

ლიტურგიული დრამა და სათეატრო ხელოვნება

თამარ ცაგარელი*

რა არის ლიტურგიული დრამა? ლიტურგიული დრამა არის: ა) რიტუალი, საღვთო სიმბოლოთა „განყოფილი“ რეალობა, რომელიც ნამდვილად არსებულს – ღმერთს აკავშირებს ქრისტეს ღვთაებრივ პიროვნებაში ადამიანს-ეკლესიას-სამყაროს; ბ) დრამა, რომლის ფაბულაცაა წმინდა წერილი, როგორც ქრისტეს ტანი და რომ სწორედ ამ დრამაში წმინდა წერილი, როგორც პოტენცია-ტანი, იქცევა ქრისტეს ესქატოლოგიურ სხეულად; გ) ასევე თეურგიული მოქმედება, რომლის მიზანია ადამიანის „განღმერთობა.“ სიმბოლოებს აქვს წარმავალი, შუალედური მნიშვნელობა და საბოლოო მიზანი, ტელოსი არის ქრისტეს პირისპირ ხედვა; ქრისტეს ტანი არის საბოლოო სიმბოლო ღვთაებრივი სამეფოსი; ეკლესია, როგორც ქრისტეს სხეული, ხდება „ამ ქვეყანაში“ მოქმედი „ზეცური რეალობა;“ „ზეციურის“ ჩანაცვლება ქვეყნიური რაიმე სიმბოლოთი იწვევს მიწიერის აბსოლუტად გადაქცევას, ანუ იგი იჭერს „ზეცურის“ ადგილს და ამით ქრისტიანობის არსს. ამგვარად ჩაისახა საეკლესიო სანახაობანი ეკლესია-მონასტრებში (ვეროპაში – ლათინურ ენაზე) და განკუთვნილი იყო სასულიერო პირებისა და განათლებული დილეტანტების მცირერიცხოვანი წრისთვის. ამ კულტურის მთავარი მიზანი კი გახლდათ მრევლის – მაყურებლის – მკითხველთა რელიგიური განსწავლა და განმტკიცება ქრისტიანულ სარწმუნოებაში.

ცნობილია რომ, შუა საუკუნეების სათეატრო კულტურა, სამსახეობად ჩამოყალიბდა:

* საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრმცოდნე, თბილისის მერიის მუზეუმების გაერთიანების სტურქტურული ერთეულის – ვახტანგ ჭაბუკიანის მემორიალური ბინა-მუზეუმის კურატორი.
tamaratsagareli@gmail.com

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

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

„მედიევესტიკის აღიარებული ჭეშმარიტებაა, რომ შუა საუკუნეთა კულტურულ ცხოვრებას აქვს უწინარეს ყოვლისა თვითმყოფადი ისტორიული ღირებულება და შუასაუკუნეობრივ სოციალურ თუ კულტურულ მოვლენათა შეფასებისას უნდა ამოვიდეთ თავად შესასწავლი ეპოქის სინამდვილიდან.“¹

ეპოქის სინამდვილეს წარმოადგენდა კათოლიკური ეკლესიის თანდათან, პოლიტიკურ ძალად გარდაქმნა, რომელიც სახელმწიფოებრივი მოდელის მსგავსად, იერარქიულ ხასიათს ატარებდა. მის სათავეში ამ ქვეყნად ქრისტეს მოსაყდრედ გამოცხადებული რომის პაპი იდგა, ხოლო რჯულის მოძღვრების წყაროდ აღიარებული იყო საღმრთო თქმულებები და ბიბლია. ქრისტიანული რელიგია ადამიანს არწმუნებდა სააქაო ცხოვრების ამოებაში და ქადაგებდა საიქიო ცხოვრების ჯოჯოხეთის საშინელებასა და სამოთხის მშვენიერებას. ჭეშმარიტების შემეცნების კრიტერიუმად ეკლესიამ აღიარა გრძნობა, ღმერთის რწმენა, ხოლო რეალური ფაქტები გამოაცხადა ილუზიად. ასევე, რადგანაც მასებზე დიდი ზეგავლენის მქონე იყო თეატრი, ეკლესიამ შექმნა საკრალური ანუ „წმინდა თეატრი.“ მათ ერთგვარად, დომინანტის ფუნქცია შეასრულეს. პარალელურად სამოედნო თეატრისა, რომელიც ღია თამაშის წესით, იმპროვიზაციით, თამამი და სკაბრეზული ტექსტითა თუ გამოსახვის საშუალებებით დემოსზე ზემოქმედებდა საგანგებო, მასშტაბური და განსაკუთრებული ძალით, თუ შეიძლება

¹ გამსახურდია ზ., ვეფხვისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბილისი, 1991, 12.

ასე ითქვას, საეკლესიო სანახაობის ასკეტიზმს დაუპირისპირდა სამოედნო თეატრის დემოკრატიულობა. ერთი შეზღუდული იყო საგანგებო მისიის აღსრულების ვალდებულებით, მეორესათვის მოედნებზე, ბაზრობებსა თუ დღესასწაულების ჟამს შეკრებილი ხალხის გართობით დამოძღვრა იყო უმთავრესი და მხოლოდ და მხოლოდ ამ ვალდებულების აღსრულებას ესწრაფვოდა.

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

შუა საუკუნეების სანახაობითი კულტურის მნიშვნელოვანი ნაკადი კი აღმოჩნდა საეკლესიო სახილველი. ერთის მხრივ, ქრისტიანულმა რელიგიამ მოგვიანებით მიიღო და გამოიყენა კიდევ ძველ ბერძენთა ფილოსოფიური წარმოდგენები.

სერბი მართლმადიდებელი ეპისკოპოსი ჟარკო ვიდოვიჩი სწორედ ასეთ აღქმას უწოდებს ცნობიერებას. იგი ამბობს, რომ „ქრისტიანული სარწმუნოება უპირველესად სწორედ ტრაგედიული და განცდითი თანხვედრაა, რომელიც უიგივდება სიფხიზლეს, მღვიძარედ ყოფნას, ანუ რეალობის ჭეშმარიტ განცდას. მისი გაგებით, ტრაგედიას აშკარად ჰქონდა რელიგიური ხასიათი. ისევე როგორც ძველი ბერძენების წარმოდგენით, ტრაგიკოსების შეჯი-

ბრი ხდებოდა ღმერთების წინ და ეს იყო ერთგვარი რიტუალი, სადაც უნდა გამოვლენილიყო არა ადამიანური უნარი, არამედ – ღმერთების ძალა, ანუ მადლი.² ამრიგად, ადამიანები მოქმედებდნენ ღმერთების პირისპირ. ასეთი იყო ტრაგედიული პიროვნული ცნობიერება – ცნობიერება ღვთაებრივი სისრულის, დასრულებულობისა და ლოგოსის პირისპირ დგომა. სწორედ ღმერთთან პირისპირ მოქმედებისას განცდილზე იბადებოდა ცნებითი აზროვნება, როგორც ფილოსოფია და შემდგომში კი – ქრისტიანული დოგმები. «ტრაგედია იყო ტოპოსი, სადაც ადამიანსა და ღმერთებს შორის ტრაგიკული ზღვარი გადაილახებოდა. ის იყო არე, სადაც განცდების ზღვრული დაძაბულობისას შეიძლება ანთებულებიყო პიროვნული აქტის, ანუ ცნობიერების ნაპერწკალი.»³ ამ მოვლენისათვის შეიძლება გვეწოდებინა ექსისტენცია ან ექსტაზი. ჟარკო ვიდევინის აზრით, ტრაგედიის ინსცენირებაში არსებობს სამგვარი ერთიანობა. პირველია მოქმედების ერთიანობა, რაც ნიშნავს იმას, რომ მსახიობის მოქმედება ან სცენაზე ყოფნა არის იგივეობრივი ინსცენირებული გამირის მოქმედებასთან ან ყოფნასთან. ანუ, მითიური გამირის მოქმედება უნდა ემთხვეოდეს (ემთხვევა არა ზუსტად, არამედ – იგივეობრივით) ტრაგიკოსის აღწერილი გამირის მოქმედებას და ეს უკანასკნელი კი მსახიობის მოქმედებას სცენაზე. ეს ერთიანობა არ არის ლიტონი ლოგიკური ერთიანობა, არამედ ხატის ერთიანობა (რომელშიც არის ლოგიკურობა, რა თქმა უნდა), სადაც მსახიობის პიროვნებაში ამოიცნობა (შეგვეძლო გვეთქვა, შეიცნობა) ტრაგიკოსის გამირი, მაგრამ ისე, რომ თავად მსახიობის ნამდვილი პიროვნება ნარჩუნდება გამიჯნული გამირისაგან. გამირი და მსახიობი ერთიანდებიან მითიურ ხატში და ამ ხატში ერთიანდება ამომცნობიც. არსებობს ადგილის ერთიანობაც. მითიური ადგილი – ვთქვათ, პრომეთეს კავკასია, სცენის ადგილმდებარეობა – ათენი, და თავად სცენა.

² Видович Ж., Трагедия и Литургия, «Современная драматургия», N1, 1998, 5.

³ Мамардашвили М., Эстетика Мышления, Москва, 2001, 26-29.

დრამაში ვლინდება დროის ერთიანობაც – მითიურის, ტრაგედიის შექმნისა და ინსცენირების. ამ სამი ერთიანობის თავმოყრა კი ხდება ერთ რომელიმე მომენტში და ეს მომენტიც დღესასწაული – დღესასწაული, როგორც გარკვეული სახის „ღმერთმჩენობა“ (ყარკო ვიდოვიჩის ტერმინი). ანუ, „როდესაც სამი სხვადასხვა მოქმედება, ადგილი და დრო ერთიანდება, გადაილახება დროის მდინარება და დგება მარადიული მყისი.“⁴ ეს მყისია თეოფანიის დრო, როდესაც „აქ“ ჩნდება ის, რაც არის „იქ“ – „აქ“ და „იქ“ ხდება ერთი (მოდის სუფევა მისი). ქრისტიანობაში ამას ეწოდება ეპიკლისისის ჟამი – კონკრეტული ტაძრის ტრაპეზზე კონკრეტულ დროს ხორციელდება ის, რაც მოხდა გოლგოთაზე და იერუსალიმში სულთმოფენობისას, როგორც ეს აღწერილია წმინდა წერილში, ან აღდგომის ჟამს, იესოს შობის დროს, რომელიც სახარებიდანაა ცნობილი და ინსცენირებულია ლიტურგიაში. ეს საღვთო რეალობა იქცეოდა ერთადერთ საზოგადოებრივ სინამდვილედ, რომელი საზოგადოებაც იყო ხატი ღვთაებრივის, ოღონდ ისეთი ხატი, რომელიც ნამდვილად აკავშირებდა ადამიანს ღვთაებრითან და ამ საღვთო რეალობაში ადამიანი პოულობდა თანადადამიანს. უნდა დავამატოთ, რომ ქრისტიანულ ლიტურგიას ძირეულად არაფერი შეუცვლია ტრაგედიის გაგებაში. მან მხოლოდ ძველი მითები ახალი მითით და მითებით ჩაანაცვლა და ეს, ძირითადად, განხორციელდა პოლიტიკური აქტით – მხედველობაში მაქვს მილანის 313 წლის ედიქტი.

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

⁴ Видович Ж., Трагедия и Литургия, «Современная драматургия», N1, 1998, 31.

საწყისად, რომელიც ადამიანს ღმერთთან ანათესავებს, გამოვლინდება, თავისუფლებასა და უკვდავებაში.

მეორეს მხრივ კი, თუ ანტიკურ ეპოქაში წარმოდგენები იმართებოდა ღია ცის ქვეშ და ეს იყო პირდაპირ ვიზუალურ-ვერბალური აქტის განხორციელება ღმერთისადმი, შუა საუკუნეების საეკლესიო თეატრმა რიტუალი შენობაში შემოიტანა, თითქოს და ადამიანი შებოჭა, ტაძრის გარეთ ცხოვრება არარაობად წარმოაჩინა. თავად რიტუალი ხომ, რელიგიით ან ტრადიციით დაწესებული მოქმედებაა და რაკი რელიგიასთან მართლაც მჭიდრო კავშირშია, ხშირად მხოლოდ ვინრო წრისათვის იყო მისაწვდომი მისი ნამდვილი არსი. იგულისხმება ვინრო წრე განსწავლული და განდობილი ადამიანებისა, ხოლო გარეგანი მხარე საყოველთაოდ იყო გამოტანილი და სახალხოდ სამზერი. „ქრისტიანული რელიგიიდან გამომდინარე – გაუფასურება გრძნობიერებითი სინამდვილისა – თეატრს არ მიეცა საშუალება, უფრო მეტი ყოფილიყო, ვიდრე ილუსტრაცია, ქადაგების საშუალება.“⁵

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

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

ჩვენამდე მოღწეული ლიტურგიული დრამის ელემენტები შესაძლებელია სათეატრო აზრის კვლევის ნიმუშად მივიჩნიოთ, სა-

⁵ ინასარიძე კ., თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995, 462.

დაც მოცემულია საეკლესიო სტილის მკაცრი კანონიკური მოთხოვნების დაცვა, პარალელების გაკეთება ჩვეულებრივი ცხოვრების ასახვასთან.

გავიხსენოთ თავად სიტყვა ეკლესიის წარმომავლობა, რომელიც, როგორც ცნობილია, ძველ ბერძნულ ტერმინის წარმოდგენს, რაც ნიშნავდა ერთი რომელიმე პოლისის მოქალაქეების დადგენილი პერიოდულობით თავშეყრას მნიშვნელოვანი გადამწყვეტილებების მისაღებად. ხოლო ამ შეკრების მიზანს წარმოდგენდა ის, რომ თავად მასში არეკლილიყო ჰარმონიული სამყაროს რეალობა, ანუ დემოსის თავყრილობა ხდებოდა პოლისის სახე და, ამავე დროს, სამყაროს ჰარმონიულობაში ადგილის პოვნის, მასთან მორგების საშუალება. ტრაგედიებიც ხომ ასევე პერიოდულობით იმართებოდა და მასაც ჰქონდა იგივე დანიშნულება. ამავე მნიშვნელობით გამოიყენებოდა ძველი ბერძნული ტერმინი ეკლესია ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებში. იქ სიტყვა ეკლესია უკავშირდება ღმერთს – „ღმერთის ეკლესია“ ან „ქრისტეს ეკლესია.“ ეს კი ნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში არა თავისთავად დემოსი, ანუ ეკლესია ხდებოდა ჭეშმარიტების წყარო, არამედ ღმერთი. ამრიგად, ეკლესიას ხელმძღვანელობს ღმერთი, ქრისტე და სულინმიდა. „ზეციური სამეფო“, ანუ ნამდვილად მყოფი რეალობა (რაც არის სამერთება ღმერთის ღვთაებრივი სოციალურობა), აირეკლება ეკლესიაში. მაგრამ ეკლესიის დადგინებისა და გამოვლინების უპირველესი სახე არის სწორედ მისი მისტერიული ცხოვრება და, პირველ რიგში, ევქარისტია – გაქრისტიანებული ძველბერძნული დრამა. თითოეული მორწმუნე მხოლოდ მისტერიის გზით შეიძლება გახდეს და შენარჩუნდეს როგორც ეკლესიის წევრი. სწორედ არისტოტელესეული კათარზისი უკავშირდება დიონისე არეოპაგელთან ნათლობის მისტერიას, ხოლო განსრულება არის ევქარისტია, სადაც კათარზისი აღწევს თავის დანიშნულებას (ნათლისღებისა და მირონცხების რიტუალის შედეგია ღვთისახოვან სიქველეთა კვლავ ჩათესვა ღმერთშობილ ადამიანში. ხოლო სინაქსისის მისტერია, რომელიც არის მისტე-

რიების მისტერია,⁶ „დაჰბეჭდავს“ დანარჩენ მისტერიებს. ეს რიტუალი მღვდელმოქმედებს ადამიანის შეკრებილობას/სინაქსს, მის ურთიერთზიარებას და შეკავშირებას „ზეერთთან“, რა თქმა უნდა, ამ რიტუალის ცენტრში დგას ქრისტე. იგი არა მხოლოდ გამოისახება, არამედ წილიქონება). სწორედ ამგვარი მისტერიების დრამატურგებად, რეჟისორებად და შემდგომში თეატრის ისტორიკოსებად გვევლინებიან სასულიერო ნოდების წარმომადგენლები: ეპისკოპოსები, მღვდელთმსახურები, რადგანაც ისინი ედგნენ სათავეში ამგვარ წარმოდგენა-რიტუალებს.

ამჟამად, განვიხილავ ევროპული ლიტურგიული დრამის ორ ძეგლს: „სამი მარიას დატირება“ და „გონიერი და უგუნური ქალწულები.“¹⁹⁸ ორივე დრამა დათარიღებულია X-XI საუკუნეებით. პირველი დრამა მიეკუთვნება ვინჩესტერის ეპისკოპოსს ეტევალდის, ხოლო მეორე დრამა კი – წმინდა მარციალას საძმოს. რელიგიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ეკლესიის პირველი მოსახლენი არიან მოციქულები, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს ქრისტეს დობილთა და ძმობილთა საზოგადოება მაცხოვრის კურთხევის საფუძველზე: „მოიმონაფენით ყოველნი წარმართნი...“⁷ ხოლო მოციქულთა მემკვიდრენი არიან ეპისკოპოსები: „როგორც ღმერთი თავსაკიდური ზეციური ეკლესიისა, მზე ქვეყნიერებისა, ასევე ეპისკოპოსი საკუთარი მრევლისათვის. მან უნდა გაასხივოსნოს და გაათბოს სამწყსო, გარდაქმნას იგი ტაძრად ღვთისა.“⁸

ამგვარად, ეპისკოპოსები, როგორც მოციქულთა მემკვიდრეების მეშვეობით ეკლესია წუთისოფელში აგრძელებს და აღრმავებს ქრისტეს მოძღვრებას, ამტკიცებს რელიგიის ბატონობას. თავისი მისიის შესრულება მღვდელთმსახურებამ ბიბლიის გაც-

⁶ წმიდა პეტრე ალექსანდრიელი მთავარეპისკოპოსისა და მონამის კანონები, იხ., <http://library.church.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=252%3A2010-12-30-13-06-28&catid=34%3A2009-12-29-11-31-18&Itemid=59&lang=en> [16.07.2022]

⁷ მათეს სახარება, თავი 28, XIX, 66.

⁸ წმინდა იოანე დამასკელის წერილი, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, თბილისი, 1992, IV, 216.

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

ეპისკოპოს ეტევალდის მიერ შექმნილი დრამა „სამი მარია დატირება“, უპირველეს ყოვლისა, იმითაა საინტერესო, რომ აქ უფრო მეტად ყურადღება გამახვილებულია წარმოდგენის ვიზუალურ მხარეზე და ზუსტადაა მითითებული მონაწილეთა ფესტიკულაცია. თეატრი უკვე იყენებს სხეულის ენას. იგი თხზავს გარემოს, დაწვრილებით აღწერს ყოველ დეტალს. ცნობილია, რომ წარმოდგენა იმართებოდა საკურთხეველსა და მრევლის დასაჯდომ ადგილს შორის, რომელსაც ნავი ეწოდება და რომელიც ყველაზე კარგ ადგილს წარმოადგენდა, როგორც ბუნებრივი განათების თვალსაზრისით, როგორც სახილველად, ასევე აკუსტიკურადაც.

მოქმედება იწყება მარია მაგდალინელის ვიზუალური ქმედებით, რომელიც ეპისკოპოსს დაწვრილებით აქვს აღწერილი: „ხელის ნაზი მოძრაობით იგი მზერას აპყრობს მამაკაცთა გუნდს, სახე დანაღვლიანებული და თვალცრემლიანი კითხულობს: ო, ძმებო! და სხეულის ნაზი მოძრაობით იჩოქებს. შემდეგ მუდარის

მზერას აპყრობს ქალებს და აღმოხდება: „და დებო...“⁹ ეკლესიაში, კათოლიკურში, XIX საუკუნის 50-60 წლებამდე, ხოლო, მართლმადიდებულში კი, მრევლი დღესაც გაყოფილია. საკურთხევლიდან მარცხენა მხარეს მამაკაცები, ხოლო მარჯვენა მხარეს ქალები იყვნენ და არიან. შემდეგ ეპიზოდში მარია მაგდალინელი გულზე მჯილის ცემითა და ტირილით, რომელსაც თან ახლავს თითქოსდა მშველელის ძებნა, რაც მისი ნელი თავის მოძრაობით იკვეთება, იგი ხან მარჯვნივ და ხან მარცხნივ იხედება, ვიზუალური აქტის ასახსნელად შემდეგ სიტყვებს ამბობს: „...სად არის ჩემი იმედი! (შემდეგ კვლავ გულზე იცემს ხელს). სად არის შველა?... აქ თავდახრილი ეცემა იესოს ფერხთით ანუ საკურთხეველთან.“¹⁰

ჩანაწერებიდან იკვეთება, რომ უპირატესობა ენიჭება ფესტიკულაციას. სხეულის მოძრაობით გამოიხატება ქალის გულის ტკივილი და სევდა, თითოეულ ვერბალურ აქტს არავერბალური აქტი უსწრებს წინ. როგორც ოსკარ რემეზი ამბობდა: „რეჟისორს ესმის სპექტაკლის ტემპო-რიტმი, ხედავს მის პლასტიკას და ეს სივრცობრივ დროითი შთაბეჭდილება ჩაქსოვილია, გაერთიანებულია ერთ მთლიანობაში“¹¹.

მოქმედება სანახაობის დასაწყისშივე კრიტიკული სიტუაციით იშლება: ორი მოკვდავი ქალის სტატიური მოძრაობით. მარია უფროსი და მარიამ მაგდალინელი სხეულის „ენით“, რაც გამოიხატება ერთმანეთთან ჩახუტებით, ნიშნად იმისა, რომ ორივეს ერთი ტკივილი აერთიანებთ, ქრისტეს ხატთან ორივე პერსონაჟს დაჩოქებითა და მის ფერხთქვეშ გულშემზარავი ტირილით; მიუხედავად იმისა, რომ მათი მოძრაობა შესაძლებელია აღვიქვათ, როგორც სტატიური მოძრაობა, ვიზუალური გამოხატვის ამ აქტს ის დატვირთვა აქვს, რომ ყოველი ეს გამოსახულება ასახავს რიტუალურ ცოდნასა და საეკლესიო სიბრძნეს ყოველგვარი მსჯელობისა და

⁹ Андреев М., Средневековая Европейская Драма, Происхождение и Становление (X-XI в.), Москва, 1989, 14.

¹⁰ იქვე.

¹¹ Ремез О., Мастерство Режиссёра, Москва, 1983, 120.

კამათის გარეშე. შემდეგ ეს მოძრაობა განცალკავდება ვერბალური აქტით: „მარია უფროსი (აქ იგი უთითებს მარია მაგდალინელს): ო, მარია მაგდალინა (შემდეგ უთითებს ქრისტესკენ), ჩემო ტკბილო მასწავლებლის ვაჟო (აქ იგი ეამბორება მაგდალინელს და ეხვევა ორივე ხელით...) დაიტირე ჩემთან ერთად (უთითებს ისევ ქრისტესკენ) სიკვდილი უტკბილესი ვაჟისა... ვისაც ასე უყვარდი... (აქ მუხლდაჩოქილი იწყებს ქვითინს).“¹²

როგორც ვხედავთ, ეს აქტიც გამდიდრებულია სხეულის ენით. ეპისკოპოსის მიერ მოცემული ჩანაწერიდან, მოქმედ გმირთა სტატიური მოქმედება ანალოგია ეგვიპტურ პირამიდებზე გამოსატული სტელებისა და ფრესკული ფერწერისა, სადაც თითოეული ადამიანის მოძრაობა გამოსატულია სტატიურად. პლოტინოსი წერდა: „ეგვიპტელი ქურუმნი თავიანთი სიბრძნის გადმოსაცემად იყენებდნენ არა დამწერლობას, რომელიც ბაძავს ხმასა და სიტყვას, არამედ ხატავენ გამოსახულებებს და დგამენ თავიანთ ტაძრებში, როგორც აზრობრივ შინაარს თვითოეული საგნისას. ამრიგად, ყოველი გამოსახულება ასახავს ცოდნასა და სიბრძნეს ყოველგვარი მსჯელობისა და კამათის გარეშე. შემდეგ შინაარს განაცალკევებენ ხატთაგან (ხდება გამოსახულების ინტერპრეტაცია), აზრს სიტყვებში აყალიბებენ და უძებნიან საფუძველს“¹³ ქრისტიანულ ტაძრებშიც მონაწილენი „ხატავენ“ გამოსახულებებს და დგამენ თავიანთ ტაძრებში, როგორც აზრობრივ შინაარს თითოეული საგნისა. ეპისკოპოსს, როგორც ჩანს, კარგად ჰქონია შესწავლილი ადამიანის ფსიქო-ფიზიკური აპარატი და ამავე დროს ადამიანის ფსიქიკა. წარმოდგენის დასასრულს, სანახაობაში მონაწილე ქალები ღმერთს ევედრებიან, მუხლდაჩოქილნი, თავდახრილნი და პირჯვარის წერით ისინი მოუწოდებენ მაყურებელს მათთან ერთად ლოცვისაკენ. ორივე ხელის ზეცისკენ აღმართვით მადლობას ეუბნებიან ღვთისმშობელსა და უფალს, მარია უფროსი: „მას, ვინც გა-

¹² Андреев М., Средневековая Европейская Драма, Происхождение и Становление (X-XI в.), Москва, 1989, 15.

¹³ История Философии, Ред. Е. А. Торчинов, Москва, 1998, 148.

გვათავისუფლა ყოველგვარი ცოდვებისაგან.“¹⁴ წარმოდგენა მთავრდება მონანილეთა ტირილით, რათა მაყურებელში გამოიწვიონ საკუთარი თავის შეცოდებისა და მათი ცოდვების მონანიების სურვილი, რათა უფრო მეტად მიაჯაჭვონ ეკლესიას. ჟესტიკულაციით იხატება, რომ წარმოდგენა გაიმართა ღმერთისთვის, მის სადიდებლად. თვალი რომ გადავაავლოთ ანტიკური თეატრის ისტორიას, დავინახავთ, რომ ამგვარი ქმედება ანალოგიაა რიტუალური და უძველესი სათეატრო სანახაობისა, სადაც როგორც ცნობილია წარმოდგენები იმართებოდა ღმერთების სადიდებლად.

შესაძლებელია ითქვას, რომ ავტორის მიზანი მაყურებელმრევლში ჰარმონიისკენ სწრაფვის სურვილის დაბადებაა. ეპისკოპოსი ვერბალური, არავერბალური და გალობის მეშვეობით ცდილობს ჰარმონიის შექმნას.

მარციალას საძმოს მიერ შექმნილი დრამა „ბრძენი და უგუნური ქალწულები“ მათეს სახარებიდან, ათი ქალწულის იგავისა და ანგელოზი უმჟღავნებს მარიამს იესოს აღდგომას, თავების ინსცენირებას წარმოადგენს. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ახალი აღთქმა – სახარება, მთლიანად აგებულია იგავური „მეტყველების“ პრინციპზე. „სიძისა“ და „ქალწულის,“ აგრეთვე „ქორწინების“ ალეგორიულ მნიშვნელობას ცენტრალური ადგილი უჭირავს მაცხოვრის ქადაგებაში. „სიძე“ თავად მაცხოვარს აღნიშნავს, „ქალწული“ – ქრისტიანული თვალსაზრისით სიმბოლოა ბუნების სულისა, „ქორწილი“ – მართალთა ნეტარებას, ღვთაებასთან ზიარებას მიუთითებს ქვეყნის დასასრულისა და საშინელი სამსჯავროს შემდეგ. არც ეს პრინციპი დაურღვევიათ საძმოს ნევრებს და დრამის პერსონაჟებად გამოიყვანეს ქალწულები, სიძე და ანგელოზი. მახარებლები – მათე, მარკოზი, ლუკა და იოანე – გვაუწყებენ, რომ აღსრულდა წინასწარმეტყველება: ქრისტეს ჯვარცმის შემდეგ, მესამე დღეს, კვირის ცისკარზე, მკვდრეთით აღსდგა უფალი და მაცხოვარი. დღეს, კვირის ცისკარზე, მკვდრეთით აღსდგა უფალი და მაცხოვარი. ანგელოზმა ეს ამბავი პირველად ქალწულებს აუწყა... მორწმუნ-

¹⁴ Андреев М., Средневековая Европейская Драма, Происхождение и Становление (X-XI в.), Москва, 1989, 15.

ნეთა ანგელოზმა ეს ამბავი პირველად ქალწულებს აუწყა.... მორწმუნეთა ეკლესიას კი შთააგონა: „ქრისტე“ აღსდგა მკვდრეთით, სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი და საფლავების შინათა ცხოვრების მიმნიჭებელი.“¹⁵ სწორედ ამ ამბით იწყება მარციალას საძმოს დრამა-წარმოდგენა. ანგელოზი დასტრიალებს იმ გამოქვაბულს, სადაც ქრისტე ესვენა. იგი ხან აფრინდება და ხან ჩამოფრინდება, აქ აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ საეკლესიო წარმოდგენები, ანტიკური თეატრის მსგავსად, იყენებს „მაშინერიას.“ ანგელოზის შემსრულებელი პლასტიკითა და შესტიკულაციით გამოხატავს მის შინაგან ემოციას, როგორც დრამაშია გამოკვეთილი, ესაა ცეკვა სიმბოლოებით დატვირთული, რომელსაც შემდგომ ვერბალურად ხსნის, რომ „ის, ვისაც თქვენ ეძებთ გამოქვაბულში, ო, ქრისტიანო, აქ არ არის. იგი აღსდგა, როგორც თავად წინასწარმეტყველებდა წადით, შეატყობინეთ მის მიწაფეებს, რომ იგი გალილეაში გამოგეცხადებათ. სიმართლისათვის აღსდგა უფალი. ალილუია!“¹⁶ მსგავსი ღაღადება, რომელთაც ასრულებდნენ ტაძრებში, ანალოგიაა ძველი ეგვიპტური კულტურისა, კერძოდ შუა სამეფოს ხანითაა დათარიღებული, ერთ-ერთ პირამიდაში აღმოჩენილი პაპირუსი, სადაც წერია: „შენ კვლავ ცოცხლობ და სული შენი არ განეშორება შენ სხეულს... თვალნი შენნი შენ გეძლევა, რათა იხილო, ყურნი შენნი – რათა ისმინო სიტყვანი, ბაგენი შენნი წარმოიტყვიან, ფერხნი შენნი დადიან, ხელნი შენნი მოძრაობენ შენთვის. შენი სხეული იზრდება და შენ გრძნობ ჯანს ყოველ შენს ასოში. შენი გული შენთანაა. შენ ადიხარ ცად და იღებ ჭამადს მკვდართა ღმერთისაგან და მსხვერპლს ნეკროპოლისის მეუფესაგან!“ ეგვიპტელებს სწამდათ, რომ მკვდარი ღმერთის აღდგომა შესაძლებელი იყო ანუ სულის რეინკარნაციისა: „უკუთუ ოსირისი ცოცხლობს, ისიც იცოცხლებს. უკუთუ ოსირისი არ მომკვდარა, არც ის მოკვდება, უკუთუ ოსირისი არ დაღუპულა, არც ის დაიღუპება.“¹⁷ მორწმუნეთათვის ქრისტეს

¹⁵ იოანეს სახარება, 20:21.

¹⁶ ინასარიძე კ., თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995, 204.

¹⁷ იქვე, 205.

აღდგომა დაკარგული სამოთხის პოვნასა და მისკენ დასაბრუნებელ გზას ასახავს, ანუ ხდება განწმენდა, კათარზისი. თუ გავავლებთ პარალელს არისტოტელესეული კათარზისის იდეასთან, რომელიც ძველ ბერძნული მისტიერიებიდან მოდის და მიუხედავად იმისა, რომ ის დაკავშირებულია დიონისეს კულტთან, ტრაგედიის წარმოშობასთან, დავინახავთ, რომ ამავდროულად მისი მიზანი ღვთაებრივი ცხოვრების ზიარება და მომავალი ნეტარებაცაა. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია ითქვას, რომ ყველა ეპოქაში არეკლილია ინიციაციის უმაღლესი მიზნები და იდეალები: დაკარგული ღვთაებრივი ყოფისა და ცნობიერების ძიება.

სახარებაში მოთხრობილია და წარმოდგენაში გამოყენებულია იგავი უგუნურსა და გონიერ ქალწულზე, სადაც ალევორიულადაა გადმოცემული ჭეშმარიტ მორწმინეთა სულიერი ცხოვრების გზა. უგუნურ ქალწულთა ცოდვა უპირველეს ყოვლისა ურწმუნოებაა, ისინი ცეკვა-თამაშით ცდილობენ ანგელოზის დაჭერას და მის გაჩუმებას, რადგანაც მათ არ სწამთ მისი სიტყვებისა, რომ ქრისტე აღსდგა და კიდევ, მათ მიერ გამოხატული სიზარმაცე, რის გამოც ანთებული ლამპრების გარეშე დარჩნენ და უფლის კარს მიღმა აღმოჩნდნენ. მათ ტირილით შელაღადეს სიძეს: „უფალო, უფალო, განგვიღე ჩვენ!“ უფალმა კი ასე მიუგო მათ: „ამინ გეტყვიოთ თქვენ, არა გიცნით თქვენ.“¹⁸ საძმოს დრამაში ვხვდებით უგუნურ ქალწულთა ჩივილს: „ო, მჭმუნვარნო, ო, უბადრუკნო! ჩვენ ძალიან დიდხანს გვეძინა, გვინილაღეთ თქვენი ზეთისაგან, ვინაიდან ლამპრები გვიქრება; შეგვინყალეთ უგუნურნი, რათა არ ვიყოთ გარიყულნი, როცა სიძე გიხმობთ თქვენ თავის სახლში. ო, მჭმუნვარნო, ო, უბადრიკნო!“¹⁹ როგორც ცნობილია, ქრისტიანობა ცოდვად მიიჩნევს მცონარეობას. მათეს სახარება გვამცნობს, რომ „იფხიზლეთ და ილოცეთ, რომ არ ჩავარდეთ განსაცდელში, სული მხნეა, ხორცი კი უძლური.“²⁰ რელიგიური თვალსაზრისით სიფხიზლე, არა

¹⁸ Андреев М., Средневековая Европейская Драма, Происхождение и Становление (X-XI в.), Москва, 1989, 16.

¹⁹ იქვე, 16-17.

²⁰ მათეს სახარება, 25:24. 25:25.

მარტო ფიზიკური დაღლილობის გადალახვაა, უპირველეს ყოვლისა სულიერი სიძლიერის გამოვლინებაა. ამიტომაც მოუნოდებს სახარება: „იფხიზლეთ, ვინაიდან არ იცით, არც დღე, არც საათი, როდის მოვა კაცის ძე.“²¹

სასიძო-ქრისტეს ამგვარი მიმართვით მთავრდება დრამაც: „ჭეშმარიტად გეუბნებით თქვენ: არ გიცნობთ, რადგანაც არ გაქვთ ლამპარი. ვინც ამ კარში შემოდის, შემოდის სინათლით!“²² სინათლე, კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, სიმბოლოა მარადიული ცხოვრების გამოვლენისა. სიუჟეტის გამძაფრების მიზნით, ავტორმა, უგუნურნი ეშმაკს წააყვანინა. მოულოდნელობის ეფექტით ეშმაკი ეკლესიის იატაკიდან ამოდის, თითქოსდა ქვესკნელიდან და მას გარდა იმისა, რომ ნიღაბი უკეთია, შემსრულებელი მის პერსონაჟს განასახიერებს ვიზუალურადაც. იგი ცდილობს სწორედ ისე იმოძრაოს, რომ მხილველს თვალნათლივ წარმოუდგინოს ეშმაკის რეალური სახე. როგორც ცნობილია, საეკლესიო თეატრში ეშმაკის გამოჩენა პირველად ამ დრამაში მოხდა, რაც შესაძლებლად მიმაჩნია იმით ავსხნა, რომ მაყურებელზე შექმნილიყო ემოციური ზეგავლენა, კონფლიქტი გახდა სახილველი, რათა თვალნათლივ დაენახათ და გაეაზრებინათ ცოდვილთა ცხოვრების საბოლოო გზა – ჯოჯოხეთი. წარმოდგენის დასასრულს კი, ქრისტეს თავყვანს სცემენ იუდეველთა წინასწარმეტყველნი: სივილა, ვირგილიუსი და ნაბუქოდოსორი. თავყვანისცემის ეს სცენა საკმაოდ პომპეზურადაა წარმოდგენილი, მხოლოდ არავერბალურად. აქ სიტყვა სრულიად ზედმეტი აღმოჩნდა წარმოდგენის შემქმნელთათვის. როგორც ჩანს, საძმოს მთავარი მიზანი ძალთა დემონსტრაციის მოხდენას წარმოადგენდა. თუ „ძლიერი ამა ქვეყნისანი“ აღიარებენ მაცხოვარს, უბრალო მოკვდავნი მით უფრო უნდა შეუდგნენ ქრისტეს გზას და აღიარონ იგი.

სამწუხაროდ, ჩვენამდე მოღწეული არ არის ცნობები იმის შესახებ, თუ რომელ „კილოს“ იკავებდა ეს წარმოდგენები. როგო-

²¹ იქვე.

²² Андреев М., Средневековая Европейская Драма, Происхождение и Становление (X-XI в.), Москва, 1989, 18.

რც ცნობილია, შუა საუკუნეების საეკლესიო ენა რვა ძირითადი „კილოსაგან“ შედგებოდა: დორიული, ჰიპოდორიული, ფრიგიული, ჰიპოფრიგიული, ლიდიური, ჰიპოლიდიური, მიქსოლიდიური და ჰიპომიქსოლიდიური. ყოველივე ეს საფუძვლად დაედო შუა საუკუნეების ევროპის საეკლესიო წირვა-ლოცვებსა და მუსიკას ანუ გალობას. ამასთანავე, სიმბოლური მნიშვნელობის მოქმედებას აცილებდა ორი სასულიერო პირთა ჯგუფი ანუ საკრალური დუო, რომლებიც მამაკაცებისგან შესდგებოდა.²³ ამგვარი სანახობა ანტიკური თეატრის – ქოროს გადმონაშთია. წარმოდგენაში, როგორც ვნახეთ შენარჩუნებულია ბერძნული თეატრისათვის დამახასიათებელი მოქმედების ჩარჩო – სამი ერთიანობის კანონი.

ამდენად, ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღნიშვნა, რომ, თუკი ექსპლიკაცია ანუ სარეჟისორო გეგმა არის მომავალი წარმოდგენის, მისი სამზადისის საფუძველი, მაშინ „სამი მარიას დატირებაც“ და „გონიერი და უგუნური ქალწულებიც“ შესაძლებელია ექსპლიკაციის ნიმუშებად ჩაითვალოს. ეტიმოლოგიურად ექსპლიკაცია ლათინური სიტყვაა – **explicitio** და ნიშნავს ახსნას, გაშლას: 1. პირობითი ნიშნებისა და სიმბოლოების ასახსნელი ტექსტია და 2. დრამატული სპექტაკლის, ოპერისა და ბალეტის შემოქმედებითი გეგმაა, რომელსც ერთვის რეჟისორის მითითებანი გაფორმების, მოქმედ პირთა დახასიათებისა და სხვათა თაობაზე.²⁴ ვინჩესტერის ეპისკოპოსის ეტევალდისა და წმინდა მარციალას საძმოს მიერ შექმნილ ძეგლს, შესაძლებელია ვუნოდოთ ბიბლიური სიუჟეტის ინსცენირებასთან ერთად სარეჟისორო გეგმა, სადაც აღნიშნულია მომავალი წარმოდგენების მიზანსცენები და სასცენო ეფექტები. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ ეტევალდის ლიტურგიული დრამა ესაა სათეატრო ლიტერატურა, რომლის გაცნობისას ნათელი ხდება, რომ სასცენო ხელოვნების პრაქტიკაში სარეჟისორო ექსპლიკაციის სახეობა ყოველთვის არსებობდა, მხოლოდ სხვადასხვა ფორმით.

²³ Минакова А., Минаков С., История Мировой Музыки, Жанры, Стили, Направления, Москва, 2010, 58-60.

²⁴ Ремез О., Мастерство Режиссёра, Москва, 1983, 52.

LITURGICAL DRAMA AND THEATRICAL ARTS

Tamar Tsagareli*

At the first stage of Christianity spreading the Church has banned theatre show. That's about writes Aurelius Augustine in his work "Confessions", where on the background of continued dialogue with God, before us is opened solilokvium (lat.: soliloquium – solo – himself, alone, loqui – to speak), which uses Augustine. It should be noted that such form was assumed in the Literature or theatre performances of that time. This represents the analogy of ancient theatre form, which was used by playwrights to make familiarize with audience, certain development event. Blissful Augustine believes that what is developed on the stage and the experiences of audience – the despair on the stage, the grief appeared in the spectator and tears on the composed, this is some kind of sin and God's banishment from you. The main postulate of early medieval thinkers, mainly ecclesiastics was ignorance of theatre shows and announcement of theatre actors and creators as sinners.

Later, the church itself, for attracting crowds of people, with aim of domination on the parish, used and created not only theatre shows, but its "sketch" – liturgical (liturgy – Greek. liturgy – the main Christian religious rite: liturgy times) drama, which is based on the Biblical stories. As Maximus the Confessor writes: "The liturgy is Christian drama. It is the transition of spirit from potential state to action and is directed towards eidos, as the ultimate goal, to full implementation of telos – the whole, visible and invisible world to Christ's coming out of the body. And the mythos, we can say, the scenario of Christ, is the

* PhD. Associated Professor, Art Sciences, Media and Management Faculty Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, Tbilisi (Georgia). Curator of Vakhtang Chabukiani Memorial House-Museum of the Union of Tbilisi Municipal Museums.tamaratsagareli@gmail.com

St. Letter”. The liturgical drama for Maximus is: a) ritual, the reality “trimmed” with divine character, which is connecting really existing – God in the Christ’s divine personality the man – the church – the world; b) Drama, which plot is the St. letter, as Christ’s body and that it exactly in this drama the St. letter as a potential – body, is becoming Christ’s eschatological body; c) also theurgy activity, aimed at human transferring to God.

Keywords: Religion, Drama, Theater, Contemporary.