

თამარ ცაგარელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების,
მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის ასოცირებული
პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თეატრმცოდნე.
თბილისის მერიის მუზეუმების გაერთიანების მეცნიერ-
მკვლევარი

რეზიუმე

ისტორია გვამცნობს, რომ ევროპაში, კათოლიკური იდეებისა და დოგმების პროპაგანდის მიზნით, ჩამოყალიბდა იეზუიტთა (რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის ქრისტიანულ - რელიგიური ორდენი, რომელიც პირდაპირ ექვემდებარებოდა რომის პაპს, ეგრეთ წოდებული „იესოს საზოგადოება“. როგორც ცნობილია, იეზუიტთა ორდენი შეიქმნა XVI საუკუნეში. იეზუიტები აქტიურად მოღვაწეობდნენ მეცნიერებაში, განათლებაში და მისიონერულ საქმიანობაში) თეატრი. მან იარსება 1555 წლიდან 1773 წლამდე, როგორც სასკოლო თეატრის ერთ-ერთმა განშტოებამ. იეზუიტთა თეატრს ჰქონდა მკაცრად კანონიზებული საკუთარი ესთეტიკა, რომლის ფუძემდებლები

ბი იყვნენ იაკობუს პონტანუსი¹ - გერმანელი იეზუიტი, მწერალი და ჰუმანისტი - მისეული „პოეტიკით“ (შექმნის თარიღი არაა ცნობილი) და ფრანცისკ ლანგი² - გერმანელი თეატრალური საზოგადოების მოღვაწე, იეზუიტთა თეატრალური სკოლის წარმომადგენელი, რომელიც 1727 წელს ქმნის თეორიულ ნაშრომს, ეგრეთ წოდებულ ტრაქტატს - „მსჯელობანი სცენური შესრულების შესახებ“.

1 იაკობუს პონტანუსი - (გერმ.: Jacobus Pontanus 1542 - 1626) - გერმანელი იეზუიტი, მწერალი და ჰუმანისტი.

2 ფრანცისკ ლანგი - (გერმ.: Franzisk Lang) - გერმანელი თეატრალური საზოგადოების მოღვაწე, იეზუიტთა თეატრალური სკოლის წარმომადგენელი.

თეატრი თუ რელიგია

(გერმანელი იეზუიტები დრამასა და თეატრზე)

საკვანძო სიტყვები: რელიგია, გერმანელი იეზუიტები, დრამა, თეატრი, თეორია, სახელოვნებო მეცნიერება.

სტატიაში განივიხილავთ, რას წარმოადგენს იეზუიტთა თეორიული ნაშრომი სათეატრო ხელოვნებაზე.

იაკობუს პონტანუსი თავისი თხზულების კრებულით „პოეტიკა“, ერთი მხრივ, აღიარებს იეზუიტთა ესთეტიკას, მეორე მხრივ, „აცოცხლებს“ არისტოტელეს ნააზრევს და ეყრდნობა ძველი ბერძენი ფილოსოფოსის შეხედულებას ტრაგედიის განვითარების ეტაპებთან დაკავშირებით.

მისთვის ტრაგედია არის პოეტური ნაწარმოები, რომელიც „მოქმედი პირების მეშვეობით წარმოგვიდგენს სახელოვანი ადამიანების უბედურებას, რათა აღძრას თანატანჯვა და შიში და ამით გაათავისუფლოს ადამიანები იმ სულიერი მღელვარებისგან, რაც წარმოადგენს მსგავსი ტრაგიკული ქცევის წყაროს“.¹

აღსანიშნავია, რომ იეზუიტი თეორეტიკოსი აქცენტს აკეთებს ისეთ ჟანრზე, რომელიც მათი ორდენის წარმომადგენლებისთვის ნაკლებად მისაღები იყო. ეს გახლავთ კომედია. იაკობუს პონტანუსს მიაჩნია, რომ კომედია არის დრამატული ნაწარმოები, რომელშიც საყოფაცხოვრებო აღზრდის მიზნით, არცთუ სასაცილო ხუმრობებისა და მახილსიტყვაობის გარეშე, მიბაძვით წარმოადგენენ ამა თუ იმ შემთხვევას მოსახლეობის ცხოვრებიდან. კომედიისთვის აღმზრდელობითი მნიშვნელობის მინიჭება, უკვე თავისთავად გულისხმობდა ეგრეთ წოდებული „მაღალი კომედიისკენ“ სწრაფვას და სატირული ელემენტებით გამძაფრებას. აქ აშკარად იკვეთება განმანათლებლური ტენდენციები.

ტრაგედიისა და კომედიის ჟანრების მოკლე დახასიათების შემდეგ, ესთეტიკოსი, გვამცნობს მის შეხედულებას ტრაგიკომედიის ჟანრის მახასიათებლებზე. მისი აზრით, ესაა კომედიისა და ტრაგედიის ნაზავი, რადგანაც კომედიის კანონების საპირისპიროდ, აქ გამოყვანილია პერსონები მაღალი წრიდან და შესაბამისად, დიდებულებიც. შეიძლება ითქვას, რომ ტრაგიკომედია არის ტრა-

¹ Slomak, Tragedy, 2020, p. 191.

გედია კომედიისთვის ნიშნეული კვანძის გახსნით, ანუ მხიარული, ეგრეთ წოდებული „ჭეფი ენდით“.

ცხადია, იაკობუს პონტანუსი შორს დგას ტრაგიკომედიის თანამედროვე გაგებისგან, რომლის მიხედვით, ტრაგიკომედიად ითვლება ისეთი დრამატული ნაწარმოები, სადაც კონფლიქტების პოეტიკა ერთდროულად ტრაგიკულიც არის და კომიკურიც, ხოლო ფინალი – გარდაუვლად ტრაგიკული.

მაგრამ აქ ნიშანდობლივია ერთი დეტალი: ტრაგიკომიკური სიტუაცია წარმოიშვება არა ბრიყვთა და მდაბიოროთა, არამედ საკმაოდ „პრეტენზიულ“ გარემოში, და ეს კანონი დღემდე „შეუვალა“.

პონტანუსი თამამად აღიარებს ახალი ჟანრის – კომედიტრაგიდიის – „დაბადებას“. იგი შესაძლებლად მიიჩნევს მის შექმნას, სადაც კვანძი გაიხსნებოდა გმირის დაღუპვით. გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ არაფრისმთქმელი ადამიანების სიდუხჭირეები და უბედურებანი არ გვამახსოვრდება. ავტორის ამრით, სწორედ ესაა მიზეზი რომ, ასეთი ნაწარმოებები არსად გვხვდება. აქ, პონტანუსი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ტრაგიკული სიტუაცია შესაფერისი მხოლოდ მაღალი წრის წარმომადგენლებისთვის, ხოლო კომედია – ბოგანოთათვის; რომ უინტერესო იქნებოდა ბოგანოთა სასაცილო ისტორიის ტრაგიკულად დასრულება. ცხადია, ეს მოსაზრება გასათვალისწინებელია კომედიის ჟანრის განხილვის დროს.

თეორეტიკოსი ჟანრების კლასიფიკაციას უკავშირებს კვანძის გახსნის მომენტს. მან სწორედ ამ გზით „იწინასწარმეტყველა“ ტრაგიკომედიის შექმნის შესაძლებლობაც. მისი მოსაზრებები აბსოლუტურად სწორია იმ დროისათვის ნიშნეული კლასობრივი დიფერენციაციის გათვალისწინებით.

მნიშვნელოვანია, აგრეთვე, ფრანცისკ ლანგის მოსაზრებები მსახიობის ხელოვნების შესახებ. მან, გერმანიაში, პირველმა ჩამოაყალიბა მსახიობის სცენაზე ქცევის ნორმები. თუ რა არის სცენური შესრულება და რამდენად მნიშვნელოვანია ის. ლანგი სცენურ შესრულებას უწოდებს მთელი ტანისა და ხმის შესაფერის (ყოველ კერძო შემთხვევაში) მოძრაობას იმ მიზნით, რომ მაყურებელში აღძრული იყოს ესა თუ ის აფექტი. ავტორი არ აზუსტებს, თუ რა ხერხით მიიღწევა ტანისა და ხმის შეფარდება პერსონაჟთან, მაგრამ თავად მოთხოვნა გვაფიქრებინებს, რომ აქ ნაგულისხმევია მსახიობის როლში გარდასახვა აქტიორული ტექნიკის გამო-

ყენებით. ამ ვარაუდს ამყარებს მისავე მოსაზრება, რომ მეცნიერებისა და ხელობის სხვა სფეროთა მსგავსად, სადაც ბუნებრივი მონაცემები იხვეწება დახელოვნების შემწეობით, ზუსტად იგივე ვრცელდება სცენურ შესრულებაზეც. ასე რომ, მხოლოდ ნიჭი სცენური შესრულების დროს არაფრის მომცემია. აუცილებელია, დაკვირვებით შესწავლა და ბევრი ფიქრი, რათა ჯერ წარმოვიდგინოთ, როგორი უნდა იყოს მოცემული პირის ქცევა, ხოლო შემდეგ უნდა ვესწრაფვოდეთ გადმოვცეთ მოძრაობითა და ხმით. ეს კი, დახელოვნების სფეროა.

აქ, სრულიად გარკვევით მოცემულია მითითება წარმოსახვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე, როლზე მუშაობის პროცესში, და კვლავ აქცენტირებულია მოძრაობისა და ხმის მოდულაციის მნიშვნელობა, გმირის ხასიათის გამოკვეთის პროცესში.

რა საწყისი აქვს სცენურ შესრულებას და სხეულის რომელი ნაწილები როგორ უნდა იყოს სცენასთან მისადაგებული? კითხულობს ავტორი და თავადვე პასუხობს – იმ საერთო მოძღვრის, ბუნების მითითებით, ხოლო შემდეგ ქანდაკებებით და საუკეთესო მხატვრების ფერწერით, რომელიც აღიარებულია ყველგან, განსაკუთრებით კი რომში, მსახიობს შეუძლია, მათზე დაკვირვებითა და გაანალიზებით მივიდეს საბოლოო შედეგამდე.

ფრანცისკ ლანგი თავისი ტრაქტატით „მსჯელობანი სცენური შესრულების შესახებ“ ამკვიდრებს პრაქტიკას – როდესაც გარდასახვის პროცესში არტისტი ეყრდნობა არა მხოლოდ საკუთარ წარმოსახვას, არამედ ბუნებისა და სახვითი ხელოვნების ნიმუშებსაც. თუმცა, თავადაც იძლევა რჩევებს და მნიშვნელოვნად მიიჩნევს – გავარჯიშდეს ფეხის ტერფები და თავად ფეხები, შემდგომ, მუხლები და ფეხის მდგომარეობა ანუ პოზები, ნაბიჯები და ფეხების მოძრაობანი, მერე ბარძაყები და ტანი, მერე კი ხელები, მკლავები და ხელის მტევნები, შემდეგ კისერი, თავი, სახე და თვალები. ფაქტობრივად, ლანგი, სხეულის ნაწილების ცალკეული ჩამონათვალით, იძლევა მთელი სხეულის ვარჯიშის მითითებას.

პლასტიკური კომპონენტებისადმი ყურადღების ასეთი გამახვილება კლასიციკური ესთეტიკის ერთგვარი ნიშნებია, რადგანაც, მოგვეხსენება, რომ ქვედაკიდურებისადმი ასეთი ყურადღების გამახვილება სხვაგან არსად არ გვხვდება. არადა, როლის პლასტიკურ გააზრებაში გამოსახვის ეს ნაწილი მართლაც უმნიშვნელოვანესია.

საერთო ჩამონათვალის შემდეგ, ავტორი ცალკეულად აღწერს: როგორც პედაგოგი და როგორც ქორეოგრაფი, ყურადღებას ამახვილებს ტერფებსა და ფეხებზე და აღწერს მათ მდგომარეობას სცენაზე, რომ: ფიცარნაზე დგომისას ისინი ერთმანეთისგან განზე უნდა მდებარეობდეს, უნდა იქმნებოდეს ერთგვარი სცენური ჯვარედინი. აქ უკვე, როგორც თეორეტიკოსს, შემოაქვს და ამკვიდრებს ტერმინს: „სცენური ჯვარედინი“. იგი, აგრეთვე, ასხვავებს ერთმანეთისგან სცენურ და ყოველდღიურ სიარულს. სცენაზე სიარულის დროს, განსხვავებით ცხოვრებისეული მოძრაობისა, მსახიობი აქცენტს უნდა აკეთებდეს ტერფების სიმყარეზე. მან უნდა შექმნას მისეული მონახაზი და სცენაზე არ უნდა დაიკავოს სხვისი, მისი პარტნიორის ადგილი, არ უნდა შეეჯახოს მას, თუ, რა თქმა უნდა, ეს არაა მიზანსცენაში გათვლილი. ლანგი უკვე იყენებს თეატრალურ ტერმინოლოგიას, ისეთს, მაგალითად, როგორიცაა მიზანსცენა და ასევე, აყალიბებს მიზანსცენიერების წესებს, რასაც, დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა.

რაც შეეხება ხელების, იდაყვებისა და ხელის მტევნების მოძრაობას, მას მიაჩნია, რომ აღნიშნული კიდურები და მისი ნაწილები მოძრაობის დროს, უნდა იყოს მოშორებული ტანისგან. იგრძნობოდეს ერთგვარი ჰაეროვნება. ასევე, მათი მოძრაობის დროს, არ უნდა იყოს სხეული დაჭიმული, მაქსიმალურად მოდუნებული და ბუნებრივი ქმედებით მიეცეს ხელებსა და მის ნაწილებს სიცოცხლისუნარიანობის საშუალება. მას, აგრეთვე, მიაჩნია, რომ საზოგადოების მაღალი წრის წარმომადგენელ პერსონაჟებს არ ეკადრებათ სცენაზე მუშტად შეკრული ხელების ჟესტი სცენაზე – ეს მდაბიოთა დამახასიათებელი ჩვევაა. სიბრაზისა და მუქარის გამოხატვა თვალებით ან სახის მიმიკითაცაა შესაძლებელი.

რაც შეეხება თვალებს, ის ხომ ირეკლავს ყველა გრძნობას, ემოციას, სულიერ მდგომარეობას. ამიტომაც, ლანგს მიაჩნია, რომ მსახიობის მხერა და მისი თვალების მოძრაობა უნდა შეესაბამებოდეს მის მიერ განსახიერებული პერსონაჟის ემოციას. მისი თვალები უნდა იყოს მეტყველი, სიტყვების გარეშე გადმოსცემდეს ტკივილსა თუ სიხარულს.

როგორც პედაგოგი, იგი არ ივიწყებს და მის მოსწავლეებს ასწავლის სცენაზე გამოსვლის მანერას. მას მიაჩნია, რომ აქტიური გამოსვლისთანავე მაყურებლის წინაშე უნდა წარსდგეს სახით და ფიგურით; ამასთანავე, სახე ისე უნდა ეჩვენოს, რომ მაყურებელმა

მის თვალეში შეძლოს ამოკითხვა, თუ რა გუნება-განწყობაზე იმყოფება იგი. რა თქმა უნდა, მსახიობის სცენაზე „ფასადური“ გამოჩენა მომგებიანია ყველა სხვა პოზიციასთან შედარებით, მაგრამ, თანამედროვე თეატრში (აქ იგულისხმება ლანგისდროინდელი ეპოქის თანამედროვეობა), ბუნებრივია, ეს ყოველთვის არ ხერხდება. ამასთანავე, ფსიქოლოგიური ნიუანსების გათვალისწინებით, „პროფილური“ პოზიცია ზოგჯერ უფრო მომგებიანია. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ იეზუიტი თეორეტიკოსი მსახიობებს სთხოვს გაერკვნენ პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ შტრიხებში. ამიტომაც, იგი, მაქსიმალურად ცდილობს აუხსნას მის მოწაფეებს, რომ თამაში წინ უნდა უსწრებდეს მეტყველებას: ვიდრე მსახიობი უპასუხებდეს პარტნიორსგან გაგონილ სიტყვებს, მან უნდა გამოსახოს ის, რისი თქმაც სურს, რომ მაყურებელი თამაშითაც კი მიხვდეს, რა ხდება მსახიობის სულში – რა შეიძლება თქვას. სათქმელის დასრულებისას გრძნობა მაშინვე არ უნდა შეინახოთ – ურჩევს ლანგი არტისტებს. საჭიროა, რამდენიმე ხნის განმავლობაში დაგტოვოთ სახეზე აღბეჭდილი ის გრძნობა, რაც გამოწვეული იყო საუბრის შინაარსით, ვიდრე სახეს ნელ-ნელა არ ჩამოშორდება ძველი გამომეტყველება და არ დააგროვებს დროს ახალი გამომეტყველებისთვის. ავტორი არ ივიწყებს სხვადასხვა აფექტის გამოხატვის ანალიზს. მაგალითად, მრისხანების ეფექტის შესახებ: „თუკი მრისხანება სცდება საზღვრებს, მაშინ, თამაშიც სცდება ყოველგვარ ჩარჩოებს. ანუ, ლანგი მოითხოვს, რომ თვით მრისხანებაც კი მოქცეული უნდა იყოს მხატვრული ასახვის ფარგლებში. ემოციების გამოხატვისას, მომავალ მსახიობებს ურჩევს, რომ ამა თუ იმ აფექტის შესატყვისად უნდა იყოს მიგნებული ხმის ტემბრი თუ სიტყვის წარმოთქმის ფორმა. მაგალითად: სიყვარული ითხოვს ნაზ, ვნებიან ხმას, სიძულვილი კი – მკაცრს და მყიფეს, სიხარული – მსუბუქს და აღგზნებულს“.²

ლანგი ითხოვს ხმის შეცვლას არა მხოლოდ პერსონაჟის დახასიათების პროცესში, არამედ ამა თუ იმ ემოციისა თუ აფექტის გამოსახვის დროსაც, რამაც უნდა მოგვცეს ხმის მრავალფეროვანი სპექტრი. კიდევ ერთი მაგალითი, რომელსაც თეორეტიკოსი გვთავაზობს, გახლავთ მის მიერ შექმნილი „ჟანონი“ დეკლამაციის შესახებ. იგი მიიჩნევს, რომ დეკლამაცია უნდა იყოს ბუნებრივი და თითქოსდა ჩვეულებრივი. დეკლამაციის უმთავრესი ღირსება

² Гиппиус, Актёрский, 2006, ст. 279.

მის ბუნებრიობაშია, ანუ იმაში, რომ სცენაზე მოსაუბრემ წარმოთქვას პერიოდები და ცალკეული სიტყვები ისე, თითქოს იგი ძალდაუტანებლად საუბრობს კეთილშობილ ადამიანებთან; მსმენელთა მრავალრიცხოვანების გათვალისწინებით და აგრეთვე იმ მანძილის გამო, რომლითაც წარმომთქმელი დაშორებულია მსმენელისაგან, ხმას საგრძნობლად უნდა „ავუწიოთ“ და ენერგიულად „ვიმეტყველოთ“.

საინტერესოა, აგრეთვე, იეზუიტი თეორეტიკოსის რჩევები დამხმარე საშუალებების შესახებ დრამატულ ხელოვნებაში: ქორეგისაგან ანუ დადგმის ხელმძღვანელისაგან იგი მოითხოვს რომ, ბუნებრივი მოხერხებულობის გარდა (აქ იგულისხმება მისი ნიჭი), ურომლისოდაც ამ სფეროში ვერაფერს გახდები, „ქორეგი პირველყოვლისა უნდა იყოს პოეტი და კარგი ლათინისტი; მას უნდა ჰქონდეს ულვეი ფანტაზია ანუ წარმოსახვა; უნდა იყოს დიდი ფსიქოლოგი, გამორჩეული მსახიობი და გამოცდილი ხელოსანი.

ქორეგი უნდა იყოს მსახიობიც და თამაშის წესების შესახებ საკუთარი ცოდნა უნდა გააჩნდეს. მან არა მხოლოდ უნდა იცოდეს ეს წესები, არამედ უნდა შეძლოს კიდევ, უჩვენოს ისინი“.³

ფაქტია, დრამისა თუ თეატრალური მოსაზრებანი თავისი დროითა და ეპოქით არის შემოსაზღვრული, მაგრამ არსებობს ურყევი მხატვრული კანონებიც და სცენის თეორიის მიზანია, სწორედ მათზე გაამახვილოს ყურადღება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Slomak I., Tragedy According to Jacobus Pontanus and the Tradition of Antiquite, 2020. <https://tinyurl.com/muuukxns> 24/11/2025
- Гиппиус С. В., Правила Актёрской Игры по Франциску Лангу, 2006. <https://vikent.ru/enc/2319/> 20/11/2025
- Гиппиус С.В., Актёрский тренинг, Гимнастика чувств, СПб, Прайм-Еврознак, 2006.

3 Гиппиус С.В., Актёрский тренинг. Гимнастика чувств, СПб, «Прайм-Еврознак», 2006 г., ст. 280

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

THEATRE OR RELIGION

(German Jesuits on Drama and Theater)

Keywords: Religion, German Jesuits, Drama, Theater, Theory, Artistic science.

Abstract

History tells us that in Europe, the Jesuit (a Christian religious order of the Roman Catholic Church, directly subordinate to the Pope. The so-called «Society of Jesus.» As is known, the Jesuit Order was created in the 16th century. The Jesuits were actively involved in science, education, and missionary work.) Theater was formed in order to propagate Catholic ideas and dogmas. It existed from 1555 to 1773 as one of the branches of the school theater. The Jesuit theater had its own strictly canonized aesthetics, the founders of which were Jacobus Pontanus – a German Jesuit, writer and humanist – with his „Poetics“ (the date of creation is unknown) and Franziska Lang – a figure in the German theatrical society, a representative of the Jesuit theatrical school – who, in 1727, created a theoretical work, the so-called treatise – „Discussions on Stage Performance“.

So, what is the Jesuit theoretical work on theatrical art?

In his works, «Poetics,» Jacobus Pontanus acknowledges the aesthetics of the Jesuits, while, on the other hand, «revives» Aristotle's thought and relies on the ancient Greek philosopher's view of the stages of tragedy's development. For him, tragedy is a poetic work that «presents to us through the actors the misfortunes of famous people in order to arouse sympathy and fear and thereby free people from the spiritual turmoil that is the source of such tragic behavior.»

It is noteworthy that the Jesuit theorist also focuses on a genre that was less acceptable to the representatives of their order. This is comedy. Jacobus Pontanus believes that comedy is a dramatic work, where for the purpose of household education, without not very funny jokes and wit, one or another incident from the life of the population is presented by imitation. Attributing educational significance to comedy already meant a striving for the so-called «high comedy» and intensifying it with satirical elements. Here, enlightened tendencies are clearly visible.

After a brief description of the genres of tragedy and comedy, the aesthetician presents his view on the characteristics of the tragicomedy genre. In his opinion, this is a mixture of comedy and tragedy, since, contrary to the laws of comedy, characters are drawn here from a high circle and, accordingly, nobles. It can be said that tragicomedy is a tragedy with the opening of the knot intended for comedy, that is, with a cheerful, so-called «Happy Ending.»

Obviously, Jacobus Pontanus is far from the modern understanding of tragicomedy, according to which a tragicomedy is considered a dramatic work where the poetics of the conflicts are simultaneously tragic and comic, and the finale is inevitably tragic.

However, one detail is noteworthy here: the tragicomic situation arises not among fools and scoundrels, but in a rather «pretentious» environment, and this law remains «impenetrable» to this day.

Pontanus boldly acknowledges the “birth” of a new genre – comedy-tragedy. He considers it possible to create it, where the knot would be untied by the death of the hero. It is worth considering the fact that the misfortunes and misfortunes of insignificant people are neither remembered nor aroused in us by spiritual movements. According to the author, this is precisely the reason why such works are nowhere to be found. Here, Pontanus once again emphasizes the fact that a tragic situation is suitable only for representatives of the upper class, and comedy – for the vulgar – for the common people; that it would be uninteresting for the common people to end their ridiculous story tragically. Obviously, this point should be taken into account when discussing the genre of comedy.

Also important are Franzisk Lang’s views on the art of acting. He was the first in Germany to formulate the norms of an actor’s

behavior on stage. What is stage performance and how important is it? Lang calls stage performance the appropriate (in each particular case – T.Ts.) movement of the entire body and voice with the aim of evoking this or that affect in the audience. The author does not specify how the relationship of body and voice to the character is achieved, but the requirement itself makes us think that the actor's transformation into the role through the use of acting techniques is implied here.

This assumption is supported by his own opinion that, like other fields of science and craft, where natural data are refined by the help of skill, the same applies to stage performance. So, talent alone is of no use in stage performance. It is necessary to study with observation and much thought in order to first imagine what the behavior of a given person should be, and then we should strive to convey them in movement and voice. This is the field of skill.

Here, there is a clear reference to the special importance of imagination in the process of working on a role, and the importance of movement and voice modulation in the process of revealing the character of the hero is again emphasized.

What is the origin of stage performance and how should the parts of the body be adapted to the stage? The author asks and, himself, answers, referring to that common teacher, nature, and then to the sculptures and paintings of the best artists, which are recognized everywhere, especially in Rome, the actor can come to the final result by observing and analyzing them.

Franzisk Lang, in his treatise – «Discussions on Stage Performance» – describes the practice when in the process of transformation the artist relies not only on his own imagination, but also on works of nature and fine art, although he himself gives advice and considers it important to train the feet and the legs themselves, then the knees and the position of the feet, that is, postures, steps and movements of the legs, then the hips and torso, then the hands, arms and wrists, then the neck, head, face and eyes. In fact, Lang, with a separate list of body parts, gives instructions for training the whole body.

Such attention to plastic components is a kind of sign of classicist aesthetics, because, as we recall, such attention to skirts is not found anywhere else. However, this part of the portrayal in the plastic

understanding of the role is truly crucial.

Interestingly, the Jesuit theorist's advice on auxiliary means in dramatic art: from the choregy, or stage director, he demands that, in addition to natural dexterity, he also requires talent, without which one cannot achieve anything in this field, «The choregy must first of all be a poet and a good Latinist; he must have a vivid imagination; he must be a great psychologist, an outstanding actor, and an experienced craftsman.»

The choreogy must also be an actor and must have his own knowledge of the rules of the game. He must not only know these rules, but also be able to show them”.

It is a fact that the ideas of drama or theater are limited by their time and era, but there are also immutable artistic laws, and the purpose of stage theory is to focus attention on them.

The choragic must also be an actor and must have his own knowledge of the rules of the game. He must not only know these rules, but also be able to show them”.

It is a fact that the ideas of drama or theater are limited by their time and era, but there are also immutable artistic laws, and the purpose of stage theory is to focus attention on them.