვთაებრივ კომედიაში“, პირველად დაფიქსირდა ახალი ხელოვნების ძირითადი თვისებები – ცხოვრებისადმი რეალისტური მიდგომა და ხალხურობა, რომელმაც შემდგომი განვითარება ჰპოვა იტალიელ ჰუმანისტთა – პეტრარკასა და ბოკაჩოს შემოქმედებაში.

XIV საუკუნის იტალიაში არსებობას განაგრძობდა შუასაუკუნეების საეკლესიო თეატრის ერთ-ერთი სახეობა – ლიტურგიული დრამა. წარმოდგენები ლათინურ ენაზე იმართებოდა, ლათინური ლიტურგიული დრამის გვერდით იტალიაში გავრცელდა ეგრეთ წოდებული ლაუნდები (რელიგიური სახოტბო გალობანი). თავისი შინაარსით მისტიკური ლაუნდები ზოგჯერ სატირული თვისებებითაც კი ხასიათდებოდა. მათი მელოდიე-

ბი ხალხური წყაროებიდან იყო ნასაზრდოები. ლაუდებისთვის იყენებდნენ საკარნავალო, სახუმარო და სატრფიალო სიმღერების მოტივებს. ამ გალობებს ხშირად ცეკვებიც ახლდა.

XV საუკუნეში, ლაუდებისგან დამოუკიდებლად, აღმოცენდა და გავრცელდა ეგრეთ წოდებული „წმინდა წარმოდგენები“ – მისტერიის მაგვარი ჟანრი. მაგრამ ჰუმანისტები შუასაუკუნეების ჟანრებს უარყოფდნენ, რადგან ვერაფერს ღირებულს ვერ ხედავდნენ რელიგიურ თეატრში. დრამაში მათი პირველი ცდა დაკავშირებული იყო მისტერიის ფორმატის გამოყენებასთან, რაც ყველაზე უფრო გავრცელებული თეატრალური ჟანრი იყო XV საუკუნეში. თანდათან თეატრში და დრამატურგიაში იწყება ჰუმანისტების იდეების დამკვიდრება.

იტალიელმა ჰუმანისტებმა პიესის შინაარსად – ყოველდღიური ყოფა მიიჩნიეს, გმირად – ადამიანი, მოქმედების საფუძვლად – ადამიანური ურთიერთობები, მთავარ ღირებულებად თავისუფლების და სამართლიანობის იდეა. ამით რელიგიურმა დრამატურგიამ საბოლოო დარტყმა მიიღო. თანდათანობით რეალისტური დრამის შექმნის შესაძლებლობა გაჩნდა, მაგრამ ჰუმანისტი დრამატურგების დიდი ნაწილი ანტიკურ დრამატურგიას აღიქვამდნენ როგორც დოგმას, რაც ერთგვარად ბოჭავდა ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას, ზღუდავდა მათ შემოქმედებით ფანტაზიას.

რომში ახალ დაარსებული უნივერსიტეტის მასწავლებელთა შორის გამოირჩეოდა პომპონიო ლეტო (1427-1497). მან გადაწყვიტა, ყველა დეტალით აღედგინა ანტიკური რომის თეატრი და თავის მოწაფეებთან ერთად თეატრი საკუთარ სახლში ჩამოაყალიბა, სადაც ორიგინალში ითამაშეს პლავტუსისა და ტერენციუსის პიესები. ლეტოს ამ წამოწყებას ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა და დაიწყო დრამატურგიის განვითარება.

ლათინური ენა ყველასათვის გასაგები არ იყო და ამიტომ ანტიკურ პიესებს თარგმნიდნენ. მითოლოგიურ სიუჟეტებზე აგებული პიესები, ანტიკური რომაული კომედიები დიდ ინტერესს არ იწვევდა ფართო მაყურებელში, რადგან ძალზე შორს იყო თანამედროვე ცხოვრებიდან. ეს პიესები უმთავრესად აინტერესებდათ მხოლოდ სპეციალურად ანტიკურობის შემსწავლელ განათლებულ ადამიანებს.

იტალიური დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი იყო მწიგნობრულ-პედანტური მიბაძვა ძველი ნიმუშებისა. სწორედ ამიტომ იტალიურ კომედიას ეწოდა „სწავლულთა კომედია“.

იტალიური ლიტერატურული დრამა ანტიკური დრამატურგიის გამოცდილებას ემყარებოდა. პლავტუსისა და ტერენციუსის კომედიები განსაზღვრავდნენ იტალიელ დრამატურგთა თემატიკას, მოქმედ პირთა შემადგენლობას, კომპოზიციურ აგებულებას. იტალიელი დრამატურგები თანამედროვე ცხოვრებასაც მიმართავდნენ და ძველი სიუჟეტებისათვის ეძებდნენ ახალ დრამატულ მოტივებს, ახალ ხასიათებს, შეჭქონდათ თანამედროვე ყოფის ელემენტები და სატირული სცენები.

მართალია, ამ პერიოდის იტალიური დრამატურგია სუსტია, მაგრამ ამასთანავე, იგი გვევლინება ახალი დრამის პიონერად, იგი არის შუამავალი ანტიკურსა და ახალ-ევროპულ დრამატურგიას შორის.

იტალიური კომედია ორი მიმართულებით ვითარდებოდა: სატირული, გასართობი ხასიათის და რეალისტური. ეს ორივე ტენდენცია ახლდა ლუდოვიკო არიოსტოს (1474-1533) შემოქმედებას. არიოსტოს ეკუთვნის პიესები: „კოლოფი“, „გრძნეული“, „მაჭანკალი“, „სტუდენტები“. მის პიესებში ბევრი ცეკვა იყო წარმოდგენილი, მოქმედებებს შორის ინტერმედიებს რთავდნენ. პიესის სიუჟეტური ქარგა მეტად დახლართული იყო. მისი კომედიები გამოირჩეოდა, მძაფრი მოქმედებით, ხასიათების სიმკვეთრით, ცოცხალი სამეტყველო ენით. დრამატურგი ნაკლებ ყურადღებას აქცევს გმირების საქციელის ლოგიკას, მათი გრძნობების სიწრფელეს, სამაგიეროდ, ეძებს ყოფით სიტყვებს, სადაც იყენებს თავის საყვარელ ხერხს — მოქმედ პირთა შენაცვლებას. არიოსტოს პიესები სატირული ხასიათისაა. მათში აღინიშნება რეალისტური ტენდენციები, რამაც ბიძგი მისცა იტალიური ნაციონალური კომედიის განვითარებას.

ამ პერიოდის დრამატურგთა შორის გახლდათ ბერნარდო დოვიცი (1470-1520), იგივე კარდინალი ბიბიენა. იგი იყო ჭკვიანი პოლიტიკოსი. მისი კომედია „კალანდრო“ მდიდარი ფეოდალების ფუფუნებით ცხოვრებას ასახავდა, რომელსაც წმინდა გასართობი ხასიათი ჰქონდა და უპირველესად არისტოკრატიული წრის გემოვნებას წარმოაჩენდა.

ნიკოლოზ მაკიაველი (1469-1527) – იყო სახელმწიფო მოღვაწე, მწერალი, ისტორიკოსი, პოლიტიკოსი, ნოველისტი, დრამატურგი. მას ეკუთვნის ცნობილი ტრაქტატი „მმართველი“, რომელშიც ავტორმა დახატა, მისი მოსაზრებით, მმართველის იდეალური სახე, რომელიც განთავისუფლებულია ყოველგვარი მორალური ვალდებულებისაგან. მაკიაველის აზრით, მმართველისათვის ყველაფერი ნებადართულია, თუ იგი სახელმწიფოს ინტერესებისათვის მოქმედებს.

მაკიაველის „მანდრაგორა“ ჰუმანისტური კომედიის ნიმუშია. მიჩნეულია, რომ ეს კომედია არის იმ საზოგადოებისთვის, რომლის ტრაგედია მოთხრობილია ტრაქტატში „მმართველი“. კომედია რეალისტურად ასახავს იმდროინდელ ცხოვრებას. მაკიაველმა უარი თქვა ანტიკურობის მიბაძვაზე და შექმნა ზნე-ჩვეულებათა კომედია, რომელშიც თანამედროვეობისათვის აშკარად გამოხატული მამხილებელი ტენდენციები წარმოჩინდა.

პიესის სიუჟეტური ქარგა სასიყვარულო ისტორიას მოგვითხრობს. ახალგაზრდა კალიმაკოს უყვარს ლუკრეცია, სამართლის დოქტორის, მოხუცი მესერ ნიჩას ცოლი. კალიმაკო, თავის მსახურთან ერთად, მოიფიქრებს ეშმაკურ სვლას, რის შედეგადაც ლუკრეცია მისი ხდება. ნიჩა ოცნებობს შვილზე. კალიმაკომ ეს იცის და ამიტომ ნიჩას მოეველინება ცნობილი ექიმის რანგში და ურჩევს, რომ მისმა ცოლმა მიიღოს მანდრაგორას ძირების ნაყენი, რის შედეგადაც ის დაფეხმძიმდება. ნაყენს კი ერთი საშინო თვისება აქვს: კაცი, რომელსაც ამ წამლის ძირების მიღების შემდეგ ურთიერთობა ექნება ქალთან, მოკვდება. ნიჩას, ბუნებრივია, სიკვდილი არ უნდა, ამიტომ, კვლავ კალიმაკოს რჩევით, გადაწყვეტს, წამლის ძირების მიღების შემდეგ, მისი ცოლის საძინებელში, ქუჩაში მოხეტიალე ნებისმიერი კაცი შეუშვას. ეს მოხეტიალე კაცი კი თავად კალიმაკო იქნება. კალიმაკოს, ლუკრეციას შეცდენაში, ხელს უწყობს ქალის მოძღვარი – ბერი ტიმოთეო. იგი გულუბრყვილო ქალს ურჩევს, ცოდვას არ შეუშინდეს. „ბერები გაქნილი ხალხია“ – ეს ფრაზა კომედიის ერთ-ერთ პერსონაჟს ეკუთვნის და სავსებით დასტურდება ტიმოთეოს მორალით და მოქმედებით. ის ცინიკურად ატყუებს აღსარებაზე მისულ ლუკრეციას, რომელსაც თავის სასარგებლოდ, თაღლითურად განუმარტავს სახარებას, რისთვისაც გასამრჯელოდ ოქროს მიიღებს.

მაკიაველი გვიჩვენებს, რომ ვიდრე ეკლესია განაგებს ადამიანის მორალს, სინდისს, საზოგადოება არ შეიძლება იყოს ჯანსაღი. საეკლესიო მორალს ავტორი უპირისპირებს ბუნებრივ მორალს, რომელიც ლუკრეციასადმი კალიმაკოს ვნებიან გრძნობაში აისახა. ქრისტიანული ასკეტიზმის, ფარისევლობასა და ყიდვა-გაყიდვაზე აგებულ ბურჟუაზიულ საოჯახო ურთიერთობათა წინააღმდეგ მებრძოლ ახალგაზრდა კალიმაკოს, მეტი უფლებები აქვს ახალგაზრდა ლუკრეციას სიყვარულისა, ვიდრე ჩერჩეტ და გონებაჩლუნგ, მდიდარ ნიჩას. ამ პერიოდში პირველად გაისმა თავისუფალი სიყვარულის ჰიმნი, რომელიც ცხოვრების ყველა დაბრკოლებას დასძლევს. სწორედ ამაში მდგომარეობს ამ კომედიის წმინდა რენესანსული საწყისი.

ამ პერიოდის იტალიელი კომედიოგრაფებიდან აღსანიშნავია პიეტრო არეტინო (1492-1556) – მწერალი, დრამატურგი, სატირიკოსი, პუბლიცისტი. სატირებისა და პამფლეტების გამო მას უწოდებდნენ: „მეფეთა მრისხანე მსახვრელი, ღვთაებრივი არეტინო“. მკვლევრები მას ევროპული ჟურნალისტიკის წინამორბედად მიიჩნევდნენ. მისი პიესებიდან აღსანიშნავია „სასახლის კარის ზნე-ჩვეულებათა კომედია“. ამ პიესაში თანამედროვე ყოფა-ცხოვრებაა გამასხარავებული, სადაც ავტორი დასცინის პაპის კარს. ეს პიესა ძალზე სქემატურია. მის კალამს ეკუთვნის „პირმოთნე“, სადაც ავტორმა ამხილა ფარისევლობა. მისი პიესებია: „მჭედელი“, „ფილოსოფოსი“.

ჯორდანო ბრუნო (1548-1600) – ცნობილი იტალიელი მოაზროვნე. იგი იყო ბერი, დომინიკელთა ორდენის წევრი; ასტრონომი, ასტროლოგი, ფილოსოფოსი, პოეტი, პანთეისტი, ეზოთერიკოსი. 1592 წელს მას კათოლიკურმა ეკლესიამ ბრალი დასდო ერეტიკოსობაში. ბრუნო იძულებული გახდა გაქცეულიყო სამშობლოდან. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ბრუნო დაიჭირეს და რვა წელი იჯდა ციხეში. 1600 წელს იგი კოცონზე დაწვეს.

ბრუნომ თავისი ფილოსოფიური შეხედულებები ჩამოაყალიბა შრომებში: „მიზეზის, საწყისისა და ერთიანის შესახებ“, „მონადის, რიცხვისა და ფიგურის შესახებ“, „განუზომელისა და ურიცხვის შესახებ“. თავის შრომებში ბრუნო აყალიბებს მოსაზრებას სამყაროს უსასრულობის შესახებ. იგი აღნიშნავს, რომ

სამყარო ერთგვაროვანი (ერთი და იმავე ელემენტისაგან – ჰაერი, ცეცხლი, მიწა, წყალი, ეთერი) და ერთი საწყისიდან – მონადიდან წარმომდგარი სისტემაა, რომელსაც აქვს ახალ-ახალი ფორმების წარმოქმნის უნარი. მისი სწავლება სივრცესა და დროში უსასრულო სამყაროს შესახებაა. სამყაროები კი მრავალია. იგი ამტკიცებს, რომ ღმერთი და სამყარო ერთია. სამყაროში ღმერთის არსებობა განსაზღვრავს მის სრულყოფილებას. სამყარო მარტივი ელემენტებისაგან – მონადებისგან შედგება. ისინი არც წარმოიქმნებიან და არც ქრებიან, არამედ ერთდებიან და ცალკევდებიან. ეს მეტაფიზიკური, ფსიქოლოგიური და მატერიალური ელემენტებია. სული – განსაკუთრებული მონადაა, ღმერთი კი – მონადათა მონადა.

ჯორდანო ბრუნო თავის კომედიაში „ნეაპოლიტანური ქუჩა“ („შანდალი“) ებრძოდა უმეცრებასა და რელიგიურ ფანატიზმს. კომედია „შანდალი“ ამხელს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში გამეფებულ გარყვნილ ზნე-ჩვეულებებს და გამდიდრების გაუმადლარ წყურვილს.

XVI საუკუნის დასასრულს იტალიაში შეიქმნა მრავალი კომედია, მაგრამ ამ რიცხობრივ ზრდას ხარისხობრივი დაქვეითება ახლდა. „სწავლულთა კომედია“ ბურჟუაზიული წრეების ყოფა-ცხოვრებას ასახავდა, მოქმედება კი განზრახ გართულებულ, დახლართულ ვითარებაში იშლებოდა. დრამატურგები აერთიანებდნენ რამდენიმე ანტიკური პიესის სიუჟეტს. პიესებში ინტრიგის განვითარებას განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა, ხასიათების დამუშავებას კი ნაკლები. პიესის მოქმედი გმირები მოკლებულნი იყვნენ ინდივიდუალურ თვისებებს. კომედიების მთავარი თემა, უმეტესწილად, სატრფიალო იყო, სიუჟეტური ქარგა ბანალური, სადაც ყმაწვილი კაცები იბრძოდნენ შეყვარებულების დასაუფლებლად, რომელთაც იცავდნენ ან ავი მამები, ან სხვა მზრუნველები. შეყვარებულთა შემწე, როგორც წესი, მოხერხებული მსახურები იყვნენ. სიუჟეტის მოულოდნელი შემობრუნება ხშირად გამოცნობასთან იყო დაკავშირებული.

იტალიური კომედიის ნაკლი იმით აიხსნებოდა, რომ დრამატურგიული მოქმედება სასცენო ხელოვნებისაგან იყო მოწყვეტილი, ვინაიდან არ არსებობდა მუდმივი თეატრი. თეატრალუ-

რი კოლექტივები, როგორც წესი, არ დგამდნენ „სწავლულთა კომედიის“ ჟანრის პიესებს. დრამატურგები თავიანთ პიესებს აღიქვამდნენ, როგორც წმინდა ლიტერატურულ ნაწარმოებებს და არ ზრუნავდნენ მათ სცენურობაზე. ეს კომედიები უმთავრესად წასაკითხად იყო საინტერესო. ამ მიზეზის გამო, ეს პიესები ვერ შევიდნენ ევროპული თეატრის რეპერტუარში (მხოლოდ ნიკოლო მაკიაველის „მანდრაგორა“ იდგმებოდა პერიოდულად).

თუ კომედია, ძირითადად, ასახავდა ქალაქის ბურჟუაზიული საზოგადოების ცხოვრებას, ტრაგედია, პირიქით, არისტოკრატიული წრეებისთვის იყო განკუთვნილი. პირველი იტალიური ტრაგედია (1515), რომელიც ჯანჯორნო ტრისინოს ეკუთვნის, მხოლოდ რამდენიმე წლით ჩამორჩა პირველ იტალიურ კომედიას (1548-1550). მისი ტრაგედია „სოფონისბა“ ბერძნული ტრაგედიის მიხედვით იყო აგებული. „სოფონისბას“ სიუჟეტი რომის ისტორიიდან არის აღებული.

XVI საუკუნის ყველა იტალიური ტრაგედია არისტოკრატიული საზოგადოებისათვის ჩვეულ გრძნობებსა და ვნებებს ადიდებდა, მაგრამ დრამატურგიული ღირებულებები ამ ნაწარმოებებს არ გააჩნდა, შესაბამისად, სცენაზე მათი განხორციელება არ მომხდარა.

იტალიის სცენა დაიპყრო „საშინელებათა ტრაგედიამ“, რომელიც უფრო ახლოს იყო სენეკას დრამატურგიასთან, ვიდრე ბერძენ ტრაგიკოსთა შემოქმედებასთან. „საშინელებათა ტრაგედიის“ პირველი ნიმუშები იყო სპერონე სპერონის „კანაკა“ და ჯირალდი ჩინტიოს „ორბეკა“. „საშინელებათა ტრაგედია“ იმით განსხვავდებოდა ტრაგედიისაგან, რომ მათში იყო სისხლიანი სცენები. აქ მოთხრობილი იყო ადამიანის ბოროტებაზე, ბედის ცვალებადობაზე, ბედნიერების წარმავლობაზე, ფუფუნების და დიდების არარაობაზე. დრამატურგია მაყურებელს უქადაგებდა ბედისადმი მორჩილებას. ერთადერთი ტრაგედია, რომელიც თავისუფლებისა და მოქალაქეობის სულისკვეთებით იყო გამსჭვალული, იყო არეტინოს ტრაგედია „ჰორაციები“ (ტიტუს ლივიუსის მიხედვით: ჰორაციუსების და კურიატების ბრძოლაზე).

ჯირალდი ჩინტიოს „ორბეკა“ „საშინელებათა ტრაგედიის“ ტიპური ნიმუში იყო. ტრაგედიის მთავარი გმირი, სპარსეთის

მეფის ასული – ორბეკა, ფარულად იქორწინებს თავის შეყვარებულზე, სომხეთის პრინცზე – ორონტეზე. მისგან ეყოლება ორი შვილი. მამა კი ორბეკას აიძულებს მისთხოვდეს პართელთა მეფეს. ორბეკას საიდუმლო გამჟღავნდება, მამა ქორწილის დროს ლანგარზე მოართმევს ორბეკას მისი შვილის და ქმრის მოკვეთილ თავებს და ხელებს. ორბეკა შურს იძიებს, კლავს ჯერ მამას და იკლავს თავს. „საშინელებათა ტრაგედია“ შიშის ძრწოლა უნდა გამოეწვია მაყურებელში.

XVI საუკუნის II ნახევარში იტალიაში მესამე ლიტერატურული ჟანრი – პასტორალი ხდება, რომელიც გაცილებით უფრო პოპულარულია, ვიდრე კომედია და ტრაგედია. ეს ჟანრი ცხოვრებას შორდებოდა და შელამაზებულ, გაიდევალეზულ სამყაროს ქმნიდა. პირველი პასტორალები იყო: ჯირალდი ჩინტიოს „ეგლე“, ტორკვატო ტასოს „გათავისუფლებული იერუსალიმი“.

თეატრალური შენობა

ტრაგედიის, კომედიის და პასტორალური დრამის განვითარებამ სპეციალური თეატრალური შენობის არსებობის წინაპირობა შექმნა. ანტიკური თეატრალური შენობა-ნაგებობის შესწავლის ნიადაგზე, იტალიაში შეიქმნა დახურული თეატრალური შენობის ახალი სახეობა.

რომაელმა არქიტექტორმა ვიტრუვიმ ქალაქ ფერარში ააგო თეატრალური შენობა, რომელიც დაიწვა. შენობას ჰქონდა პროსცენიუმი და უკანა სცენა. მსახიობები მხოლოდ პროსცენიუმზე თამაშობდნენ. მოგვიანებით არქიტექტორმა სერლიომ მოხაზა დეკორაციების სამი ტიპი.

I ტრაგედიისათვის – დიდგვაროვან ფეოდალთა ქვის შენობა-ნაგებობები.

II კომედიისათვის – მდაბიოთა ყოფა და მათი საცხოვრებელი სახლები.

III პასტორალისათვის – ტყის პეიზაჟები, ტყის ქოხებით.

იტალიელ არქიტექტორებს სცენა და მაყურებელთა დარბაზი წარმოდგენილი ჰქონდათ, როგორც ჰარმონიული მთლიანობა. ეს პრინციპი განახორციელა ცნობილმა იტალიელმა არქიტექტორმა ანდრეა პალადიომ. მან არქიტექტორ სერლიოს კონ-

ცეფცია — დარბაზის და სცენის ერთიანობა უფრო მეტად სრულყო. მანვე საფუძველი ჩაუყარა ოლიმპიური თეატრის მშენებლობას, რომელიც დაასრულეს მისმა შვილმა და მოწაფემ მისი გარდაცვალების შემდეგ. ამ თეატრში მაყურებელთა დარბაზი წარმოადგენდა ნახევრად ოვალურ ამფითეატრს ცამეტი საფეხურიით. ქვედა საფეხური სცენაზე მაღალი იყო. ამფითეატრის ზედა ნაწილს აგვირგვინებდა დიდებული კოლონა, რომელსაც ქანდაკებით შემკული მოაჯირები მიუყვებოდა. მაყურებელთა დარბაზი პროსცენიუმისგან გამოყოფილი იყო მომრგვალო ფორმის ორქესტრით. პროსცენიუმის ორივე მხარეს კარები, ხოლო მათ თავზე ლოჟები იყო განთავსებული. პროსცენიუმის უკანა ნაწილი კოლონებით შემკულ ორიარუსიან კედელს წარმოადგენდა. კოლონებს შორის ანტიკური გმირებისა და ღმერთების ქანდაკებები იყო განლაგებული. მეორე იარუსის ზედა ნაწილი მითოლოგიური სცენების ამსახველი ბარელიეფებით გვირგვინდებოდა. პროსცენიუმის კედელს სამი კარი ჰქონდა. კარებში მოჩანდა დეკორაცია, ქუჩის პერსპექტივით. ოლიმპიურ თეატრში დეკორაცია არ იცვლებოდა, რადგან ის მხოლოდ ტრაგედიების დადგმისთვის იყო განკუთვნილი. თეატრი გაიხსნა 1585 წელს სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ დადგმით. ეს იყო ხელოვნების ნამდვილი დღესასწაული.

მოგვიანებით, ოლიმპიური თეატრის მიბაძვით, ქალაქ პარმაში აშენდა ჰერცოგის კარის თეატრი (1618-1619). მისი მშენებელი იყო პალადიოს მოწაფე, ჯოვანი — ბატისტა — ალეოტი (1546-1636). იგი ბევრად დაშორდა სერლიოსსა და პალადიოს კლასიკურ ნორმებს. ჰერცოგ ფარნეზეს თეატრში მაყურებელთა დარბაზი წაგრძელებული ფორმის იყო, ნალის ფორმის ამფითეატრი ორჯერ ალემატებოდა ადრე აშენებული თეატრების ზომებს. ალეოტის აგებული თეატრი დიდგვაროვანი ჰერცოგის — ფარნეზეს საკუთრება იყო. ამ ნაგებობაში სცენის პერსპექტივის გადაწყვეტის ახალი ტენდენცია გამოიკვეთა. თანდათანობით გაჩნდა სცენის მოხატულობაც. მაგალითად, ხის ჩარჩოებზე ტილოთი გადაჭიმული ტერალიები (სატრიალებელი სამწახნაგოვანი მოხატული პრიზმები). ტერალიების მონაცვლეობა დეკორაციების სწრაფი ცვლის საშუალებას იძლეოდა და ქმნიდა პერსპექტივის შეგრძნებას. მოგვიანებით, ტერალიების ნაცვ-

ლად, გაჩნდა კულისები და დეკორაცია უფრო მრავალფეროვანი გახდა.

მოგვიანებით, ახალი ტიპის მრავალღარუსიანი თეატრის შენობის აგების იდეა გაჩნდა, რომელიც განხორციელდა ვენეციაში – 1637 წელს (სან კასიონის თეატრი). მალე მომრავლდა ამ ტიპის თეატრალური შენობები, ვენეცია კი გახდა თეატრის ორი ძირითადი სახის – ოპერისა და კომედია დელ'არტეს განვითარების, ასევე სასახლის კარის თეატრების ცენტრი.

კომედია დელ'არტი

მიუხედავად ამ მიღწევებისა, იტალიაში XVI საუკუნის II ნახევრამდე, პროფესიული თეატრი არ არსებობდა. დემოკრატიული მაყურებლისგან განრიდება აფერხებდა პროფესიული სასცენო ხელოვნების განვითარებას. XIII საუკუნიდან გაჩნდნენ ჰისტრიონ – ჟონგლიორები, თანდათანობით კარნავალის მონაწილეთაგან და ბუფონთა წრიდან დაიწყო თეატრალური კოლექტივების შექმნა. დაფუძნდა სცენისმოყვარეთა ამხანაგობები. სწორედ მათგან წამოვიდნენ ნახევრადპროფესიონალურ მოხეტიალე მსახიობთა პატარა ჯგუფები. ისინი მაყურებელთა ყველა ფენისათვის მართავდნენ წარმოდგენებს, მათ შორის, პატრიციების სახლებშიც. ასეთი ჯგუფები მთელ იტალიაში არსებობდნენ. მათ შორის გამოირჩეოდა ანჯელო ბეოლკოს დასი. მისი ძიებები მიმართული იყო ცოცხალი ხალხური თეატრის შექმნისკენ, მაგრამ მან ვერ განახორციელა ეს იდეა.

მოგვიანებით, პადუაში შეიქმნა ახალი დასი. მომრავლდა მოხეტიალე მსახიობთა ქუჩის დასები, მათში ქალებიც მონაწილეობდნენ. ამ წარმოდგენებში ჭარბობდა ფარსული სანახაობები, კარნავალური ელემენტები. მსახიობები ხშირად იყენებდნენ ნიღბებს, ფერადოვან კოსტიუმებს. წარმოდგენები უპირატესად გასართობი ხასიათის იყო. ღია ცის ქვეშ გამართულმა წარმოდგენებმა თანდათანობით გადაინაცვლა შენობაში. პატრიციების სახლებში, ძირითადად, პლავტისა და ტერენციუსის კომედიები იდგმებოდა.

პროფესიულმა თეატრებმა თანდათან ხელი აიღეს ფარსულ რეპერტუარზე და თავად მსახიობთა ძალებით, სცენარების შექ-

მნაზე გადავიდნენ. ამგვარად აღმოცენდა ალორძინების ხანის მთავარი თეატრალური სახეობა — ნიღბების იმპროვიზაციული თეატრი „კომედია დელ'არტე“. „კომედია“, ამ შემთხვევაში, ჟანრს არ ნიშნავს, არამედ ნიშნავს „თეატრს“, ხოლო სიტყვა არტე — „პროფესიას“. ე. ი. „პროფესიული თეატრი“. მოგვიანებით, კომედია დელ'არტე მიიღებს „ნიღაბთა თეატრის“ სახელწოდებას და იტალიური თეატრალური ხელოვნების უმაღლეს მიღწევად იქნება მიჩნეული.

კომედია დელ'არტე იყო ნიღბების იმპროვიზაციული თეატრის უნიკალური სახეობა. მსახიობები მაყურებლის თვალწინ იმპროვიზირებდნენ. მათი იმპროვიზაცია წინასწარ გაწერილ მოკლე სქემას ეყრდნობოდა. თეატრის ამ სახეობამ საგრძნობლად სრულყო სამსახიობო ხელოვნების პროფესიული დონე. კომედია დელ'არტეში რეალიზმი და სატირა ხალხურ ფარსთან იყო შეზავებული, ხოლო მოქმედ გმირთა მუდმივი შემადგენლობა — ნიღბები, კარნავალების მონაწილე პოპულარული პერსონაჟებისგან იყო ნასაზრდოები.

ამდენად, კომედია დელ'არტეს ფესვები დაკავშირებული იყო ხალხურ სანახაობასთან, ფარსულ წარმოდგენებთან და კარნავალურ დღესასწაულებთან. თეატრის ეს სახეობა აღმოცენდა ხალხური სანახაობიდან და შემდეგ გადაიზარდა პროფესიონალურ თეატრში. თავისი გამორჩეული თვითმყოფადობით, კომედია დელ'არტე ეფუძნებოდა საკუთარ კანონებს, საკუთარ ხელწერას, ამასთანავე, აგრძელებდა ძველრომაული ატელანების ხელოვნებას.

კომედია დელ'არტეში რეპერტუარს ქმნიდნენ მსახიობები, ისინი ხან თავად თხზავდნენ წარმოდგენებში გასათამაშებელ ამბავს, მოქმედ პირთა სალაპარაკო ტექსტს, ხან უკვე დაწერილი კომედიების სიუჟეტებს სცენარებად გადააკეთებდნენ ხოლმე. ამგვარად, სანახაობას საფუძვლად ედო სიუჟეტი — სცენარი — სქემა ანუ თავისებური ლიტერატურული პირველწყარო, ერთგვარი ჩარჩო, რომელიც მოქმედ პირთა ცხოვრების ძირითად ხაზებს მოიცავდა. სწორედ ამ სქემაზე დაყრდნობით, ტექსტისა და შესტიკულაციის სრული იმპროვიზაციით მსახიობები ქმნიდნენ სცენურ სახეებს. ეს ტრადიცია ფარსული თეატრიდან მოსდევდათ. სცენარები თანდათან ივსებოდა მსახიობთა იმპრო-

გიზაგიის საფუძველზე დაბადებული ცოცხალი სიტყვების მასა-
ლით. კომედია დელ'არტეს მკვლევარი, მსახიობი, რეჟისორი —
კ. მიკლაშევსკი მიუთითებდა ლიტერატურული პირველწყაროს
დამახასიათებელ თვისებაზე, კერძოდ, აღნიშნავდა, რომ პიე-
სა-სცენარს ერთიანი ავტორი არ ჰყავდა. ათეულობით მსახიო-
ბი, რამდენიმე საათის განმავლობაში, მაყურებელთა თვალწინ
ჩახლართულ სიუჟეტს გაითამაშებდა და თუმცა იმპროვიზაციის
გარკვეული წილი ყოველი სპექტაკლის თანმდევი იყო, მაინც
სანახაობა წინასწარ მოფიქრებულ და დასწავლილ სცენარს
ეფუძნებოდა.

სცენარების მიხედვით შექმნილ წარმოდგენებში მთავარი
იყო იმპროვიზაციით გათამაშებული სიუჟეტი, ამიტომ მსახი-
ობებისათვის ფსიქოლოგიური ხასიათების შექმნა შეუძლებე-
ლი იყო. სიუჟეტის ლიტერატურულ ჩარჩოში მოქცეული იყო
მსახიობთა საშემსრულებლო ხელოვნებაც. მსახიობები მუდ-
მივ შემოქმედებით პროცესში იმყოფებოდნენ, მათ სულ უნდა
ემზირათ და ყურადღებით ესმინათ პარტნიორისათვის, რათა
ზუსტად ეპასუხათ რეპლიკასა თუ ქმედებაზე. სწორედ იმპრო-
ვიზაცია გახდა კომედია დელ'არტეს მთავარი განმსაზღვრელი
თვისება.

კომედია დელ'არტე მასობრივი ხასიათის, მაყურებლისათ-
ვის ყველაზე საყვარელი სანახაობა იყო, სადაც სცენაზე შექმ-
ნილი სიტუაციების გამო სუფევდა საყოველთაო მხიარულება,
სიცილი, ხარხარი, მაგრამ, ამასთანავე, ამ წარმოდგენებში,
თითქმის ყოველთვის, იგრძნობოდა ჯანსაღი მორალი, რაც
განსაზღვრავდა მის არა მხოლოდ გასართობ ხასიათს, არამედ
აღმზრდელობით ფუნქციასაც. თანდათანობით კომედია დელ-
'არტემ შეიძინა მწვავე, სოციალური ხასიათი და მისი სცენა ერ-
თგვარ ტრიბუნად იქცა, რადგან ასახავდა დროის სულისკვე-
თებას, ცხოვრებისეულ, საჭირობოროტო პრობლემებს. კომედია
დელ'არტეს მთავარი დევიზი იყო, „გაერთო და სარგებლობა“
მოეტანა მაყურებლისათვის.

კომედია დელ'არტე ინტერაქტიულ ელემენტს მოიცავდა.
სპექტაკლის მსვლელობის დროს მსახიობები პირდაპირ კონ-
ტაქტს ამყარებდნენ მაყურებელთა დარბაზთან. ისინი ხშირად
მიმართავდნენ დამსწრე საზოგადოებას, რასაც მეტი მხიარუ-

ლება და სიხალისე შემოჰქონდა. თავშესაქცევი და კომიკური ატმოსფეროს გაზრდის მიზნით, მსახიობები ზოგჯერ აკრიტიკებდნენ საკუთარ თავს, ან საჭირობოროტო თემებს ეხებოდნენ, მაგრამ, ამასთანავე, მაყურებელს შეახსენებდნენ, რომ ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, მხოლოდ თამაშია და სხვა არაფერი. სპექტაკლის მსვლელობის დროს, მაყურებელთან ინტერაქტიული ურთიერთობა, კომედია დელ'არტეს მსახიობების მხრიდან, მოულოდნელი სვლებით იყო აღსავსე, რაც დიდ ეფექტს ახდენდა და მაყურებელს ემოციურად განაწყობდა.

როგორც ითქვა, კომედია დელ'არტე იყო ნიღბების თეატრი. ეს ნიღბები კარნავალური სანახაობიდან მოვიდა. ისინი ასახავდნენ ხალხურ იუმორს, დასცინოდნენ წარჩინებულებს, მდიდრებს. ნიღაბი ორი მნიშვნელობით მოიაზრებოდა. 1. როგორც სახის საფარი, ჩვეულებრივ ის მუყაოსგან, ხან მუშამბისგან კეთდებოდა. ნიღაბი ხან მთლიანად, ხან ნაწილობრივ ფარავდა სახეს. ხშირად მსახიობები სახეს ფქვილით ან ნახშირით იხატავდნენ, იწებებდნენ ცხვირს, ხმარობდნენ დიდ სათვალეს; 2. ნიღბის მეორე მნიშვნელობა ის იყო, რომ მსახიობები ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი ხასიათით, თვისებებით, უცვლელი სახით და დიალექტით მოსაუბრე, გარკვეულ სოციალურ ტიპს წარმოადგენდნენ. ისინი მთელი ცხოვრება ერთ როლს ასრულებდნენ და ტრადიციულად ქცეულ ნიღაბს არ იშორებდნენ მთელი თავისი სცენური სიცოცხლის მანძილზე. წარმოდგენის სიუჟეტი შეიძლება ყოველდღე შეცვლილიყო, მაგრამ პერსონაჟთა შემადგენლობა არა. თუ დასში არ იყო რომელიმე ნიღბის შემსრულებელი, ამ ნიღბებს სცენარიდან იღებდნენ. მსახიობის როლი გამუდმებით სახეცვლილებას განიცდიდა. ყოველჯერზე ერთი და იმავე სპექტაკლის მსვლელობისას, მსახიობი სულ სხვადასხვაგვარად თამაშობდა თავის როლს. ფაქტობრივად, ყოველი წარმოდგენის დროს როლი ვითარდებოდა. მსახიობები მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ერთსა და იმავე პერსონაჟს განასახიერებდნენ და იმპროვიზაციის მეშვეობით ვირტუოზულად ხვეწდნენ მას. მსახიობის ამოცანა იმაში მდგომარეობდა, რომ იმპროვიზაციის საშუალებით მკაფიოდ, ხატოვნად წარმოეჩინა თავისი ნიღბის ხასიათი, შეექმნა პერსონაჟის მხატვრული სახე. კ. მიკლაშევსკი აღნიშნავდა,

რომ გროტესკი და ბუფონადა, სხეულის პლასტიკური გამომსახველობა, აკრობატული ელემენტები და ჟესტი მსახიობის ძირითადი საყრდენი იყო, რომელსაც ემყარებოდა იტალიელი კომედიანტების ხელოვნება.

კომედია დელ'არტეს პერსონაჟებს, ნიღბების გარდა, მათთვის დამახასიათებელი ფერადოვანი კოსტიუმები ჰქონდათ, რომელიც წარმოადგენდა ნიღბის არსის განმსაზღვრელ დეტალს. მსახიობებისთვის მთავარი სოციალური სატირა იყო. ნიღბების კავშირი ცხოვრებასთან ცხადყოფდა, რომ კომედია მიისწრაფოდა ცხოვრების რეალისტური ასახვისკენ. ყოველი ნიღაბი შესაბამის დიალექტზე მეტყველებდა. კარნავალური სანახაობის დინამიკურობა გადატანილი იყო სპექტაკლში და მის რიტმს განსაზღვრა.

დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა კომედია დელ'არტეს ნიღბების ორი ჯგუფი: ჩრდილოეთის – ვენეციური და სამხრეთის – ნეაპოლიტანური. ვენეციურ ჯგუფში შედიოდნენ: პანტალონე, სკარამუჩა, ტარტალია. ვენეციურში ჭარბობდა სატირული, ნეაპოლიტანურში კი – ბუფონადური ელემენტები.

კომედია დელ'არტეს ნიღბების რაოდენობა 100-ს აღემატებოდა. მათი დიდი უმეტესობა წარმოადგენდა რამდენიმე ძირითადი ნიღბის სახეცვლილებას.

კომედია დელ'არტეს ყველა ნიღაბი შეიძლება დაიყოს სამ ჯგუფად:

- I – მსახურთა ხალხურ-კომედიური ნიღბები ოპტიმისტური პათოსის, სატირული და მოქმედების განმსაზღვრელი: I და II ძანი, სერვეტა (მოახლე ქალი), ბრიგელა და არლეკინი.
- II – ბატონთა სატირულ-მამხილებელი ნიღბები, რომლებიც მოქმედების ბუფონურ საფუძველს წარმოადგენდა. ამ ჯგუფებში შედიოდა: პანტალონე, ექიმი, კაპიტანი, ტარტალია და ა. შ.
- III – შეყვარებულთა ლირიკული, რომანტიკული ნიღბები, რომლებსაც რენესანსული მსოფლმხედველობის ჯანსაღი თვისებები ახასიათებდა. აქ იყვნენ შეყვარებულები, რომელთა შორის ურთიერთობის განვითარება წარმოადგენდა სიუჟეტურ ინტრიგას; მოხუცები, რომლებიც ხელს უშლიდნენ ახალგაზრდებს და ძანები, ანუ მსახურები, რომელთა ინტ-

რიგას მოქმედების განვითარება კეთილ დასასრულემდე უნდა მიეყვანა.

შეყვარებულები ნილბებს არ ატარებდნენ, ეცვათ თანამედროვე მოდური ტანსაცმელი. ისინი მდიდრებთან და წარჩინებულებთან ბრძოლაში ყოველთვის გამარჯვებულები რჩებოდნენ. ახალგაზრდა შეყვარებულთა წყვილი გამოირჩეოდა დახვეწილი მანერებით და პოეტურობით, საუბრობდნენ ლიტერატურული ენით, უკრავდნენ სხვადასხვა ინსტრუმენტზე და მღეროდნენ.

კომედია დელ'არტეს ნილბები მკვეთრად დამახასიათებელი ნიშნებით გამოირჩეოდნენ:

ბრიგელა – ჭკვიანი მსახური, მოხერხებული, საკუთარი კეთილდღეობის მიზნის მისაღწევად უკან არაფერზე იხევდა. იგი წარმოშობით სოფლიდან იყო, მაგრამ ქალაქს კარგად აულო ალლო და ამიტომ მისი გაცურება შეუძლებელი იყო.

არლეკინი – ბრიგელასაგან განსხვავებით, პროვინციული უბრალოება და გულუბრყვილობა ახასიათებდა. არც ის ეპუებოდა წინააღმდეგობებს.

პულჩინელა – უფრო სარკასტული, ვიდრე სხვა მსახურები. პულჩინელა სახეზე შავ ნილაბს ატარებდა, რომელიც სანახევროდ უფარავდა მას. პულჩინელას დიდი, მოკაუჭებული ფორმის ცხვირი ჰქონდა და დუდღუნით ლაპარაკობდა.

პანტალონე – ვენეციელი ვაჭარი, მდიდარი, ამპარტავანი, თავის თავზე დიდი წარმოდგენის მქონე, ახალგაზრდა ქალების მოყვარული, ძალიან ვნებიანი, რომელიც მოსამსახურე გოგონას ეარშიყებოდა. მაგრამ ძუნწი, უიღბლო. მას წითელი ფერის ქურთუკი ეცვა და ჭაღარა, სოლისებური ფორმის წვერს ატარებდა. პანტალონე თავს მნიშვნელოვან პიროვნებად ასაღებდა, მაგრამ გამუდმებით ხათაბალაში ეხვეოდა. ის ჩერჩეტი და ავხორცი იყო, რომელსაც ბევრი ფული ჰქონდა.

ექიმი („დოქტორი“) – განათლებული ადამიანი, უნივერსიტეტის პროფესორი, რომელიც თავს იწონებდა და ხშირად მოიხმარდა ლათინურ სიტყვებს, გამოთქმებს, მაგრამ უმოწყალოდ ამახინჯებდა მათ. ის დიდ პატივს სცემდა თავის თავს და გამორჩეულად ქედმაღალი იყო. მას სწავლულის შავი ფერის მანტია ეცვა, შავი ქურთუკი, შავი შარვალი, შავი ქუდი, დიდი აზნექი-

ლი ფარფლებით. ამ შავ ფონზე გამოირჩეოდა თეთრი საყელო, თეთრი სამაჯები და ქამარში გარტობილი თეთრი ცხვირსახოცი, შავი ნილაბი კი მხოლოდ შუბლსა და ცხვირს უფარავდა. ლოყები წითელი ფერის ჰქონდა, რაც მიანიშნებდა, რომ ექიმი ღვინით იყო შეხურებული. იგი პანტალონეს მოსამსახურე გონას ეარშიყებოდა.

კაპიტანი – ის კომიკურად ყვებოდა თავის საგმირო საქმეების შესახებ. იგი განდიდების მანიით იყო შეპყრობილი, მაგრამ სინამდვილეში საბრალო ლაჩარი, მატყუარა და გლახაკი იყო. კაპიტანი თავქუდმოგლეჯილი გარბოდა, როცა საფრთხე ემუქრებოდა. მას ეცვა გროტესკულად ხაზგასმული თანამედროვე სამხედრო კოსტიუმი, ატარებდა ქარქაშში ჩადებულ გრძელ დაშნას, რომლის ამოღება შეუძლებელი იყო.

ტარტალია – ნოტარიუსის, მოსამართლის, პოლიციელის ან სხვა უფლებით მოსილი პირის ამსახველი ნილაბია. ის დარბაისლური იერით, ვეებერთელა სათვალეს ატარებდა და ენას უკიდებდა. ენის მოკიდებით ყველასათვის უწმაწური ხასიათის გამონათქვამებს ქმნიდა, რომლის გამოც მას ხშირად სცემდნენ.

ამ პერსონაჟების მსგავსი კლასიფიკაცია მიგვანიშნებდა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო კომედია დელ'არტეს მსახიობების საშემსრულებლო ოსტატობა, მათი ნიჭი და მომზადება. ამ ჩამონათვალში იკვეთება მხატვრული სახის შექმნის ტრადიცია, შესაბამისი კოსტიუმებით, ტექნიკით, გმირისთვის დამახასიათებელი შესტიკულაციით, გამომსახველობითი საშუალებებით. დასის შემადგენლობაში, მსახიობებთან ერთად, შედიოდნენ ჟონგლიორები, აკრობატები და, რაც მთავარია, დასის ხელმძღვანელი, დასის მთავარი მსახიობი – კაპოკომიკო, რომელიც ანაწილებდა როლებს, სრულყოფდა სიუჟეტებს და იღებდა მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებებს. ის რეჟისორის ფუნქციას ასრულებდა. სწორედ კომედია დელ'არტეს სახელს უკავშირდება რეჟისორის, როგორც პროფესიის განვითარება.

კომედია დელ'არტემ საფუძველი ჩაუყარა ამპლუას (ფრანგული სიტყვა Employ – ნიშნავს მისადაგებას, როლების შესატყვისობას მსახიობის სცენურ მონაცემებთან) სისტემას. სწორედ კომედია დელ'არტეს ნილებებში (პანტალონე, დოქტორი, არლე-

კინი, სმერალდინა და ა.შ.) გამოვლინდა ამპლუას როლი და მნიშვნელობა, სწორედ ამპლუამ ხელი შეუწყო სამსახიობო ხელოვნების სრულყოფას.

კომედია დელ'არტეს რეპერტუარი აგებული იყო კომედიებზე, თუმცა ზოგჯერ იმპროვიზაციულად თამაშდებოდა ტრაგიკული და პასტორალური ჟანრის წარმოდგენებიც. სცენიდან ისმოდა ხალხური დიალექტები, სიმღერები, სრულდებოდა ხალხური ცეკვები, თამაშდებოდა ცალკეული ბუფონური სცენები – ლაცები (იტალიური *Lazzo* – ხუმრობა), რომლებშიც ჩვეულებრივ მონაწილეობდნენ ძანები (მსახურები). ისინი სპექტაკლში გათამაშებულ სიუჟეტთან დაკავშირებული არ იყვნენ, თამამი ჩანართებითა და რეპრიზებით (რეპრიზა – მუსიკალური პიესის რომელიმე ნაწილის გამეორება) მხოლოდ მაყურებლის გამხიარულებას ისახავდნენ მიზნად.

კომედია დელ'არტეს მსახიობები ვირტუოზულად ფლობდნენ კოლექტიური იმპროვიზაციის ხელოვნებას, რამაც ხელი შეუწყო სცენაზე ანსამბლურობის პრინციპის დამკვიდრებას, სპექტაკლის სტილურ მთლიანობას, ატმოსფეროს შეგრძნებას, სასცენო ნაწარმოების ჩანაფიქრის სრულად გადმოცემას, სპექტაკლის ერთიანი სულისკვეთების წარმოჩენას.

კომედია დელ'არტეს წარმოდგენები გამოირჩეოდა დინამიკურობით, ფერადოვნებით, სპექტაკლის ყველა კომპონენტი ემსახურებოდა მთავარს – სანახაობას, რომელიც საოცარ ემოციურ მუხტს გადმოსცემდა და როგორც თავად ამ სანახაობის შემქმნელები აღნიშნავდნენ – „მხიარული სული“ (*L'anima allegria*) სუფევდა სცენაზე.

კომედია დელ'არტე, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული ტექსტის და ცოცხალი ხალხური იმპროვიზებული, კომედიური სანახაობის სინთეზს წარმოადგენდა. ეს იყო სიტყვის, მუსიკის, ცეკვის, პლასტიკის ნაზავი, სადაც მთავარი მაინც სამსახიობო ხელოვნება იყო, თეატრალური სანახაობის დანარჩენი კომპონენტები ემყარებოდა მას.

კომედია დელ'არტემ პირველად დაადგინა სასცენო ხელოვნების მნიშვნელოვანი კანონები: უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრა სასცენო ხელოვნების უმთავრესი თავისებურებები – მოქმედების ცხოველმყოფელობა, უწყვეტობა, დადგინდა

პერსონაჟთა სამოქმედო ხაზი, წარმოაჩინა თეატრალური ხელოვნების კოლექტიური სახეობა და ანსამბლურობა.

კომედია დელ'არტემ უდიდესი მნიშვნელობა იქონია არა მარტო იტალიური თეატრის, არამედ საერთოდ ევროპული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაზე. ამ თეატრმა სახელი გაითქვა მსახიობთა დაუცხრომელი შემოქმედებითი აქტივობით, იმპროვიზაციის უნარით. იტალიური თეატრალური კულტურა დღესაც საზრდოობს კომედია დელ'არტეს მიერ შექმნილი სასცენო ტრადიციებით. კომედია დელ'არტეს ტრადიციის შემოქმედებითი პოტენციალის გააზრება დღესაც უდიდესი რესურსის მომცველია თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებისათვის.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

როგორი იყო კომედია დელ'არტეს წარმოშობის წინაპირობები? რა პრინციპით იქმნებოდა კომედია დელ'არტეს პიესა-სცენარი? როგორი იყო კომედია დელ'არტეს ნილებები?

დაწერეთ თემა „კომედია დელ'არტე – ნილებების იმპროვიზაციული თეატრი“.

განმარტეთ, რა სახით გვხვდება კომედია დელ'არტეს მხატვრული ხერხები თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში.

ალთრძინების ეპოქის ესპანური თეატრი

VII საუკუნეში არაბები (მაგრები) შეიჭრნენ პირენეის ნახევარკუნძულზე და იქ საკუთარი ემირატები დააარსეს. VIII საუკუნიდან მთელი ესპანეთი ამხედრდა მტრის წინააღმდეგ. 700 წელი ებრძოდა ესპანელი ხალხი არაბ დამპყრობლებს. ეს რელიგიური ომიც იყო, ვინაიდან ქრისტიანები ილაშქრებდნენ მუსლიმებზე. ამ ომმა განსაკუთრებული ეთიკური კოდექსი ჩამოუყალიბა ესპანელებს – ღირსების კოდექსი. ადამიანის ღირსება და კეთილშობილება მეფის, სამშობლოს და ქრისტიანობის სამსახურს ეყრდნობოდა. ესპანეთში არ იყო ბატონყმობა, მათთან ვერ შეხვდებით აგრარულ მენტალობას. ამ ბრძოლამ დიდი გავლენა იქონია ესპანელი ხალხის ხასიათის ჩამოყალიბებაზე. რეკონკისტას (ბრძოლით უკან დაბრუნება) დროს ესპანელები არა მარტო არაბებისაგან განთავისუფლდნენ, არამედ საკუთარ ფეოდალებთან ბრძოლაში მნიშვნელოვანი სოციალურ-პოლიტიკური უფლებები მოიპოვეს. განუწყვეტელი ომები, არაბებისაგან განთავისუფლებული ტერიტორიის დაცვისა და ათვისების საჭიროება ნახევარკუნძულის ცალკეულ ოლქებში, აიძულებდა მეფეს, გლეხობისა და ქალაქის უბრალო მოსახლეობის მიმართ მნიშვნელოვან დათმობებზე წასულიყო. რეკონკისტას დროს, ესპანელი გლეხობა ბატონყმობისგან გაცილებით ადრე განთავისუფლდა, ვიდრე ევროპის სხვა ქვეყნები. ქალაქებში დამყარდა ისეთი დემოკრატიული მმართველობა, რომელიც უცნობი იყო მთელი დანარჩენი ევროპისათვის.

ომის დამთავრების შემდეგ არაგონი და კასტილია გაერთიანდა. ომს მიჩვეული ესპანელები საბრძოლველად ოკეანის გაღმა გაემგზავრნენ და დაიწყეს სამხრეთ ამერიკის დაპყრობა. ეს რეკონკისტა აღარ იყო, ეს კონკისტა იყო.

რეკონკისტამ ესპანური თეატრის განვითარებაზეც იმოქმედა. იბერიის (პირენეის) ნახევარკუნძულზე დამკვიდრებული არაბების (მაგრების) წინააღმდეგ 7-საუკუნოვან ბრძოლაში გამოწრთობილი ესპანელი ხალხის მამაცური სულისკვეთება ესპანურ ჰუმანიზმში გამომჟღავნდა.

XV საუკუნის დასასრულისთვის, იზაბელა კასტილიელის და ფერდინანდ არაგონელის დინასტიურმა ქორწინებამ მთლიანი ესპანური ნაციონალური სახელმწიფო შექმნა. მის განმტკიცებას 1492 წელს რეკონკისტას დამთავრებამ შეუწყო ხელი. კათოლიკური ეკლესია წარჩინებულ ფეოდალებთან მჭიდროდ იყო კავშირებული და მათთან ერთად იღებდა მონაწილეობას სახელმწიფოს მართვაში.

ინკვიზიციის შემოღების შემდეგ (1480) კი მან თავისი ძლიერების უმაღლეს წერტილს მიაღწია. ეკლესიის ხელში გადადიოდა „ერეტიკოსების“ მთელი ქონება. ოქრო, რომელიც ამერიკიდან ჩამოდიოდა, მრეწველობას, ვაჭრობას, სოფლის მეურნეობის განვითარებას კი არ ხმარდებოდა, არამედ ეკლესიებისა და მონასტრების მშენებლობას. რეკონკისტას ეკლესია ისე განუმარტავდა მორწმუნეებს, როგორც ქრისტიანთა ბრძოლას „ურჯულოებთან“. ეს საშუალებას აძლევდა მღვდლებს, ჩაეგონებინათ მასებისათვის, რომ ესპანეთის და ესპანელი ხალხის ისტორიული ბედი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ეკლესიასთან. ინკვიზიცია შეიჭრა ყველა სფეროში. ეკლესიის გავლენა გაბატონდა სწავლებისა და აღზრდის სფეროშიც. უნივერსიტეტები ეკლესიის მსახურთა მუდმივი მეთვალყურეობის ქვეშ იყო. ეკონომიკა თანდათან დაქვეითების გზას დაადგა. ესპანეთმა ვერ მოიპოვა ადგილი ევროპის ბაზარზე. თუ გლეხობას და ქალაქის უბრალო მოსახლეობას რეკონკისტას დროს მეტი თავისუფლება ჰქონდათ, XVI საუკუნის ესპანურ ქალაქებში კვლავ შუასაუკუნეების წყობილება დაბრუნდა, ხოლო სოფლის მაცხოვრებლები ისევ განიცდიდნენ ფეოდალურ ჩაგვრას. რეკონკისტას დროს რაინდების, ანუ იდალგოების, უმეტესობა სამხედრო საქმეს ეწეოდა. ახლა მათ დაკარგეს ფუნქცია. ეკონომიკური მდგომარეობით ისინი მცირედ განირჩეოდნენ გლეხებისა და ხელოსნებისაგან, თუმცა შრომისადმი ზიზღი და წოდებრივი უპირატესობის შეგნება ხელს უშლიდა უბრალო ხალხის ყოფის გათავისებაში. იდალგოთა წინააღმდეგობრივმა მდგომარეობამ განსახიერება ჰპოვა მშვიერი, მაგრამ უზომოდ ამპარტავანი აზნაურის კარიკატურულ ტიპაჟში.

რეკონკისტამ გავლენა თეატრის განვითარებაზეც იქონია. ესპანეთში არ იყო სრულფასოვანი შუასაუკუნეების თეატრი,

არ ჰქონდათ ჟანრების მრავალფეროვნება, მხოლოდ ერთი ჟანრი – აუტო საკრამენტალე¹ – დომინირებდა... ეს არც იყო გასაკვირი, რადგან ესპანეთი, იმდროინდელ ევროპაში, ყველაზე რელიგიური ქვეყანა გახლდათ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეს გამოიწვია ხანგრძლივმა ომმა მუსლიმების წინააღმდეგ. ყველა ესპანელი დრამატურგი მღვდელი იყო. ლოპე დე ვეგა – საოცრად მხიარული ადამიანი – ინკვიზიციის წევრი გახლდათ. რაც არ უნდა პარადოქსულად გვეჩვენოს, მაშინ, როცა რელიგიური ზეწოლა ასეთი ძლიერი იყო, ესპანურ თეატრს თავისი „ოქროს ხანა“ დაუდგა, მას ასევე ეწოდება „Golden Age“.

ამ პერიოდის თეატრი, ხელოვნების სხვა დარგებს შორის, ყველაზე სახალხო იყო. მას არისტოკრატია აფინანსებდა, მაგრამ ყველა ფენის ადამიანს შეეძლო დამტკბარიყო სანახაობით.

მსოფლიო თეატრის ისტორიაში „ოქროს ხანის“ პიესების მოცულობა და მრავალფეროვნება უპრეცედენტოა. ესპანური პიესების რაოდენობა ინგლისურ დრამატურგიასაც კი უსწრებს წინ, რომელთა უმეტესობა (10000-დან 30000-მდე) დღესაც შედევრებად ითვლება. პიესების ასეთი სიუხვე თეატრის ხელმისაწვდომობას განაპირობებდა.

ესპანეთის ალორძინების ხანის თეატრი ერთადერთი იყო ევროპაში, სადაც საერო და რელიგიური დრამა ერთდროულად ვითარდებოდა. ამას გარდა, სახელმწიფოსგან დაფინანსებული დრამა ჰარმონიულად თანაარსებობდა პოპულარულ კომერციულ თეატრთან. დრამატურგთა უმრავლესობაც ორივესთან თანამშრომლობდა. ისინი ჟანრულად ვარირებდნენ პიესიდან ოპერის ლიბრეტომდე, ვერაგი კომედიებიდან – ეპიკურ ტრაგედიაზე. ესპანეთმა ასევე საკუთარი თეატრალური ფორმები და ჟანრები შესთავაზა ევროპას, შექმნა ახალი კომედია (Comedia nueva) და სარსუელა (Zarzuela).²

რელიგიური დრამის – აუტო საკრამენტალეს – გათამაშებისას ავტორები ევქარისტიის (აღსარების) საიდუმლოს ადამიან-

¹ აუტო საკრამენტალე – წმინდა მოქმედება-მისტერია.

² სარსუელა (zarzuela) – ესპანური მუსიკალურ-დრამატული წარმოდგენა, დიალოგებით, სიმღერით და გეკით. სახელი დაერქვა სამეფო რეზიდენციის სახელწოდებიდან. სარსუელაში გაიმართა ასეთი ტიპის პირველი წარმოდგენა.

ნურ, ზებუნებრივ და ალეგორიულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ალღუმის დროს, აუტო საკრამენტალე ორსართულიან ვაგონებში სრულდებოდა, იმართებოდა პროცესია მადრიდის და სხვა ქალაქების გარშემო. ხშირად აუტო საკრამენტალეს წინ პროლოგი უძღოდა. პროლოგს „ლოა“ ერქვა. სიტყვა „ლოა“ ქებას ნიშნავს და განკუთვნილი იყო მაყურებლის მოსამზადებლად, მის დასაინტერესებლად. XVI საუკუნის შუა ხანამდე აუტო საკრამენტალეს გათამაშებას სავაჭრო გილდიები აფინანსებდა.

1550 წლიდან თეატრალურ წარმოდგენებს როგორც პროფესიონალი მოქმედი დასები, ისე შერეული – სამოქალაქო და რელიგიური ავტორიტეტები მართავდნენ. პროფესიული თეატრი მსხვილ ქალაქებში – 1570-იან წლებში შეიქმნა.

XV-XVII საუკუნეების ესპანეთის თეატრის ისტორია შეიძლება სამ ეტაპად დაიყოს.

პირველი პერიოდი: – რეკონკისტას დასრულებიდან (1492) კარლოსის სიკვდილამდე (1556), – ხასიათდება საერო თეატრის აღორძინებით, რომელსაც ეკლესია დაუნდობლად დევნიდა.

მეორე პერიოდი – ეს იყო ესპანეთის ეკონომიკური და პოლიტიკური მდგომარეობის დაქვეითების დასაწყისი, ხოლო ნაციონალური თეატრის აყვავების ხანა. ის მოიცავს ფილიპე II-ისა და ფილიპე III-ის მეფობის პერიოდს (1556-1621) – პირველ მსახიობ და დრამატურგ ლოპე დე რუედას შემოქმედებიდან დაწყებული, ლოპე დე ვეგას მოღვაწეობით დამთავრებული.

მესამე პერიოდი – ეს დრო პოლიტიკასა და ეკონომიკაში კატასტროფული კრიზისით და სამეფო ხელისუფლების სრული უძღურებით გამოირჩევა. მესამე პერიოდი ფილიპე IV-ის ტახტზე ასვლით იწყება (1621) და XVII საუკუნის ბოლომდე გრძელდება. თეატრი კი კალდერონის შემოქმედებას უკავშირდება.

ესპანეთის აღორძინების დასაწყისი აღინიშნა მრავალაქტიანი რომანის „ტრაგიკომედია კალიოსტოსა და მელიბეის შესახებ“ („სელესტინა“) დაბადებით, რომელიც დიალოგებით იყო დაწერილი. მისი ავტორი იყო მონათლული ებრაელი, ფერნარდო დე როხა. ამ ნაწარმოებმა განსაზღვრა რეალისტური მიმართულება ესპანურ ლიტერატურასა და დრამატურგიაში. იგი ჩინებული პროზაული ენითაა დაწერილი – მკაფიო ხასიათებით,

ყოფა-ცხოვრებისა და ზნე-ჩვეულებათა მდიდარი სურათებით, ცოცხალი დიალოგებით. ეს არ არის სცენისათვის განკუთვნილი ნაწარმოები.

სწორედ იმ დროს, როცა „სელესტინა“ დაიწერა, ხუან დე ენსინამ (1469-1534) დრამატურგიული ნაწარმოებების შეთხზვა სცადა. მის პიესებში რელიგიური თემატიკა, არისტოკრატიული მორალი და ხალხური სტიქიურობა ერთმანეთშია შერწყმული, თუმცა, ხშირად, ისინი იდეურად ერთმანეთს უპირისპირდებიან. პიესების სტრუქტურა პრიმიტიულია, ინტრიგა – განუვითარებელი, პერსონაჟები კი სქემატურია. XV საუკუნის ბოლოს, რადგან ესპანეთში ჰუმანისტური იდეების თავისუფლად გავრცელებისათვის ნაკლებად ხელსაყრელი პირობები იყო შექმნილი, ხუან დე ენსინა ტრადიციული მანერით ბიბლიური თემების გადამუშავებას განაგრძობს. თუმცა დრამატურგი ცდილობს პერსონაჟებს ნაციონალური იერ-სახე მისცეს, ხალხური ენით აამეტყველოს და მათი მოქმედება თანამედროვეობას დაუახლოვოს. ხუან დე ენსინა ჰერცოგ ალბას კარის პოეტი და მუსიკოსი გახლდათ. ამიტომ მის სპექტაკლებში ალბას სცენისმოყვარე მსახურები და თავად ავტორი მონაწილეობდნენ. სათამაშო სცენა ჰერცოგის დარბაზში იყო მოწყობილი.

ესპანური თეატრის განვითარების მეორე პერიოდი იწყება ლოპე დე რუედას (1510-1565) მოღვაწეობით, რომელსაც „სერვანტესი და ლოპე დე ვეგა ესპანური თეატრის მამამთავრად თვლიდნენ“.¹ ლოპე დე რუედა იყო მსახიობიც და დრამატურგიც. მისი კომედიების სიუჟეტი ძირითადად იტალიური ნოველებიდან და რენესანსული კომედიებიდანაა ნასესხები. ლოპე დე რუედას შემოქმედებაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი პასოსები – შუა საუკუნეების ფარსის ტიპის ჟანრული სურათები, რომელთა მთავარი პერსონაჟები უბრალო ადამიანები არიან. XVI საუკუნეში ფარსის სცენები, რომლებშიც მონაწილეობდნენ დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები, ხშირად, მაყურებელთა გართობას ემსახურებოდა. ლოპე დე რუედამ ამ ეპიზოდურ სცენებს მხატვრული ფორმა მისცა და შექმნა დამოუკიდებელი ჟანრი, რომელმაც შემდგომ ფართო

¹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი 1, თბ., 1961, გვ. 317.

გავრცელება ჰპოვა ინტერმედიების¹ სახით, რაც სპექტაკლის განუყოფელი ნაწილი გახდა. რუედას დამსახურება ესპანურ თეატრში მართო იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ მან პასოსებში დიდი გაბედულებით დაამკვიდრა ხალხური მეტყველება და შექმნა მდაბიოთა ტიპაჟები, არამედ იმაში, რომ პროფესიონალმა მსახიობებმა თეატრალური სანახაობა სახლებიდან მოედანზე გაიტანეს. ამდენად, ლოპე დე რუედამ პირველმა ჩაუყარა საფუძველი ნამდვილ სახალხო თეატრს.

ლოპე დე რუედას გარდაცვალების შემდგომი პერიოდი ესპანურ თეატრში გარდამავალ ხასიათს ატარებს. ამ დროს იხვეწება ნაციონალური თეატრის სანახაობითი ფორმები და ჟანრები. გარკვეულ როლს თამაშობს ანტიკური მემკვიდრეობის და იტალიური რენესანსული დრამატურგიის პოპულარიზაციის ცდები. ითარგმნება ანტიკური დრამები და ხდება მათი გადაკეთება. მაგრამ ეს დრამატურგია მხოლოდ გარკვეული წრისთვის იყო განკუთვნილი და ელიტურ ხასიათს ატარებდა.

XVII საუკუნის 70-80-იან წლებში, როგორც აღვნიშნეთ, ესპანეთში პირველი თეატრალური დასები ჩამოყალიბდა. ამ დასებთან ერთად გაჩნდა ლოპე დე რუედას ხალხურ-რეალისტური დრამატურგია. მის წინააღმდეგ გამოდის ესპანური დრამა, ანტიკური და იტალიური რენესანსული დრამის მტკიცე ფორმების პროპაგანდით. ესპანური კლასიციზტური დრამატურგია იძულებულია დათმობაზე წავიდეს მაყურებელთან და დრამაში შეიტანოს ისეთი ელემენტები, რომლებიც გამოიწვევენ კლასიციზტური დრამატურგიის მტკიცე კანონების რღვევას.

სერვანტესი – მიგელ დე სერვანტეს საავედრა (1547-1616) დაიბადა გაღარიბებული იდალგოს, მკურნალის მრავალშვილიან ოჯახში, კასტილიის პატარა საუნივერსიტეტო ქალაქ ალკალა დე ენარესში. სწავლობდა ჯერ იეზუიტთა კოლეგიაში, შემდეგ – მადრიდის უნივერსიტეტში. როცა დამოუკიდებლად ცხოვრების დრო მოვიდა, სერვანტესი იტალიისკენ გაეშურა (1568). მოიარა იტალიის მრავალი ქალაქი, გაეცნო ქვეყნის კულტურას. რამდენიმე ხანი კარდინალ აკვაავივს სამსახურშია, კამერარის² თანამდებობაზე. შემდეგ იტალიაში დისლოცირებულ ესპანურ

¹ ინტერმედია (ლათ. intermedius) – კომიკური ხასიათის სცენა, ან პიესა, რომელიც პიესის ძირითად მოქმედებებს შორის თამაშდებოდა.

² კამერარი – ლათ. camerarius მსახურთუხუცესი, კურია რომის პაპის კარზე.

ჯარში ეწერება და თურქეთის წინააღმდეგ საომარ მოქმედებებში იღებს მონაწილეობას. მამაცი მებრძოლი მძიმედ დაიჭრება მკლავში და ხეიბრად დარჩება.

1575 წელს თავის ჯარისკაც ძმასთან ერთად სამშობლოში დაბრუნებას გადაწყვეტს, მაგრამ საფრანგეთის სანაპიროს მისადგომებთან გემს ალჟირელი მეკობრეები ჩაიგდებენ ხელში. სერვანტესს ალჟირის ფაშას მონად მიყიდიან. 5-წლიანი მონობიდან, ბოლოს და ბოლოს, მშობლები გამოისყიდიან.

სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ სხვადასხვა სახელმწიფო სამსახურშია და ბოლოს ფრანცისკელთა ორდენის¹ ტერცია ხდება. „დონ კიხოტის“ ავტორი უცხოეთში უკვე ცნობილია, მაგრამ მთელ ცხოვრებას სიდუხჭირეში ატარებს. სიკვდილის წინ კი სრულ ხელდასხმას იღებს და მონასტერში, ფრანცისკელთა ძმობის ხარჯზე ასაფლავებენ. მისი საფლავი დაკარგულია. დაწერა 20-30 პიესა, რომელთა უმეტესობას ჩვენამდე არ მოუღწევია.

სერვანტესს აინტერესებს, არა ცალკეული გმირი, არამედ ხალხი, როგორც პიესის მთავარი მოქმედი პირი. „ალჟირის ზნე-ჩვეულებანი“ მისი პირველი პიესათაგანია. მთავარი გმირია ტყვე ქრისტიანი აურელიო, რომელიც ალჟირში, აგრეთვე ტყვედ მყოფ, ცოლს ხვდება. პიესაში ბევრი პერსონაჟია: სარწმუნოების მოღალატე, განთავისუფლებისათვის მებრძოლი მონები, ჯარისკაცი, რომელშიც ავტორს საკუთარი თავი ჰყავს გამოყვანილი. ჯარისკაცი ამხნევებს, ანუგეშებს ტყვეებს და იმედს უსახავს. აქ ნაჩვენებია მონების ბაზრის შემადრწუნებელი სურათი. ეს არის ტრაგედია მონობაზე, წარმოდგენილი ისტორიული უტყუარობით, და მძიმე პირადი მოგონებებით განმტკიცებული.

მნიშვნელოვანია სერვანტესის ტრაგედია „ნუმანსიის დანგრევა“. ამ ტრაგედიაში თავისუფლების და მონობის თემაა წამოჭრილი და ესპანეთის ჰეროიკულ წარსულს ასახავს. პიესის ისტორიული ფაბულა იმ ბობოქარ პერიოდს ეხება, როცა პირენეის ნახევარკუნძულზე რომაელებმა სცადეს ნუმანსიის შტურმით აღება, მაგრამ ეს ვერ შეძლეს. მაშინ მხედართმთავარმა სციპიონმა² ალყაში მოაქცია ქალაქი და მოსახლეობას დანებე-

¹ საერო, ნახევრად მონაზვნური რელიგიური ძმობა.

² სციპიონი (ლათ. Publius Cornelius Scipio Aemilianus Africanus ძვ.წ. აღ. 185/184-129) – რომაელი მხედართმთავარი, 134 წელს აიღო ქალაქი ნუმენსია.

ბა მოსთხოვა. 10-წლიანი ალყაში ყოფნის შემდეგ მოქალაქენი გადაწყვეტენ, გადაწვან ქალაქი და თვითმკვლელობით დაასრულონ სიცოცხლე, რათა რომაელების მონობაში არ ჩავარდნენ. ტრაგედიაში ნაჩვენებია საშინელი სცენები ქალაქისა, სადაც შიმშილი და ავადმყოფობა ბატონობს. თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის უსაზღვრო სიყვარული, სიძულვილი მონობისადმი განსაზღვრავს მოქალაქეების თავგანწირვას.

სერვანტესის შემოქმედებაზე საუბრისას, აღსანიშნავია მისი ინტერმედიები. ეს იყო კომიკური ხასიათის პატარა სცენები, რომლებიც ანტრაქტის დროს სრულდებოდა. აქ მოქმედებენ რეალური ცხოვრებიდან აღებული პერსონაჟები და მისი სიუჟეტიც მარტივია. ინტერმედიებში საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენის – მოხელეთა მექრთამეობის, ადგილობრივი ადმინისტრაციის სიჩლუნგისა და უმეცრების, რელიგიის ფარისევლობის და ა. შ. კრიტიკა იყო ნაჩვენები.

ლოპე დე ვეგა (ლოპე ფელიქს დე ვეგა კარპიო) დაიბადა მადრიდში 1562 წელს, შეძლებული გლეხის ოჯახში. მშობლების დახმარებით და საკუთარი ნებელობით – მან ჯერ უნივერსიტეტი დაამთავრა, ხოლო შემდეგ – მათემატიკურ მეცნიერებათა აკადემია. ლოპე დე ვეგა ფრიად განსწავლული გახლდათ – რამდენიმე უცხო ენის გარდა, მან შესანიშნავად იცოდა ისტორია, გეოგრაფია, ბუნებისმეტყველება, მათემატიკა, სამხედრო საქმე, ფილოსოფია და მითოლოგია. ამგვარი ცოდნით მდიდარი პერსონა დიდად დააინტერესა თეატრმა. ლოპე დე ვეგამ პიესების წერას მიჰყო ხელი. თანამედროვენი მას „ბუნების სასწაულს“¹ ეძახდნენ და, მართლაც, განსაცვიფრებელია ამ ადამიანის შრომისუნარიანობა. გარდაიცვალა 1635 წელს, 73 წლის ასაკში. ამ ხნის განმავლობაში მას დაწერილი აქვს 1800 კომედია, 400-ზე მეტი ერთაქტიანი აუტო საკრამენტალე, 179 პიესა, აგრეთვე, რომანები, პოემები, ნოველები, ლექსები.

ლოპე დე ვეგა ცხოვრობდა მადრიდში. ცნობილია, რომ მას სატრფო ჰყავდა, რომელიც დაშორდა. ამით განაწყენებულს მწვავე ეპიგრამები დაუწერია გოგონას გავლენიან ოჯახზე. მწერალი დააპატიმრეს და გააძევეს სატახტო ქალაქიდან. ის ვალენსიაში დასახლდება, სადაც, საბედნიეროდ, მუდმივი

¹ ლოპე დე ვეგა, ფუნტე ოვეხუნა, 1976, გვ. 5.

თეატრი ფუნქციონირებდა. ლოპე დე ვეგა სათავეში ჩაუდგება ახალგაზრდა დრამატურგების ჯგუფს, რომლებიც თეატრალურ დასებს უგზავნიან პიესებს. დაუსრულებელი დევნა იდეური მოწინააღმდეგეებისაგან და აგრეთვე მატერიალური გაჭირვება ლოპე დე ვეგას აიძულებს თავშესაფარი ეკლესიაში ეძიოს — ხდება მღვდელი.

ლოპე დე ვეგა პოპულარული დრამატურგი იყო, მაგრამ მისი პიესების ბეჭდვა და დადგმა იკრძალებოდა. პიესის სიუჟეტები, ძირითადად, აგებულია ხალხურ გადმოცემებზე. ხშირად იყენებდა ანდაზებს და თქმულებებს. მისი გმირები გამოირჩევიან მაღალი ადამიანური და ზნეობრივი ღირსებებით.

ლოპე დე ვეგასთვის საკრალური მნიშვნელობა ჰქონდა ალორძინების ძირითად იდეას — ადამიანი სამყაროს ცენტრია. მსოფლიოს მისთვის მნიშვნელობა მხოლოდ საკუთარი გადმოსახედიდან აქვს... ის იქნება ისეთი, როგორსაც თავად ადამიანი შექმნის. შესაბამისად, ყველაფერი, რასაც კი ადამიანის ხელი შეხება, იქნება ეს მხატვრობა, ლიტერატურა, არქიტექტურა, მისი ზომები, პროპორციები თუ თემატიკა, ისეთი სახით გხვდება, რომ რწმუნდები: ალორძინების ხელოვანისთვის პრიორიტეტული ადამიანია. პრინციპულად მნიშვნელოვანია, რომ, პირველ რიგში ადამიანმა იგრძნოს თავი კომფორტულად ამ სამყაროში.

ალორძინების ხანის ადამიანი იდეების სამყაროს — პიროვნების სამყაროს აღქმის პერსპექტივიდან განიხილავს. ეს საყურადღებო საკითხია. თეატრი გადაიქცა სამყაროს ერთგვარ მოდელად. ესპანური თეატრი მხარს უჭერდა ხალხის გმირულ ტრადიციებს — იბრძოდა ადამიანის და მისი ღირსების დასაცავად. თეატრი ხალხისათვის ახალი და გასაგები ენით ამეტყველდა.

ღირსება — განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი თემაა „ოქროს ხანის“ ესპანური დრამატურგიისთვის. თეატრი მოიაზრებოდა ცხოვრების მეტაფორად, ამიტომაც ღირსება სცენაზე სხვადასხვაგვარად თამაშდება. მაგალითად, როგორც რეპუტაცია, რომელიც პირფერობის და იმედგაცრუების წინააღმდეგაა მიმართული. „მართალი და არამართალი“ იმდროინდელი დრამატურგიის მთავარი პოსტულატები ხდება. თვით ლოპე დე ვეგა

ბრძანებდა, „რომ ადამიანი ყოველთვის რეაგირებს ღირსების შელახვაზე“.

აღორძინების ეპოქის დრამატურგიის ბრწყინვალე ნიმუშებად, პირველ რიგში, ლოპე დე ვეგას კომედიები მიიჩნევა. მართალია, სერვანტესმა ბევრი გააკეთა ესპანური დრამისთვის, მაგრამ ესპანური თეატრის ნაციონალური ფორმები სწორედ ლოპე დე ვეგამ დაადგინა. მან გაითვალისწინა თავისი წინამორბედების გამოცდილება და საუკეთესო გზა მონახა, რათა დრამატურგია თანამედროვე სცენისთვის მოერგო, ანუ უარი ეთქვა მანამდე აღიარებულ წერის პრინციპზე – ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობაზე. მწერალმა მხოლოდ უკანასკნელი დატოვა და გაბედულად გააერთიანა კომიკური და ტრაგიკული დრამის ელემენტები. სწორედ ამიტომაც მიჩნეული ესპანური კლასიკური დრამის ფუძემდებლად. „ლოპე დე ვეგა, უდავოდ, ახალი დრამის ავტორია არამარტო ესპანეთში, არამედ დანარჩენი ევროპის ქვეყნებშიც“.¹

ლოპე დე ვეგას პიესები განსხვავებულ თემებზეა: სოციალურ-პოლიტიკური დრამები, ისტორიული ქრონიკები, სასიყვარულო ისტორიები. მაგალითად, დრამებში „გრავ ფერნერ გონსალესი“, „უკანასკნელი გოთების მეფე“, „ბერნარდა დელ კარპიოს სიყმაწვილე“ და სხვ. მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ისტორიულ პლასტს. ამ პიესების სიუჟეტს საფუძვლად ხშირად ხალხური „რომანსები“ (ლექსად დაწერილი თქმულებები) უდევს, როგორიცაა მაგ., „სიმღერა ჩემს სიდზე“.² ამდენად, ლოპე დე ვეგას თეატრმა უფრო მაღალ საფეხურზე გაათამაშა პირენეის ნახევარკუნძულზე ნებისმიერი მცხოვრებისთვის ნაცნობი სიუჟეტები.

ლოპე დე ვეგას ტექსტებში ხშირია მოვლენების განვითარებაში უეცარი, მოულოდნელი შემთხვევის შემოჭრა, რაც მოქმედების მშვიდ მსვლელობას უკუაგდება. პიესებში დაძაბულობა იმდენად მატულობს, რომ დრამატული განცდები ტრაგიზმს აღწევს. ეს აზვირთებული ვნებათაღელვა და თვითნებობა კი დრამატურგს საბოლოოდ კანონიკური და მკაცრი კათოლიკუ-

¹ Published in „Spanish and Portuguese Drama“. ed. Alfred Bates. London: Historical Publishing Company, 1906. pp. 36-40. <http://www.theatrehistory.com/spanish/bates001.html>

² ესპანური ხალხური ჰეროიკული ეპოსი, სიმღერებზე (რომანსებზე) აგებული.

რი მორალის კალაპოტში გადაჰყავს. სასიყვარულო ინტრიგის განვითარება და გახსნა ლოპე დე ვეგას დრამატურგიული ფაბულის საყრდენ ღერძს იმიტომ წარმოადგენს, რომ ნათლად დაგვანახოს ადამიანური ინსტინქტებისა და თვითნებობის მასშტაბურობა. თანაც გვაჩვენოს, ერთი მხრივ, მრავალფეროვნება ადამიანების საქციელისა – როგორც ოჯახში ისე საზოგადოებაში, მეორე მხრივ, ხაზი გაუსვას იმ პოლიტიკური და რელიგიური იდეების მნიშვნელობას, რომლებიც გაბატონებული იყო ლოპე დე ვეგას შემოქმედების პერიოდში.

აღორძინების ხანის ნებისმიერ პიესაში არის სიუჟეტი და ხასიათები. სიუჟეტის განვითარება ბუნებრივი და ორგანული გაგრძელებაა მთავარი მოქმედი გმირების ხასიათების გახსნისა. მაგ., პიესაში „ძალდი თივაზე“ დიანას პიროვნების ამოხსნა, თეოდოროს მიმართ მის გრძნობებში გარკვევა და თეოდოროს ხასიათის გახსნა შეადგენს პიესის მთელ სიუჟეტს.

და მაინც, რას ეყრდნობა ამ ეპოქის თეატრი? აღორძინების თეატრი არასდროს იგება რეალობის ასახვაზე (საერთოდ ხელოვნებაში რეალური ცხოვრების ასახვა XIX საუკუნის მეორე ნახევარს უკავშირდება).¹ მისი მიზანი ადამიანის იდეალიზაციაა. ამ „იდეალური ადამიანის“ შექმნილი სამყაროც, რა თქმა უნდა, იდეალურია. ლოპე დე ვეგას „სევილიის ვარსკვლავში“ ვხედავთ იდეალურ ქალაქს, რომელიც იდეალური ადამიანებითაა დასახლებული. ამ ადამიანების ამრით, ყველაზე მოსაფრთხილებელი და დასაცავი ამქვეყნად არის ღირსება. ამიტომაც ისინი ნებისმიერ სიტუაციაში უნაკლოდ მოქმედებენ.

პიესა „სევილიელი ვარსკვლავის“ წერის პერიოდში (პერსონაჟ თეოდოროს მსგავსად, პიესიდან „ძალდი თივაზე“), ლოპე დე ვეგა ჰერცოგ ალბასთან მდივნად მუშაობდა. ჰერცოგმა იგი მოსახლეობის წეს-ჩვეულებების აღსაწერად სევილიაში მიაგზავნა. იქიდან დაბრუნებული დრამატურგი წერდა, რომ ასეთი საშინელი ადგილი, როგორიც სევილიაა, არც არასდროს უნახავს და საერთოდ, მთელი ტერიტორია ნაძირლებითაა სავსეო. აქედან დასკვნა: ერთია რეალობა, ხოლო თეატრი – მეორე. თეატრში ყველა იდეალურია – პერსონაჟებიც და შემსრულებლებიც.

¹ Возрождения театр: <http://www.krugosvet.ru/enc/kultura-i-obrazovanie/teatr-i- kino/VOZROZHDENIYA-TEATR.html>

ბიჭ. თეატრს საგანმანათლებლო-დიდაქტიკური დატვირთვაც აქვს. აღორძინების თეატრს 2 თემა აერთიანებს: ცხოვრება თეატრია და ცხოვრება სიზმარია. ეს ერთი და იგივეა. ამიტომაცაა შექსპირის კომედიებში „თეატრი თეატრში“ მიღებული ხერხი.

დრამატურგმა გვიჩვენა, რომ სამშობლოს ბედი ხალხის მასებზე უფროა დამოკიდებული, ვიდრე თავადაზნაურობაზე; რომ სამშობლოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ხალხი მზად არის, ყოველგვარი მსხვერპლი გაიღოს. ძალადობის და ჩაგვრის წინააღმდეგ დაწერილ პიესებში ლოპე დე ვეგას არსად არ დაუპირისპირა ერთმანეთს ხალხი და სამეფო ხელისუფლება. პიესის ფინალში მეფის ან დიდებულის „მონანიებას“ მთელი კონფლიქტი მმართველის ინდივიდუალურ თვისებათა სფეროში გადააქვს. გაშმაგებული ვნებათა ღელვა, გრძნობათა შეუკავებლობა ავიწყებს მათ სახელმწიფო ინტერესებს.

„ფუნტე ოვეხუნა“ („ცხვრის წყარო“) ლოპე დე ვეგას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დრამაა, სადაც ასახულია გაბატონებული ფეოდალების და უუფლებო გლეხების ურთიერთობა. ფეოდალური წნეხის წინააღმდეგ გამოდის მთელი სოფელი. დრამაში სახალხო მოძრაობა იბადება პირადი კონფლიქტიდან – გლეხის ქალიშვილის, ლაურენსიას ღირსების შეურაცხყოფელ კომანდორსა და ლაურენსიას სატრფოს – ახალგაზრდა გლეხ ფრონდოზოს შორის. პირადი კონფლიქტი გადაიზრდება სახალხო აჯანყებაში. მოკლე შინაარსი ასეთია: მოქმედება ესპანეთის სოფელ – ცხვრის წყაროში ხდება. ორდენის კომანდორი ჩადის მაგისტრთან იმ მოტივით, რომ დააშოშმინოს აჯანყებულები. მაგისტრი ყმაწვილი კაცი აღმოჩნდება, რომელმაც ტიტული სულ ახლახანს მამისგან მემკვიდრეობით მიიღო. კომანდორი ფერდინანდ გუმბანი მაგისტრ როდრიგო ხირონს საკუთარ ჯარს სთავაზობს მოვლენების განსამუხტად, ისიც იღებს დახმარებას. ცხვრის წყაროს მაცხოვრებლები მოუთმენლად ელიან კომანდორის გამგზავრებას, რადგან მათთვის კარგადაა ცნობილი დონ ფერნანდის ცუდი, უღირსი მიდრეკილება სხვისი ქალების სიყვარულისადმი. თანაც იციან, რომ ძლევა-მოსილ კომანდორს ვერავინ შეეწინააღმდეგება. მან სოფლის ალკალდის¹ ქალიშვილს – ლაურენსიას – დაადგა თვალი. გოგონა კი უბრალო ბიჭზეა შეყვარებული.

¹ ალკალდი – სოფლის თავკაცი.

მაგისტრი და კომანდორი იმარჯვებენ. სოფლის მოსახლეობა მათ ძღვენით ხვდება, მაგრამ კომანდორს ლაურენსიას გარდა სხვა არავინ და არაფერი სურს. მისთვის სოფლის დაპყრობა არაფერია, სანამ ლაურენსიას არ დაეპატრონება. გადის დრო და ლაურენსია წყაროსთან გუზმანს ხვდება, ის თავხედურად დაეტაკება გოგონას და თავისი ვნების დაკმაყოფილებას გადაწყვეტს. ამ დროს გამოჩნდება ჩასაფრებული შეყვარებული. საკუთარი და ლაურენსიას ღირსების დაცვის მიზნით, ფრონდოზო იარაღით ემუქრება კომანდორს, რის შემდეგაც მიიძალავება. შეურაცხყოფილი კომანდორის მუქარა დაუნდობელია. ის მიდის გოგონას მამასთან და მოითხოვს ლაურენსიას გაგზავნას თავის სასახლეში. მაგრამ ალკალდი განუმარტავს თავხედ გუზმანს, რომ გლეხებსაც აქვთ ღირსება, რომლის დაცვაც მათთვის უმთავრესია.

ამ დროს მეფე ვითარებაში გასარკვევად მაგისტრს და კომანდორს დაიბარებს. ეს ფაქტი ლაურენსიას და მის საყვარელ ადამიანებს შურისძიებისგან იხსნის. ტირანის გამგზავრებით ისარგებლებენ ლაურენსია და ფრონდოზო – ისინი დაქორწინდებიან. მალე განრისხებული და შეურაცხყოფილი კომანდორი ბრუნდება. მისი ბრძანებით ფრონდოზოს აპატიმრებენ. ცოტა ხანში ლაურენსიასაც შეიპყრობენ დაუმორჩილებლობის ბრალდებით. სოფლის მოსახლეობა აღშფოთებულია. თუმცა მათი აზრი ორად იყოფა: ზოგს ეშინია, ზოგი კი ანთებულია სამართლიანობის აღდგენის გარდაუვალობით. შეკრებისას თმაგაწეწილი ლაურენსია შემოვარდება და ხალხს მოუყვება – როგორ აწამეს და რომ მალე მის ქმარსაც მოკლავენ. ლაურენსიას მონათხრობი ბოლო წვეთი აღმოჩნდება ხალხისთვის: კომანდორს მიუვარდებიან და ლინჩის წესით გაასამართლებენ.

ესმის რა მოსახლეობას, რომ პასუხისმგებლობას ვერავინ გაექცევა, გადაწყვეტენ, რომ მოსამართლეს ყველამ ერთი პასუხი გასცეს – კომანდორი ცხვრის წყარომ მოკლა! მოსამართლე თითოეულს მკაცრ დაკითხვას უწყობს, მაგრამ ხალხი ურყევია საკუთარ გადაწყვეტილებაში – ისინი არ ტყდებიან. მაშინ მოსამართლე მათ დილეგში ჩაყრის, ქალებს და ბავშვებსაც კი არ ინდობს. თუმცა გლეხები გამოსავალს პოულობენ – მეფეს კომანდორის არაადამიანურ საქციელსა და დაუნდობლობაზე

მისწერენ და თან ხაზს გაუსვამენ დაუშრეტელ სურვილს – ემსახურონ საყვარელ მეფეს! რადგანაც დანაშაულის მტკიცებულება არ არსებობს, კასტილიის მეფე შეიწყნარებს დასახლების მცხოვრებთ და ცხვრის წყაროს საკუთარ სამეფო კარს დაუმორჩილებს.

დრამა „ცხვრის წყარო“ რეალურ ისტორიულ მოვლენებს ეფუძნება, რომელთაც ესპანეთში 1476 წელს ჰქონდა ადგილი. ლოპე დე ვეგას შენარჩუნებული აქვს ყველა დეტალი – ადგილის დასახელება, გმირების სახელები. აჯანყება მართლაც მოხდა ცხვრის წყაროს დასახლებაში და გლეხებიც მართლა გაუსწორდნენ კალატრავის ორდენის კომანდორ ფერნარ გომეზ დე გუმანს. თუმცა ისტორია ამ ამბავს განიხილავდა, როგორც უმადური მოსახლეობის ბუნტს დიდსულოვანი მბრძანებლის წინააღმდეგ. მწერალი კი ყველაფერს ისე გვაჩვენებს, როგორც ეს სინამდვილეში მოხდა: ეს იყო შურისძიება ღირსების შელახვისათვის.

ლოპე დე ვეგას შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს ზნეჩვეულებათა კომედიებს. სწორედ კომედიების წერის პროცესში აღმოაჩინა დრამატურგმა, რომ „კომიკოსი“ მწერლის საოცარ ნიჭს ფლობდა. მისი ტექსტები სავსეა პლაკატური, ბრჭყვიალა მხიარულებით. განსაკუთრებული, გამოკვეთილი მნიშვნელობა მსახურთა სახეებს ენიჭებათ, რომელთა ისტორიებიც პარალელურ ინტრიგებს ქმნიან პიესებში. სწორედ ისინი არიან – გონებაშეზავილები, თვალთმაქცები, მოსწრებული ანდაზების წამომახებლები. მათ ხასიათებშია თავმოყრილი პიესის კომიკურობის დიდი ნაწილი.

ლოპე დე ვეგას კომედიებში ნაჩვენებია საშუალო აზნაურთა ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრებაც. გმირის აქტივობა შემოფარგლულია ოჯახის ჩარჩოებით. მაგრამ ისინი უდრეკნი, დიდი ძალის მატარებლები არიან, ანგრევენ საუკუნეთა ტრადიციებით განმტკიცებულ დაბრკოლებებს. ამ კომედიების ძირითადი მოტივაცია სიყვარულია. მაგალითად, წარჩინებულმა ქალბატონმა შეიყვარა თავისი მსახური და მიუხედავად ღირსების გამძაფრებული შეგრძნებისა, ცოლად გაჰყვა მას („ძალი თივაზე“). ახალგაზრდა ქვრივმა, საძულველ ქმართან უსიხარულო ცხოვრების შემდეგ, შეუპოვარი ბრძოლა წამოიწყო ფარისეველთა

წინააღმდეგ და გაიმარჯვა კიდეც („ვალენსიელი ქვრივი“) და სხვ.

პიესა „ძალდი თივაზე“ თითქოს უმნიშვნელო შემთხვევითობით იწყება. თუმცა, კომედიური ჟანრის კანონებიდან გამომდინარე, ეს შემთხვევითობა საკმარისი აღმოჩნდა დიდი ინტრიგის განვითარებისთვის. მთავარი გმირი თეოდორო – ამაყი გრაფინია დიანას მდივანი, თავის მეგობარ ტრისტანთან ერთად, მოსამსახურე მარსელთან შესახვედრად, სასახლეში შეიპარება. ამ ამბავს შეიტყობს გრაფინია და იეჭვიანებს ახალგაზრდა, ჭკვიან და ლამაზ მდივანზე. აღმოჩნდება, რომ ის თვითონაა შეყვარებული ყმაწვილში, მაგრამ სოციალური მდგომარეობა და საზოგადოებაში გამეფებული სტერეოტიპები ხელს უშლიან ამის აღიარებაში.

მოქმედების განვითარება მთლიანად ეთმობა ამაყი გრაფინიას წინააღმდეგობრივი გრძნობების გამოაშკარავებას. დიანა ხან მიიზიდავს თეოდოროს, ხანაც – უკუაგდებას ჭაბუკს. ქალი ხან შინაგანი ეგოს კარნახს მიჰყვება და ცდილობს – თავი შორს ეჭიროს ახალგაზრდისგან, ხან კი სიყვარულის შემოტევას ვერ თოკავს. აშკარაა: გრაფინია დიდ განცდებსა და ვნებათაღელვაშია ჩაფლული. ახალგაზრდა თეოდოროც, თავის მხრივ, კარგავს მოთმინებას და კვლავ მსახურ მარსელასთან ფლირტის გაბმას აგრძელებს, რაც კიდეც უფრო მეტად აღიზიანებს გრაფინიას. თეოდორო გადაწყვეტს – გაეცალოს დაუნდობელ დიანას და სხვა მხარეში გადაიხვეწოს. და აი, ამ კრიტიკულ მომენტში, დრამატურგს თეოდოროს მეგობრის – ტრისტანის პერსონაჟი შემოჰყავს პიესაში. ტრისტანი გამოსავალს პოულობს და წყვილის ურთიერთობას გადაარჩენს – გამოუნახავს რა თეოდოროს მდიდარ და დიდგვაროვან „მამას“. როგორც ამ ჟანრს შეეფერება, პიესას ბედნიერი დასასრული აქვს. „ძალდი თივაზე“ ტიპური მაგალითია ჟანრისა „მოსასხამი და დაშნა“. ხასიათების სიცხადემ, პერსონაჟების ორიგინალურმა გამოხატვა-გამოძერწვამ, იუმორისტულმა ინტერპრეტაციამ და, რაც მთავარია, ჰუმანურობის გამოვლინებამ მათ სახეებში, ლოპე დე ვეგას კომედიების უკვდავი პოპულარობა განაპირობა.

პიესაში „ძალდი თივაზე“, პირველ რიგში, ყურადღებას იპყრობს და გაჯადოებს გრაფინია ბელფლორის (სახელი ნიშნავს

ლამაზ ყვავილს) სახე. და მართლაც, დიანა საოცრად ლამაზი და მიმზიდველია. მას უამრავი თაყვანისმცემელი ჰყავს, თუმცა ყველას უიმედოდ ტოვებს. ახალგაზრდა ქალი უზომოდ ამაყი და პატივმოყვარეა. კარგად აქვს გაცნობიერებული საკუთარი სოციალური, გარეგნული და, თუ გნებავთ, გონებრივი უპირატესობები. და მიუხედავად ამისა, ის პირველი ფრაზებიდანვე სიმპათიას იწვევს მკითხველში. რა არის ამ პარადოქსის მიზეზი? ეს იმ უპირობო ოსტატობის დამსახურებაა, რომლითაც ძერწავს დრამატურგი საკუთარი პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ ხასიათებს. „ძალდი თივაზე“ მკითხველის ყურადღებას თავისი ჰუმანური პათოსითაც იპყრობს. პიესაში ჰუმანიზმის გამოვლინება იმდენად მძაფრია, რომ მკითხველსაც სიკეთის კეთებისკენ მოუწოდებს. ეს ხაზი კარგად ჩანს გრაფინიას ხასიათის განვითარებაში. მიუხედავად იმისა, რომ დიანა ამაყი და პატივმოყვარეა, საკუთარ თავთან და სინდისთან – ის მაინც მართალია. გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ დრამატურგმა ქალის ერთ-ერთი ყველაზე კოლორიტული სახე შექმნა მსოფლიო დრამატურგიაში. მისი პერსონაჟი – ბუნებით ვნებიანი, სიყვარულში დაუნდობელი, მაგრამ დიდსულოვანი და კეთილშობილი ადამიანია.

ლოპე დე ვეგას თანამედროვენი

„ლოპე დე ვეგამ შექმნა დიდი სკოლა დრამატურგებისა, რომლებმაც სერვანტესის ხატოვანი გამოთქმით – „ხელი შეუწყვეს მას, ეზიდა ვეებერთელა „მახინა“ ესპანეთის თეატრისა“.¹ ესენი იყვნენ: – გილიონ დე კასტრო, ხუან რუის დე ალარკონი და ტირსო დე მოლინა.

გილიონ დე კასტრო (1569-1631) წერდა სხვადასხვა ჟანრის პიესებს, ინტრიგის კომედიებსაც და რელიგიური შინაარსის დრამებსაც. საკმარისია გავეცნოთ თუნდაც მის ორ პიესას „სიდის ახალგაზრდობის წლები“ და „სიდის გმირობანი“, რათა დავინახოთ ავტორის შემოქმედებითი ხელწერა. ორივე ტექსტი გაერთიანებულია ერთი სახელწოდების ქვეშ – „სიდის ჭაბუკობის წლები“.

¹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი 1, თბ., 1961, გვ. 381.

გილიონ დე კასტროს ტექსტების პირველწყაროს ესპანური ხალხური სიმღერები (რომანსები) წარმოადგენენ. ამ რომანსებში ესპანეთის ნაციონალურ გმირს, როდრიგო დე ვივარას ადიდებენ. დამარცხებულმა მავრებმა მას სიდი, ანუ ბატონი უწოდეს. თუ სიმღერებში სიდი მხოლოდ მავრებზე გამარჯვებული რაინდია, გილიონ დე კასტროს პიესაში იგი ერთდროულად გმირიცაა და შეყვარებულიც. საგულისხმოა, რომ თავდაპირველად, როცა რომანსებსა და ქრონიკებში როდრიგოსა და ხიმენეს ქორწინების თემის დამუშავება დაიწყო, სიდი ერთ თავხედ აზნაურად იყო გამოყვანილი. ეს იყო არასასურველი მეუღლე, რომელმაც ხიმენეს მამა მოკლა. გადიოდა დრო და რაც უფრო შორდებოდა სიდის ამბავი ისტორიულ წყაროს, მით უფრო ძლიერ იცვლებოდა გმირის სახე. როდრიგო გადაიქცა მოხდენილ რაინდად, მეფის ინტერესების თავდაუზოგავ გამტარებლად და თავაზიან, ვნებიან მოტრფიალედ. ამ მიმართულებით განიცდიდა ცვლილებას სიდის სახე მეთექვსმეტე საუკუნის ბოლომდე.

რაც შეეხება გილიონ დე კასტროს, მან სასიყვარულო ხაზის დრამატიზირებისთვის უამრავი მასალა იპოვა და მოაგროვა ქრონიკებსა თუ რომანსებში. პიესაში „სიდის ახალგაზრდობის წლები“ როდრიგოს და ხიმენეს მშობლები ერთმანეთის მიმართ მტრულად განწყობილ ოჯახებს წარმოადგენენ. ახალგაზრდა სიდს შურისძიება სწყურია, ვინაიდან მამის ღირსების აღდგენა სურს. ამიტომაც კლავს ხიმენეს მამას და ტოვებს სამშობლოს. მავრების თავდასხმისას როდრიგო ერთვება თავგანწირულ ბრძოლაში და იცავს სამშობლოს, ამის გამო მას მეფე შეიწყალებს და დააბრუნებს სამშობლოში.

მამის გარდაცვალების შემდეგ ხიმენე მართოდმართაა დარჩენილი და მასზე მზრუნველობას სიდი ითავებს. მეფეც დასტურს აძლევს მათ ქორწინებას.

რაც შეეხება მეორე ნაწილს – „სიდის გმირობანი“ – ასახულია სიდის შემდგომი გმირობები და მასთან დაკავშირებული ამბები. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მეორე ნაწილი, მოქმედების განვითარებისა და პოეტურობის მხრივ, ჩამორჩება პირველ ნაწილს.

ხუან რუის დე ალარკონი (1580?-1639) – წარმოშობით მექსიკელი გახლდათ. საუნივერსიტეტო განათლება მან ესპანეთ-

ში 1602 წელს დაასრულა. ჯერ ვეჭილად მუშაობდა სევილიაში, შემდეგ სამშობლოში დაბრუნდა. 1614 წელს ისევ ჩამოვიდა ესპანეთში და სამეფო კარზე დაიწყო მუშაობა. დასახლდა მადრიდში.

ხუან რუის დე ალარკონმა თავისი ძალები დრამატურგიის სხვადასხვა ჟანრში სცადა. მის სახელს ეკუთვნის პიესები: „ფეიქარი სეგოვიიდან“ და რელიგიური დრამა „ანტიქრისტე“. ყველაზე დიდი პოპულარობა მას მაინც კომედიებმა მოუტანეს. მაგ.,: „თავის თავის მსგავსი“, „კედლებსაც ასხია ყურები“, „ქმრების გამოცდა“, „ცუდი არ არის უსიკვდილოდ“. 1621 წელს დაწერა „საეჭვო სიმართლე“. ლიტერატორები თვლიან, რომ სწორედ ამ პიესამ დაუმკვიდრა დრამატურგს თავისი ადგილი ესპანეთის დიდ დრამატურგთა შორის. საფრანგეთის ერთ-ერთი გამოჩენილი დრამატურგი პიერ კორნელი ხუან რუის დე ალარკონის ამ პიესაზე წერდა: „ამ კომედიის სიუჟეტი იმდენად გონებამახვილურია და ისე კარგადაა დამუშავებული, რომ ჩემს ორ საუკეთესო ნაწარმოებს გავილებდი იმისათვის, რომ მე ვყოფილიყავი ამ კომედიის შემქმნელი“.¹

ტირსო დე მოლინა (1583-1648)

ესპანური დრამატურგიიდან დიდი ღოპე დე ვეგას წასვლასთან ერთად პრინციში ილევა აღორძინების ეპოქა და იწყება მეტად საინტერესო პერიოდი – ბაროკოს² ხანა. ამ პერიოდის ერთ-ერთი გამორჩეული ავტორი ტირსო დე მოლინა გახლდათ. ეს მისი ფსევდონიმი, სინამდვილეში გაბრიელ ტელიესი ერქვა. ძალიან საინტერესო ადამიანი იყო – კაცი, რომელმაც გაიარა კათოლიკური ეკლესიის ყველა საფეხური, გახდა ერთ-ერთი დიდი მღვდელმთავარი, ამასთანავე, წერდა და წერდა პიესებს. 400-ზე მეტი საღვესო ფორმით დაწერილი კომედიიდან, უმეტესობა დაკარგულია, მაგრამ 84 შემორჩა მსოფლიო ლიტერატურას. ამ კომედიებიდან ყველაზე გამორჩეულია „სევილიელი მაცდუნებელი (ან ყალბაბანდი) ანუ ქვის სტუმარი“.

ტირსო დე მოლინა 18 წლის ასაკიდან მერსენარიების ორდენის ბერი იყო. 1615 წლისთვის ორდენმა ის გააგზავნა ამერი-

¹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი 1, თბ., 1961, გვ. 286.

² ბაროკო (იტალ. barocco) – XVI-XVIII საუკუნეების მხატვრული სტილი ევროპის ხელოვნებაში. გამოირჩევა დეკორატიული წვრილმანების სიჭარბით.

კაში, ორდენის სამფლობელოებში – კუნძულ სან დომინგოზე. ესპანეთში დაბრუნების შემდეგ მან ამერიკის მერსენარიების ორდენის საქმეთა მთავარი მრჩეველის წოდება მიიღო. 1625 წელს ტირსო დე მოლინა მადრიდიდან გაასახლეს იმ მიზეზით, რომ იგი „თავის კომედიებით აურზაურს ქმნის, რომელთაც საერო სახით წერს და მაყურებელს ხიბლავს ცდუნებებითა და ცუდი მაგალითებით“.¹ მაგრამ ეს ოფიციალური მიზეზი გახლდათ. უფრო სარწმუნოა, რომ ამგვარი გადაწყვეტილება გამოწვეული იყო ტირსოს გამოსვლებით მეფის ფავორიტის – ჰერცოგ ოლივერასის წინააღმდეგ. მიუხედავად გაძევებისა, მერსენარიების ორდენი გამალებით იცავდა საკუთარ ბერს და ის ქალაქ ტრუხილიოში მონასტრის წინამძღვრის თანამდებობაზე დანიშნეს.

ბერობა ხელს არ უშლიდა ტირსოს, დაინტერესებულიყო თანამედროვეთა ყოფითი საკითხებით, ზნე-ჩვეულებებით. მისი დრამები ისტორიულ და ბიბლიურ თემებზე გვარწმუნებენ იმაში, რომ დრამატურგი ეხმაურებოდა თანამედროვე პრობლემებს. პიესები ასახავდნენ იმ საზოგადოების ცივ, ანგარიშიან და სასტიკ ცხოვრებას, რომელიც გატაცებულია ფულის იოლი შოვნით, მდიდარი საპატარძლოებით, სასიამოვნო დროის გატარებით. ტირსო დე მოლინა ესპანელი თავადაზნაურობის ზნეობრივ დაქვეითებას გვიჩვენებს. პიესებში დუელები იშვიათად გვხვდება, და ეს კანონზომიერია – ახლა კონფლიქტები ადამიანთა შორის სხვაგვარად წყდება: იმარჯვებს არა სიმამაცე, არამედ ანგარიშიანობა. ტირსო დე მოლინას კომედიებში მსახურებმაც კი დაკარგეს ის მნიშვნელობა, რომელიც მათ ლოპე დე ვეგას კომედიებში ჰქონდათ. ლოპე დე ვეგას გმირები ხშირად მოუფიქრებლად მოქმედებენ, შეცდომებს სჩადიან და მსახურნი მათ შველიან. ტირსო დე მოლინას პერსონაჟებში კი ვნებიანი იმპულსი ცივ გონებასთანაა შეჭერებული. მათ არავის რჩევა და დახმარება არ სჭირდებათ. მსახურებს, უმეტეს შემთხვევაში, ბატონები არც კი უმხელენ თავიანთ გეგმებს. გადაცმა (ტრავესტი) დრამატურგის საყვარელი სასცენო ხერხია. ხშირად გმირი ქალები მამაკაცის ტანსაცმელს იცვამენ და სხვა ადამიანად წარდგებიან. ამ ხერხის გამოყენებით, ტირსო დე მოლინა იშვიათ ვირტუოზობას აღწევს კომედიაში „დონ ხილ მწვანე შარვალი“.

¹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი 1, თბ., 1961, გვ. 390.

ახალგაზრდა აზნაურმა დონ მარტინმა ბედის ანაბარა მიატოვა დონა ხუანა, რომელსაც სიყვარულს უმტკიცებდა და წავიდა მადრიდში – მდიდარი საცოლის საძებნელად. დონა ხუანა დაედევნება ცბიერ შეყვარებულს. როცა შეიტყობს, რომ დონ მარტინს მახეში ჰყავს გაბმული მდიდარი დონა ინესა, გადაწყვეტს: დაირქვას კაცის სახელი და ამ ხერხით მოიპოვოს ქალის კეთილგანწყობა. ამდე-ნად, დონ მარტინის გეგმის განხორციელებას, სიუჟეტის განვითარების პარალელურად, მუდმივად ხელს უშლის უცნობი მეტოქის გამოჩენა და დონა ინესასთან ურთიერთობისას მისი ჩარევა. პიესის ფინალში დონ მარტინი იძულებულია თავი დამარცხებულად აღიაროს და დონა ხუანას ცოლობას სთხოვს. მიზნის მისაღწევად დონა ხუანა ყველაფერზე წამსვლელია. ანგარიშს არავის უწევს და ერთმანეთს მრავალ ადამიანს უპირისპირებს. ყოველივე ამის მიღმა, ჩვენ ვხედავთ ღრმად შეურაცხყოფილ ადამიანს, ტანჯულ ქალს, რომელსაც საკმაო ჭკუა და სიმამაცე ყოფნის, რათა საკუთარი თავი დაიცვას.

ტირსო დე მოლინა დიდი მხატვრული სიმართლით ასახავდა რა ესპანეთის იმდროინდელ ზნე-ჩვეულებებს, როგორც ეკლესიის მსახურს, მიაჩნდა, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების უწესრიგობის მთავარი მიზეზი ადამიანის „ცოდვიანი“ ბუნებაა. დრამატურგს სურდა ეჩვენებინა ესპანელი აზნაურის სახე – ტიპაჟი, რომელიც, როგორც კი განთავისუფლდა შუა საუკუნეების დოგმებისგან, დაადგა უსულგულო პრაქტიციზმის გზას. სიყვარულისა და ეჭვიანობის საკითხებით დაკავებული ტირსო დე მოლინას ქალი პერსონაჟები საუცხოოდ ერკვევიან ყიდვა-გაყიდვის საქმეში და „პრაქტიკულ ენაზე“ საუბრობენ. სოციალურ საკითხებთან მიმართებაში პრაქტიკული და ანგარიშიანი ქმედებებით ხასიათდებიან ასევე მამაკაცი პერსონაჟები.

დონ ხუან ტენორიო ისტორიული პერსონაჟია. ის დიდგვაროვანი გახლდათ. მამამისი – ალონსო ტენორიო – პორტუგალიის დედოფლის, მარიამის, ერთ-ერთი ფავორიტთაგანი და, იმავდროულად, ფლოტის ადმირალი იყო. აი ასეთ სახელოვან ოჯახში დაიბადა და იზრდებოდა დონ ხუანი, რომელსაც არამარტო მექალთანეობით, არამედ დუელიანტობითაც გაეთქვა სახელი. არაერთი ჩხუბისა და კონფლიქტის წამომწყები, თქვენ

წარმოიდგინეთ, მკვლელობის ჩამდენიც კი, ამავე დროს, განათლებული, ელვარე და მეტად საინტერესო ახალგაზრდა კაცი იყო. ეს ყველა დანაშაული დონ ხუან ტენორიოს მხოლოდ იმიტომ შერჩა, რომ კასტილიის მეფე პედრო I-თან მეგობრობდა. ამ უკანასკნელს თავიდან პედრო I სასტიკს უწოდებდნენ, ხოლო მას შემდეგ, რაც ყველა თავისი მტერი გაანადგურა და აღარავისთვის იყო სასტიკი, პედრო I სამართლიანი დაარქვეს.

მეფე აყოლილი იყო მეგობარ დონ ხუანს. ისინი ერთად ჩდიოდნენ უამრავ სისასტიკეს – აუპატიურებდნენ გლეხის ქალებს, რქებს ადგამდნენ დიდგვაროვნებს და მათ ცოლებთან ერთად გართობას ეძლეოდნენ. ყველაფერი ეს იოლად გამოსდიოდათ, მაგრამ ადრე თუ გვიან ხომ უნდა შეჩერდე... ტენორიოსთვის საბედისწერო გამოდგა დონა ანას, კალატრავის ორდენის კომანდორის, გონზაგო ალოიას, ქალიშვილთან ტრფობა.

კალატრავის ორდენი დიდი ორდენია, დაახლოებით ისეთი, როგორიც ტამპლიერების ორდენი. ეს გახლდათ მეომარი მღვდლების ერთობა და სწორედ ამ ორდენის გამორჩეული წევრი იყო გონზაგო. ის ასაკოვანი გახლდათ, თორემ დონ ხუანი ასე ადვილად ვერ დაამარცხებდა. ბოლოს და ბოლოს, კონფლიქტი მაინც მოხდა და დონ ხუან ტენორიოს შემოაკვდა კომანდორი, რამაც საბოლოოდ გადაწყვიტა მისი ბედი. მეფე ისევ დუმდა – ყველამ იცოდა, ის თავის ფავორიტს ასე ადვილად არ გაწირავდა. ამიტომაც შურისძიება ორდენის წევრებმა, სხვა კომანდორებმა, გმირებმა, რაინდებმა დაგეგმეს. დონ ხუანს ახალგაზრდა ქალის სახელით გაუგზავნეს წერილი. ტენორიო არ შეაბრკოლა ეკლესიაში დანიშნულმა პაემანმა (ქალმა ის ფრანცისკელთა ტაძარში დაიბარა) და მივიდა იქ. როგორც ამბობენ, ბერებმა ჩამოაგდეს კომანდორის ქვის ქანდაკება, რომელიც ტენორიოს დაეცა და სულიც განუტევა. გავრცელდა ჭორი, რომ კომანდორმა თავად მოკლა დონ ხუანი.

რა არის ამ ისტორიაში ტყუილი და რა მართალი, ვერასდროს გავიგებთ. მაგალითად, გაურკვეველია, შემთხვევის ადგილას კალატრავის ორდენი იმყოფებოდა თუ ფრანცისკელი ბერები? ნამდვილად მოხდა კი ეკლესიის ცნობილი ეპიზოდი, თუ თავად ხალხმა შეთხზა? ისეთი ცნობაც არსებობს, რომ ტენორიომ მოინანია ცოდვები და მონასტერში წავიდა... საინტე-

რესოა, რომ 20 წლის შემდეგ ისტორიულ წყაროებში, მართლაც ჩნდება ვინმე დონ ხუან ტენორიო, რომელიც ეპისკოპოსია. და არის თუ არა ეს იგივე კაცი, ჩვენთვის უცნობია. ტენორიოს გვარიდან მრავლად ვხვდებით გამორჩეულ პირებს და მათ შორის მართლაც შეიძლება ყოფილიყო როგორც მექალთანე, ასევე ეპისკოპოსი.

ეს ისტორია პირველმა სწორედ ტირსო დე მოლინამ გამოიყენა თავის პიესაში „სევილიელი მაცდუნებელი“. აქ ლაპარაკია სწორედ იმ ამბავზე, რომელზეც ჩვენ ზევით გვქონდა საუბარი. მისი სიუჟეტი მარტივია, ცოტა არ იყოს, კომედიის ჟანრისთვის ზედმეტად მორალისტურიც. პიესაში ვხვდებით ადგილებს, რომლებიც პირდაპირ ლოცვაში გადასულ ადგილებს, რაც ძალიან საინტერესოა. ამ ჩვენთვის ნაცნობი მომენტებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანია, რომ დონ ხუანი კომანდორის საფლავის ქვაზე ამოიკითხავს, რომ კომანდორი შურს იძიებს თავის მკვლელზე, რაზეც ტენორიოს გაეცინება, წვერში წაავლებს ხელს, მოქაჩავს და სადილზე დაპატიჟებს. კომანდორი ესტუმრება და თვითონაც გადაიპატიჟებს სასაფლაოზე. იქ მივა დონ ხუანიც და სადილის შემდეგ ორივე ერთად დაინთქმება საიქიოში. ასეთია პიესის შინაარსი.

ძალიან მნიშვნელოვანია ის, რომ ავტორის მიერ პიესაში გამოყვანილი დონ ხუან ტენორიო ჯერ კიდევ ისტორიულ ორეულს ჰგავს. ამასთან, კომედიაში ხშირია მორალისტური გადახვევები. ტექსტმა ისეთი ინტერესი გამოიწვია სახელოვნებო წრეებში, რომ იმთავითვე ითარგმნა იტალიურ ენაზე. განახლებული იტალიური ვერსიის ავტორია ჯილი ბერტო. მან დაამატა კომიკური ელემენტები, გამორიცხა ყოველივე კათოლიკური, მათ შორის ლოცვებიც, და პიესაში უფრო მეტი მოქმედება შეიტანა. როგორც ჩანს, მსახურის როლი იტალიელებმა გაამძაფრეს. ბოლოს და ბოლოს დონ ხუან ტენორიოს უჩვეულო თავგადასავალმა საფრანგეთამდე ჩააღწია და ისტორიამ დონ ხუან ტენორიოზე თავისი მთავარი ავტორი — მოლიერი იპოვა...

ტირსო დე მოლინას კომედიაში „სევილიელი მაცდუნებელი“ დონ ხუან ტენორიო თავის მსხვერპლებს იმორჩილებს არა მხურვალე ვნებათაღელვის სიძლიერით, არამედ ცრუ დაპირებებით, მოტყუებით. ეს პიესა დონ-ჟუანის იდეაზეა. დონ-ჟუანი ქალის ხორციელი მშვენების თაყვანისმცემელია და ამქვეყ-

ნიურ ბედნიერებას ქალის ხორციელ დაუფლებაში ხედავს. დონ-ჟუანი გრძნობადობის განთავისუფლების სიმბოლოა. რელიგიური ნორმების დარღვევა დონ-ჟუანის ხორციელი ტრფობის უსაზღვრო მისწრაფებაშია გამოხატული, მაგრამ გრძნობადობა მისთვის თვითმიზანი არ არის. ეს არის საშუალება თავისი ძალის გამოვლენისა. მისი მთავარი მიზანია – დატკბეს თავისი უსაზღვრო თავისუფლებით. გააკეთოს ყოველივე, რასაც მოისურვებს. ამა თუ იმ ქალის დაუფლება, მერე მისი მივიწყება და ახალი „მსხვერპლისკენ“ სწრაფვა – დონ-ჟუანისთვის აუცილებელი დამახასიათებელი თვისებაა.

ტირსო დე მოლინას დონ ხუანი უპირისპირდება ფეოდალურ მორალსა და საზოგადოებაში გაბატონებულ თვალთმაქცობას. იგი ცდილობს მიიღოს ყველაფერი, რაც ბუნების მიერაა ნაბოძები და რაც ცხოვრების ასკეტურმა წესმა ადამიანს წაართვა. ავტორი გმირს უკიდურეს ეგოიზმში ადანაშაულებს. ადამიანი, რომელიც უმაღლეს ღირებულებად და მოქმედების ერთ-ერთ ორიენტირად პიროვნულ სურვილებსა და მისწრაფებებს გაიხდის, როგორც პიროვნება განწირულია. ამიტომ დრამატურგმა უარი თქვა დონ ხუანის ხსნაზე. ლოპე დე ვეგას გლეხებისგან განსხვავებით, ტირსო დე მოლინას შემოქმედებაში გლეხები ღვთისმოშიში, თავისი ბატონების ერთგულები არიან. ტირსო დე მოლინას პიესები ობიექტურად უჩვენებდნენ თავადაზნაურობის ზნეობრივ დეგრადაციას, მკვეთრ ანტაგონიზმს სიღარიბესა და სიმდიდრეს შორის.

დონ პედრო კალდერონ დელა ბარკა (1600-1681) – თავისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ესპანელი დრამატურგი. კალდერონის შემოქმედება ბაროკოს ლიტერატურის მწვერვალია. „თითქმის ერთ საუკუნეს გასწვდა მისი სიცოცხლე, რომელიც სავსე იყო უმძაფრესი მოვლენებით, შინაგანი წინააღმდეგობით, ცხოვრების წარმავლობაზე განუწყვეტელი, მტანჯველი ფიქრებით“.¹

კალდერონი დაიბადა მადრიდში, არისტოკრატთა ოჯახში. მადრიდის იეზუიტების კოლეგია დაამთავრა. ალკანასა და სალამანკაში სამართალსა და თეოლოგიას სწავლობდა. მსახუ-

¹ გურაბანიძე ნოდარ, ჟურნ. „ხელოვნება“, № 9-10, გვ. 134.

რობდა ჯარში, მოიარა იტალია და ფლანდრია. შესაბამისად, საინტერესო, თავგადასავლებით სავსე ახალგაზრდობა ჰქონდა. ჯარიდან მეფემ გამოიწვია და სამეფო კარის თეატრისათვის პიესების წერა მიანდო. კალდერონი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა არა მარტო სიცოცხლეში, არამედ სიკვდილის შემდეგაც. 1878 წელს მას მადრიდის ერთ-ერთ ყველაზე ლამაზ და ხალხმრავალ წმინდა ანას მოედანზე ძეგლი დაუდგეს. ეს ქანდაკება დღესაც მომნუსხველად მოქმედებს მნახველზე.¹

კალდერონის შემოქმედების პირველი პერიოდი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ლოპე დე ვეგას შემოქმედებით ტრადიციებთან. „ლოპე დე ვეგას შემოქმედება მოიცავს „ნაციონალური დრამატული სისტემის“ ბრწყინვალე, თითქმის 100-წლიან დღესასწაულს, კალდერონის შემოქმედება კი მისი დამასრულებელი ეტაპია. მათ ესპანური დრამის ისტორიის მნიშვნელოვანი პერიოდი (ოქროს ხანა) ამორებს ერთმანეთისგან. ასე რომ, კალდერონის შემოქმედების განხილვა ლოპე დე ვეგასთან ინდივიდუალური სიახლოვის პერსპექტივიდან შეცდომა იქნებოდა, ეს სიახლოვე უნდა მივაწეროთ ნაციონალური დრამატული სისტემის ევოლუციის გააზრებას“.²

დროთა განმავლობაში კალდერონმა საკუთარი, პერსონალური დრამატურგიის მოდელი შექმნა. ამან უდიდესი გავლენა იქონია შემდგომ სხვადასხვა ფილოსოფიური ჟანრის ლიტერატურაში გამოყენებაზე. კალდერონმა 120 კომედია, ანუ დრამა დაწერა, აქედან 78 – აუტო საკრამენტალე და 20 – ინტერმედია. ვინაიდან 1635 წლიდან სამეფო კარის დრამატურგი იყო, მისი პიესები სიცოცხლეშივე იბეჭდებოდა და ამიტომაც ყველამ მოაღწია ჩვენამდე. 1651 წელს კალდერონი კათოლიკე მღვდელი გახდა. ის ესპანეთის მეფე ფილიპე IV-ის დამსახურებული კაპელანი იყო, ხოლო 1666 წლიდან წმინდა პეტრეს ტაძრის წინამძღვარი გახდა. ერთდროულად, კეთილსინდისიერად ემსახურებოდა ღმერთსაც და „ემშაქსაც“ (თეატრს ვგულისხმობ). ორივე „სამსახურში“ გაუგონარ წარმატებას მიაღწია.

კალდერონი ახალი დრამატურგიული ჟანრის – რელიგიურ-

¹ The Golden Age of Spanish Drama, Publisher: W. W. Norton & Company; 1 edition (June 11, 2018)

² Томашевский Н., театр Кальдерона, глава 1, стр. 1, <http://svr-lit.ru/svr-lit/tomashevskij-teatr-kalderona/index.htm>

ფილოსოფიური დრამის შემქმნელი გახლდათ. ცვლის დრამის ტრადიციულ სტრუქტურას – მთავარი გმირი ფილოსოფიური იდეა ხდება, პერსონაჟები კი ამ იდეების გამხმოვანებლებად გვევლინებიან. სიუჟეტის აგება გარკვეული რელიგიურ-ფილოსოფიური კვანძის გახსნას ემსახურება. ფილოსოფიური ასპექტი აისახება პერსონაჟების საქციელსა და მეტყველებაში, ასევე პიესის სათაურში და სწორედ ეს ქმნის ნაწარმოების მხატვრულ მთლიანობას. კალდერონის შემოქმედება გაჟღერებულია ქრისტიანული მორალით. მისი ძირითადი პიესები აუტო-საკრამენტალეა. მართალია, ამ ჟანრში მისი წინამორბედებიც მოღვაწეობდნენ, მაგრამ ისინი ფაბულას ბიბლიური ტექსტებიდან აგებდნენ. კალდერონი კი ამბავს თავად იგონებს, თხზავს და მას მისტიკურ-რელიგიურ ელფერს სძენს. შესაძლოა თავიდან იფიქროთ, რომ ეს პიესები მოსაწყენია, მაგრამ კითხვისას მაღავე დარწმუნდებით, რომ მწერლის საოცარი ნიჭი მის პოეტურ და უსასრულო ფანტაზიას – ამ ამბებს ფილოსოფიურ და მხატვრულ ტრადიციებად აქცევს.

„ჰუმანიზმის ის მაღალი იდეალები, რომლებიც საფუძვლად დაედო აღორ-ძინებას, კალდერონის დროს კრიზისულ ფაზაში შევიდა... კალდერონმა ესპანურ სცენას დაუბრუნა ყოფიერების, ღირსების, რაინდული ქმედების ზნეობრივი პრობლემატიკა, მაღალი იდეალებისთვის თავგანწირული გმირი“.¹

კალდერონი წერს „ერთაქტიან პიესებს რელიგიურ თემაზე“. მისი შემოქმედება ორ პერიოდად იყოფა. პირველ პერიოდში იგი აგრძელებს ლოპე დე ვეგას ტრადიციებს, ქმნის ნაწარმოებებს სადაც, მართალია, ნაკლები სიმახვილით, მაგრამ თავისებურად, საინტერესოდ ამუშავებს საზოგადოებრივი მნიშვნელობის პრობლემებს. ამ პერიოდის პიესებს მიეკუთვნება – „ქალი უჩინმაჩინი“, „სიყვარული სიკვდილის შემდეგ“, „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“ და სხვ. მეორე პერიოდში კალდერონი წერს თავის საუკეთესო ნაწარმოებებს – გადადის რელიგიურ-სიმბოლური, მითოლოგიური დრამების შექმნაზე. მასშტაბურობას იძენს ასევე ღირსების იდეა, ვინაიდან საკუთარი ღირსების დამცველი კალდერონთან ნებისმიერი ადამიანი შეიძლება აღმოჩნდეს, მიუხედავად მისი წარმოშობისა და სოციალური მდგომარეობისა.

¹ გურაბანიძე ნ., ჟურნ. „ხელოვნება“, №9-10, გვ. 134.

ამ მხრივ, აღსანიშნავია მისი ორი დრამა: „უდრეკი პრინცი“ და „სალამეელი ალკალდი“. პირველ პიესაში დრამატურგი პორტუგალიელი პრინცის – დონ ფერნანდოს გმირულ ცხოვრებასა და წამებულ სიკვდილზე მოგვითხრობს. მავრებთან ტყვეობაში მოხვედრილი პრინცი დონ ფერნანდო, ღირსების ხელყოფის შემთხვევაში, უარს ამბობს სიცოცხლის შენარჩუნებაზე... და მნიშვნელობა არა აქვს, ღირსებას მას აყრიან, მის მეგობარს, თუ მათ სამშობლოს. კალდერონი დონ ფერნანდოს ცხოვრებას წმინდანის გზასთან აიგივებს. თუმცა, რელიგიური ხაზის გარდა, მას წინა პლანზე გამოაქვს მაღალზნეობრივი იდეა – იქნება ეს ურთიერთპატივისცემა, საკუთარი თავის პატივისცემა თუ ღირსების შენარჩუნება, ნებისმიერ შემთხვევაში, ეს ყოველივე ადამიანის კეთილშობილებაზე უნდა იყოს დაფუძნებული.

ეს იდეა უფრო გამძაფრებულია პიესაში „სალამეელი ალკალდი“. კალდერონის ეს დრამა ლოპე დე ვეგას იმავე სახელწოდების პიესის რეცეფციაა. ლოპე დე ვეგას დაბალი მხატვრული ღირებულების ადრეული პერიოდის ტექსტი, კალდერონის კალმის საშუალებით, ესპანური დრამატურგიის ერთ-ერთ შედეგად იქცა. გადამუშავება სიუჟეტსაც შეეხო – აიგო მოქმედების განვითარების ლოგიკური ჯაჭვი. სრული კონცენტრაცია გაკეთდა პერსონაჟთა ხასიათების გაღრმავებაზე, რის შედეგადაც ისინი მხატვრულად უფრო ცოცხალნი და სახიერნი გახდნენ. პიესის მთავარი ღირებულება კი დრამის კონცეფციაა, რაც რადიკალურად განსხვავდება ლოპე დე ვეგას ჩანაფიქრისგან.¹

პედრო კრესპო, სალამეის ალკალდის, ანუ მოსამართლის და მმართველის ისტორია ემყარება გლეხკაცში ღირსების გავიძებას. არმიის კაპიტნებმა შეურაცხვეს, გაუბახეს ქალიშვილები. სასამართლოები, რომლებსაც ატარებდა ალკალდი, მათ შორის მისი ოჯახის ღირსების ამყრელ კაპიტნებზეც, ემსახურება სახალხო სამართლის პოპულარიზაციას, ისევე როგორც სანჩო პანსას სამართალი, ფორმით პატრიარქალური და შინაარსით სახალხო, თუმცა სამართლიანი თავისი არსით. ეს იყო ლოპე დე ვეგას ჩანაფიქრი.

განსხვავებულია კალდერონის ვერსია. ის მთლიანად უარ-

¹ The Golden Age of Spanish Drama, Publisher: W. W. Norton & Company; 1 edition (June 11, 2018).

ყოფს სახალხო სამართლის იდეას, ხოლო ღირსებას განიხილავს როგორც ღმერთის უდიდეს საჩუქარს კაცობრიობისათვის. მაგრამ ვაჟთან საუბრისას კალდერონისეული პედრო (ლოპე დე ვეგასგან განსხვავებით, კალდერონთან პედროს ერთი ქალიშვილი ისაბელი და ვაჟი ხუანი ჰყავს) ამბობს, რომ ყველა დანარჩენ შემთხვევაში, საუკუნეებიდან მოყოლებული, საზოგადოების ფენებად დაყოფა გამართლებულია, მაგრამ მაშინ არა, როცა საქმე ღირსებას ეხება. იმისათვის, რომ ხაზი გაუსვას პედროს მოსაზრებების და შემდგომში საქციელის მართებულობას, კალდერონი ალკალდის გარშემო ანტიგმირებს კრებს. მათ შორის არიან: გენერალი ლოპე დე ფიგეროა, ადგილობრივი იდალგო დონ მენდო და კაპიტანი დონ ალვარო დე ატაიდა. ეს პერსონაჟები იცავენ სოციალურ-არისტოკრატიულ წარმოდგენას ღირსებაზე, ამტკიცებენ, რომ მაღალი ფენის ღირსება განსხვავებულია უბრალო ხალხის ღირსებისგან და ამიტომაც მას დაცვა და შენარჩუნება არ სჭირდება. ამ ხალხის წარმოდგენა მაღალ ზნეობრივ საკითხებზე რადიკალურად განსხვავებულია მთავარი გმირის და კალდერონის კონცეფციისგან: ასეთია პედროს ვაჟიც, ხუანი, რომელიც არა მარტო ღირსების საკითხში მიიჩნევს საკუთარ თავს დიდგვაროვანთა თანასწორად, არამედ ყველაფერ დანარჩენშიც.

დრამაში ცენტრალური ადგილი ფინალურ სცენას უკავია, რომელშიც კრესპო ალკალდის კვერთხს გვერდზე გადადებს და დამცირებული ევედრება კაპიტანს – ისაბელზე ქორწინებით ღირსება აღმიდგინეო. სანაცვლოდ მთელ ქონებას თმობს და თუ კაპიტანი ამასაც არ იკმარებს, მზადაა, მონად გაყიდოს არამარტო საკუთარი თავი, არამედ ხუანიც.

აქ მხოლოდ მატერიალური კეთილდღეობის დათმობასთან არ გვაქვს საქმე. ეს ნაბიჯი უმაღლესი სამართლიანობის აღდგენას ემსახურება. კრესპოს ქალიშვილზე კაპიტნის ქორწინებით შეიქმნება პრეცედენტი, რომ ღირსება ყველასათვის ერთნაირად მნიშვნელოვანია და მისი ხელყოფა დანაშაულია. ანუ ეს ქორწინება გახდება აქტი სამართლის უმაღლესი გამოხატულებისა.¹

¹ Томашевский Н., театр кальдерона, глава 1,
<http://www.infolib.info/philol/fizxvii/4.html>

კალდერონის წარმოსახვაში სამყარო ორად არის გაყოფილი. ეს დუალიზმი მთლიანად გამომავალია დრამაში „ცხოვრება სიზმარია“. ამ ნაწარმოებში ავტორი ცდილობს დაასაბუთოს თავისი შეხედულება, რომ ცხოვრება სწრაფმავალი სიზმარია, რომ ჩვენი ყოველდღიურობა მისტიკითაა გაჟღერებული და ძალიან ძნელი მისახვედრია – წუთისოფლის რომელი ნაწილია რეალური და რომელი ილუზორული. პიესის შინაარსი ასეთია: პოლონეთის მეფეს – ბასილიოს – შეეძინა ვაჟი – სეხიზმუნდო. ბავშვს ასტროლოგები უწინასწარმეტყველებენ, რომ საშინელი დესპოტი გახდება. მეფე ამწყვდევს ჩვილს მაღალ კოშკში და იქ ზრდის ქვეყნიერებისგან იზოლირებულს. მოხუცებულობის დროს მეფე მოინდომებს შეამოწმოს ასტროლოგების წინასწარმეტყველება და გასცემს ბრძანებას: სეხიზმუნდოს ძილის წამალი მისცენ და მძინარე სასახლეში მოიყვანონ. სწორედ აქ გამოუცხადებენ, რომ ტახტის მემკვიდრეა. სეხიზმუნდო მხეცურ ინსტინქტებს მალე გამოამჟღავნებს. მეფე ასტროლოგების სიმართლეში დარწმუნდება და სეხიზმუნდოს უკანვე დააბრუნებენ. კოშკში დაბრუნებული სეხიზმუნდო ფიქრობს, რომ ყოველივე დაესიზმრა და ცდილობს ჩაწვდეს მომხდარის არსს.¹ პოლონელები უკმაყოფილონი არიან იმით, რომ მეფის ტახტს უცხო დაეუფლება, ამიტომ ათავისუფლებენ სეხიზმუნდოს და ტახტზე აიყვანენ. სეხიზმუნდოს რეალობის აღარ სწამს და ყველაფერი სიზმარი ჰგონია. სწორედ ამ შეგონების წყალობით, იგი ჩამოიშორებს თავის გიჟურ ზნეს და ქვეყნის ბრძენი, ფრთხილი და სამართლიანი გამგებელი გახდება.

გონება ყოველთვის მაცდურია – ასეთია მთავარი დასკვნა კალდერონისა. ადამიანს არ შეუძლია იცოდეს – რა არის ჭეშმარიტება და რაა სიცრუე. ცხოვრება სიზმარია და ყველას უნდა ახსოვდეს „მისაგებელის“ შესახებ, რომ სიკვდილის შემდეგ ღმერთის სამსჯავრო მოელის, ამიტომ სიკეთის კეთება უფრო მომგებიანია. კალდერონის პერსონაჟები თავიანთ ქცევაში არ ხელმძღვანელობენ უშუალო გრძნობით. საკუთარ გრძნობებსა და ადამიანების მიმართ დამოკიდებულებას, ისინი ცივი გონების სასწორზე წონიან – გადაწყვეტილებას იღებენ რთული დასკვნის საფუძველზე.

¹ The Golden Age of Spanish Drama, Publisher: W. W. Norton & Company; 1 edition.

კალდერონის დრამატურგიული ტექნიკა განსხვავდება ლოპე დე ვეგას ტექნიკისგან. კალდერონთან პიესის სტრუქტურა ზედმიწევნით არის შესწავლილი. შესაბამისად, მოქმედების კულმინაციაც, მწერლის მხრიდან, წინასწარ გათვლილი და კარგად მოფიქრებულია. კვანძის გახსნა არ გვაკვირვებს მოულოდნელობით, როგორც ლოპე დე ვეგასთან. ლოპე დე ვეგა პირველივე სცენებიდან ავითარებს მოქმედებას, ამბების, წინა ისტორიის გაულრმაველად. კალდერონი დიდ ყურადღებას უთმობს სიუჟეტის იდეურ მხარეს, მის დრამატურგიულ განვითარებას; წინასწარ გვიხაზავს მოქმედ პირთა ხასიათებსაც. ლოპე დე ვეგას ენა უფრო ცოცხალია, უშუალო, კალდერონთან კი – მაღალფარდოვანი, ოდნავ მანერული. ყველა სხვა ნაწარმოებთან შორის კალდერონი ყველაზე მაღლა აყენებს რელიგიურ-ალეგორიულ დრამებს – აუტო საკრამენტალეს, სადაც ავტორი ცდილობს ახსნას კათოლიკური სარწმუნოების დოგმატები. თვლის, რომ, რადგან ღმერთმა გონიერი არსებანი თავისებური ნებელობით დააჯილდოვა, ადამიანს თავად შესწევს უნარი – სიკეთესა და ბოროტებას შორის გააკეთოს არჩევანი. ცხოვრებისეული გზის გავლისას ინტელექტითა და ნებელობით დაჯილდოებულ ადამიანს შესაძლებლობა აქვს კონტროლი გაუწიოს საკუთარ საქციელს. ამასთან, იგი სუსტია და ცოდვილი, ამიტომ მის სულსა და სხეულს შორის მუდმივი ბრძოლაა. ცოდვას შეუძლია შეაღწიოს ადამიანის სულში მხოლოდ ნებელობის არქონის გზით. ნებელობა განმსაზღვრელია – რა გამოცდაც არ უნდა შეხვდეს ადამიანს, ის არ შესცოდავს, თუ ნებელობა გააჩნია. ასეთია კალდერონის მსოფლმხედველობა.

ის იდეალები, რომლებიც კალდერონისთვის მთავარი და ღირებულია, ან საერთოდ არ გვხვდება, ან ძალიან შესუსტებულია კალდერონის სკოლის წარმომადგენლებთან, ყველაზე მნიშვნელოვან ორ დრამატურგთან – როხასა სორი[ლ]იასთან და მორეტოსთან.

ფრანჩესკო დე როხას სორი[ლ]ია (1607-1648) – დაიბადა ტოლედოში. ტოლედოს და სალამანკის უნივერსიტეტებში სწავლობდა, გარკვეული დროის განმავლობაში სამხედრო სამსახურშიც გახლდათ. მრავალი დრამატული ნაწარმოების ავტო-

რია, რომელთა შორისაც მეტად საინტერესოა ტრაგედიები და გროტესკულ-სატირული კომედიები.

როხასა სორილ]იას ტრაგედიები დაუძლეველი ვნებებით შეპყრობილ გმირებს გვიხატავს. ხშირად ავტორი პერსონაჟების ხასიათების ძერწვისას ზომიერების შეგრძნებას კარგავს და სწორედ ამიტომ ძლიერი ვნებების ამოხეთქვა გმირებს ფსიქოლოგიურად გაუმართლებელი საქციელისკენ უბიძგებს. მსგავსი თვისებების მქონე პერსონაჟებს ნაკლებად ვხვდებით ტრაგედიაში – „არავინ მეფის გარდა, ანუ პატიოსანი მიწათმოქმედი გარსია დელ კასტანიარი“. ხშირად, ამ ტრაგედიას ლოპე დე ვეგას სახალხო-ჰეროიკულ დრამებს ადარებენ, რაც მართებულად არ მიგვაჩნია: გარსია დელ კასტანიერი გლეხი კი არა, მდაბიოს სამოსში გადაცმული დიდგვაროვანია. მას ეჭვიც არ ეპარება ცოლის უდანაშაულობაში, მაგრამ მაინც კლავს... კლავს, რათა სისხლით ჩამოირეცხოს შეურაცხყოფა. მითუმეტეს, რომ საკუთარი ღირსების ამყრელად მას მეფე მიაჩნია. ხოლო მეფეზე შურისძიება კი წარმოუდგენელია. კალდერონის პერსონაჟებისგან განსხვავებით, კასტანიარი, მიუხედავად იმისა, რომ გადაწყვეტილება მიღებული აქვს – მაინც ორჯოფობს, მერყეობს, ვერ იგდებს გულიდან ბლანკას სიყვარულს. ეს მის გმირს ადამიანურ, ყოფით დეტალებს მატებს. მძაფრი სულიერი კონფლიქტის გახსნა ხდება მაშინ, როცა პერსონაჟი იგებს, რომ მისი ღირსების შემლახველი მეფე კი არა, არამედ – დიდგვაროვანი დონ მენდოა. საბოლოოდ, ის კლავს დონ მენდოს, ვინაიდან: „შეურაცხყოფას არავის აპატიებს, მეფის გარდა“.

სორილ]იას განსაკუთრებით ცნობილი კომედიაა „სულელი ატყუებს სულელს, ანუ დონ ლუკას დე სიგარელი“. მთავარი პერსონაჟი დონ ლუკასი მოხუცი ვაჭარია, რომლის გროტესკული სახე ავტორს დახატული აქვს, როგორც უმცრებით, პედანტიზმით და პატივმოყვარეობით შეპყრობილი ადამიანი. ეს და რამდენიმე სხვა კომედია გამოირჩევა კომიზმით, მოქმედების დინამიკურობით, ზუსტი და გამომსახველი პერსონაჟების ხასიათებით. მაგრამ უმეტეს კომედიებში დრამატურგი ორიგინალობით ვერ დაიკვეხნის: ის მონდომებით სესხულობს წინამორბედებისგან არამარტო სიუჟეტს, არამედ მთელ სცენებსაც.

აგუსტინ მორეტო-ი-კავანია (1618-1669) – განათლება ალკალის უნივერსიტეტში მიიღო. 1642 წელს სასულიერო პირი გახდა. სიცოცხლის ბოლოს შეწყვიტა ლიტერატურული მოღვაწეობა და მონასტერში განმარტოვდა. ანდერძით მთელი თავისი ქონება ლატაკებს დაუტოვა, დაკრძალვა კი დამნაშავეთა სასაფლაოზე ისურვა. მისი შემოქმედებაც, ისევე როგორც სორი[ლ] იასი, არ გამოირჩევა სიახლით და ორიგინალური მიგნებებით. არ ჰქონდა მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზია, და ამიტომაც უპირატესობას ანიჭებს უკვე ცნობილი სიუჟეტების გადამშავებას. მორეტო წერის ოსტატია, რომელმაც იცის პიესის მოქმედების ფსიქოლოგიური ხაზის სწორად აწყობა, მართებული დრამატული სვლების მოძებნა და ამის საფუძველზე ინტრიგის ჰარმონიულად განვითარების აგება.

აგუსტინ მორეტო-ი-კავანიას ისტორიული პიესებიდან გამოვყოფდით „დევნილ მეფეს“ (1661), რომლის თანაავტორებიც არიან ლუის ბელმონტი და ანტონიო მარტინეს დე მენესესი. ეს არის დრამა რუსეთის ცუდ, არასტაბილურ დროებაზე. ლოპე დე ვეგას და კალდერონის მსგავსად, ის მეფეს ხალხის ფონზე წარმოგვიდგენს. პიესის მეორე აქტი, რომელიც სრულად მორეტოს დაწერილია, შეიცავს ანტიკლერიკანულ სცენებს – მონასტრის ცხოვრების თამამ კრიტიკას.

მორეტოს პოპულარობა „ხასიათის კომედიებმა“ მოუტანეს. პირველ რიგში ფსიქოლოგიურმა შედევრმა „გულგრილობა გულგრილობის წილ“ (1654). ეს არის დონ კარლოსის ისტორია, რომელმაც ყალბი გულგრილობით დონა ანაში ჯერ ინტერესი გამოიწვია და შემდეგ თავიც შეაყვარა. სიუჟეტი ნასესხებია ლოპე დე ვეგასა და ტირსო დე მოლინასგან, მაგრამ მორეტომ შეძლო წინ წასულიყო და გაეღრმავებინა მარტივი ფაბულა, მან შეამცირა გარეგანი ქმედება, მინიმუმამდე დაიყვანა მოქმედება და ის ჩაანაცვლა ხასიათების დეტალური დამუშავებით, პერსონაჟების შინაგანი მდგომარეობის ლოგიკური განვითარების ჩვენებით.

მორეტოს კიდევ ერთი ცნობილი კომედიაა „ლამაზი დონ დიეგო“ (1652) – გონებამახვილური და მიზანმიმართული კარიკატურა უზომოდ პატივმოყვარე, საკუთარ თავზე შეყვარებულ დიდგვაროვანზე, რომლის სახელიც ხალხში განზოგადდა და ის

ცარიელ, ყყყყი, მუქთახორა დიდგვაროვნების აღმნიშვნელად გამოიყენებოდა.

მორეტოს დრამატურგიით სრულდება ნაციონალური ესპანური დრამის „ოქროს ხანა“. ერთი მხრივ, ეს დასტურია ჰუმანური ტრადიციების სიმტკიცისა და მეორე მხრივ კი – სულ უფრო და უფრო გაღრმავებული კრიზისისა ესპანურ კულტურაში. ეს დაღმა სვლა ათწლეულები გაგრძელდა.

სათეატრო შენობა და სამსახიობო ხელოვნება

აღორძინების ესპანური თეატრი – ღია თეატრია. ჩორრალეს დე ცომედიას – სასტუმრო ეზოები, კორალები მართკუთხედი ფორმის იყო, შიდა ეზო (პატიო) კი ღია ცის ქვეშ მდებარეობდა. ეზოს მთელ პერიმეტრზე განლაგებული იყო აივნები. ეზო 2 ან 3 სართულიან ნაგებობას წარმოადგენდა. აივნები, იგივე „ლოუები“, მაყურებლისთვის გახლდათ განკუთვნილი. არაბების ხანგრძლივმა ბატონობამ ესპანელთა მენტალობაზე მაინც დატოვა გარკვეული კვალი, ამიტომაც აივნებზე ქალები ისხდნენ, ხოლო მამაკაცები სცენის წინ იკავებდნენ ადგილებს. ზედა „ლოუები“ დახურული გახლდათ და ქვევიდან ქალები არ ჩანდნენ. ლოჯერიას გამაგრებულ კაბინებს უწოდებდნენ, მათ თავზე კი დიდი რაოდენობის მაყურებლისთვის გალერეები იყო განლაგებული. აუდიტორია ცოცხალი და ხშირად უმართავი გახლდათ. თეატრალური დარბაზი იმდროინდელი საზოგადოების სოციალურ მოდელს წარმოადგენდა. ეს ქალაქის სახალხო თეატრი გახლდათ. აივნები სცენის მოედნის მხარესაც იყო და იმ აივნებზე, რომლებიც სცენას დაჰყურებდნენ, დიდებულები ისხდნენ, თანაც მხოლოდ კაცები. სასცენო მოედანი დიდ სივრცეს არ მოიცავდა, ის სივრცეში გაწეილი იყო და მოქმედების პირველი ადგილი გახლდათ. მეორე მოქმედების ადგილი ფარდის უკან სცენის სიღრმეში მდებარეობდა, თუ მსახიობები იქ თამაშობდნენ, ეს იმას ნიშნავდა, რომ ისინი აივნიან ოთახში არიან. არანაირი დეკორაციები არ იყო, ფარდას იმ კოლონებზე ამაგრებდნენ, რომლებიც აივნების საყრდენს წარმოადგენდა. აივანი – ეს მოქმედების მესამე ადგილი იყო. სამსართულიანი შენობის შემთხვევაში მოქმედების მეოთხე ადგილიც ჩნდებო-

და. აღსანიშნავია, რომ ესპანურ თეატრში მოქმედების ოთხივე სივრცეში ერთდროულად წარმართვა შეიძლებოდა.

ეს რთული არქიტექტურაა. სივრცე სტერეომეტრიული ხდება. მას ჰორიზონტალური სივრცეც აქვს, ვერტიკალურიც და სიღრმეც. ხშირად ამწეებსაც ამონტაჟებდნენ და მსახიობები ფრენით გადაადგილდებოდნენ. მთავარ მოედანზე ლუკი იყო, საიდანაც მოჩვენებები ამოდიოდნენ. ლოპე დე ვეგას არ მოსწონდა ამგვარი სცენა, ის ამბობდა: – რომ ასეთი სივრცე მრავალჯერაინ კარადას – „Secrétaire“ – ჰგავსო.¹

1633 წელს მადრიდის გარეუბანში რესტავრირებული, ახალი სასახლე ბუენ-რეტირო აშენდა. შენობა გადაკეთდა გასპარ დე გუსმანის, კონ დუკ ოლივარესის ბრძანებით (ფილიპე IV-ის ფავორიტი, მთავარი მინისტრი). 1640 წელს კი იტალიელ დიზაინერ კოსიმო ლოტის² დაუკვეთა ღია ცის ქვეშ თეატრის პროექტი. მან განსაკუთრებული სცენა ტბის თავზე დადგა, ვერცხლის ეტლს ცაში ორი თევზის გამოსახულება ქმნიდა, მთა კი სასახლედ გადაიქცა. ეს სივრცე კალდერონის საყვარელ ადგილი გახდა. ბუენ-რეტირო მუდმივმოქმედი თეატრი გახლდათ და სწორედ აქ იდგმებოდა ლოპე დე ვეგას და სხვა წარმატებული დრამატურგების პიესები. ასე რომ, ბუენ-რეტირო სამეფო გართობის ცენტრად იქცა.

1603 წლიდან ესპანეთში მხოლოდ ლიცენზირებულ თეატრებს შეეძლოთ არსებობა, ლიცენზიის გაცემა კი შეზღუდული იყო. უმუშევარ მსახიობთა დიდი ნაწილი *compañias de la lengua*-ს (გზების კომპანიები) შეუერთდა და სოფლებში ატარებდნენ წარმოდგენებს. „გზის კომპანიებს“ ერთ ადგილზე გამოსვლა მხოლოდ წელიწადში 2 თვე შეეძლოთ, ამიტომ მომთაბარე ცხოვრებას ეწეოდნენ და ადგილიდან ადგილზე გადადიოდნენ. ეს ეხმარებოდა თეატრის პოპულარობის გაზრდას პროვინციაშიც.

1615 წელს მადრიდის ხელისუფლებამ, ანუ სამეფო კარმა, მმართველობა აიღო იმ კომპანიებზე, რომლებიც ემორჩილებოდნენ სამთავრობო წესებს და მსახიობ-მენეჯერებისგან, მსა-

¹ The Golden Age of Spanish Drama, Publisher: W. W. Norton & Company; 1 edition.

² Cosimo Lotti (1571-1643) – იტალიელი ინჟინერი, სცენოგრაფი, ლანდშაფტის დიზაინერი.

ხიობ-მოსწავლეებისგან შედგებოდნენ. სწორედ ეს კომპანიები საკრამენტალეში მონაწილეობისთვის, როგორც სასამართლო, ისე სახალხო თეატრებში, სამეფო საბჭოს ლიცენზიებს და მაღალ ანაზღაურებას იღებდნენ. მსახიობები, როგორც წესი, მენეჯერთან 1-2-წლიან კონტრაქტს დებდნენ. მათთვის ტიპური გრაფიკი ასე გამოიყურებოდა: როლს დილის 2 საათიდან დილის 9 საათამდე სწავლობდნენ, შემდეგ ისვენებდნენ და სადილობდნენ, შემდეგ კი იწყებდნენ თამაშს საღამოს 7 საათამდე. 1599 წლამდე ქალებსაც იგივე გრაფიკი ჰქონდათ. ამ წელს შეიცვალა კანონი, გამოიცა სამეფო ბრძანება, რომ მხოლოდ კომპანიის წევრებზე გათხოვილი ქალები ითამაშებდნენ სცენაზე.¹

„ოქროს ხანის“ ესპანური თეატრი შესაშურად სწორი მენეჯმენტით იმართებოდა. წარმოდგენების გამართვის დრო რეგლამენტირებული, ადგილი – შემოსაზღვრული, მსახიობთა ტრენინგი კი სისტემური იყო. ამდენად, ესპანური თეატრის წარმატებას დიდწილად განსაზღვრავდა სწორად შემუშავებული დროის რეგულაციები და მკაცრი წესები, რომლებსაც იგი ამ დროის განმავლობაში პირნათლად ემსახურებოდა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რამდენი საუკუნე ცდილობდა ესპანელი ხალხი არაბებისგან განთავისუფლებას?

რა ხასიათის თავისებურება ჩამოუყალიბდათ ესპანელებს მარებთან ბრძოლისას?

განმარტეთ სიტყვა – „რეკონკისტას“ მნიშვნელობა.

რომელ წელს შეიქმნა ინკვიზიცია?

სამეფო კარის გარდა, ვის სამსახურში იყვნენ დიდი ესპანელი დრამატურგები?

რამ გამოიწვია XVI საუკუნის ესპანეთში ეკონომიკური ვარდნა?

განმარტეთ რას ნიშნავს – აუტო საკრამენტალე?

რა ერქვა თეატრალურ ფორმებს, რომლებიც ალორძინების ხანის ესპანურმა თეატრმა შესთავაზა დანარჩენ ევროპას?

განმარტეთ სიტყვა – „ლოას“ მნიშვნელობა.

¹ The Golden Age of Spanish Drama, Publisher: W. W. Norton & Company; 1 edition.

რომელ წელს შეიქმნა პროფესიული თეატრი?
 რამდენ ეტაპად ყოფენ ესპანური თეატრის ისტორიას მკვლევრები?
 დაახასიათეთ ესპანეთის ოქროს ხანის თეატრის პერიოდები.
 ვის ჰქონდა პირველი დრამატურგიული ნაწარმოების შექმნის მცდელობა ესპანურ ლიტერატურაში?
 ვის თვლიდნენ სერვანტესი და ლოპე დე ვეგა ესპანური თეატრის მამამთავრად?
 რა ჰქვია სერვანტესის ტრაგედიას, რომელიც ავტობიოგრაფიულ პასაჟებს შეიცავს?
 ვინ დაადგინა ესპანური ნაციონალური თეატრის ფორმები?
 რამდენი კომედიის ავტორია ლოპე დე ვეგა?
 რას წარმოადგენს ლოპე დე ვეგას პიესების სიუჟეტების პირველ-წყარო?
 ჩამოთვალეთ ის განსხვავებული ჟანრები, რაშიც წერდა ლოპე დე ვეგა.
 რა ძირითადი იდეა დევს პიესაში „ცხვრის წყარო“?
 ჩამოთვალეთ ლოპე დე ვეგას ზნე-ჩვეულებათა კომედიები.
 ვის სახელს უკავშირდება ესპანურ დრამატურგიაში ბაროკოს ხანის დაწყება?
 ტირსო დე მოლინას რამდენი პიესა შემორჩა მსოფლიო დრამატურგიას?
 რა ჰქვია ტირსო დე მოლინას პიესას რომლის ფაბულაც ისტორიულ წყაროს ემყარება?
 რა ჰქვია ტირსო დე მოლინას პიესის, პერსონაჟს, რომლის სახელიც მსოფლიო ლიტერატურაში განზოგადებულ სახედ იქცა?
 რომელი ესპანელი დრამატურგის ძეგლი დგას მადრიდში წმინდა ანას მოედანზე?
 რამდენ პერიოდად ყოფენ მკვლევრები კალდერონის შემოქმედებას?
 რომელ ახალ დრამატურგიულ ჟანრს ჩაუყარა საფუძველი კალდერონმა?
 კალდერონმა შეცვალა ტრადიციული დრამის სტრუქტურა, რაში გამოიხატა ეს?
 ჩამოაყალიბეთ კალდერონის პიესების – „უდრეკი პრინცი“ და „საღამეელი ალკალდი“ – მთავარი პოსტულატები.
 რატომ ითვლება კალდერონის პიესა „ცხოვრება სიმმარია“ ბაროკოს პერიოდის ლიტერატურის მწვერვალად?
 ჩამოთვალეთ კალდერონის სკოლის ორი ცნობილი დრამატურგი.

აღორძინების ეპოქის ინგლისური თეატრი ისტორიული წინაპირობები

ელისაბედ I-ის მმართველობის პერიოდში თეატრი ინგლისის კულტურული ცხოვრების ავანგარდში მოექცა. უილიამ შექსპირის შემოქმედებით ინგლისურმა და მსოფლიო თეატრმა განვითარების მწვერვალს მიაღწია. შექსპირის ხელოვნებამ ანტიკური თუ ახალი დროის დრამატურგიის მიღწევები გააერთიანა და დრამა ჯერ გაუგონარ სიმაღლეზე აიყვანა. მის შემოქმედებაში სრულად აისახა ახალი დროის წინააღმდეგობრივი არსი და ისტორიის ზოგადი კანონზომიერებანი, დროთა კავშირის რღვევის ტრაგიზმი და ადამიანის ბუნების სიდიადე თუ სიმდაბლე. შექსპირის დრამამ უდიდესი გავლენა მოახდინა (და დღესაც ახდენს) მსოფლიო თეატრის განვითარებაზე, მან ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა შეიძინა და მსოფლიოს კუთვნილებად იქცა. რა თქმა უნდა, შექსპირის შემოქმედების სიდიადე და მასშტაბი ეპოქამ და ინგლისში მიმდინარე სოციო-პოლიტიკურმა და კულტურულმა პროცესებმაც განაპირობა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდში ქვეყნის მომავალი მოწყობის პრინციპებსა და ახალი ერის მართლწესრიგს ეყრებოდა საფუძველი. იცვლებოდა როგორც აზროვნების, ისე ქცევის ნორმები, იკვეთებოდა ახალი სოციალური ძალები. სრულდებოდა ინგლისური ფეოდალიზმი და საფუძველი ეყრებოდა ახალ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას.

აღორძინების ეპოქა ინგლისში კონტინენტთან შედარებით გვიან დაიწყო. ეს ხანგრძლივი საგარეო და შიდა კონფლიქტების მიზეზით მოხდა. XI საუკუნეში, ნორმანების დაპყრობების შემდეგ, ინლისის მეფეები საფრანგეთის ტერიტორიების დიდ ნაწილს აკონტროლებდნენ. ინგლისისა და საფრანგეთის სამეფო გვარების წარმომადგენლები, ხშირად, ერთმანეთზე ქორწინდებოდნენ. ამის გამო, ინგლისის მონარქებს საფრანგეთის ტახტზე ჰქონდათ პრეტენზია. მეოთხემეტე საუკუნეში ქვეყნებს შორის უთანხმოებამ სამხედრო კონფლიქტების ხასიათი მიი-

დო. ომი, რომელსაც შემდგომში ასწლიანი დაერქვა, 1337-დან და 1453 წლამდე გაგრძელდა, ხოლო თავად კონფლიქტმა ნაციონალური ხასიათი შეიძინა. ასწლიანმა ომმა დიდი როლი ითამაშა როგორც საფრანგეთის გაერთიანებაში, ისე ინგლისის განვითარებაში და ფეოდალური სახელმწიფოდან თანამედროვე ტიპის აბსოლუტურ მონარქიად გარდაქმნაში.

ომში ინგლისის უპირატესობა მეფე ჰენრი V-ის გარდაცვალების (1422) შემდეგ დასრულდა. ფრანგების წარმატებამ, თანდათან, შეუქცევადი ხასიათი მიიღო და 1458 წლისათვის ინგლისელები საფრანგეთში მხოლოდ ერთადერთ გეოგრაფიულ პუნქტს – პორტ კალეს ფლობდნენ.¹ 1453 წელს, ასწლიანი ომის დასრულების შემდეგ, საფრანგეთში დაიწყო ნაციონალური აღმავლობა დევიზით: „ერთი რწმენა, ერთი კანონი, ერთი მეფე“, რომელმაც საფრანგეთის ყველა კუთხე გააერთიანა.

ჰენრი V-ის გარდაცვალების შემდეგ ინგლისის მეფედ მისი ვაჟი – მცირეწლოვანი ჰენრი VI აკურთხეს. უილიამ შექსპირი თავისი პირველ ქრონიკებს სწორედ ჰენრი VI-ის მმართველობის პერიოდს უძღვნის, რომლის დროსაც ინგლისის ისტორიის რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი მოვლენა მოხდა: წარუმატებლად დასრულდა ასწლიანი ომი, ინგლისმა კონტინენტზე თავისი ძალაუფლება დაკარგა, ქვეყანაში დაიწყო წითელსა და თეთრ ვარდებს, ანუ იორკებისა და ლანკასტერების ფეოდალურ გვარებს შორის სამეფო ტახტისთვის ბრძოლა. ამ დაპირისპირებამ 30 წელს გასტანა და ისტორიაში თეთრი და წითელი ვარდების ომის სახელით შევიდა (1455-1485). იორკებმა თავის სიმბოლოდ თეთრი, ხოლო ლანკასტერებმა, რომლებიც პლანტაგენეტების უმცროს შტოს წარმომადგენდნენ, წითელი ვარდი აირჩიეს. ამ მრავალწლიან ომში იღბალი ხან იორკებს, ხან ლანკასტერებს სწყალობდა. ჰენრი VI-ის ცოლი მარგარეტ ანჟუელი ლანკასტერების მხარეს იორკების წინააღმდეგ იბრძოდა. 1471 წლის 4 აპრილს ტიურკბერისთან ბრძოლაში დაიღუპა მათი ვაჟი – ტახ-

¹ ფრანგების წარმატებაში მნიშვნელოვანი როლი მიუძღოდა წმინდა იოანა ორლეანელს, იმავე უანა დ'არკს, რომელიც შემდგომში მრავალი მხატვრული ნაწარმოების გმირი გახდა. მისი ძალისხმევით, 1429 წლის 17 ივლისს, საფრანგეთის დოფინი რეიშის ტაძარში მეფედ (კარლოს VII) ეკურთხა. თვითონ უანა ტყვედ ჩავარდა. 1430 წელს ის, როგორც „ჰადოქარი“, კოცონზე დაწვეს.

ტის პირდაპირი მემკვიდრე ედუარდ ვესტმინსტერელი. ლანკასტერებმა გამანადგურებელი მარცხი იწვნის. შედეგად, ტახტზე გამარჯვებული იორკების გვარის წარმომადგენელი ედუარდ IV ავიდა (49 წლის ჰენრი VI დააპატიმრეს, ის იმავე 1471 წელს ტაუერის ციხეში გარდაიცვალა). ედუარდ IV-მ 1483 წლამდე იმეფა და 40 წლის ასაკში გარდაიცვალა. ედუარდის სიკვდილის შემდეგ, მისი ვაჟები ბასტარდებად¹ გამოაცხადეს, ხოლო ტახტი მეფის უმცროსმა ძმამ, რიჩარდმა დაიკავა, რომელიც რიჩარდ III-დ არის ცნობილი. არც რიჩარდის მმართველობა გაგრძელებულა დიდხანს, რიჩარდ III-ს ჰენრიხ ტიუდორი – ლანკასტერების გვარის დამაარსებლის – ჯონ გონტის შთამომავალი დაუპირისპირდა. 1485 წლის 22 აგვისტოს შედგა ბოსვორთის ბრძოლა, რომელშიც რიჩარდ III დაიღუპა. ტახტი ჰენრიხ ტიუდორმა (იგივე ჰენრი VII, მეფობის წლები – 1485-1503) დაიკავა და ტიუდორების დინასტია დაარსა. ტიუდორების მმართველობა ინგლისში 1603 წლამდე – ელისაბედ პირველის გარდაცვალებამდე გაგრძელდა და ქვეყნისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი გამოდგა, სწორედ ტიუდორების პერიოდში გადაიქცა ინგლისი, თანდათან, შუასაუკუნეობრივი ქვეყნიდან თანამედროვე და ძლიერ სახელმწიფოდ, რომელიც მსოფლიოს თავის პოლიტიკურ ნებას კარნახობდა.

ასე დასრულდა წითელი და თეთრი ვარდების ომი. ზავის აღსანიშნავად, ჰენრი ტიუდორმა, რომელმაც, დინასტიური კავშირის განმტკიცებისათვის, ცოლად ედუარდ IV-ის ქალიშვილი ელისაბედ იორკი შეირთო, ტიუდორების გერბში ლანკასტერებისა და იორკების ვარდები გააერთიანა და ტიუდორების ორმაგი ვარდი შექმნა.

მეთექვსმეტე საუკუნე, ტიუდორების მმართველობის ეპოქა, ქვეყნის ისტორიაში გარდამტეხი აღმოჩნდა. გაძლიერდა მონარქის ხელისუფლება, დასუსტდა დიდ ფეოდალთა გავლენა, მათ ნაცვლად დაწინაურდა ახალი აზნაურების ფენა. დაიწყო არისტოკრატიის ბურჟუაზიად გარდაქმნის პროცესი და კაპიტალიზმის განვითარება. ქვეყანა რელიგიურმა რეფორმაციამ მოიცვა, რომელსაც მეფის ხელისუფლება უწყობდა ხელს. კათოლიკურ ეკლესიასთან ურთიერთობები ჯერ კიდევ ასწლიანი

¹ უკანონოდ შობილებად.

ომის შემდეგ გაფუჭდა. მეფე ჰენრი VIII-მ ყოველგვარი პოლიტიკური და რელიგიური კავშირი გაწყვიტა ვატიკანთან და თავი პროტესტანტული ეკლესიის მეთაურად გამოაცხადა. კათოლიკურ ეკლესია-მონასტრებს დიდძალი ქონება და სამფლობელოები ჩამოართვეს. ამ სიმიდირეს მეფე თავის მომხრეებს ურიგებდა, რამაც ახალი აზნაურობა გააძლიერა. განვითარდა საერთაშორისო ვაჭრობა, გეოგრაფიული აღმოჩენების შემდეგ ინგლისი ახალი საზღვაო გზების ცენტრში მოექცა. საზღვაო ვაჭრობის სფეროში ინგლისის მთავარი მოწინააღმდეგე ესპანეთი იყო, რომლის ფლოტი ყველა საზღვაო გზას აკონტროლებდა. ესპანეთის ფლოტის დასასუსტებლად და ქვეყნის ეკონომიკისთვის დარტყმის მისაყენებლად, ინგლისმა მეკობრეობის ხელშეწყობაც კი დაიწყო. გაჩნდა სპეციალური სავაჭრო კომპანიები, რომლებიც მეკობრეებს აფინანსებდა. ელისაბედ I-ის მმართველობის პერიოდში ინგლისურმა აბსოლუტიზმმა ძლიერებისა და განვითარების მწვერვალს მიღწია. ამავე პერიოდში დასრულდა ესპანელთა საზღვაო ბატონობაც. 1588 წელს გრაველინის ბრძოლაში ინგლისმა ესპანელების „დამარცხებული არმادا“ დაამარცხა. ესპანელების ფლოტმა გემების 50 პროცენტი და პირადი შემადგენლობის 3/4 დაკარგა. ამის შემდეგ საზღვაო გზებზე კონტროლი, თანდათან, ინგლისის ხელში გადავიდა და საუკუნის მიწურულს ის ძლიერ საზღვაო სახელმწიფოდ ჩამოყალიბდა.

ყველა ამ გარემოებამ ინგლისში ძლიერი და თვითმყოფადი აღორძინების კულტურის შექმნას შეუწყო ხელი. ადრეულ აღორძინების ლიტერატურას ჯეფრი ჩოსერი და უილიამ ლენგლენდი წარმოადგენდნენ (XIV ს.), თუმცა, ფეოდალურმა შინაომებმა ჰუმანისტური იდეების გავრცელება დიდი ხნით შეაფერხა. პირობები ქვეყნის სწრაფი და პროდუქტიული განვითარებისათვის, მხოლოდ მშვიდობის დამყარების შემდეგ შეიქმნა. XVI საუკუნეში ახალი იდეების გავრცელებასა და ახალი ხელოვნების ფორმირებას ოქსფორდისა და კემბრიჯის უნივერსიტეტები უწყობდა ხელს. კონტინენტური ევროპიდან ინგლისში ჩამოვიდნენ ერაზმუს როტერდამელი და სხვა ჰუმანისტები. ინგლისელები – გროსინი, ლინკერი, კოლეტი და სხვები იტალიაში გაემგზავრნენ იქაური გამოცდილების შესასწავლად.

სამშობლოში მათ ფილოლოგიისა და ანტიკური ლიტერატურისადმი ცხოველი ინტერესი ჩამოითანეს. სწორედ კოლეთის ინიციატივით შეიქმნა ინგლისში საერო გრამატიკული სკოლები, რომელთაგან ერთ-ერთი უილიამ შექსპირმა დაამთავრა. ოქსფორდის ჰუმანისტებს წარმოადგენდა თომას მორი (1478-1535), ცნობილი „უტოპიის“ ავტორი. ქვეყანაში მიმდინარე ცვლილებები იმედს უსახავდა ჰუმანისტებს, რომ შესაძლებელი იყო ჰარმონიული და სამართლიანი საზოგადოების შექმნა, სადაც ადამიანის ღირსება დაცული იქნებოდა.

რეფორმაციამ და კათოლიციზმთან დაპირისპირებამ ინგლისში აზროვნების განსაკუთრებულ თავისუფლებისა და კრიტიკული აზროვნების ფორმირებას შეუწყო ხელი. ყველაფერი კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა, მათ შორის, სქოლასტიკური ცოდნის შინაარსიც, რომელიც საუკუნეების მანძილზე უკრიტიკოდ გადაეცემოდა თაობიდან თაობას. შეიქმნა ე. წ. ინგლისური ემპირიზმი, რომლის ფუძემდებელი ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი და პოლიტიკოსი ფრენსის ბეკონი იყო (1561-1626). მისი ინდუქციური მეთოდი სქოლასტიკოსების დედუქციურ მეთოდს დაუპირისპირდა. ახალი ცოდნის შესაქმნელად თუ არსებული ცოდნის შესამოწმებლად, ბეკონი გამოცდილებისა და ექსპერიმენტის მონაცემების რაციონალურ ანალიზს მოითხოვდა. სწორედ ექსპერიმენტი და დაკვირვებით მიღებული ცოდნა გახდა ცნობიერების „იდოლებთან“ ბრძოლის საშუალება.

შუასაუკუნეობრივი პარადიგმისგან განთავისუფლებისა და ახალი მსოფლმხედველობის ფორმირების პროცესი მიდიოდა ფილოსოფიაში, რელიგიაში, ფერწერაში, არქიტექტურასა თუ ლიტერატურაში, მაგრამ, საყოველთაო აღიარებით, ინგლისურმა რენესანსმა თავის მწვერვალს ელისაბედური ეპოქის დრამატურგიასა და თეატრში მიაღწია.

თიუდორების მმართველობის პერიოდის ადრეული დრამა

აღორძინების ეპოქის ინგლისური თეატრი, პირობითად, სამ პერიოდად შეიძლება დავყოთ. პირველი XV საუკუნესა და XVI საუკუნის დაახლოებით სამ მეოთხედს მოიცავს. ეს არის შუასა-კუნეობრივი ჟანრების – მორალიტესა და ინტერლუდიის განვითარებისა და ახალი რენესანსული მსოფლმხედველობის საწყისი ფორმირების პერიოდი. მეორე ეტაპი – XVI საუკუნის 80-იანი წლებიდან XVII საუკუნის დასაწყისამდე – შექსპირის გარდაცვალებამდე გრძელდება და, ზოგადად, აღორძინებისა და საკუთრივ ინგლისური რენესანსის თეატრის მწვერვალს წარმოადგენს. მესამე პერიოდი კი შექსპირის გარდაცვალებიდან იწყება და 1642 წელს სრულდება, მაშინ, როდესაც ინგლისის პურიტანულმა ხელისუფლებამ თეატრები დახურა.

ტიუდორების მმართველობის პერიოდში ინგლისური დრამატურგია თვისობრივად განვითარდა. მის ფორმირებაზე რამდენიმე სხვადასხვა ბუნების ფაქტორმა მოხადინა ზეგავლენა – პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა ცვლილებებმა, რენესანსული ჰუმანიზმის გავრცელებამ, რეფორმაციამ, შუა საუკუნეების ინტერლუდიის¹ ეპიკურმა ხასიათმა და ხალხურმა ფოლკლორმა. დრამატურგიის ახალი ჟანრების შექმნამდე ჰუმანისტური იდეალებისა და რეფორმაციის იდეების გადმოცემა ინტერლუდიამ „ითავა“. ჰუმანისტმა ჯონ რასტელმა (1475-1536) პიესაში „ინტერლუდია ოთხი სტიქიის ბუნების შესახებ“ ცოდნის ახალი კონცეფციის პროპაგანდა დაისახა მიზნად. მისი პიესის დადებითი პერსონაჟები არიან ცოდნის წადილი, ქალბატონი ბუნება და გამოცდილება, რომლებსაც უპირისპირდებიან სიამოვნების წყურვილი და უმეცრება. რასტელის ინტერლუდია მორალიტესათვის დამახასიათებელი ბოროტებისა და სიკეთის ბრძოლის

¹ ინტერლუდიას, ხშირად, მორალიტეს სინონიმად მიიჩნევენ, თუმცა, ინგლისური თეატრის მკვლევრების აზრით, ის, ზოგადად, პიესას აღნიშნავს. მიუხედავად ამისა, ინტერლუდიათა უმრავლესობა უაღრესად ახლოა ტრადიციულ მორალიტესთან მისთვის დამახასიათებელი განზოგადებული ალეგორიული ხასიათით და ბოროტებისა სიკეთის ბრძოლის სქემით. არის გამონაკლისებიც, მაგალითად, ჯონ ჰეივუდის ინტერლუდიები უფრო ფართთან სიახლოვეს ავლენს, ვიდრე მორალიტესთან.

ტიპური სქემით ვითარდება – ცენტრში დგას პერსონაჟი სახელად კაცობრიობა, რომლის გულისა და გონების მისამხრობად კეთილი და ბოროტი ძალები იბრძვიან. ბრძოლა მეცნიერების (რომელიც სიკეთეს უთანაბრდება) ტრიუმფით სრულდება, ხოლო ცრუმორწმუნეობა, უცოდინრობა და სიბნელე მარცხდება.

ინგლისელი ჰუმანისტების მიზანი იყო, სოციალური წესრიგი განათლების, ცოდნისა და სამართლიანობის პრინციპებზე დაეფუძნებინათ. დრამატურგია და თეატრი ერთ-ერთი საშუალება იყო ამ იდეების ხალხში გასავრცელებლად. ჯონ რასტელი, როგორც ჭეშმარიტი ჰუმანისტი, მრავალხრივი საქმიანობით იყო დაკავებული. მათ შორის იყო საგამომცემლო საქმე, რომელსაც, უილიამ კეკსტონის¹ შემდეგ, ინგლისში მრავალი მიმდევარი გაუჩნდა. სწორედ რასტელის გამომცემლობაში დაიბეჭდა ტიუდორების მმართველობის ადრეული პერიოდის დრამატურგების – ჯონ სკელტონის, ჰენრი მედვოლისა და ჯონ ჰეივუდის ნაწარმოებები, რაც მათ შემოქმედებას ფართო აუდიტორიისთვის ხელმისაწვდომს ხდიდა და თეატრის პოპულარიზაციას უწყობდა ხელს.

ადრეული რენესანსული ინტერლუდიების უმრავლესობა პროპაგანდისტულ ხასიათს ატარებდა და რეფორმაციისა და ინგლისის პოლიტიკური დამოუკიდებლობის იდეებს ქადაგებდა. ეს გრძელდებოდა ჰენრი VIII-ის მმართველობის ბოლომდე, რეფორმაციისა და მეფის საშინაო და საგარეო პოლიტიკის მხარდასაჭერად, პოლიტიკური და ეკონომიკური მოსაზრებებით.

კათოლიკური ეკლესიის კრიტიკასა და სახელმწიფო ხელისუფლებისაგან მის ჩამოშორებას ეძღვნება შოტლანდიელი პოეტის, დრამატურგის, დიპლომატისა და პოლიტიკოსის, სერ დევიდ ლინდსის² (1490-1555) მორალიტე „სასაცილო სატირა სამი წოდების შესახებ“. ნაწარმოებში სახელმწიფოს მართვაში კათოლიკური ეკლესიის რეტროგრადული როლი და ეკლესიის მსახურთა ზნეცემულობა და ფარისევლობა არის მხილებული. მეფეს, სახელად კაცობრიობა, უზნეობა აცდუნებს და კათოლიკე ღვთისმსახურთა ქცევის მაგალითზე უმტკიცებს, რომ

¹ ინგლისელი გამომცემელი. 1470-იან წლებში ლონდონში ინგლისში პირველი ტიპოგრაფია დააარსა.

² შოტლანდიის მეფის, ჯეიმს V-ის კარისკაცი, საპატიო ჯილდოთა მფლობელი.

აღვირაბსნილი ცხოვრება სულაც არ არის ცოდვა. ბერივით შემოსილი მღიქვენელობა უზნეობას მხარს უმაგრებს, ხოლო მეფის ტახტთან, კეთილი რჩევის ნაცვლად, ადგილს აცხორებდა იკავებს. ამ უმსგავსობის დასასრულებლად სამი წოდების პარლამენტი იკრიბება, მასში აზნაურები, სასულიერო წოდება და ქალაქის მცხოვრებლები შედიან. მოქმედება იმით სრულდება, რომ სასულიერო წოდებას, რომელიც რეფორმებს ეწინააღმდეგება, უფლებები ჩამოერთმევა, მის ადგილს კი სწავლული ღვთისმეტყველები იკავებენ. რაც შეეხება უარყოფით პერსონაჟებს, მათ სახრჩობელა ელით.

საეკლესიო რეფორმის კიდევ ერთი მხარდამჭერის – ეპისკოპოს ჯონ ბეილის (1495-1563) პიესა „მეფე ჯონი“, ფაქტობრივად, ინგლისურ დრამატურგიაში პირველი ისტორიული ქრონიკაა, რომელიც მეფე იოანეს (იგივე ჯონი, მეფობდა 1199-1216) კათოლიკურ ეკლესიასთან და პაპთან დაპირისპირების შესახებ მოგვითხრობს. ეს შერეული ჟანრის ნაწარმოებია, რადგან ბეილი ინტერლუდიისთვის დამახასიათებელ ხერხებს მიმართავს. პიესაში, ისტორიულ პერსონაჟებთან ერთად, ალეგორიული ფიგურები მონაწილეობენ. ბეილის მეფე ჯონი, როგორც პაპისა და პაპიზმის გავლენის წინააღმდეგ მებრძოლი მონარქი, გაიდებულნი მყავს. ალეგორიული ფიგურებიდან აქ მოქმედებენ აზნაურობა, სასულიერო წოდება, სამოქალაქო წესრიგი, თემი, ჭეშმარიტება და უზურპაცია. უზნეობა ამბოხის სახელით შემოდის მოქმედებაში და მეფის მოწინააღმდეგის – კენტერბერიელი ეპისკოპოსის ნილაბი უკეთია. ზოგიერთი ალეგორიული ფიგურა, ამავე დროს, ისტორიული პერსონაჟიც არის. ჯონ ბეილის პიესებიდან სულ ხუთია შემორჩენილი („ბუნების სამი კანონი“, „რესპუბლიკა“ და სხვ.).

ინგლისური დრამატურგია თანდათან თავისუფლდება დიდაქტიკური და სქემატური მორალიტეს ჩარჩოებიდან და უფრო მასშტაბურ და რეალისტურ ხასიათს იძენს. დრამატურგი, პოეტი და სანახაობათა მომწყობი ჯონ ჰეივუდი (1497-1580) ერთხანს ოქსფორდში სწავლობდა, ახლოს იყო ჰუმანისტთა წრეებთან და ჯონ რასტელის ქალიშვილზე იყო დაქორწინებული. თავის თანამოგალმეთაგან განსხვავებით, ის არ ქმნიდა დიდაქტიკური ხასიათის პროპაგანდისტულ პიესებს, მისი

დრამატურგია რენესანსულ ხელოვნებას არა მხოლოდ იდეებით, არამედ ფორმითაც მიუახლოვდა. ჰეივუდმა მნიშვნელოვნად განავითარა ინტერლუდიის ჟანრი. თავისი პიესების ნიმუშებად ის ინგლისურ და ფრანგულ ფარსებს იყენებდა და მორალიტეს სქემისა და მისი ალეგორიული ხასიათის დაძლევას ცდილობდა. მიუხედავად ამისა, დრამატურგის ადრეული პიესები ამ ჟანრთან კავშირს ინარჩუნებს და კარგი – ცუდის დაპირისპირების ტრადიციულ პრინციპზეა აგებული. ყველაზე ადრეულია „მოქმედება სიყვარულზე“, შემდეგია „გონიერი და უგუნური“, სადაც მეტად იგრძნობა ალორძინების იდეების გავლენა. მესამე პიესას – „მოქმედება ამინდზე“ ანტიკური მითოლოგიის სამყაროში გადავყავართ, სადაც იუპიტერი თავის „პარლამენტს“ შეკრებს, რათა გაიგოს, როგორი ამინდი აჯობებს კაცთათვის. აქ უკვე იგრძნობა ჰეივუდის ოსტატობა – შექმნას ცოცხალი, მხიარული და რეალისტური დიალოგები. მისი მომდევნო სამი პიესა „ინდულგენციების გამყიდველი და ბერი“, „ოთხი პ“ (palmer, pardoner, polycary და pedlar – მომლოცველი, ინდულგენციების გამყიდველი, აფთიაქარი და მოხეტიალე მოვაჭრე) და „მხიარული თამაში ქმარ ჯონს, ჯენ ტიბის, მის ცოლსა და მღვდელ სერ ჯონს შორის“ უკვე წმინდა ფარსებია და მორალიტეს ალეგორიულობასთან აღარაფერი აკავშირებს. მკვლევრების აზრით, ამ ნაწარმოებებზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ფრანგულმა ფარსებმა და ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიულმა მოთხრობებმა“. თითოეულ ამ ნაწარმოებს გამოარჩევს პერსონაჟების მხატვრულ სახეთა კოლორიტულობა და რეალისტური ხასიათი, მათ შორის წარმოებული დიალოგი ცოცხალია და ქმედითი. აქ ხშირად ვხვდებით ფარსისთვის დამახასიათებელ სიუხეშესაც, მაგალითად. ორი უკანასკნელი ინტერლუდია ჩხუბითა და ცემა-ტყეპით მთავრდება. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ჰეივუდმა ფარსის უბრალო და რეალისტური ტექნიკით რენესანსული სულითა და თავისუფალი აზროვნებით აღსავსე მხიარული პიესები დაწერა. ამასთან, მან დაძლია მორალიტეს დიდაქტიკური, აბსტრაქტული და ალეგორიული ხასიათი და რენესანსის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი რეალისტური სცენები შექმნა.

ჰუმანისტური იდეების გავრცელებას და დრამატული ხელოვნების განვითარებას ხელს უწყობდა საუნივერსიტეტო თე-

ატრალური ცხოვრება. თუ დრამატული ხელოვნებისა და ანტიკური ფილოლოგიის პირველი პოპულარიზატორები და ავტორები ოქსფორდელი ჰუმანისტები იყვნენ, 1520-იანი წლებიდან ძალზე გააქტიურდა კემბრიჯის უნივერსიტეტი. სტუდენტები თამაშობდნენ სპექტაკლებს: უმეტესობას ლათინურ, ზოგს კი ინგლისურ ენაზე. იწერებოდა ორიგინალური პიესებიც, რომელთა ავტორები ხშირად ფართო აუდიტორიისთვის ცნობილი არ იყვნენ. აქ შექმნილ ინგლისურ პიესებს შორის ყველაზე პოპულარული „ნათლიდედა გერტონის ნემსი“ იყო. მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ პიესა მაგისტრ ჯონ სტილს ეკუთვნის, რომელიც ოქსფორდში ასწავლიდა. ეს ფარსული ინტერლუდია დაკარგული ნემსის ირგვლივ ვითარდება და ბევრ სასაცილო სცენას შეიცავს. მასში ერთდროულად იგრძნობა ლათინური დრამისა და ინგლისური სამოედნო თეატრის გავლენა.

სპექტაკლებს თამაშობდნენ გრამატიკულ სკოლებშიც. პირველი ასეთი სპექტაკლი – პლავტუსის ერთ-ერთი კომედია – 1520 წელს წმინდა პავლეს სახელობის სკოლაში დაიდგა, წარმოდგენას ჰენრი VIII დაესწრო. ინგლისელი ჰუმანისტები, იტალიელებთან შედარებით, უფრო მომგებიან მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ, გარდა ლათინური პიესებისა, მათ განკარგულებაში იყო იტალიური, ფრანგული თუ ნიდერლანდური ნეოლათინური პიესები, რომლებიც საუნივერსიტეტო და სასკოლო სცენებზე იდგმებოდა. სასკოლო სცენებზე ლათინური პიესების დადგმის ტრადიცია 1560-იანი წლების ბოლომდე მაინც გაგრძელდა. ცნობილია, რომ ელისაბედ პირველი 1567 წელს ვესტმინსტერში პლავტუსის „ბაქია მეომარსა“ და ტერენციუსის „თვითმგვემს“ დაესწრო. სპექტაკლები იდგმებოდა დიდგვაროვანთა სახლებსა და სასახლის კარზეც.

სამეფო თეატრში ძალზე პოპულარული იყო ე. წ. „მასკა“, რომელიც ჯერ კიდევ ჰენრი VIII-ის დროიდან იყო ცნობილი. „მასკას“ ლიბრეტოების სიუჟეტები, ძირითადად, მითოლოგიური იყო, სასცენო გაფორმება – მდიდრული და მრავალფეროვანი. იტალიურ ნილაბთა კომედიისგან განსხვავებით, ინგლისური „მასკა“ დასრულებულ პიესას წარმოადგენდა, დაწერილი დიალოგებითა და ტექსტით. „მასკას“ სცენოგრაფიას იმ ეპოქის ყველაზე გამორჩეული მხატვრები და არქიტექტორები

ქმნიდნენ, მათ შორის იყო ცნობილი არქიტექტორი ინიგო ჯონ-სი. მუსიკალურ გაფორმებას, საცეკვაო ნომრებსა და სიმღერას საუკეთესო პროფესიონალები უძღვებოდნენ. „მასკა“ ნიღაბთა იტალიური კომედიის ინგლისურ ვერსიას წარმოადგენდა. ელისაბედის მეფობის დროს სამეფო კარის თეატრში 52 სხვადასხვა ჟანრის სპექტაკლი დაიდგა, აქედან 18 ანტიკურ თემაზე, 21 ე. წ. „რომანტიკული“, 6 მორალიტე და 7 კომედია.

1547 წელს ჰენრი VIII გარდაიცვალა, ტახტზე მისი მცირეწლოვანი შვილი ედუარდი (1537-1553) ავიდა, თუმცა ედუარდი VI-მ სულ ექვსი წელი იმეფა და 1553 წელს ძალიან ახალგაზრდა ასაკში გარდაიცვალა. მისი გარდაცვალების შემდეგ, ინგლისის მონარქად ჰენრი VIII-ს უფროსი ქალიშვილი მარია I (1553-1558) აკურთხეს. კათოლიციზმის მიმდევარმა მარიამ პროტესტანტების დევნა დაიწყო. ქვეყნის კათოლიკური ორიენტაციის გასაძლიერებლად, ის ესპანეთის მეფე ფილიპე II-ზე დაქორწინდა. ჰენრი VIII-ისა და რეფორმაციის მრავალი მომხრე ქვეყნიდან გაიქცა. მათ შორის იყო ჯონ ბეილიც, რომელიც ძლივს გადაურჩა სიკვდილით დასჯას. 1558 წელს მარია I, სისხლიანად წოდებული (მან სულ მცირე 400 ადამიანი მაინც დასაჯა სიკვდილით), გარდაიცვალა. 1558 წელს ინგლისის სამეფო ტახტზე ჰენრი VIII-ის მეორე ქალიშვილი – ელისაბედ I ავიდა, რომელმაც მამის პოლიტიკა გააგრძელა და რეფორმაციის კურსი შეინარჩუნა. ელისაბედი თეატრალური ხელოვნების მოყვარული და მხარდამჭერი იყო, მისი პატრონაჟი თეატრის განვითარებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა.

1550-იან წლებში გამოჩნდა ორიგინალური ინგლისური პიესებიც, რომლებიც ლათინური ნიმუშების მიხედვით იყო შექმნილი. პირველი „ნეოლათინური“ ინგლისური პიესა „რალფ როისტერ დოისტერი“ (დაწერილია 1551-დან 53 წლამდე პერიოდში) დრამატურგ ნიკოლას იუდოლს (1504-1556) ეკუთვნის. ოქსფორდის კურსდამთავრებული და პედაგოგი ის ბრწყინვალედ ფლობდა ლათინურ ენას. როგორც ტექმარიტი ჰუმანისტი, იუდოლი ლიტერატურულ საქმიანობასაც ეწეოდა, მარია I-ის კარზე სანახაობათა მომწყობის თანამდებობა ეკავა. ნიკოლას იუდოლმა თავისი კომედია პლავტუსის „ბაქია მეომრისა“ და ტერენციუსის „საჭურისის“ მიხედვით შექმნა. როისტერ დო-

ისტერი თავხედი ბაქიაა, უჭკუო და მხდალი. მას მდიდარი და ლამაზი ქვრივი კონსტანციას გულის დაპყრობა სურს. ქალის უარით განაწყენებული და თავისი კომპანიონის მეთიუ მერიგრიკის მიერ წაქეზებული, ის მსახურებთან ერთად კონსტანციას სახლს დაესხმება თავს. ქვრივი და მისი მოახლეები ცხარე წინააღმდეგობას გაუწევენ თავდამსხმელებს და სამარცხვინოდ უკუაქცევენ მათ. კონსტანცია ახალგაზრდა ვაჭარ გუდლაქზე დაქორწინდება, რომელიც ყველანაირი ღირსებით არის შემკული. მიუხედავად იმისა, რომ პიესა რომაული ნიმუშების მიხედვით შეიქმნა, მასში ინგლისური ტრადიციის გავლენაც იკითხება. ისევე, როგორც მორალიტეში, ზოგიერთ პერსონაჟს მრავალმნიშვნელოვანი სახელი ჰქვია, მაგალითად, კონსტანცია ერთგულს ნიშნავს, გუდლაკი კი ილბლიანს. პიესა თანამედროვე ინგლისის რეალობასაც ასახავს, რაღფ როისტერ დოისტერი დაკნინებული რაინდის გროტესკული სახეა, გუდლაკი მესამე წოდების პროგრესულობასა და ღირსებებს გვახსენებს. მეთიუ მერიგრიკი რომაული პარასიტისა და მორალიტეს ცნობილი პერსონაჟის – უზნეობის სიმბოლეა. ის რაღფის ხარჯზე ცხოვრობს, მაგრამ ფარულად დასცინის და აბუჩად იგდება მას.

კომედიის ჟანრის განვითარებასთან ერთად, ვითარდება ტრაგედიის ჟანრიც. პირველი ინგლისური ტრაგედია „გორბოდუკი“ ეკუთვნის თომას ნორტონსა (1532-1584) და თომას სექვილს (1536-1608). ტრაგედია პირველად წარმოადგინეს 1561 წელს, ნათლილებას, იურიდიულ კორპორაცია Inner temple-ში (სიტყვასიტყვით – შიდა ტაძარი). ლონდონის იურიდიული კორპორაციები აქტიურად უწყობდნენ ხელს დრამატული ხელოვნებისა და ტრაგედიის ჟანრის განვითარებას. კორპორაციების კუთვნილ შენობებში ახალი წლის, შობისა და ნათლილების დღესასწაულებზე, ტრადიციულად, სპექტაკლები იმართებოდა. ნორტონისა და სექვილის ტრაგედიას სენეკას გავლენა ეტყობა. ხუთი აქტი, სისხლიანი მკვლელობები, რომლებიც სცენის მიღმა ხდება, ვრცელი მონოლოგები, ქორო – ყოველივე რომაული ტრაგედიის სტრუქტურასა და ესთეტიკას იმეორებს. პიესის პირველი სამი აქტი ნორტონმა, ხოლო ბოლო ორი სექვილმა დაწერა. ნორტონი პროფესიით იურისტი იყო, სექვილი – პოეტი. ისინი მაღალ საზოგადოებას ეკუთვნოდნენ და საუკეთესო

განათლება მიიღეს. „გორბოდუკის“ შინაარსი ინგლისის ლეგენდარული წარსულის ამბავს მოგვითხრობს და გაღმერთებულ მონაპოვებს¹ ქრონიკიდან არის აღებული. მეფე გორბოდუკი გადაწყვეტს, რომ სამეფო თავის სიცოცხლეშივე ორ ვაჟს – ფერეცსა და პორეცს გაუნაწილოს. იწყება ძალაუფლებისათვის ბრძოლა. უმცროსი ძმა უფროსს კლავს. დედოფალი ვიდენა საყვარელი უფროსი შვილის დაკარგვას ვერ ეგუება და უმცროს ვაჟს ძილში გამოასალმებს სიცოცხლეს. ტახტის მემკვიდრეების დაღუპვას სამოქალაქო ომი მოჰყვება, აჯანყებული ხალხი მეფე-დედოფალს კლავს, ღორდები კი სამეფო ტახტისთვის იბრძვიან. ქვეყანა ქაოსში ეფლობა. სენეკას სტილში დაწერილი პიესა პოლიტიკური დიდაქტიკითაა აღსავსე და გამჭვირვალე მინიშნებებით დედოფალ ელისაბედს განადიდებს. ტრაგედიის მორალი გვასწავლის, რომ ქვეყნის ერთიანობას დაცვა და გაფრთხილება სჭირდება და საკუთარ ახირებას საყოველთაო მშვიდობა არ უნდა უმსხვერპლო.

ინგლისის ლეგენდარული ისტორიის სიუჟეტები რამდენიმე ტრაგედიას დაედო საფუძვლად, მათ შორის თომას ჰიუზის ტრაგედიას „არტურის ბედუკუდმართობანი“. იწერებოდა პიესები კონკრეტულ ისტორიულ პირებზეც.

XVI საუკუნეში აქტიურად მიმდინარეობდა მთარგმნელობითი საქმიანობაც. ითარგმნებოდა და იბეჭდებოდა პლავტუსის, ტერენციუსისა და სენეკას, თანამედროვე იტალიელ, ფრანგ თუ ნიდერლანდელ ავტორთა ნაწარმოებები, სწავლული კომედიის ნიმუშები, მაგალითად, არიოსტოს „შეცვლილები“. იდგმებოდა დღეს დავიწყებულ ავტორთა ნეოლათინური პიესებიც – მაკროპედუსის, გნაფეუსის, სტიმელიუსისა და სხვების.

80-იანი წლებისთვის ინგლისურ თეატრში უკვე საკმაო გამოცდილება დაგროვდა. გამოიკვეთა ტრაგიკომედიისა და ქრონიკის ჟანრები, განხორციელდა ხალხური და კლასიკური თეატრის სინთეზი. ნაწარმოებებში გამოჩნდა ნამდვილი ცხოვრების ოსტატურად ამსახველი ეპიზოდები და რეალისტური პერსონაჟები, ახალი რენესანსული იდეები და ღირებულებები. პიესათა უმრავლესობა სცენაზე იდგმებოდა. თუმცა ჯერ არ იყო

¹ გაღმერთებულ მონაპოვები (დაახლოებით 1100 - 1154/55), მღვდელი და მწერალი, სხვა ნაწარმოებებთან ერთად დაწერა „ბრიტანეთის მეფეთა ისტორია“ (დაახლოებით, 1136 წელი).

მიღწეული ის მასშტაბი და სიღრმე, რომელიც საუკუნის მიწურულის ინგლისურ დრამატურგიას გამოარჩევდა. ინგლისური თეატრის განვითარებაში გარდამტეხი როლი რამდენიმე ფაქტორმა ითამაშა, მათ შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო 1576 წელს მუდმივმოქმედი თეატრების შექმნა.

საუნივერსიტეტო გონებაანი

აღორძინების ეპოქის კლასიკური განათლებისა და ხალხური ხელოვნების პარამონიული სინთეზი ე. წ. საუნივერსიტეტო გონებათა შემოქმედებაში განხორციელდა. თეატრის პოპულარიზაციისა და პრესტიჟის ზრდამ დრამატურგია სასურველ სარბიელად აქცია. საუნივერსიტეტო გონებათა რიცხვს ოქსფორდისა (ლილი, პილი, ლოჯი) და კემბრიჯის (გრინი, ნეში, მარლო) კურდამთავრებულებს მიაკუთვნებენ. ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ ამ პერიოდის კიდევ ერთ ცნობილ დრამატურგს – თომას ქიდს უნივერსიტეტი დაემთავრებინოს, არ არსებობს, თუმცა მისი შემოქმედების ანალიზი ავტორის კლასიკურ ერუდიციამე მეტყველებს. ამიტომ მას საუნივერსიტეტო გონებათა ჯგუფში მოიაზრებენ.

ხსენებულ დრამატურგთა შორის ყველაზე უფროსი ჯონ ლილი (1553/54-1606) იყო. თავისი ლიტერატურული კარიერა მან რომანების წერით დაიწყო. განათლების გავრცელებისა და მკითხველთა წრის გაფართოების შედეგად, მხატვრული პროზა (რომელიც პოეზისათან მიმართებაში მეორეხარისხოვნად ითვლებოდა) სულ უფრო პოპულარული ხდებოდა. ლილის რომანებს შორის ყველაზე წარმატებული „ევფუესი“ იყო. განსაკუთრებულ აღფრთოვანებას რომანის ენა იწვევდა, რომელიც ლონდონის მაღალი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი მაღალფარდოვანი მეტყველების მეთოდურ სტილიზაციას წარმოადგენდა. „ევფუესს“, რომელიც ორ ნაწილად გამოიცა, უდიდესი წარმატება ხვდა წილად, აღფრთოვანებულ გამომხატურებებთან ერთად, რომანზე პამფლეტები და პაროდებიც შეიქმნა. თუმცა, ეს კიდევ მეტად პოპულარულს ხდიდა მას. ამ რომანის შემდეგ დამკვიდრდა სწორედ გამოთქმა „ევფუეზიმი“, რომელიც მაღალფარდოვან მეტყველებასა თუ სტილს აღნიშნავს. ლილის

ლიტერატურულ დამსახურებად პროზის ენის მხატვრული დამუშავება და რეფორმა ითვლება. იდეური თვალსაზრისით, ლილის შემოქმედება მაღალი მორალური იდეალების, ადამიანებს შორის კეთილი ურთიერთობების, განათლებისა და სხვა ჰუმანისტური ღირებულებების დამკვიდრებას ცდილობს.

ინგლისურ დრამატურგიაში პროზაული სტილის დამკვიდრების ღვაწლი, ასევე, ლილის მიუძღვის. მისი დრამების ენა დახვეწილი, მოქნილი, უშუალო და ზუსტია. მწერალმა პერსონაჟების მეტყველება მათ სოციალურ სტატუსსა და ხასიათს შეუსადაგა. მიუხედავად იმისა, რომ მის პერსონაჟთა უმრავლესობა გამართული ლიტერატურული ენით საუბრობს, მათ არ აკლიათ სახასიათო თავისებურებები და ინდივიდუალური ნიშან-თვისებები, მაგალითად, მსახურებისთვის ის საგანგებო ჟარგონს, მოუხეშავ ხუმრობებსა და გამოთქმებს არჩევს. ლილი, ძირითადად, კარის თეატრისა და ბიტუნათა დასებისთვის წერდა, რომლებიც არისტოკრატიული აუდიტორიის წინაშე თამაშობდნენ. თუმცა ის არასოდეს ივიწყებდა ინგლისური თეატრის „ფეხზე მდგომ“ დემოკრატიულ პარტერს. მან პირველმა აიყვანა დრამა ჭეშმარიტი ლიტერატურის სიმაღლეზე და ყველა გემოვნებისა და სოციალური სტატუსის ადამიანისთვის გასაგები გახადა ის. ამასთან, ლილი არასოდეს ლალატობდა მაღალი ლიტერატურული გემოვნების მოთხოვნებს. დრამაში მისი ენა გაცილებით უფრო სადა იყო, ვიდრე რომანში, ხოლო ე. წ. „ეგზეგზები“ უფრო ორგანულად ჟღერდა.

ლილიმ 8 კომედია დაწერა. მათი უმეტესობა მითოლოგიურ სიუჟეტზე იყო აგებული. „ენდიმიონის“, „მიდასისა“ თუ „სიყვარულის მეტამორფოზებისაგან“ განსხვავებით, „გალატეას“ მოქმედება ლონდონში ხდება. თუმცა პიესაში ერთად მოქმედებენ მითოლოგიური პერსონაჟები – ნეპტუნი, ვენერა, კუპიდონი თუ ღიანა და ინგლისელი ჯამბაზები, ასტროლოგი და ალქიმიკოსი. ინგლისში, კერძოდ როჩესტერში, ვითარდება მოქმედება პლავტუსის კომედიის ყაიდაზე დაწერილ კომედიაში „დედილო ბომბი“.

ლილის პიესათა უმრავლესობა XVI საუკუნის 80-იან წლებში დაიწერა. 1583 წელს გამოიცა კომედიები „ალექსანდრე და კამპასპა“ და „საფო და ფაონი“. „ალექსანდრე და კამპასპას“ (სიტ-

ყვასიტყვით: „ბრწყინვალე კომედია ალექსანდრეზე, კამპასპასა და დიოგენეზე“) სიუჟეტი მწერალმა პლინიუსისგან აიღო. პიესა ალექსანდრე მაკედონელის ერთი დიდსულოვანი საქციელის შესახებ მოგვითხრობს. მეფემ თავის მეგობარ აპელესს უმშვენიერესი ტყვე კამპასპას პორტრეტის დახატვა უბრძანა. პორტრეტზე მუშაობისას ქალსა და მხატვარს ერთმანეთი შეუყვარდათ. თავად შეყვარებული ალექსანდრესთვის ამის შეტყობა ძალიან მძიმე იყო, თუმცა მან მოახერხა გრძნობების მოთოკვა და ქალი მეგობარს დაუთმო. ალექსანდრემ ეს თავის სამეფო ვალდებულებად ჩათვალა, რადგან მიაჩნდა, რომ მეფემ, რომელმაც მთელი ქვეყანა უნდა მართოს, საკუთარი გრძნობების დამორჩილებაც უნდა შეძლოს. აქ ლილი საკითხს ფილოსოფიურად აყენებს და ხელისუფალის საქციელის იდეალურ ნიმუშს გვაჩვენებს. პიესაში მოქმედებენ ბერძენი ფილოსოფოსებიც – პლატონი, არისტოტელე, დიოგენე. ხშირად ლილი მითოლოგიური ალეგორიებითა თუ სხვა მხატვრული მინიშნებებით ელისაბედ დედოფალსა და მის მმართველობას განადიდებდა.

დრამატურგიის ენის განვითარებასთან ერთად, ჯონ ლილიმ პიესის მოქმედების განვითარება პერსონაჟების დრამატულ ევოლუციას დაუკავშირა. მანვე შემოიტანა პიესაში პარალელური მოქმედება, უმეტესწილად, კომიკური ხასიათისა. ეს ხერხი შემდგომში შექსპირმა განავითარა.

„საუნივერსიტეტო გონებათა“ ჯგუფის დრამატურგთა უმრავლესობის ცხოვრება ეპოქის მემამბოხე, დაუდგრომელ და თავისუფლებისმოყვარე სულს ასახავდა. მათ არ აინტერესებდათ პედაგოგიური კარიერა თუ სასულიერო სარბიელი, მათი დაუცხრომელი რენესანსული ბუნება ბოჰემურ ცხოვრებაში ვლინდებოდა. ეს ახალგაზრდები ბევრს მოგზაურობდნენ და თავგადასავლების მაძიებლებივით ცხოვრობდნენ. მათ ძირითად შემოსავალს ლიტერატურული და თეატრალური საქმიანობა წარმოადგენდა, იცოდნენ წარმატებაც და მარცხიც. სიცოცხლე, უმრავლესობამ, ახალგაზრდა ასაკსა და საკმაოდ ტრაგიკულ გარემოებებში დაასრულა. 34 წლის რობერტ გრინი სილატაკაში გარდაიცვალა, 29 წლის კრისტოფერ მარლო (1564-1593) ტავერნაში მოკლეს საეტვო ვითარებაში, თომას კიდი (1558-1594), რომელიც ანტისახელმწიფოებრივ საქმიანობაში იყო ეჭვმი-

ტანილი (მარლოსთან ერთად), დააპატიმრეს და დაკითხვისას აწამეს, საპატიმროდან გამოსვლის შემდეგ, მორალურად და სულიერად გატეხილი კიდი ერთ წელიწადში გარდაიცვალა. ჯორჯ პილი (1556-1596) 40 წლის ასაკში სახადმა მოკლა. მხოლოდ ლოჯმა (1558-1625) მოახერხა ექიმის დიპლომი მიეღო, დადინჯებულიყო და სიცოცხლის მეორე ნახევარში ლონდონში საკუთარი პრაქტიკა ჰქონოდა. ახალგაზრდობაში ლოჯმა აზორის და კანარის კუნძულებზე იმოგზაურა, სახელგანთქმულ მეკობრესთან და მეზღვაურ თომას კავენდიშთან ერთად ბრაზილიასაც ეწვია.

მათი ცხოვრებისეული მრწამსი ადამიანისა და თავისუფლების ახალი დოქტრინის ერთგვარი გამოხატულება იყო. მათ სურდათ სრულად ეგემნათ ცხოვრების ყველა შეთავაზება, ადამიანის არსებობის ყველა შესაძლებლობა განეხორციელებინათ – სულიერიცა და ხორციელიც. თომას კიდი მათ შორის ყველაზე „ტრაგიკული“ ავტორი იყო, რომელიც მწვავედ გრძნობდა ეპოქის ეთიკურ წინააღმდეგობებს, ხოლო ქრისტოფერ მარლომ ტრაგედიის გმირი ტიტანის მასშტაბებამდე გაზარდა, რომელსაც ძალა და ნება შესწევს მთელ ხილულსა და უხილავ სამყაროს, მიწიერ და ზეციურ ძალაუფლებას დაუპირისპირდეს.

თომას კიდი (1558-1594) ინგლისური დრამატურგიის ისტორიაში შევიდა, როგორც შურისძიების პირველი ტრაგედიის ავტორი. „ესპანური ტრაგედია“ XVI საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს დაიწერა და პირველად 1593 წელს „ლორდ სტრეინჯის მსახურთა“ დასმადიდა. ნაწარმოები უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა. მიუხედავად იმისა, რომ „ესპანური ტრაგედიის“ მთავარ თემად შურისძიება ითვლება, ის თემატურად გაცილებით უფრო მდიდარი და მრავალფეროვანია. ნაწარმოებში კარგად ჩანს ეპოქა და ადამიანთა ლტოლვა სიმდიდრისა და ძალაუფლებისადმი, რაც მათ უღირსი საქციელების ჩადენისაკენ უბიძგებს. ვერაგულად მოკლული ჰორაციოს მამის – ჰიერონიმოს სახეში დიდი მამობრივი სიყვარულის გამოვლინებას და სამართლიანობისადმი სწრაფვას ვხედავთ, ხოლო ბელიმპერია შეყვარებული ქალის თავდადებას გვჩვენებს. ამასთან, კიდის ტრაგედია სამყაროს, საზოგადოებისა და ადამიანების მანკიერ ბუნებაზე დაგვაფიქრებს. ჰიერონიმოს სახეში, ზოგი

მკვლევარი ჰამლეტური მოტივების ჩანასახსაც ხედავს. ტრაგედიის კომპოზიცია კიდმა განსაკუთრებული ოსტატობით ააგო და თეატრი თეატრში ხერხი გამოიყენა. დასაწყისში ჰიერონიმო მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია, მაგრამ მოვლენათა განვითარებასთან ერთად, ის ვითარების ცენტრში ექცევა და ბელიმპერიასთან ერთად ჰორაციოს მკვლელებზე – ლორენცოსა და ბალთაზარზე შურისძიებას გეგმავს. ესპანეთის მეფე გადაწყვეტს, რომ ბელიმპერია ბალთაზარს მიათხოვოს. ქორწილის დღეს ჰიერონიმო სპექტაკლს დგამს (ტრაგედიას „სოლიმანი და პერსიდა“, რომლის ავტორობა ასევე კიდს მიეწერება), რომელშიც ბელიმპერიასთან, ბალთაზართან და ლორენცოსთან ერთად თამაშობს. სწორედ სპექტაკლის დროს კლავენ ბელიმპერია და ჰიერონიმო ჰორაციოს მკვლელებს, შემდეგ კი ორივე თავს იკლავს, რადგან მათი მისია შესრულებულია.

„ესპანურ ტრაგედიაში“ კიდის მიერ მიგნებული ხერხები მის თანამედროვე დრამატურგთა პიესებში გვხვდება, მათ შორის შექსპირის „ჰამლეტში“. „ესპანური ტრაგედიის“ და „სოლიმანისა და პერსიდის“ გარდა, კიდს კიდევ რამდენიმე ტრაგედიას მიაკუთვნებენ, მათ შორის ჰოლინშედის ქრონიკის მიხედვით შექმნილ „არდენს“. არსებობს მოსაზრება, რომ კიდმა ე. წ. „ურ-ჰამლეტიც“ (ურ – პირველსაწყისი) დაწერა, რომელიც შექსპირმა თავის ტრაგედიაზე მუშაობისას გამოიყენა. თუმცა ამ პიესას დღევანდელობამდე არ მოუღწევია და მისი არსებობაც დადასტურებული არ არის.

რობერტ გრინი თავის კომედიებს ზრდასრულთა დასებისთვის ქმნიდა. მან რამდენიმე ისტორიული პიესა დაწერა, რომანტიკული და პასტორალური ელემენტებით. ესენი იყო, მაგალითად, „ბერი ბეკონი და ბენგეი“ (1589) და „იაკობ IV“ (1591). განსაკუთრებული ორიგინალობით გამოირჩევა გრინის პიესა „ჯორჯ გრინი, ვეკფილდელი დარაჯი“, სადაც მწერალს ინგლისური ხალხური თქმულებებისა და სიმღერების გმირი და ისტორიული პირი ჯორჯ გრინი შემოჰყავს მოქმედებაში. ჯორჯ გრინმა სახელი სამეფო ხელისუფლების წინააღმდეგ აჯანყებულ ძალაუფლებისმოყვარე გრაფ კენდელთან ბრძოლით გაითქვა. მისი მიზანი სახელმწიფოს ერთიანობისა და ძლიერების დაცვა იყო და არა კონკრეტული მეფისა. როდესაც მეფემ გრინს ჯილდოდ

აზნაურობა შესთავაზა, მან უარი თქვა, რადგან საკუთარი წოდების ღირსება ეამაყებოდა. „ვეკუთვითი დარაჯი“ დემოკრატიზმითა და ხალხურობით განმსჭვალული ნაწარმოებია და ახლოს არის ინგლისურ ფოლკლორულ ბალადებთან.

პილის, ნეშისა და ლოჯის შემოქმედებამაც დიდი ღვაწლი დასდო ორიგინალური თუ თარგმნილი დრამის, პიესის მხატვრული სტილისა თუ ენის განვითარებას. თუმცა, საუნივერსიტეტო გონებათა შორის, თავისი მასშტაბითა და მნიშვნელობით გამორჩეული ადგილი ქრისტოფერ მარლოს დრამატურგიას უკავია.

ქრისტოფერ მარლო

ქრისტოფერ მარლო კენტერბერიში, მეწაღის ოჯახში დაიბადა. ნიჭიერმა ახალგაზრდამ კემბრიჯის უნივერსიტეტში სწავლის შესაძლებლობა მოიპოვა, თუმცა დიდი სიბეჯითით არასოდეს გამოირჩეოდა, ბევრს აცდენდა და ევროპაშიც იმოგზაურა, თუმცა მაგისტრის დიპლომი მაინც მისცეს. ეს გარემოება და სხვა არაპირდაპირი ცნობები ბევრ მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ ქრისტოფერი (ქიდი) საიდუმლო საბჭოს აგენტი იყო და კონტინენტზე ფარულ დავალებას ასრულებდა. უნივერსიტეტის დასრულების შემდეგ, მარლო ლონდონს გაემგზავრა (1587) და თეატრებთან დაიწყო თანამშრომლობა. ჯერ მსახიობობა განიზრახა, მაგრამ ფეხი დაიზიანა და ლიტერატურულ საქმიანობას მიჰყო ხელი. ის სერ უოლთერ როლეისა და მის წრეს დაუახლოვდა. უოლთერ როლეი ესპანეთზე გამარჯვების გმირი, ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი და პოეტი იყო. როგორც ჩანს, მარლო როლეის რელიგიურ სკეპტიციზმს იზიარებდა. მისთვის ახლოს იყო მაკიაველის პოლიტიკური პრაგმატიზმიც. თუმცა, მთავარი მის მსოფლმხედველობაში ძლიერი ნების ძალაუფლებისმოყვარე ადამიანი იყო, რომელიც ყველა არსებულ მორალურ ნორმაზე მაღლა იდგა და საკუთარ თავს მოქმედების სრულ თავისუფლებას ანიჭებდა. ძლიერი ადამიანის ნება თავად იყო უმაღლესი მორალური ნორმა, რომელსაც ყველა უნდა დამორჩილებოდა. „ძალაუფლებისადმი ღტოლვა აქ ერთგვარ მორალურ ვალდებულებად წარმოგვიდგება, რადგან ძალა,

ღმერთის არსია, სამყაროსა და ადამიანის ცხოვრების კანონია“, წერს მკვლევარი ე. ბაკანოვა.¹

პირველი ტრაგედია, რომელიც მარლოს სიცოცხლეშივე გამოიცა, „ტამერლან დიდი“ იყო. ნაწარმოები ისეთი პოპულარულობით სარგებლობდა, რომ მარლომ მეორე ნაწილიც დაწერა (1587-1588). ტრაგედიის შესაქმნელად დრამატურგმა XIV საუკუნის მხედართმთავრისა და ემირის – თემურლენგის ბიოგრაფია გამოიყენა, თუმცა დიდგვაროვანი ფეოდალი უბრალო მწყემსად „აქცია“, რომელმაც, თავის ნიჭისა და მტკიცე ნების წყალობით, ძლიერი და გავლენიანი მეფეები დაიმორჩილა, ქვეყნები და ქალაქები დაიპყრო და საკუთარი იმპერია შექმნა. თავისი უზღვავი ენერგიით, ნიჭიერებითა და იმორალიზმით² (ან ახლებური მორალით) მარლოს ტამერლანი ახალი ეპოქის ადამიანს განასახიერებდა. მისთვის მხოლოდ ერთი კანონი მუშაობდა, საკუთარი ნება-სურვილი. ტამერლანის მიზანს მსოფლიოს დამორჩილება და სამყაროს ერთპიროვნულ მმართველად ქცევა წარმოადგენდა. ეს მას თავის მისიად და ერთგვარ ვალდებულებადაც კი მიაჩნდა. იგი სრულიად დარწმუნებული იყო საკუთარ აბსოლუტურ უპირატესობაში და მხოლოდ თავის თავს მიიჩნევდა საყოველთაო და ერთადერთ კანონმდებლად. ქალაქების განადგურება და ხალხის ხოცვა მისთვის თვითმიზანი არ იყო. მაგრამ თუკი მის უფლებებს არ აღიარებდნენ და ნებას არ ემორჩილებოდნენ, ის სრულიად დაუნდობელი ხდებოდა და მერყეობა და სიბრაღული არ სჩვეოდა. ტამერლანი განსაკუთრებული სისასტიკით ექცეოდა მათ, ვისაც მისი ავტორიტეტის აღიარება არ სურდა. მაგალითად, თურქეთის სულთანი ბაიაზეთი მან გალიაში დაამწყვდევინა და თავის თვალსაწიერში ჰყავდა მუდმივად. ტახტზე ყოველი ასვლისას, ის სულთანს საფეხურად იყენებდა. ბაიაზეთის სასოწარკვეთილება იქამდე მივიდა, რომ მან საკუთარი გალიის კედელზე გაიხეთქა თავი. ამა ქვეყნის დიდებულთა – სპარსეთის, არაბეთის, ფესის, მაროკოსა თუ ალჟირის მმართველების დიდება და ძალაუფლება „უგვარტომო სკვითმა“ გაახუნა. ტამერლანის სიტყვებით ადა-

¹ Е. Баканова, Христофер Марло и некоторые философские доктрины его времени, Филологические науки. – 1985. – № 6. – С. 34-41.

² მსოფლმხედველობა, რომელიც გააზრებულია უარყოფს მორალურ ნორმებსა და შეზღუდვებს მთლიანად, ან ნაწილობრივ.

მიანის არსისა და უნეტარესი მიზნის შესახებ, მარლო თავის მსოფლმხედველობას გამოხატავს: „ბუნებამ კაცთა მშფოთვარე და დაუდგრომელი სული არგუნა, ...ეს სული აღძრავს ცოდნის დაუცხრომელ სურვილს, ბორგავს ისევე, როგორც შორეულ ცთომილთა დასი და გვიბრძანებს, რომ ვიაროთ, ვეძიოთ და ვისწრაფოთ მანამ, სანამ უდიდეს საიდუმლო მიზანს მივაღწევთ – ერთადერთ და სრულყოფილ ბედნიერებას: ჩვენს თავზე დადგმულ მიწიერ გვირგვინს“.¹ თუმცა, მარლოსა და ტამერლანის „კადნიერება“ მხოლოდ მიწიერი გვირგვინით არ შემოიფარგლება, ტრაგედიის მეორე ნაწილში, მომაკვდავი ტამერლანი ღმერთებსაც ემუქრება ტახტის წართმევით. თავის მიწიერ ტახტს ის თავის ვაჟებს უანდერძებს, რომლებმაც სამყაროს დაუფლება და დამორჩილება უნდა განაგრძონ.

ტამერლანს შეუძლია სამხედრო ჟინისა და ძალაუფლების ნების არქონის გამო საკუთარი ვაჟი სიცოცხლეს გამოასაღმოს. ამ მშფოთვარე, ემოციურმა და ვნებიანმა ადამიანმა სიყვარულიც განსაკუთრებული იცის. მას ნაზად უყვარს თავისი ცოლი ზენოკრატა. მისი სიკვდილი სასოწარკვეთილებაში ჩააგდებს ტირანად ქცეულ მემამოხეს, ქალაქს, სადაც ზენოკრატა გარდაიცვალა, გადაწვავს, მაცხოვრებლებს კი დაახოცინებს. ასე გამოხატავს ის პროტესტს მშვენიერების ხანმოკლეობის წინააღმდეგ. მას ზენოკრატას მშვენიერება და სათნოება, სამყაროსა და ქვეყნიერების სიდიადე აღაფრთოვანებს, სამოქმედო სარბიელის უსაზღვროება იზიდავს. სწორედ აქ იბადება ტრაგიკული შეუსაბამობა ადამიანის მისწრაფებებსა და მის შესაძლებლობებს შორის. რაც არ უნდა ძლიერი და ყოვლისშემძლე იყო, სიკვდილს ვერ გაექცევი, ადრე თუ გვიან ყველაფერი დასრულდება. თუმცა მარლოს ტამერლანი მაინც გაუტეხელი მიდის, რადგან ღრმად სწამს ადამიანის სულიერი ძალისა და მისი ტიტანური შესაძლებლობებისა.

ინგლისური თეატრის მკვლევარი ჯივილეგოვი მარლოს გმირებს ფრანსუა რაბლეს გოლიათ პერსონაჟებს ადარებს. თუმცა, მისი აზრით, რაბლესგან განსხვავებით, მარლოს გმირები გარეგნული კი არა, სულიერი ტიტანიზმით გამოირჩევიან. მისი სამყარო და ადამიანის სული მოკლებულია წონასწორობ-

¹ ავტორის თავისუფალი თარგმანი.

ბასა და ჰარმონიას. ის უფრო ბრძოლის ველია, სადაც სტიქი-ები ერთმანეთს უპირისპირდებიან. დრამატურგს თვითდამკვიდრებისა და თვითსრულყოფისადმი სწრაფვა ადამიანისა და სამყაროს არსებობის კანონად მიაჩნია. ინგლისური ჰუმანიზმის წარმომადგენელთა შორის, მარლოს მსოფლმხედველობა ყველაზე რადიკალურია, მაქსიმალისტური. ადამიანის ძალას დრამატურგი ქვეყნიერების მოწყობის არსებული პრინციპების წინააღმდეგ ამბოხში, ძველი რწმენისა და ცოდნის უარყოფაში ხედავს. სამყაროს დაუფლება და დამორჩილება სხვადასხვა საშუალებითაა შესაძლებელი. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა „დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკული ისტორია“. მარლო იზიარებს ფრენსის ბეკონის შეხედულებას იმის თაობაზე, რომ ცოდნა ძალაა. ვიტენბერგელი პროფესორი ფაუსტი ჭეშმარიტი ცოდნის მოპოვებასა და ძალაუფლების მოხვეჭას ცდილობს. ამისათვის ის სულს ეშმაკს მიჰყიდის. ხელშეკრულების თანახმად, 24 წლის განმავლობაში ფაუსტი თავისი მიზნების მისაღწევად მეფისტოფელის სრული დახმარებით ისარგებლებს, შემდეგ კი უკვდავ სულს დათმობს. შეთანხმებას ხელი სისხლით მოეწერება. ადამიანის არსების განმსაზღვრელ ნიშნად მარლო თავისუფალ ნებას გამოკვეთს. ფაუსტი თვითონ განკარგავს თავის ბედს, უფლის ანგელოზები ცდილობენ იგი სამუდამო დაღუპვისგან იხსნან, ფაუსტი ყოყმანობს, მაგრამ ისევ და ისევ უბრუნდება თავის გადაწყვეტილებას.

ფაუსტის შესახებ გერმანულ ხალხურ ლეგენდას მარლო იოაჰან შპისის 1587 წელს ინგლისურად თარგმნილი წიგნით ეცნობა. დრამატურგი განზრახ იყენებს შუასაუკუნეების მორალიტესა და ფარსის ელემენტებს, ბოროტისა და კეთილის ბრძოლის მოტივსა და ჩართულ კომიკურ სცენებს. ერთ-ერთი ასეთი სცენა ვატიკანის სატრაპეზოში იმართება, სადაც რომის პაპი ლოტარინგიის კარდინალს მასპინძლობს. უხილავი ფაუსტი სატრაპეზოში დიდ აურზაურს გამოიწვევს და ღვთისმსახურებს აბუჩად იგდებს. შუასაუკუნეების ანტურაჟში მარლო თანამედროვეობის პრობლემებს გამოკვეთს. ახალი ფილოსოფიური პარადიგმის ფარგლებში ადამიანის ქცევა, მისი მისწრაფებები და ღირებულებები იცვლება. ერთი მხრივ, ნაწარმოებში იგრძნობა ადამიანის ყოვლისშემძლეობის რენესანსული რწმენის

კრიზისი, მეორე მხრივ კი, სამყაროზე მეცნიერების დახმარებით გაბატონების მიზანსწრაფვა, რომელმაც დასავლური ცივილიზაციის განვითარება განაპირობა.

დოქტორის წოდება ფაუსტმა ვიტენბერგის უნივერსიტეტში მიიღო, თუმცა მიღწეული ცოდნით ვერ დაკმაყოფილდა და აკრძალული სიმაღლეების მიწვდომა განიზრახა. ფილოსოფიამ ჭეშმარიტების წვდომის უუნარობით, მედიცინამ უძლურებით, იურისპრუდენციამ კი არსობრივი წინააღმდეგობებით სწავლულს იმედები გაუცრუა. ვერც ღვთისმეტყველებამ გასცა სასურველ კითხვებზე პასუხი. ფაუსტი მაგიას დაეწაფა იმ იმედით, რომ სრულყოფილ ცოდნასა და აბსოლუტურ ძალაუფლებას მოიპოვებდა. თუმცა, ვერც აკრძალულმა წიგნებმა და ეშმაკთან გარიგებამ მოუტანა სასურველი კმაყოფილება. მან სული საეჭვო ძალაუფლებასა და ცოდნაში გაცვალა, ნების ტიტანური ძალისხმევა, ცოდნისა და ძალაუფლებისათვის გაღებული უდიდესი მსხვერპლი დაცინვად ექცა. ყოვლისშემძლე მბრძანებლის ნაცვლად, ამა ქვეყნის ძლიერთა გამრთობი გახდა, ხოლო თავისი მაგიური ძალა მეფეთა და დიდებულთათვის სანახაობათა მოწყობაში დახარჯა. მაგიურმა ცოდნამ მას ისეთივე იმედგაცრუება მოუტანა, როგორც საუნივერსიტეტომ, ხოლო სასურველი ჭეშმარიტება კვლავინდებურად მიუწვდომელი აღმოჩნდა. ფაუსტმა აღმოაჩინა, რომ ჯოჯოხეთი კონკრეტული ადგილი კი არა, სულიერი მდგომარეობაა, რომელსაც ტანჯული სული ვერსად გაექცევა. „მას საზღვრები არ აქვს: სადაც ჩვენ ვართ, იქ ჯოჯოხეთია“ — ეუბნება ფაუსტს მეფისტოფელი. მაგრამ მთავარი ნაწარმოებში არა გარიგებით მიღებული შედეგია, არამედ ფაუსტის თავისუფალი ნება და სასურველის მისაღწევად გაკეთებული არჩევანი. მარლომ ახალი ადამიანის ქცევის არქეტიპულ მოდელს მიაგნო და „ფაუსტური თემის“ დამუშავების ხანგრძლივ ტრადიციას დაუდო სათავე (მარლომდე დრამატურგიის ისტორიაში „ფაუსტური თემის“ პირველ მაგალითს რიოტების XIII საუკუნის მირაკლ „თეოფილეში“ ვხვდებით, თუმცა ის მარლოს ნაწარმოების სიღრმესა და მასშტაბს ჯერ კიდევ მოკლებულია). დრამატურგმა ადამიანის მიზანსწრაფვასა და მისი ძალისხმევის შედეგს შორის მუდმივი წინააღმდეგობა გამოკვეთა, როგორც განუხორციელებელ სურვილთა „ჯოჯოხეთი“.

„ფაუსტში“ ახალი, აღორძინების ეპოქის წინარე ინგლისური დრამატურგიისთვის აქამდე უცნობ წინააღმდეგობათა ტრაგიზმია გადმოცემული.

XVI საუკუნის ინგლისის რეალობაში მარლომ ე. წ. ახალი ადამიანის ინდივიდუალიზმი და მისი ტრაგიკული მარტოობა დაინახა. ტრაგედია „მალტელი ებრაელის“ პროლოგს ნიკოლო მაკიაველი წარმოთქვამს. ფილოსოფოსი მაყურებელს თავისი მსოფლმხედველობის ძირითად პოსტულატებს აცნობს. ინგლისში მაკიაველის პოლიტიკური ფილოსოფიის რადიკალური ინტერპრეტაცია იყო გავრცელებული, რომლის თანახმადაც მიზანი ამართლებს საშუალებებს, ერთადერთი ცოდვა, რომელსაც ადამიანი სჩადის, სისულელეა, ხოლო ერთადერთი კანონი – ძალაუფლება. მაკიაველი მალტელი ებრაელი ბარაბას ტრაგედიის ჩვენებას გვპირდება, რომელიც მას ძალიან ჰგავს. ტრაგედია 1589-90 წლებშია დაწერილი, სავარაუდოდ, დაიდგა არაუგვიანეს 1592 წლისა. ის მოგვითხრობს მალტელი ებრაელის – ბარაბას ისტორიას, რომელმაც იუდეველთა მიმართ მტრული განწყობის პირობებში, ძალაუფლებისა და თავისუფლების ბერკეტს ფულისა და ქონების სახით მიაგნო. ბარაბას ერთადერთი ქალიშვილი ჰყავს, რომელიც ძალიან უყვარს, თუმცა მისი მთავარი ვნება სიმდიდრეა, რომელიც დამოუკიდებლობისა და უპირატესობის გრძნობას ანიჭებს. ქრისტიანებში ის მხოლოდ სიძულვილს, ამპარტავნებასა და სიცრუეს ხედავს. თუ მათ შორის ვინმე წესიერი გამოერევა, ლატაკი და უქონელია. მაშ არ სჯობია, – რიტორიკულად მსჯელობს ბარაბა, – სძულდე როგორც მდიდარი და წარმატებული და არა როგორც ღარიბი და ხელმოცარული?

„მალტელ ებრაელში“ ქრისტოფერ მარლო რელიგიურ და ეთნიკურ საფუძველზე საზოგადოებაში არსებულ სეგრეგაციას გვაჩვენებს, რომელიც, პასუხად, ლალატსა და სისასტიკეს ბადებს. ინდივიდუალისტი ბარაბა უარს იტყვის თურქებისთვის ხარკის გადახდაზე, რასაც მისგან ქრისტიანი რაინდები მოითხოვენ, სხვა ებრაელთა მორჩილებას დაგმობს და ყველას წინააღმდეგ მიმართულ ბრძოლას გამოაცხადებს. ამ ბრძოლაში ის ყველა ხერხსა და საშუალებას დასაშვებად მიიჩნევს – მკვლელობას, ორმაგ ლალატსა თუ სიცრუეს. საბოლოოდ,

ბარაბა თავად იღუპება მის მიერვე დაგებული მახეში გაბმული. ქრისტოფერ მარლო, როგორც რენესანსული რეალიზმის წარმომადგენელი, მის თანამედროვე საზოგადოებაში არსებულ მრავალ მწვავე წინააღმდეგობას ამჩნევს, რომლებსაც სამართლის ორმაგი სტანდარტები, სიძულვილი და კონკურენცია წარმოქმნის და რომლებიც სიყვარულსა და წრფელ ადამიანურ გრძნობებს ანგრევს. სავსებით დასაშვებია, რომ მარლოს „მალტელმა ებრაელმა“ უილიამ შექსპირის „ვენეციელ ვაჭარზე“ იქონია გავლენა, ისევე როგორც მისივე ტრაგედია „ედუარდ II“-მ – შექსპირის ქრონიკაზე „რიჩარდ III“. მეფე ედუარდი თითქმის მთელი დრამის განმავლობაში, ერთი შეხედვით, საკმაოდ დამთმობი და არამდგრადი ხასიათის კაცად წარმოგვიდგება, დასასრულ კი, საპყრობილეში დატყვევებული, დამცირებისა და ტანჯვის მიუხედავად, სიმამაცეს, სიმტკიცეს, ადამიანურ ღირსებასა და შესაშურ სულიერ ძალას ავლენს.

ქრისტოფერ მარლო ელისაბედური¹ დრამის წარმომადგენელთა შორის პირველია, რომლის შემოქმედებაშიც მკაფიოდ და თანმიმდევრულად გამოიკვეთა ახალი დროების ადამიანის ფუნდამენტური თვისებები, მისი მიზანსწრაფვები, იმედები თუ იმედგაცრუებანი. „მარლოს ადამიანს“, განსაკუთრებით „ტამერლანსა“ და „ფაუსტში“, უდიდესი ძალა და გაბედულება გააჩნია, ის ქვეყნიერების, სამყაროს დაუფლებასა და თავის ნებას დამორჩილებას ესწრაფვის, რადგან ეს მიაჩნია თავის ადამიანურ უფლებად და დანიშნულებად. ბუნებით ის მეამბოხე და ნონკონფორმისტია, რომელიც სირთულეებს არ ეპუება და თვითდამკვიდრებისა და თვითშემეცნების ძნელსა და წინააღმდეგობრივ გზაზე შემდგარი.

უილიამ შექსპირი

ინგლისური აღორძინების თეატრმა კულმინაციას უილიამ შექსპირის დრამატურგიაში მიაღწია, რომელიც მსოფლიომ საკაცობრიო მასშტაბის უდიდეს გენიად აღიარა. შექსპირის ჰუმანიზმს უნიკალური და საყოველთაო ხასიათი აქვს. ალბათ, არ

¹ ელისაბედ პირველის მმართველობის პერიოდის დრამა და თეატრი.

არსებობს ეპოქა თუ კულტურა, რომელმაც შექსპირის ნაწარმოებების მეშვეობით თავისი სათქმელი არ გამოხატა. შექსპირის თანამედროვე მკვლევარის, იან კოტის აზრით, თვითეული ეპოქა მის შემოქმედებაში იმას პოულობს, რისი ნახვაც სურს და რასაც საკუთარი გამოცდილება კარნახობს. ცხადია, ამ მხრივ არც ქართული რეალობაა გამონაკლისი, XIX საუკუნიდან მოყოლებული, შექსპირის დრამატურგია ქართული თეატრისა და კულტურისათვის თვითშემეცნების, საკუთარი თავის პოვნისა და ნაციონალური პრობლემების გააზრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საშუალება გახდა.

უილიამ შექსპირი ინგლისში, ქალაქ სტრატფორდი ეივონზე 1564 წლის 23 აპრილს დაიბადა. მისი მშობლები – ჯონ შექსპირი და ელისაბედ არდენი – ქალაქის შეძლებულ ფენას ეკუთვნოდნენ. უფროსი შექსპირი ხელთათმანების მეწარმე იყო. რამდენჯერმე ის ადგილობრივი სათათბიროს წევრად აირჩიეს, ერთი პერიოდი კი ქალაქის თავის თანამდებობაც ეკავა. უილიამი რვა შვილიდან მესამე იყო. განათლება გრამატიკულ სკოლაში მიიღო, სადაც გრამატიკას, ლოგიკას, რიტორიკას, ლათინურსა და ბერძნულ ენებსა და ლიტერატურას სწავლობდა და ანტიკური სიტყვიერების საუკეთესო ნიმუშებს ეცნობოდა.

18 წლის ასაკში შექსპირი 26 წლის ენ ჰეთვეიზე დაქორწინდა. მათ სამი შვილი შეეძინათ: უფროსი სიუზენი, ტყუპები ჰემნეტი (რომელიც 1596 წელს გარდაიცვალა) და ჯუდიტი. 80-იანი წლების ბოლოს უილიამი ლონდონში გადასახლდა, თავიდან მსახიობად მუშაობდა, თუმცა მალე დრამატურგიას მიჰყო ხელი.

ლიტერატურის მკვლევარი და შექსპიროლოგი ართურ გური ვარაუდობს, რომ სანამ ლორდ ჩემბერლენის დასის მეპაიე გახდებოდა, შექსპირს იმ თეატრალურ დასებში უნდა ეთამაშა, რომლებიც მის პიესებს დგამდნენ. სავარაუდოდ, ესენი ლორდ სტრეინჯის, ლორდ პემბრუკისა და ჰერცოგ ესექსის „მსახურთა“ დასები უნდა ყოფილიყო.

შექსპირის ნაწარმოებთა შედარებით სრული კრებული, ე. წ. პირველი ფოლიო (დიდი ფორმატის წიგნი, განსხვავებით მანამდე დაბეჭდილი კუარტოებისაგან in quarto), მისი გარდაცვალების შემდეგ – 1623 წელს გამოიცა. პიესები გამოსაცემად მსახიობებმა ჯონ ჰემინჯმა და ჰენრი კონდელმა მოამზადეს. შესავალი შექსპირის მეგობარმა, ცნობილმა ერუდიტმა და დრა-

მატურგმა ბენ ჯონსონმა დაწერა. ფოლიოში 36 პიესა შედიოდა. პირველ ფოლიოში არ მოხვდა „პერიკლე, ტიროსის მეფე“ (სავარაუდოდ, დაიწერა პამფლეტისტთან და დრამატურგთან ჯორჯ უილკინსთან ერთად)¹ და „ორი კეთილშობილი ნათესავი“ (დაიწერა დრამატურგ ჯონ ფლეთჩერთან ერთად), ასევე არ შესულა დაკარგული პიესები – „წარმატებული გარჯა სიყვარულისა“ (რომლის არსებობა ბოლომდე დადასტურებული არ არის, თუმცა რამდენიმე წყაროში ის შექსპირის კომედიებს შორის არის დასახელებული, როგორც კომედიის – „ამაო გარჯა სიყვარულისა“ – ერთგვარი საპირწონე), „კარდენიო“ (დაიწერა ჯონ ფლეთჩერთან ერთად, 1612-1614),² ასევე ქრონიკა „ედუარდ III“, რომელიც 1596 წელს გამოიცა და რომელსაც შექსპირს მიაკუთვნებდნენ.³ XVIII საუკუნის შექსპიროლოგი კეიპელი თვლიდა, რომ „ედუარდ III“ მხოლოდ შექსპირს შეეძლო დაეწერა. ამას გარდა, XIX საუკუნეში აღმოაჩინეს პიესა „თომას მორის“ ხელნაწერი, რომლის 147 ბჭკარის ავტორი, სავარაუდოდ, უილიამ შექსპირი უნდა იყოს. საბოლოოდ, შექსპირის კანონში 37 პიესა გააერთიანეს (პირველ ფოლიოში შესულ 36 პიესას „პერიკლე“ დამატა).⁴

1930 წელს ე. ჩემბერსმა შექსპირის პიესათა შემდეგი ქრონოლოგიური ნუსხა შეადგინა:

1590 – 1591 – ჰენრი VI, მესამე ნაწილი.

1590 – 1591 – ჰენრი VI, მეორე ნაწილი.

1591 – 1592 – ჰენრი VI, პირველი ნაწილი.

1592 – 1593 – რიჩარდ III, შეცდომათა კომედია.

1593 – 1594 – ტიტუს ანდრონიკუსი, ჭირვეულის მორჯულება.

1594 – 1595 – ორი ვერონელი, ამაო გარჯა სიყვარულისა, რომეო და ჯულიეტა.

1595 – 1596 – რიჩარდ II, ზაფხულის ღამის სიზმარი.

1596 – 1597 – მეფე ჯონი, ვენეციელი ვაჭარი.

1597 – 1598 – ჰენრი IV, I ნაწილი, ჰენრი IV, II ნაწილი.

1598 – 1599 – აურზაური არაფრის გამო, ჰენრი V.

¹ წყარო – ბროკეტისა და ჰილდის მსოფლიო თეატრის ისტორია, მეცხრე გამოცემა, ბოსტონი, 2003.

² იგივე წყარო.

³ წყარო – А. Анинст, „Творчество Шекспира“, М.1963.

⁴ იქვე.

1599 – 1600 – იულიუს კეისარი, როგორც გენებოთ, მეთორმეტე ლამე.

1600 – 1601 – ჰამლეტი, უინძორელი ქალები.

1601 – 1602 – ტროილოსი და კრესიდა.

1603 – 1604 – ყველაფერი კარგია, რისი ბოლოც კეთილია.

1604 – 1605 – საწყაული საწყაულის წილ, ოტელო.

1605 – 1606 – მეფე ლირი, მაკბეთი.

1606 – 1607 – ანტონიუსი და კლეოპატრა.

1607 – 1608 – კორიოლანუსი, ტიმონ ათონელი.

1608 – 1609 – პერიკლე.

1609 – 1610 – ციმბელინი.

1610 – 1611 – ზამთრის ზღაპარი.

1611 – 1612 – ქარიშხალი.

1612 – 1613 – ჰენრი VIII.

გარდა დრამატურგიული ნაწარმოებებისა, უილიამ შექსპირმა, როგორც ბრწყინვალე პოეტმა, შექმნა პოემები „ვენუსი და ადონისი“, „პატივახდილი ლუკრეცია“, „შეყვარებული ქალის ჩივილი“ და „ფენიქსი და მტრედი“, ასევე 154 სონეტი. შექსპირის სამყაროს „თეატრალიზაციამ“ ისეთი მასშტაბები შეიძინა, რომ 2009 წელს თანამედროვეობის ერთ-ერთმა ცნობილმა რეჟისორმა და სცენოგრაფმა რობერტ ვილსონმა თეატრ „ბერლინერ ანსამბლში“ შექსპირის სონეტების მიხედვით სპექტაკლიც კი დადგა, რომელიც სცენაზე „ზღაპრულ ჯამბაზთა“ დახვეწილმა გუნდმა გაითამაშა.

შექსპირის პიესებს ჟანრობრივად სამ ჯგუფად ყოფენ: ქრონიკებად, ტრაგედიებად და კომედიებად. თუმცა არსებობს მეორე, შედარებით ახალი ტრადიციაც, რომლის თანახმადაც, ინგლისელი ბარდის უკანასკნელ პიესებს რომანტიკულ დრამებს (ან ტრაგიკომედიებს) უწოდებენ. ესენია „პერიკლე“, „ციმბელინი“, „ზამთრის ზღაპარი“ და „ქარიშხალი“. მკვლევართა აზრით, ამ პიესების სიუჟეტი, კომპოზიცია და იდეურ-თემატური სამყარო, სხვა პიესებთან შედარებით, მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის, რაც, შესაძლოა, ბაროკოს ეპოქის ზეგავლენით აიხსნას.

ამას გარდა, არსებობს შექსპირის შემოქმედების სამ პერიოდად დაყოფის ტრადიცია. სადაც პირველ პერიოდს ოპტიმის-

ტურს უწოდებენ, რადგან ამ დროს დრამატურგის ნაწარმოებებში ჯერ კიდევ ძლიერია ადამიანის თანშობილი კეთილშობილებისა და საკაცობრიო პროგრესის ჰუმანისტური რწმენა. მეორე პერიოდი ტრაგიკულის სახელითაა ცნობილი, რადგან ამ პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში ყველაზე მკაფიოდ იკითხება ყოფიერების ტრაგიკული წინააღმდეგობები და ადამიანთა ბუნების მანკიერება. აქ შექსპირს აღარ სჭირდება ცალკეული ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების ანალიზი, ის ისტორიული კონკრეტიკისგან თავისუფლდება და მიწიერი არსებობის კანონზომიერებათა სიღრმისეულ, ფილოსოფიურ, შეიძლება ითქვას, „არქეტიპულ“ ხედვას იძენს. მიუხედავად ყველაფრისა, ტრაგედიებში განვითარებულ დრამატულ მოვლენათა კონტექსტსა და დარღვეული ილუზიების ფონზე, კიდევ უფრო ძლიერდება რენესანსული ჰუმანისტური იდეალების რწმენა, ხოლო ადამიანი განსაკუთრებულ ტრაგიკულ დიდებულებას იძენს. შექსპირის შემოქმედების მესამე პერიოდს რომანტიკულს უწოდებენ. ითვლება, რომ რომანტიკულ პერიოდს ზღაპრული ფანტაზიის სამყაროში რეალობაში გადაულახავ კოლიზიათა გადაჭრა ახასიათებს, რაც ადამიანებისთვის შვების მოგვრასა და იმედის მიცემას ისახავს მიზნად. თუმცა, თანამედროვე კრიტიკა ე.წ. რომანტიკულ პიესებს განსხვავებულად უდგება და მათში, განსაკუთრებით „ქარიშხალში“, თეატრალურ ხელოვნებასა და დრამატურგის ძალაუფლებასა და ბედისწერაზე რეფლექსიას ხედავს.

თუ შექსპირის დრამატურგიულ შემოქმედებას მთლიანობაში შევხედავთ, მასში პოეტის ხელოვნებისა და მსოფლმხედველობის განვითარებისა და ფორმირების ერთიან დინამიკურ პროცესს დავინახავთ. ითვლება, რომ შექსპირის ადრეულ ნაწარმოებებზე, განსაკუთრებით კი „ჰენრი VI“-ის სამ ნაწილსა და „რიჩარდ III“-ზე კრისტოფერ მარლოს დრამატურგიამ იქონია ზეგავლენა. ეს შეეხება როგორც ნაწარმოების კომპოზიციური აგების პრინციპებს, ისე კონფლიქტის ტიპს. თუმცა, თუნდაც ამ ადრეული ნაწარმოებებიდან გამომდინარე, აშკარაა, რომ შექსპირისა და მარლოს მსოფლმხედველობა ერთმანეთისგან განსხვავდება. შექსპირის კაცთმოყვარეობა და ჰუმანიზმი განუზომლად უფრო ფართო და მასშტაბურ ხასიათს ატარებს,

ხოლო სამყაროსა და ისტორიის კანონზომიერებათა მისეული ხედვა ბევრად უფრო მრავალმხრივია, ფაქტობრივად, ამოუწურავი. ბენ ჯონსონი შექსპირს „ეპოქის სულსა“ და „ინგლისური სცენის სასწაულს“ უწოდებდა, გოეთესთვის ის „თავად ბუნება“ იყო, პიტერ ბრუკისთვის კი „თვით რეალობა“. შექსპირს თანამედროვეობის „ავტორად“ და „დამფუძნებელ მამადაც“ მიიჩნევენ.

შექსპირმა დრამატურგიული შემოქმედება ისტორიული ქრონიკებით დაიწყო. 1590-1592 წლებში მან „ჰენრი VI“-ის სამი ნაწილი დაწერა. თუ შექსპირის ათივე ქრონიკას მათში ასახული მოვლენების ისტორიული თანმიმდევრობით დავაწყობთ, მკაფიოდ დავინახავთ ინგლისის მონარქების ისტორიას მეფე ჯონითა და რიჩარდ II-თი დაწყებული და შექსპირის თითქმის თანამედროვე ჰენრი VIII-თი დამთავრებული. ისტორიული ქრონიკების შექმნისას ის რაფაელ ჰოლინშედის მიერ 1577 (ან 78) წელს მომზადებულსა და გამოცემულ „ინგლისის, შოტლანდიისა და ირლანდიის ქრონიკებს“ ეყრდნობოდა. დრამატურგის ინტერესის სფეროში ის მოვლენები და პროცესები ხვდება, რომელთა საფუძველზეც მოხდა მისი თანამედროვე ინგლისური მონარქიის ფორმირება. შექსპირის პირველ სამ ქრონიკას საერთო სახელწოდებით „ჰენრი VI“ (ტრილოგია დაიწერა შემდეგი თანმიმდევრობით: II, III და I ნაწილები) ინგლისსა და საფრანგეთს შორის XIV-XV საუკუნეებში წარმოებული ასწლიანი ომის წარუმატებელი დასასრულისა და წითელი და თეთრი ვარდების ფეოდალური შინაომის თემები აერთიანებს. შექსპირისათვის მნიშვნელოვანია გაიაზროს, თუ რამ გამოიწვია ინგლისის მარცხი საფრანგეთთან ომში, რომლის შედეგადაც მან მატერიკზე არსებული ტერიტორიები დაკარგა და ფეოდალური შინააშლილობის მორევში ჩაეფლო.

„ჰენრი VI“-ის პირველი ნაწილი მეფე ჰენრი V-ის – აზენკურის ბრძოლის გმირის გარდაცვალების მომენტიდან (1422) იწყება. ტახტის მემკვიდრე მისი მცირეწლოვანი ვაჟი ჰენრია, შემდგომში ჰენრი VI. ძლიერი და წარმატებული ჰენრი V აღარ არის, მისი ვაჟი ჯერ მხოლოდ ერთი წლისაა, აღარ არსებობს ფეოდალური განხეთქილების შემაკავებელი ფაქტორები და მაშინვე თავს იჩენს ძველი დინასტიური დაპირისპირება ლანკასტერებსა და

იორკებს შორის, რომელიც ჰენრი ბოლინბროკის, შემდგომ ჰენრი IV ლანკასტერის მიერ ინგლისის მეფე რიჩარდ II იორკის ტახტიდან ჩამოგდებით და სატუსაღოში მალულად მოკვლით დაიწყო (ქრონიკა „რიჩარდ II“). მოგვიანებით, ეს ფეოდალური დაპირისპირება წითელი (ლანკასტერები) და თეთრი ვარდების (იორკები) დაპირისპირების სახით შედის ისტორიაში. „ჰენრი VI“-ის პირველ ნაწილში შექსპირი ცნობილ სცენას ქმნის, სადაც, ტემპლის ბაღში თავშეყრილი მოწინააღმდეგეები, თავისი დინასტიური და პარტიული კუთვნილების გამიჯვნის ნიშნად, წითელსა და თეთრს ვარდებს წყვეტენ. ტრილოგიის პირველს ნაწილში გადმოცემული მოვლენები 22 წელიწადს მოიცავს, დრამატურგი მოქმედებას სიმეტრიის პრინციპით აგებს და ერთმანეთის მონაცვლეობით ინგლისისა და საფრანგეთის ბანაკებში მიმდინარე მოვლენებს გვაჩვენებს. კონფლიქტები ორივე მხარეს ხდება, ბურგუნდიის ჰერცოგი თავისი პირადი ინტერესების გამო ინგლისელების მხარეს გადადის, თუმცა ჟანა დ'არკი მის უკან გადმობირებას ახერხებს. მიუხედავად ცალკეული პრეცედენტებისა, ფრანგები ერთიანი ნაციონალური ინტერესით არიან გაერთიანებულნი, ხოლო ინგლისელებს შორის მუდმივი ფეოდალური შუღლი და განხეთქილებაა, რაც ომის მსვლელობაზე უშუალოდ აისახება. პარტიული და დინასტიური ინტერესები ნაციონალურ ინტერესებს სჯაბნის და ისეთი გმირების ღვაწლიც კი, როგორც რაინდი თოლბოთია, საბოლოო ჯამში, ვერ შველის საქმეს. თოლბოთი სამშობლოსთვის თავდადებული, უანგარო და კეთილშობილი მეომარია, რომელიც თავის თავში ინგლისელი ერის სიდიადეს განასახიერებს. თოლბოთი და მისი სრულიად ახალგაზრდა ვაჟი, მტრებით გარემოცულნი, სხვა ინგლისელ მხედართმთავართაგან მიტოვებულნი, ბორდოსთან ბრძოლაში გმირულად იღუპებიან.

ძიესის დასასრულს გრაფი სუფოლკი ჰენრი VI-ისა და ნეაპოლის მეფის ქალიშვილის – მარგარეტ ანჟუელის ქორწინებას ამზადებს იმ იმედით, რომ მომავალში მეფე-დედოფლისა და სახელმწიფოს მართვას შეძლებს.

„ჰენრი VI“-ის მეორე ნაწილში შექსპირს ინგლისში გადაყვართ და პოლიტიკური შეცდომებით, ფეოდალური განხეთქილებებითა და სამხედრო წარუშეცდომლობით გამოწვეული

ურთიერთდაპირისპირების სურათს გვაჩვენებს, რასაც სახალხო აჯანყებაც მოჰყვება. ყველაფერი ერთად იმ დიდ ტრაგედიას ქმნის, რომელსაც მთელი სახელმწიფო, მისი ყველა წოდების წარმომადგენელი განიცდის. საყოველთაო არეულობასა და ქაოსში სიკვდილი მტყუნასა და მართალს არ ასხვავებს. ძალაუფლების „თამაშები“ ტკივილითა და იმედგაცრუებითაა აღსავსე და დასასრული არ უჩანს.

ტრილოგიის მესამე ნაწილში წითელი და თეთრი ვარდების ომის სისხლიანი პერიპეტეიები იშლება, რიჩარდ გლოსტერი ტაუერში დაპატიმრებულ ჰენრი VI-ს კლავს, მანამდე კი, თავის ძმებთან – ედუარდთან და ლორდ კლარენსთან ერთად, მარგარეტისა და ჰენრის ვაჟს – უფლისწულ ედუარდს უსწორდება. ტახტზე იორკების გვარის წარმომადგენელი ედუარდ IV ადის. თუმცა ედუარდის გამეფებითა და დინასტიათა ცვლით ძალაუფლებისათვის ბრძოლა არ სრულდება. წითელი და თეთრი ვარდების ომის დასასრულს შექსპირის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ქრონიკაში – „რიჩარდ III“-ში (1592-1593) ვხედავთ. თუ ტრილოგიაში „ჰენრი VI“ მოვლენათა ვრცელი ეპიკური ტილო იშლება, რომლის ფონზე მრავალი ადამიანის დრამატული ბედისა თუ პირადი ტრაგედიის მომსწრენი ვხდებით, „რიჩარდში III“-ში მთელი მოქმედება რიჩარდ გლოსტერის ცენტრალური ფიგურის ირგვლივ არის კონცენტრირებული. მას, ხშირად, მაკიაველურ პერსონაჟს უწოდებენ და კრისტოფერ მარლოს ტიტანურ გმირებს ადარებენ, თუმცა, შექსპირის ტრაგედია სრულიად სხვა მსოფლმხედველობრივ პრინციპებზეა აგებული. დინასტიური ბრძოლის ქარცეცხლში გამოწრთობილი რიჩარდი იმ რეალობის პროდუქტია, რომელმაც იგი შვა. დედის საშოდან დროზე ადრე დაბადებული, კოჭლი და კუზიანი, თითქოს გარეგნულად ატარებს მის სულში არსებულ მანკიერებათა ანაბეჭდს და ინტერლუდიისა თუ მორალიტეს ალეგორიულ პერსონაჟ ბოროტებას გვახსენებს. მეორე მხრივ, შექსპირი რიჩარდს ახალი დროების უკიდურეს პრაგმატიკოსად გვიხატავს, რომლის ყოველი ნაბიჯი რაციონალურად გათვლილი და გააზრებული სქემის ნაწილია. გარემომცველი ადამიანები მისთვის მხოლოდ მიზნის მიღწევის – სამეფო ძალაუფლების ხელში ჩაგდების საშუალებას წარმოადგენენ. ლალატი, ფარისევლობა, სიცრუე, ცი-

ლისწამება და მკვლელობა კი ამ მიზნის განხორციელების ინსტრუმენტებია. ძმისა და ძმისწულების მოკვლა რიჩარდისთვის ისეთივე გამართლებული ნაბიჯია, როგორც პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეთა განადგურება. მის გულს ქალისადმი სიყვარულიც არ ეკარება, არშიყი და ქორწინება იმავე პოლიტიკური თამაშის ნაწილია, რომელიც სამეფო ტახტის მოპოვებას ისახავს მიზნად. ამ თამაშში რიჩარდ გლოსტერი საკვირველ ამრტს, მიზანდასახულებასა და ენერგიას ავლენს, რაც საწადელის მიღწევაში ეხმარება. ახალი მეფის დაუნდობელი სისასტიკე მის წინააღმდეგ ამბოხის მიზეზი ხდება, რომელსაც გრაფი რიჩმონდი, მომავალში ჰენრი VII ტიუდორი უდგას სათავეში. წარსულში მისი ერთგული მოკავშირეებიც მტრის ბანაკში გარბიან. „ომით შობილი“ რიჩარდ III ომშივე კვდება და შექსპირის ქრონიკების მეფეთა გალერეას „უერთდება“.

ინგლისის ისტორიის ქრონიკებზე მუშაობისას უილიამ შექსპირს ისტორიისა და ყოფიერების კანონზომიერებათა ხედვა უყალიბდება. არსებობს თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც დრამატურგი ყოველივე არსებულის ერთიანი ჯაჭვის შესახებ რენესანსის ეპოქაში გავრცელებულ თვალსაზრისს იზიარებდა. ამ შეხედულების თანახმად, სამყარო ერთგვარი უწყვეტი კიბეა, ჯაჭვია, რომელიც მატერიალურიდან სულიერისკენ, მდაბალიდან მაღლისკენ მიემართება და შინაგანი მიზნითა და საზრისით ერთიანდება. საკმარისია ეს ჯაჭვი სადმე გაწყდეს, რომ რთული და ფაქიზი წონასწორობა ირღვევა, ყველაფერი ამოძრავდება და ჰარმონია მანამ არ აღსდგება, სანამ დაზიანებული რგოლი არ გამოთელდება. ამ წონასწორობის ცენტრში ადამიანი დგას, რომელიც მატერიალურ და სულიერ საწყისებს აერთიანებს. ის ხშირად ხდება როგორც არსებული წესრიგის დარღვევის მიზეზი, ისე მის აღდგენაზე პასუხისმგებელი, როგორც ჰამლეტი, რომელსაც „დროთა კავშირის შეკვრის“ ვალდებულება „ეკისრება“. შექსპირის ქრონიკათა ლოგიკით, ინგლისის ისტორიაში წონასწორობა მაშინ დაირღვა, როდესაც ჰენრი ლანკასტერმა კანონიერი მეფე რიჩარდ II მოაკვლევინა და, ფაქტობრივად, ტახტის უზურპაცია მოახდინა ანუ ტირანად იქცა. ძველი ბერძნები ტირანებს იმ ადამიანებს უწოდებდნენ, ვინც ხელისუფლებაში სახელმწიფო გადატრიალების გზით მო-

დიოდა. შესაბამისად, შექსპირის დრამატურგიის ერთ-ერთი ძირეული საკითხი ტირანიისა და ძალმომრეობის პრობლემაა, რომელიც მრავალი უბედურების სათავე ხდება. დრამატურგი სულ უფრო უღრმავდება ამ საკითხს და გვანერვებს, რომ ტირანივით შეიძლება კანონიერი მონარქიც იქცეოდეს, როდესაც სამართლიანობისა და ჰუმანურობის ძირითად პრინციპებს ივიწყებს და ამპარტავნებაში ვარდება.

ადრეულ ტრაგედიაში „ტიტუს ანდრონიკუსი“ დრამატურგი კეთილშობილი რომაელი მხედართმთავრის – ტიტუს ანდრონიკუსის ტრაგიკულ ამბავს მოგვითხრობს. ეს შექსპირის ერთ-ერთი ყველაზე სისხლიანი ტრაგედიაა, სადაც უამრავი მკვლელობისა და სისასტიკის მოწმენი ვხვდებით. მოქმედება რომის ტრიუმფით იწყება, ანდრონიკუსმა გოთები დაამარცხა და დედოფალი ტამორა და მისი ვაჟები ტყვედ აიყვანა. სამშობლოსათვის ბრძოლას ტიტუსმა ოცი ვაჟი შესწირა, თუმცა ის ამჟამად მათი ღვაწლითა და გამარჯვებით. ტიტუსი რომს უანგაროდ ემსახურება, თუმცა ზედმეტად თავდაჯერებულს თავი უშეცდომოდ და უხინჯოდ ჰგონია. მისი განკარგულებით, ტრიუმფის აღსანიშნავად, დედოფალ ტამორას ვაჟს – უფლისწულ ალარბს ღმერთებს სწირავენ მსხვერპლად, რაც შემდგომში ტამორას საზარელი შურისძიების მიზეზი ხდება. ტიტუსი არც საკუთარ ვაჟს – მუციუსს ინდობს, როდესაც ის გაბედავს და თავისი დის – ლავინიას და იმპერატორ სატურნინუსის ქორწინების წინააღმდეგ წავა. განრისხებული მამა საკუთარი ხელით კლავს „ურჩ“ ვაჟიშვილს. თანამედროვე კრიტიკა „ტიტუს ანდრონიკუსში“ ტრადიციული პატრიარქალურობის უკიდურეს გამოვლინებას ხედავს, ხოლო პატივახდილ, ხელებმოკვეთილ და ენაამოჭრილ ლავინიაში კი ფემინიზმის მსხვერპლს, რომლის მხატვრული სახე ქალთა საუკუნოვანი ჩაგვრისა და მათთვის წართმეული ხმის ნიშნად იქცევა. პიესის თანამედროვე წაკითხვა აქ ქსენოფობიისა და რასობრივი ნიშნით სტიგმატიზაციის ნიშნებსაც პოულობს (მავრი აარონის მაგალითზე). შექსპირი უკვე ადრეულ ნაწარმოებებში აგნებს ძალაუფლებით დაბრმავების მაგალითებს, რომლებიც მრავალი უბედურების სათავე ხდება. საკუთარი ღირსებებითა და კეთილშობილებით ნარცისული ტკბობა შეიძლება ისეთივე ბოროტების სათავე გახდეს, როგორც ძალაუფლების მოხვეჭისათვის დაუნდობელი და სისხლიანი ბრძოლა.

ოთხი ქრონიკა – „რიჩარდ II“, „ჰენრი IV“-ის ორი ნაწილი და „ჰენრი V“ ტეტრალოგიას ქმნიან ისტორიულ მოვლენათა თანმიმდევრობითა და ზოგიერთ პერსონაჟთა ერთობლიობით. მიუხედავად ამისა, ეს პიესები პიესები განსხვავდება მხატვრული ტონალობით, აქცენტებითა და ჟანრობრივი ელემენტებით. აქ დრამატურგიული ინტონაციების ფართო სპექტრს ვხედავთ – ტრაგიკული ჟღერადობით დაწყებული („რიჩარდ II“) და ჰეროიკული დრამით დასრულებული (ჰენრი V). ქრონიკებში კომპოზიციით, ჟანრობრივი სინკრეტულობით, ხალხური სამოედნო თეატრის გამოკვეთილი ელემენტებითა და რენესანსული „რაბლეზიანური ეპიკურიზმით“ განსაკუთრებით გამოირჩევა „ჰენრი IV“-ის პირველი ნაწილი, ხოლო ორივე ნაწილი ერთად დიდ ისტორიული ტილოს ქმნის, სადაც თვალყურს ვადევნებთ ინგლისური ცენტრალიზებული მონარქიის ფორმირების პერიპეტიებსა და შინაგან წინააღმდეგობებს. ჰენრი IV-მ, რომელიც კანონიერებისა და ნაციონალური ინტერესებიდან გამომდინარე, სამეფო ხელისუფლების განმტკიცებისათვის იბრძვის, თავად დაარღვია სამართლისა და ზნეობის პრინციპები და კანონიერი მონარქი ტახტიდან ჩამოაგდო. შექსპირი გვაჩვენებს, რომ ნაციონალური ინტერესების დაცვა და უკიდურესი ინდივიდუალიზმი და ეგოცენტრიზმი ერთმანეთს უპირისპირდება, ხოლო ზნეობრივი კომპრომისები საუკეთესო მიზნებსაც ჩრდილს ფენს.

„ჰენრი IV“-ის პირველ ნაწილში მაყურებელსა და მკითხველს ჰენრი IV-ის ვაჟის – უფლისწულ ჰენრის (მომავალი ჰენრი V-ის) გაცნობის შესაძლებლობა ეძლევა. მაშინ, როდესაც მამამისი მეამბოხეებს და განმდგარ მოკავშირეებს „მაღალი ინტერესებისთვის“ ებრძვის, მხიარული პრინცი ჰარი თავისუფალ ცხოვრებას ეწევა და ისტრიპში, მისის კუიკლის ფუნდუკში თავის მეგობრებთან ერთად ერთობა. ის განსაკუთრებით სერჯონ ფოლსტაფითაა მოხიბლული, რომლის სახე შუასაუკუნეობრივი ინტერლუდიისა და ყველიერის პერსონაჟების გარეგნულ ნიშნებსა და თვისებებს აერთიანებს. ფოლსტაფის სახე ხალხური სამოედნო კომედიისა და შუა საუკუნეების საკარნავალო სიცილის კულტურის საუკეთესო ტრადიციების გააზრებასა და განვითარებას წარმოადგენს. მსუქანი რაინდის სახეს შექსპი-

რი ფილოსოფიურ ჯღერადობას ანიჭებს. როგორც რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი წერს, ფოლსტაფი, რომელიც, თითქოს ყოველივე უარყოფითს განასახიერებს, სინამდვილეში თავის თავში ძლიერ ჰუმანისტურ საწყისს ატარებს. მისი ცინიზმის, ქურდობის, გარყვნილებისა და ტყუილის მიღმა კი ადამიანის თავისუფლების ჰუმანისტური იდეალი იკვეთება.¹ ფოლსტაფის სახით ოფიციალური კულტურის ჰუმანისტური შინაარსისგან დაცლილ პრაგმატულსა და უსიხარულო რეალობას ცოცხალი, მფეთქავი, ალორძინების ეპოქის მზით გაცისკროვნებული გონება მახვილური და თავისუფალი სამყარო უპირისპირდება. მამის გარდაცვალების შემდეგ სახელმწიფოს მართვის ტვირთი უფლისწულ ჰარის – მეფე ჰენრი V-ის ვალდებულება ხდება, რაც მის რადიკალურ ტრანსფორმაციას იწვევს. ჰენრი V ყოველგვარ კავშირს წყვეტს ყოფილ მეგობრებთან და სახელმწიფო იდეალების ოფიციალური კურსის სამაგალითო დამცველი ხდება. აქ თითქოს ადამიანის ბუნებრივ და სოციალურ ცხოვრებას შორის არჩევანის გზაგასაყარზე ვხვდებით, რომელსაც ჰარი სოციალური ცხოვრების სასარგებლოდ აკეთებს. ისტორიული ქრონიკები შექსპირის თანამედროვე ინგლისური სახელმწიფოს ფორმირების ერთგვარ ისტორიას გვთავაზობს. ამასთან, მწერალი რეალური ფაქტებისა და მოვლენების მაგალითზე ისტორიისა და ადამიანის ყოფიერების უზოგადეს კანონზომიერებებსა და წინააღმდეგობებს განჭვრეტს.

კომედიებისა და ტრაგედიების დასრულებულ სიუჟეტებთან შედარებით, ისტორიულ დრამებში ე. წ. ღია სიუჟეტი, ჰენრი VI თუ ჰენრი IV ინგლისის ისტორიას უფრო გადმოგვცემს, ვიდრე მეფეთა პირად ბედისწერას. სიუჟეტი წარმოადგენს მორიგ ეპიზოდს ისტორიულ მოვლენათა ჯაჭვში, რომლებიც წინარე ამბებით მომზადდა და თავად მომდევნო მოვლენათა სათავე გახდა. ქრონიკების მაგისტრალური სიუჟეტი შუასაუკუნეების სამეფოს დასასრული და ახალი დროის სახელმწიფოს ფორმირებაა.

მეთექვსმეტე საუკუნის 90-იანი წლების ბოლომდე მის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ ქრონიკისა და კომედიის ჟანრები პრევალირებს. კომედიებით შექსპირს ბედნიერი შემთხვევის, მოულოდნელობის, გაუგებრობათა თამაშის სამყაროში შევყა-

¹ Георгий Товстоногов, Зеркало сцены, Ленинград, 1984, Том 2, стр. 205.

ვართ. სიცოცხლის სისავსის განცდა, სიყვარულისა და ბედნიერების ძიება, გადაულახავ წინააღმდეგობათა დაზავება — აი, ის გრძნობები და სურვილები, რომლებიც შექსპირის კომედიების სამყაროში სუფევს. სოციალური ცხოვრების პასუხისმგებლობას აქ სიყვარულისა და მეგობრობის ბუნებრივი ვალდებულებები და ბედნიერებისადმი ადამიანის თანშობილი სწრაფვა ანაცვლებს. შექსპირის კომედიას განსაკუთრებული პოეტურობა გამოარჩევს. ეს თამაშის, გარდასახვის, ძიებისა და აღმოჩენების სამყაროა, სადაც ახალგაზრდა პერსონაჟები ყოფიერების სასწაულით, სიცოცხლის იდუმალებითა და გრძობათა სისავსით ტკბებიან. აქ აუცილებლობისა და თავისუფლების სამყაროთა ჭიდილში თავისუფლება იმარჯვებს.

შექსპირის კომედიები თავისუფალია სატირული კომედიებისთვის დამახასიათებელი მამხილებელი პათოსისა და მორალიზაციისაგან, აღსავსეა სიცოცხლით აღტაცებითა და პოეზიის სიცილით. პირველივე კომედიაში სახელწოდებით „შეცდომათა კომედია“, რომელიც პლავტუსის „ორი მენეხმეს“ სიუჟეტზეა შექმნილი, შექსპირი კომედიის იდუმალი სამყაროს „მაკურნებელ ძალას“ გვაჩვენებს. შექსპირის კომედია არის მხატვრული რეალობა, რომელშიც მოვლენათა ბედნიერი განვითარების იდუმალი შესაძლებლობა იმალება. ეს რეალობა, ხშირად დრამატული წინააღმდეგობებითა და მტრული ძალებითაა აღსავსე, მაგრამ კომედიის უხილავი სული ამ ხიფათიანი სამყაროდან გამოსასვლელ გზას პულობს. შემთხვევითობათა და გაუგებრობათა წყება ისე ლაგდება, რომ ტრაგედია დაიძლიოს და სასურველი ფინალი დადგეს. თუმცა, თითქმის ყოველი კომედია თავის თავში ლატენტურ ტრაგედიას შეიცავს. მოქმედების დრამატული ცვლილებები, რომლებიც ტრაგედიას კომედიასთან აახლოვებს, რამდენიმე კომედიაში შეინიშნება. ასე ხდება, მაგალითად, „ვენეციელ ვაჭარში“, სადაც დრამა შაილოკის მხატვრულ სახესა და მასთან დაკავშირებულ სიუჟეტურ ხაზში იჩენს თავს. კომედიაში „აურზაური არაფრის გამო“ მოვლენათა ტრაგიკული განვითარების პოტენციალს დონ ხუანის ხაზი შეიცავს. მხოლოდ ბედნიერი შემთხვევის წყალობით იხსნება დონ ხუანის ინტრიგა და ჩნდება ბედნიერი დასასრულის შესაძლებლობა. ამავ კომედიაში კიდევ ერთი ტრაგიკული ეპიზო-

დის მომსწრენი ვხდებით – ეს ეჭვიანობის საფუძველზე ჰეროს მიმართ კლაუდიოს მიერ ჩადენილი საქციელია, როდესაც ის საცოლეს ჯვრისწერაზე უზნეობაში დასდებს ბრალს და ქორწინებაზე უარს იტყვის. მართალია, საბოლოოდ, სიმართლე და სიყვარული ზეიმობს, მაგრამ მოქმედებას სევდის მსუბუქი ნალექი დაჰყვება. კომედიათა დრამატიზაციის ტენდენციას მესამე პერიოდის ე.წ. „პირქუში“ კომედიების შექმნა მოჰყვა შედეგად.

შექსპირის კომედიების ერთ-ერთი მაგისტრალური ტენდენცია სიყვარულის არსის წვდომაა. პერსონაჟები მზად არიან იბრძოლონ თავისი ბედნიერებისთვის, სიყვარულის უფლებისათვის, სიცოცხლის რენესანსული სისავსისათვის. ალექსეი ბარტოშევიჩის აზრით, შექსპირის კომედიები არღვევს ჩვენს შეხედულებას კომედიების არსსა და დანიშნულებაზე. რენესანსული სულით აღსავსე, ისინი ახალგაზრდა ეპოქის განსახიერებაა – თამამის, მხიარულისა თუ რომანტიკულის. შექსპირის კომედიებში ხდება რენესანსული პასტორალური მოტივების ფილოსოფიური გააზრება. ხალხური ფოლკლორისა და დღესასწაულის სულით გაჟღენთილი ეს ჯადოსნური ნაწარმოებები თეატრისა და მხატვრული შემოქმედების ყოვლისშემძლეობის დემონსტრაციაა, რაც პრობლემათა რედუქციისა¹ და დაბრკოლებათა გადალახვის თავისუფლებაში აისახება. შექსპირის ნაწარმოებებში, მათ შორის, მის კომედიებში, ბუნებასა და ხელოვნებას ბევრი რამ ანათესავებს. ადამიანთა სამყაროს მღელვარება მთელ სამყაროზე აისახება, ოღონდ თუ ტრაგედია „მეფე ლირში“ ეს ქარიშხლის სცენაა, რომელიც მეფე ლირის ტრანსფორმაციას, მის გამოფხიზლებას გადმოსცემს, კომედია „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ კი ტყის ჯადოსნური სამყარო ჰარმონიის მიღწევის საშუალებაა, ელფებით, ფერიებითა და სულებით დასახლებულ სამყაროში ახალგაზრდა შეყვარებულები კურნებას პოულობენ. ისინი მტრული სამყაროდან გარბიან და საკვირველ ტრანსფორმაციას განიცდიან. შექსპირის კომედიები მუსიკითაა გაჟღენთილი. მათი ესთეტიკური და სტილისტური თავისებურებები განსაკუთრებულ ავტონომიურ სამყაროს ქმნის დრამისა და თეატრის ისტორიაში. „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ერთმანეთს ხვდება ანტიკურობა და შუა საუკუნე-

¹ დამცრობის, შემცირების.

ბი, აღმოსავლეთი და დასავლეთი, რეალური და ჯადოსნური სამყაროები. ეს მედიაციისა და დაზავების სამყაროა, სადაც დავიწყებას ეძლევა ეგოცენტრიზმი, ეგოიზმი, წარუმატებლობით განცდილი ტკივილი. რეალურსა და ჯადოსნურ სამყაროებს შორის კავშირს ახალგაზრდა შეყვარებულები და მოყვარული მსახიობები ამყარებენ. შექსპირი გამოკვეთს თავის საყვარელ თემებს – სიყვარულის, თეატრისა და ტყის მოტივებს, როგორც სასწაულის, თამაშისა და ტრანსფორმაციის ადგილებისა.

ტყის მაკურნებელი ძალები და მოთამაშე ბუნება კომედიაში „როგორც გენებოთ“ ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილ ძმებს – ოლივერსა და ორლანდოს დააზავებს, საჰერცოგო ტახტის უზურპატორ ჰერცოგ ფრედერიკში სინდისის ქენჯანასა და ჰარმონიულ პიროვნებას გააღვიძებს. შექსპირის მიზანია დრამატული პოეზიის ყველაზე მაღალი ამოცანა განახორციელოს – ადამიანის ბუნება, სამყარო, საერთოდ ყოველივე არსებული გამოსახოს. ამასთან, ის ერთგვარ მსუბუქ სკეპტიციზმს, ირონიასა და იუმორს ინარჩუნებს, რაც მოვლენათაგან დისტანცირების საშუალებას გვაძლევს და ხელს გვიშლის, რომ თვითკმყოფილებასა და თვითტკობაში ჩავვარდეთ. ალბათ, ამიტომ მოუხდა შექსპირის პიესებს ბრეხტისეული ინტელექტუალური ირონია და გაუცხოვება, რომელიც მეოცე საუკუნის არაერთმა რეჟისორმა აქცია ინგლისელი დრამატურგის დადგმის გასაღებად.

როგორც აღვნიშნეთ, შექსპირმა საოცარი ოსტატობით გააერთიანა ტრაგიკული და კომიკური საწყისები, რომლებმაც მის უტოპიურ დრამებში ერთგვარ ბალანსს მიაღწია. თუმცა, სანამ რომანტიკულ დრამებსა თუ „პირქუშ კომედიებზე“ ვისაუბრებდეთ, ინგლისელი დრამატურგის ტრაგედიათა სამყაროს უნდა შევეხოთ, სადაც შექსპირმა ადამიანისა და საზოგადოების, ახალი დროებისა და მთელი კაცობრიობის მარადიული ფუძემდებლური პრობლემები წამოჭრა. შექსპირის საუკეთესო ტრაგედიები საკაცობრიო გენიის მიერ შექმნილი უმშვენიერესი, დიდებული და კოსმიური მასშტაბის ქმნილებებია. ზოგიერთ ქრონიკასა თუ „ტიტუს ანდრონიკუსში“ ჩვენ უკვე ვხედავთ საშინელებათა ტრაგედიის ელემენტებს, „რომეოსა და ჯულიეტაში“, შექსპირის ყველაზე ნათელ ტრაგედიაში, ფაქტობრივად, დრა-

მატურგის გვიანდელ კომედიათა კონცეფციაა ხორცშესხმული. რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარულისთვის მზაობა როზალინდას, ელენას, დემეტრიუსისა თუ ლისანდრეს სასიყვარულო შემართებას გვაგონებს. მეტიც, მხოლოდ უიღბლო შემთხვევითობის წყალობით ვერ ჩაასწრებს პადრე ლორენცოს მიერ გაგზავნილი მაცნე რომეოს მსახურ ბალთაზარს, რასაც შესაძლო ბედნიერი ფინალიდან ტრაგედიაში გადაყვანათ – რომეო შხამს დაღევს, გაღვიძებული ჯულიეტა კი დაღუპული ქმრის ცხედარზე მოიკლავს თავს. თუმცა მათი გრძნობა ყველა დაბრკოლებაზე იმარჯვებს, ხოლო სიკვდილი კიდევ უფრო განამტკიცებს მარადიული სიყვარულის იდეას. კომიკურისა და ტრაგიკულის სინთეზი რომეოსა და ჯულიეტას ჟანრულ სცენებსა და პერსონაჟთა მეტყველებაშიც უხვად იგრძნობა. ტრაგედიის მდიდარი ენობრივი სამყარო ხან უმაღლესად პოეტურად ჟღერს, ხან ხალხური მეტყველების მარილიან გამომსახველობას მიმართავს, ხანაც რენესანსული ჰუმანიზმისთვის დამახასიათებელ ინტელექტუალურ ინტონაციას იყენებს. ძიძა, მერკუციო, პადრე ლორენცო, თვითონ ის პერსონაჟები არიან, რომლებიც რენესანსული სულის სისავსესა და სიმდიდრეს რკალავენ.

„იულიუს კეისარი“ ერთგვარი წყალგამყოფია, სადაც იწყება დაშორება ადრეული პერიოდის მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმისაგან.

შექსპირის შემოქმედების მწვერვალს ოთხი დიდი ტრაგედია – „ჰემლეტი“, „ოთელო“, „მეფე ლირი“ და „მაკბეთი“ შეადგენს. ამ ნაწარმოებებში ტრაგიკულის ხასიათი იცვლება, ქრება რენესანსული ოპტიმიზმი, ადამიანი სამყაროს ჭეშმარიტ სახესა და ადამიანის ღირსების ჭეშმარიტ ღირებულებას აღმოაჩენს. განსხვავებით კომედიებისგან, სადაც ლაიტმოტივს ბუნება და შემთხვევითობათა თამაში წარმოადგენს, ტრაგედიებში ძლიერი, ტიტანური მასშტაბების გმირი თვითონ ქმნის თავისი ბედისწერის ხაზს და თავადვე აგებს პასუხს საკუთარ არჩევანზე. ტრაგედიის გმირის კვინტენსენცია, რომელიც ბედისწერის გამართვისა და პრესტაბილური ჰარმონიის აღდგენის ფუნქციას იტვირთავს, ჰემლეტია. ახალი დროების პერსონაჟი, რეფლექსიური, მგრძნობიარე და მოაზროვნე გმირი ეჭვებით არის შეპყრობილი და მოქმედების მნიშვნელობასა და საზრისზე ფიქრობს,

განსხვავებით ინდიფერენტული და პირქუში სამყაროსაგან, სა-
იდანაც რენესანსული სულის სილალე და სხივი დაიკარგა. ლ.
პინსკიმ „ჰამლეტი“ დიდი ტრაგედიების მაგისტრალურ სიუჟეტს
დაუკავშირა, სადაც გმირი აღმოაჩენს, რომ სამყაროში ბორო-
ტება ბევრად მეტია, ვიდრე ეს ჰუმანისტებს წარმოედგინათ.

თითოეული ტრაგედია უნივერსალურია თავისი სტრუქტუ-
რით, სრულიად ინდივიდუალურია და დამოუკიდებელი ლოგი-
კით ვითარდება. მონუმენტურ „მეფე ლირში“ ადამიანის მსოფ-
ლმხედველობისა და მისი თვითშეფასების ნგრევის მომსწრენი
ვხდებით. პატრიარქალური სამყაროს მითები და ღირებულე-
ბათა სისტემა ირღვევა, ადამიანი თავისი ილუზიების სიღრმე-
სა და საკუთარ სიმართლევს აღმოაჩენს და ცივი, ცარიელი და
მტრული ქვეყნიერების წინაშე რჩება. ლირიცა და გლოსტე-
რიც გაივლიან სიგიჟის, სიბრმავისა და „სიკვდილის ფაზებს“
და ჭეშმარიტ ღირებულებებს ნაზიარებნი განბრძობილნი და
განწმენდილნი „მოდინ უკან“. ლირის, კორდილიას, რეგანასა
და გონერილის, თუ გლოსტერიის, ედმუნდისა და ედგარის ურ-
თიერთობის მაგალითზე შექსპირი მამათა და შვილთა ურთი-
ერთობის ფორმალურსა და სიღრმისეულ კანონზომიერებებს
გვაჩვენებს. ერთ-ერთი მთავარი შედეგი, რაც ტრაგედიაში მი-
ილწევა, მამა-შვილური კავშირის ხელახალი დაფუძნებაა, მი-
სი კვინტესენციის მიღწევაა. ყოველივე დანარჩენი ფასსა და
მნიშვნელობას კარგავს ამ უზენაესი სიყვარულის ფონზე. ამ
თვალსაზრისით, „ლირში“ შექსპირისთვის სამყარო არის არა
საყოველთაო სრულყოფილების მიღწევისა და ჰარმონიის
დამყარების, არამედ ტრაგიკული გმირის მიერ საკუთარი თავის
ხელახალი თვითდაფუძნების ადგილი, ერთგვარი თეატრა-
ლური წარმოდგენა, რომელიც ადამიანის, ინდივიდის სრულ-
ყოფისათვის იმართება.

შეიძლება ითქვას, რომ „ოტელოსა“ და „მაკბეთში“ ტრაგი-
კული გმირის ტიპოლოგია განსხვავებულია. ჩვენ ბრწყინვალე
ოტელოს, თავმომწონე ვენეციელი მავრის დეგრადაციის მომ-
სწრენი ვხდებით. პრაგმატული და შურიანი იაგო, ერთგვარი
ბოროტი გენია, მავრის ასისტავი, რომელიც ოტელოს წლებია
იცნობს და მისი ყველა სისუსტე იცის, სრულიად წაართმევს მას
დამოუკიდებელი ხედვისა და ქმედების უნარს. ტრაგედიის და-

საწყისში სენატის წინაშე გამოჩენილი ღირსების, თავისუფალი სულისა და თანასწორი სიყვარულის დემონსტრაციის შემდეგ, ოტელო დეგრადაციას განიცდის, თანდათან იძარცვება ჰუმანისტური იდეალებისა და მაღალი ღირებულებებისაგან და ეჭვიანობის ურჩხული „უსახლდება“. თუ ღირი და გლოსტერი სულიერი აღმასვლის გზით მიდიან, ოტელო საუკეთესო თვისებებს დაკარგავს და დეგრადაციას განიცდის, რაც მისთვისვე აუტანელი გამოდგება და თვითმკვლელობისკენ უბიძგებს. რაც შეეხება „მაკბეთს“, შექსპირის ერთ-ერთ ყველაზე პირქუშ ტრაგედიას, აქ, ძალაუფლების სურვილის დამანგრეველი ზემოქმედების წყალობით, რაინდული სულისკვთების, პირადი სიამაყისა და მეომრული ღირსების ტრანსფორმაციის მომსწრენი ვხვდებით. მთელი გარემო „მაკბეთისა“ მოშხამულია მიწის ბოროტი ორთქლით, კუდიანებით, რომლებიც ადამიანთა ზრახვებს წამლავენ და მათ წარმოსახვას ათასგვარი საცთურით ალავსებენ. შექსპირი გვაჩვენებს, როგორ გარდაიქმნება ორი ადამიანის სიყვარული თანამზრახველობად, რომელიც თანდათან სპობს და ანადგურებს მათში ადამიანურობის, სიკეთისა და სინათლის ყოველგვარ ნაშთს.

შექსპირის ტრაგედიებისა და ზოგადად მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე იდუმალი ფიგურა ჰამლეტია. დრამატურგმა ამ პერსონაჟს მაყურებელთან სპეციფიკური მიმართება შეუქმნა. დიდი ტრაგედიების პერსონაჟების – ოტელოს, ღირს, მაკბეთსა თუ სხვების ბედ-იღბალს მაყურებელი, ფაქტობრივად, მთლიანად იცნობს, მათი შეცდომებისა თუ მათთვის უცნობი გარემოებების კურსშია. მოქმედება ისეა აგებული, რომ ისინი საქმის ჭეშმარიტ ვითარებას უნდა იცნობდნენ. ეს მაყურებელს, რაღაც თვალსაზრისით, ტიტანურ პერსონაჟებზე მაღლა აყენებს, რადგან მათ, ზოგჯერ, გმირებზე მეტი იციან. ამის საპირისპიროდ, ჰამლეტმა მხოლოდ ტრაგედიის დასაწყისში იცის მაყურებელზე ნაკლები. აჩრდილთან ლაპარაკის შემდეგ, ფაქტობრივად, აღარაფერია ისეთი, რაც მისთვის ცნობილი არ იყოს. მეტიც, არის რაღაც ისეთი, რაც მაყურებლისთვისაც უცნობია. ფინალში ის ფრაზა-გამოცანას წარმოთქვამს – „შემდეგ სიჩუმეა“, რომლის მნიშვნელობა თან მიაქვს მარადისობაში და სამუდამოდ საიდუმლოდ ტოვებს. ჰამლეტის გამოცანა ამოუხ-

სწელი რჩება. შექსპირმა ისეთი კონფიგურაცია მოძებნა, რომ მაყურებელს არასოდეს არ მიეცემა შანსი ჰამლეტზე „მეტად“ იგრძნოს თავი.

ფორმალურად შექსპირის უკნასკნელი ნაწარმოებების ერთ ნაწილს („ზამთრის ზღაპარი“, „ციმბელინი“, „ქარიშხალი“) კომედიებს მიაკუთვნებენ, თუმცა ისინი რომანტიკულ დრამებთან უფრო ახლოს დგანან. აქ კიდევ ერთხელ იცვლება შექსპირის მსოფლმხედველობა და მსოფლგანცდა, მის ნაწარმოებებში ბაროკოს პერიოდისთვის დამახასიათებელი ფანტასტიკისა და მელოდრამის ელემენტი შემოდის; აღარ იგრძნობა ადრეული შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი მაჟორულობა, ოპტიმიზმი, ადრეული ჰუმანიზმის შემართება. ადამიანი კარგავს საკუთარი ძალების უპირობო რწმენას, რომლითაც ესოდენ აღსავსე იყო.

რომანტიკულ დრამებში სრულიად წარმოუდგენელი მოვლენები, უცნაური დამთხვევები, დაუჯერებელი გარდასახვები ხდება. მოქმედება ეგზოტიკურ ქვეყნებში გადაინაცვლებს. შემთხვევითი როდია, რომ ერთ-ერთ ასეთ ნაწარმოებს „ზამთრის ზღაპარი“ ჰქვია სახელად. თითქოს ეს სახელწოდება ერთმანეთში აერთიანებს ზღაპრის სამყაროსა და ზამთრის სევდას. ბედნიერი დასასრულის მიუხედავად, ამ თხზულებაში აღარ არის სიხარულის მზიური სიკაშკაშე, რომელიც ასე გამოარჩევდა ადრეულ კომედიებს. მოვლენები უცნაური ლოგიკით ვითარდება. შექსპირი არად აგდებს გეოგრაფიულ და ისტორიულ ფაქტებს და საკუთარი წარმოსახვის ძალით ქმნის სიცილიასა და ბოჰემიას, სადაც ლეონტის მიერ განწირული ქალიშვილი იზრდება.

ამ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები „ქარიშხალი“ თითქოს ასრულებს შექსპირის მრავალსაფეხუროვანი შემოქმედების ერთიან ლოგიკას: ნაწარმოებს თითქოს ორმაგი ფაბულა აქვს. ერთი მხრივ, ეს არის ამბავი მილანის ჰერცოგ პროსპეროსი, რომელსაც ძმამ უღალატა და უსაჯო ხომალდით ზღვაში გადააგდო მცირეწლოვან ქალიშვილთან ერთად. მეორე მხრივ კი, ეს არის ისტორია ბრძენი სწავლულის და შემოქმედისა, რომელმაც უარი თქვა თავის ჯადოსნურ ძალაზე, გამოეთხოვა მაგიურ წიგნებს და ჩვეულებრივ, ადამიანურ ყო-

ფიერებას დაუბრუნდა, ყოველგვარი ზედმეტი დაცვისა და გარანტიების გარეშე. ამ პიესაში შექსპირმა ადამიანისთვის მინიჭებულ ზედმეტ ძალაში არსებული ხიფათი განჭვრიტა, დაინახა ის რისკები, რომელთაც შეიცავს შეუზღუდავი ძალაუფლება; გამოკვეთა კონფლიქტი ბუნებასა და ცივილიზაციას შორის, დავანახა სეგრეგაცია, რომელსაც უფრო „მოწინავე“ ცივილიზაცია უწევს „განუვითარებელ“ კულტურას.

შექსპირის უნივერსალიზმიც ამაში მდგომარეობს – მან ახალი დროების არსი დაინახა, თანამედროვეობის თვისებრიობა შეიგრძნო, მისი პრობლემები გამოკვეთა. ადამიანის სულიერების არცერთი ასპექტი არ დარჩენილა ინგლისელი ბარდის ყურადღების მიღმა.

1612 წელს უილიამ შექსპირი თავის მშობლიურ სტრატფორდში დაბრუნდა, სადაც სიცოცხლის დარჩენილი ოთხი წელიწადი გაატარა და 1616 წლის 23 აპრილს გარდაიცვალა.

შექსპირისა და მისი მომდევნო პერიოდის ინგლისური დრამატურგია

XVII საუკუნის დასაწყისში არსებული მოვლენებისა და სოციალური წინააღმდეგობების ასახვა დრამატურგიაში სხვადასხვა მხატვრული მეთოდის გამოყენებით ხდებოდა. პიესები განსხვავდებოდა იდეისა და ფორმის თვალსაზრისითაც. უილიამ შექსპირისა და ე. წ. საუნივერსიტეტო გონებათა ჯგუფის დრამატურგების გარდა, მოღვაწეობდნენ სხვა დრამატურგებიც. ზოგიერთი შექსპირის მიბაძავით და გავლენით ქმნიდა პიესებს, ზოგი კი განსხვავებულ გზებსა და ხერხებს იყენებდა.

ამ დრამატურგებიდან აღსანიშნავია ტომას ჰეივუდი (1570-1641), რომლის 220 პიესიდან, მხოლოდ 20-ია შემორჩენილი. არისტოკრატიული წარმოშობის ჰეივუდს კემბრიჯის უნივერსიტეტი ჰქონდა დამთავრებული. ის ნაწარმოებებს ქმნიდა „ლორდი ვუსტერის მსახურების“ დასისთვის, რომელსაც მოგვიანებით „დედოფლის მსახურთა“ დასი ეწოდა. დასის არისტოკრატიული ტიტულის მიუხედავად, მათ რეპერტუარი საზოგადოების დაბალი სოციალური ფენის მაყურებელზე ჰქონდათ გათვლილი.

ჰეივუდი ნაწარმოებების სიუჟეტებად იყენებდა ლეგენდებსა და ანტიკურ თემებს. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია ხუთი პიესა: „ოქროს საუკუნე“, „ვერცხლის საუკუნე“, „სპილენძის საუკუნე“ და „რკინის საუკუნე“ (ორ ნაწილად). მათში ანტიკური მითოლოგია და ჰომეროსის მოტივებია დამუშავებული. პიესა „ლუკრეცია“ (1608) რომაელი ისტორიკოსის, ტიტუს ლივიუსის ნაწარმოების მიხედვითაა შექმნილი. დრამატურგს ეკუთვნის აგრეთვე ორნაწილიანი ისტორიული ქრონიკა „ედუარდ IV“ (1599), სადაც ლონდონის მოქალაქეთა აჯანყება და საზოგადოების დაბალი ფენის წარმომადგენლებია ასახული. დედოფალ ელისაბეთის ახალგაზრდობის პერიოდის ეპიზოდებია ნაჩვენები ნაწარმოებში „თუ თქვენ არ მიცნობთ, მაშინ არავინ მიცნობს“ (ორ ნაწილად). რომანტიკულ-აგანტიურისტული მოტივები იკვეთება პიესებში „ტურფა ქალი დასავლეთიდან“ და XVII საუკუნის 30-იან წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში – „გამოწვევა

სილამაზისა“, „დიდებული მეფე და ერთგული ქვეშევრდომი“. პიესა „ოთხი ლონდონელი შეგირდი“ (დაიბეჭდა 1615 წელს) რაინდული რომანების გავლენითაა დაწერილი. მასში ნაჩვენებია ოთხი ძმის – მკერავის, მპენტავის, მეწალის და ნოქარის – გმირობები. ძმები ამაცობენ უბრალო წარმომავლობით და გამოირჩევიან პატიოსნებითა და სიმამაცით. უბრალო ხალხის და მოქალაქეების ცხოვრებას ეხება ასევე პიესა – „თუ თქვენ არ მიცნობთ, მაშინ არავინ მიცნობს“, „ტურფა ქალი დასავლეთიდან“ და სხვ. დიდი პოპულარობით გამოირჩეოდა პიესა „სიკეთით მოკლული ქალი“ (1603), სადაც ნაჩვენებია იყო ოჯახის ყოფა. ნაწარმოებში კეთილშობილი აზნაური ფრენკფორდი უარს ამბობს მოღალატე ცოლის შურისძიებაზე. ჩადენილი ცოდვის მომნანიებელი ცოლი კი კვდება.

ამდენად, ტომას ჰეივუდის შემოქმედებაში აისახა ბურჟუაზიული ყოფითი დრამის ელემენტები, რომლებიც იმ ეპოქისთვის სიახლეს წარმოადგენდა და ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესში გახლდათ.

გრინის, მარლოსა და შექსპირის გავლენა განიცადა დრამატურგმა თომას დეკერმაგ (1572-1632). პიესაში – „სასიამოვნო კომედია მოხუცი ფორტუნატოს შესახებ“ – ხალხური ლეგენდის სიუჟეტი გამოყენებული. ბალადების მოტივებზეა შექმნილი კომედია „მეწალის დღესასწაული“ (1599). ახალგაზრდა აზნაურს, როულენდ ლესის შეუყვარდება როზა, მაღალ თანამდებობაზე მყოფი ვაჭრის ქალიშვილი. ახალგაზრდების ურთიერთობის წინააღმდეგია მათი გარემოცვა – როზას მამა თავადაზნაურებს თავქარიანად თვლის, ლესის ბიძას არ მოსწონს ქალის ოჯახის სოციალური მდგომარეობა. მეწალის ტანსაცმელში გადაცმული როულენდი მეწაღეების საამქროში იწყებს მუშაობას, შეგირდად. ახალგაზრდებს დაქორწინებაში თანამშრომლები ეხმარებიან. მათ გადაწყვეტილებას, საბოლოოდ, ოჯახის წევრებიც გაიზიარებენ.

პიესაში მოცემული სტრიქონები – „არა არ იცის სიყვარულმა სხვაობა სისხლში, მისთვის ერთია თვით წოდება და წარმოშობა“ – მთელი პიესის სულისკვეთებას და იდეურ არსს გამოხატავს.

¹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი I, თბ., 1961, გვ. 562.

თომას დეკერის ორნაწილიან პიესაში „სათნო მეძავი“ (1604-1605) ნაჩვენებია თავად-აზნაურთა აღვირაზნელობა და პურიტანული საზოგადოების ფარისევლობა. პირველ ნაწილში ასახულია ახალგაზრდა მეძავი ქალის ისტორია. ბელაფონტეს შეუყვარდება გრაფი იპოლიტოსი, რომლის გავლენითაც იგი უარს იტყვის სამარცხვინო ხელობაზე. მიუხედავად ამისა, გრაფი უპირატესობას სხვა ქალს ანიჭებს, რომელიც, მისი აზრით, უფრო „ღირსეულია“. იმედგაცრუებული ბელაფონტე იძულებულია ცოლად გაჰყვეს მამაკაცს, რომელმაც პირველად „შეაცდინა“ ახალგაზრდა ქალი. პიესის მეორე ნაწილში მოქმედება წლების შემდეგ ვითარდება. ბელაფონტე უბედურია მოქცეივ და მფლანგველ ქმართან, მათეოსთან ცხოვრებით. მეუღლე მას საკვებითაც კი ვერ უზრუნველყოფს. გრაფი იპოლიტოსს კი „ღირსეული“ ცოლი მოებზრება და კვლავ ბელაფონტეს დაბრუნებას ცდილობს. ქალი გაჭირვების მიუხედავად, მტკიცედ დგას მონანიებისა და სათნოების გზაზე. ბელაფონტეს წინააღმდეგობების დაძლევაში ეხმარება მამა, რომელიც სიყმაწვილეში ჩადენილ შეცდომებს პატიობს. პიესის ორივე ნაწილში ნაჩვენებია ლონდონის დაბალი სოციალური ფენის – ვაჭრებისა და ხელოსნების – ყოფითი სცენები.

ამ პერიოდის დრამატურგებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ბენ ჯონსონის (1573-1637) შემოქმედება. ქვის მთელის ოჯახში აღზრდილმა ჯონსონმა განათლება ვესმინსტერის სკოლაში მიიღო. ჯონსონს სახიფათო თავგადასავლებით სავსე ცხოვრება ჰქონდა: მონაწილეობდა ესპანელების წინააღმდეგ ომში; რამდენჯერმე დააპატიმრეს – დუელში მკვლელობისთვის, პიესებში ხელისუფლებისთვის არასასურველი აზრების გამოთქმისთვის.

ბენ ჯონსონი 1600-01 წლებში ე. წ. თეატრების ომის აქტიური მონაწილე გახლდათ. ეს ომი მასსა და დრამატურგ ჯონ მარსტონს (1575-1634) შორის არსებული უთანხმოების ნიადაგზე დაიწყო. ჯონ მარსტონმა ბენ ჯონსონის კომედია – „ყველა თავის ზნის გარეშე“ – მის მიმართ დაცინვად მიიღო და საპასუხოდ, შეურაცხყოფილმა, კოლეგის სატირული პორტრეტი შექმნა კომედიაში – „რა გნებავთ“. ჯონსონმაც არ დააყოვნა და პასუხი გასცა – დადგა პიესა „მოშაირე“, სადაც საკუთარი თავი რომელიც

პოეტის, ჰორაციუსის სახით გამოიყვანა, ხოლო მეტოქე მარსტონი – უნიჭო პოეტის სახით. დრამატურგიულ პაექრობასა და „ბრძოლას“ სხვა ავტორებიც შეუერთდნენ, რასაც თეატრებმაც აუბეს მხარი. თეატრების პოზიცია გამოიხატებოდა შემდეგში: თუ ისინი მანამდე, პიესის შერჩევის თვალსაზრისით, ავტორს შეხედულებების მიხედვით არ იწუნებდნენ, ამ „ომის“ დროს მხოლოდ თავიანთი რჩეულების ნაწარმოებებს დგამდნენ. მაგალითად, „ლორდ კამერგერის მსახურთა“ დასი, სადაც შექსპირი მოღვაწეობდა, ბენ ჯონსონის მოწინააღმდეგეებს უჭერდა მხარს. „თეატრების ომი“, საბოლოოდ, კემბრიჯის უნივერსიტეტის სტუდენტების მწვავე რეაქციამ დაასრულა. ახალგაზრდებმა დადგეს პიესა „პარნასიდან დაბრუნება“, სადაც სატირული სახით ასახეს უფროსი თაობის დრამატურგებსა და თეატრებს შორის განვითარებული აბსურდული ურთიერთობები.

ბენ ჯონსონი საკუთარ თეორიულ შეხედულებებს პიესების პროლოგში აყალიბებდა. ცნობილია, რომ ის ყოფითი რეალისტური მეთოდის მომხრე იყო და უპირისპირდებოდა შექსპირს, რომლის პიესებშიც შერწყმული გახლავთ რეალური გარემო – რომანტიკულთან, ყოფა – ფანტასტიკასთან. იგი ასევე აკრიტიკებდა შექსპირის გმირების ხასიათების მრავალმხრივობას. მიაჩნდა, რომ ეს ფაქტორი ხელს უშლიდა პიესას, მისი მთავარი დანიშნულების, ზნეობრივი სწავლების – განხორციელებაში.

ჯონსონმა შეიმუშავა „იუმორების“ თეორია, რომელიც თავის ხასიათების კომედიაში გამოიყენა. იგი დაეყრდნო შუასაუკუნეებიდან არსებულ აზრს იმის თაობაზე, რომ ადამიანის ორგანიზმში არსებობს სასიცოცხლო სითხე – ე. წ. ჰუმორები (humours). ეს სასიცოცხლო სითხე ადამიანის ფსიქიკურ მდგომარეობას განსაზღვრავს. ჰუმორების ანუ იუმორების ბალანსის შენარჩუნება იშვიათია, მათი მოშლა კი ადამიანების სხვადასხვა ქცევით გადახრებს იწვევს. იუმორი შეიძლება გამოვლინდეს როგორც ვნება, ან როგორც ჟინი, ახირება. ბენ ჯონსონის პერსონაჟების ხასიათები ამ თეორიის ილუსტრაციაა. მათ ქმედებას მხოლოდ ერთი ვნება ან მიდრეკილება განსაზღვრავს. ხასიათების ასეთი გაგება განაპირობებდა მოქმედი გმირების დაყოფას დადებით და უარყოფით პერსონაჟებად. მათ სახელში უკვე ჩანდა ხასიათი, რაც მაყურებელს წინასწარ განწყობას უქმნიდა. ამ თეორიამ განაპირობა ხასიათების სტატიკურობაც.

მისი კომედია „ყველა თავის ზნე-ჩვეულებაში“ (1598) დაკავშირებულია „იუმორების თეორიათან“. ვაჭარ კაიტლსა და მის ახალგაზრდა ცოლს შორის კომიკური ინტრიგა ვითარდება. პიესის მსვლელობაში თანდათან ვლინდება პერსონაჟთა „იუმორები“ – კაიტლი ეჭვიანია, მოხუცი ნუველი – შვილის ზნეობის მიმართ ზედმეტად მზრუნველი, სტივენი – სოფლელი ჩერჩეთა, მეთუ – ქალაქელი ყეყეჩი. პიესაში ასევე გვხვდებიან ტრაბახა მეომარი, მოხერხებული მსახური და ა.შ.

სატირულ კომედიაში „ვოლპონე, ანუ ლისი“ (1606) ანგარებისა და მომხვეჭელობის მანკიერებაა ნაჩვენები. მდიდარი ვენეციელი ვოლპონე ყველას ატყუებს თითქოს განწირული ავადმყოფია. მას მემკვიდრე არ ჰყავს. ახლობლები, ქონების დაუფლების მიზნით, ვოლპონეს კეთილგანწყობის მოპოვებაში ერთმანეთს ეჯიბრებიან. სახალისო ინტრიგა შერწყმულია სატირასა და დიდაქტიკასთან. პერსონაჟების ხასიათები ნათლად იკვეთება მათ ქმედებაში, რასაც კიდევ უფრო ამძაფრებს მათი სახელები – ვოლპონე იტალიურად მელას ნიშნავს, მოსკა – ბუმს, ვოლტორე – ძერას, კორვინო – ბახალას, ხოლო კორბაჩო – ბოროტ ყორანს.

ჯონსონი ინგლისურ რენესანსულ დრამატურგიაში ზნე-ჩვეულებათა კომედიის ფუძემდებელი იყო. მის ნაწარმოებებში უმნიშვნელოვანესია საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელთა ყოფის, ზნე-ჩვეულებების, მანკიერი და დადებითი მხარეების ჩვენება. პიესების სიუჟეტებს თავად იგონებდა, თუმცა ხშირად ეყრდნობოდა ანტიკური და იტალიელი ავტორების იდეებს, ხერხებს, მოტივებს და თემებს.

ბენ ჯონსონს ეკუთვნის ისტორიულ თემაზე შექმნილი ორი პიესა – „სეიანის დამხობა“ (1603) და „კატილინა“ (1611), რომელიც ძველი რომის ისტორიას ეხება. დრამატურგი სამეფო-არისტოკრატიული თეატრისთვის ქმნიდა „ნიღაბთა“ ჟანრის პიესებს. ეს იყო, ძირითადად, ალეგორიული შინაარსის, პასტორალურ სიუჟეტზე აგებული, პოეტური მონოლოგებითა და დიალოგებით დაწერილი, სიმღერებითა და ცეკვებით გაფორმებული ნაწარმოებები. მოქმედი გმირები ანტიკური ღმერთები და გმირები, მითებისა და ლეგენდების პერსონაჟები იყვნენ. „ნიღაბთა“ ჟანრის ზოგიერთ პიესაში სატირული დეტალები

და გროტესკული პერსონაჟებიც გვხვდება. ისინი მეფის კარზე ან კერძო სასახლეებში იდგმებოდა და მასში მონაწილეობდა მაღალი წრის წარმომადგენელი სცენისმოყვარეები. სპექტაკლები გაფორმებული გახლდათ ფერწერული დეკორაციებით (ინგლისში პირველად აქ მოხდა ფერწერული დეკორაციების გამოყენება) და მდიდრული კოსტიუმებით. იყენებდნენ სხვადასხვა თეატრალურ ეფექტს.

ამ პერიოდში მოღვაწეობს **ჯორჯ ჩაპმენი** (1599-1634), რომელსაც ეკუთვნის ჰომეროსის პირველი სრული თარგმანი ინგლისურ ენაზე. წერდა კომედიებსა და ტრაგედიებს, სადაც აგრძელებდა ე.წ. სისხლიანი დრამის ტრადიციებს. ჩაპმენი თანამედროვე თემაზე აგებული ტრაგედიების ერთადერთი ავტორია. ის ფრანგული სიუჟეტების (ნაცვლად ინგლისურისა) ფონზე გამოსახავდა თანამედროვეთა ზნე-ჩვეულებებს და მნიშვნელოვან პრობლემებს. მას ეკუთვნის კომედიები: „ჭეი, აღმოსავლეთისკენ“, „ბრმა მათხოვარი ალექსანდრიიდან“, „მხიარული იუმორის დღე“, „ყველა ბრიყვებად“. ტრაგედიები: „ბიუსი დ'ამბუა“, „ბიუსი დ'ამბუასათვის შურისძიება“, „შარლის, ჰერცოგ ბირონის შეთქმულება და ტრაგედია“.

პესიმიზმით არის გამსჭვალული **კირილ ტერნერის** (1575?-1626) შემოქმედება. მის პიესებში ნაჩვენებია საზოგადოებაში არსებული გარყვნილება, სისასტიკე, დაუნდობლობა. მაგალითად, „შურისმაძიებლის ტრაგედიის“ ერთ-ერთი პერსონაჟი პიესაში ამბობს – „ჩვენ თვითონ გავხდით ჩვენივე თავის მტრები“¹ და დარწმუნებულია, რომ გარემო მასაც აიძულებს, სისასტიკისა და ბოროტების გზას დაადგეს.

ჯონ ვებსტერის (1580-1625) „სისხლიან დრამებში“ („თეთრი სატანა, ანუ ვიტორია კარამბონა“, „ჰერცოგინია მალფი“) გადმოცემულია პერსონაჟების მძაფრი ვნებათაღელვა. პიესებში უხვად გვხვდება გარემოებათა საბედისწერო დამთხვევები. ასახულია გარყვნილება, ბოროტება, სისხლიანი შურისძიება.

დრამატურგები **ფრენსის ბომონტი** (1584-1616) და **ჯონ ფლეთჩერი** (1579-1625) ერთად ქმნიდნენ პიესებს. სისხლიანი ამბების ფონზე, ტრაგედიებში – „ფილასტერი“, „ქალიშვილის ტრაგედია“, „ვალენტინიანი“ – იკვეთება ავტორთა ერთობლივი პოზი-

¹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი I, თბ., 1961, გვ. 574.

ცია: მეფეს ყველაფრის უფლება აქვს, ქვეშევრდომთა სიკვდილ-სიცოცხლის განკარგვისაც კი. შესაბამისად, ამ დრამატურგთა ნაწარმოებებში ვერ შეხვდებით მონარქიული ხელისუფლების კრიტიკას. კომედიებში – „მომთვინიერებლის მოთვინიერება“, „ესპანელი მღვდელი“ და სხვ. ნაჩვენებია, რომ ადამიანის ცოვრების მიზანი მხოლოდ სიამოვნების, სიტკბოების მიღებაა და სრულიად უარყოფილია ადამიანის მორალური პრინციპები. კომედიაში „აღმოდებული ფილთაქვის რაინდი“ პაროდიას ჰეივუდის პიესისა „ლონდონის ოთხი შეგირდი“. მოქმედება ხან მაყურებელთა დარბაზში მიმდინარეობს, ხან სცენაზე, რაც იმ პერიოდში მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ხერხი გახლდათ სადადგმო ტექნიკის თვალსაზრისით. ამ კომედიებს ახასიათებთ რთული ფაბულა, ქმედებათა სიუხვე და სასაცილო დამთხვევები. მათი მთავარი მიზანია მაყურებლის გართობა.

ინგლისური რენესანსული დრამის უკანასკნელი წარმომადგენლები არიან ფილიპ მესინჯერი (1583-1640) და ჯონ ფორდი (1586-1639?).

ფილიპ მესინჯერი, ძირითადად, სხვა დრამატურგებთან თანავეტორობით ქმნიდა პიესებს. დამოუკიდებლად 15 ტრაგედია და კომედია დაწერა. მესინჯერის პიესები ხასიათდება დინამიზმით, დრამატული სიტუაციების დაძაბულობით. პერსონაჟების ხასიათები ფსიქოლოგიურად დაუმუშავებელია. ტრაგედიებში „მილანის ჰერცოგი“, „ფლორენციის დიდი ჰერცოგი“ ნაჩვენებია მონარქიის და თავად-აზნაურთა თვითნებობა. კომედიებიდან გამოარჩევენ პიესას – „ძველი ვალის გადახდის ახალი საშუალება“.

ფილიპ მესინჯერის მსგავსად, ჯონ ფორდიც თანამშრომლობდა სხვა ავტორებთან. მისი დამოუკიდებელი ტრაგედია – „გატეხილი გული“ – სიყვარულის, ეჭვიანობის, შურისძიების დრამაა. ფორდის ისტორიულ თემაზე შექმნილი პიესა „პეკინ ვარბეკი“ ერთ-ერთი საუკეთესო ქრონიკაა შექსპირის შემდგომი პერიოდის დრამატურგიაში. პიესაში აღწერილია თვითმარქვია პეკინ ვარბეკის ამბავი, რომელიც თავის თავს ედუარდ IV-ის შვილად, რიჩარდად ასალებს და, შესაბამისად, სამეფო ტახტზე პრეტენზიას აცხადებს.

XVII საუკუნის 30-იან წლების ინგლისში აღარ შექმნილა ისე-

თი დრამატურგიული ნაწარმოები, რომლებიც მარლოს, შექსპირის და ბენ ჯონსონის მხატვრულ ხარისხს გაუთანაბრებოდა.

1642 წელს პარლამენტის ბრძანებითა და ხელისუფლებაში მოსული პურიტანების¹ ინიციატივით, ინგლისში საერთოდ აკრძალა თეატრალური წარმოდგენების საჯარო ჩვენება, თეატრები დაიხურა და სამსახიობო დასებიც დაიშალა. მსახიობმა კორჯ ჯოლიმ სხვადასხვა თეატრის მსახიობებისგან ჩამოაყალიბა საკუთარი დასი და საგასტროლოდ გერმანიაში გაემგზავრა. აკრძალვისა და დევნის მიუხედავად, მსახიობთა ნაწილი მაინც ახერხებდა წარმოდგენების გამართვას ბაზრობებსა და სასტუმროების ეზოებში. ძირითადად იდგმებოდა ფარსი ან პატარა კომიკური სცენები.

სტუარტების მონარქიის აღდგენის შემდეგ ინგლისში არაერთი თეატრი შეიქმნა. მნიშვნელოვანია, რომ ამ პერიოდის სპექტაკლებში უკვე ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას.

სათეატრო შინობა და სამსახიობო ხელოვნება

აღორძინების ეპოქის ინგლისში თეატრი უკვე დამოუკიდებელ ორგანიზაციად ჩამოყალიბდა. მოხეტიალე მსახიობები ქალაქის ბაზრობებსა და სასტუმროს ეზოებში მართავდნენ წარმოდგენებს. ამ პერიოდში მსახიობობა სამარცხვინო ხელობად ითვლებოდა. მოხეტიალე მსახიობებს მკაცრი კანონით სჯიდნენ, თუმცა არისტოკრატიის ზოგიერთმა წარმომადგენელმა შეიფარა მოხეტიალე დასები და მსახურებად მიიღო. ამ გზით მოხეტიალე მსახიობები უზრუნველყოფილნი გახდნენ: სოციალური სტატუსი შეიძინეს და კანონითაც დაცულნი იყვნენ. მსახიობებს დაენიშნათ ხელფასი. წარმოდგენებს თავიანთი ბატონისა და მისი სტუმრებისთვის მართავდნენ. ასე შეიქმნა „ლორდ კამეგერის მსახურთა“, „ლორდ ადმირალის მსახურთა“, „ლორდ ხენდსონის მსახურთა“ და ა. შ. დასები. მოგვიანებით, სიტუაცია შეიცვალა და მხოლოდ სამეფო ოჯახის წევრებს მიეცათ დასების

¹ პურიტანები (ინგლ. puritans; ლათ. purus – წმინდა) – XVI-XVII საუკუნეების ინგლისის ბურჟუაზიის რელიგიურ-პოლიტიკური მოძრაობის მონაწილეები, რომლებიც გაერთიანებული იყვნენ ფეოდალიზმის წინააღმდეგ და მიზნად ისახავდნენ ინგლისის ეკლესიის გაწმენდას კათოლიციზმის ნაშთებისაგან.

მფარველობის უფლება. შესაბამისად, შეიცვალა დასახელებაც: „მსახურნი მისი უდიდებულესობის დედოფლისა“, „მსახურნი მისი უდიდებულესობის მემკვიდრე პრინცისა“ და ა. შ.

არისტოკრატიის მფარველობამ მოხეტილზე დასები განადგურებას გადაარჩინა, მაგრამ ვერ უზრუნველყო ისინი მატერიალურად. ამ პერიოდში თავი იჩინეს მეწარმეებმა, რომლებიც დაინტერესებულნი იყვნენ სათეატრო ხელოვნების განვითარებით. გარდა ამისა, მათ კომერციული მიზნებიც ჰქონდათ: აშენებდნენ და აქირავებდნენ თეატრის შენობებს და სპექტაკლიდან შემოსული თანხის ნაწილიც მათ ეკუთვნოდათ. რადგან დასს კოსტიუმების, რეკვიზიტისა და პიესის შესაძენი ფულიც კი არ გააჩნდა, მეწარმე მათ ამ პრობლემასაც უგვარებდა – ქირაობდა დრამატურგს (ხშირად ერთ პიესას რამდენიმე დრამატურგი წერდა).

მსახიობები ერთიანდებოდნენ მეპაიეთა¹ ამხანაგობებში და იყოფდნენ შემოსავალს. მეორეხარისხოვან და ქალის როლის შემსრულებელ ყმაწვილებს პაი არ ეკუთვნოდათ. მათ ერთჯერად ხელფასს უხდიდნენ.

თითოეულ დასს საკუთარი დრამატურგი ჰყავდა, რომლებიც თავად დგამდნენ პიესებს. თეატრალური წარმოდგენებისთვის იყენებდნენ მეფის სასახლის ან სხვა დიდებულთა დარბაზებს, სასტუმროს ეზოებს და მამლების საბრძოლველ მოედნებს.

პირველი თეატრალური შენობები XVI საუკუნის ბოლოს გაჩნდა. ჯეიმს ბერბეჯმა 1576 წელს ააშენა შენობა, რომელსაც „თეატრი“ უწოდა. XVI საუკუნის ბოლოს და XVII საუკუნის დასაწყისში ლონდონში სამი სახის თეატრი არსებობდა: სამეფისკარო, კერძო და საჯარო. ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებოდნენ, როგორც მაყურებელთა შემადგენლობით, ისე რეპერტუარით და თამაშის სტილით.

სამეფისკარო სპექტაკლები სადღესასწაულო დარბაზში იმართებოდა. დარბაზის ცენტრში, სცენის პირდაპირ სამეფო ოჯახისთვის განკუთვნილი ფიცარნაგი იდგმებოდა. მის უკან განთავსებული გახლდათ ამალელებული ფიცარნაგი დანარჩენი მაყურებლისთვის. სასცენო მოედანი ფერწერული დეკორაციებით იყო გაფორმებული.

¹ პაი – რაიმე საერთო საქმეში თითოეული წევრის მიერ შეტანილი წილი.

მოგვიანებით ინგლისში სამეფისკარო თეატრალური ნაგებობები ჩნდება. 1622 წელს არქიტექტორმა ინიგო ჯონსმა „საბანკეტო სახლი“, 1632 წელს კი – სამეფისკარო თეატრი ააგო. ამ შენობას რვა კუთხე ჰქონდა. ხუთ კუთხეს ამფითეატრი მოიცავდა, სამს – სცენა. ამფითეტრის შუაში სამეფო ლოჟა იყო განთავსებული. ნახევარწრის ფორმით განლაგებული ხუთკარიანი ავანსცენა ებჯინებოდა ორიარუსიან კედელს. შენობა იტალიური გვიანი აღორძინების პერიოდისთვის დამახასიათებელი თეატრალური ნაგებობის პრინციპით გახლდათ შექმნილი.

საჯარო თეატრებს ძირითადად ქალაქკარეთ, ლონდონის გარეუბანში აშენებდნენ. უმეტესობა მრგვალი ფორმის შენობა იყო. შენობებს სახურავი არ გააჩნდათ. მაყურებელთა დარბაზი მრგვალი, ან ოვალური ფორმის იყო. მაყურებელი პარტერში იდგა. შენობის კედლებს სამ რიგად მისდევდა გალერეა, რომლის ბოლოს, სცენათან ახლოს განლაგებული იყო წარჩინებული მაყურებლისთვის განკუთვნილი ლოჟა. მაყურებალთა დარბაზში შეჭრილი სცენა, რომელიც ფიცარნაგს წარმოადგენდა, დაახლოებით ერთი მეტრით გახლდათ ამაღლებული დარბაზთან შედარებით. სცენის უკან განთავსებული იყო მსახიობების საგრიმიორო, თეატრალური კოსტიუმებისა და რეკვიზიტის საწყობი ოთახები. საგრიმიოროებიდან გაჭრილი იყო სცენის ქვეშ გასასვლელი გზა, საიდანაც სცენაზე ქმედების შესაბამისად, ამოდიოდნენ მოჩვენებები (მაგალითად, ჰამლეტის მამის აჩრდილი) ან ჯოჯოხეთისთვის განკუთვნილი ცოდვილი პერსონაჟები ვარდებოდნენ. სცენა სამ – წინა, უკანა და ზედა ნაწილებად იყოფოდა. უკანა სცენაზე 2-3 კარი გახლდათ დატანებული. მსახიობები ერთი კარიდან შემოდიოდნენ და მეორე კარიდან გადიოდნენ. პერსონაჟის შესვლა-გამოსვლა მიანიშნებდა ასევე მოქმედების ადგილის ცვლილებასაც. შუა კარს ფარდა ფარავდა, სადაც ტახტი ან საწოლი იყო განთავსებული. ტახტი მოქმედების სასახლეში განვითარებაზე მიანიშნებდა, საწოლი კი საძინებელ ოთახს. უკანა სცენის ზემოთ, აივანზე თამაშდებოდა ციხე-სიმაგრეში განვითარებული მოვლენები. სცენის ყველაზე მაღალ ნაწილს წარმოადგენდა ერთი ან ორფანჯრიანი ე. წ. ქოხი (ფორმით ქოხს ჰგავდა). „ქოხის“ სახურავზე აღმართული ალაში სპექტაკლის მსვლელობაზე მიანიშ-

ნებდა. ქოხსა და აივანს შორის არსებულ ფარდულს ორი სვეტი ამაგრებდა. ტრაგიკული სცენის დროს ფარდულს შავ ქსოვილს, კომიკურის კი ცისფერ ქსოვილს აფარებდნენ (ეს მეცნიერთა ვარაუდია და დოკუმენტურად არ არის დამტკიცებული). ფარდულში განთავსებული იყო მოწყობილობა, რომელიც სცენაზე საჭირო რეკვიზიტების ჩამოშვებას უზრუნველყოფდა. სცენის უკანა კედელზე მაგრდებოდა პლაკატი, რომელზეც პიესის სათაურს წერდნენ, ხოლო სვეტებზე – ფიცარი, სადაც მოქმედების ადგილი იყო მითითებული. ადგილის, დროისა და მოქმედების შესახებ სხვა ინფორმაციას მაყურებელი მსახიობის ტექსტიდან იღებდა. პირობითობა ალორძინების ეპოქის თეატრის დამახასიათებელი ნიშანი გახლდათ.

წარმოდგენების მსვლელობისას იყენებდნენ სასცენო ეფექტებს: ყუმბარას ჭექა-ქუხილის იმიტაციისთვის, დაფდაფებს – ქარიშხლის. ერთ-ერთი მეწარმის მიერ წარმოებულ დოკუმენტში ჩამოთვლილია რეკვიზიტები, რომელთაც, სავარაუდოდ, „ლორდ ადმირალის“ დასი იყენებდა: ტახტი, ხე, სახრჩობელა, ქვაბი, ტროას ცხენი, ჯოჯოხეთის ხახა, ხე ოქროს ვაშლებით, ტილო მზითა და მთვარის გამოსახულებით.

სპექტაკლები ანტრაქტის გარეშე მიდიოდა. მოგვიანებით შემოიღეს ანტრაქტი მუსიკის თანხლებით. სპექტაკლებს დღის სინათლეზე თამაშობდნენ. აფიშის მოვალეობას ასრულებდა ქუჩაში ბოძზე ან სახლის კედელზე გაკრული პლაკატები. ასევე ჰეროლდები¹ დაფდაფებისა და საყვირის გამოყენებით ქუჩებში აანონსებდნენ სპექტაკლს.

არქიტექტურული თვალსაზრისით, კერძო თეატრებს საჯაროს მსგავსი ნაგებობები ჰქონდათ, ოღონდ შენობა გადახურული იყო და წარმოდგენა ხელოვნური განათების (ჭრაქები, სანთლები, ჩირალდნები) ფონზე თამაშდებოდა. ფერწერული დეკორაციები აქ უფრო მდიდრული გახლდათ.

თეატრალური დასები 8-12 მსახიობისგან შედგებოდა. ქალების როლსაც მამაკაცები ასრულებდნენ. ერთ მსახიობს სპექტაკლში სხვადასხვა როლის თამაში უწევდა. ოთხი მსახიობის მეშვეობით იქმნებოდა მასობრივი და ბრძოლის სცენები. მსა-

¹ ჰეროლდი (გერმ. Herold) – მაცნე, მაუწყებელი შუასაუკუნეების დასავლეთ ევროპაში.

ბიობები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ მეტყველებას, რადგან ტექსტში, ძირითადი დიალოგების გარდა, არაერთი დეტალი იყო მითითებული: მოქმედების ადგილი, დრო და ა. შ. დახვეწილი მეტყველებასთან ერთად მათ ცეკვა, ფარიკაობა და სიმღერაც უნდა შეძლებოდათ.

შექსპირის პიესაში „ჰამლეტი“ დანიის პრინცი რჩევებს აძლევს მსახიობებს, სადაც უარყოფს პრიმიტიულ სამსახიობო ხერხებს, უხეშ გარეგნულ ეფექტებს, მანერულ, გადაპრანჭულ მეტყველებას და ჟესტებს. თავისი ღროის რეალისტური თეატრალური ესთეტიკის საფუძვლებზე დაყრდნობით, შექსპირმა ამაღლებულ პათეტიკას და შესრულების გარეგნულ მელოდრამატიზმს ბუნებრივი თამაში დაუპირისპირა.

სპექტაკლის სცენები დინამიკური იყო – შინაგანი ენერგიით აღსავსე. მაგალითად: რიჩარდ III სცენაზე უთავბოლოდ დაიარებოდა, რომეო იატაკზე გორავდა, შეილოკი დანას ლესავდა, ჰამლეტი ოფელიას საფლავში ხტებოდა, ოტელო დეზდემონას ახრჩობდა, ლირი შეშლილივით აქეთ-იქით ეხეტქებოდა, თვალვდათხრილი გლოსტერი სცენაზე დაბორიალობდა და ა. შ.

მაყურებელი წარმოდგენის ქმედებაში აქტიურად იყო ჩართული. პერსონაჟები მათ უშუალოდ მიმართავდნენ, უბიარებდნენ საკუთარ ზრახვებს. განსაკუთრებული აქტიურობით გამოირჩეოდა მასხარა, რომელიც ტექსტით მაყურებელთან პირდაპირ კონტაქტს ამყარებდა. მაყურებელიც, თავის მხრივ, ემოციურად პასუხობდა – იყო გამამხნეველები შეძახილები, თანაგრძობა, წუხილი, სიცილი და ა. შ.

მსახიობთა მონაცემების მიხედვით ანაწილებდნენ როლებს. მაგალითად, ცნობილია, რომ შექსპირი ასახიერებდა მეფეებს და კეთილშობილ მოხუცებს. ამ პერიოდში ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოყალიბებული მსახიობის ამპლუა, მაგრამ უკვე არსებობდა კომიკოსი-მასხარა, რომელიც შუასაუკუნეების გადმონაშთი გახლდათ. თავიდან მათი ფუნქცია მოქმედებებს შორის მაყურებლის გართობაში მდგომარეობდა, მოგვიანებით კი უკვე პიესის სრულუფლებიან პერსონაჟებად ჩამოყალიბდნენ. კომიკოს-მასხარას იმპროვიზაციის უფლება ჰქონდა.

ამ ეპოქის ცნობილი მსახიობი რიჩარდ ბერბეჯი (1567-1619) გახლდათ, რომელიც მოღვაწეობდა თეატრში „გლობუსი“. შექ-

სპირის პიესებში ის მთავარ როლებს ასრულებდა. „ის მომხიბლავი იყო. ისეთი სრულყოფით გარდამსახველი თავის როლში, თითქოს საკუთარ არსებას საკუთარ ტანისამოსთან ერთად იშორებდა. იგი არასოდეს გადადიოდა თავის თავში, ვიდრე პიესა არ დამთავრდებოდა... მას ჰქონდა ყველა მონაცემი ჩინებული ორატორისა, რომელიც თითოეულ სიტყვას აცოცხლებდა წარმოთქმის დროს, ხოლო თავის მეტყველებას – მოძრაობით. მისი მსმენელნი მოკადოებული იყვნენ, ვიდრე ის მეტყველებდა და წუხდნენ, როცა დადუმდებოდა. მაგრამ, უკანასკნელ შემთხვევაშიაც იგი ჩინებულ მსახიობად რჩებოდა და არასდროს არ გამოდიოდა თავისი როლიდან, მაშინაც კი, როცა ლაპარაკს ამთავრებდა და მთელი თავისი გამოხედვით და ჟესტებით მუდამ როლის შესრულების სიმაღლეზე რჩებოდა“.¹

ინგლისელი მსახიობების ოსტატობის მაღალ დონეს უცხოელებიც აღნიშნავდნენ. ამის მაგალითია გერმანიის მარბურგის უნივერსიტეტის პროფესორ რენანუსის ჩანაწერი: „ინგლისში მე შევნიშნე, რომ მსახიობები ყოველდღე თითქოს სკოლაში დადიოდნენ. ყველაზე გამოჩენილ პოეტებს მიმართავდნენ დარიგებებისათვის. აი, ეს აძლევს კარგად დაწერილ პიესებს სიცოცხლესა და სილამაზეს. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ინგლისელ კომედიანტებს უპირატესობა აქვთ სხვათა წინაშე“.²

აღორძინების ეპოქის ინგლისში თეატრი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ცნობილია, რომ ინგლისური თეატრალური დასები ხშირად დადიოდნენ გასტროლებზე ევროპის სხვა ქვეყნებში. ხოლო ლონდონში ერთდროულად ექვსი დასი მოღვაწეობდა.

¹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი I, თბ., 1961, გვ. 602.

² იქვე, გვ. 600.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა ისტორიული მოვლენები უძღოდა წინ ინგლისში ჰუმანისტური დრამის განვითარებას?

რამდენ პერიოდად იყოფა აღორძინების ეპოქის ინგლისური დრამატურგია?

ზოგადად დაახასიათეთ ტიუდორების მმართველობის პერიოდის ადრეული დრამა.

ვინ იყვნენ „საუნივერსიტეტო გონებათა“ ჯგუფის დრამატურგები და რა როლი მიუძღვით ინგლისური რენესანსული დრამატურგიის განვითარებაში?

ჩამოთვალეთ და ისაუბრეთ ქრისტოფერ მარლოს მნიშვნელოვან პიესებზე.

რა ჟანრებად და პერიოდებად იყოფა შექსპირის შემოქმედება?

ზოგადად დაახასიათეთ შექსპირის დრამატურგიული შემოქმედების პერიოდები.

შექსპირის რომელი ისტორიული ქრონიკებია თქვენთვის ცნობილი?

რა თავისებურებებით გამოირჩევა შექსპირის კომედიები?

რა არის შექსპირის ტრაგედიების ზოგადი მახასიათებლები?

ჩამოთვალეთ შექსპირისა და მისი მომდევნო პერიოდის ინგლისელი დრამატურგები, ვინ იყო მათ შორის ყველაზე გამორჩეული?

რა შეგიძლიათ თქვათ ინგლისურ აღორძინების თეატრსა და სასცენო ხელოვნებაზე?

წაიკითხეთ და განიხილეთ ქრისტოფერ მარლოს „დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკული ისტორია“.

წაიკითხეთ და განიხილეთ: შექსპირის ქრონიკებიდან „რიჩარდ მესამე“, კომედიებიდან: „ზაფხულის ღამის სიმზარი“, ტრაგედიებიდან „ჰამლეტი“.

კლასიციზმი ფრანგულ თეატრში

XVII საუკუნის ფრანგული თეატრის განვითარება მჭიდროდ უკავშირდება ქვეყნის იმდროინდელ სოციალურ-ისტორიულ სიტუაციას – საფრანგეთში რელიგიური ომების დამთავრებას და ცენტრალიზებული სამეფო ძალაუფლების დამყარებას. აბსოლუტიზმის გამყარება ფეოდალების გავლენის შესუსტებას იწვევდა. ფეოდალების წინააღმდეგ თავდაუზოგავად იბრძოდა მეფე ლუდოვიკო XIII ს.-ის (1610-1643) – მინისტრი, კარდინალი რიშელიე. ის 1624-1642 წლებში, ფაქტობრივად, საფრანგეთს მართავდა: დაგეგმილად და მიზანმიმართულად აყალიბებდა ადმინისტრაციულ-ჩინოვნიკური აპარატის რთულ ქსელს, რაც ფინანსების, სასამართლო სისტემის და სხვა სახელმწიფოებრივი სფეროების მართვის საშუალებას აძლევდა. ეს ახალი ბიუროკრატია მდიდარი ბურჟუეზიის ხარჯზე მუშაობდა. „ბურჟუები“ ენთუზიამით იხდიდნენ ფულს მაღალი თანამდებობის დასაკავებლად და ხშირად არისტოკრატიული ტიტულის მოსაპოვებლადაც. ამით რიშელიე ძველი არისტოკრატიის საპირწონედ ქმნიდა გარკვეულ სოციალურ ფენას; თანდათან დიდებულები ძირითად მაღალ თანამდებობებს ჩამოაშორა და ხაზინაც შეავსო თანამდებობების გაყიდვიდან მიღებული ფულით.

ცენტრალიზებული სახელმწიფო პოლიტიკა, რომელსაც რიშელიე მეთოდურად, სისტემურად აწარმოებდა (შემდეგ მისი მემკვიდრე, კარდინალი მაზარინიც და 1660 წლიდან მეფე ლუდოვიკო XIV, 1643-1715), ხელს უწყობდა საზოგადოებრივი და სულიერი ცხოვრების ერთიან მკაცრ სისტემაში მოქცევას. რელიგიური ომების შემდგომი ქაოსი და ანარქია ჩაანაცვლა მკაცრმა დისციპლინამ და ცენზურამ, რომელიც ხელოვნების დარგებზეც გავრცელდა, განსაკუთრებით ლიტერატურაზე.

თანდათან სახელმწიფოსგან კონტროლი გარეგან ფორმებშიც გამოვლინდა: 1632 წელს გამოჩნდა პირველი ბეჭდური გამოცემა – გაზეთი, შეიქმნა სპეციალური დაწესებულება – ფრანგული აკადემია, რომელსაც ევალეობოდა ლიტერატურა-

ლი ცხოვრებისთვის მიმართულების მიცემა. არც თუ იშვიათად თვით კარდინალი იღებდა მონაწილეობას 1630-იანი წლების ლიტერატურულ კამათებში. ამასთანავე, შეზღუდვები მორალისტების, ფილოსოფოსების, მწერლების, ლიტერატურის კრიტიკოსების ცნობიერებაშიც აღწევდა და ისინი ცდილობდნენ შეემუშავებინათ ერთიანი წესების სისტემა. ეს რეგულაციები შეეხო, როგორც ადამიანის ქცევას, ასევე ლოგიკური აზროვნების ფორმას, მხატვრულ პრინციპებს და პოეტური ხელოვნების ხერხებსაც კი.

XVII საუკუნეში ამ ტენდენციების ეგიდით ფრანგული ლიტერატურის და ხელოვნების წამყვანი მხატვრული სისტემის, კლასიციზმის ფორმირება ხდება. ათეული წლების განმავლობაში უდიდესი ნაციონალური ლიტერატურა იქმნება, გასაოცარია, მაგრამ ჟანრული ფორმების საოცარ მრავალფეროვნებას შინაგანი მთლიანობა აერთიანებს და ის ხანგრძლივად განსაზღვრავს საფრანგეთის კულტურის მიმართულებას.¹

XVII საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის განსაკუთრებული მახა-სიათებელია: ფილოსოფიურ ტენდენ-ციებთან სიახლოვე, სწორედ ფილოსოფიამ მოახდინა მნიშვნელოვანი გავლენა ხელოვნების იდეურ-მხატვრული სტრუქტურის ჩამოყალიბებაზე. კლასიციკური ესთეტიკის გონისმიერი საყრდენი – რაციონალიზმი – და მისი მთავარი წარმომადგენელი რენე დეკარტი (1596-1650) გახლდათ.

რენე დეკარტი და სხვა რაციონალური ფილოსოფიის წარმომადგენლები ფილოსოფიის მთავარ საყრდენად არა გამოცდილებას და დაკვირვებას მიიჩნევენ, არამედ გონებას (გონისმიერს), რომელსაც ბრმა რწმენას უპირისპირებენ.

სწორედ კლასიციზმმა დააყენა საკითხი ისე, რომ ობიექტურმა ჟანრმა, პირველ რიგში, დრამატულმა, დაჯაბნა სუბიექტური, ლირიკული ჟანრი. აღსანიშნავია, რომ ინტიმურ ლირიკას თითქმის ვერ ვხვდებით კლასიციკურ ნაწარმოებებში. და თუ ვხვდებით, ის ცივი, გონისმიერი ხასიათისაა.

კლასიციზმი თავიდანვე მიმართავს ანტიკურ მითოლოგიას და ისტორიას, ანტიკურ გმირებს და სიუჟეტებს, ანტიკური ლიტერატურის კომპოზიციური და ჟანრული ფორმები კლასიციზ-

¹ le théâtre français du XVIIe siècle, Publisher: AVANT-SCENE THEATRE.

მის წესების ჩამოყალიბების ორიენტირად იქცევა. ნაწილობრივ ამითაც აიხსნება კლასიციზმების „სიძულვილი“ რომანის, როგორც ჟანრის მიმართ და დრამის გაფეტიშება.

კლასიციზმთან ერთად საფრანგეთში მეორე მხატვრული სისტემაც – ბაროკო¹ არსებობდა. მას ისეთივე მნიშვნელოვანი როლი არ უთამაშია ფრანგულ ლიტერატურაში, როგორც ეს ესპანეთში მოხდა, მაგრამ ბევრი მომხრე და მიმდევარი ჰყავდა. ბაროკოს ტენდენციები საუკუნის დასაწყისის დრამატურგიაშიც გვხვდება. პასტორალებში, ტრაგიკომედიებში, ჯერ არ შეინიშნება პიესის აგების მკაცრი წესები (მაგ: მოქმედების, დროის და ადგილის ერთიანობის კანონი, რომელიც მალე აუცილებელი გახდება, როგორც კომედიისთვის, ისე ტრაგედიისთვის). ამ ნაწარმოებებში აქცენტი გარეგან ქმედებაზე კეთდება და არანაირ სიღრმისეულ პლასტებს ადგილი არ აქვს. ტრაგიკული მოვლენის შეთავსება კეთილ დასასრულთან ან, თუნდაც, კომიკურ სიტუაციებთან, ასახავს ბაროკოსათვის დამახასიათებელი მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრიობას.

ისტორიის თვალსაწიერიდან მაინც კლასიციზმი რჩება მთავარ მხატვრულ მიმართულებად, რომლის მხატვრული სისტემა მთლიანი, დასრულებული სახით ტრაგედიაში გამოიხატა.

კლასიციზტური ტრაგედიის შემქმნელად სამართლიანად მიიჩნევა პიერ კორნელი (Pierre Corneille, 1606-1684). მიუხედავად იმისა, რომ დრამატურგი თავის თეორიულ ნაშრომებში ხშირად აკრიტიკებს კლასიციზმს და მისი გვიანი პიესები უფრო ბაროკოსკენ იხრება, მაინც 30-იან წლებში შექმნილმა მისმა ტრაგედიებმა განსაზღვრეს ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიის ტიპოლოგია. XVII საუკუნის ფრანგული დრამატურგიის განვითარებაში კორნელი და რასინი უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს, როგორც თეორიულ პოსტულატებში, ისე მხატვრულ ლიტერატურაშიც, თუმცა მსოფლიო დრამატურგიის გადმოსახედიდან მათი შემოქმედება მთლიანი სისტემის თანმიმდევრულ კომპონენტად აღიქმება.

კორნელი საშუალო კლასის, შეძლებულ, ნორმანდიულ ოჯახში დაიბადა. მისი ბაბუა, მამა, ბიძა – ადვოკატები იყვნენ,

¹ ბაროკო (barocco) – XVI-XVIII საუკუნეების მხატვრული სტილი ევროპის ხელოვნებაში. გამოირჩევა დეკორატიული წვრილმანების სიჭარბით.

ძმა და მეორე ბიძა ეკლესიის მსახურები, უმცროსი ძმა ტომასი კი ცნობილი პოეტი და დრამატურგი გახლდათ. პიერმა განათლება მშობლიურ ქალაქში, იეზუიტების სკოლაში მიიღო, მან ორჯერ დაიმსახურა ლათინურ ლექსთა წყობის ცოდნაში ჯილდო და, ამავე დროს, ლიცენზირებული ვეჭილის დიპლომიც მიიღო. აქვე ჩამოუყალიბდა საკუთარი მსოფლმხედველობა, რომლის ფილოსოფიური საფუძვლები მის შემოქმედებაშიც აისახა. ეს იყო ნეოსტოიციზმის¹ იდეები, როგორც საერო, ისე რელიგიური. საერო – რომაელი ფილოსოფოსებისგან შეისისხლხორცა, პირველ რიგში, – სენეკასგან, სასულიერო კი – კათოლიკური კონცეფცია თავისუფალი ნებისა, რომელსაც საკუთარ ნაშრომებში ამუშავებდნენ იეზუიტები. კოლეჯის დამთავრების შემდეგ ადვოკატი უნდა გამხდარიყო, მაგრამ ამაში ხელი შეეშალა – მას ორატორული ნიჭი საერთოდ არ ჰქონდა. 1628-1650 წლებში სატყეო და წყალსატევების დეპარტამენტში მეფის მრჩევლის პოზიციას იკავებდა.

კორნელის პირველი პიესა, დაწერილი სიყმაწვილეში, სავარაუდოდ, მის პირად სასიყვარულო გამოცდილებას ეყრდნობა. ეს არის გონებამახვილური კომედია – „მელიტა“. პირველად რუენაში დაიდგა 1629 წელს. მომდევნო წლებში პარიზშიც დადგეს. კორნელისათვის გასაკვირად, პიესა წარმატებული აღმოჩნდა.

მისი შემდეგი 5 პიესა ტრაგიკომედიასა და ზნე-ჩვეულებათა კომედიას შორის მერყეობს. „კლიტანდრი“ (1631) და კომედიების სერია: „ქვრივი“ (1632); „სასამართლოს გალერეა“ (1633); „მოახლე“ (1634); „სამეფო მოედანი“ (1634); „კომიკური ილუზია“ (1636). ამ კომედიებიდან საყურადღებოა ისინი, რომლებშიც ნაჩვენებია იმდროინდელი პარიზული ცხოვრების რეალისტური სურათი, თავისი სიცოცხლით სავსე მოედნებით, ქუჩებით, სავაჭრო დაწესებულებებით, სასამართლო დარბაზებით. ასეთებია: „სასამართლო გალერეა“ და „სამეფო მოედანი“. კორნელის დიალოგები მსუბუქი, ცოცხალი და გასაგები ენითაა დაწერილი. მისი პიესები, სხვა დანარჩენი დრამატურგების ნამუშევრებისგან, მორალური საკითხების დასმითაც გამოირჩე-

¹ ნეოსტოიციზმი – ეკლექტური ფილოსოფიური მიმდინარეობა, აღმოცენდა XVI საუკუნეში იმ მიზნით, რომ გაეერთიანებინა ქრისტიანობა და სტოიციზმი, სხვაგვარად „სტოიკურ რენესანსსაც“ უწოდებენ.

ვა. კორნელმა შეგნებულად თქვა უარი პრიმიტიულ ხერხებზე: ბილწსიტყვაობაზე, უადგილო ხუმრობაზე, ცემა-ტყეპასა და სხვა იმგვარ უხეშ ეფექტებზე, რომლებიც ფართოდ გამოიყენებოდა მაშინდელ კომედიებში. მისი პერსონაჟები კარგად აღზრდილი ახალგაზრდა ქალ-ვაჟებია, რომლებიც დახვეწილ სასიყვარულო თამაშს თამაშობენ, და ამ სიყვარულს წუთიერი კაპრიზები, შემთხვევითი უთანხმოებები, ხასიათის ცვალებადობა ხელს ვერ უშლის და ქორწინებაზე უარს ვერ ათქმევინებს.

კორნელის ნიჭი დიდი სახელმწიფო მოღვაწის – კარდინალ რიშელიეს მახვილ თვალს არ გამოპარვია. ამ დროისთვის მას დაარსებული ჰქონდა დრამატურგთა გაერთიანება სახელწოდებით „ხუთი დრამატურგის საზოგადოება“, ეს ერთობა იმისთვის ჩამოაყალიბა, რომ სახელმწიფოს მართვაზე საკუთარი შეხედულებები გაეგრცვლებინა, თან პიესის საერთო მონახაზი თვითონვე დაედგინა. რიშელიემ პროექტში კორნელის ჩართვაც მოინდომა. მაგრამ პიერი კოლექტიური მუშაობის წინააღმდეგი იყო და ამიტომაც თქვა უარი შემოთავაზებული კომედიის მესამე ნაწილის დაწერაზე. რაზეც, რიშელიე, რბილად რომ ვთქვათ, გაღიზიანდა.

პირველი ტრაგედია, რომელიც კორნელმა დაწერა, „მედეა“ (1635) იყო. ეს გახლდათ მცდელობა სენეკას იმავე სახელწოდების ტრაგედიის გათანამედროვეობის. მან გააადამიანურა მედეა, მაგრამ შეუნარჩუნა გმირული, ძლიერი ხასიათი. კორნელის მედეას მხოლოდ საკუთარი თავის იმედი აქვს, ამიტომაც ყველა გადაწყვეტილებას თავგანწირვით და უკანმოუხედავად იღებს. ის ბედსაც არ უხრის ქედს და არაფერს ნანობს. მედეა მარტო იბრძვის მთელი სახელმწიფოს წინააღმდეგ. თუმცა ნამდვილი ტრიუმფი კორნელს არა „მედეამ“, არამედ „სიდმა“ მოუტანა. მან ესპანურ თემატიკას მიმართა, გადაამუშავა „რომანსად“ დაწერილი ხალხური თქმულება სიდზე.

„სიდს“ (1636) ტრაგიკომედია ეწოდება, მაგრამ სინამდვილეში ტრაგედიაა: კონფლიქტით, თემატიკით, პერსონაჟების ხასიათებით. მხოლოდ ბედნიერი დასასრული იძლევა საშუალებას, კორნელის პიესა ტრაგიკომედიად მოვიაზროთ. მნიშვნელოვანია, რომ სიდით ახალი ეპოქა დაიწყო ფრანგული თეატრის და დრამატურგიის ისტორიაში. ის მონდორის თეატრში, ლე

მარეში, დაიდგა და ისეთი წარმატება ჰქონდა, როგორიც მანამდე არ ახსოვდა ფრანგულ სცენას. სწორედ ამ ტრაგედიაში წამოჭრა კორნელმა ფრანგული კლასიციზმის ძირითადი მორალურ-ფილოსოფიური პრობლემა: ბრძოლა მოვალეობასა და გრძნობას შორის.

კორნელმა დაარღვია კლასიციზტური დრამის ტრადიცია და ანტიკურ პირველწყაროს კი არ დაეყრდნო, არამედ თავისი თანამედროვე ესპანელი დრამატურგის – გილიონ დე კასტროს – პიესა „სიდის სიყმაწვილეს“ (1618) მიმართა. ეს რომანტიკული ისტორია ესპანელი რაინდის, რეკონკისტას მომავალი გმირის, როდრიგო დიასის და გრაფ გორმასის ქალიშვილის, ხიმენეას სიყვარულს ეხება. კონფლიქტი კი იმაშია, რომ გრაფი სიდმა დუელში მოკლა. სწორედ ამ ვნებამ გამოიწვია ის ზნეობრივი კოლიზიები, რომლებზე დაყრდნობითაც არის აგებული კორნელის პიესა.

პიესაში კორნელი უარს ამბობს მკაცრად დადგენილ ალექსანდრიულ¹ ლექსთა წყობაზე და უფრო რთულ ლექსის ფორმას მიმართავს. ყველა სტროფს ხიმენეს სახელით ამთავრებს, რითაც წარმოიქმნება მონოლოგების თემატური ცენტრი. ძირითადი კომპოზიციური ხერხი – ანტითეზა გამოიხატება გმირების სულიერ ბრძოლაში. ტრაგედიაში ყველა ამ ხერხს რაციონალური ხასიათის ფსიქოლოგიური თვითგამორკვევის, ღირიზმის და ემოციურობის ხაზი შეაქვს... ხაზი, რომელიც მთლიანობაში არ ახასიათებს კლასიკურ ფრანგულ დრამას. მაგ.: დუელში მოკლული მამა... აქ უკვე ხიმენეს შინაგანი კონფლიქტი იწყება. მან უნდა აღასრულოს შვილის ვალი და მოითხოვოს როდრიგოს დასჯა.

პიესაში ასე სიმეტრიულად განვითარებული ზნეობრივი კონფლიქტი ორივე შემთხვევაში „თავისუფალი ნების“ მორალურ-ფილოსოფიური კონცეფციით იჭრება: გონება იმარჯვებს ვნებაზე. გარეგნულად გმირები მიჰყვებიან ამ პრინციპს. მაგრამ

¹ ფრანგული თორმეტმარცვლიანი ლექსი, რომელშიც შეექვსე და მეთორმეტე მარცვალზე იხმება აუცილებელი მახვილი. დასახელება, სავარაუდოდ, ნაწარმოებიდან „რომანი ალექსანდრეზე“ (1180) მიიღო. ეს რომანი თორმეტმარცვლიანი ლექსით იყო დაწერილი. პირველად ასეთი ლექსთწყობა, XI საუკუნის ბოლოს გვხვდება. განსაკუთრებით კი ფრანგულ კლასიციზტურ ტრაგედიებში. რიტმულად ალექსანდრიული ლექსი ხასიათდება იმით, რომ იყოფა ორ ლექსად ექვსი მარცვლით თითოეულში.

კორნელი რომ მხოლოდ გარეგანი მოქმედებით შემოფარგლულიყო, მაშინ საეტკოა „სიდი“ ისეთი ეპოქალური მნიშვნელობის პიესა გამხდარიყო, რომელმაც შემდეგი ორი საუკუნე განსაზღვრა ფრანგული ტრაგედიის ტიპოლოგია და ხასიათი. მხატვრული სიმართლე ეჭვქვეშ აყენებს განყენებულ მორალურ სქემას. კორნელისთვის წინაპრების წინაშე აღებული ვალდებულება – ოჯახის ღირსების დაცვა ვერ გადაწონის, ვერ გაუთანაბრდება ორი შეყვარებულის ცოცხალი გრძნობის ძალას. ეს მოვალეობა არ არის სინამდვილეში გონიერი გადაწყვეტილების მიღების საფუძველი, რადგანაც კონფლიქტის დაწყება არა ორ სრულფასოვან, მაღალ იდეას შორის ბრძოლას უკავშირდება, არამედ მხოლოდ შეურაცხყოფილი გრაფის პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილებას. ინდივიდუალური თვითნებობის აქტს, პატივმოყვარეობას და შურს მივყავართ იმ ტრაგედიამდე, რომელიც ანგრევს მოსიყვარულე ახალგაზრდების ცხოვრებას. კორნელისთვის მიუღებელი, გაუგებარიც კი იყო აბსოლუტური ღირებულება ინდივიდუალურად გაგებული მოვალეობისა (ოჯახის ღირსების დაცვის) და პიესის შინაარსის დაყვანა სტრიკურ სიყვარულის უარყოფამდე: საკუთარი საქციელის საწინააღმდეგოდ, გმირები აგრძელებენ ერთმანეთის სიყვარულს. პიესაში კონფლიქტის ფსიქოლოგიური, იდეური და სიუჟეტური გახსნის გასაღები კორნელმა მაინც იპოვა. და ეს გასაღები იყო, მართლაც უმაღლესი, პირადულის გამომრიცხავი მარადიული საწყისი, უპირატესი მოვალეობა, რომლის წინაშეც „თავს ხრის“ სიყვარულიც და ოჯახური ღირსებაც. გმირების ბედისწერის შემობრუნება მან სამშობლოსთვის თავგანწირვის ფონზე შეძლო. როდრიგო გმირულად შეებრძოლა მავრების ჯარს და განდევნა ესპანური მიწიდან.

პიესაში ამ მოტივს ჭეშმარიტი მორალური ღირებულებები შემოაქვს, რაც ნათელყოფს ბედნიერ დასასრულს: ნაციონალური გმირი დაწესებულ კანონმდებლობაზე მაღლა დგას, ის ჩვეულებრივი მოკვდავი აღარაა. ხიმენეც იძულებულია უარი თქვას შურისძიებაზე, დაემორჩილოს მეფის ნებას და ცოლად გააყვას როდრიგოს. ასე რომ ბედნიერი დასასრული, რომლისთვისაც ასე აკრიტიკებდნენ კორნელს, არ გვევლინება არც ხელოვნურ გარეგნულ ხერხად, არც გმირების მორალურ კომპ-

რომისად (თითქოს უარი თქვეს საკუთარ პრინციპებზე გრძნობების სასარგებლოდ). როგორც ადრე ფეოდალური ღირსებისთვის გრძნობა მსხვერპლად გაიღეს, ახლა ეს ღირსება უარყვეს უფრო მაღალი ღირებულებისათვის – სახელმწიფოებრივი კეთილდღეობისთვის.¹

პრინციპული სიახლე „სიდში“ შინაგანი კონფლიქტის შემოტანაა, სწორედ ამის გამო გახდა პიესა ასეთი საოცარი წარმატების მომტანიც და შურის და რისხვის საგანიც. რიშელიეს მიეცა კორნელზე შურისძიების საშუალება. მისი არგუმენტები, პიესის წინააღმდეგ, მყარი იყო: ფეოდალური, რაინდული ღირსების იდეალიზაცია 1630-იანი წლების საფრანგეთისთვის უკიდურესად არადროული გახლდათ, მისი დაცვა დუელზე კი კანონმდებლობას ეწინააღმდეგებოდა (დუელები კანონით მკაცრად ისჯებოდა მაშინდელ საფრანგეთში). სამეფო ძალაუფლებას და სამეფო კარს პიესაში მეორეხარისხოვანი დატვირთვა ჰქონდა და ფორმალურად მონაწილეობდა მოქმედებაში. რიშელიესთვის უკმაყოფილების ბოლო წვეთი გახლდათ ის, რომ მოქმედი პირები და სიუჟეტი ესპანური იყო, ანუ იმ ქვეყანაში ვითარდებოდა, რომელთანაც საფრანგეთს ხანგრძლივი საომარი მდგომარეობა ჰქონდა. თან სამეფო კარზე ანა ავსტრიელის „ესპანური პარტია“ მოქმედებდა, რომელიც კარდინალ რიშელიეს პირდაპირი მტერი გახლდათ.

ამ მიზეზების თუ ძველი წყენის გამო, რიშელიემ დრამატურგთან ბრძოლა ოფიციალურად დაიწყო და ლიტერატურულ წრეებს მიმართა. წარმოუდგენელი გამარჯვება, რომელიც კორნელს „სიდმა“ მოუტანა, მის კოლეგებს შურით აღავსებდა. ასე რომ, რიშელიეს დიდი ძალისხმევა არ დასჭირვებია მოკავშირეების მოსაპოვებლად. ერთი წლის განმავლობაში ოცზე მეტი კრიტიკული წერილი დაიწერა პიესაზე. კორნელის მთავარი მოწინააღმდეგე დრამატურგი ჟორჟ სკიუდერი იყო, სწორედ მან მიმართა მხარდაჭერისთვის ფრანგულ აკადემიას, რითაც ეს ბრძოლა ლიტერატურულ წრეს გასცდა და ფართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობა მიიღო. აკადემია კარდინალ რიშელიეს კონტროლს ექვემდებარებოდა, მან სამჯერ წარუდგინა

¹ История зарубежной литературы XVII века, Под редакцией З. И. Плавскиной, <http://www.infolib.info/philol/jizlxvii/8.html>

„სიდზე“ თავისი მოსაზრებანი კარდინალს, მაგრამ რიშელი-
ემ მხოლოდ მესამე ვარიანტი – აკადემიის მდივნის, შაპლენის
შედგენილი მოიწონა და 1638 წელს გამოაქვეყნა.¹ პრეტენზიები:
პიესის უანრი; არატრადიციული, რომანტიკული სიუჟეტი; მთა-
ვარი გმირები არ მიეკუთვნებოდნენ მაღალ საზოგადოებრივ
ფენას, როგორებიცაა მეფეები და გმირები.

ბრალდებები, რომლებიც „სიდს“ წაუყენეს, მისი თანამედ-
როვე „მართებული“ ტრაგედიებისგან რეალურ განსხვავებებს
ასახავდა. მაგრამ სწორედ ამ განსაკუთრებულმა განსხვავებებ-
მა – დრამატული დაძაბულობა, დინამიკა, – განსაზღვრეს პი-
ესის ასეთი ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე. „სიდი“ დღესაც
იდგმება მსოფლიო თეატრების სცენებზე.

„სიდზე“ გამართულმა დისკუსიებმა საფუძველი ჩაუყარეს
კლასიკური ტრაგედიის შექმნის მკაცრ წესებს. ფრანგული აკა-
დემიის ამრი ტრაგი-კომედიამ ერთ-ერთი პროგრამული მანი-
ფესტი გახდა დრამატურგიის კლასიკური სკოლისა.

ასეთი მკაცრ კრიტიკას ვერ გაუძლო კორნელმა და რუანში
დაბრუნდა. მას მძიმე ფიქრები მოსვენებას არ აძლევდა, ლი-
ტერატურული მოღვაწეობისთვის თავის დანებებაც კი სურდა.
თუმცა სამი წლის შემდეგ ორი ტრაგედიით დაუბრუნდა პა-
რიზს.

ტრაგედიების – „ჰორაციუსი“ და „ცინას“ ფაბულა რომის ის-
ტორიიდანაა. ორივე, როგორც კორნელის წინა პიესები, მარეს
თეატრში, 1640 წელს დაიდგა.

ამ პიესებში ვალდებულებასა და ვნებას შორის მორალურ-
ფილოსოფიურმა კონფლიქტმა სხვა სიბრტყეში გადაინაცვლა:
პირად გრძნობებზე უარის თქმა სახელმწიფოებრივი იდეის გა-
მო ხდება. სტოიკური ვალდებულება პირადულზე მაღლა დგება.
სამშობლოს და სახელმწიფოს დიდება და სიდიადე ახალ პატ-
რიოტულ ჰეროიზმს ქმნიან, ეს პატრიოტული ჰეროიზმი „სიდში“
ჯერ კიდევ ჩანასახის სახით იყო.²

„ჰორაციუსის“ სიუჟეტი რომაელი ისტორიკოსის, ტიტუს ლე-
ვიისგანაა ნასესხები და აღწერს ლეგენდარული „შვიდი მეფის“
პერიოდს. თუმცა მონარქიის და მისი ძალაუფლების საკითხი

¹ История зарубежной литературы XVII века, Под редакцией З. И. Плавскина,
<http://www.infoliolib.info/philol/izlxvii/8.html>

² იქვე.

არ წამოიჭრება პიესაში, მეფე ტულს კი მეტად შემცირებული როლი აქვს, ვიდრე კასტილიის მეფე ფერნანდოს, „სიდში“. აქ კორნელს აინტერესებს არა სახელმწიფოებრივი ძალაუფლების კონკრეტული ფორმა, არამედ თვით სახელმწიფო როგორც უმაღლესი, განზოგადებული ინსტიტუტი, რომელიც ცალკეული პიროვნებისგან ითხოვს უპირობო მორჩილებას საერთო კეთილდღეობის სასარგებლოდ. კორნელის ეპოქაში კლასიკური, ძლევამოსილი მეგა სახელმწიფოს მოდელად ძველი რომი ითვლებოდა. ეს სიძლიერე, დრამატურგის აზრით, პირადი ინტერესების სტოიკური უარყოფით მიიღწეოდა. ამ მორალურ-პოლიტიკურ პრობლემას კორნელი წარმოაჩენს ლაკონური, დაძაბული სიუჟეტის გახსნით.

პიესაში დრამატული კონფლიქტის წყაროდ ორი ქალაქის – რომის და ალბი-ლონგის – პოლიტიკური მეტოქეობა გვევლინება. ამ ქალაქების მოსახლეობა ოდითგანვე დაკავშირებული იყო ქორწინებით, ნათესაური კავშირებით. ერთი ოჯახის წევრები ჩათრეულები იყვნენ მოწინააღმდეგეთა ბანაკების კონფლიქტში.

მეორე ტრაგედიაში – „ცინა, ანუ ავგუსტუსის ღმობიერება“ (cinna, 1641) – დრამატურგი ისევ რომის ისტორიას მიმართავს, ამჯერად იმპერიის დაბადების პერიოდს. პიესის სიუჟეტი სენეკას ტრაქეტიდანაა – „შეწყალებაზე“ – ნასესხები. სხვა მიზეზებიც ჰქონდა სიუჟეტის განვითარებას. კორნელი მშობლიურ რუანში წერდა ამ პიესას. 1630-იანი წლები საფრანგეთის ისტორიაში მრავალრიცხოვანი რეპრესიებითაა შესული, მაგ: სისხლიანი ჩახშობა ნორმანდიელი გლეხების აჯანყებისა, რომელიც „ფეხშიშველთა აჯანყების“ სახელით შევიდა ისტორიაში. სწორედ რუანის მთავარი მოედანი გახლდათ იმ წამების და სიკვდილით დასჯის ადგილი, რაც ასე ხშირი იყო იმდროინდელ საფრანგეთში. ამიტომაც დაბალანსება მოწყალეებასა და სახელმწიფო ინტერესებს შორის ძალზე მნიშვნელოვანი ხდება დრამატურგისთვის.

აქედან გამომდინარე, „ცინაში“, „ჰორაციუსისგან“ განსხვავებით, ჰუმანური და სახელმწიფოებრივი საწყისი ერთმანეთს არ უპირისპირდება, არ წარმოშობს ტრაგიკულ კონფლიქტს, არამედ ჰარმონიულ თანხმობაშია ერთმანეთთან. სახელმწიფოებ-

რივი სიბრძნე, სახელმწიფოს და მეფის კეთილდღეობა გულ-
მოწყალებაშია. შეწყალება აჯანყებულებისა, რომლებმაც იმპე-
რატორის სიცოცხლე ხელყვეს, — ეს არა მხოლოდ ჰუმანურობის
აქტია, არამედ გათვლილი პოლიტიკური ნაბიჯიც, რომელსაც
შეუძლია მომდევნო მეფის პოპულარობის გარანტი გახდეს. პი-
ესის ნამდვილი გმირი ცინა კი არ არის, არამედ ავგუსტუსი, რო-
მელიც დიდი დილემის წინაშეა — დასაჯოს თუ შეიწყალოს, თან
სწორედ მისი გადაწყვეტილება და ნებელობა მოქმედებს სიუ-
ჟეტის განვითარებაზეც და კვანძის გახსნაზეც. ავგუსტუსთან შე-
დარებით ცინა მერყევია საკუთარ გადაწყვეტილებებში. ავგუს-
ტუსის წინააღმდეგ მისი ბრძოლის მოტივი სახელმწიფოებრივი
ინტერესების დაცვაში კი არ მდგომარეობს, არამედ ემილიას
სიყვარულში. ემილიასი, რომლისთვისაც სასიცოცხლოდ მნიშ-
ვნელოვანია ავგუსტუსზე შურისძიება. სამივე შეთქმული — ემი-
ლია, და მასზე შეყვარებული ცინა და მაქსიმი — მართალია, პათე-
ტიკურ მონოლოგებს წარმოთქვამენ თავისუფლებაზე, მაგრამ,
სინამდვილეში, მათ შურისძიება, საკუთარი პატივმოყვარეობა
და ვნება აიძულებთ ავგუსტუსთან დაპირისპირებას. ანუ ვნე-
ბებს მიჰყვებიან და არა გონებას. შესაბამისად, ტრაგედიის ბო-
ლოს, ამ პერსონაჟების მორალური „გარდასახვა“, იმპერატო-
რის ჰუმანური აქტის მიღებით, რომელმაც აპატია შეთქმულებს
და თან ცინა და ემილია დააქორწინა, (მაქსიმმა თავი მოიკლა,
როგორც კი შეთქმულების ამბავი გამჟღავნდა), ნაჩქარევად და
ფსიქოლოგიურად არადამაჯერებლად გამოიყურება. ამასთან-
ავე, ავგუსტუსის შეცვლა და მისი სულიერი განახლება — ბევ-
რი განსჯის, ფიქრის, შინაგანი ბრძოლის, ვნებების დათრგუნვის
შედეგია. „ცინაში“, „ჰორაციუსისგან“ განსხვავებით, ტრაგიკული
ქრება არა მარტო მთავარი გმირების საკეთილდღეოდ, არამედ
გონისმიერი და ჰუმანური პრინციპების ზეიმით, გამარჯვებით.
თუმცა, სერიოზული მორალურ-პოლიტიკური პრობლემის ასე-
თი ოპტიმისტური გადაწყვეტის ილუზორულობა, მეტად ცხადად
მოდის კონფლიქტში მაშინდელ, რეალურ პოლიტიკურ სიტუ-
აციასთან. იდეალიზებული სახე მოწყალე და გონიერი მეფისა
სრულიად განსხვავდებოდა სუსტი და უსუსური, ჭირვეული და
ეჭვიანი ლუდოვიკო XIII-ისგან. და არც დაუნდობელი, მზაკვარი
კარდინალი რიშელიე მიესადაგებოდა კორნელის პიესის მთა-
ვარი გმირის ხასიათს.

კორნელის საუკეთესო კომედიაა „მატყუარა“ (Le Menteur, 1645). მოქმედება პარიზში, ფრანგ აზნაურთა წრეში მიმდინარეობს. პიესის კომიზმი სასაირო სიტუაციებით იქმნება, მათ დორანტის სიცრუე წარმოშობს. კორნელი საკუთარი გმირის მიდრეკილებას სიცრუისადმი მანკიერებას არ არქმევს. დორანტი ისე ცოცხლად, გონებაბახვილურად, მოხდენილად ტყუის, რომ ზიზლის ნაცვლად მკითხველის, მაყურებლის სიმპათიას იმსახურებს. მთლიანად კომედია მსუბუქია; მისი კომიზმი საკმაოდ ზერელეა. „მატყუარა“ ღირებულია კომიკური დიალოგებით და მსუბუქი ლექსთწყობით.

საფრანგეთს გარეთ კორნელის პოპულარობა XVIII საუკუნეში გაიზარდა, როცა ფრანგული კლასიციზტური ლიტერატურა და თეატრი აღიქმებოდა, როგორც სრულყოფილების მაგალითი სხვა დანარჩენი ნაციონალური კულტურებისთვის. კორნელის პიესები ევროპის ყველა სცენაზე იდგმებოდა და მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს განმანათლებლობის განვითარება-ჩამოყალიბებაზე.

ფრანგული კლასიციზტური დრამის მომდევნო წარმომადგენელია ჟან ბატისტ რასინი (Jean Batist Racine, 1639-1699). დაიბადა პატარა პროვინციულ ქალაქ ფერტე-მილონში, ბურჟუაზიულ ოჯახში, რომლის წარმომადგენლების რამდენიმე თაობა სხვადასხვა ადმინისტრაციულ თანამდებობას იკავებდა. ასეთივე მომავალი ელოდა რასინსაც, რომ არა მშობლების ადრეული გარდაცვალება. სამი წლიდან მას ბებია ზრდიდა, რომლის შემოსავალიც მწირი გახლდათ. მაგრამ ბებიის ძველი და მყარი კავშირები იანსენისტურ საძმოსთან დაეხმარა შვილიშვილს, უფასოდ მიეღო საუკეთესო განათლება – თავიდან დაწყებით სკოლაში და შემდეგ იანსენისტების კოლეჯში. იანსენისტები ბრწყინვალე მასწავლებლები იყვნენ. ისინი სწავლებას ახლებურ მეთოდზე აგებდნენ: სავალდებულო საგნების გარდა, ძველბერძნულ ენას და ლიტერატურასაც ასწავლიდნენ და დიდ ყურადღებას უთმობდნენ მშობლიური ენის შესწავლას (სწორედ მათ შეადგინეს პირველი ფრანგული ენის გრამატი-

¹ იანსენიზმი – კათოლიციზმის რელიგიური მიმართულება, რომელიც კრიტიკულად იყო განწყობილი კათოლიციზმის ზოგიერთი დოგმის მიმართ. სახელი დაერქვა მისი დამაარსებლის, ჰოლანდიელი ღვთისმეტყველის, კორნელი იანსენის საპატივცემულოდ.

კის სახელმძღვანელო), რიტორიკას, პოეტიკის საფუძვლებს და ასევე ლოგიკას და ფილოსოფიას.¹

ასეთ კოლეჯში სწავლამ რასინის არამართო სულიერ განვითარებაზე იმოქმედა, არამედ, მომავალში, მისი ბედიც განსაზღვრა. იანსენიზმის ფილოსოფიურ და მორალურ ზეგავლენას რასინის თითქმის ყველა ტრაგედიაში ვხვდებით. ძველი ბერძნულის ცოდნამ განსაზღვრა სიუჟეტების, წყაროების ამორჩევა. რასინი ბრწყინვალე ორატორი გახლდათ, დისკუსიისას არგუმენტირებულ თეზებს აყენებდა. ეს ყველაფერი ისეთი იანსენისტი პედაგოგებისგან შეითვისა, როგორებიც იყვნენ: ანტუან არნო, პიერ ნიკოლი, ბლემ პასკალი. და ბოლოს, მისი სამეგობრო წრე – წარჩინებული ოჯახის შვილებისგან შედგებოდა – სწორედ მათ დააკავშირეს საფრანგეთის მაღალ საზოგადოებასთან. ამ ყველაფერმა დიდწილად განსაზღვრა რასინის როგორც ბედი, ასევე კარიერული ზრდაც.

რასინს პირველმა საჯარო ლიტერატურულმა გამოსვლამ წარმატება მოუტანა. 1660 წელს, მეფის ქორწინებას ოდა მიუძღვნა – „სენის ნიმფა“, რომელიც დაიბეჭდა და გავლენიანი ლიტერატორების ყურადღებაც მიიპყრო. რამდენიმე წლის შემდეგ რასინის თეატრალური დებიუტიც შედგა – 1664 წელს, მოლიერის დასმა ტრაგედია „ფივიადა, ანუ მტერი ძმები“ დადგა. პიესას საფუძვლად ბერძნული მითი დაედო. მეფე ოიდიპოსის ვაჟების მტრობა დაუსრულებელია, ისინი ტახტის გამო ებრძვიან ერთმანეთს (ეს სიუჟეტი ძალიან პოპულარული იყო ბაროკოს ეპოქაში, დრამატურგიაში დინასტიურ ბრძოლებსაც ასახავდნენ. ასეთი იყო მაგ. კორნელის ტრაგედია: „როდოგუნა“). რასინთან ეს თემა განწირულობითაა გამოწვეული, ძველი მითიდან, მისი მოტივებიდან გამომდინარე, სადაც საუბარია დაწყევლილ შთამომავლობაზე, ინცესტზე, ღმერთების სიძულვილზე. მაგრამ ამ ტრადიციული მოტივების მიღმა დრამატურგთან მოქმედებაში რეალური ძალები ერთვებიან: მთავარი გმირების ბიძის მზაკვრული ქმედებები, რომელიც გააჩაღებს ძმათამკვლელ ომს, რათა სამეფო ტახტისკენ მიმავალი გზა გაითავისუფლოს. ამით ნაწილობრივ ნეიტრალდება ირაციონალური ბედისწერის

¹ Biet Christian. le théâtre français du XVII, Anthologie, Publisher: Avant-scene Theatre; Avant-scene, 2009.

იდეა, რომელიც კონფლიქტში მოდიოდა ეპოქის რაციონალურ მსოფლმხედველობასთან.

რასინის მეორე ტრაგედიის, „ალექსანდრე დიდის“, დადგამა დიდი აურზაური გამოიწვია პარიზის თეატრალურ წრეებში. პიესა 1665 წლის დეკემბერში, ისევ მოლიერის დასმა გაითამაშა. ორ კვირაში კი, მოულოდნელად, „ბურგონთა ოტელის“¹ სცენაზეც გამოჩნდა, რაც პროფესიული ეთიკის სამარცხვინო დარღვევა იყო. მოლიერის აღშფოთებას საზღვარი არ ჰქონდა, მის მხარეს საზოგადოებრივი აზრიც დადგა. ამის შემდეგ რასინის თეატრალური კარიერა მჭიდროდ დაუკავშირდა „ბურგონთა ოტელს“. მოლიერთან კონფლიქტი კიდევ უფრო გამწვავდა, როცა რასინის ზეწოლით მისი საუკეთესო მსახიობი ქალი – ტერეზა დიუპარკი, გადავიდა „ბურგონთა ოტელის“ დასში.

1667 წელს რასინი წერს ტრაგედიას „ანდრომაქე“, სადაც კვლავ მიმართავს ანტიკურ მითოლოგიას, ამჯერად იყენებს ევრიპიდეს პიესებს, რომლებიც ყველაზე მეტად ახლოა რასინის შემოქმედებით სულისკვეთებასთან. „ანდრომაქეში“ მთავარ იდეურ ბირთვს გონისმიერის და მორალის სტიქიურ ვნებასთან შეჯახება წარმოადგენს, რომელსაც პიროვნების ნგრევა და ფიზიკური განადგურებაც მოაქვს. იანსენური გაგება ადამიანური ბუნებისა გარკვევით შემოდის ოთხი მთავარი გმირის საქციელში. სამი მათგანი – აქილევსის შვილი პიროსი, მისი საცოლე ბერძენი დედოფალი ჰერმიონა, მასში შეყვარებული ორესტე – საკუთარ ვნებებს ემსხვერპლებიან. მეოთხე მთავარი პერსონაჟი – ჰექტორის ქვრივი, ტროელი ანდრომაქე, როგორც ღირსეულ ადამიანს ხელეწიფება, საკუთარ ვნებებზე მაღლა დგება და ისე იღებს გადაწყვეტილებებს. თუმცა, როგორც დამარცხებული დედოფალი და ტუსადი, იძულებულია დაჰყვეს მოვლენების განვითარებას და სხვისი ვნებების მსხვერპლი გახდეს. პიროსი მას ულტიმატუმს უყენებს: ან ცოლად უნდა გაჰყვეს ქმრის მკვლელს, ან შვილს მოუკლავს. საშინელი არჩევანის წინაშეა ანდრომაქე, – კარგავს თავისუფალი, გონიერი არჩევანის გაკეთების საშუალებას, რადგან პიროსი მას ნებისმიერ შემთხვევაში მიუღებელს, დამამცირებელს სთავაზობს – თუ ანდრომაქე

¹ ბურგონთა ოტელი (L'Hôtel de Bourgogne) – XVII საუკუნის პარიზის ყველაზე დიდი და საფრანგეთის პირველი სტაციონარული თეატრი. დღეს აღარ არსებობს.

ქორწინებას დათანხმდება, შვილს სიცოცხლეს შეუნარჩუნებს, მაგრამ ქმრის და მთელი თავისი ოჯახის ხსოვნას შებღალავს. თუ პიროსს უარს ეტყვის, ამით უერთგულებს მკვდრებს, მაგრამ შვილს მსხვერპლად შესწირავს. პიროსი ხომ ემუქრება, რომ მის შვილს ბერძენ მხედართმთავრებს გადასცემს, რომლებსაც ერთი სული აქვთ, გაანადგურონ ტროელთა მეფეების უკანასკნელი შთამომავალი.

ის, როგორც რასინი აწყობს დრამატულ კონფლიქტს, პარადოქსულია: ანდრომაქეს გარეგნულად თავისუფალი და ძლევადასპობილი მტრები შინაგანად მონურ, საკუთარი ვნებებით დამძიმებულ სულს ატარებენ.

ხანგრძლივი შინაგანი ბრძოლის შემდეგ, ანდრომაქე გადაწყვეტს, იქორწინოს პიროსთან, ერთი პირობით – იგი არ დალუპავს მის შვილს. თვითონ კი გადაწყვეტს, თავი მოიკლას, რათა ქმრის ხსოვნას არ უღალატოს. ამ გადაწყვეტილებას ანდრომაქე ვერ განახორციელებს, იმიტომ, რომ თავად პიროსს ტაძარში ორესთე მოკლავს. ორესთეს კი, ამ მკვლელობისაკენ მისმა შეყვარებულმა, ჰერმიონამ უბიძგა, რომელიც პიროსის მიტოვებული საცოლე იყო. მაგრამ ჰერმიონას არ შეუძლია გადაიტანოს პიროსის დალუპვა და თავს იკლავს; ხოლო ორესთე მწუხარებისა და სინდისის ქენჯნისგან ჭკუიდან შეიშლება. ამგვარად, საკუთარი ვნებათა ღელვის მსხვერპლნი ხდებიან: პიროსი, ჰერმიონა და ორესთე. ამ ადამიანების დალუპვა უზრუნველყოფს ანდრომაქეს გამარჯვებას. მან, ერთმა, არ დაარღვია თავისი მოვალეობა და გონების კარნახით, თავი გადაირჩინა დამღუპველი ვნებათა ღელვისაგან.

ანდრომაქეს ხასიათის მახასიათებლებია: ღირსება, მორალური სიმტკიცე, შეუბღალავი სინდისი, რწმენის სიმტკიცე, თავგანწირვის უნარი, თვითნებობისა და ძალადობის წინააღმდეგ ამხედრება. ხოლო პიროსი თვითნებობისა და ძალადობის მატარებელია. იგი, რასინის პერსონაჟ-გმირ მეფეების სახეთა შორის, პირველია, რომელიც სახელმწიფოს ინტერესებს მსხვერპლად სწირავს ვნებებს. პიროსს უყვარს ანდრომაქე, მაგრამ იგი ძალადობით ცდილობს მის დაპყრობას. ქალისგან უარყოფილი, მონარქიული ძალაუფლების დახმარებით ცდილობს ანდრომაქეს მოპოვებას და ამორალური, უპრინციპო

დესპოტი ხდება. ტრაგედიაში, აგრეთვე, საინტერესოა ორეს-
თეს და ჰერმიონას სახეებიც. ისინი არიან საბედისწერო ვნე-
ბით შეპყრობილნი, რაც დანაშაულისა და დაღუპვისაკენ მია-
ქანებთ. ვნებათა ღელვისგან გააფთრებულ ჰერმიონას სიყვა-
რულმა გონება დაუბნელა და უძღური გახადა გარკვეულიყო
თავის სულიერ მდგომარეობაში. ვნებით დაბრმავება, რასინის
აზრით, უდიდესი უბედურებაა და იგი სიგიჟესა და ბოროტმოქ-
მელებას ბადებს.

აღსანიშნავია რასინის პიესა „ბრიტანიკი“ (1669) – ტრაგედია
რომის ისტორიიდან.

რასინმა კორნელის საყვარელ მასალას მოკიდა ხელი და
სწორედ აქ მკაფიოდ გამოჩნდა ორ დიდ დრამატურგს შორის
საკითხისადმი აბსოლუტურად განსხვავებული მიდგომა. რა-
სინს არ აინტერესებს პოლიტიკა, არ საუბრობს მონარქიის თუ
რესპუბლიკის უპირატესობებზე, სახელმწიფოებრივი სიკეთის
გაგებაზე, სახელმწიფოსა და პიროვნებას შორის კონფლიქტზე,
არც კანონიერი ხელისუფალის ბრძოლა საკუთარი ინტერესე-
ბის დასაცავად აღელვებს, მას აინტერესებს მონარქის მორა-
ლური სახე განუსაზღვრელი ძალაუფლების პირობებში. სწო-
რედ ამ პრობლემამ განსაზღვრა წყაროს და მთავარი გმირის
არჩევა – მთავარი პერსონაჟი რომაელი ისტორიკოსის, ტიცი-
ტუსის აღწერილი, ნერონია. პირველად რასინის შემოქმედება-
ში ვაწყდებით მნიშვნელოვან ესთეტიკურ კატეგორიას – მხატვ-
რული დროის კატეგორიას.¹ პიესის შესავალში რასინი ნერონს
„ჩანასახშივე ურჩხულს“ უწოდებს, ამით ხაზს უსვამს ნერონის
ხასიათის განვითარებას ცუდისკენ, სისასტიკისკენ, ამორალუ-
რობისკენ, რაც კლასიციზტური ესთეტიკის ერთ-ერთ წესს არ-
ღვევს, კერძოდ – გმირი მთელი ტრაგედიის განმავლობაში უნ-
და რჩებოდეს ისეთად, როგორსაც მას დასაწყისში გავიცნობთ.
ნერონს ავტორი გვაცნობს იმ გადამწყვეტ მომენტში, როცა ის
ტირანად იქცევა. ამ გარდასახვაზე პირველივე სცენაში შემოფო-
თებით საუბრობს მისი დედა, აგრიპინა. იმის მოლოდინი, თუ
რას მოიტანს გარშემო მყოფთათვის ეს ცვლილება – უფრო მე-
ტად დაძაბულს და საინტერესოს ხდის ქმედებას.

¹ История зарубежной литературы XVII века, Под редакцией З. И. Плавскиной,
<http://www.infolib.info/philol/fizlxvii/index.html>

„ანდრომაქესა“ და „ბრიტანიკში“ შექმნილ მონარქთა უარყოფითი სახეების საპირწონედ რასინმა ტრაგედიაში „ბერენიკა“ მონარქის დადებითი სახე დახატა. ტრაგედიის მთელი შინაარსი დაყვანილია სამეფო სახლის შეყვარებული წყვილის სულიერ ტანჯვამდე.

რასინმა პიესაში რომის იმპერატორ ტიტუსის შინაგანი კონფლიქტი – პირად გრძნობასა და მოვალეობას შორის ბრძოლა ასახა. ტიტუსი შორდება თავის შეყვარებულს, იუდეველთა დედოფალ ბერენიკას, იმიტომ რომ, რომის კანონების თანახმად, მას არ ძალუძს ბერენიკას მეუღლე გახდეს. ტიტუსს მიაჩნია, რომ მაღალი წოდება უფრო მეტ მოვალეობას აკისრებს, ვიდრე უფლებას. იგი უჩვენებს ქვეშევრდომებს კანონის უდავო მორჩილების მაგალითს და პირად ბედნიერებას მსხვერპლად სწირავს მოვალეობას.

„ფედრა“ – საუკეთესოა რასინის ტრაგედიებში და უკანასკნელი ტრაგედიაა ევროპულ კულტურაში.¹ პიესა იდეალურადაა აგებული, კონფლიქტის მთელი კონსტრუქცია ნათელია. სულიერი და პოლიტიკური პრობლემები უცნაურადაა გადახლართული. შინაარსი ასეთია: ფედრას შეუყვარდა საკუთარი ქმრის შვილი – იპოლიტე. ის თავის ვნებას ვაჟს მხოლოდ იმის შემდეგ უმჟღავნებს, რაც საექვო ცნობას მიიღებს ქმრის – თეზევსის – დაღუპვის შესახებ. სწორედ მაშინ, როცა ფედრა სიყვარულში გამოუტყდება იპოლიტეს, ქმრის ცოცხლად დაბრუნების ამბავს შეიტყობს. მას პანიკური შიში ეუფლება თავისი ღირსებისა და შვილის გამო. ასეთ მდგომარეობაში, ფედრა ნებდება ძიძის – ენონას შეგონებას და ნებას რთავს მას, ცილი დასწამოს იპოლიტეს ფედრასთვის სიყვარულის გამჟღავნებაში. ფედრა კი, მხოლოდ დუმს... ამ ბრალდების გამო თეზევსი სწყევლის შვილს. ფედრას სინდისი ქენჯნის და გადაწყვეტს, ქმრის წინაშე საკუთარი დანაშაული აღიაროს და იპოლიტე გაამართლოს. ამ დროს გაიგებს, რომ იპოლიტეს არიკია უყვარს; მის გულში იფეთქებს ეჭვი და გულისწყრომა მეტოქისადმი. ფედრა თავს ვეღარ იჭერს და სრულიად გაგიჟებული ჯავრს ენონაზე იყრის, რომელსაც თავის უბედურებაში ბრალს სდებს და წყევლა-კ-

¹ Любовно-психологическая трагедия Расина,
<https://studfiles.net/preview/5834016/page:50/>

რუღვით გააგდებს. ფედრა ტრაგედიის ბოლოს გონს მოდის და თვითონ ისჯის თავს – საწამლავს სვამს, ხოლო ქმარს სიკვდილის წინ მთელ სიმართლეს უმხელს.

პიესის დასაწყისშივე ფედრა სცენაზე გამოდის იმისათვის, რომ მოკვდეს. ტრაგედიის გმირი თავიდანვე განწირულია. კონფლიქტის მწარმოებელი ფედრას მსახური ქალი ენონაა, რომელიც მას მოქმედებისკენ უბიძგებს, ხოლო როცა ფედრა მიხვდება, რაც მოხდა, თავს იკლავს. ტრაგიკული კონფლიქტი მთლიანად ადამიანის შინაგან სამყაროშია და ის „ზეციურ ძალებზე“ აღარაა დამოკიდებული. ჰამლეტმა არ იცის როგორ მოიქცეს, ვინაიდან მას ეჭვი ღრღნის ღმერთის არსებობაზე. ფედრა სხვა სამყაროში ცხოვრობს, ის კერპთაყვანისმცემელია, მაგრამ აქ სხვა ღმერთებსაც არ ელაპარაკება, არამედ თავის თავს. ვერ პატიებს საკუთარ „მეს“ იმას, რადაც იქცა – აღმოაჩენს რა მხეცურ ბუნებას საკუთარ თავში. და მაინც სული გაიმარჯვებს სხეულზე.

„ფედრა ქალი მსახიობისთვის იგივეა, რაც ჰამლეტი კაცი მსახიობისთვის, ეს ტრაგედიის მწვერვალია“.¹

XVIII საუკუნეში, გააგრძელებენ ტრაგედიის წერას, მაგრამ ეს უნარი ამოწურულია, ვინაიდან ტრაგედია რომ შედგეს, ადამიანმა გარე სამყარო კი არ უნდა აღწეროს, არამედ საუთარ თავში უნდა ჩაიხედოს. თუ დავიწყებთ გარე სამყაროს გაგება-აღწერას, იქვე მოვუნახავთ გამართლებას, ახსნას საკუთარ უღირს საქციელს. ეს საუკუნე განმანათლებლობის საუკუნეა. ადამიანი ხსნის, აღწერს და აანალიზებს სამყაროს. და თუ XVII საუკუნეში პარიზელი მეთულუხჩეები აღფრთოვანებით უყურებდნენ რასინის „ანდრომაქეს“ და ესმოდათ იმ ტანჯვის, რასაც ფედრა განიცდიდა, განათლების ეპოქაში ეს უკვე აქტუალური აღარ არის, რადგან იცვლება თვითონ საზოგადოება, რომელსაც სხვა ინტერესები და მოთხოვნები აქვს ხელოვნებასთან.

¹ Любовно-психологическая трагедия Расина,
<https://studfiles.net/preview/5834016/page:50/>

რასინის მოღვაწეობის პერიოდი სასცენო ხელოვნებაში გარდაქმნებს უკავშირდება. ის არა მარტო შესანიშნავი ტრაგედიების ავტორი გახლდათ, არამედ დეკლამატორი, რეჟისორი და პედაგოგიც, რომელიც ტრაგიკული დეკლამაციის ახალ ხერხებს ასწავლიდა მსახიობებს. დრამატურგმა ახალგაზრდობიდანვე დაიწყო ფიქრი სამსახიობო ტექნიკის შექმნაზე. მისი პირველი ტრაგედიები ლე მარეს თეატრში მოლიერმა დადგა. მაგრამ რასინს თავისი პიესებისთვის „ბურგონთა ოტელის“ პირობითი დეკლამაცია უფრო შესაფერისად მიაჩნდა, თუმცა, ყველაფერი არ მოსწონდა. ამ თეატრის მსახიობები მეტად გაზვიადებულად, პათოსური მანერით დეკლამირებდნენ. ასეთი ტრაგიკოსი იყო — მონფლერი (ნამდვილი სახელი ჟაკარი ჟაკობი, 1610-1667). ის მოლიერმა „ვერსალის ექსპრომტში“ გაამასხარავა. მონფლერი დასაწყისში მეტად საინტერესო თამაშს სთავაზობდა მაყურებელს. შემდგომ კი ძალიან დაიშტამპა და სიყალბე შეერია მის შესრულებას. სიკვდილიც უცნაური ეწვია — რასინის „ანდრომაქეში“ ორესთეს თამაშობდა, მონოლოგის ემოციური კითხვისას სცენაზე გარდაიცვალა.

მონფლერი ვერ მოესწრო რასინის სამსახიობო ხელოვნებაში გატარებულ რეფორმებს. დრამატურგი „ოცნებობდა პოეტურ და მუსიკალურ თეატრზე. დეკლამაციის ვულგარული წამღერების გარეშე, რაც ჩვეულებრივ შერწყმული იყო მაღალფარდოვნობასთან და გამოითქმებოდა ხაზგასმულად მყვირალა ხმით, წალმუცვლებით, რულადებით, რასაც განსაკუთრებულად ბოროტად იყენებდა მონფლერი“.¹

რასინის მიზანი გახლდათ — მისი თეატრის მსახიობებს დაერღვიათ უსიციოხლო, სიმეტრიული მიზანსცენები და ანტიკური პერსონაჟების სიდიადე შეეძინათ. მაგრამ კოპირებას არ ითხოვდა, პირიქით, სურდა საკუთარი განცდა-განწყობა ჩაედოთ თამაშში.

ბურგონთა ოტელში გადასვლის შემდეგ რასინმა ხელი მოჰკიდა მსახიობების გადამზადებას, განსაკუთრებით მსახიობ ქა-

¹ მოკულსკი ს.ს., დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი 1, თბ. 1961, გვ. 725.

ლებს ატრენინგებდა, ვინაიდან მის ტრაგედიებში ქალების როლები უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე კაცების.

სწორედ მოლიერის თეატრიდან გადმობირებული ტერეზა დიუპარკი გახდა რასინის პირველი მოწაფე. ქალი მეტად ლამაზი იყო, მოლიერთან მეორეხარისხოვან როლებს თამაშობდა და ბალეტში ცეკვავდა. რასინმა კი მთავარი როლი შესთავაზა ტრაგედიაში „ალექსანდრე დიდი“ და ამის შემდეგ ბურგონთა ოტელში გადავიდა სამუშაოდ. სწორედ დიუპარკი ასახიერებდა ანდრომაქეს. ბუალო ადასტურებს, რომ რასინმა თვითონ მოამზადებინა ეს როლი მსახიობს. ჯერ ის კითხულობდა ლექსს და მერე დიუპარკს ამეორებინებდა. ძალისხმევამ ნაყოფი გამოიღო და დიუპარკი პარიზის საუკეთესო მსახიობ ქალად იქცა, მაგრამ, სამწუხაროდ, მალე გარდაიცვალა.

მარი შანმელე (1641-1698) – პროვინციაში მუშაობდა, ხოლო 1670 წელს „ბურგონთა ოტელში“ მიიღეს. მან წარმატებით ითამაშა ჰერმიონა „ანდრომაქეში“. რასინი შანმელეს მელოდიურმა ხმამ მოხიბლა. ის მსახიობის ხმის თავისებურებებს უსადაგებდა ლექსს და სპეციალურად მისთვის წერდა ყველა მთავარ როლს. ისინი გულდასმით ემზადებოდნენ წარმოდგენისთვის. რასინი ყველაფერზე მიუთითებდა – სად უნდა გაეკეთებინა პაუზა, უჩვენებდა შესტებს და ასმენინებდა ინტონაციას, უხსნიდა ლექსების აზრს.

„ფედრაში“ შანმელე შესანიშნავი იყო. რასინმა ეს ტრაგედია მსახიობის თხოვნით დაწერა, რომელსაც სურდა ისეთი როლის თამაში, სადაც ყველა ვნება იქნებოდა ჩართული. დრამატურგმა შექმნა კლასიციზტური ტრაგედიის დეკლამაციის ხელოვნება, რომელსაც კომპოზიტორი ლული და პოეტი კინო, XVIII საუკუნის 70-იან წლებში, ფრანგული, ჰეროიკული ოპერის შექმნისას, საოპერო რეჩიტატივის დამუშავებაში იყენებდნენ.

კლასიციზტური ტრაგედიის შესრულების ხელოვნებას რასინის დროიდან „დეკლამაციის ხელოვნება“ დაერქვა. ის არამართო ლექსის კითხვაზე ვრცელდებოდა, არამედ შესტიკულაციზეც და როლის გააზრებაზეც. მსახიობს უნდა სცოდნოდა, რას და რაზე ლაპარაკობდა, მისი მოძრაობა და შესტიკულაცია პლასტიკის კანონებს ემორჩილებოდა. საერთოდ მსახიობის მკაცრად გაწერილი მოძრაობები თანხვედრაში იყო შინაარსთან,

ანუ ნებისმიერ ჟესტს თუ მოძრაობას საკუთარი მნიშვნელობა ჰქონდა, ასე მაგალითად: გაკვირვება – იდაყვში მოხრილი ხელები მხრებამდე აწეული, ხოლო ხელისგულები მაყურებლისკენ მიტრიალებული; ვედრება – ხელისგულები შეერთებულია და პარტნიორისკენ მიმართული; მწუხარება – გადაჭაჭვული ხელები თავს უკანაა გადაწეული, თავი დახრილია; გაკიცხვა – გაშვებული საჩვენებელი თითი მიმართულია პარტნიორისკენ და ასე შემდეგ.¹ მსახიობები მოძრაობაში შეზღუდულები იყვნენ, რადგან დიდებულებისთვის განკუთვნილი სავარძლები სცენაზე იყო განთავსებული. მართალია, ასე გაწერილი თითოეული მოძრაობა მსახიობს შრომას უადვილებდა, მაგრამ სხვა მხრივ ბოჭავდა, მას არ შეეძლო იმპროვიზაცია, საკუთარი გრძნობების და დამოკიდებულების ჩვენება.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რას მიიჩნევდნენ რაციონალური ფილოსოფიის წარმომადგენლები ფილოსოფიის მთავარ საყრდენად?

დაასახელეთ კლასიციზმის მკაცრი კანონების ჩამოყალიბების ორიენტირი.

წაიკითხეთ პიერ კორნელის პიესები: „სიდი“, „ცინი“, „მატყუარა“. განმარტეთ საიდან მოდის ალექსანდრიული ლექსთწყობის დასახელება.

განმარტეთ, რას ნიშნავს იანსენიზმი.

პარიზის რომელ თეატრში იდგმებოდა ჟან-ბატისტ რასინის ტრაგედიები?

ჩამოთვალეთ კლასიციზტური ტრაგედიის მსახიობები.

ჟან-ბატისტ რასინის მოღვაწეობის პერიოდიდან რა სახელი დაერქვა ტრაგედიის შესრულების ხელოვნებას?

¹ მოკულსკი ს.ს., დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი 1, თბ., 1961, გვ. 725.

კლასიციზტური ტრაგედიის გვერდით, ვითარდება კომედია, რომელშიც ნაჩვენებია ოჯახური ცხოვრება მისი საშინაო ყოფით და მატერიალური საზრუნავით. თუ ტრაგედია წარჩინებულთა ცხოვრებას ასახავდა, უმთავრესად კი მონარქებისას, კომედია მხოლოდ „ქალაქს“, ე. ი. მოქალაქეებს და ბურჟუაზიას ეძღვნებოდა.

მოლიერი (ნამდვილი სახელი – ჟან-ბატისტ პოკლენი; Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) იყო დიდი კომედიოგრაფი, რეჟისორი, მსახიობი და დასის ხელმძღვანელი. იგი, ერთსა და იმავე დროს, გახლდათ კლასიციზტური კომედიის ფუძემდებელიც და სახალხო ფარსის ტრადიციების მემკვიდრეც.

„1622 წლის 13 იანვარს დროზე ადრე მოევლინა კაცობრიობას ჟან- ბატისტ პოკლენი. გარდა იმისა, რომ ახალშობილი დღენაკლული იყო, არაფერი უჩვეულო არ შეიმჩნეოდა მის დაბადებაში. ბუნებრივია, არც დედამ, არც მამამ და არც ბები-აქალმა არ იცოდნენ, რომ ქალბატონი პოკლენი ასეთს ველარასდროს ვერ შობს და ვერც სხვა რომელიმე ქალბატონი შეძლებს რამდენიმე საუკუნის მანძილზე მოავლინოს მოლიერის მსგავსი“.¹

მოლიერის წინაპრები ხელოსნები იყვნენ. პოკლენმა კარგი განათლება მიიღო კლერმონის კოლეჯში, სადაც ლათინური შეისწავლა და პლავტუსსა და ტერენციუსს დედანში თავისუფლად კითხულობდა. კოლეჯის დამთავრების შემდეგ, მოლიერმა ორლეანის უნივერსიტეტში ჩააბარა, მაგრამ 1643 წელს 21 წლის პოკლენმა უარი თქვა მამის მფარველობაზე და პროფესიად მსახიობობა აირჩია. ამავე წლის 30 ივნისს ჟან-ბატისტი ხელშეკრულებას დებს ბეჟარების ოჯახთან და რამდენიმე მსახიობთან. მათ ჩაფიქრებული აქვთ თეატრის შექმნა. 1644 წლის 1 იანვარს განზრახვა სისრულეში მოჰყავთ და „ბრწყინვალე თეატრს“ (Illustre théâtre) აარსებენ. პოკლენი იღებს მსახიობურ ფსევდონიმს – მოლიერი. აქედან იწყება მოლიერის გზა გოლგოთისაკენ.

თეატრმა სულ 2 წლამდე იარსება. კარგი პიესების უქონლობისა და გამოუცდელი მსახიობების გამო საქმეები ცუდად

¹ ბულგაკოვი მ., ბატონი დე მოლიერის ცხოვრება, მოსკოვი, 1980, გვ. 5.

მისდიოდათ. 2 წლის თავზე მსახიობები დაიქსაქსნენ. მოლიერი ბეჟარებთან და მოხეტიალე კომენდიანტების დასთან ერთად ბედის საძიებლად პროვინციაში გაემგზავრა. იქ კომედიოგრაფმა 13 წელიწადი დაჰყო. იქვე მიაგნო თავის ნამდვილ მოწოდებას – კომიკური მსახიობისა – ასევე გახდა დრამატურგი და დააგროვა დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება.

1650 წელს მოლიერი დასს ჩაუდგა სათავეში და დაიწყო ფიქრი ორიგინალური რეპერტუარის შექმნაზე. პროვინციაში შეთხზა კომედიები. „დამთხვეული“, „სატრფიალო უსიამოვნება“. სიუჟეტი იტალიელი ავტორებისაგან ისესხა. ორივე კომედიაში მთავარი მოქმედი პირი მარჯვე მსახურია – ჭკუამახვილი, ცოცხალი, გამბედავი, გაცილებით უფრო ჭკვიანი, ვიდრე მისი უიღბლო ბატონი. 30 წლის გამობრძმედილ მსახიობსა და დრამატურგს კომედია „ცეტმა“ მოუტანა წარმატება, რომელიც 1658 წელს პარიზში ტრიუმფით დაბრუნების საწინდარი გახდა. დიდმა აღიარებამ პროვინციაში, პირველ ადგილზე წამოსწია მოლიერის დასი და მიიპყრო სამეფო კარის ყურადღება.

1658 წლის 2 ნოემბერს მოლიერის დასს, მეფის ბრძანებით, ბურგონის სასახლის თეატრის შენობა ებოძა. ამ დღიდან დრამატურგის მოშურნეთა რიცხვმა ერთი ორად იმატა. მათ 2 წელში დასი თავშესაფრის გარეშე დატოვეს.

„ლუდოვიკო XIV არ აკლებს წყალობას დასს და პალე როიალის თეატრს უთმობს. სწორედ ამ თეატრის სცენაზე ითამაშებს მოლიერი თავის უკანასკნელ როლს და სწორედ ეს სცენა გახდება მისი შედევრების, მარცხისა და წარმატებების ერთადერთი მოწმე“.¹

მეფე ითხოვდა – გასართობი სანახაობების დადგმას. ამ სურვილის საპასუხოდ, მოლიერი ახალ ჟანრს მიმართავს – საბალეტო კომედიებს.

პარიზში მოლიერმა 13 პიესა დაწერა, რომლებშიც მთავარი შემადგენელი მუსიკა იყო. თავის პიესებში მაყურებელზე ზემოქმედების განსაკუთრებულ საშუალებებს ეძებდა. ამ ძალისხმევამ მიიყვანა ახალ ჟანრამდე, რომელშიც ორგანულად მოხდა განსხვავებული ელემენტების შერწყმა: დრამატურგიის, მუსიკის, ცეკვის. თანამედროვეებმა დააფასეს მისი ნოვატორო-

¹ მამაცაშვილი მ., სადიპლომო ნაშრომი, სიტყვის ტრანსფორმაცია სცენაზე, თეატრალური ინსტიტუტი, 1990, გვ. 21.

ბა. წარმოდგენებს მაყურებელი არ აკლდა. საბალეტო კომედიებისთვის მუსიკას ჟან-ბატისტ ლული¹ წერდა.

მოლიერის ეს ნაწარმოებები სტილისტურად ორ ჯგუფად იყოფა.² პირველს მიეკუთვნება ამაღლებული ხასიათის ლირიკული პიესები ძირითადი პერსონაჟების ფსიქოლოგიური დახასიათებით. ასეთებია: „ელადას პრინცესა“ (1664); „მელისერტა“ და „კომიკური პასტორალი“ (1666); „შესანიშნავი საყვარლები“ (1670); „ფსიქეა“ (1671). მეორე ჯგუფი – ეს, ძირითადად, სატირული მიმართულების, ფარსის ელემენტებით გამდიდრებული ყოფითი კომედიებია. მაგალითად: „სიცილიელი“ (1667); „ჟორჟ დანდენი“ (1668); „ბატონი დე პურსონიაკი“ (1669); „გააზნაურებული მდაბიო“ (1670); „ძალად ექიმი“ (1673).

სწორედ მოლიერი იყო ის პირველი ევროპელი დრამატურგი, რომელიც ანსამბლური თეატრის შექმნას შეეცადა. ოსტატურად იყენებდა განსხვავებულ გზებს თავისი მიზნის მისაღწევად – მუსიკის, ცეკვის, სიმღერის დრამატულ ქმედებასთან ჰარმონიულად შერწყმა სურდა. მოლიერის საბალეტო კომედიები, გარდა იმისა, რომ მაღალი მხატვრული ღირებულებით გამოირჩეოდნენ, მათ საზოგადოებრივი დატვირთვაც ჰქონდათ. ეს ნოვატორული პიესები (ლულის მუსიკასთან ერთად) ხელს უწყობდნენ ახალი მუსიკალური ჟანრების დაბადებას: ტრაგედია მუსიკით გადმოცემული, ანუ ოპერა; კომიკური ოპერებიც – რომლის აყვავებაც XVIII საუკუნეს უკავშირდება.

მაღე, მოლიერი პარიზელ მაყურებელს ახალ, თვისობრივად მაღალი ხარისხის, სათეატრო პროდუქციას სთავაზობს.

„სასაცილო პრეციოზები“ (1659) – პიესა საჭირობოროტო და სატირული, რომელშიც დრამატურგი დასცინის მოდურ, პრეციოზულ, სალონურ-არისტოკრატიულ სტილს. მოლიერისთვის მწარე სატირის საგანი პრეციოზული ლიტერატურის³ ნორმები ხდება.

¹ Jean-Baptiste Lully (28 ნოემბერი 1632 ფლორენცია \ 22 მარტი 1687 პარიზი) – იტალიური წარმოშობის ფრანგი კომპოზიტორი, მევიოლინე, დირიჟორი. ისტორიაში შევიდა, როგორც ფრანგული ოპერის დამაარსებელი.

² История зарубежной литературы XVII века, Под редакцией З. И. Плавскиной, <http://www.infolib.info/philol/izlxvii/index.html>

³ პრეციოზულობა – ცხოვრების სტილი, ფილოსოფია. ლიტერატურული მიმდინარეობა XVII საუკუნის ევროპაში, კერძოდ საფრანგეთში. ეს არის ერთგვარი გამორჩეულობის სურვილი სამი მიმართულებით: ჩაცმით, ქცევით და მეტყველებით.

უტრირებული პრეციოზულობით მოლიერმა პიესის გმირები – კატო და მადლონი ახალგაზრდა პროვინციელი, მდაბიო ქალები, დააჯილდოვა, რომლებიც პარიზში ჩამოსვლისთანავე კითხულობენ პრეციოზულ რომანებს და ცდილობენ საქციელით და მეტყველებით ამ წიგნების გმირებს მიბაძონ. ისინი დაცინვის საგანი ხდებიან. აქვე არიან მარკიზის და ვიკონტის ტანსაცმელში გამოწყობილი მსახურები – მასკარილი და ჟოდლე. საკუთარი, აბსურდული საქციელით და უცნაური მეტყველებით კატო და მადლონი არამარტო სიცილს იწვევენ მკითხველსა და მაყურებელში. ამ ერთმოქმედებიან პიესაში მოლიერმა მთელი სერიოზულობით დააყენა სიღრმისეული მორალურ-ზნეობრივი პრობლემები – სიყვარულის, ქორწინების და ოჯახის. კატო და მადლონი მშობლების დესპოტიზმის მსხვერპლნი არ არიან; პირიქით, ისინი დამოუკიდებლად მოქმედებენ. აპროტესტებენ რა ძველ პატრიარქალურ ცხოვრების წესს, რომელსაც მათ ბიძა და მამა ახვევენ თავს. უარს ამბობენ უსიყვარულო ქორწინებაზე. შეიძლება ეს იმ პრეციოზული რომანების დამსახურებაა, რომლებსაც კითხულობენ, მაგრამ იმავე რომანებმა ჩაუნერგეს ადამიანურ ურთიერთობებზე დამახინჯებული წარმოდგენა, რეალური ცხოვრებისგან შორს არის მათი შეხედულებები და წინაღობაა გონიერი და ბუნებრივი პიროვნული ზრდისთვის. სწორედ ამიტომ მოტყუვდებიან და მოსამსახურეებს, მხოლოდ ჩაცმულობის გამო, დიდგვაროვნებად ჩათვლიან.

მოლიერის კომედიამ ღრმა კვალი დატოვა ლიტერატურულ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე: მან სერიოზული დარტყმა მიყენა პრეციოზულობას – როგორც კულტურულ და სოციალურ მოვლენას. ამ პიესით კომედიოგრაფი სოციალური სატირის გზას დაადგა.

შემდგომ კი სწრაფად განვითარდა, როგორც მწერალი, რომელიც წინ წამოსწევს მწვავე სოციალურ პრობლემებს და ამიტომაც ყველა კომედიის სცენაზე დადგმისთვის დიდი ბრძოლა მოუწევს.

ასევე სოციალურ კომედიას მიეკუთვნება პიესები: „ქმრების სკოლა“, „ცოლების სკოლა“.

პარიზში გატარებული, მოულოდნელობებით აღსავსე 15 წელი, მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნდა დრამატურგის შემოქმედების-

თვის, ხოლო პირადი ცხოვრებისთვის – დამღუპველი და დაუნდობელი. მუდმივი შიში და ძრწოლა მეფის წყალობის დაკარგვაზე, პიესის აკრძალვის შემდეგ აღმომხდარი – „ჯალათებო!“. შუღლი და ლაღატი... დრამატურგმა საზოგადოების ყველა ფენის რისხვა დაიმსახურა, დაწყებული სასულიერო პირებიდან, ბურჟუაზიით დამთავრებული. იმდენად ბასრი იყო მოლიერის კალამი, რომ გაღიზიანება გაბოროტებულ სიძულვილში გადაეზარდათ, ნებისმიერი მათგანი იშიშვლებდა დაშნას და გულს გაუპობდა „ტრაგიკ კომედიოგრაფს“; მაგრამ ეს არ მოხდა, ვინაიდან მოლიერმა მათ დაასწრო... ასეთმა მტრობამ გავლენა მოახდინა მოლიერის ჯანმრთელობაზე და 1673 წლის 17 თებერვალს, როცა მეოთხედ გათამაშდა კომედია „ძალად ავადმყოფი“, რომელშიც მოლიერი არგანს თამაშობდა, მსახიობს სცენაზე კრუნჩხვითი შეტევები დაეწყო, ის სახლში, რიშელებს ქუჩაზე გადაიყვანეს, სადაც იმავე ღამეს, 51 წლის ასაკში, სული დალია ყველა დროის და ხალხების უდიდესმა კომედიოგრაფმა.

მოლიერი თავად ამბობდა, რომ საკუთარი ამბოხი 1665 წელს შექმნილ გმირს – დონ ჟუანს გადმონათხევინა. ღვარძლით, სიმამაციით, ძალით, თუ გნებავთ, მომხიბვლელობითაც დაუპირისპირა იგი ობივატელურ, მეშინურ საზოგადოებას.

1664-1665 წლები ყველაზე მტკივნეული და ყველაზე ნაყოფიერი აღმოჩნდა დრამატურგის ცხოვრებაში. ნაყოფიერი იმიტომ, რომ მან ისეთი კომედიები დაწერა, როგორებიცაა „ტარტიუფი“ და „დონ ჟუანი“, მტკივნეული კი იმიტომ, რომ „ტარტიუფის“ აკრძალვამ საბოლოოდ შეარყია მოლიერის ჯანმრთელობა.

„ტარტიუფი“ აიკრძალა, შეურაცხყოფილი და გაბოროტებული საზოგადოება დრამატურგისგან მონანიებას – ბოდიშს ელოდა, ის კი ბუზღუნითა და ხველებით ესპანურ ლეგენდებში „იქექებოდა“. სწორედ ესპანური ლეგენდებიდან დაიბადა დონ ჟუანის სახე. 1665 წლის 15 თებერვალს კი სატირიკოსმა ფრანგ მაყურებელს ახალი „ეშმაკისეული“ ქმნილება „დონ ჟუანი ანუ ქვის სტუმარი“ უჩვენა.

„ტარტიუფი“ გრანდიოზულ სამეფო დღესასწაულზე უნდა წარმოედგინათ, 1664 წლის მაისში, ვერსალში. თუმცა პიესამ სამეფო კარის ზეიმი ჩაშალა. მოლიერის წინააღმდეგ ნამდვი-

¹ ბულგაკოვი მ., ბატონი დე მოლიერის ცხოვრება, მოსკოვი, 1980, გვ. 10.

ლი შეთქმულება დაიგეგმა, რომელსაც დედა დედოფალი – ანა ავსტრიელი – ედგა სათავეში. მოლიერი დაადანაშაულებს რელიგიის და ეკლესიის შეურაცხყოფაში, რის გამოც უნდა დასჯილიყო. პიესა, რა თქმა უნდა, აიკრძალა.

მოლიერი შეეცადა პიესის ახალი რედაქციით დადგმას. პირველ რედაქციაში ტარტიუფი სასულიერო პირი იყო, რომელიც ორგონის ცოლთან არშიეში ამხილეს, მაგრამ მოხერხებულად დააღწია თავი ამ სიტუაციას. ტარტიუფის გამარჯვება არაორაზროვნად მიაჩნებოდა იმაზე, რომ თვალთმაქცობა დამანგრეველი და საშიში გახლდათ.

მეორე რედაქციაში (1667) დრამატურგმა პიესა გაზარდა, სამ მოქმედებას კიდევ ორი დაუმატა, სადაც აჩვენა თვალთმაქცი ტარტიუფის კავშირები სამეფო კართან, სასამართლოსა და პოლიციასთან. ტარტიუფს სახელი შეუცვალა, პანულფი დაარქვა და წარჩინებულ ადამიანად მოგვივლინა, რომელსაც განზრახული ჰქონდა ორგონის ქალიშვილ მარიანაზე ქორწინება. კომედია პანულფის დამარცხება-ნიღბის ჩამოხსნით და მეფის განდიდებით მთავრდება. ამ ორ ვერსიას ჩვენამდე არ მოუღწევია, ხოლო მესამე რედაქციაში, რომელიც 1669 წლით თარიღდება, ფარისეველს ისევ ტარტიუფი დაერქვა, პიესას კი – „ტარტიუფი, ანუ ფარისეველი“.

მეფემ იცოდა პიესის შინაარსი და ჩანაფიქრი მოსწონდა კიდევ, მაგრამ აკრძალვა მაინც ვერ მოხსნა. მოლიერი ევედრებოდა, თავს იმართლებდა, სატირის მნიშვნელობას, აუცილებლობას ახსენებდა ხელისუფალს, მაგრამ ამან შედეგი მაინც ვერ გამოიღო, მეფე ვერ წავიდა ეკლესიის და მისი ფანატიკოსების წინააღმდეგ.¹ პიესის დადგმის უფლება არ მისცა, მაგრამ ზოგიერთი „წმინდანის“ მოსაზრებაც არ გაითვალისწინა. ისინი არამართო წიგნის დაწვას, არამედ მოლიერის დაწვასაც ითხოვდნენ: „დაიწვას არა მხოლოდ პიესა, არამედ მისი ავტორიც, დემონი, უღმერთო და ცოდვილი, ეშმაკისეული ქმნილების დამწერი, რომელშიც ის დასცინის ეკლესიის და რელიგიის ფუნქციას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში“.²

ასეთი აგრესიის, დევნის პირობებში პარადოქსული რამ

¹ Biet Christian. le théâtre français du XVII, Anthologie, Publisher: Avant-scene Theatre; Avant-scene, 2009.

² Величайший король мира, памфлет доктора Сорбонны Пьера Рулле, 1664.

ხდება, აკრძალულ კომედიას სასახლეებში, სახლებში კითხულობენ, ხელნაწერს ავრცელებენ, დახურულ წარმოდგენებს მართავენ (მაგ. პრინც კონდეს სასახლეში, შანტილიში).

1666 წელს დედა-დედოფალი გარდაიცვალა, ამან ლუდოვიკო XIV-ს საშუალება მისცა, მოლიერს პიესაზე აკრძალვის მოხსნას დაჰპირებოდა. 1668 წელი, ორთოდოქსულ კათოლიკურ ეკლესიასა და იანსენიზმს შორის „საეკლესიო მშვიდობის“ დამყარების წლად გამოცხადდა, რამაც ხელი შეუწყო მიმტევებლობას რელიგიურ საკითხებში. სწორედ ამ დროს მოლიერმა „ტარტიუფის“ დადგმაზე თანხმობა მიიღო. 1669 წლის 9 თებერვალს პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა.

და მაინც რა გახდა „ტარტიუფის“ გარშემო ატეხილი სკანდალის მიზეზი? ფარისევლობის თემა მოლიერს მანამდეც აწუხებდა და მოსვენებას არ აძლევდა. მლიქვნელობა, რომელიც საზოგადოებაში დიდი ხნის განმავლობაში სუფევდა, უცხო არ იყო დრამატურგისთვის. განსაკუთრებით ამ მანკიერებას რელიგიურ საზოგადოებად წოდებულ „წმინდა ნაწილების საზოგადოებაში“ ჰქონდა ადგილი. „საზოგადოებას“ ანა ავსტრიელი მფარველობდა და მისი წევრები იყვნენ დიდგვაროვნებიც და ბურჟუებიც. მეფისაგან სანქცირებული არ იყო იმ ორგანიზაციის საქმიანობა, რომელიც 30 წელი ანხორციელებდა თავის ბნელ საქმეებს (დევნიდა „ერეტიკოსებს“, იზიდავდა არალეგალურ ფინანსებს და ასე შემდეგ). მათ დევიზიც ჰქონდათ: „ალკვეთე ყოველგვარი ბოროტება, დაეხმარე სიკეთეს“,¹ ამ ჰუმანური მოწოდების მიღმა საზოგადოების მთავარი მიზანი იყო თავისუფალი აზრის აღმოფხვრა, პროტესტი ეკლესიის და უსამართლობის წინააღმდეგ. ისინი, ფაქტობრივად, საიდუმლო პოლიციის მოვალეობას ასრულებდნენ, ვინაიდან აკონტროლებდნენ საზოგადოების პირად ცხოვრებას, ეჭვმიტანილებზე აგროვებდნენ ინფორმაციას და ფაქტებს აშიშვლებდნენ, რომ „დამნაშავეს“ დანაშაული ელიარებიანა. საზოგადოების წევრები სიმკაცრეს და ასკეტიზმს ქადაგებდნენ და ყოველგვარი გართობის, მოდიტ გატაცების და თეატრის წინააღმდეგნი იყვნენ. მოლიერი აკვირდებოდა „წმინდა ნაწილების საზოგადოების“ წევრების თავ-

¹ *Biet ch., le théâtre français du XVII, Anthologie, Publisher: Avant-scene Theatre; Avant-scene, 2009.*

გასულ ქმედებებს, სწორედ აქედან დაიბადა პიესის სიუჟეტი, ხოლო ტარტიუფის სახე საზოგადოების წევრთა კრებითი თვისებებისგან შეიქმნა. მათ მსგავსად, ტარტიუფიც პოლიციასთან, მართლმსაჯულებასთან და სამეფო კართან დაახლოებული პირია. საკუთარ ნამდვილ სახეს გალარებებული დიდგვაროვნის ნილას ამოფარებული მალავს და ეკლესიის თაღებს აფარებს თავს. ორგონის ოჯახში მარტივი მიზეზის გამო შეაღწევს: ორგონმა ახალგაზრდა ქალზე – ელვირაზე – იქორწინა, მის სახლში, ძველი ღვთისმოსაობის ნაცვლად, თავისუფალმა ქცევამ, მხიარულებამ და კრიტიკულმა აზრმა დაისადგურა. ამას გარდა, ორგონის მეგობარი არგასი პოლიტიკური დევნილია, რომელმაც მაკომპრომეტირებული საბუთები მიანდო შესანახად. ასეთი ოჯახი დიახაც რომ საეჭვოდ მიიჩნეოდა „საზოგადოებისთვის“ და თავისუფლად შეეძლოთ თვალთვალის დაწყება.

ტარტიუფი – უბრალოდ ფარისეველი კი არ არის, ის სოცუმის განზოგადებული სახეა. კომედიაში მხოლოდ ტარტიუფი არ არის ასეთი: მისი მოსამსახურე ლორანი, სასამართლო აღმასრულებელი ლოიალი, ორგონის მოხუცი დედა, ქალბატონი პერნელი – ისინი ერთსულოვნად ამოფარებულები არიან კეთილშობილურ საუბრებს და თვალდაუხუჭავად უთვალთვალევენ სხვების ქმედებებს.

ტარტიუფის ხასიათს მისი მოჩვენებითი „წმინდანობა“ და მორჩილება ქმნიან, ის დაჯილდოებულია ფიზიკური მომხიბვლელობით, ზრდილი და ფრთხილი მანერები აქვს, რომელთა უკან ანგარება, პატივმოყვარეობა, შურისძიება და ძალაუფლების წყურვილი იმალება.

ორგონის ოჯახს ტარტიუფი კარგად მოერგო, ისე მოაწონა მასპინძელს თავი, რომ ნებისმიერი ახირების დაკმაყოფილების გარდა, საკუთარი ქალიშვილის, მარიანას ცოლად შერთავს კი შესთავაზა. ორგონი ყველა საიდუმლოს გაანდობს ფარისეველს, მათ შორის საიდუმლო დოკუმენტაციის არსებობასაც. ტარტიუფი ბოლომდე მოიპოვებს ორგონის ნდობას იმიტომ, რომ კარგი ფსიქოლოგია, თავის მზაკვრულ ჩანაფიქრს რელიგიური დემაგოგიით ნილავს, ის საკუთარ ძალებში დარწმუნებულია და ამიტომაც არც თოკავს მანკიერ ვნებას. მარიანა არ უყვარს, ის მხოლოდ სარფიანი გარიგების ნაწილია. მას ლამაზ-

მანი ელვირას ცდუნება სურს. ტარტიუფის კაზუსტური¹ მსჯელობები იმის შესახებ, რომ ღალატი ცოდვა არ არის, თუ მასზე არავინ შეიტყობს, ელვირაში აღშფოთებას იწვევს. დამისი, ორგონის ვაჟი, შეესწრება ფარულ პაემანს და ამხელს საზიზღარ ფარისეველს მამასთან, მაგრამ ის ისეთი თავგანწირვით შეუდგება თვითგვემას, რომ ორგონს ისევ თავის დამცველად აქცევს. როცა მეორეჯერ შეუსწრებენ, ტარტიუფი მხილებულია და ორგონი მას სახლიდან აგდებს. სწორედ აქ გამოავლენს მლიქვნელი საკუთარ მოღალატეობრივ, გამყიდველურ ბუნებას და იწყებს შურისძიებას.

მოლიერი არამარტო ამხელს ფარისეველობას, ტარტიუფში ის მნიშვნელოვან თემას აყენებს: რატომ მისცა ორგონმა თავის ასე გაბიაბრუების და მოტყუების საშუალება? ამ უკვე ასაკოვანმა, გამოცდილმა, ჭკვიანმა, ნებელობით დაჯილდოებულმა მამაკაცმა, რატომ? იმიტომ რომ აპყვა გავრცელებულ მოდას კეთილშობილებაზე და იმიტომ, რომ სადღაც, გულის სიღრმეში, დარწმუნებული იყო თავის უპირატესობაში ტარტიუფზე და ვერც წარმოიდგენდა, რომ ის გაბედავდა და მას წინ აღუდგებოდა. ორგონმა თავი აიძულა დაეცერებინა ტარტიუფის ღვთისმოსაობა და „წმინდანობა“ და მასში საკუთარ სულიერ მოძღვარს ხედავდა.

თუმცა, მალე, გამჭრიახი ტარტიუფის მარიონეტად იქცევა, რომელიც ურცხვად ამბობს, რომ „ორგონი მას უფრო დაუჯერებს, ვიდრე საკუთარ თვალებს“.² ამის მიზეზი ორგონის მსოფლმხედველობის შეზღუდულობაა, ის ავტორიტეტების მორჩილებაშია აღზრდილი, ამიტომ სულ აქვს მოთხოვნა – ვინმე გააფეტიშოს. ასეთი აღზრდა არ აძლევს საშუალებას, კრიტიკულად შეხედოს მოვლენების განვითარებას და შეაფასოს მის გარშემო მყოფი ადამიანები. თუ ორგონს, ტარტიუფისთვის ნილბის ჩამოხსნის შემდეგ, უბრუნდება სამყაროს ობიექტურად შეფასების უნარი, დედამისი – მოხუცი პერნელი – პატრიარქალური შეხედულებების მოტრფიალე, მაინც ვერ ხედავს ტარტიუფის ნამდვილ სახეს.

¹ კაზუსტიკა (ლათ. casus შემთხვევა) – შუასაუკუნეობრივ სქოლასტიკასა და ღვთისმეტყველებაში: ზოგად დოგმატურ დებულებათა მიყენება ცალკეული შემთხვევებისათვის. (გადატ.). ყალბი ან საიჭვო დებულების მტკიცება სხვადასხვა ხრიკით.

² Мольер, Ж., Б., Полное собрание сочинений в трех томах, том второй, 1985, стр. 62.

კომედიიში წარმოდგენილი ახალგაზრდა თაობა მაშინვე ამჩნევს ტარტიუფის მზაკვრობას. მაგ. მოსამსახურე ღორინა, ბრძენი, ნათელი გონების პატრონი, რას არ მიმართავს, რომ შესაფერისი გზები გამოიხოს ეშმაკ ნაძირალასთან საბრძოლველად, მაგრამ – ამაოდ.

„ტარტიუფს“ დიდი სოციალური დატვირთვა ჰქონდა. მასში მოლიერი მხოლოდ ოჯახურ ურთიერთობებს და ინტრიგებს კი არ ასახავდა, არამედ საშინელ საზოგადოებრივ სიმახინჯეს – ფარისევლობას. პიესის წინასიტყვაობაში, რომელიც მნიშვნელოვანი თეორიული დოკუმენტია, მოლიერი ხსნის საკუთარი ნაწარმოების არსს. ის ამტკიცებს, რომ კომედიას დიდი საზოგადოებრივი დატვირთვა აქვს. ფარისევლობა როგორც მოვლენა, თან როცა ის სახელმწიფო სტრუქტურებიდან მოდის – ერთ-ერთ ყველაზე დიდ საფრთხედ და მანკიერებად გვევლინება. თეატრს კი შეუძლია ამხილოს და წინააღმდეგობა გაუწიოს მანკიერებას. მოლიერის განმარტებით, სწორედ ფარისევლობაა მისი დროის საფრანგეთის მთავარი მანკიერება, ამიტომაც გახდა დრამატურგის სატირის ობიექტი.¹ მოლიერმა დახატა სურათი, რომელსაც მძაფრად უნდა ემოქმედა ქვეყნის მმართველებზე.

და ბოლოს – გაიძვერა ტარტიუფს ბრძენი და სამართლიანი მეფე ამხელს. კომედიის ასეთი ხელოვნური ფინალით დრამატურგი მიგვანიშნებს, რომ მხოლოდ სასწაულს შეუძლია გაუსწორდეს „ტარტიუფებს“, რომლებიც ჯერ კიდევ ბატონობენ საფრანგეთში.

„ტარტიუფის“ შექმნისას მოლიერმა გამოიყენა მრავალფეროვანი ლიტერატურული ხერხები: აქ ფარსის ელემენტებს აღმოაჩენთ (ორგონი მაგიდის ქვეშ იმალება), ინტრიგას (საბუთების ისტორია), ზნე-ჩვეულებათა კომედიას (მდიდარი ბურჟუის ოჯახში განვითარებული სცენები), ხასიათების კომედიას (მოქმედების განვითარება დამოკიდებულია გმირის ხასიათზე). თუმცა, ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, მოლიერის კომედია ტიპური კლასიციზტური კომედიაა. მასში მკაცრად დაცულია ყველა „წესი“: მისი დანიშნულება არამარტო გართობაა, არამედ მაყურებლის დამოძღვრაც.

¹ Мольер, Ж., Б., Полное собрание сочинений в трех томах, том второй, 1985, стр. 62.

„დონ ჟუანი, ანუ ქვის სტუმარი“ (1665) საოცრად სწრაფად დაიწერა, „ტარტიუფის“ აკრძალვის შემდეგ თეატრისთვის მაყურებელის მოზიდვა და სალაროს შევსება სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი იყო. მოლიერმა პოპულარულ თემას მიმართა, რომელიც პირველად ტირსო დე მოლინამ ესპანური ლეგენდების დამუშავების შედეგად პიესად აქცია. ეს გადმოცემები დონ ხუან ტენორიოს, ცოდვილს, არამზადას და მექალთანეს ეძღვნებოდა, შემდეგ იტალიელებმა აიტაცეს დონ ხუანის ამბავი, მაგრამ ამ ისტორიამ თავისი მთავარი ავტორი მოლიერის სახით შეიძინა. კომედიოგრაფმა აბსოლუტურად განსხვავებული ვერსია შესთავაზა ფრანგულ საზოგადოებას, მან უარი თქვა მთავარი გმირის რელიგიურ-ზნეობრივ სახეზე. მისი დონ ჟუანი – ჩვეულებრივი მაღალი საზოგადოების წარმომადგენელია, მოვლენები კი, რომლებიც მის გარშემო ვითარდება, მისი ხასიათიდან, ყოფითი ტრადიციებიდან და სოციალური ურთიერთობებიდან გამომდინარეობს.

მოლიერის „დონ ჟუანი“, რომელსაც პიესის პირველივე სცენაში საკუთარი მსახური – სგანარელი „ეშმაკის მოციქულად და ურჩხულად“ ასალებს, სინამდვილეში ახალგაზრდა მამაცი კაცია, რომელიც ვერანაირ წინაღობას ვერ ხედავს საკუთარი სურვილების ასრულებისას. ის ერთი პრინციპით ცხოვრობს – მისთვის ყველაფერი ნებადართულია!

დონ ჟუანში მოლიერი აღვირაბსნილობას კი არ ამხელდა, არამედ იმ უზნეობას, რომელიც ასეთი ორგანული იყო XVII საუკუნის საფრანგეთისთვის. დრამატურგი კარგად იცნობდა ამ ტიპის ადამიანებს და ამიტომაც საოცრად მართებულად ააგო პერსონაჟის ხასიათი.

როგორც ყველა თავმოქმდნე ახალგაზრდა არისტოკრატს შეჰფეროდა, დონ ჟუანიც თავის ახირებებს ვალის აღებით იკმაყოფილებდა. ის ბურჟუა დიმანშის მოვალე გახლდათ, რომელსაც ყოველ ჟერზე საკუთარი გალანტურობითა და მომხიბვლელობით აჯადოებდა და თანხის დაბრუნების გარეშე ისტუმრებდა.

დონ ჟუანი უარს ამბობს ყოველგვარ ზნეობრივ პასუხისმგებლობაზე. ის აცდუნებს ქალებს, ღუპავს ოჯახებს, ცინიკურად რყვნის ყველას, ვინც გზაზე შემოხვდება: გულუბრყვილო გლე-

ხის გოგოებს, როცა თითოეულმა თავიანთი ქორწინებას სთავაზობს; უქონელს, რომელსაც ოქროს მონეტას ჰპირდება, თუ ის ღმერთზე აუგს იტყვის; სგანარელს, რომელსაც გაკვეთილებს უტარებს – როგორ უნდა მოექცეს კრედიტორს, და ასე შემდეგ. ისეთი ბიდერმაიერული სიკეთეები, როგორებიცაა – ცოლ-ქმრული ერთგულება და წინაპრების პატივისცემა – მასში მხოლოდ დამცინავ ღიმღს იწვევენ. თუმცა ამასთან ერთად მოლიერი ობიექტურად აღნიშნავს თავისი გმირის ინტელექტუალიზმს, რომელიც დიდგვაროვნების ერთ-ერთი მახასიათებელია, მის ელევანტურობას, გონებამახვილობას, სიმამაცეს, მომხიბვლელობას – ესეც დონ ჟუანის ხასიათის თვისებებია, რომლებითაც ის არამარტო ქალებს აჯადოებს. სგანარელი მრავალშრიანი პერსონაჟია – უბრალოც არის და შორსმჭვრეტელიც, ის ხშირად განიკითხავს ბატონს, მაგრამ ასევე ხშირად აღფრთოვანებითა და სიყვარულით უყურებს. და, მართლაც, დონ ჟუანი გონიერი და განათლებულია, მას ფართო თვალსაწიერი აქვს; ის უნივერსალური სკეპტიკოსია, რომელიც დასცინის ყველას და ყველაფერს – სიყვარულს, მედიცინას, რელიგიას. დონ ჟუანი მემამბოხე ფილოსოფოსია! თუმცა დონ ჟუანის ეს თვისებები კონფლიქტშია მის მცდარ თავდაჯერებულობასთან, იმასთან დაკავშირებით, რომ უფლება აქვს შელახოს სხვისი ღირსება. ეს უკვე თვითნებობაში გადასული თავისუფლებაა და სწორედ ამგვარი მაქსიმალიზმი, საკუთარი სიმაღლის გაფეთქება აქცევს ამ პერსონაჟს ასეთ ცოცხალ მხატვრულ სახედ.

მეხუთე მოქმედებაში ეს მემამბოხე კაცი რადიკალურად იცვლება! – დონ ჟუანი ფარისეველი ხდება! სასოწარკვეთილ სგანარელს აღმოხდება: „ეს რა ადამიანია!“. ღვთისმოშიშის ნიღაბს ამოფარება სხვა არაფერია, თუ არა მომგებიანი ტაქტიკა, რომელიც საშუალებას აძლევს თავი დაიძვრიოს, ერთი შეხედვით, გამოუვალი მდგომარეობიდან; მამასთან შერიგებაც ფარსია! ეს მას სჭირდება მატერიალური სტაბილურობისათვის, მოხერხებულად თავის დაძვრენა ელვირას ძმასთან დუელისგან... სად გაქრა მამაცი, ღირსებით სავსე თავდაჯერებული რაინდი?! ეს კითხვა მკითხველთან ერთად სგანარელსაც უჩნდება. თუ თავად დონ ჟუანს დავესესხებით, ასე ხსნის ამ გარდასახვას: ფარისევლობა მოდურ, პრივილეგიურებულ მანკიერებად იქცა,

რომელიც აბათილებს ნებისმიერ შეცოდებასო.¹

მოლიერი აქაც აგრძელებს რა „ტარტიუფის“ თემას, ფარისევლობის საყოველთაო ხასიათს უსვამს ხაზს, რომელიც სხვადასხვა სოციალური ფენისთვის ერთნაირად მისაღებია და ოფიციალური ან არაოფიციალური ნებადართული.

დონ ჟუანის შექმნისას მოლიერი არამარტო ესპანურ სიუჟეტს მიჰყვებოდა, არამედ ესპანური კომედიის აგების ხერხებსაც ითვალისწინებდა. ანუ ტრაგიკული და კომიკური სცენების მონაცვლეობა, უარის თქმა დროის, მოქმედების და ადგილის ერთიანობაზე, ენობრივი სტილის დარღვევა. მთავარი გმირის ხასიათის სტრუქტურა უფრო რთული ასაგები გამოდგა დრამატურგისათვის. მიუხედავად კლასიციზტური პოეტიკის მკაცრი კანონებიდან ამ მცირედი გადახვევებისა, „დონ ჟუანი“ მთლიანობაში მაინც კლასიციზტურ კომედიად რჩება, ვინაიდან კლასიციზმის მთავარი კანონი – ადამიანურ მანკიერებებთან ბრძოლა, ზნეობრივ-სოციალური პრობლემების დასმა, განზოგადებული ტიპაჟების ხასიათების შექმნა, დაცულია.

მესამე კომედია „მიზანთროპი“ (1666) ტიპური ნიმუშია კლასიციზტური მაღალი კომედიისა, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ თეატრალურ ეფექტებს, დიალოგს აქ ქმედება ენაცვლება, ხასიათების კომიზმი – მდგომარეობის კომიზმითაა ჩანაცვლებული.

„მიზანთროპი“ მოლიერისთვის ძალიან მძიმე, კონფლიქტებით სავსე სიტუაციაში იწერებოდა. ამიტაც შეიძლება აიხსნას მისი შინაარსი, ასეთი ღრმა და სევდიანი. კომედია გენეტიკურადაა დაკავშირებული „ტარტიუფის“ ჩანაფიქრთან: ეს სატირაა XVII საუკუნის საზოგადოებაზე, აქ საუბარია ამ საზოგადოების ზნეობრივ დაცემაზე, მასში გამეფებულ უსამართლობაზე და კეთილშობილი და ძლიერი პიროვნების ამბოხზე.

მოლიერი პიესაში ორ ცხოვრებისეულ პოზიციას, ორ მსოფლმხედველობას უპირისპირებს ერთმანეთს. ალცესტი გარემოზე დაკვირვებას სასოწარკვეთამდე მიჰყავს. ის აღშფოთებულია საზოგადოებაში გამეფებული ფარისევლობით, ყალბი ურთიერთობებით, მდაბალი მლიქვნელობით, ეგოიზმით. დიდგვაროვანი ალცესტისთვის მიუღებელია საერო, ელიტური ცხოვრების

¹ Мольер, Ж., Б., Полное собрание сочинений в трех томах, том второй, 1985.

წესი, რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ ნებისმიერ ფასად მიიღო ის, რაც სასათბურე პირობებს შეგიქმნის, როგორც შენ, ასევე შენს ოჯახს. ეს ადამიანი განსაკუთრებულად სამართლიანია, რაც ერთეულებისთვის „კეთილშობილური ჰეროიზმია“, უმრავლესობისთვის კი უცნაურობა, უხერხემლობა, კაცთმოძულეობა. ის მამაცი მამხილებელია საზოგადოებაში გამეფებული ყოველგვარი მანკიერებისა. მისთვის დათმენა კატეგორიულად მიუღებელია და სწორედ ეს აქცევს გმირად, მეამბოხედ.¹

თავის მონოლოგებში ალცესტს სურს თავს მოახვიოს საფრანგეთის სამეფო კარის არისტოკრატიას ისეთი მორალური პრინციპები, რომელთა მიღება მათთვის მოსპობის ტოლფასია. ეს ალცესტს ერთგვარ დონ კიხოტურ თვისებებს ანიჭებს. ალცესტის დონ კიხოტობა – არაპრაქტიკულობაშია, მისი იდეალების აბსტრაქტულობაში. ამავე დროს, ალცესტი სრულიად არ არის მიზანთროპი, იმიტომ, რომ მისი სიძულვილი ადამიანის არსის წინააღმდეგ კი არ არის მიმართული, არამედ იმ მანკიერებათა წინააღმდეგ, რომლებიც ცუდად აწყობილ საზოგადოებრივ მანქანას მოაქვს. ერთადერთი, რაც ალცესტს ამ საზოგადოებასთან აკავშირებს, სელიმენასადმი სიყვარულია. სელიმენა ტიპური მაღალი წრის ქალია, ცარიელი და უსულგულო, რომელიც სიამოვნებას თავის მრავალრიცხოვან თაყვანისმცემლებზე ქილიკით ღებულობს. კომედიის დასასრულს სელიმენა მხილებულია, თაყვანისმცემელნი თავს ანებებენ. უარყოფილი ლამაზმანი მზად არის ცოლად გააყვეს ალცესტს, რომელსაც აქამდე მხოლოდ ეკეკლუცებოდა. მაგრამ, ალცესტი მოთხოვნას წაუყენებს – ჩამოშორდეს სოციუმს, შეშინებული სელემენა ტოვებს მას. ალცესტი მართოდმართო რჩება და მტკიცე არჩევანს აკეთებს – განუდგეს საზოგადოებას.

შეურიგებელ ალცესტს მოლიერმა ზომიერი და დამჯერე, „ოქროს შუაღედის“ თეორიის მომხრე ფილინტი დაუპირისპირა. ფილინტს ესმის, რომ ბევრი რამის შეცვლა აუცილებელია, მაგრამ მართოდმართო ამის გაკეთება ქარის წისქვილთან ბრძოლას წააგავს. ის არ ურიგდება საკუთარი მტრების მდაბიო საქციელს, ალცესტიც უყვარს, აფასებს და გულწრფელად

¹ Biet ch., le théâtre français du XVII, Anthologie, Publisher: Avant-scene Theatre; Avant-scene, 2009.

ეცოდება, მაგრამ ფილინტი „თავისიანია“ როგორც მაღალ წრეებში, ისე ალცესტთან. მას ყველანაირ საზოგადოებასთან კავშირის დამყარების, მღელვარებისა და უსიამოვნებებისგან საკუთარი თავის დაცვის განსაკუთრებული ცოდნა და მოხერხებულობა აქვს. ის კარგი ადამიანი არ არის, მაგრამ არც ცუდია, ის უბრალოდ გაორებულია და არ ყოფნის სიმამაცე, აუშხედრდეს საზოგადოებრივ წნეხს. ასეთი დახასიათება პერსონაჟისა დღემდე კამათს იწვევს სახელოვნებო წრეებში – ვისკენ იხრება დრამატურგის სიმპათიები – ალცესტისკენ, თუ ფილინტისაკენ?

„მიზანთროპი“, პირველ რიგში – განაჩენია პრივილეგირებული კლასისთვის – არისტოკრატიისთვის, ამ სევდიან კომედიაში აგრეთვე საუბარია სახელმწიფო სტრუქტურების მანკიერებებზე, სასამართლო სისტემაში კორუფციამზე (გავიხსენოთ ალცესტის უარი მოსამართლისთვის ქრთამის მიცემაზე).

მართალი და კეთილშობილი ადამიანი – ალცესტი, გამოხატავს მოლიერის ზნეობრივ იდეალს. მთავარი ამ გმირში მოქალაქეობრივი პოზიციაა, საზოგადოებრივი სამართლიანობისთვის ბრძოლა, ცხოვრების პირობების გაუმჯობესება. ეს უჩვეულო განზოგადებული სახეა, რომელშიც დრამატურგის დიდი, ცხოვრებისეული გამოცდილება აისახა.

ტრილოგია – „ტარტიუფი“, „დონ ჟუანი“ და „მიზანთროპი“ მოლიერის დრამატურგიის მწვერვალია. თუმცა, ამავედროულად, ის საზღვარია, რომელმაც გარდატეხა მოახდინა კომედოგრაფის შეხედულებებზე – ადამიანზე, ხელოვნებაზე, საკუთარ თავზეც კი. მოლიერისეული სამყაროს აღქმა და ამ სამყაროში საკუთარი ადგილის განსაზღვრა ამ „ტრიპტიხის“ შემდეგ, ვერ ვიტყვით, რომ სრულიად შეიცვალა, მაგრამ მისი კალამი ნაკლებად დიდაქტიკური და ბასრი გახდა.

მოლიერი მეტად დაკავებულია სანახაობრივი, წმინდა წყლის თეატრალური ტექსტების შექმნით, თანაც მისი გუნებაგანწყობა სევდისკენ მიექანება; ის აღარ ეძებს ახალ თემებს, აღარ ქმნის არაორდინარულ პერსონაჟებს, მუშაობს ახალ უჩვეულო ინტონაციებზე, მოულოდნელ გადმოცემის ხერხებზე, და ერთხელ უკვე ნაპოვნის გაცოცხლებამზე. სწორედ ამით არის მნიშვნელოვანი დრამატურგის შემოქმედების მესამე ეტაპი. ამ პერიოდს განეკუთვნებიან ისეთი კომედიები, როგორე-

ბიცაა: „ძუნწი“, „უნებლიეთ ექიმი“, „ბატონი დე პურსონიაკი“, „ჟორჟ დანდენი“, „გააზნაურებული მდაბიო“, „სკაპენის ოინები“, „შესანიშნავი საყვარლები“.

მოლიერის მსახიობები

„ამ ადამიანის ბედნიერება გახლდათ ის, რომ სცოდნოდა საკუთარი საუკუნე ისევე კარგად, როგორც საკუთარი მსახიობები“!

მსახიობები მოლიერისთვის ლიტე-რატურული ჩანაფიქრის სულის ჩამდგმელები იყვნენ. ამიტომაც ისინი თანამოაზრეებიც უნდა ყოფილიყვნენ. თავად დრამატურგი შთაგონების წყაროდ ყოველდღიურ რუტინაზე დაკვირვებას მიიჩნევდა და ამასვე მოითხოვდა მსახიობებისგან. ის მკაცრი და მომთხოვნი იყო, მითუმეტეს რომ სასცენო ხელოვნების სრულიად განსხვავებულ, პრინციპულად ახალ სისტემას აყალიბებდა. მოლიერის ძალა, რა თქმა უნდა, ყვირილსა და სცენების მოწყობაში არ იყო, არამედ გულწრფელ სიყვარულში, რომელსაც დასი განიცდიდა თავისი ხელმძღვანელისადმი. ყველა მსახიობს უყვარდა მოლიერი, რომელიც ღირსებით და უნიკალური უნარებით საკუთარ თავში აერთიანებდა მართალ და მიმზიდველ დამოკიდებულებას.¹ მაგრამ ეს ბრძენი და დელიკატური ადამიანი კარგავდა ყველანაირ თავშეკავებულობას, როცა მისი მხატვრული პრინციპების დამახინჯება ხდებოდა.

სწავლობდა რა ადამიანებს, პოულობდა მათ სუსტ მხარეებს, – სწორედ ამაშია მართებული სატირული სახეების შექმნის საიდუმლო. კომედი დელ’არტეს მსახიობების საწინააღმდეგოდ, მოლიერი ამკვიდრებდა ტიპური ყოფითი ხასიათების გამოსახვის პრინციპს. ის მსახიობებისგან სცენის კანონიკური წესების დარღვევას განსასახიერებელი პერსონაჟების სულიერ სამყაროში შეღწევის ხარჯზე მოითხოვდა. მოლიერი პიესის წინასწარი გარჩევით და როლების განაწილებით არ კმაყოფილდებოდა. ის როლზე მუშაობას აგრძელებდა და აგრძელებდა,

¹ Мольер, Ж., Б., Полное собрание сочинений в трех томах, том 1, 1985 стр. 12.

² Boet ch., le théâtre français du XVII, Anthologie, Publisher: Avant-scene Theatre; Avant-scene, 2009.

აჩერებდა რეპეტიციას და დაუღალავად ძერწავდა პერსონაჟს, ალაგებდა სიტუაციას, ითხოვდა მეტყველების, ან სიარულის მანერის შეცვლას, შეცდომების პაროდირებას ახდენდა, საყვედურობდა უნიჭო შესრულებას და ბოლოს იმით მთავრდებოდა, რომ თვითონ აღიოდა ფიცარნაგზე და აჩვენებდა – როგორ შეიძლებოდა მისი მოთხოვნის დაკმაყოფილება. რეპეტიციებზე თავდაუზოგავად შრომობდა, რადგან კარგად ესმოდა, რომ, როგორც კი ფარდა აიწეოდა და მაყურებელი წარმოდგენაში ჩაერთვებოდა, მისი შრომა დაფასდებოდა.

ბუნებრივია, რომ მოლიერი არამარტო ცალკეული მსახიობის მართებულ თამაშზე ზრუნავდა, არამედ სპექტაკლის ან-სამბლურობაზეც. მის დადგმებში მსახიობების ყველა ნაბიჯი და ჟესტი მკაცრად გათვლილი იყო, ყველაფერი შეთანხმებით და სინქრონულად ხდებოდა, მსგავსი ფრანგულ სცენას მოლიერამდე არ ენახა. მოლიერის გაწვრთნილი მსახიობები მხოლოდ დეკლამაციას და როლში გარდასახვის ხელოვნებას კი არ ფლობდნენ, არამედ აგრძელებდნენ თამაშს ტექსტის დამთავრების შემდეგაც.

მოლიერის დასი პირველი მხატვრული ორგანიზმი იყო საფრანგეთის თეატრის ისტორიაში. ის დაიბადა, როგორც მოყვარულთა შემოქმედებითი ძმობა და იარსება 29 წლის განმავლობაში. მთელი ამ დროის განმავლობაში შეინარჩუნა მხატვრული ხილვების ერთიანობა. ვიწრო სპეციალიზაცია, გათვლილი ამპლუაზე, შეიცვალა უფრო მოქნილი გარდასახვის ხელოვნებით. მოლიერმა სრულიად განსხვავებული, ნოვატორული მსახიობის ტიპი შექმნა და თვითონაც მიეკუთვნებოდა ამ მსახიობთა ჯგუფს.

მოლიერი შესანიშნავი კომიკური მსახიობი იყო. მან დიდი მუშაობის შედეგად დაძლია მეტყველების თუ ფიზიკური ნაკლი. ბევრს მუშაობდა მიმიკასა და ჟესტებზე. ყველა მნახველი აღნიშნავდა მისი მიმიკის შესანიშნავ მრავალფეროვნებას. მოლიერმა იტალიელებისგან აქტიორული იმპროვიზაციის ხელოვნება ისწავლა, ის სრულყოფილად ფლობდა ამ რთულ ხელობას. სწორედ იმპროვიზაციასთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მოლიერის მიდრეკილება გადაცმისაკენ, რაც საშუალებას აძლევდა ერთსა და იმავე სპექტაკლში რამდენიმე სახე შეექმნა.

ის იყო სინთეზური მსახიობი, ის აერთიანებდა საკუთარ შესრულებაში სასცენო მეტყველების ხელოვნებას სიმღერის, ცეკვის და პანტომიმის ხელოვნებასთან.

ნიკოლა ბუალო და მისი პოეტიკა

კლასიციზტური ლიტერატურის თეორიაში ბუალოს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მისმა მეგობრებმა და თანამოაზრეებმა – მოლიერი, ლაფონტენი, რასინი – დატოვეს კლასიკური ჟანრის განუმეორებელი ნიმუშები: კომედიები, იგავები, ტრაგედიები, ამ შედეგებს მხატვრული ღირებულება დღემდე არ დაუკარგავთ. თავად ბუალო იმ ჟანრში მუშაობდა, რომელიც ასეთი მარადიული არ იყო. მისი სატირა და გზავნილები კონკრეტული დროისა და ადგილისთვის, მეტად მნიშვნელოვანი და საჭირობოროტო გახლდათ. დროთა განმავლობაში კი დაკარგეს ღირებულება. თუმცა მისი მთავარი ნაწარმოებია ლექსად დაწერილი ტრაქედატი – „პოეტური ხელოვნება“, რომელმაც განაზოგადა კლასიციზმის თეორიული პრინციპები, ის დღესაც აქტუალურია. მასში ბუალომ შეაჯამა განვლილი ათწლეულების ლიტერატურა, ჩამოაყალიბა საკუთარი ესთეტიკური, ზნეობრივი და საზოგადოებრივი პოზიცია. აგრეთვე გადმოსცა სუბიექტური დამოკიდებულება თავისი დროის კონკრეტულ ლიტერატურულ მიმართულებებსა და მწერლებზე.

ნიკოლა ბუალო-დეპრეო (Nicolas Boileau-Despreaux, 1636-1711) პარიზში მდიდარი ბურჟუის, ადვოკატის და პარლამენტის ჩინოვნიკის ოჯახში დაიბადა. ბუალოს ბიოგრაფია არაფრითაა გამორჩეული. როგორც მისი წრის ახალგაზრდების უმრავლესობამ, ნიკოლამაც განათლება იეზუიტურ კოლეჯში მიიღო, შემდეგ სორბორნის უნივერსიტეტში ლათინმეტყველებას და სამართალს სწავლობდა, თუმცა არც იურისპრუდენცია და არც სასულიერო კარიერა მისთვის მიმზიდველი არ აღმოჩნდა. მამის გარდაცვალების შემდეგ მატერიალურად დამოუკიდებელი გახდა, რამაც თავისუფალი არჩევანის საშუალება მისცა და ბუალომ თავი მთლიანად ლიტერატურას მიუძღვნა. მას არ სჭირდებოდა სხვა დანარჩენი პოეტებივით, მდიდარი მფარველის ძეხნა, რომელსაც მიუძღვნიდა ლექსებს, გაყიდოდა თავის

პოეზიას. ანუ ის თავისუფალი იყო და წერდა იმას, რაც თვითონ უნდოდა. მას შეეძლო საკუთარი აზრის და შეხედულების გულწრფელად გამოხატვა, ამ გულწრფელობამ ძალიან მალე განსაზღვრა მისი მეგობრების და მტრების სია.

ბუალო თავის მთავარ ნაშრომზე „პოეტური ხელოვნება“ ხუთი წელი მუშაობდა. ის ჰორაციუსის „მეცნიერება პოეზიაზე“ და რენე დეკარტის ფილოსოფიით ხელმძღვანელობდა. თეორიული მოსაზრებები და პრინციპები ლექსადაა დაწერილი – მსუბუქი, უშუალო, ალაგ-ალაგ სახუმარო და გონებამახვილური, ზოგჯერ კი უხეში და ბასრი ტექსტით. პოეტური ხელოვნების სტილისთვის დამახასიათებელია ლაკონურობა, რომელიც ბუნებრივად გადმოიცემა ალექსანდრიული ლექსთწყობით. ბევრი ლექსი „მფრინავ ფრაზებად“ იქცა. ბუალოს თითოეული თემისი გამყარებულია კონკრეტული მაგალითებით თანამედროვე პოეზიიდან.

„პოეტური ხელოვნება“ ოთხ სიმღერადაა დაყოფილი. პირველში ის საერთო მოთხოვნებია ჩამოთვლილი, რომლებიც ნამდვილმა პოეტმა უნდა დააკმაყოფილოს: ტალანტი, ჟანრის სწორად შერჩევა, გონების კანონებით ხელმძღვანელობა და მთავარი – პოეტური ნაწარმოების შინაარსი.

მეორე სიმღერა ეძღვნება ლიტერატურულ ჟანრებს – იდილიას, ეკლოგას, ელეგიას. აქ ბუალო დასცინის ყალბ გრძნობებს, ბანალურ შტამებს, რაც ასე ახასიათებდა იმდროინდელ პასტორალურ პოეზიას.

ბუალო პირველი იყო, ვინც ლიტერატურული კრიტიკის იარაღად სატირა გამოიყენა. ის ევროპაში პირველი ლიტერატურის კრიტიკოსი გახლდათ, რომელიც ნაწარმოებებს სუბიექტურად კი არ აფასებდა, არამედ საერთო ესთეტიკური პრინციპებიდან გამომდინარე, რომლებიც გონების კანონებად მიაჩნდა.

ბუალო პრობლემას – სიმართლის და სიმართლესთან მიმსგავსებულის – რაციონალური ესთეტიკის ჭრილში განიხილავს. ის აგრძელებს და ავითარებს თავისი წინამორბედი თეორეტიკოსების – შაპლენის („სიდიის“ მთავარი კრიტიკოსი) და დ'ობინიაკის (ავტორი წიგნისა „თეატრალური კრიტიკა“, 1657) ხაზს. ბუალო მკაცრ ზღვარს ავლებს ისტორიულ ან რეალურ სიმართლესა და მხატვრულ გამონაგონს შორის. თუმცა, შაპლენის და

დ'ობინიაკისგან განსხვავებით, ბუალო სიმართლესთან მიმს-
გავსების კრიტერიუმად არა ჩვეულ, საყოველთაოდ მიღებულ
აზრს თვლის, არამედ გონების მარადიულ, უნივერსალურ კა-
ნონებს.

ფაქტობრივად მართებულობა არ არის მხატვრული სიმართ-
ლის ის მახასიათებელი, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს
მოვლენების განვითარების შინაგან ლოგიკას და ხასიათებს. თუ
რეალურ მოვლენასა, ემპირიულ სიმართლესა და შინაგან ლო-
გიკას შორის წინააღმდეგობა წარმოიშობა, მაყურებელი უარს
ამბობს მიიღოს „მართებული“, მაგრამ დაუჭერებელი ფაქტი.

სიმართლეს მიმსგავსებული ბუალოს ესთეტიკაში მჭიდროდ
დაკავშირებულია განზოგადების პრინციპთან: არა ერთეულ
მოვლენას, ბედისწერას ან პიროვნებას შეუძლია დააინტერე-
სოს მაყურებელი, არამედ მხოლოდ იმ საერთომ, იმ განზოგა-
დებულმა, რაც ყველა დროში აფორიაქებს და აღელვებს ადა-
მიანურ ბუნებას.

„გონებით დადგენილ ჭეშმარიტებას ბუალო აიგივებს სილა-
მაზესთან და პოულობს მას „ბუნებაში“, ესე იგი რეალურ სინამ-
დვილეში. ასახავს რა ბუნებას, პოეზია იძლევა გონივრულ სი-
ამოვნებას, ყველა ადამიანისთვის თანაბრად მისაწვდომს, ამი-
ტომ ბუნების მიბაძვა არის ბუალოსათვის ძირითადი ამოცანა
პოეზიისა, კრიტერიუმი მისი ესთეტიკური ფასეულობის“.¹

ამ ზოგადი საკითხების გარდა, ბუალო დრამატული ნაწარ-
მოების აგების უფრო კონკრეტულ წესებს გვთავაზობს: კონფ-
ლიქტის წყარო მოქმედებაში თავიდანვე უნდა ერთვებოდეს,
დამქანცველი აღწერების გარეშე, კვანძის გახსნაც ასევე სწრა-
ფი და მოულოდნელი უნდა იყოს, გმირი კი არ უნდა იცვლე-
ბოდეს, არამედ უნდა ინარჩუნებდეს ჩაფიქრებული ხასიათის
მთლიანობას და თანმიმდევრულობას, სხვაგვარად ის ვერ გა-
მოიწვევს ინტერესს მაყურებელში. იგი აქვე აყალიბებს დროის,
ადგილის, მოქმედების მთლიანობის წესს და ყველაზე მნიშვნე-
ლოვანი ტრაგიკული მოვლენის თხრობით შეტყობინების და
სცენის მიღმა „გატანის“ წესსაც.

¹ მოკულსკი ს.ს., დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტომი 1, თბ., 1961, გვ. 722.

როგორც ვხედავთ, მესამე სიმღერაში ბუალო ყურადღებას ძირითად პოეტურ ჟანრებზე ამახვილებს. ესენია: ეპოპეა, ტრაგედია და კომედია.

რაც შეეხება კომედიას, მასზე მსჯელობისას ბუალოს ორიენტირი სერიოზული, დიდაქტიკური ხასიათებია, რომლებსაც ანტიკურობაში მენანდრე და ტერენციუსი, თანამედროვეობაში კი – მოლიერი წარმოადგენდნენ. მაგრამ მოლიერის შემოქმედებიდან მისთვის ყველაფერი როდია მისაღები. მაღალი კომედიის უმაღლეს ნიმუშად მას „მიზანთროპი“ მიაჩნია. ის გადატრით უარყოფს ხალხური ფარსის ტრადიციებს, რომელთაც უხეშად და გულგარულად თვლის.

მეოთხე სიმღერაში ის უბრუნდება ზოგად საკითხებს, რომელთაგან უმთავრესია პოეტის ზნეობრივი სახე და მისი მოქალაქეობრივი მოვალეობა. ბუალო აფრთხილებს პოეტს, თავი დაიცვას სიხარბისგან, მომხვეჭელობისგან, რომელიც აიძულებს მას, ივატროს საკუთარი ნიჭით, რაც შეუთავსებელია პოეტის უმაღლეს მისიასთან. კრიტიკოსი ტრაქტატს მონარქის ქება-დიდებათ ასრულებს.

„პოეტურ ხელოვნებაში“ ბევრი რამ იმ მოცემული დროისა და სოციალურადმი გაღებული ხარკია. მაგრამ ძირითადი საკითხები, რაც დასვა ბუალომ თავის პოეტიკაში, დღესაც ხელოვნათვის აქტუალურია. მაგალითად, მწერლის საზოგადოებრივი და ზნეობრივი მოვალეობები; საკუთარი ხელოვნებისადმი მაღალი მოთხოვნების წაყენება; სიმართლის მიბაძვის და მხატვრული სიმართლის საკითხი და სხვა.

„საერთოდ, ბუალოს ტრაქტატის პოპულარობაში ყველაზე დიდი როლი იმ გარემოებამ ითამაშა, რომ იგი კარგად იყო გაღეჟსილი. ბუალოს გაბრაზებულმა მტერმა ჟან ფრანსუა რენიარმა, რომლის თეორიულმა ნაშრომმა აღიარება ვერაფრით მოიპოვა, განაცხადა: „არ შეგეშინდეთ, თუ დაკარგავთ ბუალოს „პოეტურ ხელოვნებას“. მას მთლიანად იპოვით ჰორაციუსთან“. ეს, რასაკვირველია, გადამეტება იყო, რადგან ჰორაციუსის ტრაქტატის გავლენა ბუალოზე ბევრად ნაკლებია, ვიდრე რენე დეკარტის ფილოსოფიური იდეებისა. ასე რომ „პოეტური ხელოვნების“ დაკარგვის პრობლემა არ არსებობდა. XVII საუ-

კუნის პარიზის ცხოვრებაში, როგორც ირკვევა, ბევრმა ფრანგმა ზეპირად იცოდა ბუალოს თხზულება“.¹

ბუალოს ავტორიტეტი რაციონალურ პოეტიკაში ხელშეუხებელი იყო. რომანტიზმის ეპოქაში კი ის კრიტიკის და ირონიის სამიზნე გახდა. მისი სახელი ლიტერატურული დოგმატიზმის და პედანტიზმის სინონიმად იქცა. და მხოლოდ მაშინ, როცა ეს დისკუსიები და ქილიკი მინელდა, როცა კლასიციზტურმა ლიტერატურამ და მისმა ესთეტიკურმა სისტემამ ობიექტური ისტორიული შეფასება მიიღო, ბუალოს ლიტერატურულმა თეორიამ დამსახურებული ადგილი დაიკავა მსოფლიო ესთეტიკური აზრის განვითარებაში.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა იყო მოლიერის ნამდვილი სახელი?

რას ასახავდა XVII საუკუნის ფრანგული კომედია?

რა ჰქვია კომედიას, რომლის წარმატება გადამწყვეტი აღმოჩნდა მოლიერის პარიზში დაბრუნებისთვის?

განმარტეთ სიტყვა პრეციოზული.

რამდენ ჯგუფად იყოფა მოლიერის ნაწარმოებები სტილისტურად?

წაიკითხეთ მოლიერის პიესები: „ტარტიუფი“, „დონ ჯუანი“, „მიზანთროპი“.

რა ნოვაცია მოუტანა თეატრს მოლიერმა, როგორც დასის ხელმძღვანელმა?

რამდენ სიმღერად არის დაყოფილი ნიკოლა ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“?

ჩამოთვალეთ კლასიციზტური პიესის აგების „სამი ერთიანობის“ წესი.

¹ კალანდარიშვილი მ., კლასიციზტური თეატრის პოეტიკა, <http://georgiantheatre.ge/46-klasitsiztsuri-theatris-poetika.html>

განათლების ევოლუციის ინგლისური თეატრი

პერიოდის ზოგადი მიმოხილვა, ფილოსოფიური მოძღვრება XVIII საუკუნის ინგლისში

ინგლისს XVIII საუკუნის დასაწყისისათვის გამოვლილი ჰქონდა ბურჟუაზიული რევოლუცია, მეფე კარლ I-ის სასამართლო პროცესი და მისი სიკვდილით დასჯა, კრომველის ბურჟუაზიული სამხედრო დიქტატურის რეჟიმი, სტიუარტების მონარქიის რესტავრაცია და 1688-1689 წლების „სახელოვანი რევოლუცია“¹; ამ მოვლენის დამსახურებით სამეფო ტახტი ვილჰელმ III ორანელმა დაიკავა.

პირობითად, ინგლისური განმანათლებლობის დასაწყისად „სახელოვანი რევოლუციის“ აღსრულების წელი ითვლება. ინგლისში განმანათლებლობის, როგორც მიმდინარეობის, ამოცანა იყო არა ახალი რევოლუციის მომზადება, არამედ პოლიტიკური ხელისუფლების გადანაწილება ბურჟუაზიის სასარგებლოდ. „სახელოვანი რევოლუციის“ შემდეგ დამყარებული კონსტიტუციური მონარქია მიჩნეული იყო ქვეყანაში ყველაზე მოწინავე სახელმწიფო წყობად, რომლის ნაკლოვანებები შეიძლება აღმოეფხვრათ გონივრული რეფორმების გზით. „სახელოვანმა რევოლუციამ“ დააჩქარა კაპიტალიზმის განვითარება, შეუქმნა წინაპირობა XVIII საუკუნის შუა ხანაში უდიდეს სამეწარმეო გადატრიალებას.

¹ სახელოვანი რევოლუცია (ინგლ. Glorious Revolution) – ისტორიულ ლიტერატურაში მიღებული სახელწოდება ინგლისის 1688-1689 წლების სახელმწიფო გადატრიალებისა. ეს იყო ინგლისის XVII საუკუნის რევოლუციაში გამარჯვებული ბურჟუაზიისა და ახალი თავადაზნაურობის მსხვილ მიწათმფლობელთა ნაწილთან კლასობრივი კომპრომისის შედეგი. სახელოვანი რევოლუციის შედეგად ტახტიდან ჩამოაგდეს ჯეიმზ II სტიუარტი და სამეფო ხელისუფლება გადასცეს მის სიძეს – ჰოლანდიის შტატჰალტერს, უილიამ III ორანელს, რომელიც მართავდა თავის მეუღლესთან (ჯეიმზ II-ის ასული მარიამ II სტიუარტი) ერთად. გადატრიალებამ საბოლოოდ მოუღო ბოლო ინგლისში აბსოლუტიზმს, როგორც მმართველობის ფორმას და დაამკვიდრა კონსტიტუციური (საპარლამენტო) მონარქია.

ინგლისური განმანათლებლობა გამოირჩეოდა არაორდინარულობით. ზოგიერთი მწერალი გამოდიოდა ფეოდალიზმის გადმონაშთის და ბურჟუაზიული სინამდვილის მანკიერების მკაცრი კრიტიკით (ჟ. სვიფტი, ჰ. ფილდინგი, ტ. სმოლეთი, რ. ბ. შერიდანი), სხვა ავტორები ეწეოდნენ ახალი ცხოვრების სტილის აპოლოგიას (ჟ. ადისონი, რ. სტილი, დ. დეფო) ან/და საშუალო პოზიცია (ს. რიჩარდსონი) ეჭირათ. იმედოვნებდნენ, კეთილგანწყობილი სატირით და მორალურ-რელიგიური დამრიგებლობის მეშვეობით აღეზარდათ ადამიანებში სამოქალაქო სულისკვეთება და ამით გაეუმჯობესებინათ ზნეობრივი ამინდი საზოგადოებაში.

ინგლისური განმანათლებლობის ფილოსოფიაში, ლიტერატურასა და თეატრში გამოიყოფა პერიოდები: ადრეული (1730-იანი წლები), შუა, რომელიც მოიცავს 1740-1750 წლებს, და გვიანი, რომელიც გაგრძელდა 1760-1790 წლებამდე.

XVIII საუკუნის განმავლობაში ფილოსოფიაში მიმდინარეობდა ბრძოლა მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის. ბევრი ადრინდელი ინგლისელი განმანათლებელი თავის ფილოსოფიურ-ეთიკურ ძიებებში ეყრდნობოდა ჯონ ლოკის სწავლებას. მატერიალისტური მიმდევრობის სენსუალისტმა¹ ჯონ ლოკმა დემოკრატიული პოზიციებიდან უარყო ფილოსოფიური იდეა ადამიანების პირვანდელი უთანასწორობის შესახებ. პედაგოგიურ ტრაქტატში „ზოგიერთი აზრი აღზრდის შესახებ“ (1693)

¹ სენსუალიზმი (ფრანგ. sensualisme; ლათ. sensus – აღქმა, გრძნობა) – მიმართულება გნოსეოლოგიაში, რომლის მიხედვითაც გრძნობა და აღქმა სანდო შემდგენლის ერთადერთი და მთავარი ფორმაა. ეს მიმართულება რადიკალურად განსხვავდება რაციონალიზმისგან. სენსუალიზმის მთავარი პრინციპია: „არაფერია გონებაში ისეთი, რაც არ არსებობს გრძნობებში“. სენსუალიზმის პრინციპი მთლიანად დაყრდნობილია როგორც აღქმასა და გრძნობებზე, ასევე წარმოდგენებზე. უდიდესი წილი შეიტანეს სენსუალიზმის ჩამოყალიბებაში შემდეგმა ფილოსოფოსებმა: პროტაგორა – ცნობილი ძველბერძენი სოფისტი ფილოსოფოსი; ეპიკურე; ჯონ ლოკი; ეტიენ ბონო დე კონდილიაკი. ტერმინი სენსუალიზმი შემოიღო ვიქტორ კუზენმა, რომელმაც თავის ნაშრომში „Histoire générale de la philosophie“ სენსუალიზმს უპირისპირებს იდეალიზმს და, შესაბამისად, ამ ტერმინით აღნიშნავს მიმართულებას, რომელიც მიღებულია ითვლებოდეს მატერიალიზმად. თუმცა ეს სახელწოდება არ შენარჩუნდა. დღეს სენსუალიზმს გნოსეოლოგიაში უწოდებენ ცნობილ ხერხს სხვადასხვა გნოსეოლოგიური ამოცანის გადასაჭრელად და იგი უპირისპირდება ინტელექტუალიზმსა და რაციონალიზმს.

² „ფიქრები განათლებაზე“, ჯონ ლოკის ნაშრომი.

ლოკი ავითარებს მატერიალისტ თომას ჰობსის¹ აზრს ადამიანის ბუნებრივი თანასწორობის შესახებ. ამასთანავე, ლოკი აღნიშნავდა გარემოს გავლენას ბავშვის ხასიათის ფორმირებაზე და ამ მხრივ აღზრდას გადამწყვეტ როლს ანიჭებდა. იგი ხაზს უსვამდა ადამიანის სწრაფვას სიკეთისკენ, რითაც უპირისპირდებოდა თ. ჰობსს, რომელიც ადამიანის ეგოისტურ ბუნებაზე საუბრობდა, რომელსაც ეს უკანასკნელი ომში ყველას წინააღმდეგ მონაწილეობამდე მიყავდა.

ფილოსოფიის გარდა, ჰობსი მოღვაწეობდა ისტორიის, ფიზიკის, თეოლოგიის, ეთიკისა და პოლიტიკური თეორიის სფეროებში. მისი იდეა იმის შესახებ, რომ ადამიანთა ბუნება ხელს უწყობს, საკუთარი ინტერესებიდან გამომდინარე, საზოგადოების სხვა წევრებთან თანამშრომლობას, ფილო-სოფიური ან-თროპოლოგიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს განმსაზღვრელ თეორიად იქცა. ჰობსი მატერიალიზმის დამაარსებელ ფილოსოფოსთაგან ერთ-ერთია. თომას ჰობსის შეხედულებები ითვლება რეალიზმის ფუნდამენტად. თავის „ლევიათანში“, ფილოსოფიური დედუქციის საშუალებით, ჰობსი ცდილობს ახსნას პოლიტიკური სინამდვილის ბუნება. ნაშრომის შესავალშივე ჰობსი ამბობს, რომ სახელმწიფო არის ხელოვნური ადამიანი, მხოლოდ უფრო დიდი და უფრო ძლიერი, ვიდრე ბუნებრივი ადამიანი, რომლის უსაფრთხოებისა და დაცვისათვისაც არის იგი შექმნილი. ამ დიდ მანქანას ის უწოდებს ლევიათანს, რომელიც, მისი თქმით, არის იგივე თანამეგობრობა, იგივე სახელმწიფო. მისი ნაშრომის მიზანია – ახსნას ამ ხელოვნური ადამიანის, სახელმწიფოს, ბუნება. რისგან შედგება და რას წარმოადგენს იგი. როგორია სუვერენის უფლებები, სამართალი და ხელისუფლება. რა შლის და რა ასაზრდოებს სუვერენიტეტს. იმისათვის, რომ გაიგოს პოლიტიკური ცხოვრების ფუნდამენტური არსი, წარმოიდგენს ადამიანებს, ქალებსა და კაცებს,

¹ თომას ჰობსი (ინგლ. Thomas Hobbes; 1588-1679) – ინგლისელი ფილოსოფოსი, რომელიც ფართოდაა ცნობილი მისი ღვაწლისთვის პოლიტიკურ ფილოსოფიაში. მის მიერ 1651 წელს გამოცემული წიგნი „ლევიათანი“ წარმოადგენს იმდროინდელი დასავლური პოლიტიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საფუძველს. წიგნში იგი მსჯელობს საზოგადოებისა და ხელისუფლების ჩამოყალიბების პროცესსა და მის მიზეზებზე. „ლევიათანი“ სოციალური კონტრაქტის თეორიის ერთ-ერთ ფუძემდებლურ ნაშრომად ითვლება.

საწყის მდგომარეობაში, გარემოში, სადაც ჯერ არ არის შექმნილი სუვერენული სახელმწიფო. იგი ამ მდგომარეობას უწოდებს „ბუნებრივ მდგომარეობას“ (state of nature). მისი აღწერილობით, ბუნებრივ პირობებში, ყოველი მამაკაცი, ქალი და ბავშვი საფრთხეშია ყოველი მხრიდან. ადამიანებს აქვთ ერთმანეთისადმი მუდმივი შიში, რადგან მათი სიცოცხლე მუდმივად საფრთხის ქვეშაა და არავის აქვს უსაფრთხოების გარანტია. ასეთ სიტუაციაში, რომელსაც ჰობსი აღწერს როგორც – „ეული, ღარიბი, საზიზღარი, სასტიკი და მოკლე“, ბუნებრივი მდგომარეობაა „ყველას ომი ყველას წინააღმდეგ“. ამ „ეული, ღარიბი, საზიზღარი, სასტიკი და მოკლე“ სიტუაციიდან ის ხედავს ერთადერთ გამოსავალს – სუვერენული სახელმწიფოს შექმნასა და ამოქმედებას. ჰობსი ამბობს, რომ ადამიანები ინსტინქტურად უერთდებიან ერთმანეთს და აყალიბებენ უსაფრთხოების პაქტებს, რომელიც უზრუნველყოფს თითოეულის უსაფრთხოებას. ეს საყოველთაო შიში და უსაფრთხოების შეგრძნება აიძულებთ მათ, გამოვიდნენ ბუნებრივი მდგომარეობიდან, სადაც სუფევს ომი ყველას წინააღმდეგ. სხვანაირად რომ ითქვას, ის ამბობს, რომ ადამიანები ქმნიან სუვერენულ სახელმწიფოებს არა გონიერებაზე, არამედ ინსტინქტზე დაყრდნობით. ისინი ნებით დებენ სოციალურ კონტრაქტს ერთმანეთთან და ქმნიან სუვერენულ მთავრობას, რომელსაც გააჩნია საჭირო ძლიერება, რათა დაიცვას ისინი საგარეო თუ საშინაო მტრებისა და ხელისშემშლელი ფაქტორებისგან. ასეთ ცივილურ პირობებში, რომელსაც ჰობსი „მშვიდობასა და წესრიგს“ უწოდებს, ადამიანები თავისუფლდებიან შიშისგან და აქვთ საშუალება – იღვაწონ ბედნიერებისათვის. სახელმწიფოს შექმნა, მართალია, ადამიანებს აძლევს გამოსავალს ბუნებრივი მდგომარეობიდან, მაგრამ წარმოშობს ახალ პოლიტიკურ პრობლემას სახელმწიფოთა დონეზე. ერთი სიტყვით, ბუნებრივი მდგომარეობა პიროვნული დონიდან გადადის სახელმწიფოთა დონეზე და წარმოიქმნება ეროვნული და საერთაშორისო უსაფრთხოების პრობლემა, რაც გამოწვეულია საერთაშორისო სისტემის ანარქიულობით. ფაქტობრივად, სახეზე გვაქვს ფენომენი, რომელიც პოლიტიკაში ცნობილია როგორც „უსაფრთხოების დილემა“. ის ამბობს, რომ ერთი უსაფრთხოების პრობლემის გადაჭრით ადამიანები

ძალაუვნებურად იწვევენ მეორეს. ამ უსაფრთხოების დილემა-დან გამოსავალი აღარ არსებობს, რადგან არ არის საშუალება იმისა, რომ შეიქმნას მსოფლიო მთავრობა. სუვერენულ სახელმწიფოებს არანაირი სურვილი არ გააჩნიათ, რომ თავიანთი დამოუკიდებლობა დათმონ სხვა, გლობალური მთავრობის სასარგებლოდ. ამ სიტუაციას ჰობსი იმით ხსნის, რომ ბუნებრივი მდგომარეობა საერთაშორისო დონეზე არ არის ისეთი საშიში და მუქარის მომგვრელი, როგორიც პიროვნულ დონეზე. სახელმწიფოებს უფრო ადვილად შეუძლიათ ერთმანეთი დაიცვან გარეშე საფრთხისგან, ვიდრე ეს ცალკეულ ადამიანებს შეუძლიათ. ბოლო სურათი, რასაც ის აღწერს, არის საერთაშორისო ანარქია, რომელიც დაფუძნებულია სუვერენულ სახელმწიფოებზე. რადგანაც სუვერენიტეტს დაცვა სჭირდება, ავტომატურად ანარქიული სისტემა გულისხმობს ფაქტობრივ ან პოტენციური ომის მდგომარეობას. ის ამბობს, რომ ომი არის უკანასკნელი საშუალება იმისათვის, რათა სახელმწიფოებმა შეაჯერონ შეუთანხმებელი პრობლემები.

„ორ ტრაქტატში მმართველობაზე“ (1690) ჯონ ლოკმა¹ მხარი დაუჭირა აზრს, რომელიც მილტონმა გამოთქვა „მეფეებისა და მოსამართლეების მფლობელობაში“ (1649), რომლის თანახმადაც ხელისუფლება ანგარიშვალდებულია ხალხის წინაშე, საზოგადოებრივი ხელშეკრულების საფუძველზე. ჰობსისგან განსხვავებით („ლევიათანი“, 1651), ლოკი გამოვიდა მეფის უზღლუდავი ძალაუფლების წინააღმდეგ და მხარი დაუჭირა ერის უფლებას – გადაეყენებინა ტირანი. იგი თვლიდა კონსტიტუცი-

¹ ჯონ ლოკი (ინგლ. John Locke; 1632-1704) – გამოჩენილი ინგლისელი მოაზროვნე, რომლის სახელი მჭიდროდაა ასოცირებული განმანათლებლობასთან. ხშირად მას ლიბერალიზმის ფუძემდებლადაც მიიჩნევენ. მისი ნაშრომები განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ერთი მხრივ, ახალი დროის ევროპული ცოდნის თეორიის, მეორე მხრივ კი – ლიბერალური პოლიტიკური მოძღვრების განვითარებისთვის. ამ უკანასკნელ თემაზე ლოკის ძირითადი იდეები ჩამოყალიბებულია „ორ ტრაქტატში მმართველობაზე“, განსაკუთრებით კი მის მეორე ნაწილში. ლოკი პირველ ბრიტანელ ემპირიცისტად ითვლება, იგი ასევე ცნობილია, როგორც სოციალური კონტრაქტის თეორიის შემქმნელი. მისმა ნამუშევრებმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონიეს ეპისტემოლოგიისა და პოლიტიკური თეორიის განვითარებაზე. მან აგრეთვე გავლენა იქონია ვოლტერსა და ჟან-ჟაკ რუსოსზე, შოტლანდიელ განმანათლებლებსა და ამერიკელ რევოლუციონერებზე. მისი გავლენა რესპუბლიკანიზმსა და ლიბერალურ თეორიაზე აისახა ამერიკის დამოუკიდებლობის დეკლარაციაში.

ურ მონარქიას ყველაზე კარგ სახელმწიფო წყობად, რადგან კანონმდებლობის დარგში პირველობას ანიჭებდა ბურჟუაზიულ პარლამენტს, ხოლო მეორე ადგილს აღმასრულებელ ხელისუფლებას – მინისტრთა კაბინეტს და ნაწილობრივ მეფეს. ლოკმა ასევე განავითარა XVIII ს.-ის ინგლისური ბურჟუაზიული რევოლუციის მოღვაწე ჯ. ჰარინგტონის დებულება იმაზე, რომ კერძო საკუთრება არსებობდა სახელმწიფოს შექმნამდე გაცილებით უფრო ადრე საზოგადოებრივი ხელშეკრულების საფუძველზე. იგი ადასტურებდა, რომ სახელმწიფო ვალდებულია დაიცვას ადამიანის საკუთრების „ბუნებრივი უფლება“ როგორც მეფისგან, ასევე უმდაბლესი ფენებისაგან. ლოკი, რომელიც მიიჩნევდა შრომას კერძო საკუთრების წყაროდ, გამოდიოდა საზოგადოების წოდებრივი დაყოფის წინააღმდეგ და ავითარებდა ანტიკურ იდეას იმის თაობაზე, რომ ადამიანის ბედნიერება დამოკიდებულია თავად ადამიანზე, ამტკიცებდა, რომ შრომით შეიძლება წარმატების მიღწევა. ლოკის ბევრი იდეა ნაშრომიდან „ორი ტრაქტატი მმართველობაზე“ ბელეტრისტული ფორმით დანიელ დეფომ¹ გამოაქვეყნა „რობინზონ კრუზოში“. „ქრისტიანობის გონივრულობაში“ (1695), ვილჰელმ III-ის სურვილის საწინააღმდეგოდ, რომელსაც უნდოდა დაემტკიცებინა ანგლიკანური რწმენის პრიორიტეტი პურიტანულ კალვინიზმზე,² ჯონ ლოკი გამოვიდა არა მარტო შემწყნარებლობის დაცვით,

¹ დანიელ დეფო (ინგლ. Daniel Defoe; 1660–1731) – ინგლისელი მწერალი, ჟურნალისტი და პამფლეტერი, რომელმაც პოპულარობა მოიპოვა თავისი რომანით „რობინზონ კრუზო“. დეფომ დაწერა ხუთასზე მეტი წიგნი, პამფლეტი და სტატია ჟურნალებში სხვადასხვა თემაზე (მათ შორის პოლიტიკური, კრიმინალური, რელიგიური, ქორწინებები, ფსიქოლოგიური და სხვა).

² კალვინიზმი – პროტესტანტული რელიგიური მოძღვრება, რომელიც შექმნა ჟან კალვინმა. მიმართული იყო როგორც კათოლიციზმის, ასევე სახელმწიფო რეფორმაციის წინააღმდეგ. კალვინიზმის თანახმად, რწმენის ერთადერთ წყაროს და უმაღლეს ავტორიტეტს წარმოადგენს ბიბლია, საღვთო წერილი; მას უნდა შეესაბამებოდეს რელიგია, მორალი, პოლიტიკა, საეკლესიო ორგანიზაცია. საზოგადოება და სახელმწიფო უნდა ექვემდებარებოდეს „ჭეშმარიტ“ ეკლესიას (კალვინისტური თეოკრატიის პრინციპი). კალვინიზმის საფუძველია ღვთაებრივი აბსოლუტურის წინასწარ განსაზღვრის ანუ ბედისწერის დოქტრინა, რომლის თანახმად, ღმერთმა ჯერ კიდევ სამყაროს შექმნამდე განსაზღვრა ადამიანთა ბედი: ერთ ნაწილს, ე. წ. „რჩეულთ“, – ელით იმქვეყნიური ცხოვრება, სამოთხე, მეორე ნაწილს კი, ე. წ. „მისჯილთ“, წაწყმედა, ჯოჯოხეთი. მაგრამ მოძღვრება ბედისწერაზე არ გულისხმობს ადამიანის პასიურ, ფატალისტურ მორჩილებას ბედისადმი.

არამედ მეფის მიერ ანგლიკანური ეკლესიისადმი დამორჩილების პრინციპის საწინააღმდეგოდ.

ჯონ ლოკს ეყრდნობოდნენ დეისტ-მატერიალისტები, რომლებიც რადიკალურად აკრიტიკებდნენ რელიგიას და ეკლესიას. მათ შორის გამოიყოფა ჯ. ტოლანდი, რომელმაც წიგნში „ქრისტიანობა საიდუმლოს გარეშე“ (1696, დაიწვა პარლამენტის გადაწყვეტილებით), „წერილებში სერენასთვის“ (1704), „პანთეისტიკონში“ (1720) ამტკიცებდა გონების პრიმატს რწმენაზე, გამოდიოდა მისტიციზმის და ქრისტიანული რელიგიის ირაქიონალობის წინააღმდეგ და უპირისპირება მათ „გონიერულ“ ან „ბუნებრივ“ რელიგიას.

ლოკის და ჰობსის კამათი „ადამიანურ ბუნებაზე“ XVIII ს. დასაწყისში გააგრძელეს მათმა მიმდევრებმა ა. შეფტსბერიმ და ბ. მანდევილმა. ფილოსოფოსი-მორალისტი შეფტსბერი, ვიგი, „სახელოვანი რევოლუციის“ აპოლოგეტი, იყო ლოკის მოწაფე, მაგრამ მის თეორიაში მატერიალურმა ელემენტებმა არ ჰპოვეს შემდეგი განვითარება, ხოლო მისი თავისუფალი აზროვნება შეიზღუდა დეისტური ჩარჩოებით, და არ გამოირჩეოდა რადიკალური ანტიეკლესიურობით. „ადამიანების, ზნეობის, მოსაზრებების, დროის დახასიათებაში“ (1711) იგი ამტკიცებდა ჭეშმარიტების, სიკეთის და სილამაზის ერთობას, გონების ბატონობას ვნებებზე, ადამიანების მიდრეკილებას სიკეთისადმი, რის შედეგადაც „შინაგან მორალურ გრძნობას“ მივყავართ „კეთილშობილების შინაგან გრძნობამდე“ და კეთილგანწყობილ სიმპათიამდე, რომელიც აერთიანებს ადამიანებს.

ლოკისგან განსხვავებით, იგი თანდაყოლილად თვლიდა სათნოებას, თუმცა ფიქრობდა, რომ მისი განვითარება შესაძლებელია აღზრდის გზით. შეფტსბერი დაჟინებით მოითხოვდა მორალის გაყოფას რელიგიისგან და ამტკიცებდა, რომ ყოფის ჰარმონია დაფუძნებულია კერძო ინტერესის და უანგარო კეთილშობილების ერთიანობაზე.

შეფტსბერის მოწინააღმდეგე იყო ბ. მანდევილი, პროფესიით ექიმი. მან „იგავ-არაკში ფუტკრებზე, ანუ კერძო მანკიერებაზე – საზოგადოებრივ სარგებელზე“ (I ტ. – 1714, II ტ. – 1729) მხარი დაუჭირა ჰობსის იდეას ადამიანის ეგოისტური ბუნების შესახებ, და უარყო შეფტსბერის მიერ ნაქადაგები ალტრუიზმი. შეფტსბერის

საწინააღმდეგოდ, რომელიც ასახელებდა მორალს ადამიანის ბუნებრივ თვისებად, განიხილავდა მას, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების პროდუქტს და უახლოვდებოდა ამ გაგებით ლოკის იდეას მორალის დამოკიდებულებაზე გარემოსა და აღზრდაზე. მანდევილი ალეგორიულ ფორმაში განიხილავდა ინგლისურ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, ამხელდა და დასცინოდა მის ფარისევლობას და თვალთმაქცობას. სკაში ფუტკრების ნაწილი მუშაობდა, დანარჩენები კი ტკბებოდნენ ცხოვრებით, მათ ახასიათებდათ სიხარბე, სიძუნწე, პატივმოყვარეობა, შური, ქედმაღლობა. იუპიტერმა დააკმაყოფილა ფუტკრების თხოვნა – სათნონი გამხდარიყვნენ. შედეგად, ისინი გათავისუფლდნენ მანკიერებისგან და გალარიბდნენ. მანკიერება ხელს უწყობს საზოგადოების განვითარებას, ამბობდა მანდევილი, რადგან ის სტიმულირებს ადამიანების მოღვაწეობას: ვაჭრობა აუცილებლად დაეცემა, თუ ყველა გახდება ხელმომჭირნე; თუ ყველა დამნაშავე გამოსწორდება, გაქრება ციხეები და სასამართლო.

მანდევილის სწავლებას საზოგადოების განვითარებაში მანკიერების პოზიტიური როლის შესახებ, აკრიტიკებდა ფ. პატრესონი „სილამაზის და კეთილშობილების იდეების წარმოშობის კვლევებში“ (1725), სადაც უარყოფდა თავკერძობას, როგორც ადამიანის ქცევის წამყვან სტიმულს და ავრცობდა გრაფ შეფტსბერის სწავლებას ადამიანების საყოველთაო კეთილმოსურნეობის შესახებ.

მატერიალისტური და განმანათლებლური იდეების მტრად ინგლისში ითვლებოდა სუბიექტური იდეალისტი ჯ. ბერკლი. „ტრაქტატში ადამიანური ცოდნის საწყისებზე“ (1710) იგი იცავდა ქრისტიანულ რელიგიას და გამოდიოდა მატერიის ცნების წინააღმდეგ. „ალსიფრონში, ანუ მცირე ფილოსოფოსში“ (1732) ბერკლი კატეგორიულად უარყოფს შეფტსბერის დეისტურ თავისუფალ აზროვნებას, აკრიტიკებს მანდევილს მკრეხელობისა და მანკიერების „წახალისებისთვის“, აიძულებს მას „წერილში დიონთან“ (1732) დაამტკიცოს, რომ მან მხოლოდ გამოააშკარავა მანკიერება.

მანდევილის და შეფტსბერის პოლემიკა ხელს უწყობდა ორი იდეური დინების ფორმირებას ინგლისურ განმანათლებლურ ლიტერატურაში. შეფტსბერის მომხრეები (ჯ. ადისონი, რ. სტი-

ლი, ა. პოუპი) ეყრდნობოდნენ ადამიანის ოპტიმისტურ განმარტებას, მანდევილის მომხრეები კი (ჯ. გეი, ჯ. სვიფტი) საზოგადოების განვითარების საფუძველს ადამიანური ბუნების ეგოიზმში ხედავდნენ.

ადრეგანმანათლებლური ინგლისური ლიტერატურის წამყვანი ჟანრები იყო პოემები, ტრაგედიები, კომედიები, ესეები. ამ პერიოდის სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა ხელი შეუწვეს მკითხველთა აუდიტორიის გაფართოებას, ახალი ჟანრების დაბადებას, მაგალითად, „საბალადო ოპერას“ (ჯ. გეის¹ „ლარიბის ოპერა“²), სეთ ჟანრობრივ ნაირსახეობებს, როგორებიცაა ა. პოუპის თეორიულ-ესთეტიკური პოემა „კრიტიკის ცდა“, ადისონის და სტილის სატირულ-ყოფითი ნარკვევები.

ჯოზეფ ადისონის (1672-1719) და რიჩარდ სტილის (1672-1729) ადრეულ შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი საგანმანათლებლო კლასიციზტურ ტენდენციებს უკავიათ. ამაზე მეტყველებს ადისონის პოემები (მაგალითად, „ლაშქარი“, 1704), მისი პოლიტიკური ტრაგედია „კატონი“ (1713), ასევე სტილის დამრიგებლობითი კომედიები („ნაზი ქმარი“, 1705 და სხვ.).

ჯოზეფ ადისონი და რიჩარდ სტილი იდგნენ დასავლეთ ევროპის ჟურნალისტიკის სათავეებთან. 1709 წ. სტილმა დაიწყო სატირულ-დამრიგებლური ჟურნალის, „ყბედის“ გამოცემა, რომელშიც ადისონი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა. ამ ჟურნალის დახურვის შემდეგ 1711 წ. ისინი გამოსცემდნენ ჟურნალებს: „მაყურებელი“ (1711-1712), „მეურვე“ (1713), „ინგლისელი“ (1713-1714). თავიანთ ესეებში, რომელთა ჟანრიც შესაძლებლობას იძლეოდა ყველაზე მკვეთრად გამოეხატათ საავტორო თვალსაზრისი, ისინი ზნეობრივ, ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ და პოლიტიკურ პრობლემებს აყენებდნენ. „ყბედი“ გამოდიოდა სამჯერ კვირაში ასტროლოგ ისააკ ბიკერსტაფის (მკითხველისთვის ცნობილი სვიფტის პამფლეტიდან) და მისი დის, ჯენი დისტაფის სახელით, რაც ადისონს და სტილს საშუალებას აძლევდა, გამოეთქვათ თავიანთი აზრი ოჯახურ-ეთიკურ პრობლემებზე და

¹ ჯონ გეი (ინგ. John Gay; 1685-1732) – ინგლისელი პოეტი და დრამატურგი, ავტორია იგავ-არაკების, სიმღერების, პასტორალებისა და კომედიების. მარტინა ჰისაკის თანამემშვე.

² ჯ. გეის „ლარიბის ოპერის“ საფუძველზე ბერტოლტ ბრეხტმა „სამგროშიანი ოპერა“ შექმნა.

მოდამეც კი ემსჯელათ. „მაყურებლის“ გამოგონილ ავტორებს შორის ფიგურირებენ მსხვილი მემამულე როჯერ დე კოვერლი, მდიდარი ვაჭარი ენდრიუ ფრიპორტი, გადამდგარი კაპიტანი სენტრი, ქარაფშუტა უილი ხონიკომი. სამომრიგებლო მოსამართლის, გულუბრყვილო და კეთილი სერ როჯერ დე კოვერლის მოთხოვნებიდან მკითხველი იგებდა მისი მამულის მოწყობის, ინგლისის სასამართლო სისტემის შესახებ, ზოგჯერ კი მასთან ერთად დასცინოდა ადამიანურ სისუსტეებს.

ჟურნალებში იბეჭდებოდა ლონდონის ამბები, სხვადასხვა ლიტერატორების (ა. პოუპის, სვიფტის, ე. ფილიპსის და სხვ.) ანონიმური ესეები, მაგრამ ყველაზე დიდ ადგილს იკავებდა ადისონის და სტილის ნარკვევები. ვიგების პარტიის გამოჩენილი მოღვაწეები, „სასახელო რევოლუციის“ აპოლოგეტები, მომავალი მეფის, პროტესტანტ გეორგ I ჰანოვერის (მას უნდა დაეკავებინა ტახტი ანა სტიუარტის სიკვდილის შემდეგ 1701 წ. მოწყობის აქტის თანახმად) მომხრეებმა – ადისონმა და სტილმა გამოიმუშავეს სხვადასხვა სოციალურ ჯგუფზე აღმზრდელობითი გავლენის მეთოდები, სადაც ცდილობდნენ არისტოკრატების და ბურჟუაზიის შერიგებას. ამ მხრივ, ისინი ხაზს უსვამდნენ როჯერ დე კოვერლის და ენდრიუ ფრიპორტის მეგობრობას, რომელსაც უნდა ხაზი გაესვა პოლიტიკური წონასწორობისათვის ქვეყანაში. მათ სურდათ სახალისო ხუმრობა შეეჩვიათ საზოგადო ზნეობის გაჯანსაღების ყველაზე მკაცრი მომხრეებისთვის. მათი ესეები ხელს უწყობდა საღ ამრზე დაფუძნებული კეთილი სატირის დამყარებას. მოპირისპირე შეხედულებებს აღმზრდელობით მეთოდებზე გამოთქვამდნენ ჯ. გეი, ჯ. სვიფტი, რომლებიც სატირის მეშვეობით ამხელდნენ ბურჟუაზიული გესლიანი საზოგადოების მანკიერებას.

ლიტერატურულ-ესთეტიკური პრობლემებისადმი მიძღვნილ ესეებში ადისონი ამტკიცებდა გონების პრიმატს ვნებებზე, ხაზს უსვამდა „ბუნებისადმი მიმბაძველობის“ აუცილებლობას, ამტკიცებდა ჭეშმარიტების და სილამაზის ერთობას, გონებამახვილობის რაციონალურ საწყისს. ამავედროულად, სათანადოდ აღნიშნავდა წარმოსახვას, ამისთვის პატივს სცემდა შექსპირს, მილტონს და ინტერესს იჩენდა ინგლისური ხალხური ბალადებისადმი („ორი ბავშვი ტყეში“, „ნადირობა ჩევიოტის

ბორცვებზე“). საბოლოო ჯამში, განმანათლებლური კლასიციზმის კონცეფციებზე დაფუძნებული ადისონის და სტილის სატირულ-დამრიგებლობითი ესეები ადასტურებდნენ მათში განმანათლებლური რეალიზმის ელემენტების განმტკიცებას, რამაც შესაძლებელი გახადა მათი განხილვა, როგორც ახალი დროის ევროპული რეალისტური რომანის წყაროსი, რომლის დამფუძნებლად ითვლება დანიელ დეფო.

ინგლისური დრამატურგია და თეატრი რიჩარდ ბრინსლეი შერიდანი

ხანმოკლე აღმავლობის შემდეგ 1660-1680 წწ., სათეატრო ხელოვნება თითქმის 200 წლის განმავლობაში მოკრძალებულ როლს თამაშობდა ინგლისური კულტურის განვითარებაში. განმანათლებლობის ეპოქაში დრამატურგია და თეატრი თითქოს მეორეხარისხოვანი აღმოჩნდა, რადგანაც დრამატურგიამ მოწინავე პოზიციები დაუთმო სხვა ჟანრებს: ესეის, პამფლეტს, ტრაქტატს, მოგვიანებით – რომანს. ეპოქის მხატვრულ-იდეური ძიებანის მოწინავე ლიტერატურა, მეტწილად არალიტერატურული, სათანადო ისტორიული ფაქტებიდან გამომდინარე, მიმდინარეობდა თეატრის გვერდის ავლით.

თავისი აღმავლობის ბოლო წლებში დრამატურგია და თეატრი იყო ცალხმრივად ორიენტირებული საზოგადოების ზედა ფენების ანტიპურიტანულ და ანტიბურჟუაზიულ იდეოლოგიაზე. მესამე ფენის თეატრისადმი დამოკიდებულება ჯერ კიდევ 1697 წ. გამოხატა ჯ. კოლიერმა გახმაურებულ პამფლეტში „ინგლისური სცენის უზნეობის და უღმერთობის მოკლე მიმოხილვა“. მსგავსი განწყობა პურიტანულ წრეებში შენარჩუნდა XVIII ს. შუა პერიოდამდე. ამაზე მეტყველებს ვ. ლოუს ტრაქტატი თეატრალურ „უკანონობებზე“, რომელიც წარმოაჩენდა მათდამი სულ უფრო გავლენიანი ბურჟუაზიული მაყურებლის დამოკიდებულებას.

საზოგადოების ურთიერთობების შედარებითი სტაბილურობა XVIII ს. ინგლისში ხელს არ უწყობდა ჭეშმარიტად ტრაგიკული ნაწარმოების შექმნას. მიუხედავად იმისა, რომ აქ პოლიტიკურად ნაყოფიერი ნიადაგი იყო კრიტიკული დრამატურგიისთვის, რაზეც მეტყველებს გეის და ფილდინგის შემოქმედება, რადი-

კალური დემოკრატიული ტრადიციების განვითარებას თეატრალურ ხელოვნებაში მნიშვნელოვნად შეუშალა ხელი 1737 წ. სახელმწიფო ოქმმა თეატრალური ცენზურის შესახებ. ამ დროს ინგლისში გაბატონებული ჟანრები კომედია და ბურჟუაზიული (მეშხანური) დრამა იყო, რომელიც სრულებით პასუხობდა მაყურებლის ახალ გემოვნებას.

განმანათლებლობის ადრეულ ეტაპზე ნიჭიერი და ენერგიული წარმომადგენლები, როგორც სტილი და ადისონი იყვნენ, ცდილობდნენ დაეყენებინათ თეატრი განმანათლებლური ამოცანების სამსახურში. პოპულარული კომედიოგრაფის, კოლი სიბბერის მსგავსად, სრულ თანხმობაში კოლიერის მოთხოვნებთან, სტილი ცდილობდა წაეყვანა კომედია ახალი გზით, შეეტანა მასში ზნეობრივი ელემენტები. მან დაიწყო პიესით „დაკრძალვა, ანუ მოდური სევდა“ (1701), რომელიც ეფუძნებოდა წმინდა კომიკურ ეფექტებს და აგებული იყო მოჩვენებითი სიკვდილის ფოლკლორულ მოტივებზე: ქმარი ცოლს მკვდრად მოაჩვენებს თავს და ამ ხერხით ცდის სიყვარულსა და ერთგულებაში. უხეში მხიარულება პიესაში ერწყმის დიდაქტიკურ ნაკადს. უფრო სერიოზული და მგზნებარე იყო კომედიები „ნაზი ქმარი“ (1705) და გვიანდელი პიესა „გულადი საყვარლები“ (1722), რომლებშიც დასცინოდა ზნეობის არასრულყოფილებას და ხატავდა იდეალურ გმირს, რაინდს და კეთილშობილს. მიუხედავად იმისა, რომ სტილმა თეატრში ვერ შექმნა ნამდვილი მხატვრული ფასეულობა, მან თავის პიესებში მაინც განახორციელა იდეები, რომლებიც ბევრად აჭარბებდა მის ჟურნალისტურ ესეებს და გარკვეულწილად ხელი შეუწყო კიდევ ბურჟუაზიული დრამის განვითარებას ინგლისში.

ასეთივე ცდას წარმოადგენდა ადისონის კლასიციზტური ტრაგედია „კატონი“ (1713). ტრადიციული თეთრი ლექსით ადისონი აღიღებს რესპუბლიკელი კატონის გმირობას: მან, ერთადერთმა მოღალატეებსა და მშიშრებს შორის, წინააღმდეგობა გაუწია ცეზარის ტირანიას და საკუთარ ხმალს დაემხო, რათა არ დამორჩილებოდა ცეზარს. ტრაგედიას აკლია მოქმედება, გამსჭვალულია პრეტენციოზული მორალიზებით. მიუხედავად ამისა, მას დიდი წარმატება ხვდა წილად მაყურებლებს შორის და მოიარა ევროპის ყველა სენა.

ადისონის კვალს გაყვნენ კლასიციზტური ტრაგედიის სხვა მიმდევრები. ბოლო ცდას ამ ჟანრში წარმოადგენდა კლასიციზმის კანონმდებლის, კრიტიკოსის, ესეისტის, სემიუელ ჯონსონის პიესა „ირენა“ (1741). პარალელურად, ინგლისურ სცენაზე ვითარდებოდა შექსპირისეული ტრაგედიის ტრადიციაც, რომელიც განსხვავდებოდა განმანათლებლობის რაციონალისტური დრამატურგიისაგან (ნ. რაუს პიესები). მაგრამ მნიშვნელოვანი გამარჯვებები შექსპირის მიმდევრებს არ ჰქონიათ. ხოლო თავად შექსპირის პიესები არ ჩამოდიოდა სცენიდან მთელი საუკუნის განმავლობაში; შექსპირული ინტერპრეტაციები იყო ახლებური, ოდნავ დამორებული ორიგინალს, მაგრამ ისინი აკმაყოფილებდა აუდიტორიის მეშინურ გემოვნებას.

დრამის მეტოქე გახდა პანტომიმის ახალი ეფექტური ჟანრი, ხოლო მოგვიანებით – მუსიკალური კომედია, რომელსაც უწოდებდნენ „საბალადო ოპერას“, სიმღერების, ძველი ბალადების, მუსიკალური და საცეკვაო ნომრების სიუხვის გამო. ამ წარმოდგენებიდან თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში შევიდა ჯონ გეის „ღარიბის ოპერა“ (1728) (John Gay, 1685-1732). მისი სიუჟეტი გადმოტანილია კრიმინალური ქრონიკიდან ქურდების, ბანდიტების და მსუბუქი ყოფაცქევის ქალების შესახებ. მექალთანე მაკპიტი, ბევრი ლამაზმანის შეყვარებული და აქედან გამომდინარე, მრავალი ჩვილის მამა, შემთხვევით გადაურჩა სახრჩობელას, მაგრამ მისი აშკარა ბოროტება, გეის აზრით, ნაკლები უნამუსობაა, ვიდრე თვალთმაქცობით შენიღბული საქმეები პატიოსანი ფიჩქმის, მოპარული ნივთების ვაჭრის, რომელიც ერთნაირად დაახლოებულია ბანდიტებთან და კანონის წარმომადგენლებთან.

სპექტაკლმა გაიტაცა მაყურებელი მუსიკალურობით, და რაც მთავარია – ადვილად მისახვედრი პაროდულობით. ლიტერატურული პაროდია, რომელიც დასცინის სიბერეს და სტილის, მოდური მიმბაძველების დაშტამპულ ხრიკებს და მოჩვენებით მორალს, ერწყმის პოლიტიკურ სატირას: კრიმინალური სამყარო პირდაპირ ედრება მმართველ წრეებს, მათ უნამუსობას, მექრთამეობასა და მევახშეობას. გეი მიუთითებს, რომ უმაღლესი საზოგადოების და მდაბიო ფენების ზნეობრივი მსგავსება იმდენად დიდია, რომ მათი ერთმანეთისგან განსხვავება შეუძ-

ლებელია. მთლიანად უმაღლესი კლასების დადანაშაულებით გეიმ, თავისი მეგობრის, სვიფტის მსგავსად, „ოპერას“ შემატა პირადი გამონათქვამები პრემიერ-მინისტრ რობერტ უოლპოლის წინააღმდეგ. მის სახელს ატარებს პიესის ერთ-ერთი უარყოფითი პერსონაჟი. დარბაზში ისმოდა ფიჩემის სიმღერის მახვილი სიტყვები: „მინისტრს ჰგონია, რომ იგი ჩემზე არანაკლებ უზნეოა“. „ღარიბის ოპერა“ თეატრების რეპერტუარში ჩვენს დრომდე შემორჩა და ახალი სიმახვილე მიიღო ბერტოლტ ბრეხტის პიესაში („სამგროშიანი ოპერა“, 1928).

სვიფტი და გეი იყვნენ ფილდინგის პიესების შთამაგონებლები, რომელიც 1730-იან წლებში თავის კომედიებში აგრძელებდა ბრძოლას ძალაუფლების მქონე პირების პოლიტიკის წინააღმდეგ. ფილდინგის პოლიტიკური სატირა ასევე ერწყმის ლიტერატურულ პაროდიას. რობერტ უოლპოლის¹ მიერ მიღებული კანონმა წინასწარი თეატრალური ცენზურის შესახებ, ინგლისურ სცენას დიდი დარტყმა მიაყენა – მას აღარ შეეძლო ყოფილიყო პოლიტიკური ბრძოლის არენა. თეატრში უპირატესი გახდა მეშინური დრამა საზოგადოების საშუალო ფენების ცხოვრებიდან. XVIII საუკუნეში მსგავსი პიესები დიდი რაოდენობით გამოჩნდა.

ყველაზე დიდი პოპულარობა წილად ხვდა ჯორჯ ლილოს (George Lillo, 1693-1839) დრამას „ლონდონის ვაჭარი, ანუ ჯორჯ ბარნეულის ისტორია“ (1731). მისი გმირი, მდიდარი ვაჭრის ნოქარი, გახრწნილი ქალისადმი ვნების გამო სჩადის ქურდობასა და მკვლელობას; მაგრამ შემდეგ მოინანიებს და მოკრძალებულად ადის სახრჩობელაზე. პიესა სავსეა მორალიზებითა და სენტენციებით, ფსიქოლოგიურად არააღმაჯერებელია. მაგრამ ის ერთ-ერთი პირველი იყო პროზად დაწერილი პიესათა შო-

¹ რობერტ უოლპოლი, პირველი გრაფი ორფორდი (ინგლ. Robert Walpole, 1st Earl of Orford, 1676-1745) – ბრიტანელი სახელმწიფო მოღვაწე, ითვლება ბრიტანეთის პირველ პრემიერ-მინისტრად. მაშინ ეს ტერმინი არ გამოიყენებოდა, თუმცა უოლპოლს ჰქონდა იგივე გავლენა კაბინეტზე, რაც შემდგომში პრემიერს. უოლპოლი იყო ვიგების პარტიის წევრი და მთავრობაში მსახურობდა ჯორჯ I და ჯორჯ II-ის დროს. იგი 1721 წელს გახდა ხაზინის პირველი ლორდი, ხოლო 1730 წელს ლორდ ტაუნშენდის გადადგომის შემდეგ გახდა კაბინეტის ერთადერთი ლიდერი და იყო მთავრობის მეთაური 1742 წლამდე. მისი ადმინისტრაცია ითვლება ყველაზე ხანგრძლივად ბრიტანეთის ისტორიაში.

რის, რომელზეც საუბრობდნენ; სპეციალურად მიმართული ცხოვრებისეული საქმეების სფეროსკენ, მეშინური წრეებისკენ და გვირგნებს როგორც უარყოფით, ასევე დადებით მაგალითს; სწორ გზას აცდენილ ბარნუელუს პიესაში უპირისპირდება ვაჭარ ტოროგუდის მეორე ნოქარი – ტრუმენი („ნამდვილი ადამიანი“). პიესით აღფრთოვანებულები იყვნენ ინგლისში და ევროპის სხვა ქვეყნებშიც, მას აღიღებდნენ მეშინური დრამის ისეთი თეორეტიკოსები, როგორებიც იყვნენ ლესინგი და დიდრო.

ლილოს მიმდევარი იყო ედვარდ მური (Edward Moore, 1712-1757). თავის პიესაში „მოთამაშე“ (1753) ავტორმა გაილაშქრა აზარტული თამაშისადმი ვნების წინააღმდეგ. მას ერთი მიზანი ჰქონდა – თავიდან აეცილებინა დამლუპველი ვნების გავლენა ადამიანების ხასიათსა და ბედზე. ამ ვნებით შეპყრობილი გმირი ილუპავს თავს, ოჯახს და ციხეში საწამლავს ღებულობს რამდენიმე წუთით ადრე, ვიდრე მისი ერთგული და მოსიყვარულე ცოლი მოუტანს ამბავს, რომ მათ მიიღეს დიდი შემკვიდრეობა, რომელიც გადაარჩენდათ. მიუხედავად ყალბი პათოსისა, გრძნობების და ენის არაბუნებრიობისა, მაინც არ გავიწყდებათ ამ პიესის, როგორც „ოჯახური ტრაგედიის“ მაგალითის მნიშვნელობა, რომელიც აღწერს ჩვეულებრივ ადამიანებს და გათვლილია ჩვეულებრივ მაყურებელზე. ისევე, როგორც „ლონდონის ვაჭარმა“, მურის „მოთამაშემა“ ბიძგი მისცა მასზე ბევრად მაღლა მდგომ ნაწარმოებებს – ლესინგის და დიდროს დრამებს. ინგლისში, სადაც გმირული პერიოდი ბურჟუაზიის ისტორიაში გამოვლილი იყო, და 1688 წ. კომპრომისის შემდეგ ის მთლიანობაში დაკმაყოფილდა თავისი მდგომარეობით, ბურჟუაზიულმა დრამამ არ მიიღო საზოგადოების გონებასამხვილობა და დაკმაყოფილდა მორალის და რელიგიის ქადაგებით.

მურის და ლილოს შემოქმედებით შთაგონებული პიესების ფართო განვითარებამ, რომლებმაც მოიპოვეს დიდი აღიარება კემბერლენდის მსგავსი დრამატურგების მეშვეობით, გამოიწვია ბუნებრივი რეაქცია – სახალისო კომედიის დაბრუნება. XVII ს. კომედიოგრაფების მაგალითისამებრ, ის დასცინოდა ბურჟუაზიული დრამის ზედმეტ მგრძნობიარობასა და დიდაქტიზმს და გამოსახვის გადამეტებულ, ტრაფარეტულ ფორმებს. ასე შეიქმნა ოლივერ გოლდსმიტის კომედია „კეთილი კაცი“

(1768). გოლდსმიტი დასცინის თავისი გმირის, ჰონიგუდის, ბავშვურ მიაშიტობას და სიკეთეს და განუწყვეტლივ აყენებს მას კომიკურ სიტუაციებში. თუმცა, ლიტერატურაში იმ დროს დამკვიდრებული სენტიმენტალიზმით, ავტორი ჰონიგუდს ანიჭებს გულისამაჩუყებელ თვისებებს, რომლებიც საყოველთაო სიმპათიას იწვევს. გადამეტებული მგრძნობიარობა იუმორით გამოიხატება ნამდვილი გრძნობის მაგივრად.

სენტიმენტალური ფრაზეოლოგიის და მეშინური დრამის გაცვეთილი საერთო ადგილების პაროდირება ყველაზე მეტად იგრძნობა გოლდსმიტის საუკეთესო კომედიაში „შეცდომების ღამე“ (1773), რომელიც თავისი სცენური ცხოვრების ორას წელიწადზე მეტს ითვლის. შემთხვევითი გაუგებრობა, სადაც ახალგაზრდა კაცი შეცდომით მიიღებს საგზაო სასტუმროდ სკვარი ჰარდკასლის მამულს, რომლის ქალიშვილთანაც მიდის ხელის სათხოვნელად მშობლების დაჟინებით, – იგი რიგი მხიარული ფარსული სცენების მიზეზი ხდება. მეშინური დრამის ტრადიციული სიტუაციები იმსხვრევა აქ უდარდელი მხიარულების გულისთვის. პიესის ზოგიერთი სახე – დედა, რომელსაც ბრმად უყვარს თავისი შვილები, მისი ჰარდკასლი და მისი ვაჟი ტონი, ხეპრე, უვიცი და უსაქმური – ყველასათვის ნაცნობი თეატრალური პერსონაჟების რიცხვში შევიდნენ.

XVIII ს. თეატრალური ხელოვნების მწვერვალი გახდა გოლდსმიტის უმცროსი თანამედროვის, რიჩარდ ბრინსლი შერიდანის (Richard Brinsley Sheridan, 1751-1816) კომედია. წარმოშობით ირლანდიელმა, მსახიობის და მწერლის შვილმა, შერიდანმა, როგორც კომედიოგრაფმა, ადრე მიაღწია წარმატებას და აღიარებას მთელ ინგლისში. 25 წლისა იგი გახდა ლონდონში საუკეთესო თეატრ დრური ლეინის დირექტორი (ხოლო მოგვიანებით, მისი მფლობელი). შერიდანმა უეცრად დატოვა დრამატურგის ასპარეზი, არანაკლებ ბრწყინვალე საპარლამენტო კარიერისთვის. 1812 წლამდე იგი წარმოადგენდა ვიგების პარტიის მარცხენა ფრთას თემთა პალატაში და სახელი მოიხვეჭა სიტყვით, რომელშიც ბრალს სდებდა ინდოეთის გენერალ-გუბერნატორს ძალაუფლების ბოროტად გამოყენებასა და კორუფციაში. ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, მას შემდეგ, რაც საპარლამენტო მოღვაწეობა დაასრულა და დაეწვა თეატრი, შერიდანმა

დაივიწყეს. იგი რჩებოდა საუკუნის განმანათლებლად და ვერ შეძლო საკუთარი თავის პოვნა ახალ საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ გარემოში. ბაირონმა თქვა შერიდანზე, რომ მან თავისი დროისთვის საუკეთესო სიტყვა წარმოთქვა და საუკეთესო პიესა დაწერა.

პირველ წარმატებას შერიდანმა მიაღწია, როდესაც ადრეულ ახალგაზრდობაში პოპულარული პიესის „მოწინააღმდეგეები“ (1775) ავტორი გახდა. მან მიმართა ინგლისურ და ფრანგულ ნაცნობ სახეებს, მოლიერის კომედიებს, რესტავრაციის დრამატურგებს და შექმნა სახალისო პიესა, რომელშიც დასცინა სისულელეს, უვიცობას, პრანჭიაობას, ანგარებას ცხოვრებასა და ლიტერატურაში. პიესა ერთდროულად პაროდირებდა ფუჭი მაღალ საზოგადოებას და მისი გამოხატვის სენტიმენტალურ მანერას. ამგვარად ძველი, სცენაზე დამკვიდრებული ხერხებით იგება ახალი, ორიგინალური ნაწარმოები.

პიესაში გამოყვანილი მოწინააღმდეგეები, მდიდარი კაპიტანი აბსოლუტი და ღარიბი ლეიტენანტი ბევრელი, რომლებიც იბრძვიან მდიდარი მემკვიდრის – ლიდია ლენგვიშის სიყვარულისთვის... ერთი და იგივე ადამიანი აღმოჩნდება. კაპიტანი თამაშობს ლეიტენანტის როლს, რათა მოხიბლოს ქალიშვილი, რომელიც ოცნებობს გაიპაროს სახლიდან და გაჰყვეს ლატაკს. კაპიტანი აბსოლუტი დიდხანს ვერ ახარხებს განდევნოს ლეიტენანტი ლიდიას გულიდან. ლიდიას ოცნებები რომანტიკაზე, თოკის კიბეზე, გაპარვაზე სასაცილოა, მაგრამ ისინი გამოწვეულია არაცნობიერი პროტესტით – გარიგებით ქორწინების წინააღმდეგ, როდესაც გრძნობებით ვაჭრობენ, „როგორც ბაზარში“. კომედია მოიწონეს იმიტომ, რომ მასში ასახულია დროის ტიპური პერსონაჟები: ტირანი-მამა, რომელიც არავის არ სცემს პატივს, საკუთარი თავის გარდა (სერ ენტონი აბსოლუტი), უვიცი თავადის ქალი, რომელსაც პრეტენზია აქვს განათლებულობაზე (მისის მაღაპროპი – „შეუსაბამო“, ტაბიტა ბრემის პირდაპირი მემკვიდრე სმოლეტის რომანიდან), მემამბოხე, მაგრამ მშინშარა ახალგაზრდა ფრანტი (ბობ აკრი). ბევრი ფრაზა პიესიდან თავისი აფორისტულობით ლაროშფუკოს მინიატურებს გვახსენებს.

ინგლისური განმანათლებლობის გამორჩეული წარმომადგენელი რიჩარდ შერიდანი იყო ირლანდიური წარმომავლობის

დიდი ინგლისელი დრამატურგი, პოეტი, საზოგადო მოღვაწე. იგი ავტორია მნიშვნელოვანი პიესის – „ავსიტყვაობის სკოლა“. მას ჰქონდა დიდი ავტორიტეტი არა მხოლოდ ბრიტანეთში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. მას განსაკუთრებულ პატივს სცემდა თვით ნაპოლეონ ბონაპარტეც კი. 1792 წელს შერიდანს მეუღლე – ელისაბედ ნილნი გარდაეცვალა, რის შემდგომაც მალევე იქორწინა მეორედ – ესტენ ჯენ ოგლზე. 1809 წელს დრური ლეინის თეატრი დაიწვა, რომელსაც რიჩარდი ედგა სათავეში. ამას თან დაერთო პარლამენტში ადგილის დაკარგვა და სრული გაკოტრება. შერიდანი თავისი ეკონომიური და ფინანსური მდგომარეობის გაუმჯობესების ერთადერთ საშუალებას მისი ვაჟის – ტომასის მდიდარ ქალზე დაქორწინებაში ხედავდა. მაგრამ მას ბედმა აქაც მწარედ დასცინა, რადგან ტომასს ერთი უბრალო და ღარიბი გლეხის გოგონა შეუყვარდა და მასზე გადაწყვიტა დაქორწინება. აღნიშნულმა ფაქტმა შერიდანი ძალიან განარისხა. მან ვაჟს ულტიმატუმი წაუყენა: იგი ან გადაიფიქრებდა ღატაკი ქალის ცოლად შერთვას, ან კიდევ საბოლოოდ დაემშვიდობებოდა მემკვიდრეობას. ინგლისში მოქმედი კანონმდებლობის თანახმად, მემკვიდრეობა ჩამორთმეულ პირს მშობლებისაგან მხოლოდ ერთადერთი ფუნტი-სტერლინგი გადაეცემოდა, რაც ძალიან კარგად უწყოდა ტომასმა. ტომასმა ისიც კარგად უწყოდა, თუ რა ურთულეს ეკონომიურ სიდუხჭირეს განიცდიდა მამამისი და როდესაც მისგან წაყენებული ულტიმატუმი მოისმინა, მრავალმნიშვნელოვნად გაელიმა და რიჩარდს მეტად ირონიულად შეესიტყვა: „ძვირფასო მამა, გეტვობ, რომ ამ შემთხვევაშიც კი იმ ერთი ფუნტი-სტერლინგის სესხება მოგიწევს, რომელიც კანონით მეკუთვნის მემკვიდრეობის დაკარგვის შემთხვევაში“.

რიჩარდ შერიდანი 1816 წლის 7 ივლისს უკიდურეს სილატაკეში საშინელი დაავადებისაგან მიყენებული ტანჯვა-წამების შედეგად აღესრულა. თუმცა კი, იგი სიკვდილმა არა მხოლოდ ვალებისაგან იხსნა, არამედ ციხეში გამოძწყვდევისაგანაც. რაც, თავის მხრივ, სწორედ რომ ვალების გადაუხდელობის გამო ემუქრებოდა დიდ ლიტერატორს. მისი სიკვდილი სრული შოკი აღმოჩნდა ინგლისელი საზოგადოებისათვის და, როგორც ხდება ხოლმე, ერთობ ორგანიზებულად და დიდი პატივით მიაბარეს ვესტმინსტერის სასაფლაოს მიწას.

სენტიმენტალური კომედიის საპირისპიროდ, შერიდანის პიესა „ავსიტყვაობის სკოლა“ იცავს „სახალისო კომედიის“ პრინციპებს, და მხატვრულ სახეებში აქცევს გოლდსმიტის ტრაქტატის აზრებს „სენტიმენტალური და სახალისო კომედიის შესახებ“. „მოწინააღმდეგეების“ მორალის უბრალოების მიუხედავად, აქ ჩანს ავტორის სურვილი – არა მხოლოდ გაამხიარულოს მაყურებელი, არამედ აღზარდოს მასში პატივისცემა ბუნებრივი გრძნობების, ნამდვილი მამაკაცობისა და უანგარობის მიმართ.

ამ მიზანს ეხმაურება შერიდანის ყველაზე სრულყოფილი კომედია „ავსიტყვაობის სკოლა“ (1777). ის მყარად შევიდა იმ სამუდამო პიესების რიცხვში, რომლებიც ქრებიან ერთი თეატრის რეპერტუარიდან, რათა უმაღლვე გამოჩნდნენ მეორის სცენაზე. ბრწყინვალე სიტყვამახვილობას, შესანიშნავ სცენათა ჯაჭვს, რომელშიც დასცინიან ინგლისის წმინდათაწმინდას – მაღალ საზოგადოებას, მისი უპრინციპობით, გაუმაძღრობითა და ფარისევლობით, სინამდვილეში საგანმანათლებლო მნიშვნელობა აქვს. არ შეიძლება გავყოთ შერიდანი-კომედიოგრაფი (1770-იანი წლები) შერიდანი-პოლიტიკოსისგან (1780-იანი წლები). თუმცა, ქრონოლოგიის მიხედვით, მისი მოღვაწეობის ეს სფეროები არ ემთხვევა ერთმანეთს, ისინი პასუხობენ ერთ მოთხოვნას – ხელი შეუწყონ თავისი ქვეყნის მორალურ სიწმინდეს, მის კეთილდღეობას.

პიესა მიმართულია მაღალი წრეების სულიერი უზნეობის, უბადრუკობის, ფარისევლობის წინააღმდეგ. კომედიის სიმძაფრე და პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ მხილების და დაცინვის საგნად იქცევიან დამცინავები, სხვისი რეპუტაციის დამქცევები, რომლებიც პროფესიული დახვეწილობით ლახავენ ადამიანების ღირსებას და პატიოსნებას. ლედი სნირუელის სალონი, რომელშიც თავს იყრის ყველა სახის ცილისმწამებელი, ვინც კლავს არა იარაღით, არამედ სიტყვით, არა ბრძოლის ველზე – ეს ის ფონია, სადაც ვითარდება პიესის მოქმედება.

შერიდანი სატირულად ხატავს ავსიტყვაობის ოსტატებს და გმობს სრულიად რეალურ და ფართოდ გავრცელებულ სოციალურ უბედურებას: იმდროინდელ ჟურნალებსა და გაზეთებს. რომ არაფერი ვთქვათ ძალაუფლებისთვის, პოლიტიკური წონისთვის დაფარული შიდა ბრძოლით, ეშმაკური ინტრიგებით

სავსე, არისტოკრატიისთვის მისაღებ სალონებზე, რომლებშიც ილუპებოდა მოწინააღმდეგის ღირსება და კეთილი სახელი. ამ საქმეში სამწუხარო სახელი გაითქვა „ჯენტლმენის ჟურნალ-მა“, ჭორებისა და ანონიმური ბრალდებების გამავრცელებელ-მა. ასეთი გამოცემების რეალური საშიშროება საკუთარ თავზე, რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, გამოსცადა ბაირონმა, რომელიც ზეპირმა და წერილობითმა ძაგებამ სამშობლოდან გან-დევნა.

ბრწყინვალედ დახატული კომედიის ფონი არ არის პასიური. ის მჭიდროდაა დაკავშირებული პიესის მთლიან მოქმედებას-თან. სწორედ სალონის ხშირი სტუმრები არიან ლედი ტიზ-ლი, ახალგაზრდა გამოუცდელი გოგონა, მოხუცი კეთილი სერი – პიტერის მეუღლე. მათ ცილისწამებით დევნიან და თითქმის ღუპავენ მარიას, ტიზლების ოჯახის დაუცველი აღსაზრდელის რეპუტაციას. როგორც ამბობს პიესის ერთ-ერთი დადებითი პერსონაჟი, „ზოგიერთ ყაჩაღს არ ჩაუდენია იმდენი სიბოროტე, რამდენიც ამ სიცრუის გამავრცელებლებს, ცილისწამების ოს-ტატებს და კეთილი სახელების დამღუპველებს“.

ძმები სერფესები – ჯოზეფი და ჩარლზი – უპირისპირდები-ან ერთმანეთს როგორც მეტოქეები სიყვარულში (ორმხრივი გრძნობა აკავშირებს ჩარლზს და მარიას, რომელიც ფულის გამო სურს ხელში ჩაიგდოს ჯოზეფმა), და როგორც მოწინააღ-მდეგეები მდიდარი ბიძის, ოლივერის კეთილგანწყობის მოსა-პოვებლად, რაზეც დამოკიდებულია მათი მატერიალური უზ-რუნველყოფა. ისინი ერთმანეთს უპირისპირდებიან როგორც კონტრასტული ზნეობრივი ტიპები: ჯოზეფი – ბოროტმოქმედი და ფარული ავხორცი, რომელიც ქადაგებს მხოლოდ ყველაზე ამაღლებულ პრინციპებს, და აძლევს მათ მორალური სენტენ-ციების უაპელაციო ფორმას. ჩარლზი, პირიქით, არ მალავს თავის ქარაფშუტობას, თავაშვებულობას, ვნებას აზარტული თამა-შის მიმართ, მაგრამ სიკეთის და გულისხმიერების ერთგულია, რაც, განმანათლებლების რწმენით, ადამიანური ბუნების ჭეშ-მარიტ არსს წარმოადგენს.

დრამატურგის ხელოვნება მოიცავს პიესის ყველა ხაზის და-კავშირებას ერთმანეთთან – ცოლ-ქმარ ტიზლების, ძმები სერ-ფესების ისტორიას და ავსიტყვაობის სკოლის „გმირობებს“.

პერსონაჟების შეზღუდული წრის გამო ყველანი აღმოჩნდებიან ერთმანეთთან მჭიდროდ, და ძალიან ბუნებრივად, დაკავშირებული. ლედი სნირუელსაც კი, ცილისმწამებლების ფარულ თავმჯდომარეს, აქვს ანგარებიანი ინტერესი მთავარი გმირების მიმართ. იგი ავრცელებს ჭორს ლედი ტიზლის და ჩარლზის კავშირზე, რათა დააშოროს უკანასკნელი მარიას, და თავად გახდეს მისი საყვარელი; ის ასევე უბიძგებს ყველას, რომ გაავრცელონ ცნობა მარიას კავშირზე ჯოზეფთან, რათა საბოლოოდ მოიშოროს მეტოქე.

კომედიოგრაფის ხელოვნება თავს იჩენს მოქმედების განწყვეტულ და სწრაფ განვითარებაში, მის კონცენტრირებაში რამდენიმე ოსტატურად აგებულ სცენაში, რომელიც დიდი ხანია დამკვიდრდა კლასიკური ევროპული რეპერტუარის ისტორიაში. ერთ-ერთი მათგანია – ჩარლზ სერფესის გამოცდის სცენა, რომელთანაც სერ ოლივერი მოდის მეგახშის სახით. იგი მზადაა მისცეს ახალგაზრდა მფლანგველს დიდი თანხა წინაპრების პორტრეტების სანაცვლოდ. ჩარლზი მხიარული და უხეში ხუმრობებით ყიდის ყველაფერს, გარდა თავად ოლივერის ნახატისა, რომლის მიმართ ერთგულია. კონტრასტის პრინციპზე აგებულ სცენაში ჯოზეფი თავაზიანად უარს ეუბნება ფულით დახმარებაზე გაღატაკებულ ნათესავს, რომლის სახე მიიღო სერ ოლივერმა. ასე ირკვევა, რა დგას ორივე ძმის „ზედაპირული“ ქცევის უკან.

პიესის კულმინაციას წარმოადგენს „სცენა შირმით“, რომლის უკან ჯოზეფი მალავს მასთან პაემანზე მოსულ ლედი ტილზს, როდესაც ოთახში შეცრად შემოდიან სერ პიტერ ტილზი და ჩარლზი. გაუთვალისწინებელი გადახვევები მოქმედების განვითარებაში, დეკორაციების და პერსონაჟების ეფექტური ცვლა, ენამახვილობის ფიქსირებული სქენენ პიესას არაჩვეულებრივ ბრწყინვალეებას. დაძაბული ინტერესი იგრძნობა ბოლო სცენამდე, რომელიც ასევე შეიცავს სიურპრიზს: ლედი სნირუელსა და მისი გარემოცვის ინტრიგებს ამხელს მისი „ერთგული“ მოსამსახურე სნეიკი. ბოროტება, რაოდენ პარადოქსული არ უნდა იყოს, სიკეთის და კონფლიქტის კეთილად გადაჭრის იარაღად იქცევა.

პიესაში ყველაზე სუსტია დადებითი პერსონაჟები – მარია, სერ ოლივერი; ისინი უფერულები და ტრადიციულები არიან.

საერთოდ, კომედია ტრადიციულობით გამოირჩევა: აქ არის ბევრი სიტუაცია, გადმოტანილი მოლიერიდან (მაგალითად, ჯოზეფის მხილების სცენა გვახსენებს ასეთივე სცენას „ტარტიუფიდან“), რესტავრაციის ეპოქის კომედიოგრაფებიდან, ფილდინგიდან. სავსებით ეხმიანებიან ტრადიციებს პერსონაჟის „მეტყველი“ სახელები: სერფესი ნიშნავს „ზედაპირს“, სნირუელი – „დამცინავს“, სნეიკი – „გველს“ და ა. შ.

„ავსიტყვაობის სკოლა“ შერიდანის ხელოვნების მწვერვალად დარჩა. თავისი იდეური სიღრმით, სოციალური ჟღერადობით და შესრულების ოსტატობით მას ბევრად ჩამოუვარდებოდნენ ორაქტიანი ფარსი „წმინდა პატრიკის დღე“ (1775), კომიკური ოპერა „დუენია“ (1775), შერიდანის მიერ გადაკეთებული ვანბრუს პიესა „მოგზაურობა სკარბოროში“ (1777). მხატვრული ხარისხითა და მასშტაბით მას არ ჩამოუვარდებოდა ასევე, ხანგრძლივი შესვენების შემდეგ, დაწერილი მელოდრამა „პიზარო“ (1799), რომელიც კოცებუს პიესის „ესპანელიპერში“ გადამუშავებას წარმოადგენს. არსებით ინტერესს წარმოადგენს მხოლოდ კომედია „კრიტიკოსი“ (1779), მაგრამ ეს ინტერესი არა იმდენად ცხოვრებისეულია, რამდენადაც ისტორიულიტერატურული. შერიდანი თითქოს აგროვებს და თავს უყრის აქ ყველა თეატრალურ შტამს, რომელთა წინააღმდეგ იგი გამოდიოდა რამდენიმე წლის განმავლობაში.

„კრიტიკოსი“ – პიესა-პაროდიაა, რომლის ყველაზე საინტერესო ნაწილია ქედმაღლური უაზრო ტრაგედიის რეპეტიცია („ესპანური არმადა“), რომელიც შექსპირის ეპიგონების ნაწარმოებთა პაროდირებაა. რეპეტირებული პიესის მოქმედება სახალისოდ მოიხსენიება მისი ავტორის – პუფის გესლიან კრიტიკოს და ანტრეპრენიორ სნირთან საუბარში. შერიდანი დასცინის მოდური მელოდრამის შემზარავ გადამეტებებს და თანამედროვე კომედიის სენტიმენტალობას.

მხიარული ხუმრობების და პაროდირული გადაჭარბების უკან არსებითად დგას ავტორის ესთეტიკური პროგრამა – ცხოვრებისეული სისხლჭარბი რეალისტური ხელოვნების პროგრამა და თანამედროვე თეატრის კრიზისით დამწუხრება, რომელიც მოკლებულია აზრს, შინაარსს და მიყვანილია სიცარიელემდე, უაზრო რიტუალამდე, შტამპების ნაკრებამდე. სცენაზე, სადაც

ფარისევლური კეთილსინდისიერების და ზნეობრიობის სიწმინდის გულისთვის უმოწყალოდ მახინჯდებოდა ძველი პიესები, სადაც ვაჭრების მორალი იმარჯვებდა, შერიდანი შევიწროებულად და მოწყენილად გრძნობდა თავს. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მან მიატოვა დრამატურგია მაშინ, როდესაც მიხვდა, რომ აღარაფერი ჰქონდა სათქმელი მაყურებლისთვის თანამედროვე პიესის პირობითი ენით.

შერიდანი — კომედიის გამოჩენილი ოსტატია. მისი „ავსიტყვაობის სკოლა“ სამართლიანად იკავებს ადგილს მოლიერის, ბომარშეს, გოგოლის კომედიების გვერდით. იდეური შინაარსის სიღრმემ, მხატვრული ფორმების მოხდენილობამ, თავშესაქცევმა ინტრიგებმა, სახეების თვითმყოფადობამ, ძალდაუტანებელმა მხიარულმა მახვილსიტყვაობამ — უზრუნველყო „ავსიტყვაობის სკოლის“ ხანგრძლივი თეტრალური ცხოვრება.

თეატრი და მსახიობები

XVIII საუკუნეში ლონდონში ორი დიდი და პრივილეგირებული თეატრი ფუნქციონირებდა: დრური ლეინი და სამეფო თეატრი კოვენტ გარდენი, რომლებსაც საგრძნობ კონკურენციას უწევდნენ დამოუკიდებელი, კერძო პატარა თეატრები.

დრური ლეინი (Theatre Royal, Drury Lane) ლონდონში დაარსდა 1663 წელს. ის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი თეატრია ბრიტანეთში. XVII-XIX საუკუნეებში ითვლებოდა ყველაზე მთავარ დრამატულ თეატრად დიდ ბრიტანეთში. თეატრის პირველი შენობა აშენდა დრამატურგ თომას კილიგრის (Thomas Killigrew)¹

¹ თომას კილიგრის (1612-1683) — ინგლისელი დრამატურგი და თეატრის მენეჯერი. პატარაობაშივე უფლება მოიპოვა უფასოდ ენახა სპექტაკლები თეატრში და ყოფილიყო ასისტენტი სასამართლოში. სპეციალური განათლება არ მიუღია, მისი სკოლა სასამართლო და თეატრი იყო. ინგლისის სამამულო ომის პერიოდში დაიწყო პიესების წერა, მისი ყველაზე პოპულარული პიესაა „პარსონის ქორწილი“ (The Parson's Wedding (1637). მის ნაწარმოებებს ხშირად აკრიტიკებდნენ უხეში იუმორის გამო, მაგრამ მათ ქმნიდა პოეტ ჯონ დონის გავლენით, რაც მას უნარჩუნებდა მხატვრულ ხარისხს და დონეს, რომელიც გათვლილი იყო მაღალი საზოგადოების მოთხოვნებზე. თომას კილიგრის ბევრს მოგზაურობდა და ცხოვრობდა ევროპაში: ესპანეთში, საფრანგეთსა და იტალიაში. ერთი პერიოდი ჩარლზ II-ის წარმომადგენელი იყო ვენეციაში. 1660 წელს დაჯილდოვდა სამეფო ორდენით თეატრის გახ-

ინიციატივით და მეფე კარლ II ნებართვით (გაიხსნა 1663 წლის 7 მაისს). გახსნის შესახებ ცნობები მოიპოვება სამოელ პიპსას და სხვა ავტორთა მემუარებში. განმანათლებლობის პერიოდში თეატრი იქცა ინგლისური თეატრისა და დრამატურგიის ცენტრად. ხის სათეატრო ნაგებობა იტევდა 700-მდე მაყურებელს. სპექტაკლები ყოველ საღამოს ანშლაგებით მიდიოდა. თეატრის გახსნიდან 90 წლის შემდეგ თეატრი დაიწვა. ახალი ქვის შენობის ავტორი სამეფო არქიტექტორი კრისტოფერ რენუ იყო. ახალი ნაგებობა 1674 წელს გაიხსნა, რომელიც 2000 მაყურებელს იტევდა.

თეატრის ოქროს ხანად მიჩნეულია XVIII საუკუნე (1710-1734), როცა თეატრს ხელმძღვანელობდნენ ამ პერიოდის გამოჩენილი დრამატურგი და მსახიობი კოლი სიბერი, კომიკოსი რობერტ უილკსი და სახასიათო მსახიობი ტომას დოგეტი. ამ ბრწყინვალე სამეფოს ალექსანდრ პოულმა „დუნსიადე“ უწოდა. მათ უარი თქვეს ძვირადღირებულ და ღამაზ დეკორაციებზე, რადგან მაყურებელი მათ თეატრში დეკორაციების სანახავად არ დადიოდა.

მომდევნო პერიოდში თეატრს ჩარლზ ფლიტვუდი ხელმძღვანელობდა, რომელიც უფრო სუსტი მმართველი აღმოჩნდა, თეატრში იკლო მაყურებელმა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ თეატრის სცენაზე ბრწყინავდა დევიდ გარიკი, განსაკუთრებით მეფე ლირის და რიჩარდ III-ის როლებში. პირველად ამ პერიოდში მსახიობმა ჩარლზ მაკლინმა ითამაშა შეილოკის როლი, როგორც ტრაგიკული და არა კომიკური პერსონისა.

1747 წელს თეატრის დირექტორი გახდა გამოჩენილი ინგლისელი მსახიობი დევიდ გარიკი. მან განახორციელა რამდენიმე

სწავლის, რომელიც ახალი დრამატურგიის სათავე უნდა ყოფილიყო ბრიტანეთში. 1663 წლიდან სათავეში ჩაუდგა მისსავე დაარსებულ დრური ლეინის თეატრს. მას არ მიიჩნევენ კომპეტენტურ მენეჯერად, რადგან მუდმივი დაპირისპირებები ჰქონდა მსახიობებთან. თავისი პიესების გარდა, დგამდა აფრა ბენის, ჯონ დრაიდენის, უილიამ ვაიჩერლის პიესებს, ასევე შექსპირის კომედიებსა და ტრაგედიებს, რადგანაც მაყურებელში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა შექსპირის პიესები. 1677 წელს მეფის გადაწყვეტილებით დაატოვებინეს თეატრი, ის გაკოტრდა. გარდაიცვალა 1683 წელს. მისი პიესებია: „პატიმრები“ (ლონდონი, 1632-1635); „კლარისლა“ (რომი, 1936); „პრინცესა, ანუ სიყვარული პირველ ადგილას“ (ნეაპოლი, 1636); „პილიგრими“ (პარიზი); „ბელამირას ოცნება ანუ ჩრდილების სიყვარული“ (ორ მოქმედებად, ვენეცია) და სხვა.

რეფორმა ბრიტანულ თეატრში. ის აიძულებდა მსახიობებს, მეტი ესთეტიკურობა შეეტანათ სამსახიობო ხელოვნებაში. ძირითადად იდგემოდა პიესები შექსპირის რეპერტუარიდან, მაგრამ არა კუპიურებით და ინსცენირებებით, არამედ ორიგინალური ტექსტის მიხედვით. მისი ხელმძღვანელობის პერიოდში დრური ლეინი იქცა წამყვან და სამაგალითო თეატრად მთელ ევროპაში.

დღევანდელ გარიკმა თეატრში მოიყვანა საუკეთესო მსახიობები, შექმნა მუდმივმოქმედი დასი, ანსამბლურობა სპექტაკლებში, რეგულარულად ატარებდა რეპეტიციებს, დიდ ყურადღებას უთმობდა დადგმის პროცესს, მაყურებელს აუკრძალა სცენაზე ასვლა და დააწესა თეატრში მოქცევის წესები და ჩარჩოები. მისსავე პერიოდში დაიდგა მაიკლ არნას ოპერები.

1776 წელს მან თეატრი შერიდანს მიჰყიდა, რომელიც მას 12 წელი ხელმძღვანელობდა. შექსპირის პარალელურად, თეატრის რეპერტუარში წლების განმავლობაში იყო შერიდანის „ავსიტყვაობის სკოლა“, მაგრამ არც ერთხელ უარი არ უთქვამს შექსპირის პიესების დადგმებზე. შერიდანის ხელმძღვანელობის პერიოდში თეატრს მეორედ გაუჩნდა ხანძარი. 1794 წელს იმ ადგილას ახალი შენობა ააშენეს, რომელიც 15 წლის განმავლობაში შენდებოდა.

დრური ლეინის პარალელურად, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სამეფო თეატრი კოვენტ გარდენი (Theatre Royal, Covent Garden), რომელიც 1732 წელს დაარსდა. თეატრი, ძირითადად, საოპერო და საბალეტო დადგმებისთვის აშენდა, რომელიც სამეფო კარზე იდგმებოდა. თეატრის სახელწოდება ლონდონის უბნის გეოგრაფიული სახელწოდებიდან მოდის. თეატრის ახალი შენობა 1858 წელს აშენდა და 2300-მდე მაყურებელს იტევდა, 1990 წელს მოხდა შენობის სრული რეკონსტრუქცია და განხორციელდა შიდა ინტერიერის საფუძვლიანი განახლება მოხდა. მანამდელი შენობა აშენდა 1720-30-იან წლებში იმპრესარიო და თეატრის რეჟისორ ჯონ რიჩის ინიციატივით. კოვენტ

ყველაზე დიდი გამოხმაურება მოჰყვა მსახიობების – ჯონ ფილიპ კემბლე-მასა და მისი დის, სარა სიდონსის მიერ შესრულებულ ჰამლეტისა და ლედი მაკბეთის როლებს.

გარდენი 1732 წლის 7 დეკემბერს გაიხსნა უილიამ კონგრევის¹ პიესით „სამყაროს გზაზე“ (The way of the world).

თითქმის 100 წლის განმავლობაში, დაწყებული 1660 წლიდან, კოვენტ გარდენი იყო მეორე თეატრი ლონდონში (პირველი, როგორც ვთქვით დრური ლეინი იყო), რომელსაც, მეფე კარლ II-ის ბრძანების თანახმად, უფლება ჰქონდა ეთამაშა დრამატული სპექტაკლები. 1734 წელს კოვენტ გარდენში დაიდგა პირველი ბალეტი „პიგმალიონი“, რომელშიც მთავარ პარტიას ასრულებდა მარი სალე. ის იყო პირველი მოცეკვავე, რომელსაც კორსეტი არ ეცვა.

1734 წლის ბოლოს, კოვენტ გარდენში დაიწყო ოპერების დადგმა. პირველი ოპერის „ერთგული მწყემსი“ (იტალიურ ენაზე) ავტორი გერმანელი კომპოზიტორი გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელი – თეატრის ყოფილი მუსიკალური ხელმძღვანელი იყო. მეორე საოპერო დადგმადაც 1735 წლის იანვარში კვლავ ჰენდელის „არიოდანტი“ აირჩიეს.

1808 წელს კოვენტ გარდენი დაიწვა. ახალი შენობა 9 თვის განმავლობაში შენდებოდა რობერტ სმიორკის პროექტით. თე-

¹ უილიამ კონგრევი (1670-1729) – კლასიციზტური ეპოქის დრამატურგი, „ინგლისელ მოლიერად“ წოდებული. მისი პიესები გამოირჩევა მახვილი ენით, ირონიულობით, იუმორით, სატირით ცნობილი ბრიტანელი და მოდური ტიპაჟების მიმართ. აკრიტიკებდა სტიუარტების განმანათლებლობას ბრიტანეთში. განათლება ირლანდიაში, დუბლინის კოლეჯში მიიღო. მეგობრობდა ჯონათან სვიფტთან. სწავლის შემდეგ დაბრუნდა ლონდონში სტაჟირებაზე იურისპრუდენციაში. 17 წლის ასაკში, ფსევდონიმით გამოაქვეყნა პიესა „უცნობი ქალი“, რომელმაც ინგლისელი კანონმდებლის, ჯონ დრაიდენის ყურადღება მიიქცია. 1693 წლიდან კონგრევის, როგორც დრამატურგის გვარმა, იქცხა მთელ ინგლისში. მისი პიესა „ბეზერე ვაჟიშვილი“ წარმატებით დაიდგა დრური ლეინის პრესტიჟულ თეატრში. ორი კვირის მანძილზე სპექტაკლი სცენიდან არ ჩამოსულა, რაც იშვიათობა იყო იმ პერიოდის ინგლისურ თეატრში. დრაიდენმა პიესა მისი დროის საუკეთესო დებიუტად აღიარა და დაწერა პიესის წინასიტყვაობა – „ორმაგი თამაში“. უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად მის პიესას „სიყვარული სიყვარულისთვის“. მას შესთავაზეს თეატრის ხელმძღვანელობა, მაგრამ უარი განაცხადა და თეატრს აღუთქვა, რომ ყოველ წელს მათთვის ექსკლუზიურად დაწერდა ახალ პიესას. დედოფალ მარიას გარდაცვალების შემდეგ მოდად იქცა რიტორიკული ტრაგედიების დადგმა. კონგრევიმ დაწერა ასეთი ტრაგედია „პატარძალი ტრაურში“ (1697), რომელსაც დიდი წარმატება ჰქონდა, მაგრამ იშვიათად იდგმებოდა ბრიტანეთის სცენებზე. 1700 წელს, 30-წლიანი წარმატებული კარიერის მერე, მან მიატოვა თეატრი. გამოთხოვება შედგა ბოლო კომედიით „ყველა ასე სჩადის“, რომელშიც სარკაზმით დახატა ფლიდი და ფარისეველი საზოგადოება.

ატრი 1809 წლის 18 სექტემბერს გაიხსნა „მაკბეტი“. ამ პერიოდში კატასტროფულად გააძვირეს თეატრის ბილეთები, რათა ხანძრის შედეგად დაკარგული ხარჯები აენაზღაურებინათ, რასაც პროტესტით შეხვდა ლონდონის მაყურებელი, სპექტაკლებზე ყვიროდნენ და სტვენდნენ. თეატრის ხელმძღვანელობა იძულებული გახდა ბილეთის ფასები კვლავ დაეწია. კოვენტ გარდენი დღესაც ერთ-ერთი გამორჩეული თეატრია არა მხოლოდ ბრიტანეთში, არამედ მთელ ევროპაში.

XVIII საუკუნის ბრიტანულ თეატრში გამორჩეული ფიგურაა ჯეიმს ქუინი, რომელმაც დაამკვიდრა კლასიციზტური თამაშის მანერა თეატრში.

გამოჩენილი ბრიტანელი მსახიობი ჯეიმს ქუინი (1693-1766) დაიბადა ლონდონში, განათლება მან ირლანდიაში, დუბლინში მიიღო და გარკვეული პერიოდი იქვე ცხოვრობდა. 1710 წელს, მამის გარდაცვალების შემდეგ, შედგა მისი სასცენო დებიუტი. თავდაპირველად დრური ლეინში თამაშობდა ეპიზოდურ როლებს. 1715 წლიდან ის თამაშობს მთავარ როლებს და იქცევა ფართო საზოგადოების ყურადღებას. მისი პირველი მნიშვნელოვანი როლი იყო ბეუარი ნიკოლას როუვის „თამერლანში“. ფიცხი ხასიათის გამო იჯდა ლინკოლნის ციხეში, 14 წელი. 1718 წელს გაასამართლეს, როგორც მსახიობ ბოუენის მკვლელი. ქუინი მძიმედ არ დასაჯეს, ვინაიდან სასამართლომ ეს მკვლელობა უფრო უბედურ შემთხვევად შეაფასა, ვიდრე დანაშაულებად. ქუინს მეორე ახალგაზრდა მსახიობის მკვლელობასაც მიაწერდნენ, რომელმაც თითქოსდა ის მოკლა მისი ხელმძღვანელის სარკასტული კრიტიკის გამო.

1721 წელს მთვრალი წარჩინებული ავარდა სცენაზე და თავს დაესხა თეატრის მენეჯერ რიჩს. ჯეიმს ქუინმა აქაც გამოავლინა თავისი ხასიათი და რიჩი სიკვდილს გადაარჩინა. ამ ფაქტს დიდი უკმაყოფილება მოჰყვა საზოგადოებაში, რის შედეგადაც ყველა თეატრში დააყენეს სახელმწიფო დაცვა.

1732 წელს ქუინი გამოჩნდა კოვენტ გარდენის სცენაზე, აქ მან ორი წელი დაჰყო. 1734-1741 წლებში ის კვლავ დაუბრუნდა დრური ლეინის თეატრს, ხოლო 1742 წელს ისევ კოვენტ გარდენში გადავიდა, სადაც კარიერის დასრულებამდე მოღვაწეობდა.

1746 წელს ქუინმა ითამაშა ჰორაციო, ხოლო ჰამლეტი გარიკმა – ვარდების ბაზრობაზე. აპლოდისმენტები წარმოუდგენლად დიდხანს გაგრძელდა. ამ ორ მსახიობს ეთაყვანებოდა მაყურებელი.

ჯეიმს ქუინმა რიჩარდ III-ის შესრულების შემდეგ, გარიკზე მეტი პოპულარობა მოიპოვა. ფალსტაფის და ჰენრი IV-ის როლების შესრულების შემდეგ მან თეატრის ხელმძღვანელობისგან ყველაზე დიდი ანაზღაურება – 1000 ფუნტი-სტერლინგი მოითხოვა წელიწადში. ბოლოს ქუინი 1757 წელს ნახევ სცენაზე ჰორაციოს როლში, ხოლო 1758 წელს მან მეგობრების დასახმარებლად ორჯერ ითამაშა ფალსტაფი და მიატოვა სცენა, რათა სურდა ეცხოვრა მშვიდად, მდიდრულად და ბედნიერად მართოს. ის გარდაიცვალა 1766 წელს და დაკრძალულია ბატის ეკლესიაში. მისი საფლავის ეპიტაფიის ავტორია დევიდ გარიკი.

ასევე გამორჩეული მსახიობი იყო ჩარლზ მაკლინი (1699-1797), რომელმაც თეატრში დაამკვიდრა თამაშის განსხვავებული სტილი – რეალისტური მიმართულება. ის დაიბადა ირლანდიაში და მოღვაწეობდა ლონდონში, სადაც გარდაიცვალა კიდევ. ის იყო დიდი ირლანდიელი დრამატურგი და მსახიობი. მისმა ქარიშხლისებურმა კარიერამ მოიცვა მთელი XVIII საუკუნე.

ჩარლზ მაკლინი თავდაპირველად მოღვაწეობდა როგორც მსახიობი ბრისტოლში და 1725 წელს გადავიდა ლინკოლნ-ინში, ლონდონში. 1733 წელს გადავიდა დრური ლეინის თეატრში და მალე მისი ხელმძღვანელიც გახდა. 1735 წელს მან თეატრის ფოიეში შეკამათებისას მოკლა მსახიობი, თუმცა სასამართლომ ის მკაცრად არ დასაჯა, მას შეუწყდა სამსახიობო მოღვაწეობის უფლება. იმის გამო, რომ იყო კონფლიქტური, ჩამოშორდა სცენას და პროფესიასთან გამოსამშვიდობებლად შეილოკის როლი ითამაშა.

ჩარლზ მაკლინს დაწერილი აქვს ორი პიესა „სიყვარული მოდაშია“ და „დარბაისელი ადამიანი“.

ბრიტანული თეატრის ყველაზე გამორჩეული მოღვაწე განმანათლებლობის ეპოქაში დევიდ გარიკი (David Garrick, 1716-1775) იყო. ის გახლდათ XVIII საუკუნის დიდი მსახიობი-რეალისტი, მისი შემოქმედება გამსჭვალული იყო ჰუმანისტური და

განმანათლებლური იდეებით. იბრძოდა თეატრში რეალისტური მეთოდის დამკვიდრებისთვის, მხატვრული სახის ინდივიდუალიზაციისათვის. ფას-დაუდებელია გარიკის რეფორმატორული მოღვაწეობა რეჟისურისა და სპექტაკლების გარეგნული გაფორმების (დეკორაციები და კოსტიუმები) სფეროში. მის სახელთან არის დაკავშირებული სპექტაკლებში სამსახიობო ანსამბლის შექმნა. მან დაამკვიდრა სარეპეტიციო მუშაობის ახალი მეთოდი ბრიტანულ თეატრში, მოახდინა სცენის რეკონსტრუქცია. განსაკუთრებული მოწიწებით ეპყრობოდა შექსპირის რეპერტუარს და მის შემოქმედებაში შექსპირის გმირებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ.

დევიდ გარიკი სწავლობდა ლიჩფილდის სამოელ ჯონსონის გრამატიკულ სკოლაში, 1737 წელს გაემგზავრა ლონდონში და მისი დებიუტი სცენაზე 1741 წელს შედგა შექსპირის „რიჩარდ III“-ში. 1747 წელს გახდა სამეფო თეატრის დრური ლეინის ხელმძღვანელი. ამ თანამდებობაზე მან, ფაქტობრივად, 30 წელი დაჰყო.

დევიდ გარიკი ასევე თამაშობდა ბენჟამენ ონსონის „ალქიმიკოსში“, „ირლანდიელ ქვრივში“, თუმცა ყველაზე დიდი აღიარება მას შექსპირის პიესებში თამაშმა მოუტანა, განსაკუთრებით ჰამლეტის და მაკბეთის როლებმა, რომელსაც ის რეალისტურ მანერაში ასრულებდა. როგორც რეჟისორმა 1768 წელს დადგა პიესა „ყალბი დელიკატესი“ (False Delicacy).

დევიდ გარიკი იყო „დილეტანტთა საზოგადოების“ წევრი, რომელიც შეიქმნა ანტიკური ხელოვნების შესწავლისთვის. დევიდ გარიკთან ერთად ამ საზოგადოებაში შედიოდნენ იმ ეპოქის გამოჩენილი მოაზროვნეები და ინტელექტუალები: ედმონდ ბერკი, ოლივერ გოლდსმიტი, სამოელ ჯონსონი, დენი დიდრო, ჯეიმს ბოსუელი და სხვები. სამუელ ჯონსონის სიტყვებით – „პროფესიამ გახადა გარიკი მდიდარი, მან მსახიობის პროფესია აქცია საპატივცემულოდ საზოგადოებაში“.

დევიდ გარიკი დაკრძალულია ვესტმისტერის სააბატოში, ე.წ. პოეტთა კუთხეში.

1750 წელს სცენაზე წარმოდგენილი იყო უილიამ უაითჰედის პირველი ტრაგედია „ბოშა მამა“ (The Roman Father), რომელიც დაიწერა პიერ კორნელის „ჰორაციოს“ გავლენითა და შთაგონებით.

უილიამ უაითჰედი (1715-1785) ამ პერიოდის გამოჩენილი ინგლისელი პოეტი და დრამატურგია. დაიბადა ქ. კემბრიჯში; იმის მიუხედავად, რომ მამამისი იყო მეფუნთუშე, მან კარგი განათლება მიიღო. საზოგადოების ყურადღება მიიქცია ლექსებითა და კომედიებით. კემბრიჯის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, მუშაობა დაიწყო როგორც რეპეტიტორმა. ის იყო ჯორჯ ვილეს მასწავლებელი გრაფ ჯერსის სახლში და ბევრს მოგზაურობდა მთელ ევროპაში მოსწავლეებთან ერთად. მისი პირველი პიესა იყო „რომაელი (ბოშა) მამა“. პიესაში მამის როლს ბრიტანელი ვარსკვლავი დევიდ გარიკი ასრულებდა. სპექტაკლს აკრიტიკებდნენ იმის გამო, რომ ჰორაციოს და კი არ ილუპებოდა, როგორც ეს კორნელთან არის, არამედ დაჭრილი ბრუნდებოდა და დაუსრულებელი საუბარი ჰქონდა მამასთან. მეორე ტრაგედია „კრეუზა“, დადგმული 1754 წელს, შედარებით წარმატებული აღმოჩნდა, თუმცა განსაკუთრებით ესხმოდა თავს მას ცნობილი სატირიკოსი ჩარლზ ჩერჩილი. მის მომდევნო პიესაში „მოგზაურობა შოტლანდიაში“ (თრიპ ტო შოტლანდ) დევიდ გარიკი დათანხმდა მონაწილეობას ისე, რომ ავტორი მაყურებლისთვის ინკოგნიტოდ დარჩებოდა, ამით პოეტის მტრებისგან კრიტიკის არიდებას ცდილობდნენ. ამავე 1776 წელს, სცენაზე გამოჩნდა ანონიმი ავტორის მეორე პიესაც „მრავალსახეობა, ზღაპარი დაქორწინებულთათვის“ (Variety, a tale for married people). ორივე ნაწარმოებს დიდი წარმატება ხვდა წილად და მაყურებლის მოწონებაც დაიმსახურა. 1788 წელს, ლონდონში გამოიცა მისი ნაწარმოებების კრებული. გარდაიცვალა 1785 წელს ბერკლის მოედანზე ლონდონში.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა პოლიტიკურმა ფაქტორებმა და ფილოსოფიურმა თეორიებმა შექმნეს განმანათლებლობა ბრიტანულ თეატრში?

ჩამოთვალეთ განმანათლებლობის ეპოქის ბრიტანელი დრამატურგები და გააანალიზეთ მათი შემოქმედება.

რა როლი მიუძღვის რიჩარდ ბრინსლეი შერიდანს მსოფლიო თეატრის ისტორიაში და რა ფილოსოფიურ პრინციპებს ატარებს მისი „ავსიტყვაობის სკოლა“?

რა როლი შეასრულა ბრიტანულმა თეატრებმა დრური ლეინმა და სამეფო თეატრმა კოვენტ გარდენმა ბრიტანული თეატრის ისტორიაში, ჩამოთვალეთ ამ თეატრების მუშაობის პრინციპები, რეპერტუარი, მსგავსება მათ შორის.

ისაუბრეთ დევიდ გარიკის შემოქმედებაზე.

წაიკითხეთ ტექსტი „ავსიტყვაობის სკოლა“ და მოიძიეთ ერთი ინფორმაცია მაინც მსოფლიო სცენაზე მისი რომელიმე ინტერპრეტაციის.

განათლების ეპოქის ფრანგული თეატრი

დასავლეთ ევროპის ისტორიაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო საფრანგეთის „დიდი რევოლუცია“ (1789), რომელმაც უდიდესი გავლენა იქონია ევროპის ქვეყნების ბედზე. აბსოლუტური მონარქია შეიცვალა რესპუბლიკით¹ და საფრანგეთში ახალი ეპოქა დაიწყო. ქვეყანამ ამ პერიოდში მძიმე და სისხლიანი გზა გაიარა. პირველი რესპუბლიკის სამხედრო გადატრიალების შემდეგ, მომდევნო 75 წლის განმავლობაში საფრანგეთის პოლიტიკური ცხოვრება რესპუბლიკას, იმპერიასა და მონარქიას შორის მერყეობდა. 1792 წლის 10 აგვისტოს პარიზში პირველი რესპუბლიკა შეიქმნა, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა იაკობინური² კაბინეტი მაქსიმილიან რობესპიერის³ ხელმძღვანელობით.

„ძველი რეჟიმის“ დროს, როგორც მას რევოლუციონერები უწოდებდნენ, საზოგადოება დაყოფილი იყო სამ არათანასწორუფლებიან წოდებად. პრივილეგირებული წოდებები იყო: სასულიერო წოდება (ის მაღალ და დაბალ იერარქიულ საფეხურზე მდგომი სასულიერო პირებისგან შედგებოდა), თავადაზნაურობა – მისი წარმომადგენლები იყვნენ ე. წ. დაშნის აზნაურები, რომლებიც საგადასახადო და სხვა უამრავი პრივილეგიით სარგებლობდნენ, და ე. წ. მანტიის აზნაურები – მდიდარი ბურჟუაზიიდან გამოსული სამოხელეო თავადაზნაურობა. მესამე წოდების (ბურჟუაზიის) მდიდარი წარმომადგენლები ყიდულობდნენ მაღალ თანამდებობებს და სარგებლობდნენ თავადაზნაურებისთვის დაწესებული პრივილეგიებით. XVIII საუკუნეში, საფრანგეთში ბიუროკრატიული აპარატის წყალობით,

¹ რესპუბლიკა – სახელმწიფო მმართველობის ფორმა, რომლის დროსაც უმაღლესი ძალაუფლება ეკუთვნის განსაზღვრული ვადით არჩეულ ორგანოსს, პირებს.

² იაკობინელები – პოლიტიკური კლუბი საფრანგეთის დიდი რევოლუციის პერიოდში. მათ ეს სახელწოდება ეწოდათ იმის გამო, რომ თავიანთი პირველი სხდომა ჩაატარეს წმინდა იაკობის მონასტერში.

³ ფრანსუა მარი დე რობესპიერი (1758-1794) – დიდი ფრანგული რევოლუციის ერთ-ერთი ლიდერი, იაკობინელების მეთაური.

სადაც ყველა თანამდებობა იყიდებოდა, 50 ათასამდე ბურჟუა გააზნაურდა. მოსახლეობის უმეტესობა კი თითქმის სრულიად უუფლებო მესამე წოდებას მიეკუთვნებოდა. ეს წოდება აერთიანებდა ქალაქის მსხვილი, საშუალო და მცირე შემოსავლის მქონე ბურჟუაზიას, გლეხობას, ქალაქის ღარიბ ფენებს, ასევე სოციალური სტატუსის არმქონე პირებს (მაწანწალები და მათხოვრები). სიმცირის მიუხედავად, ბურჟუაზიის წარმომადგენლები ყველაზე გავლენიან ფენას მიეკუთვნებოდნენ. ესენი იყვნენ ვაჭრები, ადვოკატები, ექიმები, მაღალი რანგის მოხელეები და ა. შ.

რევოლუციის ერთ-ერთი მიზეზი, სხვა ფაქტორებთან ერთად, იყო ეკონომიკური ფაქტორი. ამ პერიოდში საფრანგეთში საკვები პროდუქტების დეფიციტი შეინიშნებოდა, რამაც დაავადებათა და სიკვდილიანობის ზრდა გამოიწვია. მეორე მიზეზი გახლდათ მეფე ლუი XV-ის მიერ წარმოებული ომები და საგარეო პოლიტიკა, რის გამოც საფრანგეთი ფინანსური კატასტროფის წინაშე დადგა. მესამე ფაქტორი – არისტოკრატიის უსამღვრო ფუფუნება იყო. დიდი თანხები იხარჯებოდა სამეფო კარისა და სამეფო ოჯახის ზღვარს გადასული მოთხოვნების უზრუნველსაყოფად, განსაკუთრებით მეფე-მზის მემკვიდრის, ლუი XV-ის დროს, რომლის დევიზიც იყო – „ჩემს შემდეგ წარღვნაც მოსულა“. აბსოლუტური სახელმწიფოს ფინანსური კრახის მთავარი მიზეზი აბსოლუტიზმის სისტემა გახლდათ – მისი წოდებრივი იერარქიული წყობით, ეკონომიკით და უსამართლო, სრულიად არაეფექტური საგადასახადო პოლიტიკით. ამ ფაქტორების ფონზე იზრდებოდა დაბალი ფენების უკმაყოფილება.

განმანათლებლობის ეპოქაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო კათოლიკური ეკლესიის რეფორმაცია,¹ რომელიც ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში აღორძინების ეპოქაში მოხდა. რეფორმაციის ერთ-ერთი მიზეზი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეკონომიური ფაქტორი იყო, რადგან ეკლესიებს ეკუთვნოდათ უზარმაზარი მიწები და ჰქონდათ დიდი შემოსავალი. საფრანგეთის კათოლიკური ეკლესია რომის კათოლიკურ ეკლესიას ექვემდებარებოდა და, შესაბამისად, ეკლესიის მთელ ქონებას რომის

¹ რეფორმაცია – XVI საუკუნეში დასავლეთ ევროპაში ანტიფეოდალური ხასიათის სოციალ-პოლიტიკური მოძრაობა, რომელიც გამოვლინდა კათოლიკური ეკლესიის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

პაპი განაგებდა. რეფორმატორები ცდილობდნენ რომის პაპის უფლებების შეზღუდვას და ნაციონალური ეკლესიის შექმნას, რომელიც სახელმწიფოს დაექვემდებარებოდა. მიუხედავად მოსახლეობის დიდი ნაწილის შიმშილობისა, ეკლესიის ქონება გადასახადების ხარჯზე იზრდებოდა. განათლების ეპოქაში კათოლიკური ეკლესია იძულებული გახდა რადიკალური ცვლილებები გაეტარებინა. ის, ვატიკანის ნაცვლად, საფრანგეთს დაექვემდებარა. საეკლესიო მიწები გამოაცხადა სახელმწიფო საკუთრებად. სკოლები გამოეყო ეკლესიას და სამოქალაქო გამგებლობაში გადავიდა.

საფრანგეთში „ძველი რეჟიმი“ სრულიად უსუსური ხრიკებით ცდილობდა რევოლუციური პროცესების და განმანათლებლური იდეების შეჩერებას. 1789 წლის 26 აგვისტოს დამფუძნებელმა კრებამ მიიღო უმნიშვნელოვანესი დოკუმენტი – „ადამიანისა და მოქალაქეთა უფლებების დეკლარაცია“, რომელიც შემდგომში საფუძვლად დაედო საფრანგეთის პირველ კონსტიტუციას. განმანათლებლობის იდეებით შექმნილი დეკლარაცია ამკვიდრებდა ადამიანის უფლებების პატივისცემას და კერძო საკუთრების ხელშეუხებლობას. დეკლარაციის ძირითადი იდეები მოკლედ აისახა რევოლუციის მთავარ ლოზუნგში – „თავისუფლება, თანასწორობა, ძმობა“.

საფრანგეთის რევოლუცია იდეოლოგიურად მოამზადეს განათლების ეპოქის მოაზროვნეებმა. XVIII საუკუნეში განმანათლებლურმა იდეოლოგიამ და მსოფლმხედველობამ უდიდესი გავლენა იქონია ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაზე, ხელოვნების ყველა დარგზე, განსაკუთრებით – თეატრზე. თეატრს, როგორც ყველაზე დემოკრატიულ და ხალხის ფართო მასებისთვის ადვილად აღსაქმელ ხელოვნების დარგს, უდიდესი როლი დაეკისრა – მას უნდა ექადაგა განმანათლებლური იდეები ფართო მასებისთვის. ფრანგ განმანათლებლებს მიაჩნდათ, რომ მხოლოდ ხალხის, საზოგადოების განათლებით მიაღწევდნენ თავიანთ მიზანს.

ამ პერიოდში მონარქის რეპრესიები თეატრსაც შეეხო. პარიზში 1697 წელს ლუდოვიკო XIV-ის მეფობის დროს იტალიური კომედიის თეატრში, სადაც უკვე იდგმებოდა ფრანგი დრამატურგების პიესები, დაიდგა კომედია „ცრუ სათნოება“. სპექ-

ტაკლში სარკაზმით გაითამაშეს მეფის ფავორიტი ქალბატონის – ფრანსუაზა მენტენონის ფარისევლობა და მანკიერება, რომელიც სამეფო კარზე გამეფებული ინტრიგების ერთ-ერთი მოთავე იყო. ამ მცდელობის გამო თეატრი დახურეს და მსახიობების უმეტესობას საფრანგეთიდან წასვლა აიძულეს. მეფემ იცოდა, რომ თეატრს მასელებზე ზემოქმედების დიდი ძალა ჰქონდა და ამიტომ ფრანგული კომედიის თეატრი უშუალოდ დაუქვემდებარა სამეფო კარის წარჩინებულ მოხელეს – ე. წ. კამერ-იუნკერს,¹ რომელსაც ცენზორის როლი დაეკისრა. მისი ამოცანა იყო, დაეცვა თეატრი ყოველგვარი „საშიში სიახლეებისგან“, რის გამოც შეუძლებელი გახდა მონარქისტების მიუღებელი ნაწარმოებების პარიზის თეატრში დადგმა. ასეთი პიესები ხორციელდებოდა პროვინციებში ან კერძო, საოჯახო თეატრებში. ასეთ გარემოში პროგრესული საზოგადოება სხვადასხვა ხერხით ცდილობდა თავისი მიზნებისთვის ფრანგული კომედიის თეატრის გამოყენებას, რომელშიც მოღვაწეობდნენ იმ დროის საუკეთესო მსახიობები.

განმანათლებლური მოძრაობა გააქტიურდა 1715 წლიდან, როდესაც მეფე-მზე ლუდოვიკო XIV გარდაიცვალა. ფილიპ II ორლეანელის რეგენტობის² დროს აქტიურად ითარგმნება ინგლისელი განმანათლებლების ნაწარმოებები და ახალ მასშტაბებს იძენს ფრანგული განმანათლებლური მოძრაობა. განათლების ეპოქის საფრანგეთში უდიდესი მოვლენაა ენციკლოპედიის შექმნა.

განმანათლებლებმა აღორძინების ეპოქიდან გადმოიღეს პიროვნების თავისუფლების იდეა, მაგრამ ამ საკითხს ისინი განსხვავებულად განიხილავდნენ. ჯერ კიდევ აღორძინების ეპოქაში ბევრმა მოაზროვნემ შენიშნა, რომ უსაზღვრო თავისუფლებას უარყოფითი შედეგები მოაქვს. ადამიანს, რომელსაც არ სწამს ღმერთის, არ ცნობს მორალურ, ზნეობრივ პრინციპებს და ემორჩილება მხოლოდ თავის ნებას, უსაზღვრო ბატონობის სურვილი უჩნდება. ამ შემთხვევაში თავისუფლება თვითნებო-

1 კამერ-იუნკერი – მონარქიულ სახელმწიფოში დაბალი წოდება სამეფო კარზე, ამ წოდების მქონე პირი.

2 რეგენტი – მონარქიულ სახელმწიფოში სახელმწიფოს მეთაურის უფლებამოსილებათა დროებით შემსრულებელი პირი, მონარქის მცირეწლოვანების, არაქმედითუნარიანობისა და სხვა შემთხვევაში.

ბაში გადაიზრდება, რაც ანგრევს პიროვნულ მთლიანობას. ეს პრობლემა კარგად ჩანს შექსპირის შემოქმედებაში. განმანათლებლებს ამ საკითხის გადაჭრის თავისებური ხედვა ჰქონდათ. ისინი თვლიდნენ, რომ ჭეშმარიტი თავისუფლების მისაღწევად აუცილებელია ადამიანი იყოს განათლებული. მათი აზრით, გრძნობა და გონება ჰარმონიულადაა შერწყმული განათლებულ ადამიანში, რომლის მიზანი არა ეგოისტური ვნების დაკმაყოფილება, არამედ საზოგადოების კეთილდღეობისთვის ზრუნვა იქნება. განმანათლებლები თვლიდნენ, რომ ადამიანი ბუნებით ეგოისტია, მაგრამ განათლებული ადამიანი შეძლებს ეგოისტური გრძნობის დაძლევას. მეცნიერება, ცოდნა, გონება – განმანათლებლებისთვის პრიორიტეტული იყო და სწამდათ, რომ მხოლოდ ამ გზით შეიძლებოდა მანკიერებათა აღმოფხვრა.

საფრანგეთში განმანათლებლობა გაცილებით უფრო რადიკალური და რევოლუციური ხასიათის გახლდათ, ვიდრე ევროპის სხვა ქვეყნებში. ფრანგულ თეატრს, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, დიდი გავლენა ჰქონდა. თეატრი გაცილებით უფრო რევოლუციური იყო, მაგრამ დრამატურგია, მხატვრული დონის თვალსაზრისით, ჩამორჩებოდა ევროპის სხვა ქვეყნებს.

საფრანგეთში ახალი დრამატურგიული ჟანრის შექმნა უცილებელი გახდა, რომელიც ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას და რევოლუციურ იდეებს იქადაგებდა. განმანათლებლობის ეპოქის საწყის ეტაპზე ბურჟუაზიული დრამის ჩამოყალიბებამდე შეიქმნა ტრაგედიები კლასიციზტურ ჟანრში. ვოლტერმა დაიწყო თეატრის, დრამატურგიის რეფორმა და განმანათლებლური კლასიციზმის ჟანრი დაამკვიდრა. მოგვიანებით შეიქმნა ბურჟუაზიული ანუ მეშჩანური დრამა, რომლის თეორეტიკოსი გახლდათ განმანათლებლური რეალიზმის წარმომადგენელი – დიდრო. შემდეგ მოღვაწეობას იწყებს კომედიოგრაფი ბომარშე, რომელიც კომედიურ ჟანრში ბურჟუაზიულ დრამას ავითარებს.

XVIII საუკუნის დასაწყისში ფრანგული თეატრიდან თანდათან ქრება კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი მონუმენტურობა, სიდიადე. თეატრში დამკვიდრდა როკოკოს¹ სტილი, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო დეკორატიულობა, ორნამენტულობა, გრივუაზული გრაფია.² ეს სტილი, ძირითადად, არისტოკრატების საოჯახო წარმოდგენებში და პროვინციული თეატრების დადგმებში გამოვლინდა.

საფრანგეთში, კორნელისა და რასინის შემდეგ, მათი მიზიდვით, იქმნებოდა დრამატურგიული ნაწარმოებები, რომელთაც არ გააჩნდათ მნიშვნელოვანი მხატვრული ღირებულება. ფრანგული კომედიის თეატრში წარუმატებლად დაიდგა რამდენიმე ასეთი პიესა. თეატრის რეპერტუარი ისევ კორნელისა და რასინის ტრაგედიებისგან შედგებოდა.

XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის დრამატურგებისგან აღსანიშნავია პროსპერ დე კრებილონი (Prosper jolyot de Crébillon, 1674-1762), რომელსაც საშინელებათა თემატიკის გამოყენებით უნდოდა ტრაგედიის ჟანრის გამოცოცხლება. კრებილონი წერდა: „მე არ მქონდა არჩევანი: კორნელმა თავისთვის აირჩია ცა, რასინმა მიწა, დარჩა მხოლოდ ჯოჯოხეთი და მე თავალებით გადავეში მასში“.³ დრამატურგი ცდილობდა ფრანგულ კლასიციზტურ ტრაგედიაში გამოეყენებინა ინგლისელი დრამატურგის, თომას კიდის „სისხლიანი“ ტრაგედიებისთვის დამახასიათებელი დეტალები. მაგრამ კიდის პიესებისგან განსხვავებით, სადაც ყველა საშინელი, სისხლიანი სცენა მაყურებელთა თვალწინ თამაშდებოდა, კრებილონის ნაწარმოებებში ასეთ ეპიზოდებს უყვებოდნენ მაყურებელს, რადგან, კლასიციზტური კანონების თანახმად, მათი გათამაშება სცენაზე არ შეიძლებოდა. კრები-

¹ როკოკო – XVIII საუკუნის ევროპული ხელოვნების სტილი, რომელსაც საფუძველი საფრანგეთში ჩაეყარა, სახელწოდება კი მიიღო ორნამენტიკიდან, რომლის სახელწოდებაცაა „როკაიდი“ და რომელიც ამ სტილისთვისაა დამახასიათებელი. როკოკოს სტილმა უარყო ბაროკოსთვის დამახასიათებელი მონუმენტურობა და დიდი გაქანება.

² გრივუაზული გრაფია – მხიარული და ამავე დროს ფუქსავატური, ცოტა არ იყოს, უხამსი.

³ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 165.

ლონი პიესებში სიტუაციების უტრირებას ახდენდა, იყენებდა მოულოდნელობებს, „გამოცნობებს“ და სხვადასხვა მსგავს ეფექტს, რათა ფაბულა საინტერესო ყოფილიყო. მისი ნაწარმოებები გამოირჩეოდა მანერულობით, მთავარი იყო ინტრიგა და არა ხასიათები. კრებილონის რამდენიმე ტრაგედიის წარმატების მიუხედავად, მისი პიესები წარუმატებელი აღმოჩნდა სცენისთვის. კრებილონისგან განსხვავებით, ანტუან დე ლამოტიმ (Antoine Houdar de la Motte, 1672-1731) სხვა მიმართულებით სცადა ტრაგედიის განვითარება: აკრი-ტიკებდა კლასიციზტური ტრაგედიის პირობითობას, სამი ერთიანობის კანონს, გამოთქვამდა სურვილს, ტრაგედია დაწერილიყო პროზად, რაც განახორციელა კიდევ პიესაში „ოდიპოსი“. მისმა მცდელობამ ვერ გაამართლა და შემდგომ ნაწარმოებებში შეინარჩუნა იმ პერიოდის ტრაგედიებისთვის დამახასიათებელი ტრადიციული ფორმა.

განმანათლებლური იდეოლოგიის განვითარების პირველი პერიოდი და განმანათლებლური კლასიციზმის შექმნა ვოლტერის სახელთანაა დაკავშირებული. ფრანსუა მარი არუე (François-Marie Arouet, 1694-1778) (ვოლტერი – Voltaire – არის ფსევდონიმი) გაიზარდა შეძლებული ნოტარიუსის ოჯახში. მან კარგი განათლება მიიღო, დაამთავრა იეზუიტთა კოლეჯი და შემდეგ სამართლის სკოლა. ვოლტერი, XVIII საუკუნის უდიდესი მოღვაწე, იყო პოეტი, დრამატურგი, რომანისტი, პუბლიცისტი, ისტო-რიკოსი, ფილოსოფოსი.

ვოლტერი უფროსი თაობის განმანათლებლების ლიდერი გახლდათ და იმ პერიოდში მოღვაწეობდა, როცა საზოგადოების ფართო მასები ჯერ კიდევ არ იყო ჩართული განმანათლებლურ მოძრაობაში. მისი მიზანი „განმანათლებლური აბსოლუტიზმის“ დამკვიდრება გახლდათ, სადაც სახელმწიფო პოლიტიკაში ფრანგულ ბურჟუაზიას წამყვანი როლი დაეკისრებოდა. განმანათლებლებს სჯეროდათ, რომ განმანათლებლური აბსოლუტიზმის სისტემა უზრუნველყოფდა მათი იდეების განხორციელებას. მიაჩნდათ, რომ საზოგადოებრივი წყობა დამოკიდებული იყო სახელმწიფო კანონებზე და თუ ის გონივრული კანონებით შეიცვლებოდა, საზოგადოებრივი უსამართლობა აღიკვეცებოდა. საზოგადოების გარდაქმნაში ისინი, მასების

განათლების გარდა, მონარქიის სისტემის შეცვლასაც განიხილავდნენ. თვლიდნენ, რომ განმანათლებლური მსოფლმხედველობის მონარქი გახდებოდა მათი იდეალების ცხოვრებაში გამტარებელი და მხოლოდ ამ გზით შეიძლებოდა საზოგადოების გარდაქმნა რევოლუციური რღვევების გარეშე. იდეალური, განათლებული მონარქის სახე შექმნა ვოლტერმა ტრაგედიებში „მინოსის კანონები“ (1772) და „დონ პედრო“ (1775). მონარქი, რომლის მიზანია ხალხის განათლება და ქვეყნის განვითარება, უპირისპირდება მაღალი წრის საზოგადოებას და ეკლესიის მსახურებს.

ვოლტერს, როგორც აღვნიშნეთ, სახელმწიფოს შენარჩუნება განმანათლებლური აბსოლუტიზმის ფორმით სურდა. კლასიციზტური ხელოვნება – განმანათლებლური კლასიციზმის სახით. მონარქიული წყობიდან – დესპოტიზმის, ტირანიის, ხოლო რელიგიიდან – ფანატიზმის აღმოფხვრა. ვოლტერი აღიარებდა დეიზმის ფილოსოფიურ მოძღვრებას,¹ რომელიც უარყოფს ყოველგვარ რელიგიურ დოგმებს. ის ებრძოდა ეკლესიას, თუმცა რელიგია და რწმენა – საზოგადოებისთვის აუცილებელ კატეგორიად მიაჩნდა. „ღმერთი რომ არ ყოფილიყო, ის უნდა გამოგვეგონა“² – ამბობდა დრამატურგი და ოცნებობდა საზოგადოების გარდაქმანზე, რაც, მისი აზრით, ხელისუფლების რეფორმებით უნდა განხორციელებულიყო და არა სახალხო მოძრაობით.

ვოლტერის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში თეატრს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. ნი-წლიანი დრამატურგიული მოღვაწეობის განმავლობაში მან დაწერა 54 პიესა – აქედან 30 ტრაგედია, 12 კომედია, 2 პროზაული დრამა, რამდენიმე ოპერის ლიბრეტო³ და დივერტისმენტი.⁴ თავისი წინამორბედების-

¹ დეიზმი – რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრება. დეიზმი აღიარებს ღვთის, როგორც სამყაროს პირველმიზეზის არსებობას, მაგრამ უარყოფს პერსონიფიცირებულ ღმერთს, გამოცხადებას და ღვთის განგებას და საერთოდ, ყოველგვარ ღვთისმეტყველურ, დოგმატურ მოძღვრებებს. დეიზმმა დიდი მნიშვნელობა XVII და XVIII საუკუნეებში, განმანათლებლობის ეპოქაში მოიპოვა.

² Монульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 168.

³ ლიბრეტო – მუსიკალურ-სცენური თხზულების (ოპერა, ბალეტი, თეატრი) სრული სიტყვიერი ტექსტი.

⁴ დივერტისმენტი – თეატრში, XVII-XVIII სს.-ში დრამატული სპექტაკლის ჩართული ან დასკვნითი ნაწილი, რომელიც შედგება წარმოდგენის სიუჟეტთან

გან განსხვავებით, მან ტრაგედიას დაუბრუნა საზოგადოებრივი პროგრესული როლი, ცვლილებები შეიტანა ტრაგედიის შინაარსსა და სტრუქტურაში, დაამკვიდრა განმანათლებლური კლასიციზმის სტილი. ვოლტერი ცდილობდა, იმ პერიოდის ტრაგედიებისთვის დამახასიათებელი სამეფო-არისტოკრატიულ ეტიკეტთან და ყოფასთან მსგავსება აღმოეფხვრა. მთელი ცხოვრების მანძილზე, სადაც არ უნდა ყოფილიყო (რამდენიმეჯერ იძულებული იყო პარიზი დაეტოვებინა, რადგან მსოფლმხედველობის გამო დევნიდნენ) აწყობდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებს. მონაწილეობდა როგორც მსახიობი და ადგენდა სადადგმო გეგმას. ვოლტერი ასევე მუშაობდა მსახიობებთან, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა სანახაობით ეფექტს, სასცენო დინამიზმს, დეკორაციების ფერწერულობას. კლასიციზმის ეპოქაში, როდესაც მაღალი წრის საზოგადოების წარმომადგენლები სცენაზე ისხდნენ და მსახიობის მოძრაობა შეზღუდული იყო (ვოლტერი მაყურებლებისგან სცენის განთავისუფლების საკითხსაც აყენებდა), ვოლტერის სასცენო რეფორმას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. რადგან სადადგმო ეფექტების გამოყენების პრეცედენტი საფრანგეთის დრამატულ თეატრებში არ არსებობდა, ვოლტერმა ეს საკითხი საოპერო ხელოვნების ოსტატ ფილიპ კინოსგან შეისწავლა. ფილიპ კინოს დიდი წვლილი მიუძღვის დრამატურგის პიესების არქიტექტონიკის¹ ჩამოყალიბებაში. ვოლტერის თითქმის ყველა პიესაში არის საოპერო თეატრისთვის დამახასიათებელი ეფექტები: ყუმბარების სროლის ხმა, მოჩვენებები სცენაზე. იგი ტრაგედიების ფაბულაში იყენებდა მოქმედი გმირის მოულოდნელ გამოჩენა-გაქრობის სცენებს, პერსონაჟებს, რომლებიც თავის ვინაობას მალავენ ან სხვისი სახელით მოქმედებენ.

ვოლტერი ადვილად და სწრაფად წერდა, მაგრამ იმისთვის, რომ პიესა სრულყოფილი გამოსულიყო, ხშირად უბრუნდებოდა დასრულებულ ნაწარმოებს და თავიდან ამუშავებდა. როგორც დრამატურგს, ძალიან ეხმარებოდა სამსახიობო და სარეჟისო-

დაკავშირებული სიმღერის, ცეკვებისა და კომიკური სცენების, პაროდისა და სამხიარულო ხასიათის ნომრებისაგან.

¹ არქიტექტონიკა – ლიტერატურული ან ხელოვნების ნაწარმოების ცალკეული ნაწილების თანაზომიერი განლაგება, რაც ქმნის მთლიანობის შთაბეჭდილებას; კომპოზიცია.

რო ხელოვნების პრაქტიკული ცოდნა. ვოლტერი აფასებდა მსახიობის შრომას, ყოველთვის ითვალისწინებდა მის მოთხოვნებს. მისი აზრით, პიესის წარმატებას მსახიობის შესრულება განაპირობებდა. ლიტერატურული თვალსაზრისით, ვოლტერის პიესები მაღალი მხატვრული ღირსებებით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ სცენური და თეატრალური იყო. ფსიქოლოგიურად ნაკლებად დამუშავებული პერსონაჟების მიუხედავად, ვოლტერის გმირებზე მუშაობა მსახიობებისთვის, როგორც თავად აღნიშნავდნენ, საინტერესო აღმოჩნდა. ვოლტერმა არაერთი მსახიობი აღზარდა. მათ შორის ლეკენი – იმ პერიოდის ერთ-ერთი ცნობილი მსახიობი.

კლასიციზტები თავის პიესებს, ძირითადად, ანტიკურ სიუჟეტზე აგებდნენ. ვოლტერმა კი სიუჟეტურ-თემატური თვალსაზრისით გააფართოვა ფრანგული ტრაგედია.

პიესების მოქმედება სხვადასხვა ეპოქასა და ქვეყანაში ვითარდება, შესაბამისად, მოქმედი პირები სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები არიან. ვოლტერი დადგმებში იცავდა ისტორიულ და ეთნოგრაფიულ სიზუსტეს, პიესებში გვხვდება მითითებები დეკორაციებისა და კოსტიუმების შესახებ. ტრაგედიებში ეპოქისთვის დამახასიათებელ სამეფო-არისტოკრატიულ გალანტურ თემატიკას უპირისპირდებოდა და მიაჩნდა, რომ აუცილებელი არ იყო სასიყვარულო ინტრიგების არსებობა. პირველ ტრაგედიაში „ოიდიპოსი“ არის იოკასტესა და ფილოკტეტესის სასიყვარულო მოტივი, მომდევნო ტრაგედიები („მეროპე“, „ორესტე“) იქმნება სასიყვარულო ინტრიგის გარეშე, ხოლო პიესაში „ცეზარი“ ქალი პერსონაჟი საერთოდ არ გვხვდება.

პირველი ტრაგედია „ოიდიპოსი“ (1718) წარმატებით დაიდგა ფრანგული კომედიის თეატრში. სწორედ ამ სპექტაკლის აფიშაზე გაჩნდა პირველად მისი ფსევდონიმი – ვოლტერი. განმანათლებლური იდეოლოგიისა და რაციონალიზმის ეპოქის წარმომადგენელმა განსხვავებულად და თავისებურად წარმოადგინა მითის ინტერპრეტაცია. სოფოკლესეულ ბედისწერის თემას დაუპირისპირა ადამიანის გონება, ღირსება და რწმენა. ვოლტერის პიესაში გაიძვერა, მატყუარა ქურუმები თავისი ინტერესებისთვის იყენებენ გაუნათლებელ ადამიანებს და მათ

ცურურწმენას. ტრაგედიაში ბევრი ანტიკლერიკალური¹ გამო-
ნათქვამია. აქ მთავარია გმირის მორალური, ადამიანური ღირ-
სება და სახელმწიფოებრივი მართვის სიბრძნე. „ხალხისთვის
სიკვდილი არის მეფის ვალდებულება“² – პიესის ამ ციტატაში
ჩანს დრამატურგის შეხედულება იდეალურ მონარქზე.

ვოლტერი განმანათლებლური კლასიციზმის პოზიციიდან
აფასებდა ანტიკურ დრამატურგიას და აღნიშნავდა მის არაბუ-
ნებრიობას, პრიმიტივიზმს. მოგვიანებით მან შეცვალა თავისი
დამოკიდებულება და პიესა „ორესტეს“ წინასიტყვაობაში მიუ-
თითა, რომ ანტიკური პოეტებისგან ცხოვრებისეული სიმართ-
ლის „უძვირფასესი სისადავით“³ გამოსახვა უნდა ესწავლათ.

ვოლტერის პამფლეტები და სატირული ლექსები დიდი პოპუ-
ლარობით სარგებლობდა საზოგადოებაში, მაგრამ მის ნაწარ-
მოებებში გაუღერებული შეხედულებების გამო, მას კათოლიკუ-
რი ეკლესია და მაღალი წრის საზოგადოება დაუპირისპირდა.
იგი იძულებული გახდა ქვეყანა დაეტოვებინა და რამდენიმე
წლით ინგლისში გადასულიყო საცხოვრებლად. ინგლისში იგი
გაეცნო ჯონ ლოკის, ისააკ ნიუტონის თეორიებს, უილიამ შექს-
პირის თეატრს. დაწერა ცნობილი „ინგლისური წერილები“, სა-
დაც აღწერა ინგლისის პოლიტიკური ცხოვრება, ლიტერატურა
და ფილოსოფია. ამ პერიოდში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა მისი
ფილოსოფიური, პოლიტიკური და ესთეტიკური შეხედულებები.
ის კლასიციზტური ტრაგედიის ერთგული დარჩა, მაგრამ ეს უკვე
სხვა კლასიციზმი იყო – განმანათლებლური კლასიციზმი.

ვოლტერმა კლასიციზმს შეუთავსა რეალიზმის ესთეტიკა.
მისთვის მისაღები იყო კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი
მაღალი სტილი, კომპოზიციის კომპაქტურობა, სამი ერთი-
ანობის კანონი. მაგრამ არ აკმაყოფილებდა კლასიციზმისთვის
დამახასიათებელი მოქმედების სიმცირე, სტატიკური მიზანსე-
ნები, სანახაობითი ეფექტების არარსებობა. სურდა არა მარტო
მაყურებლის გონებაზე მოეხდინა ზემოქმედება, არამედ მის

¹ ანტიკლერიკალიზმი – მოძრაობა მიმართული კლერიკალიზმის, სასულიერო
პირების, სამღვდელოების წარმომადგენლების პრივილეგიების, ძალაუფ-
ლების წინააღმდეგ, მაგრამ არა თვით რელიგიის წინააღმდეგ.

² Мокхульсий С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство,
Москва Ленинград 1939, ст. 173.

³ იქვე, გვ. 174.

გრძნობებზეც – რაზედაც საუბრობდა პიესების წინასიტყვაობებში, წერილებსა და თეორიულ ნაშრომებში.

ვოლტერის გმირები უფრო ემოციურები არიან, სცენური მოქმედება მდიდარი და ცოცხალი, ინტრიგა კი უფრო გართულებულია. მაყურებლების ემოციის გასაძლიერებლად დეკორაციები შედარებით მრავალფეროვანია – ის იყენებს ლოკალურ ფერს.¹

ვოლტერის შემოქმედებაზე დიდი გავლენა იქონია შექსპირმა, რომლის ნაწარმოებებიდან თარგმნა ნაწყვეტები და ისწავლა გრძნობების გადმოცემა. მან ასევე გამოიყენა სიუჟეტები – მაგალითად, მსგავსებაა „ოტელოსა“ და „ზაირის“, „ჰამლეტსა“ და „სემირამისს“ შორის. დრამატურგს მოსწონდა შექსპირის პიესებისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობა, დაძაბულობა, დინამიზმი. მაგრამ როგორც კლასიციისტი დრამატურგისთვის ბევრი რამ მიუღებელი იყო, რასაც ის „ბარბაროსულ საუკუნეს“ აბრალებდა, რომელშიც შექსპირი ცხოვრობდა. ვოლტერი, ერთი მხრივ, აღფრთოვანებული გახლდათ ინგლისელი დრამატურგით, მაგრამ, მეორე მხრივ, აკრიტიკებდა მას. XVIII საუკუნის 30-იან წლებში შექსპირი საფრანგეთში ითვლებოდა „ბარბაროსად“, რადგან პიესებში არ იყენებდა კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი მოქმედების ერთიანობის კანონს, სადაც მაღალი და დაბალი (კომედია და ტრაგედია) ჟანრი იყო შერწყმული. ამიტომ ვოლტერის მხრიდან შექსპირის ქება იმ დროისთვის დიდ გაბედულებას მოითხოვდა.

ინგლისიდან დაბრუნების შემდეგ ვოლტერმა დაწერა ტრაგედია „ბრუტუსი“ (1730), რომელიც რომის იმპერიის და დესპოტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლას ეძღვნებოდა. ტრაგედიის სიუჟეტს საფუძვლად უდევს რომის მოქალაქეების მიერ მეფე ტარკვინიუსის გაძევების ისტორია, რომელსაც ხელმძღვანელობს კონსული ბრუტუსი. ბრუტუსი იცავს ხალხის უფლებებს, რადგან ტირანი მეფე თავისუფალი მოქალაქეების დამონებას ცდილობს. ვოლტერის ტრაგედიაში ხალხი არ ფიგურირებს. მათ მაგივრად მოქმედებს ბრუტუსი, რომელიც რომაელების გამარჯვების შემდეგ გონიერი და კანონიერი მმართველი ხდე-

¹ ლოკალური ფერი – ლიტერატურული ხერხია და გამოიხატება ამა თუ იმ ეპოქის, ქვეყნის, რეგიონის განსაკუთრებული ნიშნების, ენობრივი მიუანსების დეტალური და მხატვრული წარმოსახვით.

ბა. იდეალური მმართველის თვისებები განსაკუთრებით ვლინდება მაშინ, როდესაც ბრუტუსი უპირისპირდება თავის შვილს, რომელიც შეყვარებულის გამო მტრის ბანაკში გადადის. ბრუტუსი არ ინდობს სამშობლოს გამყიდველ შვილს. დესპოტიზმის გარდა, ვოლტერი ებრძვის კათოლიკური ეკლესიის მანკიერ მხარეებს და ფანატიზმს. ამ თვალსაზრისით ალსანიშნავია პიესები „ზაირი“ და „მაჰმუდი“.

„ზაირიში“ (1732) მოქმედება მიმდინარეობს XII საუკუნის სირიაში, იმ დროს, როცა ქრისტიანებმა დაკარგეს იერუსალიმი და გაძლიერდა მუსულმანური რელიგია. პიესაში მთავარია კონფლიქტი სიყვარულსა და მოვალეობას შორის, რომელიც მძიმდება ქრისტიანების რელიგიური ფანატიზმით და ხელს უშლის შეყვარებულების ბედნიერებას. სულთან ოროსმანს უყვარს ზაირი, რომელიც ბავშვობაში ტყვედ ჩაუვარდა მუსულმანებს. სიყვარული ორმხრივია და ოროსმანს გადაწყვეტილი აქვს მისი ცოლად შერთვა. ამ დროს ზაირი გაიგებს, რომ იგი ქრისტიანია და იერუსალიმის ყოფილი მეფის ქალიშვილია. მაშა და ძმა ზაირისგან ქრისტიანული რელიგიის ერთგულებას ითხოვენ. ზაირის ძმა ნერესტანი მას გაქცევას შესთავაზებს. ზაირი საშინელ განსაცდელშია, მოვალეობასა და გრძნობას შორის უნდა გააკეთოს არჩევანი. იგი უარს აცხადებს გაქცევაზე, რადგან სიყვარული მისთვის რელიგიურ ვალდებულებებზე მაღლა დგას. ადამიანებს ის აფასებს არა რელიგიური მრწამსის, არამეს ადამიანური ღირსების მიხედვით. „ის კეთილია და ნუთუ უკეთესი იქნებოდა, ქრისტიანი რომ იყოს“¹ – ამბობს იგი. შემთხვევითობა განსაზღვრავს პიესის ტრაგიკულ დასასრულს. ოროსმანი გაიგებს, რომ ზაირი ხვდება ნერესტანს, რომელზეც ეჭვიანობს. უთვალთვალებს მათ და სწორედ იმ დროს, როცა ზაირი გაქცევაზე უარს აცხადებს, ეჭვით შეპყრობილი ოროსმანი საყვარელ ქალს კლავს. ოროსმანი კი თავს იკლავს მას შემდეგ, რაც შეიტყობს სიმართლეს. ვოლტერი თავისი ტრაგედიით ამტკიცებს, რომ ფანატიზმს დამანგრეველი ძალა აქვს. ზნეობა, სათნოება ადამიანის თვისებებია და რელიგიასთან კავშირი არ აქვს. ხოლო მოვალეობა, ფანატიკური გავებით, საზოგადო-

¹ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 174.

ბისტვის საშიში მოვლენაა. „ზაირი“ განმანათლებლური ტრაგედიაა ფრანგული კლასიციზტური ტრადიციებით. ეჭვიანობის მოტივი მეორეხარისხოვანია პიესაში. ოროსმანის ეჭვიანობა გამოსახულია ფრანგული არისტოკრატიული პირობითობისა და წესების დაცვით. ტრაგედიაში გვხვდება სენტიმენტალური ელემენტებიც. ოროსმანისა და ზაირის ურთიერთობა დახატულია ინტიმურ ოჯახურ ტონებში. ყოველივე ეს ამ ტრაგედიას აახლოებს იმ დროს ფორმირების პროცესში მყოფ ჟანრთან – მეშინურ დრამასთან.

„ტარტიუფი იარაღით ხელში“ – ასე დაახასიათა ვოლტერმა თავის პიესა „მაჰმუდის“ (1742) მთავარი მოქმედი გმირი. თავიდან პიესის სათაური იყო „მაჰმუდი“, მოგვიანებით ვოლტერმა სათაური შეცვალა და ტრაგედიას უწოდა „ფანატიზმი“, ქვესათურად კი დაურთო „წინასწარმეტყველი მაჰმუდი“.

„მე გამოვსახე მაჰმუდი ფანატიკოსად, მოძალადედ, მატყუარად, კაცობრიობის მოდ-გმის სირცხვილად“² – წერდა ვოლტერი პიესაზე მუშაობის დროს.

პიესაში აღწერილია მაჰმუდის მიერ ქალაქ მექას დაპყრობის პერიოდი. ტრაგედიის სიუჟეტი მწერლის ფანტაზიის ნაყოფია. ალაჰის სახელს ამოფარებული სასტიკი მაჰმუდი, საბოლოო გამარჯვების მოსაპოვებლად, გა-დაწყვეტს ქალაქის მმართველის, ზაჰირის მოკვლას და ამ განზრახვის აღსასრულებლად აგზავნის ფანატიკოს თანამოაზრე სეიდს. სეიდი და პალმირა ზაჰირის შვილები არიან, რომლებიც ბავშვობიდან მაჰმუდთან იზრდებიან მუსლიმანური ტრადიციებით და არ იციან თავიანთი წარმომავლობა. და-ძმას ერთმანეთი შეუყვარდებათ, სასტიკი მაჰმუდი მშვიდად უყურებს დაუშვებელ ურთიერთობას და მათ წმინდა გრძნობას თავის სასარგებლოდ იყენებს. სეიდს არ ემეტება მოხუცი ზაჰირი მოსაკლავად, შინაგანი ხმა არ აძლევს ამის უფლებას, მაგრამ მოვალეობის გრძნობა საშინელი დანაშაულისკენ უბიძგებს. იგი მამის მკვლეელი ხდება. მომაკვდავი ზაჰირი ბედნიერია თავისი დიდი ხნის წინ დაკარგული ქალ-ვაჟის ნახვით. სეიდი მამის მკვლელობის შემდეგ გაიგებს სიმართლეს

¹ Фанатизм, или Пророк Магомет (трагедия Вольтера) Источники:
<http://www.lotdiefrance.ru/199/105>

² Магомет. Вольтер. Источники:
<http://www.kazrefrat.info/read/magomet-volter-Njg4NjU>

– მივარდება მაჰმუდს, რათა იმავე ხანჯლით განგმიროს. მაგრამ მაჰმუდი მას წინასწარ წამლავს და სეიდი კვდება. ხალხს კი დააჯერებენ, რომ სეიდი ღვთის მოვლენილი სასჯელის მსხვერპლია, რადგან მან წინასწარმეტყველ მაჰმუდზე ხელი აღმართა. სასოწარკვეთილი პალმირა, რომელიც მაჰმუდს უნდა თავის ხასად აეციოს, თავს იკლავს. მაჰმუდი ამბობს: „ჩემი მეფობა დაილუპება, თუ ადამიანები შეიმეცნებენ საკუთარ თავს“. ღმერთის თვითმარქვია მოციქული ყოველმხრივ ცდილობს, ხალხი თავისი ზეგავლენის ქვეშ ამყოფოს, რისთვისაც სიცრუესა და ფანატიზმს იყენებს.

ვოლტერი ტრაგედიით აკრიტიკებს რელიგიას, იქნება ეს ქრისტიანული თუ მაჰმადიანური. ამხელს ღმერთის სახელით მოქმედ ტირანებს, რომლებიც თრგუნავენ ადამიანურ ღირსებას და მორალს. მათ აწყობთ, რომ საზოგადოება გაუნათლებელი იყოს, რათა იქცნენ ადამიანები ფანატიკოსებად და უფრო ადვილად მართონ. ამ პიესის გამო კლერიკალური წრეების დაპირისპირება გაძლიერდა, მიუხედავად იმისა, რომ ვოლტერმა, ცენზურის გათვალისწინებით, რელიგიური ფანატიზმი ქრისტიანობის მაგალითზე არ აჩვენა. რელიგიის მსახურები აღნიშნავენ, რომ ეს გახლდათ ქრისტიანული რელიგიის წინააღმდეგ მიმართული სატირა, მიუხედავად იმისა, რომ გმირი მაჰმადიანია.

თუ წინა საუკუნის კლასიციზმთან გონება და მოვალეობის გრძნობა იმარჯვებდა და სწორ მიმართულებას აძლევდა ადამიანის ვნებებს, ვოლტერის გმირები სწორედ მოვალეობის გრძნობას ეწირებიან. ვოლტერთან პიროვნება უპირისპირდება არსებულ წესწყობილებას. მის დრამატურგიაში შეინიშნება ერთგვარი კომპრომისი – სამეფისკარო კლასიციზმსა და განმანათლებლურ-კლასიციზტურ ტრადიციებს შორის. მიუხედავად ამისა, ვოლტერის დრამატურგია მნიშვნელოვანი იყო XVIII საუკუნის ფრანგული თეატრის განვითარებისთვის.

XVIII საუკუნის II ნახევარში ფრანგულ თეატრში მოღვაწეობენ ვოლტერის რეფორმების გამგრძელებელი და მისი მიმბაძველი დრამატურგები, რომლებიც განსხვავებული ხარის-

¹ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 172.

ხით და წარმატებით ქადაგებდნენ განმანათლებლურ იდეებს, იბრძოდნენ რა დესპოტიზმის, ფანატიზმის, ცრურწმენის წინააღმდეგ. ტრაგედიებში კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი გმირების წოდებრივი პრინციპით შერჩევა საბოლოოდ აღმოიფხვრა ტრაგედიებიდან. პერსონაჟები საზოგადოების დაბალი ფენის წარმომადგენლები გახდნენ. ამ პერიოდში მოღვაწე დრამატურგები აქტიურად მიმართავდნენ ანტიკურ თემატიკას, რასაც ხელი შეუწყო სხვადასხვა ფაქტორმა: გაჩნდა ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები ანტიკურ საბერძნეთზე, შეიქმნა სხვადასხვა ნაშრომი, რომლის საშუალებითაც საფრანგეთი ბერძნული კულტურის მნიშვნელოვან დეტალებს გაეცნო.

ამ პერიოდში აქტიურად იწყება შექსპირის შემოქმედების ათვისება. ითარგმნა ნაწყვეტები, პიესები. მოგვიანებით სცადეს პიესების გადაკეთება ფრანგული საზოგადოების გემოვნების შესაბამისად. მაგალითად, ჟან ფრანსუა დუსისმა (Jean-François Ducis, 1733-1816) გადაკეთებული შექსპირის ტრაგედიები დაუქვემდებარა სამი ერთიანობის კანონს, ამოიღო კომიკური ელემენტები და შეიტანა სენტიმენტალური სცენები. მაგალითად, „ოტელოში“ შეცვალა სახელები ფრანგული სახელებით; ფრანგი დეზდემონა და ოტელო შეყვარებულები არიან და არა ცოლ-ქმარი; „ჯულგარული“ ცხვირსახოცი შეიცვალა ძვირფასი ყელსაბამით; ტრაგედიას ორი ფინალი ჰქონდა – ტრაგიკული და ბედნიერი, სადაც ფრანგი იაგოს მზაკვრული გეგმები დროულად ვლინდებოდა. „რომეო და ჯულიეტასაც“ ბედნიერი დასასრული ჰქონდა – ჯულიეტა დროულად იღვიძებდა. მონტეკები და კაპულეტები რიგდებოდნენ. შექსპირის ტრაგედიებიდან ამოღებული იყო „ზეზუნებრივი ელემენტები“ – „მაკბეტში“ და „ჰამლეტში“ ამოიღეს მოჩვენებები. ამ სცენებში გმირები თავიანთ სიზმრებს ყვებიან. გადაკეთებულ ტრაგედიებს დიდი წარმატება ჰქონდა. აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში არ შექმნილა მაღალი მხატვრული ღირებულებების ტრაგედია, მაგრამ, ერთი მხრივ, ანტიკური დრამატურგიის ახლებურად აღქმამ და გააზრებამ და მეორე მხრივ, შექსპირის მემკვიდრეობის (თუნდაც ასეთი დამახინჩებული ფორმით) გაცნობამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ფრანგული დრამატურგიის განვითარებაში.

XVIII საუკუნეში ტრაგედიისგან განსხვავებით, საფრანგეთში კომედიის განვითარებას და ცვლილებებს ნაკლები წინააღმდეგობა ხვდებოდა. კომედია უფრო შეუზღუდავი და თავისუფალი იყო, რაც განაპირობა ორმა ფაქტორმა. პირველი – კლასიციზმის თეორიის თანახმად, ტრაგედია „მაღალ ჟანრს“ მიეკუთვნებოდა, რომელზეც დიდ გავლენას ახდენდა არისტოკრატიული საზოგადოება, მისი გემოვნება და შეხედულებები. „დაბალი ჟანრის“ კომედიაზე ნაკლებად აისახებოდა პრივილეგიებული კლასის გავლენა, შესაბამისად, უფრო თავისუფალი და დემოკრატიული იყო. მეორე მნიშვნელოვანი ფაქტორი გახლდათ მოლიერის მემკვიდრეობა, რომელმაც გავლენა იქონია არა მარტო ფრანგულ, არამედ ევროპულ დრამატურგიაზე. XVIII საუკუნის კომედიოგრაფები თანდათან სცილდებოდნენ კლასიციზტურ კანონებს, არისტოკრატიული თეატრის პირობითობას.

საუკუნის დასაწყისში შექმნილ კომედიებში შეინიშნება მოლიერისთვის დამახასიათებელი თემატიკის და შემოქმედებითი მეთოდების გამოყენება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პიესები მისი მიბაძვით იქმნებოდა, მაგრამ აკლდა მოლიერისეული ფილოსოფიური სიღრმე და ფსიქოლოგიზმი. ამ პერიოდის დრამატურგებიდან აღსანიშნავია: ჟან ფრანსუა რენარი (Jean-François Regnard, 1655-1709), ფლორან დანკური (Florent Dancourt, 1661-1725), შარლ დიუფრენი (Charles Dufewsne, 1654-1724), ალენ რენე ლესაჟი (Alan-René Lesage, 1668-1747).

უფრო გვიანი პერიოდის პიესებში თანდათან ჩნდება და მკვიდრდება ახალი დრამატურგიული ნიშან-თვისებები. მაგალითად, გადამეტებული გრძნობადობა და დიდაქტიკა, რამაც, გარკვეული თვალსაზრისით, ხელი შეუწყო ახალი ჟანრის, ბურჟუაზიული დრამის ჩამოყალიბებას. ამ პერიოდში მოღვაწეობდნენ: ფილიპ დეტუში (Philippe Destouches, 1680-1754), ალექსის პირონი (Alexis Piron, 1689-1773); ჟან ბატისტ ლუი გრესსე (Jean-Baptiste Gresset 1709-1777); პიერ კარლე დე შამბლენ დე მარივო (Pierre Charlet De Marivaux, 1688-1763), პიერ კლოდ ნიველ დე ლა შოსე (Pierre-Claude Nivelle de La Chaussee, 1692-1754). ამ პერიოდს მიეკუთვნება ვოლტერის კომედიებიც.

პირველი პერიოდის კომედიები მაყურებლის გართობას ემსახურებოდა. პიესებში იყო ბევრი მუსიკა, ცეკვა, იმპროვიზაცია კომედია დელ'არტეს სტილში, ოსტატურად აგებული ინტრიგები; გაუგებრობებზე, სიტყვათა თამაშზე, მახვილგონივრულ გამონათქვამებზე, ჟარგონზე აგებული სცენები. კომიზში ვლინდებოდა მხოლოდ დიალოგებში, სიტყვებში და არა ქმედებაში, ამიტომ კომედიას აკლდა დინამიკა. პერსონაჟების ხასიათები ზედაპირული, ფსიქოლოგიურად დაუმუშავებელი იყო, არ ვლინდებოდა სოციალური სატირა.

კომედიის პერსონაჟები დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები იყვნენ: გლეხები, სასამართლო მოხელეები, ნოტარიუსები, ექიმები და ა.შ. თავადაზნაურობას და არისტოკრატიას ნაკლებად წარმოაჩენდნენ და თუ წარმოაჩენდნენ ისიც გაღატაკებული და დეგრადირებული სახით. აღსანიშნავია, რომ გაჩნდა მსახურების ახალი ტიპი, რომელიც თანდათან განვითარდა. ისინი იყვნენ ჭკვიანები და მოხერხებულები, აქტიურები და გამტანები, მტკიცეები და შეუპოვრები. ყველაფერს აკეთებდნენ სოციალურ თავის დასამკვიდრებლად, სიმდიდრის და სახელის მოსაპოვებლად. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ფიგაროს წინამორბედებს წარმოადგენდნენ. მაგალითად, რენარის ერთ-ერთი პერსონაჟი მსახური ამბობს: „ისინი (იგულისხმება ბატონები) არ გვიხდიან ხელფასს, გვეჩხუბებიან, ხანდახან გვირტყამენ; ჩვენ ხომ უფრო ჭკვიანები ვართ და მათ ცხოვრებაში ვეხმარებით, ჩვენ გვიწევს მათთვის ათასობით ეშმაკობის გამოგონება, რომელშიც თავადაც იღებენ მონაწილეობას, და მაინც ჩვენ მოსამსახურეები ვართ. ისინი კი ბატონები. ეს უსამართლობაა! მე ვწორომობ ჩემთვის და იმედი მაქვს, მივაღწევ, რომ მომავალში გავხდე ბატონი“.¹

ამ პერიოდის დრამატურგებისგან აღსანიშნავია ალენ რენე ლესაჟი, რომელმაც მოღვაწეობა დაიწყო ესპანური პიესების თარგმნით, რომელიც გაერთიანდა კრებულში „ესპანური თეატრი“. კომედიებიდან გამოირჩევა „ტიურკარე“ (1709), სადაც მთავარი პერსონაჟის სახით დაუნდობელი საქმოსნის განზოგადებული სოციალური ტიპია ნაჩვენები. გაურკვეველი გზე-

¹ Монульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 181.

ბით გამდიდრებული ყოფილი მსახური, ტიურკარე, მოიჯარე შემსყიდველია, რომელიც გაკოტ-რებული, გაუბედურებული ადა-მიანების ქონების მიტაცებით არის დაკავებული. ტიურკარე უხეში, ურცხვი, უკულტურო არამზადა ადამიანია. სიმდიდრე თავდაჯერებულობას მატებს და ყველაფრის უფლებას აძლევს. სავარაუდოდ, ქონების დასაგროვებლად, ის ყველაფერს კადრულობდა – ქურდობასაც კი. ამაზე მეტყველებს სცენა, სადაც ტიურკარე ყოფილი ბატონის ნაქონ ძვირფას ბეჭედს ჩუქნის თავის საყვარელ არისტოკრატ ქალბატონს, რომელიც მის ხარჯზე ცხოვრობს. ტიურკარეს გარშემო ყველა თვალთმაქცი და თაღლითია. ის სათანადოდ ვერ აფასებს გარემოს და ამის გამო საბოლოოდ კოტრდება. ტიურკარეს ყველა ატყუებს, მათ შორის მაღალი წრის წარმომადგენელი საყვარელი ქალბატონი, რომელსაც მხოლოდ მისი ქონება სჭირდება. ტიურკარესგან მირთმეულ საჩუქრებს და ფულს თავის საყვარელ მამაკაცს აძლევს, რომელიც, თავის მხრივ, მატყუარა და ალფონსია. პიესაში ასევე აღსანიშნავია მსახურთა სახეები, რომლებიც ინტრიგებს ხლართავენ და ყოველმხრივ ცდილობენ ქონების დაგროვებას. ტიურკარე განზოგადებული უარყოფითი ტიპია. ლესაჟმა დახატა გარემო, სადაც საზოგადოების ყველა ფენაში ტიურკარიზმი არის გამეფებული, ყველა ერთმანეთს ატყუებს და ძარცავს, ფული და ძალაუფლება აქ მთავარია. პიესაში ერთ-ერთი მსახური ამბობს: „აი, ეს არის ცხოვრება! ჩვენ ვძარცვავთ კეკლუცს, კეკლუცი ცინცლავს – შემსყიდველს, ხოლო შემსყიდველი ძარცვავს ყველას, ვისაც მოიხელთებს. თაღლითობა წრებე ტრიალებს – აი, ეს არის ორომტრიალი“.¹

„ტიურკარეში“, დრამატურგიული ტექნიკის თვალსაზრისით, შერწყმულია მოლიერისეული ზნე-ჩვეულებათა კომედიისა და ხასიათების კომედიისთვის დამახასიათებელი თვისებები. „ტიურკარეს“ დადგმა იკრძალებოდა და ლესაჟი საოჯახო სალონებში კითხულობდა პიესას. ნაწარმოები პოპულარული გახდა და მოგვიანებით, როცა დადგმის უფლება მისცეს, მოიჯარე შემსყიდველებმა ლესაჟს დიდი თანხა შესთავაზეს, რათა პიესა არ დაეღვა. ლესაჟი არ დათანხმდა და 1709 წელს ფრან-

¹ Тюркаре, Краткое содержание комедии, Источник:
<https://briefly.ru/esazh/tjurkare/>

გული კომედიის თეატრში დიდი წარმატებით განხორციელდა „ტიურკარე“.

ფრანგული კომედია თანდათან დასცილდა მოლიერის ტრადიციებს. იქმნება სერიოზული ზნე-ჩვეულებების კომედიები, სადაც ნაჩვენებია მეშინაური გარემო, შერწყმული გრძნობითი, სენტიმენტალური და მორალურ-დიდაქტიკური ელემენტებით. დრამატურგების აზრით, კომიზმი და სიცილი არ იყო საკმარისი სცენაზე მანკიერების საჩვენებლად და მასზე ზემოქმედების მოსახდენად.

ძველი და ახალი ელემენტების შერწყმა მოხდა ფილიპ ნერიკო დეტუშის კომედიებში. მან შექმნა სერიოზული, დიდაქტიკური, ხასიათების კომედიები, სადაც მხოლოდ ერთ უარყოფით თვისებაზე გაამახვილა ყურადღება. ეს მიდგომა აისახა პიესების სათაურებშიც — „უმადური“, „გაუბედავი“, „ცილისმწამებელი“ და ა. შ. დეტუშის კომედიებში შენარჩუნებულია კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი ფორმალობები: სამი ერთიანობა, ალექსანდრიული ლექსთწყობა, მაგრამ მათში იკვეთება სენტიმენტალური ელემენტებიც. ის უარყოფდა ფარსს, ბუფონადას. სერიოზული „კეთილშობილური“ კომიზმი პერსონაჟების სიტყვებში ვლინდებოდა და არა ქმედებაში. კომედიებში გაუღერებული დიდაქტიკური ფრაზები ხშირად ანდაზებად ვრცელდებოდა საზოგადოებაში.

მოლიერის ტრადიციები სრულიად უარყოფილია პიერ მარიკოს შემოქმედებაში. მას ეკუთვნის ზნე-ჩვეულებათა, ფილოსოფიური, მითოლოგიური კომედიები. მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავია სასიყვარულო-ფსიქოლოგიური პიესები. მარიკო წერდა: „მე ადამიანის გულში სხვადასხვა ადგილს ვეძებდი, სადაც შეიძლებოდა სიყვარული დამალულიყო, როდესაც მას გამოჩენის ეშინოდა. ჩემი კომედიების ამოცანაა, ვაიძულო მას ასეთი კუნჭულიდან გამოსვლა“.¹ კომედიები დაწერილია როკოკოს სტილში, რომელშიც გამოიხატებოდა XVIII საუკუნის არისტოკრატიული სალონები-სთვის დამახასიათებელი განწყობა და გემოვნება. ამ სალონებში გავრცელებული დახვეწილი, ზედმეტად გადაპრანჭული ენა, რომელშიც უხვად იყო

¹ Монульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 194.

ნეოლოგიზმები,¹ მეტაფორები² და კალამბურები.³ ასეთი სახის მეტყველება და საუბარი მოგვიანებით მარივოს სახელთან გაიგივდა და „მარივოდაჟი“ ეწოდა. ამ სახის მანერული საუბრი დამახასიათებელი იყო, ძირითადად, შეყვარებული პერსონაჟებისა და მათი მსახურებისთვის, რომლებიც ბატონების პაროდირებას ახდენდნენ და მიბაძვით და „დახვეწილი“ საუბრებით ბუფონურ სცენებს ქმნიდნენ. კომედიების მთავარი თემა ახლ-გაზრდების შემთხვევითი, მოულოდნელი სიყვარული იყო – შინაგანი წინააღმდეგობებით და განცდებით სავსე. სიყვარულს უპირისპირდებოდა სიმორცხვე, გაუბედაობა, ავადმყოფური თავმოყვარეობა, გრძნობის ჭეშმარიტებაში დაურწმუნებლობა და ა.შ. კომედიების ფაბულის და ძირითადი სიტუაციების მგავსების მიუხედავად, მარივო არ მეორდებოდა. ის სხვადასხვა კუთხით ახდენდა ფსიქოლოგიურ ანალიზს. გარეგნული ქმედება, დახლართული ინტრიგა მინიმუმამდე მცირდებოდა, მაგრამ მხატვრული ოსტატობით გადმოსცემდა გრძნობის თითქმის შეუქმნეველ ნიუანსებს. პიესებში სიუჟეტი ვითარდება გმირის შინაგანი სამყაროს და მისი განცდების გამოსახვით. კლასიციტურ ნაწარმოებებში კონფლიქტი გრძნობასა და მოვალეობას შორის ვლინდებოდა, მარივოს პიესებში – გრძნობას უპირისპირდება პირობითობა და ცრურწმენა, რაც მაღალი წრის საზოგადოებაში ფართოდ იყო გავრცელებული. კომედიისთვის უჩვეულო სერიოზულობით არის განხილული სიყვარული, ქორწინება და ოჯახური ცხოვრება. დრამატურგის კომედიები შეიძლება დახასიათდეს მისი ერთ-ერთი პიესის სათაურით – „სიყვარულის და შემთხვევითობის თამაში“. კომედიებში მნიშვნელოვანია მსახურების სახეები, რომლებიც ძალიან ჰგვანან კომედია დელ'არტეს პერსონაჟებს.

დრამატურგის პირველი კომედია „სიყვარულით გაკეთილშობილებული არლეკინი“ (1720) ეძღვნებოდა ნიღბების თეატრის ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟს. შემდგომ პიესებში გმირები

¹ ნეოლოგიზმი – ენაში ახალგაჩენილი სიტყვა ან გამოთქმა.

² მეტაფორა – სიტყვის ან გამოთქმის გადატანითი მნიშვნელობით ხმარება, რაც ემყარება მსგავსებას, შედარებას, ანალოგიას.

³ კალამბური – სიტყვათა თამაში, რაც ემყარება ერთნაირი ბგერითი შედგენილობის სხვადასხვა სიტყვის (ანდა ერთი სიტყვის სხვადასხვა მნიშვნელობის) გამოყენებას.

უკვე ტიპაჟურად და ხასიათით ფრანგები არიან, თუმცა კომედი-
დია დელ'არტეს გავლენა მაინც შეინიშნებოდა. მარივოს პიესე-
ბი იდგმებოდა ფრანგული კომედიის და იტალიური კომედიის
(ამ დროისთვის თეატრში უკვე ფრანგულ პიესებს დგამენ) თე-
ატრებში, მაგრამ დრამატურგი ამ უკანასკნელს ანიჭებდა უპი-
რატესობას, რადგან თვლიდა, რომ იტალიური თეატრის მსა-
ხიობები უფრო კარგად გადმოსცემდნენ მის ჩანაფიქრს. გან-
საკუთრებით აფასებდა ამ თეატრის პრიმადონა ჯოვანი როზი
ბენოცის, რომელიც სცენაზე სილვიას სახელით გამოდიოდა.
მისთვის შექმნა მარივომ საუკეთესო პერსონაჟების მთელი
გალერეა, რომელშიც შერწყმულია გრძნობა სიკეკლუცესთან,
მახვილგონივრობა ყალბ გულუბრყვილობასა და გაპრანჭულ
გრაციასთან. მარივოს კომედიებში ვხვდებით გამდიდრებულ
მდაბიოებს, რომლებიც თავადაზნაურის წოდებას ყიდულობენ
(„სოფლის მემკვიდრე“), გაკოტრებულ მარკიზს, რომელსაც არ
უნდა ქალიშვილი მიათხოვოს მდიდარ ბურჟუას („ცრურწმენაზე
გამარჯვება“); პიესა „მონების კუნძული“ საყოველთაო სამოქა-
ლაქო თანასწორობას ეძღვნება, „ახალ კოლონიაში“ ქალების
უფლებების თემაა გაჟღერებული; „გონების კუნძულში“ ხოტბას
ასხამს ყოვლისშემძლე გონებას. მარივო პიესებს პროზაული
ფორმით ქმნიდა (ამით მან დაარღვია კლასიციზტური კომედი-
ის კანონები), რომელიც საბოლოოდ მემჩანურ დრამაში დამკ-
ვიდრდა.

კლასიციზტური კომედიის წყობისა და სენტიმენტალურ-მემ-
ჩანური ელე-მენტების შერწყმა მოხდა ნიველ დე ლა შოსეს
შემოქმედებაშიც, რომელმაც დრამატურგიაში ახალი ჟანრი –
„ცრემლიანი კომედია“ დაამკვიდრა. ლა შოსეს ადრეულ კომე-
დიებში ჯერ კიდევ გვხვდება კომიკური სცენები, გვიანდელი პე-
რიოდის პიესები მთლიანად ამალელვებელ, გულისამაჩუყებელ
და, ამავე დროს, პათეტიკურ სიტუაციებზეა აგებული. შენარჩუ-
ნებულია სამი ერთიანობის კანონი და ძირითადად დაწერილია
ალექსანდრიული ლექსთწყობით.

პირველი „ცრემლიანი კომედია“ არის „მელანიდა“ (1741),
რომელშიც საერთოდ არ გვხვდება კომიკური ელემენტი და
მხოლოდ კეთილი ფინალი აახლოებს კომედიურ ჟანრთან. პი-
ესის მთავარი გმირი მელანიდა, მშობლების წინააღმდეგობის

მიუხედავად, ჯვარს იწერს გრაფ დორმანსეზე, რომელიც მიატოვებს მას და მათ ვაჟიშვილ დარვიანს. მელანიდა შვილთან ერთად ცხოვრობს მეგობარ დორიზიესთან, რომლის ქალიშვილი რომაელია შეუყვარდება დარვიანს. დედას კი უნდა ქალიშვილი მიათხოვოს მარკიზ დორვინს. მარკიზი დორვინი აღმოჩნდება გრაფი დორმანსე, დარვიანის მამა. ასე რომ, მამა-შვილი მეტოქეები ხდებიან. იმ დროს, როცა მოქმედება ორთაბრძოლაში უნდა გადაიზარდოს, სიმართლე მუღავნდება. კომედია გული-სამაჩუყებელი სცენით მთავრდება — ცოლ-ქმარი რიგდება და ახალგაზრდების სიყვარულიც იმარჯვებს. ფრანგ ლიტერატორებში გამოითქვა აზრი, რომ „მელანიდას“ და, შესაბამისად, მსგავსი ჟანრის პიესებს დრამა ეწოდოს, მაგრამ კლასიციზმის კანონების ერთგულმა დრამატურგმა უარყო ეს წინადადება, რაც მოგვიანებით დიდრომ და მისმა მიმდევრებმა აიტაცეს.

ვოლტერი „ცრემლიან კომედიას“ ჰიბრიდულ ჟანრად თვლიდა — არ მოსწონდა, რომ მასში არ იყო გამოყენებული კომიკური ელემენტები, რაც ავტორის სისუსტედ მიაჩნდა. ასეთ დრამატურგს, მისი აზრით, არ შეეძლო ნამდვილი კომედიის ან ტრაგედიის შექმნა. მან „ცრემლიან კომედიას“ დაუპირისპირა „შერეული ჟანრი“, რომელშიც შერწყმულია კომიზმი და პათეტიკა. ვოლტერი წერდა: „ერთ ოთახში იცინიან იმაზე, რაც სხვას გულს უჩუყებს. ხანდახან ადამიანი ერთი და იმავე რამის გამო, სიცილიდან ტირილში გადადის და პირიქით“.¹ თავად ვოლტერის შემოქმედებაში მოხდა ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმა და რეალურ ცხოვრებასთან დაახლოება. კომედიაში „უძლები შვილი“ (1736) მან შეიტანა სენტიმენტალურ-პათეტიკური ელემენტები, რითაც ორთოდოქსი კლასიციზმის რისხვა გამოიწვია. შერეული ჟანრის პიესაა „ნანიანა“ (1749), სადაც პირველად აისახა უთანასწორო ქორწინება განათლებულ ბარონსა და მოახლეს შორის. ეს გამოჩაგლისი იყო პიესაშიც კი, როცა საზოგადოებრივი აზრის დაპირისპირების მიუხედავად, სიყვარული იმარჯვებს. აღსანიშნავია ვოლტერის „შოტლანდიელი ქალი“ (1760), რომელიც ავტორმა კომედიურ ჟანრს მიაკუთვნა, მაგრამ რეალურად ის მეშინური დრამაა (დიდრომდე გაცილე-

¹ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 200.

ბით აღრე). პიესა მოგვითხრობს ემიგრანტი გოგონას მძიმე ისტორიას, რომელსაც გმირულად გადააქვს ყველა განსაცდელი. „შოტლანდიელი ქალი“ დაწერილია პროზაულად, რაც კიდევ უფრო აახლოებს მეშჩანურ დრამასთან. ამ მძიმე ისტორიაში მხოლოდ ერთი პერსონაჟია კომიკური, რამაც, სავარაუდოდ, კომედიის ჟანრთან მისი მიკუთვნება განაპირობა.

XVIII საუკუნის შუა პერიოდში კლასიციზტური კომედიის განვითარება დასრულდა და დამკვიდრდა მეშჩანური დრამა, რომელიც საუკუნის ბოლოს ძალიან პოპულარული იყო საფრანგეთში. ამ ჟანრმა გავლენა მოახდინა კომედიოგრაფ ბომარშეს შემოქმედებაზე.

მეშჩანური დრამა

მეშჩანური დრამის ანუ ბურჟუაზიული დრამის თეორიის ჩამოყალიბება დენი დიდროს სახელთან არის დაკავშირებული. ასევე მან პირველმა შექმნა ამ ჟანრის პიესები. დენი დიდრო (Denis Diderot, 1713-1784) იყო მწერალი, დრამატურგი, ხელოვნების კრიტიკოსი, ფილოსოფოსი, ენციკლოპედისტი. დაიბადა ხელოსნის ოჯახში, განათლება მიიღო იეზუიტურ კოლეჯში, დაამთავრა პარიზის უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტი. ამ პერიოდში დიდრო, ძირითადად, მთარგმნელობით საქმიანობას ეწეოდა და არაერთი ინგლისურენოვანი ნაწარმოები თარგმნა ფრანგულად. დიდრო თავის ფილოსოფიურ ესეებსა და წერილებში განიხილავდა რელიგიისა და ადამიანის ღირსების, ზნეობის საკითხებს, რაც თამამი და იმ დროისთვის მიუღებელი მსოფლმხედველობის გამო მისი დევნის მიზეზი გახდა. 1745-47 წლებში გამოცემული ესეები პარლამენტის დადგენილებით განადგურდა, ხოლო წერილების გამო, 1749 წელს, სამი თვით დააპატიმრეს. 1732 წლიდან სათავეში ჩაუდგა ფრანგულენოვანი მეცნიერებისა და ხელოვნების ენციკლოპედიის შედგენას. ენციკლოპედიაზე ასევე მუშაობდნენ მონტესკიე, რუსო, ვოლტერი და სხვები. ენციკლოპედიის შექმნა 25 წელი გაგრძელდა, დიდი წინააღმდეგობების მიუხედავად, 1775 წელს დასრულდა. ფრანგი მოაზროვნეების მიზანი იყო ენციკლოპედიის მეშვეობით ადამიანის განათლების ხელშეწყობა, მეცნიერებასა და

კულტურაში დაგროვილი ცოდნის სისტემატიზაცია და მისი საზოგადოების ფართო ფენებისთვის გაზიარება.

XVIII საუკუნის ფრანგულ პროზაში დიდროს ბელეტრისტიკას¹ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ასევე აღსანიშნავია მისი წერილები, სადაც განიხილავს 50-70-იანი წლების ხელოვნებას და, ფაქტობრივად, საფუძველს უყრის მხატვრულ კრიტიკას. დიდრო, მისი თანამედროვე სხვა ფრანგი ფილოსოფოსების მსგავსად, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა განათლებას. ის წერდა: „განათლება ადამიანს სძენს ღირსებას, მონაც კი იწყებს იმის გააზრებას, რომ იგი მონობისთვის არ არის დაბადებული“. დენი დიდროს მსოფლმხედველობა მუდმივად იცვლებოდა. ერთმანეთს ენაცვლებოდა კათოლიციზმი, დეიზმი, ათეიზმი, მატერიალიზმი. თვლიდა, რომ ცივილიზაციის პროგრესი გავლენას ახდენდა კაცობრიობის მორალზე, იკვლევდა კავშირს ბიოლოგიასა და ადამიანის ბუნებას, კულტურასა და მორალს შორის. როგორც განმანათლებელი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა განათლებას. განმანათლებლები, განსხვავებული რელიგიურ-ფილოსოფიური შეხედულებების მიუხედავად, ერთ საკითხში თანხმდებოდნენ – თითოეული ადამიანი ინდივიდია, რომელმაც თავად უნდა შექმნას საკუთარი ბედი, საკუთარი მორალი. ადამიანში უნდა იყოს სხეულის, გონებისა და გულის სრული ჰარმონია. აქედან გამომდინარე, დიდრო აკრიტიკებდა ეკლესიას, რომელიც აწესებდა სტანდარტებს და ზღუდავდა ადამიანის პიროვნულობას.

XVIII საუკუნეში განმანათლებლურ კომედიაში, ეტაპობრივად იკვეთებოდა მეშინური დრამის ელემენტები და საბოლოოდ დამკვიდრდა ახალი ჟანრი, რაც გარკვეულწილად ბურჟუაზიის პოლიტიკურ გამარჯვებასთან იყო დაკავშირებული. მესამე ფენას, რომელიც ხელისუფლებაში მოვიდა, არ აინტერესებდა და არც აკმაყოფილდებდა თეატრში არისტოკრატიული საზოგადოების ცხოვრებისა და ვნებების ხილვა. სურდათ ენახათ ნაცნობი გარემო, მათივე მსგავსი ადამიანები, მათი პრობლემები და გადაჭრის გზები. დიდრომ ბურჟუაზიული დრამის შესახებ თავისი თეორიული შეხედულებები ჩამოაყალიბა ნაშრომებში:

¹ ბელეტრისტიკა – სხვადასხვა სახის პროზაულ ნაწარმოებთა საერთო სახელწოდება.

„სამი საუბარი დრამატულ პოეზიაზე“, „დრამატული პოეზიის ტრაქტატი“, „საუბრები უკანონო შვილთან დაკავშირებით“, სადაც დაასაბუთა ბურჟუაზიული დრამის აუცილებლობა. ის აკრიტიკებდა კლასიკურ ტრაგედიას და კომედიას, რომლებიც აქტუალური აღარ იყო თანამედროვეთათვის. დიდრო საუბრობდა ახალ „სერიოზულ ჟანრზე“, რომელიც იქნებოდა შუალედური, პათეტიკურ ტრაგედიასა და მხიარულ კომედიას შორის. აქ უნდა ასახულიყო საზოგადოების მესამე ფენის ყოველდღიური ცხოვრება, რაც ადრე მხოლოდ კომედიაში იყო შესაძლებელი. ადამიანი ყოველთვის არ არის ბედნიერი ან უბედური, მის ყოველდღიურ ცხოვრებაში სხვადასხვა ემოცია და განცდაა, რაც ნაჩვენები უნდა იყოს ახალ ჟანრში. პიესამ „არ უნდა გამოიწვიოს არც სიცილი და არც შეძრწუნება. პოეტმა უნდა ისაუბროს ისეთივე ტონით, როგორც ჩვენ ვსაუბრობთ სერიოზულ ამბებზე“.¹ დიდრო თვლიდა, რომ „ბურჟუაზიულმა ტრაგედიამ“ უნდა „ასახოს ჩვენს ოჯახურ ცხოვრებაში მომხდარი უბედურება“, ხოლო „სერიოზულმა კომედია“ – ბურჟუაზიული საზოგადოების ზნეობრიობა და მოვალეობის გრძნობა. ახალ ჟანრს „ამიერიდან საფუძვლად უნდა დაედოს საზოგადოების მდგომარეობა“,² ბურჟუაზიულ დრამაში, ერთი მხრივ, უნდა აისახოს უბრალო ადამიანების საზოგადოებრივი მდგომარეობა და მეორე მხრივ, მათი ოჯახური ურთიერთობები. მაყურებელი, რომელიც თავისი მსგავსი ადამიანების ყოფას უყურებს, საკუთარ თავთან გააიგივებს მომხდარს და ისწავლის „თავისი ვალდებულებების გაცნობიერებას“.³ იგი მწერლისგან მოითხოვდა ადამიანის ბუნების, საზოგადოების ყველა ფენის, ყოველდღიური ყოფის შესწავლას და სინამდვილის ბუნებრივად და უბრალოდ ასახვას. თეატრი, მისი აზრით, არ გახლდათ გასართობი ადგილი, მისი მიზანი მაღალი ზნეობრივი მაგალითების ჩვენებით საზოგადოების გაკეთილშობილების მცდელობაში გამოიხატებოდა. დიდროს თეორიული ნაშრომებიდან განსაკუთრებით აღსა-

¹ Розанов М. Буржуазная или мещанская драма. Источник: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-all/rozanov-burzhuaznaya-drama.htm>

² Розанов М. Буржуазная или мещанская драма. Источник: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-all/rozanov-burzhuaznaya-drama.htm>

³ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 206.

ნიშნავია ტრაქტატი¹ „პარადოქსი აქტიორზე“, რომელიც ეძღვნება მსახიობის შესრულების ტექნიკას (ნაშრომის შექმნის საბაბი იყო ანონიმური ბროშურა ცნობილ ინგლისელ მსახიობ დ. გარიკზე, რომელიც თარგმნა ფრანგმა მსახიობმა ა. სტიკოტიმ). „სამგვარი არის მოდელი: ადამიანი ბუნებისა, ადამიანი პოეტისა და ადამიანი მსახიობისა... ბუნების ადამიანი უფრო პატარა არის, ვიდრე პოეტის ადამიანი, და ეს კიდევ უფრო პატარა არის, ვიდრე დიდებული მსახიობის ადამიანი; ეს უკანასკნელი არის ყველაზე მეტად განდიდებული“.² – წერდა დიდრო. ის დრამატურგისგან მოითხოვდა ყოფილიყო „დაულალავი მაყურებელი იმისა, რაც ხდება მათ ირგვლივ, ფიზიკურ და ზნეობრივ ცხოვრებაში“³ და „ბუნების ამოუშრეტელ წიაღში“⁴ მოეძებნა მასალა. დრამატულ ნაწარმოებში მთავარია ქმედება და არა თხრობა. დიდრო სპექტაკლის ანსამბლურობაზე მიუთითებდა, რის მისალწევადაც აუცილებელია რეპეტიციები, რათა მსახიობებმა ერთმანეთს შეუსაბამონ თამაში. მსახიობისათვის არ უნდა იწერებოდეს პიესა, რაც იმ დროისთვის დამახასიათებელი იყო, მსახიობი თავად უნდა მოერგოს პიესას. ახალი დრამა მსახიობისგან მოითხოვდა შესრულების ახლებურ მანერას და დიდროც, ძირითადად, ამ საკითხზე ამახვილებდა ყურადღებას. შემსრულებელი, მწერლის მსგავსად, უნდა აკვირდებოდეს გარემოს, ადამიანებს და ბევრი იმუშაოს ყველა დეტალსა და ნიუანსზე. „ბუნება აძლევს მსახიობს გარეგან თვისებებს, – სახეს, ხმას, მსჯელობის ნიჭს, განმჭვრეტელობას. ბუნებით დაყოლილი ნიჭი კი უმჯობესდება და სრულყოფილდება დიდ ხელოვანთა შესწავლით, სცენური პრაქტიკით, შრომით და ფიქრებით“.⁵ ტრაქტატში მსჯელობაა ორი ტიპის მსახიობზე – განცდის და გარდასახვის სკოლის წარმომადგენელზე, რომელსაც მწერალი „ცვივ გონების მსახიობად“ მოიხსენიებს. თავად, როგორც განმანათლებელ-რეალისტი, რომელიც ყველაფერს რაციო-

¹ ტრაქტატი – მეცნიერული შრომა, რომელშიც განხილულია რაიმე ცალკეული საკითხი, პრობლემა.

² დენი დიდრო, პარადოქსი აქტიორზე, თბილისი, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, 1939, გვ. 43.

³ იქვე, გვ. 6.

⁴ იქვე, გვ. 4.

⁵ დენი დიდრო, პარადოქსი აქტიორზე, თბილისი, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, 1939, გვ. 46.

ნალურად უდგებოდა, ამ უკანასკნელს უჭერდა მხარს. დიდროს მსახიობისაგან მოითხოვდა დაკვირვებას, ყველაფრის მიბადვის და ყოველგვარი როლის შესრულების უნარს. „ჩემი აზრით, დიდ მსახიობს დიდი ნიჭი უნდა ჰქონდეს განსჯისა, უნდა შეეძლოს მშვიდად და გულცივად დაკვირვება ადამიანის ბუნებისა. ამიტომ, საჭიროა გააჩნდეს დიდი განმჭვრეტელობა; არ უნდა ჰქონდეს არავითარი გრძნობიერება; ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, უნდა ჰქონდეს ნიჭი, რომ ყველაფრის მიბადვა შეძლოს, და აგრეთვე ნიჭი ყოველგვარი ხასიათის და როლის წარმოდგენისა. გრძნობიერება რომ ჰქონდეს მსახიობს, ვერ შეძლებს ათჯერ ზედიზედ ითამაშოს ერთი და იგივე როლი ერთი და იმავე წარმატებით. სიცხოველით სავსე იქნება პირველ წარმოდგენაზე, მთლად გამოიფიტება და გაცივდება მესამეზე; და მეორე მსახიობი კი, განმსჯელი მიმბაძავი ბუნებისა, თავის-თავის მიბადვით ითამაშებს, პირველად რომ გავა სცენაზე; მეათე წარმოდგენაზე ნახავთ, რომ იმისმა თამაშობამ კი არ იკლო, პირიქით, იმატა და გაძლიერდა იმ ახალი მოსაზრებით, რომლებსაც აგროვებდა ამ ხნის განმავლობაში, და უფრო და უფრო მეტად დააკმაყოფილებს თქვენს მოთხოვნილებას“¹. დიდროს აზრით, მგრძნობიარე ადამიანს პატარა მოულოდნელობა დააბნევს. ის არ გამოორიცხავდა მსახიობის შესრულებაში გრძნობის ჩართვას და მიაჩნდა, რომ გონებისა და გრძნობის შერწყმა უნდა მოხდეს როლის ჩამოყალიბების შემდეგ. გრძნობა უნდა ჩაერთოს, მაგრამ გონება მას უნდა აკონტროლებდეს.

საფრანგეთში ვოლტერის სახელთანაა დაკავშირებული განმანათლებლური კლასიციზმის დამკვიდრება, ხოლო დიდროს სახელთან – განმანათლებელი რეალიზმი. დიდროს უნდოდა დრამაში ეჩვენებინა ბურჟუას – ახალი ადამიანის იდეალური სახე. ზნეობრიობა კი ამ ფენის ბუნებრივ მახასიათებლად მიაჩნდა. მაგრამ ბურჟუა, რომელიც ქონების, კაპიტალის დაგროვებაზე იყო ორიენტირებული, შეუძლებელია ყოფილიყო ყოველად დადებითი უნაკლო პიროვნება და იდეალად ქცეულიყო. ერთი მხრივ, რეალისტურ ნაწარმოებში თანამედროვე საზოგადოების ასახვის მცდელობა და მეორე მხრივ, ბურჟუაზიულ

¹ დენი დიდრო, პარადოქსი აქტიორზე, თბილისი, საბჭოთა ხელოვნება, 1939, გვ. 47,48.

საზოგადოებაში არსებული ურთიერთობები, სადაც მთავარ მამოძრავებელ ძალას ფული წარმოადგენდა, გარკვეულ წინააღმდეგობებს ქმნიდა დიდროს დრამატურგიაში. იდეალსა და რეალობას შორის განსხვავება გამოვლინდა მის პიესებში და გავლენა იქონია მათ მხატვრულ ღირსებაზე.

1757 წელს დიდრომ შექმნა პირველი ახალი ჟანრის პიესა „უკანონო შვილი, ანუ ღვთისმოსაობის გამოცდა“, რომელიც 1771 წელს განხორციელდა ფრანგული კომედიის თეატრში. მაგრამ დადგმამდე ნაბეჭდი სახით გავრცელებულმა პიესამ და თანდართულმა თეორიულმა ნააზრევმა „საუბრები უკანონო შვილზე“, დიდი შთაბეჭდილება მოახინა საზოგადოებაზე. ეს სერიოზული დრამატურგიული ჟანრის შექმნის პირველი მცდელობა იყო, რომელიც გარდამავალი უნდა ყოფილიყო ტრაგედიასა და კომედიას შორის.

დრამაში ნაჩვენებია პატიოსანი ბურჟუა, რომელიც დაჯილდოებულია კეთილშობილებითა და მაღალი მორალით. მდიდარი ლიზიმონის უკანონო ვაჟს – დორვალს უყვარს თავისი მეგობრის, კრელვილის საცოლე როზალია (ლიზიმონის კანონიერი ქალიშვილი). ქალიც არ არის გულგრილი მის მიმართ. დორვალი კი უყვარს კრელვილის დას – კონსტანციას. დორვალმა არ იცის, რომ როზალია მისი დაა, მაგრამ მეგობრობის გამო უარს ამბობს თავის გრძნობაზე. როცა გმირები, მორალური პრინციპებიდან გამომდინარე, დაძლევენ თავიანთ გრძნობებს, გაიგებენ სიმართლეს. კრელვილი შეირთავს როზალიას, ხოლო დორვალი – კონსტანციას. ყველაფერი კარგად მთავრდება არა იმიტომ, რომ როზალია აღმოჩნდება დორვალის და, არამედ იმიტომ, რომ ორივე მეგობრისთვის უპირველესია ღირსება, კეთილშობილება და უანგარობა. ისინი მაღალი მორალის მქონე პიროვნებები არიან, მზად არიან მსხვერპლად გაიღონ თავიანთი გრძნობები არა სახელმწიფოს სასარგებლოდ, როგორც ეს კლასიციზტურ ნაწარმოებებში იყო, არამედ იდეალიზებული ბურჟუაზიული საზოგადოებისთვის. დიდროს მიზანი იყო უბრალო ცხოვრებისეულ მაგალითებზე ეჩვენებინა კეთილშობილური გონების და ეგოისტური ვნების კონფლიქტი.

„ოჯახის მამა“ (1758) არის დიდროს მეორე პიესა, რომელსაც თან ერთვის „ტრაქტატი დრამატულ პოეზიაზე“. დიდროს

მოწინააღმდეგეებმა პლაგიატობა დასწამეს. გავრცელდა ხმები, თითქოს მან იტალიელი დრამატურგის, გოლდონის პიესა მიითვისა, რომელთანაც სინამდვილეში არავითარი კავშირი არ ჰქონდა. ეს ცილისწამება მხოლოდ მას შემდეგ დასრულდა, როდესაც ფრანგულად ითარგმნა გოლდონის კომედიები. პირველი პიესისგან განსხვავებით, „ოჯახის მამა“ იმავე წელს დაიდგა მარსელში და შემდეგ პარიზის ფრანგული კომედიის თეატრში. მსახიობებმა, რომლებიც მიჩვეულები იყვნენ კლასიცისტურ რეპერტუარს და მისთვის დამახასიათებელ მანერულობას, ვერ შეძლეს სათანადოდ შეესრულებინათ ნაწარმოები, თუმცა სპექტაკლმა მოწონება დაიმსახურა. „ოჯახის მამა“ გამოირჩევა ცხოვრებისეული რეალიზმით. პიესაში კონფლიქტი სოციალურად უთანასწორო სიყვარულსა და საზოგადოებაში დამკვიდრებულ დოგმებს შორისაა, სადაც სიყვარული იმარჯვებს. შეყვარებული ვაჟის მამა არის ახალი, განმანათლებლური მორალის მატარებელი, საზოგადოებაში საყოველთაოდ მიღებული ნორმებისგან თავისუფალი ადამიანი. ის ხელს უწყობს ვაჟიშვილის უთანასწორო ქორწინებას. პიესაში ბურჟუაზიული ანგარება უპირისპირდება ადამიანურ კეთილშობილებას. კეთილშობილება დიდროსთან იძენს არა კერძო, არამედ მოქალაქობრივ შინაარსს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია პიესების რემარკები, სადაც დეტალურადაა აღწერილი გარემო, მიზანსცენები, პერსონაჟების კოსტიუმები, ჟესტები და პოზები. ამის მეშვეობით ავტორი მიუთითებდა მსახიობებს მემჩანური დრამის შესრულების ახლებურ მანერაზე. დეკორაცია წარმოადგენდა ოთახს. ეს იყო კულისური¹ დეკორაცია, სადაც ოთახის გასაფორმებელი საგნებიც კი იყო ჩამოთვლილი: სარკე, კედლის საათი, ნახატები კედლებზე, ყვავილები და ა.შ. გვხვდება პაუზები, გამეორებები, შეძახილები, სანახევროდ წარმოთქმული სიტყვები, რაც ტექსტს უფრო ემოციურს ხდიდა. იმ პერიოდისთვის უჩვეულო იყო პიესაში არსებული პარალელური დიალოგები, რომლებიც სცენაზე სხვადასხვა ადამიანთა ჯგუფებს შორის იმართებოდა, რემარკაში მითითებულია მოქმედების ტემპო-რიტმიც კი. დიდ-

¹ კულისი — დეკორაცია წარმოდგენის დროს; სცენიდან გამოყოფილი გვერდითი ან უკანა ნაწილი, მოხატული ქსოვილგადაკრული ხის ჩარჩოებით.

როს პერსონაჟები ხშირად ზურგით იდგნენ მაყურებლის წინაშე. კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი სტატიკურობის შემდეგ, სადადგმო ტექნიკის თვალსაზრისით, ეს უდიდესი სიახლე იყო. დიდრო რეპლიკებს შორის ყურადღებას ამახვილებდა პერსონაჟის პანტომიმურ თამაშზე, რომელიც ავსებდა და სახიერს ხდიდა დიალოგს. ამ რეალისტური დეტალების პარალელურად, დიდროს პიესებში უხვად იყო პათეტიკური, რიტორიკული ტირადები,¹ რომლებიც ამ გარემოში ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. დიდროს დრამატურგია, არსებული წინააღმდეგობებისდა მიუხედავად, მნიშვნელოვანია, როგორც ფრანგული მეშჩანური დრამის პირველი ნიმუშები.

დიდროს თეორიულმა შრომებმა და დრამატულმა ნაწარმოებებმა დიდი გავლენა იქონია საუკუნის ბოლოს მოღვაწე დრამატურგებზე. მათ შორის აღსანიშნავია მიშელ სედენი (Michel-Jean Sedaine, 1719-1797) და ლუი სებასტიან მერსე (Louis-Sebastien Mercier, 1740-1814).

სედენი იტალიური კომედიის თეატრისთვის კომიკური ოპერების ლიბრეტოს წერდა. ფრანგული კომედიის თეატრში დაიდგა სედენის ერთმოქმედებიანი კომედია „უნებური ნაძლავი“. შეიძლება ითქვას, რომ სედენმა ფრანგულ სცენაზე პრაქტიკულად დაამკვიდრა მეშჩანური დრამა. დრამატურგის პიესა სახელწოდებით – „არ იცის, რომ ფილოსოფოსია“ (Le philosophe sans le savoir, 1765) პირველი მეშჩანური დრამა იყო, რომელიც ცენზურის მიერ შეტანილი ცვლილებების შემდეგ, წარმატებით განხორციელდა ფრანგული კომედიის თეატრში. პიესაში არისტოკრატიის წარმომადგენლები ბურჟუაზიული ცხოვრების წესს ირგებენ და მათ პოზიციებზე გადადიან. ნაჩვენებია პიესაში სხვადასხვა სოციალური ფენა, რომელთა შორის მხოლოდ თავადაზნაურობაა გამოყვანილი უარყოფით კონტექსტში და ისიც კომიკური სახით. ბატონებსა და მსახურებს შორის ურთიერთდამოკიდებულება გაცილებით ლიბერალურია. სიყვარული განსხვავებული სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანებს შორის ქორწინებით მთავრდება. პიესა გამოირჩევა პერსონაჟების ცოცხალი ხასიათებით და დინამიკური, მომხიბვლელი ქმედებით.

¹ ტირადა – პათოსით წარმოთქმული გრძელი ფრაზა, რეპლიკა, მონოლოგი.

საფრანგეთში მეშჩანური დრამის განვითარების ბოლო ეტაპი დაკავშირებულია მერსეს სახელთან. თუ მანამდე დრამატულ ნაწარმოებებში ასახული იყო ფეოდალებსა და ბურჟუაზიას შორის დაპირისპირება, მერსესთან გამოიკვეთა მდიდრებსა და ღარიბებს შორის კონფლიქტი. მდიდრები – უსაქმური არისტოკრატები და ბურჟუები არიან, ხოლო ღარიბები – უბრალო, მშრომელი ადამიანები. მერსე იყო პირველი დრამატურგი, რომელმაც უარყოფით პერსონაჟად წარმოადგინა ბურჟუა. მასვე ეკუთვნის თეორიული შრომები, სადაც იგი მოითხოვს ბუნებრივი, დინამიკური და ემოციურად დატვირთული დიალოგების არსებობას პიესებში. მერსეს ნაწარმოებები არ იდგმებოდა ფრანგული კომედიის თეატრში, მოვლენებისადმი თამამი და რადიკალური დამოკიდებულების გამო. თუმცა ისინი წარმატებით ხორციელდებოდა პროვინციებსა და კერძო, მოყვარულთა თეატრებში. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც იტალიური კომედიის თეატრმა ფრანგული პიესების დადგმა დაიწყო, მერსეს ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოები განხორციელდა.

ბომარშე

განმანათლებლურმა დრამატურგიამ თავისი განვითარების მწვერვალს მიაღწია ბომარშეს შემოქმედებაში, რომლის პიესები დღესაც აქტუალურია და წარმატებით ხორციელდება სხვადასხვა თეატრის სცენაზე. ნაპოლეონმა მის „ფიგაროს ქორწინებას“ რევოლუცია მოქმედებაში უწოდა. პიერ ოგიუსტენ კარონის, მოგვიანებით დე ბომარშეს (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799) ბოზოქარი, წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრება სათავედასავლო რომანს ჰგავდა. ის იყო დრამატურგი, მუსიკოსი, პუბლიცისტი, გამომცემელი, დიპლომატი და ფინანსისტი, რომელიც მსხვილ ფინანსურ ოპერაციებში იღებდა მონაწილეობას. საერთაშორისო დონის მთავრობის აგენტი გახლდათ.

ბომარშე პარიზელი მესაათის შვილი იყო, ბავშვობიდან გატაცებული მუსიკით და პოეზიით. პიერი და მისი დები უკრავდნენ სხვადასხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტზე, წერდნენ ლექსებს

და დგამდნენ პარადეს,¹ რომელშიც თავად მონაწილეობდნენ. 13 წლის ასაკში სკოლიდან გამოვიდა, რათა მესაათის პროფესიას დაუფლებოდა. მან გამოიგონა ახალი დეტალი, რითაც საათის მექანიზმის მუშაობა გააუმჯობესა. გამოგონებამ დიდი მოწონება დაიმსახურა, ბევრი დამკვეთი გამოუჩნდა და მისი წყალობით „სამეფო კარის მესაათის“ წოდება მიიღო. მრავალმხრივი ნიჭის მქონე ბომარშეს მიღწეული წარმატება არ აკმაყოფილებდა. მიზნად ჰქონდა გამდიდრება და მაღალ საზოგადოებაში დამკვიდრება. ბომარშე დაუახლოვდა სამეფო კარს და ლუი XV-ის ქალიშვილებს არფაზე დაკვრას ასწავლიდა. ის ორჯერ დაქორწინდა მაღალი წრის წარმომადგენელ მდიდარ, ქვრივ ქალბატონზე და ორივეჯერ მალე დაქვრივდა. პირველი ქორწინებისას შეიცვალა გვარი დე ბომარშედ, რომელიც არისტოკრატიისთვის უფრო მომხიბვლელად ჟღერდა. მხიარული, სიმპათიური, გალანტური, მახვილგონიერი, მჭევრმეტყველი, ქალაქის და სამეფო კარის ყველა სიახლისა და ჭორის მცოდნე ბომარშე მალე შეუცვლელი პერსონა გახდა სასახლეში. ის ნაბიჯ-ნაბიჯ წინ მიიწევდა სამეფო კარის თანამდებობებზე და აზნაურის წოდებაც მიიღო. პიროვნული თვისებების წყალობით მაღალ საზოგადოებაში ადვილად დაიმკვიდრა თავი და გავლენიან პირებთან საჭირო კავშირებიც დაამყარა. ასე დაუმეგობრდა მსხვილ ფინანსისტ დიუვერნეს, მოგვიანებით მისი კომპანიონი გახდა და უმოკლე დროში დიდი ქონება დააგროვა. სამეფო კარის წარმომადგენლებთან სიახლოვე შესაძლებლობას აძლევდა შეექმნა პოლიტიკური კარიერა, რაზეც ბავშვობიდან ოცნებობდა. „მშობლებს ჩემთვის კარგი განათლება რომ მოეცათ, ან შესაძლებლობა მქონოდა თავისუფლად ამერიჩა გზა, მაშინ ჩემი დაუოკებელი ცნობისმოყვარეობა, მსოფლიოზე დიდი გავლენის მქონე ადამიანების და მათი ინტერესების შესწავლის დაუძლეველი მისწრაფება, ყველა სიახლის ცოდნის დაუოკებელი სურვილი, ახლი ურთიერთკავშირების დაკვირვება და კომბინირება, უეტველად მიბიძგებდა პოლიტიკისკენ“² – წერდა დრამატურგი. 1764 წელს ბომარშე მადრიდში გაემგ-

¹ პარადე – ძველი საბაზრო, ბალაგანურ წარმოდგენებზე კომედიური სცენები.

² Бомарше Пьер. Драматические произведения. Мемуары. Источник: <http://ifit.ru/ch:tat/ru/%D0%9F/bomarshe-pjer/dramaticheskie-proizvedeniya-memuari/>

ზავრა პირადი საქმის მოსაგვარებლად. მან შური იძია თავისი დის ღირსების შემლახველ ესპანელ მწერალ ხოსე კლავიგოზე. ადამიანებთან ნაცნობობისა და კავშირების დამყარების არარეულებრივი უნარი ბომარშეს უცხო ქვეყანაშიც გამოადგა. ესპანეთში მალე დაუახლოვდა მაღალი თანამდებობის პირებს, მეფის გარემოცვას და მეფის კეთილგანწყობაც მოიპოვა. კლავიგო, რომელიც სამეფო არქივს ხელმძღვანელობდა, მისი გავლენით თანამდებობიდან გაათავისუფლეს. ბომარშე ყოველთვის რამდენიმე საქმეს ერთდროულად აგვარებდა და მადრიდშიც სავაჭრო გარიგებებში იღებდა მონაწილეობას.

ბომარშემ და მისმა კომპანიონმა დიუვერნიემ ურთიერთშეთანხმების საფუძველზე შეადგინეს საბუთი, სადაც მითითებული იყო სოლიდური თანხა, რომელიც დიუვერნიეს უნდა გადაეხადა ბომარშესთვის. დიუვერნიე მალევე გარდაიცვალა და ვერ მოასწრო თანხის დაბრუნება. მისმა კანონიერმა მემკვიდრემ კი უარი თქვა თანხის გადახდაზე და ბომარშე ხელმოწერის გაყალბებაში დაადანაშაულა, რის გამოც დაიწყო ხანგრძლივი სასამართლო პროცესი. დავა მემკვიდრის სასარგებლოდ დამთავრდა. ბომარშემ გადაწყვიტა საზოგადოებრივ აზრზე ზემოქმედება, რომელიც ისედაც ცუდად იყო განწყობილი საფრანგეთის მონარქიის აღმინისტრაციის მიმართ და ამ მიზნით დაწერა „მემუარები“ (1774), (მოგვიანებით შექმნა „მემუარების გაგრძელება“), სადაც პირადი პრობლემა ზოგადსოციალურ პრობლემად აქცია. „მემუარები“ არის სასამართლო პროცესის ქრონიკა, რომელიც ლიტერატურის ისტორიაში შევიდა როგორც პუბლიცისტიკის¹ საუკეთესო ნიმუში. ეს არის პოლიტიკური პამფლეტი,² სარკაზმით გამსჭვალული ნაწარმოები, რომელშიც ბომარშემ კომიზმისთვის დამახასიათებელი სტილისტურ-სახეობრივი საშუალებების მთელი მარაგი გამოიყენა. „მემუარებში“ დიდი ოსტატობითაა დახატული სკანდალური სასამართლო პროცესის მონაწილეების: მოსამართლის, მისი მექრთამე ცოლის და სხვათა სატირული სახეები. თითოეული მათგანი გადაიქ-

¹ პუბლიცისტიკა — საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხასიათის ლიტერატურა თანამედროვე აქტუალურ თემებზე.

² პამფლეტი — სარკაზმით გამსჭვალული პუბლიცისტური ნაწარმოები, რომელიც მიმართულია ამა თუ იმ პირის, პოლიტიკური მოვლენის ან სხვ. წინააღმდეგ.

ცა განზოგადებულ ტიპურ ხასიათად. „მემუარებში“ ბომარშემ გამოიყენა დიალოგის ფორმა, რაც დამახასიათებელია სასამართლოს პროცესებისთვის. „მემუარების“ საშუალებით მან აღმოაჩინა საკუთარ თავში კომედიოგრაფის ნიჭი და ამასთანავე არაჩვეულებრივ ფორმას მიაგნო მტრების დისკრედიტაციისთვის. ბომარშე „მემუარებს“ უფასოდ არიგებდა ქუჩებში, კაფეებში, თეატრებში, ხალხმრავალ ღონისძიებებზე. ნაწარმოებმა საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია და ამ გზით დიდი მხარდაჭერაც მოიპოვა. პარლამენტი იძულებული გახდა პირველი ინსტანციის განაჩენი გაეუქმებინა. ბომარშემ, რომელიც მანამდე ითვლებოდა უპრინციპო საქმოსნად, საფრანგეთის მოწინავე საზოგადოების სიმპათია დაიმსახურა და ცნობილი მწერალი გახდა. მემუარებიდან კომიკური სცენები ფარსის სახით თამაშდებოდა კერძო თეატრის სცენაზე.

მაღალი წრის საზოგადოების წარმომადგენლები ბომარშეს დევნიდნენ მისი მამხილებელი პათოსის გამო და, იმავედროულად, პრობლემების გადასატრელად მიმართავდნენ. ის პოლიტიკურ-დიპლომატიურ რჩევებს აძლევდა არა მარტო მინისტრებს, თავად მეფესაც კი. ბომარშე უთანაგრძნობდა ამერიკელებს კოლონიზატორების წინააღმდეგ ბრძოლაში და არწმუნებდა საფრანგეთის მეფეს, ქვეყნის ინტერესებიდან გამომდინარე, დახმარებოდა ამერიკელ დემოკრატებს თავისუფლების მოპოვებაში, რითაც საფრანგეთი შეძლებდა თავისი ძველი მეტოქის – ინგლისის „დამცირებას და დასუსტებას“. ბომარშე, პოლიტიკური საქმიანობის პარალელურად, არ ივიწყებდა თავის ფინანსურ ინტერესებს – ინგლისის წინააღმდეგ მებრძოლ სამხრეთამერიკულ კოლონიებს იარაღით ამარაგებდა. ის არა მარტო კარგი ფინანსისტი იყო, არამედ დიდი მასშტაბის პოლიტიკური აგენტიც. ბომარშე ასრულებდა საფრანგეთის მთავრობისა და ლუდოვიკო XV საიდუმლო დავალებებს ინგლისში, ჰოლანდიაში. დრამატურგი ხშირად მისთვის მნიშვნელოვან, მაგრამ ფინანსურად წამგებიან საქმეებსაც აკეთებდა. მან დიდი ფული დახარჯა ვოლტერის თხზულებათა კრებულის გამოცემაში. ამ წამოწყებამ მეცენატს ზარალი მოუტანა. სოლიდურ თანხად შეისყიდა ვოლტერის ხელნაწერები. ინგლისში შეიძინა საუკეთესო შრიფტი, ბელგიაში ქაღალდის მწარმოებელი ორი

ფაბრიკა და რადგან საფრანგეთში ვოლტერის ზოგიერთი ნაწარმოების გამოქვეყნება აკრძალული იყო, გადაწყვიტა, წიგნი საზღვარგარეთ დაებეჭდა. ასევე იზარალა 1792 წელს, როცა დიდი რაოდენობის იარაღი შეისყიდა ფრანგული რესპუბლიკური არმიისთვის.

ხიფათითა და თავგადასავლებით საცხე ცხოვრების მიუხედავად, ბომარშეს თეატრი და დრამატურგია არ ავიწყდებოდა. აქტიურად იყო ჩართული თავისი პიესების დადგმებში და მსახიობებისგან მოითხოვდა ბუნებრიობას. „თქვენ მომხიბლავი, მგრძნობიარე ხართ, გემოვნებით, მოქნილი და ნაზი ხმით დაჯილდოებული. რა საჭიროა ყვირილი. მშვიდი საუბრითაც შეიძლება კარგად თამაში“.¹

მისი პირველი დრამატურგიული ნაწარმოები იყო მემუანური დრამა „ეჟენი“ (1767). დენი დიდროს თეორიული შეხედულებების მიხედვით შექმნილ პიესას ბომარშემ დაურთო წინასიტყვაობა, სადაც მოითხოვდა დრამატურგიაში ბურჟუაზიული მაყურებლისთვის საინტერესო თემატიკის დამკვიდრებას, ყოველდღიური ცხოვრების ასახვას, ყოფით, ბუნებრივ, რეალისტურ დიალოგებს და პიესის პროზაულად წერას. „სერიოზულ ჟანრს“ აყენებდა კომედიასა და ტრაგედიაზე მაღლა. მიაჩნდა, რომ კომედიური ჟანრი ვერ შეძლებდა ზნეობრივი მაგალითის ჩვენებას, ხოლო რაც შეეხება ტრაგედიას – ბომარშეს აზრით, ვალებში ჩავარდნილი, გაკოტრებული ვაჭარი უფრო მეტ თანაგანცდას იწვევდა მაყურებელში, ვიდრე დამარცხებული მონარქი ან მხედართმთავარი. აქედან გამომდინარე, ის უარყოფდა ისტორიულ და მითოლოგიურ თემატიკას. ბომარშე ოცნებობდა ისეთი თეატრალური გარემოს, სცენური ილუზიის შექმნაზე, რომელიც მაყურებელს მთლიანად ჩართავდა სცენურ ქმედებაში. მაგალითად, პიესაში „ეჟენი“ დრამატურგი შეეცადა, რომ მაყურებელს მუდმივად ჰქონოდა სცენაზე წარმოდგენილი პერსონაჟების ცხოვრებასთან, მათ სცენურ ქმედებებთან უწყვეტი კავშირი. ამისთვის ანტრაქტების დროს ფარდა აღარ ეშვებოდა, გამოდიოდნენ მდუმარე მსახურები, ალაგებდნენ, აწყობდნენ და მიმიკური თამაშით გამოხატავდნენ თავიანთ

¹ Бомарше Пьер, Драматические произведения, Мемуары. Источники: <http://litres.ru/chita/su/%D0%96%D0%91/bomarshe-pjjer/dramaticheskie-proizvedeniya-memuari/>

დამოკიდებულებას მომხდარი მოვლენების მიმართ. ტრადიციული ინტერმედიის¹ ასეთი გააზრება იმდენად მიუღებელი იყო იმ პერიოდისთვის, რომ ფრანგული კომედიის თეატრმა ეს სცენები ამოიღო. ბომარშე ამ ფაქტმა ძალიან გაანაწყენა.

პიესის „ეჟენი“ სიუჟეტად გამოყენებულია ეპიზოდი ლესაჟის რომანიდან. მოქმედება თავიდან პარიზში მიმდინარეობდა, თავადაზნაურთა წრეში, მაგრამ ცენზურის მოთხოვნით, ბომარშემ მოქმედება ინგლისში გადაიტანა, რადგან პიესის სიუჟეტში განვითარებული ფიქტიური ქორწინების თემა კათოლიკური საფრანგეთისთვის დაუშვებელი იყო. „ეჟენი“ ძალიან ჰგავს მეშჩანურ დრამას, სადაც იმ გულუბრყვილო ახალგაზრდა ქალის განცდებია ნაჩვენები, რომელსაც შეაცდენს და მდიდარი ქალბატონის გამო მიატოვებს არისტოკრატი კაცი. პიესაში გადმოცემულია მამაკაცის განცდები და სინდისის ქენჯნა ჩადენილი საქციელის გამო, რასაც პერსონაჟი საბოლოო, ლოგიკურ ფინალამდე მიჰყავს – ის უბრუნდება ეჟენის.

ბომარშეს მეორე მეშჩანური დრამაა „ორი მეგობარი“ (1770), რომლის მოქმედება საფრანგეთში, ბურჟუაზიულ წრეში მიმდინარეობს. აქაც გრძელდება მორალიზებული თემატიკის ხაზი. პიესა მოგვითხრობს მამაზე, რომელიც თავის უკანონო ქალიშვილს საზოგადოებას დისშვილად წარუდგენს, მაგრამ გადამწყვეტ მომენტში სიმართლეს აღიარებს. ძირითადი ამბის პარალელურად პიესაში შემოტანილია სოციალური პრობლემა – გაკოტრების თემა. ინტრიგა დახლართული და ხელოვნურია. ნაწარმოებს არ ჰქონდა წარმატება და პარიზში გავრცელდა ხუმრობა – პიესაში ნაჩვენებ ორ გაკოტრებას დაემატა მესამე – თავად პიესის ჩავარდნა.²

ბომარშეს ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ტრილოგია „სევილიელი დაღაქი“ (1775), „ფიგაროს ქორწინება“ (1784) და „დამნაშავე დედა“ (1792), სადაც მთავარი მოქმედი გმირია ფიგარო. ტრილოგიის თითოეულ ნაწილში ფიგაროს პერსონაჟი გარდაისახება, ხასიათის განსხვავებულ თვისებებს ავლენს. „ტრადიციული კომი-

¹ ინტერმედია – დრამატული ნაწარმოების აქტებს შორის ჩართული კომიკური ხასიათის სცენა ან პიესა.

² Мокнульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 221.

კური ტიპი, აღმოცენებული ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში, შემდეგ დაკანონებული იტალიური კომედია დელ'არტეს თეატრში და მოლიერის მიერ გარდასახული, ბომარშესთან განიცდის კიდევ ერთ მეტამორფოზას¹ – ეს არის ფიგარო. ბომარშემ მაღალი მხატვრული ღირებულებების მქონე კომედია დაუბრუნა ფრანგულ სცენას. პიესაში მოხდა საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი საუკეთესო გამოცდილების შერწყმა, რაშიც მისმა ნიჭმა და ცხოვრებისეულმა გამოცდილებამაც დიდი როლი ითამაშა.

ბომარშეს მიერ გამოგონილი სახელის – ფიგაროს – შესახებ არსებობს რამდენიმე მოსაზრება. ზოგი მკვლევარი თვლის, რომ რადგან მოქმედება ესპანეთში ვითარდება, მთავარი გმირის სახელიც ესპანურ სიტყვას „Pícaro“ (რაც ნიშნავს ეშმაკს, ცბიერს, გაიძვერას) უკავშირდება. სხვების აზრით, პერსონაჟი ხასიათით ძალიან ჰგავს ავტორს, რაზეც თავად ბომარშემ მიუთითებს ფიგაროს სახელის შერჩევით. სახელი ფიგარო წარმოიშვა სიტყვებიდან ილს ჩარონ (კარონის ვაჟი). კარონი, მოგეხსენებათ, ბომარშეს ნამდვილი გვარი იყო.

ბომარშეს მსგავსად, ფიგაროც ნიჭიერია, პრაქტიკული, მოხერხებული, ეშმაკი, თამამი, ენერგიული, მუდმივად მოქმედებაშია და ძალიან მომხიბვლელია. მისთვის გამართლებულია ნებისმიერი მეთოდით მიღწეული წარმატება. დაბალი ფენიდან გამოსული, სწრაფად ითვისებს მაღალი წრის საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ თვისებებს და ნებისმიერ სიტუაციას ერგება. სანამ დალაქი გახდებოდა, იყო ლიტერატორი, პოეტი, დრამატურგი. ეს პატივსაცემი მოღვაწეობა კი ფიგარომ უბრალო ხელობას ანაცვალა, რადგან იმ მომენტში მისთვის ხელსაყრელი გახლდათ. იგი ყოველთვის მოქმედებდა მომგებიანი და ხელსაყრელი შედეგის გათვალისწინებით.

„სევილიელი დალაქის“ სიუჟეტი ბანალურია. გრაფი ალმავიკა, ფიგაროს დახმარებით, მოხუც მეურვეს ართმევს როზინას, ექიმ ბარტოლოს საყვარელ ქალს. პიესაში გმირები დაყოფილნი არიან არა სოციალური ფენების, არამედ თავიანთი შეხედულებების მიხედვით. მხიარული, უბრალო გრაფი ალმავიკა,

¹ Бомарше П., Драматические произведения, Мемуары. Источник: <http://litres.ru/chitalnaya/%D0%91/bomarshe-pjer/dramaticheskie-proizvedeniya-memuara/>

რომელიც არ ტრახახობს მაღალი წარმოშობით, ფიგაროსთან ერთად უპირისპირდება რეაქციონერ ბურჟუებს. ნაწარმოებში სატირულადაა გადმოცემული უარყოფითი პერსონაჟები. პირველ რიგში, ბარტოლო, რომლისთვისაც ყველა სიახლე მიუღებელია – „რა მოგვცა ახალმა ცხოვრებამ, ყველაფერი სისულელე: ენციკლოპედია, მეშინური დრამა...“¹ – ამბობს იგი. თავისი მდგომარეობით გადიდგულებული ექიმი თვლის, რომ ყველაფრის უფლება აქვს და მისთვის ყველაფერი დასაშვებია – ახალგაზრდა ქალის სიყვარულიც კი. მეორე სატირული ფიგურაა როზინას მუსიკის მასწავლებელი ბაზილი – საცოდავი ფარისეველი, რომელსაც ზნეობა არ გააჩნია და თავის გადასარჩენად ყველაფრისთვის მზადაა. ამ ფონზე კიდევ უფრო მომხიბვლელია ენერგიული ფიგარო, ათასგვარი გონივრული ხრიკის გამოგონებით, რითაც ადვილად უპირისპირდება ბარტოლოს და ბაზილს. ფიგარო დაკვირვებულია, კარგად იცნობს ადამიანების მანკიერ და დადებით მხარეებს. აღსანიშნავია მისი მსუბუქი, იუმორით სავსე პირდაპირობა – გრაფს, ერთგულების დამტკიცების სანაცვლოდ, დაუფარავად ეუბნება – შენთან მსახურება ჩემთვის სარგებლის მომტანიაო. ახალგაზრდა მსახურში თავიდანვე დიდი პოტენციალი იკვეთება, რომელიც ნათლად ვლინდება ტრილოგიის მეორე ნაწილში.

„სევილიელი დალაქი“ ბომარშემ ფარსის ფორმით მეგობრების გასართობად დაწერა და რადგან მოწონება დაიმსახურა, კომიკურ ოპერად გადააკეთა. პიესა იტალიური კომედიის თეატრს შესთავაზა დასადგმელად. თეატრმა დაიწუნა. ბომარშემ ნაწარმოები ხუთმოქმედებიან კომედიად აქცია და მის განსახორციელებლად ფრანგული კომედიის თეატრს დაუკავშირდა. მიუხედავად იმისა, რომ პიესამ ცენზურა გაიარა, მისი დადგმა სხვადასხვა მიზეზთა გამო გადაიდო და მხოლოდ სამი წლის შემდეგ განხორციელდა სცენაზე. მაგრამ ამჯერად სპექტაკლი მოცულობის გამო დაიწუნეს. მიზანდასახული ბომარშე ამ წინააღმდეგობასაც არ შეუშინდა და პიესა შეამოკლა, რის შედეგადაც დამსახურებულ წარმატებას მიაღწია.

¹ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 226.

თუ „სევილიელ დალაქში“ ფიგარო და გრაფი ალმავი-
 ვა თანამოაზრეები იყვნენ და ერთად იბრძოდნენ, „ფიგაროს
 ქორწინებაში“ – მსახური დაუპირისპირდა გრაფს, რომელიც
 სარგებლობს სოციალური უპირატესობით და ფიგაროს საცო-
 ლესთან, სიუზანასთან პირველი ღამის გატარებას მოინდო-
 მებს. ამ პიესაში ფიგარო, ცხოვრებისეული გამოცდილებით
 დაბრძენებული, თავის თავში კიდევ უფრო დარწმუნებულია.
 ის იბრძვის არა სიმდიდრისა და მდგომარეობისთვის, არამედ
 საყვარელი ქალის ღირსებისთვის. ფიგარო იცავს სიყვარულს,
 პირად ცხოვრებას და ხვდება, რომ პრობლემა ერთი მანკიერი
 ადამიანის ზრახვებში კი არა, არამედ არსებულ საზოგადოებ-
 რივ ურთიერთობებშია. ყოფილი ავანტიურისტი და ინტრიგების
 ოსტატი ბომარშე ეპიგრამებით¹ ამხელს პრივილეგიებულ სა-
 ზოგადებას – მეფის კარის სიძუნწეს, მექრთამე სასამართლო
 მოხელეებს, უსირცხვილო ადვოკატებს, თვითკმაყოფილ დიპ-
 ლომატებს. მისთვის დამახასიათებელი სიფიცხით და მგზნება-
 რებით იბრძვის არსებულ სისტემაში საკუთარი უფლებების და-
 საცავად. ოჯახური ცხოვრებისადმი, ქორწინებისადმი ჯანსაღი
 დამოკიდებულებით ფიგარო და სიუზანა კეთილშობილებით
 და ზნეობით გამოირჩევიან პიესის სხვა პერსონაჟებისგან. ფი-
 გარო საზრიანობით აჯობებს გრაფს და ბოდიშს მოახდევინებს
 თავისი მეუღლის – შეურაცხყოფილი სიუზანას წინაშე, რითაც
 დაამცირებს და სასაცილო მდგომარეობაში ჩააყენებს დიდგვა-
 როვანს. საკუთარი უპირატესობის შეგრძნებით გამსჭვალული
 ფიგაროს მონოლოგი მთელი პიესის არსს განსაზღვრავს: „...
 მე მას დავეხმარე ცოლის თხოვნაში, ახლა კი მაღლობის ნაც-
 ვლად, მოუსურვებია ჩემი ცოლის ხელში ჩაგდება? ვამაყობდი
 ჩემი მხიარული ხასიათით. ახლა კი არ ვიცი, რა არის სიმხიარ-
 ულე, ჩემი თუ სხვას ეკუთვნის. რას წარმოადგენს ჩემი მეობა,
 რა არ მინახავს, რა არ ჩამიდენია, რა არ გამომიცდია. ჩემოდე-
 ნა შრომა და უნარი არ დაუხარჯავს ესპანეთის ყველა მმართ-
 ველს ერთი საუკუნის განმავლობაში და ახლა თქვენ გინდათ
 მე შემებრძოლოთ? სცდებით, თქვენო ბრწყინვალეზავ, ვერ მო-
 გართვეს. თქვენ თქვენი თავი დიდ გონიერად მიგაჩნიათ, აქა-

¹ ეპიგრამა – მოკლე სატირული ლექსი, რომელიც მიმართულია რომელიმე პიროვნების, საზოგადოებრივი წრის, ჯგუფის წინააღმდეგ.

ოდა მაღალ წოდებას ეკუთვნით. სახელი, დიდება, წარჩინება, მდგომარეობა... აი რამ წარმოშვა თქვენი ქედმაღლობა და მუდიდურობა. რითი მოიხვეჭეთ ყოველივე ეს? თქვენ ჩვეულებრივი ადამიანი ხართ, არც მეტი, არც ნაკლები. არც არავითარი ნიჭის ნაპერწკალი არ მოგეპოვებათ. ერთ-ერთი თქვენი შრომა ის არის, რომ დაიბადეთ და გაჩნდით ქვეყნად“.¹

ბომარშე ხუთი წლის განმავლობაში იბრძოდა პიესის დასადგმელად. ცენზურა კრძალავდა, მაყურებლის ინტერესი კი იზრდებოდა, რასაც ხელს უწყობდა ავტორის მიერ ხალხში გავრცელებული საინტერესო სატირული პასაჟები პიესიდან. ცენზურის მიერ ტექსტის ჩასწორებების შემდეგ პრემიერა 1784 წელს შედგა – ფრანგული კომედიის თეატრში. სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა წილად, ის 68-ჯერ ითამაშეს და იმ დროისთვის რეკორდული შემოსავალი მოუტანა თეატრს. ფიგარო ნაციონალური გმირი გახდა.

ტრილოგიის მესამე ნაწილში, „დამნაშავე დედაში“, უკვე ასაკში შესული და დადინჯებული პერსონაჟებია წარმოდგენილი. გრაფის ოჯახის ერთგული მსახურები – ფიგარო და მისი ცოლი ბატონის მყუდროებას და ქონებას იცავენ. უპირისპირდებიან და ამხელენ გრაფის სახლში ჩასახლებულ „ახალ ტარტიუფს“ – ბეუარს, რომელიც ჭორებსა და განხეთქილებას თესავს მშვიდ გარემოში. ქონების მემკვიდრეობით მიღების იმედით, მას გრაფის ნათლულზე დაქორწინება სურს. გრაფი, მისი ოჯახის ერთგულების ნიშნად, ფიგაროს გასამრჯელოს სთავაზობს, რაზეც მსახური უარს ეუბნება და დასძენს: „თუ მე ახალგაზრდობაში ხშირად ვცდებოდი, მაშინ ამ დღემ გაამართლოს ჩემი ცხოვრება“.² თავის ინდივიდუალიზმთან დაპირისპირებული, „ახალი“ ფიგარო ხელოვნურია, რადგან აკლია ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა და დაკარგული აქვს მისთვის დამახასიათებელი ხიბლი. ტრილოგიის მესამე ნაწილში ფიგაროს პერსონაჟი ფაქტობრივად განიცდის თავისი პირველსახის რადიკალურ ტრანსფორმაციას.

¹ ბომარშე, ფიგაროს ქორწინება, თბილისი 2011 წ. გვ. 107. თარგმანი ი. გრამაშვილისა და მარიჯანის. პრემიერა 1937 წ. 2 X. კ. მარჯანიშვილის სახ. ბიბლიოთეკა.

² Мокшуский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство. Москва Ленинград 1939, ст. 132.

„დამნაშავე დედა“ კომედიურ ჟანრს არ მიეკუთვნება. როგორც ბომარშე აღნიშნავს, ეს არის ზნე-ჩვეულებათა დრამა. გართულებული ინტრიგა, გამძაფრებული სცენური ქმედება, მკვეთრი დაპირისპირება კეთილშობილებასა და მანკიერებას შორის, მიუთითებს, იმ პერიოდში ფორმირების პროცესში მყოფი, ახალი ჟანრის – მელოდრამის ელემენტებზე. პიესაში ბომარშე იცვლის თავის მსოფლმხედველობას. განმანათლებლობის ეპოქის სხვა მოაზროვნეების მსგავსად, დრამატურგი უდიდეს იმედს ამყარებდა რევოლუციურ ცვლილებებზე, მაგრამ როდესაც არ გამართლდა მისი მოლოდინი, ეს დაუღალავი მებრძოლი შეეგუა არსებულ სინამდვილეს.

პარადოქსებით სავსე გახლდათ დიდი კომედიოგრაფის ცხოვრება, ის, ერთი მხრივ, განმანათლებლური იდეოლოგიის მხარდამჭერი იყო და, მეორე მხრივ, ერთგულად ემსახურებოდა მონარქიას; ამხელდა, აკრიტიკებდა სამეფო კარს, მის ინსტიტუტებს და, იმავედროულად, იყო მათი აგენტი და მრჩეველი. პერიოდულად, სხვადასხვა მიზეზით იჭერდნენ, დევნიდნენ, წიგნებს უწვავდნენ და, ამავე დროს, მოხიბლული იყვნენ დრამატურგის პიროვნებით და შემოქმედებით.

ფრანგული კომედიის სამეფო თეატრი

XVIII საუკუნეში, პარიზში, ერთ-ერთი პრივილეგირებული თეატრი იყო ფრანგული კომედიის სამეფო თეატრი ანუ კომედი ფრანსეზი (La Comédie-Française), რომელიც დღესაც არსებობს.

მეფე ლუდოვიკო XIV-ის ბრძანებით, 1680 წელს გაერთიანდა ორი დასი – ოტელ გენეგოს, სადაც მოღვაწეობდა მოლიერი, და ოტელ დე ბურგონის. გაერთიანებულ დასს პარიზში თამაშზე მონოპოლია გადაეცა. თეატრში დატოვეს 15 მამაკაცი და 12 ქალი, დანარჩენ მსახიობებს კი აეკრძალათ დედაქალაქში მოღვაწეობა. გაერთიანებული დასის პირველი ერთობლივი სპექტაკლი იყო რასინის „ფედრა“ და ლა შაპელის „ორლეანის ეტლები“. ტრაგედიის შემდეგ ერთმოქმედებიანი კომედიის თამაში იმ პერიოდის ტრადიცია იყო. წარმოდგენები ყოველდღიურად იმართებოდა, მანამდე კი პარიზის თეატრები კვირაში

2-3-ჯერ მართავდნენ წარმოდგენებს. დიდ დღესასწაულებზე და სამეფო კარის გლოვის დღეებში სპექტაკლები არ თამაშდებოდა. 7 წლის განმავლობაში დასი მოღვაწეობდა ოთელ გენეგოს შენობაში, რომელიც მდებარეობდა პარიზის ცენტრში. სხვადასხვა მიზეზის გამო დასმა რამდენჯერმე შეიცვალა შენობა. 1782 წელს ფრანგული კომედიის თეატრი გადავიდა ახალ შენობაში, რომელსაც, მოგვიანებით, ოდეონი ეწოდა. ამ შენობაში პირველად დაიდგა სკამები პარტერში (მანამდე პარტერში მაყურებელი ფეხზე იდგა) და ყველა მსახიობს საკუთარი საგრიმორო გადაეცა. პარიზის კომედიის თეატრში შეიქმნა ე.წ. ამხანაგობა – მსახიობები მეპაიეები იყვნენ და თეატრში შემოსულ თანხას იყოფდნენ. პაი¹ მეფესაც ეკუთვნოდა და დასთან შეუთანხმებლად, თავისი სურვილით იწვევდა ამა თუ იმ მსახიობს. ასეთ შემთხვევაში გასამრჯელოს მეფე თავისი წილიდან იხდიდა. ლუდოვიკო XIV-ის სიკვდილის შემდეგ ამ პრივილეგიით არც ერთ მეფეს აღარ უსარგებლია.

თეატრს ერთი თვის განმავლობაში მონაცვლეობით მართავდა მეფის კარის ოთხი მოხელე – კამერ-იუნკერი, რომელთაც ევალებოდათ პოლიტიკური კონტროლი, ცენზურა და ადმინისტრაციულ-სამეურნეო ზედამხედველობა. მათ გარდა, თეატრის ცხოვრებაში მეფის კარის სხვა წარმომადგენლებიც ერეოდნენ. ისინი მფარველობდნენ თავიანთ ფავორიტ მსახიობს, რომელიც ამის წყალობით გარკვეული პრივილეგიებით სარგებლობდა. 1719 წლიდან თეატრში განსახორციელებელ პიესებს კამერ-იუნკერი ეცნობოდა, აკონტროლებდა ახალი მსახიობის მიღებას, დებიუტს, დაჯილდოებისა და პენსიების საკითხს. საუკუნის დასაწყისში, კამერ-იუნკერის მოთხოვნით, დრამატურგი ანაწილებდა როლებს, ხოლო ძველ პიესებში როლები მსახიობის ამპლუის მიხედვით ნაწილდებოდა. კამერ-იუნკერი მეთვალყურეობას უწევდა თეატრში დისციპლინას: რეპეტიციებზე დასწრება-დაგვიანებას, მსახიობებს შორის კამათს, ჩხუბს და საუბრის თემებსაც კი. ზოგ შემთხვევაში როლის განაწილებაშიც ერეოდა. მსახიობი-მეპაიეები ყოველ ორშაბათ დილით იკრიბებოდნენ და განიხილავდნენ სხვადასხვა საკითხს, რომლებიც ხმათა უმრავლესობით წყდებოდა. მათ მიერ არჩეულ ორ მსა-

¹ პაი – წილი რაიმე საერთო საქმეში.

ხიობს ევალუბოდა თეატრში მიმდინარე მოვლენებზე კამერ-იუნკერისთვის დეტალური ანგარიშის მომზადება და წარდგენა. მიუხედავად ფრანგული კომედიის თეატრის პრივილეგირებული მდგომარეობისა, მსახიობებს არაფრის გადაწყვეტის უფლება არ ჰქონდათ კანმერ-იუნკერთან შეუთანხმებლად. თეატრის რეპერტუარის შედგენაშიც ერეოდნენ მეფის კარის მოხელეები, რომლებიც ხშირად დაბალი მხატვრული ღირებულებების პიესებს ირჩევდნენ, რადგან მათ ავტორებს სამეფო კარი მფარველობდა. მსახიობები იძულებულები იყვნენ დათანხმებოდნენ ნებისმიერ როლს, რადგან უარის შემთხვევაში მათ ჯარიმა უნდა გადაეხადათ. მსახიობების სოციალური მდგომარეობა ძალიან დაბალი იყო. არ შეეძლოთ ელემენტარული იურიდიული უფლებებით სარგებლობა. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მსახიობებს აღიქვამდნენ გამართობებად, მასხარებად. ეკლესიის მსახურები მათ ჯვრისწერასა და დამარხვის რიტუალის შესრულებაზე უარს ამბობდნენ.

XVIII საუკუნეში ფრანგულ დრამატურგიაში ჩამოყალიბებულ ახალ ჟანრებსა და ტენდენციებს, ზემოაღნიშნული გარემოებათა გამო, ფრანგული კომედიის თეატრში უჭირდათ დამკვიდრება. ახალი პიესების დადგმის შემთხვევაში დრამატურგებს დიდი წინააღმდეგობების გადალახვა უწევდათ.

სამსახიობო ხელოვნებაში, ისევე როგორც დრამატურგიაში, რეფორმები რთულად ხორციელდებოდა. ფრანგული კომედიის თეატრის მსახიობებისთვის ძნელი იყო XVII საუკუნეში დამკვიდრებული კლასიციზტური მანერებისგან განთავი-სუფლება. დრამატურგიაში შექმნილმა ახალმა სიუჟეტურმა მოტივებმა, იდეებმა და მათგან გამომდინარე რეალიზმთან მიახლოებულმა ემოციებმაც კი, ვერ განაპირობა თეატრში ძველი სამსახიობო ტექნიკის შეცვლა. მეშინური დრამის შესრულებისას სამსახიობო მანერა ისევ კლასიციზტურ ჩარჩოებში რჩებოდა.

XVII საუკუნეში ტრაგედიების შესრულების ორი ტრადიციული გზა ე.წ. რასინისეული და მოლიერისეული XVIII საუკუნეშიც გაგრძელდა. პირველი ხასიათდებოდა პათეტიკური წამღერებითი მეტყველებით, პირობით-სტილიზებული ჟესტებით და კოსტიუმებით, რომლის ერთ-ერთი წარმომადგენელიც იყო ნიჭიერი მსახიობი, რასინის მოსწავლე, მარი შანმელე (Marie

Champmelé, 1642-1698). მეორე ტრადიცია მსახიობის მეტყველებაში, ჟესტებსა და კოსტიუმებში რეალისტური ტენდენციებით გამოირჩეოდა. მსახიობები ცდილობდნენ გმირული ტრაგედია რეალურ ყოფასთან დაეახლოებინათ. ამ ტრადიციის წარმომადგენელი იყო მოლიერის მოსწავლე მიშელ ბარონი (Michel Baron, 1653-1729). ბაზრობის საბავშვო თეატრის დასმა, რომელშიც ცხრა წლის ბარონი მონაწილეობდა, პალე-როილის თეატრში წარმოადგინა რამდენიმე სპექტაკლი. ბარონის ნიჭით აღფრთოვანებულმა მოლიერმა ბიჭი თავისთან წაიყვანა აღსაზრდელად და მალე სპექტაკლშიც დააკავა. სამსახიობო წარმატების მიუხედავად, ბარონს მოლიერის სახლიდან წასვლა მოუწია (მოლიერის ცოლთან უთანხმოების გამო) და რამდენიმე წელი პროვინციაში მოღვაწეობდა. 1670 წელს მოლიერის თხოვნით კვლავ დაბრუნდა თეატრში. ბარონს ტრაგიკოსის ნიჭი ჰქონდა და ამ ნიჭის განვითარებას მსახიობი ვერაფრით შეძლებდა მოლიერის თეატრში, სადაც, ძირითადად, კომედიები იდგმებოდა. მის ნიჭს სარბიელი მიეცა ოტელ დე ბურგონის დასში, სადაც ბარონი დრამატურგის გარდაცვალების შემდეგ გადავიდა. მსახიობმა თეატრში მოლიერისეული რეალისტური ტრადიციები შეიტანა, რაც უცხო იყო რასინისეული სამსახიობო სკოლისთვის.

თეატრების გაერთიანების შემდეგ ბარონი ფრანგული კომედიის თეატრის წამყვანი მსახიობი გახდა. ამავე თეატრში მოღვაწეობდა მარი შანმელეც. კომედი ფრანსეზში „ბრძოლა“ მიმდინარეობდა ორ სამსახიობო სკოლას შორის. მსახიობების ნაწილი ბარონის სამსახიობო მანერის მიმდევრები იყვნენ, ნაწილი კი – შანმელეს. ბარონმა ამ თეატრში მოღვაწეობის 11 წლის განმავლობაში, კორნელისა და რასინის პიესების გარდა, ითამაშა თანამედროვე დრამატურგების ტრაგედიებსა და თავის დაწერილ კომედიებში, სადაც ნაჩვენები იყო მაღალი წრის საზოგადოების ზნე-ჩვეულებები. 1691 წელს, გაურკვეველი მიზეზების გამო, მან დატოვა სცენა. მიშელ ბარონი პერიოდულად გამოდიოდა სამეფო კარის ან კერძო თეატრის სცენებზე. ფრანგული კომედიის თეატრიდან მისი წასვლის შემდეგ დასში გაძლიერდა რასინისეული ხაზი და მარი შანმელემ ისევ დაიკავა წამყვანი პოზიცია. 1697 წელს ისიც ტოვებს სცენას, თუმცა ამ

თეატრში ბარონის და შანშელეს მიმდევრები აგრძელებდნენ მოღვაწეობას და მეტოქეობას.

67 წლის ასაკში ბარონი უბრუნდება თეატრს და ახალგაზრდული ენერგიით აგრძელებს ბრძოლას. მსახიობმა დიდი სიმტკიცით დაიწყო ტრაგედიებში რეალისტურ-ფსიქოლოგიური თამაშის პრინციპების დამკვიდრება. ხშირად, თავის ასაკისთვის შეუფერებელ როლებში გამოდიოდა, რის გამოც უხერხულ სიტუაციაში ვარდებოდა. მაგალითად, სილის როლის შესრულებისას, როცა ის ხიმენას ფეხებთან დაემხო, დახმარების გარეშე ადგომა ვეღარ შეძლო. თუმცა, როგორც აღნიშნავდნენ — „თავისი მხატვრული მეთოდით მოხუცი ბარონი იყო ყველაზე მხნე და „ახალგაზრდა“ ფრანგული კომედიის მსახიობებში“.¹

ბარონმა ტრაგედიაში ტრადიციული დეკლამაცია შეცვალა ჩვეულებრივი მეტყველებით. ის ანაწევრებდა და რითმავდა ალექსანდრიულ ლექსთწყობას, რაც აღიქმებოდა რიტმულ პროზად. იმისთვის, რომ უფრო რეალისტური ყოფილიყო შესრულება, იყენებდა კლასიციზმისთვის აკრძალულ ხერხებს: სცენაზე შემოსვლისას დაბალი ხმით ესაუბრებოდა თავის თავს ან პარტნიორს, რაც ამზადებდა მაყურებელს პირველი რეპლიკისთვის; მსახიობი ხშირად იყენებდა პაუზებს და რეპლიკებს დაბალ ხმაზე წარმოსთქვამდა, ხშირად ჩურჩულებდა კიდევ. ერთხელ, როცა აგამემნონის როლს ასრულებდა რასინის „იფიგენიაში“ და დაბალი ხმით დაიწყო საუბარი, პარტერიდან უყვირეს — ხმამაღლაო. „ამ ლექსს ხმამაღლა რომ წარმოვთქვამდე, მისი აზრი დაიკარგება“.² — უპასუხა მან და გააგრძელა თამაში. ბარონის თანამედროვენი ნიჭთან ერთად მის ნაკლსაც აღნიშნავდნენ — ხშირად ხელით ეხებოდა პარიკს; ცხვირსახოცი, რომელიც ტრაგიკული მსახიობის ატრიბუტი იყო სცენაზე, იწმენდდა ცხვირს; რეპლიკის დროს ზურგით დგებოდა პარტნიორთან. ეს „ნაკლი“ მისი გააზრებული ქმედება იყო, რათა თამაში ბუნებრივი გამოსვლოდა. რეალისტური დეტალების მიუხედავად, ბარონის გმირები მაინც გამოირჩეოდნენ კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი „კეთილშობილებით“

¹ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 323.

Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, гл. 324.

და „სიდიადით“. მისი შესრულების მანერა ჯერ კიდევ ძალიან შორს იყო მეშინური დრამის შესასრულებლად საჭირო სამსახიობო ტექნიკისგან.

მარი შანმელეს ტრადიციის გამგრძელებელი იყო მარია ან-ნა დიუკლო (Maria Ann Duclos, 1672-1748), რომელსაც გარეგნობა ხელს უწყობდა ტრაგედიებში დედოფლების როლების შესრულებისთვის. ის იყო მაღალი, ტანსრული ქალბატონი, სახის უხეში ნაკვთებით. მისი სიარულის მანერაში დიდებულება და მედიდურობა გამოსჭვიოდა, გამოირჩეოდა სცენური ტემპერამენტით, ძლიერი ხმით, მაგრამ დიუკლოს მიერ შესრულებული როლები ერთფეროვანი იყო. ის ტექსტს და რეპლიკებს, საჭიროების მიუხედავად, ძლიერი და ჟღერადი ხმით, წამღერებით წარმოთქვამდა. დიუკლოს პათეტიკური, მთრთოლვარე ხმა ტექსტის ფინალურ ფრაზებში ყვირილით იცვლებოდა, სასიყვარულო სცენებს კი სენტიმენტალური რომანსების მსგავსად ასრულებდა. დიუკლო დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებლებში.

ფრანგული კომედიის თეატრში დაბრუნებულმა ბარონმა აღზარდა შესანიშნავი მსახიობი ადრიანა ლეკუვრერი (Adrienne Lecouvreur, 1692-1730), რომელმაც სრულიად განსხვავებული მეთოდით შექმნილი ტრაგიკული სახეები წარუდგინა მაყურებელს. ადრიანამ ადრეულ ასაკში დაიწყო მსახიობობა მოყვარულთა წარმოდგენებში, შემდეგ მოღვაწეობდა პროვინციაში. 1717 წელს შედგა მისი დებიუტი კომედი ფრანსეზის სცენაზე, სადაც, მიღებისთანავე, წამყვანი მსახიობი გახდა. ის გამოირჩეოდა სცენური მომხიბვლელობით და არაჩვეულებრივი მეტყველებით. ლეკუვრერი ამუშავებდა როლის ყველა დეტალს, ცდილობდა ფსიქოლოგიურად გაეაზრებინა გმირის ხასიათი. მის უბრალო მეტყველებასთან ორგანულად იყო შერწყმული პოზეზი და ჟესტები. გამოირჩეოდა პარტნიორის მოსმენის უნარით და მიმიკისა და პლასტიკის მეშვეობით „აფასებდა“ რეპლიკებს, რაც სიახლეს წარმოადგენდა ფრანგულ თეატრში. ლეკუვრერის მეტყველ სახეზე აისახებოდა ყველა განცდა და გრძნობა. ვოლტერი წერდა, რომ „ის განუმეორებელი იყო ვნებების გამოცემის ხელოვნებაში“.¹ ადრიანას სახელთანაა დაკავშირე-

¹ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство. Москва Ленинград 1939, ст. 326.

ბული ტრაგედიებში ქალის კოსტიუმის რეფორმა. კორნელის ტრაგედიაში „პომპეის სიკვდილი“ მწუხარე ქვრივის როლში მსახიობი გამოდიოდა სადა შავი კაბით, ყოველგვარი ნაქარგებისა და სამშვენისების გარეშე, რომელიც სრულიად განსხვავდებოდა პომპეზური კლასიციზტური ტრაგედიებისთვის დამახასიათებელი სამოსისაგან. პარიკის მაგივრად თმები ჩამოშლილი ჰქონდა. სიახლე და ცვლილება უკმაყოფილებას იწვევდა მაყურებელში და მსახიობი იძულებული გახდა, იმ დროისთვის მისაღები მოდური როკოკოს სტილის კაბებით გამოსულიყო სცენაზე. როდესაც ლეკუვრერი გარდაიცვალა, ეკლესიამ დაკრძალვის ცერემონიის ჩატარების უფლება არ გასცა. „სასტიკი ადამიანები ღირსეული დაკრძალვის უფლებას ართმევენ იმას, ვისაც საბერძნეთში საკურთხეველს ალუმართავდნენ“.¹ – წერდა ვოლტერი.

კომედი ფრანსეზის მსახიობებიდან აღსანიშნავია მარი ფრანსუაზ დიუმენილი (Marie Françoise Dumesnil, 1713-1803), რომელმაც თავისი სამსახიობო კარიერა პროვინციაში დაიწყო და კომედი ფრანსეზში 40 წლის განმავლობაში მოღვაწეობდა. ის იყო ტრაგიკოსი მსახიობი, თუმცა, ხანდახან, კომიკურ როლებსაც ასრულებდა. საშუალო სიმაღლის, კარგი აღნაგობის დიუმენილი ძალიან მომხიბვლელი იყო. გამოირჩეოდა მეტყველი თვალებით, დაბალი ტემბრის ხმით. როლზე არ მუშაობდა და სცენაზე მხოლოდ თავის ინტუიციას და შთაგონებას ეყრდნობოდა. სამსახიობო ტექნიკის თვალსაზრისით, ის რასინის სკოლის წარმომადგენელი იყო. დიუმენილი ზოგ სცენას დიდი აღმაფრენით ასრულებდა, ზოგჯერ კი ცივად და უფერულად თამაშობდა. მისი ემოციური უშუალობა, იმპულსურობა არღვევდა ამ სკოლის კანონებსაც – ხშირად ტრაგედიაში კომედიის თამაშისთვის დამახასიათებელ ხერხებს იყენებდა. „დიუმენილის შესრულებით დედოფალ სემირამიდასა და სგანარელის ცოლს შორის სხვაობა ქრებოდა“.² – წერდა ერთ-ერთი კრიტიკოსი. აღმაფრენის სცენებში დიუმენილი სრულიად გარდაიქმნებოდა და, თავად როლით გატაცებული, მთელ დარბაზზე ზემოქმედებდა. ამ წუთებში ის არღვევდა ყველა კლასიციზტურ

¹ Монульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 328.

² იქვე, გვ. 326.

პირობითობას, სამეფო კარის ეტიკეტის წესებს, რომელთაც ექვემდებარებოდა ტრაგიკოსი მსახიობის შესრულების მანერა. სასტიკი კლეოპატრას როლის შესრულებისას ისეთი ზეგავლენა მოახდინა მაყურებელზე, რომ ერთმა მათგანმა ზურგში მუშტი ჩაარტყა, რაზეც დიუმენილი აღნიშნავდა, რომ მისთვის ეს დარტყმა აპლოდისმენტებზე სასიამოვნო იყო, რადგან მაყურებელმა მსახიობი სრულიად გააიგივა როლთან.

დიუმენილისგან სრულიად განსხვავდებოდა კლერ ჟოზეფ იპოლიტ ლერის დე ლა ტიუდი, ცნობილი კლერონის სახელით (Claire Joseff Hippolyte Leris, 1723-1803). ბავშვობიდან გატაცებული იყო თეატრით და მიუხედავად მშობლების წინააღმდეგობისა, მოღვაწეობა დაიწყო სამეფო მუსიკალური აკადემიის დასში. რადგან შესაბამისი მუსიკალური მონაცემები არ ჰქონდა, მალევე მოუწია თეატრის დატოვება. იმავე წელს ჩაირიცხა კომედი ფრანსეზის დასში. ვოლტერი მას თავისი გმირების იდეალურ შემსრულებლად თვლიდა. კლერონი, სამსახიობო ტექნიკის თვალსაზრისით, დიუმენილისგან სრულიად განსხვავდებოდა. თუ დიუმენილი იყო გრძნობის, ემოციური განწყობის მსახიობი, კლერონი გარდასახვის სკოლის წარმომადგენელი გახლდათ. ამუშავებდა როლის თითოეულ წვრილმანს – მეტყველებას, მიმიკას, ჟესტს, პოზას. კლერონი გამოირჩეოდა ლამაზი სახით, მოხდენილი აღნაგობით, მეტყველი თვალებით და უღერადი ხმით, მაგრამ ტანმორჩილი იყო, რაც არ შეესაბამებოდა ტრაგიკული გმირების სიდიადეს. მსახიობი მაღალქუსლიან ფეხსაცმელებს ატარებდა, რითაც ნიღბავდა თავის ნაკლს, მაგრამ იმისთვის, რომ მაყურებელს არ შეცვლოდა მასზე სცენიდან მიღებული შთაბეჭდილება, ის თავს არიდებდა ფეხით სიარულს და მისი გმირებისთვის დამახასიათებელი ინტონაციებითა და ჟესტებით საუბრობდა ცხოვრებაშიც. კლერონი სწავლობდა ისტორიას, ანატომიას, ფერწერას, ქანდაკებას და მიღებულ ცოდნას იყენებდა სამსახიობო კულტურის ასამაღლებლად და ტექნიკის დასახვეწად. მან კარგად იცოდა სახის კუნთების აგებულება და მათი საშუალებით ემოციების გამოხატვის არაჩვეულებრივ ტექნიკას ფლობდა. მაგალითად, შიშს გადმოსცემდა ექვსი გრადაციით:¹ იწყებდა მსუბუქი შემოფოთებით, თანდათან

¹ გრადაცია – ერთი საფეხურიდან მეორეზე თანდათანობით გადასვლა.

ავითარებდა და პანიკური შეძრწუნებით ამთავრებდა. კლერონი როლს ყოველთვის თანაბრად, მაღალ დონეზე ასრულებდა. დიუმენილის მსგავსად, ისიც ცდილობდა მრავალფეროვანი გაეხადა კლასიციკური ტრაგედიის პირობით-ტრადიციული შესტები. გარკვეული წვლილი მიუძღვის ასევე ქალის ტრაგიკული კოსტიუმის ცვლილებაში. კლერონმა უარყო დეკორატიული, ნაქარგებით გაწყობილი ეფექტური კოსტიუმები, სამშვენისები და ძვირფასეულობა. თვლიდა, რომ კოსტიუმს უნდა გამოეხატა როლის ხასიათი და შეექმნა ეპოქისთვის დამახასიათებელი განწყობა. ელექტრას შესრულებისას, კრებიონის ტრაგედიაში, ეცვა შავი კაბა პანიეს გარეშე, თმა გაშლილი ჭქონდა და ხელზე ეკეთა გრძელი, მძიმე ჯაჭვები. გარეგნულად ასე გადმოსცემდა მამის სიკვდილის გამო დამწუხრებულ, ტყვეობაში მყოფ მეფის ქალიშვილს. კლერონმა ვერ შეძლო ანტიკური სამოსის ჩაცმა, რადგან თვლიდა, რომ ის სხეულს აშიშვლებდა და ასეთი სამოსი მხოლოდ ქანდაკებებს ამშვენებდა. 1766 წელს კლერონმა თეატრი დატოვა და პედაგოგიური მოღვაწეობა დაიწყო.

„ფრანგ გარიკად“ წოდებული ანრი ლუი ლეკენი (Henri Louis Lekain, 1729-1778) თამაშობდა კერძო თეატრში, სადაც ვოლტერის ყურადღება მიიქცია. დრამატურგმა ის თავის სახლში გადაიყვანა საცხოვრებლად და სამსახიობო ოსტატობაში მოამზადა. ვოლტერმა მეორე სართული თეატრად გადააკეთა, სადაც სცენისმოყვარულთა დასმა დაიწყო მოღვაწეობა. თეატრი გაიხსნა ვოლტერის პიესით „მაჰმუდი“, სადაც ლეკენი მთავარ როლს ასრულებდა, ხოლო ვოლტერი სპექტაკლის რეჟისორი იყო. ლეკენი ოცნებობდა ფრანგული კომედიის თეატრის სცენაზე, რაშიც ვოლტერი დაეხმარა და 1750 წელს შედგა მისი დებიუტი ვოლტერის ტრაგედიაში „ბრუტუსი“. მაყურებლის ნაწილი აღფრთოვანებული დარჩა ლეკენის თამაშით, ნაწილმა კი უნიჭო მსახიობად ჩათვალა, რაც გარკვეულწილად გამოწვეული იყო მისი გარეგნობით, რომელიც ვერ აკმაყოფილებდა ფრანგული თეატრის მოთხოვნებს. ლეკენი იყო საშუალოზე დაბალი, სქე-

¹ პანიე – ფრანგულად ნიშნავს „კალათა“. კაბის შიგნით ჩასაცმელი პანიე გამაგრებული იყო ორ იარუსად განლაგებული და ლენტებით შეკრული რგოლებით. მუცელზე გადაჭიმული მტკიცე კორსაჟი და წელზე გარშემორტყმული ორად გაყოფილი სალტე თეძოების გასადიდებლად და კაბისთვის ფართო ოვალის ფორმის მისაცემად გამოიყენებოდა.

ლი ტუჩებით, დიდი პირით, მუქი ფერის კანით, მაგრამ ძალიან მეტყველი თვალები ჰქონდა. მსახიობის ყველაზე დიდი ნაკლი, ფრანგული კლასიციზტური თეატრის მოთხოვნებიდან გამომდინარე – სუსტი, არამჟღერო ხმა გახლდათ. მას სახელგანთქმულ, ნიჭიერ და კარგი გარეგნობის პარტნიორებთან უწევდა თამაში, რაც კიდევ უფრო ართულებდა მსახიობის მდგომარეობას. ლეკენის შრომისმოყვარეობამ მისი ნიჭის აღიარება განაპირობა. დაულალავად მუშაობდა მეტყველებამზე, ხმასა და მიმიკაზე, რის შედეგადაც მისი ხმა რბილი და მოქნილი გახდა, მიმიკა კი ისე დახვეწა, რომ „ის ყველა იმ ვნების სარკედ გადააქცია, რასაც თავის როლში განიცდიდა“.¹ ლეკენი ძველ ტრადიციებს აერთიანებდა ახალ სტილისტურ ტენდენციებთან. ის კლასიციზტური გმირების „გაადამიანურებას“ და ფსიქოლოგიურად დამუშავებას ცდილობდა, მეტი რეალიზმი, მგრძნობელობა, ემოცია შექონდა როლში. ყოველთვის ყურადღებით და ინტერესით უსმენდა პარტნიორის რეპლიკებს. ტრაგედია გადააქცია „გაცოცხლებულ ფერწერად“² – ასე აფასებდა ვოლტერი მსახიობის ემოციურ შესტებს. მსახიობი ტრადიციულად გააზრებულ როლებს განსხვავებულ ინტერპრეტაციას აძლევდა. როდესაც ლეკენს არ გამოუვიდა ჩინგიზ-ხანის როლი, ვოლტერთან ერთად იმუშავა და მაყურებელს სრულიად განსხვავებული, დახვეწილი პერსონაჟი წარმოუდგინა. დიდ ყურადღებას უთმობდა ასევე სპექტაკლის გაფორმებას და თეატრალურ კოსტიუმს. ვოლტერი თავისი პიესების დადგმასაც კი ანდობდა. ლეკენმა უარყო სასახლის დეკორაცია, რის ფონზეც სრულდებოდა ყველა ტრაგედია. დაამკვიდრა სიუჟეტისთვის შესაბამისი დეკორაციები, რომლებიც იცვლებოდა მოქმედების ადგილის შესაბამისად და ეთნოგრაფიული დეტალებით ქმნიდა შესაბამის გარემოს. დიდ ყურადღებას უთმობდა მიზანსცენებს, ცდილობდა მთელი სცენის ათვისებას (ამ დროს უკვე სცენა განთავისუფლდა მაყურებელთა ადგილებისგან) – „გააცოცხლა“ მანამდე უძრავი სტატისტები³ და მსახიობები განაღდა ფერწერული კანონების

¹ Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, ст. 338.

² Мокульский С., История западноевропейского театра, т. II, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939, гл. 342.

³ სტატისტი – უსიტყვო როლების შემსრულებელი მსახიობი, მასობრივი სცენების მონაწილე.

პრინციპით. ცდილობდა კოსტიუმებში ასახულიყო ისტორიული სიზუსტე და ეთნოგრაფიულობა, რისთვისაც სწავლობდა ისტორიას, კონსულტაციებს გადიოდა არქეოლოგებთან და ისტორიკოსებთან. თუმცა რადიკალური რეფორმის ჩატარება შეუძლებელი იყო, რადგან იმ პერიოდისთვის იკრძალებოდა სცენაზე შიშველი სხეულის გამოჩენა. ამიტომ, XVIII საუკუნის თეატრალური ეთიკის შესაბამისად, ანტიკურ კოსტიუმს უმატებდა პანტალონს¹ და წინდებს. ლეკენმა ცვლილება შეიტანა სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებაშიც. იმ პერიოდში, სპექტაკლის დაწყებად და ანტრაქტების დროს, ორკესტრი ასრულებდა მუსიკას, რომელსაც არავითარ კავშირი არ ჰქონდა პიესის სიუჟეტთან. ლეკენი თავად არჩევდა მუსიკალურ ნაწარმოებს, რომლითაც წინასწარ ქმნიდა განწყობას. მუსიკა პიესაში მომხდარი ამბის ერთგვარი ილუსტრაცია იყო. შემორჩენილია ლეკენის მიერ აღწერილი 58 ტრაგედიის დეკორაციები, კოსტიუმები, აქსესუარები და მუსიკალური ნომრები.

კომიკოსი მსახიობებიდან აღსა-ნიშნავია პიერ ლუი პრევილი (Pierre Louis Dubus Preville, 1721-1799), რომელმაც თავისი შემოქმედება პროვინციაში დაიწყო. 1753 წელს პირველად გამოვიდა ფრანგული კომედიის თეატრში, სადაც 30 წელზე მეტხანს მოღვაწეობდა. მისი ამპლუა იყო ე. წ. კომიკური მსახური. ასევე ასრულებდა სახასიათო როლებს, კომიკურ მოხუცებს და კეთილშობილ მამებს მეშჩანურ დრამებში. პრევილი ებრძოდა სქემატურობას და სამსახიობო შტამებს. მიაჩნდა, რომ მსახიობი უნდა გარდასახულიყო თავის პერსონაჟად და ცხოვრებისეული სიმართლით გადმოეცა გმირის ხასიათი. თითოეული მისი პერსონაჟი ინდივიდუალური ნიუანსებით და თვისებებით გამოირჩეოდა.

1774 წელს პრევილი სათავეში ჩაუდგა ახალჩამოყალიბებულ „სამეფო“ თეატრალურ სკოლას, სადაც არაჩვეულებრივი პედაგოგიური ნიჭი გამოავლინა და კომიკოსი მსახიობების მთელი პლეადა აღზარდა. ის მოსწავლეებს დრამატურგების პატივისცემას უნერგავდა, მათგან მოითხოვდა ავტორის ჩანაფიქრის და პიესის არსის, იდეის ამოცნობას. ტექსტზე მუშაობისას მოუ-

¹ პანტალონი – შარვალი, რომელსაც ატარებდნენ ქალბატონები და მამაკაცები ადრეულ საუკუნეებში.

წოდებდა – ჩაწვდომოდნენ სტროფების აზრს და მის გამოსაკვეთად, და არა რიტმის შესანარჩუნებლად, გაეკეთებინათ პაუზები. დეკლამაციის მანერულობას უპირისპირებდა ლოგიკურ აზრს, რომელიც პერსონაჟის ხასიათსა და დრამატურგიულ სიტუაციას გადმოსცემდა. მსახიობებს ასწავლიდა გარემოზე, ადამიანებზე, მათ თვისებებზე, ზნე-ჩვეულებებზე, მანერებზე დაკვირვებას და პერსონაჟების შექმნის დროს მათ გონივრულად გამოეყენებას. პრევილს, მოლიერის შემდეგ, უდიდეს კომიკოსად თვლიდნენ საფრანგეთში.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში კომედი ფრანსეზის მსახიობების წინაშე რთული პრობლემა დადგა. ახალი ჟანრი – მეშჩანური დრამა – მათგან სრულიად უჩვეულო და განსხვავებულ სამსახიობო შესრულების მანერას მოითხოვდა. საჭირო იყო ზეაწეული დეკლამაციის უარყოფა, ყოფითი ინტონაციისა და ჟესტების დანერგვა, ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმა. კლასიციზმის ტრადიციებზე აღზრდილი მსახიობებისთვის ძალიან რთული აღმოჩნდა რადიკალური ცვლილებების განხორციელება. მსახიობებს სჭირდებოდათ დაუფლებოდნენ გამოსახვის ისეთ ხერხებსა და საშუალებებს, რომელთა გამოყენებაც ტრაგედიებში იკრძალებოდა. მეშჩანურ დრამაში ქმედება გაზრდილი იყო, დიალოგები – შემცირებული, რაც მსახიობისგან მოითხოვდა რეპლიკის და პაუზის დროს, შესაბამისი მოძრაობით, ჟესტით ან მიმიკით „შეფასებას“. ცალკეული მსახიობის მიერ, ზემოთ აღნიშნული, რეფორმების მცდელობის მიუხედავად, მსახიობებისთვის რთული აღმოჩნდა სრულიად განსხვავებულ ჟანრში თამაში. საფრანგეთში მეშჩანური დრამა ვითარდებოდა განმანათლებლური კლასიციისტური ტრაგედიის პარალელურად. მსახიობების უმეტესობა მეშჩანური დრამის შესრულებისას ოდნავ ცვლიდა ტრადიციულ კლასიციისტურ ხერხებს. ცალკეულ წარმატებათა მიუხედავად, ბოლომდე ვერ მოხერხდა მეშჩანური დრამის ისეთი განხორციელება სცენაზე, როგორზეც განმანათლებლები ოცნებობდნენ.

XVIII საუკუნის საფრანგეთში ბევრი ნიჭიერი მსახიობი მოღვაწეობდა, რომელთაგან მხოლოდ რამდენიმე მათგანის შემოქმედებას შევხებით, რათა ნათელი გამხდარიყო იმ პერიოდისთვის დამახასიათებელი ტენდენციები და ატმოსფერო, რომელშიც მათ უხდებოდათ მოღვაწეობა.

პარიზის მეორე პრივილეგირებული თეატრი – მუსიკის სამეფო აკადემია, რომელსაც გრანდ ოპერას (Grand opera) უწოდებენ, დაარსდა 1669 წელს კომპოზიტორ ჟან ბატისტ ლულის (Jean Baptiste Lully, 1632-1687) ხელმძღვანელობით. მისი გარდაცვალების შემდეგ თეატრში შეიქმნა სამი სკოლა – სიმღერის, ცეკვის და მუსიკალური ინსტრუმენტების. სწავლა უფასო გახლდათ, მაგრამ დიდი კონკურენციის გამო სკოლაში ჩარიცხვა რთული იყო. მუსიკის სამეფო აკადემიაში თეატრალური სეზონის განმავლობაში იდგმებოდა 2-3 ოპერა, რომელზეც ზაფხულში მუშაობდნენ და სეზონს ახალი სპექტაკლით ხსნიდნენ ოქტომბრის ბოლოს. წარმოდგენები კვირაში ერთხელ იმართებოდა. თეატრი 1673 წლიდან მოღვაწეობდა პალე-როიალის შენობაში, სადაც მანამდე მოლიერის დასი გამოდიოდა. ლუიმ სცენა გაათავისუფლა მაყურებლების ადგილებისგან და სკამები პარტერში განათავსა. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრმა ხანძრის გამო რამდენიმეჯერ შეიცვალა შენობა, მის მხატვრულ შემოქმედებაზე ეს არ ასახულა. გრანდ ოპერის ბილეთები ძალიან ძვირი იყო, რის გამოც საზოგადოების დიდი ნაწილი ვერ ახერხებდა წარმოდგენაზე დასწრებას. არისტოკრატების ნაწილს შეძენილი ჰქონდა აბონემენტი¹ და წლების განმავლობაში ლოჟა მათ ოჯახს ეკუთვნოდა. სპექტაკლები ვიზუალური თვალსაზრისით მდიდრული და დახვეწილი იყო. როკოკოს სტილი ყველაზე მეტად ოპერის თეატრში ვრცელდებოდა.

მუსიკის სამეფო აკადემიის გარდა, მუსიკალური სპექტაკლებს დგამდნენ იტალიური კომედიის თეატრში, ასევე ბაზრობების და ბულვარების თეატრებში, მაგრამ ამ სპექტაკლების მუსიკალური დონე და შესრულების ხარისხი განსხვავებული იყო. მუსიკალურ თეატრში, დრამატული თეატრის მსგავსად, ებრძოდნენ კლასიციზმისთვის დამახასიათებელ გმირულ-მითოლოგიურ თემატიკას. კომპოზიტორ ლულის და ლიბრეტოების ავტორის, კინოს შემდეგ ამ სფეროში მხოლოდ მათი მხატვრული მეთოდების კოპირება ხდებოდა, რის გამოც ოპერისადმი ინტერესი შესუსტდა. ამ პერიოდში პოპულარული იყო ოპე-

¹ აბონემენტი – რაიმეთი სარგებლობის უფლება განსაზღვრული ვადით.

რა-ბალეტის ჟანრი, რომლის სცენები სიუჟეტურად ერთმანეთს არ უკავშირდებოდა. მაგალითად, „ვენეციის დღესასწაულები“ შედგებოდა ხუთი ინტერმედიისგან, რომლებსაც მხოლოდ მოქმედების ადგილი, ვენეცია, აერთიანებდა. ოპერა-ბალეტის მოქმედება, ძირითადად, იტალიაში ვითარდებოდა, კოლორიტული იტალიური ცეკვების და არიების თანხლებით, ტექსტიც კი, ხანდახან, იტალიურ ენაზე იყო.

XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწეობდა ფრანგული არისტოკრატიული ოპერის უკანასკნელი ღირსეული წარმომადგენელი ჟან-ფილიპ რამო (Jean Philippe Rameau, 1683-1764), რომელმაც ღირსეულად გააგრძელა ლულის საოპერო ტრადიციები და მნიშვნელოვნად განავითარა კიდევ. მუსიკის სამეფო აკადემიაში მან განახორციელა 22 ოპერა და ოპერა-ბალეტი.

მუსიკის სამეფო აკადემიის საოპერო დასს ჰქონდა ფრანგული კომედიის თეატრის მსგავსი შინაგანაწესი, სადაც რეგლამენტირებული იყო მსახიობების მოვალეობები და დარღვევის შემთხვევაში ჯარიმები ინიშნებოდა. თეატრში ყველა მსახიობს ქირაობდნენ. გრანდ ოპერაში მომღერლების სიმცირის გამო სოლისტები გუნდშიც მღეროდნენ. ოპერის მსახიობების შესტები გმირულ-მითოლოგიური თემატიკის შესაბამისად პირობით-სიმბოლური ხასიათის იყო. მსახიობების მოძრაობა ექვემდებარებოდა ბალეტის პლასტიკის კანონებს, იდგნენ მეოთხე პოზიციაში (ქუსლები მიბჯენილი, წვერები განზე) და რბილად, გრაციოზულად ამოძრავებდნენ ხელებს. სახეზე ჰქონდათ გრიმის სქელი ფენა, რის გამოც მიმიკა შეუძლებელი იყო. პარტნიორები საერთოდ არ ურთიერთობდნენ, ისინი იდგნენ და ასრულებდნენ თავიანთ პარტიებს. გუნდი განლაგებული იყო სცენის ორივე მხარეს. საბალეტო სცენები ორგანულად ერთვოდა წარმოდგენას. მდიდრული დეკორაციებით და კოსტიუმებით გაფორმებული ოპერები სანახაობითი თვალსაზრისით ეფექტს ახდენდა.

ფრანგულ კომიკური ოპერას განვითარებაზე დიდი გავლენა იქონია ნეოპოლიტანელთა ოპერა-ბუფფის დასმა, რომელიც 1752 წელს გასტროლებზე გახლდათ საფრანგეთში. ცნობილმა განმანათლებელმა ჟან ჟაკ რუსომ (Jean Jacques Rousseau, 1712-1778) რეალისტური დადგმების გავლენით შექმნა ერთმოქ-

მედებიანი კომიკური ოპერა „სოფლის ჯადოქარი“, რომლის მუსიკა და ლიბრეტო მასვე ეკუთვნოდა. ოპერა გადაწყვეტილი იყო „ცრემლიანი კომედიის“ ჟანრში, სადაც პოპულარული ფრანგული ხალხური მუსიკა გამოიყენებოდა. რუსოს ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა, ისინი განსხვავებულად ამუშავებდნენ ხალხურ მუსიკას და მათი გამოყენებით ქმნიდნენ ოპერებს. ამ ავტორებისგან აღსანიშნავია ეჯიდო დუნი (Egidio Duni, 1709-1775), რომელმაც ზღაპრულ და მეშჩანურ-ყოფით თემატიკაზე შექმნა 23 კომიკური ოპერა. დუნის შემდეგ კომიკური ოპერის ჟანრში კიდევ უფრო გაიზარდა რეალურ-ყოფითი ელემენტები, სენტიმენტალურ-მეშჩანური თემატიკა და თანდათან კომიკური ოპერა ძალიან დაემსგავსა მეშჩანურ დრამას. კომიკური ოპერის მსახიობებს, სიმღერის გარდა, მოეთხოვებოდათ დახვეწილი მეტყველება, ცეკვა და პანტომიმა.

მუსიკის სამეფო აკადემიაში მოღვაწეობდნენ მსახიობები, რომლებიც უპირისპირდებოდნენ დამკვიდრებულ ტრადიციებს. ასეთი იყო ნიჭიერი მსახიობი ჟუსტინა ფავარი (Justine Favart, 1727-1772), რომელმაც ფრანგული კომედიის თეატრის მსახიობებზე ადრე შეიტანა ცვლილება საოპერო კოსტიუმში. პირველმა შეცვალა კომიკური ოპერის მსახიობის დიდებული სამოსი უბრალო გლეხის წინსაფრიალი კაბით და ხის ფეხსაცმელებით (საოპერო წარმოდგენებში გლეხებსაც დიდებული სამოსი ეცვათ).

საფრანგეთში მოწვეულები იყვნენ გერმანელი კომპოზიტორი ქრისტოფ გლუკი (Christopf Willibald Ritter von Gluck, 1714-1787) და იტალიელი ნიკოლო პიჩინი (Niccolo Piccinni, 1728-1800), რომელთაც დიდი გავლენა იქონიეს ფრანგული ოპერის შემდგომ განვითარებაზე.

მუსიკალურ თეატრთან ერთად ვითარდებოდა საცეკვაო, ქორეოგრაფიული ხელოვნებაც. საბალეტო ცეკვებს იყენებდნენ მუსიკის სამეფო აკადემიის სპექტაკლებში, ასევე იტალიური კომედიის თეატრში, ბაზრობისა და ბულვარის თეატრებში. მუსიკის სამეფო აკადემიის საბალეტო დასი XVIII საუკუნის დასაწყისში შედგებოდა 10 მამაკაცისა და 10 ქალისგან. ბალეტის თეატრის რეკონსტრუქცია უფრო რთული იყო, ვიდრე ოპერის, რადგან ბალეტი ითვლებოდა არისტოკრატიულ, სამეფო კარის

ჟანრად. ბალეტი შეიქმნა XVI-XVII საუკუნეებში სამეფო კარის დღესასწაულებისთვის, რომელშიც მონაწილეობდნენ მოყვარულები, მათ შორის მეფე და საზოგადოების მაღალი ფენის წარმომადგენლები. XVII საუკუნის 70-იან წლებში საბალეტო წარმოდგენებს უკვე პროფესიონალი მახიობები ასრულებდნენ, თუმცა ისინი ცეკვის ტექნიკის თვალსაზრისით დიდად არ გამოირჩეოდნენ წინამორბედებისგან. ეს იყო დეკორატიული, ორნამენტული სანახაობა, სამეფო კარისთვის დამახასიათებელი ეტიკეტებით, რომელთაც დრამატურგია არ ედო საფუძვლად. ლუღიმ ძველი სამეფისკარო ბალეტი საოპერო სპექტაკლის ნაწილად აქცია. საოპერო სპექტაკლებში იყო საბალეტო დივერტისმენტი, რომელიც იყოფოდა რამდენიმე დამოუკიდებელ ანტრე.¹ XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში საბალეტო ნომრებს ასრულებდნენ მითოლოგიური, ალეგორიული და პასტორალური პერსონაჟები. იმავე პერიოდში ჩნდება იტალიური და ბოშური სახასიათო ცეკვები, კარნავალური ნიღბები. პანტომიმას, რომელიც ბალეტში დრამატული თამაშის საფუძველია, საერთოდ არ იყენებდნენ. მის გარეშე შეუძლებელი იყო დრამატულად გააზრებული, მოქმედებით დატვირთული ქორეოგრაფიული სპექტაკლის შექმნა.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში სალლემ და ნოვერიმ განხორციელეს რეფორმა ბალეტის სფეროში. მარი სალლემ (Marie Salle, 1707-1756) პანტომიმა შეისწავლა ბაზრობის სცენაზე, სადაც გამოდიოდა, ხოლო საბალეტო ხელოვნებას – მუსიკის სამეფო აკადემიის ცნობილ ბალერინასთან ეზიარა. სალლემ დიდი ცოდნა და გამოცდილება შეიძინა ლონდონში მოღვაწეობის დროს – შექმნა ბალეტი-პანტომიმები – „პიგმალიონი“, „ბაკხი და არიადნა“, რომლებიც გამოირჩეოდა შემდეგი სიახლეებით: წარმოდგენებში დიდი აქტიური ოსტატობით გამოხატა გრძნობებისა და ემოციების მთელ გამა; ცვლილება შეიტანა საბალეტო კოსტიუმში (რომელშიც ბალერინებს უჭირდათ მოძრაობა) – კორსაჟი,² პანე და განიერი და მძიმე, როკოკოს სტილით გაფორმებული ქვედაბოლო შეცვალა მსუბუქი ნაჭრის ნაკეცებიანი კაბით; მოცეკვავე, დაპუდრული პარიკის

¹ ანტრე – ბალეტში ერთი ან რამდენიმე შემსრულებლის გამოსვლა ცეკვით.

² კორსაჟი – ქალის ტანისამოსის ნაწილი წელს ზემოთ.

ნაცვლად, გამოდიოდა ბუნებრივი თმით, ყოველგვარი მოსართავეების გარეშე. სალღემ, პარიზში დაბრუნების შემდეგ, მუსიკის სამეფო აკადემიაში დაიწყო სიახლეების დანერგვა, რომელთა განხორციელებაც ბოლომდე ვერ შეძლო. მისი იდეები პრაქტიკულად განახორციელა ჟან ჟორჟ ნოვერიმ (Jean Georgea Noverre, 1727-1810), რომლის თაოსნობით არისტოკრატიული ბალეტი გადაიქცა დრამატულ, გამომსახველობით დატვირთულ, დამოუკიდებელ ჟანრად. ნოვერიმ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლს დრამატურგია დაუდო საფუძვლად, რის შედეგადაც ბალეტი გაუთანაბრდა ოპერასა და დრამატულ დადგმებს. მან ბალეტი გამოყო საოპერო სპექტაკლებიდან; მიზანსცენებს ქმნიდა ფერწერული კომპოზიციის პრინციპით; უარყოფდა როკოს სტილიზებულ კოსტიუმს. 1760 წელს ის მიიწვიეს შტუტგარდის თეატრის საბალეტო დასში, სადაც შექმნა ახალი ჟანრი – „ტრაგიკული ბალეტი“. 1775 წელს, უკვე ევროპაში ცნობილი ნოვერი მიიწვიეს პარიზის მუსიკის სამეფო აკადემიაში, სადაც განახორციელა თავისი რეფორმა. ქორეოგრაფი ლიბრეტოს ამუშავებდა ცნობილი ტრაგედიების მიხედვით; ზრდიდა მოქმედების გმირების რაოდენობას და მასობრივ სცენებს, რომელთაც კორდებალეტი ასრულებდა. ყოველ აქტში ცვლიდა მოქმედების ადგილს და ამის შესაბამისად, დეკორაციებს. ავითარებდა გამომსახველობით ხერხებს და საშუალებებს. ნოვერიმ შექმნა ახალი ეპოქა ქორეოგრაფიული თეატრის ისტორიაში – მის დადგმებში ქორეოგრაფია, მუსიკა, დეკორაცია, კოსტიუმი სტილისტურად ერთიანი იყო. მასვე ეკუთვნის მნიშვნელოვანი თეორიული ნაშრომი „წერილები ცეკვასა და ბალეტზე“.

მესამე თეატრი, რომელიც „სამეფო მსახიობების“ ტიტულს ატარებდა იყო იტალიური კომედიის თეატრი (Comédie-Italienne), სადაც მოღვაწეობდნენ საფრანგეთში მცხოვრები იტალიელი მსახიობები. თეატრის ხელმძღვანელი ტიბერიო ფიორელი (Tiberio Fiorelli, 1608-1694) გახლდათ, რომელმაც სახელი სკარამუჩის როლით გაითქვა. კომედია დელ'არტეს ესთეტიკაზე დაფუძნებული დასი 1660 წელს დამკვიდრდა პარიზში – პალე-როიალის თეატრში, სადაც მოლიერის დასთან ერთად მონაცვლეობით გამოდიოდა. ფრანგი მაყურებლებისთვის იტალიური ენა უცხო იყო, ამიტომ, იტალიური დიალექტი უარყვას და ლიტერატურული ენით მეტყველებდნენ, პარალელურად ფრანგულ ენას ეუფლებოდნენ. 1680 წელს თეატრი გადავიდა ახალ შენობაში. იტალიური კომედიის თეატრმა დაიწყო ფრანგული კომედიების შესრულება. სპექტაკლებში ორ ენას იყენებდნენ, დაწერილ ტექსტს ფრანგულად ასრულებდნენ, იმპროვიზაციას – იტალიურად. მსახიობები კომედია დელ'არტეს ნიღბების სახელებს ატარებდნენ, თუმცა ძველი ნიღბებისგან აქ მხოლოდ სახელები და კოსტიუმები იყო შემორჩენილი. კომედიები გამოირჩეოდა უხეში და ბილწი ხუმრობებით, ამიტომ მაღალი წრის ქალბატონები არ დადიოდნენ წარმოდგენებზე.

XVII საუკუნეში არსებული თეატრის რეპერტუარი ცნობილია ექვსტომიანი კრებულიდან „ძველი იტალიური თეატრი“, სადაც პიესები ორ ჯგუფად – სატირულ და ბუფონურ კომედიებადაა დაყოფილი. ბუფონურ პიესებში შედის პაროდები და ფარსები. პაროდის ობიექტი ხშირად ხდებოდა ფრანგული კომედიის თეატრში დადგმული ტრაგედია, ან ოპერა – სამეფო ოპერის თეატრის რეპერტუარიდან. ასევე განვითარდა მითოლოგიური პაროდის ჟანრი, სადაც ოლიმპოს ღმერთები ყოფითი პრობლემებით იყვნენ დაკავებული. მაგალითად, სატურნი მერკურს აგზავნიდა ხველების წამლის საყიდლად; ბახუსი გამოსაფხიზებლად ითხოვდა ხახვის წვნიანს. ფარსები, ძალიან ჰგავდა ოპერეტებს,¹ სადაც იყო მუსიკა, ცეკვები, გადაცემები, გაუგებრო-

¹ ოპერეტა – კომედიური ხასიათის მუსიკალურ-სცენური ნაწარმოები, რომელშიც შერწყმულია ვოკალური და საკრავიერი მუსიკა, ცეკვა, ფართოდ გამოიყენება სალაპარაკო დიალოგები, რითაც ოპერეტა განსხვავდება კომიკური ოპერისაგან.

ბები და ა.შ. ერთი მსახიობი სხვადასხვა პერსონაჟს ასახიერებდა და ხშირად რამდენიმე ენაზე უწევდა საუბარი. იტალიური კომედიის თეატრში იდგმებოდა ზნე-ჩვეულებათა სატირული კომედიები, სადაც სარკაზმით აჩვენებდნენ საზოგადოების მანკიერ მხარეებს.

1697 წელს თეატრი დახურეს და მსახიობების უმეტესობა იტალიაში დაბრუნდა. მოგვიანებით ლუდოვიკო XIV-მ მსახიობებს მხოლოდ პროვინციის თეატრებში თამაშის უფლება მისცა. მსახიობები, რომლებიც სრულყოფილად ფლობდნენ ფრანგულ ენას, ბაზრობის თეატრებში გამოდიოდნენ. ბაზრობის თეატრებმა იტალიური თეატრის რეპერტუარი აითვისეს და მათი სცენური ტრადიციების გამგრძელებლები გახდნენ.

იტალიური კომედიის თეატრმა საფრანგეთში მოღვაწეობის მეორე პერიოდი დაიწყო 1716 წელს, ლუიჯი რიკობონის (Luigi Riccoboni, 1676-1753) ხელმძღვანელობით. დასი ძველი თეატრის მემკვიდრედ თვლიდა თავს და ამიტომ თეატრის ფარდაზე სიმბოლურად გამოსახეს მოგიზგიზე კოკონზე ფენიქსი,¹ რომლის ქვეშაც იყო წარწერა „Lo rinasco“ (მე ავლორძინდი). რადგან მსახიობები იტალიურ ენაზე თამაშობდნენ, მაღალი წრის წარმომადგენლებს სპექტაკლების მსვლელობისას თან ახლდათ თარჯიმნები. თუმცა, ენის უცოდინრობის გამო, დაბალი ფენის საზოგადოება იშვიათად სტუმრობდა თეატრს, რის გამოც, დასს ნახევრად ცარიელ დარბაზში უწევდა თამაში. თეატრმა გადაწყვიტა პიესის შინაარსის შემცველი ლიბრეტოს დარიგება, მოგვიანებით დიალოგებიც ჩართეს.

მას შემდეგ, რაც მსახიობები დაეუფლნენ ფრანგულ ენას, ფრანგულად დაიწყეს თამაში. თეატრის დასახელება „იტალიური კომედია“ თანდათან აზრს კარგავდა, საჭიროების შემთხვევაში ფრანგ მსახიობებსაც იწვევდნენ. მათ მრავალფეროვანი რეპერტუარი ჰქონდათ. ნაკლებად თამაშობდნენ კომედია დელ'არტეს სცენარების მიხედვით, დგამდნენ კომედიებს სიმღერებით და ცეკვებით, რომელიც ძალიან ჰგავდა კომიკურ ოპერას. ასევე იყო ბალეტი-მანტომიმები, კომედია-პაროდიები, ფეერიები, ტრაგიკომედიები, მაგრამ რეპერტუარში მთავარი ადგილი დახვეწილ, სალონურ კომედიებს ეთმობოდა.

¹ ფენიქსი – მითოლოგიური ფრინველი, რომელსაც თვითწვის უნარი გააჩნია.

1762 წელს კომიკური ოპერის თეატრი დაიხურა და მისი საუკეთესო ექვსი მსახიობი გადაიყვანეს იტალიური კომედიის დასში. თეატრს ძველი სახელწოდება შერჩა, მაგრამ რეალურად ის კომიკური ოპერის თეატრად გადაიქცა. იტალიელი მსახიობები ცდილობდნენ ნაციონალური რეპერტუარის აღდგენას და ამ მიზნით, 1762 წელს თეატრის ხელმძღვანელად მოიწვიეს ცნობილი იტალიელი დრამატურგი კარლო გოლდონი (Carlo Goldoni, 1707-1793), რომელიც მალე მიხვდა, რომ ფრანგულ საზოგადოებას იტალიური რეპერტუარი არ აინტერესებდა. 70-იან წლებში იტალიური კომედიები გაქრა რეპერტუარიდან, ამიტომ 1779 წელს მეფის ბრძანებით იტალიური დასი დაითხოვეს.

იტალიური თეატრი ნამდვილ ფრანგულ თეატრად გადაიქცა, სადაც, კომიკურ ოპერებთან ერთად, ფრანგული კომედიები და დრამები იდგმებოდა. თუმცა თეატრში ხშირად ხორციელდებოდა კომედი ფრანსეზის ცენზურის მიერ აკრძალული პიესები.

ბაზრობისა და ბულვარის თეატრები

სამეფო თეატრების გარდა, პარიზში არსებობდა თეატრალური დასები, რომლებსაც უფლებები და პრივილეგიები არ გააჩნდათ. მათ სისტემატიურად დევნიდნენ, ავიწროებდნენ პრივილეგირებული თეატრები და მათი ინტერესების დამცველი პოლიციური ძალები. ეს თეატრალური ორგანიზაციები პარიზის ბაზრობებზე გასართობი ღონისძიებებიდან შეიქმნა, XVIII საუკუნის 60-იანი წლებიდან ისინი გადადიან პარიზის ბულვარებში.

პარიზის ბაზრობებზე თეატრალური წარმოდგენების და სანახაობების ტრადიცია სათავეს იღებს შუასაუკუნეებიდან. XVII საუკუნეში პარიზში, პროფესიული თეატრების განვითარების შემდეგ, ბაზრობებზე უფრო ხშირად წარმოადგენდნენ საცირკო სანახაობებს და „პარადეს“. პარადესახუმარო თეატრალიზებული ანონსი იყო, რომელსაც ბალაგანის მფლობელი მსახურის დახმარებით მართავდა: აჩვენებდნენ აკრობატულ ნომრებს, ფოკუსებს, ხუმრობდნენ და ცდილობდნენ მაყურებელი ჩაერთოთ სანახაობაში. თანდათან პარადე გადაიქცა ბუფონურ

კომედიად, რომელიც ფარსის ნაირსახეობას წარმოადგენდა, XVIII საუკუნეში კი მას უკვე დრამატურგები ქმნიდნენ.

1765 წელს გამოიცა პარადეების კრებული „ბულგარული თეატრები“. XVII-XVIII სს.-ში სან-ჟერმენის და სან-ლორენის ბაზრობამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თეატრების განვითარებაში. XVII საუკუნეში ცნობილი იყო ძმები ალარების დასი, რომელიც გამოირჩეოდა მაღალი დონის ცეკვების და აკრობატული ნომრების შესრულებით. მეფე ლუდოვიკო XIV-მ ისინი რამდენჯერმე მიიწვია ვერსალში. 1679 წელს დასს მისცეს ბაგირზე ნომრის შესრულებისას სიმღერებისა და დიალოგების გამოყენების უფლება, რითაც შესაძლებელი გახდა საცირკო სანახაობა თავისებურ წარმოდგენად ექციათ. ასეთი ჰიბრიდული ჟანრის მაგალითს წარმოადგენდა „სიყვარულისა და ჯადოსნობის ძალები“, სადაც ასახული იყო ახალგაზრდა მწყემსი გოგოს ისტორია, რომელსაც ჯადოქარი დასდევს, რათა გამოქვაბულში შეიტყუოს და აიძულოს ცოლად გაყოლა. გოგონა მეორე ჯადოქრის – იუნონას დახმარებით თავს დააღწევს განსაცდელს. სიუჟეტში ჯადოსნურ-ფეერიული ელემენტები საშუალებას იძლეოდა სანახაობის შესრულებისას გამოეყენებინათ აკრობატიული ნომრები და ტრიუკები, ფოკუსები და ცეკვები.

ბაზრობის თეატრებიდან გამოირჩეოდა ორი, ერთმანეთის კონკურენტი დასი. ერთს ხელმძღვანელობდნენ ძმები ალარები, ხოლო მეორეს – ბერტრანი და დოლე. ბალაგანის¹ ნაცვლად მათ ააშენეს თეატრის შენობა, პროვინციიდან მოიწვიეს მსახიობები და მაყურებელს კარგად ორგანიზებულ სპექტაკლებს სთავაზობდნენ. ამ თეატრების პოპულარობით შემფოთებულმა ფრანგული კომედიის თეატრმა მათთან დაიწყო ხანგრძლივი ბრძოლა, რომელიც დამთავრდა 1791 წელს, როდესაც თეატრების თავისუფლების დეკრეტი² გამოიცა. ბაზრობის თეატრები ახალი ჟანრების გამოგონებით პასუხობდნენ ათასგვარ წინააღმდეგობას. თავიდან მათ აეკრძალათ ტრაგედიისა და კომედიის დადგმა, მათ დაიწყეს გაურკვეველი კონსტრუქციის და ჟანრის პიესების თამაში. მაგალითად, „ელენეს მოტაცება, ტროას აღე-

¹ ბალაგანი – სახელდახელო, დროებითი ნაგებობა თეატრალური და საცირკო სანახაობებისთვის.

² დეკრეტი – საკანონმდებლო აქტის ნაირსახეობა, რომელიც გამოცემულია უმაღლესი ხელისუფლების მიერ.

ბა და დაწვა“ (1705), სადაც მოქმედება 10 წლის განმავლობაში სხვადასხვა ადგილზე ვითარდებოდა და სცენებს შორის არავითარი კავშირი არ იყო. სასაცილოდ გამოიყურებოდნენ გაფრანგებული ანტიკური გმირები, რომლებიც მხიარულ სიტუაციებს ქმნიდნენ. ბაზრობის თეატრებს აეკრძალა დიალოგის გამოყენება. მათ შექმნეს ახალი ჟანრი „პიესა-მონოლოგი“, სადაც ერთი მახიობი საუბრობდა, სხვები კი ჟესტებით პასუხობდნენ; ან პერსონაჟი რეპლიკის შემდეგ კულისებში გადიოდა, სცენაზე დარჩენილი პარტნიორი კი პასუხობდა. ბაზრობის თეატრებს აეკრძალათ ფრანგულად საუბარი, მათ სცადეს ჟარგონის¹ გამოყენება. ალარის დასმა მუსიკის სამეფო აკადემიისგან სიმღერის შესრულების უფლება მოიპოვა. ბერტრანმა და დოლემ დასი ფიქტიურად შევიცარიელ ოფიცრებს გადასცეს და წარმოადგინეს პანტომიმა-პაროდია, რომელშიც მსახიობები ტრაგიკული ინტონაციით, ალექსანდრიულ ლექსთწყობას მიმსგავსებული ხმოვანებით, უაზრო სიტყვებს წარმოთქვამდნენ. 1710 წელს ორივე თეატრს აეკრძალა ნებისმიერი სახის პიესის თამაში. ბაზრობის თეატრებმა ახალ ხერხს მიმართეს და შექმნეს „პიესა ჩანაწერები“. ტექსტი დიდი ასოებით იწერებოდა ფურცლებზე, რომლებიც გრაგნილის სახით მსახიობებს ედოთ სამოსის მარჯვენა ჯიბეში. მოქმედების დროს შლიდნენ და მაყურებელს აკითხებდნენ, შემდეგ კეცავდნენ და მარცხენა ჯიბეში იდებდნენ. თითოეული მსახიობი იყენებდა ათზე მეტ გრაგნილს. მოგვიანებით ფურცლები შეცვალეს დიდი აფიშებით, რომელიც ჭერიდან ეშვებოდა, სადაც, რეპლიკების გარდა, პერსონაჟების სახელებიც ეწერა. შემდეგ ეტაპზე პროზაული ტექსტი შეიცვალა გარითმული კუპლეტებით, რომელთაც ორკესტრის მიერ შესრულებული მუსიკის აკომპანემენტით მღეროდა მაყურებელი. ყოველივე ზემოთ აღნიშნულთან ერთად, სასცენო ქმედება პანტომიმის გამოყენებით თამაშდებოდა. „პიესა ჩანაწერების“ სრულყოფა ლესაჟის სახელთანაა დაკავშირებული, რომელიც 26 წლის განმავლობაში ქმნიდა ტექსტებს ბაზრობის თეატრებისთვის. 1714 წელს ბაზრობის თეატრებს ტექსტის სიმღერით

¹ ჟარგონი – მეტყველების ისეთი ნაირსახეობა, რომელიც გასაგებია მხოლოდ ადამიანთა ვიწრო წრისთვის. ის რომელიმე ენის საფუძველზე იქმნება და ამ ენის ხელოვნურად შეცვლილ ნაირსახეობას წარმოადგენს.

შესრულების უფლება მისცეს. ისინი დგამდნენ კომედია-ვოდევილებს, რომლებშიც იყენებდნენ პოპულარულ სიმღერებს, მოდურ რომანსებს და არიებს. კომედია-ვოდევილები კომიკური ოპერის წინამორბედი იყო.

ეკონომიკურ-პოლიტიკური ცვლილებების გამო, ბაზრობებმა თანდათან დაკარგეს ფუნქცია, რაც თეატრებზეც აისახა. ამ პერიოდისთვის პოპულარული ხდება პარიზის ბულვარები, რომლებიც წარმოადგენდნენ ხეებით გარშემორტყმულ გრძელ ხეივანს. საცალფეხო გზების ორივე მხარეს განლაგებული იყო სავაჭრო დახლები, კაფეები. ბაზრობის თეატრები და სანახაობები ძირითადად დამკვიდრდნენ ტამპლის ბულვარზე. ჟან ბატისტ ნიკოლემ (1710-1790) 1764 წელს ააშენა თეატრი, სადაც დრამის მსახიობებთან ერთად გამოდიოდა პოპულარული და ცნობილი მაიმუნი ტიურკო, რომელიც ხალათსა და ფეხსაცმელებში იყო გამოწყობილი და თავზე ღამის ჩაჩი ეხურა. ნიკოლეს საკუთარი დრამატურგი ჰყავდა. ისინი დილით ბაზრობებზე გამოდიოდნენ, საღამოს – ბულვარებზე. სან ჟერმენის ბაზრობაზე კომედიის თეატრის ყოფილ მსახიობ ნ. მ. ოდინოს ჰქონდა მარიონეტების თეატრი და მასთან თანამშრომლობდა არლეკინის როლის შემსრულებელი ლილიპუტი. ოდინო გადავიდა ბულვარზე, სადაც ბავშვების დასი ჩამოაყალიბა. დასის ვარსკვლავი მისი მ წლის ქალიშვილი იყო. ბავშვები მალე შეცვალეს მოზრდილმა მსახიობებმა. ასრულებდნენ სხვადასხვა ჟანრის პიესებს. ლუდოვიკო XV-ის მოწვევით ნიკოლეს და ოდინოს დასები სასახლეშიც მართავდნენ წარმოდგენებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მათაც ბევრი აკრძალვის გადალახვა მოუწიათ. ბულვარის თეატრებში, ძირითადად, წარმოადგენდნენ კომედია დელ'არტეს პრინციპებზე შექმნილ პანტომიმას.

საფრანგეთის რევოლუციის წინა პერიოდში ბულვარულ თეატრებში განვითარდა ახალი ჟანრი – პეროიკული პანტომიმა – მასობრივი სცენებით, დიდებული დეკორაციებით, კოსტიუმებით, რომლის სიუჟეტი მრავალფეროვანი იყო: მითოლოგიური, ფანტასტიკური, ისტორიული, თანამედროვე. ასევე იდგმებოდა კომედიები, კომიკური ოპერები, პანტომიმა. ბულვარული თეატრები დახვეწილი სადადგმო ხარისხით, სამსახიობო ოსტატობით და რეპერტუარით უთანაბრდებოდნენ სამეფო

თეატრებს. კომედი ფრანსეზი სარგებლობდა პიესებზე ცენზურის უფლებით და ყოველმხრივ ავიწროებდა მათ: ხან პიესებს უკრძალავდა, ხან ისე ამახინჯებდა, რომ არავითარი ლიტერატურული ღირებულება აღარ რჩებოდა. მაგრამ ბულვარული თეატრებში ჭიუტად თამაშობდნენ აკრძალულ პიესებს და ამოღებულ კუპლეტებს აღადგენდნენ კიდეც. ეს თეატრები საოცარი პოპულარობით სარგებლობდა. ასე გაგრძელდა ბურჟუაზიულ რევოლუციამდე, რომლის შემდეგაც თეატრების პრივილეგიები გაუქმდა და ყველას მიენიჭა თავისუფლება.

პროვინციული თეატრები

პროვინციული თეატრებისადმი პარიზელებს ქედმაღლური დამოკიდებულება ჰქონდათ. ისინი თვლიდნენ, რომ პროვინციულ თეატრებს მხოლოდ გაუნათლებელი მაყურებელი სტუმრობდა. რეალურად, საფრანგეთის პროვინციები, თავისი განვითარებით, დედაქალაქს არ ჩამოუვარდებოდნენ. განმანათლებლური იდეების დამკვიდრების თვალსაზრისით, ძველი წყობის მძაფრი კრიტიკით პროვინცია წინ უსწრებდა პარიზს. პროვინციაში ცდილობდნენ აეთვისებინათ საზოგადოებრივი და ლიტერატურულ-მხატვრული ცხოვრების ყველა სიახლე. ეს ეხებოდა თეატრსაც.

დეტუშმა დრამატურგიული მოღვაწეობა პროვინციაში დაიწყო. დიდროს „ოჯახის მამა“ მარსელში უფრო ადრე დაიდგა, ვიდრე პარიზში. დიდი წარმატება ჰქონდა მერსეს პიესებს, რომელთაც პროვინცია უფრო ადრე გაეცნო, ვიდრე დედაქალაქი. რაც მთავარია, პროვინციულ თეატრებში იდგმებოდა პარიზში აკრძალული პიესები, რადგან იქ უფრო ადვილი იყო ცენზურის გავლა. ვოლტერის პარიზში აკრძალული პიესები წარმატებით იდგმებოდა პროვინციის თეატრებში. „მაჰმუდი“ პირველად დაიდგა ლილიში, „ტებრი“ – ტულუზაში, „მინოსის კანონები“ – ლიონში, „მოტლანდიელი ქალი“ – თითქმის ყველგან. ვოლტერი ხუმრობით თავის თავს „პროვინციალ ავტორს“ უწოდებდა. ის მათი მადლიერი იყო და დადგმებითაც – კმაყოფილი. „მაჰმუდი“, მისი აზრით, ლილიში უფრო კარგად შესრულდა, ვიდრე პარიზში. პროვინციის მსახიობები არ ჩამოუვარდებოდ-

ნენ დედაქალაქის მსახიობებს. პროვინციაში სწორად აფასებდნენ თეატრალურ სიახლეებს, რადგან პარიზთან შედარებით, ისინი ნაკლებად იყვნენ დამოკიდებლნი დამკვიდრებულ ტრადიციებზე. ამიტომ, ბუნებრივია, მსახიობი ნოვატორები: ლეკენი, კლერონი და. სხვ. პროვინციაში მიდიოდნენ იმ სიახლეების დასანერგად, რომელთაც ძნელად იღებდა პარიზელი მაყურებელი. ასეთი „ექსპერიმენტული მოედანი“ კლერონისთვის იყო ბორდო, ლეკენისთვის – დიჟონი.

დრამატული სპექტაკლების გარდა, პროვინციებში საოპერო და საბალეტო დადგმებიც ხორციელდებოდა. პროვინციის დიდ ქალაქებში აშენდა არაჩვეულებრივი თეატრალური შენობები, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლიონისა და ბორდოს თეატრები. ლიონის თეატრი 1754 წელს ააგო ცნობილმა ფრანგმა არქიტექტორმა ჟაკ ჟერმენ სუფლომ (Jacques-Germain Soufflot, 1713-1780). ეს იყო პირველი დამოუკიდებელი თეატრალური ნაგებობა საფრანგეთში, რადგან მანამდე თეატრის დარბაზები, ძირითადად, სასახლეებში ან სხვა შენობებში იყო განთავსებული. იტალიური თეატრის მსგავსად, ლიონის თეატრში მაყურებელთა დარბაზს ოვალური ფორმა ჰქონდა (საფრანგეთში გავრცელებული კუთხოვანის ნაცვლად). პარტერი სამ ნაწილად იყოფოდა. ლოჟებში სუფლომ გამოიყენა კიბისებური განლაგება. ლიონის თეატრის შენობის გარეთა ხედი სადა იყო. ფასადის არაჩვეულებრივი არქიტექტურული დამუშავებით გამოირჩეოდა ბორდოს თეატრი, რომელიც 1773-1780 წლებში ააშენა არქიტექტორმა ვიქტორ ლუიმ (Victor Louis, 1731-1800). ფასადს ამშვენებდა 12 კორინთული კოლონა, ცხრა მუზისა და სამი ქალღმერთის ქანდაკებით. თეატრს დიდებული, ლამაზი ინტერიერი ჰქონდა. ბორდოს თეატრი იმ პერიოდის ფრანგული არქიტექტურის შედეგად ითვლება.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

როგორი პოლიტიკურ-ეკონომიკური ვითარება იყო საფრანგეთში XVIII საუკუნეში?

როგორი იყო განმანათლებლების იდეოლოგია?

ისაუბრეთ ვოლტერზე როგორც განმანათლებელზე.

რა იყო მნიშვნელოვანი ვოლტერის დრამატურგიაში?

როგორ ვითარდებოდა კომედია XVIII საუკუნეში?

ისაუბრეთ დიდროზე როგორც განმანათლებელზე.

რა იყო მემჩანური დრამა?

რას მოითხოვდა დიდრო თავის თეორიულ ნაშრომებში?

როგორი იყო დიდროს მოსაზრება სამსახიობო ტექნიკაზე?

რითი იყო მნიშვნელოვანი დიდროს დრამატურგია?

ისაუბრეთ ბომარშეს დრამატურგიაზე.

რა ტრანსფორმაციას განიცდის ფიგარო ტრილოგიაში?

რომელი პრივილეგირებული თეატრები იყო საფრანგეთში? ისაუბრეთ ამ თეატრებზე.

ისაუბრეთ ბაზრობების, ბულვარების და პროვინციულ თეატრებზე.

წაიკითხეთ ვოლტერის პიესები: „ზაირი“ და „მაჰმუდი“; დიდროს „პარადოქსი აქტიორზე“, პიესა „უკანონო შვილი“; ბომარშეს პიესები „სევილიელი დალაქი“, „ფიგაროს ქორწინება“, „დამნაშავე დედა“.

განათლების ევოლუციის გერმანული თეატრი

XVIII საუკუნეში, გერმანული კულტურის განვითარება მძიმე საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პირობებში მიმდინარეობდა. გერმანია ფორმალურად შედიოდა „წმინდა რომის“ იმპერიაში, მაგრამ, სინამდვილეში, დაქუცმაცებული იყო პატარა ფეოდალურ სახელმწიფოებად, საჰერცოგოებად, რომელთა შორის გაუთავებელი ბრძოლა წარმოებდა. ფეოდალურ-ბატონყმურ წყობილებაში ხალხის სოციალური მდგომარეობა მძიმე იყო. სუსტი და პასიური ახალწარმოქმნილი ვაჭართა და ხელოსანთა ფენები შეგუებული იყვნენ არსებულ სინამდვილეს. ფრანგებისა და ინგლისელებისგან განსხვავებით, გერმანელი ბიურგერები² არ ხელმძღვანელობდნენ ანტიფეოდალურ ბრძოლას. ხალხის გაერთიანების მთავარ მოტივს და მიზნს ქვეყნის დაქუცმაცებულობა წარმოადგენდა.

გერმანიაში ფეოდალური წყობილების კრიზისი „რევოლუციური აფეთქებით“ არ დასრულებულა. ამგვარ პოლიტიკურ

¹ წმინდა ანუ საღვთო რომის იმპერია (გერმ. Heiliges Römisches Reich), 1512 წლიდან გერმანელი ერის საღვთო რომის იმპერია (ლათ. Sacrum Imperium Romanum Nationis Germanicae ან ლათ. Sacrum Imperium Romanum Nationis Teutonicae; გერმ. Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation) – სახელმწიფოებრივი წარმონაქმნი, რომელიც არსებობდა 962 წლიდან 1806 წლამდე და აერთიანებდა ევროპის ბევრ ტერიტორიას. უმაღლესი აყვავების პერიოდში იმპერიის შემადგენლობაში შედიოდა: გერმანია, რომელიც წარმოადგენდა იმპერიის ბირთვს, ჩრდილოეთი და ცენტრალური იტალია, ნიდერლანდები, ჩეხეთი, ასევე საფრანგეთის ზოგიერთი რეგიონი. ერთიან სახელმწიფოდ გადაქცევის პროცესები იმპერიაში მისი არსებობის მთელი ისტორიის მანძილზე არ დამთავრებულა, ამიტომ იგი რჩებოდა დეცენტრალიზებულ წარმონაქმნად, რომელსაც ჰქონდა რთული ფეოდალური იერარქიული სტრუქტურა და რომელიც აერთიანებდა რამდენიმე ასეულ ტერიტორიულ-სახელმწიფოებრივ წარმონაქმნს. იმპერიის სათავეში იდგა იმპერატორი. საიმპერატორო ტიტული არ იყო მემკვიდრეობითი. იგი ენიჭებოდა შუასაუკუნეების იმ მმართველებს, რომლებიც პაპისგან იღებდნენ რომის იმპერატორის ტიტულს. XVI საუკუნის შემდეგ საღვთო რომის იმპერიას განაგებდა არჩეული მონარქი. ფეოდალურ იერარქიაში საღვთო რომის იმპერატორი იყო პირველი სხვა კათოლიკე მონარქებთან მიმართებაში – primus inter pares (პირველი თანასწორთა შორის). ის იყო „უფროსი მონარქი კათოლიკურ სამყაროში“ და „კათოლიკური ეკლესიის საერო მხარი“.

² ბიურგერი (გერმ. Bürger, „biurg“, ძველი ზემოგერმანული burgari-დან – „ქალაქის მცველები“) – ქალაქის მცხოვრები, მოქალაქე.

ვითარებაში ქვეყნის საუკეთესო ძალებმა მიმართეს სულიერ ცხოვრებას, იდეოლოგიურ მოღვაწეობას. ამ პერიოდში, განვითარდა ფილოსოფია, ლიტერატურა, თეატრი. გერმანელი ლიტერატორები აღვივებდნენ ნაციონალურ თვითშეგნებას და გამოხატავდნენ ხალხის სიძულვილს ფეოდალური წყობისადმი. მწერლებს მძიმე და საშიშ პირობებში უხდებოდათ შემოქმედებითი მოღვაწეობა, მათ დევნიდნენ, კრძალავდნენ წიგნებს.

სათეატრო მოღვაწეებს თეატრალური სცენის ტრიბუნად გამოყენება სურდათ, საიდანაც – ნაციონალური ერთიანობის იდეებს, თავისუფლებას და სოციალურ სამართლიანობას – იქადაგებდნენ. მიუხედავად მკაცრი ცენზურისა, ხელოვანებმა მიაღწიეს იმას, რომ თეატრმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. ქვეყნის მოსახლეობის უმეტესი ნაწილი გაუნათლებელი იყო, წიგნებიც ცოტა გამოდიოდა, თეატრი რჩებოდა ერთადერთ ადგილად, სადაც ხალხის მასებთან მჭიდრო კონტაქტს დაამყარებდნენ.

ამ პერიოდის გერმანიაში არსებობდა სამეფო კარის თეატრი. მისი რეპერტუარი, ძირითადად, ფრანგულ და იტალიურ დრამებზე, ოპერასა და ბალეტზე იყო აგებული.

გერმანელმა ლიტერატორებმა წინ წამოსწიეს გერმანულ ენაზე შექმნილი ნაციონალური დრამატურგია და სამეფო თეატრს დაუპირისპირდნენ. XVIII საუკუნის დრამა და თეატრი ვითარდებოდა განმანათლებლურ იდეებთან კავშირში. თავიდან, გერმანელი დრამატურგები სხვა ქვეყნების გავლენას განიცდიდნენ. მაგალითად, იოჰან კრისტოფ გოტშედი – მწერალი, ხელოვანი, კრიტიკოსი, თეორეტიკოსი, ისტორიკოსი. შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში უცხოურ გავლენას გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ფუძემდებელი გოტჰილდ ფერაიმ ლესინგიც ვერ ასცდა. მოგვიანებით, სწორედ ლესინგმა გამოიყვანა გერმანული დრამა და თეატრი დამოუკიდებელ გზაზე. ლესინგმა, გოეთემ, შილერმა ბევრი რამ ისწავლეს ინგლისელი და ფრანგი განმანათლებლებისგან, მაგრამ მათი შემოქმედება აღმოცენდა ნაციონალური ინტერესებიდან გამომდინარე. გერმანელი განმანათლებლების უმთავრესი ამოცანა – ქვეყნის ნაციონალური გაერთიანება იყო.

XVIII საუკუნის გერმანული განმანათლებლური თეატრი დაკავშირებულია კლასიციზმის დამკვიდრებასთან (ფრანგული და

ინგლისური კლასიციზმის გავლენით). გერმანულ ხელოვნებაში ორი მიმართულება იჩენს თავს – კლასიციზმი და რეალიზმი, მათი ბრძოლა რამდენიმე ეტაპად მიმდინარეობდა.

30-50-იან წლებში, გოტშედი ცდილობდა გერმანული სათეატრო ხელოვნება ფრანგული დრამისა და თეატრის დონეზე აეყვანა. მან უარყო XVII საუკუნის გერმანული ნაციონალური თეატრალური ტრადიციები. გოტშედის მიერ გატარებულმა რეფორმამ გერმანულ სცენაზე დაამკვიდრა – მიბაძვა ანტიკურობისადმი, რაციონალიზმი, დაამყარა კლასიციზმის მკაცრი კანონები. გოტშედის შემოქმედებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. დრამატურგიაში კლასიკური გარკვეულობისაკენ სწრაფვა, მოქმედების წესრიგში მოყვანა, სამოქალაქო თემა შემოიტანა. დაიწყო დრამატურგიის თეორიული დამუშავება. ეძებდა თეატრის ორგანიზების ახალ ფორმებს.

განმანათლებლური ხელოვნების განვითარების მეორე ეტაპი დაკავშირებულია ლესინგის სახელთან (XVIII ს. 50-60-იანი წწ.). იგი ებრძოდა კლასიციზმს და ამკვიდრებდა განმანათლებლურ რეალიზმს, ქმნიდა ახალი დროის გერმანულ ნაციონალურ დრამას. კლასიციზმთან ბრძოლის მიუხედავად, მაინც იყენებდა კლასიციზტური დრამატურგიისათვის დამახასიათებელ ხერხებს. მაგალითად, „ნათან ბრძენი“ განმანათლებლური კლასიციზმის პრინციპზეა აგებული. ლესინგმა უდიდესი წვლილი შეიტანა გერმანული დრამატურგიის განვითარებაში, და რეალიზმის დამკვიდრებით ინგლისისა და საფრანგეთის მოწინავე განმანათლებლურ დრამებს გაუთანაბრა. მან მაღალ საფეხურზე აიყვანა დრამატული ხელოვნების თეორია. ლესინგმა დრამა გაადემოკრატა, მისი გმირები აღარ ეკუთვნიან მხოლოდ მაღალი ფეოდალური კლასის წარმომადგენლებს.

მესამე ეტაპი 70-80-იან წლებს განეკუთვნება, ე. წ. „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობის პერიოდი, რომელიც გერმანული სენტიმენტალიზმის ფორმას წარმოადგენდა. ამ მოძრაობის დრამატურგებმა გააფართოეს და გაამდიდრეს დრამატული ხელოვნება. თუ ლესინგი შემოისაზღვრებოდა საოჯახო ყოფითი ურთიერთობებით, „ქარიშხლისა და შეტევის“ დრამატურგიამ შექმნა სოციალურ-ისტორიული დრამა, რომელშიც კონფლიქტი პოლიტიკურ ხასიათს ატარებდა. ყოფითი პრობლემები გადაიზარდა პოლიტიკურში. იდეური თვალსაზრისით სენტი-

მენტალიზმი, განმანათლებლური იდეოლოგიის განვითარებაში, ახალ ეტაპი იყო. შეინარჩუნეს რა ანტიფეოდალური მიმართულება, ეს დრამატურგები ძირითად ძალას ხედავდნენ არა ადამიანის გონებაში, არამედ გრძნობაში. ლესინგისაგან განსხვავებით, რომელიც პიროვნებისა და საზოგადოების გაერთიანებისკენ, პიროვნებისა და საზოგადოების ჰარმონიული თანაარსებობისკენ ისწრაფოდა, „შტურმერები“ ინდივიდუალიზმის პოზიციიდან იდგნენ. ისინი მხარს უჭერდნენ პიროვნების ამბოხების უფლებას სახელმწიფოში გამეფებული საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ყოფის წინააღმდეგ. მათ შემოქმედებაში აისახა XVIII საუკუნის დასასრულს გერმანიაში არსებული, გამწვავებული ფეოდალური წყობის სოციალური წინააღმდეგობანი. ამ მიმართულებას არ ჰქონდა ფართო მასებში საყრდენი. მიუხედავად იმისა, რომ ასახავდნენ გმირ-მებრძოლებს, რევოლუციონერებს, „შტურმერები“ იძულებულნი იყვნენ, გაეცნობიერებინათ გერმანიაში ანტიფეოდალური რევოლუციის შეუძლებლობა. აქედან გამომდინარე, მათ დრამატურგიაში ტრაგიკული მოტივები გაჩნდა.

სოციალური გარდაქმნის პერსპექტივის უქონლობამ „ქარიზმისა და შეტევის“ მოძრაობა ჩიხში შეიყვანა. „შტურმერების“ კრიზისის შემდეგ, გოეთესა და შილერის ხელშეწყობით, რომლებიც განუდგნენ „შტურმერების“ მოძრაობას, აღორძინდა კლასიციზტური თეატრი. ეს კლასიციზმი არ ჰგავდა არც XVII საუკუნის ფრანგულ კლასიციზმს და არც XVIII საუკუნის განმანათლებლურ კლასიციზმს.

გოეთესა და შილერის „ვაიმარის კლასიციზმი“ წინააღმდეგობრივია. ეს იყო ცდა, განმანათლებლური მოძრაობის მიერ შექმნილი სოციალური ღირებულებების გადარჩენისა. ამ მცდელობაში, „ვაიმარის კლასიციზმის“ დადებითი მხარე გამოიკვეთა. სისუსტე და წინააღმდეგობა გამოვლინდება, თუკი „ვაიმარის კლასიციზმს“ იმავე წლებში არსებულ ფრანგულ რევოლუციურ რესპუბლიკურ კლასიციზმს დავუპირისპირებთ. გერმანული კლასიციზმი ფრანგული რევოლუციური რესპუბლიკური კლასიციზმისაგან სამოქალაქო პათოსით განსხვავდება. შილერი და გოეთე იფარგლებიან ჰუმანური იდეების დამკვიდრებით, მაგრამ არ ქმნიან „იდეალის“ კონკრეტულ პოლიტიკურ სახეს. ისინი უარყოფენ რევოლუციური ძალადობის იდეას, რომელ-

საც ადამიანების ზნეობრივ სრულყოფასა და ესთეტიკურ აღზრდას უპირისპირებენ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ვაიმარის პერიოდის, გოეთეს და შილერის პრაქტიკული სათეატრო მოღვაწეობა, კლასიციზტური ტენდენციების აღდგენის მიუხედავად, მათ ესთეტიკურ თეორიაზე გაცილებით ფართო მასშტაბის იყო და მნიშვნელოვან რეალისტურ ელემენტებს შეიცავდა. გოეთესა და შილერის დრამატურგიულ ნაწარმოებებში ნაკლებად იყო გამოყენებული კლასიციზტური ხერხები. ბოლო წლებში კი, საერთოდ გადალახეს კლასიციზმის ხელოვნური ჩარჩოები.

გერმანიაში ნაციონალურმა დრამამ მაღალი იდეური შინაარსი შეიძინა.

ვაიმარის კლასიციზმმა სასცენო ხელოვნების სკოლა შექმნა, რომელიც „ვაიმარის თეატრის“ ხელმძღვანელის, გოეთეს თეორიულ პროგრამაში აისახა. ეს იყო ცდა – შექმნილიყო მონუმენტური თეატრი, მაგრამ „ვაიმარის თეატრი“ ისევე, როგორც მთელი ვაიმარის სკოლა, ხელოვნურობის ნიშნების მატარებელი იყო.

გერმანული განმანათლებლობა სამ პერიოდად იყოფა:

პირველი პერიოდი – ე. წ. „სამეფო კლასიციზმის“ ორიენტაციით გამოირჩევა. სათეატრო ხელოვნებაში მეფობდა მიზანძვითი ან თარგმნილი დრამატურგია, ვინაიდან თეატრი სამეფო კარს ეკუთვნოდა. სამსახიობო ხელოვნება დეკლამაციური ხასიათისა იყო.

მეორე პერიოდი – სცენაზე განმანათლებლური რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ლესინგის ბრძოლით ხასიათდება.

მესამე, „შეტევისა და ქარიშხლის“ მოძრაობის პერიოდში, ადგილი ეთმობა სენტიმენტალურ პათეტიკასა და გმირულ პათოსს.

კლასიციზტური რეფორმა თეატრში

გერმანულ განმანათლებლებს სურდათ თეატრი გამოეყენებინათ საზოგადოების აღზრდისათვის. ამისთვის, თეატრი ლიტერატურასა და იდეოლოგიური ბრძოლის მიზნებს უნდა დაქვემდებარებოდა. იმ პერიოდისათვის, გერმანულ განმანათლებელთა ამ ჩანაფიქრს, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში,

ყველაზე კარგად – კლასიციზტური, შემდეგში რაციონალისტური მიმდინარეობა პასუხობდა. XVIII საუკუნის დასაწყისში გერმანიაში კლასიციზტები ავითარებენ ხელოვნების სალონურ-არისტოკრატიულ კონცეფციას. ხელოვნებას მოიაზრებენ, როგორც სიბრძნის სკოლას, ხოლო პოეტს – ტრიბუნად, რომელიც საზოგადოებას გონიერი სიტყვის მეშვეობით აღზრდის. სწორედ ამ დროს აღორძინდა ახალგაზრდა ლუთერის¹ ლოზუნგი – „სიტყვა გაიმარჯვებს მსოფლიოზე“.

XVIII საუკუნის პირველი ნახევარში კლასიციზტები ეყრდნობოდნენ ქრისტიან ვოლფის² რაციონალისტურ ფილოსოფიას და ბუალოს³ „პოეტიკას“. თვლიდნენ, რომ ხელოვნებაში „გაგება“ და „უბრალოება“ შერწყმული უნდა იყოს მორალურ-დიდაქტიკურ ნორმებთან, ყოველი ნაწარმოები „გამოსადეგი ჭეშმარიტების“ ძიებას ემსახურებოდეს.

ქრისტიან ვეიზეს⁴ მიერ XVII საუკუნეში გამოთქმული ყველა ეს მოსაზრება, XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში თეორიულად განავითარა იოჰან-კრისტოფერ გოტშედმა (1700-1766). მწერალი კლასიციზტი, ლიტერატურის ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი, ადრეული გერმანული განმანათლებლობის იდეოლოგი გოტშედი დაიბადა კენისბერგში, ბიურგერის ოჯახში. 20-იან წლებში გადადის საცხოვრებლად ლაიფციგში და უნივერსიტეტში ასწავლის გრამატიკას, რიტორიკას, ესთეტიკას, ისტორიას, ლიტერატურას. გოტშედმა უნივერსიტეტთან შექმნა – „გერმანული საზოგადოება პროზისა და მჭევრმეტყველების დამუშავებისათვის“, დააარსა კრიტიკული ჟურნალები – „გონიერი ღვთისმგმობები“ და „მართალი ადამიანი“. მისი ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები გადმოცემულია წიგ-

¹ მარტინ ლუთერი (გერმ. Martin Luther, 1483-1546) – გერმანელი ბერი, მღვდელი, პროფესორი, თეოლოგი და ეკლესიის რეფორმატორი. მისმა სწავლებამ საფუძველი ჩაუყარა რეფორმაციას და ღრმა კვალი დააჩნია ლუთერანული და პროტესტანტული ტრადიციების დოქტრინებსა და კულტურას, ისევე, როგორც საერთოდ დასავლური ცივილიზაციის განვითარების კურსს.

² ქრისტიან ფონ ვოლფი (Christian von Wolff, 1679-1754) – გერმანელი სწავლული-ენციკლოპედიისტი, ფილოსოფოსი, იურისტი, მათემატიკოსი, გერმანულა ფილოსოფიური სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

³ ნიკოლა ბუალო დეპრეო (ფრანგ. Nicolas Boileau-Despréaux; 1636-1711) – ფრანგი პოეტი, კრიტიკოსი, კლასიციზმის თეორეტიკოსი.

⁴ ქრისტიან ვეიზე (Christian Weise, 1642-1708) – გერმანელი მწერალი, პოეტი, პედაგოგი.

ნმი – „კრიტიკული პოეტიკის ცდები გერმანელებისთვის“ (1730). ამ ნაწარმოებში გოტშედმა ასახა მთელი თანამედროვე ეპოქა და გერმანული ესთეტიკური აზრის ისტორია. გოტშედი არ იყო ბუალოს მიმდევარი და ასევე, XVII საუკუნის გერმანული ე. წ. სალონურ-არისტოკრატიული ლიტერატურული ტრადიციების წინააღმდეგაც ილაშქრებდა. მისი აზრით, ნაწარმოები უნდა იყოს გასაგები და ადვილად აღსაქმელი. როგორც კლასიციზმისათვის, „გონიერი სიმართლე“ უმნიშვნელოვანესია ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი დრამაში. მისი „პოეტიკა“ ორ მთავარ პრინციპზეა აგებული. ბუალოს მსგავსად ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება „მშვენიერ ბუნებას“ უნდა ბაძავდეს და „სასიამოვნო სასარგებლოს“ ერწყმოდეს, სადაც „სასარგებლო“ პირველ ადგილზეა (ამგვარად განიხილავდა ანტიკურ ხელოვნებასაც და სავალალო შედეგს იღებდა). გოტშედი „აღმერთებდა“ ფრანგულ კლასიციზტურ დრამას და უარყოფდა XVII საუკუნის გერმანულ დრამატურგიას, რომელშიც არ იცავდნენ „სამი ერთიანობის“ კანონს, ტრაგიკული და კომიკური შერწყმული იყო. („სამი ერთიანობის კანონს“ ასე ხსნიდა: დროის – მოქმედება დღე ვითარდება, რადგან ღამე უნდა იძინონ; ადგილის – მსახიობები და მაცურებელი ვერ გადავლენ სხვა ადგილას; ტრაგედიის და კომედიის გაყოფას იმით ხსნის, რომ ტრაგედიაში – მეფეები გამოჰყავთ, კომედიაში – ბიურგერები. დაუშვებელია მაცურებელის წინაშე მეფის „უხერხულ ვითარებაში“ წარმოჩენა. ვინაიდან, მეფისთვის მიუღებელი საქციელი სიუჟეტის ავტორიტეტისა და პატივისცემის დაკარგვას გამოიწვევს ხალხში.). გოტშედი ებრძოდა XVII საუკუნის არისტოკრატიული დრამატურგიისათვის დამახასიათებელ მანერულობას და ხელოვნურობას, გადაჭარბებულ პათოსსა და პოეზიაში ფორმალურ ხერხებს.

1731 წელს გოტშედი წერს ტრაგედიას – „მომაკვდავი კატონი“, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა XVIII საუკუნის გერმანულ კლასიციზტურ დრამატურგიას. ტრაგედია დაწერილია ინგლისელი განმანათლებლის, ჯოზეფ ადისონის¹ „კატონის სიკვდილის“ თემაზე. ტრაგედიის გმირი უკანასკნელი რომაელი რეს-

¹ ჯოზეფ ადისონი (Joseph Addison, 1672-1719) – ინგლისელი მწერალი, მორალისტი, სახელმწიფო მოღვაწე, ირლანდიის მეფისნაცვლის მდივანი. წერდა ყოფით-ოჯახურ თემებზე. გამოსცა ჟურნალები.

პუბლიკელია. გოტშედს კატონი უდიდეს მოქალაქედ ჰყავს გამოყვანილი, რომელიც მონობას თავისუფლად სიკვდილს არჩევს. კატონი ებრძვის ტირანიას, სიყვარულს და თავისუფლებას აღმერთებს. გოტშედის კატონი გერმანელი ბიურგერის პორტრეტი იყო, რომელიც მხოლოდ შორეულ მომავალში ხედავდა თავისი პოლიტიკური იდეალის განხორციელებას. მხატვრული თვალსაზრისით ნაწარმოები სუსტია, ლიტერატურულ წრეებში დასცინოდნენ. ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა დაწერა: რომაელ კატონს გოტშედის კატონისათვის რომ მოესმინა, თავს მეორედ მოიკლავდაო. სამაგიეროდ, სცენაზე განხორციელებული „მომაკვდავი კატონი“ მაყურებელმა მოიწონა. მთავარ როლს კოლგარდტი ასრულებდა. პიესა გამოჩენილმა მსახიობმა – რეფორმატორმა კაროლინა ნოიბერმა დადგა. კაროლინა ნოიბერი გერმანულ თეატრში, საშემსრულებლო ხელოვნებაში კლასიციკური მიმდინარეობის ფუძემდებელი გახლდათ.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რამდენ პერიოდად იყოფა „გერმანული განმანათლებლობა“, მოკლედ დაახასიათეთ თითოეული მათგანი.

რა თავისებურებებით ხასიათდება კლასიციკური რეფორმა გერმანიაში?

დაახასიათეთ XVIII საუკუნის გერმანული დრამატურგიისა და სათეატრო ხელოვნების თავისებურებანი.

დაიბადა რეიხენბახში, ადვოკატ ვეისენბორნის ოჯახში. ბავშვს კარგი განათლება მისცეს. კაროლინას დედა ახალგაზრდა გარდაიცვალა. მამა, ბუნებით მკაცრი ადამიანი, ბევრ რამეს უკრძალავდა ქალიშვილს, ძალიან ეწინააღმდეგებოდა ქალიშვილის სურვილს – გამხდარიყო მსახიობი. 1718 წელს, კაროლინა შეყვარებულთან – იოჰან ნოიბერთან ერთად გაიქცა მამისეული სახლიდან. ისინი დაქორწინდნენ და შვიგელბერგის მოხეტიალე დასის წევრები გახდნენ. იოჰანი საშუალო დონის მსახიობი იყო, მაგრამ კაროლინას უწყობდა ხელს პროფესიულ დაოსტატებაში და ზოგადად, ყველა საქმეში გვერდით ედგა. კაროლინა თანატოლ კოლეგებს შორის ნიჭიერებით გამოირჩეოდა. მოგვიანებით, ქმართან ერთად გადადის ჰოფმანის დასში. გამოდიოდა აგრეთვე სამეფო სცენაზე, სადაც ფრანგი მსახიობების გვერდით უწევდა თამაში. კაროლინა პირველი გერმანელი მსახიობი იყო, რომელიც ალექსანდრიულ ლექსს დაეუფლა და გაითავისა ფრანგული თეატრალური დეკლამაციის სტილი. უფრო მეტიც, გერმანულად გადამუშავებულ ფრანგულ ტრაგედიებში მთავარ როლებს ასრულებდა. ბუნებრივი იუმორით აღსავსე, ცოცხალ კომიკურ სახეებს ქმნიდა იმპროვიზებულ კომედიებშიც, რითაც ხიბლავდა მაყურებელს. კაროლინა პირველი გერმანელი ტრავესტი მსახიობი იყო.

გერმანული თეატრის სცენაზე ქალი მსახიობი, კაროლინა ნოიბერამდე, მხოლოდ 20 წლით ადრე გამოჩნდა. მანამდე ქალების როლებს კაცები ასრულებდნენ. კაროლინას განსაკუთრებით კარგად გამოსდიოდა ახალგაზრდა სტუდენტ ვაჟთა როლები, რომელთა თამაშის დროს, რამდენჯერმე იცვლიდა კოსტიუმს.

მოგვიანებით, ჰოფმანის დასიდან ბრაუნშვეიგში, ვაგნერის დასში, გადადის სამუშაოდ. ფრანგული თეატრით გატაცებული ვაგნერის დასი დაახლოებული იყო სამეფო კართან. ამ თეატრში ითამაშა ვოლტერის – „ბრუტოსში“, რასინის – „ალექსანდრე დიდსა“ და „სიდაში“.

კაროლინა ნოიბერი გერმანული სამსახიობო სკოლის რეფორმაზე ოცნებოდა, გერმანული სამემსრულებლო სკოლის

ფრანგულ სამსახიობო სკოლასთან დაახლოება სურდა. სწორედ ამ მიზნით, საკუთარი დასი შექმნა. დასში სახელგანთქმული მსახიობები მიიწვია. მათ შორის, შეყვარებულ გმირთა ცნობილი შემსრულებელი, კოლგარდტი. ნოიბერის დასს ძალიან გაუჭირდა ახალი, თანამედროვე დრამატურგიის გარეშე. 1727 წელს ლაიფციგში შეხვდა გოტშედს, რომელმაც მიზნის განხორციელებაში შეუწყო ხელი. გოტშედი თეატრში ლიტერატურულ კონსულტანტად მიიწვიეს. ნოიბერმა და გოტშედმა თეატრის შემოქმედებითი მუშაობის პრინციპები ჩამოაყალიბეს: ჟანრების მკაფიო გაყოფა, ლექსის და პროზის მონაცვლეობის შეცვლა ალექსანდრიული ლექსით, სამსახიობო იმპროვიზაციის უარყოფა. მკაცრ ჩარჩოებში ჩასვეს სამსახიობო „ბუფონადა“ და ცდილობდნენ საერთოდ აეკრძალათ იგი. გოტშედის ფუნქციებში შედიოდა: რეპერტუარის შედგენა, დრამატურგებთან და მსახიობებთან განმანათლებლური მუშაობა. ორივენი სცენაზე გერმანული კლასიციზტური ტრაგედიის დამკვიდრებისათვის იღვწოდნენ. ნოიბერი გოტშედის თეორიას პრაქტიკულად ახორციელებდა სცენაზე – საშემსრულებლო ხელოვნების გარდაქმნისათვის იბრძოდა. მცდელობამ შედეგი გამოიღო, გერმანულ თეატრში მანამდე არსებული უფსკრული, დრამატულ პოეზიასა და სამსახიობო ხელოვნებას შორის, ნელ-ნელა ქრებოდა. კაროლინა ნოიბერი ბრწყინვალე ორგანიზატორი და პედაგოგი იყო. მან არაერთი ნიჭიერი მსახიობი აღზარდა.

1728 წელს ნოიბერთან ტრაგიკოსი მსახიობი და დრამატურგი – კოხი იწყებს მოღვაწეობას. კოხმა თეატრის რეპერტუარი თავისი პიესებით შეავსო. 1730 წლიდან კი მათ დასს შიონემანი – არლეკინის როლის შესანიშნავი შემსრულებელი შეუერთდა. ნოიბერმა მსახიობებს დისციპლინა გამოუმუშავა (რაც იმ დროისთვის დიდი მოვლენა იყო). მსახიობები აღარ იგვიანებდნენ რეპეტიციებსა და სპექტაკლებზე. ებრძოდა მსახიობთა ბოჰემურ თვისებებს და ზნეობრივ სიმდაბლეს. მისი დამოკიდებულება მსახიობებისადმი პატრიარქალურ ხასიათს ატარებდა: გაუთხოვარი მსახიობები მასთან ცხოვრობდნენ. უცოლო მამაკაც მსახიობებს თავის სახლში აპურებდა, რათა მათ ღუქნებში (ტრაქტირებში) არ ეარათ. ყველა თეატრში მომუშავეს, ძირითადი საქმიანობის გარდა, რაიმე უნდა გაეკეთებინა თეატრა-

ლური მეურნეობისათვის: კერავდნენ კოსტიუმებს, ხატავდნენ დეკორაციებს და სხვ. კაროლინამ დასი მეგობრულ კოლექტივად გადააქცია. რეფორმა მკაცრად მოითხოვდა როლის ტექსტის დასწავლას, რაც უფროსი თაობის მსახიობებს უძნელდებოდათ, მათ შორის თავად ნოიბერს. მსახიობებისგან მოითხოვდნენ, ფრანგულის მსგავსად, მჟღერად, გაწელილხმოვნიან, მხატრულად მკაფიო, დახვეწილ მეტყველებას, რომელიც შორს იყო XVII საუკუნეში გამეფებული გერმანული წარმოთქმისაგან, არაბუნებრივი პათოსისაგან. რეფორმა პლასტიკასა და ჟესტიკულაციასაც შეეხო. მსახიობები სცენაზე დინჯად მოძრაობდნენ, ეს სიდინჯე მხოლოდ ძლიერი ვნებების გამოხატვის დროს ირღვეოდა, ჟესტიკულაცია თვისობრივი უნდა ყოფილიყო. აქედან გამომდინარე, კოსტიუმებიც ფრანგული კლასიციზტურის მსგავსი გახდა. გოტშედი წერდა, რომ გერმანულ სცენაზე მსახიობებს რომაელების განსახიერებისას წვეტიანი ქუდეები ეხურათ. 1741 წელს გოტშედის „მომაკვდავი კატონის“ დადგმისას, მსახიობებს რომაული კოსტიუმები ეცვათ, დარბაზში სიცილი ამტყდარა. გერმანელი მაყურებელი მზად არ იყო ისტორიულიად ზუსტი კოსტიუმების აღქმისათვის.

რეფორმების მიუხედავად, ნოიბერის თეატრში გერმანელი არლეკინის – განს ვურსტის, პერსონაჟი მაინც არსებობდა. გოტშედი ამ ხალხურ პერსონაჟს გერმანული თეატრის ჩამორჩენაში ადანაშაულებდა. გოტშედის ზეწოლით, კაროლინამაც გადაწყვიტა განს ვურსტის პერსონაჟის თეატრიდან გაძევება. 1737 წ. სპექტაკლის დაწყებამდე, გაითამაშეს განს ვურსტის სასამართლოს გოტშედის შეთხზული პროლოგი. ვურსტი დაადანაშაულეს საზოგადოების გემოვნების დათრგუნვაში და მისი ფიტული დაწვეს.

1739 წ. გოტშედსა და ნოიბერს შორის კონფლიქტი მოხდა. ნოიბერმა არ დაისწავლა გოტშედის მიერ ახლად თარგმნილი ვოლტერის – „ალზირა“. მიუხედავად მძიმე მატერიალური მდგომარეობისა, ნოიბერი, დასთან ერთად, რუსეთში საგასტროლოდ გაემგზავრა. განაწყენებულმა გოტშედმა უღალატა ნოიბერს და შიონემანის დასს შეუერთდა. საპასუხოდ, კაროლინამ გოტშედის გასამასხარავებელი კარიკატურა დადგა. მათი კონფლიქტის შემდეგ, კაროლინა ნოიბერის თეატრის მა-

ტერიალური მდგომარეობა გაუარესდა. 1743 წელს ნოიბერი ტოვებს დასს, შემდეგ წელს ისევ უბრუნდება თეატრს და საუკეთესო ძალებს შემოიკრებს. კონკურენციას უწევს შიონემანის თეატრს. ნოიბერის თეატრში იდგმება, კლასიციستي დრამატურგის – ელიას შლეგელის¹ ტრაგედიები და კომედიები, აგრეთვე დანიელი დრამატურგის, ლუდვიგ ჰოლბერგის² კომედიები.

თეატრის დახურვამდე, 1747-48 წწ. ნოიბერმა ლესინგის ადრეული ნაწარმოებები – კომედიები დადგა. 1750 წელს, მატერიალური მდგომარეობის გამო, ნოიბერის დასი საბოლოოდ დაიშალა. კაროლინა, ქმართან ერთად, ერთხანს მოხეტიალე დასში მოღვაწეობს. მალევე, თავს ანებებს მსახიობობას და საცხოვრებლად ლაიფციგში გადადის.

1760 წელს კაროლინა ნოიბერი გარდაიცვალა.

საკონტროლო კითხვები:

დაასახელეთ რეფორმები, რომლებიც განახორციელა კაროლინა ნოიბერმა გერმანულ განმანათლებლურ თეატრში, საშემსრულებლო ხელოვნებაში.

¹ იოჰან ელიას შლეგელი (Johann Elias Schlegel, 1719-1749) – გერმანელი მწერალი, პოეტი, დრამატურგი, ლიტერატურული კრიტიკოსი.

² ლუდვიგ ჰოლბერგი (Ludvig Holberg, 1684-1754) – დანიელ-ნორვეგიელი მწერალი, ესეისტი, ისტორიკოსი, ფილოსოფოსი, დრამატურგი.

ლესინგი იზიარებდა განმანათლებლურ იდეებს, მაგრამ, სხვებისგან განსხვავებით, კარგად ესმოდა, რომ ისინი გერმანულ სინამდვილესთან უნდა ყოფილიყო მორგებული. საფრანგეთისა და ინგლისის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური განმანათლებლური ფორმულირებების შედარებისას, ლესინგი ფიქრობდა, რომ ფრანგული განმანათლებლობა უფრო რადიკალური ხასიათისაა.

საფრანგეთთან შედარებით, გერმანიაში პროგრესული საზოგადოება კიდევ უფრო მძიმე მდგომარეობაში იყო. გერმანიაში ფეოდალიზმი და აბსოლუტიზმი უფრო მტკიცე ხასიათს ატარებდა, ხოლო ქვეყნის დაქუცმაცებულობა ართულებდა ოპოზიციური ძალების ორგანიზებულ ბრძოლას. აქედან გამომდინარე, ნორმალურ პირობებში, გერმანიაში განმანათლებლობის უფრო რადიკალური ფორმები უნდა შექმნილიყო, მაგრამ პოლიციური რეჟიმი გამორიცხავდა პოლიტიკურ, სოციალურ თუ ეკონომიკურ პრობლემატიკაზე აშკარა, პირდაპირ საუბარს. ამის გაკეთება მხოლოდ ნახევარტონებში შეიძლებოდა. ფართო მსჯელობის საგანი მხოლოდ ფილოსოფია, ლიტერატურა, ხელოვნება და თეატრი შეიძლებოდა ყოფილიყო.

ლესინგი უაღრესად განათლებული და მრავალმხრივი ინტერესების ადამიანი იყო: ფილოსოფოსი, ლიტერატორი, თეატრის თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი. იმ პერიოდში თეატრს ისე იყენებდნენ, როგორც პოლიტიკურ ტრიბუნას. თეატრისადმი ინტერესი ლესინგს ახალგაზრდობიდანვე თანსდევდა. სტუდენტობისას დაწერა პიესები: „დამონი“, „ახალგაზრდა მეცნიერი“, „ქალთმოძულე“ და „შინაბერა“. კაროლინა ნოიბერმა, პირველის გარდა, ყველა დადგა ლაიფციგის თეატრში. ახალგაზრდა ლესინგი, თავად ხელმოკლე, მატერიალურადაც ეხმარებოდა თეატრს. როცა ნოიბერების თეატრი გაკოტრდა, ლესინგი, კრედიტორებისგან თავდასახსნელად, იძულებული იყო გაქცეულიყო ლაიფციგიდან. ბერლინში დასახლდა და კიდევ სამი პროზით დაწერილი კომედია შექმნა მარივოსა¹ და დეტუშის² სტილში:

¹ პიერ კარლ დე შამბლენ მარივო (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688-1763) – ფრანგი დრამატურგი და პროზაიკოსი.

² ფილიპ ნერიკო დეტუში (Philippe Néracault Destouches, 1680-1754) – ფრანგი

„ებრაელები“, „განძი“ „თავისუფლად მოაზროვნე“. ამ პიესებში ლესინგის ლიტერატურული და კულტურული მოღვაწეობის შემდგომი მიმართულებები გამოვლინდა. მაგალითად, მოგვიანებით, „ებრაელების“ თემა უფრო ღრმად განავითარა „ნათან ბრძენში“. ბერლინის პერიოდში, მისი ინტერესების სფეროში, თეატრი სულ უფრო ღრმად იჭრებოდა. აქ დაწერა პირველი სერიოზული დრამა „მის სარა სამფსონი“ (1755). გამოსცა ჟურნალი „თეატრალური ბიბლიოთეკა“, რომელმაც ოთხი წელი იარსება.

შვიდწლიანმა ომმა ლესინგის შემოქმედებითი ცხოვრება შეაფერხა. უსახსრობის გამო, გენერალ ტაუენცინთან¹, სილეზიის სამხედრო გუბერნატორთან, მდივნად მუშაობდა. ომის დასრულებისთანავე ბრუნდება ბერლინში და მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს წერს: „წერილები უახლეს ლიტერატურაზე“, „ლაოკოონი, ანუ პოეზიასა და მხატვრობას შორის არსებული საზღვრების შესახებ“ და კომედია „მინა ფონ ბარნჰელმი“, რომელიც ჰამბურგში დაასრულა. ჰამბურგის ნაციონალურ თეატრში მოღვაწეობისას ქმნის „ჰამბურგის დრამატურგიას“.

„ჰამბურგის დრამატურგიაში“ (1767-1769) ლესინგმა რეალიზმის თეორია ჩამოაყალიბა, რომელიც გერმანიის ეროვნული რეალისტური დრამატურგიის და თეატრის განვითარების თეორიულ საფუძველს წარმოადგენდა.

XVIII საუკუნის 60-იან წლებში ჰამბურგი გერმანიის ყველაზე მდიდარი ქალაქი გახლდათ. ალბათ, ამიტომაც, სწორედ ჰამბურგში იყო პირველი მცდელობა – შექმნილიყო ნაციონალური სტაციონარული თეატრი. იოჰან ფრიდრიხ ლიოვენი (პოეტი, დრამატურგი), რომელსაც მსახიობი ცოლი ჰყავდა (ცნობილი გერმანელი მსახიობის, შიონემანის ქალიშვილი), ამ წამოწყებას სათავეში ჩაუდგა. მან ჰამბურგელ ვაჭართა წრე დაარწმუნა, ჩამოეყალიბებინათ მეცენატთა საზოგადოება, რომელიც დააარსებდა სტაციონარულ ნაციონალურ თეატრს. მან მოახერხა ამ იდეის განხორციელება. 1767 წელს გაიხსნა ჰამბურგის ნაციონალური თეატრი, რომელმაც წელიწადზე მეტხანს იარსება.

დრამატურგი, ნამდვილი სახელი და გვარია ფილიპ ნერიკო, დეტუში სასცენო ფსევდონიმი იყო.

¹ გრაფი ბოგისლავ ფრიდრიხ ფონ ტაუენცინი (Bogislav Friedrich von Taubertzen, 1710-1791) – პრუსიელი გენერალი.

სწორედ ლიოვენმა მიიწვია ლესინგი (იმხანად უსამსახუროდ, უკიდურეს გაჭირვებაში მყოფი) თეატრის „დრამატურგად“. ლესინგი თავად წერს, რომ გოლდონის მსგავსად, მას არ შეეძლო წელიწადში ათზე მეტი დრამის ან კომედიის დაწერა, ამიტომ გადაწყდა, რომ „ჰამბურგის ნაციონალურ თეატრს“ თეატრის შესახებ თეორიული წერილებით და კრიტიკით დაეხმარებოდა. ლესინგმა დაიწყო ყოველკვირეული „თეატრალური ფურცლების“ გამოცემა, რომელშიც თავიდან არა მარტო პიესებს და მიმდინარე რეპერტუარს აანალიზებდა, არამედ მსახიობთა თამაშს, დადგმებსაც მიმოიხილავდა. მსახიობები უკმაყოფილებას გამოთქვამდნენ ლესინგისეულ კრიტიკაზე, ამიტომ, მალე, იგი თავს ანებებს მსახიობთა თამაშის განხილვას და მხოლოდ დრამატურგიაზე მსჯელობას უთმობს თეატრალური ფურცლების გვერდებს. ლესინგმა „ჰამბურგის დრამატურგია“ წიგნად გამოსცა 1769 წელს. მასში გაანალიზებულია პიესები, რომლებსაც ჰამბურგის ნაციონალური თეატრის სცენაზე თამაშობდნენ 52 სალამოს განმავლობაში (1967 წლის 22 აპრილიდან 28 ივნისამდე).

„ჰამბურგის დრამატურგია“ – ძირითადად მიუძღვნა იმის მტკიცებას, რომ ფრანგული კლასიციზმი უმართებულოდაა მიჩნეული ბერძნული კლასიკური ტრაგედიის მემკვიდრედ, ვინაიდან პრაქტიკაში ფრანგული კლასიციზმი ფუნდამენტურად ეწინააღმდეგება არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ჩამოყალიბებულ ბერძნული კლასიკური დრამის თეორიას. თავის ამ ნაშრომში ლესინგი არაერთხელ უბრუნდება ამ საკითხებს და ხშირად მოჰყავს ციტატები არისტოტელეს „პოეტიკიდან“. ლესინგი ამტკიცებს, რომ ძველბერძენი ტრაგიკოსების ტექნიკით მემკვიდრე შექსპირია და არა კორნელი, რასინი ან ვოლტერი. მას კარგად ესმოდა, რომ გერმანელი საზოგადოება, მაყურებელი, თავისი კულტურული ჩვევებით, ვერ გაიგებს და სათანადოდ ვერ დააფასებს შექსპირს. აქედან გამომდინარე, გერმანულ თეატრს ურჩევს – შექსპირის პიესები გადამუშავებული სახით დადგან.

არისტოტელეზე დაყრდნობით, ლესინგი ხელოვნების „უმთავრეს პრინციპად“ მიიჩნევს „ბუნების მიბაძვას“. ამასთანავე, კარგად ესმის, რომ „მიბაძვა“ მექანიკური არ უნდა იყოს. „ბუნების ზუსტი მიბაძვა“ უფორმო და მოუწესრიგებელი იქნება“. „ბუ-

ნებაში ყველაფერი ერთმანეთთანაა დაკავშირებული, ყველაფერი გადაიკვეთება, ერთი მეორეში გარდაიქმნება“ – წერს ლესინგი. კავშირების ეს „დაუსრულებელი მრავალფეროვნება“ შეუძლებელია ადამიანმა მოიცვას მხედველობით ან შეგრძნებებით. შეგრძნებებს უნდა დაეხმაროს აზრი, აბსტრაქცია. ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც აზროვნების გარეშე ადამიანი იქნება „წამიერი შთაბეჭდილებების მსხვერპლი“, ვერ განასხვავებს შემთხვევითს აუცილებლისაგან, წამიერს მდგრადისგან და შესაბამისისგან (სტატია 70 – XX).

ლესინგის მიხედვით, ხელოვნება შეუძლებელია არსებობდეს აზრის გარეშე; იგი მოითხოვს არა უბრალოდ დაკვირვებას, არამედ ბუნების და ადამიანის სიღრმისეულ შესწავლას. ამ მოსაზრებას იგი ასაბუთებს ევრიპიდეს მაგალითზე: „საკუთარი თავის და ზოგადად ადამიანის შეცნობა, ჩვენს გრძნობებზე ყურადღების გამახვილება, ყველაზე პირდაპირი და მოკლე გზების შესწავლა და სიყვარული, ყოველ საგანზე მისი დანიშნულების მიხედვით მსჯელობა“ – აი, რა ისწავლა ევრიპიდემ სოკრატესგან და რამ „შექმნა იგი ხელოვნებაში უპირველესად“ (სტატია 49 – XLIX).

ტიპურობას ლესინგი მიიჩნევს ხელოვნების აუცილებელ თვისებად. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მისი პოლემიკა დიდროსთან „ჰამბურგის დრამატურგიის“ 87-95-ე (LXXXVII – XfV) სტატიებში. დიდროს მიხედვით, „კომედიაში გამოსახულია ტიპები, ხოლო ტრაგედიაში – ინდივიდები“, ლესინგი დიდროს პასუხად წერს: „საყოველთაოობასთან მიმართებით არისტოტელე არ აკეთებს არავითარ განსხვავებას ტრაგედიისა და კომედიის მოქმედ პირებს შორის“, – ტიპურობა ყოველი მხატვრული გამოხატვის აუცილებელი პირობაა.

მართალია, ლესინგი ტიპურობას უმნიშვნელოვანესად მიიჩნევს, მაგრამ ამავე დროს, კარგად ესმის, რომ ცოცხალი ინდივიდუალური თვისებების გარეშე, ხასიათები აბსტრაქტული იქნება. სწორედ ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე აკრიტიკებს კორნელის და სხვა კლასიციზმების გმირებს, ასევე დიდროს თეორიასა და პიესებს, ე. წ. „იდეალური ხასიათებისკენ“ მიდრეკილების გამო.

დრამატული ნაწარმოების რეალისტურობასთან ერთად ლესინგს, როგორც ყველა განმანათლებელს, უმნიშვნელოვა-

ნესად მიაჩნია დრამატურგიის საზოგადოებრივი როლი. „პოეზიის ყველა სახეობამ ჩვენ (ადამიანები) უკეთესები უნდა გაგვხადოს, გამოგვასწოროს. სამწუხაროა, თუკი ამის მტკიცება ისევ საჭიროა, კიდევ უფრო სამწუხაროა, თუკი არსებობენ პოეტები, რომელთაც ამაში ეჭვი ეპარებათ“ – წერს ლესინგი 77-ე (LXXVII) სტატიაში.

ლესინგს მიაჩნია, რომ თეატრის უპირველესი დანიშნულებაა საზოგადოებაზე ზეგავლენა. თეატრი, ლესინგის განსაზღვრებით, წარმოადგენს სახელმწიფოებრივ „კანონთა დანამატს“. კანონი სჯის აშკარა, ღიად ჩადენილ ცოდვებსა და დანაშაულებს, თეატრი კი ადამიანის შინაგან სამყაროზე, მის დამალულ მიდრეკილებებზე ახდენს გავლენას: „ადამიანის ზნეობრივ ქცევაზე... კანონის იქეთა თუ აქეთა საზღვრებში“ (სტატია 7 – VII).

კლასიციზმის თეორეტიკოსები, სხვასთან ერთად, ხელოვნების, კერძოდ კი თეატრის დანიშნულებად მიიჩნევდნენ საზოგადოებაზე მორალურ ზეგავლენას. ლესინგი წერს, რომ მათ ეს ძალიან ვიწროდ ესმოდათ, ისინი თავიანთ გმირებს – კეთილშობილისა და ცოდვილის – აბსტრაქტულ გამოხატულებად გამოსახავდნენ. ლესინგის აზრით კი, ხელოვნების მორალური ზეგავლენა მისი რეალისტური ბუნებისგან განუყოფელია. შესაძლოა, მოლიერის „ძუნწს“ არც ერთი ძუნწი არ გამოესწორებინა, ხოლო რენიარის¹ „მოთამაშეს“ – არც ერთი მოთამაშე, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ეს კომედიები უსარგებლოა. „კომედია „ძუნწი“ გულუხვისთვისაც ტკუის სასწავლებელია (სამაგალითოა), „მოთამაშე“ კი იმისთვისაც, ვინც საერთოდ არ თამაშობს“. კომედიის დანიშნულება, წერს ლესინგი, „თავად სქემაშია, თავად სიცილშია, ჩვენს შესაძლებლობებში შენიშნო სასაცილო, მსუბუქად და სწრაფად დაინახო ის მოდისა და ვნების სხვადასხვა ნიღბის მიღმა, ყველა მის გამოვლინებაში“. ასწავლო, დაინახო ცხოვრებაში სასაცილო, ნებისმიერი ნიღბის მიუხედავად, და ვერ იტანდე იმას, რაც ზიზღის ღირსია – ასეთია რეალისტური კომედიის ლესინგისეული განსაზღვრება (სტატიები 27-29, XXVIII-XXIX).

პოეზიის ყველა ჟანრის აღმზრდელობით ფუნქციაზე საუბრისას, ლესინგი თვლის, რომ ყოველი ჟანრი აღმზრდელო-

¹ ჟან ფრანსუა რენიარი – (Jean-François Regnard, 1655-1709) – მოლიერის შემდეგ, XVII საუკუნის ყველაზე განთქმული ფრანგი კომედიოგრაფი.

ბით ზემოქმედებას ამა თუ იმ ჟანრისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ხერხებით უნდა ახორციელებდეს. ასე მაგალითად, ტრაგედიის უშუალო მიზანია თანაგრძნობისა და შიშის აღძვრა. თანაგრძნობის და შიშის მეშვეობით, ტრაგედიამ ხელი უნდა შეუწყოს ხასიათის ჩამოყალიბებას, საბრძოლველად თანდათანობით მომზადებას. ტრაგედია გამობრძმდეს რბილ, მგრძნობიარე ხასიათს და, პირიქით, შეარბილებს ცივ და ყველაფრისადმი ინდიფერენტულს, ორივეში კი აღზრდის ჰუმანიზმს და სიმტკიცეს, თავისუფლებისათვის ბრძოლისთვის მოწოდებულს. ამგვარად, რევოლუციური ჰუმანიზმის ტრიუმფი მოიაზრებს ლესინგი ტრაგედიის მეშვეობით მიღწეულ არისტოტელესეულ „კათარსის“ და „ვნებათა განწმენდას“.

„ჰამბურგის დრამატურგია“ გამსჭვალულია აშკარა პოლიტიკური ტენდენციებით. კლასიციზმის ესთეტიკის წინააღმდეგ ბრძოლისას, კორნელის „როდოგიუნის“, ვოლტერის „ზაირას“, „მეროპას“ და XVII-XVIII საუკუნეების ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიის სხვა ნიმუშების გაანალიზებისას, ლესინგი არ შემოიფარგლება კლასიციზმის თეორიული კრიტიკით. ლესინგი კლასიციზმს განიხილავს, როგორც არისტოკრატიული ფენის იდეალების და ზნე-ჩვეულებების გამოხატულებას ხელოვნებაში. კლასიციზმის წინააღმდეგ ბრძოლას ლესინგი უკავშირებს ბრძოლას აბსოლუტიზმისა და იმ არისტოკრატიული ზნე-ჩვეულებების წინააღმდეგ, რომლის მხატვრულ ასახვას წარმოადგენს XVII-XVIII საუკუნეების კლასიკური ტრაგედია.

„მე უკვე დიდი ხანია ვემხრობი იმ აზრს, რომ სამეფო კარი არ არის ის ადგილი, სადაც პოეტი შეძლებს ბუნების შესწავლას“, – წერს ლესინგი (სტატია 59 – LIX). „ფუფუნება და ეტიკეტი ადამიანებს მანქანებად აქცევს“, ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაში კლავს ბუნებრივს და ადამიანურს, ჯანმრთელ ადამიანურ გრძნობებს გარდაქმნის ხელოვნურად და გარყვნილად, უსპობს ენას ბუნებრივ უბრალოებას და ზეაწეულს, გადაპრანჭულს ხდის. ეს აზრია ჩადებული „როდოგიუნის“, „ზაირის“ და სხვა პიესების ანალიზში, რომლებიც ფრანგული კლასიციზმის და გერმანელი მიმდევრების წარმომადგენლებს ეხებათ.

სამეფო კარის წეს-ჩვეულებებისა და ხელოვნების, რელიგიური შეწირულობის განდიდების, ასკეტიზმის, ქრისტიანული

მოწამეობრიობის კრიტიკის პარალელურად, ლესინგი მომხრეა ბუნებრიობის, სისადავის, ადამიანურობის, იგი იბრძვის რეალიზმისთვის დრამატურგიასა და სცენაზე.

სამეფო კარის არისტოკრატიულ თეატრში სერიოზულად, პათეტიკურად გამოხატავდნენ მხოლოდ მეფეებს და მითოლოგიურ გმირებს – არისტოკრატიული წრეების გაიდეალიზებულ წარმომადგენლებს. ლესინგს ეს არ მიაჩნია მართებულად, იგი წერს: „უფლისწულების და გმირების სახელებს შეუძლიათ მიანიჭონ პიესებს დიდებულება და ფუფუნება, მაგრამ არ უწყობს ხელს ნაწარმოების მგრძნობელობას და ემოციურობას. ჩვენთან ახლომყოფ ადამიანთა უბედურება, ბუნებრივია, უფრო ძლიერად იმოქმედებს ჩვენს სულზე“ (სტატია XIV).

დიდროსა და მარმონტელის მსგავსად, ლესინგი სწორედ ამ თვალსაზრისით გვევლინება დამცველად „მეშინური“ დრამისა, რომელშიც გმირი მესამე ფენის წარმომადგენელია, ბიურგერთა წრიდანაა და რომლის სიუჟეტიც აგებულია კერძო, ოჯახურ ცხოვრებისეულ მასალაზე. ამგვარი დრამის მაგალითია ლესინგის „მის სარა სამფსონი“ (1755). თუმცა, „ჰამბურგის დრამატურგიის“ უმეტეს ნაწილში ასახულია არა მეშინური დრამის, არამედ, ტრაგედიის ბუნების თეორიული კვლევები. თავის ძიებებში ლესინგი ეყრდნობა შექსპირს, ანტიკურ ტრაგედიას და ქმნის – გერმანული ნაციონალური შინაარსის ისტორიული ტრაგედიის და ნაციონალური რეალისტური დრამის – თეორიულ საფუძველს, რომელიც, შემდგომ პერიოდში, გოეთემ და შილერმა დრამატურგიასა და თეატრში პრაქტიკულად განახორციელეს.

„ლაოკოონსა“ და „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ ლესინგი ხელოვნებაში რეალიზმის დამკვიდრებისათვის იღვწის, მაგრამ მიუხედავად ამისა, თითქმის ყველგან, თავის იდეალებს და ნიმუშებს ანტიკურობაში პოულობს. პოეტის იდეალად მიიჩნევს ჰომეროსს, რომლის ეპიკურ სტილს (მანერას) უპირისპირებს არიოსტოს მხატვრულ აღწერებს. კორნელისა და რასინის კრიტიკისას, იდეალებად დრამატურგიაში მიაჩნია შექსპირი, სოფოკლე და ევრიპიდე. არისტოტელეს „პოეტიკას“ თვლის ყველაზე საუკეთესო ფილოსოფიურ ნაშრომად დრამის თეორიაში. ფრანგულ კლასიციზმს კი ადანაშაულებს მის არასწორ ინტერპრეტირება-გაგებაში. ანტიკურობა ლესინგისათვის წარ-

მოადგენს ნორმას, ადამიანური ბუნების და ხელოვნების კანონების საუკეთესო გამოხატულებას.

ლესინგი მოითხოვდა, რომ მხატვრული შემოქმედების საფუძველი იყოს არა სტიქიური და განუსაზღვრელი, არა სუბიექტური გრძნობა, არამედ გაცნობიერებული და კარგად გააზრებული იდეური პრინციპები. „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ კრიტიკის მნიშვნელობის დაცვისას, გერმანული ლიტერატურისა და ხელოვნებისაგან მოითხოვდა ახალი საზოგადოებრივი წყობისთვის ბრძოლას, ცხოვრებისადმი, ხალხისადმი, მოვალეობისადმი ნათელ და გააზრებულ მიდგომას.

დიდი სინანულით წერდა ლესინგი ნაციონალური თეატრის შექმნის ჩანაფიქრის კრახის შესახებ „ჰამბურგის დრამატურგიის“ ბოლო გვერდებზე: „გაჩნდა გულუბრყვილო იდეა გერმანელებისთვის ნაციონალური თეატრის შექმნისა, ჩვენ კი, გერმანელები – ერი, ნაცია ჯერ არ ვართ“.

ცხოვრების ბოლო წლებში კიდევ ორი პიესა დაწერა: „ემილია გალოტი“ (1772) და „ნათან ბრძენი“ (1779). ამას თუ მივუმატებთ „ვოლფენბიუტელურ ფრაგმენტებს“ (1774-1778) და ნიკოლაისადმი¹ წერილებს, მნიშვნელოვანს თეატრმცოდნეობითი თვალსაზრისით, ეს იქნება ლესინგის მთელი ლიტერატურული დანატოვარი.

ლესინგი ამბობდა, რომ თეატრი მისთვის ერთადერთი კათედრაა. თეატრის საშუალებით, გერმანიასა და კერძოდ პრუსიაში, ფეოდალური სულითა და დინასტიური ეგოიზმით განმსჭვალულ ჩამორჩენილობას, სიბნელეს ებრძოდა.

¹ ვოლფენბიუტელური ფრაგმენტები (Wolfenbütteler Fragmente) – ლესინგმა ვოლფენბიუტელის საჰერცოგოს ბიბლიოთეკაში აღმოაჩინა შუასაუკუნეებში მოღვაწე თეოლოგ გერმან სამუილ რეიმარუსის ნაშრომის ნაწყვეტები ღვთისმეტყველებასა და ფილოსოფიაში, რომელიც გამოაქვეყნა 1774-1777 წლებში წიგნში „ლიტერატურის ისტორიისთვის“, სათაურით – „ვოლფენბიუტელი უცნობის ფრაგმენტები“ („Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Vereherer Gottes“). ამ ტექსტებში ბიბლიის რაციონალური გააზრებისა და ქრისტეს ისტორიული სახე-ხატების რეკონსტრუქციის მცდელობაა.

² ფრიდრიხ კრისტოფ ნიკოლაი (Christoph Friedrich Nicolai, 1733-1811) – მწერალი, კრიტიკოსი, გამოცემელი, ლესინგის და მენდელსონის მეგობარი, მათი ერთობლივი ძალისხმევით 1759-1765 წლებში გამოდიოდა აღმანახი „წერილები უახლეს გერმანულ ლიტერატურაზე“ („Briefe die neueste Literatur betreffend“).

პირველი სერიოზული „თავდასხმა“ მისთვის საძულველი წეს-წყობილებისა თუ ყოფა-ცხოვრების კანონებისადმი, ლესინგმა „წერილებში უახლეს ლიტერატურაზე“ დაიწყო, რომელიც შვიდწლიანი ომის პერიოდში დაწერა. იგი ებრძოდა გოტშედსა და ფრანგულ კლასიციზმს. აქ პირველად მიუთითა, რომ, შექსპირის კვალდაკვალ, უნდა შეიქმნას ახალი დრამატურგია. უკვე 50-იან წლებში ლესინგი ამუშავებდა სათეატრო საკითხებს. თეატრს განიხილავდა, როგორც კრიტიკის ობიექტს, გამსჭვალულს პოლიტიკური იდეებით. „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ საბოლოოდ ჩამოყალიბდა მისი მოსაზრება. ლესინგისათვის ფრანგული კლასიციზტური დრამატურგია, თარგმნილი თუ გადმოკეთებული, არისტოკრატიული კულტურის ერთ-ერთ ელემენტს წარმოადგენდა. კლასიციზმზე თავდასხმით იგი არისტოკრატიულ კულტურას, მათ გემოვნებას ესხმოდა და აკრიტიკებდა. ამას ისეთი ოსტატობით აკეთებდა, რომ ყველაზე ფერმკრთალ მინიშნებებსაც კი მაყურებელი სწორად აღიქვამდა. ამით აიხსნება ლესინგის ტენდენციურობა ფრანგული კლასიციზტური დრამატურგიისადმი. იგი ხშირად არ იყო მართალი კორნელისა და ვოლტერის მიმართ. ლესინგი ყველა მათ სუსტ მხარეს ხაზგასმით აღნიშნავდა და არაფრით არ უნდოდა კარგი და ძლიერი მომენტების დანახვა. პოლიტიკური თვალსაზრისით მისი კრიტიკა ზუსტად ურტყამდა მიზანში, ხოლო მხატვრული თვალსაზრისით არ იყო სამართლიანი. ლესინგის ბრძოლა ახალი სათეატრო ჟანრებისათვის მომწიფებული საზოგადოებრივი მოთხოვნების თანხვედრი იყო.

ლესინგის შემოქმედებაში რამდენიმე ძირითადი პრინციპი გამოიკვეთა. ხალხური მოტივების მაღალი შეფასება სცენასა თუ დრამატურგიაში; ფრანგული კლასიციზტური ჟანრის კრიტიკა; ეროვნული ხასიათით და ხალხური თვისებებით გამსჭვალული, თანამედროვე ცხოვრებასთან მიახლოებული დრამატურგიის შექმნა, შექსპირის დრამატურგიის უმაღლესი შეფასება. ლესინგი თვლიდა, რომ გერმანელი დრამატურგებისთვის შექსპირი სამაგალითო უნდა იყოს და მისი პიესები ხშირად იდგმებოდეს გერმანულ სცენაზე.

„ემილია გალოტი“ ლესინგმა 1772 წელს დაწერა, რომელშიც აშკარად გამოხატა პროტესტი დესპოტიზმის წინააღმდეგ. რეა-

ლისტურად დაწერილი პიესა „ჰამბურგის დრამატურგიის“ შედეგია. ეს დრამატურგიული ნაწარმოები ლესინგისვე შექმნილი დრამის თეორიის ილუსტრირებაა. აქ არის ხასიათების სირთულე, წინააღმდეგობა, ტრაგიკული დანაშაული.

ლესინგმა სიუჟეტად რომაელი ისტორიკოსის ტიტუს ლივიუსის¹ მოთხრობილი ამბავი გამოიყენა. ძვ. წ. 249 წ. რომის რესპუბლიკის კონსულს, აპიუს კლავდიუსს,² მოუნდომებია პლებები ლუციუს ვირჯინიუსის ასულის, პლებები იცილიუსის საცოლის, ვირჯინიას ხელში ჩაგდება. აპიუს კლავდიუსმა იცილიუსი მონად გამოაცხადა და თავის მოხელეებს სიკვდილით დაასჯევინა. ქალიშვილის ნამუსის დასაცავად, მამას – ლუციუსს, ხანჯლით მოუკლავს ქალიშვილი. ყოველივე ამას მოჰყვა ხალხის აჯანყება და კლავდიუსის დამხობა.

სოფელში გაზრდილი ემილია, გაღარიბებული აზნაურის, პოლკოვნიკ ოდოარდო გალოტის ასული, დედასთან ერთად ცხოვრობს სატახტო ქალაქში. ემილია კეთილშობილ გრაფ აპიანეს საცოლე ხდება. ერთ-ერთ მეჯლისზე ემილიას ნახავს პრინცი ეტორე გონზაგა, რომელსაც ემილიასთან შეხვედრის შემდეგ, გული აუცრუვდება მორიგ სატრფოზე, გრაფის ასულ ორსინაზე. ემილია და აპიანე ჯვრის დასაწერად მიემგზავრებიან. პრინცი ვერაგული გეგმის განხორციელებას თავის კამერგერ მარინელის დაავალებს. მარინელის მიერ დაქირავებული ბანდიტები თავს დაესხმიან ეტლს და მოკლავენ აპიანეს. ემილიას კი ვითომდა თავშესაფარს მიუჩინენ პრინცის ვილაში. პრინცის გეგმას ხელს შეუშლის ორსინა. იგი აცნობებს ემილიას მამას მის ადგილსამყოფელს. მამა მოძალადისაგან დასაცავად კლავს ქალიშვილს.

პიესაში ლესინგმა კამერგერ მარინელის საშინელი, მზაკვრული სახე გამოხატა. იგი, არა მარტო ხელს უწყობს პრინცს ბინძურ საქმეთა განხორციელებაში, არამედ აქეზებს კიდევ, მარინელი ყოველგვარ სიყვარულს წვრილმანად მიიჩნევს. ქორწინებაში მხოლოდ „ცერემონიას“ ხედავს. ქალს საქონლად, ნივთად მიიჩნევს, რომელსაც მეორე ხელიდან უფრო იაფად ყიდულობენ, მაშინ როცა, ქალის „პირველი ხელიდან შოვნა

¹ ტიტუს ლივიუსი (ლათ.: Titus Livius ძვ.წ. 59-ახ.წ. 17) – რომაელი ისტორიკოსი.

² აპიუს კლავდიუს კაუდექსი (ლათ. Appius Claudius Caudex) – რომის კონსული ძვ.წ. 264 წელს. მონაწილეობას იღებდა პირველ პუნიკურ ომში.

შეუძლებელია“. იგი თვლის, რომ შესაძლებელია ყველაფრის ყიდვა, ან ძალით მიტაცება.

ლესინგის პრინცი არ არის მარინელის „უკიდურესობათა“ მომხრე. იგი უნებისყოფო და ვნებებს დამონებულია. დომინიკელთა ტაძარში ემილიას საცდუნებლად აჩქარებულს, ადამიანის ბედი იმდენად არ „ენალვლება“, რომ მზად არის, ოღონდაც არ დაყოვნდეს, განუკითხავად, „დიდი სიამოვნებით“ მოაწეროს ხელი სასიკვდილო განაჩენს.

ემილიას სახის და ზოგადად მთელი პიესის „გასაღებს“ ემილიას „ტრაგიკული დანაშაულის“ საკითხი წარმოადგენს. ლესინგის დრამის თეორიის თანახმად, ემილია არა იმდენად გარეგანი ძალდატანების შედეგად უნდა დაღუპულიყო, რამდენადაც საკუთარი მიზეზით, თავისსავე ხასიათის ნაკლოვანების გამო, რომელიც მის სათნოებას შინაგანად არღვევს. მართლაც, ემილია გაამხელს, რომ პრინცის ძალმომრეობისა კი არა, ცდუნების ეშინია, რომლის წინაშეც თავს უძლურად გრძნობს. ემილიას ურჩევნია ხანჯლით მოიღოს ბოლო, ვიდრე გრიმალდის „მხიარულებისა და განცხრომის სახლში“ წავიდეს. ამ სახლში ემილიას უეცრად ისეთი გრძნობა აღძვრია, რომელმაც მისი სათნოებისა და მდგომარეობის მიუხედავად, შინაგანად ააფორიაქა და შეაძრწუნა. ეს „ცდუნება“ ემილიას პრინცისადმი განწყობაა. ეს კარგად იგრძნობა ტაძრის სცენაში. დედა ემილიას ეუბნება: „ვიმედოვნებ, თავს საკმაოდ დაეუფლე, რომ მისთვის ერთი შეხედვით გეგრძნობინებინა ის ზიზღი, რომელსაც ის იმსახურებს.“ „ეგ ვერ მოვახერხებ, დედაჩემო“ – უპაუხებს ემილია. ჯვრისწერის დღეს, როცა მისი ლოცვა „ისე გულწრფელი და მხურვალე“ უნდა ყოფილიყო, როგორც არასდროს, პრინცის მისვლამდეც იმდენად აქვს დარღვეული სულის სიმშვიდე, რომ უჭირს ლოცვა. ემილიას, შესაძლოა, პრინცი არ უყვარს, მაგრამ ისე ძლიერ მოსწონს, რომ მის წინაშე თავს კარგავს. საბოლოოდ, ემილია იძულებული ხდება, სიკვდილში ჰპოვოს ხსნა, ნამუსისა და ღირსების დასაცავად.

აპიანე არაა მოკლებული კეთილშობილურ თვისებებს, რომლებიც, ოდოარდოსთან ერთად, ემილიასაც აღუძრავდნენ მისდამი პატივისცემას. იგი „ემსახურება, მაგრამ არ ემონება“ ხელისუფალთ. აპიანე ემილიას, როგორც ცოცხალ ადამიანს

კი არ აღიქვამს, არამედ მასში მხოლოდ ღვთისმოსავ სათნოებათა განსხეულებას ხედავს. აპიანესთან ასე უსიყვარულოდ დაკავშირება წარმოადგენს ემილიას მთავარ ზნეობრივ დანაშაულს. მის მიერ საკუთარ ადამიანურ ბუნებაზე ჩადენილ ძალდატანებას.

ემილია თავისი ნებით კი არ მიჰყვება აპიანეს, არამედ მშობელთა სურვილით. ემილიას არ გააჩნდა დამოუკიდებელი არსებობის უნარი და არც აქვს ამის განცდა ან მოთხოვნილება. ამ მონური მორჩილების შედეგად სჩადის მეორე დანაშაულს, დედის რჩევით უმაღლავს აპიანეს ეკლესიაში პრინცთან შეხვედრის ამბავს. ემილია თავისივე უღონობის, უუნარობის მსხვერპლია.

ლესინგი იზიარებს ტრაგიკული გმირის დანაშაულის კონცეფციას. არისტოტელე აღნიშნავს, რომ ძალზე არადამაჯერებელი იქნება ისეთი ფაქტი, როდესაც ტრაგიკული გმირი აბსოლუტურად უდანაშაულოა. ვინაიდან უდანაშაულო ადამიანის დიდი წამება გამოიწვევს მაყურებელში არა კათარსის, არამედ საშინელი უსამართლობის უცნაურ გრძნობას. არისტოტელე ამბობს, ტრაგიკულ გმირს რაღაც შეცდომა უნდა ჰქონდეს. აი, ამ შეცდომის გამო იტანჯება და იღუპება გმირი. ამდენად, გმირის ტრაგიკული ბედი რამდენამდე გამართლებულია. ეს აუცილებლად უნდა იყოს შეცდომა და არა დანაშაული. ლესინგიც ამგვარად მსჯელობს. ტრაგიკულ გმირს უნდა ჰქონდეს რაღაც დანაშაული და მაშინ, მისი ტანჯვა და დაღუპვა გამართლებული იქნება. ასეთია არისტოტელეს კონცეფციის ლესინგისეული ინტერპრეტაცია.

ემილია გალოტის ტრაგიკული ბედი გამოწვეულია იმით, რომ მასაც შეუყვარდა პრინცი, ვინაიდან არ ეყო ნებისყოფა გამკლავებოდა გრძნობას. ემილია გალოტი ქალია, მან ვერ გაუძლო ცდუნებას. ემილია აცნობიერებს თავის დანაშაულს, იგი დამნაშავეა საქმროს ბედშიც – მის ტრაგიკულ დაღუპვაში. ემილიას შებრძოლება არ შეუძლია და ამიტომაც სთხოვს მამას – მომკალით.

პიესა მაღალი წოდების წინააღმდეგაა მიმართული. „ემილია გალოტში“ ადამიანი არ ურიგდება არავითარ ძალადობას და არავითარ ტირანიას. იმისათვის, რომ პიროვნება იყოს ტრაგიკული, ჩართული უნდა იყოს იმ ამბავში, ისტორიაში, რომლის გამოც შემდეგ ეწამება.

„ემილია გალოტი“ პირველად 1772 წელს ვაიმარის თეატრში დაიდგა და ოდოარდოს როლი ბრწყინვალედ შეასრულა კონრად ეკჰოფმა.¹ მას შემდეგ „ემილია გალოტი“ გერმანული კლასიკური რეპერტუარის ოქროს ფონდშია შესული.

„ნათან ბრძენი“

„ემილია გალოტის“ შემდეგ ლესინგს გადაწყვეტილი ჰქონდა აღარ შეექმნა დრამატურგიული ჟანრის ნაწარმოებები. „ნათან ბრძენი“ პასტორ გიოცესთან² სასულიერო, თეოლოგიური პოლემიკის შედეგად გადაწყვიტა დაეწერა. პასტორმა გიოცემ მიაღწია იმას, რომ ჰერცოგმა ბრაუნშვეიგმა³ ლესინგს აუკრძალა რელიგიურ თემაზე პამფლეტების გამოქვეყნება. ლესინგმა იგრძნო, რომ მას ჭეშმარიტებისათვის ბრძოლის უფლებას ართმევენ და სწორედ ამიტომ უბრუნდება თეატრ-ტრიბუნას. ლესინგს ახალგაზრდობაში ჩაფიქრებული ჰქონდა შეექმნა პიესა ბრმა რწმენის და საეკლესიო დოგმატიზმის წინააღმდეგ. ლესინგი ჩანაფიქრის მონახაზს მიუბრუნდა და მისგან შექმნა ნაწარმოები, რომელზეც თავად თქვა: ეს იქნება ყველაზე უფრო მტკივნეული, გრძნობებისა და ფიქრების აღმძვრელი პიესა ჩემ მიერ ოდესმე დაწერილთა შორისო.

„ნათან ბრძენში“ ლესინგი იბრძვის ბრმა რწმენის, რელიგიური ფანატიზმის წინააღმდეგ. მან ლექსით დაწერილ ნაწარმოებს „დრამატული პოემა“ უწოდა. პიესის ძირითადი კონფლიქტი რელიგიასა და მორალს შორის დაპირისპირებაა. ლესინგთან მორალი იმარჯვებს. ყველაზე უარყოფით პერსონაჟად ქრისტიანი ფანატიკოსი იერუსალიმელი პატრიარქი გამოიყვანა. ის ფორმალურად მისდევს რელიგიას, მის დოგმებს. მისგან განსხვავდება ებრაელი ნათანი, რომელმაც დარბევის დროს მთელი ოჯახი დაკარგა, მიუხედავად ამისა, არ გაბოროტდა, ქრისტიანი

¹ კონრად ეკჰოფი (Conrad Ekhof, 1720-1778) – გერმანელი მსახიობი.

² იოან მელხიორ გიოცე (Johann Melchior Goetze, 1717-1786) – ჰამბურგელი ლუთერანელი ღვთისმეტყველი, მღვდელი.

³ კარლ ვილჰელმ ფერდინანდი, ბრაუნშვეიგ-ვოლფენბიუტელის ჰერცოგი (Karl Wilhelm Ferdinand, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, Fürst von Braunschweig, 1735-1806) – ცნობილი გერმანელი მხედართმთავარი, ე. წ. „შვიდწლიანი ომის“ და ნაპოლენთან ომის მონაწილე.

გოგონა შეიფარა, აღზარდა, – სულიერად მდიდარი და ნათლად მოაზროვნე გმირია. ნათანის პროტოტიპი ლესინგის ბერლინელი მეგობარი, განმანათლებელი მოზეს (მოსე) მენდელსონი¹ იყო, ხოლო იერუსალიმელი პატრიარქისა კი – ლესინგის მტერი, რეაქციონერი კლერიკალი პასტორი გიოცე.

„ნათან ბრძენი“ სამი ბეჭდის შესახებ ძველ თქმულებას ეფუძნება, რომელიც პირველად შუასაუკუნეების ლათინურ კრებულში – „რომაული საქმეები“ – გამოქვეყნდა, შემდეგ კი ბოკაჩომ² „დეკამერონში“ გამოიყენა. სწორედ ეს თქმულებაა პიესის ცენტრალური ამბავი. ნათანი სულთან სალადინს უყვება იგავს, რომლის მთავარი იდეა იმაში მდგომარეობს, რომ რელიგიის ჭეშმარიტება არა მისი დოგმებითა და რიტუალებით მტკიცდება, არამედ ადამიანებზე რელიგიის მორალურ-აღმზრდელობითი ზეგავლენით. ლესინგის მიერ რელიგიათა ამგვარად წარმოჩენა მკვეთრად ეწინააღმდეგებოდა მსოფლიოში არსებული ნებისმიერი ეკლესიის მსახურთა მოსაზრებებს, განსაკუთრებით კი ქრისტიანული ეკლესიის პრეტენზიას ეჭვგარეშე ჭეშმარიტებაზე.

„ნათან ბრძენის“ მოქმედება იერუსალიმის მუსულმანთა მმართველობის პერიოდში ვითარდება. ნათესაური, მეგობრული თუ მტრული კავშირების მქონე პერსონაჟები, სამი ძირითადი რელიგიის: ქრისტიანობის, იუდაიზმის და ისლამის წარმომადგენლები არიან. რელიგიათა მკვეთრი დაპირისპირების, მათი ადამიანთა ცხოვრებაზე ზეგავლენის, მორალურობის ასახვის მიზნით, ლესინგს გამოჰყავს სხვადასხვა რწმენაში აღზრდილი და-ძმა, რომლებმაც არ იციან, რომ და-ძმა არიან და ნათესაურ კავშირში იმყოფებიან მესამე რელიგიის წარმომადგენელთან.

„ნათან ბრძენში“ ადამიანი ფასდება ქმედებებით, საქციელით და არა რელიგიური აღმსარებლობით. ლესინგის ნათანი არ

¹ მოზეს (მოსე) მენდელსონი (Moses Mendelssohn, 1729-1786) – ებრაელ-გერმანელი ფილოსოფოსი, ეგზეგეტიკოსი, ბიბლიური ტექსტების მთარგმნელი, კრიტიკოსი, ებრაული მოძრაობის „ხასკალა“ ფუძემდებელი და სულიერი წინამძღოლი, მას „გერმანელ სოკრატეს“ უწოდებდნენ. მენდელსონის იდეებმა უდიდესი გავლენა იქონია გერმანულ განმანათლებლობასა და, ასევე, მეცხრამეტე საუკუნეში რეფორმისტულ იუდაიზმზე.

² ჯოვანი ბოკაჩო (Giovanni Boccaccio, 1313-1375) – იტალიელი მწერალი, რენესანსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების – „დეკამერონის“ – ავტორი.

არის თავგადაკლული იუდეველი, ის უფრო ბრძენი პანთეისტი¹ ჰუმანისტია.

„ნათან ბრძენი“ ლესინგის ყველაზე უფრო პირადული პიესაა. მასში ავტორი თითქოს განუდგა საკუთარ „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ ასახულ პრინციპებს და განმანათლებლური კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი ხერხებით შექმნა პიესა. მიუხედავად ამისა, „ნათან ბრძენი“ იმდენად დიდი ჰუმანური იდეით არის გამსჭვალული, რომ ნაწარმოები დღემდე აქტუალურია. პიესა 1779 წელს გამოქვეყნდა, 1801 წელს კი პირველად დაიდგა ვაიმარში, ლესინგის გარდაცვალების შემდეგ.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა სიახლეები შემოიტანა გერმანულ დრამატურგიაში ლესინგმა? რა ეწოდება ლესინგის თეორიულ ნაშრომს სათეატრო ხელოვნებაზე?

ჩამოთვალეთ ლესინგის „ჰამბურგის დრამატურგიის“ ძირითადი პრინციპები.

რატომ აკრიტიკებდა ლესინგი ფრანგ და გერმანულ კლასიციზტებს?

ვინ იყვნენ ლესინგის იდეალები დრამატურგიაში?

რა ეწოდება ლესინგის ბოლო დრამატურგიულ ნაწარმოებს და რა იდეა ჩადო მასში დრამატურგმა?

რა ეწოდება პიესას, რომელიც ლესინგმა თავისი თეორიული ნაშრომის შედეგად დაწერა?

წაიკითხეთ ლესინგის პიესები: „ემილია გალოტი“ და „ნათან ბრძენი“.

¹ პანთეიზმი (ბერძნ. πᾶν – ყველაფერი და θεός – ღმერთი) – ფილოსოფიურ-რელიგიური მოძღვრება ღმერთსა და სამყაროზე, რომელიც მათ ერთიან, მთლიან ნაწილად მოიაზრებს. პირველად სიტყვა „პანთეისტი“ ინგლისელმა დეისტმა ჯონ ტოლანდმა გამოიყენა 1705 წელს. პანთეიზმის ერთ განმარტებაში ჩასმა რთულია, რადგან, როგორც ცნება, თვითონ ასეა, საკმაოდ ფართოა. პანთეიზმის მთავარ პრინციპად მაინც ღმერთსა და სამყაროს შორის არსებული არსობრივი განსხვავების უარყოფაა. უფრო ზუსტად, ღმერთს თითქოს არ აქვს ბუნებისგან დამოუკიდებელი არსებობა, იგი მთლიანად მოიცავს სამყაროს მთლიანობის პრინციპს. მიუხედავად პანთეიზმის შიგნით არსებული მრავალი მიმართულების არსებობისა, მისი ცენტრალური და მნიშვნელოვანი იდეების უმრავლესობა უცვლელია.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ პოეტებად ითვლებიან ლენცი, ვაგნერი, კლინგერი (ლეიზევიცი). სწორედ მისი დრამის სახელი ეწოდა მათ გაერთიანებას. ამ მოძრაობის თეორეტიკოსი იყო კრიტიკოსი და ისტორიკოსი გერდერი. 1770-იან წლებში შტურმერები გოეთეს, ხოლო 80-იან წლებში შილერის ირგვლივ გაერთიანდნენ. შტურმერებმა ლესინგისაგან აიღეს სიყვარული კეთილისადმი, ნამდვილისადმი. აღმერთებდნენ შექსპირის გენიას. სათეატრო სცენას კათედრად მიიჩნევდნენ. ისინი განმანათლებლური რაციონალიზმის მტრები იყვნენ. უარყოფდნენ არა მარტო გოტშედს, არამედ ვოლტერსაც. ებრძოდნენ ფრანგული განმანათლებლობის მატერიალიზმს (ლესინგი მატერიალიზმს დიდ პატივს სცემდა). შტურმერები თვლიდნენ, რომ ისინი რუსოს¹ – გრძნობისა და რწმენის ფილოსოფოსის – მოწაფეები იყვნენ. შტურმერები ბურჟუაზიულ პროგრესში ხედავდნენ არა მარტო ფეოდალური მონობის განადგურებას, არამედ სოციალური უთანასწორობის გაძლიერებას, მასების კიდევ უფრო მეტად გაღარიბებას, მაგრამ ისინი ძველი წესის კრიტიკის იქით არ წასულან.

ზღვარგადასული ინდივიდუალიზმი, სუბიექტურ-ლირიკულ ტონით შეფერადებული, მათი მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. შტურმერები მოითხოვდნენ აბსოლუტურ შემოქმედებით თავისუფლებას, უარყოფდნენ ყოველგვარ წესებს, როგორც ზნეობრივს, ასევე ესთეტიკურს. მათ სურდათ თვითმყოფადობა, ებრძოდნენ მეშინაურ გემოვნებას. თუ გერმანელი ბიურგერები თავს ხრიდნენ სამეფო კარის არისტოკრატიის კულტურის წინაშე, აღმერთებდნენ ყოველგვარ ფრანგულს, შტურმერები გერმანიის ნაციონალურ აღორძინებასა და ქვეყნის გაერთიანებაზე ოცნებობდნენ. იდე-

¹ ჟან-ჟაკ რუსო (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) – ფრანგი ფილოსოფოსი და განმანათლებელი, მუსიკოსი რომლის ნაშრომებმა და პოლიტიკურმა იდეებმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს საფრანგეთის რევოლუციაში. რუსომ ასევე დიდი წვლილი შეიტანა მუსიკაში, როგორც თეორეტიკოსმა, ასევე კომპოზიტორმა. „ალსარების“ დაწერის შემდეგ მან, პრაქტიკულად, საფუძველი ჩაუყარა ბიოგრაფიას, როგორც ლიტერატურულ ჟანრს. შემდგომში მისი იდეები განავრცეს ჰეგელმა და ფროიდმა.

ებითა და არსით დემოკრატებს, ნაწარმოებებში ე. წ. „პატარა ადამიანები“ გამოჰყავდათ. ისინი კარგი ფსიქოლოგებიც იყვნენ, ღრმად უკვირდებოდნენ და ასახავდნენ ადამიანის სულიერი ცხოვრების ცალკეულ გამოვლინებებს. ისინი ებრძოდნენ კლასიციზტურ სქემატურობას. ძერწავდნენ ადამიანის რთულ ხასიათს. მათი ლოზუნგი იყო: ხელოვნებაში მთავარია სიმართლე და ბუნებრიობა.

შტურმერების შემოქმედებაში იგრძნობოდა უდიდესი ამბოხი, მაგრამ გერმანია არ იყო მზად რევოლუციისათვის. აქედან გამომდინარე, შტურმერების რევოლუციონერობაც უსაფუძვლო, უპერსპექტივო ხასიათს ატარებდა. მათ ვერ აიყოლიეს ხალხთა მასები. შტურმერების ამბოხი ხალხს აშინებდა. გერმანულ სინამდვილეში შტურმერების ამბოხი პესიმიზმში, იმედგაცრუებაში გადაიზარდა. მათ იგრძნეს, რომ თავიანთ იდეებს რეალურ ცხოვრებაში ვერ განახორციელებდნენ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საფრანგეთის რევოლუციის შემდეგ, თავად შტურმერები დაშინდნენ კიდევ საკუთარი იდეალების ცხოვრებაში პრაქტიკული განხორციელების პერსპექტივით. ბევრი მათგანი განუდგა ადრინდელ შეხედულებებს. მაგალითად, ლენცმა, ვაიმარის მეფის კართან დაახლოების მიზნით, გაანადგურა თავისი სატირული დრამა – „ლრუბლები“.

შტურმერებს უარყოფითი მხარეებიც ჰქონდათ: პატრიოტიზმი გადაეზარდა რეაქციულ შოვინიზმში. ფრანგ განმანათლებლებს უარყოფდნენ მხოლოდ იმიტომ, რომ ფრანგები იყვნენ.

იოჰან გოტფრიდ გერდერი (1744-1803) ახალგაზრდობაში შტურმერების თეორეტიკოსი და ლესინგის მოწინააღმდეგე იყო, თუმცა გერდერიც ებრძოდა კლასიციზმს. იგი ხელოვნების ხალხის ცხოვრებასთან დაკავშირებას, დრამატურგიის საფუძველად ხალხურ ტრადიციებზე დაყრდნობას მოითხოვდა. უარყოფდა ანტიკური დრამის უპირატესობას, არისტოტელეს პოეტიკის აუცილებლობას, ფრანგულ კლასიციზმს, ვინაიდან არ იყო აგებული ხალხურ ტრადიციებზე, ბაძავდა ანტიკურის სტრუქტურას. შექსპირს, რომელიც არ იზღუდებოდა მხატვრული წესებით, თვლიდა იდეალურ დრამატურგად.

იაკობ ლენცი (1751-1792) – დრამატურგი და აგრეთვე შტურმერების დრამატურგიის თეორეტიკოსი. ლატვიელი პასტორის

ოჯახში დაიბადა, 1771 წ. გადადის საცხოვრებლად სტრასბურგში. აქ უმეგობრდება ახალგაზრდა გოეთეს, რომელიც „რეინისპირა წრეს“ ხელ-მძღვანელობდა. ამ წრის წევრები იყვნენ: ვაგნერი, მიულერი და სხვები. სტრასბურგში ლენცი იწყებს მუშაობას დრამის თეორიაზე. ებრძვის ფრანგულ კლასიციზმს, უარყოფს კლასიციზმის პრინციპზე დრამატურგიის აგებას. დრამატურგიისგან ითხოვს თვითმყოფადობას, ორიგინალური ხასიათების შექმნას, ერთ ნაწარმოებში ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმას.

დრამატურგიულ პრაქტიკაში, მიუხედავად თეორიული წესების ერთიანობისა, შტურმერები ორად იყოფოდნენ: ერთნი ორიენტირებულნი იყვნენ ფრანგულ მეშჩანურ დრამაზე, მეორენი – შექსპირზე. მაგალითად, ლენცი და ვაგნერი აგრძელებდნენ ინგლისური და ფრანგული მეშჩანური დრამისათვის დამახასიათებელი ყოფითობის აღწერის გზას. ამავე დროს, ცდილობდნენ დრამატურგიაზე ლესინგის შეხედულებების პროპაგანდას, თუმცა ლესინგისეული ამაღლებული მორალური პათოსი ზედმეტად მიაჩნდათ. მეორე, შექსპირისეული მიმართულების წარმომადგენელი იყო კლინგერი, რომელიც ამყარებს „ძლიერის უფლებებს“ და უარყოფს ყოველგვარ მორალურ ნორმებს. კლინგერი გამოხატავდა ვნებებს და ტყიურ, ველურ ხასიათებს.

ლენცის პიესებიდან შედარებით ცნობილია: „სახლის მასწავლებელი“ და „ჯარისკაცები“. პირველში, რუსოს „ახალი ელოზიას“ სიუჟეტი გამოიყენა. პიესა უბრალო მასწავლებლისა და მაღალი წრის წარმომადგენელი მოსწავლის სიყვარულზეა. ნაჩვენებია, თუ როგორ ამცირებენ არისტოკრატიულ ოჯახში ბიურგერთა წრიდან გამოსულ მასწავლებელს. არისტოკრატი ქალი აჩენს ბავშვს, გარბის სახლიდან და ბოლოს თავს იხრჩობს. ლენცი პიესას უამრავი რეალისტური დეტალით ტვირთავს. მასში დიდაქტიკაც არის: არისტოკრატიულ ოჯახში არასწორი აღზრდის სისტემის კრიტიკა. დრამაში „ჯარისკაცები“, ოფიცრის მიერ ბიურგერული წარმომავლობის ქალიშვილის შეცდენის ამბავია გადმოცემული. ლენცი ძალიან ემოციური ადამიანი იყო, იგი ფსიქიკურად დაავადდა. საცხოვრებლად რუსეთში გადავიდა და თავს გერმანულის სწავლებით ირიჩნდა. ერთ-ერთი

ფსიქიკური შეტევის დროს, სახლიდან გაიქცა, ძებნის შემდეგ გარდაცვლილი იპოვეს.

ლეოპოლდ ვაგნერი (1747-1779) ლუი სებასტიან მერსიეს¹ თაყვანისმცემელი იყო. მან გერმანულად თარგმნა მერსიეს ტრაქტატი „თეატრზე“. ვაგნერის პიესებში ბიურგერთა ცხოვრების კერძო შემთხვევები იყო ასახული. მისი ერთ-ერთი ცნობილი პიესაა „ბავშვის მკვლეელი“, რომელშიც ბიურგერი გოგონას ტრაგიკული ისტორიაა გადმოცემული. გოგონას მიატოვებს შეყვარებული ოფიცერი. მიტოვებული გოგონა კლავს ქალიშვილს, რომელიც ოფიცრისგან შეეძინა. ავტორი დეტალურად გამოხატავს პიესაში მომხდარ ამბავს. ვაგნერი არღვევს დროის ერთიანობას, ამბავი 9 თვე გრძელდება, მთავარი პერსონაჟის ორსულად ყოფნის განმავლობაში, რათა მისი გმირი დედა გახდეს. მოქმედება, სადაც ქალის და ჯარისკაცის ურთიერთობა ვითარდება, მიმდინარეობს სასტუმროში. ვაგნერი სასტუმროს ნატურალისტური დეტალებით აღწერს. დრამატურგი, ზედმიწევნითი სიზუსტით ხატავს პიესაში განვითარებული ამბის ეტაპებს: შვილის დაბადებას და მკვლელობას. ვაგნერის რეალიზმი ნატურალიზმში გადადის.

ფრიდრიხ-მაქსიმილიან კლინგერს (1752-1831) ეკუთვნის ტერმინის – „ქარიშხალი და შეტევა“ – შემოღება. თავის პირველ პიესებში – „ოტტო“, „ტანჯული ქალი“ – ამხელს ფეოდალურ აბსოლუტიზმს და ეკლესიას, როგორც ამ წყობის იდეოლოგიურ საყრდენს. „ოტტო“ – ანტიკლერიკალური ტრაგედიაა, რომელიც გოეთეს ისტორიული ქრონიკის – „გეც ფონ ბერლიხინგენის“ გავლენითაა დაწერილი. გოეთესგან განსხვავებით, კლინგერის გმირი საზოგადოებას მოწყვეტილი, აბსტრაქტული ხასიათისაა. პიესაში – „ტანჯული ქალი“ – მოქმედება თანამედროვე გერმანიაში ვითარდება. მასში გერმანელი თავადის და მისი მსახურების ისტორიაა გადმოცემული. პიესის პერსონაჟები თავიანთ უფლებებს ძალადობით და ტყუილით წარმოაჩენენ. ავტორი აკრიტიკებს ფეოდალურ საზოგადოებას. დასცინის გერმანელი მაღალი წრეების წარმომადგენელთა თაყვანისცემას ფრანგული სათავადაზნაურო კულტურისადმი. კლინგე-

¹ ლუი სებასტიან მერსიე (Louis-Sebastien Mercier, 1740-1814) – ფრანგი მწერალი, უტოპიური რომანის „2440 წელი“ ავტორი.

რის პიესები ნოვატორულია ფორმის თვალსაზრისით. დიდი ყურადღება ეთმობა გმირების ყოფას, მათ ცხოვრებისეულ წესებს. კლინგერის პიესების პერსონაჟები ცოცხალი, ხალხური ენით საუბრობენ. დრამატურგი ხატავს „ძლიერ ადამიანებს“, რომლებსაც ფეოდალური საზოგადოების დაცემულობას უპირისპირებს.

1775 წელს გამოცხადებული კონკურსისთვის წერს დრამას „ტყუპები“, რომელსაც პირველი პრემია მიანიჭეს. აქ ორი ტყუპი ძმის დაპირისპირებაა ასახული (შილერის „ყჩაღების“ ვარიანტი). ერთი ძმა – გველფო – ძლიერი ადამიანია, მეორე ძმა – ფერდინანდი – უნებისყოფა. გველფოს სურს დაამტკიცოს თავისი უპირატესობა, გველფო უარყოფს მშობლებს, რომლებმაც ფერდინანდი არჩიეს, ძმას ჯერ საცოლეს – კამილას წაართმევს, მერე კლავს კიდეც. კლინგერის გმირები ოჯახურ ურთიერთობას არღვევენ, საზოგადოებრივ წესებს უარყოფენ, რადგან გრძნობენ თავის თავში ძლიერ ადამიანს – „ბუნების შვილს“. ძლიერი ადამიანი ანადგურებს ყველაფერს, რაც გზაზე გადაელობება, მაგრამ ბუნება სამაგიეროს მიუზღავს. გველფოს საკუთარი მამა მოკლავს. დრამაში ავტორი ფეოდალურ საზოგადოებაში გაბატონებულ, დამახინჯებულ ცხოვრებისეულ ფორმებს და წესებს ამხელს. შემდეგი მისი დრამაა – „ქარიშხალი და შეტევა“ – (1776). პიესაში სამხრეთამერიკული კოლონიების ინგლისის წინააღმდეგ განმათავისუფლებელი ბრძოლაა ასახული (კლინგერი მხარს უჭერს და აღფრთოვანებულია ამერიკელების მებრძოლი სულით). ამერიკა ნაჩვენებია იდეალურ, ფანტასტიკურ ქვეყნად. კლინგერის სხვა პიესებისაგან განსხვავებით, „ქარიშხალსა და შეტევას“ ბედნიერი დასასრული აქვს. შეყვარებულები ამერიკაში შეერთდებიან (რაც ვერ მოხდა ევროპაში). კლინგერის ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟია შავკანიანი, რომელიც ჰუმანური იდეებისა და გრძნობების მატარებელი ადამიანია. შავკანიანი მონა მის თეთრ ბატონზე მორალურად უფრო მაღლა დგას. კლინგერმა დაწერა ასევე პიესები: „ახალი არია“, „სიმსონი და გრიზალდო“ „სტილგო და მისი ვაჟები“. პერსონაჟები კვლავ შეამბოხე გმირები არიან, რომლებიც ყოველგვარი წესის წინააღმდეგ იბრძვიან, თავად ბუნების წესის წინააღმდეგაც. „სტილგოსა და მის ვაჟებში“ – თანამედროვე სინამდვილისადმი პროტესტი პოლიტიკურ ელ-

ფერს იძენს. პიესაში, გერმანულ დრამატურგიაში პირველად, გაჟღერდა რევოლუციური გარდაქმნების საკითხი. მართალია, ხალხი ჯერ არ არის გამოყვანილი ბრძოლის, გარდაქმნების აქტიურ მონაწილედ, მაგრამ გმირი იბრძვის მათი ინტერესებისათვის, ბოლოს კი, სწორედ ხალხია ის ძალა, რომელიც დაამხო ტირანს. კლინგერი ცდილობდა დრამატურგიაში უბრალო ხალხური ენა შემოეტანა. მაგალითად, დადებითი პერსონაჟების ენა ხალხურთან მიახლოებული და ემოციურია, გარემოცხასიათდება უბრალო, თავისუფალი ენით, უარყოფითი გმირები კი თავიანთ საშინელ ბუნებას და ჩანაფიქრს დახვეწილი, გალანტური სიტყვებით ნიღბავენ.

კლინგერს დაწერილი აქვს აგრეთვე სოციალურ-ფილოსოფიური რომანები: „ფაუსტის ცხოვრება“, „მისის ჯაფარის ისტორია“, „რაფაელო დე აკვილის ისტორია“ და სხვა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რომელი ფილოსოფოსის მიმდევრებად თვლიდნენ თავს „ქარიშხლისა და შეტევის“ წარმომადგენლები და რატომ?

დაასახელეთ „ქარიშხლისა და შეტევის“ დრამატურგები, რომელი დრამატურგის პიესის სახელი ეწოდა მოძრაობას;

წერილობით ჩამოაყალიბეთ „ქარიშხლისა და შეტევის“ ძირითადი მახასიათებლები.

იოჰან-ვოლფგანგ გოეთეს დრამატურგია „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქაში

იოჰან-ვოლფგანგ გოეთე – პოეტი, მხატვარი, მუსიკოსი, სწავლული, პოლიტიკური მოღვაწე. იგი სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებს ქმნიდა – ლირიკულ ლექსებს, ეპიკურ პოემებს, ბალადებს, რომანებს, ტრაგედიებს, კომედიებს, აგრეთვე სატირულ ჩანახატებს, თეორიულ ნაშრომებს, რეცენზიებს... გოეთე – რეალისტი, ჰუმანისტ-განმანათლებელი, სახალხო მწერალი, თავისი დროის მოწინავე იდეების გამომხატველია.

იოჰან-ვოლფგანგ გოეთე (1749-1832) დაიბადა მაინის ფრანკ-ფურტში, ბიურგერის ოჯახში. მან დაწყებითი განათლება სახლ-

ში მიიღო, შემდეგ კი სწავლა განაგრძო ლაიფციგისა და სტრას-ბურგის უნივერსიტეტებში. წერა ადრეული ასაკიდან დაიწყო. დასაწყისში ფრანგული კლასიციზმის გავლენას განიცდიდა. 20 წლისამ დაწერა ორი კომედია: „შეყვარებულის ახირება“ და „თანადამნაშავეები“. უკანასკნელი, ლესინგის გავლენით დაწერილი ბიურგერული კომედიაა. მათში გამოსახული პერსონაჟები ტიპური გერმანელი ბიურგერები არიან.

სტრასბურგში გოეთე უმეგობრდება გერდერს და მისი მეშვეობით უკავშირდება „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობას. გერდერის გავლენით უარყოფს კლასიციზმს და ხალხური შემოქმედებით ინტერესდება. ამავე პერიოდში ეცნობა შექსპირს. გოეთე „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი ხდება. ამ პერიოდის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ისტორიული დრამა – „გეც ფონ ბერლიხინგენი“ (1773), რომელშიც მწერალმა გერმანულ საზოგადოებაში არსებული უმნიშვნელოვანესი პრობლემები წარმოაჩინა. „გეც ფონ ბერლიხინგენი“ მიჩნეულია პირველ მხატვრულ-ისტორიულ გერმანულ პიესად. გოეთემ დრამა გამოიყვანა ვიწრო საოჯახო ჩარჩოებიდან და მოქმედება ხალხის, საზოგადოების ცხოვრებაში გადაიტანა. მკითხველის წინ იშლება ნაციონალური ცხოვრების სურათი. ნაჩვენებია სოციალურ ფენებს შორის ბრძოლა. მოქმედება სხვადასხვა ადგილას წარმოებს. ამბავი ვითარდება რაინდი გეც ფონ ბერლიხინგენის ირგვლივ. მას უწოდებენ „რკინის ხელს“ (ხელი დაკარგა ბრძოლაში). გეცი იბრძვის სამართლიანობისათვის, სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ. გეცი, ღარიბი ფენის თხოვნით, გლეხთა ამბოხებას უდგება სათავეში, მიუხედავად იმისა, რომ იცის – დამარცხდება, მათ არ ღალატობს. მტრები დაიჭერენ და სიცოცხლის შენარჩუნების პირობით, ამბოხებულების მიტოვებას მოსთხოვენ. ტყვედ ჩავარდნილი გეცი არ ეპუება უსამართლობას და კვდება. პიესაში პარალელურად სხვა მოქმედებაც ვითარდება. ცუდ როლს თამაშობს გმირის ცხოვრებაში მისი მეგობარი ფრანც ფონ ვეისლინგენი. იგი ღალატობს მეგობარს და შეყვარებულს, გეცის დას, მარიას. ფრანცი გეცის მტრების მხარეს გადადის. დრამაში ნაჩვენებია ქვეყანაში მიმდინარე დაძაბული ბრძოლა.

მიმართვა ნაციონალური თემატიკისადმი, გერმანიის წარსულისადმი, ხალხის ცხოვრებით დაინტერესება, ძლიერი გმი-

რის სახე, ვნებების ბრძოლა, ბუნების სიყვარული – ეს და სხვა თემები „ქარიშხლისა და შეტევის“ პროგრამის ძირითადი მახასიათებლები იყო. „გეც ფონ ბერლიხინგენში“ ასახულია XVI საუკუნის გერმანიაში რეფორმაციის პერიოდი და გლეხთა ომი. გოეთე შექსპირისეული რეალიზმით გვიხატავს ეპოქის სურათს. ამ დრამაში მესამეხარისხოვანია რეფორმაცია. პირველ ადგილზე დგას საზოგადოებრივი ფენების წინააღმდეგობები, კლასობრივი ბრძოლა. შტურმერების მსგავსად, გოეთე ცდილობს აამაღლოს ძლიერი პიროვნების სახე, მაგრამ რეალისტის ინტუიცია კარნახობს, რომ გეცი ვერ შეძლებს ყველაფერს. რაც არ უნდა ტიტანური იყოს გმირი, ის დამოკიდებულია თავისი დროის სოციალურ მდგომარეობაზე. ისტორიულად ეს გმირი იყო ჩვეულებრივი ტიპური რაინდი. გოეთემ კი ის აამაღლა. გეცი ოცნებობს ჰარმონიულ სოციალურ წყობაზე. დრამაში გეცი გოეთეს იდეალის მატარებელია. გლეხთა ომის ეპოქაში ერთმანეთს დაპირისპირებული ორი სოციალური ძალა იყო – მსხვილი ფეოდალები და გლეხები. გოეთემ რეალისტურად ასახა XVI საუკუნის გერმანიის ისტორიაში არსებული ძირითადი სოციალური მომენტები. მსხვილ ფეოდალებად პიესაში გამოყვანილნი არიან: ბამბერგის ეპისკოპოსი და მისი მიმდევრები. ასევე ნაჩვენებია გლეხობა. ამ ორ ძალას შორის ორჯოფობდნენ საზოგადოების სხვა ფენები. გოეთემ, მოღალატე მოქალაქეთა სახით, რომლებიც ამბოხებულ გლეხებს ღალატობენ, მშვიშარა გერმანელი ბიურგერების პროტოტიპები შექმნა. გეცი მსხვილი ფეოდალების მოწინააღმდეგეა. დრამაში ნაჩვენებია გლეხთა ომის ნაკლოვანებები: დაქუცმაცებულობა, ნათელი პროგრამის უქონლობა, მოქმედების გეგმის არქონა. გეცს კარგად არ ესმის ხალხის, მაგრამ ის თანხმდება ამბოხებულებს, თუ ისინი უარს იტყვიან „ყველა დანაშაულზე“ და ისე იცხოვრებენ, როგორც მართალი ადამიანები. გეცი მაღე რწმუნდება, რომ ვერ „მოთოკავს“ ხალხის სტიქიურობას და წყვეტს კავშირს აჯანყებულებთან. გეცი ტრაგიკულ მართობაშია. ის მტერია ფეოდალების, მაგრამ საერთო ენას ვერ გამონახავს ხალხთან (ასეთ დღეში იყვნენ გერმანელი განმა-

¹ გლეხთა ომი (გერმ. der Deutsche Bauernkrieg) – სახალხო აჯანყება ცენტრალურ ევროპაში, უპირველეს ყოვლისა, საღვთო რომის იმპერიის ტერიტორიაზე 1524-1526 წლებში.

ნათლებლები). მეორე გმირი – ვეისლინგენი, გეცისგან განსხვავებით, შინაგანად არ არის მართალი. ის ეგოისტია, მხოლოდ თავისთვის ცხოვრობს, მასში გრძნობა და გონება გათიშულია ერთმანეთისაგან. ის ხან მარიასკენ მიისწრაფვის, ხან კი, მკაცრი და ძალაუფლებისმოყვარე ადელგეიდის მონა ხდება. (აქ გოეთე უპირისპირდება შტურმერების იდეოლოგიას: ინდივიდუალიზმს და გრძნობის აპოლოგიას). გოეთე, როგორც განმანათლებელი, მოითხოვს ადამიანისაგან სულიერ ჰარმონიას, მიზანდასახულობას და ძლიერ ნებისყოფას. დემონური სილამაზის მშეთუნახავი ადელგეილი – ძლიერი ნებისყოფის, მიზანდასახული ადამიანია. ის ფეოდალიზმის ტიპური წარმომადგენელია. სიკვდილის პირას მყოფი გეცის მონოლოგში გოეთემ საკუთარი ფილოსოფიური შეხედულება ჩააქსოვა. სიკვდილი გეცისთვის არც ზეცაში ასვლა და არც ჯოჯოხეთში ჩავარდნაა, სიკვდილი ბუნებაში შთანთქმია. ადამიანის სხეული სიკვდილის მერე ხვდება მატერიის მუდმივ მოძრაობაში. გეცი ამბობს, რომ თავისუფლების მოპოვება შეიძლება მხოლოდ სიკვდილში. აქ აისახა უპერსპექტივობის გრძნობა, რომლითაც გამსჭვალულია შურისძიება. „გეც ფონ ბერლიხინგენში“ გოეთემ თავისი დროის შეფასება მოგვცა. დრამა მთავრდება მეგრძოლი შეძახილით – სიმართლისკენ, ბრძოლისკენ.

გოეთეს შემდეგი დრამა-ტურგიული ნაწარმოებია ტრაგედია – „კლავიხო“, რომლის სიუჟეტი ბომარშეს „მემუარებიდან“ აიღო. „კლავიხოში“ მწერალი საოჯახო-ყოფით თემატიკას მიუბრუნდა. იმავე პერიოდში ჩაფიქრებული ჰქონდა ტრაგედიების – „მაგომეტი“ და „პრომეთე“ – შექმნა. ჩანაფიქრი ნაწილობრივ განახორციელა. დაწერა ლექსი – „სიმღერა მაგომეტზე“ და „პრომეთეს“ ნაწყვეტები, რომელიც არ დაუსრულებია. ამ პერიოდშივე ის იწყებს ფაუსტის სიუჟეტზე მუშაობას.

„ქარიშხლის და შეტევის“ ეპოქაში გოეთეს მოუვიდა იდეა შეექმნა დრამა „ფაუსტზე“. მოგვიანებით, შილერის მეცადინეობით, გოეთე ისევ დაუბრუნდა ამ თემას. ფაუსტის სახე შუასაუკუნეების ხალხური ფოლკლორიდანაა (აღორძინების ეპოქაში კრისტოფერ მარლო წერს პიესას – „დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკული ისტორია“). „ფაუსტში“ გოეთემ გამოხატა თავისი ფილოსოფიური აზრი ცხოვრებაზე. ფაუსტი არა ცალკეული პი-

როვნება, არამედ სიმბოლოა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ყველაფერს. ადამიანის არსსა და მიზანზე არის აგებული მთელი პიესა. ფაუსტის მამა ექიმი იყო, მან შეაყვარა მეცნიერება და მისწრაფება — ემსახუროს ადამიანებს. ფაუსტიც მეცნიერი ხდება. ის ცდილობს, ყველა კითხვაზე პასუხი მეცნიერებაში ეძიოს. ფაუსტი მეცნიერებით ვერ მოიპოვებს ყველა პრობლემურ საკითხზე პასუხს. მას იმედი გაუცრუვდება მეცნიერებაზეც. მეცნიერება მოწყვეტილია რეალური ცხოვრებისაგან, პრაქტიკული ამოცანებისგან. ამ წინაისტორიას ვიგებთ მოქმედებიდან. გმირს მაშინ ვეცნობით, როცა ის მიდის იმ დასკვნამდე, რომ უნაყოფოა მისი ძიება. ფაუსტი თვლის, რომ ვინაიდან ადამიანებმა არ იციან ცხოვრებისეული სირთულეების გადაწყვეტა, მიმართავენ რელიგიას, მასში ეძებენ საყრდენს. ფაუსტის დამოკიდებულება რელიგიისადმი ჩანს გრეთქენთან ერთ-ერთ დიალოგში. ფაუსტი ამბობს, რომ ღმერთი — ბუნებაა. ადამიანს არ სჭირდება არავითარი ზემოწიერის არსებობა, რომელიც დააკავშირებს მას სამყაროსთან. გოეთე აღმერთებს თვით ბუნებას. „ფაუსტში“ გოეთე ოფიციალური რელიგიის წინააღმდეგ ილაშქრებს.

გოეთე ფაუსტს პედანტ ვაგნერს უპირისპირებს. ვაგნერისათვის არსებობს მხოლოდ წიგნების ცოდნა. ის დარწმუნებულია, რომ, თუ ყველაფერს წაიკითხავს, მის წინ გადაიშლება სამყაროს ყველა საიდუმლო. ვაგნერი არის „კაბინეტური“ სწავლულის ტიპი, რომელიც ცხოვრებისაგან მოწყვეტილია. გოეთე არ უარყოფს წიგნიდან მიღებულ ცოდნას, მაგრამ მიუთითებს მის საზღვრებზე. ვაგნერი რაღაცას მიაღწევს თავის მოღვაწეობაში. ლაბორატორიაში, ის ხელოვნური გზით, კოლბაში ქმნის ადამიან-გომუნკულუსს („ფაუსტის“ მე-2 ნაწ.). ამ არსებას მხოლოდ კოლბაში შეუძლია არსებობა. თავად გომუნკულუსიც გრძნობს თავის არასრულფასოვნებას, ამბობს, რომ „დაუმთავრებელია“.

ფაუსტს ესაჭიროება არა აბსტრაქტული ცოდნა, არამედ რეალური ცხოვრება. მას სურს შეიცნოს ცხოვრება და ცხოვრებაში თავისი ადგილი მონახოს. ამ გზაზე ფაუსტი ხვდება მეფისტოფელს. მეფისტოფელის სახეში გოეთემ ღრმა ფილოსოფიური აზრი ჩააქსოვა. მეფისტოფელი „კრიტიკისა და ეჭვის“ სულის

გამოხატულებაა. კრიტიკა და ეჭვი ფაუსტისათვისაც დამახასიათებელია, მაგრამ ეს ფაუსტის სახის მხოლოდ ერთი მხარეა. მეფისტოფელი კი აბსოლუტური უარყოფის გამოხატულებაა. ეს უარყოფა უსაფუძვლო არ არის და აუცილებელია იმისთვის, რომ ადამიანმა აკრიტიკოს საკუთარი ნაკლოვანებები და სისუსტე, არ დაკმაყოფილდეს მიღწეულით. ამ აზრით – უარყოფა – დადებით ხასიათს იძენს. ამიტომ ამბობს თავის თავზე მეფისტოფელი, რომ ის არის „ბოროტების ნაწილი, რომელიც აკეთებს სიკეთეს“, მაგრამ მართო უარყოფა არ არის საკმარისი. „უარყოფას“ არ შეუძლია შეავსოს ცხოვრების არსი. ეს არის მხოლოდ საფეხური, ნაწილი ცხოვრებისეული პროცესის. ფაუსტისთვის კი განვლილი გზის უარყოფა არ ნიშნავს ცხოვრების უარყოფას, ის უარყოფს ახლის დასამკვიდრებლად.

მეფისტოფელის უარყოფა ყოვლისმომცველია, ეხება ადამიანსაც, რომელშიც ის ხედავს მდაბიო არსებას. მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანს აქვს გონება, შესწევს აზროვნების უნარი, არ იყენებს მას. მეფისტოფელი დარწმუნებულია, რომ ადამიანი ვერ შეძლებს სრულყოფას. მეფისტოფელი ნაძლევს დებს ღმერთთან და ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ფაუსტი ადვილად უარყოფს ყველა თავის მისწრაფებას და ძიებას, თუკი თავისი ყველაზე დიდი სურვილების დაკმაყოფილების შესაძლებლობა მიეცემა. მიუხედავად დიდი ჭკუისა, მეფისტოფელს ბოლომდე არ ესმის ფაუსტის და სათანადოდ არ აფასებს მას. გამოცდა, რომელსაც მეფისტოფელი უტარებს ფაუსტს, სიმბოლური მნიშვნელობისაა. აქ ფაუსტი – მთელი კაცობრიობის გამოხატულებაა. მისი დაცემით და ამაღლებით მთელი კაცობრიობა უნდა შეფასდეს. ფაუსტი რთული ბუნების მქონე პიროვნებაა, ის თავად გრძნობს მასში არსებულ წინააღმდეგობრივ ბუნებას. ფაუსტის ერთ „მე“-ს უყვარს ამქვეყნიური ცხოვრება, მეორე „მე“ კი ზეცისკენ, ამაღლებულისკენ მიისწრაფის. ფაუსტი აღსავსეა ამაღლებული სულიერი მისწრაფებებით, მაგრამ ყველაფერი მიწიერი მისთვის უცხო არ არის.

მის სულიერ და ცხოვრებისეულ მისწრაფებებს შორის შინაგანი ბრძოლა მიმდინარეობს. ცხოვრების არსის შეცნობა მას არა მართო საკუთარი თავისთვის უნდა, არამედ იმისთვისაც, რომ ძლიერი იარაღი მისცეს ხალხს სირთულეების და წინააღმდეგობების დასაძლევად.

თუ ფაუსტი — სიმბოლური სახეა კაცობრიობის მამაკაცთა ნაწილისა, გრეთჰენი — ქალთა ნაწილის სიმბოლოა. ეს უბრალო გოგონა ქალის სულის ყველა თვისების მატარებელია. მასში შერწყმულია: გარეგნული და შინაგანი სილამაზე, ამაღლებული სიყვარულის უნარი და საკუთარი თავის მსხვერპლად გადაება, თავმდაბლობა და მოვალეობის ძლიერ განვითარებული გრძნობა. ფაუსტისაგან განსხვავებით, გრეთჰენი ცხოვრებას იღებს ისეთად, როგორიც არის. მისი ცხოვრებისეული შეცნობა იფარგლება პირადი ოჯახური ინტერესით. სიყვარული ერთხანს შეაძლებინებს გადაღახოს საზოგადოებრივი მორალური დოქტრინები, საკუთარი თავისთვის დაწესებული „საზღვრები“ და ფაუსტის მეგობარი გახდეს. სიყვარულისთვის გრეთჰენი ცოდვას, დანაშაულს ჩაიდენს, მაგრამ, ამასთან, მასში ცოცხლობს მოვალეობის გრძნობა. ბრძოლა გრძნობასა და მოვალეობას შორის გრეთჰენში ღრმა სულიერ ტრაგედიას ქმნის.

ფაუსტის მსგავსად, რომელიც თავისი სულიერი მისწრაფებებისთვის უკავშირდება მეფისტოფელს, გრეთჰენიც სიყვარულისთვის მზადაა ჩაიდინოს დანაშაული — შესცოდოს.

გრეთჰენის ტრაგედია იმაში კი არ არის, რომ მან დაარღვია კანონები, რომლის სიწმინდესაც დაბადებიდანვე უნერგავდნენ, არამედ იმაში, რომ მან ბოლომდე ვერ შეძლო დაეძლია ბიურგერული წრისთვის დამახასიათებელი წარმოდგენები. გრეთჰენი დალუპა არა თავისმა ვნებამ, არამედ საზოგადოებამ, რომლისთვისაც სიყვარულის გრძნობა უკანონო და ცოდვის ტოლფასია. ამასთანავე, გრეთჰენი ფაუსტის მსხვერპლიც არის. ფაუსტი მზად იყო, გრეთჰენისთვის მიეცა მთელი გული, მაგრამ არც უფიქრია, გრეთჰენი თავისი მისწრაფებების, ძიებების თანაზიარად გაეხადა. ფაუსტს ეგონა, რომ გრეთჰენი დასახული, მაღალი მიზნებისაკენ სწრაფვაში დააყოვნებდა, ხელს შეუშლიდა. გრეთჰენის სიკვდილის მომენტში ხმა ზეციდან ამბობს — „იგი გადარჩა“. გრეთჰენი გადარჩა, რადგან, რაც არ უნდა მძიმე ყოფილიყო მისი ცოდვა, ის მიისწრაფოდა მაღალი გრძნობებისაკენ. სიკვდილის წინ, გრეთჰენი თავისი შეყვარებულის სახელს ახსენებს.

პირველ და მეორე ნაწილს შორის განსხვავებაა. პირველი ნაწილი, მიუხედავად ფანტასტიკურ-მისტიკური ელემენტების

შემცველობისა, რეალისტურია. ხალხის ცხოვრებისეული ურთიერთობაა ნაჩვენები. მეორე ნაწილის ყველა ეპიზოდი, ყოველი ფიგურა სიმბოლურია. პერსონაჟები ცხოვრებისეული ტიპები კი არ არიან, არამედ ხასიათები. მაგრამ, მეორე ნაწილის სიმბოლოები ღრმა ცხოვრებისეული შინაარსისა და ფილოსოფიური იდეების მატარებელია. გრეთჰენის სიკვდილით გამოწვეული მწუხარების მიუხედავად, ფაუსტი აგრძელებს ცხოვრებისეულ საზრისის ძიებას. მან ბედნიერება ვერ ჰპოვა სიყვარულში, მაგრამ რომც ეპოვა, არ დაკმაყოფილდებოდა. ვინაიდან, მხოლოდ პირადი ბედნიერება, ჰარმონია პირად ცხოვრებაში მას არ აწყობდა, არ აკმაყოფილებდა. ფაუსტი ეძებს ბედნიერებას არა საკუთარი თავისთვის, არამედ კაცობრიობისათვის. მეორე ნაწილში ფაუსტი სახელმწიფო მოღვაწეა. ნაჩვენებია მძიმე მდგომარეობაში მყოფი რომაული იმპერია. ფაუსტი ცდილობს გაუმჯობესოს ქვეყნის მდგომარეობა, მაგრამ რწმუნდება, რომ მისი ზრუნვა არაფრის მომცემია, რადგან ეს სახელმწიფო წყობა თავის მთავარ ფუნქციას არ ასრულებს. ის ვერ უზრუნველყოფს მშვიდობას, უშიშროებას, ხალხის უფლებებსა და კეთილდღეობას. სახელმწიფო მოღვაწეობით იმედგაცრუებული ფაუსტი ეძებს ახალ გზებს. ის გადადის მშვენიერების სამყაროში, ირთავს მშვენიერ ელენეს. ფაუსტი ვერც აქ იპოვის რასაც ეძებს. ელენესგან მას ეყოლება შვილი ევფორიონი. ეს ეპიზოდი სიმბოლურად გვიჩვენებს შემდეგს – ფაუსტი გაურბის ფეოდალური ბიურგერული გერმანიის სინამდვილეს. ელენესთან მისი კავშირი სიმბოლურად გამოხატავს მისწრაფებას, შეერწყას ანტიკური კულტურის ესთეტიკურ-მშვენიერ ფორმას, თანამედროვე იდეალებს. ევფორიონი, დედის სილამაზითა და მამის სულიერი „აფეთქებით“ შემკულია. ცდილობს აფრენას და იმტვრევა სასიკვდილოდ. ფაუსტს სურს მშვენიერი ელენეს შენარჩუნება, მაგრამ ელენე ქრება. აქ, გოეთე ნათლად ასახავს თანამედროვე ცხოვრებისეული შინაარსის ანტიკური ხელოვნების ფორმებთან შერწყმის შეუძლებლობას. შეიძლება შეინარჩუნო ანტიკური ხელოვნების ფორმა, მაგრამ ვერ ააღორძინებ სულს. ვინაიდან, თანამედროვე ცხოვრება წინააღმდეგობრივია და კონტრასტულია იმ ჰარმონიასთან, რომელიც დამახასიათებელი იყო ანტიკური ხელოვნებისათვის. შემდეგ ეპიზოდში ფა-

უსტი მონაწილეობს ომში. აქ გოეთე აჩვენებს ომის ქურდულ, მტაცებლურ ხასიათს, ამხელს არაადამიანობას, იმ გაუსაძლის პირობებს, რომელშიც მმართველები აყენებენ ხალხს ომის დროს. იმპერატორი, ომში დახმარებისათვის მადლობის ნიშნად, ფაუსტს დიდ ტერიტორიას აძლევს. ფაუსტი გადაწყვეტს, აქციოს ის აყვავებულ მიწად. მას სურს ბუნების გარდაქმნა ხალხის საკეთილდღეოდ. ფაუსტი ბოლოს შეიცნობს ცხოვრების იმ საზრისს, რომელსაც ეძებდა. დადგა დრო, როცა განხორციელდა მისი იდეალი, მან შეიცნო ცხოვრების უმაღლესი ფორმა და ადამიანის არსებობის არსი. ცხოვრების არსი ფაუსტისათვის მდგომარეობს ხალხის კეთილდღეობისათვის შემოქმედებით მუშობაში. ის ოცნებობს, რომ მის გარდაქმნილ მიწაზე იცხოვრებენ თავისუფალი ადამიანები, რომლებიც მიბაძავენ მას და დაუღალავად იშრომებენ მომავალი კარგი ცხოვრებისათვის.

ფაუსტის ტრაგიზმში იმაში მდგომარეობს, რომ თავისი შესანიშნავი გეგმის განხორციელებაში მარტოა. ხალხს არ აქვს გაცნობიერებული, რისთვის შრომობენ. ისინი ფაუსტის სურვილს ასრულებენ. ფაუსტს ჰგონია, რომ მიზანთან მიახლოებულია, მაგრამ, სინამდვილეში, შორს არის მიზნისგან. მოხუც, დაბრმავებულ ფაუსტს ესმის ფეხის ხმა და ჰგონია, რომ იმ სამუშოს აკეთებენ, რომელიც ჩაიფიქრა, სინამდვილეში კი, საშინელი ურჩხულები, ლემურები უთხრიან საფლავს.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა პერიოდში უერთდება გოეთე „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობას?

რატომ ითვლება გოეთეს „ვეც ფონ ბერლიხინგენი“ პირველ გერმანულ ისტორიულ დრამად?

როდის დაიწყო გოეთემ მუშაობა „ფაუსტზე“, როდის და ვისი ზეგავლენით დაასრულა ამ პიესაზე მუშაობა?

რამდენი ნაწილისგან შედგება გოეთეს „ფაუსტი“, გააკეთეთ პიესის მოკლე ანალიზი.

წაიკითხეთ გოეთეს „ფაუსტი“, I-II ნაწ.

დაიბადა ქალაქ მარბახში (ვიურტემბერგი), ღარიბ, რელიგიურ-პიესტიტურ (ლუთერანობის ერთ-ერთი მიმდინარეობა) ოჯახში. წერა-კითხვა ისწავლა პასტორ მოზესთან, რომლის სახელიც შეიტანა „ყაჩაღებში“. სკოლის დამთავრების შემდეგ, მშობლების ძალდატანებით, ჩარიცხეს აკადემიაში, რომელიც ამზადებდა ოფიცრებს, ჩინოვნიკებს. შილერი იზრდებოდა გერმანული ფეოდალიზმის ეპოქაში. ვიურტემბერგის იმ ნაწილს, სადაც შილერი ცხოვრობდა, რომანელი ჰერცოგი ჰყავდა, საშინელი სიმკაცრე იყო. აკადემიაში შილერი ეუფლებოდა მედიცინას. სტუდენტობის წლებში დაიწყო ლექსების წერა და „ყაჩაღებზე“ მუშაობა. ახალგაზრდა შილერი მიემგზავრება მარბახიდან და სხვადასხვა ქალაქში ხეტიალის შემდეგ ვაიმარში აღმოჩნდება.

შილერი ლიტერატურულ ასპარეზე გამოდის მაშინ, როცა მოძრაობა „ქარიშხალი და შეტევა“ დამარცხდა. „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობას ნელ-ნელა ტოვებენ ძირითადი წარმომადგენლები, მათ შორის გოეთეც. შილერმა ისევ ააღორძინა მისი „წინაპრების“ მიტოვებული საქმე. მან ხმა მაშინ აიმაღლა, როცა სხვა ლიტერატორები ჩუმად იყვნენ. შილერმა დრამას ისევ მიანიჭა საზოგადოებრივი ჟღერადობა. ლიტერატურულ პრაქტიკაში ის გამოდიოდა თავისი თეორიული პოზიციებიდან. მისი შეხედულებები დრამაზე ჩამოყალიბდა ნაშრომში: „თეატრი, როგორც მორალური დაწესებულება“. მან თეატრსა და დრამატურგიას დაუსახა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ამოცანები: ხელოვნებამ უნდა ამხილოს სოციალური უსამართლობა. შილერი, ლესინგის მსგავსად, ოცნებობდა ნაციონალურ თეატრზე: დრამატულმა ხელოვნებამ ხელი უნდა შეუწყოს ხალხის ნაციონალურ თვითშეგნებას. თეატრი უნდა იყოს სკოლა, განმანათლებლური ფუნქციის მქონე.

„ყაჩაღებს“ (In Tyrannos) წერდა 4 წლის განმავლობაში. სიუჟეტი აიღო შუბარტის მოთხრობიდან „ადამიანის გულის ისტორიისათვის“, რომელიც 1775 წ. „შვაბურ ჟურნალში“ დაიბეჭდა. მან ყოფითი დრამა სოციალურ დრამად გარდაქმნა. დრამატუ-

¹ ქრისტიან ფრიდრიხ დანიელ შუბარტი, (Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739-1791) – გერმანელი პოეტი, ორლანისტი, კომპოზიტორი, ჟურნალისტი, მწერალი.

ლი კონფლიქტის თემაა — უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლა, პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირება. პიესის ცენტრალური პერსონაჟები ძმები არიან, უფროსი — კარლოსი და უმცროსი — ფრანცი. ისინი ისწრაფიან პიროვნული თვითდამკვიდრებისთვის. ძმები განსხვავდებიან ხასიათით, ცხოვრების გაგებით, მისწრაფებებით.

უმცროსმა შვილმა, ფრანცმა, სასწავლებლად გამგზავრებული უფროსი ძმა — კარლოსი, მამასთან დააბეზლა, ცილი დასწამა, მერე კი საერთოდ მკვდრად გამოაცხადა. მას სურდა დაპატრონებოდა უფროსი ძმის კანონით მინიჭებულ მემკვიდრეობას (გერმანიაში მემკვიდრე უფროსი ვაჟი ხდებოდა). ფრანცს ასევე სურს კარლოსის საცოლეზე — ამალიაზე დაქორწინება. დარდისგან დაუძლურებული მამა საგვარეულო საძვალეში (აკლდამაში) გამოკეტა და ხალხში მკვდრად გამოაცხადა. კარლოსი კეთილშობილი ყაჩაღია, მაგრამ მკვლელია. წუხს საცოლის გამო და გადაწყვეტს, ჩუმად შეიპაროს საგვარეულო ციხესიმაგრეში. იქ პოულობს სიკვდილის პირას მყოფ მამას, რომელიც ფრანცს სამი თვე აკლდამაში ჰყავდა გამოკეტილი. კარლოსს სურს, მამის გამო, ძმაზე შური იძიოს, მაგრამ ფრანცი თავს ჩამოიხრჩობს (პარალელი იუდასთან). მოხუცი მოორი გარდაიცვლება, როდესაც გაიგებს, რომ კარლოსი ყაჩაღია. ამალია კი სთხოვს, დაშნით განმგმირე, ველარ ავითანო შენთან განშორებას. კარლოსი ამალიას თხოვნას ასრულებს და მართლმსაჯულებას ბარდება. თან კეთილ საქმესაც აკეთებს. ღარიბ გლეხს, რომელსაც 11 შვილი ჰყავს, ეუბნება, რომ დააბეზლოს იგი ხელისუფლების წარმომადგენლებთან, ვინაიდან მის დატყვრაზე ჯილდოა გამოცხადებული.

კარლოსს ბავშვობიდანვე აქვს მისწრაფება გმირულისკენ, გამოჩენილი ადამიანებისაკენ, რომელთა ხელშია მსოფლიო ბედი. ფრანცი ამაზე ამბობს: „ის კითხულობდა იულიუს კეისარს“... კარლოსს სასწავლებლად აგზავნიან, მაგრამ სწავლის ნაცვლად, თავის მსგავს ახალგაზრდებთან ერთად ბობოქრობს. აქ უკვე იგრძნობა გმირის დაპირისპირება მის გარემომცველ ობივატელურ გარემოსთან. კარლოსი ვერ იტანს მის ირგვლივ არსებულ უსამართლობას, სინამდვილეს. იგი ამბობს: „მე მეზიზღება ეს მეღნის საუკუნე, მაშინ როდესაც პლუტარქესთან კკითხულობ დიდი ადამიანებზე“. კარლოსი თანამედროვეობის

მანკიერებას ხედავს იმაში, რომ ისინი განუდგნენ ჯანმრთელ ბუნებას სამარცხვინო ზნე-ჩვეულებებით, თვისებებით. ასე გამოხატავს შილერი პროტესტს კარლოსის სახით ფეოდალური სინამდვილისადმი.

კარლოსი ამხელს გერმანელების უსუსურობას და მორჩილებას, ყოველგვარი უსამართლობის დათმენას. ხალხი ვერ ბედავს პროტესტის გამოხატვას, შებრძოლებას. კარლოსი ამბობს: „მომცით ჯარი, შემდგარი ჩემნაირი ადამიანებისგან და გერმანია გარდაიქმნება ისეთ რესპუბლიკად, რომ რომი და სპარტა მასთან შედარებით ქალთა მონასტრებად მოგეჩვენებათ“.

კარლოსის პოლიტიკური მისწრაფება მხოლოდ სიტყვებში გამოიხატება: „ჩემს სულს სწყურია თავდადება, სუნთქვას – თავისუფლება“. გარემოება აიძულებს, რომ სიტყვებიდან მოქმედებაზე გადავიდეს. როგორც ითქვა, ძმა აბეზღებს მას და მამა – დაწყევლის კარლოსს. პირად კონფლიქტს ძმასთან აღიქვამს, როგორც საზოგადოებაში გამეფებულ უსამართლობას. თავის რისხვას მთელი საზოგადოებისკენ მიმართავს. კარლოსმა იცის, რომ სამართალს კანონში ვერ იპოვის და იწყებს უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლას. კარლოსი ყაჩაღი ხდება და სხვებთან ერთად თავს ესხმის ქალაქს. ისინი უდანაშაულოებს არაფერს ერჩიან, ძარცვავენ მდიდრებს. კარლოსი ნადავლის საკუთარ წილს ღარიბებს აძლევს. იგი დაეჭვდება საკუთარ ქმედებაში: სწორია თუ არა მის მიერ არჩეული გზა – ყაჩაღობა. ის ხედავს, რომ ბევრი მისი თანამზრახველი ახალ უსამართლობას სჩადის, მათთვის არაფერი ჭეშმარიტი, ღირებული, წმინდა არ არსებობს. კარლოსი ხედავს, რომ სამართლიანობის დამკვიდრების ნაცვლად, კიდევ უფრო უწყობს ხელს უსამართლობას. როდესაც საბოლოოდ დარწმუნდება, რომ მის მიერ არჩეული უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის გზა – ყაჩაღობა არასწორია, გადაწყვეტს, ჩაბარდეს ხელისუფლებას. იგი ხვდება, რომ მისი ბრძოლის მეთოდები ანარქიული და ანტისაზოგადოებრივია. კარლოსი მოქმედებს ხალხის საკეთილდღეოდ, მისი ყაჩაღები კი ხშირად ხალხს ვნებენ.

ფრანცი თავს თვლის ბედისგან დაჩაგრულად, რადგან მემკვიდრეობის კანონით, მთელი ქონება მის ძმას რჩება. ფრანცი ოცნებობს სიმდიდრესა და ძალაუფლებაზე. ამის მისაღწევად

არავითარ ზნეობრივ ნორმებს არ ითვალისწინებს. ფრანცი ამბობს: „სიმართლე, კანონი გამარჯვებულის მხარესაა“. ღირსება არ არსებობს მისთვის, სინდისი არა აქვს. ფრანცი – ეგოიზმის ტიპური განსახიერებაა. საკუთარი კეთილდღეობა სისხლსა და ხალხის ტანჯვაზე სურს ააგოს. მას არ მოსწონს მამის კეთილი დამოკიდებულება უბრალო ხალხისადმი. პასტორი ფრანცს ტირანს უწოდებს. ფრანცი უღვთოა, მაგრამ გულის სიღრმეში ემინია უფლის წინაშე წარდგომის. მას მამისმკვლელის ცოდვა აწუხებს. ეს აისახება ფრანცის სიზმარში, იგი ხედავს ღვთის „სამსჯავროს“.

მამას, მოხუც მოროს, მხოლოდ ერთი სურვილი აქვს, რომ შვილებს უყვარდეთ ერთმანეთი. იგი რბილი, დამყოლი ბუნების ადამიანია. ფრანცი ამით სარგებლობს, ატყუებს მამას და კარლოსს დააწყევლინებს. სწორედ მამის უარი – მიიღოს კარლოსი ციხესიმაგრეში, აიძულებს კარლოსს გახდეს ყაჩაღი. მამა ხან წყევლის კარლოსს, ხან კი ანგელოზსა და მარგალიტს უწოდებს. მამა არაა მზად, მიიღოს საყვარელი უფროსი შვილი, როგორც ყაჩაღი, მკვლელი და კვდება, როდესაც გაიგებს, რომ კარლოსი ყაჩაღია.

შილერი ეძებდა მშვიდობიან გზებს თავისი იდეების განსახორციელებლად. მიაჩნდა, რომ საჭიროა ხალხის იდეური აღზრდა. ხალხში, საზოგადოებაში თავისუფლების აუცილებლობის შეგრძნების განვითარება. შილერი ადამიანის სულიერ აღზრდაში ხელოვნებას უდიდეს ფუნქციას ანიჭებდა. განმანათლებლები ხელოვნებაში დემოკრატიული იდეების ქადაგების, პირდაპირი პროპაგანდის შესაძლებლობას ხედავდნენ. შილერი თვლიდა, რომ ადამიანში თავისუფლებისაკენ სწრაფვა სილამაზის გრძნობის აღქმით უნდა ჩანერგოს. სილამაზე მას მიაჩნდა არა გარეგნულ, ფორმალურ ღირსებად, არამედ შინაგან, სულიერ ბედნიერებად. სილამაზის გამოხატულებაა – თავისუფალი, ყოველმხრივ განვითარებული ადამიანი, რომელსაც ვერ დათრგუნავ. ამგვარი აზრი გამოხატული აქვს შილერს სტატიკაში – „წერილი ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“. მან შექმნა თეორია, რომლის თანახმადაც ადამიანებს შეუძლიათ შინაგანი სულიერი თავისუფლება ხელოვნების საშუალებით მოიპოვონ. ხელოვნებაში ადამიანი ჰპოვებს ყოველივეს, რაც არა აქვს რეალურ ცხოვრებაში.

„მარიამ სტიუარტი“ (1800)

პიესაში ასახულია ბრძოლა ორ დედოფალს – ინგლისელ ელისაბეთსა და შოტლანდიელ მარიამს – შორის. ეს ბრძოლა ქმნის დრამატულ კონფლიქტს. ელისაბეთი სახელმწიფოებრიობის პრინციპის გამოხატულებაა. მასში იბრძვის დედოფალი და ქალი, დედოფალი ყოველთვის იმარჯვებს ქალზე. მარიამ სტიუარტი უპირატესობას ქალურ, პირადულ საწყისს ანიჭებს. კონფლიქტი ნაჩვენებია ადრეულ სტადიაში, როცა მარიამ სტიუარტი არის ელისაბეთის ტყვე. თუ ელისაბეთი მკაცრი და დაუნდობელია, მარიამი ცოტათი ქარაფშუტაა, პირადი ბედნიერებისთვის სხვების ბედით თამაშობს. სიკვდილის პირისპირ მყოფი მარიამი ჩამოიწმენდს ყველა იმ სიბინძურეს, რომლისაგანაც ადრე არ რცხვენოდა. მარიამს უნდა სიცოცხლე. ტყვეობაშიც კი, თავისი მომხრეებისა თუ მტრების თვალში, მარიამი ისევ დედოფალია. ამიტომ ელისაბეთი არ ინდობს მას. მარიამი ელისაბეთის ორმაგი მტერია, როგორც ქალი – ლეისტერის სიყვარულში და როგორც ინგლისის დედოფლობის რეალური პრეტენდენტი. მარიამს სურს განაცალკეოს ადამიანური და დედოფლური, სახელმწიფო მმართველის თვისებები, მაგრამ ეს შეუძლებელია. რადგან მარიამს არ შეუძლია შეინარჩუნოს სიცოცხლე როგორც ადამიანი, გადაწყვეტს, მოკვდეს როგორც დედოფალი.

ეს არის ბრძოლა ორ პრინციპს შორის. მარიამი გამოხატულებაა ძველი წესისა, რომელიც ეყრდნობა კათოლიციზმს და ფეოდალიზმის ძლიერებას. ელისაბეთი კი პროტესტანტული დედოფალია, რომლის სახელმწიფოებრივი ძალაუფლება ერისას ეყრდნობა. ელისაბეთისთვის მარიამის გათავისუფლება ახალი მონარქიისათვის დროშის გადაცემის ტოლფასია. მან უნდა დასაჯოს მარიამი სახელმწიფოებრივი ინტერესებიდან გამომდინარე. ელისაბეთმა უნდა მოკლას მარიამი, როგორც პოლიტიკური მეთოქე. ამ ორ ძალას შორის აღმოჩნდება ჩათრეული შესანიშნავი ახალგაზრდა იდეალისტი მორტიმერი, რომელსაც უყვარს მარიამი და მისი გადარჩენა უნდა. მორტიმერი ჩანაფიქრის განუხორციელებლად კვდება, მაგრამ მისი ტრაგედია ამაში კი არ მდგომარეობს, არამედ იმაში, რომ მარიამს არ ესმის მორტიმერის. მორტიმერი იბრძვის მარიამის, არა მარტო

ფიზიკური გადარჩენისათვის, არამედ მისი სულიერი აღორძნებისთვისაც.

მარიამის დალუპვა გარდაუვალია პოლიტიკური ბრძოლის გამო. თანაგანცდის გამოსაწვევად შილერი არბილებს მარიამის დანაშაულს. სიცოცხლის ბოლო დღეებში ზნეობრივად ამაღლებული გამოჰყავს. მარიამი სიკვდილს ტრაგიკული დანაშაულისგან შინაგანად განწყენილი ხვდება.

„ორლეანელი ქალწულის“ (1801) ფაბულა აგებულია ფრანგი ნაციონალური გმირის – ჟანა დ'არკის ისტორიაზე. დრამის სიუჟეტს დიდი ლიტერატურული ისტორია ჰქონდა. XVII საუკუნეში ფრანგმა კლასიციზტმა შაპლენმა¹ ხალხურ ლეგენდაზე შექმნა პეროიკული პოემა (*La Pucelle ou la France delivree*). შაპლენმა ჟანა დ'არკის ამბავი ფეოდალური მონარქიისა და კათოლიკური ეკლესიის განდიდებისათვის გამოიყენა. ბუალომ, რასინმა,² ლაფონტენმა და მოლიერმა პოემა გააკრიტიკეს, ვოლტერმა კი შაპლენის ნაწარმოებზე სატირული პოემა დაწერა, რომელშიც ჟანა დაამცირა. შილერი – „ორლეანელ ქალწულში“ – ჟანა დ'არკის რეაბილიტატორად გვევლინება. ჟანა დ'არკი სახალხო გმირია. შილერის მიხედვით, ჟანას ამბავი დიდი პიროვნების ტრაგედიაა, რომელსაც ვერ გაუგეს, რომელიც ვერ დააფასა თანამედროვეობამ. დრამატული ნაწარმოების მთავარი პრობლემაა ურთიერთდამოკიდებულება გმირსა და საზოგადოებას შორის. ჟანა შილერთან გმირი-პიროვნებაა, რომელიც დიდ საზოგადოებრივ საქმეს სჩადის. იგი მაღლდება თავის თანამედროვე საზოგადოებაზე. ჟანა ცხოვრობს თავისი წრის ინტერესებით, მაგრამ აზროვნებს მთელი ნაციის მასშტაბით. იგი თავს თვლის ადამიანად, რომელიც ციურმა ძალებმა დასაღუპად განწირული ხალხის გადასარჩენად აიძრიეს. შილერი ხაზს უსვამს, რომ არც მეფეს და არც თავადებს არ შეუძლიათ გადაარჩინონ ქვეყანა დალუპვას. მხოლოდ ხალხის ცოცხალ ძალას, რომლის განსახიერებაა ჟანა, შესწევს ამის უნარი. მისი არავის

¹ ჟან შაპლენი (ფრანგ. Jean Chapelain, 1595-1674) – VII ს. ფრანგი პოეტი და ლიტერატურული კრიტიკოსი.

² ჟან ბატისტ რასინი (Jean-Baptiste Racine, 1639-1699) – კორნელთან და მოლიერთან ერთად XVII საუკუნის საფრანგეთის ერთ-ერთი საუკეთესო დრამატურგი. ავტორი ტრაგედიების: „ანდრომაქე“, „ბრიტანიკი“, „ფიგენია“, „ფედრა“ და სხვ.

ესმის, მამასაც კი. თავად ჟანაშიც არის წინააღმდეგობები და ეჭვი, მან გმირობის ჩასადენად, მთლიანად უნდა უარყოს თავისი ცხოვრება. ბედისწერა გამოცდას უმზადებს. მას შეუყვარდება მტრის ბანაკიდან ინგლისელი რაინდი – ლიონელი. ბრძოლაში დაამარცხებს ლიონელს, მაგრამ არ კლავს და ცოცხალს უშვებს. ჟანაში მამაკაცისადმი სიყვარულის გრძნობა იმარჯვებს. იგი აცნობიერებს, რომ ეს საქციელი ეწინააღმდეგება მოვალეობას. განდგომა მოვალეობისაგან ჟანას სულს სტანჯავს. მასში არსებული წინააღმდეგობები, ეჭვები, გრძნობასა და მოვალეობას შორის დაპირისპირება უკარგავს შინაგან რწმენას და ძალას, რომელიც სჭირდება თავისი ხალხის გათავისუფლებისათვის. ჟანა ტყვედ უვარდება მტერს, კოშკიდან ადევნებს თვალს ფრანგებსა და ინგლისელებს შორის ბრძოლას. იგი ნაწყენია თავის ხალხზე. მის დატერას წინ უძღოდა საკუთარი ხალხის განდგომა. ჟანამ უარი თქვა დაეფიცა, რომ მას ძალა მისცა ღმერთმა და არა ეშმაკმა. ჟანა თვლიდა, რომ საქმე, რომელსაც ემსახურება, იმდენად წმინდა და კეთილშობილურია, არ სჭირდება სიწმინდის და სისუფთავის მტკიცება. მას ვერ გაუგო ვერავინ, მისმა შეყვარებულმა დიუნუამაც კი. კოშკიდან ჟანა ხედავს, რომ ფრანგები მარცხდებიან, წყვეტს ჯაჭვებს და ბრძოლის ველზე თავისიანებს შეუერთდება. ჟანას გამოჩენა ძალას შემატებს ფრანგებს და ეს ცვლის ბრძოლის შედეგს. ჟანა სასიკვდილოდ დაჭრილია, მაგრამ ბედნიერია, რომ ხალხმა მიიღო და აღიარა. გმირმა უნდა იბრძოლოს არა ინდივიდუალური მისწრაფებებისათვის, არამედ ხალხის თავისუფლებისათვის.

შილერმა შემოიტანა დრამის თეორიაში ტრაგიკული დანაშაულის ცნება, რომელიც არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მინიმუმით არსებობს. ტრაგიკული გმირი არ შეიძლება სრულიად უდანაშაულო იყოს. შილერს სურს თქვას, რომ ყოველი გმირი თავის ტრაგედიაში თავადვეა დამნაშავე. ორლენელი ქალწულიც დამნაშავეა. განსხვავებით თავისი სხვა ნაწარმოებებისგან, აქ შილერს შემოაქვს მისტიკური, ჯადოსნური მომენტი – სასწაული. ჟანა, მართლაც, ღვთაებრივი ნიჭითაა დაჯილდოებული. დაისმის კითხვა, რატომ განუდგა, გარკვეულ მომენტში, ჟანას ღვთისმშობელი, ზეციური ძალა. იმიტომ რომ, ჟანამ თავის მოწოდებას უღალატა – ლიონელი შეუყვარდა და დაინდო. ეპისკოპოსი ეუბნება, თქვი, რომ უდანაშაულო ხარ, მაგრამ გულის

სიღრმეში ჟანას ესმის, რომ დამნაშავეა. ამიტომაც ჟანას დასჯა, მისი ტრაგედია გამართლებულია. შილერი „ორლეანელ ქალწულში“ არ ცდილობს სოციალური მიზეზების წარმოჩენას.

„ვილჰელმ ტელი“ (1804)

თავისუფლებისათვის ბრძოლას ეძღვნება დრამა „ვილჰელმ ტელი“. სიუჟეტი შილერმა შვეიცარიის ისტორიიდან აიღო და მასში ცვლილებები შეიტანა. მოქმედება შუასაუკუნეებში ვითარდება. შვეიცარიელი გლეხები ქვეყნის გათავისუფლებისათვის ებრძვიან ავსტრიელებს. შილერმა ავსტრიელები ფეოდალურ ტირანებად გამოიყვანა, ხოლო შვეიცარიელი ხალხი – დემოკრატიული იდეების გამომხატველად და თავისუფლებისათვის მებრძოლად. შილერთან, ავსტრიელი ფეოდალების უსამართლობა აიძულებს ხალხს თავის დაცვას. დრამის დასაწყისში პიესის პერსონაჟებს: შტაუფახერს წაართმევენ სახლს, მეღბტალს თვალებს თხრიან, ხალხს ართმევენ საკუთრებას. ხალხი აღდგება ავსტრიელ ფეოდალთა წინააღმდეგ. ვილჰელმ ტელი მშვიდი ადამიანია, თავიდან უარყოფს ძალადობას. ავსტრიელთა ქმედებები მას აიძულებს მაინც აიღოს იარაღი ხელში. ვილჰელმი როცა გადაწყვეტს ავსტრიელი ჰესლერის მოკვლას, თავიდან თავის ხელით არ უნდა რომ მოკლას. ნავს მიუშვებს აბობოქრებული ტბის ტალღებში იმის იმედით, რომ ბუნება სამაგიეროს გადაუხდის. ჰესლერი გადარჩება და განაგრძობს შვეიცარიელებისადმი სასტიკ მოპყრობას. ვილჰელმ ტელი გადაწყვეტს, თავის ხელით გაუსწორდეს ტირანს და კლავს ჰესლერს მშვილდისრიდან გასროლილი ისრით. „ვილჰელმ ტელის“ – მთავარი გმირი ხალხია. პიესაში ხალხის ერთობაა ნაჩვენები, სამი სხვადასხვა კანტონი ერთიანდება ტირანიის წინააღმდეგ.

შილერმა პარალელი გაავლო ჯერ კიდევ ცალკეულ საჰერცოგოებად დაყოფილ გერმანიასთან.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა პერიოდში უერთდება შილერი „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობას?

დაახასიათეთ შილერის დრამატურგიული მოღვაწეობა; რა და რა ჟანრის დრამატურგიას ქმნიდა.

რა სიახლეები შემოიტანა შილერმა დრამატურგიასა და სასცენო ხელოვნებაში?

წაიკითხეთ შილერის პიესები: „ყაჩაღები“, „მარიამ სტიუარტი“ და „ვილჰელმ ტელი“.

გოეთეს დრამატურგია ვაიმარის ეპოქაში

1775 წელს ვაიმარში ჩასვლით იწყება ახალი ეტაპი გოეთეს შემოქმედებაში. საუკუნის პირველ ათწლეულში ის წყვეტს ლიტერატურულ მოღვაწეობას და იწყებს პრაქტიკულ, სახელმწიფოებრივ საქმიანობას. მოგვიანებით გოეთეს მეცნიერება გაიტაცებს. 1786-1788 წლებში მოგზაურობს იტალიაში და ისევ უბრუნდება შემოქმედებას, პოეზიას. იტალიიდან ვაიმარში დაბრუნების შემდეგ იგი უახლოვდება შილერს, რომელსაც ამ დროს უკვე დასრულებული აქვს „შტურმერული“ პერიოდი და ეძებს ახალ გზებს ლიტერატურულ, შემოქმედებით მოღვაწეობაში. „ქარიშხლის და შეტევის“ პერიოდში გოეთეს განსაკუთრებით უყვარდა, ხიბლავდა საზოგადოებრივი უსამართლობის წინააღმდეგ თამამად აღმდგარი ტიტანური გმირების გამოხატვა. ვაიმარის პერიოდში გოეთე ინტერესდება ჰარმონიული პიროვნებით, რომელიც ადამიანებთან, საზოგადოებასთან თანხმობაში ცხოვრობს. ამ შეხედულებამ გამოხატულება ჰპოვა გოეთეს დრამატურგიაში (თუ არ ჩავთვლით პატარა ნაწარმოებებს დაწერილს სამეფო-კარის სპექტაკლებისათვის, რომელთაც არც მხატვრული და არც იდეური შინაარსი არ ჰქონდა). ვაიმარის პერიოდის პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები იყო – „იფიგენია თავრიდში“, შექმნილი ევრიპიდეს იმავე სახელწოდების ტრაგედიის მიხედვით. გოეთემ შეცვალა პერსონაჟების ხასიათები, საქციელები, მოტივები. პიესის კომპოზიციური აგებისას ყოველი ელემენტი ცხოვრების წინააღმდეგობების ჰარმონიული გადაწყვეტის იდეას დაუმორჩილა.

მკაცრი და სასტიკი მეფე ფოანტი (თავრიდის მეფე, თავრიდში ყველა უცხოელს კლავენ) გოეთემ გამოიყვანა ბრძენ და ჰუმანურ მმართველად. შინაგანი მთლიანობითა და ზნეობრივი ჰარმონიით აღსავსე დიდ ადამიანად. ამ თვისებების მქონეა იფიგენიაც – გოეთეს ადამიანურობის იდეალის ძირითადი გამ-

ტარებელი. იფიგენია ძმას გადაარჩენს, არა მარტო ფიზიკური სიკვდილისგან, არამედ იხსნის სულიერი ტანჯვის-გან. ორესთე იტანჯება სულიერად და ფურიებისგან (შურისძიების ქალღმერთები, ევრიპიდესთან, ერინიები) თავდალწევის, თავდახსნის, გაქცევის გზას სიკვდილში ხედავს. იფიგენია მასში აღვიძებს სიცოცხლის სიყვარულს. გოეთე უარყოფს სიკვდილში თავისუფლების პოვნის გზას. ევრიპიდესთან იფიგენია გადაარჩენს ორესთეს და პილადეს, მათ გაქცევაში დაეხმარება. გოეთესთან – იფიგენია საკუთარ თავს, ორესთეს და პილადეს „ამხელს“, მეფე ფოანტის სამართალში გადასცემს, ვინაიდან მეფის სამართლიანობის, ჰუმანურობის სჯერა და ენდობა. ფოანტი მათ მართლაც ათავისუფლებს. აქ კონფლიქტი მთავრდება არა ბრძოლით, არამედ პერსონაჟების სულიერი განწყობებით, ყველა მათგანი გამოავლენს კეთილ სურვილს. ნაწარმოებში არის ჰუმანიზმისკენ მოწოდება. გოეთე უარყოფს ძალადობას, როგორც კანონის დამკვიდრების ძალას. იგი ეძებს სოციალური ჰარმონიის გზებს ადამიანის შინაგან მთლიანობაში. პიესაში დაცულია სამი ერთიანობის კანონი (ადგილის, დროის და მოქმედების). კლასიკური, ანტიკური ტრადიციის ფორმის მიხედვით, პიესაში ხუთი მოქმედი პირია.

იტალიაში გოეთე ამთავრებს „ეგმონტს“ – ისტორიულ დრამას, რომელიც რევოლუციის თემას ეძღვნება. სიუჟეტად ნიდერლანდების ესპანეთთან თავისუფლებისათვის ბრძოლის ამბავი აიღო (XVI ს. მეორე ნახევარი). მთავარი გმირი ისტორიულია, მაგრამ გოეთემ ხასიათი მთლიანად შეცვალა. ისტორიულად ეგმონტი მოხუცი ადამიანი, მრავალშვილიანი ოჯახის მამა იყო. გოეთესთან ახალგაზრდა და უცოლოა. ისტორიული ეგმონტი თავისუფლებისათვის ბრძოლისას ორაზროვან როლს თამაშობდა. ისტორიული სიუჟეტების გამოყენებით გოეთე თანამედროვე პრობლემებს ასახავდა. პიესა ნათლად წარმოაჩენს, რომ გოეთე გრძნობდა, აცნობიერებდა ევროპაში მომწიფებულ რევოლუციას (პიესა დაიწერა 1788-ში, საფრანგეთის რევოლუციის წინა წელს). ეგმონტის სახეში თავად გოეთეს შეხედულებებიც იკითხება. ჩვენ გვესმის ყოფილი შტურმერის ხმა, რომელიც შეეგუა არსებულ სინამდვილეს. ეგმონტი ეუბნება ამბოხებულ ხალხს: „შეინარჩუნეთ სიმშვიდე, არ გააღიზიანოთ მეფე, რად-

გან ძალა მის მხარესაა. ყოველ წესიერ ნიდერლანდელს, თუ პატიოსნად შრომობს, აქვს იმდენი თავისუფლება, რაც სჭირდება“. ეგმონტს ორსახოვანი პოზიცია აქვს. მას სურს მშვიდობა, რათა დაეწათოს ცხოვრების სიკეთეს. ამავე დროს, ხედავს ხალხის მძიმე მდგომარეობას, თანაუგრძნობს მათ, ომის თავიდან აცილება სურს. მას მართლა უნდა ხალხის მდგომარეობის შემსუბუქება, მაგრამ ბრძოლისა და ძალადობის გარეშე. ეგმონტი – გახსნილი და პირდაპირი ბუნების ადამიანია, ის არ არის და არც სურს იყოს პოლიტიკოსი. მას უნდა დაეწათოს ცხოვრებას მაშინაც კი, როცა მთელი ხალხი იტანჯება. მოთხოვნილება ბედნიერების, სიხარულის იმდენად ძლიერია მასში, რომ არ სურს იმ დრომდე მოცდა, როცა ცხოვრების სიკეთე ყველასთვის მისაღწევი იქნება. ეგმონტი ინდივიდუალისტია, ეგოისტია. რატომ უყვარს ხალხს ეგმონტი? იმ პირობებში, როცა ხალხი მიწასაა მიჯაჭვული, ვერავინ ხედავს პირდაპირ თქმას, არ ამბობენ იმას, რასაც ფიქრობენ. ეგმონტი ცხოვრობს თავისუფლად, მოქმედებს საკუთარი სურვილების მიხედვით, არ ხრის ამაყ თავს, თავისუფლად გამოხატავს აზრებსა და გრძნობებს. მან თავისუფლებას საზოგადოებაზე, ხალხის კეთილდღეობის ზრუნვაზე ფიქრის უარყოფით მიაღწია. მიუხედავად იმისა, რომ ეგმონტი ხალხის სიკეთისათვის არ იკლავს თავს, ხალხს ის უყვარს, რადგან მასში იდეალის სიმბოლოს ხედავენ – როგორი უნდა იყოს ადამიანი, როცა თავისუფლება ყველასთვის მისაწვდომი იქნება.

გოეთეს სურს თავისუფალი ადამიანის იდეალი აჩვენოს, გააღვიძოს ხალხში თავისუფლებისა და გაერთიანებისაკენ სწრაფვა. პიესაში მოქმედება ისე ვითარდება, რომ ეგმონტს აღარ შეუძლია ბრძოლას განუდგეს. ესპანელები ხედავენ საშიშროებას ეგმონტისნაირ ადამიანში, რომელსაც ეზიზღება ისინი და თავისი ქმედებით დაუმორჩილებლობის მაგალითს აძლევს დანარჩენებს. ეგმონტს იჭერენ, ხალხი მას არ ივიწყებს. პატიმარი ეგმონტი ხალხის გათავისუფლების მედროშედ იქცა, მასში შინაგანი გარდატეხა ხდება. იგი ხვდება, რომ მისი ბედი დაკავშირებულია ხალხის ბედთან. ეგმონტის ტრაგიკული ბედი წარმოაჩენს, რომ ცალკეული ადამიანებისთვის შეუძლებელია რეალური თავისუფლება, როცა საზოგადოებაში მეფობს ტირა-

ნია. სიკვდილის წინ ეგმონტი ამას გააცნობიერებს. თუ მას არ შეუძლია მოკვდეს ხალხის თავისუფლებისთვის ბრძოლაში, ის უნდა მოკვდეს როგორც მებრძოლი.

ტრაგედიის ამრი იმაში მდგომარეობს, რომ პიროვნების თავისუფლება დაკავშირებულია საზოგადოების თავისუფლებასთან. პიესაში ნათლადაა გამოხატული, რომ ხალხის სწრაფვა თავისუფლებისაკენ არ შეიძლება შეაჩერო. სიკვდილის წინ ეგმონტი ამბობს: „სიხარულით მიეცით თქვენი სიცოცხლე ყველაზე ძვირფასს – თავისუფლებას. რის მაგალითსაც მე გაძლევთ“. ეგმონტის გვერდით გოეთე ხატავს ხალხიდან გამოსული შესანიშნავი გოგონას – კლერჰენის სახეს. მასში გაერთიანებულია ხალხის სული. კლერჰენს უყვარს ეგმონტი. კლერჰენი გადაწყვეტს, გაიზიაროს შეყვარებულის ბედი და მოკვდეს მასთან ერთად.

ეგმონტს უპირისპირდება ფრთხილი და პურიტანულად ასკეტური პრინცი ვილჰელმ ორანსკი. ის საზოგადო მოღვაწეა, მისი ინტერესებიც მიმართულია ქვეყნის დამოუკიდებლობის მოპოვებისაკენ, მაგრამ მისი პოლიტიკა შემგუებლურია. პრინცი თვლის, რომ შექმნილ მდგომარეობაში საშიშია გახსნილად მოქმედება. მოწინააღმდეგესთან საბრძოლველად, მის დასაბნევად ორანსკი არჩევს დიპლომატიას, პოლიტიკურ ეშმაკობას. მისი მიზანი კეთილშობილურია, მაგრამ ამ მიზნისაკენ ხვეული გზებით მიდის. პრინცი უარყოფს პირადულს ხალხის, საზოგადოების კეთილდღეობის სასარგებლოდ. გოეთეს სიმპათია უფრო ეგმონტის მხარესაა. ხალხს სჭირდება ეგმონტიც და ვილჰელმ ორანსკიც. მოწინააღმდეგეთა ბანაკიდან „რკინის ჰერცოგი“ ალბასა და მარგარიტა პარმელის სახეებში ხორცშესხმულია სიმკაცრე, სისასტიკე, წაყრუება თავისუფლების მომთხოვნთა მიმართ.

გოეთემ „ეგმონტი“ ცოცხალი, სალაპარაკო ენით დაწერა. მოქმედება სხვადასხვა ადგილზე ვითარდება და სხვადასხვა ფენის ადამიანები მონაწილეობენ. სახალხო სცენები მკაფიოდ და ნათლადაა ასახული.

რა ჟანრის მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს ქმნის გოეთე ვაიმარის პერიოდში?

დაასახელეთ გოეთეს შემოქმედების მნიშვნელოვანი კონცეპტუალური მახასიათებლები „ქარიშხლისა და შეტევის“ და ვაიმარის პერიოდებში.

წაიკითხეთ გოეთეს პიესები: „იფიგენია თავრიდში“ და „ეგ-მონტი“.

XVIII საუკუნის დასასრულის „მემჩანური დრამა“

„ქარიშხლისა და შეტევის“ დრამატურგიის შემდეგ, ლესინგის მიერ შექმნილი რეალისტური დრამა გერმანიაში ახალ ფაზაში შედის. ამ მიმართულების ძირითად ჟანრს ეწოდება ე. წ. „საოჯახო სურათები“ – ეს ტერმინი შემოიტანა მსახიობმა და დრამატურგმა ფრიდრიხ შრიოდერმა.

ამ ჟანრის განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვით ავგუსტ კოცებუს, ავგუსტ იფლანდს, ფრიდრიხ შრიოდერს და სხვ. ახალი ჟანრის განვითარება გერმანულ დრამატურგიაში დაკავშირებულია მანჰეიმთან, სადაც 1778 წელს ნაციონალური თეატრი დაარსდა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა განმანათლებელი არისტოკრატი კარლ თეოდორ დალბერგი.¹ შრიოდერი, იფლანდი და კოცებუ დაკავშირებულნი იყვნენ მანჰეიმის თეატრთან. მანჰეიმის ყოფითობა, ერთგვარი უკურეაქცია იყო განმანათლებლობის გმირულ ტრადიციებზე (ლესინგი და შტურმერები).

ყოფითობის იდეოლოგიი იყო დრამა-ტურგი ოტო ფონ გემინგენი (1755-1836), რომელიც მანჰეიმის ნაციონალურ თეატრში იმასვე აკეთებდა, რასაც ლესინგი ჰამბურგში. გემინგენმა შექმნა რეცენზიების კრებული, რომელიც „მემჩანური დრამის“ ერთგვარი მანიფესტია. ის თავის ნაშრომებში ავითარებს

¹ ბარონი კარლ თეოდორ დალბერგი (Carl Theodor Anton Maria Reichsfreiherr von Dalberg, 1744-1817) – რეგენსბურგის პირველი და უკანასკნელი არქიეპისკოპოსი, ფრანქფურტის დიდი ჰერცოგი, „წმინდა რომის“ იმპერიის უკანასკნელი თავადი-ეპისკოპოსი. გოეთეს მეგობარი, ძალიან ზრუნავდა ხალხის განათლებასა და კეთილდღეობაზე, ხელოვანთა და ლიტერატორთა მეცნატი.

ლესინგის არგუმენტებს ფრანგული კლასიციზმის წინააღმდეგ. შტურმერების სოციალურ-განმანათლებლური მებრძოლი თვისებები აქ იცვლება ბიურგერების სულზე მორალური ზემოქმედებით. გემინგენი აკრიტიკებს პიესებს, რომლებიც აქტიურად აპროტესტებენ არსებულ სინამდვილეს. „აღზრდა“ და „კეთილშობილება“ კარგავენ მის დრამატურგიაში ფართო ჰუმანურ შინაარსს. კეთილშობილება მას ესმის, როგორც კეთილსინდისიერი, პატიოსანი წვრილი ბიურგერის თვისებათა კომპლექსი.

მას ეკუთვნის დრამა „გერმანელი ოჯახის მამა“, სიუჟეტის სქემა აღებულია დიდროს „ოჯახის მამიდან“. თაობათა შორის დაპირისპირება დაყვანილია მეშჩანურ დონემდე და უფროსი – „მამათა“ თაობის გამარჯვებით მთავრდება.

გრაფი ვოდმარის ვაჟი შეაცდენს დაბალი წრის გოგოს. გრაფი პროგრესულად მოაზროვნეა, მაგრამ იმავდროულად, წინააღმდეგია „არათანაბარი“ ქორწინების. მორალური პრინციპებიდან გამომდინარე, აიძულებს შვილს, რომ ითხოვოს შეცდენილი გოგო. დასჯის მიზნით კი, სხვებს რომ არ მისცეს ცუდი მაგალითი, სოფელში უშვებს საცხოვრებლად. ეს ფინალი ნათელს ჰფენს პიესის სოციალური ტენდენციის მეშჩანურ შეფერილობას. დრამატურგი რადიკალურად განსხვავებულად იაზრებს შტურმერების საყვარელ თემას, მათ კულტს მებრძოლი ადამიანისა. მებრძოლ პიროვნებას ანაცვლებს დამჯერე პიროვნებით. გერმანულ დრამატურგიაში ფეხს იკიდებს ტრაგიკული კონფლიქტის კეთილი დასასრული. ყველა კონფლიქტი კეთილად ბოლოვდება.

ამ ჟანრის განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა ცნობილმა მსახიობმა და რეჟისორმა ფრიდრიხ შრიოდერმა (1744-1816). მან 20-მდე პიესა დაწერა, რომელთა სიუჟეტები რესტავრაციის პერიოდის ინგლისის კომედიებიდან აიღო.

შრიოდერი უარყოფს სოციალურ-პოლიტიკურ საკითხებს და პიესებში ადამიანთა მანკიერებებს ებრძვის. დრამებში ზედაპირული ოპტიმიზმია ცხოვრებასა და ადამიანებზე. ინტრიგები ხელოვნურადაა აგებული, ოჯახურ თემატიკაში სათავგადასავლო მოტივები სჭარბობს. დრამატურგი ყოფითი სიზუსტით ასახავს ბიურგერების ცხოვრების ყოველდღიურობას, აგრეთვე მართლად ძერწავს გერმანული არისტოკრატიისა და ბურჟუა-

ზიის წარმომადგენელთა სახეებს.

პოპულარული რეჟისორის და მსახიობის ავგუსტ იფლანდის (1759-1814) სადებიუტო პიესა იყო „ალბერტ ფონ ტურნეიზენი“. ოფიცერი იგებს, რომ მის შეყვარებულს ძალით ათხოვებენ. ქალაქის ალყის დროს ოფიცერი ტოვებს საპასუხისმგებლო პოსტს, საცოლის სხვაზე ძალად გათხოვების ხელისშესაშლელად. მასში ერთმანეთს უპირისპირდება პირადი და მოვალეობის გრძნობები. საცოლის მამა, რომელიც ქალაქის კომენდანტია, იძულებულია დახვრეტის განაჩენი გამოუტანოს. პიესაში ბევრი მგრძნობიარე სცენაა და იმ პერიოდში წარმატებულად იდგმებოდა.

დიდი წარმატება ხვდა იფლანდის დრამას – „დანაშაული პატივმოყვარეობისაგან“. პატივმოყვარე ბიურგერი ოცნებობს არისტოკრატზე დაქორწინებას და ებმება ქალის მზაკვარი ნათესავების მახეში. კარგავს ქონებას და გაფლანგავს სამსახურებრივ ფულს. კეთილშობილი რევიზორი გადაარჩენს მას, აგვარებს საქმეს, მაგრამ მამა შვილს აგდებს სახლიდან. იფლანდის თანამედროვეებმა პიესა მონათლეს დრამატურგიაში ახალი ეპოქის დასაწყისად. ამ პიესას ჰქონდა გაგრძელებები – „სინდისი“, რომელშიც გმირი იმკის ჩადენილი დანაშაულის შედეგს, კარიერულ წინსვლაში ხელი ეშლებს. მესამეა „მონანიება“, რომელშიც პიესის გმირი გადაარჩენს უფროსის შვილს მისი მსგავსი საქციელის ჩადენისაგან. ტრილოგიის პირველ ნაწილში, დრამატურგი ასახავს ოჯახურ კატასტროფას, როგორც თავადებისადმი ბიურგერების დამღუპველი სწრაფვის რეზულტატს; მეორეში ავტორი წარმოაჩენს დანაშაულებრივ მაგალითს; მესამეში ნაჩვენებია გმირის ზნეობრივი გარდაქმნა. ამგვარი სქემითაა აგებული იფლანდის პიესების უმეტესობა. იფლანდი გაურბის სოციალურ კონფლიქტებს, ყოველმხრივ არბილებს საზოგადოებრივ ფენებს შორის წინააღმდეგობებს. იფლანდის მოქმედი გმირები ერთგვარი მარიონეტები არიან, რომლებსაც ხელმძღვანელობს ავტორი. მოქმედება შინაგანად არ ვითარდება. ტრილოგიაში გმირის ბედის მოულოდნელი ცვლილებებია, ბევრი მგრძნობიარე სცენაა, სადაც ცრემლები იღვრება. დრამა მოულოდნელად კომედიად გარდაიქმნება. ყოველი პიესა კეთილად სრულდება – სიკეთე, სიმართლე იმარჯვებს.

ავგუსტ ფონ კოცებუ (1761-1819) ბალტიისპირელი გერმანელი იყო. 20 წლის ასაკში გაემგზავრა პეტერბურგში და ეკატერინე მეორის სამეფო კართან დაახლოება მოახერხა. ეკატერინემ მას თავადის წოდება უბოძა. პავლე პირველის მეფობის დროს, კოცებუ ციმბირში გადაასახლეს. პიესის – „პეტრე მესამის მოხუცი ლეიბ-მეეტლე“ – წაკითხვის შემდეგ, მეფემ კოცებუ შეიწყალა. პიესაში იმპერატორი პავლე პირველი დემოკრატიულ მონარქადა გამოყვანილი.

წიგნებსა და სტატიებში კოცებუ ხალხის თავისუფლების და უფლებების მოწინააღმდეგედ, მონარქიის დამცველად, თავადაზნაურობის პრივილეგიის მქადაგებლად გვევლინება. კოცებუს რუსეთის მეფესთან მიჭქონდა ამბები (შპიონობდა). მოწინავე ადამიანები ვერ იტანდნენ მას.

კოცებუ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებს ქმნიდა: რომანებს, ზღაპრებს, მემუარებს, დრამებს. ორასზე მეტი – ტრაგედია, ოპერა, ისტორიული და ეგზოტიკური დრამა, კომედია, ფარსი, ვოდევილი დაწერა. კოცებუს პიესებში დაძაბული ინტრიგები, დინამიკური ქმედებებია. თანამედროვეებში დიდი წარმატებით სარგებლობდა.

პიესაში „ადამიანთა სიძულვილი და მონანიება“ – ცოლი ღალატობს ქმარს, ქმარი ხდება მიზანთროპი, გაურბის საზოგადოებას, მაგრამ ჩუმად აკეთებს სიკეთეს. ცოლი ნანობს ჩადენილ საქციელს და საკუთარ თავს მარტოობით ისჯის, კეთილშობილების განსახიერებად გარდაიქმნება. ისინი ხვდებიან ერთ ოჯახში და შვილების ხატრით, მათზე ზრუნვის, შვილების წინაშე მოვალეობის გრძნობის გამო შერიგდებიან.

კოცებუ მკვეთრად არ უპირისპირებს დადებით და უარყოფით, კეთილ და ბოროტ ადამიანებს. პერსონაჟებში (ადამიანებში) განსხვავებული თვისებების ერთობლიობას ასახავს. ამით კოცებუ ხასიათის რეალისტურ გამოსახვას უახლოვდება. ამისდა მიუხედავად, კოცებუს პერსონაჟები ადამიანური ბუნებისთვის დამახასიათებელი მრავალმხრიობით არ გამოირჩევიან. ვინაიდან დრამატურგს ბიურგერთა მორალის – „სიკეთის გამარჯვება ბოროტ თვისებებზე“ – გამოხატვა უფრო აინტერესებს.

კოცებუს ისტორიული ტრაგედია – „მზის ქალწული“ – სპეკულაციაა პროგრესულ იდეებზე. მზის ქურუმი ქალი, კორა, სიყვარულის გამო, უბიწოების ფიცზე უარს ამბობს. მას მხარს

უჭერს მღვდელმთავარი, მაგრამ სხვა ფანატიკოსი ქურუმები დაუნდობლები არიან მის მიმართ. ქურუმთა წინააღმდეგობა კეთილშობილი მეფის ჩარევით დაიძლევა. ზევიდან ჩარევა პიესის „ბუნტარულ“ იდეას აცამტკერებს. ავტორი პიესას ფილიტერისტული (მემჩიანური) მორალით ასრულებს.

კოცებუს ხშირად გამოჰყავს ადამიანები, რომლებიც არღვევენ პირობით მორალურ კოდექსს.

მელოდრამატული სიტუაცია და გმირი კოცებუს ყველა პიესაშია. მას უყვარს ტრაფარეტული მგრძნობელობითი მოტივები. მაგალითად, ბავშვების ჩარევა მშობლების შერიგებაში. ის იქამდეც მიდის, რომ ისტორიულ დრამაში „გუსიტები ნაუმბურგში“ – გამოჰყავს ბავშვები, რომლებმაც უნდა შეარბილონ ქალაქის დამპყრობელთა – გუსიტთა – სისასტიკე, რის გამოც სიტუაცია კომიკური ხდება.

ეგზოტიკურ პიესებში – „ინდუსები ინგლისში“, „ესპანელები პერუში“ და სხვ. კოცებუ უპირისპირებს მართალ, გულუბრყვილო ველურებს გარყვნილ ევროპელებს.

კოცებუს პიესებიდან საინტერესოა კომედიები, რომლებშიც იყენებს მოლიერის ტიპაჟებსა და მოტივებს. მათში დიალოგები ცოცხლად, კომიკურადაა აგებული. კოცებუს კომედიები მიმართულია სხვადასხვა ყოფით წვრილმანზე და მათში ნაკლებადაა სატირული ელემენტები.

პიესაში „იაკობინელ ქალთა კლუბი“ კოცებუ რევოლუციური იდეებით გატაცებულ ქალებს დასცინის. ერთ-ერთ საუკეთესო კომედიად ითვლება „გერმანელი მემჩიანები“, რომელშიც გერმანული ქალაქების ზნე-ჩვეულებებს ასახავს.

ზოგადად, მეთვრამეტე საუკუნის გერმანული დრამატურგიის განვითარების პროცესში ე. წ. „მემჩიანური დრამა“, ლესინგის მერე, უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო.

საკონტროლო კითხვები:

ვინ იყვნენ XVIII საუკუნის ბოლოს გერმანიაში ე. წ. „მემჩიანური დრამის“ წარმომადგენლები, მოკლედ დაახასიათეთ მათი შემოქმედება.

დაასახელეთ XVIII საუკუნის გერმანიის სათეატრო ხელოვნების მიმდინარეობები.

რეალიზმის დამკვიდრებამ დრამატურგიაში გამოხატულება ჰპოვა სამსახიობო ხელოვნებაშიც. პირველ ხანებში, ლაიფციგის სკოლაში, ცალკეული რეალისტური ელემენტების დაგროვება ხდებოდა. შემდგომ კი, ლესინგის გავლენით, სამსახიობო ხელოვნებაში ახალი რეალისტური სკოლა ჩამოყალიბდა.

ამ სკოლას – ჰამბურგის სკოლას – უწოდებდნენ, მისი წარმომადგენლები არიან დიდი მსახიობი-რეჟისორები ეკჰოფი და შრიოდერი.

ჰამბურგის სკოლა განმანათლებლური რეალიზმის სკოლაა. მანჰეიმის სკოლა, რომელსაც რეჟისორი და მსახიობი ინფლანდი ხელმძღვანელობდა, ხასიათდება დაკნინებულ-დანაწევრებული რეალიზმით, რამაც გამოხატულება ჰპოვა ზედაპირული ყოფითობის ასახვაში, ან „ჟანრიზმში“, რომელიც არსებითად ნატურალიზმის პირველ რედაქციას წარმოადგენს. ამ მეშინურ ნატურალიზმს უპირისპირდებიან გოეთე და შილერი ვაიმარის სკოლით.

XVIII საუკუნის სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს კაროლინა ნოიბერის რეჟისორების გამგრძელებელმა მოწაფეებმა ლაიფციგის სკოლიდან. ამ მოწაფეებიდან აღსანიშნავია შიონემანი და ჰეინრიხ კოხი.

იოჰან ფრიდრიხ შიონემანი (1704-1782) კომიკური ნიჭის მსახიობი, არლეკინის როლის სახელგანთქმული შემსრულებელი იყო. ნოიბერის რუსეთში საგასტროლო მოგზაურობისას შიონემანი განუდგა მას და ცალკე დასი ჩამოაყალიბა, რომელშიც მოღვაწეობდნენ მსახიობები: სოფი შრიოდერი, ეკჰოფი და აკერმანი.

შიონემანი არ გამოირჩეოდა კულტურულობით, მაგრამ იყო საქმიანი ადამიანი. მას შეეძლო ხალხის შემოკრება და მათი საინტერესო იდეების გამოყენება. შიონემანი თავის თეატრში დგამს კლასიციზტურ ტრაგედიებს და კომედიებს. ნოიბერისაგან განსხვავებით, არ უარყოფდა ხალხურ თეატრალურ ტრადიციებს და თავის თეატრში აღადგინა განს ვურსტის ტიპაჟი. შემდეგ შიონემანი ბერლინში გადადის, სადაც ჯერ კიდევ ძვე-

ლი სახელმწიფოებრივი სათეატრო ჟანრები, კომიკური ბალეტები და არლევკიანიდებია გაბატონებული, ანუ, ყოველივე ის, რაც დიდი სიძნელით დაძლია კაროლინა ნოიბერმა.

კაროლინა ნოიბერის ძიებებს იზიარებდა მსახიობი – გოტფრიდ-ჰენრიხ კოხი (1703-1775). იგი ტრაგიკული ჟანრის მსახიობი იყო. თავიდან მუშაობდა ნოიბერთან, შემდეგ შიონემანთან. 1750 წელს ლაიფციგში აყალიბებს საკუთარ დასს. დასაწყისში, მაყურებელის სიმპათიის მოსაპოვებლად, არ უარყოფდა არლევკინების დამახასიათებელი თვისებების გამოყენებას, მაგრამ მიისწრაფოდა სერიოზული, ტრაგიკული რეპერტუარისკენ. კოხი განათლებული ადამიანი იყო, კარგად იცნობდა ფრანგი განმანათლებლების ლიტერატურას და ხელოვნებას. კოხი, ნოიბერის მსგავსად, იბრძოდა, რომ თეატრი ლიტერატურისთვის დაექვემდებარებინა. კოხმა თავისი მოღვაწეობით დაამტკიცა, რომ დიდ, სერიოზულ დასს საგასტროლო მოგზაურობის გარეშეც შეუძლია არსებობა, უფრო მეტიც, სტაციონარულად, ერთ ადგილზე მყოფი დასი გაცილებით კარგად მუშაობს.

მაყურებლთა მისამიდად არლევკინიადები შეცვალა იტალიურის მსგავსი ინტერმედიებით. ამ მუსიკალურ ფარსებს ანტრაქტების დროს დიდი წარმატება ჰქონდათ. კოხს დაებადა იდეა შექმნილიყო ამ ტიპის ორიგინალური გერმანული ნაწარმოებები. ასე გაჩნდა ჟანრის – ზინგშპილი – პირველი ნიმუშები, მაგალითად, „თავისუფლებაზე მყოფი ემმაკი“. ზინგშპილის სპეციფიკური თავისებურება ის იყო (იტალიური ოპერა-ბუფონასგან განსხვავებით), რომ ასრულებდა არა საოპერო, არამედ დრამატული მსახიობი.

მუსიკა კომპოზიციურად მარტივი იყო და მასში გამოყენებული სიმღერები ყოფაშიც მკვიდრდებოდა. ზინგშპილის შესრულება ხელს უწყობდა სინთეზური მსახიობური ტექნიკის განვითარებას. ყველა მსახიობს უნდა შეძლებოდა სიმღერა და ცეკვა. კოხის დასი ლაიფციგის სკოლის ერთგვარი გამგრძელებელი იყო, წამღერებული მეტყველებით და მოძრაობის საბალეტო გრაციით.

კონრად ეკჰოფი (1720-1778) – გერმანული ნაციონალური რეალისტური სკოლის ფუძემდებელი. დიდი გზა გაიარა კლასიციზმიდან რეალიზმისკენ. დაიბადა ჰამბურგში, ღარიბი ხე-

ლოსნის ოჯახში, თვითგანათლება მიიღო. ის კითხულობდა პიესებს, რომლებმაც სცენისაკენ უბიძგეს. მსახიობობაზე ოცნება ჰამბურგში სოფი შრიოდერთან ერთად განახორციელა. ისინი შიონემანის მიერ ჩამოყალიბებულ დასში შევიდნენ. ეკჰოფმა ჩვიდმეტი წელი იმუშავა შიონემანის დასში. ის არ იყო წარმოსადგეი სცენური გარეგნობის, განსაკუთრებით – ტრაგიკული როლებისათვის. იყო დაბალი, მოხრილი, შეუმჩნეველი, მაგრამ როცა სცენაზე გამოდიოდა, მისი გარეგნული ნაკლოვანებები ქრებოდა. ეკჰოფს ჰქონდა არაჩვეულებრივი ხმა, მდიდარი მიმიკა, მეტყველი თვალები, ასახიერებდა როგორც ტრაგიკულ, ასევე კომიკურ როლებს. თანამედროვენი ეკჰოფს „გერმანული სამსახიობო სკოლის მამას“ უწოდებდნენ. იყო სერიოზული, საქმისადმი კეთილსინდისიერი, შრომისმოყვარე. დასაწყისში ეკჰოფი ლაიფციგის სკოლის გავლენას განიცდიდა, ფრანგული კლასიციზმისთვის დამახასიათებელ ხერხებს იყენებდა (დეკლამაციის მღერადობა, „მხატვრული შესტები“). მოგვიანებით მან ფრანგული კლასიციზტური თამაშის სტილი უარყო და გათავისუფლდა კიდევ მისი ტყვეობიდან. ეკჰოფი, როგორც თანამედროვეთა შეფასებიდან ჩანს, გარდასახვის მსახიობი იყო. დიდი გრძნობების გამოხატვის დროსაც კი კონტროლს უწევდა თავს, მიისწრაფოდა ბუნებრიობისაკენ და ვერ იტანდა ყალბ მსახიობურ პათოსს. ეკჰოფი, ნოიბერის მსგავსად, სამსახიობო სკოლის რეფორმაზე ოცნებობდა, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, რეფორმის გატარება დაიწყო არა გარედან, არამედ შიგნიდან, მსახიობებთან მუშაობით. ეკჰოფი ცდილობდა აემალლებინა მსახიობის კულტურული დონე და თვითშეგნება, ამ მიზნით შექმნა ე. წ. „მსახიობის ხელოვნების აკადემია“. მისი მიზანი იყო სცენის ხელოვნების გრამატიკის შესწავლა. აკადემია შექმნა შიონემანის დასის მსახიობებისგან. ეკჰოფი ითხოვდა, მსახიობს შეესწავლა არა მარტო თავისი როლი, არამედ მთელი პიესა. აუცილებლად მიაჩნდა რეპეტიცია, მსახიობთა მუშაობის შერწყმა (ანსამბლის შექმნა), რაც რეჟისორის არსებობას მოითხოვდა. იმ დროს გერმანიაში რეჟისორი არ არსებობდა. ეკჰოფი შეიძლება ჩაითვალოს პირველ გერმანელ რეჟისორად, მაგრამ სისტემატურად ვერ მუშობდა, რადგან შიონემანზე იყო დამოკიდებული. აკადემია არჩევდა რეპერტუ-

არს, განიხილავდა პიესებს, ანაწილებდა როლებს და ატარებდა რეპეტიციებს. ეკპოფის მიერ აკადემიაში დაწესებულმა მკაცრმა კონტროლმა, ყოფით საკითხებზე ჭორაობამ ინტრიგები გამოიწვია და ეკპოფი ტოვებს აკადემიას. პრეზიდენტად რჩება შიონემანი, მაგრამ აკადემია მაინც დაიშალა. შიონემანმა ეკპოფი დასის სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშნა. ეკპოფი წლების მანძილზე განსაზღვრავდა შიონემანის დასის მხატვრულ სახეს. მისი ინიციატივით რეპერტუარი ძირითადად ფრანგული დრამატურგიისაგან შედგებოდა, დგამდნენ აგრეთვე გოლდონის პიესებს. გერმანული დრამატურგიებიდან იდგმებოდა შლეგელი¹ და გელერტი.² 50-იანი წლებისთვის ეკპოფი მეშინაური დრამისკენ იხრება. შიონემანთან ბრძოლით დაღლილი 1757 წელს ტოვებს შიონემანის დასს. ეკპოფის წასვლის შემდგომ დასი დაიშალა. ეკპოფი ფრანც შუხის³ დასში გადადის. შემდეგ, ისევ ბრუნდება ჰამბურგში და შიონემანის ყოფილ დასს ჩაუდგება სათავეში. მოგვიანებით დასის ხელმძღვანელობას კოხს დაუთმობს. კოხი არ იყო თამაშის რეალისტური ხერხებისთვის მებრძოლი. მათ შორის კონფლიქტი ხდება. ეკპოფი აკერმანის დასში გადადის.

კონრად აკერმანი (1710-1771) – კომიკოსი მსახიობი, თავის გმირებს და პერსონაჟებს ნაციონალური ფერებით, კოლორიტით ამდიდრებდა. შიონემანის დასში ყურადღება მიიქცია. ცოლად შეირთო სოფი შრიოდერი და მასთან ერთად წამოვიდა შიონემანის დასიდან. ხუთი წელი რუსეთში მუშაობდა. 1764 წლიდან აკერმანი ჰამბურგში, კოხის ადგილს იკავებს და იწყებს თეატრის შენებას. აკერმანმა ეკპოფის დასი კიდევ უფ-

¹ კარლ ვილჰელმ ფრიდრიხ ფონ შლეგელი (Friedrich Schlegel, 1772-1829) – გერმანელი მწერალი, პოეტი, კრიტიკოსი, ფილოსოფოსი, ლინგვისტი. კარლი, თავის ძმასთან – ავგუსტთან ერთად, იენური რომანტიზმის მთავარი თეორეტიკოსი იყო.

² ქრისტიან ფიურხტეგოტ გელერტი (Christian Fürchtegott Gellert, 1715-1769) – გერმანელი პოეტი, მწერალი, ფილოსოფოს-მორალისტი.

³ ფრანც შუხი (Schuch, 1716-1763) – გერმანელ-ავსტრიელი მსახიობი და ანტერპრენიორი, ავსტრიასა და გერმანიაში ერთ-ერთი საუკეთესო კომიკოსი, იმპროვიზაციის ხელოვნების უბადლო მფლობელი. სახელი გაითქვა არლეკინის როლის შესრულებით. 1740 წელს ვენაში საკუთარი დასი შექმნა, რომლითაც დასავლეთ და ჩრდილოეთ გერმანიაში მოგზაურობდა, დგამდა პლავტუსს, ტერენციუსს, მოლიერს, ასევე არლეკინიადებს, იმპროვიზაციულ ფარსებს. შუხის დასის შემაღვანელობა იცვლებოდა ხოლმე. ფრანც შუხის გარდაცვალების შემდეგ, მისმა შვილმა, ფრანც შუხ უმცროსმა, 1765 წელს ბერლინში საკუთარი თეატრი ააშენა.

რო გაზარდა. იგი, ეკჰოფთან ერთად, ლაიფციგის სკოლის მოწინააღმდეგეა და მსახიობის თამაშში რეალისტური ხერხების დამკვიდრებისათვის იღვწის. აკერმანის თეატრში ხშირად იდგმებოდა ოპერები და ბალეტები, რაც დიდ თანხებთან იყო დაკავშირებული. აკერმანი გაკოტრდა, მაგრამ მას გვერდში უდგება და ხელს უწყობს დრამატურგი ლიოვენი¹, რომელიც ჰამბურგის თეატრს ქმნის. აკერმანი ნაციონალური რეპერტუარის დამკვიდრებისათვის მებრძოლი ჰამბურგის თეატრის მსახიობი ხდება. ლესინგმა ეკჰოფში თანამოაზრე დაინახა. მოგვიანებით ჰამბურგის თეატრი დაიშალა და ორად გაიყო. ერთი ნაწილი, აკერმანის ხელძღვანელობით, ჰანოვერში გადადის, მეორემ კი, ეკჰოფის ხელმძღვანელობით, გერმანიაში დაიწყო მოგზაურობა.

ვაიმარის სამსახიობო სკოლა

იტალიაში მოგზაურობის შემდეგ გოეთე სათავეში ჩაუდგა ვაიმარის პროფესიულ სამეფო კარის თეატრს. გოეთემ ახალი მსახიობებით შეავსო დასი, ვინაიდან თავად სურდა ახალგაზრდების აღზრდა. 1791 წელს თეატრი გაიხსნა იფლანდის მეშჩანური დრამით „მონადირეები“ (გოეთემ მაყურებლის გემოვნება გაითვალისწინა). გოეთე იბრძოდა, რათა რეპერტუარის შემცირების ხარჯზე გაზრდილიყო სპექტაკლების მხატვრული ხარისხი (ფინანსურად უჭირდათ). მაყურებლის გემოვნების გათვალისწინებით ხშირად უწევდა კომპრომისზე წასვლა. მოგვიანებით, ვაიმარში გადადის შილერი და გოეთესთან ერთად თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ხდება. ექვსი წელი მუშაობდნენ ერთად. შილერის გავლენით გოეთე აქტიურად მუშაობს რეჟისურაში. გოეთეს ძირითადი ყურადღება დრამატულ ნაწილზე გადააქვს, ოპერების დადგმებში არ მონაწილეობს. გოეთეს მიაჩნდა, რომ თეატრში მთავარია კარგი რეპერტუარის შექმნა, ასევე სპექტაკლის დადგმის დროს მსახიობებთან ხანგრძლივი მუშაობა. ვაიმარის თეატრში, სხვა თეატრებთან შედარებით, მაღალმხატვრული კლასიკური ნაწარმოებები იდგმებოდა. ამ

¹ იოჰან ფრიდრიხ ლიოვენი (Johann Friedrich Lüwen, 1727-1771) – გერმანელი პოეტი, დრამატურგი, ჰამბურგის თეატრის დირექტორი.

მხრივ სამაგალითო თეატრი იყო. იმ დროის ვაიმარის მაყურებლისთვის ყველაზე საყვარელი პოპულარული დრამატურგი შილერი იყო. ხშირად იდგმებოდა „დონ კარლოსი“, დიდი წარმატება ხდებოდა „ვალენშტეინს“. ეს უკანასკნელი საპროგრამო სპექტაკლად იქცა. პრემიერისათვის შილერმა დაწერა პროლოგი, რომელშიც სამსახიობო ხელოვნებაზე თავისი შეხედულებები ჩამოაყალიბა. შილერი რეჟისორ-პედაგოგად, ლექტორად, ლიტერატორად მუშაობდა და მიაჩნდა, რომ თეატრისათვის საჭირო იყო, ახალი პიესები თავად ეწერა. ასე შეიქმნა „მარიამ სტიუარტი“, „ორლეანელი ქალწული“, „ვილჰელმ ტელი“ და სხვ. შილერი ამუშავებდა სხვა კლასიკოსთა ნაწარმოებებს. გოეთე ნაკლებად დგამდა საკუთარ პიესებს, თუ დგამდა, შილერს მიმართავდა ხოლმე მათ გადასამუშავებლად (მაგალითად „ეგმონტის“). თეატრის რეპერტუარში შექსპირს დიდი ადგილი ეთმობოდა, დაიდგა აგრეთვე კალდერონის – „ცხოვრება სიზმარია“ და „მედგარი უფლისწული“ (El príncipe Constante). გოეთე პატივს სცემდა კორნელს, რასინს (ლესინგისაგან განსხვავებით), ვოლტერს, მოლიერს. თეატრის რეპერტუარში იყო აგრეთვე ვიტორიო ალფიერის, კარლო გოლდონის პიესები და ანტიკური ტრაგედიები.

გოეთეს და შილერი ცდილობდნენ, ვაიმარის თეატრში მხოლოდ მაღალმხატვრული დონის დრამატურგია დადგმულიყო, ამიტომაც ხშირად მიმართავდნენ ანტიკურ და კლასიკურ პიესებს. საშემსრულებლო, სამსახიობო ხელოვნებაში ითხოვდნენ დახვეწილ, დამუშავებულ პლასტიკას, წამლერებულ, მუსიკალურ მეტყველებას. მსახიობებს, მიმიკასა და ჟესტიკულაციამდე მუშაობისას, ანტიკური სახვითი ხელოვნების შესწავლას ავალებდნენ. ასეთი იყო მათი მიზანი, მაგრამ, როცა დასი შეკრიბეს, ბევრ სიძნელეს წააწყდნენ. სცენაზე რეპეტიციების დაწყებამდე გოეთე მაგიდასთან მუშაობდა, მსახიობები ეცნობოდნენ პიესებს, როლებს. ეუფლებოდნენ პიესის სტილს. მსახიობი, რომელიც როლზე უარს იტყოდა, ჯარიმდებოდა. გოეთე მსახიობებს როლს აზეპირებინებდა. უჭირდა მსახიობებთან ლექსზე მუშაობა, ვინაიდან აზრის მოტანასა და რითმის ზუსტად გადმოცემას ითხოვდა. ებრძოდა მანერულობას და გადატვირთულ დეკლამაციას, ბუნებრივი პათეტიკის მომხრე იყო. მოიგონა პაუზების აღმნიშვნელი ნიშნები. მას უნდოდა სპექტაკლში ყველაფერი

სინთეზურად შერწყმულიყო. იგი იყო პირველი რეჟისორი, რომელიც ყურადღებას აქცევდა – სცენურ სივრცეს, დეკორაციას, კოსტიუმებს, მსახიობთა პლასტიკას და მეტყველებას. გოეთეს მიზანსცენები, ფრანგული კლასიციზტური თეატრის მსგავსად, სახვითი იყო და მიზანსცენების აგებისას სახვით ხელოვნებას ეყრდნობა. იგი იბრძოდა ანსამბლური თეატრის შექმნისთვის. ანსამბლურობაზე ეკპოფი და შრიოდერიც მუშაობდნენ, მაგრამ ისინი მხოლოდ მსჯელობდნენ ანსამბლურ თეატრზე, გოეთე კი სპექტაკლის შემადგენელი თითოეული ელემენტის მთლიანობას ითხოვდა.

ვაიმარის თეატრი არ გამოირჩეოდა სამსახიობო ინდივიდებით, მისთვის უფრო მეტად მნიშვნელოვანი ანსამბლურობა იყო. იფლანდი საგასტროლოდ ჩადიოდა ხოლმე ვაიმარის თეატრში და ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. იგი მუშაობდა მსახიობებთან და მათთან ერთობლივი მუშაობის შედეგად შეიქმნა – „წესები მსახიობთათვის“. იფლანდი კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი სინამდვილის გაიდეალიზების მომხრე იყო. იგი წერდა, რომ სცენაზე მყოფ მსახიობს ყოველთვის უნდა ახსოვდეს დარბაზში მაყურებლის არსებობა. თვლიდა, რომ ჟესტი უნდა იყოს პლასტიკური, ძუნწი. გოეთე კი არ კმაყოფილდებოდა მსახიობის მხოლოდ გარეგნული, გამომსახველობითი ტექნიკით, მოითხოვდა შინაგან განცდას. მისი მიზანი იყო მსახიობის გემოვნების, ესთეტიკური შეხედულებების დახვეწა, ზოგადი კულტურული დონის ამაღლება. გოეთეს თეატრში მკაცრი დისციპლინა ჰქონდა.

გოეთეს კონფლიქტი მოსდის ვაიმარის ჰერცოგთან და თეატრიდან მიდის. მისი წასვლის შემდეგ ვაიმარის თეატრი რიგითი სამეფო კარის თეატრი ხდება.

საკონტროლო კითხვები:

დაასახელეთ XVIII ს. გერმანიის სამსახიობო სკოლის წარმომადგენლები და რა სიახლეები შეიტანეს მათ სამემსრულებლო ხელოვნებაში.

ვინ იყვნენ „ვაიმარის სამსახიობო სკოლის“ შემქმნელები და რა სიახლეები შეიტანეს მათ სამემსრულებლო ხელოვნებაში?

განათლების ეკოქის იტალიური თეატრი

ეკოქის სამართო დახასიათება

იტალია, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში აღორძინების კულტურის მაგალითი იყო და რომელსაც ბაძვდა ყველა ევროპული სახელმწიფო, XVIII-XIX სს.-ში „ევროპის გარეუბნად“ იქცა. ინგლისის, საფრანგეთის და ესპანეთისაგან განსხვავებით, აქ არ იყო ჩამოყალიბებული ერთიანი ეროვნული სახელმწიფო; ქვეყანა დარჩა ეკონომიკურად განცალკევებული და პოლიტიკურად დანაწევრებული.

სოციალურ და ეკონომიკურ სფეროებში იტალია განიცდიდა რეფორდალიზაციის პროცესს. თუმცა XVIII ს.-ის შუა წლებიდან იწყება სოციალურ-პოლიტიკურ სიტუაციაში გარკვეული ძვრები. 1748 წ. ქვეყანაში თითქმის ნახევარი საუკუნით დამკვიდრდა ნანატრი მშვიდობა. სამხედრო დამარცხების შედეგად ესპანეთმა, რომელიც მეომარი კათოლიციზმის და რეაქციის თავიდათავი იყო, თავისი იტალიური მიწები დაკარგა. ნეაპოლის სამეფო იძენს დამოუკიდებლობას, ხოლო იტალიის ჩრდილოეთი გადადის ავსტრიასთან, ტოსკანაში და ლომბარდიაში ხელისუფლებაში მოდის ლოტარინგიის დინასტია, რომელიც მეტნაკლებად მზად არის, მოუსმინოს საუკუნის მოთხოვნებს. შედეგად, საუკუნის მეორე ნახევარში ცოცხლდება ქვეყნის ეკონომიკა, ვითარდება საგარეო ვაჭრობა; თვალსაჩინოდ იზრდება მანუფაქტურების რიცხვი, ბურჟუაზიული ურთიერთობები, განსაკუთრებით ჩრდილოეთში, იწყებენ სოფლის მეურნეობაში შეღწევას.

1760-იანი წლებიდან ზოგიერთ იტალიურ სახელმწიფოში მყარდება „განათლებული აბსოლუტიზმი“:¹ მმართველი დი-

¹ განათლებული აბსოლუტიზმი – დევიდ მარტინმა ბოლო ხანს გამოთქვა მოსაზრება, რომ დასავლურ ქრისტიანობაში (აღმოსავლური ორთოდოქსია სხვა შემთხვევა) შუასაუკუნეების შემდგომ აღმსარებლობასა და საზოგადოებას შორის ურთიერთობის სამი ტიპი ჩამოყალიბდა. მათ შორისაა განათლებული აბსოლუტიზმი – ლუთერანული ჩრდილო-ევროპისა და ანგლიკანური რწმენისათვის დამახასიათებელი. მას უკვე მეტი შემწყნარებლობის უნარი გააჩნდა პლურალისტური ტენდენციების მიმართ და ნელინელ მოედო ჩრდილო ევროპის, ასე ვთქვათ, კეთილმოწყობილ ქვეყნებს.

ნასტიები ცდილობენ დაამყარონ თავიანთი მმართველობა და ამიტომ იწყებენ მმართველობის სისტემის, სასამართლო აპარატის, სამართლებრივი ნორმების რეფორმირებას, ახორციელებენ რამდენიმე საგადასახადო რეფორმას და ა.შ. ყველგან იზღუდება საეკლესიო უფლებები, უქმდება ინკვიზიცია, იკეტება ზოგიერთი მონასტერი და მათ ერთმევა ქონება. 1773 წ. პაპი იძულებულია გააუქმოს იეზუიტების ორდენი. ადგილობრივი სახელმწიფოებრიობის გაჯანსაღების ყველა ამ მცდელობას – დაასუსტოს ფეოდალური ძალები, კერძოდ ეკლესია, გააადვილოს საწარმოო განვითარება – სერიოზული დარტყმის მიყენება არ შეეძლო ფეოდალიზმის საფუძვლებისთვის და ეს პროცესი ხანმოკლე აღმოჩნდა: პირველივე ცნობებმა საფრანგეთში რევოლუციის შესახებ, აიძულეს იტალიელი მეფეები, მიბრუნებოდნენ ღია ძალადობრივ რეაქციას. ყოველივე ამას არ შეეძლო იტალიურ კულტურაზე გავლენა არ მოეხდინა.

XVII საუკუნე და XVIII საუკუნის პირველი ათეული წელი იტალიური კულტურის დაცემის პერიოდია. ლიტერატურაში კიდევ დიდხანს ინარჩუნებდნენ პირველობას ბაროკოს¹ ეპიგონები², რომლებთაც ელიტარული კულტურის შექმნა სურდათ. მხოლოდ მეცნიერების და ხელოვნების რამდენიმე მოღვაწე აცნობიერებდა განახლების აუცილებლობას და ამისთვის გზების ძიებაში მიმართავდა საფრანგეთის და ინგლისის მაგალითს, სადაც განვითარდა განმანათლებლური ფილოსოფია, მეცნიერება, ლიტერატურა და ხელოვნება.

ინგლისისა და საფრანგეთისგან განსხვავებით, იტალიურმა განმანათლებლობამ არ შექმნა საკუთარი ფილოსოფიური საფუძვლები და ორიენტირებული იყო ევროპული ფილოსოფიის მიღწევებზე. ამასთან, განმანათლებლობის უმწიფრობა და შეზღუდულობა იტალიაში გამოიხატა იმაში, რომ, როგორც

¹ ბაროკო (Baroque) (იტალ. Barocco Rivlar Wnili) – XVI-XVIII სს.-ში მხატვრული სტილი ევროპის ხელოვნებაში (არქიტექტურაში); აღორძინებისა და კლასიციზმისაგან გამოირჩევა დეკორატიული წვრილმანების სიჭარბით, დინამიკურობით, რთული ფორმებითა და მხატვრულობით.

² ეპიგონი (imitator, unoriginal follower) (ბერძ. epigonos შემდგომ დაბადებული, შთამომავალი) – რაიმე მიმართულების (სამეცნიერო, პოლიტიკური, მხატვრული და სხვ.) მიმდევარი, რომელიც მოკლებულია შემოქმედებით ორიგინალობას; ახასიათებს წინამორბედთა მოძველებული იდეებისა და მეთოდების მექანიკური განმეორება.

წესი, უპირატესობა ენიჭებოდა ზომიერ დოქტრინებს. დეიზმი¹ ათეიზმზე, იდეალისტურ ხედვებსა და მატერიალიზმზე მაღლა იდგა. საერთოდ, იტალიური განმანათლებლობის მოღვაწეები მეტ ყურადღებას აქცევდნენ არა აუცილებელი საზოგადოებრივი გარდაქმნის თეორიულ დასაბუთებას, არამედ ეკონომიკის, ეთიკის და კულტურის შეცვლის კონკრეტული გზების შესწავლას. იტალიის პირობებში გამოჩენილი განმანათლებლები არ იყვნენ მზად, გადაელახათ ის უფსკრული, რომელიც ყოფდა მათ ხალხისაგან. ცდილობდნენ გაეგოთ მისი ნამდვილი გაჭირვება და მოლოდინები. ისინი შეიზღუდნენ ზომიერი რეფორმების მოთხოვნებით, იმედებს ამყარებდნენ, უპირველეს ყოვლისა, „განათლებულ“ მონარქზე. ევოლუციის მთელ მანძილზე, იტალიური განმანათლებლობა ატარებდა ელიტარულ ხასიათს.

განმანათლებლობა იტალიაში განვითარდა შედარებით გვიან. XVIII ს.-ის პირველ ნახევარში მხოლოდ ცალკეული მოაზროვნეები აცნობიერებდნენ იტალიური საზოგადოების განახლების აუცილებლობას გონების და ბუნების კანონებით. შედარებით ფართო მასშტაბები განმანათლებლურმა მოძრაობამ იტალიაში მხოლოდ საუკუნის მეორე ნახევარში მიიღო. მოგვიანებით, იტალიური განმანათლებლობის განვითარებამ

¹ დეიზმი (ლათ. deus – „ღმერთი“) – რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრება. დეიზმი აღიარებს ღვთის, როგორც სამყაროს პირველმთავრის არსებობას, მაგრამ (თეიზმის საწინააღმდეგოდ) უარყოფს პერსონიფიცირებულ ღმერთს, გამოცხადებას და ღვთის განგებას და საერთოდ, ყოველგვარ ღვთისმეტყველურ, დოგმატურ მოძღვრებებს. დეისტების უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ სამყაროს შექმნის შემდეგ ღმერთი არ ერევა მოვლენათა მსვლელობაში; სხვა დეისტები თვლიან, რომ ღმერთი მაინც ახდენს გავლენას მოვლენებზე, თუმცა ბოლომდე არ მართავს მათ. დეიზმის შიგნით მრავალი მიმართულებაა და მისი საზღვრების ზუსტად დადგენა შეუძლებელია, რადგან თვითონ დეიზმის კონცეფცია არ სთავაზობს მკაცრ კანონებს. ამავდროულად დეიზმი მიიჩნევს, რომ გონება, ლოგიკა და ბუნებაზე დაკვირვება ღვთისა და მისი ნების შეცნობის ერთადერთი გზაა. დეიზმი დიდად აფასებს ადამიანის გონებასა და თავისუფლებას. დეიზმი ცდილობს მეცნიერებისა და ღვთის არსებობის იდეის ჰარმონიაში მოყვანას და არა ღვთისა და მეცნიერების დაპირისპირებას. დეიზმმა დიდი მნიშვნელობა XVII და XVIII საუკუნეებში, განმანათლებლობის ეპოქაში მოიპოვა, განსაკუთრებით ბრიტანეთში, საფრანგეთში, გერმანიასა და აშშ-ში. იგი პოპულარული იყო ინტელექტუალებში, რომლებიც აღზრდილნი იყვნენ, როგორც ქრისტიანები და სწამდათ ერთი ღვთის, მაგრამ არ ემხრობოდნენ ორგანიზებულ რელიგიას და არ სწამდათ ზებუნებრივი მოვლენები, ისეთები, როგორებიცაა სასწაული, წმინდა წერილების შეუცდომლობა ან სამება.

დაამკვიდრა, კერძოდ, კულტურის ბევრი მოღვაწის კოსმოპოლიტური¹ ორიენტაცია ევროპის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ გამოცდილებაზე, და ხშირად, ეროვნული კულტურის ტრადიციების დაკნინებულ შეფასებაზე. ეს გამოჩნდა, მაგალითად, უარყოფით დამოკიდებულებაში სახალხო „ნიღბების კომედიის“ გამოცდილების მიმართ, პოლემიკაში დანტეს ხელოვნების შესახებ, დაუსრულებელ კამათში ეროვნული ლიტერატურული ენის გარშემო.

მოგვიანებით, იტალიური განმანათლებლობის ფორმირების შედეგად იტალიაში ლიტერატურული მიმართულებები თანმიმდევრულად არ შეცვლილა. განმანათლებლური კლასიციზმი აქ იბადება თითქმის ერთდროულად სენტიმენტალიზმთან.

იტალიური განმანათლებლობისათვის დამახასიათებელია სხვა სახის ევოლუცია. ყველაზე ადრე ის ფეხს იკიდებს სხვადასხვა მეცნიერთა ისტორიულ, ეკონომიკურ, იურიდიულ, ესთეტიკურ ნაშრომებზე, იტალიელი განმანათლებლების მხატვრული პროდუქცია ჩნდება მოგვიანებით და მეცნიერების მიერ უკვე მომზადებულ ნიადაგზე.

უამრავ ბრწყინვალე სახელთა შორის, რომლებმაც ამ პერიოდის იტალიურ მეცნიერებას სახელი მოუხვეჭეს, არიან ეკონომისტები – ფერდინანდო გალიანი, პიეტრო ვერი, იტალიაში პოლიტიკური ეკონომიკის კათედრის პირველი ხელმძღვანელი ანტონიო ჯენოვეზი, ისტორიკოსი და ფილოლოგი ანტონიო მუაროტი, ფილოლოგები – ჯოვანი-მარია კრეშიმბენი, ფრანჩესკო სავერიო კუადრიო, ჯან-ვინჩენცო გრავინა, კაპიტალური

¹ კოსმოპოლიტიზმი – რეაქციული ბურჟუაზიული იდეოლოგია, რომელიც უარყოფს ეროვნულ თვითმყოფობას და ეროვნულ სუვერენიტეტს, ქდაგებს სამშობლოსადმი, ეროვნული კულტურისადმი გულგრილობას და აყენებს „მსოფლიო სახელმწიფოს“ შექმნის, „მსოფლიო მოქალაქეობის“ დაწესების იდეას. მსოფლიო მოქალაქეობის იდეოლოგია სხვადასხვა ეპოქაში სტიქიურად თუ მიზანდასახულად ყალიბდებოდა (ვთქვათ, ალექსანდრე მაკედონელის ან რომის იმპერიის იდეოლოგია). შუასაუკუნეებში კოსმოპოლიტიზმს წერგავდა კათოლიკური ეკლესია. განმანათლებლობის ეპოქაში კოსმოპოლიტიზმის საშუალებით ინერგებოდა ინდივიდუალური თავისუფლებების იდეა. მას ხშირად უპირისპირებენ ნაციონალიზმს, როგორც მის სრულ ანტიპოდს, რადგან კოსმოპოლიტიზმი უარყოფს ნაციონალურ ტრადიციებსა და კულტურას, პატრიოტიზმსა და ნაციონალური სახელმწიფოებრიობის იდეას.

„იტალიური ლიტერატურის ისტორიის“ ავტორი ჯიროლამო ტირაბოსკი და სხვ.

იტალიური განმანათლებლობის ეპოქის თეატრი წარმოდგენილია კომედია დელ'არტეს გარეშე. კომედია დელ'არტე ნიღბების კომედიაა (იტალიურად *commedia dell'arte*) და წარმოადგენს იმპროვიზაციაზე დამყარებულ თეატრს, რომელშიც პროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობენ. ამ ტიპის თეატრი პირველად იტალიაში 1545 წელს გაჩნდა. მსახიობები ნიღბებს ატარებდნენ და წინასწარ განსაზღვრული სცენარის ჩარჩოში ტექსტების იმპროვიზაციას ახდენდნენ. კომიკურ ეფექტს, ძირითადად, ჟესტიკულაცია ქმნიდა. ზოგიერთი პერსონაჟის არსებობა აუცილებელი იყო. მასხარები: არლეკინი (მხიარული და კეთილი პერსონაჟი), სკარამუში (არლეკინის საპირისპირო), ბრიგელა (მიკიტანი). მოხუცები: პანტალონე (ახალგაზრდა გოგოზე შეყვარებული ბებერი), ექიმი... ჯარისკაცები (ტრაბახა და ზოგჯერ მშიშარა) კაპიტანი, შეყვარებულები (გულუბრყვილო, მაგრამ მოხერხებული პერსონაჟები): იზაბელა, კოლომბინა... კომედია დელ'არტეს ზოგიერთი პერსონაჟი იმდენად ცნობილი და პოპულარული გახდა, რომ სხვა ტიპის თეატრებშიც გადავიდა. პოლიშინელი ინგლისურ პანჩს დაედო საფუძვლად, კაპიტანი იაპონური ტენგუს სახით შემორჩა, პედროლინოსგან ფრანგული პიერო წარმოიშვა.

თეატრალურ დასებს, განსაკუთრებით პროვინციაში მოღვაწეებს, წარმოდგენების გასამართად არ ჰქონდათ ერთი კონკრეტული შერჩეული ადგილი და მოგზაურობისას თან დაჰქონდათ ფიცარნაგი სცენები. წინასწარ შემუშავებული სასცენარო მოდელები საშუალებას აძლევდათ, სულ რამდენიმე საათში სცენაზე წარმოედგინათ სიტუაციები. კომედიები დაფუძნებული იყო ადვილად ამოსაცნობ, სტერეოტიპულ, ემფატური ჟესტიკულაციის მქონე პერსონაჟებზე, იმპროვიზებულ დიალოგებზე, მუსიკალურ ინტერლუდიებსა და მასხარაობაზე, რათა მიეზიდათ და დაეკმაყოფილებინათ სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები, ფართო პუბლიკა. შეყვარებული წყვილისა და მსახურების გარდა, ყველა მსახიობი ატარებდა ნიღაბს. თითოეულ დასში, დაახლოებით, ათი-ოცი მსახიობი შედიოდა, ამას ემატებოდა დასის ხელმძღვანელი, რომელიც

როლებს ანაწილებდა, ზოგჯერ მუსიკოსები, ჟონგლიორები, აკრობატები და პოეტები.

კომედია დელ'არტეს პოპულარობა იტალიაში, ისევე როგორც მის ფარგლებს გარეთ, განსაცვიფრებელი იყო. XVII საუკუნეში ესპანეთისა და საფრანგეთის ხელისუფლება თეატრის ამ ფორმის რეგლამენტირებასა და ცენზურასაც კი შეეცადა. XVIII საუკუნეში იტალიაში კარლო გოლდონი კიდევ უფრო პოპულარულს ხდის კომედია დელ'არტეს. გოლდონი თავისი მსახიობებისაგან დაწერილი ტექსტის მიყოლასა და მარტივ მასხარაობაზე უარის თქმას მოითხოვს, თანდათან უკუაგდებს ნიღბებს და პერსონაჟებს უფრო მეტად დამახასიათებელ ინდივიდუალობას სძენს. მან კომედია დელ'არტე სახასიათო კომედიად აქცია. გოლდონისგან განსხვავებით, კარლო გოცი ცდილობს შეინარჩუნოს კომედია დელ'არტეს იმპროვიზაციული, სატირული და პათეტიკური მხარე და გადმოიტანოს იგი თანამედროვე ჩვევებსა და პერსონაჟებზე. XIX საუკუნეში ამ ტიპის თეატრი თითქმის დავიწყებას ეძლევა, თუმცა საფრანგეთში პიეროსა და კოლომბინას პერსონაჟები პანტომიმაში იმკვიდრებენ ადგილს.

კარლო გოლდონი¹

განმანათლებლობის უდიდესი იტალიელი დრამატურგი, კომედიური თეატრის რეფორმატორი კარლო გოლდონი (ჩარლო ოლდონი, 1707-1793) დაიბადა ვენეციაში, მიიღო განათლება იეზუიტების კოლეგიაში, პერუჯაში, შემდეგ დომინიკანურ კოლეგიაში, რიმინიში. ის ეუფლებოდა სხვადასხვა პროფესიას: სწავლობდა მედიცინას, იყო მემატიანე პროკურორთან, სწავლობდა რომაულ სამართალს, მუშაობდა სისხლის სამართლის საქმეების კოადიუტორის თანამემწედ, იყო ადვოკატი, ბევრს მოგზაურობდა იტალიაში. ამან მისცა საშუალება, კარგად გასცნობოდა ქვეყანას და ხალხს. გოლდონი ბავშვობიდან გატაცებული იყო თეატრით; 11 წლისამ მან შექმნა კომედია. თავისი პირველი პიესა, რომელიც სცენაზე დაიდგა — „ვენეციელი გონდოლიერი“, დაწერა 1733 წ. და დაახლოებით ამავე დროს დაიწყო წერა თეატრისათვის. დრამატურგის ცხოვრებაში ყველაზე ნაყოფიერი იყო ის 14 წელი, რომელიც ვენეციაში გაატარა (1748-1762), როდესაც შექმნა თავისი საუკეთესო კომედიები.

¹ კ. გოლდონის შემოქმედება საქართველოში XIX ს. მიწურულს გახდა ცნობილი პიესით „ბუზლუნა კეთილისმყოფელი“, რ-იც 1879 იტალიურიდან თარგმნა ი. მაჩაბელმა. პიესა მაშინვე დადგა ქართ. დრამ. მუდმივმა დასმა სათაურით: „როგორც ჰქუხს, ისე არ სწვიმს“. განსაკუთრებით საინტერესოა ქართ. თემაზე დაწერილი პიესა „მშვენიერი ქართველი ქალი“, რ-იც პირველად 1761 ვენეციაში, სან ლუკას თეატრის სცენაზე დაიდგა, ხოლო მეორედ — თბილისში, შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწ. აკად. თეატრში 1981 (დამდგმელი რეჟისორი ა. ვარსიშაშვილი). ეს დადგმა და პიესის იმავე წელს გამოცემული თარგმანი (იტალ. — ქართ. პარალელური ტექსტი, თარგმანი და წინასიტყვაობა ზ. სტურუასი) მიეძღვნა გოლდონის დაბადებიდან 275 წლისთავს. ქართ. სცენაზე მისი არაერთი პიესა დაიდგა, აღსანიშნავია „ორი ბატონის მსახური“ (1946, შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწ. აკად. თეატრი; 1970, კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწ. თეატრი), „სასტუმროს დიასახლისი“ (1952, კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწ. თეატრი), „საპატარძლო აფიშით“ (1942, რუსთაველის სახ. სახელმწ. თეატრი) და სხვ. მისი პიესები დაიდგა აგრეთვე ბათუმის, გორის, ხაშურის, ჭიათურის თეატრებში. ქართულად თარგმნილია გოლდონის მრავალი ნაწარმოები, ზოგი მათგანი რამდენჯერმე თარგმნა სხვადასხვა მთარგმნელმა. პიესებს თარგმნიდნენ ი. გრიშაშვილი, გოლა (გ. მუმლაძე), ა. ფრონისპირელი, დ. კასრაძე, გ. ყალაბეგოშვილი, ა. ფალავა და სხვ. 1903 პ. უმიკაშვილმა თარგმნა იტალ. დრამატურგ პ. ფერარის პიესა „გოლდონი და მისი ახალი 16 კომედია“. შ. დადიანმა 1930 გ-ს პიესა „ცნობისმოყვარენის“ მიხედვით დაწერა ორიგინ. პიესა „ცის, ბრის“.

1762 წ., კარლო გოცისთან პოლემიკით დაღლილი, გოლდონი მიემგზავრება საფრანგეთში. აქ მან ფრანგულ ენაზე დაწერა „მეშუარები“. როდესაც საფრანგეთის რევოლუცია დაიწყო, გოლდონი დაივიწყეს.

გოლდონის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა უდიდესია: „მეშუარების“ და იმპროვიზებული კომედიების სცენარების გარდა (კომედია დელ'არტე, ანუ ნიღბების კომედია), მან შექმნა 150 კომედიაზე მეტი, 18 ტრაგედია და ტრაგიკომედია, ასევე საოპერო ლიბრეტოები, ინტერმედიები, სატირები, დიალოგი და ა.შ.

გოლდონი იტალიური თეატრის ისტორიაში შევიდა როგორც კომედიის რეფორმატორი. თავის მოღვაწეობაში იგი ითვალისწინებდა ადრე დამყარებულ თეატრალურ ტრადიციებს: XVIII ს. პოპულარულ იმპროვიზებულ კომედიას, თავისი ლიტერატურული წინამორბედების შემოქმედებით გამოცდილებას, ასევე იტალიაში მოლიერის თეატრის ძალიან ძლიერ ტრადიციებს.

იმპროვიზებული კომედია წარმო-იქმნა ალორძინების ეპოქაში და იტალიურ სცენაზე XVII და XVIII სს.-ში ბატონობდა; ის „სწავლული“ ან „ლიტერატურული“ კომედიის გამოცდილებას იყენებდა, მაგრამ სახეებს დიდ კომიკურ-სატირულ სიმძაფრეს ანიჭებდა. მთავარ როლებს დელ'არტეს კომედიაში ასრულებდა ოთხი მსახიობი ნიღბებში: პანტალონე – ხანში შესული მდიდარი ვაჭარი, რომელიც ქალიშვილებს დასდევს და გამუდმებით უხერხულობაში ვარდება; ექიმი-სწავლული პედანტი ბოლონიიდან, რომელიც „ამდიდრებს“ თავის მეტყველებას ლათინური ციტატებით; ძანის (ჯოვანის სახელის ხალხური ფორმა) ორი მოახლე; ბრიგელა – გაიძვერა, რომელსაც ჩვეულებრივ მიყავდა კომედიის ინტრიგა; და არლეკინი – სუფელი და ხეპრე სოფლის ბიჭუნა. იყო კიდევ გმირების ორი წყვილი, რომლებიც თამაშობდნენ ნიღბის გარეშე – ახალგაზრდა როზაურა და ხანში შესული კეკლუცი ქალი ბეატრიჩე, ასევე ორი შეყვარებული ახალგაზრდა: ნაზი ფლორინდო და უხეში ლელიო. აქტიურ მონაწილეობას მოქმედებაში იღებდა მოახლე კოროლინა.

კომედია დელ'არტეს არ ჰქონდა დაწერილი ტექსტი, მისი იმპროვიზება ხდებოდა მსახიობების მიერ წინასწარ ცნობილი სცენარის მიხედვით, ე.ი. ყოველი სპექტაკლი ახლიდან იქმნებოდა. მთავარი მასში არა ტექსტი, არამედ მსახიობების თამაში

იყო, რომლებიც წარმოდგენის გასახალისებლად ამდიდრებდნენ თავიანთ თამაშს ხუმრობებით და ტრიუკებით („ლაციი“). XVIII ს.-ში ნიღბების კომედია კარგავს საზოგადოებრივ და ზნეობრივ შინაარსს, იქცევა გასართობ სანახაობად.

კარლო გოლდონი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იყო იტალიური კომედიის რეფორმატორი, მაგრამ მნიშვნელოვანი როლი მისი განახლების პროცესში ითამაშა სამი ტოსკანელი კომედიოგრაფის შემოქმედებამაც: ჯოვანი ბატისტა ფაჭუოლი (1660-1742),¹ ჭიროლამო ჯილი (1660-1722) და იაკოპო ანჯელო ნელი (1673-1767), რომლებიც თავის მისწრაფებაში – კომედიის ჟანრის რეფორმირება მოეხდინათ, ითვალისწინებდნენ მოლიერის გამოცდილებას.

ჯ. ბ. ფაჭუოლი თავის პიესებში (კრებული „კომედიები“, 1735) ასახავდა ფლორენციის ცხოვრებას. მან გაათავისუფლა მსახიობები ნიღბებისგან და გმირი-ტიპები ასახიერებდნენ თანამედროვე საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ მანკიერებებს: შეძლებული ფენების ხელმომჭირნეობას, უზრდელობას, ფარისევლობას, ამპარტავნობას. ფაჭუოლი სიმპათიით აღწერს საზოგადოების დაბალ ფენას, განსაკუთრებით გლეხებს.

ფლორენციის მოქალაქეების ცხოვრებას და ზნეობას მიუძღვნა თავისი კომედიები ი. ა. ნელიმ. უდიდესი პოპულარობა ხვდა ჯ. ჯილისაც. მისი კომედია „დონ პილონე, ანუ თვალთმაქცია-ფარისევლი“ (1711) „ტარტიუფის“ გადაკეთებული ვერსიაა. დონ პილონეს სახელი იტალიაში ისეთივე ტიპური გახდა, როგორც ტარტიუფის – საფრანგეთში. პიესაში „დონ პოლონეს და, ანუ სიძუნწე“ (1716) იკიცხება დონა ეკიდის ფარისევლობა და სიძუნწე, და ვინმე პილოჯოს თვალთმაქცობა, რომელიც დონ პილონეს ჰგავს. ამ სახალისო, იუმორით სავსე კომედიაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ არა მარტო ბატონები, არამედ მსახურებიც.

ფაჭუოლიმ, ნელიმ, ჯილიმ ბევრი გააკეთეს იმისთვის, რომ

¹ ჯოვანი ბატისტა ფაჭუოლი (იტალ. Giovanni Battista Fagiuoli, 1660-1742) – იტალიელი პოეტი და დრამატურგი. მსახურობდა ფლორენციის არქიუპისკოპოსთან, იმოგზაურა პოლონეთში. ფლორენციაში დაბრუნების შემდეგ გახდა პოპულარული პოეტი და დრამატურგი. იყო ფლორენციის აკადემიის ერთ-ერთი დამაარსებელი. მისი პოეზიისა და პიესებისთვის დამახასიათებელია სატირა და სარკაზმი. მისი კომედიები გამოქვეყნდა ფლორენციაში 1734-1736 წლებში. ის არის 22 პიესის ავტორი.

ახალი დროისთვის მიესადაგებინათ კლასიციკლური კომედიის ფორმა.

თავის მხატვრულ შემოქმედებაში გოლდონი გამოვიდა მოწინავე განმანათლებლური იდეების პროპაგანდისტად. იგი გონებას ეყრდნობოდა და ამავედროულად, მოუწოდებდა, გულისხმისთვის მოესმინათ. ამიტომ მისი ნაწარმოებებისთვის იმდენადვე დამახასიათებელია მგრძნობიარობა, რამდენადაც დაყრდნობა ბუნებაზე. გოლდონი ფილოსოფიაში იდგა სენსუალიზმის პოზიციებზე. იგი რეკომენდაციას უწევდა საკუთარი თავის გონივრულ სიყვარულს (ევდემონიზმი),¹ მიაჩნდა, რომ ადამიანში ბუნებით ჩადებულია სწრაფვა უდიდესი სიამოვნებისკენ. უბრალოდ, უნდა ისწავლო მისი გონივრულად დაკმაყოფილება. ეს მიიყვანს ადამიანს ბედნიერებამდე და სარგებელს მოუტანს საზოგადოებას. მავნე საქციელი, გოლდონის აზრით, ნაკარნახევია ადამიანის შეცდომაში შეყვანით ან ცუდი გავლენით. მას მიაჩნდა, რომ გონივრული აღზრდის მეშვეობით

¹ ევდემონიზმი (ბერძ. Eudaimonismos; სიტყვიდან eudáimōn „კეთილი გენია“; იტ. Eudemonismo) – ზნეობრივი სწავლება, რომელიც პირადას თუ საზოგადოებრივ ბედნიერებაში ხედავს ზნეობრიობის (ანუ სიკეთის) მიზანსა და არსს. ტერმინი განსხვავებულ მნიშვნელობებს იძენს იმისდა მიხედვით, თუ როგორ განვმარტავთ ბედნიერებას. თუ ბედნიერებას სუფთა ინდივიდუალური სიამოვნების მნიშვნელობით განვიხილავთ, ევდემონიზმი ჰედონიზმის მნიშვნელობას იძენს, ხოლო თუ ბედნიერება საზოგადოებრივი კეთილდღეობის ან კერძო თუ საზოგადო ინტერესის ცნებებთან იგივედება, ევდემონიზმი უტილიტარიზმის სინონიმად გვევლინება. ანტიკურ ხანაში და შემდეგ ეთიკაში იგი მოძავლის განმარტების და დასაბუთების ერთგვარი პრინციპია, რომლის მიხედვითაც ადამიანის სიცოცხლის უმთავრეს მიზანს – ბედნიერება წარმოადგენს. შუასაუკუნეების ფილოსოფოსები, თავისებურ ტიპურ განმარტებას იძლეოდნენ „ევდემონიზმის“ შესახებ. თომა აქვინელი ამბობდა, რომ ყველაზე დიდი ბედნიერება ადამიანისათვის „ღმერთის შეცნობაა“ და ბედნიერია ის, ვინც სრულიად ძიაღწია სიმშვიდეს (უშფოთველობას) ანუ ატარაქსიას (სულიერ სიმშვიდეს). ძველბერძენი ფილოსოფოსი ეპიკურე „ევდემონიზმში“ უმაღლეს სიამოვნებად განიხილავდა ადამიანის არა ფიზიკურ სიამოვნებას, არამედ სულიერს. ევდემონიზმს აკრიტიკებდა ერთ-ერთი უდიდესი გერმანელი ფილოსოფოსი იმანუელ კანტი, რომელიც ამბობდა, რომ ნაშთიერი მოტივი მორალური საქციელისა, შეიძლება იყოს მხოლოდ მოვალეობა და არა ბედნიერებისაკენ სწრაფვა ადამიანისა. აღმოსავლურ ფილოსოფიაში „ევდემონიზმი“ შესაძლოა განვიხილოთ, ბუდისტურ რელიგიაში, როგორც – „ნირაგანა“, ანუ სულიერი განვითარების ბოლო, უმაღლესი საფეხური (სულიერი ნეტარება). „ევდემონიზმის“ ცნობილი წარმომადგენლები იყვნენ – არისტოტელე, ვოლტერი, დენი დიდრო, სენეკა, თომა აქვინელი, ეპიკურე, მიშელ დე მონტენი და სხვა სწავლულები.

შეიძლებოდა შეცდომების თავიდან აცილება. ასე ადამიანს შეეძლო გამხდარიყო პატიოსანი ვაჭარი, კეთილმოსურნე ცოლი, მოსიყვარულე დედა და ა. შ. გოლდონის მიერ პროპაგანდირებული მორალი ღიად უპირისპირდებოდა ფეოდალური საზოგადოების მორალს; იგი მოუწოდებდა მესამე ფენის წარმომადგენლებს, ეფიქრათ საზოგადოებისთვის სარგებლის მოტანაზე.

ამ ფილოსოფიის პროპაგანდისტის საჭირო იყო ახალი კომედია, რომელიც უპასუხებდა რეალური სინამდვილის ამოცანებს. ამ კომედიის ესთეტიკა იქმნებოდა რეფორმის პროცესში და მტკიცდებოდა კომედიებში, ასევე წინასიტყვაობებში, რომლებსაც გოლდონი ურთავდა თავის პიესებს იმისათვის, რომ სცენაზე თანამედროვე იტალიელები ეჩვენებინა, საზოგადოებრივი ფენების წარმომადგენლები.

გოლდონი გამოვიდა კომედია დელ'არტეს ორი საფუძვლის – ნიღბების და იმპროვიზაციის – წინააღმდეგ. ნიღბის გარეშე მსახიობს მიეცა საშუალება, უფრო თავისუფლად გამოეხატა გრძნობები. მაგრამ, მაყურებელი ნიღბებს იყო მიჩვეული: ნიღბებთან იყო დაკავშირებული კომიკურის სტიქია, რომელიც ასე ძალიან მოსწონდა მაყურებელს. ამიტომ, თავის პირველ კომედიებში გოლდონი განაგრძობს ნიღბების გამოყენებას, მაგრამ ცვლის მათ ტრადიციულ ამპლუას. ასე, „ორი ბატონის მსახურში“ (1753) გოლდონი ბრიგელას აქცევს სასტუმროს მეპატრონედ, ხოლო ტრუფაღდინოს როლში აერთიანებს იმპროვიზებული კომედიის ორივე პერიოდის სახეს და ახალ თვისებებს ანიჭებს მათ.

გოლდონიმ ასევე უარყო იმპროვიზაცია, აიძულა მსახიობი სერიოზულად ემუშავა როლზე. ამით კომედია გასართობი სანახაობიდან სერიოზულ წარმოდგენად იქცა.

იტალიური ეროვნული თეატრის შექმნაში გოლდონიმ ფართოდ გამოიყენა არა მხოლოდ თავისი წინამორბედების გამოცდილება, არამედ მოლიერის შემოქმედებაც. ამასთან, მან შეცვალა ფრანგული კომედიოგრაფის ცალკეული სცენები და სახეები, როგორც ამას აკეთებდნენ მისი წინამორბედები, ხოლო მოლიერისგან სწავლობდა თავისი დროის ხასიათების გამოხატვას, პერსონაჟების ფსიქოლოგიის კონკრეტულ ახსნას. გოლდონიმ ისწავლა ფრანგული ენა, რათა წაეკითხა მოლიერი

ორიგინალში. იგი თვლიდა, რომ კომედიამ უნდა გამოასწოროს ადამიანის ნაკლოვანებები. თუკი ის მართო ამხიარულებს, მაშინ არ ასრულებს თავის მთავარ ფუნქციას. გოლდონის სურდა, სცენაზე ეჩვენებინა ცხოვრებისეული სიმართლე. ამისათვის მან გამოიყენა ხასიათების კომედიის ჟანრი, რომლის შეუდარებელი ოსტატი იყო მოლიერი. გოლდონის ბევრ კომედიას მთავარი გმირის სახელი ჰქვია, რაც ავლენს პერსონაჟთა ხასიათს, მაგალითად: „მატყუარა“, „მოლიქნელი“, „ძუნწი“, „ტემშარიტი მეგობარი“, „პატიოსანი ავანტიურისტი“, „ბუზღუნა-კეთილმოსურნე“ და სხვ. გოლდონიმ საგრძნობლად გაამდიდრა ხასიათების კომედია, ქმნიდა არა ერთ რომელიმე ხასიათს, არამედ მის რამდენიმე ნაირსახეობას. მაგალითად, კომედიაში „თავნებები“ (1760), სადაც სცენაზე გამოყვანილია ოთხი თავნება, რომლებიც სისხლს უშრობენ თავიანთ მეუღლეებს და შვილებს.

პროგრამულ პიესაში „კომიკური თეატრი“, დასის დირექტორის სიტყვებით, გოლდონი იცავს მის მიერ ახალშემოღებულ წესს: „ფრანგები აგებენ თავის კომედიას მხოლოდ ერთ ხასიათზე. ერთი ვნების, თუმცა, დამუშავებულის გარშემო... ჩვენ, იტალიელებს, გვსურს მეტი. ჩვენ გვინდა, რომ მთავარი გმირი იყოს ძლიერი და ორიგინალური, რომ თითქმის ყველა, მეორე პლანის პერსონაჟებიც, იყვნენ სახასიათოები...“ ასეთი კომედიის მაგალითად გამოდგება გოლდონის ერთ-ერთ საუკეთესო კომედიად მიჩნეული „ტრაქტირის მეპატრონე“ ან „სასტუმროს დიასახლისი“ (1753), რომელსაც მირანდოლინას ხასიათთან ერთად, გოლდონიმ, მეტი დამაჯერებლობისთვის, შემატა გაღარიბებული მარკიზის, გამდიდრებული გრაფის, ქალთმოძულე კავალერის – რიპაფრატის, მოხეტიალე მსახიობების და მსახურების ფსიქოლოგიური სახეები.

გოლდონი იშვიათად აყენებდა კომედიის ცენტრში უარყოფით პერსონაჟს (გამონაკლისია კომედია „მოლიქნელი“). ამ შემთხვევაში კომედიის ინტერესი კონცენტრირებული იქნებოდა არა მასზე, არამედ დადებით გმირზე და კომედია მეტწილად შეძლებდა შეესრულებინა თავისი დანიშნულება – „შეაქოს სიკეთე და გაკიცხოს მანკიერება“. ამიტომ კომედია დელ'არტეს ზოგიერთი უარყოფითი გმირი დაჯილდოებულია დადებითი თვისებებით: პანტალონე ავხორციანი მოხუციდან იქცევა პატი-

ოსან ვაჭრად, ხოლო გაიძვერა ბრიგელა სასტუმროს კეთილ-შობილ მეპატრონედ („ორი ბატონის მსახური“). უარყოფითი პერსონაჟები, რომლებიც დასცინოდნენ დადებითებს, კომედი-აში მრავალფეროვნებას ქმნიდნენ, აფართოებდნენ მკაცრად რეგლამენტირებული ჟანრის ჩარჩოებს. ამას გარდა, გოლდონის გმირები ხშირად არ იყვნენ მხოლოდ ერთი ვნების მატარებლები, როგორც კლასიციკტურ კომედიაშია, არამედ ისინი ხასიათდებიან ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებებით. ამ მისწრაფებაში – გაემრავალფეროვნებინა პერსონაჟების ფსიქოლოგიური დახასიათება, გოლდონი ასევე არღვევდა „მაღალი“ კომედიის წესებს.

გოლდონი ნოვატორულად მიუდგა სამი ერთობის კლასიკურ კანონსაც. იგი სშირად ცვლიდა მოქმედების ადგილს, მიიჩნევდა, რომ „უმჯობესია შეცვალო ადგილი და დაიცვა დამაჯერებლობის წესი“. გოლდონი საკმაოდ გაბედულად არღვევდა მოქმედების ერთიანობას. მას ერთდროულად გამოყავდა სცენაზე რამდენიმე ხასიათი და ამუშავებდა რამდენიმე სიუჟეტურ ხაზს მოქმედების განვითარებაში.

ხასიათების კომედიაში გოლდონის შემოქმედებაში ევოლუცია განიცადა ახალი ჟანრისკენ – „გარემოს კომედიისკენ“, როგორც ის თავად დრამატურგმა განმარტა. ამ სახის ტიპური კომედია არის „ყავახანა“ (1750). გოლდონის ამ კომედიაში მოქმედების ადგილი უცვლელია (ე. წ. „სტაბილური სცენა“). ის წარმოადგენს ვენეციის პატარა მოედანს, სადაც მდებარეობს: ყავახანა, სადალაქო, სამორინე; მაღაზიების თავზე არის საცხოვრებელი ოთახები; მოედნის ორ მხარეს – ბაღერინას სახლი და ტავერნა. ეს სცენა სრულიად არ ჰგავს მოქმედების ტრადიციულ ადგილს (ოთახი ან ქუჩა სახლის წინ) კლასიკურ კომედიაში. ყავახანა კომედიაში განვითარებული მოვლენების ცენტრია: აქ ხვდებიან პერსონაჟები და იხლართება სიუჟეტური ხაზები. გოლდონიმ უარი თქვა მოქმედების ერთიანობაზე მისი ტრადიციული გაგებით, და წამოწია ახალი ერთიანობა – ცხოვრებისეული მოვლენებისა. მისი პიესა წარმოადგენს ვენეციური ყოფის და ხასიათების სურათს; გმირების ხასიათები კარგადაა გამოკვეთილი, ხოლო ავსიტყვიანი დონ მარციოს სახელი იტალიაში ისეთივე საზოგადო გახდა, როგორც დონ პილონესი. ამ

პიესაში გოლდონიმ პირველად აჩვენა „კოლექტიური გმირი“ — ყავახანის ყველა სტუმარი, ანუ მოქმედი პირების მთელი ჯგუფი, რომელიც ვენეციური საზოგადოების ნაწილს წარმოადგენს.

„კოლექტიური კომედიის“ პრინციპის განვითარებით, მთავარი გმირის და ინტრიგის გარეშე, გოლდონიმ შექმნა შესანიშნავი „სახალხო კომედიები“: „მზარეულები“ (1755), „გზაჯვარედინი“ (1756), „ქალთა ჭორები“ (1757), „კიოჯინური ბათქიბუთქობა“ (1762). ყველა ამ პიესაში გოლდონი გვიჩვენებს გარემოს რაღაც ასპექტს, მისთვის დამახასიათებელი პერსონაჟებით: ვენეციელებით, მოახლეებით, კიოჯინელი მეთევზეებით და მათი მხიარული მეგობარი-ქალებით. ეს კომედიები წარმატებით გადიოდა იტალიურ სცენაზე, იმიტომ, რომ, გოლდონის სიტყვებით, შეიცავდნენ „ჩვეულებრივი ცხოვრების სიმართლეს“, კარგად გასაგებს ყველა ადამიანისთვის.

კომედიის ახალი ჟანრის შექმნისას, პიესების იმდროინდელი აქტუალური შინაარსით შევსებისას, გოლდონი დიდ ყურადღებას უთმობდა ასევე კომიკურის სტიქიას. მას ვერ წარმოედგინა ყველაზე სერიოზული კომედიაც კი სიცილის გარეშე, რომელიც მანკიერებასთან ბრძოლის იარაღი იყო. ხშირად სიცილი უკავშირდებოდა საკარნავალო დღესასწაულებს, ძალზე მდიდრულს ვენეციაში. კარნავალის პირობებში მულავნდებოდა სიცილის სტიქია („ცბიერი ქვრივი ქალი“). მაგრამ გოლდონის ესთეტიკის ევოლუციის კვალდაკვალ და თვით კომედიის ჟანრისა, ვენეციელი დრამატურგის შემოქმედებაში შეიცვალა სიცილის ფუნქციაც. გოლდონისთან სიცილი ერწყმის მგრძნობიარობას და ეს მისი პიესების უმეტესობისათვის საჩვენებელი ხდება. ეს იყო კლასიციზტური ესთეტიკისათვის უცნობი კომიზმის ახალი ტიპი.

ძველ კომედიებში მსახურები ჩვეულებრივ კომიკური პერსონაჟები იყვნენ. გოლდონიმ ძალიან მრავალფეროვანი გახადა მსახურების როლი თავის პიესებში, რომლებმაც მიყავთ საკუთარი ინტრიგის ხაზი და ისინი დაუპირისპირა ბატონებს. გოლდონიმ მიაჩნტა მსახურებს მათი წრისთვის დამახასიათებელი თვისებები. მან გამოიყვანა სცენაზე ხალხის სხვადასხვა წარმომადგენელი, მაგრამ განსაკუთრებული სითბოთი საუბრობდა გლეხებზე და მათ „ადამიანური საზოგადოების ყველაზე

აუცილებელ და სასიამოვნო ნაწილს“ უწოდებდა („ფეოდალი“). მსახურები გოლდონისთან ჩვეულებრივ საუბრობენ დიალექტებზე, რომელთაც იგი მოხერხებულად იყენებს ცხოვრებისეული დახასიათებისთვის.

გოლდონის მიერ შექმნილი კომედიის ახალი ჟანრი მტკიცედ დამკვიდრდა იტალიაში; დრამატურგი გახდა ერთ-ერთი პირველი იტალიელი განმანათლებელი, რომლის შემოქმედებაც ევროპაში აღიარეს.

კარლო გოცი

კარლო გოცი (Carlo Gozzi, 1720-1806), გოლდონის იდეური მოწინააღმდეგე ვენეციურ სცენაზე, ახალი ლიტერატურული ჟანრის – ფიაბას,¹ ანუ თეატრალური ზღაპრის შემქმნელი, ასევე ვენეციის მკვიდრი იყო. იგი მიეკუთვნებოდა ძველებურ, მაგრამ გაღარიბებულ თავადაზნაურთა გვარს, ზოგიერთი ცნობით კი, ის მდიდარი და უზრუნველი კაცი იყო. თვითონ აფინანსებდა თავისივე ფიაბების დადგმებს. მას ხიბლავდა აღორძინების იტალიური პოეზია, განსაკუთრებით ბურლესკური პოეტების, ლუიჯი პულჩის და ბურკიელოს (დომენიკი დი ჯოვანი) შემოქმედება. იგი წერს რამდენიმე კომიკურ პოემას: „ღონ კიხოტი“, „მორალური ფილოსოფია“ და სხვ., ასევე თორმეტი სიმღერისგან შემდგარ დიდ სატირულ-იუმორისტულ პოემას „თავისებური მარფიზა“ (1761-1768), რომელიც წარმოადგენს სატირას „განათლებულ“ ქალბატონზე – თავისებურ პაროდიას აბატ პ. კიარის განმანათლებლური რომანების გმირებზე. ოჯახური სიდუხჭირის გამო 20 წლის გოცი შედის სამხედრო სამსახურში დაღმაციაში, შემდეგ მოგზაურობს სამხედრო გემზე, სწავლობს საკავალერიო სკოლაში, შემდგომ კი ბრუნდება ვენეციაში (1744). აქ იგი შეუპოვრად სწავლობს ლიტერატურას, შედის ვენეციის „გრენელოსკების აკადემიაში“. ეს ნაწარმოები დიდი შაყირი იყო, ავტორი დასცინოდა აკადემიკოსებს.

¹ ფიაბა იგივე ზღაპარია – პოეტური გამონაგონი, ფანტასტიკურ ამბავზე აგებული თხრობითი ნაწარმოები, რომელიც დაკავშირებულია სინამდვილესთან იდეით, თემატიკით, მოტივებით, სიუჟეტით, ენობრივი თავისებურებით, ეროვნული კოლორიტით. ზღაპარი არის პროზაულიც და ლექსიც. იგი ეპოსის ერთ-ერთი ჟანრია, მას უახლოვდება თქმულება.

1761-1765 წწ. გოციმ დაწერა და დადგა ვენეციაში 10 ფიბაბ, რომელთაც წილად ხვდა დიდი წარმატება, რამაც საბოლოო ჯამში განაპირობა გოლდონის ბედი, მან სამუდამოდ დატოვა მშობლიური ქალაქი. მაგრამ 1765 წ. შემდეგ მაცურებელი აღარ ხვდებოდა გოცის ზღაპრებს ძველებური აღფრთოვანებით და მან დაიწყო ჰეროიკული ესპანური დრამების წერა დაძაბული მოქმედებითა და ვნებების ქარიშხლით. გოცის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას ასევე ეკუთვნის მისი სატირული პამფლეტები, თეორიული გამოსვლები და „უაზრო მოგონებები“ (1798).

თავისი პოლიტიკური სიმპათიები და ესთეტიკური პრინციპები, რომელთაგანაც ბევრმა მიიღო დასაბუთება „უაზრო მოგონებებში“, მან თავდაპირველად გამოთქვა წინასიტყვაობაში „თეატრისათვის ჩემი ათი ზღაპრის გულწრფელ მსჯელობაში და წარმოშობის ნამდვილ ისტორიაში“, რომელიც დაურთო თავის პირველ კრებულს (1772). XVIII ს.-ის ლიტერატურაში, რომელიც ვითარდებოდა განმანათლებლობის ნიშნით, გოცის განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იგი ძველი წყობის და ფეოდალური იდეოლოგიის მომხრე იყო, სძულდა განმანათლებლური იდეები, დასცინოდა ევდემონისტურ მორალს და ეგოიზმის პრინციპს, რომელსაც განმანათლებლები პროპაგანდას უწევდნენ და უპირისპირებდა მათ ტრადიციულ მორალს. იგი იცავდა რელიგიას და ეკლესიას, მათში ხედავდა საყრდენს ახალი იდეების წინააღმდეგ. გოცი ასევე გამოდიოდა ხალხის განმანათლებლობის წინააღმდეგ და ვარაუდობდა, რომ გაუნათლებლობა — ხალხის ბუნებრივი მდგომარეობაა. მას გულწრფელად სჯეროდა, რომ მაღალი ზნეობა, ადამიანობა და სამართალი არისტოკრატიის ხვედრია.

მნიშვნელოვანი ადგილი „გულწრფელ მსჯელობაში“ უკავია გოცის გოლდონისთან და კიარისთან პოლემიკას. გოცი არ იზიარებდა რაციონალისტი¹ გოლდონის ფილოსოფიური და

¹ რაციონალიზაცია — პროცესი, რომლის მეშვეობითაც თანამედროვე საზოგადოებებში სოციალური პრობლემების გაასრება და გადაჭრა ხდება ლოგიკისა და რაციონალობის საფუძველზე. რ-ის პროცესი საფუძველად უდევს დასავლური საზოგადოებების ეკონომიკური, პოლიტიკური და სამართლებრივი ინსტიტუტების ფუნქციონირებას. მისი გავლენა აშკარაა ისეთ სექტორებზეც, როგორებიცაა მეცნიერება, განათლება, მუსიკა და რელიგიური ორგანიზაციები. კერძოდ, ეკონომიკის სფეროში რ-ის პროცესის გამოხატულებაა წარმოების ორგანიზება ბიუროკრატიის საფუძველზე და მოვების

ესთეტიკური ხედვების მთელ სისტემას, საყვედურობდა მეტოქეს, რომ იგი ცხოვრების ასლს ქმნიდა, არ ბაძავდა ბუნებას, ე. ი. არ არჩევდა იმას, რაც ხელოვნებას უხდება, დამაჯერებლობის პრინციპის თანახმად. გოცი გამოდიოდა ცხოვრების სიმართლის წინააღმდეგ, რომელსაც განასახიერებდა გოლდონი და აღშფოთებული იყო მისი სახალხო კომედიებით. გოცი მოითხოვდა ბუნებისდამი მიბაძვას „მწერლისთვის აუცილებელი სიტყვაკაზმულობით“. არსებითად, „ბუნების მიბაძვის“ ცნებაში იგი გულისხმობდა სხვა ამრს, ვიდრე გოლდონი, რომლის შთაგონების წყაროს რეალური ცხოვრება წარმოადგენდა, და გამოხატავდა მას თავისი რაციონალისტური მრწამსის თანახმად. გოცი უარყოფდა რაციონალიზმს, დიდ ყურადღებას უთმობდა ფანტასტიკას, არაჩვეულებრივ სიტუაციებს და კონფლიქტებს, ზღაპრულ, უცნაურ სახეებს. გოცის ამრით, ცხოვრების სიმართლისგან დაშორებულ, ნიღბების კომედიისთვის ჩვეულ ხერხებს, მათი პირობითობით და ბუფონადით, შიქილო გაეხსნათ ადამიანური ხასიათების ნამდვილი არსი.

გოცი ებრძოდა არა მხოლოდ გოლდონის და კიარის კომედიებს, არამედ უარყოფდა მეშინურ დრამას და ფრანგული კლასიციზმის მაღალ კომედიას. ამტკიცებდა, რომ ისინი უცხოა იტალიელებისთვის. ყველა ამ უანრს იგი უპირისპირებდა კომედია დელ'არტეს, როგორც ხალხის საყვარელ, ეროვნულ უანრს.

ამ ესთეტიკური ამრების და გამართული პოლემიკის ნაყოფი გახდა გოცის პირველი თეატრალური ზღაპარი „სიყვარული სამი ფორთოხლისადმი“ (1761). უკვე პირველსავე პიესაში გოცი შეეცადა ზღაპრული სიუჟეტისათვის მიენიჭებინა დამაჯერებლობის მოჩვენებითობა. „გულწრფელ მსჯელობაში“ იგი აღი-

გალკულაცია სისტემატური საბუღალტრო პროცედურების მეშვეობით; სამართლის სფეროში – უნივერსალური კანონების ჩამოყალიბება და დედუქციური ამროვნების პრაქტიკაზე გადასვლა, თვითნებური, პრეცედენტული სამართლის საპირისპიროდ, რომელიც დამახასიათებელი იყო ტრადიციული საზოგადოებებისათვის; პოლიტიკის სფეროში – ქარიზმატული და ტრადიციული ბატონობის შეცვლა ლეგალურით; რელიგიის სფეროში – მაგიისა და რელიგიური საიდუმლოებების ჩანაცვლება პირადი პასუხისმგებლობითა და ა. შ. ზოგი სოციოლოგი ამტკიცებს, რომ რ-ის მნიშვნელობა გადაჭარბებულია და რომ თანამედროვე საზოგადოებებს ასევე ახასიათებს ირაგონალობა და აფექტურობა. რაციონალიზატორი არის პირი, რომელიც ზემოთ მოხსენებულ საქმიანობას ეწევა.

არებდა, რომ „ყმაწვილური სიუჟეტებით“ მისი დაინტერესება იყო მისი მხრიდან „სამხედრო ეშმაკობა“, განზრახული მაყურებლის ყურადღების მისაპყრობად. ამ მიზნით მას უნდა შეეტანა ზღაპრებში ინტრიგა, მოეგონა დრამატული სიტუაციები, მათთვის სინამდვილის ელფერი მიეცა, შეექმნა ცხადი ალეგორიები, დაეტვირთა ენამახვილობით, ხუმრობებით, რომლებიც ზღაპრის ხასიათს დამაჯერებელს გახდიდა და შეეძლო დაეჭირა აუდიტორია დაძაბულ მდგომარეობაში, როგორც სწავლული, ასევე ბრიყვი...

„დამაჯერებელი ხასიათის მინიჭება არადამაჯერებელი სიუჟეტისთვის“ – ამაში მდგომარეობდა გოცის ნოვატორობა, რომელიც იყენებდა მშვენიერს სერიოზული მიზნებისთვის. „სიყვარულს სამი ფორთოხლისადმი“ არ ჰქონდა დაწერილი ტექსტი, ის იმპროვიზებული იყო მსახიობების მიერ, რომლებისათვის გოცი ქმნიდა ლექსებს – ჩანართებს და ამუშავებდა სცენარს, რომელსაც შემდეგ იწერდა. ფიაბა დასცინოდა გოლდონის სახალხო კომედიას, „მაღალ“ გრძნობებს და კიარის კომედიის ჩახუჭუტებულ სტილს. პიესაში მონაწილეობენ ტრადიციული ნიღბები: პანტალონე, ბრიგელა, ტრუფალდინო, სმერალდინა... მოქმედება ვითარდება ჯვრის ფერის გამოგონილ სამეფოში. პრინცი ტარტალია შეპყრობილია ჰიპოქონდრიით, რომელსაც კურნავს სიცილი. ფერია მორგანამ (კიარი) გააღვიძა მასში სიყვარული სამი ფორთოხლისადმი, რომელთა მოსაძებნად პრინცი მიემგზავრება ტრუფალდინოსთან ერთად. ჯადოქარი ჩელიო (გოლდონი) ეხმარება მათ, ხოლო მორგანა ყველანაირად ხელს უშლის. მრავალი ფათერაკის გადალახვის შემდეგ, ტარტალია და ტრუფალდინო აღმოჩნდებიან ჯადოსნურ ციხესიმაგრეში, სადაც ინახება ფორთოხლები. ორი მათგანი გაჭრილია, გათავისუფლებული ქალიშვილები (ტრაგედია და კომედია) კვდებიან წყურვილისგან. მესამე ქალიშვილს გადაარჩენს ტარტალია, რომელიც მიაწვდის მას წყალს რკინის ჩექმიდან. მესამე ქალიშვილი – ეს იმპროვიზებული კომედიაა, რომელიც ცოცხლდება, როდესაც მოიკლავს წყურვილს უძველესი კომედიის მსახიობის ჩექმიდან დაღვევით.

ფიაბას მოჰყვა დიდი წარმატება, მისი პროტოტიპები ნაცნობი იყო და პოლემიკა კიდევ უფრო გამძაფრდა.

შემდეგ ზღაპარში – „ყორანი“ (1761) გოცის სურდა არა მხოლოდ გაემხიარულებინა მაყურებელი, არამედ „ცრემლებამდე გული აეჩუყებინა“. ამ მიზნით მან გააძლიერა დრამატული საწყისი, შეამცირა იმპროვიზაციის და ნიღბების როლი. ნიღბები მეტყველებენ პროზით, ხოლო კეთილშობილი პერსონაჟები – ლექსებით. „ყორანის“ სიუჟეტი – ჩვეულებრივი ზღაპრული ისტორიაა. მეფე მილონმა ნადირობის დროს მოკლა შავი ყორანი და მისი პატრონის, კაციჭამიას, ნებით დაიტანჯებოდა იმდენ ხანს, ვიდრე არ იპოვიდა მზეთუნახავს, ჯადოქარი ნორანდოს ქალიშვილ არმილას, რომელიც მისთვის მოიტაცა მისმა ძმა ჯენარომ. ნორანდომ, შურისძიების მიზნით, მიაგზავნა ჯენარო მილონთან საჩუქრით – მშვენიერი ცხენითა და საბრძოლო მიმინოთი, რომელთაც უნდა მოეკლათ მილონი. ჯენარომ გაიგო, რომ, თუ იგი გათქვამდა საიდუმლოს, თვითონ გადაიქცეოდა ცივ მარმარილოდ. იგი ცდილობდა ძმის გადარჩენას, დაბოლოს გადაწყვიტა, მოეყოლა ყველაფერი, რის შემდეგაც მართლაც მარმარილოს ქანდაკებად იქცა. ნორანდომ გამოაცხადა, რომ ერთადერთი საშუალება პრინცის გამოსაცოცხლებლად იყო მისი დანაშაულის არმილას სისხლით. მაგრამ მილონმა ვერ მოკლა მეუღლე და მაშინ არმილამ თვითონ გაიწირა თავი. ერთი შეხედვით კულმინაცია სახეზეა. მაგრამ გოცისთვის მნიშვნელოვანი იყო ეჩვენებინა, რომ ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება – არა ცხოვრება, არამედ სახალისო სპექტაკლია, ამიტომ ტრაგედიის მწვერვალებიდან იგი ჩამოდის კომედიურ ფინალამდე: ნორანდო აცოცხლებს არმილას.

მოქმედი პირების ხასიათები – მილონის, ჯენაროს, არმილას – შექმნილია დიდი ოსტატობით.

„ყორანმა“ სიცოცხლე შთაბერა ახალ ლიტერატურულ ჟანრს – თეატრალურ ზღაპარს, რომელშიც ტრაგიკული და კომიკური საწყისები მჭიდროდაა გადახვეული, ხოლო ფანტასტიკა ორგანულად ერწყმის სერიოზულ სპექტაკლში. გოციმ ეს ტენდენციები დაამკვიდრა მომდევნო ფიაბებში, მათ შორის „მეფერიემშიც“ (1762).

ეს პიესა დრამატული და პოეტურია, კომიკური მასში ცოტაა, ხოლო ნიღბების რიცხვი დაყვანილია მინიმუმამდე. პიესა ადიდებს თავდადებულ ცოლქმრულ სიყვარულს. გოცი ხატავს პან-

ტალონეს ქალიშვილის, ანჯელას სათუთ სახეს, რომელიც მეფე დერამომ ცოლად აირჩია მისდამი გულწრფელი და უანგარო სიყვარულისთვის. ანჯელა მეუღლის ერთგული რჩება მაშინაც კი, როდესაც აკაკი ტარტალია მოტყუებით იღებს მეფის იერს, ხოლო მეფე იძულებულია წარდგეს ანჯელას წინაშე მოხუცი ღარიბის სახით. მაგრამ მაშინაც ანჯელა ცნობს ღარიბში საყვარელი ადამიანის ამალლებულ სულს.

პიესაში ასევე ასახულია განმანათლებლური ლიტერატურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემა – კეთილი მეფისა და ბოროტი მინისტრის დაპირისპირება. დერამო – კეთილი მეფეა, ხოლო მინისტრი ტარტალია – ბოროტი. ამპარტავანი ფიქრები უბიძგებენ მას, უნამუსო საქციელის ჩადენისკენ: იგი ცდილობს მოკლას მეფე, გადააქციოს იგი ირმად და როდესაც ტახტს დაიმკვიდრებს, იმოქმედოს, როგორც ნამდვილმა ტირანმა. მაგრამ პიესის ბოლოს თავად იქცევა ურჩხულად.

ფანტასტიკა პიესაში თამაშობს მნიშვნელოვან როლს, მაგრამ არა ისეთს, როგორც „ყორანში“. ახალ კომედიაში ის თავდაპირველად სიუჟეტის ფორმირებას ახდენს, შემდგომ კი ანგრევს მას. ე. ი. ჯადოქრის საჩუქრები მეფე დერამოსთვის: მოლაპარაკე ქანდაკება, რომელიც ეხმარება მას, ცოლად აირჩიოს ერთგული ანჯელა; ჯადო მიცვალებულზე, რომელიც ჯადოს მოქმედს მკვდრად აქცევს, მაშინ, როდესაც მისი სული გადადის მოკლულ ცხოველში ან ადამიანში – ზუსტად ის, რაც მოსდის დერამოს – ყველაფერი ეს მიმართულებას აძლევს მოქმედებას. მაგრამ პიესის ფინალში ფანტასტიკურის კანონები წყვეტენ მოქმედებას: მეფე უბრუნდება თავის იერს, ხოლო ტარტალია გადაიქცევა რქიან ურჩხულად, არა იმ კანონებით, რომლებიც მოქმედებდნენ მანამდე, არამედ ჯადოქრობის შედეგად.

1762 წელს კარლო გოციმ თავისი მეხუთე ფიაბა „ქალიგველი“ დაწერა, რომლის მოქმედების ადგილად, რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, თბილისი, თბილისის შემოგარენი და ზღაპრული უდაბნო შეარჩია. სიუჟეტი უკვდავი ქერესტანისა და თბილისის მეფის, ფარუსკადის სიყვარულის თემაზე ააგო. უამრავი დაბრკოლების მიუხედავად, ზღაპარს ტრადიციულად ბედნიერი დასასრული აქვს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსნი კარლო გოცის დრამატურგიის უკვდავი პერსონაჟები, კომედია

დელ'არტეს ნიღბები არიან, რომლებსაც ტრადიციული სამოსი აცვიათ და სპექტაკლს განსაკუთრებულ ხიბლს ანიჭებენ.

გოცის ყველაზე ცნობილი ფიაბაა „ტურანდოტი“ – „ჩინური დრამატული ტრაგი-კომიკური ზღაპარი“ (1762), რომელსაც დიდი წარმატება ჰქონდა. „ტურანდოტი“ იყო გოცის პასუხი იმ კრიტიკოსებისადმი, რომლებიც მისი ფიაბების წარმატებას მათში ნიღბების და ფანტასტიკის არსებობით ხსნიდნენ. ამის მაგივრად, ახალ პიესაში, ჩნდება აღმოსავლური ეგზოტიკა. გოციმ მიმართა ძალიან ძველ სიუჟეტს: მოქმედება ხდება პეკინში, სადაც აღმოჩნდება პრინცი კალაფი. იმპერატორის ცივგულიანი ქალიშვილის პორტრეტის ნახვით მას შეუყვარდება იგი. მაგრამ ამ სიყვარულის გზაზე წარმოიქმნება წინააღმდეგობები: ტურანდოტი კაცთმოძულეა და საკუთარი თავისუფლების შენარჩუნების მიზნით, ხელის მოსურნე პრეტენდენტებს სამ ამოცანას სთავაზობს. იმპერატორმა ალტოუმმა დაიფიცა, რომ მოჰკვეთს თავს ყველას, ვინც ამოცანებს ვერ ახსნის. კალაფი გამოიცნობს პრინცესას ამოცანებს და მისი რისხვის თავიდან ასაცილებლად, თავად სთავაზობს პრინცესას ამოცანებს. ტურანდოტი სწორ პასუხებს იძლევა. პრინცი მზად არის თავი მოიკლას, მაგრამ ტურანდოტი ნებდება – მას შეუყვარდა ყმაწვილი კალაფი და მზად არის ცოლად გაყვეს.

ამ პიესაში გოცი ყურადღებას უთმობს არა გარე მოვლენებს, არამედ პერსონაჟების ხასიათების დამუშავებას. აღმოსავლური ეგზოტიკა მხოლოდ ფონია წინააღმდეგობრივი ვნებების გამოსახატავად, რომელთა ბატონობის ქვეშ მოექცნენ პიესის გმირები. შესაძლოა, სწორედ ამის გამო მიაპყრო ყურადღება ამ ზღაპარს გამოჩენილმა საბჭოთა რეჟისორმა ევგენი ვახტანგოვმა. მისი სპექტაკლი „პრინცესა ტურანდოტი“ საბჭოთა თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო გვერდია.

„ბედნიერ ლატაკებში“ (1764), ისევე როგორც „ტურანდოტში“, არ არის ჯადოქრობა. გოცი ამუშავებს ზღაპრულ სიუჟეტს კეთილ მეფეზე, რომელიც ლატაკის ტანისამოსში მოგზაურობს თავის სამეფოში, ვინაიდან სურს გაიგოს სიმართლე, თუ როგორ ცხოვრობენ მისი ქვეშევრდომები და რას აკეთებენ მინისტრები. აქ ისევ მეორდება კეთილი მეფის და ბოროტი მინისტრის თემა. მომდევნო ზღაპრებში ის უბრუნდება ჯადოსნურ ფანტასტიკას:

ასეთია „ქალი-გველი“ (1762), „ზობეიდა“ (1763), „ლურჯი ურჩხული“ (1763), „ძემი, ჯინების მეფე, ანუ ერთგული მონა“ (1765).

გოცის ერთ-ერთი უკანასკნელი ფიაბაა „მწვანე ჩიტი“ (1765). ის ამ პიესით აპირებდა ზღაპრების ციკლის დასრულებას, ამიტომ ფილოსოფიური პოლემიკურობა შესძინა მას. ახალ პიესაში მან გააკრიტიკა გოლდონის და კიარის კომედიებში პროპაგანდირებული ეგოიზმის ფილოსოფია. ფიაბას ცენტრში დგას ორი მიგდებული ბავშვის – ტყუპების, რენცოს და ბარბარინას ბედი, რომლებიც აიყვანა და გაზარდა სმერალდინამ. და-ძმა მიიჩნევს, რომ ადამიანის საქციელის საფუძველია საკუთარი თავის სიყვარული, რომელიც მათ ესმით, როგორც ეგოიზმის ქადაგება. ამიტომ ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ არაფრით არიან ვალდებულნი სმერალდინას წინაშე – მან ხომ გაზარდა ისინი, ვინაიდან ხელმძღვანელობდა ეგოისტური მოტივებით. მაგრამ პიესის მთელი მოქმედება უარყოფს ამ აზრებს, იმიტომ, რომ სხვა პერსონაჟები იქცევიან უფრო მაღალზნობრივად. კონფლიქტის გადასაჭრელად გოცი მიმართავს ფანტასტიკას: კალმონის ანტიკური ქანდაკება იჭრება მოქმედებაში და ეხმარება რენცოს და ბარბარინას, უარი თქვან თავის ეგოისტურ ზრახვებზე.

ფიაბების სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ მათი მოქმედება ვითარდება ორ სფეროში: რეალურსა და ფანტასტიკურში. რეალურ სამყაროში მომხდარის მიზეზები გაუგებარია პერსონაჟებისთვის, რადგან დამალულია ჯადოსნურ სამყაროში. პირველი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ იმაში, რაც სცენაზე ხდება, არავითარი შინაგანი კანონზომიერება არ არის. სინამდვილეში კი ის არსებობს, მაგრამ იმალება საოცნებო სამყაროში და მზეურდება პიესის ბოლოს – სიკეთის და სიმართლის ზეიმში ბოროტებაზე. დადებითი პერსონაჟები საბოლოოდ ზეიმობენ, მაგრამ გამარჯვებამდე ისინი მიყავს არა გონებას, არამედ გულს. ამაში გამოიხატება გოცის ფიაბას კავშირი ხალხურ ზღაპართან, რომელშიც სიკეთე ყოველთვის ამარცხებს ბოროტებას, ხოლო გმირები ხშირად იყოფიან კეთილებად და ბოროტებად.

თეატრალური ზღაპრის ჟანრის შექმნისას, გოცი ეყრდნობოდა არა მხოლოდ ხალხურ, არამედ ლიტერატურულ ტრა-

დიციას, მათ შორის, განმანათლებლურსაც. რაციონალისტური XVIII ს.-ის პირობებში ფანტასტიკა აღითქმებოდა, როგორც ალეგორია და იგავი, რის მეშვეობითაც ცნაურდება, როგორც ამტკიცებდა დრამატურგის ძმა – ჟურნალისტი და გრუნელუბის აკადემიის სულისჩამდგმელი, დიდი „შაურისტი“ გასპარო გოცი – „ადამიანური ბუნებისთვის დამახასიათებელია ყველასათვის გასაგები ჭეშმარიტება და ვნებები“. ფიაბების შინაარსი გამსჭვალულია ზნეობრივი პათოსით და ამაშიც იგრძნობა ეპოქის გავლენა. გოცის ზღაპრების დადებითი პერსონაჟები შთაგონებულიები არიან კეთილი გრძნობებით; ზღაპრები მაყურებელში აღძრავენ თანაგრძნობას კეთილი პერსონაჟებისადმი, ბოროტებისა და მისი მატარებლების მიმართ კი – მიუღებლობას.

გოცის თეატრალური ზღაპრები – კამკაშა გვერდია იტალიური და მსოფლიო თეატრის ისტორიაში; მათი ავტორი ღირსეულად იკავებს ადგილს იტალიური განმანათლებლური კომედიის შემქმნელ გოლდონის და იტალიური ტრაგედიის რეფორმატორ ალფიერის გვერდით.

ვიტორიო ალფიერი

ვიტორიო ალფიერი (Vittorio Alfieri, 1749-1803) დაიბადა პატარა ქალაქ პიემონტში, მდიდრულ ოჯახში და ატარებდა გრაფის ტიტულს. იგი სწავლობდა ტურინის აკადემიაში, რომლის დამთავრების შემდეგ მიიღო ხელოვნების მაგისტრის დიპლომი. 16 წლისა გახდა სამეფო ჯარების ოფიცერი. 1766 წლიდან 1772 წლამდე მან სამჯერ იმოგზაურა ევროპაში, იყო თითქმის ყველა ქვეყანაში, რუსეთშიც კი. დიდი შთაბეჭდილება მასზე მოახდინა ინგლისმა, რომელიც, თავისი კონსტიტუციის წყალობით, ალფიერს თავისუფლების ქვეყნად წარმოედგინა.

მწერლის შემოქმედებით ბიოგრაფი-აში ყველაზე ნაყოფიერი 1780-იანი წლები. დასაწყისი იყო, როდესაც მან დაწერა თავისი საუკეთესო ტრაგედიები და ოდები. მაშინვე დაიწყო თავისი მემუარების წერა – „ცხოვრება ვიტორიო ალფიერისა ასტიდან, რომელიც თავად მოგითხროთ“ (გამოქვეყნდა 1804).

XVIII ს.-ში ტრაგედიის ჟანრის თეატრი იტალიაში სავალალო მდგომარეობაში იმყოფებოდა და ამიტომ ტრაგედიის რეფორ-

მეხის საკითხი დადგა. თავდაპირველად, ინტერესი მის მიმართ გამოიჩინეს ხელოვნების თეორიტიკოსებმა, ხოლო შემდეგ მწერლებმაც, რომლებიც ცდილობდნენ აელორძინებინათ ჟანრი, რომელიც იტალიაში ჯერ კიდევ ალორძინების ეპოქაში დაფუძნდა, მაგრამ მაინც მწიგნობრივი დარჩა. კლასიკური ტრაგედია XVII ს. -ში იტალიურ სცენაზე იღებდა პოპულარული ესპანური დრამის ბევრ სახეს, რომლისათვის დამახასიათებელი იყო ენერგიული მოქმედება, ვნებების გამოვლენა, ტრაგიკულის და კომიკურის გადაბმა – ასე შეიქმნა იტალიაში „საშუალო ტრაგედია“. ესპანური დრამის და ფრანგული კლასიკური ტრაგედიის საწინააღმდეგოდ და იტალიური ტრაგიკული თეატრის განახლების მიზნით, შიპიონე მაფეიმ (1675-1755)¹ შექმნა ტრაგედია „მეროპა“ (რომელიც დაიდგა 1713 წელს). თეატრის აღმზრდელობითი როლის დასაცავად, მაფეი დაუპირისპირდა კლასიციტური ტრაგედიის ესთეტიკას. სიუჟეტი „მეროპასათვის“ მან არა მითოლოგიიდან, არამედ გმირული ისტორიიდან აიღო. ძველი საბერძნეთის პოლიტიკური ბრძოლის ფონზე მაფეიმ გვიჩვენა მეროპას დრამა, რომელსაც ტირანი და ტახტის უზურპატორი უკლავს ქმარს და შვილებს (ყველაზე უმცროსის გარდა) და აიძულებს მას, ცოლად გაჰყვეს, რომ დაიმეგობროს მოწინააღმდეგე პარტიები და დაიმონოს ხალხი. მეროპას შვილი იზრდება, კლავს ტირანს და იბრუნებს ტახტს. ტრაგედიაში ჭარბობს პოლიტიკური ინტერესი, რომელიც მაყურებელს იტაცებს. ტრაგედიას დიდი წარმატება ჰქონდა და ის, ალფიერის ტრაგედიის გამოჩენამდე, ყველაზე პოპულარული იყო, რაც კი შექმნილა იტალიაში.

ფრანგული განმანათლებლების ნაშრომების გაცნობამ ალფიერის დაეხმარა სენსუალისტური ფილოსოფიის გააზრებაში და მიიყვანა უტილიტარიზმის² ეთიკამდე. ეგოიზმი, ალფიერის აზრით, ამოძრავებს ადამიანს სიმართლისაკენ, სილამაზისაკენ, არის მხატვრული შემოქმედების და ხელოვნების საფუძველი.

¹ შიპიონე მაფეი (Scipione Maffei) – იტალიელი პოეტი, არქეოლოგი და ხელოვნების მკვლევარი. ავტორი მრავალი გამოკვლევისა და რამდენიმე პიესის.

² უტილიტარიზმი არის ეთიკური თეორია, რომლის მიხედვითაც მოქმედებების სწორი კურსის არჩევა შესაძლებელს ხდის შესაძლებლობას, რომ ეს მოქმედება საერთო „სიკეთის“ მომტანი იქნება.

საკუთარი თავისადმი ადამიანის სიყვარულზე დაფუძნებულია მისი სწრაფვა დიდებისა და კეთილშობილებისკენ, ვინაიდან შეიცავს სურვილს – სარგებელი მოუტანოს საზოგადოებას და დაიმსახუროს სხვა ადამიანების მოწონება. ალფიერი თვლიდა, რომ მხოლოდ მაღალი ვნებით გატაცებულ ადამიანს, შეუძლია ჩაიდინოს გმირობა, მაგალითად, ტირანიასთან ბრძოლაში. უტილიტარულ ეთიკაზე დაფუძნებული ალფიერის რწმენა გმირში, რომელიც საკუთარი თავის გათავისუფლებით ტირანის კლანჭებიდან სხვების გათავისუფლებასაც შეძლებს.

ალფიერმა დაასაბუთა თავისი პოლიტიკური შეხედულებები ტრაქტატში „ტირანიის შესახებ“ (1777 წ., გამოც. 1789 წ.), რომელშიც გაილაშქრა „განათლებული აბსოლუტიზმის“ თეორიის წინააღმდეგ. ალფიერმა პოლემიკა გამართა მონტესკიესთან, რომელმაც თავის ნაწარმოებში „კანონების სული“ მმართველობის ყველა ფორმა დაყო დესპოტიად, მონარქიად და რესპუბლიკად. ალფიერი არ ეთანხმებოდა ასეთ კლასიფიკაციას. იგი ამტკიცებდა, რომ აბსოლუტური მონარქია – ზუსტად რომ დესპოტიაა; მასში ბატონობს შიში და არა ზნეობა. ტირანიას იგი არქმევდა ისეთ რეჟიმს, სადაც კანონი უმოქმედოა. ტირანისა და მისი ქვეშევრდომების ურთიერთობები აგებულია შიშზე, სისასტიკესა და ძალადობაზე, ამიტომ ხალხს სძულს ტირანი. ტირანი მართავს პირველი მინისტრის მეშვეობით – მცირე დესპოტიას, რომლის ძალაუფლებისგან იტანჯებიან ქვეშევრდომები. იგი, ისევე, როგორც ტირანი, არ ემორჩილება კანონს. დესპოტიის ქვეშ ხალხი დამონებული და უმოქმედოა, რადგან მიჩვეულია მორჩილებას. ხალხის გამოყვანა მონობიდან და გზის მითითება თავისუფლებისკენ შეუძლია მხოლოდ გმირს, რომელიც მოკლავს ტირანს და მოიტანს თავისუფლებას. გმირის კულტი ალფიერის წარმოსახვაში ხალხისადმი უნდობლობის შედეგს წარმოადგენს. თავისუფლება მიიღწევა ერთი ადამიანის სიცოცხლის ფასად, მაგრამ, მის შესანარჩუნებლად საჭიროა დიდი ძალისხმევა, ძალადობაც კი იმათზე, ვინც ნებაყოფლობით არ მიიღებს ახალ წესებს. თავის ტრაქტატში ალფიერი ამართლებდა ძალადობას, როგორც აუცილებელ ინსტრუმენტს ახალი თავისუფალი საზოგადოების შექმნაში. მაგრამ ფრანგული რევოლუციის მოვლენებზე დაკვირვების შემდეგ, მან დაგმო ძა-

ლადობა, რომელსაც ადრე გადარჩენის საშუალებად თვლიდა.

თავისი ლიტერატურული შეხედულებები ალფიერიმ გამოაქვეყნა ტრაქტატში „ხელმწიფეზე და ლიტერატურაზე“ (1778-1786, გამოც. 1789), პასუხებში კრიტიკოსებს, თავისი ტრაგედიების წინასიტყვაობებსა და მეშუარეობში. ყველა ამ ნაწარმოებში გამოხატულია აზრი ხელოვნების საზოგადოებრივი მნიშვნელობის და აღმზრდელობითი როლის თაობაზე. ალფიერი აღნიშნავდა, რომ დესპოტიის შემთხვევაში გამორიცხულია შემოქმედების თავისუფლება და, შესაბამისად, თავისუფალი ლიტერატურაც. როდესაც თავისი პირველი ტრაგედიების წერას შეუდგა, ალფიერი მიზნად ისახავდა იტალიური ტრაგედიის რეფორმირებას, სურდა ექცია ის იმგვარ ჟანრად, რომელიც უპასუხებდა დროის მოთხოვნებს. ლიტერატურული გემოვნებით ალფიერი კლასიციზტი იყო, მაგრამ მისი ესთეტიკა იქმნებოდა XVII ს.-ის „მაღალი“ კლასიციზმის ესთეტიკასთან პოლემიკაში. ფრანგულ ტრაგედიაში მას არ აკმაყოფილებდა ბევრი რამ: ცენტრალური ადგილი, რომელიც სიყვარულს ეკავა მოქმედების განვითარებაში; გამართული, გალანტური ვნებები; პერსონაჟების მრავალრიცხოვნობა, ნაზი, რითმული ლექსები, ე.ი. თითქმის ყველაფერი, რაც შეადგენდა ამ რეგლამენტირებული ჟანრის თავისებურებას. ტრაგედიის რეფორმაში ალფიერი ემყარებოდა ძველ ბერძნულ ტრაგედიას, რომელშიც მას მოსწონდა აგებულების სიმარტივე და ასევე შექსპირს, რომლის ტრაგედიებშიც იტაცებდა ცხოვრებისეული სიმართლე, მოქმედების დინამიზმი და ადამიანების ხასიათების არაჩვეულებრივი სიღრმე, – ყველაფერი ის, რაც, მისი აზრით, აკლდა ფრანგულ თეატრს.

ალფიერი ამბობდა თავის თავზე, რომ ის ყოველთვის „სიმართლეს უჯერებდა“, მხედველობაში ჰქონდა ბუნების კანონები. იმისათვის, რომ მიეღწია ცხოვრებისეული სიმართლისათვის და ახლოს მისულიყო ძველბერძნულ ტრაგედიასთან, მან ოთხამდე შეამცირა მოქმედი პირების რიცხვი და ყურადღება გადაიტანა ერთ მთავარ პრობლემაზე. მოქმედების დიდი დინამიზმისა და დაძაბულობის მისაღწევად, ალფიერიმ თხრობის მეთოდი შეცვალა სანახაობით, წარმოადგინა სცენაზე ის, რაც კლასიციზტურ ტრაგედიაში ითვლებოდა სამარცხვინოდ: ორთაბრძოლა, მკვლელობა, სიკვდილი. ამას გარდა, მან განდევნა

ტრაგედიიდან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომლებსაც, ჩვეულებრივ, გმირები უყვებოდნენ იმაზე, რაც მოხდა ან რა უნდა მომხდარიყო. მათ მაგივრად ალფიერომ შემოიტანა მოქმედებაში მონოლოგები, რომლებსაც პერსონაჟები წარმოთქვამდნენ მარტოობაში. ალფიერომ გაამდიდრა თავისი ტრაგედიები გრძნობებით და გულისხმობდა არა მარტო სიყვარულს, არამედ ყველანაირ ვნებას, რომელიც მთლიანად იპყრობდა ადამიანს. ვნება მთავარი იყო ალფიერისთვის იმიტომაც, რომ ის უბიძგებდა მოქმედებისკენ, რადგან „ბუნებრივი ლტოლვა“ არის ფუძე ნებისმიერი მოქმედებისა. ეს „ბუნებრივი ლტოლვა“, რომელიც გადადის მოქმედებაში, ქმნის დიდ ადამიანს, „ადამიანები, შეპყრობილები ძლიერი ვნებით... ყოველთვის სჩადიან უდიდეს საქმეებს“.

ტრაგედიის ფორმის სრულყოფისას, მისი მიახლოებით ბერძნულ ნიმუშთან, ალფიერი არ უარყოფდა სამ ერთიანობას, თუმცა ყოველთვის არ იცავდა ამ კანონს. მოქმედების ერთიანობას იგი უფრო მეტ მოთხოვნებს უყენებდა, მიიჩნევდა, რომ ის არის მაყურებელზე ტრაგედიის ზეგავლენის აუცილებელი პირობა, სხვა კი ორად ყოფს ინტერესს და ტრაგედია არ აღწევს თავის მიზანს.

ალფიერის ტრაგედია ხასიათდება პერსონაჟების მცირე რიცხვით და სწრაფად განვითარებადი მოქმედებით. მის კალამს ეკუთვნის ოცზე მეტი ტრაგედია. ჩვეულებრივ, მათ რამდენიმე ჯგუფად ყოფენ:

პირველი – შეიცავს ტრაგედიებს, დაწერილს თემებზე ახალი ისტორიიდან: „ფილიპი“, „როზმუნდა“, „მარია სტიუარტი“, „დონ გარსია“ და სხვ. მათ შორის საუკეთესოდ ითვლება „ფილიპი“ (1775, გამოც. 1783). ტრაგედია დაწერილია ესპანური ისტორიის სიუჟეტზე, მოგვიანებით „დონ კარლოსი“ გადაამუშავა შილერმა და მიუძღვნა მამის მიერ განწირულ პრინცს. ტრაგედიის მთავარი პრობლემა პოლიტიკურია. ფილიპი ნაჩვენებია ნამდვილ დესპოტად, ხისტ და ცბიერ ადამიანად, რომელსაც სძულს საკუთარი შვილი.

ფილიპი ამართლებს თავის პოლიტიკას სახელმწიფოებრივი ინტერესით, მაგრამ ალფიერი გვიჩვენებს, რომ სახელმწიფოს სიკეთეში ფილიპი გულისხმობს პირად ინტერესს. ტირანი

მარტოა, მას ახლავს შიშის და ეჭვიანობის ატმოსფერო. სამეფო კარის შეკრებაზე იგი ბრალს სდებს კარლოსს ღალატში და თვითმკვლელობის მცდელობაში. თავადებს ამოძრავებთ შიში, მხოლოდ პრინცის მეგობარი უარყოფს მის დანაშაულს. ფილიპის ფავორიტი – მისი შავი ზრახვების შემსრულებელი – მზად არის ღალატზე მეფის წყალობის სანაცვლოდ. მისი ინტრიგების მსხვერპლები ხდებიან კარლოსი და დედოფალი, რომლებიც თავს იკლავენ; ფილიპმა მიაღწია თავისას.

ალფიერი ცდილობდა დესპოტშიც ეჩვენებინა ადამიანი. კეთილი და ბოროტი საწყისების ბრძოლა, ადამიანურობის უცარი გაელვება ტირანის გულში, ალფიერის სავსებით ბუნებრივ მოვლენად მიაჩნდა.

ტრაგედიების მეორე ჯგუფს შეადგენენ ე. წ. „თავისუფლების ტრაგედიები“: „ვირგინიუსი“, „პაციას შეთქმულება“, „თიმოლეონი“, „ბრუტი პირველი“, „ბრუტი მეორე“. ეს ტრაგედიები დაწერილია სიუჟეტებზე ანტიკური ისტორიიდან. ალფიერი ფიქრობდა, რომ თანამედროვე იტალიურ ცხოვრებას არ შეეძლო მოეცა ისეთი გმირული მაგალითები, როგორც ანტიკურს. მის წარმოდგენაში ძველი ბერძნები და რომაელები – გმირი ერები იყო. „თავისუფლების ტრაგედიებში“ მთავარი პრობლემაა – ის თუ როგორ დავიცვათ ან მოვიპოვოთ თავისუფლება ტირანის პირობებში. ალფიერი გვთავაზობს თავის საყვარელ იდეას იმაზე, რომ მხოლოდ გმირულ პიროვნებას შეუძლია აიყოლიოს ხალხი რევოლუციაზე, თავისუფლების სახელით. ასე იქცევა ახალგაზრდა რომაელის მამა, ვირგინიუსი, რომელსაც არ სურს, თავისი ქალიშვილი გახდეს დეცემვირ აპიუს კლავდიუსის ხასა და კლავს მას ფორუმზე. შემდეგ აჯანყებული ხალხი კლავს ტირანს და აღადგენს რომში კონსულების ხელისუფლებას („ვირგინიუსი“).

საუკეთესოდ „თავისუფლების ტრაგედიებს“ შორის თვით ალფიერი თვლიდა „თიმოლეონს“ (1780, გამოც. 1783), რომელშიც პოლიტიკური განხეთქილების ფონზე, ძველ კორინთში, გვიჩვენა ახალგაზრდა რესპუბლიკელი თიმოლეონის ტანჯვა, როდესაც მან გაიგო თავისი ძმის, თიმოფანეს ოცნების შესახებ – გაეუქმებინა რესპუბლიკა და დაემყარებინა ტირანია. თიმოფანე ამართლებს თავის ქმედებებს იმით, რომ მხოლოდ მეფის

ძალაუფლებას შეუძლია შეწყვიტოს არეულობა და განხეთქილება; ტირანიაში იგი ხედავს ერთადერთ გადარჩენას ანარქიისგან. იგი ძმას სთავაზობს ძალაუფლების გაყოფას. მაგრამ თიმოლეონი, თავისი რესპუბლიკური მრწამსის ერთგული, გადაწყვეტს, თავისუფლების შესანარჩუნებლად მსხვერპლად შესწიროს ძმა. ტრაგედიაში სულ ოთხი პერსონაჟია: დედა, ორი ძმა და მათი მეგობარი; მთელი ინტერესი ფოკუსირებულია იდეების ბრძოლაზე, რომელიც ამოძრავებს პერსონაჟებს.

განსაკუთრებულ, მესამე ჯგუფს წარმოადგენენ ტრაგედიები სიუჟეტებზე თებანური და ათრიდული ციკლიდან: „პოლინიკე“, „ანტიგონე“, აგამემნონი“, „ორესტეა“. მათ მიეკუთვნებათ „მეროპაც“. ამ ტრაგედიებშიც ასევე არსებობს პოლიტიკური პრობლემატიკა – ტირანიის და ტირანის მხილება, რომლის ხელისუფლება სისხლშია ამოსვრილი. ალფიერი ქმნიდა ანტიკურ ტრაგედიებს, რომლებიც თანამედროვეებას ეხმიანებოდნენ. გარდა პოლიტიკურისა, ალფიერი აქ უფრო ღრმად ამუშავებს ფსიქოლოგიურ პრობლემასაც. მისი გმირები განიცდიან ძლიერ, ყოვლისმომცველ გრძნობებს. ამ „გააფთრებული ვნებების“ გამოხატვას, რომელზეც საუბრობდა ვოლტერი, ალფიერი საკუთარ დამსახურებად მიიჩნევდა, და უპირისპირებდა ფრანგული ტრაგედიების კურტუაზულ¹ გალანტურობას. პათეტიკური ვნება, რომელიც მონომანიაშიც მიდის, არ თავსდება კლასიკური დრამის ჩარჩოებში, და ალფიერი აფართოვებდა ამ ჩარჩოებს, იმის გამართლებით, რომ გამოდიოდა ბუნებრიობის და სიმართლის მოთხოვნებიდან. მან გააღრმავა პერსონაჟების ფსიქოლოგია. შექსპირზე ორიენტირებულმა, შეიყვანა ტრაგედიებში აჩრდილები. საშინელი მოგონებები, მოვალეობის გრძნობა, სიძულვილი, შურისძიების წყურვილი იღებდნენ ბუნდოვანი სახეების ფორმას: ტირანის მიმართ სიძულვილი უბიძგებს მეროპას, დაინახოს მოკლული ქმრის აჩრდილი; ნამუსის ქენჯნა ორესტეს წინ მოკლული აგამემნონის აჩრდილს აღძრავს.

კლასიციზმის ტრაგედიისთვის ჩვეული რაციონალისტური სახე უფრო რთულდება. პერსონაჟების ვნების სტიქია და გაღ-

¹ კურტუაზული ლიტერატურა – შესაბამისი დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა, რომელსაც შექებულია რაინდული პატიოსნება, სიყვარული და ა.შ. კურტუაზული გამოიყენება ზრდილობის, თავაზიანის სინონიმადაც.

რმავეებული შინაგანი ცხოვრება არ ანგრევდნენ კლასიციკლურ ტრაგედიას, არამედ მხოლოდ აძლიერებდნენ მასში არსებულ ტენდენციებს.

კიდევ ერთ, მეოთხე ჯგუფს შეადგენენ სიყვარულის და ეჭვიანობის ტრაგედიები: „სოფონისბა“, „მირა“ და სხვ.

ტრაგედიის რეფორმა შეეხო არა მხოლოდ მის სტრუქტურას, არამედ სტილსაც. ალფიერი ფიქრობდა, რომ სტილი უნდა ეხმარებოდეს მსახიობს პერსონაჟის ჩვენებაში, ახსნას მისი სულიერი სამყარო და ფსიქოლოგია. დრამატურგის აზრით, ისტორიულ მოღვაწეებს ან ანტიკურ გმირებს არ შეეძლოთ მეტყველება სასაუბრო ენაზე. მეტი დამაჯერებლობისთვის მათი მეტყველება არქაიზირებული უნდა ყოფილიყო. ამას გარდა, ალფიერი თვლიდა, რომ გმირების ვნებების გამოსახატავად არ ივარგებდა რითმული ლექსი, რადგან ადამიანი, რომელიც ძლიერ გრძნობებს განიცდის, ლაპარაკობს წყვეტილად, მისი მეტყველება სავსეა წამოძახებებით და დაუსრულებელი ფრაზებით. ალფიერის თერთმეტმარცვლიანი ტრაგიკული ლექსი სავსეა დაძაბულობით, ხშირად დანაწევრებულია, დრამატურგი განზრახ ანიჭებს ლექსებს ხისტ ხორკლიანობას და წყვეტილობას, აახლოებს მათ დანტეს ლექსთან. ამან კრიტიკოსებს მისცა საბაბი, ელაპარაკათ ალფიერის სტილის „სიუხეშეზე“. ალფიერის ნოვატორობა იმაშიცაა, რომ სცენაზე გმირებს შორის მიმდინარეობს ცოცხალი საუბარი, რეპლიკების გაცვლა-გამოცვლა, გამოძახილები, რაც ააქტიურებს მოქმედებას. ამგვარად, ტრაგედიის რეფორმა ენაშიც გამყარდა.

ტრაგიკული თეატრის სფეროში ალფიერი გამოვიდა ისეთივე რაფორმატორად, როგორც გოლდონი კომედიაში. სხვა საშუალებებით, ვიდრე გოლდონი, მაგრამ მის მსგავსად, ალფიერი ცდილობდა შეექმნა ხელოვნება, რომელიც პასუხობდა მისი დროის ამოცანებს, რომელიც ასახავდა მოწინავე იტალიური საზოგადოების ინტერესებს და რომელიც ცდილობდა დაემყარებინა პოლიტიკური და სულიერი თავისუფლება.

მთლიანობაში, განმანათლებლობის იტალიური თეატრი – ევროპის ლიტერატურული განვითარების მნიშვნელოვანი მოვლენაა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

როგორ ვითარდებოდა განმანათლებლობა იტალიურ თეატრში? რა არის დამახასიათებელი იტალიური განმანათლებლობისთვის?

რა რეფორმები გაატარა კარლო გოლდონიმ კომედიის ჟანრში?

რა არის ფიაბა და ვინ განავითარა ის იტალიურ ლიტერატურასა და თეატრში?

რა დამსახურება აქვს ვიტორიო ალფიერის ტრაგედიის ჟანრის განვითარებაში?

წაიკითხეთ კარლო გოლდონის და ვიტორიო ალფიერის პიესები.

შუასაუკუნეების სპარსული თეატრი

შუასაუკუნეების ახლო აღმოსავლური კულტურა, მსგავსად წინა აზიის კულტურებისა, შინაარსობრივ-სტილური თავალ-საზრისით სამ პერიოდად იყოფა: ანტიკური, ელინისტური და ფეოდალურ-ისლამური. ანტიკური და ელინისტური ზეგავლენების ხანა წმინდა სპარსული კულტურაა, ფეოდალური კი – ისლამური. სპარსულ-მუსლიმური კულტურა, არაბულ-მუსლიმური კულტურის გაგრძელებაა.

სპარსული¹ თეატრი ხალხური შემოქმედების წიაღში იშვა. მისი სათავე სპარსული წარმართული მისტერიები და ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენასთან დაკავშირებული საერო-ყოფითი რიტუალებია, სადაც სარკესავით აისახა ამ ხალხის მთელი სულიერი ცხოვრება. ეს მისტერიები ისლამის შიიტური² განშტოების ყველაზე მკაფიო და უკიდურესი გამოვლენა იყო.

მისტერიები სპარსული თეატრის ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა. რელიგიური მისტერიები არამართო წარსულია ირანის თეატრალური ცხოვრებისა, არამედ დღევანდებლობაცაა. ირანის შემთხვევაში ყოველივე ქვეყნის ისტორიამ განაპირობა. სპარსულ-მუსლიმური კულტურის აღმავლობა მონღოლთა გამანადგურებელმა შემოსევებმა შეაყოვნა. დამპყრობლები თითქოს ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ (არაბები, თურქები, მონღოლები, ავღანელები...) მთელი მისი არსებობის მანძილზე, რასაც უმძიმესი შედეგები, კულტურის დაკნინება-დაქვეითება მოჰყვა და რაც გამოწვეული იყო განვითარებული ფეოდა-

¹ სპარსეთი – ქვეყანას 1935 წლამდე სპარსეთი ერქვა, შემდეგ ირანი უწოდეს. 1979 წლის რევოლუციის შემდეგ კი – ირანის ისლამური რესპუბლიკა. შესა-
მაბისად კულტურას ხან სპარსულს უწოდებენ, ხან ირანულს.

² შიიზმი – (არაბ. ში'ა სექტა, პარტია, მიმდევართა ჯგუფი), ისლამის ერთ-ერთი მიმდინარეობა, რომელიც აღიარებს მხოლოდ ყურანსა და უარყოფს სუნას. იგი VII ს-ის მე-2 ნახევარში არაბთა სახალიფოში სოციალური წინააღმდეგობის ნიადაგზე აღმოცენდა. შიიზმის თანახმად, ალაჰის ხელისუფლება გადაეცემა მუჰამედისა და ალის წმინდა შთამომავლებს და არა მუსლიმურ თემსა და მის მიერ არჩეულ ხალიფას.

ლიზმის ხელოვნური გახანგრძლივებით, ეკონომიკური ბაზისის „უძრაობით“. ასეთ ვითარებაში შეუძლებელი იყო ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში ახალი ფორმების შექმნა, ახალი იდეების განვითარება. XIX ს.-ის II ნახევრამდე უცვლელად განგრძობდა არსებობას ძველი, განვითარებული ფეოდალიზმის პირველ საუკუნეებში შემუშავებული ლიტერატურული ჟანრები, ხელოვნებისა და კულტურის ფორმები და სტილი. ვითარდებოდა მხოლოდ მინიატურული მხატვრობა.

ისლამის შემდგომი პერიოდის სპარსული მისტერიების თემები და სიუჟეტები განუყოფლადაა დაკავშირებული შიიტების მთავარი გმირების და წმინდანების ცხოვრებასთან. სპარსული თეატრის ძველი ფორმებია: „თა'ზიე“, „მასხარებაზობა“ და „დერვიშთა ბრუნვა“. თანამედროვე ირანში ტრადიციული სახილველი ყველაზე მეტად „თა'ზიე“-შია კონცენტრირებული.

თა'ზიე

ხალხური სახილველი „თა'ზიე“ (თაზია, იგივე „თა'ზიე“ სპარსულად ნიშნავს წამებულის დატირებას) ირანის რელიგიური თეატრის (რადგან მას რელიგიური თემატიკა ედო საფუძვლად) ტრაგედიის ერთ-ერთი ფორმა და შიიტთა მისტერიის თეატრი იყო. იგი მუჰამედის¹ მემკვიდრეების – ჰუსეინის და მათი თანამოაზრეების მოწამეობრივი სიკვდილისადმი (680 წელს ქალაქ ქარბალასთან) მიძღვნილი თეატრალიზებული წარმოდგენაა, რომელშიც შედის სამგლოვიარო რიტუალი „შაჰსეი-ვაჰსეი“. ეს რიტუალი მთელ მსოფლიოში და მათ შორის საქართველოშიც (მოპარამის სახელწოდებით) კარგადაა ცნობილი.

ქარბალას ტრაგედიის შემდეგ (870) „თა'ზიე“ შიიტებში გავრცელდა და დიდი მნიშვნელობა შეიძინა. იგი დამკვიდრდა მთელ

¹ მუჰამედი – მუჰამადი (570 მექა – 632 მედინა). ისლამის ფუძემდებელი. მუსლიმთა თვალსაზრისით ალაჰის მოციქული და წინასწარმეტყველი. მუჰამედმა 610 წელს არაბეთში (ქ. იასრიბი, შემდგომ მექა) ისლამის ქადაგება დაიწყო. 622 წელს მან მექა დატოვა და მედინაში გადავიდა. სწორედ ამ თარიღს უკავშირდება მუსლიმური კალენდრის (ჰიჯრის) შემოღება. მუჰამედი მედინაში პოლიტიკური მოღვაწე გახდა.

აზიაში და ყველგან, სადაც შიიტები ცხოვრობდნენ. შიიტებმა სექტის თავისუფლების დასტურად „თა'ზიე“-სთვის საგანგებო წესები და ცერემონიები შემოიღეს, რამაც განსაკუთრებული სახე მიიღო თემურიდების დროს (1370-1507).

„თა'ზიე“ ცნობილია ირანში ბუიდების (ბუვეიანთა) შიიტური მმართველობის (935-1055) დროიდან, როცა მისტერიას სამგლოვიარო დღესასწაულის სტატუსი მიენიჭა.

„თა'ზიე“ მეტად გავრცელდა, განმტკიცდა და გაძლიერდა სეფიანთა (სეფევიდების) დინასტიის (1502-1736) დროს. სეფიანთა სახელმწიფო პოლიტიკა შიიზმს ეყრდნობოდა, რომლითაც ირანმა დამოუკიდებლობა მოიპოვა. „თა'ზიე“-ს წარმოჩენა და აყვავება კი ამ პოლიტიკური და რელიგიური დამოუკიდებლობის ერთ-ერთი ნაწილი და შედეგი იყო. სპარსეთში შიიზმი ოფიციალურ რელიგიად გამოცხადდა და შიიტური რიტუალების კანონიზებაც მოხდა, რომელთაგან ერთ-ერთი „თა'ზიე“ იყო. სწორედ ამ დროიდან „თა'ზიე“-ს პროზაულმა ტექსტებმა პიესის სახე მიიღო.

„თა'ზიე“-ს წარმოდგენების ტექსტობრივი გაფორმება დაიწყო, დაახლოებით, XII-XVIII საუკუნეებში, რაც სპარსული თეატრის განვითარების საფუძველი გახდა. ჩვენამდე მოღწეული ტექსტების უმეტესი ნაწილის ავტორი უცნობია. როცა დასავლურმა სიომ დაბერა, ამ ტექსტთა ნაწილი დავიწყებას მიეცა, ნაწილი კი დაიკარგა. ამჟამად შემორჩენილია „თა'ზიეს“ ასზე ან ცოტა მეტი ტექსტობრივი მასალა. ისინი შუალედური ფორმას ხალხურ პოეტურ შემოქმედებასა და მხატვრულ ლიტერატურას შორის. ცნობილია, „თა'ზიე“-ს ტრაგედიის რამდენიმე კრებული: უცნობი ავტორის „ამირ ტეიმური და გუბერნატორი შამა“ (XIX საუკუნე), ფეთ ალი შაჰ ყაჯარის „სარწმუნოებისათვის ბრძოლა“ („ჯანგე შაჰა-დატ“), ლიტენის, ჭელის და სხვათა კრებულები.

„თა'ზიე“ სამ ნაწილად იყოფა: ნამაზი, დასთე და როუზე. ნა-მამის (ლოცვა) დროს მეჩეთებში, მედრესეებში, სპეციალურ შენობებში – „თაქიეებში“ ეწყობოდა შეკრებები, სადაც დამსწრეთ ჰუსეინისა და მათი ახლობლების ტანჯვა-წამების ისტორიას ხატოვნად მოუთხრობდნენ. აქ აშკარად იკვეთება გარკვეული მიზეზით წარმოებული, მიზანდასახული, დადგენილი წესით შესრულებული ქმედება, რაც მეტყველებს იმაზე, რომ

საქმე გვაქვს სასცენო შესრულების აქტთან და რაც რაუდევანის (მთხრობელი) გარკვეულ საშემსრულებლო ოსტატობასა და სასცენო პროფესიონალიზმსაც გულისხმობდა. გამომსახველობითი მრავალფეროვნება, მათ შორის უმნიშვნელოვანესი სათქმელ-სამღერის ინტონირება ქადაგების, დატირების, მოთქმის ხასიათისა იყო. ამ ფანატიკურმა მოთქმა-სიმღერამ თავისი ასახვა ჰპოვა შიიტურ ლიტერატურაშიც.

მიუხედავად იმისა, რომ „თა'ზიე“ თავისი შინაარსით უაღრესად თვითმყოფადია, შესრულების მანერაში მკაფიოდ მოჩანს უძველესი ინდური ტრადიციის – წამღერებით თხრობის კვალი, რაც საუკუნეთა განმავლობაში მხატვრული კითხვის წმინდა ირანულ ფორმად ჩამოყალიბდა.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ სასანელმა შაჰინშაჰმა ბაჰრამ V გურმა (421-438) ინდოეთიდან თავის კარზე მოიწვია მომღერალ-მუსიკოსთა მთელი დასი. ეს მოწვევა არ იყო გამონაკლისი. მსგავს შემთხვევას ვხვდებით აბულ ყასიმ ფირდოუსის (934-1020) „შაჰნამე“-შიც და ეს არ არის გასაკვირი, თუკი გავითვალისწინებთ ამ ქვეყნების ისტორიულ კონტაქტებს, ირანელთა და ინდოელთა არიულ წარმოშობასა და ინდური თეატრალური ხელოვნების უძველესსა და უმდიდრეს წარსულს.

„დასთე“-ს დროს იმართებოდა ქუჩის პროცესიები, რომელთა მონაწილენი თვითგვემას ეწოდნენ (იბრაგუნებდნენ მუშტებს მკერდზე, ტანზე ირტყამდნენ ჯაჭვებს, გადაპარსულ თავებს და სხეულს დანებითა და ხანჯლებით ისერავდნენ), რაც უაღრესად თეატრალიზებულიად, მუსიკის თანხლებით, უსიტყვოდ, პანტომიმურად, არტისტული შემართებით, ოსტატური მოძრაობით, ჟესტ-მიმიკის მოქმედებასთან შესატყვისი ცვალებადობით სრულდებოდა.

მთავარი კი მაინც მესამე ნაწილი – მოქმედების სცენაზე გათამაშება იყო. „თა'ზიე“-ს წარმოდგენები საჯარო შეკრებებზე სასახლეებში, ღია სივრცეში ან კარვებში იმართებოდა, უმეტესად კი – ქალაქის ცენტრებში ან სოფლებში იმ ადგილებზე, რომლებიც წმინდა ადგილებად იყო მიჩნეული, მაგალითად, სასაფლაოს ტერიტორიაზე. თამაშობდნენ მაღლობზე. მაყურე-

¹ „შაჰნამე“ – ისლამამდელი, ძველი და უძველესი ირანის ცხოვრებისა და მითოლოგიის ამსახველი უზარმაზარი (105000 სურა) და ყოვლისმომცველი ძეგლია, რომელიც შედევრებს განეკუთვნება.

ბელი გარშემო ისხდა. ისინი დილიდანვე მოდიოდნენ ოჯახის წევრებთან, ნაცნობ-მეგობრებთან ერთად, რათა დროულად დაეკავებინათ ადგილები.

წარმოდგენების სცენოგრაფია ძალიან უბრალო და სადა იყო. ისევე როგორც რეჟისორი, სცენოგრაფიც, ხშირად, დასის ერთ-ერთი მსახიობთაგანი გახლდათ. დეკორაცია და რეკვიზიტები, ზოგჯერ, სიმბოლურ-ალეგორიული იყო. ასეთივე პირობითად სიმბოლური იყო მსახიობთა მოქმედებაც. მაგალითად, მსახიობის სიარული სცენაზე მოგზაურობას ნიშნავდა, აქლემის შემოსვლა – იმამ (წმინდა) ჰუსეინის სცენაზე შემოსვლას. „თა’ზიე“-სთვის დამახასიათებელი პირობითობანი ამ თეატრის უნივერსალურობაზე მიგვანიშნებს.

„თა’ზიე“ პირველად მესხევიტ (სპარსული სალექსო ფორმა) იმღერებოდა, შემდეგ მოსამმათი ანუ, სტროფული სალექსო ფორმები (თარჯი, ბანდ) შეიძინა.

სპარსული ლექსისაგან „თა’ზიე“ იმით განსხვავდებოდა, რომ სასაუბრო ფორმით გადმოიცემოდა, იგი კითხვა-პასუხისა და ზოგჯერ თხრობის ელემენტებსაც შეიცავდა, სადაც მეტყველებისას საერო ენას იყენებდნენ.

მთხრობელის მიერ მონოლოგური თხრობის ფორმა, ძირითადად, გამოყენებული იყო მეჩეთის სცენებში, დიალოგს კი მიმართავდნენ სცენაზე შიიტებისა და სუნიტების¹ ბრძოლის ამსახველი ეპიზოდების გათამაშებისას. ამის ანალოგი ადვილად მოიძებნება ძველ ინდურ თეატრში, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო პოეზიისა და პროზის, მონოლოგისა და დიალოგის მონაცვლეობა. უფრო მეტიც, იქ გამოიყენებოდა ერთი მხრივ, სანსკრიტული (ლიტერატურული) და ასევე – პრაკრიტის (უბრალო, სასაუბრო) ენა.

„თა’ზიე“-ს ერთ-ერთი ყველაზე მიმზიდველი და თეატრალურად საინტერესო სცენა იყო ყასიმის (ჰუსეინის ვაჟის) ქორწინების ამბავი.

არსებული წესის თანახმად, ქალების როლებს მამაკაცები ასრულებდნენ. ყრმა ჯაბუკი თამაშობდა პატარძლის – ჰასანის ქალიშვილის, ფატიმას როლს.

¹ სუნიტობა – სუნიზმი – ისლამის ერთ-ერთი ძირითადი მიმდინარეობა (შიიზმთან და ხარიჯისმთან ერთად), რომელიც ყურანთან ერთად სუნასაც (მუსლიმური „წმინდა ტექსტები“) აღიარებს.

ყასიმი ომში წასვლის წინ, თავის საცოლეს, გამოთხოვე-ბისას, სამგლოვიარო სამოსს გადასცემდა. ყასიმის დაღუპვის შემდეგ ამ სამოსში გამოწყობილი მისი საცოლე, მეგობარი ქალების გარემოცვაში, წარმოთქვამდა სატირალ ლექსს დაღუპულ ყასიმზე.

ამგვარი სასიყვარულო სევდიანი სცენით „თა'ზიე“ უკვე აშკარად მიანიშნებდა კავშირს დრამატულ თეატრთან.

ზენდების დინასტიის მმართველობის დასასრულს „თა'ზიე“ თეატრად წარმოჩინდა. მან თავისი განვითარების მწვერვალს მიაღწია სეფიანთა დინასტიის (1504-1722) მმართველობისას ისპაჰანში და ყაჯართა დინასტიის დროს (1795-1925) თეირანში.

„თა'ზიე“-ში ბოროტება და სისასტიკე სიკეთესა და დიდსულოვნებას უპირისპირდება, სადაც ბოროტება და ძალადობა, გარეგნულად, თავის მიზანს აღწევს, მაგრამ ეს მხოლოდ ფიზიკურად, თორემ სულიერად გამარჯვებულნი კეთილშობილი შიიტები გამოდიოდნენ.

ანტიკური ხანის სპარსული რელიგია, ზოროასტრიზმი¹ (ცეცხლთაყვანისმცემლობა, მახდებანობა), მართალია, დუალისტური იყო, მაგრამ მაინც მიმართული იყო ერთი ღმერთის იდეისაკენ. ასე რომ, მონოთეიზმს (ერთღმერთიანობა) სპარსეთში ნიადაგი მომზადებული ჰქონდა.

საზოგადოებაში მსახიობი პატივისცემით სარგებლობდა. წარმოდგენის კეთილშობილ გმირებს ძველი, გაცვეთილი სამოსი ეცვათ, მათ მოწინააღმდეგეებს (სუნიტებს) კი – წითელი, კვასკვასა კოსტიუმები და თან ხმამაღლა, გამაღიზიანებლად ლაპარაკობდნენ, განსხვავებით დადებითი, ტკბილმოუბარი შიიტებისაგან.

ქალების როლებს მამაკაცები ასრულებდნენ, გრძელი, კოტებადღე შავი ჩადრებითა და სახეზე ნილებებით.

არსებობდა „თა'ზიე“-ს მუდმივი ჯგუფები, მაგრამ იყვნენ მოყვარულებიც, რომლებიც, გარკვეული პრაქტიკის შემდეგ, უერთდებოდნენ მუდმივმოქმედ დასებს.

¹ ზოროასტრიზმი – ერთ-ერთი უძველესი მონოთეისტური რელიგია, რომელიც ძვ. წ. აღ.-ის VI საუკუნეში აღმოცენდა სპარსეთში და იგი ქვეყნის სახელმწიფო რელიგია (ქსერქსეს მეფობისას გამოცხადდა) ახ. წ. აღ.-ის VII საუკუნის მე-2 ნახევრამდე იყო, ვიდრე არაბების მიერ ისლამიზაცია მოხდებოდა (უზენაესი ღვთაება „აზურამაზდა“, საღვთო წიგნი „ავესტა“).

მუსიკას მნიშვნელოვანი ადგილი ჰქონდა დათმობილი. წამყვანი მსახიობები სწორედ მუსიკალური საკრავების თანხლებით არტისტულად, მეტად შთამბეჭდავად წარმოთქვამდნენ სხვადასხვა შინაარსის ტექსტებს. წარმოდგენა კულმინაციას აღწევდა, როცა დასი ყველა მხატვრული საშუალებით წმინდანთა მარტივობას ასახავდა.

„თა’ზიე“ ქრისტიანულ-რელიგიურ წარმოდგენებისგან (რიტუალებისგან) იმით განსხვავდებოდა, რომ კონკრეტულად, ცხოვრებისეულად ასახავდა მუჰამედის მემკვიდრეთა წამების ეპიზოდებს, თუმცა კი, ამასთანავე იყო ისლამური რელიგიური ტრადიციის პოეტური პერიფრაზიც.¹

ევროპული რელიგიური მისტერია კი უშუალოდ ბიბლიის ტექსტს ეყრდნობოდა და ძალიან იშვიათად ასახავდა ცხოვრებისეულ მოვლენებს.

ევროპული ლიტერატურის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ევროპელების მხრიდან ირანულ-ისლამური მისტერიის „თა’ზიე“-ს გაცნობა მოხდა მხოლოდ XY საუკუნეში. თუმცა კი, ამ დროიდან მოყოლებული, იშვიათად თუ აუვლის გვერდს ირანში მოგზაური ევროპელი შიიტ-მუსლიმთა ამ სამგლოვიარო დღესასწაულს. „თა’ზიეს“ შესახებ მდიდარ მასალას გვაწვდის ინგლისელი მოგზაური ადამ ოლეარიუსი. მას მოჰყვება იან სტრეისის, მოგზაურისა და მწერლის, თომას ჰელბერტის, პოლიტიკური მოღვაწის, თომას ლეილის, გერმანელი იან რიბკას, ფრანგი ანრი მასეს, მონძის, რეზვანის (რეზვანი იყო პირველი მეცნიერი, რომელმაც ამ სამგლოვიარო დღესასწაულში თეატრალური ნიუანსები ამოიკითხა), ფრეზერის, შტენბერგის, გოლციერის, ვერემზაგინის, ლასის და სხვათა მოგონებები.

იან რიბკა მიიჩნევდა, რომ „თა’ზიე“-ს შინაარსი უშუალოდ დაკავშირებულია მუჰამედის წინასწარმეტყველებასთან.

„თა’ზიე“-ს მთავარი მოქმედი პირები არიან ჰუსეინი და მისი ძმა ჰასადი. მათ გვერდით ჩნდებიან და მოქმედებას დრამატიზმს ჰმატებენ იაკობი და იოსები, ევა და რაქელი.

წარმოდგენაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ვაიზი (ქადაგი), რომელიც ამაღელვებლად ჰყვებოდა წინასწარმეტყვე-

¹ პერიფრაზი – სტილისტური ხერხი, როცა რამდენიმე სიტყვით, შედარებით მარტივი ფორმით, გამოიხატება ის, რაც ერთი სიტყვით შეიძლებოდა თქმულიყო.

ლის ისტორიას. რაუდევანი (მთხრობელი) ხშირად ვაიზის ფუნქციებსაც ითავსებდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „თა'ზიე“-ში ქალებს სცენაზე გამოსვლის უფლება არ ჰქონდათ (ირანში ქალი სცენაზე პირველად 1923-29 წელს გამოჩნდა). ამიტომ ვაიზისა თუ რაუდევანის ირგვლივ შეკრებილი იყო ბიჭუნათა ან ქალებად გადაცმულ მამაკაცთა გუნდი, რომლებიც მას მოთქმა-სიმღერით მომტირალთა ტრაგიკულ ფონს უქმნიდნენ.

ეს ძალიან ჩამოჰგავდა კლასიკურ ბერძნულ დრამაში ქოროს პრაქტიკას და მექვითინე ქალების ცერემონიალს სამეგრელოში, ხევსურეთში, თუშეთში, ფშავში, სადაც დატირების თეატრალიზება ძალზე შთამბეჭდავი იყო.

„თა'ზიე“-ს დეკორაციის პრობლემა არ ჰქონდა. უმნიშვნელოვანესი რეკვიზიტი იყო ჰუსეინის კატაფალკა, მისი იარაღი და დროშა. რაც შეეხება ჩაცმულობას, შემსრულებელნი ინდივიდუალური სამოსით ან პერსონაჟის შესატყვისი მუნდირით გამოდიოდნენ. წარმოდგენაში მონაწილე ყველა შიიტის დაუოკებელი სურვილი იყო სანახაობა-რიტუალში ცხენების ბრწყინვალედ შეკაზმვა. წარმოდგენების დაფინანსება და მსახობთა ჰონორარების გაცემა მდიდარ მოქალაქეთა შემოწირულობებიდან ხდებოდა.

წესისამებრ, „თა'ზიე“-ში ორმოციდან ორმოცდაათამდე ეპიზოდი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ თავად ეპიზოდები არ იყო წინასწარ შეთხზული და ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებული. ასეთი დიდი რაოდენობის ეპიზოდების რამდენიმე, თუნდაც ათი დღის განმავლობაში გათამაშება შეუძლებელი იყო. ამიტომ მონაწილენი იძულებულნი იყვნენ, არსებული სიტუაციისთვის შესაფერისი სცენები ამოერჩიათ. მაგრამ ამას ისე აკეთებდნენ, რომ წარმოდგენის ერთიანი, შეკრული კომპოზიცია არ ირღვეოდა.

ქდაგისა თუ მთხრობელის ფანტაზიას ზღვარი არ ჰქონდა დაწესებული. წარმოდგენაში ზოგიერთ მნიშვნელოვან სცენას ავრცობდნენ და დიდ დროს უთმობდნენ. იყო ისეთი ეპიზოდებიც, რომლებიც მკაცრ დრამატულ მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა. სათქმელის მიმართ ყურადღების ასეთი გამახვილება იმაზე მეტყველებს, რომ ასეთ წარმოდგენებს მაყურებელთა სულიერი აღზრდის დანიშნულებაც ჰქონდა.

ყველაზე ძველი და ძირითადი ფორმა „თა’ზიე“-სი იყო აშურა – სამგლოვიარო ქადაგება („გლოვის მგოსნობა“), რომელიც წმინდა ქალაქ ქერბალაში წამებულთა ხსოვნის საპატივცემულოდ იმართებოდა.

მსოფლიო ლიტერატურაში არაერთი მაგალითია იმისა, როცა დატირების დროს გამოვლენილი ტრაგიზმი ლიტერატურული შედეგრის საფუძველი გამხდარა. ამის მკაფიო მაგალითია X საუკუნის უდიდესი სპარსელი პოეტის, ფირდოუსის „შაჰნამე“, სადაც მამის მიერ ბრძოლის ველზე მოკლული შვილის (ვინაიდან არ იცოდა, რომ შვილი იყო) დატირება უდიდესი მხატვრული ძალით არის ასახული.

ქადაგებები წინასწარმეტყველ მუჰამედის ოჯახის წევრთა და ახლობელთა ტანჯვის შესახებ ნელ-ნელა ვითარდებოდა და იმდენად დრამატულ სახეს იღებდა (სულერთია, საქმე ეხებოდა სამეტყველო თუ პოეტურ წარმოსახვას), რომ მაყურებელი მთლიანად იძირებოდა გრძნობათა მორევში, ტრაგიკული გრძნობით იმუხტებოდა და უკვე ხმამაღლა გამოხატავდა თავის განცდებს. ამიტომაც იყო, რომ მთხრობელს თუ ქადაგს სოლო გამოსვლას ხშირად აწყვეტინებდნენ და შესაბამისი რეპლიკით ეხმაურებოდნენ. ამით წარმოდგენა კიდევ უფრო დრამატული ხდებოდა. მოვლენათა შეფასებისას არ არსებობდა ფერების სპექტრი და ნახევართონები. კონტრასტი იყო აბსოლუტური – სიკეთე და ბოროტება, სინათლე და უკუნი სიბნელე.

იყო შემთხვევები, როცა ფანატიკურად განწყობილ მაყურებელს წარმოდგენის დროს წინასწარმეტყველის ოჯახის მტრის როლის შემსრულებელი მოუკლავს. ამის გამო უარყოფითი როლის შემსრულებელნი ცდილობდნენ, რომ მთელი განცდითა და შესაძლებლობებით არ ეთამაშათ. სამაგიეროდ, მსახიობები, რომლებიც წმინდანებს განასახიერებდნენ, თავდაუზოგავად ეთამაშობდნენ და მაყურებელთა უდიდეს სიმპათიასაც იმსახურებდნენ.

წესისამებრ, „თა’ზიე“-ში არამუსლიმისა და სუნიტის მონაწილეობა სასტიკად იკრძალებოდა.

ძველი სპარსული საკულტო მისტერიები ნოყიერი ნიადაგი იყო, რაზეც აღმოცენდა და ჩამოყალიბდა ამ ქვეყნის პროფესიული დრამისა და თეატრის საწყისი ფორმები. უფრო მეტიც,

ამ ნიადაგით დღემდე საზრდოობს ირანული თეატრი. თუმცა, ეს მართო აღმოსავლური თეატრალური მოვლენა არ არის, რელიგიური შეფერილობა დასავლურ თეატრსაც დაჰკრავს. ამ მხრივ ბერძნული თეატრიც არ არის გამონაკლისი. მისტერია – შუასაუკუნეების (XIV-XVII სს.) დასავლეთ ევროპული რელიგიურ-თეატრალური ჟანრი საფრანგეთში განვითარდა, რასაც საფუძვლად ედო, ვიმეორებ, ბიბლიური და ევანგელური სიუჟეტები. მიუხედავად პატრიციაული და სასულიერო წრეების ხელმძღვანელობისა, მისტერია მაინც მასობრივი თვითმოქმედი ხელოვნება იყო.

უნდა ითქვას, რომ დასავლეთ ევროპის შუასაუკუნეების მოხეტიალე მსახიობები თავიანთ წარმოდგენებს მართავდნენ ღია ცის ქვეშ, ქალაქებისა და სოფლის მოედნებზე და არ იყენებდნენ სპეციალურად აგებულ სცენას. ამ პერიოდის სხვადასხვა ტიპის სცენური მოედნის წარმოშობა დაკავშირებული იყო რელიგიური ჟანრების გაფურჩქვნასთან (ლიტურგიკული დრამა, მირაკლი, მისტერია, მორალიტე). მისტერიის ეკლესიიდან გასვლის შემდგომ, წარმოიშვა სცენური ფიცარნაგის განსაკუთრებული სახეობა – პევენტი, მოსიარულე ორსართულიანი ოთხთვალა. მისტერიებში ერთმანეთს უპირისპირდებოდა რელიგიური მისტიკა და ცხოვრებისეული რეალიზმი. მასში რელიგიური ხასიათის სცენებს შორის ჩართული იყო ყოფითი, კომედიური ეპიზოდები – ე.წ. ინტერმედიები. კომედიური და რეალისტური ელემენტების გაძლიერებამ ალაშქოთა სასულიერო და საერო ხელისუფლება და XVI საუკუნეში მისტერია აკრძალეს.

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრალური ხელოვნება, ზოგადად, რელიგიური წარმოშობისაა, მაინც არსებობს განსხვავება აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მისტერიებს შორის. ამ მხრივ უმნიშვნელოვანესია აღმოსავლური თეატრის პანტომიმური წარმოშობა, სადაც ვერბალური თეატრი, ევროპულისაგან განსხვავებით, გვიან წარმოიშვა (სხვათა შორის, არსებობს მოსაზრება, რომ პანტომიმა ირანში ახ. წ. V საუკუნეში არსებობდა).

და ბოლოს, „თა’ზიე“-ს შუასაუკუნეებში ხალხური დრამისთვის დამახასიათებელი თითქმის ყველა ნიშან-თვისება აქვს: რეალობის ასახვა-მიბაძვით, მიმიკით, ჟესტით, უსიტყვოდ ან სიტყვიერი მასალის გამოყენებით, დიალოგით ან რიტუალური

ქმედებით. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ „თა'ზიე“ არის ყველა დრამატული თუ სახალხო სანახაობის სინთეზი და ამ თვალსაზრისით სრულიად უნიკალური მოვლენაა მსოფლიოს თეატრალურ სივრცეში.

ამრიგად, ირანში კანონიკური თეატრი-სახილველი ადრეული შუასაუკუნეებიდან იწყება, ანუ ისლამის ეპოქის სათავეებიდანვე მომდინარეობს. ცენტრალური ადგილი მასში „თა'ზიე“-ს უკავია, რომელიც თავდაპირველად მხოლოდ სამგლოვიარო მისტერია იყო, შემდეგ კი დამატებითი შენაკადები შეუერთდა, თანდათან განვითარდა და ზენდების მმართველობის (XVIII ს.-ის II ნახევრის ბოლო) დასასრულს თეატრად ჩამოყალიბდა. მან თავისი განვითარების მწვერვალს გვიანი შუასაუკუნეების ბოლოსთვის, სეფიანთა დინასტიის მმართველობისას (1504-1722) ისპაჰანში და ყაჯართა დინასტიის დროს (1795-1925) თეირანში მიაღწია.

სპარსული თეატრის ერთ-ერთი უძველესი ფორმა (ანუ მისტერიის თეატრი) „თა'ზიე“ ირანულ კულტურულ ტრადიციებს უკავშირდება, რომელიც, არსებითად, კაცობრიობის ისტორიის გარიჟრაჟზე იწყებს ჩამოყალიბებას და სპარსელების, ამ უძველესი კულტურის ხალხის, თეატრალური ცხოვრების ისტორიაც არის და დღევანდელიც.

„თა'ზიე“ უნიკალური ფენომენოლოგიური მოვლენაა მსოფლიო თეატრისა და კულტურის ისტორიაში.

მასხარებაობა

ძველი სპარსული თეატრის მეორე ფორმა არის „მასხარებაობა“ – ძველი სპარსული ხალხური კომედიის ერთ-ერთი ნაირსახეობა. იგი წარმოადგენს ხალხის წიაღში წარმოშობილ სანახაობას და თავისი ტრადიციებით უპირისპირდება მისტერიის რელიგიურ შინაარსს და სულისკვეთებას.

თუკი მისტერიაში ყველაფერი წმინდაა და ყველანი, უფრო ზუსტად, მთავარი დადებითი გმირები, წმინდანები არიან, ხალხურ კომედიაში პირიქით – ყველანი „ცოდვის შვილებს“ განეკუთვნებიან. იმავდროულად, ეს ცოდვები სასაცილო, გა-

სართობი ხერხებითაა გადმოცემულ-გამოხატული. მასხარები, მოცეკვავეები, კომედიანტები და ყველანი, ვინც მასთან იყვნენ დაკავშირებულნი, ქმნიდნენ განსაკუთრებულ კასტას. აქ ქალებს მოცეკვავე ბიჭები, ე. წ. „ბაჩე“-ები ეკიბრებოდნენ (სპარს. ბაჩე – ბიჭი).

წარმოდგენები, რომლებშიც სპარსელი მასხარებაზები მონაწილეობდნენ, კლოუნადას უახლოვდებოდა. მონაწილენი ცეკვავდნენ, საცირკო ნომრებს ასრულებდნენ და სახუმარო კუპლეტებს მღეროდნენ. წარმოდგენა ტარდებოდა მდიდარი მოქალაქეების მოწვევით, გადიოდნენ სადმე ბაღში, წყაროსთან, გაშლიდნენ ხალიჩას და წარმოდგენაც იწყებოდა.

„მასხარებაზობა“ ყოველთვის გართობის მიზნით ეწყობოდა, სადაც წამყვანი ადგილი ცეკვას ეჭირა, მაგრამ ხშირად, სატირულ კუპლეტებსაც გამოურევდნენ. არცთუ იშვიათად, თვით პოლიტიკურ და საჭირობოროტო საკითხებსაც კი ეხებოდნენ.

კლოუნადის დროს გამომჟღავნდებოდა ხოლმე ის, რაც აკრძალული იყო: მოღების დაცინვა, რასაც ჩვეულ ვითარებაში ვერც ერთი სპარსელი ვერ გაბედავდა. აქ კი ხალხი დაუფარავად იცინოდა მოღების სხვადასხვა შეუფერებელ საქციელსა და სიტყვებზე.

ზემოთქმული ცხადყოფს, რომ იმდროინდელი სპარსელი-სათვის თეატრი ახლობელი და ძვირფასი მოვლენა იყო. თანდათანობით „მასხარებაზობა“ კიდევ უფრო დაიხვეწა და ტექნიკურ სრულყოფამდე ამაღლდა.

სპარსელთა გასართობი სანახაობანი

თავისთავად ეს უზარმაზარი და ბევრისმომცველი თემაა, რომელსაც ამჟერად ამომწურავად ვერ შევხებით. ქალთა პროფესიული ცეკვის გარეშე წარმოუდგენელი იყო აქემენიდური (550-350) და სასანიდური (226-651) სპარსული სამეფო კარის დღესასწაულები, რაც სპარსული ლიტერატურული ძეგლებით და მინიატურებითაც დასტურდება. ქალთა ცეკვა არა მარტო მაზდეანური ირანისთვის იყო მიღებული, არამედ ისლამურ ირანშიც ჩვეულებრივ მოვლენად ითვლებოდა რევოლუციამდე (1979).

სპარსული სანახაობის, მათი ელემენტების ჩანასახები განსაკუთრებით ნათლად ჩანს სპარსულ ლიტერატურაში. ამ მხრივ ყველაზე საგულისხმო და მდიდარ მასალას გვაწვდის ფირდოუსის „შაჰნამე“.

ღირსშესანიშნავი მოვლენისადმი მიძღვნილი სუფრული ლხინის პროცესში ჩართული იყო სანახაობები, რომლებშიც პროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობდნენ. ასეთ ლხინს ფონად გასდევდა სანახაობები: „მუშაითობა“, „მუტრიბობა“, საკრავებისა (ჩანგი, ჩალანა, საზი, ებანი, ზროხაკუდი დაფი, დაული, წინწილა) და დამკვრელების, მგოსნებისა და მომღერლების, მოცეკვავეებისა და მროკავების, რაინდთა და ფალავანთა გასართობი, თავშესაქცევი (ნადირობა) თამაშობები. საქორწინო დღესასწაულში დიდძალი ხალხი მონაწილეობდა. დარბაზი ადამიანებს ზოგჯერ ვერ იტევდა და ისინი იქ გამართულ სანახაობებს გარედან უყურებდნენ.

„შაჰნამე“-ში აღწერილია სამგლოვიარო რიტუალებიც. ვინაიდან ტირილისა და გლოვის გამოხატვა გარკვეულ წესსა და ტრადიციას ექვემდებარებოდა, იგი მხოლოდ ოფიციალური, საჯარო ხასიათისა იყო და ცერემონიალთა კატეგორიას განეკუთვნებოდა.

ირანელთა გასართობი სანახაობების სურათის შესაქმნელად ორიოდე სიტყვით უნდა ვახსენოთ ძველი, ეროვნული, ტრადიციული დღესასწაულები. ახალი წელი (ნოურუზი – ქართ. „ნავროზობა“, ძველი ქართული „როჭიკობა“) ირანელთა ყველაზე საყვარელი დღესასწაულია, რომელსაც გარკვეული დადგენილი წესებით, საგანგებო საგნობრივი ატრიბუტებითა და სათანადო ტრადიციებით აღნიშნავდნენ.

დერვიშთა ბრუნვა

გასართობი სპარსული სანახაობები ერთობ მრავალფეროვანია, მაგრამ ჩვენ ახლა განსაკუთრებულ ყურადღებას დავუთმობთ წმინდა თეატრალურ წარმოდგენას, მისტიკურ როკვას, ძველი სპარსული თეატრის მესამე ფორმას – „დერვიშთა ბრუნვას“ („დარვიშთა ბრუნვას“).

შუასაუკუნეების ირანის რელიგიასა და ხელოვნებას, ორ-
თოდოქსულ (არაბულ) სახელმწიფოებთან შედარებით, ფილო-
სოფიური თავისუფლება ახასიათებდა.

არაორთოდოქსული ისლამი, პირველ რიგში, ეს არის ისლა-
მის ირანული ვარიანტი – შიიზმი. იგი მკვეთრად განსხვავდება
არაბთა სუნიტური ისლამისაგან. გარდა ამისა, ირანში არსე-
ბობდა პირობები სხვადასხვა სექტათა განვითარებისა, რო-
მელთა შორის განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა სუფიზმად
წოდებულმა რელიგიურ-მისტიკურმა მიმდინარეობამ.

სწორედ სუფიზმმა განაპირობა ირანში სულიერი კულტურის
მთელი რიგი დარგების უმაღლეს დონეზე განვითარება. ეს არის
პირველ რიგში: მხატვრული ლიტერატურა და პოეზია, ფილო-
სოფია, მუსიკა, ლექსის წამლერებით და გარკვეული ინტონაცი-
ით კითხვა, ცეკვა (როკვა და ე. წ. ტრიალი-ბრუნვა, „დარვიშთა
ბრუნვა“), დაზგური და კედლის მხატვრობა, მინიატურები, ორი-
გინალური ტანსაცმელი, სხვადასხვა ატრიბუტიკა, სიმბოლოები.
სწორედ სუფიზმმა¹ მიაგნეს რელიგიური ექსტაზის გამოწვევის
უმარტივეს ხერხებს.

სუფისტური მსოფლმხედველობა მთელი შუასაუკუნეების
სპარსული კულტურისა და სულიერი საგანძურის ერთ-ერთი
მამოძრავებელი ძალაა. ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნე-
ლოვანი ის არის, რომ სუფისტური შემოქმედებითი ტრადიცია
გულისხმობს ნამდვილ სახიობურ, თეატრალურ კომპონენტებს.
პირველ რიგში, ეს არის დერვიშთა, მორწმუნე, ხშირად მოხე-
ტიალე სუფისტთა – ბრუნვა, ანუ ექსტაზის მომნიჭებელი მისტი-
კური ცეკვა – როკვა.

დერვიში იყო ისლამური აღმოსავლეთის უდიდესი პოე-
ტი-მისტიკოსი ჯალალ ედ-დინ რუმი (იგივე მოლანა, 1207-1270)
და სახელგანთქმული სპარსელი პოეტი საადი (დაახ. 1184-1294
წლებს შორის). ჯელალ ედ-დინ რუმმა ირანში დერვიშთა ორ-
დენი დააწესა. ძველ სპარსეთში ორმოცდაათამდე დერვიშთა
ორდენი არსებობდა.

ჩვენამდე მოაღწია სხვადასხვა დროისა და მიმდინარეობის

¹ სუფიზმი – (სუფ. „მატყლი“, „უხეში მატყლის ქსოვილი“, თასავვეფ – „მატყლის
ტანისამოსში გამოწყობა“). მუსლიმურ ასკეტურ-მისტიკური მიმდინარეობა,
რომელიც VIII საუკუნეში წარმოიშვა. მკვლევარები სუფიზმში ქრისტიანული,
ირანული თუ ინდური რელიგიების კვალს ხედავენ.

სპარსულმა მინიატურებმა, რომლებიც ასახავენ დერვიშთა და სუფისტთა რიტუალურ ცეკვას, ტრიალს, „ბრუნვას“. მათ შორისაა დიდი სუფი პოეტის, ჯალალ ედ-დინ რუმის როკვის ამსახველი XVII საუკუნის მინიატურა, შექმნილი ცენტრალური აზიის სტილში (აღმოსავლური მინიატ. 30). მინიატურაზე რუმი-მოლანა „ოქრომჭედელთა უბანში“ ცეკვავს.

აღსანიშნავია, რომ სუფიები იყვნენ სეფიანთა დინასტიის დამაარსებლებიც. ე. ბერტელს აღწერილი აქვს ჯალალ ედ-დინ რუმის მიერ დაარსებული „დერვიშთა შეკრებები“. აქ მთავარი სანახაობა გახლდათ დერვიშთა ცეკვა, რაც თეატრალური წარმოდგენის ხასიათისა იყო. შეკრებები ეწყობოდა კვირაში ორჯერ, სამშაბათობითა და ხუთშაბათობით, ზუსტად დღის 12 საათზე. მაყურებელი ბილეთს პატარა ხის სახლში (თაქიეში) იძენდა, რომლის შესასვლელში საღარო იყო მოთავსებული. მაყურებლები „თაქიე“-შივე ინახავდნენ ქოლგებსა და ხელჯოხებს შეკრების დამთავრებამდე.

დარბაზი, სადაც შეკრება მიმდინარეობდა, საკმაოდ დიდი იყო და ულამაზესი ჭაღით გაჩირაღდებული. როცა მაყურებელი შეიკრიბებოდა, მუქ-ყავისფერ კოსტიუმებსა და მოცისფრო-მომწვანო მანტიებში გამოწყობილი დერვიშები (9, 11 ან 13 მონაწილე) სცენაზე გამოდიოდნენ. ისინი სცენაზე დაგებული ცხვრის ტყავზე წრიულად სხდებოდნენ, ერთამეთისაგან თანაბარი მანძილით დაშორებულნი, გულზე ხელებგადაჯვარედინებულნი, თავჩაქინდრულნი და თვალებდახუჭულნი, მდუმარედ და გაუნძრევლად ისხდნენ, დაახლოებით ნახევარი საათის განმავლობაში. ამის შემდეგ მდუმარებას არღვევდა შეიხი. იგი წარმოთქვამდა შესავალ სიტვას, რომელშიც აქებდა მუჰამედს, სხვა შეიხებსა და დერვიშებს.

იწყებოდა ცეკვა, ჯერ ნელა, ტაატით. შემდეგ ტემპი მატულობდა. დერვიშები იხდიდნენ მანტიებს და თეთრ (იგი სუფიზმის ფერია) პერანგებში აგრძელებდნენ როკვას და ასე, ცეკვაცეკვით, სათითაოდ მიეახლებოდნენ შეიხს. რამდენიმე საათის შემდეგ ცეკვის ტემპი კლებულობდა და ტაბურიანის დარტყმისთანავე დერვიშები მდუმარედ ტოვებდნენ დარბაზს.

„დარვიშთა ბრუნვის“ აღწერილობა მრავლად არის მოცემული სპარსულ ლიტერატურულ ძეგლებში და მის ქართულ

თარგმანებშიც. აქ საქმე გვაქვს სუფიზმის თეატრალურ ელემენტთან, რაც აისახა კიდევ ფირდოუსის „შაჰნამეს“ ქართულ ვერსიებშიც: „დარვიშთა ბრუნვა დაიწყეს, გახშირდა ქოსთა ხმებია“ (ტ. 1, გვ. 295).

შაჰის გამეფებას, ქორწილებს, სასახლისკარის თუ საერო ცერემონიალებს, რაც საჯარო ხასიათისა იყო, თან ახლდა საკრავებზე დაკვრა და სხვადასხვა სანახაობანი. დერვიშები აქ ხან მაყურებლები იყვნენ და ხან შემსრულებლები.

ამრიგად, „დერვიშთა ბრუნვა“, თავბრუდამხვევი ტრიალი და მისტიკური როკვა, სუფისტური რელიგიური მოძღვრების უმნიშვნელოვანესი ნიშანია და, იმავდროულად, სპარსულ სანახაობათა რიგს განეკუთვნება.

„დავრიშობა“ ანუ დერვიშობა მთელ აღმოსავლეთში უძველესი ხალხურ ტრადიციად ჩამოყალიბდა. იგი აღორძინდა და გაიფურჩქნა ადრეულ შუასაუკუნეებში ისლამის გათავისების შემდეგ და ისლამისვე ფონზე, დაახლოებით IX საუკუნიდან, როგორც განახლებული მისტიკური მოძღვრების, სუფიზმის ნაწილი. ეს უმძლავრესი კულტურული ნაკადი, სუფიზმი, შუასაუკუნეების ირანში თავისუფლად არსებობდა ოფიციალური შიიზმის ფონზე. იგი დიდი წარსულის მქონე, საყოველთაოდ გავრცელებული, მიღებული და გაცნობიერებული ფილოსოფიური და რელიგიურ-მისტიკური აზროვნებაც იყო და სრულიად ირანელი ხალხის სულიერი მდგომარეობაც, რამაც უდიდესი გავლენა მოახდინა პოეზიაზეც და მთლიანად ყველა სახის ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. ამიტომაც შეიქმნა ამ ნიადაგზე უზარმაზარი სულიერი და კულტურული მემკვიდრეობა, მათ შორის თეატრალურიც, რაც ირანული ცივილიზაციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს წარმოადგენს და დღესაც ირანელთა საყოველთაო სიამაყის საგანია.

თოჯინების თეატრს, ხალხური სანახაობის ამ უძველეს ფორმას, ირანში მრავალსაუკუნოვანი ისტორია და მდიდარი ტრადიციები აქვს. იგი ჩვეულებრივ მოვლენა იყო სპარსულ ყოფაში.

სპარსულ პოეზიაში შემონახული ცნობით, ამ ქვეყანაში ჯერ კიდევ XII საუკუნეში არსებობდა თოჯინების თეატრი. ამგვარი ცნობა სპარსულ პროზას არ შემოუნახავს. სამაგიეროდ, ცნობილია, რომ XIV საუკუნის ბოლოს, სპარსეთში ორი სახის თოჯინების თეატრი არსებობდა: 1. პეტრუშკას ტიპის, თითებზე თოჯინების ჩამოცმა, რომელიც „ფაჰლავან ქაჩალი“-ს სახელწოდებით არის ცნობილი და დღისით იმართებოდა; 2. მარიონეტების ტიპის, ხ(ჰ)ეიმიე შაბბაზის წარმოდგენა („ლამის კარვის წარმოდგენა“), რომელიც საღამოობით იმართებოდა იმ განზრახვით, რომ თოჯინების სამართავი ძაფები არ გამოჩენილიყო.

ირანში, განსაკუთრებით მოსახლეობის დაბალ ფენებში, ძალზე გავრცელებული და ერთ-ერთი უსაყვარლესი ჟანრი იყო ჩრდილების თეატრი. ამ თეატრის ერთ-ერთი სახეობაა „ფაჰლავან ქაჩალ“-იც. მელოტი ფაჰლავანი თავისი ხასიათით თურქულ ხალხურ პერსონაჟს „ყარაგიომ“-ს მოგვაგონებს, ან კი „ჰაჯი ავად“-ს თანამედროვე სპარსული დრამატურგიიდან, რომელიც ფოლკლორის საფუძველზეა აგებული.

„ფაჰლავან ქაჩალ“-ის (ეს სახელწოდება მას ამ თეატრის პერსონაჟის, მელოტი გოლიათის საპატივცემულოდ დაერქვა) წარმოდგენებში ორი მსახიობი მონაწილეობდა. ერთი – თეატრის მფლობელი, რომელიც სპექტაკლის დაწყებამდე კარვის შესასვლელში იდგა და მაყურებელს იწვევდა, შემდეგ კი მონაწილეობას იღებდა დიალოგსა და მოქმედებაშიც. მეორე პერსონაჟი ანუ შეგირდი (მოადგილე) კარავში იჯდა და თოჯინებს ახმოვანებდა.

„ფაჰლავან ქაჩალ“-ის წარმოდგენებს, პეტრუშკის თეატრის მსგავსად, ბილწისიტყვაობა და უხამსობა ახასიათებდა. საყოფაცხოვრებო მოვლენების ამსახველი წარმოდგენები, ხშირად, სატირის ელემენტებსაც შეიცავდა. „ფაჰლავან ქაჩალი“ უაღრესად პოპულარული და ხალხის ფართო მასების საყვარელი სა-

ნახაობა იყო. მაყურებელი აქტიურად და დაუფარავად რეაგირებდა თოჯინათა თამაშსა და ხუმრობებზე.

„ხეიმე შაბბაზი“ („ლამის კარვის წარმოდგენა“) ჩვეულებრივ შებინდების შემდეგ იწყებოდა. მარიონეტების თეატრში გაითამაშებდნენ ქორწილის, მშობიარობის, ოჯახური კონფლიქტის, სიყვარულის, ექვნიანობის და სხვა ამდაგვარ საყოფაცხოვრებო სცენებს. წარმოდგენაში მონაწილეობდა 60-დან 80-მდე თოჯინური ფიგურა.

„ხეიმე შაბბაზ“-ის რეპერტუარში ქაჩალი ფალავნის, ანუ „ფაჰლავან ქაჩალ“-ის ისტორიაც შედიოდა. წარმოდგენის მონაწილე ოთხმოცამდე თოჯინა ზანდუკის უკან იყო განთავსებული. კარვის წინ მდგარი ორი მუსიკოსი ქამანჩასა და დოლზე დაკვრით იზიდავდა მაყურებელს. როგორც წესი, ფინალში, მოულოდნელად, ავსული დევი ციდან მილს ჩამოუშვებდა და ყველა თოჯინა თან მიჰყავდა. იმ დროისთვის ასეთი რთული ტექნიკური ხერხის გამოყენება ცხადყოფს მის შესაძლო ეფექტს მაყურებელზე და შუასაუკუნეების სპარსული მაღალპროფესიული თოჯინური თეატრის არსებობასაც ადასტურებს.

ისპაჰანში „ხეიმე შაბბაზ“-ს ფარდისიქითა თოჯინებსაც უწოდებენ, შირაზში კი მას „ჯიჯივიკ“-ის სახელით იცნობდნენ. ამ თეატრში იდგმებოდა: „ოთხი დერვიშის დასთანები“, „ჰასან ქაჩალი“, „ბეჟან მანიჯე“, „ფაჰლავან ქაჩალი“, „სელიმხანი“ და სხვა. ვინც თოჯინებს ათამაშებდა, მას ოსტატი ერქვა, გამხმოვანებელს – შეგირდი, რომელიც პირში საწრიპინოებით ხმას საჭიროებისამებრ იცვლიდა, რაც ქამანჩის და დოლის თანხლებით ხდებოდა. ამბის მთხრობელს მურშიდს ეძახდნენ. ისინი ჩვეულებრივი ხმით მეტყველებდნენ.

სპარსული თოჯინების თეატრი ეფუძნებოდა თავის ღრმა ტრადიციებს. სპექტაკლები ძველბერძნული „აგორების“ მსგავსად იმართებოდა საბაზრო მოედნებზე და საყოველთაო სახალხო მნიშვნელობა ჰქონდა.

ირანის თეატრალური ხელოვნება, სხვა ქვეყნების მსგავსად, დიდად იყო დამოკიდებული ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობაზე. ვინ იცის, რამდენ ქარტეხილს გაუძლო ქვეყანამ შუასაუკუნეებში, მაგრამ თოჯინების თეატრს არსებობა არ შეუწყვეტია. ირანში ისევე, როგორც მთელ აღმოსავლეთში, ხალხს თოჯინების თეატრისადმი განსაკუთრებული სიყვარული ჰქონდა.

დღევანდელი ირანული თოჯინების თეატრი მსოფლიოში ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრად არის მიჩნეული.

რაც შეეხება მთლიანობაში შუასაუკუნეების სპარსულ თეატრს, უნდა ითქვას, რომ მასში მრავლად იყო უაღრესად საგულისხმო თეატრალური ელემენტები. თეატრის მიერთება სახალხო რელიგიურ მსვლელობასთან („თა'ზიე“), გულდია, დაუფარავი კრიტიციზმი („მასხარებაზობა“), რელიგიური ექსტაზის თეატრალიზება („დარვიშთა ბრუნვა“), და ბოლოს, თოჯინური თეატრის გროტესკულობა – სპარსულ თეატრს ანიჭებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მსოფლიო თეატრალური კულტურის განვითარებაში და უზრუნველყოფს მის დამოუკიდებლობას მსოფლიო ხელოვნების სივრცეში.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

საიდან იღებს სათავეს სპარსული თეატრი?

რამდენი ფორმა აქვს ძველ სპარსულ თეატრს?

რას უკავშირდება შიიტთა მისტერიის თეატრის „თა'ზიე“-ს წარმოშობა?

რამდენ ნაწილად იყოფა „თა'ზიე“?

რით განსხვავდება „თა'ზიე“ ქრისტიანული რელიგიური წარმოდგენებისგან (რიტუალებისგან)?

რით განსხვავდება ძველი სპარსული თეატრის მეორე ფორმა „მასხარებაზობა“ „თა'ზიე“-საგან?

როდის მოღვაწეობდა დიდი სუფი პოეტი ჯალალ ედ-დინ რუმი და რა ღვაწლი დასდო მან სპარსულ თეატრს?

რომელ საუკუნეში წარმოიშვა თოჯინების თეატრი სპარსეთში?

რამდენი სახის თოჯინების თეატრი არსებობდა შუასაუკუნეების სპარსეთში?

განმარტეთ სიტყვა თა'ზიე.

დაესწარიტ და გაეცანით თბილისში მდებარე მეჩეთში „თა'ზიეს“ მისტერიას.

შეადარეთ ერთმანეთს ძველი სპარსული თეატრის ფორმები: „თა'ზიე“, „მასხარებაზობა“, დერავიშთა ბრუნვა და გამოყავით თითოეულისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი.

ინდური თეატრისა და დრამის ისტორია

ადრე, შუასაუკუნეებში, როდესაც ევროპის პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული კავშირები დანარჩენ გარესამყაროსთან სუსტი და ზედაპირული იყო, აღმოსავლეთი ალიქმებოდა როგორც შორეული და ეგზოტიკური სამყარო. ეპიზოდურად და ზედაპირულად იყო მოხსენიებული ძველი ეგვიპტელების, ჩინელების, ინდოელთა და მუსლიმური სამყაროს მიღწევები ხელოვნების, და არა მხოლოდ, სფეროში. განმანათლებლობის ეპოქაში კი, როდესაც გამყარდა შეხედულება ისტორიაზე, როგორც სწორხაზოვან პროცესზე, პროგრესი განიხილებოდა როგორც ევროპული ცივილიზაციის თანდათანობითი შეღწევა მსოფლიოს ყველა რეგიონში.

მსოფლიო ისტორია, დაახლოებით, ექვსი ათას წელს მოიცავს და რვა ერთმანეთისაგან იზოლირებული, თანაბარმნიშვნელოვანი კულტურის ისტორიაა. ესენია: ჩინური, ბაბილონური, ეგვიპტური, ინდური, ანტიკური, არაბული, დასავლური და მაიას კულტურები. არსებობენ კიდევ ჩანასახოვანი კულტურები, რომლებიც არ განვითარდნენ, ვერ მომწიფდნენ (მაგალითად, ხეთური).

უხსოვარი დროიდან XIX საუკუნემდე ინდოეთს არ ჰქონდა ერთიანი გეოგრაფიული სახელწოდება. ტერმინი ინდოეთი, როგორც გეოგრაფიული სახელი, ისტორიაში მხოლოდ XIX საუკუნეში წარმოიქმნა. მანამდე, ევროპულ ლიტერატურაში მოიხსენიება როგორც მისტერიალური კულტურის სამშობლო. ჩვენთვის ცნობილია, რომ შუასაუკუნეებში თავად სახელი ინდოეთი ხშირად იხმარებოდა როგორც ზღაპრული და ფანტასტიკის სამეფოს დასახელება, მაგალითად, ასე იხსენიება ინდოეთი „ვეფხისტყაოსანში“ და ასევე იხსენიება იგი ნიზამი განჯევის „ისკანდერ-ნამეში“ – როგორც მისტერიათა სამყარო.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ინდოეთის ძველი კულტურის შესახებ საუბრისას ვგულისხმობთ არა მხოლოდ დღევანდელ სახელმწიფო ინდოეთს, არამედ მასთან ერთად პაკისტანსა და ბანგლადეშს. ამ ორმა ქვეყანამ დამოუკიდებლობა, რელიგიური ნიშნით, მხოლოდ XIX საუკუნის შუახანებში მოი-

პოვა (ისლამის მიმდევრებმა ცალკე სახელმწიფოები შექმნეს), ასე რომ, ინდოეთის შუასაუკუნეების სათეატრო ხელოვნებაზე საუბრისას, ჩვენ, რა თქმა უნდა, ვგულისხმობთ პაკისტანსაც და ბანგლადეშსაც.

მეუძღვებელია, ვისაუბროთ შუასაუკუნეების ინდურ თეატრზე და შესაბამისად, დრამაზე და არ გავიხსენოთ, თუ როგორ და ვისთვის შეიქმნა სათეატრო ხელოვნება ამ მისტიკურ სამყაროში, რადგანაც, სწორედ ეს ფორმა, სტილი და მოთხოვნები გადმოჰყვა ინდოეთს შუასაუკუნეებშიც, რაც გამოწვეული იყო რელიგიური დოგმით. სათეატრო სანახაობაც ხომ სწორედ ღმერთებისთვის შეიქმნა. ბრაჰმას, სამყაროს შემქმნელის, თხოვნითა თუ ბრძანებით, ბჰარატას, როგორც ქურუმს, შეუქმნია ინდოეთში კლასიკური თეატრი, დაახლოებით, ძვ. წელთაღრიცხვით II-I საუკუნეში: „მაშინ მითხრა ღმერთმა (ბრაჰმამ) ეს არის სამავარა – რაც შექმნილია ჩემ მიერ – აი, ის წარმოდგენა, რომელიც უნდა გაათამაშო – ეს ასულდგმულებს და ახარებს ღმერთს“.¹ ღმერთს სურს წარმოადგინოს და გაათამაშოს მისი შექმნილი. „ის, რაც ეხება ღმერთს, არანაირ კრიტიკას არ ექვემდებარება და ის, რაც ეკუთვნის ღმერთებს, საუკეთესო და განუმეორებელია“.² თეატრის მიზანი გამოიკვეთა: ღმერთების კულტის დამკვიდრება, ამიტომაც დასის მოვალეობა და ვალდებულება თავად ბჰარატამ დააკანონა, რომ მსახიობებს დაეცვათ არა მარტო ტექსტის ყოველი ნიუანსი, წარმოდგენის საფუძველი: რელიგიური მოტივები, რელიგიური ტექსტები რიტუალით აღვსილი, რომელნიც წარმოდგენისას, ძირითადად, უნდა ყოფილიყო გამოხატული ჟესტიკულაციით.

ღმერთები თავად ჩაერთნენ ახალ ხელოვნებაში: შივა ასრულებდა მძაფრ და შმაგ ცეკვას – ტანდავას. პარვატი – მისი მეუღლე – ნაზ და ვნებიან ცეკვას, ლასიას. ვიშნუ თხზავდა ლექსებს და მათ წარმოდგენის დროს კითხულობდა. ძველი ინდური თეატრის შესახებ ინფორმაცია მოწოდებული გვაქვს ინდურ-სანსკრიტული მონოგრაფიიდან, რომლის ავტორიც გახლავთ ბჰარატა-ნატია სასტრა, რომელსაც გააჩნია გამორჩეულად საგანგებო მისია, როგორც ქურუმს და არა როგორც

¹ The Vedanta-Sutras, or Brahma Sutras: With Commentary. Translated by George Thibaut. Republished 2008 by Forgotten Books. P. 52.

² იქვე.

ღვთაებას, რომელიც საძირკველს უქმნის სათეატრო პრაქტიკას. ავტორი თავისი ტრაქტატით „ნათიაშასტრა“ (ასე ეწოდება V ვედას და სიტყვასიტყვით ქართულად ითარგმნება, როგორც გულახდილობა თეატრალურ ხელოვნებაზე) საფუძველს უყრის სანახაობით კულტურას და პერსპექტივის მინიჭებით ინდური კლასიკური თეატრის ტრადიციასაც მოიაზრებს. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ეს ნაშრომი დღემდე ამ წესებით დადგენილია მოცემულ წიგნში და უცვლელ კანონად რჩება ინდოელ მსახიობთა მთელი თაობებისათვის. „ნათიავედადან“ ანუ პირველი ოთხი ვედიდან – საღმრთო წიგნებიდან – ბჰარატა მსგავსი ელემენტების ამოკრებით და შერწყმით ქმნის V ვედას, რომელთაც ერთიანობაში „ნათიაშასტრა“ ეწოდება. ნათიაშასტრას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია სატგვიკა ანუ შემოქმედებითი მდგომარეობა. მსახიობმა ღრმად უნდა შეისისხლოს როლი, განიმსჭვალოს გრძნობებით, რომლის გამოსახვაც მას მოუწევს. მნიშვნელოვანია, გამოხატოს გმირის სულიერი მდგომარეობის უფაქიზესი დეტალები (ცრემლები, სახის ფერის შეცვლა, კანკალი და ა.შ.). ამის გარეშე მსახიობი ვერ შეძლებს მაყურებელში იმ მდგომარეობის მიღწევას, რომელსაც გამოხატავენ მრავლისმთქმელი სიტყვით „რასა“. ინდური კლასიკური თეატრალური სანახაობის არსი და გასაღები, ცნება, კომპლექსური გონებრივი აქცია, ქმედება – ე. ი. რასა, შედგება სამი ფაზისგან:

1. სცენაზე განსახიერებული ემოციები
2. ესთეტიკური ბგერადობის გამოწვევა მაყურებლის გულში
3. გონებრივი გათავისუფლების ბედნიერების მდგომარეობა

სწორედ, ეს სამი ფაზა ფიგურირებდა შუასაუკუნეების ინდურ სათეატრო ხელოვნებაში, რომელიც წარმოდგენას, ტრაქტატის თანახმად, ოთხ ფორმაში ახორციელებდა, ეს იყო: სიტყვა და პოეზია, ცეკვა და მუსიკა, ემოციები, ქმედება.

არსებობს წარმოდგენის ორი ტიპი:

1. „სუკუმარა“ – ე. ი. „ნაზი და მგრძნობიარე“ და
2. „ავიდა“ – ე. ი. „დამანგრეველი, ბრძოლისებური“, რომელშიც ქალები არ ღებულობდნენ მონაწილეობას.

ბჰარატას მიერ დაკანონებული და აღიარებული იყო ცეკვის ორ ფორმა:

„ლაზია“ – ქალების ფაქიზი, სასიყვარულო ცეკვა და

„ტანდავა“ – მამაკაცების ძალისმიერი, მკაცრი ნიკვა.

დრამატულ ფორმებს ასხვავებდნენ მოქმედებათა და გმირების ვინაობის მიხედვით, ამავე დროს, ბჰარატა აყალიბებს დრამის ფორმის კანონზომიერებას, რომლის თანახმადაც ძირითადი თემებია: ადამიანის ზნეობა და მსოფლიოს წაბაძვა. ამიტომაც, შუასაუკუნეებში, სწორედ ეს თემატიკა ჭარბობდა არა მხოლოდ დრამატურგიაში, არამედ, ზოგადად, ლიტერატურაშიც. ბჰარატა აღნიშნავს თეატრის ანუ „სათამაშო სახლის“ მიზანსაც, რომ „მოემსახუროს, როგორც ვედა, ოთხივე ვარნას (საზოგადოების ყველა ფენას)“. მომსახურებაში შედიოდა: გართობა, აღზრდა და გარკვეული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, რელიგიურ-დიდაქტიკური მსოფლგაგება. ამასთანავე, სანახაობა გამიზნულია ყველა ფენისათვის ანუ ვარნასთვის, როგორც ცოდნის (ვედა) გავრცელების სახეობა. ასეთი ვარნა ინდოეთში ოთხი წოდებაა: ბრაჰმანები ანუ ქურუმები, სახელმწიფო მოხელეები, შატრიები ანუ მეომრები, სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები, ვაიშერი – რიგითი თანამოძმენი, შუდრები – თემის მსახურნი, ხელოსნები და ა.შ.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ „ნატიამასტრა“ არის ერთ-ერთი პირველი ტრაქტატი, სადაც ყურადღება გამახვილებულია „სათამაშო სახლის“ ზნეობაზე, რომლის აგებაც ბრაჰმამ უბრძანა საღვთო ოსტატს, ვაშვაკარმანს. ინდოეთში მაშინდელი თეატრები სასახლეებთან იყო მიბმული, მსახიობები და დრამატურგები იყვნენ მეფის მსახურები, რომელთა უზრუნველყოფაც სპეციალურად იყო განსაზღვრული. მათ განსაკუთრებული პირობები ჰქონდათ შექმნილი, რათა არტისტების ჯანმრთელობას ზიანი არ მიდგომოდა, რადგანაც სწორედ ისინი იყვნენ იდეოლოგიის და შემდგომში, განათლების გამავრცელებლები.

ამ ტრაქტატის მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, ინდური თეატრი კლასიკური თეატრის ტრადიციებს მოისაზრებს, საძირკველს უქმნის სათეატრო პრაქტიკას, ქმნის კანონს სცენის ოსტატების დასაცავად, აყალიბებს მსახიობის ხელოვნების ნორმებს, სადაც აქცენტი გაკეთებულია აქტიორის ხელოვნების ვიზუალურ პლასტზე. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ტრაქტატში ყურადღება გამახვილებულია ფიზიკურ მოძრაობაზე, ცეკვაზე, რადგანაც ინდური თეატრის განსაკუთრებული ფორმაა კლასიკური ცეკ-

ვა, რომელიც წარმოადგენს ცეკვა-დრამას ანუ ქორეოდრამას, სადაც გაერთიანებულია ვიზუალური აქტი/სხეულის მოძრაობა, სიტყვა სიმღერით გადმოცემული. ერთ-ერთი ძველი სტილი – ბხარატნატიამი დღემდე შემორჩა ტაძრების მოცეკვავეთა წყალობით, რომლებმაც სიცოცხლე მიუძღვნეს ღვთის მსახურებას. განსაზღვრულია აგრეთვე ცხრა ტიპი გმირი ქალებისა, რომლებიც ძირითადად ინდრას წარგზავნილები არიან და მათ გააჩნიათ მხოლოდ და მხოლოდ „მუდრა“ ანუ თითების მოძრაობა. ეს ტიპები არიან: 1. ქალიშვილი, 2. გათხოვილი ქალი, 3. ქვრივი, 4. ბრძენი ანუ ღმერთისგან დედამიწაზე წარგზავნილი, 5. ბრძენი, 6. მომღერალი, 7. მოცეკვავე, 8. მაგი ანუ ჯადოქარი, 9. ნაზი, მგრძნობიარე. მოცეკვავე ქალი, რომელსაც აცვია ფერადოვანი კოსტიუმი, ჯერ თავიანთ სცემს გურუს (მასწავლებელს) და მაყურებელს, შემდეგ კი, თითქოსდა წამიერად, შეშდება, გაირინდება, უსმენს ციმბალის (ხალხური მუსიკალური საკრავი; წარმოადგენს ბრტყელ ყუთს, რომელზედაც გაჭიმულია სიმები; უკრავენ ორი პატარა ხის ჩაქუჩით) ბგერებს და შემდგომ იწყება ცეკვა, სპექტაკლი. ამგვარი სათეატრო სანახაობა წარმოადგენს შერწყმას ნრიტისასისას (თხრობა ცეკვით) ნრიტასთან (მხოლოდ ცეკვა). გარკვეული ამბის სხეულის ენით გადმოცემის შემდეგ, იწყება ინტერმედია ანუ პოღამი: მომღერალი ასრულებს სიმღერას, ხოლო მოცეკვავე ქალი მის შინაარსს გადმოსცემს განსაკუთრებით გამოხატველი მიმიკითა და ხელის ჟესტებით (თითოეულ ჟესტიკულაციას თავისი სახელი და შინაარსი გააჩნია). სიმღერის ერთი და იგივე სტროფი მეორდება კვლავ და კვლავ და, ყოველ ახალ ჯერზე, მსახიობი მას გადმოსცემს განსხვავებულად. სხეულის თითოეული ნაწილისათვის არსებობს მოძრაობათა დამახასიათებელი კომპლექსი: თავისათვის – ცამეტი მოძრაობა, თვალებისათვის – ოცდათექვსმეტი, კისრისათვის – ცხრა და ა.შ. მსახიობმა ყურადღებით უნდა შეარჩიოს ფეხების პოზიციები და სიარულის სხვადასხვა ტიპი: დიდებული დგომა, ცვალებადი ნაბიჯი და სხვა; ხელების ჟესტიკულაციას მუდრა ეწოდება, რომელიც რთულია და მრავალფეროვანი და ოცდაოთხ სახეობას მოიცავს. მიუხედავად იმისა, რომ ინდური თეატრისთვის უმთავრესი გამომსახველობითი ნიშანი ცეკვა გახლავთ, მსახიობები დიდ ყურადღებას აქცევენ მეტყველებას,

მის ტემპს, ინტონაციასა და დიქციას, რასაც ვაჩიკა ეწოდება. მათ მიაჩნდათ და მიაჩნიათ, რომ კომიკური და სასიყვარულო სიმღერები უნდა შესრულდეს უბრალოდ, სადად, გმირული კი, პათოსით, რათა მაყურებელს შეუქმნას გარკვეული განწყობა/ემოცია.

როგორც ცნობილია, ინდური თეატრის დაარსების პირველივე დღიდან, სპექტაკლის შემნისას აქცენტი კეთდებოდა მსახიობის კოსტიუმზე, რომელიც იქმნებოდა უძვირფასესი ნაჭრისგან, ირჩეოდა მკვეთრი ფერები და იმკობოდა ძვირფასი ქვებით. გარდა ამისა, მსახიობს საკმაოდ მრავალფეროვანი და ძვირფასი აქსესუარები უნდა კეთებოდა, იქნებოდა ეს სამაჯურები, ყელსაბამები, საყურეები თუ თავსაბურავები. კოსტიუმსა და გრიმს ახარია ეწოდებოდა. ნილაბი და გრიმი პერსონაჟის ხასიათისა და მისი სტატუსისდა შესაბამისად ირჩეოდა. მაგალითად: ღმერთებისათვის და ციური ქალწულებისთვის აუცილებელი იყო ფორთოხლისფერი გრიმი, უმაღლესი კასტის წარმომადგენლებს, ბრახმანებს და კშატრიებს წითელი, ხოლო შუდრებს მუქი ლურჯი გრიმი უნდა გაეკეთებინათ, მეფეები ღია ვარდისფერი, ხოლო ბრძენები და განდევნილები იასამნისფერი გრიმით წარუდგებოდნენ მაყურებელს, დემონებისა და ქონდრისკაცების ან ჯუჯების ხასიათის შტრიხის ხაზგასასმელად არტისტები რქებს იკეთებდნენ. რეკვიზიტი და ბუტაფორია საკმაოდ რეალისტური, მაგრამ, ამავე დროს, სიმბოლურიც ჰქონდათ და აქვთ. ცნობილია მათ მიერ შექმნილი მინიატურული ურიკები, მთები, ორ-თვალები და ა. შ.

სპექტაკლი იწყებოდა პროლოგით, ეს იყო ლოცვა. შესაბამისად, ეპილოგიც წარმოადგენდა ღმერთის სამადლობელს. პროლოგის დასასრულს მაყურებელს ამცნობდნენ ავტორს და პიესის სახელწოდებას. ამგვარი გაცნობა ვითარდებოდა დასის მეპატრონისა ანუ სუტრადჰასა (აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ინდოეთში XVIII საუკუნემდე, თეატრები იყო კერძო მფლობელობაში ანუ მანამდე, სანამ იგი დამოუკიდებლობას ინარჩუნებდა. ისტორიიდან ვიცით, რომ XVIII საუკუნიდან, ევროპულმა იმპერიებმა მოახერხეს კონტროლის შენარჩუნება ინდოეთის ტერიტორიებზე, რომელთა უდიდესი ნაწილი ინგლისელების ბატონობის ქვეშ იყო, გარკვეული ტეროტორია კი საფრანგე-

თის, ნიდერლანდური საპორტო ქალაქისა და პორტუგალიის კოლონიები გახლდათ 1947 წლამდე, როცა ინდოეთმა დამოუკიდებლობა მოიპოვა.) და მსახობ ქალს შორის დიალოგით, რომლის შემდეგ, წარმოდგენა აუცილებლად უნდა დაწყებულიყო მთავარი მოქმედი გმირის გამოჩენით ანუ პირველი მსახიობის სცენაზე გამოსვლით და ეტაპობრივად, მოვლენათა განვითარების კვალდაკვალ, მოქმედებაში ერთვებოდნენ სხვა პერსონაჟები ანუ სცენაზე გამოდიოდნენ სხვა მსახიობები. კლასიკურ ინდურ დრამაში, ძირითადად, ორი ჟანრი დომინირებდა: ნატაკა (ითარგმნება, როგორც წარმოდგენა ცეკვით) – მითოლოგიურ სიუჟეტზე დაფუძნებული ე. წ. მაღალი დრამა მისტერიალური ქმედებით და პრაკარანა – კომედიური ხასიათის ჟანრი, სადაც ყველა თემა თუ ამბავი, თუნდაც სერიოზულ სიუჟეტზე დაფუძნებული, ირონიულად და კომიკურად იყო გადმოცემული (ამ ჟანრში მონაწილე მსახიობებს შაკარა და ვიტა/ვიდუშკა ეწოდებოდა).

შუასაუკუნეებში ინდურ დრამატურგიასა და სათეატრო ხელოვნებაში ჩნდება ე.წ. მსუბუქი ჟანრის მონო სპექტაკლები (ერთი მსახიობის მონაწილეობით), რომელიც წარმოადგენდა ერთი გარკვეული ამბიდან ერთ პატარა სიუჟეტს ანუ ბჰანას. ამგვარ წარმოდგენას ნატი-ნატიკა ეწოდებოდა, და ისეთი პოპულარულობა მოიპოვა, რომ „გადაფარა“ ნატაკა და პრაკარანა. ნატის-ნატიკას შემრულებელს ვიტა ეწოდებოდა. იგი წარმოდგენის დაწყებამდე დადიოდა ქალაქში და ცდილობდა მაცხოვრებლებთან კონტაქტში შესულიყო, მხიარულად ებაასებოდა მათ, აცნობდა ახალ ამბებს და ეპატიჟებოდა წარმოდგენაზე.

სახალხო თეატრის შექმნას ხელი შეუწყო ინდურმა ეპოსმა, კერძოდ „მაჰაბჰარატამ“ ანუ „თქმულებამ დიდ ბჰარატებზე“, რომელიც წერილობითი ფორმით ძვ. წ. 400 და ახ. წ. 400 წლებში ჩამოყალიბდა. მაჰაბჰარატა შეიცავს, დაახლოებით, ასიათას ორ ლექსს, რითაც იგი მსოფლიოში ყველაზე დიდი პოემაა. „მაჰაბჰარატა“ როგორც საგმირო, ასევე რელიგიურ-ფილოსოფიური ეპოსია. მის ავტორად მიჩნეულია ლეგენდარული პოეტი ვიასა, რომელსაც მაჰაბჰარატას შექმნა ღვთაება განეშამ შთააგონა. პოემა შედგება თვრამეტი თავისა და ბოლოსიტყვაობისგან. ისევე როგორც არაბული ზღაპარი „ათას ერთი ლამე“,

მისი მთავარი შინაარსი განვრცობილია მრავალი პარალელური მოთხრობითა და მოკლე ეპიზოდით. „მაჰაბჰარატა“ განიხილავს ინდუიზმის ყველა ძირითად თემას – არსებათა ყოფას, სიკვდილსა და ხელმეორედ დაბადებას, კარმასა და დჰარმას, აღწერს ბედნიერებასა და ტანჯვას, კეთილისა და ბოროტის ქმედების ნაყოფს, მსხვერპლშეწირვას და მის დანიშნულებას, რომლის მოკლე შინაარსი ასეთია: ბჰარატას უძველესი შთამომავლობის პატრიარქს სამი შვილი ჰყავდა: დჰრიტარაშტრა, პანდუ და ვიდურა. უფროსი დჰრიტარაშტრა ბრმა დაიბადა, ამიტომ ტახტის მემკვიდრეობა შემდეგ ძმას – პანდუს – ერგო, მაგრამ პანდუმ თავისი ბრმა ძმა გაამეფა, თავად კი თავის მეუღლეებთან ერთად ტყეში გადაიხვეწა, სადაც მას ხუთი ვაჟი შეეძინა – ძმები პანდავები. მათ შორის გამოირჩეოდა არჯუნა – კრიშნას მეგობარი და მოსწავლე. ბრმა დჰრიტარაშტრას ასი ვაჟი ეყოლა, ცნობილნი როგორც კაურავები. კაურავები შიშობდნენ, რომ პანდავები მათ ტახტს შეეცილებოდნენ, ამიტომ ცდილობდნენ ძმების განადგურებას, მაგრამ პანდავებს ბედი უღიმოდათ და ისინი ყოველთვის გადაურჩებოდნენ ხოლმე სიკვდილს. საბოლოოდ, პანდავებს წილად ერგოთ საკუთარი სამეფო, რომელიც მათ კაურავებთან კენჭისყრაში ცამეტი წლით წააგეს, მაგრამ ამ ვადის გასვლის შემდეგაც კაურავებმა პანდავებს სამეფო არ დაუბრუნეს, რამაც მათ შორის ომი გამოიწვია. ბრძოლა კურუკშეტრას ველზე გაიმართა (დელის მიდამო). საომარი მოქმედებების დაწყებამდე კრიშნამ არჯუნას, რომელიც, მიუხედავად კაურავების ვერაგობისა, ძმათაშორისი ომის წინააღმდეგი იყო, ბჰაგავადგიტამ (მაჰაბჰარატას VI თავი) კრიშნას ამცნო და ომის აუცილებლობასა და სამართლიანობაში დაარწმუნა. პანდავებმა კაურავები დაამარცხეს და ტახტი დაიბრუნეს. ასევე „რამაიანა“ – „რამას მოგზაურობა“ – ძველინდური ეპოსია სანსკრიტულ ენაზე, რომლის ავტორად, ინდუსური ტრადიციის თანახმად, ითვლება ლეგენდარული ბრძენი ვალმიკი. ვალმიკის სახელი მოხსენიებულია, ასევე, ვედურ ლიტერატურაში, როგორც წმინდა ტექსტების ერთ-ერთი მასწავლებელი. „რამაიანა“ შედგება 24 000 ლექსისგან (ტექსტის უმეტესი ნაწილი „მაჰაბჰარატას“ ტექსტია). ის დაყოფილია შვიდ წიგნად და ხუთას სიმღერად – ე. წ. „კანდებად“. არსებობს „რამაიანას“

შვიდი წიგნი: ბალა-კანდა – წიგნი რამას ბავშვობაზე, აიოდი-ა-კანდა – წიგნი აიოდიას სამეფო სასახლეზე, არანია-კანდა – წიგნი რამას უდაბნოში ცხოვრებაზე, კიშკინდა-კანდა – წიგნი რამას კავშირზე მაიმუნთა მეფე კიშკანდასთან, სუნდარა-კანდა – „ბრწყინვალე წიგნი“ კუნძულ ლანკაზე – რამას მეუღლე სიტას გამტაცებელი დემონის, რავანას სამეფოს შესახებ, იუდა-კანდა – წიგნი რამას მაიმუნთა ჯარების ბრძოლაზე დემონ რავანას ჯარებთან. უტარა-კანდა – „საბოლოო წიგნი“. ამათგან, სათე-ატრო წარმოდგენისას, „ცოცხლდებოდა“ ბალა-კანდა – წიგნი რამას ბავშვობაზე და სუნდარა-კანდა – „ბრწყინვალე წიგნი“. „რამაიანა“ მოგვითხრობს რამას ისტორიას, რომლის მეუღლე სიტა გაიტაცა ლანკას მეფე რავანამ. ეპოსში გაშუქებულია ადამიანური ყოფის და ღვთაებრივი აღქმის თემები. პოემა შეიცავს ძველ ინდოელ ბრძენთა სწავლებებს, რომელიც ალეგორიული სახით წარმოდგენილია ფილოსოფიასა და რელიგიურ თემებთან ერთად. დღესაც, XXI საუკუნეში, ხალხს უყვარს თავისი ეპოსები. საინტერესოა, რომ სასცენო ხელოვნების ხსენებული სახეობა დღესაც პოპულარულია ინდოეთში და ამიტომაც გავიხსენეთ ეს ისტორიული პასაჟი.

მოხეტიალე მსახიობებს ადგილიდან ადგილზე გადააქვთ მარტივი დეკორაციები და უმთავრესად სწორედ „მაჰაბჰარატას“ და „რამაიანას“ სიუჟეტებზე შექმნილ წარმოდგენებს მართავენ. დადიან ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფელში და მაყურებელს ზეპირად უკითხავენ მათ ნაწყვეტებს. ამ დროს, რა თქმა უნდა, სრულდება სიმღერა და ტრადიციული ცეკვა. სპექტაკლის მსვლელობის დროს აჩირაღდნებენ და რთავენ ყვავილებით. ისტორიულად ეს ორი თეატრალური სანახაობა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ მისი ერთ-ერთი სიუჟეტი გამოსახულია ცნობილი ბუდისტური ტაძრის – სანჩის – ბარელიეფზეც კი. ტაძარი კი ძვ. წ. II-I საუკუნეებშია აგებული.

როგორც ცნობილია, პირველი ხალხურ ლირიკულ დრამაზე დაფუძნებული თეატრი – ჯატრა შეიქმნა ჯერ კიდევ ძვ. წ. I საუკუნეში, ვიშნუ-კრიშნას კულტთან დაკავშირებული სამლოცველო რიტუალის მიხედვით. მას ასრულებდნენ დღეობებზე კრიშნას პატივისცემის ნიშნად. სათეატრო სანახაობა გადმოსცემდა კრიშნას ცხოვრების სხვადასხვა მომენტს. 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). ეს უკვე მინიშნებაა და საწყისი ნიშნებია ინდური კლასიკური თეატრისა, რომლის პირველი დრამატურგები იყვნენ – აშვაგჰოშა, ბჰასა, საუმილა, კავიპუტრა და სხვა. ინდური თეატრალური სანახაობისთვის დამახასიათებელი იყო ინდური ეპოსებიდან – „მაჰაბჰარატადან“ და „რამაიანადან“ აღებული სიუჟეტების (რომლებიც ჩვენ უკვე განვიხილეთ) 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 ძირითადად ექცეოდა 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, ბრაჰმანებისა და გმირებისთვის.

ახალი წელთაღრიცხვიდან საუკუნეების განმავლობაში, XVII საუკუნის ჩათვლით, ინდოეთში არა მხოლოდ გრძელდება ხელოვნების ძველი ტრადიციები, არამედ აგრეთვე იწყება მეტად საგრძნობი ცვლილებებიც, რომლებიც ქვეყნის ჩრდილო/დასავლეთ ნაწილში ხდება. ეს ის ადგილებია, ე. წ. ინდოეთის კარიბჭე, საიდანაც სახმელეთო გზა შემოდის და საიდანაც თავის დროზე ინდოარიელებიც შევიდნენ ქვეყანაში. ამ ახალი ეტაპის ხელოვნებას განდჰარას ხელოვნებას უწოდებენ, სადაც უდიდესი ყურადღება ეთმობოდა თეატრალურ სანახაობას.

არიელთა პერიოდიდან კი, რომელიც მოიცავს III-IV საუკუნეებს, ინდოეთის ერთ-ერთ პროვინციაში, ტამილანდში, ფუნქციონირებდა უმაღლესი რანგის პოეზიის აკადემია, რომელსაც „სანგა“ ეწოდებოდა. აქ იკრიბებოდნენ პოეტები, დრამატურგები, გროვდებოდა საუკეთესო ლიტერატურული ნაწარმოებები, იდგმებოდა დრამატული ნაწარმოებები და ა. შ. უმთავრეს ლიტერატურულ წყაროს არიელთა პერიოდის შესახებ „ვედები“ წარმოადგენს, რომელიც არიელ დამპყრობლებს თან მოჰყვა

ინდოეთში. ეს არის ოთხი ნაწილისაგან შემდგარი რელიგიური ტექსტების, ჰიმნების, სიმღერებისა და მაგიური ფორმულების კრებული. სწორედ ამ კრებულებიდან იქმნებოდა სამხრეთ ინდოეთში თეატრალური სანახაობები, რომელნიც უკავშირდებიან ტაძრების მთხრობელებს ანუ ჩაკიარების ხელოვნებას. ისინი „კითხულობდნენ“ სანსკრიტზე და დღესაც ამგვარი ხელოვნება შენარჩუნებულია. მოგვიანებით კი, ადგილობრივ მოსახლეობას უთარგმნიდნენ ტექსტს მათსავე ენაზე. ამგვარად ჩაეყარა საფუძველი ერთი პოეტის თეატრს, რომლის მსახიობი ჩაკიარის სახელითაა ცნობილი. იგი ეპიკური ნაწარმოების სახით გახლდათ შუამავალი კოლექტიურ ცოდნასა და ინდივიდ ხელოვანთან, რომელიც უკვე მოგვიანებით თავს უფლებას აძლევს, საკუთარი პოეზია თუ ნააზრევიც გააცნოს მაყურებელს. ზეპირსიტყვიერებასთან ერთად ჩაკიარი იყენებდა მიმიკას და ჟესტებს. დროთა განმავლობაში მთხრობელთან ერთად ტაძარში გამოსვლები დაიწყო პროფესიონალმა მსახიობებმაც. არტისტები კითხულობდნენ სანსკრიტულ ტექსტებს და დეკლამაციასთან ერთად ცეკვავდნენ. ამგვარმა წარმოდგენამ სახელწოდებაც მიიღო – კუტიატამი (სანსკრიტულ ენაზე – „კოლექტიური ცეკვა“). კუტიატამში თანაბრად მნიშვნელოვანი იყო სიტყვა და ცეკვა, შუასაუკუნეებიდან მისმა დასმა დაიწყო მითებისა და ლეგენდების ინსცენირების წარმოდგენები.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ინდოეთში ძალიან დიდი პოპულარობა მოიპოვა თოჯინებისა და მარიონეტების სანახაობამ, რომელთა „დაბადების“ ზუსტი თარიღი უცნობია, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვით არსებობდნენ. თავდაპირველად მათ, განსაკუთრებით, თოჯინების წარმოდგენას, მაგიურ-რიტუალური აქტების განსახორციელებლად იყენებდნენ. სიმბოლურად, თოჯინას დიდი ძალა გააჩნდა. უძველესი თოჯინების თეატრი გახლავთ კატპუტლი, რომელიც ინდოეთის ერთ-ერთ უდიდეს შტატში, რაჯასტანში შეიქმნა და ჩამოყალიბდა (Kathputli – რაჯასტანის ენაზე ითარგმნება, როგორც Kath – ხე და Putli – თოჯინა, რომელსაც არ გააჩნია სიცოცხლე). სიტყვის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ თოჯინა ხის იყო. თავდაპირველად, ამ თოჯინებით თამაშობანი უბრალო ხალხის გასართობი გახლდათ, რომლის თემატიკა ფოლკლორზე იყო დაფუძნებული. თუ მისი შექმნის

საწყის ეტაპზე, წარმოდგენები თოჯინებით თამაშდებოდა, შემდგომ მას სიმები გაუკეთეს, ერთი ძირითადი და ორი-სამი დამხმარე სიმი და შექმნეს მარიონეტი. ლეგენდის თანახმად, 1500 წელზე უფრო ადრე, რაჯასტანის ტიტულოვანი სამეფო კარის წარმომადგენლების თხოვნითა და ბრძანებით, სამეფო კარზე დაიწყეს კატპუტლის წარმოდგენების შექმნა და გამართვა, რომელიც დიდებულებს ძლიერ მოსწონდათ და შესაძლებელია ითქვას, რომ შეუყვარდათ კიდევ. სამეფო კარზე ამ წარმოდგენებს რელიგიურ-რიტუალური თემატიკით მართავდნენ. მარიონეტები ძვირადღირებული მასალისგან იქმნებოდა, რა თქმა უნდა, მათი კოსტიუმები მრავალფეროვანი პალიტრით იყო შექმნილი, რაც ძალიან ლამაზ სანახაობას ქმნიდა. მარიონეტების ოსტატების მთავარი მიზანი იყო, რომ თოჯინები გაეცოცხლებინათ ცეკვა/თამაშით. მათი მოძრაობა თითქმის ცოცხალი მოცეკვავის მოძრაობის მსგავსი უნდა ყოფილიყო. ტიტულოვანი საზოგადოების წარმომადგენლების სიყვარულმა განაპირობა, რომ, გარდა იმისა, ისინი, ტრადიციისამებრ, თითქმის ხუთას წელზე მეტხანს მფარველობდნენ ამ თეატრს, გარდა ამისა, მარიონეტების ეს სახეობა პოპულარული გახდა მთელ ინდოეთში და დღესაც ბევრი მაყურებელი ჰყავს. შუასაუკუნეების ინდოეთში, კატპუტლის თეატრი მოედნებზე სახალხო წარმოდგენებს მართავდა, რომლის თემატიკა განპირობებული იყო იმ პერიოდის საზოგადოების მოთხოვნებიდან გამომდინარე. ძირითადად, სპექტაკლები დაფუძნებული იყო განმანათლებლობაზე, სოციალურ და მორალურ ასპექტებზე.

აქვე უნდა განვიხილოთ ინდური თეატრის ის ტრადიციული სახეობა, რომელიც ერთდროულად მოიცავს რიტუალური, რელიგიური, სამეფო და საერო თეატრის ელემენტებს, რომელნიც ასწლეულების განმავლობაში ყალიბდებოდნენ და მათ იაქშაგანა (Yakshagana) ეწოდება, რაც ეტიმოლოგიურად ნიშნავს სიმღერას (Gana) და სულიერებას Yaksha, იაქშაგანა გახლდათ და გახლავთ ცეკვის, მუსიკის, დიალოგის, საოცარი კოსტიუმებისა და ნიღბები/გრიმების კომბინაცია და, რაც ყველაზე მთავარია, აღჭურვილი იყო სცენის ტექნიკის უნიკალური სტილითა და ფორმით. ამ თეატრს, როგორც სათეატრო სანახაობას, ორმაგი დატვირთვა გააჩნდა: იქმნებოდა თოჯინური სპექტაკლები და მისი მეორე მიმართულება იყო ე. წ. ქორეოდრამა ანუ

ცეკვის თეატრი. ორივეს თემატიკა, ძირითადად, დაფუძნებულია გახლდათ „რამაიანას“, „მაჰაბჰარატას“, „ბჰაგავატასა“ და ჰინდუსა (ჰინდუ არის ადგილობრივი ინდური სარწმუნოებების კრებული სისტემა) თუ ჯაინაზმის (ერთ-ერთი ინდური რელიგია, რომლის მიმდევრები საკმაოდ მცირე იყო და არის) ტრადიციებზე. როგორც ცეკვის თეატრი, იაქშაგანა, თავდაპირველად, უფრო მეტად ვიწრო ოჯახური სანახაობა გახლდათ ანუ წარმოდგენები იმართებოდა მდიდარი ხალხის ოჯახებში. იგი სახალხო XI საუკუნიდან გახდა, ხოლო, XVI საუკუნის ბოლოს საერთოდ აიკრძალა, სანამ კოლონიზაციის პროცესი დაიწყებოდა, ქორეოდრამაში ჩაერთვნენ ინდუსი პოეტები და მას ეწოდა იაქშაგანას პოეტების (Yakshagana poet) თეატრი, რომელსაც საზოგადოების ყველა ფენა ესწრებოდა. თემატიკა უცვლელი იყო, ძირითადად, დაემატა სახალხო პოეტების მიერ შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებიც ზემოთ აღნიშნულ ლიტერატურას ეყრდნობოდნენ. იაქშაგანას სათეატრო ხელოვნების პირველი წერილობითი მტკიცებულება აღმოჩენილია კურუგოდუს ლაქშმინარაიანას ტაძარში, რომელიც დათარიღებულია 1556 წლით და სადაც წერილობით აღწერილია, თუ რა მნიშვნელობა აქვს თეატრს, როგორც ხელოვნების საუკეთესო საშუალებას და პოეტები ითხოვენ წარმოდგენის გამართვის ნებართვას ტაძარში. მეორე მნიშვნელოვანი დოკუმენტი, რომელიც აღმოჩენილია ქალაქ აჯაპურაში, პალმის ფოთოლზე დაწერილი აჯაპურა ვიშნუს (Ajapura Vishnu) პოემაა, სპეციალურად იაქშაგანას წარმოდგენისთვის შექმნილი. სამწუხაროდ, თარიღი მითითებული არაა, მაგრამ, ფაქტია, რომ ის შუასაუკუნეების ექსპონატი. ნაწარმოები დაფუძნებულია ბუდისტურ რელიგიაზე და მთავარი მოტივი სულიერება და მორალი გახლავთ. ამგვარი პალმის ფოთოლი, სადაც უკვე აღწერილია საბჰალაკშანის (Sabhalakshana) ანუ საცეკვაო დრამის, მნიშვნელობა იაქშაგანას სათეატრო სივრცეში, თარიღდება 1621 წლით. იაქშაგანას პერფორმანსი/სპექტაკლები, მისი მრავალპლანიანობის გამო, იმართებოდა ბუდისტურ ტაძრებში, სასახლეებში, ღია ცის ქვეშ და მოგვიანებით, უკვე მისთვის აგებულ სპეციალურ შენობა-ნაგებობებში. მიუხედავად იმისა, თუ სად იმართებოდა წარმოდგენა, სასცენო კოსტიუმები, მნიშვნელობა არ ჰქონდა, მოცეკვავეების იქნებოდა ის თუ მარიონეტების, ძვირფასი მასალისგან

და მდიდარი ფერთა პალიტრით იყო შექმნილი. მათ კოსტიუმებს იაქშაგანას სტილი ანუ ტიტუ (tittu) ეწოდა. ტრადიციულად, კოსტიუმებზე ორნამენტები იქმნებოდა ხის თხელი ნაჭრებისგან, მინისა და სარკის ნაწილებისა და ფერადი ქვებისგან. კოსტიუმებს ყოველთვის ახლდა თან თავსაბურავი, ოქროს ან ოქროსფერი დიდი გულსაბნევები და ასევე ქაშკაშები, სხვადასხვა ფერის მინის ან სარკის ნაწილებით დატვირთული იყო კოსტიუმის მკლავები, რათა მოძრაობის დროს მას აერეკლა განათება, რომელიც პერსონაჟთა ქმედების პროცესში საოცარ ეფექტს ქმნიდა. პერსონაჟთა ხასიათის შესაბამისად, არსებობდა ნილებები, რომლებიც ვიზუალურად გამოკვეთდნენ დრამატული გმირის დადებით თუ უარყოფით მხარეებს. ნილებიც ფერთა მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა, განსაკუთრებით იყენებდნენ წითელსა და ყვითელს. აგრეთვე იყენებდნენ გრიმს, მაგრამ, ეს უფრო სახის მოხატვას წარმოადგენდა და მას დაახლოებით ორ-სამ საათს ანდომებდნენ. შესაძლებელია ითქვას, რომ მსახიობის მომზადებას და სცენაზე გამოსვლას საკმაოდ დიდი დრო სჭირდებოდა. ტრადიციულად, იაქშაგანაში თავდაპირველად მამაკაცები მონაწილეობდნენ, რომლებიც ქალების პერსონაჟებსაც განახორციელებდნენ, თუმცა, შემდგომ, საცეკვაო წარმოდგენებში ქალებიც ჩაერთვნენ, ეს, ძირითადად, მოხდა სამეფო და სახალხო წარმოდგენებში. აქ უკვე, ქალებს ემოსათ ინდური ტრადიციული კოსტიუმი – ხარი, რომელიც, ასევე ტრადიციულად, მრავალფეროვანი იყო და დატვირთული გახლდათ ძვირფასი სამკაულებითა თუ თავსაბურავებით. წარმოდგენები ცოცხალი მუსიკის შესრულებით მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს დღესაც, და ძირითადად იყენებდნენ/იყენებენ დასარტყამ საკრავებს – გონგს, დოლს და სპეციალურად შექმნილ ზარს, რომელსაც იაქშაგანას ზარი ეწოდება. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ როგორც მოცეკვავეები, ასევე მეთოჯინეები ადრეული ასაკიდანვე ეუფლებოდნენ თავიანთ პროფესიას და წვრთნა, თავდაპირველად, მიმდინარეობდა ბუდისტურ ტაძრებთან არსებულ ე. წ. სტუდია/სახელოსნოებში, მოგვიანებით, შუასაუკუნეების ბოლო პერიოდში, მათთვის შეიქმნა სპეციალური სკოლა/სტუდიები.

ინდურ დრამატურგიაში ვითარდება ახალი, ეპიკური „დრამები“, რომლებიც, ძირითადად, წარმოადგენენ ვედების რელიგიის ტრანსფორმაციას ჯერ ბრაჰმანიზმად (ბრაჰმანიზმი – ვედიზმის საფუძველზე ინდოეთში აღმოცენებული ერთ-ერთი უძველესი რელიგია. ცალკეულ ღვთაებათა კულტი, მსხვერპლშეწირვის, მრავალრიცხოვანი წეს-ჩვეულებების, რეგლამენტებისა და ეტიკეტის ურთულესი რიტუალით), შემდეგ ინდუიზმად (მსოფლიოს ერთ-ერთი უძველესი რელიგია, რომელსაც, დღესდღეობით, ინდოეთის მოსახლეობის ძირითადი ნაწილი (84%) ისლამის, ქრისტიანობის, სიქიზმის, ჯაინიზმისა და ბუდიზმის გვერდით აღიარებს). ინდუიზმს ორი ძირითადი მიმდინარეობა აქვს: ვიშნუიზმი (ტერმინი უკავშირდება ინდურ ღვთაება ვიშნუს, რომელიც იყო ინდუსტური სამების (ტრიმურტი) მფარველი ღვთაება შემოქმედი ბრაჰმას და გამანადგურებელი შივას გვერდით. ოთხხელიანი ვიშნუ განისვენებს კოსმოსურ ოკეანეში და ქმნის ახალ სამყაროებს. ფერხით უზის ბედნიერების ქალღმერთი ლაკშმი. როგორც მფარველი ღვთაება, იგი ძილბურანიდან ყოველთვის მაშინ იღვიძებს, როცა მსოფლიოს საფრთხე ემუქრება. ვიშნუ (ანადგურებს ბოროტებას და აღადგენს კანონიერებას) და შივა (დიდი ღმერთი, უსახო და უსახელო ღვთაების ერთ-ერთი სახე. ბრაჰმასთან და ვიშნუსთან ერთად შეადგენს სამებას. თუმცა იგი ამ სამებაში დამანგრეველ საწყისს გამოხატავს (ბრაჰმა აშენებს, ვიშნუ ინახავს, შივა ანგრევს), თუმცა, ზოგიერთ თქმულებაში იგი სამყაროს მთლიანობის დამცველია. მან თავად ჩაყლაპა ოკეანეში წარმოშობილი შხამი და ისხნა ქვეყნიერება დალუპვისგან), თანამედროვე პერიოდში მას კრიშნა (ინდუსთა ღვთაების, კრიშნას თავყვანისმცემლობაა, რომელიც XX საუკუნის 60-იან წლებში ინდუიზმის საფუძველზე წარმოიშვა) დაემატა. ინდუიზმის წმინდა წიგნად „ბაჰავატგიტა“ (ღმერთის სიმღერა) აღიარებული. მისი უმთავრესი საფუძველია მოძღვრება სულთა მუდმივ გადასახლებაზე (სანსარა), რაც ადამიანის ქმედებათა (სანკრისტულად – კარმა) შესაბამისად ხორციელდება. სწორედ „ბაჰავატგიტას“ ეპიზოდებს ეფუძნებოდა და დღესაც ეფუძნება კლასიკური ინდური თეატრი.

ახ. წ. 320 წლიდან 535 წლამდე, რომელიც ცნობილია, გუპტას იმპერიის სახელით, ინდოეთისთვის არის ის საუკუნე, როდესაც ხელოვნებისა და კულტურის აღმავლობა აღინიშნა. ზოგადად, მშვიდობიანი ცხოვრების შედარებით ხანგრძლივმა პერიოდმა ხელი შეუწყო მეცნიერებისა და ხელოვნების აყვავებას, სხვადასხვა კულტურებთან ურთიერთობის შედეგად ხდებოდა მათი მიღწევების გაზიარება და გაცნობა, რაც ამდიდრებდა საკუთრივ ინდურ კულტურას. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ უცხო მოტივები პირდაპირ არ ახდენდა გავლენას ინდურ სინამდვილეზე, ყველაფერი გააზრებული და საკუთარს მორგებული, შემოქმედებითად გადამუშავებული სახით შემოდიოდა. ამის გამო ამ პერიოდის ხელოვნებაში არ იგრძნობა, რომ რაიმე ნასესხებია და გადმოღებული სხვა კულტურიდან, პირიქით, ის გამსჭვალულია საერთო ინდური სულისკვეთებითა და ტრადიციებით.

ამ ეპოქაში ინდოეთი განთქმული იყო თავისი განათლების სისტემით, უნივერსიტეტებით. ცნობილია ბუდისტური მონასტერ-უნივერსიტეტების ნუსხა: ტაქსილა, ნალანდა, ვიკრამაშილა, ვალაბჰი, კანჩი და, სავარაუდოდ, აჯანტა. ამ უნივერსიტეტებში სწავლობდნენ გრამატიკას, ლოგიკას, ფილოსოფიას, ვედებს, იოგას, მედიცინას, ასტრონომიას, თეატრალურ ხელოვნებას, რომელიც დაფუძნებული იყო ძველი წელთაღრიცხვით შექმნილ ტრაქტატზე „ნატიაშასტრა“, რომელზედაც ზევით ვისაუბრეთ. განსაკუთრებით ცნობილი იყო ინდოეთი მათემატიკის განვითარებით, რომელსაც არაბებმა ინდური მეცნიერება უწოდეს. ყველასათვის ცნობილია, რომ ის ციფრები, რომლითაც ჩვენც ვსარგებლობთ და არაბულს ვუწოდებთ, სინამდვილეში არაბებმა ინდოელებისაგან გადმოიღეს.

გუპტას ეპოქაში უდიდეს აყვავებას განიცდიდა ლიტერატურა, თეატრი და მუსიკა. მსოფლიო მნიშვნელობის დრამატურგები: კალიდასა (IV-V სს.), მას ეკუთვნის ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა – ეპიკური პოემები: „რაგჰუს მოდგმა“ („რაგჰუვანშა“), „ომის ღმერთ კუმარას დაბადება“ („კუმარასამბჰავა“), ლირიკული პოემა „ღრუბელი მაცნე“ („მეგჰადუტა“), დრამები: „შაკუნტალა“, „ვაჟრაცობით დაბრუნებული ურვასი“ („ვიკრამორვასი“), „მალავიკა და აგნიმიტრა“ (იგი ავტორის სიცოცხლეშივე დაუდგამთ ქალაქ უჯაინში) და შუდრაკი (IV-V სს.) – ინ-

დოეთის მეფე, რომელსაც მიაკუთვნებენ სამ სანსკრიტულ პიესას: „პატარა თიხის ურემი“, „ვინავასავადატა“, მონო-პიესა (ა ბჰანა), სწორედ ამ ეპოქაში ცხოვრობდნენ და წერდნენ თავის განთქმულ პიესებს.

კალიდასასა და შუდრაკის დრამებზე განხორციელებულ სპექტაკლებში, სცენური გამომსახველობის ოთხ ფორმას იყენებდნენ, რასაც აბჰინაი ეწოდებოდა და რაც უძველესი სათეატრო ხელოვნებით გადმოეცათ. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ უფრო მეტად დახვეწეს და განავითარეს. ეს ფორმებია:

1. ანგიკა – ჟესტების ენა, ხელების, თითების, ტუჩებისა და ფეხების მოძრაობა;
2. ვაჩიკა – აზრის გამოხატვა მეტყველებით ან სიმღერით;
3. აბხარია – გრიმისა და კოსტიუმის გამომსახველობა;
4. სატვიკა – მსახიობის შემოქმედებითი უნარი.

გუპტას პერიოდს ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც ინდური კულტურის ოქროს ხანას, ანდა კლასიკურ პერიოდს.

V-VI საუკუნეებიდან ინდური კლასიკური დრამა და, შესაბამისად, თეატრი განიცდის ღრმა კრიზისს, რაც გამოწვეული იყო იმპერიის დაშლით. მაჰმადიანური დინასტიების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდება მოჰყვა თეატრალური წარმოდგენების აკრძალვა რელიგიური მოტივით. XI-XII საუკუნეებში ინდური კლასიკური თეატრი და დრამა, ფაქტობრივად წყვეტს არსებობას. ინდოეთის თეატრალურმა კულტურამ გადაინაცვლა სახალხო სანახაობებში. ამ წარმოდგენებში ახლებურად აჟღერდა კრიშნას და რამას თემა, წინ წამოიწია თანასწორობის იდეამ, უარყოფილ იქნა კასტური დაყოფა, თუმცა შენარჩუნდა სათეატრო და დრამის ხელოვნების ყველა ის ფორმა, რაც შეიქმნა ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვით.

XV ს.-ში ჩრდილოეთ ინდოეთში ჩამოყალიბდა კლასიკური ცეკვის სტილი: კატჰაკი, რომელიც მუსულმანური და ინდური კულტურის გავლენის საუკეთესო მაგალითია. ცეკვა აგებული იყო, როგორც ცეკვა-მოთხრობა და სუფთა ცეკვა, შემდეგ სრულდებოდა ინტერმედიები, სადაც მოცეკვავე შესტიკულაციით გადმოსცემდა სანსკრიტზე შესრულებულ სიმღერის შინაარსს.

XVII ს.-ში სამხრეთ ინდოეთში შეიქმნა პანტომიმისა და ცეკვის თეატრი კატჰაკალი, რომელიც დაეფუძნა რელიგიურ და

ფოლკლორულ საცეკვაო სანახაობას. მისი ძირითადი თემაა ინდური მითოლოგია, რელიგიური სიუჟეტები და უძველესი ლიტერატურა, რომელიც ცნობილია პურანასას (Puranas) სახელით და რომელიც, რა თქმა უნდა, მითო-რელიგიურ, ლეგენდებისა და ინდურ ტრადიციულ სიუჟეტებზეა აგებული. მსგავსად ინდური კლასიკური ცეკვებისა, კატჰაკალის წარმოდგენები სინთეზირდება მუსიკას, ვოკალსა და ქორეოგრაფიაში, სადაც დიდი ყურადღება ეთმობა ხელებისა და სახის მოძრაობას, მიმიკას, შესტიკულაციას. მისი საცეკვაო ხელოვნება დამყარებულია „ნატიაშასტრას“ თეორიულ ნაშრომზე და მის მოთხოვნებზე. შესაბამისად, მის შესტიკულაციას საკუთარი ენა და ანბანი ჰქონდა, რაზედაც ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ. ფაქტობრივად, შესტების ენა სწორედამ რომ ბჰარატას მიერ შექმნილ სხეულის ენას ემყარებოდა.

კატჰაკალის 7 ძირითადი პერსონაჟია:

1. პაჩა – კეთილშობილი გმირი;
2. კატი – ამპარტავანი და ამაყი;
3. წითელწვერა – ბოროტი და ამბიციური;
4. თეთრწვერა – ძირითადად, ესენი იყვნენ მაიმუნები (ეროპულ დრამასა და სათეატრო ხელოვნებაში მასხარას პროტოიპი), მეფე ხანუმანის მრჩეველები;
5. შავწვერა – ტყის კაცი და მონადირე;
6. კარი – ბოროტი გოლიათები და ქალი დემონები;
7. მინუკუ – ბრძენები, მოღვაწენი, ბრახმანები და ქალები.

კოსტიუმები ისეთივე მდიდრული და მრავალფეროვანი იყო, როგორც სხვა ინდურ თეატრებში. აქაც გამოიყენებოდა მრავალფეროვანი ნილაბი და გრიმი, ძვირფასი აქსესუარები. საათები სჭირდებოდა, რომ მოცეკვავე შეემოსათ, რადგანაც ნილაბი და გრიმი პერსონაჟის გამომხატველი გახლდათ, ყურადღება ექცეოდა ფერებს და მის სიმბოლიკას. მაგალითად, წითელი ფერი ბოროტების სიმბოლო გახლდათ, პერსონაჟი მწვანე გრიმით, გმირის ან საუკეთესო მეომრის კოდის თვისებების მატარებელი იყო, შავი ნილაბი ან სახეზე წასმული გრიმი ტყის კაცს ან მონადირეს აღნიშნავდა, ყვითელი ქალის, მაიმუნის ან მათხოვრის სიმბოლო იყო, რომელთა დაკონკრეტება მათი კოსტიუმებით ხდებოდა.

მუსიკალური გაფორმებისთვის კატაპაკალის თეატრში, ძირითადად, ინდურ დასარტყმელ ინსტრუმენტებს იყენებდნენ: თეფშებს, გონგს, დოლსა და ტამბას.

XVI-XVII საუკუნეებში კატაპაკალის ცეკვის თეატრი ყველაზე მეტად პოპულარული სამხრეთ ინდოეთში გახლდათ. დღეს უკვე, მას თითქმის მთელს ინდოეთში ცეკვავენ, როგორც ტრადიციულ ცეკვებს.

XXI საუკუნეში, უკვე დამოუკიდებელმა ინდოეთმა, საკუთარი წარსულისა და მიუხედავად, ქვეყნის პოლიტიკური წინააღმდეგობებიდან გამომდინარე, მოახერხა და, საკუთარ ტრადიციებთან ერთად, შეინარჩუნა განსაცვიფრებელი თეატრალური თვითმყოფადობა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა ეწოდება ინდურ კლასიკურ თეატრალური სანახაობის გონებრივ აქციასა და ქმედებას და რამდენი ფაზისგან შედგება ის?

წარმოდგენის რამდენი ტიპი არსებობს და რა ეწოდებათ მათ?

რა ჰქვია ცეკვის ფორმებს?

რა ეწოდება ერთი მსახიობის ანუ მონო სპექტაკლს?

რა ეწოდება ერთი პოეტის თეატრს?

როგორ ითარგმნება ტერმინი „ნატიაშასტრა“ ქართულად?

რა ეწოდება ინტერმედიას ინდურ სათეატრო ხელოვნებაში?

რამდენი ჟანრი დომინირებს კლასიკურ ინდურ დრამაში და რა ეწოდება მათ?

რა ეწოდება თოჯინებისა და ცეკვის ერთობლივ თეატრს ინდოეთში?

ტრადიციულად რამდენი ძირითადი პერსონაჟია კატაპაკალში და რა ეწოდებათ მათ?

წაიკითხეთ „მაჰაბჰარატა“ და გააანალიზეთ, როგორც სათეატრო ხელოვნების საფუძველი.

წაიკითხეთ „რამაიანა“ და გააანალიზეთ, როგორც სათეატრო ხელოვნების საფუძველი.

გაეცანით კალიდასას „შაკუნტალას“ და გააანალიზეთ.

ნოო, კიოგენი, კაბუკი და ბუნრაკუ

ზოგადად, იაპონური ხელოვნების განვითარებაზე ბევრმა ფაქტორმა იმოქმედა. საუკუნეების განმავლობაში ის განიცდიდა ჩინეთიდან გადმოღებული სტილისა და კულტურის ელემენტების გავლენას, რომელთაგან ზოგიერთი კორეული წარმოშობის იყო. შუასაუკუნეებიდან კი, თანდათანობით, იაპონურ ხელოვნებას თავისი კვალი დააჩნია დასავლური ხელოვნების ტექნიკურმა და კულტურულმა ღირებულებებმა. ამრიგად, ერთადერთი რამ, რაც იაპონიის ისტორიის მანძილზე სხვადასხვა კულტურების იდეებითა და გამოცდილებებით გაჯერებულ ადგილობრივ ხელოვნებაში ცალსახად იაპონური იყო, არის იაპონური უნიკალური გემოვნების გამოხატულება. ეს კვალი ეტყობა იაპონურ სათეატრო ხელოვნებასაც, სადაც განვითარდა ტრადიციული და კლასიკური თეატრის ოთხი ჟანრი: კაბუკი, ნოო, ბუნრაკუ და კიოგენი. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ კაბუკი და ბუნრაკუ – შესულია UNESCO-ს კაცობრიობის არამატერიალური მემკვიდრეობის ძეგლების ნუსხაში (2001), ხოლო, ნოო და კიოგენი დღეს, თანამედროვე იაპონიაში, შენარჩუნებულია და თამაშდება ისტორიული მემკვიდრეობით გადმოცემული ტრადიციებითა და ფორმით, ამ თეატრებს, თეატრ-მუზეუმებს უწოდებენ. განვიხილოთ თითოეული მათგანი:

ნოო-ს (Noh (能)) თეატრისა და დრამის ისტორია

იაპონური სათეატრო ხელოვნების ყველაზე ცნობილი და დღემდე პოპულარული ჟანრია ნოო, ნო, ნოგაკუ, რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს ოსტატობას, ნიჭს. ის იაპონური ტრადიციული თეატრის ერთ-ერთი სახეობაა, რომელიც თავდაპირველად სასულიერო/ ბუდისტურ, ხალხურ, შემდგომ კი – პროფესიულ სანახაობად ჩამოყალიბდა და XIV-XV საუკუნეებში ფეოდალური და სამხედრო არისტოკრატის თეატრის სახე მიიღო.

ნოო, რომელიც, მისი არსის ფართო გაგებით, კომიკური ჟანრის თეატრ კიოგენსაც მოიცავს, ცალკეულ თეატრალურ ჟანრად XIV საუკუნეში ჩამოყალიბდა, რაც მას მსოფლიოში

შემორჩენილ უძველეს პროფესიონალურ თეატრად წარმოგვიდგენს. მიუხედავად იმისა, რომ ნოო და კიოგენი ერთდროულად განვითარდნენ და განუყოფელნი არიან, მათ შორის მაინც ბევრია სხვაობა. ნოო ფუნდამენტურად სიმბოლური თეატრია, რომლის პირველადი დანიშნულება რიტუალთანაა დაკავშირებული და ესთეტიკურ ატმოსფეროში გადაჰყავს მაყურებელი. კიოგენის პირველად დანიშნულებას კი მაყურებლის გართობა/გაცინება, ანუ კომედია წარმოადგენს.

შუასაუკუნეების იაპონიაში დიდი ყურადღება ექცეოდა საზოგადოების განვითარებას და, შესაბამისად, ხელოვნების, რა თქმა უნდა, თეატრის პოპულარიზაციას. სხვადასხვა მრავალსაუკუნოვანი თეატრალური ტრადიციის მქონე სამსახიობო დასები მოგზაურობდნენ და მართავდნენ წარმოდგენებს სხვადასხვა ტაძარსა და სალოცავში ან მაღალი წრის მეურვეობით გამართულ ფესტივალებზე გამოდიოდნენ. ამ ტრადიციებს მიეკუთვნებოდა სარუგაკუდ წოდებული სამემსრულებლო ჟანრიც. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოდგენები სასულიერო პირების უნარისა და ნიჭის წყალობით იქმნებოდა, რომელთა მიზანი, ბუდისტური ხასიათის წარმოდგენებით, რელიგიის პროპაგანდა იყო. როგორც ცნობილია, სანახაობებში მონაწილეობას იღებდნენ საერო პირებიც, რომლებიც ერთპიროვნულად დრამატურგებიც, რეჟისორებიც, მსახიობებიცა და ამავე დროს დასის ხელმძღვანელებიც იყვნენ. ამგვარი სქემა ძველი ბერძნული თეატრის ასოციაციას ბადებს. ანტიკურ ეპოქაშიც ხომ თავად პიესის ავტორი გახლდათ სანახაობის შემქმნელი – წარმოდგენის დამდგმელიცა და მონაწილეც.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ დღეს არსებული ნოო, სწორედ რომ XIV-XV საუკუნეებში ჩამოყალიბებული სახითაა წარმოდგენილი, რაც ამ ეპოქის იაპონელი დრამატურგისა და დასის თავკაცის – კან'ამი კიოცუგუს – Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) სახელთანაა დაკავშირებული, რომელიც „სარუგაკუ-ნო ნოოს“ ერთგვარი რეფორმატორია. იგი აღმოსავლეთის თეატრის ისტორიაში იყო პირველი, რომელმაც ტრადიციად შემოიღო თეატრალური დასის მემკვიდრეობით გადაცემა. მისი მემკვიდრე – ძეამი მოტოკიო – Zeami Motokiyo (1363-1443) კი, მართლაც ტრადიციის ჩინებული გამგრძელებელი აღმოჩნდა. თეატრის ისტორიიდან ცნობილია, რომ სწორედ იგია ავტორი ნოო-ს კა-

ნონიკური ფორმებისა, თეატრისა და დრამის თეორიული ნაშრომის შექმნისა და ჩამოყალიბებისა.

ნოო-ს ხელახლა დაბადებად მიჩნეულია 1374 წელი, როდესაც, იაპონიის სამხედრო გუბერნატორ (შოგუნი – shōgun) ასიკა იოსიმიცუსასთვის კან'ამის დასმა განახორციელა წარმოდგენა სახელწოდებით „წმინდა სარუგაკუ“ (მისტერიის ჟანრი). იგი იმდენად აღფრთოვანებულა, რომ დასის პატრონობა გადაწყვიტა და, თანამედროვე ტერმინოლოგიით, მისი მეცენატი და მენეჯერი გამხდარა.

სწორედ, კან'ამიმ შეიტანა წარმოდგენაში პოპულარული ესთეტიური კუსე-მაის (Kusemai) (იაპონური პოლიფონიური მუსიკა, რომელიც სრულდებოდა სიმღერითა და ცეკვით და განვითარებული და პოპულარული იყო შუასაუკუნეებში) მუსიკისა და ცეკვის ელემენტები სარუგაკუში, რითაც სპექტაკლი უფრო ლამაზი მოსასმენი და სანახაობრივი გახდა და ამით იაპონიის გუბერნატორ მურომაჩის შიოგუნ აშიკაგა იოშიმიცუს (1358-1408) ყურადღება და მეურვეობა დაიმსახურა. კან'ამი, როგორც უკვე მოგახსენეთ, დრამატურგიც გახლდათ და მისი დრამებია (სახელწოდებებს გთავაზობთ იაპონურ დასახელებას ლათინური ასოებით, რადგანაც მათი ზუსტი თარგმანი არ არსებობს): „Sotoba Komachi“, „Ji'nen koji“, „Shiino shōshō“, „Matsukaze“ და „Eguchi“. ძირითადად, ეს დრამები მისტერიალური თემატიკითაა გამსჭვალული. მაგალითისთვის, გთავაზობთ „Sotoba Komachi“-ის მოკლე შინაარსს: ესაა ორ მლოცველსა და 99 წლის ქალს შორის განვითარებული ამბავი, რომლებიც ერთმანეთს ბუდისტურ სალოცავში ხვდებიან. მოხუცი ქალბატონი მათ აღსარებისმაგვარ დიალოგს გაუმართავს, სადაც იგი ცდილობს, სიკვდილის წინ მოინანიოს ცოდვანი, რომ არ მიჰყვა ბუდიზმის გზას და ამიტომაც – შიშობს, რომ იმქვეყნად ვერ მიაღწევს ნირვანას. ხოლო, მეორე პიესა – „Matsukaze“ – მოგვითხრობს ორ დაზე – მაცუკაზე (ფიჭვის ხის ნიავი) და მურასამზე (შემოდგომის წვიმა), რომლებიც ერთ პატარა პროვინციულ ქალაქში ცხოვრობდნენ და რომლებიც თანამოქალაქეებმა შეიძულეს მათი სილამაზისა და მახვილი გონების გამო. ისინი გაძევებულნი იყვნენ ერთ პატარა კუნძულზე, სადაც დები სიკვდილამდე ბუდისტურ ტაძარში, ლოცვაში ატარებდნენ ცხოვრებას. გარდაც-

ვალების შემდეგ, ისინი ანგელოზებად მოეგლინენ დედამიწას. სცენაზე თითოეული ეს დრამა ცეკვითა და სიმღერით ცოცხლდებოდა, რომელიც, როგორც ისტორია მოგვითხრობს, ძალიან ლამაზი სანახავი ყოფილა.

კან'ამის გარდაცვალების შემდეგ, მისი ვაჟი, ძეამი, გახდა კანძეს დასის ხელმძღვანელი. იოშიმიცუს მეურვეობის გაგრძელებამ მას საშუალება მისცა შემდგომში კიდევ უფრო დაეხვეწა ნოო-ს ესთეტიური საფუძვლები მონომანესა (იმიტაციის ხელოვნება) და იუგენი-ჰანას ზეგავლენის ქვეშ მყოფი ესთეტიკური იდეალით, რომელიც, ძირითადად, ეხებოდა მისტერიისა და სიღრმის შესახებ ქარაგმებს.

ძეამი მის თეორიულ ნაშრომში – „რა არის ნო?“ – წერდა, რომ: „მოქმედება, რომლის ძირითადი შემადგენლობაა პოზა და მონაცვლეობითი ჟესტიკულაცია – ესაა ცეკვა, ცეკვა სიმბოლოებით დატვირთული. მთავარია, ჩვენ გავერკვეთ ეპოქაში, ჩაწვდეთ მის იდუმალ სულს – გავახილოთ თვალები და მივალწიოთ იუგენს (სილამაზე – თ.ც.), რომლის დამნახველი და აღმქმელი ჰანას (სულის სიმშვიდე – თ.ც.) მოიპოვებს“.¹

ძეამის დრამატურგიაში არის როგორც მის მიერ შექმნილი დრამები, ასევე კან'ამის დაწერილი და მისი მემკვიდრის მიერ გადაკეთებული და თანამედროვეობის მოთხოვნებს მორგებული. ძეამის პიესებია: „კინუტა“, (შექმნილი დაახლოებით 1430 წ.), „Matsukaze“ – კან'ამის მიერ დაწერილი და ძეამის მიერ ადაპტირებული, „Saigyō Zakura“, „Sekidera Komachi“, „Tadanori“, „Takasago“, „Yamamba“, „Yashima“ და სხვა. ძეამის, როგორც დრამატურგისაც, უპირველესი მიზანი გახლდათ, თემატიკა მოერგო მისი დროის მოთხოვნებისთვის. ამიტომაც, გარდა ბუდისტური რელიგიიდან გამომდინარე, მის ნაწარმოებებში იკვეთება მოქალაქეობრივი და საზოგადოებრივი პოზიციები. დრამაში – „Sekidera Komachi“ – მოქმედება ვითარდება ვარსკვლავების ფესტივალის პერიოდში, როცა, ბუდისტური რელიგიის თანახმად, ხდება ოცნებებისა და სურვილების ასრულება. კონკრეტულად, ამ ფესტივალის პერიოდში, მთავარი მოქმედი გმირი, ქალი, კომაჩი, თავისი სიცოცხლის ბოლო წუ-

¹ Hare Thomas Blenman. Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokyo. Stanford University; 1996. ISBN 978-0-8047-2677-1

თებს ითვლის. მას სტუმრობს ბუდისტი მღვდელი, ორ მლოცველთან და ბავშვთან ერთად. ისინი, პოეზიის ენაზე, საუბრობენ არა მხოლოდ რელიგიაზე, არამედ ცხოვრებისეულ სიკეთეებსა და ბოროტებაზე, ადამიანის არსებობის არსზე. ეს დრამა სცენაზე სიმღერით, ლექსთა წყობითა და მუსიკის მრავალფეროვნებით იყო გაცოცხლებული. ფონად კი, ვარსკვლავთა ფესტივალზე ტრადიციულად შესრულებული ულამაზესი ცეკვები ახლდა.

ნოო-ს რეპერტუარში შესული, საყოველთაოდ აღიარებული რამდენიმე თეატრალური პიესის გარდა, ძეამიმ ლიტერატურული ესეების სერია მიუძღვნა იმ სტანდარტებს, რომლებიც მისი მოღვაწეობის პერიოდში ჩამოყალიბდა და რომელთა მიხედვითაც ნოო-ს წარმოდგენები მომდევნო საუკუნეების განმავლობაში იმართებოდა.

მურომაჩი შიოგუნატის დაცემის შემდეგ, ნოო-ს დიდ მეურვეობას უწევდა სამხედრო ლიდერი – ტოიოტომი ჰიდეიოში. XVI საუკუნეში კი ნოო ტოკუგავას შიოგუნატის „ოფიციალური საკუთრება“ გახდა. ამ წლებში ნოო-ს წარმოდგენები, ძირითადად, ტრაგედიის ჟანრს დაეყრდნო, აქცენტი კეთდებოდა დრამის თემის სიმძიმეზე.

ნოო-ს პროგრამა და შესრულება

ტრადიციული ნოო-ს პროგრამა შედგებოდა ხუთი სპექტაკლისგან, მასში ჩართული იყო სამი ან ოთხი კიოგენ სცენა (ინტერმედიები). თანამედროვე პროგრამა კი აწყობილია ორისამი დამოუკიდებელი სპექტაკლისგან, ერთი ან ორი კიოგენ სცენით. სპექტაკლიც და ცალკეული სცენაც ორივე დაფუძნებულია დრამატული შესრულების მოდელ ჯო-ჰა-კიუ-ზეზე (ჯო – შესავალი, ჰა – ძირითადი ნაწილი, კიუ – სწრაფი ფინალი). ჩვეულებრივ, სცენა შედგება ერთი ჯო ნაწილისგან, სამი ჰა ნაწილისგან და ერთი კიუ ნაწილისგან.

ნოო-ს რეპერტუარი, ძირითადად, ოკინაზეა (ფანტასტიკის მაგვარი ჟანრი) დაფუძნებული, რომელიც მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში სრულდებოდა და დღესაც სრულდება და ის უფრო რელიგიურ-რიტუალური ცეკვებია, ვიდრე თეატრალური დადგმა. ასეთი დაახლოებით 240 დადგმაა შემორჩენილი,

რამაც სხვადასხვა ჯგუფში კლასიფიცირება განიცადა. პირველ ჯგუფში შევიდა ე. წ. საღმრთო დადგმები (ვაკი ნო), რომელშიც შიტე ანუ მთავარი გმირი შემდგომ ღმერთად იქცევა. ეს დადგმები, რომლებიც ნოო-ს სტანდარტებთან შედარებითაც კი ძალიან ნელი მოძრაობებით გამოირჩევა, დღესდღეობით ძალზე იშვიათად იმართება. მეორე ჯგუფში შედის საომარი დადგმები (შიურა-მონო), რომელთა უმეტესობაში ტაირა-მინამოტოს ომში გარდაცვლილი მეომარი დამარცხებული მხრიდან ბუდისტ ბერთან ერთად ლოცულობს საკუთარი სულის გადასარჩენად. დადგმები ქალზე და მის ცალმხრივ სიყვარულზე (კაძურა-მონო) მესამე ჯგუფს განეკუთვნება, რომელიც ძირითადად ეხება ჰეიანის პერიოდის (794-1185) ახალგაზრდა, ლამაზ ქალს, რომელიც სიყვარულითაა შეპყრობილი. მეოთხე ჯგუფი ყველაზე დიდსა და ნოო-ს ყველა თემატიკიდან სხვადასხვა პრობლემის ნაზავს (ძაცუ ნო) მოიცავს. მეხუთე და ბოლო ჯგუფი ეშმაკის, დემონის (კირი ნო) თემატიკაა, თუ როგორ იმარჯვებს უსუსურ და მშინშარა ადამიანზე ბოროტება. ამ სპექტაკლებში სხვა თეატრალურ წარმოდგენებთან შედარებით საგრძნობლად არის აჩქარებული მოძრაობები, ანუ ქმედება სწრაფი ტემპითა და ცეკვით მიმდინარეობს. ამ დრამის და, შესაბამისად, სპექტაკლის სქემა ასეთია: შიტე დადგმის პირველ ნახევარში ადამიანად გვევლინება, ხოლო მეორე ნაწილში აჩენს თავის ნამდვილ სახეს, რომ იგი იმქვეყნიდან მოვლენილი ბოროტი სულია, რომელიც ცდილობს ადამიანებზე გამარჯვებას.

ნოო-ს დადგმა: აოი ნო უე

წარმოდგენა სახელად აოი ნო უე („ქალბატონი აოი“), ყველაზე ხშირად იდგმება ნოო-ს რეპერტუარიდან. სცენარის ავტორი უცნობია. ის ძეამიმ აღადგინა და საფუძვლად უდევს მურასაკი შიკიბუს XI საუკუნით დათარიღებული ლიტერატურული ნაწარმოების „გენჯის ამბავი“ მოვლენები.

წარმოდგენის დასაწყისში, სამეფო კარის მოხელე (ვაკიცურე) ოფიციალურად აცხადებს, რომ ქალბატონი აოი, მისი კეთილშობილება გენჯის ფეხმძიმე მეუღლე ავად არის და გამოიძახებენ გრძნეულ ტერუჰის, რათა დაადგინოს, თუ რომელი სული

დაეუფლა მას. სცენის წინ დაგრაგნილ ქალის მანტიას დებენ, რომელიც ქალბატონ აოის განასახიერებს. გრძნეული იძახებს სულს, რომელიც ქალბატონ აოის დაეუფლა.

სული (შიტე) უახლოვდება მას. შიტეს უკეთია დაიგანის ნილაბი, რომელსაც შურისმაძიებელი ქალი სულების გამოსახატავად ატარებდნენ. ეს ქალბატონი როკუჯიოს, გენჯის მიერ უგულებელყოფილი საყვარლის სულია. მონოლოგის თხრობით და გუნდის თანხლებით ქალბატონი როკუჯიო ყვება, თუ რაოდენ ეფემერულია ამქვეყნიური ბედნიერება და რაოდენ დიდია მისი სიძულვილი ბრწყინვალე გენჯის ცოლის, ქალბატონი აოის მიმართ. ქალბატონმა როკუჯიომ დამცირებულად იგრძნო თავი, როცა არც ისე დიდი ხნის წინ, ფესტივალზე, მისი ეტლი ქალბატონი აოის ეტლმა გადააბრუნა.

ქალბატონი როკუჯიოს სული წინ გამოდის სცენაზე და უახლოვდება ქალბატონ აოის, მარაოს მოუქნევს, დაემუქრება და ისევ იქ დაბრუნდება, სადაც იდგა. შემდეგ შიტე იხსნის დაიგანის ნილაბს და იკეთებს ქალი – დემონის ჰანნიას ნილაბს. კეთილშობილი გენჯის კარი იხმობს მთაში განმარტოებულ ბუდისტ ასკეტს (ვაკი), რათა განდევნოს სული. სულის განდევნის რიტუალი როდესაც იწყება, შიტე სცენის ცენტრში ბრუნდება. მას დემონის ნილაბი უკეთია და დემონის კვერთხი უჭირავს. ის ებრძვის ასკეტ ბერს და მათი ბრძოლა ბერის გამარჯვებით სრულდება, რაც ეწინააღმდეგება ნოველის დასასრულს, სადაც ქალბატონი აოი იღუპება მას შემდეგ, რაც შობს გენჯის ვაჟს.

ნოო-ს საშემსრულებლო ელემენტები:

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს „მიმიკური ენა“, სიტყვასთან ერთად ან მის გარეშე. განსაკუთრებულ სახეს ღებულობს ნოო-ს სათეატრო ხელოვნებაში ცნობილი სხვადასხვა პოზები და ჟესტები, რომლებითაც აზრი გამოითქმება უსიტყვოდ და ამავე 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. „განმუხტვის პოზა“ – რომლის დროს ადამიანი 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 გადაჯვარედინებული. ალბათ, ყველას წარმოგვიდგება ამგვარი მდგომარეობის აღწერისას ბუდას პოზა. შესაძლებელია, ამიტომაც ეწოდა „კეთილშობილური.“

3. „ცეკვითი პოზა“ – რომლის დროსაც ადამიანი დგას, მარცხენა ფეხი ოდნავ მოხრილი, იატაკზეა, მარჯვენა ფეხი კი მოხრილი, თითქმის მიბჯენილია მარცხენა ფეხზე და ა.შ.

მიმიკური შესტები:

1. „არგუმენტირება“ ანუ რაიმე საკითხში დარწმუნება – რომლის დროს მარჯვენა ხელის ცერი და საჩვენებელი თითი ერთმანეთზე მიბჯენილი წვერებით, ხოლო დანარჩენი სამი თითი პარალელურადაა გამართული.

2. „გაცემის ანუ ღალატის შესტი“ – 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 შესტი, რომლის ცოდნაც ესაჭიროებოდათ არა მხოლოდ იაპონური თეატრის მსახიობებს, არამედ მაყურებლებსაც.

სასცენო კოსტიუმი და ნიღაბი, რომელიც ზოგადად, აღმოსავლური სათეატრო ხელოვნების უმთავრესი ატრიბუტია. რიტუალის, როგორც ჯერ რელიგიურ-საკრალური მოვლენის, ხოლო შემდგომ კი სათეატრო ქმედების ერთიანი სისტემის ნაწილი, რა თქმა უნდა, ნოო-ს წარმოდგენების უცვლელი ელემენტია, როგორც, სპექტაკლის ვიზუალური ენა. ნოო-ს თეატრში ბევრი იაპონური ტრადიციული ნიღბიდან გარკვეული ვარიაციები განზოგადდა და რამდენიმე მთავარი გმირისთვის საერთო ნიღბად იქცა, როგორებიცაა ახალგაზრდა ქალის, მოხუცი კა-

ცისა და დემონის ნიღბები. თავად ნიღბებს შორისაც, ზოგიერთი მათგანი სხვადასხვა სპექტაკლში, ერთი და იმავე სტატუსის მატარებელი პერსონაჟის გასაცოცხლებლად გამოიყენებოდა, მთავარია, წოდებისა და ტიტულის მატარებელი მოქმედი გმირი ანუ კურაი ერთი და იგივე ყოფილიყო, რაც განსაზღვრავდა და განსაზღვრავს დღესაც როლის შესრულებისა და მთელი დადგმის ხასიათს. ასევე, ერთი ნიღბით შეიძლება გამოიხატოს სიხარულიც და სევდაც იმ შუქ-ჩრდილების ცვლილებებით, რომელიც ნიღაბს ეცემა სცენაზე მსახიობის გამოსვლისას.

საერთოდ, ნიღაბი მხოლოდ მთავარ მოქმედ გმირებს (შიტე) უკეთიათ, თუმცა ზოგიერთ წარმოდგენაში მათი თანმხლები გმირებიც, ანუ პირველხარისხოვანი პერსონაჟებიც (ცურე) იყენებენ. მეორეხარისხოვან მოქმედ გმირებს (ვაკი), მეორეხარისხოვან თანმხლებ გმირებს (ვაკიცურე) და ბავშვ მოქმედ გმირებს (კოკატა) ნიღბები არ ეკეთათ და არ უკეთიათ.

ნიღბების გარდა, ნოო-ს თეატრი მკაფიო მოხატულობის ექსტრავაგანტური კოსტიუმებითაა ცნობილი, რაც მწირი დეკორაციის ფონზე ლამაზი სანახავია. ქსოვილის ხუთი ფენისგან და მდიდრული მოსაცმელისგან შემდგარი შიტეს კოსტიუმი სცენაზე შთაბეჭდავ სახეს „ძერწავს“, რომლის ეფექტი ზოგჯერ ელვარე და კაშკაშა თეთრი ან წითელი პარიკითაა გაძლიერებული.

შიტესა და ვაკის მიმიკური და ხმოვანი შესრულება ზოგჯერ ხაზგასმულია მრავალფეროვანი დამატებითი აქსესუარებით, რომელთა შორის უმთავრესია დასაკეცი მარაო (ჩიუკეი), რომელშიც ზოგჯერ შეიძლება სხვადასხვა საგანი იგულისხმებოდეს, მაგ.: ხანჯალი, დიდი კოვზი ანდა სულაც მოძრაობა, როგორიცაა თავის დაკვრა ან ბუნებრივი მოვლენა – მზის ან მთვარის ამოსვლა და ა.შ.

სცენა

ნოო-ს წარმოდგენები, თემატიკიდან გამომდინარე, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავდაპირველად, რელიგიურ ხასიათს ატარებდა, რა თქმა უნდა, იმართებოდა ბუდისტურ ტაძრებში ანუ პავოდეებში. ბუდისტურ ნაგებობათა ძირითად ტიპებში – კლდეში გამოკვეთილ ნაგებობებში, რომლებიც არქიტექტურის, ქანდაკებისა და ფერწერის თავისებურ სინთეზს

წარმოდგენდა, ასევე, იყო პაგოდას განსხვავებული არქიტექტურული შენობა: ხის ტაძრების სხვადასხვა ტიპი, სადაც ჭარბობდა ბუდისტურ სიუჟეტებზე შექმნილი არა მარტო მონუმენტური, არამედ დაზგური ფერწერაც. სწორედ აქ, ამ გარემოში „ცოცხლდებოდა“ ნოო-ს წარმოდგენები, რომლებიც შუასაუკუნეების იაპონიაში თეატრალური სანახაობის ფორმებიდან ყველაზე პოპულარული სახილვეელი გახდა.

მოგვიანებით კი, როცა ამ დასს საიმპერატორო და მაღალჩინოსანთა წარმომადგენლები მფარველობდნენ, თეატრი ტაძრებიდან გამოვიდა და საკუთარი შენობა შეუქმნეს. ნოო-ს სცენა, რომელიც თავისთავად ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს, თავიდან ღია ცის ქვეშ მდებარეობდა. უფრო ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ, ეს იყო სამი მხრიდან ღია კვადრატული მოედანი, რომლის სახურავი ოთხ სვეტს ეყრდობა, სპექტაკლი მიმდინარეობს ფარდისა და დეკორაციის გარეშე, ერთადერთ უკანა უცვლელი დეკორაციის ფონზე, რომელზედაც გამოსახული იყო და არის მწვანე ფიჭვის ხე (იაპონიაში ფიჭვის ხე ესაა „ხე სიცოცხლისა“, რომელიც სიძლიერის, დღეგრძელობის, ახალგაზრდობის და ხანგრძლივი სიცოცხლის სიმბოლოა) ოქროსფერ მინდორზე. წარმოდგენაში შემსრულებელთა სიტყვები და გუნდის სიმღერა განსაზღვრავს გარემოს და არა დეკორაცია. ამჟამად, სცენა დიდი შენობის შიგნით არის განთავსებული. სცენის ძირითადი ნაწილი, რომლის ფართობი 36 მ²-ს მოიცავს, გალაქული იაპონური კვიპაროსისგანაა (ჰინოკი) დამზადებული და გადახურულია ნავისებური ფორმის, შინტოს სტილის სახურავით (სიტყვა შინტო ითარგმნება როგორც „ღმერთების გზა“ (道 Shintō) – უძველესი იაპონური რელიგიური მიმდინარეობა, რომელიც სულების თაყვანისცემას ეფუძნება. იაპონიაში 80 000-ზე მეტი შინტოს ტაძარია), ანუ თანამედროვე ნოო-ს თეატრის შენობაში შემორჩენილია უძველესი იაპონური რელიგიური არქიტექტურის ელემენტი, ხოლო კულისები სცენას ხიდისმაგვარი ღია დერეფნით (ჰაშიგაკარი) უერთდება. სცენის უკან და მარჯვნივ სხედან მუსიკოსები და გუნდი. სცენის უკან, სიღრმეში სამი ან ოთხი მუსიკოსი (ჰაიაშიკატა) ზის ხოლმე, რომლებიც უკრავენ ფლეიტაზე, ხელის პატარა დოლზე (კოცუძუმი) და ხელის დიდ დოლზე (ოცუძუმი).

ფიქრობენ, რომ კიოგენს (Kyōgen (狂言, „mad words“ or „wild speech“, რაც ნიშნავს შეშლილ სიტყვებს ან ველურ მეტყველებას) თავდაპირველად ჰქონდა გასართობი დანიშნულება და ის იაპონიაში, VIII საუკუნეში (თუმცა, არსებობს ვერსია, რომ ქრონოლოგიურად უფრო ადრეც იცნობდნენ სათეატრო ხელოვნების ამ სახეობას, მაგრამ, ზუსტ თარიღს ვერ ასახელებენ და ისტორიულად, VIII საუკუნით თარიღდება კიოგენის პირველი სპექტაკლი, ამიტომ ჩვენც ეს დრო ავიღოთ ათვლის წერტილად) ჩინეთიდან გავრცელდა. ეს გასართობი წარმოდგენა შემდგომი საუკუნეების განმავლობაში სარუგაკუს შემადგენლობაში შედიოდა. XIV საუკუნის პირველ ხანებში უკვე მკაფიო სხვაობა შეინიშნებოდა სარუგაკუს შემსრულებლებსა და ნოს შემსრულებლებს შორის. როგორც ნო-ს შემადგენელმა ნაწილმა, კიოგენმა მოიპოვა სამხედრო არისტოკრატიული წრეების მეურვეობა მეიჯის მმართველობის აღდგენამდე (1868 წლამდე. მეიჯის პერიოდი, რომელიც მოიცავს 1868-1912 წლებს, ტოგუგავას შიოგუნატის მმართველობას ბოლო მოუღო იმპერატორ მეიჯის რეფორმებმა. იმპერატორ კომეის გარდაცვალების შემდეგ, ტახტზე ადის მისი ვაჟი – მაცუჰიტო, რომელიც იმ დროს მხოლოდ 15 წლის იყო. იმპერატორად კურთხევის შემდეგ მას მეიჯი ეწოდა, რაც იაპონურად 明治 – გაბრწყინებულ მმართველობას ნიშნავს. იმპერატორმა ქვეყნის დედაქალაქი კიოტოდან ტოკიოში, მაშინდელ ედოში გადაიტანა, და იმპერატორის ძალაუფლება აღადგინა. სწორედ მეიჯის პერიოდში იაპონიამ დაძლია თითქმის ორასწლიან იზოლაციას და კარი გაუღო დასავლურ ცივილიზაციას, ამიტომ მეიჯის ერა – რადიკალური რეფორმების ხანად დარჩა იაპონიის ისტორიაში. მეიჯის ლოზუნგად იქცა „ცივილიზაცია და განათლება“ და მართლაც, ათასობით დასავლელი სწავლული მოიწვიეს იაპონიაში, რათა ხელი შეეწყოთ ეკონომიკის, სამხედრო საქმის, განათლების, მეცნიერების დონის ამაღლებისთვის. ამასთანავე, იაპონელი სტუდენტები და მისიონერები გაავრცენეს ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და ევროპის წამყვან ქვეყნებში ცოდნისა და გამოცდილების მისაღებად.) მას შემდეგ კიოგენი ცოცხლობდა ოჯახუ-

რი სამსახიობო ჯგუფების წყალობით, პირველ რიგში ეს უნდა ითქვას იძუმისა (იძუმი შიკიბუ – X-XI საუკუნეების პოეტი ქალი, რომელიც ცნობილი იყო ლიტერატურული დღიურებითა და საიმპერატორო ანთოლოგიებით. მან შექმნა ლიტერატურის თეორია, ხოლო შემდგომ სკოლა, რომელიც მისი სახელობის გახლდათ საუკუნეების განმავლობაში) და ოკურას (სრული სახელია ამანოუე ნო ოკურა, რომელიც ცნობილია კონფუციანელობისა და ბუდიზმის საერთო ხაზის ძიებასა და მათ ერთიანობაში მოქცევის თეორიული ნაშრომებით, ხოლო მის პოეზიას სწორედ ფილოსოფიისა და რელიგიის გავლენა ეტყობა. ასევე გახლავთ ერთ-ერთი სკოლის დამაარსებელი, რომელიც შემდგომ მის სახელს ატარებდა) სკოლის შესახებ. დღეს კიოგენის პროფესიონალი შემსრულებლები მართავენ წარმოდგენებს როგორც დამოუკიდებლად, ისე ნოო-ს პროგრამებთან ერთად.

კიოგენი კომიკური ჟანრის დამოუკიდებელ დადგმებს ეწოდება (ევროპულ თეატრში არსებული ინტერმედიის მსგავსი), რომელიც ორ ნოო-ს სპექტაკლს შორის იმართება. მაგრამ ეს ტერმინი აგრეთვე იხმარებოდა როლის აღსანიშნავად, რომელსაც იღებდნენ კიოგენის შემსრულებლები ნოო-ს სპექტაკლში (აიკიოგენ). ნო-ში არსებული კიოგენის როლები თავად სპექტაკლის შემადგენელი ნაწილია, მაგრამ კიოგენისთვის უფრო ბუნებრივი დანიშნულებაა შეავსოს დროის ინტერვალი პირველსა და მეორე მოქმედებას შორის. ბოლო დროს კიოგენის შემსრულებლები მართო გამოდიან სცენაზე და ყვებიან რაიმე ამბავს დიალექტზე ან სალიტერატურო სასაუბრო ენაზე. კიოგენი ნოო შიტეს აძლევდა იმის საშუალებას, რომ გამოეცვალა კოსტიუმი და ადრე ფეოდალურ ეპოქაში გაუნათლებელ აუდიტორიას უად-ვილებდა სპექტაკლის აღქმას.

თანამედროვე კიოგენის რეპერტუარში 240-მდე დამოუკიდებელი სპექტაკლია. ყველაზე გავრცელებული კლასიფიკაციის მიხედვით, ისინი იყოფიან შემდეგ ჯგუფებად: ვაკი კიოგენი (გასართობი სპექტაკლები), დაიმიო (ფეოდალური, დიდებულითა სპექტაკლები), მაი (ცეკვა) და სხვადასხვა ძაცუ (შერეული სახის სპექტაკლები) და პერსონაჟებად: ტარო-კაჯია (ტარო-კაჯია მსახურის სახელია, რომელიც მთავარი მოქმედი გმირია სპექტაკლში), მუკო (სიძე), ონნა (ქალი), იამაბუში (მთის ბერი-

ასკეტები), შიუკკე (ბუდისტი მღვდელი), ონი (დემონი) და ძატო (ბრმა კაცი). შერეული სახის ჯგუფის გარდა, კიოგენის კატეგორიების უდიდესი ნაწილი ტარო-კაჯიას ეძღვნება. ტარო-კაჯიას გმირი კეთილი და გამჭრიახი უბრალო ადამიანია, რომელიც არასდროს გაურბის მსახურის ბედს და ცდილობს ცოტა უფრო მხიარული გახადოს მისი და მისი ბატონის ცხოვრება.

კიოგენის სასცენო კოსტიუმები გაცილებით უფრო მარტივია ნოო-ს კოსტიუმებთან შედარებით და ეყრდნობა შუასაუკუნეების იაპონიის ეროვნულ ტანისამოსის სტილს. კიოგენის შემსრულებელთა უმეტესობა არ ატარებს ნიღაბს, თუმცა, არის სპექტაკლები, სადაც გამოიყენება ნიღბები, ძირითადად, ღმერთის, სულებისა და ცხოველების როლების შესასრულებლად. ნოო-ს შემსრულებელთა ექსპერესიის უქონლობასთან კონტრასტში, იმის მიუხედავად, უკეთიათ თუ არა მათ ნიღაბი, კიოგენის შემსრულებლები, კომიკური ეფექტის მისაღებად, სახის მრავალფეროვან გამომეტყველებაზე არიან დამოკიდებულნი.

კაბუკის თეატრი და დრამა

ხელისუფლების სათავეში ტოკუგავას დინასტიის მოსვლით (1603), იაპონიის პოლიტიკური ისტორიის ახალი ეტაპი დაიწყო, რაც სათანადოდ აისახა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სეგმენტზე: პოლიტიკურ, სოციალურ, საზოგადოებრივ და კულტურის სფეროებზე. ეს ხანა (1603-1867) ცნობილია როგორც ტოგუკავას, ისე ედოს პერიოდის სახელწოდებით, რამდენადაც იაპონიის დედაქალაქი სწორედ მაშინ გახდა ედო (ამჟამინდელი ტოკიო). ინოვაციები კულტურის სფეროში, უპირველეს ყოვლისა, შეეხო თეატრალურ ხელოვნებას; კერძოდ, ხალხურმა შემოქმედებამ ფოდალური იაპონიის რეალობაში შექმნა ახალი დრამატული ჟანრი – მსოფლიოში სახელგანთქმული კაბუკი, რომელშიც შერწყმული იყო ხალხური ცეკვა, სიმღერა და მუსიკა.

ტერმინი „კაბუკი“ (歌舞伎) მომდინარეობს იაპონური ზმნიდან „კაბუკუ“, რომელსაც რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: არაორდინარული, განსხვავებული ქცევა და ჩაცმა; გართობა, მხიარულება ხუმრობა; ფლირტი. ხშირად ითარგმნება ასევე, რო-

გორც სიმღერისა და ცეკვის ოსტატობა. ყველა ეს მნიშვნელობა სავსებით მიესადაგებოდა კაბუკის მსახიობთა თავისუფალი ქცევისა და ცეკვის მანერას, მათ ექსტრავაგანტურ ჩაცმულობას, ასე რომ, კაბუკი შეიძლება ინტერპრეტირებული იყოს, როგორც ავანგარდული, უჩვეულო თეატრი.

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადად კაბუკის თეატრი ამოუწურავ მასალას იძლევა კვლევისა და შესწავლისთვის, აქედან გამომდინარე, ის მკვლევართა განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენდა და წარმოადგენს დღესაც. ამჟერად, ჩვენი ყურადღება ფოკუსირებულია კაბუკის დაარსებისა და მისი არსებობის საწყისი ისტორიის წარმოჩენაზე. კაბუკის დამაარსებელი იყო ტაძრის მოცეკვავე ახალგაზრდა ქალი იძუმონო-ოკუნი — Izumo no Okuni (ოკუნი იძუმოდან), რომელიც იძუმოში (იძუმო ისტორიული პროვინციაა, რომელიც მდებარეობდა კუნძულ ჰონშიუს დასავლეთ სანაპიროზე. დღესდღეობით იძუმო შიმაენუს პრეფექტურაში შემავალი პროვინციული ქალაქია.) 1571 წელს დაიბადა. მამამისი — ნაკამურა სანემონი მჭედელი იყო. ისტორია მოგვითხრობს, რომ მისი ქალიშვილი იძუმოს დიდ ტაძარში იყო მიკო (შინტოისტური ეკლესიის მსახური ქალი), რომელიც პატარაობიდანვე განთქმული იყო თავისი ცეკვით, სამსახიობო ნიჭით და სილამაზით. რაც შეეხება მის მიერ თეატრის დაარსებას, მისი მოკლე პრეისტორია ასეთია: თავდაპირველად ოკუნი რელიგიური დღესასწაულების დროს გამართულ სარიტუალო ცეკვებში მონაწილეობდა, სადაც მან პოპულარობა და აღიარება მოიპოვა. წარმატებით გამხნეებულმა, თავისი საშემსრულებლო რეპერტუარის გაფართოება დაიწყო. ასე, თანდათან, ოკუნიმ თეატრალიზებული ცეკვის ახალი სტილი შექმნა, რომელიც ხალხურ ცეკვებსა და სიმღერებზე იყო დაფუძნებული და სხვადასხვა მუსიკალური ინსტრუმენტის (ძირითადად, ფლეიტა და დოლი) თანხლებით სრულდებოდა.

შემდეგ წარმოდგენებს პანტო-მიმა და კომედიური სცენები დაემატა, რაშიც ოკუნის ქმედით დახმარებას უწევდა მისი მომავალი მეუღლე — ნაგოია სანძაებურო. პირველი თეატრალიზებული წარმოდგენების გამართვა ოკუნიმ კიოტოში დაიწყო (სადაც ის XVII საუკუნის დამდეგს ჩავიდა), შემდეგ კი, ქალაქის ხმაურიან ქუჩებში გადაინაცვლა. მისი ტემპერამენტიანი ცეკ-

ვები, თამამი მოძრაობები უკვე ძალიან შორს იყო რელიგიური კონტექსტისგან და აშკარა ეროტიკულ ელემენტს შეიცავდა. ამგვარი რეპერტუარის წარმატება მყისიერი და რეზონანსული აღმოჩნდა. ოკუნი მაყურებლებს ხიბლავდა და იზიდავდა ასევე მის მიერ მამაკაცების განსახიერებით (უმეტესად ეს იყო სამურაების როლი), რომლებსაც ის ექსტრავაგანტური, იმ დროისთვის უჩვეულო სამოსით და ვარცხნილობით ასრულებდა. სხვადასხვა სცენათა შორის ინტერვალებში კი, თავის ხელოვნებას კლოუნი უჩვენებდა. ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, 1603 წელს ოკუნმა კიოტოში თავისი თეატრი დააფუძნა, რომელსაც კაბუკი ეწოდა. მან გაჭირვებული, უსახლკარო გოგონები შემოიკრიბა, რომლებსაც ცეკვას, სიმღერას და სამსახიობო ხელოვნებას ასწავლიდა. ასე ჩამოყალიბდა დასი, რომელშიც მხოლოდ სუსტი სქესის წარმომადგენლები იყვნენ და აქედან გამომდინარე, მამაკაცების როლებსაც ისინი ასრულებდნენ. ახალი თეატრალური ჟანრი უშუალოდ ეხმიანებოდა იმ ეპოქას, მაყურებლის გემოვნებასა და სულისკვთებას. მან მკვეთრად შემოაბრუნა სანახაობრივი ხელოვნება რელიგიურიდან ცოცხალი, რეალისტური სამყაროსკენ. ოკუნი იმდენად პოპულარული გახდა, რომ მას საიმპერატორო კარზეც კი იწვევდნენ წარმოდგენის გასამართავად. აღსანიშნავია, რომ იაპონიის სხვადასხვა ქალაქში, პარალელურად იქმნებოდა ახალი ქალთა დასებიც, რომლებიც ბაძავდნენ ოკუნის ცეკვებს, იმავდროულად ცდილობდნენ კონკურენციაც გაეწიათ მისთვის. იმხანად კაბუკის ყველა დასს „ოკუნი კაბუკის“ უწოდებდნენ, ოკუნის გარდაცვალების შემდეგ – „ონნა კაბუკის“ (იაპონურად ნიშნავს „ქალთა კაბუკის“), უფრო გვიან პერიოდში კი, „იუჯიო კაბუკის“ (იაპონურად ნიშნავს „კურტიზანთა კაბუკის“) სახელით მოიხსენიებოდა. აღსანიშნავია, რომ პირადად ოკუნის შესახებ ინფორმაცია 1610 წლიდან აღარ მოიპოვება. სავარაუდოდ, ის ხსენებულ წელს გარდაიცვალა, თუმცა ზუსტი თარიღი უცნობია. აქედან გამომდინარე, სამეცნიერო ლიტერატურაში ოკუნის გარდაცვალების სხვადასხვა სავარაუდო თარიღი სახელდება. მისი სახელი კი უკვდავყოფილია იაპონური თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში. 2002 წელს კაბუკის თეატრის 400 წლის იუბილესთან დაკავშირებით, კიოტოში მდ. კამოსთან იძუმო-ნო ოკუნის პატივსაცე-

მად, მისი ძეგლი დაიდგა. ოკუნის მიერ დაარსებული კაბუკის თეატრი იაპონური საზოგადოების ყველა ფენის დიდ ინტერესს იწვევდა, რამდენადაც ნოო-ს თეატრისაგან განსხვავებით (რომელიც იაპონიაში უფრო ადრე – XIV საუკუნეში შეიქმნა), ის კანონიკური ნორმებით არ იყო შეზღუდული და შემოქმედებითი თავისუფლებით გამოირჩეოდა. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თავდაპირველად ამ ორ თეატრს ზოგიერთი საერთო მახასიათებელი ჰქონდა: კაბუკიში, ისევე როგორც ნოო-ს თეატრში, ორკესტრი დოლებისა და ფლეიტებისაგან შედგებოდა, წარმოდგენებიც ღია ცის ქვეშ იმართებოდა და მაყურებლები პირდაპირ მიწაზე ისხდნენ, სცენაც ნოო-ს თეატრის ზუსტ ასლს წარმოადგენდა. გარკვეული პერიოდის შემდეგ კი, კაბუკიმ რადიკალურად განსხვავებული სახე მიიღო. კერძოდ, წარმოდგენები უკვე საგანგებოდ აგებულ ნაგებობებში იმართებოდა. რამდენადაც უბრალო ხალხს მაღალი წრის წარმომადგენლებთან ერთად თავყრილობებზე დასწრება ეკრძალებოდა, სცენის ორივე მხარეს გისოსებით გამოყოფილი ლოჟები იყო განთავსებული მაღალჩინოსანთა და საპატიო სტუმრებისათვის. განსაკუთრებულად ყურადღებას იმსახურებს იმ დროისათვის უნიკალური, კაბუკის თეატრის სასცენო ტექნიკური აღჭურვილობა. გამოჩენილი დრამატურგი ნამიკი შოზა – Namiki Shōzō (1730-1773), რომელიც ბუნრაკუს თოჯინების თეატრში 100-მდე პიესის შემქმნელი გახლავთ, ამავე დროს, რომელმაც სხვადასხვა მექანიზმის დამზადების და დიზაინის ნიჭიც გამოამჟღავნა, ეხმარებოდა კაბუკის თეატრს სცენის ტექნიკური აღჭურვილობის მოწყობაში. 1758 წელს მან შექმნა ორიგინალური კონსტრუქციის მბრუნავი სცენა, ასევე ლიუკიდან სცენაზე რამდენიმე ადგილას ამომავალი ამწე სისტემა – სერი. მათი ბრუნვით და მოძრაობით ხდებოდა შესაბამისი სცენების და დეკორაციების დინამიკური მონაცვლეობა, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევდა ერთდროულად თვალ-ყური ედევნებინა სპექტაკლის სხვადასხვა ეპიზოდისათვის. ოკუნის პირველი წარმოდგენიდან დაახლოებით ნახევარი საუკუნის შემდეგ კაბუკის თეატრს ახალი კომპონენტი დაემატა. ეს იყო სცენის მარცხენა მხრიდან (საჭიროების შემთხვევაში კი, სცენის ორივე მხრიდან) მაყურებელთა დარბაზის მთელ სიგრძეზე გადებული ფიცარნაგი ანუ

ერთგვარი ხიდი – ჰანამიჩი (იაპონურად ნიშნავს – ყვავილები
გზას), რომლის მთავარი დანიშნულება იყო ის, რომ მას-
ზე მოძრაობით მსახიობი უფრო ახლო კონტაქტში ყოფილიყო
მაყურებელთან, ე.წ. ინტერაქტივი განეხორციელებინა და მეტი
ეფექტი მოეხდინა მასზე. ეს, თავის მხრივ, უფრო ინტიმურ ატ-
მოსფეროს ქმნიდა (და ქმნის ამჟამადაც), ვიდრე ამის საშუალე-
ბას სასცენო სივრცე იძლეოდა. ყოველივე ამას ემატებოდა მრავ-
ალფეროვანი კოსტიუმები და სასცენო რეკვიზიტი, რომლებიც
არა მხოლოდ ლამაზი და ეფექტური იყო, არამედ ძვირფასიც.
ამიტომ, ყოველი მათგანი ჭეშმარიტად ხელოვნების ნიმუშს
წარმოადგენს. მსახიობთა დიალოგები არქაული ფრაზეოლო-
გიისაგან შედგებოდა, გარიტმული და სტილიზებული ინტონა-
ციებით, რაც ცეკვის, მუსიკისა და სპეციფიკური ჟესტიკულაციის
თანხლებით სრულდებოდა/სრულდება. მათი ერთმანეთისაგან
განცალკევება შეუძლებელია, ისინი ერთობლიობაში წარმოა-
ჩენენ ეგზოტიკურ და უჩვეულო სამყაროს.

კაბუკის თეატრის უნიკალურ მახასიათებელს წარმოადგენს
ასევე სპეციფიკური გრიმი; თუკი ნოო-ს თეატრის მსახიობთა
უმთავრესი აქსესუარი ნილაბი იყო, კაბუკის თეატრში ანალოგი-
ური ფუნქცია განსაკუთრებულ გრიმს (იაპონურად – კუმადორი)
ენიჭებოდა. მსახიობის თეთრად შეღებილ სახეზე სხვადასხვა
ფერისა და ფორმის ზოლები ივლებოდა, იმის მიხედვით, თუ რა
როლს ასრულებდა ის. დომინირებდა შავი, ლურჯი და წითელი.
თითოეულ ფერს შესაბამისი შინაარსობრივი და სიმბოლური
დატვირთვა ჰქონდა. წითელი – პერსონაჟის სამართლიანობას,
ფიზიკურ სიძლიერეს, სიმამაცეს გამოხატავდა, ლურჯი – უარ-
ყოფითი გმირის აურას, ბოროტებას, იმქვეყნიურ ბნელ ძალებს,
ხოლო შავი (ზოგჯერ ყავისფერიც) – ჯადოქრობას, მისნობას,
ცხოველებსა და მწერებს მონსტრების სახით. ყოველივე ზე-
მოთქმულიდან გამომდინარე, თეატრმცოდნეებმა, სავსებით
მართებულად, ცალსახად აღიარეს, რომ კაბუკის დეკორაცია,
გრიმი და კოსტიუმები მსოფლიოში ყველაზე ეგზოტიკური და
თვალწარმტაცია.

კაბუკის თეატრის რეპერტუარი მეტად მრავალფეროვანი
იყო: ტრაგედიით და დრამით დაწყებული, კომედიით და ლი-
რიკული პიესებით დამთავრებული (დღესდღეობით კაბუკიში

ახალი და თანამედროვე სპექტაკლებიც იდგმება). თემატიკის შერჩევა ხდებოდა როგორც ისტორიული წარსულიდან, ისე ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრებიდან. ხაზგასასმელია, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში, მთავარი აქცენტი კეთდებოდა სამსახიობო ხელოვნების წარმოჩენასა და ვიზუალურ ეფექტებზე, რაც მიმიკის, გრიმის, პანტომიმისა და სპეციფიკური სტილიზებული დეკლამაციით ხორციელდებოდა. შინაარსობრივ მხარეს კი მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭებოდა – ის მხოლოდ მასალა და საშუალება იყო მსახიობის ოსტატობის საჩვენებლად. აქედან გამომდინარე, თეატრის არსებობის საწყის ეტაპზე წარმოდგენების სიუჟეტები უმეტეს წილად მარტივი და პრიმიტიული იყო.

კაბუკის თეატრის ისტორიული წარსულის განხილვისას, აუცილებელია გვიანი შუასაუკუნეების იაპონიის პოლიტიკური რეალობის გათვალისწინება. საქმე ის იყო, რომ ტოკუგავას მთავრობა ანუ შოგუნატი ქვეყნის თვითიზოლაციის პოლიტიკას ახორციელებდა, რაც განსაკუთრებით ხელშესახები XVII საუკუნის 20-იანი წლებიდან გახდა. 1639 წლის საგანგებო ედიქტის თანახმად კი, იაპონია გარე სამყაროსათვის „დახურულად“ გამოცხადდა. ქვეყნის თვითიზოლაციის პერიოდი 1854 წლამდე გაგრძელდა – ამ წელს აშშ-ის მთავრობის ძალისხმევით, იაპონია „გაიხსნა“. ქვეყნის „დახურვით“ ხელისუფლება იმედოვნებდა იაპონიისათვის დასავლური სამყაროს მხრიდან მოსალოდნელი კოლონიალიზმის საფრთხე აეცილებინა, სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა და იდეოლოგიური ერთიანობა შეენარჩუნებინა. იზოლაციის პერიოდში იაპონიის მოსახლეობის ცხოვრების ყველა სფერო მკაცრი რეგლამენტაციისა და შეზღუდვების ჩარჩოში იყო მოქცეული. მთავრობის მიერ გამოცემული უამრავი ბრძანებულება აფიქსირებდა მოსახლეობის უფლება-მოვალეობებს, ხაზგასმული იყო სოციალური დიფერენციაციის ნორმების დაცვა ყველაფერში: საქმიანობის სფეროში, ტანსაცმლის და კვების ხარისხში, სასჯელის განსაზღვრაში და ა. შ. ცხადია, რომ გარკვეული სახის აკრძალვები და ინსტრუქციები არსებობდა თეატრებსა და მსახიობებთან დაკავშირებითაც. კერძოდ, ეს ეხებოდა მათ ქცევას, ჩაცმულობას, ვიზუალურ მხარეს, სპექტაკლების ფორმასა და შინაარსს. მსა-

ხიობები სოციალურად და ტერიტორიალურად იზოლირებულნი უნდა ყოფილიყვნენ საზოგადოების დანარჩენი ფენებისაგან. თეატრების, ისევე როგორც ე. წ. „მხიარული კვარტლების“ და სხვა გასართობი დაწესებულებების განთავსება ნებადართული იყო ქალაქის ცენტრიდან რაც შეიძლება მეტად დაშორებულ უბნებში. მსახიობებს ეკრძალებოდათ მათთვის მიჩენილი ტერიტორიის დატოვება და თავიანთი ნება-სურვილით, ქალაქის სხვა უბნებში გადაადგილდებოდა. ამასთანავე, მათ სპეციალური ტანსაცმელი უნდა ეტარებინათ, რათა სხვა მოქალაქეებისაგან ადვილად გამოსარჩევი ყოფილიყვნენ. ცენზურასა და საიდუმლო პოლიციას განსაკუთრებულ პრობლემებს კაბუკის თეატრი უქმნიდა, რომელიც დაუმორჩილებლობას უცხადებდა მთავრობის მიერ დაწესებულ შეზღუდვებს. კაბუკის თეატრი დაარსებისთანავე ოპოზიციაში აღმოჩნდა მმართველ ხელისუფლებასთან მიმართებაში, რამდენადაც ის ღიად და დაუფარავად არღვევდა ტოკუგავას რეჟიმის სოციალურ-მორალურ პრინციპებს. როგორც ზემოთ აღინიშნა, კაბუკის მსახიობთა ცეკვა, ჩაცმულობა და ქცევა სითამამით და ექსტრავაგანტურობით გამოირჩეოდა. ერთი მხრივ, ეს განაპირობებდა მაყურებელთა ფართო წრის განსაკუთრებულ ინტერესს და მიზიდვას, მაგრამ მეორე მხრივ, ხელისუფლების გაღიზიანებას იწვევდა. ამ კონტექსტში აღსანიშნავია ასევე სხვა ფაქტორებიც, რომლებიც ნეგატიურად განაწყობდა ხელისუფლებას კაბუკის თეატრის მიმართ. საქმე ის იყო, რომ მსახიობ ლამაზმანებს უამრავი თაყვანისმცემელი ჰყავდათ (განსაკუთრებით მეომართა ფენაში – სამურაებში), რომელთა ზღვარგადასული ემოციები სპექტაკლის მსვლელობის დროს ხმამაღალი შეძახილებით გამოიხატებოდა, ხშირ შემთხვევებში ჩხუბით, ეჭვიანობის სცენებით და მკვლელობითაც კი სრულდებოდა. ყოველივე ამის გამო, ხელისუფლება კაბუკის თეატრს აღიქვამდა, როგორც საზოგადოების მორალურ-ეთიკური ნორმების რღვევის და გახრწნის წყაროს. იაპონელი ერის ზნეობრივი დაცვის მოტივაციით, 1629 წელს გამოიცა საგანგებო ბრძანებულება (კონკრეტულად, შოგუნ იემიცუს მიერ), რომლის თანახმადაც, მსახიობ ქალებს კაბუკის სცენაზე გამოსვლა აეკრძალათ. ქალების ადგილი კაბუკის სცენაზე ახალგაზრდა ვაჟებმა (იაპონურად – ვაკაშიუ) დაი-

კავეს. ამ ტიპის დასები დაარსდა ედოში, ოსაკასა და კიოტოში. აღსანიშნავია, რომ მათ, პროგრამა უფრო მრავალფეროვანი იყო, ვიდრე გოგონებისა. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ანალოგიურმა პრობლემამ იჩინა თავი, კერძოდ, ყმაწვილი მსახიობების მიმართ მოქალაქეთა გარკვეული ნაწილის – არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მამაკაცთა ლტოლვამ, გზა გაუხსნა ჰომოსექსუალიზმს, რაც მთავრობის სერიოზული შეშფოთების ობიექტად იქცა. სიტუაცია იმდენად უმართავი გახდა, რომ ხელისუფლებამ კაბუკის თეატრების საერთოდ დახურვა გადაწყვიტა, მაგრამ თეატრის მოყვარულ მაყურებელთა დიდი ძალისხმევით, წყალობით, ამის განხორციელება ვერ ხერხდებოდა. სამაგიეროდ, 1636 წლიდან დაიწყო კაბუკისთან დაკავშირებით სხვადასხვა სახის ამკრძალავი ედიქტების გამოცემა, რაც საბოლოოდ იმით დაგვირგვინდა, რომ 1652 წლის ბრძანებულებით ვაჟები თეატრიდან დაითხოვეს და მათ ზრდასრული მამაკაცები ჩაენაცვლნენ. ამიერიდან კაბუკის თეატრს კიდევ ერთი სპეციფიკური შტრიხი შეემატა, კერძოდ, ის, რომ ყველა როლს მხოლოდ შუახნის მამაკაცები ასრულებდნენ. ამ ტიპის დასებს „იარო კაბუკი“ ეწოდა, ანუ „მამაკაცთა კაბუკი“, ხოლო იმ მსახიობებს, რომლებიც ქალის როლს ასრულებდნენ – ონნაგატა (იაპონურად ნიშნავს – ქალურ სტილს). ეს აკრძალვა გაუქმდა 1868 წელს, იაპონიაში განხორციელებული რეფორმების ფონზე, თუმცა ქალების საჭიროება იქ უკვე აღარ იყო. აღნიშნულმა ღონისძიებამ მამაკაცთა აქტიორული შესაძლებლობების მაქსიმალურად დახვეწას შეუწყო ხელი, რამდენადაც ქალთა როლის შესრულება დიდ ძალისხმევას, ხანგრძლივ ფიზიკურ და ფსიქოლოგიურ წვრთნას მოითხოვდა. ონნაგატები სხვადასხვა კატეგორიებად იყოფოდნენ, იმისდა მიხედვით, თუ რა ტიპის ან ასაკის ქალს განასახიერებდნენ. ამასთან, მათ მამაკაცის როლის შესრულების უფლება უკვე აღარ ჰქონდათ. ონნაგატებს დასში განსაკუთრებით საპატიო სტატუსი ენიჭებოდათ (მათ მიერ შესრულებული როლების სპეციფიკიდან გამომდინარე).

კაბუკი, როგორც დრამა, მას შემდეგ ჩამოყალიბდა, რაც ქალები განიდევენ სცენიდან, კონკრეტულად კი, 1650-იანი წლებიდან, როდესაც მამაკაცმა მსახიობებმა განავითარეს და წარმოაჩინეს დრამატული ჟანრისათვის დამახასიათებელი ყველა

აუცილებელი უნარ-ჩვევა, სპეციფიკური ხასიათის ტიპაჟები და სხვ. რა თქმა უნდა, ამაში დიდი წვლილი მიუძღვით განსახილველი პერიოდის გამოჩენილ დრამატურგებს. ადრეული პერიოდის ცეკვები, სიმღერები და პატარა სკეტჩები, რომლებიც ერთგვარი რევიუს ხასიათს ატარებდა, ახლა დრამატულ კომპოზიციებში გადაიზარდა, გაჩნდა მრავალაქტიანი პიესები, მნიშვნელოვნად დაიხვეწა პროფესიონალ მსახიობთა ოსტატობა და ა.შ. ეს ყველაფერი, თავის მხრივ, განაპირობებდა ამ თეატრალური სკოლის შემდგომ წინსვლას და აყვავებას.

წარმატებების კვალდაკვალ, კაბუკის თეატრის მსახიობები და დრამატურგები იძულებულნი იყვნენ გარკვეულ კომპრომისებზე წასულიყვნენ ხელისუფლებასთან მიმართებაში: ქალთა როლების შემსრულებელი მამაკაცები (ონნაგატები) ვალდებული იყვნენ თავის წინა ნაწილი გადაეპარსათ (რათა მიმზიდველები არ ყოფილიყვნენ), რაც მათ გარეგნობას ძალზე ამახინჯებდა, თუმცა სცენაზე ისინი, რა თქმა უნდა, პარიკს ატარებდნენ; წარმოდგენები დაფუძნებული უნდა ყოფილიყო იმიტაციაზე, პირობითობაზე, რეპერტუარიდან უნდა ამოღებულიყო ეროტიკული სცენები. გარდა ამისა, მორალური ნორმების დაცვის მიზნით დრამატურგებს ეკრძალებოდათ სოციალური და პოლიტიკური თემების გაშუქება, ე. წ. „მხიარული კვარტლების“ და მათ მობინადრეთა ყოფა-ცხოვრების ასახვა. მაგრამ, იაპონელი ხალხის ლტოლვა და სიყვარული იმდენად ძლიერი იყო სანახაობრივი ხელოვნებისადმი, განსაკუთრებით კი კაბუკის თეატრისადმი, რომ ვერანაირი აკრძალვები და ცენზურა ვერ ამუხრუჭებდა პოპულარული თეატრის განვითარება-წინსვლას.

კაბუკისათვის ოქროს ხანას წარმოადგენდა XVII საუკუნის მეორე ნახევარი (რომლის შესახებაც ზემოთ იყო საუბარი), განსაკუთრებით ე. წ. გენროკუს პერიოდი – 1688-1704 წწ. ამ დროს კიოტოში სამი კაბუკის თეატრი იყო, ოსაკასა და ედოში – ოთხ-ოთხი. ამასთან, მათ უკვე მყარი ეკონომიკური საფუძველი ჰქონდათ. XVIII საუკუნის შუა ხანებში კაბუკის მიმართ ინტერესი განელდა. პოპულარობის თვალსაზრისით, მისი ადგილი თოჯინების თეატრმა – ჯიორურიმ დაიკავა. XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე კაბუკიმ კვლავ დაიწყო აღორძინება. 1854 წელს იაპო-

ნიის „გახსნისა“ და მეიჯის რევოლუციის (1867-1868) შემდეგ, რაც უკვე განხილვის ცალკე თემას წარმოადგენს. ამჯერად მხოლოდ იმის დაფიქსირებით შემოვიფარგლებით, რომ კაბუკის თეატრს ტრადიციულობა და თვითმყოფადობა არ დაუკარგავს, ის იაპონიის ისტორიული წარსულის თეატრალური ხელოვნების ცოცხალ მატთან განასახიერებს (ისევე, როგორც იაპონური სხვა კლასიკური თეატრები) და დღესდღეობით წარმატებით აგრძელებს ფუნქციონირებას.

ბუნრაკუს თეატრი და დრამა

ბუნრაკუ (文楽) იაპონიის მარიონეტების პროფესიონალური თეატრია. იგი ძირითადად XVII-XVIII საუკუნეებში განვითარდა და იაპონიის ოთხი კლასიკური თეატრიდან (ბუნრაკუ, კაბუკი, ნოო და კიოგენი), ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენს. სახელი ბუნრაკუ მომდინარეობს თეატრ ბუნრაკუძადან, რომელიც დღემდე შემორჩენილი ერთადერთი ბუნრაკუს თეატრია. ბუნრაკუს სხვანაირად ნინგიო ჯიორურისაც უწოდებენ. ეს სახელი მისი წარმოშობისა და არსის გამომხატველია. ნინგიო ნიშნავს „თოჯინას“ ან „მარიონეტს,“ ჯიორური კი, დრამატული თხრობის სტილია, რომელიც სამსიმიანი მუსიკალური ინსტრუმენტის, შიამისენის თანხლებით იმღერება ანუ ესაა დრამატული გალობით ამბის მოყოლა შიამისენზე (სამსიმიანი ბარბითის მსგავსი საკრავი) დაკვრის თანხლებით. ბუნრაკუ კაბუკისთან ერთად ედოს პერიოდის (1603-1868) განვითარებული სავაჭრო კულტურული ხანის ორგანულ ნაწილს შეადგენდა. სპექტაკლებში მარიონეტების გამოყენების მიუხედავად, ეს არ იყო საბავშვო თეატრი; მისი ყველაზე ცნობილი პიესების ავტორია გამოჩენილი იაპონელი დრამატურგი, ჩიკამაცუ მონძაემონი, რომლის ნამდვილი სახელი და გვარია; სუგიმორი ნობუმორი (Chikamatsu Monzaemon/Sugimori Nobumori, 1653-1725). იგი წერდა არა მხოლოდ მარიონეტების თეატრისათვის, არამედ დრამებს კაბუკისათვის. მისი ისტორიული („ძღვევამოსილი კაგეკიო“ – 1686 წ.; „კოქსენგის ბრძოლები“ – 1715 წ. და სხვ.) და ყოფითი („მიჯნურთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულ-

ზე“ – 1720 წ., ქართული თარგმანი დაიდგა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში 1981 წელს, რეჟისორ მედეა კუჭუხიძის მიერ) დრამების მამოძრავებელი ძალაა მოვალეობის გრძნობა და ბედისწერა. იაპონიაში მან პირველმა შექმნა ფსიქოლოგიური დრამა. მისი ლექსწარმოებული პიესები დღესაც წარმატებით იდგმება იაპონიაში. „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“ ნიკამაცუს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი პიესაა, რომლის პრემიერა, იაპონიაში, 1721 წლის 3 იანვარს შედგა. იგი სიყვარულით დაბრმავებული ორი ადამიანის ცხოვრებას ეხება, რომლებიც სოციალურ და პოლიტიკურ მიზეზთა გამო ვერ ახერხებენ ერთად ყოფნას და უკანასკნელ ნაბიჯს დგამენ – ერთობლივ თვითმკვლელობას მიმართავენ იმქვეყნად შეერთების იმედით.

ბუნრაკუს თეატრის ისტორია

უკვე ჰეიანის პერიოდში (794-1185) მარიონეტების მმართველი მოხეტიალე პირები, ცნობილი როგორც კუგუცუმავაში, მთელ იაპონიაში კარდაკარ დადიოდნენ და წარმოდგენებს მართავდნენ შემოწირულობების ასაღებად. ქუჩის გართობის ეს ფორმა გაგრძელდა თითქმის ედოს პერიოდამდე. ამ პერიოდში მარიონეტების ოპერატორები ორხელიან თოჯინებს ათამაშებდნენ სცენაზე. სცენას კი წარმოადგენდა მათ კისერზე ჩამოკიდებული ყუთი. მიიჩნევენ, რომ ბუნრაკუს თეატრის მოხეტიალე წარმომადგენლები დასახლდნენ და იქვე ააგეს თეატრის შენობაც, ჯერ კუგუცუმავაში, ხოლო შემდეგ ნიშინომიასა და კუნძულ ავაჯიზე (დღევანდელი კობეს ახლოს). XVI საუკუნეში თეატრალური დასის ამ ჯგუფებს იწვევდნენ საიმპერატორო ოჯახში და სამხედრო ლიდერებისთვის წარმოდგენების გასამართად. სწორედ ამ პერიოდში მარიონეტები შეერწყა ჯიორურის ხელოვნებას. ჯიორურის წინამორბედები არიან მოხეტიალე უსინათლო შემსრულებლები, ე.წ. ბივა ჰოში, რომლებიც მღეროდნენ „ჰეიკეს თავგადასავალს“. ეს უკანასკნელი ეპიკური სამხედრო ნაწარმოებია, რომელიც აღწერს ტაირა მინამოტოს ომს და იმღერება ბივას, ერთგვარი ბარბითის, აკომპანირების თანხლებით. XVI საუკუნეში ბივა შიამისენმა ჩაანაცვლა და ამის შემდეგ განვითარდა ჯიორურის სტილი. სახელი ჯიორური მომდინარეობს ამ სტილზე შესრულებული ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და ცნობი-

ლი ნაწარმოების სახელისგან. ეს ნაწარმოები კი არის ლეგენ-
და მეომარ მინამოტო ნო იოშიცუნესა და მშვენიერ ქალბატონ
ჯიორურის სიყვარულის შესახებ.

XVII საუკუნეში ედოში (ახლანდელი ტოკიო) შიოგუნებისა
(სამხედრო სარდალი) და სამხედრო მეთაურთა მფარველო-
ბით, ხელოვნების ეს დარგი, თეატრალური წარმოდგენები მა-
რიონეტებითა და სიმღერა შიამისენის თანხლებით, განსაკუთ-
რებით პოპულარული გახდა. პიესების უმრავლესობა იმ დროს
კომპირას თავგადასავლებს შეეხებოდა. ეს იყო ლეგენდარული
გმირი, ცნობილი თავისი შეუპოვარი და საკვირველი საგმირო
საქმეებით. ეს ხდებოდა სავაჭრო ქალაქ ოსაკაში, თუმცა ნინგიო
ჯიორურის ოქროს ხანა ორი ნიჭიერი ადამიანის სახელთანაა
დაკავშირებული: ტაიუ (მომღერალი, მგალობელი) ტაკემოტო
გიდაიუ (1651-1714) და დრამატურგი ჩიკამაცუ მონძაემონი. 1684
წელს ოსაკაში ტაკემოტოდას მარიონეტების თეატრის გახსნის
შემდეგ, გიდაიუს ძლიერ ზემოქმედ სიმღერის სტილს (გიდაიუ
ბუშის) დიდი გავლენა ჰქონდა ჯიორურზე. ჩიკამაცუმ დაიწყო
ისტორიული დრამების (ჯიდაი მონოს) წერა გიდაიუსთვის 1685
წელს. ამის შემდეგ ათწლეულზე მეტხანს ის, ძირითადად, წერ-
და კაბუკისთვის, მაგრამ 1703 წელს ჩიკამაცუ დაბრუნდა ტაკემო-
ტოდაში და 1705 წლიდან მოყოლებული სიცოცხლის ბოლომდე
ის მხოლოდ მარიონეტების თეატრებისთვის ქმნიდა. იყო გარ-
კვეული კამათი იმის თაობაზე, თუ რატომ წერდა ჩიკამაცუ კა-
ბუკისთვის და შემდგომ რატომ დაუბრუნდა იგი ბუნრაკუს. ამის
ერთ-ერთი მიზეზი შეიძლება ყოფილყო მისი უკმაყოფილება
იმ დამოკიდებულების მიმართ, რაც არსებობდა დრამატურგსა
და მსახიობს შორის კაბუკიში. იმ პერიოდში კაბუკის ცნობილი
მსახიობები პიესას მიიჩნევდნენ მხოლოდ მასალად, რომელიც
მათი ნიჭის მაქსიმალურად წარმოსაჩენად საკუთარ თავებზე
უნდა მოერგოთ. 1703 წელს ჩიკამაცუმ გზა გაუკაფა პიესის ახალ
სტილს, ოჯახურ დრამას, რომელმაც ტაკემოტოდას ახალი წარ-
მატება მოუტანა. მაღაზიის მოხელისა და კურტიზანის თვითმკ-
ვლელობის ფაქტიდან ერთი თვის შემდეგ, ჩიკამაცუმ ეს შემთხ-
ვევა კიდევ უფრო გაამძაფრა თავის ნაწარმოებში, „სონედაკი
შინჯიუში“ („სიყვარულისთვის თვითმკვლელობა სონედაკში“).
კონფლიქტმა სოციალურ ვალდებულებებსა (გირი) და ადამი-

ანურ გრძნობებს შორის (წინჯიო), რომელიც ასახულია ამ პიესაში, ააღელვა იმდროინდელი მაყურებელი და იგი ბუნრაკუს მთავარ თემად იქცა. ჩიკამაცუს საოჯახო დრამა, განსაკუთრებით სიყვარულისა და თვითმკვლელობის თემა, მარიონეტების თეატრის საყვარელი სიუჟეტი გახდა. ისტორიულმა დრამებმაც გააგრძელეს არსებობა, თუმცა მათი სიუჟეტები კიდევ უფრო გართულდა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც აუდიტორია შეეჩვია ოჯახური დრამების ფსიქოლოგიურ სიღრმეს. ერთ-ერთი ამის დამადასტურებელი მაგალითია „კანადეჰონ ჩიუშინგურა“, ალბათ ბუნრაკუს ყველაზე ცნობილი პიესა, დაფუძნებული 47 რონინის (დაბალი რანგის სამურაი) ნამდვილ ამბავზე, შემთხვევაზე, რომელიც მოხდა 1701-1703 წლებში. მისი ინსცენირება პირველად მხოლოდ 47 წლის შემდეგ, 1748 წელს განხორციელდა. ტოკუგავა შიოგუნის პროტოკოლის მეთაურისგან, კირა იოშინაკასგან მიყენებული შეურაცხყოფის საპასუხოდ, ფეოდალი ასანო ნაგანორი თვითმკვლელობამდე მივიდა და მისი კლანი დაიქსაქსა. დაახლოებით ორი წლის შემდეგ ფეოდალის ერთგულმა 47-მა მსახურმა შური იძია და კირა მოკლა. მიუხედავად იმისა, რომ მას შემდეგ დიდი ხანი გავიდა, დრამატურგები კვლავაც წერენ ამ ისტორიის შესახებ, მხოლოდ ცვლიან პერსონაჟების სახელებს, ადგილმდებარეობას, დროს და ა. შ., რომ ჩრდილი არ მიაღდეს ტოკუგავა შიოგუნის სახელს. ეს პიესა ადაპტირებული იყო კაბუკის სცენისთვისაც და დღესაც კაბუკისა და ბუნრაკუს თეატრების რეპერტუარში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. XVIII საუკუნეში ბუნრაკუ იყო კაბუკისთან ერთად როგორც კერძო, ისე სახელმწიფო დაქვემდებარებაში. კაბუკის მსახიობები ბაძავდნენ ბუნრაკუს მარიონეტების მოძრაობებს და ტაიუს სიმღერის სტილს. ამავე დროს კაბუკის მსახიობთა მოდური ფანფარები გადაიღეს ბუნრაკუს წარმოდგენებში. პიესების დონეზე, ბევრი ჩიკამაცუს პიესა ადაპტირებულ იქნა კაბუკისთვის და პირიქით. მდიდრული კაბუკის ნაწამოებები იდგმებოდა ბუნრაკუს სცენაზე. XVIII საუკუნის ბოლოს კაბუკიმ თავისი პოპულარობით დაჩრდილა ბუნრაკუ და ფინანსური პრობლემების გამო ბუნრაკუს თეატრები ნელ-ნელა დაიხურა. დარჩა მხოლოდ ერთი, ბუნრაკუძა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ბუნრაკუს არსებობა მხოლოდ მთავრობის მხარდაჭერაზე იყო

დამოკიდებული, მისი პოპულარობა იზრდებოდა. დღესდღეობით ბუნრაკუს ასოციაციის მფარველობით რეგულარული წარმოდგენები იმართება ტოკიოს ეროვნულ თეატრსა და ოსაკას ეროვნულ ბუნრაკუს თეატრში.

ბუნრაკუს მარიონეტები:

ცოცხალი ადამიანის სიმაღლის ნახევარი ან ორი-მესამედი სიდიდის ბუნრაკუს მარიონეტები რამდენიმე კომპონენტისგან შედგება: ხის თავი, მხრები, ტანი, მკლავები, ფეხები და კოსტიუმი. თავს აქვს ტარი, რომელზეც მიმაგრებულია საკონტროლო ზონრები თვალების, პირის და წარბების სამოძრაოდ. ხელის-მოსაკიდებელი ტარი დამაგრებულია მხრების ფიცრის ცენტრში. მხრების ფიცრიდან ზონრებითაა ჩამოკიდებული ხელები და ფეხები. კოსტიუმი ფარავს ტანისა და მხრების ფიცარს. კოსტუმის ნაწილს შეადგენს ბამბუკის სალტეც, რომელიც ბარძაყს ქმნის. მდებრობითი სქესის მარიონეტებს ხშირად უმოძრაო სახეები აქვთ და რადგან მათი კოსტიუმები გრძელია და ფარავს სხეულის ქვედა ნაწილს, ფეხები არც სჭირდებათ. დაახლოებით 70-მდე თოჯინის თავი გამოიყენება თეატრში. ეს თავები რამდენიმე კატეგორიად არის დაყოფილი: ახალგაზრდა გაუთხოვარი ქალი ან ახალგაზრდა ძლიერი მამაკაცი. თითოეული თავი ჩვეულებრივ სხვადასხვა პერსონაჟისთვის გამოიყენება, მაგრამ მათ მაინც თავდაპირველი პერსონაჟის სახელით მოიხსენიებენ ხოლმე მაყურებლები. ომოძუკაი (მარიონეტის მთავარი ოპერატორი) კოსტიუმის უკანა ნაწილიდან მარცხენა ხელს შეყოფს კოსტიუმში და ტარს, რომელზეც თავია დამაგრებული, ხელში იჭერს. მარჯვენა ხელით ის ამოძრავებს მარიონეტის მარჯვენა მკლავს. დიდი მეომარი მარიონეტი დაახლოებით 20 კგ-ს იწონის და მისი დაჭერა დიდ მოთმინებასა და ამტანობას მოითხოვს. მარცხენა მკლავს მართავს ჰიდარიძუკაი (პირველი ასისტენტი), ფეხები კი — აშიძუკაი (მეორე ასისტენტი). მეორე ასისტენტი ასევე აბაკუნებს ფეხებს სპეციალური ხმის ეფექტისათვის და შიამისენის რიტმზე ასაყოლებლად. ქალი მარიონეტებისთვის აშიძუკაი ამოძრავებს კიმონოს ქვედა ნაწილს ფეხების მოძრაობის სიმულაციისთვის. ჩიკამაცუს დროს მარიონეტებს მართავდა ერთი ადამიანი. მარიონეტის სამო-

პერატორიანი მართვა 1734 წლამდე არ არსებობდა. თავდაპირველად ოპერატორიც არ ჩანდა სცენაზე, მაგრამ „სონედაკი შინჯიუს“ („სიყვარულისთვის თვითმკვლელობა სონედაკიში“) მთავარი მარიონეტების ოპერატორი ტაცუმაძუ ჰაჩირობეი იყო პირველი, რომელიც მთლიანად გამოჩნდა აუდიტორიის წინაშე. დღესდღეობით სამივე ოპერატორი მთლიანად ჩანს სცენაზე. მათ აცვიათ შავი კოსტიუმები და ახურავთ შავი ქუდები, რომლებიც მათ სიმბოლურად „უხილავს“ ხდის. ცნობილი პირი ბუნრაკუს სამყაროში არის მთავარი ოპერატორი. იგი ხშირად ქუდის გარეშე მუშაობს და ზოგ შემთხვევაში კაშკაშა აბრეშუმის ტანსაცმელი აცვია. მარიონეტების ოპერატორების მსგავსად, ტაიუ და შიამისენის დამკვრელიც თავდაპირველად მაყურებლისგან დამალულები იყვნენ. 1705 წელს, ახალ პიესაში, ტაკემოტო გიდაიუ მთლიანად წარსდგა აუდიტორიის წინაშე. 1715 წელს კი ორივე, როგორც ოპერატორი ასევე ტაიუს და შიამისენის დამკვრელიც, აუდიტორიის წინაშე, სცენის მარჯვენა მხარეს საგანგებოდ ამალგებულ ადგილას გამოვიდნენ, რაც დღესაც ასევე გრძელდება. ბუნრაკუს დასში ტრადიციულად ტაიუს განსაკუთრებულად მაღალი სტატუსი უჭირავს. როგორც მთხრობელი, სწორედ ის ქმნის წარმოდგენის მთლიან განწყობას. მის მოვალეობაში შედის მამაკაცის ბოხი ხმიდან დაწყებული ქალისა და ბავშვის წვრილი ხმით დამთავრებული ყველა ტონის გახმოვანება. შიამისენზე დამკვრელი არამარტო უწევს უბრალო აკომპანირებას ტაიუს, არამედ სწორედ შიამისენზე დამკვრელს ევალება ინსტრუმენტის რიტმული ჟღარუნით განსაზღვროს სპექტაკლის მსვლელობა და განვითარება, რადგან წარმოდგენის განმავლობაში მარიონეტების ოპერატორები, ტაიუ და შიამისენზე შემსრულებელი ერთმანეთს არ უყურებენ. ბუნრაკუს ფართომასშტაბიან წარმოდგენებსა და კაბუკის ბუფონადებში ხშირად რამდენიმე ტაიუსა და შიამისენის დამკვრელი წყვილი ან ანსამბლი იღებს მონაწილეობას.

ბუნრაკუს პიესა: „სონედაკი შინჯიუ“ („სიყვარულისთვის თვითმკვლელობა სონედაკიში“) ჩიკამაცუ მონძემონის შედევრი იყო, როგორც ოჯახური დრამის (სევა მონო) ჟანრის პირველი პიესა, რომელიც ეხებოდა კონფლიქტს ადამიანურ გრძნობებსა და საზოგადოებაში არსებულ მკაცრ შეზღუდვებ-

სა და ვალდებულებებს შორის. ამ პიესის უდიდეს წარმატებას მოჰყვა უამრავი სხვა სასიყვარულო დრამაც, რომელიც ეხებოდა ვაჭრისა და კურტიზანის სასიყვარულო ისტორიას. როგორც ამბობენ, ამან გამოიწვია სიყვარულისთვის თვითმკვლელობის გახშირება იაპონიაში.

სცენა პირველი: ტოკუბეი, სოიის სოუსით მოვაჭრე, შემთხვევით ხვდება თავის სატრფო კურტიზან ოჰაცუს ქალაქ ოსაკაში, იკუტამას სალოცავში. ცხარე ცრემლით მომთირალი კურტიზანი საყვედურობს მას უყურადღებობისთვის, რომ არ ხვდება და არ წერს წერილებს. ტოკუბეი უხსნის მას, რომ პრობლემები ჰქონდა და კურტიზანის დაუინებული თხოვნის შემდეგ უყვება თავის ისტორიას.

ტოკუბეის ბიძა, სოიის სოუსის ბიზნესის პატრონი, სთხოვს ტოკუბეის, ცოლად მოიყვანოს მისი ცოლის დის შვილი, მაგრამ ტოკუბეი უარზეა თავის ოჰაცუსადმი სიყვარულის გამო. ტოკუბეის დედინაცვალი მის ზურგს უკან მალულად ახდენს გარიგებას და დიდძალ მზითვს აგზავნის სოფელში ამ ქალიშვილთან. ტოკუბეი კვლავაც უარზეა და გაბრაზებული ბიძა ითხოვს მზითვისთვის გადახდილი ფულის მისთვის უკან დაბრუნებას. საბოლოოდ, ტოკუბეი იღებს დედინაცვლისგან ამ თანხას და სანამ ბიძამდე მიიტანს, ასესხებს გასაქირში ჩავარდნილ თავის ახლო მეგობარ კუჰეიჯის, რომელიც უგვიანებს ტოკუბეის ფულის დაბრუნებას. კუჰეიჯი რამდენიმე თავის ამხანაგთან ერთად მიდის სალოცავში. ტოკუბეი დაუინებით სთხოვს მას ნასესხები ფულის დაბრუნებას, მაგრამ კუჰეიჯი უარყოფს, რომ მისგან აქვს ფული აღებული და უფრო მეტიც, თავისი ამხანაგების დახმარებით სცემს ტოკუბეის. როცა კუჰეიჯი წავა, ტოკუბეი გამვლელებს არწმუნებს თავის უდანაშაულობაში და გადაკვრით ლაპარაკობს თვითმკვლელობის განზრახვის შესახებ.

სცენა მეორე: ოჰაცუ ეხმარება ტოკუბეის დაიმალოს აივნის ქვეშ, სადაც ის ზის, მაგრამ მალე კუჰეიჯი და მისი მეგობრები გამოჩნდებიან. კუჰეიჯი აგრძელებს ტოკუბეის დადანაშაულებას, მაგრამ ოჰაცუ ეუბნება, რომ იგი დარწმუნებულია ტოკუბეის უდანაშაულობაში. შემდეგ ოჰაცუ თავის თავს ეკითხება, ტოკუბეის მართლაც აქვს გადაწყვეტილი სიკვდილი თუ არა. ტოკუბეის ისე, რომ ამას ვერავინ ამჩნევს, ოჰაცუს ფეხი (რადგან

მდედრობით მარიონეტებს ფეხები არა აქვთ, ამ სცენაში გამოიყენება სპეციალურად გაკეთებული ფეხი) მიაქვს თავისი კისრის გასწვრივ და ამით ეთანხმება მის შეკითხვას. კუჭიკი ამბობს, რომ თუ ტოკუბეი თავს მოიკლავს, ის გამოიჩენს ოპაცუსადმი მზრუნველობას. ამას ეწინააღმდეგება ოპაცუ და კუჭიკის უწოდებს ქურდსა და მატყუარას. ოპაცუ ამბობს, რომ თუ ტოკუბეი გადაწყვეტს თვითმკვლელობას, მაშინ ორივენი ერთად დაიხოცებიან. ოპაცუს სიყვარულით აღტკინებულ ტოკუბეის საპასუხოდ თავის შუბლთან მიაქვს ოპაცუს ფეხი. მას შემდეგ, რაც კუჭიკი ტოვებს იქაურობას, ოპაცუ ახერხებს სახლიდან გამოსვლას.

სცენა მესამე: გზად სონედაკის ტყისაკენ ოპაცუ და ტოკუბეი საუბრობენ მათი სიყვარულის შესახებ; პიესის მთხრობელის ლირიკული პასაჟი ეხება სიცოცხლის წარმავლობას. გზაზე მდებარე ჩაის სახლიდან ისმის რა მოქეიფეთა სიმღერა სიყვარულისა და თვითმკვლელობის შესახებ, ტოკუბეი ფიქრობს, რომ შეიძლება მომავალში ამგვარი სიმღერების გმირები თავად ოპაცუ და ტოკუბეიც გახდნენ. მიაღწევენ რა სონედაკის ტყეს, ოპაცუ ჭრის თავის სარტყელს, რათა მისი მეშვეობით ერთმანეთზე გადაებან და ლამაზად დაიხოცონ. ტოკუბეი ბოდიშს უხდის თავის ბიძას, ოპაცუ კი – თავის შშობლებს იმ ტკივილისთვის, რასაც ისინი მათ მიაყენებენ. ამიდა ბუდას გალობით მოხმობის შემდეგ, ტოკუბეი ჯერ ოპაცუს განგმირავს დანით და თავადაც იკლავს თავს.

სათეატრო ხელოვნების ოთხივე სახეობის მიმოხილვით, ნათელია, რომ იაპონური სათეატრო ხელოვნება და დრამა ერთ მთლიანობაში გვაძლევს შემდეგ ძირითად მახასიათებელს:

1. ფორმის პრიმატი და მისი სიმყარე ეპოქების განმავლობაში;
2. რიტმის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა;
3. დროისა და სივრცის მხატვრული ორგანიზაციის ხერხები და საშუალებები.

იაპონურმა სათეატრო ხელოვნებამ მოახერხა და დღეს, XXI საუკუნეში, არა მხოლოდ შეინარჩუნა, არამედ, განავითარა ტრადიციული და კლასიკად ქცეული იაპონური სათეატრო ხელოვნების ოთხივე სახეობა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რას ნიშნავს ქართულად ტერმინი – ნო (ნოო)?

ვინ არის ავტორი ნოო-ს კანონიკური ფორმების ჩამოყალიბებისა და თეატრისა და დრამის თეორიული ნაშრომის?

რას ნიშნავს ნოო-ს წარმოდგენის ტერმინი: ჯო-ჰა-კიუმე?

რა ეწოდება ნოო-ს მთავარ და მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს იაპონურად?

რას ნიშნავს იაპონური სათეატრო ხელოვნების ტერმინი კიოგენი ქართულად?

რა ეწოდება ინტერმედიის სახეობის წარმოდგენას იაპონიაში?

რას ნიშნავს ტერმინი „კაბუკი“ ქართულად?

რა არის ტერმინის – „კაბუკი“ – ინტერპრეტაციული ვარიანტი?

ვინ იყო კაბუკის დამაარსებელი?

რას ეწოდებოდა კაბუკის თეატრში ჰანამიჩი და რისთვის გამოიყენებოდა ის?

რომელ წელს აეკრძალათ ქალებს კაბუკის თეატრში მონაწილეობის მიღება და რატომ?

რას ნიშნავს ქართულად „იარო კაბუკი“?

ვინ იყო მარიონეტების თეატრის ცნობილი დრამატურგი და მისი რომელი პიესაა ქართულ თეატრალურ სცენაზე გაცოცხლებული, რომელ წელს და ვინაა რეჟისორი?

საიდან მომდინარეობს სახელი ჯიორჯო? რა ეტიმოლოგიური საფუძვლები გააჩნია მას?

ვინ იყო კიმპირა?

აღწერეთ, თუ რა ხერხით ცოცხლდებოდნენ მარიონეტები.

აღწერეთ ნოო-ს სცენა და განმარტეთ, თქვენი აზრით, რატომ მოხდა ამგვარი სცენის შექმნა.

აღწერეთ ოკუნის თეატრი.

შეადარეთ ნოო-სა და კაბუკის თეატრი საერთო და განმასხვავებელი ნიშნებით.

წაიკითხეთ და გაარჩიეთ ჩიკამაცუს დრამა „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“.

ჩინური თეატრისა და დრამის ისტორია

შუასაუკუნეები ჩინეთში ოქროს ხანად აღიარებული ტანის დინასტიით იწყება (The Tang Dynasty – 618-907), რომელსაც ჩინური ცივილიზაციის კლასიკურ პერიოდადაც მიიჩნევენ. პოლიტიკური თვალსაზრისით, ეს ყველაზე მშვიდი წლებია ჩინეთის ისტორიაში, რამაც ხელი შეუწყო ეკონომიკისა და, შესაბამისად, თეატრალური ხელოვნების, ლიტერატურის, მხატვრობისა და მუსიკის განვითარებას და შესაძლებელია ითქვას, რომ ჩინურ კულტურას აყვავების ხანა დაუდგა. ამ პერიოდში, კულტურული, საგანმანათლებლო და სავაჭრო ცენტრი თავმოყრილი იყო იმ დროისათვის ყველაზე გავლენიან და ეკონომიურად მდიდარ, მსოფლიოში ყველაზე დიდ მეტროპოლიაში, ცენტრალური ჩინეთის დედაქალაქ ჩანგანში (C'hang-an). სწორედ აქედან დაიწყო ქარავნის მარშრუტების დიდი ქსელი, დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილი, აბრეშუმის გზის განვითარებაც, რომელიც ჩანგანს აკავშირებდა ცენტრალურ აზიასთან, ინდოეთთან, სპარსეთთან და ბოლოს, ხმელთაშუა ზღვასთან. ეს გახლდათ ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ჩინეთზე გავლენა იქონია სხვადასხვა ქვეყნის რელიგიამ, განათლებამ თუ კულტურამ. ინდოეთიდან ცენტრალურ აზიაში შევიდა ბუდისტური რელიგია, რომელიც დომინანტი რელიგია გახდა ჩინელებისთვის, თუმცა, არც სხვა ქვეყნების რელიგია დარჩენილა კარჩაკეტილი და ნესტორიანული ქრისტიანობის, მანიქეიზმისა და, მოგვიანებით, ისლამის მიმდევრებიც გახდნენ ჩინელები. ამგვარ ლიბერალურ და მშვიდობიან პერიოდში, ტრადიციების განვითარება არ შეჩერებულა და განვითარდა ტაოიზმი და კონფუციანიზმი. ყოველივე ამან დიდი გავლენა იქონია ჩინურ კულტურაზე და რა თქმა უნდა – თეატრალურ ხელოვნებაზე, ჩამოყალიბდა და განვითარების პიკს მიაღწია თეატრალურმა სკოლებმა, საკუთარი მემკვიდრეობის, ტრადიციული ფორმების გათვალისწინებითა და სხვა კულტურათა შესწავლა/გაანალიზების სინთეზით.

როგორც ცნობილია, შუასაუკუნეების ევროპის სათეატრო ხელოვნების გარკვეული პერიოდი დაკავშირებული იყო ეკლესიასთან, მისი პროპაგანდის მიზნით. ასევე იყო აღმოსავლეთის სათეატრო სანახაობებში, მაგრამ, ევროპისგან განსხვავებით, ეს არ იყო შუასაუკუნეების მონაპოვარი. აღმოსავლეთში, ამ

ეპოქას ტრადიციულად გადაეცა ძველი ეპოქიდან მთავარი აზრი – თეოსოფია, რომელიც ორი მიმართულებით ვითარდებოდა: ღვთაებრივის ბუნებაში გახსნის – მაგიის – და თვით ადამიანის შინაგანი მეობის გაგების – მისტიკის – გავლენით. მაგია და მისტიკა მჭიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული. ძველ აღმოსავლურ რელიგიურ სისტემაში მისტიკა ფანტასტიკური, ზებუნებრივი ძალების არსებობას გულისხმობდა, მაგია კი – მათთან კავშირის შესაძლებლობას. შუასაუკუნეების ეპოქის აღმოსავლეთის ქვეყნებში ყველაზე გავრცელებული რელიგიაა – ბუდიზმი, რომლის პოპულარობა განაპირობა მის მიერ წამოყენებულმა „ხსნის გზამ“. ბუდისტური რელიგიის მიმდევართა კულტურა, რომელთა შემოქმედება, იქნებოდა ეს არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, ლიტერატურა თუ თეატრი, რელიგიური თვალთახედვითა და მის საფუძვლებზე დაყრდნობით ქმნიდა ნაწარმოებებს. შესაბამისად, შუასაუკუნეების აღმოსავლეთის ხელოვნების შექმნაში, დიდი როლი შეასრულეს მონასტრებმა. ხშირად, სასულიერო პირები ფლობდნენ ისეთ ხელობას, როგორიცაა მხატვრობა, მწერლობა, მკურნალობა და არტისტიზმი. ისევე როგორც დასავლეთის სამყაროში, აღმოსავლეთშიც მნიშვნელოვანი ნაკადი აღმოჩნდა საეკლესიო სახილველი, რომლის მეშვეობითაც ეკლესიის წარმომადგენლები, ძირითადად ბუდიზმის მიმდევრები, ცდილობდნენ მასებში განეგრცოთ და მძლავრ იარაღად ექციათ რელიგია. ცნობილია, რომ შუასაუკუნეების ევროპაში „წმინდა“ ანუ საკრალური წარმოდგენა იმართებოდა გოთიკური სტილის ტაძრებში, ხოლო აღმოსავლეთში, ბუდისტურ ნაგებობათა ძირითად ტიპებში – კლდეში გამოკვეთილ ტაძრებში, რომელიც არქიტექტურის, ქანდაკებისა და ფერწერის თავისებურ სინთეზს წარმოადგენდა, ამასთანავე, ჩამოყალიბდა ხის ტაძრების სხვადასხვა ტიპი, სადაც ჭარბობდა ბუდისტურ სიუჟეტებზე შექმნილი არა მარტო მონუმენტური, არამედ დაზგური ფერწერაც. შუასაუკუნეების პერიოდის ჩინური სათეატრო ხელოვნება ორ მიმართულებას დაეფუძნა, ეს იყო: რელიგია (ცალსახად არა ბუდისტური, იგი უფრო წარმართული რელიგიური სანახაობების საფუძველს დაეყრდნო) და ფილოსოფია. ზოგადად, ჩინური თეატრის საწყისი ესაა შამანური რიტუალები, შანის დინასტიის (Shang dynasty) ეპოქის დროს (1766-1122 ძვ. წ.-ით) ჩამოყალიბებული და განვითარებული.

შამანიზმი: რიტუალები, კოსტიუმებით, სიმღერით, ცეკვითა და ჟესტებით, რაც წარმოადგენს ექსტაზის ერთ-ერთ არქაულ ტექნიკას.

კონფუციზმი და დაოიზმი: რომლის მთავარი იდეაა სათნოებისა და მორალის სრულყოფა და მის პარალელურად, დაოს პრინციპები: ყოველი არსის დასაბამი კანონი, „საგანთა დედა“, ქვეყნიერების მარადიული ცვლა, რაც არ ემორჩილება არც ღმერთებს, არც ადამიანურ ძალას.

თუმცა, სანამ შუასაუკუნეებში განვითარებულ სათეატრო ხელოვნებაზე ვისაუბრებთ, აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ ისეთი თეატრალური თამაშობანი, რომლებიც ადრეული წლებიდან გადმოჰყვა ჩინეთის შუასაუკუნეებს, დაიხვეწა ფორმითა და შესრულების მანერით და საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.

„ადიუტანტების თამაში“ ანუ ჩინურად „ცა'ან-ჩუნ სი“ (ts'an-chün hsi) – ასე ეწოდებოდა კომედიური ჟანრის წარმოდგენებს, რომლებიც პატარა, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი „სკეტჩებისაგან“ შედგებოდა და ორი კომიკოსი მსახიობი მწყემსების „ნიღბებს“ აცოცხლებდა, ამათგან ერთი უფრო ჭკვიანი იყო და მას ც'ან-ჩუნი (ts'an-chün), ხოლო ნაკლებად ჭკვიანს ც'ანგ-კუ (ts'ang-ku) ერქვა. მოგვიანებით, ეს ორი კომიკური სახე ჩინური ოპერის კომედიური წარმოდგენის უცვლელი პერსონაჟები გახდნენ.

ტანის დინასტია ცნობილია ლიტერატურისა და რომანტიკული ისტორიების ოქროს ხანით. პოპულარული გახლდათ ბუდისტური ლეგენდები და მირაკლი. ასევე, აშკარად იგრძნობოდა ინდური ლიტერატურის გავლენა, ჩინეთის შუასაუკუნეების პერიოდის მასალებში აღმოჩენილია სანსკრიტზე შექმნილი დრამა „შაკუნტალა“.

ცნობილია, რომ მათთვის დღესაც საყვარელი და თითქმის ყველა თეატრის – ჩინური ოპერის, ჩრდილებისა თუ თოჯინების – რეპერტუარში არსებული სპექტაკლი „მეფე მაიმუნი“ (Sun Wu-k'ung) შექმნილი ტანის დინასტიაში, დაფუძნებულია ამავე სახელწოდების ჩინურ დრამაზე, რომელზედაც ინდური ეპოსის – „შაკუნტალას“ გავლენა იგრძნობა. მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ბუდისტი ბერი ჰსუან-ცანგი (Hsüan-tsang), ბუდისტური წმინდა მანუსკრიპტების შესასწავლად გამგზავრებულა ინდო-

ეთში, სადაც ზეპირად დაუსწავლია არა მხოლოდ ინდური წმინდა წიგნები, არამედ ინდური ლიტერატურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლი „შაკუნტალა“. მისი გავლენით, ზეპირსიტყვიერებით შეუქმნია ბერს პიესა „მეფე მაიმუნი“, ხოლო, მოგვიანებით კი, XVI საუკუნეში, შთამომავლობას გადაცემული მისი მოგზაურობის ისტორია წიგნად დაუწერია ვინმე ვი ჩე'ენგენს (Wu Ch'eng-en), რომელსაც „მოგზაურობა დასავლეთისკენ“ („A Journey to the West, Xiyou ji (Hsiyu chi) დაურქმევია და სწორედ ამ წიგნშია შესული ეს პიესა. როგორც ისტორიიდან ირკვევა, შუასაუკუნეების ჩინელი ბუდისტი ბერები ინდოეთს სტუმრობდნენ, ეცნობოდნენ მათ რელიგიურ ცხოვრებას, კულტურას, ლიტერატურას, იღებდნენ განათლებას და შემდგომ, სამშობლოში დაბრუნებულები, ცდილობდნენ თავიანთი ტრადიციებისა და კულტურისთვის მოერგოთ ის ასპექტები, რომლებსაც ისინი მნიშვნელოვნად თვლიდნენ. ასეთნაირად იქმნებოდა ე. წ. მორალისტური ლიტერატურაც, რომელიც პროზისა და პოეზიის ნაზავს წარმოადგენდა და საზოგადოებას ზეპირსიტყვიერად მსახიობები აცნობდნენ. იმიტომ, რომ მსმენელი/მაყურებელი მათი მოსმენით არ დაღლილიყო, წარმოდგენა მუსიკალურად გააფორმეს, რასაც თან დაურთეს ვიზუალური მასალა: ნახატები, გრაგნილებზე შესრულებული, რომელიც მათი კერბალური აქტის ამსახველი გახლდათ.

იმპერატორის სასახლის კარზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ბუდიზმის თემატიკაზე წარმოდგენილი სპექტაკლები, განსაკუთრებით, ტანის დინასტიის იმპერატორ მინ ჰუან-ცანის (Hsüan-tsang) დროს (712-756). იგი აქტიურად იყო ჩართული სათეატრო ხელოვნების განვითარებაში. მისი პატრონაჟით შეიქმნა და არსებობდა არა ერთი მუსიკალური თუ მოცეკვავეთა ანსამბლი, სამსახიობო დასი, მათ შორის, იმ პერიოდისთვის ცნობილი, ცენტრალური აზიის არტისტთა საზოგადოება. ტანის დინასტიის დასაწყისშივე არსებობდა ორი საიმპერატორო სკოლა, სადაც ამზადებდნენ მსახიობებს, რომლებიც, საიმპერატორო სპექტაკლებში მონაწილეობის გარდა, თამაშობდნენ სასახლის კარზე გამართულ ცერემონიებზე, სადაც, ღია ცის ქვეშ, ასრულებდნენ აკრობატიკულ ნომრებს (ასე რომ, ისინი ფიზიკურადაც კარგად მომზადებულნი უნდა ყოფილიყვნენ), ფოკუსებს და ჟონგლიორობდნენ კიდევ. გარდა ამ ორი

- სკოლისა, იმპერატორმა მინ ჰუან-ცანმა დააარსა მესამე სკოლა, სადაც ამზადებდნენ მუსიკოსებს, მოცეკვავეებს და არტისტებს. იგი ჩინეთის ისტორიაში ცნობილია, როგორც პირველი „თეატრალური სკოლა“, რომლის დამთავრების შემდეგ, ხელოვანები ბუდისტურ ცერემონიებში იღებდნენ მონაწილეობას. ჩამოვთვალოთ და მოკლედ მიმოვიხილოთ ის წარმოდგენები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია გრაფიკული გამოსახულებითა თუ ლეგენდებისა და ისტორიული ფაქტებით, რათა უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ, თუ რა შინაარსობრივი და, შესაბამისად, ვიზუალური დატვირთვა ექნებოდა ამა თუ იმ სახილველს:
1. „ივი-მენ“ (Ivi-Man) „ღრუბლების ნარნარი“ – ზეციური ძალების სადიდებელი რიტუალი;
 2. „ტა-ხნეინ“ (Ta-khnein) „დიდებული წრე“ – რიტუალი ეძღვნებოდა იმპერატორს, მის მიერ მსხვერპლშეწირვის ცერემონიალის ჩატარების დროს;
 3. „ტა-გიენ“ (Ta-hien) „ცეცხლისადმი თაყვანისცემა“ – ზეციური ძალებისადმი ჩვეულებრივ მოკვდავთა სავედრებელი, რომელიც აუცილებლად იმართებოდა ანთებული, ოთხკუთხა ფორმის, ჩირალდნის ირგვლივ;
 4. „ტა-ტაო“ (Ta-tao) „სტიქიები“ – ერთ-ერთი უდიდესი დღესასწაული, რომელიც იმართებოდა გაზაფხულსა და გვიან შემოდგომაზე და როცა აღიდეგდნენ ბუნებაში არსებულ ყველა სტიქიას;
 5. „გჰია“ (Ghia) – მთათა და ნაკადულთა ღმერთის – გჰიას – სადიდებელი რიტუალი;
 6. „ტჰა-გუ“ (Tkha-gu) – ქალის – წინაპართა სადიდებელი რიტუალი, სადაც თითოეულ მოცეკვავე ქალბატონს ხელთ ეპყრა დიდი ზომის მარაო და ცეკვასთან ერთად მას ოსტატურად ათამაშებდა;
 7. „ტჰა-უ“ (Tkha-u) – მეომართა სადიდებელი რიტუალი, რომელიც, ძირითადად, წარმოდგენილი იყო ახალგაზრდა მეომრებისთვის ბრძოლის სურვილისა და გამარჯვების მოსაპოვებლად ჟინის გასაღვიძებლად. აქ მამაკაცი მოცეკვავეები იყენებდნენ საბრძოლო იარაღებს და მას ათამაშებდნენ.
 8. „უ-გჰინეტჰზე“ (U-Ghienthdze) „წყლის ცეკვა“ – მიწისქვეშ არსებული სულებისადმი მსხვერპლშეწირვის რიტუალი. ფაქტია, რომ ამგვარი რიტუალის შესასრულებლად საკმა-

ოდ დიდი ფიზიკური მომზადებაა საჭირო. სხეულს, რომელსაც თითოეული მოთამაშე ფლობს, იმდენად მსუბუქად და ელასტიკურად ათამაშებს, რომ მნახველს ყურადღების მოდუნების საშუალებას არ აძლევს. წამებში იცვლება მსახიობის უესტიკულაცია, მიმიკა, ტანის მოძრაობა. ერთფეროვანი მელოდიის ფონზე სხეულის მოძრაობის მრავალსახეობრივი გარდასახვის მაცქერალი ხდები. წამიერად კარგავ დროისა და სივრცის შეგრძნებას და უსასრულობისკენ მიექანები, რაშიც მოთამაშის მხრიდან წამოსული სულიერი სიმშვიდის შეგრძნება „გეხმარება“.

ლეგენდის თანახმად, იმპერატორს ამ თეატრალური სკოლის შექმნის იდეა სიზმრის ნახვის შემდგომ გასჩენია: იგი თურმე მთვარეს სტუმრებია, სადაც მუსიკოსებისა და მოცეკვავეების ულამაზესი წარმოდგენა უნახავს. ამიტომაც, სკოლას პოეტურ სახელად „მარგალიტის ბაღი“ (li-yüan) უწოდა და იმპერატორის ბაღში დააარსა, რათა, თავად დასწრებოდა და გაეკონტროლებინა სწავლების პროცესი. ეს სკოლა იმდენად განვითარდა, რომ საუკუნეების განმავლობაში იქ მიღებული სამსახიობო და სახელოვნებო განათლებით და პროფესიონალიზმით სახელი გაუთქვეს ჩინურ თეატრს და განსაკუთრებით ჩინურ ოპერას. დღესაც კი, ჩინეთში ამ მსახიობებს „მარგალიტის ბაღის შვილებს“ უწოდებენ, ხოლო იმპერატორი მინ ჰუან-ცანი თეატრისა და არტისტების მფარველ ღმერთად ითვლება და მისი პორტრეტი ჩინეთის ყველა თეატრში კიდია და სპექტაკლის წინ, მსახიობები მის პორტრეტს თაყვანს სცემენ. საინტერესოა იმპერატორის პირადი ცხოვრების ერთი დეტალი, რომელიც, შემდგომ, ჩინური დრამატურგიის ერთ-ერთ პოპულარულ ამბად იქცა. იმპერატორ მინ ჰუან-ცანის საყვარელი იან გუიფეი (Yang Guifei) ლიტერატურისა და თეატრის უზომოდ მოყვარული გახლდათ, რაც იმპერატორს სტიმულს აძლევდა, თეატრი განევითარებინა და მაღალ პროფესიულ დონეზე აეყვანა, თუმცა, მათი სასიყვარულო ურთიერთობა, ეჭვიანობის გამო, ტრაგიკულად დასრულებულა, რის გამოც, იმპერატორს თავად განუცხადებია უარი სათეატრო ხელოვნებაზე და გარკვეული პერიოდი, აუკრძალავს კიდევ მათი გამართვა სასახლის კარზე, რადგანაც მისი მუზა იან გუიფეი ყოფილა. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მათი ტრაგიკული სიყვარული XVII საუკუნის ისტორიულ-რომანისტულ დრამაში „საუკუნო სიყვარულის სასახლე“ („Changsheng dian“)

აისახა. ხოლო, XX საუკუნის ჩინელმა დრამატურგმა მეი ლენ--ფანგმა (1894-1961 Mei Lan-Fang) აღწერა იმპერატორისა და მისი საყვარლის ისტორია, სახელწოდებით: „მთვრალი საყვარელი“ (Kuei-fei chui chiu), რომელიც ჩინური ოპერის ერთ-ერთი წარმატებული დადგმაა დღესაც. დრამაში მოთხრობილია საიმპერატორო სასახლის კარზე გამართული ერთი თეატრალიზებული საღამოს დროს, იმპერატორის ფლირტი ახალგაზრდა სტუმარ გოგონასთან, რომლის შემსწრე იან გუიფეი (იმპერატორის საყვარელი) გამხდარა. ამით განაწყენებული გუიფეი დამთვრალა და ყველა ეტიკეტი დაურღვევია, რასაც ფატალური შედეგი მოჰყოლია. ეს პიესა ჩვენთვის იმდენად არის მნიშვნელოვანი, რომ მასში აღწერილია ის საიმპერატორო სათეატრო თამაშობანი, რაც იმპერატორ მინ ჰუან-ცანის დროს (712-756) იმართებოდა: ცეკვა-თამაშის გარდა, რომელიც უფრო ფოლკლორულ მოტივებზე იყო დაფუძნებული – აკრობატიკა, ჟონგლიორობა, ფოკუსების ჩვენება და პატარ-პატარა „სკეტჩები.“

ვისაც ცოცხლად ან ტელევიზიით, თუნდაც ინტერნეტ სივრცეში უნახავს, თუ როგორ აღნიშნავენ ჩინელები გაზაფხულის სეზონის დადგომამდე, ახალ წელს, მან უკვე იცის, რომ ეს არის გრანდიოზული, ფერადოვანი და კოსტიუმირებული ცერემონიალი (დიდი ფერადი ნიღბებითა და აქსესუარებით) ტრადიციული ცეკვა-თამაშითა და სიმღერებით. ეს ის საზეიმო წარმოდგენებია, რომელთაც საფუძველი სწორედ იმპერატორ მინ ჰუან-ცანის პერიოდში ჩაეყარა, დღემდე მისი გამართვის სქემა არ შეცვლილა.

ჩრდილებისა და თოჯინების თეატრი

ცნობილია, რომ იმპერატორ ფინგის დინასტიის (Dynasty of empress – ინგ.) დროს (ძვ. წ. 8 – ახ. წ. 2-3 საუკუნეები) შეიქმა ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ფორმის, ჩრდილების თოჯინების თეატრი – ჩრდილოეთის ანუ პეკინგესი (Pekingese) და სამხრეთის ანუ კანტონესი (Cantonese). ეს ორი სტილი ერთმანეთისგან განსხვავდებოდა თოჯინების შექმნის ხელოვნებითა და მათი „გაცოცხლების“, ანუ მამოძრავებელი ჯოხების პოზიციებით. თუმცა, ორივე თეატრს მსგავსი შინაარსობრივი და

თემატური დატვირთვა გააჩნდა: თავგადასავალი და ფანტასტიკა, იშვიათად, ეროვნული მოტივი. სიმბოლური და მეტაფორული დატვირთვა, სპექტაკლის აგების დროს, ორივე თეატრს ერთი და იგივე ჰქონდა; ჩრდილების ფერებში მნიშვნელოვანი იყო ორი ფერი: შავი, რომელიც პატიოსნებას აღნიშნავდა, და წითელი – სიამამაცეს. სპექტაკლის რეჟიკური და თეატრის მოწყობის თვალსაზრისით, სამხრეთის ანუ კანტონების თეატრი, მასშტაბურად, უფრო დიდი იყო, შესაბამისად, მისი ჩრდილების თოჯინებიც, რომლებიც დამზადებული იყო თხელი ტყავისგან, უფრო მოზრდილი ზომის გახლდათ და თოჯინას პერპედიკულარულად ამოძრავებდნენ, ჩრდილების თოჯინების ოპერატორები არ ჩანდნენ სცენაზე ანუ ისინი უხილავნი იყვნენ მაყურებლისთვის. პეკინგესის თოჯინები შედარებით მომცრო ზომისანი, ნაზი და მსუბუქი გახლდათ, ისინი, ძირითადად, იქმნებოდა თხელი, გამჭვირვალე ტყავისგან (მაგ.: ფარშევანგის მუცლის ტყავისგან, რომელიც ცნობილია, როგორც უთხელესი ტყავი). მათ წვრილი წნელისგან შეკრული ჯოხებით ამოძრავებდნენ, რომლებიც ჩრდილების თოჯინებს კისერზე ჰქონდათ მიბმული, რისი საშუალებითაც, 90 გრადუსით შეეძლოთ მიხრამოხრა. კანტონების სპექტაკლებისგან განსხვავებით, აქ ოპერატორები მაყურებლისთვის ადვილად შესამჩნევი და დასანახი იყვნენ, თუმცა ეს არანაირ დისკომფორტს არ ქმნიდა წარმოდგენის მსვლელობისას.

ჩრდილების თოჯინების ტანი და თავი, ცალ-ცალკე (ლეგენდის თანახმად, ღამე შესაძლებელია მათ სული ჩადგომოდეთ, გაცოცხლებულიყვნენ და ამქვეყნიური სამეფო დაეტოვებინათ, ამიტომაც ანაწევრებდნენ) სათუთად ინახებოდა სპეციალურად შექმნილ ყუთებში, ნაჭრებში გახვეული. სწორედ, ამ ჩრდილებითა და თოჯინებით სხვადასხვა, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ სპექტაკლებს მართავდნენ.

ოქროს ხანა სონგის დინასტიის პერიოდი (Song dynasty) ანუ 960-1279 წლებია, სადაც დიდი პოპულარულობით სარგებლობდა ფერიას თოჯინა წყალზე. წყლის სტიქია იზადებოდა და ებრძოდა გიგანტურ თევზებსა და წყლის დრაკონებს.

ასევე, ამ პერიოდში დიდი პოპულარულობით სარგებლობდა მუსიკალურ-პოეტურ ნაწარმოებებზე (რომელთა ლიტერატურული ნაწილი სრული სახით, სამწუხაროდ, არ შემორჩენილა)

შექმნილი იმპროვიზირებული, სათეატრო სანახაობები – დრამატული და სასიმღერო-საცეკვაო სცენებით (ცა-ჩუ – tsa-chü). მსგავსად ჩრდილების თოჯინების თეატრის წარმოდგენისა, მასაც ორი ფორმა ჰქონდა: სამხრეთული და ჩრდილოეთული. სამხრეთულის მუსიკალური ნაწილი, ძირითადად, შესრულებული იყო სიმებიანი საკრავებით, ხოლო ჩრდილოეთურში, გამოყენებული იყო ჩინური ტრადიციული მუსიკალური საკრავების თითქმის ყველა სახეობა, როგორც დასარტყამი, ასევე სიმებიანი. წარმოდგენა, ზოგჯერ, შეიძლებოდა 5-6 საათსაც გაგრძელებულიყო. სპექტაკლი მუსიკისა და ცეკვის „პრელუდით“ იწყებოდა, რასაც მოჰყვებოდა მთავარი, დრამატული ნაწილი, რომელიც შედგებოდა დიალოგ-მონოლოგებისგან, დეკლამაციისა და სიმღერისგან. სანახაობა კომიკური ნომრებითა და ინსტრუმენტალური მუსიკის შესრულებით მთავრდებოდა. ამბავი დაფუძნებული იყო უძველესი ხანის ლეგენდებსა და მითებზე, რელიგიურ თუ ისტორიულ სიუჟეტებზე. იყვნენ გმირებიც, უარყოფითი პერსონაჟებიც (ყაჩაღებისა და ქურდების სახით), ზებუნებრივი ძალები და მოჩვენებები, რომლებიც ამბავს საინტერესოდ ავითარებდნენ.

ზოგადად, სასიყვარულო სიუჟეტი ჩინეთში ოდითგანვე პოპულარული იყო და არის.

თხრობითი-სასიმღერო ჟანრები საკმაოდ გავრცელებული იყო ჩინეთის პროვინციებში. ამ წარმოდგენებს უცვლელი პერსონაჟები ჰყავდათ: მთხრობელი – უინძუ (yin-tzü), მამაკაცის მთავარი პერსონაჟი – მონი (moni), მაღალი საზოგადოების წარმომადგენელი ქალი – ჩუანგ-კუ (chuanng-ku), იყვნენ აგრეთვე, მასხარები – ფუ-ჩინგი (fu-ching) და ფუ-მო (fu-mo) შელებილი პირ-სახით. ამ პერსონაჟებმა, შემდგომში, ჩინური სათეატრო ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრისა და ფორმის თეატრებსა და დრამატურგიაში დაიმკვიდრეს ადგილი. მათმა მუსიკალურ-საცეკვაო პერფორმანსებმა, პროზაულ-პოეტურმა სტილმა ხელი შეუწყო ჩინური თეატრის, როგორც ლიტერატურული, ისე მუსიკალურ-მელოდიური საფუძვლების ჩამოყალიბებას.

XII საუკუნის ჩინეთში, განსაკუთრებით სამხრეთ ნაწილში ფოლკლორზე დაყრდნობით ვითარდება დრამატული ჟანრი ნანსი (Nanxi) ანუ სამხრეთული ოპერა, სადაც მკაფიოდ იკვეთება ჩინური ტრადიციული მუსიკალური ჟანრი, რომლის მთა-

ვარი თემა: სიყვარული, რაინდობა და ისტორია; ყველგან ერთადერთი უარყოფითი პერსონაჟი იყო ყაჩალი. სათეატრო წარმოდგენის დროს გამოიკვეთა პროტოგონისტი, რომელსაც თან ახლდა რამოდენიმე პერსონაჟი. მდიდარი მამაკაცის მთავარ გმირს – ზანგ-სიე (Zhang Xie), საშუალო ფენის ან ლარიბი ოჯახის მამრობითი სქესის წარმომადგენელს – შენგი (Sheng), ხოლო ქალის მთავარ პერსონაჟს დანი (Dan) ეწოდებოდა, რომელიც უმთავრესად ლარიბი ოჯახიდან გამოსული გახლდათ, იგი ზანგ-სიეს უყვარდებოდა და მისი პირველი ცოლი ხდებოდა. ამბის ეს ხაზი ყოველთვის ინტრიგით ვითარდებოდა, რადგანაც დანი ყოველთვის უყვარდა შენგის, რომელიც მუდამ ცდილობდა მისი საყვარელი გოგონას „მოპოვებას“, მაგრამ – ამაოდ. ამ სიუჟეტში ყოველთვის იყო მასხარა ჩოუ (Chou), სახეზე თეთრი და წითელი გრიმით. გარდა ამ პერსონაჟებისა, ამბავში მონაწილეობას იღებდნენ წინასწარმეტყველი და ბედის მმართველი, ბოროტი სული, ღმერთის მსახური, ასევე საზოგადოების მაღალი ფენისა და საიმპერატორო კარის წარმომადგენლები. მსახიობები გამოდიოდნენ შესაბამისი ნიღბებით, რომელნიც თითოეული პერსონაჟის ხასიათს გამოხატავდნენ. ნიღბები ძირითადად წითელი, თეთრი, შავი და ყვითელი ფერებისგან იღებებოდა, მკვეთრად, გამოკვეთილი ადამიანის სახის ნაკვთებით: მრისხანე სახითა თუ კეთილშობილი გამომეტყველებით.

არსებობდა როლების კატეგორია, რომელიც გამოირჩეოდა განსაკუთრებული სტილის კოსტიუმით და ტრადიციულ, მრავალფეროვან სტილზე შექმნილი და ფერადი გრიმით, მაგალითად: ჟინგი (jing), რომელიც „მთის ღმერთის“ – ზან-სიეს (Zhang Xie) მეგობარს წარმოადგენდა, ასაკოვანი ქალბატონი და ციხის მცველი.

სპექტაკლი ყოველთვის მაყურებელთან მისასალმებელი ცერემონიით იწყებოდა.

პარალელურად, ქვეყნის ჩრდილოეთ ნაწილში განვითარდა იუანბენის (Yuanben) დრამა ზაჟუს (zaju) ცნობილი სწრაფი და რიტმული მუსიკალური შესრულებით, რომელიც ნანსისგან მუსიკალურ-პოეტურობით განსხვავდებოდა, სადაც პოეზია ჭარბობდა. თუმცა, ორივე მათგანი ხასიათდებოდა პროზაული დიალოგების შერწყმით პოეზიაზე აგებულ არიებთან. მათ

ინდივიდუალური სახე-ნიღბები შექმნეს, რომელნიც, შემდგომ საუკუნეებში, სათეატრო სანახაობათა სხვადასხვა ჟანრის ნიღბებად იქცნენ.

1279-1369 წლები ანუ იუანის დინასტია (The Yuan Dynasty) ჩინურ სათეატრო ხელოვნებაში ცნობილია ინტელექტუალური ხელოვნების განვითარებით. განვითარდა ლიტერატურა და, შესაბამისად, დრამატურგია. თანამედროვე თეორეტიკოსთა აზრით, ჩინეთის სათეატრო ხელოვნებაში დრამა და დრამატურგია არ გახლდათ ორიგინალური. ლიტერატურის ეს ჟანრი XIII საუკუნეში შეიტანეს მონღოლებმა, რის შემდეგაც თავად ჩინელებმა განავითარეს დრამატურგიის მიმართულება. კინისა (Kin) და იენის (Yuen) დინასტიაში კი, დაახლოებით 1690 წლისთვის, უკვე შექმნილი იყო საკმაოდ ცნობილი დრამები. იუანის დინასტიის სათეატრო ხელოვნება ისტორიულად შეფასებულია, როგორც მაღალი ხელოვნებისა და თეატრალური ტრადიციების ნაზავი. სწორედ, ამ პერიოდს მიეკუთვნება ისეთი ცნობილი დრამატურგი, როგორიცაა, XIII საუკუნის შემოქმედი გუან ხან ცინი (Kuan Han-Ching), რომლის პიესები: „დოუ ეს გულისტკივილია“, „მოტყუებული ქალის გადარჩენა“ და „გოდება ცუნ-სიას გამო“ სხვადასხვა თემატიკის გამომხატველია. პირველი თუ სოციალური ტრაგედიაა, მეორე ყოფითი კომედიაა და ასევე, ისტორიულ ჭრილშია წარმოდგენილი ზემოთ ნახსენები მესამე პიესა. მის პიესებში, ძირითადად, იკვეთება პროტესტი ყოველგვარი უსამართლობის წინააღმდეგ, როგორც დრამატურგს, კარგად აქვს შექმნილი ტრაგიკულისა და კომიკურის ნაზავი. დრამატურგი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას ტანჯული, მებრძოლი ქალების პროტოტიპებზე. მან დიდი გავლენა მოახდინა ჩინურ დრამატურგიაზე. ხოლო, მეორე დრამატურგი, რომელიც ასევე ცნობილია, გახლდათ ლი ქიანფუ (Li Qianfu). მისი მრავალრიცხოვანი პიესებიდან მნიშვნელოვანია გამოვყოთ „ჩაოს შვილობილი“ (The Orphan of Chao), რომელიც ეხება შურისძიებას, მსხვერპლსა და შემწყნარებლობას და პირველი ჩინური პიესა, რომელიც გაიცნო ევროპამ – „ცარცის წრე“ (The Circle of Chalk) – და რომლის თემა გახლდათ უდანაშაულო ადამიანი, სარჩელი და სასამართლო პროცესი. სწორედ ამ ვერსიის გაცნობის შემდეგ, ბერტოლტ ბრეხტი წერს პიესას „კავკასიური ცარცის წრე“.

ამ პერიოდიდან, უკვე, ყალიბდება სამსახიობო ხელოვნების ძირითადი მახასიათებლები:

თამაში წარმოსახვითი საგნებით: თეატრალური რეკვიზიტების ალეგორიული გამოყენება (მაგ.: მაგიდა – შეიძლება გამოხატავდეს საკურთხეველს, მთას, სათვალთვალ მოედანს; წითელ ნაჭერში გახვეული ქუდი – მოჭრილ თავს; შავი დროშები – ქარს, ხოლო წითელი – ცეცხლს). ჩინურ სამსახიობო ხელოვნებაში დაცულია პირობითი გამომსახველობითი ხერხების კანონიზაციის პრინციპი, მოძრაობა და ჟესტი სტილიზებულია, გრიმსა და კოსტიუმში ფართოდ გამოყენებულია ფერის სიმბოლოკა (წითელი – გაბედულობის ნიშანია, თეთრი – გაიდგერობის, ყვითელი – იმპერატორის და ა.შ.).

ჩამოყალიბდა ჩინური თეატრის რეპერტუარი, რომელიც ორ კატეგორიადაა დაყოფილი:

პიესები სამოქალაქო თემაზე (ვენსი – Yens), პიესები სამხედრო, ისტორიულ თემებზე (უსი – Yesse), სადაც მთავარი ადგილი უკავია ბატალურ სცენებს, აკრობატიკასა და ფარიკაობას.

ასევე, დაკანონდა სამსახიობო ამპლუათა სისტემა, რომელიც დღემდე შენარჩუნებულია:

მამაკაცის ამპლუა ანუ მო (Mo): მთხრობელი ამ ამბიდან გამომდინარე, ცერემონიის მომწყობი ოსტატი პერსონაჟი – ჩონგმო ((ch'hung-mo), გმირი კაცი – შიონი (Shion), ახალგაზრდა – სიაშიომო (hsiao-mo), ხოლო ასაკოვანი – ლაო შიონი (La'io shion), ომის გმირი, სამხედრო – უშიონი (U'shion), მომღერალი კაცი ჩენგ-მო (cheng-mo) – ხოლო ერთგული მეგობარი მამაკაცი ანუ ფუმო (fu-mo).

ქალის ამპლუა ანუ დანი: ლაოდანი (laodan) – ასაკოვანი ქალბატონი; ცინი – ცისფერ კოსტიუმში გამოწყობილი პერსონაჟი (tsyn) – კეთილშობილი, მოკრძალებული ახალგაზრდა ქალბატონი, მისი ანტიპოდი, თანატოლი – სიაო-ტანი (hsiao-tan) (კაშკაშა ფერებში გამოწყობილი), მომღერალი ქალი – ჩენ-ტანი (cheng-tan), ფლირტის მოყვარული – ჰუადანი (huadan), ინტრიგების „მხლართველი“ პერსონაჟი – ჩადანი ((chadan) და, რა თქმა უნდა, ქალბატონის მოსამსახურე – ფუ-ტანი, ვეი-ტანი, ტიე-ტანი (fu-tan, wai-tan, ti'eh-tan).

არსებობდნენ სხვა პერსონაჟების ტიპები: ეშმაკი ან კომიკური პერსონაჟი – ჟინგი (jing), თაღლითები, მოსამსახურეები და ბავშვები – ცა (tsa).

ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა ჩინური თეატრის სცენის ტრადიციული არქიტექტურული სახეობა, რომელსაც დღესაც იყენებენ. კვადრატული სცენა მიწის სიმბოლოს წარმოადგენდა, ხოლო მსახიობთა ოვალური ტრაექტორიით მოძრაობა ცის სიმბოლოს უკავშირდებოდა. ამგვარი ქმედება სცენაზე განვითარებული მოვლენის კოსმიურ მასშტაბად ქცევაზე მიაწინებდა, რაც მონაწილეებს საშუალებას აძლევდა თავისუფლად ემოძრავათ „მიწისა და ცის“ სივრცეში.

სამწუხაროდ, ამ პერიოდში მონღოლებმა დაიპყრეს ჩინეთი, ხელში აიღეს ძალაუფლება, რის შედეგადაც არა მხოლოდ კულტურამ, არამედ მეცნიერებამ თუ განათლებამაც შეწყვიტა განვითარება.

1368-1644 წლებიდან, ანუ მინის დინასტიის (The Ming Dynasty) ეპოქის დასაწყისიდან, როცა ჩინელი ხალხი თავისუფლდება მონღოლთა ბატონობისგან, დგება ჩინური ხელოვნების აყვავების პერიოდი; ხდება თეატრალური ხელოვნების მაქსიმალური პოპულარიზაცია. პოპულარობას იძენს მუსიკალური განათლება. იხსნება სკოლები, სადაც ასწავლიან არა მხოლოდ მუსიკას, არამედ, სათეატრო ხელოვნებას. ისტორიულად, ამ პერიოდში ვითარდება ახალი სტილის მუსიკა (სხვადასხვა ფოლკლორული მუსიკალური Hუანრის ერთმანეთთან შერწყმით, ორკესტრში მუსიკოსთა რაოდენობის გაზრდით), სპეციალურად, თეატრისთვის და იქმნება მუსიკალური დრამები, რომელთაც ეწოდა კუნშანსი (Kun-shang ch'ian), იგი ცნობილი პეკინის ოპერის საფუძველი გახდა, რომლის შექმნისა და განვითარებისთვის სამხრეთ და ჩრდილოეთ ჩინეთის ტრადიციული ვოკალური სკოლებისათვის დამახასიათებელი ნიშნების გამოყენება დაიწყო.

ჩინური ოპერა აღმოსავლური მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და რთულად შესასრულებელი ჟანრია. ამ საოპერო მუსიკის, ტრადიციების, შესტების და ფერების სიმბოლიკის გასაგებად, ალბათ, საჭიროა ჩინეთში დაიბადოთ ან ამ ქვეყანაში ძალიან დიდი ხანი იცხოვროთ.

ტრადიციულ ჩინურ ოპერას ანუ როგორც მას ჩინურად უწოდებენ სიქუ-ს (Xiqu), რამდენიმე თეატრალური ფორმა გააჩნია – პეკინის, სეჩუანური, შაოქსინგის, კანტონური, კუნქუს, ლიუჯუსა (Beijing opera, Shaoxing opera, Cantonese opera, kunqu, lüju) და სხვა ოპერები. ისინი რეგიონებისა და პროვინციების ისტორიული ტრადიციებიდან გამომდინარე, მხოლოდ სასიმღერო ენითა და ფოლკლორული ელემენტებით განსხვავდება ერთმანეთისგან, ფორმა, არსი და გამომსახველობითი ნიშნები ერთი და იგივეა. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანი და დღემდე პოპულარული გახლავთ პეკინის ოპერა, რომელიც კლასიკურ ჩინურ სათეატრო სანახაობადაა აღიარებული.

სიქუ-ს შესახებ ყველაზე ადრეული ცნობები „სამი სამეფოს“ პერიოდს მიეკუთვნება (ჩვ. წ. 220–280 წწ.). ხელოვნების ეს დარგი საუკუნეების მანძილზე იხვეწებოდა, თანის ეპოქის იმპერატორ სიუენ ძიუნის (ჩვ. წ. 712–50 წწ.) მმართველობის დროს კი შეიქმნა პირველი ჩინური საოპერო დასი „ლი იუან“ (Li Yüan), ანუ „მსხლის ბაღი“.

ევროპული ოპერისგან განსხვავებით, ჩინური ოპერის ყველაზე დიდი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ დროისა და სივრცის ჩარჩოები სცენაზე განვითარებულ მოქმედებას არ ზღუდავს. სიუჟეტში ცვლილებების ასახვისთვის მსახიობები გარკვეულ შესტებს იყენებენ. მაგალითად, ხელის ტალღოვანი შესტი მდინარეზე გადაადგილებას ნიშნავს, ხოლო თუ მსახიობს ხელში მათრახი უჭირავს და სცენაზე სწრაფი ტემპით გადაადგილდება, ეს ნიშნავს, რომ იგი დოლის, ან ცხენის ჭენების სცენას ასახიერებს.

ჩინური ოპერის სირთულე კიდევ იმაში მდგომარეობს, რომ ტრადიციული მოქმედების გარდა, ოპერის მსახიობს აკრობატული ნომრების შესრულება და ჩინური საბრძოლო ხელოვნე-

ბის ღრმა ცოდნა მოეთხოვება. ამგვარი უნარ-ჩვევების გამო-
მუშავების მიზნით, ჩინეთში არსებობდა სპეციალური სკოლები,
სადაც მოსწავლეებს ადრეული ასაკიდან ამზადებდნენ ჩინური
ოპერის მსახიობებად.

ქინგის (Qing Dynasty – 1644-1911) დინასტიიდან მოყოლებუ-
ლი, პეკინის ოპერა ქვეყნის ტრადიციული კულტურის მთავარი
ნაწილია. დრამატული ამბის თხრობის ფორმით, სხვადასხვა
კოსტიუმითა და მაღალ რეგისტრში სიმღერით მსახიობები ჩი-
ნეთის ისტორიას აცოცხლებენ.

პეკინის ოპერის ისტორია:

პეკინის ოპერა XVIII საუკუნეში ჩამოყალიბდა. ქინგის დი-
ნასტიის იმპერატორ კანგჰისის (K'ang-hsi – 1662-1722) მმართ-
ველობის 55-ე წელს, დედაქალაქში ოთხი რეგიონის მთავარი
ოპერის დასი გაერთიანდა, თითოეულის გამომსახველობითი
ფორმები, სტილი თუ ტრადიცია შეაჯერეს და ამგვარად შექმნეს
პეკინის ოპერა.

ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, სხვადასხვა სახის ოპე-
რის ინტეგრაციითა და კომბინაციით, ჩამოყალიბდა პეკინის
ოპერა. ის ყველაზე მნიშვნელოვანია ჩინეთის ოპერებს შორის,
რაც მდიდარი რეპერტუარისა და ბევრი ცნობილი ხელოვანის
დამსახურებაა. ტრადიციული დადგმები დიდ როლს ასრულებ-
ენ ჩინეთის კულტურის შენარჩუნებაში.

რა არის პეკინის ოპერა?

პეკინის ოპერა – ეს არის სინთეზი სტილიზებული მოქმედე-
ბის, სიმღერის, დიალოგის, მიმიკების, აკრობატული მოქმედე-
ბების, იმისთვის, რომ წარმოვიდგინოთ ისტორია განსხვავებუ-
ლი პერსონაჟებით, მათი სიხარულის, სიბრაზის, სევდის, ბედ-
ნიერების, გაოცების, შიშისა და მწუხარების აღსაქმელად. პერ-
სონაჟები შეიძლება ლოიალურები ან ვერაგები იყვნენ, ლამა-
ზები ან მახინჯები, კარგები ან ცუდები, მათი როლი ყოველთვის
გამოირჩევა განსხვავებული, კაშკაშა კოსტიუმებით, რომლებიც
ძველი ჩინეთის სტილს გვიჩვენებენ.

პეკინის ოპერის რეპერტუარი

ტრადიციული ოპერები, ძირითადად, ძველი დინასტიების შესახებ გვიამბობენ. მნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენებს გვახსენებენ: იმპერატორების, მინისტრებისა და გენერლების, ასევე იმდროინდელი გენიოსებისა და ლამაზმანების შესახებ. ისინი წარმოდგენენ ისტორიებს ძველი დროიდან. ყველაზე ცნობილი და პოპულარული ამბები ჩინური ოპერის ისტორიაშია: „ორფანი ჭაოს ოჯახიდან“, „სპილენძის თხუთმეტი სიმი“, „ცარიელი ქალაქის წესები“, „თეთრი გველის ამბავი“, „მთვრალი მიჯნური“, „მარტორქა-ხაფანგი“ და ასე შემდეგ.

პეკინის ოპერის მუსიკა: გრაციოზულობით გამოირჩევა, მელოდიების ჰარმონიული რიტმი, რომელიც ორ ჯგუფად იყოფა: „Xipi“ და „Erhong“. ოპერის მომღერლები დასარტყამი და სიმებიანი ინსტრუმენტებით შესრულებული მელოდიის თანხლებით გამოდიან. მთავარი ინსტრუმენტი არის ძინგ ჰუ (Zing hu— ორსიმიანი საგსე, მთვარის ფორმის მუსიკალური ყუთი).

პეკინის ოპერის პერსონაჟთა კოსტიუმები. სპექტაკლების ყველაზე ცნობილი და აღიარებული ნაწილია გრაციოზული კოსტიუმები, ელეგანტური, ბრწყინვალე დიზაინი და ფერი. ისინი, ძირითადად, ხელნაკეთი და ნაქარგია, ჩინური თარგები ბუნებრივია და კოსტიუმებს მაღალი ესთეტიკური ღირებულება აქვთ. გრიმი და, ზოგჯერ, ნიღაბი პეკინის ოპერის ესთეტიკურობისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია. ფერები მდიდარია და მათი მეშვეობით სხვადასხვა სიმბოლო გამოიხატება. მაგალითად, შავი ფერი ყოველთვის ინტელექტუალურ პერსონაჟებს წარმოაჩენს, ხოლო თეთრი, ხშირ შემთხვევაში უზნეობას აღნიშნავს.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ჩინელი ფილოსოფოსები სათეატრო წარმოდგენის თითოეულ აქტს განიხილავენ, როგორც სამყაროს მშვენიერების აღქმასა და მის წარმოსახვას, ჩვენებას. კონფუცი თავის დიალოგებში ეხება უძველეს ჩინურ სათეატრო ხელოვნებას და აღნიშნავს, რომ ეს სანახაობები არის სიმბოლური კავშირი ცასა და დედამიწას შორის, მათ ქმედებაში იკითხება ის ცხოვრებისეული სიბრძნე და მორალი, რომლითაც ჩვენ, ადამიანებს, გვიწევს ცხოვრება, მისი გაცნობიერებით კი, შესაძლებელია ჭეშმარიტებამდე მისვლა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა ერქვა იმპერატორ მინ ჰუან-ცანის მიერ შექმნილ სამსახიობო სკოლას?

რამდენი სახეობის იყო იმპერატორ ფინგის დინასტიის დროს შექმნილი ჩრდილების/მარიონეტების თეატრი და რა ეწოდებოდათ მათ?

რა ეწოდება ჩინურ ოპერას ჩინურად?

დრამის რამდენი მამაკაცისა და ქალის გმირი ტიპები ჩამოყალიბდა იუანის დინასტიაში?

რის საფუძველზე დაწერა ბერტოლტ ბრეხტმა „კავკასიური ცარცის წრე“? დაასახელეთ ავტორი და პიესის სახელწოდება.

რამდენ კატეგორიად იყოფა ჩინური თეატრის რეპერტუარი და რომელი კატეგორიებია ეს?

რა ეწოდება მუსიკალურ დრამებს?

რა ეწოდებოდა პირველ ჩინურ საოპერო დასს?

რა არის პეკინის ოპერა?

შეადარეთ ჩინური და იაპონური სათეატრო ხელოვნება და ჩამოაყალიბეთ საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები.

აღწერეთ ჩინური ოპერის ვიზუალური გამომსახველობითი ნიშნები.

შუასაუკუნეების თურქული თეატრი

შუასაუკუნეების თურქული თეატრის მთავარი მახასიათებელი იყო ხალხური სანახაობები. პირველი ცნობები მათ შესახებ გაჩნდა XVI საუკუნეში. სწორედ მაშინ, მკვლევართა აზრით, თურქეთში ყველაზე პოპულარულ თეატრალურ ჟანრებად იქცა მთხრობელ-იმპროვიზატორების წარმოდგენა „მედაჰი“, ჩრდილების თოჯინური თეატრი „ყარაგიოზი“ და ფარსის ტიპის წარმოდგენა „ორტა-ოიუნუ“.

უალრესად მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ თურქული თეატრის ზემოაღნიშნული სახეობები უშუალოდ იყო დაკავშირებული თურქეთის ყოფა-ცხოვრებასთან, იშვიათად ხალხის წიაღში და არსებობდა ხალხის მხარდაჭერის წყალობით. სრულიად ბუნებრივია, რომ ასეთ წარმოდგენებში გაისმოდა „ხმა ღმრთისა და ხმა ერისა“.

თურქეთის სასახლისკარი ეჭვით და ამრეზით ეკიდებოდა ამ სახალხო წარმოდგენებს. იყო შემლუღვებიც და მკაცრი მოპყრობაც მათ მიმართ, ვინც გაბედავდა მმართველი წრეების წინააღმდეგ გალაშქრებას. ყველა ამ სირთულის მიუხედავად, შუასაუკუნეების თურქულმა თეატრმა არა მხოლოდ შეძლო საკუთარი სახის შენარჩუნება, არამედ სულ უფრო ავითარებდა და ხვეწდა თავის ხელოვნებას. საკვირველი როდია, რომ მან ჩვენს დრომდეც მოაღწია და აღიარებულია დამოუკიდებელ და თვითმყოფად თეატრალურ ხელოვნებად. შუასაუკუნეების თურქული თეატრის ცალკეულ სახეობათა მიმოხილვით ჩვენ შევქმნით რეალურ სურათს იმისა, თუ როგორ წარმოიშვა და განვითარდა ეს ხალხური სანახაობანი.

„მედაპად“ წოდებული მონოწარმოდგენების რეპერტუარი, ძირითადად, აგებული იყო გმირულ ეპოსზე, თუმცა, მედაპების მონათხრობში ფიგურირებდა რელიგიური და საყოფაცხოვრებო თემატიკაც.

სხვადასხვა რელიგიური დღესასწაულისა თუ ოფიციალური ზეიმის დროს, მედაპები გამოდიოდნენ ყავახანებსა და საზოგადოებრივი თავშეყრის სხვა ადგილებში. მათ ასევე ეპატიუბოდნენ ქორწილებში და ღირსშესანიშნავი თარიღების აღნიშვნის დროს. ზოგჯერ, გამონაკლისის სახით, განსაკუთრებით სახელგანთქმულ მედაპებს იწვევდნენ სულთნის სასახლისკარგზე.

სულთნის მთავრობა და მუსლიმი სასულიერო პირები მედაპების მოღვაწეობას ცენზურას უწესებდნენ. მათ უნდა ჰქონოდათ გამოსვლების სპეციალური ნებართვა და ასევე, დაწესებული ჰქონდათ ბეგარა.

საგულისხმოა, რომ მედაპები არ ეპუებოდნენ დაწესებულ შეზღუდვებს, რის გამოც მათ არაერთხელ ჰქონდათ ფიზიკური დაპირისპირება თუ სამართლებრივი კონფლიქტი წესრიგის დამცველებთან. მათ მიმართ არცთუ იშვიათი იყო სასტიკი მოპყრობის შემთხვევებიც. თუმცა კი, ამან ვერ შეაფერხა მედაპების ხელოვნება და ისინი კვლავაც ჯიუტად აგრძელებდნენ თავიანთ საქმიანობას.

მედაპების ხელოვნება ძალზე ჩამოჰგავდა ევროპელი აედებისა და რაფსოდების¹ ხელოვნებას, ამგვარადვე ბევრი საერთო ჰქონდა ახლო აღმოსავლეთში მოღვაწე ამულებთან.²

XVII-XVIII საუკუნეებში, სტამბოლში არსებობდა საამქრო „ესნაფი“, რომელშიც გაერთიანებულნი იყვნენ „მედაპისა“ და ასევე „ყარაგიოზის“ წევრები. მათ შესახებ მომდევნო ქვეთავში გვექნება საუბარი.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მედაპების საამქრო დაიშალა. ძნელი სათქმელია, ეს მმართველი წრეების დევნამ განაპირობა, თუ შეუსაბამობამ დროის მოთხოვნებთან. ის კი ფაქტია,

¹ რაფსოდი – ძველ საბერძნეთში მოხეტილ მომღერალი, რომელიც აგროვებდა და ასრულებდა ეპიკურ სიმღერებს.

² ამული – მგოსანი, რომელიც უკრავს სამს, ქამანჩას, თარს, ჭიანურს და ზედ ამღერებს საკუთარ ლექსებს (უმეტესად მუსლიმურ ქვეყნებში).

რომ მედაშები დღემდე არსებობენ თურქეთში და ინდივიდუალურად მართავენ წარმოდგენებს.

„ყარაგიოზი“

„ყარაგიოზად“ წოდებულ ჩრდილების თოჯინური თურქული თეატრის წარმოდგენებს მოწყობის წესი, დრო და ადგილი განსაზღვრული ჰქონდა.

„ყარაგიოზის“ სეზონად რამადანის თვე (მთვარის კალენდრის მიხედვით მეცხრე თვე, როდესაც მუსლიმები მარხულობენ) მიიჩნეოდა. თუმცა კი, სტამბოლის ზოგიერთ კვარტალში, „ყარაგიოზის“ წარმოდგენები მთელი წლის განმავლობაში იმართებოდა, ხის შენობებში, ჭერის გარეშე პარტერში ჩამწყვიტებული იყო სკამები, მაყურებელი შესვლისათვის იხდიდა რამდენიმე „ჩეირეკს“ (თურქ. ხურდა). აქვე მათ შავი ყავით უმასპინძლებოდნენ.

კუთხეში ორი მუსიკოსი იჯდა დაირითა და საზით (სიმებიანი ინსტრუმენტი). ისინი ანტრაქტის დროსაც მაყურებელს სიმღერით ართობდნენ.

საღამოობით, მზის ჩასვლისას, გართობის მოყვარულნი ყავახანას მიაშურებდნენ. შენობა ხალხით იყო სავსე. ყმაწვილები პირდაპირ იატაკზე სხდებოდნენ.

ქალებისთვის წარმოდგენები იმართებოდა ცალკე, მათთვის სპეციალურად მოწყობილ შენობაში.

სპექტაკლის ხანგრძლივობა სამ საათს არ აღემატებოდა. მაყურებელს უჩვენებდნენ 6-7 სხვადასხვა სცენურ ნოველას. გამოსახულება ეკრანზე ადგილისა და ვითარების მიხედვით იცვლებოდა. მრავლად იყო გამოყენებული პირობითი ხერხები.

რამადანის თვეში თურქეთში იმართებოდა ბაზრობები. ყველა ბაზრობას თან ახლდა ჩრდილების თოჯინური თეატრის – „ყარაგიოზის“ წარმოდგენები. ცხოველ ინტერესს მაყურებელში უკვე კარგად ნაცნობი თეატრალური გმირები: ყარაგიოზი და ჰაჯივათი, ბეი, ზეიბეკი, ქალი, სპარსელი და ა. შ. იწვევდა.

თავად ყარაგიოზი შეგვიძლია შევადაროთ რუსულ პეტრუშკას ან იტალიურ პულჩინელას. წარმოდგენას ჩინურ ჩრდილების თეატრთანაც ჰქონდა მსგავსება.

„ყარაგიოზი“ თურქულად შავთვალას ნიშნავს. თურქული ჩრდილების თეატრის ეს პერსონაჟი ყბედი, მოქილიკე და სკეპტიკოსია, თუმცა კი. თავისი არსით, საკმაოდ უბირი და გულუბრყვილოა, რის გამოც, ხშირად ხდება გათამაშების მსხვერპლი. ყარაგიოზში ხალხური იუმორი და ადამიანური ვნებებია არეკლილი. იგი თურქული ეთნოსის სიმბოლური სახეა.

ყარაგიოზი, ამასთანავე, წარმოჩენილი იყო როგორც უნებისყოფო, ზარმაცი და მკვებარა. მას სკოლაში არ უვლია, რის გამოც სრულიად გაუნათლებელია.

ყარაგიოზისგან განსხვავებით, ჰაჯივათი სკოლაშიც დადიოდა და კარგი განათლებაც ჰქონდა მიღებული. მან იცოდა მრავალი უცხო ენა, რითიც თავს იწონებდა და ყარაგიოზს უხერხულ მდგომარეობაში აგდებდა. მისი მაღალფარდოვანი სასაუბრო ენა გაზავებული იყო სპარსული და არაბული სიტყვებით.

ბოლოს და ბოლოს, ყარაგიოზმა „ყური შეაჩვია“ მის საუბარს და მისი მაღალფარდოვნებაცა და უცხოური სიტყვების გამოყენებაც გამოჯავრებისა და გაქილიკების საგნად აქცია.

ყარაგიოზს აქვს ფაქიზად დავარცხნილი შავი წვერი, თავზე ახურავს ჩაჩი, ლაპარაკობს ყოველდღიური სასაუბრო ენით. ვინაიდან თოჯინას ერთი დიდი შავი თვალი ჰქონდა, ის ეკრანზე ყოველთვის მხოლოდ პროფილით ჩნდებოდა. მას წითელი ფერის ტანსაცმელი ეცვა, ზემოდან სალთა (პიჯაკისებრი მოსასხამი), ცისფერი შარვალი, ფართო ქამრით, და წითელი ფეხსაცმელი.

ჩხუბის დროს, ყარაგიოზს ჩაჩი სძვრებოდა და მელოტი თავი მოუჩანდა.

ჰაჯივათს კი თავზე ეხურა ცხოველის ტყავისაგან დამზადებული ჩაჩი. მისი ტანსაცმელიც და თავსაბურავიც მწვანე ფერის იყო, წითელი და ყვითელი ფერით მოვარაყებული.

შუასაუკუნეების თურქეთში ფერების შერჩევას სოციალური შინაარსი ჰქონდა. მაგალითად, არ შეიძლებოდა მწვანე ფერის ქუდი ხურებოდა მას, ვინც ემირის ძე არ იყო. ასევე დაუშვებელი იყო ამ ფერის ქვედაკაბის ჩაცმა, ვინაიდან მწვანე წმინდა ფერად იყო მიჩნეული.

ყარაგიოზის როლის შემსრულებელს ხმის ტემბრი, იმპროვიზაციისა და იმიტაციის განსაკუთრებული უნარი უნდა ჰქო-

ნოდა. მას უნდა მიეხადა თითოეული პერსონაჟის ხმისთვის და, ამასთანავე, იმ დიალექტით ელაპარაკა, სადაურ პერსონაჟსაც განასახიერებდა. ეს საკმაოდ რთული გახლდათ, რადგან იმ დროის თურქული მოსახლეობა უაღრესად მრავალეროვანი იყო. ყარაგიოზის მეთოჯინეები, წესისამებრ, ამ ყოველივეთი დახელოვნებულები იყვნენ და მაყურებლის აღტაცებას იწვევდნენ.

„ყარაგიოზის“ წარმოდგენა ოთხი ნაწილისაგან შედგებოდა: შესავალი, დიალოგი, მოქმედება და დასასრული.

შესავალი მუსიკით იწყებოდა, ეკრანზე ის გარემო, ადგილი ან პეიზაჟი ჩნდებოდა, სადაც პიესის მიხედვით იყო მოქმედება.

ამას მოსდევდა თეატრალური სანახაობის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი — ჰაჯივათის გამოსვლა, რომელიც პროლოგის სახით, სიმღერით წარუდგებოდა მაყურებელს. მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ სიმღერების ტექსტი ეკუთვნოდა ცნობილ თურქ პოეტებს: — ზია-ფაშას, ფუშულის, ნედიმისა და სხვა.

სულ მალე, ჰაჯივათს მისი მეტოქე, სანახაობის მთავარი პერსონაჟი ყარაგიოზი ცვლიდა. ის ჩხუბითა და ლანძღვა-გინებით სცენიდან აძევებდა და ჰაჯივათს, რის შემდეგ უსამართლო (მუხთალი) ყოფის თაობაზე გრძელ მონოლოგს წარმოთქვამდა. იგი მაყურებელს კურიოზულ მოვლენებზე უამბობდა, შიგადაშიგ, ჟარგონსა და უწმაწურ სიტყვებსაც კი ურევდა. რის შემდეგ, როცა იგრძნობდა მაყურებლის ყურადღებასა და სიმპათიას, თავის დაკვრით უჩინარდებოდა და მომდევნო სცენაში ჰაჯივათთან ერთად ჩნდებოდა.

„ყარაგიოზის“ მეორე ნაწილი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იწყებოდა ყარაგიოზისა და ჰაჯივათის გასაუბრებით. ეს გასაუბრება, წესისამებრ, ჩხუბითა და მუშტი-კრივით მთავრდებოდა.

ყარაგიოზის განუყრელი პარტნიორი ჰაჯივათი — გაქსუებუ-ლი, საკმაოდ განსწავლული, ტრაბახა არისტოკრატია, რითაც ნიშანს უგებს ხოლმე ყარაგიოზს, ამასთანავე, იგი საკმაოდ მეტად ცბიერი და ვერაგია. მათი დიალოგი შესაძლოა ყოფილიყო მრავალფეროვანი, მსჯელობა საყოფაცხოვრებო ან პოლიტიკურ თემებზე, ანდა სულაც ზოგადი, განყენებული ყოფიერების ავ-კარგიანობაზე, მაგრამ მათი დიალოგი ყოველთვის ჩხუბითა და დავიდარაბით მთავრდებოდა, რაც ძალზე ამხიარულებდა მაყურებელს.

ამის შემდეგ, იწყებოდა სპექტაკლის მესამე ნაწილი – მოქმედება. საკუთარი აზრის დასამტკიცებლად ყარაგიოზი და ჰაჯივათი ჰყვებიან ამბავს, რაც ეკრანზე ჩრდილებით განსახიერდება. ამბავი, ბუნებრივია, რომელიმე პიროვნების ან ადამიანთა ჯგუფის ისტორიას ასახავს.

„ყარაგიოზის“ დასკვნითი ნაწილი შედარებით მოკლე იყო. ეს პერსონაჟები განიხილავდნენ ნანახს და მოსმენილს, თუმცა, შეთანხმებას კვლავაც ვერ აღწევდნენ და მათი ყაყანი ისევ ჩხუბში გადაიზრდებოდა ხოლმე.

წარმოდგენის დასასრულს ყარაგიოზი და ჰაჯივათი მაყურებელს ბოდიშს უხდიდნენ – ყარაგიოზი ჰაჯივათის უსაქციელობის, ხოლო ჰაჯივათი ყარაგიოზის უსაქციელობის გამო. ეს მობოდიშებაც კამათში გადაიზრდებოდა ხოლმე, თუმცა მერე ორივენი გონს მოდიოდნენ და სხვების დასანახად რიგდებოდნენ კიდევ. ამასთანავე, ისინი მაყურებელს ამცნობდნენ მომავალი წარმოდგენის თემას და სათაურს.

სპექტაკლი მთავრდებოდა მუსიკალური თანხლებით.

ამრიგად, „ყარაგიოზის“ კომიკური დიალოგები ამ ორი გმირის ღია თუ ფარულ პაექრობაზე იყო აგებული. ამასთანავე, ამ პაექრობაში, უპირატესობას ხან ერთი, ხან მეორე მხარე აღწევდა.

„ყარაგიოზის“ სიუჟეტები არ გამოირჩეოდა არც დახლართული ინტრიგითა და არც ლიტერატურული დახვეწილობით, თუმცა, მათში მრავლად იყო სიტყვებით თამაში, ხუმრობანი და სასაცილო გამოთქმები.

განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა „ყარაგიოზის“ პიესები: „ახალდაქორწინებული ყარაგიოზი“, „ყარაგიოზი გახდილი, ნაცემი და კმაყოფილი“, „ცხვრად ქცეული ყარაგიოზი“, „ყარაგიოზის დანიშვნა“. ცხადია, ეს არ არის სრული ჩამონათვალი, – თემატიკის მრავალფეროვნებით და იმპროვიზაციული სულისკვთებით „ყარაგიოზი“ იტალიურ კომედია დელ'არტეს ჩამოჰგავდა.

ჟანრის საილუსტრაციოდ იკმარებს ერთ-ერთი ასეთი პიესის შინაარსის გაცნობა:

ჰაჯივათი ყარაგიოზს ქუჩაში ხვდება და ასე მიმართავს:

– სალამი, ქალიშვილო! როგორ გაბედეთ ქუჩაში ჩადრის გარეშე გამოჩენა? რატომ არღვევთ წმინდა წესს?

ყარაგიოზი ჯერ იბნევა, მერე კი უტევს ჰაჯივათს:

– ვის ეუბნები ამას, შენ რა, სულ გააფრინე?

ჰაჯივათი აგრძელებს ყარაგიოზის გათამაშებას და უმტკიცებს მას, რომ ის ქალია.

ბოლოს და ბოლოს, ყარაგიოზი იმ ხერხს მიმართავს, რაც ადრეც გამოსდგომია ჰაჯივათთან კამათში. იგი ხელს სტაცებს ჰაჯივათს და ერთი-ორს უთავაზებს.

ჰაჯივათი უხსნის, რატომ მოეჩვენა იგი ქალად:

– შენ იცნობ ტუალუ-ბეის? ცნობილია, ის გამუდმებით უგონოდ მთვრალია და ამის გამო მისი ოჯახი სასოწარკვეთილებას მისცემია. ჰოდა, აი, დღეს დილით მან მომცა ეს ფული (ფულს აწვდის ყარაგიოზს). აიღე, შენ გქონდეს! მომცა და მთხოვა, რომ საცოლე ვუპოვნო. რაკი ძალიან მიყვარხარ, მაშინვე შენზე გავიფიქრე. შენ ჩაიცვამ ხანუმის ტანსაცმელს და თავს მოაწონებ ტუალუ-ბეის. ამ გზით, დიდი ფულის შოვნა შეგვიძლია, ხოლო ტუალუ-ბეის კი ჭკუას ვასწავლით. ასე რომ, ყველა კმაყოფილი დაგვრჩება...

ყარაგიოზი უარზეა, მისი მეუღლეც გააცოფა ამ წინადადებად. მაგრამ ჰაჯივათის ხელში უძლეველი არგუმენტი – ფული! და... ყარაგიოზი ხანუმი ხდება.

„საცოლეს“ დათვალეირებამ წარმატებით ჩაიარა. ტუალუ-ბეის მოხიბლავს საცოლის ჭკუა, ზრდილობა და გარეგნობა. საცოლე მას საჩუქრებსა და ფულს დასცინცლავს, და... დააპირებს გაუჩინარებას. მაგრამ ტუალუ-ბეის მსახურები ფხიზლად არიან. დატყვევებული ყარაგიოზი მოიხსნის ჩადრს. ყველა სახტად რჩება. ოინმა ვერ გაჭრა. ყარაგიოზი გაბზარული ხმით აღიარებს, რომ ჰაჯივათმა აცდუნა.

კიდევ ერთ პიესას „ყარაგიოზის“ თეატრის რეპერტუარიდან „ყარაგიოზი-მაჭანკალი“ ერქვა.

უგონოდ შეყვარებული ჰაჯივათი ყარაგიოზს სთხოვს, იკისროს შუამავლის როლი მასა და იმ გოგონას მამას შორის, ვინც თანახმა არ არის, ჰაჯივათს თავისი ქალიშვილი დიდი გასამრჯელოს გარეშე ცოლად გააყოლოს. ყარაგიოზი უნდა შეეცადოს, გასამრჯელოს ოდენობა დააკლებინოს ხარბ მამას. შუამავლობის სანაცვლოდ ჰაჯივათი ყარაგიოზს სოლიდური თანხის გადაცემას პპირდება.

ყარაგიოზი შემოთავაზებულ წინადადებაზე თანხმდება და მიდის გოგონას მამასთან მოსალაპარაკებლად, მაგრამ საშინელება ის არის, რომ ყარაგიოზს, ჰაჯივათის ქების ნაცვლად, მისი ლანძღვა და ძაგება გამოსდის, თუმცა კი აზრზე მოსული, მაშინვე ცდილობს ვითარების გამოსწორებას და ჰაჯივათის დამსახურებებს აღმაფრენით აფასებს. იგი ბოლოს მაინც მკაცრი კრიტიკით ამთავრებს.

კომიკურ ეფექტს ბრდიდა ის გარემოება, რომ ამ დიალოგს ისმენდა მოსაუბრეთა ზურგს უკან დამალული ჰაჯივათი და ყარაგიოზის მიერ წარმოთქმული ძაგების ყოველ სიტყვაზე წვერს იგლეჯდა და მზად იყო, ყარაგიოზს ყელში სწვდომოდა. ბოლოს და ბოლოს, ჰაჯივათი ველარ უძლებდა ამ ტანჯვას და ყარაგიოზს გამოენთებოდა. გოგონას მამა სახტად რჩებოდა. გამწარებული ჰაჯივათი მასაც წაუთაქებდა ერთი-ორს.

„ყარაგიოზის“ უფრო ადრეულ წარმოდგენებში ხშირად ისმოდა შეუზღუდავი ხუმრობები. ასე, მაგალითად, ყარაგიოზის თოჯინას ჰქონდა დიდი ფალოსი და მას როგორც ჯოხს ისე ხმარობდა. მაყურებლის თავშეუკავებელ სიცილს იწვევდა ყარაგიოზის მიერ ამ „ჯოხის“ ჰაჯივათისთვის თავში ჩარტყმა. ეს „ჯოხი“ სხვა დანიშნულებითაც გამოიყენებოდა, რასაც მაყურებელში ყოველთვის ჰომერული სიცილი მოსდევდა.

მოგვიანებით, ფალოსს ჩვეულებრივი ჯოხი ჩაენაცვლა.

„ყარაგიოზის“ სპექტაკლებში გამოყვანილნი იყვნენ როგორც გადაგვარებული პერსონაჟები — ლოთები, მეძავეები, ნარკომანები, თაღლითები, ასევე წესიერი, თუმცა კი რაღაცით უარყოფითი მოქალაქეებიც — ებრაელი იუველირი, ხალიჩების გამყიდველი სპარსელი, ბერძენი მკურნალი და ა. შ. ყოველი მათგანი აუცილებლად ხვდებოდა კომიკურ სიტუაციაში, რაც გამოწვეული იყო ყარაგიოზის ან ჰაჯივათის რაღაც მოქმედებით.

სერიალის მსგავსი იყო წარმოდგენები, სადაც ყარაგიოზი სამსახურს ეძებს, რაშიც მას ეხმარება ჰაჯივათი. მაგრამ სხვადასხვა გარემოებათა გამო ყარაგიოზი ვერ ჰგუობს შეთავაზებულ სამუშაოს, მათი ჩამონათვალი კი ასეთია: ყარაგიოზი —

ღარაჯი;

გადამწერი;

ლოტბარი;
მზარეული;
მენავე;
ლაქია;
მოლექსე;
საგიჟეთის ზედამხედველი;
სიზმრების ამხსნელი;
მექისე.

ასეთია იმ წარმოდგენების დასახელებები, სადაც ყარაგიოზის გამო თამაშდება სხვადასხვა სახის დრამა:

აურზაური აბანოში;
უჩვეულო ქორწინება;
მინდვრის სარდალი;
გამოცდილი ჯადოქარი;
ყარაგიოზი სუნიტი-ქადაგი;
გაბატონებული ყარაგიოზი;
ყარაგიოზი სიძე;
ყარაგიოზი პატარძალი;
აურზაური ბოსელში.

ცხადია, ეს არ არის სრული ჩამონათვალი. სამუშაო ადგილებს ყარაგიოზი ხელთათმანებივით იცვლიდა და, რაც მთავარია, ყოველთვის უაღრესად კომიკურ სიტუაციაში ვარდებოდა ხოლმე. ბოლოს ეს ყველაფერი ჰაჯივას ბრალდებოდა.

„ყარაგიოზის“ შემსრულებლები, ძირითადად, თორმეტ ჯგუფად იყოფოდნენ:

1. ყარაგიოზი;
2. ჰაჯივათი;
3. ქალების როლების შემსრულებელი მამაკაცები;
4. ანატოლიელები (ლაზი, კასტამონელი, კაისერელი, პარფუთელი, ელინელი, ქურთი);
5. სტამბოლურ კილოზე მოსაუბრენი (ჩელები, თრიაქის მწვევლი, ქონდრისკაცი, ბებერუჰი);
6. ანატოლიის საზღვრებსგარედან მოსულები (მუჰაჯირები, ალბანელი, არაბი, სპარსი);
7. ზიმშიები ანუ არამუსლიმები (ბერძენი, ევროპელი, სომეხი, ებრაელი);

8. არასრულფასოვნები (ენაბლუ, კუზიანი, დუდლუნა, დამბლა-
დაცემული, შეშლილი, ნარკომანი, ყრუ, სულელი);
9. მთვრალეები და შფოთისთავები;
10. ჯამბაზი, ილუზიონისტი;
11. ჯადოქრები, ჯინები;
12. ბავშვები.

ყოველ პერსონაჟს დამოუკიდებელი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კილო, ქცევა, სასიმღერო და საცეკვაო ნომერი ჰქონდა. მაყურებელი უკვე ცნობდა მათ, რაც კიდეც უფრო აძლიერებდა მათ მიმართ ინტერესს.

„ყარაგიოზების“ ამქრის წევრები, მედაჰების მსგავსად, გაერთიანებულები იყვნენ კორპორაცია „ესნაფში“.

„ყარაგიოზის“ დასი, ძირითადად, შედგებოდა ექვსი წევრისაგან. ესენი იყვნენ: პატრონი, მისი თანაშემწე, რომელიც ისწრაფვოდა, თავად გამხდარიყო პატრონი, თანაშემწის თანაშემწე და რეკვიზიტების გამგე, მომღერალი – თურქული ხალხური სიმღერების შემსრულებელი, მუსიკოს-დამკვრელი, მებარგული – რომელსაც დასის საკუთრება წარმოდგენის ახალ ადგილზე გადაჰქონდა.

წარმოდგენის დროს ყავახანაში აქრობდნენ სინათლეს. განათებული რჩებოდა მხოლოდ მომცრო ეკრანი, რომლის სიმაღლე იყო 1 მეტრი, ხოლო სიგანე – 80 სანტიმეტრი. ეკრანი მზადდებოდა ღია ფერის ბატისტის ან აბრეშუმის ქსოვილისაგან. სანახაობის დაწყებისას ანთებდნენ ლამპარს. მისი შუქი ეცემოდა ზემოდან, რის გამოც თოჯინამატარებელი არ ჩანდა.

სპექტაკლის მსვლელობის დროს, ეკრანზე მიმოდითნენ იმ ფიგურების სილუეტები, რომლებიც დამზადებული იყო აქლემის ტყავისაგან. ფაქიზად გამოჭრილი და შელებილი გამჭვირვალე ფიგურები, მოზაიკის ან ვიტრაჟის შთაბეჭდილებას ქმნიდა.

ფიგურები ეკრანზე მოძრაობდნენ სპეციალური ხელჯოხების მეშვეობით. თოჯინამატარებელს ერთდროულად 10 ფიგურის ამოძრავება შეეძლო.

ფიგურების ზომა მკაცრად იყო განსაზღვრული – 25-30 სანტიმეტრი.

მთავარი პერსონაჟების – ყარაგიოზისა და ჰაჯივათის გარდა, წარმოდგენის პერსონაჟები სხვადასხვა ეროვნების ქალა-

ქელები, ანატოლიელი გლეხები, მომხიბლავი ქალბატონი, ცბიერი დერვიში და სხვები იყვნენ.

„ყარაგიოზის“ თეატრში ხშირად კომედიებს, უხამსი შინაარსის იუმორით შეზავებულ კალამბურებს უჩვენებდნენ, არცთუ იშვიათად, შეფარული ფორმით მმართველი წრეების კრიტიკაც გაისმოდა.

სულთნის ცენზურა ებრძოდა „ყარაგიოზის“ სატირულ მიმართულებას, კრძალავდა პიესების წერილობითი ან ბეჭდვითი ფორმით გავრცელებას. ამის გამო, „ყარაგიოზში“ დადგმული პიესების უმრავლესობა დაკარგულია, შემორჩენილია მხოლოდ მათი სახელწოდებები.

ზოგიერთი ისტორიული წყაროს მიხედვით, ჩრდილების თოჯინური თეატრი წარმოიშვა XII საუკუნის სპარსეთში და იქიდან გადავიდა თურქეთში.

ჩრდილების თოჯინური თეატრის შესახებ საინტერესო ცნობებს გვაწვდის შემდეგი თურქული წყაროები: XVII საუკუნის „ნაიმას ისტორიაში“ აღნიშნულია, რომ 1648 წელს, სადრამე, მაჰმედ ფაშას შვილის ქორწილში ნაირგვარ გასართობ სანახაობათა შორის, ჩრდილების თოჯინური თეატრიც იყო.

ერთ-ერთი თურქი ისტორიკოსის თხზულებებში ნახსენებია ყარაგიოზის ჩრდილების თოჯინური თეატრის მსახიობი კორ ჰასან ზადა მაჰმედ ჩელები.

XVIII საუკუნის ყარაგიოზის თეატრის შესახებ ცნობებს ვხვდებით უცხოელი მოგზაურების ნაწერებსა და ასევე, სხვა თხზულებებში, სადაც აღწერილია აჰმედ III-ის მმართველობის ხანა.

მიუხედავად სახუმარო და ზოგჯერ უხამსი შინაარსისა, თურქული თოჯინური თეატრის ზნეობრივ სახეს ისლამური რელიგია განსაზღვრავდა. ეს იმიტაც მტკიცდება, რომ XIV-XVI საუკუნეებში მეჩეთის მსახურები ჩრდილების თოჯინურ თეატრში მონაწილეობდნენ. XVI საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი შეიხი შაზილი დაუფარავად აცხადებდა, რომ ეს ხელოვნება, რელიგიური აღზრდის თვალსაზრისით, უფრო სასარგებლოა, ვიდრე რელიგიური შინაარსის საუბრები. დადასტურებული ფაქტია, რომ მორწმუნე დიდი ენთუზიაზმით თამაშობდნენ „ყარაგიოზის“ წარმოდგენებში.

შუასაუკუნეების თურქული თოჯინური თეატრის კიდევ ერთი გავრცელებული სახეობა იყო „კუკლა-ოიუნუ“, ანუ თურქულ ენაზე – თოჯინების თამაში.

მუყაოსა თუ მსგავსი მასალისგან დამზადებულ თოჯინებს ათამაშებდნენ ფარდის ზემოდან. თოჯინა იყო პატარა ზომის და მეთოჯინის თითებზე ძაფით მაგრდებოდა.

პატარა ზომის თოჯინის თამაში ორგვარი იყო – ერთი, რომელშიც მეთოჯინე თითებს ყოფდა და ფარდის ზემოთ ისე ათამაშებდა, და, მეორე, როდესაც თოჯინას ძაფებით მართავდნენ (იგივე მარიონეტი).

„კუკლა-ოიუნუ“-ში, ისევე როგორც „ყარაგიოზსა“ და „ორტა-ოიუნუ“-ში, ორი ძირითადი პერსონაჟია. ესენი არიან იბიში და მისი ბატონი იპთიარი. იბიში დაბალი წრის წარმომადგენელია, მსახურია და მთლიანად თავის ბატონზე არის დამოკიდებული. იბიში კომიკური პერსონაჟია და მას მეტსახელად ფირილდაკ-საც (ბზრიალას) უწოდებენ.

იბიშის ბატონი იპთიარი შეძლებული მემამულეა. იგი გაქსუებული ბატონკაცის სანიმუშო წარმომადგენელია, ხშირად ეჩხუბება და ტუქსავს იბიშს, თუმცა კი კარგად ესმის ერთგული ყმის მნიშვნელობა. იბიში შეჩვეულია ბატონის ლანძღვა-გინებას და მის გამოხდომებს ეპასუხება ეშმაკური ფანდებით, რითაც ხშირად საგონებელში აგდებს იპთიარს. ამ ორი პერსონაჟის ურთიერთობა აღსავსეა კომიზმით და ძალიან ჩამოჰგავს არლეკინოსა და პანტალონეს ურთიერთობას კომედია დელ'არტედან.

ამ ორი მთავარი პერსონაჟის გარდა, „კუკლა-ოიუნუ“-ში არიან სხვა პერსონაჟებიც: იპთიარის გაიძვერა მოურავი, კუდიანი დედაბერი, მოსამსახურე გოგონა ფატმა, ვინც წარმოდგენის დასასრულს იბიშის ცოლი ხდება.

სანახაობაში აქა-იქ ჩნდებიან არაბი, შაითანი (ეშმაკი), დალკავუკუ (პირფერი), ეფე (რაინდი), ებრაელი, ლაზი და ა.შ.

ყოველივე ამის პარალელურად არსებობდა ადამიანის სიმაღლის ორთავიანი თოჯინა, რომელსაც მართავდა მის შიგნით მყოფი მეთოჯინე. იგი ოსმალთა ზეიმების დროს ქუჩა-ქუჩა დაეხეტებოდა და ადამიანებს ართობდა.

თურქეთის თოჯინური და ჩრდილების თოჯინური თეატრის პერსონაჟთა პროტოტიპები არსებობდნენ რეალურად და მათი სამშობლო იყო ბურსა.

„ორტა-ოიუნუ“

ოდნავ მოგვიანებით, XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში, ოსმანთა საზოგადოებაში ჩამოყალიბდა თურქული ხალხური სა-ნახაობა „ორტა-ოიუნუ“ („მოედნის წარმოდგენა“), რომელმაც XX საუკუნის შუახანამდე იარსება. იგი ცნობილია აგრეთვე სა-ხელწოდებით „მეიდან-ოიუნუ“ და „ზეხურ-კულუ“. წარმოდ-გენის ეს სახეობა კარგა ხნის განმავლობაში კონკურენციას უწევდა დასავლური ყაიდის თეატრს, რომლის დანერგვა ოსმა-ნური იმპერიის დასავლური ზეგავლენის პერიოდში, ტანზიმა-ტის ეპოქაში ხდებოდა.

„ორტა-ოიუნუ“, პერსონაჟებისა და სიუჟეტების თვალსაზ-რისით, ახლოს იდგა „ყარაგიოზთან“. წარმოდგენები იმართე-ბოდა ღია ცის ქვეშ. მოქმედებაში ერთვებოდნენ შირმების უკან მიმაღული პერსონაჟები. ქალების როლებს ასრულებდნენ მა-მაკაცები. ისინი იცვლიდნენ ხმას, პლასტიკას, მანერებს. ბევრი მათგანი უზადოდ ასრულებდა ქალების როლებს, ამაში მათ კი-დეც უფრო ეხმარებოდა თავსაბურავი და განსაკუთრებით კი – ჩადრი.

„ორტა-ოიუნუ“-ს მთავარი მოქმედი პირები კომიკური პერ-სონაჟები – პიშეკიარი და კავუკლუ იყვნენ. ისინი რაღაცით ჩა-მოჰგავდნენ ყარაგიოზსა და ჰაჯივათს.

პიშეკიარი შეყვარებული მამაკაცია, კავუკლუ კი – ქალი, ეშ-მაკობითა და ცბიერებით აღსავსე. იგი სარგებლობს პიშეკიარ-ის გულუბრყვილობით და მრავალმხრივ იყენებს მას.

„ორტა-ოიუნუ“-ში განსაკუთრებული ადგილი ეგრეთ წოდე-ბულ იმიტატორებს ეკავათ. მათ პირდაპირი კავშირი ჰქონდათ მოქმედებასთან, თუმცა კი, მათი გამოსვლა შემზადებული იყო რაიმე მოქმედებით ან რეპლიკით.

იმიტატორები ტონით, გამოთქმითა და ჟესტით რომელიმე ეთნოსის წარმომადგენლებს ბაძავდნენ, რომელთაც კარგად იცნობდნენ ოტომანთა იმპერიაში – ალბანელებს, ქურთებს,

სპარსელებს, არაბებს, სომხებს, ებრაელებს, ბერძნებს, ბულგარელებსა და სხვ.

იმიტაციაში კარგად დახელოვნებულებს მაყურებელში დიდი წარმატება ჰქონდა.

„ორტა-ოიუნუ“-ს ყველაზე სახელგანთქმულ დასებად მიიჩნეოდა ჰამდი და ქუჩუკ-იზმაილა.

„ორტა-ოიუნუ“-ს დასი, ჩვეულებრივ, შედგებოდა 15-20 მსახიობისაგან, მაგრამ ზოგჯერ მათი რიცხვი 30-35-საც კი აღწევდა. იმ შემთხვევაში, თუკი შემკვეთი ითხოვდა წარმოდგენის მასშტაბურობას, ან კი მაყურებელთა დიდი რაოდენობა თავისთავად მოქმედ პირთა რაოდენობის გაზრდას ითხოვდა.

მსახიობები, წარმოდგენას თამაშობდნენ სწორ ადგილას, ე. წ. მეიდანზე. ხშირად, სათამაშო ადგილის მონიშვნის მიზნით, მეიდანის გამოყოფილი იყო ზონარით. შირმების უკან მდგომი მსახიობები მოქმედებაში საჭიროებისდა მიხედვით ერთვებოდნენ.

წარმოდგენას ერთგვარი პროლოგი ახლდა ხუმარას სახით. იგი, წარმოდგენის დაწყებამდე, სხვადასხვა ანეკდოტური ამბის თხრობითა და ფოკუსებით ამზადებდა მაყურებელს მომავალი სანახაობისათვის.

ამის შემდეგ, სცენაზე ჩნდება პიშეკიარი, მომცრო ჯოხით ხელში, რომელსაც, მისი მტკიცებით, მაგიური თვისებები აქვს.

გაისმოდა მუსიკის ხმები. მოქმედებაში ერთვებოდა კავუკლუ, რომელიც თავისი ჩაცმულობით და საქციელით კიდევ უფრო ამხიარულებდა მაყურებელს.

„ორტა-ოიუნუ“-ს რეპერტუარი დამოკიდებული იყო მაყურებლის სოციალურ და თვით სქესობრივ შემადგენლობაზეც კი. მაღალი საზოგადოების წარმომადგენელთათვის მეტყველება უფრო ლიტერატურული და დახვეწილი ხდებოდა და ხუმრობის დროსაც „მაღალ სტილს“ მიმართავდნენ. დაბალი ფენის მაყურებელთა წინაშე, სპექტაკლი უფრო „დემოკრატიული“ ხდებოდა, მეტყველება სასაუბრო ენას უახლოვდებოდა, ხოლო ხუმრობანი მრავლად შეიცავდა უხამსობებს, უცენზურო სიტყვებთანად.

თუკი მაყურებელთა ძირითადი ნაწილი ქალები იყვნენ, მაშინ მსახიობები ცდილობდნენ ხუმრობანიც კი გულისამაჩუყებელი, სენტიმენტალური გაეხადათ.

„ორტა-ოიუნუ“-ს რეპერტუარში იყო 20-30 პიესა, რომლებიც ჟანრულად იყოფოდა სამ ნაწილად: რომანტიკული, საყოფაცხოვრებო და სახუმარო. თუმცა, ხშირად ეს სამივე სახეობა ერთად იყო წარმოდგენილი.

ბოლოთქმა

მიუხედავად იმისა, რომ თურქეთის მმართველი წრეები არ სწყალობდნენ თეატრს და არც რელიგიის მსახურნი გამოხატავდნენ მის მიმართ კეთილგანწყობას, შუასაუკუნეების თურქულმა თეატრმა შეძლო ყველა წინააღმდეგობა გადაელახა და ნამდვილი ხალხური სანახაობა გამხდარიყო. ჟანრულ მრავალფეროვნებასთან ერთად, საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ამ პერიოდის თურქეთში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა თოჯინურმა თეატრმა. ეს შემთხვევითი არ იყო. ქალებს მაჰმადიანური რელიგია თეატრში მოღვაწეობას უკრძალავდა, ხოლო მამაკაცებისთვის სასცენო საქმიანობა სათაკილოდ იყო მიჩნეული. თოჯინურმა თეატრმა მთლიანად დააკმაყოფილა მაყურებლის მოთხოვნილება.

ცხადია, თურქული თეატრის განვითარებაში ხალხურმა მთქმელებმა და სამოედნო-საბაზრო თეატრების დამაარსებლებმა თავიანთი წვლილი შეიტანეს. მომდევნო საუკუნეებში, ყოველივეს შერწყმის შედეგად, თურქულ თეატრში შესაძლებელი გახდა ევროპული თეატრალური კულტურის დანერგვა. დრომ ხალხური ხელოვნების მიმზიდველობა ვერ წაშალა და თანამედროვე თურქეთში კვლავაც მოქმედებს „ყარაგიოზის“ ჩრდილების თოჯინური თეატრი და თუმცა ეპიზოდურად, მაგრამ მაინც შემორჩენილია მედაჰებისა და ორტა-ოიუნუს ხელოვნება. ამ თვალსაზრისით თურქული თეატრი სამაგალითოა მთელ ახლო აღმოსავლეთში.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

რა თემატიკაზე იყო აგებული მედაპების რეპერტუარი?
რომელი რელიგიური დღესასწაული ითვლებოდა „ყარაგიომის“
წარმოდგენების სეზონად?

რა არტისტული მონაცემები უნდა ჰქონოდა „ყარაგიომის“
შემსრულებელს?

რამდენი ნაწილისგან შედგებოდა „ყარაგიომის“ წარმოდგენა?
რომელ კორპორაციაში იყვნენ გაერთიანებული „ყარაგიომის“
საამქროს წევრები?

რა პრინციპული სხვაობა არსებობდა „ყარაგიომსა“ და „კუკლა-
ოიუნუს“ შორის?

სად ტარდებოდა „ორტა-ოიუნუს“ წარმოდგენები?

რისი გათვალისწინებით იქმნებოდა „ორტა-ოიუნუს“
რეპერტუარი?

რითი აიხსნება შუასაუკუნეების თურქულ თეატრში თოჯინების
თეატრის უპირატესობა?

შეადარეთ ყარაგიომი და ჰაჯივათი და გამოყავით მათ შორის
არსებული მსგავსება და განსხვავება.

აღწერეთ „ყარაგიომისა“ და „კუკლა-ოიუნუს“ წარმოდგენები და
გამოკვეთეთ, რა პრინციპული სხვაობა არსებობდა „ყარაგიომსა“
და „კუკლა-ოიუნოს“ შორის.

- ანტიკური ლიტერატურის ანთოლოგია, გამომცემლობა ლოგოსი, თბ., 2009.
- ბარტი რ., მითოლოგიები, გამომცემლობა „ავორა“, თბ., 2011.
- ბახტინი მ., ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუასაუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა (თარგმ. გ. გოგიაშვილი), „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987.
- ბახტინი მ., კარნავალური ლიტერატურა, ლიტერატურათმცოდნეობის ქრესტომათია (თარგმ. თ. ნუცუბიძე), „საქანი“, თბ., 2007.
- ბეიკერი ჩ. ა., ბრიტანეთის ისტორიის თანამგზავრები, „ლონგროსს პრესი“, 1996.
- ბოიაჯიევი გ. ნ., ჯივილეგოვი ა. კ., დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია ალორძინებიდან 1789 წლამდე, „გიტისი“, მოსკოვი, 2013.
- ბულგაკოვი მ., ბატონი დე მოლიერის ცხოვრება, მ., 1980.
- დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, მაკულსკი ს. საერთო რედაქციით, ფალავა აკ. თარგმანი, ტ. 1, თბ., 1961.
- დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტ. 2 (მოკულსკის საერთო რედაქციით), მოსკოვი, 1982.
- დიდრო დ., პარადოქსი აქტიორზე, თბ., „საბჭოთა ხელოვნება“, 1939.
- გეგია მ., კონფლიქტის პოეტიკა, თბ., 2011.
- გორდემიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, გამომცემლობა „ლოგოსი“, თბ., 2009.
- გურაბანიძე ნ., ჟურნ. „ხელოვნება“, # 9-10.
- კაპანელი კ., ნარკვევები ევროპული ლიტერატურის ისტორიიდან თბ., „ნეკერი“, 2014.
- ლიჩი ე. ფ., ევროპის დრამის და თეატრის ისტორია, ლონდონი-ნიუ-იორკი, 2002.
- მილენკაია გ., სასცენო სახეთა პლასტიკური პარტიტურის ნიშანთა სიმდიდრე ლესინგის თეორიულ გამოკვლევებში, „სახელოვნებო თეორიისა და პრაქტიკის კვლევები“, #2, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი, 2014.
- მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი (მ. გეგიას რედაქციით), თბ., 2011.
- შავგულიძე ქ., სცენოგრაფიის ისტორია (შუასაუკუნეები), თბ., „უნივერსალი“, 2009.

თოფურიძე ე., რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში, „კენტავრი“, თბ., 2009.

XVIII საუკუნის საზღვარგარეთის ლიტერატურის ისტორია, „უმაღლესი სკოლა“, მოსკოვი, 1991.

ცაგარელი ლ., ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2012.

ცაგარელი თ., ლესინგი და „ჰამბურგის დრამატურგია“, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ #3 (52), გამ. „კენტავრი“, 2012.

ჩეძოი ა., შერიდანის ბუღბუღი, „ალისონი და ბუსბი“, 1998.

ჰაინსვორტი პ., დრობეი დ., „ოქსფორდ უნივერსიტი პრეს“, იტალიური ლიტერატურა, ლონდონი, 2002.

ჰარტნოლი ფ., ფოუნდი პ., მოკლედ განმანათლებლობის ეპოქის იტალიურ თეატრზე, „ოქსფორდ უნივერსიტი პრეს“, ლონდონი, 1996.

Бертельс Е. Э., `Персидский театр~, М., 1924.

Бояджиев Г. Н., Образцова А.Г., История зарубежного театра, М., 1981.

Галунова Р. А., «Персидский театр, Марионетон», Тегеран, 1927.

Гордлевский В.А., Избр. соч., т. 2.

Дживелегов А., Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, Лессинг, <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/lessing.htm> (ბოლოს ნანახია 30.07.2018).

Дживелегов А., Бояджиев Г., История западноевропейского театра, М., 1941.

История зарубежной литературы XVII века, Под редакцией З. И. Плавскина. <http://www.infoliolib.info/philol/izlxvii/index.html> gadamowmebulia - 20.09.2018.

Лессинг Г., Гамбургская драматургия. М. Л.: Academia, 1936.

Минлашевский К. М., Театр итальянских комедиантов, 16, 17, 18 вв. М., 2017.

Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, изд. Искусство, Москва Ленинград 1939

<http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/> (ბოლოს ნანახია 30.07.2018).

Мокульский С. С., История западноевропейского театра, М., 1956.

Мольер, Ж. Б., Полное Собрание Сочинений в трех томах, М., 1985.

Под редакцией З. И. Плавскина. <http://www.infoliolib.info/philol/izlxvii/index.html> (ბოლოს ნანახია 20.09.2018).

- Радлов В.В., 1899 (Мартинович Н. 1910).
- Томашевский Н., Театр кальдерона, svr-lit.niv.ru
- Фридлиндер Г., `Готхольд Эфраим Лессинг~, <http://www.rulit.me/books/gothold-efraim-lessing-read-109832-6.html> (ბოლოს ნანახია 30.07.2018).
- Чернышевский Н., Лессинг, его время, его жизнь, его деятельность <http://www.ngchernyshevsky.ru/texts/books/15-4/Lessing/> (ბოლოს ნანახია 30.07.2018).
- Шекспировские Штудии XVII – Н.Захаров, ВЛ.Лунов, Шекспир. Шекспиризация. Москва, Издательство Московского гуманитарного университета, 2011.
- A History of the Theatre, by Glynne Wickham, Cambridge, 1985.
- Biet ch, le théâtre français du XVII, Anthologie, Publisher: AVANT-SCENE THEATRE; AVANT-SCENE, 2009.
- Bowers F., Japanese Theatre, Tokyo, 1974.
- Brown Judith M. Modern India: The Origins of an Asian Democracy, Oxford and New York: Oxford University Press, 1994.
- Chen Xiaomei. Acting the Right Part. Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- Fong Kuang-Yu and Kaplin, Stephen. `Theatre on a Tabletop: Puppetry for Small Spaces~, Charlottesvile, New Plays, Inc. 2003.
- Hare Thomas Blenman. Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo, Stanford University; 1996.
- History of the Theatre, by Oscar G. Brockett, Indiana University, Allyn and Bacon, Inc, Boston, 1974.
- <http://william-shakespeare.ru/books>
- <https://studfiles.net/preview/5834016/page:50/> (ბოლოს ნანახია 20.09.2018).
- <https://studfiles.net/preview/5834016/page:50/> (ბოლოს ნანახია 20.09.2018).
- Kabuki A., Reader – History and Performance, editor Samuel I. Leiter, London and New York, 2002.
- Kawatake Tashio, Kabuki, Tokyo, J_House Press, 2006.
- Kulke Hermann & Dietmar Rothermund (2004), A History of India, 4th edition. Routledge.
- Mackerras Colin. The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to the Present Day. London, Thames & Hudson, 1975.
- Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt, By Jürgen Pieters

Naoki Takei, *Getting closer to Japan – Japanese Culture*, Tokyo, 2001.

Obraszow Sergei. *Theater in China*. Berlin, Henschelverlag, 1963.

Ortolani Benito, *The Japanese Theatre, from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, USA_Princeton University Press, 1995.

Publisher: W. W. Norton & Company; 1 edition (June 11, 2018)

Ripka. *Iranische Literaturgeschichte*, Leipzig, 1959.

Scott A. G., *The Kabuki Theatre of Japan*, London, 1999.

Shozo Sato, *Soul of Japan, Introducing Traditional Japanese Arts of the New Generation*, Tokyo Keio University Press, 2005.

Spear Percival. *A History of India, Volume 2*, New Delhi and London: Penguin Books. 1990.

Stein Burton. *A History of India*, New Delhi and Oxford: Oxford University Press. 2001.

Thapar Romila. *A History of India, Volume 1*, New Delhi and London: Penguin Books. 1990.

The Golden Age of Spanish Drama.

The Cambridge Companion to Shakespeare, By Ed. de Grazia

The New Cambridge Companion to Shakespeare, edited by Margreta De Grazia, Stanley Wells

Varley H. P., *Japanese Culture*. Honolulu, Hawai'i Press, 1984.

Wilson E., Goldfarb A., *Living Theatre: History of Theatre*. 6th ed. New York: McGraw-Hill Companies, 2012.

Wolpert Stanley. *A New History of India*, Oxford and New York: Oxford University Press. 2003.

Yanai Kenji, *The Mystique of Kabuki*, Niponica, N1, 2010, Tokyo.

Zhao Henry Y. H. *Towards a Modern Zen Theatre: Gao Xingjian and Chinese Theatre Experimentalism*. University of London: School of Oriental and African Studies, 2000.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40