

თამარ ცაგარელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების,
მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის ასოცირებული
პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თეატრმცოდნე.

სპექტაკლი თუ რელიგია

(ინდური თეატრის განვითარების ერთი ეპიზოდი)

რეზიუმე

როგორც ცნობილია, ინდური თეატრი მკაცრი, დადგენილი, დოგმატური იმპერატივით ჩამოყალიბდა და მისი განვითარებაც უცვლელი კანონების შესაბამისად ყალიბდებოდა, რომლის საფუძველიც ადამიანთა მოთმინება, მორჩილება და სრული სიმშვიდე იყო. სანაცვლოდ, რელიგია ანუ ოფიციალური იდეოლოგია მას ნეტარ იმპეცენიურ ცხოვრებას ჰპირდებოდა, რომელზეც ზრუნვა ადამიანის ამპეცენიური არსებობის ერთ-ერთ უმთავრეს მომენტად იქცა. ისევე, როგორც ელინთა თეატრში, აქაც უცვლელი დარჩა წარმოდგენის საფუძველი – მითი, დრამის მთავარი მოქმედი პირები – ღმერთები და წმინდანები. ძველი ბერძნებისაგან განსხვავებით, ინდოეთში იკრძალებოდა პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი დონის კონფლიქტების წარმოდგენა და არ არსებობდა „სამი ერთიანობის“ (დროის, მოქმედებისა და ადგილის) კანონის დოგმა, რომელიც ევროპული თეატრის ძირითად მახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა. აღსანიშნავია, რომ ორივე ქვეყნის

სანახაობითი კულტურა ეფუძნებოდა სათეატრო ხელოვნების „ხერხემალს“ – რიტუალს, ნილას, ქმედებას (პლასტიკურ-სიტყვიერ მოქმედებას). ელინთა სათეატრო სანახაობა პრიორიტეტს ანიჭებდა ვერბალურ პლასტს, ხოლო ინდური სასცენო ხელოვნება – ვიზუალურ მხარეს, რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა ეროვნული კლასიკური ცეკვის სკოლები. შესაბამისად, ბერძნული სათეატრო ხელოვნების პირველი ავტორები იკვლევდნენ დრამას, ხოლო ინდოეთში სათეატრო ლიტერატურის კვლევის ობიექტს წარმოადგენდა ცეკვა და მუსიკა, რაც სანსკრიტული დრამის ცნებაშია ჩაქსოვილი: „ნატაკა“ – „ნატია“ – „ნატ“ და ნიშნავს ცეკვასა და ერთი როლის თამაშს. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ინდოეთში „ნატაკას“ მკვლევრები არ იყვნენ სანახაობის უშუალო მონაწილენი. დრამის პრობლემებით დაინტერესდნენ ქურუმები, რამაც შემდგომში საფუძველი ჩაუყარა და ბიძგი მისცა, თეორეტიკოსებს ეფიქრათ და ემსჯელათ თეატრზე.

საკვანძო სიტყვები: აღმოსავლეთის კულტურა, რელიგია, ინდური
თეატრი, შუა საუკუნეები

ისტორიიდან ცნობილია, რომ ადრე, შუა საუკუნეებში, როდესაც ევროპის პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული კავშირები დანარჩენ მსოფიოსთან სუსტი და ზედაპირული იყო, აღმოსავლეთი აღიქმებოდა როგორც შორეული და ეგზოტიკური სამყარო. ეპიზოდურად და ზედაპირულად იყო მოხსენიებული ძველი ეგვიპტელების, ჩინელების, ინდოელთა და მუსლიმური სამყაროს მიღწევები ხელოვნების, და არა მხოლოდ, სფეროში. განმანათლებლობის ეპოქაში კი, როდესაც გამყარდა შეხედულება ისტორიაზე, როგორც სწორხაზოვან პროცესზე, პროგრესი განიხილებოდა, როგორც ევროპული ცივილიზაციის თანდათანობითი შეღწევა მსოფლიოს ყველა რეგიონში.

მსოფლიო ისტორია, დაახლოებით, ექვსი ათას წელს მოიცავს და რვა ერთმანეთისაგან იზოლირებული, თანაბარმნიშვნელოვანი კულტურის ისტორიაა. ესენია: ჩინური, ბაბილონური, ეგვიპტური, ინდური, ანტიკური, არაბული, დასავლური და მაიას კულტურები. არსებობენ კიდევ ჩანასახოვანი კულტურები, რომლებიც არ განვითარდნენ, ვერ მომწიფდნენ (მაგალითად, ხეთური).

უხსოვარი დროიდან XIX საუკუნემდე ინდოეთს არ ჰქონდა ერთიანი გეოგრაფიული სახელწოდება. ტერმინი ინდოეთი, როგორც გეოგრაფიული სახელი, ისტორიაში მხოლოდ XIX საუკუნეში წარმოიქმნა. მანამდე, ევროპულ ლიტერატურაში, მოიხსენიება, როგორც მისტიკური კულტურის სამშობლო. ჩვენთვის ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში თავად სახელი - ინდოეთი ხშირად იხმარებოდა როგორც ზღაპრული და ფანტასტიკის სამეფოს დასახელება, მაგალითად, ასე იხსენიება ინდოეთი „ვეფხისტყაოსანში“ და ასევე იხსენიება იგი ნიზამი განჯევის „ისკანდერ-ნამეში“ - როგორც მისტერიათა სამყარო.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ინდოეთის ძველი კულტურის შესახებ საუბრისას ვგულისხმობთ არა მხოლოდ დღევანდელ სახელმწიფო ინდოეთს, არამედ მასთან ერთად პაკისტანსა და ბანგლადეშს. ამ ორმა ქვეყანამ დამოუკიდებლობა, რელიგიური ნიშნით, მხოლოდ XIX საუკუნის შუახანებში მოიპოვა (ისლამის მიმდევრებმა ცალკე სახელმწიფოები შექმნეს), ასე რომ, ინდოეთის შუა საუკუნეების სათეატრო ხელოვნებაზე საუბრისას, ჩვენ,

რა თქმა უნდა, ვგულისხმობთ პაკისტანსაც და ბანგლადეშსაც.

შეუძლებელია, ვისაუბროთ შუა საუკუნეების ინდურ თეატრზე, შესაბამისად, დრამაზე და არ გავიხსენოთ, თუ როგორ და ვისთვის შეიქმნა სათეატრო ხელოვნება ამ მისტიკურ სამყაროში, რადგანაც სწორედ ეს ფორმა, სტილი და მოთხოვნები გადმოჰყვა ინდოეთს შუა საუკუნეებშიც, რაც გამოწვეული იყო რელიგიური დოგმით. სათეატრო სანახაობაც ხომ სწორედ ღმერთებისთვის შეიქმნა. ბრაჰმას, სამყაროს შემქმნელის, თხოვნიდა თუ ბრძანებით, ბჰა-რაატს, როგორც ქურუმს, შეუქმნია ინდოეთში კლასიკური თეატრი, დაახლოებით, ძვ. წ. II-I საუკუნეებში: „მაშინ მითხრა ღმერთმა (ბრაჰმამ), ეს არის სამავარა - რაც მე შევქმენი - აი, ის წარმოდგენა, რომელიც უნდა გაათამაშო - ეს ასულდგმულებს და ახარებს ღმერთს“.¹ ღმერთს სურს წარმოადგინოს და გაათამაშოს მისი შექმნილი. „ის, რაც ეხება ღმერთს, არანაირ კრიტიკას არ ექვემდებარება და ის, რაც ეკუთვნის ღმერთებს, საუკეთესო და განუმეორებელია“.² თეატრის მიზანი გამოიკვეთა: ღმერთების კულტის დამკვიდრება, ამიტომაც დასის მოვალეობა და ვალდებულება თავად ბჰარატმა დააკანონა, რომ მსახიობებს დაეცვათ არა მარტო ტექსტის ყოველი ნიუანსი, წარმოდგენის საფუძველი: რელიგიური მოტივები, რელიგიური ტექსტები რიტუალით აღვსილი, რომელნიც წარმოდგენისას, ძირითადად, უნდა ყოფილიყო გამოხატული ჟესტიკულაციით.

ღმერთები თავად ჩაერთნენ ახალ ხელოვნებაში: შივა ასრულებდა მძაფრ და შმაგ ცეკვას - ტანდავას. პარვატი - მისი მეუღლე - ნაზ და ვნებიან ცეკვას, ლასიას. ვიშნუ თხზავდა ლექსებს და მათ წარმოდგენის დროს კითხულობდა. ძველი ინდური თეატრის შესახებ ინფორმაცია მოწოდებული გვაქვს ინდურ-სანსკრიტული მონოგრაფიიდან, რომლის ავტორიც გახლავთ ბჰარატა-ნატიასასტრა, რომელსაც აკისრია გამორჩეულად საგანგებო მისია, როგორც ქურუმს და არა როგორც ღვთაებას, - საძირკველს უქმნის სათეატრო პრაქტიკას. ავტორი თავისი ტრაქტატით „ნატიასასტრა“ (ასე ეწოდება V ვედას და სიტყვასიტყვით ქართულად ითარგმნება, როგორც - გულახდილობა თეატრალურ ხელოვნებაზე) საფუძველს უყრის სანახაობით კულტურას და პერსპექტივის მინიჭებით

¹ Thibaut, the Vedanta-Sutras/Brahma Sutras, 2008, p. 52.

² Krishna, Encyclopaedia Britannic.

ინდური კლასიკური თეატრის ტრადიციასაც მოიაზრებს. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ეს ნაშრომი დღემდე ამ წესებით დადგენილია მოცემულ წიგნში და უცვლელ კანონად რჩება ინდოელ მსახიობთა მთელი თაობებისათვის. „ნატიავედადან“, ანუ პირველი ოთხი ვედიდან - საღმრთო წიგნებიდან - ბჰარატა მსგავსი ელემენტების ამოკრებით და შერწყმით ქმნის V ვედას, რომელთაც ერთიანობაში „ნატიასასტრა“ ეწოდება. ნატიასასტრას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია სატგვიკა ანუ შემოქმედებითი მდგომარეობა. მსახიობმა ღრმად უნდა შეისისხლხორცოს როლი, განიმსჭვალოს გრძნობებით, რომლის გამოსახვაც მას მოუწევს. მნიშვნელოვანია, გამოხატოს გმირის სულიერი მდგომარეობის უფაქიზესი დეტალები (ცრემლები, სახის ფერის შეცვლა, კანკალი და ასე შემდეგ). ამის გარეშე მსახიობი ვერ შეძლებს მაყურებელში იმ მდგომარეობის მიღწევას, რომელსაც გამოხატავენ მრავლისმთქმელი სიტყვით „რასა“. ინდური კლასიკური თეატრალური სანახაობის არსი და გასაღები, ცნება, კომპლექსური გონებრივი აქცია, ქმედება - ესე იგი, რასა, შედგება სამი ფაზისგან:

1. სცენაზე განსახიერებელი ემოციები;
2. ესთეტიკური ბგერადობის გამოწვევა მაყურებლის გულში;
3. გონებრივი გათავისუფლების ბედნიერების მდგომარეობა.

სწორედ ეს სამი ფაზა ფიგურირებდა შუა საუკუნეების ინდურ სათეატრო ხელოვნებაში, რომელიც წარმოდგენას, ტრაქტატის თანახმად, ოთხ ფორმაში ახორციელებდა, ეს იყო: სიტყვა და პოეზია, ცეკვა და მუსიკა, ემოციები, ქმედება.

არსებობს წარმოდგენის ორი ტიპი: „სუკუმარა“ - ანუ „ნაზი და მგრძნობიარე“ და „ავიდა“ - ანუ „დამანგრეველი, ბრძოლისუნარიანი“, რომელშიც ქალები არ იღებდნენ მონაწილეობას.

ბჰარატას მიერ დაკანონებული და აღიარებული იყო ცეკვის ორი ფორმა: „ლაზია“ - ქალების ფაქიზი, სასიყვარულო ცეკვა და „ტანდავა“ - მამაკაცების ძალისმიერი, მკაცრი ცეკვა.

დრამატულ ფორმებს ასხვავებდნენ მოქმედებათა და გმირების ვინაობის მიხედვით, ამავე დროს, ბჰარატა აყალიბებს დრამის ფორმის კანონზომიერებას, რომლის თანახმადაც ძირითადი თემებია: ადამიანის ზნეობა და მსოფლიოს წაბაძვა. ამიტომაც, შუა საუკუნეებში, სწორედ ეს თემატიკა ჭარბობდა არა მხოლოდ დრამატურგიაში, არამედ, ზოგადად, ლიტერატურაშიც. ბჰარატა აღნიშ-

ნავს თეატრის ანუ „სათამაშო სახლის“ მიზანსაც, რომ მოემსახუროს, როგორც ვედა, ოთხივე ვარნას (საზოგადოების ყველა ფენას). მომსახურებაში შედიოდა: გართობა, აღზრდა და გარკვეული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, რელიგიურ-დიდაქტიკური მსოფლგაგება. ამასთანავე, სანახაობა გამიზნული იყო ყველა ფენისათვის ანუ ვარნასთვის, როგორც ცოდნის (ვედა) გავრცელების სახეობა. ასეთი ვარნა ინდოეთში ოთხი წოდებაა: ბრაჰმანები ანუ ქურუმები, სახელმწიფო მოხელეები, შატრიები ანუ მეომრები, სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები, ვაიშერი – რიგითი თანამოძმენი, შუდრები – თემის მსახურნი, ხელოსნები და ასე შემდეგ.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ „ნატიასატრა“ არის ერთ-ერთი პირველი ტრაქტატი, რომელშიც ყურადღება გამახვილებულია „სათამაშო სახლის“ შენობაზე, რომლის აგებაც ბრაჰმამ უბრძანა საღვთო ოსტატს, ვაშეაკარმანს. ინდოეთში მაშინდელი თეატრები სასახლეებთან იყო მიბმული, მსახიობები და დრამატურგები იყვნენ მეფის მსახურები, რომელთა უზრუნველყოფაც სპეციალურად იყო განსაზღვრული. მათ განსაკუთრებული პირობები ჰქონდათ შექმნილი, რათა არტისტების ჯანმრთელობას ზიანი არ მისდგომოდა, რადგანაც სწორედ ისინი იყვნენ იდეოლოგიისა და შემდგომში, განათლების გამავრცელებლები.

ამ ტრაქტატის მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, ინდური თეატრი კლასიკური თეატრის ტრადიციებს მოისაზრებს, საძირკველს უქმნის სათეატრო პრაქტიკას, ქმნის კანონს სცენის ოსტატების დასაცავად, აყალიბებს მსახიობის ხელოვნების ნორმებს, სადაც აქცენტი გაკეთებულია აქტიორის ხელოვნების ვიზუალურ პლასტზე. აღსანიშნავია, რომ ტრაქტატში ყურადღება გამახვილებულია ფიზიკურ მოძრაობაზე, ცეკვაზე, რადგანაც ინდური თეატრის განსაკუთრებული ფორმაა კლასიკური ცეკვა, რომელიც წარმოადგენს ცეკვადრამას ანუ ქორეოდრამას, სადაც გაერთიანებულია ვიზუალური აქტი/სხეულის მოძრაობა, სიტყვა სიმღერით გადმოცემული. ერთ-ერთი ძველი სტილი – ბხარატნატიაში დღემდე შემორჩა ტაძრების მოცეკვავთა წყალობით, რომლებმაც სიცოცხლე მიუძღვნეს ღვთის მსახურებას. განსაზღვრულია აგრეთვე ცხრა ტიპი გმირი ქალებისა, რომლებიც ძირითადად ინდრას წარგზავნილები არიან და მათ გააჩნიათ მხოლოდ და მხოლოდ „მუდრა“ ანუ თითების მოძრაობა. ეს ტიპები არიან: 1. ქალიშვილი; 2. გათხოვილი ქალი;

3. ქვრივი; 4. ბრძენი, ანუ ღმერთისგან დედამიწაზე წარგზავნილი; 5. მომღერალი; 6. მოცეკვავე; 7. მაგი, ანუ ჯადოქარი; 8. ნაზი, მგრძნობიარე. მოცეკვავე ქალი, რომელსაც აცვია ფერადოვანი კოსტიუმი, ჯერ თაყვანს სცემს გურუს (მასწავლებელს) და მაყურებელს, შემდეგ კი, თითქოსდა წამიერად, შეშდება, გაირინდება, უსმენს ციმბალის (ხალხური მუსიკალური საკრავი; წარმოადგენს ბრტყელ ყუთს, რომელზედაც გაჭიმულია სიმები; უკრავენ ორი პატარა ხის ჩაქუჩით) ბგერებს და შემდგომ იწყება ცეკვა, სპექტაკლი. ამგვარი სათეატრო სანახაობა წარმოადგენს შერწყმას ნრიტია-სისას (თხრობა ცეკვით) ნრიტასთან (მხოლოდ ცეკვა). გარკვეული ამბის სხეულის ენით გადმოცემის შემდეგ, იწყება ინტერმედია, ანუ პოდამი: მომღერალი ასრულებს სიმღერას, ხოლო მოცეკვავე ქალი მის შინაარსს გადმოსცემს განსაკუთრებით გამომხატველი მიმიკითა და ხელის ჟესტებით (თითოეულ ჟესტიკულაციას თავისი სახელი და შინაარსი გააჩნია). სიმღერის ერთი და იგივე სტროფი მეორდება კვლავ და კვლავ - ყოველ ახალ ჯერზე, მსახიობი მას გადმოსცემს განსხვავებულად. სხეულის თითოეული ნაწილისათვის არსებობს მოძრაობათა დამახასიათებელი კომპლექსი: თავისათვის - ცამეტი მოძრაობა, თვალებისათვის - ოცდათექვსმეტი, კისრისათვის - ცხრა და ასე შემდეგ. მსახიობმა ყურადღებით უნდა შეარჩიოს ფეხების პოზიციები და სიარულის სხვადასხვა ტიპი: დიდებული დგომა, ცვალებადი ნაბიჯი და სხვა; ხელების ჟესტიკულაციას მუდრა ეწოდება, რომელიც რთულია და მრავალფეროვანი და ოცდაათხ სახეობას მოიცავს. მიუხედავად იმისა, რომ ინდური თეატრისათვის უმთავრესი გამომსახველობითი ნიშანი ცეკვა გახლავთ, მსახიობები მაჰაბჰარატას სცენა კატაპალიდან დიდ ყურადღებას აქცევენ მეტყველებას, მის ტემპს, ინტონაციასა და დიქციას, რასაც ვაჩიკა ეწოდება. მათ მიაჩნდათ და მიაჩნიათ, რომ კომიკური და სასიყვარულო სიმღერები უნდა შესრულდეს უბრალოდ, სადად, გმირული კი, პათოსით, რათა მაყურებელს შეუქმნას გარკვეული განწყობა/ემოცია.

როგორც ცნობილია, ინდური თეატრის დაარსების პირველივე დღიდან, სპექტაკლის შექმნისას, აქცენტი კეთდებოდა მსახიობის კოსტიუმზე, რომელიც იქმნებოდა უძვირფასესი ნაჭრისგან, ირჩეოდა მკვეთრი ფერები და იმკობოდა ძვირფასი ქვებით. გარდა ამისა, მსახიობს საკმაოდ მრავალფეროვანი და ძვირფასი აქსე-

სუარები უნდა კეთებოდა, იქნებოდა ეს სამაჯურები, ყელსაბამე-
ბი, საყურეები თუ თავსაბურავები. კოსტიუმსა და გრიმს – ახარია
ეწოდებოდა. ნილაბი და გრიმი პერსონაჟის ხასიათისა და მისი
სტატუსის შესაბამისად ირჩეოდა. მაგალითად: ღმერთებისათვის
და ციური ქალწულებისათვის აუცილებელი იყო ფორთოხლისფე-
რი გრიმი, უმაღლესი კასტის წარმომადგენლებს, ბრახმანებსა და
კშატრიებს წითელი, ხოლო შუდრებს მუქი ლურჯი გრიმი უნდა გაე-
კეთებინათ, მეფეები ღია ვარდისფერი, ბრძენები და განდევნილები
იასამნისფერი გრიმით წარუდგებოდნენ მაყურებელს, დემონები-
სა და ქონდრისკაცების ან ჯუჯების ხასიათის შტრიხის ხაზგასას-
მელად არტისტები რქებს იკეთებდნენ. რეკვიზიტი და ბუტაფორია
საკმაოდ რეალისტური, მაგრამ, ამავე დროს, სიმბოლურიც ჰქონ-
დათ და აქვთ. ცნობილია მათ მიერ შექმნილი მინიატიურული ური-
კები, მთები, ორთვალები და ასე შემდეგ.

სპექტაკლი იწყებოდა პროლოგით, ეს იყო ლოცვა. შესაბამი-
სად, ეპილოგიც წარმოადგენდა ღმერთის სამადლობელს. პრო-
ლოგის დასასრულს მაყურებელს ამცნობდნენ ავტორს და პიესის
სახელწოდებას. ამგვარი გაცნობა ვითარდებოდა დასის მეპატრო-
ნისა ანუ სუტრადჰასა (აღსანიშნავია, რომ ინდოეთში XVIII საუკუ-
ნემდე, თეატრები იყო კერძო მფლობელობაში ანუ მანამდე, სანამ
იაქშაგანას ზარი დამოუკიდებლობას ინარჩუნებდა. ისტორიიდან
ვიცით, რომ XVIII საუკუნიდან, ევროპულმა იმპერიებმა მოახერხეს
კონტროლის შენარჩუნება ინდოეთის ტერიტორიებზე, რომელთა
უდიდესი ნაწილი ინგლისელების ბატონობის ქვეშ იყო, გარკვეუ-
ლი ტერიტორია კი საფრანგეთის, ნიდერლანდური საპორტო ქა-
ლაქისა და პორტუგალიის კოლონიები გახლდათ 1947 წლამდე,
როცა ინდოეთმა დამოუკიდებლობა მოიპოვა) და მსახიობ ქალს
შორის, დიალოგით, რომლის შემდეგ, წარმოდგენა აუცილებლად
უნდა დაწყებულიყო მთავარი მოქმედი გმირის გამოჩენით ანუ
პირველი მსახიობის სცენაზე გამოსვლით და ეტაპობრივად, მოვ-
ლენათა განვითარების კვალდაკვალ, მოქმედებაში ერთვებოდნენ
სხვა პერსონაჟები, სცენაზე გამოდიოდნენ სხვა მსახიობები. კლა-
სიკურ ინდურ დრამაში, ძირითადად, ორი ჟანრი დომინირებდა:
ნატაკა (ითარგმნება, როგორც წარმოდგენა ცეკვით) – მითოლო-
გიურ სიუჟეტზე დაფუძნებული ეგრეთ წოდებული მაღალი დრამა
მისტიკური ქმედებით და პრაკარანა – კომედიური ხასიათის ჟან-

რი, სადაც ყველა თემა თუ ამბავი, თუნდაც სერიოზულ სიუჟეტზე დაფუძნებული, ირონიულად და კომიკურად იყო გადმოცემული (ამ ჟანრში მონაწილე მსახიობებს შაკარა და ვიტა/ვიდუშკა ეწოდებოდა).

შუა საუკუნეებში ინდურ დრამატურგიასა და სათეატრო ხელოვნებაში ჩნდება ეგრეთ წოდებული მსუბუქი ჟანრის მონო სპექტაკლები (ერთი მსახიობის მონაწილეობით), რომელიც წარმოადგენდა ერთი გარკვეული ამბიდან ერთ პატარა სიუჟეტს ანუ ბჰანას. ამგვარ წარმოდგენას ნატი-ნატიკა ეწოდებოდა, მან ისეთი პოპულარობა მოიპოვა, რომ გადაფარა ნატაკა და პრაკარანა. ნატი-ნატიკას შემსრულებელს ვიტა ეწოდებოდა. იგი წარმოდგენის დაწყებამდე დადიოდა ქალაქში და ცდილობდა მაცხოვრებლებთან კონტაქტში შესულიყო, მხიარულად ებასებოდა მათ, აცნობდა ახალ ამბებს და ეპატიჟებოდა წარმოდგენაზე.

როგორც ცნობილია, სახალხო თეატრის შექმნას ხელი შეუწყო ინდურმა ეპოსმა, კერძოდ „მაჰაბჰარატამ“ ანუ „თქმულებამ დიდ ბჰარატებზე“, რომელიც წერილობითი ფორმით ძველი წელთაღრიცხვით 400 და ახალი წელთაღრიცხვით 400 წლებში ჩამოყალიბდა. მაჰაბჰარატა შეიცავს, დაახლოებით, ასი ათას ორ ლექსს, რითაც იგი მსოფლიოში ყველაზე დიდი პოემაა. „მაჰაბჰარატა“ როგორც საგმირო, ასევე რელიგიურ-ფილოსოფიური ეპოსია. მის ავტორად მიჩნეულია ლეგენდარული პოეტი ვიასა, რომელსაც მაჰაბჰარატას შექმნა ღვთაება განეშამ შთააგონა. პოემა შედგება თვრამეტი თავისა და ბოლოსიტყვაობისგან. ისევე როგორც არაბული ზღაპარი „ათას ერთი ღამე“, მისი მთავარი შინაარსი განვრცობილია მრავალი პარალელური მოთხრობითა და მოკლე ეპიზოდით. „მაჰაბჰარატა“ განიხილავს ინდუიზმის ყველა ძირითად თემას - არსებათა ყოფას, სიკვდილსა და ხელმეორედ დაბადებას, კარმასა და დჰარმას, აღწერს ბედნიერებასა და ტანჯვას, კეთილისა და ბოროტის ქმედების ნაყოფს, მსხვერპლშეწირვას და მის დანიშნულებას. ამ საოცარ ნაწარმოებთან ერთად, სათეატრო ხელოვნების საფუძვლად აიღეს მეორე ინდური ეპოსი - „რამაიანა“.

მოხეტიალე მსახიობებს ადგილიდან ადგილზე გადააქვთ მარტივი დეკორაციები და უმთავრესად სწორედ „მაჰაბჰარატას“ და „რამაიანას“ სიუჟეტებზე შექმნილ წარმოდგენებს მართავენ. დაიდან ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფელში და მაყურებელს

ზეპირად უკითხავენ მათ ნაწყვეტებს. ამ დროს, რა თქმა უნდა, სრულდება სიმღერა და კატჰაკალის მოცეკვავეების ტრადიციული ცეკვა. სპექტაკლის მსვლელობის დროს აჩირაღდნებენ და რთავენ ყვავილებით. ისტორიულად ეს ორი თეატრალური სანახაობა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ მისი ერთ-ერთი სიუჟეტი გამოსახულია ცნობილი ბუდისტური ტაძრის - სანჩის - ბარელიეფზეც კი. ტაძარი კი ძვ. წ. II-I საუკუნეებშია აგებული.

როგორც ცნობილია, პირველი ხალხურ ლირიკულ დრამაზე დაფუძნებული თეატრი - ჯატრა შეიქმნა ჯერ კიდევ ძვ. წ. I საუკუნეში, ვიშნუ-კრიშნას კულტთან დაკავშირებული სამლოცველო რიტუალის მიხედვით. მას ასრულებდნენ დღეობებზე კრიშნას პატივისცემის ნიშნად. სათეატრო სანახაობა გადმოსცემდა კრიშნას ცხოვრების სხვადასხვა მომენტს. როგორც ვხედავთ, სახალხო თეატრის ეს სახეც, ძირითადად, დაკავშირებული იყო რიტუალთან და რელიგიურ მოტივებთან, თუმცა, ამის პარალელურად, ნელ-ნელა ფეხს იკიდებს და რიტუალისგან თავისუფლდება სახალხო თეატრის მეორე სახეობა, რომელსაც რასლილა ეწოდება (რას - ცეკვა, ლილა - თამაში). ეს უკვე მინიშნებაა და საწყისი ნიშნებია ინდური კლასიკური თეატრისა, რომლის პირველი დრამატურგები იყვნენ აშვაგჰოშა, ბჰასა, საუმილა, კავიპუტრა და სხვა. ინდური თეატრალური სანახაობისათვის დამახასიათებელი იყო ინდური ეპოსებიდან - „მაჰაბჰარატადან“ და „რამაიანადან“ აღებული სიუჟეტების შეხამება რეალურ ცხოვრებასთან, მაყურებლისთვის ნაცნობ თანამედროვეობასთან. აქ ტრაგიკული და კომიკური ჟანრები ერთად იყო წარმოდგენილი. ერთმანეთს ერწყმოდა ლექსი და პროზა, დიალოგი და მონოლოგი (სიმღერა), ცეკვა და მუსიკა. დრამა ჩვეულებრივ კეთილად მთავრდებოდა. განსაკუთრებული ყურადღება ძირითადად ექცეოდა სასახლის ანუ კარის თეატრის ხელოვნებას, სადაც ხაზგასმული იყო თეატრალური კოსტიუმების სიმდიდრე, ფერების ნაირსახეობა. დეკორაციები ზედმეტად იყო მიჩნეული. დრამა ამ შემთხვევაში გახლდათ საშუალება ხოტბის შესხმისა, პირველ რიგში, მეფეებისთვის, ბრაჰმანებისა და გმირებისათვის.

ახალი წელთაღრიცხვიდან საუკუნეების განმავლობაში, XVII საუკუნის ჩათვლით, ინდოეთში არა მხოლოდ გრძელდება ხელოვნების ძველი ტრადიციები, არამედ აგრეთვე იწყება მეტად საგრძნობი ცვლილებებიც, რომლებიც ქვეყნის ჩრდილო/დასავლეთ ნაწილში ხდება. ეს ის ადგილებია, ეგრეთ წოდებული ინდოე-

თის კარიბჭე, საიდანაც სახმელეთო გზა შემოდის და საიდანაც თავის დროზე ინდოარიელებიც შევიდნენ ქვეყანაში. ამ ახალი ეტაპის ხელოვნებას განდჰარას ხელოვნებას უწოდებენ, სადაც უდიდესი ყურადღება ეთმობოდა თეატრალურ სანახაობას.

არიელთა პერიოდიდან კი, რომელიც მოიცავს III-IV საუკუნეებს, ინდოეთის ერთ-ერთ პროვინციაში, ტამილანდში, ფუნქციონირებდა უმაღლესი რანგის პოეზიის აკადემია, რომელსაც „სანგა“ ეწოდებოდა. აქ იკრიბებოდნენ პოეტები, დრამატურგები, გროვდებოდა საუკეთესო ლიტერატურული ნაწარმოებები, იდგმებოდა დრამატული ნაწარმოებები და ასე შემდეგ. უმთავრეს ლიტერატურულ წყაროს არიელთა პერიოდის შესახებ „ვედები“ წარმოადგენს, რომელიც არიელ დამპყრობლებს თან მოჰყვა ინდოეთში. ეს არის ოთხი ნაწილისაგან შემდგარი რელიგიური ტექსტების, ჰიმნების, სიმღერებისა და მაგიური ფორმულების კრებული. სწორედ ამ კრებულებიდან იქმნებოდა სამხრეთ ინდოეთში თეატრალური სანახაობები, რომლებიც უკავშირდებიან ტაძრების მთხრობელებს ანუ ჩაკიარების ხელოვნებას. ისინი კითხულობდნენ სანსკრიტზე და დღესაც ამგვარი ხელოვნება შენარჩუნებულია. მოგვიანებით კი, ადგილობრივ მოსახლეობას უთარგმნიდნენ ტექსტს მათსავე ენაზე. ამგვარად ჩაეყარა საფუძველი ერთი პოეტის თეატრს, რომლის მსახიობი ჩაკიარის სახელითაა ცნობილი. იგი ეპიკური ნაწარმოების სახით გახლდათ შუამავალი კოლექტიურ ცოდნასა და ინდივიდ ხელოვანთან, რომელიც უკვე მოგვიანებით თავს უფლებას აძლევს, საკუთარი პოეზია თუ ნააზრევიც გააცნოს მაყურებელს. გეპირსიტყვიერებასთან ერთად ჩაკიარი იყენებდა მიმიკას და ჟესტებს. დროთა განმავლობაში მთხრობელთან ერთად ტაძარში გამოსვლები დაიწყო პროფესიონალმა მსახიობებმაც. არტისტები კითხულობდნენ სანსკრიტულ ტექსტებს და დეკლამაციასთან ერთად ცეკვავდნენ. ამგვარმა წარმოდგენამ სახელწოდებაც მიიღო - კუტიატამი (სანსკრიტულ ენაზე - „კოლექტიური ცეკვა“). კუტიატამში თანაბრად მნიშვნელოვანი იყო სიტყვა და ცეკვა, შუა საუკუნეებიდან მისმა დასმა დაიწყო მითებისა და ლეგენდების ინსცენირების წარმოდგენები.

აღსანიშნავია, რომ ინდოეთში ძალიან დიდი პოპულარობა მოიპოვა თოჯინებისა და მარიონეტების სანახაობამ, რომელთა „დაბადების“ ზუსტი თარიღი უცნობია, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვით არსებობდნენ. თავდაპირვე-

ლად მათ, განსაკუთრებით, თოჯინების წარმოდგენას, მაგიურ-რიტუალური აქტების განსახორციელებლად იყენებდნენ. სიმბოლურად, თოჯინას დიდი ძალა გააჩნდა. უძველესი თოჯინების თეატრი გახლავთ კატპუტლი, რომელიც ინდოეთის ერთ-ერთ უდიდეს შტატში, რაჯასტანში შეიქმნა და ჩამოყალიბდა (კატპუტლი - რაჯასტანის ენაზე ითარგმნება, როგორც Kath - ხე და Putli - თოჯინა, რომელსაც არ გააჩნია სიცოცხლე). სიტყვის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ თოჯინა ხის იყო. თავდაპირველად, ამ თოჯინებით თამაშობანი უბრალო ხალხის გასართობი გახლდათ, რომლის თემატიკა ფოლკლორზე იყო დაფუძნებული. თუ მისი შექმნის საწყის ეტაპზე, წარმოდგენები თოჯინებით თამაშდებოდა, შემდგომ მას სიმები გაუკეთეს, ერთი ძირითადი და ორისამი დამხმარე სიმი - შექმნეს მარიონეტი. ლეგენდის თანახმად, 1500 წელზე უფრო ადრე, რაჯასტანის ტიტულიანი სამეფო კარის წარმომადგენლების თხოვნითა და ბრძანებით, სამეფო კარზე დაიწყეს კატპუტლის წარმოდგენების შექმნა და გამართვა, რომელიც დიდებულებს ძლიერ მოსწონდათ - შესაძლებელია ითქვას, რომ შეუწყვარდათ კიდეც. სამეფო კარზე ამ წარმოდგენებს რელიგიურ-რიტუალური თემატიკით მართავდნენ. მარიონეტები ძვირადღირებული მასალისგან იქმნებოდა, რა თქმა უნდა, მათი კოსტიუმები მრავალფეროვანი პალიტრით იყო შექმნილი, რაც ძალიან ლამაზ სანახაობას ქმნიდა. მარიონეტების ოსტატების მთავარი მიზანი იყო, რომ თოჯინები გაეცოცხლებინათ ცეკვა/თამაშით. მათი მოძრაობა თითქმის ცოცხალი მოცეკვავის მოძრაობის მსგავსი კატპუტლის მარიონეტების თეატრი უნდა ყოფილიყო. ტიტულიანი საზოგადოების წარმომადგენლების სიყვარულმა განაპირობა, რომ, გარდა იმისა, ისინი, ტრადიციისამებრ, თითქმის ხუთას წელზე მეტ ხანს მფარველობდნენ ამ თეატრს. მარიონეტების ეს სახეობა პოპულარული გახდა მთელ ინდოეთში და დღესაც ბევრი მაყურებელი ჰყავს. შუა საუკუნეების ინდოეთში, კატპუტლის თეატრი მოედნებზე სახალხო წარმოდგენებს მართავდა, რომლის თემატიკა განპირობებული იყო იმ პერიოდის საზოგადოების მოთხოვნებიდან გამომდინარე. ძირითადად, სპექტაკლები დაფუძნებული იყო განმანათლებლობაზე, სოციალურ და მორალურ ასპექტებზე.

აქვე უნდა განვიხილოთ ინდური თეატრის ის ტრადიციული სახეობა, რომელიც ერთდროულად მოიცავს რიტუალური, რელიგიური, სამეფო და საერო თეატრის ელემენტებს, რომელნიც ას-

წლებების განმავლობაში ყალიბდებოდნენ და მათ იაქშაგანა (Yakshagana) ეწოდება, რაც ეტიმოლოგიურად ნიშნავს სიმღერას (Gana) და სულიერებას (Yaksha), იაქშაგანა გახლდათ და გახლავთ ცეკვის, მუსიკის, დიალოგის, საოცარი კოსტიუმებისა და ნიღბები/გრიმების კომბინაცია და, რაც ყველაზე მთავარია, აღჭურვილი იყო სცენის ტექნიკის უნიკალური სტილითა და ფორმით. ამ თეატრს, როგორც სათეატრო სანახაობას, ორმაგი დატვირთვა გააჩნდა: იქმნებოდა თოჯინური სპექტაკლები და მისი მეორე მიმართულება იყო ეგრეთ წოდებული ქორეოდრამა ანუ ცეკვის თეატრი. ორივეს თემატიკა, ძირითადად, დაფუძნებული გახლდათ „რამაიანას“, „მაჰაბჰარატას“, „ბჰაგავატასა“ და ჰინდუსა (ჰინდუ არის ადგილობრივი ინდური სარწმუნოებების კრებული სისტემა) თუ ჯაინაზმის (ერთ-ერთი ინდური რელიგია, რომლის მიმდევრები საკმაოდ მცირე იყო და არის) ტრადიციებზე. როგორც ცეკვის თეატრი, იაქშაგანა, თავდაპირველად, უფრო მეტად ვიწრო ოჯახური სანახაობა გახლდათ ანუ წარმოდგენები იმართებოდა მდიდარი ხალხის ოჯახებში. იგი სახალხო XI საუკუნიდან იაქშაგანადსის „კოსტიუმი ნიღბით“ გახდა, ხოლო, XVI საუკუნის ბოლოს საერთოდ აიკრძალა, სანამ კოლონიზაციის პროცესი დაიწყებოდა, ქორეოდრამაში ჩაერთნენ ინდუსი პოეტები და მას ეწოდა იაქშაგანას პოეტების (Yakshagana poet) თეატრი, რომელსაც საზოგადოების ყველა ფენა ესწრებოდა. თემატიკა უცვლელი იყო, ძირითადად, დამატა სახალხო პოეტების მიერ შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებიც ზემოთ აღნიშნულ ლიტერატურას ეყრდნობოდნენ. იაქშაგანას სათეატრო ხელოვნების პირველი წერილობითი მტკიცებულება აღმოჩენილია კურუგოდუს ლაქშმინარაიანას ტაძარში, რომელიც დათარიღებულია 1556 წლით და სადაც წერილობით აღწერილია, თუ რა მნიშვნელობა აქვს თეატრს, როგორც ხელოვნების საუკეთესო საშუალებას და პოეტები ითხოვენ წარმოდგენის გამართვის ნებართვას ტაძარში. მეორე მნიშვნელოვანი დოკუმენტი, რომელიც აღმოჩენილია ქალაქ აჯაპურაში, პალმის ფოთოლზე დაწერილი აჯაპურა ვიშნუს (Ajapura Vishnu) პოემბა, სპეციალურად იაქშაგანას წარმოდგენისთვის შექმნილი. სამწუხაროდ, თარიღი მითითებული არაა, მაგრამ, ფაქტია, რომ ის შუა საუკუნეების ექსპონატია. ნაწარმოები დაფუძნებულია ბუდისტურ რელიგიაზე და მთავარი მოტივი სულიერება და მორალი გახლავთ. ამგვარი პალმის ფოთოლი, სადაც უკვე აღწერილია საბჰალაკშანის (შაბჰალაკშანა)

ანუ საცეკვაო დრამის, მნიშვნელობა იაქშაგანას სათეატრო სივრცეში, თარიღდება 1621 წლით. იაქშაგანას პერფორმანსი/სპექტაკლები, მისი მრავალპლანიანობის გამო, იმართებოდა ბუდისტურ ტაძრებში, სასახლეებში, ღია ცის ქვეშ და მოგვიანებით, უკვე მისთვის აგებულ სპეციალურ შენობა-ნაგებობებში. ტრადიციულად, იაქშაგანაში თავდაპირველად მამაკაცები მონაწილეობდნენ, რომლებიც ქალების პერსონაჟებსაც განახორციელებდნენ, თუმცა, შემდეგ, საცეკვაო წარმოდგენებში ქალებიც ჩაერთნენ, ეს, ძირითადად, მოხდა სამეფო და სახალხო წარმოდგენებში. აქ უკვე, ქალებს ემოსათ ინდური ტრადიციული კოსტიუმი – სარი, რომელიც, ასევე ტრადიციულად, მრავალფეროვანი იყო და დატვირთული გახლდათ ძვირფასი სამკაულებითა თუ თავსაბურავებით. წარმოდგენები ცოცხალი მუსიკის შესრულებით მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს დღესაც, და ძირითადად იყენებდნენ/იყენებენ დასარტყამ საკრავებს – გონგს, დოლს და სპეციალურად შექმნილ ბარს, რომელსაც იაქშაგანას ბარი ეწოდება. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ როგორც მოცეკვავეები, ასევე მეთოჯინეები ადრეული ასაკიდანვე ეუფლებოდნენ თავიანთ პროფესიას და წვრთნა, თავდაპირველად, მიმდინარეობდა ბუდისტურ ტაძრებთან არსებულ ეგრეთ წოდებულ სტუდია/სახელოსნოებში, მოგვიანებით, შუა საუკუნეების ბოლო პერიოდში, მათთვის შეიქმნა სპეციალური სკოლა/სტუდიები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- The Vedanta-Sutras, or Brahma Sutras: With Commentary, Translator: Thibaut G., London, 2008.
- Саратов Кр., Бхарата Муни, Натяшастра, София, 2005.
- Худеков С.Н., Искусство танца, История, Культура, Ритуал, Москва, 2010.
- ბჰაგავადგიტა, ინდური ეპოსი, მთარგმნელი: ჩხენკელი თ., თბ., 1963.

ინტერნეტრესურსები:

- Raslila, Enciclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/raslila> 25/03/2025.

Tamar Tsagareli,
PhD. Associated Professor, Art Sciences, Media and Management
Faculty Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Tbilisi (Georgia).
Scientist-researcher of the Union of Tbilisi Municipal Museums

PERFORMANCE OR RELIGION

(An Episode in the Development of Indian Theatre)

Abstract

Keywords: *Eastern culture, religion, Indian theater, Middle Ages*

As Indian theatre, it was formed with severe, determined, dogmatic imperative, and its development was created according to unchanged laws, based on people's patience, obedience, and perfect quiet. In exchange, religion or an official ideology, promised him blessed beyond life, so taking care of it became one of the central moments of one's existence. As in an alien theatre, here Gods, Saints, and the foundation for performance stayed the same – the myth, the main actors of the drama. Unlike the old Greeks, India prohibited performances on political-state level conflicts and didn't have the law dogma of "three unity «(unity of time, place, and action), which represented the main characteristics sign of the European theatre. It should be noted that the sightseeing culture of both countries was based on theatre art «backbone» – ritual, mask, acts (plastic – verbal action). Aliens' theatre show gave priority to verbal stratum, and the Indian stage art to the visual side, based on which originated national schools of classical dance. Accordingly, the first Greek theatre art authors studied drama, and in Indian theatre literature research units were dance and music, which is included in the concept of Sanskrit drama: «Nataka» – «Natia» – «Nat» and means playing of one role and dance.

It should be mentioned that the first researchers of drama in Greece and Roma, but in India «Natakasi» were not direct eyewitnesses of the show. Philosophers, poets, even in India – priests became interested in the problems of ancient drama. As is known, even in

the antique epoch the theatre was studied and discussed by priests, and philosophers, which later created the foundation and gave an impulse to thinking and discussion of theatre by the representatives of the field.

The difference between philosophy and theatre arts is very large. Theatre artists' creativity is realized through the artistic types, but the philosopher is mainly operating with concepts. He uses both formal and philosophical logic, which implies the rational and irrational way of thinking. The interest object of theatre art is society's this or that event. The purpose of theatre is the artistic generalization of these events, theatre artistic generalization, which is of great importance to society. The sphere of philosophy applies to the whole existing reality, including the created reality generalized by theatre arts.