

მე-17 საუკუნის
ბოლოს იეზუიტთა სასწავლო თეატრში სამსახიობო
ოსტატობის ავთენტური აღდგენის მცდელობა
ფრანცისკუს ლანგის 1727 წლის ტრაქტატის
განაზრება სასცენო შესრულებაზე
მიხედვით:
ტექსტის ფილოლოგიურ-კრიტიკული კვლევა

სადოქტორო კვლევა

ლევან ტატიშვილი

თბილისი აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელწიფო
სამხატვრო აკადემია

რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა

თბილისი 2016

შესავალი

იეზუიტი ფრანცისკუს ლანგის 1727 წელს ინგოლშტადში გამოქვეყნებული ტრაქტატის *განაზრება სასცენო შესრულებაზე* ქართული თარგმანისთვის საჭიროდ მივიჩნიე დამერთო ჩემი ფილოლოგიურ-კრიტიკული კვლევა, როგორც ამ ტრაქტატზე, ისე ტრაქტატის გამოქვეყნების დროინდელი დრამისა და სამსახიობო ოსტატობის თეორიაზე. ეს გადაწყვეტილება მივიღე ტრაქტატის თარგმანისას, რადგან აღმოვაჩინე, რომ ერთი მხრივ, ლანგის მიერ აღწერილი სამსახიობო სისტემა დღევანდელი წარმოდგენებისგან სამსახიობო ხელოვნებაზე იმდენად განსხვავდება და, მეორე მხრივ, თვით მეცნიერებაშიც კი გავრცელებული თვალსაზრისი საზოგადოდ მე-16-18 საუკუნეების დრამის თეორიებსა და სამსახიობო ოსტატობაზე იმდენად არ ემთხვევა იმას, რაც სინამდვილეში ხდებოდა ამ პერიოდში სცენასა და თეორიაში, რომ ლანგის ტრაქტატის ზედაპირული გაგებაც კი მნელდება ამ კონტექსტის ცოდნისა და მხედველობაში მიღების გარეშე. მით უფრო მივიჩნიე აუცილებლად დამერთო ჩემს მიერ ჩატარებული კვლევა, რომ არც კონკრეტულად ლანგის ტრაქტატთან და არც ზოგადად მე-16-18 საუკუნეების სამსახიობო ოსტატობასთან დაკავშირებით, არავითარი სოლიდური მეცნიერული კვლევა არ ჩატარებულა. საქმეს კიდევ უფრო ამძიმებს ის გარემოება, რომ ლანგი და ლანგის მიერ აღწერილი იეზუიტური სასწავლო თეატრის სამსახიობო ტექნიკა არა მარტო სასცენო ხელოვნებაა, არამედ კალისკური რეტორიკის მე-5 ნაწილი, კერძოდ, რეტორიკული შესრულება. კლასიკური რეტორიკა კი ჩვენი დროის ერთ-ერთ მარგინალურ დისციპლინად იქცა, ხოლო მისი მე-5 ნაწილი, როგორც *infra* დავრწმუნდებით, ყველაზე ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ მეცნიერები. შესაბამისად, თავი ვალდებულად ჩავთვალე, რომ მკითხველისთვის გამოეცნო რეტორიკის მნიშვნელობა კლასიკურ ტრადიციაში.

ამასთან მსურს მკითხველი გავაფრთხილო, რომ ყველანაირად შევეცადე მეცნიერული კვლევის სტანდარტები მაქსიმალურად დამეცვა და არავითარ შემთხვევაში არ დამეშვა, რომ მეცნიერული კვლევიდან არას დიდებით არ გადავჭრილიყავი ესეისტიკაში ან, თუნდაც, საინტერესო და ღრმა ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მსჯელობებს მივცემოდი. ჩემი მთავარი ამოცანა იყო არა ლანგის ტრაქტატის ინტერპრეტაცია, არამედ ტექსტის ავთენტური გაგება და კრიტიკული ანალიზი. შეიძლება, ინტერპრეტაცია ძალიან საინტერესო იყოს, მაგრამ, მგონია, რომ ინტერპრეტაცია და თეორეტიზაცია უნდა მოსდევდეს პირველ რიგში, ზუსტ გაგებას და, მეორე რიგში, კრიტიკულ შეფასებას და, არა ამ ორი ფაზის გამოტოვებით, პირდაპირ ინტერპრეტაციას. მით უფრო, რომ მეცნიერების საქმე არა ინტერპრეტაციაა, არამედ სანდო ფაქტობრივი მონაცემების მოხმობით დასაბუთებაა. ამდენად, გასაგებია, რომ ამ კვლევის ძირითადი ამოცანაა ლანგის ტრაქტატის მეცნიერული კვლევა, ანუ ავთენტური გაგების ხელშეწყობა და, შემდეგ, წაკითხულის კრიტიკული შეფასებისკენ წაქეზება და არამც და არამც ინტერპრეტაცია.

კვლევისას ავირჩიე ის მეთოდები და ის საკითხები, რის შეწევნასაც ჩემი კომპეტენცია იძლეოდა და, მეორე მხრივ, მივიჩნიე ლანგის ტრაქტატის გაგებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვნად. პირველი ტრადიციული და ტექსტის კვლევის საკმაოდ გავრჩელებული მეთოდი რომელიც შევარჩიე, კრიტიკულ-კომპარატივისტული ანალიზია, რომელიც მიზნად ისახავს ლანგის შეხედულებების არისტოტელე-ჰორატიუსის პოეტიკის თეორიასა და მე-16-17 საუკუნეების დრამის თეორიებთან შეპირისპირებას. მეორე მეთოდი სპეციალურად შევიმუშავე და, გაუზივადებლად შეიძლება ითქვას, რომ სიახლეა სამსახიობო ოსტატობის პრაქტიკისა და თეორიის შესწავლი მეთოდოლოგიაში. ეს მეთოდია ფუნქციური და სტრუქტურული ანალიზი და შედარებითი კვლევა სამსახიობო ხელოვნების თეორიის შუქზე. ეს მეთოდი მიზნად ისახავს სხვადასხვა სამსახიობო სისტემების შედარებით სამსახიობო ოსტატობისთვის

ნიშნული უნივერსალური ასპექტების გამოყოფასა და ამ ასპექტებით, როგორც დამხარე მეთოდით, ლანგის სამსახიობო სისტემის აღწერას, რაც აუცილებელია ლანგისეული სამსახიობო სისტემის ავთენტური რეკონსტრუქციისთვის.

ძირითადი ამოცანის გარდა, წინამდებარე კვლევაში მიმოვიხილე კლასიკური სასცენო ხელოვნება და, საზოგადოდ, კლასიკური ტრადიცია, გავითვალისწინე მეორადი ლიტერატურა როგორც ფანცისკუს ლანგის ხსენებულ ნაშრომზე, ისე თეატრალური და რეტორიკული ჟესტის ხელოვნებაზე, რაც უთუოდ დაეხმარება მკითხველს ლანგის ტრაქტატის გაგებაში. განსაკუთრებით კი დიდი დრო და ძალისხმევა დავუთმე დღესდღეობით ერთადერთ ფუნდამენტურ მონოგრაფიას მე-17-19 საუკუნეების თეატრულური და რეტორიკული ჟესტის ხელოვნებაზე - დენი ბარნეტის *ჟესტის ხელოვნება*.¹

ხაზგასასმელია, რომ, მართალია, წინამდებარე კვლევა სამსახიობო ოსტატობაზეა, მაგრამ იგი აგრეთვე მოიცავს რეტორიკულ შესრულებასაც, რადგან, ერთი მხრივ, კლასიკურ ტრადიციაში რეტორიკული შესრულება და ტრაგედიაში მსახიობობის ოსტატობა ერთი და იგივე ხელოვნება, დისციპლინაა, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც დავრწმუნდებით თავად პირველწყაროს მოხმობით, ლანგი ჟესტის ხელოვნებასა და აფექტებს ორატორისთვისაც მნიშვნელოვნად მიიჩნევს.

თუმცა, მსურს შევნიშნო, რომ წინამდებარე კვლევა სასარგებლოა არა მარტო როგორ კომენტარები და გზამკვლევი ლანგის ტექსტის გასაგებად, არამედ, როგორც დამოუკიდებელი ღირებულების მქონე მეცნიერული კვლევა გათვალისწინებული როგორც სცენისა და თეატრის პრაქტიკოსების სპეციალისტებისთვის, ისე მე-16-18 საუკუნეების კულტურის ფართო სპექტრის სპეციალისტებისთვის, რაზეც დაწვრილებით შემდეგი განყოფილების პირველივე თავში მექნება საუბარი.

¹ Dene Barnett with the assistance of Jeanette Massy-Westropp, *The Art of Gesture: The Practice and Principles of 18th Century Acting*, (Heidelberg: n.d. 1987).

საორიენტაციო განყოფილება

§ 1

კვლევის მნიშვნელობა

ჩემი მუსიკალური მოღვაწეობისას შევამჩნიე, რომ ტექნიკურად და ემოციურად ყველაზე უნიჭო პიანისტებია, ვინც სრულად ვერ ხვდებიან ქმნილების უწყებას და, ამ ხარვეზების გამო, მიმართავენ თავისუფლებასა და ნაწარმოების შესწორებას იმისთვის, რომ ის საინტერესო გახადონ, რაც ფაქტიურად ყოველთვის ფალსიფიკაციაა. ახალგაზრდა მუსიკოსს თითქმის არასდროს არ ესმის თუ რაოდენ რთულია ჭეშმარიტად სწორად შესრულება. ეს გულისხმობს არა მარტო თითების ტექნიკის, არამედ გამომსახველობითი ტექნიკის ზუსტ შესატყვისობას კომპოზიტორის სურვილთან.²

ვალტერ გიზეკინგი და კარლ ლაიმერი

ვანდა ლანდოვსკა-ტურკას და არნოლდ დოლმეჩის ძალისხმევის წყალობით მუსიკოსების ნაწილმა ძველი კომპოზიტორების ნაწარმოებების ავთენტურ საკრავებზე და ავტორის ჩანაფიქრთან რაც შეიძლება მიახლოებული ინტერპრეტაციით შესრულებას მიანიჭა უპირატესობა თავისუფალი ინტერპრეტაციას ნაცვლად. სამოცდაათიანი წლების შემდგომ, ამგვარი მიდგომა მუსიკალურ საშემსრულებლო ხელოვნებაში მთელ მიმართულებად კი ჩამოყალიბდა „ავთენტისტების“ სახელწოდებით. ისეთმა დიდმა შემსრულებლებმა, როგორცაა Jordi Savall i Bernadet, სცენაზე დააბრუნეს არა მარტო ძველი და დავიწყებული კომპოზიტორები, არამედ ვიოლა და გამბაც, ხოლო William Lincoln Christie-მ და მის მიერ შექმნილმა ორკესტრმა Les Arts Florissants, რომლის სპეციალიზაციაცაა მე-17-18 საუკუნის ფრანგი კომპოზიტორები, პირველად დადგა და ორკესტრთან ერთად შეასრულა ავთენტურ საკრავებზე შეასრულეს ლულის, შარპანტეს, კამპრას, რამოს და სხვების ლირიკული ტრაგედიები.

² “In my musical activities I have realized that it is mostly the less gifted musicians, technically and emotionally, who do not fully grasp the content or message of a work and who, because of these limitations, take liberties and retouch a piece in order to make it interesting, which in fact is always a falsification. The young musician almost never understands how difficult it is to play really correctly. That means not only finger-technically but also expression-technically, exactly according to wishes of the composer,” Walter Gieseking and Karl Leimer, *Piano Technique: Consisting of the Two Books; The Shortest Way to Pianistic Perfection and Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other*, (New York: Dover Publications, 1972), 6.

იგივეს თქმა შეიძლება მე-16-18 საუკუნეების ცეკვებზეც. მრავალი მკვლევარი მუშაობს Cesare Negri, Pierre Beauchamp, Raul Auger Feuillet, Louis Guillaume Pécour და სხვების საცეკვაო ტრაქტატებზე. ეს მკვლევარები³ ცდილობენ ძველი ცეკვების ქორეოგრაფიის აღდგენას.

როგორც ჩანს, 80-იან წლებში სპეციალისტების წინასწარმეტყველებისა და სურვილების მიუხედავად,⁴ მე-16-18 საუკუნეების ტრაგედიის და ოპერა სერიის დრო ჯერ არ დამდგარა. დღემდე ძველი ტრაგედიები უპირატესად იდგმება როგორც რეჟისორის ინდივიდუალურ-სუბიექტური ინტერპრეტაცია ან როგორც სოციალური ან პოლიტიკური ან რაღაცგვარი აქტუალობის შესაბამისად მოდერნიზირებული ვერსია. ავთენტური დადგმები უკიდურესად იშვიათია და, როგორც წესი, მიიჩნევა არა თეატრალურ მოვლენად, არამედ, ისტორიულ თუ სამუზეუმო იშვიათობად, რომელიც თეატრის ისტორიის სპეციალისტთა მცირე წრის გარდა, ძნელად წარმოსადგენია, რომ ვინმეში ინტერესი აღძრას. ამის გამო არ არის გასაკვირი, რომ ბარნეტის დასახელებული მონოგრაფია მე-17-19 საუკუნეების ტრაგედიის სამსახიობო ოსტატობაზე, რომელიც გათვალისწინებულია სცენის პრაქტიკოსებისთვის, ერთადერთი კვლევაა.

³ ერთ-ერთი ასეთი კვლევა, რომელზეც მომიწია საფუძვლიანად მუშაობა და რომელიც გამოვიყენე პედაგოგიური და სასცენო მიზნებით, გახლავთ Mabel Dolmetsch, *Dances of England and France from 1450 to 1600 with Their Music and Authentic Manner of Performance* (New York: Da Capo Paperback, 1949) და Mabel Dolmetsch, *Dances of England and France from 1400 to 1600* (London: Routledge, 1954). სასცენო და პედაგოგიური მიზნებით აგრეთვე ძალიან დამეხმარა ვიდეოწყარო - Natalie van Parys, *The Art of Baroque Dance: Folies d'Espagne; From Page to Stage* (Paris, Dancetime Publications, 2006).

⁴ „ადრეული მუსიკის საშემსრულებლო ხელოვნებაში უკვე მოხდა რევოლუცია, რაც შედეგია მუსიკოსების და მეცნიერების მიერ, მე-15 და მე-18 საუკუნეების ისეთი კომპოზიტორების და შემსრულებლების ნაწერების შესწავლისა, როგორებიცაა კ.ფ.ე. ბახი, ფრანსუა კუპერენი, ი.ი. კვანცი და სხვები. შედეგმა განუზომლად გაზარდა ადრეული მუსიკით და მისი ნამდვილი ბუნების ცოდნით გამოწვეული ჩვენი სიამოვნება. თეატრებსა და ოპერებში მსგავსი ცვლილებებისთვის დრო მომწიფდა“ [There has already been a revolution in the performance of early music, based on the study and application by scholars and musicians of the writings of 17th and 18th century composers and performers such as C. P. E. Bach, François Couperin, J.J. Quantz and others. The result has been exciting enhancement of our enjoyment of early music, and our knowledge what its true nature. The time is now ripe for a similar changes in theatres and opera houses]. Barnett, *The Art of Gesture*, 1.

გაკვირვებას იწვევს ის გარემოება, რომ თუკი კაბუკის ან ნოს თეატრი, რომელნიც ასე მკაცრად მისდევენ ისტორიულ ავთენტურობას, სპეციალისტების და მაყურებლის ესოდენ დიდ აღფრთოვანებასა და ყურადღებას იპყრობს, კლასიკური ტრადიციის ევროპული თეატრი მცირედ მზრუნველობასაც კი რატომაც მოკლებული. მე პირადად ვერაფრით ვერ ამიხსნია ამგვარი „დისკრიმინაცია.“ ეგზოტიკაც კი, რომელმაც დღეს უდავოდ ჩაანაცვლა ესთეტიკა, ვერ ხსნის ამ უცნაურ მოვლენას. მართლაც, თანამედროვე მაყურებლისთვის რასინის ან დრაიდენის ტრაგედიები ავთენტურ შესრულებაში არანაკლებ ეგზოტიკურად უნდა გამოიყურებოდნენ და, თუნდაც ეგზოტიკის შუქზე, მეტ აღფრთოვანებასაც კი უნდა იწვევდნენ, ვიდრე კაბუკის ან ნოს უკვე მეტნაკლებად გაცვეთილი რეპერტუარი და უცნაურობა.

მიმიჩნია, რომ ნებისმიერი ტრადიცია შეუფასებადია და რაც უფრო არათანამედროვეა და სიძველის გამო უცხოა ეს ტრადიცია, მით უფრო მეტ ყურადღებას იმსახურებს, რადგან სწორედ ეს განსხვავებულობა და სიუცხოვე იძლევა თვალსაწიერის გამდიდრებისა და გამოცდილების გაფართოების საშუალებას.⁵ ხშირად მხოლოდ ისტორია, წარსული, განვითარების დინამიკა გვიხსნის, გვაგებინებს თუ როგორაა და რატომაც ასე და ამგვარად „მოწყობილი“ მოცემული ესა თუ ის მოვლენა მაშინ, როცა მხოლოდ უშუალოდ ამ მოვლენაზე დაკვირვება შეუძლებელს ხდის მის არსში წვდომას მაშინაც კი, როცა საქმე ყველაზე ნაცნობს და ახლობელს ეხება. მეტიც, გარდაუვალიც კია ამგვარ ახლობელსა და ნაცნობზე თვალის დახუჭვა და მზერის შორეულზე მიმართვა სწორედ იმისვის, რომ ნაცნობსა და ახლობელში მხოლოდ ტრივიალურს არ ვხედავდეთ.⁶

⁵ „Все мы писали в школе сочинения: «Чем нам близок и дорог...»; так вот, важно понять, что для подлинной филологии любой человеческий материал «дорог» — в смысле интеллектуальной любви — и никакой человеческий материал не «близок» — в смысле панибратской «короткости», в смысле потери временной дистанции,“ С. С. Аверинцев, „Похвальное слово филологии,“ *Юность*, по.1 (1961), 100, <http://nevmenandr.net/scientia/averintsev-philologia.php> .

⁶ „Каждый из нас не сможет найти себя, если он будет искать себя и только себя в каждом из своих собеседников и сотоварищей по жизни, если он превратит свое бытие в монолог. Для того, чтобы

რაც შეეხება ძველების მოდერნიზაციის თუ გათანამედროვეობის იმპერატივს, ანუ დღეს როგორც ამბობენ, „ასიმილაციას,” ეს ხშირად გამოწვეულია ვიწრო და ბერწი თვალსაწიერით,⁷ რადგან ეს ერთადერთი იმპერატივი ღიად და ცალსახად უარყოფს ადამიანის ერთ-ერთ უმთავრეს ამოცანას - გაუგოს სხვას.⁸ მხოლოდ იმის გაგება და შეცნობაა შესაძლებელი, რაც უცხოა, და არა იმის, რაც ნაცნობი გახდა ან იმდენად ახლობელი იყო ყოველთვის, რომ შეცნობასაც კი არ საჭიროებდა. იმპერატივი „იყავ თანადროული თანამედროვეობისა” ნიშნავს მხოლოდ საკუთარი ხმის მოსმენის სურვილსა და მზაობას.

ამ ფილოსოფიური განაზრებებით დადგმების ავთენტურობის გამართლებას თავი რომც დავანებო, არა მგონია იმის ცოდნამ, თუ როგორ იდგმებოდა და თამაშდებოდა შექსპირის⁹ ან რასინის ტრაგედიები, ხელი შეუშალოს იმ რეჟისორებს, რომლებიც მხოლოდ საკუთარ ინტერპრეტირების ან მოდერნიზაციის ჟინით არიან შეპყრობილნი. ტრაგედიის ტექსტები ითხზებოდა არა მარტო შესაბამისი ეპოქის სამსახიობო ოსტატობის და სასცენო კანონის გათვალსწინებით და მით უფრო არა როგორც განყენებული ლიტერატურული ტექსტები, არამედ კონკრეტული მსახიობებისთვისაც კი¹⁰. იმის ცოდნა, თუ როგორ სრულდებოდა და თამაშდებოდა ესა თუ ის ადგილი

найти себя в нравственном смысле этого слова, нужно преодолеть себя. Чтобы найти себя в интеллектуальном смысле слова, то есть познать себя, нужно суметь забыть себя и в самом глубоком, самом серьезном смысле «присматриваться» и «прислушиваться» к другим, отрешаясь от всех готовых представлений о каждом из них и проявляя честную волю к непредвзятому пониманию. Иного пути к себе нет,” *ibid.*

⁷ „Когда современность познает иную, минувшую эпоху, она должна остерегаться проецировать на исторический материал себя самое, чтобы не превратить в собственном доме окна в зеркала, возвращающие ей снова ее собственный, уже знакомый облик,” Аверинцев, „Похвальное слово филологии,” 101.

⁸ „Одна из главных задач человека на земле — понять другого человека, не превращая его мыслью ни в поддающуюся «исчислению» вещь, ни в отражение собственных эмоций,” *ibid.*, 101.

⁹ “Shakespeare is shown to be a ‘gestural writer’, well versed in the rhetorical tradition and sensitive to the subtleties of body language within and without the world of stage,” [შექსპირი ჩანს, რომ „ტექსტის მწერალია,” გაწაფული რეტორიკულ ტრადიციაში და სხეულის ენისადმი მგრძნობიარე როგორც სცენის სამყაროში, ისე გარეთ], John H. Astington, “Actors and the Body: Meta-Theatrical Rhetoric in Shakespeare,” *Gesture* 6, no. 2 (2006): 241-59, 241.

¹⁰ მაგალითად, როგორც შექსპირი თხზავდა ტრაგედიებს სპეციალურად რიჩარდ ბერბიჯისთვის.

მოცემული ავტორის და პიესის ეპოქაში, სასარგებლოა როგორც ტექსტის სიღრმისეული გაგებისთვის, ისე გათანამედროვეობის ან სუბიექტური ინტერპრეტაციისთვისაც.

ამასთან ერთად, ამგვარი კვლევები ეხმარება პირველწყაროების თარგმანებთან ერთად არა მარტო სამსახიობო და, საზოგადოდ, დრამატული ხელოვნების ისტორიისა და წარსულის გაგებასა და რეეკონსტრუქციას, არამედ წარსული პერიოდის სხვა დარგებსაც. ასე მაგალითად, „ბაროკოს“ ცეკვის შესწავლასა და ავთენტურ შესრულების კვლევისთვის ზემოთხსენებულ დენი ბარნეტის მონოგრაფიის მნიშვნელობაზე ბაროკოს ეპოქის ცეკვის მკვლევარი ინგრიდ ბრეინარდი წერს შემდეგს:

ადრეული ცეკვის საზოგადოების წევრები, ვისთვისაც [ბარნეტის] კვლევის მიზანი ახლობელია, აგრეთვე გაიზიარებენ პროფესორ ბარნეტის ზედმიწევნით კვლევის შედეგებს, რადგან ისინი [კვლევის შედეგები] წარსულის ქორეოგრაფიული ქმნილებების აღდგენას შეჰმატებენ მნიშვნელოვან განზომილებას: დრამატული ჟესტის კოდს.¹¹

მთლად ზუსტი არ იქნებოდა, თუკი კვლევისა და თარგმანის აქტუალობას დავიყვანდი სასცენო-საშემსრულებლო ხელოვნებებზე, კერძოდ, თეატრსა და ცეკვაზე. ჟესტისა და პოზის ხელოვნება, აგრეთვე აფექტების თეორიაც, იყო არა მარტო სასცენო-თეატრალური ხელოვნების ღერძი, არამედ კლასიკური რეტორიკის განუყოფელი ნაწილიც, კერძოდ, კლასიკური რეტორიკის მე-5 ნაწილი - actio, pronuntiatio - ლათინურად, ხოლო - hypocrisis - ბერძნულად. რეტორიკული შესრულება მე-19 საუკუნის შუამდე გამსჭვალავდა ევროპული ელიტის საჯარო მოღვაწეობისა და ყოველდღიური ცხოვრების უკლებლივ ყველა სფეროს და არა ოდენ თეატრს, არამედ სასწავლო აუდიტორებს, სასამართლო დარბაზებს, საეკლესიო კათედრებსა და სამეფო თუ არისტოკრატთა

¹¹ "Members of the Early Dance community for whom this statement of purpose must have a most familiar ring, will also welcome the results of Professor Barnett's meticulous research because these add an important dimension to the recreation of choreographic works from the past: the code of dramatic gesture." Ingrid Brainard, "The Art of Eighteenth-Century Gesture," *Dance Chronicle* 15, no.1 (1992): 94-98, 94.

სასახლეებს. რეტორიკა შვიდ თავისუფალ ხელოვნებათა შორის აღზრდა-განათლების ერთ-ერთი სავალდებულო საგანთანი იყო. ხოლო რეტორიკული შესრულება კლასიკური განათლების ისეთივე განუყოფელი ნაწილი იყო, როგორც რეტორიკის დანარჩენი ოთხი ნაწილი (შეთხზვა, განლაგება, სტილი, დამახსოვრება-გახსენება). როგორც ჩანს, რენესანსი ეპოქაში კლასიკური სასცენო ტრადიცია წარმოიშვა რეტორიკული შესრულების და რეტორიკული ტრადიციის წიაღში. აღსანიშნავია, რომ იულიუს პომპონიუს ლაეტუსი პლავტუსის და ტერენტიუსის ახლადადმოჩენილ კომედიებს მე-15 საუკუნეში დგამდა როგორც სავარჯიშოებს რეტორიკულ შესრულებაში. ყოველივე ეს საფუძველს იძლევა მივიჩნიოთ, რომ კვლევამ შესაძლოა შესამჩნევი წვლილი შეიტანოს სოციალურ და კულტურის ისტორიაშიც. ხოლო, რაც შეეხება თავად ტრაქტატის ავტორს, როგორც დავრწმუნდებით, იგი რეტორიკასაც ასწავლიდა იეზუიტურ სასწავლებლებში და თვით ტექსტიდან აშკარაა კლასიკური რეტორიკის გავლენა.

დამატებით, თუკი იმას გავითვალისწინებთ, რომ რეტორიკის ისტორიის, კრიტიკისა და თეორიისგან განსხვავებით, კლასიკური რეტორიკული შესრულება დღეისთვის მე-17 საუკუნის ტრაგედიულ სამსახიობო ხელოვნებაზე კიდევ უფრო სუსტად შესწავლილი სფეროა მიუხედავად იმისა, რომ, სულ მცირე, არისტოტელეს დროიდან, რეტორიკული შესრულება მიიჩნევა რეტორიკის სისტემის ერთერთ ნაწილად და, მას შემდეგ რაც ელინისტურ ხანაში, სავარუდოდ, როდოსის თუ პერგამოსის რეტორიკული სკოლების მიერ,¹² რეტორიკის სისტემას შეემატა მნემონიკა, რეტორიკული შესრულება მიიჩნევა რეტორიკის სისტემის მეხუთე და ბოლო ნაწილად [*actio, pronuntiatio, hypocrisis*].

ლანგის თარგმანისა და წინამდებარე კვლევის კონტექსტში არ იქნებოდა უინტერესო იმის აღნიშვნაც, რომ რეტორიკული შესრულება, როგორც

¹² [Cicero], *Ad G. Herennium, De ratione dicendi, (Rhetorica ad Herennium)*, with an English translation by Harry Caplan, (Cambridge: Harvard University Press, 1954), 6n.

გადამწყვეტ და ხუთი ნაწილიდან ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილად მიიჩნეოდა რეტორის წარმატების საქმეში და სამსახიობო ოსტატობასაც მჭიდროდ უკავშირდებოდა. გადმოცემის თანხმად, ბერძნული რეტორიკის მეტრს, დემოსთენეს, მსახიობ ანოდრონიკუსთან¹³ შეუსწავლია ჰიპოკრისისის [სამსახიობო] ხელოვნება.¹⁴

ესოდენ დიდი მნიშვნელობის მიუხედავად, ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში, რეტორიკული შესრულების, დღემდე მოღწეულ ტრაქტატებს შორის ყველაზე მომცველი ტრაქტატის, *ქირონომიის*, ავტორი, ჯილბერტი ოსტინი ჩიოდა, რომ რეტორიკული შესრულება დანარჩენ ხუთ ნაწილთან შედარებით განუზომლად სუსტად იყო დამუშავებული.¹⁵

ამდენად, ის გარემოებაც, რომ ძველებსაც კი რეტორიკული შესრულებისთვის იმდენი ყურადღება არ მიუქცევიათ, რამდენიც დანარჩენი

¹³ პლუტარქეს თანახმად, დემოსთენეს მასწავლებელი მისი მეგობარი მსახიობი სატიროსი იყო. პლუტარქეს პარალელური ბიოგრაფიები: დემოსთენე, 7.

¹⁴ “*si quidem et Demosthenes, quid esset in toto dicendi opere primum interrogatus, pronuntiationi palmam dedit, eidemque secundam ac tertium locum, donec ab eo quaeri desineret, ut eam videri posset non praeipuum sed solam iudicasse (ideoque ipse tam diligenter apud Andronicum hypocriten studuit*” [და დემოსთენეს როდესაც შეეკითხნენ, თუ რა იყო მთელ საორატორო სიტყვაში ყველაზე მნიშვნელოვანი, უპირატესობა მიანიჭა შესრულებას [*pronuntiatio*]. მასვე [შესრულებას] [მიანიჭა] მეორე და მესამე ადგილი მანამ, სანამ თავი არ დაანებეს მის დაკითხვას. როგორც ჩანს, [მნიშვნელოვნობით] მისი [შესრულების] მიჩნევა მართებს არა მხოლოდ უპირატესად, არამედ ერთადერთად (ამიტომაც თავად [დემოსთენე] ასე ბეჯითად მეცადინეობდა მსახიობ ანოდრონიკუსთან)], Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 11.3; 6-8. აგრეთვე, იხ., Cicero, *Orator ad M. Brutum*, xvii, 56: “*ut iam non sine causa Demosthenes tribuerit et primas et secundas et tertias actioni; si enim eloquentia nulla sine hac, haec autem sine eloquentia tanta est, certe plurimum in dicendo potest*” [დემოსთენეს უსაფუძლოდ არ მიუნიჭებია პირველი, მეორე და მესამე [ადგილები] შესრულებისთვის; თუკი მჭევრმეტყველება არაფერია მის გარეშე, შესრულება კი მჭევრმეტყველების გარეშე იმდენია, რომ საუბარში მრავალი შესწევს].

¹⁵ “Although the ancient writers have left various and complete systems of rhetoric, as far as relates to the four first divisions, viz. invention, disposition, elocution, (that is, choice of language), and memory; and although modern writers have expounded, and detailed, and added to all these precepts, insomuch that in every language abundant instructions can be obtained in all that related to these *four* divisions by every man who studies public speaking; and although within the British islands, in all these divisions, the public speakers have arrived as distinguished excellence; yet it is fact, that we do not possess from the ancients, not yet from the labours of our own countrymen, any sufficiently detailed and precise precepts for the *fifth* division of the art of rhetoric, namely, rhetorical delivery, called by the ancients *actio* and *pronunciation*,” Gilbert Asutin, A.M., *Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery: Comprehending Many Precepts, Both Ancient and Modern, for the Proper Regulation of the Voice, the Countenance, and Gesture. Together with an Investigation of the Elements of Gesture, and A New Method for the Notation Thereof; Illustrated by Many Figures*, (London: W. Bulmer, and Co. Cleveland-Row, St. James’s, 1806), IX.

ოთხი ნაწილისთვის და ის ფაქტიც, რომ თანამედროვე მეცნიერებასაც ჯერ არ შეუსწავლია რეტორიკული შესრულება, მით უფრო ცალკეული ტრაქტატები, ზრდის როგორც ლანგის ტრაქტატის თარგმანის, ისე წინამდებარე კვლევის მნიშვნელობას.

აგრეთვე აღნიშვნის ღირსია რეტორიკის და რეტორიკული შესრულების შესწავლა კლასიკური პერიოდის მხატვრობის, ფერწერისა და ქანდაკების ხელოვნებების სიღრმისეული გაგებისთვისაც. სამწუხაროდ, რეტორიკული ტრადიციის უგულებელყოფა კლასიკური სახვითი ხელოვნების ნიმუშების მხოლოდ თანამედროვე პერსპექტივიდან ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას გვიტოვებს. თანამედროვე ხედვის ამგვარი პროეცირება წარსულზე კი სრულიად გაუგებარს ხდის, მაგალითად, ლეონარდო და ვინჩის მიერ სხეულის და სხეულის ნაწილების მდგომარეობის კანონიკურ აღწერას და ტილოზე ამ კანონიკური აღწერის შესაბამისად სახვით-გამომსახველ გადმოცემას,¹⁶ რაც სინამდვილეში რეტორიკული ტრადიციის გადატანაა ფერწერაში. რეტორიკული შესრულების რეკონსტრუქცია ცხადს ხდის სხეულის პოზისა და ჟესტების გამოსახვის კანონიკურ ნორმატივს მე-17-18 საუკუნეების კლასიკურ მხატვრობაშიც, რაზეც საუბარია ქვემოთ, ცალკე თავში.

თუმცა, არა მარტო მხედველობით აღსაქმელი ისეთი ხელოვნების სახეებისთვის, როგორიცაა ცეკვა და ნატიფი ხელოვნებები, არის მნიშვნელოვანი თარგმანი და წინამდებარე კვლევა, არამედ, მკვლევარების თანახმად, რომანტიზმამდელი მუსიკის ავთენტური შესრულებისთვისაც და ძველი კომპოზიტორების ჩანაფიქრის შესატყვისი გაგებისთვისაც. კერძოდ, რეინოლდ კუბიკი და მარგიტ ლეგლერი მიიჩნევენ, რომ იოჰან სებასტიან ბახის სამუსიკო ნაწარმოებების ავთენტური შესრულებისთვის და კომპოზიტორის ჩანაფიქრისა

¹⁶ მაგალითად, აღწერილი *Codes Ashburnham I*, 30. რუსული თარგმანი იხ. *Мастера Искусства об Искусстве* (Москва: Искусство, 1966), 2:135. „Левое плечо должно несколько ниже правого; затылок должен встречаться с тем же самым местом, куда повернута внешняя сторона щиколотки левой ступни.“

და მუსიკალური ტექსტის შესატყვისი გაგებისთვის საჭიროა კლასიკური რეტორიკის შესრულებისა [actio, pronuntiatio] და, კერძოდ, ჟესტის ხელოვნების გათვალისწინება.¹⁷ ამ მკვლევარებს ნიმუშად ბახის 9 ვოკალური ნაწარმოები მოჰყავთ.¹⁸ იმის გათვალისწინებით, რომ მკვლევართა აზრით, იოჰან სებასტიანი ბახი ნაკლებად ითვალისწინებდა ჟესტის ხელოვნებას ვიდრე მისი ის თანამედროვე კომპოზიტორები, ვინც მუსიკალური თეატრისთვის თხზავდნენ,¹⁸ წინამდებარე კვლევისა და მსგავსი კვლევების მნიშვნელობა უნივერსალურობას კიდევ უფრო მეტად იძენს. ამ ყველაფერთან ერთად, მკვლევარების აზრით, ლანგის ტრაქტატი იმ ხუთ წყაროთაგან ერთ-ერთია, რომელთაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ მუსიკალური შესრულების კვლევებისთვის,¹⁹ რაც ლანგის ტრაქტატის თარგმანის მნიშვნელობისა და საჭიროების კიდევ ერთი დამატებითი დასტურია.

აგრეთვე, როგორც თარგმანს, ისე წინამდებარე კვლევას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ჩვენი სასცენო ტრადიციისთვის, რომელიც ჩამოყალიბდა სტანისლავსკის „სისტემის“ ძლიერი, ერთადერთი თუ არა, გავლენით. როგორც წესი, სტანისლავსკის მიმდევრები ძველ სასცენო ხელოვნებას და, მათ შორის ლანგსაც არ წყალობდნენ. ასე მაგალითად, სტანისლავსკის ერთ-ერთი მიმდევარი, სერგეი ვასილის ძე გიპიუსი, იმის დასტურად, რომ სტანისლავსკის თავისი ფსიქოტექნიკის შექმნა ცარიელ ადგილზე მოუწია, პირველ მაგალითად სწორედ ლანგის ტრაქტატს ასახელებს. მეტიც, იგი ამორჩევით იღებს ლანგის ტრაქტატიდან მხოლოდ ჟესტის და მიმიკური გამომეტყველების ხელოვნებას და სრულიად უგულებელყოფს ლანგის და, აგრეთვე, კლასიკური რეტორიკის

¹⁷ Reinold Kubik and Margit Legler, “Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach’s Music,” in *Understanding Bach* 4 (2009): 55-76, 68-74.

¹⁸ “Bach was less interested in gestures than most of his contemporaries who were used to writing for the opera. They were used to ‘bearing the position and gesture of the actors in mind’, as Mattheson said” [ბახს ჟესტი ნაკლებად აინტერესებდა ვიდრე მის თანამედროვეთა უდიდეს ნაწილს, ვინც ოპერისთვის თხზავდნენ. მათ ‘მსახიობის ჟესტები და პოზები გონებაში ჰქონდათ’, როგორც Mattheson-მა თქვა], *ibid.*, 74.

¹⁹ Kubik, “Imagination in Bach’s Music,” 59 და 62.

აფექტების თეორიას, რაც უთუოდ ადრეული სტანისლავსკის ფსიქოტექნიკას გენეტიკურად თუ არა, ტიპოლოგიურად მაინც ენათესავება. აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ ავტორისთვის სრულიად უცნობია, რომ ლანგის ამ ტრაქტატს არავითარი გავლენა არ მოუხდენია მე-17-18 საუკუნეების სამსახიობო ოსტატობაზე იმის გამო, რომ ტრაქტატი ლათინურენოვანია. არც ის იცის გიპიუსმა, რომ ლანგმა იეზუიტურ სასწავლო თეატრში გავრცელებული პრაქტიკა აღწერა და არა, როგორც ავტორს ჰგონია, მრავალი სამსახიობო ტრადიცია შეაჯამა და კანონები გამოიყვანა. არც ისაა მისთვის ცნობილი, რომ ლანგის მიერ აღწერილი სისტემა მე-17 საუკუნის მხოლოდ ერთ-ერთი მიმდინარეობაა და არა ტიპური. გიპიუსისთვის არც ისაა ცნობილი, რომ ლანგის მიერ აღწერილი სამსახიობო ტექნიკა იმდანედვეა, უფრო მეტად თუ არა, რეტორიკულ შესრულებასა და აფექტების თეორასთან სიახლოვეში, რამდენადაც სამსახიობო ოსტატობასთან და, ამდენად, სულაც არ არის მხოლოდ სამსახიობო ოსტატობის და მით უფრო, ტიპურის, აღმწერი ტექსტი. ის ვერც იმას ამჩნევს, რომ მართლმადგვარი, ნამდვილთანმსგავსის [правдоподобие] იმპერატივი უმთავრესია ლანგისთვის,²⁰ რაც ლანგის მიერ დამკვიდრებული

²⁰ „Скажем сразу: Станиславскому пришлось строить тренинг актерской психотехники на пустом месте, лишь частично приспособивая к своим целям и видоизменяя то, что существовало к тому времени в традициях актерских упражнений, в традициях школы представления или ремесленных приемов, уходящих в глубь веков.

Приведем одну иллюстрацию, и яснее обозначится глубокая пропасть между тем, что веками бытовало в актерском тренинге, и тем, что внес в актерское воспитание Станиславский. Перелистаем "Рассуждение о сценической игре с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством сочинения отца ордена Иисуса Франциска Ланга", изданное в 1727 году в Мюнхене.

Ф. Ланг суммировал множество актерских традиций и вывел "законы движения рук и кистей" и прочие обязательные, по его мнению, правила внешнего выражения каждого конкретного внутреннего переживания: "При удивлении следует обе руки поднять и приложить несколько к верхней части груди, ладонями обратив к зрителю... При выражении отвращения надо, повернув лицо в левую сторону, протянуть руки, слегка подняв их, в противоположную сторону, как бы отталкивая ненавистный предмет... Для выражения горя и грусти нужно соединить руки пальцы в пальцы и поднять их... Взывая, мы скромно протягиваем руки кверху... Порицаем мы, согнув три пальца и развернув указательный..."

Тренинг Ланга заключается в "старательнейших занятиях этими упражнениями, благодаря чему пальцы приучатся путем долгих и упорных занятий хорошо исполнять свою роль и будут изображать любое выводимое на сцену лицо правильно и в то же время красиво". Необходимо, по Ф. Лангу, чтобы каждый актер "сделал наблюдения, какой мимики лица и глаз, по его понятию, требует то или иное

სიახლე სულაც არ არის და, ერთი მხრივ, არისტოტელე-ჰორაციუსის პოეტიკური თეორიის და, მეორე მხრივ, კლასიკური რეტორიკის შესრულების უმთავრესი მოთხოვნაა. მართლმავარი და სამსახიობო-რეტორიკული შესრულების აფექტური ბუნება, უთუოა, რომ ერთი მხრივ ლანგს და მეორე მხრივ სტანისლავსკის და საზოგადოდ მე-20 საუკუნის სამსახიობო ტრადიციას, სულ მცირე, ტიპოლოგიურად მაინც, და შესაძლოა, გენეტიკურადაც კი, ერთმანეთთან ანათესავებს, რაც უტყუარად იმის დასტურია, რომ რუსულ სამსახიობო ოსტატობას უფრო მეტი საერთო აქვს ევროპულ სამსახიობო ტრადიციასთან და კლასიკურ რეტორიკასთან, ვიდრე მკლევარებს, მაგალითად, გიპიუსის ეგონა. ცხადია, რომ ამგვარი, სრულიად შეუსაბამო წარმოდგენები გადასინჯვას საჭიროებს, რაც არის კიდევაც წინამდებარე კვლევისა და ლანგის ტრაქტატის თარგმნის ერთ-ერთი ამოცანა.

დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს კვლევის მნიშვნელობა PR სფეროსთვის როგორც სამეცნიერო, ისე გამოყენებითი თვალსაზრისით.

душевное состояние. И, прежде чем перейти к представлению или обучению на сцене, пусть он сам приспособится к ней. Пусть серьезный актер обсудит, что, казалось бы, должны выражать глаза в разговоре, и пусть он приучит их к тому тщательными упражнениями ".

Тренировать речь следует, по Ф. Лангу, с учетом того, что "любовь требует нежного, страстного голоса, ненависть – строгого и резкого, радость – легкого, возбужденного, горе – разбитого, жалобного, прерывающегося вздохами, страсть – дрожащего и неуверенного..." и т. д.

А вот, не угодно ли? "Об аффектах гнева. О гневe скажу следующее: как только он начинает загораться, то пока человек еще владеет собой, обыкновенно собираются на лбу морщины, сжимаются губы, походка делается быстрее, появляется больше жестов руками и кистями, речь становится возбужденнее, и по временам более прерывистой, затем на ненавистное лицо, если оно на сцене, обращается суровый взгляд, если же оно отсутствует, то в его сторону, на расстоянии, посылаются бранные слова, сильные жесты, начинают ломать пальцы, скрежетать зубами..."

Это большой трактат, в пятьдесят страниц, с приложением инструктивных рисунков, поз, жестов и мимики. Его переводили на разные языки, и сто лет актеры пользовались им как наиболее авторитетным справочником.

Недалеко ушли от Ф. Ланга и различные "Пособия для артистов", "Принципы сценического искусства" начала XX века. Конечно, в них уже не было описаний древних штампов и зубовного скрежета, они даже разбирали "правила естественности", но, по существу, правила эти сводились к требованию не обнаруживать перед зрителем внутренней пустоты. О тренинге же – ни слова. Любопытствующих можно отослать к таким, например, книгам, как руководство Е. Воронова "Как надо учиться драматическому искусству" (СПб., 1883) или Н. Сведенцева "Руководство к изучению сценического искусства" (СПб., 1874), "Сергей Васильевич Гиппиус, „Часть II: История, теория и психофизиология творческого тренинга; 3. Рассуждения Франциска Ланга и Франсуа дель Сартре,“ в *Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств* (Санкт-Петербург: Издательство «Речь», 2001).

როგორც ცნობილია, დღეს განსაკუთრებული ძალისხმევა და ყურადღებაა მიპყრობილი სხეულის ენაზე [body language], სემიოტიკაზე როგორც არავერბალურ კომუნიკაციაზე. თუმცა, არავერბალური კომუნიკაციის სემიოტიკის გარდა, მაგალითად, სხეულისა და კომუნიკაციის ესთეტიკა ან აფექტების თეორია, სრულად უგულებელყოფილია. თანამედროვეობას ესთეტიკა რომც არ აინტერესებდეს და მხოლოდ ეფექტური კომუნიკაციის ტექნოლოგიების აღმოჩენით იყოს დაკავებული, თუნდაც არავერბალური კომუნიკაციის პრაგმატიზმის ფარგლებშიც კი, შესაძლოა, სამსახიობო-რეტორიკული ჟესტისა და პოზის ხელოვნების ესთეტიკურმა სახვითობამ და აფექტების თეორიამ არცთუ ცოტა შემატოს სხეულის სემიოტიკისა და არავერბალური კომუნიკაციის თანამედროვე თეორიასა და პრაქტიკას.

ამდენად, მე-16-19 საუკუნეების კლასიკური რეტორიკისა და ტრაგედიული შესრულების გარკვეულმა ნაწილმა, შესაძლოა, სხეულის სემიოტიკისა და არავერბალური კომუნიკაციის თანამედროვე თეორიები გააფართოვოს და გაამრავალფეროვნოს. კერძოდ, იგულისხმება, ერთი მხრივ, ესთეტიკური ნაწილი, ჟესტისა და პოზის სახვითი ელემენტურობა და მოხდენილობა, რაც ესოდენ ხშირადაა ხაზგასმული ტრაქტატებში და, მეორე მხრივ, აფექტურად გამომსახველი შესრულება, რაც კლასიკურ ტრადიციაში როგორც სამსახიობო ოსტატობის, ისე რეტორიკული შესრულების ღერძია. ერთსაც და მეორესაც კომუნიკაციის თანამედროვე თეორია სრულად უგულებელჰყოფს. ლანგის ტრაქტატი, გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, მზა სახელმძღვანელოა როგორც ჟესტის ხელოვნებაში, ისე აფექტურ გამომსახველობაში.

მეტიც, სამსახიობო ოსტატობის აფექტური მდგენელი, რუსულ ტრადიციის გამოკლებით, თანამედროვე სამსახიობო მიმდინარეობების მიერ მაინცდამაინც არ არის გაზიარებული. მგონია, რომ აფექტების თეორიასთან

დაბურნებამ, შესაძლოა, წააქეზოს სამსახიობო ოსტატობის თეორიაც და პრაქტიკაც და არა მხოლოდ სხეულის ენის თანამედროვე ტრენდები.

თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ არასემიოტიკური ნაწილი უსარგებლოც კი შეიძლება აღმოჩნდეს თანამედროვე კომუნიკაციური მოდელებისთვის. მაგრამ წინამდებარე კვლევის და თარგმანის გამოქვეყნებამდე და სპეციალისტების მიერ გაცნობამდე დასკვნის გამოყვანა და მისი მნიშვნელობის ან ჰოყოფა ან უარყოფა, ნაადრევია. ამგვარი შეფასებები შესაძლებელია მხოლოდ კლასიკური რეტორიკისა და ტრაგედიული სამსახიობო ოსტატობის ჟესტისა და პოზის და აფექტების თეორიის მეცნიერული და პირველწყაროების შესწავლისა შემდეგ.

§ 2

ლანგის მიერ აღწერილი სამსახიობო ტრადიციის ეპოქის ან
მიმდინარეობისადმი მიკუთვნების საკითხისთვის

ლანგის ტრაქტატის აღწერისას, დასაწყისშივე წავაწყდი გადაულახავ სიძნელეს, თუ რომელი მხატვრულ-ლიტერატურული მიმართულებისთვის მიმეკუთვნებინა ლანგის მიერ აღწერილი სამსახიობო და თეატრალური ხელოვნების პარადიგმა, თუნდაც მხოლოდ პირობითად, მკითხველისთვის ინფორმაციის აღქმის მხოლოდ გაადვილების მიზნით. კვლევის პროცესში დავრწმუნდი, რომ ლანგის სისტემის რომელიმე მხატვრულ-ესთეტიკური მიმდინარეობისადმი მიკუთვნება მკითხველს მხოლოდ დააბნევდა. სწორედ მკითხველისთვის შესატყვისი წარმოდგენების შესაქმნელად საბოლოოდ გადავწყვიტე ნეიტრალური „შესრულებისთვის“ მიმენიჭებინა უპირატესობა, რაც კლასიკური რეტორიკის მეხუთე ნაწილის, ორატორისა და მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნების აღმნიშვნელი ლათინური ცნების, actio-ს, ქართული თარგმანია. მოკლედ მოგახსენებთ ამგვარი, ერთი შეხედვით, „ახირების“ საფუძველს.

დასაწყისში განვიზრახე „შესრულება“ განმეხილა როგორც უპირატესად პრერომანტიკული მოვლენა და დამერქმია, პირდაპირი ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით, „რომანტიზმის წინარე“, რაც ლათინურად „პრერომატიკულია“. მართლაც, ლანგის მიერ აღწერილი სამსახიობო სისტემის მსგავსი ტრაქტატების სიუხვე სწორედ ამ წინარომანტიკულ პერიოდს ემთხვევა. მაგრამ სამეცნიერო ლიტერატურაში „პრერომანტიზმი“ აღნიშნავს მეტნაკლებად ზუსტ დროით მონაკვეთს, სადღაც 1760 წლიდან:

მიიჩნეოდა, რომ მეთვრამეტე საუკუნემ, ან სულ მცირე, მისმა უკანასკნელმა ფაზამ 1760 წლის შემდეგ, მოამზადა რომანტიზმი და ეს პერიოდი განიხილებოდა როგორც 'გარდამავალი' ანუ 'პრერომატიკული'.²¹

ლანგისეული სამსახიობო ტრადიცია კი უკავშირდება არა იმდენად რომანტიზმსა და მის წინამორბედ ეპოქებს, არამედ აღორძინებას, ბაროკოსა და ნეოკლასიციზმს. ამგვარი ცალმხრივი „ვექტორის“ გამო, ცნება „პრერომატიზმს“ ან „წინარე რომანტიზმს“, შეიძლება მკითხველის ყურადღება მიემართა მხოლოდ ერთი და ვიწრო მიმართულებით რაც უთუოდ გამოიწვევდა გაუგებრობას, მით უფრო, რომ ლანგის ტრაქტატი ამ თარიღამდე დაახლოებით 70 წლით ადრეა შექმნილი. რომანტიზმთან ან რომანტიზმის წინამორბედობასთან მას ნამდვილად არაფერი საერთო არა აქვს.

მეორე მხრივ, ლანგის სისტემის მისდროინდელი მიმდინარეობების, ბაროკოსა ან კლასიციზმისადმი მიკუთვნებაც უკიდურესად უსაფუძვლოდ მივიჩნიე მოუხედავად იმისა, რომ დენ ბარნეტი „შესრულებას“ მიიჩნევს სწორედ ბაროკოს მემკვიდრეობად. საქმე თავად ცნება „ბაროკო“ არაზუსტი მნიშვნელობაა. თუკი თავიდან ცნება „ბაროკო“ მეტ-ნაკლებად მისაღებად აღნიშნავდა არქიტექტურის და ქანდაკების მხატვრულ-ესთეტიკურ მიმდინარეობას, მე-20 საუკუნეში ეს ცნება სრულიად დაუსაბუთებლად გავრცელდა მუსიკას, თეატრსა და ლიტერატურაზე და მთელ მე-17 საუკუნეზეც:

მოდად ჩამოყალიბდა, რომ როცა საუბრობენ მე-17 საუკუნეზე, ცნება „ბაროკო“ განავრცონ მისი საწყისი გამოყენების სფეროზე გაცილებით შორს. ნაცვლად არქიტექტურის და ქანდაკების სტილზე შესაწყნარებელი მითითებისა, მოხდა ისე, რომ 'ბაროკომ' მოიცვა მეტ-ნაკლებად ბუნდოვანი იდეების ფართო კომპლექსი მე-17 საუკუნის ცივილიზაციის არსზე. ამ მოდას დასაბამი მისცა გერმანულმა მეცნიერებამ დაახლოებით ორმოციოდე წლის წინ და საყოველთაოდ გავრცელდა ძირითადად შპენგლერის *დასავლეთის დასის* წყალობით. ამჟამად მხატვრობა,

²¹ “So for a long time the view prevailed that the eighteenth century, or at least its last phase after 1760 had prepared for the coming of romanticism and the period was considered ‘transitional’, that is, *pre-romantic*,” István Sötér, *The Dilemma of Literary Science* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), 127.

პოეზია, ლიტერატურა, პოლიტიკაც და თეოლოგიაც კი, მოკლედ, მე-17 საუკუნის დახელოვნებისა და განათლების ყველა სფერო იზომება მიკერძოებული იდეით - „ბაროკო“.²²

გარდა ამ უზუსტობისა, ცნება „ბაროკო“ [ან „მანიერიზმი“²³], როგორც გარკვეული სტილისტურ-მხატვრული მიმართულების, თუნდაც პირობითი აღნიშვნა, ვერ გამოდგებოდა ლანგის სისტემის შემთხვევაში, რადგან ბაროკოს, მოგვიანებით მე-19-20 საუკუნეებში, ოპოზიციად მიჩნეული ნეოკლასიციკლური მიმდინარეობის ტრაგედიებიც, „შესრულების“ კანონებით თამაშდებოდა. მეტიც, ალბათ უფრო ზუსტი იქნებოდა, როგორც ეპოქის ისე ესთეტიკური სულისკვეთების თვალსაზრისით, „შესრულება“ მიმეკუთვნებინა უფრო კლასიციზმის ვიდრე ბაროკოს მიმდინარეობისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ „კლასიციზმი“ საკუთრივი გაგებით ვრცელდება მე-17-18 საუკუნეებზე და გულისხმობს როგორც იდეალიზაციას, ნორმატიულობას, ანტიკური ავტორებისადმი უსიტყვო მორჩილებას, ისე რომანტიზმისადმი ოპოზიციას, რაც

²² "It has become the fashion, when speaking of the 17th century, to extend the term 'Baroque' far beyond the scope of its original application. Instead of simply denoting a tolerable definite style of architecture and sculpture, 'the Baroque' has come to cover a vast complex of more or less vague ideas about the essence of 17th -century civilization. The fashion started in German scholarship some forty years ago and spread to the public at large mainly through Spengler's *Decline of the West*. Now painting, poetry, literature, even politics and theology, in short, every field of skill and learning in the 17th century, have to measure up to some preconceived idea of 'the Baroque';" J. Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (Boston: Beacon Press, 1955), 182.

²³ "Mannerism is a constant in European literature. It is the complementary phenomenon of the Classicism of all periods. We had found that the twin concept Classicism-Romanticism was not good for much. The polarity of Classicism and Mannerism is far more useful as a conceptual instrument and can illuminate connections which it is easy to overlook. Much of what we shall call Mannerism is today set down as 'Baroque.' But this word has caused such confusion that it is better to eliminate it. The word Mannerism further deserves the preference because compared with 'Baroque,' it has a minimum of historical associations" [მანიერიზმი კონსტანტაა ევროპულ ლიტერატურაში. იგი ყველა პერიოდის კლასიციზმის კომპლემენტარული ფენომენია. ჩვენ დავრწმუნდით, რომ ეს ორი კლასიციზმ-რომანტიზმის დაწყვილებული კონცეპტი მთლად გვარიანი ვერ იყო. კლასიციზმისა და მანიერიზმის პოლარულობა გაცილებით უფრო სასარგებლოა როგორც კონცეპტუალური ინსტრუმენტი და მას შესწევს იმ კავშირების გაშუქება, რომელიც შეიძლება გაგვეპაროს მხედველობის არიდან. იმის დიდ ნაწილს, რასაც მომავალში ვუწოდებთ მანიერიზმს, დღეს დამკვიდრებულია „ბაროკოდ.“ მაგრამ ამ სიტყვამ ისეთი გაუგებრობა გამოიწვია, რომ უმჯობესია მისი ამოღება. სიტყვა მანიერიზმი მეტად იმსახურებს პრეფერენციას, რადგან „ბაროკოსთან“ შედარებით, მას, სულ მცირე, გააჩნია ისტორიულ ასოციაციები], Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. from German by Willard R. Trask (New York: Harper & Row Publishers, 1990), 273.

ისტორიული, თეორიული და კრიტიკული თვალსაზრისით თითქოს საკმაო სიზუსტით აღნიშნავს „შესრულების“ არსს, მაგრამ მაინც ცნება „კლასიციზმი“ მთლიანად ვერ მოიცავს „შესრულებას“, რადგან არაკლასიციკური დრამებიც და ტრაგედიებიც თამაშდებოდა „შესრულების“ წესებით.

გარდა ამისა, „კლასიციზმი“, როგორც გარკვეული ლიტერატურულ-მხატვრული მიმდინარეობის აღმნიშვნელი ცნება, იწვევს უფრო დაზნეულობას ვიდრე გარკვეულობას. ცნება „კლასიციზმი“ პირველად სტენდალმა დაამკვიდრა თავის ცნობილი საპროგრამო ესსეს, „რასინი და შექსპირის“²⁴ წყალობით, სადაც ეს ცნება თავად ავტორმა მიუსადაგა თავის თანამედროვე იმ დრამატურგებს, რომელნიც მე-17 საუკუნის დრამატურგების მსგავსად ბაძავდნენ ძველბერძენ და რომაელ ტრაგიკოსებს. მოგვიანებით კი, ცნება „კლასიციზმი“ ლიტერატურის კრიტიკოსებმა მიაწერეს სწორედ მე-17-18 საუკუნის დრამატურგებს, რომელთაც სტენდალი პარადოქსულად და გვიანდელი ლიტერატურული კრიტიკის საპირისპიროდ მიიჩნევდა არა კლასიციკტებად, არამედ თავისი დროის რომანტიკოსებად:

ეს განსაზღვრება [კლასიციზმი] რომელიც უკიდურესად მიკერძოებულია, არ მიესადაგება არც მე-19 საუკუნის პირველი ათწლეულის ლიტერატურას, რომელიც გაიყინა წინა საუკუნეების მიზაძვაში, და არც მე-17 საუკუნისას, რომელსაც სტენდალი, პარადოქსულად, ახასიათებდა თავისი დროის რომანტიზმად.²⁵

თუმცა, ამ ცნების მნიშვნელობის ბუნდოვანების მიუხედავად, „კლასიციზმი“ ფართო და არასაკუთრივი ისტორიული ეტიმოლოგიით, სულ

²⁴ “Le terme ‘classicisme’ semble apparaître pour la première fois en France en 1823, forgé par Stendhal, comme pendant au terme ‘romanticisme’, dans son *Racine et Shakespeare*,” [ტერმინი „კლასიციზმი“ ჩანს, რომ პირველად ჩნდება საფრანგეთში 1823, სტენდალის მიერ გამოგონილი, როგორც ცნება „რომანტიზმის“ ორეული, თავის რასინსა და შექსპირში], André Blanc, *Lire le classicisme* (Paris: Dunod, 1995), 7.

²⁵ “On comprend que cette définition, singulièrement partielle, ne s’applique qu’au classicisme des premières décennies du XIXe siècle, littérature figée dans l’imitation des siècles précédents et non à celui du XVIIe, que Stendhal, non sans paradoxe, qualifie de romantique en son temps,” Blanc, *Lire le classicisme*, 7.

მცირე ლიტერატურათმცოდნეობის სტერეოტიპული მნიშვნელობით მაინც, გულისხმობს, ერთი მხრივ, გარკვეულ მხატვრულ-ლიტერატურულ მიმართულებას, რომელიც გავრცელებული იყო მე-17-18 საუკუნეებში და, მეორე მხრივ, ისეთ მხატვრულ-ესთეტიკურ მიმდინარეობას, რომელიც ბუნებისა და სინამდვილის იდეალიზაციის მიზნით შეგნებულად ბაძავდა ძველბერძნებს და რომაელებს და ეფუძნებოდა მკაცრ ნორმებს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ სინამდვილის იდეალიზაცია ძველების ბრმად ბაძვის გარეშე და ზოგჯერ მიბაძვითაც და, აგრეთვე წესებიც, არაკლასიციზმისთვისაც უყვარდათ, მაგალითად ბაროკოს მიმდევრებს. როგორც დავრწმუნდებით, ლანგიც, მიუხედავად იმისა, რომ სინამდვილისა და ბუნებრიობის კორექციისკენაც იხრება და კლასიკური რეტორიკისა და სამსახიობო ოსტატობის საკმაოდ რიგიდულ წესებსაც იზიარებს, ნამდვილად არ არის ძველების ბრმად მიმბაძველი, არც დამკვიდრებული კანონების ერთგული მიმდევარი.

ამდენად, „კლასიციზმისადმი“ მიკუთვნება, ერთი მხრივ, გამართლებული იქნებოდა, მაგრამ, მეორე მხრივ, მოხმობილმა მოსაზრებებმა მაიძულეს, რომ ამ ბუნდოვან ცნებაზე უარი მეთქვა. მით უფრო, ლანგის სისტემის აღწერისას მმართვედა წვრილმანებსა და თავისებურებებში უკიდურესი სიზუსტე, რასაც ხელოვნებათმცოდნეობის განზოგადებული მხატვრული მიმდინარეობის აღმნიშვნელო კონცეფტი უთუოდ ხელს შეუშლიდა და ამგვარ სიზუსტეს შეუძლებელსაც კი გახდიდა.

ძველების მიბაძვის, იდეალიზაციისა და ნორმატიული ხელოვნების აღსანიშნავად ცნება „კლასიკური“ ზუსტად თუ არა, უფრო მოზომილად მეჩვენება ვიდრე „კლასიციზმი.“ ცნება როცა დამკვიდრდა, სწორედაც რომ ამ სამივე ხსენებულ ასპექტს გულისხმობდა, კერძოდ, ძველებსაც, იდეალიზაციასაც და იმპერატიულობასაც. თუმცა, სიზუსტე მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ცნების დამკვიდრება უფრო გრამატიკული ვიდრე ლიტერატურულ-მხატვრული ნორმების სიზუსტის დადგენის ამოცანამ შვა:

ეს იყო საკმაოდ გვიან და მხოლოდ ერთხელ, როცა სახლწოდება *classicus* გაჩნდა: ავლუს გელიუსთან („ატეკური ღამეები“, XIX, 8, 15). ეს ანტონიდების პერიოდის სწავლული კომპილიატორი განიხილავს გრამატიკული პრობლემების დიდ ოდენობას. *quadriga* და *arena* მრავლობითი თუ მხოლობითი რიცხვისაა? რაც უნდა მოვიმოქმედოთ - უნდა მივსდეთ სანიმუშო ავტორების მაგალითებს: “*e cohorte illa dumtaxat anitquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduousque aliquis scriptor, non proletarius.*” [ვინმე ორატორთაგან ან პოეტთაგან, რომელნიც, რამდენადაც შესაძლებელია, ძველი ამაღლისგანაა, ე.ი. კლასიკური [ანუ პირველ კლასს განკუთვნილია ქონებრივი ცენზის თვალსაზრისით და, შესაბამისად, კარგი განათლება აქვს მიღებული] და სანიმუშო მწერალია, არა მდებრი].²⁶

მიუხედავად ამისა, ეს გარემოება ვერ მივიჩნიე საკმარის საფუძვლად, რომ „კლასიკური“ ლანგის სისტემის ეპითეტად გამომეყენებინა, რადგანაც ლანგის სისტემაში უამრავი არაკლასიკური ასპექტია. ამასთან ერთად, მკითხველს ეს ცნება ეპოქაზეც არაფერს არ ეუბნება. მაგრამ თუკი უიშვიათეს შემთხვევებში ცნება „კლასიკურს“ ვიყენებ ლანგის სამსახიობო სისტემის აღსაწერად ან სხვა გარემოების დასაზუსტებლად, ვგულისხმობ მხოლოდ მის სამმაგ მნიშვნელობას - ძველების იმიტირებას, იდეალიზაცია-კორექციასა და ნორმატიულაბა-იმპერატიულობას, და არა გამორჩევით მე-17-18 სუკუნეებს, განსხვავებით ცნება „კლასიციზმისაგან“. ცხადია, ეს არ ეხება იმ შემთხვევას, როდესაც „კლასიკურს“ ვიყენებ „რეტორიკის“ ეპითეტად, როგორც ძვ. წ. აღ. მე-5 საუკუნიდან მე-19 საუკუნემდე ერთიანი და უწყვეტი რეტორიკული ტრადიციის აღსანიშნად, რომელზეც შემდეგ თავში მექნება საუბარი.

ამ გარემოებების გათვალისწინებითაც და თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკის გადასახედიდანაც, ლანგის შეხედულებებს ვერ დავუკავშირებდი ვერც პრერომანტიზმის, ვერ ბაროკოს, ვერც მანიერიზმის,

²⁶ “[I]t was until very late, and then only in a single instance, that the name *classicus* appears: in Aulus Gellius (*Noctes Atticae*, XIX, 8, 15). This learned compiler of the Antonine period discusses a large number of grammatical problems. Are *quadriga* and *arena* to be used in the singular or the plural? The thing to do is to follow the usage of a model authors: “*e cohorte illa dumtaxat anitquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduousque aliquis scriptor, non proletarius*”: “some one of the orators or poets, who at least belongs to the older band, that is, a first-class and tax-paying author, not a proletarian,” Curtius, *European Literature*, 149.

ვერც კლასიციზმის ან ნეოკლასიციზმის და ვერც კლასიკურ მხატვრულ მიმდინარეობებს იმ მიზეზით, რომ ამ მიმდინარეობათაგან არც ერთი არ მოიცავს სრულად ლანგის მიერ აღწერილ სამსახიობო სისტემას მიუხედავად იმისა, რომ ამ მიმდინარეობათაგან უკლებლივ ყველაში შესაძლებელია რაღაც ისეთის მოძიება, რაც ლანგის სისტემას მიეწერება. ხოლო თუ მეცნიერული ცნება ცალსახა დიფერენციაციის, გამიჯვნის საშუალებას არ იძლევა, იგი არაპროდუქტიულია. ამას კი ისიც ემატება, რომ როგორც დავრწმუნდით, თავად ლიტერატურულ კრიტიკასა და ხელოვნების თეორიაში დამკვიდრებული მხატვრულ-ესთეტიკური მიმდინარეობების აღმნიშვნელი ცნებები საკმაოდ მოუხეშავი სტერეოტიპებია, რომელთა ერთადერთი „ღირსება“ მხოლოდ ინტელექტუალური ენერგიის ეკონომიაა.

ამ ყველაფერთან ერთად, როგორც დავრწმუნდებით წინამდებარე კვლევის საფუძველზე, ლანგის სისტემა აგრეთვე კლასიკური რეტორიკული ტრადიციის ნაწილია, რომლის მიკუთვნებაც საზოგადოდ მხატვრულ-სტილისტური მიმდინარეობისადმი, მკითხველს რეტორიკული ტრადიციის მნიშვნელობის აღქმის საშუალებას წაართმევდა. ამის გამო ვამჯობინე ნეიტრალურ „შესრულებაზე“, როგორც კლასიკური რეტორიკის მეხუთე ნაწილის - ორატორის დეკლამაციისა და იმავდროულად სამსახიობო ხელოვნების აღმნიშვნელი ლათინური ცნების თარგმანზე შემეჩერებინა არჩევანი.

§ 3

კლასიკური რეტორიკის მოკლე ისტორია

შუა საუკუნეებში მშვენიერი, მოხდენილი ქალბატონის ხატი ალეგორიულად რეტორიკას განასახიერებდა. მის სამოსელს რეტორიკული ტროპები და ფიგურები ამშვენებდა.²⁷ დღეს ძნელად თუ წარმოვიდგენთ რეტორიკას ესოდენ ღირსეული რეპრეზენტაციით. ცნება „რიტორიკა“ მხოლოდ ნეგატიურ კონტექსტში გვესმის, როგორც უპრინციპო და უკიდურესად უსინდისო პროპაგანდის ნაირსახეობა. გაუთვითცნობიერებელ ადამიანს ალბათ ვერც კი წარმოუდგენია, რომ მე-19 საუკუნის რომანტიზმის გაბატონებამდე, რეტორიკა მიიჩნეოდა იმდენად მნიშვნელოვან დისციპლინად, რომ კეთილშობილის აღსაზრდელად იმდენადვე სავალდებულო იყო, რამდენადაც წერა, კითხვა და თვლა. მხოლოდ სიძველეების სპეციალისტები არიან გარკვეულნი რეტორიკის ესოდენ დიდ მნიშვნელობაში ანტიკურობიდან მე-19 საუკუნის რომანტიზმამდე.

თანამედროვე რეტორიკული განათლება, გეომეტრიის ან გრამატიკისგან განსხვავებით, უკიდურესად მწირია. დღეს რეტორიკული „განათლება“ იწყება და მთავრდება „რიტორიკული შეკითხვით“, ხოლო გაუცნობიერებელად - მეტაფორით, მხატვრული შედარებით, ჰიპერბოლით და საუკეთესო შემთხვევაში, კიდევ რამდენიმე რეტორიკული ტროპითა და ფიგურით.²⁸

ერთი მხრივ, დღევანდელი რეტორიკაზე მწირი წარმოდგენებისა და, მეორე მხრივ, იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ წინამდებარე კვლევის

²⁷ ეს ალეგორია მე-5 საუკუნის ერუდიტს, მარტიანუს კაპელას [Martianus Capella] და მის *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* [ფილოლოგიისა და მერკურიუსის ქოწინება] უკავშირდება.

²⁸ რეტორიკაზე უარყოფითი დამოკიდებულება მოწმდება უკვე პლატონთან, თუმცა, არა უვიცობით, არამედ მისი ფილოსოფიური შეხედულებების გამო, კერძოდ, იმიტომ რომ რეტორიკას, დიალექტიკისგან განსხვავებით, არა ჭეშმარიტება, არამედ ჭეშმარიტების მოჩვენებითობა აინტერესებს.

საგნის დიდი და არსებითი ნაწილი კლასიკური რეტორიკაა (თუმცა, არა მხოლოდ), საჭიროდ მივიჩნიე მკითხველის ორიენტაციის მიზნით, მისთვის მოკლედ გამეცნო კლასიკური რეტორიკის ისტორია და, შეძლებისდაგვარად, თეორიაც, სულ მცირე, იმდენი მაინც, რომ მკითხველისთვის გამეადვილებინა კვლევის ძირითად ნაწილის აღქმა და გააზრება.

რეტორიკის მოკლე ისტორია

უძველეს ტექსტად მიჩნეული პირველწყარო, რომელშიც მოწმდება ცნება „რეტერი“, „რეტორის“ ჰომერიკული დიალექტის ვერსია, ჰომეროსის *ილიადა*, კერძოდ, მე-9 ქება. ამ ქებაში აქილევის აღმზრდელი ფოენიქსი, აქილევის დარწმუნების მიზნით, რომ იგი დაუბრუნდეს აქაველებს და ტროელების წინააღმდეგ ბრძოლაში ჩაერთოს, მას დააყვედრებს, რომ მან აქილევს ასწავლა „სიტყვით რეტერობა და ჩადენა [საგმირო] საქმეთა,“ ²⁹ რაც უთუოდ მიუთითებს ყველაზე ღირებულზე, რაც კი შეიძლება აღმზრდელს აღსაზრდელისთვის გაეკეთებინა. არსებითად, *ილიადა* შედგება ეპიკური გმირების ორთაბრძოლებისა და ფრთიანი სიტყვების ეპისოდებისგან. ძველი რეტორიკის თეორეტიკოსთათვის *ილიადა* სრულიად სამართლიანად მიიჩნეოდა რეტორიკული მაგალითების თესაურუსად. მეტიც, ისინი მას რეტორიკის თეორიისა და წესების კრებულადაც კი მიიჩნევდნენ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს გარემოება ფაქტობრივად არასწორია.³⁰ კიკეროს, არისტოტელეზე მითითებით, ცნობა, რომ სირაკუზელმა კორაქსმა და თისიასმა შეიმუშავეს რეტორიკის

²⁹ μύθων τε ῥήτῃρ' ἔμειναι πρῆκτῃρά τε ἔργων, *Iliados*, 9:443.

³⁰ “The belief that rhetorical theories could be illustrated from the Homeric poems was widespread. It seems to appear first in Cicero (cf. *Brutus*, 40 and 50), was held by Quintilian (cf., e.g., X, 1, 46 ff.), and is greatly developed in the *De Vita et Poesi Homeri* found in the corpus Plutarchi. From a general acquaintance with the rhetoricians one would suspect that grammarians and scholiasts were the first to note the existence of formal rhetoric in Homer, since they would have training in rhetorical system and quite likely would be lacking the historical sense which might have told them that Homer was innocent of the rules which he seemed to illustrate,” George Kennedy, “The Ancient Dispute over Rhetoric in Homer,” in *American Journal of Philology* 78, no. 1 (1957): 23-35, 23.

თეორია, მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც ჩანს, მანამდე მრავალი ახერხებდა მჭევრად საუბარს,³¹ სავარაუდოდ იმაზე მიანიშნებს, რომ სირაკუზში ტირანების გაძევებამდე ძვ. წ. აღ. 465 წლამდე, რეტორიკის თეორია და წესებად ჩამოყალიბებული მწყობრი სწავლება, მართლაც, არ არსებობდა. სულ მცირე, კიკეროს დროს მაინც, ტრადიციას აღარც კი ახსოვდა რაიმე თეორიული ტრაქტატის ან სწავლების არსებობა კორაქსამდე ასეთს რომც ეარსება.

კიკეროს ეს ცნობა ერთ საინტერესო გარემოებაზე მიანიშნებს. მიუხედავად იმისა, რომ რეტორობა [რეტერობა] ეპიკური ტრადიციისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, არც თეორია და არც არანაირი სისტემური წესები არ არსებობს. ხოლო ამგვარი თეორიის და წესების შედგენას მოგვიანებით განაპირობებს ექსტრემალური ვითარება - საყოველთაო და საჩქაროდ გადასაწყვეტი დავების სიმრავლე. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რეტორიკის თეორიად და წესებად ჩამოყალიბება საჭირო გახდა პოლისების ტირანებიდან განთავისუფლებისა და დემოკრატიზაციის გამო. როგორც ჩანს, ეპიკურ ტრადიციაში რეტერობას ბავშვობიდან, აღზრდისას ასწავლიდნენ სამხედრო საქმესთან ერთად და მჭევრმეტყველება ეპიკური გმირის ყოველდღიურობის ნაწილი იყო. რაც შეეხება სირაკუზელთა „დემოკრატიულ რეფორმას“, როგორც ჩანს, ჩვეულებრივ მოქალაქეებს არც ორატორის განათლების საშუალება ქონდათ და არც გამოცდილება და როცა აუცილებელი გახდა დავებში მონაწილეობა, ამ დეფიციტის არსებობამ განსწავლულთ „იძულებით“ შეაქმნევინა თეორია. ეპიკურ ტრადიციაში, როგორც ჩანს, აღზრდის, ვარჯიშის, ზეპირი გადაცემის და

³¹ Itaque, ait Aristoteles, cum sublati in Sicilia tyrannis res privatae longo intervallo iudiciis repeterentur, tum primum, quod esset acuta illa gens et controversiae nata, artem et praecepta Siculos Coracem et Tisiam conscripsisse—nam antea neminem solitum via nec arte, sed accurate tamen et descripte plerosque dicere —; scriptasque fuisse et paratas a Protagora rerum illustrium disputationes, quae nunc communes appellantur loci [ამგვარად, არისტოტელე ამბობს, სიცილიაში ტირანების გაძევების შემდეგ ხანგრძლივი ინტერვალის შემდეგ განახლდა კერძო დავები, მაშინ პირველად, რათა დავისთვის მიდრეკილი ხალხი გამჭრიახე რომ ყოფილიყო, სირაკუზელებს კორაქსსა და თისიასს დახელოვნებაზე და წესებზე დაუწერიათ - რაკი მანამდე არავინ არც ჩვეულებით და არც დახელოვნებით, არამედ უმეტესობა [მხოლოდ] მეცადინედ თუმც დალაგებულად, საუბრობდა - და რომ აგრეთვე არსებობდა პროტაგორას მიერ დაწერილი და მომზადებული ცნობილი საქმეების დისპუტები, რასაც ამჟამად საერთო ადგილებს უწოდებენ], Cicero, *Brutus*, §46.

ხშირი გამოცდილების გამო, ამგვარი აუცილებლობა არ არსებობდა. ყოველ შემთხვევაში, კიკეროს ეს ნაწყვეტი გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენამდე და კიკერომდე მოღწეულ ტრადიციას მიაჩნდა, რომ სირაკუზელთა ტირანებისგან განთავისუფლებამდე თეორიული ტრაქტატები არ არსებობდა.

მოკლედ ვახსენებ, რომ ძვ. წ. აღ.-ით 428 წელს სოფისტმა გორგიას ლეონტინელმა ათენელებს გააცნო რეტორიკის ახალი ხელოვნება და პროტაგორამაც, ლისიასმაც, ისოკრატემაც და პლატონმაც კი, ზოგმა ერთგულებით და ზოგმაც (მაგალითად, პლატონმა) კრიტიკითა და გაკიცხვით, შეიტანეს თავთავიანთი წვლილი საგნის შემდგომ განვითარებაში.

რადგანაც რეტორიკის თეორიის დასაბამი სასამართლო პრაქტიკას უკავშირდება, დასაწყისში იგი მხოლოდ სასამართლო მჭევრმეტყველებას მოიცავდა, რაც რეტორიკის ისტორიაში შევიდა „სასამართლო“ ან „ფორენსიკული“ რეტორიკის სახელწოდებით. თუმცა, უკვე არისტოტელეს *რეტორიკის ხელოვნება*, მიუხედავად იმისა, რომ ყურადღებას უმთავრესად სასამართლო რეტორიკას უთმობს, აგრეთვე ეხება პოლიტიკურ და ხოტბით მჭევრმეტყველებასაც. ეს სამი განყოფილება ტრადიციულად შეადგენდა კლასიკური რეტორიკის სრულ კორპუსს. საზოგადოდ, რეტორიკის უმთავრესი სამიზნე საჯარო საქმეები იყო, რაც რეტორიკის განმარტებიდანაც ჩანს, რომელიც სავარაუდოდ ჰერმაგორასს³² მიეწერება: “ორატორის საქმეა [officium] იმ საკითხებზე საუბრის შეძლება, რა საკითხებიც ადათებითა და კანონებით საჯარო გამოყენებისთვისაა დადაგენილი, მსმენელთა დასარწმუნებლად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია.”³³

რაკი კლასიკური პერიოდის ბერძნულ პოლისში მოქალაქე ვალდებული იყო უშუალოდ მიეღო მონაწილეობა როგორც პოლიტიკური ბჭობისას, ისე სასამართლოში დავისას, რეტორიკა არ გულისხმობდა მხოლოდ ვიწრო,

³² *Rhetorica ad Herennium*, 4n.

³³ Oratoris officium est de iis rebus posse dicere, quae res ad usum civilem moribus et legibus constitutae sunt, cum adsensione auditorum, quoad eius fieri poterit. *Ad Herennium*, 1, 2, 2.

მჭევრმეტყველებით „სპეციალიზაციას.“ ორატორი უნდა ყოფილიყო არა მარტო მჭევრი, არამედ ბრძენი და ღირსეული მოქალაქეც. ისოკრატე და მოგვიანებით კიკეროც *De Inventione*-ში [შეთხზვაზე] ასეთი იდეალური ორატორის ხატს წარმოგვიდგენენ. მეტიც, ისოკრატეს შეხედულებით, რეტორიკული განათლება აღზრდის და ჩამოაყალიბებს ორატორს ღირსეულ ადამიანად და მოქალაქედ. ალბათ, ამგვარი სინთეზისა და უნივერსალიზმისკენ მიმართული ტენდენციაა ისოკრატეს მოთხოვნა, რომლის თანახმად საჭიროა „მეტყველების ხელოვნების“ და არა მხოლოდ რეტორიკის სწავლება. თუმცა, ისოკრატეს უნივერსალიზმისკენ ეს მიდრეკილება დასაზუსტებელია: იგი მხოლოდ პოლიტიკურია და არ სცდება ათენის აგორის საზღვრებს. ისოკრატესეული უნივერსალიზმი მხოლოდ პოლიტიკურ-პრაქტიკულია და არა ფილოსოფიურ-ჭვრეტადი ან ესთეტიკურ-სინთეზური. ელინისტურ და რომაულ პერიოდში რეტორიკის უნივერსალიზმი მხოლოდ ორატორის პრაქტიკულ-პოლიტიკური საქმიანობით შემოიფარგლებოდა, რის გამოც რეტორიკა განიხილებოდა როგორც პოლიტიკური დისციპლინა, რომლის მიზნადაც მიიჩნეოდა იდეალური ორატორის, როგორც შემძლე და ღირსეული ორატორი-მოქალაქის აღზრდა. ამგვარი იდეალური ორატორის უკიდურესი პროპონენტი კიკეროა, რომელიც თავისი სიყმაწვილის ტრაქტატს, *De inventione*-ს იმ დებულებით იწყებს, რომ სიბრძნე მჭევრმეტყველების გარეშე საჯარო საქმეებს ვერაფერში წაადგება, ხოლო მჭევრმეტყველება სიბრძნისა და სიქველის გარეშე საზიანოც კია საჯარო საქმეებისთვის.

კიკეროს ტრაქტატები და მისთვის მცდარად მიწერილი ვინმე ანონიმის *Ad Herennium*, რომელზეც აშკარად შეიმჩნევა კიკეროს ძლიერი გავლენა, ლათინური და შუა საუკუნეების რეტორიკული ტრადიციის ღერძია. *Ad Herennium* შუა საუკუნეებში გამოიყენებოდა როგორც ძირითადი სახელმძღვანელო, ხოლო კიკეროს *De inventione* მის გაგრძელებად მიიჩნეოდა, როგორც ერთი ავტორის

ორი ტრაქტატი,³⁴ ხოლო თავად კიკერო, - როგორც რეტორის შეუდარებელი მაგალითი. რენესანსის ეპოქაში, მართალია, კიკეროს ავტორიტეტი არ შესუსტებულა, მაგრამ რეტორიკის სახელმძღვანელოებისადმი დამოკიდებულება ძირეულად შეიცვალა: მთავარი სახელმძღვანელოებია კიკეროს *De Oratore* [ორატორზე] და კიკეროს ტრადიციის ერთ-ერთი მიმდევრის, კვინტილიანუსის *Institutio Oratoria* [რეტორიკის სახელმძღვანელო]. ამგვარი ცვლილების მიზეზი, ალბათ, ერთი მხრივ, *Ad Herennium*-ის კიკეროს ავტორობის ეჭვის ქვეშ დაყენება³⁵ და, მეორე მხრივ, პოჯიო ბრაჩიოლინის მიერ 1416 წელს მარკუს ფაბიუს კვინტილიანუსის (ჩვ. წ. აღ.-ით 35-100) ტრაქტატის სრული ტექსტის აღმოჩენა იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ კვინტილიანუსის ეს უშველებელი ტრაქტატი, როგორც კიკეროს მემკვიდრეობის გამგრძელებელი წყარო, შუა საუკუნეებისთვის არ იყო ცნობილი, როგორც ჩანს, კვინტილიანუსის ამ ტრაქტატმაც არაპირდაპირ კიკეროსეული ტრადიცია შუა საუკუნეებს გადასცა. ამასთან, კვინტილიანუსმა რეტორიკის და, საზოგადოდ, სიტყვიერების დისციპლინების საზღვრები გააფართოვა. კვინტილიანუსი არ განიხილავდა რეტორიკას ან როგორც მხოლოდ პოლიტიკურ ან როგორც მხოლოდ დარწმუნების ხელოვნებას. კვინტილიანუსისთვის რეტორიკა კეთილმეტყველების [*bene dicendi*] ხელოვნებაა და გრამატიკა-ლიტერატურის, როგორც მართებულად მეტყველების მეცნიერებისა [*recte loquendi scientia*], ანუ გრამატიკისა, და პოეტთა გადმოცემასა და ახსნა-განმარტების [*poetarum enarratio*], ანუ ლიტერატურის, გაგრძელებაა. ხოლო ეს ორი დისციპლინა -

³⁴ მართალია, რომ არისტოტელეს *რეტორიკის ხელოვნება* ლათინურად ნათარგმნია, მაგრამ შუა საუკუნეების უნივერსიტეტებში იგი გამოიყენებოდა ეთიკურ-პოლიტიკურ სწავლების სახელმძღვანელოდ და არა რეტორიკის თეორიის ტრაქტატად.

³⁵ პირველად ლორენცო ვალამ მე-15 საუკუნეში დააყენა კიკეროს ავტორობა ეჭვის ქვეშ. რაფაელ რეგიუსმა 1491 საბოლოოდ დაადასტურა, რომ ტრაქტატის ავტორი კიკერო არ იყო. მეცნიერების დიდი ნაწილი, კვინტილიანუსის ტრაქტატზე დაყრდნობით, ამ წყაროს მიაწერენ ვინმე კორნიფიკიუსს, რომელიც სავარაუდოდ კიკეროსა (106-43 ჩვ. წ. აღ.) და კვინტილიანუსს შორის (35-100) ცხოვრობდა.

რეტორიკა გრამატიკა-ლიტერატურასთან ერთად, სიტყვიერების და საზოგადოდ კომუნიკაციის უნივერსალურ დისციპლინას ქმნიან. სავარაუდოდ, კვინტილიანუსის ამ უშველებელმა ტრაქტატმა მის პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად რომში, რომელსაც იგი 68 წლიდან ეწეოდა, ხელი შეუწყო რომაულ საგანმანათლებლო სისტემაში გრამატიკა-ლიტერატურისა და რეტორიკის დამკვიდრებას. შუა საუკუნეებმა ეს ტრადიცია გააგრძელეს: შვიდი თავისუფალი ხელოვნების *trivium*-ში [პირველი სამი დისციპლინა, რომელიც შუა საუკუნეების უნივერსიტეტებში ისწავლებოდა] პირველი ორი იყო გრამატიკა-ლიტერატურა და რეტორიკა. პირველად ზოგჯერ გრამატიკა-ლიტერატურა და ზოგჯერაც რეტორიკა ისწავლებოდა.

თუმცა, სანამ რეტორიკა შუა საუკუნეების ევროპულ საგანმანათლებლო სისტემაში ადგილს დაიმკვიდრებდა, ადრე შუა საუკუნეებში ახლადგავრცელებული ქრისტიანობა მას დაუპირისპირდა. დასაწყისში ახალი სარწმუნოება ანტიკურობის მემკვიდრეობას დაუპირისპირდა.³⁶ ამ დროს

³⁶ “From the first, some individuals reacted violently to their former pagan culture; Lacatntius speaks of pagan literature as “sweets which contain poison”; Cyprian, who had been a teacher of rhetoric at Carthage when he was converted, renounced profane letters completely and for the rest of his life never again quoted a pagan poet, rhetorician, or orator. Justin warns against undue veneration of words (i.e., literature) which are not from God. Clement of Alexandria notes that their revulsion against the old order was not limited to the intellectual classes: ‘The common herd fear Greek philosophy just a children fear goblins.

Tertullian directs an attack against Greek philosophy and other pagan writings. “Where is there any likeness between the Christian and philosophers?” he asks in his defense of pure faith, and terms philosophers ‘patriarchs of heresy.’ In a famous passage in his *De praescreptione haereticorum*, he outlines the problem as many of his contemporaries saw it:

What indeed has Athens to do with Jerusalem? What concord in there between the Academy and the Church? What between heretics and Christians?

The necessity for education posed a dilemma to Tertullian, who realizes that it would be foolhardy to espouse ignorance, but who declares also that it is not licit for Christians to teach literature because it deals with false gods.

Similar remarks maybe found in the writings of Justin Martyr, Clement of Alexandria, Synesius of Cyrene, and the historian Socrates. As Labriolle observes: ‘There emerges, therefore, the fact that we can state that during the first centuries of the Empire there is hardly a Christian writer in whose case there does not intrude or show itself more or less sincerely, more or less diplomatically, a hostility in some regard to the different forms of pagan literature.’ Nor was this antipathy short-lived, for even while Augustine was engaged in writing the first books of *De doctirna*, the fourth Council of Carthage 398 forbade bishops to read *libros*

ქრისტიანი ინტელექტუალები ანტიკურობას ან მეტ-ნაკლები თავშეუკავებლობით ან მეტ-ნაკლები თავაზიანობით აძაგებდნენ. ასე, მაგალითად, ტერტულიანუს ფილოსოფოსები „ჰერესის პატრიარქებად“ მიაჩნდა, ლაკტანტიუსი წარმართ ფილოსოფიას „დამტკბარ საწამლავს“ უწოდებდა. კლემენს ალექსანდრიელი, სირენიუს კირენელი, ისტორიკოსი სოკრატესი და სხვა ქრისტიანი ინტელექტუალები ანტიკურობაზე მსგავსი წარმოდგენისანი იყვნენ. რეტორიკაც არ იყო გამონაკლისი: ასე მაგალითად, წმინდა ბასილ კესარიელმა განაცხადა, რომ ღმერთი არ სცნობდა ეუფონიას.³⁷

მტრული განწყობის მიუხედავად, ქრისტიანობის გავრცელებამ რეტორიკის განვითარებაში წვლილი შეიტანა. მართალია, ამ ეპოქაში რეტორიკის საჯარო საქმეებში გამოყენება წარმოუდგენელი იყო, რაც არა მარტო

ქრისტიანობის გავრცელებით, არამედ ავტოკრატი ცეზარების მმართველობითაც იყო გამოწვეული, მაგრამ ამ შეზღუდვამ რომაელი და ელინისტური ეპოქის ორატორების ენერგია ხოტბითი რეტორიკისკენ მიმართა. მეორე სოფისტიკის სკოლამ (ჩვ. წ. აღ. 50-400) ეს ტენდენცია, რეტორიკული სტილი და რეტორიკული შესრულება, უკიდურესობამდე გააზვიადა.

აღნიშნულმა ტენდენციამ, ერთი მხრივ, შეზღუდა პოლიტიკური რეტორიკა, მაგრამ, მეორე მხრივ, წააქეზა რეტორიკის ესთეტიზაცია. გავხედავდი ვარაუდს, რომ უკლებლივ ყველა სფერო, რასაც კი სიტყვიერებასთან, პოეზიასთან, ლიტერატურასთან და დრამასთან საერთო ქონდა, ეფუძნებოდა რეტორიკის საძირკველს. რეტორიკამ გამსჭვალა ინტელექტუალური და მატერიალური კულტურის ყველა ასპექტი. გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, რომ შუა საუკუნეებიდან რომანტიზმამდე ეპოქას შეიძლება „რეტორიკული

gentilium unless necessary,” James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance* (Berkeley: University of California Press, 1974), 49-50.

³⁷ “Our writers do not waste their time in polishing periods,” declares Basil of Caesarea, ‘we prefer clarity of expression to mere euphony.’ And again, ‘The school of God does not recognize the laws of the encomium,’ nor does it deal in ‘sophisticated vanities,’” Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, 50.

ეპოქა“ ვუწოდოთ. ვერც ერთმა სფერომ ვერ აიცილა რეტორიკის გავლენა. წერილების წერისთვის და ეპისტოლარული ჟანრისთვისაც კი, სპეციალური რეტორიკული დისციპლინა, *ars dictaminis*, გამოიგონეს მე-11 საუკუნეში, ხოლო მე-13 საუკუნის დასაწყისში კი შეიმუშავეს თემატური ქადაგების რთული თეორია, *ars praedicandi*.

მაგრამ სანამ რეტორიკა ესოდენ პატივსაცემ ადგილს დაიმკვიდრებდა ევროპულ კულტურაში, როგორც ზევით ითქვა, ქრისტიანობის პატრისტიკულ ეპოქაში მისი ბედი მაინცდამაინც ცხადი არ იყო. ქრისტიანობა, ერთი მხრივ, ლამობდა უარყო ყოველივე წარმართული, ხოლო მეორეს მხრივ ანტიკური კულტურა ჩაეყენებინა ახალი სწავლების სამსახურში. ამგვარი ამბივალენტურობის უკიდურესი მაგალითებია წმინდა კიპრიანუსი და ნეტარი ავგუსტინე. ორივე პროვინციული რეტორიკული სკოლების მოსწავლე, ორივე ორატორი და ორივე რეტორიკის მასწავლებელი იყო და ორივე ქრისტიანად მოიქცა. მაგრამ, ამ საერთო გარემოებების მიუხედავად, მათი ანტიკური ტრადიციისადმი დამოკიდებულება ურთიერთსაპირისპირო იყო, რაც გამოხატავდა იმ დროის სულიერ დამაბულებასა და შინაგან კოლიზიასაც კი: კიპრიანუსმა ქრისტიანად მოქცევის შემდეგ სრულად უარყო ანტიკური მემკიდრეობა და მთლი დარჩენილი ცხოვრების განმავლობაში არასდროს არ უხსენებია არც ერთი წარმართი პოეტი, ფილოსოფოსი ან ორატორი. ნეტარმა ავგუსტინემ, კიპრიანუსის საპირისპიროდ, ანტიკური ფილოსოფია და რეტორიკა ქრისტიანობის სამსახურში ჩააყენა და მან და მისმა ავტორიტეტმა არა მარტო იხსნა რეტორიკა ქრისტიანობის სიმკაცრისგან, არამედ ანტიკურობასთან შედარებით გაზარდა კიდევაც მისი მნიშვნელობა, რითაც რეტორიკამ რელიგიური ცნობიერებითვის უკიდურესად მნიშვნელოვანი ფუნქცია შეიძინა, კერძოდ, წმინდა წერილის ფიგურატიულ-ანაგოგიკური ახსნა-განმარტება. ნეტარმა ავგუსტინემ წმინდა წერილის რეტორიკული ინტერპრეტაციის თეორია ჩამოაყალიბა *De doctrina Christiana* [ქრისტიანული სწავლების შესახებ], კერძოდ

მესამე და მეოთხე წიგნებში. ნეტარმა ავგუსტინემ, ერთი მხრივ, თეორიულ-თეოლოგიურად დაასაფუძვლა წმინდა ამბროსიუს მედიოლანელის წმინდა წერილის ფიგურატიული ინტერპრეტაციის წამოწყება და, მეორე მხრივ, ხელი შეუწყო ელინისტური რეტორიკული ტრადიციის შუა საუკუნეებისთვის გადაცემას.

ნეტარ ავგუსტინესთან ერთად მმართველ მე-5 საუკუნის ინტელექტუალის *Martianus Capella*-ს და მისი ტრაქტატის *De nuptiis Philologiae et Mercurii* [ფილოლოგიისა და მერკურიუსის ქორწინების შესახებ] მოხმობაც, რომელიც, ხანგრძლივი მივიწყების შემდეგ, კაროლინგულ აკადემიაში კვლავ გამოჩნდა როგორც რეტორიკის და აგრეთვე შვიდი თავისუფალი ხელოვნების სახელმძღვანელო, რის შემდეგ და შედეგადაც ადგილი დაიმკვიდრა ევროპულ კულტურასა და განათლებაში.

რეტორიკის კრიტიკა

რეტორიკას ჯერ კიდევ ანტიკურობაში გამოუჩნდა ისეთი ძლიერი კრიტიკოსი, როგორიც პლატონია. მოკლედ პლატონის არგუმენტები რეტორიკის წინააღმდეგ შეიძლება დაჯგუფდეს ორ კატეგორიად: რეტორიკა მალავს და ამახინჯებს ჭეშმარიტებას და რეტორიკა არსს არ ეხება. პლატონი რეტორიკას დიალოგ „გორგიასში“ აკრიტიკებს, თუმცა, არა მხოლოდ. ასე მაგალითად, „ტიმაიოსის“ 19e-ში პლატონი მიიჩნევს, რომ ორატორი საჯარო საქმეებისთვის უსარგებლოა, რაც რადიკალურად უპირისპირდება კიკეროსსა და ისოკრატეს თვალსაზრისს.

მიუხედავად იმისა, რომ გვიანდელმა ეპოქებმა ვერავითარი უფრო არსებითი კონტრარგუმენტები ვერ დაუპირისპირეს რეტორიკას ვიდრე ეს პლატონმა მოახერხა, პლატონის კრიტიკამ რეტორიკას ავნო გაცილებით მცირე ვიდრე ეს რეტორიკის გვიანდელმა კრიტიკოსებმა.

Petrus Ramus-მა (1515-1572) მისი კრიტიციზმით შეასუსტა რეტორიკის უნივერსალისტური მნიშვნელობა: იგი მიიჩნევდა, რომ ლოგიკა რეტორიკულ

შეთხზვას [*inventio*] და თანაგანლაგებას [*dispositio*]³⁸ უკეთესად გაართმევდა თავს ვიდრე თავად რეტორიკა. *Petrus Ramus* ლიტერატურასაც კი შეეხო: მას მიაჩნდა, რომ ლოგიკის კანონები არა მარტო რეტორიკის ნიმუშებს, არამედ ლიტერატურულ ქმნილებებსაც უნდა მიუყენონ. ამ თვალსაზრისის საპირისპიროდ არისტოტელეს შეხედულების მოხმობა მმართებს: რეტორიკული არგუმენტაცია განსხვავდება ლოგიკისგან. ლოგიკა თავისი ბუნებით აპოდიქტიკური და მავალეებითა, მაშინაც როცა რეტორიკული არგუმენტაცია დამაჯერებელი და მართლმსგავსია. არგუმენტაციის ეს ორი ტიპი ორ სხვადასხვა დისციპლინას შეესაბამება.

თუმცა *Petrus Ramus*-ს რეტორიკა მთლიანად არ უარუყვია. მისმა კრიტიკამ რეტორიკის სფერო მხოლოდ შეზღუდა. იგი რეტორიკულ ტროპებსა და ფიგურებს და რეტორიკულ შესრულებას არ შეხებია.³⁹

თავის მხრივ, ჯონ ლოკმაც შეიტანა წვლილი რეტორიკული ტრადიციის შესუსტებაში იმით, რომ რეტორიკის გადატანითი მეტყველების ნაწილს იწუნებდა, რაკი მიაჩნდა, რომ ორაზროვნება, ბუნდოვანება და ემოციურობა და აფექტურობა კომუნიკაციას სირთულეებს უქმნიდა. თუმცა, ლოკის თვალსაზრისის კონტრარგუმენტად მმართებს შევნიშნო, რომ ფიგურატიული მხარე კლასიკური რეტორიკის სტილიტიკის მხოლოდ ერთი ნაწილია. ამდენად, ლოკის კრიტიკა მართებული რომც იყოს, იგი ხეხება რეტორიკის სტილის მხოლოდ ნაწილს. რეტორიკული სტილისტიკა არანაკლებ ყურადღებას უთმობს სიცხადეს და სიზუსტეს,⁴⁰ რასაც ხშირად, სხვათა შორის, რეტორიკული სტილის

³⁸ *Inventio* – კლასიკური რეტორიკის პირველი განყოფილება, ეხება იმას, თუ რა უნდა თქვას და, შესაბამისად მოიფიქროს ორატორმა.

Dispositio - კლასიკური რეტორიკის მეორე განყოფილება, რომელიც განიხილავს რეტორიკული სიტყვის ნაწილებს, მათ ფუნქციებს და მათ მიმდევრობას.

³⁹ *Elocutio* - რეტორიკული სტილი. ეხება ლექსიკას, რეტორიკულ ტროპებსა და ფიგურებს და სტილისტიკის სხვა საკითხებს.

Actio, pronuntiatio - რეტორიკული შესრულება. ჟესტის, გამომეტყველებისა და ხმის ხელოვნება, რომელითაც ორატორი ასრულებს თავის სიტყვას.

⁴⁰ Hugh D.D. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Letteres*, vol. 1 (Basil: J. J. Tournaisen, 1788), 230.

ფიგურატიულობაც ემსახურება. ცხადია, ეს მოთხოვნა იმდენადვე ძველია, რამდენადაც რეტორიკული ტრაქტატები და ცხადი და გასაგები სტილი უკვე პერმოგენესაც ცალკე აქვს გამოყოფილი და აღწერილიც.

კრიტიკის სხვადასხვა ვერსია, ძირითადად, რეტორიკის რომელიმე ნაწილს, რომელიმე ასპექტს უპირისპირდებოდა. ზოგჯერ, მაგალითად, პლატონის კრიტიკა რეტორიკას მთლიანობაში მიუღებლად მიიჩნევდა. მაგრამ, ყველა ამ კრიტიკოსთათვის დამახიასთებელი იყო არსებითი შეპასუხება. მე-19 საუკუნის რომანტიზმი რეტორიკას დაუპირისპირდა არა არსებითად, არამედ საკუთარი სუბიექტური პოზიციიდან, კერძოდ, როგორც მას ესმოდა ხელოვნება, ხელოვნების მისეული თვალთახედვიდან. „რომანტიკული ირონიისთვის“,⁴¹ მისი პლატონური ფილოსოფიიდან და კლასიკური რეტორიკიდან აღმოცენების მიუხედავად, რეტორიკის წესები და თეორია სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა: რომანტიკული ირონიის პარადიგმაში დაუშვებელია ხელოვანის თავისუფლების წესებით, თეორიით ან სხვა გარემოებით შეზღუდვა. რომანტიკოსი მწერლები და პოეტები (შატობრიანი, ჰიუგო, ნოვალისი) უარყოფდნენ „უსარგებლო წესებს.“ „თავისუფლება სინტაქსის, ომი რეტორიკას!“ - აცხადებდა ჰიუგო.⁴² მართალია,

⁴¹ „რომანტიკული ირონიის“ კონცეპტი შეიმუშავა ფრიდრიხ შლეგელმა მის ფრაგმენტებსა და სხვადასხვა შრომებში ანტიკურ პოეზიაზე. რომანტიკული ირონია, რომანტიზმის ცენტრალური კონცეფციაა, რაც გულისხმობს დაუსრულებელ შემოქმედებით პროცესში აბსოლუტური „მეს“ იდეალურ თავისუფლებაში რეალიზაციას. ეს უკნასკნელი, თავის მხრივ, უკავშირდება ფიხტეს ფილოსოფიას, კერძოდ, შემოქმედის მიისწრაფებას თავისი პიროვნულობის სრული გამოვლენისკენ მიუხედავად იმისა, რომ ამის სრულად მიღწევა შეუძლებელია. წინამდებარე კვების კონტექსტში უინტერესო არ უნდა იყოს Friedrich Schlegel-ის პოეზიის უნივერსალიზაციის და აგრეთვე რეტორიკასთან დაკავშირების პროექტი. იგი რომანტიზმის პროგრამულ მანიფესტში ათენაუმ-ფრაგმენტ #116-ში მიზნად ისახავდა პოეზიის ფილოსოფიასა და რეტორიკასთან დაკავშირებას: „Романтическая поэзия – это прогрессивная универсальная поэзия. Ее предназначение . . . вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновении с философией и риторикой,“ Фридрих Шлегель, *Эстетика. Философия. Критика, том I*, пер. с немецкого (Москва: Искусство, 1983), 294.

⁴² თავს ვარაუდის უფლებას მიცემ, ვიფიქრო, რომ „რომანტიკული“ „ჯანყი“ მიმართული იყო არა მარტო წესების, არამედ შთაგონების წინააღმდეგაც. კლასიკური კანონის თანახმად, პოეტი ვალდებული იყო მოეხმო მუზა [ინვოკაცია], ვინც შეაძლებინებდა პოეტს შემოქმედებას. შთაგონება „ზევიდან“ განსხვავდება არა მარტო რაციონალურად მოწესრიგებული კანონებისგან,

ჯერ კიდევ Ronsard (1524-1585) უარყოფდა პოეზიაში კანონების და წესების იმპერატიულობას, რაც, შესაძლოა, მივიჩნიოთ რომანტიზმის კრიტიკის წინამორბედად, მაგრამ Ronsard ნეოკლასიციზტურად წოდებულ პერიოდში დავიწყებას მიეცა სანამ რომანტიკოსებმა არ გაიხსენეს იგი.

რეტორიკის დაკნინებაში, როგორც ჩანს პოლიტიკურმა ფაქტორებმაც წვლილი შეიტანეს. ასე მაგალითად, რუსო და დიდრო იწყებენ რეტორიკის „მაღალი სტილის“ დისკრედიტირებას ეგალიტარიზმის მრწამსის პოზიციიდან, რასაც „მაღალი სტილის ძალადობას“ უწოდებენ. ამ კრიტიციზმმა ლიტერატურაშიც კი ყოველდღიური ენა და ისეთი „სტილი“ წააქეზა, რასაც არანაირი რეტორიკული განათლება, სტილის გრძნობა, მისაზომი პარაგონების ცოდნა, ერუდიცია ან გემოვნება არ ჭირდება.

საბოლოოდ, ევროპაში რომანტიზმმა რეტორიკა მოღვაწეობის ყველა სფეროდან განდევნა, ხოლო გერმანიასა და რუსეთში მე-19 საუკუნის შუასთვის იგი საგანმანათლებლო სისტემიდანაც კი გაქრა.

§ 4

წინამდებარე კვლევის მოკლე აღწერა

საკუთრივ კვლევა შედგება ოთხი განყოფილებისგან. პირველი განყოფილება ეთმობა ფრანცისკუს ლანგის ტრაქტატის მოკლე აღწერას, ცნობებს ავტორზე და ლათინური ტექსტის ქართულად გადმოტანის თავისებურებებს. ეს განყოფილება მიზნად ისახავს მკითხველის ორიენტაციას და იმ საკითხების გაცნობას, რის გარეშეც კვლევა მკითხველისთვის, შესაძლოა, გაუგებარი ყოფილიყო.

მეორე განყოფილება ეთმობა კრიტიკულ-მეთოდოლოგიურ შენიშვნებს, კერძოდ, ერთადერთ, დენ ბარნეტის ავტორობით, უკვე ხსენებულ მე-16-19

არამედ რომანტიკული ირონიისგანაც, რომელიც ეფუძნება მხოლოდ პოეტის თავისუფალ ნებას და ნიჭს, მაგრამ არამც და არამც წყალობას ზევიდან.

საუკუნეების სამსახიობო ოსტატობასა და რეტორიკულ შესრულებაზე მომცველი მონოგრაფიის⁴³ კრიტიკას და, აგრეთვე, შენიშვნებს კვლევის მეთოდოლოგიასთან დაკავშირებით. ამ ნაწილის უმთავრესი ამოცანაა, ერთი მხრივ, წინამდებარე კვლევისთვის მეთოდოლოგიური საფუძვლის შემუშავება და, მეორე მხრივ, იმის დასაბუთებას, რომ მე-16-19 საუკუნეების სამსახიობო და რეტორიკულ შესრულებაზე ერთადერთი მონოგრაფია შესამჩნევად არადაძაგმყოფილებელია მეცნიერული თვალსაზრისით, რაც აგრეთვე ადასტურებს წინამდებარე კვლევის საჭიროებას. ამ განყოფილებაში აგრეთვე შევხვებით კლასიკური ტრადიციის სინთეზის იდეას, ჰუმანიზმს და ანტიკურობას, რასაც, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ დარგის შესასწავლად. თუმცა წინამდებარე კვლევაში ამ საკითხებს ცალკე, როგორც საკვლევ საგნას, არ ვეხები. თუმცა, მეთოდოლოგიური მოსაზრებებით და მკითხველის ორიენტაციისთვის, სწორედაც რომ, ერთი მხრივ, ამ საკითხების მნიშვნელობისა და, მეორე მხრივ, მათი უგულებელყოფით გამოწვეული საფრთხის გამოსაკვეთად, თავი ვალდებული ვიქნები, რომ ამ საკითხს გაკვრით მაინც შევხებოდი. ამასთან, რადგან მეცნიერებაში, თუკი იმას, რასაც მოცემული კვლევისთვის საზოგადოდ მნიშვნელობა იმ თვალსაზრისით, რომ ან მეთოდოლოგიური, კვლევის საგნის, ან სხვაგვარი თვალსაზრისით კავშირშია მოცემულ კვლევასთან, მაგრამ მოცემული კვლევის არც საგანია და არც უშუალო მეთოდი, სავალდებულოა იმის დათქმა, რომ საკითხის მნიშვნელობის მიუხედავად, იგი მოცემული კვლევის ფარგლებს მიღმა. მართლაც, შეუძლებელია ერთი კვლევის ფარგლებში ყველა საჭირო მეთოდის და ყველა წყაროს მეცნიერული მოთხოვნების შესაბამისად შესწავლა. თუმცა, ეს გარემოება მკვლევარს ავალდებულებს, რომ კვლევასთან კავშირის მქონე და მნიშვნელოვანი საკითხებისგან გამიჯვნა მკითხველს განუმარტოს რამდენადაც შესაძლებელია ამომწურავად, ცხადად და გასაგებად. ამის გათვალისწინებით,

⁴³ Barnett, *The Art of Gesture*.

თავი ვალდებულებულად ჩავთვალე ამ მნიშვნელოვან საკითხებს გაკვრით მაინც შევხებოდი და ცხადად განმემარტა, რომ მათ ვემიჯნებოდი არა მათი უმნიშვნელობის, არამედ ადამიანური სისუსტეების გამო და წინამდებარე კვლევისთვის დამედინა საზღვრები. მესამე და მეოთხე განყოფილებები მთლიანად ეთმობა ლანგის ტრაქტატის კვლევას. განსხვავება ამ ორ განყოფილებას შორის კვლევის მეთოდოლოგიაა და, ცხადია, კვლევის შედეგებიც, რამაც მაფიქრებინა, რომ ძირითადი კვლევა ორ განყოფილებად გადმოშვება. მესამე განყოფილებაში გამოვიყენე სრულიად ტრადიციული მეთოდი, ფილოლოგიურ-კომპარატივისტული მეთოდი, იმ მიზნით, რომ დამედინა ლანგის თეორიული შეხედულებები არისტოტელე-ჰორატიუსის პოეტიკის თეორიისა და მე-16-17 საუკუნეების სხვა თეორეტიკოსთა შეხედულებების კონტექსტში, გამერკვია, თუ რაოდენ და რა ნაწილშია უნიკალური ან არ არის უნიკალური ლანგის ესა თუ ის შეხედულება. ეს მეთოდი არსებითად ახალს არაფერს არ შეიცავს და როგორც ტექსტის ფილოლოგიურ-კომპარატივისტული მეთოდი გამოვიყენე ლანგის ტექსტის კრიტიკულად შესასწავლადაც და, აგრეთვე, სხვა პირველწყაროებთან შესადარებლადაც.

მეოთხე განყოფილებაში გამოვიყენე ფუნქციური და სტრუქტურული ანალიზის მეთოდი და, როგორც დამხმარე მეთოდი - სამსახიობო ხელოვნების თეორიის შუქზე შედარებითი კვლევის მეთოდოლოგია, რაც სპეციალურად შევიმუშავე ლანგის ტრაქტატის საკვლევად და რაც სიახლეა სამსახიობო ოსტატობის თეორიის, კრიტიკისა და ისტორიის კვლევის მეთოდოლოგიაში. ამ მეთოდოლოგიის ამოცანაა, საზოგადოდ სამსახიობო ოსტატობისთვის ნიშნეული ასპექტების გამოყოფით იმის მკაფიოდ დადგენა, თუ როგორ წყვეტს ამა თუ იმ სამსახიობო ოსტატობის პრობლემას ესა თუ ის სამსახიობო სკოლა, ტრადიცია და აგრეთვე, თუ რა კავშირშია ამა თუ იმ სამსახიობო სკოლის სხვადასხვა ასპექტები ერთმანეთთან და თუ როგორ ზემოქმედებენ ისინი

ერთმანეთზე. წინამდებარე კვლევის ფარგლებში, ეს ახლადშემუშავებული მეთოდი არა მარტო გამოვიყენე, არამედ პირველად მივსინჯე კიდეც ფრანცისკუს ლანგის მიერ აღწერილი სამსახიობო სისტემის კვლევისას.

შეიძლება გაუზვიადებლად ითქვას, რომ ეს ორი განყოფილება მეტ-ნაკლებად ორი დამოუკიდებელი კვლევაა თავისი მეთოდოლოგიითა და ამოცანებით. მათ მხოლოდ კვლევის საგანი - ლანგის ტრაქტატი აერთიანებთ. სწორედ ამის გათვალისწინებით მიზანშეწონილად მივიჩნიე, რომ კვლევის შედეგები მოკლედ თითოეული - მესამე და მეოთხე განყოფილებების ბოლოს გამომეტანა და არა ტექსტის ბოლოს.

ამ ოთხი განყოფილების გარდა, ამ კვლევის განუყოფელი ნაწილია ფრანცისკუს ლანგის ქართული თარგმანი, რომელიც მე შევასრულე და რომელიც ლათინურ დედანთან ერთად წინამდებარე დისერტაციის კვლევის უმთავრესი საგანია. ეს თარგმანი დართულია დისერტაციას ბოლოში ლათინურ დედანთან ერთად.

აქვე კიდეც ერთხელ უნდა დავაზუსტო, რომ წინამდებარე კვლევა შემოიფარგლება მხოლოდ ტექსტების კვლევებით და უშუალო კვლევის საგანია მხოლოდ წერილობითი პირველწყაროები და, უმთავრესად, ფრანცისკუს ლანგის ხსენებული ტრაქტატი. ამდენად, წინამდებარე კვლევის საგანი არ არის სხვა საკითხები, მაგალითად, ვიზუალური წყაროები, ან სხვა მეთოდები, მაგალითად, სასცენო ექსპერიმენტები. მართალია, ეჭვს არ იწვევს სხვა წყაროების შესწავლისა და სხვა მეთოდების გამოყენების საჭიროება, თუმცა ერთი კვლევის ფარგლებში შეუძლებელია კვლევის ყველა მეთოდის ან ყველი ტიპის წყაროს შესწავლა როგორც კვლევის მოცულობის და საშუალებების, ისე ავტორის კომპეტენციის სასრულობის გამო.

აკადემიური სტანდარტი

კვოტირების, ციტირების და ბიბლიოგრაფიის ნუსხის სტანდარტები შესრულებულია Chicago Style-ის footnote-bibliography სტანდარტის მიხედვით, რადგან ეს სტანდარტი საერთაშორისოდ აღიარებული და გაზიარებულია. მიუხედავად იმისა, რომ ბრჭყალების და სასვენი ნიშნების წესი, მონაგრაფიის და პერიოდული გამოცემის სათაურის იტალიკით და სტატიის სათაურის ორმაგ ბრჭყალებში მოთავსება, headline capitalization და სხვა წესები შეიძლება უჩვეულოდ მოეჩვენოს ქართველ მკითხველს, ვამჯობინე ამ სტანდარტების გამოყენება, რადგან ქართულად კვოტირების და ციტირების წესები ამომწურავად არ არის დადგენილი ყველა შემთხვევისთვის, ხოლო ჩიკაგოს სტილი ამომწურავად და სრულად გვიმწესებს იმ სტანდარტებს, რაც მეცნიერულ წრეებში საყოველთაოდაა გაზიარებული.

ამიტომ, ჩიკაგოს სტილის თანახმად, ორმაგი ბრჭყალის შემთხვევაში წერტილი და მძიმე ყოველთვის ბრჭყალის შიგნითაა. სტატიის გარდა, რომელიც ორმაგ ბრჭყალშია მოთავსებული, შრომის, წერილობითი წყაროს, კრებულის და პერიოდული გამოცემის სათაური იტალიკითაა და არა ბრჭყალებშია მოთავსებული. რუსულ, ფრანგულ და იტალიურენოვანი ლიტერატურის ციტირებისას, ჩიკაგოს სტილის რჩევის შესაბამისად გამოვიყენე sentence style capitalization [მხოლოდ პირველი და ის ასოებია დიდი, რომლებიც ჩვეულებრივი წინადადების შემთხვევაში იქნებოდა დიდი] და არა headline capitalization როგორც ინგლისურენოვანი წყაროების შემთხვევაში მოვიქეცი.

ამ სტანდარტების გამოყენებისას ვისარგებლე *The Chicago Manual of Style*, 15 the edition (Chicago: The University of Chicago Press, 2003).

თარგმანებთან დაკავშირებით

დისერტაციაში მოყვანილი ყველა უცხოენოვანი პირველწყაროსა ან მეორადი ლიტერატურიდან მოხმობილი ამონარიდის თარგმანი ჩემი

შესრულებულია, რასაც ცალკე და განსაკუთრებულად არ მივუთითებ ტექსტში. თუ თარგმანი ჩემ მიერ არ არის შესრულებული, ფუტნოუტსა და ბიბლიოგრაფიაში ან მთარგმნელია მითითებული ან თუ მთარგმნელი ვერ მივუთითე, რადგან არ იყო წყაროს ბიბლიოგრაფიულ მონაცემებში, დაზუსტებულია, რომ მთარგმნელი ბიბლიოგრაფიულ მონაცემებში არ არის მითითებული შესაბამის ადგილას n.d. [non datum, ლათ., არ არის მოცემული].

პირველი განყოფილება
ფრანცისკუს ლანგის
განაზრება სასცენო
შესრულებაზე მოკლე აღწერა და
განმარტებები და ცნობები ავტორის ვინაობასა და თარგმანთან
დაკავშირებით

§ 1

განმარტებები ფრანცისკუს ლანგის *განაზრება*
სასცენო შესრულებაზე თარგმანთან
დაკავშირებით

ფრანცისკუს ლანგის ტრაქტატის, *განაზრება სასცენო შესრულებაზე*, თარგმანი გათვალისწინებულია მხოლოდ აკადემიური კვლევისთვის და მოკლებულია ყოველგვარ მხატვრულ ან სტილისტურ ღირებულებას. მეცნიერული კვლევის მიზეზით, თარგმანის ლათინურ დედანთან ზედმიწევნითი შესაბამისობის აუცილებლობამ მაიძულა ქართული სტილისტიკა და ხშირად პუნქტუაცია და სინტაქსისიცი კი გამეწირა. ლათინური ტექსტის შინაარსის, სინტაქსისის და პუნქტუაციის ზუსტი გადმოტანა მივიჩნიე აუცილებლად უმთავრესად ორი მიზეზით: 1) მკითხველს, ლათინური ენის თუნდაც სუსტად ცოდნის შემთხვევაში, შემღებოდა ქართული თარგმანის დედანისთვის იოლად შედარება. ამ შემთხვევაში ჩემი თარგმანი მხოლოდ დედანში გასარკვევად დასახმარებლადაა. სწორედ ამ მიზნით, ლათინური დედანი, როგორც ძირითადი წყარო, მოთავსებულია გვერდის მარცხენა ნახევარზე, ხოლო თარგმანი კი, როგორც დამხმარე პარალელური ტექსტი - მარჯვნივ; 2) თარგმანში ყოველგვარი ინტერპრეტაციისგან და დედანის

შინაარსისგან თუნდაც უმნიშვნელო გადაცდომისგან თავიდან ასარიდებლად, რასაც, შესაძლოა, მკითხველი შეეყვანა ჩემული ინტერპრეტაციის ტყვეობაში, რაც მეცნიერული კვლევის წინაპირობასაც კი სრულად მოსპობდა.

ამ ორი გარემოების გათვალისწინებითაც გაუმართლებელი იქნებოდა თარგმანის მხატვრულ ღირებულებაზე ზრუნვა ან, თუნდაც, ენობრივად გამართული თარგმანის გამო აზრის დამახინჯება. მით უფრო, რომ თავად დედანიც არ გამოირჩევა ან სტილიტური კაზმულობით ან მგზნებარე სულისკვეთებით.⁴⁴ ავტორი ხშირად ერთი საკითხიდან მოულოდნელად სხვა საკითხზე ხტება,⁴⁵ ხშირია ელიფსისი, ზოგი ადგილი საკმაოდ ბუნდოვანია როგორც აზრობრივად, ისე ენობრივად. შესაბამისად, თარგმანის სტილზე ან მხატვრულ ღირებულებებზე ზრუნვა დედანის სტილისტური თავისებურების გათვალისწინებითაც არ იქნებოდა გამართლებული. მოკლედ რომ ითქვას, მხატვრულად მაინცდამაინც არც არაფერი არ იყო გადმოსატანი. თარგმანით შევეცადე რაც შეიძლება ზუსტად გადმომეცა ტრაქტატის ტექსტის შინაარსი, რომელიც, როგორც იეზუიტური სასწავლო თეატრის მოსწავლეებისთვის და პედაგოგებისთვის შექმნილი მოკლე სახელმძღვანელო, თეატრალური და დრამატურგიული ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტებთან დაკავშირებით გადმოგცემს მოკლე რჩევებსა და ინსტრუქციებს.

⁴⁴ "It is very subjective and is written in a familiar style," Ronald E. Engle, "Lang's Discourse on Stage Movement," *Educational Theatre Journal* 22, no. 2 (May, 1970): 179-187, 181.

⁴⁵ "It lacks organization; the discussion frequently jumps from one area of the theatre to another and even changes subject in the middle of a paragraph," *ibid.*

§ 2

კორექცია და ინტერპოლაცია

ზოგჯერ, ლათინურ დედანთან ქართული თარგმანის უკიდურესად ზუსტი შესატყვისობა ტექსტს თითქმის ან სრულიად გაუგებარს გახდიდა, რის გამოც იძულებული გავხდი თარგმანში მცირედი ცვლილებები და დამატებები შემეტანა იმისთვის, რომ აზრის გაგება შესაძლებელი გამეხადა.

შესწორებების გარდა, თარგმანში სადაც კი ელიფსისისია, ან ლათინური გრამატიკის ან სხვა გარემოების გამო ტექსტი გაუგებარია, აუცილებლად მივიჩნიე, თარგმანის და დედანის აზრი ინტერპოლაციებით დამეზუსტებინა.

ერთ და მეორე შემთხვევაშიც თარგმანში ინტერპოლაციები მოცემულია კვადრატულ ფრჩხილებში.

§ 3

პაგინაცია

დედანში გვერდების ნუმერაცია მოცემულია გვერდის ზევით, კუთხეში, გაშლილი წიგნის გრძივ ღერძთან. მეც, დედნის პაგინაციის გათვალისწინებით, გვერდების ნუმერაცია მოვათავსე გვერდის ზევით, კუთხეში (და არა ქვევით) მრგვალ ფრჩხილებში.

§ 4

ილუსტრაციები

დედანში მოყვანილია რვა ილუსტრაცია. თარგმანში ეს ილუსტრაციები მოთავსებულია ნათარგმნი ტექსტის ბოლოს.

§ 5

ტექნიკური ცნებების ქართულად გადმოტანა

დედანში ხშირად გამოყენებულია ცნება „choragus,“ რაც გადმოვიტანე უცვლელად, - „ქორაგი“ ნაცვლად მოსალოდნელი ბერძნული ორიგანალური „ქორეგის“ ან „ქორეგოსი“-სა, რადგან მკითხველისთვის ეს ნაცნობი ბერძნული ცნება უთუოდ დაუკარგავდა „choragus“-ს იმ სპეციფიკურ ტექნიკურ და პოლისემანტიკურ მნიშვნელობას, რაც ტექსტში უთუოდ იკითხება. კონტექსტის მიხედვით „choragus“ შეიძლება გულისხმობდეს რეჟისორსაც, სამსახიობო ოსტატობის მასწავლებელსაც და დრამატურგსაც. ამასთან, ლანგს მიაჩნია, რომ ქორაგი სეპციფიკურად და საკმაოდ ფართოდ განათლებული უნდა იყოს.⁴⁶ ცნების ესოდენ არაცალსახა მნიშვნელობის გამო, ცნება ქართულად უცვლელად გადმოვიტანე და მკითხველს მივანდე, რომ მას კონტექსტის მიხედვით თავად განესაზღვრა თუ რომელი მნიშვნელობა იგულისხმებოდა ამ ცნების ქვეშ.

ცნება *ars* ლათინურიდან ნათარგმნია „დახელოვნებად“ და „ოსტატობად“ და არა „ხელოვნებად“, რადგან მე-19 საუკუნის რომანტიზმამდე *ars* უპირატესად ნიშნავდა თანამედროვე მნიშვნელობით დახელოვნებას, ოსტატობას და არა „ხელოვნებას“ რომანტიკული და პოსტრომანტიკული, მათ შორის დღევანდელი, შემოქმედების, გაგებით.

ცნება *actio* ლათინურიდან ვთარგმნე ან „შესრულებად“ (ორმაგი ბრჭყალების შენარჩუნებით), როგორც კლასიკური რეტორიკის მე-5 ნაწილის, რეტორიკულ შესრულებისა და სასცენო ოსტატობის ტექნიკური ტერმინი, ან „მოქმედებად“, როცა კონტექსტიდან აშკარაა, რომ სასცენო, თეატრალური მოქმედება იგულისხმება. ლათინური დედანი იძლევა იმის გარკვევის შესაძლებლობას, თუ რა შემთხვევაში რა იგულისხმება.

⁴⁶ ლანგი, განაზრება, 61-62.

სწორედ თარგამანთან დაკავშირებული ამ სირთულეების გათვალისწინებით, საჭიროდ მივიჩნიე, რომ ტრაქტატი მოკლედ აღმეწერა. მკითხველის ამგვარი შემზადების გარეშე, საკმაოდ მნელია ქართული მოუხეშავი თარგმანის აღქმა. გარდა ამისა, მოკლე აღწერა მიზნად ისახვდა მკითხველისთვის ყურადღება გამემახვილებინა ტრაქტატის კლვევისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე ნაწილებზე.

§ 6

ფრანცისკუს ლანგის ტრაქტატი განაზრება სასცენო შესრულებაზე:

დათარიღება, ზოგადი შინაარსი და მნიშვნელობა

ლანგმა ტრაქტატის *განაზრება სასცენო შესრულებაზე* წერა დაიწყო 1696 წელს, თუმცა იგი არ გამოქვეყნებულა 1727 წლამდე, ავტორის სიკვდილიდან ორი წლის შემდეგ. ეს წყარო უნიკალურია რიგი გარემოებების გამო. ლანგის ეს ტრაქტატი, ჩვენამდე მოღწეული პირველად წყაროებს შორის, უძველესი წყაროა, რომელიც გვაწვდის ცნობებს მე-17 საუკუნის ბოლოსთვის რომის საღვთო იმპერიის ფარგლებში იეზუიტური საგანმანათლებლო თეატრში დამკვიდრებულ სასცენო ოსტატობას, რეჟისორის ფუნქციებსა და დრამის თეორიის შესახებ. ეს ტრაქტატი დაწერილია სცენის პრაქტიკოსის მიერ მსახიობების, რეჟისორებისა და დრამატურგების გასაწვრთნელად და დასამოდვრად უმთარესად იეზუიტური სკოლებისთვის.⁴⁷ თუმცა, ეს ტრაქტატი მნიშვნელოვანია არა მარტო იმიტომ, რომ შეუფასებად ცნობებს

⁴⁷ „Lang possibly began writing his book as early as 1696, but it was not until the year of his death that he received permission for publication, and the first printing did not appear until two years later in 1727. The work is unique in several respects. Lang's Discourse was the first attempt in Germany to provide under one cover information regarding stage movement, the function of the director, production technique, and dramatic theory for Jesuit educational theatre. It was written by a theatre practitioner with the specific purpose of training actors and directors...”

...The Discourse provides valuable evidence of late Baroque stage practices and of the acting style and production of plays in Jesuit schools during Lang's lifetime,“ Engle, “Lang's Discourse,” 180.

გვაწვდის იეზუიტური სკოლების სამსახიობოდრამატურგიულ პრაქტიკაზე, არამედ იმიტომაც, რომ საზოგადოდ მე-17 საუკუნის დასასრულის დრამის თეორიის, სამსახიობო ოსტატობის და რეჟისურის მრავალ ასპექტს გვიმხელს და, აგრეთვე, ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელ არაერთგვაროვნებასაც გვაცნობს, როგორც დრამის თეორიის, ისე სასცენო ოსტატობის ნაწილში. ეს ბოლო გარემოება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მე-17 საუკუნის სასცენო ხელოვნებისა და დრამის თეორიის სანდო წარმოდგენების შესაქმნელად. ტექსტიდან როგორც ირკვევა, თანამედროვე წარმოდგენები, რომ თითქოს სასცენო ოსტატობა გადაპრანჭულ-ფორმალური დეკლამირებით შემოიფარგლებოდა, ხოლო დრამის თეორეტიკოსებისთვისა და დრამატურგებისთვის არისტოტელეს *პოეტიკა* შეუვალ დოგმატად იყო შერაცხული მე-16 საუკუნიდან მე-19 საუკუნის დასაწყისამდე, სინამდვილეს არ შეესაბამება. ლანგის ცნობით, სხვადასხვა, ხშირად შეუთავსებელი წარმოდგენები გავრცელებული სამსახიობო ოსტატობისა და დრამის თეორიის თითქმის ყველა საკითხზე. ხოლო არისტოტელე არც იმდენად შეუვალი ავტორიტეტია და *პოეტიკის* არაერთ ასპექტს აკრიტიკებს თავად ფრანცისკუს ლანგიც და, არა მხოლოდ ლანგი - სხვა მისი თანამედროვეც და წინამორბედიც.

თუმცა, გასათვალისწინებელია, რომ ლანგის ეს ტრაქტატი მხოლოდ იმითაა ფასეული როგორც პირველწყარო, რომ იგი ცნობებს, უპირატესად, მე-17 საუკუნის ბოლოსთვის გავრცელებულ სასცენო პრაქტიკასა და შეხედულებებზე მხოლოდ გვაწვდის და არა იმით, რომ თავად ამ ტრაქტატმა რამენაირი გავლენა მოახდინა ან სასცენო პრაქტიკაზე, ან დრამის თეორიაზე, ან, თუნდაც, იეზუიტთა სკოლებში სწავლების მეთოდოლოგიაზე. ავტორის წინათგრძნობა, რომ მისი ტრაქტატი არ გაიყიდებოდა და მტვერში ამოიგანგლებოდა,⁴⁸ თუ ჰუმილაციურ ტოპოსად არ მივიჩნევთ, შეესაბამება სინამდვილეს. მართლაც, მთელი ორი საუკუნის მანძილზე პირველწყაროებით არ მოწმდება, რომ სასცენო,

⁴⁸ ლანგი, *განაზრება*, 7.

თეატრალური, სასკოლო ან დრამატურგიული ხელოვნების ვინმე სპეციალისტი ამ ტრაქტატით დაინტერესებულყო.⁴⁹ მხოლოდ მე-20 საუკუნის დასაწყისში იეზუიტმა ნიკოლაუს შაიდმა პირველად მიუძღვნა მთელი სტატია ლანგის ამ შრომას და ლანგის ეს ტრაქტატი, მე-17-18 საუკუნეების იეზუიტების თეატრალურ-დიდაქტიკური მეთოდის წამხედურებით გამოიყენა, რათა სასწავლო მიზნებით აღედგინა თეატრალური დადგმები გერმანულ სკოლებში მე-20 საუკუნის დასაწყისში. მას მიაჩნდა, რომ ლანგის ეს ტრაქტატი იმის დასტური იყო, თუ რაოდენ დიდი ყურადღება ექცეოდა არტისტიზმს იეზუიტურ სკოლებში მე-17-18 საუკუნეებში.⁵⁰ რა განვითარება ჰპოვა ნიკოლაუსის ამ წამოწყებამ, ჩემთვის უცნობია.

გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ტრაქტატი შეუფასებადია სასცენო ოსტატობის, დრამის და პედაგოგიკის თეორიისა და ისტორიის სპეციალისტებისთვის.⁵¹

⁴⁹ “Unfortunately Lang was correct. For two hundred years there seems to have been no mention of the book by anyone. The reason is clear. Jesuit publications written in Baroque Latin did not attract those people who were later interested in theatrical production. Actors do not tend to be gifted in languages. If the book had been printed in German, it might have received wider circulation and attention,” [სამწუხაროდ, ლანგი მართალი იყო. ორი საუკუნის მანძილზე არავის უხსენებია ეს წიგნი. მიზეზები, ცხადია. ბაროკოს ლათინურით დაწერილი იეზუიტური პუბლიკაციები არ ხიბლავდა ვინც მოგვიანებით დაკავებული იყო თეატრალური დადგმებით. მსახიობები, როგორც ჩანს, არ იყვნენ ენებისკენ მიდრეკილნი. თუკი ეს წიგნი დაიბეჭდებოდა გერმანულად, შესაძლოა, რომ მას მეტი ყურადღება მიეპყრო და უფრო ესარგებლათ], Engle, “Lang’s Discourse,” 181.

⁵⁰ “The Jesuit Nikolaus Scheid, who first devoted an entire article to the book, later used Lang and the *Discourse* to make a case for the reintroduction of dramatic productions in German schools in the early years of this century. Scheid claims that Lang’s book ‘demonstrates how greatly stage artistry had been emphasized [in Jesuit schools in the late seventeenth and eighteenth centuries] and serious regard for the theatre as a means of education in which one’s competence could serve at the same time as criterion for the cultivation of the mind,’ *ibid.*, 180.

⁵¹ “The *Discourse* provides valuable evidence of late Baroque stage practices and of the acting style and production of plays in Jesuit schools during Lang’s lifetime,” *ibid.*

§ 7

ფრანცისკუს ლანგის ვინაობა

ფრანცისკუს ლანგი (1654-1725) იყო გვიანი მე-17 და ადრეული მე-18 საუკუნეების იეზუიტური თეატრის მოქმედი რეჟისორი, დრამატურგი და მასწავლებელი. მან განათლება მიიღო იეზუიტური სასწავლებლებში. ლანგი სასკოლო დადგმებში 1667 წლიდან იღებს მონაწილეობას, როცა იგი მხოლოდ 13 წლისაა. 1671 წელს იგი იეზუიტთა საზოგადოებაში გაწევრიანდა და შვიდი წლის შემდეგ დაწერა და დადგა პირველი პიესა *planetae orto soli obsequiois* [ამოსული მზისადმი მორჩილი პლანეტები] ინგოლშტადტის იეზუიტთა კოლეჯში შობისთვის. მან ამ სასწავლებელში თეოლოგიური განათლება დაასრულა 1684. ლანგი ასწავლიდა და დგამდა ბავარიის რამდენიმე იეზუიტურ გიმნაზიუმში. 1687 წელს, 27 წლის ასაკში იგი მიუნხენის იეზუიტურ გიმნაზიუმში დანიშნეს რეტორიკის პროფესორად, სადაც მან განაგრძო სასკოლო პიესების წერა და დადგმა. 1685 წლიდან 1706 წლამდე ლანგმა მიუნხენში აგრეთვე შეთხზა და დადგა უჩვეულო დრამატული მედიტაციები, რომლებიც გამოაქვეყნა სამ ტომად: *ასკეტური მარტოობის თეატრი, ადამიანური ემოციების თეატრი, ტკვილისა და სიყვარულის თეატრი*. ეს დრამატული ქმნილებები შედგებოდა მუსიკისგან, დიალოგისგან და უტყვი მედიტაციის სცენაზე სიმბოლური წარმოდგენისგან. ამ ქმნილებებს სტუდენტები ასრულებდნენ. შემორჩენილი პირველწყაროები ადასტურებენ ლანგის სტუდენტების სწავლების მდიდარ გამოცდილებას. სწორედ ეს მდიდარი გამოცდილება დაედო საფუძვლად მის შრომას *განაზრება სასცენო შესრულებაზე*.⁵²

⁵² “Franz Lang (1654-1725) was an active Jesuit theatre director, producer, playwright, and teacher of the late seventeenth and early eighteenth centuries. Educated in Jesuit institutions, Lang appeared in school productions as early as 1667, at the age of thirteen. In 1671 he entered the Society of Jesus and seven years later wrote and directed his first play, *Planetae orto soli obsequiois*, for a Christmas production at the Jesuit College in Ingolstadt. After completing his theological studies there in 1684, Lang taught and directed at several Jesuit gymnasiums in Bavaria, and in 1687 at the age of twenty-seven he was appointed Professor of Rhetoric at the Munich Jesuit Gymnasium, where he continued to write, produce, and direct school plays. In

§ 8

ფრანცისკუს ლანგის ტრაქტატის

განაზრება სასცენო შესრულებაზე მოკლე აღწერა

ფრანცისკუს ლანგის ხსენებული ტრაქტატი შედგება თავფურცელისგან, გამოქვეყნების ნებართვისგან, შესავალისგან, 16 თავისგან, 8 ბეჭდური ნახატისგან და დანართისგან სათაურით *Imagines Symbollicae Adaptae Exhibitioni, & Vesituti Theatrali* [სიმბოლური ხატები ინტერმედიებისთვის მისადაგებული და თეატრალური სამოსელი].

დანართი სათაურით *სიმბოლური ხატები ინტერმედიებისთვის მისადაგებული და თეატრალური სამოსელი*⁵³ არ მითარგმნია, რადგან ეს ნაწილი, რომელშიც მოყვანილია მითოლოგიური და ალეგორიული სახეები მათთვის დამახასიათებელი ატრიბუტებით, წინამდებარე კვლევასთან კავშირში არ არის.

თავფურცელი

თავფურცელი შედგება ერთი გვერდისგან. მასში მოყვანილია ტრაქტატის ავტორის ვინაობა - იეზუიტი ფრანცისკუს ლანგი, აგრეთვე, გამოქვეყნების ადგილი - ინგოლშტადტი და გამოქვეყნების წელი - 1727.

ტრაქტატის თავფურცელიდან ირკვევა, რომ იესოს საზოგადოებისგან ავტორს გამოქვეყნებაზე ნებართვაც და იმპერიული პრივილეგიაც მიუღია. ამ

the index to the four volumes of his handwritten play manuscripts, Lang informs us of his activities between 1678 and 1719 with descriptive notations as to when, where, and under what circumstances the seventy-one indexed plays and scenes were produced. Playbills (*Perioche*) for several of these productions are preserved in the Bavarian State Library in Munich. As Presider for the Greater Marian Congregation in Munich from 1695 to 1706, Lang also wrote and produced a number of unusual dramatic meditations, published in three separate volumes entitled: *The Theatre of Ascetic Loneliness*, *The Theatre of Human Emotions*, and *The Theatre of Pain and Love*. Performed by students, these dramatic meditations consisted of music, dialogue, and silent meditation of emblematic representations on stage. Entries in Jesuit Diaria, playbills, Lang's published letters, his play manuscripts and the introductions to his three volumes of dramatic meditations, and other Jesuit documents testify to Lang's extensive experience in working with students in school productions. It is from this experience that Lang wrote his major work, *A Discourse on Stage Movement*,” Engle, “Lang’s Discourse,” 179-180.

⁵³ ლანგი, *განაზრება*, 107-154.

ნებართვისა და პირივილეგიის თანახმად, ყველა ტიპოგრაფიას და წიგნების გამყიდველს ეკრძალებოდა, რომ ზემდგომთა თანხმობის გარეშე ლანგის ეს ტრაქტატი ან სხვა ენაზე გადაეტანა ან რომის იმპერიის საზღვრებს შიგნით გაეცრცელებინა, რაც დასტურდება ვინმე სიგილოს ხელის მოწერით 1726 წლის 19 თებერვალს.

შესავალი

შესავალში ავტორი მკითხველს უყვება თუ რა საფრთხეების წინაშე იდგა იგი ამ შრომის შექმნისას და გამოქვეყნებისას. კერძოდ, ავტორისთვის რთული აღმოჩნდა ცოცხალი მოძრაობების⁵⁴ და, მით უფრო, ბუნებრივი მიხვრამოხვრისგან განსხვავებული დახვეწილი მოძრაობების გადმოცემა.⁵⁵ ავტორი აგრეთვე დარდობს, რომ მისი ტრაქტატი არ გაიყიდება და მტკერში ამოიგანგლება.⁵⁶ ავტორის ცნობა თუ სანდოა და ჰუმილაციური ტოპოსი არ არის, მას მხოლოდ დიდი ხნის ყოყმანის შემდეგ გადაუწყვეტია ამ ტრაქტატის გამოქვეყნება მათთვის, ვინც სასცენო ხელოვნებისკენ მიილტვის და, აგრეთვე, ღმერთის განსადიდებლად.⁵⁷ ეს უკანასკნელი გარემოება სრულიად გასაგებია, რადგან ეს ტრაქტატი გათვალისწინებულია იეზუიტური საგანმანათლებლო თეატრისთვის⁵⁸ და არა სალაღობოდ.

ლანგის ტრაქტატის შესავალიდან აგრეთვე ირკვევა, რომ ლანგი ამ შრომის შექმნისას არა მარტო საკუთარ მრავალწლიან პრაქტიკასა და გამოცდილებას დაეყრდნო, არამედ გამოცდილთა მაგალითებიც გამოიყენა.⁵⁹

⁵⁴ Ibid., 8.

⁵⁵ Ibid., 7.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ ლანგი, *განაზრება*, 10.

⁵⁸ Engle, "Lang's Discourse," 180.

⁵⁹ ლანგი, *განაზრება*, 10.

§1 რა უნდა იყოს სასცენო შესრულება [Actio] და მისი უპირატესობა.

ამ მოკლე, გვერდნახევრიან თავში ორი მნიშვნელოვანი გარემოებაა მოყვანილი. ლანგის თანახმად, შესრულება [actio] გაცილებით მეტად მნიშვნელოვანია მსახიობისთვის, ვიდრე ორატორისთვის.⁶⁰ ეს დათქმა იმიტომაცა თვალში საცემი, რომ ზემოთ ითქვა, „შესრულება,“ როგორც რეტორიკის მე-5 ნაწილი, რეტორისთვისაც დანარჩენ ოთხ ნაწილზე, - შეთხზვას, განლაგებას, სტილსა და დამახსოვრებაზე მნიშვნელოვანი იყო.⁶¹ მეორე, ავტორს მოჰყავს შესრულების განმარტება. ლანგი ასე განმარტავს შესრულებას: სასცენო შესრულება ეწოდება მთელი სხეულის და ხმის შესატყვის მიმოხვრას აფექტების აღსაძრავად. შესრულება შედგება როგორც თავად სხეულის მართვის, მოძრაობების და პოზების, ისე ხმის ცვლილებისგან, რაც შესრულებისა და ბუნების კანონებთანაა თანხვედრაში, რათა მაყურებლებში სიამოვნება აღძრას და აფექტებით უძლიერესად ააღელვოს.⁶²

§2 შესრულებისთვის [Actio] დახელოვნებაც საჭიროა თუ საკმარისია მხოლოდ ბუნება?

ამ თავში ავტორი იზიარებს შეხედულებას, რომ „შესრულებისთვის“ არა მარტო ბუნებრივი მიდრეკილება, არამედ დახელოვნებაც საჭიროა.⁶³ როგორც ჩანს, ლანგის დროსაც არსებობდნენ ისინი, ვისაც მიაჩნდათ, რომ მხოლოდ ბუნებრივი მიდრეკილება საკმარისი იყო და, რაც ბუნებრივია, მას დახელოვნების წესები არაფერს არ მისცემდა.⁶⁴

ოპონენტების წინააღმდეგ, თავიდან ავტორს თავისი პირადი გამოცდილებით გამყარებული შეხედულება მოჰყავს და ამ შეხედულებას ილუსტრირებს მხატვრული შედარებით. მისი თვალსაზრისით, ხელოვნებებისა და მეცნიერებების სრულყოფა შესაძლებელია მხოლოდ ხანგრძლივი ვარჯიშით,

⁶⁰ Ibid., 11.

⁶¹ წინამდებარე დისერტაცია, 8-9.

⁶² ლანგი, *განაზრება*, 12.

⁶³ ლანგი, *განაზრება*, 12.

⁶⁴ Ibid.

ისევე, როგორც ვინმე გაუწაფავი თავიდან იქნევდა უროს, ხერხს, სატეხს, მაგრამ გამოუცდელად, სანამ განმეორებადი მუყაითობით სადურგლო და სამშენებლო ხელობამ წინ არ წაიწია.⁶⁵ თუმცა, მოგვიანებით ავტორს მოჰყავს სასცენო ხელოვნებისთვის ფრიად მნიშვნელოვანი არგუმენტიც. კერძოდ, რადგან სასცენო პერსონაჟი წარმოსახვითია და არა ნამდვილი, მსახიობს მართებს იმის მიბაძვა, რაც წარმოსახვითია (და არა იმის გათამაშება, რაც ბუნებით ეძლევა), რის გამოც ავტორი მიიჩნევს, რომ დახელოვნების გარეშე წარმოსახვითი პერსონაჟის უზადო მიბაძვა შეუძლებელია.⁶⁶

§ 3 რა პრინციპებს უნდა ეფუძნებოდეს სასცენო შესრულება, რომლითაც უმთავრესად საჭიროა სხეულის ნაწილების კარგად გაწვრთნა სასცენო შესრულებისთვის.

მესამე თავში ლანგს მოჰყავს შესრულების წყარო და აგრეთვე იმის დასტურიც, რომ შესრულება სწავლებადია. იგი ასახელებს სამ წყაროს: პირველ რიგში, რაც არის თავად ბუნება, შემდეგ - ქანდაკება და ფერწერა, დაბოლოს - ვირტუოზული შესრულების ოსტატები და მასწავლებლები.⁶⁷ ლანგის თვალსაზრისით, სხეულის და მისი ნაწილების ფლობა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ სიტყვების გარეშეც უნდა იყოს გამომსახველი.⁶⁸

§ 4 ტერფებისა და ფეხების შესახებ.

სხეულით შესრულებას ლანგი იწყებს ტერფებიდან. ტექსტის თანახმად, ტერფები ერთმანეთის მიმართ პარალელურად და ერთგვაროვნად არ უნდა იყვნენ განლაგებულნი, არამედ მუდამ მონაცველობით და მესამე საცეკვაო პოზიციაში. ტერფების ამგვარ პოზიციას ავტორი „სასცენო ჯვარს“ უწოდებს.⁶⁹

⁶⁵ Ibid., 13.

⁶⁶ Ibid., 14-16.

⁶⁷ ლანგი, *განაზრება*, 17.

⁶⁸ Ibid., 18.

⁶⁹ Ibid.

შემდეგ ავტორი პირველ ნახატზე სხეულისა და მისი ნაწილების არასწორ ფლობას დემონსტრირებს.⁷⁰ ნახატის დათვალიერების საფუძველზე შეიძლება საკმაოდ სანდოდ ვივარაუდოთ, თუ რა ხარვეზებია ნაჩვენები: 1) ტერფები ერთმანეთის მიმართ პარალელურია სასცენო ჯვრის ნაცვლად, 2) სხეულის წონა ორივე ფეხზე თანაბრად გადანაწილებული სხეულის წონის ერთ-ერთ ფეხზე გადანაწილების ნაცვლად, 3) ორივე ფეხი გამართულია, ერთ-ერთი ფეხის, რომელზეც უმთავრესად სხეულის წონაა, გასწორებისა და მეორე ფეხის მოხრის ნაცვლად, 4) იდაყვები ტორსზეა მიბჯენილი ტორსიდან მცირე მანძილით დაშორების ნაცვლად, 5) ორივე ხელი თანაბრადაა მოძრაობაში, მაშინ როცა მარჯვენა ხელი უფრო ქმედითი უნდა ყოფილიყო, მარცხენა კი - დამხმარე და შედარებით პასიური, 6) სამი მეოთხედის ნაცვლად, მთელი ფიგურა ანფასშია.

შემდეგ ავტორი აღწერს სცენაზე სიარულის წესს, რასაც სასცენო „ნაბიჯს უწოდებს.“ კერძოდ, ეს სასცენო ნაბიჯი სამმაგი ან ოთხმაგი ნაბიჯით სრულდება, რომლითაც მსახიობი ისე უნდა გამოვიდეს წინ, რომ სასცენო ჯვარი უწყეტად შენარჩუნდეს. თუ თეატრში მსახიობს ერთი ადგილიდან მეორეზე გადაადგილება სურს და ნაბიჯით გადაადგილდება, შეუსაბამოდ გაივლის იმ ადგილიდან სადაც დგას, თუკი გარკვეული მანძილით უკან არ დახევს იმ ფეხს, რომელიც წინ იყო. შესაბამისად, უკან იხევს ის ფეხი, რომელიც წინ იდგა და კვლავ წინ ამოძრავდება, მაგრამ უფრო შორს, ვიდრე იდგა მანამდე. შემდეგ ამოძრავდება მეორე ფეხი და გაცდება პირველ ფეხს და ა.შ. შემდეგ მშვიდად და დინჯად ჩერდება, თითქოს პაუზისთვის. მსახიობმა სიარული რომ განაგრძოს და პოდიუმის გარეთ რომ არ გავიდეს, მეხუთე ნაბიჯით აუცილებელია, რომ მსახიობმა უკან დაიხიოს და მეოთხე ნაბიჯის უკან დადგას. ამ მოძრაობაში მართებს ტერფების ირიბად, სასცენო ჯვარის პრინციპით თანაგანლაგება.⁷¹ ტექსტიდან აშკარაა, რომ ლანგს ოპონენტები ჰყოლია, ვისაც აღწერილი

⁷⁰ Ibid., 19-20.

⁷¹ ლანგი, *განაზრება*, 21-22.

სიარული ცრურწმენად, ფუჭ ლაყბობად და თანდაყოლილ სიგიჟედაც კი მიაჩნდათ.⁷²

საგულისხმოა, რომ სასცენო ჯვარს, დგომას და სასცენო ნაბიჯს გამოცდილი ქორაგები პოდიუმზე შავი ნახშირით, ცარცით ან კირით ხაზავდნენ და ახალგაზრდებს ავარჯიშებდნენ. აქვე ავტორი ხაზს უსვამს ვარჯიშის მნიშვნელობას და მიიჩნევს, რომ უწვრთნელად, მხოლოდ ბუნების კარნახით ყველასთვის იოლი არ არის თეატრში სწორად სიარული, რადგან ყველას სხეული არ არის „შესრულებისთვის“ ერთნაირად მიდრეკილი.⁷³

§ 5 მუხლებზე, წელზე, მუხლმოდრეკასა და ჯდომაზე.

ამ თავის დასაწყისში ლანგი განიხილავს მუხლების მდგომარეობას. ტექსტის თანახმად, საჭიროა ერთ-ერთი, მარჯვენა ან მარცხენა მუხლის საკმაოდ მოხრა და წინ გამოდგმა, ხოლო სხეულის ზედა ნაწილის უკანა ფეხსა და ბარძაყზე მყარად დაეყრდნობა. საილუსტრაციოდ ავტორს მეორე ნახატიც მოჰყავს.⁷⁴

შემდეგ ავტორი წელზე გადადის. მნიშვნელოვანია, რომ წელის მოძრაობებს შეესატყვისებოდეს მხრები. მხრები და წელი ისეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ როცა მათგან ერთ-ერთი მოძრაობს, მეორესაც, სხეულის მოხდენილი ფიგურის გამოსაყვანად, თავისთან ერთად ამოძრავებს. ლანგი ხაზს უსვამს, რომ წელის და მხრების ურთიერთშესაბამისი მიხვრა-მოხვრა გაცილებით მნიშვნელოვანია შესრულებისთვის, ვიდრე ლანგის ზოგიერთი თანამედროვეს მიაჩნდა.⁷⁵

თუმცა, საგულისხმოა, რომ ლანგი მხრებისა და წელის ურთიერთშესატყვის მოძრაობას ზუსტად არ აღწერს და მას მთლიანად ვარჯიშს

⁷² Ibid., 22.

⁷³ ლანგი, *განაზრება*, 24.

⁷⁴ Ibid., 25.

⁷⁵ Ibid., 26.

და ყურადღებას მიანდობს, ხოლო მიბაძვის ნიმუშად მხატვრობასა და ქანდაკებას მოიხმობს.⁷⁶

შემდეგ ავტორი განიხილავს ფეხების მოხრასა და ჯდომის მდგომარეობას. საჭიროა რევერანსის მოხდენილად გაკეთება ისე, რომ მსახიობმა მაყურებლების მხედველობა არ შეურაცხყოს და ზომიერებას არ გადააჭარბოს. თუმცა ავტორი კვლავ არ აზუსტებს მოძრაობის ნახატს.⁷⁷ რაც შეეხება საპირისპირო სქესის პერსონაჟებს, ისინი ერთ–ერთი მუხლით მიწაზე მუდამ დაშვებულნი უნდა საუბრობდნენ.⁷⁸ ჯდომისას ტერფები ძირს უნდა იყოს დალაგებული და არა ჰაერში გამოკიდებული. ამასთან მუხლები და ტერფები ისე უნდა განლაგდნენ, როგორც დგომის შემთხვევაში. ეს რომ მოხერხებული იყოს, მსახიობი სკამის წინა ნაპირზე უნდა მოთავსდეს.⁷⁹

§ 6 ხელების, იდაყვების და მტევნების შესახებ.

ამ თავში ლანგი განიხილავს ხელებს, იდაყვებსა და მტევნებს. პირველი წესია, რომ შესრულებისას ხელები ტორსს მოშორდეს და წელს ან გვერდებს არ ეკრობოდეს. ნაკლოვანებების საილუსტრაციოდ ავტორი კვლავ პირველ ნახატს უბრუნდება. ავტორის თანახმად, ამ ნახატზე იდაყვები წელთან მჭიდროდაა უკან მოზიდული, იმის ნაცვლად, რომ ტორსს დაშორდეს.⁸⁰

პირველი ნახატის საპირისპიროდ, ლანგს მეორე ნახატის მაგალითზე მოჰყავს ხელების სწორი მდებარეობა, კერძოდ, მარჯვენა ხელი თავისუფლადაა გაშვებული და მოხრილი, მარცხენა ხელის იდაყვი სცილდება ტორსს.⁸¹

ტექსტის თანახმად, აგრეთვე მნიშვნელოვანია, რომ ხელები ასიმეტრიულ მდგომარეობასა და სხვადასხვა დონეზე იყოს განთავსებული, რაც

⁷⁶ Ibid., 27.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ ლანგი, *განაზრება*, 27.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid., 28.

⁸¹ Ibid.

ილუსტრირებულია მესამე ნახატზე. ორივე ხელმა თანაბრად გაჭიმულად და ერთნაირად კი არ უნდა იმოძრაოს, არამედ ერთი უფრო მაღლა, მეორე – უფრო დაბლა უნდა მოძრაობდეს. ერთი მეტად გაჭიმულად და სწორად, მეორე – უფრო მოხრილად. იმისვე გამეორება მართებთ თავიანთ ქმნილებებში გამოცდილ მხატვრებსა და მოქანდაკეებს.⁸² ლანგი ხაზს უსვამს, რომ არ არის საჭირო ხელების წელს ქვემოთ დაშვება და განსაკუთრებით ახალბედებს აფრთხილებს, ვისაც მორცხვობის გამო საზარდულზე მაღლა ვერ აუწევიათ ხელები, რაც უხამსი და საზიზღარია.⁸³

ხელების გამოყენების უფრო ზუსტი წესი შემდეგია: ხელები არც დაბლა უნდა ეკიდოს უგვანოდ, არც მაღლა უნდა იყოს აშვერილი. მარჯვენა ხელს შვენის შიგადაშიგ უფრო თავისუფლად წინ გამოწევა, მაგრამ არა ბოლომდე გასწორება, თუკი განსაკუთრებულ შემთხვევაში რამეზე არ მიუთითებს. მარცხენა ხელი კი უმეტესად ისე უნდა გვეჭიროს, რომ თითქოს სახელურს გვერდისკენ ვწევდეთ.⁸⁴

მარჯვენა ხელი უფრო ქმედითია ვიდრე მარცხენა. მარცხენა ეხმარება მარჯვენას. თუმცა შიგადაშიგ მარცხენა ხელი დასვენებულია და მხოლოდ მარჯვენა ხელია მოქმედებაში.⁸⁵ დამატებით, ხელი თვალების მაღლა არ უნდა ადიოდეს, რათა თავად თვალები და სახე არ დაიფაროს. არასდროს არ უნდა მოიღეროს მტევანი მუშტად, გამონაკლისი ან მხოლოდ ხეპრე პერსონაჟია, რომლისთვისაც დასაშვებია მუშტის მოღერება, ან მხოლოდ უკიდურესი გაბრაზება.⁸⁶

⁸² Ibid., 28-29.

⁸³ ლანგი, *განაზრება*, 29.

⁸⁴ Ibid., 30.

⁸⁵ Ibid., 34.

⁸⁶ Ibid., 34-35.

ლანგი აგრეთვე დასაშვებად არ მიიჩნევს ტაშის დაკვრას კომიკური სცენების გარდა. წიკპურტის ან შუა თითით დაწკაპუნების მხოლოდ ზომიერად გამოყენებაა დასაშვები.⁸⁷

საგულისხმოა, რომ დღევანდელიდან განსხვავებით, ლანგისთვის უფრო მნიშვნელოვანია სხვადასხვა მოქმედების სცენაზე ჩვენება და მაყურებლის მიერ დანახვა, ვიდრე მაყურებლის მიერ წარმოსახვა.⁸⁸ ლანგი მტევნებს შესრულების უმნიშვნელოვანეს საშუალებად მიიჩნევს. მტევანი, სადაც წინამხარს უკავშირდება, სწრაფად და თავისუფლად უნდა მოძრაობდეს.⁸⁹

მტევნებზე თითები ისე უნდა იყოს განლაგებული, რომ საჩვენებელი თითი მეტწილად გაჭიმული იყოს, დანარჩენები კი თანდათან ნელ-ნელა იღუნებოდეს და უფრო მეტად იკეცებოდეს ხელის გულისკენ. ამის საილუსტრაციოდ ავტორს მოჰყავს მესამე ნახატი.⁹⁰

შემდეგ ტექსტში დაზუსტებაა, რომ არ შეიძლება თითების გაშეშება ან ერთად შეტყუება. ამის ნავლად, საჭიროა თითების მოძრაობა, მათი განსხვავებულად მოხრა და გაშლა გამომსახველობისთვის ან აფექტის შესაბამისად.⁹¹

საინტერესოა გამრუდებული თითებით „შესრულების“ ლანგისეული დასაბუთება: გამრუდებული თითები მიუთითებს, რომ სცენაზე ცოცხალი ადამიანია და არა უსულო ქანდაკება.⁹²

ლანგს აგრეთვე აღწერილი აქვს ხელების, მტევნებისა და თითების კანონიკური მდგომარეობები სხვადასხვა აფექტების გამოსახატავად.

1. გაკვირვება: ორივე ხელი აწეულია და მკერდის ზედა ნაწილს რამდენადმე წვდება, ორივე ხელისგული მაყურებლისკენაა მიმართული.

⁸⁷ Ibid., 35.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ ლანგი, *განაზრება*, 30.

⁹⁰ Ibid., 30

⁹¹ Ibid., 30-31.

⁹² Ibid., 40.

2. უარყოფა: სახე მარცხენა მხარესაა შებრუნებული, გაჭიმული და საშუალოდ აწეული მტევნები საპირისპიროდაა მიმართული არამოსურნე საგნის უარსაყოფად. იმასვე იმეორებს მარჯვენა მტევანიც, რომელიც მსუბუქადაა გაზნექილი და თითქოს უარყოფის მერყევი გამეორებადი მოძრაობით იშორებს იმას, რაც საძულველია.
3. ვედრება: ორივე ხელი ან აწეულია, როცა ხელის გულები ურთიერთისკენაა შებრუნებული ან ჩამოშვებულია, ან გამომსახველადაა შეერთებული.
4. მწუხარება და დარდი: მტევნები სავარცხლისებურად შეერთებულია და ისინი ან მკერდზე მაღლაა აღმართული ან წელთანაა დაშვებული. იგივეა, როცა მარჯვენა მტევანი საშუალოდაა გაჭიმული და მკერდთან მოწეულია.
5. შემახილი: როცა ხელები ზევით მოხდენილადაა აპყრობილი, ორივე მტევანი რამდენადმე გაშლილია და ურთიერთის მიმართაა მიბრუნებული და არც თუ ისე მცირედ შეტრიალებულია, რითაც აღინიშნება საკითხის მნიშვნელოვნება.
6. გაკიცხვა: ან სამი თითი მოკეცილია და საჩვენებელი თითი გაშვერელია, ან შუა თითი მოკეცილია და დარჩენილი სამი თითი გაშვერილია, ან შუა ორი [მესამე და მეოთხე] თითია მოკეცილი.
7. შეგულიანება: ხელებიც და მტევნებიც მცირედ არის გაშლილი და ისინი მბრუნავი მოძრაობებით მიიმართება მისკენ, ვინც მნიშვნელობის მქონეა, თითქოს მას აგულიანებდეს.
8. კითხვა: ოდნავ შებრუნებული მარჯვენა მტევანი მაღლა იწევა.
9. მონანიება: ხელი მიდებულია მკერდთან.
10. შიში: მარჯვენა მტევანი მიდებულია მკერდთან, პირველი ოთხი თითი კონუსურად შეერთებულია, შემდეგ კი მოწყვეტილი და გაშვერილი ხელი ეცემა.⁹³

⁹³ ლანგი, განაზრება, 36-37.

ტექსტიდან აგრეთვე ვიგებთ, რომ თეატრებში ხელთათმანების გამოყენება ლანგის დროს სიახლე ყოფილა⁹⁴ და ამ სიახლით თურმე სამეფო კარის ქორაგები და მსახიობები ყოფილან განსაკუთრებულად გატაცებულნი, რამდენადაც მათთვის გარეგნული ეფექტი და რეკვიზიტი უფრო მნიშვნელოვანი ყოფილა, ვიდრე დამაჯერებელი შესრულება. მათთვის ხელთათმანებით თამაში სავალდებულოც კი ყოფილა.⁹⁵ ლანგი ხელთათმანების სცენაზე გამოყენების წინააღმდეგია როგორც ძველების ავტორიტეტის და გამოცდილების გამო,⁹⁶ ისე იმიტომაც, რომ ხელთათმანები ხელის ჟესტიკულაციის გამომსახველობას აბრკოლებს და მსახიობები მათ უმთავრესად იმისთვის იყენებენ, რომ მტევნების დაუხვეწავი „შესრულება“ დამალონ. ლანგს ანალოგად მოჰყავს თეატრალური ნილაბი, რომლის აგრეთვე წინააღმდეგია მსგავსი მიზეზის გამო, რადგან ნილაბი ფარავს მსახიობის სახეზე გამოსახულ აფექტებს.⁹⁷ ერთადერთი შემთხვევა, როცა დასაშვებია, რომ მსახიობმა ხელში ხელთათმანი დაიჭიროს, რასაც ლანგი მაინცდამაინც არ იწონებს, თუმცა არც მთლად გმობს, შესაბამისი გერმანული ან ფრანგული სამოსელია და ისიც ხელთათმანის მხოლოდ მარცხენა ხელში დაჭერით, რასაც ლანგი მეოთხე ნახტით ილუსტრირებს. უმთავრესად მარჯვენა ხელია მოქმედებაში, ამიტომ მარჯვენა ხელს ხელთათმანმა არ უნდა შეუშალოს.⁹⁸ სამეფო კარის თეატრთან დაკავშირებით ლანგი მიიჩნევს, რომ კარის ქორაგები შესრულებაში გადაპრანჭულობას და გარეგან სამკაულს უფრო დიდ ყურადღებას აქცევენ, ვიდრე დამაჯერებელ შესრულებას. მას მიაჩნია, რომ კარის

⁹⁴ Ibid., 31.

⁹⁵ ლანგი, *განაზრება*, 33. “He informs us that the practice of wearing gloves on stage has only recently been introduced into the theatre by Court directors,” Engle, “*Discourse on Stage Movement*,” 184.

⁹⁶ Ibid., 31.

⁹⁷ Ibid., 32. “The wearing of gloves, Lang declares, destroys the effectiveness of hand gestures, is awkward and clumsy, and corrupts the nature of movement,” Engle, “*Lang’s Discourse*,” 184.

⁹⁸ Ibid., 34.

ფავორიტაგან ვინმეს ქმნილების ვითომდა ხელოვნების ნიმუშად მიჩნევა და მათი მიზანძვა მცდარია.⁹⁹

აქ ლანგი მნიშვნელოვან დათქმას აკეთებს, რასაც შემდეგშიც არაერთხელ გაიმეორებს. მიუხედავად იმისა, რომ დასაწყისშივე ლანგი ხაზს უსვამს ვარჯიშისა და წვრთნის მნიშვნელობას, როგორც ჩანს, იგი სამსახიობო თეორიას მაინცდამაინც დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებს. მას მიაჩნია, რომ მსახიობის მხრიდან თეორიული წესების ზედმიწევნით შესრულებას, რაც, როგორც ჩანს, დოგმადაა დამკვიდრებული იმდროინდელი კარის თეატრებში, სჯობს იმის გაკეთება, რაც მაყურებელს მოეწონება.¹⁰⁰ როგორც ჩანს, ლანგისთვის წვრთნა და მაყურებელზე აფექტური ზემოქმედება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თეორიული წესების დაცვა. ლანგის თანახმად, თეორია უნდა შეიქმნას მსახიობის 1) აფექტური გამომსახველობისთვის, 2) დამაჯერებლობასა და ბუნებრიობისთვის, 3) დახელოვნებისთვის.¹⁰¹ დაბოლოს, ტექსტში მოყვანილია მტევნების და თითების შემდეგი მანკიერებები:

1. მანკიერი და უხამსია თითების ისე გაჩაჩხვა, რომ ისინი ურთიერთმიმართ ნამეტანად გაიშალონ.
2. თითები ცერა თითის წვეროს უერთდება თითქოს საწერად.
3. დაჭიმულ და საპირისპირო მხარეს გაზნეკილ თითებს იშვერენ.
4. მტევანი, განსაკუთრებული შემთხვევის გარდა, რომელზეც ზევით ითქვა, მუშტად არის მოღერებული.
5. მტევნის ფშვნეტა, სრესვა, მტევანზე მიშტერება, ფრჩხილების გაწმენდა, მტევნითვე თავის ან სხეულის სხვა ნაწილის ფხანა, უხამსია.
6. მხოლოდ მარცხენა ხელით ქესტიკულირება არავისთვისაა მოსაწონი.
7. მტევნებით ურთიერთზე ძლიერი დარტყმით ტაშის დაკვრა ხეპრეობაა.

⁹⁹ Ibid., 33. კარის თეატრზე მაღალი წარმოდგენის არც ლესინგია. Cf. Готгольд Эфраим Лессинг, „Статья 59: 24 Ноября 1767 г.,“ Гамбургская драматургия, ред. Мих. Лифшиц (Москва: Академия, 1936), 228.

¹⁰⁰ ლანგი, *განაზრება*, 33.

¹⁰¹ Ibid., 34.

8. ერთი და იმავე ქესტის მუდამ გამეორება და ერთი და იმავე სტილით შესრულება დაუშვებელია.

9. მტევნის მხარზე ან თავზე ზემოთ აწევა დასაშვებია მხოლოდ უზომო განცდის შემთხვევაში, მრისხანებიდან - სასოწარკვეთამდე.

§7 როგორ უნდა მივმართოთ დახელოვნების სრულყოფილებისკენ შესრულების დარჩენილი ნაწილები, თვალეხი და უმეტესად თავი?

ლანგს მიაჩნია, რომ სახე, განსაკუთრებით კი თვალეხი, უკიდურესად მნიშვნელოვანია სამსახიობო ოსტატობისთვის. თვალეხი უცქერენ მაყურებლებს და მათ, ვისზეც საუბარია სცენაზე. თუმცა, დაუშვებელია ერთ ობიექტზე მიმტერება. გადასვლა ერთი ობიექტიდან მეორეზე მუდამ ზომიერი უნდა იყოს. თვალეხში ყველა აფექტი ჩანს ხმის გარეშეც კი.¹⁰² ლანგი არაერთგზის უსვამს ხაზს, რომ შინაგანი აფექტების გამოხატვის ყველაზე ძლიერი საშუალება სახე და თვალეხია.¹⁰³ სახისა და მხერის მიმართულების კონტექსტში, ლანგი ეხება სცენაზე გამოსვლის საკითხსაც. მსახიობი როცა სცენაზე გამოდის, სახე და ტორსი უნდა მიაბრუნოს მაყურებლებისკენ, და ამგვარად სახე ისე წარმოადგინოს, რომ მაყურებლებმა თვალეხში ამოიკითხონ თუ რა განზრახვითაა სცენაზე გამოსული მსახიობი. იმავდროულად სასცენო ნაბიჯს უნდა მიეძღეს ყურადღება და ტერფები ისე უნდა იყოს დალაგებული, ისე უნდა გადაიდგას ნაბიჯები, რომ სახე თვალეხთან ერთად მაყურებლებისკენ იყოს მიმართული. ამის საილუსტრაციოდ ლანგს მეხუთე ნახატი მოჰყავს. თუმცა, აქვე ავტორი დათქმას აკეთებს, რომ ნახატი სრულად ვერ გამოხატავს იმას, რისი შესრულებაც მსახიობს მართებს.¹⁰⁴ თანამედროვე თეატრალური პრაქტიკისგან განსხვავებით, სადაც მეოთხე კედლის ილუზია საყოველთაოდ გაზიარებულია

¹⁰² ლანგი, *განაზრება*, 39.

¹⁰³ Ibid., 41.

¹⁰⁴ Ibid., 40.

და მსახიობები სრულად უგულებელყოფენ მაყურებელს, ლანგის დროს მსახიობს უხდებოდა მაყურებელზე თამაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ლანგს თვალები აფექტების ყველაზე მნიშვნელოვან გამომსახველ საშუალებად მიაჩნია, ის აღიარებს, რომ მას არ შესწევს აღწეროს თუ რომელი გამოხედვა რომელ აფექტს შეესაბამება და გამოხატავს. ამიტომ ის მხოლოდ რჩევით შემოიფარგლება, რომ მსახიობმა სიბეჯითე იმისკენ უნდა მიმართოს, რომ თავიდანვე კარგად გაიაზროს, თუ როგორ მოჩანს გვერდიდან ცალკეული აფექტის, სახისა და თვალების ურთიერთშეთანხმება. მხოლოდ ამის შემდეგ მართებს მსახიობს, რომ სახით და თვალებით შეთანხმებულად აფექტი განასახიეროს. ამასთან, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ მსახიობს წარმოსახვის უნარი აკლია, შეუძლია ნიმუშებად გამოიყენოს ქანდაკებები და მხატვრობა, აგრეთვე შეუძლია გამოცდილ მსახიობებსა და რჩეულ ორატორებსაც ხშირად და ბეჯითად დააკვირდეს, რათა მათზე დაკვირვება წარმოსახვაში ასახოს და ჩვევად ჩამოიყალიბოს, და ამგვარად გონებაში ჩაბეჭდილი ხატების ცოცხლად შესრულებით მიზამვას შეეცადოს.¹⁰⁵ საგულისხმოა, რომ ლანგისთვის მნიშვნელოვანია განსასახიერებელი ხატების წარმოსახვაში ჩაბეჭდვა და არა მხოლოდ ნანახის გარეგანი იმიტირება.

ლანგი აშკარად შინაგანი შესრულების თეორიას იზიარებს. კერძოდ, მისი თვალსაზრისით გონიერი მსახიობი მუდამ იმაზე უნდა ფიქრობდეს, რაც მის სახეზე და ჟესტში შეიმჩნევა, რის გარეშეც შესრულება უბარდუკია.¹⁰⁶ ლანგის თანახმად, მსახიობს სახე და მკერდი მუდამ მაყურებლებისკენ უნდა ჰქონდეს მიბრუნებული. ლანგი, მსახიობის ამგვარ მდგომარეობას შემდეგგვარად ასაბუთებს: რადგან მთელი წარმოდგენა მაყურებლებისთვისაა, ამიტომ მსახიობი „გახსნილი“ უნდა იყოს მაყურებელთა მზერისთვის. მან აფექტი

¹⁰⁵ ლანგი, განაზრება, 41-42.

¹⁰⁶ Ibid., 42-43.

მაყურებლისთვის უნდა წარმოადგინოს და გამოსახოს, და არა მხოლოდ იმის მიხედვით, სასცენო ან დრამატული გარემოებები ამას როგორც კარნახობს. ლანგს მიაჩნია, რომ მაყურებლისთვის აფექტის გადაცემა შეუძლებელია, თუკი მაყურებლის მზერა მსახიობის სახესა და მთელ სხეულს არ მოიცავს.¹⁰⁷ შესაბამისად, დამაჯერებელია ვარაუდი, რომ ლანგის თვალსაზრისით მაყურებელზე მსახიობის თამაშით აფექტური ზემოქმედება უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე დრამატული სიტუაციის გათამაშება. ამავე მოსაზრების დასტურია მსახიობის სცენაზე დგომის კუთხე და, აგრეთვე, მსახიობებს შორის დიალოგი. ტორსის ანფასში მოთავსება მსახიობს არ ეგების. საჭიროა მისი მაყურებლისკენ სამ მეოთხედში მიბრუნება, რასაც ლანგი ილუსტრირებს მეექვსე ნახატზე.¹⁰⁸ მსახიობებს შორის დიალოგისას, კვლავ, მსახიობების დგომის კუთხისთვის, გადამწყვეტია მაყურებელი და არა სასცენო სიტუაცია. მაყურებელმა დიალოგის დიდი ნაწილი რომ აღიქვას, მოსაუბრე მსახიობის პირი მაყურებლებისკენ უნდა იყოს მიმართული და არა მეორე მსახიობისკენ, ვისთანაც ის საუბრობს. თუმცა, თავად შესრულება, კერძოდ, ტორსი და ხელები,¹⁰⁹ მსახიობმა თანამოსაუბრისკენ უნდა მიმართოს, მაგრამ არა თავად გამომეტყველება და სახე, იმ შემთხვევის გარდა, როცა საუბარი სრულდება. აღქმადობის გარდა, ლანგი ამას აგრეთვე ამართლებს აუდოტორიის პატივისცემითაც.¹¹⁰ ლანგის თანახმად, თუკი მსახიობები ერთმანეთში ისე საუბრობენ, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მათ არავინ ესწრება და უსმენს და საუბარსა და სახეებს ერთმანეთისკენ მონაცვლეობით მიმართავენ, ისე, რომ მაყურებელს უგულებელყოფენ, მაშინ მაყურებლების ნახევარი მსახიობის გარეგნობას ვერ ხედავს და მხოლოდ გვერდში ან შუაგულ ზურგში უცქერის. ხოლო ზურგის ან თუნდაც გვერდის მიქცევა, ლანგის თვალსაზრისით

¹⁰⁷ ლანგი, *განაზრება*, 43.

¹⁰⁸ Ibid.,

¹⁰⁹ Ibid., 44.

¹¹⁰ Ibid., 43-44, 44-45 passim.

ზრდილობასა და თავად მაყურებელთა პატივისცემას შეურაცხყოფს.¹¹¹ სცნაზე მსახიობის ამ მდგომარეობის საილუსტრაციოდ ლანგს მოყავს მერვე ნახატი, სადაც მოსაუბრეები გამომეტყველებას მაყურებლებისკენ მიმართავენ, ტორსით კი ურთიერთმიმართ არიან ზომიერად მიბრუნებულები.¹¹²

§ 8 სასცენო შესრულების სხვა გარკვეული დაკვირვებებისა და უმთავრესად აფექტების შესახებ.

ამ თავში ლანგი სასცენო ხელოვნების ფრიად მნიშვნელოვან ხერხს განიხილავს, კერძოდ იმას, რომ „შესრულება“ წინ უნდა უსწრებდეს მეტყველებას. ლანგს ეს სავალდებულოდ მიაჩნია.¹¹³ დიალოგისას მსახიობი, მას მერე, რაც სხვის სიტყვებს მოისმენს, სანამ უპასუხებდეს, მისი „შესრულება“ წინ უნდა უსწრებდეს იმას, რის თქმასაც აპირებს. მაყურებელმა თავად „შესრულებიდან“ უნდა შეძლოს იმის მიხვედრა, თუ რა აქვს მსახიობს გონებაში და რის თქმას აპირებს. მაგალითად, თუკი მოსაუბრეს სურს ან არ სურს დათანხმება, თავიდან „შესრულებით“ უნდა აჩვენოს ეს და მხოლოდ ამის შემდეგ იგივე საუბრით.¹¹⁴

ლანგს მიაჩნია, რომ მოქმედების წინსწრებით იმ აფექტის, მღელვარების ჩვენება, რისი სიტყვებითაც ადამიანი აპირებს გამოხატვას, თანდაყოლილია და ადამიანს ბუნებრივად ეძლევა. მსახიობს მხოლოდ უხდება საუბრისას ამ ბუნებრივი უნარის გამოყენება. ხოლო შემდეგ, რაკი სხეულის კიდურები უფრო სწრაფად მოძრაობენ, ვიდრე გონება მოიფიქრებდეს პასუხს, უფრო იოლია ნიშნით რაღაცის გამოხატვა, ვიდრე სიტყვებით გადმოცემა. ლანგი აზუსტებს, რომ გრძნობები უშუალოდ და უმაღლ ადმოცენდება, სიტყვები კი აფექტების

¹¹¹ ლანგის, *განაზრება*, 44.

¹¹² Ibid, 45.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid., 46.

შესაბამისად უნდა იყოს მოფიქრებული და მხოლოდ ამის შემდეგაა შესაძლებელი სიტყვებით მოფიქრებულის გამოთქმა.¹¹⁵

ლანგი აგრეთვე განმარტავს პაუზის მნიშვნელობასაც: საუბრის დასრულების შემდეგ, აფექტები არ უნდა ჩაქრეს უმაღლეს, რაც ახალბედების მანკიერებაა და არც უმაღლეს უნდა ჩაანაცვლოს სხვა აფექტმა, რაც დაუხვეწავთა მანკიერებაა. ამის ნაცვლად, მსახიობმა აფექტი უნდა შეინარჩუნოს და პაუზის შეკავების შემდეგ, თანდათან უნდა გადაეწყოს სხვა აფექტზე.¹¹⁶ ლანგი მსახიობებს ურჩევს თვალების ბეჯითად მეცადინეობას, რადგან თვალების გამომეტყველებამ უნდა გამოხატოს და გაუსწროს კიდევ საუბარს.

მართალია, ლანგი არ აზუსტებს თუ რა სავარჯიშოებით არის საჭირო თვალის გავარჯიშება,¹¹⁷ მაგრამ მცირედ მინიშნებებს მაინც აკეთებს სხვადასხვა შემთხვევებისთვის, კერძოდ, თუკი მსახიობს ზეცის შესახებ უხდება საუბარი, მას მართებს თვალის აწევა, ხოლო როცა მიწის შესახებ საუბრობს, თვალის დაშვება მართებს, თუმცა ზომიერად. მან თავი ძლიერ არ უნდა აღმართოს და ზომაზე მეტად ზურგისკენ არ გადახაროს, რათა მუცელი უშნოდ არ გამოწიოს, რაც მანკიერებაა.¹¹⁸

ამ ნაწილში ლანგი აყალიბებს პედაგოგიურ მრწამსს, კერძოდ, სტაბილური მიზანძვრის მნიშვნელობას. მისი წარმოდგენით, მასწავლებელს ევალება მხოლოდ, თუნდაც მცირედი, მაგრამ მყარად ნასწავლი აჩვენოს მოსწავლეს და არა მრავალი და სათანადოდ მოუმზადებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მოუმზადებული მასწავლებელი ხან ერთს აჩვენებს, ხანაც სხვას და ამით მოსწავლეებს დააბნევს. ერთ ჯერზე სხვადასხვას ჩვენება იმ შემთხვევაშიც კი არ არის გამართლებული, როცა მსახიობს შეცდომები და ხარვეზები არ მოსდის. მაგრამ გაცილებით მეტი ზიანი მოაქვს მასწავლებლის არასტაბილობას,

¹¹⁵ ლანგი, *განაზრება*, 46-47.

¹¹⁶ Ibid., 47.

¹¹⁷ Ibid., 47-48.

¹¹⁸ Ibid., 49.

როცა ზედ შეცდომებიც ემატება.¹¹⁹ ამ თავის დარჩენილ ნაწილში ლანგი არჩევს სამ აფექტს - მწუხარებას¹²⁰, სიხარულს¹²¹ და მრისხანებას¹²².

მრისხანების აფექტის შემთხვევაში, გარეგნულ მხარეს ლანგისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს და გაცილებით უფრო დიდი, ვიდრე სიტყვებსა და საუბარს. მწუხარების აფექტის გამოსახვისას საჭიროა თითების ერთმანეთში გადაჯაჭვა და მტევნების ზევით აპყრობა ან ქვემოთ ჩამოშვება. თუმცა, ორივე შემთხვევაში თითებით გადაჯაჭვული მტევნები უნდა განლაგდნენ არა სხეულის შუაში, არამედ მარჯვენო ან მარცხნო, რადგან მოსაუბრე მსახიობის სახე დაიფარება მტევნებით, რაც მანკიერია. ამ აღწერას ლანგი ილუსტრირებს მეშვიდე ნახატი.¹²³ დიდი მწუხარებისას ან სევდისას, მსახიობი სცენისკენ გადაიხრება, ორივე მტევანს მიმართავს სცენისკენ, გარკვეული დროით ხელებს შორის თავს ჩარგავს და სამოსელის ნაკვეთებში აბუტბუტდება, თუმცა იმგვარად, რომ მაყურებელმა თავად ამ ბუტბუტის შინაარსი ვერ აღიქვას, რადგან, მწუხარების სიმძიმის აღქმა უფრო მეტია ვიდრე სიტყვები.¹²⁴ ლანგი ხსნის, თუ რატომ არის საჭირო მწუხარების გათამაშებისას უფრო მეტად „შესრულება“, ვიდრე საუბარი. რადგან მწუხარება უძლურების მდგომარეობაა, ამიტომ სიტყვებიც უძლურად წარმოითქმებიან, წყვეტებით და აპოზიოპესით¹²⁵, ბგერების გამოტოვებით, რაც მწუხარებისთვისაა ნიშნული. ამის შემდეგ, მსახიობს მართებს დადუმება, ან მხოლოდ გმინვა, ან მოკლე ოხვრა, რითაც მწუხარების მგზნებარება ცხადად გამოისახება და ძლიერ ჩაებჭდება მაყურებელს. ცალკეული ვნების თეორია იქედან უნდა გამოვიყვანოთ, რაც თავად შესრულების მგზნებარებით მაყურებლის გრძნობებზე ძლიერ მოქმედებს.¹²⁶ მწუხარების გარდა, როგორც

¹¹⁹ ლანგი, *განაზრება*, 48.

¹²⁰ Ibid., 49-52.

¹²¹ Ibid., 52.

¹²² Ibid., 52-53.

¹²³ Ibid., 49-50.

¹²⁴ Ibid., 50-51.

¹²⁵ მიჩქმალვის ფიგურა.

¹²⁶ ლანგი, *განაზრება*, 51.

ითქვა, ლანგი ახსენებს სიხარულის, სიყვარულის და ლტოლვის აფექტებს, თუმცა მათ არ განიხილავს, რადგან მიიჩნევს, რომ ეს აფექტები განსაკუთრებულ დახელოვნებას არ საჭიროებს. იგი მხოლოდ მიაჩნებებს, რომ ეს აფექტები გამოიხატება ვრცელი საუბრის, მხიარულების, სიხალისისა და სიმსუბუქის მეშვეობით.¹²⁷ დაბოლოს, ლანგი განიხილავს მრისხანების აფექტს. ისევე როგორც მწუხარების აფექტის შემთხვევაში, ეს აფექტიც უფრო მეტად „შესრულებით“ და არა ტექსტით გამოისახება. თავიდან მრისხანება თანდათანობით ღვივდება. საჭიროა შუბლზე ნაოჭების შექმუხვნა, ტუჩების მომუწვა, მშფოთვარე სიარული, ხელების ხშირი მოძრაობა და მტევნების ქნევა. საუბარი უფრო მღელვარეა, ხშირად წყდება და მოკვეცილი შეყოვნებით მახინჯდება. მკვეთრი გამოხედვები მსჭვალავენ საძულველ პირს, თუ იგი ახლოსაა. თუ მრისხანების მსხვერპლი სცენაზე არ არის, მაშინ განრისხებული პერსონაჟი წარმოსახვით, თითქოს ჰაერში, მის წინააღმდეგ გატყორცნის მწვავე სიტყვებს ძლიერი ჟესტებით, მოკუმული თითებით და კბილების ღრჭენით.¹²⁸

ხოლო როცა მრისხანება ბუნებრივად გასცდება ზღვარს და სიშლეგეში გადაიზრდება, მაშინ შესრულებაც ზომიერებას გადააჭარბებს და, როგორც შლეგს ხამს, მსახიობს მართებს გონზე არ იყოს. თუმცა, თავაზიანობის

შენარჩუნება მაინც საჭიროა.¹²⁹

უფრო მშვიდი აფექტების განხილვას ლანგი საჭიროდ არ მიიჩნევს.¹³⁰

¹²⁷ Ibid., 52.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid., 52-53.

¹³⁰ Ibid., 53.

§ 9 დამატება იმაზე, რაც მანამდე ზევით ითქვა იმასთან დაკავშირებით, თუ რამდენადაა ტორსის მოძრაობის მიმოხილვა საჭირო.

ლანგი მიიჩნევს, რომ „შესრულება“ და ჟესტები სხეულის მჭევრმეტყველებაა. როგორც გონება სიტყვებით მეტყველებს, ისე ტორსი კიდურების მოძრაობით გამოხატავს რაც გრძნობებშია.¹³¹

სინამდვილეში მსახიობს მართებს საუბრითა და ჟესტებით მათი ურთიერთგაძლიერება. ყველა ჟესტი საუბარს და შინაარსს უნდა ეთანხმებოდეს. ამ მიზნით სრულიად აუცილებელია, რომ მსახიობს კარგად ესმოდეს პოეტის ჩანაფიქრი, შესაბამისი აფექტი საკუთარ თავში განცდით მძლავრად გამოიწვიოს და სიტყვებითაც და მთელი შესრულებითაც შთამბეჭდავად გამოსახოს.¹³²

შემდეგ ლანგი ხაზს უსვამს, რომ შესრულება უნდა იყოს მრავალფეროვანი, და რაიმე არ უნდა მეორდებოდეს უსასრულოდ. თუმცა, მეორე მხრივ, სხეულის მოძრაობა არ უნდა იყოს უწყვეტი და საჭიროა პაუზით შეყოვნება, როცა საუბარი სრულდება. ხოლო როცა მსახიობი ახალი მასალის გადმოცემას დაიწყებს, მას უმაღლეს შესაბამისი „შესრულება“ უნდა მიესადაგოს.¹³³ ლანგი ზედმიწევნით განიხილავს რამდენიმე ან მრავალი მსახიობის ერთად დგომას სცენაზე. მსახიობების ერთმანეთთან საუბრის მიუხედავად, მსახიობების სახეები მაყურებლებისკენ უნდა იყოს მიმართული. თუმცა, მეორე მხრივ, რაკი ბუნებრივად უნდა ჩანდეს თამაში, მოსაუბრეებმა ერთმანეთისკენ სახეები მაინც უნდა მიაბრუნონ. ამ პრობლემას ლანგი წყვეტს შემდეგგვარად: უპირველესად მტევანთა „შესრულება“ და სხეულის სხვა მოძრაობა მოსაუბრეებმა ერთმანეთისკენ უნდა მიმართონ, ხოლო ხმა და სახე, სულ მცირე საუბრისას მაინც, მაყურებლებისკენ უნდა მიაბრუნონ. ფრაზებს შორის პაუზისას, გარკვეული დროით, მსახიობმა დადუმებული თანამოსაუბრისკენ უნდა გაიხედოს. ამგვარად, აუდიტორია შეამჩნევს, ვისკენაც მიემართება

¹³¹ ლანგი, *განაზრება*, 52.

¹³² Ibid., 54.

¹³³ Ibid.

სიტყვები და გრძნობები. სხეულის „შესრულებასა“ და მდებარეობას თანხმლების მიმართ და, აგრეთვე თუ როგორ უნდა მიმართავდეს მაყურებლებისკენ თვალებსა და სახეს მასხიობი, ლანგი აჩვენებს მე-8 ნახატზე.¹³⁴

ლანგი აგრეთვე, დიალოგის დღევანდულობისთვის საკმაოდ უცნაურ, მეორე ვერსიასაც აღწერს. როცა ის, ვინც ლაპარაკობს, ერთი ნაბიჯით მეორესთან შედარებით უკან დახეული დგას, მასთან საუბრობს, და პირდაპირ, მთელი სახით, და ტორსით მაყურებლებისკენაა მიტრიალებული,¹³⁵ რის წყალობითაც ხმა მაყურებლისკენ დაბრკოლების გარეშე მიემართება. ამასობაში ის მსახიობი, ვინც მოსაუბრეს უსმენს, შიგადაშიგ მოკრძალებულად შეხედავს და საუბრის შესაბამის აფექტს გამოხატავს სანამ მისი საუბრის ჯერი დადგება. შემდეგ მდგომარეობები იცვლება ისე, რომ მანამდე მსმენელი ვინც იყო და წინ იდგა, მოსაუბრე ხდება და უკან იხევს. ლანგი ამგვარი „დიალოგური მიზანსცენის“ თავისუფლად შესასრულებლად მკითხველს ურჩევს ვარჯიშს, თუმცა არ აზუსტებს, თუ რაგვარი ვარჯიში და რა ხანგრძლივობაა საჭირო.¹³⁶

§ 10 გამოთქმის შესახებ.

ლანგი გამოთქმას [pronuntiatio] და შესრულება-მოქმედებას [actio] რატომღაც, არა ერთი და იმავედ, არამედ მხოლოდ თითქმის იგივეობრივად მიიჩნევს.¹³⁷ უცნაურია „თითქმის“, რადგან რეტორიკის მე-5 ნაწილს ეწოდებოდა როგორც „გამოთქმა“ [pronuntiatio], ისე „შესრულება-მოქმედება“ [actio]. ამდენად,

¹³⁴ ლანგი, *განაზრება*, 55.

¹³⁵ Cf.: „Основным правилом, однако, является то, что из двух совместно играющих актеров говорящий все время должен слегка отступать, а тот, кто перестал говорить, слегка выдвигаться вперед. Если этим преимуществом пользоваться разумно и благодаря предварительным упражнениям действовать достаточно непринужденно, тем самым можно достигнуть наибольшего воздействия как в смысле зрительного впечатления, так и в смысле доходчивости декламации,” Иоган Вольфганг Гете, „Правила для актеров,” в *Собрание сочинений: Об искусстве и литературе*, т. 10, пер. Наталии Ман (Москва: Художественная литература, 1980): 285-299, §41.

¹³⁶ ლანგი, *განაზრება*, 55-56.

¹³⁷ ლანგი, *განაზრება*, 56.

მთლად გასაგები არ არის, რატომ არ არის ლანგისთვის ეს ორი ცნება მნიშვნელობით იგივეობრივი.

თუმცა, ეტიმოლოგია ცხადყოფს, რომ „გამოთქმა“ [pronuntiatio] ორალურ-აკუსტიკურ ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას, ხოლო „შესრულება-მოქმედება“ [actio] თავისი ბუნებით კომპლექსურია და შესრულების ყველა ნაწილს გულისხმობს. „შესრულება-მოქმედების“ [actio] ამგვარ კომპლექსურ გაგებას თავად ლანგიც ადასტურებს: გამოთქმა უმრავლესთაგან შესრულებად იწოდება, რამდენადაც „შესრულება“ ჟესტებისა და ხმის ერთობლიობაა.¹³⁸ აქვე ლანგი აზუსტებს „შესრულება-მოქმედების“ [actio] მნიშვნელობას მაყურებლის პოზიციიდან: იგი გათვალისწინებულია მაყურებლის ყურებისთვისაც და თვალებისთვისაც და ამ ორი გრძნობის მეშვეობით მაყურებლის სულს აფექტით გამსჭვალავს.¹³⁹

ლანგი ბუნებრივი შესრულების მომხრეა და, როგორც ჩანს, არ იზიარებს სასცენო ოსტატობის გაზვიადებულ-გადაპრანჭულ ვერსიას. იგი მიიჩნევს, რომ გამოთქმის უმთავრესი ღირსებაა, როცა იგი ბუნებრივია, ანუ როცა სცენაზეც ისე საუბრობს მსახიობი, როგორც ისაუბრებდა უშუალო ბაასისას, თუმცა, არა განურჩევლად ვინმესთან, არამედ კეთილშობილ ადამიანებთან. ჩვეულებრივი საუბრისგან ერთადერთი განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ სცენაზე მსახიობს უფრო ხმამაღალი და მგზნებარე ხმით საუბარი მართებს მაყურებლის სიმრავლისა და სიშორის გამო.¹⁴⁰

ხმის გავარჯიშების მიზნით ლანგი მკითხველს ურჩევს, რომ დამწყებმა თავიდან მშობლიურ ენაზე ივარჯიშოს და მხოლოდ ამის შემდეგ გადავიდეს ლათინურზე. შემდეგ კი საჭიროა მოსწავლის გამოცდილი თანატოლის მოწვევა, რათა მოსწავლემ მისი გამოთქმა სასწავლო ნიმუშად გამოიყენოს.¹⁴¹

¹³⁸ Ibid., 56.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ ლანგი, *განაზრება*, 57.

¹⁴¹ Ibid.

§ 11 სასცენო პოეზიისა და დრამატული ხელოვნებისთვის დამხამრე საშუალებების შესახებ.

ამ თავში ვიგებთ „ქორაგი“ რას ნიშნავს, რა უნდა შეეძლოს და რა უნდა იცოდეს და, აგრეთვე, რისი კეთება მართებს. თანდაყოლილი ნიჭისა და უნარის გარდა, იგი უნდა იყოს პოეტი და ლათინურის მცოდნე, დაჯილდოვებული უნდა იყოს მდიდარი წარმოსახვით, იყოს დიდსულოვანი ზნის და იყოს უბადლო მსახიობი.¹⁴² ლანგის თანახმად, ამ აუცილებელი უნარებისა და ცოდნის გარდა, თუ ქორაგი მუსიკალურ და სახვით ხელოვნებებშიც გაწაფულია, ყველა სასურველ პირობას აკმაყოფილებს.¹⁴³

ამ ცოდნისა და უნარების საჭიროებას ლანგი ასაბუთებს იმით, თუ ქორაგს რისი კეთებაც უხდება. პოეტობა ქორაგს ესაჭიროება, რათა ხელოვნებას და ძეგლების წესებს ჩასწვდეს. ხოლო პოეტური ნიჭი კი იმისთვისაა საჭირო, რომ შეძლოს გონებამახვილური პერიპეტეიებისა და ამბის მოფიქრება, რაც კომედიასაც და ტრაგედიასაც სასიამოვნოს და სახალისოს გახდის. ლათინურის ცოდნა ქორაგს ბარბარიზმებს აარიდებს. ამის გარდა, ლათინური აგრეთვე საჭიროა სტილისა და თემისადმი სიტყვების მისასადაგებლადაც, რათა სიტყვებისა და სტილის სათანადო შერჩევით მაყურებელი შესაბამისი აფექტის გაღვივებით ააღელვოს.¹⁴⁴

წარმოსახვა კი იმისთვისაა საჭირო, რომ ქორაგმა გონებაში შეძლოს თემების, პერსონაჟების, მოქმედებებისა და დადგმის წარმოდგენა.¹⁴⁵

ეთიკურობა და დიდსულოვნება ქორაგს იმისთვის სჭირდება, რომ იცოდეს თუ რომელ ეთიკურ მოქმედებას რომელი აფექტი შეესაბამება.¹⁴⁶

¹⁴² Ibid., 61.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ ლანგი, *განაზრება*, 61.

¹⁴⁵ Ibid., 62.

¹⁴⁶ Ibid.

ხოლო სამსახიობო ოსტატობა, სულ მცირე, იმისთვის გამოადგება ქორაგს, რომ შეძლოს მსახიობის ან მოსწავლის სწავლება მაგალითების ჩვენებით.¹⁴⁷

§ 12 სასცენო ხელოვნებისა და უპირველესად დიალოგის შესახებ.

ამ თავიდან ირკვევა, რომ ლანგი მაყურებლის გემოვნებასა და მომზადებას ძვირად არ აფასებს. მას მიაჩნია, რომ საშუალოსტატისტიკური მაყურებელი სანახაობებითა და სასცენო წვრილმანებით ერთობა, ხოლო თავად ხელოვნებაზე, ამბის აგებულებაზე, ამბების შეთხზვაზე, მეტყველებაზე, თეატრალური პერსონაჟების მოხერხებულ მიბადვასა და განსახიერებაზე, ხასიათებზე, აფექტებზე, და სასცენო ოსტატობის სხვა ნიუანსებზე ან ძალიან მცირედს ან ვერაფერს იგებს.¹⁴⁸

მაგრამ აფექტს მაყურებელი, გაუწაფაობის მიუხედავად, მაინც აღიქვამს. თუმცა აფექტი საიდან და როგორც წარმოიშვება, ლანგის შეფასებით, მაყურებლები ვერ ხვდებიან.¹⁴⁹ ამდენად, დამაჯერებელი ვარაუდია, რომ ლანგის თანახმად, აფექტი, სამსახიობო ოსტატობისა და შესრულების სხვა ასპექტებისგან განსხვავებით, უნივერსალური და ყველასთვის აღქმადია. ლანგი აჯამებს, რომ ვინც გამოუცდელია ან მცირედგამოცდილია, ვერ შეძლებს დრამატულ წარმოდგენებზე სწორ საუბარს, ან დამოუკიდებლად ხელოვნებაში გაწაფვას და რასაც კი გააკეთებს წესების შესაბამისი ვერ იქნება.¹⁵⁰

თუმცა, მაყურებლების უმრავლესობის გაუთვითცნობიერებლობის მიუხედავად, ლანგის ცნობით ირკვევა, რომ ხელოვნებების ან მეცნიერების არცერთი დარგში იმდენს არ კამათობდნენ, რამდენსაც კამათობდნენ საორატორო და სასცენო ხელოვნებაზე.¹⁵¹

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid., 65.

¹⁴⁹ ლანგი, *განაზრება*, 65.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

საკამათო საკითხთაგან ლანგი გამოყოფს ორს.

1. ნაწილი ძველების კანონებსა და ნიმუშებს მტკიცედ მისდევს, ნაწილი კი ამ სიძველეებიდან თავისუფლებისკენ და სიახლეებისკენ მიისწრაფვის, ნაწილიც ამ ორ უკიდურესობას შორის მერყეობს.¹⁵²
2. სტილზეც საკმაოდ დაობდნენ თურმე. ერთნი სალექსო საზომს სდევნიდნენ და პროზას ამკვიდრებდნენ. საგულისხმოა, რომ ლანგის ცნობით, ვინც პროზას უპირატესობას ანიჭებს, ამას ასაბუთებს იოლადაღქმადობით.¹⁵³ ლანგს რატომღაც არგუმენტად არ მოყავს სინამდვილის ილუზია და დამაჯერებლობა, რაც სალექსო საზომის დრამაში გამოყენების ერთ-ერთი კონტრარგუმენტი იყო. ასე, მაგალითად, ჟან შაპლენი, დაახლოებით სამოცდაათი წლით ადრე,¹⁵⁴ დრამაში სალექსო საზომის გამოყენების წინააღმდეგი იყო, თუმცა სხვა მოსაზრებით. კერძოდ, იგი თავის *ოცდაოთხი საათის დასაბუთება და შეპასუხებების დარღვევა*-ში მიიჩნევდა, რომ სალექსო საზომი და რითმა ბლაღავდა სინამდვილის ილუზიას და მაყურებელს მოქმედების ნამდვილობისადმი ნდობას უკარგავდა.¹⁵⁵

ლექსთწყობისა და პროზის გარდა, როგორც ჩანს, ლექსიკასა და უშუალოდ სტილზეც ბევრს დაობდნენ.¹⁵⁶

¹⁵² Ibid., 66.

¹⁵³ Ibid., 66-67.

¹⁵⁴ ტრაქტატი დათარიღებულია 1630 წლის 29 ნოემბრით.

¹⁵⁵ „Вы порицаете тот факт, что в театре говорят стихами и даже рифмованными; я полностью согласен с Вами и считаю это нелепостью столь значительной, что уже из-за нее одной я бы навсегда потерял желание заниматься драматической поэзией, даже имея я к тому непреодолимое влечение. И, можно сказать, в этом отношении наш язык несчастливее любого другого, поскольку он обязан подчиняться не только стиху, но и тирании рифмы, который убивает в спектакле всякое правдоподобие, а у зрителей, обладающих хоть каплей здравого смысла, - доверие,“ Жан Шаплен, „Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений,“ Литературные манифесты западноевропейских классицистов, ред. Н.П. Козлова, перевод сверен Н.П. Козловой (Москва: Издательство московского университета, 1980): 265-272, 272.

¹⁵⁶ ლანგი, *განაზრება*, 67.

შემდეგ ლანგი განიხილავს სასცენო „შესრულებათა“ სახეობებს: დიალოგს, დეკლამაციას [მონოლოგი ან სოლილოკვი], დრამას, კომედიას და ტრაგედიას.¹⁵⁷

თავიდან ლანგი დიალოგს განიხილავს. ის სასცენო დიალოგს „შინაურულ ბაასს“ [familiariter sermocinari] უწოდებს და განმარტავს როგორც საუბარს ამბის გარეშე. ის მას მიიჩნევს ორი კომპონენტის - ორატორული საუბრისა და პოეტური წამღერების გაერთიანებად. დიალოგი ორატორული სტილიდან იღებს სიტყვებს და გრძნობებს, ხოლო პოეტურიდან - შთაგონებას, ბრწყინვალებას, მეტყველების დახვეწილობას ლექსთწყობის გარეშე. დიალოგში სტილი უნდა იყოს ლაკონური, გამომსახველი, იდუმალი, ტროპებითა და ფიგურებით მდიდარი, განსაკუთრებით, როცა მოსაუბრენი მაღალი წოდებისანი არიან.¹⁵⁸

საგულისხმოა, რომ დიალოგი ტრაგედიაშიც და კომედიაშიც მარტივი და ცხადი ბაასია სერიოზულ ან სახუმარო ვითარებაზე. აფექტი დიალოგისას, როგორც წესი, არ არის საჭირო, ხოლო მასში თუკი აფექტი მაინცდამაინც ადგილს ჰპოვებს, აუცილებლობით კი არ უნდა იყოს, არამედ მხოლოდ დამთხვევით.¹⁵⁹

§ 13 საზოგადოდ დრამატულის შესახებ.

ლანგი დრამად მიიჩნევს ყველანაირ სასცენო წარმოდგენას, მათ შორის კომედიასაც და ტრაგედიასაც. შესაბამისად, დრამას რაც ახასიათებს, მაგალითად, ამბავი, ეპისოდი, აფექტი, მეტრი, მელოდია და სხვა, ნიშნეულია კომედიისთვისაც და ტრაგედიისთვისაც. ლანგი დრამაზე, როგორც კრებისთ ცნებაზე, კომედიასა და ტრაგედიას შორის განსხვავების და თავისებურებების

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ ლანგი, *განაზრება*, 68.

¹⁵⁹ Ibid., 68-69.

გარეშე აპირებს საუბარს. ¹⁶⁰ მიუხედავად ამისა, ლანგი ცალკეული ჟანრების ასპექტებსაც განიხილავს.

თავიდან ლანგი განიხილავს, თუ როგორ მართებს დრამის ფაბულის არჩევა. ლანგი კლასიკური დოგმებისადმი ერთგულებით არ არის მაინცდამაინც შეპყრობილი და შემოქმედების თავისუფლების მომხრეა. იგი ურჩევს ავტორს, საკუთარი შეხედულებით შეარჩიოს ფაბულა, მაგრამ გაითვალისწინოს მოქმედების ადგილი, პერსონაჟები და სხვა გარემოებები, რათა მსახიობთა ოსტატობა სრულად გამოავლინოს და მაყურებელთა მოწონება დაიმსახუროს.¹⁶¹

შემდეგ ლანგი ახალბედა ქორაგს ურჩევს პიესის წერის დაწყებამდე შინაარსის ნაწილები მოკლედ ჩამოწეროს. ლანგი იზიარებს არისტოტელეს შეხედულებას ტრაგედიასთან დაკავშირებით და ფაბულას პერსონაჟებთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებს. კერძოდ, მისი თვალსაზრისით პერსონაჟების სიღარიბე დასაშვებია, ხოლო ამბის სიმდიდრის დათმობა დაუშვებელია.¹⁶²

ლანგის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ ამბის შეთხზვისას ყველაზე მნიშვნელოვანია დახელოვნება და აფექტი, ამ ორიდან აშკარად უპირატესობას მაინც აფექტს ენიჭება: მას მერე, რაც ქორაგმა თემა აირჩია, და აფექტიც შეარჩია, აფექტი ყველაფერში უნდა ასახოს ან ამ აფექტის მეშვეობით ყველაფერი უნდა გადმოსცეს ან ყველაფერი ამ აფექტიდან უნდა გამოიყვანოს. ამასთან, აფექტი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ საჭიროა მისი კანონებსა და წესებთან მისადაგება და შესაბამისობაში მოყვანა და არა წესებისა და კანონების ბრმა მორჩილება.¹⁶³

ამასთან, ლანგი არ აზუსტებს დროში თანმიმდევრობას: რა არის საჭირო - ფაბულის განზრახული აფექტის შესაბამისად შეთხზვა თუ, პირიქით, - აფექტის

¹⁶⁰ Ibid., 71-72.

¹⁶¹ Ibid., 73.

¹⁶² Cf. Arist., *Poet.*, 1450a 15- 1450b 1.

¹⁶³ ლანგი, *განაზრება*, 73.

შეთხზული ამბის შესაბამისად შერჩევა? ლანგი არც იმას აზუსტებს, თუ როგორ უნდა მოხერხდეს ფაბულის აფექტის შესაბამისად შეთხზვა ან ფაბულისთვის აფექტის შერჩევა. ლანგი არისტოტელეს კონცეფციას ტრაგედიაზე ზედმიწევნით რომ იზიარებდეს, მაშინ ცხადი იქნებოდა, რომ მხოლოდ შიშისა და თანაგრძნობის აფექტები შეეფერება ტრაგედიას,¹⁶⁴ მაგრამ ლანგი მაინცდამაინც გულმოდგინედ არ მისდევს არისტოტელეს და, თანაც, ტრაგედიის გარდა, ქორაგისგან კომედიის შეთხზვასაც მოელის.

უპირველესად აფექტი რომ დრამის მიზანი უნდა იყოს და ყველაფერი (მათ შორის, საკმაო საფუძვლით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, ამბავიც) აფექტისკენ უნდა იყოს მიმართული. სცენაზე რაც არ უნდა ხდებოდეს, თუკი ან ირიბად ან პირდაპირ აფექტს არ ემსახურება, ან სიჭარბეა ან ცალსახად ხარვეზია, რასაც ლანგი ხაზგასმულად ამბობს.¹⁶⁵

რაც შეეხება აფექტის სცენაზე გათამაშებას, ლანგი იზიარებს აფექტის გამოსახვის ძველ, ჰორატიუსის მიერ აღწერილ მეთოდს:¹⁶⁶ საკუთარ თავშია საჭირო იმ მღელვარების გაღვიძება, რითიც მსმენლის აღელვებას აპირებს

პოეტი.¹⁶⁷

შემდეგ ლანგი განიხილავს, თუ როგორი უნდა იყოს კომიკური ამბავი.

ლანგს მიაჩნია, რომ კომიკური ამბავი ახლადშეთხზული ფაბულაა, რომელიც ისტორიულ ან მითოლოგიურ ამბავს არ იმეორებს. მეტიც, არა თუ კომედიას, არამედ უზადო დრამატულ ამბავსაც კი ვერას გზით ვერ შეთხზავენ ისინი, ვინც ისტორიულ ფაბულებზე ზედმეტად არიან დამოკიდებულნი და

¹⁶⁴ არისტოტელე *პოეტიკაში* ხაზს უსვამს, რომ ტრაგედიის თავისებურება ისაა, რომ მან მაყურებელში არა ნებისმიერი სიამოვნება უნდა აღძრას, არამედ მხოლოდ შიშით და თანაგრძნობით გამოწვეული სიამოვნება. Arist., *Poet.*, 1453b 13-15 და 1452b 32-35.

¹⁶⁵ ლანგი, *განაზრება*, 73.

¹⁶⁶ Horatius, *De Arte Poetica*, 101-113.

¹⁶⁷ ლანგი, *განაზრება*, 73.

არაფერს ცვლიან მათში.¹⁶⁸ ფაბულისა და შეთხზვის თვალსაზრისითაც ლანგი მაინცდამაინც არ ჩანს კლასიკური თეორიისადმი ბრმად ერთგული. კლასიკური თეორიის თანახმად, ტრაგედიის ფაბულა ლეგენდარულია, კომედიისა კი - რეალისტური.¹⁶⁹ ლანგი დრამატულ ნაწარმოებად მიიჩნევს ქმნილებას, რომელიც პოეტიკურია, რაც ბერძნულად და არისტოტელეს *პოეტიკის* თანახმად, შექმნას ან შექმნის პროცესს ნიშნავს, რომელიც იყოფა სამ სახეობად: ა) საკუთრივ დრამად, ბ) კომედიად და გ) ტრაგედიად. ამასთან, მნიშვნელოვანია, რომ დრამატული ქმნილების მოქმედება და ამბავი უნდა იყოს შეთხზული და განლაგებული არა იმის მიხედვით, რაც სინამდვილეში მოხდა, არამედ იმის მიხედვით, რაც დამაჯერებელი და მოულოდნელია.¹⁷⁰ შემდეგ ლანგი მოკლედ აღწერს კომედიის შეთხზვის შემოქმედებით პროცესს. პირველად უნდა მომზადდეს და აიგოს ქმნილების იდეა და კომიკური ფაბულა. კომიკური ამბავი ქორაგმა თავიდან გონებაში უნდა მოხაზოს და არა ქაღალდზე. შემდეგ ქაღალდზე უნდა განლაგოს სასცენო ქმნილების ნაწილები და მათ მოკლე აღწერილობები [პერიოქეები] მიუწეროს. ამას თუ არ გააკეთებს, მრავალი გადაცდომის შესწორება, მრავლის წაშლა და ცვლილება, ან სხვა თანმიმდევრობით გადაწყობა მოუწევს. აგრეთვე, ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ

¹⁶⁸ Ibid., 74. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქ ლანგი ლუდოვიკო კასტელვეტროს ეპასუხება. კასტელვეტროს მიაჩნდა, რომ პოეზია ისტორიის მიბაძვაა და, რომ პოეტიკური მასალას ისტორიული მასალის მსგავსი უნდა ყოფილიყო. Cf. “Poesia è similitudine, o rassomiglianza d’historia... Hora la materia della poesia dee essere simile alla materia della historia, & rassomigliar” [პოეზია [პოეტიკა] ისტორიისთვის მიბაძვა ან მიმსგავსებაა... პოეზიის [პოეტიკის] მასალა ისტორიული [მასალის] მსგავსი და მიმბაძველი უნდა იყოს], Lodovico Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro* (Vienna: Kerpika, 1570), 16.

¹⁶⁹ “Id, quod in negotiorum expositione positum est, tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoedis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum” [მას, რაც გარემოებათა გადმოცემაშია ასახული, სამი ნაწილი გააჩნია: ფაბულა, ისტორია, არგუმენტუმი. ფაბულაა, რაც არც ნამდვილ და არც სინამდვილის მსგავს საქმეებს შეიცავს, როგორც ესაა ტრაგედიებში გადმოცემული. ისტორია საგმირო საქმეებია, მაგრამ ჩვენი საუკუნის მეხსიერებიდან დაშორებული. არგუმენტუმი არის წარმოსახვითი ამბავი, თუმცა ისეთი, რომელიც შეიძლება, რომ მოხდეს, როგორც კომედიის არგუმენტუმებია], *Rhetorica ad Herennium*, I viii 13.

¹⁷⁰ ლანგი, *განაზრება*, 74-75.

ქორაგი თავისი ქნილების ნაკლოვანებებისადმი არ იყოს ღმობიერი და, ხარვეზების გამოსწორების მიზნით, იმდენჯერ შეასწოროს თავისი ქმნილება, რამდენჯერაც საჭიროა, ხოლო გარკვეულ შემთვევებში, თავისი ქმნილების სრულ განადგურებასაც კი არ უნდა მოერიდოს.¹⁷¹

ფაბულის შეთხზვის შემდეგ, ლანგი განიხილავს ფაბულის განლაგებას. კომიკური ამბის დაყოფა–განლაგება თითქმის იგივეა, რაც ორატორული სიტყვისა. ორატორული სიტყვა შედგება შესავალისგან, თხრობისგან, დასაბუთებისგან (ამაში ილანგი გაქარწყლებასაც გულისხმობს) და ეპილოგისგან.¹⁷²

ლანგის თანახმად, მიუხედავად იმისა, რომ სასცენო ამბავსაც იგივე ნაწილები აქვს, რაც ორატორულ სიტყვას, სახელწოდებები მაინც სხვაა. კერძოდ, რეტორიკულ შესავალს ლანგი „პროტასისს“ უწოდებს.“ როგორც რეტორიკული შესავალის შემთხვევაში, პროტასისიც აუდიტორიას შეამზადებს დარჩენილი ნაწილებისთვის. როგორც რეტორიკული თხრობა [narratio] წარმოაჩენს იმ ფაქტობრივ გარემოებებს, რომლებიც შესავალში არ იყო წარმოდგენილი, ასევე ეპიტასისშიც გადმოცემულია ამბის, მოქმედების გარემოებები. რეტორიკის შემთხვევაში, თუკი დასაბუთებისა და გაქარწყლების ნაწილში არგუმენტების მეშვეობით პაექრობენ, დრამატული ნაწარმოების შესაბამის ნაწილში, კატასტასისში, გარემოებებისა და აფექტების კოლიზია და მოვლენების ჯერ კიდევ სათუო დასასრული მაყურებელს მღელვარებაში ამყოფებს. ეპილოგი ასრულებს სიტყვას მგზნებარებით. ზუსტად იგივეს აკეთებს კატასტროფე, როცა მთელი ფაბულის, დღევანდელი ტერმინებით რომ გამოვხატოთ, ქარგა, აფექტით გაიხსნება, გადაწყდება.¹⁷³

¹⁷¹ Ibid., 75-76.

¹⁷² ლანგი ერთ, მნიშვნელოვან ნაწილს არ ასახელებს, კერძოდ, divisio, distributio. არგუმენტაციის შემთხვევაში, თხრობის შემდეგ სავალდებულო იყო ორატორს მკაფიოდ ჩამოეყალიბებინა, თუ რისი დასაბუთება ჰქონდა განზრახული, ან თუ რა საკითხებში ეთანხმებოდა და რაში არ ეთანხმებოდა ოპონენტს და რის დარღვევას ან დასაბუთებას აპირებდა ორატორი.

¹⁷³ ლანგი, *განაზრება*, 76.

პროტასისი კომედიის ან ტრაგედიის პირველი ნაწილია, რომელშიც გადმოცემულია მთელი ამბის საწყისები ისე, რომ დასასრული ჯერ უცნობია. ლანგის თვალსაზრისით, ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ მაყურებლის გონება გაურკვევლობაში იმყოფებოდეს და, თუკი რაიმე ამბის ბოლოზე მიაწიწნება, ეს მინიშნება უნდა იყოს იმდენად გაურკვეველი, რომ მაყურებელი ორჭოფობით და სავარაუდო მოლოდინით მხოლოდ ააღელვოს და არ გაუცხადოს მთელი ამბავი.¹⁷⁴

პროტასისი მოიცავს დრამატული ნაწარმოების პირველ მოქმედებას და ზოგჯერ მეორე მოქმედებიდან რაღაც ნაწილსაც.¹⁷⁵

ეპიტასისში დრამატული კოლიზია და კომედიისთვის ნიშნეული სიტუაციური გაუგებრობა მძაფრდება. თანამედროვე ტერმინოლოგიით რომ ითქვას, კვანძი იკვრება. ეს ნაწილი უმეტესად მოიცავს მეორე და მესამე მოქმედებებს ან მესამე მოქმედებიდან ნაწილს მაინც, თუკი დრამატული ნაწარმოები მოქმედებებშია გადანაწილებული.¹⁷⁶

კატასტასისში სიტუაციური გაურკვევლობა და კოლიზია ამოიცივება, თუმცა ისე, რომ დასასრული ჯერ უცნობია. ეს ნაწილი საზოგადოდ საკუთრივ მეოთხე მოქმედებაა, და უძლიერესი სცენები ხშირად მეხუთე მოქმედებიდანაა ნასესხები.¹⁷⁷

კატასტროფე დრამატული დამაბულობის, გაუგებრობის, ე.ი. კვანძის გახსნაა. კატასტროფე მოთავსებულია მეხუთე აქტში. ხშირად კატასტროფე რამდენიმე სცენაა, თუმცა ხანდახან ერთი ან ორი.¹⁷⁸

დაბოლოს, ლანგი განიხილავს დრამატული ნაწარმოების სტრუქტურის კიდევ ერთ ელემენტს - ეპისოდს. ლანგი განმარტავს „ეპისოდის“ ეტიმოლოგიას, როგორც ბერძნულ ცნებას, რომელიც გზიდან გადახვევას ნიშნავს. იგი

¹⁷⁴ ლანგი, *განაზრება*, 77.

¹⁷⁵ Ibid., 78.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., 78-79.

¹⁷⁸ Ibid., 79.

გარკვეული ჩადგმაა და ძირითადი ხაზიდან გადახვევაა, რომლის მეშვეობითაც მაყურებლის ცნობისმოყვარეობა გულგრილობას უსხლტება, თუმცა ისე, რომ ფაბულის ძირითად ხაზს არ სცილდება. ამასთან, ეპისოდის ფუნქციაა, რომ მსმენელი უფრო ძლიერი ინტერესით მიილტვოდეს იმისკენ, რაც ფაბულაში მთავარია. აქვე ლანგი განასხვავებს ეპისოდის ხანგრძლივობას და რაოდენობას. თუ მაყურებელი დახვეწილია, მაშინ ეპისოდები ხშირი და ხანგრძლივი არ უნდა იყოს, ხოლო, თუ წარმოდგენა ბრბოსთვისაა გათვალისწინებული, მაშინ დასაშვებია ეპისოდების უფრო ხშირი და ხანგრძლივი ჩადგმები.¹⁷⁹

§ 14 კომედიის და ტრაგედიის შესახებ.

ყურადსაღებია, რომ ლანგი ურყევად არ მისდევს ტრაგედიისა და კომედიის არისტოტელესეულ კლასიფიკაციას. კერძოდ, ლანგის თვალსაზრისით, რაკი არისტოტელეს კლასიფიკაციით, ერთი მხრივ ტრაგედიაში გმირები საშუალოზე ამაღლებულია და კომედიაში - საშუალოზე მდაბიონი, ხოლო, მეორე მხრივ, ტრაგედია მწუხარე, კომედია კი სახალისო და მხიარული ამბავია,¹⁸⁰ რა მოხდება, თუკი რჩეული, საშუალოზე ამაღლებული პერსონაჟია პიესაში და იმავდროულად მოქმედებებში მწუხარე არაფერია და არც დასასრული არ არის უბედური და, შესაბამისად, არც თანაგრძნობის და არც შიშის აფექტს არ აღძრავს მაყურებლის სულში? ამ შემთხვევაში განა უნდა ეწოდოს ამ მოქმედებას „ტრაგედია“? სვამს კითხვას ლანგი.¹⁸¹ თუკი არისტოტელეს თეორიის ზედმიწევნით გამზიარებულები ვიქნებით, მაშინ ამგვარი ქმნილებისთვის არც „ტრაგედიის“ და არც „კომედიის“ დარქმევა არ შეიძლება, რადგან საშუალოზე ამაღლებული პერსონაჟებით ეს ქმნილება

¹⁷⁹ ლანგი, *განაზრება*, 79-80.

¹⁸⁰ Ibid., 80-81.

¹⁸¹ Ibid., 81.

ტრაგედიას განეკუთვნება, მაგრამ ფაბულის ბუნებით - კომედიას, მიიჩნევს ლანგი.¹⁸²

ლანგი იჟინებს, რომ, რაკი მისი დრო განსხვავდება ანტიკურობისგან, ახალ ქორაგებს არ შვენით არისტოტელეს თეორიის ბრმა მორჩილება; ახალმა პოეტებმა ძველების კანონები მათი ეპოქის სულისკვეთებას უნდა მიუსადაგონ. ლანგი უპირატესობას აშკარად პოეტთა თავისუფლებას ანიჭებს ძველების შეხედულებების სწორხაზოვნად გაზიარებასთან შედარებით. ლანგს ამგვარი სწორხაზოვნების კონტრარგუმენტად თავად ძველებიც მოჰყავს. მისი აზრით, ძველები არავის არ ავალდებულებდნენ, რომ მათი რჩევებისთვის არ ეღალატათ, კერძოდ, პროტაგონისტის პერსონაჟისთვის, ან ტრაგიკული შეცდომის შედეგად უბედურების დათმენისთვის, ან გარდატეხით ამბის დასრულებისთვის, ან დროის ან ადგილის ერთიანობისთვის, ¹⁸³ მით უფრო, რომ რელიგიური შინაარსის დრამატული ქმნილების შემთხვევაში, შეუძლებელია ყველა ამ წესის შესრულება.¹⁸⁴

ლანგი ანტიკური ტრაგედიისა და კომედიისთვის სავალდებულო ნიშნებს უკავშირებს პოლიტიკას, კერძოდ, რესპუბლიკურ მმართველობას. მას მიაჩნია, რომ რესპუბლიკის მართვა და მოქალაქეთა მორჩილად ყოლა შიშითა და სიყვარულით იყო შესაძლებელი. შესაბამისად, მაგისტრატები სიყვარულის დამსახურებას მოქალაქეთა მხიარულებით, კერძოდ კი მათთვის კომედიის საჯარო გათამაშებით ცდილობდნენ, ხოლო ტრაგედიით შიშს აღძრავდნენ მათში, რათა მოქალაქეებს სიავე არ ჩაიდენით.¹⁸⁵ ეს კი, ხუმრობებიცა და მაყურებლის დაშინებაც, ლანგს უღირსად და მანკიერად მიაჩნია. იგი ამჯობინებს მაყურებლების ღირსეული სიამოვნებით გართობას, როდესაც აფექტი და სარგებლობა გაერთიანებულია.¹⁸⁶ ადამიანთა ავი ზნის

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ ლანგი, *განაზრება*, 85.

¹⁸⁴ Ibid., 84.

¹⁸⁵ Ibid., 82.

¹⁸⁶ Ibid., 83.

გამოსასწორებლად ლანგს საჭიროდ მიაჩნია საუკეთესო ნიმუშის ჩვენება, რისთვისაც ქორაგს, შესაძლოა, მოუწიოს ამალღებული პერსონაჟის ქმედებების ყოველგვარი მწუხარე მიმდინარეობისა და მძიმე დასასრულის გარეშე წარმოდგენა. მაგრამ იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ტრაგედია პირქუშია, მწუხარებითაა აღსავსე და დასასრულიც კი შემადრწუნებელია, მიუხედავად ამისა, არც აღმატებული პერსონაჟის გადაცდომებით დაცემა არ უნდა იყოს სავალდებულო, როგორც ამას არისტოტელე მოითხოვს, და არც შიში და თანაგრძნობის აფექტები უნდა იყოს აკურატულად დაცული, როგორც ეს არისტოტელეს მიაჩნია.¹⁸⁷

თუმცა, ლანგი არ უარყოფს ძველების ცოდნის საჭიროებას. მას მიაჩნია, რომ ანტიკური კანონებისადმი ბრმა მორჩილება და მათგან სრულად დაშორება, ორივე, ქორაგს უზადრუკ მდგომარეობაში ჩააგდებს.¹⁸⁸ იმის დასტურად, რომ რელიგიური შინაარსის სანახაობის შეთხზვისას არ არის საჭირო ძველების კანონების გადაჭარბებული ერთგულება, ლანგს მოყავს კონკრეტული მაგალითიც, კერძოდ, ბიდერმანუსის საკრალური პიესები. იაკობუს ბიდერმანუსი [Jakobus Bidermannus] (1578-1639), გერმანელი იეზუიტი თეოლოგი, დრამატურგი და 1666 წელს გამოცემული *Ludi Theatrales* [თეატრალური პიესები] ავტორია. მისი პიესა ლათინურ ენაზე *კენოდოქსოსუსი*, რომელიც გამოქვეყნდა და დაიდგა 1602 წელს, მიიჩნეოდა საკრალური პიესების ჟანრში ერთ-ერთ პოპულარულ პიესად და იდგმებოდა პარიზსა და გერმანიის ქალაქებში. მიჩნეულია, რომ ამ პიესამ გავლენა იქონია გოეთეზე „ფაუსტის“ შეთხზვისას.

ლანგს მიაჩნია, რომ ბიდერმანუსი თავის საკრალურ პიესებს ვერ შეთხზავდა, თუკი უძველესი წესების მკაცრად შესრულებას შეეცდებოდა. ძველი წესების პედანტურად შესრულების ნაცვლად, ბიდერმანუსმა თავისი პიესები შეთხზა მისი დროების სულისკვეთების შესაბამისად და არა არცთუ ყოველთვის

¹⁸⁷ ლანგი, *განაზრება*, 83-84.

¹⁸⁸ Ibid., 84.

გასაზიარებელი წესების ხელმძღვანელობით. ბიდერმანუსისნაირი ქორაგები თავიანთი საკრალური პიესების შეთხზვისას არ უნდა იყენებდნენ ძველების წესებს. მისი აზრით, მათი ძალისხმევა არა იმდენად განცხრომა-სიამოვნებისკენ უნდა იყოს მიმართული, არამედ უფრო სასარგებლოსა და მაყურებლების სულების გასაკეთილშობილებლად და, აგრეთვე, მაყურებელში ღმერთისადმი შიშისა და სიყვარულის შთასაგონებლად. მაგრამ ამას ვერ მოახერხებდა ბიდერმანუსი, თუკი წესების შესაბამისად შეთხზავდა.¹⁸⁹

თუმცა იქვე ლანგი მნიშვნელოვან დათქმას აკეთებს, კერძოდ, ძველების რჩევების სრულად უგულებელყოფით, პოეტი არ უნდა მოიცვას ნოვატორობამ და ახალი ხელოვნების შექმნისა და უჩვეულო წესების გამოგონების თვითმიზანმა.¹⁹⁰ ამდენად, ლანგი ხელაღებით არ უარყოფს ძველების კანონებს და, პირიქით, განსაკუთრებულად ხაზსაც კი უსვამს მათ მიერ მიღებული კანონების მნიშვნელობას, რაც საუკუნეების ხანგრძლივობითაა გამოცდილი და საღი აზრით იმდენად დადასტურებულია, რომ მათ ჭეშმარიტებაში, მართებულობაში, ბუნებასთან შესატყვისობასა და დამაჯარებლობაში დაეჭვება შეუძლებელიც კია. აშკარაა, რომ ლანგი არ იწონებს თამაშის უჩვეულო წესების შემოღებას და ძველების რჩევების სრულიად უგულებელყოფას. თუმცა, ლანგი იქვე კვლავ შენიშნავს, რომ შეცდომა არ იქნება, თუკი მისი დროის ტრაგედია ტრაგედიული გმირისთვის გათვალისწინებულ არისტოტელესეულ კანონს სწორხაზოვნად არ გაიზიარებს და შემცდარი ტრაგედიული გმირის ნაცვლად უპირატესობას მიანიჭებს პერსონაჟს, ვინც საბრალო მდგომარეობაში თავისი ბრალით არ ჩავარდება, ან კომედიაში გმირი პირად და საჯარო საქმეებს უბედურება მოიცავს.¹⁹¹

ძველების კანონებისადმი თავისუფალი დამოკიდებულების დასტურად ლანგს მოჰყავს დონატუსიც. კერძოდ, საქმე ეხება მწუხარე დასასრულს, რაც

¹⁸⁹ ლანგი, განაზრება, 86-87.

¹⁹⁰ Ibid., 87.

¹⁹¹ Ibid., 88.

ტრაგედიისთვის არ არის აუცილებელი, რასაც ევრიპიდეს ტრაგედიებიც ადასტურებენ. თუმცა, ტრაგედიისთვის აუცილებელი წესებიდან გადახვევა ხალხისთვის საამოთი უნდა იყოს გამართლებული.¹⁹²

მეტი დამაჯერებლობისთვის ლანგი მიმართავს ვინმე პ. იოსეფუს იუვენტიუსის ავტორიტეტსაც, რომლისთვისაც ტრაგედიის, როგორც დრამატული ნაწარმოების საკმარისი პირობაა, რომ იგი წარმოაჩენდეს გამორჩეული პერსონაჟის ღირსეულ ქმედებას. იუვენტიუსის აზრით, ეს ორი პირობა, კერძოდ, ღირსეული მოქმედება და რჩეული პერსონაჟი, საკმარისია, რომ ასეთ დრამატულ ნაწარმოებს „ტრაგედია“ ეწოდოს. ამასთან, არ არის აუცილებელი, რომ ტრაგედიის დასასრული მაინცდამაინც უკიდურესად უბედური და მწუხარე იყოს. მაყურებელი, თუ ის დიადი პერსონაჟის ღირსეული მოქმედებების მოწმეა, მცირე უბედურების საფრთხის შემთხვევაშიც კი დაითმენს შიშს და ამ ღირსეულ პერსონაჟსაც უთანაგრძნობს. ხოლო ამ ყველაფრის საბოლოს მიზანია რჩეულების განათლება.¹⁹³ ტრაგედიის საწინააღმდეგოდ, თუ პერსონაჟი და მოქმედება მდაბიოსა და ბრბოს ზნეს შეესაბამება, ასეთ ნაწარმოებს „კომედია“ ეწოდება, რისთვისაც საჭიროა კერძო და ცხოვრებისეული მაგალითების მოხმობა, თუმცა ისე, რომ ამ მაგალითებით მდაბიოები განათლდნენ.¹⁹⁴ ამასთან, ერთ ძალიან მნიშვნელოვან დათქმას აკეთებს იუვენტიუსი კომედიასთან დაკავშირებით. კომედია მდაბიო საქციელის იმიტაციაა და არა ყოველთვის მდაბიო პერსონაჟის. ამის ახსნა კი ისაა, რომ დრამატულ პოემაში უფრო მნიშვნელოვანია მოქმედება და მოქმედების მოტივი, ვიდრე ცალკეული კონკრეტული პერსონაჟი. მართებს არა პერსონების იმიტირება, არამედ ამ პერსონების საქმეების იმიტირება.¹⁹⁵ თუმცა, გაუგებარია, იგივე რატომ არ ვრცელდება ტრაგედიაზე და რატომაა ტრაგედიისთვის ორივე

¹⁹² ლანგი, *განაზრება*, 89-90.

¹⁹³ Ibid., 91-92.

¹⁹⁴ Ibid., 93.

¹⁹⁵ Ibid., 91-93.

პირობა აუცილებელი - საშუალოზე ამაღლებული, როგორც პერსონაჟი, ისე მოქმედება.

დაბოლოს, ლანგი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ძველების კანონებისადმი იმდენად ერთგული არ არის, თუკი უკეთესი და მისი დროისთვის შესატყვისი გადაწყვეტა მოიძებნება. ლანგის ბოლო არგუმენტია, რომ არცერთი ხელოვნება არ ყოფილა დასაწყისში იმდენად სრულყოფილი, რომ მას არც არაფრის მიმატება და არც არაფრის შეცვლა არ დასჭირვებოდეს. ლანგისვე ცნობით აშკარაა, რომ ლანგი ამგვარ მიდგომაში არ იყო გამონაკლისი და არისტოტელეს თეორიისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულას საკმაოდ ბევრი იზიარებდა.¹⁹⁶

§ 15 დროის და ადგილის ერთიანობის შესახებ.

დროის ერთიანობასთანაც დაკავშირებით, ლანგი კვლავ არ იზიარებს უპირობოდ არისტოტელეს რჩევას, რომ სასცენო შესრულება უფრო ხანგრძლივი არ უნდა იყოს, ვიდრე, დაახლოებით, მზის ერთი ამოსვლა-ჩასვლაა. ლანგის აზრით, დროის ერთიანობას თავად ძველი პოეტებიც კი ყოველთვის არ მისდევდნენ. კიგნეუსის *პოეტიკის ხელოვნებაზე* მოხმობით, ლანგს დასტურად მაგალითებიც მოყავს, უმთავრესად პლავტუსის კომედიებიდან. მართლაც, *ამფიტრიონში* ერთ დღეში, უფრო ზუსტად კი ერთ ღამეში, თუნდაც გრძელში, შეუძლებელია, რომ ჩაისახოს და დაიბადოს ჰერკულესი. პლავტუსის სხვა კომედიებშიც, მაგალითად, *ტყვეებში*, ფილოკრატე მიდის და ბრუნდება ეტოლიიდან ავლიდში, რაც ერთ დღეში ვერ მოესწრება. არც ბერძენ ტრაგიკოსებთანაა დროის ერთიანობა მუდამ დაცული.¹⁹⁷

როგორც ირკვევა ლანგის ცნობებიდან, არც ახალი დროის დრამატურგები იცავენ მკაცრად დროის ერთიანობის კანონს. ლანგის ცნობით, საუკუნე ნახევრის

¹⁹⁶ განაზრება, 93.

¹⁹⁷ Ibid., 94.

ტრაგედიათა და კომედიათა მოკლე შინაარსის და ბეჭდურად გამოქვეყნებული სასცენო მოქმედებების განხილვა იმის დასტურია, რომ არც თუ ბევრია, ვინც ამ წესს ერთგულად მისდია.¹⁹⁸

ლანგი მიაჩნია, რომ დრამატული ნაწარმოებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი კანონი სინამდვილის ილუზია და დამაჯერებლობაა, რაც სავალდებულოს ხდის, რომ თეატრში ყოველივე თავად გარემოებების კარნახით ხდებოდეს და, ამდენად, დამაჯერებლობის კანონის წინაშე შეცოდავს ის, ვინც საქმეს ისე წარმოადგენს, რომ თითქოს სულ რაღაც რამოდენიმე საათში მოხდა ის, რაც შესაძლებელი იყო, რომ მხოლოდ თვეებში მომხდარიყო. პირიქითაც ითქმის, კერძოდ, თუკი წარმოდგენაში სამი ან ოთხი საათის განმავლობაში იმის ჩვენებაა შესაძლებელი, რაც თუნდაც მხოლოდ 24 საათის განმავლობაში მოხდა, რაც არისტოტელეს რჩევაა და არისტოტელეს მიმდევრების თვალსაზრისით, არანაირად არ ხელყოფს დამაჯერებლობას, აგრეთვე იმანაც ვერ უნდა ხელყოს დამაჯერებლობა, რომ რაც 24 საათზე მეტი დროის განმავლობაში მოხდა, წარმოდგენის ხანგრძლივობის - 3-4 საათის განმავლობაშია ნაჩვენები.¹⁹⁹ ზოგიერთი დრამის თეორეტიკოსს მიაჩნდა, რომ თეატრში დროის ერთიანობის აუცილებლობას ის განაპირობებდა, რომ თეატრი მაყურებლის აღქმისთვისაა და არა, როგორც, მაგალითად, ლიტერატურა ან პოეზია, მაყურებლის წარმოსახვისთვის. შესაბამისად, მაყურებლის აღქმა, წარმოსახვისგან განსხვავებით, ვერ აღიქვამს იმას, რასაც მაყურებელი ვერ ხედავს (ან არ ესმის). ამიტომ, მხოლოდ იმ მოქმედების აღქმა შესაძლებელია, რაც უწყვეტია, ხოლო გამოტოვებული მოქმედების აღქმა შეუძლებელია და იმისთვის, რომ მაყურებელმა მაინც შეძლოს ამ გამოტოვებული პერიოდის „აღდგენა“ თუ „შეესება“, მას მართებს ამ გამოტოვებული მოქმედებების წარმოსახვა და არა აღქმა.²⁰⁰ თუმცა, ლანგი, დროის ერთიანობის საკითხთან დაკავშირებით

¹⁹⁸ ლანგი, *განაზრება*, 95.

¹⁹⁹ Ibid., 95 -96.

²⁰⁰ Шаплен, „Обоснование Правил“, 266-268.

ესოდენ ნატიფ განსხვავებას აღქმასა და წარმოსახვას შორის ვერ ამჩნევს და იმის დასტურად, რომ თეატრში მაყურებლის წარმოსახვაც მნიშვნელოვანია, არგუმენტიც კი მოყავს. მართლაც, ტრადიციულ თეატრში ქოროების, ეპისოდების და სასცენო ინტერმედიების ჩადგმებიც შეუძლებელი იქნებოდა მაყურებლის წარმოსახვის გარეშე, რითაც წარმოდგენის გარკვეულ ნაწილს ავსებენ და რის გამოც მაყურებლის წარმოსახვა ტყუევდება. შესაბამისად, ლანგი სვამს შეკითხვას, თუ რატომ არ არის შესაძლებელი ჭარბი დღეების ან სულაც თვეების „აღსადგენად“ მაყურებლის წარმოსახვის მინდობა?²⁰¹

ლანგის თვალსაზრისით, პირიქით, სწორედაც რომ ზოგჯერ დამაჯერებლობა მოითხოვს მოქმედების წარმოსახვით დროში „გაწელვას.“ კერძოდ, გარკვეულ შემთხვევებში, თუკი ამბავი ან მოქმედებები იმდენად გონებამახვილურადაა ჩახლართული, რომ ისინი ერთი დღე-ღამის განმავლობაში ვერ განხორციელდებოდა, აუცილებელია, რომ დამაჯერებელ დროში ხდებოდეს. ხოლო დამაჯერებლობა კი ყველაზე მეტად ემსახურება მაყურებელთა ნდობასა და მღელვარებას. ლანგის თვალსაზრისით, ბუნების მიბაძვა და დამჯერებლობა ყველა არისტოტელისეულ კანონზე უზენაესია.²⁰² შემდეგ, ლანგი ადგილის ერთიანობის საკითხს განიხილავს და, როგორც მოსალოდნელია, ადგილის ერთიანობის უპირობოდ დაცვასაც არ იზიარებს. მისი აზრით, ტრაგედიები სხვადასხვა ნაწილებისგან შედგება და თითოეულ მოქმედებას, შესაძლოა, თავისი განსაზღვრული ადგილი ჰქონდეს. ადგილის ეს ცვლილებები უნდა მოხდეს მოქმედების ან ქოროს შემდეგ, რადგან თავად ქოროები სხვადასხვა ცვლილებებს უშვებენ, მაგრამ, როცა მოქმედებაგრძელდება, დაუშვებელია სცენის [ადგილის] ცვლილება, რაკი ბუნებას ეწინააღმდეგება მაგალითად, როცა ის, ვინც დარბაზში იყო სულ ახლახან, უმაღლეს ეზოში აღმოჩნდეს ადგილიდან ადგილზე უწყვეტად გადასვლის

²⁰¹ ლანგი, *განაზრება*, 96.

²⁰² Ibid., 97.

გარეშე. შესაბამისად, მხოლოდ მოქმედებების და ქოროების შემდეგ უნდა მოხდეს სცენის ცვლილება.²⁰³

§ 16 სასცენო ინტერმედიის შესახებ.

ამ თავში ლანგი განიხილავს ინტერმედიებს, ინტერმეცოებს, სანახაობებს, რომლებიც გადახვევას წარმოადგენს და, შეიძლება, მჭიდრო კავშირში არც კი იყოს ფაბულასთან.²⁰⁴ თუმცა, ლანგს მიაჩნია, რომ ინტერმედია ტრივიალური და გარედან მოხმობილი კი არ უნდა იყოს, არამედ სიღრმისეულად ან ალეგორიულად თემას უნდა უკავშირდებოდეს.²⁰⁵ ამგვარი სანახაობებისა და ჩადგმების ზომიერად გამოყენება მაყურებელს ნუსხავს და ეხმარება ყურადღების შენარჩუნებაში.²⁰⁶

ლანგი ხაზს უსვამს პოეტის ნიჭისა და გონებასიმახვილის მნიშვნელობას არატრივიალური ინტერმედიების მოფიქრების საქმეში²⁰⁷ და დასტურად მოყავს ამგვარი გონებასიმახვილური, უფრო ზუსტად კი, ალეგორიული ინტერმედიების მაგალითები.²⁰⁸

ლანგს აგრეთვე მოყავს სანახაობების მაგალითები, რომლებიც იმდროინდელ სცენაზე იდგმებოდა, ალბათ, საკმაოდ გართულებული სასაგუნო მანქანებისა და რეკვიზიტის გამოყენებით.²⁰⁹

ლანგის თვალსაზრისით, მართალია, სასიამოვნოა მდიდრული და მრავალფეროვანი რეკვიზიტებით და დეკორაციებით გამართული და მოწყობილი წარმოდგენის ცქერა, მაგრამ ხელმოკლეობა არ უნდა იყოს დაბრკოლება და დახელოვნებამ უნდა შეავსოს ის, რაც რეკვიზიტებისა და დეკორაციის მხრივ ნაკლები და ღარიბია. ლანგის ცნობით, იგი არაერთხელ

²⁰³ ლანგი, განაზრება, 98-99.

²⁰⁴ Ibid., 101.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid., 99.

²⁰⁷ Ibid., 101-102.

²⁰⁸ Ibid., 102-104.

²⁰⁹ Ibid., 100.

გამხდარა იმის მოწმე, რომ განსწავლული მაყურებლების შემთხვევაშიც კი, უბრალო სცენას ხელი არ შეუშლია სულთა მღელვარებისა და სანახაობითი სიამოვნებისთვის. დადგმის ხელმოკლეობასა ან სამოსელის სიიაფეს ოსტატობა უნდა ანაზღაურებდეს.²¹⁰

დაბოლოს, ლანგი სასცენო სამოსელისა და სიმბოლოების საკითხსაც არ ტოვებს უყურადღებოდ. გარდა იმისა, რომ სამოსელი გემოვნებით უნდა შეირჩეს, მნიშვნელოვანია, რომ მან, თეატრალურ რეკვიზიტთან და სიმბოლოებთან ერთად, უმაღლეს წარმოდგინოს ამ სამოსლის, რეკვიზიტისა და სიმბოლოების მატარებელი პერსონაჟის ფუნქცია და ვინაობა.²¹¹ ლანგს მოყავს ამგვარი სიმბოლოების მაგალითები, როგორც სხვადასხვა პროფესიების წარმომადგენლებისთვის,²¹² ისე ანტიკური მითოლოგიის ღვთაებებისთვის,²¹³ ხოლო ვისაც მეტად აინტერესებს ან სურს ინტერმედიის მოფიქრება, მას ლანგი ურჩევს მიმართოს მამა პ. იაკობუს მასენიუსის კატალოგს სახელწოდებით *ხატთა სარკეში*. ამ კატალოგში ანბანური თანმიმდევრობით სხვადასხვა სიმბოლური ხატები ყოფილა მოთავსებული.²¹⁴ ამ კატალოგიდან ნაწილი ლანგს მოყავს წიგნის დარჩენილ ნაწილში,²¹⁵ რაც არ მითარგმნია.

²¹⁰ ლანგი, განაზრება, 100-101.

²¹¹ Ibid., 105.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid., 106.

²¹⁵ Ibid., 107-154.

მეორე განყოფილება
კრიტიკულ-მეთოდოლოგიური შენიშვნები და კვლევის
მეთოდოლოგია:
„შესრულების” რეკონსტრუქცია; სინთეზის იდეა, ჰუმანიზმი
და ანტიკურობა

§ 1

დენ ბარნეტის *ჟესტის ხელოვნება: მე-18 საუკუნის
სამსახიობო თამაშის და პრაქტიკის პრინციპების*
კრიტიკა

ერთადერთი მონოგრაფია, რომელიც აღწერს სამსახიობო ოსტატობას და ჟესტის ხელოვნებას მე-18 საუკუნის ტრაგედიაში, დენ ბარნეტის კვლევა²¹⁶ სახელწოდებით *ჟესტის ხელოვნება: მე-18 საუკუნის სამსახიობო თამაშის და პრაქტიკის პრინციპები*.²¹⁷

როგორც სამეცნიერო კვლევას, დენ ბარნეტის *ჟესტის ხელოვნებას* შეაქვს განუზომელი წვლილი „შესრულების” ავთენტურ რეკონსტრუქციაში. კვლევა შეიცავს მრავალ ამონარიდს ევროპული და ლათინურენოვანი პირველწყაროებიდან. აღწერის სტილი ლაკონური და იოლად აღსაქმელია.

²¹⁶ Barnett, *The Art of Gesture*.

²¹⁷ 2001 წლიდან 2008 წლამდე, საზღვარგარეთ მივლინებებისას, სადაც კი ხელი მიმიწვდებოდა, ყველა ბიბლიოთეკაში ვნახულობდი და ვაგროვებდი მეორად ლიტერატურას მე-16-18 საუკუნეების სამსახიობო ოსტატობაზე ტრაგედიაში. 2001, 2003 და 2005 ბუდაპეშტში ცენტრალური ევროპული უნივერსიტეტის, ეროვნულ და აკადემიის ბიბლიოთეკებში, 2003 წელს ეგზეტერის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში, 2004-2005 წლებში ნორსვესტერნის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში, 2008 წელს ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში მოვიძიე მხოლოდ დენი ბარნეტის ხსენებული მონოგრაფია. ამის გარდა, უწყვეტად ვამოწმებ JSTOR-ის მეშვეობით პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნებულ სტატიებს. მე-16-18 საუკუნეების სამსახიობო ოსტატობაზე ან ცალკეულ რომელიმე პირველად წყაროზე სხვა მონოგრაფია ვერ მოვიძიე ბარნეტის ხსენებული კვლევის გარდა.

თუმცა ავტორის ეს მოცულობითი კვლევა იმსახურებს მხოლოდ დაფასებას, მაგრამ არამც და არამც კმაყოფილებას.

დენ ბარნეტის *ქესტის ხელოვნება*, როგორც პრაქტიკული სახელმძღვანელო და, მით უფრო, როგორც ამომწურავი, დასაბუთებული და გადამოწმებული აკადემიური კვლევა, რაზეც მას უთუოდ პრეტენზია აქვს, შეიცავს არსებით ხარვეზებს, რაც გახდა წინამდებარე კვლევის ერთ-ერთი მიზეზი. ამ ხარვეზებს ცალკეულ ქვეთავებად ჩამოვაცალიებ ალქმის გაადვილების მიზნით.

პირველი ხარვეზი: ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის

უგულებელყოფა

ავტორი საერთოდ არ ეხება „შესრულების“ მე-16 საუკუნეში აღმოცენების და მე-19 საუკუნის და მე-20 საუკუნის დასაწყისში დაკნინების ისტორიულ წანამდვრებს და გარემოებებს. ავტორი მხოლოდ გაკვრით ეხება ანტიკურობისა და ჰუმანიზმის სინთეზის თემას.²¹⁸ თეორიული და ისტორიული წანამდვრების გაშუქება კი აუცილებელია არა მარტო ამომწურავი მეცნიერული კვლევის თვალსაზრისით, არამედ სასცენო პრაქტიკისთვისაც. მოვიყვან მაგალითს საკუთარი გამოცდილებიდან. ლექციებმა არისტოტელეს მიმესისის თეორიაზე და, აგრეთვე ვრცელ პოლემიკაზე ბუნებრივ და ხელოვნურ მშვენიერზე²¹⁹

²¹⁸ ავტორი შემოიფარგლება მხოლოდ მოკლე ცნობით, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა კლასიკურ წყაროებს მე-17-18 საუკუნეებისთვის: “The frequent quotation from Quintilian on gesture throughout the 17th and 18th centuries is an example of the use of classical sources which was a fundamental feature of the Humanism which dominated education, literature and drama in the 16th, 17th and 18th centuries” [ქესტთან დაკავშირებით კვინტილიანედან ხშირი ციტირება მე-17 და მე-18 საუკუნეებში კლასიკური წყაროების გამოყენების მაგალითია, რაც იყო ნიშნული ჰუმანიზმისთვის და რაც დომინირებდა განათლებაში, ლიტერატურასა და დრამაში მე-16, 17 და 18 საუკუნეებში], Barnett, *The Art of Gesture*, 28n.

²¹⁹ ამ პოლემიკამ სიმწვავე პირველად შეიძინა მე-4 საუკუნეში ეკლესიის მამებისა და წარმართ ინტელექტუალებს შორის დისკუსიაში: „Осознав природу как высочайшее произведение Богахудожника, ранние христиане только ее и могли противопоставить рафинированному эстетизму

გასაგები, და მე ვიტყვდი, მისაღებიც კი გახადა სტანისლავსკის რეალისტურ ტრადიციაზე აღზრდილ მსახიობთათვის „კლასიციზმის“ პრინციპი, რომ მსახიობმა უნდა „წარმოადგინოს საგნები ისეთებად, როგორიც ისინი უნდა იყვნენ,”²²⁰ და არა ისეთებად, როგორიც ისინი არიან სინამდვილეში, როგორც ეს რეალისტური თეატრის შემთხვევაშია.

მეორე ხარვეზი: არისტოტელეს და ჰორაციუსის შეხედულებებისა და, ზოგადად, თეორიული ასპექტების სრული უგულებელყოფა

არანაკლებ სავალდებულოდ მიმაჩნია არისტოტელე-ჰორაციუსის თეორიის მნიშვნელობისა და, აგრეთვე, იმ პერიოდის ავტორების თეორიების და შეხედულებების განხილვა, რაც დენი ბარნეტის მიერ სრულად უგულებელყოფილია.

როგორც ირკვევა, მე-16-17 საუკუნეების თეორიული პირველწყაროებიდან, დრამის თეორეტიკოსებსა და თეატრის სპეციალისტებს, დრამასა და თეატრალურ წარმოდგენაზე, ჩამოყალიბებული თეორიები ქონიათ. საქმე იმითაც რთულდება, რომ მე-16-17 საუკუნეებისთვის შეუძლებელია უნიფიცირებული, საყოველთაოდ გაზიარებული თეორიის მოძიება. ამ პერიოდის თეორიები იმდენად განსხვავებულია და სპექტრი იმდენად ფართოა,

поздней античности,” В. В. Бычков, *Эстетика поздней античности*, (Москва: Издательство «Наука», 1981), 232.

პოლემიკა კვლავ განახლდა მე-16 საუკუნეში და მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში კულმინაციას მიაღწია. ფაქტიურად, რეალიზმსა და იდეალიზაციისადმი დამოკიდებულება ევროპული ხელოვნების და ლიტერატურის კრიტიკის ქვაკუთხედი ანტიკლასიციზმისა და ანტიარისტოტელეზმის (ან, ალბათ, უფრო ზუსტად, პლატონიდან და უფროსი სოფისტებიდან) და ბუფონებსა და რამოისტებს შორის ომით (1752-1754) და რომანტიზმის მიერ კლასიციზმის კრიტიკით დამთავრებული. აღსანიშნავია წინამდებარე კვლევის კონტექსტში, რომ მე-18 და 19 საუკუნეებში ამ ბრძოლის „სცენა“ უპირველესად და უმთავრესად თეატრალური სცენაა და არა ლიტერატურა.

²²⁰ “[I]mitate things as they ought to be,” S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, (London: Macmillan, 1898), 122.

რომ რამდენიმე გამონაკლისის გარდა (მაგალითად, მართალთანმსგავსება, ნამდვილთანმსგავსება) თითქმის ყველა ასპექტზე ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულებები არსებობს. ამ ასპექტთაგან ზოგიერთს, რაც ჩემი კომპეტენციის ფარგლებშია, ჩამოვთვლი. ესენია: აფექტების თეორია, ფაზულისა და პერსონაჟის ურთიერთმიმართება (თუ რომელია უფრო მნიშვნელოვანი), სასცენო პერსონაჟის ტიპი (ამაღლებული, საშუალო თუ დაბალი), ერთიანობის თეორია (მოქმედების, ადგილის და დროის), ნამდვილთანმსგავსება, დრამატული ეფექტი (მაყურებლისთვის სასიამოვნო და სასარგებლო) და მაყურებელთან დამოკიდებულება (რა ტიპის მაყურებლისთვისაა გათვალისწინებული წარმოდგენა). ცხადია, ეს ნუსხა რეპრეზენტატიულია და არა ამომწურავი. იგივე ითქმის არისტოტელეს ტრაგედიის თეორიაზეც. მე-16-17 საუკუნეების თეორეტიკოსებს არისტოტელეს პოეტიკური თეორიისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება აქვთ. ერთი შეხედვით, თითქოს, არისტოტელეს თეორია ტრაგედიის შესახებ, მაინცდამაინც კავშირში არაა სამსახიობო ოსტატობასთან. ნაწილობრივ ეს შეპასუხება მართებულია. მართლაც, სამსახიობო ოსტატობის გარეგნულ მხარეს, კერძოდ, ჟესტს, მიმიკას, ხმას, მაინცდამაინც მჭიდრო კავშირი არა აქვს არისტოტელეს პოეტიკურ თეორიასთან. თუმცა, აფექტების თეორია, ამაღლებული პერსონაჟის განსახიერება, ნამდვილთანმსგავსება, მაყურებლებთან დამოკიდებულება და სხვა მოყვანილი თეორიული საკითხები მჭიდრო კავშირშია სამსახიობო ოსტატობასთან და თეატრალურ წარმოდგენასთან.

ხსენებული პერიოდისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია ჰორატიუსის *პოეტური ხელოვნების* გავლენაც, როგორც დრამისა და სამსახიობო ოსტატობის თეორიაზე, ისე პრაქტიკაზე. საქმე ისაა, რომ ჰორატიუსის თეორიას არისტოტელეზე უფრო დიდი თუ არა, არანაკლები გავლენა ქონდა დრამის თეორიასა და სასცენო ოსტატობაზე. ჰუმანისტებისთვის, ჯერ კიდევ მე-15 საუკუნეში, უფრო ნაცნობია ჰორატიუსის *პოეტური ხელოვნება* ვიდრე არისტოტელეს *პოეტიკა*, რა მდგომარეობაც მე-16 საუკუნეში პოეზიის თეორიასა

და ლიტერატურულ კრიტიკაშიც მოწმდება.²²¹ მეტიც, სწორედ ჰორაციუსის თეორია დაედო საფუძვლად პოეზიის ნორმატიულ, პრესკრიპტულ თეორიას ჯერ კიდევ არისტოტელეს პოეტიკისადმი ინტერესის გაღვივებამდე, დაახლოებით 1530 წლიდან.²²² ეს ჩამოთვლილი თეორიული და თეორიულ-ისტორიული ასპექტები მთლიანად უგულებელყოფილია დენი ბარნეტის მონოგრაფიაში.

მესამე ხარვეზი: აფექტების თეორიის უგულებელყოფა

ცალკე და განსაკურებული ყურადღებით საკვლევაა აფექტების თეორია, როგორც წმინდა თეორიული, ასევე სასცენო პრაქტიკის კონტექსტში. როგორც ირკვევა ლანგის ტრაქტატიდან და, ორივეს, არისტოტელესა და ჰორაციუსის ტექსტებიდანაც, აფექტები საფუძველი, ღერძი და მიზანია დრამისა და სასცენო პრაქტიკის კლასიკური ტრადიციისთვის. ამ საკითხს, რამდენადაც შესაძლებელი იყო წინამდებარე კვლევის ფარგლებში, საკმაო ძალისხმევა და დრო დავუთმე, რაც დაარწმუნებს მკითხველს ამ საკითხის კვლევის აუცილებლობას, რაც ბარნეტს უგულებელყოფილი აქვს.

²²¹ “The *Ars Poetica* was for most readers a more accessible work both linguistically and in terms of its main points of reference. Having been the primary document of ancient criticism available to the humanists of the fifteenth century, Horace’s poem had become firmly fixed as the central classical source of literary principles, and one which could be much more comfortably combined with the pagan texts at the core of the Renaissance – Vergil, Seneca, Roman Comedy, Ovid – than Aristotle’s treatise could ever have been,” *Stephen Halliwell, Aristotle’s Poetics* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998), 295.

²²² “Horace’s epistle was fundamental to an enterprise of prescriptive theorising which had already acquired its defining characteristics by the time of the awaking of interest in the *Poetics* from around 1530 onwards,” *ibid.*, 295-296.

მეოთხე ხარვეზი: რეტორიკის და ნატიფი ხელოვნებების

უგულებელყოფა

დენი ბარნეტის შრომა არადამაკმაყოფილებლად აშუქებს ჰუმანიზმისთვის ნიშნულ სინთეზს, კერძოდ, სასცენო ხელოვნებისა და რეტორიკული შესრულების, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, სასცენო ოსტატობისა და ნატიფი ხელოვნებების ერთიან სახვით-ესთეტიკურ და აფექტურ პრინციპებს.

კლასიკურ ტრადიციაში, ანტიკურობაშიც, აღორძინების ეპოქაშიც და მე-16-17 საუკუნეებში სამსახიობო „შესრულების“ ძირითადი წყარო კლასიკური რეტორიკის მე-5 ნაწილი, რეტორიკული შესრულებაა.²²³ სამსახიობო ოსტატობა და რეტორიკული შესრულება კლასიკურ ტრადიციაში ერთი და იგივეა. თუმცა, მსახიობს და რეტორს შორის განსხვავებაცაა, რაზეც ქვემოთ მექნება საუბარი და რის კვლევასაც მოველოდი ბარნეტის მხრიდანაც.

ბარნეტის კვლევაში რეტორიკის მნიშვნელობა და გავლენა სამსახიობო ოსტატობაზე დაიყვანება მხოლოდ ჟესტსა და მიმიკაზე, ხოლო ამ ორ „შესრულებას“ შორის განსხვავება უგულებელყოფილია. მაგრამ კლასიკური რეტორიკა ჟესტისა და მიმიკის გარდა მოიცავდა ხმასაც.²²⁴

²²³ “The tradition of classical rhetoric is of central importance. All early discussions of the actor’s art were made in terms of the precepts of rhetorical delivery laid down by Greece and Rome, together with the prescriptions for body language and gestures that accompanied them” [კლასიკური რეტორიკის ტრადიცია ცენტრალური მნიშვნელობისაა. ყველა ადრეული დისკუსია მსახიობის ხელოვნებაზე ეფუძნებოდა საბერძნეთის და რომის მიერ დამკვიდრებული რეტორიკული შესრულების ცნებებსა და რჩევებს, სხეულის ენასა და ჟესტთან ერთად, რომელიც მათ თან სდევდა], Jean Benedetti, *Art of Actor: the Essential History of Acting, from Classical Times to the Present Day*, (London: Methuen Publishing Limited, 2005), 7.

²²⁴ “Pronuntiatio est vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate” [Pronuntiatio [რეტორიკული „შესრულება“] ხმის, გამომეტყველების და ჟესტის მოხდენილი მართვაა], *Ad Herennium*, I.ii.3. მაგრამ რეტორიკული შესრულების კომპონენტების საკითხი გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს; *Ad Herennium*-ის წარმოდგენილი დაყოფის მიხედვით: “Pronuntiatio a plerisque actione dicitur, sed prius nomen a voce, sequens a gestu videtur accipere. Namque actionem Cicero alias ‘quasi sermonem,’ alia ‘eloquentiam quondam corporis’ dicit. Idem tamen duas eius partis facit, quae

ამის გარდა „შესრულება“ გულისხმობს სხეულის მოძრაობას. ბარნეტის კვლევა კი შემოიფარგლება მხოლოდ სხეულის პოზითა და ჟესტის ხელოვნებით. სხვა კომპონენტები სრულიად ან თითქმის სრულიადაა უგულებელყოფილი.²²⁵

საშემსრულებლო ოსტატობის გარდა, ფილოლოგიამ საკმაოდ დამაჯერებლად დაასაბუთა, რომ ახალი დროის პოეტიკაზე ყველაზე ძლიერი გავლენა რეტორიკამ იქონია.²²⁶

სამწუხაროდ, რეტორიკის და სასცენო-დრამატული სფეროს, ერთი მხრივ, ახლო ნათესაობა და, მეორე მხრივ, განსხვავებები, თითქმის სრულიად უგულებელყოფილი აქვს მკვლევარს.

ავტორი არც ფერწერის და ქანდაკების შესწავლას უთმობს სათანადო ყურადღებას და მხოლოდ ორ გარმოებას გამოყოფს. პირველი, ეს „შესრულების“ ვიზუალურად ცხადად გადმოცემის შესაძლებლობაა:

ილუსტრირებული მაგალითი ხშირად გაცილებით უფრო ინფორმატიულია ვიდრე სიტყვიერი აღწერა: ახალგაზრდა მსახიობებს ევალებათ ფერწერული გამოსახულებების და ქანდაკებების შესწავლა, დამახსოვრება და სცენაზე მიბადვა.²²⁷

sunt eadem pronuntiationis, vocem atque motum” [*Pronuntiatio*-ს „შესრულებას“] მრავალნი უწოდებენ *actio*-ს, მაგრამ, როგორც ჩანს, სახელწოდება დასაბამიდან დამკვიდრდა ხმიდან და მხოლოდ შემდეგ ჟესტიდან. ამიტომაც, კიკერო *actio*-ს უწოდებს ზოგან „მეტყველების ნაირსახეობას,” ზოგან „სხეულის გარკვეულ მჭევრმეტყველებას.” იგი ყოფს *pronuntiatio*-ს ორ ნაწილად - ხმად და მოძრაობად, Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 11.3; 1.

“Quo modo autem dicatur id est in duobus: in agendo et in eloquendo. Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu” [[მეტყველების] მოდუსი კი როგორც ითქვა, [იყოფა] ორად: მოქმედებად და მეტყველებად. შესრულება [*actio*] ხომ არის სხეულის გარკვეული მჭევრმეტყველების მსგავსი, რომელიც შედგება ხმისა და მოძრაობისაგან], Cicero, *Orator*, xvii, 55. ციტირებული პასაჟებიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ორი ტრადიცია არსებობდა: ერთი, (*Ad Herennium*) ყოფდა რეტორიკულ შესრულებას სამ ნაწილად, სახლედობრ, ხმად, ჟესტად და გამომეტყველებად, და მეორე, კიკეროსეული ტრადიცია, შესრულებას ყოფდა ორ ნაწილად, სახლედობრ, ხმად და მოძრაობად.

²²⁵ “[T]here were sentences or periods of gestures. For such reasons, the art of gesture was often referred to as a language, *l’éloquence du corps*, and in particular a language which made use of many of the techniques of classical rhetoric employed in the words which the gestures accompanied,” Barnett, *The Art of Gesture*, 11.

²²⁶ “It has been cogently shown by others that of these characteristics the most important was the rhetorical emphasis of the new poetics,” Halliwell, *Aristotle’s Poetics*, 296.

²²⁷ “An illustrative example is often more informative than a verbal description, young actors were enjoined to study, to memorize and even to imitate on stage the figures of painting and sculpture,” Barnett, *The Art of Gesture*, 122.

შრომის მეორე აშკარა ხარვეზია, ვიზუალური წყაროების არასკმარისად მეცნიერული კვლევა „შესრულების“ რეკონსტრუქციის მიზნით. ვიზუალური წყაროები უკიდურესად მნიშვნელოვანია „შესრულების“ გარეგნული მახასიათებლების დასადგენად, განსაკუთრებით მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით.

ჩვენთვის სასცენო თამაშის და ფერწერის ეს მიმართება უკიდურესად ყურადსაღებია, რადგან ჩვენ შეგვიძლია უამრავი ავთენტური ნახატის დათვალიერება, მაგრამ არ გავგაჩნია იმის პრივილეგია, რომ ვნახოთ მე-18 საუკუნის ავთენტური სამსახიობო თამაში.²²⁸

პირველწყაროების თანახმად, ავტორის ამგვარი მეთოდოლოგია გონივრულიც და სავალდებულოც კია, რადგან სამსახიობო ხელოვნება მართლაც ახლოსაა სახვით ხელოვნებასთან:

მისთვის (მსახიობისთვის) არანაკლებ სასარგებლო იქნება მხატვრობის ნიმუშების შესწავლა (იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ისინი მხოლოდ რეპროდუქციებითაა გადმოცემული), რადგან მისი ხელოვნება იმდენად ახლოსაა სახვით ხელოვნებასთან, და რადგან არაფერს არ შეუძლია უკეთესად მისი ხელმძღვანელობა, ვიდრე ყველა სახის მხატვრული ნამუშევრების ხშირ ჭკრეტას.²²⁹

მაგრამ ზუსტად შემუშავებული მეთოდოლოგიის, კულტურულ-ესთეტიკური ექსკურსის და სახვითი ხელოვნების კრიტიკული ანალიზის გარეშე, სახვითი ხელოვნების ნიმუშების გამოყენება ვერ მიიჩნევა მეცნიერულად დასაბუთებულ და აკადემიურად გასაზიარებელ მეთოდად. როგორც ლანგის ტრაქტატიც გვარწმუნებს, ქანდაკებისა და ფერწერის ნიმუშები უკიდურესად

²²⁸ “For us, this relationship between acting and painting is especially instructive since, although we see many fine authentic paintings, we are not privileged to see many performances of authentic 18th century acting,” *ibid.* მხატვრობის და ქანდაკების მნიშვნელობა სასცენო ოსტატობისთვის იხ. დასახელებული შრომის 122-127 *passim*.

²²⁹ “No less useful to him (the actor) will be the study of works of art (even if it were only in a transmitted representation); because his art is altogether so closely related to visual art, and because nothing can guide him better in the proper, pleasing arrangement of theatre grouping than the frequent contemplation of all kinds of artistic works,” (Einsiedel, 1797), 84. კვოტირებულია *ibid.*, 122.

მნიშვნელოვანია „შესრულებისთვის.“²³⁰ მსახიობის აღზრდისთვის ფერწერისა და ქანდაკების ესოდენ დიდი მნიშვნელობა, უთუოდ სასარგელოა როგორც კვლევის მეთოდი. ეს ვიზუალური წყაროები ქმედითი საშუალებაა, რომ შეგვიქმნას ზუსტი წარმოდგენა გარეგნულად თუ როგორ გამოიყურებოდა „შესრულების“ ნიმუშები. როგორც ლანგიც აღნიშნავს, ნახატები ნათლად აჩვენებს იმას, რასაც ვერც უტყვი ნაწერი და ვერც საუბარი ვერ გადმოსცემს. ²³¹ თუმცა, ამ ძლიერ მეთოდოლოგიურ საშუალებას მეცნიერული მიდგომა სჭირდება, კერძოდ, რომელი ვიზუალური წყაროების გამოყენება მართებს მეცნიერს და „შესრულების“ რა ასპექტების დასადგენად, საჭიროა დაზუსტებაც და დასაბუთებაც.

„შესრულების“ მეცნიერული რეკონსტრუქციის გარდა, ყურადსაღებია ამგვარი კვლევების გამოყენებითი მხარეც. კვლევის შედეგების გამოყენების შემთხვევაში, მე-16-17 საუკუნეების მხატვრობისა და ქანდაკების იმიტირების მნიშვნელობა თანამედროვე მსახიობებისთვის არც გასაზიარებელია და არც გასაგებია, რადგან სასცენო პრაქტიკის თანამედროვე პრინციპები გულისხმობს სასცენო თამაშის ავტონომიურობას და ხელოვნების სხვა დარგების ჩაურევლობას ან მინიმალურ ჩარევას კლასიკურ სასცენო ხელოვნებასთან შედარებით. თანამედროვე მსახიობის პროფესიული უპირატესობის ამგვარი განცდის გასაქარწყლებლად კულტურულოგიური ახსნა-განმარტება ჰუმანიზმის უნივერსალიზმზე გარდაუვალია.²³²

²³⁰ ლანგი, *განაზრებანი*, 17 და 42.

²³¹ ლანგი, *განაზრებანი*, 18.

²³² სავარაუდოდ, ჩემი დებულების კონტრარგუმენტი მე-20 საუკუნის მიმის სამსახიობო ფრანგული სკოლაში ქანდაკების ნიმუშების იმიტირებაა. მაგრამ ეს მოვლენა ზუსტად უნდა შევაფასოთ. მე-17-18 საუკუნის „შესრულების“ მსგავსება ამ მე-20 საუკუნის მოვლენასთან მხოლოდ ზედაპირულია. Etienne Décrué-მ ეს მეთოდი გამოიყენა არა უნივერსალისტური და სინთეზური მიდგომის საფუძველზე და არა უნივერსალიზაცია-სინთეზურების მიზნით, არამედ სცენის სწორედ ამგვარი უნივერსალისტური მიდგომისგან განსათავისუფლებლად. ქანდაკების ანალიზი და იმიტაცია და ამასთან დაკავშირებული *mime statuaire* [სკულპტურული მიმი] კონცეფცია მხოლოდ საწყისი წერტილია მისი *mime pur* [წმინდა მიმი] ჩამოყალიბების გზაზე. *Mime pur* გულისხმობს თამაშს რეკვიზიტების, მუსიკის, ხმის და სხვა თეატრალურ-სასცენო

აგრეთვე გასათვალისწინებელია ისიც, რომ არისტოტელე-ჰორატიუსის შეზავებული პოეტიკური და რეტორიკული პრინციპები ვრცელდებოდა ნატიფ ხელოვნებებზეც.²³³ შესაბამისად, ვიზუალური ხელოვნებების შესწავლა იმის დასადგენადც სასარგებლოა, თუ როგორ ესმოდათ არისტოტელესა და ჰორატიუსის თეორიები და, მათი შეზავების შედეგად, თუ რა დრამატურგიული წარმოდგენები ჩამოყალიბდა მე-16-17 საუკუნეებში, რამაც ასახვა ჰპოვა სახვით ხელოვნებებშიც. სამწუხაროდ, ბარნეტის კვლევა სრულიადაა მოკლებული ამგვარ მეცნიერულ მეთოდოლოგიასა და მიდგომებს.

მეხუთე ხარვეზი: კომპარატივისტული და სისტემური კვლევა

შრომა საერთოდ მოკლებულია ყოველგვარ შედარებით და სისტემურ კვლევას, კერძოდ, პირველწყაროები არ არის დაჯგუფებული და შესწავლილი პერიოდის, ადგილის, სტილის ან სხვა თავისებურებების მიხედვით, თითქოს არავითარი განსხვავება არ იყოს მე-16 და მე-18 საუკუნეების მიმდინარეობებს, ან ტრაგედიაში თამაშსა და საეკლესიო რეტორიკას შორის. მიუხედავად იმისა, რომ „შესრულება“ მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვანი სისტემაა, ზედაპირული გაცნობაც კი ააშკარავებს განსხვავებებს სხვადასხვა პერიოდის და სტილის ხელების მდგომარეობას, მოძრაობის ნახატსა და *misé en scène* ვერსიებს შორის. ეს დეტალები შეიძლება ჩანდეს უმნიშვნელო, მაგრამ სწორედ ისინი ქმნიან გარკვეული ეპოქის, ქვეყნის და პერსონაჟის თავისებურებას. ფრანცისკუს ლანგის ტრაქტატის კვლევამაც დამარწმუნა, რომ „შესრულების“ ისეთი

საშუალებების გარეშე და მხოლოდ საკუთრივ მსახიობის თამაშის, რაც გულისხმობს მხოლოდ ქესტს, დატოვებას.

²³³ “It must be remembered that the fusion of Horatian-Aristotelian literary and rhetorical principles extended to the visual arts, for which a whole set of analogical issues developed” [უნდა გვახსოვდეს, რომ ჰორატიუს-არისტოტელესეული ლიტერატურისა და რეტორიკული პრინციპების შერწყმა გავრცელდა ვიზუალურ ხელოვნებებზეც, რომლებისთვისაც მთელი რიგი ანალოგიური საკითხები დამუშავდა], Halliwell, *Aristotle's Poetics*, 295 n.

წვრილმანები, როგორც სცენაზე სიარულისას ნაბიჯებია, დიალოგისას თანამოსაუბრეთა ერთი მეორის უკან განლაგება და მათი მზერა მაყურებლებისა და ურთიერთისადმი, ხელთათმანების გამოყენების საკითხი, აგრეთვე განზრახვის-ჟესტის-სიტყვის თანმიმდევრობა, უკიდურესად მნიშვნელოვანი თავისებურებებია. აი, ასეთი და მსგავსი სპეციფიკური წვრილმანები ბარნეტის კვლევის ყურადღების მიღმაა. ხოლო, თავად ლანგისვე ტრაქტატიდან აშკარაა, რომ ლანგის ეპოქაშიც კი, სხვადასხვა და ურთიერთგამომრიცხავი დამოკიდებულებაც კი მოწმდება ისეთ საკითხებთან დაკავშირებით, როგორიცაა ხელთათმანების გამოყენება და სასცენო ნაბიჯი.

ამ ხარვეზების გათვალისწინებით, სპეციალურად შევიმუშავე სისტემური კვლევის მეთოდოლოგია სახელწოდებით „ფუნქციური და სტრუქტურული ანალიზი,“ რომლის მეშვეობითაც გამოვიკვლიე ლანგის მიერ აღწერილი სამსახიობო სისტემა შედარებით კვლევით მეთოდთან ერთობლიობაში. დროის და ადგილის ეკონომიის მიზნით, აქ არ შევხები ბარნეტის კვლევის ხარვეზს სისტემური კვლევის ნაწილში. მკითხველისთვის, ჩემი კვლევის გაცნობისთანავე, ცხადი გახდება ამ ხარვეზის ბუნება.

წინამდებარე კვლევის ფარგლებში თავი ავარიდე კომპარატიულ მეთოდს რამდენიმე თეორიული საკითხის გარდა, რომლებიც ცალკე განყოფილებაშია გამოკვლეული. გასაგებია, რომ წინამდებარე კვლევის ფარგლებში შეუძლებელი იყო მეცნიერული მოთხოვნების შესაბამისად ამომწურავი კომპარატიული კვლევა.

მეექვსე ხარვეზი: მსახიობის აღზრდის კვლევის უგულებელყოფა

ავტორი არაფერს ამბობს მსახიობის აღზრდის სისტემაზე გარდა, ერთი მხრივ, მხატვრობის ნიმუშებისა და ქანდაკებების, ხოლო, მეორე მხრივ,

კეთილშობილთა იმიტირების აუცილებლობის გაკვრით ხსენებისა. ამის საპირისპიროდ, სულ მცირე ლანგის ტრაქტატი გვარწმუნებს, რომ ახალბედა მსახიობის აღზრდის მეთოდების მთელი სპექტრი არსებობდა, მაგალითად, ისეთი უმნიშვნელო მეთოდებიდან დაწყებული, როგორც სასცენო ნაბიჯისთვის პედაგოგების მიერ ცარცის, კირის ან ნახშირის გამოყენება²³⁴ და ისეთი არატრივიალური მეთოდით დამთავრებული, როგორც წარმოსახვის გამოყენება.²³⁵

მეშვიდე ხარვეზი: მეორადი ლიტერატურის სრული უგულებელყოფა

ავტორი საერთოდ არ განიხილავს მეორად ლიტერატურას. მართალია, ბარნეტის კვლევის გარდა, სხვა მონოგრაფია საერთოდ არ არსებობს, მაგრამ აკადემიურ პერიოდულ გამოცემებში საკმაო ოდენობითაა გამოქვეყნებული აკადემიური სტატიები ბარნეტის მონოგრაფიის გამოქვეყნების თარიღამდე გაცილებით ადრე.

ამის გარდა, საკმაო ლიტერატურაა რეტორიკულ შესრულებასა და ანტიკურ სამსახიობო ოსტატობაზე გამოქვეყნებული.²³⁶ არისტოტელეს და ჰორაციუსის თეორიების მე-16-17 საუკუნეების გავლენის შესახებაც მრავალი კვლევა არსებობს.

ბარნეტმა რატომღაც სრულიად უგულებელყო ეს სამეცნიერო კვლევები.

²³⁴ ლანგი, განაზრებანი, 24.

²³⁵ Ibid., 9 და 34.

²³⁶ Gregory Aldrete, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999); Richard Beacham, *Spectacle and Entertainment of Early Imperial Rome* (New Haven: Yale University Press, 1999); William Beare, *The Roman Stage*. London: Methuen & Co, 1950); Anthony Corbeill, *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome* (Princeton: Princeton University Press, 2004); Charles R. Dodwell, *Anglo-Saxon Gesture and the Roman Stage* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Pat Easterling and Edith Hall, eds., *Greek and Roman Actors* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). მხედველობაშია მისაღები, რომ ჩამოთვლილ მონოგრაფიათა უმრავლესობა, დენი ბარნეტის მონოგრაფიის გამოქვეყნების შემდეგაა გამოქვეყნებული.

მერვე ხარვეზი: „შესრულების“ სოციალური მნიშვნელობის
უგულებელყოფა

დაბოლოს, შრომა საერთოდ არ ეხება „შესრულების“ მნიშვნელობას ყოველდღიურ ცხოვრებაში და შემოიფარგლება მხოლოდ თეატრალური სცენით. რეტორიკულ „შესრულება“, რაც ესოდენ ენათესავება სასცენო ოსტატობას, აშკარად სოციალური მოვლენაა მე-19 საუკუნის რომანტიზმამდე, რადგან რეტორიკული შესრულება დამკვიდრებულია სასამართლო დარბაზებში, ეკლესიებში, უნივერსიტეტებში. ამ გარემოების შესწავლა მნიშვნელოვანია როგორც ხელოვნების, ისე სოციალური ისტორიისთვისაც: ხელოვნება ახდენდა ყოველდღიურ ცხოვრებაზე გავლენას თუ პირიქით? თუ ხელოვნებასაც და ყოველდღიურ ცხოვრებასაც ერთი საერთო წყარო აქვთ?

§ 2

დენი ბარნეტის *ქესტის ხელოვნება: მე-18 საუკუნის*

სამსახიობო თამაშისა და პრაქტიკის პრინციპების კრიტიკის მიზანი და

მოლოდინი

დენი ბარნეტის კვლევის კრიტიკა სულაც არ ისახავს მიზნად მეცნიერის შეუფასებადი წვლილის დაკნინებას. მეტიც, არააკადემიური იქნებოდა ზემოთჩამოთვლილი ხარვეზები მიგვეჩნია ამ კონკრეტული კვლევის არსებით ნაკლად. მეცნიერული კვლევისთვის დამახასიათებელია ერთი რომელიმე პრობლემის რომელიმე მოკრძალებული ასპექტის ამომწურავი კვლევა და არა მთელი პრობლემის სრულად შესწავლა, რაც შეუძლებელს გახდიდა აკადემიური კრიტერიუმების გამოყენებას. აშკარაა, რომ ბარნეტის კვლევის მომცველობა ვერ აირიდებდა ზედაპირულობას და ზემოთჩამოთვლილ ხარვეზებს. მით უფრო, არ იქნებოდა კორექტული, თუკი მკვლევარს ბრალად დავსდებდით იმის

უზულებელყოფას, რისი კვლევაც მას მიზნად არც კი დაუსახავს. ზემოთდასახელებული ხარვეზები არა იმდენად ბარნეტის კვლევისადმი საყვედურია, რამდენადაც სამსახიობო ოსტატობის და თეატრალური ხელოვნების ისტორიის მკვლევართა საზოგადოების მიმართ გამოთქმული პრეტენზიაა, რომლებსაც არც ბარნეტის კვლევამდე და არც შემდეგ არ გამოუქვეყნებიათ ერთი მონოგრაფიაც კი. სამწუხაროდ, მეცნიერული კვლევა უმადური საქმეა - მწირი შედეგი ანაზღაურებს ხანგრძლივ და დიდ ძალისხმევას და, რაც უფრო სისრულესა და ამომწურაობაზე აქვს პრეტენზია კვლევას, მით უფრო გარდაუვალია ზედაპირულობა და ხარვეზები. ამის გათვალისწინებით, წინამდებარე დისერტაცია მხოლოდ მოკრძალებული მცდელობაა ამ დარგში არსებული შესამჩნევი ლაკუნის მცირედ შესავსებად. კერძოდ, სამსახიობო ოსტატობისა და თეატრალური ხელოვნების მხოლოდ ერთ-ერთი პირველწყაროს, ფრანცისკუს ლანგის 1727 წელს გამოქვეყნებული ტრაქტატის *განაზრება სასცენო შესრულებაზე* ამომწურავი კვლევაა მხოლოდ წინასწარ დათქმული საკითხებისა და წინასწარ შემუშავებული მეთოდოლოგიის ფარგლებში.

§ 3

მეთოდოლოგიური შენიშვნები

1. პირველწყაროების დამატებითი შესწავლა

„შესრულების“ ამომწურავი რეკონსტრუქციისთვის, მხოლოდ რეტორიკულ შესრულებასა და სამსახიობო ხელოვნებაზე პირველწყაროების შესწავლა არ არის საკმარისი. სხვა არაპირდაპირი პირველწყაროების შესწავლაც სავალდებულოა. მე დავასახელებდი ორ ყველაზე მნიშვნელოვან პირველწყაროს: 1) მხატვრობისა და ქანდაკების პირველწყაროები, და 2) სასცენო ხელოვნების

თეორეტიკოსების პირველწყაროები. თავის მხრივ, პირველწყაროები მხატვრობასა და ქანდაკებაზე იყოფა ორ ქვეჯგუფად:

ა) წერილობითი პირველწყაროები, ანუ მხატვრების, მოქანდაკეების და სახვითი ხელოვნების თეორეტიკოსების თეორიული შრომები, წერილები, კომენტარები და ა.შ. ბ) ვიზუალური პირველწყაროები, ანუ თავად ფერწერული და სკულპტურული ნამუშევრები. როგორც ზევით აღვნიშნე, სახვითი ხელოვნების წყაროები, როგორც უფრო ზუსტად ახასიათებს ვიდრე წერილობითი აღწერილობა, ისე ვიზუალურად ცხადად ილუსტრირებს ჟესტებს, გამომეტყველებას და პოზებს და, ამის გარდა, ეს წყაროები ხასიათდება ავთენტურობით. მაგრამ ამ წყაროებით სარგებლობა არ უნდა გულისხმობდეს უსისტემო და შემთხვევით გამოყენებას.

პირველი და უმთავრესი ისაა, რომ ფერწერის და ქანდაკების იმ ნიმუშების (ვიზუალური წყაროები) შერჩევაა საჭირო, რომელნიც შესატყვისობაშია „შესრულებასთან.“ პირველწყაროების მიხედვით, ერთსულოვნება ავტორებს შორის არ არის: ზოგი პირველწყარო უპირატესობას ანიჭებს ისტორიულ მხატვრობას, რადგან „ისტორიულ ნიმუშებში თითქმის ყველა, ვინც სცენაზეა წარმოდგენილი, შეიძლება ინახოს“;²³⁷ ზოგი ხაზს უსვამს „დაოსტატებული მსახიობების და აგრეთვე საეკლესიო ორატორების“ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ზოგიც უპირატესობას „ანტიკურ ქანდაკებებს“²³⁸ ანიჭებს, ზოგიც მოძღვრავს: „დაე, მან რუბენსისა და რაფაელის ნახატები ნახოს.“²³⁹ ვიზუალური წყაროების ტიპოლოგია სპეციალურ შესწავლას საჭიროებს. წყაროს არჩევის დამატებით კრიტერიუმად წყაროს ადგილი, დრო და სტილიც მხედველობაში უნდა მივიღოთ. სრულიად ბუნებრივად მეჩვენება პუსენისა და

²³⁷ “[I]n History-Pieces almost all, who are represented [on stage] are to be found,” Charles Gildon, *The Life of Mr. Thomas Betterton. The Late Eminent Tragedian. Wherein The Action and Utterance of the Stage. Bar, and Pulpit, are distinctly consider’d* (London: 1710), 63. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 123.

²³⁸ “The study of ancient monuments,” Marmontel, *Encyclopédie* 1754, s.v. “Déclamation théâtrale.” კვოტირებულია *ibid.*, 123.

²³⁹ “Let him go and see the pictures of Raphael, of Rubens... F[rançois] Boisquet,” *Essais sur l’art du comédien chanteur*, (Paris : 1812), 152. კვოტირებულია *ibid.*, 125.

რუბენსის მიმდევართა შორის პოლემიკა ან აშკარა განსხვავება ფლამანდურ და ჰოლანდიურ ფერწერას შორის მათი გეოგრაფიული სიახლოვის მიუხედავად. ამგვარი პოლემიკა, მოსალოდნელია, ყოფილიყო მსახიობებს შორისაც, რასაც ლანგის ტრაქტატიც ადასტურებს. მაგალითად, იმის გათვალისწინებით, რომ „კლასიციზტებად“ წოდებული თეორეტიკოსები რემბრანდტს იმის გამო აკრიტიკებდნენ, რომ „იგი ბუნებას ხატავდა ისეთად, როგორიცაა და, არა ისეთად, როგორც მშენიერების იდეალია,”²⁴⁰ საეჭვოდ მიმაჩნია, რომ ვინმე „კლასიციზტს“ მე-16-17 საუკუნეებში მოსწავლე-მსახიობისთვის ერჩია, წასულიყო და ენახა რემბრანდტის ნახატები, როგორც ამას Boisquet ურჩევდა 1812 წელს, ან როგორც Smith 1867 წელს მოძღვრავდა სტუდენტებს - „ის [ნახატები და ქანდაკებები] აითვისე, რომლებიც ბუნებრივი და გამომსახველია და რომლებიც შენ შეგეფერება,”²⁴¹ რაც ბუნების კორექციისა და იდეალიზაციის კლასიციზტური პრინციპის უგულვებელყოფაა. თუმცა, მე-16-17 საუკუნეების შეხედულებების არაერთგვაროვნების ფონზე, ნამდვილად გამოჩნდებოდა არც თუ ცოტა მასწავლებელი, ვინც მოსწავლეებს იმასვე ურჩევდა.

მეორე, საჭიროა ვიზუალური წყაროების მიყენების სფეროს განსაზღვრა. სხვა სიტყვებით, უნდა დაზუსტდეს „შესრულების” თუ რა მხარეს გამოადგება ვიზუალური წყაროების შესწავლა. აქ მკვლევარი პირველწყაროებს შორის კიდევ უფრო მრავალფეროვანი თვალსაზრისის მოწმე ხდება. პირველწყაროების მიხედვით, ფერწერისა და ქანდაკების ნიმუშების შესწავლა და მიბაძვა დაეხმარება მოსწავლეს 1) გამომსახველი ქესტების მრავალფეროვნებაში,²⁴² 2) წარმოსახვის გავარჯიშებაში,²⁴³ 3) წარმოსადგობაში [fierté] და ქესტის

²⁴⁰ “He painted nature as it was rather than as an ideal of beauty,” *Rembrandt*, vol.1, ed. David Piper, (New York: Rizzoli, 1980), 3.

²⁴¹ “Adopt those [paintings and sculptures] that are natural and expressive, and that suit you,” Charles William Smith, *The Actor's Art: Its Requisites, and how to Obtain them: its Defect, and how to Remove them*, (London : [1867]), 11. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 126.

²⁴² Charles Batteux, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la literature*, Nouvelle edition, (Paris: 1753), 222-223. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 122.

²⁴³ Franciscus S.J. Lang, *Dissertatio de actione scenica*, 42. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 123.

კეთილშობილებაში,²⁴⁴ 4) სამოსელის მორგებაში,²⁴⁵ 5) სხეულის მოძრაობაში და სხეულის პოზაში,²⁴⁶ 6) საკუთარი სახის ნაკლოვანებების შეცნობასა და გამოსწორებაში.²⁴⁷

2. ირიბი წყაროების და მე-16-18 საუკუნეების ზოგადი ტენდენციების შესწავლა

ფერწერის და ქანდაკების ზოგადი შესწავლა, გარდა „შესრულების“ სულისკვეთების გაშუქებისა, აგრეთვე გასაგებს ხდის ჰუმანისტური სინთეზის იდეას. მიმაჩნია, რომ საკითხი იმსახურებს ყურადღებას.

ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ რენესანსის ეპოქაში გამოსახულებამ პერიფერიაზე განდევნა სიტყვა.²⁴⁸ მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი კატეგორიულობა გაზვიადებულად მეჩვენება, გამოსახულებისა და, კერძოდ, ფერწერის მნიშვნელობის გაზრდა შუასაუკუნეებთან შედარებით აშკარაა. ზოგი მკვლევარი, Huizinga *Homo Ludens*-ის მოხმობით, მე-17 საუკუნის ტენდენციის უფრო თვალსაჩინო წარმოჩენისთვის, გვთავაზობს ტექნიკურ ტერმინს - „თეატრალურობას.“²⁴⁹ ეს ცნება ლეგიტიმურად მიმაჩნია, თუმცა „თეატრალურობა“ არ უნდა გავიგოთ როგორც მხოლოდ სასცენო წარმოდგენის პირობითი და ხელოვნური გამოსახვის საშუალება. ამგვარი გაგების საწინააღმდეგოდ, იგი მოიცავს არა მხოლოდ ნატიფ ხელოვნებებს, რეტორიკას, ანტიკურობას და მხატვრულად დახვეწილ სტილს, არამედ პოლიტიკას, მეცნიერებებს, ყოველდღიურ ეტიკეტსა და მოდასაც კი.²⁵⁰ მიმაჩნია, რომ

²⁴⁴ *Encyclopédie 1754*. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 123.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Francesco Patritio, *Della Retorica* (Venice: 1562), 32a. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 124.

²⁴⁷ J[hohannes], RZ. Jelgrhuis, *Theoretsche lessen over de gesticulatie en mimiek gegeven aan de weekelingen von het fonds ter opleiding en onderrigting van tooneel-kunstenaars aan den Stads Schouwburg te Amsterdam*, (Amsterdam: 1827), 119. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 125.

²⁴⁸ „Чрезвычайно характерно, что именно в эту эпоху (Ренессанс) совершается процесс вытеснения слова на периферию изображением,” С. М. Даниель, *Картина классической эпохи* (Ленинград: Искусство, 1986), 19.

²⁴⁹ Ibid., 98.

²⁵⁰ Huizinga, *Homo Ludens*, 182-185.

„თეატრალურობის“ ამგვარი ახსნა-განმარტება თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს „ჰუმანისტურ სინთეზსაც.“ შეიძლება გაუზვიადებლადაც კი ითქვას, რომ სწორედ ამ „თეატრალურობაში“ ვლინდება სინთეზი, მთლიანად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც. ჟესტის ხელოვნება ნატიფ, სასცენო და რეტორიკის ხელოვნებებში ამგვარი „რენესანსული სინთეზის“ დაუყოფადობის, ინტეგრალურობის ერთ-ერთი მაგალითია. შეუძლებელია ჟესტის ხელოვნების მხოლოდ თეატრის, ნატიფი ხელოვნების ან რეტორიკისადმი მიკუთვნება.²⁵¹

ფერწერის და ქანდაკების თეატრზე გავლენა არ იყო ცალმხრივი. Leblond de la Tour-ის თანახმად, ნიკოლა პუსენი სახატავად იყენებდა თეატრალური სცენის და მსახიობების მცირე ზომის მოდელებს.²⁵² ჰუმანიზმი, ისევე როგორც ანტიკურობა, გულისხმობდა ხელოვნებებისა და მეცნიერებების სინთეზს. რენესანსის ადამიანის მხატვარი, პოეტი და მეცნიერია. მე-17 საუკუნეში სინთეზის ეს იდეა არ შესუსტებულა: როგორც მათემატიკამ, ისე პოეზიამ იქონია გავლენა ნიკოლა პუსენზე;²⁵³ რუბენსი კი არა მარტო თავისი დროის აპელესად წოდებული უდიდესი ფერმწერი, არამედ დიპლომატიც და ლათინური ენის ჩინებული ექსპერტიც იყო.²⁵⁴

გარკვეული თვალსაზრისით, სინთეზის იდეა, ისევე როგორც ჰუმანიზმი, ანტიკური მოვლენაა, რომელიც უკავშირდება კიკეროს, რომელსაც თავის მხრივ მივყავართ პლატონის *παιδευμένο* (განათლებული, აღზრდილი) და ძველბერძნულ *παιδεία*-სთან (თავისუფალი მოქალაქის, არისტოკრატის აღზრდის სისტემა).

²⁵¹ ნიკოლა პუსენის მითითება ანტიკური ეპოქის ავტორებზე რეტორიკულ შესრულებასთან დაკავშირებით: „Два фактора владеют душой зрителя: движение и стиль. Первое так захватывающе и действительно, что Демосфен дает ему предпочтение перед всеми риторическими ухищрениями. Марк Тулий называет его языком тела; Квинтилиан приписывает ему такую силу, что он без него считает мысли, доказательства, выражения лишенными убедительности, линии и краски также теряют без него свою выразительность,“ *Мастера искусства об искусстве* (Москва: Искусство, 1966), 3:278.

²⁵² ამგვარი მოდელების რეკონსტრუქციისთვის იხ. Blunt A., *Nicolas Poussin*, vol.1 243. fig 200, 201. კვოტირებულია С. М. Даниель, *Картина классической эпохи*, 101.

²⁵³ Даниель, *Картина классической эпохи*, 26 და 27.

²⁵⁴ Ibid., 49.

ანტიკურობის რეფლექსიამ სხვა თვალსაზრისითაც შეუწყო ხელი სინთეზს: ანტიკურმა ტრადიციამ ევროპაში შექმნა ერთგვაროვანი კულტურული გარემო: ერთი და იმავე ნიმუშები შთააგონებდნენ პოეტებს, ორატორებს, არქიტექტორებს, მოქანდაკეებს, მხატვრებს და დრამატურგებს. რომი და, მოგვიანებით, საბერძნეთი, რენესანსიდან რომანტიზმამდე, მიბაძვის ერთადერთი გაცნობიერებული მაგალითია.²⁵⁵ ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ურთიერთინტერფერენცია თანამედროვე თვალსაზრისით შეიძლება ჩანდეს როგორც ხელოვნების დარგების ავტონომიურობის განუვითარებლობა. როგორც ჩანს, სინთეზის ეს მოვლენა არანაკლებ რთული მოვლენაა, ვიდრე თანამედროვე ხელოვნების დარგების მიერ საკუთარი, სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებების ძიება.

3. რას ემიჯნება წინამდებარე დისერტაცია

წინამდებარე დისერტაცია არც პირველი, ვიზუალურ წყაროების, და არც მეორე რიგის საკითხების, რენესანსის სინთეზისა და ანტიკურობის გავლენის კვლევას მიზნად არ ისახავს. ამ საკითხებს გაკვრით მხოლოდ იმიტომ შევეხე,

²⁵⁵ „კლასიკური ტექსტები მიიჩნეოდა ცოდნის უმაღლეს სანახად. სიბრძნე აქ მთავრდებოდა. საკრალური ტექსტების მსგავსად, ისინი აყალიბებდნენ ცოდნის და ჭეშმარიტების კორპუსს, რომლის უპირობოდ სწავლა მართებდა. თაობიდან თაობაში კითხულობდნენ, ბჭობდნენ და განმარტავდნენ ერთსა და იმავე წიგნებს, რითაც ქმნიდნენ ინტელექტუალურ ტრადიციას, რომლის ხელყოფაც თითქმის შეუძლებელი იყო. განათლებულ ადამიანს უნდა ესწავლა შრომების ვიწრო წრე - ჰომეროსი, ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე, პლატონი, არისტოტელე, ვერგილიუსი, ოვიდიუსი, ჰორაციუსი, ლივიუსი, კიკერო, კაესარი, კატულუსი, კვინტილიანუსი, სენეკა. ამდენად, ისინი იზიარებდნენ ერთსა და იმავე მითითებებს; საკუთრივ მათი შრომებიც კი ამ ერთი და იმავე ტექსტების ასახვა და ხშირად გადამუშავებაა და სავსეა მინიშნებებით და ნახევარ-მითითებებით ამ ბაზისურ წიგნებზე. შეუძლებელია მსახიობობის დომინირებადი იდეალის გაგება ჩვენი ეპოქისთვის ამ კლასიკური ტრადიციის ძლიერი გავლენის შესატყვისი შეცნობის გარეშე“ [Classical texts were assumed to be the ultimate repository of all knowledge. Wisdom ended there. Like sacred texts, they formed a body of learning and truth that was to be studied and learned as absolute. The same books were read, discussed and commented on generation after generation, so creating an intellectual tradition that was almost impossible to break. Educated man might study the same small range of works – Homer, Aeschylus, Sophocles, Euripides, Plato, Aristotle, Virgil, Ovid, Horace, Livy, Cicero, Caesar, Catullus, Quintilian, Seneca. They thus shared common frame of references, so that their own writings and reflections are often reworkings of these same texts and are full of allusions and half-quotations to these basic books. It is impossible to understand the prevailing ideal about acting up to our own era without a proper recognition of the strength of the classical tradition], Jean Benedetti, *Art of Actor*, 7.

რომ წინამდებარე დისერტაციის მსგავსი კვლევებისთვის მათი მნიშვნელობა დამესაბუთებინა, კერძოდ, „შესრულების“ ავთენტური აღდგენისთვის და მეცნიერული კვლევებისთვის ვიზუალური წყაროების, ანტიკურობის გავლენისა და სინთეზის, და, მეორე მხრივ, არ გამეწილებინა მკითხველის ლეგიტიმური მოლოდინი იმის გამო, რომ ეს მნიშვნელოვანი მეთოდოლოგიური საშუალებები დაუდევრად უგულებელვყავი.

4. კომპარატივისტული და სისტემატური კვლევა

ეს მეთოდოლოგია გულისხმობს ორ მიდგომას: 1) ისტორიულკომპარატივისტულ და 2) ტიპოლოგიურ-სისტემატურ კვლევას.

1) ისტორიულ-კომპარატივისტული კვლევის ამოცანაა კონკრეტული „შესრულების“ პარადიგმის ავთენტური აღდგენა, რაც გულისხმობს იმ უნიკალური ნიშნების დადგენას, რომლებიც ახასიათებს ამა თუ იმ პერიოდის, ქვეყნის, მიმდინარეობის „შესრულების“ ნიმუშს და რაც განსხვავებულს და უნიკალურს ხდის საკვლევი „შესრულების“ ნიმუშს. გასაგებია, რომ ცალკეული „შესრულების“ სისტემების, როგორც უნიკალური ხდომილებების, კვლევების კრიტიკული ოდენობის დაგროვების გარეშე, შეუძლებელია კომპარატივისტული კვლევის ჩატარება. შესაბამისად, წინამდებარე დისერტაციის ფარგლებში შეუძლებელი იყო ამგვარი კომპარატივისტული კვლევის ჩატარება, რადგან ამგვარი მასალა ჯერ არ არის დაგროვებული. იმედს ვიტოვებ, რომ წინამდებარე დისერტაცია, ნაბიჯია ამგვარი მასალის დაგროვებისკენ და მომავალში, კომპარატივისტულ კვლევებში შესადარებელ მასალად მეცნიერები გამოიყენებენ.

2) ტიპოლოგიურ-სისტემატური მეთოდი, განსხვავებით წინა მეთოდისგან, მეთოდია, რომელიც ადგენს არა უნიკალურს, არამედ საერთოს. ეს მეთოდი გულისხმობს სამ აპსექტს:

ა) პირველადი წყაროების პერიოდის, ადგილის და სტილის მიხედვით კლასიფიცირება (ისტორიულ-ქრონოლოგიური და გეოგრაფიული სისტემატიზაციის მეთოდი). მაგალითისთვის, ფრანცისკუს ლანგის ტრაქტატი, რომელიც განეკუთვნება მე-17 საუკუნის ბოლოს და აღწერს ბაიერნის მხარეში იეზუიტურ სასწავლებლებში გავრცელებულ თეატრალურ-სასცენო პრაქტიკას.

ბ) ტიპოლოგიურად ჰომოგენური სისტემის აღწერის მეთოდი, რომელიც მიეწერება განურჩევლად ყველა ეპოქას და გეოგრაფიულ ადგილს, ქვეყნების და სტილების თავისებურებისა და სპეციფიკის უგულებელყოფით (ზოგადი ტიპი, ანუ „იდეალური“ ტიპი [ვებერისეული გაგებით]).

გ) იმ ჰომოგენური სისტემების აღწერა, რომელიც მიეწერება მხოლოდ კონკრეტულ ეპოქას, ქვეყანას ან სტილს (სპეციფიკური ტიპი).

ტიპოლოგიურად ჰომოგენური სისტემების აღწერის მეთოდის მიზანია, წვრილმანებისა და სპეციფიკის გათვალისწინების გარეშე, გასაგები გახადოს თუ რა არის რეტორიკული და სამსახიობო „შესრულება“ საზოგადოდ, როგორც ერთგვარად იდეალური ტიპი. ამასთან, ეს მეთოდი დამხმარე მეთოდია სპეციფიკური, კონკრეტული შემთხვევების, როგორც სპეციფიკური ტიპების გამოსაყოფად. აგრეთვე, პრაქტიკული გამოყენების მიზნით, ეს მეთოდი შესაძლებელია გამოიყენოს დამწყებმა მსახიობმა ვარჯიშისთვის.

მართალია, წინამდებარე დისერტაციაში ეს ორი მეთოდი არ გამოიყენებია და ვერც გამოვიყენებდი, მაგრამ ისინი იმიტომ აღვწერე, რომ, ერთი, კვლავ გამეცხადებინა, თუ რა არ არის წინამდებარე კვლევის მეთოდი და, მეორე, მეჩვენებინა წინამდებარე კვლევა თუ რა ფაზაა, რა სტადიაა პოტენციური კვლევების დინამიკაში.

მეტის თქმაც შესაძლებელია. კერძოდ, ესა თუ ის ცალკეული წერილობითი წყარო ძნელად თუ გვაწვდის ამომწურავ ცნობებს „შესრულებაზე.“ სრული წარმოდგენის შესაქმნელად ხარვეზების შევსება შესაძლებელია

კომპარტივისტული და ტიპოლოგიური კვლევებით, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სამსახიობო პრაქტიკისთვის.

მესამე განყოფილება

ლანგის შეხედულებები არისტოტელე-ჰორაციუსის პოეტიკის თეორიისა და მე-16-17 საუკუნეების დრამის თეორიებთან შეპირისპირებით. კრიტიკულ-კომპარატივისტული ანალიზი

მე-17 საუკუნის ეგრეთწოდებული „კლასიციზმი“, როგორც ვნახეთ, როგორც მხატვრულ-სტილისტური მიმდინარეობის აღმნიშვნელი ცნება, მე-19 საუკუნის რომანტიკოსების მიერაა დამკვიდრებული ლიტერატურის თეორიასა და კრიტიკაში.²⁵⁶ და თუკი ჯერ კიდევ ვოლტერი 1761 წელს მე-17 საუკუნის ფრანგ დრამატურგებს და პოეტებს უწოდებდა „კლასიკოს ავტორებს“, იგი ამას მხოლოდ მეტაფორულად აკეთებდა ანტიკური ეპოქის ავტორებთან ანალოგიის საფუძველზე და არანაირად არ გულისხმობდა მე-17 საუკუნის ლიტერატურულ-მხატვრულ მიმდინარეობას,²⁵⁷ როგორც ეს საყოველთაოდ გაზიარებულია სამეცნიერო კვლევებსა თუ სახელმძღვანელოებში უკვე ლამის ორი საუკუნეა.²⁵⁸

²⁵⁶ “Термин ‘классицизм’ был введен не самими деятелями литературы XVII века. Он не встречается в таком смысле и в XVIII веке. Как обозначение литературной школы и художественного метода термин ‘классицизм’ был создан романтиками,” А. Аникст, *История учений о драме: теория драмы от Аристотеля до Лессинга* (Москва: Издательство «Наука», 1967), 111.

“Le terme ‘classicisme’ semble apparaître pour la première fois en France en 1823, forgé par Stendhal, comme pendant au terme ‘romanticisme’, dans son *Racine et Shakespeare*” [ტერმინი „კლასიციზმი“ ჩანს, რომ პირველად ჩნდება საფრანგეთში 1823, სტენდალის მიერ გამოგონილი, როგორც ცნება „რომანტიზმის“ ორეული, მის *რასინსა და შექსპირში*], André Blanc, *Lire le Classicisme* (Paris: Dunod, 1995), 7.

²⁵⁷ “Voltaire se réjouit, en 1761, de voir étudier les ‘auteurs classiques’ de la littérature du Grand Siècle, mais cet emploi semble encore métaphorique, par référence aux auteurs de l’Antiquité classique” [ვოლტერს 1761 წელს მოსწონს, როცა კვლევისას დიადი საუკუნის ლიტერატურას განიხილავს „კლასიკოს ავტორებად“, მაგრამ ჩანს, რომ ამ ცნების გამოყენება მეტაფორულია, ის მიანიშნებს კლასიკური ანტიკურობის ავტორებზე], Immanuel Bury, *Le Classicisme: L’Avènement du Modèle Littéraire Français 1660-1680* (Paris: Nathan, 1993), 6.

²⁵⁸ “Поскольку именно романтики заложили основы современного литературоведения, их оценка XVII века прочно вошла в историю литературы, драмы и театра. Любой исследовательский труд и уж, конечно, все учебные пособия придерживаются установившегося полтора века назад мнения, что XVII век – век классицизма, и свое полное выражение этот стиль получил во Франции,” Аникст, *История учений о драме*, 111.

ჩემი ღმრა რწმენით, ეს უთუოდ საეჭვო კონცეპტი საჭიროებს გადამოწმებასა და შედარებით შესწავლას, რაც აუცილებელია წინამდებარე კვლევის კონტექსტში, რადგან ლანგის ტრაქტატის შექმნის თარიღი სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა და ამ ტრაქტატის „კლასიციზმის“ მიმდინარეობისადმი ხელაღებით მიკუთვნების ან, სულ მცირე, კლასიციზტური გავლენის ხელაღებით მიწერის ცდუნება, საკმაოდ ძლიერია.

დაახლოებით იგივე, თუმცა ცოტა უფრო შერბილებული თვალსაზრისია დამკვიდრებული მეცნიერებაში მე-16 საუკუნის მეორე ნახევრის დრამის თეორეტიკოსებზეც, კერძოდ „იტალიელ“²⁵⁹ ავტორებზე. ამ სტერეოტიპის თვალსაზრისით, თავიანთი თეორიების აგებისას, ეს ავტორები, ისევე როგორც მოგვიანებით მე-17 საუკუნეში, ეყრდნობიან არისტოტელეს *პოეტიკასა* და ჰორაციუსის *პოეტიკის ხელოვნებას*²⁶⁰ და თეორიების შექმნისას, დამკვიდრებული კანონების (მაგალითად, სამი ერთიანობის კანონი) საკმაოდ ხისტი მიმდევრები არიან. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მთელი მე-16-17 საუკუნეები „კლასიციზმის“ მიმდინარეობას ჰქონდა დაპყრობილი.

სამწუხაროდ, მე-17 საუკუნის ამგვარი უკრიტიკოდ უნივერსალური მიკუთვნება „კლასიციზმის“ ან „ნეოკლასიციზმისადმი“ უცხო არ არის

²⁵⁹ ალბათ, უფრო ზუსტი იქნებოდა „იტალიურენოვანი ავტორები“, რადგან მე-19 საუკუნის მე-2 ნახევრამდე იტალია არც როგორც პოლიტიკურ-ტერიტორიულ ერთობა არ არსებობს და არც ტოსკანურ დიალექტზე ხელოვნურად შემქნილი იტალიური ენა არ არის საყოველთაოდ გავრცელებული. მას „იტალიელების“ მხოლოდ დაახლოებით 2,5% იყინებს იტალიის შექმნის მომენტისთვის: Вторым критерием было существование давно и прочно утвердившейся культурной элиты, обладающей письменным национальным языком - литературным и административным. Именно это было основой притязаний на статус нации со стороны немцев и итальянцев, хотя указанные народы не имели единого государства, с которым могли бы себя отождествить. А потому в обоих случаях национальная идентификация была по своему характеру преимущественно лингвистической, пусть даже национальный язык использовало в повседневном обиходе лишь незначительное меньшинство (для Италии на момент объединения его определяли в 2,5%), тогда как остальные говорили на различных диалектах и часто не понимали друг друга,” Эрик Хобсбаум, *Нации и национализм после 1780 г.*, http://aleksandr-kommari.narod.ru/hobsbaum_nacii.html. ეს მონაცემი [2,5%] ჰობსბაუმს მოჰყავს კლასიკად მიჩნეული ტულიო დე მაუროს კვლევიდან, *გაერთიანებული იტალიის ლინგვისტიკის ისტორიიდან* [Tullio de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, (Bari: Laterza, 1963), 41]. თუმცა, „იტალიურენოვანი“ ვერ ასახავს ზუსტ ვითარებას, რადგან ზოგიერთი „იტალიელი“ ავტორი, მაგალითად, სკალიგერი, ლათინურად წერს.

²⁶⁰ Аникст, *История Учений о Дrame*, 111.

ინგლისურენოვანი მეცნიერებისთვისაც, ასე, მაგალითად, რიჩარდ გუდკინი²⁶¹ იმავე მოსაზრებას იზიარებს. თუმცა, სამართლიანობა მოითხოვს, შევნიშნო, რომ ინგლისურენოვანი მკვლევარები „ნეოკლასიციზმს“ მხოლოდ საფრანგეთის და ისიც 1630 წლიდან²⁶² იყენებენ. თუმცა, როგორც დავრწმუნდებით, ხსნებული პერიოდის საფრანგეთშიც კი ყოველთვის არ მოწმდება არისტოტელესა და წესებისადმი ბრმა მორჩილება ისეთ „კლასიციზტანაც“ კი, როგორიც ჟან რასინია, რასაც, სხვათა შორის გუდკინიც შენიშნავს.²⁶³

მართალია, წინამდებარე კვლევის უშუალო მიზანს არც „კლასიციზმად“ წოდებული მიმდინარეობა და არც მე-16-17 საუკუნეების დრამისა და თეატრალური ხელოვნების თეორიებისთვის მეცნიერების მიერ მიწერილი ნორმატივიზმის კატეგორიულობის კრიტიკული კვლევა ან რევიზია არ არის, მაგრამ ამ ორივე გარემოებას გვერდი მთლიანად ვერ ავუარე. არისტოტელე-ჰორაციუსის პოეტიკის თეორიის გავლენასა და პოეტიკური თეორიების უკიდურეს ნორმატივიზმს, რაკი უკვე ლამის ორი საუკუნეა ლიტერატურული

²⁶¹ “The classical period in France, roughly speaking from about 1630 until the end of the seventeenth century, is preoccupied with theories of drama, and more particularly theories of tragedy, by far the most prestigious theatrical form of the day. While the strong interest in dramatic theory at this time is not new – the rediscovery and dissemination of Aristotle’s *Poetics* in the sixteenth century helped fuel a great deal of theorizing, especially in Italy, long before 1630 – what is particular to the classical period in France is the development of a highly codified set of rules that is generally held to apply to all serious dramatic output, including not only tragedy but also other theatrical genres, albeit less strictly. By the time the classical period reached its height under Louis XIV, whose independent reign began in the early 1660s, composing ‘irregular’ tragedies that did not conform to these rules – which had been, in fact, in existence in some form for nearly a century at the outset of the classical period but had been sketchily applied – became unthinkable,” Richard E. Goodkin, “Neoclassical Dramatic Theory in Seventeenth-Century France” in *A Companion to Tragedy*, ed. Rebecca Bushnell (Oxford: Blackwell Publishing, 2005): 373-392, 373.

ასევე იხ. Mitchell Greenberg, “French Neoclassical Tragedy: Corneille/Racine” in *A Companion to Tragedy*, ed. Rebecca Bushnell (Oxford: Blackwell Publishing, 2005): 393-410, 395: “It is from the heated debates, first in Italy, then in France, that the ‘classical dicta’ would emerge and triumph in France in the 1630s, signaling the end of ‘baroque excess’” [ცხარე დებატებიდან ჯერ იტალიაში, შემდეგ კი საფრანგეთში აღმოცენდა „კლასიკური სტილი“ და გაბატონდა საფრანგეთში 1630-იან წლებიდან, რითაც დაასრულდა „ბაროკოს სიჭარბე“].

²⁶² “Although tragedies were written and produced in France in the second half of the sixteenth century and the first three decades of the seventeenth, these plays are not today considered part of the classical repertoire, which is generally held to begin in the 1630s, the period corresponding to the codification of the rules of theater,” *ibid.*, 374.

²⁶³ “Not surprisingly, playwrights like Pierre Corneille and Jean Racine, who also write about theater, often seem to resent deductive approaches to tragedy, at times defending their plays on an empirical basis by pointing out that the acid-test of theatrical practice must be audience reaction,” *ibid.*, 374.

კრიტიკა და თეორია ხელაღებით მიაწერს „კლასიციზმობას“ თუ „ნეოკლასიციზმობას“ მე-17 და მე-16 საუკუნეების თეორიებს,²⁶⁴ ხოლო ეს პერიოდი კი დროში ან ემთხვევა ან ოდნავ წინ უსწრებს ლანგის ტრაქტატის შექმნის თარიღს, ამიტომ აუცილებელია ამ საკითხების გაკვეთით მაინც გამოვლევა იმის დასადგენად, რამდენად გასაზიარებელია ან უარსაყოფია მეცნიერებაში დამკვიდრებული ხსენებული სტერეოტიპის ლანგის ტრაქტატისთვის მიწერა, კეროდ, არის თუ არა ან რამდენადაა ლანგიც არისტოტელე-ჰორატიუსის პოეტიკის თეორიის ტყვეობაში ან ნორმატივისტული პოეტიკის სულისკვეთებით შეპყრობილი, რაც, ლიტერატურული კრიტიკის მიერ დამკვიდრებული სტერეოტიპის თანახმად ნიშნულია „კლასიციზმისთვის“. ეს ასე რომ არ არის და ტრაქტატის შექმნის თარიღმა შეცდომაში რომ არ შეგვიყვანოს და ხელაღებით „კლასიციზმად“ წოდებულ მიმდინარეობას ან არისტოტელე-ჰორატიუს ერთგულ მიმდევართა წრეს რომ არ მიგვაკუთვნებინოს ლანგი, საჭიროდ მიმაჩნია, ერთი მხრივ, ლანგის ტექსტის კრიტიკული და კომპარატივისტული შესწავლა როგორც არისტოტელე-ჰორატიუსის პოეტიკის ისე მე-16-17 საუკუნეების თეორიების შუქზე და, მეორე მხრივ, მე-16-17 საუკუნეებზე მეცნიერებაში მყარად დამკვიდრებული, სულ მცირე იმ საკითხების გადამოწმება მაინც, რომელსაც ლანგიც ეხება თავის ტრაქტატში.

ეს საკითხებია: 1) აფექტების თეორია როგორც თეატრში, ისე კლასიკურ რეტორიკაში, 2) არისტოტელეს ავტორიტეტი, 3) *verisimilis* (*vraisemblance*) - ნამდვილთანმსგავსი, 4) დროის და ადგილის ერთიანობა, 5) ერთი მხრივ, საკმაოდ რთული თეორიულობა და ნორმატივიზმი და, მეორე მხრივ, მხოლოდ პრაქტიკული რჩევებით შემოფარგვლა, 6) თეატრალური სანახაობის სოციალური ასპექტები, 7) თეატრალური წარმოდგენის საბოლოო მიზანი: დრამატული ეფექტი - სიამოვნება და სარგებლობა, 8) რეტორიკული „შესრულების“ და,

²⁶⁴ Аникст, *История Учений о Драме*, 112.

საზოგადოდ, კლასიკური რეტორიკის გავლენა ლანგის თეატრისა და სასცენო წარმოდგენის მოდელზე და საერთოდ თეატრალურ ტრადიციაზე.

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, უფრო განზოგადებულად, მოკლედ და ცალკეული ასპექტების უგულებელყოფით რომ ჩამოვაყალიბო ამ განყოფილების კვლევის უშუალო და მთავარი ამოცანა, საჭიროდ მიმაჩნია ოთხი გარემოების დადგენა: 1. რამდენადაა ლანგი არისტოტელე-ჰორაციუსის ავტორიტეტის გავლენის ქვეშ როგორც იმპლიციტურად, ისე არისტოტელეზე *verbis expressis* მითითების გარეშე,²⁶⁵ 2. რამდენადაა ლანგი კლასიკური რეტორიკის თეორიისა და პრაქტიკის გავლენის ქვეშ, 3. აგებს ლანგი თუ არა საკუთარ თეორიას, ე.ი., ერთი, რამდენად უნიკალურია ლანგი (სრულიად დამოუკიდებელია), ან, სულ მცირე, რამდენადაა დამოუკიდებელია თავის შეხედულებებში და, მეორეც, ამ საკუთარ შეხედულებებს ლანგი აყალიბებს ხისტ თეორიად და წესებად თუ პირიქით, ხისტი თეორიისა და მკაცრი წესების ჩამოყალიბებას თავს არიდებს და უმთავრესად სასცენო გამოცდილებისა და პრაქტიკული რჩევების გაზიარებით შემოიფარგლება, 4) როგორია ლანგის თეატრალური წარმოდგენის და დრამატული ნაწარმოების მოდელი.

როგორც დავრწმუნდებით, ლანგის ტრაქტატიდან ირკვევა, რომ არისტოტელე ის ავტორიტეტია და *პოეტიკა* ის წყაროა, უმთავრესად რასთანაც შეკასუებითაც და იშვიათად გაზიარებითაც ლანგი აგებს დრამის და, აგრეთვე, სამსახიობო ოსტატობის თეორიულ ასპექტებს. მეორე წყარო, რომელსაც საკმაოდ ხშირად, შესაძლოა, კიდევ უფრო ხშირადაც და მყარადაც იშველიებს ლანგი ვიდრე არისტოტელეს *პოეტიკას*, კლასიკური რეტორიკაა. როგორც ირკვევა

²⁶⁵ ამ კვლევის ფარგლებში არ მაინტერესებს, რამდენად სიღრმისეულად ან ზუსტად ესმის არისტოტელეს თეორია ლანგს. მხოლოდ იმით შემოვიფარგლე, რომ დამედგინა ა) თავად ლანგი ღიად აღიარებს თუ არა არისტოტელე-ჰორაციუსის საკუთარ თავზე გავლენას ან ბ) შეინიშნება თუ არა არისტოტელე-ჰორაციუსის თეორიის ლანგის შეხედულებებთან იგივეობა ან მსგავსება მაინც. ცხადია, მხედველობაში ისიცაა მისაღები, ლანგის თანადროულ თეორეტიკოსებს როგორ ესმით არისტოტელე-ჰორაციუსის თეორია.

ტრაქტატიდან, ლანგი რეტორიკის თეორიისადმი უფრო იჩენს ერთგულებას, ვიდრე არისტოტელეს *პოეტიკის*ადმი.

იმის მიუხედავად, რომ სამსახიობო ოსტატობის „შესრულების“ გარეგნულ მხარესთან ამ განყოფილებაში მოყვანილი ლანგის შეხედულებები მაინცდამაინც არ არის დაკავშირებული, ძნელია მაინც იმის უარყოფა, რომ ლანგის დრამის თეორიას კავშირი აქვს სამსახიობო ოსტატობის სხვადასხვა საფუძვლემდებლურ ასპექტთან, კერძოდ, თუ ვის უნდა ასახიერებდეს მსახიობი, არის თუ არა აუცილებელი ტრაგიკული შეცდომის [ჰამარტია] გათამაშება ტრაგედიის შემთხვევაშიც კი, თუ რომელი აფექტების განსახიერებაა ევალეზა მსახიობს, ფაბულა უფრო მნიშვნელოვანია თუ პერსონაჟი, თუ რა არის თამაშისა და წარმოდგენის საბოლოო ამოცანა - მაყურებლისთვის სიამოვნების მინიჭება თუ ეთიკური ზემოქმედება, ანუ სასარგებლო თუ ნამდვილთანმსგავსი?

ამის გარდა, მე-17 საუკუნის კლასიციზმთან დაკავშირებით იმის გამოყოფაც მმართებს, თუ რა საკითხებია წინამდებარე კვლევის მიღმა. ლიტერატურული კრიტიკა და თეორია არისტოტელე-ჰორაციუსისა და ნორმატიულობის გარდა, რომანტიზმის მიერ „კლასიციზმად“ მონათლულ მიმდინარეობას მეცნიერული კვლევისთვის ისეთ ბუნდოვან კატეგორიებსაც მიაწერს, როგორიცაა „ჰარმონია“, „გაწონასწორებულობა“, „ნაწილების თანაზომვადობა“, „ზომიერება“, „გემოვნება“ და „ობიექტურობა“.²⁶⁶ ამ კატეგორიებს შეგნებულად ვუვლი გვერდს ერთი, იმიტომ, რომ ლანგს თავის ტრაქტატში ეს ცნებები მოხსნიებული საერთოდ არა აქვს და, მეორეც, იმიტომ, რომ ამ ცნებების შინაარსზე რეფლექსირება და მათი ოპერირება უფრო ესეისტიკის, ვიდრე ტექსტის ფილოლოგიურ-კრიტიკული და კომპარატივისტული კვლევის საქმეა.

§1

²⁶⁶ Аникст, *История учений о драме*, 112.

„შესრულების“ აფექტური ბუნება

ლანგის განმარტების თანახმად, სასცენო „შესრულება“ ეწოდება მთელი სხეულის და ხმის შესატყვის მიმოხვრას აფექტების აღსაძრავად.²⁶⁷ ამ განმარტების თანახმად, „შესრულება“, ერთი მხრივ, სხეულისა და ხმის გარკვეული, გარეგნული ფლობაა და, მეორე მხრივ, „შესრულების“ მიზანი მაყურებელში აფექტების აღძვრაა. აშკარაა, ლანგისთვის აფექტებს ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს. იგი აფექტების აღძვრის მნიშვნელობას კვლავ ხაზს უსვამს იქვე, განმარტების შემდეგ.²⁶⁸ მსახიობის მოქმედებამ [actio] მაყურებლის სმენისა და მზერის, ამ ორი აღქმის ორგანოს მეშვეობით, მაყურებლის სული აფექტებით უნდა განმსჭვალოს.²⁶⁹

ლანგი, აფექტებისთვის ესოდენ დიდი მნიშვნელობის მინიჭების თვალსაზრისით უახლოვდება არისტოტელე-ჰორატიუსის დრამისა და პოეტიკის თეორიას. თუმცა ლანგი კიდევ უფრო შორს მიდის და მაყურებელში აფექტების აღძვრის ამოცანის სიმძიმე გადააქვს, უფრო ზუსტად, აგრეთვე გადააქვს სხეულისა და ხმის ფლობის ოსტატობაზე და არა მხოლოდ ფაბულას მიანდობს ამ რთულ საქმეს, როგორც ეს არისტოტელესთანაა.²⁷⁰

§2

აფექტი: ქორაგის მოღვაწეობის ყველა ასპექტის უმნიშვნელოვანესი და
გადამწყვეტი ელემენტი

²⁶⁷ ლანგი, განაზრება, 12.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Ibid., 56.

²⁷⁰ თუმცა, მთლად ზუსტი არ იქნებოდა იმის დაჟინება, რომ თითქოს არისტოტელე თავად სანახაობისგან არ მოელოდა აფექტურ ზემოქმედებას. იხ. Arist., *Poet.*, 1453b1.

მაგრამ, აშკარაა, რომ არისტოტელე მხოლოდ ამბის მაყურებელზე აფექტურ ზემოქმედებას განიხილავს და, სულ მცირე, პოეტის შემთხვევაში, უპირატესობას ამბით განცდილ აფექტებს ანიჭებს უშუალოდ სანახაობით მიღებული აფექტური ზემოქმედებასთან შედარებით. იხ. Arist., *Poet.*, 1453b2-6, 1453b12. საზოგადოდ, არისტოტელეს თანახმად, ტრაგედიული ეფექტი მხოლოდ კითხვითაც, მსახიობების მიერ გათამაშების გარეშეც, უნდა მიიღწეოდეს. Arist., *Poet.*, 1462a12.

მეორე მხრივ, არ იქნებოდა მართებული იმის დაჟინება, თითქოს ლანგი მაყურებელში აფექტის აღძვრას მხოლოდ „შესრულებას“ ანდობდეს. აშკარაა, რომ ყოველივე (და არა მხოლოდ „შესრულება“) მაყურებელში აფექტის აღძვრას უნდა ემსახურებოდეს. ასე, მაგალითად, ამბის შეთხზვისასაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ფართო გაგებით, დახელოვნება და აფექტი, მაგრამ ამ ორიდან ლანგი აშკარად უპირატესობას აფექტს ანიჭებს.²⁷¹ ფაბულა („შესრულებასთან“ ერთად) მხოლოდ იმისთვისაა, რომ მაყურებელი რაც შეიძლება ძლიერი აფექტური ზემოქმედების ქვეშ მოექცეს. შესრულების გარდა, ამბავიც აფექტს უნდა დაემორჩილოს.

მოკლედ, ქორაგის მთელ საქმიანობას მაყურებელში აფექტის აღძვრის ამოცანა განაპირობებს.²⁷² ქორაგს მაყურებელში რა აფექტის აღძვრაც განუზრახავს, ეს აფექტი ყველაფერში უნდა ასახოს, ამ აფექტის მეშვეობით ყველაფერი უნდა გადმოსცეს და ყველაფერი ამ აფექტიდან უნდა გამოიყვანოს.²⁷³ ლანგი ცალსახად მიიჩნევს, რომ რაც სცენაზე ხდება, ან ირიბად ან პირდაპირ, თუ მაყურებელში აფექტის აღძვრას არ ემსახურება, ან ზედმეტია ან ხარვეზია.²⁷⁴

თუმცა, სხვა საქმეა, რომ ლანგი აფექტების თეორიას მხოლოდ სამსახიობო ოსტატობის ფარგლებში ამუშავებს, კერძოდ, თუ როგორ მართებს მსახიობს, რომ სამსახიობო ოსტატობით ესა თუ ის აფექტი გადმოსცეს და მაყურებელში აღძვრას, რაც გულისხმობს, ერთი მხრივ, გარეგნულ მხარეს, კერძოდ, ჟესტის ხელოვნებას, სხეულის გამომსახველობასა და ხმას და, მეორე მხრივ, შინაგან აფექტურ მდგომარეობას. უფრო თამამი ვარაუდის დაშვებაც კი შესაძლებელია: ლანგის თვალსაზრისით უფრო მნიშვნელოვანია მაყურებელზე მსახიობის თამაშით აფექტური ზემოქმედება ვიდრე დრამატული სიტუაციის გათამაშება. კერძოდ,

²⁷¹ ლანგი, *განაზრება*, 73.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid.

უფრო მნიშვნელოვანია მაყურებლისთვის, რომ მსახიობმა მაყურებელს მის მიერ გამოსახული აფექტი უჩვენოს, ვიდრე სასცენო ან დრამატული გარემოებების კარნახით ითამაშოს.²⁷⁵ ლანგი დიალოგზე დაახლოებით იგივეს ამბობს.²⁷⁶ ეს გარემოება მაფიქრებინებს, რომ ლანგისთვის მსახიობის დრამატულ და სიტუაციურ ელემენტზე უფრო მნიშვნელოვანია რეტორიკულ-აფექტური კომპონენტი, რაზეც ქვემოთ მექნება საუბარი.

§3

აფექტური გამომსახველობის თეორია

იმის გარდა, რომ „შესრულების“ უმთავრესი მიზანი მაყურებელში აფექტის აღძვრაა, ისიც გასარკვევია, მსახიობი თუ რა საშუალებით, როგორ აღძრავს შესაბამის აფექტს მაყურებელში. ლანგის თანახმად, მსახიობის არსენალში, ერთი მხრივ, გარეგნული საშუალებებია - ქესტები, პოზა, სხეულის სხვადასხვა ნაწილების შესაბამისი მოძრაობა და მდგომარეობა, გამომეტყველება და მოძრაობები, რასაც ლანგი მეტ-ნაკლებად ზედმიწევნით აღწერს და ნახატებებით გადმოსცემს, და, რაც ცალსახად რეტორიკის ტრადიციაა, კერძოდ კლასიკური რეტორიკის მე-5 ნაწილია. მაგრამ ამ თავში მაინტერესებს, მსახიობის არა გარეგნული, არამედ შინაგანი, აფექტურ-მენტალური მდგომარეობაა, რაზეც ყურადღებას გავამახვილებ.

როგორც ცნობილია, მე-19 საუკუნის ბოლო და მთელი მე-20 საუკუნე რუსული სამსახიობო ოსტატობის თეორია და პრაქტიკა აფექტის [გრძნობების, განცდების, ემოციების] სცენაზე გამოსახვას მოითხოვდა გარდასახვით, კერძოდ, როცა მსახიობი განიცდის და გრძნობს იმასვე, რასაც პერსონაჟი გრძნობს და განიცდის (პერსონაჟიდან თამაში)²⁷⁷ ან, სულ მცირე, მსახიობი იმას მაინც უნდა

²⁷⁵ ლანგი, *განაზრება*, 43.

²⁷⁶ Ibid., 44.

²⁷⁷ „Я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью,“ К. С. Станиславский, *Работа актера над собой* (Москва: Государственное Издательство Искусство, 1954), 2:203.

ახერხდეს, რომ თავისი ინდივიდუალური გრძნობები და ემოციები გამოსახოს (საკუთარი თავიდან თამაში). მეორე მხრივ, პარალელურად არსებობს, როგორც რუსული სამსახიობო სკოლა უწოდებდა, „იმიტაციისა“ და „წარმოდგენის“ ტრადიციებიც, რომელთა თანახმადაც, ნიუანსები რომ უგულვებელვყოთ, მსახიობს მართებს მის მიერ წარმოდგენილი პერსონაჟისგან დისტანცირება და, ამდენად, არავითარ შემთხვევაში მსახიობმა არ უნდა განიცადოს და იგრძნოს იგივე, რასაც პერსონაჟი გრძნობს და განიცდის და, მხოლოდ „ცივად“ და „განრიდებულად“ წარმოადგინოს, აჩვენოს პერსონაჟის განცდები და ემოციები. ამ თეორიის ერთ-ერთი პროპონენტი, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, დენი დიდროა, ხოლო გვიანდელი რეჟისორებიდან და თეორეტიკოსებიდან, ბერტოლდ ბრეხტი.

სცენაზე პერსონაჟის განსახიერების ამ ორი, ურთიერთდაპირისპირებული და არათავსებადი მიდგომიდან ლანგი იზიარებს პირველს, კერძოდ ქორაგს და, ამდენად, მსახიობსაც პირველ რიგში საკუთარ თავში მართებს იმ მღელვარების, აფექტის გაღვიძება, რა აფექტის მსმენელში აღძვრასაც აპირებს.²⁷⁸ ეს თეორია უმველესია და ჰორატიუსის მიერაა დამკვიდრებული პოეტიკის თეორიაში.²⁷⁹

²⁷⁸ ლანგი, *განაზრება*, 73.

²⁷⁹

non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt et quocumque volent animum auditoris agunt. ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent humani vultus. si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent, Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris, aut dormitabo aut ridebo. tristitia maestum vultum verba decent, iratum plena minarum, ludentem lasciva, severum seria dictu. format enim natura prius nos intus ad omnem fortunarum habitum: iuvat aut inpellit ad iram aut ad humum maerore gravi deducit et angit: post effert animi motus interprete lingua.	საკმარისი არ არის, რომ პოემები ლამაზნი იყვნენ: იყვნენ საამურნი და მსმენელის სული ააღელვონ. როგორც მომცინართათვის იცინიან, ისე მომტირალთათვის ტირიან ადამიანის სახენი. თუ გსურს რომ ვიტურო, მწუხარება უნდა გახასიათებდეს უპირველესად შენ თავად: მხოლოდ ამის შემდეგ შენი უბადობა დამკოდავს, ტელეფ ან პელეუსს; თუკი ცუდად ისაუბრებ, ან დავიძინებ და ვიცინებ. მწუხარე სიტყვები დაღვრემილ გამომეტყველებას შეეფერება, გაბრაზებულს კი - მრისხანე, მსუბუქს მხიარული, მკაცრს სერიოზული საუბარი. ბუნება ხომ პირველად ჩვენში შიგნით ქმნის ბედის მდგომარეობის შესაბამისად: გვიბრძანებს ან გვიბიძგებს ბრაზისკენ ან მიწაზე დასცემს და გასრესს მძიმე მწუხარებით: შემდეგ გამოთქვამს სულის მღელვარება ენის მეშვეობით.
---	--

Horatius, *De Arte Poetica*, 101-113.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ნიკოლა ბუალოს, ლანგის ტრატატის შექმნამდე ოციოდე წლით ადრე, 1674 წელს გამოქვეყნებულ *პოეტიკის* ხელოვნების მესამე ქებაში მოყვანილი პოეტის ეს თვალსაზრისი ტრაგედიაზე, რომელიც ძალიან ახლოსაა ჰორატიუსის შეხედულებასთან:

თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარი, მაგალითად ელსი, მიიჩნევს, რომ არსიტოტელეს გაკვრით, მოკლე დათქმით სახით,²⁸⁰ ზუსტად იმავე აზრს გამოხატავს.²⁸¹ ელსს სრულად ეთანხმება ჯონსი.²⁸²

მსგავსად, ლანგიც მიიჩნევს, რომ არა მარტო სცენაზე თამაშისას, არამედ ფაბულის შეთხზვისას და დადგმისას, ქორაგს პირველ რიგში აფექტის საკუთარ თავში აღძვრა მართებს.²⁸³ როგორც ჩანს, ჰორატიუსისა და არისტოტელეს ავტორიტეტის გავლენით თეატრისა და სამსახიობო ოსტატობის მე-16-18 საუკუნეების თეორეტიკოსებს მსახიობის აფექტური გამომსახველობა იმდენად ბუნებრივად და თავისთავად ცხადად მიაჩნდათ, რომ აფექტების ესოდენ დიდი მნიშვნელობის დასაბუთებასაც კი არ ცდილობდნენ. ხოლო მაგალითად, ლანგის ფრანგი თითქმის თანამედროვის, ფრანსუა დობინიაკისთვის იმდენად თავისთავად ცხადია მსახიობის აფექტური გამომსახველობა, რომ ლამის რუსული თეატრის სტილში მსახიობის პერსონაჟად გარადასხვასაც კი მოითხოვს, რის დასაბუთებასაც საჭიროდაც კი არ თვლის, სავარაუდოდ,

Que dans tous vos discours la passion émue Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue. Si d'un beau mouvenient l'agréable fureur Souvent ne nous remplit d'une douce <i>terreur</i>, Ou n'escite en notre ame une <i>pitié</i> charmante, En vain vous étalez une Scène savante. Vos froids raisonnemens ne seront qu'attiédir Un Spectateur, toujours paresseux d'applaudir, Et qui de vains efforts de votre rhétorique, Justement fatigué, s'endort, ou vous critique.	რაც თქვენ ტექსტში მღელვარე გრძნობაა დაე, ემებდეს გზას გულისაკენ, გიზგიზით და მგნებარებით. თუკი მრისხანე საუბარი ხშირად არ აღგვავსებს საამო ძრწოლით, ან არ შობს ჩვენ სულში მომხიბლავ სიბრაღულს, ამაო სცენაზე თქვენი მეცნიერება. თქვენი ცივი განსჯები არ ხვდება მაყურებელს, მუდამ ზარმაცს აპლოდიერებისთვის, და თქვენი რეტორიკის ძალისხმევა ამაოა, სამართლიანად იძინებს დაღლილი თქვენი კრიტიკოსი.
--	---

Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, chant 3, 15-24.

²⁸⁰ Arist., *Poet.*, 1455a29-30.

²⁸¹ “We get a vivid mental picture of the poet-actor in his study, leaping alternately to his feet and back to his writing-table, throwing himself into each role in turn, miming regal scorn or blank horror, dropping to his knees as the suppliant Polynices only to rise as Oedipus and reject the plea” [ჩვენ გვყავს პოეტ-მსახიობის ცოცხალი გონებისმიერი სურათი, როდესაც იგი მონაცვლეობით წამოხტება ხოლმე ფეხზე და დაუბრუნდება საწერ მაგიდას და მთელი არსებით ემზება მონაცვლეობით თითოეულ როლში, განასახიერებს მეფის ზიზღს ან ძრწოლას, ეცემა მუხლებზე როგორც მმვედრებელი პოლინიკე მხოლოდ იმისთვის, რომ ადგეს როგორც ოიდიპუსი და უარყოს ვედრება], Gerard F. Else, *Aristotle's Poetics: the Argument* (Cambridge: Harvard University Press, 1963), 489.

²⁸² John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy: On Aristotle and Greek Tragedy* (New York: Oxford University Press), 35.

²⁸³ ლანგი, *განაზრება*, 73-74.

სიცხადის გამო.²⁸⁴ მეორე მხრივ კი, მსახიობის პერსონაჟად გარდასახვის მოწინააღმდეგენი, მაგალითად ერთ-ერთი ლანგის წინამორბედი - ლოდოვიკო კასტელვეტრო, თავს ვალდებულად მიიჩნევს დაასაბუთოს საკუთარი შეპასუხება, რაზეც ქვემოთ მექნება საუბარი.

აკურატულობისთვის აუცილებელია იმის აღნიშვნაც, რომ შინაგანი აფექტური მდგომარეობის თეორია მხოლოდ პოეტიკისა და მსახიობების ან პოეტების²⁸⁵ საყოველთაოდ გაზიარებული მიდგომა არ არის. გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკური რეტორიკაც, რომლისთვისაც ორატორის პათოსი [აფექტი], მის ზნესთან [ეთოსი] და გონებასთან [ლოგოსი] ერთად, უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, ორატორის „გარდასახვა“, უფრო ზუსტად კი აფექტური გამომსახველობა, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ვიდრე მსახიობის შემთხვევაში. ცხადია, თუკი რამდენიმე გამონაკლისს არ უგუელებელვყოფთ.

ორატორის მიერ იმავე აფექტების განცდას და თავის თავში აღძვრას, რაც თავს დაატყდა მას, ვისზეც ორატორი საუბრობს, ან რა აფექტიც ორატორმა მოსამრთლეში უნდა გამოიწვიოს, რეტორიკის თეორიის ისეთი ავტორიტეტები გვიჩვენებენ, როგორებიცაა კიკერო²⁸⁶ და კვინტილიანუსი.²⁸⁷ მეტიც,

²⁸⁴ “Floridor alors est moins Floridor que cet Horace dont il fait le Personnage, ses habillemens representent ceux de ce Romain, il parle comme lui, il en fait les actions, il en porte même tous les sentimens” [ფლორიდორი ამის გამო სცენაზე უფრო ნაკლებად ფლორიდორია ვიდრე ჰორასი, რომლის პერსონაჟსაც თამაშობს, იგი შემოსილია ამ რომაელის სამოსელში, საუბრობს როგორც იგი, იდენს მის მოქმედებებს და მის ყველა გრძნობასაც კი ატარებს], D’Aubignac, *La Pratique du Theatre par L’Abbé D’Aubignac* (Amsterdam: n.d., 1715), 88.

²⁸⁵ Dante Alighieri, *Divina Comedia: Purgatorio*, canto 24, 52-54:

E io a lui: "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo ch'e' ditta dentro vo significando."

[და მე მას: „მე იგი ვარ ვინც, როცა სიყვარული ჩემში სუნთქავს, აღვნიშნავ, და ვსაუბრობ რაგვარადაც შიგნიდან აღბეჭდილია.“]

²⁸⁶ “Neque fieri potest ut doleat is, qui audit, ut oderit, ut invidet, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur. Quod si fictus aliqui dolor suscipiendus esset et si in eius modi genere orationis nihil esset nisi falsum atque imitatione simulatum, maior ars aliqua forsitan esset requirenda: nunc ego, quid tibi, Crasse, quid ceteris accidat, nescio; de me autem causa nulla est cur apud homines prudentissimos atque amicissimos mentiar: non me hercule umquam apud iudices aut dolorem aut misericordiam aut invidiam aut

კვინტილიანუსის ცნობით, თუკი ტრაგედიისა და კომედიის მსახიობები ხშირად მხოლოდ სიტყვებით იფარგლებოდნენ, მაგრამ ამის მიუხედავად მაინც ახერხებდნენ მაყურებელზე ძლიერი შთაბეჭდილების მოხდენას, მაშ, ორატორი რამხელა ზეგავლენას მოახდენდა მსმენელზე, თუკი იგი იმასვე იგრძნობდა, რასაც მისი კლიენტი გრძნობდა და მხოლოდ მშრალ საუბარს არ დასჯერდებოდა?²⁸⁸ კვინტილიანუსს მიაჩნდა, რომ „გარდასახვის“ სწავლება სკოლებშიც კი სასურველია.²⁸⁹

კვინტილიანუსის ტრაქტატიდან ეს პასაჟი იმითაა კიდევ ყურადსაღები, რომ იგი „აფექტის“ ცნებას აზუსტებს, რაც მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით გამოგვადგება იმის გასაგებად, თუ რას შეიძლება გულისხმობდეს ლანგი „აფექტის“ ცნების ქვეშ. კვინტილიანუსის ცნობით, ლათინურად ბერძნული

odium dicendo excitare volui quin ipse in commovendis iudiciis eis ipsis sensibus, ad quos illos adducere vellem, permoverer; neque est enim facile perficere ut irascatur ei, cui tu velis, iudex, si tu ipse id lente ferre videare; neque ut oderit eum, quem tu velis, nisi te ipsum flagrantem odio ante viderit; neque ad misericordiam adducetur, nisi tu ei signa doloris tui verbis, sententiis, voce, vultu, conlacrimatione denique ostenderis; ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quae nisi admoto igni ignem concipere possit, sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi ipse inflammatus ad eam et ardens accesserit” [არც ისაა შესაძლებელი, ვინც უსმენს, რომ აღელდეს, რომ ეზიზღებოდეს მას, ძრწოდეს, რომ ტირილმა და სიბრალულმა მოიცვას იგი, თუკი ყველა ეს ემოცია, რომელსაც ორატორს სურს რომ მოსამრთლეს მიაგოს, არ ჩანს, რომ თავად ორატორშია აღბეჭდილი და აგრეთვე ორატორია ამით შეპყრობილი. თუკი მოჩვენებითი განცდა შეიპყრობს ვინმეს და თუკი ორატორობით სხვა არაფერია სიყალბისა და მოჩვენებითობის გარდა, ალბათ, საჭიროა უფრო დახვეწილი ხელოვნება: და ახლა მე არ ვიცი, რაც შენ, კრასუს, და რაც სხვებს შეგეხებათ; ხოლო ჩემ შემთხვევაში არ არსებობს მიზეზი თუ რატომ უნდა მოვიტყუო უგონიერესი და უკეთილესი ადამიანების წინაშე: მე, ჰერკულესს ვფიცავ, არასდროს არ მომისურვებია მსაჯულებში ან მღელვარება, ან სიბრალული, ან არაკეთილგანწყობა, ან ზიზღი აღმძრა [ისე], რომ მე თავად, მსაჯულთა ასაღელვებლად მათივე გრძნობებით, რომლითაც მსურდა მათი აღელვება, არ ავღელვებულყავი; არც ისაა იოლი, რომ მსაჯული [იმაზე] გააბრაზო ვიზეც გასურს [რომ გააბრაზო], თუკი ჩანს, რომ შენ თავად გულგრილი ხარ; ვერც იმას შეაძლებ, ვინც გასურს, თუკი შენ თავად სიძულვილის ალით არ ხარ შეპყრობილი; ვერც სიბრალულს აღმძრავ, თუკი მას შენი მწუხარების ნიშნებს სიტყვებით, შინაარსით, ხმით, გამომეტყველებით, და გოდებითაც კი არ აჩვენებ; როგორც არანაირი შემა არ არის მზად იოლად ასაალებლად, თუკი არ შესწევს, რომ ცეცხლის შენთების შემდეგ ცეცხლი მიიღოს, ასევე არცერთი გონება არ არის იმდენად მზად ორატორის მგზნებარების გასაზიარებლად, რომელ [მგზნებარებასაც] შესწევს, რომ ააგიზგიზოს [გონება], სანამ თავად [ორატორი] ანთებული და აალებული არ იქნება ამ [მგზნებარებით] შეპყრობილი], Cicero, *De Oratore*, II, 45, 189-190.

²⁸⁷ Quintilianus, *Institutio Oratoria*, VI, 2, 34.

²⁸⁸ Quintilianus, *Institutio Oratoria*, VI, 2, 35.

²⁸⁹ Ibid., 36.

„პათოსის“ შესატყვისია „აფექტი“, ხოლო „ეთოსი“ „mos/mores“-ად (არც თუ მთლად შესატყვისი ცნებით) ითარგმნება. მაგრამ მნიშვნელოვანი ისაა, რომ კვინტილიანუსის ცნობით, ორივე ცნება აღნიშნავს ემოციებს. განსხვავება კი ამ ორ ცნებას შორის მხოლოდ ისაა, რომ ზოგი ავტორი „აფექტს“ მიიჩნევს უფრო ძლიერ და ველურ, ხოლო „ეთოსს“ კი უფრო რბილ და მშვიდ ემოციად. ამის გარდა, ზოგი ავტორი ამატებს, რომ ეთოსი უფრო ხანგრძლივი და მდგრადი ბუნებისაა და ხასიათს აყალიბებს, ხოლო პათოსი მყისიერია.²⁹⁰ თავად კვინტილიანუსი მიიჩნევს, რომ ხანდახან ეთოსიც და პათოსიც ერთია და განსხვავება მხოლოდ ხარისხშია, კერძოდ, სიყვარული და ვნებიანი ლტოლვა ერთი გრძნობაა, მაგრამ სიყვარული განეკუთვნება ეთოსს, ხოლო ვნებიანი ლტოლვა - პათოსს.²⁹¹ კვინტილიანუსი, როგორც თავად ამბობს, აფექტისა და ეთოსის ერთმანეთისგან გასამიჯნად კომედიის, რომელსაც ეთოსი შეესაბამება და ტრაგედიის გარდა, რომელსაც აფექტი შეეფარდება, ვერავითარ უკეთეს მაგალითს ვერ მოიხმობს.²⁹² ლანგი, როგორც ტექსტიდან ირკვევა, მაინცდამაინც გულმოდგინედ არ მისდევს ამ თეორიულ განსხვავებას ეთოსსა და პათოსს [აფექტს] შორის, რადგან საკმაოდ მშვიდ ემოციებსაც, როგორც აფექტებს, ისე აღწერს. თუმცა, მეორე მხრივ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ სცენაზე, ლანგის თანახმად, ყველაფერი გამომსახველად და იოლად აღსაქმელად უნდა გათამაშდეს.

ამდენად, მოხმობილი წყაროები გვარწმუნებს, რომ რეტორიკული ტრადიცია ორატორს მტკიცედ ურჩევს „გარდასახვას.“²⁹³ თუმცა, სიზუსტისთვის

²⁹⁰ Ibid., 8-10.

²⁹¹ Ibid., 12.

²⁹² Ibid., 20.

²⁹³ თუმცა, რეტორიკის შემთხვევაშიც კი არ მოწმდება სრული და უპირობა „ჰარმონია“ თეორეტიკოსებს შორის. ისთებიც არსებობდნენ, ვინც ამ თეორიას არ იზიარებდნენ და ორატორისგან მხოლოდ გარეგნულ გამომსახველობას მოითხოვდნენ და არ იწონებდნენ იმ აფექტების განცდას, რასაც ორატორი განასახიერებდა: „Mais, dit-on, un orateur en vaut mieux quand il s'échauffe, quand il est en colère. Je le nie. C'est quand il imite la colère“ [მაგრამ ამბობენ, რომ უმჯობესია ორატორი აღელდეს, როცა მრისხანია. მე უარვყოფ ამას. უმჯობესია, როცა იგი

და სრული სურათის შესაქმნელად საჭიროა გამონაკლისის მოხმობაც. დენი დიდროს გარდა, კიკეროც *ტუსკულანური საუბრების* მეოთხე ლექციაში, იმ ნაწილში, სადაც იგი სიმამაცესა და მრისხანებაზე მსჯელობს, ამბობს, რომ ორატორს არ მართებს მრისხანების აფექტით შეპყრობა მაშინაც კი, როცა საჭიროა ამ აფექტის მსმენილისთვის ჩვენება და ნაცვლად აფექტით შეპყრობისა, ორატორს მართებს ამ აფექტის მხოლოდ სიმულირება, რაც რიგიან ორატორს უკეთესად უნდა გამოუვიდეს, ვიდრე მსახიობს.²⁹⁴ მაგრამ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, რაკი კიკეროს ამოცანა ყველა საშუალებით მრისხანების აფექტის გმობაა, ამიტომაც გასაგებია, რომ იგი ორატორს არას დიდებით არ ურჩევს მრისხანების აფექტით შეპყრობას.

სამსახიობო ოსტატობისა და თეატრალურ წერილობით წყაროებს რაც შეეხება, რეტორიკული ტრადიციისგან განსხვავებით, „გარდასახვისადმი“ დამოკიდებულება მთლად ერთგვაროვანი არ არის. ლანგის მომდევნო პერიოდს, მე-18 საუკუნესა და „გარდასახვის“ ერთ-ერთ კრიტიკოსს, დენი დიდროს თავი რომ დავანებოთ, ლანგამდე დაახლოებით ასი წლით ადრეც, არისტოტელეს *პოეტიკის* იტალიურ ენაზე ერთ-ერთი პირველი მთარგმნელი და მკაცრი კრიტიკოსი, ლოდოვიკო კასტელვეტრო, არ იზიარებს „გარდასახვის“ თეორიას. იგი გარდასახვისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას ამყარებს ორი არგუმენტით. პირველი, იგი მიიჩნევს, რომ საკუთარ თავზე დაკვირვებით უფრო მცირედს შევიცნობთ, ვიდრე სხვებზე ყურადღების მიპყრობით და, მეორე,

მრისხანებას ბაძავს], Denis Diderot, *Paradox sur le Comédien* (Paris: A. Sautelet et C. Libraires, 1830), 100.

²⁹⁴ “Oratorem vero irasci minime decet, simulare non <de>decet. An tibi irasci tum videmur, cum quid in causis acrius et vehementius dicimus?”

. . . Aguntur ista praeclare et ab oratore quidem melius, si modo est orator, quam ab ullo histrione, sed aguntur leniter et mente tranquilla.”

[ორატორს არ შვენის განრისხება, სიმულაცია შვენის. ან არ გეჩვენება შენთვის განრისხებულნი მაშინ არ ვჩანვართ, როცა უფრო მძაფრად და მგზნებარედ ვსაუბრობთ? ეს როგორ?

. . . მშვენივრად კეთდება ეს და ორატორის მიერ უკეთესად, თუკი რიგიანი ორატორია, ვიდრე მსახიობის მიერ, მაგრამ კეთდება მსუბუქად და მშვიდად], Cicero, *Tusculanae Disputationes*: 4, XXX, 55.

სასცენო პერსონაჟს შემოვსაზღვრავთ მხოლოდ ჩვენი ბუნებით.²⁹⁵ მეორე არგუმენტი გვაგონებს სამსაუკუნენახევრით გვიან მიხეილ ჩეხოვსა და კონსტანტინე სტანისლავსკის შორის წარმოშობილ დავას და რუსულ სამსახიობო ტრადიციაში „игра от себя“ და „игра от образа“-ზე ცხარე კამათს. გასაგებია, რომ ორატორის „საკუთარ თავშივე გარდასახვისას,“ ეს პრობლემა იმდენად მნიშვნელოვანი არ არის, როცა ამოცანაა მხოლოდ საკუთარი აფექტების გადმოცემა, რამდენადაც მნიშვნელოვანია მხატვრული პერსონაჟის აფექტური განსახიერებისას, რადგან, ერთ შემთხვევაში, ორატორმა მხოლოდ ის უნდა გამოსახოს, რასაც თავად გრძნობს, ხოლო მეორე შემთხვევაში, მსახიობმა ის უნდა გამოსახოს, რასაც სასცენო პერსონაჟი გრძნობს. რეტორის ამოცანის შედარებითი სიმარტივის გათვალისწინებით, როგორც ჩანს, რეტორიკულმა ტრადიციამ უფრო მტკიცედ გაიზიარა ორატორის „გარდასახვის“ პრინციპი ვიდრე პოეტიკამ მსახიობის მხატვრულ გმირში გარდასახვის შემთხვევაში.

²⁹⁵ “noi sappiamo che il poeta dee il convene vole non pure rappresentare i passionate, ma l’altre persone anchora, & l’atrioni, il quale convenevole non si raccoglie dal poeta da quello, che è in lui, o da quello che è avvenuto a lui, ma da quello, che suole essere comunemente in quella maniera dispersione simile a quella, che noi rappresentiamo havendo rispetto al luogo & al tempo, & all’ altre circostanze, & da quello, che le suole avvenire conciosia cosa, che molto meglio consideriamo le passion d’altrui, & le attioni d’altrui, & le giudichiamo, che non facciamo le nostre passioni & attioni. Ei perche cisa bisogno di sottile consideratione, & di perspicace giudicio non dobbiamo considerare & proporci una persona sola passionate, o una attione, & tanto meno la nostra, ma molte, & d’altrui accioche prendiamo a rassomigliare quella, che conuenga piu al proposito nostro. Il che non potremo fare se riguardiamo sola mente alla passione nostra si perche non la possiamo notare cosi bene in noi, come facciamo in altrui, si perche la nostra non farebbe se non d’una forma secondo la natura nostra” [ჩვენთვის ცნობილია, რომ პოეტმა, როცა გადმოსცემს როგორც ვნებით შეპყრობილთ, ისე სხვა პიროვნებებს და სხვა ნებისმიერი მოქმედებებს, უნდა დაიცვას ხასიათების შესატყვისობა, რომელიც პოეტის მიერ შეიცნობა არა იქედან, რაც მას თავად ახასიათებს, რაც მან გადაიტანა, არამედ იქედან, რაც ნიშნულია, როგორც წესი, იმ გვარის პირებისთვის, რომელთა წარმოდგენასაც ხელი მოჰკიდა, იმით, რომ მონიშნა ადგილი, დრო და სხვა გარემოებები, და აგრეთვე იქედანაც, რაც მათ საზოგადოდ ემართებათ, რაკი სხვების ვნებები და ქმედებები ჩვენ უკეთესად გვესმის ვიდრე ჩვენი. და რაკი რაც გვესმის ნატიფი უნდა იყოს და მსჯელობა გამჭრიახე, ამიტომ ჩვენ მსჯელობისას ვერ ამოვალთ მხოლოდ ერთი პიროვნებიდან, რომელიც ვნებითაა შეპყრობილი, ან ერთი მოქმედებიდან და მით უფრო ჩვენიდან, არამედ მრავალიდან და არა ჩვენ მიერ ჩადენილიდან, რათა ავარჩიოთ ჩვენი განზრახვისთვის ყველაზე უფრო შესატყვისი; ამას ჩვენ ვერ შევძლებთ, თუკი ყურადღებას მხოლოდ ჩვენ შეგრძნებებს მივაპყრობთ, რადგან, პირველ რიგში, ჩვენში ისინი იმდენად გასაგები ვერ იქნება, როგორც სხვებში, და, მეორეც, სასცენო ხასიათს მხოლოდ ჩვენი ბუნების შესატყვისი ფორმით შევზღუდავთ], Castelvetro, *Poetica d’Aristotele Vulgarizzata*, 206.

მმართველს დაზუსტება, რომ რეტორიკის, ჰორატიუსის პოეტიკისა და ლანგის შემთხვევაშიც საქმე არა საკუთრივი გაგებით გარდასახვასთან გვაქვს, არამედ მხოლოდ აფექტური შეპყრობილობის გამომსახველობასთან და, ალბათ, სამივე, მათ შორის ლანგიც, მხოლოდ აფექტური შეპყრობილობის გამომსახველობაზე საუბრობენ და არა პერსონაჟში გარდასახვაზე. მართლაც, საეჭვოა, რომ მხოლოდ შესაბამისი აფექტის საკუთარ თავში აღძვრა ძველებს გაეგოთ როგორც მსახიობის სასცენო პერსონაჟში გარდასახვის ტოლფასი მდგომარეობა. როგორც ჩანს, რუსული სამსახიობო სკოლაც, არ ვიცი რამდენად გაცნობიერებულად, მაგრამ აშკარად ხაზგასმულად, სწორედ აფექტით შეპყრობილობისგან გარდასახვის განსახვავებლად აღნიშნავს, რომ მსახიობს მართებს ისე ფიქრი და ისე განცდა, როგორც ეს პერსონაჟს დაემართებოდა და არა მხოლოდ ემოციებით ან განცდებით შეპყრობა და, ამგვარად, სასცენო პერსონაჟის განსახიერება. „გარდასახვა“ არ ნიშნავს მხოლოდ აფექტურ შეპყრობილობას. ისიც აუცილებელია და, ალბათ, უფრო მნიშვნელოვანიც, რომ აფექტური შეპყრობილობა სპეციფიკური და სასცენო პერსონაჟის უნიკალურად შესატყვისი იყოს. ამის საპირისპიროდ, ლანგი არსად არ აღნიშნავს, რომ მსახიობს მართებს პერსონაჟის აფექტებით შეპყრობილობა, როგორც ეს რუსული სკოლის შემთხვევაშია. როგორც ჩანს, ჰორატიუსთან ან მე-16-17 საუკუნეების ავტორებთან, თუკი მსახიობი საკუთარი აფექტებით შესაბამის აფექტებს აღძრავდა მაყურებელში, მსახიობის სასცენო პერსონაჟთან გაიგივება თავისთავად მოხდებოდა. მაგრამ ლანგის ტექსტში არაფერი ამგვარი არ იკითხება და ავტორის ყურადღება მთლიანად და მხოლოდ მიპყრობილია მსახიობის აფექტების განცდის გზით მაყურებელზე აფექტურ ზემოქმედებაზე. ხოლო აფექტური განცდით სასცენო პერსონაჟის ზუსტ გადმოცემაზე, სქემატური, ზოგადი და უნიფიცირებული რჩევების გარდა თუ რომელი აფექტი როგორი მიმიკით და სხეულის პლასტიკით უნდა გამოისახოს და აგრეთვე, რომ მსახიობმა შესაბამისი აფექტი საკუთარ თავში უნდა აღძრას, ლანგი სხვაზე

არაფერზე არ ამახვილებს ყურადღებას. მეტიც, როგორც დავინახეთ, ის გარემოება, რომ ლანგი უპირატესობას მაყურებელზე აფექტურ ზემოქმედებას და არა დრამატული სიტუაციის ზუსტად გადმოცემას ანიჭებს, ამყარებს ამ ვარაუდს, რომ ლანგისთვის მთავარია მსახიობის აფექტური თამაშით მაყურებელზე ზემოქმედება და, ალბათ, ამგვარად პერსონაჟის განსახიერებაც, მაგრამ არა აფექტური შეპყრობილობით პერსონაჟში გარდასახვა. ტექსტიდან ცალსახად ცხადია, რომ მსახიობმა სასცენო პერსონაჟის შესაბამისი აფექტები უნდა აღძრას საკუთარ თავშიც და მაყურებელშიც, მაგრამ ეს ჯერ სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ სასცენო პერსონაჟის იმ კონკრეტულმა, უნიკალურმა და თავისებურმა აფექტებმა უნდა შეიპყროს მსახიობი, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია რუსული სამსახიობო სკოლისთვის. როგორც ჩანს, უნივერსალურ და უნიფიცირებულ აფექტებს, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, პერსონაჟის უნიკალურ აფექტებს შორის განსხვავებას რუსულ სკოლამდე ვერ ამჩნევდნენ ან არ ამჩნევდნენ და თავისთავად ცხადად მიაჩნდათ, რომ მსახიობსაც და პერსონაჟსაც ერთი და იგივე, უნივერსალური, უნიფიცირებული აფექტები იპყრობს.²⁹⁶

აფექტების უნიფიცირებულობისა და უნივერსალურობის თვალსაზრისით, ზემოთ ხსენებული კასტელვეტროც არ არის გამანაკლისი იმ თვალსაზრისით, რომ მასაც არ ესმის მსახიობის სასცენო პერსონაჟში გარდასახვა. იგი მკითხველს აფრთხილებს კიდევ იმის შესახებ, რომ, მსახიობის აფექტური შეპყრობილობის შემთხვევაში, სასცენო პერსონაჟი პოეტის ან

²⁹⁶ გოეთე როცა წერს ვაიმარის კარის თეატრზე, რამდენჯერმე ახსენებს გარდასახვას და, თითქოს აღწერს კიდევაც ამ მდგომარეობას: “актер должен изменять свою природу и сколько возможно стремиться в определенных ролях к неузнаваемости,” Иоганн Вольфганг Гете, „Веймарский придворный театр,“ в *Собрание Сочинений: Об Искусстве И Литературе*, т. 10, пер. К. Богатырева (Москва: Художественная Литература, 1980): 278-284, 279. თუმცა, ტექსტიდან არ ჩანს, რომ გოეთეს მსახიობის გარდასახვა ან მსახიობის ბუნების შეცვლა ისე ესმის, როგორც ეს რუსულ ტრადიციას ესმოდა. კერძოდ, მსახიობის სახეცვლა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს სასცენო პერსონაჟში გარდასახვას. გარდასახვისთვის არსებითია მსახიობის სასცენო პერსონაჟზე ზუსტი დამთხვევა და არა მსახიობის საკუთარი თავიდან სახეცვლა. ამ პრობლემაზე უფრო დაწვრილებით მე-4 განყოფილების მე-4 ქვეთავში მაქვს საუბარი.

მსახიობის ბუნებით შეიზღუდება. ამან შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ კასტელვეტროს წარმოდგენით, პოეტის ან მსახიობის ინდივიდუალური აფექტი არ ემთხვევა სასცენო პერსონაჟის აფექტს და ამიტომაც იწუნებს იგი მსახიობის აფექტურ შეპყრობილობას, მაგრამ ამ, რუსული სკოლისთვის მნიშვნელოვან განსხვავებაზე კასტელვეტრო არაფერს ამბობს. იგი აფექტური შეპყრობილობის საფრთხეს იმაში ხედავს, რომ აფექტების შეცნობა სხვებზე დაკვირვებით უფროა შესაძლებელი ვიდრე საკუთარ თავზე ინტროსპექციით, რაც, ცალსახად აფექტების გარეგნულ გამოხატულებას გულისხმობს. ამის გარდა, ლანგს მიაჩნია, რომ მხოლოდ საკუთარი აფექტური გამოცდილება იმდენად მრავალფეროვანი არ არის, როგორ ეს მსახიობს ჭირდება, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ კასტელვეტროს აფექტი ესმის როგორც უნივერსალური და უნიფიცირებული და არა უნიკალური მდგომარეობა, როგორც ეს რუსული სკოლის შემთხვევაშია. მეტიც, კასტელვეტრო კიდევ უფრო შორს მიდის და ამ მიზეზით მსახიობის აფექტურ შეპყრობილობით სასცენო პერსონაჟის განსახიერებას საერთოდ უარყოფს.

ჰორატიუსის ნაშრომიდან *პოეზიის ხელოვნებაზე* მოხმობილი ნაწყვეტიც ადასტურებს, რომ მსახიობისთვის მხოლოდ აფექტებით შეპყრობა საკმარისია იმისთვის, რომ გმირი, პერსონაჟი განასახიეროს.

აშკარაა, რომ ძველები, როდესაც აფექტებზე საუბრობენ, გულისხმობენ მხოლოდ უნივერსალურსა და უნიფიცირებულს და არა ინდივიდუალურს და უნიკალურს. მაყურებლის, მსახიობის და სასცენო პერსონაჟის აფექტები იგივეობრივია და, ამდენად, უნივერსალური და უნიფიცირებადია. მართლაც, თუ ეს ასე არის და სასცენო პერსონაჟს უნიკალურ და ინდივიდუალურ აფექტს მივაწერთ, მართლაც გაუგებარია, მსახიობი როგორ ახერხებს ამ კონკრეტული სასცენო პერსონაჟის უნიკალური განცდების წვდომას თუ მას ამგვარი ან, სულ მცირე, მსგავსი განცდების გამოცდილება არ მიუღია და, შემდეგ, მით უფრო, როგორ ახერხებს მაყურებელი ამ განცდების გაზიარებას, მსახიობმა რომც

მოახერხოს მათი სცენაზე განსახიერება. გასაგებია, რომ ის რაც მოკლებულია ზოგადობას და უნიკალურია, სხვისი და მით უფრო ბევრის კუთვნილება ვერ გახდება. ძველების წარმოდგენით, მხოლოდ იმ ცოდნის [ἐπιστήμη] გაზიარებაა შესაძლებელი, რაც მუდამ [ἀεί] ან უმრავლეს შემთხვევაში [πολύ] ხდება.²⁹⁷ ცხადია, რომ ეს ვრცელდება ნებისმიერი სახის კომუნიკაციაზეც და, მათ შორის, აფექტების შეცნობაზეც და გადაცემაზეც. ამდენად, ლანგის დროინდელ და ცოტა ადრინდელ ავტორებს საკმაოდ მყარი თეორიული საფუძველი ქონდათ, რომ, ზემოთქმულის გათვალისწინებით, აფექტებზე საუბრისას, მხოლოდ საერთო, ადამიანის მოდგმის სულისთვის საყოველთაოდ ნიშნეული მდგომარეობა ჰქონოდათ მხედველობაში და არა ცალკეული, კონკრეტული ადამიანის უნიკალური და განუმეორებელი განცდები და ემოციები, რაც მე-20 საუკუნის რუსული სამსახიობო სკოლისთვის ქვაკუთხედი გახდა, ყოველ შემთხვევაში, თეორიაში მაინც.

ალბათ, ზემოთქმულიდან ორ დასკვნის გამოყვანა დამაჯერებელია. პირველი, ლანგი ცალსახად იზიარებს აფექტური შესრულების სტილს, რაც სასცენო პერსონაჟში გარდასახვაში არ უნდა აგვერიოს, და, მეორე, აფექტების თეორიას ლანგი რეტორიკულ ტრადიციასთან სიახლოვის გამო უფრო იზიარებს, ვიდრე თეატრალური ან სამსახიობო გამოცდილების გამო, რასაც ტექსტში რეტორიკაზე პირდაპირი მითითების გარდა²⁹⁸ ისიც მაფიქრებინებს, რომ თეატრალური და პოეტიკური თეორია მსახიობს აფექტების განცდას ყოველთვის არ ურჩევდა და ზოგჯერ უარყოფდა კიდევ, მაშინ როცა რეტორიკის პირველწყაროები, ერთი მხრივ, არ უწონებენ ორატორს განცდებიდან და აფექტებიდან თავის შეკავებას²⁹⁹ და, მეორე მხრივ, როცა კი ორატორს სურს აფექტების გამოსახვა და მსმენელში აფექტის აღძვრა, მიზნის მისაღწევად იოლ და ეფექტურ გზად საკუთარ თავში შესაბამისი აფექტის აღძვრას უსახავენ.

²⁹⁷ Arist., *Met.*, 1027a 20-30, 1065a 1-6.

²⁹⁸ ლანგი, განაზრება, 74.

²⁹⁹ იშვიათი გამონაკლისების გარდა, ზემოთ ხსენებული დენი დიდროს მსგავსად.

ხოლო მაყურებელზე აფექტური ზემოქმედებისთვის დრამატული სიტუაციის გადმოცემასთან შედარებით უპირატესობის მინიჭება ცალსახად მაფიქრებინებს, რომ ლანგის თეორია უფრო რეტორიკული ვიდრე სამსახიობო „შესრულების“ კერძო შემთხვევაა.

§4

აფექტური მრავალფეროვნება: რეტორიკა და არისტოტელეს პოეტიკური თეორიისგან განსხვავება

როგორც აქამდე დავრწმუნდით, ლანგის აფექტების თეორია უფრო მეტად, ან, სულ მცირე, არანაკლებ კავშირშია რეტორიკულ ტრადიციასთან ვიდრე არისტოტელეს ან თუნდაც ჰორაციუსის პოეტიკურ თეორიასთან. ტექსტის კრიტიკული განაზრებისა და, ერთ მხრივ, რეტორიკულ და, მეორე მხრივ, პოეტიკის ან დრამის თეორიების პირველწყაროებთან შედარებითი ანალიზის გარდა, თავად ტექსტშიც ექსპლიციტურადაა რეტორიკის წყაროებზე მითითება სწორედ აფექტების თეორიის კონტექსტში. კერძოდ, ლანგი მიიჩნევს, რომ ქორაგს მართებს არისტოტელეს *რეტორიკის* და არისტოტელეს *რეტორიკაზე* ვინმე პ. მაურუსის კომენტარების გაცნობა, რომელიც მსმენელში აფექტის აღმოცენებისთვის იძლევა პრინციპებს.³⁰⁰ არისტოტელეს შემთხვევაში, ცხადია, რომ ლანგი არისტოტელეს *რეტორიკის ხელოვნების* მეორე წიგნს გულისხმობს, რომელიც, პირველი თავიდან მეჩვიდმეტე თავის ჩათვლით, მთლიანად აფექტებს, ხასიათებს და მსმენელში ორატორის მიერ აფექტების აღძვრას ეძღვნება.

რაც შეეხება არისტოტელეს *პოეტიკას*, ლანგის ტექსტში ამ ტრაქტატზე პირდაპირი მითითება არ იძებნება. ხოლო, როცა კი აშკარაა, რომ ლანგი არისტოტელეს *პოეტიკას* გულისხმობს, ხშირად მის ცენტრალურ კონცეპტებს, მათ შორის აფექტების თეორიასაც (თუმცა, არა მხოლოდ), აკრიტიკებს, რაც კვლავ იმის დასტურია, რომ ლანგი, აფექტების თეორიის თვალსაზრისით, რეტორიკულ ტრადიციასთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე არისტოტელესთან. ერთი მხრივ, ლანგსა და არისტოტელეს *პოეტიკის* შორის თვალშისაცემი და მნიშვნელოვანი განსხვავება და, მეორე მხრივ, ლანგსა და არისტოტელეს

³⁰⁰ ლანგი, განაზრება, 74.

რეტორიკის ხელოვნების, კერძოდ, მეორე წიგნს შორის საერთო ისაა, რომ ლანგისთვის, არისტოტელეს პოეტიკის თეორიის საპირისპიროდ და არისტოტელეს რეტორიკის სწავლების შესაბამისად, არ არსებობს სპეციფიკური, განსაკუთრებული აფექტები. არისტოტელეს *პოეტიკის* თანახმად,³⁰¹ ტრაგედია მხოლოდ ორ აფექტს, შიშსა [*φόβος*] და თანაგრძნობას [*ἐλέος*], უნდა აღძრავდეს მაყურებელში. ხოლო, თუკი ვინმე შიშისა და თანაგრძნობის გარდა, სხვა რომელიმე აფექტს აღძრავს, როგორც სტაგირიტი ამბობს, მას ტრაგედიასთან არაფერი საერთო არა აქვს,³⁰² რადგან მაყურებელი ტრაგედიიდან არა ნებისმიერ სიამოვნებას უნდა მოელოდოს, არამედ მხოლოდ შესატყვისს და ამიტომ, პოეტმა მაყურებელში უნდა გამოიწვიოს მხოლოდ ისეთი სიამოვნება, რომელიც შიშისა და თანაგრძნობის თანმდევაა.³⁰³

ლანგი არისტოტელეს თეორიას სპეციფიკურ, ტრაგედიისთვის შესატყვისი აფექტების, კერძოდ - შიშისა და თანაგრძნობის აფექტების თეორიას უპირობოდ არ იზიარებს. მისი აზრით, შიში და თანაგრძნობა ტრაგედიისთვის არაფრით უპირატესი აფექტები არ არის, ვიდრე სხვა ნებისმიერი აფექტი იქნებოდა. შესაბამისად, ლანგის თვალსაზრისით, ტრაგედიისთვის სულაც არ არის აუცილებელი და არსებითი შიშისა და თანაგრძნობის აფექტები, რაც არისტოტელეს *პოეტიკის* მეექვსე წიგნის ბოლოშია მოყვანილი ტრაგედიის განმარტებაში, რაც ტრაგედიის აუცილებელი და არსებითი პირობაა. ამის საპირისპიროდ, ლანგი აყალიბებს „არადიფერენცირებული“ აფექტების თეორიას, რაც მას უფრო მეტად რეტორიკული ტრადიციის მიმდევრების, ვიდრე არისტოტელეს *პოეტიკის* ერთგულ ადეპტთა წრეში ათავსებს.

თუმცა, მეორე მხრივ, დიდ გაკვირვებას იწვევს ის, რომ ლანგი აფექტების გარეგნული აღწერისას, არა არისტოტელეს რეტორიკული თეორიის აფექტების ნუსხას მისდევს, არამედ სხვა აფექტებს, რომლებიც არისტოტელეს *რეტორიკის*

³⁰¹ Arist., *Poet.*, 1449b 27, 1452b28-145364 et al.

³⁰² Ibid., 1453b8-9.

³⁰³ Ibid., 1453b14.

ხელოვნების მეორე წიგნში არ მოჰყავს, აღწერს. მხოლოდ ორი აფექტია რომელიც არისტოტელეს ნუსახაშიცაა და ლანგიც აღწერს, კერძოდ, მრისხნების³⁰⁴ და შიშის³⁰⁵ აფექტები და გარკვეული ნაძალადევი შესაბამობით - მწუხარება,³⁰⁶ რომლის კერძო შემთხვევადაც არისტოტელე თანაგრძნობას³⁰⁷ მიიჩნევს და თანაგრძნობის განმარტებაში მოჰყავს როგორც გვარი. სავარაუდოდ, ლანგი კვინტილიანუსის ნუსხას უფრო ეყრდნობა ვიდრე არისტოტელესი. მართლაც, კვინტილიანუსს, თავის ორატორობის სახელმძღვანელოს მე-11 წიგნის მესამე განყოფილებაში, სადაც საუბრობს რეტორიკულ „შესრულებაზე“ და, კერძოდ, ხელების მნიშვნელობაზე როგორც კომუნიკაციის, ისე აფექტების გამოხატვის განსაკუთრებულ საშუალებაზე, ის აფექტები აქვს მოყვანილი,³⁰⁸ რომლებსაც ლანგი, მასზე უფრო ზედმიწევნით, აღწერს.

მეტიც, ლანგი, არისტოტელესგან განსხვავებით, ცალკე თანაგრძნობის აფექტსაც კი არ აღწერს, რომელიც, არისტოტელეს პეოტიკურ თეორიაში, ორი ტრაგედიული აფექტიდან ერთ-ერთია. ლანგის მხრიდან არისტოტელესადმი დაპირისპირება კიდევ უფრო აშკარად ვლინდება, ტრაგედიის, არისტოტელეს

³⁰⁴ Arist., *De Arte Rhet.*, 1387a 31-1380a 4 cf. ლანგი, განაზრება, 49-50 და 57.

³⁰⁵ Ibid., 1382a 20-1383a 10 cf. ლანგი, განაზრება, 38.

³⁰⁶ Ibid., 1385b 13 cf. ლანგი, განაზრება, 50-51.

³⁰⁷ Ibid., 1385b 11-1386b 8.

³⁰⁸ “Manus vero, sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam persequantur. Nam ceterae partes loquentem adiuvant, hae, prope est ut dicam, ipsae locuntur. An non his poscimus pollicemur, vocamus dimittimus, minamur supplicamus, abominamur timemus, interrogamus negamus, gaudium tristitiam dubitationem confessionem paenitentiam modum copiam numerum tempus ostendimus? Non eadem concitant inhihent [supplicant] probant admirantur verecundantur? non in demonstrandis locis atque personis adverbiorum atque pronominum optinent vicem? - ut in tanta per omnis gentes nationesque linguae diversitate hic mihi omnium hominum communis sermo videatur” [ხელებს კი, რის გარეშეც „შესრულება“ იქნებოდა ზეიბარი და სუსტი, ძნელია ითქვას თუ რამდენი მოძრაობა ახასიათებს, რაკი თითქმის სიტყვების სიმრავლეს მისდევნ. რაკი [სხეულის] სხვა ნაწილები მეტყველებას ეხმარება, ისინი [ხელები], თუ საკუთრივ ვიტყვოდი, თავად მეტყველებს. განა მათი მეშვეობით არ მოვითხოვთ [და] ვპირდებით, ვეძახით [და] ვაძევებთ, ვემუქრებით [და] ვევედრებით, გვძულს [და] გვეშინია, ვკითხულობთ [და] უარვყოფთ, ვაჩვენებთ სიხარულს, მწუხარებას, მერყეობას, სინანულს, მონანიებას, რაგვარობას, სიმრავლეს, დროის ოდენობას? განა ისინი არ აქეზებენ, კრძალვენ, ევედრებიან, გაკვირდებიან, მორცხვობენ? განა ისინი ზმნიზედებისა და ნაცვალსახელების ადგილს არ იკავებენ ადგილებსა და პიროვნებაზე მითითებით? მიმაჩნია, რომ ყველა ხალხს და ერს თავისი ენა აქვს, ეს კი საერთო მეტყველებაა ყველასთვის] Quintilianus, *Institution Oratoria*, XI, 3, 85-87.

თანახმად, ორიდან მეორე უმთავრესი აფექტის, შიშისადმი დამოკიდებულებაში. ლანგი გმობს და უღირსად და მანკიერადაც კი მიიჩნევს მაყურებლის დაშინებას.³⁰⁹ იგი უარყოფს არისტოტელეს მიერ დამკვიდრებულ აფექტების აკურატულ ნუსხას და, მაყურებლის დაშინების ნაცვლად, ამჯობინებს მაყურებლების ღირსეული სიამოვნებით გართობას, როდესაც აფექტი და სარგებლობა გაერთინებულია,³¹⁰ რაც ჰორაციუსეული ფორმულაა.³¹¹ განსხვავება ლანგსა და არისტოტელეს შორის კათარსისადმი დამოკიდებულებაშიც ვლინდება. არისტოტელე რასაც არ უნდა გულისხმობდეს „კათარსისის“ ცნებაში,³¹² ცალსახაა, რომ მე-ნ თავში ტრაგედიის ცნობილ განმარტებაში, მას მიაჩნია, რომ კათარსისისი მიიღწევა შიშით (თანაგრძნობასთან ერთად). ლანგი კი მიიჩნევს, რომ ადამიანთა ავი ზნის გამოსწორება, რაც აშკარაა, რომ კათარსისია, საჭიროა საუკეთესო ნიმუშის ჩვენებით და არა მაყურებლის შეშინებით, როგორც ეს არისტოტელეს მცდარად მიაჩნდა. ამისთვის კი ქორაგს შესაძლოა, მოუწიოს ამაღლებული პერსონაჟის ქმედებების ყოველგვარი მწუხარე მიმდინარეობისა და, შესაბამისად, მაყურებელში შიშის აღძვრის გარეშე წარმოდგენაც კი.³¹³

აქედან შესაძლებელია ორი დასკვნის გამოყვანა: პირველი, ლანგი „კათარსისის“ ქვეშ გულისხმობს ეთიკურ გამოსწორებას, და მეორე, კათარსისი

³⁰⁹ ლანგი, *განაზრება*, 83-84,

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Horatius, *De Arte Poetica*, 333-334; 343-344, Aut prodesse uolunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.

.....

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo;

[ჰოეტებს სურთ, რომ ან ასარგებლონ ან ასიამოვნონ

ან ერთდროულად სასიამოვნოსა და სასარგებლოს ყველაზე ცხოვრებისთვის]

.....

[ყველა თანხმობას მიიღებს ვინც შეურევს სასარგებლოს საამოს,

მკითხველის სიამოვნებით და დამოძღვრით;]

³¹² რას გულისხმობს არისტოტელე „კათარსისის“ ცნების ქვეშ, დღემდე არ არის დამაკმაყოფილებლად დადგენილი.

³¹³ ლანგი, *განაზრება*, 83-84.

მიიღწევა არა უპირატესად შიშის აფექტით, როგორც ეს არისტოტელესთანაა, არამედ იდეალური ნიმუშების სცენაზე გათამაშებითა და ჩვენებით.³¹⁴

დასკვნებში კიდევ უფრო შორს წასვლაც კია შესაძლებელი. როგორც ჩანს, ლანგისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი აფექტების თეორია, არისტოტელესგან განსხვავებით, არ არის არსებითად კათარსისთან დაკავშირებული. არისტოტელეს მიაჩნდა, რომ კათარსისი მხოლოდ აფექტების (ტრაგედიის შემთხვევაში, შიშისა და თანაგრძნობის) თანმხლებია, რაც, როგორც ჩანს, ყველაზე მნიშვნელოვანია არისტოტელესთვის. ლანგისთვის კი აფექტებს, მიუხედავად მათი დიდი მნიშვნელობისა, კათარსისთვის არავითარი გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს. თუ არისტოტელესთვის მაყურებლის გარკვეული აფექტი (შიში და თანაგრძნობა) ტრაგედიის ფაბულის და მთლიანად ტრაგედიის საბოლოო მიზანია, რის გარეშეც ტრაგედია ტრაგედია არ არის, ლანგისთვის, როგორც ჩანს, არა აფექტი, ან, სულ მცირე, არა მხოლოდ აფექტი, არამედ გარკვეული მოქმედება, საქციელი, სასცენო პერსონაჟი ან სიტუაციაა (კეთილშობილი) ტრაგედიისთვის ნიშნული, ხოლო აფექტი მაყურებელზე ზემოქმედების მოდუსია.

შეიძლება შებრუნებულადაც თქმა: არისტოტელეს შემთხვევაში, შიშისა და თანაგრძნობის აფექტები საკმარისია მაყურებლის კათარსისისთვის და ტრაგედიის ფაბულის ბუნებასაც, არისტოტელე თანახმად, პოეტი ამ აფექტებიდან გამომდინარე და აფექტების მაყურებელში აღსადრავად თხზავს, ხოლო ლანგისთვის მაყურებელზე აფექტური ზემოქმედება და კეთილშობილი მაგალითით მაყურებლის განწმენდა ორი დამოუკიდებელი და ურთიერთშემავსებელი და ურთიერთგამაძლიერებელი ელემენტია.

§5

არისტოტელეს ავტორიტეტი

³¹⁴ ლანგი, *განაზრება*, 83-84.

აფექტების თეორიის ნაწილში უკვე გავარკვეეთ, რომ ლანგი არისტოტელესადმი ერთგულებას მაინცდმაინც არ იჩენს. ამ ქვეთავში დავრწმუნდებით, რომ ლანგი სხვა მნიშვნელოვან საკითხებშიც ეპასუხება და უარყოფს არისტოტელეს.

კერძოდ, ლანგი არისტოტელეს ფაბულის მკაცრ აგებულებაში არ ეთანხმება. იგი განსჯის შემდეგგვარად: რაკი არისტოტელეს *პოეტიკის* თანახმად, ერთი მხრივ ტრაგედიაში გმირები საშუალოზე ამაღლებულია,³¹⁵ ხოლო კომედიაში - საშუალოზე მდაბიონი,³¹⁶ მეორე მხრივ კი ტრაგედია, მწუხარე, ხოლო კომედია კი სახალისო და მხიარული ამბისგან შედგება,³¹⁷ რა მოხდება, თუკი რჩეული, საშუალოზე ამაღლებული პერსონაჟია პიესაში, თუმცა კი მოქმედებებში მწუხარე არაფერია და არც დასასრული არ არის უბედური და, შესაბამისად, არც თანაგრძნობის და არც შიშის აფექტს არ აღძრავს მაყურებლის სულში.³¹⁸ ამ შემთხვევაში მართებს განა ამ მოქმედებისთვის „ტრაგედიის“ დარქმევა, სვამს კითხვას ლანგი.³¹⁹ თუკი არისტოტელეს თეორიას ზედმიწევნით გავიზიარებდით, ამბობს ლანგი, ამგვარი ქმნილებისთვის არც ტრაგედიის და არც კომედიის დარქმევა არ იქნებოდა მართებული, რადგან საშუალოზე ამაღლებული პერსონაჟებით ეს ქმნილება ტრაგედიას განეკუთვნება, მაგრამ ფაბულის ბუნებითა და აფექტებით - კომედიას.³²⁰ ლანგს ეს მსჯელობა სწორედ იმის დასასაბუთებლად მოყავს, რომ, არისტოტელეს საპირისპიროდ, „ისიც უზადო ტრაგედიაა, რასაც არც მწუხარე გამოსავალი არ ექნებოდა და არც გამორჩეული პერსონაჟი გარდაუვლად ჩავარდებოდა საბრალო გარემოებებში.“³²¹

ამ ყველაფერთან ერთად, ლანგი არისტოტელეს ტრაგიკულ შეცდომაშიც, ჰამარტიაშიც, არ ეთანხმება. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ტრაგედია მწუხარებით

³¹⁵ Arist., *Poet.*, 1448a17, 1454b24, 1454b7-10.

³¹⁶ Ibid., 1448a17.

³¹⁷ ლანგი, *განაზრება*, 80-81.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid., 81.

³²⁰ Ibid.

³²¹ ლანგი, *განაზრება*, 81-82.

აღსავსეა და დასასრულიც შემადრწუნებელია, აღმატებული პერსონაჟის ტრაგიკული შეცდომით დაცემა არ უნდა იყოს სავალდებულო, როგორც ამას არისტოტელე მოითხოვს და, როგორც უკვე განვიხილეთ ზევით, შიშისა და თანაგრძნობის აფექტებიც არ უნდა იყოს აკურატულად დაცული, როგორც ეს არისტოტელეს მიაჩნია.³²²

მეტი დამაჯერებლობისთვის ლანგი იშველიებს ვინმე პ. იოსეფუს იუვენტიუსის ავტორიტეტსაც, რომლისთვისაც ტრაგედიის, როგორც დრამატული ნაწარმოების, საკმარისი პირობაა, რომ იგი წარმოაჩენდეს გამორჩეული პერსონაჟის ღირსეულ ქმედებას. იუვენტიუსის აზრით ეს ორი პირობა, კერძოდ, ღირსეული მოქმედება და რჩეული პერსონაჟი, საკმარისია, რომ ასეთ დრამატულ ნაწარმოებს „ტრაგედია“ ეწოდოს. ამასთან, არ არის აუცილებელი, რომ ტრაგედიის დასასრული მაინცდამაინც უკიდურესად უბედური და მწუხარე იყოს. მაყურებელი, თუ დიადი პერსონაჟის ღირსეული მოქმედებების მოწმეა, მცირე უბედურების საფრთხის შემთხვევაშიც კი დაითმენს შიშსაც და ამ ღირსეულ პერსონაჟსაც უთანაგრძნობს.³²³

ამასთან, იუვენტიუსი კომედიასთან დაკავშირებით, ერთ ძალიან მნიშვნელოვან დათქმას აკეთებს, რასაც, როგორც ჩანს, ლანგიც იზიარებს. კომედია მდაბიო საქციელის იმიტაციაა და არა ყოველთვის მდაბიო პერსონაჟის. ამის ახსნა კი ისაა, რომ დრამატულ პოემაში უფრო მნიშვნელოვანია მოქმედება და მოქმედების მოტივი, ვიდრე ცალკეული კონკრეტული პერსონაჟი. მართებს არა პერსონების იმიტირება, არამედ ამ პერსონების საქმეების იმიტირება.³²⁴ თუმცა, გაუგებარია, იგივე რატომ არ ვრცელდება ტრაგედიაზე და ტრაგედიის შემთხვევაში ორივეა აუცილებელი - საშუალოზე ამაღლებული პერსონაჟიც და ამაღლებული მოქმედებაც. არისტოტელესგან განსხვავებით, ლანგს მიაჩნია, რომ ამაღლებული პერსონაჟები მხოლოდ ტრაგედიის კუთვნილება არ არის და

³²² Ibid., 83-84.

³²³ Ibid., 91-92.

³²⁴ ლანგი, *განაზრება*, 91-93.

კომედიის პერსონაჟებიც შეიძლება გახდნენ. თუ არისტოტელესთვის, ტრაგედიის შემთხვევაში გადამწყვეტი და პირველადი მნიშვნელობა სპეციფიკურ ფაბულას და მასთან ერთად, შიშით და თანაგრძნობით გამოწვეულ განწმენდას და აგრეთვე, მთავარი გმირის ბედის ცვლას [პერიპეტეიას] უკეთესობიდან უარესობისკენ აქვს, ლანგის თეორიაში არც შიშით და თანაგრძნობით განწმენდა და არც გმირის ბედის უკეთესობიდან უარესობისკენ ცვლა არ არის სავალდებულო. კომედიის შემთხვევაში კი, არისტოტელეს *პოეტიკის* შემორჩენილი ნაწილიდან მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ კომედიური პერსონაჟები საშუალოზე მდაბალნი უნდა იყვნენ, კომედიის ფაბულაზე კი არაფერია გარკვევითაც კი ნათქვამი. ხოლო *პოეტიკის* დასაწყისით თუ ვიმსჯელებთ, სავარაუდოა, რომ კომედია არისტოტელესთვის უფაბულო მიმეტური ნაწარმოებია.³²⁵ ლანგი კი, არისტოტელეს საპირისპიროდ მიიჩნევს, რომ კომედიისთვის არა პერსონაჟის საშუალოზე მდაბიო ხასიათია

³²⁵ “ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ καμῳδία καὶ ἡ δισπραμψιποιοῦντι καὶ τῆς ἀσλῳτικῆς ἡ πλείστω καὶ κίθαρῳτικῆς πᾶσαι συγγάνουσιν ὅσα μῦθοις τὸ σύνολον.” [ეპოპოია და ტრაგედიის პოესისი, აგრეთვე კომედია და დითირამბების პოეტიკა და ავლეთიკის უდიდესი ნაწილი და კითარისტიკა, საზოგადოდ ყველა მიმესისს მიეკუთვნება], Arist., *Poet.*, 1447a 14-17. ამ ნაწყვეტიდან საგულისხმო ისაა, რომ, ერთი შეხედვით, იმ ჟანრებიდან, რომელთაც ფაბულა უნდა გააჩნდეთ, კერძოდ, ეპოსს, ტრაგედიას, კომედიას და დითირამბს, ყველასთვის საჭიროა პოესისი, ე. ი. ამბის შეთხზვა, კომედიის გარდა. საქმე ისაა, რომ „ἐποποιία“ ნიშნავს ეპოსის შეთხზვას [პოესისს], „τραγῳδία ποίησις“ ტრაგედიის შეთხზვას [პოესისს] და „δισπραμψιποιοῦντι“ დითირამბის შეთხზვის ხელოვნებას [პოეტიკას]. მხოლოდ კომედიაა, რომელიც სახელობით ბრუნვაშია და მას არც „პოესისი“ და არც „პოეტიკა“ არ მიეწერება. შესაბამისად, ტექსტს *verbatim* თუ გავიგებთ, კომედია, ავლეთიკის უდიდესი ნაწილისა და კითარისტიკის მსგავსად, მიმესისის ის კერძო შემთხვევაა, რომელზეც პოესისი, პოეტიკა, მოკლედ რაც ამბის შეთხზვასთანაა დაკავშირებული, არ ვრცელდება. ამ უხერხულობას ჯერარდ ელსი ტექსტში „კომედიისთვის“ სიგმას დამატებით ირიდებს. მართლაც, სიგმას ინტერპოლაციით, „კომედია“ სახელობითიდან ნათესაობითი ბრუნვით იცვლება და, ამდენად, ენობრივად შესაძლებელია, რომ მასზეც გავრცელდეს პოესისის თუმცა, „პოესისის“ ესოდენ ხელოვნური გზით „კომედიაზე“ განვრცობა, ცოტა საეჭვოდ მეჩვენება. იხ. Else, *Aristotle's Poetics*, 6.

შეიძლება გვევარაუდა, რომ კომედიისთვის მართლაც არ არის ნიშნეული პოეტიკის წესებისამებრ ამბის შეთხზვა და, ტრაგედიისგან განსხვავებით, კომედიაში მთავარი და გადამწყვეტი მსახიობის თამაშია და არა ამბავი. ამ ვარაუდს გარკვეულწილად რეტორიკული ტრადიციაც ამყარებს, რომელსაც მიაჩნია, რომ „ის რაც გარემოებათა წარდგინებაშია, შეიძლება იყოს სამგვარი: ფაბულა, ისტორია, არგუმენტუმი. ფაბულა არის რაც არც ნამდვილ და არც სინამდვილის მსგავს გარემოებებს მოიცავს, როგორც ამას ტრაგედია გადმოცემს. ისტორია არის მომხდარი გარემოებები, მაგრამ წლებით ჩვენი მეხსიერებიდან დაშორებულნი. არგუმენტუმი კი

გადამწყვეტი, არამედ, მდაბიო მოქმედება და, ამიტომ მნიშვნელოვანია კომედიური ფაბულა და არა კომედიური ხასიათი. იუვენტიუსი და მასთან ერთად ლანგიც, გარკვეული თვალსაზრისით „უკუღმა აბრუნებს“ არისტოტელეს თეორიას ან, სულ მცირე, არისტოტელეს პოეტიკის შემორჩენილ ნაწილში გადმოცემულ თეორიას.

გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, რომ ლანგი სამ, არისტოტელესთვის უმნიშვნელოვანეს საკითხთან - აფექტებთან, განწყობასთან და პერიპეტეასთან დაკავშირებით, გაცნობიერებულად არისტოტელესგან განსხვავებულ თვალსაზრისს გადმოგვცემს.

ლანგი არისტოტელესთან დაპირისპირებაში გამონაკლისი არ არის. ასე, მაგალითად, საუკუნენახევრით ადრე არისტოტელეს *პოეტიკის* იტალიურ ენაზე მთარგმნელი და კომენტატორი, ზემოთ ხსენებული ლოდოვიკო კასტელვეტრო არისტოტელეს თითქმის მისი უშველებელი ოპუსის ყველა ფურცლებზე

არის გამოგონილი გარემოებები, რომელიც, შესაძლოა, რომ მომხდარიყვნენ, როგორც ეს კომედიების არგუმენტების შემთხვევაშია“ [Id quod in negotiorum expositione positum est tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt quae tragoediis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum], *Rhetorica Ad Herennium*, I. viii 13. შესაბამისად, თხრობისას, შეიძლება მოვყვეთ ფიქტიურ ამბავს, რომელიც არც მომხდარა და, ვიცით, რომ ვერც მოხდებოდა, როგორც ეს ტრაგედიის შემთხვევაშია; შეიძლება მოვყვეთ ნამდვილ, მომხდარ ამბავს, ანუ ფაქტს, როგორც ეს ისტორიის შემთხვევაშია და, შეიძლება, მოვყვეთ ისეთ ფიქტიურ ამბავსაც, რომელიც, მართალია, სინამდვილეში არ მომხდარა, მაგრამ არაფერია იმაში შეუძლებელია, რომ მომხდარიყო, როგორც ეს კომედიის შემთხვევაშია. ამდენად, კომედიის ფაბულა, იმით, რომ ფიქტიურია, ტრაგედიის ფაბულას წააგავს, ხოლო იმით, რომ სინამდვილესთან ახლოსაა და, შესაძლებელია, რომ მომხდარიყო ან მოხდეს, ისტორიასთანაა ახლოს. აქედან კი, შეიძლება დაგვესკვნა, რომ კომედიის ამბავს, ისევე როგორც ისტორიის ფაქტობრივ გარემოებებს, შეთხზვა [პოესისი, პოეტიკა] არ სჭირდება. თუ ამგვარი ვარაუდი გასაზიარებელია, მაშინ კომედიას, მართალია, ტრაგედიის მსგავსად, ფაბულა აქვს, მაგრამ, ტრაგედიისგან განსხვავებით და ისტორიის მსგავსად, ამ ფაბულის სინამდვილესთან სიახლოვის გამო, შეთხზვის ხელოვნება არ ესაჭიროება და, ამდენად, კითარისტიკისა და ავლეთიკის მსგავსად, კომედია მხოლოდ მიმეტური [საშემსრულებლო], და არა პოეტურ-მიმეტური ხელოვნების ჟანრია.

თუმცა, ეს ჰიპოთეზისიკ არ არის მთლად დამაჯერებელი, რადგან პოეტიკის მე-9 წიგნში ტექსტი ცალსახად ამბობს, რომ კომედიებში ამბავს თხზავენ: [συστήσαντες ... τὸν μῦθον]: „ἐπὶ μὲν οὖν τῆς καμωδίας ἥδη τοῦτο δῆλον γέγονεν: συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων“ [კომედიების შემთხვევა გასაგებია: ამბავს თხზავენ იმის მიხედვით, რაც შესაძლებელია [ნამდვილთანმსგავსი]], Arist., *Poet.*, 1451b 13-14.

ეპასუხება არისტოტელეს, კერძოდ, იგი მკითხველს მოურიდებლად ამცნობს, რომ „რასაც არისტოტელე ამბობს, არ არის საჭირო იმის გაზიარება, რაკი პოეზიის ხელოვნება არსებობს.“³²⁶ აგრეთვე, იგი ჩივის თუ „როგორ შეუსაბამობებთან მივყავართ არისტოტელეს ავტორიტეტს და აგათონის მაგალითს, თუკი ერთსაც და მეორესაც მორჩილად მივყვებით.“³²⁷ საზოგადოდ, *პოეტიკის* ამ მთარგმნელისა და კომენტატორის არისტოტელეს *პოეტიკაზე* წარმოდგენები ზუსტად გამოხატავს მისი ერთ-ერთი რეპლიკა, კერძოდ: „და შემდეგ გონებიდან ჩანს, რომ ეს მოძღვრება ავად შეესაბამება ყოველივე დანარჩენს, რადგან ამ ადგილას შემთხვევითაა, ზუსტად ისევე როგორც სხვა მრავალი ამ წიგნის სხვა ადგილებში.“³²⁸ კასტელვეტროს ამგვარი შინაარსის ამონარიდები უამრავია, ხოლო კომენტარების სულისკვეთება ცალსახად კრიტიკულია. გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, რომ კასტელვეტრო უფრო მეტად არისტოტელეს *პოეტიკის* კრიტიკოსია, ვიდრე კომენტატორი. როგორც მოგვიანებით მესწარდის თავის 1635 წელს გამოცემულ *პოეტიკაში* კასტელვეტროზე ელეგანტურად ამბობს, „იგი ხშირად იმდენად გამძვინვარებით ესხმის თავს, რომ მის მომცველ შრომაში ერთი გვერდიც კი არ მოიძებნება, რომელიც არისტოტელეს ტექსტის წინააღმდეგ ეჭვებს ან კატეგორიულ შეპასუხებებს არ შეიცავდეს.“³²⁹

³²⁶ “Et questo che dice Aristotele non è da ricevere, poi che è costituita l’Arte della Poesia” [და იმას რასაც არისტოტელე ამბობს, არ მართებს გაზიარება, რაკი პოეზიის ხელოვნება არსებობს], Castelvetro, *Poetica d’Aristotele Vulgarizzata*, 208.

³²⁷ “Hora si vede a quale sconvenevolezza ci conduce l’autoria d’Aristotele, & l’esempio d’Agathone se seguiremo l’una et l’altro per buoni” [და აქედან დაინახე, როგორ შეუსაბამობებთან მივყავართ არისტოტელეს ავტორიტეტს და აგათონის მაგალითს, თუკი ერთსაც და მეორესაც მორჩილად მივყვებით], Ibid., 118.

³²⁸ “Et è da poi mente che questo insegnamento non è congiunto con le cose dette di sopra, ma posto in questo luogo a caso si come molte altre cose sono poste in molti altri luoghi di questo libretto,” Castelvetro, *Poetica d’Aristotele Vulgarizzata*, 190. შენიშვნა: ვენის 1570 წლის გამოცემაში შეცდომით მითითებული „189“ გვერდი. გადათვლით 190-ე და არა 189-ე გვერდია.

³²⁹ “qu’il choqué si frequemment, qu’à peine y a-t’il une page dans l’étendue de son Volume, qui ne contienne de doutes, ou des oppositions formelles contre le texte d’Aristote,” Mesnardeire, “Discours” in *La Poétique* (Paris: Chez Antoine de Sommerville, au Palais, dans la Galerie des Merciers, à l’Escu de France, 1640), QQ.

თუმცა ისიც ცალკე კვლევას საჭიროებს, არისტოტელეს ტექსტის ბუნდოვანების, ელიპსისებისა და ლაკუნების გამო, რაოდენ შესატყვისად ესმოდათ, როგორც არისტოტელეს კრიტიკოსებს (მაგალითად, კასტელვეტროს), ისე არისტოტელეს ერთგულ მიმდევრებსაც, ან რამდენად გააზრებული ქონდათ ერთსაც და მეორეთაც, რომ *პოეტიკის* ტექსტის უდიდესი ნაწილის აუთენტურად გაგება პრინციპულად შეუძლებელია, რასაც ადასტურებს თანამედროვე ფილოლოგიური მეცნიერება და ტექსტის კრიტიკული კვლევები, რომლისთვისაც დაუძლეველი ამოცანაა ტექსტის უდიდესი ნაწილის ცალსახად გაგება. როგორც ჩანს, ტექსტის გაგებასთან დაკავშირებული ეს სირთულეები არ დარჩენილა ძველების ყურადღების მიღმა. არისტოტელეს ერთ-ერთი ერთგული მიმდევარი, ფრანსუა დობინიაკი სრულიად სამართლიანად აღიარებს, რომ არისტოტელეს *პოეტიკაზე* კომენტარები ჩვეულებრივ მრავალი ბუნდოვანებისა და მწირი სიახლის შემცველი პარაფრასისებია.³³⁰ აშკარაა, რომ მე-16-17 საუკუნეებში არისტოტელე ცალსახად არ ესმით და სამართლიანობა მოითხოვს ვაღიაროთ, რომ *პოეტიკის* საკმაოდ დიდი ნაწილის ზუსტად და ცალსახად წაკითხვა შეუძლებელიც კია.

ამ ფილოლოგიურ-აზრობრივი სირთულის გათვალისწინებით, წინამდებარე კვლევის ფარგლებში ლანგსა და არისტოტელეს შორის მხოლოდ იმ კონცეპტუალურ არათავსებადობაზე გავამახვილე ყურადღება, სადაც აშკარაა, რომ ლანგი არისტოტელეს ეკამათება. ამ შემთხვევაში არ არის არსებითი, რამდენად ზუსტად ესმის ლანგს *პოეტიკის* ის ნაწილები, რომელსაც ეკამათება. მით უფრო, რომ შიშისა და თანაგრძნობის, პერიპეტეისა და შიშითა და თანაგრძნობით განწყობიდან დაკავშირებით რაიმე გაუგებრობას შეიცავდეს *პოეტიკის* ტექსტი, რაც საკმაოდ იშვიათია ტექსტის დანარჩენი ნაწილისთვის.

³³⁰ “& j’ose dire que la plupart des Discours que nous en avons, ne sont des Paraphrases, & des Commentaires d’Aristote avec peu de nouveautez, & avec beaucoup d’obscurité” [და მე გავხედავ ვთქვა, რომ მსჯელობების უდიდესი ნაწილი რომელიც ჩვენ ხელთ გვაქვს, მხოლოდ პარაფრასისებია და კომენტარებია არისტოტელეზე მცირედი სიახლით და მრავალი ბუნდოვანებით], D’Aubignac, *La Pratique du theatre*, 16.

სულ მცირე, ამ საკითხებზე ლანგის არისტოტელესთან შეკამათება და მისი კრიტიკა ტექსტის ზუსტ და შესატყვის ცოდნას ეფუძნება.

მაგრამ იმის დაჟინებაც არ იქნებოდა მართებული, რომ თითქოს ლანგი არისტოტელეს უპირისპირდება ყველაფერში. სულ მცირე, ფაბულასა და პერსონაჟს შორის უპირატესობასთან დაკავშირებით ლანგი იზიარებს არისტოტელეს შეხედულებას, რომ ტრაგედიისთვის ფაბულა უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე პერსონაჟების ხასიათი³³¹ და არისტოტელეს მსგავსად, ლანგიც პერსონაჟებთან შედარებით უპირატესობას ფაბულას ანიჭებს, კერძოდ, მისი თვალსაზრისით პერსონაჟების სიღარიბე დასაშვებია, ხოლო ამბის სიმდიდრის თმობა დაუშვებელია,³³² რასაც არისტოტელეც ამტკიცებს.

³³¹ Arist., *Poet.*, 1450a 15- 1450b 1.

³³² ლანგი, *განაზრება*, 73.

§6

verisimilis (vraisemblance) - ნამდვილთანმსგავსი

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.³³³

Boileau, *L'Art poétique*, chant 3, 47-48.

მმართველს, მე-16-17 საუკუნეების დრამის თეორიისთვისაც და სასცენო პრაქტიკისთვისაც უმნიშვნელოვანესი *verisimilis* [правдоподобный] პრინციპი, როგორც ცალკე, ისე არისტოტელეს *პოეტიკის* კონტექსტში განხილვა. *verisimilis* [правдоподобный], ქართულად გადმოსტანად, არჩევანი შევაჩერე „ნამდვილთანმსგავსზე“ და არა „მართლმადვილსა“ ან მისთანაზე, რადგან „ნამდვილთანმსგავსი“ კონცეფციას უფრო ზუსტად გადმოსცემს.

საზოგადოდ, ნამდვილთანმსგავსი-ს პრინციპი მე-16-17 საუკუნეებში, საყოველთაოდ გაზიარებულია და ამოსავალი პრინციპია, როგორც დრამის თეორიისთვის ისე სასცენო პრაქტიკისთვის. ძნელია თეორეტიკოსებს შორის ვინმე გამონაკლისის მოძიება, ვინც ამ პრინციპს არა თუ არ იზიარებდა, არამედ საფუძველმდებლურად არ მიაჩნდა. თავად ზემოთხსენებული „მეამბოხე“ კასტელვეტროც კი არ არის გამონაკლისი. პირიქით, კასტელვეტრო ნამდვილთანმსგავსის პრინციპის ერთ-ერთ პირველ და კატეგორიულ პროპონენტადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ. მისი კატეგორიზმის უკიდურესობა იქამდესაც კი მიდის, რომ იგი პოეზიის ამოსავლად და პოეტური ქმნილების საფუძვლად მიიჩნევს ისტორიას. კასტელვეტროს აზრით, რადგან ისტორია სინამდვილის თანახმად მომხდარი და ღირსშესანიშნავი ადამიანური ქმედებების თხრობაა, ხოლო პოეზია კი ნამდვილთანმსგავსების თანახმად

³³³ არასდროს არ შესთავაზოთ მაყურებელს დაუჯერებელი, სინამდვილე ხანდახან შეიძლება არ იყოს დამაჯერებელი.

ბუალო, *პოეზიის ხელოვნება*, ქება 3, 47-48.

შესაძლო [და არა მომხდარი] ღირსშესანიშნავი ადამიანური ქმედებების თხრობაა, და ამასთან ისტორია წარმოდგენილია, ხოლო პოეზია წარმოდგენია, ამიტომ შეუძლებელია პოეზიაზე ვიქონიოთ შესატყვისი ცოდნა სანამ არ შევისწავლით ისტორიულ ხელოვნებას. კასტელვეტრო აქაც არ უშვებს ხელიდან არისტოტელეს კრიტიკის შესაძლებლობას და აღნიშნავს, რომ არისტოტელეს ამაოდ უწერია პოეტიკურ ხელოვნებაზე, რაკი მანამდე ისტორიის ხელოვნება არ განუმარტავს, რადგან პოეზია კიაფობს ისტორიის სინათლით, ხოლო, მის გარეშე დახეტილობს ბნელ უკუნში.³³⁴

როგორც ვნახავთ, ლანგიც სრულად იზიარებს ნამდვილთანმსგავსების პრინციპს, თუმცა, კასტელვეტროს საპირისპიროდ, ისტორიის პოეტური ქმნილებისთვის მნიშვნელობას, კასტელვეტროსავით არ აჭარბებს: კომიკური ამბავი ახლად შეთხზული ფაბულაა, რომელიც ისტორიულ ან მითოლოგიურ ამბავს არ იმეორებს. მეტიც, არა თუ კომედიას, არამედ უზადო დრამატულ ამბავსაც კი ვერას გზით ვერ შეთხზავენ ისინი, ვინც ისტორიულ ფაბულებზე ზედმეტად არიან დამოკიდებულები და არაფერს არ ცვლიან მათში.³³⁵

საქმე ისაა, რომ, სრული კონსენსუსის და, აგრეთვე, ერთი შეხედვით თითქოს სრულიად გასაგები შინაარსის მიუხედავად, თუ რა არის არსებითად „ნამდვილთანმსგავსი“, თეატრალურ და დრამატულ ხელოვნებაში როგორ და რა საშუალებებით გამოიხატება იგი, საკმაოდ ბუნდოვანია. როგორც დავრწმუნდით, მიუხედავად იმისა, რომ კასტელვეტროც და ლანგიც

³³⁴ “A dunque poi che historia è narratione secondo la verita d’attioni humane memorevoli avvenute & la poesia è narratione secondo la verisimilitudine d’attioni humane memorevoli possibili ad avvenire, & appresso l’historia è cosa rappresentate, & la poesia cosa rappresentante, come si mostrera proceden do avanti, non si dee potere havere pretta, & convenevole notitia del la poesia per arte poetica che sia stata scritta in fino a qui, o sia per iscriversi per l’ avvenire, se prima non s’ha notitia compiuta & distinta dell’arte historica. La quale non è stata per l’adietro scritta o almeno come si converrebbe, ma al tempo d’Aristotele per quel, che si fa non era pure stata tocca apena. Perche seguita necessariamente, che Aristotele habbia, si puo dire in vano impresa questa fatica presente discri vere l’arte poetica, non essendo prima stata manifestata l’arte dell’ historia, prendendo la poesia ogni sua luce dalla luce dell’ historia, laqual luce, come dicemo, non è anchora stata accesa, o almeno quanto si con verrebbe, & senza la quale la poesia camina in oscurissime tenebre,” Castelvetro, *Poetica d’Aristotele Vulgarizzata*, 4.

³³⁵ Cf. ლანგი, *განაზრება*, 74.

ნამდვილთანმსგავსის პრინციპს კატეგორიულად იზიარებენ, ფაბულის შეთხზვასთან დაკავშირებით, ორ, სრულიად საპირისპირო შედეგამდე მიდიან: კასტელვეტროსთვის ისტორია პოეტიკისთვის ამოსავლია, ლანგისთვის კი შეიძლება დაბრკოლებაც კი აღმოჩნდეს.

დრამატული პოეზიისთვის ნამდვილთანმსგავსის პრინციპის მნიშვნელობა და დრამის თეორიის ასაგებად როგორც საფუძველი, ალბათ, ყველაზე თანმიმდევრულად, ამომწურავად, ზუსტად და შედარებით გასაგებად ჩამოყალიბებულია ჟან შპლენის ნაკლებად ცნობილ ტრაქტატში, *ოცდაოთხი საათის წესის დასაბუთება და შეკასუებების დარღვევა*.

შპლენის ამ ტრაქტატში რამდენიმე მნიშვნელოვან აზრია გადმოცემული. პირველი, შპლენს მიაჩნია, რომ მიმსგავსება იმდენად რეალისტური, ან, შესაძლოა, იმდენად ნატურალისტურიც კი უნდა იყოს, რომ არ უნდა იგრძნობოდეს განსხვავება მიმსგავსების საგანსა და თავად მიმსგავსებას შორის და ყველაფრის წარმოდგენა საჭიროა ისე, როგორ სინამდვილეშია.³³⁶ მეორე, ნამდვილთანმსგავსების პრინციპი, მართალია, პოეზიის ყველა ჟანრისთვის მთავარია, მაგრამ ყველაზე მეტად თეატრალურ ხელოვნებას მოეთხოვება მისი უზადოდ დაცვა.³³⁷ მესამე, როგორც ირკვევა, ძველების რჩევები პერსონაჟის ჩვევებთან დაკავშირებით, პერსონაჟების ასაკი, მოქმედების ადგილი, ამბის

³³⁶ „Итак, я полагаю в качестве основы, что подражание во всех драматических поэмах должно быть настолько совершенным, чтобы не чувствовалась разница между предметом подражания и подражающим, поскольку основное назначение последнего – представить вещи как настоящие и реальные. . . . Служа лишь этой цели, древние, не удовлетворяясь словами, которые вкладывались в уста актеров, и костюмами, соответствующими их ролям, усиливали энергичность представления, совершенствовали искусственность походки и мелодичность произношения – все для того, чтобы сделать притворство похожим на саму правду и произвести то же впечатление на умы зрителей, какое произвело бы на очевидцев событие подлинное,“ Шаплен, „Правила Двадцати Четырех Часов,“ в *Литературные манифесты западноевропейских классицистов*-ში, ред. Н.П. Козлова, перевод сверен Н.П. Козловой (Москва: Издательство Московского Университета, 1980), 265-266.

³³⁷ „[П]-видимому, это положение, главное для всех жанров поэзии, более всего относится к театральному искусству, в котором личность поэта сокрыта лишь для того, чтобы еще больше поразить воображение зрителя и беспрепятственно укрепить его веру в то, что ему представляют,“ *ibid.*, 266.

Cf. “en un mot la Vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique” [სხვა სიტყვებით, ნამდვილთანმსგავსი, თუ შესაძლებელია ეს ასე ითქვას, დრამატული პოემის არსია], D'Aubignac, *La Pratique du theatre*, 65.

ერთიანობა და მისი ნამდვილი ხანგრძლივობა და, როგორც უკვე ვნახეთ, დიალოგების პროზით და არა ლექსთწყობით გადმოცემა და როგორც ვნახავთ, დროის ერთიანობაც, ეს ყველაფერი და მოკლედ, დრამის უკლებლივ ყველა ასპექტი, გამომდინარეობს ამ მთავარი პრინციპიდან.³³⁸ შაპლენს მიაჩნია, რომ დრამა და სასცენო წარმოდგენა სინამდვილის უზადო გამეორებაა ყველა ასპექტსა და მიმართებაში: პერსონაჟის ასაკიდან დაწყებული და მსახიობის თამაშითა და ფაბულით დამთავრებული უნდა ჰხადავდეს, იმეორებდეს, ემთხვეოდეს სინამდვილის შესაბამის ასპექტებს. შაპლენი იმავე აზრს იმეორებს თავის, 1638 წელს გამოქვეყნებულ ცნობილ კრიტიკულ ტრაქტატში *საფრანგეთის აკადემიის მოსაზრებები ტრაგიკომედია სიდზე შენიშვნებთან დაკავშირებით*, სადაც იგი ამბობს:

იმისთვის, რომ მოქმედება ნამდვილთანმსგავსი იყოს, ბევრი რამაა საჭირო: საჭიროა დროის, ადგილის, გარემო პირობების, ასაკის, ხასიათების, ზნისა და აფექტების [ვნებების] სწორად დაცვა: მთავარი კი, საჭიროა, რომ ყველა პერსონაჟი საკუთარი ხასიათის შესაბამისად იქცეოდეს, მაგალითისთვის, ბოროტს არ გააჩნდეს კეთილი განზრახვები.³³⁹

ცხადია, კანონები ან სხვა რამ რაც საჭიროა, მხოლოდ ნამდვილთანმსგავსებისთვის არ მკვიდრდება, რადგან, სხვა პირობების შესრულებაც სავალდებულოა, მაგალითად, ტრაგედიის შემთხვევაში, - მაყურებლისთვის სპეციფიკური სიამოვნების მინიჭება, რომელიც შესაბამისი

³³⁸ „[Д]елалось это для того, чтобы всеми средствами заставить разум почувствовать себя присутствующим при подлинном действии и искусственным путем вызвать те движения души, которые в реальной обстановке возникали бы путем естественным. Для тех же целей служат оставленные древними наставления о привычках, возрасте персонажей, месте действия, о единстве фабулы, ее истинной протяженности, *короче говоря, о достижении для всякой поэмы; все это с единственным намерением – лишить зрителя любой возможности размышлять над степенью правдоподобия увиденного и усомниться в его реальности,*“ Шаплен, „Правила Двадцати Четырех Часов,“ 266.

³³⁹ “Mais comme plusieurs choses sont requises pour produire le vraisemblable, à sçavoir l'observation du temps, du lieu, des conditions, des aages, des moeurs et des passions, la principale entre; toutes est que chacun agisse dans le Poëme conformément aux moeurs qui luy ont esté attribuées, et que par exemple un meschant ne face point de bons desseins,” Jean Chapelain, *Les sentimens de l'Academie Françoise sur les la Tragi-Comedie du Cid* (Paris: Libraire Alphonse Picard & Fils, 1912): § 286-292.

აფექტებითაა გამოწვეული, საშუალოზე ამაღლებული პერსონაჟები, თავისებური ფაბულა და სამსახიობო ოსტატობა, მაგრამ ნამდვილესთანმსგავსება აუცილებელი პირობაა და ყველაფერი დანარჩენი, რასაც პოეტი თხზავს ან რასაც მსახიობი ასრულებს, რაც შეიძლება ნამდვილესთანმსგავსი უნდა იყოს.

ნამდვილესთანმსგავსების დრამისთვის მნიშვნელობის საკითხში ლანგიც არ არის გამონაკლისი და სრულად იზიარებს ამ პრინციპს, თუმცა, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, დროისა და ადგილის ერთიანობასთან დაკავშირებით, ნამდვილესთანმსგავსების პრინციპიდან შაპლენისგან სრულიად საპირისპირო დასკვნები გამოჰყავს, რაც კვლავ ადასტურებს, რომ ნამდვილესთანმსგავსების პრინციპი არაცალსახაა.

სხვათა შორის, ლანგი ჩამოთვლის რამდენიმე, როგორც ჩანს, ნამდვილესთანმსგავსისგან განსხვავებულ პრინციპებს, კერძოდ, ტექსტში ვკითხულობთ, რომ ერთი ტიპის პოეტური ქმნილებები წარმოსახვით იქმნებიან, მეორენი ისტორიულ მოვლენებს ეხებიან, ხოლო მესამენი კი ნამდვილესთანმსგავსების მეშვეობით ითხზებიან.³⁴⁰ მართალია, სრულებითაც არ არის აუცილებელი, რომ ეს სამი პრინციპი ერთმანეთს უპირისპირდებოდეს და გამორიცხავდეს ერთმანეთს და არაფერია შეუძლებელი იმაში, რომ პოეტური ქმნილება წარმოსახვითაც შეიქმნას, გარკვეულწილად ისტორიულ მოვლენებსაც ეხებოდეს და ნამდვილესთანმსგავსად იყოს შეთხზული, თუმცა, აშკარაა, რომ ეს სამი პრინციპი ერთმანეთს არ ემთხვევა. გავხედავ და სპეკულატიურ ვერსიას მაინც გამოვთქვამ ამ სამი პრინციპის განსხვავების დემონსტრირებისთვის და ამ ვარაუდის დასტურად კლასიკური რეტორიკის თეორიას მოვიყვან. კლასიკური რეტორიკის თეორიის თანახმად, პირველ შემთხვევაში ამბავი მხოლოდ წარმოსახვითი ფაბულაა, არც ნამდვილი და არც ნამდვილესთანმსგავსებულია, როგორც ეს ტრაგედიის შემთხვევაშია. მეორე მხრივ, აგრეთვე, ამბავი

³⁴⁰ ლანგი, *განაზრება*, 97.

შესაძლებელია, იყოს უკვე მომხდარი მოვლენები, როგორც ეს ისტორიის შემთხვევაშია და, მესამე მხრივ, ამბავი კვლავ შეიძლება, წარმოსახვითი გარემოებებისგან შედგებოდეს, მაგრამ, პირველი შემთხვევისგან განსხვავებით, ისეთი, რომელიც სინამდვილის მსგავსია და, შესაძლოა, რომ მომხდარიყო, როგორც ეს კომედიის შემთხვევაშია.³⁴¹ გასაზიარებელია ვარაუდი, რომ ლანგისეული დაყოფა წარმოსახვითად, ისტორიულად და ნამდვილთანმსგავსად, რეტორიკული ტრადიციის გავლენაა. ამ ვარაუდს ტექსტის გაცნობაც გვიმყარებს, საიდანაც აშკარა ხდება, რომ ლანგი ნამდვილთანმიმსგავსებულს მიაწერს უმთავრესად კომედიას, ³⁴² როგორც ეს რეტორიკის თეორიაშია, და აგრეთვე, კომიკოსებსაც³⁴³.

მეორე მხრივ, ნამდვილთანმსგავსს ლანგი იყენებს არა ვიწრო მნიშვნელობით, მხოლოდ კომედიასთან მიმართებაში, არამედ ზოგადი მნიშვნელობითაც, როგორც ნებისმიერი დრამატული ამბის არსებითი მახასიათებელი. ასე, მაგალითად, ლანგის ცნობით, ყველას შეხედულებით, ხელოვნების გამორჩეულ ქმნილებას ახასიათებს ბუნების მსგავსი ფაბულა და ითხზება ნამდვილთანმსგავსი მიზეზთა და ხდომილებებითა შესაბამისად, როგორც, მაგალითად, მედეას შემთხვევაში მნიშვნელოვანი ის კი არ არის

³⁴¹ “Id, quod in negotiorum expositione positum est, tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoedis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum” [მას, რაც გარემოებათა გადმოცემაშია ასახული, სამი ნაწილი გააჩნია: ფაბულა, ისტორია, არგუმენტი. ფაბულაა, რაც არც ნამდვილ და არც სინამდვილის მსგავსს საქმეებს შეიცავს, როგორც ესაა ტრაგედიებში გადმოცემული. ისტორია საგმირო საქმეებია, მაგრამ ჩვენი საუკუნის მეხსიერებისგან დაშორებული. არგუმენტუმი არის წარმოსახვითი ამბავი, თუმცა ისეთი, რომელიც შეიძლება, რომ მოხდეს, როგორც კომედიის არგუმენტუმი], *Rhetorica ad Herennium*, I viii 13.

³⁴² ლანგი, *განაზრება*, 74, 97, 95-96 გვერდებზე ნამდვილთანმსგავსება განიხილება დროის ერთიანობასთან დაკავშირებით, როგორც ჩანს, კვლავ კომედიის კონტექსტშია, რაზეც მიუთითებს 94-95-ე გვერდებზე მოყვანილი მაგალითები გამორჩეულად მხოლოდ კომედიებიდან.

³⁴³ *Ibid.*, 96.

ფაბულისთვის თუ მედეამ თავისი ვაჟების დახოცვისას რა თქვა, არამედ ის, თუ რა შეიძლება ეთქვა შურისძიებითა და მრისხანებით შეპყრობილს.³⁴⁴

თუმცა, მაინც გაუგებარია „ნამდვილთანმსგავსი“ ზუსტად რას შეიძლება ნიშნავდეს, როგორც ლანგის, ისე სხვა ავტორების თვალსაზრისით. ერთ-ერთი დასკვნა, რაც შეიძლება გამოვიყვანოთ, კვლავ აფექტების თეორიას უკავშირდება, კერძოდ, სასცენო მოქმედება და ფაბულის ეპისოდი აფექტის შესაბამისი უნდა იყოს, კიდევ უფრო ზუსტად, - პოეტსაც და მსახიობსაც მართებს აფექტების გამოვლენა:

რასაც პოეტი აკეთებს ფაბულის გამონაგონში, ბუნების მისაბამად სიტყვებს უსაბამებს პერსონაჟთა აფექტებს, იგივე ვლინდება შემდგომ შესრულებითაც, როცა იმავე ბუნების მისაბამად, მთელი სხეულის გარეგნული მიხვრა-მოხვრით, პერსონაჟთა აფექტებით განსახიერდება სცენაზე.³⁴⁵

როგორც ჩანს, ლანგის შემთხვევაში, ერთადერთი შედარებით ცალსახა მნიშვნელობა, რომელიც შეიძლება მივაწეროთ „ნამდვილთანმსგავსეზულს“, კვლავ აფექტებია. როგორც სასცენო შესრულებისას, ისე პერსონაჟებისა და ფაბულის შეთხზვისას, როგორც მსახიობს, ისე პოეტს, ევალება აფექტების გამოსახვა და აფექტების შესაბამისად პერსონაჟებისა და ამბის შეთხზვა. ამ კონტექსტში, პოეტური ქმნილებისა და სასცენო შესრულების აფექტები მართლაც არ უნდა განსხვავდებოდეს ნამდვილი აფექტებისგან, ხოლო მსახიობისა და შესრულების შემთხვევაში, როგორც დავრწმუნდით, მსახიობმა საკუთარი თავშიც და მაყურებელშიც უნდა აღძრას საჭირო აფექტები.

ნამდვილთანმსგავსეზულის აფექტურ შინაარსთან ერთად, ლანგი მიიჩნევს, რომ დრამატული ქმნილების მოქმედება და ამბავი, როგორც ტრაგედიის ისე კომედიის, უნდა იყოს შეთხზული არა მარტივად – იმის

³⁴⁴ ლანგი, *განაზრება*, 15.

³⁴⁵ Ibid.

მიხედვით, რაც მომხდარია, არამედ იმის მიხედვით, რაც შეიძლება რომ მომხდარიყო და, არა იმის მიხედვით რაც სინამდვილეში მოხდა, არამედ იმის მიხედვით რაც დამაჯერებელი [*verus*] და მოულოდნელია [*insperatus*].³⁴⁶ ე.ი. დამაჯერებელთან ერთად, ლანგი ფაბულისგან მოითხოვს მოულოდნელობასაც.

თუკი მოულოდნელას უგულებელვყოფთ, ლანგის ეს მოსაზრება საკმაოდ ახლოსაა არისტოტელეს *პოეტიკის* შემდეგ ნაწილთან: „უმჯობესია, ნამდვილთანმსგავსი შეუძლებლობა ვიდრე არადამაჯერებელი შესაძლებლობა.“³⁴⁷ ამ ადგილით თუ ვიმსჯელებთ, აშკარაა არისტოტელესა და ლანგის თეორიების, სულ მცირე, ტიპოლოგიური მსგავსება, თუმცა, ლანგი კიდევ უფრო ამძაფრებს „შეუძლებლობას“ „მოულოდნელით.“ მაგრამ ამ შემთხვევაში მთავარი ისაა, რომ ნამდვილზე მნიშვნელოვანია დამაჯერებელი და ნამდვილთანმსგავსი და, ამით, განსხვავება არისტოტელესა და ლანგს შორის იშლება.

თუმცა, საკმაოდ ძნელია ნამდვილთანმსგავსის არისტოტელეს თეორიის ლანგზე, ან სხვა რომელიმე მე-16-17 საუკუნეების თეორეტიკოსზე არა მარტო გავლენის, არამედ, თუნდაც ტიპოლოგიური ან კონცეპტუალური სიახლოვისა და მსგავსების ბოლომდე დადგენა, რადგან თავად არისტოტელეს თეორია, ამ საკითხთან დაკავშირებით, ბუნდოვანია და თანამედროვე ფილოლოგიურ-კრიტიკულმა კვლევებმაც კი საკმაოდ სათუო ვარაუდებისგან შორს ვერ წაიწიეს.³⁴⁸ თანამედროვე ფილოლოგიურ-კრიტიკული კვლევები ამ პრობლემას „მოდალობებს“ უწოდებს, თუმცა, ცხადია, *პოეტიკის* კონტექსტში მოდალობები ჩვეულებრივი მნიშვნელობისგან განსხვავებული მნიშვნელობით გამოიყენება.³⁴⁹

არისტოტელეს პოეტიკიდან ამ ადგილს - „უმჯობესია,

³⁴⁶ ლანგი, *განაზრება*, 75.

³⁴⁷ „προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα,” Arist., *Poet.*, 1460a 26.

³⁴⁸ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კვლევაა Dorothea Frede, “Necessity, Chance, and ‘What Happens for the Most Part’ in Aristotle’s *Poetics*,” in *Essays on Aristotle’s Poetics*, ed. Amélie Okseberg Rorty (Princeton: Princeton University Press, 1992): 197-219.

³⁴⁹ Frede, “Necessity, Chance,” 198.

ნამდვილთანმსგავსი შეუძლებლობა ვიდრე არადამჯერებელი შესაძლებლობა,³⁵⁰ რასაც ლანგიც იზიარებს, ძალიან საინტერესო ინტერპრეტაციას აძლევს შაპლენი ზემოთხსენებულ *საფრანგეთის აკადემიის მოსაზრებები ტრაგიკომედია სიდზე შენიშვნებთან დაკავშირებით*-ში, რომელიც მომყავს არა იმიტომ, რომ ლანგის ან არისტოტელეს შესაბამისი ნაწყვეტი შაპლენის ინტერპრეტაციის ანალოგიით გავიგოთ, არამედ იმიტომ, რომ შაპლენის არისტოტელეს ამ ნაწყვეტის თავისუფალმა და, იმავდროულად საკმაოდ არატრივიალურმა და გონებამახვილურმა ინტერპრეტაციამ ლანგზე, ან არისტოტელეზეც კი ექსტრაპოლირების ცდუნება არ გაგვიჩინოს.

რამდენადაც შეგვწევს იმაზე მსჯელობა, არისტოტელეს როგორ ესმოდა ნამდვილთანმსგავსი, იგი სცნობდა მხოლოდ ორი სახის ნამდვილთანმსგავსს. ესაა ყოფითი და ჩვეულებითი, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, უჩვეულო და განსაკუთრებული. ყოფითსა და ჩვეულებითში იგულისხმება ის, რაც ჩვეულებრივ ადამიანებს ემართებათ მათი წოდების, ასაკის, ზნის და აფექტის შესაბამისად; ასე მაგალითად, ნამდვილთანმსგავსია, როცა ვაჭარი გამორჩენას მოელის, ბავშვი წინდაუხედავად იქცევა, მფანტველი გაჭირვებაში ვარდება, მხდალი საფრთხეს გაურბის და ყოველივე ის, რაც აქედან გამომდინარეობს. განსაკუთრებულს კი განეკუთვნება ყოველივე ის, რაც იშვიათად ხდება თითქოს და ჩვეულებითი და ყოფითი ნამდვილთანმსგავსის საპირისპიროდ, როცა, მაგალითად, ბოროტი და გაქნილი მოტყუებული აღმოჩნდება ან ტირანი - დამარცხებული. განსაკუთრებულს განეკუთვნება ყველა საკვირიველი ხდომილება, რომელსაც ბედისწერა ეწოდება, რომელიც საჭიროა, რომ აღმოცენდეს ჩვეულებრივი მოქმედებებისა და მოვლენებებისგან, როგორც, მაგალითად, ჰეკუბას შემთხვევაშია, როდესაც მან თავისი ვაჟის გვამი სანაპიროზე დალანდა, როცა მივიდა სანაპიროსთან საკუთარი ქალიშვილის გვამის განსაზიარება. ასე რომ, ქალი ქალიშვილის გვამის განსაზიარება რომ მიდის სანაპიროზე და ზღვას ნაპირზე გამოაქვს სხვა გვამი, - თავისთავად საკმაოდ ჩვეულებრივი მოვლენებია; მაგრამ გაოგნებას იმსახურებს ის, რომ მან იპოვნა თავისი ვაჟის გვამი, რომელიც საღ-სალამათი ეგონა, სწორედ იმ დროს და იმ ალაგას, სადაც განზანდობა ქალიშვილის გვამს, ასე რომ ორი ჩვეულებრივი მოვლენის დამთხვევამ შვა უჩვეულო და სასწაული მოვლენა. სხვა არანაირი ხდომილება - ჩვეულებითისა და უჩვეულოს გარდა - არ უნდა მივიჩნიოთ

³⁵⁰ „προαίρεσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ὄντα ἀπίθανα,” Arist., *Poet.*, 1460a 26.

ნამდვილთანმსგავსად, და თუ ხდება მოვლენა, რომელიც არც ერთს არ მიესადაგება, მას უბრალოდ შესაძლო ეწოდება; ასე, მაგალითად, შესაძლებელია, რომ ადამიანი, რომელიც მუდან პატიოსნად ცხოვრობდა, უცაბედად განზრახ იდენს დანაშაულს. მაგრამ ასეთი მოვლენა არ შეიძლება სიუჟეტად გამოადგეს არც თხრობით [ნარატიულ] და არც დრამატულ [რეპრეზენტატიულ] პოეზიას, რადგან შესაძლო შეიძლება მხოლოდ მაშინ გახდეს მათი საგანი, როცა იგი ნამდვილთანმსგავსია ან აუცილებელია.³⁵¹

აქვე თავს ვალდებულად მივიჩნევ შევეპასუხო ამ პერიოდისა და მიმდინიარეობის მკვლევარის, გუდკინის, პირად მოსაზრებას, რომ *vraisemblance* თითქოს დამოკიდებული ყოფილიყო იმაზე, თუ რისი სწამს და სჯერა მაყურებელს და თუ რა არის კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული მაყურებლისთვის დამაჯერებელი.³⁵² მეტიც, არა მარტო ისტორიული სიზუსტის, არამედ თეორიული და კონცეპტუალური თვალსაზრისითაც არ მიმაჩნია გუდკინის ეს მიდგომა გასაზიარებლად. ცხადია, ჩვეულებრივი და ტრივიალური გარემოება, დაჯერების კუთხით, არავითარ დისკომფორტს არ უქმნის მაყურებელს და ტრივიალური და ჩვეულებრივი რომ იყოს დრამატურგის ამოცანა, მაშინ გუდკინის ეს კონცეფცია მართალი იქნებოდა. მაგრამ საქმე ისაა, რომ, როგორც ამას შაპლენი მიიჩნევს, დრამატურგს მეტად უნდა აინტერესებდეს არაჩვეულებრივი, უჩვეულო, საკვირველიც და სწორედ ესაა მთავარი ამოცანა, რომ მაყურებელი ამ არაჩვეულებრივსა და საკვირველში

³⁵¹ "De ce que nous pouvons juger des sentimens d'Aristote sur la matière du vraysemblable, il n'en reconnoist que de deux genres, le premier le commun qui comprend les choses qui arrivent ordinairement aux hommes selon leurs conditions, leurs aages, leurs moeurs et leurs passions, comme il est vraysemblable qu'un marchand cherche le gain, qu'un enfant face des imprudences, qu'un prodigue tombe en misère, qu'un lasche fuye le danger, et ce qui suit ordinairement de cela; le second l'extraordinaire qui embrasse les choses qui arrivent rarement et outre la vraysemblance ordinaire, comme qu'un habile et meschant soit trompé, qu'un Tiran puissant soit surmonté; dans lequel extraordinaire entrent tous les accidens qui surprennent et qu'on nomme de la Fortune, pourveu qu'ils soient produits par 'un enchainement de choses qui arrivent d'ordinaire. Hors de ces deux genres il ne se fait rien qu'on puisse ranger sous le vraysemblable, et ce qui se fait quelquefois qui n'est pas compris sous eux s'appelle simplement possible, comme qu'un homme de bien commette volontairement un crime, et ne peut servir de sujet à la Poésie narrative ny représentative; le possible estant sa matière propre seulement lors qu'il est ou vraysemblable ou nécessaire," Chapelain, *Les sentimens de l'Academie*, §249-270.

³⁵² Goodkin, "Neoclassical Dramatic Theory," 377-378.

დაარწმუნოს და არა მხოლოდ იმ ტრივიალურსა და ბანალურს დასჯერდეს, რისიც ისედაც სჯერა მაყურებელს.

რადგან შაპლენის ეს ახსნა-განმარტება საკმაოდ დამაჯერებელიცაა, გონებამვილურიცაა და გუდვინის იოლი, მაგრამ ტრივიალური ინტერპრეტაციის საფრთხესაც გვარიდებს, უთუოდ მიჩნდება იმის ცდუნება, რომ არისტოტელეზეც და, ლანგზეც განვავრცო ეს შაპლენის ეს ახსნა-განმარტება. მაგრამ ნამდვილად ვერ დავუშვებ ამგვარ ვარაუდსაც კი, რადგან არაფერი მსგავსი არისტოტელეს ტექსტში არ იკითხება. მოვიყვან არისტოტელეს *პოეტიკიდან* შესაბამის ნაწყვეტებს. არისტოტელე მე-7 წიგნში, მოქმედების ერთიანობასთან დაკავშირებით, ან აუცილებლობით [ἐξ ἀνάγκης] ან მეტწილად [ἐπὶ τὸ πολὺ] მომხდარ მოვლენებზე საუბრობს.³⁵³ თუმცა, „მეტწილად“ [ἐπὶ τὸ πολὺ] *პოეტიკაში* ერთადერთხელ მოწმდება, რომელსაც უკვე იმავე, მე-7 თავში, ცვლის ცნება „εἰκότως“-ი [ნამდვილთანმსგავსი], რაც „აუცილებლობითანაა“ დაწყვილებული.³⁵⁴ ცნება „εἰκότως“-ს [ნამდვილთანმსგავსს] წყვილში „აუცილებლობით“-თან ერთად გვხვდება 1451a 28, როცა *პოეტიკაში* მოვლენათა აუცილებელ ან ნამდვილთანმსგავსის კავშირის ნაკლზეა საუბარი. არისტოტელე ამ წყვილს კვლავ იყენებს 1451b 9: პერსონაჟს ნამდვილთანმსგავსებით ან აუცილებლობით შეესატყვისება ის, რაც უნდა თქვას ან რაც უნდა გააკეთოს ამ პერსონაჟმა. ეს წყვილი კვლავ გვხვდება 1451b 35, სადაც სტაგირიტი იმგვარ ფაბულაზე საუბრობს, რომელშიც ეპისოდები აუცილებლობის ან ნამდვილთანმსგავსების გარეშე მოსდევნენ ერთი მეორეს.

აშკარაა, რომ მე-16-17 საუკუნეებში τὸ εἰκότως [ნამდვილთანმსგავსი] და არა τὸ ἀναγκαῖον-ია [აუცილებელი] ცენტრალური კონცეპტია. საქმე ისაა, რომ

³⁵³ “ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ’ ἄλλο ἐστίν, μετ’ ἐκεῖνο δ’ ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι: τελευτὴ δὲ τοῦναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ’ ἄλλοι πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ” [დასაწყისია რაც თავისთავად აუცილებლობით არ მოსდევს სხვა რამეს, მაგრამ რის შემდეგაც შემდგომი ხდომილება და მოვლენა ხდება. ბოლო კი, ამის საპირისპიროდ, არის ის, რაც თავისთავად ხდება ან აუცილებლობით ან მეტწილად], Arist., *Poet.*, 1450b 27-29.

³⁵⁴ “κατὰ τὸ εἰκότως ἢ τὸ ἀναγκαῖον” [ნამდვილთანმსგავსის ან აუცილებლის მიხედვით], *ibid.*, 1451a

არისტოტელეს *პოეტიკაში* τὸ εἰκός [ნამდვილთანმსგავსი] უფრო ხშირადაა გამოყენებული, ვიდრე τὸ ἀναγκαῖον-ია [აუცილებელი] და, ამის გარდა, τὸ εἰκός-ზე [ნამდვილთანმსგავსზე], τὸ ἀναγκαῖον-ის [აუცილებლის] საპირისპიროდ, *პოეტიკიდან* მეტ-ნაკლებად რაღაც წარმოდგენა გვექმნება. ასე მაგალითად, ერთხელ ტექსტში ცალსახადაა ნათქვამი, რომ ნამდვილთანმსგავსებული აუცილებლობა [ἀδύνατα εἰκότα] უპირატესია არადამაჯერებელ შესაძლებლობაზე [δυσυατὰ ἀπίθανα].³⁵⁵ 1460b 9-დან შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ τὸ εἰκός [ნამდვილთანმსგავსი] ის არის, რაც მოხდა ან ხდება, რასაც ადამიანები ამბობენ ან ფიქრობენ, მოკლედ, რასაც მოელიან და, რაც უნდა იყოს [მაგრამ

არ არის]. თუმცა, რა არის τὸ εἰκός [ნამდვილთანმსგავსი] მთლად გასაგები მაინც ვერ არის, რადგან, სულ მცირე, ერთგან *პოეტიკაში* არისტოტელე ნამდვილთანმსგავსს სინამდვილეს უპირიპირებს და, ამასთან, უპირატესობას პირველს ანიჭებს. კერძოდ, მდებრი ირმის მაგალითზე არისტოტელე მიიჩნევს, უმჯობესია, რქების დამაჯერებლად გამოსახვა, ვიდრე იმის ცოდნა, რომ მდებრი ირემს რქები საერთოდ არ აქვს.³⁵⁶ სავარაუდოდ, ლანგიც იგივეს გაიზიარებდა, რისი ვარაუდის საფუძველსაც გვაძლევს ლანგის აზრი, რომ როგორც ტრაგედიის ისე კომედიის შემთხვევაში, ფაბულა უნდა იყოს შეთხზული არა იმის მიხედვით რაც სინამდვილეში მოხდა, არამედ იმის მიხედვით რაც დამაჯერებელი ან ნამდვილი [verus] და მოულოდნელია [insperatus].³⁵⁷

რაც შეეხება τὸ ἀναγκαῖον [აუცილებელი] *პოეტიკის* კონტექსტში, შეუძლებელია მწირი წარმოდგენის შექმნაც კი. ხოლო მეორე მხრივ, იმის გათვალისწინებით, რომ τὸ ἀναγκαῖον [აუცილებელი], როგორც მაგალითად, *მეტაფიზიკისა* ან *მეორე ანალიტიკაშია*, *პოეტიკაზე* ექსტრაპოლირება რომც დამეშვა, რაც უპატიებელი მეთოდოლოგიური შეცდომა იქნებოდა, *პოეტიკაში* ამ ცნების ბუნდოვანებას მაინც ვერაფერს შევმატებდი თუნდაც იმიტომ, რომ

³⁵⁵ „προαπεισθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ὅς τε δυσυατὰ ἀπίθανα,” Arist., *Poet.*, 1460a 26.

³⁵⁶ Arist., *Poet.*, 1460b 30-32.

³⁵⁷ ლანგი, *განაზრება*, 75.

არისტოტელე ამ ცნებას არა ერთი მნიშვნელობით იყენებს *მეტაფიზიკაში* და *მეორე ანალიტიკაში*. ასე მაგალითად, აუცილებლობაა ა) რის გარეშეც შეუძლებელია არსებობა, ბ) ძალადობა და იძულება, გ) სიქველე, დ) დასაბუთება,³⁵⁸ ე) სხვაგვარად შეუძლებლობა,³⁵⁹ ვ) ბუნებისა და მიდრეკილების შესაბამისობა.³⁶⁰ რომელი ერთი მნიშვნელობითაა გამოყენებული ეს ცნება *პოეტიკაში*? რაკი არისტოტელე არ აზუსტებს, ჩამოთვლილი ვერსიებიდან თუ რომელი მნიშვნელობით [ერთით ან რამდენიმით] იყენებს არისტოტელე ამ ცნებას *პოეტიკაში*, საკმაოდ საეჭვო ვარაუდების მოხმობით შორს წასვლა შეუძლებელია. შესაბამისად, τὸ ἀναγκαῖον [აუცილებლის] მნიშვნელობის *პოეტიკაში* დადგენა ვერ ხერხდება, ვერც არისტოტელეს სხვა ტრაქტატებში გამოყენებული ამ ცნების მნიშვნელობის [მნიშვნელობების] ექსტრაპოლირებით და ვერც თავად *პოეტიკის* ტექსტით.

ამდენად, სულაც არ არის მოულოდნელი, რომ მე-16-17 საუკუნეებშიც თეორეტიკოსების ყურადღება τὸ εἶκός [ნამდვილთანმსგავსმა] და არა τὸ ἀναγκαῖον [აუცილებელმა] მიიპყრო.

§7

დროის და ადგილის ერთიანობის შესახებ.

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
 Sur la scène en un jour renferme des années.
 Là, souvent, le héros d'un spectacle grossier,
 Enfant au premier acte, est barbon au dernier.
 Mais nous, que la raison à ses règles engage,
 Nous voulons qu'avec art l'action se ménage:
 Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli

³⁵⁸ Arist., *Met.*, 1015a 20-1015b 9, 1072b 12-14.

³⁵⁹ Ibid., 1026b 27.

³⁶⁰ Arist., *Post. Analyt.*, 94b 35.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებულია აზრი, რომ სამი ერთიანობის პრინციპი - მოქმედების, ადგილისა და დროის ერთიანობა, რომელიც მე-16 საუკუნეში თეორეტიკოსებმა ჩამოაყალიბეს, თითქოს საყოველთაოდ გაზიარებულ დოგმად იქცა მე-17 საუკუნეში.³⁶²

ამ თავში მოქმედების ერთიანობას არ შევხებით, რადგან ლანგის ტექსტში არ შეიმჩნევა, რომ ჯერ კიდევ არისტოტელეს მიერ პოეტიკის მე-7 და მე-8 თავში გადმოცემულ³⁶³ და მე-16-17 საუკუნეების თეორეტიკოსების მიერ გაზიარებულ და დამუშავებულ ამ პრინციპს ლანგი ეწინააღმდეგებოდეს. რაც შეეხება დროისა და ადგილის ერთიანობის პრინციპებს, ლანგი მათ ცალსახად უარყოფს, რაც გვარწმუნებს, რომ ლიტერატურულ-თეატრალური კრიტიკის განზოგადებები და ერთ რომელიმე განზოგადებულ მიმდინარეობაში ყველას მოქცევა მეცნიერული კვლევისას მეთოდოლოგიურად არასწორია.

361

ვინმე მერითმე პირენიდან,
ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე სცენაზე ერთ დღეში ათავსებს წლებს.
იქ, ხშირად, გმირი ხეპრე წარმოდგენაში,
პირველ მოქმედებაში ბალდი, ბოლოში კი წვერებიანია.
მაგრამ ჩვენ კანონების გონივრულობას ვაფასებთ,
გვსურს, რომ მოქმედება დახელოვნებით გაიმართოს: რომ ერთ ალაგს, რომ ერთ დღეს,
ყოველივეს შესრულებით დასასრულამდე თეატრი იყოს სავსე.

ბუალო, პოეზიის ხელოვნება, ქება 3, 39-46.

³⁶² „Теория трех единств постепенно выкристаллизовывался в Италии на протяжении XVI века. Вскоре после того, как Кастельветро ее сформулировал, она стала известна во Франции, в Англии и других странах Европы. Однако далеко не всюду и не сразу правила трех единств были признаны законом композиции, обязательным для всех драматургов. Это произошло позже, лишь в XVII веке,“ Аникст, *История учений о драме*, 121.

³⁶³ Arist., *Poet.*, 1450b 23-1451a 35.

დროის ერთიანობის თეორია არისტოტელეს მოჰყავს *პოეტიკის* მე-6 თავში,³⁶⁴ როგორც ერთ-ერთი ნიშანი, რაც განასხვავებს ტრაგედიას ეპოსისგან და რაც ტრაგედიის ფაბულის ხანგრძლივობაა, რომელიც, არისტოტელეს რჩევით,³⁶⁵ უნდა ესწრებოდეს მზის ერთი შემობრუნების განმავლობაში ან მას ოდნავ აჭარბებდეს.³⁶⁶ ტრაგედიის ფაბულის ხანგრძლივობა მზის ერთი შემობრუნებით, რომელიც ცნობილია „დროის ერთიანობის“ სახელწოდებით, როგორც ითქვა, მეცნიერებაში მიჩნეულია, რომ საყოველთაოდ გაზიარებულია მე-16-17 საუკუნეებში. განსხვავება და დაპირისპირება მე-16-17 საუკუნეების თეორეტიკოსებს შორის ეხება მხოლოდ მზის ერთი შემობრუნების ხანგრძლივობას: ზოგი თეორეტიკოსი მიიჩნევდა, რომ მზის ერთი შემობრუნების ხანგრძლივობა 12 საათია, ზოგიც ემხრობოდა 24 საათს.³⁶⁷ კორნელის ცნობით, არისტოტელეს *პოეტიკის* ამ ნაწყვეტმა დასაბამი მისცა ცნობილ კამათს თუ რას გულისხმობდა არისტოტელე - 12 თუ 24 საათს. ასე მაგალითად, კორნელს მიაჩნდა, რომ არსებობს ისეთი სიუჟეტები, რომლების 24 საათში ჩატევაც კი ჭირს და, ამდენად, კვლავ არისტოტელეს ავტორიტეტის მოხმობით, კორნელი უშვებს მოქმედების მცირე ხნით, კერძოდ, 30 საათამდე გადაჭარბებას. მაგრამ 30 საათს ფაბულის ხანგრძლივობა არ უნდა გადასცდეს.³⁶⁸

³⁶⁴ Arist., *Poet.*, 1449b 10-15.

³⁶⁵ თუმცა, ჯერარდ ელსი არც თუ უსაფუძვლოდ მიიჩნევს, რომ ამზის ხანგრძლივობა არა მხოლოდ არისტოტელეს რჩევაა, არამედ მავალებითი კანონია. ის ერთ-ერთი არსებითი განმასხვავებელი ნიშანია ტრაგედიისა და ეპოსის ჟანრებს შორის [“his remark is indeed intended as a rule, that is, as bearing on an essential difference between the two genres epic and tragedy”], Else, *Aristotle's Poetics*, 208.

³⁶⁶ ἡ μὲν οὖν μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξᾠλλᾶττειν.

³⁶⁷ “As everybody knows, during the sixteenth and seventeenth centuries the great battle raged over these words, between the twelve-hour men and the twenty-four-hour men,” Else, *Aristotle's Poetics*, 213.

გუდკინი ამატებს მესამე კატეგორიასაც: ვინც იზიარებდა მხოლოდ 8 საათს: While many scholars and critics today seem to go on the assumption that the unity of time limited the action to 24 hours, at least three distinct interpretations of this rule held currency in the sixteenth and seventeenth centuries: 24 hours; 12 hours; and the same length of time as the play itself took to stage, usually 2 or 3 hours, but sometimes as much as 8,” Goodkin, “Neoclassical Dramatic Theory,” 385.

³⁶⁸ “Ces paroles donnent lieu à cette dispute fameuse, si elles doivent être entendues d'un jour naturel de vingt-quatre heures, ou d'un jour artificiel de douze: ce sont deux opinions dont chacune a des partisans considérables; et pour moi, je trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servais même de la licence que

თუმცა, როგორც ჩანს, არც თუ ისე ბევრია, ვინც დროის ერთიანობას იზიარებდა, ვიდრე ეს მიიჩნევა ლიტერატურული კრიტიკის მიერ დღეს, რასაც გვიდასტურებს თავად ლანგისვე ტექსტი. ლანგის ცნობით, მისი დროის და მასზე საუკუნენახევრით ადრინდელი დრამატურგების არც თუ ისე დიდი ნაწილი იცავდა მკაცრად დროის ერთიანობის კანონს, რის საბუთადაც ლანგი საუკუნენახევრის ტრაგედიათა და კომედიათა მოკლე შინაარსები და ბეჭდურად გამოქვეყნებული სასცენო მოქმედებები მოყავს.³⁶⁹ სხვათა შორის, იმავე ცნობას გვაწვდის კორნელიც და დობინიაციც. კორნელის ცნობით, მრავალი ეწინააღმდეგებოდა ამ კანონს და მიიჩნევდა ტირანულად.³⁷⁰ დობინიაციც გვაცნობებს, რომ სხვა მრავალ კანონთან ერთად დროის ერთიანობის კანონსაც ხელყოფდნენ.³⁷¹

დროის ერთიანობის გაზიარების უმთავრესი საფუძვლი დრამატული ნაწარმოებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი კანონი ნამდვილთანმსგავსება და დამაჯერებლობაა, რაც *შაპლენსაც მოყავს ოცდაოთხი საათის წესის დასაბუთება და შეპასუხებების დარღვევა*-ში³⁷² და რასაც კორნელიც³⁷³ აღნიშნავს.

donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserai sans scrupule jusqu'à trente" [ამ სიტყვებმა დასაბამი მისცა ცნობილ კამათს, ერთი დღის ხანგრძლიობად 12 თუ 24 საათი უნდა მივიჩნიოთ: თითოეულ თვალსაზრისს მრავალი მომხრე ჰყავს; მე რაც შემეხება, მივიჩნევ, რომ არსებობს სიუჟეტები, რომელთა მოქცევა ესოდენ მოკლე დროში ძნელია, რისთვისაც არა მარტო სრულ 24 საათს მივცემდი, არამედ ვისარგებლებდი უფლებით, რომელსაც ფილოსოფოსი გვანიჭებს, რამდენადმე გადავაჭარბოთ ამ დროს, და უხერხულობის გარეშე გავზრდიდი 30 საათამდე], "Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu," in *Théâtre complet* (éditions Ebooks France), tome 1, 55.

³⁶⁹ ლანგი, *განაზრება*, 95.

³⁷⁰ "Beaucoup déclament contre cette règle, qu'ils nomment tyrannique," "Discours des trois unités," 55.

³⁷¹ D'Aubignac, *La Pratique du theatre* (Amsterdam: Jean Frederic Bernard, 1715), 105.

³⁷² „Итак, я полагаю в качестве основы, что подражание во всех драматических поэмах должно быть настолько совершенным, чтобы не чувствовалась разница между предметом подражания и подражающим, поскольку основное назначение последнего – представить вещи как настоящие и реальные. . . . Служа лишь этой цели, древние, не удовлетворяясь словами, которые вкладывались в уста актеров, и костюмами, соответствующими их ролям, усиливали энергичность представления, совершенствовали искусственность походки и мелодичность произношения – все для того, чтобы сделать притворство похожим на саму правду и произвести то же впечатление на умы зрителей, какое произвело бы на очевидцев событие подлинное. . . .

. . . Древние, я думаю, ограничили себя правилом двадцати четырех часов, считая, что распространение действия за пределы естественного дня превратит произведение в неправдоподобное для аудитории,” Шаплен, „Правила двадцати четырех часов,” 266.

მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ლანგისთვისაც, ისევე, როგორც შაპლენისთვის, ნამდვილთანმსგავსება უმნიშვნელოვანესი დოგმაა, მას შაპლენისგან განსხვავებით გამოჰყავს სრულიად საპირისპირო დასკვნა დროის ერთიანობასთან დაკავშირებით. მისი აზრით, დროის ერთიანობის დარღვევა ხშირად, მოქმედების თავისებურების გამო, არა თუ ხელყოფს, არამედ, პირიქით, ნამდვილთანმსგავსებას უზრუნველყოფს და სწორედაც რომ დროის ერთიანობის დაურღვევლობამ შეიძლება ხელყოს ნამდვილთანმსგავსება და დამაჯერებლობა. ზოგჯერ ნამდვილთანმსგავსება და დამაჯერებლობა მოითხოვს მოქმედების წარმოსახვით დროში „გაწელვას.“ კერძოდ, გარკვეულ შემთხვევებში, როცა ამბავი ან მოქმედებები იმდენად გონებამახვილურადაა ჩახლართული, რომ ერთი დღე-ღამის განმავლობაში ვერ მოხდებოდა და აუცილებელია, რომ დროის დამაჯერებელ ხანგრძლივობაში ხდებოდეს.³⁷⁴

ამის დასტურად ლანგს ცოცხალი მაგალითებიც მოყავს, უმთავრესად პლავტუსის კომედიებიდან. მართლაც, „ამფიტრიონში“ ერთ დღეში, უფრო ზუსტად კი ერთ ღამეში, თუნდაც გრძელში, შეუძლებელია, რომ ჩაისახოს და დაიბადოს ჰერკულესი. პლავტუსის სხვა კომედიებშიც, მაგალითად, ერთერთი *ტყვევებია*, სადაც ფილოკრატე მიდის და ბრუნდება ეტოლიიდან ავლიდში ერთ

³⁷³ “Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes; et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures, et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité. . . . Si nous ne pouvons la renfermer dans ces deux heures, prenons-en quatre, six, dix, mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre, de peur de tomber dans le dérèglement, et de réduire tellement le portrait en petit, qu'il n'ait plus ses dimensions proportionnées, et ne soit qu'imperfection [დრატამული პოემა იმიტაციაა, ან, უკეთესად რომ ითქვას, ადამიანთა ქმედებების პორტრეტი, მაგრამ უეჭველია, რომ პორტრეტი მით სრულყოფილია, რაც მეტად ჰგავს ორიგინალს. წარმოდგენა ორ საათს გრძელდება და მსგავსება სრული იქნებოდა, თუკი წრმოდგენის მოქმედებას მეტი დრო არ დასჭირდებოდა. . . . თუკი ვერ ვახერხებთ ორ საათში მოთავსებას, ავიღოთ ოთხი, ექვსი, ათი საათი, მაგრამ შევეცადოთ ძალიან არ გადავაჭარბოთ ოცდაოთხ საათს, რათა არ ავცდეთ წესრიგს და არ დავაუშწოვოთ პროტრეტი იმით, რომ მას წავართმევთ სინამდვილის შესატყვის ზომებს], “Discours des trois unités,” 56.

³⁷⁴ ლანგი, *განაზრება*, 97.

დღეში. თუმცა, არც ბერძენ ტრაგიკოსებთანაა დროის ერთიანობა მუდამ დაცული.³⁷⁵

ლანგი ცალსახად მოითხოვს, რომ თეატრში ყოველივე თავად გარემოებების კარნახით ხდებოდეს და, ამდენად, მიიჩნევს, რომ დამაჯერებლობის კანონის წინაშე შეცოდავს ის, ვინც რამდენიმე საათის განმავლობაში წარმოადგენს იმას, რაც მხოლოდ თვეებშია შესაძლებელი რომ მომხდარიყო.³⁷⁶

თუმცა, შაპლენის კონტრარგუმენტის მოყვანა იქნებოდა მიზანშეწონილი ლანგის მსჯელობის არც თუ მთლად კორექტულობის საჩვენებლად. ასე, მაგალითად, შაპლენი, *საფრანგეთის აკადემიის მოსაზრებები ტრაგიკომედია სიდზე შენიშვნებთან დაკავშირებით*-ში, არ უწონებს კორნელს, რომ ოცდაოთხ საათზე ნაკლებ დროში, ხიმენას მამის სიკვდილისთვის შურისძიების განზრახვას აჯობა მკვლელზე გათხოვების სურვილმა, რაც არა თუ ოცდაოთხი საათის, არამედ მთელი ცხოვრების განმავლობაშიც კი შეუძლებელი იქნებოდა. შაპლენი მიიჩნევს, რომ კორნელის ესპანელმა წინამორბედმა ავტორმა³⁷⁷ კორნელზე ნაკლებად შეცოდა, რადგან კასტროსთან ხიმენას მამის მკვლელის შურისძიების დაჟინებასა და მამის მკვლელზე დაქორწინებაზე თანხმობას შორის რამდენიმე დღე მაინც იყო გასული. ამდენად, ასკვნის შაპლენი, კორნელმა, იმით, რომ დაიცვა ოცდაოთხი საათის კანონი, რითაც სურდა გაქცეოდა ერთ შეცდომას, დაუშვა მეორე, უფრო დიდი შეცდომა და ხელოვნების წინააღმდეგ გადაცდომის შიშით შესცოდა ბუნების კანონების წინაშე.

შესაბამისად, შაპლენის კრიტიკიდან აშკარაა, რომ საჭიროა არა ერთ-ერთის, არამედ ორივე კანონის, დროის ერთიანობისა და ნამდვილთანმსგავსის კანონის დაცვა, ხოლო, თუ მაინცდამაინც კანონთა ჰიერარქიას მივიღებთ

³⁷⁵ Ibid., 94.

³⁷⁶ Ibid., 95 -96.

³⁷⁷ გილენ დე კასტრო, სიდის ახალგაზრდობის ავტორი, რომელიც კორნელმა ისესხა თავისი ტრაგიკომედიისთვის სიდი.

მხედველობაში, ნამდვილთანმსგავსს უპირატესობა ენიჭება და, ამდენად, ლანგის კრიტიკა მიზანს სცილდება. ცხადია, თუ დროის ერთიანობა მოითხოვს ნამდვილთანმსგავსების ხელყოფას, ცალსახად კანონის დარღვევასთან და, შესაბამისად, არასწორ დრამატულ ქმნილებასთან გვაქვს საქმე. ლანგთანაც და შაპლენთანაც ნამდვილთანმსგავსი უფრო მაღლა მდგომი კანონია ვიდრე დროის ერთიანობა, მაგრამ ნამდვილთანმსგავსი შაპლენს აფიქრებინებს, რომ დროის ერთიანობის დაცვა საჭიროა და დროის ერთიანობის გარეშე ნამდვილთანმსგავსის კანონიც დაირღვევა, ხოლო ლანგს მიაჩნია, რომ ნამდვილთანმსგავსი ავტონომიური კანონია და დროის ერთიანობის დაცვა მას არც არაფერს მატებს და არც აკლებს.

ლანგს დროის ერთიანობის საწინააღმდეგოდ, სხვა, უფრო დამაჯერებელი არგუმენტიც მოყავს. იგი მსჯელობს, რომ თუკი წარმოდგენაში სამი ან ოთხი საათის განმავლობაში იმის ჩვენებაა შესაძლებელი, რაც თუნდაც მხოლოდ 24 საათის განმავლობაში შეიძლებოდა მომხდარიყო, რაც არისტოტელეს მიმდევრების თვალსაზრისით არანაირად არ ხელყოფს ნამდვილთანმსგავსებასა და დამაჯერებლობას, აგრეთვე ნამდვილთანმსგავსება და დამაჯერებლობა ვერ უნდა ხელყოს ვერც იმან, რაც 24 საათზე მეტი დროის განმავლობაში მოხდა და რაც ნაჩვენებია იმავე 3-4 საათის განმავლობაში.³⁷⁸

თუმცა, როგორც ჩანს, დროის ერთიანობა მხოლოდ ნამდვილთანმსგავსით არ საბუთდება. მხედველობაში მისაღებია ფუნდამენტური განსხვავება ნარატიულ [ეპიკურ] და რეპრეზენტატიულ [დრამატულ] პოეზიას შორის. ასე მაგალითად, შაპლენი მიიჩნევდა, რომ თეატრში დროის ერთიანობის აუცილებლობას, ნამდვილთანმსგავსებასა და დამაჯერებლობასთან ერთად ისიც განაპირობებს, რომ თეატრი, როგორც რეპრეზენტატიული ჟანრი, შეგრძნებით აღქმისთვისაა და არა, როგორც ნარატიული ჟანრი [ლიტერატურა ან პოეზია], გონებისმიერი წარმოსახვისთვის და, შესაბამისად, აღქმა, წარმოსახვისგან

³⁷⁸ ლანგი, განაზრება, 95 -96.

განსხვავებით, ვერ აღიქვამს იმას, რასაც ვერ დაინახავს (ან ვერ გაიგონებს).³⁷⁹ ამიტომ, მხოლოდ იმ მოქმედების, მოვლენების, მდგომარეობის, ხდომილებების,

³⁷⁹ შეგრძნებითი აღქმა, როგორც წარმოსახვასთან არათავსებადი, საფუძვლად ედო თეატრის ლიტერატურისგან [პოეზიისგან] გამოჯვნას. ეს განსხვავება აღქმასა და წარმოსახვას შორის, მე-19 საუკუნიდან თანდართან იშლება და იწყება აღქმის დაკნინება და იმავდროულად წარმოსახვის მნიშვნელობის გაზვიადება, რაც დრამაზეც ვრცელდება და რამაც მხოლოდ დრამისთვის ნიშნული თავისებურება გააქრო (მაგალითად, როგორც დავრწმუნდით, დროისა და ადგილის ერთიანობის დაცვა და შემდგომ ამაზე ხელის აღება, სწორედ წარმოსახვასა და აღქმას შორის ამ განსხვავებასთანაა და, შემდგომ, ამ განსხვავების ნიველირებასთანაა დაკავშირებული). დღეს მხატვრულ ნაწარმოებთან დამოკიდებულებაში აღქმის ფუნქცია იმდენად დაკნინებულია, ხოლო წარმოსახვის მნიშვნელობა იმდენად გაზვიადებულია, რომ დრამატული ნაწარმოების შემთხვევაშიც კი, ღირსებად მიიჩნევა თუკი დრამატული ნაწარმოები არა თუ არ ზღუდავს, არამედ აქეზებს მაყურებლის ან, შესაძლოა მხოლოდ მკითხველისაც კი, წარმოსახვას. ამგვარი უკიდურესი თვალსაზრისი უკვე გოეთესთანაც კი მოწმდება. იგი, არა მარტო წარმოსახვას ანიჭებს აშკარა უპირატესობას, არამედ შექპირს როგორც დრამატურგს დიდ ღირსებადაც კი უთვლის, რომ მისი დრამატული ქმნილებების დახუჭული თვალებით მოსმენა უფრო შთამბეჭდავია, ვიდრე თვალით ჰყურება: „Поначалу может показаться, что Шекспир работает для наших глаз. Но это не так. Произведения Шекспира не для телесных очей. Я попытаюсь пояснить свою мысль.

Пусть зрение считается яснейшим посредствующим чувством. Но внутреннее чувство все же яснее, и наиболее быстро и верно до него доходит слово, ибо только оно по-настоящему плодоносно, в то время как то, что мы воспринимаем зрением, само по себе нам чуждо и не в состоянии так глубоко на нас воздействовать. Шекспир же, безусловно, взывает к нашему *внутреннему чувству*, а оно оживляет мир образов в нашем воображении. Так возникает *совершенное воздействие*, в котором мы не умеем отдать себе отчета, ибо здесь-то и кроется начало иллюзии, будто бы все происходит у нас на глазах. Но если точнее разобраться в произведениях Шекспира, то окажется, что в них одушевленное слово преобладает над чувственным действием.

В его пьесах происходит то, что легко себе вообразить, более того, что легче вообразить, чем увидеть. Дух отца в "Гамлете", макбетовские ведьмы, многие жестокие видения приобретают силу лишь благодаря нашей фантазии, а разнообразные мелкие промежуточные сцены только на нее и рассчитаны. Все это в чтении легко и естественно проходит мимо нас, тогда как на сцене кажется тягостным, ненужным, даже отталкивающим.

Шекспир воздействует живым словом, а оно лучше всего передается в чтении; слушатель не отвлекается удачным или неудачным изображением. Нет наслаждения более возвышенного и чистого, чем, закрыв глаза, слушать, как естественный и верный голос не декламирует, а читает Шекспира,“ Иоганн Вольфганг Гете, „Шекспир, и несть ему конца,“ в *Собрание сочинений: об искусстве и литературе*, т. 10, пер. Наталии Ман (Москва: Художественная литература, 1980): 306317, 307.

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ წარმოსახვისთვის უპირატესობის მინიჭებისა და აღქმის დაკნინების ტენდენცია მოწმდება რომანტიზმამდეც, მაგალითად ლესინგთან: „Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, и чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента,“ Готхольд Эфраим Лессинг, *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии* (Москва: Художественная литература, 1957), 91, მეტიც, წარმოსახვის თავისუფლების შეუდარებელ შესაძლებლობას დრამის მაყურებლის მიერ აღქმის შეზღუდულობასთან შედარებით, შაპლენიც

მოკლედ, იმ ამბის აღქმაა შესაძლებელი, რაც უწყვეტია, ხოლო გამოტოვებული ნაწილის აღქმა შეუძლებელია და იმისთვის, რომ მაყურებელმა მაინც შეძლოს ამ გამოტოვებული მონაკვეთის „აღდგენა“, მან ის, რაც გამოტოვებულია უნდა წარმოიდგინოს და არა აღიქვას.³⁸⁰

კი აღნიშნავს: „возможности зрительского восприятия драмы несравнимы со свободой воображения, связанного с восприятием поэмы,” Шаплен, „Правила Двадцати Четырех Часов,” 270. მაგრამ ძნელად წარმოდგენია, რომ მე-19 საუკუნემდე ან პრერომანტიზმის ეპოქამდე ასე ხელაღებით პიესისა და დრამის ღირსებად მიეჩნიათ ის გარემოება, რომ დადგმის ნახვას პიესის წაკითხვა აჯობებდა, როგორც ეს აშკარადაა გაცხადებული გოეთეს მიერ.

შესაბამისად, თანამედროვე წარმოდგენა, რომელიც დრამის მთავარ ღირსებად მაყურებლის ფანტაზიის წაქეზებას, ხოლო ფანტაზიისთვის ფრთების შეკვეცას მანკიერებად მიიჩნევს, სხვა არაფერია თუ არა წარმოსახვის მნიშვნელობის გაზვიადება და, მეორე მხრივ, აღქმის ფუნქციის უკიდურესი დაკნინება, რაც, როგორც ვრწმუნდებით, არც თეორიულადაა დამაჯერებელი და ისტორიულადაც, სავარუდოდ, მხოლოდ ორიოდ საუკუნეა რაც დომინირებს. თუმცა, ისტორიულ ასპექტზე ზუსტი საუბრისგან თავს შევიკავებდი, რადგან იმის დადგენა, თუ როდის ხდება წამოსახვის მნიშვნელობის იმდენად გაზვიადება და აღქმის ფუნქციის იმდენად დაკნინება, რომ დრამისთვისაც კი მაყურებლის ფანტაზიის წაქეზება მთავარ ღირსებად მიიჩნევა, ცალკეა საკვლევი და მოიცავს უამრავ ასპექტს, მათ შორის ისეთებსაც, რომელიც ხელოვნებისა და ესთეტიკის სფეროს საკმაოდ სცილდება, მაგალითად - პოლიტიკას. თავს უფლებას მივცემ ვივარაუდო, რომ როცა მე-19 საუკუნიდან ნაციონალური სახელმწიფოები იქმნება, ნაცია და სახელმწიფო, უფრო ზუსტად, ნაციონალური სახელმწიფოს პროექტის ავტორები აქეზებდნენ წარმოსახვის მნიშვნელობის გაზვიადებას და შეგრძნებითი აღქმის დაკნინებას და იყენებდნენ წარმოსახვის თავინთი პროექტის განსახორციელებლად. წარმოსახვის პოლიტიკური მიზნებით გამოყენების გარეშე, შეუძლებელია ნაციონალური სახელმწიფოს შექმნა. ბენედიქტ ანდერსონის თანახმად [Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*], ნაცია წარმოსახვითი ერთობაა, კერძოდ, ისეთი პოლიტიკური ერთობაა, რომლის წევრებიც ერთმანეთს არა უშუალოდ იცნობენ და არა ერთმანეთთან უშუალო ურთიერთობებითა და კავშირებით ქმნიან ამ პოლიტიკურ ერთობას, არამედ მათ ერთურთთან წარმოსახვითი იდეა, წარმოდგენები, შეხედულებები, ე.ი. იდეოლოგია აკავშირებს და მხოლოდ ამგვარად ქმნიან ისინი პოლიტიკურ ერთობას. ცხადია, რადგან წარმოსახვის გარეშე შეუძლებელია ამგვარი წარმოსახვითი, გარკვეული იდეის ირგვლივ პოლიტიკური ერთობის შექმნა, ხოლო უშუალო აღქმა, რომლისთვისაც აუცილებელია უშუალო ურთიერთობები, წარმოსახვით ერთობას გამოირიცხავს და ამგვარი წარმოსახვითი პოლიტიკური ერთობისთვის მხოლოდ ხელის შემშლელია, ნაცია და იდეოლოგიაზე შექმნილი სახელმწიფოები, ან ნაციისა და ნაციონალური სახელმწიფოს პროექტის ავტორები წარმოსახვის მნიშვნელობას ნებისთინი უნებლიეთ გააზვიადებდნენ, ხოლო შეგრძნებითი აღქმის ღირსებებს დააკნინებდნენ.

მაგრამ წარმოსახვისა და აღქმის პოლიტიკური ასპექტი სხვა და სრულიად განსხვავებული კვლევის თემაა და სცილდება წინამდებარე კვლევის ფარგლებს. ეს მოსაზრებები კი მხოლოდ იმ მიზნით მოვიხმე, რომ მკითხველის კრიტიკული მიდგომა წამექეზებინა და მისი ყურადღება მიმეპყრო იმ გარემოებაზე, რომ თანამედროვე სტერეოტიპი - „წარმოსახვა და ფანტაზია ყველა შემთხვევაში შემოქმედებითია, შეგრძნებითი აღქმა კი ტრივიალურია,” შესაძლოა პოლიტიკური ფაქტორებითაც კი იყოს ნაკვები.

³⁸⁰ Шаплен, „Правила двадцати четырех часов,” 266-268 *passim*

მაგრამ, ლანგს ამ თვალსაზრისის წინააღმდეგადაც მოყავს საკმაოდ ძლიერი კონტრარგუმენტი. მართლაც, ტრადიციულ თეატრში ქოროების, ეპისოდების და სასცენო ინტერმედიების ჩადგმებიც შეუძლებელი იქნებოდა მაყურებლის წარმოსახვის გარეშე. შესაბამისად, ლანგი სვამს შეკითხვას, თუ რატომ არ არის დასაშვები ჭარბი დღეების ან თვეებისა ცი „აღსადგენად“ მაყურებლის წარმოსახვას რომ მიეცნოდოთ?³⁸¹

რაც შეეხება ადგილის ერთიანობის დოგმას, არისტოტელეს ამ საკითხზე *პოეტიკაში* არაფერი აქვს ნათქვამი და ამდენად, სწორად მიიჩნევა, რომ ადგილის ერთიანობა მე-16 საუკუნის ორიგინალური მიგნებაა.³⁸² ასე მაგალითად, შაპლენი კორნელს აკრიტიკებს ამ კანონის დარღვევისთვისაც, კერძოდ, რადგან მოქმედება რამდენიმე სხვადასხვა ადგილას მიმდინარეობს,³⁸³ ნაცვლად იმისა, რომ დრამატურგი მხოლოდ ერთი ადგილით შემოფარგლულიყო. თუმცა, იქვე მიუთითებს, რომ ბევრი სცოდავს და არღვევს ამ კანონს, ვისი ბრალითაც მაყურებლები ამ უსწორობას მიეჩვივნენ კიდეც,³⁸⁴ საიდანაც ვიგებთ, რომ არც თუ იმდენად იმპერატიულად მოეთხოვებოდათ დრამატურგებს წესების დაცვა და არც იმდენად „სწორი“ ტრაგედიები ითხოვებოდა მე-17 საუკუნეში, როგორც ჩვეულებრივ მიიჩნევა ლიტერატურის კრიტიკაში. მსგავს ცნობას გვაწვდის ფრანსუა დობინიაკიც თავის *თეატრის პრაქტიკაში*. როგორც ჩანს, ადგილის ერთიანობის კანონი დობინიაკის დროს საყოველთაოდ გაზიარებული გამხდარა. თუმცა, როგორც შენიშნავს დობინიაკი, არსებობდნენ ვიღაც-ვიღაც უმეცრები და არაშორსმჭვრეტელი ადამიანები, რომლებსაც მიაჩნდათ, რომ ეს კანონი ანადგურებს წარმოდგენილი მოვლენების მშვენიერებას.³⁸⁵ ხოლო, ამ კანონის

³⁸¹ ლანგი, *განაზრება*, 96.

³⁸² Аникст, *История учений о драме*, 120.

³⁸³ “Quant au Théâtre personne ne sçauroit nier qu'il ne soit mal entendu dans ce Poëme, et qu'une mesme scène n'y représente plusieurs lieux,” Chapelain, *Les sentimens de l'Academie*, § 1188-1190.

³⁸⁴ “Défaut que l'on trouve en la pluspart de nos Pièces et auquel il semble que la negligence des Poëtes ait accoustumé les Spectateurs,” *ibid.*, § 1190-1193.

³⁸⁵ “Cette règle de l'Unité du lieu commence maintenant à passer pour certaine, mais les Ignorans & les personnes de foible esprit s'imaginent qu'elle repugne à la beauté des Incidens,” D'Aubignac, *La Pratique du theatre*, 86.

დასაბუთება დობინიაკთანაც ეფუძნება ნამდვილთანმსგავსს, კერძოდ, წარმოდგენის განმავლობაში მოქმედების ადგილი ერთი და იგივე უნდა დარჩეს, რადგან სინამდვილეში შეუძლებელი იქნებოდა ადგილის შეცვლა.³⁸⁶ ლანგი ადგილის ერთიანობის უპირობოდ დაცვასაც არ იზიარებს. მისი აზრით, ტრაგედიები სხვადასხვა ნაწილისგან შედგება და თითოეულ მოქმედებას შესაძლოა, გააჩნდეს თავთავისი განსხვავებული ადგილი. ადგილის ცვლილება სასურველია მოქმედების ან ქოროს შემდეგ, რადგან თავად ქოროები სხვადასხვა ცვლილებებს უშვებენ, მაგრამ როცა მოქმედება გრძელდება, დაუშვებელია სცენის [ადგილის] ცვლილება, რაკი ბუნებას ეწინააღმდეგება, მაგალითისთვის, ის, ვინც ახლახან დარბაზში იყო, უმაღლეს ეზოში აღმოჩნდება ადგილიდან ადგილზე უწყვეტად გადასვლის გარეშე. ამის გათვალისწინებით, მხოლოდ მოქმედებებისა და ქოროების შემდეგ მართებს სცენას ცვლილება,³⁸⁷ რაც იმის ვარაუდის საფუძველს იძლევა, რომ, ისევე როგორც დროის ერთიანობის შემთხვევაში, აქაც ლანგი ანალოგიური მოსაზრებებით არ იზიარებს ადგილის ერთიანობის კანონს იმიტომ, რომ, ერთი, დრამატულ წარმოდგენაში ისედაც მრავალი რამაა, რაც მაყურებლის წარმოსახვისთვისაა, ხოლო ქოროები ცვლილებებს ისედაც უშვებენ და, მეორეც, იმიტომ, რომ ხანდახან ფაბულის და ეპისოდების სიმდიდრე და მრავალფეროვნება მოითხოვს სწორედაც რომ მოქმედების ადგილის ცვლილებას.

კორნელს კვლავ უფრო შერბილებული დამოკიდებულება აქვს ადგილის ერთიანობასთან დაკავშირებით. მას მიაჩნია, რომ მიუხედავად ადგილის ერთიანობის წესის დაცვის მავალეობისა, შესაძლებელია ახლოს

³⁸⁶ “Qu'il demeure donc pour constant que le Lieu, où le premier Acteur qui fait l'ouverture du Theatre est supposé, doit être le même jusqu'à la fin de la Pièce, & que ce lieu ne pouvant souffrir aucun changement en sa nature, il n'en peut admettre aucun en la representation,” Ibid., 89.

³⁸⁷ ლანგი, *განაზრება*, 98-99.

განლაგებული ადგილების ცვლა მოქმედების მსვლელობისას, მაგალითად, ერთი ქალაქის ფარგლებში.³⁸⁸

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლანგისთვის მთავარია ნამდვილთანმსგავსება, ხოლო დროისა და ნაწილობრივ ადგილის ერთიანობის კანონების დაცვა არ გამომდინარეობს ნამდვილთანმსგავსის კანონიდან და დროის და ადგილის ერთიანობის კანონების დადრევეა არ ხელყოფს ნამდვილთანმსგავსის კანონს.

§8

თეორიის ჩამოყალიბებისთვის გვერდის ავლა

აქამდე რასაც გავეცანით, გვარწმუნებს, რომ ლანგს გარკვეული შეხედულებები ჰქონდა დრამასა და სასცენო “შესრულებაზე”, თანაც, გარკვეულწილად თეორიული ბუნების. თუმცა, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ ლანგი მწყობრ თეორიას აყალიბებს. მართლაც, უმრავლეს შემთხვევაში, ლანგი, როგორც თეატრის პრაქტიკოსი, მხოლოდ საკუთარ გამოცდილებას გვიზიარებს. ზოგჯერაც იგი საკმაოდ ბუნდოვნად გადმოსცემს თავის თვალსაზრისს სხვადასხვა საკითხებზე, როგორც, მაგალითად ნამდვილთანმსგავსსა და შეუძლებლის შემთხვევაში, ზოგჯერაც საკმაოდ ზუსტად აყალიბებს თავის შეხედულებებს, მაგალითად, აფექტების თეორიის შემთხვევაში და ზოგჯერაც, საკმაოდ დამაჯერებლადაც ასაბუთებს თავის თვალთახედვას, როგორც, მაგალითად, დროისა და ადგილის ერთიანობის არგაზიარების შემთხვევაშია.

³⁸⁸ “Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible; mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles” [მე იმ აზრზე ვარ, რომ უპირობოდ საჭიროა რამდენადაც შესაძლებელია ადგილის ერთიანობის დაცვა; მაგრამ რაკი იგი ყველა სიუჟეტს არ ესადაგება, მე მზად ვარ დავთანხმდე, რომ მოქმედება ერთ და იმავე ქალაქში მიმდინარეობდეს, რაც ადგილის ერთიანობას აკმაყოფილებს. ეს არ ნიშნავს, რომ თითქოს მსურს თეატრმა წარმოადგინოს მთელი ეს ქალაქი, - ეს ნამეტანი იქნებოდა, - არამედ ამ ქალაქის კედლებში მოქცეული მხოლოდ ორი ან სამი ცალკეული ადგილი], Pierre Corneille, “Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu,” in *Théâtre complet*, tome 1 (éditions Ebooks France): 51-59, 58.

თუმცა, ამის მიუხედავად, ლანგს არც მწყობრი, დასაბუთებული თეორია არ ჩამოუყალიბებია და არც ამგვარი მიზანი არ დაუსახავს,³⁸⁹ რის დემონსტრირებასაც შევეცდები ამ ქვეთავში.

თუკი ეს ასეა და ლანგი, მართლაც, გვერდს უვლის მწყობრი თეორიის ჩამოყალიბებას, ეს გარემოება ბადებს სხვა პრობლემას: ერთი მხრივ, ლანგი რამდენად ეგუება და იზიარებს, ან რა უხერხებს გონებისმიერად აუხსენელ ან პრინციპულად აუხსნად ასპექტებს. მართლაც, ძალიან მნიშვნელოვანია, თვალსაზრისებისა და შეხედულებების გადმოცემისას, აუხსნელი ასპექტების ახსნა, ან პრინციპულად აუხსნადი ასპექტების თეორიიდან გამორიცხვა ან რამენაირად თეორიაში ინკორპორირება ან, თუნდაც, სიხტად უგულებელყოფა.³⁹⁰ როცა მკაცრი თეორიის ჩამოყალიბება მიზნადაც არ არის დასახული და მხოლოდ თვალსაზრისებსა და შეხედულებებთან გვაქვს საქმე, ესა თუ ის აუხსნელი ასპექტი თუ რას გულისხმობს, რა როლს თამაშობს, როგორ მიმართებაშია ამ თვალსაზრისებთან და შეხედულებებთან, ამ შეხედულებების ინტეგრალური ნაწილია თუ არა, ამ ყველაფრის კვლევა კიდევ უფრო რთულდება.

მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი საკითხია, თუ რამდენად იზიარებს ლანგი კანონების მნიშვნელობასა და მათ იმპერატიულობას. როგორც ვიცით, ლიტერატურულ კრიტიკაში გავრცელებული შეხედულება ამ პერიოდს მიაწერს მკაცრად რეგლამინტირებული თეორიებისკენ და სასცენო პრაქტიკისკენ მიდრეკილებას, როგორც, ერთის მხრივ ძეგლების, კერძოდ არისტოტელეს კანონებისადმი გადაჭარბებულ მორჩილებას, ისე, მეორეს მხრივ, „კანონშემოქმედებით“ შეპყრობილობას, რაც, როგორც ვნახავთ, მე-17 საუკუნის მხოლოდ ზოგიერთი თეორეტიკოსის შემთხვევაშია სიმართლე. როგორც

³⁸⁹ "Lang's Discourse is not a scholarly work and makes no pretense of being so," Engle, "Lang's Discourse," 181.

³⁹⁰ ასე მაგალითად, ჰალიველი მიიჩნევს, რომ არისტოტელეს სურდა შემთხვევითი ან აუხსნადი უბედურების ტრაგედიიდან გამორიცხვა ["wishing to exclude arbitrary or unexplained misfortune from tragedy"], Halliwell, *Aristotle's Poetics*, 174.

დავრწმუნდით და ამ თავში კიდევ მეტად დავრწმუნდებით, ლანგი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამ პერიოდის მოღვაწეა, კანონებისადმი და ძველებისადმი მორჩილებას და ერთგულებას ეჭვის ქვეშ აყენებს.

მაგრამ სანამ ლანგის შეხედულებების კვლევას შევუდგებოდე ამ თავში დასახული პარადიგმის ფარგლებში, კიდევ ერთი დათქმის გაკეთება მმართებს. თუკი დრამის ან სასცენო პრაქტიკის ესა თუ ის საკითხი გონებისმიერად ახსნილია, კვლევის ამოცანა შედარებით იოლია, მაგრამ ისიცაა შესაძლებელი, რომ სასცენო პრაქტიკის ან დრამის თეორიის ესა თუ ის პრობლემა ყოველგვარი გონებისმიერი ახსნის გარეშე ცალსახად გადაწყდეს, როგორც დოგმა და, ამდენად, სავალდებულო ძალა შეიძინოს არა გონებისმიერი ახსნა-დასაბუთების, არამედ მარტივი გაზიარების ან პოსტულირების საფუძველზე.

როგორც წესი, დღევანდელი ლიტერატურული კრიტიკისთვის ამ ორ, დოგმატურ და ახსნა-განმარტებით, მიდგომას შორის განსხვავება წაშლილია და თუკი დრამის იმპერატიულ კანონებზე ჩამოვარდა საუბარი, განსაკუთრებით მე-17 საუკუნის „ნეოკლასიციზმად“ წოდებული თეორიების შემთხვევაში, უმაღლესი დოგმატური პრესკრიპციულობა და ნორმატივიზმი მოდის თავში. მაგრამ რამდენადაც მოხერხებულია წესების ერთგულების „ნორმატივიზმად“ ან „პრესკრიპციულობად“ შერაცხვა, იმდენადვე არამართებული იქნებოდა ამ თეორიებისა და ავტორებისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი, ამ კანონებსა და წესებზე მსჯელობის, მოხმობილი არგუმენტების და დასაბუთებების უგულებელყოფა. ასე მაგალითად, კანონების საჭიროებას კორნელი ასაბუთებს არისტოტელეზე მითითებით, კერძოდ, რაკი არისტოტელეს მიაჩნდა, რომ ტრაგედიას ნებისმიერი სიამოვნება არ უნდა მოვთხოვოთ, არამედ მხოლოდ სპეციფიკური [შიშით და თანაგრძნობით მიღებული სიამოვნება], ამიტომ ცხადია, რომ მართებს კანონების მიყოლა და მათ შესაბამისად სიამოვნების

მიღება და მოწონება.³⁹¹ როგორც ვხედავთ ამ მაგილითის საფუძველზე, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს დოგმასთანაც, არისტოტელეზე მითითების შემთხვევაში და ახსნა-განმარტებასთანაც, ტრაგედიის დრამატული ეფექტის ნორმის ახსნის შემთხვევაში.

შაპლენის შემთხვევაშიც, კანონების აუცილებლობა საბუთდება, როგორც ზევით დავინახეთ, ნამდვილთანმსგავსებით, კერძოდ, კანონები არა დოგმატურია, არამედ ისინი განპირობებული არიან ნამდვილთანმსგავსებისთვის სამსახურით.³⁹²

შაპლენის მაგალითის კიდევ ერთ მეთოლოდოლოგიურ დათქმამდე მივყავართ. მწყობრი თეორიის ასაგებად, იმის განსაზღვრაც საჭიროა, თუ რა ჰიერარქიულ მიმართებაშია ერთმანეთთან კანონები. მაგალითად, რომელი უფრო მნიშვნელოვანი, ზემდგომი კანონია - ნამდვილთანმსგავსება, თუ მაყურებლის სიამოვნება. ამასთან, კანონთა ჰიერარქია შეიძლება სხვადასხვა კრიტერიუმებითაც დალაგდეს, მაგალითად, საბოლოოდ შიშითა და თანაგრძნობით მაყურებლისთვის სიამოვნების მინიჭება ტრაგედიის უფრო მაღალი მიზანია თუ, ვთქვათ, - ნამდვილთანმსგავსება, ხოლო, მაყურებლისთვის სიამოვნება, მხოლოდ წარმოსახვითი ამოცანაა, ან თანმხლები ეფექტია, ან მეორეხარისხოვანი მიზანია.

მართლაც, მე-17 საუკუნის ზოგიერთი თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი, მაგალითად, ჟან შაპლენი, სავალდებულოდ მიიჩნევდა კანონების დაცვას, და

³⁹¹ “Il ne faut pas prétendre, dit ce philosophe, que ce genre de poésie nous donne toute sorte de plaisir, mais seulement celui qui lui est propre; et pour trouver ce plaisir qui lui est propre, et le donner aux spectateurs, il faut suivre les préceptes de l'art, et leur plaire selon ses règles,” Pierre Corneille, “Discours de l'Utilité et des Parties du Poème Dramatique,” in *Théâtre Complet*, tomus 1 (éditions Ebooks France): 22-34, 22.

³⁹² “Mais comme plusieurs choses sont requises pour produire le vraysemblable, à sçavoir l'observation du temps, du lieu, des conditions, des aages, des moeurs et des passions, la principale entre; toutes est que chacun agisse dans le Poème conformément aux moeurs qui luy ont esté attribuées, et que par exemple un meschant ne face point de bons desseins,” Jean Chapelain, *Les sentimens de l'Academie Françoise sur les la Tragi-Comedie du Cid* (Paris: Libraire Alphonse Picard & Fils, 1912): § 286-292. თარგმანისთვის იხ. წინამდებარე შრომის შენიშვნა 333.

არა მხოლოდ სიამოვნების მინიჭებას მაყურებლისთვის.³⁹³ მოხმობილი ტრაქტატის, *საფრანგეთის აკადემიის მოსაზრებები ტრაგიკომედია სიდზე მენიშვნებთან დაკავშირებით*, გაცნობა გვარწმუნებს, რომ შაპლენი კორნელს აკრიტიკებს მხოლოდ კანონების დარღვევაში და არა იმაში, რომ მაყურებელი სიამოვნებას ვერ იღებს. ამის საპირისპიროდ, როგორც დავრწმუნდებით, ლანგი, როგორც აგრეთვე მე-17 საუკუნის ავტორი,³⁹⁴ სრულიად სხვა აზრისაა და მიიჩნევს, რომ მთავარი არა კანონების დაცვაა, არამედ მაყურებლის მხრიდან მოწონება.

დობინიაკის ცნობიდანაც აშკარაა, რომ დობინიაკზე ცოტა ადრე, კანონების ერთგულები არც მაინცდამაინც მრავალნი იყვნენ, არც ესპანეთში და არც საფრანგეთში, და არღვევდნენ არა მარტო დროის ერთიანობის კანონს, არამედ სხვა მნიშვნელოვან კანონებსაც.³⁹⁵

ლანგს კი, შაპლენისგან განსხვავებით, მიაჩნია, რომ კანონებისადმი მორჩილებას თავად ძველებიც კი არავის არ ავალდებულებდნენ. კერძოდ, ლანგი ასახელებს არისტოტელეს ხუთ დოგმას, რომლის უპირობოდ დაცვა სულაც არ არის სავალდებულო. ესენია: 1) პროტაგონისტის პერსონაჟი რომელიც საშუალოზე მაღალი უნდა იყოს, 2) ჰამარტია, ანუ ტრაგიკული შეცდომა, 3) ჰამარტიის გამო უბედურების დათმენა, 4) უკეთესობიდან უარესობისკენ გარდატეხით [პერიპეტეია] ამბის დასრულება და 5) დროის ან ადგილის

³⁹³ “Comme dans la musique et dans la peinture on ne diroit pas que toute sorte de concerts et de tableaux fussent bons, quoy qu'ils pleussent au vulgaire, si toutes les règles de ces Arts n'y estoient observes” [როგორც მუსიკასა და ფერწერაში არ მივიჩნევთ ყველა იმ კონცერტს სრულყოფილად ან ტილოს უზადოდ, თუნდაც მათ ბრბო აღაფრთოვანონ, არამედ მხოლოდ ისეთებს [მივიჩნევთ უზადოდ], რომელშიც სათანადოდ დაცულია ამ ხელოვნებების ყველა კანონი], Chapelain, *Les sentimens de l'Academie*, § 152-155.

³⁹⁴ დაახლოებით ნახევარი საუკუნეა ლანგისა და შაპლენის ტრაქტატების შექმნის დათარიღებებს შორის განსხვავება. ლანგის ტრაქტატის შექმნის თარიღი 1696 წელია, შაპლენისა კი - 1638.

³⁹⁵ “Mais pour toutes celles que j'ai vues qui furent faites lors du rétablissement des Lettres & même auparavant fuit en Espagne ou en France, elles sont tellement desordonnées, non seulement au Temps, mais encore en toutes les autres règles les plus sensibles, qu'il y a sujet de s'étonner que des hommes Sçavans ayent été capables de leur donner le jour,” D'Aubignac, *La Pratique du theatre*, 105.

ერთიანობა.³⁹⁶ ლანგი კიდევ უფრო კატეგორიულია, როცა მას მისი თანამედროვე დრამატურგები ჰყავს მხედველობაში: იგი მიიჩნევს, რომ ისინი მით უფრო არ არიან ვალდებული ეს დოგმები დაიცვან, როცა რელიგიური შინაარსის დრამატულ ნაწარმოებს ქნიან.³⁹⁷ მსგავს აზრს იზიარებს კორნელიც. მისი თვალსაზრისით, მართალია, რომ ხელოვნებას კანონები სჭირდება, მაგრამ ეს კანონები უცვლელი და მარადიული არ არის.³⁹⁸ როგორც ვნახავთ, ლანგიც იზიარებს კანონების საჭიროებას, მაგრამ ჰედონიზმის პრინციპს უფრო მაღლა აყენებს და კორნელივით უშვებს კანონების რევიზიას. თუმცა, „კანონმოყვარეობას“ ლანგს უფრო ნაკლებად მივაწერდი ვიდრე კორნელს და უკიდურესი ჰედონიზმის მიმდევრად მივიჩნევდი, მიუხედავად იმისა, რომ აუცილებელი წესებიდან გადახვევას იგი უშვებს მხოლოდ მაშინ, როცა ხალხისთვის საამო ამართლებს ამ გადახვევას.³⁹⁹

იმავე აზრისაა ლანგი მსახიობზეც: მსახიობმა სჯობს ის გააკეთოს, რაც მაყურებელს მოეწონება.⁴⁰⁰ ერთი შეხედვით, კორნელსაც თითქოს მსგავსი დამოკიდებულება აქვს კანონებისა და წესებისადმი, მაგრამ, აშკარაა, რომ იგი კანონების რევიზიაშიც ლანგზე გაცილებით უფრო ფრთხილია და მათ უგულბელყოფაშიც გაცილებით თავშეკავებულია. კერძოდ, იგი მიიჩნევს, რომ, მართალია, მაყურებლისთვის სიამოვნების მინიჭება მნიშვნელოვანია, მაგრამ ეს უნდა გაკეთდეს კანონების დაცვით. ⁴⁰¹ ამისგან განსხვავებით, ლანგი არ თაკილობს კანონების დარღვევას მაყურებლის სიამოვნების მომიზეზებით.

³⁹⁶ ლანგი, *განაზრება*, 85.

³⁹⁷ ლანგი, *განაზრება*, 84.

³⁹⁸ “Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art; mais il n'est pas constant quels ils sont” [მუდმივი კანონებია, რაკი ხელოვნებაა; მაგრამ არსებული კანონები მუდმივი არაა], Corneille, “Discours de l'utilité,” 22.

³⁹⁹ ლანგი, *განაზრება*, 89-90.

⁴⁰⁰ Ibid., 33.

⁴⁰¹ “et pour trouver ce plaisir qui lui est propre, et le donner aux spectateurs, il faut suivre les préceptes de l'art, et leur plaire selon ses règles” [და რათა მივაღწიოთ ამ მისთვის [ტრაგედიისთვის] ნიშნულ სიამოვნებას [შიშითა და თანგრძნობით სიამოვნების მიღება] და იგი მაყურებელს მივანიჭოთ, საჭიროა ხელოვნების კანონების მიდევნა და მოწონება მისი კანონების შესაბამისად], Corneille, “Discours de l'utilité,” 22.

იმისთვის რომ არასწორი შთაბეჭდილება არ შეგვექმნას მე-17 საუკუნის „ნეოკლასიციზმად“ შერაცხულ მიმდინარეობაზე, რომ თითქოს, კანონების დაცვა უპირობოდ სავალდებულოა, და თუ კორნელისნაირი ავტორიტეტებიც კი, როცა ბედავენ და უშვებენ კანონების დარღვევას, უკიდურეს სიფრთხილეს იჩენენ, ეს რომ ასე არ არის, დასტურად მოვიყვან მეორე დიდ ავტორიტეტს - ჟან რასინს, რომლისთვისაც, ისევე როგორც ლანგისთვის, მთავარი მაყურებლის სიამოვნებაა და არა კანონების დაცვა.⁴⁰²

თუკი შაჰლენისთვის წესების დაცვაა მთავარი, ხოლო კორნელისთვის ორივე მნიშვნელოვანია - სასიამოვნოც და წესების დაცვაც, ლანგისთვის, ისევე როგორც რასინისთვის, ჰედონისტური შედეგი უპირატესია და მაყურებლის სიამოვნება ამართლებს ყველანაირი კანონის ხელყოფას.

ლანგი კიდევ უფრო შორს მიდის და მოითხოვს, თეორიის შექმნის შემთხვევაშიც კი, უპირატესობას არა გონებისმიერ და აბსტრაქტულ მსჯელობებს მიენიჭოს, არამედ სასცენო გამოცდილებას და უშუალო აღქმას. ასე, მაგალითად, ლანგი ცალსახად ამბობს ტექსტში, რომ აფექტების თეორიის შემთხვევაში, კანონებისა და წესების აფექტებისთვის მისადაგებაა საჭიროა და არა პირიქით, წესებისა და კანონების ბრმა მორჩილება.⁴⁰³ საზოგადოდ კი, ლანგის თანახმად, თეორია უნდა შეიქმნას 1) აფექტური გამომსახველობისთვის, 2) დამაჯერებლობისა და ბუნებრიობისთვის, 3) დახელოვნებისთვის.⁴⁰⁴ თუმცა, თავად ლანგი არავითარ თეორიას ან კანონებს, ან მის მიერ შემუშავებულს ან უკვე დამკვიდრებულს, არ უსადაგებს აფექტურ გამომსახველობას.

⁴⁰² “La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. Mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser. Ils ont des occupations plus importantes. Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la poétique d'Aristote, qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris” [უპირველესი კანონია მოწონება და ალეღვბა. ყოველივე დანარჩენი იმას აკეთებს, რომ პირველს ემსახუროს. მაგრამ ყველა ეს კანონი იმდენად დაწვრილმანებულია, რომ არ ვურჩევდი მათ მიღებას. არსებობს უფრო მნიშვნელოვანი საქმეებიც. დაე, ჩვენ დაგვეკისროს არისტოტელეს პოეტიკის სირთულეების გაშუქება, მაყურებლებს კი დავუტოვოთ გოდებისა და თანაგრძნობის სიამოვნება], Jena Racine, *Bérénice: Tragédie* (Edition théâtre classique, 2013), 5.

⁴⁰³ ლანგი, *განაზრება*, 73.

⁴⁰⁴ Ibid., 34.

ერთადერთი „თეორიული“ პრინციპი აფექტური გამომსახველობაა, რაც უფრო აღწერისა და სასცენო ოსტატობის სფეროა, ვიდრე თეორიისა. შესაბამისად, ლანგის მხრიდან ეს, თეატრის პრაქტიკოსის გამოცდილების რჩევები უფროა ვიდრე მწყობრად ჩამოყალიბებული და დაფუძნებული თეორია.

როგორც ცნობილია, არისტოტელეს *პოეტიკა* უმთავრესად ეძღვნება იდეალური ტრაგედიის ფაბულის შეთხზვას. არისტოტელესთვის უმთავრესი იდეალური ტრაგედიის ფაბულაა. იგი დეტალურად ამუშავებს ტრაგედიის ფაბულის მიზანს, ფაბულის აუცილებელ ნაწილებს, ამ ნაწილების ფუნქციებს და შესაბამისი წესებიც გამოყავს მეტ-ნაკლები კატეგორიულობით. მაგრამ ლანგი ფაბულასთან დაკავშირებითაც, არისტოტელესგან განსხვავებით, არც განაზრებით, არც მსჯელობით და არც კანონზომიერების დადგენის ან გაზიარების სურვილით არ არის შეპყრობილი. ლანგი აქ კიდევ უფრო მკაცრად უპირისპირდება ყველანაირ „კანონშემოქმედებას“ ან „კანონშეფარდებას“ და ქორაგს ურჩევს, რომ მხოლოდ საკუთარი შეხედულებით, და არა არსებული კანონების მისადაგებით ან თუნდაც *ad hoc* დამოუკიდებლად შემუშავებით, შეარჩიოს ფაბულა და ბრმად არ მისდიოს კანონებსა და წესებს. ქორაგს ფაბულაზე მუშაობისას მართებს მხოლოდ მოქმედების ადგილის, პერსონაჟების, მსახიობთა ოსტატობისა და მაყურებელთა მოწონების გათვალისწინება და არა კანონებისადმი ბრმად მორჩილება.⁴⁰⁵ როგორც ვხედავთ, ლანგი უარყოფს კანონების შესრულებას, ქორაგს ურჩევს ყველაფერი თავისი შეხედულებისამებრ გააკეთოს (და არა კანონები მიუსადაგოს ან შექმნას, როგორც ამას აფექტების შემთხვევაში ურჩევს) და მოითხოვს, რომ, რაც მთავარია, მაყურებელს სიამოვნება მიანიჭოს.

აქვე უნდა შევნიშნო, რომ კანონებსა და წესებთან დაკავშირებით ისიც გასარკვევია, თუ როგორი დამოკიდებულება აქვს ლანგს ან სხვა რომელიმე თეორეტიკოსს არა მხოლოდ კანონების, არამედ ძველების კანონებისა და

⁴⁰⁵ ლანგი, განაზრება, 73.

წესების მორჩილებასთან და, აგრეთვე, ძველების მიბაძვასთან დაკავშირებით, რაც, აგრეთვე, შეგვიძლია ცალკე დოგმად მივიჩნიოთ. ესა თუ ის თეორეტიკოსი, შესაძლოა, კანონებს იზიარებდეს და სავალეულოდაც კი მიიჩნევდეს, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ ძველების კანონებს იზიარებს როგორც ამას, მაგალითად, კორნელი აკეთებს, რომელიც კანონების აუცილებლობას კი აღიარებს, მაგრამ არა მათ უცვლელობას⁴⁰⁶ და მით უფრო ძველების მონურ მიბაძვას.⁴⁰⁷ ლანგი ექსპლიციტურადაც ადასტურებს, რომ ძველების კანონების იმდენად ერთგული არ არის, რომ, თუ უკეთესი და მისი დროისთვის შესატყვისი გადაწყვეტა მოიძებნა, მასზე ხელი აიღოს. ლანგის რევიზიონიზმისა და ნოვატორობის ერთ-ერთი არგუმენტია, რომ არც ერთი ხელოვნება არ იყო დასაწყისში უზადო და სრულყოფილი, რომელსაც არც არაფრის მიმატება და არც არაფრის შეცვლა არ დასჭირებოდა.⁴⁰⁸ თუმცა, სრულიად გაუგებარია იმპერატიული კანონების წინააღმდეგ ლანგის ეს არგუმენტი იმ შემთხვევისთვის, როცა ხელოვნება უკვე ჩანასახოვან მდგომარეობაში აღარ არის და საკმაოდ განვითარებულია. არისტოტელეს წარმოდგენით, ხელოვნების უზადობის კრიტერიუმი სწორედ მისი თეორიტიზაციის ან თეორიტიზაციის შესაძლებლობის ხარისხია.

ლანგი არისტოტელეს კანონებს ცალკეც უპირისპირდება. იგი მიიჩნევს, რომ მისი დრო განსხვავდება ანტიკურობისგან და არ უწონებს მისი დროის ქორაგებს არისტოტელეს თეორიის ბრმა მორჩილებას. ამის საპირისპიროდ, ლანგი პოეტებს ურჩევს ძველების კანონების მათი დროების

⁴⁰⁶ “Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art; mais il n'est pas constant quels ils sont” [მუდმივი კანონებია, რაკი ხელოვნებაა; მაგრამ არსებული კანონები მუდმივი არაა], Corneille, “Discours de l'utilité,” 22.

⁴⁰⁷ “Nous ne devons pas nous attacher si servilement à leur imitation, que nous n'osions essayer quelque chose de nous-mêmes, quand cela ne renverse point les règles de l'art; ne fût-ce que pour mériter cette louange que donnait Horace aux poètes de son temps” [ჩვენ არ გვმართებს მათი [ანტიკურობის] მონურად მიბაძვა, რომ ვერ შევძლოთ დამოუკიდებლად რამის შექმნა, თუნდაც იმიტომ, რომ დავიმსახუროთ იმ ქების მსგავსი, რომელიც ჰორაციუსმა პატივი არგუნა თავისი დროის პოეტებს], Ibid., 25.

⁴⁰⁸ ლანგი, *განაზრება*, 93.

სულისკვეთებისთვის მისადაგებას. აშკარაა, რომ იგი არა თეორიის ჩამოყალიბებას გულისხმობს, არამედ *ad hoc* მოქმედებას.

ლანგი იგივე აზრისაა მსახიობზეც. მსახიობს არ მართებს თეორიული წესების ზედმიწევნით შესრულება, რაც, ლანგის ცნობით, დოგმადაა დამკვიდრებული იმდროინდელი სამეფო კარის თეატრებში.⁴⁰⁹ როგორც ჩანს, სამეფო კარის თეატრში ლანგი გულისხმობს ფრანგულ თეატრს, რომლის მაყურებელი ფრანგულენოვანი გერმანული არისტოკრატია იყო. ეს რომ ასეა და, იგულისხმება ფრანგულენოვანი თეატრი და გერმანული არისტოკრატია, დასტურად მოვიხმობ ნორბერტ ელიასის კვლევიდან, *ცივილიზაციის პროცესისთვის*, საკმაოდ ვრცელ ამონარიდს.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ ლანგი, *განაზრება*, 33.

⁴¹⁰ ფრანგულ ენასთან დაკავშირებით:

«Там, где деньги имеются, князья и их свита пытаются подражать двору Людовика XIV (не имея для этого средств) и говорят по-французски. Немецкий — язык низших и средних слоев — тяжеловесен и неуклюж. Лейбниц, единственный придворный философ Германии, единственный великий немец этого времени, имя которого получило признание в придворном обществе, говорит и пишет по-французски или на латыни и лишь изредка переходит на немецкий. Как и многих других, его занимает проблема языка, а именно, вопрос о том, что можно было бы сделать с этим корявым немецким наречием.

Французский язык распространяется, у княжеских дворов его перенимает высший слой буржуазии. На нем говорят все «*honnetes gens*», все люди, располагающие «*considération*». Французская речь является сословным признаком высших слоев. «Нет ничего более плебейского, чем писание писем по-немецки», — такие слова мы встречаем в 1730 г. в послании невесты Готтшеда, адресованном ее жениху», Норберт Элиас, *О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования*, т.1, пер. с немецкого А. М. Руткевич (Москва: Университетская книга, 2001), 66.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფრანგული კლასიციტური ტრაგედიის მნიშვნელობა არისტოკრატულ კარსა და, საზოგადოდ, არისტოკრატისთვის:

«Самостоятельной и увлекательной темой исследования является вопрос о том, насколько классическая французская трагедия, противопоставляемая Фридрихом Великим в качестве образца трагедиям Шекспира и «Гёцу», действительно выражает особое духовное состояние и идеалы придворно-абсолютистского общества. Важность следования «хорошим» формам как отличительный признак всякого «*society*»; обуздание индивидуальных аффектов разумом как жизненная необходимость для любого придворного; обдуманность поз и действий и исключение всякого рода плебейских выражений как специфические признаки определенной фазы на пути «цивилизации» — все это в чистом виде отражается в классической трагедии. Всем скрываемым сторонам придворной жизни, всем вульгарным чувствам и стремлениям, всему тому, о чем «не говорят», здесь нет места. Людям низших сословий, а тем самым и низким чувствам и помыслам, нечего делать в трагедии. Ее формы строги, прозрачны и упорядочены, наподобие этикета и всей придворной жизни. Трагедия показывает придворных такими, какими они хотели бы быть, и одновременно такими, какими их хотел бы видеть абсолютный монарх. Кто бы ни испытывал на себе воздействие данной общественной ситуации, будь то англичанин, пруссак или француз, его вкусы направляются одинаковым образом. Драйден, бывший наряду с Поупом известнейшим придворным поэтом Англии, в своем эпилоге к

შესაბამისად, ლანგის თვალსაზრისით მაყურებელზე აფექტური ზემოქმედება მხოლოდ „შესრულებასა“ და, ფაბულის შეთხზვასა და დადგმისას, ქორაგის ნიჭიერებასა, ვარჯიშზე, დაკვირვებულობასა და ინტუიციაზეა დამყარებული. გამონაკლისი მხოლოდ რამდენიმე აფექტის და რეტორიკული „შესრულების“ სხეულის და ჟესტების მკაცრად კანონიკური მოძრაობების აღწერაა და, აგრეთვე, ჰორატიუსისეული რჩევა, რომ მსახიობმა საკუთარ თავში აღძრას აფექტი.

როგორც დავინახეთ დობინიაკის ტექსტიდან ან კორნელის თვალსაზრისიდან, კანონებთან, წესებთან, თეორიასთან და ზოგადად სიძველეებთან და დამკვიდრებულთან დამოკიდებულებაში, ლანგი გამონაკლისი არ არის. ამას თავადვე ლანგის ტექსტიდანაც ვიგებთ, რომ მისი დროის თეატრის სპეციალისტების ნაწილი ძველების კანონებსა და ნიმუშებს მტკიცედ მისდევდა, ნაწილი კი ამ სიძველეებიდან თავისუფლებისკენ და სიახლეებისკენ მიისწრაფოდა, ნაწილიც ამ ორ უკიდურესობას შორის მერყეობდა.⁴¹¹

თუმცა, ალბათ, უფრო სწორი იქნებოდა, ლანგიც არა მეორე, არამედ უფრო მესამე კატეგორიისთვის მიგვეკუთვნებინა, რადგან იგი მთლად არ უაპროყოს ძველების ცოდნის საჭიროებას, სულ მცირე, საქმით თუ არა, სიტყვით მაინც. მას მიაჩნია, რომ ანტიკური კანონებისადმი ბრმა მორჩილებაც და მათგან სრულად

«Завоеванию Гранады» писал о ранней английской драме так же, как Фридрих Великий и Вольтер: «Столь утонченный и образованный век, имеющий своим образцом галантного короля и такой великолепный и одухотворенный двор, вряд ли придет в восхищение от грубых шуток старых английских трагиков».

В этой оценке хорошо видна связь суждения с социальным положением человека, его высказывающего. Фридрих также противится той безвкусице, с которой «*grandeur tragique des Princes et des Reines*» выставляется на сцену вместе с «*bassesse des crocheteurs et des fossoyeurs*», » Ibid., 71-72.

აგრეთვე, იხ.:

«Невозможно отрицать, что французская драма во всем своем своеобразии есть придворная драма, драма этикета. Привилегия быть трагическим героем теснейшим образом связана с придворным этикетом» (*Hettner. Geschichte der Literatur im 18. Jahrhundert. I, 10*). ციტირებულია Ibid., 91n.

⁴¹¹ Ibid., 66.

დაშორებაც, ორივე, ქორაგს უბადრუკ მდგომარეობაში ჩააგდებს.⁴¹² ლანგი ხელაღებით არ უარყოფს ძველების კანონებს და, პირიქით, განსაკუთრებულად ხაზსაც კი უსვამს ძველების მიერ მიღებული კანონების მნიშვნელობას.⁴¹³ თუმცა, ვერ ვიტყვოდი, რომ, ლანგის ძველების ეს აპოლოგია, თავაზიანობის გარდა სხვა რამე მნიშვნელობა ქონდეს.

⁴¹² ლანგი, *განაზრება*, 84.

⁴¹³ Ibid., 88.

სოციალური ასპექტი: მაყურებლისადმი დამოკიდებულება

რადგან წინა თავებში დავადგინეთ, რომ ლანგის წარმოდგენით, დრამის მთავარი ამოცანაა ჰედონიზმი (მაყურებლების სიამოვნება) და არა ნორმატივიზმი (კანონებისადმი ერთგულება)⁴¹⁴ ალბათ, იმის დადგენაც მმართველს, თუ როგორ რეფლექსირებს, როგორად მიიჩნევს ლანგი იმ მაყურებელს, ვისი სიამოვნებაც მისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანია.

ლანგი მაინცდამაინც მაღალი წარმოდგენის არ არის საშუალო მაყურებელზე. ლანგის ცნობით, გაუთვითცნობიერებელი მაყურებელი უმარტივეს და ყოველგვარ დახელოვნებას მოკლებულ დრამატულ წარმოდგენას იწონებს, რაც გამოცდილთათვის არაფრად არ ფასობს. თავად ხელოვნებაზე, ამბის აგებულებაზე, შესატყვისი ამბების შეთხზვაზე, მეტყველებაზე, და თეატრალური პერსონაჟების მოხერხებულ მიბადვაზე, ხასიათებზე, აფექტებსა და სხვა რამეებზე, რაც სასცენო სინატიფისთვისაა სავალდებულო, ან ძალიან მცირედს, ან ვერაფერს ვერ იგებს.⁴¹⁵ ერთადერთი, რასაც უწვრთნელი მაყურებელი შეიცნობს, აფექტია, თუმცა საიდან, ან რა ხერხებით, ან რომელი საწყისებიდან აღმოცენდება ესა თუ ის აფექტი, იგი ვერც ხვდება და არც იცის.⁴¹⁶ შეიძლება გაუზვიადებლად ითქვას, რომ ლანგი გამონაკლისი არ არის და ტრაგედიის მაყურებლის შეფასებაში, მე-16-17 საუკუნეების თეორეტიკოსები, როგორც წესი, მაყურებლის მომზადებისა და გათვითცნობიერების დონეს მაინცდამაინც არ იწონებენ.

⁴¹⁴ თუმცა, ჰედონიზმი არ გამორიცხავს ალზრდის ამოცანასაც, რაც არისტოტელე-ჰორატიუსის სქემასთან თანხვედრაშია. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ წესებისა და კანონების დაცვის პედანტური მოთხოვნა, როგორც წესი, უპირატესად განპირობებულია ალზრდის ამოცანით, რაც, თავის მხრივ სიამოვნებას არ გამორიცხავს.

⁴¹⁵ ლანგი, *განაზრება*, 65.

⁴¹⁶ Ibid., 65.

კასტელვეტრო მიიჩნევდა, რომ ტრაგედია იმ ჩვეულებრივი ადამიანებისთვისაა, რომელთაც არაფერი გაეგებოდათ არც ფილოსოფიაში და არც ხელოვნებაში.⁴¹⁷ ამის გამო, ტრაგედიაში არაფერი არ უნდა ყოფილიყო ისეთი, რაც ჩვეულებრივ მაყურებელს არ აინტერესებდა და რასაც ის ვერ ეზიარებოდა.⁴¹⁸

კასტელვეტროსავით მენარდიეც მიიჩნევს, რომ ტრაგედიის არსი ბრბოს საერთოდ არ გაეგება და თავს შეიქცევს მხოლოდ სანახაობის გარეგნული წვრილმანებითა და ზიზილ-პიპილებით. ჩვეულებრივი ადამიანები ტრაგედიისგან ვერც სიამოვნებას და ვერც სარგებლობას ვერ მიიღებენ. მიუხედავად იმისა, რომ მენარდიე ხალხზე არსებითად იმავე აზრისაა რაც კასტელვეტრო, კასტალვეტროსგან განსხვავებით ის მიიჩნევს, რომ ტრაგედია არა ჩვეულებრივი ხალხისთვისაა, არამედ ან წარმომავლობით, ან აღზრდით, ან ღირსებებით რჩეულთათვისაა. იგი მკვახე ეპითეტებსაც კი არ იშურებს საშუალო მაყურებლისთვის თუ ბრბოსთვის და მას ხან „ბრიყვ პირუტყვს“ და ხანაც „მრავალთავა ურჩხულს“ უწოდებს.⁴¹⁹

⁴¹⁷ “la poesia sia stata trovata solamente per dilettere, & del commune popolo, il quale non intende le ragioni, ne le divisioni, ne gli argomenti sottili, & lontani dall’uso degl’ idioti, quali adoperano i philosophi in investigare la verita delle cose, & gli artisti ordinare le arti” [პოეზია მხოლოდ ჩვეულებრივი ხალხის სიამოვნებისთვისაა, რომელსაც არ ესმის მსჯელობები, არც კლასიფიკაცია, არც ნატიფი არგუმენტები, და კერძო პირების ჩვეულებისგან დაშორებული, როგორც მიღებულია ფილოსოფოსებთან საგანთა ჭეშმარიტების გამოკვლევისას, და შემოქმედებთან ხელოვნების შექმნისას], Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata*, 16-17.

⁴¹⁸ “Materie di scienze, & d’arti non sono intese dal popolo non solamente deono essere fuggite, & schisate come universale soggetto d’un poema, ma anchora da guardarsi, che non usiamo alcuna parte di quelle scienze, & arti in alcun luogo del poema” [მეცნიერებისა და ხელოვნების მატერიისთვის, რომელიც ხალხს არ აინტერესებს, საჭიროა თავის არიდება და გვერდის ავლა, არა მარტო როგორც საზოგადოდ პოემისთვის სავალდებულოსთვის, არამედ აგრეთვე საჭიროა სიფრხილე, რომ არ გამოვიყენოთ ამ მეცნიერების და ხელოვნების რომელიმე ნაწილი პოემის რომელიმე ალაგას], *ibid.*, 17.

⁴¹⁹ “Ainsi le profit des Spectacles exposez dans la Tragédie, est reserve aux grandes Ames; foit que l’illustre naissance, les éminentes dignitez, ou la bonne nourriture leur donnent cette condition. Que si de l’Utilité nous voulons passer aux Delices, qui en sont inseparables au iugement des Philosophes, il est aisé d’inferer que la multitude grossiere ne peut trouver aucun plaisir dans un discours ferieux, grave, chaste & vraiment Tragique; & que ce Monstre à plusieurs testes ne peut connoître pour le plus que des ornemens du Théâtre. L’activité de son esprit est bornée par ces limites. De croire qu’il soit capable de tirer quelque Plaisir d’une passion bien excitée, d’un sentiment bien énoncé; c’est le faire plus connoissant qu’il n’est capable de l’estre, & trouver de la iustesse dans l’ennemi de la Raison. Les approbations ignorantes dont il flatte

შაპლენიც მაინცდამაინც არ სცემს პატივს ხალხსა და საშუალო მაყურებელს და, მართალია, თავაზიანად, მაგრამ დაუფარავად ამბობს, რომ არ მართებს ხალხის განსჯისადმი მიხედობა და იმის დაჟინება, რომ პოეტური ქმნილება მხოლოდ იმიტომაცა სრულყოფილი, რომ ხალხს თვალში მოუვიდა და არა იმიტომ, რომ განსწავლულებმა მოიწონეს.⁴²⁰

ამკარად ჩანს, რომ მე-16-17 საუკუნეებში თეორეტიკოსებს ხალხისა და ჩვეულებრივი მაყურებლის განსწავლულობისა და გემოვნების იმედი არ ქონდათ და, ამიტომ, ან სანახაობის გამარტივებასა და ჩვეულებრივი ადამიანის მოთხოვნებისა და მომზადების დონემდე დაყვანას მოითხოვდნენ როგორც ამას კასტელვეტრო აკეთებდა, ან, პირიქით, ტრაგედია მხოლოდ რჩეულთათვის

ordinairement les plus imparfaites pensées, témoignent qu'il n'a de l'estime que pour les choses ridicules; & les clameurs tumultueuses don't il étourdit les Acteurs au milieu des beaux mouvemens, sont voir que pour le déguster il suffit d'estre habile home, & d'écrire parfaitement. Le Plaisir interieur que le Poëme bien entendu produit à un bonnest homme qui n'en a pas appris les regles est mesme trop trop spiritual pour toucher Les sentimens d'un animal si stupide; & pour ressentir les effets de la Science theatralle, il faut estre sort élevé au dessus de la populace” [ამგვარად, ტრაგედიაში წარმოდგენილ სანახაობებს მხოლოდ დიადი სულებისთვის მოაქვთ სარგებელი; რომელნიც დიადნი არიან წარმომავლობით, გამორჩეული ღირსებებით, ან კეთილშობილი აღზრდით. თუკი სასარგებლოდან მოვისურვებთ სასიამოვნოსკენ გადასვლას, რასაც ფილოსოფოსი განუყოფლად მიიჩნევს, იოლად შევამჩნევთ, რომ უმეცარ ბრბოს არც დიდებულ, დარბაისლურ, შეუბღალავ და მართლაც ტრაგიკულ ტექსტში სიამოვნების პოვნა არ შესწევს, ამ მრავალთავე ურჩხულს შესწევს მხოლოდ თეატრის გარეგნული სამკაულების შეცნობა. ამგვარია მისი გონების ზღვარი. მიჩნევა, რომ ხსენებული ურჩხული შეძლებს ისიამოვნოს მგზნებარე ვნებით, გამოთქმული გრძნობით, ნიშნავს მივაწეროთ უფრო მეტი გონიერება ვიდრე შესწევს და აღმოვაჩინოთ სისწორე გონიერების ამ მტერში. უმეცარი ქებანი, რომლითაც იგი ჩვეულებრივ ეპირფერება მეტად არასრულყოფილ აზრებს, მოწმობენ მხოლოდ იმას, რომ იგი მიდრეკილია მხოლოდ სიბრიყვისკენ; და მისი ხმაურიანი შეძახილები, რომელნიც აყრუებენ მსახიობებს უმშვენიერესი მოქმედების შუაგულში, საკმარისად მეტყველებენ იმაზე, რომ მცოდნე და კალმის ოსტატი მას არ მოეწონება. ეს იმდენად ბრიყვი პირუტყვია, რომ სულის სიღრმეშიც კი არ შესწევს ტრაგედიიდან სიამოვნების მიღება, რაც ნებისმიერი კეთილშობილისთვისაა ნიშნული, თუნდაც არ იცოდეს წესები. თეატრალური ხელოვნების მთელი სიძლიერის შესაგრძნობად, საჭიროა ამ ბრბოზე უზომოდ ამაღლება], Jules de la Mesnardiere, “Discours,” P-Q.

⁴²⁰ “Comme dans la musique et dans la peinture on ne diroit pas que toute sorte de concerts et de tableaux fussent bons, quoy qu'ils pleussent au vulgaire, si toutes les règles de ces Arts n'y estoient observes et si les Experts qui en sont les vrays Judges ne confirmoient par leur approbation celle que le commun leur auroit donnée.” [როგორც მუსიკასა და ფერწერაში არ მივიჩნევთ ყველა იმ კონცერტს ან ტილოს უზადოდ, თუნდაც მათ ბრბო აღაფრთოვანონ, არამედ მხოლოდ ისეთებს [მივიჩნევთ უზადოდ], რომელშიც სათანადოდ დაცულია ამ ხელოვნებების ყველა კანონი და თუკი ექსპერტები, ვინც ქეშმარიტი მსაჯულებია, დაადასტურებენ მოწონებას], Chapelain, *Les sentimens de l'Academie*, §152-155.

შესაფერისად მიაჩნდათ, ხოლო დანარჩენებს მთლიანად გამორიცხავდნენ ტრაგედიის მაყურებლების რიგიდან, როგორც ეს მენარდიეს შემთხვევაში იყო.

არანაკლებ საინტერესოა იმის გარკვევაც, თუ ვინ იგულისხმება, როცა საუბარია ან ხალხზე ან განსწავლულებზე. თუმცა, თავიდანვე გავაფრთხილებ მკითხველს, რომ საკითხს დავტოვებ ღიად, რადგან ეს ცალკე კვლევის საგანია და უფრო სოციალური ვიდრე ხელოვნების ისტორიის სფეროა და მხოლოდ რამდენიმე მოსაზრებით შემოვიფარგლები. მით უფრო საკითხს ისიც ართულებს, რომ სხვადასხვა ავტორს შესაძლოა, „ხალხზე“, „ბრბოზე“ ან „განსწავლულებზე“ სხვადასხვა, წარმოდგენები ქონდეს და ისიც კი არ არის აუცილებელი, რომ ეს წარმოდგენები ერთმანეთის თუნდაც მსგავსი იყოს. ასე, მაგალითად, 1579 წელს გამოქვეყნებულ ლათინურ ტრაქტატში *Vindiciae, contra tyrannos*, რომელიც იულიუს ბრუტუსს მიეწერება, „ხალხის“ ქვეშ იგულისხმება მხოლოდ არისტოკრატია - ჰერცოგები, პრინცები და ოპტიმატები. მაგრამ „ხალხის“ ამ შინაარსის ყველა შემთხვევაზე ექსტრაპოლირება სათანადო კვლევის გარეშე უსაფუძვლოა. თუმცა, „ხალხზე“ ამგვარი წარმოდგენები, ეტიმოლოგიურად თუ არა, შინაარსობრივად მაინც, მენარდიეს შეხედულებებს ნაწილობრივ ემთხვევა, რადგან, ერთი მხრივ, მენარდიე ერთმანეთისგან ცალსახად მიჯნავს ხალხსა და არისტოკრატიას და მხოლოდ არისტოკრატიას მიიჩნევს ტრაგედიის ღირსად, ხალხისთვის კი მხოლოდ აუგ ეპითეტებს იმეტებს და, მეორე მხრივ, ისევე როგორც ბრუტუსის, მენარდიეც არისტოკრატიაში დაბადებით კეთილშობილებს მიიჩნევს, თუმცა, არა მხოლოდ.

მეორე მხრივ, ლანგის შემთხვევა აშკარად განსხვავდება მენარდიეს წარმოდგენებისგან არისტოკრატიაზე. ლანგთან ვერ ხვდებით არისტოკრატიის მაღალ შეფასებას. საპირისპიროს ვარაუდიც კი უფრო დასაბუთებული ჩანს, რაც იმით დასტურდება, რომ სამეფო კარის და, სავარაუდოდ სათავადო თეატრს, რომლის მაყურებელიც არისტოკრატია იქნებოდა, ლანგი მაინცდამაინც მაღალ შეფასებას არ აძლევს. მათ, ვინც კარის თეატრებში დამკვიდრებულ ტრადიციებს

იწონებს, ლანგი ცალსახად მცდარად მიიჩნევს და დაწყებული კარის თეატრში დამკვიდრებული ხელთათმანების ტარების ჩვევითა და დამთავრებული კარის ქორაგების მიერ დადგმული გადაპრანჭულ წარმოდგენებითა და გარეგანი სამკაულებით ყველაფერს ერთიანად ცალსახად გმობს.⁴²¹

§10

თეატრალური წარმოდგენის საბოლოო მიზანი: დრამატული ეფექტი

დრამისა და სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა, თუ რა არის დრამატული წარმოდგენის მიზანი. როგორც დავრწმუნდით, არისტოტელესთან ტრაგედიის ამოცანა შიშითა და თანაგრძნობით სიამოვნების მინიჭებაა. ტრაგედიის ჰედონისტური მიზანი *პოეტიკაში* აშკარად იკითხება. მაგრამ დრამატული ჰედონისტური ეფექტის გარდა, აშკარაა, რომ ტრაგედიის მიზანი კათარსისიცაა. პოეტიკის მე-6 თავის დასაწყისშივე მოცემული ტრაგედიის განმარტების თანახმად, კათარსისი შიშისა და თანაგრძნობით ამგვარი ვნებებისგან განწმენდაა.⁴²² მიუხედავად იმისა, რომ უცნობია თუ რას გულისხმობს არისტოტელე „კათარსისის“ ცნებაში, მაგრამ ის მაინც ცხადია, რომ კათარსისი ნამდვილად არ ემთხვევა აფექტებით მიღებულ სიამოვნებას და, მეორე მხრივ, აშკარად გულისხმობს მაყურებლის რაღაცგვარ გაუმჯობესებას, განწმენდას (როგორც არ უნდა იყოს ის).

დრამის და, საზოგადოდ პოეტის ორბუნებოვანი მიზანი - სიამოვნება და სარგებლობა, არისტოტელესგან განსხვავებით, მკაფიოდ ჰორატიუსმა ჩამოაყალიბა:

⁴²¹ ლანგი, *განაზრება*, 33-34.

⁴²² Arist., *Poet.*, 1449b 26.

Aut prodesse uolunt aut delectare poetae aut simul et
iucunda et idonea dicere vitae.⁴²³

მე-16-17 საუკუნეებში ორივე ვარიაციის და მათი სინთეზის - სასარგებლოსთან ერთად სასიამოვნოს მოძიება, იოლია. ასე, მაგალითად, როგორც დავრწმუნდით, კასტელვეტროსთვის ტრაგედიის ამოცანაა - ჩვეულებრივი ადამიანებისთვის სიამოვნების მინიჭება⁴²⁴ და ისიც მხოლოდ სიახლით და ტრაგედია არანაირად არ არის ზნის, სიქველის, სიავის შესაცნობად, ან გამოსასწორებლად, ან განსასწავლად, ან მეცნიერების ან ხელოვნების კანონების აღმოსაჩენად ან რაიმე მისთანად.⁴²⁵

მსგავს თვალსაზრისს იზიარებს ჟან რასინიც თავის 1671 წელს გამოქვეყნებული და პირველად ბურგუნდიის პოტელში 1670 წლის 21 ნოემბერს წარმოდგენილი ტრაგედიის *ბერენიკეს* წინასატყვაობაში. იგი ცალსახად ამბობს, რომ ყველაზე მთავარი კანონია მაყურებლის მხრიდან მოწონება და მაყურებლის აღელვება და ყოველივე სხვა ამას უნდა ემსახურობოდეს.⁴²⁶

⁴²³ „პოეტებს ან სურთ სარგებლობის მოტანა ან სიამოვნების მინიჭება ან ერთდროულად ცხოვრებისთვის სასიამოვნოს და სასარგებლოს თქმა,“
Horatius, *De Arte Poetica*, 333-334.

⁴²⁴ “la poesia sia stata trovata solamente per dilettae” [პოეზია მხოლოდ ჩვეულებრივი ხალხის სიამოვნებისთვისაა], Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, 16b.

⁴²⁵ “[E]leggono principalmente le favole convenevoli alla loro conditione, che non sono altro che attioni non avvenute, ma possibili ad avvenire non coprire i costumi, o la bonta, o la malvagita ma per dilettae con la novita de caso quanto si puo il piu il commune popolo, il quale n’e capace, & ne prende maggior diletto che non fa della dottrina o del lo scopprime o de costumi o d’insegnamento appartenente ad arte o scienza o dico se usitate ad avvenire semper ad unda quisa” [ასარჩევია უპირველესად შესატყვისი ფაბულა, რომელიც არა მომხდარი მოქმედებებიდან შედგება, არამედ რომელიც შეიძლება რომ მომხდარიყო, და არა ზნის, ან სიქველის, ან სიავის შესაცნობადაა, არამედ სიახლით ჩვეულებრივი ხალხის შესაქცევად, რომელიც მხოლოდ ამ სიახლეში პოულობს სიამოვნებას და არანაირად არ შესწევს სიამოვნების მიღება არც განსწავლულობიდან, არც ზნეთა შეცნობიდან, არც მეცნიერების ან ხელოვნების კანონების აღმოჩენიდან და არაფერი სხვათაგან, რაც მუდამ ინარჩუნებს ერთ და იმავე წესრიგს], Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, 20a.

⁴²⁶ “La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. Mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser. Ils ont des occupations plus importantes. Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la poétique d'Aristote, qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris” [უპირველესი კანონია მოწონება და აღელვება. ყოველივე დანარჩენი იმას აკეთებს, რომ პირველს ემსახუროს. მაგრამ ყველა ეს კანონი იმდენად დაწვრილმანებულია, რომ არ ვურჩევდი მათ მიღებას. არსებობს უფრო მნიშვნელოვანი საქმეებიც. დაე, ჩვენ დაგვეცისროს არისტოტელეს პოეტიკის სირთულეების

კასტელეტროს თვალსაზრისის საპირისპიროდ, სკალიგერს მიაჩნია, რომ თეატრალური სანახაობა მიზნად აღზრდას ისახავს და პოეტი რასაც არ უნდა განასახიერებდეს ან ჰბამავდეს, ყველაფერი სწავლებას უნდა ემსახურებოდეს.⁴²⁷ თუმცა, თუ უფრო ზუსტნი ვიქნებით, სკალიგერი იმასაც წერს, რომ პოეტი ასწავლის სიამოვნების მეშვეობით.⁴²⁸ მაგრამ ჰედონისტური ასპექტის მიუხედავად, სკალიგერისთვის მთავარი მაინც სწავლება, დამოდვრაა, ხოლო სიამოვნება მხოლოდ საშუალებაა სწავლებისთვის და არა საბოლოო მიზანი. კასტელეტროსთვის კი სიამოვნების გარდა სხვა მიზანი ტრაგედიას არ აქვს.

მოგვიანებით, შაპლენმა, მისი ეპოქისთვის ნიშნული გალანტური სულისკვეთებით, ცხადად და ელეგანტური სტილით ჩამოაყალიბა სიამოვნებისა და სასარგებლოს „ერთიანობის“ პრინციპი. იგი მიიჩნევდა:

ერთნი, მეტისმეტად გატაცებულნი, როგორც ჩანს, სიამოვნებით, მიიჩნევენ, რომ დრამატული პოეზიის ნამდვილი მიზანი უნდა იყოს სიამოვნება; სხვები, ვინც ადამიანის დროზე უფრო ზრუნავენ და დროს გართობისა და უსარგებლო გაფლანგვისთვის ვერ იმეტებენ, მის ნამდვილ ამოცანად სარგებლის მოტანას მიიჩნევენ. მიუხედავად იმისა, რომ ორივენი აზრს სხვადასხვანაირად გამოთქვამენ, ყურადღებით დაკვირვებისა და კეთილგანწყობილი განსჯის შემდეგ გვმართებს ვაღიაროთ, რომ არსებითად ორივენი ერთსა და იმავეზე საუბრობენ, რადგან სიამოვნების მიმდევრებიც იზიარებენ მხოლოდ იმ სიამოვნებას, რომელიც გონებასთანაა თანხვედრაში. სამართლიანია დავუშვათ, რომ ისინი ისეთ სიამოვნებას გულისხმობენ, რომელიც სიქველის არა მტერია, არამედ იარაღია, რაკი რბილად და შეუმჩნევლად აშორებს ადამიანს მავნე ჩვევებს, და იმიტომაც სასარგებლო, რომ ღირსეულია; იგი არ ამხოვს არც

გაშუქება, მაყურებლებს კი დავუტოვოთ გოდებისა და თანაგრძნობის სიამოვნება], Jena Racine, *Bérénice: Tragédie* (Edition théâtre classique, 2013), 5.

⁴²⁷ “Ad haec ubi narrat Imperatorum consilia tum aperta, tum vasta, quae Graeci *σπαρτηγύματα* nominant: praeterea tempestas, bella, figat, artes varias, atque omnia id eundem finem: idcirco imitator, ut doceat” [ამიტომ, როცა [პოეტი] იმპერატორთა განზრახვებზე როგორც აშკარაზე, ისე ფარულზე, რომელსაც ბერძნები სტრატეგემატას უწოდებენ: ამის გარდა ქარიშხალს, ომებს, გაქცევებს, სხვადასხვა ფანდებს, აგრეთვე ყველაფერს ერთი მიზნისთვის იმიტომ იმიტირებს, რომ ასწავლოს], Iulius Caesar Scaliger, *Poetices Libri Septem* (Petrus Santandreae, 1594), 2-3.

⁴²⁸ “Hic enim finis est medius ad illius ultimum, qui est docendi cum delectatione. Naque Poeta etiam docet, non solum delectate, ut quidam arbitrabantur” [ეს მიზანი ხომ მისი საბოლოოს [მიზნის] საშუალებაა, რაც არის სწავლება სიამოვნების მეშვეობით. რაკი პოეტი არა მხოლოდ სიამოვნებას ანიჭებს], Scaliger, *Poetices Libri Septem*, 2.

ადამიანის გონებას იმით, რომ მოიყვანოს გაურკვევლობაში, არც სულს იმით, რომ მას რყვნის. ასე რომ, მეტოქენი მხოლოდ მოჩვენებითად ექიშპებიან ერთმანეთს, რაკი თუკი თავისთავად სიამოვნება არ არის სასარგებლო, ყოველ შემთხვევაში მისი წყაროა; ისინი ყველგან ხელიხელჩაკიდებულები დადიან. . . . ამგვარად, ყველა ჩვენთაგანს შეგვიძლია შევთანხმდეთ, რომ თეატრში მხოლოდ ის პიესაა კარგი, რომელიც მაყურებელს მოჰგვრის გონივრულ სიამოვნებას.⁴²⁹

არსობრივად იგივეს ამბობს მენარდიეც.⁴³⁰ თუმცა, შაპლენის და მენარდიეს „ჰედონისტებსა“ და „პრაგმატისტებს“ შორის უპირობოდ მომრიგებლური თვალსაზრისის ეჭვის ქვეშ დაყენება გვმართებს. როგორც ვნახეთ, სულ მცირე კასტელვეტროს და რასინის შემთხვევებში მაინც, ტრაგედიის მიზანი მხოლოდ სიამოვნებით შემოიფარგლება და არათუ არსად არ არის საუბარი რაიმე სხვა მიზანზე, არამედ ყველა სხვა მიზანი, იქნება ეს რაიმის

⁴²⁹ “Ainsy, selon les uns le Deleceable estant tout ce qu'elle cherche, et selon les autres, l'Utile constituant sa principale fin, l'on ne sçauroit prononcer que conditionnellement sur le mérite d'une Pièce de théâtre, en celle sorte, que si elle a plu, elle est bonne au regard de ceux qui n'y désirent que le plaisir et que si elle n'a fait que plaire sans profiter elle ne peut passer pour telle auprès de ceux qui veulent qu'elle profite principalement. Il y a bien une troisieme opinion de quelque Moderne, lequel sans s'attacher à celle qui fait de la Poésie une moralée, estime que le Plaisir en est la seule fin, mais fait distinction de Plaisir et ne luy attribue que celui qui est raisonnable. Et, suyvant cette doctrine on pourroit dire encore qu'il ne suffiroit pas que les Pièces de Théâtre pleussent pour estre bonnes si le Plaisir qu'elles produiroient n'estoit fondé en raison et si elles ne le produisoient par les voyes qui le rendent régulier, lesquelles à peu pres sont les mesmes qui sont requises pour le rendre profitable,” Chapelain, *Les sentimens de l'academie*, §135-152.

⁴³⁰ “il est certain que toutes les connoissances qui peuvent éclairer nôtre ame, sont à parler absolument, ou utiles, ou agréables. Dans cette disposition qui semble faire deux partis des choses spirituelles, il ne faut certes pas douter que les Sciences profitables n'emportassent la preference, si on les pouvoit separer d'avec le delicieuses, & si la Philosophie ne nous faisoit pas reconnoiter que l'Entendement du sage ne met aucune distinction entre le plaisant & l'utile. Mais puisque nous éprouvons que le desir de sçauoir est essentiel à nôtre ame, & qu'elle ne peut contenter cette inclination vertueuse que par l' étude des Sciences; il est sort aisé de iuger que selon ses sentimens le profit & la volupté ne sont pas deux choses diverses, & qu'elle treuve en mesme lieu l'utilité & les delices” [ცხადია, რომ ყველა სწავლება, რომელსაც შესწევს ჩვენი სულის განათება, საზოგადოდ რომ ითქვას, ან სასარგებლოა ან სასიამოვნოა. სულიერი საგნების ამგვარ განლაგებაში სასარგებლო მეცნიერებებისთვის გვმართებდა უპირატესობის მინიჭება, თუკი შესაძლებელი იქნებოდა მათი სასიამოვნო მეცნიერებებისგან გამოყოფა და თუკი ფილოსოფოსი არ გვასწავლიდა, რომ ბრძენის გონებამ არ უნდა განასხვავოს სასარგებლო სასიამოვნოსგან. მაგრამ რაკი მივიჩნევთ, რომ შემეცნებისკენ მისწრაფება ჩვენი სულის განუყოფელი ნაწილია და, რომ ამ უკანსაკნელს თავისი კეთილშობილი მისწრაფება იკმაყოფილებს მხოლოდ მეცნიერებათა შესწავლის გზით, იოლია განვსაჯოთ, რომ, მისი მგრძნობელობის თანახმად, სარგებლობა და სიამოვნება არა ორი სხვადასხვა რამაა და სასარგებლოსა და სასიამოვნოს იგი პოულობს ერთ და იმავე ადგილას], Mesnardeire, “Discours,” A-B.

შემეცნება, სიქველის შეცნობა თუ კანონების დაცვა, ცალსახად გამოირიცხება. ვერც იმას გავიზიარებ, რომ კასტელვეტრო ან რასინი სადმე გონებისმიერ სიამოვნებაზე თუნდაც მიანიშნებდნენ. პირიქით, კასტელვეტრო ცალსახად გამორიცხავს ყველაფერ იმას, რაც გონიერებასთან თუ გონივრულობასთან წილნაყარია, ხოლო რასინისთვის მთავარია მაყურებლის ცრემლები და მღელვარება.

რაც შეეხება სინთეზის მეორე ვერსიას, შაპლენი აქ უფრო თანმიმდევრულია. ჩემთვის ცნობილი წყაროებიდან ირკვევა, რომ სარგებლობა და გაკეთილშობილება ყოველთვის სიამოვნებასთანაა წილნაყარი და არ შემხვედრია ცალკე, სიამოვნებისგან დამოუკიდებლად. ამიტომ, შაპლენის ცნობა, რომ თითქოს ზოგი თეორეტიკოსი მხოლოდ სასარგებლოს სჯერდებოდა და დროის გადაჭარბებულად დაფასების გამო უარყოფდა „უსარგებლო“ სიამოვნებას, დაექვევების გარეშე არ უნდა გავიზიაროთ, მით უფრო იმის გათვალისწინებით, რომ შაპლენს დასტურად არც არავითარი მაგალითი არ მოყავს და იქვე ამგვარ თვალსაზრისს თავადვე უარყოფს. მაგრამ სასიამოვნოსა და სასარგებლოს სინთეზიც არ არის ცალსახა და შესაძლებელია სამი ვარიაციის გამოყოფა: 1) როცა მაყურებლისთვის სანახაობით სიამოვნება მაყურებლისთვის სასარგებლოსა და მაყურებლის გამოსწორებას ემსახურება, 2) როცა მაყურებლის გამოსწორებასა და გაკეთილშობილებას მოსდევს თვით მაყურებლის სიამოვნება როგორც გამოსწორებით თვითტკბობა და 3) როდესაც სასარგებლო და სასიამოვნო პარალელური და ერთმანეთთან დაუკავშირებელი დრამატული ეფექტებია. გასაგებია, რომ მესამე თეორიულადაც კი გამოირიცხება, რადგან ამგვარი პარალელიზმის შემთხვევაში სინთეზზე საუბარი უსაზრისოა. მეორე ვერსიის გაზიარებაც არ იქნებოდა სწორი, რადგან ამ შემთხვევაში სიამოვნება არა დრამის ცქერას, არამედ ეთიკურ გაუმჯობესებას მოჰყვება და, შესაბამისად, სიამოვნებასთან არა როგორც დრამატულ, არამედ როგორც ეთიკურ ეფექტთან გვექნებოდა საქმე. ამის გარდა, ისიც გაუგებარია, თუ როგორ მოხერხდებოდა

სიამოვნების გარეშე მაყურებლის გამოსწორება, ან აწ უკვე გამოსწორებულ ბუნებას რაღაში წაადგება სიამოვნება, ესეც გაურკვეველია.

შესაბამისად, რჩება მხოლოდ პირველი შესაძლებლობა - როცა მაყურებელი წარმოდგენიდან სიამოვნებას იღებს და ეს სიამოვნება მას ზნეს უკეთილშობილებს. საქმე ისაა, რომ როგორც ჩანს, დრამატული სიამოვნება ამ ეთიკურ „კათარსისში“ ძალიან მნიშვნელოვანია და ბრტყელი, პლაკატური პროპაგანდით ან სხვა აღმზრდელობით-დიდაქტიკური მეთოდებით აღზრდა-გაკეთილშობილებისგან ეს „კათარსისი“ არსებითად განსხვავდება სწორედ დრამატული სიამოვნებით. თუმცა, შაპლენის თვალსაზრისის ყველა შემთხვევაზე, თუნდაც მხოლოდ მის თანამედროვეზე, ექსტრაპოლირება, არ მგონია, რომ ასახედეს მე-16-17 საუკუნეების სინამდვილეს, რისი ერთ-ერთი დასტურიც თავად ლანგია. როგორც ვნახეთ, იგი ჰედონიზმს⁴³¹ უთუოდ იზიარებს, ხოლო, სასარგებლოს რაც შეეხება, ტექსტში მასზე ცალსახად არ საუბრობს.

თუმცა, ერთგან, კანონებისა და ძველების წესების დარღვევის დასტურად მოყავს ლექტორ ბიდერმანუსისადმი წინასიტყვაობიდან ნაწყვეტი, სადაც წერია:

ჩვენმა [ბიდერმანუსმა] აღნიშნა, რომ იგი არის მრავალ რელიგიურ პოეტთაგან [ერთ-ერთი], რომელთაც შვენიტ, რომ ძალისხმევა მიმართონ არა იმდენად განცხრომა-სიამოვნებისკენ, არამედ უფრო სარგებლობისკენ, და მაყურებლების სულები ღირსებებისა და ღმერთის შიშისკენ მიმართონ წმინდა წარმოდგენების სასიამოვნო ხიზლით. . . . სხვადასხვა აუდიტორიისთვის მართებდა მზად ყოფნა ჩვენ პოეტს, რათა ყველას მოსწონებოდა, არავინ არ დარჩენილიყო სარგებლობის გარეშე, მართებული სიყვარულისთვის შთაეგონა ყველა.⁴³²

როგორც ირკვევა ამ ნაწყვეტიდან, ბიდერმანუსის თვალსაზრისი არსებითად არ განსხვავდება შაპლენის შეხედულებისგან, ცხადია, თუკი რელიგიური მდგენელის მხედველობაში არ მივიღებთ. მაგრამ რამდენად

⁴³¹ ლანგი, *განაზრება*, 12, 17, 33, 53, 61, 75, 77 და 102.

⁴³² Ibid., 86-87.

იზიარებს ლანგი ბიდერმანუსის ამ თვალსაზრისს, ტექსტიდან ცხადი არ არის, რადგან ბიდერმანუსის ეს თვალსაზრისი ლანგს მოყავს არა სარგებლობის მნიშვნელობის დასტურად, არამედ სრულიად სხა მიზნით და სრულიად სხვა კონტექსტში, კერძოდ, რომ დრამატურგს [ქორაგს] არ მართებს ბრმად კანონების და არისტოტელეს მორჩილება, არამედ შვენი დროის შესაბამისად მოღვაწეობა. ცხადია, დრამისა და ქორაგის „მედროვეობის“ გამამართლებლად მოხმობილი არგუმენტი არ გამოდგება სხვა, დრამატული ეფექტის, კათარსის, თვალსაზრისის დასტურად.

თუმცა, ტექსტში აქა-იქ მიმოხეულია მინიშნებები სარგებლობაზეც და ეთიკურ „კათარსისზეც.“ კერძოდ, ლანგი მიიჩნევს, რომ პოეტებს მართებთ „მაყურებელთა ღირსეული სიამოვნებისთვის მსახურება,“⁴³³ სასცენო შესრულებით კი უნდა აღიძრას „წმინდა და სასარგებლო აფექტები,“⁴³⁴ ხოლო ქრისტიან პოეტებს ლანგი ურჩევს, რომ „გონებისთვის უფრო სასარგებლო იქნება, თუ იგი [აფექტი] პატივისა და ღირსების სიყვარულისკენაა მიმართული.“⁴³⁵ დაბოლოს, სასარგებლოსა და სასიამოვნოს ერთიანობის შესახებ ლანგი პირდაპირ საუბრობს ერთ-ერთ ადგილას.⁴³⁶

მაგრამ ტექსტიდან ცალსახად ჩანს, რომ ლანგი გაცილებით მეტ ყურადღებას უთმობს სიამოვნებას და არა სარგებლობას. თუმცა, ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ ლანგისთვის სარგებლობას ნაკლები მნიშვნელობა აქვს ვიდრე სიამოვნებას. შესაძლოა, ლანგისთვის სარგებლობა იმდენად ცხადია, რომ სწორედ ამ მიზეზით არ უთმობს განსაკუთრებულ ყურადღებას, ან ისიც შესაძლებელია, რომ ლანგისთვის, როგორც პრაქტიკოსისთვის, მაყურებლისთვის სიამოვნების მინიჭებაა გადამწყვეტი და არა სარგებლობა, რადგან, მართლაც, მაყურებლისთვის სიამოვნების მინიჭება თეატრის

⁴³³ ლანგი, *განაზრება*, 88.

⁴³⁴ Ibid., 10.

⁴³⁵ Ibid., 75.

⁴³⁶ Ibid., 83.

პრაქტიკოსს ხელთ უპყრია, მაგრამ მაყურებლის გამოსწორება, აღზრდა, „კათარსისი“ ან სხვაგვარი სარგებლობა ამ სიამოვნების თანმხლები ან მომდევნო შედეგია, რაც თეატრის პრაქტიკოსის მოღვაწეობას უშუალოდ არ უკავშირდება. სამწუხაროდ, ტექსტი, როგორც აღვნიშნეთ, თეორიული სიზუსტით და ამომწურავობით არ ხასიათდება და, ამდენად, ჩემ მიერ მოყვანილი ვარაუდები ვარაუდებს ვერ გასცდება.

§11

კვლავ რეტორიკული ტრადიციის გავლენის შესახებ

კლასიკური რეტორიკის მეხუთე ნაწილი, რეტორიკული შესრულება, როგორც ზემოთ აღვნიშნა, უკვე რომაული რეტორიკული ტრადიციის მიერ მიიჩნეოდა აუდიტორიის ზემოქმედების უფრო მნიშვნელოვან საშუალებად ვიდრე დანარჩენი 4 ნაწილი - შეთხზვა, განლაგება, სტილი, დამახსოვრება⁴³⁷ და იმავდროულად, სამსახიობო ოსტატობასთანაც იგივედებოდა.⁴³⁸ ლანგის

⁴³⁷ “*si quidem et Demosthenes, quid esset in toto dicendi opere primum interrogatus, pronuntiationi palmam dedit, eidemque secundam ac tertium locum, donec ab eo quaeri desineret, ut eam videri posset non praeipuum sed solam iudicasse (ideoque ipse tam diligenter apud Andronicum hypocriten studuit)*” [და დემოსთენეს როდესაც შეეკითხნენ, თუ რა იყო მთელ საორატორო სიტყვაში ყველაზე მნიშვნელოვანი, უპირატესობა მიანიჭა შესრულებას [*pronuntiatio*]. მასვე [შესრულებას] [მიანიჭა] მეორე და მესამე ადგილი მანამ, სანამ თავი არ დაანებებს მის დაკითხვას. როგორც ჩანს, [მნიშვნელოვნობით] მისი [შესრულების] მიჩნევა მართებს არა მხოლოდ უპირატესად, არამედ ერთადერთად (ამიტომაც თავად [დემოსთენე] ასე ბეჯითად მეცადინეობდა მსახიობ ანდრონიკუსთან)], Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 11.3; 6-8. აგრეთვე, იხ., Cicero, *Orator ad M. Brutum*, xvii, 56: “*ut iam non sine causa Demosthenes tribuerit et primas et secundas et tertias actioni; si enim eloquentia nulla sine hac, haec autem sine eloquentia tanta est, certe plurimum in dicendo potest*” [დემოსთენეს უსაფუძვლოდ არ მიუნიჭებია პირველი, მეორე და მესამე [ადგილი] შესრულებისთვის; თუკი მჭევრმეტყველება არაფერია მის გარეშე, შესრულება კი მჭევრმეტყველების გარეშე იმდენია, რომ საუბარში მრავალი შესწევს].

⁴³⁸ “Theatrical and rhetorical gestures were viewed in antiquity as similar enough to allow an exchange of knowledge between men proficient in one realm of performance and those studying the other” [თეატრალური და რეტორიკული ჟესტები ანტიკურობაში განიხილებოდა საკმარისად მსგავსად, რათა შესრულების ერთ სფეროში შემძლე ადმიანებს ცოდნა გაეცვალათ სხვა სფეროების მცოდნეთათვის], Dorota Dutsch, “Towards a Grammar of Gesture: A Comparison Between the Types of

თანახმად კი „შესრულება“ [actio], თავის მხრივ, კიდევ უფრო მეტად მნიშვნელოვანია მსახიობისთვის, ვიდრე ორატორისთვის.⁴³⁹

მეორე მხრივ, კლასიკური ტრადიცია, მართალია წვრილმანებსა და ცალკეულ ასპექტებში, მაგრამ მაინც მკაცრად მიჯნავდა ერთმანეთისგან მსახიობისთვის და ორატორისთვის შესაფერის „შესრულებას“, რაშიც შეგვიძლია დავრწმუნდეთ კიკეროსა⁴⁴⁰ და კვინტილიანუსის⁴⁴¹ ტრაქტატების მოხმობით. კვინტილიანუსის თანახმად, გარდა იმისა, რომ მსახიობის „შესრულება“

Hand Movements of the Orator and the Actor in Quintilian's *Institutio Oratoria* 11. 3.85–184,” in *Gesture* 2, no. 2 (2002): 159-281, 268.

“Hic Crassus, Hoc tibi, inquit, Catule, primum persuadeas velim, me non multo secus facere, quum de oratore disputem, ac facerem, si esset mihi de histrione dicendum” [აქ კრასუსი, - ეს შენთვის, - ამბობს, - კატულუს, პირველად მსურს დარწმუნდე, როცა ორატორზე ვმსჯელობ და ვსაუბრობ, მე მმართვედა საუბარი მსახიობზე], Cicero, *De Oratore*, 3, 22.

“In oratore autem acumen dialecticorum, sententiae philosophorum, verba prope poetarum, memoria iurisconsultorum, vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus” [ორატორს კი ლოგიკოსთა სინატიფე, ფილოსოფოსთა აზრები, პოეტთა შესაფერისი სიტყვები, იურისკონსულტების მეხსიერება, ტრაგიკოსთა ხმა, ლამის შეუდარებელი მსახიობთა ქესტები მოეთხოვება], Cicero, *De Oratore*, 1, 128.

⁴³⁹ ლანგი, *განაზრება*, 11.

⁴⁴⁰ neque, ea quum dicerem, me esse histrionem necesse esset, sed fortasse non stultum alieni artificii existimatorem [მეორე მხრივ, როცა ამას ვამბობ, არ არის აუცილებელი, რომ მსახიობი ვიყო, არამედ შესაძლოა, რომ სხვა ხელოვნებაშიც არ ვიყო შტერი], Cicero, *De Oratore*, 3, 22.

“effugimus tamen in oratione poematis similitudinem” [თუმცა გავურბივართ პოეტურ ქმნილებასთან მსგავსებას], Cicero, *De Oratore*, 59.

⁴⁴¹ “Ut si sit in scaena dicendum:

‘quid igitur faciam? non eam ne nunc quidem, cum arcessor ultro? an potius ita
me comparem, non perpeti meretricum contumelias?’

Hic enim dubitationis moras, vocis flexus, varias manus, diversos nutus actor adhibebit. Aliud oratio sapit nec vult nimium esse condita: actione enim constat, non imitatione [როგორც [მაგალითად], თუკი სცენაში ნათქვამი იქნება:

და შემდეგ რა გავაკეთო? არ წავიდე, ამ წამს,
როდის დამიძახებს იქედან? ან უმჯობესია ისე გამოვჩნდე, რომ
მუდმივად მეძავისგან წყენა არ დავითმინო?“

ეს მსახიობი ხომ მერყეობით შეყოვნებებს, ხმის მოდულაციას, სხვადასხვა ხელებსა და სხვადასხვა ნიშნებს გამოიყენებს. მჭევრმეტყველება კი სხვას ამჯობინებს და არ სურს რომ ძლიერ შელამაზებული იყოს: „შესრულებისგან“ შედგება და არა პაროდისგან], Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 11, 3, 182.

ორატორის „შესრულებისგან“ ძლიერი შელამაზებით განსხვავდება, აგრეთვე განსხვავება მსახიობსა და ორატორს შორის იმაშიც ვლინდება, რომ ორატორს, მსახიობისგან განსხვავებით, მართებს ჟესტებით აზრების გამოხატვა და არა სიტყვების ილუსტრირება.⁴⁴² იმავეს იზიარებს კიკეროც.⁴⁴³ როგორც ჩანს, კვინტილიანუსი გულისხმობს, რომ ორატორი უნდა მოერიდოს კონკრეტულ-საგნობრივ აღწერილობით და ილუსტრაციულ ჟესტებს, რომელიც გარკვეულ სიტუაციას, მდგომარეობას ან საგანს განასახიერებს.

⁴⁴² “Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit” [ორატორს მართებს, რომ მეტად დაშორდეს მოცეკვავს, რათა ჟესტი მეტად მისადაგებული იყოს აზრებთან ვიდრე სიტყვებთან, რაც სერიოზულ მსახიობებსაც კი სჩვეოდათ], Quintilianus, *Institution Oratoria*, 11, 3, 89.

”Ergo ut ad se manum referre cum de se ipso loquatur et in eum quem demonstrat intendere et aliqua his similia permiserim, ita non effingere status quosdam et quidquid dicet ostendere. Neque id in manibus solum sed in omni gestu ac voce servandum est. Non enim aut in illa perihodo "stetit soleatus praetor populi Romani" inclinatio incumbens in mulierculam Verris effingenda est, aut in illa "caedebatur in medio foro Messanae" motus laterum qualis esse ad verbera solet torquendus aut vox qualis dolori exprimitur eruenda, cum mihi comoedi quoque pessime facere videantur quod, etiam si iuvenem agant, cum tamen in expositione aut senis sermo, ut in Hydriae prologo, aut mulieris, ut in Georgo, incidit, tremula vel effeminata voce pronuntiant; adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio quorum ars omnis constat imitation” [ამდენად, რათა ხელი გაიშვიროს თავისკენ, როდესაც საკუთარ თავზე საუბრობს და მისკენ ვისზე მითითებაც განუზრახავს და სხვა მისთანა მსგავსს, ნებას დაერთავ, ისე რომ არ ილუსტრირებდეს რაიმის მდგომარეობას და რასაც ამბობს არ აჩვენოს. ეს არა მხოლოდ ხელებს არამედ ყველა ჟესტსა და ხმას შეეხება. ან არ მართებს ამ წინადადებაში „სანდლებში შემოსილი რომაელთა პრეტორი ადგა“ ვერესის მეძავზე დაყრდნობის გადახრის ილუსტრირება ან ამაში - „მესანიის ფორუმის შუაგულში იწკეპლებოდა“ კონვულსიური მოძრაობები თითქოსდა დარტყმების ქვეშ კრუნჩხვების ან მწუხარე ხმის აღმოხდომა], Ibid., 11, 3, 89-90.

⁴⁴³ “Sed cum haec magna in Antonio tum actio singularis; quae si partienda est in gestum atque vocem, gestus erat non verba exprimens, sed cum sentiis congruens: manus humeri latera suppositio pedis status incessus omnisque motus cum verbis sentiisque consentiens; vox permanens, verum subrauca natura. sed hoc vitium huic uni in bonum convertibat” [მაგრამ ამასთან ერთად [რეტორიკული ფიგურებთან ერთად] ანტონიუსთან შესრულებაც გამოირჩეოდა; რაც თუკი დაიყოფა ჟესტად და აგრეთვე ხმად, ჟესტი იყო არა სიტყვების გამომხატველი, არამედ აზრების შესატყვისი: ხელები, მხრები, ტორსის ბრუნი, ფეხის ბაკუნი, სიარული და ყოველი მოძრაობა შეეხამებოდა სიტყვებსა და აზრებს; ხმა მყარი, თუმცა ხრინწიანი ბუნების. მაგრამ ეს ხარვეზი მხოლოდ მას უზრუნდებოდა სიკეთედ], Cicero, *Brutus*, 141.

“Omnes autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens, scenicus, sed universam rem et sententiam, non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scena et histrionibus, sed ab armis, aut etiam a palaestra” [საჭიროა, რომ ყველა ამ ემოციას თან ახლდეს ჟესტები, არა [როგორც] სიტყვების გამომხატველი, მსახიობურად, არამედ საკითხისა და აზრის მთლიანობაში, არა ილუსტრირებით, არამედ აღნიშვნით გამომთქმელი, ფართო და მამაკაცური კილოთი, არა სცენიდან და მსახიობებისგან [სესხებით], არამედ ბრძოლებიდან და პალესტრიდანაც კი], Cicero, *De Oratore*, 3, 49.

თუმცა, რეტორსა და მსახიობს შორის ამ განსხვავებაზე ექსპლიციტური მითითების მიუხედავად, აზრების შესტებით გამოსახვა ზუსტად რას გულისხმობს, მთლად გასაგები არ არის. კვინტილიანუსიდან ერთ-ერთი ადგილი თითქოს უფრო აზუსტებს, რომ ილუსტრაციული შესტების შემთხვევაში საქმე გვაქვს კონკრეტული საგნების ან მოქმედებების შესტებითა და ხელებით განსახირობასთან, იმიტირებასთან,⁴⁴⁴ რაც ორატორისთვის მკაცრად დაუშვებელია და რაც თავად კვინტილიანუსს ხეპრე მოსაუბრეებისთვისაც კი არ შეუძენია. მაგრამ, რაც დაშვებულია და სავალდებულოც კია ორატორისთვის, ეს არის აზრებისა და აფექტების გამოხატვა, და ის, თუ ორატორს როგორ და რა შესტებით მართებს ამ არატრივიალური ამოცანის გადაწყვეტა, ამას პირველწყაროები არ აზუსტებენ.

ერთი ცხადია, რომ კლასიკური რეტორიკა, ჯერ კიდევ კიკეროც და კვინტილიანუსიც, მჭიდრო კავშირისა და მსგავსების მიუხედავად, ცალსახად განასხვავებდნენ რეტორიკულ „შესრულებას“ სამსახიობო ორეულისგან. მიმაჩნია, რომ საჭიროა კვლევა იმისა, თუ ლანგს რა დამოკიდებულება ჰქონდა ორატორსა და მსახიობს შორის კლასიკურ რეტორიკულ ტრადიციაში დამკვიდრებულ ამ მკაცრ გამიჯვნასთან, მით უფრო იმის გათვალისწინებით, რომ ლანგმა არა მარტო სასცენო ხელოვნებაზე დაწერა ტრაქტატი და იეზუიტურ სკოლაში სასცენო მოღვაწეობითაც იყო დაკავებული, არამედ რეტორიკის სწავლების გამოცდილებაც ქონდა.⁴⁴⁵ სავარაუდოდ, მისი ახალგაზრდობის,

⁴⁴⁴ “Vitia quoque earum subicienda sunt, quae quidem accidere etiam exercitatis actoribus solent. Nam gestum poculum poscentis aut verbera minantis aut numerum quingentorum flexo pollice efficientis, quae sunt a quibusdam scriptoribus notata, ne in rusticis quidem vidi” [აგრეთვე მანკიერია მათი [ხელების] გამოყენება, რასაც გამოცდილი შემსურლებლებიც კი სცოდავენ. მართლაც, ჭიქის შეთავაზების, ცემის მუქარის, თითის მოკეცვით რიცხვი ხუთასის გამოსახვის შესტი, რა [შესტებიც] აღნიშნულია გარკვეული მწერლების მიერ, ხეპრეებთანაც კი არ მინახავს], Quintilianus, *Institution Oratoria*, 11, 3, 117.

⁴⁴⁵ “After completing his theological studies there in 1684, Lang taught and directed at several Jesuit gymnasiums in Bavaria, and in 1687 at the age of twenty-seven he was appointed Professor of Rhetoric at the Munich Jesuit Gymnasium, where he continued to write, produce, and direct school plays” [1684 წელს თეოლოგიური განათლების დასრულების შემდეგ, ლანგი ასწავლიდა ბავარიის სხვადასხვა გიმნაზიაში და 1787 წელს 27 წლისა, იგი დანიშნეს მიუნხენის იეზუიტურ გიმნაზიაში

როგორც მიუნხენის გიმნაზიის რეტორიკის პროფესორის გამოცდილებას, გავლენა უნდა მოეხდინა მის სასცენო-თეატრალურ მოღვაწეობაზეც. ამ ვარაუდის გარდა, როგორც დავრწმუნდით, აფექტების ნაწილში რეტორიკული გავლენა ძლიერია. თუმცა, რაც შეეხება სპეციფიკურ, რეტორისთვის შესაფერის ჟესტებს, ტექსტზე დაყრდნობით მაინცდამაინც დამაჯერებლად არ ჩანს, რომ რეტორიკულ ტრადიციას ძლიერი გავლენა მოეხდინოს ლანგზე.

ერთადერთი ადგილი მთელ ტრაქტატში, რომელიც სავარაუდოდ მიაწოდებდა და ისიც გაკვრით კვინტილიანუსისა და კიკეროსეულ მსახიობისა და ორატორის ჟესტებს შორის განსხვავებას, ეს არის ლანგის რჩევა, რომ ყველა ჟესტი საუბარს და შინაარსს უნდა ეთანხმებოდეს და, რომ ამ მიზნით სრულიად აუცილებელია მსახიობს კარგად ესმოდეს პოეტის ჩანაფიქრი.⁴⁴⁶

კიდევ ერთი ასპექტი, სადაც აშკარად ჩანს რეტორიკული განათლების გავლენა, დრამატულ ნაწარმოების ტრადიციულ ნაწილებზე - პროტასისზე⁴⁴⁷, ეპიტასისზე⁴⁴⁸, კატასტასისზე⁴⁴⁹, კატასტროფებზე⁴⁵⁰, რეტორიკული დისკურსის ნაწილების - შესავლის [*exordium*], თხრობის [*narratio*], არგუმენტაციის, დასაბუთება-დარღვევის [*confirmatio-confutatio*] და დაკსკვნის, ეპილოგის პროექცირება.⁴⁵¹

დრამატული ნაწარმოების და რეტორიკული დისკურსის ნაწილების დაწყვილება საკმაოდ ხელოვნური და ნაძალადევი ჩანს და, ამდენად, ამ დაწყვილების მიზეზი, ლანგზე რეტორიკული ტრადიციის გადაჭარბებული გავლენით თუ აიხსნება. მე პირადად, იმდენად ხელოვნურად მეჩვენება ეს

რეტორიკის პროფესორად, სადაც მან განაგრძო სასკოლო წარმოდგენების პიესების, დადგმა და ხელმძღვანელობა], Engle, "Lang's Discourse," 179.

⁴⁴⁶ ლანგი, განაზრება, 54.

⁴⁴⁷ Ibid., 77-78.

⁴⁴⁸ Ibid., 78.

⁴⁴⁹ Ibid., 78-79.

⁴⁵⁰ Ibid., 79.

⁴⁵¹ ლანგი ერთ ნიშვნელოვან ნაწილს არ ასახელებს - *divisio, distributio*. არგუმენტაციის შემთხვევაში, თხრობის შემდეგ სავალდებულო იყო ორატორს მკაფიოდ ჩამოეყალიბებინა თუ რისი დასაბუთება ჰქონდა განზრახული, ან თუ რა საკითხებში ეთანხმებოდა და რაში არ ეთანხმებოდა ოპონენტს და რის დარღვევას ან დასაბუთებას აპირებდა ორატორი.

დაწყვილება, რომ თავს მივცემდი ვარაუდის უფლებას, რომ ლანგი სტუდენტისთვის უფრო ნაცნობი რეტორიკის ანალოგიის მეშვეობით ცდილობს დრამატული ნაწარმოების ნაწილების გაგებინებას, ვიდრე იზიარებს ფაქტობრივ და კონცეპტუალურ მსგავსებას ან იგივეობას დრამის ნაწილებსა და რეტორიკულ დისკურსს შორის. ამას მაფიქრებინებს ის გარემოებაც, რომ ლანგს გამოტოვებული აქვს კლასიკური რეტორიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, *divisio* [დაყოფა] - დასასაბუთებელი ან დასარღვევი ან საკამათო დებულების ზუსტად ჩამოყალიბება, რის გარეშეც უმინაარსოა არგუმენტაციაზე ზედაპირული საუბარიც კი. ეს ნაწილი იმდენად მნიშვნელოვანი იყო ძველებისთვის, რომ სპეციალურად *divisio*-სთვის შეიმუშავეს სტატუსების ან, მეორე სახელწოდებით, კონსტიტუციის თეორია. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ლანგს, როგორც რეტორიკის პროფესორს არ სცოდნოდა *divisio* და სტატუსების თეორია და, მით უფრო წარმოუდგენელია, რომ იგი დავიწყებოდა. როგორც ჩანს, ლანგმა დრამის თეორიის ნაწილებს შორის *divisio*-ს შესაფერისი ვერაფერი ვერ მოძებნა და შეუმჩნევლად უგულებელყო. ამდენად, ამ შემთხვევაში, ალბათ უფრო ზუსტი იქნება იმის ვარაუდი, რომ რეტორიკულ ტრადიციასთან სიახლოვე უფრო ანალოგიაა ახსნისთვის, ვიდრე, მართლაც და, კონცეპტუალური სიახლოვის დემონსტრირება.

შეჯამება

ამ განყოფილებაში შემოვიფარგლე ლანგის ტრაქტატში მოყვანილი დრამის თეორიის, ისტორიის, კრიტიკისა და სხვა მომიჯნავე საკითხების განხილვით. ამ კვლევისას გამოვიყენე მხოლოდ ორი მეთოდი - ლანგის ტექსტის ფილოლოგიურ-კრიტიკული კვლევა და აგრეთვე ლანგის ტექსტის სხვა ტექსტებთან კომპარატივისტული კვლევა. ცხადია, რომ დრამის თეორიის, კრიტიკისა და ისტორიის თვალსაზრისით, ლანგის ტრაქტატი ამომწურავად არ გამოიკვლევა და ერთი კვლევის ფარგლებში, შეუძლებელიც კია წყაროს ამომწურავი შესწავლა. ამ განყოფილებაში მხოლოდ იმ საკითხებს შევეხე, რომლებიც ჩემი კომპეტენციის ფარგლებს არ სცდება. ხოლო ეს კვლევა კი საჭიროდ და აუცილებლადაც კი მივიჩნიე იმ მიზეზით, რომ ლანგი თავის ამ ტრაქტატში დრამის თეორიის და კრიტიკის და აგრეთვე, დრამის თეორიისა და კრიტიკის ისტორიისთვის უკიდურესად მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდის და საკუთარ შეხედულებებს გადმოგვცემს. ეს საკითხებია: 1) აფექტის ცენტრალური მნიშვნელობა, 2) აფექტური მრავალფეროვნება, 3) არისტოტელეს ავტორიტეტი, 4) *verisimilis* (*vraisemblance*) - ნამდვილთანმსგავსი, 5) დროის და ადგილის ერთიანობა, 6) თეორიის ჩამოყალიბებისთვის და კანონების სავალდებულობისთვის გვერდის ავლა, 7) სოციალური ასპექტები, 8) თეატრალური წარმოდგენის საბოლოო მიზანი: დრამატული ეფექტი - სიამოვნება და სარგებლობა, 9) რეტორიკული „შესრულების“ გავლენა სამსახიობო „შესრულებაზე.“

ამ საკითხების შესწავლის შედეგად, შემდეგი დასკვნები გამოვიყვანე:

1. სასცენო წარმოდგენის და საზოგადოდ თეატრის ლანგისეული პარადიგმა ეფუძნება აფექტების თეორიას, რაც, ერთი მხრივ, ჰორაციუს-არისტოტელეს და, მეორე მხრივ, კლასიკური რეტორიკის თეორიასთან სრულ

თანხვედრაშია. მე-16-17 დრამის და სასცენო ხელოვნების თეორეტიკოსებიც და პრაქტიკოსებიც იზიარებენ თეატრის აფექტურ ბუნებას.

2. ლანგის აფექტური თეორია გულისხმობს აფექტურ გამომსახველობას და არა მსახიობის სასცენო ხასიათში გარდასახვას.

3. თეატრის აფექტური ბუნების გაზიარების მიუხედავად, ლანგი არ იზიარებს არისტოტელეს თეორიას სპეციფიკურ აფექტებზე (ტრაგედიის შემთხვევაში), განსაკუთრებით კი - შიშის აფექტის ნაწილში და მიიჩნევს, რომ ნებისმიერი აფექტი შეიძლება მისაღები იყო.

4. მრავალი ასპექტით, კერძოდ, აფექტების თეორიაში, „შესრულებაში,“ დრამატული ნაწარმოების ნაწილების აღწერაში, ლანგი ეყრდნობა უფრო კლასიკურ რეტორიკას ვიდრე სასცენო ან დრამის ხელოვნების კლასიკურ თეორიებს.

5. ლანგი არისტოტელე-ჰორაციუსის და მე-16-17 საუკუნეების თეატრის თეორეტიკოსების და სასცენო და დრამის პრაქტიკოსების უმთავრეს პოსტულატს, ნამდვილთანმსგავსს, მთლიანად იზიარებს.

6. ლანგი არ იზიარებს დროისა და ერთიანობის კანონებს. ლიტერატურის კრიტიკაში გავრცელებული თვალსაზრისის საპირისპიროდ დასტურდება, რომ ლანგი გამონაკლისი არ იყო და საკმაოდ მრავალი თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი ფიქრობდა ლანგის მსგავსად.

7. დრამატული ეფექტის თვალსაზრისით, ტექსტში ლანგს აშკარად სიამოვნების ეფექტზე აქვს ყურადღება გამახვილებული. თუმცა, ტექსტში რამდენიმე მინიშნებაც მოიპებნება, რომელიც სარგებლობაზეც მიუთითებს. ლანგს ჰედონიზმის პრინციპი იმდენად უკიდურესობამდე მიჰყავს, რომ ყველა კანონსაც კი უარყოფს მაყურებლისთვის სიამოვნების ფასად ან, უკიდურეს შემთხვევაში, კანონების რევიზიას და ჰედონიზმის პრინციპისადმი მისადაგებას მოითხოვს.

8. ლანგი, ისევ როგორც მისი თითქმის ყველა თანამედროვე, მაინცდამიანც მაღალი აზრისა არ არის ჩვეულებრივ, მოუმზადებელ მაყურებელზე და უპირატესობას გამოცდილ და განსწავლულ მაყურებელს ანიჭებს. აშკარაა, რომ ლანგისეული თეატრის მოდელი არ არის საშუალო მაყურებლისთვის გათვალისწინებული. მეორე მხრივ, ლანგი კარის, არსიტორკატიისთვის გათვალისწინებულ თეატრალურ სტილსაც არ სწყალობს და მის დამფასებლებსაც არ მიიჩნევს განსწავლულ მაყურებლად.

მეოთხე განყოფილება
ლანგის ტრაქტატის მიხედვით „შესრულების“ ფუნქციური და
სტრუქტურული ანალიზი და შედარებითი კვლევა სამსახიობო
ხელოვნების თეორიის შუქზე

კვლევის ეს მეთოდი მიზნად ისახავს ლანგის მიერ აღწერილი „შესრულების“ სამსახიობო ოსტატობის თეორიის კატეგორიებით ანალიზს და სხვა სამსახიობო სისტემებთან შედარებას.

სამსახიობო ხელოვნების ნებისმიერი მიმდინარეობა, სკოლა, სამსახიობო სტანდარტულ ასპექტებს და პრობლემებს წყვეტს ხშირად თავისებურად და არასტანდარტულად. ეს მეთოდოლოგიური მიდგომა შედგება, ერთი მხრივ, სამსახიობო ოსტატობის ამ სტანდარტული ასპექტების, კატეგორიების შედარებით ცნობილი სამსახიობო სისტემებიდან გამოყოფისა და მეორე მხრივ, მათი, როგორც მეთოდოლოგიური კატეგორიებით ლანგის სისტემის აღწერისგან. შესაბამისად, გარკვეული პირობითობის გათვალისწინებით, ამ კატეგორიებს შეიძლება ეწოდოს „სამსახიობო ხელოვნების სტრუქტურული ელემენტები,“ რადგან სამსახიობო ხელოვნების ამ პარადიგმაში აშკარად შეიმჩნევა სტაბილური და აუცილებელი ელემენტები, რომლებიც, გადატანითი მნიშვნელობით თუ ვიტყვოდი, სამსახიობო ხელოვნების, როგორც თითქოს და „სხეულის,“ მზიდი კონსტრუქციული ელემენტებია. ამ გარემოების გათვალისწინებით, ალბათ, უფრო ზუსტი იქნებოდა, თუ ამ მეთოდს „სტრუქტურული ელემენტების ფუნქციური ანალიზი“ ეწოდება, რადგანაც შემოვიფარგლე სამსახიობო ხელოვნების სტრუქტურის მხოლოდ შემადგენელი ნაწილების, ელემენტების და არა მთლიანად, ინტეგრირებულად სტრუქტურის ანალიზით. ალბათ, არანაკლებ საინტერესო და მნიშვნელოვანი იქნებოდა ამ ელემენტების ინტეგრირების

მეთოდის შემუშავებაც, რაც წინამდებარე კვლევის ფარგლებში ვერ მოვახერხე. დასაწყისისთვის პირველი ნაბიჯიც კმარა.

ეს მეთოდოლოგიური მიდგომა განსაკუთრებით საჭიროა პრაქტიკოსებისთვის, ერთი, იმის დემონსტრირებისთვის, რომ არსებობს სხვა, განსხვავებულ პრინციპებზე დაფუძნებული სამსახიობო მიმდინარეობები და მეორე, რაც შედარებით ნაცნობი და გაზიარებულია თანამედროვე სცენის პრაქტიკოსის მიერ, იმის მეშვეობით იმის გაცნობა, რაც უცხო და უცნობია. ცხადია, რომ ამ კატეგორიების ნომენკლატურა ამომწურავი არ არის და შევძელი მხოლოდ ჩემი კომპეტენციის ფარგლებში გამომეყო კატეგორიების გარკვეული ოდენობა და კვლავ აღვნიშნავ წუხილით, რომ ამ კატეგორიების ინტეგრირებაც ამ კვლევის მიღმა დარჩა.

ამ ეტაპისთვის შევძელი გამომეყო მხოლოდ 11 კატეგორია, რომელნიც ცალ-ცალკე, ქვეთავებში აღვწერე და, შემდეგ, როგორც მეთოდოლოგიური იარაღი, გამოვიყენე ლანგის ტრაქტატის შესაბამისი ნაწილის საკვლევად.

1. სინამდვილესთან მიმართება

სანამ ლანგის ტრაქტატს გამოვიკვლევდე, მეთოდოლოგიური მოსაზრებებით დავაზუსტებდი, თუ რა იგულისხმება „სინამდვილესთან მიმართებაში.“ დასაწყისშივე შევნიშვნავ შემდეგ ორ გარემოებას: მხედველობაში, ერთი მხრივ, უნდა გვყავდეს დრამატული პერსონაჟი და, მეორე მხრივ, დრამატული მოქმედება. ეს ორგვარი მიდგომა გულისხმობს, ერთი მხრივ, მსახიობისა და მის მიერ განსახიერებული დრამატული პერსონაჟის და, მეორე მხრივ, თავად მოქმედების, ფაბულის სინამდვილესთან მიმართებას. თავად მოქმედების, ფაბულის სინამდვილესთან მიმართება გულისხმობს მსახიობი თამაშისას თუ რას ეწევა - სინამდვილის მხოლოდ იმიტირებას [ბაძვას], თუ გაზვიადებას ან დეფორმირებას? ცხადია, სინამდვილესთან გარკვეული მიმართება მაშინაც კი იგულისხმება, როცა დრამატული პერსონაჟი გაურბის

სინამდვილეს და ირეალურს გადმოსცემს. სინამდვილისთან მიმართებაში დასადგენად გასარკვევია სინამდვილის თუ რა ასპექტი არის არსებითი და ესა თუ ის სამსახიობო ან დრამატურგიული სკოლა რას მიიჩნევს სასცენო წარმოდგენის ღირსებად და არა ის, რომ სინამდვილე მთელი თავისი რეალიზმით და ნატურალიზმითაც კი სცენაზე წმინდა სახითაა გადმოცემული, ან, პირიქით, რომ სინამდვილის მიბაძვა სრულად გამოირიცხება. უფრო ზუსტად რომ ჩამოვყალიბო კვლევის საგანი, გასარკვევია დრამატული პერსონაჟია თუ სასცენო სიტუაციაა რეალისტური და, რამდენად და რა თვალსაზრისითაა ან ერთი, ან მეორე, ან ორივე რეალისტური ან, პირიქით, ან ერთი, ან მეორე, ან ორივე ირეალურია [უფრო ზუსტად „ირეალისტური“]. თავის მხრივ, იმ შემთხვევაში, თუ დრამატული პერსონაჟი ირეალისტურია, იგი შეიძლება იყოს სინამდვილეზე უმჯობესიც, ანუ იდეალური და სინამდვილეზე უარესიც. თეორიულად იმის დაშვებაც შესაძლებელია, რომ ირეალური პერსონაჟი იყოს შეფასებითად ნეიტრალურიც - სინამდვილისგან განსხვავებული, მაგრამ საშუალოზე არც უკეთესი და არც უარესი. თუმცა, ამ შემთხვევაში მისი დარამატურგიული ფუნქცია, დანიშნულება მთლად გასაგები ვერ არის, სულ მცირე, არისტოტელეს პარადიგმის ათვლის წერტილიდან, რადგან სასცენო პერსონაჟის ქმედებებში უნდა ჩანდეს მისი ზნე და ხასიათი, ანუ, იგი, როგორც წესი, ეთიკურად ნეიტრალური არ უნდა იყოს. ცალკე, იგივე ითქმის დრამატულ მოქმედებაზე, სიტუაციაზეც.

სინამდვილისადმი მიმართების ეს სამფასა დაყოფა, როგორც პერსონაჟისთვის, ისე მოქმედებისთვის - რეალისტური, იდეალური და უარესი, არისტოტელეს აქვს მოყვანილი *პოეტიკაში*.⁴⁵²

⁴⁵² თუმცა, ლესინგის თანახმად, ისეთებიც არსებობენ, ვისთვისაც მნიშვნელოვანია თავად მიბაძვა: „Есть такие люди, которые отрицают ценность совершенно точного подражания природе; они говорят, что даже то, что там в природе, не нравится, нравится в точном подражании благодаря именно подражанию,” Лессинг, „Статья 70: 1 Января 1768 Года,” *Гамбургская Драматургия*, 258.

ამ სამივე შემთხვევას მოიცავს არისტოტელეს მიმესისი. არისტოტელეს მიმესისი არ გულისმობს მხოლოდ ბანალურ მიბაძვას, როგორც ეს ხშირად არაზუსტად ესმით. მიმესისს ლათინურად შეესაბამება *imitari*, რაც დამკვიდრდა კიდევაც ლათინურენოვან ტრადიციაში და რაც, როგორც ითქვა, სრულად არ ასახავს არისტოტელეს კონცეფციას. სავარაუდოდ ამ ცნების შინაარსის დავიწროვებაში, ლათინურ თარგმანთან ერთად, პლატონის *სახელმწიფომაც*, კერძოდ მესამე წიგნმა, შეიტანა წვლილი, სადაც პლატონს მართლაც, „მიმესისი“ ესმის მხოლოდ როგორც ბანალური მიბაძვა, გამეორება, კოპირება. მაგრამ არისტოტელეს, პლატონისგან განსხვავებით და ამ კონცეპტის მისგან სესხების მიუხედავად, ესმის სხვაგვარად.⁴⁵³ დამაჯერებლად მიმაჩნია, რომ არისტოტელე „მიმესის“ ცნების ქვეშ უფრო მეტს გულისხმობს ვიდრე შიშველ მიბაძვას.⁴⁵⁴ სხვაგვარად რომ ითქვას, არისტოტელე ნამდვილად არ გულისხმობს მიბაძვას, გამეორებას, ასლის გადაღებას, ან მხოლოდ ამას არ გულისხმობს, მაგალითად, როგორც ქანდაკებაა მოდელის ასლი. ზუსტი ასლის მიბაძვისთვის, უფრო ზუსტად მიმბაძველთათვის, არისტოტელე იყენებს აწმყო დროის მოქმედებითი გვარის მიმდებარის მრავლობით რიცხვს - „მიმბაძველნი“ [*α'πεικάζοντες*]⁴⁵⁵. რაც საინტერესოა განსახილველი საკითხის შუქზე, მიმესისის ერთ-ერთი მნიშვნელობაა კორექცია, სინამდვილის გაუმჯობესება,⁴⁵⁶ ცხადია, ტრაგედიის [და ეპოსის] შემთხვევაში, რის დასტურადაც ბატჩერის ახსნა-განამრტებასაც მოვიხმობ:

⁴⁵³ “There can be no doubt the Aristotle took this concept of *μίμησις* as the common character of *ποιητική* from Plato. How he changed it, to what extent it becomes in his hands a really new idea, having little more than the name in common with Plato, are matters which will have to emerge in the course of our interpretation of the text” [უეჭველია, არისტოტელემ *პოეტικისთვის* მიმესისის დამახასიათებელი ეს კონცეპტი ისესხა პლატონისგან. თუ როგორ შეცვალა მან იგი, მისი ხელშეწყობით თუ რაოდენ ხდება იგი ჭეშმარიტად ახალი იდეა, პლატონთან სახელის გარდა სხვა რამ საერთო რომ არაფერი აქვს, საკითხებია, რომელიც ტექსტის ჩვენეული ახსნა-განამრტებისას უნდა გამოვლინდეს], Else, *Aristotle's Poetics*, 12.

⁴⁵⁴ “We see at once that there is no question here of bare imitation, of a literal transcript of the world,” Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry*, 122.

⁴⁵⁵ Arist., *Poet.*, 1447a18.

⁴⁵⁶ Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry*, 116-122.

იგი [შემოქმედი] ქმნის ახალ ქმნილებას, არა გამოცდილებისეულ არსებულ რამეს, არა სინამდვილის ასლს, არამედ *βέλτιον* [უკეთესს] ანუ უფრო მაღალ სინამდვილეს, „რათა იდეალური ტიპი ამაღლდეს არსებულზე“; იდეალური „უკეთესია“ ვიდრე რეალური.⁴⁵⁷

მაგრამ ერთ-ერთი მეცნიერი ამგვარ თვალსაზრისს ეჭვის ქვეშ აყენებს:

ბატჩერის თვალსაზრისთან შეპასუხება შესაძლებელია მრავალი საფუძვლით. აშკარაა, რომ არისტოტელე იმიტატიურ ხელოვნებებში ხედავს გარკვეულ მორალურ ამაღლებულობას, მაგრამ თუკი ის იჟინებდა, რომ ეს თვისება არსებითია ნატიფი ხელოვნებისთვის, მაგალითისთვის, როგორ დაახარისხებდა პავსონის ხელოვნებას, რომელიც ხატავდა ადამიანებს როგორც უარსებს ვიდრე ისინი არიან (პოეტიკა 1448a6)?⁴⁵⁸

ჩემი თვალსაზრისით, არისტოტელეს მიმესის ესმის ორგვარად - ზოგადი, არადიფერენცირებული და სპეციფიკური მნიშვნელობით. ზოგადი მნიშვნელობით ეს ცნება ნიშნავს ნებიმიერი სახის პრეზენტაციას, იმიტაციას, წარმოდგენას, განსახიერებას და ფაბულის შეთხზვასაც კი, ხოლო სპეციფიკური მნიშვნელობით - ხელოვნების ამა თუ იმ კონკრეტული სახეობის ან ჟანრისთვის დამახასიათებელი გამოხატვის ხერხებსა და საშუალებებს. ამდენად, შეგვიძლია საკმაო დამაჯერებლობით დავუშვათ, რომ ტრაგედიისთვის მიმესის სპეციფიკური ნიშანია სწორედ სინამდვილეზე უკეთესი. ამ მოსაზრების საფუძველზე ვიზიარებ ბატჩერის დებულებას, რომ „შემოქმედს მართებს საგნების იმიტირება ისეთებად, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ: მან შეიძლება მიზნად დაისახოს განუხორციელებელი იდეალი“.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ „He [artist] produces a new thing, not actual thing of experience, not copy of reality, but *βέλτιον*, or higher reality-‘for the ideal type must surpass the actual’; the ideal is ‘better’ than the real,” Butcher, *Aristotle’s Theory of Poetry*, 152.

⁴⁵⁸ „One can object to Butcher’s view on many grounds. Aristotle clearly did prefer to see a certain moral elevation in the imitative arts, but if he insisted that this quality was essential to fine art, how, for example, would he have classed the art of Pauson, who painted men as worse than they are (Poetics 1448a6)?“ J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, (New Haven and London University: Yale University Press, 1974), 98.

⁴⁵⁹ „The artist may ‘imitate things as they ought to be’: he may place before him an unrealized ideal,” Butcher, *Aristotle’s Theory of Poetry*, 122.

საგულისხმოა, რომ ხელოვნების, როგორც სინამდვილის იდეალიზაციის საშუალება, საკმაოდ გაზიარებულია და გავრცელებულია მე-16-18 საუკუნეების ტრაგედიაში, როგორც სასცენო თამაშში, ისე დრამატურგიაშიც.

ლანგის ტრაქტატის შექმნის დაახლოებით თანადროულ წყაროში ვხვდებით ხელოვნების იდეას როგორც იდეალიზაციას, სინამდვილის გაკეთილშობილებას საერო და სასულიერო რეტორიკის „შესრულების“ სახელმძღვანელოში: „ხელოვნება აუცილებელია, რათა გაასწოროს ან უზადოდ ჰყოს ბუნება“.⁴⁶⁰

როგორც ირკვევა, სინამდვილის სრულქმნის იდეა საკმაოდ გაზიარებულია ლანგის მოღვაწეობის პერიოდში და ადრეც და არა მხოლოდ სცენის სპეციალისტთა ან რეტორთა წრეში. იდეალიზაციას თეორიას იზიარებენ მხატვრებიც და მოქანდაკეებიც. ასე მაგალითად, ჯიოვანი ლორენცო ბერნინი (1598-1680), მხატვარი, მოქანდაკე, არქიტექტორი და კომედიოგრაფი, როგორც გადმოგვცემენ, „ამბობდა, რომ მან, ვინც აითვისა კარგი ნახატი, უკუაგდებს იმას, რაც ბუნებრივ მდგომარეობაში ახასიათებს, თუმცა არ უნდა ახასიათებდეს, და ამდაფრებს იმას, რაც უნდა ახასიათებდეს, მაგრამ არ ახასიათებს.“⁴⁶¹ დაახლოებით იმგივე აზრისაა ნიკოლა პუსენის მიმდევარი, ფრანგი მხატვარი და ფერმწერი სებასტიან ბურდონი (1616-1671): „რაც შეეხება ნატურიდან გადმოხატულ ფიგურებს . . . მოსწავლეს მართებს მას მერე რაც მათ დახატავს, დახატოს ახალი ნახატი, რათა მათ მისცეს მის მიერ არჩეული ანტიკური ქანდაკების ხასიათი, მაგალითად, ჰერკულესის, კომოდის, ან სხვა, რომელიც მას

⁴⁶⁰ “Art is necessary in order to correct or perfect Nature,” Bretteville, Etienne Dubois de, *L’ Eloquence de la chaire et du barreau, selon les principes les plus solides de la Rhetorique sacrée et profane*, Paris, 1689, 207. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 1987, 140.

⁴⁶¹ „И он говорил, что тот, кто овладел хорошим рисунком, отбрасывает то, что видно в естественном и чего не должно было быть, и выделяет то, что должно было быть и чего нет на самом деле“, “*Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par Paul fréart sieur de Chantelou*. ხელნაწერი გამოქვეყნებულია და ანოტირებულია M. Ludovic Lalanne, *Mémoires de Charles Perrault: livre II*, (Avignon : n.d., 1759), კვოტირებულია *Мастера искусства об искусстве*, том 3: XVII-XVIII века, пер. с французского Ж. А. Мацулевич (Москва: Издательство искусство, 1967), 51.

სურს, რათა ამგვარად იხელმძღვანელოს საზომით, იმ მიზნით, რომ ბუნება გაასწოროს.“⁴⁶²

იდეალიზაცია არა მარტო მე-16-17 საუკუნეებისთვისაა ხელოვნების იმპერატივი, არამედ ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნისთვისაც კი:

უპირველესად მსახიობს უნდა ესმოდეს, რომ მას მართებს არა მარტო ბუნების მიბაძვა, არამედ იდეალურად განსახიერებაც და, ამდენად, თავის შესრულებაში უნდა შეუთავსოს ნამდვილთანმსგავსი იდეალურს.⁴⁶³

სამსახიობო ოსტატობის თვალსაზრისით, გარეგნულად, კონკრეტულად და ტექნიკურად იდეალიზაცია გამოიხატება მხრების განსაკუთრებულ მდგომარეობაში, კისრის ბრუნსა და მოძრაობაში, ხელების და ქვედა კიდურების და ტორსის მდგომარეობაში, რაც გულისხმობდა სხეულის და მისი ნაწილების პლასტიკის ელევანტურობას:

იგი [მსახიობი] ასრულებს უკიდურესად ჩვეულებრივ მოქმედებებს დიადი ხასიათისთვის შესატყვისად და წარმოადგენს თავადს, მაშინაც კი, როცა წერილს აწვდის ან დავალებას გასცემს.⁴⁶⁴

თუმცა, ამ პერიოდისთვის როგორც იყო დამახასიათებელია, აქაც ვერ დავიჟინებ კატეგორიულად, რომ იდეალიზაციის იმპერატივი საყოველთაოდ და გამონაკლისის გარეშეა გაზიარებული. მაგალითისთვის შეიძლება რემბრანდტის მაგალითის მოხმობა, რომელსაც იდეალიზაციის იმპერატივის

⁴⁶² „Что же касается фигур, изображенных с натуры... то ученику, после того, как он их нарисовал, необходимо сделать новый рисунок, придав ему характер избранной им античной статуи, например Геркулеса, Коммода или другой, какой ему угодно, пользуясь, таким образом, меркой, чтобы исправить натуру“, Charles Ponsonaille, *Sebastian Bourdon, se vie, son œuvre* (Paris: n. d., 1883), 85-86. კვოტირებულია *Мастера искусства об искусстве*, том 3, пер. с французского В. К. Герц, 303.

⁴⁶³ Гете, „Правила для Актеров“, §35.

⁴⁶⁴ “[H]e performs the most ordinary action, in a manner suitable to the Greatness of his character, and shows the Prince, even in the giving of a Letter, or dispatching of a message,” Colley Cibber, *An Apology for Life of Mr. Colley Cibber, Comedian, and Late Patentee of the Theatre-Royal. With an Historical View of the Stage during his Own Time*, (London: 1740), 115. კვოტირებულია Barnett, *The Art of Gesture*, 137.

გამზიარებლები მაინცდამაინც არ წყალობდნენ, რადგან „იგი ბუნებას ხატავდა ისეთად, როგორიც იყო, ვიდრე მშვენიერების იდეალს.“⁴⁶⁵

თუმცა, ცნებამ „ირეალურმა“ ან თუნდაც „იდეალურმა“ შეცდომაში რომ არ შეგვიყვანოს, აქ საჭიროა ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი დათქმის გაკეთება არისტოტელეს *პოეტიკის* კონტექსტში. საქმე ისაა, რომ არისტოტელე ამ სამფასა დაყოფაში, როგორც ჩანს, ეთიკური შინაარსის გარდა, მეტს არაფერს ან თითქმის არაფერს არ დებს. როგორც ჩანს, არისტოტელეც და კლასიკური ტრადიციაც, ირეალურს როგორც ზღაპრულს, ფანტასტიკურს, ტრაგედიის თეორიაში მაინც, „კანონიერად“ არ მიიჩნევენ.

მეორე მხრივ, თუ გავიხსენებთ ზემოთმოყვანილ რეტორიკულ ტრადიციას და სამი ტიპის ფაბულას - ტრაგედიის, ისტორიის და კომედიის, ალბათ შევძლებდით მხოლოდ ეთიკის ვიწრო საზღვრებს მიღმა გავსულიყავით და ტრაგედიის ფაბულა განგვევრცო ირეალურზეც არა მხოლოდ როგორც იდეალურზე, არამედ როგორც ზღაპრულზეც, ან, დღეს როგორც ვიტყოდით, „მითოლოგიურზე“, ხოლო ისტორია - რეალურზე, როგორც აწმომხდარზე და კომედია - რეალისტურზე, როგორც მხოლოდ შესაძლებელსა და არმომხდარზე. ალბათ, იგივეს განვრცობას შევძლებდით დრამატულ პერსონაჟზეც. მაგრამ არისტოტელესთან არ ჩანს, რომ სტაგირიტი ირეალურ, ირაციონალურ, ან ზღაპრულ დრამატულ პერსონაჟებს ადგილს უტოვებდეს ან ირეალურ მოვლენებს უშვებდეს ტრაგედიაში. *Deus ex machina* [μηχανή]-საც კი მხოლოდ დრამის გარე [ან დრამის დაწყებამდე ან დამთავრების შემდეგ] მოვლენებისთვის მიიჩნევს დასაშვებად და იქვე ამბობს, რომ დრამაში არაფერი ალოგიკური [ἄλογον] არ უნდა იყოს. როგორც ჩანს, არისტოტელესთვის ალოგიკური „ქარგები“ ხელყოფენ დამაჯერებლობასა და ნამდვილთანმსგავსს, როგორც ეს, მისი თვალსაზრისით, ოიდიპუსის შემთხვევაშია, რომელსაც თითქოს და არაფერი არ

⁴⁶⁵ “He painted nature as it was rather than as an ideal of beauty,” *Rembrandt*, vol.1, ed. David Piper, (New York: Rizzoli, 1980), 3.

გაეგოს მისი მსხვერპლისა და წინამორბედი მეფის, ლაიოსის ბედის შესახებ,⁴⁶⁶ რაც, ცხადია, შეუძლებელია.

პოეტიკის თეორიის მეორე დიდ ავტორიტეტს, ჰორაციუსს რაც შეეხება, იგი თავის გალექსილ ტრაქტატს სწორად მსგავსი, ზღაპრული და ირეალური პერსონაჟების დაცინვით იწყებს.⁴⁶⁷

როგორც ჩანს, როდესაც მე-16-17 საუკუნეების ნატიფი და სასცენო ხელოვნების თეორეტიკოსები იდეალიზაციაზე საუბრობენ, გულისხმობენ მხოლოდ სინამდვილის, მოვლენებისა და პერსონაჟების ეთიკური და გარეგნული მხარის ესთეტიკურ კორექციას ან უკეთესობისკენ გაზვიადებას დამაჯერებლობის ფარგლებში. თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ ნატიფ ხელოვნებებსა ან დრამის ნიმუშებში კენტავრები, ურჩხულები ან კიკლოპები, ალეგორიულ-მითოლოგიურ სახეებზე რომ არაფერი ითქვას, მცირედ არიან წარმოდგენილნი, მათ შორის მე-17 საუკუნეში თანამედროვეების მიერ უკვე მეტრებად მიჩნეულ და შემდგომ „კლასიციტებად“ შერაცხილ ნიკოლა პუსენთან⁴⁶⁸ და ჟან რასინთან⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ Arist., *Poet.*, 1454b 1-8.

⁴⁶⁷

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit, et varias inducere plumas,
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?

[ადამიანის თავს ცხენის კისრის მიბმას

თუკი მოისურვებს და ფერად-ფერად ბუმბულებს გამოასხამს,
აქა-იქიდან აღებული ნაწილებს ერთად განალაგებს ისე, რომ საზიზღარ შავ
თევზში ბოლოვდება უმშვენიერესი ქალწული ზემოდან,
მეგობრებო, სიცილისგან განა ვინმე თავს შეიკავებს?]

Horatius, *De Arte Poetica*, 1-5.

⁴⁶⁸ პეიზაჟი პოლიფემთან ერთად.

⁴⁶⁹ რასინის ტრაგედია *ფედრა* იმით მთავრდება, რომ ბოლოს წინა სურათში იპოლიტეს აღმზრდელი, ტერამენი, ყვება, თუ როგორ მოკლა შუბით იპოლიტემ ზღვის ურჩხული.

ლანგის შემთხვევაში, გამიჭირდება იდეალიზაციის დასტურად რაიმე ადგილის მოყვანა მისი ტრაქტატიდან. აფექტების გამოსახვის ნაწილში⁴⁷⁰ დამაჯერებლად მიმაჩნია ლანგი მივიჩნიო რეალიზმის ან ნატურალიზმისაც კი მიმდევრად, მაგრამ არამც და არამც იდეალისტად. კერძოდ, პერსონაჟების ბაასისას, ლანგი ბუნებრივი შესრულების მომხრეა და, აშკარაა, რომ იგი მინიშნებასაც კი არ აკეთებს ბუნებრიობასა და ჩვეულებრივისგან ამაღლებულზე. პირიქით, იმის საკმაოდ დამაჯერებლად ვარაუდის კია შესაძლებელი, რომ როდესაც იგი გმობს არისტოკრატიული თეატრის გაზვიადებულ-გადაპრანჭულ შესრულებას, გმობს სწორედ სასცენო იდეალიზაციას. მისი თვალსაზრისით, გამოთქმის უმთავრესი და ერთადერთი ღირსებაა, როცა იგი ბუნებრივია, ანუ როცა სცენაზეც ისე საუბრობს მსახიობი, როგორც ისაუბრებდა უშაულო ბაასისას, თუმცა, არა განურჩევლად ვინმესთან, არამედ კეთილშობილ ადამიანებთან. ალბათ, ყოფით თავაზიანობაზე მეტს, ლანგი მეტს არაფერს გულისხმობს. სასცენო საუბარს ყოველდღიური ბაასისგან მხოლოდ ერთადერთი რამ განასხვავებს, კერძოდ - ხმის სიძლიერე. სცენაზე უფრო ხმამაღალი საუბარია საჭირო და ისიც მხოლოდ აკუსტიკური მოსაზრებებით - მაყურებლის სიმრავლისა და სიშორის გამო.⁴⁷¹

თუმცა, როცა ლანგი ჟესტის ხელოვნებას აღწერს, აშკარად შეიმჩნევა იდეალიზაციისკენ მიდრეკილება. მაგრამ, იდეალიზაციის ექსპლიციტური გამოხიარებლებისგან განსხვავებით, ლანგი *verbis expressis* არსად არ აცხადებს, რომ იზიარებს სინამდვილის არათუ იდეალიზაციის, არამედ თუნდაც სინამდვილის მცირედ კორექციასაც კი. ყველაზე მეტი რისი დაშვებაც შესაძლებელია, ეს მხოლოდ ყოველდღიური თავაზიანობაა და არა სასცენო გაკეთილშობილება.

⁴⁷⁰ ლანგი, *განაზრება*, 36-37.

⁴⁷¹ Ibid., 57.

თამამად შეიძლება ლანგის რეალისტად მიჩნევა, რომ არა მისი ტრაქტატის ბოლოში ალეგორიული დრამატული პერსონაჟებისა და სასცენო სიტუაციების აღწერა, რომელსაც ლანგი იწონებს და ურჩევს ქორაგს, რომ ისინი ზომიერად გამოიყენოს. როგორც ჩანს, ლანგისთვის ეკლექტიზმი დაბრკოლება სულაც არ არის.

დასასრულისთვის, დეფორმაციის შემთხვევისთვის მოვიხმობდი *პოეტიკის* 1449a 31-36, სადაც არისტოტელე ამბობს, რომ კომედია საშუალოზე უარესის მიმდევარია⁴⁷² და, რომ კომედიის ნილაბი მახინჯია, თუმცა ეს სიმახინჯე არ უნდა იყოს შემადრწუნებელი. კომედიისთვის ლანგიც აგრეთვე უშვებს ჟესტებში, მოქმედებებში და ხმაშიც სიმახინჯეს. ასე, მაგალითად პ. იოსეფუს იუვენტიუსის განმარტების მოხმობით, ლანგი იზიარებს, რომ კომედია არის მდაბიური პერსონაჟებისა და მოქმედების იმიტირება და ბრბოს ზნისთვისაა შესაფერისი.⁴⁷³ თუმცა, ლანგი აზუსტებს, რომ „კომედია მდაბიური საქციელის იმიტაციაა, მაგრამ არა ყოველთვის მდაბიური პერსონაჟის.“⁴⁷⁴ რაც შეეხება „შესრულების“ გარეგნულ მხარეს, კერძოდ ჟესტებსა და სხეულის პლასტიკას, მაგალითად, მტევნის მუშტად მოღერება, დაშვებულია მხოლოდ მდაბიური პერსონაჟის განსახიერებისას. თუმცა უკიდურესი ბრაზისას, როგორც გამონაკლისი, შესაძლებელია ამ ხერხის გამოყენება არა მდაბიური პერსონაჟის შემთხვევაშიც.⁴⁷⁵ აგრეთვე, მანკიერი და უხამსია თითების გაჩაჩხვა, ხელების ფშვნიკა, ტაშის კვრა და სხვა მდაბიო ჟესტები, რაც, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მხოლოდ ხეპრე პერსონაჟისთვისაა დაშვებული.⁴⁷⁶ მუცლის უმწოდ გამოწევაც,⁴⁷⁷ აშკარად მდაბიო პერსონაჟის სასცენო არსენალია. შესაბამისად, ლანგის ტრაქტატის თანახმად, კომედიის მოქმედება მდაბიოა, ხოლო კომედიის

⁴⁷² Cf. Arist., Poet., 1448a17-18 და 1448b26.

⁴⁷³ ლანგი, *განაზრება*, 91.

⁴⁷⁴ Ibid., 93.

⁴⁷⁵ Ibid., 35.

⁴⁷⁶ Ibid., 38.

⁴⁷⁷ Ibid., 49.

პერსონაჟებისთვის დასაშვებია უშნო და დაუხვეწავი ჟესტები და მოქმედებები, თუმცა, არ არის აუცილებელი, რომ თავად პერსონაჟი ყოველთვის მდაბიო იყოს. ამის გათვალისწინებით, აშკარაა, რომ ლანგი არისტოტელეს თეორიას კომედიისა და კომედიური პერსონაჟის შესახებ მხოლოდ ნაწილობრივ იზიარებს: მიუხედავად იმისა, რომ კომედიური პერსონაჟისთვის დეფორმირებული, უშნო ჟესტები და პლასტიკა დასაშვებია, ხოლო კომედიის მოქმედება ეთიკურად მდაბალია, არ არის აუცილებელი, რომ თავად პერსონაჟი ყოველთვის მდაბიო იყოს. როგორც ჩანს, ლანგისთვის მოქმედების ეთიკური სიმდაბლე უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ჟესტების გარეგნული უხამსობა. ამაღლებული პერსონაჟი, რომელიც შეიძლება, რომ კომედიის მდაბალ მოქმედებაში მონაწილეობას იღებდეს, არ უნდა ხასიათდებოდეს მდაბიო და უშნო გარეგნობითა და ჟესტებით.⁴⁷⁸

2. გამომსახველობითი საშუალებები

ეს კონცეპტი გულისხმობს თუ რა საშუალებებით განასახიერებს მსახიობი სასცენო პერსონაჟს, ან, უფრო ზოგადად, რა საშუალებებით თამაშობს იგი სცენაზე, კერძოდ, ემოციებით, სხეულის პლასტიკით, ჟესტებით, მიმიკით, ხმით, პირობითი და სიმბოლური მოძრაობებით ან ჟესტებით, ტექნიკური საშუალებებით და მათ შორის ნიღბის მეშვეობით.

ასე მაგალითად, სტანისლავსკი, უფრო ზუსტად კი განცდის თეატრის მიმდევრები, რომლებიც თავს სტანისლავსკის მიმდევრებად მიიჩნევდნენ,

⁴⁷⁸ Cf. „К числу очень грубых ошибок, которых следует всячески избегать, принадлежит следующее: если сидящий актер, для того чтобы продвинуть свой стул вперед, хватает его, просунув руку между ляжками, затем слегка приподымается и таким образом двигает его. При этом он грешит не только против изящества, но еще больше против благопристойности.

На сцене актер не должен вытаскивать носового платка, а тем более сморкаться или плевать. Ужасно, если среди художественного произведения нам напоминают об этих естественных потребностях. Следует иметь при себе маленький платочек, теперь как раз вошедший в моду, для того чтобы в случае крайней нужды воспользоваться им,” Гете, „Правила для Актеров,” §73-74.

იზიარებდნენ ემოციებს, როგორც უმთავრეს გამომსახველობით საშუალებას.⁴⁷⁹ ლანგის ტრაქტატის ანალიზმა დაგვარწმუნა, რომ მსახიობის უმთავრესი „ხელსაწყოა“ აფექტები. ამაზე ვრცლად ვისაუბრე *supra* და შეზღუდული მოცულობის გამო, ამ ქვეთავში აღარ შევხები.

თუმცა, არ იქნებოდა მართებული, რომ ლანგის მიერ აღწერილი სამსახიობო სისტემისთვის მიგვეწერა მხოლოდ აფექტური გამომსახველობითი საშუალება. მიუხედავად იმისა, რომ ლანგის თვალსაზრისით, აფექტური გამომსახველობითი საშუალება უმთავრესია, ლანგი გამოსახვის გარეგნულ საშუალებებსაც ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, კერძოდ, სხეულის და მისი ნაწილების პოზებს და მოძრაობებს, შესტიკულაციას, ხმას, თვლების გამოხედვას, მაყურებლისადმი სამ მეოთხედში ბრუნს. საგულისხმოა, რომ სამსახიობო ოსტატობის ამ გარეგნულ მხარეს ლანგის სისტემაში თუ რა ფუნქცია აქვს, მაინცდამაინც ცხადი არ არის. სავარაუდოდ, ერთ-ერთი ფუნქცია სემიოტიკურია, კერძოდ, აფექტების აღწერისას⁴⁸⁰ ლანგს მხედველობაში აქვს სხეულის, მისი ნაწილების, შესტიკულაციის და მიმიკის, როგორც, თავს უფლებას მივცემ სემიოტიკურ ტერმინით გადმოვცე, „აღმნიშვნელით“ ამა თუ იმ აფექტის ამოცნობიდან გადმოვცემა, რაც იმდენადაა შესაძლებელი, რამდენადც, ეს აფექტი სათანადო გარეგნული ასპექტით აღინიშნება. თუმცა, ნაძალადევად მეჩვენება ლანგის შესტის ხელოვნების სემიოტიკურ პარადიგმაზე დაყვანა რადგან, ერთი, ლანგი გაცნობიერებულად არსად არ საუბრობს შესტებზე, როგორც აფექტების აღმნიშვნელ ნიშანთა სისტემაზე და მეორეც, ლანგისთვის უფრო მნიშვნელოვანია შესტის ესთეტიკური, ვიდრე სემიოტიკური მდგენილი ასეთი რომც კი მოწმდებოდეს.

⁴⁷⁹ „Сторонники ‘театра переживания’ утверждали ... что душа, психика актера – его способность мыслить и чувствовать – является главным материалом для создания образа,“ Б.Е. Захава, *Мастерство актера и режиссера* (Москва: Просвещение, 1978), 21.

⁴⁸⁰ ლანგი, *განაზრებები*, 36-39, 49-53.

თუმცა, როგორც ჩანს, ლანგი ჟესტის ესთეტიკურ ბუნებასაც მკაფიოდ ვერ აცნობიერებს მაინცდამაინც. ლანგი აღწერს ჟესტებს, სხეულის პოზებსა და მდგომარეობებს და აგრეთვე მოძრაობებს (მაგალითად, სასცენო ნაბიჯი) ისეთად, რომ თითქოს ბუნებით ეძლეოდეს მსახიობს. მაგრამ ირკვევა, რომ ჟესტებისა და პოზების ამ საკმაოდ რთულ სისტემას ძალიან ცოტა რამ აქვს საერთო ბუნებასთან და ხშირად ბუნებრიობას იმდენადაც კი უპირისპირდება (ცხადია, სემიოტიკური ჟესტების გარდა), რომ ცალკე და სპეციალური ვარჯიშიც კი ყოფილა საჭირო, რომ მსახიობმა ამ ხელოვნური და გართულებული ჟესტების, სხეულის და მისი ნაწილების პოზების და მოძრაობების შესრულება შეძლოს სცენაზე.

მაგრამ, ჟესტისა და მიხვრა-მოხვრის სასარგებლოდ, მართალია გაკვრით, მაგრამ მაინც მეტყველებს ტრაქტატი. ასე, მაგალითად, ლანგი მის მიერ აღწერილი ჟესტისა და მიხვრა-მოხვრის სისტემის ერთ-ერთ გამართლებად ელეგანტურობას იხმობს:

ამდენად, რათა სხეულის მოძრაობები ელეგანტურნი და სხეულთა ნაწილების ურთიერთმდებარეობა მოხდენილნი გახდნენ, ამ [წესთაგან] იმ ნაწილებზე მართებს ძირითადი ყურადღების მიპყრობა, საიდანაც ყველა სწორი და უზადო მოძრაობა შედგება.⁴⁸¹

როგორც განვიხილეთ წინა ქვეთავში, დაახლოებით იმავე პერიოდის ევროპულ სასცენო და სახვით ტრადიციაში დამკვიდრებული იყო დახვეწილი ჟესტების, როგორც „სახვითი იდეალიზაციის“ ესთეტიკური პრინციპი.

რადგან იდეალიზაციის ეს ესთეტიკური პრინციპი საკმაოდ გავრცელებულია ლანგის დროინდელ ევროპაში, ალბათ არ იქნებოდა მთლად ზუსტი, რომ ლანგის მიერ აღწერილი ჟესტებისა და სხეულის მოძრაობების გართულებული ხელოვნური სისტემა გამეიგივებინა გარკვეულ სიმბოლურ-სემიოტიკური ნიშნების ენასთან, როგორც ეს ტრადიციულ ინდური თეატრის

⁴⁸¹ ლანგი, *განაზრებები*, 17-18.

შემთხვევაში ხდება ხოლმე.⁴⁸² არ მგონია, რომ სიმბოლური ქესტი ან ინდური თეატრის რამე მსგავსი დამკვიდრებულიყო ლანგის დროინდელ თეატრში. ქესტებისა და პლასტიკის უკიდურესად ხელოვნურ და გართულებულ განვითარებაში, როგორც ჩანს, ესთეტიკური საზრისის გარდა სხვა რამ, მათ შორის სემიოტიკური ბუნებაც, არ დევს, თუ ცხადია, მხედველობაში აფექტების გამომხატველ ქესტებს და, მეორე მხრივ, დახვეწილ ქესტებს და სხეულის მოხდენილ პოზებს არ მივიჩნევთ, შესაბამისად, აფექტებისა და კეთილშობილი სასცენო პერსონაჟის სიმბოლო-ნიშნებად. თუმცა, ესეც კი რომ დავუშვა, ამ უკანასკნელ შემთხვევაშიც კი, მე ამას რეალიზმად უფრო მივიჩნევდი ვიდრე სემიოტიკად. გასაგებია, რომ კეთილშობილი და ელეგანტურობა განუყოფელია, მაგრამ არა როგორც როგორც აღსანიშნი და აღმნიშვნელი, არამედ როგორც განუყოფელი ატრიბუტი და ის, ვისაც ახასიათებს ეს ატრიბუტი, რაც მაფიქრებინებს, რომ ლანგთან ქესტების ხელოვნება არა იმდენად აღნიშვნა-მინიშნებისთვისაა, არამედ სინამდვილის, როგორც მოცემულობის, მექანიკურად გადმოსაცემად.

ამ აზრს შემდეგი გარემოებაც მიმყარებს: როცა ლანგი თავის ქესტების სისტემას ესთეტიკურ ეპითეტებს მიაწერს, თავს არ იწუხებს იმის ახსნით, თუ რას ნიშნავს ეს ეპითეტები. ამის მიზეზი ისაა, რომ ლანგი გავრცელებულ კეთილშობილურ ჩვევებსა და თეატრალურ ხერხებს და, საზოგადოდ, ავტორიტეტსა, ეტიკეტს და ტრადიციას როგორც თეატრალურს, ისე სახვითს ეყრდნობა, რასაც ღიად ამბობს კიდევ, კერძოდ:

რათა ვინმემ არ მიიჩნიოს, ვინც ამას წაიკითხავს, რომ ჩემი გონება ფუჭ აჩრდილებს ბადებს, პირველ რიგში თავად ბუნება, საყოველთაო

⁴⁸² “the use of symbolic gestures was so highly developed as to become a veritable sign language in which the movements of the hands were almost as definite a means of communication as our deaf-and-dumb alphabet,” [სიმბოლური ქესტები უკიდურესად განვითარდა იმდენად, რომ ჩამოყალიბდა სხვადასხვა ნიშნის ენად ისე, რომ ხელების მოძრაობები იყო თითქმის ისეთივე ზუსტი კომუნიკაციის საშუალება, როგორც ყრუ-მუნჯთა ანბანია], Alan Reynolds Thompson, *The Anatomy of Drama*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1946), 110-111.

მასწავებელი, შემდეგ კი ქანდაკების, ფერწერის ხელოვნება, და რაც საუკეთესოა ამ ორივე ხელოვნებაში, რომელთაც მთელი სამყარო, და მთელი სამყაროს მბრძანებელი - რომი ცალ-ცალკე ეთაყვანება, ჩემ საკითხთან დაკავშირებით მომყავს და აგრეთვე, ვირტუოზი შესრულების ოსტატებს და მასწავლებლებს მოვიხმობ. იმ ხელოვნების ნიმუშებიდან, რომლებიც ამოტვიფრულია, და როგორც გაკვირვებით ისე სიამოვნებით იმეცნება, ჩემი დებულებების დასაბუთებად და ავტორიტეტად ვიღებ. თუკი სხეულის პოზების დასახვეწად ამათგან [აღებულ] კანონებს და აქსიომებს გავყვები, ყოყმანი არ მმართებს, რომ უგნურთა ქედმაღლობის ან უსაფუძვლობის ქარაფშუტობა ვითომ გამომამაშკარავებს.⁴⁸³

გამოდის, რომ ლანგი აღწერს იმ დორისტის საკმაოდ გავრცელებულ სოციალურ და ესთეტიკურმოვლენას და არა იმუშავებს, ან, თუნდაც, გადმოგცემს ჟესტის სემიოტიკურ სისტემას.

რაც შეეხება ტექნიკური საშუალებების გამოყენებას თეატრალურ ტრადიციაში, შეიძლებოდა ლანგის თანადროული ტრადიციის მოყვანა, კერძოდ, *Commedia dell'Arte*-ის ინტერმედიებში, *Lazzi* -ებში გამოყენებული ტექნიკური საგნებია,⁴⁸⁴ სადაც „აუდიენცია სიამოვნებას იღებდა საგნების მაგიური ასპექტებიდან.“⁴⁸⁵ ლანგი ცალსახად უარყოფს ტექნიკური საშუალებების სცენაზე გამოყენებას. მას კარის თეატრში ახლად გავრცელებული ჩვევა - ხელთათმანების ტარებაც კი არ მიაჩნია დასაშვებად⁴⁸⁶ იმ მოსაზრებით, რომ რაკი ხელები შესრულების უმთავრესი საშუალებაა, მათი არაფრით დაფარვა არ მართებს და მათ შორის ხელთათმანებითაც.⁴⁸⁷ იმავე მოსაზრებებით ლანგი არ მიიჩნევს მიზანშეწონილად მსახიობის მიერ ნიღბის გამოყენებას, რადგან ნიღაბი ფარავს სახეს და თვალებსაც, რითაც მსახიობმა აფექტები უნდა გადმოსცეს.⁴⁸⁸

⁴⁸³ ლანგი, *განაზრებები*, 17.

⁴⁸⁴ Mel Gordon, *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell' Arte* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1983), 29-31.

⁴⁸⁵ “The audience’s enjoyment resulted from the magical aspects of the objects,” Gordon, *Lazzi*, 29.

⁴⁸⁶ ლანგი, *განაზრებები*, 31.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, 32.

⁴⁸⁸ Cf. “les acteurs laissant le masque antique” [მსახიობებმა თავი დაანებეს ანტიკურ ნიღბებს], Boileau, *Art poétique*, *Chant III*, 91.

თეატრალურ ნიღბთან დაკავშირებით იხ. ანთროპოლოგიური, სასცენო-სამსახიობო და დრამატურგიული კვლევა: Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, 44-46. აგრეთვე, სასცენო

ხმასაც ლანგი საკმაოდ დიდ ყურადღებას უთმობს, თუმცა, გასაგები მიზეზების გამო, აკუსტიკური ელემენტის რეკონსტრუქცია გაცილებით უფრო რთულია ვიდრე ვიზუალურის.

3. სასცენო თამაშის წყარო

ამ ქვეთავში იმის განხილვა მმართვეს, თუ რა არის სასცენო თამაშის წყარო, საიდან იზადება, აღმოცენდება მსახიობის თამაში, სასცენო მდგომარეობა და, კერძოდ, ლანგის თანახმად მსახიობის თამაში, უფრო ზუსტად „შესრულება“. მსახიობის თამაში ან მისი მდგომარეობა [მაგალითად, გარდასახვა] შეიძლება აღმოცენდეს ა) ემოციებიდან, აფექტებიდან, ბ) ხატიდან [ან შინაგანი ან გარეგანი], გ) მოქმედებიდან, დ) აზრიდან.

სამსახიობო თამაშის წყაროს ტიპი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სცენის იმ პრაქტიკოსებისთვის, ვისაც განუზრახავს ლანგის მიერ აღწერილი „შესრულების“ ან რეკონსტრუქცია ან შემოქმედებითი მიზნით სცენაზე ექსპერიმენტირება.

მეთოდოლოგიური ნიუანსების დასაზუსტებლად სასარგებლო იქნებოდა რუსულ სამსახიობო ტრადიციაში გამოგვეყო ტიპოლოგიად სამი მიმართულება, კერძოდ, ადრეული სტანისლავსკის, მიხეილ ჩეხოვის და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის შეხედულებები იმაზე, თუ რა არის მსახიობის თამაშის ან თამაშში შესვლის წყარო. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა მათგანს მიაჩნდა აუცილებლად მსახიობისთვის გარდასახვა და, აგრეთვე, ყველა მათგანს მიაჩნდა გარდასახვის აუცილებელ წინაპირობად „თანაგანცდა“ [переживание], მაგრამ თანაგანცდის და გარდასახვის მდგომარეობის მისაღწევად მსახიობისთვის

პრაქტიკის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია დევიდ უაილსის კვლევა: David Wiles, *Greek Theatre Performance: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 147-156.

სამივე სხვადასხვა გზას სახავდა. კერძოდ, ადრეული სტანისლავსკი და მისი მიმდევრები მიიჩნევდნენ, რომ გარდასახვამდე მსახიობი მიყავს ინდივიდუალურ გრძნობებს,⁴⁸⁹ რისთვისაც სტანისლავსკიმ მოღვაწეობის ადრეულ სტადიაზე შეიმუშავა სპეციალური ფსიქოტექნიკა, გრძნობების შეხსენება [воспоминание чувств]. ადრეული სტანისლავსკი მიიჩნევდა, რომ გრძნობების გამოწვევა ავტომატურად გამოიწვევდა თანაგანცდას [переживание] და გარდასახვას. მიხეილ ჩეხოვს, სტანისლავსკისგან განსხვავებებით, ინდივიდუალური გრძნობები მიაჩნდა ეგოისტურად და სცენისთვის შეუსაბამოდ, რადგან სასცენო პერსონაჟი გაცილებით მდიდარია ვიდრე მსახიობის პიროვნული ინდივიდუალობა და, ამდენად, მსახიობის ინდივიდუალური გრძნობები, განცდები და აზრები გაცილებით ღარიბია სასცენო პერსონაჟის გრძნობებზე, განცდებსა და აზრებზე.⁴⁹⁰ ამ მოსაზრების გამო, მიხეილ ჩეხოვს მიაჩნდა, რომ, გრძნობების შეხსენების ნაცვლად, საჭიროა შინაგანი, მსახიობის წარმოსახვაში აღმოცენებული ხატის ან დასაწყისისთვის მხოლოდ ამ ხატის ნაწილის იმიტირება⁴⁹¹ და ამ მეთოდით შესაბამისი გრძნობების და ემოციების გამოწვევა. ამ მიზნით მიხეილ ჩეხოვმა შეიმუშავა სასცენო პერსონაჟის შინაგანი, წარმოსახვითი ხატის „ინვოკაციის“ სხვადასხვა ტექნიკები. თანაგანცდის [переживание] და გარდასახვის გამოწვევის მესამე მოდელი ვსევოლოდ მეირხოლდის შეხედულებაა და, აგრეთვე, გვიანდელი სტანისლავსკის მიერ მისივე ადრეული სისტემის რევიზირებული ვერსიაა,

⁴⁸⁹ „Сторонники ‘театра переживания’ утверждали ... что душа, психика актера – его способность мыслить и чувствовать – является главным материалом для создания образа,“ Б.Е. Захава, *Мастерство актера и режиссера* (Москва: Просвещение, 1978), 21.

⁴⁹⁰ „[С] этим процессом использования личных, реально пережитых чувств связаны две опасности. Одна из них заключается в том, что можно «завязнуть» в чувствах, вызванных из прошлого и вновь переживаемых нами ... Это обеднит наши сценические чувства, сделает их слишком личными, эгоистическими. . . такие чувства не пригодны для сцены; они слишком субъективны, личностны, и наблюдать их очень неприятно,“ Михаил Чехов, *Литературное наследие: об искусстве актера* (Москва: Искусство, 1986), 2:380.

⁴⁹¹ „Из всего, что стоит перед вашим внутренним взором, вы выберете одну черту: движение руки, походку, наклон головы, слово, фразу, взгляд, характерный жест, душевное состояние и т. п. И со вниманием изучаете эту черту в воображении. Затем воплощаете только одну, как бы имитируя созданное и проработанное вами в вашей фантазии,“ *ibid.*, 247.

რომელიც სტანისლავსკიმ გამოაქვეყნა სახელწოდებით *მსახიობის მუშაობა როლზე*. ამ შეხედულების თანახმად მსახიობმა შესაბამისი შინაგანი გრძნობა უნდა გამოიწვიოს არა პირადი გამოცდილების შეხსენებით, როგორც ეს ადრეული სტანისლავსკის შემთხვევაშია, არა შინაგანი ხატის ინვოკაციით და შემდეგ იმიტირებით, როგორც ამას მიხეილ ჩეხოვი მიიჩნევდა, არამედ სასცენო მოქმედებით. მეირხოლდის ცნობილი მაგალითი - იმისთვის რომ შემეშინდეს, უნდა გავიქცე. ადრეული სტანისლავსკის შემთხვევაში იქნებოდა პირიქით - ჯერ უნდა შემეშინდეს და შემდეგ გავიქცე (ან გამოწვეული გრძნობა რა მოქმედებასაც ჩამადენინებს).⁴⁹²

ლანგის შემთხვევაში, არ მგონია, რომ მას მკაფიოდ ჰქონოდა გაცნობიერებული მსახიობის თამაშის წყაროს მნიშვნელობა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავის ტრაქტატში სამ წყაროს - აფექტებს, შინაგან ხატს და გარეგნულ ხატს ნამდვილად ასახელებს.

აფექტებს რაც შეეხება, ვრცლად ვისაუბრე და დავრწმუნდით, რომ აფექტები უმთავრესი ელემენტია ლანგის სისტემაში და მათ შორის მსახიობის თამაშშიც. ისიც გავარაკვიეთ, რომ ჰორატიუსის პოეტიკის თეორიის მსგავსად, ლანგთანაც, მსახიობი აფექტებმა უნდა შეიპყროს. მაგრამ ლანგი არ აზუსტებს, თუ როგორ უნდა აღძრას მსახიობმა საკუთარ თავში ესა თუ ის აფექტი. ლანგი

⁴⁹² შესაბამისი მოქმედების [გარეგნული ხატი და მოქმედება] ზუსტი იმიტირებით საჭირო აფექტის აღძვრის მეთოდს ლესინგიც აღწერს: „Положим, что . . . актер должен изобразить самое крайнее проявление гнева. Допустим, что он даже неправильно понимает свою роль, что он не может ни достаточно уяснить причин этого чувства, ни живо представить их себе, чтобы привести свою душу в состоянии гнева. И я говорю: если только он обучился самым грубым проявлениям гнева у актера, проникнутого истинным чувством, и верно умеет подражать им: порывистой походке, топанию ногами, грубому тону голоса, то визгливому, то желчному, движению бровей, дрожанию губ, скрежетанию зубами и пр., - если он, повторяю, хорошо подражает только этим вещам, которые можно перенять, то через это душа его придет непременно в то смутное состояние гнева, которое с своей стороны, действует на тело и вызовет в нем те самые изменения, которые зависят не от одной только воли,“ Лессинг, „Статья 3: 8 Мая 1767 Года,“ *Гамбургская Драматургия*, 16-17. ლესინგისთვის მნიშვნელოვანია, რომ მსახიობი თამაშისას გრძნობდეს ემოციებს და ფლობდეს ემოციების აღძვრის ერთ-ერთ მეთოდს, კერძოდ, სასცენო მოქმედებით ემოციის აღძვრას, ამის გარდა, მოხმობილი ნაწყვეტიდან იკვეთება, რომ ლესინგს, სულ მცირე, გაცნობიერებული მაინც აქვს შემდეგი ორი მნიშვნელოვანი გარემოება: 1) მსახიობის მიერ საკუთარ თავში გრძნობებისა [уяснить причин этого чувства] და 2) შინაგანი ხატის, წარმოდგენის მეთოდით ემოციის აღძვრა [живо представить их себе].

უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს აფექტების გარეგნული, ფიზიკური მოქმედებებით გამოხატვის აღწერას, ხოლო თავად აფექტების გამოწვევას რაც შეეხება, შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ლანგს სრულიად ბუნებრივად და იოლადაც კი ეჩვენება შესაბამისი აფექტის გამოწვევა, აღძვრა საკუთარ თავში და შენარჩუნება. მიმაჩნია, რომ ლანგის მიერ მოყვანილი შესრულების სამი წყაროდან - პირველ რიგში - თავად ბუნება, შემდეგ - ქანდაკების და ფერწერის ხელოვნება, დაბოლოს - ვირტუოზული შესრულების ოსტატები და მასწავლებლები,⁴⁹³ პირველი, ბუნება, სწორედ აფექტების აღმოცენების, შენარჩუნებისა და გადმოცემის ბუნებრიობას უსვამს ხაზს, ყოველგვარი სპეციალური მეთოდის საჭიროების გარეშე. ხოლო დანარჩენი ორი - ნატიფი ხელოვნება და მასწავლებლები, აფექტის გარეგნული გამოხატვისთვის უფროა საჭირო.

მეორე მხრივ, როცა ლანგი თვალების გამომეტყველებასა და გამოხედვაზე რჩევებს იძლევა, აშკარად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს წარმოსახვას და შინაგან ხატს, რადგან მისი რჩევით, მსახიობი მუდამ იმაზე უნდა ფიქრობდეს, რაც მის სახესა და ქესტში შეიმჩნევა და განსაკუთრებით, როცა საქმე თვალებით აფექტების გამოხატვას ეხება. ხოლო, იმ შემთხვევაში, თუ მსახიობი მდიდარი წარმოსახვით არ არის დაჯილდოვებული, მას მართებს გარეგნული ხატების - ქანდაკებისა და ფერწერის ნიმუშების ჭკრეტა და იმიტირება ან, შემდგომში დაგვარად წარმოსახვაში გადატანა და შინაგან ხატად ათვისება.⁴⁹⁴ ლანგი თავის ტრაქტატს რვა გრაფიურასაც კი ურთავს, როგორც სწორი „შესრულებისთვის“, ისე შეცდომების თავიდან ასარიდებლად.⁴⁹⁵ აშკარაა, რომ ტრაქტატზე დართული ვიზუალური მასალა ის გარეგნული ხატებია, რომელნიც ახალბედა მსახიობისთვის და „შესრულებისთვისაა“ გათვალისწინებული. მაგრამ ტექსტიდან არ ჩანს, რომ ლანგს ან გარეგნული ან

⁴⁹³ ლანგი, *განაზრება*, 17.

⁴⁹⁴ ლანგი, *განაზრება*, 41-43.

⁴⁹⁵ Ibid., პირველი გრაფიურა.

შინაგანი ხატები მსახიობისთვის სასცენო თამაშის მდგომარეობაში შესასვლელ ან, თუნდაც, აფექტების გამოწვევის წყაროდ მიაჩნია, როგორც ეს მიხეილ ჩეხოვის შემთხვევაშია. ლანგისთვის შინაგანი და გარეგნული ხატები სწორი ქესტიკულაციის, მიმიკის, სხეულის პოზებისა და მისი ნაწილების პოზებისა და პლასტიკის ნიმუშებია.

თუმცა, ალბათ, ლანგი შინაგანი შესრულების მეთოდსაც იზიარებს, რაც იმით დასტურდება, რომ გონიერი მსახიობი მუდამ იმაზე უნდა ფიქრობდეს, რაც მის სახეზე და ქესტში შეიმჩნევა, რის გარეშეც შესრულება უზადრუკია.⁴⁹⁶ ამდენად, როგორც ჩანს, მსახიობის წარმოსახვასა და შინაგან ხატს მაინც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, თუმცა, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით არ არის არც ახსნილი და არც აღწერილი, თუ როგორ უნდა გამოიწვიოს მსახიობმა ამ გზით შესაბამისი აფექტები.

4. გარდასახვა, გაიგივება და გაუცხოება

ამ ქვეთავში განვიხილავ მსახიობის სასცენო პერსონაჟთან მიმართებას. ამ მიმართების ილუსტრაციისთვის ორ უკიდურეს ნიმუშს მოვიყვან - ერთი მხრივ სრული გარდასახვა რუსულ სამსახიობო ტრადიციაში და მეორე მხრივ ბერტოლდ ბრეხტის ეპიკური თეატრის პრინციპი - მსახიობის მისი პერსონაჟისგან უკიდურესი გაუცხოება.⁴⁹⁷ აქვე მსურს შევნიშნო, რომ მსახიობის სასცენო პერსონაჟთან იდენტიფიკაცია მთლად გარდასახვის ტოლფასი შეიძლება არ იყოს, კერძოდ, დენი დიდროს თვალსაზრისით მსახიობმა უნდა შექმნას პერსონაჟთან სრული იდენტიფიკაციის, გაიგივების ილუზია, მაგრამ

⁴⁹⁶ Ibid., 42-43.

⁴⁹⁷ „Ни на одно мгновение нельзя допустить полного превращения актера в изображаемый персонаж. Такой например отзыв: ‘он не играл Лира, он сам был Лиром’ - был бы для нашего актера уничтожающим. Он обязан просто показывать изображаемый персонаж, но отнюдь не жить в образе,” Бертولد Брехт, *О театре: Сборник статей*, перевод с немецкого (Москва: Издательство Иностранной Литературы, 1960), 191.

მხოლოდ თამაშით, სამსახიობო ტექნიკით, ხოლო თავად მსახიობს არავითარ შემთხვევაში არ უნდა შეეხოს ის ემოციები, აფექტები და გრძნობები, რომელთაც ის ესოდენ დამაჯერებლად ასახიერებს. მეტიც, დიდროს ერთ-ერთი უმთავრესი არგუმენტი, თუ რატომ არ მართებს მსახიობს გარდასახვა, ისაა, რომ მსახიობმა არა თავისი თავი, არამედ სასცენო გმირი უნდა განასახიეროს:

განსაჯეთ ის გარემოება, რასაც თეატრში უწოდებენ იყოს დამაჯერებელი. ნიშნავს განა ეს იმას, რომ სცენაზე ისევ საჭირო ქცევა, როგორც ცხოვრებაში? სრულებითაც არა. დამაჯერებელი არ ნიშნავს ჩვეულებრივს. რას ნიშნავს სასცენო დამაჯერებლობა? ეს არის მოქმედებების, მეტყველების, გარეგნობის, ხმის, მოძრაობის, ჟესტის პოეტის მიერ წარმოდგენილი და ხშირად მსახიობის მიერ განდიდებული, იდეალური გმირის მოდელისადმი მისადაგება. აი, რა არის საოცრება.⁴⁹⁸

დიდრო უფრო შორსაც კი მიდის და ამ მოსაზრებით საშუალო შემძლების მსახიობს ამჯობინებს ნიჭით დაჯილდოებულ მსახიობს:

ქალი-მსახიობისადმი ვნებით შეპყრობილია მსახიობი; პიესა შემთხვევით შეახვედრებს მათ ექვიანობის სცენაში. სცენა მოიგებს, თუკი მსახიობი საშუალო შემძლებისაა და წააგებს თუკი იგი დიდი მსახიობია; აქ დიდი მსახიობი აღარ არის ექვიანობის იდეალური და უზადო მოდელი.⁴⁹⁹

როგორც *supra* შევეცადე დამესაბუთებინა, კასტელვეტროც გარკვეულწილად მსგავს შეხედულებას იზიარებდა. მოყვანილი მოსაზრებების გათვალისწინებით, ერთმანეთისგან უნდა გავმიჯნოთ და არ უნდა აგვერიოს ერთმანეთში მსახიობის სასცენო პერსონაჟთან გაიგივება და გარდასახვა. როგორც ვნახეთ, დიდრო მსახიობისგან გაიგივებას მოითხოვს, მაგრამ არა იმის განცდას, რასაც სასცენო პერსონაჟი დაითმენს. ეს უკანასკნელი კი გარდასახვისთვის აუცილებელია.

⁴⁹⁸ “Réfléchissez un moment sur ce qu’on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le common. Qu’est-ce donc que le vrai de la scène? C’est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n’influe pas seulement sur le ton; il modifie jusqu’à la démarche, jusqu’au maintien. De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu’on a peine à les reconnaître,” Diderot, *Paradox sur le comédien*, 21.

⁴⁹⁹ “Un acteur est pris de passion pour une actrice; une pièce les met par hasard en scène dans un moment de jalousie. Le scène y gagnera, si l’acteur est médiocre; elle y perdra, s’il est comédien; alors le grand comédien deviant lui et n’est plus modèle idéal et sublime qu’il s’est fait d’un jaloux,” *ibid.*, 44-46.

ამდენად, აშკარაა, რომ გარდასახვა გულისხმობს ორივე ასპექტს - შინაგანსაც და მსახიობის გარეგან იდენტიფიკაციასაც სასცენო პერსონაჟთან და, არა მხოლოდ გარეგანს, როგორც ეს დიდროს შემთხვევაშია:

არსებობს . . . ფსიქოლოგიური პროცესი . . . რომელიც სიღრმისეულადაა დაკავშირებული . . . წარმოსახვით კონსტრუქციასთან. ეს პროცესი, ტექნიკურად ცნობილია როგორც 'იდენტიფიკაცია', . . . გულისხმობს ჩვენ სხვა ინდივიდუუმთან გაიგივებას, ან რეალურთან ან წარმოსახვითთან ისე, რომ ჩვენ განვიცდით მის სიხარულს, წუხილებს და სურვილებს თითქოს ეს უკანასკნელნი ჩვენი საკუთარი იყოს.⁵⁰⁰

მართალია, გარდასახვა მსახიობის სასცენო პერსონაჟთან სრული იდენტიფიკაციაა, როგორც შინაგანი ისე გარეგანი, მაგრამ შესაძლებელია მსახიობის სასცენო პერსონაჟთან იდენტიფიკაცია მხოლოდ გარეგნული ნიშნით, სხვაგვარად - ნაწილობრივი იდენტიფიცირება, გაიგივება. სხვაგვარად, გარდასახვა მსახიობის სასცენო პერსონაჟთან იდენტიფიცირების ერთ-ერთი კერძო, თუმცა ყველაზე სრული შემთხვევაა, მაგრამ არა ერთადერთი. ამდენად, გარდასახვა აუცილებლობით გაიგივებაცაა, მაგრამ შებრუნებული დებულება - გაიგივება გარდასახვაა, არ არის სწორი. გაიგივება შესაძლებელია გარდასახვის გარეშეც.

მეორე მნიშვნელოვანი თეორიული საკითხია, რაც რუსულ სამსახიობო სკოლას აშკარად აწუხებს, როგორია გაიგივებისას მიმართება. კერძოდ, გაიგივებისას მსახიობთან ხომ არ იგივდება სასცენო პერსონაჟი, რასაც რუსულ ტრადიციაში „игра от себя“ ეწოდება და რაც, როგორც მსახიობის არჩევის „ტიპაჟური პრინციპი“, გამოიყენება კინოხელოვნებაში. როგორც ვნახეთ წინა ქვეთავში, მიხეილ ჩეხოვი სწორედ ამგვარი გაიგივების წინააღმდეგი იყო, რაც, სხვათა შორის, თეატრალური პრაქტიკისთვის არც თუ იშვიათია. შესაბამისად,

⁵⁰⁰ “There is one . . . psychological process . . . intimately related to . . . phantasy construction . . . This process, technically known as ‘identification’, . . . consists in identifying ourselves with another individual, either real or fictitious, so that we experience his joys, sorrows, and desires, as if they were our own,” Dr. Bernard Hart, *The Psychology of Insanity*, (Cambridge, 1920), 158f. კვოტირებულია Thompson, *The Anatomy of Drama*, 82.

აქაც დასაზუსტებელია გაიგივებისას მიმართების ვექტორი როგორია: მსახიობი „ირგებს“, თუ „ერგება“ როლს?

გარკვეული თვალსაზრისით, იმისთვის, რომ მსახიობმა შეძლოს სასცენო პერსონაჟთან გაიგივება გარდასახვის მნიშვნელობით, გარკვეული გაუცხოება მას აშკარად უნდა დაემართოს, კერძოდ, საკუთარ მეს, პერსონას, ინდივიდუალობას უნდა განერიდოს, რათა როლში არ შეიტანოს ინდივიდუალური, ის, რაც როლისთვის *per se* უცხო და შეუსაბამოა. სხვათა შორის, აქ გვმართებს „სრული გაიგივების“, როგორც გარდასახვის კონცეპტში, კიდევ ერთი შესწორებისა და დაზუსტების შეტანა. კერძოდ, დებულება, რომ გარდასახვისას მსახიობი შინაგანადაც და გარეგნულადაც ემთხვევა სასცენო პერსონაჟს, მართალია, მაგრამ ეს დებულება ერთ უზუსტობას მაინც შეიცავს: მსახიობისა და სასცენო როლის ერთმანეთზე სრული დამთხვევა შესაძლებელია მაშინაც, როდესაც მსახიობის მონაცემები, მის ხელთ არსებული ტექნიკური შესაძლებლობები და შინაგანი აფექტურ-ემოციურ-მენტალური მდგომარეობა სრულ თანხვედრაშია როლთან. სხვაგვარად, მსახიობს როლთან იდენტიფიკაციისთვის, გაიგივებისთვის არ დასჭირვებია განსაკუთრებული ძალისხმევა და გარდასახვასაც ადგილი არ ჰქონია იმ მიზეზით, რომ მსახიობის *status quo* სრულად შეესაბამებოდა სასცენო პერსონაჟის მახასიათებლებს და როლის მოთხოვნებს. შედეგის თვალსაზრისით კვლავ მსახიობის და სასცენო პერსონაჟის გაიგივების მოწმენი გავხდებით, მაგრამ ყოველგვარი ფუნდამენტური გარდასახვის გარეშე, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე კინოროლის ტიპაჟური პრინციპით განსახიერებისას.

ახლა განვიხილოთ სხვა შემთხვევა, კერძოდ, როდესაც, მსახიობის *status quo* ფუნდამენტურად და არსებითად განსხვავდება სამსახიობო პერსონაჟის მახასიათებლებისგან და, ამდენად მსახიობს სჭირდება ტრანსფორმირება, ანუ გარდასახვა, იმისთვის რომ სრულად გაიგივდეს სასცენო პერსონაჟთან. როგორც წესი გარდასახვის თეორიაში აქცენტი კეთდება მხოლოდ ერთ მხარეზე, თუ

როგორ უნდა იფიქროს, იგრძნოს და განიცადოს მსახიობმა ისე, როგორც ამას სასცენო პერსონაჟი გააკეთებდა, მაგრამ ჩვეულებრივ ყურადღების მიღმა რჩება მსახიობმა თუ რა უნდა ქნას იმისთვის, რომ არ იფიქროს, არ განიცადოს, არ იგრძნოს როგორც კონკრეტულმა იდივიდუუმმა. თავს უფლებას მივცემ და ვივარაუდებ, რომ მიხეილ ჩეხოვის მიერ გრძნობების შეხსენების ტექნიკის კრიტიკა და შინაგანი ხატის იმიტირების მეთოდი, სწორედ გარდასახვის „აპოფათიკური“ მდგენელითაა გამართლებული, რაზეც თვით მიხეილ ჩეხოვიც მიანიშნებს, - რაკი მას მიაჩნია, რომ მსახიობის ინდივიდუალური განცდები, გრძნობები სცენისთვის შეუსაბამოა. ამდენად, მგონია, რომ, ჩეხოვის ჩემეული ინტერპრეტაცია მართებულია და მსახიობის გარდასახვა შეუძლებელია მხოლოდ სასცენო პერსონაჟთან გაიგივების ძალისხმევით, რადგან სრული გაიგივებისთვის აგრეთვე საჭიროა საკუთარი პერსონისგან, ინდივიდუალობისგან გაუცხოება, განრიდება, რასაც პირობითად გარდასახვის „აპოფათიკური“ ასპექტი ვუწოდებ.

შესაბამისად, „გაუცხოება“ შესაძლებელია გავიგოთ ორგვარად, კერძოდ, როგორც მის უკიდურეს გამოხარებელს, ბრეხტს ესმოდა - მსახიობის სასცენო პერსონაჟისგან, როლისგან გაუცხოება, რასაც პირობითად „გარეგან გაუცხოებას“ ვუწოდებდი და აგრეთვე, მსახიობის საკუთარი პიროვნებისგან გაუცხოება, რასაც პირობითად „შინაგან გაუცხოებას“ ვუწოდებდი.

იდეალიზაციის და სინამდვილის კორექციის პრინციპის გათვალისწინებით მოსალოდნელი იქნებოდა, რომ ლანგს შინაგანი გაუცხოების პრინციპი რამენაირად მაინც გაეთვალისწინებინა. შეიძლება მცირე ალბათობით იმის ვარაუდიც, რომ ლანგის ტრაქტატში და მე-16-18 საუკუნეებში რეტორიკული და სამსახიობი „შესრულების“ გარეგნული მხარე - სხეულის პოზებისა და ჟესტების ტექნიკა ამგვარი შინაგანი გაუცხოების ნიმუშია, კერძოდ, მსახიობს ან ორატორს საკუთარი მიდრეკილებების, გრძნობების და აფექტების შესაბამისად რომ არ განესახიერებინა და არ გამოეხატა რისი განსახიერებაც და

გამოხატვაც მართებდა. მაგრამ ტექსტში ექსპლიციტურად არაფერი წერია მსახიობის ამგვარი შინაგანი გაუცხოების შესახებ და უფრო სანდოდ მიმაჩნია იმის ვარაუდი, რომ ლანგს თავშიც კი არ მოსვლია არანაირი გარდასახვა, არც შინაგანი და არც გარეგანი. ერთადერთი, რასაც ლანგი იზიარებს, ეს მსახიობის აფექტებით შეპყრობაა, რაც, როგორც ვნახეთ, ჰორატიუსის პოეტიკური და კლასიკური რეტორიკის აფექტების თეორიის ნაწილია. ჩემი ვარაუდით, გარდასახვის უგულებელყოფა უფრო ღრმა და ფუნდამენტური გარემოებითაა გამოწვეული ვიდრე ბანალური მიუხვედრელობაა, რაზეც შემდეგ ქვეთავში მექნება საუბარი.

5. უნიფიცირებული და უნიკალური სასცენო ხასიათი

წინა ქვეთავში განხილული გარდასახვის თეორია აუცილებლობით გულისხმობს არსებითად განუმეორებელ და უნიკალურ სასცენო პერსონაჟს, ხასიათს.⁵⁰¹ მართლაც, თუ მსახიობს თავის პროფესიულ მოღვაწეობაში მხოლოდ შეზღუდულ ოდენობასთან, რამდენიმე უნიფიცირებულ სასცენო სახესთან აქვს საქმე, ისე როგორც *Commedia dell' Arte*, ან თეოფრასტეს (372-287 ჩვ. წ. აღ.) *ქარაკტერების* გავლენით როგორც დამკვიდრდა ახალ ატიკურ კომედიაში, ხოლო შემდგომ რომაულ კომედიაშიც გავრცელდა, გასაგებია, რომ მას გარდასახვა არაფერში არ დასჭირდება. აქ მნიშვნელოვანია ორი მომენტი: ერთი, სასცენო პერსონაჟების ძალიან შეზღუდული ოდენობა, როგორც ეს *Commedia dell' Arte*-ს შემთხვევაშია, სადაც მსახიობი მთელი სიცოცხლე მხოლოდ ერთადერთ ნიღაბს განსახიერებდა და მეორე, ამ სასცენო ხასიათების მკაცრი უნიფიცირება და ტიპიზაცია, როგორც ეს, მაგალითად, ახალ ატიკურ და

⁵⁰¹ Cf. „В комедии, - говорит Дидро – изображаются т и п ы , в трагедии же и н д и в и д у у м ы . Объясняюсь. Героем трагедии бывает человек, наделенный теми или другими качествами: это непременно Регул или Брут, или Катон, и никто иной их заменить не может. Тогда как в комедии главное лицо олицетворяет собою целую категорию личностей,” Лессинг, „Статьи 87 и 88: 4 Марта 1768 Года,” *Гамбургская Драматургия*, 319.

რომაულ კომედიებშია ან, იმავე *Commedia dell' Arte*-შია, სადაც ყოველ ხასიათს მკაცრად დადგენილი სიარული და ნაბიჯები, დგომი, ჟესტები, საუბარი, დრამატული ფუნქცია, მეტყველება, სხვა ხასიათებთან და აუდიტორიასთან დამოკიდებულება და ნიღაბიც კი აქვს.⁵⁰² გასაგებია, რომ ესოდენ შეზღუდული ინვარიანტულობისა და დადგენილი სტანდარტების პირობებში გარდასახვა მსახიობს არაფერში გამოადგებოდა (თუმცა, ალბათ, ხელსაც არც არაფერში არ შეუშლიდა). იმის აღნიშვნაც მმართვეს, რომ არისტოტელეს თეორიაც სასცენო ხასიათებზე მსგავსი ტიპიზაციისკენ უბიძგებდა პოეტს და საკმაოდ აძნელებდა პოეტის მიერ არატიპიური, უნიკალური პერსონაჟის შეთხზვას. კერძოდ, არისტოტელეს თანახმად, სასცენო ხასიათები უნდა იყვნენ შესატყვისნი, მაგალითისთვის, ქალისთვის არ არის შესატყვისი იყოს მამაცი, და, აგრეთვე, თანმიმდევრული, რაც იმას ნიშნავს, რომ სასცენო ხასიათი უნდა შეესაბამებოდეს თავის თავს და დასაწყისში როგორიცაა, პიესის მსვლელობისას არ უნდა იცვლებოდეს ისე, რომ თავისი თავის შეუსაბამოდ იქცეს.⁵⁰³ *პოეტიკის* ამ ციტირებული ნაწილის გარდა, არისტოტელეს თეორია ტრაგედიის გმირზე, როგორც საშუალოზე აღმატებულზე, როგორც სიქველით, ისე მნიშვნელოვნებით,⁵⁰⁴ თუმცა გარკვეულწილად შემცოდე („ტრაგიკული შეცდომის“ [*ἀμαρτία*] ჩამდენი)⁵⁰⁵, აგრეთვე ტრაგედიული გმირის სტანდარტიზაციაა. მეტიც, გმირის სტანდარტიზაციას არისტოტელეს პოეტიკურ პარადიგმაში ისიც განაპირობებს, რომ ტრაგედიაში ფაბულა უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე ტრაგედიის გმირი⁵⁰⁶ და პერსონაჟი ითხზვება ფაბულისთვის და არა პირიქით,⁵⁰⁷ რასაც, როგორც დავრწმუნდით, ლანგიც ეთანხმება.

⁵⁰² Part 2 “The Stock Characters” in John Rudlin, *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook* (London and New York: Routledge, 2000), 67- 156.

⁵⁰³ Arist., *Poet.*, 1454a21-23.

⁵⁰⁴ Ibid., 1448a1-18, 1448b24-28, 1454a16-18, 1454b8-10.

⁵⁰⁵ Ibid., 1453a6-9.

⁵⁰⁶ Ibid., 1450a15-37.

⁵⁰⁷ Arist., *Poet.*, 1450a18-22.

მიუხედავად იმისა, რომ ლანგი საკმაოდ ხშირად მაინცდამაინც არ იზიარებს არც არისტოტელეს და არც მისი მიმდევრების წესებს, ტრაგედიული გმირის გამორჩეულობასა და მნიშვნელოვნებას მაინც სავალდებულოდ მიიჩნევს.⁵⁰⁸ სხვაგვარად რომ ითქვას, მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელესა და არისტოტელეს მიმდევრებისგან განსხვავებით, ლანგი მთლად რიგიდული არ არის ტრაგედიის გმირთან დაკავშირებით, რის დასტურადაც მოვიხმობდი ლანგის იმ შეხედულებას, რომ ტრაგედიის გმირის მიერ ტრაგიკული შეცდომის დაშვება [*ἁμαρτία*] სავალდებულო არ არის, რაც, ალბათ იმითაცაა განპირობებული, რომ ლანგს საქმე აქვს რელიგიურ-აღმზრდელობით თეატრთან, მაგრამ ტრაგედიის გმირის ჩვეულებრივზე გამორჩეულობას მაინც სავალდებულოდ მიიჩნევს. შეიძლება იმის ვარაუდიც, რომ ტრაგიკული შეცდომის შერბილება და ტრაგედიის გმირის უკიდურესი იდეალიზაცია მე-17 საუკუნეში საკმაოდ გავრცელებულია, რის გავლენის ქვეშაც ლანგი მოექცა. ასე მაგალითად, ჟან რასინი *ფედრას* წინასიტყვაობაში წერდა:

მე იმაზეც კი ვიზრუნე, რომ ფედრას ნაკლებად აღეძრა ზიზღი, ვიდრე ძველი ავტორების ტრაგედიებში, სადაც იგი თავად ბედავს ჰიპოლიტეს გამტყუნებას. მივიჩნიე, რომ ცილისწამება მეტისმეტად მდაბიო და საზიზღარი იქნებოდა დედოფლის ბაგეებში რომ ჩამედო, რომლის გრძნობები იმავდროულად ესოდენ კეთილშობილი და ქველია. მე მომეჩვენა, რომ ეს სიმდაბლე უფრო ძიძას შეეფერება, რომელსაც უფრო უნდა ჰქონოდა მდაბიური მიდრეკილებები და, მიუხედავად ამისა, იგი არ თავილობს ცრუ ბრალდებას მხოლოდ თავისი ქალბატონის პატივისა და სიცოცხლის გადასარჩენად.⁵⁰⁹

თავად რასინისვე სიტყვებით, ავტორმა ვერ აიტანა ფედრას გადაცდომის ევრიპიდესა და სენეკასეული ვერსიები და ფედრა გააკეთილშობილა, რითაც

⁵⁰⁸ ლანგი, *განაზრება*, 80 და 81.

⁵⁰⁹ “J’ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu’elle n’est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d’elle-même à accuser Hippolyte. J’ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d’une princesse qui a d’ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m’a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n’entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l’honneur de sa maîtresse,” Jean Racine, “Préface,” *Phèdre*.

ფედრა უზადო გმირად იქცა, რომელსაც მხოლოდ ვნებით შეპყრობის სისუსტე თუ ჩაეთვლება დანაშაულად და არა ცილისწამება, როგორც ეს ევრიპიდესთან და სენეკასთანაა.

ისიც მნიშვნელოვანია, რომ რასინი სწორედაც ტრაგიკული შეცდომის შერბილებისა და იდეალიზაციის გამო *ფედრას* თავის საუკეთესო ქმნილებად მიიჩნევს.⁵¹⁰ აშკარაა, რომ ამგვარი ეთიკური „სტანდარტების“ იმპერატივი არც დრამატურგს და არც მსახიობს ფართო გასაქანს არ აძლევს.

გმირის მხატვრული სახის უნიფიცირებულობის გარდა, არანაკლებ მნიშვნელოვანია თვით „შესრულების“ მკაცრად რეგლამინტირებული ხერხებიც, რაც კიდევ უფრო ზღუდავდა მსახიობის საშემსრულებლო არსენალს. შესაბამისად, ამგვარი ჩარჩოები საკმაოდ პრობლემურს და არასაჭიროსაც კი ხდიდა გარდასახვას. ერთადერთი, რაც მსახიობს შეეძლო აფექტური გამომსახველობით განესახიერებინა იდეალური გმირი ნატიფი და დახვეწილი ჟესტიკულაციით.

ლანგიც აშკარად იდეალიზაციას ანიჭებს უპირატესობას,⁵¹¹ მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელეს ტრაგიკულ შეცდომას უშვებს, თუმცა, აშკარად ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს მას და სავალდებულოდაც კი არ მიიჩნევს.⁵¹² შესაძლოა, ტრაგიკული შეცდომის მნიშვნელობის შესუსტება კავშირში ყოფილიყო სწორედ იდეალიზაციასთან, როგორც ეს რასინის შემთხვევაშია.

შეთხზვისა და „შესრულების“ თავისუფლების თითქმის სრული დეფიციტის პირობებში, ცხადი ხდება, რომ ლანგისთვის გარდასახვა სრულიად შეუძლებელი და უმინაარსო კონცეფციაც კი იქნებოდა.

⁵¹⁰ “Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses,” Racine, “Préface.”

⁵¹¹ ლანგი, *განაზრება*, 84.

⁵¹² Ibid., 88, „[ტრაგიკული] შეცდომით შემცდარი პერსონაჟის ადგილას, ათავსებდეს სხვა ვინმეს [პერსონაჟს], ვინც თავისი ბრალით საბრალო მდგომარეობაში არ ჩავარდება.“

დაბოლოს, თავს უფლებას მივცემ, სამუშაო ჰიპოთესის ჩამოვყალიბო. მიმაჩნია, რომ გარდასახვას საზრისი გააჩნია მაშინ, როდესაც არა იმდენად ფაბულის გათამაშება ან განსახიერებაა საჭირო, არამედ როცა სასცენო პერსონაჟია მთავარი, ხოლო ფაბულა, სასცენო მოქმედება და დრამატული სიტუაცია არა თავისთავადაა ღირებული, არამედ სასცენო პერსონაჟის ფილოსოფიური სიღრმის ფსიქოლოგიური შინაარსის გასახსენელადაა მოწოდებული.

6. ესთეტიკური და სემიოტიკური

დღეს სემიოტიკა საკმაოდ პოპულარული მიდგომაა სხვადასვა საკითხების შესწავლისას. რაც შეეხება მსახიობის ოსტატობას, სემიოტიკის მნიშვნელობა გაუმართლებლად გაზვიადებულია, ხოლო ჟესტსა და სხეულის გამომსახველობას რაც შეეხება, უკრიტიკოდ დაიყვანება სემიოტიკაზე, რასაც დღეს „სხეულის ენას“ უწოდებენ. ამის გათვლასიწინებით, მმართვეს გაკვრით მაინც შევეხო კიდევ ერთხელ ლანგის სისტემის სემიოტიკურ მხარეს ცალკე, მიუხედავად იმისა, რომ ამ განყოფილების მეორე ქვეთავში შევეცადე დამესაბუთებინა, რომ ლანგის სისტემას მაინცდამაინც შეეხება არა აქვს სემიოტიკასთან.

სემიოტიკური სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთი საყოველთაოდ ცნობილი მეტრია François Delsarte-ია (1811-1871). თავად მას არაფერი არ დაუწერია. მისი ერთ-ერთი მოსწავლე და მიმდევარი თავადი ვოლკონსკი მიიჩნევდა, რომ „ჟესტი შესაძლებელია შესწავლის საგანი გახდეს გამოსახვის თვალთახედვით, - როგორც გარეგნული ნიშანი, რომელიც შეესაბამება ამა თუ იმ მდგომარეობას: ეს იქნება სემიოტიკა.“⁵¹³

⁵¹³ „Жестъ можетъ быть предметомъ изученія съ точки зрѣнія вырoженія, - какъ внѣшнїй знакъ, соотвѣтствующій тому или иному состоянїю: это будетъ семіотика,“ Кн. Сергѣй Волконскій,

ცხადია, დიდი სურვილის შემთხვევაში, ლანგის სისტემაში შესაძლებელია სემიოტიკური ასპექტის შემჩნევა, რასაც ლანგი, მართლაც, გარკვეულ ყურადღებას უთმობს, მაგალითად, აფექტების მიმიკით, ჟესტებით და სხეულით გამოხატვის აღწერისას. მაგრამ, როგორც უკვე საკმაოდ ვრცლად ვისაუბრე ამ განყოფილების მეორე ქვეთავში, არ იქნებოდა მართებული, თუკი ლანგის „შესრულების“ სისტემას გადაჭარბებულ სემიოტიკურ მნიშვნელობას მივანიჭებდით. სემიოტიკის ნაცვლად, ლანგისთვის გაცილებით მნიშვნელოვანია „შესრულების“ ესთეტიკურობა, არასემიოტიკურობა, თავისთავადობა. იგი საკმაოდ ხშირად ხაზს უსვამს ჟესტებისა და სხეულით „შესრულების“ მოხდენილობასა და ელეგანტურობას და არა როგორც აღსანიშნის-აღმნიშვნელის მეტ-ნაკლებად ცალსახა სისტემას. ეს საკითხი ამომწურავად გავაშუქე ამ განყოფილების მე-2 ქვეთავში, რის გამოც ამ ქვეთავში მცირედით შემოვიფარგლები.

7. მსახიობის აღზრდა

სტანისლავსკის სისტემის შექმნის შემდეგ, მუდამ იზადება შეკითხვა, ესა თუ ის სამსახიობო სკოლა ან მიმდინარეობა ითვალისწინებს თუ არა მსახიობის აღზრდის, წვრთნის მეთოდებს ან მწყობრ სისტემას და რაში მდგომარეობს იგი. ეს საკითხი სულაც არ არის თავისთავად ცხადი, რადგან, თვით ლანგისვე ცნობით, ისეთებიც იყვნენ, ვინც მიიჩნევდნენ, რომ მხოლოდ ბუნება იყო საკმარისი და, რაც ბუნებრივია, მას დახელოვნების წესები არაფერს შემატებდა.⁵¹⁴

ლანგი უთუოდ იზიარებს მსახიობის აღზრდას და მიაჩნია, რომ „შესრულებისთვის“ არა მარტო ბუნებრივი მიდრეკილება, არამედ დახელოვნებაც საჭიროა.⁵¹⁵ ლანგი მსახიობის აღზრდის მხოლოდ პოსტულირებას არ ჯერდება და ცდილობს დაასაბუთოს, თუ რატომ არის მსახიობის აღზრდა საჭირო.

დასაწყისისთვის, ლანგს ოპონენტების წინააღმდეგ არგუმენტად თავისი პირადი გამოცდილება მოჰყავს და აგრეთვე საკმაოდ ტრივიალური მოსაზრებაც, რომ ხელოვნებებისა და მეცნიერებების სრულყოფა შესაძლებელია მხოლოდ ხანგრძლივი ვარჯიშით. დამაჯერებლობისთვის იგი ხელოსნის მეტაფორას იხმობს: ვინმე თავიდან უშნოდ იქნევს უროს, ხერხს, სატეხს, სანამ წვრთნით სადურგლო და სამშენებლო ხელობას არ დაეუფლება და ხელობას წინ არ წაწევს.⁵¹⁶

გაცილებით უფრო საინტერესოა და არატრივიალურია ლანგის სხვა დასაბუთება, კერძოდ, რადგან სასცენო პერსონაჟი წარმოსახვითია და არა ნამდვილი, მსახიობს მართებს მისი მიბაძვა და არა იმის განსახიერება, გადმოცემა რაც მხოლოდ ბუნებით მიეცა მას, რის გამოც, ავტორი მიიჩნევს, რომ

⁵¹⁴ ლანგი, განაზრება, 12.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Ibid., 13.

დახელოვნების გარეშე წარმოსახვითი პერსონაჟის უზადო მიბადვა შეუძლებელია.⁵¹⁷

მესამე თავში ლანგს მოყავს შესრულების წყარო და აგრეთვე იმის დასტურიც, რომ შესრულება სწავლებადია. მსახიობის აღზრდისთვისაც და თამაშის წყაროდაც იგი ასახელებს სამ რამეს: პირველ რიგში - თავად ბუნებას, შემდეგ - ქანდაკების და ფერწერის ხელოვნებებს, დაბოლოს - ვირტუოზული შესრულების ოსტატებსა და მასწავლებლებს.⁵¹⁸

ლანგი აყალიბებს პედაგოგიურ მრწამსს, კერძოდ, სტაბილური მიბადვის მნიშვნელობას. მისი წარმოდგენით, მასწავლებელს ევალება მხოლოდ მყარად ნასწავლი და სათანადოდ მომზადებული, მაგრამ თუნდაც, მცირედი, აჩვენოს მოსწავლეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მოუმზადებელი მასწავლებელი ხან ერთს აჩვენებს, ხანაც სხვას და ამით მოსწავლეებს დააბნევს. ამის გარდა, ერთ ჯერზე მასწავლებელს არ მართებს სხვადასხვა შესასწავლი მასალის ჩვენება მაშინაც კი, როცა მას შეცდომები და ხარვეზები არ მოსდის.⁵¹⁹ ამ რჩევიდან და ლანგის პედაგოგიურ-პრაქტიკული გამოცდილების გათვალისწინებით, უთუოა, რომ „შესრულება“ საკმაოდ ძნელად ისწავლებოდა.

ამ რჩევებისა და ნატიფი ხელოვნებისა და გამოცდილ მსახიობთა დემონსტრირების გარდა, ლანგი ახალბედა მსახიობს ურჩევს ივარჯიშოს დიალოგზეც⁵²⁰ და თვალების გამომეტყველებაზეც, მაგრამ არ აზუსტებს ვარჯიშის მეთოდს. ხოლო თვალების გამომეტყველების შემთხვევაში, ლანგი აღიარებს, რომ მას სწავლების ან წვრთნის არანაირი მეთოდი არ გააჩნია. ერთადერთი, რასაც ლანგი ურჩევს ახალბედას, წარმოსახვისადმი მინდობაა, კერძოდ, ის წარმოიდგინოს, თვალების გამომეტყველებით რის განსახიერებასაც ლამობს.

⁵¹⁷ ლანგი, განაზრება, 14-16.

⁵¹⁸ Ibid., 17.

⁵¹⁹ Ibid., 48.

⁵²⁰ Ibid., 55-56.

ლანგს აღზრდის ერთ-ერთ მეთოდად ქანდაკება და ფერწერა მიაჩნია. განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ მსახიობს წარმოსახვის უნარი აკლია, მან ნიმუშებად ქანდაკებები და ფერწერული ხატები უნდა გამოიყენოს და აგრეთვე გამოცდილ მსახიობებსაც და რჩეულ ორატორებსაც ხშირად და ბეჯითად დააკვირდეს, რათა წარმოსახვაში საჭირო ხატები ჩაებჭდოს და ამ გზით გონებაში ჩაბეჭდილი ხატების მიბაძვას შეეცადოს.⁵²¹ საგულისხმოა, რომ ლანგისთვის მნიშვნელოვანია განსასახიერებელი ხატების წარმოსახვაში ჩაბეჭდვა და არა მხოლოდ ნანახის გარეგანი იმიტირება. როგორც უკვე აღვნიშნე, მე მაინც იმ აზრისკენ ვიხრები, რომ ლანგი შინაგანი შესრულების თეორიას იზიარებს და არა მხოლოდ თვალების გამომეტყველებით აფექტების გამოხატვის ნაწილში. მისი თვალსაზრისით გონიერი მსახიობი მუდამ იმაზე უნდა ფიქრობდეს, რაც მის სახეზე და ჟესტში შეიმჩნევა, რის გარეშეც შესრულება უზადრუკია.⁵²² როგორც ჩანს, წარმოსახვას და შინაგან ხატს მაინც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

ხმის გასავარჯიშებლად, ლანგი დამწყებ მსახიობს ურჩევს, რომ მან თავიდან მშობლიურ ენაზე ივარჯიშოს და მხოლოდ ამის შემდეგ გადავიდეს ლათინურზე. შემდეგ კი საჭიროა მოსწავლისთვის გამოცდილი თანატოლის მოწვევა, რათა მოსწავლემ მისი გამოთქმა სასწავლო ნიმუშად გამოიყენოს.⁵²³

8. მსახიობის აუდიტორიასთან დამოკიდებულება

ამ ქვეთავში განვიხილავ მსახიობის აუდიტორიასთან დამოკიდებულებას. მსახიობი, შესაძლებელია, სრულად უგულებელყოფდეს აუდიტორიას, როგორც ეს მეოთხე კედლის შემთხვევაშია, ან, პირიქით, რაღაცგვარად ითვალისწინებდეს

⁵²¹ Ibid., 41-42.

⁵²² Ibid., 42-43.

⁵²³ ლანგი, განაზრება, 57.

მაყურებლის სიახლოვეს, როგორც ეს ჯერ კიდევ პლავტუსთან მოწმდება. თანამედროვე დრამის თეორეტიკოსებიდან ბერტოლდ ბრეხტი იზიარებდა მსახიობის აუდიტორიასთან უშუალო ურთიერთობის და მიმართვის ხერხს.⁵²⁴

ლანგის შემთხვევაში, მართალია, არ იკითხება მაყურებლისადმი უშუალოდ მიმართვის ხერხი, მაგრამ იგი არაერთხელ მიუთითებს, რომ მსახიობმა უნდა ისაუბროს და მზერა მიმართოს მაყურებლისკენ და მაყურებლისთვის. სხვაგვარად, ლანგისთვის მაყურებლისთვის აღქმის გაიოლება და გამომსახველობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სრული თეატრალური ილუზია და მეოთხე კედელი. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ლანგის რჩევაში, რომლის თანახმად მსახიობის სახე და მთელი მკერდი მუდამ მაყურებლებისკენ უნდა იყოს მიბრუნებული და მაყურებელი მზერით მსახიობს მთლიანად უნდა ხედავდეს, რაკი წარმოდგენა მაყურებლებისთვისაა.⁵²⁵ ლანგის მეოთხე კედლის უგულებელყოფა კიდევ უფრო აშკარა ხდება მსახიობების ერთმანეთში საუბრისას, როცა მოსაუბრე მსახიობის მზერაც და პირიც მაყურებლისკენ და არა თანამოსაუბრისკენაა მიმართული.⁵²⁶ მეოთხე კედლის უგულებელყოფასა და „მაყურებელზე თამაშს“ ლანგი ხსნის იმ მოსაზრებით, რომ თუკი მსახიობები ერთმანეთში ისე საუბრობენ, რომ თითქოს არავინაა, ვინც ყურადღებით ისმენდეს, მაშინ აუდიტორიის ნახევარი მსახიობს ვერ ხედავს, კერძოდ, მაყურებლების ის ნაწილი, ვინც მსახიობს ან პროფილში ან ზურგიდან უცქერს, რაც, ლანგის აზრით, თავაზიანობას, ზრდილობასა და მაყურებელთა პატივისცემას შეურაცხყოფს. ხმაც მაყურებელამდე ჯეროვნად ვერ აღწევს, რადგან ბგერა სხვა მიმართულებით იფანტება.⁵²⁷

⁵²⁴ „Представление о некой четвертой стене, которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто бы событие происходит в действительности, без присутствия публики, это представление, следует, разумеется отбросить. При таких обстоятельствах актер, в принципе, может обращаться непосредственно к публике,“ Брехт, *O Teatru*, 144.

⁵²⁵ ლანგი, განაზრება, 43.

⁵²⁶ Ibid., 43-44.

⁵²⁷ Ibid., 44-45. დაახლოებით ერთი საუკუნის შემდეგ, ვაიმარის თეატრის მსახიობებისთვის 1803 წელს გამოქვეყნებულ ტრაქტატში *წესები მსახიობებისთვის* გოეთეც იმავეს იმეორებს: „актер

ანტიკური თეატრის ერთ-ერთი მკვლევარი, დევიდ უაილსი, მსახიობის მაყურებლისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას ხსნის რეტორიკის გავლენით, რადგან, მისი აზრით, სტანისლავსკის თეატრისგან განსხვავებით, რომელიც კონცენტრირებულია მსახიობზე, რეტორიკული თეორია მიჰყრობილია აუდიტორიასადმი.⁵²⁸ ძნელი სათქმელია, რამდენად გასაზიარებელია ის მოსაზრება, რომ სტანისლავსკისთვის მაყურებელზე მეტად უფრო მნიშვნელოვანია მსახიობი, ისევე, როგორც კლასიკურ რეტორიკის შემთხვევაში აუდიტორია ორატორზე, მაგრამ ერთი კი ცხადია, რომ კლასიკური რეტორიკის შესრულება და ლანგის მიერ აღწერილი მსახიობის ოსტატობა ამ ნაწილში ერთმანეთს სრულად ემთხვევა.

9. დრამატული ეფექტი

ამ ქვეთავში შევხებით ალბათ, დრამის და სასცენო თეორიის ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხს, კერძოდ იმას, თუ რა არის დრამატული წარმოდგენის საბოლოო მიზანი. სხვაგვარად რომ ითქვას, წარმოდგენამ რა დრამატულ ეფექტს უნდა მიაღწიოს, რა მდგომარეობა უნდა აღძრას მაყურებელში.

Supra ვრცლად ვისაუბრე არისტოტელე-ჰორაციუსის პოეტიკურ თეორიაზე, რომლის თანახმადაც პოეტური ქმნილების ღერძი და საბოლოო მიზანი აფექტია და მაყურებელსა თუ მკითხველში უმთავრესად აფექტი უნდა აღიძრას, რითაც მაყურებელი სიამოვნებას იღებს, რასაც პირობითად „აფექტურ

постоянно должен помнить, что на сцене он находится ради публики. Поэтому актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не играть так, как если бы в зале не было зрителей. Им не следует играть в профиль, так же как не следует поворачиваться спиной к публике. . . . Надо также запомнить, что говорить надлежит не в сторону сцены, а обращаясь к публике. Ибо актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и своими слушателями. Вместо того чтобы поворачивать голову, лучше играть глазами,” Гете, „Правила для актеров,” §38-40.

⁵²⁸ “Stanislavskian theatre is concerned with how the actor relates to the role, and with secret motivations that drive the character forward. While Stanislavski is actor-centered, rhetorical theory was audience-centered,” Wiles, *Greek Theatre Performance*, 57-58.

სიამოვნებას“ ვუწოდებდი. სავარაუდოდ, არისტოტელე-ჰორატიუსის პოეტიკური თეორიის თანახმად, პოეტმა, სიამოვნების გარდა, მიზნად სარგებლობაც - მკითხველის ან მსმენლის გაკეთილშობილება უნდა დაისახოს, სწორედ მაყურებელზე ან მკითხველზე შესაბამისი აფექტების ზემოქმედების და შესაბამისი აფექტური სიამოვნების გზით. თუმცა, სიზუსტისთვის მართებს განამრტება: თუკი არისტოტელეს *პოეტიკაში* მხოლოდ აფექტზე მახვილდება ყურადღება და სარგებლობა, ფრიად ბუნდოვანი ცნება „კათარსისში“ ან სხვა ადგილებში თუ შეიძლება მხოლოდ ვიგულისხმოთ ან თეორიულად გამოვიყვანოთ, ჰორატიუსის *პოეზიის ხელოვნებაზე*, პოეტის ეს ორმაგი, ამოცანა სარგებლობა და სიამოვნება, ექსპლიციტურადაა გაცხადებული. არისტოტელე გაცილებით მეტ ყურადღებას აფექტებს უთმობს და ხაზს უსვამს, რომ, იდეალური ტრაგედიის შემთხვევაში, „შესაფერისი“ აფექტები შიში და თანაგრძნობაა და მხოლოდ ამ აფექტებით მიღებული სიამოვნება შვენის ტრაგედიის მაყურებელს. როგორც ვნახეთ, ლანგი, მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელე-ჰორატიუსის პოეტიკურ თეორიას აფექტების ნაწილში მთლიანად იზიარებს და მიაჩნია, რომ მსახიობმა და ქორაგმა ყველაფერი უნდა გააკეთოს, რომ მაყურებელს თავს მოახვიოს აფექტები და აფექტებით სიამოვნება აღძრას, მაგრამ არისტოტელეს თეორიას სპეციფიკურ აფექტების, განსაკუთრებით კი შიშის აფექტის შესახებ, ლანგი არა თუ არ იზიარებს, არამედ მწვავედ აკრიტიკებს კიდევ. შესაბამისად, ლანგის პოეტიკურ შეხედულებას პირობითად დავარქვით „აფექტების ინდიფერენტულობის“ თეორია, რადგან არისტოტელესგან განსხვავებით, ლანგისთვის მთავარია მაყურებლის აფექტური სიამოვნება, ხოლო ეს აფექტები რომელია, მისთვის მნიშვნელოვანი სულაც არ არის. როგორც დავრწმუნდით, ლანგი თავის ეპოქაში გამონაკლისი არ არის. დაახლოებით ლანგის ეპოქაში, სხვა გამოჩენილი დრამის თეორეტიკოსი Saint-Évremond (1615-1703) აგრეთვე აკრიტიკებდა არისტოტელეს შიშისა და თანაგრძნობის აფექტების გამო და ამ ორი აფექტის ნაცვლად, უპირატესობას

გაოგნებას ანიჭებდა, რომელიც უნდა გამოეწვია იდეალური გმირის ვნებას და ღირსეულ მოქმედებებს.⁵²⁹ გაოგნების დრამატული ეფექტი მკვიდრდება მე-16 საუკუნეში და არისტოტელესეულ შიშსა და თანაგრძნობასთან ერთად, ტრაგედიისთვის ერთ-ერთი უმთავრესი დრამატული ეფექტი ხდება.⁵³⁰

თუმცა, საზოგადოდ, არ იქნებოდა მართებული, რომ დრამატული ეფექტი მხოლოდ აფექტებზე დამყვანა. მაგალითად, ბერტოლდ ბრეხტისთვის დრამატული ეფექტი მაყურებელში კრიტიკული აზროვნების წაქეზებაა და არა რომელიმე აფექტის აღძვრა.⁵³¹ თუმცა, ამგვარ დრამატულ ეფექტს, კრიტიკულ აზროვნებას, არაფერი საერთო არა აქვს ლანგთან.

10. სასცენო შტამპი

ლანგის „შესრულების“ სისტემა წარმოადგენს ჟესტიკულაციის, სხეულის სხვადასხვა ნაწილის ურთიერთმდებარეობის, მიმიკური გამომეტყველებისა და აფექტების მკაცრი, ტიპური ხერხების ერთობლიობას, რასაც, სტანისლავსკის ლექსიკით, სხვა არაფერი, თუ არა „შტამპი“⁵³² ეწოდება - მზა სამსახიობო ხერხი, გათვალისწინებულ ყველა ან საკმაო ოდენობა სასცენო სიტუაციებისთვის. სტანისლავსკის და საზოგადოდ მე-20 საუკუნის რუსულ სამსახიობო ტრადიციაში, კატეგორიულად დაუშვებელია შტამპი. თუმცა, გულახდილად რომ ითქვას, არანაირი დამაჯერებელი კონტრარგუმენტები არ მომისმენია შტამპის საწინააღმდეგოდ, ცხადია, თუკი მხოლოდ უარყოფითი ელფერით შეფერილ შეფასებით ეპითეტებს არ მივიჩნევთ თეორიულ დასაბუთებად. ცხადია, მხოლოდ შტამპი დიდი ვერაფერი სიმდიდრეა, მაგრამ გაუგებარია, მზა სასცენო ხერხები, თუკი დრამატული სიტუაციის და სასცენო პერსონაჟის

⁵²⁹ Аникст, *История учений о драме*, 262.

⁵³⁰ Аникст, *История учений о драме*, 124.

⁵³¹ Бертольд Брехт, *О театре*, 149.

⁵³² Станиславский, *Работа актера над собой*, 36-40, და Михаил Чехов, *Литературное наследие*, 47.

შესატყვისად და, აგრეთვე, სხვა მხატვრულ ხერხებთან ან აფექტთან ერთადაა გამოყენებული, რატომაა „დანაშაული“?

მე მგონია, რომ ლანგის სისტემა და საზოგადოდ, კლასიკური რეტორიკის „შესრულების“ მკაცრად რეგლამენტირებული წესები არა მარტო მზა არსენალია სამსახიობო ტექნიკის თვალსაზრისით, არამედ მზა ელევანტური, გამომსახველი და მოხდენილი რეპრეზენტაციის ერთობლიობაა. თუმცა, თუ რეჟისორისა და მსახიობის ამოცანაა სასცენო პერსონაჟის ფსიქოლოგიური სიღრმის უნიკალური გამოხატვის გახსნა ან შექმნა, ცხადია ტიპიზაცია ამ მიზანს არ წაადგება. უნიკალურობა და უნიფიცირებულობა არათავსებადია. შესაძლებელია ვივარაუდო, რომ გარდასახვის ამოცანა არა იმდენად მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედებისთვის ან სასცენო დამაჯერებლობისთვისაა, რასაც აფექტური გამომსახველობაც მშვენივრად ახერხებს, არამედ სწორედ სასცენო პერსონაჟის ფსიქოლოგიური უნიკალურობის გასახსნელად და წარმოსადგენად.

11. იმპროვიზაცია, დადგმა და ტიპური განსახიერება

უნიფიცირებული და უნიკალური უკავშირდება სცენაზე მსახიობის მიერ წარმოდგენილი მოქმედებების კიდევ ერთ ასპექტს, კერძოდ, ესა თუ ის სასცენო მოქმედება, წარმოდგენა წინასწარ დადგმულია, მომზადებულია, თუ გათამაშებულია როგორც იმპროვიზაცია *ad hoc*, როგორც ეს *Commedia dell' Arte*-ს შემთხვევაშია. შესაძლებელია, ესა თუ ის პიესა ან სცენა არ იყოს წინასწარ დადგნული, მომზადებული, მარამ მკაცრად გაწერილი სასცენო ხელოვნების წესებით თამაშდებოდეს, რაც წინა თავში განვიხილე, როგორც სასცენო კლიშე. სამწუხაროდ, ლანგის ტრაქტატში პირდაპირ ამაზე არაფერია ნათქვამი. მხოლოდ ვარაუდს შეგვიძლია დავჯერდეთ, რომ *Commedia dell' Arte*-სგან განსხვავებით, სასცენო წარმოდგენა მთლად არ არის იმპროვიზაცია, რის დასტურადაც მოვიყვანდი იმ გარემოებას, რომ *Commedia dell' Arte*-ში მსახიობები

გაითამაშებდნენ ხოლმე *ad hoc* მოცემულ ფაბულას, ხოლო ლანგის თანახმად კი ქორაგი წარმოდგენისთვის ფაბულას თხზავს. რაც შეეხება დადგმის საკითხს, ტექსტიდან ვერაფერს ვერ ვიგებთ განსაკუთრებულ რეჟისორულ ამოცანებს, თეორიასა თუ შეხედულებებზე. ლანგის მიხედვით, ქორაგი მხოლოდ იმითაა დაკავებული, რომ მსახიობს სტანდარტული ხერხები შეასწავლოს ან ხარვეზები გამოასწორობინოს. სხვა, განსაკუთრებული, მსახიობთან მუშაობის ან უნიკალური დადგმის მეთოდები აღწერილი არ არის. თუმცა, გარკვეული აფექტების სცენაზე უნიფიცირებული გამოსახვა, გვარწმუნებს, რომ ამ საკითხში ლანგი ცალსახად წინასწარ მომზადებულ და გაწერილ ხერხებს იზიარებს, რაც სასცენო კლიშეებია.

შეჯამება

ამ განყოფილების ბოლოს შევაჯამებ დასკვნებს, რომელნიც გამოვიყვანე ამ განყოფილების ქვეთავებში მსჯელობის საფუძველზე. იმისთვის რომ დამედგინა ლანგის სამსახიობო სისტემის სხვადასხვა ასპექტები (ჯამში 11), შევიმუშავე სპეციალური მეთოდოლოგია, რაც სიახლედ მიმაჩნია და მნიშვნელობის მქონედ არა მხოლოდ ლანგის სისტემის აღსაწერად, არამედ სამსახიობო ხელოვნების თეორიისთვის და პრაქტიკისთვისაც.

1. პირველი დასკვნა შეეხება სინამდვილესთან დამოკიდებულებას. როგორც დავრწმუნედი, ერთი მხრივ, აფექტების გამოსახვის ნაწილში,⁵³³ ლანგი რეალიზმის ან ნატურალიზმის მიმდევარიც კია და არამც და არამც იდეალისტი.

მეორე მხრივ, როცა ლანგი ჟესტის ხელოვნებას აღწერს, შეიმჩნევა გარეგნული, სახვითი იდეალიზაციისკენ მიდრეკილება. თუმცა ლანგი *verbis expressis* არსად არ აცხადებს, რომ იზიარებს სინამდვილის არათუ

⁵³³ ლანგი, *განაზრება*, 36-37.

იდეალიზაციის, არამედ თუნდაც სინამდვილის მცირედ კორექციასაც კი და, მისი „იდეალიზაცია“ მხოლოდ ყოფითი თავაზიანობით შემოიფარგლება.

2. მეორე დასკვნა ეხება სამსახიობო ოსტატობის გამომსახველობით საშუალებებს ლანგის სისტემის პარადიგმაში. ლანგის ტრაქტატის ანალიზმა დაგვარწმუნა, რომ მსახიობის უმთავრესი „ხელსაწყოა“ აფექტები. თუმცა, ლანგი გამოსახვის გარეგნულ საშუალებებსაც ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, კერძოდ, სხეულის და მისი ნაწილების პოზებს და მოძრაობებს, ხმას, თვალების გამოხედვას, მაყურებლისადმი თავისებურ ბრუნს.

3. მესამე დასკვნა სასცენო თამაშის წყაროა, კერძოდ, საიდან იზადება მსახიობის და კერძოდ, ლანგის თანახმად მსახიობის თამაში, უფრო ზუსტად „შესრულება.“ არ მგონია, რომ ლანგს მკაფიოდ ჰქონოდა გაცნობიერებული მსახიობის თამაშის წყაროს მნიშვნელობა, მიუხედავად იმისა, რომ ლანგის ტრაქტატში სამ წყაროზე - აფექტებსა, გარეგნულ ხატებსა და შინაგან ხატებზე მინიშნება მართლაც მოწმდება. სწორედ ეს შინაგანი ხატებია, რაც მამლევს ვარაუდის საფუძველს, რომ ლანგი შინაგანი შესრულების თეორიასაც კი იზიარებს, მიუხედავად იმისა, რომ შინაგანი ხატების სამსახიობო მიზნებით გამოყენების ტექნიკა ზედმიწევნით არ აღწერს.

4. რაც შეეხება ისეთ სასცენო ხერხს, როგორიც გაუცხოებაა, გამოვყავი ორი ტიპი: მსახიობის სასცენო პერსონაჟისგან გაუცხოება, რასაც პირობითად „გარეგანი გაუცხოება“ ვუწოდებ, და აგრეთვე, მსახიობის საკუთარი პერსონიდან გაუცხოება, რასაც ვუწოდებ „შინაგანი გაუცხოება.“ როგორც დავრწმუნდით, რუსული სამსახიობო სკოლის ცენტრალური სასცენო ხერხი - გარდასახვა, საჭიროებს მსახიობის შინაგან გაუცხოებას, კერძოდ, მსახიობის საკუთარი პერსონისგან განრიდებას.

იდეალიზაციის და სინამდვილის კორექციის პრინციპის გათვალისწინებით მოსალოდნელი იქნებოდა, რომ ლანგს შინაგანი გაუცხოების პრინციპი რამენაირად მაინც გაეთვალისწინებინა. მხოლოდ მცირე ალბათობით

თუ ვივარაუდებთ, რომ ლანგის ტრაქტატში და მე-16-18 საუკუნეებში რეტორიკული და სამსახიობი „შესრულების“ გარეგნული მხარე - სხეულის პოზებისა და ჟესტების ტექნიკა ამგვარი შინაგანი გაუცხოების ნიმუშია, კერძოდ, მსახიობს ან ორატორს საკუთარი მიდრეკილებების, გრძნობების და აფექტების შესაბამისად არ მართებს ამ უკნასკნელთა განსახიერება ან გამოვლენა. მაგრამ რაკი ტექსტში ექსპლიციტურად არაფერი წერია მსახიობის ამგვარი შინაგანი გაუცხოების შესახებ, უფრო სანდოდ მიმაჩნია ის მოსაზრება, რომ ლანგს თავშიც კი მოსვლია არანაირი გარდასახვა, არც შინაგანი და არც გარეგანი.

5. უნიფიცირებული და უნიკალური სასცენო ხასიათის განხილვისას, დავასკვნით, რომ ლანგი იზიარებს გმირის ტიპურ და უნიფიცირებულ ვერსიას „შესრულების“ თავისუფლების თითქმის სრულ დეფიციტთან ერთად, რაც ლანგისთვის გარდასახვას სრულიად შეუძლებელს და უსაზრისოსაც კი ხდის.

6. ლანგის სისტემაში უთუოდ მოწმდება სემიოტიკური ასპექტიც, მაგალითად, აფექტების მიმიკით, ჟესტებით და სხეულით გამოხატვა. მაგრამ, სემიოტიკურ ასპექტთან შედარებით, ლანგისთვის გაცილებით მნიშვნელოვანია „შესრულების“ ესთეტიკურობაც, კერძოდ, ჟესტებისა და სხეულის პლასტიკის მოხდენილობა და ელეგანტურობა.

7. საკმარისად დამაჯერებლად დავასკვნით, რომ ლანგი უთუოდ იზიარებს მსახიობის აღზრდას და მიაჩნია, რომ „შესრულებისთვის“ არა მარტო ბუნებრივი მიდრეკილება, არამედ დახელოვნებაც საჭიროა. ლანგი მსახიობის აღზრდის მხოლოდ პოსტულირებას არ ჯერდება და ცდილობს დაასაბუთოს, თუ რატომ არის საჭირო მსახიობის აღზრდა. ამ კონტექსტში საინტერესოა და არატრივიალურია ლანგის ერთ-ერთი დასაბუთება, კერძოდ, რომ სასცენო პერსონაჟი წარმოსახვითია და არა ნამდვილი, რის გამოც ავტორი მიიჩნევს, რომ დახელოვნების გარეშე წარმოსახვითი პერსონაჟის უზადო მიბადვა შეუძლებელი იქნებოდა.

ახალბედა მსახიობისთვის იგი მოიხმობს აღზრდის და წვრთნის სამ წყაროს: პირველ რიგში - თავად ბუნებას, შემდეგ - ქანდაკების და ფერწერის ხელოვნებებს, დაბოლოს - ვირტუოზული შესრულების ოსტატებსა და მასწავლებლებს.

8. მართალია, ლანგთან არ იკითხება მაყურებლისადმი უშუალოდ მიმართვის ხერხი, მაგრამ იგი არაერთხელ უთითებს, რომ მსახიობმა უნდა ისაუბროს და მზერა მიმართოს მაყურებლისკენ და მაყურებლისთვის. სხვაგვარად, ლანგისთვის მაყურებლისთვის აღქმის გაიოლება და გამომსახველობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სრული თეატრალური ილუზია და მეოთხე კედელი, რაც იმის დასკვნის გამოყვანის საფუძველს მძლევს, რომ ლანგი არ იზიარებს სრული თეატრალური ილუზიისა და მეოთხე კედლის თეორიას.

9. ლანგის პოეტიკურ შეხედულებას პირობითად დავარქვი „აფექტების ინდიფერენტულობის“ თეორია, რადგან არისტოტელესგან განსხვავებით, ლანგისთვის მთავარია მაყურებლის აფექტური სიამოვნება, ხოლო ეს აფექტები რომელია, მისთვის მნიშვნელოვანი სულაც არ არის. ლანგი აგრეთვე, მეორე დრამატულ ეფექტზეც, სასარგებლოზეც, აკეთებს მინიშნებებს.

10. ლანგის „შესრულების“ სისტემა წარმოადგენს ჟესტიკულაციის, სხეულის სხვადასხვა ნაწილის ურთიერთმდებარეობის, მიმიკური გამომეტყველებისა და აფექტების მკაცრი, ტიპური ხერხების ერთობლიობას, რაც, სტანისლავსკის ლექსიკით რომ ითქვას, სხვა არაფერია, თუ არა „შტამპი“-გამზადებული სამსახიობო ხერხი, გათვალისწინებული ყველა ან საკმაოდ დაბალი სასცენო სიტუაციებისთვის.

11. ლანგი მიიჩნევს, რომ მსახიობმა „შტამპებისგან“ შემდგარი არსენალით მსახიობმა თავი დამოუკიდებლად უნდა გაართვას სასცენო თამაშის ამოცანას. ხოლო ქორაგი კი მხოლოდ იმითაა დაკავებული, რომ მსახიობს სტანდარტული ხერხები შეასწავლოს ან ხარვეზები გაასწორობინოს. სხვა, განსაკუთრებული,

მსახიობთან მუშაობის ან უნიკალური დადგმის მეთოდები ტრაქტაქში აღწერილი არ არის. სავარაუდოდ, ლანგის მკაცრი სისტემა და რეგლამენტაცია რეჟისორის დადგმით საქმიანობას გამორიცხავს.

ბოლოსიტყვაობა

მიუხედავად იმისა, რომ წინამდებარე კვლევის უმთავრესი ამოცანა იყო იეზუიტ ფრანცისკუს ლანგის 1727 წელს ინგოლშტადში გამოქვეყნებული ტრაქტატის *განაზრება სასცენო შესრულებაზე* ფილოლოგიურ-კრიტიკული კვლევა იმისთვის, რომ მკითხველისთვის გასაგები გახდარიყო როგორც თავად პირველწყარო, ისე მე-16-18 საუკუნის კონტექსტი, ამ კვლევის გაცნობის შემდეგ, იმედი მაქვს, რომ მკითხველი სათანადოდ შეაფასებს მის მნიშვნელობას და გამოიყენებს არა მარტო ლანგის ტრაქტატისთვის კომენტარებად და გზამკვლევად, არამედ როგორც დამოუკიდებელი სამეცნიერო მნიშვნელობის მქონე ნაშრომს, განსაკუთრებით კი, უბრალო მკითხველისთვის საინტერესო, ხოლო სპეციალისტისთვის სასარგელო უნდა გამოდგეს მეორე მეთოდი - ფუნქციური და სტრუქტურული ანალიზი და შედარებითი კვლევა სამსახიობო ხელოვნების თეორიის შუქზე, რაც სპეციალურად შევიმუშავე ამ კვლევისთვის.

აგრეთვე იმედი მაქვს, რომ თავად პირველწყაროს გაცნობის შემდეგ თვით კვლევაც უფრო გასაგები გახდება მკითხველისთვის, ხოლო თარგმანი და კვლევა ერთობლიობაში მას შეუცვლის, დაუზუსტებს და გაუმდიდრებს წარმოდგენებს მე-16-18 საუკუნეების როგორც სასცენო პრაქტიკაზე, ისე კულტურისა და ხელოვნების ფართო სპექტრზე.

ბ ი ბ ლ ი ო გ რ ა ფ ი ა

გამოყენებული პირველადი წყაროების და მეორადი ლიტერატურის ნუსხა

1. Aristoteles. *Metaphysica*.
2. _____. *Poetica*.
3. _____. *Posterior Analytica*.
4. Astington, John H. "Actors and the Body: Meta-Theatrical Rhetoric in Shakespeare." *Gesture* 6, no. 2 (2006): 241-59.
5. Austin, Gilbert A.M. *Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery: Comprehending Many Precepts, Both Ancient and Modern, for the Proper Regulation of the Voice, the Countenance, and Gesture. Together with an Investigation of the Elements of Gesture, and A New Method for the Notation Thereof; Illustrated by Many Figures*. London: W. Bulmer, and Co. Cleveland-Row, St. James's, 1806.
6. Barnett, Dene with the assistance of Jeanette Massy-Westropp. *The Art of Gesture: The Practice and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: n.d. 1987.
7. Benedetti, Jean. *Art of Actor: the Essential History of Acting, from Classical Times to the Present Day*. London: Methuen Publishing Limited, 2005.
8. Blair, Hugh D.D. *Lectures on Rhetoric and Belles Letteres*. Vol. 1. Basil: J. J. Tourneisen, 1788.
9. Blanc, André. *Lire le classicisme*. Paris: Dunod, 1995.

10. Boileau, Nicolas. *L'Art poétique*, chant 3.
11. Brainard, Ingrid. "The Art of Eighteenth-Century Gesture." *Dance Chronicle* 15, no.1 (1992): 94-98.
12. Bury, Immanuel. *Le Classicisme: L'Avènement du modèle littéraire français 1660-1680*. Paris: Nathan, 1993.
13. Butcher, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. London: Macmillan, 1898.
14. Castelvetro, Lodovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro*. Vienna: Kerpika, 1570.
15. Chapelain, Jean. *Les sentimens de l'Academie Française sur les la tragi-comedie du Cid*. Paris: Libraire Alphonse Picard & Fils, 1912.
16. [Cicero]. *Ad G. Herennium, De ratione dicendi, (Rhetorica ad Herennium)*, with an English translation by Harry Caplan. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
17. Cicero. *Brutus*.
18. _____. *De Oratore*.
19. _____. *Orator ad M. Brutum*.
20. _____. *Orator*.
21. _____. *Tusculanae Disputationes*.

22. Corneille, Pierre. "Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique." *Théâtre complet*, tome 1. Éditions Ebooks France, n.d.:22-34.

23. _____. "Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu." *Théâtre complet*, tome 1. Éditions Ebooks France, n.d.:51-59.

24. Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. from German by Willard R. Trask. New York: Harper & Row Publishers, 1990.

25. D'Aubignac. *La pratique du theatre par l'abbé D'Aubignac*. Amsterdam: n.d., 1715.

26. Dante Alighieri. *Divina Comedia: Purgatorio*.

27. Diderot, Denis. *Paradox sur le Comédien*. Paris: A. Sautelet et C. Libraires, 1830.

28. Dutsch, Dorota. "Towards a Grammar of Gesture: A Comparison Between the Types of Hand Movements of the Orator and the Actor in Quintilian's *Institutio Oratoria* 11. 3.85–184." *Gesture* 2, no. 2 (2002): 159-281.

29. Else, Gerard F. *Aristotle's Poetics: the Argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

30. Engle, Ronald E. "Lang's Discourse on Stage Movement." *Educational Theatre Journal* 22, no. 2 (May, 1970): 179-187.

31. Frede, Dorothea. "Necessity, Chance, and 'What Happens for the Most Part' in Aristotle's *Poetics*." *Essays on Aristotle's Poetics*. Ed. Amélie Okseberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992): 197-219.

32. Giesecking, Walter, and Karl Leimer. *Piano Technique: Consisting of the Two Books; The Shortest Way to Pianistic Perfection and Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other*. New York: Dover Publications, 1972.
33. E. Goodkin, Richard. "Neoclassical Dramatic Theory in Seveteenth-Century France." A Companion to Tragedy. Edditor Rebecca Bushnell. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 373-392.
34. Gordon, Mel. *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell' Arte*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1983.
35. Greenberg, Mitchell. "French Neoclassical Tragedy: Corneille/Racien." A Companion to Tragedy. Edditor Rebecca Bushnell. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, 393-410.
36. Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
37. Horatius. *De Arte Poetica*.
38. Huizinga, J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1955.
39. Jones, John. *On Aristotle adn Greek Tragedy: On Aristotle and Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1968.
40. Kennedy, George. "The Ancient Dispute over Rhetoric in Homer." *American Journal of Philology* 78, no. 1 (1957): 23-35.
41. Kubik, Reinold, and Margit Legler. "Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music." *Understnding Bach* 4 (2009): 55-76.

42. Mesnardeire, Jules de la. "Discours." *La Poetique*. Paris: Chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la Galerie des Merciers, à l'Escu de France, 1640.
43. Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.
44. Pollitt, J. J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven and London University: Yale University Press, 1974.
45. Quintilianus. *Institutio Oratoria*.
46. Racine, Jean. "Préface." *Phèdre*.
47. _____. *Bérénice: Tragédie*. Edition Théâtre Classique, 2013.
48. *Rembrandt*. Vol.1. Ed. David Piper. New York: Rizzoli, 1980.
49. Rudlin, John. *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*. London and New York: Routledge, 2000.
50. Scaliger, Iulius Caesar. *Poetices Libri Septem*. Petrum Santandreanum, 1594.
51. Sötér, István. *The Dilemma of Literary Science*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.
52. Thompson, Alan Reynolds. *The Anatomy of Drama*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1946.
53. Wiles, David. *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

54. Аверинцев, С. С. „Похвальное слово филологии.“ *Юность*, no.1 (1961): 98-102.
55. Аникст, А. *История учений о драме: теория драмы от Аристотеля до Лессинга*. Москва: Издательство «Наука», 1967.
56. Брехт, Бертольд. *О театре: сборник статей*. Перевод с немецкого. Москва: Издательство иностранной литературы, 1960.
57. Бычков, В. В. *Эстетика поздней античности*. Москва: Издательство «Наука», 1981.
58. Волконский, Сергѣй, Кн. *Выродительный Человіекъ: Сценическое Воспитаніе Жеста*. С-Петербургъ: Изданіе «Аполлона», 1913.
59. Гете, Иоганн Вольфганг. „Веймарский придворный театр.“ *Собрание сочинений*. Том 10: *Об искусстве и литературе*. Пер. К. Богатырева. Москва: Художественная литература, 1980, 278-284.
60. _____. „Правила для актеров.“ *Собрание сочинений*. Том 10: *Об искусстве и литературе*. Пер. Наталии Ман. Москва: Художественная литература, 1980:285-299.
61. _____. „Шекспир, и несть ему конца.“ *Собрание сочинений: Об искусстве и литеоатуре*. Том 10: *Об искусстве и литературе*. Пер. Наталии Ман. Москва: Художественная литература, 1980:306-317.
62. Гиппиус, Сергей Васильевич. „Часть II: История, теория и психофизиология творческого тренинга; 3. Рассуждения Франциска Ланга и Франсуа дель Сарте.“

- Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств.* Санкт-Петербург: издательство «Речь», 2001.
63. Даниель, С. М. *Картина классической эпохи.* Ленинград: Искусство, 1986.
64. Захава, Б.Е. *Мастерство актера и режиссера.* Москва: Просвещение, 1978.
65. Лессинг, Готгольд Эфраим. *Гамбургская драматургия.* Ред. Мих. Лифшиц. Москва: Академия, 1936.
66. _____. *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии.* Москва: Художественная литература, 1957), 91.
67. *Мастера искусства об искусстве.* Том 2: *Эпоха возрождения.* Москва: Искусство, 1966.
68. _____. Том 3: *XVII-XVIII века.* Москва: Издательство искусство, 1967.
69. Станиславский, К. С. *Работа актера над собой.* Том. 2, ч.1. Москва: Государственное издательство искусство, 1954.
70. Чехов, Михаил. *Литературное наследие.* Том 2, *Об искусстве актера.* Москва: искусство, 1986.
71. Шаплен, Жан. „Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений.“ *Литературные манифесты западноевропейских классицистов.* ред. Н.П. Козлова, перевод сверен Н.П. Козловой. Москва: Издательство московского университета, 1980:265-272.

72. Шлегель, Фридрих. *Эстетика. Философия. Критика*. Том 1. Москва: Искусство, 1983.

73. Элиас, Норберт. *О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования*. Том 1. Перевод с немецкого А. М. Руткевич. Москва: Университетская книга, 2001.

