

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ხელნაწერის უფლებით

თამარ ანთია

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პოეტიკა
(„ჰორაციუსი“, „ცინა“, „კომპეუსის სიკვდილი“)

0232 – ფილოლოგია

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი,

პროფესორი ზურაბ არჩვაძე

ქუთაისი 2024

სარჩევი

შესავალი	3
თავი I	
პიერ კორნელის კლასიციტური თეატრის ისტორიულ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური საფუძვლები	12
თავი II	
პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ლიტერატურული წყაროები, კორნელისეული ინოვაციები და „რომაული ტრაგედიების“ დრამატურგიული სპეციფიკა	40
თავი III	
„რომაული სათნოების“ პოეტიკა პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ მიხედვით	84
თავი IV	
პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ რიტორიკული ტექსტების პოეტიკისათვის	113
თავი V	
პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ტექსტის პოეტიკა	139
V.1. „ჰორაციუსის“ ვერბალური კანვის სტილისტური თავისებურებები.....	139
V.2. მონოლოგური და დიალოგური დისკურსი და მიმართვის ფორმები პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“, „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ მიხედვით	162
V. 3. პაუზა და სიჩუმის ხელოვნება „ცინას“ მიხედვით	172
დასკვნა.....	179
ბიბლიოგრაფია.....	186

ანოტაცია

სადისერტაციო ნაშრომში- „პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პოეტიკა („ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“) - შესწავლილია ტრაგედიების- „ჰორაციუსის“, „ცინასა“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ ლიტერატურული წყაროები, კორნელისეული ინოვაციები და დრამატურგიული სპეციფიკა, „რომაული სათნოების“ პოეტიკა, „რომაული ტრაგედიების“, როგორც რიტორიკული ტექსტების პოეტიკა, მონოლოგური და დიალოგური დისკურსი და მიმართვის ფორმები, ვერბალური კანვის სტილისტური თავისებურებები, პაუზა და სიჩუმის ხელოვნება.

ანტიკურ, კერძოდ, რომაელ ავტორთა ისტორიული წყაროების დამუშავებითა და ამ წყაროთა ინტერპრეტაციის საშუალებით პიერ კორნელმა შექმნა სრულიად ახალი, ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიები, რომელთა თვითმყოფადობას განსაზღვრავს სიუჟეტური განვითარების მონუმენტურობა, სიცხადე, რაციონალისტური სიმძიმე და თანმიმდევრულობა, რიტორიკული სტილი და ტროპული მეტყველების მრავალრიცხოვან ფიგურათა მიზანმიმართული გამოყენება. რიტორიკა „რომაული ტრაგედიების“ მოქმედ პირთა მთავარი იარაღია. პიერ კორნელი „რომაულ ტრაგედიებში“ მიზანმიმართულად იყენებს რიტორიკის სხვადასხვა ფორმებს, როგორებიცაა: პატრიოტული, საგმირო, ფილოსოფიური, პოლიტიკური, სამოსამართლო, სათათბირო-წაქეზების, ემოციურ-შეფასებითი და სასიყვარულო რიტორიკა. „რომაული ტრაგედიების“ მოქმედ პირთა რიტორიკაში, მათ ექსპლიციტურ და იმპლიციტურ მსჯელობებში გამოიკვეთება ტრაგედიის პერსონაჟთა თვისებები, ხასიათები, მსოფლმხედველობა და პოლიტიკური მისწრაფებები. „რომაული სათნოების“ პოეტური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ „რომაული სათნოების“ კონცეფცია ფართო გაგებით მოიცავს ყველა იმ სათნოებას, რაც „რომაული ტრაგედიების“ მოქმედ ქალ და მამაკაც პერსონაჟებს ახასიათებთ. შესაბამისად, სამივე რომაულ ტრაგედიაში „რომაული სათნოება“ –“*La vertu romaine*” პერსონაჟთა განსხვავებულ თვისებებში გამოიხატება.

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პოეტიკის თავისებურებები ნათლად ჩანს სხვადასხვა დრამატურგიული საშუალებების, ალექსანდრიული სალექსო საზომის, რიტორიკული ფორმებისა და მრავალრიცხოვან ტროპულ-გამომსახველობით ფიგურათა მიზანმიმართულად გამოყენებაში, რომელთაც პიერ კორნელი თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების მიზნით მიმართავს.

პიერ კორნელმა ეპოქისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკური მოცემულობისა და ისტორიული მომენტების გათვალისწინებით „რომაულ ტრაგედიებში“ მხატვრულ პრიზმაში წარმოგვიდგინა, როგორც XVII საუკუნის საფრანგეთის კულტურულ-პოლიტიკური და საზოგადოებრივ ცხოვრება, ასევე შესანიშნავად გამოხატა თავისი მსოფლმხედველობრივი პრინციპები და მოქალაქეობრივი პოზიცია.

Abstract

In the thesis - "Poetics of the "Roman tragedies" by Pierre Corneille ("Horace", "Cinna", "The Death of Pompey")" based on relevant literature and current research is studied literary sources of "Roman tragedies", Corneille's innovations, dramaturgical specificity, poetics of "Roman Virtue" "Roman tragedies" as rhetorical texts, dialogic and monologic discourse and forms of address, stylistic features, verbal canvas, pause and art of silence.

By processing the historical sources of Roman authors and interpreting these sources, Pierre Corneille created completely new, French classicist tragedies. The originality of the "Roman tragedies" is defined by the monumentality of plot development, clarity, rationalistic severity and consistency, rhetorical style and the deliberate use of numerous trope figures of speech.

In "Roman tragedies", Pierre Corneille deliberately uses various forms of rhetoric, such as: patriotic, heroic, philosophical, political, judicial, diplomatic, emotional-evaluative and love rhetoric. In the rhetoric of the actors of "Roman tragedies", their explicit and implicit reasonings, the features, characters, worldview and political aspirations of the characters of the tragedy are highlighted. The poetic analysis of "Roman virtues" shows that the concept of "Roman virtues" in a broad sense includes all the virtues that characterize the male and female characters of "Roman tragedies". Consequently, in all three Roman tragedies, "Roman virtue" - "La vertu romaine" is expressed in the different qualities of the characters. The poetics of virtue occupies an important place, which varies according to the context of the tragedies.

The peculiarities of the poetics by Pierre Corneille's "Roman tragedies" are clearly visible in the deliberate use of various dramaturgical devices, Alexandrian verses, rhetorical forms and numerous trope figures, which Pierre Corneille uses to express his artistic idea.

Taking into account the aesthetic conditions and historical moments characteristic of the era, in the "Roman Tragedies" Pierre Corneille reflected and presented through an artistic prism the cultural, political and public life of France of the 17th century, and also perfectly expressed his point of view and position.

შესავალი

XVII საუკუნის ფრანგული კლასიციზტური დრამატურგიის აღმავლობა პიერ კორნელის სახელს უკავშირდება.

პიერ კორნელის შემოქმედება ჩვენს ყურადღებას იპყრობს არა მხოლოდ თავისი ეპოქის იდეოლოგიურ-ესთეტიკურ-ფილოსოფიური საკითხების მხატვრული ხორცშესხმის თავისებურებებითა და მონუმენტურობით, არამედ ანტიკურ სიუჟეტთა ორიგინალური დამუშავებითა და ტრაგედიებში მხატვრულ-სტილისტური გამომსახველობითი საშუალებების ორიგინალური გამოყენების თვალსაზრისით, რითაც პიერ კორნელის დრამატურგია აშკარად გამოირჩევა.

პიერ კორნელის დრამატურგია ხასიათდება სიზუსტით, რაციონალიზმით, სცენური მოქმედებისა და ნარატიულ აღწერილობათა სიმწირით, რიტორიკულ - პათეტიკური სტილის მიზნობრივი გამოყენებით, დიალოგების, მონოლოგებისა და სენტენციების სიუხვით, რითაც განსაკუთრებით გამორჩეულია მისი „რომაული ტრაგედიები“ - „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“.

პიერ კორნელი „რომაულ ტრაგედიებში“ ოსტატურად იყენებს რიტორიკის თითქმის ყველა ფიგურას. ტრაგედიების გმირთა მჭევრმეტყველება მათი სოციალური წარმოშობისა და მსოფლმხედველობის შესაბამისია.

ალექსანდრიული სალექსო საზომის წყალობით პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ენა რიტმული და მუსიკალურია, რაც მის ტრაგედიებს სასიამოვნოდ წასაკითხსა და ამოდ მოსასმენს ხდის.

პრობლემის დამუშავების ხარისხი. სამეცნიერო ნაშრომთაგან, რომლებიც პიერ კორნელის ტრაგედიებს ეხება, უმრავლესობა ზოგადი ხასიათის გახლავთ და მიზნად არ ისახავს „რომაული ტრაგედიების,, პოეტიკის მონოგრაფიულად შესწავლას. ამ სამეცნიერო ნაშრომთა ავტორები არიან: **რენე ბრეი** (René Bray: *la tragédie cornélienne devant la critique classique*, Hachette, Paris, 1927), **რობერ ბრაზიაკი** (Robert Brasillach: *Pierre Corneille*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1955), **ჟორჟ კუტონი** (Georges Couton: *Corneille*, Hatier, Paris, 1958), **ოგიუსტ დორშენი** (Auguste Dorchain: *Pierre Corneille*, Ganier, Paris, 1920), **მორის დეკოტი** (Maurice Descotes: *Les Grands Rôles*

du théâtre de Corneille, P.U.F, Paris, 1962), ჟორჟ ფორესტიე (Georges Forestier: *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'oeuvre*, Genève, Droz, 2004), სერჟ დუბროვსკი (Serge Doubrovsky : *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, Paris, 1963), მორის დელაკროა (Maurice Delacroix: *La représentation de la mort dans le théâtre de Corneille. Pierre Corneille Actes du Colloque*. Presses Universitaires de France, Rouen, 1985), ბენუა დიუპარე (Benoit Duparay: *Des Principes de Corneille sur l'art dramatique*. Slatkine Reprints, Genève, 1970), ლეონ ლემონიე (Léon Lemonnier: *Corneille*. Jules Tallandier, Paris, 1945), მირიამ დიუფურ მეტრი (Myriam Dufour-Maître: *Héros ou personnages? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Rouen, 2013), ალენ ნიდერსტი (Alain Niderst: *Pierre Corneille : Théâtre*, Rouen, Université de Rouen, 1986), ჰენრი ლანკასტერი (Henry Lancaster: *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore: The "Johns Hopkins University Press, Part II, 1932, Part III, Part IV, 1940, Part V, 1942), მარი ოდილ სვისტერი (Marie-Odile Sweetser: *Les Conceptions dramatiques de Corneille*, Geneva: Droz, 1962), მიჩელ გრინბერგი (Mitchell Greenberg: *Corneille, Classicism, and the Ruses of Symmetry*. Cambridge University Press Cambridge, 1986. ბერნარ დორი (Bernard Dort: *Corneille dramaturge*. Essai, Paris, L'Arche, 1972), ედუარ ფურნიე (Édouard Fournier: *Corneille à la butte Saint-Roch*, Paris Hachette 2018), მერი ჯო მურატორე (Mary Jo Muratore: *The Evolution of the Cornelian Heroine*. Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982), ანდრე სტეგმანი (André Stegmann: *Pierre Corneille*, Editions du Seuil, Paris, 1963), ჰენრი ამერი (Henry Amer: *Le Hasard, l'homme et les dieux dans le théâtre de Corneille, Racine, Claudel*, La Nouvelle Revue Française, XIII mars, 1965, N°147), ლუის ოქინკლოსი (Louis Auchincloss: *La Gloire: The Roman Empire of Corneille and Racine*. Columbia: The University of South Carolina Press, 1996), გუსტავ ლანსონი (Gustave Lanson: *Corneille*, Hachette, Paris, 2014), ჟაკ შერერი და კოლეტ შერერი (Jacques Scherer et Colette Scherer: *La dramaturgie classique en France* Armand Colin, Paris, 2014), ბენედიქტ ლუვა მოლოზე (Bénédicte Louvat-Molozay: *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, SEDES, 1997), სუზან რიდ ბეიკერი (Susan Read Baker: *Dissonant Harmonies: Drama and Ideology in Five Neglected Plays of Pierre Corneille*. Tübingen: Narr, 1990), ჟორჟ მეი (Georges May: *Tragédie Cornélienne, Tragédie Racinienne: Etude sur les sources d'intérêt dramatique*. Urbana: U of Illinois Press, 1948).

ავტორთა ნაწილი ერთხმად თანხმდება, რომ „რომაულ ტრაგედიებში“ პიერ კორნელი ფრანგული აბსოლუტიზმის მგზნებარე იდეოლოგიად და მხარდამჭერად გვევლინება. ეს მკვლევრები არიან: მიშელ პრიჟანი (Michel Prigent: *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, « Quadrige », 1988), ლიზ მიშელი (Lise Michel: *Des Princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris; Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2013), ჟან-ლუკ გაიარდო (Jean-Luc Gallardo: *Les délices du pouvoir: Corneille, Cinna, Rodogune, Nicomède*. Paradigme, Orléans 1997. ფრანცისკა ზიკი (Franziska Sick: *Tragisches Potential und untragisches Ende. Absolutistische Konzepte in den frühen Dramen Corneilles*, dans Rudolf Behrens et Roland Galle (éd.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma in der Literaturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1995), ჰელენ მერლენ კაჟმანი (Hélène Merlin-Kajman: *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps, Passions et politique* Honoré Champion, Paris, 2000), ჟორჟ კუტონი (Georges Couton: *Corneille et la tragédie politique*. Paris, PUF, 1984), კლოტილდ ტურე (Clotilde Thouret: *Une fidélité moderne : de quelques usages de l'histoire dans la tragédie cornélienne (Cinna, Sophonisbe)*, *Littératures classiques*, 2011/2 (N° 75), ჟან-მარი აპოსტოლიდესი (Jean-Marie Apostolides: *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Les éditions de minuit, Paris, 1985), ჯონ დ. ლაიონზი (John D. Lyons: *Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective.*, Stanford, Stanford University Press, 1996), ლუი ერლანი (Louis Herland: *Les éléments précornéliens dans La mort de Pompée de Corneille*. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 50e Année, No. 1. 1-15, 1950).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა იმ მეცნიერთა შრომები, რომლებიც ზოგადად ეხება პიერ კორნელის ტრაგედიების პოეტიკას. ამ მხრივ საყურადღებოა მარკ ფუმაროლის (Marc Fumaroli: *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève: Droz. 1996), მიშელ როზელინის (Michèle Rosellini: „Du duo au duel”: *la stichomythie, marqueur de violence dans le dialogue des amants*» dans *Pierre Corneille, la parole et les vers*, sous la direction de Myriam Dufour- Maître, avec le concours de Cécilia Laurin. Publications numériques du CÉRÉDI, «Actes de colloques et journées d'étude», n° 26, 2020, ჟაკ მორელის (Jacques Morel : *Rhétorique et tragédi, Agréables mensonges*. Essais sur le théâtre français du XVIIe siècle, Klincksieck, Paris, 1991). პიერ ლართომას

(Pierre Larthomas: *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, PUF, coll.»Quadrige. Manuels. Littérature, linguistique». Paris, 2005), მარია ტასტევინის (Maria Tastevin: *Les Héroïnes de Corneille*. Editions Champion, Paris, 1924), დევიდ კლარკის David Clarke: *Pierre Corneille. Poetics and political drama under Louis XIII*, Cambridge University Press, 1992), შრომები.

სამეცნიერო შრომებიდან, რომლებიც პიერ კორნელის „რომაულ ტრაგედიებს“ - „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“ პოეტის საკითხებს ზოგადად იკვლევს, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქრისტოფერ გოსიპის (Christopher Gossip: *La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du Cinna de Corneille*, XVIIe Siècle, juillet-septembre, n° 190 1994), ნინა ექსტინის (Nina Ekstein: *Pompée's Absence in Corneille's La mort de Pompée*. Rivista di letteratura moderna e comparate, 2003), ჯად დევიდ ჰუბერის (Judd David Hubert: *The Function of Performative Narratives in Corneille's La Mort de Pompee*. Semiotica 51, 1984: 115-31), ფრანსუა ლასერის (François Lasserre: *Corneille de 1638 à 1642. La crise technique d'Horace, Cinna et Polyeucte*, Paris-Seattle-Tübingen, P.F.S.C.L. / Biblio 17, 1990), ალბერ ჟერარის (Albert Gerard: *Vice Ou Vertu: Modes of Self-Assertion in Corneille's La Mort de Pompée*, Revue des langues vivantes XXXII 965), სესილია ლორენის (Cécilia Laurin: *La querelle d'Horace ou le problème du criminel vertueux: Aspects Éthiques, politiques et esthétiques d'une dispute fratricide* Université Sorbonne Nouvelle. ISSN 2268-977X, 201), ჟან შარონის (Jean Charron, D: *Horace – Amour, famille et totalitarisme*. Revista complutense de estudios franceses N°3, Editorial Complutense Madrid, 1993), ანდრე ჟორჟის (André Georges: *L' Evolution morale d' Auguste dans Cinna*, L'Information littéraire, Paris, 1982.) შრომები.

ქართველ მკვლევართაგან აღვნიშნავ გასტონ ბუაჩიძისა (ბუაჩიძე გასტონ: „მაღალი ჭმუნვა და მდაბალი სიცილი“ - *ფრანგული დრამის წინასიტყვაობა, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“*, თბილისი, 1984) და ზურაბ არჩვაძის შრომებს (ზურაბ არჩვაძე: „პ. კორნელის დრამატურგია და ტრაგედია „ცინას“ ქართული თარგმანები“, ქუთაისი, 1998. ზურაბ არჩვაძე: „პ. კორნელის ტრაგედიების ენის საკითხისათვის“. ევროპული ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი. შრომები ტომი I. აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ქუთაისი 2001).

სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურის ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია

დავასკვნათ, რომ მიუხედავად მეცნიერულ შრომათა სიმრავლისა, პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ - „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“ - პოეტიკის ბევრი საკითხი მთელი სისრულით არ არის შესწავლილი და, ფაქტობრივად, ამ თვალსაზრისით კომპლექსური ანალიზისა და მონოგრაფიული შესწავლის საგანი არ გამხდარა.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენი სადისერტაციო კვლევის მიზანია, რომ ლიტერატურათმცოდნეთა სამეცნიერო შრომების გათვალისწინებით კომპლექსურად გავანალიზოთ პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ - „ცინა“, „ჰორაციუსი“, „პომპეუსის სიკვდილი“ - პოეტიკის უმნიშვნელოვანესი საკითხები, კონკრეტულად, ისეთი პოეტოლოგიური კატეგორია, რომელსაც ეწოდება „რომაული სათნოება“ ("La vertu romaine"), ასევე გავანალიზოთ „რომაული ტრაგედიების“ დრამატურგიული სპეციფიკა, ტექსტის პოეტიკა, ვერბალური კანვის თავისებურება, „რომაული ტრაგედიების“ რიტორიკულ-ორატორული სტილი, ვერსიფიკაციული თავისებურებები, მონოლოგიური და დიალოგიური დისკურსი.

ყოველივე ზემოთქმული განსაზღვრავს პრობლემის აქტუალობას, რადგან პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ კვლევა მნიშვნელოვანია დასავლეთევროპული და, კერძოდ, ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიის სპეციფიკის გასარკვევად.

სადისერტაციო ნაშრომის მეცნიერული სიახლე ისაა, რომ პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“- „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“ - ანალიზის მეშვეობით, კლასიციზმის პოეტიკისა და ესთეტიკის კანონზომიერებათა და თავისებურებათა გათვალისწინებით სიღრმისეულად განხილულია და კომპლექსურად არის წარმოდგენილი ზემოხსენებულ ტრაგედიათა პოეტიკის მნიშვნელოვანი საკითხები: „რომაული სათნოების“ პოეტიკა, ვერბალური კანვის სტილისტური თავისებურებები, მონოლოგებისა და დიალოგების ფუნქცია, სიჩუმისა და პაუზის ხელოვნება, „რომაული ტრაგედიების“ რიტორიკული ტექსტების პოეტიკა.

კვლევის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სხვადასხვა მეთოდის გამოყენება დაგ-ვჭირდა. შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომი ეფუძნება ისტორიულ-შედარებით, კომპარატივისტულ, კულტურულ-ისტორიულ, პოეტური ტექსტის ანალიზის მე-

თოდებს, თავად პიერ კორნელის მსჯელობებს საკუთარი ტრაგედიების შესახებ. ასევე მრავალრიცხოვან სამეცნიერო შრომას, სადაც განხილულია პიერ კორნელის დრამატურგიის საკითხები.

დისერტაციის პრაქტიკული მნიშვნელობა. სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს რომანისტიკაში პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პოეტიკის კვლევის მოკრძალებულ ცდას. კვლევის შედეგები და განზოგადებული დასკვნები შეიძლება გამოვიყენოთ ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიის პოეტიკის ანალიზისას, პიერ კორნელის ტრაგედიების პრობლემური საკითხების შემდგომი შესწავლისთვის, ფრანგული ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისათვის. იგი გარკვეულ სამსახურს გაუწევს ფრანგული ლიტერატურის სპეციალისტებსა და ფრანგული ლიტერატურის შემსწავლელ სტუდენტებს ფრანგული კლასიციზმის პოეტიკის პრობლემურ საკითხთა კვლევისას. ნაშრომი ასევე საინტერესო იქნება ფრანგული ლიტერატურით, კერძოდ, პიერ კორნელის დრამატურგიით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

სადისერტაციოს ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა: სადისერტაციო ნაშრომი შედგება შესავლის, ხუთი თავისა და დასკვნისაგან.

შესავალი

თავი I. პიერ კორნელის კლასიციზტური თეატრის ისტორიულ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური საფუძვლები.

თავი II. პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ლიტერატურული წყაროები, კორნელისეული ინოვაციები და „რომაული ტრაგედიების“ დრამატურგიული სპეციფიკა.

თავი III. „რომაული სათნოების“ პოეტიკა პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ მიხედვით.

თავი IV. პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ რიტორიკული ტექსტების პოეტიკისათვის.

თავი V. პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ტექსტის პოეტიკა.

V.1. „ჰორაციუსის“ ვერბალური კანვის სტილისტური თავისებურებები.

V.2. მონოლოგური და დიალოგური დისკურსი და მიმართვის ფორმები

პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“, „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ მიხედვით.

V.3. პაუზა და სიჩუმის ხელოვნება „ცინას“ მიხედვით.

დასკვნა

ბიბლიოგრაფია

სადისერტაციო ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის ჩამონათვალი - 264 ერთეული. ნაშრომის მოცულობა შეადგენს 200 ნაბეჭდ გვერდს.

დისერტაციის შესავალში დასაბუთებულია არჩეული თემის აქტუალობა, მიმოხილულია მოცემულ საკითხზე არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა, განსაზღვრულია კვლევის მიზნები და ამოცანები, წარმოდგენილია ნაშრომის თითოეული თავის მოკლე ანოტაცია, აღნიშნულია კვლევის მეცნიერული სიახლე.

დისერტაციის I თავში პიერ კორნელის კლასიციზტური თეატრის ისტორიულ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური საფუძვლები - გაანალიზებულია ფრანგული კლასიციზმის წარმოშობის საკითხი ისტორიულ - პოლიტიკურ და სოციალურ-კულტურული კონტექსტში. განხილულია კლასიციზტური თეატრის ფილოსოფიურ-ლიტერატურული წანამდღვრები, კლასიციზტური ტრაგედიის ძირითად პრიციპები, კლასიციზტური დრამატურგიის ესთეტიკური და პოეტური მახასიათებლები. ყურადღება გამახვილებულია პიერ კორნელის, როგორც ფრანგული კლასიციზტური დრამატურგიის რეფორმატორის განსაკუთრებულ როლსა და მნიშვნელობაზე.

დისერტაციის II თავში - პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ლიტერატურული წყაროები, კორნელისეული ინოვაციები და „რომაული ტრაგედიების“ დრამატურგიული სპეციფიკა“ - გაანალიზებულია ანტიკური მწერლებისა და ისტორიკოსების იმ ნაწარმოებთა სიუჟეტები, რომლებიც პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ - „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილის“ - ლიტერატურულ წყაროებს წარმოადგენენ. დაწვრილებით განხილულია, თუ რა გამოიყენა პიერ კორნელმა უცვლელად ანტიკურ ავტორთა წყაროებიდან და რა ინოვაციები შეიტანა თავის „რომაულ ტრაგედიებში“. ამავე თავში ასევე განხილულია ის დრამატურგიული თავისებურებები, რომლებიც ახასიათებს პიერ კორნელის მიერ კლასიციზმის პოეტიკისა და ესთეტიკის

მიხედვით შექმნილ ტრაგედიებს.

დისერტაციის III თავში „რომაული სათნოების“ პოეტიკა პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ მიხედვით - გაანალიზებულია „რომაული სათნოების“ („la vertu romaine“) პოეტიკა პიერ კორნელის ტრაგედიების - „ჰორაციუსის“, „ცინასა“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ - მიხედვით. განხილულია სათნოებები, რითაც გამოირჩევიან პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ მამაკაცი და ქალი პერსონაჟები. ყურადღება გამახვილებულია „რომაული სათნოების“ ფართო გაგებაზე, რაც პიერ კორნელის ტრაგედიების გმირთა მახასიათებელ სხვადასხვა სათნოებას მოიცავს.

დისერტაციის IV თავში - პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ რიტორიკული ტექსტების პოეტიკისათვის - „ჰორაციუსის“, „ცინასა“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ ტექსტები განხილულია, როგორც მჭევრმეტყველების მხატვრული ნიმუშები, რომელთა მიზანია მკითხველისა თუ მაყურებლის დარწმუნება, რასაც პიერ კორნელი შესანიშნავად აღწევს ტრაგედიებში რიტორიკულ საშუალებათა მიზნობრივი გამოყენებით. ამავე ქვეთავში გაანალიზებულია სენტენციების, დიალოგებისა და მონოლოგების რიტორიკული ფუნქციები „რომაული ტრაგედიების“ ტექსტების მიხედვით; განხილულია მჭევრმეტყველების ყველა ფორმა, რასაც პიერ კორნელი მიმართავს; მოყვანილია შესაბამისი მაგალითები „რომაული ტრაგედიების“ ტექსტებიდან.

დისერტაციის V თავი - პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ტექსტის პოეტიკა სამი ქვეთავისგან შედგება:

V.1. „ჰორაციუსის“ ვერბალური კანვის სტილისტური თავისებურებები.

V.2. მონოლოგური და დიალოგური დისკურსი და მიმართვის ფორმები პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“, „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ მიხედვით.

V.3. პაუზა და სიჩუმის ხელოვნება „ცინას“ მიხედვით.

V.1. ქვეთავში - „ჰორაციუსის“ ვერბალური კანვის სტილისტური თავისებურებები - გაანალიზებულია „ჰორაციუსის“ ვერბალური კანვის სპეციფიკური მახასიათებლები, ალექსანდრიული ლექსწყობის თავისებურებები და ტროპული მეტყველების ყველა საშუალება, რასაც პიერ კორნელი ტრაგედია „ჰორაციუსში“

იყენებს.

V. 2. ქვეთავში - მონოლოგური და დიალოგური დისკურსი და მიმართვის ფორმები პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“, „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ მიხედვით - გაანალიზებულია დიალოგებისა და მონოლოგების, როგორც დრამატული დისკურსის ფუნქციები. განხილულია პოეტური მიმართვის-აპოსტროფისა და „თქვენობითი“ და „შენობითი“ ფორმების ფუნქციები პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“, „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ - მიხედვით.

V.3. ქვეთავში - პაუზა და სიჩუმის ხელოვნება „ცინას“ მიხედვით - გაანალიზებულია ტრაგედია „ცინას“ ლექსწყობის ზოგიერთი საკითხი, კერძოდ, სტიქომითიის, დროული პაუზისა და სიჩუმის დრამატული შესაძლებლობები, რომლებიც ტრაგედიის მოქმედ პირთა შინაგან მდგომარეობასა და განცდებს-აღშფოთებას, სინანულს, პატივისცემას, შიშს და ა. შ. გამოხატავენ.

სადისერტაციო ნაშრომის ბოლოს წარმოდგენილია კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნები.

თავი I

პიერ კორნელის კლასიციტური თეატრის ისტორიულ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური საფუძვლები

XVII საუკუნეს ფრანგული ცივილიზაციის ისტორიკოსები გამორჩეულ ხანას უწოდებენ. ამ პერიოდში საფრანგეთის სამეფო განვითარების უმაღლეს წერტილს მიაღწია. აბსოლუტური მონარქიის აღზევებამ საერთაშორისო ასპარეზზე საფრანგეთის პოლიტიკური და სამხედრო როლის განმტკიცება გამოიწვია.

XVII საუკუნეში ჩაეყარა საფუძველი დემოკრატიის, ფილოსოფიის, ისტორიოგრაფიის, არქიტექტურის, მათემატიკისა და გეომეტრიის, ასტრონომიის, მედიცინის, ხელოვნების, ერთი სიტყვით, დღევანდელი ევროპული კულტურის ყველა დარგს (Le Roy Ladurie, 1989:3-7).

XVII საუკუნის საფრანგეთი გამორჩეულია იმით, რომ სწორედ ამ საუკუნეში დაკანონდა მორჩილება „გონების კულტისადმი“, რამაც განსაკუთრებული გავლენა იქონია ქვეყნის საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ და კულტურულ ცხოვრებაზე.

XVII საუკუნე საფრანგეთის ისტორიაში, როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ, ასევე ლიტერატურულ და კულტურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მიღწევებისა და ცვლილებების საუკუნეა (Bray, 1931:113).

მეცნიერების სხვადასხვა დარგის განვითარებას არც ფრანგული ლიტერატურის განვითარება ჩამორჩა. XVII საუკუნის მთავარი მიმდინარეობა ფრანგულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში არის კლასიციზმი, რომელიც ჰარმონიისა და სილამაზის იდეალად ანტიკურობას აღიარებს.

ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც XVII საუკუნის ლიტერატურული მოძრაობის ეპიცენტრში დგას, ფრანგული კლასიციტური დრამით არის წარმოდგენილი, რაც, უპირველეს ყოვლისა, საფრანგეთის სახელმწიფო-პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ინტერესებით არის განაპირობებული (Bertière, 1993:47-49).

პირველი დიდი შემოქმედი, ვინც გაითავისა ზემოხსენებული სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ინტერესები, იყო პიერ კორნელი (Pierre Corneille, 1606 -1684) (არჩვაძე, 2007:3).

ვიდრე საფრანგეთის ლიტერატურულ ცხოვრებასა და პიერ კორნელის შემოქმედებაზე ვისაუბრებთ, მიმოვიხილავთ XVII საუკუნის საფრანგეთის ისტორიულ-პოლიტიკურ და სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობას და იმ ზოგად ტენდენციებს, რითაც XVII საუკუნის დასაწყისის ფრანგული თეატრალური ხელოვნება იყო წარმოდგენილი.

ამ პერიოდის საფრანგეთის მმართველობის სათავეში ბურბონთა დინასტია იდგა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეფეების - ლუი XIII-ისა და მისი მემკვიდრე ლუი XIV-ის მეფობის ხანა, რომელთა დროს საფრანგეთში აბსოლუტური მონარქია დამყარდა .

ლუი XIV-ის მეფობის პერიოდი, რომელიც თავის თავს სახელმწიფოსთან აიგივებდა და ამბობდა „სახელმწიფო მე ვარ“- "L'État, c'est moi“, პირობითად შეიძლება ორ პერიოდად დავყოთ: პირველ პერიოდს ახასიათებს სამეფო ხელისუფლების გაძლიერება, ვაჭრობისა და ეროვნული მრეწველობის წახალისება, მეორე პერიოდში კი მონარქია სუსტდება (არჩვაძე, ზ. ლეონიძე, ნ. 2019 : 99).

XVII საუკუნე საფრანგეთში რელიგიური ცვლილებებისა და ამავედროულად კულტურული ექსპანსიის საუკუნეა (Le Roy Ladurie, 1989: 3-7).

საფრანგეთმა განვითარების უმაღლეს საფეხურს კარდინალი რიშელიეს ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ მიაღწია.

კარდინალი რიშელიე მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა არა მხოლოდ საფრანგეთის პოლიტიკურ, არამედ კულტურულ ცხოვრებაშიც. მისი მოღვაწეობის წლებში აღზევდა ფრანგული დრამატურგია და ფრანგულმა კლასიციზტურმა თეატრმა თავისი განვითარების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია.

კარდინალი რიშელიე - „კულტურული ცხოვრების მეტრი“ ("Le maître de la vie culturelle“), ფრანგული კლასიციზტური დრამის მკითხველი, შემფასებელი, თაყვანისმცემელი და მფარველი იყო (Mazouer, 2006: 133).

ამგვარად, კარდინალი რიშელიე აკონტროლებდა თეატრალურ ცხოვრებას და

ფრანგულ დრამას სახელმწიფოებრივ პოლიტიკურ მიზნებს უქვემდებარებდა. შესაბამისად, XVII საუკუნის ფრანგულ თეატრს მაღალი მორალური პრინციპების ქადაგების, სახელმწიფო სათნოებათა და გმირულ საქმეთა წარმოჩენის მისია ჰქონდა.

ფრანგული კლასიციზტური ლიტერატურის ფუძემდებლად აღიარებულია ფრანგი პოეტი, ფრანსუა დე მალერბი (François de Malherbe).

მალერბი აქვს მონარქს, როგორც სახელმწიფოს შიგნით სამოქალაქო ზავისა და წესრიგის დამამყარებელს. მალერბის მნიშვნელოვანი შრომაა „კომენტარები დეკორტისადმი“ (1625). ამ შრომაში მან დაადგინა ახალი კლასიციზტური ლიტერატურის პრინციპები. მან დიდი ამაგი დასდო ერთიანი ფრანგული ენის შემუშავებას, ფრანგული ენიდან განდევნა პროვინციალიზმები და ვულგარიზმები. დაამუშავა ლირიკული ჟანრები, უმთავრესად ოდა. დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა რითმას (არჩვამე,ზ.ლუონიძე, ნ. 2019:101).

კლასიციზმი თავისი რაციონალისტური სისტემით რენე დეკარტეს (René Descartes) რაციონალისტურ ფილოსოფიას უკავშირდება. რ. დეკარტეს ფილოსოფიის ძირითად პრინციპს გამოხატავს მისი ცნობილი გამონათქვამი - „ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ“ (ლათინურად - "Cogito, ergo sum“).

რ. დეკარტეს მოძღვრებამ, რომელიც ჭეშმარიტების შემეცნების კრიტერიუმად გონების უზენაესობის აღიარებს, მეცნიერებასა და ხელოვნებაში კი ანალიზსა და მათემატიკურ სიცხადეს მოითხოვს, დიდი გავლენა მოახდინა ფრანგული კლასიციზტური ლიტერატურის განვითარებაზე.

კლასიციზმი ხელოვნების ყველა სფეროში შთაგონებას ძველბერძნული და რომაული ეპოქიდან იღებს. ყველაფერი კლასიციზტური უმეტესწილად ანტიკურობის ეპოქას ეფუძნება.

ანტიკურობის როლი გასაკუთრებით მნიშვნელოვანია, როგორც მსოფლიოს ხალხთა, ასევე მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში. ანტიკური საბერძნეთი გახლავთ დრამის სამშობლო. თავდაპირველად, მრავალი ლიტერატურული ჟანრის აკვანი, საბერძნეთში დაირწა. დასავლეთ ევროპული ლიტერატურა და კულტურა აღმოცენდა და განვითარდა ანტიკური კულტურისა და ლიტერატურის ფესვებზე.

კლასიციზმი ეტალონად ანტიკურობას და ანტიკურ მწერლებს აღიარებს. კლასიციზტები ანტიკურ ნიმუშებში ჰარმონიას ჰკრეფენ, ხელოვნებაში მოითხოვენ

სიმართლეს, სილამაზეს კი ბუნების მიზამკვაში ეძებენ. კლასიციზმის ორი ტიპური მახასიათებელი პრინციპია წესრიგი და რაციონალიზმი, ანუ გონების ტრიუმფი გრძნობებზე.

ამგვარად, კლასიციზმმა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ინტენსიური წესრიგისა და სიმშვიდის იდეალები აღადგინა.

პიერ კორნელის დებიუტი ფრანგული დრამატურგიის, ფრანგული ეროვნული თეატრალური სკოლის ჩამოყალიბების გარდამტეხ პერიოდს ემთხვევა.

XVII საუკუნის დასაწყისში კლასიციზმი, როგორც წამყვანი ლიტერატურული მიმართულება მხოლოდ ლირიკაში იყო დამკვიდრებული, ხოლო ფრანგული სცენა კვლავ რჩებოდა სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ბრძოლის ობიექტად, თუმცა კლასიციზტური ტენდენციები ჯერ კიდევ XVI საუკუნის საფრანგეთის თეატრალურ სისტემაში გამოვლინდა. ასე მაგალითად, სამი ერთიანობის პრინციპი - ადგილის, დროისა და მოქმედებისა, შემოღებულ იქნა უკვე 1572 წელს „პლეადის“ სკოლის დრამატურგის - ჟან დე ლა ტაის (Jean de la Taille, 1540-1608) მიერ.

XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ყალიბდებოდა თეატრალურ ჟანრთა სხვადასხვა სტილი: „მაღალი“ სტილი ტრაგედიისთვის, რომლის პერსონაჟები უნდა ყოფილიყვნენ მეფეები და დიდებულები და „დაბალი“ სტილი კომედიისთვის, რომელიც დაბალი წოდების ხალხთა ცხოვრებას გამოხატავდა.

XVII საუკუნის დასაწყისი არ იყო ხელსაყრელი ფრანგული დრამატული პოეზიის განვითარებისათვის. საფრანგეთი ძლივს იშუშებდა XVI საუკუნის ხანგრძლივი სამოქალაქო ომების ჭრილობებს. წინ კი ახალი არეულობები ელოდებოდა. ანრი IV-ის მმართველობისა და ახალგაზრდა ლუი XIII-ის მეფობის პირველ ათწლეულში საფრანგეთის სამეფო კარი ნაკლებ იყო დაინტერესებული ხელოვნების ბედით. პარიზში არ არსებობდა პროფესიული ეროვნული თეატრი. პროვინციებიდან ჩამოსულ მსახიობთა ჯგუფებს უძნელდებოდათ კონკურენცია გაეწიათ იტალიელთათვის, რომელთაც სამეფო კარი მფარველობდა. მოხეტიალე თეატრების რეპერტუარი ძალზე მრავალფეროვანი იყო: იდგმებოდა პასტორალები, მასთან ერთად ფარსები, რომლებიც რამდენადმე შეცვლილი იტალიური კომედიის - „დელ არტეს“ მიზამკვით იქმნებოდა. აქტუალური იყო შუა საუკუნეების სხვა

ჟანრებიც: მორალიტე, მირაკლი, მისტერიები, რომელთაც XVI საუკუნეში ახალი სახელწოდებებით - „ცხოვრება“, „თამაში“, „ისტორია“ - მოიხსენიებდნენ და რომლებიც გამოირჩეოდნენ რენესანსული მხატვრული ფორმებით, ხოლო თავად ტრაგედია მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდიდა.

XVII საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოსთვის ხელახლა აღაპარაკდნენ სამი ერთიანობის - ადგილის, დროისა და მოქმედების, ენისა და სტილის გამკაცრების შესახებ. 1630 წელს ფრანგული კლასიციზმის უდიდესმა თეორეტიკოსმა და ფრანგული აკადემიის მომავალმა მეტრმა - ჟან შაპლენმა (Jean Chapelain, 1595 - 1674) დაწერა „წერილი 24 საათის წესების შესახებ“ ("La lettre de Chapelain sur la règle des vingt-quatre heures"), სადაც ჩამოაყალიბა თავისი მოსაზრებები ფრანგული კლასიციზტური დრამის შესახებ (Duprat, 2007:12).

შაპლენის მსჯელობის ცენტრალურ მომენტს თეატრალური პიესის პრობლემის აღქმა წარმოადგენს. იგი თვლის, რომ მაყურებელს უნდა შეექმნას სცენაზე მიმდინარე პროცესების სინამდვილის ილუზია, რისთვისაც აუცილებელია ისინი მოქმედების ადგილის შეუცვლელად, ერთი დღე-ღამის განმავლობაში მიმდინარეობდეს, რათა აუდიტორია სიუჟეტის სირთულით არ დაამძიმოს.

„წერილის“ ავტორის აზრით, თეატრალური სანახაობის სარგებლიანობა პირდაპირ არის დამოკიდებული „მიმსგავსების სრულყოფილებაზე“, რადგან მაყურებელი თითქოს მონაწილეა გამოსახული მოვლენებისა. იგი სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს განიცდის, როგორც საკუთარს და ამით მდაბალი ჩვევებისაგან იწმინდება. შაპლენი სინამდვილესთან ასეთ მსგავსებას უწოდებს დრამატული პიესის „პოეტურ არსს“, რაც აადვილებს თეატრალური პიესის აღქმას, მხატვრული სახეების დანახვას, ისე, რომ მაყურებელი თვალს კი არ მიადევნებს დრამატურგის ფანტაზიას, არამედ ამტკიცებს, რომ „გონებას“ არ შეუძლია არ დააფიქსიროს „შეუსაბამობა“.

ამგვარად, ფრანგულ სცენაზე ძალზე ფაქიზი გზით მკვიდრდება თეატრალური წარმოდგენის სტატიკური, განსაზღვრული ილუსტრაციულობა, რაც უზრუნველყოფს მის სარგებლიანობას, რისთვისაც თითქოს ძველებმა შექმნეს თეატრი (Brunetière, 2017: 45).

XVII საუკუნის საფრანგეთში ტრაგედიის ჟანრი ისეთი პრივილეგიებით და პრესტიჟით სარგებლობდა, რომ ამ ეპოქის ლიტერატურული აღმავლობა მჭიდროდა დაკავშირებული ფრანგულ კლასიციზტურ თეატრთან (Dominique , 1999:6).

მართალია, რომ XVII საუკუნის ფრანგულმა მწერლობამ სხვადასხვა ჟანრის მრავალი შედეგური მოგვცა, მაგრამ ლიტერატურული მოძრაობის ეპიცენტრში მაინც დრამატურგიაა. ეს გარემოება მთელმა რიგმა ფაქტორებმა განაპირობა და, პირველ ყოვლისა სახელმწიფო და საზოგადოებრივმა ინტერესებმა (არჩვაძე, 2007: 3).

ტრაგედია კლასიციზმის წამყვანი ჟანრი პირველ ყოვლისა იმიტომ გახდა, რომ მასში წამოჭრილია ის პრობლემები, რომლებიც აწუხებდა XVII საუკუნის თანამედროვე საზოგადოებას: სახელმწიფო მოვალეობისა და პირადი ინტერესების დაპირისპირება, გონების აღმატებულობა გრძნობებზე. მეორე მიზეზი ტრაგედიის აღმავლობისა არის ის, რომ XVII საუკუნის საფრანგეთში თეატრი საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

თეატრი საფრანგეთის მონარქიის პრესტიჟისა და სამეფო ხელისუფლების ირგვლივ ქვეყნის ცენტრალიზაციის იარაღად ითვლებოდა (Dominique , 1999:68).

სიტყვა „თეატრი“ შეიძლება გაგებულ იქნას ფართო მნიშვნელობით. თეატრი ნიშნავს, როგორც ხელოვნებას, ასევე ადგილს, სადაც სპექტაკლებს მართავენ და სხვა კონკრეტულ ლიტერატურულ ჟანრსაც კი (Mazouer, 2006:140).

კლასიციზტურ თეატრს თავისი ჩამოყალიბების წინაპირობები ჰქონდა. თეატრის განვითარება ჯერ კიდევ აღორძინების ეპოქაში შეინიშნება. სწორედ ამ პერიოდში იწყება მთავარი თეატრალური ჟანრების - კომედიისა და ტრაგედიის ფორმირება.

რენე ბრეი კლასიციტურ პოეტიკაში ფუნდამენტურად მიიჩნევს ჟანრებად დაყოფას (Bray, 1983:103). ჟაკ შერერი კი თვლის, რომ ჟანრებად დაყოფა მცირე გავლენას ახდენს კლასიციტური პიესების სტრუქტურაზე (Scherer, 2001:11).

ფაქტობრივად, კომედია და ტრაგედია მსგავს სტრუქტურას ეფუძნება. კომედიის მსგავსად, ტრაგედიაც ექსპოზიციით იწყება, რომელმაც მაყურებლის ყურადღება უნდა მიაპყროს სიუჟეტის გასაგებად საჭირო ყველა ფაქტს (Scherer, 2001:51-56).

ამას მოჰყვება ამბავი, ანუ სიუჟეტი და თავგადასავალი, რომელსაც თან ახლავს პერსონაჟების, როგორც ფიზიკური, ასევე ფსიქიკური მდგომარეობის ცვლილებები. ფინალურ ეპიზოდს მოჰყვება კვანძის გახსნა (dénouement), რომელიც სასურველია

აუცილებლად გამომდინარეობდეს მთავარი სიუჟეტიდან (არ უნდა დაემატოს ახალი ელემენტები) და ყურადღებას ამახვილებდეს პიესის მთავარი გმირების ბედზე.

XVII საუკუნის თეატრმა, რომლის შექმნაში საზოგადოებაც ისეთივე აქტიურობით იყო ჩაბმული, როგორც არისტოკრატია, ბევრი რამ იმეძკვიდრა როგორც ანტიკურობიდან და აღორძინების ეპოქიდან, ასევე შუა საუკუნეების იტალიიდან და ესპანეთიდან.

ფრანგული კლასიციზტური დრამის წარმომადგენლები არა მხოლოდ ეყრდნობოდნენ წინამორბედ დრამატურგთა გამოცდილებებს, არამედ ორიგინალური ცვლილებები შეჰქონდათ ფრანგული კლასიციზტური თეატრის ფორმირებაში.

პიერ კორნელის შემოქმედებით დაწყებული, ფრანგული დრამა შესამჩნევად განსხვავდება მის ანტიკურ თუ თანამედროვე წინამორბედთაგან. ერთ-ერთი სიახლე, რასაც ფრანგი კლასიციზტი დრამატურგები მოითხოვდნენ, იყო ის, რომ აუდიტორიას თეატრალური წარმოდგენა მოსწონებოდა და მისგან ესთეტიკური სიამოვნება მიეღო. ფრანგულ თეატრში მთავარი ყურადღება ამბის დამაჯერებლად, ამაღლებული პათოსით გადმოცემას და რიტორიკულ მჭევრმეტყველებას ექცეოდა, რომლის მთავარი მიზანი ხალხთა მასების დარწმუნება იყო.

ამგვარად, ფრანგული კლასიციზტური დრამის სპეციფიკური მახასიათებლებია:

1. ნარატიულ-აღწერითი გამოსახულების ნაკლებობა;
2. დრამატული ნაწარმოების ძირითადი ტექსტი წარმოდგენილია გმირთა მონოლოგებით, დიალოგებით, ტირადებით, რეკლიკებითა და სტიქომითებით.
3. კლასიციზტურ დრამას, როგორც ლიტერატურის ჟანრს, არ გააჩნია ისეთი მრავალფეროვანი მხატვრული და ვიზუალური საშუალებები, როგორიც ეპოსს. კლასიციზტურ დრამაში მთავარი ფუნქცია მოქმედ პირთა მეტყველებას ენიჭება.

კლასიციზტური დრამის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის სპეციფიკა მხატვრული მეტყველების განსაკუთრებული ორგანიზებაა. ეპოსისგან განსხვავებით, დრამაში არ არის თხრობა და პერსონაჟების მეტყველება გადმოცემულია

დიალოგებითა და მონოლოგებით. დიალოგებსა და მონოლოგებს პერსონაჟები თვითგამოხატვის მიზნით მიმართავენ. დიალოგები და მონოლოგები ხელს უწყობენ მაცურებელთათვის მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მიწოდებას და ასევე ტრაგედიის მოქმედ პირთა და საზოგადოებას შორის კომუნიკაციის საშუალებას წარმოადგენენ.

კლასიციისტურ დრამაში მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვებს. ვ. კორნელის ტრაგედიებში სიტყვა არის ის იარაღი, რომლითაც გმირები საკუთარ თავს, საკუთარ შეხედულებებსა და ემოციებს გადმოსცემენ და საზოგადოების მოხიზვლასა და დარწმუნებას ცდილობენ. რიტორიკულ-სტილური გამომსახველობითი საშუალებები: ანტითეზა, ოქსიმორონი, ანაფორა, გრადაცია, გამეორებები, რითმები, მეტაფორები, შედარებები და ტროპული მეტყველების ყველა სხვა საშუალება, რასაც პიერ კორნელი მიმართავს, მის პერსონაჟთა მეტყველებას უფრო ექსპრესიულსა და შთამბეჭდავს ხდის.

XVII საუკუნის ფრანგულმა კლასიციისტურმა თეატრმა თანდათან მოიპოვა ოფიციალური ხელოვნების სტატუსი, რომლის ზედამხედველობის უფლება მხოლოდ სახელმწიფოს ჰქონდა. ბერძნულ-რომაული ტრაგედიებისაგან განსხვავებით, ფრანგულ კლასიციისტურ ტრაგედიებში არ არის გუნდი, ხოლო უზენაესი მსაჯული არის არა ზეციური ძალა (ღმერთი), არამედ - მეფე.

ფრანგი კლასიციისტი დრამატურგები თავიანთი ტრაგედიების სიუჟეტებს ძველ ბერძენ და რომაელ მწერალთა და ისტორიკოსთა ნაშრომებიდან იღებდნენ. ანტიკური სიუჟეტების ხელახალი გადამუშავებისა და მათში ინოვაციების შეტანის გზით, ფრანგმა კლასიციისტმა დრამატურგებმა, კლასიციზმის ესთეტიკისა და პოეტიკის მოთხოვნების შესაბამისად სრულიად ახალი, ეროვნული, ორიგინალური ტრაგედიები შექმნეს, რომელთა გმირები უმაღლეს იერარქიულ საფეხურს მიეკუთვნებიან.

ანტიკური ტრაგედიის გმირისაგან განსხვავებით, კლასიციისტური ტრაგედიის გმირი იბრძვის არა ღმერთის ან სხვა უმაღლესი ძალების, არამედ საკუთარი ვნებების წინააღმდეგ. უფრო მეტიც, კლასიციისტური ტრაგედია შორდება არისტოტელესეულ გაგებას კონფლიქტის მასშტაბურობის შესახებ. თუ ბერძნულ ტრაგედიაში კონფლიქტი ოჯახური გარემოცვით შემოიფარგლება, კლასიციისტურ

ტრაგედიაში კონფლიქტი სასიყვარულო ურთიერთობებსა და პოლიტიკურ კავშირებზეც კი ვრცელდება. განსხვავებით ანტიკური ტრაგედიის გმირებისგან, კლასიციისტური ტრაგედიის გმირები ბედისწერას როდი ემორჩილებიან. მათ საკუთარი ნება-სურვილები გააჩნიათ, მათ ბედს კი მათივე ქმედებები განსაზღვრავენ და არა ბედისწერა, რაც კლასიციისტურ ტრაგედიას კვანძის გახსნაზე გავლენას ახდენს. ეს გავლენა გამოიხატება იმაში, რომ აუცილებელი არ არის კლასიციისტური ტრაგედიის გმირი დაიღუპოს.

XVII პირველ ნახევარში ტრაგიკული გმირის სიკვდილი ტრაგედიის ბოლოს ჩვეულებრივი მოვლენა იყო, განსხვავებით ტრაგიკომედიისაგან, რომელშიც ტრაგიკული გმირი ცოცხალი რჩებოდა და ამბავს ბედნიერი დასასრული ჰქონდა. ბერტრან დომინიკი აღნიშნავს, რომ პიერ კორნელის „ცინა“ პირველი კლასიციისტური ტრაგედიაა „ბედნიერი დასასრულით“, სადაც ტრაგიკული გმირი არ იღუპება (Dominique, 1999:137).

მიუხედავად კლასიციზმის თეორეტიკოსთა მოსაზრებისა (მაგალითად, აბატი დ'ოზინიაკი), რომ ტრაგედია აუცილებლად სიკვდილით უნდა დასრულებულიყო (Aubignac, 2011:58), XVII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ფრანგულ კლასიციისტურ დრამატურგიაში „ბედნიერი დასასრულის“ ტრაგედიამ თავისი ადგილი დაიმკვიდრა.

ტრაგედიის „ბედნიერი დასასრულის“ ევოლუცია უკავშირდება კათარზისის კლასიციისტურ კონცეფციას. ტრაგედიის სისხლიან დასასრულს კლასიციზმის პოეტიკა კათარზისის მიერ მოთხოვნილ აზროვნების პროცესთან შეუთავსებლად მიიჩნევს, რადგან სიკვდილი და ძალადობა სინანულსა და სიბრალულს არ იწვევს. კათარზისის გულისხმობს ვნებების განწმენდას შიშისა და სიბრალულის გზით, რაც კათარზისის არისტოტელესეულ კონცეფციას ეფუძნება.

XVII საუკუნეში კათარზისის ინტერპრეტაცია, უპირველეს ყოვლისა, მორალიზებული იყო და ემორჩილებოდა ფრანგული კლასიციისტური ტრაგედიის წესებს, რომლებიც კლასიციზმის თეორეტიკოსებმა დააკანონეს (Dominique, 1999:46-47).

კლასიციისტური ტრაგედია, პირველი დრამატურგიული ფორმა იყო დასავლეთ ევროპულ ლიტერატურაში, რომელიც უპირატესობას ანიჭებდა ადამიანის მოვალეობას საზოგადოებისა და სახელმწიფოს წინაშე, ვიდრე ადამიანის პირად

გრძნობებს. ზ. არჩვაძე თავის წიგნში „ნარკვევები ფრანგული ლიტერატურის ისტორიიდან“ აღნიშნავს, რომ:

XVII საუკუნის ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედია, ეს არის გმირული მოქმედების ტრაგედია. ეს ტრაგედია უმკაცრესი სახით განდევნის ყოველივე ლირიკულს (არჩვაძე, 2007:5).

კლასიციზტ დრამატურგთა ტრაგედიებში თვით მეფეებიც კი, ვალდებულნი იყვნენ დამორჩილებოდნენ ვალდებულებებს სახელმწიფოსა და საზოგადოების წინაშე, რამაც დასაბამი მისცა კლასიციზტური ტრაგედიების რაციონალისტურ სტილს. მნიშვნელოვანია ის, რომ კლასიციზტურ ტრაგედიებში არა მხოლოდ დასმულია საკითხი მორალისა და ღირსების შესახებ, არამედ მათში წარმოდგენილნი არიან ძლიერი, მაღალი მორალის მქონე, ღირსეული პერსონაჟები, რომლებიც შეუპოვრად დგანან სახელმწიფო ინტერესებისა და მოვალეობის სადარაჯოზე.

აღსანიშნავია, რომ მეცნიერები ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ ტრაგედიის ჟანრის კვლევას. ამ მხრივ ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედია, როგორც კვლევის ობიექტი, კონკურენციას უწევს ანტიკურ ტრაგედიებს. „ნათელი, ღრმა ეპოქები ტრაგედიების ეპოქებია“, - აღნიშნავს როლან ბარტი თავის სტატიამში - „კულტურა და ტრაგედია“ ("Culture et tragédie") (Barthes, 2002: 424-423), „ნათელ ეპოქებს“ შორის ბარტი მოიხსენიებს ძვ. წ. აღ. V საუკუნის ათენს და XVII საუკუნის საფრანგეთს.

ხოსე ორტეგა ი. გასეტი მიიჩნევს, რომ ანტიკური და ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიები თანაბარია იმით, რომ საზოგადოება ორივე შემთხვევაში „ტკბება ტრაგიკული მოვლენის სანიმუშო, ნორმატიული ბუნებით“. სწორედ ამიტომ ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედია დიდ დაფასებას იმსახურებს (Ortega y Gasset, 2019 :105).

XVII საუკუნე ფრანგული კლასიციზტური თეატრის აღმავლობის საუკუნეა. ამ საუკუნის ფრანგული ტრაგედიის სიდიადეს და სილამაზეს ქმნიან ისეთი დრამატურგების ნამუშევრები, როგორებიც არიან: პიერ კორნელი და ჟან რასინი.

ფრანგული თეატრის განვითარებას დიდად შეუწყო ხელი ფრანგული აკადემიის შექმნამ 1635 წელს და კარდინალ რიშელიეს (Le cardinal de Richelieu 1585-1642) კეთილგანწყობამ.

კარდინალი რიშელიე - მეფე ლუი XIII-ის მინისტრი, რომლის დროსაც კლასიციზმმა მწვერვალს მიაღწია, ლიტერატურისა და ხელოვნებისგან აბსოლუტიზმის იდეის მხარდაჭერას მოითხოვდა.

კარდინალ რიშელიეს გავლენით კლასიციზტურმა სტილმა, განსაკუთრებით კი მისმა წამყვანმა ჟანრმა, ტრაგედია, აბსოლუტიზმის ეპოქის მონარქისტულ-პოლიტიკური ორიენტაცია მიიღო.

კარდინალ რიშელიეს კულტურულმა პოლიტიკამ თეატრალური ცხოვრება მთლიანად შეცვალა. ალექსანდრე არდის დროინდელმა თეატრალურმა წარმოდგენებმა - ფარსმა, რომანტიკულმა და ძალადობრივმა ტრაგიკომედიებმა ადგილი დაუთმო კლასიციზტურ დრამას, კერძოდ მის სერიოზულ ჟანრს - ტრაგედიას.

ფრანგულ კლასიციზტურ თეატრზე საუბრისას შარლ სორელი აღნიშნავს:

ახლა ჩვენ გვყავს განათლებული მსახიობები ბურგონის ოტელში. ისინი საუბრობენ მეფეთა და მთავართა პირით და დგამენ მძიმე და სერიოზულ სპექტაკლებს, რომლებიც გამოირჩევიან ფილოსოფიური სიმკაცრით და შექმნილნი არიან დახვეწილ მსმენელთათვის (Sorel, 2017: 429- 474).

კლასიციზტური თეატრის მეტად დახვეწილი და განათლებული მაყურებელი დრამატული შემოქმედების ფორმითა და სტანდარტებით განსაკუთრებით იყო დაინტერესებული (Lancaster, 1966:5).

ამგვარად, კლასიციზტური თეატრი პროფესიონალ მსახიობთა თეატრი იყო, რომელსაც კულტურული, ესთეტიკურად დახვეწილი, მაღალგემოვნებიანი აუდიტორია ჰყავდა და ჰქონდა გემოვნებით შერჩეული რეპერტუარი, რომელიც განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლებზე.

მნიშვნელოვანია, რომ კლასიციზტური ტრაგედიებისთვის დამახასიათებელი რიტორიკის სამივე ელემენტი - ეთოსი, პათოსი და ლოგოსი, მიზანმიმართულია მასების დარწმუნებისაკენ. შემთხვევითი არც ის არის, რომ კლასიციზმის ესთეტიკის მიხედვით ტრაგედიებში მოქმედება სხვა ქვეყნებში უნდა განვითარდეს, რადგან ნაცნობ ქვეყანაში განვითარებულმა მოვლენებმა ხელი არ შეუშალოს მაყურებლის მიერ იდეის სათანადოდ აღქმას.

თავის წიგნში - „კლასიციზმიდან სიმბოლიზმამდე“ ("Du Clasissisme au

Symbolisme"), ალფრედ პოიზატი ამბობს, რომ XVII საუკუნის მთელი კლასიციზტური ლიტერატურა მიზნად ისახავს ცოდნის გაფართოებას Poizat, 1929:33).

მართლაც, XVII საუკუნე არის გონების და მეცნიერების საუკუნე, როცა რელიგია კარგავს თავის გავლენას, რაც წინა საუკუნეებში არსებითი იყო.

XVII საუკუნეში ლიტერატურა უმეტესად განათლებული ადამიანებისთვის, შეზღუდული წრისთვის, მეფისა და მისი სასახლის კარისთვის იქმნებოდა. მიუხედავად ამისა, თეატრი ყველასთვის ხელმისაწვდომი რჩებოდა, სპექტაკლზე დასწრების საფასურიც კი მოკრძალებული იყო.

აბსოლუტური ხელისუფლების უმაღლესი წამომადგენელი - მეფე, თეატრის ცნობილი თაყვანისმცემელი იყო. იგი მხარს უჭერდა თეატრის აყვავებას და მონაწილეობდა დებატებში ახალგამოქვეყნებული პიესების შესახებ. ამიტომ, თითოეულმა ავტორმა იცოდა, რომ მის შემოქმედებას მეფე და სამეფო კარი ყურადღებით აკვირდებოდა. ეს იმას ნიშნავდა, რომ მხატვრული შემოქმედება არ იყო თავისუფალი. ფრანგმა დრამატურგებმა ყველა წესის მკაცრად დასაცავად ცენზურა დააწესეს. ყველა ავტორი, რომელსაც სურდა წარმატებისათვის მიეღწია, კლასიციზმის პოეტიკის მოთხოვნებს ემორჩილებოდა.

ფრანგული კლასიციზტური დრამის, კერძოდ ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიის აღმავლობა სწორედ იმან განაპირობა, რომ XVII საუკუნეში თეატრი ლიტერატურის ერთ-ერთ „მაღალ ფორმად“ ითვლებოდა და სავსებით ექვემდებარებოდა კლასიციზმის ესთეტიკას და პოეტიკას.

ამგვარად, კლასიციზტური ტრაგედიის განვითარება მჭიდროდ უკავშირდება ამ პერიოდის პოლიტიკურ რეჟიმს, ფილოსოფიურ - ესთეტიკურ მიმდინარეობას და პოეტური ხელოვნების კონცეფციებს.

ფრანგულ თეატრზე ზრუნვა „პლედებმა“ (ეტიენ ჟოდელი, პიერ რონსარი ჟოაკიმ დიუ ბელე), ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში დაიწყო. მათ ჩამოაყალიბეს დრამის სტრუქტურის საფუძვლები, თუმცა მათი საქმიანობა თეორიულ ტრაქტატებს არ გასცილებია. თეორია კლასიციზტური ტრაგედიის იდეალური სტრუქტურისა და კომპოზიციის შესახებ ეკუთვნის იულიუს ცეზარ სკალიგერს (Julius Caesar Scaliger, 1484-1558).

სკალიგერი თავის ნაშრომში - „პოეზიის შვიდი წიგნი“ ("Poetices libri septem", 1561). არისტოტელეს მსგავსად, სამი ერთიანობის დაცვასა და ჟანრის სიწმინდეს მოითხოვს. სკალიგერმა ტრაგედია გამიჯნა კომედიისაგან. სკალიგერის აზრით, ტრაგედია ყველაზე გამორჩეული ჟანრია და მასში მხოლოდ ზნეობრივად კეთილშობილი ადამიანები და მითოლოგიური პერსონაჟები უნდა ჩანდნენ, ხოლო რაც შეეხება თავად ტრაგედიის ფორმას, მთელი ტრაგედია ლექსად უნდა იყოს დაწერილი (Scaliger, 2021:20 -30).

სკალიგერის თეორია პრაქტიკაში მაშინვე არ განხორციელებულა, მაგრამ მომდევნო საუკუნეებში მისი ნაშრომი ფრანგი დრამატურგებისთვის მოდელს წარმოადგენდა.

XVII საუკუნის საფრანგეთში დრამატურგი იყო, როგორც საზოგადოების განმანათლებელი, ასევე აბსოლუტური მონარქიის ერთგული მსახური, რომელიც გარკვეულ წესებსა და შეზღუდვებს უნდა დამორჩილებოდა. აღსანიშნავია, რომ წესების დადგენისა და ხელოვნების კოდიფიცირების აუცილებლობა გამოწვეულია ანტიკურობისადმი მიბაძვით, რაც კლასიციზმის ესთეტიკისა და პოეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელია. კლასიცისტური ტრაგედიის წესები ეფუძნება ბერძენი ფილოსოფოსის, არისტოტელეს (ძვ.წ.384-322) „პოეტიკას“ და რომელი პოეტის ჰორაციუსის (ძვ.წ.65-8) „პოეტურ ხელოვნებას“. არისტოტელესა და ჰორაციუსის „პოეტიკა“ მორალურ-დიდაქტიკურ სწავლებასთან ერთად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სინამდვილის ასახვას მხატვრულ ნაწარმოებში. რენე ბრეი თავის წიგნში - „კლასიციზმის დოქტრინის ფორმირება“ ("Formation de la Doctrine Classique") მართებულად აღნიშნავს, რომ ფრანგული კლასიციზმის პოეტიკისა და ესთეტიკის საფუძველი სწორედ არისტოტელეს შემოქმედება გახლავთ (Bray, 1983:49).

კლასიცისტური ტრაგედიის თეორია ნიკოლა ბუალომ (Nicolas Boileau Despréaux 1636–1711) ჩამოაყალიბა თავის წიგნში - „პოეტური ხელოვნება“ ("L'Art Poétique", 1674). ბუალო მიიჩნევდა, რომ ტრაგედია ალექსანდრიული ლექსით უნდა ყოფილიყო დაწერილი და მასში ზნეობრივი, კეთილშობილური ქმედებები უნდა ყოფილიყო ნაჩვენები (Boileau, 1881:35).

ფრანგული კლასიციზმის კანონმდებლის, ნიკოლა ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ ეყრდნობა არისტოტელესა და ჰორაციუსის თეორიულ ნაშრომებს პოეტიკის შესახებ. ნ. ბუალო წინამორბედ „პოეტიკათა“ ავტორების შეხედულებებს იმეორებს. იგი ხელოვანებს მოუწოდებს მიბადონ ანტიკურ ავტორებს და დრამაში სამი ერთიანობის კანონის დაცვას მოითხოვს.

ბუალოს „პოეტური ხელოვნების“ მიხედვით ტრაგედიას უნდა ჰქონდეს შემდეგი სტრუქტურა:

1. ტრაგედია ალექსანდრიული ლექსით უნდა იყოს დაწერილი;
2. მასში დაცული უნდა იყოს სამი ერთიანობის კანონი;
3. ტრაგედიაში ზნეობრივი, კეთილშობილური ქმედებები უნდა იყოს ნაჩვენები, რადგან საზოგადოება მოითხოვდა, რომ სცენაზე წარმოდგენილი ყოფილიყო სათნოება და კეთილშობილება.

ამრიგად, XVII საუკუნის ლიტერატურის თეორეტიკოსებმა ძველ ბერძენ და რომაელ ავტორთა ტექსტები, თავისი ეპოქის საჭიროებებს მოარგეს და ფრანგული კლასიციზტური დრამის კანონები ჩამოაყალიბეს. არისტოტელეს „პოეტიკის“ პრინციპებიდან ფრანგულმა კლასიციზტურმა ტრაგედიამ წამოიღო შემდეგი სამი ძირითადი პრინციპი:

1. მოქმედების ერთიანობა;
2. სიუჟეტის უპირატესობა სანახაობრივ მოვლენებთან შედარებით;
3. ვნებების განწმენდა, ანუ კათარზისი - რაც დიდი ტკივილის განცდითა და გადატანით მიიღწევა.

ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედია ეფუძნება ზემოხსენებულ სამ დრამატურგიულ წესს, რომლებიც ერთმანეთისაგან განუყოფელია და რომელთაგან ზოგიერთი ბერძნულ ტრაგედიას არ ახასიათებს, (მაგ. როგორცაა სიუჟეტის უპირატესობა სანახაობრივ მოვლენებთან შედარებით).

ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედია აღიარებს სამ ძირითად პრინციპს:

1. სამი ერთიანობის კანონი (დრო, ადგილი, მოქმედება), რომელიც ბერძნულ ტრაგედიაში არ იყო მთავარი;
2. მართებულობების წესები;

3. დამაჯერებლობა.

სამი ერთიანობის კანონი მიზნად ისახავს შექმნას მოქმედების თანმიმდევრობა პერსონაჟებთან მიმართებაში. ამიტომ ის ემორჩილება კონკრეტულ წესებს. მოქმედება უნდა განხორციელდეს ერთ ადგილზე (მაგ. სასახლეში). დროის ერთიანობაში იგულისხმება ის, რომ მოქმედება ხდება ერთი პერიოდის განმავლობაში, რომელიც 24 საათს არ აღემატება. რამდენადაც ახლოა მოქმედების ხანგრძლივობა პიესის წარმოდგენის ხანგრძლივობასთან, მით უფრო მეტადაა დაცული მოქმედების ერთიანობის წესი, რადგან, როცა წარმოდგენის დრო ემთხვევა ტრაგედიაში გადმოცემული ამბის მიმდინარეობის დროს, დამაჯერებლობის ეფექტი მით უფრო მეტად იზრდება.

კლასიციისტი დრამატურგები ტრაგედიების სიუჟეტების მორგებას სივრცისა და დროის ერთეულისადმი შემდეგნაირად ახერხებენ:

1. პერსონაჟები მოქმედებენ ერთ, მაგრამ ღია ადგილას (სასახლის წინა პალატა, „ნეიტრალური“ ადგილი);

2. პიესაში ყველა მოქმედება არ არის წარმოდგენილი: დრამატურგი მიმართავს რიტორიკულ თხრობას. ტრაგედიის მოქმედ გმირთა მიერ წარმოთქმულ ტირადებში, მონოლოგებსა და დიალოგებში გადმოცემულია ამბის ყველა დეტალი;

3. დრამატურგი მიმართავს ელიფსისს: გარკვეული მოვლენებს მოკლედ გადმოსცემს, რაც ხელს არ უშლის სიუჟეტის განვითარებას;

4. დრამატურგი ისტორიულ ამბავს მხატვრულ სინამდვილედ გარდაქმნის.

სამი ერთიანობის კანონის გარდა კლასიციისტურ დრამატურგიას გააჩნია მართებულობების წესები, რომლებიც თეატრალურ ესთეტიკას, ზნეობასა და მორალს ეხება. მართებულობების წესები არეგულირებენ იმას, თუ რა უნდა იყოს წარმოდგენილი სცენაზე, მაყურებლის წინაშე და რა არა. მართებულობების წესების მიხედვით სცენაზე დაუშვებელია:

1. ძალადობა;
2. სისხლისღვრა;
3. შიშველი სხეულის გამოჩენა;

4. დაუშვებელია ეროტიკის ელემენტები სცენაზე: აკრძალულია კოცნა, ან სხვა სასიყვარულო მოქმედება;

5. ყოველდღიური ცხოვრება თავისი ყოფითი ელემენტებით (ფული, საკვები და სხვა) არ უნდა იყოს წარმოდგენილი სცენაზე;

6. ტრაგედია არ უნდა შეიცავდეს არანაირი პირდაპირი პოლიტიკური მინიშნებების ელემენტებს;

7. კლასიციისტურ ტრაგედიაში დაუშვებელია მეფისთვის წინააღმდეგობის გაწევა.

მართებულობების წესები სრულიად შეესაბამება როგორც კლასიციზმის ესთეტიკასა და პოეტიკის კანონებს, რომელიც სამწერლობო სტილის იდეალურ სიცხადეს, სამეტყველო ენის დახვეწილობას, ამაღლებულობას, ზომიერებასა და ჰარმონიას მოითხოვს, ასევე XVII საუკუნის საფრანგეთის საზოგადოების ევოლუციას, რომელიც კარდინალ რიშელიეს მმართველობის გავლენის ქვეშ იყო მოქცეული. ეს უკანასკნელი აბსოლუტიზმის პრინციპებს ამკვიდრებდა არა მხოლოდ ფრანგული ლიტერატურაში, არამედ უპირველეს ყოვლისა, საფრანგეთის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

კლასიციისტური ტრაგედიის სიუჟეტსა და კომპოზიციაზე, ტრაგედიის გმირთა ქმედებებსა და მათ სამეტყველო ენაზე გავლენას ახდენს სამი ერთიანობის კანონი, მართებულობების წესები და დამაჯერებლობა. კლასიციისტური დრამის სამ მთავარ პრინციპთან დამაჯერებლობა ცენტრალურ ადგილს იკავებს. აუცილებელი არ არის ამბავი სინამდვილიდან იყოს აღებული. დამაჯერებლობის პრინციპი მოითხოვს, რომ ამბავი რეალურთან იყოს მიახლოებული. პერსონაჟების ქმედება და ქცევა საზოგადოებისთვის დამაჯერებელი უნდა იყოს.

ამგვარად, კლასიციისტური დრამატურგიის ყველა შემადგენელი ელემენტი კლასიციზმის პოეტიკის კანონებს ემორჩილება. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია შემდეგი ელემენტები: ამბავი, მონოლოგი, დიალოგი და სალექსო საზომი.

ამბის დამაჯერებლობას კლასიციისტურ ტრაგედიაში მოქმედ გმირთა მიზანმიმართული რიტორიკა განაპირობებს.

კლასიციისტური ტრაგედიის მოქმედი პირები, ანტიკური ტრაგედიების მოქმედ

პირთა მსგავსად მაღალი წრის წარმომადგენლები, მეფეები და გმირები არიან.

კლასიციტური დრამატული გმირი უმეტესად არის ახალგაზრდა, სიმპათიური, გაბედული და კეთილშობილი და ზნეობრივად მაღალი პიროვნება (Scherer, 2001:22), ვინც ღირებულებათა კონფლიქტის შედეგად შესაძლებელია დაიღუპოს კიდეც (Dominique 1999:105).

კლასიციტურ ტრაგედიაში მონაწილე მაღალი წარმომავლობის გმირთაგან ორი ტიპის გმირი გამოიყოფა:

1. ბერძნული ან რომაული ისტორიით შთაგონებული გმირები (მეფეები, დედოფლები, პრინცები და პრინცესები);
2. ბერძნულ-ლათინური მითოლოგიით შთაგონებული გმირები (ლეგენდარული პერსონაჟები).

კლასიციტური ტრაგედიის გმირები ხასიათდებიან სიდიადითა და ნებისყოფის სიმდიერით, რაც მათ პირდაპირ ავალდებულებს ტრაგიკულ ვითარებაშიც კი შეინარჩუნონ ღირსება და სულიერი სიმტკიცე. კლასიციტური ტრაგედიის გმირები უპირატესობას საზოგადოებრივ მოვალეობას ანიჭებენ, ვიდრე პირად სურვილებსა და მისწრაფებებს. საპირისპირო სიტუაციების წინაშე მყოფი გმირები ხშირად აღმოჩნდებიან ხოლმე დილემის წინაშე. მათ ორი უკიდურესობიდან ერთ-ერთის არჩევა უწევთ.

კლასიციტური ტრაგედიების გმირების განსაკუთრებული მახასიათებელია რომელიმე წამყვანი თვისება. მაგალითად, მტკიცე ნებისყოფა, რასაც გმირთა რაციონალიზმი და ნების ვალდებულებისადმი დამორჩილება განაპირობებს.

პიერ კორნელმა, ერთი მხრივ, გააცოცხლა ფრანგული დრამა, მასში მოძრაობისა და ემოციის ესპანური ელემენტების შემოტანით, მეორე მხრივ კი განაახლა კლასიკური დრამის ტრადიციები, თავის პიესებში ძლიერი ნებისყოფისა და უმაღლესი ადამიანური ღირებულებებისათვის მებრძოლი ადამიანების დახატვით (Lancaster, 1966:15). პიერ კორნელის ტრაგედიის გმირები გამოირჩევიან ურყევი ნებისყოფით, რაც მათ დიდებას განსაკუთრებულ ხიზლს სძენს.

„მედეა“ (1634) პიერ კორნელის პირველი მცდელობა იყო მითოლოგიურ თემაზე დაწერილი ტრაგედიის ჟანრში. ამ პერიოდიდან დრამატურგის შემოქმედებაში უკვე

ნელ-ნელა ჩნდება ანტიკური ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი ელემენტები.

პიერ კორნელის, როგორც უდიდესი დრამატურგის, ნიჭი მთელი თავისი სიძლიერით გამოვლინდა დრამატურგიულ შედეგში „სიდი“ ("Le Cid"), რომელიც მარეს თეატრში დაიდგა 1637 წელს. პიესის წყარო იყო ესპანელი დრამატურგის გილიენ დე კასტროს დრამა „სიდის სიჭაბუკე“. მართალია, „სიდს“ პ. კორნელი ტრაგიკომედიას უწოდებდა, მაგრამ არსებითად იგი ნამდვილი ტრაგედიაა თავისი კონფლიქტით, თემატიკითა და სახეებით. „სიდის“ მხოლოდ ბედნიერი დასასრული იძლევა საშუალებას იმისას, რომ ეს პიესა ტრაგიკომედიის ჟანრს დავუახლოვოთ.

„სიდში“ ჟღერს პატრიოტული თემა, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის უშუალოდ დაკავშირებული მეფის სამსახურთან. ამ ტრაგედიაში საგვარეულო მოვალეობის იდეა უპირისპირდება მოვალეობის იდეას სახელმწიფოს წინაშე. ფეოდალური ღირსება ადგილს უთმობს სამოქალაქო ღირსებას, სამშობლოს სამსახურს, ადამიანური ღირსების ინდივიდუალურ კულტს (არჩვაძე, 2007:7).

„სიდში“ წამოჭრილი აბსოლუტიზმის გაძლიერების, არისტოკრატიის მეფის ხელისუფლებისადმი დაქვემდებარების, სახელმწიფოს წინაშე მოვალეობის აღსრულების და პირადი სასიყვარულო პრობლემები, რომლებსაც პ. კორნელი ესპანეთის შუა საუკუნეების ისტორიის მაგალითზე განიხილავს და გადაჭრის, მჭიდროდაა დაკავშირებული XVII საუკუნის საფრანგეთის აქტუალურ საგარეო პოლიტიკასთან, სახელდობრ, საფრანგეთის ომთან ესპანეთის წინააღმდეგ, რომელშიც საფრანგეთი 1635 წლიდან იყო ჩაბმული.

„სიდის“ მგზნებარე რიტორიკამ უცხად დაუმორჩილა კორნელს ყველა სილამაზის შეგრძნობისუნარიანი ადამიანის გული. კანონზომიერად იშვა ცნობილი მოსწრებული გამოთქმა: „მშვენიერი, ვითარცა სიდი“ ("Beau comme Le Cid") (არჩვაძე, 2007:7).

ჟორჟ სკუდერი აღნიშნავს, რომ „კალმის ომების“ ("guerres de plume") დაწყებამდე საზოგადოება „სიდის“ მიმართ აღფრთოვანებას ვერ მალავდა (Scudéry, 2004:95).

1638 წლის დასაწყისში გამოქვეყნდა ჟან შაპლენის მიერ რედაქტირებული „საფრანგეთის აკადემიის“ აზრი ტრაგიკომედია „სიდის“ შესახებ ("Le sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid") (Chapelain, 2004:90).

საფრანგეთის აკადემიამ „სიდი“ მთლიანად დაგმო. მისი სიუჟეტი და კვანძის გახსნა უხეიროდ აღიარა. გაიმეორა აზრი ხიმენეს უხეირობის შესახებ. აღნიშნა მთელი რიგი გადახვევები კლასიციზმის ესთეტიკიდან. მოიყვანა მრავალი „უხეირო“ ლექსი ტრაგედიიდან, ერთი სიტყვით, აკადემიამ „სიდში“ დაჰგმო ყოველივე ის, რაც მოსწონდა საფრანგეთის თეატრალური საზოგადოების

ფართო ფენებს (არჩვაძე, 2007:7).

„სიდის“ სკანდალის შემდეგ, კარდინალ რიშელიესა და საფრანგეთის აკადემიის მიერ გაკრიტიკებული პიერ კორნელი მშობლიურ რუანში ბრუნდება.

რუანში ყოფნის პერიოდი პიერ კორნელისთვის საკმაოდ ნაყოფიერი გამოდგა.

პიერ კორნელის შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდი, რომლის განმავლობაშიც მან თავისი საუკეთესო ტრაგედიები შექმნა, ემთხვევა 1636-1651 წლებს (არჩვაძე 2005: 5).

მიმართავს რა ანტიკურ სიუჟეტებს, ზემოაღნიშნულ პერიოდში, პ. კორნელი ქმნის თავის დიდებულ „რომაულ ტრაგედიებს“ - „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“. როგორც გასტონ ბუაჩიძე აღნიშნავს,

ძველი საბერძნეთის, უპირველეს ყოვლისა არისტოტელეს ესთეტიკა და რომის იმპერიის პოლიტიკური კონცეფცია კლასიკურ იდეალი ხდება კორნელისათვის. (ბუაჩიძე, 1984:12).

ტრაგედიების შექმნისას „მოჭკვიანებული“ კორნელი უკვე მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს კლასიციზმის წესების დაცვას (არჩვაძე, 2007: 7- 8).

დრამატურგი, უპირველეს ყოვლისა, მკაცრად იცავს სამი ერთიანობის (დრო, ადგილი, მოქმედება) კანონს.

პიერ კორნელის ტრაგედიებით ფრანგულ ლიტერატურაში იწყება კლასიციზტური ტრაგედიის აღმავლობის პერიოდი.

პიერ კორნელის დრამატურგია გამორჩეულია იმით, რომ დრამატურგი სინამდვილეს იდეალის პრიზმაში გარდაქმნის, რაც ყველაზე უკეთ მის „რომაულ ტრაგედიებში“ („ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“) გამოვლინდა.

პიერ კორნელის ზემოხსენებულ ტრაგედიებში წინა პლანზე უმეტესად მორალური საკითხები დგას. დრამატურგი მიიჩნევს, რომ ტრაგედიას გარკვეული მორალური მიზანი აქვს, ამიტომ კლასიციზტური ტრაგედიის პრობლემა მორალურ-ფსიქოლოგიური უნდა იყოს. მისი ტრაგედიის გმირებს არჩევანის გაკეთება უწევთ ბედნიერებასა და უბედურებას შორის, რაც პიერ კორნელის აზრით, განპირობებულია იმ მორალური - მოტივებითა და ვნებებით, რომლებიც ფაქტის წარმოქმნას უწყობენ ხელს. გუსტავ ლანსონი, რომელმაც პ. კორნელს „ფრანგული თეატრის მამა და კანონმდებელი“ უწოდა, ("le père et le législateur du théâtre français") (Lanson, 1922:5), აღნიშნავს, რომ პიერ კორნელმა, ინტრიგასთან ერთად

ტრაგედიებში წინა პლანზე გმირის მორალი და ფსიქოლოგია წამოწია (Lanson, 1922: 73-74).

მართლაც, პიერ კორნელი „რომაულ ტრაგედიებში“ სახელმწიფო პოლიტიკურ პრობლემებთან ერთად ყურადღებას ამახვილებს გმირთა ფსიქოლოგიასა და იმ მორალურ დილემაზე, რომლის წინაშეც ხშირად აღმოჩნდებიან მისი ტრაგედიის გმირები.

პიერ კორნელის შემოქმედებისათვის, დამახასიათებელია მონარქისტული, აბსოლუტიზმის იდეების შერწყმა რაციონალისტურ იდეოლოგიასთან. შესაბამისად, პიერ კორნელის ტრაგედიების გმირთა ცხოვრების უმთავრესი პრინციპი გონებისადმი მორჩილებაა. მისი ტრაგედიების პერსონაჟები თავიანთ ქმედებებს ყოველთვის გონებას ("la raison") უქვემდებარებენ.

პიერ კორნელის ტრაგედიათა პერსონაჟები გამოირჩევიან არა მხოლოდ მაღალი ზნეობითა და გმირული სულისკვეთებით, არამედ მათთვის დამახასიათებელი მკვეთრად გამოხატული რაციონალიზმით, რაც მათი იდეოლოგიისა და ქმედებების მტკიცე საფუძველს ქმნის (Clarke, 1992:155).

სენგლერის აზრით, პიერ კორნელის ტრაგედიებში გონება, როგორც ნება, როგორც ცხოვრების მთავარი პრინციპი და მოქმედებათა დაუშრეტელი წყარო, მთელი თავისი პომპეზურობითა და ენის ყველა გამომსახველობითი საშუალებით არის წარმოდგენილი (Sengler, 1885:7).

პიერ კორნელის პერსონაჟთა ქმედებებს გონებასთან ერთად მათი ნებისყოფა ("la volonté") განსაზღვრავს. გ. ლანსონი „ნებისყოფის იდეას“ ("l'idée de la volonté") კორნელისეულ ტრაგედიათა უმთავრეს გენერატორად მიიჩნევს. იგი პიერ კორნელის გმირებს ნებისყოფის მიხედვით სამ კატეგორიად ჰყოფს:

პირველ კატეგორიას მიეკუთვნებიან ძლიერი ნებისყოფის დიდსულოვანი გმირები, როგორებიც არიან მაგალითად ჰორაციუსი და კურიაციუსი, მეორე კატეგორიის გმირები - ძლიერი ნებისყოფის, მაგრამ ბოროტმოქმედები არიან, მაგალითად, კლეოპატრა „როდოგუნაში“, მესამე კატეგორიას მიეკუთვნებიან სუსტი ნებისყოფის გმირები, რომლებიც საკუთარ ვნებებს და გარემოებებს ემორჩილებიან (მაგ. ცინა) (Lanson, 1922:95).

პიერ კორნელის „რომაულ ტრაგედიებში“ მოცემულია ერთი მთავარი მოქმედების განვითარება, რაც ეთანხმება წესს მოქმედების ერთიანობის შესახებ, თუმცა არსებობს დაქვემდებარებული ანუ ქვემოქმედებები, რომლებიც მთავარ მოქმედებასთან თანხმობით ერთსა და იმავე დროშია გადაწყვეტილი. რაც შეეხება დროის ერთიანობას, პიერ კორნელი არღვევს ხოლმე მას, (მაგალითად, „სიდში“ მოქმედების ერთიანობა დარღვეულია, 24 საათის მაგივრად მოქმედება 36 საათი მიმდინარეობს). ზ. არჩვაძე აღნიშნავს, რომ მართალია, პიერ კორნელი აღიარებდა კლასიციისტური თეატრის ნორმებს, რომლებიც მისი მოღვაწეობის პერიოდში ჩამოყალიბდა,

მაგრამ თუ ამის აუცილებლობა იყო იგი მათ გაზედულად არღვევდა. იმ პირებს, რომლებიც მას აკრიტიკებდნენ, კორნელი ამაყად პასუხობდა: „თუ მე მათ (წესებს) გვერდს ვუვლი, ეს იმიტომ კი არა, რომ ისინი არ ვიცი“ (არჩვაძე, 2007:5).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიერ კორნელი XVII საუკუნის 30-იანი წლებიდან ქმნის თავის პოლიტიკურ ტრაგედიებს: „ჰორაციუსი“ ("Horace"), „ცინა ანუ ავგუსტუსის გულმოწყალება“ ("Cinna ou la Clémence d'Auguste"), „პომპეუსის სიკვდილი“ ("La mort de Pompée"). აღნიშნულ ტრაგედიათა შექმნისას დრამატურგი მიმართავს ანტიკურ მწერლობას, ახდენს ანტიკური სიუჟეტების მისეულ ინტერპრეტაციას.

ზემოხსენებულ ტრაგედიებს ლიტერატურის მკვლევრები პიერ კორნელის „პირველი მანერის“ ტრაგედიებს მიაკუთვნებენ და მოიხსენიებენ ტერმინით - „რომაული ტრაგედიები“.

მიმართა რა ანტიკურობას, პიერ კორნელმა „რომაულ ტრაგედიებში“ განსაკუთრებული მხატვრული სტილითა და ოსტატობით ასახა თავისი ეპოქის საფრანგეთის იდეოლოგიური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრება.

როგორც ანტიკური პერიოდის ტრაგიკოსების, ასევე პ. კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პერსონაჟები ძირითადად მითოლოგიურ ან ისტორიულ გმირებს წარმოადგენენ, რომლებიც ყოველთვის საქვეყნო საქმეებთან არიან დაკავშირებულნი. ისინი გამოირჩევიან როგორც სოციალური მდგომარეობით, ასევე მორალური ღირსებებით: ნებისყოფით, ძლიერებით, გონიერებით და შთაგონებულნი არიან სტოიციისტური იდეალით. ისინი ერთადერთ პრინციპს, მოვალეობის უმაღლეს

გრძნობას ემორჩილებიან. მათ სურთ დაამტკიცონ საკუთარი სიდიადე, რაც ხშირად პირადი, ადამიანური გრძნობების მსხვერპლად გაღებას მოითხოვს. პიერ კორნელის გმირებს შეუპოვარი თავგანწირულობა ახასიათებთ. ისინი მიზნისკენ მიმავალი გზიდან არასდროს გადაუხვევენ. მათ ბედისწერა ვერასოდეს ამარცხებთ. სწორედ ამიტომ ზოგიერთი მკვლევარი საუბრობს კორნელის ნაწარმოებებზე, როგორც ტრაგედიებზე, ტრაგიკულის გარეშე. ჩვენი აზრით, ამგვარი მიდგომა ცალმხრივია. პიერ კორნელის გმირთა ტრაგიზმი მათ შინაგან, სულიერ ბრძოლაში გამოიხატება, სადაც საზოგადოებრივი მორალი პირად გრძნობებს უპირისპირდება, რაც ქმნის მორალურ იმპერატივს, რომელიც კორნელისეული დილემის საფუძველია.

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ მთავარი პრინციპია დამაჯერებლობა და ისტორიული ჭეშმარიტება. პიერ კორნელი თვლის, რომ გამოგონილი ამბები ტრაგედიას არ შეეფერება. მეორე ძირითადი პრინციპი, დრამატურგის აზრით, არის გონების ტრიუმფი. მისი გმირები არასოდეს მოქმედებენ გაუცნობიერებლად და უპასუხისმგებლოდ, ისინი არასოდეს ემორჩილებიან პირად გრძნობებსა და სურვილებს.

იმ დრამატული კონფლიქტების აღწერასთან ერთად, რომელთა გადასაჭრელადაც მოწოდებულნი არიან პ. კორნელის გმირები, დრამატურგმა თავის პიესებში ასახა XVII საუკუნის საფრანგეთის რეალობის ღრმა წინააღმდეგობები.

პიერ კორნელის, როგორც ტრაგედიების შემქმნელის ორიგინალურობა და თეატრალური პრინციპები გამოხატულია მის თეორიულ „მსჯელობებსა“ და ტრაგედიების წინასიტყვაობებში, რომლებიც პიერ კორნელის ტრაგედიების სტილის, იდეოლოგიური და მხატვრული სტრუქტურის თავისებურების ახსნის საშუალებას გვაძლევს. პიერ კორნელის ტრაგედიების წინასიტყვაობებს შორის განსაკუთრებით საინტერესოა ტრაგედია „ნიკომედის“ ("Nicomède"-1656) წინასიტყვაობა, სადაც პიერ კორნელი აცხადებს, რომ ის ავითარებს არისტოტელეს „პოეტიკაში“ აღწერილი ტრაგედიისაგან ტრაგედიის განსხვავებულ ჟანრს.

დრამატურგი იზიარებს არისტოტელეს თვალსაზრისს დროისა და ადგილის ერთიანობის შესახებ. თავის „მსჯელობანი სამი ერთიანობის -მოქმედების, დროისა და ადგილის შესახებ“ ("Discours des trois unités"). პიერ კორნელი ადგილის

ერთიანობას შემდეგნაირად განმარტავს:

მე იმ აზრს ვიზიარებ, რომ უნდა ეცადო ადგილის უპირობო ერთიანობის მიღწევას, რამდენადაც ეს არის შესაძლებელი, მაგრამ რადგან იგი ყველანაირ სიუჟეტს ვერ ეგუება, მე მზად ვარ სიამოვნებით დავეთანხმო იმას, რომ მოქმედება, მიმდინარე ერთსა და იმავე ქალაქში აკმაყოფილებს ადგილის ერთიანობას. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ თეატრი წარმოადგენდეს მთელ იმ ქალაქს - ეს ნამეტანი იქნებოდა, მაგრამ მხოლოდ ორ ან სამ ცალკეულ ადგილს, რომლებიც მის კედლებშია მოთავსებული (თარგმანი ზ. არჩვაძის, 2015 :48).

ამგვარად, პიერ კორნელი მიიჩნევს, რომ ადგილის ერთიანობას ნამდვილად არ არღვევს ის, რომ მოქმედება ერთ ქალაქში სხვადასხვა ადგილას მიმდინარეობს. (მაგალითად, „ცინას“ მოქმედების ადგილი რომში არის ემილიას სახლი და ავგუსტუსის სასახლე).

პიერ კორნელი ეწინააღმდეგება იმ ინტერპრეტაციას, რომ „ტრაგედია მსცენაზე მხოლოდ ერთი მოქმედება უნდა აჩვენოს“ და ასაბუთებს თავისი პიესების თავისებურებას. მას მაგალითად მოჰყავს არისტოტელეს განცხადება იმის შესახებ, რომ სრულ მოქმედებას უნდა ჰქონდეს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული, რაც ნიშნავს იმას, რომ ეს სამი ნაწილი ცალკე მოქმედებებია, რომლებიც დასკვნის სახით ძირითად მოქმედებაში ერთიანდებიან. როგორც ეს სამი ნაწილი ექვემდებარება მთავარ მოქმედებას, აღნიშნავს პიერ კორნელი, ასევე ამ სამი ნაწილიდან თითოეული შეიძლება შეიცავდეს დაქვემდებარებულ მოქმედებებს. თავისი „მსჯელობის“ დასასრულს, პიერ კორნელი მიუთითებს კლასიკური ერთიანობის ადაპტაციის საფუძველზე - არისტოტელესა და ჰორაციუსის „პოეტიკაზე“ დაყრდნობით.

კრიტიკოსებისათვის ადვილია, აღნიშნავს კორნელი, მკაცრი იყოს ცენზურისას, მაგრამ თუ მათ თავად მოუწევთ სპექტაკლების დადგმა, თუ ისინი თავიანთი გამოცდილებით აღიარებდნენ, თუ რა შეზღუდვას იწვევს მათი სიზუსტე და რამდენ ლამაზს განდევნის ის სცენიდან, შესაძლებელია გადახედონ თავიანთი მოსაზრების მართებულობას (თარგმანი ზ. არჩვაძის, 2015:39).

პიერ კორნელი თავის ნაშრომში - „განსჯანი დრამატული ნაწარმოების სარგებლიანობისა და შემადგენელი ნაწილების შესახებ“ (*"Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique"*) საუბრობს მოქმედების ხანგრძლივობის შესახებ. მისი თქმით:

„ყველაფერი, რაც მოქმედების ხანგრძლივობასთან არის დაკავშირებული, მივანდოთ მაყურებლის წარმოსახვას და არასდროს არ მივეუთითოთ, თუ რამდენ დროს მოიცავს, მოქმედება,

თუკი ამას არ მოითხოვს სიუჟეტი, განსაკუთრებით კი მაშინ, როცა ამ მოქმედების ალბათობა რამდენადმე არაზუნებრივია, როგორც „სიდში“ (თარგმანი ზ. არჩვაძის 2015: 45).

ამგვარად, პიერ კორნელი ემორჩილება კლასიციზმის წესებს, მაგრამ საჭიროების შემთხვევაში არღვევს კიდევ მათ (როგორც ეს მოხდა „სიდის“ შემთხვევაში), რაც დრამატურგს იმისთვის სჭირდება, რომ დინამიკაში აჩვენოს თავისი ტრაგედიების გმირთა მორალური განვითარება და კათარზისი.

ამგვარად, პიერ კორნელის, როგორც დრამატურგის ორიგინალურობა და თავისებურება ვლინდება მის თეორიულ ტრაქტატში „განსჯანი დრამატული ნაწარმოების სარგებლიანობისა და შემადგენელი ნაწილების შესახებ“ ("Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique"), რომელიც მან „სიდის“ ("Le Cid") შესახებ წამოჭრილი კამათის საპასუხოდ დაწერა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიუხედავად იმისა, რომ პიერ კორნელს „სიდმა“ დიდი პოპულარობა მოუტანა, დრამატურგი კრიტიკის ობიექტი შეიქნა არა მხოლოდ ლიტერატურის კრიტიკოსებისთვის, არამედ XVII საუკუნის ფრანგული ლიტერატურული და პოლიტიკური ელიტისთვისაც. პიერ კორნელს ბრალად სდებდნენ კლასიციზმის წესებიდან გადახვევას და კლასიციზტური თეატრის წესების დარღვევას. კრიტიკოსები აცხადებდნენ, რომ პიესაში დარღვეული იყო მოქმედების, დროისა და ადგილის ერთიანობა და ასევე არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მითითებული ალბათობისა და აუცილებლობის თეორია, რაც ძირს უთხრის დრამის მორალურ-დიდაქტიკურ ფუნქციას.

რაც შეეხება მოქმედების ერთიანობას, პიერ კორნელი თავის ტრაგედიებში გვიჩვენებს სიუჟეტურად მთლიან მოქმედებას, რომელსაც ეპოქის ისტორიულ-პოლიტიკური ასპექტების გათვალისწინებით იგი სრულიად დამაჯერებლად გადმოსცემს.

პიერ კორნელი თავისი ტრაგედიების ექსპოზიციაში წარმოგვიდგენს მთავარ პრობლემას, გამოკვეთს ტრაგედიის მთავარი პერსონაჟებს და სიტუაციას გააცნობს მკითხველსა თუ მაყურებელს. ასე რომ, პიერ კორნელის ტრაგედიებს არ ახასიათებთ გაკვირვების მოულოდნელი ეფექტი, რომელიც პერსონაჟის მიერ მოულოდნელად ჩადენილი მოქმედების შედეგია.

პიერ კორნელს ტრაგედიებში შემოჰყავს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომლებიც დამხმარე როლს ასრულებენ ტრაგედიის კვანძის გახსნაში. (მაგ. მაქსიმე - „ცინაში“, კამილა - „ჰორაციუსში“).

პიერ კორნელის ტრაგედიის მოქმედებებსა და მასთან დაკავშირებული სცენებს მივყავართ კვანძის გახსნამდე, სადაც ტრაგედიის შესავალში დასმულ ყველა შეკითხვას პასუხი უნდა გაეცეს არა ღმერთების მიერ, როგორც ეს ანტიკურ ტრაგედიებშია, არამედ თავად ტრაგედიის პროტაგონისტთა მიერ.

პიერ კორნელის ტრაგედიების ყველა მოქმედება და ამ მოქმედებასთან დაკავშირებული ყველა სცენა იწვევს დაპირისპირებას, სადაც ყველა პრობლემას, რომელსაც ექსპოზიციაში ვხვდებით, პასუხი გაეცემა ან პერსონაჟის უეცარი ზნეობრივი გარდასახვით, (მაგალითად, იმპერატორ ავგუსტუსის ზნეობრივი ტრანსფორმაცია „ცინაში“), ან მესამე ძალის ("deus ex machina"), ჩარევის შედეგად (მაგალითად, მესამე ძალას, იგივე "deus ex machina"-ს „ჰორაციუსში“ მეფე ტულუსი წარმოადგენს).

პიერ კორნელის ტრაგედიები მიეკუთვნებიან ე. წ. „დახურული დასასრულის“ (ბერძნ. "anagnorosis", ლათ. "solutio", ფრანგ. "Dénouement") დრამებს, რაც გულისხმობს იმას, რომ მისი ტრაგედიების ბოლოს ყველა საკითხი გარკვეულია, ყველა პრობლემა - დაძლეული და გადაწყვეტილი.

პიერ კორნელი თავის ტრაგედიებში ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრების სურათებს როდი ასახავს, დიდი დრამატურგის ყურადღებას იპყრობს ისტორიულად ცნობილი, დიადი საგმირო ამბები. იგი აღფრთოვანებულია ფიზიკურად და სულიერად ძლიერი, მამაცი, მტკიცე ნებისყოფის პიროვნებებით, გულმოდგინედ და კეთილშობილი მონარქით, დიდსულოვანი მხედართმთავრებითა და მეომრებით, ერთგული და გონიერი სახელმწიფო მრჩევლებით, რომელთა არქეტიპები ანტიკურ წყაროებში უხვად მოიპოვება.

პიერ კორნელის დრამატურგიაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ იგი ყველაზე მეტად ანტიკური რომის ისტორიით იყო შთაგონებული. დრამატურგის ყურადღება განსაკუთრებით მიიპყრო რომის მდიდარმა, მრავალფეროვანმა წარსულმა, რომაელთა პატრიოტიზმმა და საქვეყნოდ განთქმულმა გმირობის ამბებმა, რასაც

დეტალურად და დამაჯერებლად აღწერენ ისეთი დიდი ავტორიტეტები, როგორებიც არიან რომაელი ისტორიკოსები - სენეკა, პლუტარქე, ტიტუს ლივიუსი და სხვანი.

პიერ კორნელმა თავისი ტრაგედიის სიუჟეტები ძირითადად რომის ისტორიიდან აიღო. „რომაულ ტრაგედიებს“ ეკუთვნის პიერ კორნელის სამი შედეგური - „ჰორაციუსი“, „ცინა“ და „პომპეუსის სიკვდილი“, რომლებშიც რომის ისტორიის სხვადასხვა პერიოდია აღწერილი.

ეყრდნობა რა ანტიკურ მწერალთა და ისტორიკოსთა წყაროებს, პიერ კორნელს ინოვაციები შეაქვს წარსულ ტრაგიკულ ამბავთა სიუჟეტურ ქარგაში და ქმნის სრულიად ახალ, ორიგინალიურ ტრაგედიებს, რომელებიც აბსოლუტიზმის ეპოქის საფრანგეთის სულსკვეთებას გამოხატავენ.

ამგვარად, პიერ კორნელი გვევლინება ნოვატორად, რომელიც ანტიკური სიუჟეტებს თავისი ეპოქის თანამედროვე ცხოვრების კომპლექსური ასახვის მიზნით იყენებს.

ისტორიზმის პრინციპი, რომელიც პიერ კორნელის ტრაგედიების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია, საუკეთესო საშუალებაა არა მხოლოდ წარსულში მომხდარ ამბავთა დამაჯერებლად გადმოცემისთვის, არამედ დრამატურგის თანამედროვე ეპოქის, კერძოდ, XVII საუკუნის საფრანგეთის ეკონომიური, პოლიტიკური, რელიგიური და სულიერი ცხოვრების აღწერისათვის.

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პოეტიკის ანალიზისას, უპირველეს ყოვლისა, ვითვალისწინებთ ისტორიზმის პრინციპს, რომელიც პიერ კორნელის სამწერლობო სტილისა და მისი ტრაგედიების მხატვრულ თავისებურებებათა ახსნის საშუალებას იძლევა. გ. ლანსონის აზრით:

ტრაგედია მოითხოვს განსაკუთრებულ დიდ სახელმწიფო ინტერესს ან უფრო კეთილშობილ და მამაკაცურ ვნებას, ვიდრე სიყვარულია (Lanson, 1922:73-92).

მართლაც, პიერ კორნელის ტრაგედიის გმირთათვის ყოველგვარ პირადულ ვნებაზე მაღლა პოლიტიკური ვნება დგას. მისი ტრაგედიის გმირები არასოდეს საუბრობენ და არასოდეს განსჯიან ცხოვრებისეულ ბანალურ საკითხებს, როგორებიცაა მაგალითად: სიყვარული, ქორწინება და ოჯახური იდილია. სამაგიეროდ, პიერ კორნელის გმირები საკმაოდ ბევრს მსჯელობენ გმირულ,

პატრიოტულ, სახელმწიფოებრივ და პოლიტიკური საკითხებზე. კორნელისეული გმირებისთვის სიყვარული გრძნობისმიერი და გონებრისმიერი ძალების გაერთიანებას მოითხოვს. პიერ კორნელის გმირები არა სტატიკური, არამედ აქტიური გმირები არიან, რომლებიც თავიანთი შესაძლებლობის მაქსიმუმის ფარგლებში მოქმედებენ. მათთვის სიყვარული, ერთი მხრივ, ტკივილის, მეორე მხრივ, კი ენერჯის წყაროა, რომელიც მათ მოქმედებებს საგმირო საქმეთა უპირობო აღსრულებისკენ წარმართავს. ასე რომ, პიერ კორნელის ტრაგედიების გმირთათვის სიყვარული მხოლოდ და მხოლოდ საშუალებაა, რომელიც მათ გმირული მოქმედებისაკენ უბიძგებს.

აღსანიშნავია, რომ პიერ კორნელის ტრაგედიების არა მხოლოდ მამაკაც მოქმედ პირთა, არამედ ქალ პერსონაჟთა ქმედებებსაც არა პირადი ვნებები და სიყვარული, არამედ პოლიტიკური ვნებათაღელვა, პირადი ამბიციები და შურისძიების გრძნობა განსაზღვრავს. მის ტრაგედიებში ქალები, მამაკაცების მსგავსად, აზროვნებენ და მოქმედებენ მოვალეობის, პირადი პატივის, ღირსებისა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური იდეალების სასარგებლოდ. პიერ კორნელის ტრაგედიათა პერსონაჟი ქალები მოვალეობის აღსრულებასა თუ პირადი და საზოგადოებრივი ღირსების დაცვაში მამაკაცებს ტოლს არ უდებენ. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ისინი ეწინააღმდეგებიან კიდევ მათ, მაგრამ მხოლოდ პირადი ემოციური მოსაზრებებით არასოდეს მოქმედებენ.

ამგვარად, პიერ კორნელის ტრაგედიების გმირთათვის სიყვარული გმირული მოქმედების განვითარებისა და ტრაგიკული სიტუაციის კვანძის გახსნის საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს. გ. ლანსონი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ პ. კორნელის ტრაგედიებში სიყვარული ასრულებს „სასცენო მუშაკის“ ("l'ouvrier de la besogne scénique") ფუნქციას, რადგან მისი როლი განისაზღვრება იმით, რომ ტრაგიკული მოქმედება საბოლოო კვანძის გახსნამდე მიიყვანოს (Lanson, 1922:102).

პიერ კორნელზე, როგორც ფრანგული კლასიციზტური დრამის ფუძემდებელსა და ნოვატორზე საუბრისას გ. ლანსონი აღნიშნავს, რომ პიერ კორნელი იყო პირველი, რომელიც დრამატული სისტემის ფუნდამენტურ კანონს შემდეგნაირად განსაზღვრავდა:

ტრაგიკული მოქმედება არის ფაქტის მორალური მომზადების შესწავლა (Lanson,1922:65).

აღსანიშნავია, რომ პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პოეტიკას, კლასიციზმის პოეტიკისა და ესთეტიკის ფუნდამენტური პრინციპებთან ერთად მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ის, რომ სამივე „რომაული ტრაგედია“ იდეოლოგიზირებულია და აბსოლუტიზმის ინტერესებს გამოხატავს.

თავი II

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ლიტერატურული წყაროები, კორნელისეული ინოვაციები და „რომაული ტრაგედიების“ დრამატურგიული სპეციფიკა

კლასიციზტური ესთეტიკისა და პოეტიკის ფუნდამენტური პრინციპია მიბაძვა ანტიკურობისადმი. კლასიციზმის ესთეტიკის მიხედვით კლასიციზტი დრამატურგები თავიანთი პიესების თემებსა და სიუჟეტებს უმთვრესად ანტიკური ნიმუშებიდან იღებდნენ, მაგრამ ამას პლაგიატის ხასიათი როდი ჰქონდა, ფრანგი კლასიციზტი დრამატურგები ამუშავებდნენ ანტიკურ სიუჟეტებს, ინოვაციები შეჰქონდათ თავიანთ ტრაგედიებში და ქმნიდნენ სრულიად ახალ, ორიგინალურ კლასიციზტურ ტრაგედიებს, რომლებიც ღირსეულ მეტოქეობას უწევდნენ (და დღესაც უწევენ) იდეალურ ესთეტიკურ ეტალონებად გამოცხადებულ ანტიკური ხელოვნების კლასიკურ ნიმუშებს.

ფრანგული ცივილიზაციის დომინანტური თვისება არის ის, რომ ნებისმიერი ეპოქის ფრანგი ადამიანი თავს ძველ ათენელთა და რომაელთა მემკვიდრედ მიიჩნევს - აღნიშნავს ანრი ამერი (Amer, 1965:10).

ფრანგულ დრამატურგიაში განსაკუთრებული ინტერესი ძველი რომის ისტორიისადმი ჯერ კიდევ XVI საუკუნიდან შეინიშნება. ამის მიზეზი გახლდათ ის, რომ რომის ისტორიის სწავლება საფრანგეთის უნივერსიტეტებსა და სხვადასხვა სასულიერო კოლეჯებში ფართოდ იყო გავრცელებული. ფრანგული თეატრი პროტესტანტული თუ იეზუიტური კოლეჯების სტუდენტთათვის, წარმოადგენდა ადგილს, სადაც ლათინური ენისა და რიტორიკის შესწავლა შეიძლებოდა.

ანტიკური კულტურა, სახელობრ, ანტიკური რომის ისტორია და რომის იმპერიის კონცეფცია ფრანგ კლასიციზტ დრამატურგთა დაუშრეტელი ინტერესის წყაროს წარმოადგენდა.

დ. ჟან მიშელ მარი ფრანგ კლასიციზტთა დაინტერესებას ანტიკური რომით

შემდეგი მიზეზებით ასაბუთებს:

1. ისტორიული მონაკვეთები ანტიკური რომის ცხოვრებიდან, რომლებიც დიდებულ ადამიანთა ცხოვრების შესახებ მოგვითხრობენ, გამოირჩევიან დამაჯერებელი, არგუმენტირებული დისკურსით, რომელიც სათავეს ანტიკური რომის რიტორიკიდან იღებს და მკითხველსა თუ მსმენელზე ემოციურ-ავტორიტეტულ ზემოქმედებას ახდენს (Jean-Michel, 1980:67).

2. ერთერთი მიზეზია ისიც, რომ ანტიკური რომის ისტორიაში მამაკაცებთან ერთად ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებში გადამწყვეტ როლს ქალბატონები ასრულებენ (Jean-Michel, 1996:9).

ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ დ. ჟან მიშელის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს, რის საფუძველსაც პიერ კორნელის „რომაული ციკლის“ ტრაგედიების - „ჰორაციუსი“ „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილის“ სიუჟეტური წყაროების ანალიზი გვაძლევს.

თანახმად კლასიციისტური პოეტიკისა, რომელიც მწერალთაგან ისტორიული ჭეშმარიტების ასახვას მოითხოვს, პიერ კორნელმა ტრაგედიების - „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილის“ სიუჟეტები ძველი რომის ისტორიის სხვადასხვა პერიოდიდან აიღო.

მიმართავდა რა ანტიკურ სიუჟეტებს, პიერ კორნელი მხოლოდ ისტორიული მოვლენების ადაპტირებით როდი კმაყოფილდებოდა. პ. კორნელის ორიგინალურობა არის ის, რომ ის ამუშავებდა ანტიკურ სიუჟეტებს, შეჰქონდა მათში ინოვაციები და ანტიკური ტრაგედიებისგან განსხვავებულ ორიგინალურ ფრანგულ კლასიციისტურ ტრაგედიებს ქმნიდა, რომლებშიც შემოქმედის შესანიშნავი ოსტატობით თავისი თანამედროვე ეპოქის სულისკვეთებას გადმოსცემდა.

ამგვარად, ჩვენთვის საინტერესოა, არა მხოლოდ ის, თუ რომელი სიუჟეტები წამოიღო პ. კორნელმა ანტიკურ ავტორთაგან, არამედ ისიც, თუ რა ინოვაციები შეიტანა მან თავის პიესებში, რამაც სხვა მრავალ მახასიათებელთან ერთად ფრანგული კლასიციისტურ ტრაგედიის ორიგინალურობა და განსაკუთრებულობა განაპირობა.

თავისი პირველი ტრაგედიის, „ჰორაციუსის“ ("Horace"), სიუჟეტი პიერ კორნელმა ბერძენ და რომაელი ისტორიკოსების, კერძოდ: ტიტუს ლივიუსს „რომის

ისტორიიდან“, ფლორუსის „რომის ისტორიის მოკლე შინაარსიდან“ და დიონისე ჰალიკარნასელის „რომის სიძველეებიდან“ აიღო. სამივე ისტორიკოსთან ერთი და იმავე ამბის (ორ ქალაქს-რომსა და ალბა ლონგას შორის ბრძოლის), თითქმის იდენტურ ვერსიებს ვხვდებით: ალბა-ლონგას მეფემ, ქალაქებს - რომსა და ალბას, რომლებიც ერთმანეთს პირველობისთვის ებრძოდნენ, შესთავაზა დაესახელებინათ მეზობლები, რომლებიც ერთმანეთს შეერკინებოდნენ. სწორედ ამ ბრძოლას უნდა გადაეწყვიტა ქალაქების - რომისა და ალბას ბედი. ქალაქი, რომლის წარმომადგენლებიც დამარცხდებოდნენ, გამარჯვებულ მოწინააღმდეგეს უნდა დამორჩილებოდა. რომმა მეზობლებად აირჩია სამი ძმა ჰორაციუსი, ხოლო ალბამ - სამი ძმა კურიაციუსი. მას შემდეგ, რაც ჰორაციუსის ძმები კურიაციუსებთან ბრძოლაში დაიღუპნენ, ჰორაციუსმა ეშმაკობას მიმართა, სამივე ძმა კურიაციუსი მოკლა და რომს გამარჯვება მოუტანა. შინ დაბრუნებულმა ჰორაციუსმა სიცოცხლეს გამოასალმა საკუთარი და კამილა, რომელიც ბრძოლაში დაღუპულ საქმროს, ერთ-ერთ კურიაციუსს, გლოვობდა. დის მკვლელობისთვის ჰორაციუსის დასჯა მოითხოვეს, მაგრამ მოხუცმა ჰორაციუსმა, ახალგაზრდა ჰორაციუსის მამამ, რომისთვის მის მიერ მოტანილი გამარჯვების სანაცვლოდ შვილის შეწყალება ითხოვა. ახალგაზრდა ჰორაციუსი შეიწყალეს, ხოლო მოხუც ჰორაციუსს შვილის დანაშაულის გამოსასყიდად მსხვერპლის შეწირვა დაევალა.

ამრიგად, „ჰორაციუსის“ შექმნისას პიერ კორნელი ორი ქალაქის - რომსა და ალბა-ლონგას შორის ომის ბოლო ეპიზოდის სიუჟეტს ეყრდნობოდა, რომელიც მან ბერძენ და რომაელ ავტორთაგან წამოიღო. საინტერესოა, რომ მოგვიანებით (1648-1656 წ.წ.), პიერ კორნელმა „ჰორაციუსის ტექსტს თან დაურთო ნაწყვეტი ტიტუს ლივიუსის „რომის ისტორიიდან“, კერძოდ, XXIII-XXIV თავები, რომლებიც „ჰორაციუსის“ მთავარი სიუჟეტის წყაროს წარმოადგენს.

პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“ სიუჟეტის განვითარება ფეხდაფეხ მიჰყვება ტიტუს ლივიუსის თავდაპირველ წყაროს და რომაელი ისტორიკოსის რიტორიკულ მჭევრმეტყველებასა და ექსპრესიულ ორატორულ ხელოვნებას.

როგორც ჩანს, წინააღმდეგობებმა სახელმწიფოს, ოჯახსა და ინდივიდს შორის, ძველი რომის სამოქალაქო სათნოებების, სულის სიდიადისა და

პატრიოტიზმის ნათელმა მაგალითებმა, რომლებიც ტიტუს ლივიუსის ჩანაწერებშია მოთხრობილი, პიერ კორნელის ყურადღება განსაკუთრებით მიიპყრო.

პიერ კორნელის შემოქმედებითი ფანტაზიის განვითარებაში დიდი როლი შეასრულა ტრაგიკულმა კონფლიქტმა გრძნობასა და მოვალეობას შორის და ერთი, თითქოს არაფრით გამორჩეული ეპიზოდი ძველი რომის ისტორიიდან, პიერ კორნელის კალმის წყალობით მაღალი მხატვრული ღირსების მქონე ნაწარმოებად გადაიქცა.

ტიტუს ლივიუსის მონათხრობს ეფუძნება ვალერის მიერ მოთხრობილი ამბავი ჰორაციუსების და კურიაციუსების ორთაბრძოლის შესახებ, მოწინააღმდეგეთა მოშორების მიზნით ჰორაციუსის მოხერხებული სტრატეგიისა და ჰორაციუსის ხმლით უმცროსი კურიაციუსის მოკვდინების სცენები, რომლებიც პ. კორნელს ტიტუს ლივიუსიდან უცვლელად აქვს გადმოტანილი:

Et, comme une victime aux marches de l'autel,

Il semblait présenter sa gorge au coup mortel.

და როგორც ზვარაკმა, საკურთხეველის კიბეებზე,

ჩანს, რომ ყელი სასიკვდილო დარტყმისთვის გაიწოდა ¹. (v.1137-1138)

ბერძენ და რომაელ მწერალთა სიუჟეტებისგან განსხვავებით, პიერ კორნელმა თავისი ტრაგედიიდან სრულიად ამოიღო მებრძოლთა არჩევის, ჯარების პროტესტის, ორაკულისადმი მიმართვისა და თავად ბრძოლის სცენები და კლასიციზმის პოეტიკის წესების მიხედვით, მთელი ტრაგედიის სცენა ერთ კონკრეტულ ადგილას - ჰორაციუსის სახლის კედლებში გადაიტანა, ხოლო ტრაგედიის მოქმედების დრო კი 24 საათით განსაზღვრა.

ზემოხსენებული ინოვაციები სრულიად შეესაბამებოდა პიერ კორნელის ეპოქის ფრანგული კლასიციზტური თეატრის პრინციპებს, რომელიც მოქმედების, დროისა და ადგილის ერთიანობის დაცვას მოითხოვდა და მკაცრ აკრძალვას უწესებდა სისხლიანი მოქმედებების წარმოდგენას სცენაზე, მაყურებლის თვალწინ.

¹ დისერტაციაში მოხმობილი ყველა ციტატის პწკარედული თარგმანი პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“, „ცინასა“, და პომპეუსის სიკვდილის“ ტექსტებიდან, ასევე პასაჟების თარგმანები ანტიკურ ავტორთა წყაროებიდან, ჩვენი შესრულებულია.

კიდევ ერთი სიახლე, რასაც პიერ კორნელი „ჰორაციუსში“ გვთავაზობს, არის ის, რომ ალბა-ლონგასა და რომის მცხოვრებლებს უკვე დიდი ხანია აკავშირებთ ქორწინება და ნათესაობა, რომლის შესახებ ცნობები ანტიკურ ავტორთა სიუჟეტებში არ მოიპოვება.

არც ტიტუს ლივიუსთან, არც ფლორუსთან და არც დიონისე ჰალიკარნასელთან არაფერია ნათქვამი ჰორაციუსის ქორწინების შესახებ, კორნელის ტრაგედიაში კი ჰორაციუსი დაქორწინებულია ალბელი კურიაციუსების დაზე - საბინაზე.

ალბელი საბინა პიესაში კორნელის მიერ შემოყვანილი მხატვრული პერსონაჟია. იგი, მიუხედავად მწუხარებისა, (საკუთარი ძმების დაღუპვის გამო), რომელი მებრძოლის ღირსეული მეუღლე და მხარდამჭერია.

პიერ კორნელმა საბინას მხატვრული სახე იმისთვის გამოიგონა, რომ ეჩვენებინა მოვალეობის გრძნობის აღმატებულება, სიდიადე და კეთილშობილება სისხლისმიერი ნათესაობის გრძნობასთან შედარებით. საბინას სახით მან გვიჩვენა, რომ თავად ქალიც მამაკაცის, ამ შემთხვევაში მამაცი მეუღლის, მსგავსად დიადი მიზნისკენ უნდა ისწრაფვოდეს და ღირსეული გმირის ღირსეული მეუღლე იყოს.

ჰორაციუსის და - კამილა ანტიკურ წყაროებში ერთ-ერთი კურიაციუსის საცოლედ მოიხსენიება, მაგრამ მისგან რომის დაწყევლა იმავე წყაროებში კამილას მოკვლის მიზეზად არ სახელდება. კამილას მოკვლის საბაბი - რომის დაწყევლა კორნელისეული მხატვრული ინოვაცია გახლავთ, რაც დრამატურგს სჭირდებოდა იმის ხაზგასასმელად, რომ სახელმწიფო პრინციპების წინააღმდეგ წასვლა საკუთარი ოჯახის წევრსაც კი არ ეპატიება. სახელმწიფოს ინტერესები ყოველთვის აღმატებულია პირად ინტერესებზე.

მეორე რომაული ტრაგედიის - „ცინას“ სიუჟეტი პიერ კორნელმა წამოიღო რომაელი ფილოსოფოსისა და დრამატურგის, რომის იმპერატორ ნერონის აღმზრდელისა და სტოიციზმის ყველაზე დიდი წარმომადგენლის - ლუციუს ანეუს სენეკასგან და ბერძნულენოვანი რომელი ისტორიკოსის დიონ კასიუსის (Dion Kassios) რომის ისტორიიდან. პიერ კორნელის „ცინას“ სიუჟეტისა და სენეკასა

და დიონ კასიუსის ისტორიულ წყაროთა შედარებითი ანალიზი საშუალებას იძლევა ყურადღება გავამახვილოთ არა მხოლოდ იმ მსგავსებებზე, რაც პიერ კორნელმა უცვლელად გადმოიღო ანტიკურ ავტორთაგან, არამედ იმ ინოვაციებზეც, რაც დრამატურგმა სენეკასა და დიონ კასიუსის ისტორიული წყაროების სათანადოდ შესწავლისა და დამუშავების შემდეგ შეიტანა თავის პიესაში.

სენეკას ისტორიულ შრომებს ფრანგული საზოგადოება პირველად დეზირე მარი ნიზარდის თარგმანითა და კომენტარებით გაეცნო. დ. მ. ნიზარდმა სენეკას ფრანგულენოვან თარგმანს თან დაურთო ლათინური ტექსტი სენეკას პირველი წიგნის IX თავიდან, რომლის ლათინური სახელწოდებაა „De Clementia“, ფრანგული - "De la clémence" („მოწყალების შესახებ“) (Nisard, 1869:329-351).

დ. მ. ნიზარდმა თავის თარგმანთან ერთად გამოაქვეყნა მონტენის თავისუფალი თარგმანი.

სენეკას ტექსტისა და პიერ კორნელის „ცინას შედარებისას ჩვენ ნიზარდისეულ თარგმანს ვეყრდნობით.

სენეკა, ტრაქტატის დასაწყისში იმპერატორ ნერონს მიმართავს, მოჰყავს მისი ერთ-ერთი წინაპრის მაგალითი და განმარტავს თუ რამდენად მნიშვნელოვანია, როცა ქვეყანას გულმოდგალე ხელისუფალი მართავს.

შენი ოჯახის წევრისგან აღებული მაგალითით მინდა დაგარწმუნო ამ მტკიცებულების მართებულებაში. Hoc quam verum sit, admonere te exemplo domestico volo. Je veux te prouver la vérité de cette assertion par un exemple pris dans ta famille (Nisard, 1869:335).

მონტენის თარგმანში, რომელიც 1885 წელს სენგლერის კომენტარებით გამოიცა (Sengler, 1885:232), იგივე პასაჟი ამგვარადაა გადმოცემული:

მინდა დაგიმტკიცოთ ამ აფორიზმთა სიმართლე, თქვენი ოჯახისგან მიღებული მაგალითით. Je veux vous prouver la vérité de ces maximes par un exemple tiré de votre famille (Sengler, 1885:225).

როგორც ზემოთ მოყვანილი პასაჟებიდან ჩანს, მონტენი ნერონთან მიმართებაში იყენებს ნაცვალსახელის ზრდილობიან ფორმას - "vous" („თქვენ“), ხოლო სენეკას გამოყენებული აქვს პირის ნაცვალსახელის „შენობითი“ ფორმა "tu" („შენ“), რაც განპირობებულია იმით, რომ სენეკა არა მხოლოდ იმპერატორის აღმზრდელი, არამედ მასთან დაახლოებული პირი იყო. სენეკა ამბის თხრობას იმპერატორ ოქტავიანე ავგუსტუსის ერთპიროვნული მმართველობის დროიდან

იწყებს, როცა ავგუსტუსი ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, დაუნდობელი და სასტიკი მმართველი იყო: ავგუსტუსი იმდენად სასტიკი იყო, რომ შეეძლო

მეგობრების მკვრდი ხანჯლით გაეპო - plonger son poignard dans le sein de ses amis... - აღნიშნავს სენეკა (Nisard, 1869:336).

ახალგაზრდა ოქტავიანე ავგუსტუსი პ. კორნელის „ცინაშიც“ გულქვა და სასტიკ მმართველად არის წარმოდგენილი, რასაც ლივიას სიტყვები მოწმობენ:

Votre sévérité, sans produire aucun fruit,
Seigneur, jusqu'à présent a fait beaucoup de bruit (v.1199- 1200)
თქვენმა უღმობლობამ ვერავითარი ნაყოფი გამოიღო,
დღემდე მას დიდი ხმაური მოყვებოდა ხოლმე.

სენეკას მიხედვით, როგორც კი შეთქმულების შესახებ შეიტყო, იმპერატორი წუხილს მიეცა და მოსვენება დაკარგა. იგი დიდხანს ფიქრობდა როგორ მოქცეულიყო, რადგან არ სურდა, რომ უდანაშაულო ცინასთვის, დიადი გნეუს პომპეუსის შვილიშვილისთვის ბრალი უსამართლოდ დაედო (Nisard, 1869:336).

მსგავსად სენეკას ავგუსტუსისა, პ. კორნელის ავგუსტუსსაც, როგორც კი შეთქმულების შესახებ შეიტყობს, სულიერი მწუხარება და მოუსვენრობა შეიპყრობს. ავგუსტუსი ყველაზე მეტად იმას განიცდის, რომ სასიკვდილოდ მეგობარი იმეტებს. იმპერატორი ერთხანს თვითმკვლელობაზეც კი ფიქრობს, შემდეგ კი დიდხანს ყოყმანობს დასაჯოს თუ არა შეთქმულნი.

სენეკას მიხედვით, ავგუსტუსისათვის საუკეთესო მრჩეველი და მეგობარი მისი ცოლი ლივიაა. ლივია ქმარს ურჩევს იმ ექიმებივით მოიქცეს, რომლებიც როცა ხედავენ, რომ ავადმყოფობის განკურნება ტრადიციული მეთოდებით ამაოა, მკურნალობის არატრადიციულ მეთოდს მიმართავენ. სისხლისღვრა და სასჯელი მომავალში სახელმწიფოს სიმშვიდეს ვერ მოუტანს. ლივიას აზრით, თუკი შეთქმულებს შეიწყალებს, ავგუსტუსი ხალხის თვალში ამაღლდება და მათ პატივისცემას მოიპოვებს. სენეკას ტრაქტატში ლივია ავგუსტუსს შემდეგი სიტყვებით მოუწოდებს გულმოწყალებისკენ:

თუკი ქალის რჩევას დაუჯერებ - უთხრა მან, მოიქეცი ისე, როგორც ექიმები იქცევიან; როდესაც ტრადიციული საშუალებები წარუმატებელია მკურნალობისას, ისინი არატრადიციულ საშუალებებს მიმართავენ. სიმკაცრეს ჯერ სარგებელი არ მოუტანია ხელისუფალთათვის. სალვიდიენუსი ჩაანაცვლა ლეპიდუსმა; ლეპიდუსი - მურენამ; მურენა კი - კაეპიონმა; კაეპიონი - ეგნატემ; სხვებს აღარ

დავასახელებ, ახლა სცადეთ და მოწყალე იყავით. აპატიეთ ცინას, რადგან მისი ჩანაფიქრი გამჟღავნდა, უკვე ვეღარაფერს დაგიშავებს; გულმოწყალება კი შენი დიდებისთვის სასარგებლო იქნება (Nisard, 1869:337).

პიერ კორნელის „ცინაში“, ისევე, როგორც სენეკასთან, იმპერატორ ავგუსტუსს მეუღლე - ლივია ცინასა და დანარჩენ შეთქმულთა შეწყალებას ურჩევს.

Essayez sur Cinna ce que peut la clémence:

(...) Son pardon peut servir à votre renommée. (v.1210- 1214)

ცინაზე გამოსცადეთ ღმობიერება:

(...) თუკი აპატიებთ სახელსა და დიდებას მოიპოვებთ.

სენეკა გვიამბობს, რომ ავგუსტუსი მადლობას უხდის მეუღლეს და ცინას სასაუბროდ თავისთან იბარებს. იმპერატორი ცინას თხოვს, საუბარი არ შეაწყვეტინოს და ყურადღებით მოუსმინოს. ავგუსტუსი თავის სიტყვას იწყებს მისი და ცინას წარსული ურთიერთობის გახსენებით. სენეკა გვამცნობს, რომ ცინა დაბადებიდანვე იმპერატორ ავგუსტუსის მოწინააღმდეგეა, თუმცა იგი თავისი სიცოცხლეს და მთელ თავის მემკვიდრეობას ავგუსტუსს უნდა უმადლოდეს. სწორედ იმპერატორმა მისცა მას მდიდრული, უზრუნველი ცხოვრების შესაძლებლობა. პიერ კორნელის „ცინაში“, თავიდაპირველად, აღშფოთებული იმპერატორი ლივიას რჩევას არ ეთანხმება, შემდეგ დაფიქრდება და ცინას სასაუბროდ თავისთან იბარებს. პიერ კორნელი ზუსტად იმეორებს სენეკასთან მოცემული საუბრის სცენას, რასაც ავგუსტუსის მიერ ცინასადმი მიმართული სიტყვები ადასტურებენ:

Tu vois le jour, Cinna ; mais ceux dont tu le tiens

Furent les ennemis de mon père, et les miens :

Au milieu de leur camp tu reçus la naissance ;

Et lorsqu'après leur mort tu vins en ma puissance,

Leur haine enracinée au milieu de ton sein

T'avait mis contre moi les armes à la main ;

Tu fus mon ennemi même avant que de naître,

Et tu le fus encor quand tu me pus connaître. (v.1435-1442)

ხედავ, ცინა, ვისთანაც შენ ხარ შეკრული ისინი ჩემი და მამაჩემის მტრები არიან, შენ მათი ბანაკის შუაგულში დაიბადე და მათი სიკვდილის შემდეგ, როცა ჩემს ძალაუფლებას დაემორჩილე, მათმა სიძულვილმა შენს წიაღში გაიდგა ფეხი. შენ ჩემზე ხელი აღმართე, შენ მე დაბადებამდე მმტრობდი და რაც გამიცანი, მას შემდეგაც მმტრობ.

სენეკა მოგვითხრობს, რომ ამ საუბრის შემდეგ ავგუსტუსმა მეორედ აჩუქა

ცინას სიცოცხლე, რასაც ავგუსტუსის მიერ წარმოთქმული სიტყვები ადასტურებენ:

ცინა, განაგრძო მან, - უკვე მეორედ გჩუქნი სიცოცხლეს; პირველად მტერი იყავი, როცა დაგინდე, ახლა კი შეგიწყალე, როგორც მოლალატე, ვინც პატრონის მოკვლა განიზრახა. ამ დღიდან იწყება ჩვენი მეგობრობა: შევეჯიბროთ, ამიერიდან ვინ უფრო ერთგული იქნება, მე, რომელმაც სიცოცხლე გაჩუქე, თუ შენ, - ვინც ჩემგან სიცოცხლით ხარ დავალებული (Nisard, 1869:337).

სენეკას ავგუსტუსის მსგავსად, პიერ კორნელის ავგუსტუსიც ცინას თავისთან იბარებს, სთხოვს სიტყვა არ გააწყვეტინოს, მოუსმინოს და სათქმელს რომ დაასრულებს მას შემდეგ უპასუხოს:

Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose:
Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours;(…)
Tu pourras me répondre après tout à loisir. (v.1425-1431)

ცინა, ახლოს დამიჯექ
და ყურადღებით მისმინე რასაც გეტყვი.
ყური უგდე ჩემს საუბარს და არ შემაწყვეტინო,
(…) როცა დავასრულებ, მაშინ შეგიძლია მიპასუხო.

როგორც ვხედავთ, ზემოხსენებული სცენა მთლიანად სენეკადან არის აღებული.

ისევე როგორც სენეკას ავგუსტუსი, პ. კორნელის ავგუსტუსიც ცინას შეახსენებს იმ პრივილეგიებს, რაც მეფემ მას მიანიჭა:

Toutes les dignités que tu m'as demandées,
Je te les ai sur l'heure et sans peine accordées;
Je t'ai préféré même à ceux dont les parents
Ont jadis dans mon camp tenu les premiers rangs,
A ceux qui de leur sang m'ont acheté l'empire,
Et qui m'ont conservé le jour que je respire. (v.1453- 1458)

ყველა ის ღირსება, რაც მთხოვე,
დროულად და ადვილად მოგანიჭე;
მე შენ იმათგანაც კი გამოგარჩიე,
ვისი მშობლებიც ადრე ჩემს ბანაკში პირველ ადგილებზე იყვნენ
და რომლებმაც იმპერია საკუთარი სისხლით გამოისყიდეს
და სიცოცხლე შემინარჩუნეს.

ავგუსტუსი ცინას დაწვრილებით უყვება შეთქმულების დეტალების შესახებ, ავგუსტუსის საუბრიდან ჩანს, რომ მისთვის მკვლელობის დრო და ადგილი

ზუსტად არის ცნობილი:

Tu veux m'assassiner demain, au Capitole,
Pendant le sacrifice, et ta main pour signal
Me doit, au lieu d'encens, donner le coup fatal ;
La moitié de tes gens doit occuper la porte,
L'autre moitié te suivre et te prêter main-forte. (v.1483-1486)
ხვალ, კაპიტოლიუმში გინდოდა ჩემი მოკვლა,
მსხვერპლშეწირვის დროს, შენი ხელი იმის ნიშანი იქნებოდა,
რომ საკმევლის შეწირვის ნაცვლად სასიკვდილო დარტყმას მომაყენებდი.
შენი ხალხიდან ნახევარი კარიბჭესთან გამაგრდებოდა,
მეორე ნახევარი შენ გამოგყვებოდა და დაგეხმარებოდა.

ამგვარად, პიერ კორნელი სენეკას დაესესხა ასევე მკვლელობის დროსა და ადგილს, სადაც შეთქმულნი ავგუსტუსს უნდა გასწორებოდნენ.

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითები გვიჩვენებენ, იმპერატორ ავგუსტუსის და ცინას დიალოგი პიერ კორნელს სენეკასგან უცვლელად აქვს გადმოტანილი. ისევე, როგორც სენეკასთან, პ. კორნელთანაც „ცინას“ მოქმედების განვითარების საფუძველია შეთქმულება იმპერატორ ავგუსტუსის წინააღმდეგ, რომელიც საბოლოოდ ავგუსტუსის მიერ შეთქმულთა შეწყალებით მთავრდება.

მიუხედავად იმისა, რომ პ. კორნელის „ცინასა“ და სენეკას სიუჟეტურ წყაროს შორის საკმაოდ ბევრი მსგავსება შეინიშნება, „ცინას“ თვითმყოფადობასა და ორიგინალობას ის ინოვაციები განსაზღვრავენ, რაც პიერ კორნელს დიდი ოსტატობით შემოაქვს „ცინაში“.

კორნელისეულ პირველ ინოვაციას, ემილიას სახით, უკვე ტრაგედიის შესავალში ვხვდებით. „ცინას“ პირველი მოქმედება ავგუსტუსის აღმზრდელის ტორანიუსის ქალიშვილის, ემილიას მონოლოგით იწყება. ემილიას მამა ავგუსტუსმა მოაკვლევინა, სწორედ ამიტომ ემილიას მთავარი მიზანია შური იძიოს მამამისის მკვლელზე. ემილია მზადაა შეყვარებულზე კი დაკარგოს, თუ ეს უკანასკნელი მას შურისძიებაში არ დაეხმარება.

სენეკას ისტორიულ წყაროში ემილიას შესატყვისი ისტორიული პერსონაჟი არ მოიპოვება. ემილიას შემოყვანა „ცინას“ სიუჟეტში პიერ კორნელის პირველი ინოვაციაა, რაც იმას ემსახურება, რომ შეთქმულების საფუძველი ემილიას

შურისძიება გახდეს. ემილიას აზრით, ცინა საშუალებაა არა მხოლოდ ემილიას მამის სიკვდილზე შურისძიებისა, არამედ იგი წარმოდგენილია შურისმაძიებელად მთელი რომაელი საზოგადოებისთვის:

Les intérêts publics qui s'attachent aux nôtres.

Joignons à la douceur de venger nos parents. (v.106-107)

საზოგადოებრივი ინტერესები ჩვენს ინტერესებთანაა დაკავშირებული, ტკბილი იქნება შურისძიება ჩვენი მშობლების გამო.

La liberté de Rome est l'oeuvre d'Émilie (v.110)

რომის თავისუფლება ემილიას საქმეა.

კორნელისეული მეორე ინოვაციაა მაქსიმეს პერსონაჟი, რომელიც, ისევე როგორც ემილია, რომაულ წყაროში არ მოიხსენიება. მაქსიმე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტრაგედიის მოქმედების განვითარებასა და კვანძის გახსნაში.

„ცინას“ II მოქმედების I სცენა, სადაც ცინა და მაქსიმე იმპერატორ ავგუსტუსთან ერთად სახელმწიფო მოწყობის საკითხს განიხილავენ, აღებულია ავგუსტუსის ცხოვრების მსგავსი მოვლენიდან, რომლის შესახებაც ცნობები ისტორიკოს დიონ კასიუსთან გვხვდება. დიონ კასიუსის მიხედვით: საუბარია თათბირის შესახებ, რომის იმპერიის მმართველობის მოწყობის თაობაზე, რომელიც ოქტავიანე ავგუსტუსმა აქტიუმის ბრძოლაში გამარჯვების შემდეგ აგრიპასა და მეცენატთან ერთად გამართა.

თათბირის დროს გამოკვეთა, რომ აგრიპა რესპუბლიკური წყობის მომხრე იყო, მეცენატი კი მონარქიულ სახელმწიფო წყობას უჭერდა მხარს (Sengler, 1885:269). აგრიპასა და მეცენატის სახელები პ. კორნელის „ცინაში“ ნახსენებია ავგუსტუსის მიმართვაში მაქსიმესა და ცინასადმი:

Vous, qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène. (v. 394)

თქვენ, ვინც აგრიპას და მეცენატის ადგილს იკავებთ.

ისევე, როგორც დიონ კასიუსის ავგუსტუსი, პ. კორნელის ავგუსტუსიც თავის ორ მრჩეველს - ცინას და მაქსიმეს ეკითხება შეინარჩუნოს თუ დათმოს თანამდებობა და მათთან ერთად მსჯელობს სახელმწიფო მოწყობის სხვადასხვა ფორმებზე. ამ მსჯელობისას ცინა აცხადებს, რომ:

Le pire des États, c'est l'État populaire. (v.521)

სახელმწიფოთაგან ყველაზე ცუდი ის სახელმწიფოა, რომელსაც ხალხი

მართავს.

მაქსიმე სახელმწიფო წყობილების სხვადასხვა ფორმას განიხილავს და აღნიშნავს, რომ სხვადასხვა სახელმწიფოში სხვადასხვა პოლიტიკური ამინდია. შესაბამისად, სხვადასხვა სახელმწიფოს სხვადასხვაგვარი სახელმწიფო წყობა შეეფერება სენეკას და დიონ კასიუსის სიუჟეტების და პიერ კორნელის ტრგედიის „ცინას“ შედარებითი ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ კორნელისეული ინოვაციები ნათლად იკითხება „ცინას“ ტაეპებში. სენეკას მიხედვით ცინა და მაქსიმე ავგუსტუსის თვალში მხოლოდ შეთქმულები არიან, პ. კორნელის „ცინაში“ კი მისი მრჩევლები და ძალიან ახლო მეგობრები. ზემოთ აღნიშნულის თვალსაჩინოებისთვის მოგვყავს ტაეპი პიერ კორნელის „ცინადან“:

Traitez-moi comme ami, non comme souverain;
Rome, Auguste, l'État, tout est en votre main:
Vous mettez et l'Europe, et l'Asie, et l'Afrique,
Sous les lois d'un monarque, ou d'une république;
Votre avis est ma règle, et par ce seul moyen
Je veux être empereur, ou simple citoyen. (v.400-404)

მეგობრად ჩამთვალეთ და არა სუვერენად;
რომი, ავგუსტუსი, სახელმწიფო, ყველაფერი თქვენს ხელშია:
თქვენ მართეთ ევროპა, აზია და აფრიკა,
მონარქიის, ან რესპუბლიკის კანონებით;
თქვენს აზრს მე კანონად ჩავთვლი და
ან იმპერატორი ვიქნები, ან უბრალო მოქალაქე.

დიონ კასიუსის აგრიპასა და მეცენატის და პ. კორნელის ცინასა და მაქსიმეს დიალოგების შედარებისას ცხადია, რომ პიერ კორნელის პერსონაჟთა არგუმენტები ემთხვევა დიონ კასიუსის პერსონაჟთა არგუმენტებს.

სენეკასა და დიონ კასიუსის ოქტავიანე ავგუსტუსის შედარება პიერ კორნელის ავგუსტუსთან, საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ პიერ კორნელმა იმპერატორ ავგუსტუსის მხატვრული სახე ძველი რომის რეალური ისტორიის საფუძველზე შექმნა.

სენეკას მსგავსად, პიერ კორნელი „ცინაში“ ახსენებს რომაულ გვარებს: სერვილიენებს, მეტელებს, პაულებს და სხვა.

ამგვარად, როგორც სენეკას „მოწყალების ტრაქტატის“ და დიონ კასიუსის

„რომის ისტორიის“ შედარებამ პიერ კორნელის ტრაგედიის „ცინას“ ტექსტთან გვიჩვენა, პ. კორნელი სენეკასგან და დონ კასიუსისგან დავალებულია ტრაგედიის სიუჟეტითა და მთელი რიგი სცენებით, რომლებიც „ცინაში“ უცვლელად აქვს გადმოტანილი.

დაესესხა რა „ცინას“ სიუჟეტს სენეკასა და დიონ კასიუსს, პიერ კორნელმა გვიჩვენა, რომ უმაღლესი სახელმწიფო სათნოება, რაც სახელმწიფო მმართველის გულმოწყალებით გამოიხატება, ქვეყნის მშვიდობიანი და ჰარმონიული განვითარების გარანტიაა.

მესამე რომაული ტრაგედიის - „პომპეუსის სიკვდილის“ სიუჟეტს პიერ კორნელი ძირითადად დაესესხა რომაელ პოეტსა და ისტორიკოსს მარკუს ანეუს ლუკიანეს (Marcus Annaeus Lucanus) კერძოდ, მის ისტორიულ პოემას რომის სამოქალაქო ომების შესახებ - „ფარსალია“ ("Pharsalia") და ბერძენი მწერლისა და ისტორიკოსის პლუტარქეს (Mestrius Plutarchus) ცნობილ ნაწარმოებს „პარალელური ბიოგრაფიები“, სადაც პლუტარქე მოგვითხრობს სახელგანთქმულ ბერძენთა და რომაელთა შესახებ.

„პომპეუსის სიკვდილის“ 1644 წლის გამოცემაში „მკითხველისადმი მიმართვაში“ ("Épître au lecteur"), პ. კორნელი ამბობს, რომ იგი იმდენად აღაფრთოვანა ლუკიანეს დიდებულმა გონებამ და აზროვნების სიძლიერემ, რომ ლუკიანეს ეპიკურმა პოემამ დრამატული ნაწარმოების შექმნა შთააგონა.

„პომპეუსის სიკვდილის“ ადრინდელ 1648, 1652 და 1655 წლების გამოცემებში

პ. კორნელი აღნიშნავს არა მხოლოდ იმას, რომ მისი ტრაგედიის წყაროა ლუკიანეს ეპიკური პოემა „ფარსალია“, არამედ აზუსტებს ტაეპთა რაოდენობას, რომლებიც მან „ფარსალიადან“ თარგმნა ანდა ლუკიანეს მიბაძვით შექმნა. პიერ კორნელი მიაჩნებდა, იმასაც, რომ პოეტური პრობლემა, რაც მას „პომპეუსის სიკვდილზე“ მუშაობისას შეექმნა იყო ის, რომ დრამატურგს საგრძნობლად უნდა შეეკუმშა ეპოსი დრამატული ნაწარმოების სასარგებლოდ. „პომპეუსის სიკვდილის“ შესავალში - „მიმართვა მკითხველისადმი“ ("..Au lecteur") პიერ კორნელი აღნიშნავს, რომ ეს იყო მცდელობა იმისა, დრამატულ ლექსად შეექმნა ის, რაც მან (ლუკიანემ)

ეპოსის სახით შექმნა (Corneille, 2013:6).

„პომპეუსის სიკვდილის“ 1660 წლის გამოცემას წამმღვარებელი აქვს „განხილვა“, სადაც პიერ კორნელი ამბობს, რომ პომპეუსის სიკვდილი იმდენად ცნობილი ისტორიული ამბავია, რომ მას არც კი გაუბედავს, რაიმე შეეცვალა ამ ამბავში (Sommaville, 1660:10).

„პომპეუსის სიკვდილის“ ისტორიული წყაროების შესახებ განსხვავებულ მოსაზრებებს გამოთქვამენ პიერ კორნელის მკვლევრები და კომენტატორები. შარლ მარტი - ლავო აღნიშნავს, რომ პიერ კორნელი ჯერ კიდევ რუანის იეზუიტთა კოლეჯში სწავლისას იმდენად კარგად იცნობდა ლუკიანეს პოემას - „ფარსალიას“, რომ სტუდენტობისას მან ფრანგულ ენაზე თარგმნა ნაწყვეტი „ფარსალიადან“ და პარიზი დაიმსახურა (Marty-Laveaux, 1862:203).

მართალია, „პომპეუსის სიკვდილის“ სიუჟეტზე უმთავრესად გავლენა ლუკიანეს „ფარსალიამ“ მოხდინა, თუმცა ტრაგედიაზე მუშაობისას პიერ კორნელმა ასევე მიმართა სხვა ისტორიულ წყაროს - როგორცაა შარლ შოლმერის შემოკლებული თარგმანი იტალიელი კარდინალის და ისტორიკოსის ცეზარ ბარონიუსის (Caesar Baronius) „საეკლესიო მატთანე“ - ("Annales Ecclesiastici"), რომელიც 1638 წელს ანტუან სომავილმა პარიზში გამოსცა.

მარტი-ლავო აღნიშნავს, რომ რომის ისტორიის ცნობილი ეპიზოდი, რომელიც პომპეუსის სიკვდილის შესახებ მოგვითხრობს, პიერ კორნელამდე ჯერ კიდევ რობერ გარნიემ და შარლ შოლმერმა გადაამუშავეს და სცენაზე დადგეს (Marty-Laveaux 1862:205).

პიერ კორნელის ერთ-ერთი მკვლევარი ემილ პიკო (Émile Picot) - ნაშრომში - „კორნელის ბიბლიოგრაფია“ ("Bibliographie Cornélienne"), იზიარებს რა შ. მარტი-ლავოს მოსაზრებას, „პომპეუსის სიკვდილის“ დამატებით წყაროდ მარკუს ველეუს პატერკულუსის (Marcus Velleius Paterculus) „რომის ისტორიას“ - ("Historiae Romanae") მიუთითებს (Picot, 1876:266).

ე. პიკოს მოსაზრება ეფუძნება იმას, რომ პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილის“ პირველ გამოცემას თან დაერთვის პომპეუსისა და კეისრის დახასიათება, რომელიც პიერ კორნელმა ლუკიანესაგან და პატერკულუსის

ნაწარმოებიდან გადმოიღო და რის შესახებაც პიერ კორნელი ტრაგედიის დასაწყისში მიმართავს მკითხველს:

Le premier est un épitaphe de Pompée, prononcé par Caton dans Lucain. Les deux autres sont deux peintures de Pompée et de César, tirées de Velleius Paterculus.

პირველი არის პომპეუსის ეპიტაფია, რომელიც კატონმა ლუკიანესთან წარმოთქვა. დანარჩენი ორი - პომპეუსისა და კეისრის აღწერილობა კი ველეიუს პატერკულუსიდან არის გადმოდებული (Corneille, 2013:6).

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე ნათელია, რომ პიერ კორნელმა აღნიშნული ნაწყვეტები „პომპეუსის სიკვდილის“ გამოცემას დაურთო ლიტერატურული ღირებულების გამო და არა იმიტომ, რომ პატერკულუსის ნაშრომმა რამე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა ტრაგედიაზე.

„პომპეუსის სიკვდილის“ შედარება მის ისტორიულ წყაროებთან ცხადყოფს, რომ პიერ კორნელი თავისი ტრაგედიის შექმნისას ძირითადად ეყრდნობოდა რომაელი ისტორიკოსისა და პოეტის მარკუს ანეუს ლუკიანეს პოემას „ფარსალია“ და ბერძენი ისტორიკოსისა და ბიოგრაფის - მესტრიუს პლუტარქეს „პარალელურ ბიოგრაფიებს“, რომელშიც პლუტარქე მოგვითხრობს სახელგანთქმული ბერძენებისა და რომაელების, მათ შორის იულიუს კეისრისა და გნეუს მაგნეუს პომპეუსის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ.

„პომპეუსის სიკვდილის“ შედარებითი ანალიზი მის ისტორიულ წყაროებთან საშუალებას იძლევა ვაჩვენოთ, თუ რა გადმოიტანა უცვლელად კორნელმა თავის ტრაგედიაში და რა ინოვაციები შეიტანა, რომლის წყალობითაც პომპეუსის სიკვდილის ისტორიული ამბიდან დრამატურგმა კლასიციკური ტრაგედიის ბრწყინვალე ნიმუში შექმნა.

ლუკიანეს „ფარსალიაში“ დეტალურად არის აღწერილი რომის სამოქალაქო ომი, რომლის მიმდინარეობისას პირველობის მოსაპოვებლად ერთმანეთს ორი დიდი რომაელი - იულიუს კეისარი და სახელგანთქმული მთავარსადალი - გნეუს მაგნეუს პომპეუსი დაუპირისპირდნენ. გადამწყვეტი ბრძოლა იულიუს კეისარსა და პომპეუსს შორის, ძველი წელთაღრიცხვით 48 წელს, თესალიაში, ჩრდილოეთ საბერძნეთში, ფარსალოსთან გაიმართა. ფარსალოსის ბრძოლაში კეისარმა დაამარცხა მაგნეუს პომპეუსი, რომელიც იძულებული შეიქნა თავის მეუღლე კორნელიასთან და

დანარჩენ ერთგულ თანამებრძოლებთან ერთად ეგვიპტეში გაქცეულიყო. პომპეუსი იმედოვნებდა, რომ ეგვიპტის მეფე პტოლომეუსი მას თავშესაფარს მისცემდა, რადგან თავის დროზე რომაელმა მხედართმთავარმა პტოლომეუსის მამას ეგვიპტის სამეფო ტახტის შენარჩუნებაში გაუწია დახმარება.

ეგვიპტის მეფემ, რომელიც იმ დროისთვის ქალაქ პელისიუმში იმყოფებოდა, როგორც კი პომპეუსის მოახლოება შეიტყო, მრჩევლებს მოუხმო, რათა პომპეუსისთვის თავშესაფრის მიცემის საკითხი მათთან ერთად განეხილა. საბოლოოდ გადაწყდა, რომ ეგვიპტელებს იულიუს კეისრის კეთილგანწყობის მოპოვების მიზნით პომპეუსი მოეკლათ. ეგვიპტის მეფის მსახურმა, აქილასმა ეგვიპტის სანაპიროზე ფეხის დადგმისთანავე პომპეუსი სასიკვდილოდ დაჭრა, რის შემდეგაც პომპეუსს თავი მოკვეთეს, ხოლო მისი ტანი ზღვაში გადააგდეს.

პომპეუსის სიკვდილი საკუთარი თვალთ იხილა მისმა ცოლმა - კორნელიამ, რომელიც ქმარს თან ახლდა. ტკივილისაგან გონწართმეული ქალი ზღვაში გადავარდნას ცდილობდა, მაგრამ თანმხლებმა პირებმა მას ამ განზრახვის აღსრულებაში ხელი შეუშალეს. ამის შემდეგ პომპეუსის გემმა ღუზა აუშვა და ეგვიპტის მისადგომები დატოვა.

პომპეუსის მკვლელობიდან მესამე დღეს ეგვიპტეში იულიუს კეისარი ჩამოვიდა. ეგვიპტელებმა, მისთვის რომ ეამებინათ, პომპეუსის მოკვთილი თავი მიართვეს, თუმცა რომაელი მხედართმთავრის სიკვდილს არ მოჰყოლია ის შედეგი, რასაც ეგვიპტელები ელოდნენ. კეისარი პომპეუსის სიკვდილის ამბავს მწუხარებით შეხვდა, მისი მოკვთილი თავის ნახვისას თვალეზზე ცრემლებიც კი მოადგა. რომაელი მხედართმთავრის სიკვდილით განრისხებულმა კეისარმა პტოლომეუს მეფეს მამის ანდერძის აღსრულება და თავისი დისთვის - კლეოპატრასთვის სამეფოს კუთვნილი ნახევრის გადაცემა მოთხოვა. ამ გადაწყვეტილებით უკმაყოფილო პტოლომეუსმა კეისრის წინააღმდეგ აჯანყება დაგეგმა, მაგრამ შეთქმულება გამჟღავნდა, პტოლომეუსი კეისრის ჯარებთან ბრძოლაში დაიღუპა.

რომაულ სიუჟეტზე დაყრდნობით, პ. კორნელი პომპეუსის სიკვდილის ამბავს მოგვითხრობს ისე, როგორც ამას ლუკიანე „ფარსალიაში“ აღწერს. თუმცა დრამატურგს „პომპეუსის სიკვდილში“ უცვლელად როდი გადმოაქვს ყველა

ისტორიული მოვლენა თუ ისტორიულ პიროვნებათა აღწერილობა. პ. კორნელის ტრაგედიის ორიგინალობას განაპირობებს ის, რომ დრამატურგს სიუჟეტში ინოვაციები შეაქვს და შესაბამისად ახალ, ორიგინალურ მხატვრული სახეებს ქმნის.

ჩვენ გამოვყოფთ ინოვაციებს, რომლებიც პიერ კორნელმა შეიტანა ისტორიულ სიუჟეტში და რომლებზედაც დრამატურგი თავად ამხვილებს ყურადღებას „განხილვაში“, რომელიც „პომპეუსის სიკვდილს“ წინ უძღვის.

1. ლუკიანე გვიამბობს, რომ პომპეუსის ცოლი კორნელია, მას შემდეგ, რაც ქმრის სიკვდილი იხილა და მეგობრებმა თვითმკვლელობისგან იხსნეს, იმავე გემით, რომლითაც ეგვიპტის სანაპიროს მოაღწია, უკან დაბრუნდა. პ. კორნელის ტრაგედიაში უკან გაბრუნებულ გემს ეგვიპტელები გამოედევნენ, კორნელია დაატყვევეს და პტოლომეუსის სასახლეში დააბრუნეს, სადაც პომპეუსის ქვრივი და იულიუს კეისარი ერთმანეთს შეხვდნენ.

როგორც ვხედავთ, პიერ კორნელი დასჯერდა მხოლოდ კორნელიასთან, პომპეუსის ქვრივთან დაკავშირებული დეტალების გადაჭარბებას, რომელმაც კეისარს წინასწარ აცნობა პტოლომეუსის აჯანყების შესახებ. ლუკიანეს გადმოცემის თანახმად კორნელია ნამდვილად იმყოფებოდა გემზე ქმართან - პომპეუსთან ერთად, როცა მათი გემი ეგვიპტის ნაპირებს მოადგა. ქალმა თავისი თვალით იხილა ეგვიპტის მიწაზე გადასული პომპეუსის სიკვდილი, რის შემდეგაც გემმა, რომელზედაც კორნელია იმყოფებოდა ეგვიპტის მისადგომები დატოვა. ეგვიპტის მეფის ბრძანებით გემს ეგვიპტელები დაედევნენ, მაგრამ ცნობები იმის შესახებ, რომ კორნელია შეიპყრეს და კეისარს მიჰგვარეს, ისტორიულ წყაროებში არ მოიპოვება.

2. ლუკიანეს მიხედვით, პომპეუსი ქალაქ პელისეუმში მოკლეს. რაც შეხება კეისარს, ის ჩავიდა ალექსანდრიაში და არა პელისეუმში. ლუკიანესგან განსხვავებით, პიერ კორნელმა, მოქმედების ადგილის ერთიანობის მიზნით, თავისი ტრაგედიის მოქმედება ალექსანდრიაში, მეფე პტოლომეუსის სასახლეში, გადმოიტანა.

3. ლუკიანეს მოგვითხრობს, რომ კეისარის ბრძოლა ალექსანდრიაში თითქმის ერთი წელი გრძელდებოდა. პიერ კორნელმა, როგორც თვითონ განმარტავს, მოქმედება 24 საათში რომ დაემთავრებინა, იულიუს კეისარს ჩამოსვლის დღესვე

მოაპოვებინა გამარჯვება აჯანყებულ ეგვიპტელებზე.

4. პიერ კორნელის ტრაგედიაში პომპეუსის მოკვეთილი თავი კეისარს თავად მეფე პტოლომეუსმა მიართვა. ამ სცენაში შეტანილი მცირე ცვლილების შესახებ თავად პიერ კორნელი ამბობს, რომ როგორც პლუტარქესთან, ასევე ლუკიანესთან ეს გააკეთა მეფის მიერ გაგზავნილმა მაცნემ, რომელსაც თეოდოტე ერქვა. ამ შემთხვევაში პიერ კორნელი ცდება, რადგან სახელი თეოდოტე (თეოდოტუსი) მხოლოდ პლუტარქესთან არის მოხსენიებული. სახელი თეოდოტუსი, ლუკიანესთან არსად არის ნახსენები.

5. პლუტარქეს მიხედვით, კეისარსა და კლეოპატრას შორის სასიყვარულო გმნობა მას შემდეგ გაჩნდა, რაც კეისარი ალექსანდრიაში ჩავიდა. კლეოპატრამ, რომელიც თავისი ძმის, მეფე პტოლომეუსის მსახურის, ფოტინის მიერ ალექსანდრიიდან გაძევებული იყო, კეისარს მხარდაჭერა სთხოვა ძმისგან მემკვიდრეობის მიღების საქმეში და ალექსანდრიაში, პტოლომეუსის სასახლეში კეისარის დახმრებით შეიპარა.

პიერ კორნელის მიხედვით, კეისარს კლეოპატრა მანამდე უყვარდა, სანამ ალექსანდრიაში ჩამოვიდოდა. უფრო მეტიც იგი, კლეოპატრას ფარსალიიდან წერილს უგზავნის და ჩამოსვლის შესახებ აფრთხილებს. პიერ კორნელის კლეოპატრა პლუტარქეს კლეოპატრას მსგავსად ქალაქიდან განდევნილი როდია, ის ალექსანდრიაში, თავისი ძმის-პტოლომეუსის სასახლეში ცხოვრობს.

ასე რომ, პიერ კორნელის მიხედვით, კეისარის ალექსანდრიაში ჩასვლის მთავარი მიზეზი კლეოპატრაა და არა პომპეუსი.

6. აღსანიშნავია ლუკიანეს და პლუტარქეს წყაროებსა და პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილში“ მოხსენიებულ მოქმედ პირთა სახელების იდენტიურობა: იულიუს კეისარი, კორნელია, პტოლომეუსი, კლეოპატრა, აქილასი, აქორეა, სეპტიმუსი, ფოტინი, ფილიპე. ერთადერთი განსხვავება სახელებთან დაკავშირებით არის ის, რომ სახელი ფოტინი ლუკიანესთანაც და პლუტარქესთანაც მოიხსენიება, როგორც ფოტინუს.

აქორეას რაც შეეხება, იგი ისტორიულ წყაროებში ცნობილია, როგორც პომპეუსის პირადი მოძღვარი და მეგობარი, ხოლო პიერ კორნელთან

წარმოგვიდგება, როგორც კლეოპატრას ერთგული მსახური, ვინც პომპეუსისადმი თანაგრძნობითაა განმსჭვალული.

პიერ კორნელის ინოვაციაა II მოქმედების I სცენა, სადაც კლეოპატრა შარმიონს ეუბნება, რომ ის კეისრის სიყვარულში დარწმუნებულია, რასაც ადასტურებენ წერილები, რომლებსაც კეისარი კლეოპატრას სხვადასხვა ქვეყანაში ყოფნისას უგზავნიდა, ბოლოს კი სატრფოს ფარსალოსიდან წერილობით აცნობა ეგვიპტეში ჩამოსვლის შესახებ. ისტორიული წყაროები გვიამბობენ, რომ მარკუს ანტონიუსი იულიუს კეისარს ფარსალოსის ბრძოლაში თან ახლდა. იგი კეისრის ჯარების მარცხენა ფრთას მთავარსარდლობდა. პლუტარქე მოგვითხრობს, რომ პომპეუსის დამარცხების შემდეგ კეისარმა მარკუს ანტონიუსი რაინდთა წინამძღოლად (*maître de la chevalerie*) დანიშნა და რომში გაგზავნა. სანამ ფარსალოსის ბრძოლა მოხდებოდა ლეპიდუსი კეისარმა ესპანეთის პრეფექტად დაადგინა. ასე რომ, იგი, ალექსანდრიაში კეისართან ერთად არ ყოფილა. სავარაუდოა, რომ პიერ კორნელზე გავლენა მოახდინა მეორე ტრიუმვირატის პერიოდში ოქტავიუსის, მარკუს ანტონიუსის და ლეპიდუსის გაერთიანებამ, რომლებიც იულიუს კეისარს განუყრელად თან ახლდნენ.

პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილში“ ლეპიდუსი მუნჯი პერსონაჟია, ხოლო მარკუს ანტონიუსი III მოქმედების, III სცენაში, იულიუს კეისართან დიალოგში ჩნდება, სადაც იგი კეისარს არწმუნებს, რომ მშვენიერი კლეოპატრას გული იულიუს კეისარს ეკუთვნის.

„პომპეუსის სიკვდილის“ შესავალი, რომელიც მრჩევლებისადმი პტოლომეუსის მიმართებით იწყება კორნელისეული ინოვაციაა, ხოლო I მოქმედების I სცენაში პ. კორნელის ფოტინის გამოსვლები (ტაეპები 50-115), სადაც იგი პტოლემეუსს პომპეუსის მოკვლას ურჩევს, მთლიანად ეფუძნება ფოტინუსის მეტყველებას ლუკიანეს „ფარსალიაში“ (VIII. 484-535).

პიერ კორნელთან, ისევე, როგორც ლუკიანესთან, ფოტინის რჩევას მოჰყვება აქილასის რჩევა (ტაეპები 117-160). აქილასი ნეიტრალური მრჩევლის როლშია, ის პტოლომეუსს ურჩევს პომპეუსი არ მიიღოს, თუმცა თუ საჭირო არ არის იგი არ მოკლას. აქილასის საუბარი ეფუძნება ლუკიანეს „ფარსალიის“ VIII 542-560 ლექსებს,

რომლებშიც ლუკიანე თავის მოსაზრებას გამოთქვამს მოსალოდნელი დანაშაულის შესახებ. აქილასის დისკურსის ზოგიერთი ტაეპი ძალიან ჰგავს ლუკიანეს „ფარსალიის“ გარკვეულ ტაეპებს. პიერ კორნელთან ტაეპები 117-132 გამოხატავს აქილასის მოწოდებას პტოლომეუსისადმი იყოს ერთდროულად ფრთხილი და ნეიტრალური. ზემოთ მოყვანილ ტაეპებში გამოხატული თვალსაზრისი ემთხვევა ლუკიანეს „ფარსალიის“ VIII 550-560 ტაეპებს. პიერ კორნელთან, 133-134 ტაეპებში აქილასი შეახსენებს პტოლომეუსს, რომ იგი ვალშია პომპეუსის წინაშე; მსგავსი შეხსენება გვხვდება ლუკიანესთან, VIII. 559-560 ტაეპებში. ტაეპები 140-145, სადაც აქილასი ცდილობს დაუმტკიცოს პტოლემეუსს, რომ კეისარმა უფრო მეტი გააკეთა მამამისის პტოლომეუსის მეფობის აღდგენისთვის, ვიდრე პომპეუსმა, ემთხვევა ლუკიანესთან VIII. 557-558 ტაეპებს. ტაეპები, სადაც კეისრის მიერ პტოლომეუსის მამისადმი ფულადი დახმარების მიღებაზეა საუბარი, პიერ კორნელმა პლუტარქეს „კეისრის ცხოვრების“ გავლენით შექმნა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიერ კორნელის სეპტიმუსის პროტოტიპია პლუტარქეს თეოდოტუსი. ამ მხრივ საინტერესოა სეპტიმუსის გამოსვლა (ტაეპები 161-188). პიერ კორნელმა, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ პერსონაჟის სახელი შეცვალა. რაც შეეხება სეპტიმუსის რჩევას, აშკარაა მისი მსგავსება პლუტარქეს თეოდოტუსის რჩევასთან. პლუტარქეს თეოდოტუსი კეისარს სამ ალტერნატივას სთავაზობს: 1. მიიღოს პომპეუსი, 2. პორტი დაკეტოს და არ შემოუშვას პომპეუსის გემი, 3. პომპეუსი სიცოცხლეს გამოასალმოს. პ. კორნელმა თეოდოტუსის ამ სამ ალტერნატივას დაუმატა მეოთხე სეპტიმუსი სთავაზობს პტოლომეუსს პომპეუსი შეიპყროს და კეისარს გადასცეს.

პლუტარქეს გავლენა შეიმჩნევა პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილის“ I მოქმედების II სცენაში, პტოლომეუსსა და ფოტინს შორის მოკლე დიალოგში, სადაც მოხსენიებულია ის ფაქტი, რომ პომპეუსს თან აქვს პტოლომეუსის გარდაცვლილი მამის ანდერძი, რომლის მიხედვით ეგვიპტის სამეფოს ნახევარი პტოლომეუსმა თავის დას კლეოპატრას უნდა გადასცეს და სადაც ფოტინი პტოლომეუსს არწმუნებს, რომ პომპეუსი უნდა მოკვდეს, ხოლო კლეოპატრა უნდა ჩამოშორდეს სამეფო საქმეებს. ის, რომ პომპეუსს ეგვიპტის გარდაცვლილი მეფის ანდერძი აქვს, პიერ

კორნელის ინოვაციაა, ხოლო სცენაში, სადაც ფოტინი პომპეუსის სიკვდილსა და სახელმწიფო საქმეებიდან კლეოპატრას ჩამოშორებაზე ზრუნავს, პლუტარქეს გავლენა შეიმჩნევა.

პიერ კორნელის ინოვაციაა II მოქმედების I სცენა, სადაც კლეოპატრა შარმიონს ეუბნება, რომ ის კეისარის სიყვარულში დარწმუნებულია, რასაც ადასტურებენ წერილები, რომლებსაც კეისარი კლეოპატრას სხვადასხვა ქვეყანაში ყოფნისას უგზავნიდა, ბოლოს კი სატრფოს ფარსალოსიდან წერილობით აცნობა ეგვიპტეში ჩამოსვლის შესახებ.

პლუტარქესა და ლუკიანეს წყაროების გავლენა თვალსაჩინოა „პომპეუსის სიკვდილის“ II მოქმედების II სცენაში, სადაც აქორეა კლეოპატრას პომპეუსის სიკვდილის ამბავს უამბობს. პ. კორნელი 456-ე ტაეპში ამბობს, რომ პომპეუსი ეგვიპტეში სამი გემით ჩამოვიდა, პლუტარქე და ლუკიანე კი ერთ გემს ასახელებენ. ზემოხსენებულ სცენაში პომპეუსის სიკვდილის 461-463, 469 -470, 479 -480 ტაეპები შექმნილია ლუკიანეს VIII. 572-573; 580-582; 596- 597 ტაეპების გავლენით, ხოლო, 465, 479-484 ტაეპებში პლუტარქეს გავლენა შეიმჩნევა. ასე მაგალითად, პიერ კორნელი გვეუბნება, რომ:

Enfin, voyant nos bords et notre flotte en armes. (v.465)

და ბოლოს, დაინახა ჩვენი ნაპირები და ჩვენი შეიარაღებული ფლოტი.

პლუტარქესთან ვკითხულობთ:

On voyoit de loing plusieurs galeres de celles du roy, que l'on armoit en diligence et toute la coste couverte de gens de guerre.

შორიდან ხედავდნენ მეფის რამდენიმე გალერას, რომლებიც მთლიანად შეიარაღებული იყო. მთელი სანაპირო მეომრებით იყო დაფარული.

აშკარაა პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილის“ 479-484 ტაეპების მსგავსება პლუტარქეს ისტორიულ წყაროსთან. პლუტარქეც და პიერ კორნელიც ერთნაირად მოგვითხრობენ, რომ ეგვიპტის სანაპიროზე პომპეუსს პირველი სეპტიმუსი შეხვდა, მეფის სახელით მიესალმა და თავის ნავში გადასვლა შესთავაზა.

პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილის“ 499-508 ტაეპები ლუკიანესა და პლუტარქეს წყაროებისგან ოდნავ განსხვავდება. ლუკიანე მკვლელობაში მონაწილეთა სახელებს ცალ-ცალკე არ მოიხსენიებს, იგი გვიყვება, რომ მკვლელობის

ყველა მონაწილე ხმაღს ერთდროულად იშიშვლებს, ამის შემდეგ აქილასი პომპეუსს ხმაღს გვერდში ჩასცემს. პლუტარქეს მიხედვით პომპეუსს პირველი დარტყმა სეპტიმუსმა მიაყენა, შემდეგ კი სლავიუსმა და აქილასმა, რომლებმაც სეპტიმუსის მაგალითს მიბაძეს.

პიერ კორნელის ტრაგედიაში პომპეუსზე პირველად ხმაღს აქილასი აღმართავს, რითაც ნიშანს აძლევს სეპტიმუსს და მის თანმხლებ სამ პიროვნებას, რომ პომპეუსი სიცოცხლეს გამოასალმონ.

ნათელია პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილის“ ქვემოთ ჩამოთვლილ ტაეპთა მსგავსება ლუკიანეს „ფარსალიის“ შემდეგ ტაეპებთან:

პიერ კორნელი: 514-516,	ლუკიანე VIII 614- 615
519-520,	619
526-528,	621
529-531,	668 -675
534-536,	698 -699
541-542	661- 662

ასევე ნათელია პიერ კორნელის 521-522, 522-528 ტაეპების და ლუკიანეს VIII 617, 622-632 ტაეპების მსგავსება, რომლებშიც აღწერილია სიკვდილის პირას მყოფი პომპეუსის ფიქრები.

პლუტარქე, ამ შემთხვევაში, დიდ გავლენას ვერ მოახდენდა კორნელზე, რადგან იგი პომპეუსის სიკვდილს მოკლედ აღწერს, თუმცა პიერ კორნელის 514 ტაეპში:

მანტიის ერთი კალთით სახეს იფარავს (D'un des pans de sa robe il couvre son visage)

პლუტარქეს გავლენა იგრძნობა:

Pompeius tira sa robe a deux mains au devant de sa face. პომპეუსმა ორივე ხელით მანტია სახეზე ჩამოიფარა - აღნიშნავს პლუტარქე პომპეუსის სიკვდილის აღწერისას.

„პომპეუსის სიკვდილის“ 537-542 ტაეპებში პიერ კორნელი აღწერს კორნელიას თავგანწირულ საქციელს მას შემდეგ, რაც მან თავისი ქმრის სიკვდილი იხილა. რაც შეეხება პლუტარქეს, ის ზემოხსენებულ საკითხზე დუმილს ამჯობინებს, ლუკიანე კი ქალის განცდებს 638, 639- 661 ტაეპებში გადმოსცემს.

ლუკიანე მოგვითხრობს, რომ კორნელიამ სამჯერ სცადა თვითმკვლელობა (ლუკიანე VIII, 653-661), რაშიც მისმა მეგობრებმა ხელი შეუშალეს. პიერ კორნელის მიხედვით, კორნელია, რომელმაც ქმრის სიკვდილი საკუთარი თვალთ იხილა, მწუხარებისგან გულწასული გემბანზე ეცემა.

პიერ კორნელის ინოვაციებია ასევე სეპტიმუსის მიერ პომპეუსის გემის დევნა და ხელში ჩაგდება. პომპეუსის სიკვდილით ალექსანდრიის მოსახლეობის შეძრწუნების სცენა, (კორნელი, ტაეპები - 549-556), რაც არცერთ წყაროში არ არის მითითებული, ხოლო ფილიპეს მიერ პომპეუსის ცხედრის დაკრძალვის სცენაში კი (პიერ კორნელი, ტაეპები - 557-564), პლუტარქეს „პომპეუსის ცხოვრების“ CXI თავის გავლენა შეინიშნება.

ლუკიანეს მიერ არის შთაგონებული კლეოპატრას გამოსვლა, II მოქმედების II სცენის დასასრულს (575-582), (70I-708), მარტი-ლავო პიერ კორნელის 575 ტაეპის რემინისცენციად მიიჩნევს ლუკიანეს IX თავის 194 -195 ტაეპებს (Marty-Laveaux, 1862: 207).

„პომპეუსის სიკვდილის“ II მოქმედების III და IV სცენები, რომლებიც ეხება ალექსანდრიაში კეისრის ჩამოსვლას, კლეოპატრას სიყვარულს და ფოტინისა და პტოლემეოსის საუბარს იმის შესახებ, თუ რა გზა უნდა აირჩიოს პტოლომეუსმა კეისართან ურთიერთობაში - კორნელისეული ინოვაციაა.

III მოქმედების I სცენაში შარმიონისა და აქორეას დიალოგიდან შევიტყობთ კეისრის ალექსანდრიაში ჩამოსვლას და მის დამოკიდებულებას პომპეუსის სიკვდილისადმი. აქორეას გრძელი ტირადა, რომელიც ზემოთხსენებული ამბების შესახებ მოგვითხრობს (ტაეპები 735-799), პიერ კორნელს ლუკიანესგან აქვს ნასესხები. ლუკიანეს გავლენა შეინიშნება ასევე შემდეგ ტაეპებში:

პიერ კორნელი: 763-764	ლუკიანე VIII, 682-683
766-768	665
769-770	IX, 1035-1036
783-786	1038-1039
787	1064-1065

ვარაუდი იმის შესახებ, რომ კეისრის მწუხარება პომპეუსი სიკვდილის გამო

მოჩვენებითი იყო (პ. კორნელი, ტაეპი-737), ემთხვევა ლუკიანეს IX, 1035-1043 ტაეპებს.

III მოქმედების II სცენა, სადაც პტოლომეუსი კეისარს ეგვიპტის ტახტს სთავაზობს, კეისრი კი მას პომპეუსის მკვლელობის გამო საყვედურობს, ხოლო პტოლომეუსი თავის იმით იმართლებს, რომ ამ შემთხვევაში იგი კეისრის სასარგებლოდ მოქმედებდა, პიერ კორნელს ლუკიანეს გავლენით აქვს დაწერილი, რაც თვალსაჩინოა ლუკიანესა და კორნელის ლექსთა შემდეგი ტაეპების შედარებისას:

პიერ კორნელი 829	ლუკიანე IX ,1073-1074
833- 834	1075-1076
841-842	1081-1083
845-846	1083-1084
914-916	1066-1068
939-941	1091-1092

III მოქმედების III სცენა, სადაც მარკუს ანტონიუსი იულიუს კეისარს ორ ამბავს ატყობინებს, პირველი ის, რომ კლეოპატრამ კეისრის სასიყვარულო მესიჯი სიხარულით მიიღო და მეორე - პომპეუსის ქვრივის კორნელიას დატყვევების ამბავი, მთლიანად პიერ კორნელის ინოვაციაა.

III მოქმედების IV სცენას, სადაც აღწერილია კორნელიას გლოვა-წუხილი დაღუპული ქმრის გამო და იულიუს კეისრის დიალოგი კორნელიასთან, ვინც ქალს ეპყრობა არა როგორც ტყვეს, არამედ ისე, როგორც ღირსეული რომაელის ღირსეულ ცოლს ეკადრება, ხოლო კორნელია კეისრისადმი თავის სიძულვილს არ მალავს, პიერ კორნელი ლუკიანეს დაესესახა. კერძოდ, „პომპეუსის სიკვდილის“ ტაეპები, სადაც კორნელია პირველად შეიტყობს ფარსალოსის ბრძოლაში პომპეუსის დამარცხებას და კორნელიას გოდება პომპეუსის სიკვდილის გამო, შეესაბამება ლუკიანეს „ფარსალის“ შემდეგ ტაეპებს:

პიერ კორნელი 999 -1000	ლუკიანე IX, 108
1014	VIII, 90
1015-1016	93-94
1017-1018	88-89

IV მოქმედების IV სცენა, სადაც კორნელია იულიუს კეისარს ატყობინებს მის მიერ მოწყობილი შეთქმულების შესახებ, პიერ კორნელის ინოვაციაა, რაც სავსებით განსხვავდება ლუკიანეს და პლუტარქეს ვერსიებიდან. ლუკიანე მოგვითხრობს, რომ შეთქმულების ჩაშლის მიზეზი კეისრის ეგვიპტელთადმი უნდობლობა იყო. პლუტარქეს მიხედვით კი შეთქმულების შესახებ კეისრის დალაქმა შეიტყო და კეისარს აცნობა.

პიერ კორნელის ინოვაციაა ასევე V მოქმედების II სცენა, კორნელიასა და კლეოპატრას დიალოგი, სადაც ისინი თავიანთი ინტერესების შესახებ საუბრობენ.

როგორც ვხედავთ, პიერ კორნელის შემოქმედებითი ორიგინალობა არ გამორიცხავს ძველ ბერძენ და რომაელ ავტორთა მიერ შექმნილი სიუჟეტების გამოყენებისა და ადაპტაციის დიდებულ ხელოვნებას. პიერ კორნელი ანტიკურ ავტორებს უპირველესად გამორჩეულ სცენებს დაესესხება, რომლებსაც შესაფერისი ინტერვალებით ანაწილებს სხვადასხვა მოქმედებებს შორის, როგორებიცაა მაგალითად: მოქმედება I, სცენა I (პტოლომეუსის თათბირი მრჩევლებთან), მოქმედება II, სცენა II (პომპეუსის მკვლელობის სცენა), მოქმედება III, სცენები I და II (კეისრის ჩამოსვლა ალექსანდრიაში, მისი დამოკიდებულება პომპეუსის მკვლელობისადმი), მოქმედება III, სცენა IV (კორნელიას წუხილი ქმრის სიკვდილი გამო), მოქმედება IV, სცენა I (შეთქმულება კეისრის წინააღმდეგ), მოქმედება V, სცენა I (პომპეუსის დაკრძალვა), მოქმედება V, სცენა III (შეთქმულთა დასჯა).

პიერ კორნელი არა მხოლოდ დაესესხა ლუკიანესა და პლუტარქეს, არამედ თავისი ინოვაციები შეიტანა ტრაგედიის შემდეგ სცენებში: მოქმედება I, სცენები - II, III, IV მოქმედება II, სცენები - I, III, IV; მოქმედება III სცენა - III მოქმედება IV, სცენები- II, IV, V. მოქმედება V, სცენები II, IV, V). რაც შეეხება II მოქმედების IV და V მოქმედების I სცენებს, მათში შეიმჩნევა რობერ გარნიეს ტრაგედიის „კორნელიას“ გავლენა, თუმცა ჩვენი კვლევა იმის თქმის საფუძველს გვაძლევს, რომ პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილი“ უმთავრესად პლუტარქესა და ლუკიანეს გავლენითაა დაწერილი.

ანტიკური სიუჟეტური წყაროების თავისებური ინტერპრეტაციის გზით პიერ კორნელმა შექმნა სრულიად ორიგინალური „რომაული ტრაგედიები“, რომლებშიც

ზედმიწევნიდა დაცული კლასიციტური პოეტიკისა და ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები.

მიუხედავად იმისა, რომ პიერ კორნელის სამივე „რომაული ტრაგედია“ კლასიციტური ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი ძირითადი პრინციპების დაცვით არის შექმნილი, ჩვენთვის საინტერესოა სპეციფიკური თავისებურებები, რითაც თითოეული „რომაული ტრაგედია“ გამოირჩევა.

„ჰორაციუსი“ პიერ კორნელის „პირველი რომაული“ ტრაგედიაა, რომელიც კლასიციზმის პოეტიკის კანონებს ექვემდებარება. კლასიციტური ტრაგედიის პრინციპების თანახმად, პიერ კორნელმა „ჰორაციუსში“ მკაცრად დაიცვა სამი ერთიანობის, (მოქმედება, დრო და ადგილი) პრინციპი. შესაბამისად, „ჰორაციუსში“ მოქმედების დრო 24 საათია. უცვლელია მოქმედების ადგილი- მთელი პიესის განმავლობაში მოქმედება ჰორაციუსის სახლში მიმდინარეობს. მთლიანი მოქმედება მთავარი სიუჟეტის ხაზს მიჰყვება და მთავარ მოქმედებას არანაირი დამატებითი სიუჟეტი არ ართულებს. დრამატურგმა უარი თქვა თავისუფალ ლექსზე, ალექსანდრიული ლექსის სასარგებლოდ და რაც მთავარია, სცენაზე გამოიყვანა გმირი, რომელიც მზად არის ყველას და ყველაფერს შეებრძოლოს მშობლიური ქალაქის დიდებისათვის.

კლასიციტური პოეტიკის თანახმად „ჰორაციუსი“ ნამდვილ ამბავზეა აგებული, რომელსაც პიერ კორნელი რომაელ მწერალსა და ისტორიკოსს, ტიტუს ლივიუსს (ლათ. Titus Livius, ძვ. წ. 59) დაესესხა. ტრაგედიის სიუჟეტის ორგანიზებაში მკაცრი სიმეტრია შეიმჩნევა. ტრაგედიის მოქმედ გმირთა სამეტყველო სტილი რიტორიკული და შესაბამისად, პათეტიკურია.

„ჰორაციუსში“ შეინიშნება ორი სხვადასხვა დრამატურგიული მიმართულების ნიშნები: პირველი: ბაროკოს, რომელიც შთაგონებულია საოცრების, სიურპრიზისა და ეფექტის ესთეტიკით, მეორე: კლასიციტური, რომელიც ხაზს უსვამს სტაბილური, რეგულარული და კონტროლირებადი ფორმის განვითარებას.

პიერ კორნელის შემოქმედებითი მეთოდის რაციონალური საფუძველი „ჰორაციუსში“ განსაკუთრებით სრულყოფილია. ტრაგედია ლოგიკურადაა აგებული. მოქმედი პირები მინიმუმამდეა დაყვანილი. მაყურებლის წინაშე მხოლოდ ერთი

ჰორაციუსი და ერთი კურიაციუსი ჩნდება, მათი ძმები კი მხოლოდ მოიხსენიებიან. ჰორაციუსთა და კურიაციუსთა შებრძოლება და კამილას მკვლელობაც სცენის მიღმა ხდება, ისე, როგორც ამას კლასიციკლური თეატრის წესები ითვალისწინებს. სისხლისმღვრელ სცენებს მაყურებელი სცენაზე ვერ ხედავს. მაყურებლის ყურადღებას იპყრობენ ტრაგედიის გმირები, რომლებიც მჭევრმეტყველურად საუბრობენ თავიანთ გრძნობებსა და მოვალეობებზე. მათი მეტყველების მანერა ამდღებულაია, დიალოგები და მონოლოგები - გრძელი და პათეტიკური.

„ჰორაციუსის“ პერსონაჟთა საუბარი და მოქმედებები მკაცრად არის თავმოყრილი კონფლიქტის ირგვლივ. IV მოქმედებაში სიტუაცია იძაბება და განხორციელებას ჰპოვებს სისხლიან მოვლენაში (კამილას მკვლელობა, რომელიც კულისებს მიღმა ხდება და არა სცენაზე, მაყურებლის წინ), რათა V მოქმედებაში სასამართლო განსჯის საგნად იქცეს.

„ჰორაციუსი“ თავისი სტრუქტურით შეესაბამება ფრანგული კლასიციზმის პოეტიკის მოთხოვნებს. გარეგანი მოქმედება ტრაგედიაში მინიმუმამდეა დაყვანილი და იმ მომენტიდან იწყება, როდესაც უკვე არსებობს დრამატული კონფლიქტი და შემდგომში თანდათან ვითარდება. დრამატული ინტერესი ორიენტირებულია სამი მთავარი გმირის - ჰორაციუსის, კამილასა და კურიაციუსის გარშემო. ტრაგედიის კომპოზიცია მკაცრი სიმეტრიის პრინციპებს ექვემდებარება, რომელიც შენარჩუნებულია, როგორც მთლიანად პიესაში, ასევე მის ცალკეულ ნაწილებში. ასე მაგალითად, „ჰორაციუსის“ პირველი მოქმედება იწყება ქალ პერსონაჟთა დიალოგით, მეორე - მამაკაცთა დიალოგით. ჰორაციუსის ბრძოლიდან გაქცევის ცრუ ამბავი, ინტრიგის განვითარებაში ხაზს უსვამს იმ მომენტს, რის შემდეგაც მოქმედების კვანძის გახსნა იწყება და ტრაგედიის მესამე, შუა ნაწილში დინამიურად ვითარდება. იგივე სიმეტრიის პრინციპი შეინიშნება პერსონაჟთა დაჯგუფებასა და რაოდენობაშიც: მდებარეობითი სქესის ორ პერსონაჟს: კამილასა და საბინას უპირისპირდება ორი მამაკაცი პერსონაჟი - ჰორაციუსი და კურიაციუსი. მოქმედ პირთა როლი ტრაგედიაში მკვეთრადაა გამოხატული და განსაზღვრული. ყველა პერსონაჟი ომთან და ომის მოვლენების განვითარებასთანაა დაკავშირებული. ერთნი მომხდარს აღიქვამენ, როგორც გარდაუვალს, მზად არიან გამარჯვებისათვის თავი გაწირონ. ასეთები

არიან: მამა-შვილი ჰორაციუსები. დანარჩენთ, პირველ რიგში, ახსოვთ ნათესაური კავშირები ჰორაციუსთა და კურიაციუსთა ოჯახებს შორის.

საინტერესოა პერსონაჟთა სიმეტრიული განლაგება მათი წარმომავლობისა და ურთიერთობის შესაბამისად: რომაელები-ალბელები. ორივე მხარე მაღალი წრის წარმომადგენელია. სამი ჰორაციუსი უპირისპირდება სამ კურიაციუსს. ალბელთა ასული საბინა ცოლად ჰყავს ჰორაციუსს, ხოლო რომაელთა ასულს- კამილას უყვარს ალბელი კურიაციუსი. ამ სიმეტრიის ფონზე განსაკუთრებით მკაფიოდ იკვეთება მოქმედ გმირთა შინაგანი წინააღმდეგობები.

„ჰორაციუსი“ მკვეთრად გამოირჩევა შინაარსისა და ფორმის ერთობლიობით, რაც პიერ კორნელის „რომაულ ტრაგედიებს“ საერთო მახასიათებელია. დახვეწილი ოსტატობით შექმნილ კომპოზიციას პიერ კორნელი იყენებს, როგორც დრამატული დაძაბულობის შესაქმნელად, ასევე ტრაგედიის პერსონაჟთა ხასიათების განვითარებისათვის.

პიერ კორნელი ტრაგედიის დასაწყისშივე წარმოგვიდგენს ქალ პერსონაჟებს - საბინასა და კამილას, რომლებიც ძალზე მწუხარებენ და შფოთვენ ქმრისა და შეყვარებულის, ძმებისა და ნათესავების გამო. როგორც კი საბინასა და კამილას მღელვარება იცვლება ომის ბედნიერი შედეგის იმედით ზავის შესახებ, ანაზღაურ ქალაქები არჩევანს აკეთებენ სამ ძმა ჰორაციუსსა და სამ ძმა კურიაციუსზე, რომელთა შებრძოლებამ უნდა გადაწყვიტოს პოლიტიკური პირველობისათვის დაპირისპირებული ქალაქების ბედი. აქ უკვე იმ იმედის ნაპერწკალიც ქრება, რომელიც საბინასა და კამილას ჰქონდათ და ფიქრობდნენ, რომ ჯერ კიდევ შესაძლებელი იყო დაზავება, რადგან ჯარებმა არ დაუშვეს ერთმანეთს შებრძოლებოდნენ. ძლივს მშვიდობის იმედი ჩაესახათ ქალებს, რომ ისინი კვლავ სასოწარკვეთილებაში ჩაცვივდნენ, რადგან ორაკულმაც დაადასტურა, რომ ნათესავების ბრძოლა გადამწყვეტი იქნებოდა. ასე რომ, ბედისწერა კორნელის გმირებს ტრაგედიის დასაწყისიდანვე სასოწარკვეთილებიდან დაიხსნის და მაშინვე სასოწარკვეთილებაში აბრუნებს, იქამდე, სანამ ადამიანური მწუხარების უმაღლეს ზღვრამდე არ მიიყვანს.

პიერ კორნელის გმირების შინაგან სამყაროში შეღწევის საშუალება მკითხველსა

და მაყურებელს პიესის ექსპოზიციიდანვე ეძლევა. ჰორაციუსისა და კურიაციუსის მონუმენტური ფიგურები მაშინ ჩნდებიან სცენაზე, როცა მოქმედება პირველად აღწევს დრამატულ დაძაბულობას და საცნაური ხდება ალბა - ლონგასა და რომის არჩევანი, რომელთა გადაწყვეტილებით ქალაქების ბედი ძმები ჰორაციუსებისა და კურიაციუსების შებრძოლებამ უნდა გადაწყვიტოს. ჰორაციუსი და კურიაციუსი ვაჟკაცურად იღებენ ბედის გამოწვევას და მზად არიან დაუნანებლად გასწირონ თავი სამშობლოსათვის. ტრაგედიის მეორე, კულმინაციურ მწვერვალს წარმოადგენს ჰორაციუსის მიერ კამილას მკვლელობა, რითაც მაყურებლის თვალში უკვე შეიბღალა ბრძოლაში გამარჯვებული ამაყი გმირის დიდება, რადგან მან საკუთარი უმწეოდის სისხლით გაისვარა ხელები.

პიერ კორნელი „ჰორაციუსში“ მკაცრად იცავს კლასიციზმის პრინციპებს და კლასიციზტური დრამის აგების ძირითადი წესებს. ტრაგედიაში საერთოდ არ გვხვდება საყოფაცხოვრებო დეტალების აღწერა. ყოველდღიურ ცხოვრებასთან შედარებით უპირატესობა ენიჭება დრამატულ მოქმედებას. ტრაგედიის მოქმედ პირთა ქცევებსა თუ ფიქრებში. დომინანტი გახლავთ უმაღლესი სახელმწიფო იდეალები: გმირული თავგანწირვა სახელმწიფო ინტერესების გამო, პირად ბედნიერებაზე უარის თქმა საზოგადოებრივი ბედნიერების სახელით.

პიერ კორნელი „ჰორაციუსში“, ისევე როგორც „ცინასა“ და „პომპეუსის სიკვდილში“ იყენებს ანტითეზას, რაც ნათლად გამოხატავს ბრძოლას ორ პრინციპს - პირად გრძნობასა და მოვალეობას შორის, რაზეც ნაწარმოების ტრაგიკული კონფლიქტია აგებული. მკაცრი სიმეტრია კი გამოხატავს კლასიციზმის დამახასიათებელ სავალდებულო პრინციპს, წონასწორობის სურვილს, ამ კონფლიქტის მკაფიოდ განსაზღვრულ ფარგლებში შეკავების სურვილს.

„ჰორაციუსის“ ყველა მთავარი გმირი საბოლოოდ აბსოლუტიზმის იდეას აღიარებს და უპირატესობას ანიჭებს სახელმწიფოს წინაშე მოვალეობის ერთგულად შესრულებას. „ჰორაციუსში“ მოქმედებისა და ადგილის ერთიანობითაა წარმოდგენილი სცენები, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება უბედურება, ტანჯვა, გულწრფელი აღმფოთება და მგზნებარე გმირული პათოსი, ხოლო მოქმედების დრო 24 საათია, როგორც ამას კლასიციზმის პოეტიკა და ესთეტიკა მოითხოვს.

„ჰორაციუსს“ აქვს ტრადიციული სტრუქტურა: ექსპოზიცია - სიუჟეტი, მოქმედების განვითარება-კონფლიქტი, კულმინაცია-დასასრული. სიუჟეტი არ არის გაჭიანურებული და ერთი მოვლენის, ჰორაციუსთა და კურიაციუსთა ბრძოლის ირგვლივ ვითარდება. მთავარი სიუჟეტის პარალელურად არ ვითარდება არავითარი სხვა სიუჟეტი. კლასიციზმის წესების თანახმად, ტრაგედიაში მოქმედი პირების რაოდენობა შეზღუდულია, ხოლო პერსონაჟები მაღალი წრის წარმომადგენლები არიან.

ტრაგედიის მთავარი გმირები, რომლებიც ხშირად ექსტრემალურ სიტუაციებში აღმოჩნდებიან, რაც მათგან გონებრივი ძალების მაქსიმალურ დამაბვას მოითხოვს, შეესაბამებიან ტრაგიკული კონფლიქტის სიდიადეს.

„ჰორაციუსში“, ისევე, როგორც „ცინასა“ და „პომპეუსის სიკვდილში“ თავად ავტორი არსად ჩანს, თხრობაში არ ერევა, პიერ კორნელი შეგნებულად არიდებს თავს საკუთარ ნაწარმოებებში გამოჩენას, რათა მათი ესთეტიკური სრულყოფილება არ დაარღვიოს.

პიერ კორნელი ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანის ობიექტურობით აღწერს იმ რეალობას, რომელშიც მისი გმირები იბრძვიან, იტანჯებიან და იღუპებიან. ამის ნათელი მაგალითებია სიტყვიერი დუელი ჰორაციუსსა და კურიაციუსს შორის, სცენა, რომელშიც კამილა ეწინააღმდეგება ჰორაციუსს, მოხუცი ჰორაციუსისა და საბინას დიალოგები და მონოლოგები, რომლებიც თანაბარი პათოსით გამოირჩევიან.

ამგვარად, პიერ კორნელის ტრაგედიაში „ჰორაციუსი“, ზედმიწევნით არის დაცული კლასიციზმის პრინციპები: სამი ერთიანობის კანონი, სიუჟეტის სიცხადე და დამაჯერებლობა, ტრაგედიის სტილი, რომელიც პათეტიკურად ამაღლებულია. ტრაგედიას აქვს რაციონალური კონსტრუქცია და ტრაგიკომედიის ელემენტები მასში საერთოდ არ მოიპოვება.

„ჰორაციუსის“ ორ სიმეტრიულად განლაგებულ II და IV მოქმედებებში, რომლებშიც მოქმედების განვითარება მწვერვალს აღწევს და ტრაგედიის გმირები უმძიმეს განსაცდელში აღმოჩნდებიან, მათი პიროვნული თვისებები საუკეთესოდ ვლინდება. ისინი განსხვავებული ნებისყოფისა და ენერჯის, განსხვავებული მგრძობელობის და შესაძლებლობების ადამიანები არიან. თითოეული მათგანი

თავისებურად განიცდის იმ ტრაგედიას, რაც თავს დაატყდა. პიერ კორნელის უდავო დამსახურებაა ის, რომ „ჰორციუსის“ პერსონაჟთა სურათების გალერეაში უდიდესი ოსტატობით ასახა ტრაგედიის მთავარი კონფლიქტი სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციებში.

მეორე „რომაულმა ტრაგედიამ“ - „ცინამ“ ფორმის სრულყოფილებითა და შინაარსის სიდიადით, პიერ კორნელის სრული ტრიუმფი და საყოველთაო აღიარება უზრუნველჰყო.

პიერ კორნელის „რომაულ ტრაგედიათაგან“ „ცინას“ ყველაზე მეტად მარტივი სტრუქტურა და მოქმედების სიდიადე გამოარჩევს.

თანახმად კლასიციზმის პოეტიკისა და ესთეტიკის პრინციპებისა ტრაგედია „ცინა“ ნამდვილ ამბავზეა აგებული. შესაბამისად, ტრაგედიის სიუჟეტი განსაკუთრებული, „პარადოქსული, არაჩვეულებრივი და სერიოზულია“ ("illustre, extraordinaire, sérieux") (Corneille, 1999:73).

„ცინას“ მთავარი მოქმედება არანაირ მეორად მოქმედებებს არ შეიცავს. ტრაგედიაში მოცემულია ერთი, მთავარი სიუჟეტური ხაზის, ერთი მოქმედების განვითარება დროის 24 საათიან მონაკვეთში. მოქმედების ერთიანობა ქმნის დრამატული მოქმედების ცენტრს - შეთქმულები დიდი ხნის მომწიფებული მკვლელობის გეგმიდან ამ მოქმედების უარყოფამდე მიდიან, ხოლო იმპერატორი შეთქმულების სისხლში ჩახშობის ნაცვლად შეთქმულებს თავდაპირველად დაკითხვაზე დაიბარებს, საბოლოოდ კი მათ მიმართ გულმოწყალებას გამოიჩენს, რომლის შედეგად „ცინას“ პერსონაჟთა მოქმედებები ამალღებული და დიდებულია. იმპერატორ ავგუსტუსის მიერ ტრაგედიის ბოლოს წარმოთქმული სიტყვები "publier" /"oublier" „საზოგადოებას ამცნე“/ „დაივიწყე“, წარმოადგენს სიტყვების -"vengeance" /"naissance“, „შურისძიება/„დაბადება“ ანტითეზას, რომელებსაც ემილია წარმოთქვამს ტრაგედიის დასაწყისში. იმპერატორის სიტყვები ნიშნავს პიროვნული შურისძიების სამუდამოდ დავიწყებას და მისი მხრიდან დიდსულოვან გულმოწყალებას, რომელიც მომავალში სახელმწიფოს ძლიერების საფუძველია.

პიერ კორნელი „ცინაში“ პარადოქსების დიდოსტატად წარმოგვიდგება, რაც მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი პოეტური პოსტულატი გახლავთ. ტრაგიკულ

მოვლენას პიერ კორნელი განიხილავს არა ვიწრო პიროვნულ, არამედ ვრცელ ზოგადსაკაცობრიო ჭრილში. დრამატურგი შეწყალების პარადოქსულ აქტს ამალღებული ქმედების განსახორციელებლი გარემოს შესაქმნელად მიმართავს. ავგუსტუსის გულმოწყალების პარადოქსი ხელს უწყობს ტრაგედიის მკითხველისა თუ მაცურებლის ინტერესის გაღვივებასა და შენარჩუნებას.

არისტოტელეს მიხედვით კლასიკური ტრაგედია ხუთი მოქმედებისგან უნდა შედგებოდეს. „ცინა“, ისევე როგორც პიერ კორნელის დანარჩენი ტრაგედიები, ხუთმოქმედებიანი ტრაგედიაა. იგი ალექსანდრიული ლექსითაა დაწერილი, რაც შეესაბამება კლასიციტური პოეტიკის კანონებს. ალექსანდრიული ლექსთწყობა ყველაზე მეტად შეესაბამება „ცინას“ რიტორიკულ სტილს.

„ცინას“ მოქმედების სიცხადეს და სიმარტივეს და სიდიადეს შეესაბამება ტრაგედიის ენა. ენის სიცხადისა და გამჭვირვალეობის საშუალებით კორნელი გვიამბობს, რომ სახელმწიფოც ისეთივე გამჭვირვალეა, როგორც ტრაგედიის გამირთა სამეტყველო ენა (Dort, 1972: 161).

თუმცა მოქმედების სიმარტივე და ერთიანობა მოქმედების ადგილის უპირობო ერთიანობას არ განაპირობებს. „ცინას“ პერსონაჟთა ხასიათებსა და ადგილის არჩევანზე პიერ კორნელი საუბრობს თავის ტრაქტატში- „განსჯანი დრამატული ნაწარმოების სარგებლიანობისა და შემადგენელი ნაწილების შესახებ“ ("Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique"). დრამატურგი „ცინას“ თავის ერთ-ერთ საუკეთესო პიესად მიიჩნევს და განმარტავს მიზეზებს, რის გამოც „ცინა“ იმსახურებს დიდ მოწონებას, ესენია: პიესის დამაჯერებლობა და სიუჟეტის სიმარტივე, რომელიც ზედმეტად გადატვირთული არ არის პიესამდე მომხდარი ამბებით (Corneille, 1999: 73-77).

მართლაც, „ცინას“ არცერთი გმირი წარსულის ამბავთა შესახებ არ მოგვითხრობს. წარსული მხოლოდ პერსონაჟთა მეხსიერებაში არსებობს და განსაზღვრავს მათ სულიერ მდგომარეობას, დამოკიდებულებებსა და მოქმედებებს.

„ცინაში“, მოქმედების ადგილის ერთიანობის შესახებ საუბრისას, პიერ კორნელი განმარტავს ცნებას ადგილის ორმაგობის შესახებ:

იმისათვის, რომ მოქმედება დამაჯერებელი იყოს აუცილებელია მოქმედების განვითარება ორ განსხვავებულ ადგილას. ნაკლებ სავარაუდოა, რომ შეთქმულება მომავალი მსხვერპლის სიახლოვეს დაიგეგმოს. ემილია არ ლაპარაკობს იქ, სადაც ავგუსტუსი საუბრობს, გარდა მეხუთე მოქმედებისა;

მაგრამ ეს ხელს არ უშლის იმას, რომ პოემა მთლიანობაში განვიხილოთ. (...) პიესაში ყველაფერი შეიძლება მოხდეს არა მარტო რომში ან რომის შემოგარენში, არამედ ავგუსტუსის სასახლეშიც (Corneille, 1999:73).

ასე რომ, როგორც პიერ კორნელი მიუთითებს „ცინაში“ მოქმედება ერთ ქალაქში რომში სხვადასხვა ადგილას - ავგუსტუსის სასახლესა და ემილიას სახლში მიმდინარეობს, რაც მოქმედების ადგილის ერთიანობას ნამდვილად არ არღვევს. ფარდობითი თავისუფლება, რომლის მიხედვითაც პიერ კორნელი ადგილის ერთიანობის საკითხს განიხილავს - „La scène est à Rome“ („სცენა რომშია“) (Corneille, 2005:10), მიანიშნებს მის პირად დამოკიდებულებას სცენური ჭეშმარიტების მიმართ.

საუბრობს რა პიერ კორნელზე, როგორც დრამატურგზე, რომელიც ისტორიულ ჭეშმარიტებას ისე ოსტატურად და დამაჯერებლად გადმოსცემს მხატვრული სახეების საშუალებით, რომ მისი ტრაგედიის მაყურებლებზე განსაკუთრებულ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს, ჟორჟ ფორესტიე აღნიშნავს:

პ. კორნელს არასოდეს ავიწყდება, ის, რომ მაყურებელი თეატრში რეალობის ილუზიის საძიებლად მოდის. მაყურებელთათვის საკმარისია იყოს „გაოცებული“, ანუ განიცადოს გაკვირვების, მოწყალების, შიშის ან აღტაცების ძლიერი გრძნობები, რომელთაც მათში პიესის მოქმედების განვითარება იწვევს (Forestier, 1993:47).

„ცინას“ ერთ-ერთ დრამატურგიულ თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ პიესა თუმცა ტრაგედიაა, მაგრამ მას ბედნიერი დასასრული აქვს. სიტყვა „ტრაგიკული“ გამოიყენება იმ მოქმედებისა თუ ამბის აღსანიშნავად, რომელსაც აქვს უბედური დასასრული, (მაგალითად მოქმედ პირები სხვისი ხელით იღუპებიან ან თავად იკლავენ თავს და ასე შემდეგ). „ცინაში“ არიან დამნაშავეები, მაგრამ არ არის მსხვერპლი. „ცინას“ ტრაგედიის გმირები საუბარობენ უბედურებაზე, მაგრამ უბედური არავინ არის. წესი, რომლის დაცვა აუცილებელია იმისთვის, რომ პიესა ტრაგედიად მიიჩნეოდეს, არის ის, რომ პიესის გმირებს უნდა ემუქროდეს საშიშროება და ისინი აუცილებლად საფრთხის წინაშე უნდა იდგნენ. „ცინაში“ ყველა მთავარი მოქმედი პირი სიკვდილის საფრთხის წინაშე დგას. „ცინა“ ტრაგედიად მიიჩნევა მასში განვითარებული მოქმედების მიხედვით. „ცინა“ არის ტრაგედია, რომლის მოქმედება დაფუძნებულია წარსულის ტრაგიკულ მოვლენებზე. „ცინა“ ტრაგედიაა იმიტომ, რომ პიესის ყველა მთავარი მოქმედი პირი სასიკვდილო რისკის

ქვეშ იმყოფება.

ასე რომ, „ცინას“ პერსონაჟთა შეთქმულების მიზეზის საფუძველია წარსულის ტრაგიკული მოვლენები. სწორედ წარსულის მოვლენები წარმოშობენ პიესაში ტრაგიკულ ქმედებას, რომლის ბედნიერ დასასრულს ტრაგედიის ყველაზე რაციონალური ქალი პერსონაჟის - იმპერატორის ცოლის, ლივიას გონივრულ რჩევას უნდა ვუმადლოდეთ.

კლასიციტური ტრაგედიის წესის თანახმად „ცინაში“, ისევე როგორც „ჰორაციუსსა“ და „პომპეუსის სიკვდილში“, ძალადობა სცენაზე არ არის ნაჩვენები, უფრო მეტიც, პერსონაჟთა მეტყველებაში ძალადობის ნიშნები საერთოდ არ არის გამოხატული, მათი მეტყველება მაღალფარდოვანია და არა ფამილიარული, რაც პერსონაჟების მაღალი წარმომავლობითა და განათლებით აიხსნება.

როგორც ვხედავთ, „ცინაში“ ზედმიწევნით არის დაცული მართებულობების წესები. მსგავსად „ჰორაციუსისა“, „ცინაშიც“ შესამჩნევია მთავარ მოქმედ პირთა სიმეტრიული განლაგება - ცინას ვნებასა და შურისძიებას აყოლილი სუსტი პიროვნების პირისპირ დგას იმპერატორი ოქტავიანე ავგუსტუსი - სახელმწიფოს ერთიანობაზე მზრუნველი ხელისუფალი. ემილიას, შურისძიებით შეპყრობილი დაუმორჩილებელი ქალის, ანტიპოდია ლივია, უაღრესად გონიერი და წინდახედული დედოფალი. დანარჩენი პერსონაჟები მონაწილეობენ მსჯელობებში და ხელს უწყობენ მოქმედების განვითარებას, მაგალითად, ევფორბეს საქციელი (შეთქმულების შესახებ ცნობის მიტანა იმპერატორთან), აჩქარებს ავგუსტუსის მიერ შეთქმულების ამბის შეტყობას და ავგუსტუსის საპასუხო მოქმედებას შეთქმულთა მიმართ. „ცინაში“, მსგავსად „ჰორაციუსისა“ და „პომპეუსის სიკვდილისა“, მთავარი პრობლემა ტრაგედიის ექსპოზიციაშია წარმოდგენილი, რომლის საშუალებით მკითხველისა თუ მაყურებლის ყურადღება თავიდანვე მთავარ მოქმედებაზეა ორიენტირებული.

დრამატული კონფლიქტის გადაწყვეტის ახალი მიდგომა აისახა „ცინას“ გარეგნულ ფორმაშიც. „ცინაში“ სასცენო მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი. აღსანიშნავია, რომ „ცინაში“ გმირულ მოქმედებას ვერსად შევხვდებით. „ცინა“ არის ტრაგედია გმირული მოქმედების გარეშე. „ცინას“ მთავარი მოქმედი პირები

ფიქრობენ, განსჯიან, ანალიზებენ სიტუაციის და დაუფარავად გამოთქვამენ საკუთარ აზრებს, თუმცა არ მოქმედებენ. ასე მაგალითად, ემილიას შთაგონებით ცინა გეგმავს, ფიქრობს და მსჯელობს იმპერატორ ავგუსტუსის მკვლელობაზე, რომელიც საბოლოოდ განუხორციელებელი ქმედებაა. იმპერატორი ავგუსტუსი ტახტიდან გადადგომასა და თავისი ძალაუფლების მრჩველთათვის დათმობას აპირებს, რაც ასევე განუხორციელებელია და ტრაგედიაში მხოლოდ იდეის დონეზე მოიაზრება. „ცინაში“ მხოლოდ ორი მოქმედება გვხვდება: პირველი მოქმედება შეთქმულების დალატი და მაქსიმეს გაქცევისთვის მზადება გახლავთ. მეორე მოქმედება კი იმპერატორ ავგუსტუსის დიდსულოვანი გულმოწყალებაა, რაც მან შეთქმულთა მიმართ გამოიჩინა.

„ცინას“ გმირები თითქმის არ მოქმედებენ, თუმცა ხშირად იხსენებენ, საუბრობენ და განსჯიან წინა წლების ისტორიულ მოვლენებს, რაც ტრაგედიის მოქმედ პირთა მხრიდან პოლიტიკური ბრძოლის რეტროსპექტული მიმოხილვის და მათი სხვადასხვა პოზიციიდან შეფასების წინაპირობას ქმნის.

„ცინა“ „ჰორაციუსის“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ მსგავსად რიტორიკული პოეტიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. „ცინაში“ რიტორიკა აპოთეოზს აღწევს. რიტორიკის ერთერთი მიზანი - დარწმუნება, ტრაგედიაში განსაკუთრებით თვალშისაცემია. „ცინას“ პერსონაჟები აშკარად მობილიზებულნი არიან და არგუმენტირებულად ასაბუთებენ საკუთარ თვალსაზრისს ერთმანეთის წინაშე. ამ ტრაგედიაში გამოირჩევა რიტორიკის ორი დონე - ექსპლიციტური და იმპლიციტური. „ცინაში“ გამოყენებულია რიტორიკული მჭევრმეტყველების შემდეგი ფორმები:

1. სასამართლო (მოქ.-II, სცენა- II და მოქ.V; სცენა- I).

2. სათათბირო წაქეზების (მოქ.-II; სცენა- III; მოქ- IV, სცენა- III). (მოქ.-I; სცენა- IV; სცენა-II; მოქ- I; მოქ.- III; სცენა-IV).

3.ემოციურ -შეფასებითი - სცენა- II ; მოქ-II; სცენა- 1) (მოქ-V; სცენა- III).

4. პოლიტიკური- (მოქ. II, სცენა -I).

5. ლირიკული - (მოქ. – II; სცენა- I; მოქ.- IV; სცენა--II).

გარდა ექსპლიციტური რიტორიკისა და დამაჯერებლობისა პერსონაჟების მსჯელობებში ვხვდებით ენთიმემებს, რომლებიც კლასიციტური დრამატურგიის

ერთერთი პრინციპის - ალბათობის პრინციპის ფარგლებში განიხილება (ენთიმემა: რიტორიკული მსჯელობა, რომელიც ეფუძნება სავარაუდო, იმპლიციტურ და არა გარკვეულ მსჯელობას, განსხვავებით სილოგიზმისა, რომელიც ლოგიკიდან გამომდინარეობს) (Aristotle, 2010:102-103).

გასაოცარია იმ სალექსო ტაქტა სიმრავლე „ცინაში“, სადაც პერსონაჟთა დისკურსი უნივერსალურობამდეა ამაღლებული. თითოეული პერსონაჟის მსჯელობა ეფუძნება დედუქციურ ლოგიკურ განვითარებას და გამოხატულია ენთიმემებით ან სილოგიზმებით. თვალსაჩინოებისთვის აქვე მოგვყავს სენტენცია, რომლითაც ევფორბე ცდილობს დაარწმუნოს მაქსიმე იმპერატორს გაუმხილოს შეთქმულების შესახებ:

On n'est point criminel quand on punit un crime. (v.742)

როცა დანაშაულს სჯიან, დამნაშავე აღარ არსებობს.

ზემოხსენებული სენტენცია ეფუძნება იმპლიციტურ წინაპირობას, რომ რესპუბლიკური შეთქმულება დანაშაულია. მაქსიმეს ცოცხალი რეაქცია ნათლად გვიჩვენებს იმას, რომ მან გააცნობიერა ის, თუ რას გულისხმოს ევფორბე, როცა ამბობს:

Un crime par qui Rome obtient sa liberté! (v.742)

დანაშაული, რომლითაც რომი თავისუფლებას შეიძენს!

იმპლიციტური რიტორიკა მიზნად ისახავს, მაყურებელში თანაგრძნობის გამოწვევას პერსონაჟების მიმართ, რომელთათვის დამახასიათებელია საუბრის ბუნებრივი ტონი. იმპლიციტური რიტორიკის საშუალებით „ცინას“ პერსონაჟები გამოხატავენ დაფარულ ვნებებსა და ემოციებს, რაც ამაღელვებელ შთაბეჭდილებას ახდენს ტრაგედიის მაყურებელზე და მათ თანაგრძნობას იწვევს. ჟაკ მორელი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ:

ტრაგედიის პერსონაჟთა მიერ დარწმუნებულობის საშუალებათა მიზანმიმართული გამოყენება იმის შესაძლებლობას ქმნის, რომ მაყურებელი თვალნათლივ ხედავს მოქმედ გმირთა დაფარულ ვნებებსა თუ საიდუმლო ზრახვებს (Morel, 1991:50).

ამგვარად, „ცინას“ სცენურ ექსპრესიულობას ქმნის არა სიუჟეტის სიმკვეთრე და სიცხადე ან ფსიქოლოგიური კონფლიქტი, არამედ პათეტიკური მჭევრმეტყველება, რომლითაც პერსონაჟები გამოხატავენ თავიანთ თვალსაზრისს პოლიტიკური და მორალური პრობლემების შესახებ. „ცინაში“ პერსონაჟები რეალურად არ მოქმედებენ,

თუმცა ისინი შესანიშნავად ფლობენ საუბრის ხელოვნებას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „ცინაში“ უპირატესობა ენიჭება არა მოქმედებას, არამედ სიტყვებს, რომლებსაც ტრაგედიის გმირები თავიანთი საზოგადოებრივ-მორალური, პოლიტიკური თუ ფილოსოფიური მრწამსის გამოსახატავად წარმოთქვამენ.

აღსანიშნავია, რომ 1640 წლამდე დაწერილ შედეგებში - „ჰორაციუსი“ და „ცინა“ პიერ კორნელის დრამატული ფორმულა ორი ძირითადი თემისაგან შედგება:

1. პოლიტიკური პრობლემა, რომლის გადაწყვეტა იწვევს ფიზიკურ კონფლიქტს დაპირისპირებულ ძალებს შორის.

2. მორალური პრობლემა, რომელიც პოლიტიკური პრობლემისგან წარმოიშვება და შინაგან ფსიქოლოგიურ კონფლიქტებს იწვევს.

1643-1651 წლებში შექმნილ პოლიტიკურ ტრაგედიებში, რომელთა შორის გახლავთ პიერ კორნელის მესამე „რომაული ტრაგედია“ - „პომპეუსის სიკვდილი“ (1643), შესამჩნევია რამდენიმე დრამატურგიული ცვლილება:

1. მორალური საკითხები ჩანაცვლებულია პოლიტიკური პრობლემებით.

2. შინაგანი, ფსიქოლოგიური კონფლიქტების ნაცვლად ამ პერიოდის ტრაგედიებში შეინიშნება კონფლიქტი და ფიზიკური დაპირისპირება განსხვავებული პოლიტიკური მრწამსის მქონე ძალებს შორის.

3. პიერ კორნელს ამ პერიოდის ტრაგედიაში შემოაქვს ასევე გარკვეული სასიყვარულო ელემენტი, რაც კლასიციზმის პოეტიკის კანონების მიხედვით აკრძალულია (კეისრისა და კლეოპატრას სიყვარულის ამბავი).

„პომპეუსის სიკვდილი“ არის ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია, რომელიც I-IV მოქმედებები ოთხი სცენისაგან შედგება, ხოლო V მოქმედება - ხუთი სცენისაგან. ტრაგედიის მოქმედების ადგილია ეგვიპტის დედაქალაქი - ალექსანდრია, სახელდობრ, ეგვიპტის მეფის - პტოლომეუსის სასახლე - „სცენა არის ალექსანდრიაში, პტოლომეუსის სასახლეში“ = ("La scène est à Alexandrie, dans le palais de Ptolomée") (Corneille, 2013:13).

„პომპეუსის სიკვდილი“ ორ ტრაგედიას მოიცავს:

1. მეფე პტოლომეუსის ტრაგედიას, რომელიც I მოქმედებაში იწყება და IV მოქმედებაში ვითარდება.

2. იულიუს კეისრის ტრაგედიას, რომელიც პიესაში არსად ხდება, მაგრამ მაყურებელი მას ერთგვარი წინასწარი მინიშნებების საშუალებით იხსენებს. შესაბამისად, „პომპეუსის სიკვდილში“ ერთმანეთს გადაკვეთს ორი ინტრიგა და კრისტალიზდება კითხვებზე: რა შედეგს ელოდება პომპეუსის სიკვდილისგან ეგვიპტის მეფე პტოლომეუსი? და რა შედეგს მოუტანს პომპეუსის სიკვდილი იულიუს კეისარს?

„პომპეუსის სიკვდილი“ მიეკუთვნება 1630-50 წლებში დაწერილ ფრანგული ტრაგედიების სერიათა ნაწილს, რომლებშიც საუბარია მთავარი გმირის ტრაგიკულ სიკვდილზე, როგორებიცაა მაგალითად, „კეისარის სიკვდილი“, „აგრიპინის სიკვდილი“, „ბრუტუსის შვილები“ და სხვ. პიერ კორნელის პიესის მთავარი დრამატურგიული თავისებურება ის არის, რომ პომპეუსის პერსონაჟი სცენაზე არსად ჩანს, ანუ ტრაგედიის მოქმედი პირი პომპეუსი პიესაში ფაქტობრივად არ არსებობს.

ტრაგედიაში მთავარი გმირის, პომპეუსის არარსებობის საკითხი მკვლევართა შორის შემდეგ შეკითხვას აჩენს: „პომპეუსის სიკვდილი“ პომპეუსის დაკრძალვის სიმღერაა თუ იულიუს კეისრისათვის ნაწინასწარმეტყველები ტრაგედია? ზემოთ აღნიშნულ შეკითხვას პიერ კორნელი თავის „განხილვაში“, რომელიც „პომპეუსის სიკვდილს“ წინ უძღვის, შემდეგნაირად პასუხობს:

არის რაღაც არაჩვეულებრივი ამ ლექსის სათაურში, რომელიც ატარებს გმირის სახელს, ვინც მასში საერთოდ არ ფიგურირებს. მიუხედავად ამისა, ის მთავარი მოქმედი პირია, რადგან მისი სიკვდილი არის ერთადერთი მიზეზი იმისა, რაც მთელ პოემაში ხდება (Corneille, 2013:11).

ლუი ერლანის აზრით, პომპეუსის არყოფნა ნაწარმოებში ადასტურებს იმას, რომ ტრაგედიის მთავარი თემაა არა დიდი რომაელი მხედართმთავრის - პომპეუსის სიკვდილი, არამედ პოლიტიკური მოვლენა, რომელიც მისი მკვლელობითაა წარმოდგენილი (Herland, 1950:5).

ჩვენი აზრით, ტრაგედიის სათაურზე დაკვირვება მიუთითებს პოლიტიკურ კრიზისზე, რომელიც მის პროტაგონისტებს აიძულებს, რომ შეცვალონ, როგორც თავიანთი ადგილი სამყაროში, ასევე დამოკიდებულებები, გეგმები და პოლიტიკა. რაც შეეხება პომპეუსის სიკვდილს, იგი ერთადერთი მიზეზია იმ პირველი ტრაგედიისა, რამაც ეგვიპტის მეფე პტოლომეუსი სიკვდილამდე მიიყვანა და მეორე, კეისრის მოსალოდნელი სიკვდილის ტრაგედიის, რომელიც ნაწარმოებში

აღწერილი არ არის, მაგრამ რაც მომავალში აუცილებლად მოხდება.

პიერ კორნელის მტკიცებით, ტრაგედიის მნიშვნელოვანი გმირი არის პომპეუსი, თუმცა ერთი შეხედვით ჩანს, რომ პიესის მთავარი გმირი არის იულიუს კეისარი. ეს იმით აიხსნება, რომ პიერ კორნელმა თავისი ტრაგედია ორმაგ პრობლემაზე - ეგვიპტელთა და რომაელთა პრობლემაზე ააგო. ტრაგედიის I და II მოქმედებებში პტოლომეუსი და კლეოპატრა მსჯელობენ იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა შეხვდნენ და მიიღონ პომპეუსი, რომელიც კეისართან დამარცხების შემდეგ მათთან თავშესაფრის საძებნელად მოდის. IV და V მოქმედებებში დომინირებს რომაელებს - კეისარსა და კორნელიას შორის რეპლიკების გაცვლები და აქცენტი მშვიდობის აღდგენის პრობლემაზე კეთდება. III მოქმედება არის პიესის მთავარი ნაწილი, რომელშიც ეგვიპტელთა ქმედების შედეგები ვითარდება და სადაც კეისარის წინაშე დგას პრობლემა, თუ როგორ მოიქცეს პომპეუსის სიკვდილთან დაკავშირებით.

პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილის“ ერთ-ერთ დრამატურგიულ თავისებურებას წარმოადგენს აწმყო და წარსული დროების პერსპექტივების ურთიერთმიმართების საკითხი.

აანალიზებს რა პიერ კორნელის ტრაგედიებში ისტორიასა და აუდიტორიას შორის დინამიურ ურთიერთქმედებას, ჯონ დ. ლაიონზი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ: პიერ კორნელის ტრაგედიებში გვხვდებიან პერსონაჟები, რომლებიც ვერ აცნობიერებენ ისტორიული ტრანსფორმაციის გადამწყვეტ მნიშვნელობას, ახალ საწყისს, რადგან ადრინდელ მომენტებზე არიან ფიქსირებულნი და მთავარ საწყისად მხოლოდ ამ მომენტებს აღიარებენ. ეს ტრაგედიები იმგვარადაა აგებული, რომ მათი საწყისები ერთმანეთს ეწინააღმდეგება. ერთი მხრივ, ის რაც დრამატიზებულია სამყაროს წარსულში, არა მხოლოდ ხილული, არამედ წმინდაც კი არის ამ სამყაროს პერსონაჟთათვის და მათ აბრმავებს. მეორე მხრივ, ისტორიული მომენტი, რომელშიც ტრაგედიის მოქმედი პირები ცხოვრობენ, თვალსაჩინოა თეატრის მაყურებელთათვის და იძლევა დრამატული ირონიის საფუძველს, რომლის გარეშეც ტრაგედია შეუძლებელია არსებობდეს (Lyons, 1996:14).

ვეყრდნობით რა ჯონ დ. ლაიონზის ანალიზს, „პომპეუსის სიკვდილში“ დროის ოთხ განზომილებას გამოვყოფთ:

I - წარსულის განზომილება - მოქმედება ხდება რომში, 48 წელს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე.

II - მინიშნებები წარსულში მომხდარ ამბებზე - პროტაგონისტები საუბრობენ თავიანთ წარსულში არსებულ მომენტებზე, რომლებიც მათ თვალწინ არის სტრუქტურირებული: ფარსალოსის ბრძოლა, რომლითაც ტრაგედია იწყება, პომპეუსისა და კეისრის მიერ პტოლომეუსის მამისადმი დახმარება ტახტზე ძალაუფლების აღდგენაში, რასაც კლეოპატრა შეახსენებს თავის ძმას - მეფე პტოლომეუსს, რომელიც იმ დროისთვის დაზე ბევრად უმცროსი იყო, მამის დანაბარები რომ ხსომებოდა.

III - დროითი განზომილებაა მინიშნებები ისტორიულ პერსონაჟთა მომავალზე.

IV - განზომილება მაყურებელთა მეხსიერებაა, სადაც შენახულია მინიშნებები მომავლის შესახებ.

„პომპეუსის სიკვდილში“ განვითარებულ მოვლენათა მომავალ მოსალოდნელ შედეგზე პიერ კორნელი წინასწარმეტყველებების საშუალებით მიანიშნებს.

იულიუს კეისრის მოსალოდნელი სიკვდილის შესახებ მინიშნებები გვხვდება კლეოპატრასა და კორნელიას მიერ წარმოთქმულ წინასწარმეტყველურ ტაეპებში. ტრაგედიის დასაწყისში, II მოქმედების II სცენაში კლეოპატრა, რომელმაც აქორეასგან შეიტყო პომპეუსის მკვლელობის ამბავი, ამბობს:

Ainsi finit Pompée ; et peut-être qu'un jour

César éprouvera même sort à son tour

Rendez l'augure faux, dieux qui voyez mes larmes. (V.587-589)

ასე დაილუპა პომპეუსი და შესაძლოა, ერთ დღეს კეისარსაც იგივე ბედი ეწიოს.

ღმერთებო, რომლებიც ჩემს ცრემლებს ხედავთ,

ისე მოახდინეთ, რომ ეს წინასწარმეტყველება მცდარი გამოდგეს.

რითმის ცვალებადობა, რომელიც გამოწვეულია კლეოპატრას შიშით, როდესაც ის გულისყურს მიაპყრობს თავისსავე წარმოთქმულ წინასწარმეტყველებას სამყაროს არასტაბილურობის შესახებ, რაც მისი მედიტაციური რეფლექსიის შემდეგია, ისევე იპყრობს მაყურებლის ყურადღებას, როგორც სიტყვა „წინასწარმეტყველების“ - "augure", გამოყენება.

ტრაგედიის ბოლო, V მოქმედების IV სცენაში, კორნელიას წინასწარმეტყველება ზუსტად გადმოსცემს კეისრის სიკვდილის მიზეზს. რომაელი კორნელია კეისარს მოსალოდნელი სიკვდილის შესახებ აფრთხილებს და ეუბნება, რომ „რომაელი ახალგაზრდობა“ ("la jeunesse romaine") ვერ შეეგუება კეისრის დაქორწინებას ეგვიპტის დედოფალზე, რაც ფაქტობრივად კეისრის გამეფებას ნიშნავს და ისინი შურს იძიებენ მასზე:

Mais sache aussi qu'alors la jeunesse romaine

Se croira tout permis sur l'époux d'une reine,

Et que de cet hymen tes amis indignés

Vengeront sur ton sang leurs avis dédaignés. (V. 1749-1752)

მაგრამ ისიც იცოდე, რომ მაშინ რომაელი ახალგაზრდობა
იფიქრებს, რომ ყველაფერი დასაშვებია დედოფლის ქმრისათვის,
ამ ქორწინებით აღშფოთებული შენი მეგობრები,
რომელთა რჩევა უარყავი, შენზე შურის იძიებენ.

მართლაც, რომაელმა სენატორებმა მოკლეს იულიუს კეისარი, რადგან მათ ემინოდათ, რომ კეისარი, რომელიც უვადო დიქტატორად იყო არჩეული თავს მეფედ გამოაცხადებდა და მონარქიას დაამყარებდა. ნათელია, რომ კლეოპატრასა და კორნელიას წინასწარმეტყველებანი საეჭვოს ხდიან პროტაგონისტთა გეგმებს, რომლებსაც არ სურთ თავიანთი მომავალი წარუმატებლობის აღიარება. ისტორიულ ამბავთა დროითი პერსპექტივა სცენაზე ყურადღებას ამახვილებს მიზეზ-შედეგობრივ ურთიერთობაზე, რომელიც გმირებმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ, თუ სურთ, რომ მათი პოლიტიკა წარმატებული იყოს.

ამგვარად, შეხსენებამ კეისრის მკვლელობის შესახებ, შესაძლებელია დიდი გავლენა მოახდინოს თეატრის მაცურებელზე, რომელთათვის ისტორია მომავალი ცხოვრების გაკვეთილების მასწავლებელია.

„პომპეუსის სიკვდილში“ ტრაგედიის გმირები ერთმანეთს ახასიათებენ ტირადებით, რომლებიც პროტაგონისტთა შესახებ მოგვითხრობენ. მაგალითად, აქორეას თხრობა პომპეუსისა და ეგვიპტის მეფის პტოლომეუსის შესახებ, რომელი მხედართმთავრის და ეგვიპტის მეფის საუცხოო დახასიათებას წარმოადგენს.

„ცინას“ და „ჰორაციუსის“ მსგავსად „პომპეუსის სიკვდილში“ სცენაზე არ არის წარმოდგენილი არანაირი სისხლიანი სანახაობა რაც სავსებით შეესაბამება,

კლასიციზტური დრამის პოეტიკის წესებს. „პომპეუსის სიკვდილის“ პერსონაჟები საკმარის სულიერ სიმშვიდეს და მოთმინებას იჩენენ იმ მოვლენათა განვითარების მიმართ, რაც მთელი მოქმედების მანძილზე ხდება.

„პომპეუსის სიკვდილი“ საუკეთესო მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეძლო პიერ კორნელის გენიამ რამდენიმე ისტორიული ამბის ერთ სიუჟეტად გამთლიანება.

საუბრობს რა „პომპეუსის სიკვდილის“ სიუჟეტური ერთიანობის შესახებ, ჰენრი ლანკასტერი აღნიშნავს, რომ „პომპეუსის სიკვდილი“ ლოგიკურად ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენების მარტივი თანმიმდევრობით გამოირჩევა, რაც ტრაგედიის კომპოზიციის მთლიანობის საფუძველს ქმნის (Lancaster, 1942:235).

რობერ ბრაზილაკი (Robert Brasillach) პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილს“ უწოდებს მყარ, მდიდარ გობელენს, ან უფრო სწორად, „ეგვიპტურ ფრესკას“ (*"une fresque égyptienne"*), სადაც სახეები პროფილით წარმოგვიდგებიან, ამ ფრესკაზე რამდენიმე იეროგლიფი ბრძოლისა და სიკვდილის სიმღერას მღერის. პიერ კორნელმა, აღნიშნავს რ. ბრაზილაკი, ტრაგედიის კომპოზიციამში მთელი თავისი ოსტატობა ჩააქსოვა. „პომპეუსის სიკვდილი“ მხოლოდ ტრაგედია როდია, ეს არის მჭევრმეტყველი სიმღერა, რომელიც გვთავაზობს ღალატის, სამგლოვიარო კოცონის, ზღვის, დამარცხების, აჯანყებისა და ლაჩრობის ხანგრძლივ, გამანადგურებელ და უმოძრაო ტირადების თავბრუდამხვევ სურათებს (Brasillach, 1955:179).

განსხვავებით „ცინასა“ და „ჰორაციუსისაგან“ „პომპეუსის სიკვდილი“ პერსონაჟთა სიმრავლით გამოირჩევა. ტრაგედიის თორმეტ მოქმედ პირთაგან შვიდი მნიშვნელოვანი ისტორიული ფიგურა გახლავთ. ესენია: პომპეუსი, პტოლომეუსი, კეისარი, კორნელია კლეოპატრა, მარკუს ანტონიუსი და ლეპიდუსი. პიერ კორნელი ასევე მოიხსენიებს რომაელთა და ეგვიპტელთა ჯარებს, რომელებიც სცენის მიღმა მოქმედებენ. ინფორმაციას რომაელთა და ეგვიპტელთა ბრძოლის შესახებ პერსონაჟთა მონათხრობიდან ვიგებთ.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „პომპეუსის სიკვდილში“ ტრაგედიის მთავარი გმირი პომპეუსი საერთოდ არ მონაწილეობს, უფრო მეტიც, ტრაგედიაში აღწერილია არა ერთი მოვლენა, არამედ რამდენიმე ამბავი, თუმცა მთავარი დრამატული მოვლენა არის პომპეუსის სიკვდილი. დანარჩენი ამბები, როგორებიცაა, პომპეუსის

ეგვიპტეში გაქცევა, იულიუს კეისრის ჩამოსვლა ალექსანდრიაში, კეისრისა და პტოლომეუსის შეხვედრა, კეისრისა და კლეოპატრას სასიყვარულო სცენა, ეგვიპტელთა მიერ ეგვიპტელთა აჯანყება, კორნელიას მიერ კეისრის გაფრთხილება აჯანყების შესახებ, პომპეუსის სიკვდილს უკავშირდება და ტრაგედიის მთლიან სიუჟეტურ ხაზს ქმნის.

ამგვარად, ჩვენი ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „პომპეუსის სიკვდილი“ პიერ კორნელის „ჰორაციუსის და „ცინასგან“ შემდეგი დრამატურგიული თავისებურებებით განსხვავდება:

1. მორალური პრობლემის ნაცვლად „პომპეუსის სიკვდილში“ წინა პლანზე პოლიტიკური პრობლემები დგას, რაც იწვევს არა მხოლოდ სიტყვიერ, არამედ ფიზიკურ დაპირისპირებას განსხვავებული პოლიტიკური შეხედულების მქონე პერსონაჟთა შორის.

2. პიერ კორნელს „პომპეუსის სიკვდილში“ შემოაქვს სასიყვარულო ელემენტი.

3. „პომპეუსის სიკვდილი“ ორ ტრაგედიას მოიცავს: 1. მეფე პტოლომეუსის სიკვდილი და 2. კეისრის ტრაგედია, რომელიც არ მომხდარა, მაგრამ რომლის მოლოდინი ტრაგედიაში იგრძნობა.

4. „პომპეუსის სიკვდილი“ აერთიანებს დროის ოთხ განზომილებას:

I განზომილებაში წარსულის ამბებია მოთხრობილი;

II განზომილებაა მინიშნებები წარსულში მომხდარ ამბებზე;

III დროითი განზომილება ეხება ისტორიულ პიროვნებათა ამბების შეხსენებას და მინიშნებებს მათ მომავალზე;

IV განზომილება კი მაყურებელთა მეხსიერებაა, სადაც შემონახულია მინიშნებები ტრაგედიის პერსონაჟთა მომავლის შესახებ.

5. „პომპეუსის სიკვდილი“ არის ტრაგედია, რომელშიც ყველაზე მეტი ისტორიული ფიგურა მონაწილეობს.

6. „პომპეუსის სიკვდილში“ თავად პომპეუსი, როგორც ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირი არსად ჩანს, თუმცა ლოგიკურად ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენები, რომლებსაც პიერ კორნელი ტრაგედიის მანძილზე მოგვითხრობს, პომპეუსის სიკვდილს უკავშირდება. შესაბამისად, ტრაგედიის მთავარი დრამატული

მოვლენა არის პომპეუსის სიკვდილი, რაც სხვა დრამატულ მოვლენებს იწვევს.

როგორც მარი ოდილ სვისტერი აღნიშნავს, „პომპეუსის სიკვდილის“ მნიშვნელოვანი თავისებურება მკაფიოდ გამოიხატება იმაში, რომ ტრაგედია შედგება მკაცრ დიქტომიათა სერიისგან, რომელიც გამორიცხავს მოქმედების საბოლოო დასასრულს. მთელი ტრაგედიის მანძილზე დრამატული კონფლიქტის სტრუქტურის განვითარებაზე ზეგავლენას ახდენს დიქტომიათა სერია (Sweetser, 1962:127).

მართლაც, „პომპეუსის სიკვდილში“ არ შეინიშნება მოქმედების მშვიდობიანად დასრულების შესაძლებლობა, რითაც ის „ჰორაციუსისა“ და „ცინასგან“ მკვეთრად განსხვავდება.

თავი III

„რომაული სათნოების“ პოეტიკა პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ მიხედვით

ფრანგულ ტექსტებსა და თეატრალურ პიესებში სიტყვა "la vertu" („სათნობა“) შუა საუკუნეებიდან გვხვდება. სასულიერო პირები, ფილოსოფოსები და მორალისტები მიიჩნევენ, რომ სათნოების ხარისხით განიზომება ადამიანური ეთიკის ხარისხი. ასე რომ, „სათნობა“ შეიძლება ჩაითვალოს დასავლური ცივილიზაციის და ლიტერატურის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან კონცეფციად. სათნოების განმარტებისას გასათვალისწინებელია რამდენიმე ფაქტორი: ადგილი, ანუ არეალი, სადაც სიტყვა „სათნობა“ გავრცელებული, ეპოქის ზნე-ჩვეულებანი, მწერლის ფილოსოფიური შეხედულებები და სქესი. სათნოების ცნების ორბუნებოვნების საფუძველი ანტიკურ ხანაში უნდა ვეძიოთ. ფილოსოფოსები - არისტოტელე და სოკრატე მიიჩნევდნენ, რომ ქალს შეიძლება ახასიათებდეს იგივე სათნოებები, რაც მამაკაცს. იმავე მოსაზრებებს ვხვდებით სტოიციზმის ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლებთან. შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული ეს შეხედულება განსაკუთრებით გავრცელდა XVII საუკუნეში, როცა შეიქმნა თეორიები ქალთა სათნოების გათანაბრების შესახებ მამაკაცთა სათნოებებთან. ტიმოთი ჯ. რეისი შემდეგნაირად განმარტავს საზოგადოებაში ქალის სტატუსს სათნობასთან დაკავშირებით: საყოველთაოდ ცნობილია ქალებისადმი დამოკიდებულება იუდეურ-ქრისტიანულ ტრადიციაში. ქალი პასუხისმგებელი იყო კაცობრიობის დაცემაზე. შესაბამისად, ქალის სათნოებები განისაზღვრებოდა პასიურობით, მოკრძალებით, უბიწოებით, ზომიერებით, დუმილითა და მორჩილებით (Reiss, 1987:3-41).

ერთობ საინტერესოა „რომაული სათნოების“ სიღრმისეული ანალიზი რომაული ტრაგედიების - „ცინა“, „ჰორაციუსი“, „პომპეუსის სიკვდილის“ მიხედვით.

პიერ კორნელის „რომაულ ტრაგედიები“ იძლევა „რომაული სათნოების“ სხვადასხვა ასპექტში განხილვის საშუალებას. პიერ კორნელი ყურადღებას

ამახვილებს სათნოების ჰეტეროგენულ ხასიათზე და მამაკაცთა სათნოების გვერდით გვიჩვენებს ქალთა სათნოებას, რომელიც ტრაგედიების გმირთა დიალექტიკასა და ტრაგედიის მოქმედების განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებთ სათნოების სამ განმარტებაზე, რომელიც აუცილებელია სათნოების კონცეფციის გასაგებად. პირველი არის „სათნოების“ სტოიციკისტური გაგება, ცნობილია რომ კორნელი განიცდიდა სტოიციკისტური ფილოსოფიური სკოლის გავლენას. მეორე გახლავთ „სათნოების“ განმარტება ეპოქის კონტექსტში ანტუან ფურეტიერის ლექსიკონის მიხედვით (Furetière, 1690:359:IV), ხოლო მესამე არის „რომაული სათნოება“, რომელიც შესაძლებელია განვიხილოთ როგორც ანტიკური რომის სათნოება. პიერ კორნელის სამივე პიესაში: „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“ განსაკუთრებით აქტუალურია „რომაული სათნოება“, რადგან ზემოხსენებული სამივე ტრაგედიის მოქმედების განვითარება უძველესი რომის ისტორიის კონტექსტში მიმდინარეობს.

ლისა თუმცა აღნიშნავს, რომ სტოიკოსებისათვის სათნოება არის უნარი გაარჩიონ რა არის კარგი, რა არის ცუდი და რა არის ის, რომელიც ამ ორი კატეგორიიდან არცერთს არ შეესაბამება (Tuomela, 2014:11).

ა. ფიურეტიერი სიტყვებს - "vertueux", "vertueuse" („სათნო“) განსაზღვრავს როგორც „ძალას“ და „ენერგიას“ ("la force et la vigueur"). ა. ფიურეტიერის განმარტებით სათნო ქალი ან მამაკაცი არის ის, ვინც ძლიერი და ენერგიულია (Furetière, 1690:359: IV).

მაილს მაკდონელის აზრით, ძველ რომში „რომაული სათნოება“ რომის სიდიადესთან ასოცირდებოდა და უმთავრეს ასპექტს წარმოადგენდა ანტიკური რომის საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში (McDonnell, 2006:2).

XVII საუკუნეში, ფრანგულ ლიტერატურაში, კერძოდ ფრანგულ კლასიციკისტურ ტრაგედიაში სათნოების თემა კვლავც აქტუალურია. პიერ კორნელის ტრაგედიებში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სათნოების პოეტიკას, რომელიც განსხვავდება ტრაგედიათა კონტექსტის შესაბამისად.

„სათნოების“ პოეტიკის ანალიზი „ჰორაციუსის“, „ცინასა“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ მიხედვით საშუალებას გვაძლევს ყურადღება გავამახვილოთ

როგორც მამაკაც, ასევე ქალ პერსონაჟთა განსხვავებულ სათნოებებზე, მოვახდინოთ ამ სათნოებათა კლასიფიკაცია, შესაბამისად, განვსაზღვროთ „რომაული სათნოების“ კონცეფცია პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ მიხედვით.

განსხვავებით ჰორაციუსის „რომაული სათნოებისა“ (la vertu romaine), რომელიც მამაკაცური სათნოებაა, ხოლო ქალთა სათნოება სავსებით ემორჩილება მამაკაცთა სათნოებას, „ცინაში“ პირიქით, მამაკაცური სათნოება ქალურ სათნოებას ექვემდებარება და მთავარი სათნოება არის გულმოწყალება, რომელიც ქალის გონივრული რჩევის შედეგია. „პომპეუსის სიკვდილში“ პომპეუსის სათნოება მისი შეუპოვობაა უსამართლობის წინააღმდეგ, რაც მისი სიკვდილის მიზეზია, ხოლო პომპეუსის ცოლის, კორნელიას სათნოება სტოიციკურ ერთგულებასა და შურისძიების ძლიერ წყურვილში გამოიხატება.

„ჰორაციუსი“ არის პიერ კორნელის პირველი „რომაული ტრაგედია“, რომელიც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს პიესის ერთერთი მთავარი მოტივის - „რომაული სათნოების“ ("la vertu Romaine") დეტალური განვითარებით. „რომაული სათნოება“ ტრაგედიის მთავარი მოქმედი გმირის, ჰორაციუსის პოლიტიკურ აზროვნებაში, პატრიოტულ პათოსსა და სამშობლოს ინტერესებისათვის თავგანწირულ ბრძოლაში უმთავრეს როლს ასრულებს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ „რომაული სათნოების“ მიმართ ინტერესი თავდაპირველად პარიზის ლიტერატურულ სალონებში შეინიშნება, რომელთაგან ერთერთი ლიტერატურული სალონი მარკიზ დე რამბუიეს სალონი იყო. მარკიზი ყურადღებით ისმენდა მსჯელობებს „რომაული სათნოების“ ბუნების შესახებ და საკითხის განმარტებისათვის ხშირად გეზ დე ბალზაკს მიმართავდა (Zuber 1992: 109).

სამი ძმა ჰორაციუსისა და სამი ძმა კურიაციუსის გმირული ბრძოლის ისტორია, რომელმაც მეტოქე ქალაქების რომისა და ალბას ბედი გადაწყვიტა, ასევე გამარჯვებული ჰორაციუსის მიერ საკუთარი დის მკვლელობა, ვინც თავის ალბელ საქმროს, კურიაციუსს გლოვობდა, პიერ კორნელის დროს ლიტერატურულ წრეებში კარგად იყო ცნობილი.

„ჰორაციუსის“ კომენტატორები თვლიან, რომ ჰორაციუსის დანაშაულისა და გასამართლების სცენა, რაც „სწავლულთა“ კამათის საბაზი გახდა, ძველ რიტორიკულ

სკოლებში პოპულარული თემა ჯერ კიდევ XVII საუკუნემდე იყო. აღნიშნულმა თემამ იეზუიტთა კოლეჯებში ყურადღება XVII საუკუნის დასაწყისში მიიპყრო. პიერ კორნელმა, ვინც განათლება იეზუიტთა კოლეჯში მიიღო, ბუნებრივია, კარგად იცოდა ამ კამათის შესახებ ჰორაციუსის საქციელთან დაკავშირებით, რაც ამ უკანასკნელის მიერ საკუთარი დის - კამილას სასტიკმა მკვლელობამ გამოიწვია.

ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია ერთადერთი ფრანგული პიესა ჰორაციუსზე, რომელიც ეკუთვნის პიერ დე ლოდენ დ' ეგალიერს (Pierre de Laudun d'Aigaliers). დ' ეგალიერი ასევე გახლდათ „ფრანგული პოეტიკის“ ავტორი (1598).

დ' ეგალიერის „ჰორაციუსი“ დაიწერა 1596 წელს და როგორც ჩანს, დიდი პოპულარობა ვერ მოიპოვა. მეტად პოპულარული იყო უცხოური პიესები იმავე თემაზე - იტალიური ("Orazia" - „ჰორაციუსი“- პიეტრო არეტინო, 1546) და ესპანური ("El Honrado Hermano" - „ღირსეული ძმა“, ლოპე დე ვეგა, 1622), შესაძლოა, პ. კორნელი იცნობდა ხსენებულ პიესებს, თუმცა ამ პიესებში მთავარი გმირის კონცეფცია, მათ შორის მისი ხასიათი, „რომაული სათნოება“ და გმირობა, სერიოზულად განსხვავდება კორნელისეული გმირის ხასიათისაგან. განსხვავებულია პ. არეტინოს, ლოპე დე ვეგასა და პიერ კორნელის შემოქმედების სტილი და პოეტიკა. ხსენებულ ავტორთაგან არცერთის პიესას არ ახასიათებს სტილის ისეთი იდეალური სიმკაცრე, კონფლიქტის სიცხადე, ამალღებული სიმარტივე, სიმეტრიული მიმართება ცენტრალურ პერსონაჟებს შორის, როგორც პიერ კორნელის „ჰორაციუსს“, რომელიც „რომაული სათნოების“ მკაფიო და უაღრესად მნიშვნელოვან კონცეფციას გამოხატავს. „რომაული სათნოების“ ("la vertu romain"), როგორც პიესის ცენტრალური ღირსების კონცეფციაში, „ჰორაციუსის“ მოქმედი პირები თავისებურად არიან ჩართულნი. ისინი ან მოუწოდებენ და იბრძვიან გმირული სახელისათვის, დარდობენ, მაგრამ ამართლებენ გმირის საქციელს - ჰორაციუსი, მოხუცი ჰორაციუსი, კურიაციუსი, საბინა, მეფე ტულუსი, ან საერთოდ გმობენ „რომაულ სათნოებას“ და მას „ბარბაროსულ სათნოებას“ ("brutale vertu"), უწოდებენ (კამილა). შესაბამისად, „ჰორაციუსის“ მოქმედი პირთა მოსაზრებები „სათნოების“ განსაზღვრების შესახებ, არ არის თანაბარმნიშვნელოვანი, თუმცა თითოეულ მათგანს, ზოგადად, ადამიანურ-გონივრული ინტერესის კონტექსტში, გარკვეული ღირებულება აქვს.

„ჰორაციუსის“ მოქმედ პირთა შეხედულებები „სათნობის“ შესახებ, ტრაგედიის იდეოლოგიურ და პოეტურ სტრუქტურაში შეიძლება განვათავსოთ როგორც თანმიმდევრობით, ასევე დავაჯგუფოთ წყვილებად, ოპოზიციური წყობით.

"la solide vertu" - "brutale vertu" - „მტკიცე სათნობა“-„უხეში სათნობა“

"la haute vertu" - "une simple vertu" - „მაღალი სათნობა“- „მარტივი სათნობა“

"la vertu romain" - "une vertu bien rare" - „რომაული სათნობა“ - „ფრიად იშვიათი სათნობა“.

ტრაგედია „ჰორაციუსის“ სიმეტრიული ცენტრი, სათნობის სხვადასხვა მოდელის ფონზე, არის „რომაული სათნობა“ ("la vertu romaine"), იგივე „სასტიკი სათნობა„ ("la solide vertu"), რომელსაც ჰორაციუსი განასახიერებს. ჰორაციუსი, არა მხოლოდ პერსონაჟთა სისტემაში, არამედ იდეოლოგიური კავშირების სტრუქტურაშიც სამართლიანად იკავებს ცენტრალურ ადგილს. ჰორაციუსის დამოკიდებულება „რომაული სათნობის“ მიმართ უკიდურესად მტკიცე და ერთმნიშვნელოვანია, იგი თანახმაა ნებისმიერი მსხვერპლის ფასად მოიპოვოს გმირული დიდება. ჰორაციუსისათვის „რომაული სათნობა“ დიდების მოპოვების ერთადერთი, უალტერნატივო საშუალებაა. V მოქმედების III სცენაში მოხუცი ჰორაციუსი აღიარებს შვილის შეუპოვრობას ანუ „რომაულ სათნობას“. მისი შვილის მიერ ჩადენილ დანაშაულს ის ამ სათნობასთან კავშირში განიხილავს:

Et la louange est due, au lieu de châtement,

Quand la vertu produit ce premier mouvement. (v. 1649- 1650)

სასჯელის ნაცვლად ქება-დიდებას იმსახურებს გმირი,

რომლის პირველივე ქმედებას სათნობა წარმართავს.

მეფე ტულუსის აზრით, „რომაულ სათნობას“ იმაზე მეტად ვერაფერი გაამართლებს, ვიდრე სახელმწიფო აუცილებლობა და მეფის ინტერესების დაცვა, სწორედ ამიტომ აცხადებს მეფე ტულუსი, რომ ჰორაციუსი, რომელმაც სახელმწიფო ინტერესების სანაცვლოდ საკუთარი დის სიცოცხლეც კი გასწირა, თავად სიცოცხლეს იმსახურებს:

Deux sceptres en ma main, Albe à Rome asservie,

Parlent bien hautement en faveur de sa vie. (v. 1743- 1744).

ხელთ ორი კვერთხი მიპყრია, ალბა რომს ემორჩილება,

ეს ყველაფერი მის სასარგებლოდ მეტყველებს, იგი სიცოცხლის ღირსია.

ამგვარად, სიმამაცე, რომელსაც „რომაული სათნოება“ განაპირობებს, დანაშაულს წარმოშობს, მაგრამ ჰორაციუსის სიცოცხლეს განსაკუთრებულ ღირებულებას, სიმამაცე და სახელმწიფოსადმი თავგანწირვა სძენს. „ჰორაციუსის“ მთელი პათოსი „რომაული სათნოების“ განდიდება და გამართლებაა, მაგრამ პიერ კორნელის პოეტური გენია მხოლოდ ერთი მხარის დადებითი როლის წარმოჩენით როდი კმაყოფილდება, დრამატურგი რიტორიკულ-პოეტური საშუალებით, ანტითეზით გამოხატავს „რომაული სათნოების“ განსხვავებულ გაგებას, რაც ნათლად ჩანს კურიაციუსის მიმართვაში ჰორაციუსისადმი, სადაც კურიაციუსი ჯერ ადასტურებს ჰორაციუსისა და საკუთარი „სათნოების“ სრულ იდენტურობას, მაგრამ შემდეგ აღიარებს მათ არსებით განსხვავებას:

Nous serons les miroirs d'une vertu bien rare:
Mais votre fermeté tient un peu du barbare.
(...) Et, si Rome demande une vertu plus haute,
Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain. (v. 455- 482)
ჩვენ იშვიათი სათნოების სარკეები ვიქნებით ,
მაგრამ თქვენი სიმტკიცე ბარბაროსობად მიმაჩნია (...)
და თუ რომი ამაზე მეტ სათნობას ითხოვს, მაღლობა ღმერთებს,
რომ რომაელი არ ვარ და ადამიანის სახეს კვლავ ვინარჩუნებ.

ამ შემთხვევაში, კურიაციუსისათვის უპირატესობა არა სახელმწიფო, არამედ ადამიანურ ინტერესებს ენიჭება. კურიაციუსის აზრით, „რომაული სათნოება“ ადამიანში ჰუმანურობის ადგილს არ ტოვებს.

ანტითეზურია ასევე კურიაციუსის დის, საბინას დამოკიდებულება „რომაული სათნოებისადმი“. საბინა რომაელი ჰორაციუსის ცოლია, მაგრამ ძმის, კურიაციუსის და მულის, კამილას სიკვდილის შემდეგ მას ბაგეთაგან აღმოხდება „რომაული სათნოების“ უარყოფელი სიტყვები:

Mais enfin je renonce á la vertu romaine,
Si, pour la posséder, je dois être inhumaine. (v. 1367-1368)
საბოლოოდ უარს ვამბობ რომაულ სათნოებაზე,
თუ მისი ფლობა მავალდებულებს არაჰუმანური ვიყო.

მკვლევრები ჰორაციუსის „რომაული სათნოების“ შესახებ განსხვავებულ მოსაზრებებს გამოთქვამენ. სესილია ლორენი, რომელიც ჰორაციუსს „სათნო

დამნაშავეს“ ("criminel vertueux") უწოდებს, განმარტავს, რომ „სათნო დამნაშავეს“ საშუალებით პიერ კორნელი ტრაგედიაში ერთგვარ ეთიკურ დამაბულობას ქმნის (Laurin, 2014:219).

ჟან შარონის აზრით, ჰორაციუსი „რომაულ სათნოების“ წყალობით გადაიქცევა არაჰუმანურ უგრძნობ მეომარად, რომელიც ტოტალიტარული რომაული სახელმწიფოს ამბიციებს ემსახურება (Charron, 1993. 105-112).

ჩვენი აზრით, „რომაული სათნოება“ - "la vertu romaine", რომელსაც პიერ კორნელი „ჰორაციუსში“ განადიდებს, არ არის სათნოება და სიმამაცე ზოგადი განსაზღვრებით, ის არც ძველი რომაელებისთვის დამახასიათებელი სათნოება და მამაცობაა. კორნელისეული „რომაული სათნოება“ არის გმირობა, რომელიც განპირობებულია სახელმწიფო-პოლიტიკური მიზნებით. „რომაული სათნოების“ მატარებელი გმირი მოითხოვს ან სიცოცხლეშივე აბსოლუტურ აღიარებას, პატივს და დიდებას ან სიკვდილს. ჰორაციუსს, სჭირდება დიდება, რაც მეგობრობის, სიყვარულისა და ნათესაობის გრძნობით არ მოიპოვება. საერთო საქმისთვის ბრძოლაში მოპოვებული დიდება უფრო ძლიერია, რადგან ის ხალხის ინტერესებსა და მათ მესხიერებაზეა გათვლილი. ხალხის ხსოვნა ხანგრძლივად ინახავს თავდადებულ გმირთა სახელებს. გმირობა კი რჩეულთა ხვედრია. ჰორაციუსის გმირობის საფუძველი „რომაული სათნოება“ ჰორაციუსს არ აშინებს ბრძოლა ნათესავების წინააღმდეგ. ის თვლის, რომ „რომაული სათნოება“ ყოველივე ადამიანური გრძნობის დაუფიქრებლად დათმობას მოითხოვს. ჰორაციუსმა არჩევანი მაშინ გააკეთა, როცა რომმა იგი კურიაციუსების წინააღმდეგ საბრძოლველად აირჩია. ჰორაციუსი სიხარულით იღებს ამ არჩევანს, რასაც მისი სიტყვები ადასტურებენ, რომლებსაც იგი დიდი სიამაყით წარმოთქვამს:

Rome a choisi mon bras, je n'examine rien. (v.498) .

რომმა ჩემი მკლავი აირჩია და აღარაფერს ვიკვლევ.

ჰორაციუსის არჩევანში არა მხოლოდ სახელმწიფოს, არამედ ღმერთების ნება ურევია. ჰორაციუსი სავსებით ემორჩილება ღმერთების არჩევანს და მზადაა ყველაფერი გაიღოს ამ არჩევნისა და რომის კეთილდღეობისთვის. რომის ბედი, ღმერთების ნებით, ჰორაციუსის გმირობამ უნდა გადაწყვიტოს. კამილას მიერ რომის მოხსენიება სიძულვილით და საშინელი სიტყვებით შეურაცხყოფს არა მხოლოდ

ჰორაციუსის პატრიოტულ გრძნობას, არამედ ღმერთების ნებას. ჰორაციუსისთვის კი ღმერთების ნება ისევე შეუვალი და წმინდაა, როგორც „რომაული სათნოება“, რომელიც მას დიდებას, (La gloire) მოუტანს. იგი ზრუნავს დიდებაზე და დის სიცოცხლეს გასწირავს იმ დიდების სანაცვლოდ, რომელსაც სახელმწიფოს ინტერესებისათვის ბრძოლაში მოიპოვებს. მოგვიანებით ჰორაციუსი მზადაა სიცოცხლე დაასრულოს არა დის მკვლელობის გამო, არამედ „დიდებისთვის“, რასაც აღიარებს კიდევ ტრაგედიის მეხუთე მოქმედებაში, სასამართლოს სცენაში:

Je m'immole à ma gloire, et non pas à ma soeur.(v.1594).

ჩემი დიდებისთვის ვწირავ თავს და არა ჩემი დისთვის.

სახელმწიფო, როგორც ვხედავთ, ჰორაციუსისთვის არის არა მხოლოდ მიზანი, არამედ საშუალება, „რომაული სათნოების“ გამოვლენისა და გმირული დიდების მოსაპოვებლად. გმირული ტრიუმფისთვის მხოლოდ დიდების წყურვილი არ არის საკმარისი. გონებისა და მკლავის ძალასთან ერთად აუცილებელია ბედის შეწევნა და განსაკუთრებული შემთხვევა, რაც სახელმწიფოს ნებისა და ინტერესების დაცვაში გამოიხატება.

Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière

À montrer d'un grand coeur la vertu toute entière.

Suivant l'occasion elle agit plus ou moins,

Et paraît forte ou faible aux yeux de ses témoins. (v.1555-1558)

მეფეო, მამაცს იშვიათად ეძლევა სათნოების გამოვლენის საშუალება,

მეტნაკლებად ხშირად ამ საქმეში შემთხვევა დიდ როლს თამაშობს

და მისი წყალობით მოწმეთა თვალში ან სუსტად, ან ძლიერად წარმოჩინდება.

ამგვარად, სახელმწიფომ შექმნა განსაკუთრებული შემთხვევა - l'occasion, რამაც განამტკიცა ჰორაციუსის „რომაული სათნოება“ და განაპირობა ჰორაციუსის გმირობა და დიდება.

სახელმწიფო, რომელსაც ჰორაციუსი თავიდან მხოლოდ გმირული დიდების საბაზით ემსახურებოდა, გმირის ხელშეუხებლობის გარანტია უნდა იყოს. მოხუცი ჰორაციუსი ეუბნება თავის ვაჟს, რომ არა „სულელ ხალხს“ ("le peuple stupide"), არამედ მხოლოდ მეფეებს შეუძლიათ სათნოების დანახვა და გმირების სათანადოდ დაფასება.

Horace, ne crois pas que le peuple stupide

Soit le maître absolu d'un renom bien solide :

(...) C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,
À voir la vertu pleine en ses moindres effets. (v.1711- 1718).
ჰორაციუს, არ დაიჯერო, რომ სულელი ადამიანები
შედლებენ შეარყიონ შენი მტკიცე რეპუტაცია და სახელი.
(...) მხოლოდ მეფეებსა და ბრძენკაცთ ძალუმთ
სათნოების დანახვა, თავისი უმცირესი ეფექტებით.

მეფე ტულუსი ჰორაციუსის სიცოცხლის შენარჩუნებას ეროვნულ აუცილებლობად აღიარებს, რადგან ყველას არ ძალუმს სამშობლოსა და მეფის ტახტის ძლიერებისათვის მოიმოქმედოს ის, რაც ჰორაციუსმა გააკეთა:

Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime(v.1760)

შენი სათნოება აღამაღლებს შენს დიდებას და აღმატება შენს დანაშაულს - მიმართავს ტულუსი ჰორაციუსს. მეფის სიტყვა სახელმწიფო ნება-სურვილს გამოხატავს. ასე, რომ რომის სახელმწიფო გმირის „რომაულ სათნოებას“ სახელმწიფო სათნოებად აქცევს. სახელმწიფო გმირს ავალდებულებს მისი ინტერესების დაცვას და პირიქით, სახელმწიფო ვალდებულია დაიცვას გმირის სახელი და დიდება. პიერ კორნელი არაჩვეულებრივად ახერხებს სახელმწიფო მიზნების შერწყმას გმირის დიდების სურვილთან, რომელიც განხორციელებას „რომაულ სათნოებაში“ ჰპოვებს. უფრო მეტიც, პარადოქსების დიდოსტატი კორნელი „რომაული სათნოების“ პოეტურ სტრუქტურაში მოქმედ პირთა ტირადებს ლოგიკურ-რიტორიკულ პრინციპებს უმორჩილებს. ტრაგედიის V მოქმედებაში (სასამართლო სცენა), მეფე ტულუსის, მოხუცი ჰორაციუსის, ჰორაციუსის, საბინასა და ვალერის გამოსვლები, მათი ლოგიკური მსჯელობები, ნათელი მაგალითია იმისა, რომ რიტორიკა, რომელსაც პიერ კორნელი მიმართავს „ჰორაციუსში“, ემსახურება მკვეთრად გამოხატული მიზანის მკაფიოდ და გასაგებად გადმოცემას. მეფე ტულუსის სიტყვა სასამართლოზე დარწმუნების შესანიშნავი მაგალითია. მეფის სიტყვები ამართლებს ჰორაციუსის „რომაულ სათნოებას“ სამშობლოსადმი მსხვერპლის გაღების სახელით. ჰორაციუსის გმრობამ მეფე ორი ქვეყნის საჭეთმპყრობელი გახადა. ასეთი გმირი სიცოცხლეს იმსახურებს, იმისთვის, რომ კვლავ დიადი გამარჯვებები მოუტანოს საფიცარ სამშობლოს.

ამგვარად, ჰორაციუსის „რომაული სათნოება“ "la vertu romain" უფრო მეტია, ვიდრე რომაული სულის სისასტიკისა და ბარბაროსობის ("la vertu barbare")

გამოვლინება.

ჰორაციუსმა აღასრულა თავისი ქვეყნის დაცვის წმინდათაწმინდა მოვალეობა. მის გმირობას ვერაფერი დაჩრდილავს. ჰორაციუსი ისტორიაში დარჩა არა დის მკვლელის, არამედ რომაელი გმირის სახელით. ამგვარად „რომაული სათნოება“ თითქოს სასჯელია გმირისათვის, მაგრამ იგი, ამასთანავე, მისი გამამართლებელია. ჰორაციუსის გმირობა იწვევს არა სიძულვილსა და ზიზღს, არამედ აღტაცებას და პატივისცემას, რაც ჰორაციუსმა „რომაული სათნოების“ აღსრულებით დაიმსახურა.

„ცინა ანუ ავგუსტუსის გულმოწყალება“ ("Cinna ou la Clémence d'Auguste", 1641) მეორე ტრაგედია გახლავთ პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ციკლიდან, რომელიც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს მისი პერსონაჟების მიერ „სათნოების“ არაერთგვაროვანი გამოვლინებით, რაც მჭიდროდ უკავშირდება ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას და მსოფლმხედველობას.

„ცინაში“, ისევე, როგორც თავის პირველ რომაულ ტრაგედიაში - „ჰორაციუსი“, პიერ კორნელი კვლავ მიმართავს „სათნოების“ ("la vertu") კონცეფციას, როგორც მორალურ, ასევე პოლიტიკურ კონტექსტში. განსხვავებით „ჰორაციუსის“ „რომაული სათნოებისა“ ("la vertu romaine"), რომელიც მამაკაცური სათნოებაა, ხოლო ქალთა სათნოება სავსებით ემორჩილება მამაკაცთა სათნოებას, „ცინაში“ პირიქით, სათნოების განსხვავებულ გააზრებას ვხვდებით. „ცინას“ მოქმედ გმირთა სათნოებას სიყვარულის, შურისძიებისა და გულმოწყალების გრძნობები განაპირობებენ. მამაკაცთა სათნოება „ცინაში“ ქალთა სათნოებაზეა დამოკიდებული. ცინას და ავგუსტუსის ქმედებებს ორი ძლიერი ქალის - ემილიასა და ლივიას სათნოება განსაზღვრავს. ავგუსტუსის სათნოება - გულმოწყალება - მისი მეუღლის, ლივიას დამსახურებაა, რადგან მოწყალების იდეა უშუალოდ ლივიას ეკუთვნის. ემილიასათვის - ცინას შეყვარებულისათვის, სათნოება შურისძიებასთან ასოცირდება. იმპერატორის ცოლის - ლივიას სათნოება კი გამოიხატება მის გონიერებასა და გონივრულ რჩევაში, რომელიც სათნოების ძირითად განმსაზღვრელ ცნებას, სიფრთხილეს ემყარება. მართალია, ქალთა სათნოებები „ცინაში“ წინა პლანზე არ წარმოჩინდებიან, თუმცა ტრაგედიაში ქალთა სათნოებას მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს.

აღსანიშნავია, რომ „ცინაში“ პიერ კორნელმა წარმოგვიდგინა მამაკაცები, რომელთა სათნოება სათავეს საყვარელ ქალთა სათნოებიდან იღებს. განსხვავებით „ჰორაციუსისაგან“, სადაც სათნოება მჭიდროდ უკავშირდება პატრიოტულ მოვალეობას, „ცინაში“ სათნოება სოციალურ-კულტურულ კონტექსტთანაა დაკავშირებული.

თუ „ჰორაციუსში“ „რომაული სათნოება“ პატრიოტიზმს უკავშირდება, „ცინას“ მიხედვით, „რომაული სათნოება“ მოიცავს მის მოქმედ პირთა ყველა იდეასა და მისწრაფებას, რაც მათ ყველა ქმედებას განაპირობებს.

„ჰორაციუსის“ გმირულ-პატრიოტული სათნოების საპირისპიროდ „ცინაში“ აღწერილია სათნოება, რომელიც უმთავრესად ქალებს ახასიათებთ. ქალები, თავიანთი სათნოებით გავლენას ახდენენ მამაკაცებზე. შესაბამისად, ქალთა სათნოება მამაკაცთა სათნოების საფუძველია.

„ცინაში“ სათნოებას განსაზღვრავს ტრაგედიის გმირთა სტოიკური შეხედულება სიკეთისა და ბოროტების ("le bien et le mal") შესახებ. „ჰორაციუსში“ სათნოება მთელი თავისი სიმკაცრითაა წარმოდგენილი და სამშობლოსადმი ვალდებულების უპირობო აღსრულებითაა გამართლებული. მართალია, საბინა და კამილა აღიარებენ ჰორაციუსის სათნოების სიმკაცრესა და სისასტიკეს, მაგრამ ისინი თავიანთ სათნოებაზე არ საუბრობენ. ემილია კი პირიქით, თავის ქმედებებს, ცინას ქმედებების მსგავსად სათნოებად მიიჩნევს. იმპერატორი ავგუსტუსი მისთვის მხოლოდ ტირან მმართველს წარმოადგენს.

ტრაგედია „ცინა“ იწყება ემილიას დიალოგით, რომელიც იმპერატორ ავგუსტუსის მიმართ სიძულვილითა და შურისძიების დაუცხრომელი წყურვილითაა სავსე:

Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance,
Enfants impétueux de mon ressentiment
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément (v.1-4)
ბრწყინვალე შურისძიების მოუთმენელი სურვილი,
რომელიც მამაჩემის სიკვდილის შემდეგ დაიბადა.
ჩემი მწუხარების მრისხანე შვილი,
ამ ტკივილმა მომიცვა და ბრმად შემიპყრო.

მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთთქმული სიტყვები სათნოების განმარტებას სავსებით ეწინააღმდეგება, სინამდვილეში ემილიას შურისძიება მოიცავს სხვა სათნოებებს, რომლებიც სიმამაცის ძირითად ღირსებას ექვემდებარებიან. „რომაული სათნოების“ პოეტიკის ანალიზი „ჰორაციუსის“ მიხედვით გვიჩვენებს, რომ ჰორაციუსის სათნოებას ამართლებს მისი გამირული თავგანწირვა სამშობლოსადმი. თუკი ჰორაციუსის სათნოება პატრიოტული მოვალეობითაა გამართლებული, ემილიას სათნოებას, რაც იმპერატორ ავგუსტუსის მოკვლის სურვილით გამოიხატება, მამის წინაშე შვილის მოვალეობის აღსრულება ამართლებს. ემილია იმპერატორის ხელისუფლების წინააღმდეგ გამოდის. მას შურისძიება სურს, მიუხედავად იმ სიკეთისა, რაც მან იმპერატორისაგან მიიღო. ემილიას ვერავინ გადაათქმევინებს შურისძიებას. განსხვავებით საბინასა და კამილასაგან, რომელთაც მამაკაცები მხარს არ უჭერენ, როგორი გონივრულიც უნდა იყოს მათი სურვილები, ემილია ცინას მხარდაჭერას ყოველთვის გრძნობს. ემილიას გაცნობიერებული აქვს შურისძიების რისკი, მაგრამ მისი აზრით შურისძიება მართებულია. ემილია სამართლიანობასთან ერთად დიდებას ეძებს და ამისთვის სათნოებად შურისძიების გზას ირჩევს:

Plus le péril est grand, plus doux en est le fruit ;

La vertu nous y jette, et la gloire le suit. (v.131-132)

რაც უფრო დიდია საფრთხე, მით უფრო ტკბილია მისი ნაყოფი.

იქამდე სათნოებას მივყავართ და მას დიდება მოჰყვება.

როგორც ზემოთმოყვანილი სიტყვებიდან ჩანს, ემილიას აზრით, მის მოქმედებებს სათნოება განაპირობებს. ემილია ცინას მიანდობს შეთქმულებისთვის შურისძიების სათნოებით სავსე მეომრების არჩევას, თავის პირად ინტერესებს უთანაბრებს რომაელთა ინტერესებს და მათ შორის პარალელებს ავლებს:

Je l'avais bien prévu, que, pour un tel ouvrage,

Cinna saurait choisir des hommes de courage,

Et ne remettrait pas en de mauvaises mains

L'intérêt d'Émilie et celui des Romains. (v.153-156)

მე წინასწარ გავითვალისწინე, რომ ცინამ იცის ამ საქმისთვის

თუ როგორ აირჩიოს გამბედავი მამაკაცები.

და ემილიასა და რომაელთა ინტერესს

უვარგისებს ხელთ არ ჩაუგდება.

თავის თვალსაზრისს სათნოების შესახებ, ემილია კიდევ უფრო განამტკიცებს

III მოქმედების IV სცენაში, როდესაც ცინას სიტყვებს - Vous faites des vertus au gré de votre haine. (v.977) თქვენს სათნოებებს თქვენი სიძულვილი ქმნის. იგი პასუხობს - Je me fais des vertus dignes d'une Romaine. (v.978) მე განვასახიერებ რომაელი ქალის ღირსეულ სათნოებებს.

ემილია მიიჩნევს, რომ რომაელი ქალის ღირსეულ სათნოებებს განასახიერებს, მაშინ, როცა მისი სიძულვილი ქმნის ამ სათნოებას. „ჰორაციუსისაგან“ განსხვავებით, სადაც მამაკაცები განსაზღვრავენ სათნოებას და გმირული ქმედებით მოიხვეჭენ მას, „ცინაში“ პიერ კორნელი ემილიას ანიჭებს სათნოების განსაზღვრისა და ღირსეულ სათნოებათა აღსრულების ძალაუფლებას. IV მოქმედების V სცენაში ემილია იყენებს სიტყვა „სათნოებას“ გმირულ-პატრიოტული მნიშვნელობით, როცა მიმართავს მაქსიმეს, რომელმაც ქალს სიყვარული გამოუცხადა:

Tu m'oses aimer, et tu n'oses mourir!

(...) Fais que je porte envie à ta vertu parfaite

Ne te pouvant aimer, fais que je te regrette ;

Montre d'un vrai Romain la dernière vigueur,

Et mérite mes pleurs au défaut de mon cœur. (v. 1352 -1360)

შენ ბედავ გიყვარდე, და ვერ ბედავ სიკვდილს!

(...) ისე მოიქეცი, რომ შემშურდეს შენი სრულყოფილი სათნოება.

არ შემიდლია მიყვარდე, მაგრამ მოიქეცი ისე, რომ დამენანო,

გამოავლინე ჭეშმარიტი რომაელის ძლიერება და დაიმსახურე ჩემი ცრემლები,

თუმც ჩემი გული ვერ შეგიყვარებს.

ემილია ცინას ერთგულია და ამგვარად მის სათნოებებს ასევე ერთგულება და გრძნობის სიწმინდე წარმოადგენენ, რაც ტიპური ქალური სათნოებებია. IV მოქმედების V სცენა საინტერესოა იმითაც, რომ აქ ხდება ქალის ძლიერების აღიარება. თუკი „ჰორაციუსში“ ქალთა ცრემლები და წუხილი გმირთა გულებზეც კი ამაჩუყებლად მოქმედებს და ჰორაციუსი მამას, მოხუც ჰორაციუსს სთხოვს სახლში ჩაკეტონ ქალები, რათა მათმა მოთქმა ვედრებამ ბრძოლის მიმდინარეობას ხელი არ შეუშალოს და მეომრებს სათნოებისკენ მიმავალი გზიდან არ გადაახვევინოს, „ცინაში“ პირიქით, ემილია მოუწოდებს მამაკაცებს (მაქსიმესა და ცინას), რომ სათნოება ავგუსტუსის წინააღმდეგ ბრძოლაში გამოავლინონ.

ემილიას ჯანყი ხელისუფლების წინააღმდეგ მთელი ტრაგედიის განმავლობაში არ ცხრება. მას სურს ბოლო მოუღოს არა მხოლოდ თავისი მამის მკვლელს, არამედ ტირანის ბატონობასაც. ქალს ცინას ღირსების საფუძვლად მიაჩნია სათნოების

აღსრულება შურისძიების გზით. ემილია მიჯნურს - ცინას ავალდებულებს აღასრულოს მოვალეობა, რასაც სატრფო უწესებს:

Je lui prescrist la loi que mon devoir m'impose (v.57).

მე მას ვუწესებ კანონს, რომელსაც ჩემი მოვალეობა მაკისრებს.

სატრფოს ხელის მოსაპოვებლად ცინამ უნდა მოკლას ავგუსტუსი, რომაული ინტერესების სახელით. ასე რომ, ემილია ცინას მოუწოდებს შურისძიების გზით სათნოების აღსრულებისაკენ.

ქალური სათნოებისა და სიბრძნის განსახიერებას „ცინაში“ იმპერატორის ცოლი ლივია წარმოადგენს. იგი პირველად პიესის ბოლოს IV მოქმედებაში, III სცენაში ჩნდება, მაშინ, როცა ავგუსტუსი მიდის მასთან, შეთქმულების შესახებ რომ აცნობოს. თუმცა ლივიას უკვე ევფორბემ ყველაფერი უამბო. ქალს საკმარისი დრო ჰქონდა გონივრული გადაწყვეტილების მისაღებად.

Euphorbe m'a tout dit,

Seigneur,(...)

Mais écouteriez-vous les conseils d'une femme ? (v.1196 -1198)

ევფორბემ ყველაფერი მითხრა, ბატონო,

(...) მაგრამ ქალის რჩევას ხომ არ მოსმენდით?

- მიმართავს იგი ავგუსტუსს. ზემოთ მოყვანილ სიტყვებს ლივია თამამად და გაბედულად წარმოთქვამს, მიუხედავად იმისა, რომ მან იცის, სახელმწიფო საქმეებს მამაკაცები განაგებენ და ქალის რჩევას არავინ ელის.

აღსანიშნავია, რომ იმ პერიოდში, როდესაც „ცინა“ დაიწერა, საფრანგეთი ანა ავსტრიელის რეგენტობის ქვეშ იმყოფებოდა, რომელმაც ლუი XIII გარდაცვალების შემდეგ კარდინალ მაზარინისთან ერთად სახელმწიფოს მმართველობა ჩაიბარა. ლივიას რჩევა ავგუსტუსის მიმართ, მოწმობს იმას, რომ XVII საუკუნეში დიდგვაროვან ქალბატონებს შეეძლოთ თავიანთი შეხედულებები გამოეთქვათ სახელმწიფო მმართველობის საკითხებთან დაკავშირებით.

„ცინას“ ქალ პერსონაჟებს სათნოების შესახებ სხვადასხვა შეხედულებები აქვთ.

ემილიას გადაჭარბებული სიძულვილი შოკისმომგვრელია, რადგან ის არამარტო ამორებს ცინას სათნოების გზიდან, არამედ იმიტომ, რომ ეს სიძულვილი თავისი კეთილისმყოფელი იმპერატორისადმია მიმართული. ლივიას გონივრული რჩევა- შეთქმულთა შეწყალების თაობაზე, ქვეყნის ერთიანობის, სიმშვიდისა და

ძლიერების საფუძველია.

ამგვარად, „ცინაში“ სათნოების პოეტიკის ანალიზისას აუცილებელი მთავარი ელემენტი არის ქალური სათნოება. ცინა ემორჩილება მოვალეობას, რომელსაც ემილია უწესებს, ხოლო ავგუსტუსი მიიღებს ქალის, ლივიას რჩევას და ცინას და დანარჩენ შეთქმულებს შეიწყალებს. თავიდან ავგუსტუსს არ უნდა ლივიას რჩევას დათანხმდეს, რადგან ვერ დაუძლევია ზიზღი შეთქმულთა მიმართ, რომლებმაც არად ჩააგდეს იმპერატორის მიერ გაღებული მსხვერპლი რომისადმი. ლივია არ ამართლებს ავგუსტუსის ზიზღს და მას ეუბნება რომ:

Seigneur, vous emporter à cette extrémité
C'est plutôt désespoir que générosité.(v.1239 -1240)
მეფეო, ამგვარ უკიდურესობას, (ზიზღს)
თქვენ სასოწარკვეთილებამდე უფრო მიჰყავხართ,
ვიდრე კეთილშობილებამდე.

ავგუსტუსს შეთქმულთა შეწყალება არა სათნოებად, არამედ სისუსტედ მიაჩნია:

Régner et caresser une main si traîtresse,
Au lieu de sa vertu, c'est montrer sa faiblesse. (v.1241 -1242)
იმეფო და მოეფერო მოღალატის ხელს,
იმის ნაცვლად, რომ მისგან სათნოებას ელი,
ეს სისუსტის გამოვლინებაა.

მიუხედავად ავგუსტუსის მრისხანებისა, ლივია ქმარს დაჟინებით უმტკიცებს მოწყალების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და არწმუნებს, რომ მოწყალების გაცემა მეფეთათვის ყველაზე ღირსეული სათნოებაა:

C'est régner sur vous-même, et, par un noble choix,
Pratiquer la vertu la plus digne des rois. (v.1243 1244)
ეს არის საკუთარ თავზე მეფობა და, კეთილშობილური არჩევანი,
მეფეთათვის ყველაზე ღირსეული სათნოება.

სათნოების ზემოხსენებული კონცეფცია, რასაც ლივია ავგუსტუსს სთავაზობს, პასუხობს თვითკონტროლის საკუთარი სურვილების მართვის იდეას. ავგუსტუსი გადაწყვეტილების მიღებას ცხელ გულზე აპირებს, ლივია კი ქმარს ურჩევს გრძნობებს არ აჰყვეს და გონივრულად იმოქმედოს. ავგუსტუსს თავდაპირველად არ სურს მიიღოს თანამეცხედრის რჩევა, იგი ფიქრობს, რომ ლივია განდიდების ამბიციითაა შეპყრობილი: C'est l'amour des grandeurs qui vous rend importune.(v.1261) დიდების სიყვარულია ის,

რაც თქვენს მოსაზრებას მიუღებელს ხდის, ეუბნება ავგუსტუსი ლივიას. საბოლოოდ კეთილგონიერი ლივია ქმარს დაიყოლიებს შეიწყალოს შეთქმულნი.

ამგვარად, ავგუსტუსის სათნოება ქალის, ამ შემთხვევაში მეუღლის გონიერი რჩევის გათვალისწინებასა და მიღებაზეა დამოკიდებული.

იმპერატორი ავგუსტუსი ტრაგედიაში II მოქმედების I პირველ სცენაში ჩნდება, მაშინ, როდესაც იგი ცინასა და მაქსიმეს სათათბიროდ მიიწვევს სასახლეში. სათათბიროდ წვეულნი დარწმუნებულნი არიან იმაში, რომ ავგუსტუსმა იცის შეთქმულების შესახებ, მაგრამ მალე ნათელი ხდება, რომ იმპერატორისთვის ჯერ არაფერია ცნობილი. ავგუსტუსი, რომელსაც ხელისუფლების დათმობა აქვს განზრახული, ცინასა და მაქსიმეს მათი აზრის გაზიარებას თხოვს სახელმწიფო მმართველობასთან დაკავშირებით. მაქსიმე გულწრფელად მოახსენებს თავის აზრს იმპერატორს, ცინა, მიუხედავად იმისა, რომ შურისძიებაზე ფიქრობს, რათა ემილიას ასიამოვნოს, ავგუსტუსს მოუწოდებს იმპერიის შენარჩუნებისაკენ. იმპერატორი ძალიან მალე შეიტყობს შეთქმულების შესახებ და დილემის წინაშე აღმოჩნდება. მან უნდა გადაწყვიტოს დათმოს თუ არა სახელმწიფოს მმართველობა, აღსანიშნავია, რომ იმპერატორი იმედგაცრუებულია, რაც განაზღვრავს მისი სათნოების ხარისხს, ამ სიტყვის სტოიციკური გაგებით. პიერ კორნელი იმპერატორს წარმოაჩენს იმ ადამიანად, რომელიც ზრუნავს, როგორც სხვების კეთილდღეობაზე, ასევე მისი ქმედებების სამართლიანობაზე. ავგუსტუსი ცინას იმასაც კი უხსნის, რომ ემილიას მამისადმი შეუბრალებელი მოპყრობა განაპირობებული იყო ვალდებულებით ქვეყნის წინაშე, რადგან რომი განსაცდელში იმყოფებოდა და იმპერატორისგან შესაბამის ქმედებას მოითხოვდა, მიუხედავად ამ ყველაფრისა, ავგუსტუსის სათნოება ემილიას მიმართ უხვი და მოწყალეა.

ძალაუფლების სათავეში მყოფი ავგუსტუსის სათნოებას გადამწყვეტი როლი აკისრია. ავგუსტუსის სათნოების შედეგს განსაზღვრავს მოწყალეობა, რაც მან შეთქმულთა მიმართ გამოიჩინა. თუმცა თავდაპირველად, როცა შეთქმულების შესახებ შეიტყობს, მისი მოწყალეობა მრისხანებით იცვლება. ოცი წლის მმართველობის პერიოდში მან უკვე იცის თუ რა სათნოებები უნდა გააჩნდეს მმართველს და ამიტომ თავიდან ის ლივიას რჩევას უგულებელყოფს:

Depuis vingt ans je règne, et j'en sais les vertus;
Je sais leur divers ordre, et de quelle nature. (v.1248 -1249)
ოცი წელია მმართველი ვარ და ვიცნობ მეფეთა სათნოებებს,
ვიცნობ მათ განსხვავებულ წესსა და ბუნებას.

რაც შეეხება ლივიას, იგი ქალია და არ ხელეწიფება სახელმწიფოს მართვა. ავგუსტუსის აზრით, სახელმწიფო დანაშაულის პატიება სისუსტის ნიშანია. V მოქმედებაში, იმპერატორი წარმოთქვამს ტირადას, სადაც ცინასგან მოითხოვს იმ სათნოებათა ჩამოთვლას, რის გამოც ის იმპერატორის მოწონებას უნდა იმსახურებდეს და აღნიშნავს, იმას, რომ ცინა სახელს და დიდებას იმპერატორს უნდა უმადლოდეს:

Conte-moi tes vertus, tes glorieux travaux,
Les rares qualités par où tu m'as dû plaire,
Et tout ce qui t'élève au-dessus du vulgaire.
Ma faveur fait ta gloire, et ton pouvoir en vient ;
Elle seule t'élève... (v.1525 -1528)
მთავრე შენს სათნოებათა, შენს დიდებულ საქმეთა შესახებ,
იმვით თვისებებათა შესახებ, რის გამოც უნდა მომწონდე.
მთავრე იმ ყველაფერის შესახებ, რაც სხვა ადამიანთაგან განგასხვავებს.
დიდებას ჩემს წყალობას უნდა უმადლოდე,
შენი ძალა აქედან მოდის, მხოლოდ ის აგამაღლებს...

ამგვარად, ავგუსტუსი ის ადამიანია, რომლის სათნოების წყალობით ცინამ სახელი მოიხვეჭა. როგორც ვხედავთ, ცინას სათნოება არის მუხანათობა, რომელსაც ავგუსტუსი ამხელს. იმპერატორი ხაზგასმით აღნიშნავს ცინას ცრუ სათნოებას, რომელიც მარტოოდენ საყვარელი ქალის მსახურებასა და მისი სიყვარულის მოიპოვებისათვის მისწრაფებაში გამოიხატება. ავგუსტუსის მიერ ცინასა და შეთქმულთა შეწყალება კი სათნოების უმადლესი გამოვლინებაა, რომელსაც ერთი მხრივ აქვს მოულოდნელი დრამატული ეფექტი, მეორე მხრივ კი იგი მორალურ-ფილოსოფიური მნიშვნელობის ქმედებაა, რაც იწვევს სასარგებლო შედეგებს სახელმწიფოსთვის. ავგუსტუსის დიდსულოვნების გამოვლინება, მას შემდეგ რაც მან უარყო ლივიას აზრი მოწყალების შესახებ, სათნოების ეთიკის ახლებური გაგებაა: კერძოდ, პიერ კორნელი გვიჩვენებს, რომ ქალსაც შეუძლია მამაკაცს შესთავაზოს ღირებული და ყურადსაღები აზრი, რაც სახელმწიფოს სიკეთეს მოუტანს.

კლასიციზმის ესთეტიკა და პოეტიკა, რომელიც გონების უპირატესობას

ალიარებს, „ცინაში“ იმპერატორ ავგუსტუსის გულმოდრინებაში ჰპოვებს გამოვლინებას, რაც სახელმწიფოს მმართველის მხრიდან გონივრული ქმედებაა. ავგუსტუსის სათნოება გონივრული სათნოებაა, რომლისგანაც მაგალითის აღება სახელმწიფოს ყველა მოქალაქეს, ყველა წარმომადგენელს შეუძლია. ავგუსტუსი მიმართავს ემილიას, რომ მაგალითი მისგან აიღოს და სიბრაზე დაიცხროს:

Apprends sur mon exemple à vaincre ta colère. (v. 1713) ჩემი მაგალითით ისწავლე შენი სიბრაზის დაძლევა - ამ შემთხვევაში მამაკაცი მოუწოდებს ქალს, იყოს მასავით სათნო და მრისხანებას სძლიოს.

სტოიციკური სათნოება მწვერვალს აღწევს „ცინას“ V მოქმედებაში, სადაც იმპერატორი ავგუსტუსი მოქმედებს გონივრულად. იგი შეიწყალებს შეთქმულებს, დააქორწინებს ცინას და ემილიას და მათ მზრუნველ მამასავით ეპყრობა. სერჟ დუბროვსკი ავგუსტუსის სათნოებას შემდეგნაირად განმარტავს:

ავგუსტუსის, ქველმოქმედება და დიდსულოვნების თანამედროვე გაგება გულმოდრინებად როდი ჩაითვლება, იგი, XVII საუკუნის გაგებით, თავისი არისტოკრატიული სიამაყის გამო ხდება გულმოდრინე მმართველი, რაც მის თანამედროვეთა შორის ნამდვილ დიდსულოვნებას წარმოადგენს, რითაც იმპერატორი, როგორც საკუთარ თავს, ასევე სხვებსაც უმტკიცებს თავის განსაკუთრებულობას და უპირატესობას (Doubrovsky, 1963:214).

ცინას სათნოება განსხვავებულია ჰორაციუსის „რომაული სათნოებისგან“. ცინასთვის, ქალის, ამ შემთხვევაში სატრფოს სურვილი აღმატება სახელმწიფო ვალდებულებას. ცინას რომაელის ვალდებულებასა და „რომაული სათნოების“ აღსრულებაში ხელს უშლის სიყვარული. იგი ეუბნება მაქსიმეს, რომ მართალია, ემილიას შურისძიება არაჰუმანურია, მაგრამ თუ ქალის სურვილს არ დაემორჩილება, საყვარელ ქალს დაკარგავს:

Émilie et César, l'un et l'autre me gêne:

L'un me semble trop bon, l'autre trop inhumaine. (v. 797 -798)

ემილიასა და კეისარზეც, ორივეზე ვწუხვარ,

ერთი ძალიან კეთილი მეჩვენება, მეორე კი-ძალიან არაჰუმანური.

ამგვარად, კორნელის გმირი დილემის წინაშე აღმოჩნდება. მან არჩევანი უნდა გააკეთოს ორ ქმედებას შორის, რომელთაგან ერთერთი მის მორალურ ღირსებას

(ულალატოს კეთილისმყოფელ იმპერატორს) აშკარად ეწინააღმდეგება. ცინა ემილიას შურისძიებას არაჰუმანურობად მიიჩნევს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ქალი მოკლებულია სათნოებას, რადგან მას არ შეუძლია აპატიოს მამის მკვლელს. რაც შეეხება მაქსიმეს, ავგუსტუსის წინაშე იგი თავს უფრო სათნოდ და გონიერად წარმოაჩენს, ვიდრე ცინა. მაქსიმე, მას შემდეგ, რაც შეიტყობს იმპერატორის სურვილს ძალაუფლების დატოვების შესახებ, მიესალმება მის გადაწყვეტილებას. იგი იმპერატორს ამხნეებს და ეუბნება, რომ როგორი სათნოებაც სჭირდება მმართველობას, იგივე სათნოებაა საჭირო მმართველობის დასათმობად. თუმცა, მაქსიმეს აზრით, ავგუსტუსს უფლება აქვს შეინარჩუნოს იმპერია, რომელსაც სათნოებით მართავდა და იგი აქამდე სწორედ ამ სათნოებით მოიყვანა:

Oui, j'accorde qu'Auguste a droit de conserver

L'empire où sa vertu l'a fait seule arriver.(v.443 -444)

დიახ, ვეთანხმები, რომ ავგუსტუსს უფლება აქვს შეინარჩუნოს იმპერია,

რომელსაც სათნოებით მართავს.

- წარმოთქვამს მაქსიმე, რომელიც მთელი პიესის მანძილზე ხასიათის ურყევობას და სტოიკურ სათნოებას ავლენს. მიუხედავად იმისა, რომ მასაც უყვარს ემილია, იგი უარყოფს მეგობრის ღალატის იდეას, რომლისკენაც მას ევფორბე მოუწოდებს. მაქსიმეს ახასიათებს არისტოტელესეული სათნოება. იგი საკუთარ ვნებებს თრგუნავს. განსხვავებით ცინასა და ემილიასაგან, მაქსიმე, ლივიას მსგავსად, გონების კარნახით მოქმედებს.

„ცინას“ ქალ პერსონაჟთა სათნოება და ქმედებები განსხვავდება „ჰორაციუსის“ ქალ პერსონაჟთა ქმედებათა და სათნოებათაგან. „ცინაში“ ქალები არ ემორჩილებიან მამაკაცურ სათნოებებს. ემილიაც და ლივიაც რეაგირებენ მამაკაცთა ქმედებებზე. ემილიას რეაქცია მძაფრი და სპონტანურია, ლივიასი - ზომიერი და გონივრული, თუმცა, საბოლოოდ, ორივენი გავლენას ახდენენ მამაკაცთა - ცინასა და ავგუსტუსის სათნოებებზე.

პიერ კორნელი „ცინაში“ ქალთა სათნოებას ანიჭებს ძალაუფლებას. ტრაგედიაში სათნოებას, როგორც დრამატული, ასევე სტრუქტურული ფუნქცია აქვს. გარდა იმისა, რომ სათნოება თეატრის მაყურებელთათვის მორალური მაგალითია, XVII საუკუნის ფრანგულ კლასიციკტურ თეატრში სიუჟეტის განვითარებაში

განსაკუთრებულ როლს სათნოება ასრულებს, რადგან პიესის მოქმედ გმირთა სათნოება განსაზღვრავს როგორც პიესის მოქმედების განვითარებას, ასევე ფინალურ მოქმედებას. „ცინას“ ქალი პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელია ის სათნოება, რომელიც ანტიკურ ხანაში მამაკაცურ სათნოებად ითვლებოდა.

ანტიკურ ხანაში მოწყალება იყო არა ქალთა, არამედ იმ მამაკაცთა დამახასიათებელი სათნოება, რომლებიც სახელმწიფოს მართავდნენ. „ცინას“ მიხედვით იმპერატორ ავგუსტუსის სათნოების სათავე არის ქალი - მისი მეუღლე, ლივია. ქალურ სათნოებებს „ცინაში“ ემილია და ლივია გამოხატავენ. ემილია და ლივია არა მხოლოდ სათნოებით გამორჩეული პერსონაჟები არიან ტრაგედიაში, არამედ ისინი მამაკაცთა სათნოებებს თავიანთი სურვილების მიხედვით მართავენ და იმორჩილებენ. „ჰორაციუსისაგან“ განსხვავებით „ცინაში“ მამაკაცები ემორჩილებიან ქალთა სათნოებებს და ასრულებენ ქალთა სურვილებსა თუ რჩევებს. ავგუსტუსის სათნოება, რომელიც ლივიას დამსახურებაა, მის ქვეშევრდომთა აღტაცებას იწვევს, რაც ზრდის მონარქისადმი ერთგულებასა და პატივისცემას.

აღსანიშნავია, რომ კორნელის გმირებისთვის ნამდვილი სათნოება მსხვერპლის გარეშე არ არსებობს. „ჰორაციუსში“ ჰორაციუსი და კურიაციუსი ოჯახურ და სასიყვარულო ურთიერთობებს სწირავენ ქვეყნის საკეთილდღეოდ. „ცინაში“ კი ემილია თავის სათნოებას (შურისძიების სურვილს), სწირავს ავგუსტუსის უმაღლეს სათნოებას (გულმოწყალებას). ცინა კი თავის სათნოებას (პატრიოტულ ვალდებულებას) ემილიას სიყვარულს სწირავს.

ამრიგად, „ცინაში“ სათნოების პოეტიკის პარადიგმას ქმნის სამი ძირითადი ცნება: 1. შურისძიება - *la vengeance*, 2. მორჩილება სატრფოს სურვილისადმი - *Obéissance aux souhaits de l'amant* და 3. მოწყალება - *la clémence*.

პირველი ორი სათნოება საბოლოოდ უმთავრეს სათნოებას მოწყალებას ემორჩილება, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ქალის (ლივიას) სათნოების დამსახურებაა. განსხვავებით „ჰორაციუსის“ „რომაული სათნოებისა“ ("*la vertu romaine*"), რომელიც მამაკაცური მეომრული სათნოებაა, რაც სამშობლოს ერთიანობისა და მისი ერთპიროვნული მონაქრისადმი თავგანწირვით გამოიხატება, „ცინაში“ პირიქით, მთავარი ადგილი ქალურ სათნოებას უჭირავს, რაც გულმოწყალებითაა

გამოხატული. ტრაგედიის სრული სათაური "Cinna ou la Clémence d'Auguste" - „ცინა ანუ ავუსტუსის გულმოწყალება“, მიგვანიშნებს იმაზე, რომ უმაღლესი სათნოება არის ავგუსტუსის გულმოწყალება, რომელიც „ცინას“ სათნოების პოეტიკის მთავარი ღერძია.

პიერ კორნელის მესამე ტრაგედიაში - „პომპეუსის სიკვდილი“ „რომაული სათნოების“ პოეტიკა მჭიდროდ უკავშირდება იმ პოლიტიკურ ვითარებას, რომელშიც ტრაგედიის გმირები ცხოვრობენ და მოქმედებენ. შესაბამისად, „პომპეუსის სიკვდილის“ მთავარ მოქმედ პირთა სათნოებას ტრაგედიაში მოცემულ სოციალურ - პოლიტიკურ ასპექტში განვიხილავთ.

„პომპეუსის სიკვდილი“, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს პოლიტიკურ დაპირისპირებათა სიმრავლითა და სიმძაფრით. ტრაგედიაში რომაელ და ეგვიპტელ პოლიტიკურ ძალთა დაპირისპირებასთან ერთად ერთმანეთს უპირისპირდებიან როგორც თავად რომაელები, ასევე რომაელი და ეგვიპტელი დიდებულები.

ტრაგედიის ხუთივე დაპირისპირებული პროტაგონისტი - პომპეუსი, პტოლომეუსი, კეისარი, კლეოპატრა, კორნელია, რომლებიც ცნობილი ისტორიული პიროვნებები არიან, ეროვნული წარმოშობით, ეთიკური მრწამსითა და თავიანთი სათნოებებით ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდებიან.

რომაელები, ეგვიპტელთა მსგავსად გამოირჩევიან ან კეთილშობილებით ან ბოროტებით, თუმცა მათ უკვე აღარ ახასიათებთ თავგანწირული პატრიოტული სულისკვეთება ანუ „რომაული სათნოება“ ("la vertu romaine"), იმ გაგებით, რომელიც „ჰორაციუსის“ სათნოების მთავარ პოეტურ ღერძია. ეს იმით აიხსნება, რომს უკვე თვითგადარჩენისა და თვითდამდამკვიდრებისთვის ბრძოლა აღარ უწევს. რომი ძლიერი იმპერიალისტური სახელმწიფოა, რომლის ძალაუფლება ვრცელდება არა მხოლოდ რომის ტერიტორიაზე, არამედ მის მეზობელ სახელმწიფოებშიც.

საგარეო პოლიტიკურ გავლენების ზრდასთან ერთად რომის საშინაო პოლიტიკაში შეიმჩნევა არეულობები, რაც რომაელ დიდებულთა შორის პირველობისათვის ბრძოლით არის გამოწვეული.

„პომპეუსის სიკვდილი“ „ჰორაციუსისა“ და „ცინასაგან“ განსხვავებულ

ისტორიულ-პოლიტიკური მოვლენის შესახებ მოგვითხრობს. შესაბამისად, პომპეუსის სიკვდილის გმირთა სათნოებები განსხვავდება ზემოხსენებულ ტრაგედიათა სათნოებათაგან.

„პომპეუსის სიკვდილში“ უპირველეს ყოვლისა, ჩვენს ყურადღებას ტრაგედიის მთავარი გმირის, რომელი მხედართმთავრის, პომპეუსის სათნოება იპყრობს. პომპეუსი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავისი სახელწოდების ტრაგედიაში საერთოდ არ მონაწილეობს, თუმცა მის სათნოებათა შესახებ ტრაგედიის სხვა მთავარი მოქმედი პირები გვიამბობენ.

მოგვითხრობს რა ფარსალოსის ბრძოლაში დამარცხებული პომპეუსის შესახებ, პტოლომეუსი აღნიშნავს, რომ პომპეუსი, ვინც ბრძოლის ველიდან ყოველთვის გამარჯვებული გამოდიოდა და ვის გმირულ თავგანწირვას სამშობლოსადმი რომი თავის დიდებას და ძლიერებას უნდა უმაღლოდეს, არა მხოლოდ დიდებული მებრძოლი, არამედ დიდი გულის მქონე ("grand cœur") გულმოწყალე, კეთილშობილი პიროვნება გახლდათ.

პომპეუსის ჰუმანურობასა და კეთილშობილებას ადასტურებს ის ისტორიული ფაქტი, რომ პომპეუსმა ჰუმანურობა გამოიჩინა მის მიერ ტყვედ აყვანილ 20000 მეკობრეთა მიმართ, მათ იტალიაში მიწის ნაკვეთები გამოუყო და იქ დაასახლა.

პომპეუსის სათნოებას სრულყოფილად წარმოაჩენს II მოქმედების II სცენა, სადაც დიდებული რომელი მხედართმთავრის სიცოცხლის ბოლო წუთებია აღწერილი. აქორეამ, რომელმაც პომპეუსის სიკვდილი თავისი თვალთ იხილა, კლეოპატრას უამბო, რომ პომპეუსი სიკვდილთან შესახვედრად ისე უშიშრად გაემართა, თითქოს სახელმწიფო საქმეებზე მიეშურებოდა:

(...) et s'avance au trépas
Avec le même front qu'il donnait les états ;
La même majesté sur son visage empreinte
Entre ces assassins montre un esprit sans crainte ;
Sa vertu toute entière à la mort le conduit. (.v. 490 -491)
(...) და სიკვდილისკენ ისე მიეშურება,
როგორც სახელმწიფო საქმეებზე გაეშურებოდა.
მის სახეზე აღბეჭდილა ჩვეული დიდებულება,

მიუხედავდ იმისა, რომ მის მკვლელთა შორისაც კი ის სულიერად მტკიცე და მამაცია.

მთელ მის სათნოებას იგი სიკვდილისკენ მიჰყავს.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითი ნათლად გვიჩვენებს იმას, რომ პომპეუსისთვის, ისევე, როგორც პიერ კორნელის დანარჩენ გმირთათვის სიმამაცე სათნოებაა, რომელიც განსაცდელის ჟამს ვლინდება.

პომპეუსი, როგორც ღირსეული რომაელი, მრავალ სათნოებათა მატარებელია როგორებიცაა: პატრიოტიზმი, ჰუმანიზმი, გულმოწყალება, სიმამაცე, ნების სიმტკიცე. ზემოთჩამოთვლილი სათნოებები შეიძლება გაერთიანდეს საერთო ტერმინის ქვეშ - „რომაული სათნოება“ ("la vertu romaine"), რომელსაც პიერ კორნელი თავდაპირველად თავის პირველ რომაულ ტრაგედიაში - „ჰორაციუსში“ იყენებს. „რომაული სათნოება“ - "la vertu romaine", ფართო გაგებით მოიცავს ყველა იმ სათნოებას რაც პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ მამაკაც და ქალ პერსონაჟებს ახასიათებთ.

პიერ კორნელის „პომპეუსის სიკვდილი“ მთლიანად პომპეუსის სახელის განდიდებას და ხსოვნას ეძღვნება (Girardin, 1890:6). შესაბამისად, „რომაულ სათნოებას“ უპირველეს ყოვლისა, ტრაგედიაში პომპეუსი განასახიერებს.

ამგვარად, „პომპეუსის სიკვდილის“ მთავარ ღერძი პომპეუსის „რომაული სათნოებაა“, რომელიც ტრაგედიის სხვა მოქმედ პირთა მიერ გამოვლენილ სათნოებათა საფუძველია.

პომპეუსის სათნოებათა საუკეთესო შემფასებელია იულიუს კეისარი ვისაც, როგორც აქორეა აღნიშნავს, „დიდი ძალისხმევა არ დასჭირვებია თავისი სათნოების გამოსავლენად“ ("Avec un peu d'effort rassurait sa vertu") (v. 780). იულიუს კეისარს პომპეუსის მოკვეთილი თავის ნახვისას თვალზე ცრემლიც კი მოადგა, უფრო მეტიც, მან სასტიკად დაგმო ეგვპტელთა მიერ რომაელი მხედრობითავე მკვლელობა და პომპეუსის ქვრივს, კორნელიას დაპირდა, რომ პომპეუსის სიკვდილის გამო შურს იძიებდა.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ იულიუს კეისარის სათნოების საფუძველი მისი შინაგანი რეფლექსიაა. კეისარი თავის სიხარულსა და მწუხარებას ერთმანეთს ადარებს, მას ერთი მხრივ უხარია, რომ მოწინააღმდეგე ჩამოიცილა, მეორე მხრივ აცნობიერებს, რა თუ რა სამარცხვინოდ იქნა მოკლული პომპეუსი - დიდი რომაელი მხედრობითავე და სახელმწიფო მოღვაწე, იგი ტკივილს განიცდის. სწორედ ამიტომ კეისარი ისე

იქცევა, როგორც ღირსეულ რომაელს შეჰფერის და სახალხოდ აჩვენებს, რომ თვალცრემლიანი გლოვობს პომპეუსის სიკვდილს (Merlin-Kajman, 2000: 129).

Et forçant sa vertu d'être encore la maîtresse,
Se montre généreux par un trait de faiblesse. (v. 785-786)

დაე, სათნოებამ კვლავ დაიპყროს მისი გული,
ტირილით, რომელიც სისუსტის ნიშანია,
იგი თავის დიდსულოვნებას წარმოაჩენს.

ტირილი - „სისუსტის ნიშანი“ ("un trait de faiblesse") დიდსულოვნების ნიშანია იმდენად, რამდენადაც იგი გამოხატავს იულიუს კეისრის პოლიტიკურ პოზიციას, რომელიც მის სათნოებას ემყარება. კეისარმა პომპეუსი უნდა დაიტეროს, იმიტომ, რომ ის იყო რომის დიდი კონსული, ვინც უცხო ქვეყანაში იქნა მოკლული უცხოელების მიერ, რომლებიც პომპეუსის წინაშე ვალში იყვნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ტირილი ვაჟკაცთა თვისება არ გახლავთ, იულიუს კეისრის ცრემლები და სათნოება, რომელიც მხედართმთავრის სიკვდილის საზოგადოებრივი მნიშვნელობით არის გამოწვეული, რადგან პომპეუსის მკვლელობა თავად რომს შეურაცხჰყოფს. იულიუს კეისარი თავისი სათნოებით, რომაელებს, რომლებიც მანამდე სასტიკ სამოქალაქო ომში იყვნენ ჩართულნი რამდენიმე წამში აერთიანებს ეგვიპტის წინააღმდეგ.

იულიუს კეისარი კეთილშობილებასა და სათნოებას, რომაულ დიდსულოვნებას ავლენს პომპეუსის ქვრივის - კორნელიასადმი, იგი მას ეპყრობა არა როგორც ტყვეს, არამედ, როგორც ღირსეულ რომაელ ქალბატონს. კეისარი კორნელიას სრულიად ათავისუფლებს ტყვეობიდან და ჰპირდება, რომ შურს იძიებს ღირსეული რომაელის მკვლელობის გამო.

Prenez donc en ces lieux liberté toute entière :
Seulement pour deux jours soyez ma prisonnière,
Afin d'être témoin comme après nos débats
Je chéris sa mémoire et venge son trépas. (v. 1061-1064)

ასე რომ, მიიღეთ სრული თავისუფლება ამ მხარეში:
მხოლოდ ორი დღით იყავი ჩემი პატიმარი,
რათა ჩვენმა საუბარმა დაგარწმუნოს,

რომ მე ვაფასებ მის ხსოვნას და შურს ვიძიებ მისი სიკვდილის გამო.

როგორც ვხედავთ, იულიუს კეისარი სათანადოდ აფასებს თავის ღირსეული

მოწინააღმდეგის პომპეუსის სათნოებებს.

რაც შეეხება პტოლომეუსს, მისი ბუნება არ არის მიდრეკილი ღალატისა და მკვლევლობისაკენ. იგი გარემოებათა და მის ირგვლივ მყოფ ადამიანთა შეგონებების მსხვერპლია. მრჩეველი ფოტინი პირდაპირ ეუბნება პტოლომეუსს, რომ თუ მას სურს ძალაუფლება ხელში აიღოს, სათნოებაზე უარი უნდა თქვას:

Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd. (v.110- 111).

ვისაც მთელი ძალაუფლების ხელში ჩაგდება სურს, უნდა გაბედოს ყველაფრის გვერდის ავლა. სახელშერცხვენილივით უნდა გაექცეს სთნოებას.

მართალია, პტოლომეუსმა, ვერც თავისი ტახტი შეინარჩუნა და ვერც ეგვიპტის სამეფოს დამოუკიდებლობა, მაგრამ მისი სათნოება თავისი ქვეყნის დამპყრობლის წინაშე თავგანწირულ ბრძოლაში გამოიხატება. როგორც აქორეა აღნიშნავს, პტოლომეუსი კეისრის ჯარებთან ბრძოლაში გმირულად დაიღუპა. იგი ისე თავდადებით იბრძოდა, რომ მრავალი რომაელის სისხლი დაღვარა:

Sa vertu rappelée a soutenu son rang,
Et sa perte aux Romains a coûté bien du sang.
Il combattait Antoine avec tant de courage,
Qu'il emportait déjà sur lui quelque avantage. (v. 1635 1639)

მასში გაიღვიძა მიძინებულმა სათნოებამ, რაც მის წოდებას შეეფერებოდა,
მისი დაკარგვა რომაელებს უამრავი სისხლის ფასი დაუჯდათ,
იგი ისე გაბედულად ებრძოდა ანტონიუსს, რომ უპირტესობაც კი მოიპოვა.

თავიანთი სათნოებებით მამაკაცებს არ ჩამოუვარდებიან „პომპეუსის სიკვდილის“ პერსონაჟი ქალები: კლეოპატრა და კორნელია. კლეოპატრა პირველად ტრაგედიაში I მოქმედების III სცენაში ჩნდება. თავის ძმასთან - პტოლომეუსთან საუბარში იგი უკმაყოფილებას გამოთქვამს იმის შესახებ, რომ ეგვიპტის ნავსადგურში შემოსულ პომპეუსს თვითონ პტოლომეუსი არ ხვდება. კლეოპატრას ახსოვს სიკეთე, რაც პომპეუსმა გააკეთა ეგვიპტის მეფეს ხელისუფლება რომ შეენარჩუნებინა. მას უსამართლობად მიაჩნია, ის რომ პტოლომეუსი პომპეუსის მოკვლას აპირებს და ისიც, რომ მისი ძმა უარს ამბობს დას გადასცეს მამის ანდერძით დატოვებული სამეფოს ნახევარი. პტოლომეუსის რეპლიკაზე - ინტერესის გამო იძულებული ხარ სათნოების სახელით იმოქმედო! (Fait agir l'intérêt sous le nom de vertu! v.280) - კლეოპატრა პასუხობს:

Et vous saurez aussi
Que la seule vertu me fait parler ainsi,
Et que si l'intérêt m'avait préoccupée,
J'agirais pour César, et non pas pour Pompée. (v.283-285)

თქვენც გეცოდინებათ,
რომ მხოლოდ სათნოება მაიძულებს ასე ვილაპარაკო,
დაინტერესებული რომ ვიყო
კეისრისთვის გავირჯებოდი და არა პომპეუსისთვის.

ეგვიპტის დედოფალი გამოირჩევა სათნოებებით, როგორებიცაა სამართლიანობა და მადლიერება.

პომპეუსის ცოლის - რომაელი კორნელიას მთავარი სათნოება შურისძიებაა. მას სურს შური იძიოს არა მხოლოდ პომპეუსის სიკვდილის, არამედ ფარსალოსის ბრძოლაში პომპეუსის დამარცხების გამოც. მიუხედავად იმისა, რომ იულიუს კეისარი კორნელიას თავის ტყვედ არ თვლის, პატივისცემით ეპყრობა როგორც თავის სტუმარს, პომპეუსის მოკვეთილ თავსაც უბრუნებს და ეგვიპტიდან მშვიდობით წასვლის საშუალებას აძლევს, კორნელია მასთან საუბარში არ მალავს, რომ კეისარი საშინლად სძულს:

n'attends pas que j'abaisse ma haine
(...) Ô ciel, que de vertus vous me faites hair! (v.1021-1070)
ნუ ელოდები, რომ ჩემი სიძულვილი შემცირდება
(...) ო, ღმერთო, როგორ მძულს თქვენი სათნოებები!

- მიმართავს იგი კეისარს.

კორნელია თავისი უშიშრობითა და შეუპოვრობით პომპეუსს მოგვაგონებს. პომპეუსის მსგავსად კორნელიასთვის მთავარია რომის სახელი და დიდება. იგი სიამაყით ამბობს:

Rome, de ton Pompée a fait un sacrifice (v.1474)
რომო, პომპეუსმა შენ შემოგწირა სიცოცხლე.

კორნელიას აზრით, რადგან „შეურაცხყოფა ძალიან დიდია“ ("l'injure est trop grande") პომპეუსის სისხლს გამოისყიდის არა პომპეუსის მკვლელის აქილასის, არამედ მხოლოდ კეისრის სისხლი. კლეოპატრასგან განსხვავებით, რომელიც თვლის, რომ ღმერთი ადამიანთა სურვილების მიხედვით როდი განაგებს მოვლენებს. Le ciel sur nos souhaits ne règle pas les choses. (v.1593) კორნელიას მიაჩნია, რომ:

Le ciel règle souvent les effets sur les causes,

Et rend aux criminels ce qu'ils ont mérité. (v.1594 -1595)

ღმერთი მიზეზ - შედეგობრივ კავშირებს ხშირად აწესრიგებს

და დამნაშავეებს იმას მიაგებს, რასაც ისინი იმსახურებენ.

კეისარი პომპეუსის სიკვდილში დამნაშავეა და ამიტომ საკუთარი სიცოცხლით უნდა ზღოს თავისი დანაშაულისთვის.

ამგვარად, სამართლიანია კორნელიას სურვილი, შური იძიოს პომპეუსის მკვლელობის გამო.

პიერ კორნელის გმირები ყოველთვის სათნოებას განასახიერებენ, თუმცა ისინი ხანდახან „ვნების ხაფანგებში“ ("pièges de la passion") ხვდებიან, აღნიშნავს ჟაკ მორელი (Morel, 1986:60). კლეოპატრაზე გამჯნურებულ კეისარს, კორნელია შეახსენებს იმ საფრთხის შესახებ, რაც მას ელოდება, თუ ეგვიპტის დედოფალზე დაქორწინდება, რადგან რომის კანონით რომის მეფეს უცხოელ ქალზე ქორწინება ეკრძალება:

Et que de cet hymen tes amis indignés

Vengeront sur ton sang leurs avis dédaignés. (v.1751-1752)

ამ ქორწინებით აღშფოთებული შენი მეგობრები,

რომელთა რჩევა არ გაითვალისწინე, შურს იძიებენ შენზე.

საუბრობს, რა პიერ კორნელის ტრაგედიების გმირებზე ჟაკ მორელი ორი კატეგორიის გმირებს გამოჰყოფს: პირველი კატეგორიის გმირებს მიეკუთვნებიან ზნეკეთილი ადამიანები, რომლებსაც ამაყად სწამთ, რომ არისტოკრატიულ სათნოების წარმომადგენლები არიან, ხოლო მეორე კატეგორიის გმირები არიან ისინი, „რომელთათვის გონება ყველაფერზე მაღლა დგას და რომლებიც კარგად აცნობიერებენ რა საკუთარ მოვალეობებს და პასუხისმგებლობებს დაუცხრომლად ისწრაფვიან პირნათლად აღასრულონ ეს მოვალეობები (Morel,1966:42-43).

ვეყრდნობით რა ჟ. მორელის ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას, აღნიშნავთ იმას, რომ პომპეუსის ქვრივი კორნელია სწორედ პ. კორნელის პირველი კატეგორიის ზნეკეთილ გმირებს მიეკუთვნება. ღირსეული რომაელი მხედართმთავრის ღირსეული მეუღლე არა მხოლოდ კეისრის, არამედ მკითხველისა თუ მაცურებელის სიმპათიასა და აღტაცებას იწვევს.

კორნელია თავისი ქმრისა და რომის ღირსების დამცველია. მართალია, მასში სიძულვილისა და შურისძიების ცეცხლი ბობოქრობს, მაგრამ იგი კეისარს, როგორც

ნამდვილ რომაელს, პატივს სცემს:

Je t'avouerai pourtant, comme vraiment Romaine,
Que pour toi mon estime est égale à ma haine. (v. 1725-1726)

თუმცა ნამდვილ რომაელად გადიარებ,

შენს მიმართ ჩემი პატივისცემა ჩემს სიძულვილს უტოლდება.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სათნოებას, რასაც კეისარი პომპეუსის ქვრივისადმი იჩენს კორნელია არა პირფერობად, არამედ კეისრის კეთილშობილების გამოხატულებად მიიჩნევს. ფილიპესთან საუბარში იგი აღნიშნავს კიდევ, რომ მართალია, მას შურისძიება სურს, თუმცა კეისრის სათნოება პომპეუსის მომხრეთა და მისი ქვრივის (ანუ თავად კორნელიას) სათნოებით როდი განისაზღვრება:

Je n'aimais mieux juger sa vertu par la nôtre. (v.1554)

მე ვამჯობინებ მისი სათნოება ჩვენი სათნოებით არ განვსაჯო.

თავის მხრივ კეისარი აღფრთოვანებულია პომპეუსის ქვრივის სათნოებით და კორნელიას აღტაცებით მიმართავს:

Ô d'un illustre époux noble et digne moitié,
Dont le courage étonne(...) (v.1027-1028)

ო, დიდებული ქმრის, კეთილშობილი და ღირსეული ნახევარი,

ვისი გამბედაობაც გასაოცარია (...)

„ჰორაციუსისგან“ განხვავებით, სადაც პირველი ადგილი მამაკაცთა სათნოებას უჭირავს, „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილში“ სათნოების ევოლუციას უკვე ქალ პერსონაჟებთან ვხვდებით. ეს ევოლუცია აირეკლავს XVII საუკუნის საფრანგეთის სოციალურ-პოლიტიკურ ევოლუციას, სადაც დომინირებენ მამაკაცები, რომლებზეც იმ პერიოდის ცნობილ არისტოკრატ ქალბატონებს საკმაოდ დიდი გავლენა ჰქონდათ.

ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილის“, მამაკაცი პერსონაჟები განსაკუთრებული პათოსით დაუფარავად, პირდაპირ, ზოგ შემთხვევაში აღფრთოვანებითაც კი საუბრობენ ქალთა სათნოებაზე.

„პომპეუსის სიკვდილის“ პერსონაჟებისთვის მსგავსად „ჰორაციუსის“ და „ცინას“ პერსონაჟებისა სათნოება ხასიათის თანდაყოლილი თვისებაა, რომელიც მათ მოქმედებებს განსაზღვრავს.

თუკი ჰორაციუსისთვის „რომაული სათნოება“ რომის ინტერესების უპირობო დაცვით განისაზღვრება, იმპერატორ ავგუსტუსისთვის „რომაული სათნოება“

მიმტეველობაა, რაც მისი გულმოწყალების საფუძველია, პომპეუსისთვის „რომაული სათნოება“ მტრისა და მოსალოდნელი სიკვდილის წინაშე ქედუხრელობა და უშიშრობაა.

ამრიგად, სათნოების ანალიზი „ჰორაციუსის“ „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ მიხედვით გვიჩვენებს, რომ სათნოებები: ქვეყნის ინტერესებისთვის თავგანწირვა, კეთილშობილება, ღმობიერება გულმოწყალება, სიმამაცე, ერთგულება, ვაჟკაცობა, გამბედაობა, შურისძიება, რომლებიც პ. კორნელის გმირებს ახასიათებს, „რომაული სათნოების“ ერთიან მოდელს წარმოადგენს. შესაბამისად, პიერ კორნელის სამივე „რომაული ტრაგედიის“ ცენტრალური პოეტური ღერძია „რომაული სათნოება“, რომელიც ფართო გაგებით ყველა იმ სათნოებას მოიცავს, რაც პიერ კორნელის ტრაგედიების გმირების საერთო მახასიათებელია.

თავი IV

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ რიტორიკული ტექსტების პოეტიკისათვის

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ თავისებურებასა და თვითმყოფადობას სხვა მრავალ სტილისტურ მახასიათებელთან ერთად მოქმედ პირთა მჭევრმეტყველება განსაზღვრავს. პიერ კორნელი, ჯერ კიდევ იეზუიტურ კოლეჯში სწავლისას იცნობდა იეზუიტთა მიერ გადამუშავებულ ანტიკური რიტორიკის არგუმენტირებულ სტილისტურ საშუალებებს, რომელთაც ოსტატურად იყენებდა თავის ტრაგედიებში.

ლა მენანდიერის აზრით, კარგად მეტყველების ხელოვნება, ანუ რიტორიკა, პოეტისა და ორატორისათვის აუცილებელია (La Mesnardière, 1640:81).

კლასიციზტური ეპოქიდან მოყოლებული, XVIII საუკუნის ბოლომდე რიტორიკა გაბატონებული იყო ტრაგედიასა და ლირიკულ პოეზიაში.

XVII საუკუნის საფრანგეთში თეატრალური წარმოდგენებს არა მხოლოდ მაღალი წრის, არამედ საზოგადოების საშუალო და დაბალი ფენების წამომადგენლებიც ესწრებოდნენ. პიესებში მონაწილე გმირთა მჭევრმეტყველება საზოგადოების ყველა ფენის მაყურებელთა გრძნობებსა და შეხედულებებზე დიდ გავლენას ახდენდა.

ამგვარად, რიტორიკული მჭევრმეტყველება, რომელიც კლასიციზტური დრამატურგიის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ წესს წარმოადგენდა, სიტყვებს განსაკუთრებულ ძალასა და მნიშვნელობას ანიჭებდა.

რიტორიკის პირველი თეორეტიკოსი არის ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი - არისტოტელე. იგი, თავის ნაშრომში „რიტორიკა“ (ჩვ. წ. - აღმდე 329-323), ამბობს, რომ რიტორიკის მეშვეობით შესაძლებელია გავარკვიოთ, თუ რა შეიძლება იყოს პოტენციურად დამაჯერებელი (Aristote, 2007:370). რუთ ამოსი რიტორიკას მიიჩნევს მეტყველების ეფექტურ თეორიად, რომელიც ორატორულ პრაქტიკასთანაა დაკავშირებული. რ. ამოსის თეორიის მიხედვით, რიტორიკა აწესრიგებს

ინტელექტუალურ და კულტურულ ურთიერთობებს მოსაუბრესა და მსმენელს შორის (Amossy, 2000: 34).

მარკ ფუმაროლის აზრით, დრამატურგია არის რიტორიკა, რომელსაც აუდიტორიაზე ორატორული ძალაუფლების სურვილი აქვს (Foumaroli, 1990: 271).

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ტექსტები განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევენ, როგორც რიტორიკული ხელოვნების შესანიშნავი ქმნილებები, რომელთა მთავარი მიზანი აუდიტორიაზე შთაბეჭდილების მოხდენასთან ერთად მკითხველისა თუ მაყურებლის დარწმუნება გახლავთ. რიტორიკული ტექსტების შესაბამისად პიერ კორნელი „რომაულ ტრაგედიებში“ მიმართავს მონოლოგურ და დიალოგურ დისკურსს და თითქმის ყველა ფიგურას იყენებს, რაც რიტორიკისთვისაა დამახასიათებელი. რიტორიკული სტილის შესაბამისად „რომაული ტრაგედიების“ გმირთა სამეტყველო ენა მაღალფარდოვანი, პათეტიკური და ამაღლებულია.

მიუხედავად პათოსისა, რომაული ტრაგედიების პერსონაჟთა მეტყველება ნათლად გასაგები და არაორაზროვანია. მოქმედ პირთა ნათქვამში არ იკითხება არანაირი ქვეტექსტი. ისინი პირდაპირ და დაუფარავად ამბობენ იმას, რასაც გონებით განსჯიან, ფიქრობენ, გრძნობენ და განიცდიან, რასაც მათი რიტორიკული გამოსვლები მოწმობენ.

პიერ კორნელის პირველი „რომაული ტრაგედიის“ - „ჰორაციუსის“ ტექსტი, როგორც ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიის ერთ-ერთი საუცხოო ნიმუში, სავსეა რიტორიკულ-პოეტური ფრაზებით, რომელთაც უდიდესი დატვირთვა აქვთ ამ ტრაგედიის სრულყოფის საქმეში.

თვით ფრანგი მკვლევრები ზემოთ აღნიშნულ რიტორიკულ ფრაზებს მოიხსენიებენ როგორც სენტენციებს, თუმცა ზოგჯერ მათ აკლიათ სენტენციებისათვის დამახასიათებელი ლაკონურობა და სიცხოველე, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მათში უხვად არის სხვადასხვა აზრის გამომხატველი მსჯელობები, რომლებიც ნამდვილად წარმოადგენენ არა მხოლოდ პოეტური, არამედ ორატორული ხელოვნების ნიმუშებს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე ჩვენს კვლევაში გამოვიყენებთ ტერმინს „სენტენციები“ და არა „რიტორიკული ფრაზები“.

„ჰორაციუსი“, მსგავსად სხვა რიტორიკული ტექსტებისა, მკვეთრად

გამოხატული მიზანდასახულობით გამოირჩევა. რიტორიკის მთავარ მიზნები „ჰორაციუსში“ ინფორმირება და დარწმუნებაა. პიერ კორნელის მიერ რიტორიკულ-პოეტური ფრაზების ანუ სენტენციების გამოყენება ტრაგედიაში ზემოხსენებული მთავარი მიზნების ნათლად და გასაგებად გადმოცემას ემსახურება.

სენტენციები ანუ შეგონებანი, XVII საუკუნის ფრანგული დრამატურგიის სამწერლობო სტილის ერთერთი განსაკუთრებული მახასიათებელია. ალექსანდრიული სალექსო საზომი, რომელიც ყველაზე მეტად შეესაბამება კლასიციკური ტრაგედიის რიტორიკულ სტილს, საუკეთესოდ გამოხატავს მორალური შეგონებების მნიშვნელობას და გონივრულ მსჯელობათა სიცხადესა და მართებულობას. სენტენციებით გადმოცემული გარკვეული მსჯელობები, განსაკუთრებულ სიძლიერეს ანიჭებენ გმირის მიერ წარმოთქმულ ფრაზებს, არწმუნებენ პიესის მკითხველსა თუ მაყურებელს ამა თუ იმ იდეის მართებულობასა და ჭეშმარიტებაში და განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენენ მათ მსოფლმხედველობაზე.

რიტორიკულ მსჯელობებს, რომლებიც ტრაგედიაში უამრავი სენტენციითაა გამოხატული, ისევე, როგორც თითოეულ ლექსიკურ ერთეულსა და რითმულ წყვილს, მიზანმიმართული ფუნქცია და დანიშნულება აქვთ: სენტენციები სავსებით შეესაბამებიან კლასიციკური პოეტიკის მოთხოვნებს, რადგან ისინი არსებობენ წარსულისა და მომავლის კავშირის გარეშე, ერთ ჩარჩოში მოთავსებულნი, სადაც დრო საერთოდ არ იძვრის და ერთობლივ დინებას მიყვება. ეს მომენტი ემთხვევა კლასიციკური ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ დროის ერთიანობას და მასთან ერთად გადმოსცემს მარადიულ, ურყევ ესთეტიკურ და მორალურ დებულებებს.

სენტენციები, როგორც მჭევრმეტყველების ფიგურები, გამოავლენენ როგორც გმირების გულისტკივილსა და აფეთქებებს, ასევე მათ რაციონალურ მსჯელობებს სახელმწიფოს, ღირსების, გმირობისა და ვალდებულების შესახებ, ხაზს უსვამენ პერსონაჟთა პიროვნულ თვისებებსა და მისწრაფებებს. „ჰორაციუსის“ გმირები სენტენციების საშუალებით გამოხატავენ თავიანთ მისწრაფებებსა და შეხედულებებს პირად თუ საზოგადოებრივ საკითხებზე. აღვნიშნავთ, რომ სენტენციებს წარმოადგენენ არა მხოლოდ ცალკეული ფრაზები პიესაში, არამედ მოქმედ პირთა

მიერ წარმოთქმული ზოგიერთი გრძელი ტირადაც მთლიანად სენტენციაა.

„ჰორაციუსს“ განსაკუთრებულ ხიზლსა და დიდებულებას სხვა მხატვრულ ღირსებებთან ერთად სენტენციათა უხვად, მაგრამ მიზანმიმართულად გამოყენება სძენს. „ჰორაციუსი“, როგორც რიტორიკული ტექსტი გამორჩეულია იმით, რომ მასში გვხვდება სენტენციები, რომლებიც მჭევრმეტყველების სხვადასხვა სფეროს მიეკუთვნება როგორებიცაა: სამქადაგებლო, პოლიტიკური, ფილოსოფიური, პატრიოტული, სამოსამართლო, საგმირო, სინანულისა და მწუხარების გამომხატველი, სფეროები.

„ჰორაციუსიდან“ ამოკრებილი სენტენციები ჩვენ დავაჯგუფეთ იმის მიხედვით, თუ რა საკითხებზე გამოთქვამენ აზრს სხვადასხვა მოქმედი პირები მათ მიერ წამოთქმულ სენტენციებში. ამ დაჯგუფების შედეგად მივიღეთ სენტენციათა ჯგუფები, სადაც რიტორიკული მეტყველებას, იმის მიხედვით, თუ რომელ რიტორიკულ სფეროს მიეკუთვნება იგი, შემდეგი ფუნქციები აქვს

1. პატრიოტული რიტორიკული ფუნქცია - გადმოცემულია სენტენციებით, რომლებიც საქვეყნო ვალდებულებისადმი, პირადი ღირსებისა და მამულისადმი თავგანწირვის აუცილებლობასა და სიდიადეს გამოხატავენ.

1. La gloire de ce choix m'enfle d'un juste orgueil. (v. 378)

ამ არჩევანის დიდებულება სიამაყით მავსებს.

2. Mourir pour le pays est un si digne sort

Qu'on briguerait en foule une si belle mort. (v.441-442)

ქვეყნისთვის სიკვდილი ისეთი ღირსეული ხვედრია, ასეთ მშვენიერ სიკვდილს მრავალნი ესწრაფვიან.

3. Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,

J'accepte aveuglément cette gloire avec joie,

Celle de recevoir de tels commandements

Doit étouffer en nous tous autres sentiments. (v. 491-494)

ვის წინააღმდეგაც ჩემი ქვეყანა გამომიყენებს,

ბრმად მივიღებ და სიხარულით დავთანხმდები ამ დიდებას.

ასეთმა მოწოდებამ ყველა სხვა გრძნობა უნდა ჩაახშოს ჩვენში.

4. Qui maudit son pays renonce à sa famille. (v.1328)

თავისი სამშობლოს მაწყევარი საკუთარ ოჯახს უარყოფს.

2. სამოსამართლო რიტორიკულ ფუნქციას ასრულებენ ჰორაციუსის

სასამართლოზე გამომსვლელთა სიტყვები, რომლებიც უმეტესად ჰორაციუსის გამართლებას წარმოადგენენ:

1. Ce crime, quoique grand, énorme, inexcusable,

Vient de la même épée et part du même bras

Qui me fait aujourd'hui maître de deux états. (v.1740- 1742)

დანაშაული თუმცა დიდია და მიუტევებელი,

მაგრამ იმავე ხმლით, იმავე ხელმა, რომელმაც ეს დანაშაული ჩაიდინა, ორი სახელმწიფოს მმართველი გამხადა.

2. Tous les peuvent aimer, mais tous ne peuvent pas

Par d'illustres effets assurer leurs états;

Et l'art et le pouvoir d'affermir des couronnes

Sont des dons que le ciel fait à peu de personnes.

De pareils serviteurs sont les forces des rois,

Et de pareils aussi sont au-dessus des lois.

Qu'elles se taisent donc ; que Rome dissimule

Ce que dès sa naissance elle vit en Romule. (v.1749-1756)

ხელისუფალი ყველას შეუძლია უყვარდეს,

მაგრამ ქვეყნის ძლიერების სადარაჯოზე დგომა ყველას როდი ძალუძს.

მხოლოდ ზეციური მადლით ცხებულ გმირთა დამსახურებაა ის,

რომ სახელმწიფოთა მმართველთ სამეფო სკიპტრა ხელთ მტკიცედ უპყრიათ.

ამ გმირთა მხრებზე დგას მეფეთა ძალაუფლება,

ისინი არსებული კანონებით ვერ დაისჯებიან.

ეს ქებული გმირები რომ დავსაჯოთ, მაშინ,

თავის დროზე რომულუსიც იმსახურებდა სასჯელს.

3. Et la louange est due, au lieu de châtement,

Quand la vertu produit ce premier mouvement. (v.1649-1650)

სასჯელის ნაცვლად ქება-დიდებას იმსახურებს გმირი,

რომლის პირველივე ქმედებას სათნოება წარმართავს.

4. Deux sceptres en ma main, Albe à Rome asservie,

Parlent bien hautement en faveur de sa vie. (v.1743-1744)

ხელთ ორი კვერთხი მიპყრია, ალბა რომს დაემორჩილა,

ეს ყველაფერი მის სასარგებლოდ მეტყველებს, იგი სიცოცხლის ღირსი

5. Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime :

Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime ;

Sa chaleur généreuse a produit ton forfait ;

D'une cause si belle il faut souffrir l'effet. (v.1759-1762)

„იცოცხლე, ჰორაციუს, უაღრესად კეთილშობილო მეომარო,
შენი სათნოება აღამაღლებს შენს დიდებას და აღემატება შენს დანაშაულს.
შენი დანაშაულის სიმძიმე გსჯის,
მაგრამ ის მშვენიერი მიზეზი გამართლებს, რამაც დანაშაული ჩაგადენინა.

3. საგმირო რიტორიკული ფუნქციას ასრულებენ ის სენტენციები, რომლებშიც გამოთქმულია მოსაზრებები გმირობის მნიშვნელობისა და გმირის დანიშნულების შესახებ:

1. Horace, ne crois pas que le peuple stupide

Soit le maître absolu d'un renom bien solide.

(...) Et ce qu'il contribue à notre renommée

Toujours en moins de rien se dissipe en fumée

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,

À voir la vertu pleine en ses moindres effets ;

C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire ;

Eux seuls des vrais héros assurent la mémoire'. (v. 1711-1720)

ჰორაციუს, არ დაიჯერო, რომ სულელ ადამიანებს

ძალუდთ შეარყიონ შენი მტკიცე სახელი და რეპუტაცია.

და რაც ხელს უწყობს ჩვენს სახელს და დიდებას ყოველთვის კვამლივით გაიფანტება უმოკლეს დროში.

მხოლოდ მეფეებსა და ბრძენკაცთ ძალუდთ სათნოების დანახვა,

თავისი უმცირესი ეფექტებით.

მხოლოდ მათგან ვიღებთ ჭეშმარიტ დიდებას, მეხსიერებას მხოლოდ ნამდვილი გმირები შემორჩებიან.

2. Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler,

J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il m'ôte. (v.478-479)

როგორმა მწუხარებამაც უნდა შემიპყროს, უკან ვეღარ დავბრუნდები,

ვწუხვარ მასზე, რასაც ეს გმირული სიამაყე მართმევს და მიხარია ის, რასაც იგი შემმატებს.

4. სინანულისა და მწუხარების გამომხატველი რიტორიკული ფუნქცია მოიცავს სენტენციებს, რომლებიც გამოხატავენ სინანულს და წუხილს ნათესავ-მეგობართა შორის მოსალოდნელი სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლების გამო:

1. Hélas ! C'est bien ici que je dois être plaint !

Ce que veut mon pays, mon amitié le craint. (v.389-390)

ვაგლახ, რომ შესაბრალისი ვარ, რაც ჩემს ქვეყანას სურს, ჩემს მეგობრობას

მისი ფრიად ეშინია.

2. Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,

Pour conserver encore quelque chose d'humain. (v.481-482)

მადლობა ღმერთებს, რომ რომაელი არ ვარ
და ადამიანის სახეს კვლავ ვინარჩუნებ.

3. On perd tout quand on perd un ami si fidèle. (v.407)

ერთგული მეგობრის დამკარგავი ყველაფერს კარგავს...

4. Mais enfin je renonce à la vertu romaine,

Si pour la posséder je dois être inhumaine. (v.1367-1368)

მაგრამ საბოლოოდ უარს ვამბობ რომაულ სათნოებაზე,
თუ მისი ფლობა მაიძულებს, არაჰუმანური ვიყო.

6. სამქადაგებლო, პოლიტიკურ და ფილოსოფიურ რიტორიკულ ფუნქციას
ასრულებენ ის სენტენციები, რომლებიც გამოხატავენ ტრაგედიის მოქმედ პირთა
თვალსაზრისს პირად, სხვადასხვა ცხოვრებისეულ თუ პოლიტიკურ-ფილოსოფიურ
თემებზე, როგორებიცაა მორალური, პოლიტიკური, სიყვარულის, ბედისწერისა და
განგებისადმი მორჩილებისა თუ შურისძიების თემები:

1. Le Ciel agit sans nous en ces événements,

Et ne les règle point dessus nos sentiments. (v. 861-862)

განგება ყველაფერს ჩვენს დაუკითხავად გადაწყვეტს,
ჩვენს გრძნობებს არად დაგიდევთ.

3. Quand la perte est vengée, on n'a plus rien perdu. (v.1261)

როცა დანაკარგის გამო შურს იძიებ, მაშინ დაკარგული არაფერია.

4. Un premier mouvement qui produit un tel crime

Ne saurait lui servir d'excuse légitime. (v.1375 -1376)

უცაბედმა აღელვებამ შეიძლება, არაკანონიერი
საქმეც კი ჩაგადენინოს.

5. Suis moins ta passion, règle mieux tes désirs! (v.1273)

ნაკლებ აჰყევი შენს ვნებას და უკეთ მართე შენი სურვილები!

მჭევრმეტყველური ფრაზები, ანუ იგივე სენტენციები „ჰორაციუსის“ მხატვრულ
სტილს განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას სძენენ, თუმცა ტრაგედიაში ისინი
მხოლოდ ესთეტიკური ორნამენტის ფუნქციას როდი ასრულებენ, როგორც ზემოთ
მოყვანილი მაგალითებიდან ვნახეთ, სენტენციები მოქმედ პირთა პათოსსა და
მისწრაფებებს გამოხატავენ.

ფაქტია, სენტენციებს „ჰორაციუსში“ აქვთ დრამატული ფუნქცია, რაც მოქმედ პირთა სენტენციურ მსჯელობებში გამოიხატება. სენტენციათა საშუალებით მოქმედი პირები ზოგჯერ ლაკონურად და პათეტიკურად, ზოგჯერ ხანგრძლივი ტირადებით გადმოსცემენ თავიანთ დიდაქტიკურ, მორალურ-ზნეობრივ მარწამსსა და სოციალურ-ფილოსოფიურ შეხედულებებს.

პიერ კორნელი, თუმცა არ გახლავთ არც მორალისტი და არც დიდაქტიკოსი მწერალი, როგორც მისი ზოგიერთი თანამედროვე, მაგრამ მისი ტრაგედიების რიტორიკა, რომელშიც უხვად მოიპოვება გონებამახვილური, განმანათლებლური მნიშვნელობის სენტენციები, XXI საუკუნეშიც ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველისა თუ მაყურებლის გულსა და გონებაზე. ამ თვალსაზრისით, შეგვიძლია პ. კორნელს განმათლებლური დრამატურგიის წინამორბედი ვუწოდოთ.

ამრიგად, „ჰორაციუსის“, როგორც რიტორიკული ტექსტის, ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პიერ კორნელის გმირები ორატორულ ხელოვნებას მიმართავენ, იმისთვის, რომ თავიანთ აზრებს დამაჯერებლობა შესძინონ და დაარწმუნონ მკითხველი და მაყურებელი თავიანთი მისწრაფებებისა და ქმედებების აუცილებლობაში. „ჰორაციუსის“ მჭევრმეტყველი გმირებისათვის დამახასიათებელია ისეთი ორატორული ღირსებები, როგორებიცაა: სამართლიანობა, ვაჟკაცობა, წინდახედულობა, კეთილშობილება, დიდსულოვნება, თავგანწირვა, თვინიერება, სიბრძნე.

პიერ კორნელის მეორე რომაულ ტრაგედიაში „ცინა“ რიტორიკულ-ორატორული ხელოვნება ზენიტს აღწევს. „ცინას“ პერსონაჟები განსაკუთრებით გამოირჩევიან მჭევრმეტყველებით. ისინი გვევლინებიან გულანთებულ ორატორებად და ყველა იდეასა და არგუმენტს რიტორიკის ექსპლიციტურ თუ იმპლიციტურ დონეზე დამაჯერებლად წარმოგვიდგენენ, ადასტურებენ ან უარყოფენ მათ.

„ცინაში“ პიერ კორნელი ძირითადად **სათათბირო, სათათბირო-პოლიტიკურ, სასამართლო და ლირიკული მჭევრმეტყველების** ფორმებს მიმართავს. ორატორული მჭევრმეტყველება ტრაგედიაში წარმოდგენილია მოქმედ პირთა ტირადებით, მონოლოგებითა და დიალოგებით. „ცინას“ ექსპოზიცია, რომელიც ემილიას მონოლოგით იწყება, სათათბირო რიტორიკულ ჟანრს განეკუთვნება. ემილია

საკუთარ თავთან განიხილავს და არგუმენტირებულად ასაბუთებს, თუ რატომ სძულს იმპერატორი ავგუსტუსი და რატომ სურს მისი მოკვლა. დრმატურგი ამ შემთხვევაში იყენებს პროსოპოპეას- ემილია მიმართავს შურისძიებას, რომელიც „მას შემდეგ დაიბადა“, რაც მამამისი მოკლეს:

Impatients désirs d'une illustre vengeance

Dont la mort de mon père a formé la naissance. (v. 1-2)

ბრწყინვალე შურისძიების მოუთმენელი სურვილი,

რომელიც მამაჩემის სიკვდილის შემდეგ დაიბადა.

ამგვარად, შურისძიების არგუმენტად ემილიას მამის სიკვდილი მოჰყავს, რომელიც იმპერატორმა ავგუსტუსმა მოაკვლევინა. იმპერატორის სახელის ხსენებისას ემილიას შურისძიება კიდევ უფრო მძაფრდება. აქ უკვე მკითხველი თუ მაყურებელი გრძნობს ემილიას აღმავალ რიტორიკულ ტონს და თანაუგრძნობს კიდევ მას, ვისი რისხვაც „ასეთი სამართლიანია“ ("une fureur si juste"). ემილიას გაცნობიერებული აქვს, რომ შურისძიების მძაფრ წყურვილს, რასაც იგი განიცდის, შესაძლებელია მისი მიჯნური ცინა შეეწიროს. ემილიას სიტყვები: "Et ce que je hasarde, et ce que je poursuis" (v. 8), „რამდენს ვრისკავ, რას ვესწრაფვი“, ადასტურებს იმას, რომ მას ავგუსტუსის სიკვდილი სურს და მიჯნურის დაკარგვის შიშით უარყოფს მას, რასაც ესწრაფვის. ემილიას მონოლოგში უარყოფა მტკიცებაზე მეტ ადგილს იკავებს, თუმცა საბოლოოდ შურისძიების წყურვილი ძლევს, რადგან ემილიასთვის „სიყვარული მოვალეობას ემსახურება“ ("Amour, sers mon devoir"), რადგან მოვალეობის აღსრულება მას დიდებას მოუტანს, ხოლო დამარცხება მისი სირცხვილი იქნება. ("c'est ta gloire, et le vaincre, ta honte") „ეს, (მოვალეობის აღსრულება), შენი დიდებაა, ხოლო მარცხი - შენი სირცხვილი“.

ზემოთმოყვანილი ამონარიდები ტრაგედიიდან გვიჩვენებს, რომ ემილია უარყოფს სიყვარულს, რომელიც შურისძიებისთვის ხელისშემშლელი ფაქტორია და შურისძიების სახელით დიდებისაკენ ისწრაფვის.

„ცინას“ II მოქმედების I სცენა პოლიტიკურ-სათათბირო რიტორიკას წარმოადგენს. იმპერატორი ავგუსტუსი თავისთან იბარებს ცინასა და მაქსიმეს, რათა მათ აცნობოს ტახტიდან გადადგომის შესახებ და მოისმინოს მათი აზრები და რჩევები, როგორც გადადგომის გადაწყვეტილების, ასევე სახელმწიფო

მმართველობის საკითხებზე. ავგუსტუსის თათბირში, რომელიც მკვეთრი მიზანდასახულობით გამოირჩევა, შესამჩნევია რიტორიკის სამი მიზანი: **ინფორმირება, გამოხატვა და დარწმუნება**. იმპერატორი მრჩევლებს აწვდის ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ სურს მმართველობიდან გადადგეს, გამოხატავს მეგობრულ დამოკიდებულებას მრჩეველთა მიმართ და მათ არწმუნებს, რომ მზადაა მათი რჩევისამებრ მოიქცეს. მოგვყავს ნაწყვეტი ავგუსტუსის ტირადიდან, სადაც მჭევრმეტყველების სამივე მიზანი ნათლად არის გამოხატული:

Traitez-moi comme ami, non comme souverain;
Rome, Auguste, l'État, tout est en votre main:
Vous mettez et l'Europe, et l'Asie, et l'Afrique,
Sous les lois d'un monarque, ou d'une république;
Votre avis est ma règle, et par ce seul moyen
Je veux être empereur, ou simple citoyen. (v. 399 – 404)

მიმიღეთ მეგობრად და არა სუვერენად;

რომიც, ავგუსტუსიც და სახელმწიფოც თქვენს ხელშია.

ევროპა, აზია, თუ აფრიკა გნებავთ მონარქიულ კანონებს დაუმორჩილეთ,

გნებავთ - რესპუბლიკურს. მე კი თქვენს გადაწყვეტილებებს დავემორჩილები.

გნებავთ იმპერატორად დამტოვეთ, გნებავთ - უბრალო მოქალაქედ.

ცინასა და მაქსიმეს სახელმწიფო მმართველობასთან დაკავშირებით სხვადასხვა თვალსაზრისი გააჩნიათ. მჭევრმეტყველური დიალოგები ცინასა და მაქსიმეს შორის სახელმწიფო მოწყობის შესახებ საპაექრო სამქადაგებლო პათოსით არის წარმოდგენილი. ცინა მონარქიულ, მაქსიმე კი რესპუბლიკურ მმართველობას ემხრობა. პირველი იმპერატორს ძალაუფლების შენარჩუნებისკენ, ხოლო მეორე ძალაუფლების დათმობისკენ მოუწოდებს. ცინას აზრით, მონარქს თუნდ დალუპვა ელოდეს, უმჯობესია, მოკვდეს, როგორც ქვეყნის მმართველი: "Il est beau de mourir maître de l'univers" (v.440). „მშვენიერია მოკვდე, როგორც ქვეყნის მმართველი“ - მიმართავს იგი ავგუსტუსს. მაქსიმეს აზრით, იმპერატორი ტახტს თუ დათმობს გამირობად ჩაეთვლება. ხალხი დააფასებს და ხოტბას შეასხამს მის საქციელს: "Mais pour y renoncer il faut la vertu même" (v.478). „მაგრამ მასზე (მეფობაზე), უარის თქმა სათნოებას მოითხოვს“, ეუბნება მაქსიმე იმპერატორს. მრჩეველთა განსხვავებული მიდგომები მმართველობის საკითხისადმი განპირობებულია მათი განსხვავებული

პოლიტიკური შეხედულებებით. ცინაც და მაქსიმეც საკუთარ პოლიტიკურ თვალსაზრისს დამაჯერებლად, არგუმენტირებულად გამოხატავენ. მაქსიმესა და ცინას გამოსვლები ზეპირსიტყვიერი პოლიტიკური მჭევრმეტყველების უმაღლეს ნიმუშებს წარმოადგენენ. ცინას არგუმენტის მიხედვით, ხალხი სახელმწიფოს გონივრულად მართვას ვერასოდეს შეძლებს, რადგან გულის ხმას აყოლილნი გონებით როდი განსჯიან:

Mais quand le peuple est maître, on n'agit qu'en tumulte:

La voix de la raison jamais ne se consulte. (v.509-510)

მაგრამ როდესაც მმართველობა ხალხს უპყრია ხელთ,

ისინი გულის კარნახით მოქმედებენ და გონებით არასოდეს განსჯიან.

„ცინას“ II მოქმედებაში **დომინანტურია პოლიტიკური დისკურსი**. იმპერატორი ავგუსტუსი, ცინა და მაქსიმე პირდაპირ და დაუფარავად მსჯელობენ და აფასებენ თანამედროვე და წარსულ პოლიტიკურ ვითარებებს. ცინა, მამის - იულიუს-კეისარის სასტიკ საქმეთა გამო დამწუხრებულ ავგუსტუსს ეუბნება, რომ იულიუსი ტირანი იყო და ამიტომ მისი სასჯელი სამართლიანია: "César fut un tyran, et son trépas fut juste" (v.430) - („კეისარი ტირანი იყო და მისი სიკვდილი სამართლიანია“).

ცინა იქვე იმასაც დასძენს, რომ ავგუსტუსს ქვეშევრდომთა დალატის არ უნდა ემინოდეს, რადგან ყველა, ვინც ძალაუფლებას უკანონოდ მოიპოვებს, ტირანი როდია: "Pour être usurpateurs ne sont pas des tyrans" (v.424). („ყველა ვისაც უკანონოდ ხელთ უპყრია ძალაუფლება, ტირანი როდია“).

ეს სიტყვები დასტურია იმისა, რომ ავგუსტუსს მმართველობა არაკანონიერი გზით აქვს მოპოვებული. ერთი მხრივ, ცინას მოწოდება ავგუსტუსისადმი ძალაუფლების შენარჩუნებისაკენ მეფის სიძლიერეს პოლიტიკურ ასპექტში მოიაზრებს. მეორე მხრივ, მაქსიმეს მინიშნება იმის თაობაზე, რომ რომი იმპერიისა და მონარქიის წინააღმდეგია, გამოწვევაა იმპერატორისათვის მონარქიული ძალაუფლების დასათმობად.

აღსანიშნავია, რომ პიერ კორნელის ტრაგედიების, პერსონაჟთა მსჯელობები ყოველთვის რაციონალურია. შესაბამისად, რაციონლურია ტრაგედია „ცინას“ მოქმედ პირთა მსჯელობანი თუ მოსაზრებანი. უფრო მეტიც, „ცინას“ მრავალრიცხოვან სალექსო ტაეპებში პერსონაჟთა დისკურსი უნივერსალურობამდეა

ამაღლებული. თითოეული პერსონაჟის მსჯელობა ეფუძნება დედუქციურ ლოგიკურ განვითარებას და გამოხატულია ენთიმემების ან სილოგიზმების საშუალებით. მაგალითად, აი, რას პასუხობს ემილი ფულვიას, რომელიც მას შეახსენებს, რომ ავგუსტუსმა იგი საკუთარი ქალიშვილივით აღზარდა:

Les bienfaits ne font pas toujours ce que tu penses;

D'une main odieuse ils tiennent lieu d'offenses. (v.73-74)

რასაც შენ ფიქრობ, მე სასარგებლოდ სულაც არ მიმაჩნია,

საძულველი ხელიდან მიღებული სარგებელიც კი შეურაცხმყოფელია.

ზემოთ მოყვანილი ციტატიდან ნათლად ჩანს რომ, ემილია წარმოთქვამს ჭეშმარიტებას, რომელიც თავისი არსით უნივერსალურია მოცემულ რეალობასა და კონკრეტულ სიტუაციაში.

ზემოთ ხსენებული მაგალითიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ იმპერატორი ავგუსტუსი საძულველი ადამიანია. საძულველი ადამიანის მიერ გაკეთებული სიკეთეც კი უსარგებლოა. ავგუსტუსი დამნაშავეა, მისი სიკეთე მოჩვენებითია, ამიტომ ემილიას სიძულვილი მის მიმართ თანდათან იმატებს.

„ცინაში“ მეტ-ნაკლები სიმკაცრითა და მრავალფეროვნებით არის წამოდგენილი მომენტები, როცა მოქმედ პირთა დისკურსში გამოხატულია ზოგადი ჭეშმარიტება და არა კონკრეტული რეალობა, რომლის საშუალებით პერსონაჟები არსებულ ვითარებაზე გავლენის მოხდენას ცდილობენ. ამ შემთხვევაში მოქმედი პირთა მსჯელობის საფუძველს ენთიმემა წარმოადგენს. მაგალითად, ელოდებიან რა იმპერატორ ავგუსტუსის საბოლოო გადაწყვეტილებას, ემილია და ცინა ერთმანეთის გადარჩენას ცდილობენ. თითოეული მათგანი პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე იღებს. ემილია ავგუსტუსის გადაწყვეტილების შესახებ ვარაუდს გამოთქვამს და ამბობს, რომ:

La gloire et le plaisir, la honte et les tourments,

Tout doit être commun entre de vrais amants. (v. 1647-1648)

დიდება და სიამოვნება, სირცხვილი და ტანჯვა,

ნამდვილ შეყვარებულთა შორის ყველაფერი საერთო უნდა იყოს.

ზემოთ მოყვანილი ციტატის პირველი ტაეპი წარმოადგენს ორი ანტითეატური ჰემისტიქის: "gloire et le plaisir", "la honte et les tourments" („დიდება-სირცხვილი“, „სიამოვნება-ტანჯვა“) ბალანსს და დაყოვნების სემანტიკურ მოლოდინს ქმნის.

„ცინას“ ტექსტში რიტორიკული მჭევრმეტყველება მონოლოგებით არის წარმოდგენილი. მონოლოგების რიტორიკული ფუნქცია პიესაში მოქმედ პირთა განცდების, სულიერი მღელვარების, „ჩუმი“ შინაგანი ფიქრებისა თუ მძაფრი ვნებების გამოხატვაა. ლირიკული მჭევრმეტყველების მაგალითები ემილიას, ავგუსტუსის, ცინასა და მაქსიმეს მონოლოგები გახლავთ.

„ცინას“ პირველი მოქმედება, რომელიც ემილიას მონოლოგით იწყება, ნათლად გამოხატავს ქალის შინაგან განცდებსა და ფიქრებს. მონოლოგის პირველივე სიტყვებში: "Impatients désirs" („დაუცხრომელი სურვილი“) და "illustre vengeance", („ბრწყინვალე შურისძიება“) გადმოცემულია ემილიას მძაფრი სურვილი, შური იძიოს იმპერატორ ავგუსტუსზე, რომელმაც მას მამა მოუკლა. წინადადებაში "La cause de ma haine, et l'effet de sa rage", („ჩემი სიძულვილის მიზეზი და მისი სიბრაზის შედეგი“), არგუმენტირებულად არის გადმოცემული ემილიას სიძულვილისა და აღშფოთების მიზეზი: ავგუსტუსის სიბრაზეს შედეგად ემილიას მამის მკვლელობა მოჰყვა, რამაც ქალის მხრიდან იმპერატორის სიძულვილი და შურისძიების დაუოკებელი სურვილი გამოიწვია. ემილიას მონოლოგი გამოხატავს მის სულიერ და ემოციურ მდგომარეობას, მის ზრახვებსა და ჩანაფიქრს.

ცინას მონოლოგი - III მოქმედების III სცენა და ავგუსტუსის მონოლოგი- IV მოქმედების II სცენა - რიტორიკულ ლირიკულ მჭევრმეტყველებას მიეკუთვნება. ცინა თავის მონოლოგში გამოხატავს სინანულს და ტკივილს, იმის შესახებ, რომ მან უნდა მოკლას იმპერატორი, რომლისგანაც სიკეთით არის დავალებული. ცინა სასოწარკვეთილია, რადგან იგი საყვარელ ქალთან ფიცით არის შეკრული და არ შეუძლია შეაჩეროს მოსალოდნელი მკვლელობა. სიტყვები, რომელთაც ცინა მონოლოგში წარმოთქვამს, გამოხატავს მის დამოკიდებულებას დილემისადმი, რომლის წინაშეც იგი აღმოჩნდება: "Ô coup ! Ô trahison trop indigne d'un homme". (v.885). „ოი, დარტყმა, ოი, კაცთათვის უღირსი ღალატი“, სინანულით ამბობს იგი, თუმცა ემილიასთვის მიცემული ფიცის გატეხვა არ ეგების:

Mais je dépends de vous, ô serment téméraire !

Ô haine d'Émilie ! Ô souvenir d'un père! (v.893-894)

მაგრამ ვემორჩილები მას, ვისაც დაუფიქრებლად შევეკარ ფიცით,

ო, ემილიას სიძულვილს, ო, მისი მამის ხსოვნას!

ავგუსტუსის მონოლოგში გადმოცემულია იმპერატორის მძაფრი სულიერი ტკივილი, ახლობელ ადამიანთა ღალატის გამო. იმპერატორის მონოლოგში მკაფიოდ იკვეთება დილემა, რომლის წინაშეც ავგუსტუსი აღმოჩნდება. იმპერატორმა უნდა გადაწყვიტოს დასაჯოს თუ შეიწყალოს შეთქმულნი. ავგუსტუსის მონოლოგი ამჟღავნებს მისი გულის საიდუმლოებებს და გამოკვეთს მის შინაგან განცდებს. იმპერატორი გულწრფელად განიცდის, რომ ირგვლივ აღარავინ დარჩა, ვისაც შეიძლება ენდოს. ავგუსტუსის მწუხარე, სასოწარკვეთილი ლირიკულ-რიტორიკული ტონი პირველივე წინადადებიდან შეინიშნება:

Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie

Les secrets de mon âme et le soin de ma vie? (v.1121-1122)

ღმერთო, ამიერიდან ვიღას ვენდო,

ვის გავუზიარო ჩემი სულის საიდუმლოებანი და ჩემი ცხოვრების საზრუნავი?

ავგუსტუსის სიტყვები გამოხატავენ მარტოსული ადამიანის სრულ უიმედობასა და განწირულობას, რომელსაც ქვეყნად არც თანამგრძნობი ეგულება და არც თანამოაზრე.

„ცინას“ მოქმედ პირთა მონოლოგები წარმოადგენენ რიტორიკულ-ემოციურ მსჯელობებს, რომელთა საშუალებით მკითხველი თუ მაყურებელი თვალს მიადევნებს პერსონაჟთა ემოციურ და სულიერ მდგომარეობას არა მხოლოდ მოცემულ მომენტში - აწმყოში, არამედ ყურადღებას მიაპყრობს მათი წარსული ცხოვრების ძირითად მომენტებს, რომლებიც მოქმედ პირთა სულში მომხდარი ცვლილებებისა და ტრანსფორმაციის დასაწყისია. ასე მაგალითად, ავგუსტუსის ემოციური რიტორიკული მონოლოგიდან ვიგებთ, რომ ხელთ იგდო თუ არა ძალაუფლება, იმპერატორი ოქტავიანე ავგუსტუსი ყველა მოწინააღმდეგეს სასტიკად მოექცა, მეზობელი ქვეყნები ცეცხლითა და მახვილით დაიპყრო, საკუთარი აღმზრდელი სასიკვდილოდ გაიმეტა და როცა ეგონა, რომ მისი მომრევი ამქვეყნად აღარავინ დარჩა, სწორედ მაშინ უმუხთლეს. ავგუსტუსის აზრით, შეთქმულება, რომელიც მის წინააღმდეგ დაგეგმეს, სწორედ იმ სასტიკ ამბებს უკავშირდება, რაც წარსულში ოქტავიანემ ჩაიდინა. იმპერატორის სინანული წარსულში მის მიერ ჩადენილ სისასტიკეთა გამო კარგად ჩანს მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებში:

Quoi ! Tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné!

Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné. (v.1131 -1132)

რაო, შენ გინდა შეგიბრალონ, როცა თავად არავინ შეიბრალებ! იფიქრე

სისხლის მდინარეებზე, რომლითაც ხელები განიბანე.

ამგვარად, ავგუსტუსის მონოლოგში თავიდანვე შეინიშნება სულიერი ტრანსფორმაციის ნიშნები, რომელსაც იმპერატორი ტრაგედიის ბოლო, V მოქმედებაში განიცდის, რაც მას გონიერ, გულმოწყალე და ზნეობრივად ამაღლებულ პიროვნებად წარმოაჩენს.

ემოციურ -ლირიკული მჭევრმეტყველების ნიმუშია ასევე „ცინას“ IV მოქმედების VI სცენა- მაქსიმეს მონოლოგი. მაქსიმე გამოხატავს სინანულს იმის გამო, რომ ევფორბეს რჩევა მიიღო და შეთქმულების გამჟღავნებით შეყვარებულთა სიცოცხლეს საფრთხე შეუქმნა. მაქსიმეს მიერ წარმოთქმული სენტენცია წარმოადგენს სილოგიზმს, რომელიც დედუქციური მსჯელობიდან გამომდინარეობს - მონა, ვისაც მონობისგან გაათავისუფლებენ, მხოლოდ მდგომარეობას იცვლის, სულით კი მუდამ მონად დარჩება. აქვე მოგყავს სენტენცია:

Jamais un affranchi n'est qu'un esclave infâme;

Bien qu'il change d'état, il ne change point d'âme. (v.1409 -1410)

გათავისუფლებული მონა მხოლოდ მდგომარეობას იცვლის,

სულით კი ყოველთვის მონად რჩება.

ამგვარად, „ცინას“, როგორც რიტორიკული ტექსტის ანალიზი გვიჩვენებს, მონოლოგის რიტორიკული ფუნქცია მოქმედ პირთა შინაგანი მდგომარეობის, მათი შინაგანი ფიქრების გამოხატვაა.

„ცინაში“ დიალოგები და მონოლოგები ემსახურება რიტორიკის სამივე სტრატეგიის - **ლოგოსის, ეთოსისა და პათოსის გადმოცემას**. ლოგოსის ანუ დიალოგური და მონოლოგური არგუმენტირებული მსჯელობის საშუალებით ტრაგედიის თითქმის ყველა პერსონაჟი წარსულში მომხდარ ამბებს მოგვითხრობს. წარსულში მომხდარი ფაქტის წინაშე თითოეული მოქმედ პირს საკუთარი მტკიცებულება და თვალსაზრისი გააჩნია. ასე მაგალითად, ემილია თავის მონოლოგებსა და დიალოგებში იმპერატორ ავგუსტუსისადმი სიძულვილის მიზეზად წარსულში მომხდარ ამბავს, მამამისის მკვლელობას ასახელებს. ლივიასა და თავად ავგუსტუსსაც მიაჩნიათ, რომ იმპერატორი ხალხმა მის მიერ წარსულში

ჩადენილ უსამართლოებათა გამო შეიძულა.

ეთოსის საშუალებით „ცინას“ პერსონაჟები თავიანთ ზნეს და ხასიათს, საკუთარ რწმენასა თუ იდეალებს წარმოაჩენენ. მაგალითად, ავგუსტუსის მეუღლის - ლივიასათვის ყველფერზე აღმატებულია მოწყალების იდეა და მოწყალე მონარქი. ხოლო ემილია პირიქით, შურისძიების თავგანწირული მომხრეა.

„ცინაში“ პათოსი შესანიშნავადაა გადმოცემული მონოლოგების საშუალებით. პათოსი ეფექტური საშუალებაა ასევე აუდიტორიის დასარწმუნებლად, რადგან იგი ამლიერებს ემოციურ კავშირს აუდიტორიასა და ტრაგედიაში მომხდარ მოვლენებს შორის. შურისძიების პათოსს გამოხატავს ემილიას მონოლოგი ტრაგედიის დასაწყისში, I მოქმედების I სცენაში. ცინას მონოლოგი III მოქმედების III სცენაში გამოხატავს სინანულის პათოსს მისი კეთილისმყოფელი იმპერატორის წინააღმდეგ შეთქმულებაში მონაწილეობის გამო.

„ცინას“ IV მოქმედების II და VI სცენებში სინანულის პათოსი გამოხატულია იმპერატორ ავგუსტუსისა და მაქსიმეს მონოლოგებში, სადაც იმპერატორი წარსულში ჩადენილ სასტიკ საქმეებს ნანობს, ხოლო მაქსიმეს სინანულის საგანს კი მის მიერ მეგობრის ღალატი და შეთქმულების გაცემა წარმოადგენს.

„ცინას“ ბოლო, V მოქმედება მთლიანად **სამოსამართლო მჭევრმეტყველების** საუკეთესო ნიმუში გახლავთ. V მოქმედებაში ცინა, ემილია და მაქსიმე ბრალდებულები არიან, იმპერატორი ავგუსტუსი კი მათი ბრალმდებელი და მოსამართლე. ავგუსტუსი შეთქმულების შესახებ სრულ ინფორმაციას ფლობს. მან იცის შეთქმულების დრო, ადგილი, თარიღი და ცინას შეთქმულთა სახელებსაც კი ჩამოუთვლის. ცინა განმარტავს მიზეზს, თუ რატომ სურდა შურისძიება, თუმცა იგი თავს არ იმართლებს, პირიქით დანაშაულს თავის თავზე იღებს, რითაც ემილიას დაცვას ცდილობს. თავის მხრივ, ემილიაც იცავს ცინას და თავს დამნაშავედ აცხადებს. ბრალდებულების მიერ წარმოთქმულ ტირადებში მათი მოსაზრებების მართებულობა არგუმენტირებული მტკიცებულებებით, **სილოგიზმებითა და ენთიმემებით** არის წარმოდგენილი. ასე მაგალითად, ცინა მიიჩნევს, რომ ავგუსტუსმა უნდა დასაჯოს იგი, რადგან მისი სიკვდილი აუცილებელია იმპერატორის უსაფრთხოებისათვის. ემილია აცხადებს, რომ მისი მიზანი მიჯნურთან ერთად

სიკვდილია, ხოლო მაქსიმეს სურს ემილიასა და ცინას თვალწინ სიკვდილით დასაჯონ, რათა საკუთარი სირცხვილი გამოისყიდოს. მეტი თვალსაჩინოებისთვის ქვემოთ მოგვყავს ცინას, ემილიასა და მაქსიმეს მიერ წარმოთქმული ენთიმემები:

*Vous devez un exemple à la postérité,
Et mon trépas importe à votre sûreté. (v. 1555 -1556)*
თქვენ უნდა მისცეთ მაგალითი შთამომავლობას
და ჩემი სიკვდილი თქვენი უსაფრთხოებისთვის მნიშვნელოვანია - (ცინა)
*Mourir en sa présence, et rejoindre mon père,
C'est tout ce qui m'amène, et tout ce que j'espère. (v.1585 -1586)*
მსურს მასთან ერთად მოვკვდე და მამასთან წავიდე,
მხოლოდ ამიტომ გეახელით -(ემილია)
Et souffrez que je meure aux yeux de ces amants. (v.1688)
ნება მიბოძეთ შეყვარებულთა წინაშე მოვკვდე -(მაქსიმე)

როგორც ვხედავთ, „ცინაში“ პიერ კორნელი მიზანმიმართულად იყენებს ლირიკულ, სათათბირო, სათათბირო-პოლიტიკურ და სამოსამართლო მჭევრმეტყველებას, „ცინას“ გმირები არა მხოლოდ გულმამაცი და შეუპოვარი მებრძოლები, არამედ ბრწყინვალე ორატორები არიან, რომლებიც საფუძვლიანად და არგუმენტირებულად მსჯელობენ სხვადასხვა პოლიტიკურ, მორალურ და სხვა ზოგადსაკაცობრიო თემებზე.

რიტორიკული ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშია პიერ კორნელის მესამე რომაული ტრაგედიის - „პომპეუსის სიკვდილის“ ტექსტი. „პომპეუსის სიკვდილში“ პიერ კორნელი ძირითადად მიმართავს მჭევრმეტყველების შემდეგ ფორმებს:

1.სათათბირო- პოლიტიკური მჭევრმეტყველებას- მოქმედება I სცენები -I, II

2. სასიყვარულო- ლირიკულ მჭევრმეტყველებას მოქმედება IV, სცენა III

„ჰორაციუსისა“ და „ცინასაგან“ განსხვავებით, რომელთა გმირები არა მხოლოდ დიალოგური, არამედ მონოლოგური მეტყველებით გამოირჩევიან, „პომპეუსის სიკვდილის“ სცენებში პირიქით, მონოლოგურ მეტყველებას ვერსად შეხვდებით. „პომპეუსის სიკვდილის“ გმირთა სამეტყველო სტილი დიალოგურია. დიალოგების საშუალებით ტრაგედიის მოქმედი პირები გამოხატავენ თავიანთ აზრებსა და შეხედულებებს. ისინი განსჯიან და აანალიზებენ საზოგადოებრივ თუ პირად ცხოვრებაში არსებულ პრობლემებს და მისი გადაჭრის ეფექტურ გზებს ეძებენ.

მიმართავენ რა ლოგიკურ არგუმენტაციებს, რიტორიკულ სილოგიზმებსა და ენთიმემებს, „პომპეუსის სიკვდილის“ გმირები დიალოგურ დისკურსში თანამოსაუბრის, მაყურებლისა და მკითხველის წინაშე დამაჯერებლად გადმოსცემენ, ასაბუთებენ ან უარყოფენ ამა თუ იმ იდეასა თუ თვალსაზრისს.

ამგვარად, დიალოგური დისკურსი, რომელსაც „პომპეუსის სიკვდილის“ გმირები მიმართავენ, თანამოსაუბრეზე, მკითხველსა თუ მაყურებელზე განსაკუთრებული ეფექტის მოხდენის საუკეთესო გზაა.

ცნობილია, რომ რიტორიკული ტექსტების მიზნობრივი ფუნქციაა გავლენა მოახდინოს მსმენელისა და მკითხველის მსოფლმხედველობასა და მათ შემდგომ ქმედებებზე. გავლენის მოხდენა კი დარწმუნების გარეშე შეუძლებელია.

პიერ კორნელი რიტორიკულ სტრატეგიას, როგორც დარწმუნების ხელოვნებას შესანიშნავად იყენებს „პომპეუსის სიკვდილში“, ტრაგედიის I მოქმედების I და II სცენებში, რომლებიც პოლიტიკურ-სათათბირო მჭევრმეტყველებას მიეკუთვნება, სამივე მრჩეველი ფოტინი, აქილასი და სეპტიმუსი პტოლომეუსს ერთმანეთის მიყოლებით წარუდგენენ თავიანთ არგუმენტირებულ მოსაზრებებს. „ეგვიპტის მრჩეველთა საბჭოს თავმჯდომარე“ ("chef du conseil d'Égypte") - მაკიაველისტი ფოტინი პტოლომეუსს პომპეუსის მოკვლას ურჩევს, „ეგვიპტის ჯარების გენერალ-ლეიტენანტი“ ("lieutenant général des armées du roi d'Égypte") - აქილასი მეფეს ნეიტრალიტეტისკენ მოუწოდებს, ხოლო „ეგვიპტის მეფის მიერ დაქირავებული რომაელი ტრიბუნი ("tribun romain, à la solde du roi d'Égypte") - სეპტიმუსი ვარაუდობს, რომ პომპეუსის მკვლელობით ეგვიპტის მეფემ რომის კეისრისაგან შეიძლება აღიარება მოიპოვოს. სილოგიზმები, რომლებსაც ფოტინი წარმოთქვამს, პტოლომეუსს მეფეს თანდათან არწმუნებენ პომპეუსის მკვლელობის მართებულობაში.

მრჩეველთა სილოგიზმები და ენთიმემები ტრაგედიაში მაქსიმუმის, იგივე სენტენციების ანუ შეგონებების სახითაა წარმოდგენილი.

ელენ-მერლენ კაჟმანის მიხედვით მაქსიმა განისაზღვრება როგორც „უმაღლესი სენტენცია“ ("sentence la plus haute") მისი აზრით, სენტენცია განხვავებული ტემბრითა და პათოსით წარმოითქმის და უშუალოდ რიტორიკისა და ორატორობის ხელოვნებას მიეკუთვნება (Merlin-Kajman, 2000:274).

ვიზიარებთ რა ელენ მერლენ კაჟმანის მოსაზრებას, მაქსიმის, როგორც „უმაღლესი სენტენციის“ შესახებ, „პომპეუსის სიკვდილის“ გმირთა მრავალრიცხოვან პოლიტიკურ სენტენციებს, რომელთათვის ნიშანდობლივია ლოგიკური და დედუქციური არგუმენტაცია, განვიხილავთ როგორც პოლიტიკურ-ორატორული რიტორიკის ფორმებს.

XVII საუკუნის ფრანგულ დრამატურგიაში პოლიტიკურ-ორატორული მჭევრმეტყველებას „სახელმწიფოს მიზანი“ ("la raison d'État") განაპირობებდა. ამ პერიოდის სახელმწიფო აზროვნების თეორეტიკოსად და აბსოლუტური მონარქიის აპოლოგეტად რომელი ისტორიკოსი პუბლიუს (გაიუს) კორნელიუს ტაციტუსი ითვლებოდა. რაც შეეხება ნიკოლო მაკიაველს, იგი XVII საუკუნის მწერალთა პოლიტიკურ აზროვნებას ასაზრდოებდა (Thuau, 2000:54).

პიერ კორნელი, ისევე როგორც ფრანგული აბსოლუტიზმის მომხრე დანარჩენი მწერლები, განიცდის როგორც ტაციტუსის, ასევე მაკიაველის გავლენას, რაც „პომპეუსის სიკვდილის“ მოქმედ პირთა რიტორიკაში მკაფიოდ იკვეთება.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტრაგედიაში, მაკიაველისტურ მოსაზრებებს პტოლომეუს მეფის მრჩეველი ფოტინი გამოთქვამს. მაკიაველის მსგავსად ფოტინსაც მიაჩნია, რომ სახელმწიფოს ინტერესების გამო მეფეთა ყოველგვარი ქმედებები მისაღებია, თუნდაც ეს ქმედებები უსამართლო იყოს. ქვემოთ მოგვყავს ფოტინის მიერ წარმოთქმული სენტენციები, რომლებშიც იგი არგუმენტირებულად ასაბუთებს საკუთარ პოლიტიკურ შეხედულებებს:

Seigneur, quand par le fer les choses sont vidées,

La justice et le droit sont de vaines idées. (v.49-50)

მეფეო, როცა საქმეში ხმალი ჩაერევა,

სამართლიანობა და კანონი ფუჭ იდებებად მოიაზრებიან.

Quand on veut soutenir ceux que le sort accable,

À force d'être juste on est souvent coupable.

როცა სამართლიანობის გამო ბედისგან დაჩაგრულებს ვუჭერთ მხარს,

ხშირად დამნაშავეებად წარმოვჩინდებით. (v.73-74)

Laissez nommer sa mort un injuste attentat :

La justice n'est pas une vertu d' État.(v.103-104)

დაე, მის სიკვდილს უსამართლობა ეწოდოს,

სამართლიანობა არ არის სახელმწიფო სათნოება.

Le choix des actions ou mauvaises ou bonnes
Ne fait qu'anéantir la force des couronnes ;
Le droit des rois consiste à ne rien épargner :
La timide équité détruit l'art de régner.
Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre. (v.105-109)

ცუდ და კარგ ქმედებებს შორის არჩევანი
მეფეთა გვირგვინებს მხოლოდ ანადგურებს.
მეფეებს უფლება აქვთ არავინ დაზოგონ.
თავმდაბლობა მეფობის ხელოვნებას ვნებს.
თუ თავიდანვე შეეშინდებათ უსამართლო საქციელის,
მას შემდეგ ყოველთვის უნდა ეშინოდეთ.
Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
Et voler sans scrupule au crime qui lui sert. (v.110 -112)
ვისაც მთელი ძალაუფლების ხელში ჩაგდება სურს,
უნდა გაბედოს ყველაფრის გვერდის ავლა.
სახელმწიფოებრივით უნდა გაექცეს სათნოებას,
რომელიც ხელისუფლებას აკარგვინებს

და ურცხვად გაეშუროს დანაშაულისკენ, რომელიც ხელისუფლებას ემსახურება.

მაკიაველისტი ფოტინის არგუმენტაციით, რადგან „სამართლიანობა არ არის სახელმწიფო სათნოება“, მეფის დანაშაულებრივი ქმედებაც კი გამართლებულია, თუკი იგი „სახელმწიფოს მიზნების“ ("Les raisons d'État") დაცვას ემსახურება. უფრო მეტიც, ფოტინი თვლის, რომ ერთპიროვნული ხელისუფლებისათვის, უკან არაფერზე უნდა დაიხიო. ხელისუფლების არ მომტან სათნოებას უნდა გაეცალო და უსინდისოდ ჩაიდინო დანაშაული, რომელიც ძალაუფლებას განგიმტკიცებს.

ფოტინის პოლიტიკური დისკურსი პტოლომეუსს ამზადებს და არწმუნებს იმაში, რომ მან სინდისის ქენჯნის გარეშე, თავის მსახურებს უსამართლოდ მოაკვლევინოს პომპეუსი, რომელმაც თავს დროზე ეგვიპტის სახელმწიფოს კეთილდღეობაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა.

მეფის მეორე მრჩეველი - თავდაჭერილი აქილასი მეფეს მინიმალური მოქმედებისკენ მოუწოდებს და ფოტინის ურიცხვ სილოგიზმთა ნაკადის განეიტრალებას შემდეგი სენტენციით ცდილობს:

Qui punit le vaincu ne craint point le vainqueur. (v. 124)
ვინც სჯის დამარცხებულს, მას არ ეშინია გამარჯვებულის.

აქილასი ამაოდ ამტკიცებს, რომ საკმარისია მეფემ დამარცხებულს მხარი არ დაუჭიროს.

რაც შეეხება მესამე მრჩეველს-სეპტიმუსს, იგი აწონ-დაწონის პომპეუსისთვის თავშესაფრის მიცემის დადებით და უარყოფით მხარეებს და წარმოთქვამს ენთიმემას, სადაც მაშინვე გამორიცხავს პომპეუსის შეფარების შესაძლებლობას და ამ უკანასკნელ ვარიანტს ყმად გახდომის კვალიფიკაციას აძლევს:

Vous pouvez, comme maître absolu de son sort,
Le servir, le chasser, le livrer vif ou mort,
Des quatre le premier vous serait trop funeste. (v. 163-165)
თქვენ, როგორც მისი ზედ-იღბლის აბსოლუტურ ბატონს,
შეგიძლიათ ან ემსახუროთ მას, ან განდევნოთ,
ან სიცოცხლე შეუნარჩუნოთ ან მოკლათ.
ამ ოთხიდან პირველი თქვენთვის საბედისწერო იქნება.

მრჩეველთა არგუმენტირებული რიტორიკა და პრაგმატული მიდგომა საკითხისადმი პტოლომეუსს საბოლოოდ დააწმუნებს, რომ პომპეუსის მოკვლის გადაწყვეტილება მიიღოს.

ლიზ მიშელი აღნიშნავს, რომ „პომპეუსის სიკვდილში“ პოლიტიკური დისკურსის ოთხი ტიპი გვხვდება და თითოეული მათგანის ტიპოლოგიურ დახასიათებას გვთავაზობს:

1. არამაკიაველური დისკურსი, რომელიც ქვეყნის მმართველს მოუწოდებს მიიღოს განსაკუთრებული და გადაუდებელი ზომები სახელმწიფოს შენარჩუნებისთვის.

2. მაკიაველური დისკურსი, რომელსაც ასევე „სახელმწიფო მაკიაველიზმს“ უწოდებენ, ხელისუფალთ მოუწოდებს ძალაუფლების შენარჩუნებას დაპყრობის გზით.

3. მაკიაველური დისკურსი, რომლის მიხედვითაც მმართველს სრული თავისუფლება აქვს საკუთარი ამბიცია დაიკმაყოფილოს ნებისმიერი გზით, თუნდაც ტირანული მმართველობის საშუალებით.

4. ანტიმაკიაველური დისკურსი ეხება სახელმწიფო ძალაუფლების შენარჩუნებას საზოგადოებრივი ბედნიერებისა და კეთილდღეობის მიზნით (Michel, 2013:260-262).

ლიზ მიშელი პტოლემეუსის სამივე მრჩევლის, განსაკუთრებით კი ფოტინის ტირადებში, სათათბირო ჟანრის ექვს მახასიათებელს გამოჰყოფს, რომლებსაც ნ. მაკიაველი დეტალურად აღწერს თავის ტრაქტატებში რიტორიკის შესახებ.

ქვემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლები, როგორებიცაა:

1. პატიოსნება და კეთილსინდისიერება, 2. სარგებლიანობა თუ არასარგებლიანობა 3. სასიამოვნო თუ უსიამოვნო ასპექტი, 4. აუცილებლობა თუ არა აუცილებლობა 5. სიმარტივე თუ სირთულე, 6. უსაფრთხოება თუ საფრთხის შემცველობა - პიერ კორნელის ეპოქაში, რიტორიკაში საკმაოდ ცნობილი და ფართოდ გავრცელებული იყო (Michel, 2013:274).

ფოტინი მრავალრიცხოვანი სენტენციების მეშვეობით არგუმენტირებულად ამტკიცებს პომპეუსის მკვლელობის სარგებლიანობას, თანმიმდევრულად მსჯელობს ქმედების პატიოსნებაზე, სარგებლიანობაზე, სასიამოვნო ასპექტზე, აუცილებლობაზე, სიმარტივესა და უსაფრთხოებაზე. მისთვის ყველა ზემოთმოყვანილი არგუმენტი „სახელმწიფოს მიზნებს“ ექვემდებარება.

ამგვარად, ფოტინის მჭევრმეტყველების საშუალებით პიერ კორნელი მიმართავს სახელმწიფო „მაკიაველისტურ დისკურსს“, რომელიც სახელმწიფოს უმაღლესი ხელისუფლების წარმომადგენლის უკანონო, მორალის საწინააღმდეგო მოქმედებას ამართლებს სახელმწიფოს ინტერესების დაცვის მიზნით.

სასიყვარულო მჭევრმეტყველების ფორმას მიეკუთვნება „პომპეუსის სიკვდილის“ IV მოქმედების III სცენა - კეისრისა და კლეოპატრას დიალოგი, სადაც რომის კეისარი და ეგვიპტის დედოფალი დაუფარავად საუბრობენ იმ გრძნობების შესახებ, რასაც ისინი ერთმანეთის მიმართ განიცდიან. იულიუს კეისრის საუბრიდან ჩანს, რომ მას კლეოპატრა მაშინ შეუყვარდა, როცა იგი პირველად იხილა რომში. ამიტომაც მისთვის ძნელად ასატანი იყო ის, რომ მრავალი საზრუნავისა და ომების გამო ეგვიპტის დედოფლისაგან შორს ყოფნა უწევდა. ახლა კი გამარჯვებული დაუბრუნდა თავის სატრფოს, ვისი მშვენება მუდამ აღაფრთოვანებდა და ვის სიშორეს ყოველთვის მძაფრად განიცდიდა.

Et ces soins importuns, qui m'arrachaient de vous,

Contre ma grandeur même allumaient mon courroux. (v.1247-1248)

ამ უაზრო საზრუნავებმა, რომლებმაც თქვენგან დამაშორა,

ჩემი სიადიადისადმი მრისხანებაც კი გამიჩინა.

მიმართავს კეისარი კლეოპატრას. თავის მხრივ არც კლეოპატრა მალავს თავის გრძნობას კეისრის მიმართ და იმასაც აღნიშნავს, რომ ეგვიპტის დედოფლის კვერთხი მას სწორედ კეისრის მხარდაჭერით უპყრია ხელთ.

Je ne vous tiendrai plus mes passions secrètes:
Je sais ce que je suis ; je sais ce que vous êtes.
Vous daignâtes m'aimer dès mes plus jeunes ans;
Le sceptre que je porte est un de vos présents;
Vous m'avez par deux fois rendu le diadème.
J'avoue, après cela, seigneur, que je vous aime,
Et que mon coeur n'est point à l'épreuve des traits
Ni de tant de vertus, ni de tant de bienfaits.(v.1285-1292)

აღარ დაგიმალავთ ჩემს ფარულ ვნებებს,

მე ვიცი ვინ ვარ და ისიც ვიცი, თქვენ ვინ ხართ.

ჯერ კიდევ ყმაწვილქალი ვიყავი, რომ შეგიყვარდით

კვერთხი, რომელსაც მე ვატარებ, ერთ-ერთი საჩუქარია თქვენგან;

თქვენ ორჯერ დამიბრუნეთ დიადემა.

ამ ყველაფრის შემდეგ ვაღიარებ, რომ მიყვარხართ მეფეო.

ჩემი გული ვეღარ ეწინააღმდეგება ვერც ამდენ სათნოებას და ვერც ამდენ კეთილდღეობას, რაც თქვენგან დავიმსახურე.

როგორც ვხედავთ, კეისრისა და კლეოპატრას სასიყვარულო რიტორიკაში სიღრმისეულად გამოიკვეთება მიჯნურთა ხასიათები, მათი მსოფლმხედველობა და მისწრფებები.

კეისრისთვის, როგორც თავად ამბობს, კლეოპატრას სიყვარული არის ის სასწაულებრივი ძალა, რაც მას მრავალ ომში ამარჯვებინებდა და კლეოპატრას სიყვარულის გამო იგი მზად არის ახალი დაპყრობითი ომებისა და გამარჯვებებისთვის, რათა თავისი მიჯნურის გული საბოლოოდ დაიპყროს:

Tout miracle est facile où mon amour s'applique
(...) Si je veux être à vous, il faut que je vous quitte.
Pour achever de vaincre et de vous conquérir. (v. 1313 -1330)

ყველა სასწაული ადვილად ახდება, იქ, სადაც ჩემი სიყვარული ვრცელდება

რადგან მსურს თქვენი ვიყო, საჭიროა დაგტოვოთ,

რომ გამარჯვებები დავასრულო და თქვენ დაგიპყროთ.

კეისრის სიტყვებიდან ნათელია, რომ ფარსალოსის ბრძოლაში გამარჯვებას

იგი კლეოპატრას უძღვნის:

Et je n'aspirerais au bonheur de vous plaire
Qu'après avoir mis bas un si grand adversaire.
C'était pour acquérir un droit si précieux
Que combattait partout mon bras ambitieux ;
Et dans Pharsale même il a tiré l'épée. (v. 1265-1266)
მე მხოლოდ ვჩქარობდი, რომ გამეხარებინეთ,
რომ ესოდენ დიდი მოწინააღმდეგე დავამარცხე.
სწორედ ამ ძვირფასი უფლების მოპოვება მსურდა.
ჩემი ამბიციური მარჯვენა ყველგან იბრძოდა
და ფარსალოსის ბრძოლაშიც მოვსინჯე ხმალი.

მიმართავს რა სასიყვარულო მჭევრმეტყველებას, პიერ კორნელი იულიუს კეისარს სიყვარულით გულანთებულ მიჯნურად წარმოგვიდგენს, რომელიც სატრფოს მშვენივრით აღტაცებულია. უფრო მეტიც, კეისარის ეგვიპტეში მისი ჩამოსვლის უმთავრესი მიზეზი კლეოპატრაა. შეყვარებული კეისარი კლეოპატრას არწმუნებს, რომ თავის რომაელ მეუღლეს გაეყრება და მასზე დაქორწინდება.

XVII საუკუნეში მოღვაწე შემოქმედთათვის, რომლებიც შთაგონებულნი იყვნენ რომის ისტორიით, ტრადიციებითა და კულტურით, კლეოპატრა იყო საბედისწერო ქალი, ვინც ნებისმიერ მამაკაცში საბედისწერო ვნებებს აღძრავდა. სწორედ ამას გულისხმობდა ბ. პასკალი, როცა ამბობდა: კლეოპატრას ცხვირი უფრო მოკლე რომ ყოფილიყო, დედამიწა მთლიანად სახეს შეიცვლიდაო (Pascal, 2020:162).

შეყვარებულთა დიალოგი ემოციური და ექსპრესიულია. თვალსაჩინოა, რომ ეგვიპტის დედოფალი კეისარზე ნაკლებს ლაპარაკობს მაშინ, როცა კეისარი განსაკუთრებით ბევრს და მგზნებარედ საუბრობს თავისი გრძნობისა და იმ ეფექტის შესახებ, რაც კლეოპატრას მშვენიერებამ მასზე მოახდინა.

"Dessus mes volontés vous êtes souveraine". (v.1350) „ჩემს სურვილთა მბრძანებელი თქვენ ხართ“, მიმართავს იგი კლეოპატრას. იულიუს კეისარი საყვარელ ქალს სურვილის ასრულებაში ეხმარება. იგი კლეოპატრას ეგვიპტის მბრძანებლად აცხადებს.

მიჯნურთა იმპლიციტურ მჭევრმეტყველებაში ადვილი შესამჩნევია მათი პოლიტიკური მიზანსწრაფვა. კეისარის „ამბიციური მარჯვენა“ ("bras ambitieux") ყველა

ომში, ერთნაირად იბძვის. რომის დიდებულ კეისარს არა მხოლოდ სატრფოს გულის მოგება, არამედ მრავალი ქვეყნის დაპყრობა და მბრძანებლობა სურს. რაც შეეხება კლეოპატრას, მან იცის, რომ შეყვარებული კეისარი ეგვიპტეში მისი მმართველობის ხელშეუხებლობისა და უსაფრთხოების გარანტიაა.

ამგვარად, „პომპეუსის სიკვდილის“ გმირებისთვის სიყვარული ორმხრივი თანაბარი პოლიტიკური სარგებლის მიღებასთანაა კავშირში, რაც თვალსჩინოა სასიყვარულო რიტორიკაში.

III მოქმედების IV სცენა, წარმოადგენს პომპეუსის ქვრივის -კორნელიასა და იულიუს კეისრის მჭევრმეტყველურ დიალოგს. კორნელიას თითოეული ტირადა, რომლითაც იგი კეისარს მიმართავს, გამოხატავს არა მხოლოდ საყვარელი ქმრის მკვლელობით თავზარდაცემული ქალის უზომო სასოწარკვეთილებასა და მწუხარებას, არამედ ღირსეული რომელი მხედართმთავრისა და სახელმწიფო მოღვაწის ღირსეული ქვრივის სულის სიმტკიცესა და ძლიერებას:

(...) mon courage est encore au-dessus;
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur.(v.991-1000)
(...) ჯერ კიდევ მხნედ ვგრძნობ თავს,
უდიდესმა ტკივილმა ვერ მომკლა.

ეუბნება იგი კეისარს და შეახსენებს იმას, რომ კეისარი თავის სიძლიერეს პომპეუსს უნდა უმადლოდეს, ვინც დაუცხრომლად იბრძოდა რომის სახელმწიფოს გაფართოებისა და განმტკიცებისათვის, რასაც საბოლოოდ შეეწირა კიდევ და საყვარელ მეუღლეს უზომო ტკივილი დაუტოვა.

Qui doit à mon époux son trône et sa province ?
César, de ta victoire écoute moins le bruit:
Elle n'est que l'effet du malheur qui me suit; (v.1010-1012)
ვინ უნდა უმადლოდეს ჩემს ქმარს თავის ტახტსა და თავის პროვინციას?
კეისარო, ნაკლებ უსმინე შენი გამარჯვების ხმაურს,
ის მხოლოდ იმ უბედურების შედეგია, რომელიც თან მდევს.

მიუხედავად იმისა, რომ კორნელიას ყოველი სიტყვა კეისრისადმი სიძულვილისა და შურისძიების პათოსითაა სავსე- რასაც მოწმობს სიტყვები, რომელთაც იგი იულის კეისარს ეუბნება: "n'attends pas que j'abaisse ma haine" („ნუ ელოდები, რომ ჩემი სიძულვილი დაცხრება“), იულიუს კეისარი აღფრთოვანებულია

ღირსეული რომაელი ქალის ქმრისადმი ერთგულებითა და თავგანწირვით. იულიუს კეისარი კორნელიას პატივს სცემს, როგორც რომაელ ქალბატონს და ეგვიპტიდან გამგზავრებამდე კორნელიას, როგორც ძვირფას და საპატიო სტუმარს ღირსეულ საცხოვრებელ პირობებს სთავაზობს.

როგორც „პომპეუსის სიკვდილის“ ტექსტის რიტორიკულმა ანალიზმა გვიჩვენა, ტრაგედიის პერსონაჟები პროფესიონალ ორატორებზე ნაკლებ როდი ფლობენ რიტორიკის ხელოვნებას. „პომპეუსის სიკვდილის“ გმირთათვის მჭევრმეტყველება თვითგამოხატვის მთავარი საშუალებაა, რომელიც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს, როგორც მათ მოქმედებებს, ასევე დრამატული მოქმედების განვითარების პერსპექტივებს.

თავი V

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ტექსტის პოეტიკა

V.1. „ჰორაციუსის“ ვერბალური კანვის სტილისტური თავისებურებები

პიერ კორნელის დრამატურგიაზე საუბრისას შარლ მარტი-ლავო სამართლიანად აღნიშნავს, რომ პიერ კორნელისათვის სიტყვები ჯადოსნური სემანტიკური ერთეულებია, რომლებიც მისი ტრაგედიების ორიგინალურ, ჰარმონიულ და ამაღლებულ სტილს ქმნიან (Marty-Laveaux, 1868 :18).

პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“ ვერბალური კანვა მრავალი მახასიათებლით გამოირჩევა, რომელთაგან ამჟამად მხოლოდ ზოგიერთს შევხებით.

„ჰორაციუსის“ ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი მოქმედ პირთა მაღალფარდოვანი სამეტყველო ენა და სტილი გახლავთ. ტრაგედიის გმირები უმეტესად იყენებენ ისეთ მაღალფარდოვან სიტყვებსა და ფრაზებს როგორებიცაა:

"vaillance", - „ვაჟკაცობა“, "l'honneur" - „ღირსება“ "brave" - „მამაცი“, "orgueil", - „სიამაყე“ "la gloire" - „დიდება“, "estime" - „პატივისცემა“, "devoir" - „ვალდებულება“, "courage" - „მხნეობა“, "vertu" - „სათნოება“, "le combat" - „ბრძოლა“, "digne de Rome" - „რომის ღირსი“, "invaincu" - „დაუმარცხებელი“ "un bon sang" - „კეთილშობილი სისხლი“ "droit saint sacré" - „წმინდათაწმიდა ვალდებულება“, "gloire de ta race", „შენი მოდგმის დიდება“, "Appui de ton pays" - „შენი ქვეყნის საყრდენი“.

საინტერესოა, რომ პიერ კორნელი „ჰორაციუსში“ ხშირად იყენებს გარკვეულ სიტყვებს კონკრეტული მნიშვნელობით. პიერ კორნელის მიერ გამოყენებული სიტყვა "la gloire" - „დიდება“, გარდა მისი პირდაპირი მნიშვნელობისა, სხვა მნიშვნელობებითაც მოიაზრება როგორებიცაა მაგალითად, ერთგულება მაღალი იდეალებისადმი და მტკიცე ნებისყოფა, რითაც ტრაგედიის გმირები განსაკუთრებით გამოირჩევიან. სიტყვას "la gloire" ყველაზე ხშირად, თან ახლავს კუთვნილების განმსაზღვრელი ზედსართავი - "ma" - „ჩემი“. "ma gloire" „ჩემი დიდება“,

„ჰორაციუსის“ გმირები მეტყველებაში სიტყვას "ma gloire" ხშირად იყენებენ, როცა საუბრობენ, საკუთარ ღირსებასა და პატივზე. „ჰორაციუსში“ სიტყვა "la gloire" 40-ჯერ მეორდება. სიტყვა "constance" - „მუდმივობა“ , რომელიც „ჰორაციუსში“ ხშირად გვხვდება, აღნიშნავს მორალურ ძალას, რაც გმირს საშუალებას აძლევს ყოველთვის საკუთარი თავის ბატონ-პატრონი იყოს და თავისი ემოციები მართოს. ასევე ხშირად ნახსენები სიტყვა - "devoir" - „მოვალეობა“, აღნიშნავს არა მხოლოდ ქმედებებს, რომელთაც „ჰორაციუსის“ გმირები სახელმწიფოებრივი მოვალეობების აღსასრულებლად მიმართავენ, არამედ იმასაც, რომ მოვალეობის სახელით ისინი იცავენ ზნეობასა და სოციალურ სტატუსს. სიტყვა - "la générosité" - „კეთილშობილება“ (ან ზედსართავი სახელი - "généreux", „კეთილშობილი“), გამოხატავს მაღალი წრის ადამიანის სულის ბუნებრივ კეთილშობილებას.

პ. კორნელი „ჰორაციუსში“ ყველაზე მეტჯერ, 44-ჯერ, იყენებს სიტყვას "l'honneur" - „ღირსება“, რომელიც გამოხატავს არა მხოლოდ პატივისცემას ტრაგედიის გმირთა სიმამაცისა და სათნოებისადმი, არამედ იმასაც, რომ ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირები ისწრაფიან გმირული დიდების გზით მოიპოვონ და შეინარჩუნონ „ღირსება“ ("l'honneur") და „პატივი“ ("l'estime").

„ჰორაციუსში“ 42-ჯერ არის გამოყენებული სიტყვა "la vertu" - „სათნოება“, „ქველობა“, რომელიც გულისხმობს არა მხოლოდ მორალს, არამედ მეომრის, გმირის გამბედაობას. სიტყვა - „რომი“ ("Rome"), რომლის გამარჯვებისთვისაც ჰორაციუსი უკან არაფერზე იხევს, ტრაგედიაში 24-ჯერ არის ნახსენები.

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, პიერ კორნელი სიტყვას განსაკუთრებულ ძალას და მნიშვნელობას ანიჭებს.

გაოცებას იწვევს კორნელის სიტყვიერი ქსოვილის არა მხოლოდ სიმდიდრე, არამედ ის ნოვატორული სითამამეც, მხატვრულ სიტყვაზე მუშაობისას რომ იჩენს კორნელი -სიტყვის დიდოსტატი (არჩვამე, 2007:5).

აღსანიშნავია, რომ „ჰორაციუსში“ მხატვრული სიმბოლოები და ქვეტექსტები არ არის აქტუალური, თუმცა მნიშვნელოვან როლს სიტყვის სემანტიკური გამომსახველები, ლაიტმოტივები ასრულებენ, რომლებიც გამოხატავენ პოემის მთავრ გმირთა თავგანწირულ დამოკიდებულებას უმაღლესი ღირებულებების - თავისი ქვეყნის, ხალხისა და სახელმწიფო პრინციპებისადმი.

გმირთა მაღალფარდოვანი სამეტყველო სტილის შესაბამისად „ჰორაციუსში“ დომინანტურია რიტორიკის ანუ მჭევრმეტყველების ხელოვნება. დისკუსიები-მონოლოგები და დიალოგები მორალურ, პატრიოტულ, ფილოსოფიურ და პოლიტიკურ თემებზე, რომელსაც „ჰორაციუსის“ გმირები მიმართავენ მჭევრმეტყველებისა და პათეტიკის საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენენ.

რიტორიკის ერთ-ერთი დანიშნულებაა მსმენელი დაარწმუნოს ამა თუ იმ იდეისა თუ მსოფლმხედველობის სისწორეში. რიტორიკის მთავარი ფუნქცია „ჰორაციუსში“ სწორედ დამაჯერებლობა და დარწმუნებულობაა.

„ჰორაციუსის“ პათეტიკური სამეტყველო ენა და სტილი შესანიშნავად გადმოსცემს ტრაგედიის პერსონაჟთა სულიერ მდგომარეობებს, პოეტურ სახეთა და განცდათა თავისებურებებსა და მისწრაფებებს.

მიუხედავად მაღალფარდოვანებისა, „ჰორაციუსის“ პერსონაჟთა მეტყველება ნათლად გასაგები და არაორაზროვანია. მოქმედ პირთა ნათქვამში არ იკითხება არანაირი ქვეტექსტი. ისინი პირდაპირ და დაუფარავად ამბობენ იმას, რასაც გონებით განსჯიან, ფიქრობენ, გრძნობენ და განიცდიან, რასაც მოწმობენ მათი რიტორიკული გამოსვლები. ასე მაგალითად, კამილა არ მაღავეს ზიზღს თავისი მიჯნურის მკვლელი ძმისადმი და პირდაპირ ეუბნება ძმა ჰორაციუსს:

Mais qui me vengera de celle d'un amant,

Pour me faire oublier sa perte en un moment ? (v.1265-1266)

„მაგრამ ვინ იძიებს შურს ჩემი მიჯნურის გამო, რომ წამიერად დავივიწყო მისი დაკარგვა?

კამილას სურვილს, შური იძიოს მიჯნურის სიკვდილის გამო, ნათლად გამოხატავს ციტატა მისი მონოლოგიდან: "Pour ce cruel vainqueur n'avez point de respect" (v.1245). „ამ სასტიკი გამარჯვებულის მიმართ ნუ გექნებათ პატივისცემა“. ჰორაციუსი პირდაპირ ეუბნება კამილას, რომ შურისძიების გრძნობა, მისი მხრიდან, დანაშაულია: "Ton ardeur criminelle à la vengeance aspire"! (v.1271) - „შენი ლტოლვა შურისძიებისკენ დანაშაულია“ და თან იმასაც დასძენს, რომ კამილამ გრძნობები გონებას უნდა დაუქვემდებაროს და თავისი სურვილები მართოს: "Suis moins ta passion, règle mieux tes désirs"! (v.1271) - "ნაკლებ აჰყევი ვნებას და უკეთ მართე შენი სურვილები!“

ამრიგად, როგორც ზემოთ მოყვანილი ციტატებიდან ჩანს, „ჰორაციუსის“

მოქმედ გმირთა მეტყველებაში ცალსახად და დაუფარავად გამოიხატება მათი ფიქრები, გრძნობები თუ აზრები.

„ჰორაციუსის“ სტილი პათეტიკური რიტორიკულად დახვეწილი და ნათელია. შესაბამისად რიტორიკული სტილისა, პერსონაჟთა მეტყველება „ჰორაციუსში“ უმეტესად დიალოგური ან მონოლოგურია, რაც მოქმედ პირთა მიერ განცდილისა თუ ნააზრევის გადმოცემის ექსპრესიულობას ამჟღავნებს. მონოლოგები და დიალოგები „ჰორაციუსში“ ფართო დანიშნულებით გამოიყენება. ტრაგედიის გმირები, დიალოგებისა და მონოლოგების საშუალებით გამოხატავენ თავიანთ დამოკიდებულებას ერთმანეთისა და სახელმწიფოებრივი ვალდებულების მიმართ. პიერ კორნელი, დიალოგებისა და მონოლოგების საშუალებით გვაძლევს „ჰორაციუსის“ პერსონაჟთა ხასიათებისა და მოქმედებათა ახსნის საშუალებას.

ერთ-ერთი ძლიერი მხარე კორნელის პიესებისა არის დიალოგი - ცოცხალი, მსუბუქი და დინამიკური (ზ. არჩვაძე, 3:6).

დიალოგების საშუალებით პიერ კორნელი ხაზს უსვამს და გამოაშკარავებს მთავარ მოქმედ პირთა ხასიათებს, მათ მისწრაფებებსა და პრიორიტეტებს. დიალოგებში ნათლად ჩანს, „ჰორაციუსის“ გმირები თავიანთ გამოსვლებში თუ რა ოსტატურად იყენებენ არგუმენტებსა და მტკიცებულებებს. დიალოგები ამასთანავე გამოხატავენ ტრაგედიის იდეურ-შინაარსობრივ და ესთეტიკურ მიმართულებას. ასე მაგალითად, თუკი ჰორაციუსი, კურიაციუსთან დიალოგში პატრიოტიზმსა და ქვეყნისადმი გმირულ თავგანწირვას აიდეალებს, კურიაციუსი, მიუხედავად იმისა, რომ გმირული შემართებით ტოლს არ უდებს ჰორაციუსს, გამოთქვამს წუხილს, ახლობელთა შორის მოსალოდნელი ბრძოლისა და დანაკარგის შესახებ. დიალოგებში იკვეთება მთავარ მოქმედ პირთა პათოსი და მისწრაფებები, მათი სულიერი მდგომარეობა. ქვემოთ მოგყავს ციტატები დიალოგებიდან:

HORACE

Quoi ! Vous me pleureriez mourant pour mon pays !
Pour un cœur généreux ce trépas a des charmes,
La gloire qui le suit ne souffre point de larmes,
Et je le recevrais en bénissant mon sort
Si Rome et tout l'État perdaient moins en ma mort (v.398-402)

ჰორაციუსი

განა თქვენ მიგლოვებთ თუ სამშობლოსთვის დავიღუპები! კეთილშობილთა გულებს ფრიად ხიბლავთ ეს მსხვერპლი. ამ არჩევანის დიდებულება სიამაყით მავსებს, დიად გულს ხიბლავს კიდევ ასეთი სიკვდილი. დიდება, რომელიც ამ მსხვერპლს მოჰყვება ცრემლებთან რა მოსატანია, მე მას ვიღებ და დავლოცავ ჩემს ბედს, თუკი ჩემი დაღუპვით რომი და მთელი სახელმწიფო ნაკლებს დაკარგავს.

CURIACE

À vos amis pourtant permettez de le craindre,
Dans un si beau trépas ils sont les seuls à plaindre,
La gloire en est pour vous, et la perte pour eux,
Il vous fait immortel et les rend malheureux,
On perd tout quand on perd un ami si fidèle. (v.403-407)

კურიაციუსი

თქვენს მეგობრებს მაინც დაუტოვეთ იმის უფლება, რომ ეგზომ მშვენიერი სიკვდილის ემინოდეთ. რაც თქვენთვის დიდებაა, მათთვის დანაკლისია. ის თქვენ უკვდავს გაგხდით, მათ კი გააუბედურებს. ერთგული მეგობრის დამკარგავი ყველაფერს კარგავს.

დიალოგები „ჰორაციუსში“ მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ: არეგულირებენ ამბის განვითარებას, წარმოაჩენენ პერსონაჟთა გრძნობებსა და ვალდებულებებს. მაგალითად, კურიაციუსი თავის სატრფო კამილასთან დიალოგში, აღიარებს ვალდებულების უპირატესობას სამშობლოს წინაშე და ამბობს, რომ სატრფოზე უწინ მისი სიცოცხლე სამშობლოს ეკუთვნის. კამილასა და კურიაციუსის დიალოგი II მოქმედების V სცენაში, ასევე გამოხატავს კურიაციუსის გამოუვალ მდგომარეობას. იგი ვალდებულია, სამშობლოს სახელით შეებრძოლოს თავისი სატრფოს ძმას, ჰორაციუსს. შეყვარებული ქალის წუხილი მძაფრადაა გამოხატული კამილას საპასუხო სიტყვებში კურიაციუსისადმი:

CURIACE

Il n'y faut plus penser, en l'état où je suis,
Vous aimer sans espoir c'est tout ce que je puis.
Vous pleurez, ma chère âme. (v.569-571)

კურიაციუსი

ნუ გამახსენებთ თუ რა მძიმე მგომარეობაში ვარ, ამ ვითარებაში ერთდერთი ის შემთხვევაა, რომ უიმედოდ მიყვარდეთ, ნუ ტირით, სულზე უტკბესო.

CAMILLE

Il faut bien que je pleure :
Mon insensible amant ordonne que je meure,
Et quand l'hymen pour nous allume son flambeau
Il l'éteint de sa main pour m'ouvrir le tombeau,
Ce cœur impitoyable à ma perte s'obstine,
Et dit qu'il m'aime encore alors qu'il m'assassine. (v.572-576)

კამილა

ვტირი, რადგან ჩემმა უგრძობმა მიჯნურმა სასიკვდილოდ გამწირა, მაშინ, როცა საქორწინო ჩირაღდნებს უნდა გაენათებინათ ჩვენი გზა, ჩემმა მიჯნურმა, საქორწინო ჩირაღდნების მაგივრად, სამარე გამიმზადა, სიკვდილს მიმახლეთ და კვლავ ამბობთ რომ გიყვარვართ?!

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, აზრთა მძაფრი გაცვლა-გამოცვლისას, რომელიც დამახასიათებელია დიალოგისთვის, შეინიშება მოქმედ პირთა შინაგანი დაძაბულობა. დიალოგებში საცნაური ხდება მათი სულის უმცირესი მოძრაობა.

პატრიოტული პათოსით გამოირჩევა ჰორაციუსისა და კურიაციუსის დიალოგი ტრაგედიის II მოქმედების I და III სცენებში, სადაც ჰორაციუსი და კურიაციუსი მგზნებარე პატრიოტულ ტირადებს წარმოთქვამენ. ასე მაგალითად, ჰორაციუსი დაუფიქრებლად, სიხარულით იღებს იმ ამბავს, რომ რომმა ის აირჩია თავისი ინტერესების დამცველად. ჰორაციუსის აზრით, სამშობლოსადმი თავგანწირვის გრძობამ მეომართა გულეებში ყველა სხვა გრძობა უნდა ჩაახშოს:

Horace

J'accepte aveuglément cette gloire avec joie,
Celle de recevoir de tels commandements
Doit étouffer en nous tous autres sentiments. (v. 492-494)

ჰორაციუსი

სიხარულით, ბრმად ვიღებ ამ დიდებას, ამგვარმა მოწოდებამ ყველა სხვა გრძობა უნდა ჩაახშოს ჩვენში.

კურიაციუსი მიიჩნევს, რომ დაუნდობლობა და სისასტიკე არაფერია იმ პატივთან შედარებით, რასაც სამშობლოს დამცველთ უმზადებს ბედი:

CURIACE

(...) Ce qu'ils ont de cruel, et d'horrible et d'affreux,

L'est bien moins que l'honneur qu'on nous fait à tous deux. (v.429-430)

კურიაციუსი

(...) მათი დაუნდობლობა და სისასტიკე რა მოსატანია იმ პატივთან, რაც ჩვენ ორივეს ბედმა გვარგუნა.

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, დიალოგში მონაწილე პირთა თითოეული ფრაზა მათ პოზიციასა და სულისკვეთებას გამოხატავს.

დიალოგური მეტყველება „ჰორაციუსში“ ჩვენს ყურადღებას იქცევს იმით, რომ მათში საუკეთესოდ ჩანს დრამატული პერსონაჟების ყველა მოქმედება, აზრი და მისწრაფება მხოლოდ სახელმწიფოებრივ იდეას ემსახურება. არ არსებობს არავითარი ძალა, რაც მთავარ მოქმედ პირებს ბრძოლაზე უარს ათქმევინებს. კურიაციუსის გულმოწყალე ჰუმანიზმი შეიძლება გმირის მიერ წამიერად გამოვლინებულ სისუსტედ მივიჩნიოთ, რომელსაც გმირი არასოდეს დაემორჩილება, რადგან დიადი საქმეების აღსრულება მხოლოდ დიადი, შეუდრეკელი და მტკიცე გულის მქონე, რაციონალურ ადამიანებს შეუძლიათ და არა მგრძნობიარე, გულჩვილ პიროვნებებს. პიერ კორნელის გმირები მხოლოდ გონების ძალას ემორჩილებიან, შესაბამისად, „ჰორაციუსი“, მოგვითხრობს რაციონალურ გმირთა დიად საქმეთა შესახებ, რომლებიც მზად არიან ყველა და ყველაფერი სამშობლოს ინტერესებს შეწირონ.

აღსანიშნავია მოხუცი ჰორაციუსის დიალოგი თავის ვაჟთან, ჰორაციუსთან და სასიმო კურიაციუსთან. სიტყვები, რომლითაც იგი მიმართავს ვაჟს, ჰორაციუსს და თავისი ქალიშვილის საქმროს კურიაციუსს, ცხადად გადმოსცემს ტრაგედიის მთავარ მოტივს - ვალდებულების უზენაესობას- პირად გრძნობებთან და მისწრაფებებთან შედარებით. აქვე მოგვყავს ციტატები მოხუცი ჰორაციუსის დიალოგიდან:

"Ne pensez qu'aux devoirs que vos pays demandent" (v.704). „მხოლოდ იმ ვალდებულებებზე იფიქრეთ, რასაც სამშობლო გაკისრებთ“. „Faites votre devoir, et laissez faire aux Dieux“. (v.710). „თქვენი ვალი აღასრულეთ და დანარჩენი ღმერთებს მიანდეთ“.

ამგვარად, დიალოგები ზედმიწევნით უწყობენ ხელს ტრაგედიის მოქმედების განვითარებას. პერსონაჟთა საუბარში განსაკუთრებით გამოიკვეთება მათი მიზნები და მიწრაფებები, ვლინდება კორნელისეული დილემის რეალური სურათი,

აშკარავდება დიალოგში მონაწილე პირთა განცდები, მათი შეხედულებები და პრიორიტეტები.

მონოლოგი, ისევე, როგორც დიალოგი, „ჰორაციუსში“ მხატვრული გამოსახვის ერთ-ერთი საჭირო და ღირებული კომპონენტია. მონოლოგს ტრაგედიაში მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. მონოლოგის საშუალებით პიერ კორნელი შესანიშნავად გვიხსნის ადამიანის ბუნებას, მის ხასიათს, რომელიც მკითხველში განსაკუთრებულ ემოციას აღძრავს.

„ჰორაციუსის“ ტექსტის სპეციფიკურობას ასევე განსაზღვრავს ალექსანდრიული სალექსო საზომის მიზნობრივი გამოყენება, რაციონალურ მსჯელობათა და მორალურ შეგონებათა - სენტენციათა სიუხვე და რიტორიკული და ტროპული მეტყველების ფიგურათა მრავალფეროვნება.

„ჰორაციუსის“ დასაწყისში, რომელიც საბინას მონოლოგით იწყება, უკვე ჟღერს ტრაგედიის დრამატული ტონი. საბინას მონოლოგში წინასწარ იგრძნობა დაძაბულობა, რაც მოსალოდნელი უბედურების მომასწავებელია და რასაც ასე შესანიშნავად გამოხატავს ალექსანდრიული სალექსო საზომი, რომელიც ყველაზე მეტად შეესაბამება კლასიციკლურ დრამას.

აღსანიშნავია, ალექსანდრიული სალექსო საზომის გამოყენება კლასიციკლურ ტრაგედიებში განაპირობებს ტრაგედიების სალექსო ტაეპების კეთილხმოვანებასა და ჰარმონიულ მუსიკალურ ჟღერადობას, რომლის წყალობით კლასიციკლის ტრაგედიები მკითხველისა თუ მაყურებელისათვის ესთეტიკურად მშვენიერი და სასიამოვნო მოსასმენია.

ალექსანდრიული ლექსის მუსიკალური კეთილხმოვანება და ჰარმონიული ჟღერადობა, ტრაგიკული რეგისტრის სიმძაფრე და ამაღლებულობა „ჰორაციუსის“ მრავალრიცხოვან ტაეპებში შესანიშნავად იგრძნობა. მაგალითისათვის მოგვყავს ციტატა საბინას მონოლოგიდან:

Approuvez ma faiblesse, et souffrez ma douleur,
Elle n'est que trop juste en un si grand malheur ;
(...)
Et parmi les soupirs qu'il pousse vers les cieux,
Ma constance du moins règne encore sur mes yeux.

Quand on arrête là les déplaisirs d'une âme,
Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme:
Commander à ses pleurs en cette extrémité,
C'est montrer, pour le sexe assez de fermeté (v.1-14)

მოიწონეთ ჩემი სისუსტე და იტანჯეთ ჩემი ტკივილით. ასეთი დიდი უბედურება მას მხოლოდ ამართლებს. (...) და მოთქმა კვნესათა შორის, რომელიც ზეცას სწვდება, ჩემს თვალებში მაინც სიმტკიცე მეფობს. როცა აქ შეძლებ სულის უსიამოვნებათა შეჩერებას, როცა მამაკაცზე ნაკლებს, მაგრამ ქალზე მეტს აკეთებ, როცა ამ მდგომარეობაში ცრემლებს განკარგავ, ამით აჩვენებ შენი სქესის სიმტკიცეს.

ზემოთ მოყვანილ მონოლოგში მუსიკალურ ტონებს წარმოიქმნიან ზედსართაული ვერბალური ზმნიზედური და წინდებულიანი სინტაგმები: "souffrez ma douleur", "un si grand malheur", "fondre de tels orages", "aux plus fermes courages", "le moins abattu", "exercer sa vertu", "à ces rudes alarmes", "rien sur mes larmes", "pousse vers les cieux", "encore sur mes yeux", "déplaisirs d'une âme", "on fait plus qu'une femme", "en cette extrémité, "assez de fermeté".

ასონანსები, ქალური და ვაჟური რითმები, რითაც ასე მდიდარია ალექსანდრიული ლექსწყობა, ემნიან კორნელის ლექსის მუსიკალურ ჟღერადობას და კიდევ უფრო აძლიერებენ უბედურების მომასწავებელ მოლოდინს.

ამგვარად, როგორც მაგალითიდან ჩანს, შინაგანი განცდების მძაფრი გამოვლენა, რითაც ესოდენ გამოირჩევა, როგორც საბინას, ასევე კამილას ექსპრესიული მონოლოგები თუ დიალოგები, სწორედ ალექსანდრიულ ლექსს შეუძლია, რადგან ალექსანდრიული ლექსი, იძლევა დროული აქცენტების გაკეთების საშუალებას. იგი ასრულებს სტრიქონს და აძლიერებს პერსონაჟთა მსჯელობის გამოხატვის სიმძაფრეს. აქვე მოგვყავს ციტატები კამილას საკმაოდ გრძელი მონოლოგიდან, რომელიც სავსეა იმპულსური ემოციებით :

Ô dieux ! Sentais-je alors des douleurs trop légères
Pour le malheur de Rome et la mort de deux frères”.
(...) On demande ma joie en un jour si funeste ;
En un sujet de pleurs si grand, si légitime,
Se plaindre est une honte, et soupirer un crime;
Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux,
Et si l'on n'est barbare, on n'est point généreux. (v.1219-1238)

ღმერთებო! ჩემი დანაშაული ისაა, რომ რომის უბედურება და ორი ძმის სიკვდილი ნაკლებ მადლეულებდა? (...) ამ საბედისწერო დღეს მთხოვენ, რომ მეც მათსავით მიხაროდეს, გმირს ხოტბა შევასხა, იმ ხელს ვეამბორო, რომელმაც მახვილი გამიყარა გულში. ჩემი ტანჯვის მიზეზი თურმე მე თვითონ მარცხვენს, ჩემი წუხილი დანაშაულად მიიჩნევა. ისინი მხოლოდ სისასტიკეს აღმერთებენ. თურმე თუ ბარბაროსულად არ იქცევი, დიდბუნებოვანი ადამიანი აღარ ხარ.

ზემოთ მოყვანილ ციტატებში, თითქმის მთელი ინფორმაციაა თავმოყრილი კამილას სულიერი მდგომარეობის შესახებ. მონოლოგში აშკარად შეინიშნება დიდი დაძაბულობა. კამილას სულიერი ექსპრესია მკაფიოდაა გაცხადებული მის მიერ წარმოთქმულ შემდეგ ფრაზებში:

En un sujet de pleurs si grand, si légitime,
Se plaindre est une honte, et soupirer un crime.

ტირილი ასე დიდ, ლეგიტიმურ საკითხზე სირცხვილია, ხოლო ოხვრა - დანაშაული.

C'est gloire de passer pour un cœur abattu,
Quand la brutalité fait la haute vertu".

გულგატეხილად თუ ჩამთვლიან, დიდებულია, როცა სიმხეცეს მიიჩნევენ დიდ სათნოებად”.

Quand on a tout perdu, que saurait-on plus craindre ?

Pour ce cruel vainqueur n'ayez point de respect.

როცა ყველაფერს დაკარგავ, მეტი რისი უნდა გეშინოდეს? ამ სასტიკი გამარჯვებულის მიმართ ნუ გექნებათ პატივისცემა.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითები მკვეთრად გამოხატავენ კამილას სულიერ მწუხარებასა და უკიდურეს პროტესტს. მისი მონოლოგის ბოლოს მკვეთრად იკვეთება მონოლოგის ობიექტი, მისი ძმა ჰორაციუსი, რომელსაც მიჯნურის სიკვდილით გულგასენილი ქალი დაუფარავად ეწინააღმდეგება. კამილას სიტყვები:

Il vient: préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant. (1249-1250)

აი, ისიც, მოზრძანდება რომელი გმირი. მოვემზადოთ, ვაჩვენოთ,
თუ რა ევალეა სატრფოს, ვისაც მიჯნურს მოუკლავენ.

ფრაზები, რომელთაც კამილა წარმოთქვამს თავის ემოციურად დატვირთულ, გრძელ მონოლოგში, ნათლად გამოხატავენ მის ხასიათსა და ცხოვრების აღქმის მისეულ თვალსაზრისს, იმას, რომ მისთვის საქვეყნო ვალდებულებებზე მაღლა პირადი მისწრაფებები დგას.

ამგვარად, პიერ კორნელმა თავის ტრაგედიებში სავალდებულო გახადა

ალექსანდრიული ლექსითი საზომი.

აღსანიშნავია, რომ თორმეტმარცვლიანი ალექსანდრიული საზომით შექმნილი სტროფები ყველაზე მეტად შეესაბამება გმირულ პათოსს, ამაღლებულ განწყობას, კორნელისეულ რაციონალიზმსა და გმირების სულში მიმდინარე წინააღმდეგობათა ოდნავ შესამჩნევ ლირიკულ-ემოციურ შეფერილობას. ქვემოთ მოგვყავს ციტატები კურიაციუსისა და კამილას დიალოგებიდან, სადაც კურიაციუსი დაუფარავად გამოხატავს უდიდეს მწუხრებას ნათესავეებს შორის მოსალოდნელი ბრძოლის გამო, მაგრამ ბრძოლაზე უარის თქმას არანაირი მიზეზით არ აპირებს:

Hélas! Je vois trop bien qu'il faut, quoi que je fasse,
Mourir, ou de douleur, ou de la main d'Horace.
Je vais comme au supplice à cet illustre emploi,
Je maudis mille fois l'état qu'on fait de moi,
Je hais cette valeur qui fait qu'Albe m'estime ;
Ma flamme au désespoir passe jusques au crime,
Elle se prend au ciel, et l'ose quereller,
Je vous plains, je me plains, mais il y faut aller.(v.535- 542)

ვაი, რომ კარგად ვხედავ, რაც მოხდება. ან ტკივილი მომკლავს, ან ჰორაციუსის ხელით დავიღუპები. ჩემთვის წამების ტოლფასია ვალდებულება, რაც დამეკისრა. ამ მდგომარეობაში მყოფი თავბედს ვიწყევლი. მძულს პატივი, რასაც ალბა მომაგებს. თავს დამნაშავედ ვგრძნობ და სასომიხდილი ცას შევდაღადებ.საკუთარი თავიც მებრალება და თქვენც მებრალებით, მაგრამ საბრძოლველად უნდა წავიდე.

მეტი თვალსაჩინოებისათვის ზემოთხსენებული ციტატებიდან გამოვყავით შემდეგი ასონანსური წყვილები:

"fasse" - "Horace"
"emploi - de moi"
"m'estime - au crime"
"quereller - "il y faut aller"
"discours - secours"
"vue - s'évertue"
"Douleurs - pleurs"
"la place - Curiace"
"l'amitié - la pitié"

"larmes - armes"

"courroux - pour vous"

რომელთა რითმული ცვალებადობა აძლიერებს გმირის სულში მიმდინარე ბრძოლის გამოხატვის სიმძაფრეს.

მოქმედებათა დამაბულობა, ტრაგიკული განვითარების ექსპრესიულობა „ჰორაციუსში“ გადმოცემულია ალექსანდრიული ლექსისთვის დამახასიათებელი გრამატიკულ-სინტაქსური გამომსახველობითი საშუალებებით. ასე მაგალითად, კურიაციუსის მიმართვა კამილასადმი და რითმების:

"homme" - "Rome"

"mains" - "Romain"

"gloire" - "victoire"

ასევე რითმული წყვილებს:

"revoyez un homme"

"l'esclave de Rome"

"rougir mes mains"

"du sang des Romains"

"Rome et la gloire"

"haïr ma victoire"

"en cette extrémité"

"et la captivité"

მსგავსი თანხმოვნებისა და ხმოვნებისაგან შემდგარ მარცვალთა თანმიმდევრული გამეორება და ჰარმონიული მონაცვლეობა კიდევ უფრო ამძაფრებს კურიაციუსის სულიერ სამყაროში მიმდინარე ბრძოლის ტრაგიზმს. თვალსაჩინოებისთვის მთლიანად მოგვყავს კურიაციუსის მიმართვა სატრფოსადმი:

N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme

Qui n'est ni le vainqueur ni l'esclave de Rome :

Cessez d'appréhender de voir rougir mes mains

Du poids honteux des fers ou du sang des Romains.

J'ai cru que vous aimiez assez Rome et la gloire

Pour mépriser ma chaîne et haïr ma victoire,

Et comme également en cette extrémité

Je craignais la victoire et la captivité. (v.235- 242)

კამილა, გჯეროდეს, რომ მამაკაცი, რომელიც შენს სანახავად მოვიდა, არც რომის დამპყრობელია და არც რომის მონა. შეხედე ჩემს ხელებს, მათ არც რკინის ბორკილების სიმძიმე არცხვენთ და არც რომაელთა სისხლშია გასვრილი. ვფიქრობ, რომის სახელსა და დიდებას მეტად ეტრფით. ჩემი გამარჯვებაც კი გეზიზღებათ. ამ უკიდურეს ვითარებაში გამარჯვებაც და დამარცხებაც ერთნაირად მაშინებს. არც ტყვეობა მსურს, მაგრამ არც დამპყრობლის სახელი მინდა.

„ჰორაციუსის“ ვერბალური კანვის სპეციფიკურობასა და ორიგინალურობას ქმნის ის, რომ ალექსანდრიული ლექსწყობა დრამატურგს საშუალებას აძლევს ხშირად, უმეტეს შემთხვევაში მრავალჯერ გამოიყენოს ჰემისტიქის ტექნიკა, რაც მეტყველების პროცესში განსაკუთრებით აკავშირებს მოსაუბრესა და მის ადრესატს და ხელს უწყობს დიალოგების დინამიზმს პიესაში. საილუსტრაციოდ მოგვყავს ჰორაციუსისა და კურიაციუსის დიალოგი, სადაც მოქმედების დინამიკას ჰემისტიქის მრავალჯერადი გამოყენება განაპირობებს, ხოლო ლექსის კეთილხმოვანებას ასონანსური რითმები აძლიერებს:

À vos amis pourtant / permettez de le craindre,
Dans un si beau trépas / ils sont les seuls à plaindre,
La gloire en est pour vous, / et la perte pour eux,
Il vous fait immortel / et les rend malheureux,
On perd tout quand on perd / un ami si fidèle.(v.403-407)

თქვენს მეგობრებს მაინც დაუტოვეთ იმის უფლება, რომ ეგზომ მშვენიერი სიკვდილის ემინოდეთ. რაც თქვენთვის დიდებაა მათთვის დანაკლისია. ის თქვენ უკვდავს გაგხდით, მათ კი გააუბედურებს. ერთგული მეგობრის დამკარგავი ყველაფერს კარგავს.

ასონანსები და ალიტერაციები, ქმნიან ჰარმონიას და განაპირობებენ „ჰორაციუსის“ ლექსიკურ წყვილთა მუსიკალურობასა და კეთილხმოვან ჟღერადობას. ალიტერაციისა და ასონანსების ანადროული ჟღერადობის შესანიშნავი მაგალითია კურიაციუსის მიმართვა ჰორაციუსისადმი პიესის II მოქმედებაში, ალიტერაციებს აღნიშნულ სტროფში ქმნის განსაზღვრული არტიკლების "la", "le", "les" და შეკვეცილი არტიკლის "d" მრავალჯერადი გამოყენება არსებითი სახელების წინ:

Que désormais **le** ciel, / **les** enfers **et la** terre
Unissent leurs fureurs à nous faire **la** guerre,
Que **les** hommes, **les** dieux, / **les** démons **et le** sort
Préparent contre nous / un général effort,
Je mets à faire pis en / l'état où nous sommes,
Le sort, **et les démons**, **et / les** dieux, **et les** hommes.

Ce qu'ils ont de cruel, et / d'horrible et d'affreux,

L'est bien moins que l'honneur / qu'on nous fait à tous deux. (v.423-430)

ამიერიდან ზეცა და დედამიწა, სამოთხე და ჯოჯოხეთი რომ გაერთიანდეს ჩვენ წინააღმდეგ საბრძოლველად, ადამიანებმა, ღმერთებმა და დემონებმა ერთობლივად ჩვენი დამარცხება რომ გადაწყვიტონ, ვერც ბედისწერა, ვერც დემონები, ვერც ღმერთები და ადამიანები ვერ იქნებიან ჩვენზე მეტად სასტიკნი და შესაზარნი. ადამიანებისა და ღმერთების რისხვა რა მოსატანია იმ დიდებასთან და პატივთან შედარებით, რასაც ბედისწერა გვიშადადებს.

ასონანსებს ქმნიან სინტაგმები, რომლებიც შედგება ორი არსებითი სახელისგან, ზედსართავისა და არსებითი სახელისგან, ზმნისა და არსებითი სახელისგან, წინდებულის, პირის ნაცვალსახელის, ზმნისა და არსებითი სახელისგან, ადგილის გარემოებისაგან პირის ნაცვალსახელისა და ზმნისაგან, ნაცვალსახელის, ზმნის, წინდებულის, განუსაზღვრელი ნაცვალსახელის, კავშირის განუსაზღვრელი ნაცვალსახელისა და რიცხვითი სახელისაგან:

"les enfers et la terre"

"à nous faire la guerre"

"les démons et le sort"

"un général effort"

"état où nous sommes"

"les dieux, et les hommes"

"et d'horrible et d'affreux"

"qu'on nous fait à tous deux".

ზემოთ მოყვანილ სინტაგმებში, საუკეთესოდ ჩანს ჰემისტიქის მნიშვნელობა, რაც ალექსანდრიული ლექსის ძირითადი მახასიათებელია. ცალკეულ ჰემისტიქებს, მახვილი გადააქვთ სიტყვის ბოლო მარცვალზე, ამასთანავე ჰემისტიქები, მახვილის გადატანასთან ერთად დაასრულებენ წინადადების აზრს, დასვამენ ბოლო მახვილს და აძლიერებენ ლექსის გამომსახველობით სიმკვეთრესა და სიზუსტეს: თითო ტაეპი ცეზურით ექვს-ექვს მარცვლიან ჰემისტიქად იყოფა და თითოეული ჰემისტიქი აქცენტს აკეთებს გმირის დამაბულ სულიერ მდგომარეობაზე.

აღსანიშნავია, რომ ჰემისტიქების გამეორება პიერ კორნელის სტილის ჩვეული მოვლენაა. დროული ცეზურა, რომელიც წამიერ შესვენებას, აქცენტების ზუსტად დასმასა და მახვილების სათანადო მონაცვლეობას უწყობს ხელს, საუკეთესოდ

გამოხატავს და გამოავლენს ეპიკურ გმირთა შინაგან იმპულსებს, მათ დინჯ მსჯელობებსა თუ ეგზალტირებულ განცდებს, სიტუაცია- მოვლენების, ზოგჯერ გარემოს ხასიათსა და სახეს. მაგალითისთვის მოგვყავს ციტატები კურიაციუსისა და ჰორაციუსის დიალოგიდან, სადაც ასონანსური რითმებისა და ჰემისტიქების გამეორების ტექნიკის საშუალებით, პიერ კორნელი გვიჩვენებს დილემის წინაშე მდგარი კურიაციუსის შინაგანი ბრძოლის სიმძაფრეს, რომელიც მით უფრო ძლიერდება, რაც ახლოვდება ნათესავებს შორის ბრძოლის მომენტი, დიალოგის დასაწყისში იგი აღშფოთებული და შეწუხებულია მოსალოდნელი სიტუაციით, მისი საუბრის ტონი ამაღლებულია:

Hélas ! C'est bien ici / que je dois être plaint!
Ce que veut mon pays, / mon amitié le craint.
Dures extrémités / de voir Albe asservie,
Ou sa victoire au prix / d'une si chère vie,
Et que l'unique bien / où tendent ses désirs
S'achète seulement / par vos derniers soupirs!' (v. 389-394)

ვაგლახ, იმას ვჩივი, რომ რაც ჩემს ქვეყანას სურს, როგორც მეგობარს თავზარს მცემს, ჩემთვის მძიმე იქნება დამონებული ალბას ნახვა, ან კიდევ მისი გამარჯვება ასე ძვირფასი მსხვერპლის სანაცვლოდ. ალბათ, ჩემი ქვეყნის სურვილიც ის არის, რომ გამარჯვებულმა თქვენი უკანასკნელი ამოსუნთქვა იხილოს.

რაც შეეხება, ჰორაციუსს, მისი ტონი ინარჩუნებს პათეტიზმს. ასონანსები და ვაჟური რითმები, "charmes", "larmes", "sort", "mort": გმირის ამაღლებულ განწყობას საუკეთესოდ გადმოცემენ. ჰორაციუსის ტონი კი მიუთითებს მის ცალსახა, უყოყმანო გადაწყვეტილებაზე, გულმოდგინედ შეებრძოლოს თავისი სამშობლოს მტერს, თუნდაც იგი ოჯახის ნათესავი იყოს:

Quoi ! Vous me pleureriez mourant pour mon pays !
Pour un cœur généreux ce trépas a des charmes,
La gloire qui le suit ne souffre point de larmes,
Et je le recevrais en bénissant mon sort
Si Rome et tout l'État perdaient moins en ma mort. (v. 398-401)

განა თქვენ მიგლოვებთ თუ სამშობლოსთვის დავიღუპები! კეთილშობილთა გულებს ფრიდ ხიბლავთ ეს მსხვერპლი. ამ არჩევანის დიდებულება სიამაყით მავსებს, დიად გულს ხიბლავს კიდევ ასეთი სიკვდილი. დიდება, რომელიც ამ მსხვერპლს მოჰყვება ცრემლებთან რა მოსატანია, მე მას ვიღებ

და დავლოცავ ჩემს ბედს, თუკი ჩემი დაღუპვით რომი და მთელი სახელმწიფო ნაკლებს დაკარგავს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ჰორაციუსში“ ჰემისტიქები მეორდება ყოველ ტაეჰში და მძაფრად იგრძნობა ასონანსური რითმის კეთილხმოვანება და ჰარმონიულობა, რაც ტრაგედიის მკითხველსა თუ მაყურებელში რაღაც დიადის, განსაკუთრებულის მოლოდინს აღძრავს. საილუსტრაციოდ მოგვყავს ჰორაციუსის სიტყვები, სადაც გამოვყოფთ ჰემისტიქებსა და ასონანსურ რითმებს:

Non, non, n'embrassez / pas de vertu par contrainte,
Et puisque vous trouvez / plus de charme à la plainte ;
En toute liberté goûtez un bien si doux,
Voici venir ma soeur / pour se plaindre avec vous.
Je vais revoir la vôtre, / et résoudre son âme
À se ressouvenir / qu'elle est toujours ma femme,
À vous aimer encore / si je meurs par vos mains,
Et prendre en son malheur / des sentiments romains. (v.507-514)

არა, არა, იძულებით არ შეიმოსოთ სათნოება. რაკი მოთქმა ჩივილი უფრო გზიბლავთ. თავისუფლების გემო ყველაზე ტკბილია. აი, ჩემი დაც გამოჩნდა, თქვენთან ერთად რომ იწუწუნოს. მე წავალ თქვენს დას ვნახავ, შევახსენებ, რომ რომაელის ცოლია და თუკი თქვენი ხელით აღვესრულები, ძმა არ შეიძულოს, მაგრამ რომაელისადმი დამახასიათებელი გრძნობები შეინარჩუნოს.

ზემოთ მოყვანილი ციტატა ჩვენთვის საინტერესოა იმიტაც, რომ ასონანსური რითმები გამოირჩევიან მათემატიკური სიზუსტითა და ბგერათა ჰარმონიული წყობით, ერთნაირ ხმოვანთა და თანხმოვანთა რაოდენობით "**contrainte**" - **plainte**", "**doux-vous**", "**âme-ma femme**", "**mains-romains**". მოცემულ მაგალითში გარკვევით ჩანს, რომ ორი ერთნაირი ხმოვნებისა და თანხმოვნების "**ain**" და "**am**" გამეორება თითოეულ ტაეჰში ქმნის ლექსის ჰარმონიულ და მკვეთრად ამაღლებულ ტონს. ჰემისტიქის ფუნქციონალური გამოყენების თვალსაზრისით საინტერესოა სიტყვები, რომელთაც მოხუცი ჰორაციუსი წარმოთქვამს ტრაგედიის V მოქმედების დასაწყისში. მოგვყავს ციტატა:

Retirons nos regards de cet objet funeste,
Pour admirer ici le jugement céleste :
Quand la gloire nous enfle, il sait bien comme il faut
Confondre notre orgueil qui s'élève trop haut.
Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse;

Il mêle à nos vertus des marques de faiblesse. (v.1403-1408)

მოდით, თვალი მოვაშორეთ ამ საბედისწერო საგანს, რათა ადგვავთოვანოს ზეციურმა სამსჯავრომ. როცა დიდების კვარცხლბეკზე ავდივართ, მან იცის, როგორ დაამცროს ჩვენი სიამაყე, რომელიც ძალიან მაღლა მიიწევს. ჩვენს ყველაზე დიდ სიამოვნებებსაც კი მწუხარება თან ახლავს, ის ჩვენს სათნოებებში სისუსტის ნიშნებსაც გამოურევს.

ჰემისტეხური ჭრილი, რომელიც იქმნება სიტყვებით:

"doux / tristesse" („ტკბილი“ / „სევდა“)

"vertus / faiblesse" („სათნოებანი“ / „სისუსტე“)

ხაზს უსვამს, ტრაგიკული გმირის, ჰორაციუსის პარადოქსს, რომელიც, იმისათვის რომ მშობლიურმა ქვეყანამ გმირად აღიაროს, უყოყმანოდ სწირავს საკუთარი ოჯახის წევრს. ამგვარად, როგორც მაგალითებიდან ვნახეთ, „ჰორაციუსი“ ხასიათდება ლექსიკურ ერთეულთა მიზნობრივ-ფუნქციონალური გამოყენებით, რომლის თქმის საფუძველს თავად ტექსტი გვაძლევს.

პიერ კორნელისათვის, უდიდესი რიტორიკოსისა და პარადოქსების დიდოსტატისთვის, ჩვეული მოვლენაა რიტორიკული ფიგურის ოქსიმორონის გამოყენება:

"simple vertu" - „უბრალო სათნოება“

"solide vertu" - „მტკიცე სათნოება“

"brutale vertu" - „უხეში სათნოება“

"illustre colère" - „დიდებული მრისხანება“

"si belle mort" - „ასე მშვენიერი სიკვდილი“

"une mort si belle" - „ასეთი მშვენიერი სიკვდილი“

"funeste honneur" - „საბედისწერო პატივი“

"gloire flétrie" - „მჭკნარი დიდება“

"cruels généreux" - „სასტიკი დიდსულოვნება“

ოქსიმორონები მოქმედ პირთა რიტორიკულ მეტყველებას ემოციურ სიმძაფრეს და დარწმუნებულობას, ხოლო დრამატულ მოქმედებას დამაბულობის სიმძაფრეს სძენენ. მაგალითად ჰორაციუსის სიტყვებს:

Mourir pour le pays est un si digne sort

Qu'on briguerait en foule une si belle mort' (v. 441-442)

ქვეყნისთვის სიკვდილი ისეთი ღირსეული ხვედრია,

ასეთ მშვენიერ სიკვდილს მრავალნი ესწრაფვიან.

განსაკუთრებულ ემოციურ პათოსს სძენს ოქსიმორონი "une si belle mort" („ასეთი მშვენიერი სიკვდილი“), რომლისკენაც განსაკუთრებით მისწრაფვიან ტრაგედიის გმირები, სახელი და დიდება რომ მოიპოვონ.

პიერ კორნელი, „ჰორაციუსში“ პოეტურ-რიტორიკულ გამომსახველობით საშუალებას, ანაფორას იყენებს იმისთვის, რომ ექსპრესიულობა შესძინოს და ხაზი გაუსვას მოქმედ პირთა დაპირისპირებასა და მათ სულში თანმიმდევრულად მიმდინარე ცვლილებებს. მაგალითად ანაფორა "Rome" გამოყენება კამილას მიერ, ხაზს უსვამს და-ძმას შორის არსებულ დაუძლეველ წინააღმდეგობას და გამოხატავს კამილას სულში მიმდინარე ცვლილებას. პიესის მკითხველი თუ მაყურებელი თვალნათლივ ხედავს თუ როგორ იქცევა კამილას სიბრაზე ძმის მიმართ სიძულვილად:

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!

Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!

Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!

Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore! (v.1301-1304)

ჩემი სიძულვილის ერთადერთი მიზეზი არის რომი. რომი, სადაც შენი ხელით დაიღუპა ჩემი მიჯნური. რომი, რომელმაც იხილა შენი დაბადება და რომელსაც შენი გული აღმერთებს. და ბოლოს მე მეზიზღება რომი, რადგან ის შენ პატივს გცემს.

აღსანიშნავია, რომ კლასიცისტ ტრაგიკოსთაგან მხოლოდ პიერ კორნელის სტილს ახასიათებს ორი ტროპული გამომსახველობითი საშუალების ერთობლივი არსებობა, რაც თვალნათლივ ჩანს ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილ ციტატაში, სადაც დრამატურგი ანაფორასა და გრადაციას ერთდროულად იყენებს იმისათვის, რომ განსაკუთრებული სიძლიერით გვიჩვენოს სასოწარკვეთილი კამილას ტრაგედია, რომელიც თანდათანობით უფრო და უფრო შეუპოვარ წინააღმდეგობას უწევს ძმას. ანაფორა ანვითარებს გრადაციის მნიშვნელობას და თავის ყალიბში მოაქცევს მას და პირიქით, გრადაცია ანვითარებს და აძლიერებს ანაფორის მნიშვნელობას, ჩვენ ვხედავთ თანდათან როგორ იზრდება რომაელი ქალის ზიზღი და მძვინვარება რომის მიმართ სატრფოს სიკვდილის გამო. ანაფორისა და გრადაციის ერთობლივი გამოყენების კიდევ ერთი მაგალითია საბინას მიმართვა ძმისადმი. მოგვყავს ციტატა:

Ne différez donc plus ce que vous devez faire,

Commencez par sa soeur à répandre son sang,

Commencez par sa femme à lui percer le flanc,
Commencez par Sabine à faire de vos vies
Un digne sacrifice à vos chères patries
Vous êtes ennemis en ce combat fameux
Vous d'Albe, vous de Rome, et moi de toutes deux. (v.640-646)

ნულა აყოვნებთ, დაე, მოსახდენი მოხდეს, მისი დის სისხლით დაიწყეთ. უპირველეს ყოვლისა, თქვენი მახვილით განგმირეთ თქვენი ცოლი, გადაარჩინეთ საკუთარი სიცოცხლე, ღირსეული მსხვერპლი შეწირეთ მამულს, ამ სახელოვან ბრძოლაში თქვენ, ალბელი და რომელი ერთმანეთის მტრები ხართ. ხოლო მე ორივე ქვეყანას წარმოვადგენ.

როგორც ვხედავთ ანაფორების - "**Commencez**" და "**Vous**" გამოყენება თანდათან აძლიერებს იმ უსასო ტკივილის გადმოცემას, რასაც საბინა განიცდის, გრადაცია კი თვალნათლივ გვიჩვენებს თუ როგორ იმატებს თანდათანობით საბინას უკიდურესად მღელვარე ტონი.

ანაფორას პ. კორნელი „ჰორაციუსში“ არაერთგზის მიმართავს, მოგვყავს პასაჟი კამილასა და ჟულის დიალოგიდან:

Combien nos déplaisirs parurent lors extrêmes,
Combien contre le ciel il vomit de blasphèmes,
Et **combien** de ruisseaux coulèrent de mes yeux,
Je ne vous le dis point, vous vîtes nos adieux :
Vous avez vu depuis les troubles de mon âme,
Vous savez pour la paix quels vœux a faits ma flamme,
(...) **Tout ce que** je voyais me semblait Curiace,
Tout ce qu'on me disait me parlait de ses feux,
Tout ce que je disais l'assurait de mes vœux. (v.179-209)

რამდენი უსიამოვნება უნდა შეგვხვდეს,

რამდენჯერ უნდა დაწყევლო ზეცა,

რამდენჯერ უნდა იდინოს ცრემლთა ნაკადულებმა ჩემი თვალებიდან

ასე სწრაფად რომ უნდა დავშორდე ჩემს მიჯნურს.

შენ უკვე იცი, რატომ მწუხარებს ჩემი სული,

ისიც იცი, რა ფასად მიჯდება სიმშვიდის შენარჩუნება, როცა გულს ალი

ედება,

(...) ყველაფერი რასაც ვხედავდი, კურიაციუსს მაგონებდა,

ყველაფერი, რასაც ის მეუბნებოდა, მის გრძნობაზე მეტყველებდა.

ამგვარად, როგორც ტექსტიდან მოყვანილი მაგალითები გვიჩვენებს, ანაფორა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული ხერხია, რასაც პიერ კორნელი ოსტატურად

იყენებს, როგორც მოქმედი პირის სულიერი მდგომარეობის ექსპრესიულობის გამოსახატავად, ასევე მისი სულიერი გრადაციის ჩვენებისათვის.

„ჰორაციუსის“ გმირთა რიტორიკული გამოსვლები დრამატულ მოვლენათა და მოქმედებათა დაჩქარებას იწვევენ. ასე მაგალითად, კამილას რიტორიკული გამოსვლა რომის წინააღმდეგ, რომის დაწყევლა, აჩქარებს კამილას სიკვდილს საკუთარი ძმის, ჰორაციუსის ხელით. ქალის სიკვდილი მხოლოდ დიდასკალიაშია ნაჩვენები, რადგან კლასიციკური ტრაგედიის სტილის მიხედვით აკრძალული იყო მკვლელობის ჩვენება სცენაზე. პიერ კორნელი ზედმიწევნით იცავს კლასიციკური დრამის სტილს და დიდასკალია "blessée derrière le théâtre" („სცენის უკან დაჭრილი“) ინფორმაციას გვაწვდის კამილას სიკვდილზე.

„ჰორაციუსის“ სტილის ერთერთ თავისებურებას ანტითეზა წარმოადგენს. „ჰორაციუსის“ მთელი მხატვრული სტრუქტურა, ლექსის სტრუქტურის ჩათვლით, ანტითეზურია და იმლება მნიშვნელობით საპირისპირო ორ ნახევრად. ანტითეზის ფართო გამოყენება ნათლად გამოხატავს ბრძოლას ორ პრინციპს - სიყვარულსა და მოვალეობას შორის, რომელზეც აგებულია ნაწარმოების ტრაგიკული კონფლიქტი.

ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი ანტითეზისა გახლავთ კურიაციუსისა და ჰორაციუსის დიალოგი პიესის მეორე მოქმედებაში. მეგობრობის, სიყვარულისა და მოვალეობის გრძნობა მძაფრად ებრძვის ერთმანეთს კურიაციუსის გულში, მაშინ, როცა ჰორაციუსის ფიქრები და მსჯელობა მხოლოდ მოვალეობის აღსრულებაზეა ორიენტირებული. მეტი თვალსაჩინოებისთვის აქვე მოგვყავს ციტატები მათი დიალოგიდან:

HORACE

„Rome a trop cru de moi, mais mon âme ravie

Remplira son attente ou quittera la vie. (...)

Qui veut mourir, ou vaincre, est vaincu rarement,(...)

Rome, quoi qu'il en soit, ne sera point sujette

Que mes derniers soupirs n'assurent ma défaite” (v.383-388)

ჰორაციუსი

რომს ჩემი იმდენად სჯერა, რომ ჩემი სული ხარობს, ან მის მოლოდინს გავამართლებ, ან სიცოცხლეს დავთმობ: (...)

ვინც გამარჯვებისთვის სიკვდილს არად მიიჩნევს, ის აუცილებლად გაიმარჯვებს.

(...) რომს ვერავინ დაიმონებს. ვერავინ დამამარცხებს, სანამ უკანასკნელი სუნთქვა არ

აღმომხდება.

CURIACE

„Pour moi, je l'ose dire, et vous l'avez pu voir,
Je n'ai point consulté pour suivre mon devoir,(...)
Et puisque par ce choix Albe montre en effet
Qu'elle m'estime autant que Rome vous a fait,
Je crois faire pour elle autant que vous pour Rome,
J'ai le coeur aussi bon, mais enfin je suis homme” . (v.461-468)

კურიაციუსი

რაც მე შემეხება, ვბედავ გითხრათ და თქვენც ხედავთ, რომ რჩევა არავისთვის მიკითხავს, ჩემი მოვლეობა შემემსრულებინა თუ არა. და რადგან ამ არჩევანით ალბამ აჩვენა რომ მაფასებს, ისევე, როგორც რომი თქვენ გაფასებთ. მე მჯერა, რომ შევძლებ მისთვის იგივე გავაკეთო, რასაც თქვენ გააკეთებთ რომისთვის. გულიც ასევე კარგი მაქვს, მაგრამ ბოლოსდაბოლოს ადამიანი ვარ.

ტექსტიდან მოყვანილი მაგალითები დასტურია იმისა, რომ დიალოგებში ნათლად ჩანს პიერ კორნელის სტილისათვის დამახასიათებელი ორი პოზიციის კონტრასტული დაპირისპირების მეთოდი, რომლებიც გმირთა სიტყვებში რეალიზდება.

ანტიტეზის მაგალითია ასევე საბინას მონოლოგი, პიესის III მოქმედების დასაწყისში. საბინას უჭირს არჩევანი გააკეთოს ქმარსა და ძმებს შორის, რადგან ქმრისა თუ ძმების დალუპვა ერთნაირად მტკივნეული იქნება მისთვის.

ასე რომ, გმირის სულში მომდინარე ბრძოლას, პიერ კორნელი ანტიტეზის ტექნიკის გამოყენებით გვიჩვენებს. ანტიტეზის პოეტურ ტექნიკას, რომელსაც დრამატურგი მიმართავს, „ჰორაციუსში“ შემოაქვს ლირიზმისა და ემოციის ნაკადი, რაც უზვეულოა ფრანგული კლასიკური ტრაგედიის სტილისათვის და რაც პიერ კორნელის სტილის ერთერთი თავისებურებაა. თვალსაჩინოებისთვის მოგვყავს კურიაციუსის სიტყვები:

Et si Rome demande une vertu plus haute
Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encore quelque chose d'humain. (v.480-482)

(...) და თუ რომი ამაზე მეტ სათნოებას ითხოვს, მადლობა ღმერთებს, რომ რომაელი არ ვარ და ადამიანის სახეს კვლავ ვინარჩუნებ.

„ჰორაციუსში“ პიერ კორნელი იყენებს მრავალფეროვან ტროპულ საშუალებებს, რომელთაგან ერთერთი გახლავთ სინეკდოქე, რიტორიკული ფიგურა, რომლის

საშუალებით საუკეთესოდაა გადმოცემული მოქმედ გმირთა მთავარი დამახასიათებელი თვისებები. ასე მაგალითად, მთავარი მოქმედი პირის, ჰორაციუსის დასახასიათებლად კორნელი იყენებს შემდეგ სინეკდოქებს:

"Ses mains" - „მისი ხელები“

"Son bras" - „მისი მკლავები“

"Mon sang" - „ჩემი სისხლი“

"Une même épée" - „ერთი და იგივე ხმალი“

"sang digne" - „ღირსეული სისხლი“

"les exploits de mon bras" - „ჩემი ხელებით აღსრულებული გმრობანი“

მოხუცი ჰორაციუსის სიტყვა, რომელსაც იგი ჰორაციუსის გამარჯვების გაგებისას წარმოთქვამს, სინეკდოქის, შედარების და მეტონომიის შესანიშნავი მაგალითია:

Ô mon fils, ô ma joie, ô **l'honneur de nos jours!**

Ô d'un État penchant **l'inespéré secours**

Vertu digne de Rome, et **sang digne** d'Horace!

Appui de ton pays, et **gloire de ta race!**

Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements. (v.1141-1145)

ო, ჩემო ვაჟკაცო, ჩემო სიხარულო, ჩემს დღეთა პატივით აღმავსებელო! განსაცდელში მყოფი სახელმწიფოს მოულოდნელო მხსნელო, რომის ღირსო სათნოებავ, ღირსეულო სისხლო ჰორაციუსის, შენი ქვეყნის საყრდენო და შენი მოდგმის დიდებავ, როდის შევძლებ ჩაგიკრა გულში.

როგორც ზემოთ მოყვანილი ციტატა გვიჩვენებს ჰორაციუსის დასახასიათებლად მოხუცი ჰორაციუსი იყენებს შემდეგ მეტაფორებს:

"ma joie" - „ჩემი სიხარული“

"l'honneur de nos jours" - „ჩვენს დღეთა ღირსება“

"Vertu digne de Rome" - „რომის ღირსი სათნოება“

"sang digne" - „კეთილშობილი სისხლი“

"Appui de ton pays" - „შენი ქვეყნის საყრდენი“

"gloire de ta race" - „შენი მოდგმის დიდება“

"l'inespéré secours" - „მოულოდნელი მხსნელი“

ზემოთ ჩამოთვლილი მეტაფორები სინეკდოქესა და მეტონომიის როლს ერთდროულად ასრულებენ და გვიჩვენებენ იმას, რომ მთავარი მოქმედი პირი პატივისცემას მისი გმირული ქმედების გამო იმსახურებს. ეს ქმედება კი ასახულია

ტრაგედიის პირველ სცენაში ჰორაციუსისა და მამამისის დიალოგში, სიტყვით: "La gloire" - „დიდება“, რაც მთლიანად განსაზღვრავს ჰორაციუსის გმირულ მოქმედებას.

აღვნიშნავთ, რომ „ჰორაციუსში“, არა მხოლოდ ცალკეული შესიტყვებები, არამედ ერთი სიტყვა შეიძლება ასრულებდეს სინეკდოქესა და მეტონომიის როლს. ჩვენი ნათქვამის დასამოწმებლად მაგალითად მოგვყავს კურიაციუსის ფრთიანი გამოთქმა:

Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encore quelque chose d'humain! (v.480-481)
მადლობა, ღმერთებს, რომ რომაელი არ ვარ
და ადამიანის სახეს კვლავ ვინარჩუნებ.

როგორც ვხედავთ სიტყვა, "Romain" („რომაელი“), აქ მხოლოდ წარმოშობით რომაელ ადამიანს კი არ აღნიშნავს, არამედ ახასიათებს ჰორაციუსს, როგორც გმირს, რომელიც ნათესავებსაც არ დაინდობს და გაწირავს სამშობლოს ინტერესების გამო. აქვე, აღვნიშნავთ იმას, რომ მოხუცი ჰორაციუსი თავისი ვაჟის - ჰორაციუსის დახასიათების საპირისპიროდ კამილას დასახასიათებლად იყენებს სიტყვებს: "un coeur si peu romain", („ნაკლებად რომაელი გულის მქონე“). ასე რომ, სიტყვები "Romain", („რომაელი“) და "un coeur si peu romain", („ნაკლებად რომაელი გულის მქონე“), რომლებიც სინეკდოქესა და მეტონომიის როლს ერთობლივად ასრულებენ, გამოიყენება კონკრეტული მოქმედი პირის, ამ შემთხვევაში კამილას მოსახსენებლად.

ჩვენს ყურადღებას იქცევს ასევე სიტყვა "sang" - „სისხლის“ მეტაფორა, რომელიც არა მხოლოდ ნათესაურ კავშირს აღნიშნავს ჰორაციუსსა და მის დას კამილას შორის, არამედ იმ სისხლსაც, რომელიც ჰორაციუსის გმირობის საფასურად დაიღვარა. აი, რას ამბობს ჰორაციუსი საკუთარი თავისა და თავისი დის შესახებ: "Ne me dis point qu'elle est de mon sang". „ნულა მეტყვით, რომ ჩემი და ჩემი სისხლისაა“. მოხუცი ჰორაციუსი კი ეუბნება კამილას, რომ: "Le ciel vous a tous deux formés d'un même sang". „შემოქმედმა ორივე ერთი სისხლისგან შეგქმნათ“. ჰორაციუსი ეუბნება მამას: "Disposez de mon sang" - „ჩემს სისხლს რაც გინდათ ის უყავით“, "Notre sang est son bien, il en peut dispose" „ჩვენი სისხლი მისი საკუთრებაა, მას აქვს მისი განკარგვის უფლება“. ჰორაციუსის გმირობა მოითხოვს

მოწინააღმდეგეთა სისხლს, ვინც უნდა იყვნენ ისინი, მეგობრები თუ სისხლით ნათესავები, რისი მტკიცებულებაცაა ჰორაციუსის სიტყვები: "Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie. Une telle vertu n'appartenait qu'à nous". - „მოწინააღმდეგეთა სისხლის წინააღმდეგ, რომლის გამოსყიდვა ჩვენი სიცოცხლით გვსურს, ასეთი სათნოება მხოლოდ ჩვენ გვახასიათებს“. მიჯნურის დაკარგვით დამწუხრებული კამილა კი ჰორაციუსს „პირსისხლიან მხეცს“ ადარებს "Tigre altéré de sang".

ამგვარად, „ჰორაციუსში“ უმნიშვნელოვანესი მეტაფორა "le sang" "სისხლი" აღიქმება, როგორც სინეკდოქე, ჰორაციუსის აღსანიშნავად, რადგან "sang" - "son sang" („სისხლი-მისი სისხლი“), "sang-sien" („სისხლი-მისი“), პიესაში ქმნიან ჰემისტიქურ ჭრილებს, სადაც თანხმოვანი "s" მონაცვლეობითი გამეორება აქცენტს აკეთებს ჰორაციუსისა და კამილას სისხლით ნათესაობასა და საერთო წარმოშობაზე. აუცილებელია, რომ ამ ორ სისხლით ნათესავთაგან ერთერთის - კამილას სისხლი დაიღვაროს, იმისათვის, რომ ჩრდილი არ მიადგეს მეორის - ჰორაციუსის დიდებას.

V. 2. მონოლოგური და დიალოგური დისკურსი და მიმართვის ფორმები პიერ კორნელის „ჰორაციუსის“, „ცინას“ და „პომპეუსის სიკვდილის“ მიხედვით

პ. კორნელის „რომაულ ტრაგედიებში“ მნიშვნელოვანი ადგილი დრამატული დისკურსის სახეობებს - დიალოგებსა და მონოლოგებს უჭირავთ. დიალოგებსა და მონოლოგებს პერსონაჟთა თვითგამოხატვის ფუნქცია აქვთ.

მონოლოგს, თეატრის თეორეტიკოსები დრამაში ლირიკული გამოხატვის ტრადიციულ მეთოდად მიიჩნევენ (Larthomas, 2005:372).

ჟაკ შერერის განსაზღვრებით დრამატული მონოლოგი არის ტირადა, რომელსაც პერსონაჟი წარმოქვამს, მაშინ, როცა იგი მარტო რჩება საკუთარ თავთან (Scherer, 2014: 256).

ანტიკურ ტრაგედიაში, განსხვავებით კლასიციკლური ტრაგედიისა მონოლოგები არ არსებობდა, რადგან სცენაზე მუდმივად წარმოდგენილი იყო გუნდი და პერსონაჟს მარტო დარჩენის საშუალება არ ეძლეოდა. კლასიციკლური

ტრაგედიაში შესამჩნევია მონოლოგთა სიუხვე. აბატი დ' ობინიაკი (Abbé d'Aubignac) აღნიშნავს, რომ მონოლოგები ყოველთვის უნდა იყოს მოტივირებული მოქმედებებით და დამაჯერებელი უნდა იყოს არა მხოლოდ მოქმედებების მიმდინარეობისას, არამედ იმ გარემოშიც, რომელშიც პერსონაჟი მონოლოგს წარმოთქვამს (Aubignac , 2011:371).

მონოლოგი ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა პერსონაჟთა აზრებისა და შინაგანი განცდების ილუსტრაციისათვის. კლასიციზმის პოეტიკის მიხედვით, როდესაც პერსონაჟი მარტოა სცენაზე, დამაჯერებლობის პრინციპი მოითხოვს, რომ მან თავისი აზრები გამოთქვას, რასაც იგი ხშირად საკუთარ თავთან დიალოგის ფორმით გამოხატავს, რომელიც არ სურს, რომ ვინმემ მოისმინოს. უპირველეს ყოვლისა, პოეტს უნდა ახსოვდეს, რომ როდესაც მსახიობი მარტოა სცენაზე, ის მხოლოდ საკუთარ თავს ელაპარაკება და მხოლოდ იმისთვის საუბრობს, რომ მხოლოდ მაყურებელმა იცოდეს რას ამბობს. ასე რომ, აუტანელია, თუ სხვა მსახიობი ამ გზით შეიტყობს მის საიდუმლოებებს, აღნიშნავს პ. კორნელი (Corneille 1987:138).

ამგვარად, მონოლოგი არის თვითგამოხატვის საუკეთესო მეთოდი, პერსონაჟთა აზრების ამოსაცნობად. კლასიციზტური თეატრის მაყურებელს, რომელიც ტრაგედიის პერსონაჟთა მონოლოგის პირდაპირი მოწმეა, უყალიბდება თანაგანცდა და თანაგრძნობა მათ მიმართ.

პ. კორნელის ტრაგედიის გმირები მონოლოგის საშუალებით არა მხოლოდ გულდასმით გამოიკვლევენ საკუთარი სულის დაფარულ მხარეებს და არწმუნებენ თავიანთ თავს ამა თუ იმ მოქმედებათა აუცილებლობაში, არამედ გამოიკვლევენ და გადახედავენ შესაძლო გადაწყვეტილებებს და ამ გადაწყვეტილებათა უპირატესობებსა და ნაკლოვანებებს.

პ. კორნელის „რომაულ ტრაგედიებში“ მონოლოგს შემდეგი ფუნქციები აქვს:

1. მონოლოგის საშუალებით ტრაგედიის მოქმედი პირები გამოხატავენ პირად გრძნობებსა და დამოკიდებულებებს. მაგალითად, საბინასა და კამილას მონოლოგები „ჰორაციუსში“ - მოქ. I. სცენა - I. მოქ. III. სცენა - I. მოქ. IV. სცენა - IV ემილიას მონოლოგი „ცინაში“ - მოქ. I. სცენა - I. ცინას მონოლოგი მოქ. III. სცენა - III.

2. მონოლოგის საშუალებით ტრაგედიის გმირები განსჯიან და აანალიზებენ ამა

თუ იმ იდეასა და თვალსაზრისს. მაგალითად, იმპერატორ ავგუსტუსის მონოლოგი „ცინაში“ მოქ. IV. სცენა - II.

პ. კორნელის „რომაულ ტრაგედიებში“ მონოლოგი უმთავრეს როლს ასრულებს მოქმედების განვითარებაში, გამოხატავს პერსონაჟთა ემოციურ და ინტელექტუალურ დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ, წარმართავს, აფერხებს ან წინასწარმეტყველებს მოქმედებას.

დიალოგი, ისევე როგორც მონოლოგი, დრამატული მეტყველების ძირითადი და მნიშვნელოვანი ფორმაა. პ. კორნელი „რომაულ ტრაგედიებში“ დიალოგებს შესანიშნავად იყენებს მოქმედ პირთა შორის აზრთა გაცვლის, პრობლემის შესახებ საფუძვლიანი მსჯელობისა და თანამოსაუბრის დარწმუნების მიზნით.

პ. კორნელის ემოციურად დატვირთული, მაღალი ტრაგიკული რეგისტრის მქონე დიალოგები გამოხატავენ მოქმედ პირთა პათოსსა და ეტოსს, მათ ფიქრებსა და შინაგან განცდებს. დიალოგურ მეტყველებაში ძახილისა და კითხვის ნიშნების ხშირი გამოყენება კიდევ უფრო აძლიერებს ტრაგიკული სიტუაციის განცდას, რომელშიც პიერ კორნელის ტრაგედიათა გმირები იმყოფებიან. ქვემოთ მოგვყავს მაგალითები კურიაციუსისა და ჰორაციუსის, ავგუსტუსისა და ევფორბეს, კლეოპატრასა და პტოლომეუსის დიალოგებიდან, სადაც ნათლად ჩანს, რომ ძახილისა და კითხვის ნიშნები დიალოგში მონაწილეთა მიერ წარმოთქმულ რეპლიკებში ამბაფრებენ ტკივილის, მწუხარების, გაკვირვებისა და მრისხანების განცდას.

"Hélas! C' est bien ici que je dois être plaint"! (v. 389) „ვაგლახ! სწორედ რომ საბრალო ვარ“!

"Quels vœux puis-je former, et quel bonheur attendre"? „რა ვისურვო, ან რა ბედნიერებას ველოდო“? (v. 395) („ჰორაციუსი“, მოქ. II, სცენა II).

"Quoi ! Mes plus chers amis! Quoi! Cinna! Quoi! Maxime"! (v. 1081- „ცინა“, მოქ. IV, სცენა I), „რაო! ჩემი უძვირფასესი მეგობრები! რაო! ცინა! რაო! მაქსიმე“!

"Seigneur, Pompée arrive, et vous êtes ici! ", „მეფეო, პომპეუსი მოდის, თქვენ აქ ხართ!“

"Quoi ? Septime à Pompée, à Pompée Achilles"!, „როგორ? სეპტიმუსი და აქილასი

გაგზავნეთ პომპეუსთან შესახვედრად!“ (v.236 -239). „პომპეუსის სიკვდილი“, მოქ. I სცენა III).

ტრაგედიების მოქმედ პირთა დიალოგებში ექსპრესიულადაა გამოხატული არ მხოლოდ ხასიათები და ემოციები, არამედ გადმოცემულია ტრაგედიების იდეურ-შინაარსობრივი და ფორმალურ ესთეტიკური მიმართულება.

პ. კორნელი, როგორც თავისი ეპოქის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ და სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების პანორამული სურათის აღმწერი, დიალოგებში უმთავრესად მიმართვის „თქვენობით“ - "vous" (vouvoiement) ფორმას და შესაბამის თქვენობით ზედსართავ და კუთვნილებით ნაცვალსახელებს - "vos" "votre" „თქვენი“ - იყენებს.

აღსანიშნავია, რომ „თქვენ“ ("vous") ნაცვალსახელს, როგორც ფორმალური მიმართვის ფორმას პირად საუბრებში თავდაპირველად რომის იმპერატორები პირველ საუკუნეში რომაელ დიდებულებთან საუბრისას მიმართავდნენ. რომის ტეტრარქული მმართველობის პერიოდის ოფიციალურ ტექსტებში დიდებულები თავიანთ თავს მოიხსენიებენ შემდეგნაირად - „ჩვენი უდიდებულესობა“ ("notre majesté"), რამაც საზოგადოების მხრიდან მათ მიმართ პატივისცემით გამოხატვის მიზნით მიმართვის „თქვენობითი“ ფორმის გამოყენებას ჩაუყარა საფუძველი. როგორც „ჩვენობითი“ ასევე, „თქვენობითი“ მიმართვის ფორმა რომის იმპერიული მმართველობის პერიოდშიც აგრძელებს არსებობას.

მსგავსად ძველი რომის ძლიერი, გაერთინებული სახელმწიფოს საზოგადოების წარმომადგენლებისა, XVII საუკუნის ფრანგულ არისტოკრატიულ საზოგადოებაში „თქვენობით“ მიმართვის ფორმა აქტუალური იყო და ელევანტურობის ნიშნად ითვლებოდა.

მკვლევრები, როჯერ ბრაუნი და ალბერ გილმანი აღნიშნავენ, რომ ფრანგულ კლასიციკურ დრამაში ცოლ-ქმარი, საყვარლები, მეგობრები, მეფეები, დიდებულები და მშობლებიც კი ზრდასრული შვილისადმი მიმართვისას „თქვენობით“ ფორმებს იყენებენ (Brown, R. Gilman, A. 1960 :252-282).

იყენებს რა მიმართვის ფორმად „თქვენ“ ("vous") ნაცვალსახელს პ. კორნელი აღწერს, როგორც ისტორიული ეპოქის, ასევე მისი თანამედროვე ეპოქის მაღალი

საზოგადოების საუბრის წეს- ჩვეულებებს. აქვე მოგვყავს „თქვენობით“ მიმართვის რამდენიმე მაგალითი სამივე ტრაგედიიდან:

აი, როგორ მიმართავს უკმაყოფილო ჰორაციუსი თავის დას კამილას:

Horace

Avez-**vous** su l'état qu'on fait de Curiace,
Ma soeur ? (v. 515- 528)
(...) Ne me reprochez point la mort de **votre** amant,
Vos larmes vont couler, et **votre** cœur se presse,
Consommez avec lui toute cette faiblesse.

ჰორაციუსი

„იცოდით თუ არა, რა მდგომარეობაში აღმოჩნდა კურიაციუსი დაო ჩემო? (...)
ნუღარ მისაყვედურებთ თქვენი მიჯნურის სიკვდილს,
ცრემლები იწვიმებს თქვენს თვალთაგან და გული მოგეწურებათ.
მის სიკვდილთან ერთად თქვენი სისუსტეც დაასრულეთ.

(„ჰორაციუსი“)

ავგუსტუსისა და მისი ცოლის ლივიას დიალოგი „ცინადან“, სადაც ცოლ-ქმარი არა მხოლოდ „თქვენობითი“ ფორმით მიმართავენ ერთმანეთს, არამედ იყენებენ მიმართვის ფორმებს როგორებიცაა "madame" - „ქალბატონო“ და "seigneur" - „მეფეო“, „თქვენო უდიდებულესობავ“:

AUGUSTE

Madame, on me trahit, et la main qui me tue
Rend sous mes déplaisirs ma constance abattue.
Cinna, Cinna, le traître...

LIVIE

Euphorbe m'a tout dit,
Seigneur, et j'ai pâli cent fois à ce récit.
(...) J'aime votre personne, et non votre fortune. (Cinna, v.1193-1262)

ავგუსტუსი

„ქალბატონო, მე მიღალატეს და მოღალატის ხელმა თითქოს ერთბაშად მომკლა

და მარადიული მწუხარებისთვის გამწირა. ცინა, ცინა მოღალატე...

ლივია

ევფორბემ ყველაფერი მიაგმო, მეფეო, მისმა ნაამბობმა თავზარი დამცა.
(...) მე თქვენ მიყვარხართ და არა თქვენი სახელი და დიდება („ცინა“).

„პომპეუსის სიკვდილიდან“ კლეოპატრასა და პტოლომეუსის საუბარი, სადაც და-ძმა ერთმანეთს „თქვენობით“ ფორმით მიმართავს:

CLÉOPÂTRE

Vous la craignez peut-être encore davantage;
Mais quelque occasion qui me rie aujourd'hui,
N'ayez aucune peur, je ne veux rien d'autrui :
Je ne garde pour **vous** ni haine ni colère,
Et je suis bonne sœur, si **vous** n'êtes bon frère.

PTOLÉMÉE

Vous montrez cependant un peu bien du mépris. („La Mort de Pompée“, v. 630-635)

კლეოპატრა

უფრო მეტიც შეიძლება გემინიათ კიდევ,
მაგრამ რადგან დღეს ბედმა გამიღიმა,
ნუ შეშინდებით, სხვა არაფერი მსურს,
თქვენს მიმართ არც სიძულვილსა და არც სიბრაზეს არ განვიციდი,
მე კარგი და ვარ, ეს თქვენ არ ხართ კარგი ძმა.

პტოლომეუსი

თუმცა ცოტაოდენი ზიზღი გეტყობათ. („პომპეუსის სიკვდილი“)

როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში ფორმალური მიმართვა ზოგადად შეესაბამება ძმასა და დას შორის მიმართვის მეთოდს და აიხსნება პერსონაჟთა მაღალი სოციალური წარმოშობით.

გარდა ფორმალური მიმართვისა, პ. კორნელის ტრაგედიებისათვის დამახასიათებელია არაორმხრივი ფამილარული „შენობით“ - "tu" (**tutoiement**) რომელსაც უმეტესად ცოლსა და ქმარს, მამასა და შვილს, მეფესა და მის ქვეშევრდომთ და შეყვარებულებს შორის ვხვდებით.

XVII საუკუნის საფრანგეთში სასახლის კარზე „შენობით“ მხოლოდ დაბალი სტატუსის მქონე ადამიანებს მიმართავდნენ. ასე რომ, კორნელის მიერ მიმართვის „შენობით“ ფორმის გამოყენება მაღალი წრის წარმომადგენელთა მიერ შესაძლოა მიუთითებდეს პოეტურ, ან სენტიმენტალურ ცვლილებაზე მშობელს და შვილს, ცოლსა და ქმარს შორის- აღნიშნავს ბეატრის კოფენი (Coffen, 2002:105).

ემოციურ ცვლილებაზე მიუთითებს სცენა, როცა ცოლის - საბინას მძაფრი უარყოფითი რეაქციით შეწუხებული ჰორაციუსი ცოლს II მოქმედების VI სცენაში

„შენობითი“ ფორმით მიმართავს:

Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle est mon offense
Qui t'oblige à chercher une telle vengeance.
Que t'a fait mon honneur, et pourquoi viens-tu
Avecque tout ta force attaquer ma vertu ? (v.667-670)
რა დაგიშავე საბინა, რითი შეურაცხყავი,
ვინ გაიძულე ასეთ შურისძიებას?
რით დაგამცრო ჩემმა ღირსებამ,
მთელი ძალით რატომ უტევ ჩემს სათნოებას?

აღშფოთებული საბინა „შენობით“ პასუხობს ქმარს:

Va, cesse de me craindre : on vient à ton secours. (v.678)
შეწყვიტე, ნუღარ მაშინებ: შენს საშველად მოდიან.

პომპეუსის ქვრივი - კორნელია კეისრის მიმართ კეისარს „შენობით“ მიმართავს, მაშინ, როცა კეისარი კორნელიასთან საუბრისას მიმართვის „თქვენობით“ ფორმას იყენებს.

CORNÉLIE

César, prends garde à toi :

Ta mort est résolue.

(...) À celle de Pompée on veut joindre ta tête.(v. 1356 – 1358)

ფრთხილად, კეისარო, თავს გაუფრთხილდი:

შენი სიკვდილი გადაწყვეტილია

(...) პომპეუსის მოჭრილ თავს შენი მოჭრილი თავი შეუერთდება.

CÉSAR

Ô coeur vraiment romain,

Et digne du héros qui vous donna la main! (v. 1363 – 1364)

ოჰ, ჭეშმარიტად რომაელი გული,

და ღირსი გმირისა ვინც ხელი გამოგიწოდათ!

კორნელიას მიერ „შენობითი“ ფორმის გამოყენება მიუთითებს იმ ემოციურ დაძაბულობასა და სიძულვილზე, რასაც კორნელია კეისრის მიმართ განიცდის. ხოლო კეისრის მიერ „თქვენობით“ მიმართვა კორნელიასადმი გამოხატავს მის უდიდეს პატივისცემას და აღტაცებას რომაელი ქალბატონის ღირსების, შეუპოვრობისა და გულწრფელობისადმი.

ამგვარად, პიერ კორნელის სამივე რომაული ტრაგედიის - „ცინა“, „ჰორაციუსი“, „პომპეუსის სიკვდილის“ პერსონაჟთათვის, რომლებიც მაღალი არისტოკრატიული

წრის წარმომადგენლები არიან, მიმართვის არაფორმალური „შენობითი“ ფორმა მიუღებელია. ისინი „შენობით“ ერთმანეთს იშვიათ შემთხვევებში, მხოლოდ მაშინ მიმართავენ, როცა მათი ემოციური დამაბულობა უკიდურეს ზღვარს აღწევს.

XVII საუკუნის ფრანგული არისტოკრატის წარმომადგენლების მსგავსად, რომელთათვის მიმართვის „თქვენობითი“ ფორმა იყო მიღებული, პ. კორნელის ტრაგედიების გმირები ერთმანეთს ძირითადად „თქვენობითი“ ფორმით ესაუბრებიან. მაღალი წოდების მოქმედ პირთა მიერ „შენობითი“ მიმართვის ფორმის გამოყენება მათ ემოციურ ცვლილებაზე მიანიშნებს.

პიერ კორნელი სამივე „რომაულ ტრაგედიაში“ („ცინა“, „ჰორაციუსი“, „პომპეუსის სიკვდილი“) კლასიციზმის ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ პოეტურ ფიგურას - აპოსტროფს მიმართავს.

აპოსტროფი არის მიმართვის ფორმა უსულო ან სულიერი საგნებისადმი, რომელიც უმეტესად რიტორიკაში - მჭევრმეტყველურ დიალოგებსა და მონოლოგებში გამოიყენება, აწესრიგებს სამეტყველო სამოქმედო სივრცეს, რომელშიც მოსაუბრენი არგუმენტირებულად მტკიცებულებების მოშველიებით ან ემოციურად აღტაცების ან აფექტის მდგომარეობაში მყოფნი სპონტანურად გადმოსცემენ თავიანთ სათქმელს.

აპოსტროფებად შეიძლება გამოყენებულ იქნას მეტყველების სხვადასხვა ნაწილები, როგორებიცაა მაგალითად, მიმართებითი და პირის ნაცვალსახელები, ზედსართავეები, ნაწილაკები. შორისდებულები და ასე შემდეგ.

პიერ კორნელი „ცინაში“, „ჰორაციუსსა“ და „პომპეუსის სიკვდილში“ აპოსტროფული მიმართვის გამოსახატავად ძირითადად იყენებს პირისა და მიმართებით ნაცვალსახელებს, კუთვნილებით ზედსართავეებს, ნაწილაკს **Ô - ო, ოჰ, ოი** და სიტყვებს: **"Seigneur"** - „მეფეო“, „თქვენო უმაღლესობავ“, **"Madame,** - „ქალბატონო“, **"Princess",** „მეფის ასულო“, **"Prince"** - „მეფისწულო“, **"reine"** - „დედოფალო“.

აპოსტროფის ნიმუშია საბინას მიმართვა უსულო საგნების ქალაქების რომისა და ალბასადმი:

Albe où j'ai commencé de respirer le jour,

Albe mon cher pays et mon premier amour,

Quand entre nous et toi je vois la guerre ouverte,

Je crains notre victoire autant que notre perte.

Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,

Fais-toi des ennemis que je puisse haïr: (Horace, v. 29-34)

ალბა, სადაც დღის სინათლე ვიხილე,

ალბა, ჩემი ძვირფასი ქვეყანა და ჩემი პირველი სიყვარული

როცა ჩვენსა და შენს შორის ვხედავ ღია ომია,

ჩვენი გამარჯვება ისევე მაშინებს, როგორც ჩვენი დამარცხება.

რომი, თუ ჩემი მხრიდან ამას ღალატად თვლი,

სხვა მტრის ხატი შეგექმნა, რომელსაც შევიძულედი.

პირის ნაცვალსახელებით გამოხატული აპოსტროფები, რომისადმი მიმართული საყვედურები და ალბას მიმართ გამოთქმული სინანული, ნათლად გვიჩვენებს, აპოსტროფის, როგორც ერთერთი მხატვრული ხერხის - გაპიროვნების მნიშვნელობას. აპოსტროფი არის საშუალება, რითაც პიერ კორნელი ახდენს რომისა და ალბას პერსონიფიკაციას, რის შედეგად ქალაქები- რომი და ალბა საბინას თანამოსაუბრეებად წარმოგვიდგებიან.

ქვემოთ მოგვყავს პასაჟი ლივიას, ცინასა და ავგუსტუსის დიალოგიდან, სადაც აპოსტროფებს გამოხატავენ პირი ნაცვალსახელები, კუთვნილების ზედსართავი, **ô** ნაწილაკი და ზრდილობიანი მიმართვის გამომხატველი სიტყვა - "**Seigneur**" - „მეფეო, თქვენო უმაღლესობავ“.

LIVIE

Vous ne connaissez pas encor tous les complices;

Votre Émilie en est, **ô** et la voici.

CINNA

C'est elle-même, **ô** dieux !

AUGUSTE

Et **toi**, **ma** fille...

ÉMILIE

Oui, tout ce qu'il a fait, il l'a fait pour me plaire,

Et j'en étais, **seigneur**, la cause et le salaire. (v.1562 -1566).

ლივია

თქვენ ჯერ არაფერი იცით შეთქმულების დანარჩენ მონაწილეთა შესახებ ერთერთი მათგანი **თქვენი** ემილიაა, ოჰ, აი, ისიც

ცინა

აი, ემილიაც ოჰ, ღმერთო!

ავგუსტუსი

ნუთუ, შენც, ასულო, ჩემო!

ემილია

დიახ, მან ეს იმიტომ ჩაიდინა, რომ ჩემთვის ესამოვნებინა,

მეფეო, მისი საქციელის მიზეზიც და ჯილდოც მე ვიყავი.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითიდან ნათლად ჩანს, რომ აპოსტროფები ხაზს უსვამენ და აძლიერებენ მოულოდნელობის, გაკვირვების, სასოწარკვეთილებისა და ტკივილის განცდას, რასაც დიალოგში მონაწილე პერსონაჟები განიცდიან.

პიერ კორნელის გმირები ლირიკული ნაწილაკით "მ", *ოი*, *ოჰ* ნაწილაკით დაწყებულ აპოსტროფებს იმ შემთხვევაში იყენებენ, როცა ისინი დიდი მწუხარების თუ აღფრთოვანების გადმოსაცემად ვედრებით მიმართავენ ზეციურ ძალებს (ღმერთებს), ანდა გამოთქვამენ უსაზღვრო მწუხარებას, სინანულსა თუ აღტაცებას სხვა მოქმედ პირთა საქციელის შეფასებისას. თვალსაჩინოებისთვის ქვემოთ მოგვყავს რამდენიმე მაგალითი:

AUGUSTE

Ô le plus déloyal que la terre ait produit!

Ô trahison conçue au sein d'une furie!

Ô trop sensible coup d'une main si chérie! (v.1096-1098)

ოი, ყველაზე ურწმუნო, რაც დედამიწას შეუქმნილა!

ოი, გაბრაზებულ გულზე ჩაფიქრებული ღალატი!

ოი, დარტყმა, რომელიც ასე ძვირფასმა ხელმა მომაყენა!

Ô ma fille ! Est-ce là le prix de mes bienfaits ? (v. 1595)

ო, ასულო, ჩემო, ასე მიხდი სამაგიეროს?

CINNA

Ô vertu sans exemple ! Ô clémence, qui rend

Votre pouvoir plus juste, et mon crime plus grand ! (v.1731-1732)

ოი, უმაგალითო სათნოება! **ოი** გულმოწყალება, რაც თქვენს

ძალაუფლებს უფრო სამართლიანს, ჩემს დანაშაულს კი -უფრო დიდს ხდის !

(v. 1731-1732)

ავგუსტუსის მიმართვაში "მ" („ო“, „ოი“, „ოჰ“) ლირიკული აპოსტროფების მრავალჯერდი გამოყენება გამოხატავს მწუხარებისაგან სასოწარკვეთილი ავგუსტუსის ლირიკულ განწყობილებას, მისი ემოციის სიძლიერესა და ინტენსივობას, რაც ახლობელი ადამიანების ღალატითაა გამოიწვეული, ხოლო ცინას

შემთხვევაში - აღფრთოვანებას ავგუსტუსის დიდსულოვანი საქციელის გამო.

ამგვარად, რიტორიკული მიმართვის სხვადასხვა ფორმები, რომლებსაც პიერ კორნელი თავის რომაულ ტრაგედიებში - „ცინა“, „ჰორაციუსი“, „პომპეუსის სიკვდილი“ იყენებს შესანიშნავად გამოხატავს როგორც ტრაგედიების პერსონაჟთა შინაგან სამყაროში მიმდინარე ცვლილებებს, ასევე XVII საუკუნის მონარქიული საფრანგეთის არისტოკრატის სულიერ ცხოვრებას საზოგადოებრივ თუ პირად ურთიერთობებსა და დამოკიდებულებებს.

V.3. პაუზა და სიჩუმის ხელოვნება „ცინას“ მიხედვით

„ცინას“ ტექსტი ჩვენს ყურადღებას იპყრობს არა მხოლოდ მოქმედ პირთა მჭევრმეტყველებითა და დისკურსის უწყვეტობით, არამედ პაუზებითა და დაყოვნებებით, რაც ტრაგედიის გმირთა მეტყველებაში შეიმჩნევა და რომელსაც პერსონაჟები ძლიერი ემოციის, სიფრთხილის ან არასასურველი ამბის გადმოცემის დროს მიმართავენ.

ჟან ლეონორ დე გრიმარესტი თავის ტრაქტატში რეჩიტატივის შესახებ აღნიშნავს, რომ დიალოგური დისკურსის მსვლელობისას შეიძლება საუბარი თავად მოსაუბრემ შეწყვიტოს ან შესაძლებელია მოსაუბრეს სიტყვა ადრესატმა შეაწყვიტინოს. პირველ შემთხვევაში მოსაუბრე რეფლექსიის გამო წყვეტს საუბარს, რაც გადმოცემულია მოკლე პაუზითა და ხმის განსხვავებული ტონით. მეორე შემთხვევაში ადრესატი მოულოდნელი მიზეზის გამო, მოსაუბრეს დაუყოვნებლივ აწყვეტინებს სიტყვას (Grimarest, 2009:68).

ასე მაგალითად, III მოქმედების IV სცენაში, ემილიასთან დიალოგში, ცინა თავად წყვეტს საუბარს, რადგან შინაგანად აღელვებულია და განიცდის იმას რომ საყვარელი ქალის ბრძანებით სიცოცხლეს უნდა გამოასაღმოს იმპერატორი, რომლიგანაც სიკეთით არის დავალებული. V მოქმედების I სცენაში კი იმპერატორ ავგუსტუსის წინაშე მყოფი ცინა სიტყვას იმიტომ წყვეტს, რომ ავგუსტუსი მას უბრძანებს გაჩუმდეს და არაფერი თქვას, მანამ, სანამ იმპერატორი სიტყვას არ

დაასრულებს.

როგორც ვხედავთ, პირველ შემთხვევაში, მოსაუბრე (ცინა) თავად წყვეტს სიტყვას, რადგან ემოციურად უკიდურესად დაძაბულია იმიტომ, რომ იძულებულია რაიმე არასასურველი ამბავი აუწყოს ადრესატს. მეორე შემთხვევაში ცინას საუბრის დაყოვნება გარეგანი ფაქტორის - ავგუსტუსის ბრძანების გამო ხდება.

პიერ კორნელი „ცინაში“ პაუზას და დაყოვნებებს სტიქომითიებს შორის ელიფსისის საშუალებით გადმოსცემს. ელიფსისი მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს იმ სულიერ ბრძოლასა და წინააღმდეგობაზე, რომლებიც უშუალოდ პერსონაჟთა სულში მიმდინარეობს.

პიერ კორნელის ნოვატორობა სწორედ „ცინას“ III მოქმედების IV სცენაში, ცინასა და ემილიას დიალოგში სტიქომითის განუსაზღვრელი დრამატული შესაძლებლობების ოსტატურად გამოყენებაში ვლინდება, სადაც ცინა საუბარს სამგზის წყვეტს. ცინას მიერ წარმოთქმულ შემდეგ სტიქომითიებში:

"Vous pouvez toutefois... ô ciel! L'osé-je dire"? (v. 917) „თუმცა, თქვენ შეგიძლიათ...ოჰ, ღმერთო, ვითარ გავბედო გითხრათ?“ "Cette bonté d'Auguste"... (v. 931) „ავგუსტუსის ეს სიკეთე“... "Un coeur vraiment romain"... (v. 979) „ჭეშმარიტად რომაული გული“...

ელიფსისი გამოხატავს მოსაუბრის მღელვარებას, სიფრთხილესა და დაძაბულობას იმ სათქმელთან დაკავშირებით, რომელიც ადრესატისთვის არც სასურველია და არც მისაღები.

ასე რომ, ცინა საკუთარ თავად აჩუმებს. მას დუმილის დარღვევა უჭირს, იმიტომ ფრთხილობს, რომ იცის, მისი ნათქვამი ემილიას ფრიად გაანაწყენებს. ამ შემთხვევაში სიჩუმე ცინასთვის შინაგანი მღელვარების შეკავებისა და სულიერი ძალების მობილიზების შესანიშნავი საშუალებაა. როგორც კი სატრფოს გაუმხელს, რომ მას არ სურს იმპერატორის მოკვლა, იმიტომ, რომ ავგუსტუსისგან ბევრი სიკეთე ახსოვს, აღშფოთებული ემილია უკვე თავად აწყვეტინებს სიტყვას მიჯნურს:

Il suffit, je t'entends,

Je vois ton repentir et tes vœux inconstants. (v.933-934)

საკმარისია, გაჩუმდი, ვხედავ,

რომ ნანობ და ყოყმანობ მოცემული სიტყვა შეასრულო.

ავგუსტუსის მსგავსად, ემილია ცინას აჩუმებს და სიტყვის შესრულებისკენ მოუწოდებს.

III მოქმედების ბოლო, V სცენაში პ. კორნელი პაუზის განსხვავებულ ფორმას გვთავაზობს. ცინა ემილიას ემშვიდობება და მიდის რომ შეასრულოს სატრფოსთვის მიცემული პირობა - მოკლას იმპერატორი ავგუსტუსი. აქ უკვე ემილია ჩუმდება და ხმას არ იღებს. იგი რეაქციას მხოლოდ ფულვიას სიტყვებზე გამოხატავს და ამბობს, რომ სურს, ცინა უკან დააბრუნოს, თუმცა სათქმელს მანამდე შეწყვეტს, ვიდრე შურისძიების სურვილს კიდევ ერთხელ დაადასტურებდეს:

FULVIE - ფულვია

Il va vous obéir aux dépens de sa vie:

Vous en pleurez !

ის თქვენთვის სიცოცხლესაც დათმობს, რად ტირით!

ÉMILIE - ემილია

Hélas ! Cours après lui, Fulvie,

Et si ton amitié daigne me secourir,

Arrache-lui du cœur ce dessein de mourir;

Dis-lui...

ვაგლახ, ფულვია, დაედევნე,

შენი მეგობრობა თუ გადამარჩენს,

ხელი ააღებინე ამ

სასიკვდილო განზრახვაზე; უთხარი, რომ...

FULVIE - ფულვია

Qu'en sa faveur vous laissez vivre Auguste ?

გადაწყვეტეთ, რომ ავგუსტუსმა იცოცხლოს?

ÉMILIE - ემილია

Ah ! C'est faire à ma haine une loi trop injuste.

აჰ! ჩემი სიძულვილი უსამართლო საქციელისკენ მიბიძგებს.

FULVIE - ფულვია

Et quoi donc ? რა გადავცე?

ÉMILIE - ემილია

Qu'il achève, et dégage sa foi,

Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi. (v. 1069 -1077)

დაე, დაასრულოს რაც შემომფიცა,

შემდეგ ან სიკვდილი აირჩიოს ან ჩემი ხელი.

ზემოთმოხმობილ ციტატაში ემილია ცივი გონებით მოაზროვნე სატრფოდ

როდი წარმოგვიდგება, რომელიც მიჯნურს სიჩუმისა და მორჩილებისაკენ მოუწოდებს, პირიქით, ამ შემთხვევაში მისი მეტყველება ფრიად ემოციურია, თუმცა ქალი უეცრად სიტყვას წყვეტს და ჩუმდება, ლექსი მოულოდნელად წყდება. დუმილი ნიშნავს ნებისყოფის კონტროლს, გონების ძალთა ბატონობას გრძნობათა იმ ქარიშხალზე, რაც ემილიას სულში ტრიალებს.

ემილიასა და ცინას შორის დიალოგის სცენა მოწმობს იმას, რომ პიერ კორნელს ტრაგედიაში პაუზის ახალი ფორმა შემოაქვს, რაც გამოხატულია მოქმედი პირის მიერ მეტყველების დროული შეწყვეტითა და სიჩუმით, რომლის მიზანია მოქმედი პირის ყოყმანისა და უკანდახვევის ჩვენება. ემილიას მიერ სიტყვის უეცარი შეწყვეტა, პაუზები მის სტიქომითიებს შორის მიუთითებენ შინაგან კონფლიქტზე, რაც მის სულში წარმოიშვება და მისი წამიერი ყოყმანისა და უკანდახვევის მიზეზია:

Hélas ! Cours après lui, Fulvie,
Et si ton amitié daigne me secourir,
Arrache-lui du coeur ce dessein de mourir.
Dis-lui... (v.1071 -1072)
ვაგლახ, ფულვია, დაედევნე,
შენი მეგობრობა თუ გადამარჩენს,
ხელი ააღებინე ამ
სასიკვდილო განზრახვაზე; უთხარი, რომ...

პაუზებს შორის სიჩუმისას ემილია შესანიშნავად ახერხებს შინაგანი ღელვის შეკავებასა და გრძნობის გონებისადმი დამორჩილებას.

მკვლევრების ჟაკ შერერისა და მიშელ როზელინის აზრით, დროული პაუზა და სიჩუმე პიერ კორნელის ტრაგედიებში სტიქომითიებს შორის მიუთითებენ ტრაგედიის მოქმედ პირთა ძლიერ ნებისყოფასა და ემოციების შეკავებაზე გვიჩვენებენ ერთი მოქმედი პირის დომინანტობას მეორე მოქმედ პირზე (Scherer, 2014: 302, Rosellini, 2020:18).

მ. როზელინი კორნელის დრამატულ ლექსს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს და აღნიშნავს, რომ კორნელი სიჩუმის ეფექტის მიღწევაში ძირითადი როლი დაუსრულებელ ალექსანდრიულ ლექსებს აკისრია (Rosellini, 2020:14).

მ. როზელინი ასევე ყურადღებს ამახვილებს იმაზე, რომ სტიქომითიებს შორის შესვენებებს (პაუზებს) და სიჩუმეს პიერ კორნელი ძირითადად შეყვარებულებს

შორის კამათისას მიმართავს, რაც ხელს უწყობს მათ შორის კონფლიქტის დრამატიზებას (Rosellini, 2020:15).

ფსიქოლოგიაში ფრიად გავრცელებულ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ სიყვარულიდან სიძულვილამდე ერთი ნაბიჯია პიერ კორნელი თავის დრამატულ ლექსებში სტიქომითიების საშუალებით გადმოსცემს - აღნიშნავს ჟაკ შერერი (Scherer, 2014: 316).

სტიქომითიები ცინასა და ემილიას შორის „ცინას“ III მოქმედების IV სცენაში გამოხატავენ ემილიას უკიდურეს სიძულვილს რომის იმპერატორისადმი, ცინას წუხილს ამ სიძულვილის გამო და ფსიქოლოგიურ დაძაბულობას, რომელიც შეყვარებულთა შორის წარმოიშვება:

Cinna ცინა

Vous faites des vertus au gré de votre haine.

თქვენი სათნოებები თქვენი სიძულვილის გამოვლინებაა.

Émilie ემილია

Je me fais des vertus dignes d'une Romaine.

ჩემი სათნოება ღირსეული რომაელი ქალის სათნოებაა.

Cinna ცინა

Un coeur vraiment romain...(v. 977 -979)

ჭეშმარიტად რომაული გულის...

როგორც ზემოთმოყვანილი სტიქომითიები გვიჩვენებენ, ემილიას სიძულვილი ავგუსტუსისადმი იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ ქალი მზადაა მიჯნურიც კი შეიძლოს, თუკი მის ნებას არ დაემორჩილება. ცინას რეპლიკა - "Un coeur vraiment romain"... „ჭეშმარიტად რომაული გულის“... გამოხატავს იმას, რომ იგი კარგად გრძნობს, თუკი სატრფოს სურვილს არ შეასრულებს, სატრფოსთვის თავადაც სიძულვილის ობიექტად იქცევა და თუმცა შინაგანად შურისძიების წინააღმდეგია, რაც მისი დაპაუზებული რეპლიკიდან კარგად ჩანს, მიუხედავად ამ ყველაფრისა, იგი მზადაა ემილიას სურვილის შესასრულებლად.

„ცინას“ ტექსტის V მოქმედების I სცენის ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ პიერ კორნელი სტიქომითიის ტექნიკას, დროულ პაუზებსა და სიჩუმის ეფექტს შესანიშნავად იყენებს არა მხოლოდ შეყვარებულ წყვილთა კამათის სცენებში, არამედ ცინასა და ავგუსტუსის დიალოგში, სადაც დომინანტია იმპერატორი ავგუსტუსი,

ხოლო ცინა მის ბრძანებას ემორჩილება, სიტყვას არ აწყვეტინებს იმპერატორს და საუბრის ბოლოს პასუხობს მის შეკითხვებს. ავგუსტუსის ტირადა:

Mais ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner. (v.1475-1476)
რასაც ვერასოდეს წარმოვიდგენდი,
ცინა, გაიხსენე, რომ ჩემი მოკვლა გსურდა.

სრული რითმული წყვილი "s'imaginer / m'assassiner" შესაძლებელს ხდის დროულ პაუზას საუბარში და ათავისუფლებს სივრცეს თანამოსაუბრისთვის. სიჩუმისა და დაუსრულებელი რითმის მაგალითია ამონარიდები ავგუსტუსისა და ცინას დიალოგიდან:

Qu'un si lâche dessein...(v.1478)... ასეთი ლაჩრული განზრახვა... (ცინა)

Tu tiens mal ta promesse. (v.1478) ცუდად გცოდნია პირობის შესრულება.
(ავგუსტუსი)

აწყვეტინებს რა სიტყვას, ავგუსტუსი ცინას შეახსენებს იმას, რომ იგი ვალდებულია სუვერენისთვის მიცემული პირობა შეასრულოს. ავგუსტუსის მიმართვა ცინასადმი:

Tiens ta langue captive! (v. 1429) ენას კბილი დააჭირე!

Qu'il te souviennne de garder ta parole!(v. 1433) დამპირდი, რომ ხმას არ ამოიღებ!

- ორგვარად უნდა გავიგოთ:

1. იმპერატორი მოითხოვს, რომ ცინა გაჩუმდეს, სიტყვა არ დაძრას და იმპერატორს მოუსმინოს.

2. იმპერატორმა ცინას პირობა ჩამოართვა მისთვის უსიტყვოდ მოესმინა და საუბრის დასრულების შემდეგ ეპასუხა. ცინას მხრიდან სიტყვის შეწყვეტინება აღიქმება როგორც დანაშაულებრივი ქმედება, ხოლო იგივე საქციელი ავგუსტუსის მხრიდან სამართლიან ქმედებას წარმოადგენს.

სარგებლობს რა უზენაესი ხელისუფლის უპირატესობით, იმპერატორი ავგუსტუსი, ვიდრე შეთქმულებს შეიწყალებდეს, მათ აჩუმებს და სიტყვას აწყვეტინებს. იმპერატორის ხმამაღალი, მშრალი ფრაზები, რითაც იგი შეთქმულებს სიჩუმისკენ მოუწოდებს, მათზე იმაზე მეტ გავლენას ახდენს, ვიდრე უფრო მძიმე სასჯელს, მაგალითად, სიკვდილით დასჯას შეეძლო მოეხდინა.

ავგუსტუსის დისკურსის შემდეგ ცინა ვედარაფერს ამბობს სანამ იმპერატორი არ

უბრძანებს მას, რომ ილაპარაკოს:

Parle parle, il est temps !(v.1541) ილაპარაკე, ილაპარაკე, დროა!

ტრაგედიის V მოქმედება ცხადყოფს, რომ დანარჩენ მოქმედ პირთა სიჩუმე და მეტყველება იმპერატორის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული. სიჩუმე ძირითადად კრისტალიზებულია დამაბულობაში, რომელიც ორ პერსონაჟს -ცინასა და ავგუსტუსს შორის წარმოიქმნება.

პაუზა და სიჩუმე „ცინაში“ პერსონაჟთა ეთიკისა და პოლიტიკური ძალაუფლებას ბალანსირების საშუალებაა. პაუზისა და სიჩუმის მონაცვლეობა „ცინას“ პერსონაჟთა განსხვავებულ ხასიათთა შტრიხების გამოკვეთის საშუალებას იძლევა, როგორც ემილიასა და იმპერატორ ავგუსტუსის მბრძანებლურ, დომინანტურ ხასიათთა ექსპრესიული გადმოცემისთვის, ასევე ცინასა მერყევი ხასიათისა და ავგუსტუსის დიდსულოვანების საჩვენებლად.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „ცინაში“ განსაკუთრებულ როლს სტიქომითიები ასრულებენ. სტიქომითიებს შორის ხშირი პაუზები და დაყოვნებები სიჩუმის ეფექტს იწვევს, ეს სიჩუმე კი მაცურებლისა თუ მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს ტრაგედიის გმირთა შინაგან ბრძოლასა და სულიერ ტრანსფორმაციაზე, რასაც „ცინას“ მთავარი გმირები მთელი განიცდიან და რაც ამასთანავე ფინალური ტრაგიკული მოქმედების მოულოდნელი განვითარების მოლოდინს ქმნის.

დასკვნა

პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ - „ჰორაციუსი“, „ცინა“, „პომპეუსის სიკვდილი“ - პოეტიკის ანალიზის შედეგად დავასკვნით:

- ანტიკურ, კერძოდ, რომაელ ავტორთა ისტორიული წყაროების დამუშავებითა და ამ წყაროთა ინტერპრეტაციის საშუალებით პიერ კორნელმა შექმნა სრულიად ახალი, ფრანგული კლასიციზტური ტრაგედიები, რომელთა თვითმყოფადობას განსაზღვრავს სიუჟეტური განვითარების მონუმენტურობა, სიცხადე, რაციონალისტური სიმძიმე და თანმიმდევრულობა, რიტორიკული სტილი და ტროპული მეტყველების მრავალრიცხოვან ფიგურათა მიზანმიმართული გამოყენება.
- პიერ კორნელი, როგორც ანტიკური ისტორიისა და რიტორიკის ბრწყინვალე მცოდნე, „რომაულ ტრაგედიებს“ რიტორიკის პრინციპებს უქვემდებარებს. შესაბამისად, „რომაული ტრაგედიების“ ტექსტები ჩვენს ყურადღებას იპყრობს, როგორც რიტორიკული ტექსტები, რომელთაც მკვეთრად გამოხატული მიზანდასახულობა ახასიათებთ და რომლებიც მკითხველსა თუ მსმენელზე ემოციურ-ავტორიტეტულ ზემოქმედებას ახდენენ.
- რიტორიკა „რომაული ტრაგედიების“ მოქმედ პირთა მთავარი იარაღია. „რომაული ტრაგედიის“ გმირები ბრწყინვალე ორატორები არიან, რომლებიც თავიანთ ემოციებს, ექსპრესიულად, პათოსით გადმოსცემენ და თანამოსაუბრისა და აუდიტორიის ემპათიას იწვევენ. პიერ კორნელი „რომაულ ტრაგედიებში“ მიზანმიმართულად იყენებს რიტორიკის სხვადასხვა ფორმებს, როგორებიცაა: პატრიოტული, საგმირო, ფილოსოფიური, პოლიტიკური, სამოსამართლო, სათათბირო-წაქეზების, ემოციურ-შეფასებითი და სასიყვარულო რიტორიკა.
- რიტორიკული ტექსტების შესაბამისად, პიერ კორნელის „ჰორაციუსში“, „ცინასა“ და „პომპეუსის სიკვდილში“ სიტყვების ძალა და ზეგავლენა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. „რომაულ ტრაგედიებში“ პერსონაჟთა ყოველი მოქმედება მონოლოგებისა და დიალოგების საშუალებით არის წარმოდგენილი, რომელთაც

პერსონაჟთა სულიერ განვითარებასა და ტრანსფორმაციაში მთავარი ფუნქცია აქვთ.

- დიალოგში მონაწილე მოქმედ პირთა თითოეული ფრაზა მათ პოზიციასა და სულისკვეთებას გამოხატავს. პიერ კორნელი, „რომაულ ტრაგედიებში“ სიტყვის ინდივიდუალიზაციის მეშვეობითა და დიალოგებით გმირთა ზუსტ მორალურ და ზნეობრივ დახასიათებას იძლევა.
- „რომაული ტრაგედიების“ პერსონაჟთა მჭევრმეტყველური, პათეტიკური დიალოგები და მონოლოგები, რომლებიც ძირითადად ტირადებისა და რეპლიკებისაგან შედგება, ხელს უწყობენ აუდიტორიისთვის მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მიწოდებას, მათზე ემოციურ ზემოქმედებას. მონოლოგებსა და დიალოგებს „რომაულ ტრაგედიებში“ მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვთ. მონოლოგების საშუალებით პიერ კორნელი შესანიშნავად გვიხსნის ადამიანის ბუნებას, მის ხასიათს, რაც მკითხველში განსაკუთრებულ ემოციებს აღძრავს.
- მონოლოგები და დიალოგები „რომაულ ტრაგედიებში“ შემდეგი ორი სტრატეგიული მიმართულებით ვითარდება: მონოლოგებისა და დიალოგების მეშვეობით დრამატურგი წარმოაჩენს პერსონაჟთა შინაგან ტრანსფორმაციას. პერსონაჟები უღრმავდებიან და შეიცნობენ საკუთარ თავს. დიალოგებსა და მონოლოგებში საუკეთესოაა გადმოცემული მოქმედ პირთა სულიერი მღელვარება და განცდები, მათი მედიტაციები და მსჯელობანი პოლიტიკურ ფორმათა და მმართველობათა შესახებ.
- დიალოგები და მონოლოგები „რომაულ ტრაგედიებში“ უმეტესად გაჯერებულია მრავალრიცხოვანი იდეოლოგიური შინაარსის სენტენციებით, რომლებიც სიძლიერით, სიღრმით, სიმკვეთრითა და სიზუსტით გამოირჩევიან. სენტენციათა საშუალებით „რომაული ტრაგედიების“ პერსონაჟები თავიანთ თვალსაზრისს მკაფიოდ და არგუმენტირებულად გამოხატავენ.
- „რომაული ტრაგედიების“ გმირების მიერ გამიზნულად წარმოთქმული სენტენციები, რომლებიც ტრაგედიების მოქმედებათა შემდგომ განვითარებას განაპირობებენ, თვალნათლივ ასახავენ კორნელისეულ რაციონალიზმს. უფრო მეტიც, გმირთა პათოსიც კი პიერ კორნელის „რომაულ ტრაგედიებში“ ნაკლებ

ემოციური და მეტად რაციონალურია.

- რიტორიკულ-სტილური საშუალებები „რომაულ ტრაგედიებში“ ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭების გარდა დარწმუნების მიზანსაც ემსახურება და ტრაგედიის მკითხველისა თუ მაყურებლის ინტერესის გაღვივებასა და შენარჩუნებას უწყობს ხელს.
- „რომაული ტრაგედიების“ პერსონაჟთა შეხედულებები მორალურ-ზნეობრივ თუ პოლიტიკურ საკითხებზე მათ დიალოგებსა და მონოლოგებში რიტორიკულ მსჯელობათა საშუალებებით-სილოგიზმებითა და ენთიმემებით არის გადმოცემული.
- „რომაული ტრაგედიების“ მოქმედ პირთა რიტორიკაში, მათ ექსპლიციტურ და იმპლიციტურ მსჯელობებში გამოიკვეთება ტრაგედიის პერსონაჟთა თვისებები, ხასიათები, მსოფლმხედველობა და პოლიტიკური მისწრაფებები.
- პიერ კორნელი „რომაულ ტრაგედიებში“, გარდა მონოლოგური და დიალოგური დისკურსისა, იყენებს ისეთ რიტორიკულ-სტილურ საშუალებებს, როგორებიცაა: მიმართვის ფორმალური („თქვენობითი“) და არაფორმალური („შენობითი“) ფორმები და აპოსტროფები- "Seigneur" - „მეფეო“, „თქვენო უმაღლესობავ“, "Madame" - „ქალბატონო“, "Princess", „მეფის ასულო“, "Prince" - „მეფისწულო“, "reine" - „დედოფალო“, და სხვა. მიმართვის ფორმალური - „თქვენობითი“ ფორმის გამოყენება უკავშირდება პიერ კორნელის ეპოქის საფრანგეთში არისტოკრატიულ საზოგადოებაში მიღებულ წესს, რომლის მიხედვით XVII საუკუნეში არისტოკრატია ძირითადად მიმართვის „თქვენობით“ ფორმას იყენებდა. პიერ კორნელი ტრაგედიებს, უპირველეს ყოვლისა, მეფისთვის და სამეფო კარის საზოგადოებისათვის ქმნიდა და ტრაგედიის მოქმედ გმირთა ლექსიკა შესაბამისად მაღალფარდოვანი და პათეტიკური უნდა ყოფილიყო. რაც შეეხება მიმართვის „შენობით“ ფორმას, მისი გამოყენება პერსონაჟთა მიერ მათ ემოციურ ცვლილებაზე მიუთითებს, ხოლო აპოსტროფების გამოყენება აწესრიგებს ინტერლოკუციურ სივრცეს, რომელშიც მოსაუბრენი არგუმენტირებულად, მტკიცებულებების მოშველიებით, ემოციური აღტაცების ან აფექტის მდგომარეობაში მყოფნი, თავიანთ სათქმელს უშუალოდ

გადმოსცემენ.

- პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პოეტიკის მნიშვნელოვანი საკითხია „რომაული სათნოების“ ("La vertu romaine") საკითხი. „რომაული სათნოების“ ევოლუცია „რომაულ ტრაგედიებში“ მჭიდროდ უკავშირდება პიერ კორნელის ეპოქის დროინდელ სოციალურ-კულტურულ მოვლენებს. ტრაგედია „ჰორაციუსის“ მიხედვით „რომაული სათნოება“ არის გმირობა, რომელსაც სახელმწიფო-პოლიტიკური მიზნები განსაზღვრავს. „ჰორაციუსში“ დომინანტურია „რომაული სათნოება“ სტოიკური მნიშვნელობით, რაც სახელმწიფოს კეთილდღეობისთვის პირადი გრძნობების უპირობო დათმობას მოითხოვს. ამასთან, „ჰორაციუსში“ სავსებით უარყოფილია ქალთა სათნოება. „ცინაში“ კი, პირიქით, მამაკაცების - იმპერატორ ავგუსტუსისა და ცინას სათნოებებზე გავლენას ახდენენ ქალების - ლივიასა და ემილიას სათნოებები. „პომპეუსის სიკვდილში“ ქალების გავლენა მამაკაცთა სათნოებებზე ნაკლებ შეიმჩნევა, თუმცა იულიუს კეისარი იწონებს და აფასებს პომპეუსის ღირსეული ცოლის - კორნელიას სათნოებებს - ერთგულებასა და შეუპოვრობას.
- „რომაული სათნოების“ პოეტიკის კვლევამ „რომაული ტრაგედიების“ მიხედვით გვიჩვენა, რომ „რომაული სათნოების“ კონცეფცია ფართო გაგებით მოიცავს ყველა იმ სათნოებას, რაც ტრაგედიის მოქმედ ქალ და მამაკაც პერონაჟებს ახასიათებთ. შესაბამისად, სამივე რომაულ ტრაგედიაში „რომაული სათნოება“ - "La vertu romaine"- პერსონაჟთა განსხვავებულ თვისებებში გამოიხატება.
- კლასიციზმის პოეტიკის შესაბამისად, „რომაულ ტრაგედიებში“ მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი, ძირითადი აქცენტი ტრაგედიების გმირთა პათეტიკურ, რიტორიკულ მეტყველებაზეა გადატანილი. „რომაული ტრაგედიის“ გმირები თითქმის არ მოქმედებენ, მაგრამ დიდებული ორატორები არიან. „რომაული ტრაგედიების“ მხატვრული სტრუქტურა ანტითეზურია. ტრაგედიის გმირები ორი არჩევანის წინაშე დგანან, მათ არჩევანის გაკეთება უწევთ სახელმწიფო მოვალეობასა და პირად გრძნობებს, შურისძიებასა და მოწყალებას შორის (კორნელისეული დილემა). „რომაული ტრაგედიების“ გმირთა უპირობო არჩევანი არა პირადი, არამედ სახელმწიფო კეთილდღეობაა.

- ჩვენ მიერ შესწავლილ „რომაულ ტრაგედიათაგან“ „პომპეუსის სიკვდილი“ ერთადერთი ტრაგედიაა, რომელშიც გარკვეული დრამატურგიული ცვლილებები შეინიშნება. ტრაგედიაში მთავარი მოქმედი პირი - პომპეუსი არ ფიგურირებს, თუმცა ყველა მოვლენა, რაც ტრაგედიაშია აღწერილი, პომპეუსის სიკვდილს მჭიდროდ უკავშირდება. „პომპეუსის სიკვდილში“ არა მხოლოდ მეფე პტოლომეუსის, არამედ იულიუს კეისრის ტრაგედიაცაა გაცხადებული, რაც ტრაგედიაში არ მომხდარა, მაგრამ მაყურებელი წინასწარი მინიშნებების საშუალებით იხსენებს. იულიუს კეისრის სიკვდილის საფრთხე ტრაგედიაში აშკარად შეიგრძნობა. წინასწარმეტყველებანი მოვლენათა შემდგომი განვითარების შესახებ და პროტაგონისტთა მინიშნებები წარსული ამბების მომენტებზე „პომპეუსის სიკვდილის“ პოეტიკის სპეციფიკას ქმნის.
- „პომპეუსის სიკვდილში“ მორალური პრობლემებისა და შინაგანი ფსიქოლოგიური კონფლიქტების ნაცვლად წინა პლანზე წამოწეულია პოლიტიკური პრობლემები, რომლებიც სხვადასხვა პოლიტიკური მრწამსის მქონე ძალებს შორის ფიზიკურ დაპირისპირებას იწვევს.
- პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ პოეტიკის თავისებურებები ნათლად ჩანს სხვადასხვა დრამატურგიული საშუალებების, ალექსანდრიული სალექსო საზომის, რიტორიკული ფორმებისა და მრავალრიცხოვან ტროპულ-გამომსახველობით ფიგურათა მიზანმიმართულად გამოყენებაში, რომელთაც პიერ კორნელი თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების მიზნით მიმართავს.
- ტრაგედია „ცინას“ ვერსიფიკაციურ სპეციფიკას ქმნის პაუზა და სიჩუმე ტრაგედიის მოქმედ პირთა დიალოგებს შორის, რაც ტრაგედიის მოქმედ პირთა ემოციური მდგომარეობის ცვლილებებს გამოხატავს. პიერ კორნელი დიალოგური დისკურსისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს პაუზას და დაყოვნებებს სტიქომითიებს შორის, რომლებიც „ცინაში“ ელიფსისის საშუალებით არის გადმოცემული. ელიფსისი გამოხატავს მოსაუბრეთა მღელვარებას, დაძაბულობას, ხოლო დაყოვნება და სიჩუმე სტიქომითიებს შორის შინაგანი მღელვარებისა და შინაგანი ძალების მობილიზებაზე

მიუთითებს.

- პაუზა და სიჩუმე „ცინაში“ გამოხატავს ასევე ტრაგედიის იდეურ-შინაარსობრივ და ესთეტიკურ მიმართულებას, უმაღლესი სუვერენისადმი ქვეშევრდომის უპირობო მორჩილებას და მიუთითებს პოლიტიკური ეთიკისა და ძალაუფლების ბალანსირებაზე, ხაზს უსვამს იმპერატორ ავგუსტუსისა და ემილიას ხასიათთა დომინანტურ თვისებას.
- პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ ვერბალური კანვა მრავალი ენობრივი და სტილური მახასიათებლით გამოირჩევა, როგორებიცაა: პერსონაჟთა მაღალფარდოვანი სამეტყველო სტილი, რამდენიმე ტროპული ფიგურის, მაგალითად, სინეკდოქის, შედარებისა და მეტონომიის ერთდროული გამოყენება. ალექსანდრიული ლექსის მუსიკალური კეთილხმოვანება და ჰარმონიული ჟღერადობა, ასონანსურ რითმულ წყვილთა ცვალებადობა, აძლიერებს ტრაგედიის გმირების სულში მიმდინარე ბრძოლის გამოხატვის სიმძაფრეს.
- ალექსანდრიული ლექსწყობა „რომაულ ტრაგედიებში“ დაძაბულობას ქმნის. სწორედ ეს დაძაბულობა აიძულებს მაყურებელს, მოისმინოს, დაინახოს, გრძნობდეს მოქმედებას ყველაზე მღელვარე სალექსო რიტმების საშუალებით. პიერ კორნელი მიზანს ალექსანდრიული ლექსის მეშვეობით აღწევს. ალექსანდრიული ლექსი ესთეტიკური ჰარმონიისა და სტაბილურობის გამომხატველი საშუალებაა.
- ტრაგედია „ჰორაციუსში“ ტრაგიკული განვითარების ექსპრესიულობას გადმოსცემს ალექსანდრიული ლექსისათვის დამახასიათებელი გრამატიკულ-სინტაქსური საშუალებები, მსგავსი თანხმოვნებისა და ხმოვნებისაგან შემდგარ მარცვალთა თანმიმდევრული გამეორება და მონაცვლეობა. პიერ კორნელის სტილის ჩვეული მოვლენა, ჰემისტიქების გამეორება, დროული ცეზურა ჰემისტიქებს შორის, რომელიც წამიერ შესვენებას, აქცენტების ზუსტად დასმასა და მახვილების სათანადო მონაცვლეობას უწყობს ხელს, საუკეთესოდ გამოხატავს „ჰორაციუსის“ გმირთა შინაგან იმპულსებს, მათ დინჯ მსჯელობებსა თუ ეგზალტირებულ განცდებს. ოქსიმორონები, როგორებიცაა: "simple vertu" - „უბრალო სათნოება“, "solide vertu" - „მტკიცე სათნოება“, "brutale

vertu" - „უხეში სათნოება“, "illustre colère" - „დიდებული მრისხანება“, "cruels généreux", „სასტიკი დიდსულოვნება“, "une si belle mort" „ასეთი მშვენიერი სიკვდილი“, „ჰორაციუსის“ გმირთა მეტყველებას ემოციურ ელფერს, ხოლო დრამატულ მოქმედებას დამაბულობის სიმძაფრეს სძენს.

- პიერ კორნელის „რომაული ტრაგედიების“ საერთო მახასიათებელია რაციონალიზმი, გონების ტრიუმფი, მაღალი მორალური პათოსი, მოქმედების თანმიმდევრული, ლოგიკური განვითარება. „რომაულ ტრაგედიებში“ არცერთი ზედმეტი სცენა, არცერთი ზედმეტი პერსონაჟი არ არის. ტრაგედიის გმირთა ყოველი მონოლოგი და დიალოგი მოქმედების კულმინაციას აახლოვებს.
- კლასიციზმის პოეტიკისა და ესთეტიკის კატეგორიების რიტორიკულ ხელოვნებასთან შერწყმის საშუალებით XVII საუკუნის ფრანგულ კლასიციზტურ დრამატურგიაში გამოვლენილ მხატვრულ სიახლეთა დამკვიდრების პროცესში პიერ კორნელმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა.
- პიერ კორნელმა ეპოქისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკური მოცემულობისა და ისტორიული მომენტების გათვალისწინებით „რომაულ ტრაგედიებში“ მხატვრულ პრიზმაში წარმოგვიდგინა, როგორც XVII საუკუნის საფრანგეთის კულტურული, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრება, ასევე შესანიშნავად გამოხატა თავისი მსოფლმხედველობრივი პრინციპები და მოქალაქეობრივი პოზიცია.

ბიბლიოგრაფია

1. არჩვაძე, ზურაბ, *პიერ კორნელის დრამატურგია და ტრაგედია ცინას ქართული თარგმანები*. ქუთაისი, 1998.
2. არჩვაძე, ზურაბ, *ფრანგი კლასიციისტი დრამატურგების ლიტერატურული მანიფესტები*. აწსუ გამომცემლობა, (მეორე გამოცემა) ქუთაისი, 2015.
3. არჩვაძე, ზურაბ, *მე-17 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურა* (ფრანგულ ენაზე). აწსუ გამომცემლობა, ქუთაისი, 2014.
4. არჩვაძე, ზურაბ, *ნარკვევები ფრანგული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი, 2007.
5. არჩვაძე, ზურაბ, ლიონიძე ნანა, *ფრანგული ლიტერატურის ისტორია*. აწსუ გამომცემლობა, ტომი I, ქუთაისი, 2019.
6. არჩვაძე, ზურაბ, *სტილის საკითხისათვის კლასიციზმის ეპოქის ზოგიერთი ფრანგი მწერლის შემოქმედებაში*. ევროპული ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი. შრომები, ტომი I, აწსუ გამომცემლობა, ქუთაისი, 2021.
7. არჩვაძე, ზურაბ, *პიერ კორნელის ტრაგედიების ენის საკითხისათვის*. ევროპული ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი. შრომები, ტომი I, აწსუ გამომცემლობა, ქუთაისი, 2001.
8. ბუაჩიძე, გასტონ, *მაღალი ჭმუნვა და მდაბალი სიცილი - ფრანგული დრამის წინასიტყვაობა*. გამომცემლობა *საბჭოთა საქართველო*, თბილისი, 1984.
9. გორდეზიანი, რისმაგ, ტონია, ნანა, *ანტიკური ლიტერატურა*. საუნივერსიტეტო კურსი, გამომცემლობა *ლოგოსი*, თბილისი, 2007.
10. ტონია, ნანა, *ანტიკურობა და ევროპული ლიტერატურა*. წიგნი- 1, (ანტიკურობიდან კლასიციზმამდე), გამომცემლობა *ლოგოსი*, თბილისი, 2015.
11. Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, Tome III, Albin Michel, Paris, 1997.
12. Aristotle, *Rhetoric*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
13. Aristote, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Éditions du Seuil, Paris, 1980.

14. Aristote, *Morale et politique*, Textes choisis et traduits. Presses Universitaires de France, Paris, 1970.
15. Amossy, Ruth, *L'argumentation dans le discours*. Nathan, Paris, 2000.
16. Apostolidès, Jean-Marie, *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Les éditions de minuit, Paris, 1985.
17. Apostolidès, Jean-Marie, *Le roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Éditions de Minuit, Paris, 1981.
18. Amer, Henry, *Le Hasard, l'homme et les dieux dans le théâtre de Corneille, Racine, Claudel*. *La Nouvelle Revue Française* XIII mars, 1965, N. 10.
19. Adam, Antoine, *Le Théâtre classique*. PUF, Paris, 1970.
20. Abraham, Claude, *Pierre Corneille*. Twayne Publishers, New York, 1972.
21. Aigaliers, Pierre de Laudun d', *L'Art poétique français* [1597]. Éd. Jean-Charles Monferran, S.T.F.M, Paris, 2000.
22. André, Louis, *Testament politique de Richelieu*. II partie, chapitre IX. Édition Laffont, Paris, 1945.
23. Abbé d'Aubignac, François, Hédelin (abbé d'). *La Pratique du théâtre*, Édition établie par Hélène Baby. Honoré Champion, coll. «Champion classiques». Paris, 2011.
24. Auchincloss, Louis. *La Gloire: The Roman Empire of Corneille and Racine*. Columbia: The University of South Carolina Press, 1996.
25. André, Le Gall, *Corneille, Paris*, Flammarion, 1997.
26. Brown, Roger et Gilman, Albert, *The Pronouns of Power and Solidarity* In T.A. SEBEOK (éd.), *Style in Language*. MIT Press, Cambridge, 1960.
27. Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Nizet. Paris, 1983.
28. Boileau, Nicolas, *L'art poétique*. Édition FB, Paris, 2014.
29. Barthes, Roland. *Culture et tragédie* [1942, OC I, Voir André Gide, *De l'importance du public* [1903], dans *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, NRF, Gallimard, *Bibliothèque de la pléiade*, Paris, 1999.
30. Biet, Christian, *Le Théâtre français du XVIIIe siècle: histoire, textes choisis, mises en scène*. Éditions L'Avant-Scène Théâtre, Paris, 2009.
31. Beugnot, Bernard, *Les Muses classiques. Essai de bibliographie rhétorique et poétique*.

- Klincksieck, Paris, 1996.
32. Brereton, Geoffrey, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Methuen, London, 1973 .
 33. Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics*, Dover Publications Inc., Dover, 1951.
 34. Brasillach, Robert, *Pierre Corneille*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1955.
 35. Beaudouin, Valérie, *Mètre et rythmes du vers classique, Corneille et Racine*. Honoré Champion, Paris, 2002.
 36. Baker, Susan Read, *Dissonant Harmonies: Drama and Ideology in Five Neglected Plays of Pierre Corneille*. Tübingen: Narr, 1990.
 37. Black, Cordell W, *Corneille's Denouements: Text and Conversion*. *Studia Humanitatis*, Madrid, 1984.
 38. Biet, Christian , *La Tragédie*, Armand Colin, Paris, 1997.
 39. Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*. Saint-Amand, Gallimard, Collection Folio Essais, Paris, 2011.
 40. Brunetière, Ferdinand. *Études critiques*. Hachette, Paris, 1910.
 41. Brunetière, Ferdinand, *Histoire de la littérature classique (1515-1830)*, Hachette, Paris, 2017.
 42. Barnwell, Harry T, *Seventeenth-Century tragedy : a question of disposition*. Studies in French Literature presented to H. W. Lawton, Manchester, New York, 1968.
 43. Barnwell, Harry T. *The Tragic in French Tragedy*. Inaugural Lecture, Queen's University of Belfast, 1966.
 44. BABY, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck, Paris, 2001.
 45. Baker Susan Read, *Strategies of seduction in Cinna* , [in] Hommage to Paul Bénichou, S. Romanowski & Bilezikian éds, Birmingham, (Alabama Summa Publications, 1994.
 46. Bishop, Morris, *A Survey of French Literature*. Vol. 2. o Harcourt BraceJovanovich, Inc., San Dieg 1965.
 47. Boulétreau, François, *Cinna de Corneille ou l'héroïsme de la lucidité*. French Studies in Southern Africa, 14, 1985.
 48. Bouvier, Michel, *Cinna ou la disgrâce critique*. Papers on French Seventeenth Century Literature, XXIII, 44, 1996.
 49. Barnwell, Henry, *The Tragic Drama of Corneille and Racine*. An Old Parallel Revisited,

- the Clarendon Press, Oxford, 1982.
50. Boorsch, Jean, *L'invention chez Corneille. Comment Corneille ajoute à ses sources.* Essays in Honor of Albert Feuillerat, . Yale University Press; First Edition, New Haven, 1943.
 51. Boorsch, Jean, *Remarques sur la technique dramatique de Corneille* , Yale Romanic Studies, XVII, Yale University, New Haven, 1941. Couton, Georges, *Corneille et la tragédie politique* . PUF, Paris, 1984.
 52. Clarke, David, *Pierre Corneille: Poetics and Political under Louis XIII.* Cambridge University Press, Great Britain, 1992.
 53. Corneille, Pierre, *La mort de Pompée* . Hachette, Paris, 2013.
 54. Cook, Albert, *French Tragedy: The Power of Enactment.* Swallow Press, Ohio, 1981.
 55. Corneille, Pierre, *Le Cid, Tragi-comédie.* Éd. Sylvie Joye. Larousse, Paris, 2006.
 56. Corneille, Pierre, *Lettre apologétique du Sr Corneille* [dans] Civardi, Jean-Marc. *La querelle du Cid: (1637-1638) : édition critique intégrale.* Honoré Champion, Paris, 2004.
 57. Corneille, Pierre, *Cinna ou la clémence d'Auguste avec des notes et des commentaires,* Jacques Le Coffre et CIE, Libraires, Paris, 1859.
 58. Corneille, Pierre, *Les Trois discours sur le poème dramatique [dans] Œuvres complètes.* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade Paris, 1987.
 59. Corneille, Pierre, *Œuvres complètes.* Éd. André Stegmann, Éditions du Seuil, collection Intégrales, Paris, 1963.
 60. Corneille, Pierre, *Théâtre complet de Corneille.* Éd. Georges Couton, Garnier, Paris, 1971.
 61. Corneille, Pierre, *Œuvres complètes* (3 vols.). Éd. Georges Couton. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980-1987.
 62. Corneille, Pierre, *Horace,* Larousse, Paris, 1990.
 63. Couton, Georges, *Corneille,* Hatier, Paris, 1958.
 64. Corneille, Pierre, *Cinna* Gallimard, Paris, 2005.
 65. Corneille, Pierre, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique.* Éd. par Bénédicte Louvat et Marc Escola, GF Flammarion, Paris, 1999.
 66. Corneille, Pierre, *Cinna ou la clémence d'Auguste.* avec des notes et des commentaires, Jacques LeCoffre et CIE, Libraires, Paris, 1859.
 67. Coffen, Béatrice, *Histoire culturelle des pronoms d'adresse : vers une typologie des systèmes allocutoires dans les langues romanes.* Honoré Champion, coll. «Bibliothèque de grammaire et de linguistique», Paris, 2002.

68. Couton, Georges. *Le vieillesse de Corneille*. Librairie Maloine, Paris, 1949.
69. Couprie, Alain, *Etudes Littéraires le Cid*. PUF, Paris, 1989.
70. Cunéin-Lieber, Mariette, *Corneille et le monologue*. Une interrogation sur le héros, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.
71. Calvet, Jean, *Histoire de la littérature française*. Gigord, Paris, 1923.
72. Couprie, Alain, *Lire la tragédie*. Dunod, Paris, 1998.
73. Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. André Stegmann, Éditions du Seuil, collection Intégrales, Paris, 1963.
74. Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*. Éd. G. Couton, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol. Gallimard, Paris, 1987.
75. Corneille, Pierre, *Théâtre complet*. Éd. G. Couton (de *Mélite* à *Cinna*) et L. Picciola (de *Polyeucte* à *Héraclius*), Classiques Garnier, Dunod, Paris, 1996.
76. Corneille, Pierre, *Actes du Colloque de Rouen*. A. Niderst éd., P.U.F, Rouen 1985.
77. Corneille, Pierre, *Théâtre choisi*. Édition Radouga, Moscou, 1984.
78. Corneille, Pierre, *La mort de Pompée*. Hachette, Paris, 2013.
79. Cook, Albert, *French Tragedy: The Power of Enactment*. Swallow Press, Ohio, 1981.
80. Corneille, Pierre, *Lettre apologitique du Sr Corneille* [dans] Civardi, Jean-Marc. *La querelle du Cid: (1637-1638) : édition critique intégrale*. Paris : Champion, 2004.
81. Couty, Daniel et Rey, Alain, *Le Théâtre*. Paris, Bordas, 1980.
82. Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Bordas, Paris, 1981.
83. Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1958.
84. Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*. Seuil, Paris, 1977.
85. Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*. Éd. Alfred C. Hunter, Droz, Genève, 2007.
86. Chapelain, Jean. *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*. [dans]Civardi, Jean-Marc.,*La querelle du Cid : (1637-1638) : édition critique intégrale*. Honoré Champion Paris, 2004.
87. Chapelain, Jean, *Les Lettres authentiques à Nicolas Heinsius (1649-1672)*. Éd. Bernard Bray, Honoré Champion, Paris, 2005.
88. Chaulmer, Charles, *La mort de Pompée*. Anthoine de Sommaville, Paris, 1638.
89. Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Bordas, Paris, 1981.
90. Couton, Georges, *Pierre Corneille : Œuvres complètes*. Gallimard Paris, 1984.
91. Chauveau, Jean-Pierre, *Tacite revisité : la tragédie du pouvoir mise en scène au XVIIe*

- siècle* [in] *La Littérature et ses avatars*. Y. Bellenger éd, Aux Amateurs de Livres, Klincksieck, Paris, 1991.
92. Charles, Muller, *Étude de statistique lexicale*. Le vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille, Paris, Larousse, 1967.
 93. Charron, Jean, D. *Horace – Amour, famille et totalitarisme*. Revista complutense de estudios franceses N° 3, Editorial Complutense, Madrid, 1993.
 94. Daremberg, Charles, et Saglio, Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*. Librairie Hachette, Paris, 1873.
 95. Dubosc, Georges, *Trois normands : Pierre Corneille, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant*. Cheminements, 2003.
 96. Delmas, Christian, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*. Seuil, « Écrivains de toujours », Paris, 1994.
 97. Donahue, Thomas John, *Structures of Meaning : a Semiotic approach to the Play Texte*. Rutherford (N.J.) Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Press, Toronto, 1993.
 98. Duvingnaud, Jean, *Théâtre et société*. Garnier-Flammarion, Paris, 1960.
 99. Descartes, René. *Discours de la méthode*. Flammarion, Paris, 1966.
 100. Duparay, Benoit, *Des Principes de Corneille sur l'art dramatique*. Slatkine Reprints, Genève, 1970.
 101. Dufour-Maitre, Myriam, *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*. PURH, Rouen, 2013.
 102. Dufour-Maitre, Myriam. *Pratiques de Corneille*. PURH, Rouen, 2012.
 103. Descotes, Maurice, *Les Grands Rôles du théâtre de Corneille*. P.U.F, Paris 1962.
 104. Doubrovsky, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*. Gallimard, Paris, 1963.
 105. Dort, Bernard, *Corneille dramaturge*. Essai, L'Arche, Paris, 1972.
 106. Dominique, Bertrand, *Lire le théâtre classique*. Armand Colin, Paris, 2005.
 107. Dotoli, Giovanni, *Perspectives de la recherche sur le XVIIe siècle français aujourd'hui*. Schena/Nizet, Fasano/Paris, 1994.
 108. Dorchain, Auguste, *Pierre Corneille*, Ganier, Paris, 1920.
 109. Dion, Cassius, *L'histoire*, trad. de Bandole, Jean Richer, Paris, 1610.
 110. Delacroix, Maurice *La représentation de la mort dans le théâtre de Corneille*. *Pierre Corneille Actes du Colloque*. PUF, Rouen, 1985.

111. Escola, Marc, Louvat Bénédicte, *Trois discours sur le poème dramatique*. Flammarion Paris, 1999.
112. Ekstein, Nina, *Pompée's Absence in Corneille's La mort de Pompée* . *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 2003.
113. Floquet, Amable, *Histoire Du Parlement de Normandie*. Hachette, Paris, 2012.
114. Fournier, Édouard, *Corneille à la butte Saint-Roch*. Hachette, Paris, 2018.
115. Forestier, Georges, *Essai de génétique théâtrale*. Broché, Paris, 2004.
116. Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et les Arts: Tome premier A-E* Arnout et Reinier Leers, Paris, 1690.
117. Fumaroli, Marc, *L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité dans Héros et orateurs*. Droz, coll. « Titre courant » Genève, 1996.
118. Forestier, Georges, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*. S.E.D.E.S, Paris, 1998.
119. Forestier, Georges, *Le Théâtre dans le Théâtre sur la Scène Française du XVIIe Siècle*. Droz, Genève, 1981.
120. Forestier, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*. Essai sur la tragédie française, PUF, Paris, 2003.
121. Forestier, Georges, *La tragédie française. Règles classiques, passions tragiques*. Armand Colin, Paris, 2016.
122. Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Droz, Genève, 1996.
123. Forestier, Georges, *Le merveilleux sans merveilleux ou du sublime au théâtre*, Revue XVIIe siècle, n° 182, 1994.
124. Forestier, Georges, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES, Paris, 1998.
125. Forestier, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVIIe siècle*, Nathan, Paris, 1993.
126. Forestier, Georges, *Cinna, de Pierre Corneille* . « Folio classique », Gallimard, Paris, 1994.
127. Forestier, Georges, *Corneille, poète d'histoire*. Littératures classiques, Supplément N° 126, janvier, 1989.
128. Forsythe, Elliot, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640): Le Thème de la vengeance*. Honoré Champion, Paris, 1994.

129. Girardin, Saint-Marc, Cours de littérature dramatique, IV, Rougier et Cie, Paris, 1890.
130. Georges, André, *La mort de Pompée est-elle une tragédie?* Lettres romanes, vol. 60, issue 3-4, 2006.
131. Grimarest, Jean-Léonor de Gallois, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant.* Kessinger Publishing, Montana, 2009.
132. Georges, André, *L'Evolution morale d'Auguste dans Cinna.* L'Information littéraire, Paris, 1982.
133. Gerard, Albert, *Vice Ou Vertu: Modes of Self-Assertion in Corneille's La Mort de Pompee.* *Revue des langues vivantes* XXXI I 965.
134. Givardi, Jean- Marc, *La Querelle du Cid (1637-1638). Édition critique intégrale,* Champion, Paris, 2004.
135. Gallardo, Jean-Luc, *Les délices du pouvoir: Corneille, Cinna, Rodogune, Nicomède.* Paradigme, Orléans, 1997.
136. Greenberg, Mitchell, *Corneille, Classicism, and the Ruses of Symmetry.* Cambridge Ujniversity Press Cambridge , 1986.
137. Georges, André, *Le théâtre de Corneille est un théâtre de l'orgueil et de la vaine gloire.* *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1984.
138. Gossip, Christopher, J. *La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du Cinna de Corneille , XVIIe Siècle*, juillet-septembre, n° 190 1994.
139. Howe, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649.* *La Documentation Française*, Paris, 2017.
140. Herland, Louis, *Les éléments précornéliens dans La mort de Pompée de Corneille.* *Revue d'Histoire littéraire de la France.* 50e Année, No. 1. 1-15, 1950.
141. Herland, Louis, *La notion de tragique chez Corneille.* Mélanges de la Société toulousaine d'études classiques, Privat, Toulouse, 1946.
142. Heinsius, Daniel, *De Tragoediae Constitutione – La Constitution de la tragédie, dite La poétique* d'Heinsius [1611], A. Duprat (éd. et trad.), Droz, Genève, 2001.
143. Howarth, William, D. *Some thoughts on the function of rhyme in French classical tragedy.* , [in] *The Equilibrium of Wit. Essays for Odette de Mourgues*, Lexington, French Forum Publ., 1982.
144. Herland, Louis, *L'imprévisible et l'inexplicable dans la conduite du héros comme ressort tragique chez Corneille*, [in] *Le Théâtre tragique*, 1965.

145. Hardy, Alexandre, *Scédase, ou l'hospitalité violée*. Théâtre du XVIIe siècle. Éd. Jacques Scherer. Vol. 1. Editions Gallimard, Paris, 1986.
146. Harsh, Philip Whaley, *A Handbook of Classical Drama*. Stanford University Press, Stanford, 1944.
147. Hall, Cheryl, *The Trouble with Passion, political theory beyond the reign of reason*. Routledge, New York, 2005.
148. Helbo, André, *Les Mots et les choses*. Essai sur le théâtre, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.
149. Hubert, Marie-Claude, *Les Grandes théories du théâtre*, A. Colin, Paris, 1998.
150. Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*. PUF, Paris, 1984.
151. Harris, Joseph, *Pierre Corneille*. Oxford Academic, French Studies, Volume 71, Issue 1, January, 2017.
152. Jean, Émelina, *Corneille et la catharsis*. Littératures classiques, n°32, janvier 1998.
153. Jehasse, Jean, *Guez de Balzac et le génie romain: 1597-1654*. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1977.
154. Jean, Georges, *Le Théâtre*. Seuil, Paris, 1977.
155. Jean-Michel, David, *Maiorum exempla sequi : l'exemplum historique dans les discours judiciaires de Cicéron*. Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes, tome 92, n°1, 1980.
156. Kibédi Varga, Aron, *Les Poétiques du classicisme*. Aux Amateurs de livres, Paris, 1990.
157. Kibédi Varga, Aron, *Rhétorique et littérature*. Études de structures classiques, Didier, Paris, 1970.
158. Lucain, *La Pharsal*. Éd. et trad. Abel Bourgery et Max Ponchont Les Belles Lettres, tome II, Paris, 1993.
159. Lucain, *La pharsale*. trad. de Breboeuf, Sommaville, Paris, 1656.
160. Lucan, *Pharsalia*. Dramatic Episodes of the Civil War. Trans. Graves, Penguin, Robert. Baltimore, 1957.
161. Lough, John. *Seventeenth-Century French Drama*. The Background, Oxford Press, Oxford, 1979.
162. Laveaux, Charles- Marty, *Œuvres complètes de Pierre Corneille*. 12 volumes, Hachette, Paris, 1862-1868.
163. Lemonnier, Léon, *Corneille*. Jules Tallandier, Paris, 1945.

164. Lyons, John D. *The Tragedy of Origins, Pierre Corneille and Historical Perspective*. Stanford, Stanford University Press, Stanford, 1996.
165. Louvat-Molozay, Bénédicte, *La Poétique de la tragédie classique*, SEDES, Paris, 1997.
166. Lasserre, François, *Corneille de 1638 à 1642. La crise technique d'Horace, Cinna et Polyeucte*. Paris-Seattle-Tübingen, P.F.S.C.L. / Biblio 17, 1990.
167. Lanson, Gustave, *Corneille*. Hachette, Paris, 1922.
168. LA TAILLE, Jean de, *De l'Art de la Tragédie* [1572]. Éd. Elliot Forsyth, Société des textes français modernes, Paris, 1986.
169. Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*. PUF, coll.»Quadrige. Manuels. Littérature, linguistique». Paris, 2005.
170. Le Gall, André, *Pierre Corneille en son temps et en son œuvre : enquête sur un poète de théâtre au XVIIe siècle*. Paris, 2006.
171. Lagarde, André, and Laurent, Michard, *17ème siècle : Les grands auteurs français du programme*. Bordas, Paris, 1976.
172. Lasserre, François, *Les Broderies dramatiques de Pierre Corneille*. Harmattan, Paris, 2020.
173. Le Glay, Marcel, Le Bohec, Yann et Voisin, Jean-Louis, *Histoire romaine*, PUF, collection Quadrige, Paris, 2009.
174. Lasserre, François, *Corneille, le destin d'un écrivain de théâtre*. Harmattan, Paris, 2017.
175. Lyons, John David, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette, Purdue University Press, 1999.
176. La Mesnardière, *La Poétique*. Honoré Champion, Paris, 1640.
177. La Rochefoucauld, François, de, *Memorie*. Paris, Garnier, 2022.
178. Laurin, Cécilia, *La querelle d'Horace ou le problème du criminel vertueux: Aspects Éthiques, politiques et esthétiques d'une dispute fratricide* Université Sorbonne Nouvelle. ISSN 2268-977X, 2014.
179. Leiner, W., *Dans Onze études sur l'image de la femme...* Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, RHLF, N° 3, 2002.
180. Lancaster, Henry, Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part II, The period of Corneille 1635-1651*, Gordian press, New York, 1966.
181. Legendre, Pierre, *La 901e conclusion, Leçon 1 [1486], études sur le théâtre de la raison*, Fayard, Paris, 1998.

182. Le Roy, Ladurie, *Emmanuel, Littérature: XVIIe siècle, Introduction historique*. Nathan, Paris, 1989.
183. Lartomas, Pierre, Henri, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, PUF, Paris, 1980.
184. Moore, Will, G. *The Classical Drama of France*. Oxford U Press, Oxford, 1971.
185. Morel, Jacques, *La Tragédie*. Armand Colin, Paris, 1964.
186. Muller, Charles, *Étude de statistique lexicale. Le vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille*. Larousse, Paris, 1967.
187. Merlin, Hélène, *Le public et la littérature au XVIIe siècle*, Les Belles Lettres. Paris, 1994.
188. Merlin-Kajman, Hélène, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*. Honoré Champion, Paris, 2000.
189. Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. PUF, Paris, 1975.
190. Mesnard, Jean, *Précis de littérature française du XVIIe siècle*. PUF, Paris, 1990.
191. Mesnard, Jean, *La Culture du XVIIe siècle. Enquêtes et synthèses*. PUF, Paris, 1992.
192. Macintyre, Alasdair, C. *After Virtue : a Study in Moral Theory*. University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1984.
193. Morel, Jacques, *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVIIe siècle*, Klincksieck, Paris, 1991.
194. Muratore, Mary Jo, *The Evolution of the Cornelian Heroine*. Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.
195. Marty-Laveaux, Charles, Joseph *Notice biographique de Corneille*. Hachette, Paris, 1868.
196. Marty-Laveaux, Charles, Joseph, *Œuvres de Pierre Corneille*. Hachette, Paris, 1862.
197. Marty-Laveaux, Charles, *Lexique de la langue de Pierre Corneille*. Tome I, Paris, Hachette, 1868.
198. May, Georges, *Tragédie Cornélienne, Tragédie Racinienne: Etude sur les sources d'intérêt dramatique*. Urbana: U of Illinois Press, 1948.
199. Milner, Jean-Claude, Renault, François, *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*. Seuil, Paris, 1987.
200. Morel, Jacques, *De Montaigne à Corneille*, Artaud, Coll. „Littérature française Poche”, vol. 3, Paris, 1986.
201. Michel, Lise, *Des princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-*

- 1650). Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2013.
202. Maurens, Jacques, *La Tragédie sans Tragique, le Néostoïcisme dans l'oeuvre de Pierre Corneille*. Armand Colin, Paris, 1966.
203. Mazouer, Charles, *Le théâtre français de l'âge classique*. Tome I, Le premier XVII^e siècle, Honoré Champion, Paris, 2006.
204. Machiavel, Nicolas, *Œuvres complètes*. Gallimard, coll. «Bibliothèque de la pléiade». Paris, 1952.
205. Myles, McDonnell, *Roman Manliness, Virtus and the Roman Republic*. Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
206. Nisard, M, *Œuvres complètes de Sénèque le Philosophe*. Avec la traduction en français, Paris, 1869.
207. Niderst, Alain, *Pierre Corneille: Théâtre*, Rouen, Université de Rouen, 1986.
208. Niderst, Alain, *L'exercice du pouvoir dans le théâtre de Corneille. Pierre Corneille: Actes du Colloque*. Ed. Presses Universitaires de France, Rouen, 1985.
209. Ortega, y Gasset, José, *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art. Culture, and Literature*, Princeton University Press, Princeton, 2019.
210. Picot, Émile, *Bibliographie Cornélienne*. Éd. Auguste Fontaine, Paris, 1876.
211. Philips, Henry, *The Theater and its Critics in Seventeenth-Century France*. Oxford University Press, Oxford, 1980.
212. Prigent, Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*. Paris, 1988.
213. Pasquier, Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*. Klincksieck, Paris, 1995.
214. Pottier, André, *Quand Auguste décide-t-il de pardonner? XVII^e Siècle, janvier-mars n°178*, 1993.
215. Puzin, Claude, *Littérature: XVII^e siècle*, Nathan, Paris, 1989.
216. Poizat, Alfred, *Du Classicisme Au Symbolisme*. Éditions De La Nouvelle Revue Critique, Paris, 1929.
217. Pommeier, Rene, *Documents indits pour servir Histoire de Rouen et de la Normandie Rouen*. Nicétas Periaux, 1842.
218. Pascal, Blaise, *Pensées*. opuscules et lettres, éd. par Philippe Sellier, Éditions Classiques Garnier, coll. «Bibliothèque du XVII^e siècle», Paris, 2010.
219. Roca, Emile, *Le règne de Richelieu (1617-1642) le grand siècle intime*. Hachette, Paris,

- 2013.
220. Rosellini, Michèle, *Du duo au duel: la stichomythie, marqueur de violence dans le dialogue des amants» dans Pierre Corneille, la parole et les vers*. Sous la direction de Myriam Dufour- Maître, avec le concours de Cécilia Laurin. Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 26, 2020.
221. Ranum, Orest, *Artisans of Glory: Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*. The University of North Carolina Press, United States, 1980.
222. Ranum, Orest *Richelieu and the Councillors of Louis XIII* . Oxford, 1963.
223. Rohou, Jean. *La Tragedie Classique (1550-1793)*. SEDES, Paris, 1999.
224. Rohou, Jean. *Historie de la littérature française du XVIIe siècle*. Nathan, Paris, 1989.
225. Rohou, Jean, *Le Classicisme (1660-1700)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
226. Rivaille, Louis, *Les Débuts de P. Corneille*. Slaktine Reprints, Genève, 2003.
227. Rosalind, Grist, Elizabeth, «*The salon and the stage: women and theatre in seventeenth-century France* . „Queen Mary” University of London. 2001.
228. Scudéry, Geogres, *Observations sur Le Cid* (1637), cité par B. Donné dans Corneille, *Le Cid. Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid* . GF-Flammarion, Paris, 2002.
229. Scudéry, Georges et Madeleine de, *Les Femmes illustres ou les harangues héroïques*. Paris, A. Sommaville et A. Courbé, 2 vol. Paris, 1642.
230. Sweetser, Marie-Odile, *Les Conceptions dramatiques de Corneille*. Droz, Geneva, 1962.
231. Sweetser, Marie-Odile, *Corneille et la tragédie providentielle : la conversion*. Cahiers de l'Assoc. Internationale des Études Françaises, Paris, 1985.
232. Schmidt, Josephine Anne. *If There Are No More Heroes, There Are Heroines: A feminist critique of Corneille's Heroines, 1637-1643*. Lanham, MD: University Press of America, 1987.
233. Stegmann, André, *L'Héroïsme Cornélien: Genèse et Signification*. Tome II, Librairie Armand Colin, Paris, 1968.
234. Scaliger, Jules César, *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Éd. Luc Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 6 vol. 1994-2011.
235. Sengler, Le P. A. *de la Compagnie de Jésus; Théâtre choisi de P. Corneille*. première partie , édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris, 1885.
236. Sorel, Charles, *Polygraphe*. Textes rassemblés par Emmanuel Bury, et édités par Éric Van der Schueren Collection: Les collections de la République des Lettres Éditeur Hermann,

- Paris, 2017.
237. Sweetser, Marie-Odile, *La Dramaturgie de Corneille*. Droz, Genève, 1977.
238. Sénèque, *Entretiens. Lettres à Lucilius*. Édition de Paul Veyne, Roger Laffont/Bouquins, Paris, 1993.
239. Starobinski, Jean, *L'Oeil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Gallimard, Paris, 1961.
240. Sweetser, Marie-Odile, *La Dramaturgie de Corneille*, Droz, Genève, 1977.
241. Stegmann, André, *L'Héroïsme cornélien*. Genèse et signification, A. Colin, 2 vol. Paris, 1968.
242. Scudéry, Georges, *Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, Paris, 1639.
243. Sort-Jacotot, Aurélia, *La Lyre tragique Le discours pathétique sur la scène française (1634-1648)*. Garnier, Paris, 2013.
244. Sick, Franziska, *Tragisches Potential und untragisches Ende. Absolutistische Konzepte in den frühen Dramen Corneilles*, dans Rudolf Behrens et Roland Galle (éd.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma in der Literaturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1995.
245. Sénèque, *De la clémence*, Calepinus, Paris, 2006.
246. Stone, Harriet, *Royal DisClosure: Problematics of Representation in French Classical Tragedy*. Birmingham, AL: Summa Publications, 1987.
247. Skinner, Quentin, *The State*. In Terence Hall, James Farr et Russell L. Hanson (éd.). *Political Innovation and Conceptual Change*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
248. Scherer, Jacques, Scherer, Colette, *La Dramaturgie classique en France*. Armand Colin, Paris, 2014.
249. Scherer, Jacques, *le Théâtre de Corneille*. Nizet, Paris, 1984.
250. Thouret, Clotilde, *Une fidélité moderne: de quelques usages de l'histoire dans la tragédie cornélienne (Cinna, Sophonisbe)*. *Littératures classiques*, /2 (N° 75), 2011.
251. Tastevin, Maria, *Les Héroïnes de Corneille*. Editions Champion, Paris, 1924.
252. Thuau, Étienne, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Albin Michel. Paris, 2000.
253. Tuomela, Liisa, *Virtues of Man, Woman - or Human Being: An Intellectual Historical Study On the Views of Later Stoics Seneca the Younger, Musonius Rufus, Epictetus*,

- Hierocles and Marcus Aurelius On the Sameness of the Virtues of Man and Woman.*
 Publisher University of Helsinki, Helsinki, 2014.
254. Truchet, Jacques, *La Tragédie classique en France*, PUF, Paris, 1989.
255. Tite-Live, *Histoire Romaine* (trad. du latin par Annette Flobert, préf. Jacques Heurgon
 Histoire romaine, livres I à V : De la fondation de Rome à l'invasion gauloise, Paris,
 Flammarion, 1995.
256. The Roman Antiquities of Dionysius of Halicarnassus. Loeb Classical Library. Vol. I.
 Chicago, IL: University of Chicago. March 29, 2018.
257. Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre I, *Paris, Éditions sociales, 1977; II – L'école du spectateur*
Paris. Éditions sociales „1981 ; III – Le dialogue de théâtre, Paris- Belin, 1996.
258. Villiers, André, *Illusion dramatique et dramaturgie classique*. Revue XVIIIe siècle, Paris,
 1966.
259. Van Delft, Louis, *Littérature et anthropologie: le caractère à l'âge classique*. Le statut de
 la littérature: Mélanges offerts à Paul Bénichou . Ed. Marc Fumaroli. : Librairie Droz,
 Genève, 1982.
260. Venesoen, Constant, *Cinna et les avatars de l'héroïsme cornélien*. Papers on French
 Seventeenth Century Literature, vol. XVIII, n° 35, 1991.
261. Viala, Alain, (dir.), *Le Théâtre en France des origines jusqu'à nos jours*. PUF, Paris, 1997.
262. Zuber, Roger, *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVIIe siècle*
français. Klincksieck, Paris, 1997.
263. Zuber, Roger, *La Littérature française du XVIIe siècle*, PUF, Paris, 1993.
264. Zaragoza, Georges, *Le Personnage de théâtre*, Paris, A. Colin, 2006.